ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۵، ۲۷-۴۷

جستاری در بنیان‌های فکریِ نظریهٔ ادبی هوشنگ گلشیری

فرامرز خجسته*

یاسر فراشاهی‌نژاد**، **مصطفی صدیقی*****

چکیده

هوشنگ گلشیری یکی از نویسندگانی است که پابه‌پای نوشتن داستان‌های مدرن و تکنیک محور، با نوشتن مقالاتی چند پیرامون رمان و شعر، کوشید تا مبانی نظری کارش را نیز به خوبی شرح کند. جان‌مایهٔ فکری و نظری مقالات گلشیری، به اومانیسم و فرمالیسم گره خورده‌است. در روزگاری که جریان چپ و نویسندگان طرفدار حزب توده، هنر متعهد را تنها در رئالیسم سوسیالیستی می‌جستند، گلشیری کوشید تا مفهوم تعهد را از تنگناهای حزبی نجات دهد و طلیعه‌دار مفاهیمی چون انسان‌گرایی و فردیت باشد. هرچند در بسیاری از نوشته‌های گلشیری توجه به تکنیک و فرم، وجه غالب است، اما این تکنیک‌گرایی، به تکنیک‌زدگی نینجامیده است؛ چرا که برخورد دیالکتیکی اومانیسم و فرمالیسم در اندیشه‌های گلشیری او را به سنتزی راهبر شده که هم تعهد را تاب می‌آورد و هم تکنیک را. باری، در این پژوهش کوشش شده تا با توجه به مقالات هوشنگ گلشیری، بنیان‌های فکری او در پیوند با ماهیت و فلسفهٔ ادبیات، مورد نقد و داوری قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ ادبی، رمان معاصر، اومانیسم، فرمالیسم، هوشنگ گلشیری.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، faramarz.khojasteh@gmail.com
** دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان (نویسنده مسئول)، yaserfarashahi@gmail.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، navisa_man@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۵/۶/۱۵

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

هوشنگ گلشیری از معدود نویسندگانی است که علاوه بر تجربه‌های موفق و درخور توجه در داستان‌نویسی، در نقد ادبی نیز مقالات مهمی تألیف کرده، که برخی از آن‌ها در زمینه‌هایی چون داستان‌نویسی و مدرنیسم ادبی جریان‌ساز بوده‌است. مقالات مهم او در این حوزه، مقالاتی است که در سالهای نخستین دههٔ چهل در مجله *جُنگ اصفهان* به چاپ رسانده است. هرچند گلشیری نگاهی فرمالیستی به ادبیات دارد و این موضوع هم در آثارش متبلور است و هم خود او به آن معترف است و می‌گوید: «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 می‌افتد که به یاد بیاوریم بزرگترین اتهام صاحب این قلم در تمام این سالها فرمالیست بودن بود»، (گلشیری، ۱۳۸۸ : ج۱، ۱۷) اما از آنجا که گلشیری در مقالاتش هم به فرم اهمیت داده و هم تعهد انسانی را مهم دانسته، این فرم‌گرایی به تکنیک زدگی محض نینجامیده است. مبانی نظری و فکری هوشنگ گلشیری را می‌توان در اومانیسم و فرمالیسم خلاصه کرد. در سالهایی که گلشیری به نقدادبی و نوشتن داستان مشغول بود، جریان غالب ادبیات ایران، رئالیسم متعهد، یا نوعی رئالیسم سوسیالیستی بود. افرادی چون سیروس پرهام و احسان طبری تنها ادبیات رئالیستی را می‌ستودند و ادبیات مدرن را وقعی نمی‌نهادند. در این میان، گلشیری در کنار افرادی چون ابوالحسن نجفی از نخستین نویسندگانی بود که به ادبیات مدرن و فرم‌گرا، و تبیین ویژگی‌های آن پرداخت. گلشیری و نجفی در این مقالات علاوه بر توجه به فرم، و نویسندگان تکنیگ‌گرا و مدرن، از ادبیات متعهد نیز غافل نماندند. تمایز بزرگ کار گلشیری و نجفی با منتقدان چپ‌گرا این بود که برای نخستین‌بار نشان دادند که ادبیات متعهد تنها ملزم به تبیین اندیشه‌های حزبی جریان چپ نیست؛ بلکه تعهد را می‌توان فارغ از تمایلات حزبی، در حضور و درک فردیت انسان جست‌وجو کرد. شایان ذکر است که جریان چپ و نویسندگان وابسته به حزب توده، چنان درگیر قواعد حزبی زمان خود شده بودند که از پرداختن به جنبه‌های اومانیستی افکار خود مارکس(Marx) غافل ماندند و مفهوم انسان را فارغ از طبقه، حزب و جبر تاریخی نمی‌فهمیدند. در صورتی که یکی از مفسران بزرگ اندیشه‌های مارکس بر این باور است که فلسفهٔ مارکس سنتزی بین انسان‌گرایی و طبیعت‌گرایی است (فروم، ۱۳۷۳: ۲۵و۲٤).

Archive of SID

www.SID.ir

هرچند تاکنون آثار داستانی هوشنگ گلشیری بیش‌وکم نقدوتحلیل شده است و تحقیق‌هایی مانند بررسی تطبیقی خشم‌وهیاهو و شازده احتجاب از صالح حسینی،مجموعه مقالاتهمخوانی کاتبان به کوشش حسین سناپور و نقش‌بندان قصهٔ ایرانی از رضا عامری و... را می‌توان در این سیر یادآور شد، ولی نظرات گلشیری در مقالاتش تاکنون مورد سنجش و داوری قرار نگرفته است. شهریار زرشناس نیز در سال ۱۳۸۲ در مجله *ادبیات داستانی* مقاله‌ای با عنوان: «فرمالیسم مقلد تکنیک زده در بررسی آثار هوشنگ گلشیری» نوشته است و با نگاهی نه چندان آکادمیک، نخست فرمالیسم، و سپس آثار گلشیری را به عنوان مکتب و آثار منحط، نفی کرده‌است. از نظر زرشناس تکنیک‌گرایی مدرن ریشه در عقلانیت ابزاری دارد.(زرشناس،۱۳۸۲: ٤۹) زرشناس همچنین در مورد جوهر ادبی گلشیری می‌گوید:« جوهر رویکرد ادبی گلشیری را، در عبارتی کوتاه، می‌توان این گونه بیان کرد:« فرمالیسم مقلد تکنیک زده» چرا می‌گویم فرمالیسم مقلد؟ زیرا «فرمالیسم ادبی» یکی از گرایشهای ادبیات بحران زده و به انحطاط گراییدهٔ پسامدرن غربی در نیمهٔ اول قرن بیستم است»(همان: ٥٤). چنانکه مشخص است، فرمالیسم را که یکی از جنبش‌های وابسته به مدرنیسم ادبی است(چایلدز، ۱۳۹۲: ۲۵و۲٤) گرایشی پست‌مدرن خواندن، و گزارهایی یک جانبه و منفی چون منحط و مقلد و تکنیک زده، به بحث‌های دقیق علمی‌وپژوهشی، و البته بی‌طرفانه، شبیه نیست. از این‌رو، در این مقاله کوشش شده تا از لابه‌لای مقالات گلشیری،که با عنوان *باغ در باغ* نیز به طبع رسیده است، نظریهٔ ادبی او شناسایی و بازسازی شود. برای نیل به این مقصود کوشیده‌ایم تا آرای او در باب انسان و اومانیسم، و تعلقات نظری‌اش به مکتب‌های مدرن ادبی چون فرمالیسم، با توجه به فلسفهٔ نظریات ادبی تحلیل شود.

پیش از این سمیه‌سادات حسینی‌زاده در مقاله‌ای با عنوان:« آرا و روش‌های هوشنگ گلشیری در نقد ادبیات داستانی»(۱۳۹۰)، که در نخستین همایش نقد و نظریه ادبی به چاپ رسیده است، به طبقه‌بندی آرای گلشیری پیرامون نقد و ساختمان داستان پرداخته است که به سبب فقدان نگاه کل‌نگر و بی‌توجهی به بنیان‌های فکری و فلسفی گلشیری، این کوشش نتوانسته است به شناسایی و بازسازی نظریهٔ ادبی وی بینجامد. بنابراین، برای فهم بهتر آرای گلشیری، که از دید نگارندگان این سطور مبتنی بر اومانیسم و فرمالیسم است، پیش از پرداختن به مقالات او، بحثی اجمالی پیرامون این دو مکتب فکری و هنری ضروری می‌نماید.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. نگاهی به سیر اومانیسم در اروپا

