

تقابل کانتی - هگلی در نقد و نظریه‌های داستان و رمان در ایران (۱۳۱۲ - ۱۳۴۸)

دکتر فرامرز خجسته^۱

دکتر مصطفی صدیقی^۲

یاسر فراشاهی نژاد^۳

تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۳

تاریخ دریافت: ۹۵/۵/۱۷

چکیده

غالب نشریه‌های بین سال‌های نخستین دهه بیست تا سال‌های پایانی دهه چهل، به نوعی به حزب توده ایران و جریان چپ وابسته است. بنابراین نظرات نویسندگان این مقالات، از راه زیباشناسی مارکسیستی با زیباشناسی هگل در ارتباط است که مفهوم و فکر فلسفی را برتر از فرم هنری و غایت هنر را حرکت به سمت فلسفه و تولید فکر می‌داند. در ایران نیز منتقدانی چون فاطمه سیاح، طبری، و غیره، رمان را تنها در قالب رئالیسم متعهد پذیرفته‌اند. از سال‌های نخستین دهه چهل، منتقدانی چون ابوالحسن نجفی و هوشنگ گلشیری برای نخستین بار فرم هنری و تکنیک رمان‌نویسی را در اولویت قرار دادند. در این پژوهش آرای منتقدانی چون فاطمه سیاح، احسان طبری، ابوالحسن نجفی و هوشنگ گلشیری، بر اساس نظریات کانت و هگل تحلیل کرده‌ایم که تأثیر فلسفه نظریه‌های ادبی غربی بر منتقدان ایرانی به‌وضوح قابل مشاهده است. سیاح و طبری در نقدهایشان به آرای هگل و هگلی‌ها نزدیک شده‌اند و نجفی و گلشیری، فرمالیستی را نمایندگی می‌کنند که ریشه در اندیشه‌های کانت دارد.

واژگان کلیدی: کانت، هگل، رئالیسم، فرمالیسم، نقد ادبی، رمان

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

۱- مقدمه

با همه اهمیتی که نظریه‌های رمان در ایران دارد، تا کنون کمتر کسی به این موضوع پرداخته‌است و تنها برخی محققان، در خلال بحث‌های خویش، اشاراتی به این موضوع داشته‌اند. کریستف بالایی^۱، در *پیدایش رمان فارسی* (۱۳۷۷) با توجه به مقدمه نخستین رمان‌های ترجمه‌شده از زبان فرانسوی به فارسی، به برخی از تعاریف رمان در ایران اشاره کرده‌است. ایرج پارس‌نژاد در *روشنگران ایرانی و نقد ادبی* (۱۳۸۰) آرای آخوندزاده و دیگر پیشگامان ادبیات معاصر را بررسی کرده و محمد دهقانی، در *پیشگامان نقد ادبی در ایران* (۱۳۸۰) آرای برخی از پژوهشگران عصر مشروطه و دوران پس از آن را تا حدودی تحلیل کرده‌است. کامران سپهران، در *ردپای تزلزل* (۱۳۸۱) مقدمه بعضی از رمان‌های تاریخی را تحلیل کرده و به رابطه پدیده دولت-ملت و تأثیر و ارتباط آن با رمان در ایران، اشاره کرده‌است و عبدالعلی دستغیب، در *کالبدشکافی رمان فارسی* (۱۳۸۳) به نظریه‌زدگی برخی نویسندگان در دهه چهل توجه کرده‌است. احمد کریمی حکاک نیز در *طلیعه تجدد در شعر فارسی* (۱۳۸۴) به نقش مجلاتی چون بهار و دانشکده در پیشروی و نوآوری ادبیات معاصر فارسی پرداخته‌است. همچنین میرعبادینی، در بخش‌هایی از *تاریخ ادبیات داستانی ایران* (۱۳۹۲) به سیر تحول برخی جریان‌های ادبی، با توجه به نقش نشریات ادبی در دوره‌های مختلف، اشاره کرده‌است. اما نقد و نظرهای پیرامون داستان و رمان در ایران، با توجه به مبانی فکری نویسندگان و منتقدان، تاکنون مورد سنجش و داوری قرار نگرفته‌است. با توجه به نقدهای رمان در ایران، می‌توان تقابل نظریه رئالیسم و مدرنیسم را از آغاز، تا دهه چهل ردیابی کرد. چنان‌که یکی از محققان اشاره می‌کند باید آخوندزاده را به عنوان بنیانگذار نقد ادبی براساس نوعی دید رئالیستی به حساب آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۰۶) اما اشاره آخوندزاده به ادبیات واقع‌گرا بسیار مختصر است و او وظیفه درام و داستان را تنها تهذیب اخلاق مخاطب دانسته‌است (آخوندزاده، بی‌تا: ۶۶). پس از آخوندزاده نیز بیشتر با مقدمه‌های رمان‌های خارجی و داخلی از مترجمان و نویسندگانی چون محمدطاهر میرزا، یوسف‌خان اعتصام‌الملک، محمدباقر میرزای خسروی و ابراهیم زنجانی مواجهیم که فصل مشترک تمام این مقدمه‌ها و یادداشت‌ها اخلاق‌گرایی و سودمندی داستان و رمان است. در سال ۱۳۳۶ هـ.ق نیز در مجله دانشکده دو مقاله از عباس آشتیانی و سعید نفیسی می‌توان یافت که به

1. Christophe Balay

لزوم واقع‌گرایی و رئالیسم توجه کرده‌اند. پس از این مقاله‌ها با مقدمه معروف جمال‌زاده بر یکی بود یکی نبود مواجهیم که به گفته یکی از منتقدان می‌توان آن را به عنوان نوعی بیانیه نثر رئالیستی به حساب آورد (پاینده، ۱۳۹۱: ۹۰/۱). این جریان در سال‌های پس از ۱۳۰۰ شمسی، به علت شرایط اجتماعی و تاریخی ایران، با شدت و حدت بیشتری ادامه پیدا کرد. افرادی چون فاطمه سیاح، سیروس پرهام (دکتر میترا)، طبری و دیگران، سال‌ها از رئالیسم متعهد دفاع می‌کنند و ادبیات مدرنیستی را به رسمیت نمی‌شناسند، در صورتی که مدرنیسم، از درون همان جریان‌های رئالیستی سر برمی‌کشد.

۲- مبنای نظری؛ زیباشناسی کانت و هگل

۲-۱- زیباشناسی کانت

از آنجایی که مبنای نظری نخستین نقد و نظریه‌های پیرامون رمان در ایران را می‌توان با توجه به تاثیر زیباشناسی کانت و هگل بر منتقدان این دوره تحلیل کرد، نگاهی مختصر به زیباشناسی کانت و هگل ناگزیر می‌نماید.

امانوئل کانت، فیلسوفی است که بدون هیچ تردیدی باید او را بنیان‌گذار یکی از مهمترین نظریه‌های زیباشناسی تاریخ هنر دانست. نظریه‌ای که هرچند پس از او از طریق دیگر فیلسوف آلمانی، هگل، برای مدتی مورد تردید قرار گرفت، اما در قرن بیستم، راه‌گشای مهمترین و متجددترین جریان‌های هنری و ادبی شد. در روزگاری که اخلاق‌گرایی، مذهب، سنت‌های کلیسا با هنر و زندگی مردم آمیخته بود، کانت شجاعانه کوشید تا فصل ممیزی میان اخلاق و دین، و هنر و سودگرایی ایجاد کند. کانت در کتاب مشهور *نقد عقل محض*، حدود عقل نظری را مشخص کرد و در کتاب *نقد قوه حکم*، حدود و ثغور زیبایی را به تصویر کشید. همان‌طور که از نظر او فهم ذات باری از حوزه 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 ذوق وجود دارد که یکی براساس زیبا و دیگری بر اساس والا باید مورد بررسی قرار گیرد (مجتهدی، ۱۳۹۰: ۱۷۶ و ۱۷۵). بی‌گمان آنچه در اینجا در نظر داریم حکم ذوق درباره زیبایی است. کانت همچنین «کاربرد ریاضی را تلویحاً در احکام ذوقی و مسائل زیباشناختی ناموجه اعلام می‌دارد. در نتیجه اولین مرحله اصلی در مورد تحلیل «زیبا» براساس کیفیت است»

(همانجا). 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 نمی‌توان آن را از یک مفهوم معین و مشخص استنتاج کرد و در نتیجه لذت هنری را نمی‌توان الزاماً 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 ارائه حکم است درباره ابژه، یعنی شیوه متصور شدن ابژه است رها از هر غرض» (احمدی، ۱۳۸۸: ۸۴). برخی بر این باوراند که از نگاه کانت حکم ذوقی مفهومی عقلی نیست و در نتیجه نمی‌تواند به قصد و غرضی وابسته باشد (کاپلستون، ۱۳۶۰: ۲۳۴). اما این سخن به‌هیچ‌رو به این معنی نیست که کانت در شناخت زیبایی، ذهن را به کلی کنار گذاشته‌است. در واقع 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 مراحل چون حس، فاهمه و عقل عبور کند، حکم زیباشناختی راه دیگری را برمی‌گزیند. چنان‌که خود کانت اشاره کرده‌است، لذت از زیبایی به ارتباط و پیوند قوه متخیله و فاهمه وابسته‌است. 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 قضیه بنیادی، به‌مثابه راهنما، همراه است با دریافت یک عین به وسیله قوه شهود، در نسبت با فاهمه، به عنوان قوه مفاهیم» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۲۳).

چنان‌که 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 منظره زیبا نه به دنبال دریافت سود از آن هستیم و نه می‌توانیم از آن به مفهوم مشخصی دست یابیم. به دیگر سخن «زیبایی به هیچ‌وجه به مفهوم مؤول نمی‌شود و هیچ تصور مثالی عینی و برون‌ذات از کمال نمی‌توان داشت؛ بلکه احساس زیبایی کاملاً نوعی ادراک درون‌ذات و بسیار مشخص است» (مجتهدی، ۱۳۹۰: ۱۷۸). در این معنا هنر در تقابل با تولیدات علمی و 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 سؤال مهم شکل می‌گیرد که به نظر می‌رسد برای خود کانت هم چالشی بزرگ بوده‌است. اگر زیبایی امری خودارجاع و خودبسنده است، چگونه می‌توان حکم زیباشناختی را

تعمیم داد و به یک داوری کلی دست یافت؟ 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: ۱۴۷).

