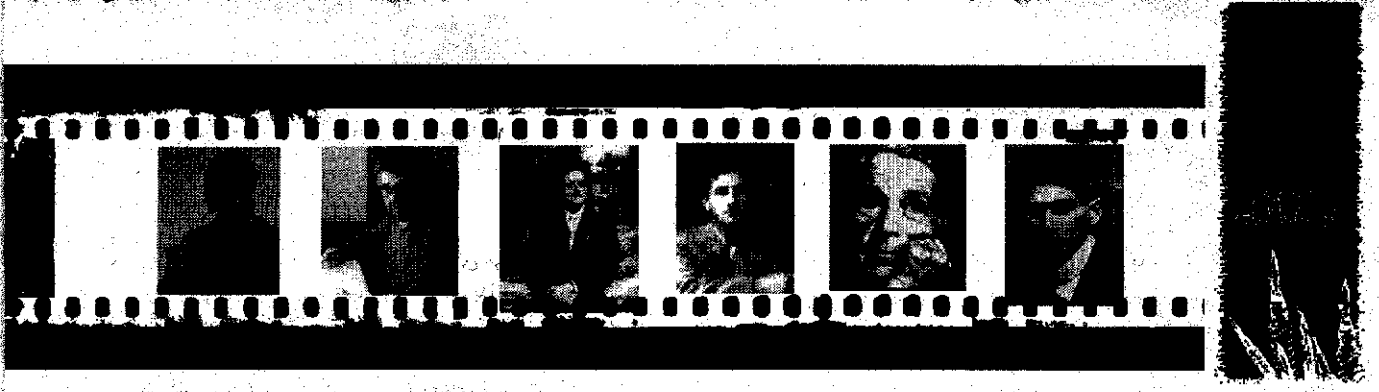


فرمالیسم مقلد تکنیک‌زده

شهریار زرشناس

در بررسی آثار هوشنگ گلشیری

سالها پیش در سرکلاس «تاریخ ادبیات داستانی معاصر ایران» که مخاطبان آن جمعی از داستان‌نویسان جوان و نوآموزان علاقه‌مند به داستان‌نویسی بودند، وقتی به بحث درباره ادبیات دهه چهل و آثار «هوشنگ گلشیری» رسیدیم، یکی از جوانان آن روز، که امروز برای خود در قلمرو داستان داعیه‌ای دارد و دفتر و تشکیلات آموزشی راه انداخته است، با نوعی شیفتگی و مجذوبیت از «شازده احتجاب» سخن گفت، و بعدها روند اوضاع و سیر برخی وقایع، نشان داد که فضای فرهنگی و ادبی سالهای دهه ۱۳۷۰ به بعد کشور ما و نیز بسیاری از ضعف مدیریت‌ها و فقدان بینشها و عدم شناخت نسبت به جریانها و گرایشها و معضلات تئوریک ادبیات داستانی در برخی مسئولان سیاستگذار عرصه‌های فرهنگی و هنری، موجب گردیده است که «مُدزدگی» و سیطره تبلیغات و عادت به «تقلید کردن از اداهای فرنگی و غربی» و جوایزی که مراکز فرهنگی امپریالیستی به گونه‌ای هدفدار برای اهل قلم جوان و جویای نام سرزمین ما تدارک دیده‌اند و نیز فقدان یک نقد و بررسی سلبی و نقادانه تئوریک نیرومند نسبت به آثار و آرای بسیاری از کسانی که دستگاه تبلیغاتی کاست (Caste) روشنفکری ایران به کمک حمایتهای داخلی و خارجی از آنها بت ساخته‌اند و فقدان یک تئوری منسجم ادبیات داستانی متعهد به آرمانهای انقلاب اسلامی، سبب شده است که طیفی از جوانان ساده و نوآموز و اغلب خالی‌الذهن علاقه‌مند به داستان‌نویسی در کشور ما، به نیروی پیاده جریان «فرمالیسم مقلد و ظاهرگرا»یی بدل گردند، که کارکرد اصلی آن در دو دهه اخیر، ترویج نسبی‌انگاری و شکاکیت و یقین‌زدایی و آرمان‌ستیزی و غریزه‌گرایی مفرط در ادبیات داستانی معاصر بوده است. البته، وقتی ادبیات داستانی به ورطهٔ فرمالیسم و ظاهرگرایی تکنیکی در غلتید، وجه اندیشه و پیام متعهدانه، تدریجاً کمرنگ می‌گردد، و آخر سر، رویکرد ظاهرگرای تکنیک‌زده، به ترویج مشهورات حاکم نئولیبرالی می‌پردازد.

دقت کنید! به هیچ روی قصد آن را ندارم که بگویم فلان جریان ادبی - هنری در کشور ما لزوماً و به گونه‌ای آگاهانه و عالمانه و عامدانه اغراض و یا تعلقات سیاسی دارد، و یا با فلان سازمان جاسوسی یا دولت امپریالیستی مرتبط است، و چه و چه. خیر! هدف، چیز دیگری است. واقعیت این است، که ما در خلا زندگی نمی‌کنیم و جامعهٔ ما و نیز سیاره زمین، عرصهٔ کشمکش و رویارویی‌های بزرگ فرهنگی، و به تبع آن‌ها ادبی و هنری است که سرشت و سرنوشت این تعاملها و تقابلها برای تعیین وضعیت امروز و چشم‌انداز فردای جوامع مختلف از منظر تاریخی - فرهنگی، و به تبع آنها سیاسی، اهمیتی تعیین کننده دارد. بنابراین، چون روح یک مدینه، بر پایه فرهنگ بنا می‌شود، و سیاست نیز فرع بر تفکر و نهادی از نهادهای تمدنی است، لذا رواج یا غلبه هر رویکرد فرهنگی و تفکری ــ که می‌تواند باطن بسیاری از مکتبها و نحله‌های ادبی و هنری و... باشد و هست ــ از پی خود در ساختارهای تمدنی و شئون نهادهای اجتماعی ــ واز جمله، سیاست و جریانها و گرایشهای مربوط به آن ــ تأثیر خواهد نهاد، و لاجرم، بازتاب محسوس یا نامحسوس ــ اما غالبا مهم و تأثیرگذار ــ سیاسی خواهد داشت.

بنابراین، دقت شود که در این مقال، قصد ندارم از پشت پرده‌های سیاست و... سخن بگویم؛ بلکه می‌خواهم روشن کنم که براساس اندیشه‌ای که در تفسیر تاریخ و جامعه به فرهنگ اصالت می‌دهد و سیاست را فرع و تابع آن می‌داند، یک رویکرد ادبی - هنری خاص، به دلیل وجود برخی زمینه‌های مساعد داخلی و خارجی، به یک مؤلفهٔ مهم بدل می‌گردد، بازتابهای آن، چگونه لایه‌های مختلف فرهنگ را متأثر کرده، حتی در برخی شئون سیاسی، ظاهر می‌گردد. بنابراین، بحث این نیست که فلان نویسنده فرمالیست یا سوررئالیست، ارتباط سیاسی و تشکیلاتی و برنامهٔ توطئه دارد؛ یا ندارد. بحث بر سر این است که وقتی یک جریان فرهنگی پدید می‌آید و به مرحله تأثیرگذاری می‌رسد ــ حتی اگر به صورت یک مکتب صرف ادبی یا سینمایی ظهور کرده باشد ــ خواه‌ناخواه در تعامل میان عناصر مختلف حیات اجتماعی و سیاسی ــ و به دلیل اینکه سیاست در نهایت فرع و تبلور تفکر و فرهنگ است ــ وارد گردیده، و به تبع ماهیت تئوریک خود، کفهٔ لیبرالیزم یا سوسیالیسم، اندیشه دینی یا فلان گرایش ناسیونالیستی را، تقویت و یا تضعیف می‌کند.

همه اینها را گفتم تا نشان دهم که پرداختن به مباحث تئوریک در زمینه ادبیات و هنر، حتی برای آنها که از منظر صرف برنامه‌ها و استراتژیهای سیاسی به مسائل نگاه می‌کنند، یک ضرورت است.

این به راستی تأسف بار است که در شرایطی که ربع قرن از انقلاب اسلامی ایران گذشته است، یک بررسی و مطالعه نقادانه در خصوص ادبیات داستانی معاصر ایران، و گرایشها و سیر تطور آن صورت نگرفته، و یا یک گام جدی تئوریک در خصوص تدوین مبانی نظری ادبیات داستانی متعهد به اسلام در نسبت با رمان و ژانرهای ادبی مدرن، صورت نگرفته است. وجود چنین شرایط و خلاهایی است که موجب می‌شود جوان علاقه‌مند به داستان، تحت تأثیر امواج بُت‌سازی تبلیغاتی ای که بر سرش فرو می‌بارند و نیز کتاب و جزوهٔ آموزشی ای که در اختیارش می‌گذارند ــ و نیز به دلیل نداشتن یک تربیت فکری و بینش دقیق و منسجم و مبتنی بر مدل ادبیات آرمانگرا

ــ اسیر هیاهوها می‌گردد، و در بسیاری موارد ــ چنان که از نزدیک شاهد آن بوده‌ام ــ بی آنکه حتی بداند «فرم» چیست و یا ریشه‌های فلسفی «رمان نو» کدام است، «شازده احتجاب» یا «صد سال تنهایی» را، به الگو و کتاب بالینی خود بدل می‌کند؛ و به تدریج که در مرداب لایه‌های نیست انگار ادبیات بحران و انحطاط فرو می‌رود، به محاکات بیماری نفس و بیان یأس می‌پردازد و بدین‌سان چرخهٔ باطلِ انحطاط آغاز می‌شود و سرعت می‌گیرد.

در این گفتار، قصد آن دارم که به گونه‌ای موجز و اجمالی، درباره جهان بینی و رویکرد ادبی ــ فرهنگی حاکم بر آثار و آرای گلشیری و زمینه‌های ظهور و نیز کارکرد تاریخی ــ فرهنگی و حتی سیاسی آن در اوضاع اجتماعی دهه‌های اخیر صحبت کنم. اما به این دلیل که گلشیری، آن‌گونه که در شرح و تفسیرها و مقالات ادبی‌اش (منتشره در «باغ در باغ») بیان شده و نیز از بررسی آثار اصلی او نظیر «شازده احتجاب» یا «بره گم شده راعی» و حتی «جن نامه» برمی آید، گرایش پررنگ فرمالیستی و تمایل به الهام‌گیری از «ویلیام فاکنر» و تاحدی نیز «رمان نو» فرانسه دارد؛ و آن‌گونه که دوستانش، به همراه او، در «جُنگ اصفهان» و بعدها تا حدودی در «صفحه ادبی روزنامه آیندگان» و در ترجمه‌ها و آثار خود نشان دادند، به نویسندگان جریان سیال ذهن و تا حدودی نیز «آلن روب گریه» و «کلودروا» و رویکرد نقد فرمالیستی علاقه داشته‌اند و دارند کسانی چون «ابوالحسن نجفی»، «احمد میرعلایی»، «محمد حقوقی»، با نسبتها و مراتب مختلف، بازتابنده این تمایلات بوده‌اند. و تأثیر این گرایشها در آثار گلشیری و رویکرد او به نقد ادبی و نیز در سمت و سوی کلی «جُنگ اصفهان» و برخی ترجمه‌های افرادی که نام بردم، مشهود است.

بحث خود را با مروری کوتاه بر ویژگیها و مبانی نظری «فرمالیسم ادبی» و گریزی کوتاه به خصایص «رمان نو» فرانسه آغاز می‌کنم:

سخنی کوتاه درباره «فرمالیسم ادبی»، و زمینه‌های ظهور «رمان نو»

تکنیک مدرن، به لحاظ ذاتی و زمانی، محصول تفکر اومانیستی، و به قول «ماکس وبر»، جامعه‌شناس آلمانی، «عقلانیت ابزاری» آن است. ریشه‌های نظری و فلسفی ظهور تکنولوژی مدرن و تکنوکراسی را می‌توان در نوع نگاه استیلاجویانه و بشرسالارانه «پیکو دلامیراندولا» و «مارسیلیو فیچینو» و «لئونارد برونی» در رنسانس، و به گونه‌ای منسجم و در هیئت یک دستگاه فلسفی مکانیستی، در «دکارت» شاهد بود. آری، تفکر سوبژکتیویستی (اندیشه معتقد به اصالت موضوعیت نفسانی، که با اراده معطوف به قدرت تعریف می‌شود و خود را دایر مدار امور می‌داند) است که مبانی علوم مدرن قرن هفده و هجده را طراحی کرده است و «انقلاب صنعتی» از ۱۷۵۰ به بعد متکی و مبتنی بر تفکر مدرن بوده است.

از خصایص انحطاط تاریخ یک قوم و ظهور علایم زوال یک تمدن، یکی این است که تفکر از میان قوم رخت می‌بندد و ظاهرگرایی اسیر مشهورات و فارغ از ژرف‌اندیشی، جانشین تفکر می‌گردد. از اواخر قرن بیستم و بویژه پس از ظهور «اگوست کنت» و غلبه پوزیتیویسم و رونق یافتن فلسفه مکانیستی ــ ماتریالیستی «هربرت اسپنسر»، و با وضوح بیشتر از اوایل قرن بیستم، می‌شد دید که تفکر غربی در «تکنیک زدگی» منهمک گردیده، و تکنیک بر تفکر استیلا یافته، و پرسش جدی از حقیقت و ماهیت امور از میان ایشان رخت بسته است. در چنین وضعیتی، زمینه برای توجه افراطی به ظاهر و قشر و پوسته و نمود و بی‌اعتنایی به باطن و ژرفا و حقیقت درونی، فراهم شد. این نگرش، در هنر و ادبیات، خود را در هیئت «فرمالیسم» ظاهر کرد، و گونه‌ای روایت تقلیل یافته از «مقولات عقلی» مورد نظر «کانت»، آمیخته به سطحی‌گرایی پوزیتیویستی، و غلبه افزارگرایی ذاتی تفکر اومانیستی، زمینه را برای تکوین تئوریک «فرمالیسم» در ادبیات و هنر مهیا ساخت. بخصوص که مدل رویکرد «فردیناند سوسور» به زبان، به عنوان «یک ساختار خود بسنده» و نیز نوع تفسیر «ژان پیاژه» از مقوله «هوش» و «ادراک» در انسان، به گونه‌ای غیرمستقیم و با واسطه، زمینه را برای توجه بیشتر به «فرم»، آماده کرده بودند. هر چند، آنچه که «سوسور» و «پیاژه» و یا حتی کانت از آن سخن می‌گفتند، بیشتر «ساختار» بود تا «قالب»، اما در چنبره ظاهرگرایی ناشی از تمامیت تفکر در قرن بیستم و نگرش ابزاری حاکم بر آن، و در پرتو تئوری‌پردازی‌های «بوریس میخائیلویچ آیخنبام» و «کوزمین» و توجه ویژهٔ «مایاکوفسکی» به بازیهای زبانی و تکنیکی در اثر هنری و با تئوری‌پردازیهای «یاکوبسون» و «شکلوفسکی»، بنیانهای نظری فرمالیسم ادبی شکل می‌گیرد. «آنچه که بعدها تحت عنوان «ساختار» و «ساختاگرایی» در ادبیات قرن بیستم غربی مطرح می‌گردد، نتیجه بسط و تفصیل بخشیدن به مفهوم «فرم» و «قالب»، در پرتو تفسیر کانتی آن است. بدین‌سان، نگرشی پدید می‌آید که معتقد است «جهان از مناسبات شکل گرفته و نه از چیزها»؛ و آن چنان به نسبتهای درونی و مناسبات میان عناصر و اجزای سازنده توجه می‌کند، که در بررسی یک اثر ادبی، کاملا از پرداختن به محتوا و توجه به نسبت ما بین یک اثر با روح فرهنگی‌ای که بیان می‌کند و یا غایت اخلاقی‌ای که دنبال می‌کند غافل می‌گردد، و می‌کوشد تا یک اثر هنری یا داستان را، با خود و در نسبت میان عناصر و اجزای درون خود توضیح دهد.

