

هوشنگ گلشیری و فرمالیسم روسی (۲)

مؤلف: حسام جنانی

در مقاله پیشین اشاره شد که چگونه سوء برداشت گلشیری از مکتب فرمالیسم روسی جدال آسیب‌زای بین فرم و محتوا را وارد ادبیات داستانی ایران کرد. نیز گفته شد که این سوء برداشت چگونه به خشکاندن درخت تنوع ژانری در ادبیات معاصر ایران یاری رسانده است. در مقاله پیش رو، به جنبه‌های دیگری از تأثیرپذیری گلشیری از این مکتب ادبی و آثار سوء آن در ادبیات ایران اشاره خواهد شد.

نکته‌ای که در خصوص تأثیرپذیری گلشیری از مکتب فرمالیسم روسی و دو قطبی ادبیات جدی/ غیرجدی در ایران باید مفصل‌تر به آن پرداخته شود و در مقاله پیشین نیز به آن اشاره‌ای شد، نفوذ و تأثیر دیدگاهی است که از او ان پیدایش ادبیات معاصر ایران، به دلیل همبسته بودن با جنبش اجتماعی - سیاسی مشروطه، با آن عجین بوده و آن هم «نگاه سیاسی» به مقوله ادبیات و کار ادبی است:

ادبیات نو ایران که با ترجمه تمثیلات آخوندزاده در سال... ۱۲۴۸ ش. آغاز می‌شود از همان ابتدا ادبیاتی است اجتماعی - انتقادی. یکی از ویژگی‌های این ادبیات که تا همین امروز ادامه دارد، غلبه داشتن عنصر انتقاد بر عنصر ادبی هنری است... با حاکم شدن اندیشه حزبی (سوسیالیسم) در میان روشن‌فکران ادبی و اجتماعی... ادبیاتی که از پیش نطفه‌اش بسته شده بود، کم‌کم سربر آورد. این ادبیات، همان ادبیات حزبی (ایدئولوژیک) بود... با این حال اندیشه حزبی نتوانست به‌زودی حاکمیت خود را بر ادبیات معاصر تثبیت کند، زیرا باید منتظر نسلی می‌شد که از حال و هوای مشروطه و کودتای سوم اسفند و به‌ویژه رویدادهای سیاسی سال‌های ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دور و ناآگاه باشد تا بتواند به چنین اندیشه‌ای تن در دهد... این نسل کم و بیش با نسل

غلامحسین ساعدی آغاز می‌شود... اندیشه ادبیاتی که با نسل ساعدی آغاز شد از دو منبع سرچشمه می‌گرفت: نخست سوسیالیست‌ها که مخالفان سرسخت حکومت بودند... و وظیفه اصلی ادبیات را افشای دستگاه حکومتی و رفتار آن می‌دانستند و از این رو باید به زندگی مردم فرودست می‌پرداختند و زشتی‌ها و بدبختی‌های آنان را به دوش می‌کشیدند و دوم، اروپازدگان و مزدوران دست به سینه اروپا و فرهنگ و تمدن اروپایی... که برای غالب کردن این تمدن و فرهنگ، ایرانی و ایرانیان را بری از هر ویژگی مثبتی می‌دانستند و هزاران نسبت توهین آمیز... به مردم خود می‌دادند... در نتیجه، آنچه اروپاییان می‌گفتند نزد ایشان کلام مقدس بود و آنچه ایرانیان می‌گفتند، عین ارتجاع... البته هر دو اندیشه عملاً یک کار انجام می‌دادند: سوسیالیست‌ها برای افشای دولت و حکومت، مردم را در بدبختی و فساد و کثافت و جهل و نادانی نشان می‌دادند و اروپازدگان به دلیل برتر نشان دادن فرهنگ و تمدن اروپا با آنان همین کار را می‌کردند. باید متذکر شد که هر دو گروه در بی‌سوادی شدید غوطه‌ور بودند... نسلی را پرورش دادند به همان بی‌سوادی، که هنوز خود را پیشرو ادبیات نوین می‌داند، بدون این که به‌طور جدی، ادبیاتی خلق کرده باشد... این پیشروان و روشن‌فکران ادبی و اجتماعی در همان حالی که تلاش می‌کردند تا با نشان دادن زشتی‌های زندگی، فقر، فلاکت، دزدی، روسپی‌گری، رشوه‌خواری، بی‌سوادی و کمبود بهداشت، از جامعه انتقاد کنند، هم‌زمان با نفی تاریخ و فرهنگ کهن، با نوعی بی‌اعتمادی به مردم نیز می‌نگریستند و آنان را مسبب وجود چنان شرایطی برمی‌شمردند... مردمی که در عین فقر و بدبختی تا گلو در لجن فرو رفته‌اند و نه آن که اهل حرکت و تلاش نیستند، بلکه مصرانه هم به چنین شرایطی چسبیده‌اند و مدام دروغ می‌گویند، دزدی می‌کنند، نامرد هستند، از پشت خنجر می‌زنند... و حاضر به رها کردن این‌ها هم نیستند. هنگامی که محمدعلی سپانلو درباره

دولت آبادی می گوید: «محمود دولت آبادی یک نویسنده رئالیست از مکتب گورکی است و شاید اصیل ترینش در این نوع» گویا منظورش وجود چنین مردمی... در آثار دولت آبادی است. این را می گویند یک بینش رئالیستی آن هم از نوع اصیلش. این بینش تحت فشار خفقان روزافزون از یک سو و دسترسی نداشتن به منابع درست تاریخی و تئوریک از سوی دیگر، کم کم ژرف تر و انتزاعی تر شد، تا جایی که مردم از یاد رفتند و هدف ادبیات شکار کثافات و زشتی ها شد و هرچه بیشتر به سوی یک بینش مطلق پیش رفت... که طبق آن یا باید در اتاق های کوچک و تاریک و نمودر و در بسته... درباره مسائل اجتماعی سخن گفت یا در کافه ها و در میان دود سیگار و بوی ودکا و کنیاک! و هیچ کدام از این ها نه می توانست مردم را بشناسد و نه ایران را... این بینش از سوی هر دو گروه، کم کم، به سوی سیاه و سفید پیش رفت. او باش حکومتی هیچ نقصی در وضعیت ایران و خودشان مشاهده نمی کردند... برعکس روشن فکران پیشرو، همه را فقط نقص می دیدند، یعنی مخالفت با حکومت مساوی بود با مخالفت با تاریخ، فرهنگ، ادبیات، عادات، دانش، فلسفه... و هر چیزی که ایرانی بود. هر دو گروه هم برای رسیدن به اهدافشان با مردم طرف بودند و به هر طریقی که می شد آن ها را تحقیر می کردند و توی سرشان می زدند. این ماجرا هنوز هم ادامه دارد.^۱

۱. وکیلی، سیامک، "دو نگاه، ادبیات معاصر ایران و تراژدی هویت، وضعیت رمان فارسی،" ماهنامه ادبیات داستانی، شماره ۴۶،

از نظر گلشیری، این گونه دیدگاه‌های سیاسی، به خصوص نگاه‌های قالبی رئالیست‌های سوسیالیست، آن‌ها را به سمت «منحط‌ترین نوع رئالیسم» کشانده بود؛ گرایشی که گلشیری، به خصوص در مقاله دو قسمتی خود، حاشیه‌ای بر رمان‌های ایرانی (۱) و (۲)، بارها به آن می‌تازد:

