تبصره ۲۲

فن حفاری متون

پویا رفویی

■ فورتو ناتو، شخصیت بخت‌برگشته «بشکه» آمونتیلادو ادگار آلن‌پو را می‌توان تجسمی تمثیلی از خود ادبیات در نظر گرفت. موجودی که با سخنان درشت و زخم‌زبان‌هایش کاسه صبر راوی داستان را لبریز کرده و لازم است از او انتقام گرفته شود. گوینده داستان به بهانه تفریح او را به دیواره خم‌خانه‌اش زنجیر می‌کند. سپس جلویش را با دیواری مسدود می‌کند و خشت از پی خشت، آسوده و با طمانینه فورتو ناتو را خفه می‌کند. به عبارتی، شکل عینیت‌یافته ادبیات در وضعیت موجود، شامل تکنیک‌ها و شگردهایی است که نویسنده به کمک آنها فورتو ناتو تخیلش را خفه می‌کند.

لوئیس رزنبلات برحسب اینکه ادبیات شایسته داوری فرض شود یا مستلزم نوعی تصمیم‌گیری باشد، دو استراتژی متفاوت را برای خواندن بررسی می‌کند. استراتژی اول، خوانشی زیبایی‌شناختی است که مبنی بر توجه و تحول مخاطب در حین تجربه اثر ادبی است. رزنبلات می‌گوید اقتضای چنین خوانشی، تلقی متن به صورت رخدادی در شرف وقوع است. اما استراتژی دوم، خوانش بی‌تعلقی است که صرفا در نقل و انتقال اطلاعات و دانش خلاصه می‌شود: یعنی ته‌مانده‌های پس از رخداد خواندن. استراتژی اول، مبتنی بر تصمیم‌گیری در قبال اثر ادبی است. مخاطب با اتکا بر نیروهای ذهنی خود در فرآیند تجربه اثر ادبی مدام و مکرر با تصمیم‌ها و انتخاب خود نحوه رابطه‌اش را تعیین و تنظیم می‌کند. گاهی او مجبور می‌شود تا مطالبی را از متن حذف و ایده‌ها و اموری را به آن اضافه کند. در استراتژی دوم، مخاطب از ابتدا تا انتهای خواندن اثر مجبور به قضاوت و داوری است. در این شکل از خواندن، همیشه نمونه بهتری از اثر ادبی وجود دارد که دیر یا زود مثل آمونتیلا دو اعلا در سردابه‌ای شوره‌بسته و نمور تکلیفش روشن می‌شود. در بررسی، نقد و مواجهه با ادبیات، استراتژی دوم، چنین ایجاب می‌کند که نکاتی را از شکل شخصیت‌پردازی، شکل داستان‌ها و در مفهومی کلی زمینه اثر ادبی بازگو کند.

بی‌شک ادبیات بر مبنای کنش خواندن از جانب شخصی خاص، در لحظه‌ای خاص از تاریخ و شرایط سیاسی و اجتماعی معینی به وقوع می‌پیوندد. اما خصیصه ممتاز ادبیات نه این عوامل، بلکه جنبه‌ها و کیفیت‌هایی است که نوشته را به بیرون از زمینه‌های شکلی خود پرتاب می‌کند. ادبیات، خصوصا روایت، بیش از هر چیز نتیجه انحراف و به تعبیر دقیق‌تر جاخالی‌دادن متن در ملاقات با زمینه‌های از قبل برقرار و ظاهرا پایدار نوشته است.

رزنبلات، تجربه رمان خواندن را استعاره‌ای برای تشکیل یک جامعه فرض می‌گیرد. این جامعه متشکل از متن و مخاطب آن است. به همین قیاس، نقد ادبی به جلوه سیاست‌گذاری برای تحقق با هم زیستن در می‌آید. اما آنچه این روزها شاهدش هستیم روحیه‌ای کین‌توزانه است که مستقل از تحسین یا تقبیح اثری خاص، پیشاپیش علی‌السویه بودن حضور یا غیاب متن را پذیرفته است. از این رو، تصوری شکل گرفته که ادبیات را جمع جبری آثار منتشرشده در نظر می‌گیرد و به دنبالش نقد ادبی همان چیزی می‌شود که سوزان سانتاگ به آن «فن حفاری متون» می‌گفت. مثلا فلان داستان درباره حاشیه‌نشین‌های جامعه است. یا این رمان، شهر را از منظر طبقه متوسط توصیف می‌کند. یا اینکه بالاخره نویسنده‌ای پیدا شده که درباره خشونت‌های خانگی یا رفتارهای نادرست در حوزه خصوصی رمان بنویسد.

