

هوشنگ گلشیری و فرمالیسم روسی (۱)

مؤلف: حسام جنانی

اگر کتاب‌های داستان این پانزده‌ساله‌ای اخیر را مرور کنیم، به ضرس قاطع می‌توانیم بگوییم به هیچ نویسنده ایرانی به اندازه گلشیری داستان و کتاب، هدیه نشده است، و شاید با کمی احتیاط بتوان گفت نویسندگان نسل جوان ایران بیش از هر نویسنده دیگری از گلشیری متأثر شده باشند و راه‌هایی را پی گرفته باشند که دروازه‌هایش را او گشوده است...^۱

محمد تقوی

جنبه‌ای از آنچه تقوی در مورد گلشیری نگاشته، درست و جنبه‌ای دیگر از آن، قابل بحث است. قایل شدن به این که «نویسندگان نسل جوان ایران بیش از هر نویسنده دیگری از گلشیری متأثر» شده‌اند، تا حد زیادی درست است، اما این که بگوییم آن‌ها «راه‌هایی» را پی گرفته‌اند که دروازه‌هایشان را او به رویشان گشوده است، جای تأمل بسیار دارد. آن‌چنان که در این مقاله و مقالات بعد خواهیم دید، گلشیری در ادبیات داستانی معاصر ایران گشاینده «راه‌ها» نبوده است. او تنها یک راه را به روی ادبیات داستانی ایران گشود که همان راه نیز، آن‌چنان که خواهد آمد، اکنون دیگر به جاده‌ای سنگلاخ و پردست‌انداز بدل

۱. گلشیری، هوشنگ. باغ در باغ. تهران: نشر نیلوفر، جلد دوم، چاپ سوم. ص ۸۰۰.

شده است که نه تنها دیگر راه به جایی نمی‌برد، که به گمان من پیمایندگان خود را به بیابانی برهوت هدایت می‌کند.

در ایران امروز، ادبیات به دو سنخ «جدی» و «غیرجدی» تقسیم شده است و تنها نوع اول، که از آن با تعبیری مانند ادبیات فاخر، ادبیات وزین یا ادبیات اقلیت یاد می‌گردد، ادبیات به معنای مطلق کلمه در نظر گرفته می‌شود. غالباً هم نویسندگان صاحب‌نام هستند که، خصوصاً تحت تأثیر نظریات گلشیری، بر طبل این تقسیم‌بندی می‌کوبند و آن را توجیه می‌کنند و صدالبته این فرهنگ‌سازی غلط اثر خود را بر روی مخاطبان نیز گذاشته است.

از نظر بسیاری از نویسندگان امروز ایران، نوع دوم نه تنها ادبیات نیست که تلاش برای اعتلای آن و گشودن راه‌هایی برای شکوفا شدنش «توهین» به مخاطب نیز به شمار می‌رود و اگر بخواهند نهایت سخاوتمندی را در موردش خرج کنند، آن را «پلی» می‌نامند که می‌توان از طریق آن خواننده به اصطلاح نافر هیخته را به ادبیات جدی و فاخر رهنمون کرد.

اما علت شکل‌گیری این دوقطبی در ادبیات داستانی ایران چیست و چرا نگاه به ادبیات عامه‌پسند در ایران تا این حد منفی است و به ادبیات «عوام‌پسند» در نازل‌ترین معنای آن ترجمه می‌شود؟

یک سبب، همان‌طور که اشاره شد، تأثیر نظریات گلشیری است که ادبیات را به دو مقوله جدی و غیرجدی تقسیم کرد و سنخ دوم را فاقد ارزش، مبتذل و «حلوا حلوا کردن» آن را «اندکی، فقط اندکی نشانه بی‌سوادی» دانست. اما آن‌چه پیروان گلشیری سهواً یا عمداً توجهی به آن ندارند، این است که او غالباً تحت تأثیر یک نظریه ادبی که مختصر آشنایی با آن داشت و ای بسا در زمان فعالیت ادبی او دیگر ارج و قرب گذشته خود را در صحنه ادبی جهان از دست داده بود، چنین سخن گفته است و نظرهایش،

اغلب بدون توجه به شرایط و مقتضیات جامعه‌ای که در آن می‌زیست، بیان شده‌اند و فاقد اصالت فکری‌اند و نباید نظر شخصی خود او که از طریق غور و تأمل شخصی به آن‌ها رسیده، دانسته شوند. فرمالیسم روسی^۱ از اواسط دههٔ دوم قرن بیست میلادی تا اوایل دههٔ چهارم آن، یکی از مکتب‌های پرنفوذ ادبی روسیه به شمار می‌رفت که بعدها با ترجمهٔ آثار روسی به دیگر زبان‌های اروپایی و نیز با مهاجرت برخی از بنیان‌گذاران آن به کشورهای دیگر، به یکی از مکتب‌های ادبی شاخص در مقیاسی جهانی بدل شد و راه خود را به صحنهٔ ادبی کشورهای دیگر نیز یافت. اگرچه هیچ‌گاه خط مشی واحدی در نحله‌های مختلف فرمالیسم دیده نشد، اما اصول کلی مشترکی تمام این نحله‌ها را تحت لوای فرمالیسم به هم مرتبط می‌کرد. دو گروه اصلی این مکتب انتقادی، حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو^۲ و انجمن مطالعات زبان شاعرانه^۳ پتروگراد بودند که نظریه‌ها و شگردهای عمدهٔ فرمالیسم روسی را پی ریختند. فرد مرکزی انجمن نخست، رومن یاکوبسن و از جمله اعضای نامدار انجمن دوم، ویکتور شکلوفسکی رهبر انجمن بود. جالب این‌جاست کسانی که نام فرمالیست (صورت‌گرا) را به این مکتب دادند، نه اعضای آن، بلکه دشمنان و منتقدانش بودند که به استهزا آن را به این نام می‌خواندند و بنیان‌گذاران این مکتب ترجیح می‌دادند روش خود را شکل‌شناسی^۴ یا ریخت‌شناسی بخوانند.