رمان نو اساساً رویکردی نیهیلیستی و یأس انگارانه دارد؛ و شاکلهٔ آن، با یأس‌اندیشی و انحطاط پوچگرایانه نیست انگاری اخلاقی و خود ویرانگر و مضامینی چون سرگشتگی و بحران هویت در آمیخته است

max weber

این نگرش، علاوه بر آنکه موجب اصالت یافتن مفهوم «فرم» در تفکیک از محتوا می‌گردد، به تکنیک در یک اثر داستانی و هنری و نقش آن در بازی میان عناصر سازندهٔ آن، مقام و اهمیت ویژه و برجسته می‌بخشد. این، نمودی از همان تکنیک‌زدگی و انهماک تفکر در تکنیک است، که در نقاشیهای قرن بیستم و تأکید افراطی آن بر تکنیک، و نیز در توجه خاص آثار پر آوازه ادبی قرن بیستم به بازیهای تکنیکی و «زبان» ــ که آن را نیز جز مجموعه‌ای اعتباری و قراردادی از «نشانه‌ها» و فراتر از یک ابزار نمی‌دانند ــ و بی‌توجهی به محتوا و تعهد و آرمان، عیان می‌گردد.

در آرای «تی. اس الیوت»، «ف.ر. لیویس» و «آی. ا. ریچاردز»، گونه‌های آغازین نقد ادبی مبتنی بر رویکرد فرمالیستی ظاهر می‌گردد. نزد این افراد، «فرم» هنوز تفصیل

فرمالیسم، رویکردی ظاهرگرا و آرمان‌گریز است، که با سطحیت مُد پرستانه جامعهٔ مصرفی سرمایه‌داری قرن بیستم، و رویکرد سوفسطایی و حقیقت گریز آن در قلمرو معرفت‌شناسی تلازم دارد

و بسط نیافته بود و به مفهوم «ساختار» (structur) مورد نظر «لوی استروس» و ساختارگراهای ادبی، تبدیل نشده بود. در سالهای دهه ۱۹۲۰، نویسندگانی چون «ولادیمیر پروپ» و «آندره یولس» ــ که آنها را می‌توان اسلاف ساختارگراهای سه چهار دهه بعد اروپا دانست ــ و «نورتروپ فرای» و «کلودیو گیلن»، براساس مفاهیم فرمالیستی‌ای چون «نظم کلمات» و «نظام ادبیات»، به اعتقاد خود، در جستجوی «کشف حقیقت داستان یا شعر» بر پایه دریافت بازی میان عناصر و مناسبات زبانی بودند. این نگرش بریده از معنا و تکنیک زده مدرن، در قلمرو نقد ادبی، خود را به صورت تئوری اصالت «قالب» یا «فرم» (اگر به ریشه‌های فلسفی کهن برگردیم، میان «فرم» در تفکر باستانی و مفهوم امروزین «قالب»، تفاوت جدی وجود دارد. اما در رویکرد فرمالیستی قرن بیستم، به این تفاوت توجهی نمی‌شود، و آن دو را می‌توان تقریباً یکی فرض کرد) و «فرمالیسم» نشان می‌دهد، که در هماهنگی و تلازم با رویکرد اصالت ابزاری پراگماتیستهای اوایل قرن بیستم قرار دارد.

«حلقهٔ پراگ»، که به سال ۱۹۲۶ م. تأسیس شد، یکی از جریان‌های اصلی مبلغ فرمالیسم ادبی بود. «رومن یاکوبسون» و «پطر بوکاتیرف»، از چهره‌های مهم این حلقه بودند. از دیگر تئوریسینهای تأثیرگذار فرمالیسم ادبی، می‌توان از «ویکتور شکلوفسکی»، «یوری تینیانف» و «بوریس ایخنباوم» نام برد. فرمالیسم «حلقهٔ پراگ»، زمینه‌های تئوریک آماده‌تری برای بسط‌یافتن به‌ساختارگرایی داشت.

فرمالیستها دست به تدوین نوعی نظریه ادبی زدند، که توجه عمده خود را به قابلیتهای تکنیکی و مهارتهای حرفه‌ای داستان‌نویس معطوف ساخته بود. درک مکانیستی اینها از ادبیات، موجب شده بود که به گونه‌ای انفکاک بی‌اساس میان «قالب» و «محتوا» و تعریف حقیقت ادبیات در «اصالت قالب» بپردازند. سیطره نگرش اصالت ابزار پراگماتیستی و نیز انحلال تفکر مدرن در تکنیک و به تمامیت رسیدن تفکر به معنای پرسش از ماهیت امور در غرب و همچنین رواج تئوریهای تحلیل زبانی مختلف، از «سوسور» تا «ویتگنشتاین»، که هر یک به گونه‌ای حقیقت زبان را ــ که در نسبت با «اسماء الله» و «اعیان ثابته» موجودیت پیدا می‌کند، و اساس پیدایی آن برای حضرت آدم (ع) و نوعیت بشر، بر الهام الهی قرار دارد ــ تابع اهواء و اغراض و قراردادهای اعتباری و نفسانی بشر قرارداده، جوهر زبان را تا حد بازیهای سوبژکتیویستی تقلیل دادند، از عوامل مقوم پیدایی و غلبه رویکرد فرمالیسم ادبی بود.

فرمالیستها در رویکرد به ادبیات و خلاقیت ادبی، تابع نگرشی مکانیستی بودند. به گونه‌ای که «دیمتریف» ــ یکی از فرمالیستهای روسی ــ صراحتاً می‌گفت: «هنرمند اکنون یک تکنیسین است»؛ و «شکلوفسکی»، ادبیات را چیزی جز «مجموعه تمهیدات و تکنیکها برای به کارگیری قابلیتهای فرم در زبان» و یا به قول «ویتگنشتاین» و پسا ساختارگرایان بعدی «بازی زبانی» نمی‌دانست؛ و بدین‌سان، هیچ نوعی نسبت و ما به ازا واقع‌نمایی یا تأکید بر پیام و محتوای خاص اخلاقی و اعتقادی و یا بازتاباندن روح تاریخی ــ فرهنگی یک دوره و یا بیان یک آرمان و معنا برای ادبیات، قائل نمی‌شد. این رویکرد، از بحران متافیزیک اومانیستی نشأت گرفته بود؛ که پس از «هگل»، و بویژه در روایت عیان نیست انگاری نیچه، و پس از آن، اساساً منکر وجود هر نوع حقیقتی گردیده بود؛ و حقیقت را گونه‌ای قرارداد تابع اراده معطوف به قدرت آدمی می‌دانست؛ و به تبع آن، زبان و ادبیات را تا حد مجموعه‌هایی از بازیهای نشانه‌های وضعی و قراردادی و اعتباری محض، تقلیل داده بود. در این نگرش، بر تکنیک، تأکید ویژه می‌گردید؛ به گونه‌ای

william faulkner

که شکلوفسکی کتاب مهم خود را «هنر به مثابه تکنیک» (۱۹۱۷) نامید. شکلوفسکی راز «ادبیت» یک اثر ادبی را در «آشنایی‌زدایی واژگان» می‌دانست. به عبارت دیگر، او براساس این مفروض که زبان امری قراردادی و تابع بازیهای تکنیکی ماست؛ به کار بردن کلمات در جایگاههای نامعمول، و به قول او «آشنایی‌زدایی» شده (آن چیزی که دکتر شفیعی کدکنی، یکی از مبلغان فرمالیسم در شعر، آن را «رستاخیز واژگان» می‌نامد) را راز زیبایی و «ادبیت» یک اثر ادبی دانست.

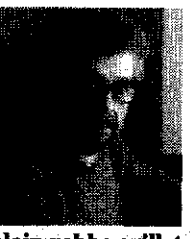
فرمالیستهای دیگری همچون «جرارد منلی هاپکینز» و «توماشفسکی» نیز، در این خصوص، سخن گفته‌اند. توماشفسکی معتقد است که «آشنایی‌زدایی» از طریق تسلیم کردن ادراکات عادی و روزانه ما در برابر فرایندهای برخاسته از بازیهای قالبی و تکنیکی، پروسه ادراک و واکنش ما نسبت به جهان را تغییر می‌دهد.

در این مقال مجال و فرصت پرداختن نقادانه به مبانی و مفروضات فرمالیسم ادبی و نظریه آشنایی‌زدایی وجود ندارد. اجمالا و در یک بیان فشرده و کوتاه می‌توان گفت که، اساس تلقی فرمالیستها از ماهیت زبان و امر معرفت و ادراک به لحاظ فلسفی، دستخوش خدشه‌های جدی است، و بر بنیاد گونه‌ای نسبی انگاری شکاکانه قرار دارد، که سرانجام به انکار خود می‌پردازد. همانگونه که در وضعیت پساختارگرایی و ساختارشکنی «دریدا»، و رویکرد فلسفی ــ ادبی دهه هشتاد قرن بیستم به بعد، شاهد آن هستیم. اساس و بنیانهای نظری و مفروضات تئوریک و نیز مجموعه نتایج و لوازم «فرمالیسم ادبی»، در تقابل با نظام معرفت شناختی وحیانی قرار دارد.

اساساً فرمالیسم در ادبیات و هنر، نشانه غلبه ظاهرگرایی تکنیکی بر ساختار اثر، و نمودی از انحلال تفکر در تکنیک، در تمامیت اندیشه مدرن غربی است. فرمالیسم، رویکردی ظاهرگرا و آرمان‌گریز است، که با سطحیت مُد پرستانه جامعهٔ مصرفی سرمایه‌داری قرن بیستم، و رویکرد سوفسطایی و حقیقت گریز آن در قلمرو معرفت‌شناسی تلازم دارد. بی‌توجهی به باطن و تفکر، و پرداختن به پوسته و قشر در افق تاریخ یک قوم نشانه انحطاط آن است. فرمالیسم در ادبیات به عنوان یکی از صور ادبی ــ هنری غلبه تکنیک بر تفکر، و تقلیل «معرفت» به سطح «اطلاعات» پراکنده و جزئی، و تعمیق و بسط قشریگرایی مبتنی بر عقل ابزاری، جلوه و نمودی از انحطاط فراگیر تفکری ای است که به صُور و اشکال مختلف، در قلمرو ادبیات، هنر، نظریه‌های علوم اجتماعی و زبان‌شناسی قرن بیستم ظاهر گردیده‌است.

از آغاز قرن بیستم، و حتی شاید اندکی قبل از آن (در دهه‌های واپسین قرن نوزده و در برخی آثار «ادگار آلن پو» و «گی دوموپاسان») نمودهای بحران تفکر و به انتها رسیدن سیطره سوبژکتیویسم و انحطاط تفکر مدرن و خود آگاهی پُست مدرنیستی، با بحران در قلمرو ادبیات داستانی عیان گردید. ظهور آثار ادبی‌ای که عمدتا بر «جریان سیال ذهن»، «تأکید بر درونگرایی افراطی»، «کمرنگ شدن هویت پرسوناژهای داستانی»، «میل به درهم ریختن عناصر و ساختار رئالیستی و کلاسیک رمان»، «ارایه تصویری ذهنی از زمان و مکان و حادثه، و حتی فردیت قهرمانان داستان» و «رویکردهای سوررئالیستی» در حوزه آفرینشهای ادبی تکیه داشته، و صور مختلف ادبیات پسامدرن و سوررئالیستی و «رمان نو» را رقم زده‌اند، نمودها و جلوه‌های مختلف بروز و ظهور این بحران پسامدرن در قلمرو ادبیات داستانی هستند.

ذهنی شدن بیش از پیش مفهوم «زمان» در فلسفه «برگسون»، فرو ریختن مفهوم نیوتونی «زمان» و «مکان» ــ که مبنای رویکرد عقل گرایانه عصر روشنگری را تشکیل می‌داد ــ و جایگزینی مفهومی نسبی در فیزیک قرن بیستم به جای آن، رواج تئوری «عدم قطعیت» در فیزیک توسط «هایزنبرگ»، فرو ریختن تصویر «بشر معقول» لیبرالیسم کلاسیک قرن نوزدهم و «آدام اسمیت» در پرتو تفسیر شدیداً غریزی و غیر عقلانی‌ای که «فروید» از بشر ارائه می‌داد، و تلازم و تقارن همه اینها با پرده برداری نیچه از روح نیست انگار تفکر اومانیستی، و آغاز پایان آن و عیان شدن ناتوانی عقل‌گرایی مدرن عصر روشنگری در ایجاد و تأمین سعادت و صلح و برابری (با بروز جنگ جهانی اول و شدت گرفتن بحرانهای اقتصادی) و نیز سرعت گرفتن روند فروپاشی ارکان تئوریک احکام اخلاقی در تئوریهای «مور» و پوزیتیویستهای حلقه وین، از جمله عواملی بودند که بحران فراگیر تفکر غربی را در ادبیات داستانی به صورت «واقعیت گریزی» و «عقل ستیزی متکی بر غرایز بیمار» و دور شدن از ساختار رئالیستی رمان و رواج سوررئالیسم و «رمان نو» ظاهر ساخته، تدریجاً حاکم نمودند. برخی آثار «مارسل پروست»، «جیمز جویس»، «ویرجینیا وولف»، «فرانتس کافکا»، «ویلیام فاکنر» و اندکی بعد «ناتالی ساروت»، «ساموئل بکت» و «آلن روب گریه» و بسیاری دیگر، نمونه‌هایی از ادبیات بحران و انحطاط غرب معاصر در هیئت «سوررئالیسم» و «رمان نو» بوده‌اند. در واقع ادبیات بحران و انحطاط پسامدرن را می‌توان در سیطره «سوررئالیسم» و «ادبیات مبتنی بر جریان سیال ذهن» و صور مختلف نیست انگاری و نیز رویکرد «رمان نو» فرانسوی مشاهده کرد. باید به این نکتهٔ مهم توجه کرد که «رمان نو» فرانسوی تنها یکی از صور بروز بحران پسامدرنیستی در ادبیات معاصر غربی است، و به نظر می‌رسد قوی‌ترین و یا تأثیرگذارترین گرایش در ادبیات انحطاط و بحران غربی نیز نیست؛ اما چون در زبان «لوسین گلدمن»، رمان نو را محصول غلبه شیمی‌گرایی و انفعال بر آدمیان در جامعه سرمایه سالاری مصرف زده معاصر می‌داند. سارتر در مقدمه‌ای که بر «تصویر یک ناشناس» اثر ناتالی ساروت (یکی از نویسندگان و منتقدان «رمان نو») نگاشت، آن را «ضد رمان» نامید؛ و «لوکاچ» ظهور رمان نو را نمود غلبه از خود بیگانگی و شیئی‌وارگی دانست. «آلن روب گریه»، یکی از چهره‌های معروف رمان نو، صراحتاً از بی‌معنایی دنیا سخن می‌گفت، و تصویری نیست انگارانه از جهان ارائه می‌داد؛ و «ناتالی ساروت» مدعی بود که «واقعیت امری غیر قابل درک است»، و در اثر داستانی، عنصر سوء تفاهم و عدم درک واقعیت بر نسبت میان مؤلف و خواننده حاکم است، که موجب شک‌انگاری در صحت یا اعتبار درک واقعیت در رمان می‌گردد. او صراحتا از «ضرورت نجات از دست ساختار رمان رئالیستی» و «در هم شکستن قالب رمانهای بالزاکی» سخن می‌گوید، و تأکید بر تکنیک و بازیهای زبانی و توجه افراطی به فرم به عنوان تعیین کنندهٔ «ادبیت» یک اثر را مهم می‌شمارد. آثار اصلی نویسندگان «رمان نو»، از «وولف» و «بکت» و «ساروت» و گرفته تا «رُب گریه» و «کلودسیمون» و «کلودروا» و «میشل بوتور»، لبریز از صراحت نیست انگارانه، پوچ‌گرایی، تصویر تجربه‌های شنیع ضداخلاقی، حس تنهایی و غربت، بازیهای گیج کننده زبانی و تکنیکی، ترویج نسبی انگاری و شکاکیت، استفاده از «شیوه جریان سیال ذهن»، از خود بیگانگی و اضطراب بی‌هویتی و حس و حال بحران و انحطاط و مرگ‌زدگی بیمارگونه هستند. به عنوان مثال، پس از انتشار



alain robbe grillet

«مرفی» (Murphy) به سال ۱۹۴۷، «ماکس پل فوشه» آن را «حماسه زبان و ماجرای واژگان» می‌نامد، و برخی منتقدان دیگر آن را «ادیسه نیست انگاری» و «وقایع نگاری فساد و تلاشی» می‌نامند، و اینها تعابیری است که درباره اکثریت آثار نویسندگان «رمان نو» ــ که در قلمرو نقد ادبی، اغلب معتقد و مروج فرمالیسم می‌باشند ــ صدق می‌کند.