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 تبیین می‌کند. از نظر او «گرچه هنر مکانیکی و هنر زیبا، اولی به‌مثابه هنر صرف کوشش و یادگیری و دومی به‌مثابه 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: ۲۴۷). اما از طرف دیگر یادآور می‌شود که نبوغ هنری تعلیم‌دانی نیست. بلکه اثر هنری «میراثی است برای نابغه‌ای دیگر که احساس اصالت ویژه‌اش را در او بیدار می‌کند و وی را به تمرین‌رهایی از اجبار قواعد در هنر ترغیب می‌نماید» (همان: ۲۵۸). پرواضح است که چنین نظراتی تا چه حد به نظر فرمالیست‌های روسی درباره آشنایی‌زدایی در متن ادبی نزدیک است و تا چه حد با اندیشه‌های رئالیستی قرن نوزدهم فاصله دارد. کانت، تقابلش با رئالیسم و تجربه‌گرایی را پنهان نکرده‌است و با صراحت می‌گوید: «آنچه بی‌درنگ ثابت می‌کند که اصل ایده‌آلی بودن غایت‌مندی در زیبایی طبیعی همان اصلی است که ما همواره آن را در شالوده یک حکم زیباشناختی قرار می‌دهیم و به ما اجازه می‌دهد هیچ‌گونه واقع‌گرایی [رئالیسم] غایتی طبیعی را به‌مثابه مبنای تبیینی قوه مصوره خود به کار نبریم این واقعیت است که در داوری درباره زیبایی، معیار زیبایی را عموماً به نحو پیشین در خودمان جست‌وجو می‌کنیم و خود قوای حاکمه زیباشناختی ماست که در این حکم که آیا چیزی زیباست یا نه قانون‌گذار است، در حالی که این امر با فرض واقع‌گرایی [رئالیسم] غایت‌مندی طبیعت میسر نیست، زیرا در این صورت می‌بایستی از طبیعت می‌آموختیم که چه چیز را باید زیبا بیابیم و حکم ذوقی تابع اصول تجربی می‌بود» (همان: ۳۰۱).

حاصل بحث‌های نظری کانت در باب زیبایی را می‌توان خودبسندگی و استقلال هنری دانست. مفهومی که راه‌گشای جریان‌های مدرن هنری در قرن بیستم شد. زیما می‌گوید: «مفهوم کانتی استقلال هنری، زیربنای نقد نو و انگلو-آمریکایی، فرمالیسم روسی و ساختارگرایی

چک است. همه 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، زمینه اجتماعی یا واکنش‌های خواننده است» (۱۳۹۴: ۲۱).

۲-۲- زیباشناسی هگلی

تلاش عمده کانت در این جهت بود که هنر را از تفاسیر اخلاقی و توقع سودرسانی جدا کند. اما دیگر فیلسوف بزرگ ایده‌آلیست آلمانی، سال‌ها پس از او، با توجه ویژه‌ای که به روح و فکر داشت، نقدهای هنری را خواسته یا ناخواسته به سمت مکاتبی سوق داد که هنر را تنها در قالب‌های تنگ رئالیستی می‌پذیرفتند. بی‌شک حرکت روح زمانه به سمت ایده‌های سرمایه‌داری عامل مهم دیگری بود، که هنر را به برداشت‌های متعهد و ایدئولوژیک تقلیل می‌داد. به سخن دیگر مطابق نظر شلنیک در سال ۱۸۰۰: «داشتن توقع سودمندی از هنر فقط در عصری امکان‌پذیر است که جایگاه عالی‌ترین کوشش‌های روح انسانی در کشفیات اقتصادی معین و مشخص می‌شود» (بووی، ۱۳۸۸: ۱۷).

هرچند کانت با محدود کردن قلمرو عقل نظری و اندیشه مفهومی، راه را برای ایده استقلال هنری گشود، اما «این ایده در فلسفه به وسیله جرج ویلهلم فردریش هگل به چالش کشیده شد، او کانت را به جهت جدا کردن احساس‌ها از مفاهیم و خارج کردن هنر از قلمروی دانش و تقلیل دادن آن به ظاهر (صورت) صرف سرزنش کرد. هگل برخلاف کانت هنر و زیبایی را از منظر مشاهده‌گر یا خواننده در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن را از منظر تولیدکننده یا هنرمندی می‌بیند که مولد یک آگاهی خاص است: آگاهی از زمانش» (زیما، ۱۳۹۴: ۲۲). به عبارت دیگر، هگل بر این باور بود که «به طور کلی هنر در قالب محسوس و انضمامی خود حاوی حقایقی است ذاتی که عقل به نحو دیالکتیکی بدان‌ها راه می‌یابد و شناسایی معتبر و صحیحی در مورد هنر به وجود می‌آورد» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۲۲). چنان‌که مشخص است، نظریات هگل، پدر معنوی تمام نقدهای مارکسیستی-لنینیستی است.

برای فهم بهتر نظرات زیبایی‌شناسانه هگل در کتاب مقدمه بر زیباشناسی، نخست باید نگاهی مختصر به نظریات فلسفی او داشت. «باز یافتن نشان بشر یا اثر ذهن بشری در نهادها و چیزها، گشودن راز معنای بشری کلیت واقع، و درک روان زندگی‌بخشنده و جنباننده اشیاء از پس ظواهر مرده آنها، این است نخستین الزام و مشکل فلسفی هگل» (گارودی، ۱۳۶۲: ۱۰). این

کل‌گرایی بی‌شبهت به اندیشه‌های وحدت وجودی نیست و از همین‌رو، از ایده‌آلیسم کانت فاصله می‌گیرد. از دید هگل «ایده‌آلیسم عقل نمی‌تواند همان ایده‌آلیسم ذهنی کانت و فیخته باشد و باید ایده‌آلیسم عینی باشد» (همان: ۸۲). این عینیت، پذیرای کلیتی است غایتمند و تاریخی که با حرکتی دیالکتیکی به سمت هدفی مشخص در تکاپوست. از نگاه کل‌نگر هگل «هر واقعیت جزئی، هر تجربه فردی، پرتویی از وجود مطلق حیات است که در تکثر مظاهر مشخص خویش تجلی می‌کند» (همان: ۱۶). به عبارت دقیق‌تر «هر حالی از فکر یا اشیاء و هر تصور وضعی در عالم به‌شدت به سوی ضد خود کشیده می‌شود، بعد با آن متحد می‌شود و یک کل برتر و مُعقدتر تشکیل می‌دهد» (دورانت، ۱۳۹۰: ۲۶۶). براساس چنین نظری، عالم محسوسات بی‌هدف و برمبنای تضاد نیست. نه تنها به عقیده هگل «هر چیزی که به‌راستی انسانی باشد» (یعنی) احساس و شناسایی و داندگی و غریزه و خواست یا اراده، تا جایی که خصلت انسانی داشته باشد و نه حیوانی - اندیشه‌ای در خود دارد» (هگل، بیتا: ۲۷). به باور او «حتی عالم محسوسات دارای حقیقتی خاص خودش است» (استیس، ۱۳۷۰: ۴). در این میان عنصری که تمام هستی را به حرکت درمی‌آورد و با آن آمیخته‌است، چیزی جز عقل نیست «در فلسفه به یاری شناسایی نظری ثابت می‌شود که عقل، گوهر و توده بی‌پایان و محتوای بی‌پایان همه هستی‌های جسمانی و معنوی و همچنین صورت بی‌پایان، یعنی آن چیزی است که ماده را به جنبش درمی‌آورد» (هگل، بیتا: ۳۱). مسلم است که چنین اندیشمندی که کل هستی را حقیقتی هدفمند می‌داند، صورت‌گرایی صرف را برنمی‌تابد. «صورتی که تنها از راه هنر حاصل شود نمی‌تواند برای ما به‌هیچ‌رو (ارزش) حقیقت نامشروط (مطلق) داشته باشد و صورتی نیست که (مفهوم) مطلق بتواند از راه آن آشکار شود. صورت هنری چیزی صرفاً متناهی است و از این‌رو برای بیان محتوای نامتناهی، نارساست» (همان: ۱۴۷). این نگاه فلسفی باعث می‌شود که در زیباشناسی هگلی، مفهوم از فرم هنری ارزش و اهمیت بیشتری بیابد.

هگل در مقدمه بر زیباشناسی سعی کرده‌است که به تبیین مفهوم‌گرایی در هنر بپردازد و ایده‌های زیبایی‌شناسانه کانت را به چالش بکشد. هگل می‌گوید: «نقد «کانت» مبدأ درک حقیقی زیبایی هنری است؛ البته این درک تنها وقتی حاصل شد که توانستیم کمبودهای «کانت» را برطرف کنیم و به آن اعتبار درک والای وحدت راستین ضرورت و آزادی، خاص و عام و حسیت و عقلانیت بخشیم» (هگل، ۱۳۶۳: ۱۱۱). همچنین هگل بر این باور بود که زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. چراکه هنر آفریده روح است و روح از طبیعت برتر است.