۱. دلیل تأکید بر **روسی** بودن این نوع از فرمالیسم این است که شاخهٔ دیگری از این مکتب ادبی در آمریکا رویید که به عنوان «نقد نو» شناخته می‌شود و نویسنده فقید مورد نظر ما، یعنی هوشنگ گلشیری، منحصراً تحت تأثیر شاخهٔ روسی آن بوده است. هرچند با توجه به مقدمه‌ای که بر کتاب *باغ در باغ* نوشته است، گویا در اواخر عمر با «نقد نو» نیز آشنایی مختصری حاصل کرده بود.

۲. Moscow Linguistic Circle.

۳. The Society for the Study of Poetic Language.

۴. Morphology.

از نظر فرمالیست‌ها و به خصوص شک洛夫سکی، آنچه اثر «ادبی» را از اثر «غیرادبی» متمایز می‌کند و به آن ارزش زیبایی‌شناختی می‌بخشد، تماماً در شگردها یا تکنیک‌های به کار رفته در آن نهفته است و فقط همین شگردها یا تکنیک‌ها یا تمهیدات هستند که باید به مثابه یگانه موضوع مطالعات ادبی مد نظر قرار گیرند. ویکتور شک洛夫سکی در مقاله هنر به مثابه تکنیک^۱ که عملاً مانیفست مکتب فرمالیسم است و در ایران به صورت‌های دیگری مانند هنر به مثابه شگرد/فن/صنعت و... نیز ترجمه شده است، به دنبال تمایزبخشی مزبور است. بدین سان، ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر محدود به شگردهایی می‌شود که هدف از به کارگیری آن‌ها ایجاد نوعی آگاهی اعتلایافته در خوانندگان و اعطای نوعی دید نو به آنان است. کارکرد اصلی و اساسی تمامی تکنیک‌های به کار رفته در یک اثر هنری برای دست یافتن به این دید نو، «آشنایی زدایی» از هر آنچه است که به صورت خودکار برای مخاطبان شناخته شده است و از این رو، از «درک» خودآگاه آن عاجزند.

همان‌طور که گفته شد، از دید فرمالیست‌ها تکنیک‌های مزبور ابزارهای اصلی در تعیین «ادبیت» یک متن هستند و متفکران فرمالیست برای یافتن همین ادبیت مزبور آثار منظوم و منثور را بررسی می‌کردند. ناگفته پیداست که آشنایی زدایی، به خصوص در وجه زبانی آن، سبب کاهش سرعت و افزایش دشواری در خواندن متن ادبی و آفرینش نوعی شاعرانگی در متن می‌شود. بی‌جهت هم نبود که فرمالیست‌های متقدم، انجمن ادبی خود را انجمن مطالعه زبان شاعرانه نام نهاده بودند. باری، از دید شک洛夫سکی، دشواری مذکور از آنجایی که درکی اعتلایافته از زندگی به مخاطبان می‌بخشید، نوعی ارزش زیباشناختی در خود داشت و عامل اصلی شکل‌دهی به ادبیت پیش‌گفته در متن بود. بنابراین، مقصود فرمالیست‌ها و به خصوص شخص شک洛夫سکی از ارجحیت بخشیدن - دقت کنید که ارجحیت بخشیدن

۱. Art as Device.

با اصالت دادن متفاوت است - به فرم، بیان این نکته بود که تفاوت متن ادبی از متن غیر ادبی را فقط می‌توان، و از دید آن‌ها باید، با دستکاری در فرم ایجاد نمود که ابزار اصلی هنرمند در آفرینش هنر است. بدین گونه، از نظر فرمالیست‌ها «هنر» در تقابل با «غیرهنر» به شگردها/تکنیک‌ها/تمهیدهای فرمی - زبانی تقلیل می‌یابد که هنرمند به کار می‌گیرد تا اثر خود را خلق کند. این نوع دیدگاه تحت عنوان فرمالیسم مکانیکی شناخته می‌شود، چون نقطه تمرکزش صرفاً «هنر سازه‌ها» یا همان شگردها یا تمهیدات یا تکنیک‌های ادبی است و به عوامل بیرونی تأثیرگذار بر یک اثر ادبی یا محتوای متن توجهی ندارد یا حداقل سعی می‌کند در مورد آن‌ها موضعی اتخاذ نکند. هنگامی که به نوشته‌های نویسنده فقید مورد نظرمان نظر می‌اندازیم، متوجه می‌شویم که او نیز این گونه می‌اندیشید:

انگ فرمالیست بودن اشکال دیگری نیز پیدا کرده است، از آن جمله است خرافه اولویت محتوا بر فرم. اما وقتی جنگ با فرمالیست‌های روس در روسیه شوروی داغی‌اش را از دست داد، به خرافه‌های از این دست تغییر شکل داد: هر محتوایی فرم خودش را می‌گیرد. این اواخر هم که دیگر ظاهراً اثری از آثار آن فرمالیست‌ها نبود، می‌گفتند: محتوا و فرم باید هماهنگ باشند.^۱

تصور بر این است، و از نقل قول بالا نیز چنین برمی‌آید که فرمالیست‌ها و شخص شک洛夫سکی، به خصوص در اوایل پیدایش مکتب فرمالیسم، به تقابل بین فرم و محتوا قایل بودند و یکی را، یعنی فرم، در مقابل دیگری، یعنی محتوا، اصالت می‌بخشیدند. اما مسئله قدری پیچیده‌تر است و باید مذاقه بیشتری روی آن صورت گیرد. در واقع، فرمالیست‌ها نه تنها به دوگانگی بین فرم و محتوا باوری نداشتند، بلکه آن را از اساس مردود می‌دانستند. به بیان دیگر، فرمالیست‌ها بین این دو، رابطه تقابلی قایل نبودند و یکی را در

۱. گلشیری، همان مأخذ، صص ۴۰۵-۶.