پیش از آنکه روایتی مختصر از جریان اومانیسم در اروپا به دست داده شود، ذکر این نکته ضروری می‌نماید که آنچه در این بخش درباب اومانیسم خواهد آمد، تنها سخنی شتاب‌زده و کلی است که بر پایهٔ پیوند فلسفهٔ قاره‌ای و اومانیسم شکل گرفته‌است و از همین‌رو، تضاد این جریان با فلسفهٔ علوم اجتماعی انگلیسی- امریکایی هویداست. چنان که ایون شرت در کتاب *فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای* شرح می‌دهد:« پیوند با اومانیسم مکاتب فکری قاره‌ای را از فلسفهٔ علوم اجتماعی انگلیسی- امریکایی متمایز می‌کند.»(شرت، ۱۳۹۵: ١٤) بنابراین اگرچه بنابر ضرورت در قسمتی به افکار آگوست کنت اشاره خواهد شد، رویکردهای پوزیتویستی جامعه شناسیک در این مقاله مورد نظر نخواهدبود. دودیگر اینکه یکی از ویژگی‌های اومانیسم، که با علوم اجتماعی پوزیتیویستی و فلسفهٔ تحلیلی در تضاد است، توجهٔ ویژهٔ اومانیسم به نقش تجربه‌های تاریخی و انتقال آگاهی است.(همان: ٢٤) بنابراین آنچه در این مختصر به آن اشاره خواهد شد، فربه‌شدن تدریجی اندیشه‌های انسان محور را در گذر زمان آینگی می‌کند. اومانیسم، مباحثی چون هرمنتوتیک، تا ساختارگرایی و نظریهٔ انتقادی مکتب فراکفورد را دربرمی‌گیرد. این جریان گسترده به شکلی بود که در برهه‌ای از آن شخصی چون آگوستین قدیس متن‌های مقدس را متونی انسانی خواند(همان: ۷۲) و در مقطعی فردی چون کانت، به تنهایی در مقابل سنت مذهبی و تجربه‌گرایی قد علم کرد.(همان:٢٥٦و٢٥٥) بنابراین به علت گستردگی مباحث نظری در این بخش، با تکیه بر کتاب *اومانیسم* تونی دیوس، به حرکت پیوستهٔ جریان اومانیسم، در دل تاریخ فلسفهٔ غرب اشاره خواهد شد.

از تاریخ شکل‌گیری واژهٔ اومانیسم تا امروز، این کلمه دامنهٔ گسترده‌ای از مفاهیم را در برگرفته است و از هر تعریف جامع و مانعی تن‌می‌زند. محققان برجسته نیز چنین سودایی به سر نداشته‌اند و در حد توان خویش در تحلیل معانی متنوع و گاه متناقض آن کوشیده‌اند. بسیاری بر این باوراند که اومانیسم واژه‌ای است با تاریخی پیچیده که دامنهٔ ممکن و بسترهای آن به طرز غیر معمول گسترده است.(دیویس، ۱۳۷۸: ٦)

پیش از هرچیز باید دانست که این کلمه به لحاظ تاریخی با دوران رنسانس گره‌خورده است و هر مطالعهٔ تاریخی در مورد اومانیسم، از این دوران شروع می‌شود. کلمهٔ اومانیسم در زمان رنسانس به معنی مطالعهٔ آزاد بود و در نظر اول به ادبیات و مطالعات علوم انسانی متفاوت با الهیات اطلاق می‌شد.(سیدحسینی، ١٣٨٤: ۸۵ و٨٤) به نظر بسیاری این واژه از

Archive of SID

www.SID.ir

اومانیست‌های قرن چهاردهم و پانزدهم فلورانس گرفته‌شده که قبل از هر چیز معلم زبان، خطیب و مترجم بودند.(دیویس، ۱۳۷۸: ۸) اومانیست‌های دوران رنسانس گروهی نخبه بودند که از عوام فاصله می‌گرفتند. حتی زمانی که صنعت چاپ شکل گرفت با آن مخالفت ورزیدند و فکر می‌کردند این صنعت باعث عوامانه‌شدن علم می‌شود.(جانسن، ۱۳۸۷: ۱۵۵) بنابراین این جریان بر خلاف آنچه بسیاری تصور می‌کنند، از آغاز میلی به گسترش آگاهی تمام مردم نداشت. برخی فرانچسکو پترارک(Francesco Petrarch) ایتالیایی را نخستین اومانیست می‌دانند و از ژوزف اسکالیژر(Joseph scaliger) و ایزاک کازبن(Isaac Casaubon)، به عنوان محققانی نام می‌برند که اومانیسم را در فرانسه قرن شانزدهم به بالاترین مرتبه رساندند.(همان: ١٥٤) اما گسترش این مفهوم را باید در جای دیگری، یعنی در آلمان جست‌وجو کرد.

پیشاهنگان طرح برنامه‌های درسی نواومانیستی، اصلاح‌گرانی از قبیل نایتامر(Niethammer)، و معاصران معروف او چون هگل(Hegel) و ویلهلم فون هومبولت(Wilhelm von Humboldt)، بنیانگذاران نظام جدید دبیرستانی آلمان شدند.(دیویس، ۱۳۷۸: ١٦)این جریان که با تمرکز بر مطالعهٔ زبان‌های لاتینی و علوم انسانی آغاز شده بود، به سرعت در آلمان و دیگر کشورها گسترش یافت. پس از چندی خلقیات این اومانیست‌های آلمانی، توسط افراد طرفدار آلمان چون ساموئل کالریج(Samuel Taylor Coleridge)، وارد فرهنگ روشنگری انگلیس شد.(دیویس، ۱۳۷۸: ۲۰) با این وجود از آنجا که واژهٔ اومانیسم در انگلستان به طور ضمنی به معنی خداناباوری بود، کمتر کسی خود را اومانیست می‌خواند.(همان: ۲۱)

دامنهٔ معنایی اومانیسم بسیار وسیع است و نمی‌توان آن را به صورت جریانی که به شکل خطی در تاریخ اروپا امتداد داشته تحلیل نمود. با همهٔ تقابلی که اومانیسم بعدها با مذهب وکلیسا پیدا کرد، حتی در خود کلیسا نیز می‌توان ردپای جریان اومانیسم را پی‌گرفت. برای مثال اراسموس(Erasmus) را از نخستین اومانیست‌های مسیحی می‌دانند که باعث شد بعدها این جریان در فرانسه و آلمان گسترش یابد.(جانسن، ۱۳۸۷: ۱۵۹–۱۵٦) اما رفته رفته مفهوم «انسانِ کلی» در قرن نوزدهم جای دین مسیحیت را گرفت و دین انسانیت را به وجود آورد. آگوست کنت(Auguste Comte) معتقد بود در جهانی بدون خداوند همزیستی مسالمت‌آمیز و اجتماعی انسان‌ها صرفا متکی بر منابع خودشان است.(دیویس، ۱۳۷۸: ۳۹)در ادامه جامعهٔ پوزیتیویستی که کنت تبیین می‌کرد، یک آرامنشهر دینی از کار در آمد. او نام دین جدیدش را دین انسانیت گذاشت. این دین یک نظام پیچیدهٔ اجتماعی و

Archive of SID

www.SID.ir

اخلاقی بود و در آن، موجود بـزرگ، یعنـی همـان انسـان، بایـد بـه جـای خـدا پرسـتش می‌شد.(جانسن ، ۱۳۸۷: ۱٦۳)در ادامـهٔ همـین جریـان برخـی اومانیسـت‌هـای متـأخر در بیانیه‌های خود، خداباوری وحیانی را منکر شدند و دین را شامل تمـام اعمـال و اهـداف و تجربه‌هایی مثل کار، هنر وغیره دانستند. شایان ذکر است که این موضوع تنهـا منحصـر بـه بیانیه‌ها نیست و تنی چند از نویسندگان آتئیست(خداناباور) معاصر نیز، برای تاریخ‌دار کردن افکار نواومانیستی خود تصویری کاملا آتئیستی از متفکرانـی چـون کانـت(Kant) و هیـوم (Hume)به دست داده‌اند.(Bradley and Tate, 2010:2)

متیو آرنولد(Matthew Arnold) به نوعی اومانیسم صلح طلب متمسک شـد تـا در بـارهٔ آشوب نفاق آمیز سیاست و طبقه داوری کند. از دیگرسو هاکسلی(Huxley)، روح اومانیسم را به یاری می‌طلبد تا بساط آخرین جان سختی مسیحیت را برچینـد.(دیـویس،۱۳۷۸ :۲۷) پرواضح است که چنین جریانی، با گـرایش‌هـای متعـدد و سـاختار شـکن، مخالفـت‌هـا و انتقادهای بسیاری را بر انگیخته است. چنانکـه برخـی حتـی منکـر پیشـینهٔ تـاریخی بـرای اومانیسم هستند و جریان‌های قرن نوزدهم را بی‌ارتباط با مطالعات علـوم یونـانی رنسـانس دانسته‌اند. مثلا بابک احمدی می‌نویسد: «تصور متفکران رنسانس همچـون انسـانگرایان، آن هم به معنایی که این واژه در جریان تکامل تمدن مدرن یافته، زادهٔ تـلاش تـاریخ نگـارانی است که پس از روشنگری بسیار کوشیده‌اند تا برای انسان‌گرایی پیشـینهٔ تـاریخی و نظـری جعل کنند».(احمدی، ۱۳۸۸ب: ۸٦) از دیگر انتقادهایی که متوجه اومانیسـم مـی‌داننـد ایـن است که انسان‌گرایی به خواست کار برندهٔ سخن تعلق دارد، یعنی بـه خواسـت قـدرت، و اینکه چه چیزهایی باید مسـلط باشـد.(همـان: ۸۵) همـین ارادهٔ معطـوف بـه قـدرت ذات پدرسالارنهٔ اومانیسم را در بسیاری از جریان‌های مرتبط با آن آشکار ساخته اسـت. از نظـر آگوست کنت زن آرمانی، زنی اسـت کـه تنهـا بـه خانـه‌داری و الهـام بخشـی بـرای مـرد بپردازد.(دیویس، ۱۳۷۸: ٤۱) چنان که ملاحظه شد هرچنـد تعـاریف انسـان در دوره‌هـای مختلف تغییر کرده، اما مردانه بودن آن تغییر نیافتـه اسـت. همـواره عقـل را مردانـه تصـور کرده‌اند و احساس را زنانه. حتی شعار بزرگ‌ترین انقلاب آزادی‌خواه دوران، یعنی انقـلاب فرانسه، آزادی و برابری و برادری بود، و خواهری در آن جایی نداشت.(احمدی، ۱۳۸۸ب: ۸۲-۸۵)