«از نظر شکل (می‌توان گفت که) حتی یک فکر بد که از مخیله انسان می‌گذرد، از یک فرآورده طبیعت برتر است. چون در چنین اندیشه‌ای، همیشه روحیت و آزادی مکنون است» (همان: ۲۸ و ۲۹). هگل آشکارا هنر را با دین و فلسفه در یک راستا قرار می‌دهد و می‌گوید که هنر باید «به شیوه‌ای بدل شود که عنصر خدایی آن، یعنی ژرف‌ترین علائق انسان‌ها و جامع‌ترین حقایق روح را قابل پذیرش و ادا می‌کند. آثار هنری بیان پرمضمون‌ترین نگرش‌ها و تصورات نهادی مردم است. و این هنر است که اغلب -در مورد بعضی اقوام به‌تنهایی- که راز فهم، فرزنگی و دین را می‌گشاید» (همان: ۳۵ و ۳۶). هگل همچنان اضافه می‌کند که «روح از خمیره خود آثار هنری زیبایی می‌آفریند و همچون نخستین حلقه میانجی بین محسوسات بیرونی محض و گذرا از یک سو، و تفکر محض از سوی دیگر، میان طبیعت و واقعیت کرانمند از یک طرف، و آزادی بیکران تفکر ادراک‌کننده از طرف دیگر، آشتی برقرار می‌کند» (همان‌جا). نباید تصور کرد که هگل همچون مؤلف چهارمقاله بر این باور بوده‌است که باید ابتدا مضمونی را در نظر آورد و سپس به خلق شعر پرداخت. او خود پذیرای چنین برداشتی از نظریاتش نیست و می‌گوید: «ممکن است کسانی بر آن باشند که اثرهای فرضاً شاعرانه باید به روال زیرین پرداخته شود: نخست، موضوعی که می‌خواهند شاعرانه پردازند به نثر اندیشه می‌کنند، سپس آن را در تصاویر، قافیه و مانند آن افاده می‌کنند؛ نتیجه اینکه جنبه تصویری صرفاً زیور و پیرایه‌ای است که بر اندیشه‌های تجریدی می‌آویزند. چنین روالی فقط به آفرینش یک شعر بد می‌انجامد، چه، با چنین عملی آنچه باید در تولید هنری قطعاً در وحدت جدانشدنی خود معرف ارزش باشد، مراعات نشده‌است و دو جنبه مزبور جدا از یکدیگر به کار گرفته شده‌اند» (همان: ۸۱). او همچنین بر این باور بود که فلسفه هنر قصد ندارد که برای هنر تعیین تکلیف کند (همان: ۵۱). اما اگر منصفانه به حاصل بحث‌های هگل بنگریم خواهیم دید که هم تا حد زیادی این کار را کرده‌است و هم برخلاف آنچه ادعا کرده، نظرات او راه را برای جدایی محتوا از فرم گشوده‌است. هگل نمی‌پذیرد که هنر صرفاً باید پدیده‌ای آموزنده باشد (همان: ۹۶ و ۹۷). اما هگلی‌هایی چون مارکس،^۱ انگلس،^۲ لوکاچ^۳ و دیگران، خواه‌ناخواه به این کار پرداخته‌اند. چراکه از نگاه خود هگل نیز «ملاک و ضابطه‌ای که کمال یک اثر هنری را تعیین می‌کند درجه ذهنیت و درون ذات آن است» (مجتهدی،

1. Karl Marx
2. Friedrich Engels
3. György Lukács

۱۳۷۰: ۱۲۴). بنابراین با در نظر گرفتن جدل‌های کانتی و هگلی، شگفت‌آور نخواهد بود اگر دریابیم که ستیزهای انتقادی قرن بیستم حاصل شکافی معین میان کانتی‌ها و هگلی‌ها نه فقط در نظریه دانش، سیاست و اخلاق بلکه در نقد ادبی نیز هست (زیما، ۱۳۹۴: ۲۴). بنابراین به شکل خلاصه می‌توان گفت که هگل، به علت اهمیتی که برای روح و عقل قائل بود، فرم را در مرتبه‌ای فروتر از محتوا می‌دید و غایت ادبیات و هنر را بیان محتوای عقلی و آرمانی می‌دانست. هگلی‌های دیگری چون انگلس و لوکاچ نیز هرچند از ایده‌آلیسم هگل فاصله گرفتند، به تعهد اجتماعی هنرمند معتقد ماندند و بر این باوراند که مسئولیت خطیری به دوش هنرمند است (همان: ۲۴ و ۲۵). در ایران نیز، منتقدانی که آنها را هگلی می‌نامیم، از دریچه زیباشناسی مارکسیستی با اندیشه‌های هگلی پیوند یافته‌اند. همان‌طور که مارکس و انگلس همواره رئالیسم را در هنر می‌پسندیدند (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۸۸) منتقدان چپ‌گرایی ایرانی نیز، رئالیسم متعهد را تنها قالب موجه و درست هنر می‌دانستند.

۳- نگاهی به آرای منتقدان هگلی ایران

۳-۱- فاطمه سیاح

فاطمه سیاح یکی از نخستین و مهمترین منتقدانی است که به شکلی تقریباً نظام‌مند به مبانی نظری رمان و ادبیات داستانی توجه کرده‌است. سیاح که در روسیه تحصیل کرده بود، با ادبیات روسیه و فرانسه آشنایی کامل داشت. شایان ذکر است که نوعی چپ‌گرایی ملایم در آثار او قابل مشاهده است، اما او به عنوان شخصیتی آکادمیک، هیچ‌گاه به سمت تندروی‌های ژورنالیست‌های چپ‌گرا کشیده نشد.

یکی از مهمترین مقاله‌های فاطمه سیاح، مقاله‌ای است که در سال ۱۳۱۲ با عنوان «کیفیت رمان» در روزنامه *ایران* منتشر کرده‌است. او در این مقاله که در جواب برخی گفته‌های کسروی نوشته شده، کوشیده‌است تا برای رمان، در مقابل افرادی چون کسروی که رمان را یکسره لغو و بیهوده می‌دانست (در *پیرامون رمان*، بی‌تا: ۸ و ۹)، به نوعی اعاده حیثیت کند. سیاح در این مقاله می‌گوید: اینکه بعضی می‌گویند چون رمان حقیقی نیست نمی‌تواند وسیله تهذیب اخلاق شود درست نیست، چراکه آثار ادبیات کلاسیک چون *لیلی* و *مجنون* هم حقیقی نیست و حتی داستان‌های تاریخی نیز، تمام حقیقت را شامل نمی‌شود (سیاح، ۱۳۵۴: ۲۴۵ و ۲۴۶). طبیعی است که در چنین شرایطی، که شخصی چون کسروی رمان

را پدیده‌ای کاملاً ضد اخلاقی می‌دانسته، سیاح چاره‌ای دیگری جز پیش کشیدن مباحث اخلاقی در رمان نداشته‌است، اما چنان‌که در ادامه خواهیم دید در طول نوشته‌های سیاح، علاقه چندانی به فرم ادبی دیده نمی‌شود. سیاح در ادامه همین مقاله می‌نویسد: «انتخاب وقایع اصولاً از رئوس مسائل مهمه و برجسته‌ترین صفات منظوره صورت می‌گیرد تا مقصود اصلی نگارش را ثابت نماید. کیفیت این مقصود و وزن اخلاقی و درجه کمال آن، قدر و قیمت هر تألیفی را نشان می‌دهد» (همان: ۲۴۸)؛ و در ادامه اضافه می‌کند که «دروغ موجبات مضر بودن و مفید بودن رمان را فراهم نمی‌کند بلکه خوبی و بدی آن بسته است به کیفیت وقایعی که در آن درج شده و مقصود اصلی که از آن استخراج می‌شود» (همان: ۲۴۹). سیاح در بخش‌های پایانی این مقاله به صراحت وظیفه رمان‌نویس را نیز مشخص می‌کند: «بدیهی است هرگاه رمان با دروغ‌های مصلحت‌آمیز و حقیقت‌پرور خود در شرح جزئیات مطالب صادق و راستگو نباشد قدر و قیمتی ندارد و به چیزی نمی‌آرد، و از این جهت که شخص نویسنده برای ایفای وظیفه خود که تهذیب اخلاق عالم بشریت است باید سعی نماید به کیفیات زندگی معرفت کامل حاصل نماید» (همان: ۲۵۱). چنان‌که مشخص است نویسنده علاوه بر توجه به رئالیسم متعهد، با عنوان کردن وظیفه تهذیب اخلاق بشریت برای نویسنده، به نوعی به آرمان‌های ارسطویی بازگشته است.

فاطمه سیاح در سال ۱۳۱۴ در مجله مهر، مقاله‌ای را با عنوان «موضوع رمانتیسیم و رئالیسم حیث سبک نگارش در سبک اروپایی» منتشر کرده‌است. او در این مقاله، فاصله‌گذاری خود را با هرچه به عنوان ضد رئالیسم مطرح بوده، نشان داده‌است. هرچند مبانی و تعاریف او در این مقاله، بیانی علمی و منطقی دارد، اما علاقه خود به رئالیسم را پنهان نمی‌کند. «رمانتیسیم با مختصر فاصله‌ای بر پایه ایده‌آلیسم قرار گرفته است و رئالیسم اساس و بنیانش ماتریالیسم است که هنوز به حد تکامل نرسیده‌است. چه، ادبیات که یکی از اشکال علم افکار است یکی از دو سیر اصلی افکار و خاطرات بشری را تعقیب و پیروی کرده‌است. بنابراین مسئله سبک که معرف مجموع یک اثر است از حدود مطالعه در شکل یک اثر ادبی تجاوز کرده غالباً جنبه خصائص فلسفی به خود می‌گیرد. مقصود این نیست که ادبیات نمی‌تواند خارج از محیط فلسفه مورد مطالعه قرار گیرد، بلکه مراد این است که هنگام بحث در آثار ادبی نباید به تجزیه‌های سطحی شکل یک اثر اکتفا کرد، بلکه باید آن را کاوش نمود و عوامل اصلیه تصنیف را که شکل نیز از مشتقات آن به شمار می‌رود