مقابل دیگری اصالت نمی‌بخشیدند. در نهایت، می‌توان این‌گونه گفت که تأکید فرمالیست‌ها بر سازوکارهای درونی یک متن، به معنای نادیده گرفتن تأثیر نظام‌های برون‌متنی سیاسی، ایدئولوژیک، اقتصادی و... بر آن متن نبود (و اصلاً کدام عقل سلیمی می‌تواند این را بپذیرد؟)، اما از آنجایی که هدف اصلی آن‌ها از تحلیل یک متن ادبی ارزیابی میزان ادبیت آن بود، بنابراین، برای تمایز برقرار کردن بین متن ادبی و متن غیرادبی بیشتر بر نحوه به کارگیری تکنیک‌های فرمی در آن تمرکز می‌کردند. استدلال آن‌ها این بود که اگر معیار تعیین ادبیت یک متن محتوای آن باشد، آن‌گاه چه بسا متنی غیرشعری (مقصود غیرخلاقانه است) را هم بتوان ادبی به حساب آورد، چون محتوایی عمیق را که بتوان با یک داستان یا یک شعر بیان کرد با زبان غیرداستانی یا غیرشعری نیز می‌توان گفت. پس بهتر است که از همان ابتدا فرم اثر مورد توجه قرار گیرد. از این رو، فرمالیست‌ها به جای دوگانگی بین محتوا و فرم به دوگانگی دیگری بین «ماده»^۱ و «هنر‌سازه» (تکنیک) باور داشتند. دکتر شفیع کدکنی اخیراً در کتاب خود رستاخیز کلمات که در باب فرمالیسم روسی است و نیز در دیگر نوشتارهای خود به این نکته توجه نشان داده‌اند:

در مکتب فرمالیسم روسی ما با یک تقابل دیگری روبه‌رو می‌شویم که محور تمامی مباحث ایشان است... و عبارت است از تقابل موجود میان ماده/هنر‌سازه یا به تعبیر خود ایشان *device/material*. ما پیش از این، ماده را در برابر صورت و روح و معنا و هیولا می‌دیدیم و در این جا «ماده» رویاروی «ابزار» یا «هنر‌سازه» قرار می‌گیرد... در این جا به اجمال یادآور می‌شویم که «هنر‌سازه» تمام تمهیداتی است که شاعران و نویسندگان و هنرمندان به کار می‌گیرند تا از ماده «زبان» یا ماده «قصه و حکایت و وقایع روزمره» به «شعر» یا به «پیرنگ» برسند... از

۱. Material.

همین جا ما وارد مسئله تقابل «ماده» و «هنر سازه»ها می شویم و مسئله آشنایی زدایی را که یکی از مهم ترین چشم اندازهای نظریه فرمالیسم روسی است، رویاروی خود می بینیم و بر ما مسلم می شود که کار هنرمند چیزی نیست جز آشنایی زدایی... که هنرمندان بدان دست می یابند تا از مواد خام هنرشان که در اختیار همه کس است، به «شعر» یا به «پیرنگ» یا به «سینما» برسند. از «زبان» به شعر رسیدن یا از «مجموعه وقایع روزمره» به «پیرنگ» رسیدن یا از مقداری «عکس» به «سینما»... رسیدن... همه مصادیق کارکرد هنر سازه هاست در تقابل با ماده... در چشم انداز تقابل «ماده/هنر سازه» آنچه برای صورت گرایان روسی جنبه بنیادی دارد، همکاری نقش های متقابل هنر سازه ها در داخل اثر ادبی و اثر هنری است. صورت گرایان روسی، آن تقابل دیرینه «صورت» و «محتوا»... را از بنیاد قبول نداشتند و آن را امری بی معنا و بی اثر تلقی می کردند.^۱

اگر زبان را به مثابه مصالح ساختمانی (آجر، سیمان، گچ و...) و تکنیک های خلق اثر هنری را به مثابه ابزار ساخت یک بنا (تراز، شاقول، ماله) در نظر بگیریم، آن گاه سخن دکتر کدکنی وضوح بیشتری بر ایمان می یابد. بدین گونه می توانیم با استفاده از تکنیک یا ابزار، زبان معمولی یا همان مصالح را به اشکال یا فرم های مختلف در بیاوریم.

ویکتور ایلیچ نیز در کتاب شناخته شده خود، تاریخ و تعالیم فرمالیسم روسی که راهنمای استاندارد شناخت این مکتب دانسته می شود، بر همین نظر دکتر شفیع کدکنی در خصوص رابطه بین محتوا و فرم نزد فرمالیست ها، پای می فشرده: «فرمالیست های روس با دوگانگی «فرم» در مقابل «محتوا» که... اثر را به

۱. شفیع کدکنی، محمدرضا. "فرم چیست؟ نوشتاری از دکتر محمدرضا شفیع کدکنی"، روزنامه اطلاعات، شماره ۲۵۷۱۱،

چهارشنبه ۱۷ مهر ۱۳۹۲.

دو بخش محتوای خام و فرم تحمیلی و کاملاً بیرونی تقسیم می‌کرد، میانه‌ای نداشتند.^۱ در واقع، دلیل اصلی نیز که متفکران این مکتب ادبی، نام فرمالیست، یعنی طرف‌داران اصالت فرم را برای خود بر نمی‌تافتند و عنوان فنی‌تر شکل‌شناسی را برای کار خود برگزیده بودند، همین بود که اساساً از نظر آن‌ها جدالی به شکل و شیوه تقابلی بین محتوا و فرم برقرار نبود که بخواهند به یکی اصالت ببخشند و دیگری را تنزل بدهند. سعی آن‌ها تنها بر این بود که بر «چگونه گفتن» تمرکز کنند و این در ذات خود به معنای بی‌ارزش پنداشتن «چه گفتن» نیست. مقایسه نظرات دکتر کدکنی و ایرلیچ با آنچه گلشیری در باب فرمالیسم بدان معتقد بوده، حقایق دیگری را بر ما آشکار می‌کند. گلشیری در خصوص رابطه بین محتوا و فرم چنین می‌گوید:

... مثلاً هیچ محتوایی خود به خود، یعنی بدون آگاهی نویسنده و اشراف او بر امکانات «فرم خودش» را نمی‌گیرد. ثالثاً - که مهم‌ترین است - جست‌وجوی تکنیک مهم‌ترین مشغله یک نویسنده جدی است تا آن‌جا که بعضی‌ها گفته‌اند که همین تکنیک وسیله کشف است. تازه هیچ محتوایی بدون فرم، بدون اثر بر روی زبان، انتخاب بهترین نظرگاه در خور، تنظیم حوادث و غیره تحقق پیدا نخواهد کرد.^۲

کاملاً آشکار است که گلشیری در فهم خود از دوگانگی مد نظر فرمالیست‌ها دچار سوء برداشت بوده. بالاتر دیدیم که او اولویت محتوا بر فرم را خرافه می‌نامد و در این‌جا نیز متوجه می‌شویم که دوگانگی

۱. Erlich, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine*. Hague: Mouton Publishers, Fourth Edition, ۱۹۸۰. p ۱۸۶.