فارغ از این انتقادها برخی اومانیسم را در حـد یـک جنـبش ضـددینی تقلیـل داده‌انـد. زرشناس ارکان اومانیسم را تجربه‌گرایی و نسبیت دانسته و معتقد است که با ایـن نظریـات متافزیک انکار می‌شود و بشر در حد مادیات سقوط می‌کند.(زرشناس، ۱۳۷۰: ۳۰)رنه گنون

Archive of SID

www.SID.ir

نیز فردگرایی و اومانیسم را عامل اصلی ناهنجاری‌های زندگی بشر دانسته است.(گنون، ۱۳۷۸: ۸۳) اما هیچکدام از این منتقدان راهکاری عملی‌تر و بهتر از اومانیسم یا جایگزینی مناسب‌تر از آن به دست نداده‌اند. تونی دیویس به درستی اشاره کرده‌است که هر چند اومانیست‌های مختلف با شکست‌هایی مواجه شده‌اند اما نباید فراموش کرد که در نهایت، مباحثی چون آزادی بیان و مبارزه برای حقوق فردی و اجتماعی در ذیل اومانیسم قابل تبیین وتعریف است.(دیویس، ۱۳۷۸: ۱۷۸) بنابراین اومانیسم تنها به مفهوم فردیت بسنده نکرده است و درک و پذیرش حقوق «دیگری» در اجتماع، از پیامدهای توجه و محور قرار دادن انسان بوده است. یکی از مباحث قابل توجه و مهم مرتبط با اومانیسم، «دیگری» و نقش آن در حیات فکری و اجتماعی انسان‌هاست. آنچه در اینجا از مفهوم دیگری مورد نظر است، آن مفهوم گسترده‌ای نیست که مبنای بسیاری از مطالعات ساختارگرایان و پساساختارگریان را شکل می‌دهد، و نیز آن «دیگری» مورد نظر لاکان نیست که افکار و هویت جامعه را می‌سازد.(هارلند، ۱۳۸۸: ۶۰-۵۸) مفهوم دیگری در مطالعات ساختاری، مانند قدرت در اندیشه‌های فوکو، سازندهٔ بخش عمده‌ای از افکار ماست و سعی در انکار فردیت انسان دارد. ساختارگرایان معمولاً سوژهٔ دکارتی را رد می‌کنند و در پی این هستند که اثبات کنند من فکر نمی‌کنم بلکه فکر کرده می‌شوم. یا به گفتهٔ رمبو: من همان دیگری است. ساختارگرایانی از قبیل سوسور، استراوس و لاکان بر این باورند که بشر در قالب زبان محصور است و سوژهٔ مستقل انسانی وجود ندارد. (دیویس، ۱۳۷۸: ۸۱) اما «دیگری» در مباحث مرتبط با اومانیسم، پذیرش حقوق شخص دیگر و احترام به اوست. چنان که ایمانوئل لویناس می‌گوید:« انسانیت ما دقیقا به میزانی که به وجود آن در دیگران اعتراف می‌کنیم، عاریت گرفته شده از دیگران است، اما برای آن دسته از غربی‌هایی که انسانیتشان در گرو رنج دیگران است پذیرش این موضوع چندان ساده نیست».(همان: ۱۷۹)

۳. زیباشناسی کانت؛ مبنای فلسفی فرمالیسم

کانت در کتاب مشهور *نقد عقل محض*، حدود عقل نظری را مشخص کرد و در کتاب *نقد قوهٔ حکم*، حدود و ثغور زیبایی را به تصویر کشید. همان‌طور که از نظر او فهم ذات باری از حوزهٔ عقل نظری خارج است و برای درک مباحث اخلاقی باید دست به دامان شهود شد، پوزیتیویسم هم برای درک زیبایی بسنده نیست و البته رئالیسمی که به پوزیتیویسم وابسته است، در این زمینه راهی به دهی نیست. از نظر کانت، تنها دو نوع حکم مبتنی بر

Archive of SID

www.SID.ir

ذوق وجود دارد که یکی براساس زیبا و دیگری بر اساس والا باید مورد بررسی قرار گیرد.(مجتهدی ، ۱۳۹۰: ۱۷٦و۱۷۵) بی‌گمان آنچه در اینجا در نظر داریم حکم ذوق دربارهٔ زیبایی است. کانت همچنین« کاربرد ریاضی را تلویحا در احکام ذوقی و مسائل زیباشناختی ناموجه اعلام می‌دارد. در نتیجه اولین مرحله اصلی در مورد تحلیل «زیبا» بر اساس کیفیت است»(همان: ۱۷٦و۱۷۵) توجه به کیفیت می‌تواند ما را به یکی از مهمترین مباحث کانت؛ یعنی جدایی هنر از سودمندی هنر، راهبر شود. از نظر کانت:« امر زیبا مستلزم هیچ فایده و کاربرد عملی نیست و نمی توان آن را از یک مفهوم معین و مشخص استنتاج کرد و در نتیجه لذت هنری را نمی‌توان الزاما نیازمند یک تحریک خارجی دانست. در قلمرو زیبایی، نه فایده لحاظ می‌شود نه کمال و نه آرمان و نه حتی غایت»(همان: ۱۷۸) به شکل دقیق‌تر می‌توان گفت که کانت « داوری ذوقی را از نظر کیفیت بررسی کرد. از این دیدگاه ذوق نیروی ارائهٔ حکم است دربارهٔ ابژه، یعنی شیوهٔ متصور شدن ابژه است رها از هر غرض».(احمدی، ۱۳۸۸الف: ۸٤) برخی بر این باورند که از نگاه کانت حکم ذوقی مفهومی عقلی نیست و در نتیجه نمی‌تواند به قصد و غرضی وابسته باشد (کاپلستون، ۱۳٦۰: ۲۳٤) اما این سخن به هیچ‌رو به این معنی نیست که کانت در شناخت زیبایی، ذهن را به کلی کنار گذاشته‌است. درواقع چنین کاری از فیلسوف ایده‌آلیستی که به گونه‌ای ذهن را بر طبیعت و واقعیت مقدم می‌داشت، قابل تصور نیست. اگر حکم در مورد اعیان باید از مراحلی چون: حس، فاهمه و عقل عبور کند، حکم زیباشناختی راه دیگری را برمی‌گزیند. و چنان که خود کانت اشاره کرده است، لذت از زیبایی به ارتباط و پیوند قوهٔ متخیله و فاهمه وابسته است. به گفته کانت:« لذت از زیبا نه لذت از خوش آمدن است نه لذت از عمل مطابق با قانون، نه حتی لذت از تعمق عقل مطابق با ایده‌ها، بلکه لذت تأمل صرف است. این لذت، بدون دارا بودن هیچ غایت یا قضیهٔ بنیادی، به مثابه راهنما، همراه است با دریافت یک عین به وسیله قوه شهود، در نسبت با فاهمه، به عنوان قوه مفاهیم» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۲۳)

چنان که پیشتر اشاره شد با توجه به کیفیت اثر هنری، زیبایی به سودرسانی و یا غرض خاصی وابسته نیست. و حال اگر از نگاه کانت به نسبت و جهت توجه کنیم، زیبایی نیازی ندارد که به هیچ مفهوم معینی ارجاع دهد. چنانکه با دیدن یک منظرهٔ زیبا نه به دنبال دریافت سود از آن هستیم و نه می‌توانیم از آن به مفهوم مشخصی دست یابیم. به دیگر سخن« زیبایی به هیچ وجه به مفهوم موول نمی‌شود و هیچ تصور مثالی عینی و برون ذات از کمال نمی‌توان داشت؛ بلکه احساس زیبایی کاملا نوعی ادراک درون ذات و بسیار مشخص است». (مجتهدی،۱۳۹۰: ۱۷۸) در این معنا هنر در تقابل با تولیدات علمی و