نویسنده‌ای نیز که آدم‌ها را بر طبق فرمول‌های ساده‌شده‌ای نظیر مختصات کلی کارگر و سرمایه‌دار و خرده‌بورژوا بیافریند، ابزاری خواهد بود در دست دولت یا مثلاً این یا آن حزب، وسیله‌ای برای قالب‌گیری انسان‌ها، وسیله‌ای برای به بند کشیدن و نه فراهم ساختن امکانات رهایی‌او.^۱

با این حال، خود گلشیری را که حتا در جوانی نیز به اتهام عضویت در حزب توده به زندان افتاده بود (هرچند بعدها از این حزب و در کل از فعالیت حزبی برید^۲ و حتا خودش در خاطراتش ذکر کرده که برخی از داستان‌هایش مانند عکسی برای قاب عکس خالی من، هر دو روی یک سکه، یک داستان خوب اجتماعی و غیره را ضد این حزب نگاشته است) از جمله سیاسی‌ترین نویسندگان تاریخ ادبیات ایران می‌دانند. فی‌المثل، به اذعان خود او، یکی از اهداف اصلی‌اش از نگارش معروف‌ترین اثرش، *سازده* / *احتجاج*، به نوعی موضع‌گیری و مخالفت با شیوه حکومتی سردمداران زمانه، یعنی حکومت پهلوی بوده

۱. گلشیری، *باغ در باغ*، ص ۳۱۲.

۲. در برخی داستان‌هایی که گلشیری پس از انقلاب نوشت، مانند *فتح‌نامه مغان*، هنوز می‌توان تعلق خاطر او را به مرام چپ مشاهده کرد. از کلام خود گلشیری نیز می‌توان به چنین نتیجه‌ای رسید: «دانش نسل ما از جامعه‌شناسی مرادف بود با همان تلقی از جامعه که دایره مارکسیسم لنینی‌شده روس‌ها عرضه می‌کرد. با گسستن ذهنی از آن حزب گرچه خیلی زود دست داد، ولی ریشه تا سال‌ها از همان سرچشمه آب می‌خورد.» (گلشیری، همان مأخذ، ص ۱۴)

است. بررسی آثار گلشیری پیش و پس از انقلاب نیز به روشنی تأثیرپذیری او را از فضای سیاسی کشور و مواجهه مستقیم او را با ایدئولوژی سردمداران سیاسی عیان می‌کند. از همین روست که می‌بینیم از داستان‌هایی مانند *مردی با کروات سرخ* که پیش از انقلاب نگاشته بود، به مواردی مانند *فتح‌نامه مغان* می‌رسد که پس از انقلاب به رشته تحریر درآورد.

قبلاً نیز گفته شد و بار دیگر تکرار می‌کنم که چه بسا همین گرایش شدید سیاسی و محتواپرستی ناشی از آن در ادبیات ایران بود که گلشیری را به این نتیجه رساند که داستان باید در تقابل با جهان بیرونی نوشته شود. جالب این جاست که خود گلشیری نیز به این سیاست زدگی، که خودش هم کم گرفتارش نبود، از منظری انتقادی می‌نگریست: «کلاً آن‌چه برایمان باقی مانده است، ادبیاتی است که در زیر سانسور زمان شاه منتشر می‌شد. اغلب این آثار یک‌سونگر است، یک‌بعدی است. و مشکلش، مشکل درگیری با حکومت برای حذف آن است.»^۱

اساساً پرداختن به ادبیات معاصر ایران بدون توجه به وجه سیاسی آن، یا به عبارت بهتر، به سیاست زدگی آن، ما را از شناخت دقیق فرآیندهایی که به وضع کنونی منجر شده است، دور خواهد کرد. پیش‌تر از اصالت داشتن فرم در مقابل محتوا در اندیشه گلشیری گفته شد و از این که او تحت تأثیر برداشت سطحی‌اش از فرمالیسم روسی، برتری محتوا بر فرم را خرافه می‌نامید، آیا می‌توان در فضای ادبی سیاست‌زده آن روز ایران (فضایی که امروزه نیز همچنان برقرار است) زمینه‌ای یافت که گلشیری را هر چه بیشتر به سمت این سوءبرداشت سوق داده باشد؟

۱. همان مأخذ، ص ۷۲۵.

ادبیاتی که به اندازه کافی، با نفوذ اندیشه غربی، برای ما نا آشنا بود، با نفوذ ایدئولوژی و یافتن ویژگی های حزبی، نا آشنا تر و بیگانه تر شد. این دوره را از لحاظی می توان شبیه به «سبک هندی» در شعر، در دوران صفویان دانست. با این تفاوت که شاعران «سبک هندی» از درون مایه بریده و خود را در بند ردیف و قافیه و ایهامات و استعارات و تشبیهات عجیب و غریب و دور از واقع گرفتار کرده بودند، اما اینان بدون اهمیت دادن به شکل و زیبایی شناسی اثر، در بند محتوا بودند و این که چگونه نظریه یا شعاری را در آثارشان به اثبات برسانند... از این رو ادبیات به سرعت از شکل ادبی خارج و عرصه ای شد برای تبلیغ و ترویج ایدئولوژی و آموزش علوم اجتماعی.^۱

گلشیری در مقدمه ای که بر باغ در باغ نوشته، بر این سخن و کیلی و نیز بر سخن نگارنده مهر تأیید می نهد: طرح مباحثی چون 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 بزرگ ترین اتهام صاحب این قلم در همه این سال ها فرمالیست بودن بود. به زبان دیگر، نسل من در دوره ای قلم به دست گرفت که اصالت محتوا و تعهد سیاسی به یک ایدئولوژی و دست بالا همسنگ شدن محتوا و فرم نشانه متری بود اهل قلم بود.^۲

بدین سان، گلشیری سوء برداشت خود از فرمالیسم مکانیکی روسی، یعنی اصالت بخشیدن به فرم را، بدل به سلاحی می کند تا با آن به جنگ طرف داران اصالت محتوا برود. اما سؤال این جاست که آیا او توانست با این عملکرد کمکی به ادبیات ایران بکند؟ و به راستی، چگونه می توان در آن واحد هم فرمالیست بود

۱. وکیلی، سیامک، "ادبیات معاصر ایران و تراژدی هویت"، صص ۲۹-۳۰.

۲. گلشیری، همان مأخذ، ص ۱۷.

و هم شدیداً سیاسی، آن گونه که خود گلشیری بود؟ این هم سؤالی است که شاید جز خود گلشیری کس دیگری نتواند به آن پاسخ بدهد.