۲. گلشیری، همان مأخذ، ص ۴۰۶.

اصلی مد نظر فرمالیست‌ها را که بین ماده و تکنیک بوده با محتوا - فرم اشتباه گرفته است^۱ که مجموع این‌ها نیز در واقع فهم سطحی او را از مکتبی که شدیداً از آن متأثر بوده، نشان می‌دهد.

در سال ۱۳۸۶، روزنامه اعتماد در ویژه‌نامه بیستمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران، مجموعه مقالاتی از مهم‌ترین بنیان‌گذاران جنبش فرمالیسم روس را با نام *نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس* معرفی کرد. این مجموعه مقالات را عاطفه طاهایی، مترجم زبان و ادبیات فرانسه به فارسی ترجمه کرده بود. در این معرفی چنین می‌خوانیم:

آشنایی طاهایی با این کتاب به اوایل سال‌های دهه هفتاد و دوران دانشجویی‌اش برمی‌گردد، سال‌هایی که در دانشگاه در کلاس‌های نقد ادبی نام تودوروف را شنیده که به عنوان نخستین منتقد فرانسوی به سراغ فرمالیسم روس رفته است. برداشت سطحی و رایج از فرمالیسم که آن را در توجه به فرم در مقابل محتوا خلاصه می‌کرده، طاهایی را با این پرسش مواجه کرده که واقعاً فرمالیسم چیست...^۲

و این همان پرسشی بود که گلشیری «واقعاً» باید از خود می‌پرسید، اما نپرسید و به برداشت سطحی خود، یعنی اصالت بخشیدن به فرم در مقابل محتوا، اکتفا کرد و همین کافی بود تا در سال‌های بعد به تأثر از او، بلای مهیبی بر سر ادبیات ایران نازل شود. اساساً گلشیری دعوایی را وارد ادبیات داستانی ایران کرد

۱. این سخن گلشیری که «هیچ محتوایی بدون فرم تحقق پیدا نخواهد کرد» از بنیان خطاست و شیوه درست بیان آن این گونه است: «محتوا بدون فرم خاص نیز تحقق پیدا می‌کند، اما فرم خاص است که به آن شکل ویژه هنری می‌بخشد.» بنابراین، نباید بین این دو رابطه تقابلی قایل شد.

۲. روزنامه اعتماد، "درباره نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس/ رستاخیز واژه"، شماره ۱۳۸۸، ۱۹ اردیبهشت ۸۶ ص

۹ (ویژه بیستمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران).

که از بنیان نزد فرمالیست‌ها وجود خارجی نداشت. موکاروفسکی نیز که یکی از ساختارگرایان حلقهٔ پراگ بود، این مسئله را به بهترین وجه در کتاب خود، کارکرد زیبایی‌شناختی، هنجار و ارزش به منزلهٔ حقایق اجتماعی، آورده است:

تمایز بین «فرم» و «محتوا»، به صورتی که در بررسی اثر هنری به کار می‌رود، اشتباه است. فرمالیسم مکتب زیبایی‌شناسی و نقد ادبی روسی در بیان این امر که تمامی عناصر یک اثر، بدون هرگونه تمایزی، مؤلفه‌های فرم هستند، محق بود. این را نیز باید افزود که به‌طور مساوی تمام عناصر، حاملان معنا و ارزش‌های برون‌متنی و بدین‌سان مؤلفه‌های محتوا هستند. **تحلیل «فرم» نباید محدود به تحلیل فرمال گردد.**^۱ [تأکید از من است].

همان‌طور که می‌بینیم، موکاروفسکی به گونه‌ای دیدگاه مکتب فرمالیسم روسی را در باب رابطهٔ فرم و محتوا تشریح می‌کند که معلوم می‌شود این مکتب از همان ابتدای پیدایشش به تمایز میان این دو باوری نداشت و هوشنگ گلشیری با سوءبرداشت خود دقیقاً به راه مخالف این مکتب رفته است و از این روست که هم‌ارزی محتوا و فرم را برخلاف موکاروفسکی برنمی‌تابد و برای آن‌ها رابطهٔ تقابلی قایل می‌شود. نظیر همین سخن موکاروفسکی در تحلیل صحیح شفییی کدکنی از رابطهٔ بین فرم و محتوا در مکتب فرمالیسم روسی نمود پیدا می‌کند: «صورت‌گرایان روسی محتوا یا معنا را چیزی جز تجلی صورت نمی‌دانند و مسئلهٔ دیرینهٔ تقابل محتوا و شکل یا صورت را از بنیاد قبول ندارند. در این چشم‌انداز معنا همان صورت است و صورت همان معنا.»^۲

۱. Mukarovsky, Jan. *Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts*. Trans. Mark E. Suino. Michigan: University of Michigan, ۱۹۷۰. Digital Print. Pp ۸۸-۹.

۲. شفییی کدکنی، همان مأخذ.