Archive of SID

www.SID.ir

صنعتی قرار می‌گیرد و هنرمند واقعی حتی اگر هدف خاصی داشته باشد نباید آن را در اثری که خلق می‌کند نمایان سازد. (همان: ۱۸۲) اما در این میان یک سوال مهم شکل می‌گیرد که به نظر می‌رسد برای خود کانت هم چالشی بزرگ بوده است. اگر زیبایی امری خود ارجاع و خود بسنده است، چگونه می‌توان حکم زیباشناختی را تعمیم داد و به یک داوری کلی دست‌یافت؟. کانت برای چنین مشکلی تنها یک جواب دارد:« فقط با پیش فرض وجود یک حس مشترک (که به وسیله آن نه یک حس خارجی، بلکه اثر حاصل از بازی آزاد قوای شناختی خودمان را درک می‌کنیم) آری فقط با پیش فرض چنین حس مشترکی است که حکم ذوقی می‌تواند وضع شود» (کانت، ۱۳۹۳: ۱٤۷)

بنابر آنچه گفته شد ممکن است این تصور ایجاد شود که کانت هنرمند را از هر گونه آموزش مدرسی بی‌نیاز می‌داند و هنر کاملاً وابسته به شهود است. اما کانت برای جلوگیری از چنین برداشتی از سخنانش، این موضوع را هوشیارانه تشریح می‌کند. از نظر او :« گرچه هنر مکانیکی و هنر زیبا، اولی به مثابه هنر صرف کوشش و یادگیری و دومی به مثابه هنر نبوغ، بسیار متفاوت‌اند مع‌هذا هیچ هنر زیبایی نیست که در آن عنصر مکانیکی، که می‌تواند طبق قواعدی درک و مراعات شود، یعنی عنصر مدرسی که شرطی ذاتی از هنر را تشکیل می‌دهد، وجود نداشته باشد»(همان: ۲٤۷) اما از طرف دیگر یادآور می‌شود که نبوغ هنری تعلیم دادنی نیست. بلکه اثر هنری« میراثی است برای نابغه‌ای دیگر که احساس اصالت ویژه‌اش را در او بیدار می‌کند و وی را به تمرین رهایی از اجبار قواعد در هنر ترغیب می‌نماید»(همان: ۲۵۸) مشخص است که چنین نظراتی تا چه حد به نظر فرمالیست‌های روسی دربارهٔ آشنایی‌زدایی در متن ادبی نزدیک است و تا چه حد با اندیشه‌های رئالیستی قرن نوزدهم فاصله دارد.

در نهایت، حاصل بحث‌های نظری کانت درباب زیبایی را می‌توان خودبسندگی و استقلال هنری دانست. مفهومی که راه‌گشای جریان‌های مدرن هنری در قرن بیستم شد. چنان که پیتر . وی زیما می‌گوید:« مفهوم کانتی استقلال هنری، زیر بنای نقد نو و انگلو–آمریکایی، فرمالیسم روسی و ساختارگرایی چک است. همهٔ این نظریه‌ها جزو زیباشناسی کانتی هستند تا آنجا که بر استقلال هنری تأکید کرده و به شدت مخالف تقلیل ادبیات به عناصر بیگانه‌ای مثل زندگی‌نامه نویسنده، زمینهٔ اجتماعی یا واکنش‌های خواننده است».(زیما،۱۳۹٤: ۲۱) بر خلاف زیباشناسی مارکسیستی، زیباشناسی کانت، اسیر برداشت‌های تنگ نظرانهٔ ایدئولوژیک نشد و هنوز هم راه‌گشای فهم دیدگاه‌های متأخر هنری است.

Archive of SID

www.SID.ir

۴. ردپای اومانیسم در مقالات گلشیری

گلشیری در مصاحبه‌ای که در سال ۱۳٤۸ انجام داد به صراحت گفت هدفش از داستان‌نویسی شناخت انسان است. (گلشیری،۱۳۸۸: ج۶۹٦/۲) او در مقاله‌ای با عنوان «شعر روز و شعر همیشه» می‌نویسد:« ارزش کلمه بیشتر از شیء است چراکه طبیعت دست‌آورد انسان و شیء دست‌آورد طبیعت کور است که بی برداشت انسان‌ها همچنان شیء است و لاشعور».(گلشیری، ۱۳۸۸: ج۳۷/۱) هرچند کور پنداشتن طبیعت و انسان را تنها آگاه هستی دانستن یادآور برخی تفکرات ابتدایی هایدگر(Heidegger) است که انسان را بیرون یا جدا از طبیعت و تنها موجود آگاه به هستی خود می‌دانست،(مک‌کواری، ۱۳۹۳: ۲٦) اما اینکه گلشیری معتقد است،انسان است که به طبیعت معنا می‌دهد و همهٔ اشیاء تنها در ذهن او معنی ومفهوم می‌یابند، نظریات کانت را،که پیشتر به آن اشارتی رفت، آینگی می‌کند.

گلشیری در جای دیگر اشاره می‌کند که:«لازمهٔ گذار از این مرحلهٔ غریزی حکایت و نقل و قصه به داستان یا رمان، رسیدن به آگاهی به خود و اشراف به وسیلهٔ بیان است، درنتیجه جستجوی رمان یا داستان –به مفهوم امروزی آن– درمیان جوامعی با ساخت اقتصاد فئودالی و ماقبل آن کاری است بیهوده، و بیهوده‌تر از آن انتظار خلق این گونه آثار است از آدمی مسلوب‌الاختیار و بندی قالب‌های فکری قرون وسطی. واضح‌تر آنکه خلق این‌گونه آثار تنها از انسان امروز ساخته است که به مدد کوپرنیکوس و کپلر و گالیله و نیوتن از منظومهٔ بطلمیوسی رهایی می‌یابد و به یاری فرانسیس بیکن و دکارت و کانت از قالبهای ارسطویی و افلاطونی برمی‌گذرد تا انسان خود مسؤول خود و قالبهای برگزیدهٔ خود شود»(گلشیری، ۱۳۸۸: ج۵۵۷/۲ و۵۵٦) همچنین گلشیری با یادآورشدن مسألهٔ اختیار وتعهد، خواسته یا ناخواسته به سمت اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی سارتر(Jean-Paul Sartre) پیش رفته است، و در برخی گفته‌های او رسیدن به تعهدی فردی و انسانی به چشم می‌آید. سارتر بر این بود که بشر چیزی جز عمل خویش نیست و در اوج وانهادگی و دو راهی تنها انتخاب است که وجود او را شکل می‌دهد. از آنجا که بشر مختار است، این انتخاب و عمل با مفهوم تعهد و التزام گره‌خوردگی معنایی می‌یابد. سارتر معتقد بود که بشر ابتدا وجود می‌یابد و متوجه خودش می‌شود و سپس خود را می‌شناسد؛ یعنی تعریفی از خود به دست می‌دهد. بنابراین اگر بپذیریم که وجود بر ماهیت مقدم است بشر مسؤول رفتار خود است.(سارتر، ۱۳٤۵: ۲٦–۲۱) سارتر در ادامه اشاره می‌کند که وقتی می‌گوییم بشر

Archive of SID

www.SID.ir

مسؤول رفتار و وجود خویشتن است منظور این نیست که بگوییم آدمی تنها مسؤول فردیت خاص خود است، بلکه می‌گوییم هر فردی مسؤول تمام افراد بشریت است.(همان: ٢٦)

در همین راستا گلشیری در جایی گفته است:« من معتقدم که در زندگی امکان دارد ما به مسئلهٔ جبر اعتقاد نداشته باشیم. انسان آزاد است که چنین ببیند یا نبیند، چنین بکند، یا نکند. اما در داستان که روابط علت و معلولی حاکم است، چنین جبری جاری است و من می‌خواهم در داستان چنین جبری را برهم بزنم ونپذیرم. و به جای آن با استفاده از تردیدها، شکل‌ها، انعکاس واقعیت در ذهن‌های مختلف، آزادی را به انسان بدهم. من با اینکه می‌پذیرم هر انسان در موقعیت‌های خاصی که دارد، برداشتی خاص نسبت به یک حادثهٔ واحد دارد، اما وقتی او را در مقابل شکل‌های خودش و نظرات دیگران قرار می‌دهند، نسبی‌اش می‌کنند و اینجا نوعی آزادی است برای آدمی که می‌توانست از موقعیت خود فراتر برود، اما به دلیل شخصی نرفته است. یک داستان نویس اصلاً می‌خواهد جبر را برهم بزند».(گلشیری، ،١٣٨٨: ج٦٩٦/٢) فارغ از تعلقات تکنیکی گلشیری به فرمالیسم، که در جای جای نوشته‌های او به چشم می‌آید، چنان که ملاحظه شد او می‌خواست همان کاری را در داستان‌نویسی انجام بدهد که سارتر در فلسفه کرد؛ یعنی دادن اختیار وتعهد به انسان. او می‌گوید اگر در زندگی جبر هست، می‌خواهم در داستان آزادی را به انسان بدهم.