بسیاری از نکات ذکر شده در باب فرمالیسم مکانیکی روسی را به راحتی می توان در سبک نوشتاری گلشیری نیز مشاهده کرد که بالطبع به خاطر فعالیت های مستمر او در تربیت شاگرد و نویسنده، اثر خود را بر پیروان و نویسندگان جوان بعدی که اغلب جزء شاگردان بلافصل یا باواسطه او بودند و همچنین بر جامعه داستان خوان ایران بر جای گذاشت. شدت این تأثیر به گونه ای است که امروزه برخی گمان می کنند داستان نویسی یعنی زبان نویسی و نثرنگاری و بسیاری جای زبان سازی را با زبان بازی اشتباه گرفته اند و ملاک و معیار بسیاری برای تمایز برقرار کردن میان اثر فاخر و نازل یا جدی و غیر جدی و نویسنده پرتوان و کم توان، نثر و زبان شده است. این تأکید گاه چنان شدت گرفته که مرحوم بی نیاز، در مصاحبه ای در باب فراز و فرودهای ادبیات داستانی ایران در دهه ۸۰ آن را «بیمارگونه» توصیف می کند. در این جا نیز برای روشن شدن موضوع چاره ای نیست جز پرداختن به مکتب فرمالیسم روسی و شیوه نگاه این مکتب به مسئله زبان:

در نیمه اول قرن بیستم، مکتب فرمالیسم به عنوان جنبشی نوین در زمینه نقد ادبی مورد توجه قرار گرفت. طرف داران این مکتب، بدون توجه به مسائل فرامتنی، به بررسی و نقد ادبی از دیدگاه زبان شناسی می پرداختند. آن ها در بررسی و تفحص آثار ادبی به فرم (شکل) اهمیت می دادند. فرمالیست های روس نقش ادبی را کاربرد ویژه ای از زبان می دانستند. از دید آن ها انحراف از زبان معیار، علاوه بر جان بخشیدن به کلام، مفهوم جدید را به ذهن متبادر می سازد... فرمالیست های روس و دانشمندان حلقه پراگ... از جمله کسانی بودند که به نقش ادبی زبان اعتقاد داشتند و آن را کاربرد خاصی می دانستند که با انحراف از زبان خودکار، باعث تازگی

کلام و درک جدیدی از آن می‌شود. موکاروفسکی می‌گوید: زبان ادب، نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و این دیدگاهی است که یاکوبسن به دست می‌دهد... آن‌ها قایل به دو فرایند جداگانه بودند:

۱. خودکاری؛

۲. برجسته‌سازی.

هارورانک... اعتقاد داشت که در فرایند خودکاری، عناصر زبان در راستای بیان موضوع و محتوا به کار گرفته می‌شوند بدون آن که شیوه بیان جلب توجه کند، ولی در فرایند برجسته‌سازی زبان، به کارگیری عناصر زبان به گونه‌ای است که شیوه بیان جلب نظر کند و غیرمعمول و نامتعارف باشد. برجسته‌سازی از اصطلاحات مهم این مکتب است.^۱

البته بخش پایانی بریده بالا بیشتر توصیف کننده «نظریه کارکرد» است که متفکران مکتب پراگ به آن قایل بودند و مفاهیم اصلی آن، بعد از مفاهیمی چون آشنایی زدایی شکوفسکی در «نظریه تمهید» ارایه شدند. در واقع نظریه کارکرد درصدد رفع ایرادهای نظریه تمهید بود. با این حال، به دلیل شباهت‌های مفهومی، در این جا آورده شد تا هم سیر تحولی مکتب فرمالیسم روسی تا حدی نشان داده شود و هم مقدمه‌ای برای تحقیقات بعد فراهم آید تا معلوم شود که گلشیری بیشتر تحت تأثیر کدام نحله از این مکتب بوده و آیا همگام با پیشرفت نظری در عرصه جهانی نیز حرکت می‌کرده یا صرفاً از روی آشنایی مختصر و سطحی با این مکاتب نظریات خود را بیان می‌کرده و به آثار خود شکل می‌داده.

۱. گلرینز، صالح، "قاعده‌گاهی در نثر گلشیری"، *مجله زبان‌شناخت*، سال اول، شماره اول، صص ۴۳-۴۴-۴۵.

باری، در بررسی کارنامه کاری گلشیری، گاهی بیشتر بر تأثیرپذیری او از رمان نو فرانسه (احتمالاً به خاطر حضور شخصی مانند ابوالحسن نجفی در جنگ اصفهان) تأکید، و از قول خود او گفته می‌شود، که خواندن داستانی از کلود روا، نویسنده فرانسوی او را متوجه امکانات تازه‌ای برای داستان‌نویسی کرد،^۱ حال آن‌که به نظر می‌رسد او در سرتاسر دوره نویسنده‌گی اش، بسیار، بسیار بیشتر از رمان نو فرانسه، تحت تأثیر مکتب فرمالیسم روسی، به خصوص نحله مکانیکی آن بوده است و آنچه که در این مجال کوتاه تا این جا ذکر شد، مؤید این مدعاست. البته این بدان معنا نیست که گلشیری به هیچ وجه تحت تأثیر جنبش رمان نو فرانسه یا مکتب‌های دیگر نبوده است. خود او رمان کریستین و کید را «در رده رمان‌های نو فرانسه» طبقه‌بندی می‌کرد. اما به نظر نمی‌رسد میزان تأثیر رمان نو فرانسه روی ملغمه فکری گلشیری به اندازه فرمالیسم روسی بوده باشد. در هر حال، کسانی که سعی کرده‌اند بدون توجه به تأثیرپذیری گلشیری از مکتب فرمالیسم روسی، دست به نقد زبان داستان‌های او بزنند، مرتکب اشتباهات مهلکی شده‌اند. به این نمونه که سیامک و کیلی بیان کرده، دقت کنید:

درباره گلشیری باید گفت که بیش از هفتاد درصد داستان‌هایش در نثر آن‌ها رخ می‌دهد؛ یعنی بیش از هفتاد درصد منظور نویسنده در دگرگونی‌ها و اداهای نثر او نهفته است. به این نمونه‌ها از نوشته «فتحنامه مغان» دقت کنید:

«... که ما، همه ما که در جوی‌ها خوابیده بودیم...»

«و ما، همه ما که از کوچه‌ها به خیابان برگشته بودیم...»

«گفتیم: اما شروع کرده‌اند، همه.»

۱. گلشیری، همان مأخذ، ص ۷۰۷.

«جماعت هم رفتند نماز. رفتیم نماز.»

«ما هم نشسته بودیم، همه.»

«و ما، همه ما پشت به ستاره‌های قدیمی، هنوز قدیمی، تا دو چپیه به سر...»

از نوشته‌ی میر نوروزی ما:

«کجا می‌توانستم فرار کنم؟ کجا می‌توانم؟»

در این جا نویسنده می‌کوشد با تکیه بر واژه‌ها (واژه‌هایی مانند «همه») منظور خود و داستانش را به خواننده بفهماند. اما نثر در داستان چنین نقشی ندارد. نثر در حقیقت همانند دری است که به باغی گشوده می‌شود. ما هرگز باغ و در باغ را یکی نمی‌دانیم و در پایگاه نخست به هیچ روی به در باغ نمی‌اندیشیم. این در می‌تواند دارای رنگ‌آمیزی و کنده‌کاری‌های زیبا باشد یا ساده و بی‌آلایش. به هیچ روی برای ما مهم نیست، و در اصل، در خوبی و بدی خود باغ هیچ اثری ندارد. آنچه که مهم است این است که این در راه ورود به باغ است و هنگامی هم که از آن می‌گذریم، کمتر - و شاید هم هیچ - به آن توجه داریم. اما اگر وارد شدن به باغ از راه این در دشوار و یا طولانی باشد، توجه ما را به خود جلب خواهد کرد. چنین دری دیگر در به آن مفهومی که هر دری در بر دارد، نیست. نثر هم در داستان دارای همین نقش است. نثر راه ورود به داستان است. هرچه ما آسان‌تر از آن بگذریم و وارد داستان شویم، نقش خود را بهتر بازی می‌کند و وظیفه‌ی خود را بهتر انجام می‌دهد. در واقع در هنگام خواندن داستان، نثر باید فراموش گردد. آن نثری که هر لحظه توجه ما را به خود جلب می‌کند، نثر داستانی نیست.^۱

۱. وکیلی، سیامک، نقد امروز، دفتر اول. انتشارات مهرنوشا، چاپ اول، ۱۳۸۳.