سوءبرداشت گلشیری در فهم دوگانگی مدنظر فرمالیست‌ها، محتوا را در «مقابل» فرم قرار داد و برای فرم به شکلی تقابلی اصالت قایل شد و مبتنی بر این فهم ناقص، معنا و مغز و غنای فکری اثر را در پوسته سخت فرم خفه کرد.^۱ شاید به همین دلیل باشد که پس از مرگ گلشیری و در دهه هشتاد شمسی که شاگردان و طرف‌دارانش ردای یک اسطوره را بر قامتش پوشانده بودند، بسیاری از نویسندگان جوان و تازه‌کار، پیرو عقیده‌ای شدند - عقیده گلشیری - که از بنیان چیزی جز یک سوءبرداشت نبود - سوءبرداشت گلشیری - و ادبیات داستانی چنان درگیر فرم‌بازی‌های بی‌محتوا شد که صدای تمامی اهل فن را به آسمان برد:

به قول انگلس: شاید شما دوست داشته باشید ماهوت پاکن را گاو بنامید، ولی توقع نداشته باشید ماهوت پاکن تان شیر هم بدهد. هر اثری که به دلیل بازی‌های زبانی و ساختارشکنی دشوارخوان شد، یا به دلیل ضعف نویسنده در این دو مقوله دچار بی‌ساختاری و از هم گسیختگی روایی گردید و حتی قابلیت ارتباط با اهل قلم... را از دست داد، داستان جدی نیست. بسیاری از این متن‌ها حتا قصه هم ندارند. در حالی که فرهیخته‌ترین خواننده دنبال قصه است و می‌خواهد از خواندن آن لذت ببرد و در عین حال به تفکر واداشته شود. چون اگر اثری خوش‌خوان یا به قول مارکز «فراخوان» بود، حتماً عام یا عامه‌پسند نیست. اما ما اسیران عرصه بازی‌های منسوخ‌شده زبانی، فرم‌گرایی افراطی و تکنیک‌زدگی جنون‌آمیز و کارورزدگی کسالت‌آور، چون حریف نویسنده‌های عامه‌پسند نیستیم، آن‌وقت از محدودی شفقت، بلندنظری و حتا نزاکت خارج

۱. به این نمونه دقت کنید: «در ماندنی‌ترین آثار، من کار یک داستان‌نویس را در لحظه خلق یک اثر «جستجوی تکنیک» می‌دانم، شکل دادن و فرم دادن. پیام مسئله بعدی است.» (گلشیری، باغ در باغ، ص ۷۸۲) یعنی بازهم قرار دادن فرم و محتوا رو در روی یکدیگر. به تعبیری دیگر، اصالت بخشیدن به یکی و تنزل دادن دیگری.

می‌شویم و به این نویسنده‌ها بی‌حرمتی می‌کنیم. حسادت هم نیست، از آن بدتر است: تنگ‌نظری قساوت‌آمیزی است... نه دلسوزی برای فرهنگ. البته موضوع جنبه عمومی‌تری هم دارد: رویکردهای نه چندان سازنده‌ای که سال‌ها پیش از سوی بعضی از محافل ادبی در دستور کار بود، امروز نتیجه‌اش را می‌دهد: پدیده دردناک بی‌مخاطبی - موضوعی که در مقاله جداگانه‌ای به آن خواهیم پرداخت.^۱

از طرف دیگر، در فضای ادبی روسیه، اروپا یا آمریکا، فرمالیسم فقط یک مکتب ادبی در میان مکتب‌های دیگر در نظر گرفته می‌شد، اما در ایران و به‌خصوص پس از گلشیری و تحت تأثیر او، گویا برای بسیاری - آن هم احتمالاً بدون آن که بدانند دقیقاً از چه پیروی می‌کنند - به صورت تنها قالب ممکن برای خلق اثر درآمد که نتیجه بلافصل این پیروی کورکورانه نیز فرم‌بازی بیشتر، تکنیک‌گرایی افراطی‌تر، عدم توجه به ظرف زمانی و مکانی شکل‌دهی به اثر و عملاً خلق هیچ و پوچ بوده است. نیز باید دقت کرد زمانی که گلشیری این سخنان را در اواخر دهه شصت شمسی به زبان می‌آورد، پنج دهه از مرگ فرمالیسم مکانیکی روسی گذشته بود (که اکنون بیش از هشت دهه شده است) و تحول و تطور درونی فراوانی در این مکتب رخ داده بود،^۲ و حتا یکی بنیان‌گذاران اصلی مکتب فرمالیسم، یعنی رومن یا کوبسون، با همکاری متفکران دیگری مانند یان موکاروفسکی با عبور از این مکتب ادبی، بنیان‌های ساختارگرایی را

۱. بی‌نیاز، فتح‌الله، "علل نفوذ ادبیات عامه‌پسند و عواقب خطرناک آن"، نشریه فرهنگی/هنری/اجتماعی رودکی، شماره ۱۰، ص ۲۰.

۲. نله‌های دیگری مانند فرمالیسم ارگانیک، سیستمی و زبانشناختی نیز بعدها از دل تحول و تطور درونی این مکتب پدید آمدند که هر کدام صرف نظر از اصول کلی آن، روش‌های خود را در برخورد با متن به کار می‌گرفتند.

در پراگ پی ریخته بود و بعدها با همکاری لوی اشتراوس در آمریکا پای پروژه ساختارگرایی را به انسان‌شناسی نیز باز کرد.

یکی از نمودهای این تحولات و بازبینی‌های درونی را می‌توان در حرکت فرمالیست‌ها از مفهوم «آشنایی‌زدایی» به سمت «فایولا»^۱ و «سوژیت»^۲ دید.^۳ متفکری که این دو مفهوم را به ساخت‌گفتار فرمالیسم وارد کرد بوریس توماشفسکی^۴ بود. هانس برتنز در کتاب خود *مبانی نقد ادبی* ماجرا را این گونه نقل می‌کند:

ایده آشنایی‌زدایی در خصوص شعر به خوبی عمل می‌کرد و شعر خلاقانه و آشنایی‌زدای مدرنیستی زمانه فرمالیست‌ها نیز اعتبار این مفهوم را به منزله معیار غایی تعیین «ادبیت» کاملاً تأیید می‌کرد... اما عجیب نبود که فرمالیست‌ها در تلاش خود برای اعمال کردن «شگردهای» آشنایی‌زدایی شعری بر داستان به مشکل برخوردند: آشکارترین این شگردها - قافیه مثلاً - در داستان رخ نمی‌دهد و آن‌هایی که کمتر مشهود بودند، مانند استعاره‌ها را، اگرچه نه به همان میزان، می‌شد در کاربرد روزمره نیز دید.^۵

از این رو، توماشفسکی نتیجه گرفت که تفاوت نه در تفاوت زبانی بلکه در نحوه آرایه است.^۶ توضیح آن‌که، فایولا گزارشی خطی است از آنچه در روایت حادث می‌شود؛ حرکتی راست و مستقیم از الف

۱. Fabula.

۲. Syuzhet.

۳. این دو را به «داستان» و «طرح» ترجمه کرده‌اند.