جستجو نمود» (همان: ۱۵۸). در این گفته‌ها به‌وضوح تأثیر اندیشه‌های هگل و طرفداران هگل قابل مشاهده است. از یکسو معنا و جنبه‌های فکری و فلسفی را در اولویت قرار داده و از دیگرسو، تجزیه‌های شکلی و فرمالیستی را سطحی پنداشته‌است. هرچند فاطمه سیاح آشنایی مستقیمی با آرای هگل داشته‌است، اما هگل‌گرایی او را باید از دریچه ماتریالیست دیالکتیک مارکس نگریست. چراکه بیشترین تأکید او در فاصله‌گذاری رمانتیسم و رئالیسم، تقابل ایده‌آلیسم و ماتریالیسم است. سیاح در این مقاله در انتقاد از نویسندگان رمانتیسم می‌گوید «اگر این عوامل را با اصول رالیست‌ها یا هواخواهان ماتریالیسم مقایسه کنیم، خواهیم دید طریقه‌ای که رالیست‌ها برای حل غوامض اجتماعی در نظر گرفته‌اند به کلی با طریقه رمانتیک‌ها اختلاف دارد. بنابراین یک نویسنده رالیست همیشه می‌تواند به هوگو ایراد کرده بگوید که اگر راه جنگ با فساد اجتماعی منحصر به طریقه اخلاقی باشد این راه اغلب کوتاه و به عبارت دیگر غیرعملی است. دنباله این ایراد ممکن است کشیده شود و مصنف رئالیست بگوید که موضوع اصلاح اخلاقی «ژان والژان» قابل به سرمشق شدن اعمال او برای اصلاح جامعه نیست (همان: ۱۶۵). از نگاه سیاح، سرنوشت ژان والژان سرنوشتی یکه و غیر قابل تعمیم است و نمی‌تواند چون داستانی رئالیستی تأثیرگذار باشد. اگرچه سیاح به‌درستی اشاره کرده‌است که مبنای رمانتیسم، ایده‌آلیسم است و مبنای رئالیسم، ماتریالیسم و پوزیتیویسم، اما چون دیگر مدافعان مکتب رئالیسم به این نکته توجه نکرده‌است که هرچند رئالیسم می‌کوشد از ایده‌آلیسم فاصله بگیرد، درنهایت غالب رمان‌های رئالیستی حامل ایده‌های عصر روشنگری هستند، که به نوعی با طرح جزئیات و مشکلات اجتماعی سعی در حل مسائل کلان اجتماعی دارند.

فاطمه سیاح، با مقاله‌ای که با عنوان «بالزاک و روش داستان‌نویسی» در ماهنامه *ایران/امروز*، در شماره دوم سال ۱۳۲۰ منتشر کرده‌است تلاش کرده با استفاده از مقدمه بالزاک بر کمدی *انسانی*، به شکلی نظام‌مند در باب رئالیسم صحبت کند و مبنای آن را در تقابل با رمانتیسم بیشتر شرح دهد. سیاح، نخست بالزاک را به عنوان مبتکر رمان اجتماعی معرفی می‌کند و سپس برای نخستین بار به اهمیت و جنبه‌های نظری مقدمه بالزاک بر کمدی *انسانی* اشاره کرده‌است (سیاح، ۱۳۲۰: ۲۳). او به‌درستی اشاره می‌کند که مقدمه بالزاک به‌مثابه مانیفست داستان‌نویسی رئالیستی و اجتماعی است. سپس در مورد تقابل بالزاک با رمانتیسم می‌گوید «بدون گزافه می‌توان گفت بالزاک موفق شد اصول کهنه رمانتیسم را واژگون کند و اصول

جدیدی را که از انقلاب افکار ناشی می‌شد جایگزین آن کند» (همان‌جا). او در ادامه اضافه می‌کند که «بالزاک نویسندگان را از آسمان تخیل و تصور پایین می‌آورد و آنان را مجبور می‌کند که راه خشن بلکه غم‌انگیزی را تعقیب کنند که نور حقیقت از آن تجلی می‌کند» (همان: ۲۴). سیاح در شماره سوم همین مجله مطلبش را پی گرفته‌است و نتیجه می‌گیرد «رمانتیک‌ها حقیقت را مطابق آرمان جلوه می‌دهند در صورتی که رئالیست‌ها کاملاً رعایت حقیقت را می‌کنند ولی در ضمن نشان می‌دهند که حقیقت تا چه اندازه با آرمان آنها تفاوت دارد و بدین وسیله راه تصحیح و تهذیب آن را به خواننده می‌آموزند» (سیاح، ۱۳۲۰: ۶). هر چند دفاعیه محکم سیاح از رئالیسم در آن سال‌ها، و تقابل او با رمانتیسم را می‌توان به نوعی تقابل با مدرنیسم هم به حساب آورد، ولی از آنجا که فاطمه سیاح، شخصیتی دانشگاهی و به دور از بازی‌های حزبی بوده‌است، می‌توان در برخی نوشته‌های او نشانه‌هایی از تمایل به گونه‌های دیگر داستان نویسی را نیز مشاهده کرد.

فاطمه سیاح در سال ۱۳۲۳ در مجله پیام‌نو، مقاله‌ای منتشر کرده‌است با عنوان «آنتوان چخوف» و در این مقاله خواسته یا ناخواسته شعرگونگی نثر چخوف را، که اتفاقاً یکی از زمینه‌های پیدایی داستان‌های مدرن است (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۷۳/۲)، ستوده و به‌درستی به هماهنگی آن با فرهنگ ایرانی اشاره کرده‌است (سیاح، ۱۳۲۳: ۹). سیاح همچنین در یکی از دو مقاله‌ای که در نخستین کنگره نویسندگان ایران ارائه داده‌است به لزوم توجه به تکنیک‌های داستان‌نویسی توجه کرده‌است. در مقاله (سخنرانی) «وظیفه انتقاد در ادبیات» می‌خوانیم: «انتقاد سنجشی و تفسیری رایج‌ترین انواع و اشکال انتقاد است ولی بغرنج‌ترین و پرمسئولیت‌ترین انواع و اشکال آن انتقاد انتظامی یا (نورماتیف) می‌باشد» (بهار و دیگران، ۱۳۲۵: ۲۲۷). او سپس سعی می‌کند که مفهوم مورد نظرش را توضیح دهد و می‌گوید: «فرق بین انتقاد سنجشی و تفسیری و انتقاد انتظامی در این است که انتقاد سنجشی و تفسیری اثر ادبی را از نظر تصریح و توضیح افکار و طرز بیان آن مورد مذاقه قرار می‌دهد در صورتی که انتقاد انتظامی قواعد و اصول و هدف‌هایی را وضع می‌کند، که باید مجموع ادبیات و صنایع ظریف از آن تبعیت نمایند» (همان‌جا). همین اشاره ظریف به تکنیک هنری در ادبیات، سیاح را از دیگر طرفداران رئالیسم اجتماعی در آن سال‌ها چون پرهام و طبری متمایز می‌کند.

۳-۲- احسان طبری

بی‌گمان یکی از مهمترین چهره‌های نقد داستان و رمان در ایران، از دهه بیست تا اواخر دهه پنجاه شمسی، احسان طبری است. منتقد چپ‌گرایی که باید او را بزرگترین نماینده نقد مارکسیستی رادیکال در ایران دانست. آشنایی او با فلسفه غرب، گرایش‌های حزبی و آشنایی گسترده با ادبیات روسیه، از او فیلسوف و ادیبی ساخت که گرچه با تمام وجود از رئالیسم متعهد دفاع می‌کرد، نشانه‌هایی از توجه به هنر مدرن را نیز می‌توان در برخی نوشته‌های او بازجست. تناقضی که برخی آن را حاصل ملزومات حزبی دانسته‌اند (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۶۷). اما از نظر نگارندگان این سطور، باید آن را نتیجه تناقض‌گویی‌های هگل و مارکس دانست، که بیشترین تأثیر را بر شکل‌گیری نظریه‌های زیباشناختی طبری داشته‌اند.

طبری در یکی از مهمترین مقالاتی که با عنوان «درباره انتقاد و ماهیت هنر و زیبایی» در سال ۱۳۲۶ در مجله چپ‌گرای *نامه مردم* منتشر کرده‌است می‌گوید: «مختصات نقد هنری در زمان گذشته و عصر کنونی با یکدیگر تفاوت‌هایی دارد. سابقاً منقدین بیشتر به تطبیق قواعد جامد هنری و کشف اشتباهات فنی می‌پرداختند. انتقاد آنها راجع به شکل هنری بود و جنبه فرمالیستی داشت. حال آنکه منتقدان امروزی می‌کوشند تا هنر را از لحاظ ریشه اجتماعی و روحی آن تجزیه کند، عواطف هنرمند را ادراک نمایند و در نفسانیات او رسوخ کند» (طبری، ۱۳۲۶: ۱۱). این گفته‌ها نشان می‌دهد که طبری با نظریات فرمالیستی آشنا نبوده‌است و تعریفی که از فرمالیسم به دست می‌دهد در حد توجه تذکره‌نویسان کهن فارسی به وزن و صلابت واژه‌هاست. اما نمی‌توان به این دلیل به او خرده گرفت، چراکه نظریات فرمالیستی حتی در انجمن‌ها و دانشگاه‌های بزرگ غربی هم بسیار دیر شناخته شد. نکته دیگر، توجه و تذکر او به ریشه‌های اجتماعی متن ادبی است و از این نظر یادآور نظریات مارکسیستی است که بنابر آن، زیربنای اقتصادی و مادی است که روبنای اجتماعی و ایدئولوژیک را می‌سازد (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۲۶). توجه به ریشه‌های اجتماعی و تاریخی، در واقع نگرستین به متن است از دریچه مادی و تاریخی، و یا به عبارت دقیق‌تر، ماتریالیسم تاریخی.