گلشیری معتقد است که در داستان‌نویسی و به خصوص در داستان‌های تاریخی به شخصیتی نیاز داریم که بتواند از دل داستان به شخصیت‌ها بنگرد و فاصلهٔ غیر قابل توجیهی بین راوی و دیگر شخصیت‌ها نباشد. او بر این باور بود که سوشون دانشور یک رمان تاریخی است و یک دورهٔ تاریخی را از منظر یک زن معمولی نشان می‌دهد و جعل و سرهم‌بندی واقعیت‌های تاریخی برای بزرگ نمودن شخصیت حقیر ما نیست.(گلشیری،١٣٧٦: ١١) این نگاه گلشیری به رمان تاریخی، یادآور نظریات نظریه‌پرداز برجستهٔ رمان، گئورگ لوکاچ است. چیزی که برای لوکاچ بسیار اهمیت داشت این بود که رمان نویسِ اومانیست به مردم توجه کند. آن هم از نزدیک و بسیار عمیق و نه با نگاهی روشنفکرانه. بلکه رابطهٔ بی‌واسطه با انسان و مردم برای او در خور اهمیت بود.(لوکاچ، ١٣٨٨: ٥٠٨) برخی متفکران علوم اجتماعی نیز چنین نگاهی را به جامعه تجویز وتبلیغ می‌کنند. از نظر استراوس مواجهه با علوم اجتماعی با روحیهٔ اومانیستی یعنی بازگشت از انتزاع‌ها یا برساخته‌های علم‌گرایانه علم اجتماعی به واقعیت اجتماعی، یعنی نگاه به پدیدهٔ اجتماعی، بدواً از منظر یک شهروند، وپس از آن از منظر شهروند جهان و رسیدن به درک تمامی نوع بشر وکلیِ همه‌گیر.(استراوس، ١٣٩٠: ٣٨)

Archive of SID

www.SID.ir

گلشیری سیاست‌زدگی جامعهٔ ایران پیش از انقلاب را متباین بـا آزادی و درک فردیـت انسان می‌دانست. او معتقد بود که وقتی نویسنده کارگزار یک چارچوب فکری و ایدئولوژی خاص می‌گردد امکان آزادی رمان را از بین می‌برد و به سمت همـان کلیشـه‌هـای مـألوف جامعه حرکـت مـی‌کنـد.(گلشـیری، ۱۳۸۸: ج۱/ ۳۳۸) او ریشـهٔ مقابلـه بـا فردیـت را در سیاست‌زدگی جامعهٔ ایران، که تابعی از مطلق‌انگاری این جامعه است، می‌دانست. گلشـیری همچنین از ریشه‌های فرهنگی سیاست‌زدگی غافل نمانده‌است و مـی‌گویـد: در قصـه‌هـای کهن،انسان، انسان کلی است و از طبقه و موقعیت جغرافیایی واجتماعی فارغ است.(همـان: ۳۱۰) درک مطلق انگاری و ثنویت فرهنگی ایران باعث شده است که گلشـیری دریابـد در رمان، حتی اگر رمان‌نویس خود نداند، اعتقاد به مختار بودن انسـان و اشـراف او بـر زمـان ومکان و حوادث وجود دارد.(همان: ۳۱۳) گلشیری همچنین در مقاله‌ای اشاره کرده‌اسـت که در شعر شاعران کلاسیکی چون منوچهری، نگاه به طبیعت نگاه کلی و مطلق است. امـا در شعر نیما نگاه شخصی شاعر است که با طبیعت و تأثرات شخصی و انسانی شاعر پیوند می‌خورد.(همان: ۸۵) البته از نظر او همهٔ شاعران معاصر نتوانسته‌اند به چنین نگاهی دسـت یابند. مثلا شعر اخوان که مایه‌های بسیاری از ادب کلاسیک فارسی دارد، از نظـر گلشـیری دچار همان ثنویت و مطلق انگاری ادب کلاسیک است که بـه آن اجـازه نـداده از رمـز بـه سمبل برسد.(همان: ۱۶۲) بنابراین از نگاه گلشیری شعر اخوان بر خلاف شعر نیما، عـاری از تفکرات اومانیستی است.

مفهوم «دیگری»، یکی دیگر از جلوه‌های اومانیسم در مقالات هوشنگ گلشیری اسـت. گلشیری بیشتر تلاش نموده که مفهوم دیگری را در جریان خلق اثر هنـری، بـه خصـوص داستان بنگرد. داستان و خلق داستان از نظر او فرایند شناخت دیگری اسـت و مـی‌گویـد:« خلق جریانی است متقابل یعنی همراه با مخلوق، خالق نیز شکل عوض می‌کنـد، همچـون مجسمه سازی که همراه با هر ضربهٔ تیشه و تلاش برای به صورت رسـاندن سـنگ انگـار ضربه‌ای نیز بر خود، بر سنگ خویش، فرو می‌آورده‌است. و چون از سر کار خسته و کوفته بر می‌خیزد، خود نیز دیگری است». (همان: ۲۵٤) بنابراین حتی نویسـنده و هنرمنـد نیـز در فرایند خلق به دیگری مبدل می‌شود. او در ادامه اضافه می‌کند:« می‌بینیم که این مخلـوق در جریان خلق گرچه در وجود نویسنده می‌زید اما فی‌نفسه دیگری است، وجودی اسـت کـه حضوری خاص خود دارد»(همانجا). به دیگر سخن:« اگر هنر را بتـوان تبـین رابطـهٔ میـان انسان و طبیعت دانست، شاعر با زبان که از نظر تلفظ و حتی کتابت تنها بر یک خط جاری است، چه خط زمانی در تلفظ و چه خط مکانی(در کتابت)، می‌خواهد جهانی سه بعدی یا

Archive of SID

www.SID.ir

چهار بعدی را، به تعبیر انشتین، با اضافه‌کردن بعدی دیگر که خویشتن اوست تنها در یک بعد جای دهد و می‌بینیم که این تلاش که در نظر اول حاصلی جز شکست ندارد چقدر گران‌قدر است و توفیق در آن چقدر دشوار». (همان: ۳۷) از نظر گلشیری نه تنها داستان، نویسنده را به دیگری مبدل می‌کند، بلکه برای خوانند نیز محملی فراهم می‌سازد تا رابطه‌ای بی‌واسطه و نزدیکتری با افراد جامعه که برای او بیگانه می‌نمایند برقرار کند و دریابد که آن دیگری شخصی چون خود اوست:« رمان ما را نه از برون که از درون با جهان آشنا می‌کند. با این توضیح که ما خود را بی‌واسطه درک می‌کنیم، اما دیگران به دلیل غیرمستقیم بودن نحوهٔ ادراک و نیز جبر روابط اجتماعی اغلب کلیشه شده و بیرون دایرهٔ این درک بی‌واسطه‌اند. ما با خانه و خلوت و نزدیکان خود آشناییم، پس ما وجود داریم. اما آن دیگران، همان کسانی که بیرون دایره‌اند، دایرهٔ من یا دایرهٔ متعلقات من، دیگران‌اند و در نتیجه بیگانه. رمان‌نویس با درونی کردن سرگذشت و روابط آنان مجالی فراهم می‌آورد تا درک این دیگران – این امکان یا آن شخص، یا عصر دیگر – بی‌واسطه شود و خواننده پس از گذراندن تجربهٔ زیستن در دیگری درمی‌یابد که حتی همین رهگذر خیابانی دارای گذشته‌ای است، دارای حس وعاطفه است، پس این دیگری من نیز هست و نه شیء مزاحم و یا شماره‌ای در شناسنامه» (همان: ۳۳۷) هرچند گلشیری به باختین ارجاع نداده است اما نظرات او در این مقاله سخنان باختین را به یاد می‌آورد و به نظر می‌رسد که گلشیری در این قسمت، از نظریات باختین پیرامون مکالمه باوری، نقش دیگری در رمان، و چند صدایی رمان تأثیر پذیرفته است.

مفهوم «دیگری» در ادبیات با اندیشه‌ها و نظریات میخائیل باختین مطرح شد. در این راه رمان‌های داستایفسکی منشأ الهام او بود. (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۰) در مورد مفهوم دیگری، هستهٔ اصلی نظریهٔ باختین، معطوف به مکالمه و منطق گفت‌وگویی است. باختین هستی انسان را نتیجهٔ مکالمه می‌دانست (انصاری، ۱۳۸٤، ۱۷۱) و بر این باور بود که با آگاه شدن از خویش تلاش می‌کنیم خود را از چشم غیر، و یا از چشم گروه یا طبقهٔ اجتماعی که به آن تعلق داریم بنگریم. به دیگر سخن، از دید او گفتار، پدیده‌ای اجتماعی است. گفتار را نمی‌توان تنها مشغلهٔ گوینده تصور کرد، بلکه گفتار حاصل ارتباط گوینده با شنونده است و گوینده پیشاپیش واکنش شنونده را در فعالیت کلامی خود دخالت می‌دهد. (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰) بنابراین مکالمه راهی است به سمت تکثرگرایی، پذیرش و شنیدن صداها و اندیشه‌های متعدد و دور شدن از تک صدایی. چنان که پیشتر اشاره شد، رمان‌های داستایفسکی الهام بخش باختین بود. درواقع تکثر شخصیت‌هایی که هیچکدام لزوماً نمایندهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

افکار نویسنده نیستند، راه را برای نظریهٔ باختین گشود. البته این تکثرگرایی و چندگانگی امری طبیعی است، زیرا از تنوع اجتماعی ناشی می‌شود. همانطور که جامعه با قوانین تحمیل شدهٔ حکومتی (یک حکومت واحد) محدود و مقید می‌گردد، تنوع سخن‌ها نیز توسط خواست قدرتمداران برای نهادینه کردن یک زبان، به مبارزه طلبیده می‌شود.(همان: ۱۱۷) بر این اساس باختین نشان داد که برخلاف شعر، رمان، تکثرگرایی و مرکزگریزی را شدت می‌بخشد؛ چراکه شکوفایی رمان در عصری رخ داده بود که قدرت‌های مرکزی تضعیف شده بودند. (همان: ۱۱۸)چنان که ملاحظه شد،گلشیری نیز مانند باختین، رمان را عرصهٔ چند صدایی و تکثرگرایی می‌داند و داستان را وسیله‌ای می‌بیند برای درک خویش، به عنوان دیگری و درک دیگری به عنوان فردی که چون خود ماست.

