

جستاری در بنیان‌های فکری نظریه ادبی هوشنگ گلشیری

فرامرز خجسته*

یاسر فراشاهی نژاد**، مصطفی صدیقی***

چکیده

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

کلیدواژه‌ها: نظریه ادبی، رمان معاصر، اومانیسیم، فرمالیسم، هوشنگ گلشیری.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، faramarz.khojasteh@gmail.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان (نویسنده مسئول)، yaserfarashahi@gmail.com

*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، navisa_man@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۵/۶/۱۵

۱. مقدمه

هوشنگ گلشیری از معدود نویسندگانی است که علاوه بر تجربه‌های موفق و درخور توجه در داستان‌نویسی، در نقد ادبی نیز مقالات مهمی تألیف کرده، که برخی از آن‌ها در زمینه‌هایی چون داستان‌نویسی و مدرنیسم ادبی جریان‌ساز بوده‌است. مقالات مهم او در این حوزه، مقالاتی است که در سالهای نخستین دههٔ چهل در مجله *جنگ اصفهان* به چاپ رسانده است. هرچند گلشیری نگاهی فرمالیستی به ادبیات دارد و این موضوع هم در آثارش متبلور است و هم خود او به آن معترف است و می‌گوید: «طرح مباحثی چون شیء فی نفسه، شیء نوشته، و همچنین خواندن خود متن و ارزیابی اثر با توجه به معیارهای موجود در آن و بالاخره زبان موجود در نوشته را اصل دیدن تنها وقتی مفهوم می‌افتد که به یاد بیاوریم بزرگترین اتهام صاحب این قلم در تمام این سالها فرمالیست بودن بود» (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۱، ۱۷) اما از آنجا که گلشیری در مقالاتش هم به فرم اهمیت داده و هم تعهد انسانی را مهم دانسته، این فرم‌گرایی به تکنیک زدگی محض نینجامیده است. مبانی نظری و فکری هوشنگ گلشیری را می‌توان در اومانیزم و فرمالیسم خلاصه کرد. در سالهایی که گلشیری به نقد ادبی و نوشتن داستان مشغول بود، جریان غالب ادبیات ایران، رئالیسم متعهد، یا نوعی رئالیسم سوسیالیستی بود. افرادی چون سیروس پرهام و احسان طبری تنها ادبیات رئالیستی را می‌ستودند و ادبیات مدرن را وقعی نمی‌نهادند. در این میان، گلشیری در کنار افرادی چون ابوالحسن نجفی از نخستین نویسندگانی بود که به ادبیات مدرن و فرم‌گرا، و تبیین ویژگی‌های آن پرداخت. گلشیری و نجفی در این مقالات علاوه بر توجه به فرم، و نویسندگان تکنیک‌گرا و مدرن، از ادبیات متعهد نیز غافل نماندند. تمایز بزرگ کار گلشیری و نجفی با منتقدان چپ‌گرا این بود که برای نخستین بار نشان دادند که ادبیات متعهد تنها ملزم به تبیین اندیشه‌های حزبی جریان چپ نیست؛ بلکه تعهد را می‌توان فارغ از تمایلات حزبی، در حضور و درک فردیت انسان جست‌وجو کرد. شایان ذکر است که جریان چپ و نویسندگان وابسته به حزب توده، چنان درگیر قواعد حزبی زمان خود شده بودند که از پرداختن به جنبه‌های اومانیزمی افکار خود مارکس (Marx) غافل ماندند و مفهوم انسان را فارغ از طبقه، حزب و جبر تاریخی نمی‌فهمیدند. در صورتی که یکی از مفسران بزرگ اندیشه‌های مارکس بر این باور است که فلسفهٔ مارکس سنتزی بین انسان‌گرایی و طبیعت‌گرایی است (فروم، ۱۳۷۳: ۲۴ و ۲۵).

هرچند تاکنون آثار داستانی هوشنگ گلشیری بیش و کم نقد و تحلیل شده است و تحقیق‌هایی مانند بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب از صالح حسینی، مجموعه مقالات همخوانی کاتبان به کوشش حسین سنابور و نقش‌بندان قصه ایرانی از رضا عامری و... را می‌توان در این سیر یادآور شد، ولی نظرات گلشیری در مقالاتش تاکنون مورد سنجش و داوری قرار نگرفته است. شهریار زرشناس نیز در سال ۱۳۸۲ در مجله ادبیات داستانی مقاله‌ای با عنوان: «فرمالیسم مقلد تکنیک زده در بررسی آثار هوشنگ گلشیری» نوشته است و با نگاهی نه چندان آکادمیک، نخست فرمالیسم، و سپس آثار گلشیری را به عنوان مکتب و آثار منحط، نفی کرده است. از نظر زرشناس تکنیک‌گرایی مدرن ریشه در عقلانیت‌انگیزی دارد. (زرشناس، ۱۳۸۲: ۴۹) زرشناس همچنین در مورد جوهر ادبی گلشیری می‌گوید: «جوهر رویکرد ادبی گلشیری را، در عبارتی کوتاه، می‌توان این گونه بیان کرد: «فرمالیسم مقلد تکنیک زده» چرا می‌گوییم فرمالیسم مقلد؟ زیرا «فرمالیسم ادبی» یکی از گرایش‌های ادبیات بحران زده و به انحطاط گراییده پسا مدرن غربی در نیمه اول قرن بیستم است» (همان: ۵۴). چنانکه مشخص است، فرمالیسم را که یکی از جنبش‌های وابسته به مدرنیسم ادبی است (چایلدرز، ۱۳۹۲: ۲۵ و ۲۴) گرایشی پست مدرن خواندن، و گزاره‌هایی یک جانبه و منفی چون منحن و مقلد و تکنیک زده، به بحث‌های دقیق علمی و پژوهشی، و البته بی‌طرفانه، شبیه نیست. از این رو، در این مقاله کوشش شده تا از لابه‌لای مقالات گلشیری، که با عنوان باغ در باغ نیز به طبع رسیده است، نظریه ادبی او شناسایی و بازسازی شود. برای نیل به این مقصود کوشیده‌ایم تا آرای او در باب انسان و اومانیسم، و تعلقات نظری‌اش به مکتب‌های مدرن ادبی چون فرمالیسم، با توجه به فلسفه نظریات ادبی تحلیل شود.