وکیلی نویسنده و منتقدی حرفه‌ای و پرسابقه است، اما می‌بینیم که بی‌توجهی او به تأثیرپذیری گلشیری از وجه زبانی مکتب فرمالیسم روسی چطور او را در نقد آثار گلشیری به بی‌راهه کشانده است. این که «هفتاد درصد» داستان‌های گلشیری در نثر آن‌ها اتفاق می‌افتد کاملاً درست است، اما جای بحث دارد اگر با توسل به این حربه بگوییم نثر داستان‌های او «نثر داستانی نیست». ما کاملاً می‌توانیم نثر گلشیری را، با وجودی که پر از «ادا» است، داستانی بدانیم، البته به شرطی که سنگ محک فرمالیسم روسی و به طور اخص، مفهوم آشنایی‌زدایی را برگزیده باشیم و از همین روست که هنگام خواندن داستان‌های گلشیری، هر چقدر هم خود را به در و دیوار بگوییم، نمی‌توانیم نثر او را «فراموش» کنیم و صد البته خود او نیز چنین نمی‌خواهد و قصدش این است که ورود ما به دنیای داستانی او از طریق این «در» تا حد ممکن «دشوار» و «طولانی» باشد و به همین خاطر است که پیوسته به دنبال «سرعت‌گاهی»^۱ در نثر پرسکته خود است، چون شکلوفسکی در مقاله دوم از کتاب تئوری نثر خود آن را تمهیدی ادبی می‌داند:

در بررسی‌های آوایی و لغوی کلام شعری که شامل بررسی ترتیب لغات و ساختارهای معنایی شکل گرفته بر بنیان آن‌هاست، همه‌جا نشان هنری را درمی‌یابیم، یعنی یک اثر هنری را که عمداً از قلمرو درک خود کار جدا شده است. هنرمند این اثر را به شکل «تصنعی» و به گونه‌ای خلق می‌کند که فرد ادراک‌کننده به هنگام خواندن آن، مکث و در باب متن تعمق کند. در چنین صورتی است که متن ادبی عالی‌ترین و پایاترین تأثیر خود را خواهد گذاشت. بدین گونه، شیء نه در شکل فضایی خود که در تداوم زمانی‌اش درک می‌گردد. یعنی، به خاطر استفاده از این تکنیک، شیء برملا می‌شود.

۱. Deceleration.

همین شرایط در مورد «زبان شاعرانه» نیز صادق است. طبق نظر ارسطو، زبان شاعرانه، باید مشخصه چیزی بیگانه و غریب را دارا باشد.^۱

نمود همین سخنان را می‌توانیم در کلام گلشیری بیابیم:

استشعار به فرم، ملاک هنرمند بودن یا نبودن است... نکته مهم‌تر، که بحث رمان‌نویسی است، این است که گزارش‌نویس اگر مجالی متوسع داشته باشد و بخواهد اعمال خود را توجیه کند، باید خود را برملا کند و از طریق همین برملا کردن خود است که یک گزارش فنی شکل رمانی می‌تواند بگیرد.^۲

به‌واقع آیا نمی‌توان سرتاسر دوره نویسندگی گلشیری، از شازده احتجاب تا خانه‌روشان را با همین نقل‌قول کوتاه تعریف کرد؟ مطالبی که در این‌جا از گلشیری آورده شد، همگی تقریباً در دهه پایانی فعالیت ادبی او نگاشته شده‌اند و به‌خوبی نشان می‌دهند که او تا پایان عمدتاً بر طبل فرمالیسم روسی می‌کوفته و این‌طور که به نظر می‌رسد، حتا دست از تحقیق و تتبع در دگرگونی‌های رخ داده در همین یک مکتب نیز برداشته بود و بر این گمان بوده که همان شکوفسکی متقدم و فرمالیسم مکانیکی او، برای پیشبرد فعالیت هنری‌اش کافی است، آن‌هم بدون آن‌که حتی همین یک نحله را هم به‌درستی فهم کرده باشد. مثلاً به این نمونه که گلشیری در سال ۱۳۶۹ در مصاحبه با فرج سرکوهی گفته، دقت کنید:

می‌ماند این حکم غلط و رایج، یعنی همان انطباق سبک و تکنیک و نثر و غیره با موضوع اثر. ما - خوانندگان - از طریق زبان رمان، یعنی لایه انتخابی نویسنده از کل یک زبان و از طریق اجرای

۱. Shklovsky, *theory of prose*, p ۱۲.

۲. گلشیری، همان مأخذ، ص ۴۷۵.

یک اثر، به موضوع اثر می‌رسیم و نه برعکس. نقد هم بهتر است همین راه را برود، نه این که موضوعی را فرض بگیرد و بعد خلاصه‌ای بدهد و بعدتر تکنیک و غیره را در خدمت آن فرض کند یا نکند... نویسنده نیز، البته نویسنده جدی، نه از فکر و یا موضوع که از طریق زبان، از این صحنه، از این شخصیت، لحظه خاصش، شروع می‌کند و از طریق اجرای آن در عرصه جهان داستان، مضمونش را شکل می‌دهد و نه برعکس.^۱

این مصاحبه که در آن گلشیری، باز هم به اشتباه، بین فرم و محتوا رابطه‌ای تقابلی قایل شده و یکی را در مقابل دیگری اصالت بخشیده است، تحت عنوان نوشتن *رمان صبر ایوب* می‌خواهد در شماره‌های ۵۰ و ۵۱ مجله آدینه به چاپ رسید و در نهایت در مجموعه مقالات *باغ در باغ* بازنشر شد. از آن جایی که *باغ در باغ* یک سال قبل از مرگ گلشیری چاپ شد و خود او نیز مقدمه‌ای بر آن نگاشت، پس بار دیگر بر این نظر پای می‌فشارم که او تا انتها و با همان فهم ناقص، پیرو وفادار مکتب فرمالیسم مکانیکی روسی بود (اگرچه باز هم تأکید می‌کنم که نمی‌توان منکر مختصر تأثیر افراد یا مکاتب و جنبش‌های ادبی دیگر، مانند بورخس یا رمان نو فرانسه، بر ذهن و زبان گلشیری شد).

همان‌طور که گفته شد، فرمالیسم هیچ‌گاه مکتبی یک‌دست نبود و هر کدام از شاخه‌های آن تعریف و شیوه‌ای منحصر به فرد در برخورد با اثر ادبی و تکنیک‌های به کار رفته در آن به کار می‌برد، اما از منظر کلی، نقطه تمرکزی که همه نحله‌ها بر آن تأکید می‌کردند، یک چیز بود: زبان شعری. یعنی همان عنصری که بیشترین نمود را در کارهای گلشیری دارد.

۱. گلشیری، همان مأخذ، ص ۷۹۱.