جهت پرهیز از اطاله کلام، ویژگیهای مهم «رمان نو» را به عنوان صورتی از ادبیات پسامدرن انحطاط و بحران در غرب قرن بیستم، فهرست‌وار بیان می‌کنیم:

× آنچه که با آثاری چون «پاک‌کن‌ها» و «چشم چران» از «رب گریه» و «وات» و «مولوی» (Molloy) از «بکت» و آثار دیگر نویسندگان این رویکرد «رمان نو» نامیده شده، و آلن روب گریه به سال ۱۹۵۰ مبانی تئوریک آن را به صورت فرموله در کتاب «درباره رمان نو» منتشر نمود، در واقع محصول بسط رویکرد «جیمز جویس» و «کافکا» در آثار اصلی و مهم‌شان ــ که مربوط به اوایل قرن بیستم است ــ می‌باشد. رمان نو یکی از صور ادبیات بحران و انحطاط پسامدرنیستی در غرب معاصر است. «رمان نو» را اگر چه می‌توان محصول بسط ادبیات پسامدرن کسانی چون جویس و وولف و دیگران دانست، اما هرگز به لحاظ انسجام و میزان تأثیر، در حد و اندازه آنها نبوده است.

× از ویژگیهای این رویکرد در رمان نویسی، اعتقاد به ذهنی بودن مفهوم واقعیت و عدم توان درک حقیقت است. بر پایه این مفروض تئوریک است که گونه‌ای نسبی انگاری و شکاکیت در تفسیر و درک واقعیت در آثار این نویسندگان به تصویر کشیده می‌شود، و بحث تفاسیر مختلف و متکثر از رویداد داستانی در چارچوب یک سوء تفاهم فراگیر و عدم امکان درک حقیقت نهایی مطرح می‌گردد.

× نویسندگان رمان‌نو، بر پایه درک ذهنی رایج از زمان، از شیوه «جریان سیال ذهن» بهره می‌گیرند.

× از منظر مفروضات تئوریک «رمان نو» جهان، بی‌معنا و مأیوس کننده پنداشته می‌شود، و در آثار این نویسندگان، میل افراطی جهت تصویر صحنه‌های پرونوگرافیک و خشونتهای سادیستیک وجود دارد. آلن رب گریه کار را در این زمینه به افراط تهوع‌آوری می‌رساند، و به بیان صحنه‌هایی چون بچه‌بازی، سادیسم و مازوشیسم جنسی و نهایتاً توصیف تماشاگری بازنمایی یک فرج...» ــ از بیان جزئی‌تر آن شرم دارم و خودداری می‌کنم ــ می‌رساند. جالب است که نظیر این تصاویر فجیع و زشت و عبارات رکیک را در آثار هوشنگ گلشیری مقلد ایرانی فرمالیسم ادبی نیز شاهد هستیم. (به عنوان مثال، «جن نامه» گلشیری مشحون از تصاویر مستهجن و اسامی رکیکی از تجاوز به حیوان و لواط با بچه‌ها، تا به تصویر گذشتن «لت تناسلی زنانه» است.)

× رمان نو اساساً میل به درهم شکستن ساختار رمان رئالیستی و توجه خاص و ویژه‌ای به بازیهای زبانی و تکنیکی در چارچوب فرم و قالب داستان دارد، و اساساً رویکرد آن به ادبیات، فرمالیستی است.

× رمان نو، اگر چه مبانی تئوریک مدونی داشته و دارد، اما دامنه تأثیرگذاری آن از، نیمه دوم قرن بیستم، بیشتر در قلمرو فرانسه و ادبیات فرانسه زبان بوده است.

× در رمان نو، به موازات اهمیت و بلکه اصالت یافتن قالب (و یا به عبارتی مسامحه‌آمیز: فرم)، بی اعتنایی به محتوا و پیام و بویژه تعهد اخلاقی و اعتقادی در اثر داستانی، و میل به آرمان‌گریزی تحت لوای «غیر ایدئولوژیک» و «غیرسیاسی» بودن ادبیات، گسترش و رواج دارد.

× رمان نو با تکیه بر فرمالیسم ادبی و گریز از تعهد و آرمان‌گرایی اعتقادی و اخلاقی، عملاً مروج مشهورات وهم‌آلود نظام لیبرال ــ سرمایه داری و غریزه‌گرایی متنزل و مشمئز کننده و ارزشهای معطوف به نازل‌ترین مراتب حیوانی و عقل معاش کاپیتالیستی است، و ترویج منحط میانمایگی معطوف به خشونت و شهوت را ــ که بر پایه تقلیل حقیقت آدمی به نازل‌ترین مراتب حیوانی او قرار دارد، و نحوی انسانیت‌زدایی از بشر است ــ، «ایدئولوژی‌زدایی از ادبیات» می‌نامد.

× در تلقی تئوریسینهای رمان نو (مشخصاً مثلاً «میشل بوتور» که در این خصوص در کتاب «فهرستها» Repertoris صراحت بیان دارد؛ و یا دیگرانی چون رب گریه) رمان و اثر ادبی به عنوان «آزمایشگاهی برای شناخت» و «ابزاری برای پژوهش و درک واقعیت خود و دیگران» دانسته می‌شود؛ و این «واقعیت»، آمیخته به وهم و نسبی و غیر یقینی، و در بستری از سوء تفاهمها تعریف می‌گردد. عین همین تعابیر، در خصوص رمان به عنوان ابزار شناخت خود و دیگران، و یا «توهم» نامیدن واقعیت در برخی سخنرانیها و مقالات گلشیری، تکرار شده است. (فقط به عنوان یک نمونه و شاهد، علاقه‌مندان را به سخنرانی گلشیری تحت عنوان «چرا داستان می‌نویسیم» ارجاع می‌دهیم؛ با تأکید بر این نکته که، موارد دیگری از این رویکرد، درمقالات و یا مصاحبه‌های او نیز وجود دارد.)

× رمان نو بر مقولهٔ «ادبیت» اثر ادبی ــ که آن را با آشنایی‌زدایی و بازیهای فرمالیستی تعریف می‌کند ــ، به عنوان مهمترین رکن تأکید دارد.

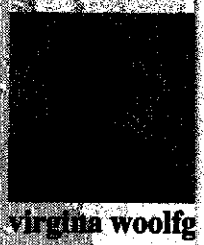
× رمان نو اساساً رویکردی نیهیلیستی و یأس انگارانه دارد؛ و شاکلهٔ آن، با یأس‌اندیشی و انحطاط پوچگرایانه نیست انگاری اخلاقی و خود ویرانگر و مضامینی چون سرگشتگی و بحران هویت در آمیخته است.

× از نویسندگان معروف و تأثیرگذار «رمان نو»، می‌توان از «کلودسیمون»، «ناتالی ساروت»، «میشل بوتور»، «کلودروا»، «ساموئل بکت»، و بویژه آلن روب گریه نام برد.

گلشیری، بنا به ادعای خود، با مطالعه اثری از «کلود روا» در نگرش به داستان دچار تحول گردیده است؛ و اعضای «جُنگ اصفهان»، به تأسی از «ابوالحسن نجفی»، که با زبان فرانسه آشنا بود و فصل اول رمان «پاک‌کن‌ها» اثر رب گریه را برای دفتر ششم جُنگ ترجمه کرده و قول داده بود یکی از شماره‌های آینده جُنگ را به «رمان نو» اختصاص دهد (به نقل از عابدینی، حسن؛ صد سال قصه نویسی، جلد ۱ و ۲؛ ص ۶۷۲ و ۶۷۷) از آلن رب گریه، تأثیر زیادی گرفته بودند.

آلن رب گریه (متولد به سال ۱۹۲۲) رمان‌نویس فرانسوی است که هم اینک نیز در زمره برجسته‌ترین چهره‌های «رمان نو» مطرح است. او تأکید خاصی بر فرمالیسم و اصالت تکنیک در اثر ادبی دارد. این رویکرد تکنیک‌زدهٔ رب گریه، تداعی کننده نگاه گلشیری است، که گفته بود: «مسئله برای من تکنیک است فقط.» و یا مدعی شده بود: «جستجوی تکنیک مهمترین مشغله یک نویسندهٔ جدی است.» و یا بیان این عبارت که «تکنیک، وسیله کشف است.» (گلشیری، هوشنگ؛ باغ در باغ؛ جلد اول؛ ص ۴۰۶)

علی ای حال، رب گریه رمان‌نویسی تکنیک‌زده و یکی از چهره‌های اصلی رمان‌نو فرانسه و در عین حال نویسنده‌ای بی‌پروا و فاقد تعهدات اخلاقی و دارای رکاکت کلام مشمئز



کننده‌ای است، رب گریه در مقاله «داستان موشها یا پرهیزگاری به جرم می‌انجامد» صراحتاً از وقاحت در به تصویر کشیدن صحنه‌های زشت و شرم‌آور و حتی بیمارگونه جنسی، دفاع و بلکه آن را فرموله و تئوریزه می‌کند. (دوباره رب گریه و رمان‌نو، ان‌شاءالله در فرصتی دیگر باید سخن گفت.)

نگاهی شتابزده به برخی گرایشهای ادبیات داستانی ایران ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷

در قلمرو ادبیات داستانی ایران طی سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ برخی گرایشهای فعال ــ و نه همه آنها ــ را می‌توان فهرست‌وار، این‌گونه دسته‌بندی کرد:

۱. گرایش ادبیات رمانتیک بازاری‌پسند، که بیشتر در مجلات و سلسله پاورقیها جولان می‌داد، و تقلیدی ضعیف و ابتدایی و ورشکسته از رمانتیسیسم نیمه اول قرن نوزدهم فرانسه بود. این آثار، به لحاظ ساخت ادبی و تکنیکی، اغلب ضعیف، و به لحاظ مضمون و درونمایه، غالباً تهی و کم مایه بودند. آثار نویسندگانی چون «مستعان»، «حمید حمید»، «محمد حجازی» و برخی داستانواره‌های «سعید نفیسی» و «علی دشتی» و بعدها «ر. اعتمادی» و برخی دیگر را، می‌توان از این دسته دانست.

۲. گرایش مبتذل پلیسی‌نویس و ماجرایی، که مکمل رمانتیسیسم بازاری بی‌مایه بود. آثار «پرویز قاضی سعید» و «امیر عشیری»، برجسته‌ترین نمودهای این دسته از آثارند.

۳. ادبیات مذهبی‌نویس، که در آثار کسانی چون «جواد فاضل» و «رهنما» و «محمود حکیمی» و برخی داستان‌گونه‌های تألیفی ــ ترجمه‌ای «ذبیح الله منصوری» و بعضی نویسندگان جوان حوزوی مثل «مصطفی زمانی» ظاهر می‌گردید. این آثار، اغلب فاقد پرداختهای دقیق و هنرمندانه داستانی بودند (البته استثناهایی هم در این خصوص وجود داشت.) و بویژه در آثار فاضل و منصوری و رهنما، زیرساختهای درست تئوریک و اعتقادی منسجم، و در برخی موارد، صحیحی وجود نداشت؛ و به لحاظ برخی منابع استنادی، اغلب خدشه‌پذیر بودند.

مطبوعات و دستگاههای رسمی تبلیغاتی رژیم شاه، نسبت به این طیف از آثار، با بی‌مهری و توطئه سکوت روبه‌رو می‌شدند. و این امر، ریشه در جوهر سکولاریستی و ضد دینی آنها داشت.

۴. گرایش ادبیات داستانی بازاری‌نویس، و به لحاظ ساخت و تکنیک ادبی فوق‌العاده ابتدایی و خام و سطحی به اصطلاح تاریخی، که وجه غالب آنها تکرار دروغپردازیهای خیالبافانه رژیم پهلوی در خصوص «عظمت ایران باستان» و ترویج ناسیونالیسم شووینیستی بود. از «صنعتی‌زاده کرمانی» و «رحیم زاده صفوی» تا «محمد حسین رکن زاده آدمیت» و «صادق هدایت» و «سعید نفیسی» و جمعی دیگر، در این زمینه طبع آزمایی کرده‌اند. این گرایش، از سالهای دهه ۱۳۴۰ به بعد، رو به افول گذاشت، و از دامنهٔ نفوذ آن، کاسته شد.

۵. گرایش ادبی روشنفکرانه‌ای که تمایلات آشکار و پنهان مارکسیستی داشت، و رژیم، حضور آثار آن دسته از چهره‌های

kafka

سارتر در مقدمه‌ای که بر «تصویر یک ناشناس» اثر ناتالی ساروت (یکی از نویسندگان و منتقدان «رمان نو») نگاشت، آن را «ضد رمان» نامید؛ و «لوکاچ» ظهور رمان نو را نمود غلبه از خود بیگانگی و شیئی‌وارگی دانست

این گرایش را که فعالیت سیاسی نداشتند مجاز می‌دانست، و حتی در مطبوعات و رسانه‌های وابسته، به معرفی و تبلیغ آنها می‌پرداخت. نویسندگانی چون «دولت‌آبادی» و «به‌آذین» و «صمدبهرنگی»، از این دست بودند. درونمایه آثار اینها، تقلیدی از رویکردهای شولوخوفی ــ گورکی‌وار منسوب به رئالیسم سوسیالیستی و ادبیات متعهد چپگرا بود. اینان چون در کل به نفع جهتگیری مدرنیستی رژیم و علیه آنچه که حکومت آن را «خرافات» و «اندیشه‌های ارتجاعی» می‌نامید گام برمی‌داشتند، مورد حمایت و تأیید بودند، و بویژه برخی درونمایه‌های ضد فئودالی (مثلاً آثار دولت‌آبادی) همسو با تبلیغات «انقلاب سفید» شاه، مورد استقبال نیز قرار می‌گرفت.