راوی شبکه آمونتیلا دو در نحوه انتقام‌گیری‌اش از فورتو ناتو دو فرض را مبنا قرار می‌دهد: «اگر مکافات گریبان جزادهنده را بگیرد خطا بی‌جزا مانده است و اگر انتقام‌گیرنده نتواند این موضوع را به رخ خطاکار بکشد باز خطا بی‌جزا مانده است.» در ادامه شگردی را توصیه می‌کند که بر اثر دو فرآیند انتقام گرفتن خللی وارد نمی‌شود: «با گفتار یا کردار بهانه‌ای به دست فورتو ناتو ندادم تا در نیات خیر من تردید روا دارد.» بهترین و معتبرترین شکل نقد نوعی کین‌توزی خونسردانه است که برطبق آن، نوشته به نیروهای ما قبل نوشتن تسلیم می‌شود. احتمالا این اصل به فراموشی سپرده شده که ادبیات همان قدر که به نویسنده، منتقد و متون‌نویس روزنامه‌ها احتیاج دارد، به همان اندازه نیز محتاج مخاطب است و علایم مشهودی به چشم می‌خورد که مخاطبان ادبیات گم شده‌اند. ظاهرا با ادبیات همه کار می‌شود کرد به جز خواندنش.

بنابراین فورتو ناتو در وهله اول به هیچ وجه نباید بداند که در معرض انتقام‌گیری است. بهترین شکل انتقام تعریف و تمجیدهای بی‌حد و حصر و ستایشگری هیستریک است: «نقطه ضعفی داشت – این فورتو ناتو – هر چند از دیگر لحاظ مردی در حوزه احترام و پرهیبت بود. او به خود می‌بالید.» و در وهله دوم، به جای تصمیم‌گیری و انتخاب سیاست مطلوب برای متن، فی‌الفور باید قضاوت کرد و به تمشیت نوشته پرداخت. خلاصه‌اش می‌شود همین که نباید بهانه به دست فورتو ناتو داد والا خطا بی‌جزا می‌ماند. راوی بشکه آمونتیلا دو، درست شبیه به شیوه رایج در جلسات بررسی و نقد ادبی ما، پس از اینکه با خیال راحت فورتو ناتو را لای جرز دیوار می‌گذارد، با نیک‌دلی و معصوم‌نمایی حسن‌ختام را اعلام می‌کند: «روحش قرین آرامش باد.»

