

**The study and analysis of the ‘form and content conflict’  
in contemporary Persian literary criticism  
by relying on Reza Baraheni’s Story Writing**

**Yaser Farashahinejad\***

**Abstract**

The criticism of fiction in Iran began with basic moral criticisms which reduced art and fiction to a means of refining morality. With the rise of the Tudeh Party and the specific historical circumstances of Iran, it gradually moved towards ideological criticisms and a kind of almost homogeneous Stalinism. From the 1960s and with the advent of avant-garde magazines such as *Jong-e Isfahan* (The Isfahan Anthology) and the translations and writings of such individuals as Abolhassan Najafi and others, Western literary theories were introduced in Iran. Reza Baraheni was one of the few academics who managed to distance himself from the traditional atmosphere of the university and apply modern criticisms and theories in his articles and research books as well as in his creative works. However, unlike Najafi and Golshiri who managed to create a coherent system of humanistic commitment and form, he stood somewhere between social commitment and formalism at least in his book entitled *Story Writing*. By elevating the concept of ‘sacred art’ in the post-revolutionary years, some religious intellectuals sometimes encountered the same theoretical contradiction on issues related to aesthetics. Nevertheless, the more the passion of the revolution was reduced, the more Baraheni turned to the theories of structuralism and formalism and distanced himself from the combative commitment of the 1960s which inevitably led to a conflict of form and content in his *Story Writing*. Therefore, it can be said that as one of Baraheni’s most

\* postdoctoral researcher, Tarbiat modares university, yaserfarashahi@gmail.com

Date received: 02/02/2021, Date of acceptance: 01/10/2021



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

prominent books, Story Writing is an instance of the criticism which formed in the transition from the paradigm of 'committed literature' to the paradigm of 'art for art's sake' and consequently formalism.

**Keywords:** literary criticism, content, form, Reza Baraheni.

## بررسی و تحلیل «جدال فرم و محتوا» در نقد ادبی معاصر فارسی با تکیه بر «قصه‌نویسی» رضا براهنی<sup>۱</sup>

یاسر فراشاهی نژاد\*

### چکیده

نقد داستان در ایران با نقدهای اخلاقی ابتدایی، که هنر و داستان را به وسیله‌ای برای تهذیب اخلاق تقلیل می‌داد، آغاز شد و رفته‌رفته با ظهور حزب توده و شرایط خاص تاریخی ایران، به سمت نقدهای ایدئولوژیک، و نوعی استالینیسم تقریباً یکدست حرکت کرد. از دهه‌ی چهل با ظهور مجلات پیشرویی چون *جنگ/صفهان* و ترجمه‌ها و تألیفات افرادی چون ابوالحسن نجفی و دیگران، برخی نظریات جدید دیگر ادبی (مرتبط با هنر برای هنر، فرمالیسم، رمان نو و...) در ایران معرفی شد. رضا براهنی نیز از معدود دانشجویانی بود که موفق شد از فضای سنتی حاکم بر دانشگاه فاصله بگیرد و نقد و نظریه‌های جدید را هم در مقالات و کتاب‌های پژوهشی‌اش و هم در آثار خلاقه‌اش به کار بندد. اما او بر خلاف نجفی و گلشیری، که موفق شدند منظومه‌ای منسجم از تعهد انسان‌مدار و فرم پدید آورند، لاقلاً در کتاب *قصه‌نویسی* جایی میان تعهد اجتماعی و فرمالیسم ایستاده‌است. براهنی، هرچه از شور و هیجان انقلاب گذشت، به تئوری‌های مرتبط با ساختارگرایی و فرمالیسم متمایل شد و از تعهد ستیهندی دهه‌ی چهل، که ناگزیر در کتاب *قصه‌نویسی* به جدال فرم و محتوا می‌رسید، فاصله گرفت. از این‌رو، می‌توان گفت کتاب *قصه‌نویسی* به عنوان یکی از شاخص‌ترین آثار براهنی نمونه‌ای است از نقدی که در روزگار گذار از پارادایم «ادبیات متعهد» به پارادایم «هنر برای هنر» و به تبع آن فرمالیسم، شکل گرفته‌است.