۶. رویکرد رئالیسم رقیق‌تر آمیخته به لمپنیسم و اروتیسم بازاری (جمال میرصادقی) و یا دارای برخی درونمایه‌های تاریخی (سیمین دانشور)، که روایتی رقیق از همان رئالیسم چپگرا (البته در مواردی چون دانشور، با برخی تفاوتها) است. این رویکرد نیز صبغه و داعیه روشنفکری و تعهد و مسئولیت اجتماعی و... دارد، و جهت‌گیری کلی آن، ترویج آداب و عادات مدرن، و القای مشهورات آن به مخاطب در کنار پز لطیف و رقیق چپ‌نمایی (به عنوان سوپاپ اطمینان آرام بخش برای جوانانی که هیجان چپ‌نمایی و مبارزه داشتند) است، مورد استقبال ضمنی حکومت نیز قرار می‌گرفت.

۷. رویکرد رئالیسم و هم‌آلود و مضطرب آمیخته به برخی رگه‌های سوررئالیستی، که نمودهای آن را با تفاوتها و توجه به ویژگیهای فردی، می‌توان در برخی آثار هدایت، ساعدی و یا حتی بعضی آثار چوبک یافت. البته، هدایت و ساعدی و چوبک، آثار مختلف با سبکهای متفاوت رئالیستی، سوررئالیستی و یا ناتورالیسم بیمار جنسی داشته‌اند. در اینجا مقصود ما توجه به آن دسته از آثار این نویسندگان است که نمایانگر گونه‌ای رئالیسم و هم‌آلود و مضطرب بوده‌اند. مثلاً ساعدی در «واهمه‌های بی‌نام و نشان» و «ترس و لرز»، یا هدایت در «زنده‌به‌گور».

درونمایه اکثر این آثار، نحوی ناخشنودی بیمارگونه و اعتراض منفعل در خود فروخورده و نیست‌انگاری پریشان آمیخته به اوهام است، که مخاطب را گرفتار سرگردانی ذهنی و بحران هویت معلق و رها می‌کند.

۸. رویکرد سوررئالیستی و ملهم از ادبیات پسامدرن تقلیدی و رمان نو، که با «بوف کور» آغاز گردید و صورت سوررئالیستی آن در «سنگ صبور» و «شازده احتجاب» ظاهر شد، و گونه‌های کمتر سوررئال و بیشتر فرمالیستی آن، در اکثر آثار گلشیری و برخی نوشته‌های «بهرام صادقی» و «محمد کلباسی» خودنمایی کرد. این جریان، نه داعیه‌های چپگرایی گرایش پنجم را داشت و نه همچون گرایش ششم، از تعهد و مسئولیت ــ به صورت دقیق ــ سخن می‌گفت. این رویکرد، از رئالیسم وهم‌آلود و اندک مرتبط با واقعیت (مثلا در برخی آثار ساعدی) نیز بریده بود، و یکسره به «شعارزدایی از ادبیات» و «غیرسیاسی کردن ادبیات» و سرگرم شدن با لفاظیها و بازیهای تکنیکی (اغلب آثار گلشیری) و یا گرفتار شدن در اوهام بیمار جنسی و نفسانی سوررئال و تخدیرکننده («بوف کور» و «سنگ

صبور») مبتلا شده بود. البته نه صادق هدایت و نه صادق چوبک، هیچ یک به طور تام و تمام و صریح و در هیئتی منسجم و فرموله، به تبیین و ترویج فرمالیسم و تکنیک بازی افراطی و اصالت دادن به لفاظی نپرداختند؛ و انجام این کار را «جُنگ اصفهان» و نمایندهٔ اصلی آن، هوشنگ گلشیری، برعهده گرفت. به غیر از گرایش سوم و تاحدودی گرایش دوم، تمامی رویکردهای سابق الذکر، ذیل ادبیات داعیه‌دار روشنفکری شبهٔ مدرن ایران قرار گرفته، و از گرایش پنجم به بعد، اصلی‌ترین رویکردهای ادبیات سترون و نیست‌انگار شبه مدرنیست ایران را تشکیل داده و می‌دهند؛ و هنوز نیز تا حدودی و با اندک تفاوتهایی در قلمرو ادبیات داستانی روشنفکری ایران، حضور و فعالیت دارند. با این تفاوت که، اگر قبل از انقلاب گرایشهای رئالیسم چپگرا و رئالیسم وهم‌آلود از نفوذ و اعتبار بیشتری برخوردار بودند، در سالهای پس از انقلاب، گرایش فرمالیسم مقلد «رمان‌نو»، وضعیت هژمونیک و برتری تقریباً بلامنازعی یافته‌است.

هوشنگ گلشیری، جُنگ اصفهان و فرمالیسم مقلد

هوشنگ گلشیری، متولد سال ۱۳۱۶ اصفهان، در بیست و سه سالگی به «انجمن ادبی صائب» می‌پیوندد، با گروهی از فعالان مارکسیست آشنا می‌شود و به حزب توده می‌پیوندد. یک سال بعد، در همین رابطه دستگیر می‌شود. اما خیلی زود از مارکسیسم و هر نوع رویکرد مبارزاتی می‌برد، و بعدها در داستانهای کوتاهی چون: «عکسی برای قاب عکس خالی من»، «یک داستان خوب اجتماعی»، «هر دو روی سکه» به انتقاد از آنها (البته از منظر ترویج مبارزه‌گریزی و آرمان ستیزی و دل بستن به دغدغه‌هایی چون «بازی زبانی»و«تکنیک‌گرایی‌افراطی»)می‌پردازد.

nathalie sarrautele

هوشنگ گلشیری را می‌توان اصلی‌ترین نویسنده و نماینده رویکرد ادبی «جُنگ اصفهان» دانست. جوهر رویکرد ادبی گلشیری را، در عبارتی کوتاه، می‌توان این گونه بیان کرد: «فرمالیسم مقلد تکنیک زده

مسیر فکری گلشیری، با تأسیس «جُنگ اصفهان» به سال ۱۳۴۴ و با همراهی افرادی چون «محمد حقوقی» و «احمد گلشیری» و «جلیل دوستخواه» آغاز می‌گردد، و از شماره دوم انتشار آن، «ابوالحسن نجفی» (مترجم زبان فرانسه) و «احمد میرعلایی» (مترجم زبان انگلیسی) در خط دهی فکری آن، نقش مهمی برعهده می‌گیرند. «جُنگ اصفهان»، تدریجاً زمینه‌ساز ایجاد جریان ادبی‌ای می‌گردد که مقلد «فرمالیسم ادبی» اروپایی، و از برخی جهات، ملهم از گرایشهای دیگر ادبیات پُست مدرن (مثلا آثار «فاکنر» یا «جویس») و تاحدودی نیز «رمان نو» فرانسه است. البته، قبل از «جُنگ اصفهان»، گروه موسوم به «خروس جنگی» و نویسندگانی چون «هوشنگ ایرانی»، برخی زمینه‌سازیها برای ایجاد آشنایی و تقلید از سوررئالیسم را فراهم کرده بودند.

در یک مرور اجمالی، ویژگیهای کلی «جُنگ اصفهان» را می‌توان این‌گونه فهرست کرد:

۱. توجه به تقلید از تکنیکهای رمان پسامدرن قرن بیستم

۲. دقت‌نظر وسواسی نسبت به فرم و قالب و بازیهای زبانی در داستان

۳. بی‌اعتنایی به آرمانگرایی، تحت لوای ترویج ادبیات غیرسیاسی، و یا مخالفت با شعارزدگی.

۴. تأکید بر مضامین درون گرایانه و درک ذهنی مقولاتی چون «زمان» و «حادثه»؛ و بهره‌گیری از «شیوه جریان سیال ذهن» و تکنیک «تک گویی درونی»؛ که از طریق آثار پروست، جویس وفاکنر رواج یافته‌بود.

۵. توجه به «رمان نو» فرانسوی، و برخی آثار آلن روب گریه.

هوشنگ گلشیری را می‌توان اصلی‌ترین نویسنده و نماینده رویکرد ادبی «جُنگ اصفهان» دانست. جوهر رویکرد ادبی گلشیری را، در عبارتی کوتاه، می‌توان این گونه بیان کرد: «فرمالیسم مقلد تکنیک زده.» چرا می‌گوییم فرمالیسم مقلد؟ زیرا «فرمالیسم ادبی» یکی از گرایشهای ادبیات بحران‌زده و به انحطاط گراییدهٔ پسامدرن غربی در نیمه اول قرن بیستم است، که به صوری دیگر در رویکردهای ساختارگرا و «رمان نو» و نیز رویکردهای سوررئالیستی، بسط یافته است. فرمالیسم ادبی از یک سو ریشه در تفسیری خاص از «مقولات پیشینی» فلسفه کانت داشته، و از سوی دیگر، با «انسترومنتالیسم» (رویکرد اصالت ابزاری) پراگماتیستی پیوند خورده بود، و یکی از بارزترین نمودهای بحران تفکر و سیطره عقلانیت ابزاری در اندیشه معاصر اومانیستی بود. بنابراین، هیچ‌گونه سنخیت و زمینه و بستر و تجربه مشترک تاریخی ــ فرهنگی‌ای با پیشینه و وضعیت تفکر در سرزمین ما نداشته است و ندارد. از این رو، می‌توان گفت: فرمالیسم ادبی، همچون رویکردهای دیگری چون ساختار شکنی و سوررئالیسم، و بسیار بیشتر از مکتبهای ادبی‌ای چون رئالیسم و رمانتیسم، نسبت به تاریخ و فرهنگ ما جنبه تقلیدی و سطحی داشته است و دارد. البته، باید تأکید کرد که مفهوم ادبی رئالیسم و رمانتیسیسم نیز، به لحاظ مبانی نظری و پشتوانه‌های تئوریک و شاخصهای وجودی نسبت به تفکر و تاریخ ما، رویکردهایی غریبه و ناهمسنخ بوده‌اند. اما زمینه‌ها و بسترهای درک و یا پذیرش رویکردهایی چون فرمالیسم و ساختار شکنی، در قلمرو تاریخی ــ فرهنگی و ذهنیت ادبی ما، بسیار بسیار کمتر بوده‌است.

اساسا نکته مهم این است که آشنایی تئوریک و اصولی و مبنایی و نقادانه با جهان وهم‌آلود پسامدرنیسم و ادبیات و هنر و برخی مظاهر آن نظیر فرمالیسم یا رمان نو و نظایر اینها، به منظور عبرت‌گیری و تعمیق شناخت نقادانه نسبت به وضعیت تفکر و ادبیات معاصر غربی و درک انحطاط خود ویرانگری که بدان گرفتار آمده است، ونیز دریافت چشم‌انداز انقراض و زوال تمام عیار آن، برای نویسندگان و منتقدان ما، امری مطلوب و مفید و بلکه ضروری است. اما برای رمان‌نویس یا هنرمند جامعه ما، که اساس کار او بر درک و محاکات تجربه‌های حضوری قرار دارد، و مسیر حرکت سازنده برای وی، زمینه‌سازی برای رستاخیز تفکر معنوی و گشودن چشم‌اندازهای تفکری جهت عبور از بن بست و پریشانی شبه مدرنیته و... سیطره نکبت‌بار سکولاریسم می‌باشد، تقلید کردن از رمان نو و فرمالیسم ادبی و غرق شدن در تکنیک‌زدگی، حاصلی جز افزودن بر پریشانی و انحطاط فکری و ادبی خود و مخاطبان ندارد و حرکتی مخالف کمال و رشد و تعالی جامعه ایرانی است. در واقع، اگر فرمالیسم ادبی و یا رویکردهای پسا مدرن، در خود جوامع غربی،

نمودها و نیز مؤلفه‌های تسهیل بحران و انحطاط و گریز از تفکر و پریشانی هستند، در جامعه‌ای چون ایران اسیر سیطره شبه مدرنیته، که کمال آن در عبور از ماهیت‌زدگی تجدد مآبی سطحی است، ترویج رویکردهایی چون فرمالیسم ادبی و سوررئالیسم و رمان مدرن ــ (دانسته یا نادانسته) بستر سازی برای ویرانی و انحطاط، و هرکنش فاجعه‌آلود و حتی خیانتبار است.

گلشیری، نویسنده‌ای پرکار نبود، اما توان و انگیزه کار تشکیلاتی و نوعی جزب‌گرایی ادبی و میل به شاگردپروری داشت. و عامل اصلی تأثیرگذاری او بر ادبیات داستانی دهۀ دوم پس از انقلاب ایران، همین امر بوده است. حرکتی که گلشیری در «جُنگ اصفهان» آغاز کرد، در قلمرو ادبیات داستانی و کلیت شرایط فرهنگی ما، حاصلی جز تعمیق پریشانی و واقعیت‌ستیزی و ترویج ظاهرگرایی وهم‌آلود و تعهد گریزی و آرمان‌ستیزی ویرانگر نداشته است و ندارد. و در سالهای پس از انقلاب، بخصوص پس از پذیرش قطعنامه، به صورت یک جریان ادبی فرمالیست و تکنیک‌زده و ظاهرگرا و تفکرستیز و غفلت‌آفرین، که در متن و بطن خود حامل ارزشهای نسبی‌انگاری و شکاکیت و اخلاقیات و آداب و عادات و آرای نئولیبرالی بوده است، ظاهر گردید.