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

۲. نگاهی به سیر اومانیسیم در اروپا

پیش از آنکه روایتی مختصر از جریان اومانیسیم در اروپا به دست داده شود، ذکر این نکته ضروری می‌نماید که آنچه در این بخش درباب اومانیسیم خواهد آمد، تنها سخنی شتاب‌زده و کلی است که بر پایه پیوند فلسفه قاره‌ای و اومانیسیم شکل گرفته‌است و از همین رو، تضاد این جریان با فلسفه علوم اجتماعی انگلیسی - امریکایی هویدا است. چنان که ایون شرت در کتاب *فلسفه علوم اجتماعی قاره‌ای* شرح می‌دهد: «پیوند با اومانیسیم مکاتب فکری قاره‌ای را از فلسفه علوم اجتماعی انگلیسی - امریکایی متمایز می‌کند.» (شرت، ۱۳۹۵: ۱۴) بنابراین اگرچه بنابر ضرورت در قسمتی به افکار آگوست کنت اشاره خواهد شد، رویکردهای پوزیتیویستی جامعه‌شناسیک در این مقاله مورد نظر نخواهد بود. دودیکر اینکه یکی از ویژگی‌های اومانیسیم، که با علوم اجتماعی پوزیتیویستی و فلسفه تحلیلی در تضاد است، توجه ویژه اومانیسیم به نقش تجربه‌های تاریخی و انتقال آگاهی است. (همان: ۲۴) بنابراین آنچه در این مختصر به آن اشاره خواهد شد، فربه‌شدن تدریجی اندیشه‌های انسان محور را در گذر زمان آینگی می‌کند. اومانیسیم، مباحثی چون هرمتوتیک، تا ساختارگرایی و نظریه انتقادی مکتب فراکفورد را دربرمی‌گیرد. این جریان گسترده به شکلی بود که در برهه‌ای از آن شخصی چون آگوستین قدیس متن‌های مقدس را متونی انسانی خواند (همان: ۷۲) و در مقطعی فردی چون کانت، به تنهایی در مقابل سنت مذهبی و تجربه‌گرایی قد علم کرد. (همان: ۲۵۶ و ۲۵۵) بنابراین به علت گستردگی مباحث نظری در این بخش، با تکیه بر کتاب *اومانیسیم تونی دیوس*، به حرکت پیوسته جریان اومانیسیم، در دل تاریخ فلسفه غرب اشاره خواهد شد.

از تاریخ شکل‌گیری واژه اومانیسیم تا امروز، این کلمه دامنه گسترده‌ای از مفاهیم را در بر گرفته است و از هر تعریف جامع و مانعی تن می‌زند. محققان برجسته نیز چنین سودایی به سر نداشته‌اند و در حد توان خویش در تحلیل معانی متنوع و گاه متناقض آن کوشیده‌اند. بسیاری بر این باوراند که اومانیسیم واژه‌ای است با تاریخی پیچیده که دامنه ممکن و بسترهای آن به طرز غیر معمول گسترده است. (دیویس، ۱۳۷۸: ۶)

پیش از هر چیز باید دانست که این کلمه به لحاظ تاریخی با دوران رنسانس گره خورده است و هر مطالعه تاریخی در مورد اومانیسیم، از این دوران شروع می‌شود. کلمه اومانیسیم در زمان رنسانس به معنی مطالعه آزاد بود و در نظر اول به ادبیات و مطالعات علوم انسانی متفاوت با الهیات اطلاق می‌شد. (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۸۵ و ۸۴) به نظر بسیاری این واژه از

اومانیست‌های قرن چهاردهم و پانزدهم فلورانس گرفته‌شده که قبل از هر چیز معلم زبان، خطیب و مترجم بودند. (دیویس، ۱۳۷۸: ۸) اومانیست‌های دوران رنسانس گروهی نخبه بودند که از عوام فاصله می‌گرفتند. حتی زمانی که صنعت چاپ شکل گرفت با آن مخالفت ورزیدند و فکر می‌کردند این صنعت باعث عوامانه‌شدن علم می‌شود. (جانسن، ۱۳۸۷: ۱۵۵) بنابراین این جریان بر خلاف آنچه بسیاری تصور می‌کنند، از آغاز میلی به گسترش آگاهی تمام مردم نداشت. برخی فرانچسکو پترارک (Francesco Petrarca) ایتالیایی را نخستین اومانیست می‌دانند و از ژوزف اسکالیژر (Joseph Scaliger) و ایزاک کازین (Isaac Casaubon)، به عنوان محققانی نام می‌برند که اومانیسم را در فرانسه قرن شانزدهم به بالاترین مرتبه رساندند. (همان: ۱۵۴) اما گسترش این مفهوم را باید در جای دیگری، یعنی در آلمان جست‌وجو کرد.

پیشاهنگان طرح برنامه‌های درسی نو اومانیستی، اصلاح‌گرانی از قبیل نایتامر (Niethammer)، و معاصران معروف او چون هگل (Hegel) و ویلهلم فون هومبولت (Wilhelm von Humboldt)، بنیانگذاران نظام جدید دبیرستانی آلمان شدند. (دیویس، ۱۳۷۸: ۱۶) این جریان که با تمرکز بر مطالعه زبان‌های لاتینی و علوم انسانی آغاز شده بود، به سرعت در آلمان و دیگر کشورها گسترش یافت. پس از چندی خلیقات این اومانیست‌های آلمانی، توسط افراد طرفدار آلمان چون ساموئل کالریج (Samuel Taylor Coleridge)، وارد فرهنگ روشنگری انگلیس شد. (دیویس، ۱۳۷۸: ۲۰) با این وجود از آنجا که واژه اومانیسم در انگلستان به طور ضمنی به معنی خداناباوری بود، کمتر کسی خود را اومانیست می‌خواند. (همان: ۲۱)