با این‌همه به نظر می‌رسد که گلشیری پیش و بیش از آنکه تحت تاثیر آرای باختین باشد، از توجه نویسندهٔ شهیر آرژانتینی؛ بورخس، به مفهوم « دیگری» بهره برده است. گلشیری در ابتدای مقالهٔ « من زندگی نکرده‌ام، می‌خواهم دیگری باشم » می‌نویسد: « برای اینکه پاره‌ای از خودم را (اعم از تجربه‌ها و یا کشفهای به صورت رسیده‌اش را) می‌نویسد و به چاپ می‌رساند، دوپاره شدن، آن هم با هر داستان یا هر شعر، ضروری است. پاره‌ای هم اوست، منی دیگر شده که می‌تواند مثلا عقاید بورخس سال ۱۹۴۵ را رد کند یا بپذیرد» (گلشیری، ۱۳۸۸: ج۱/ ۲۵۳) و در ادامه می‌گوید: « شاید این در مورد همهٔ نویسندگان صادق باشد. و اما اینجا در مورد بورخس، باید گفت که او این احساس دیگری بودن یا شدن را در لحظات آفرینش در آدمها و اشیاء داستانی‌اش دمیده است. ساده‌تر اینکه چون بورخس دیگری است، یا می‌خواهد دیگری بشود، همچون دیگری بیندیشد و یا احساس کند: مثلا سنگی بشود برگذرگاهی و یا یک گاچو و یا یک دشنه یا جادوگری در آتشگاهی متروک، اشخاص داستان‌های او نیز چنین‌اند»(همان: ۲۵۵) تمرکز گلشیری در این مقاله بر آثار بورخس است و نشان می‌دهد در زمانی که این مقاله را منتشر کرده(۱۳۵۰) تحت تاثیر بورخس بوده است. فارغ از داستان‌هایی که گلشیری در این مقاله به آن اشاره کرده‌است، بورخس داستانی با عنوان *دیگری* دارد که در آن بورخس پیر، و بورخس جوان باهم ملاقات می‌کنند واین اوج تفکر بورخس درباب مفهوم «دیگری» است. (بورخس، ۱۳۸۱: ۲۵-۹) به همین دلیل، گلشیری به تأسی از بورخس، در داستان‌هایش نیز نسبت به مفهوم « دیگری» بی‌توجه نبوده است.

گلشیری، علاوه بر دخالت دادن آگاه و ناگاه نویسنده در داستانی چون *کریستین و کید*، که در بخش‌هایی جلوه‌ای فراداستانی به اثرش می‌دهد، و میدان نسبتا مناسبی است برای

Archive of SID

www.SID.ir

حضور مفهوم «دیگری»، در برخی از داستان‌های کوتاهش نیز، آشکارا مفهوم دیگری را در نظر داشته است. مثلا در داستان کوتاه *چنار*، که در سال ۱۳۳۹ در *پیام نوین* چاپ شده‌است، انسانی را به تصویر می‌کشد که به دنبال رویاها و خیالاتش بـه بـالای چنـاری مـی‌رود امـا جامعه‌ای که محصور اندیشه‌ها و قراردادهای اجتماعی منجمد است، برخوردی بیگانه‌سـتیز دارد و رفتار نامتعارف آن دیگری عصیان‌گر را بر نمـی‌تابـد.(گلشـیری، ۱۳۸۲: ٤٠-۳۵) بـه عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان گفت که گلشیری در داستان *معصوم اول*، با جان بخشـیدن و شخصیت دادن به یک مترسک، همچون برخی آثار بورخس، جلوه‌ای متفـاوت از حضـور «دیگری» را به نمایش گذاشته‌است.(همان: ۱۹٦-۱۸۷)

۵. گرایش به مدرنیسم و فرمالیسم در مقالات گلشیری

نقدهای گلشیری را می‌توان در زمرهٔ نخستین تلاش‌ها برای معرفی هنر مدرن در ایـران بـه شمار آورد. مهمترین مقالهٔ او در این زمینه، مقاله‌ای است با عنوان« سی سال رمان نویسـی» که در سال ۱۳٤٦ در دفتر پنجم *جُنگ اصفهان* منتشر شده‌اسـت. در ایـن مقالـه، گلشـیری کوشیده‌است که نخست، ساختار رمان‌های مدرن را تشریح کند و سپس به تحلیل رمان‌های مدرنیستی ادبیات فارسی؛ یعنی *بوف کور*، *ملکوت* و *سنگ صبور* بپردازد. گلشیری نخستین کسی است که جزئیات رمان مدرن را در ایران تشریح کرده است و مقالـهٔ او را بایـد اثـری یکه در این زمینه به شمار آورد. او در این مقاله پیش از آنکه به تحلیل عناصر رمـان مـدرن بپردازد، دیدگاههای رئالیستی را،که نگاهی تقلیل‌گرایانه به واقعیت دارند، به نقد می‌کشـد و می‌گوید: « رمان نویس آینهٔ تمام نمای زمانهٔ خویش نیست تا ما بتوانیم آدم‌های داستانش را در یک کفه بگذاریم و آدم‌های زمانه‌اش را در کفه‌یی دیگر و به رای‌العین ببینـیم کـه چنـد سنگ از واقعیت زمانه‌اش به دور افتاده‌است و آنگاه او را با دگنک «ضد رئالیسم » از درگاه هنر برانیم»(گلشیری، ۱۳٤٦: ۱۸۸) در اینجا ذکر این نکته ضروری می‌نماید که گلشیری این حرف‌ها را زمانی زده‌است که طرفداران رئالیسم سوسیالیستی دست بالا را در انجمن هـا و مجلات ادبی داشته‌اند و پیداست که ارائـهٔ تصـویری متفـاوت بـا واقعیـت مـورد پـذیرش رئالیست‌ها، تا چه میزان حرکتی مترقی و پیش‌رو بوده است. گلشیری در ادامهٔ مقالـه، نقـد خود را از واقعیت‌مداری سطحی گسترده‌تر می‌کند :« تازه اگر تنها ممیـزهٔ رمـانی را همـین بحث‌های خشک اجتماعی و سیاسی و روانی و... بدانیم، آیا نه اینست که اینگونه رمـان‌هـا فقط و فقط درخور مبتدیان علوم انسانی است و بس؟ و سرانجام اگر بپذیریم که رمان باید

Archive of SID

www.SID.ir

چنین باشد (آینهٔ تمام نما در برابر واقعیت) چه کسی می‌تواند ادعا کند که تمامی عصر نویسنده‌یی را – با اتکا بر هزاران مدرک ریز و درشت – در برگیرد ، تا مجاز باشد حکم کند که رمان فلان نویسنده انعکاس تام و تمام او هست یا نیست؟» (همان: ۱۸۹)

گلشیری پس از نقد واقع‌گرایی سطحی در رمان‌های زمان خود، به یکی از مهم‌ترین مسائل رمان مدرن، یعنی زمان می‌پردازد. چنان که می‌دانیم در آثار مدرن، تلقی نویسندگان از زمان متفاوت است و دیگر با زمان منطقی و خطی رئالیست‌ها مواجه نیستیم. « پرداختن به زمان خصیصهٔ اساسی رمان قرن بیستم است، زمانی حاکم و قهار و این میراثی است که از پروست و ویرجینیا وولف و جویس آغاز می‌شود و به فاکنر و سرانجام بکت و دیگران می‌رسد. و در این برخورد و درگیری نویسندگان با زمان، گاه گرایشی هست به یکی از اصول تراژدی کهن یونان، اصل «وحدت زمان»، که کوتاه مدت بودن زمان یک تراژدی باشد. اما در این گونه رمان‌ها، هرچند زمان وقوع رمان می‌تواند یک شبانه روز (در اولیس) و زمان تماشای بازی گلف (در فصل اول خشم و هیاهو) باشد، ولی شاید در برخورد با زمان محدود، همان سخن ژید به کار گرفته شده است که می‌گفت: چرا ناتورالیست‌ها می‌گویند رمان پاره‌ای است از زندگی؟ و اگر پاره‌یی‌ست چرا باید حتما پاره‌یی از طول باشد نه عمق؟ از این‌رو در رمان‌هایی که به شیوهٔ «گفت و گوی درونی» نوشته می‌شود، نحوهٔ رفتار نویسنده با زمان به همانگونهٔ ژید است با زندگی. »(همان: ۱۹۰) گلشیری در اینجا، هم به تغییر مفهوم زمان در رمان‌های مدرن، که خود حاصل تحولات فلسفی و علمی عصر مدرن است، و هم به ذهنیت‌گرایی نویسندهٔ مدرن اشاره کرده‌است. از آنجا که واقعیت در عصر مدرن، دیگر مطلق نیست و تلقی انسان مدرن از واقعیت همواره به سمت نسبیت حرکت کرده‌است، زمان هم دیگر نمی‌تواند تنها زمان مطلق خطی باشد. از دیگرسو گلشیری به ذهنت‌گرایی رمان در عصر مدرن و تک‌گویی درونی اشاره کرده‌است. این تک‌گویی حاصل انزوای انسان عصر مدرن است و تیپ سازی‌های رئالیست‌ها قادر به پرداخت و تبیین شخصیت‌های پیچیدهٔ عصر مدرن نیست.