این رویکرد را می‌توان مخرّب‌ترین و خطرناک‌ترین گرایش ویرانگر برای فرهنگ و تفکر و هویت فرهنگی جامعه و مردم ما، و نیرومندترین بستر ادبی برای ترویج اباحه‌گری و یقین‌زدایی نئولیبرالی (که به شدّت مطلوب و مورد توجه امپریالیزم جهانی و سرمایه‌داری داخل و نیروهای مدافع نظام جهانی سلطه است) و بسترساز جریان هویت‌زدایی تهاجم فرهنگی علیه آرمانگرایی انقلابی و ایمان دینی دانست. آنچه که بر جنبه ویرانگر و رویکرد فرمالیستی گلشیری می‌افزاید، کار فعال تشکیلاتی و حزبی و جریان‌سازی از طریق شاگردپروری در قلمرو ادبیات داستانی معاصر است؛ که موجب تعمیق و شدّت‌یابی پریشانی و انحطاط نشئت گرفته از هویت برزخی شبه‌مدرنیته و ادبیات سترون آن، به صورت گسترده و آفت‌زا گردیده است و می‌گردد. بخصوص که رویکرد فرمالیسم تقلیدی و تکنیک‌زده گلشیری، به عنوان وجه غالب و هژمونیک ادبیات دو دهه اخیر، بستری بسیار مناسب برای القا و ترویج مستقیم و غیرمستقیم آرای نئولیبرالی و تردیدهای یقین‌زدایانه نسبی‌انگارانه، و ایمان‌زدایی و دین گریزی و بسط نفوذ. پیامهای مستقیم و غیرمستقیم سکولاریستی است؛ بستری که ظرفیت مخرب آن برای یقین و ایمان و هویت معنوی و آرمان‌گرایی و تعهد اعتقادی و ادبی، بسیار بیش‌تر از رویکرد رئالیسم متمایل به چپ «دولت‌آبادی» و یا حتی رئالیسم وهم‌آلود و مضطرب ساعدی است. هر چند، قدرت و ارزش و توان ادبی آثار گلشیری، در بسیاری موارد، اصلا در حد و اندازه‌های «حادثه‌پردازیهای داستانی ساعدی» و یا برخی «شخصیت‌آفرینی‌های داستانی» دولت آبادی نیست. البته نباید فراموش کرد که کل جریان ادبیات روشنفکری شبه‌مدرنیست ایران، ماهیتی سترون و نیست‌انگار دارد؛ و گرایشهای مختلف آن، هر یک به طریقی و در حد توان خود، در ترویج افق شبه مردن می‌کوشند. اما خصایصی چون ظاهرگرایی تکنیکی، توجه خاص به فرمالیسم، آرمان‌ستیزی آشکار، تأکید بر تفسیر چند پاره و نسبی‌انگار و سوءتفاهم آلود واقعیت، و میل بیمارگونه و افراطی گلشیری برای به تصویر کشیدن صحنه‌های مشمئزکننده جنسی و ضد اخلاقی، و نیز توان و میل کار تشکیلاتی در قلمرو ادبیات داستانی، و ذهنیت خود گلشیری (که پس از آزادی از زندان کوتاه مدت، گرایشهای سوسیال دموکراتیک داشت، و بعد از انقلاب، به راست روی آشکار نئولیبرالیستی در غلتید) رویکرد فرمالیسم مقلد تکنیک‌زده را به بهترین گزینه برای ترویج نئولیبرالیسم از طریق ادبیات تبدیل کرده است. همچنین باید توجه کرد که هدایت سالها پیش مرده بود، و ساعدی هم در سال ۱۳۶۴ در اثر بیماری ناشی از می‌خوراگی افراطی در گذشت. اما گلشیری، تا سال ۱۳۷۹ زنده بود، و در ایران، کتاب و نشریه منتشر می‌کرد، و زمینه و بستر و نیز انگیزهٔ فعالیت ترویجی داشت.

گلشیری از ورای برخی آثارش

اولین مجموعه داستان گلشیری به نام «مثل همیشه»، در سال ۱۳۴۷ منتشر می‌شود. این مجموعه داستان کوچک، در خود، اصلی‌ترین درونمایه‌ها و رویکردهای ذهنی و جهان‌نگری گلشیری را نهفته دارد. بعدها آثار دیگر گلشیری، هر یک به طریقی، تکرار و یا بسط تجربه‌ها و رویکردهایی است که برای اولین بار در این مجموعه آثار کم حجم مطرح شده‌اند.

اولین داستان کوتاه کتاب، داستان «شب شک» است. پیام اصلی «شب شک» القای نسبی‌انگاری به مخاطب، بر پایهٔ این نگرش است که اساسا درک حقیقی و نهایی «واقعیت»، ممکن نیست؛ و منظرهای متفاوت نگاه و زوایای دید، گویا اساساً نحوه بروز و ظهور واقعیت را تغییر می‌دهد. این روایت سوفسطایی ما بانه و نسبی‌گرا از واقعیت، در سالهای پس از جنگ جهانی دوم، و بویژه دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در قالب آرای هرمنوتیکی «گادامر»، و بعد از آن، رویکرد معرفت‌ستیز «دریدا» مطرح گردید. البته، بی‌تردید، گلشیری در سالهای دهۀ چهل، آشنایی تئوریکی با این رویکردهای نقد ادبی ندارد؛ و او در واقع دارد نسبی‌انگاری ملازم با فرمالیسم تقلیدی خود را تجربه و بیان می‌کند.

داستان دیگر این مجموعه، «مثل همیشه» نام دارد؛ که نام کتاب نیز از آن گرفته شده است. در این داستان، همه شخصیتها، به گونه‌ای گرفتار بحران درونی هستند، و در چرخهٔ ملال‌آور یک زندگی راکد و حقیر، که چیزی جز تداعی مکرر تجربه «بن‌بست» نیست، اسیرند.

اینجا نیز جلوه‌هایی از توهم‌انگاری واقعیت (که گلشیری به آن اعتقاد و اذعان داشت) دیده می‌شود.

داستان دیگر این مجموعه، «دخمه‌ای برای سمور آبی» نام دارد؛ که تک‌گویی معلمی گرفتار اوهام و هذیانهای مالیخولیایی است. معلم مجرد داستان، که گویا روایتی از خود گلشیری است، فردی بی‌هویت و اسیر نحوی غم غربتِ گنگ و رنج‌آور است. او را می‌توان نمادی از فرد بی‌هویت و ورشکسته‌ای دانست که فرماسیون شبه‌مدرنیسم و وضعیت هولناک برزخی آن، پدید آورده است. البته، بی‌تردید، گلشیری هنگام نگارش این داستان، اشراف و درک فلسفی لازم برای تفسیر این گونهٔ موقعیتها را نداشته است. بلکه او در این اثر، ذهنِ وهم‌آلود و به گل نشسته و هویت اسکیزوفرنیک و از هم گسسته خود را محاکات می‌کند، که سیطره شب ظلمانی شبه مدرنیته، آن را به تجربه‌ای همگانی بدل کرده است؛ که کارمندان و معلمان و بوروکراتهای دون پایه به گونه‌ای گرفتار آن هستند، و کارگران و لمپنها و فرودستان فقرزده و یا روشنفکران پرمدعایِ سطحی‌نگر و ورشکسته، هر یک به‌طریقی اسیر آن می‌باشند.

معلم قهرمانِ این داستان کوتاه، برای رهایی از فشار هراس و اضطراب چندپارگی، عاقبت در دخمه‌ای، زنده‌به‌گور می‌شود.

بی‌تردید، سرنوشت مردم و تمامیت جامعه ما نیز، اگر نخواهند به اتکای رویکرد معنویِ فعال شده از طریق انقلاب اسلامی، از گنداب و بن‌بستِ تاریخی فرماسیون برزخی شبه مدرنیتهٔ ایران عبور نمایند، چیزی جز زنده به گور شدن و بر خودآوار شدن نخواهد بود. و خداوند، هرگز آن روز را نیاورد!

داستان بعدی این مجموعه، «عیادت» نام دارد؛ و روایتگر یکی از دغدغه‌ها و کمپلکسهای همیشگی ذهن گلشیری، یعنی مسئله رابطهٔ نامشروع و غیراخلاقی با زنان است. داستان، روایتی تلخ از زنی شوهردار است که حتی کنار بستر همسر رو به موتش، با فاسق خود دیدار می‌کند؛ و فرزندان نامشروع او، از مردانِ مختلف هستند. شوهر زن عقیم است؛ و گویی با اینکه از این امر اطلاع دارد، صرف انتساب ظاهری بچه‌ها به او، وی را راضی می‌کند.

در داستان، تصاویر شهوانی مختلف و میان رابطه نامشروع زنِ متأهل با فاسق خود در سحرگاه رمضان، به صراحت طرح می‌گردد. گویی کمپلکس جنسی ذهن نویسنده، با میل به مذهبیسنیزی او آمیخته است؛ تا یک عمل خلاف و گناه بزرگ، دقیقاً در سحرگاه ماه رمضان رخ دهد.

گلشیری این داستان و دیگر نوشته‌های این مجموعه را، در سال ۱۳۴۷ منتشر می‌کند.

یعنی در زمانه‌ای که آثار منفی «انقلاب سفید» فرمایشی و بعض فروخورده ناشی از سرکوب ۱۵ خرداد، ذهنیت عمومی جامعه را به سمت نحوی نفرت فراگیر سوق می‌داد؛ و در میان دانشجویان، رویکردهای پرخاشگر رادیکال رو به رشد بوده، و سازمانهای زیرزمینی چریکی، در میان لایه‌ها و نیز جریانهای مذهبی و یا گرایشهای التقاطی شکل گرفته، و یا در حال شکل گرفتن بوده است. در چنین شرایطی، گویا برای گلشیری، موضوعی مهم‌تر از به تصویر کشیدن هرزه‌وار روابطی غیراخلاقی و فاسد، که هیچ نظام اخلاقی معمول و وجدان معقول (حتی غیرمذهبی، مثل نظام اخلاقیات کانتی و یا حتی مارکسیستی) حاضر به تأیید آن نیست، وجود نداشته است.

آیا غیرمنطقی بود اگر رژیم شاه، از رواج چنین ادبیات اخلاق‌ستیز و تعهدگریزی استقبال کند؟ آنهایی که از گلشیری چهره می‌سازند، و از طرح عنوان «ترویج ابتذال» برای آثار او برمی‌آشوبند، خوب است صادقانه و منصفانه به این پرسش پاسخ دهند که اگر پاره‌ای ویژگیهای تکنیکی و پرداختهای نچسب و ملال‌آور داستانی را کنار بگذاریم، چه تفاوت ماهوی‌ای بین نگرش و نوع انتخاب مضمون (به لحاظ ابتذال‌گرایی) داستان کوتاه «عیادت» گلشیری با برخی داستانهای کوتاه مبتذل و بازاری آن روزها، و مشخصاً مثلا داستان بلند «ساکن محله غم» ر. اعتمادی وجود دارد؟ جز اینکه (اگر بخواهیم از منظر درونمایه و رویکرد اخلاقی نویسنده قضاوت کنیم) انصافاً در نوشته ر. اعتمادی، اندک کراهت و چندشی نسبت به اعمال زشت اخلاقی دیده می‌شود؛ که در این اثر گلشیری و یا برخی آثار دیگر او، اصلاً وجود ندارد.

«پشت ساقه‌های نازک تجیر»، نام داستان دیگر این مجموعه است؛ که مطابق معمول آثار گلشیری، معطوف به توصیف صحنه‌های زشت و غیراخلاقی است. این داستان، حکایت جوانی است که زن روسپی چادری‌ای را به خانه آورده، و حالا می‌بیند که دهان زن کج است و بدنش پر از لک و پیس؛ و لال هم هست. (نمی‌خواهم بدبین باشم. اما آیا نقش چادر در پوشاندن عیبهای زن؛ و اساساً ارائه تصویری زن روسپی به عنوان خانمی چادری، در فضای سالهای دهه چهل ایران از یک تعمّد ضدمذهبی حکایت نمی‌کند؟) زن روسپی لخت، و در حالی که چادر به دور خود کشیده است، می‌نشیند؛ و با راوی، که دوست مرد جوان است، عرق می‌خورد. و درعین حال، «رو می‌گیرد»! مرد جوان، از زن، عقش می‌گیرد. به زن پولی می‌دهند، و او می‌رود.

در کل، داستانی است لبریز از صحنه‌هایی چون «تصویر زن لخت بر روی جلد مجله» و یا تصاویری شهوانی و در عین حال مشمئزکننده از پا و اندام زنِ لال، که حکایتگر توجه ویژه و خاص گلشیری به مسائل جنسی است.

داستان «پشت ساقه‌های نازک تجیر» به مرد تصعید روانی و تخلیه کردن دغدغه‌های جنسی یک مرد معطوف به مقولات جنسی، از طریق کاغذ و قلم می‌خورد؛ آن هم مردی که ذهنش پر از تمایلات بیمارگونه و یا صحنه‌های زشت و ناسالم جنسی است. و این مرد، جز نویسندهٔ اثر، چه کسی می‌تواند باشد؟

در داستان بعدی این مجموعه، که «یک داستان خوب اجتماعی» نام دارد نیز، مؤلفه‌های همیشگی آثار گلشیری، یعنی زن و عرق و روسپی بازی، حضور دارند. در داستان، روشنفکر چپ‌گرایی به نام «آقای منزّه»، که از تعهد دم می‌زند و به سبک مارکسیستهای آن سالها سبیل پرپشتی دارد، مورد تمسخر قرار می‌گیرد. آقای منزّه، با «ازدواج» و «جلق» (با پوزش از آوردن این کلمه. چون عین آن، در اثر مورد استفاده قرار گرفته است، برای نشان دادن رکاکت کلام گلشیری، تعمداً عین آن را آوردم) و «رابطه با زنان شوهردار مخالف است. (این دیگر اوج اخلاقی (!) بودن قهرمان داستان، در ذهن گلشیری است) و رابطه هفتگی با روسپیان را پیشنهاد می‌کند.

گلشیری، در این داستان، از منظر لذت‌گرایی مصرفی و فقدان تعهد، رویکرد مارکسیستها را مورد تمسخر قرار

می‌دهد. (یعنی از منظری نزدیک با لیبرالیزم و همسو با آن، به استهزای چپ مارکسیستی می‌پردازد. در حالی که هر دوی اینها ایدئولوژیهای عالم مدرن، و مستحکم‌کننده سیطره غرب‌اند. اما رویکرد گلشیری، حتی از اندک جلوه‌گری ظاهری مبارزاتی و تعهدطلبانه نیز، تهی است) در جایی که گلشیری می‌خواهد «داستان خوب اجتماعی» بنویسد نیز، حاصل کار، چیزی جز فکر کردن درباره همبستری با فاحشه‌ها و استمنا و معضل «رابطه با زنان شوهردار» درنمی‌آید.

درونمایهٔ داستان، دعوتی آشکار به رخوت و تعهد گریزی (حتی از نوع غیر اصیل مارکسیستی آن) است. به راستی، رگه‌های لیبرالی ــ شهوانی ذهن گلشیری، که در آثار او ظاهر گردیده‌اند (اگر حسادت و رقابت و سایه زد و بندهای دوستان روشنفکر تهرانی بگذارد) قاعدتاً مورد توجه رژیم شبه مدرنیستی، که از جوانان خود، چیزی جز رخوت و عرق خوردن و فکر به تصاویر جنسی نمی‌خواهد، قرار می‌گیرد.

داستان پایانی این مجموعه، «مردی با کراوات سرخ» نام دارد. حال و هوای حاکم بر داستان، سرشار از سرگردانی و پوچی و بی‌معنایی نیست‌انگارانه، و آمیخته با افکار و اعمال غیراخلاقی است.

توجه به وجوه روانشناختی، محور اصلی اثر است. مأمور امنیتی‌ای که مسئولیت مراقبت از «آقای س. م.» را بر عهده دارد، و روشنفکری که باید تحت مراقبت امنیتی باشد (یعنی آقای س. م.) تدریجاً به هم نزدیک می‌شوند. و اساساً به نظر می‌رسد دو وجه شخصیت یک فرد هستند. داستان، بر بهره‌گیری از بازیهای روانشناختی (که در آثار ادبیات پسامدرن و بعضا «رمان نو» رواج دارد) تکیه دارد. آیا به هم پیوستن تدریجی مأمور امنیتی و آقای س. م.، که از طریق اشتراک آنها در عادات و تمایلات لذت‌جویانه و روحیه نیست‌انگارانه نمود دارد، به گونه‌ای (شاید برای نویسنده، حتی ناخودآگاه) از وحدت باطن نیهیلیستی ایدئولوژیهای راست و چپ غربی حکایت نمی‌کند؟ و یا در قالب یک بازی روانشناختی در ذهن گلشیری، تلاشی برای غلبه بر موقعیت اسکیزوفرنیک شهروند جامعه شبه‌مدرن ایرانی‌نیست؟

سال ۱۳۴۸، گلشیری اثر معروف خود، رمانک «شازده احتجاب» را می‌نویسد. انتشار این اثر، موجب شهرت او می‌گردد. «شازده احتجاب» رمانی کوچک در امتداد رویکردی است که هدایت در «بوف کور» آغاز کرده بود، و چوبک با انتشار «سنگ صبور» در سال ۱۳۴۵، به گونه‌ای قصد تداوم آن‌را داشت.