دامنه معنایی اومانیسم بسیار وسیع است و نمی‌توان آن را به صورت جریانی که به شکل خطی در تاریخ اروپا امتداد داشته تحلیل نمود. با همه تقابلی که اومانیسم بعدها با مذهب و کلیسا پیدا کرد، حتی در خود کلیسا نیز می‌توان ردپای جریان اومانیسم را پی‌گرفت. برای مثال اراسموس (Erasmus) را از نخستین اومانیست‌های مسیحی می‌دانند که باعث شد بعدها این جریان در فرانسه و آلمان گسترش یابد. (جانسن، ۱۳۸۷: ۱۵۹-۱۵۶) اما رفته رفته مفهوم «انسان کلی» در قرن نوزدهم جای دین مسیحیت را گرفت و دین انسانیت را به وجود آورد. آگوست کنت (Auguste Comte) معتقد بود در جهانی بدون خداوند همزیستی مسالمت‌آمیز و اجتماعی انسان‌ها صرفاً متکی بر منابع خودشان است. (دیویس، ۱۳۷۸: ۳۹) در ادامه جامعه پوزیتیویستی که کنت تبیین می‌کرد، یک آرامش‌دهنده دینی از کار درآمد. او نام دین جدیدش را دین انسانیت گذاشت. این دین یک نظام پیچیده اجتماعی و

اخلاقی بود و در آن، موجود بزرگ، یعنی همان انسان، باید به جای خدا پرستش می‌شد. (جانسن، ۱۳۸۷: ۱۶۳) در ادامه همین جریان برخی اومانیست‌های متأخر در بیانیه‌های خود، خدا باوری و حیانی را منکر شدند و دین را شامل تمام اعمال و اهداف و تجربه‌هایی مثل کار، هنر و غیره دانستند. شایان ذکر است که این موضوع تنها منحصر به بیانیه‌ها نیست و تنی چند از نویسندگان آنتیست (خدانا باور) معاصر نیز، برای تاریخ‌دار کردن افکار نو اومانیستی خود تصویری کاملاً آنتیستی از متفکرانی چون کانت (Kant) و هیوم (Hume) به دست داده‌اند. (Bradley and Tate, 2010:2)

متیو آرنولد (Matthew Arnold) به نوعی اومانیسم صلح طلب متمسک شد تا در باره آشوب نفاق آمیز سیاست و طبقه دآوری کند. از دیگر سو هاکسلی (Huxley)، روح اومانیسم را به یاری می‌طلبد تا بساط آخرین جان سختی مسیحیت را برچیند. (دیویس، ۱۳۷۸: ۲۷) پرواضح است که چنین جریانی، با گرایش‌های متعدد و ساختار شکن، مخالفت‌ها و انتقادهای بسیاری را برانگیخته است. چنانکه برخی حتی منکر پیشینه تاریخی برای اومانیسم هستند و جریان‌های قرن نوزدهم را بی‌ارتباط با مطالعات علوم یونانی رنسانس دانسته‌اند. مثلاً بابک احمدی می‌نویسد: «تصور متفکران رنسانس همچون انسان‌گرایان، آن هم به معنایی که این واژه در جریان تکامل تمدن مدرن یافته، زاده تلاش تاریخ نگارانی است که پس از روشنگری بسیار کوشیده‌اند تا برای انسان‌گرایی پیشینه تاریخی و نظری جعل کنند». (احمدی، ۱۳۸۸: ۸۶) از دیگر انتقادهایی که متوجه اومانیسم می‌دانند این است که انسان‌گرایی به خواست کار برنده سخن تعلق دارد، یعنی به خواست قدرت، و اینکه چه چیزهایی باید مسلط باشد. (همان: ۸۵) همین اراده معطوف به قدرت ذات پدرسالارانه اومانیسم را در بسیاری از جریان‌های مرتبط با آن آشکار ساخته است. از نظر آگوست کنت زن آرمانی، زنی است که تنها به خانه‌داری و الهام بخشی برای مرد پردازد. (دیویس، ۱۳۷۸: ۴۱) چنان که ملاحظه شد هر چند تعاریف انسان در دوره‌های مختلف تغییر کرده، اما مردانه بودن آن تغییر نیافته است. همواره عقل را مردانه تصور کرده‌اند و احساس را زنانه. حتی شعار بزرگ‌ترین انقلاب آزادی خواه دوران، یعنی انقلاب فرانسه، آزادی و برابری و برادری بود، و خواهری در آن جایی نداشت. (احمدی، ۱۳۸۸: ۸۵-۸۲)

فارغ از این انتقادهای برخی اومانیسم را در حد یک جنبش ضد دینی تقلیل داده‌اند. زرشناس ارکان اومانیسم را تجربه‌گرایی و نسبیست دانسته و معتقد است که با این نظریات متافزیک انکار می‌شود و بشر در حد مادیات سقوط می‌کند. (زرشناس، ۱۳۷۰: ۳۰) رنه گنون

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

۳. زیباشناسی کانت؛ مبنای فلسفی فرمالیسم

کانت در کتاب مشهور *نقد عقل محض*، حدود عقل نظری را مشخص کرد و در کتاب *نقد 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 تلویحا در احکام ذوقی و مسائل زیباشناختی ناموجه اعلام می‌دارد. در نتیجه اولین مرحله اصلی در مورد تحلیل «زیبا» بر اساس کیفیت است» (همان: ۱۷۶ و ۱۷۵) 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 الزاما نیازمند یک تحریک خارجی دانست. در قلمرو زیبایی، نه فایده لحاظ می‌شود نه کمال و نه آرمان و نه حتی غایت» (همان: ۱۷۸) به شکل دقیق‌تر می‌توان گفت که کانت «داوری ذوقی را از نظر کیفیت بررسی کرد. از این دیدگاه ذوق نیروی ارائه حکم است درباره ابژه، یعنی شیوه متصور شدن ابژه است رها از هر غرض». (احمدی، ۱۳۸۸ الف: ۸۴) برخی بر این باورند 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 به هیچ‌رو به این معنی نیست که کانت در شناخت زیبایی، ذهن را به کلی کنار گذاشته است. 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. و چنان که خود کانت اشاره کرده است، لذت از زیبایی به ارتباط و پیوند قوه متخیله و فاهمه وابسته است. به گفته کانت: «لذت از زیبا نه لذت از خوش آمدن است نه لذت از عمل مطابق با قانون، نه حتی لذت از تعمق عقل مطابق با ایده‌ها، بلکه لذت تأمل صرف است. این لذت، بدون دارا بودن هیچ غایت یا قضیه بنیادی، به مثابه راهنما، همراه است با دریافت یک عین به وسیله قوه شهود، در نسبت با فاهمه، به عنوان قوه مفاهیم» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۲۳) چنان که پیشتر اشاره شد با توجه به کیفیت اثر هنری، زیبایی به سودرسانی و یا غرض خاصی وابسته نیست. و حال اگر از نگاه کانت به نسبت و جهت توجه کنیم، زیبایی نیازی ندارد که به هیچ مفهوم معینی ارجاع دهد. چنانکه با دیدن یک 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 هیچ وجه به مفهوم موول نمی‌شود و هیچ تصور مثالی عینی و برون ذات از کمال نمی‌توان داشت؛ بلکه احساس زیبایی کاملا نوعی ادراک درون ذات و بسیار مشخص است». (مجتهدی، ۱۳۹۰: ۱۷۸) در این معنا هنر در تقابل با تولیدات علمی و