آلوارو روسلات و ادبیات ما

هراس از نوشتن

علی شروقی

روبرتو بولانیو، نویسنده نویسندگان فراموش شده و در حاشیه است؛ نویسندگان «خارجی» که در درون نهادها و سلسله مراتب رسمی جایی ندارند و ولگردانه در حواشی و مناطق خالی ادبیات پرسه می‌زنند. یکی از داستان‌های این نویسنده به نام سفر آلوارو روسلات، درباره نویسنده‌ای آرژانتینی است به نام آلوارو روسلات. یک روز به آلوارو روسلات خبر می‌دهند که کارگردانی فرانسوی با سرقت یکی از داستان‌های او فیلمی ساخته است. آلوارو روسلات برای تماشای داستان به سرقت رفته‌اش به سینما می‌رود. فیلم واقعا اقتباسی از داستان اوست بدون اینکه به نام او به عنوان نویسنده اشاره‌ای شده باشد. روسلات در مواجهه با این اتفاق دچار حسی دوگانه می‌شود. اینکه مثل هر نویسنده دیگری شکایت کند و جنجال به راه اندازد یا سکوت کند و به اینکه دست‌کم یکی پیدا شده و داستان او را خوانده و درک کرده، دلخوش باشد. راه اول، بدیهی‌ترین راهی است که به ذهن هر نویسنده‌ای در مواجهه با چنین اتفاقی می‌رسد اما آلوارو روسلات راه غریب‌تر را بر می‌گزیند. او سکوت می‌کند؛ چرا که داستان او در تاریکی سالن سینما توسط یک کارگردان سارق فرانسوی رستگار شده است. روسلات مطرح کردن خود و احراز هویتی بیرون و جدا از نوشته را با این رستگاری تاخت می‌زند و مخفی می‌ماند. او متنش را در حافظه کارگردان فرانسوی حک کرده و این برایش به عنوان نویسنده، اوج رستگاری است. در اینجا با پیوند دو وضعیت روبه‌رو هستیم: رستگاری نوشتار و مخفی و بدون هویت ماندن نویسنده. روسلات اگر برای احراز هویتش اعتراض کند، نوشته‌اش به سود شهرت، نابارور باقی می‌ماند. آنچه روسلات را از اعتراض باز می‌دارد، موجودیت او در نوشته‌ای است که موجود است حتی اگر مخفی و بیرون از سلسله‌مراتب رسمی در تاریکخانه سینما بارور شده باشد اما به نظر می‌رسد ادبیات ایران، در ناموجود بودن نوشته، به نبردی معکوس نبرد آلوارو روسلات تن داده است. نبرد برای احراز هویت به قیمت نابودی نوشتار. نوشته، غایب است و ادبیات، ناموجود. آنچه باقی مانده، تلاش برای احراز هویت به واسطه امری است که وجود خارجی ندارد. نوشته‌ای در کشو یا بر پیشخوان موجود نیست که بخواهد زیر نور پرده‌ای روشن که در تاریکخانه‌ای می‌تابد، رستگار شود. کافی است به آنچه به عنوان داستان معاصر ایرانی منتشر می‌شود، نگاهی بیندازیم تا دریابیم که از نوشته‌ای که در یاد بماند، خبری نیست و در غیاب متنی غیرخنثی و کنش‌مند، این نویسنده است که دست به کار می‌شود تا هویت خود را اثبات کند. نوشتن دشوار است. راهکارهای کوتاه‌مدت تبلیغاتی برای مهم و موجود جلوه دادن ادبیات ناموجود و مطرح کردن آن به عنوان صدای تازه و... بعد از مدتی جواب نمی‌دهد. چند نفری هستند که می‌نویسند و باقی همه نبرد برای احراز هویتی است که اگر مخدوش شود، نوشته‌ای نیست که جای آن را بگیرد. روسلات به اتکای آنچه نوشته، خاموش می‌ماند اما نویسنده ایرانی اگر خاموش بماند، نوشته‌ای نیست که به جای او حرف بزند. اینجاست که خوش‌مشربی و روابط عمومی بالا جای نوشتن را می‌گیرد. قرار گرفتن نویسنده در درون سلسله‌مراتب پدرسالارانه، هراس از نوشتن را پدید می‌آورد و از نوشته‌های ناموجود گفتن را جایگزین آن می‌کند. نوشته‌هایی که از پی هم می‌آیند و روی هم را می‌پوشانند. اگر نوشتن را نوعی مقاومت در برابر سلسله مراتب و قراردادهای تثبیت‌شده بدانیم، نویسندگان ما با وانهادن این کانون مقاومت تن به همان قراردادها داده‌اند. نویسنده به مثابه آرتیست خود را به رخ می‌کشد و نوشته از هر نوع کنشی خالی می‌ماند. نویسنده در پی کسب هویتی جدا از آنچه می‌نویسد، است و به همین دلیل حاشیه‌های نوشتن، جای نوشتن در حاشیه را می‌گیرد. با ارجاع به آونگ فوکوی امبرتو اکو تمام می‌کنم: قهرمان این رمان دنبال این است که با نوشتن، جاودانه و رستگار شود و وقتی احساس می‌کند به عنوان یک نویسنده، شکست خورده است دست به بازنویسی روایت‌های دیگران و جعل آن روایت‌ها می‌زند. بعد از مرگش نوشته‌ای از او در گنجه‌اش پیدا می‌شود. نوشته‌ای مخدوش و به قول راوی با «مقادیری شکاف و هم‌پوشانی و خط‌خوردگی» که روایت خاطره‌ای از نوجوانی نویسنده شکست‌خورده است. راوی می‌گوید که در این نوشته لحظه‌ای هست که همان لحظه رستگاری و جاودانگی نویسنده شکست‌خورده اکنون مرده است. لحظه‌ای که در گنجه مدفون مانده و پس از مرگ نویسنده مرئی شده و کل زندگی او را رستگار کرده است. راوی می‌گوید: «نویسنده باید بمیرد تا خواننده پی به حقیقت او ببرد.» (آونگ فوکو/ ترجمه: رضا علیزاده/ انتشارات: روزنه). تن دادن به مناطق خالی و تاریک، تجربه‌ای هراس‌انگیز در نوشتن است که با آسان‌خواهی و تلاش برای احراز هویتی جدا از نوشتار جور نیست. همین هراس است که بسیاری از نویسندگان را به سمت پناهگاه سلسله مراتب و مناسبات تثبیت شده پدرسالارانه می‌کشاند. پناهگاهی که ترس اخراج شدن از آن، بی‌هویت شدن از طرف پدری که هویت می‌دهد و پرتاب شدن به منطقه خالی و تاریک، امکان نوشتن را از نویسنده سلب می‌کند. «نوشتن» در مناطق خالی و تاریک تحقق پیدا می‌کند؛ مناطقی که سلسله مراتب و قراردادهای مرسوم را فرو می‌بلعند.