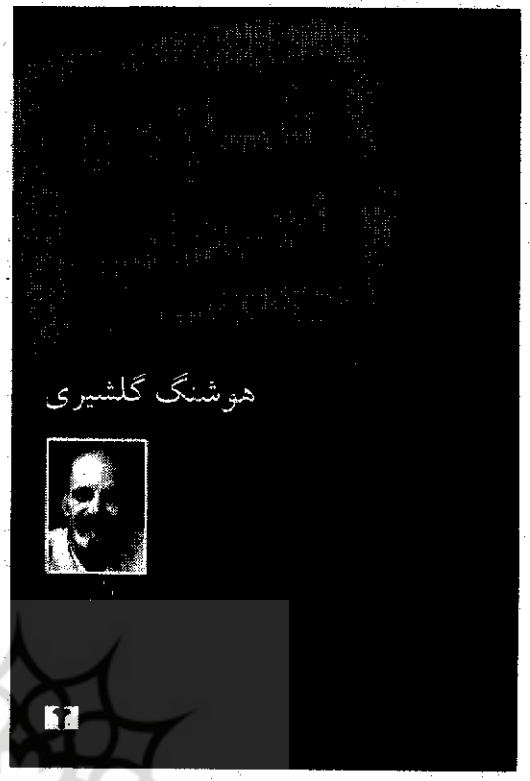
در «شازده احتجاب»، شیوه بازگویی وقایع و استفاده از بازیهای زبانی و نیز بهره‌گیری ناقص از «جریان سیال ذهن» است که به آن، جایگاه رمانی تقلیدی از ادبیات پسامدرن و «رمان نو»، خاصه «خشم و هیاهو»ی فالکنر را می‌بخشد. در حالی که ساختار داستانی آن از استحکام و پیچیدگی واقعی چندانی برخوردار نیست، استفاده از عنصر بازی زبانی و سبک پیچیده و چندلایه و شیوه بازگویی آن (که در پاره‌ای موارد شباهتهای زیادی با جریان سیال ذهن نیز پیدا می‌کند) آن است که نقاط قوت آن محسوب می‌شود.

«شازده احتجاب» ساختاری غیر خطی دارد، و توجهات فرمالیستی در آن موج می‌زند. جلوه‌های زیادی از تأثیرپذیری و یا تقلید از فالکنر را می‌توان در کتاب دید. موضوع و سیر وقایع داستان در مرور خاطرات و احساسها در ذهن «شازده» و «فخری»، و بر پایه گونه‌ای تداعی نامرتب و آزاد ذهنی است که دنبال می‌شود.

در این رمان کوتاه، اساس کار بر تقلید از تکنیکهایی چون «تک گویی درونی» و درهم ریختن ساختار رئالیستی وجود دارد. آنچه در داستان اهمیت دارد، بازکاوی و مرور در گذشته‌ها، آمد و شد حوادث و وقایع در ذهن قهرمانان اثر است؛ که همگی به زمان گذشته تعلق دارند.

«شازده احتجاب» داستانی فرمالیستی، و به شدت تأثیرپذیرفته از تکنیکها و رویکردهای ادبیات پسامدرن غرب در قرن بیستم، و گونه‌ای باز تولید تقلیدی آنهاست. «شازده احتجاب» روایت پریشانحالی از زوال و حذف نظام زمینداری (فئودالیسم خاص تمدن کلاسیک) ایرانی است، که از طریق برجسته‌کردن فجایع و مظالم اربابان و ضعفها و آفات نظام ارباب ــ رعیتی کلاسیک ایرانی،و با بهره‌گیری از رویکرد فرمالیستی بیان می‌گردد. گلشیری، خواسته یا ناخواسته، در مسیر اهداف تبلیغاتی رژیم شاه علیه فئودالیسم ایرانی (که از طریق «انقلاب سفید» طراحی شده توسط «والت روستو» و سفارش داده شده از طرف دولت آمریکا و شخص رئیس جمهور «کندی» و توسط شاه اجرا گردید، و حاصل آن، ویرانی سریع بازمانده اقتصاد کشاورزی و توان خودکفایی ما، و تبدیل ایران به بازار مصرف بزرگ کالاها و صنایع غربی بود) عمل کرده؛ و علت استقبال رژیم از این اثر و فیلم ساختن از آن توسط «بهمن فرمان‌آرا» (با آن ارتباطهای ویژه و نفوذ و اقتدار خاص حکومتی که از آن بهره‌مند بود) را باید در همین نکته جستجو کرد.

گلشیری، به درستی از مظالم و فجایع فئودالیسم کلاسیک ایرانی و مرگ و زوال آن در «شازده احتجاب» سخن می‌گوید؛ اما رویکرد او در این بیانگری، مبتنی بر فرمالیسم تکنیک‌زده نسبی‌انگار و پرتردیدی است که فرماسیون تاریخی ــ فرهنگی عادلانه‌ای برای جایگزینی با تمدن کلاسیک ایرانی ندارد، و در قالب مدل‌سازی مقلدانه از ادبیات پسامدرن و رمان نو به ترویج شبه‌مدرنیته بیماری می‌پردازد که چونان چاهی (به جای چالهٔ تمدن کلاسیک ایران و فئودالیسم خاص آن) برای فرو بردن هویت و معنویت و شخصیت و اعتقادات و اقتصاد و باورها و همه شئون و وجوه و اساس وجود مردم و جامعه ما دهان باز کرده است. رویکرد فرمالیستی و آرمان‌ستیز و لاجرم مبلغ شبه‌مدرنیته گلشیری، قبل از انقلاب و بویژه در کتابی چون «شازده احتجاب»، همسو با حرکت کلی «اصلاحات و انقلاب سفید» شاه بود؛ و بعد از انقلاب‌سفید، به عنوان بستر و محملی مناسب برای ترویج آرا و آداب و عادات نئولیبرالی و یقین‌زدایی و آرمان‌گریزی و پرورش نسلی فاقد تعهد و ایمان و اسیر سرگشتگیهای نسبی‌انگارانه و تردیدهای وهم‌آلود پلورالیستی به کار آمد. دقیقاً از همین روست که نهادهای فرهنگی وابسته به نظام جهانی سلطه، حساب خاصی برای ترویج آن در فضای



ادبی ایران (به موازات دیگر فعالیتهای مبلّغ نسبی‌انگاری و نیهیلیسم و آرمان‌زدایی در قلمروهایی چون سینما، مباحث نظری، شیهه‌آفرینیهای اعتقادی و کلامی و...) باز کرده‌اند.

نسلی که گلشیری نماینده آن بود، به «شازده احتجاب» نیازی نداشت. این نسل، زخم خونین ناشی از قیام ۱۵ خرداد و سرکوب وحشیانه آن را بر شانه‌های خود حس می‌کرد، و در فضای پرفشار و رنج‌آور نشئت گرفته از خشم فروخورده در زیر سلطه چکمه‌های ژنرالهای آمریکایی و استبداد مطلقه فردی مجمدرضا پهلوی زندگی می‌کرد، و بیش از هر چیز، به «قهرمان» نیازداشت.

این نیاز، به حدی شدید بود و فضای خالی از اسطوره‌های مقاومت در عرصه نخبگان ایرانی آن چنان حس می‌شد، که جلال آل‌احمد، به فکر آن افتاد تا از جسد غرق شده در ارس «صمد بهرنگی» (که چون شنا بلد نبود در آب غرق شد)، شهیدی اسطوره‌ای بسازد؛ و توده‌های در اعماق، برای پر کردن این خلاء «اسطورهٔ تختی» را پرورش دادند.

البته، فضای آن روز ایران خالی از قهرمان واقعی نبود. اما بانگ وحشیانه تبلیغات سکسی و دستمال حریری رژیم، به شدت تلاش می‌کرد تا تماس میان صدای قهرمان روحانی این ملت (که تجسم مقاومت بزرگ تاریخی آن در برابر امپریالیزم و استبداد و استیلای غرب‌زدگی شبه مدرن بوده و هست، و امثال شریعتی، برای نیرو و امید گرفتن از طنین الهی بانگ اعتراض او، به فیضیه می‌رفتند، تا در غیبت فیزیکی وی از میراث شجاعت و ستیهندگی و آرمانگرایی او و طنین بانگ بلند فریادش امید بگیرند و زنده شوند) و پیروانش را کمرنگ ساخته، و با تراشیدن قهرمانهای دروغین و عمده کردن مسائل حاشیه‌ای و اسطوره سازیهای بی‌پایه از هنرپیشگان و نویسندگان شهوتران و آنها که دغدغه‌ای جز معضل سکس و مشروب نداشته و ندارند، یاد و خاطره و حضور او را کمرنگ سازد.

آری! نسلی این چنین، به «شازده احتجاب» و روایت فرمالیستی از مظالم و زوال آن، نیازی نداشت. زیرا گرگها و شازده‌های شبه مدرنی ظالم‌تر از فئودالهای کلاسیک ایرانی جانشین آنها گردیده بودند و نیاز اصلی این بود که سبعیت و مظالم استبداد شبه مدرن و امپریالیزم لیبرال، آن هم بر پایه رویکردی متعهدانه و واقع‌گرایانه، توصیف و ترسیم گردد.

شازده احتجابی، که گلشیری بیان می‌کرد، تصویری خوشایند تبلیغاتچیهای رژیم شاه در خال و هوای پس از انقلاب سفید بود، و نسل نیازمند قهرمان را، در خلا و تردید ذهنی نشئت گرفته از فرمالیسم تکنیک‌زده و ظاهرگرای مروج نسبی‌انگاری و توهم‌پنداری واقعیت، فاقد هر گونه تعهد و آرمان و اعتقاد، و اساساً مدعی ترویج بی‌تعهدی و بی‌اعتقادی، رها می‌کرد. برای تحکیم پایه‌های استبداد شبه‌مدرنیستی ایران، چه پیامی مطلوب‌تر از این، از طرف روشنفکران داعیه‌دار استقلال و «بر قدرت بودن» (!) و فرو رفته در زیست «اپوزیسیون نمایی» می‌توانست مطرح گردد؟

در «شازده احتجاب»، دو شخصیت زن حضور دارند به نامهای «فخرالنسا» و «فخری»؛ که به نظر می‌رسد گونه‌های مکمّل یکدیگر، و بر روی هم، تصویرگر سیمای «زن» در فرهنگ و تمدن کلاسیک ایران از منظر گلشیری می‌باشند. گلشیری، این دو زن (یکی اشرافی و دیگری خادمه‌ای که گویی نشانه وجه لکاته زن اشرافی است) را چهره‌هایی محبوس و قربانی در حصار اسارتبار استبداد مرد ایرانی نشان می‌دهد. هر دوی آنها، به گونه‌ای با مظالم فئودالیسم کلاسیک و شازده‌ها همسویی دارند؛ در عین حال که، هر دوی اینها، اسیر و مسخ شده و قربانی ــ ساختار بیرحم تمدن کلاسیک ــ سنتی‌ای که گلشیری تصویر می‌کند، هستند.

دشمنی خاص گلشیری (به عنوان داستان‌نویس و روشنفکر سوسیال ــ دموکرات و لیبرال مبلغ و مروج شبه‌مدرنیته) با مظاهر تاریخ و فرهنگ و تمدن سنتی و کلاسیک ایران، به گونه‌ای است که در ترسیم شخصیت «فخرالنسا» و «فخری»، و وضع و موقعیت وجودی آنها در فرماسیون مجتضر ماقبل شبه مدرن، به گونه‌ای افراطی و غلوآمیز، به آگراندیسمان منفی می‌پردازد. در «شاهزاده احتجاب»، فخرالنسا و فخری، در عین اینکه به عنوان نمادهای زنان متعلق به دو طبقه اجتماعی، به سرنوشت مشترک (مطابق تلقی گلشیری: قربانی بودن) مبتلا هستند، با یکدیگر نیز تضاد داشته، و به گونه‌ای ناآگاهانه و یا آگاهانه، تار و پود زندان و حصار یکدیگر را می‌بافند و تکمیل می‌کنند. اگرچه تمدن کلاسیک ایران پس از اسلام (علیرغم وجود برخی رگه‌ها و مایه‌های دینی و اسلامی در آن) در کلیت و وجه غالب خود، اسلامی و دینی نبود، و حضور فعال و پررنگ گرایشهای غیراسلامی (از میراث خرافی عرب و ایران جاهلی گرفته، تا تأثیرگذاری گرایشهای یهودزدگی و یونان‌زدگی و مجموعه‌ای از آرا و آداب غیراسلامی و غیر دینی) آن را از حقیقت و باطن مدنیه علوی دور ساخته بود، اما نگاهی منصفانه به همین تاریخ و تمدن، نشان می‌دهد که بسیاری از آنچه که مستشرقین مغرض، در خصوص اجحاف و ظلم، و بویژه بعضی از آنچه که به صورت افراطی در خصوص مظلمه‌های وارده بر زنان ایرانی عنوان می‌کنند (دقت کنید! می‌گویم: «بعضی از آنها». یعنی به هیچ روی منکر وجود بسیاری مظالم و قساوتها و بی‌عدالتیها و حق‌کشیها در تاریخ تمدن کلاسیک ایران نسبت به زنان نیستم. آنچه که نسبت به آن منتقدم، صورت افراطی و یکجانبه و اغراق‌آمیز دادن به آنهاست) حقیقت نداشته و در

بسیاری موارد، وجود وجوه مثبت و سازنده و فرصتها و فراغتهای کمال‌آفرین برای زنان، و نیز بهره‌مندی آنان از بارقه‌هایی از تربیت معنوی در این تمدن را نادیده گرفته و انکار می‌کنند. ظلم بسیار بزرگ‌تر این است که، این مجموعه مظالم واقعی و تحریفها و اغراقهای منفی یکجانبه را، به حساب دین اسلام بنویسیم؛ و گونه‌ای حس عاطفی توأم با رنجش و بغض نسبت به‌دین مبین، درخواننده‌پدید آوریم.