صنعتی قرار می‌گیرد و هنرمند واقعی حتی اگر هدف خاصی داشته باشد نباید آن را در اثری که خلق می‌کند نمایان سازد. (همان: ۱۸۲) اما در این میان یک سوال مهم شکل می‌گیرد که به نظر می‌رسد برای خود کانت هم چالشی بزرگ بوده است. اگر زیبایی امری خود ارجاع و خود بسنده است، چگونه می‌توان حکم زیباشناختی را تعمیم داد و به یک داوری کلی 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 تشریح می‌کند. از نظر او: «گرچه هنر مکانیکی و هنر زیبا، اولی به مثابه هنر صرف کوشش و یادگیری و دومی به مثابه هنر نبوغ، بسیار متفاوت‌اند مع‌هذا هیچ هنر زیبایی نیست که در آن عنصر مکانیکی، که می‌تواند طبق قواعدی درک و مراعات شود، یعنی عنصر مدرسی که شرطی ذاتی از هنر را تشکیل می‌دهد، وجود نداشته باشد» (همان: ۲۴۷) اما از طرف دیگر یادآور می‌شود که نبوغ هنری تعلیم دادنی نیست. بلکه اثر هنری «میراثی است برای نابغه‌ای دیگر که احساس اصالت ویژه‌اش را در او بیدار می‌کند و وی را به تمرین رهایی از اجبار قواعد در هنر ترغیب می‌نماید» (همان: ۲۵۸) مشخص است که چنین نظراتی تا چه حد به نظر فرمالیست‌های روسی درباره‌ی آشنایی‌زدایی در متن ادبی نزدیک است و تا چه حد با اندیشه‌های رئالیستی قرن نوزدهم فاصله دارد.

در نهایت، حاصل بحث‌های نظری کانت درباره‌ی زیبایی را می‌توان خودبسندگی و استقلال هنری دانست. مفهومی که راه‌گشای جریان‌های مدرن هنری در قرن بیستم شد. چنان که پتر. وی زیما می‌گوید: «مفهوم کانتی استقلال هنری، زیر بنای نقد نو و انگلو-آمریکایی، فرمالیسم روسی و ساختارگرایی چک است. همه‌ی 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.» (زیما، ۱۳۹۴: ۲۱) بر خلاف زیباشناسی مارکسیستی، زیباشناسی کانت، اسیر برداشت‌های تنگ‌نظرانه‌ی ایدئولوژیک نشد و هنوز هم راه‌گشای فهم دیدگاه‌های متأخر هنری است.

۴. ردپای اومانیسیم در مقالات گلشیری

گلشیری در مصاحبه‌ای که در سال ۱۳۴۸ انجام داد به صراحت گفت هدفش از داستان‌نویسی شناخت انسان است. (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۶۹۶/۲) او در مقاله‌ای با عنوان «شعر روز و شعر همیشه» می‌نویسد: «ارزش کلمه بیشتر از شیء است چراکه طبیعت دست‌آورد انسان و شیء دست‌آورد طبیعت کور است که بی برداشت انسان‌ها همچنان شیء است و لا شعور». (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۳۷/۱) هرچند کور پنداشتن طبیعت و انسان را تنها آگاه هستی دانستن یادآور برخی تفکرات ابتدایی هایدگر (Heidegger) است که انسان را بیرون یا جدا از طبیعت و تنها موجود آگاه به هستی خود می‌دانست، (مک‌کواری، ۱۳۹۳: ۲۶) اما اینکه گلشیری معتقد است، انسان است که به طبیعت معنا می‌دهد و همه اشیاء تنها در ذهن او معنی و مفهوم می‌یابند، نظریات کانت را، که پیشتر به آن اشارتی رفت، آینگی می‌کند.

گلشیری در جای دیگر اشاره می‌کند که: «لازمه گذار از این مرحله غریزی حکایت و نقل و قصه به داستان یا رمان، رسیدن به آگاهی به خود و اشراف به وسیله بیان است، در نتیجه جستجوی رمان یا داستان به مفهوم امروزی آن - در میان جوامعی با ساخت اقتصاد فئودالی و ماقبل آن کاری است بیهوده، و بیهوده‌تر از آن انتظار خلق این گونه آثار است از آدمی مسلوب‌الاختیار و بندی قالب‌های فکری قرون وسطی. واضح‌تر آنکه خلق این‌گونه آثار تنها از انسان امروز ساخته است که به مدد کوپرنیکوس و کپلر و گالیله و نیوتن از منظومه بطلمیوسی رهایی می‌یابد و به یاری فرانسیس بیکن و دکارت و کانت از قالبهای ارسطویی و افلاطونی برمی‌گذرد تا انسان خود مسؤول خود و قالبهای برگزیده خود شود» (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۵۵۷/۲ و ۵۵۶) همچنین گلشیری با یادآور شدن مسأله اختیار و تعهد، خواسته یا ناخواسته به سمت اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی سارتر (Jean-Paul Sartre) پیش رفته است، و در برخی گفته‌های او رسیدن به تعهدی فردی و انسانی به چشم می‌آید. سارتر بر این بود که بشر چیزی جز عمل خویش نیست و در اوج وانهادگی و دو راهی تنها انتخاب است که وجود او را شکل می‌دهد. از آنجا که بشر مختار است، این انتخاب و عمل با مفهوم تعهد و التزام گره‌خوردگی معنایی می‌یابد. سارتر معتقد بود که بشر ابتدا وجود می‌یابد و متوجه خودش می‌شود و سپس خود را می‌شناسد؛ یعنی تعریفی از خود به دست می‌دهد. بنابراین اگر بپذیریم که وجود بر ماهیت مقدم است بشر مسؤول رفتار خود است. (سارتر، ۱۳۴۵: ۲۶-۲۱) سارتر در ادامه اشاره می‌کند که وقتی می‌گوییم بشر