تری ایگلتون منتقد شهیر انگلیسی و صاحب نظریه نقد سیاسی در کتاب تحسین شده خود پیش در آمدی بر نقد ادبی، بدین گونه بر این نظر صحنه می گذارد:

اندیشیدن به ادبیات آن گونه که فرمالیست‌ها می‌اندیشند، واقعاً به معنای اندیشیدن به کلیت ادبیات به مثابه شعر است. زمانی که فرمالیست‌ها ادبیات منثور را مدنظر قرار می‌دادند، اغلب همان نوع تکنیک‌هایی را به آن تعمیم می‌دادند که در شعر استفاده کرده بودند.^۱

ستایشگران نثر داستان‌های گلشیری آن را شاعرانه و مهندسی شده و هنرمندانه و محصول نبوغ فکری او و منتقدان نیز آن را تصنعی و اطواری و پرسکته و نتیجه ناتوانی او در داستان‌نویسی و برگزیدن زبان بازی و نثرنگاری به جای قصه‌گویی دانسته‌اند، اما تقریباً هیچ کدام به چرایی برجسته بودن یا شاعرانه بودن زبان در آثار او توجهی نشان نداده‌اند و البته برخی عامدانه توجهی نشان نمی‌دهند، مبدا جنبه تقلیدی کار گلشیری عیان شود. ایگلتون، توجه خاص فرمالیست‌ها به مسئله زبان را این گونه بیان می‌کند:

داستان، مطابق نظر فرمالیست‌ها، از شگردهای «تأخیری» یا «تعویقی» استفاده می‌کند تا توجه ما را جلب کند و در زبان ادبی این شگردها «برملا» می‌شوند. بر همین اساس بود که شک洛夫سکی، *تریسدم سندی* اثر لارنس استرن که خط داستانی خود را چنان به تعویق می‌اندازد که به زحمت پیش می‌رود، نمونه بارز این گونه داستان در جهان ادبیات می‌داند... پس فرمالیست‌ها زبان ادبی را مجموعه انحرافات از زبان هنجار و نوعی اعتراض زبانی می‌دانند. از نظر آن‌ها ادبیات نوعی «خاص» از زبان است که در تقابل با زبان «معمولی» که هر روزه به طور معمول استفاده می‌کنیم، قرار می‌گیرد. اما مشخص نمودن یک انحراف زبانی مستلزم شناسایی کردن هنجاری است که

۱. Eagleton, Terry. *literary theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, Second Edition, ۱۹۹۶. Digital Print. P ۵.

این انحراف از آن عدول می‌کند... ایده وجود تنها یک زبان «معمولی» که تمامی اعضای جامعه به طور مساوی آن را به کار بگیرند، یک توهم است... حتا پیش پا افتاده‌ترین متن قرن پانزدهم ممکن است به خاطر سبک کهنش برای ما «شاعرانه» به نظر برسد... فرمالیست‌های روس متوجه این قضایا بودند. آن‌ها می‌دانستند که هنجارها و انحراف‌ها از یک بافت اجتماعی و تاریخی تا بافت دیگر تغییر می‌کنند... این حقیقت که قطعه‌ای زبانی «آشنایی‌زدا» است تضمین نمی‌کند که همیشه و همه‌جا چنین باشد... به معنای دیگر برای فرمالیست‌ها «ادبیت» متن، کارکردی از روابط متمایزکننده بین نوعی از گفتمان با نوعی دیگر بود، نه یک خصیصه جاودانه... با این حال، فرمالیست‌ها بر این فرض بودند که «بیگانه‌سازی» عصاره ادبیات است.^۱

آن‌چه ایگلتون بر آن تأکید می‌ورزد نسبی بودن معیارهای زبانی برای تعیین ادبی بودن یا نبودن یک متن است. چه بسا در نقطه‌ای از ایران مردمی باشند که زبان روزانه و معمولشان، چنان‌چه تحت بررسی‌های دقیق زبانی قرار گیرد، بسیار ادبی‌تر از زبان داستان‌های گلشیری جلوه کند، یا انحراف از زبان معیار بسیار ظریف‌تر و بسیار بیشتر از نثر داستان‌های گلشیری در آن رخ بدهد. از همین روست که ایگلتون در جایی دیگر می‌گوید: «هرکسی بر این باور است که «ادبیات» را می‌توان با کاربردهای ویژه زبانی تعریف کرد، باید با این حقیقت مواجه شود که در زبان منچستری تشبیهات بیشتری از زبان [آندرو] مارول وجود دارد.»

۲

متأسفانه ضعف دانش تئوریک، حتی در میان نویسندگان صاحب‌نام کشور، و نیز عادت مذموم به بت‌سازی در فضای ادبی ایران، مسئله را طوری جلوه داده است که گویی آن‌چه گلشیری در نثر بدان

۱. Eagleton, ibid, pp ۴-۶.

۲. ibid, p ۵.

دست یافته، «مطلقاً» است که نمی‌توان برای آن تالی دیگری متصور شد و هر کسی که قصد پانهادن به وادی نویسندگی داشته باشد، گریزی ندارد مگر آن که از شاهراه نثر او عبور کند و خود را وام‌دار آن کند و گرنه مجبور است به جاده‌خاکی ادبیات غیرجدی پای بگذارد و یا تمام محسنات اثرش به قربان‌گاه زبان آن برده شود و این همان تأکیدی است که محققى مانند مرحوم بی‌نیاز را بر آن داشته تا با صفت بیمارگونه از آن یاد کند.

زبان نهادی است پویا که سال به سال تغییر و تحول و تطور فراوانی را متحمل می‌شود. چه بسا ده سال، یا بیست سال، یا سی سال دیگر زبان فارسی دچار چنان دگرگونی‌هایی شود که دیگر نتوان مانورهای زبانی به کار رفته در آثار گلشیری را انحراف از زبان معیار یا قاعده‌کاهی یا قاعده‌افزایی خواند و نثر او نثری معمول و پیش‌پا افتاده و روزمره جلوه کند. اما آیا ماشین اسطوره‌سازی ادبیات ایران، که از قرار معلوم، توجه چندانی نیز به پیشرفت‌های نظری حاصل شده در صحنه نقد ادبی در جهان ندارد، در آن هنگام دست از کار خواهد کشید؟

یک بار دیگر مجبورم تصریح کنم که قصدم از نگاشتن این وجیزه نه کوفتن بر طبل نزاع‌های محفلی و فرقه‌گونه در فضای ادبی امروز ایران و نه حتا دفاع از ادبیات عامه‌پسند، بلکه در واقع دفاع از «تنوع ژانری» و در کل، ایضاح فرآیندهایی است که بنیان‌های ادبیات امروز ایران را شکل داده‌اند و به تعبیری دیگر، این بنیان‌ها را ریخت‌زدایی و مسخ کرده‌اند. لذا از نظر من گلشیری نیز مانند هر انسان آزاد دیگری مختار بوده است هر عقیده‌ای را صرف نظر از آن که چرا، چگونه و از کجا آن را اخذ کرده، و صرف نظر از آن که چه آثاری بر عقاید او مترتب شده است، اختیار کند. با این حال، راه برون‌رفت قصه‌گویی فارسی از وضعیت الکن کنونی و از میان برداشتن جدال عقیم میان ادبیات جدی و غیرجدی تنها و تنها نقد و

تحلیل و شناخت است و نه ستایش‌های کور و مبالغه‌آمیز، یا شمع روشن کردن در سال‌روز درگذشت این یا آن نویسنده و سر دادن ناله‌های جان‌سوز در فراق یار و مراد از دست رفته.