درباره «ژورنالیسم انتقادی»

روزنامه به مثابه خیابان ادبیات

حسین ایمانیان

۱ برساختن یک «ژورنالیسم انتقادی» فوری‌ترین آکسیون نقادی ادبی است. نفس تولید چنین صفحاتی در یک روزنامه، خود ماهیتی انتقادی دارد، چرا که مهم‌ترین مشخصه وضع موجود ادبیات فارسی، «غیاب منتقد» است. اصرار بر «غیاب منتقد» انکار نقدهایی که نوشته می‌شود نیست، اشاره به بر زمین ماندن رسالت نقد است؛ ادبیات موجود از سوی چیزی جز نقادی ادبی سیاست‌گذاری شده و حدود آن نیز، هنوز، به دست بازار یا دیگر آلترناتیوهای برآمده از سرمایه‌داری مثل نهادهای ادبی (محفل، جایزه، دانشگاه و...)، مشخص می‌شود. چنین روندی، بی‌واسطه، همان «نقدزدایی» از ادبیات است، همان‌چه طی یک دهه اخیر به انجام رسیده و اتفاقا عمده‌ترین ابزارش همین روزنامه بوده است: ژورنالیسم پوپولیستی. با این همه قرار نیست، در تقابلی خام‌دستانه، همان نقش‌هایی به عهده گرفته شود که پیش از این ژورنالیسم پوپولیستی، در جهتی عکس، به خود می‌گرفت؛ هرچند «هم‌کاری» چند منتقد در کنار هم به مثابه بدن‌هایی که در یک مکان واحد، مکانی که پیش از این (از سوی سازنده‌اش) برای کاری دیگر در نظر گرفته شده، به هم پیوسته‌اند، خود ماهیتی سیاسی به خود می‌گیرد، اما قرار نیست مافیای دیگری، این بار با هیات‌رییسه‌ای متشکل از چند منتقد، به وجود بیاید؛ عینیت‌یافتن ژورنالیسم انتقادی نه عملی در جهت تغییر بازار یا اثرگذاری بر فروش کتاب‌ها یا محتوای تصمیم‌های نهادهای ادبی برای «ادبیات در سالی که گذشت»، که از ریخت‌انداختن این موضوعات است. مساله اصلی نه محتوای مقاله‌های این صفحه درباره کتاب‌ها، که نفس نوشته‌شدن چنین مقاله‌هایی در روزنامه است؛ مقالاتی که از پیشخوان کتاب روی‌گردان نیستند، بلکه سر در انکار آن دارند.

۲ ژورنالیسم انتقادی، تاکیدی مضاعف بر نقد عرفی به‌مثابه رادیکال‌ترین نوع نقادی است. نفس نوشتن در روزنامه خود نقش مهمی از این سوگیری را بر عهده می‌گیرد. نقدی که در روزنامه نوشته می‌شود دقیقا به همان مکان‌هایی نظر دارد که روزنامه واردشان می‌شود: مکان‌هایی مثل اتوبوس، محل کار، اتاق نشیمن، زندان و بعدتر، همان کلیشه معروف، سبزی‌فروشی. خواننده‌های نقد یا همان «مردم ادبیات» هم دقیقا در همان مکان‌ها است که به‌راستی مردم‌اند و نه در کتابخانه، کافه و دانشگاه. نقد عرفی برای آن نوشته نمی‌شود که در مکان‌های نامگذاری‌شده خوانده شود، نفس نقادی عینا زیر پا گذاشتن هر نوع هاله و دسته‌بندی است. مخاطب‌های نقد، همان خواننده‌های تصادفی روزنامه‌اند، نه نویسنده‌ها، شاعران یا «مخاطب‌های حرفه‌ای ادبیات»، تعبیری که همزمان از و برای اختگی ادبیات به وجود آمده است. نقد عرفی، درست هم‌خوان با مکان‌های بالا، بی‌نقاب است، خالی از هرنوع خویشتن‌داری فاضل‌مآبانه است؛ همان‌طور که مردم، فارغ از طبقه اجتماعی و شغل‌شان، یکسان و بی‌نقاب در چنان مکان‌هایی ظاهر می‌شوند، ژورنالیسم انتقادی هم نقابِ فرهیختگی را می‌درد و در سترونی «اصول نقد ادبی» دست‌وپا نمی‌زند. ژورنالیسم انتقادی پر از خشونت، یا به قول آدورنو انگیختار است. مداخله‌گری نقد، بیشتر از آنکه در روش‌شناسی آن یافتنی باشد در موضعش یافتنی است، موضعی که در انرژی متن، یا همان فضای بین واژه‌های جستار، متجلی است. «ژورنالیسم انتقادی» نه در پی ارایه دستورالعملی برای نقد، که یکسره تحقق کنش نقادانه است، بی‌آنکه اساسا به هیچ دستورالعملی مقید باشد؛ «ژورنالیسم انتقادی» سراپا آماتور است: هیچ دسته‌بندی ژنریکی را به خود راه نمی‌دهد، به هیچ رویکردی محدود نیست و هرگز شکل‌وشمایل یک متن تخصصی را به خود نمی‌گیرد؛ نقدی است که تنها به «روزنامه‌ای بودن» خویش وفادار است و همین وفاداری است که آن را علیه وضع موجود، مسلح می‌کند: چابکی، سخت‌گیری، مداخله‌گری و امیدواری، همه نشانه‌های این صف‌آرایی‌اند.