مسئول رفتار و وجود خویشتن است منظور این نیست که بگوییم آدمی تنها مسئول فردیت خاص خود است، بلکه می‌گوییم هر فردی مسئول تمام افراد بشریت است. (همان: ۲۶)

در همین راستا گلشیری در جایی گفته است: «من معتقدم که در زندگی امکان دارد ما به مسئله جبر اعتقاد نداشته باشیم. انسان آزاد است که چنین بیند یا نبیند، چنین بکند، یا نکند. اما در داستان که روابط علت و معلولی حاکم است، چنین جبری جاری است و من می‌خواهم در داستان چنین جبری را برهم بزنم و نپذیرم. و به جای آن با استفاده از تردیها، شکل‌ها، انعکاس واقعیت در ذهن‌های مختلف، آزادی را به انسان بدهم. من با اینکه می‌پذیرم هر انسان در موقعیت‌های خاصی که دارد، برداشتی خاص نسبت به یک حادثه واحد دارد، اما وقتی او را در مقابل شکل‌های خودش و نظرات دیگران قرار می‌دهند، نسبی‌اش می‌کنند و اینجا نوعی آزادی است برای آدمی که می‌توانست از موقعیت خود فراتر برود، اما به دلیل شخصی نرفته است. یک داستان نویس اصلاً می‌خواهد جبر را برهم بزند». (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۶۹۶/۲) فارغ از تعلقات تکنیکی گلشیری به فرمالیسم، که در جای جای نوشته‌های او به چشم می‌آید، چنان که ملاحظه شد او می‌خواست همان کاری را در داستان‌نویسی انجام بدهد که سارتر در فلسفه کرد؛ یعنی دادن اختیار و تعهد به انسان. او می‌گوید اگر در زندگی جبر هست، می‌خواهم در داستان آزادی را به انسان بدهم.

گلشیری معتقد است که در داستان‌نویسی و به خصوص در داستان‌های تاریخی به شخصیتی نیاز داریم که بتواند از دل داستان به شخصیت‌ها بنگرد و فاصله غیر قابل توجیهی بین راوی و دیگر شخصیت‌ها نباشد. او بر این باور بود که سوشون دانشور یک رمان تاریخی است و یک دوره تاریخی را از منظر یک زن معمولی نشان می‌دهد و جعل و سرهم‌بندی واقعیت‌های تاریخی برای بزرگ نمودن شخصیت حقیر ما نیست. (گلشیری، ۱۳۷۶: ۱۱) این نگاه گلشیری به رمان تاریخی، یادآور نظریات نظریه‌پرداز برجسته رمان، گئورگ لوکاک است. چیزی که برای لوکاک بسیار اهمیت داشت این بود که رمان نویس اومانیست به مردم توجه کند. آن هم از نزدیک و بسیار عمیق و نه با نگاهی روشنفکرانه. بلکه رابطه بی‌واسطه با انسان و مردم برای او در خور اهمیت بود. (لوکاک، ۱۳۸۸: ۵۰۸) برخی متفکران علوم اجتماعی نیز چنین نگاهی را به جامعه تجویز و تبلیغ می‌کنند. از نظر استراوس مواجهه با علوم اجتماعی با روحیه اومانیستی یعنی بازگشت از انتزاع‌ها یا برساخته‌های علم‌گرایانه علم اجتماعی به واقعیت اجتماعی، یعنی نگاه به پدیده اجتماعی، بدو از منظر یک شهروند، و پس از آن از منظر شهروند جهان و رسیدن به درک تمامی نوع بشر و کلی همه‌گیر. (استراوس، ۱۳۹۰: ۳۸)

گلشیری سیاست‌زدگی جامعه ایران پیش از انقلاب را متباین با آزادی و درک فردیت انسان می‌داند. او معتقد بود که وقتی نویسنده کارگزار یک چارچوب فکری و ایدئولوژی خاص می‌گردد امکان آزادی رمان را از بین می‌برد و به سمت همان کلیشه‌های مألوف جامعه حرکت می‌کند. (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۱/ ۳۳۸) او ریشه مقابله با فردیت را در سیاست‌زدگی جامعه ایران، که تابعی از مطلق‌انگاری این جامعه است، می‌داند. گلشیری همچنین از ریشه‌های فرهنگی سیاست‌زدگی غافل نمانده است و می‌گوید: در قصه‌های کهن، انسان، انسان کلی است و از طبقه و موقعیت جغرافیایی و اجتماعی فارغ است. (همان: ۳۱۰) درک مطلق‌انگاری و ثنویت فرهنگی ایران باعث شده است که گلشیری دریابد در رمان، حتی اگر رمان‌نویس خود نداند، اعتقاد به مختار بودن انسان و اشراف او بر زمان و مکان و حوادث وجود دارد. (همان: ۳۱۳) گلشیری همچنین در مقاله‌ای اشاره کرده است که در شعر شاعران کلاسیکی چون منوچهری، نگاه به طبیعت نگاه کلی و مطلق است. اما در شعر نیما نگاه شخصی شاعر است که با طبیعت و تأثرات شخصی و انسانی شاعر پیوند می‌خورد. (همان: ۸۵) البته از نظر او همه شاعران معاصر نتوانسته‌اند به چنین نگاهی دست یابند. مثلاً شعر اخوان که مایه‌های بسیاری از ادب کلاسیک فارسی دارد، از نظر گلشیری دچار همان ثنویت و مطلق‌انگاری ادب کلاسیک است که به آن اجازه نداده از رمز به سمبل برسد. (همان: ۱۶۲) بنابراین از نگاه گلشیری شعر اخوان بر خلاف شعر نیما، عاری از تفکرات اومانستی است.