اساساً مسئله «زن» و درک وجود و حضور او در ذهن و آثار گلشیری، برای او، همیشه به صورت یک معضل لاینحل و تحت‌الشعاع نحوی تفسیر غریزی ــ جنسی و آمیخته به وسوسه‌های شهوانی و نفسانی مطرح می‌گردد. این امر، هم در شخصیت برخی زنهای داستانهای کوتاه او، و هم در کاراکتر «کریستین»، قهرمان زن رمان فرلیستی «کریستین وکید»، و نیز در مفهوم کلی حضور زن در «بره گمشدهٔ راعی» دیده می‌شود. «زن» در آثار گلشیری، بیشتر آمیخته با توان وسوسه‌گر نفسانی آن، و در نسبت با نیازهای جنسی مرد تصویر می‌گردد. و این، رویکردی است که ذاتی اندیشه و جهان‌بینی و ادبیات و هنر ــ شبه مدرن ایران است. در واقع، تجدداً بی صد و پنجاه ساله اخیر، علی‌رغم همه شعارهایی که در خصوص حقوق زنان و «آزادی زن از زندان سنتها» و... مطرح می‌کند، از طریق تقلیل موجودیت او به افق نازل ناسوتی گرایی ــ شهوانی، و اسارت در محبس مشهورات فریبنده کالایی واز خودبیگانه‌ساز و هویت سوز خودبنیادانه و شیئی‌وار و ابزاری، تلخ‌ترین و تنگ‌ترین و عمیق‌ترین زندان و مدفن را برای زن ایرانی پدید آورده است؛ زیرا از خودبیگانگی و دورشدن از فطرت معنوی خود، تلخ‌ترین سرنوشت فاجعه‌باری است که آدمی ــ و بالتبع آن، هر زنی ــ می‌تواند بدان گرفتار آید. و شبه‌مدرنیته، برای زن ایرانی، حاصل و رهاوردی جز از خودبیگانگی ویرانگر نداشته است و ندارد.

«کریستین وکید» رمان عاشقانه‌ای است که به سال ۱۳۵۰ منتشر گردیده است. گلشیری، خود، در گفتگویی، ضمن تأکید بر تکنیک‌گرایی صرف («مسئله برای من تکنیک است فقط»)، این کتاب را در کنار ادبیات رمان نو فرانسه قرار می‌دهد. کتاب، حول محور شخصیت و روابط فسق‌آلود زنی شوهردار به نام «کریستین» با مردان مختلف، از جمله نویسنده داستان می‌گردد. کریستین در دام ابتذال و پوچگرایی اخلاقی افتاده، و گام به گام، بیشتر در آن فرو می‌رود. در اینجا نیز، نگاه گلشیری به زن، از حدّ درکی بیولوژیک ــ شهوانی، و پرداختن به دغدغه همیشگی ذهن خود (روابط نامشروع زنانی اغلب بی‌تعهد و خیانتکار، با مردان مختلف؛ و یا مسائل حول و حوش کمپلکس جنسی‌ای که بدان مبتلا است) فراتر نمی‌رود. ساخت داستان، بر پایهٔ گره خوردن تصاویر قطعه قطعه در ذهن راوی بنا گردیده است؛ و پس از جدایی «کریستین» از شوهر، و رفتنش به اروپا، راوی می‌ماند و مجموعه‌ای از یادهای دلتنگی‌آور و کوچه گردی و می‌خواری در پاییزی که فرا رسیده؛ و راوی سرگردان را، اسیرگونه‌ای احساس غربت و یخزدگی درونی کرده‌است.

به نظر می‌رسد این داستان، حلقه‌ای از مجموعه تکاپوهای گلشیری برای رهایی از کمپلکسهای عمیق عاطفی ــ جنسی‌ای است که با آنها دست به گریبان بوده است؛ و شاید هر از گاهی، گمان می‌کند بیان و ثبت این دغدغه‌ها در هیئت یک داستان، به کشف و دریافتی منتهی شود ــ که به نظر می‌رسد هیچ‌گاه به دست نیامد ــ و ریشه در جهان‌بینی شبه‌مدرن و نئولیبرالیستی گلشیری و درگیری آن با بازمانده‌های میراث ناخودآگاه قوی و تاریخی ما داشته است و دارد.

گلشیری را اواخر سال ۱۳۵۲، برای مدت چند ماه بازداشت می‌کنند، حال آنکه او فعالیت سیاسی‌ای نداشته است. خود گلشیری، سالها و بعد و پس از پیروزی انقلاب، درمی‌یابد که علت دستگیری‌اش، گله‌مندی و خواهش چند تن از خوانین و «شازده»های قدیمی اصفهان از «علم» (وزیر دربار وقت) بوده است. آنها از رویکرد گلشیری به شازده‌های مضمحل فئودالیسم کلاسیک ایرانی، ناراحت و گله‌مند بوده‌اند؛ و در پی دوستی و آشنایی با علم ــ که به خانواده ملاکان قدیمی تعلق داشته و سالها بود یار نزدیک مستبد مطلقه شبه‌مدرن ایران (محمدرضا شاه پهلوی) گردیده بود ــ از او می‌خواهند که گلشیری را «گوشمالی» دهد؛ و اقتدار فراقانونی و مطلقه ساواک، بدون هیچ دلیل و محملی، وی را برای مدتی بازداشت کرده است. (نگاه کنید به: همخوانی کاتبان (زندگی و آثار گلشیری)؛ ص ۲۵) به نظر می‌رسد علت بازداشت گلشیری، بیشتر به تسویه حسابهای خصوصی و شخصی از طریق نفوذهای درون حکومتی بوده، و ربطی به فعالیت سیاسی و... نداشته است.

سال ۱۳۵۶ گلشیری، جلد اول رمان «بره گم شده راعی» را تحت عنوان «تدفین مردگان» منتشر کرده و البته، دیگر جلدها را، هرگز منتشر نکرد. فضای کتاب، مملو از غم غربت و حس پوچی و دیگر مؤلفه‌های همیشگی ذهن گلشیری (مسئلهٔ تنهایی و مشکل جنسی و تصاویر عرق خوری و ابتذال همیشگی) است. ضعف گلشیری در خصوص نداشتن تجربه عمیق و متنوع در زندگی، موجب تکراری شدن الگوهای شخصیتی و کاراکترهای قهرمانان آثار او گردیده است؛ که اغلب همه آنها، به گونه‌ای گرته‌برداری شده از روی شخصیت خود اوست. در «بره گمشده راعی» نیز روشنفکری درهم‌شکسته و مبتلا به مشکل جنسی به نام «سید محمد راعی» که همسن آن زمان خود گلشیری است، قهرمان داستان است. و باز هم مبنای کار بر استفاده از تکنیک تداعیهای متعدد، و در کنار هم نهادن قطعه‌های تکه تکه و نامنظم خاطره‌ها و رویدادهاست.

گلشیری

«بره گمشده راعی»، روایت پرونوگرافیک و متکی بر جریان سیال ذهن و فرمالیستی بن بست تاریخی‌ای است که شبه‌مدرنیته ایران و روشنفکران مبلغ آن بدان گرفتار شده‌اند. البته، گلشیری، خودآگاهانه قصد بیان و یا اعتراف به این بحران را ندارد. اما وقتی در مقام یک نویسنده شبه مدرنیست، به محاکات نفس بیمار و شخصیت اسکیزوفرنیک خود می‌پردازد، به گونه‌ای ناخواسته و حتی نادانسته، پرده از عمق بحران هویت و اضطراب وجودی و گسستگی تاریخی ــ فرهنگی و روانی خود و مجموعه کاست (Caste) روشنفکری و همه نمایندگان و مبلغان آن برمی‌دارد. او، آگاهانه به دنبال راهی برای برون رفت از بن‌بست و یافتن پاسخ است. و خود می‌گوید که در «بره گم شده راعی»، روشنفکران را در برابر مذهب قرار داده است، می‌خواهد چیزی را مطرح کند که جانشین مذهب گردد. اما شاید انتشار نیافتن دیگر جلدهای این رمان و سکوت گلشیری، ریشخند تمثیلی تاریخی، در پاسخ به او باشد: راهی برای برون رفت از بن‌بست شبه‌مدرنیته وجود ندارد، مگر از طریق زوال آن و نفی سکولاریسم. و این، کاری است که نه گلشیری و نه هیچ یک از دیگر روشنفکران، توان فکر کردن به آن را نیز ندارند. زیرا به معنای پذیرش مرگ و زوالشان توسط خودشان است.

شدّت بیماری و کمپلکس جنسی گلشیری و بحران از هم گسیختگی اخلاقی شبه‌مدرنیته ایران به حدّی است که در «بره

گمشده راعی» حتی یک نمونه از یک رابطه سالم و طبیعی بین زن و مرد وجود ندارد.

این رمان، تجسم حیرت‌زدگی و بی‌هویتی و بحران اسکیزوفرنیک روشنفکر و تکنوکرات شبه‌مدرنیست ایرانی است. بحرانی که وضعیت برزخی و متزلزل تجددگرایی سطحی آن را پدید آورده است، و نمایندگان و مبلغان خود را در جهانی فاقد معنا و هویت و ایمان، و درگیر با مجموعه‌ای از تردیدها و نسبی‌انگاری در نظام ارزشی، رها کرده است.

غریزه‌گرایی این جماعت، سبب گردیده، که کانون اصلی این گرهها و کمپلکسها، در مقوله رابطه جنسی و ارتباط میان زن و مرد متمرکز شود، یعنی همان معضلی که تا آخر عمر، گریبان گلشیری را رها نکرد؛ و صورتهای سادیستیک و آشکارا منحرف آن، در آثار براهنی و چوبک و برخی دیگر نیز، ظاهر گردیده است.

چند نکته دربارهٔ گلشیری

با اینکه انبوه یادداشتهایی که فراهم آورده‌ام، بسیاری از داستانهای کوتاه و بلند و داستانهای بلند مختلف قبل و بعد از انقلاب گلشیری (از مثلاً نمازخانه کوچک من» و «به خدا من یک فاحشه نیستم» گرفته تا «فتحنامه مغان» و «آینه‌های دردار» و «جن نامه» و حتی داستان کم حجم «شاه سیاه پوشان») را دربرگرفته، و حرف و سخن بسیاری درباره او و آثارش وجود دارد، اما به دلیل رعایت محدودیتهای حجمی یک مقاله در یک ماهنامه، و نیز ضیق‌وقت خودم، از پرداختن به آنها خودداری می‌کنم؛ و امیدوارم خداوند فرصت و همتی عطا فرماید، تا در هیئت یک رساله و کتاب مستقل درباره گلشیری، از آغاز تا پایان، با تفصیل بیشتر سخن بگویم. بنابراین، روند مرور اجمالی آثار گلشیری را در همین جا قطع کرده، در مقام نتیجه‌گیری، به بیان فهرست‌وار نکته‌هایی در خصوص آثار و آرا و نیز کارکرد فرهنگی ــ سیاسی رویکرد فرمالیسم مقلد و تکنیک زده او قبل و بعد از انقلاب می‌پردازم:

پیام اصلی «شب شک» القای نسبی‌انگاری به مخاطب، بر پایهٔ این نگرش است که اساسا درک حقیقی و نهایی «واقعیت»، ممکن نیست؛ و منظرهای متفاوت نگاه و زوایای دید، گویا اساسا نحوه بروز و ظهور واقعیت را تغییر می‌دهد

woolf

اول: اینکه، ظهور و غلبه فرمالیسم در ادبیات و هنر، نشانه سیطره ظاهرگرایی تکنیک‌زده، و نادیده گرفتن محتوا و انهماک و بلکه انحلال تفکر مدرن در تکنیک است. و این امر، به معنای به تمامیت رسیدن و انحطاط تفکر است.

دوم: فرمالیسم، رویکردی آرمانگریز و سطحی است، که با مُدپرستی تنوع‌طلبانه جامعه مصرفی قرن بیستم، و رویکرد سوفسطایی و حقیقت‌گریز معتقد به «بازیهای زبانی» آن، و نیز تقلیل معنای متعالی «معرفت» به سطح نازل مجموعه‌ای انبوه از اطلاعات پراکنده و جزئی، و نابودی تفکر در غرب بحران‌زده پسامدرن تلازم دارد.

سوم: فرمالیسم ادبی طریقی انحطاط‌آلود برای ادبیات ماست؛ که اگر خدای ناکرده بر افق ادبیات داستانی پس از انقلاب ایران غلبه کامل و فراگیر یابد، موجب تشدید و تعمیق سطحیت و قشری‌زدگی و ظاهرگرایی مبتذل و آلوده شبه‌مدرنیستی در ادبیات و دیگر حوزه‌های فرهنگی ما می‌گردد؛ و بحران جدّی کمرنگی حضور و فعالیت تفکر نقاد غرب‌ستیز در جامعه را وسعت و عمق و ابعاد نوینی می‌بخشد.

چهارم: فرمالیسم، فی‌حدذاته، حکایتگر دوری از تفکر، و نشانه انحطاط و ظاهربینی و اسارت در قلمرو مشهورات مدرنیستی است.

در جامعه‌ای مثل ایران امروز، ترویج فرمالیسم ادبی و رویکردهای نوسوفسطایی تفکرستیز و معتقد به بازی زبانی (نظیر آرای «یاکوبسون» و «شکلوفسکی» یا «گادامر» و «دریدا» و...)، نحوی تلاش تأثیرگذار و مخرّب در تعمیق عقول و دور کردن مخاطبان از حقیقت و ادراک ژرف‌اندیشانه باطنی و تفکر جدی و امری غفلت‌آفرین است؛ و بی‌تردید، بر ابعاد هولناک پریشانی ناشی از سطحیت و ظاهرگرایی تقلیدی شبه‌مدرنیستی ما خواهد افزود. ترویج رویکرد فرمالیسم مقلد گلشیری یا پیروان او، در مثل، شبیه کوشش به منظور ایجاد انگیزه و حساسیت در جوانان برای تکنیکی رقصیدن و یا خوش تیپ‌تر بودن است؛ که جز غفلت از معانی و حقایق اصیل و آرمانهای متعالی و مسئولیتهای مهم و تعهدات ارزشمند اخلاقی و انسانی و انقلابی، حاصل دیگری ندارد. و در موفق‌ترین حالت، ایجاد گونه‌ای صناعت لفاظی تو خالی است. (نظیر همان کاری که سوفسطاییان در آتن باستان انجام می‌دادند.