گلشیری بعد از مفهوم زمان، بحث خود را به محدودیت شخصیت‌های رمان‌های مدرنیستی می‌کشاند.« آدمها محدودند و دیگر کسی آن گروه بی‌شمار آدمها را که در گسترهٔ جنگ و صلح داریم، در این اینگونه رمان‌ها نمی‌بیند. اما هر آدم، گاه همان شخصیت ساخته و پرداخته و لایزال را ندارد(همچنان که در تراژدی‌ها دیده‌ایم) بلکه همیشه با هاله‌ای از ابهام ذهنی که گرد اوست می‌تواند تغییر شکل بدهد و حتی دیگری بشود و یا خود چندین آدم و حتی بسیار گردد»(همان: ۱۹۱) و در ادامه به شعر گونگی رمان مدرن اشاره می‌کند و

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گوید: « در شیوهٔ گفتگوی درونی نمی‌توان با همان شیوهٔ وقایع‌نگاری رمان‌های سدهٔ هیجده و نوزده غرب توفیق یافت. و تنها نویسندگانی می‌توانند موفق گردند (مانند بوف کور و فصل یادداشت های م. ل) که به جوهر شعر دست یافته باشند.»(همان : ۲۲۸)

دو سال بعد از این مقاله، هاشم قاسمی‌نژاد مصاحبه‌ای با گلشیری انجام داده که با عنوان «خلاقیت،سهم اصلی در نویسندگی» در آیندگان سال ۱۳٤۸ به چاپ رسیده‌است. این گفت‌وگو از چند جهت حائز اهمیت است. از یک‌سو گلشیری در این مقاله به اهمیت تکنیک در داستان‌نویسی اشاره می‌کند و از دیگرسو، به آرای کانت اشاره کرده‌است، که نشان می‌دهد گلشیری در آن سالها نسبت به فلسفهٔ آثار مدرن هم بی اطلاع نبوده‌است. او که مفهوم تعهد را در تعهد به انسان می‌جوید، مسألهٔ انسان را در داستان‌نویسی با فرم و تکنیک گره زده‌است. « سارتر می‌گوید برای تشخیص جهان بینی کسی تنها راهی که وجود دارد تکنیک اوست. پس مسئله برای من تکنیک است»(گلشیری، ۱۳۸۸: ج۲/٦۹٥) یکی از قابل توجه‌ترین گفته‌های او در این مصاحبه، توجه به مبانی فلسفی هنر مدرن است:« فکر می‌کنم هر هنرمندی، به ویژه داستان‌نویس، باید از فلسفه اطلاع داشته باشد و یا آنقدر درک‌کرده باشد و وقتی در فلسفه محرز شده باشد که ما پدیدار یا نمونهٔ اشیاء را نمی‌توانیم درک کنیم و تازه به قول کانت، «باریختن در قالب‌های قبلی مانند زمان و مکان و غیره» پس تلاش داستان نویس از این پس تنها و تنها (یا حداقل برای من است) باید این باشد که عامل تازه دیگری را به عناصر داستان بیفزاید که همانا به تردید نگریستن است در پدیدار و نمود اشیاء و آدمها و...» (همان: ٦۹۹و٦۹۸) گلشیری در اینجا به شکل مشخص، به یکی از مهمترین مبانی نظری فلسفهٔ کانت، یعنی اولویت ایده بر واقعیت مادی، اشاره کرده‌است. کانت ذهن انسانی را بر طبیعت مقدم می‌دارد، درواقع از دید کانت این ذهن ماست که بی‌نظمی جهان را منظم جلوه می‌دهد. (دورانت،۱۳۹۰: ۲٤٥) و این به هیچ‌رو به معنی رد و انکار واقعیت موجود نیست. بلکه کانت نشان داده‌است که در نهایت فهم ما از واقعیت، آن چیزی است که در ذهن ما ساخته می‌شود، و ممکن است این برداشت کاملاً با واقعیت موجود همسو نباشد. این موضوع را می‌توان نقطهٔ تقابل رمان مدرنیستی و رئالیستی دانست. رئالیسم بر پایه‌های پوزیتیویسمی بنا شده که تصور می‌کند قادر است با تجربه‌گرایی محض، جهان واقع را آنگونه که هست بشناسد، در صورتی که ایده‌آلیسم کانت، با اولویت دادن به ذهن انسان، راه را برای نسبیت‌گرایی در هنر گشوده است. با این همه گلشیری در ادامه مطلب، سخنانش را تکمیل می‌کند و نشان می‌دهد که هدفش از بیان فلسفهٔ ادبیات، فلسفه بافی و مقدم دانستن فکر فلسفی بر داستان نبوده است«من فکر می‌کنم علوم، به طور کلی،

Archive of SID

www.SID.ir

عقاید فلسفی تمام فلاسفه و اشیاء جهان و انسان‌ها، تنها مواد خام و مصالح‌اند و پس از این است که هنرمند، کار شکل دهندگی‌اش، به عنوان یک نگرندهٔ واحد شروع می‌شود.... و همین جاست که هنر از فلسفه جدا می‌شود و شاید راهگشای آن می‌شود و یا به قول سارتر طرح آینده را می‌افکند»(گلشیری، ۱۳۸۸: ج۲، ٦٩٩)

سوال بزرگی که در مقابل خوانندهٔ نقدهای گلشیری مطرح است این است که آیا گلشیری در فهم و تبلیغ تکنیک نویسندگی دچار تندروی نشده است؟ ممکن است که برخی از طرفداران او در این زمینه گرفتار تندرویی‌هایی شده باشند، چنانکه امروزه بسیاری از داستان‌نویسان ما، رمان و داستان را تنها حاصل تکنیک‌های داستان‌نویسی می‌دانند، اما خود گلشیری، به ضرورت زمانهٔ پر آشوبی که در آن می‌زیست، و همچنین به علت توجه به انسان، از تکنیک‌زدگی محض فاصله گرفت. توجه همزمان گلشیری به فرم و تعهدادبی به گونه‌ای نظرات برخی از منتقدان مکتب فرانکفورت را به یاد می‌آورد، که در عین توجه به کارکردهای اجتماعی ادبیات، ادبیات فرمالیستی مدرن را انکار و تحقیر نمی‌کردند. هرچند در مکتب فرانکفورت نظریات یکدستی وجود ندارد و بین برداشت اعضای این گروه از فلسفهٔ ادبیات تفاوت‌های عمده‌ای وجود داشته است، اما در مجموع، فاصلهٔ بسیاری بین نظرات اعضای این گروه، و افرادی چون لوکاچ وجود دارد که ادبیات مدرن را وقعی نمی‌نهادند.

به عقیدهٔ آدورنو، یکی از اعضای مطرح مکتب فرانکفورت، اثر هنری مادهٔ منسجم است که برساختهٔ میدان نیرومندی از معانی است و به هیچ عنوان نمی‌توان آن را به پیام خاص(مثلا به هنر متعهد) تقلیل داد، بلکه هر اثر هنری رمزی از جامعه است که در انتظار تفسیری درخور نشسته است. هنر می‌تواند بی‌آنکه به کابین هر مرام و مسلکی در آید، انتقادی باشد. به این شکل که ما را به عمل و پراکسیسی که در تضاد با تجربیات اجتماعی مقرر و معمول است تشویق کند و توجه ما را به امور خارق‌العاده‌ای که در امر معمول نهفته است برانگیزد. به همین سبب است که آثار کافکا و ساموئل بکت که حتی اشاره‌ای به شرایط اجتماعی نمی‌کنند، در روشن‌کردن تجربهٔ معاصر، بالقوه مؤثرتر از آن آثاری هستند که صریحا انتقادی‌اند.(آدورنو، ۱۳۸۵: ٢٦) از نگاه آدورنو هنر امروزه به دلیل رابطه‌اش با جامعه خود را در تنگنا می‌بیند. اگر از خود بنیادی‌اش دست بکشد خود را به نظام تثبیت شده فروخته است و اگر سعی کند در حدود و ثغور خود بنیادش باقی بماند به همان نسبت پذیرفته شده خواهد بود و زندگی بی‌درد سری را در کنج عافیت خود ادامه خواهد داد.(همان: ۳۹) پس هنر نه می‌تواند کاملا خود بنیاد و خودارجاع باشد و نه می‌تواند به طور کلی از هرگونه