۳ ژورنالیسم انتقادی مطلقا محدود به ادبیات روز نیست. هرچند قطع ارتباط با پیش‌خوان کتاب، خود به‌غایت محافظه‌کارانه است و میدان را تماما به نهادهای ادبی واگذار می‌کند، اما بخش عمده‌ای از «ادبیات روز» همان «ادبیات مد روز» است؛ فقط نقادی نمونه‌هایی از ادبیات روز، حتی اگر این نمونه‌ها تصادفی انتخاب شده باشند، کافی است تا کلیت ادبیات روز خطاب شود. برکشیدن متن‌های مربوط به گذشته و به طور خاص آنهایی که مسکوت مانده‌اند و به شیوه‌ای نقادانه بارور نشده‌اند، یکی از رسالت‌های نقد ادبی است. «تاریخ ادبیات» همیشه مساله نقد است، اما، بنا بر صورت‌بندی نیچه از گونه‌های تاریخ‌گرایی: یادبودی، باستانی و انتقادی، مواجهه نقادی رادیکال با تاریخ ادبیات، مواجهه‌ای انتقادی است. نه مثل نگاه نخست کاملا ناامیدانه از ادبیات اکنون بریده و به آثار درخشان تاریخ ادبیات پناه می‌برد و نه همچون دومی با محافظه‌کاری تمام ادبیاتی مثل نمونه‌های درخشان گذشته یا به معنایی دیگر، ادبیاتی سنتی را طلب می‌کند، بلکه بر آثاری از تاریخ ادبیات دست می‌گذارد که «به درد» ادبیات امروز می‌خورند و می‌توان با نقادی آنها نوعی سیاست‌گذاری ادبی را پیش برد. هستند متن‌هایی از همین ادبیات معاصر فارسی که نقادی آنها می‌تواند افق‌های تازه‌ای پیش روی ادبیات امروز قرار دهد و به نوعی ادبیات آینده را پایه بگذارد. اینچنین است که نقادی ادبیات گذشته می‌تواند «روز»نامه‌ای باشد و همزمان که به گذشته می‌اندیشد، کاملا وضعیت کنونی را خطاب قرار دهد.

ترفندهایی که نسبتی با ادبیات ندارند

پدیدارشناسی سطل آشغال نویسنده

شیما بهره‌مند

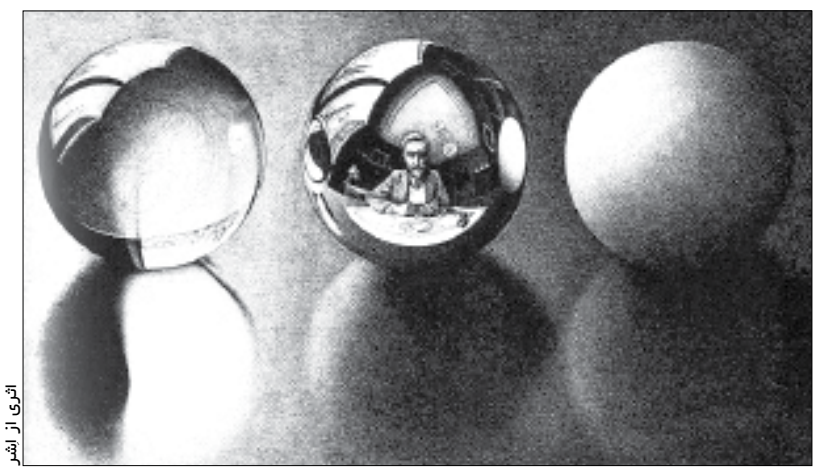
گابریل گارسیا مارکز در سخنرانی‌اش خطاب به نویسندگان جوان کوبا می‌گوید: «نویسنده خوب، نه از آنچه منتشر می‌کند، بلکه از آنچه در سطل آشغال می‌ریزد، شناخته می‌شود.» تاکید مارکز در این سخنرانی بر فرآیند «حذف» در نوشتن است، به خصوص جایی که نویسنده در معرض بازنمایی قرار می‌گیرد. او از حذف صحنه ترور در رمان پاییز پدرسالار، به دلیل روی‌دادنش در واقعیت می‌گوید.