مهمترین گفته‌های طبری در این مقاله حمله او به زیباشناسی کانت است که او را کاملاً در جایگاهی هگلی قرار می‌دهد. طبری می‌گوید که کانت گفته‌است «هنر لذتی خالی از فایده ایجاد می‌کند و از آن غایتی جز خود آن مطلوب نیست و درک این لذت نیز بدون مفاهیم و تصورات صورت می‌گیرد و ادراکی است کلی. بیانات بعدی من نشان خواهد داد که نظریه کانت

مطابق با واقع نیست و هنر هسته زندگی و یکی از ابزارهای زندگی است» (طبری، ۱۳۲۶: ۱۶). اشاره دقیق طبری به زیباشناسی کانت، حکایت از آشنایی و تقابل او با نظریاتی از این دست دارد. نظریاتی که موجب شکل‌گیری جریان‌هایی نو در هنر، به‌ویژه رمان‌نویسی شده‌است. طبری در ادامه همین مقاله می‌گوید: انسان سالم از خواندن مطالب مالیخولیایی کافکا و هدایت سودی نمی‌برد و همچنین گورکی را به خاطر تأثیر اجتماعی‌اش برتر از داستایفسکی دانسته‌است (همان: ۱۸). پرواضح است که این نظر دیگر خریدار چندانی ندارد. از یک‌سو نقش اجتماعی گورکی امروز چندان به چشم نمی‌آید و آنچه آثار او را هنوز زنده نگه داشته جنبه‌های هنری اثر اوست نه کارکرد اجتماعی‌اش. از دیگرسو مقایسه نویسنده بی‌مانندی چون داستایفسکی با گورکی، نقد طبری را از نگاه امروزین ما بی‌رنگ‌وروتر جلوه می‌دهد. علاوه بر اقبال عام و جهانی آثار داستایفسکی، آثار او همواره دست‌مایه تحلیل‌های اندیشمندان بزرگی چون فروید و باختین بوده‌است که هرکدام به نوعی، به ابعاد پیچیده و چندوجهی هنر و ذهن او پرداخته‌اند. طبری در این مقاله علاوه بر اشاره به فلسفه کانت، که زیربنای آثار مدرن است، به یکی از مطرح‌ترین مکاتب فلسفی زمان خویش نیز حمله می‌کند. او فلسفه اگزیستانسیالیسم هایدگر، کامو و سارتر را نقد می‌کند و اینها را ادبیات و فلسفه پوچ‌گرا قلمداد می‌کند، بدون اینکه تحلیل دقیقی از آثار این افراد به دست دهد (همان: ۱۹ و ۲۰). بنابراین می‌توان گفت که تعهد ادبی از نگاه طبری، تنها به رئالیسم سوسیالیستی محدود می‌شود. او عامدانه و یا از روی سهو، به یکی از مهمترین بحث‌های مطرح شده در فلسفه اگزیستانسیالیسم، توجه نکرده‌است. یکی از مهمترین تأکیده‌های طرفداران این مکتب، توجه و تعهد به انسان است و سارتر در *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر* به آن پرداخته‌است. درواقع سارتر از درک حضور دیگری، به مفهوم تعهد و توجه به نوع بشر رسیده‌است (سارتر، ۱۳۴۵: ۵۵ و ۵۶). همچنین در برخی آثار کامو، از جمله *رمان طاعون*، تعهد به انسان، ترجیح‌بندی آشکار و انکارنشده‌ی است.

طبری در سال ۱۳۲۷ در مجله *نامه مردم* در مقاله‌ای با عنوان «انقلاب و انحطاط هنری» سخنانش را پی‌می‌گیرد و می‌گوید: «اضطرابی که ژان پل سارتر آن را یکی از نموده‌های اساسی و تفکیک‌ناپذیر روح بشری تصور کرده و حال آنکه چیزی جز انعکاس وضع درهم اجتماعی سرمایه‌داری در روح عناصر بی‌ثبات نیست» (طبری، ۱۳۲۷: ۴). باز هم طبری به این نکته توجه نکرده که سارتر در بسیاری از نوشته‌هایش به تعهد اجتماعی انسان و لزوم توجه

به دیگری اشاره کرده‌است. و در انتقاد از روشنفکران دوران مدرن می‌گوید: «نقش روشنفکران سرمایه‌داری گمراه ساختن جامعه‌ای است که می‌خواهد بر ضد نظام موجود رستاخیز کند. آنها با سحر کلمات می‌خواهند مردم را طلسم کنند و به همین جهت فضل‌فروشی و مبهم‌گویی و مشکل‌بافی از خواص این روشنفکران است» (همان: ۵). با این تصور باید نویسندگان بزرگی چون جویس را عاری از هرگونه خلاقیت، و برده سرمایه‌داری دانست. در صورتی که انزوای روشنفکران و نویسندگان قرن بیستم را می‌توان اعتراضی به همان نظام‌های سرمایه‌داری تلقی کرد. در همین مقاله می‌توان سخنانی از طبری یافت که هم تقابل او با هنر مدرن را آشکار می‌کند و هم زیباشناسی رادیکال هگلی و مارکسیستی او را به تصویر می‌کشد: «آثار هنری جامعه سرمایه‌داری که متأسفانه به عنوان آثار «مدرن» مورد تقلید و پیروی هنرمندان ما قرار می‌گیرد خواه از لحاظ شکل و یا صورت، خواه از لحاظ محتوی و مضمون دچار انحطاط و روش غیرتعلقی است. نخست باید دانست که شکل و صورت در هنر اصل نیست، شکل وسیله‌ای است برای ادای مفهوم و بیان مضمون. اصالت شکل درواقع مبدل کردن هنر به یک پیرایه خالی از معنی، نارسا و میان‌تهی است. در تقدم شکل بر مضمون یک نوع تنگ‌نظری خاصی وجود دارد و این مخصوص کسانی است که استعداد درک معنی وسیع مضمون هنر یعنی معنی وسیع طبیعت و زندگی را نداشته‌اند» (همان: ۶ و ۷). این بیانات نشان می‌دهد که طبری و اخلاف او نسبت به چیزی معترض بوده‌اند که شناخت چندان دقیقی از آن نداشته‌اند، چراکه در بسیاری از نظریه‌های فرمالیستی و مدرن، صورت بر محتوا اولویت ندارد بلکه صورت و محتوا را یک چیز می‌دانند. درواقع از دید فرمالیست‌ها محتوا همان چیزی است که از طریق صورت به وجود می‌آید و تفکیک محتوای هنری از صورت، حتی در ذهن هم امکان ندارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۳). نقدهای طبری، غالباً نگاهی است یک‌جانبه که هنر را صرفاً از دریچه تنگ رئالیسم سوسیالیستی می‌نگرند و تمام گونه‌های دیگر هنر را انکار می‌کند. بی‌شک برای چنین نظراتی باید قائل به تاریخ مصرف بود.

با تمام توجهی که طبری در دهه‌های سی و چهل به نقدهای مارکسیستی دارد، ظاهراً در طول زمان و به تأثیر از اندیشه‌های جدید، در اندیشه او نوعی شکاف به وجود آمده و گونه‌ای توجه به فرم را در برخی مقاله‌ها و سخنرانی‌های متأخرتر او می‌توان یافت. برای مثال در مقاله‌ای که طبری با عنوان «برخی مسائل حاد و جاری هنری» در سال ۱۳۵۴ در مجله دنیا منتشر

کرده‌است، اظهار نظر جالبی می‌توان یافت که با گفته‌های او در سال‌های قبل، متفاوت است. طبری در این مقاله می‌گوید: «ما ضرورت برخی آزمون‌های هنری را که بعضی مکاتب جدی مدرنیستی معاصر مطرح می‌کنند نفی نمی‌کنیم و برآنیم که در آثار برخی مدرنیست‌های اروپا این آزمون‌ها گاه توانسته به مراحل قابل توجه برسد و به استه‌تیک و گسترش ذوق هنری متناسب، چیزی بیفزاید» (طبری، ۱۳۵۴: ۱۱). هرچند در این مقاله هم در مجموع در مقابل مدرنیست‌ها ایستاده اما چنین نظری را می‌توان هم حاصل پذیرش تحولات جدید و هم حاصل تناقضی دانست که در نظریات هگل نیز وجود داشته‌است. چنین شکافی را در یکی دیگر از مقالات طبری نیز می‌توان یافت. او در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تفسیر هنری» که در سال ۱۳۵۸ در مجله دنیا منتشر شده، تنوع سبک‌ها را می‌پذیرد و می‌گوید: «آثار هنری از جهت زبان، سبک، موضوع ترکیب و شکل تلفیق (کمپوزیسیون) و ویژگی‌های دیگر خود بسیار متنوع است. اصولاً تنوع شکل از مختصات طبیعت و جامعه و پدیده‌های این دو و از آن جمله در گستره هنر است» (طبری، ۱۳۵۸: ۹۷). سپس در ادامه می‌گوید اگر نقادی بیاید و فقط یک شکل را بپذیرد تنگ‌نظرانه برخورد کرده‌است (همان‌جا). هرچند طبری در ادامه این مقاله باز به برتری مضمون بر شکل هنری اشاره کرده‌است (همان: ۹۹).