۴. Boris Tomashevsky.

۵. Bertens, Hans. *Literary Theory, The Basics*. London: Routledge, ۲۰۰۵. Digital Print. P ۳۵.

۶. *ibid.*

به سمت ب و از ب به سمت پ. اما سوژیت روایت عینی داستان و دستکاری نویسنده است در فایولاً. در سوژیت لزوماً ب پس از الف و پ پس از ب نمی آید و از این رو، می توان با استفاده از آن، فرمی غریب و نا آشنا به روایت داد. سوژیت راهکار جدید فرمالیست‌ها برای انطباق دادن مفهوم آشنایی زدایی بر ادبیات داستانی بود و این دو، برخلاف مفهوم آشنایی زدایی، هیچ گاه در کلام گلشیری نمودی نیافتند. نشانی از این که شناخت گلشیری از فرمالیسم روسی محدود به همان مفهوم ابتدایی آشنایی زدایی در نحله مکانیکی این مکتب بود.

البته اشتباه نشود، مقصود از این بحث متهم کردن هوشنگ گلشیری به فرمالیست بودن یا دامن زدن به جدال تکراری و ملال آور نویسنده متعهد، نویسنده فرمالیست نیست. اصولاً فرمالیست بودن گلشیری پدیده ناشناخته‌ای نیست که در این خصوص کسی قصد اتهام زدن به او را داشته باشد و خود او نیز فرمالیست بودن خود را صراحتاً اعلام می کرد.^۱ آنچه ناشناخته مانده این مسئله است که گلشیری چگونه فرمالیسم را فهم کرده بود. در واقع، قصد تنها آسیب شناسی فرآیندی است که، به خصوص تحت تأثیر هوشنگ گلشیری، از قریب پنج دهه پیش گریبان داستان فارسی را گرفته است و این طور که معلوم است به این زودی‌ها نیز حاضر به رها کردن آن نیست. باری، دقت در نقل قول ذیل از گلشیری مسائل دیگری را آشکار می کند:

نویسنده به دلیل استفاده از نظرگاه - منظری که از آن به وقایع می نگرد - واقعیت را داستانی می کند، پس به جای اصل حقیقت باید اصل آشنایی زدایی را پذیرفت، یعنی نویسنده وقتی

۱. «طرح مباحثی مانند شیء فی نفسه، شیء نوشته، و همچنین خواندن خود متن و ارزیابی اثر با توجه به معیارهای موجود در آن و بالاخره زبان موجود در نوشته را اصل دیدن تنها وقتی مفهوم می افتد که به یاد بیاوریم بزرگترین اتهام صاحب این قلم در همه این سال‌ها فرمالیست بودن است.» (گلشیری، باغ در باغ، ص ۱۷)

واقعیتی موجود را از چشم‌اندازی متفاوت با چشم‌انداز ما می‌نگرد، به این قصد نیست تا حقیقت
یا چیزی شبیه آن را به ما بنمایند...^۱

این‌ها نه نظریات شخصی و ابتکاری و قوانین ازلی و ابدی ادبیات، که ترجمان لفظ به لفظ مکتب فرمالیسم
روسی از نوع مکانیکی آن هستند. نظیر همین سخنان را می‌توان در آرای شک洛夫سکی در مقاله بسیار
معروف او هنر به مثابه تکنیک نیز مشاهده کرد. او درباره هدف هنر این‌گونه می‌گوید که: «هدف هنر
هدایت ما به شناخت یک چیز از طریق ابزار درک به جای بازشناسایی آن است. با «آشنایی‌زدایی» از
اشیا و پیچیده کردن فرم، تکنیک هنری درک را به درازا می‌کشاند و آن را «دشوار» می‌کند.»^۲

آیا شیوه آشنایی‌زدای گلشیری در نثر و دشوارخوان بودن بسیاری از داستان‌هایش برگرفته از همین
نظریات نبوده‌اند؟ مانند این یکی که بالاتر نیز آمد: «جست‌وجوی تکنیک مهم‌ترین مشغله یک نویسنده
جدی است تا آن‌جا که بعضی‌ها گفته‌اند که همین تکنیک وسیله کشف است.»

بر آن‌هایی که می‌دانند پوشیده نیست که این «بعضی‌ها» که در این‌جا مد نظر نویسنده بوده، عمدتاً
متفکران مکتب فرمالیسم روسی‌اند، اما گلشیری، که همین نظریات را هم به‌درستی هضم و درک نکرده
است، مطلب را چنان جلوه می‌دهد گویی قوانینی هستند کلی و جهان‌شمول و جاودانه که همه لاجرم
باید از آن‌ها پیروی کنند و گرنه در عرصه ادبیات به اصطلاح جدی جایی برای آن‌ها متصور نخواهد بود
و یا این‌که مرز ادبیات جدی و غیر جدی و فرق میان نویسنده جدی و غیر جدی را همیشه و هر کجا باید
با «جست‌وجوی تکنیک» معین کرد. باری، آیا نمی‌توان سرچشمه نزاع مضحک بین نویسنده جدی،

۱. گلشیری، همان مأخذ، ص ۴۰۳.

۲. Shklovsky, Viktor, *Theory of Prose*. Trans. Benjamin Sher. London: Dalkey Archive Press. Fourth printing. ۲۰۰۹. P ۶.

نویسنده غیرجدی، ادبیات جدی، ادبیات تفننی و... را که مانند علفی هرز در ادبیات امروز ایران ریشه دوانده و ریشه خلاقیت، تنوع ژانر و رشد ادبی را خشکانده و حاصلی جز تنگ و تاریک شدن فضای ادبی کشور نداشته است، در همین کلمات معدود گلشیری شناسایی کرد؟ به گمان من، تنها راه پایان دادن به نزاع بی حاصل فوق، شناخت سرچشمه‌ای است که این جدال از آن جا جاری شده و سپس مسدود کردن آن سرچشمه است.