هر نویسنده وقتی می‌نویسد تنها چیزهایی را به متن وارد نمی‌کند بلکه چیزهایی را نیز از آن جدا می‌کند تا نوشته امکان‌پذیر شود. چراکه هر متنی بر اساس نوعی از «کنار گذاشتن» است که شکل می‌گیرد و به همین دلیل است که متن ساختاری شبه فانتزی دارد چراکه در فانتزی نیز کنار گذاشتن خود ابژه میل فانتزی، شرط تحقق آن است. وقتی به ابژه بیش از حد نزدیک می‌شوید خود فانتزی از بین می‌رود. متن‌های بزرگ همواره این فاصله/حذف را با امر استثنا حفظ می‌کنند. پس به همان اندازه که چیزهایی در نوشته هست، ممکن است چیزهایی هم در نوشته نباشد یا حذف شده باشد. در پدیدارشناسی سطل آشغال نویسنده، با نویسندگانی مواجه می‌شویم که بدون توجه به فرآیند جدا کردن و حذف می‌نویسند، این نویسندگان صرفا تجربه زیسته‌شان را بازنمایی می‌کنند، در نتیجه وجه غالب ادبیات این روزها، که این‌گونه تولید می‌شوند، امکان فراروی از خود را ندارند، در خود شروع شده و در خود نیز تمام می‌شوند. و راهی به تاریخ ادبیات نمی‌یابند.

دست‌کم در دهه گذشته کمتر نوشته‌ای را سراغ داریم که در یادها مانده باشد، این است که در غیاب متنی که تولید مساله کند و گفتارهای رسمی و نظم موجود را در هم بریزد، نمایشی شدن روایت اتفاق می‌افتد. متن خوانده نمی‌شود یا اگر خوانده شود در حافظه نمی‌ماند. این شکاف به شکل مناسکی برای خوانده شدن بروز می‌کند که آن جلسات نقد ادبی این روزها است.

گی دوبور در وصف جامعه نمایش نوشته بود: «جامعه نمایش امر متفاوت را می‌پذیرد، اما امر تکین را سرکوب می‌کند.» پیش‌فرض غالب این جلسات ادبی رودررویی با نوشته‌ای متفاوت است، در منطق بازار و «مد» نیز «تفاوت» به شکل بیمارگونی اعمال می‌شود. پس این همان ادبیاتی است که بازار تولید می‌کند. ادبیات بازاری با تمام حواشی‌اش. مثل شناسایی تفاوت نوشته به واسطه حضور یک طبقه اجتماعی یا گروهی خاص در آن، یا نامگذاری اثر با پیشوندها و پسوندهایی مانند پست‌مدرن و... و یافتن خصوصیات ناشی از این نامگذاری در نوشته. در حالی که نقد ادبی به تعبیر آدورنو «صرفا در آنچه متن می‌گوید محدود نمی‌شود، بلکه منتقد در پی چیزی است که متن از گفتن آن طفره می‌رود.»نوشته متفاوت است اما ابدا خاص نیست. ما را دچار شوک نمی‌کند، به سکوت و تفکری نمی‌خواند، مساله‌ساز هم نیست. این است که جلسات نقد ادبی، بدون میانجی تئوری و نقد ما را به قرائت آثار دعوت می‌کند. و حتی اگر نوشته سعی در حفظ چیزی دور از نگاه خیره نمایش داشته باشد، با نمایشی شدن اثر، به نظم قدرت تقدیم می‌شود. به دنبال شفاهی شدن امر مکتوب در این جلسات، اثر ادبی به «درباره»اثر ادبی تبدیل می‌شود و رویکرد بیشتر منتقدان این جلسات به گفتن درباره نوشته محدود می‌شود. اینکه اثر ادبی درباره چه آدم‌هایی است، چه لحظه‌ای از زمان یا چه طبقه‌ای از جامعه... بر این اساس در مناسک جلسات ادبی، وجه تکین و در عین حال انضمامی اثر ادبی به امری عادی و انتزاعی تغییر ماهیت می‌دهد، همان ادبیات بدون ادبیات. این‌گونه جلسات ادبی با گرد هم آوردن آدم‌ها و شفاهی کردن نوشته، لذت جمعی را جانشین ژوییسانس فردی اثر می‌کند. تا اقتدار مرگ‌آور و هراسناک کلام مکتوب به هژمونی سخن‌هایی این همان‌گویانه تسلیم شود. نقد ادبی در این جلسات به نقد بدون انتقاد یا در نهایت داوری سازشکارانه اثر تن می‌دهد. به جای آنکه، تکه‌های جامانده متن را رستگار کند و در وضعیت ادبی این روزها جایگاهی مداخله‌گر داشته باشد. البته جلسات ادبی در ایران زمانی جایگاه پرتنش و تاسیس‌کننده‌ای داشته‌اند. بدون تردید هوشنگ گلشیری و رضا براهنی از آغازگران جلسات ادبی (پس از انقلاب) بوده‌اند. براهنی با ادبیات مواجهه‌ای تئوریک و رادیکال داشت و مواجهه گلشیری گرچه خلاقانه، اما بی‌واسطه بود. در هر حال گلشیری و براهنی هر دو با ادبیات، منتقدانه، مداخله‌گرانه و از جایگاه مقاومت با نظم حاکم بر ادبیات روبه‌رو می‌شدند. آن هم در زمانی که ادبیات هیچ تریبونی نداشت و برپایی این جلسات در آن وضعیت یک ضرورت بود (گرچه در نیمه‌های راه نشریاتی چون آدینه، دنیای سخن، مفید و... منتشر شدند).