کلام آخر

همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، گروه متفکرانی که امروزه به نام فرمالیست شناخته می‌شوند، برخلاف گلشیری که به فرمالیست نامیدن خود افتخار می‌کرد، این نام را برای خود انگیزه به شمار می‌آوردند که دشمنانشان به آن‌ها نسبت داده بودند و به جای ننگ فرمالیسم، شیوه خود را ریخت‌شناسانه می‌دانستند و خود را «تفکیک‌کننده»^۱ یا تبیین‌کننده می‌خواندند. دلیل برگزیدن چنین نامی این بود که:

آن‌ها از این مقدمه... آغاز کردند که متفکر ادبی باید خودش را به جای... شرایط بیرونی که ادبیات در آن تولید شده است با خود کارهای خلاقه ادبی مواجه کند. ادبیات... باید به مثابه ادبیات موضع تحقیقات ادبی باشد و نه به مانند ابزاری برای مطالعات فرعی.^۲

و از همین رو بود که یاکوبسون در تعریف مکتبی که خود از بنیان‌گذارانش محسوب می‌شد، چنین می‌نویسد که: «موضوع تحقیقات ادبی، نه ادبیات در کلیت آن، بلکه ادبیت است، یعنی آن چیزی که کاری معین را بدل به اثری ادبی می‌کند.»^۳ و آبخنباوم نیز بدین گونه به این تعریف می‌افزاید که: «محقق ادبی به مثابه محقق ادبی باید صرفاً دل‌مشغول تحقیق در باب مشخصه‌های متمایزکننده مواد ادبی باشد.»^۴ و این گونه است که می‌بینیم تفاوت بین ادبیات و غیرادبیات در لسان فرمالیست‌ها نه در فحوای اثر، بلکه

۱. Specifier.

۲. Erlich, *ibid*, p ۱۷۲.

۳. *ibid*.

۴. *ibid*.

در نحوهٔ ارایهٔ آن خلاصه می‌شود، آن هم بدون آن که تقابلی بین این دو خلق شود و یا یکی بر دیگری اصلتی بیابد. از طرفی، جست‌وجوی ادبیت در آثار به قصد متمایز کردن هنر و ناهنر، نوعی دوگانگی ذاتی را در دل این مکتب به وجود آورده بود که نمود آن را می‌شد در تقابل مفاهیمی مانند ماده و تکنیک (یا داستان و پیرنگ)، زبان خودکار و زبان برجسته، آشنا و آشنایی‌زدایی‌شده و... دید و این همان ثنوتی بود که شکل مسخ‌شدهٔ آن عمدتاً از طریق گلشیری و فهم نادرست او از مکتب فرمالیسم روسی و فعالیت‌های ادبی و محفلی او در ایران، صرفاً به صورت تضاد بین محتوا و فرم بروز پیدا کرد و توضیحات مفصل آن ارایه شد. نکتهٔ دیگر این است که، جست‌وجوی ذکرشده، همواره سبب می‌شد که فرمالیست‌ها برخوردار از نخبه‌گرایانه با آثار ادبی داشته باشند و باز هم می‌توان نمود همین نخبه‌گرایی را در رفتار ادبی هوشنگ گلشیری و نظریات او در باب داستان‌نویسی مشاهده کرد که این هم تنها باعث تشدید تقابل میان آثار اکثریتی و پرفروش و اقلیتی و کم‌فروش در فضای ادبی ایران می‌شد و همچنان می‌شود.

یک بار دیگر مجبورم تأکید کنم که تقابل‌های پیش‌گفته که به این شکل و شیوه در فضای ادبی امروز ایران مشاهده می‌شود، نه جدالی طبیعی، که شکل بی‌اندام‌شدهٔ نگاه منتقدان مکتب فرمالیسم روسی به آثار ادبی در زمانهٔ خودشان است که از طریق هوشنگ گلشیری به ادبیات ایران راه یافت و امروزه نیز بسیاری از مریدان بی‌آنکه واقعاً به چرایی نگاه نخبه‌گرایانهٔ مرادشان واقف باشند، همچنان بر طبل این نزاع می‌کوبند و بر نقاره‌اش می‌دمند. اما چرا بی‌اندام‌شده؟ چون شکل طبیعی و ساختارمند همین بحث در کشورهایی که ادبیات مدرن در آن‌ها بسیار پیش‌تر از کشور ما پا گرفت نیز وجود داشت و هنوز هم دارد، اما موجبات استهزا یا بی‌حرمتی یک طیف ادبی را در مقابله با طیف دیگر فراهم نمی‌آورد. دلیل نیز این است که احترام به تنوع و تعدد آرا و دیدگاه‌ها و سلیقه‌ها امری پذیرفته‌شده است، نگاهی واقع‌بینانه

به مقوله ادبیات و ژانرهای مختلف آن وجود دارد و به همه انواع ادبی، حتی نمونه‌های سخیف و به شدت عوام‌پسند، اجازه بروز و دیده شدن داده می‌شود.

زمانی که ویرجینیا وولف/اتاق جیکوب را نوشت، آرنولد بنت که یکی پرفروشان آن عصر انگلستان بود به وولف ایراد گرفت که اگرچه داستانش سرشار از نوآوری و خلاقیت است، اما شخصیت‌هایش به هیچ وجه شبیه افراد واقعی نیستند و آن قدر فرارند که در ذهن باقی نمی‌مانند.^۱ وولف هم پاسخ داد که شخصیت‌هایش چنین‌اند چون آن واقعی نیستند و آن قدر فرارند که در ذهن باقی نمی‌مانند.^۱ وولف هم پاسخ داد که گویی یک رمان تنها به خاطر واقعی بودن شخصیت‌هایش شانس بقا خواهد یافت و در غیر این صورت مرگش حتمی است. اما باید از خود پرسید که واقعیت چیست؟ و چه کسانی باید این واقعیت را قضاوت کنند؟^۲

در مواجهه شکل گرفته بین این دو نویسنده، چند نکته جالب توجه به نظر می‌رسد. اول این که آرنولد بنت، یعنی نویسنده رمان‌های پرفروش است که خرده‌گیری می‌کند و به نویسنده فاخرنویسی مانند وولف می‌تازد. دوم، این مواجهه کاملاً محترمانه است، محاسن اثر نیز ذکر می‌شوند و یکی، دیگری را تمسخر نمی‌کند و یا حامیان آن اثر را «بی‌سواد» یا «مولودی‌خوان» نمی‌نامد. سوم، شخصی که در مقام انتقاد نشسته، دلایل فنی برای نظر خود می‌آورد و پاسخ نیز به تناسب همین گونه است. حالا این وضع را مقایسه کنید با فرهنگ غالبی که امروزه در جامعه ادبی ایران وجود دارد و برخوردهایی غیرفنی و گاه شدیداً نامحترمانه و «عربده» گونه را با نویسندگان پرفروش یا آثار آن‌ها موجب می‌شود. از ویرجینیا وولف، یعنی

۱. Jesse Matz, *The Modern Novel, a Short Introduction*. New Jersey: Blackwell Publishing, ۲۰۰۴. P ۵.

۲. *ibid.*

یکی از بنیان‌گذاران و ستون‌های ستبر رمان مدرنیستی سخن رفت، حقیقتاً آیا جایگاه ژانرنویسانی مانند آگاتا کریستی یا آرتور کانن دوئل در ادبیات انگلیس کمتر از اوست؟ آیا اگر آگاتا کریستی یا دوئل را از ادبیات این کشور بزداییم، چیزی را از تاریخ (دقت کنید که از تاریخ سخن به میان آمد نه از تاریخ ادبیات) این کشور حذف نکرده‌ایم؟

اما حتماً مهم‌تر از این نکات، حقیقتی است که می‌توان از لابه‌لای سخنان وولف بیرون کشید. معنای علامت سؤالی که وولف جلوِ واژه واقعیت قرار می‌دهد، چیزی جز این نیست که او با مشاهده تغییرات به وقوع پیوسته در عرصه جامعه به فرم‌های مد نظر خود رسیده بود و نه برعکس. فرم‌های نوینی که او خلق کرد، حاصل تغییرات اجتماعی رخ داده در جامعه‌ای مدرن بودند که دیگر با استفاده از فرم‌های ادبی پیشین نمی‌شد آن‌ها را انعکاس داد. پس می‌توان گفت که برخلاف نظر گلشیری، این جست‌وجوی صرف برای یافتن فرم و تکنیک نبود که وولف را، که خود یکی از تئوریسین‌های ادبیات مدرنیستی بود، بدل به نویسنده‌ای طراز اول کرد، بلکه پیش از آن و مهم‌تر از آن، مشاهده اجتماع و غور و بررسی تغییرات به وقوع پیوسته در بستر جامعه بود.