Archive of SID

www.SID.ir

مفهوم انسانی و اجتماعی تهی‌شود. چراکه خود بنیادی هنر نیز می‌تواند به نوعی دهن‌کجی به فضای اجتماعی و سیاسی حاکم تعبیر شود. به بیان دیگر «آدورنو مهمترین و داناترین مدافع مدرنیسم هنری و درعین حال از سرسخت‌ترین ناقدان مدرنیته بود. این نکته نباید اسباب شگفتی شود، چون بیان منش دوگانه‌ای در آثار او نیست. او از همان آغاز کارش ثابت کرد که مدرنیسم و هنر مدرن خود نقدی است از تمامی جلوه‌های زندگی مدرن و به ویژه از خردباوری مدرنیته». (احمدی، ۱۳۸۸الف: ۲۱۸)

۶. نتیجه‌گیری

چنانکه گذشت، اومانیسم و فرمالیسم محورهای فکری هوشنگ گلشیری را در مقالاتش شکل می‌دهد. گلشیری می‌کوشد تا نقش انسان و فردیت او را برجسته کند و به صراحت می‌گوید که می‌خواهد در داستان آزادی را به انسان بدهد؛ مشابه همان کاری که سارتر در فلسفه کرد. این نگاه به انسان، که جزء جدایی ناپذیر رمان‌نویسی در مغرب زمین است، در ادبیات و فرهنگ ایرانی سابقه نداشته است و بی‌گمان ره‌آورد فرهنگ غرب است. انسان محوری و اومانیسم گلشیری در این حد نمانده است و او از درک فردیت انسان، به درک حضور دیگری رسیده است. در این راه نظرات گلشیری یادآور نظریات باختین است. گلشیری به مانند باختین بر این باور بود که چندصدایی رمان، راه را برای پذیرش افکار متفاوت و درک حضور دیگری هموار می‌کند. اما گلشیری در مقاله‌هایش تنها به اومانیسم تکیه نکرده‌است. انسان‌گرایی گلشیری،که تعهدادبی او را آینگی می‌کند، به تکنیک‌گرایی و توجه به فرم ادبی آمیخته است. بنابراین در نظرات او، هم جایی برای فرم و تکنیک وجود دارد و هم فضایی برای رشد ادبیات متعهد؛ ادبیات متعهدی که از چارچوب‌های حزبی رهیده است و به جای اینکه به مبارزی آرمانی بپردازد، به حقیقت انسان عصر خود نزدیک می‌شود. بدین گونه گلشیری نظریه‌ای ادبی را سامان می‌دهد که انسان و پاسداشت حضور دیگری در مرکز توجه آن است و در عین حال این جهان داستان برای برپاشدنش اسیر قواعد رئالیسم قالبی نمی‌شود بلکه همواره در بوطیقای رنگین و دم به دم نوشونده تبلور می‌یابد و با این حال، به ورطهٔ تکنیک‌زدگی سترون درنمی‌غلتد. درنهایت توجه گلشیری به فرم را، می‌توان به مثابهٔ طلیعه و مقدمهٔ ادبیات داستانی مدرن، و بعدها پست مدرن ایران در نظر گرفت؛ توجه و نظری که به مقاله‌نویسی محدود نمانده است و در آثار داستانی گلشیری نیز نمود یافته است. اگر گلشیری فرمالیسم نظری را در مقالاتش تبلیغ می‌کند،

Archive of SID

www.SID.ir

داستان‌های او نیز بی‌بهره از تکنیک‌های مدرن ادبی نیست و اگر انسان و دیگری در مقالاتش بازتعریف می‌شوند، جلوهٔ حضور این انسان آزاد را در داستان‌های او نیز می‌توان دید.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک(۱۳۸۸) الف، حقیقت و زیبایی، چاپ شانزدهم، نشر مرکز

احمدی، بابک(۱۳۸۸) ب، *معمای مدرنیته*، چاپ پنجم، مرکز

استراوس، لئو(۱۳۹۰) «علوم اجتماعی و اومانیسم»، ترجمه مطهره وطنی، *کتاب ماه علوم اجتماعی*، شماره ٤٥و٤٤، صص ٤٠-٣٥

انصاری، منصور(۱۳۸٤) *دموکراسی گفتگویی*، تهران، مرکز

آدورنو، تئودور(۱۳۸۵) «خودبنیادی هنر» ترجمه شهریار وقفی پور، *زیباشناخت*، شماره ۱۵، صص ٤٠-۲۵

بورخس، خورخه لوئیس(۱۳۸۱) *کتاب شنی*، ترجمه فریده مهدوی دامغانی،تهران، نشر تیر

تودورف، تزوتان(۱۳۷۷) *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران، مرکز

جانسن، رابرت(۱۳۸۷) «انواع اومانیسم»، ترجمه هدایت علوی تبار، *فرهنگ*، شماره ٦٥، صص ۱۸۲-۱۵۱

جعفری جزی، مسعود(۱۳۷۸) *سیررمانتیسم در اروپا*، تهران ، مرکز

چایلدز، پیتر(۱۳۹۲) *مدرنیسم*، ترجمه رضا رضایی، چاپ چهارم، تهران، نشر ماهی

حسینی زاده، سمیه سادات(۱۳۹۰) «آرا و روشهای هوشنگ گلشیری در نقد ادبیات داستانی»،*مجموعه مقالاتنخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران*، به کوشش محمود فتوحی، تهران، خانه کتاب، صص ۹۸-۷۹

دورانت، ویلیام جیمز(۱۳۹۰) *تاریخ فلسفه*، ترجمه عباس زریاب خوئی، چاپ بیست وسوم، علمی وفرهنگی

دیویس، تونی(۱۳۷۸) *اومانیسم*، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز

زرشناس، شهریار(۱۳۸۲) «فرمالیسم مقلد تکنیک زده در بررسی آثار هوشنگ گلشیری»، مجله *ادبیات داستانی*، شماره ۷۳، صص ٦٢-٤٨

زرشناس، شهریار(۱۳۷۰) *درآمدی بر اومانیسم در رمان نویسی*، تهران، برگ

زیما، پیتر.وی(۱۳۹٤) *فلسفهٔ نظریهٔ ادبی مدرن*، ترجمه رحمان ویسی حصار و عبدالله امینی،تهران، رخدادنو

سارتر، ژان پل (۱۳۸۹) *تهوع*، ترجمه جلاالدین اعلم، چاپ یازدهم، نیلوفر

سارتر، ژان پل(۱۳٤۵) *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ترجمه مصطفی رحیمی، چاپ دوم ، تهران، مروارید

سیدحسینی، رضا(۱۳۸٤)*مکتب های ادبی*، ج ۱، چاپ سیزدهم ،تهران، نگاه

شرت، ایون(۱۳۹۵) *فلسفه علوم اجتماعی قاره‌ای*، ترجمه هادی جلیلی، چاپ پنجم، تهران، نی

فروم، اریش(۱۳۷۳) *انسان از دید مارکس*، ترجمه محمد راه رخشان، هامبورگ، سمبله.

کاپلستون، فردریک(۱۳٦۰) *کانت*، ترجمه منوچهر بزرگ مهر، تهران، نشر دانشگاه صنعتی شریف

Archive of SID

www.SID.ir

کانت، ایمانوئل(۱۳۹۳) *نقد قوهٔ حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ هشتم، تهران، نی
گلشیری، هوشنگ(۱۳٤٦) «سی سال رمان نویسی» *جُنگ اصفهان*، دفتر پنجم، صص ۲۲۹-۱۸۷
گلشیری، هوشنگ(۱۳۷٦) *جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور*،تهران، نیلوفر
گلشیری، هوشنگ(۱۳۸۲) *نیمه تاریک ماه*، چاپ دوم، تهران، نیلوفر
گلشیری، هوشنگ(۱۳۸۸) *باغ در باغ* ، ج۱،چاپ سوم، تهران، نیلوفر
گلشیری، هوشنگ(۱۳۸۸) *باغ در باغ*، ج۲، چاپ سوم، تهران، نیلوفر
گنون، رنه(۱۳۸۸) *بحران دنیای متجدد*، ترجمه ضیاالدین دهشیری، چاپ سوم،تهران، امیرکبیر
لوکاچ، گئورگ(۱۳۸۸) *رمان تاریخی*، ترجمه امیر مهرگان، ثالث
مجتهدی، کریم(۱۳۹۰) *افکار کانت*، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
مک‌کواری، جان(۱۳۹۳) *مارتین هایدگر*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، تهران، هرمس
هارلند، ریچارد(۱۳۸۸) *ابرساخت گرایی*، ترجمه فرزان سجودی، چاپ دوم، سورهٔ مهر

Bradley,Arthur and Andrew Tate(2010) The new atheist novel, continuum

Archive of SID

www.SID.ir