اما بعدها همزمان با دوم خرداد و باز شدن فضای فرهنگی جلسات پرسش و پاسخ در دانشگاه‌ها برگزار شد. بعدتر در موسسات نیمه‌دولتی و وابسته به شهرداری و تشکل‌های وابسته و حتی خود نشرها. گرچه بسیاری برگزارکنندگان و شرکت‌کنندگان در این جلسات خود را پیروان گلشیری و براهنی می‌دانند، اما در تبارشناسی این پدیده، جلسات اخیر را با سنت شب‌شعرها نزدیک‌تر می‌یابیم. همان چیزی که زمانی براهنی به آن قلمدوش‌کردن ادبیات می‌گفت و گلشیری تعبیر پخته‌خواری را برای آن می‌پسندید. حالا انگار شب داستان‌ها مابه‌ازایی است برای شب‌شعرهایی که بیش از شعر، صدای خوب و دکلمه را به یاد می‌آورند. در این‌گیر ودار حاشیه‌ها پیش می‌آیند، تا جای متن را پر کنند. نویسنده جای متن می‌نشیند و حاصل این همه چیزی نیست جز نمایش در غیاب متن. و چاره‌ای نمی‌ماند جز برگزاری پررنگ و لعاب‌تر جلسات، دعوت چهره‌ها و در کارکردن انواع ترفندهایی که نسبتی با ادبیات ندارند. حالا با گم شدن ادبیات، ناگزیر نویسنده به صحنه می‌آید تا بر هویتش پافشاری کند. و مساله مهم احراز هویت نویسنده است. در حالی که به گفته ژیل دلوز «نوشتن، چیزی به جز نویسنده شدن است... و از بین آنها که با نیتی ادبی کتاب می‌سازند، عده بسیار معدودی هستند که خود را نویسنده می‌نامند.»



اثری از نشر

دقایق

توهم گفتار ادبی «ناب»

امیر احمدی‌آریان

■ توهم گفتار ادبی «ناب»، اعم از شعر و قصه و نقد و ادبیات فارغ از سیاست و ایدئولوژی و روانکاوی و غیره، نه‌تنها هنوز وجود دارد، بلکه حضورش اگر پررنگ نشده باشد، کم‌رنگ‌تر از پیش نیست. در اینجا این ناب‌بودگی را در ساحت نقد ادبی پی می‌گیریم.

به تبع این توهم شایع، که ناشی از سر تسلیم فرود آوردن گفتار ادبیات در برابر اوامر نهادهای قدرت و در نتیجه خزیدن ادبیات به پیله خویش است، هنوز کسانی هستند که نوشتن نقد ادبی «ناب»، نقد فارغ از گفتارهای غیرادبی را در سر می‌پرورانند و حتی بسیاری از محصولات برآمده از دل این باور، بین اهالی ادبیات به عنوان تنها شکل صحیح کنش انتقادی پذیرفته و ستوده می‌شود، تا حدی که به خصوص در دهه هفتاد، تولید نقد ادبی ناب گفتار مسلط بر نشریات آن زمان بود. گویی عده کثیری از منتقدان ادبیات در آن سال‌ها، هم و غمشان حذف صفات زاید از جلوی واژه نقد بود: نقد سیاسی ادبیات، نقد اجتماعی ادبیات، نقد روانکاوانه ادبیات و امثال آن چندان طرفدار نداشت. از این منظر، منتقد راستین آن است که با حذف این صفت‌ها، این بارهای زایدی که متن منتقد قرار است بر دوش متن ادبی بگذارد، به نوعی نقد ادبی ناب، فارغ از هر نوع صفت محدودکننده برسد و پاسدار گوهر ادبیات باشد.