\* پژوهش‌گر پسادکتری، دانشگاه تربیت مدرس، yaserfarashahi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵



Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، محتوا، فرم، رضا براهنی.

## ۱. مقدمه

برای ردیابی نظریه‌ی ادبی رضا براهنی در باب داستان و رمان، پیش و بیش از همه، باید به سراغ اثر معروف او در دهه‌ی چهل؛ یعنی *قصه‌نویسی رفت*. کتابی که تقریباً همزمان با دیگر اثر معروف براهنی، *طلا در مس*، منتشر شد. برای نظری به *قصه‌نویسی* نمی‌توان از دیگر آثار او چه نقد، و چه داستان و شعر غافل شد، اما آنچه در این مختصر می‌گنجد جدال فرم و محتوا در کتاب *قصه‌نویسی براهنی* است. نوشتن در مورد نویسنده‌ای که دچار جنون نوشتن بود، از لایه‌های زیرین جامعه برخاسته بود و خود را به عنوان یک روشن‌فکر شرقی بالا کشید کار چندان ساده‌ای نیست. زبان فارسی برای براهنی گرچه زبان دوم بود، اما این ترک زبان، زبان فارسی را برای ستیز با هر آنچه منجمد و عقب‌مانده تصور می‌کرد، به کار گرفت. برای براهنی فرم، مسأله‌ی اساسی بود. انسان شرقی در ذهن او همان جایی قرار می‌گرفت که یک آفریقایی استعمارزده قرار داشت، و از این‌رو، با روشن‌فکر سیاه‌پوست استعمارستیز هم زبان‌تر و هم دل‌تر بود. نثر را براهنی برای نقد داستان، نقد شعر و رمان به کار گرفت و از شعر نیمایی به سمت شعر پست‌مدرن حرکت کرد. دمی از حرکت ناپستاد اما آنچه در اندیشه‌های او رخ می‌نماید هم‌چون گلشیری تصویری از ستر انسان و فرم نیست؛ بلکه تنها نزاعی تناقض‌آمیز است بین فرم و محتوا.

گلشیری در قالب همان مقالات محدود، تقابل هم‌زمان فرم و انسان‌گرایی رهیده از قالب‌های حزبی را به نمایش می‌گذاشت، اما چنین برخوردی بین انسان، در مفهوم جدید آن، با فرم و تکنیک، در آرای براهنی با همه دانش نظری‌اش به چشم نمی‌آید. براهنی ادبیات متعهد و استبدادستیز را می‌ستاید اما چنین نگاه‌ستایش از انسان آزاد نیست. استبداد چندین هزار ساله‌ی شرقی چنان سایه‌ای بر سر او انداخته که قلم بُرّای او، هم‌چون روشن‌گران مشروطه، تنها در نفی استبداد می‌کوشد و تصویری از انسان بعد از استبداد به‌دست نمی‌دهد. از این روی، به جای رابطه‌ی دیالکتیکی، تضاد و گاه تناقضات غیرقابل‌جمعی در اندیشه‌های او هویدا است، که با گذشت سالها، در مقالات و نوشته‌های

پس از انقلاب به رابطه‌ای دیالکتیکی نزدیک می‌شود. برای روایت این تناقض باید قصه‌نویسی را محور قرار داد و نیم‌نگاهی به آثار و سخنان دیگر او داشت. می‌دانیم که نقد و نظریه‌های ادبی این روزها در ایران بازاری گرم دارد، اما توجه به مبانی فکری، و حتی تاریخچه‌ی نقد ادبی، خاصه نقد داستان کمتر مورد توجه محققان بوده است.