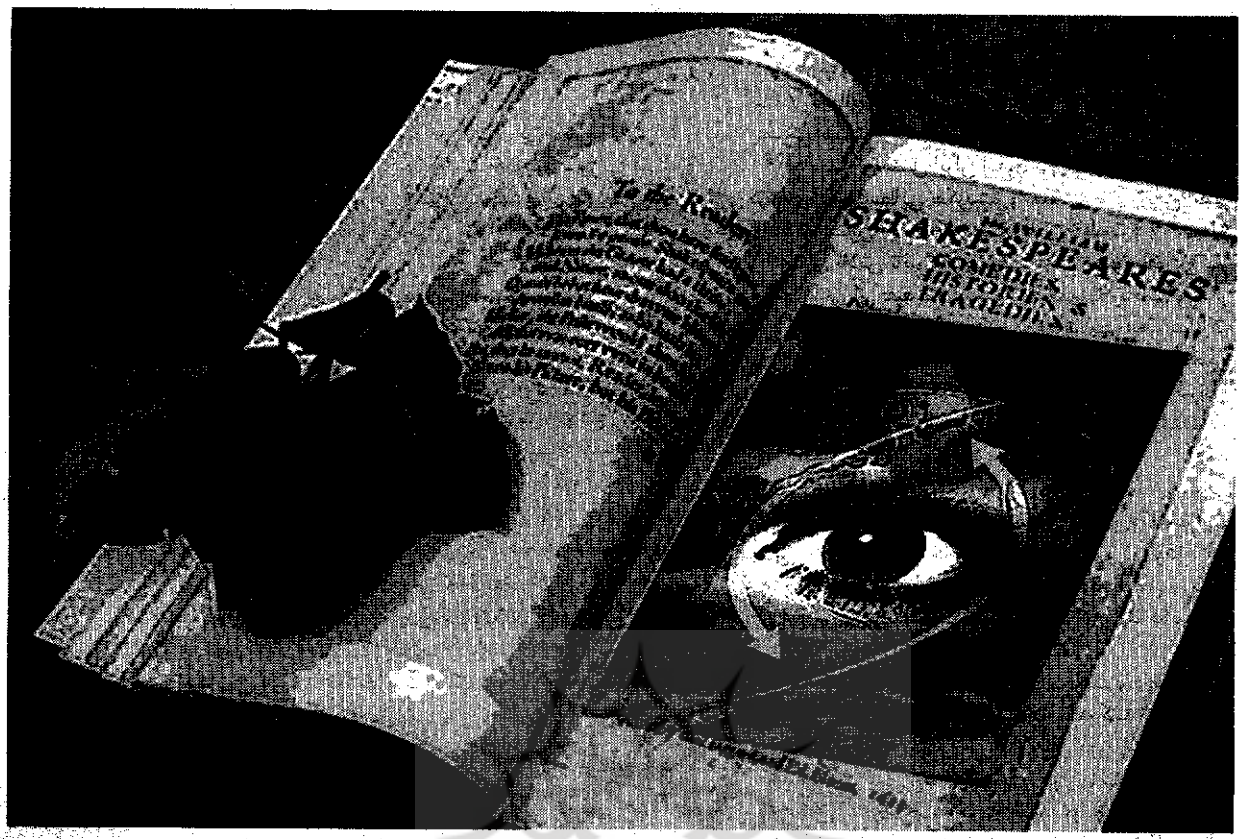
البته، فرمالیسم مقلد و تکنیک‌زده گلشیری، به دلیل ذات خود، که تبلور هویت بحران زده و در حال زوال دوره احتضار تمدن غربی است، گونه‌ای غرب‌زدگی را به همراه می‌آورد، که جز در هیئت غرب‌زدگی شبه‌مدرن، نخواهد بود. مجموعه نهادهای فرهنگی جهان امپریالیستی در جامعه ایران امروز، گزینه‌ای مطلوب‌تر از سیطره تاریخی ــ فرهنگی غرب‌زدگی شبه‌مدرن سراغ ندارند؛ و تحقق تام و تمام و فراگیر این گزینه، برای مردم ما، حاصلی جز تباهی عمیق و تمام عیار ندارد.

پنجم: رویکرد فرمالیستی و پریشان گلشیری و شاگردان و همفکران او به زبان، نه تنها زبان فارسی سالم (به عنوان زبان معیار) را زنده و یا حتی حضور آن را تا حدی تقویت نخواهد کرد و زبان نوین بارور معاصری نخواهد آفرید، بلکه وضعیت متشتت و تراژیک و بی‌هویت امروز زبان ما را بحران‌زده‌تر خواهد کرد.

اساساً هر نوع رویکرد فرمالیستی در زبان، نشانه بحران و انحطاط بوده، بر دامنه و ابعاد هر وضعیت بحرانی، به مراتب خواهد افزود.

ششم: گلشیری از منظر توجه خاص به فرم و رویکرد فرمالیستی به داستان، و نیز از منظر محتوای نیست‌انگارانه و پریشان و سردرگم و بیمارگون و غریزه‌گرا و به راستی مبتذل آثار خود، نویسنده‌ای است که غلبهٔ رویکرد و ذهنیت او، موجب بالا گرفتن و شدّت یافتن تب و بیماری فرماسیون شبه‌مدرن ایران خواهد گردید.

هفتم: فرق گلشیری و فرمالیسم مقلد نیست‌انگار او با ساعدی و رئالیسم مضطرب وی، در این است که گلشیری به دلیل تعلقات فرمالیستی و ظاهرگرایانه خود، یکسره اسیر دغدغه‌های حیوانی و موهوم دنیای شخصی و فردی خود بوده، و اندک مایه‌های خشم فروخورده و منفعلانه ساعدی و آثار او را نیز از خود نشان نمی‌دهد. درونگرایی مالیخولیایی حاکم بر آثار گلشیری، نمود برجسته و بارز گسستگی فرهنگی و وضعیت اسکیزوفرنیک روشنفکری، و فرماسیون شبه‌مدرن در ایران



است.

هشتم: به نظر می‌رسد در مجموعه آثار گلشیری، یک داستان خالی از تصاویر مستهجن و شهوانی و الکلیسم مفرط، وجود ندارد.

دنیایی که گلشیری تصویر می‌کند دنیای جوانان لمپن روسپی باز و روشنفکران پرمدعا اما در باطن لمپن و سرگردانی است که جز «زن» و «عرق» (که برای فرار از ملال و بی‌معنایی زندگی خود بدان پناه می‌برند) گویی دغدغه و مشغلهٔ دیگری نداشته‌اندونمی‌شناسند.

آیا این فضا، بازتاب دنیای ذهنی پرکمپلکس خود او نیست که همچون تصویری تکرآری در اکثریت مطلق آثار او حضور می‌یابد؟ از منظر درک حقیقت برای جوانان ما، شاید ظلمی بزرگ‌تر از این وجود نداشته باشد که در سالهای اخیر، مجموعه رسانه‌های تبلیغاتی و سازمانهای مختلف فرهنگی ــ هنری داخل و خارج، جمع شده‌اند تا از نویسنده‌ای این گونه و این چنین گرفتار ورشکستگی فکری و بحران هویت و کمپلکسهای بیمارگونه غریزی، در ذهن جوانان علاقه‌مند به ادبیات و معرفت، چهره و قهرمان و الگو بسازند.

نهم: میل گلشیری به بازی با فرم و توجه خاص به قالب، و کوشش برای بهره‌گیری موفق و ناموفق از «جریان سیال ذهن» و شیوه تک‌گویی درونی، موجب نهادینه شدن ورشکستگی معنایی و نیستانگارانه روشنفکری ایران در عرصه ادبیات داستانی گردیده، و به جای یک رمان یا داستان کوتاه خواندنی، جدول سردرگمی از کلمات متقاطع ــ که تابع ذهن پرپرش و مضطرب و غیرمنسجم و اسکیزوفرنیک نویسنده است ــ ارائه می‌دهد.

این رویکرد فرمالیستی، اندک ظرفیتهای رئالیستی قابل بهره‌گیری در ادبیات داستانی معاصر ایران را نیز به پای فرمالیسم ناقص و تعهدگریزی تکنیک‌زده خود قربانی می‌کند.

برای ادبیات متعهد به آرمانهای انقلاب اسلامی، که در صدد ارائه ژانر ادبی رمان گونهٔ متناسب با افقهای آرمانی انقلاب در شرایط امروز جهانی است، رواج فرمالیسم مقلدانه گلشیری، بسیار مخرب‌وویرانگراست.

دهم: کار اصلی گلشیری در ادبیات داستانی، از زمان انتشار «شب شک» و مدتها پس از آن «شازده احتجاب» تا «آینه‌های دردار» و «جن نامه»، تولید و باز تولید شک‌گرایی، ایجاد تردید، و توهم نامیدن واقعیت، یقین‌زدایی، به سرگیجه افکندن مخاطب در حصول اطمینان از دریافت حقیقت و به تبع آن، (خواسته یا ناخواسته) ترویج ایمان‌زدایی و آرمان‌ستیزی و سرگشته کردن مخاطبان و کشاندن آنها به ورطه دغدغه‌های دایمی حول دو محور «زن» و«الکل» بوده است.

رویکرد فعال گلشیری به کار سازمان‌یافته آموزشی و شاگردپروری و مخاطب‌یابی در جوانان، به انضمام مایه‌های نیستانگارانه و یقین‌زدایانه و ظاهرگرایی فرمالیستی حاکم بر آثار او، نوشته‌ها و کل رویکرد ادبی او را به بهترین محمل و مناسب‌ترین رویکرد برای ترویج نئولیبرالیزم در عرصه ادبیات داستانی بدل نموده‌است.

دقیقاً از همین منظر است که حمایتها و حرکتهای گسترده‌ای جهت بزرگ‌نمایی شخصیت و ترویج رویکرد ادبی ــ فرهنگی او، بویژه از طرف رسانه‌ها و نهادهای فرهنگی وابسته به نظام جهانی سلطه، صورت می‌گیرد.

راه اصلی مقابله با این هجوم مخرب و سازمان یافته، تقابل گسترده و عمیق ژرف‌اندیشانهٔ تئوریک و نقد مبانی و اصول و مبادی و غایات، و عیان کردن تناقضات ذاتی و ضعفهای مبنایی و ماهیت منحط و بحران‌زده و تفکرگریز آن است.

اتاق شمارهٔ سیزده

مریم فاضلی داغستانی

دستی به موهایش کشید و به سوی پنجره رفت. می‌توانست در شیشهٔ پنجره، تصویر مبهمی از خود را ببیند. تصویری از رگه‌های چین‌خورده و موهای شقیقه که به رنگ خاکستری درآمده بود و چشمهایی که او در آنها فروغ گمشده‌ای را می‌جست. در اتاق هیچ آینه‌ای نبود. از آینه زیاد خوشش نمی‌آمد. مدادش را پشت گوش گذاشت و دستها را روی سینه‌اش چفت کرد. اتاق خلوتی داشت، یک تخت، میز و صندلی و پنجره‌ای که رو به باغ باز می‌شد. دیوارهای اتاق به رنگ سفید شیری بودند. یادش می‌آمد قبلاً رنگ دیوارها سرمه‌ای تیره بود. حدس زد که باید تغییر رنگ کار زنش باشد. اما او کی این کار را انجام داد؟

حوصله نداشت به این موضوع فکر کند. گذاشت افکار به مغزش هجوم بیاورند، بعد آنها را می‌نوشت. کلمه‌ها گاهی نمی‌آمدند و بعد یک دفعه حمله می‌کردند. باید می‌قاپیدشان باید سرعت عمل به خرج می‌داد. کنار میز رفت و صندلی را عقب زد. مداد را برداشت و نوشت:

«دو مرد در فضای نیمه تاریک اتاقی بسته و بدون پنجره در دوطرف یک میز، رو به روی هم نشسته بودند. یکی سرش پایین بود و آن دیگری به تاریکی خیره شده بود. یکی غالب بود و دیگری مغلوب. غالب با یک دست روی میز ضرب گرفت و با دست دیگر کتش را مرتب کرد.

ــ خوب... می‌تونی به من بگی اسمت چیه؟

ــ شما بازپرس هستید؟!

ــ نه... نه... فقط می‌خوام با هم یک گپ دوستانه بزنیم.

ــ قیافه‌ات به وکیلها نمی‌خورد، پس حتماً بازپرسی.

ــ باشه اگه دلت نمی‌خواد اسمت رو بگی، اصراری نیست. می‌تونیم راجع به چیز دیگه‌ای صحبت کنیم. مثلاً قتل...

ــ آره توی بازپرسیِ قبلی گفتم یکی رو کشتم. به تو نگفتن؟!

ــ تو از وقتی اومدی اینجا مدام از یک قتل صحبت می‌کنی. کدوم قتل، پس چرا ما جنازه‌ای پیدا نکردیم. تو باید واضح‌تر صحبت کنی. این قتل کجا و کی اتفاق افتاد؟ مقتول کی بود؟

ــ قاتل خودم بودم!

غالب داشت کلافه می‌شد. مغلوب که او را به بازی گرفته بود گفت: من گفته بودم این یک بازجوییست. مامانم همیشه می‌گفت که بچهٔ باهوشی هستم. هه چیز زود دستگیرم می‌شه. می‌دونی کسی نمی‌تونه من رو گول بزنه. یادش به خیر همیشه فکر می‌کرد یه کاره‌ای می‌شم. مثل همهٔ مامانها ولی هیچی نشدم. تازه هفتهٔ پیش هم از کار اخراجم کردند.

ــ نه نشد... ببین، تو هر چی دلت می‌خواد می‌تونی بگی، منتها بعداً. ولی حال باید در مورد موضوع اصلی صحبت کنیم، در مورد قتل.

ــ خوب من داشتم می‌گفتم، ولی تو یکدفعه وسط حرفم پریدی. کجا بودم... آره اون مدام غر می‌زد. اعصاب من رو خراب می‌کرد. دوستش داشتم، ولی گاهی وقتها سرکوفت می‌زد. می‌دونی من از سرکوفت خیلی بدم میاد. خب یه مواقعی هست که آدم دیوونه می‌شه. کاریش نمی‌شه کرد و وقتی دیوونه می‌شه، زمانی به خودش میاد که کار از کار گذشته. ببینم تا حالا دیوونه شدی؟ مثلاً توی بازجوییهات؟

ــ باز که تکرار کردی، گفتم که من پلیس نیستم!

ــ می‌دونم بازپرسی. نه من فکر نکردم که تو پلیسی، ولی آخه مگه بازپرسها پلیس نیستند؟

ــ اصلاً این بحث رو فراموش کن، داشتی تعریف می‌کردی.

ــ ولی تو جواب سئوال من رو ندادی.

ــ کدوم سئوال؟!

ــ اینکه بازپرسی یا پلیس برای من خیلی مهمه. همه چیز باید دقیق نوشته بشه.

این دفعه صدای مرد غالب حالت تحکم داشت:

ــ بقیه‌اش رو تعریف کن!

ــ آره داشتم می‌گفتم، من اونو کشتم.

با حالتی عصبی دستش را روی صورتش گذاشت و زار زد:

ــ دستهام خونی شده بود. تورو خدا من تحمل این عذاب وجدان رو ندارم. خواهش می‌کنم دادگاه من رو جلو بیندازید. پس این بازجویی لعنتی کی تموم می‌شه؟!

ــ تو نمی‌خوای بری سر اصل مطلب، مدام طفره میری. می‌خوای من رو بازی بدی؟

ــ نه طفره نمیرم، تمامش حقیقته.

ــ کدوم حقیقت، کدوم دادگاه، کدوم قتل. سعی داری بین حرفهات چی رو پیدا کنی.

مرد غالب بلند شد و در طول اتاق شروع به قدم زدن کرد. دهانش باز و بسته می‌شد، ولی مرد مغلوب دیگر به حرفهایش گوش نمی‌داد.

از اینکه در این بازی مسخره نقش مغلوب را ایفا می‌کرد، اعصابش به هم ریخته بود. فکر می‌کرد دارد دیوانه می‌شود. لحظه‌ای به خودش آمد که دید روی مرد افتاده و گلویش را می‌فشارد.

ــ لعنتی چرا به حرفهام توجه نمی‌کنی؟

و مردی که حالا دیگر غالب نبود، به زور دست او را کنار زد و به‌زحمت توانست نگهبان را صدا کند. دو نفر به داخل اتاق یورش آوردند و مردی را که حالا دوباره مغلوب شده بود را محکم گرفتند. او هم مدام فحش می‌داد و لگد می‌پراند...»

مداد را روی میز گذاشت و کش و قوسی به دستهایش داد. خیلی سریع پیش رفته بود. مشکلی که در نوشتن همیشه او را