طبری در یک سخنرانی برای اعضای حزب توده به شکل‌های مختلف رمان اشاره کرده‌است. تعریفی که در این سخنرانی از رمان به دست داده حیرت‌آور است و ممکن است سهواً از جانب کسانی بوده باشد که سخنان طبری را روی کاغذ آورده‌اند. در این مقاله از آثار فردوسی و نظامی و فخرالدین اسعد گرگانی به عنوان گونه‌هایی از رمان نام برده شده‌است (طبری، ۱۳۵۹: ۵). در این سخنرانی نیز طبری تنها نویسندگانی چون گورکی و شولوخوف را به عنوان سرمشقی برای رمان‌نویسان جوان معرفی کرده و همچنین گفته‌است که این نویسندگان برخلاف مدرنیست‌ها شخصیت‌هایی خلق کرده‌اند که می‌توانند سرمشق زندگی انسان‌ها باشند (همان: ۲۴). در نهایت می‌توان گفت که مخرج مشترک تمام گفته‌های طبری در باب رمان و به طور کلی هنر، به بن‌بستی ایدئولوژیک رسیده‌است که در مورد تحلیل تحولات هنری کاملاً عاجز است و راهی به جز انکار رمان نو و مکاتب هنری مدرن نداشته‌است. مطالعات فرهنگی

۴- نگاهی به آرای منتقدان نوگرا (نخستین منتقدان فرم‌گرا)

۴-۱- ابوالحسن نجفی

مجلاتتی چون *خروس جنگی* و *جنگ اصفهان* در دهه سی و چهل شمسی، با بیانیه‌ها و مقالاتی که منتشر کردند، برای نخستین بار راه را برای رمان مدرن و رمان نو در ایران گشودند. در این میان نقش مجله *جنگ اصفهان*، و مترجم و منتقد شناخته شده آن، ابوالحسن نجفی، نقشی برجسته و درخور توجه است. در شماره‌های متعدد این مجله، ترجمه‌ها، یادداشت‌ها و مقالاتی از نجفی می‌توان یافت که برای نخستین بار به تبیین رمان نو پرداخته‌است و با در نظر گرفتن زمینه‌های فلسفی رمان و هنر مدرن، در مقابل جریان‌های چپ‌گرا قد علم کرده‌است. نجفی با آشنایی گسترده‌ای که با ادبیات مغرب‌زمین، به خصوص ادبیات فرانسه داشت، حتی برای هنرمندان نوجویی چون گلشیری و صادقی راهگشا و راهبر بود.

ابوالحسن نجفی در مقاله «سارتر و ادبیات» که در سال ۱۳۴۵ در مجله *جنگ اصفهان* منتشر شده‌است، برای اینکه نشان دهد تعهد ادبی تنها به نظریه‌های مارکسیستی وابسته نیست، می‌گوید در دوران جدید، تعهد هنری دیگر از انحصار جریان چپ خارج شده‌است و فرم هنری جایگاهی هم‌ارز محتوا دارد. او در این مقاله می‌نویسد: «محصول اندیشه‌های مداوم سارتر درباره ادبیات و هنر کتابی است به نام *ادبیات چیست* که نخست در ۱۹۴۷ در مجله عصر جدید و یک سال بعد به صورت مستقل منتشر گردید. در این کتاب است که سارتر ادبیات ملتزم را پی می‌افکند و به‌صراحت می‌گوید که غرض از ادبیات مبارزه است. مبارزه‌ای برای تحری حقیقت و مبارزه‌ای برای آزادی انسان» (نجفی، ۱۳۴۵: ۸). نجفی در همین شماره مقاله مختصر دیگری با عنوان «کلود روا» نوشته‌است و برای نخستین بار رمان نو را در ایران معرفی می‌کند: «رمان نو گرچه هنوز پیروان فراوان نیافته و جای خود را چنان که باید باز نکرده‌است اما به‌رحال در شیوه‌های نویسندگی انقلابی به بار آورده که هنوز زود است تا ثمره آن را ببینیم. رمان نو را «مکتب نگاه» نامیده‌اند: مهم «زاویه دید» نویسنده است. نه بیان ماهیت حوادث که به هر صورت از دسترس فهم بشر خارج است. کلود روا گرچه رسماً وابسته این مکتب نیست، اما شیوه آن را کم‌وبیش پذیرفته‌است و شاید با توفیق بیشتری به کار گرفته‌است. با وجود احتراز او از استعمال کلمات و استعارات شاعرانه، احساسی که در پایان به خواننده دست می‌دهد بی‌شبهت به احساسی نیست که از خواندن قطعه شعری درمی‌یابد. در هر بند این «داستان» همان حادثه واحد از زاویه متفاوتی نگریسته می‌شود. با وصل این زوایا

به یکدیگر، «حجمی» به دست می‌آید که فقط بعضی شعرهای بزرگ قادر اند آن را بسازند» (نجفی، ۱۳۴۵: ۱۰۸). چنان‌که مشخص است نجفی در این مقاله علاوه بر تحولات روایی رمان نو، که راه‌های متعددی در مقابل نویسندگان جدید قرار می‌دهد، به خودارجاعی و شعرگونگی نثرهای مدرن نیز اشاره کرده‌است، که از مهمترین خصایص رمان‌های مدرن به شمار می‌رود.

نباید تصور کرد که آشنایی و علاقه نجفی به فلسفه سارتر، او را به کلی مرعوب اندیشه‌های سارتر ساخته و او در مقابل اندیشه‌های متفکران غربی کاملاً منفعل بوده‌است. بخشی از مقالات نجفی نشان از استقلال فکری دارد که شکل‌گیری نظریه‌ای نظام‌مند را در نوشته‌های او موجب شده‌است. نجفی در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات و دنیای گرسنه» که در سال ۱۳۴۷ در دفتر هفتم مجله *جنگ اصفهان* به چاپ رسیده، سارتر را که در مصاحبه‌ای گفته بود: در دنیایی که کودکان از گرسنگی می‌میرند رمان تهوع وزنی ندارد، به باد انتقاد می‌گیرد و می‌گوید چنین سخنانی بهانه به دست عده‌ای خواهد داد تا ادبیات ملتزم را با ادبیات سیاسی خلط کنند (نجفی، ۱۳۴۷: ۱۸۲). نجفی در ادامه با اشاره‌ای کنایه‌آمیز به جریان‌های چپ‌گرا می‌گوید: «آری این است تصویری که ما از مسئولیت نویسنده در این زمان داریم. معلوم است که چرا به همه نیرو سنگ «ادبیات در خدمت جامعه» را به سینه می‌زنیم و احياناً اگر کسی جرأت کند و به زبان آورد که ادبیات جدی‌تر از اینها است و شعار از «شعر» جداست و هنر مانند علم، مانند ادراک، مانند هرگونه فعالیت ذهن که با واقعیت در کشاکش است احتیاج به پژوهش و کوشش و کشف صورت‌ها و قالب‌های تازه دارد، باز هم کار ما ساده است: به‌آسانی و بی‌اقامه دلیل می‌توانیم او را متهم به «هنر برای هنر» یا پیروی از «پوچ‌پرستی» و نیست‌گرایی غربی کنیم» (همان: ۱۸۶). در اینجا پیکان انتقاد نجفی به سمت افرادی چون طبری است که در نقدهای خود از پذیرش هر مکتبی، جز رئالیسم سوسیالیستی تن می‌زدند. در ادامه همین بحث، نجفی گریزی به داستان‌نویسی ایران می‌زند و برای نقد جریان‌های هنری چپ‌گرا، نقل‌قولی از مارکس می‌آورد تا گفته‌های خود را حتی با توجه به زیباشناسی مارکس توجیه کند. او درباره هنر زمان خود می‌گوید «بدین وسیله است که شاعر از شعر خود و نویسنده از داستان خود احساس شرم و ننگ می‌کند. خود را سربار جامعه می‌شمارد، وجدانش معذب می‌شود و برای جبران سرشکستگی خود چاره‌ای نمی‌بیند جز اینکه به سیاست دست آویزد و عملاً آلت دست سیاست‌بافان شود. این است آنچه بر سر ادبیات شوروی آمد و دارد بر سر ادبیات چین می‌آید (آن هم از طرف

کسانی که خود را مارکسیست می‌نامند و به نام «مارکسیسم» تعبد خود را اعمال می‌کنند، غافل از آنکه مارکس خود گفته‌است: نویسنده هرگز کار خود را وسیله نمی‌شمارد. کار او خود به خود هدف است و، هم در نظر او و هم در نظر دیگران، چنان از وسیله به دور است که نویسنده، اگر لازم شود، زندگی خود را فدای آن می‌کند» (همان: ۱۸۶). هرچند سخنی که نجفی نقل می‌کند نشانگر تمام زیباشناسی مارکسیستی نیست، اما او هوشیارانه از تناقضی استفاده کرده که پیشتر از آن سخن گفتیم. در دل زیباشناسی هگلی، و نظریات هگل و مارکس، سخنانی وجود دارد که نوعی گرایش به فرم را آینگی می‌کند، و نجفی در اینجا از یکی از این اظهار نظرها برای توجیه نظرات خود سود جسته‌است.

بنا بر آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که ابوالحسن نجفی هرچند اشاره‌ای مستقیم به زیباشناسی کانت ندارد، اما با شرح و تبیین رمان نو، و با توجه ویژه به نثر مدرنیستی، در زمره افرادی قرار می‌گیرد، که به شکل غیرمستقیم، و یا به عبارتی به شکل ناخودآگاه تحت تأثیر زیباشناسی کانتی بوده‌اند.

۴-۲- هوشنگ گلشیری

هوشنگ گلشیری یکی از برجسته‌ترین نویسندگان مدرن ایران است که تنها به نوشتن رمان و داستان کوتاه بسنده نکرده‌است و نقدهای او را می‌توان در زمره نخستین تلاش‌ها برای معرفی هنر مدرن در ایران به شمار آورد. مهم‌ترین مقاله او در این زمینه با عنوان «سی سال رمان‌نویسی» که در سال ۱۳۴۶ در دفتر پنجم *جنگ/صفهان* منتشر شده‌است. در این مقاله، گلشیری کوشیده‌است که نخست، ساختار رمان‌های مدرن را تبیین کند و سپس به تحلیل رمان‌های مدرنیستی ادبیات فارسی؛ یعنی بوف کور، ملکوت و سنگ صبور بپردازد. به‌جرات می‌توان گفت که گلشیری نخستین کسی است که جزئیات رمان مدرن را در ایران تشریح کرده‌است و مقاله او را باید اثری یکه در این زمینه به شمار آورد. او در این مقاله پیش از آنکه به تحلیل عناصر رمان مدرن بپردازد، دیدگاه‌های رئالیستی را، که نگاهی تقلیل‌گرایانه به واقعیت دارند به نقد می‌کشد و می‌گوید: «رمان‌نویس آینه تمام‌نمای زمانه خویش نیست تا ما بتوانیم آدم‌های داستان‌ش را در یک کفه بگذاریم و آدم‌های زمانه‌اش را در کفه‌ای دیگر و به رأی‌العین ببینیم که چند سنگ از واقعیت زمانه‌اش به دور افتاده‌است و آنگاه او را با دگنک «ضد رئالیسم» از درگاه هنر برانیم» (گلشیری، ۱۳۴۶: ۱۸۸). در اینجا ذکر این نکته واجب می‌نماید که گلشیری