## ۲. نگاهی به سابقه تاریخی «نزاع فرم و محتوا» در نقد ادبیات داستانی

پیش از هرچیز اشاره به این نکته لازم است که تمرکز این مقاله غالباً بر نقدهای مرتبط با ادبیات داستانی است، از این‌رو، مجال برای پرداختن به نقدهای نوشته شده در باب شعر نیست، ولی با این همه به نظرات زیباشناختی برخی اندیشمندان معاصر، که به‌طور کلی هم با شعر مرتبط است و هم داستان، نیز اشاره خواهد شد. همچنین باید یادآور شد که مفهوم «فرم» در این مقاله با توجه به تعاریف تاریخی این مقوله در ایران معاصر به کار رفته است و لزوماً ممکن است با تعاریف دقیق‌تری که این روزها در گُنب نقد ادبی یافت می‌شود همخوان نباشد. راقم این سطور تلاش کرده است که ردپای تاریخی «فرم و محتوا» را در نقد ادبیات داستانی معاصر، آن هم با نیم‌نگاهی به سیطره‌ی تفکرات ایدئولوژیک در ایران معاصر و با تکیه بر آرای یکی از منتقدان برجسته، ردیابی کند، و از این ره، روایتی تاریخی و تا حد ممکن بی‌طرفانه از این سیر به دست دهد.

نگاهی اجمالی به نخستین نقدهای ادبی، خاصه نقدهای ادبیات داستانی، نشان می‌دهد که منتقدان ایرانی، هم به تبع ادیبان غربی<sup>۱</sup> و هم در ادامه ادبیات تعلیمی فارسی<sup>۲</sup> نخستین اهداف داستان را «واقع‌گرایی» و «مفید بودن یا متعهد بودن» می‌دانستند. مثلاً آخوندزاده در مقالاتش بر تهذیب اخلاق تکیه داشت (آخوندزاده، بیتا: ۶۶) و رئالیسم را بر ایدئالیسم برتری می‌داد (همان: ۱۳) این نوع نگاه منحصر به آخوندزاده نماند و کم‌کم در مقدمه‌های بسیاری از داستان‌ها و رمان‌های ابتدایی تکرار شد. مثلاً محمدطاهر میرزا، مترجم مشهور عصر قاجار در مقدمه ترجمه‌ی رمان سه تفنگ‌دار رمان را تاریخی با عنوان افسانه خواند (دوما، مقدمه ۱۳۱۶ ه. ق: ۱) باری، چنان که نویسندگان مقاله «تفسیری هگلی از نخستین مانیفست‌های ادبی درباره داستان و رمان» (۱۳۹۵) نشان داده‌اند، سخنانی از این دست، که ادبیات داستانی را به نوعی واقع‌گرایی «نصیحت‌گر و مفید»

تقلیل می‌داد، در مقدمه‌ی داستان‌های بسیاری دیگر از نویسندگان و مترجمان از جمله: اعتصام‌الملک، محمدباقر میرزای خسروی، ابراهیم زنجانی، حسیقلی میرزا سالور، حسین‌علی‌خان گلشن، محمد قاضی، عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی، حبیب یغمایی، عبدالحسین میکده، ابوالفضل لسانی، فخرالدین شادمان، داوود منشی‌زاده، رسول پرویزی، مشفق کاظمی و ابوالقاسم پاینده و دیگران هویداست (فرشاهی‌نژاد و دیگران، الف، ۱۳۹۵: ۱۳-۲۴).<sup>۴</sup> اگر نظری بر مجلات ادبی بیفکنیم می‌بینیم که از نظر آشتیانی رمان وسیله کسب فضائل و دوری از رذایل بود، سعید نفیسی معتقد بود که داستان کوتاه عقاید اخلاقی و اهداف فلسفی را راحت منتقل می‌کند. جمالزاده نیز طی سالها، از نخستین مقدمه‌اش بر کتاب یکی بود یکی نبود، تا سخنرانی و نوشته‌هایش در دهه‌ی چهل بر طبل واقع‌گرایی اجتماعی می‌کوبید. (همانجا). کم‌کم، با پاگرفتن جریان چپ و حزب توده، منتقدانی پدید آمدند که این واقع‌گرایی اخلاقی را در قالبی ایدئولوژیک ریختند. حتی نویسنده و شخصیت آکادمیکی چون فاطمه سیاح، که عاری از وابستگی‌های حزبی بود، ادبیات را امری اخلاقی و متعهد می‌دانست و تأثیر آرای مدام دوستان در نقدهای او سخت آشکار است. (فرشاهی‌نژاد و دیگران، ب، ۱۳۹۵: ۳۹-۴۹)<sup>۵</sup>