مفهوم «دیگری»، یکی دیگر از جلوه‌های اومانسیم در مقالات هوشنگ گلشیری است. گلشیری بیشتر تلاش نموده که مفهوم دیگری را در جریان خلق اثر هنری، به خصوص داستان بنگرد. داستان و خلق داستان از نظر او فرایند شناخت دیگری است و می‌گوید: «خلق جریانی است متقابل یعنی همراه با مخلوق، خالق نیز شکل عوض می‌کند، همچون مجسمه سازی که همراه با هر ضربه تیشه و تلاش برای به صورت رساندن سنگ انگار ضربه‌ای نیز بر خود، بر سنگ خویش، فرو می‌آورده است. و چون از سر کار خسته و کوفته بر می‌خیزد، خود نیز دیگری است». (همان: ۲۵۴) بنابراین حتی نویسنده و هنرمند نیز در فرایند خلق به دیگری مبدل می‌شود. او در ادامه اضافه می‌کند: «می‌بینیم که این مخلوق در جریان خلق گرچه در وجود نویسنده می‌زید اما فی‌نفسه دیگری است، وجودی است که حضوری خاص خود دارد» (همانجا). به دیگر سخن: «اگر هنر را بتوان تبیین رابطه میان انسان و طبیعت دانست، شاعر با زبان که از نظر تلفظ و حتی کتابت تنها بر یک خط جاری است، چه خط زمانی در تلفظ و چه خط مکانی (در کتابت)، می‌خواهد جهانی سه بعدی یا

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

مفهوم «دیگری» در ادبیات با اندیشه‌ها و نظریات میخائیل باختین مطرح شد. در این راه رمان‌های داستایفسکی منشأ الهام او بود. (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۰) در مورد مفهوم دیگری، هسته اصلی نظریه باختین، معطوف به مکالمه و منطق گفت‌وگویی است. باختین هستی انسان را نتیجه مکالمه می‌داند (انصاری، ۱۳۸۴، ۱۷۱) و بر این باور بود که با آگاه شدن از خویش تلاش می‌کنیم خود را از چشم غیر، و یا از چشم گروه یا طبقه اجتماعی که به آن تعلق داریم بنگریم. به دیگر سخن، از دید او گفتار، پدیده‌ای اجتماعی است. گفتار را نمی‌توان تنها مشغله گوینده تصور کرد، بلکه گفتار حاصل ارتباط گوینده با شنونده است و گوینده پیشاپیش واکنش شنونده را در فعالیت کلامی خود دخالت می‌دهد. (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰) بنابراین مکالمه راهی است به سمت تکثرگرایی، پذیرش و شنیدن صداها و اندیشه‌های متعدد و دور شدن از تک صدایی. چنان که پیشتر اشاره شد، رمان‌های داستایفسکی الهام بخش باختین بود. در واقع تکثر شخصیت‌هایی که هیچکدام لزوماً نماینده

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

با این همه به نظر می‌رسد که گلشیری پیش و بیش از آنکه تحت تاثیر آرای باختین باشد، از توجه نویسنده شهیر آرژانتینی؛ بورخس، به مفهوم «دیگری» بهره برده است. گلشیری در ابتدای مقاله «من زندگی نکرده‌ام، می‌خواهم دیگری باشم» می‌نویسد: «برای اینکه پاره‌ای از خودم را (اعم از تجربه‌ها و یا کشف‌های به صورت رسیده‌اش را) می‌نویسد و به چاپ می‌رساند، دوباره شدن، آن هم با هر داستان یا هر شعر، ضروری است. پاره‌ای هم اوست، منی دیگر شده که می‌تواند مثلاً عقاید بورخس سال ۱۹۴۵ را رد کند یا بپذیرد» (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۱/ ۲۵۳) و در ادامه می‌گوید: «شاید این در مورد همه نویسندگان صادق باشد. و اما اینجا در مورد بورخس، باید گفت که او این احساس دیگری بودن یا شدن را در لحظات آفرینش در آدمها و اشیاء داستانی‌اش دمیده است. ساده‌تر اینکه چون بورخس دیگری است، یا می‌خواهد دیگری بشود، همچون دیگری بیندیشد و یا احساس کند: مثلاً سنگی بشود برگذرگاهی و یا یک گاجو و یا یک دشنه یا جادوگری در آتشگاهی متروک، اشخاص داستان‌های او نیز چنین‌اند» (همان: ۲۵۵) تمرکز گلشیری در این مقاله بر آثار بورخس است و نشان می‌دهد در زمانی که این مقاله را منتشر کرده (۱۳۵۰) تحت تاثیر بورخس بوده است. فارغ از داستان‌هایی که گلشیری در این مقاله به آن اشاره کرده است، بورخس داستانی با عنوان دیگری دارد که در آن بورخس پیر، و بورخس جوان باهم ملاقات می‌کنند و این اوج تفکر بورخس در باب مفهوم «دیگری» است. (بورخس، ۱۳۸۱: ۲۵-۹) به همین دلیل، گلشیری به تاسی از بورخس، در داستان‌هایش نیز نسبت به مفهوم «دیگری» بی‌توجه نبوده است.

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

حضور مفهوم «دیگری»، در برخی از داستان‌های کوتاهش نیز، آشکارا مفهوم دیگری را در نظر داشته است. مثلاً در داستان کوتاه چنار، که در سال ۱۳۳۹ در پیام‌نویین چاپ شده است، انسانی را به تصویر می‌کشد که به دنبال رویاها و خیالاتش به بالای چناری می‌رود اما جامعه‌ای که محصور اندیشه‌ها و قراردادهای اجتماعی منجمد است، برخوردار بیگانه‌ستیز دارد و رفتار نامتعارف آن دیگری عصیان‌گر را بر نمی‌تابد. (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۰-۳۵) به عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان گفت که گلشیری در داستان معصوم اول، با جان بخشیدن و شخصیت دادن به یک مترسک، همچون برخی آثار بورخس، جلوه‌ای متفاوت از حضور «دیگری» را به نمایش گذاشته است. (همان: ۱۹۶-۱۸۷)