این یکی نیز بسیار جالب است:

داستان، اعم از رمان یا داستان کوتاه، به دلایلی که به اجمال خواهد آمد نه عکس برگردان واقعیت و نه بازآفریننده آن یا حقیقت‌مانند است که بیشتر واقعیتی است داستانی در تقابل با واقعیت موجود... توالی وقایع در داستان نه به تبعیت توالی آن‌ها در واقعیت بلکه بر اساس اصل علت و معلول (به قول فاستر) است و نیز با عنایت به درون‌مایه داستان.^۱

آن‌طور که به نظر می‌رسد، گلشیری فرمالیست در باب رابطه داستان و واقعیت نیز دچار نقص برداشت بوده است، چون گمان می‌کرده فرمالیست‌ها همانند رابطه ماده-تکنیک (البته به گمان او این تقابل بین فرم-محتوا بوده) بین این دو نیز تقابل قایل‌اند، در حالی که بررسی نظریات آن‌ها، به خصوص شخص شک洛夫سکی، که به نظر می‌رسد گلشیری بیشترین تأثیر را از او گرفته است، چنین چیزی را به ذهن متبادر نمی‌کند. ویکتور ایرلیچ در کتاب تاریخ و تعالیم فرمالیسم روسی در این باب چنین می‌گوید:

۱. گلشیری، همان مأخذ، ص ۴۰۳.

از دیدگاه تئوری نثر فرمالیستی... بن مایه یا موقعیت ادبی کهن‌الگویی، نه به صورت انعکاسی از امر واقع، بلکه دگرذیسی قراردادی آن در نظر گرفته می‌شد. مفهوم پیرنگ نیز باز تفسیر شد: برای یک منتقد اوپویاز^۱ پیرنگ نه صرفاً جمع کل بن مایه‌ها، بلکه ارایه منظم و هنرمندانه آن‌ها بود.^۲ در این جا سخن از «دگرذیسی» و نه انعکاس آینه‌وار امر واقع است که قاعدتاً نمی‌توان آن را به تقابل معنا کرد. شک洛夫سکی در کتاب تئوری نثر،^۳ هنگامی که نظر قوم‌شناسان را در باب بن مایه^۴ تحلیل و آن را رد می‌کند، بر این نظر مهر تأیید می‌نهد. از نظر او: «نظریه قوم‌شناسانه تا مغز استخوان معیوب است. مطابق این نظریه، موقعیت‌های بن مایه‌ای داستان یادآوری روابطی هستند که حقیقتاً در واقعیت وجود داشته‌اند.»^۵ باز هم واضح است که از این قول نمی‌توان به وجود تقابل بین داستان و واقعیت رسید. تصریح شک洛夫سکی تنها بر این است که نمی‌توان بن مایه‌ها را انعکاس عین به عین واقعیت دانست. از سوی دیگر، شک洛夫سکی «احتمال» این را که این بن مایه‌ها بنیانی اجتماعی - اقتصادی داشته باشند رد نمی‌کند و حضور برخی از آن‌ها در داستان‌ها را حاصل برخورد سنت‌ها^۶ می‌داند و عنوان می‌کند که ممکن است یادآوری سنتی که دیگر وجود ندارد^۷ در اساس این برخورد قرار داشته باشد. بنابراین، اساساً نمی‌توان گفت که فرمالیست‌ها بین داستان یا عناصر آن با واقعیت به وجود رابطه تقابلی قایل بودند.

۱. انجمن مطالعات زبان شعری.

۲. Erlich, ibid, p ۲۴۰.

۳. The Theory of Prose.

۴. Motif.

۵. Shklovsky, ibid, p ۱۸.

۶. ibid, p ۲۰.

۷. ibid.

دیدیم که گلشیری در ارایه نظریات ادبی خود (اگر بتوان آن‌ها را نظریه یا به تعبیری دیگر نظریه مستقل نامید) مستقیماً تحت تأثیر فرمالیسم مکانیکی روسی و شخص شک洛夫سکی است. در این صورت، این سؤال پیش می‌آید که گلشیری اصل تقابل داستان با واقعیت را که یکی دیگر از عوامل شکل‌گیری دو قطبی مذموم ادبیات جدی/غیرجدی به شکل و شیوه کنونی در ایران است، از کجا آورده؟ آیا باز هم سوء برداشت او از اصول مکتب فرمالیسم این امر را موجب شده یا او خود به دلایلی دیگر نظر شخصی خود را بر آن اصول اضافه کرده است؟ یا در نهایت باید علت این امر را در جای دیگری جست؟

در کل، به نظر می‌رسد گلشیری، علاوه بر برداشت‌های ناقصش از نحله فرمالیسم مکانیکی، به دلیل مواجهه‌اش با نویسندگان پیرو جنبش‌های رئالیسم و رئالیسم سوسیالیستی،^۱ که در دوره او رواج گسترده‌ای داشتند، چنین منظری را در باب رابطه داستان و جهان برگزیده است:

پس از ۱۳۲۰ است که عنایتی به ترجمه آثار پیشگامان مکتب رئالیسم - بالزاک، استاندال، فلوربر، تولستوی و دیگران - دیده می‌شود، و از همان سال‌ها بود که این مکتب شیوه غالب شد. اما متأسفانه مقصود از رئالیسم تنها **ضبط دیداری**... زندگی طبقات فرودست جامعه، احیاناً در تقابل با زندگی طبقه مرفه فرض شد... از این میان به نظر منتقدان وطنی، به تبع نظریه‌سازان شوروی، منحط‌ترین نوع رئالیسم شیوه خاص زولا و پیروان او - ناتورالیسم - به قلم رفت. علت این شاخه‌بندی‌های رئالیسم در ادب اروپایی و آمریکایی تا حدی معلوم است، اما آن‌چه مبتلا به ما شد، مطلق رئالیسم و رئالیسم سوسیالیستی بود.^۲ [تأکید از من است.]

۱. این رویارویی را می‌توان اصلی‌ترین عامل برای روی آوردن او به فرمالیسم روسی نیز دانست.

۲. گلشیری، همان مأخذ، ص ۴۰۱.