این حرف‌ها را زمانی زده‌است که طرفداران رئالیسم سوسیالیستی دست بالا را در انجمن‌ها و مجلات ادبی داشته‌اند و پیداست که ارائه تصویری متفاوت از واقعیت مورد پذیرش رئالیست‌ها، تا چه میزان حرکتی مترقی و پیش‌رو بوده‌است. گلشیری در ادامه مقاله، نقد خود را از واقعیت‌مداری سطحی گسترده‌تر می‌کند: «تازه اگر تنها ممیزه رمانی را همین بحث‌های خشک اجتماعی و سیاسی و روانی بدانیم، آیا نه این است که این‌گونه رمان‌ها فقط و فقط درخور مبتدیان علوم انسانی است و بس؟ و سرانجام اگر بپذیریم که رمان باید چنین باشد (آینه تمام‌نما در برابر واقعیت) چه کسی می‌تواند ادعا کند که تمامی عصر نویسنده‌یی را با اتکا بر هزاران مدرک ریز و درشت- در بر گیرد، 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. چنان‌که می‌دانیم در آثار مدرن، دیگر با زمان منطقی و خطی رئالیست‌ها مواجه نیستیم. «پرداختن به زمان خصیصه 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، گاه‌گرایشی هست به یکی از اصول تراژدی کهن یونان، اصل «وحدت زمان»، که کوتاه‌مدت بودن زمان یک تراژدی باشد. اما در این‌گونه رمان‌ها، هرچند زمان وقوع رمان می‌تواند یک شبانه روز (در/ولیس) 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 شده‌است که می‌گفت: چرا ناتورالیست‌ها می‌گویند رمان پاره‌ای است از زندگی؟ و اگر پاره‌ای است چرا باید حتما پاره‌ای از طول باشد نه عمق؟ از این‌رو در رمان‌هایی که به شیوه «گفت‌وگوی درونی» نوشته می‌شود، نحوه رفتار نویسنده با زمان به همان‌گونه 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 نویسنده 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 دیگر سو گلشیری به ذهنیت‌گرایی رمان در عصر مدرن و تک‌گویی درونی اشاره کرده‌است. این تک‌گویی حاصل انزوای انسان عصر مدرن است و تیپ‌سازی‌های رئالیست‌ها قادر به پرداخت و تبیین شخصیت‌های پیچیده عصر مدرن نیست.

گلشیری بعد از مفهوم زمان، بحث خود را به محدودیت شخصیت‌های رمان‌های مدرنیستی می‌کشد. «آدم‌ها محدودند و دیگر کسی آن گروه بی‌شمار آدم‌ها را که در گستره جنگ‌وصالح 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). وی در ادامه به شعرگونگی رمان مدرن اشاره می‌کند و می‌گوید: «در شیوه گفتگوی درونی نمی‌توان با همان شیوه وقایع‌نگاری رمان‌های سده هیجده و نوزده غرب توفیق یافت؛ و تنها نویسندگانی می‌توانند موفق گردند (مانند بوف کور و فصل یادداشت‌های م. ل) که به جوهر شعر دست یافته باشند.» (همان: ۲۲۸).

دو سال بعد از این مقاله، هاشم قاسمی نژاد مصاحبه‌ای با گلشیری انجام داده که با عنوان «خلاقیت، سهم اصلی در نویسندگی» در *آیندگان* سال ۱۳۴۸ 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 دیگر سو، به آرای کانت اشاره کرده‌است، که نشان می‌دهد گلشیری در آن سال‌ها نسبت به فلسفه آثار مدرن هم بی‌اطلاع نبوده‌است. او که چون نجفی مفهوم تعهد را در تعهد به انسان می‌جوید، مسئله انسان را در داستان‌نویسی با فرم و تکنیک گره زده‌است. «سارتر می‌گوید برای تشخیص جهان‌بینی کسی تنها راهی که وجود دارد تکنیک اوست. پس مسئله برای من تکنیک است» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۲/۶۹۵). سپس ادامه می‌دهد: «مسئله برای من در داستان‌نویسی، با توجه به اینکه مرکز داستان انسان می‌تواند باشد، شناخت انسان است. هرچند دست آخر می‌دانیم که شناخت انسان امکان ندارد، اما به وسیله تکنیک و با ایجاد فاصله (که حتماً فاصله‌گذاری برشت نیست) داستان می‌خواهد که به این شناخت برسد» (همان: ۶۹۶). اگر از این توجه به یگانگی فرم و محتوا در نظر گلشیری بگذریم، یکی از قابل توجه‌ترین گفته‌های او در این مصاحبه، توجه به مبانی فلسفی هنر مدرن است. «فکر می‌کنم هر هنرمندی، به‌ویژه داستان‌نویس، باید از فلسفه اطلاع داشته باشد و یا آنقدر درک کرده باشد و وقتی در فلسفه محرز شده باشد که ما پدیدار یا نمونه اشیاء را نمی‌توانیم درک کنیم و تازه به قول کانت، «با ریختن در قالب‌های قبلی مانند زمان و مکان و غیره» پس تلاش داستان‌نویس 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» (همان: ۶۹۹ و ۶۹۸). در اینجا می‌بینیم که گلشیری به شکل واضحی به یکی از مهمترین مبانی فلسفه کانت، یعنی اولویت ایده بر واقعیت مادی، اشاره کرده‌است. کانت ذهن انسانی را بر طبیعت مقدم می‌دارد، در واقع از دید کانت این ذهن ماست که بی‌نظمی جهان را منظم جلوه می‌دهد (دورانت، ۱۳۹۰: ۲۴۵) 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 نقطه تقابل رمان مدرنیستی و رئالیستی دانست. رئالیسم بر پایه‌های پوزیتویسمی 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 گشوده‌است.

گلشیری طی سال‌های بعد نیز در مقالاتی هم به فرمالیست بودنش اشاره کرده و هم به شیء فی‌نفسه، که ارجاعی است به مباحث کانت، «طرح مباحثی چون شیء فی‌نفسه، شیء نوشته، و همچنین خواندن خود متن و ارزیابی اثر با توجه به معیارهای موجود در آن و بالاخره زبان موجود در نوشته را اصیل دیدن تنها وقتی مفهوم می‌افتد که به یاد بیاوریم بزرگ‌ترین اتهام صاحب این قلم در همه این سال‌ها فرمالیست بودن بود» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۱۷/۱). این سخنان ارجاع مستقیمی به زیبایی‌شناسی کانت است، که پیشتر به آن پرداخته شد، و نشان می‌دهد که فرم‌گرایی گلشیری بی‌بهره از آبخور فلسفی این مکتب نبوده‌است.

۵- نتیجه‌گیری

صیورورت نقد ادبی در ایران به گونه‌ای نیست که با شروع نقدهای فرمالیستی، نقدهای متعهد و هگلی کاملاً از میان رفته باشد. با در نظر گرفتن تقابل کانتی- هگلی در تحول نقد ادبی در ایران، می‌توان شمایی از نقد ادبی، خاصه نقد داستان به دست داد. چنان‌که پیشتر اشاره شد نخستین نقد و نظرها، تا پیش از پیام کافکای هدایت و مقالات مجله خروس جنگی، تعهد ادبی را در نظر دارد و هگلی است. اما اواسط دهه سی به بعد، آثاری را می‌توان یافت که فرم ادبی را مبنای سنجش و داوری خود قرار می‌دهند. شاید این تقابل کانتی- هگلی را بیش از همه در دو کتابی بتوان یافت، که هر دو برای نخستین بار در یک سال؛ یعنی سال ۱۳۳۴ به طبع رسیده‌اند. یکی کتاب *رئالیسم و ضد رئالیسم* سیروس پرهام، که در آن نویسنده هر اثری

را که بیرون از دایره رئالیسم باشد نفی می‌کند و رمانتیسم را انعکاس شکست لیبرالیسم می‌داند (پرهام، ۱۳۶۰: ۳۱) و دیگری جلد نخست *مکتب‌های ادبی سیدحسینی*، که مکتب‌های ادبی غیر رئالیستی را نفی نمی‌کند و مثلاً در مورد رمانتیسم می‌نویسد: «معرفی رمانتیسم باید در ورای استعدادها و نبوغ فردی، بر مبنای جهشی که در تاریخ و فلسفه روی داده‌است و به‌خصوص بر مبنای گسترش اندیشه بشری صورت بگیرد» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱۶۲)؛ و آنجا که درباب مکتب پارناس سخن می‌گوید به زمینه‌های فلسفی، و تأثیر زیبایی‌شناسی کانت اشاره کرده‌است (همان: ۴۷۸). به همین شکل این جدال بین محتوا و فرم را در نقد ادبی ایران در سال‌های بعد نیز می‌توان پی‌گرفت. گاه حتی در آثار یک نویسنده می‌توان این جدال یا نفی دیالکتیکی را به‌وضوح مشاهده کرد. مثلاً رضا براهنی در *قصه‌نویسی*، که نخستین بار بین سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۷ در مجله *فردوسی* چاپ شده‌است، از یکسو از *قصه‌نویسی* حزبی کشورهای کمونیستی انتقاد می‌کند (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۱۳) و از دیگرسو در *عصر شب* (دوران استبداد)، به تعهد ادبی نویسنده قائل است (همان: ۱۲۰). از طرف دیگر براهنی ادبیات مدرن را نفی نمی‌کند و آن را حاصل تحولات دنیای معاصر می‌داند (همان: ۴۰۳). جریان فرم‌گرا پس از انقلاب وسعت بیشتری یافت، اما این به معنای مرگ کامل جریان‌های متعهد نیست. هرچند نقدهای متعهد وابسته به حزب توده، پس از مرگ تدریجی این حزب در ایران از رونق افتاد، اما پس از مرگ این کلان‌روایت فرهنگی (جریان چپ)، پارادایم اومانیزم، که از قضا بخشی از آن ریشه در آموزه‌های اصیل و غیرحزبی مارکس داشت، ققنوس‌وار به دنیا آمد و در مقابل نقدهای رادیکال فرمالیستی، بار دیگر خودی نشان داد. محمد مختاری در کتاب‌هایی چون *انسان در شعر معاصر* (۱۳۷۸ الف) چشم مرکب (۱۳۷۸ ب) و *هفتاد سال عاشقانه* (۱۳۷۸ ج) شعر و هنر را تصویری از انسان دانست و محمدجعفر پوینده با ترجمه مقالاتی پیرامون باختین، نوشته‌هایی از خود باختین و مقدمه‌ای که بر کتاب *سودای مکالمه، خنده‌ی آزادی* نوشت، بار دیگر به نقش فرهنگ و اجتماع در ادبیات اشاره کرد (باختین، ۱۳۷۳: ۸). با این‌همه نمی‌توان انکار کرد که در سال‌های اخیر، خاصه در نقدهای دانشگاهی، جریان غالب، فرم‌گرایی بوده‌است و برخی استادان بزرگ دانشگاهی نیز، ادبیات را تنها فرم می‌دانند نه چیزی غیر از آن. چنان‌که محمدرضا شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «ادبیات و هنر، فرم است و فرم است و فرم است و دیگر هیچ» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۱). شایان ذکر است که هرچند این محقق از زمینه‌های فلسفی نقد و هنر فرمالیستی غافل نمانده‌است و