با توجه به مقاله‌ی «پژوهشی در مبانی فکری نظریه ادبی حزب توده» (۱۳۹۸)، می‌توان سه محور فکری را در آثار منتقدان وابسته به حزب توده باز جست. نخست اینکه ارانی و علوی و دیگر یاران‌شان به تعریف و تفسیر ماتریالیسم دیالکتیک می‌پردازند و می‌کوشند به شیوه‌ای، که داعیه‌ی علمی بودن هم دارد، همه مسائل علوم انسانی را شرح کنند. در این راه، گام بعدی این منتقدان، خاصه بزرگ علوی، مصادره‌ی میراث ادبی صادق هدایت به نفع حزب توده است. در این سیر، بوف کور، که بی‌گمان اثری مدرنیستی است، یا به کلی نفی می‌شود یا فقط به منزله یأس هدایت در مقابل درخیمان رضاخانی تعبیر می‌شود. در نهایت، این جریان ماده‌گرا که مدعی واقع‌گرایی در هنر بود، به ایدئالیسم استالینیستی می‌رسد و هنر را فقط در قالب قواعد حزبی تبلیغ می‌کند و این این بی‌گمان تهی‌شدن هنر است از تمام کارکردهای زیباشناختی خودبنیادش یا به عبارت ساده‌تر، جلوه‌های ست از وسیله شدن هنر برای آرمان‌های حزبی. (فرشاهی‌نژاد، ۱۳۹۸: ۱۰۸)<sup>۶</sup>

البته باید یادآور شد که نظرات منتقدان وابسته به حزب توده همیشه کاملاً یک‌دست نبوده است. هم در آرای نظری احسان طبری<sup>۷</sup> تناقض و نزاع فرم و محتوا به چشم می‌آید و

هم در آرای برخی منتقدان جوان‌تر آن سالها. یکی از این منتقدان اکنون نامدار، نجف دریابندری است.

در شماره هشتم کبوتر صالح مقاله دیگری می‌توان یافت که با نام مستعار: ن. بندر امضا شده است. امروز می‌دانیم که ن. بندر بی‌شک همان نجف دریابندری است و نام مستعار ن. بندر را مرتضی کیوان برای او انتخاب کرده است.<sup>۱</sup> باری، در این مقاله‌ی دریابندری، که با عنوان «مطالبی درباره داستان‌نویسی» در شماره هشتم مجله کبوتر صالح به چاپ رسیده است، نویسنده نسبت به دیگر مقالات منتشر شده در مجله کبوتر صالح نگاه معتدل‌تری دارد، و هرچند تم و موضوع برای او حائز اهمیت است، نسبت به تکنیک‌های داستان‌نویسی هم بی‌توجه نیست. با این همه نگارنده‌ی مقاله، در کلیت مقاله، محتوا و مضمون را مهمتر از فرم و تکنیک داستان دانسته است. دریابندری می‌گوید:

هر نوشته را طبعاً باید از دو نقطه نظر مورد انتقاد قرار داد. یکی از نظر مضمون و (تم) و یکی از نظر شکل. از نظر مضمون، بدون اینکه بخواهم خشک فکر کرده باشم باید بگویم که بسیاری از این نوشته‌های اخیر جز انعکاس یک سودازدگی شهوانی و سانتی‌مانتالیسم چیزی نیست. (دریابندری، ۱۳۳۰: ۲۰)

بر اساس این گفته‌ها، نویسنده از ابتدا صف‌آرایی خود را با نوشته‌هایی که در ایران به رومان‌تیک و سانتی‌مانتال معروف است، نشان می‌دهد.