از این رو، گلشیری نتیجه می‌گیرد که: «با این همه دیگر باید گفت... که داستان، اعم از رمان یا داستان کوتاه... نه عکس برگردان واقعیت و نه بازآفریننده آن یا حقیقت‌مانند که بیشتر واقعیتی است داستانی در تقابل با واقعیت موجود.»^۱

بدین گونه، اگر رئالیست‌ها، ناتورالیست‌ها، یا رئالیست‌های سوسیالیست از این سوی بام رابطه داستان و جهان افتاده بودند، گلشیری از سوی دیگر آن سقوط کرد و این رابطه دو سویه را یک‌سویه و صرفاً وابسته به فرایندهای ذهنی نویسنده دانست که چگونه با رجوع به آن‌ها رویاروی واقعیت بیرونی بایستد و در مقابلش موضع بگیرد. پس حتی اگر هم واقعیت را «تخته پرش نویسنده»^۲ بدانیم، اما چون داستان را در تقابل با واقعیت مطرح کرده‌ایم، لاجرم نویسنده را نیز در همین مقام قرار داده‌ایم و شاید چنین موقعیتی در مواجهه با یک یا دو یا سه یا ده سنت منفی اجتماعی مثبت جلوه کند، اما هنگامی که کل واقعیت را با آن قدرت خردکننده در یک گوشه رینگ و نویسنده تک و تنها را در گوشه دیگر قرار می‌دهیم، جز این که او را در این مواجهه هولناک به سمت و سوی باختن هدایت کنیم، کار دیگری نکرده‌ایم. بماند که با راندن او به گوشه رینگ، روان‌شناسی گوشه‌گیری و محفل‌گرایی را در او پرورش می‌دهیم، چون وقتی نویسنده همیشه و همه‌جا نقطه مقابل واقعیت باشد و مدام در برابر آن قصد موضع‌گیری داشته باشد و مدام از آن انتقاد کند، بعد از مدتی نقش بچه‌ای نق‌نقو را به خود می‌گیرد که هیچ‌کس به حرف او توجهی نشان نمی‌دهد و همه از او متنفر می‌شوند و این بی‌توجهی به تدریج نفرت از هر آنچه را که هست، در جان نویسنده می‌چکاند و این نفرت کم‌کم جنبه‌ای دوسویه پیدا می‌کند و برای نویسنده،

۱. همان مأخذ، ص ۴۰۳.

۲. همان مأخذ، ص ۴۰۴.

روحیه مخالفت با هرآنچه را دیگران با آن موافق‌اند و موافقت با هرآنچه را دیگران با آن مخالف‌اند، می‌آفریند و برای مخاطب نیز پس زدن هرچه بیشتر این کودک نق‌نقو را. و چون دیگر کسی به این موجود نالان توجهی نمی‌کند، کم‌کم مسائل همان جامعه‌ای که حداقل پیش‌تر قرار بود ببیند تا در مقابلشان بایستد، برایش بی‌اهمیت می‌شود و نویسنده از واقعیت به انتزاع پناه می‌برد و گوشه‌رینگ بدل به گوشه‌ای پرت و دورافتاده در ذهن به نام برج عاج می‌شود و به جای تلاش در بازآفرینی خلاقانه واقعیت، روی به قلمبه‌نویسی‌های انتزاعی می‌آورد و خود را نخبه‌ای می‌بیند در مواجهه با خیل عظیمی از عوام کالانعام که دردهای عمیق فلسفی او را نمی‌فهمند و ناگفته پیداست که نگاه چنین فردی نسبت به جامعه خود همواره از بالا و آغشته با تحقیری نفرت‌آلود است و تمام این‌ها نمودهای همان ویروسی هستند که سرنگ هوشنگ گلشیری به جسم نحیف ادبیات ایران - که حتا پیش از او به نوعی دیگر درگیر این ویروس بود - تزریق کرد و سهمی عمده در به محاق بردن نزدیک به دو دهه از ادبیات فارسی پس از خود ایفا نمود:

در طول این سال‌ها، در داستان‌ها، اشعار، مقالات و سخنرانی‌ها، به‌ندرت می‌توانید کسی را بیابید که گفته باشد ما ایرانی‌ها دارای خوبی‌ها و مزایایی هم هستیم و این عادات و رفتار ما خوب است. پس از انقلاب در سال ۱۳۵۷ که اصلاً چنین کسی پیدا نمی‌شود. از سال‌ها پیش یکی از ویژگی‌های بارز و روشن روشنفکری تحقیر و خوار شمردن مردم و فرهنگ و رفتارشان بوده است. مثل این که روشنفکری بدون ایراد گرفتن از مردم کامل نمی‌شود.^۱

۱. وکیلی، سیامک، "ادبیات معاصر ایران و تراژدی هویت"، مجله ادبیات داستانی، شماره ۴۹، ص ۲۸.

شاید از آن‌چه گفته شد به‌خوبی بتوان فهمید که چرا جو روز داستان‌نویسی فارسی تا این حد نخبه‌گرایانه است و چرا جز نسخه‌موردپسند خود از ادبیات، یعنی همان ژانر فاخر یا اقلیتی را، با انگ ادبیات تفننی یا غیرجدی یا عامه‌پسند رد می‌کند^۱ و چرا داستان‌نویسان ایرانی مدام از بی‌توجهی کتاب(ن)خوان‌های ایرانی نسبت به آثار خود می‌نالند و تا این حد خود را در مقابل جامعه، «جداافتاده» یا «تک‌افتاده»^۲ می‌بینند و مردم خود را تحقیر می‌کنند.

حسام جنانی

مهر ۱۳۹۵

این مقاله پیش از این در مجله سیاه‌مشق، شماره ۹، مهر و آبان ۱۳۹۶، صص ۱۱۸-۱۱۰ منتشر شده است.

ویرایش و بازنشر: ادبیات اقلیت

۱. در این میان باید به تلاش کسانی مانند سیامک گلشیری که به نظر می‌رسد در داستان‌نویسی از زیر سایه عمویش بیرون آمده و راه مستقل خود را در پیش گرفته است ارج نهاد. او، علیرغم جو سنگینی که علیه آثار عامه‌پسند وجود دارد، چندی است در ژانر فانتزی آثار متعددی برای نوجوانان نوشته است.

۲. سیاوش گلشیری در مصاحبه با مجله اینترنتی «مد و مه»، در توصیف شخصیت‌های دومین اثر چاپ‌شده‌اش، مجموعه داستان مثل کسی که از یادم می‌رود، از این دو واژه استفاده کرده است.