به تأثیر و نقش زیباشناسی کانت اشاره می‌کند (همان: ۲۹)؛ اما تبلیغ اینچنینی فرم، در نقدهای دانشگاهی و بسیاری از آثار خلاقه معاصر، به نوعی فرم‌گرایی لگام گسیخته دامن زده‌است که ادبیات و هنر را از هرگونه ساحت انسانی و اجتماعی و فلسفی تهی می‌بیند و این باور را به ذهن جامعه ادبی القا می‌کند که تنها با پرداختن به عناصر روایی یک اثر می‌توان محقق شد، یا با به کار بستن چند تکنیک جدید داستان‌نویسی، آن هم با شرکت در کارگاه‌های داستان‌نویسی، می‌توان یک‌شبه داستان‌نویس تربیت کرد.

منابع

- احمدی، ب. ۱۳۸۸. *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.
- استیس، و.ت. ۱۳۷۰. *فلسفه هگل*، ترجمه ح. عنایت. تهران: شرکت سهامی کتاب جیبی.
- ایگلتون، ت. ۱۳۹۳. *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمه ا. معصوم بیکی. تهران: بوتیمار.
- آخوندزاده، م. بیتا. *مقالات فارسی*، به کوشش ح. محمدزاده، ویراسته ح. صدیق. تهران: نگاه.
- آشتیانی، ع. ۱۳۳۶. «تاریخ ادبی». *مجله دانشکده*، (۱)۱: ۸-۲۲.
- باختین، م. ۱۳۷۳. *سودای مکالمه، خنده آزادی*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: شرکت فرهنگی و هنری آرت.
- بالایی، ک. ۱۳۷۷. *پیدایش رمان فارسی*، ترجمه م. قویمی و ن. خطاط. تهران: انتشارات معین - انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
- _____ و کویی پرس. م. ۱۳۸۷. *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، ترجمه ا. کریمی حکاک. تهران: انتشارات معین - انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
- براهنی، ر. ۱۳۶۸. *قصه‌نویسی*، تهران: البزر.
- بووی، ا. ۱۳۸۸. *زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه*، ترجمه ف. مجیدی. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- بهار، م.ت و دیگران. ۱۳۲۵. *نخستین کنگره نویسندگان ایران*، تهران: بی‌نا.
- بی‌نام، بی‌تا. «در پیرامون رمان». گردآوری شده از گفتارهای ماهنامه پیمان، بی‌جا.
- پارسی‌نژاد، ا. ۱۳۸۰. *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*، تهران: سخن.
- _____ . ۱۳۸۸. *احسان طبری و نقد ادبی*، تهران: سخن.
- پاینده، ح. ۱۳۹۱. *داستان کوتاه در ایران*، ج ۱ و ۲، تهران: نیلوفر.
- پرهام، س. ۱۳۶۰. *رتالیسم و ضدرتالیسم*، تهران: آگاه.

- دابنی، ت. و کورسمایر، ک. ۱۳۸۷. «درآمدی بر تاریخ مفهوم ذوق» جستارهایی در زیبایی‌شناسی، ترجمه م. علایی، تهران: نشر اختران. ۱۹۹-۲۲۰.
- دستغیب، ع. ع. ۱۳۸۳. *کالبدشکافی رمان*، تهران: سوره مهر.
- دورانت، و. ۱۳۹۰. *تاریخ فلسفه*، ترجمه ع. زریاب‌خوئی. تهران: علمی و فرهنگی.
- دهقانی، م. ۱۳۸۰. *پیشگامان نقد ادبی در ایران*، تهران: سخن.
- زیما، پ.و. ۱۳۹۴. *فلسفه نظریه ادبی مدرن*، ترجمه ر. ویسی حصار و ع. امینی. تهران: رخداد نو.
- سارتر، ژ.پ. ۱۳۴۵. *اگزستانسیالیسم و اصالت بشر*، ترجمه م. رحیمی. تهران: مروارید.
- سپهران، ک. ۱۳۸۱. *ردپای تنزل*، تهران: شیرازه.
- سیاح، ف. ۱۳۲۰. «بالزاک و روش داستان‌نویسی». *ماهنامه ایران امروز*، ۲(۳): ۲۳-۲۴.
- _____ ۱۳۲۰. «بالزاک و روش داستان‌نویسی ۲». *ایران امروز*، ۳(۳): ۵-۶.
- _____ ۱۳۲۳. «آنتوان چخوف». *پیام نو*، ۱(۱): ۶-۹.
- _____ ۱۳۵۴. «رمانتیسم و رالیسم از حیث سبک نگارش در سبک اروپایی». *نقد و سیاحت*، به کوشش م. گلبن. تهران: توس. ۱۵۳-۱۸۸.
- _____ ۱۳۵۴. «کیفیت رمان». *نقد و سیاحت*، به کوشش م. گلبن. تهران: توس. ۲۴۵-۲۵۳.
- سیدحسینی، ر. ۱۳۸۴. *مکتب‌های ادبی*، ج ۱، تهران: نگاه.
- شفیعی‌کدکنی، م.ر. ۱۳۹۰. *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.
- _____ ۱۳۹۱. *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.
- طبری، ا. ۱۳۲۶. «درباره انتقاد و ماهیت هنری و زیبایی هنر». *مجله نامه مردم*، ۱۲: ۱۱-۳۶.
- _____ ۱۳۲۷. «انقلاب و انحطاط هنری». *مجله نامه مردم*، ۵(۲): ۱-۱۱.
- _____ ۱۳۵۴. «برخی مسائل حاد و جاری زندگی هنری در ایران». *مجله دنیا*، ۳(۲): ۵۷-۶۱.
- _____ ۱۳۵۸. «درباره نقد و تفسیر هنری». *مجله دنیا*، ۶(۴): ۹۶-۱۰۱.
- _____ ۱۳۵۹. *گفتگوئی درباره داستان و داستان‌نگاری*، بی‌جا: انتشارات سازمان جوانان حزب توده ایران.
- کاپلستون، ف. ۱۳۶۰. *کانت*، ترجمه م. بزرگ‌مهر، تهران: دانشگاه صنعتی شریف.
- کانت، ا. ۱۳۹۳. *نقد قوه حکم*، ترجمه ع. ک. رشیدیان. تهران: نی.
- کریمی‌حکاک، ا. ۱۳۸۴. *طلیعه تجدد در شعر فارسی*، ترجمه م. جعفری. تهران: مروارید.
- گارودی، ر. ۱۳۶۲. *در شناخت اندیشه هگل*، ترجمه ب. پرهام. تهران: آگاه.
- گلشیری، ه. ۱۳۴۶. «سی سال رمان‌نویسی». *جنگ اصفهان*، دفتر پنجم: ۱۸۷-۲۲۹.
- _____ ۱۳۸۸. *باغ در باغ*، ج ۱ و ۲، نیلوفر.
- مجتهدی، ک. ۱۳۷۰. *درباره هگل و فلسفه او*، تهران: امیرکبیر.

- _____ ۱۳۹۰. *افکار کانت*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مختاری، م. ۱۳۷۸ الف. *انسان در شعر معاصر*، تهران: توس.
- _____ ۱۳۷۸ ب. *چشم مرکب*، تهران: توس.
- _____ ۱۳۷۸ ج. *هفتاد سال عاشقانه*، تهران: تیراژه.
- میرعابدینی، ح. ۱۳۹۲. *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، تهران: سخن.
- نجفی، ا. ۱۳۴۵. «سارتر و ادبیات». *مجله جنگ اصفهان*، ۷-۱۲.
- _____ ۱۳۴۵. «کلود روا». *مجله جنگ اصفهان*، ۵-۱۰۸.
- _____ ۱۳۴۷. «ادبیات و دنیای گرسنه» *مجله جنگ اصفهان*، دفتر هفتم، ۱۸۲-۱۸۶.
- نفیسی، س. ۱۳۳۶. «آلفونس دوده». *مجله دانشکده*، ۱۱(۱): ۳۱-۳۴.
- هگل، گ. بی تا. *عقل در تاریخ*، ترجمه ح. عنایت. تهران: انتشارات دانشگاه صنعتی آریامهر.
- _____ ۱۳۶۳. *مقدمه بر زیباشناسی*، ترجمه م. عبادیان. تهران: آوازه.