باری، تئوری ادبی پس از فرمالیسم و مکاتب کلاسیک دیگر به راه خود ادامه داد و مکاتب بعدی از تأکید نقد ادبی کلاسیک بر وجود تمایز بین فرهنگ والا و فرهنگ عامه فاصله گرفتند و سعی کردند ادبیات و تولید ادبی را در پهنه‌ای به وسعت جامعه ببیند و تعریف کنند و نه صرفاً در ارتباط با افرادی خاص یا محافلی بسته که آثارشان به عنوان نمونه‌های شاخص ادبی معرفی می‌شد. هانس برتنز در خصوص تأکید نقد ادبی کلاسیک بر فرهنگ والا چنین می‌گوید:

«این انگاره که فرهنگ والا ذاتاً از سایر اشکال فرهنگ متفاوت است و در مواجهه با سایر نمودهای فرهنگی نقشی تقابلی دارد که باید به صورت فطری آن را ایفا کند، شور تبلیغی و اضطراب اخلاقی را که ما اغلب در نقد انسان‌گرای کلاسیک مشاهده می‌کنیم، توضیح می‌دهد.»^۱

نگاه از بالا به مقوله ادبیات و کار ادبی و جامعه و فرهنگ مدت‌هاست که به بوتۀ فراموشی سپرده شده و امروزه مطالعه زندگی روزمره مردم عادی بخش بزرگی از مطالعات فرهنگی نوین را به خود اختصاص می‌دهد. داریوش رحمانیان در نشستی انتقادی درباره نقد تاریخ‌گرایی نو در بخش پایانی سخن خود تحت عنوان «بگذاریم فرهنگ‌ها خودشان سخن بگویند» نظر خود را در خصوص فرهنگ و نظریه پردازی فرهنگی این‌گونه ابراز می‌کند:

یکی از مؤثرترین افراد در پیدایش این نگرش، کلیفورد گیرتز انسان‌شناس فرهنگی نامدار آمریکایی بود. حرف اساسی گیرتز در نقد انسان‌شناسی کلاسیک این بود که بگذاریم جوامع انسانی و فرهنگ‌ها خودشان سخن بگویند. نو تاریخ‌باوران این نکته را به خوبی گرفتند و به کار بستند. بحث او تأکید بر مشکل زمان‌پریشی (anachronism) از سویی و دقت به خاستگاه نظریه‌ها از سوی دیگر بود. هشدارهای گیرتز بر بزرگان تاریخ‌باوری نو، به‌ویژه استفان گرین‌بلت به شدت تأثیر گذاشت. این برای درد بزرگ نظریه‌زدگی و مفهوم‌زدگی ما کفایت می‌کند. ما به لحاظ نظری و مفهومی به شدت عقب‌مانده، مقلد و منفعل هستیم.^۲

۱. Bertens, *ibid*, P 174.

۲. "علیه کلان روایت‌ها و کلان نظریه‌ها، تاریخ‌گرایی نوین،" با حضور حسین پاینده، حسین مصباحیان و داریوش رحمانیان،

روزنامه اعتماد، شماره ۳۷۴۹، ۳۱ بهمن ۱۳۹۵، ص ۹.

در حقیقت، هوشنگ گلشیری هم مثال بارزی از «نظریه‌زدگی» بود، هم طی دورهٔ فعالیت ادبی خود به لحاظ نظری و مفهومی «منفعل» و «عقب‌مانده» بود و ماند و هم بدون توجه به «خاستگاه» شکل‌گیری نظریهٔ ادبی فرمالیسم، صرفاً با برداشتی ناقص و عقیم «مقلد» آن شد و بدین‌گونه ادبیات زمان خود و پس از خود را به مشکل «زمان‌پریشی» گرفتار کرد، و علاوه بر همهٔ این‌ها، همان برداشت ناقص و عقیم را دست‌مایهٔ قضاوت‌هایی سطحی و شتاب‌زده در باب فرهنگ و ادبیات و جامعه قرار داد و ادبیات داستانی پس از خود را با مشکلات بسیاری مواجه کرد.

نظریه‌پردازی فرهنگی و ادبی نیاز به مشاهدهٔ دقیق اجتماع و درک موشکافانهٔ نیازهای زمانه و جامعهٔ بستر دارد. هر آن‌چه به زندگی مردم مربوط می‌شود، هر قدر هم که خُرد به نظر برسد، مهم است و می‌توان از آن نتایج فرهنگی استخراج کرد و بالطبع به تولید ادبی هم رساند. تری ایگلتون در کتاب خود، *پس از تئوری*، این مسئله را این‌گونه بیان می‌کند:

دستاورد تاریخی دیگری که نقد فرهنگی به دست آورد، این بود که ارزش مطالعهٔ فرهنگ عامه را ثابت کرد. سوای استثنائاتی قابل احترام، پژوهش سنتی برای قرن‌ها به زندگی روزانهٔ مردم معمولی بی‌اعتنایی کرده بود. به‌راستی، به خود حیات بی‌اعتنایی کرده بود، نه فقط زندگی روزانه. در برخی از دانشگاه‌های سنت‌گرا نمی‌توانستید دربارهٔ مؤلفانی که هنوز زنده بودند، تحقیق کنید. چنین شرایطی انگیزهٔ بسیاری تولید می‌کرد که در غروب مه‌آلود سینهٔ آن‌ها را با یک چاقو بدرید... مطمئناً نمی‌توانستید در مورد چیزی که هر روز در اطرافتان می‌دیدید و بنا به تعریف معمول، ارزش بررسی نداشت، تحقیق کنید. بیشتر چیزهایی که در علوم انسانی دارای ارزش تحقیقی پنداشته می‌شدند، مرئی نبودند، مثلاً ناخن‌های چیده شده یا جک نیکلسون، بلکه نامرئی بودند، مانند استاندال، یا مفهوم حق حاکمیت یا ظرافت نظریهٔ جوهر واحد لایب‌نیتس. امروزه عموماً پذیرفته

شده که زندگی روزمره نیز پیچیده، ژرف و مبهم است و... از همین رو ارزش بررسی فوق‌العاده‌ای دارد.^۱

درست که تری ایگلتون منتقدی است که در سنت مارکسیستی قلم می‌زند، اما آن‌چه او از آن سخن می‌گوید، ربطی به نقد ادبی مارکسیستی ندارد. او درباره «نقد فرهنگی» نوین سخن می‌گوید، نه نقد مارکسیستی. در واقع، آن‌چه ایگلتون بر آن تأکید می‌کند، ضرورت معاصر بودن و مشاهده اجتماع معاصر است و به گمان من همین یکی از عناصر غایب آن بخش از ادبیات داستانی معاصر ایران است که نویسنده‌ای مانند هوشنگ گلشیری بارزترین نماینده‌اش بود. بسیاری از نویسندگان ما آن‌قدر که چشم دیدن مسائل به قول ایگلتون، «نامرئی» را دارند، از دیدن آن‌چه در جامعه پیرامونی‌شان می‌گذرد (به تمام دلایلی که در مقاله پیشین و این مقاله ذکر شده) ناتوان‌اند. ذکر یک مثال خالی از لطف نیست. هرچند، در این مورد از گلشیری سخن نخواهد رفت، اما فرد مورد نظر عموماً به عنوان شاگرد او شناخته می‌شود و از این رو، نوشتن درباره او، به طور غیرمستقیم نوشتن درباره گلشیری نیز خواهد بود.