در واقع در این نوع نگاه گفتارهای غیرادبی «آلوده»اند، استفاده از آنها و به کارگیری اصطلاحات و عبارات آنها در نقد ادبی موجب از بین رفتن یک‌دستی و «خودبسندگی» آن می‌شود و جا دارد تا حد ممکن از این گفتارهای آلوده‌کننده پرهیز شود. نتیجه تلاش برای نیل به نقد ادبی ناب را می‌توان با تورقی در مجلات ادبی بیست سال اخیر به وضوح دید: مقالات بسیاری که در نقد مجموعه شعری یا رمانی نوشته شده‌اند و درک هر سطر از آنها نیاز به رمل و اصطرلاب دارد. بدل کردن نظریه‌های پساساختارگرا به مجموعه‌ای از ایدئولوژی‌های کور در باب زبان نقد ادبی و منحصرکردن کنش انتقادی به شکلی از تفکر که پیچیدگی زبانی خصلت اصلی آن است، به بیان دیگر، تلاشی بی‌منطق برای هم‌سنگ کردن نقد ادبی با متن ادبی به این بهانه که نقد نیز کنشی خلاقانه است، همگی به تولید آن فضای انتقادی منجر شد. خصلت مشترک این نقدها، نثری متکلف و پرطمطراق است که به دور خود می‌پیچد و در نهایت، هیچ نمی‌گوید.

الگویی که این تفکر برای رابطه متن ادبی/ نقد ادبی در نظر می‌گیرد، نظیر الگویی است که فروید، یا بهتر است بگوییم یکی از روایت‌ها از روانکاوی فرویدی، برای رابطه خودآگاه/ ناخودآگاه ارایه می‌دهد. طبق روانکاوی فرویدی، بر اساس این رابطه سوژه را می‌توان دایره‌ای توپر دانست که محیط آن را خودآگاه و مساحت آن را ناخودآگاه تشکیل می‌دهد. خودآگاه سطح را پوشانده است و ظاهر است، در خودآگاه فرد حقیقتی نیست و فریب اعمال او را نباید خورد. خودآگاه بازتاب چیزی است در جایی دیگر، معلولی است که علتش از نظرها پنهان مانده است، واقعیتی است که مثلش به چشم نمی‌آید. حقیقت و علت اصلی اعمال و رفتارهای فرد و تمام آنچه نیاز داریم تا از طریق آن فرد را بشناسیم، در دل این دایره، در سطح نامتعین و ناشناخته‌ای واقع است که ناخودآگاه نام دارد. برای درک دلالت‌های اصلی رفتار فرد باید ظاهر را کنار زد، سطح را شکافت و به عمقی رسید که علت‌های اصلی در آن نهفته‌اند، مساحتی اسرارآمیز و جادویی که به هیچ ساختار معینی تقلیل نمی‌یابد و فقط نشانه‌هایی از آن را می‌توان درک کرد. به عبارت دیگر، این روایت از روانکاوی فرویدی روایتی ذات‌گرایانه است و هنوز به جوهری درونی، هر قدر هم نامتعین و ناشناخته، باور دارد و آن را ناخودآگاه می‌نامد، هر چند که به نامتعین و دور از چنگ بودن این جوهر ایمان دارد. در آن سو، خودآگاه سطحی است کاذب که روی جوهر را پوشانده است.

از منظر نقد ادبی ناب، رابطه متن ادبی/ نقد ادبی از چنین الگویی پیروی می‌کند: گویی ادبیات گوهری متعالی و عجیب دارد که باید از آن حراست شود، گویی متن ادبی سازوکارهایی خاص و شگفت‌انگیز در دل دارد که نباید به دیگر گفتارها آلوده شود. پس متن ادبی مساحت درونی دایره‌ای را می‌پوشاند که سطح بیرونی آن را متن منتقد پوشانده است و متن منتقد در حکم پاسدار این گوهر گرانبهاست. متن ادبی ناخودآگاه است و متن منتقد خودآگاه، متن منتقد باید مراقب باشد دیگر گفتارها به این گوهر نزدیک نشوند و از آن برای آرمان‌های ایدئولوژیک خود بهره نبرند، باید مراقب باشد ادبیات ابزاری در خدمت تبلیغات سیاسی یا آسیب‌شناسی اجتماعی یا عقده‌گشایی‌های روانکاوانه نباشد و جایگاه رفیع خود را تحت هر شرایطی حفظ کند. اما این باور ایدئولوژیک، حاصلی جز اختگی مفرط نقادی ادبیات نخواهد داشت.