۵. گرایش به مدرنیسم و فرمالیسم در مقالات گلشیری

نقد‌های گلشیری را می‌توان در زمره نخستین تلاش‌ها برای معرفی هنر مدرن در ایران به شمار آورد. مهم‌ترین مقاله او در این زمینه، مقاله‌ای است با عنوان «سی سال رمان نویسی» که در سال ۱۳۴۶ در دفتر پنجم *جنگ اصفهان* منتشر شده است. در این مقاله، گلشیری کوشیده است که نخست، ساختار رمان‌های مدرن را تشریح کند و سپس به تحلیل رمان‌های مدرنیستی ادبیات فارسی؛ یعنی بوف کور، ملکوت و سنگ صبور بپردازد. گلشیری نخستین کسی است که جزئیات رمان مدرن را در ایران تشریح کرده است و 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: «رمان نویس آینه تمام‌نمای زمانه خویش نیست تا ما بتوانیم آدم‌های داستانش را در یک کفه بگذاریم و آدم‌های زمانه‌اش را در کفه‌ی دیگر و به رای‌العین ببینیم که چند سنگ از واقعیت زمانه‌اش به دور افتاده است و آنگاه او را با دگنک «ضد رئالیسم» از درگاه هنر برانیم» (گلشیری، ۱۳۴۶: ۱۸۸) در اینجا ذکر این نکته ضروری می‌نماید که گلشیری این حرف‌ها را زمانی زده است که طرفداران رئالیسم سوسیالیستی دست بالا را در انجمن‌ها و مجلات ادبی داشته‌اند و پیداست که ارائه تصویری متفاوت با واقعیت مورد پذیرش رئالیست‌ها، تا چه میزان حرکتی مرفقی و پیش‌رو بوده است. 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 و... بدانیم، آیا نه اینست که اینگونه رمان‌ها فقط و فقط درخور مبتدیان علوم انسانی است و بس؟ و سرانجام اگر بپذیریم که رمان باید

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

گلشیری پس از نقد واقع‌گرایی سطحی در رمان‌های زمان خود، به یکی از مهم‌ترین مسائل رمان مدرن، یعنی زمان می‌پردازد. چنان که می‌دانیم در آثار مدرن، تلقی نویسندگان از زمان متفاوت است و دیگر با زمان منطقی و خطی رئالیست‌ها مواجه نیستیم. «پرداختن به زمان 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 فاکتر و سرانجام بکت و دیگران می‌رسد. و در این برخورد و درگیری نویسندگان با زمان، گاه گرایشی هست به یکی از اصول تراژدی کهن یونان، اصل «وحدت زمان»، که کوتاه مدت بودن زمان یک تراژدی باشد. اما در این گونه رمان‌ها، هرچند زمان وقوع رمان می‌تواند یک شبانه روز (در اولیس) و زمان تماشای بازی گلف (در فصل اول خشم و هیاهو) باشد، ولی شاید در برخورد با زمان محدود، همان سخن ژید به کار گرفته شده است که می‌گفت: چرا ناتورالیست‌ها می‌گویند رمان پاره‌ای است از زندگی؟ و اگر پاره‌یی است چرا باید حتما پاره‌یی از طول باشد نه عمق؟ از این‌رو در رمان‌هایی که به شیوه «گفت و گوی 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 کرده است. از آنجا که واقعیت در عصر مدرن، دیگر مطلق نیست و تلقی انسان مدرن از واقعیت همواره به سمت نسیت حرکت کرده است، زمان هم دیگر نمی‌تواند تنها زمان مطلق خطی باشد. از دیگر سو گلشیری به ذهنیت‌گرایی رمان در عصر مدرن و تک‌گویی درونی اشاره کرده است. 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 مدرن‌نستی می‌کشد. «آدمها محدودند و دیگر کسی آن گروه بی‌شمار آدمها را که در گستره جنگ و صلح داریم، در این اینگونه رمان‌ها نمی‌بیند. اما هر آدم، گاه همان شخصیت ساخته و پرداخته و لایزال را ندارد (همچنان که در تراژدی‌ها دیده‌ایم) بلکه همیشه با هاله‌ای از ابهام ذهنی که گرد اوست می‌تواند تغییر شکل بدهد و حتی دیگری بشود و یا خود چندین آدم و حتی بسیار گردد.» (همان: ۱۹۱) و در ادامه به شعر گونگی رمان مدرن اشاره می‌کند و

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 «خلافت، سهم اصلی در نویسندگی» در آیندگان سال ۱۳۴۸ به چاپ رسیده است. این گفت‌وگو از چند جهت حائز اهمیت است. از یک سو گلشیری در این مقاله به اهمیت تکنیک در داستان‌نویسی اشاره می‌کند و از دیگر سو، به آرای کانت اشاره کرده است، که نشان می‌دهد گلشیری در آن سالها نسبت به فلسفه آثار مدرن هم بی‌اطلاع نبوده است. او که مفهوم تعهد را در تعهد به انسان می‌جوید، مسأله انسان را در داستان‌نویسی با فرم و تکنیک گره زده است. «سارتر می‌گوید برای تشخیص جهان بینی کسی تنها راهی که وجود دارد تکنیک اوست. پس مسئله برای من تکنیک است» (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۲/۶۹۵) یکی از قابل توجه‌ترین گفته‌های او در این مصاحبه، توجه به مبانی فلسفی هنر مدرن است: «فکر می‌کنم هر هنرمندی، به ویژه داستان‌نویس، باید از فلسفه اطلاع داشته باشد و یا آنقدر 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، «باریختن 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 نگرستن است در پدیدار و نمود اشیاء و آدمها و...» (همان: ۶۹۹ و ۶۹۸) گلشیری در اینجا به شکل مشخص، به یکی از مهمترین مبانی نظری فلسفه کانت، یعنی اولویت ایده بر واقعیت مادی، اشاره کرده است. 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 داده است 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 پوزیتیویسمی بنا شده که تصور می‌کند قادر است با تجربه‌گرایی محض، جهان واقع را آنگونه که هست بشناسد، در صورتی که ایده‌آلیسم کانت، با اولویت دادن به ذهن انسان، راه را برای نسبیت‌گرایی در هنر گشوده است. با این همه گلشیری در ادامه مطلب، سخنانش را تکمیل می‌کند و نشان می‌دهد که هدفش از بیان فلسفه ادبیات، فلسفه بافی و مقدم دانستن فکر فلسفی بر داستان نبوده است «من فکر می‌کنم علوم، به طور کلی،

عقاید فلسفی تمام فلاسفه و اشیاء جهان و انسان‌ها، تنها مواد خام و مصالح‌اند و پس از این است که هنرمند، کار شکل دهندگی‌اش، به عنوان یک نگرنده واحد شروع می‌شود.... و همین جاست که هنر از فلسفه جدا می‌شود و شاید راهگشای آن می‌شود و یا به قول سارتر طرح آینده را می‌افکند» (گلشیری، ۱۳۸۸: ج ۲، ۶۹۹)