خلیل درمنکی در صفحه ادبی روزنامه شرق در گفت‌وگویی با ابوتراب خسروی با عنوان همه چیز از تاریکی آغاز می‌شود در بررسی کارنامه ادبی خسروی چنین می‌گوید:

ابوتراب خسروی که از داستان‌های او می‌توان به عنوان یکی از نقاط عطف در تاریخ داستان‌نویسی ایران یاد کرد و به نظر نگارنده برخلاف آن‌چه گفته آمد، هیچ‌گاه در گرداب بازی‌های زبانی صرف نیفتاد و همواره در نگاه‌داری به فلسفه زبان، نیم‌نگاهی هم به نقد قدرت، پیوند زبان و بدن و... هم داشته است؛ به‌ویژه در رمان‌هایش. اگر او این‌چنین به سرعت می‌رود تا بدل به یکی از

۱. Eagleton, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, ۲۰۰۳. Digital Print. P ۴.

نویسندگان کلاسیک در ایران شود، از این روست... اما کمبود روایی او در چیست؟ بی‌شک در عدم معاصریت. داستان‌های کوتاه و باز به‌ویژه رمان‌های ابوتراب خسروی بهره‌ای از معاصریت و رخدادهای روزمره ندارند، اما این ضعف سبب شده است تا او از فروافتادن در دام‌چاله «ادبیات روزمره» در امان بماند.^۱

اتفاقی نیست که آن‌چه را ایگلتون می‌گوید، به آسانی نمی‌توان در ادبیات معاصر ایران یافت. ابوتراب خسروی نویسنده نامداری است و، اگر نگوییم شاگرد، شدیداً وامدار نویسنده پرآوازه دیگری بود که همه مقالات این دفتر حول محور افکار او شکل گرفته‌اند. در حقیقت، این زنجیره فکری سر دراز دارد و مختص گلشیری یا خسروی نیست. تمایل به قلمبه‌گویی و تفکر انتزاعی به جای دیدن و گفتن از مسائل عینی جزء تفکیک‌ناپذیر بخش بزرگی از ادبیات معاصر ایران است:

چه کسی به ما آموزش می‌دهد که چگونه دوست بیابیم، چگونه شوخی کنیم، چه انتظاراتی از دوستی و شوخی داشته باشیم، حد و مرز آن‌ها چیست و کجاست و...؟ هر کسی خودش چیزهایی می‌آموزد و مسلماً بدون ایراد نخواهد بود. تعارف برای ما یک رفتار فرهنگی است، اما به مرور زمان، و بدون آموزش، شاخ و برگ بسیاری به آن افزوده شده است که شکل آن را منفی کرده (با آن‌که اصل آن مثبت است). اما ما هرگز نیاموخته‌ایم که این رفتار را کجا، چگونه، و تا چه اندازه استفاده کنیم. مقصر کیست؟ مسلماً مردم مقصر نیستند. اگر تقصیری باشد، بیشتر به گردن پیشروان و روشن‌فکران جامعه است که هرگز به این مسائل (در مقالات، سخنرانی‌ها، داستان‌ها،

۱. درمنکی، خلیل. "همه‌چیز از تاریکی خلق می‌شود، گفت‌وگو با ابوتراب خسروی در مورد مجموعه آثارش." روزنامه شرق،

نمایش‌ها، فیلم‌ها، و ...) نپرداخته‌اند و در اصل این مسائل را بسیار بی‌اهمیت دانسته‌اند و چنین پنداشته‌اند که روشن فکر یا هنرمند باید به مسائل بسیار سخت و پیچیده و بزرگ و به اصطلاح قلبه سلمبه پردازد.^۱

ما امروزه در قرن بیست و یکم زندگی می‌کنیم، اما بدبختانه می‌بینیم که سبک برخورد برخی از نویسندگان کشورمان با مسائل هنوز در سال‌های ابتدایی قرن بیستم درجا می‌زند. جالب، نگرش گفت‌وگوکننده صفحه ادبی روزنامه شرق است که همین «ضعف» را نقطه قوت کار خسروی می‌داند و دستاویز او چیست؟ «دام چاله ادبیات روزمره». خب، یا تری ایگلتون پوپولیستی عوام‌فریب است یا نخبگان ادبی ما اسراری مگو در گذشته‌های دور یافته‌اند که ارزش «معاصریت» در مقابل آن‌ها رنگ می‌بازد. *اولف شولنبرگ* استاد مطالعات انگلیسی و آمریکایی دانشگاه آلمانی فردریش آکساندر در مروری بر کتاب *پس از تئوری ایگلتون*، این گونه می‌نویسد:

شاید کسانی این گونه بیندیشند که *پس از تئوری تری ایگلتون* حمله دیگری است علیه تئوری... اما در این کتاب ایگلتون علیه تئوری مجادله نمی‌کند، بلکه بر ضرورت تغییر درک ما از وظیفه‌ای که تئوری بر عهده دارد پای می‌فشرد. به بیان دیگر، استدلال او برای رسیدن به نوع جدیدی از تئوری است که برای دنیایی شدیداً در حال تغییر مناسب باشد.^۲

۱. وکیلی، "ادبیات معاصر ایران و تراژدی هویت"، ص ۲۸.

۲. Schulenberg, Ulf. "Reviewed Work: After Theory by Terry Eagleton" *Amerikastudien / American Studies*. Vol. ۵۴, No. ۲ (۲۰۰۹): p ۲۴۹.

فاجعه‌ای که ادبیات داستانی ایران، تحت تأثیر گلشیری، به آن گرفتار شده، همین است: درجا زدن در دنیای تئوری و در نتیجه، درک نکردن تغییراتی که در دنیای پیرامونی با سرعتی سرسام‌آور در حال شکل‌گیری است. بهتر نیست حالا که قرار است صرفاً مترجم افکار دیگران باشیم، حداقل مترجمان به روزی باشیم؟ گلشیری سی سال تمام پینوکیووار در دنیای نظری فرمالیسم مکانیکی روسی به دام افتاده بود و حالا می‌بینیم که شاگردان و تأثیرپذیرفتگان از او نیز به همان «دام‌چاله» ای افتاده‌اند که او در آن گرفتار شده بود.

در نهایت، با توجه به هرآنچه تا این‌جا گفته شد، به نظر می‌رسد گلشیری بیش از آن که «راه» یا «دروازه‌ای» را در ادبیات ایران گشوده باشد، راه‌های رشد و اعتلا را به روی کسانی که قصد پانهادن به این وادی را داشتند، بست و با تعریف تک‌بعدی ادبیات به ادبیات جدی و لاغیر و تقلیل نویسنده جدی به جست‌وجوگر فرم و تکنیک و لاغیر، باغ ادبیات داستانی ایران را به راغی خشک و برهوت، به‌خصوص در دهه هشتاد شمسی بدل کرد و این وضعیت در دهه نود نیز همچنان بدون تغییر باقی مانده است.

حسام جنانی

مهر ۱۳۹۵

این مقاله پیش از این در مجله سیاه‌مشق، شماره ۱۰، آذر و دی ۱۳۹۶، صص ۱۳۶-۱۲۶ منتشر شده است.

ویرایش و بازنشر: ادبیات اقلیت