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

به عقیده آدورنو، یکی از اعضای مطرح مکتب فرانکفورت، اثر هنری ماده منسجم است که بر ساخته میدان نیرومندی از معانی است و به هیچ عنوان نمی‌توان آن را به پیام خاص (مثلاً به هنر متعهد) تقلیل داد، بلکه هر اثر هنری رمزی از جامعه است که در انتظار تفسیری درخور نشسته است. هنر می‌تواند بی‌آنکه به کابین هر مرام و مسلکی در آید، انتقادی باشد. به این شکل که ما را به عمل و پراکسیسی که در تضاد با تجربیات اجتماعی مقرر و معمول است تشویق کند و توجه ما را به امور خارق‌العاده‌ای که در امر معمول نهفته است برانگیزد. به همین سبب است که آثار کافکا و ساموئل بکت که حتی اشاره‌ای به شرایط اجتماعی نمی‌کنند، در روشن کردن تجربه معاصر، بالقوه مؤثرتر از آن آثاری هستند که صریحاً انتقادی‌اند. (آدورنو، ۱۳۸۵: ۲۶) از نگاه آدورنو هنر امروزه به دلیل رابطه‌اش با جامعه خود را در تنگنا می‌بیند. اگر از خود بنیادی‌اش دست بکشد خود را به نظام تثبیت شده فروخته است و اگر سعی کند در حدود و ثغور خود بنیادش باقی بماند به همان نسبت پذیرفته شده خواهد بود و زندگی بی‌درد سری را در کنج عافیت خود ادامه خواهد داد. (همان: ۳۹) پس هنر نه می‌تواند کاملاً خود بنیاد و خودارجاع باشد و نه می‌تواند به طور کلی از هرگونه

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

۶. نتیجه‌گیری

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

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

کتاب‌نامه

- احمدی، بابک (۱۳۸۸) الف، حقیقت و زیبایی، چاپ شانزدهم، نشر مرکز
- احمدی، بابک (۱۳۸۸) ب، معمای مدرنیته، چاپ پنجم، مرکز
- استراوس، لئو (۱۳۹۰) «علوم اجتماعی و اومانیسم»، ترجمه مطهره وطنی، کتاب ماه علوم اجتماعی، شماره ۴۵ و ۴۶، صص ۳۵-۴۰
- انصاری، منصور (۱۳۸۴) دموکراسی گفتگویی، تهران، مرکز
- آدورنو، تئودور (۱۳۸۵) «خودبنیادی هنر» ترجمه شهریار وقفی پور، زیباشناخت، شماره ۱۵، صص ۴۰-۲۵
- بورخس، خورخه لوئیس (۱۳۸۱) کتاب شنی، ترجمه فریده مهدوی دامغانی، تهران، نشر تیر
- تودورف، تزوتان (۱۳۷۷) منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران، مرکز
- جانسن، رابرت (۱۳۸۷) «انواع اومانیسم»، ترجمه هدایت علوی تبار، فرهنگ، شماره ۶۵، صص ۱۸۲-۱۵۱
- جعفری جزئی، مسعود (۱۳۷۸) سیرماتنیسم در اروپا، تهران، مرکز
- چایلدز، پیتر (۱۳۹۲) مدرنیسم، ترجمه رضا رضایی، چاپ چهارم، تهران، نشر ماهی
- حسینی زاده، سمیه سادات (۱۳۹۰) «آرا و روشهای هوشنگ گلشیری در نقد ادبیات داستانی»، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران، به کوشش محمود فتوحی، تهران، خانه کتاب، صص ۹۸-۷۹
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۹۰) تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب خوئی، چاپ بیست و سوم، علمی و فرهنگی
- دیویس، تونی (۱۳۷۸) اومانیسم، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز
- زرشناس، شهریار (۱۳۸۲) «فرمالیسم مقلد تکنیک زده در بررسی آثار هوشنگ گلشیری»، مجله ادبیات داستانی، شماره ۷۳، صص ۶۲-۴۸
- زرشناس، شهریار (۱۳۷۰) درآمدی بر اومانیسم در رمان نویسی، تهران، برگ
- زیما، پیتر. وی (۱۳۹۴) فلسفه نظریه ادبی مدرن، ترجمه رحمان ویسی حصار و عبدالله امینی، تهران، رخداندنو
- سارتر، ژان پل (۱۳۸۹) تهوع، ترجمه جلال‌الدین اعلم، چاپ یازدهم، نیلوفر
- سارتر، ژان پل (۱۳۴۵) اگزیزتانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، چاپ دوم، تهران، مروارید
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴) مکتب های ادبی، ج ۱، چاپ سیزدهم، تهران، نگاه
- شرت، ایون (۱۳۹۵) فلسفه علوم اجتماعی قاره‌ای، ترجمه هادی جلیلی، چاپ پنجم، تهران، نی
- فروم، اریش (۱۳۷۳) انسان از دید مارکس، ترجمه محمد راه رخشان، هامبورگ، سمبله
- کاپلستون، فردریک (۱۳۶۰) کانت، ترجمه منوچهر بزرگ مهر، تهران، نشر دانشگاه صنعتی شریف

- کانت، ایمانوئل (۱۳۹۳) *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ هشتم، تهران، نی گلشیری، هوشنگ (۱۳۴۶) «سی سال رمان نویسی» *جنگ اصمهان*، دفتر پنجم، صص ۱۸۷-۲۲۹ گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۶) *جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور*، تهران، نیلوفر گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲) *نیمه تاریک ماه*، چاپ دوم، تهران، نیلوفر گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۸) *باغ در باغ*، ج ۱، چاپ سوم، تهران، نیلوفر گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۸) *باغ در باغ*، ج ۲، چاپ سوم، تهران، نیلوفر گنون، رنه (۱۳۸۸) *بحران دنیای متجدد*، ترجمه ضیالالدین دهشیری، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر لوکاج، گئورگ (۱۳۸۸) *رمان تاریخی*، ترجمه امیر مهرگان، ثالث مجتهدی، کریم (۱۳۹۰) *افکار کانت*، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی مک کواری، جان (۱۳۹۳) *مارتین هایدر*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، تهران، هرمس هارلند، ریچارد (۱۳۸۸) *ابرساخت گرایی*، ترجمه فرزانه سجودی، چاپ دوم، سورۀ مهر

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