در ادامه‌ی همین مقاله نویسنده نقبی به شخصیت‌پردازی می‌زند و آنچه برای او اهمیت دارد ارتباط و کارکرد شخصیت در طبقه‌ی اجتماعی مشخصی است. از این روی، ظاهراً نویسنده از فهم رئالیستی شخصیت و تیپ‌سازی رئالیستی فراتر نرفته است. دریابندری در مورد شخصیت زن در داستان‌نویسی فارسی می‌گوید:

زن در بسیاری از این نوشته‌ها نه به عنوان یک فرد از جامعه، یا طبقه، بلکه به عنوان یک وجود مطلق مورد گفتگوست. محل طبقاتی هیچکدام از قهرمانان و پرسوناژهای این نوشته‌ها معلوم نیست و نویسندگان ما در راه تعیین این موضوع هیچ کوششی به‌خرج نمی‌دهند. بعضی از این نویسندگان هم در ابتدای کتاب خود یکباره خویشتن را از هر نوع اصل و قاعده اخلاقی آسوده می‌کنند و گاه اثر خود را ناشی از تفنن خود می‌شمارند. اینجا فوراً باید از آنها پرسید که آیا فقط برای خودشان تفنن و هوس را فراهم می‌کنند یا برای مردم؟ اگر برای خودشان، پس بهتر است همیشه این‌گونه

کتاب‌ها را لای کتابهای دیگر خود نگاه دارند و هرگز به فکر چاپ آن نيفتند (بگذریم از این‌که نویسنده امروزی حق ندارد این حرف را بزند) چون به محض اینکه کتاب چاپ شود دیگر مال مردم خواهد بود و کتاب لامحاله در افکار و کردار مردم تأثیر خواهد داشت و البته همین‌طور که اگر این تأثیر خوب باشد افتخارش مال نویسنده است، اگر بد هم باشد مسؤلیتیش به گردن او خواهد بود (همان: ۲۱)

ن. بندر در ادامه به شکل تمام قد در مقابل هنر خود ارجاع کانتی و مکتب هنر برای هنر می‌ایستد، و می‌گوید:

حالا اگر نویسنده‌ای بگوید نه خیر، این کتاب اصلا برای تفنن و هوس مردم نوشته شده، تازه جای حرف زیادی باز می‌شود. در یک چنین زمانی که دنیا دارد این پهلو به پهلو می‌غلطد چنین تفننی برای مردم لازم نکرده است. و اگر بگوئیم گذشته از احتیاجات زمان و تأثیرات نیک و بد آثار هنری، این کارها به خودی خود «کاری هنری» است. اینجا دیگر معنی این حرف را نمی‌فهمم و نمی‌دانم آنچه به «خودی خود هنر است» تا چه اندازه، واقعا «هنر» است. به خصوص اینکه از لحاظ شکل هم بعضی از این نوشته‌ها جای ایراد دارد (همانجا)

این سخنان از چند جهت شایان توجه است؛ نخست این‌که، از نگاه دریابندری آن سال‌ها، هنر نمی‌تواند از قید مفهوم و محتوا رها باشد و برخلاف تصور کانتی از هنر، هنر باید به مفهومی مؤول باشد. ددیگر شکل، مقوله‌ای جدا و مستقل از محتواست. هرچند براساس آنچه تاکنون گفته‌ایم چنین نظراتی با تلقی‌های امروزی پیرامون هنر هم‌سو نیست، با این‌همه نمی‌توان فراموش کرد که غالب سخنان فرمالیست‌هایی چون یاکوبسون (و برخی طرفداران او در ایران) حول محور زیباییشناسی شعر است و اگر نیک بنگریم، داستان، یا لااقل داستان رئالیستی، عرصه‌ای است که می‌توان در آن موضوع، مضمون و فرم را جدا از یکدیگر تصور کرد و در نظر آورد.

دریابندری در ادامه سخنانی دارد که او را از طرفداران رادیکال رئالیسم سوسیالیستی جدا می‌کند و می‌توان گفت که این نویسنده راهی مستقل، و البته متفاوت از دیگر نویسندگان مجله کبوتر صالح‌پیموده است. او بر این است که هرگاه هنر و اجتماع پایبند قیودی است که حرکت و پیشرفت را سخت می‌کند و حرکت، مستلزم رهایی از آن‌هاست، استادی که قیود پیشین را می‌شناسد و می‌تواند تغییری به وجود آورد، درست است که



تحولی ایجاد کند (همان: ۲۲) از این روی، هنر دیگر ملزم به تبعیت محض از روابط اجتماعی و اقتصادی نیست و چنین نظری، فاصله‌ای پر نشدنی را بین نویسنده‌ی این مقاله و دیگر نویسندگان مقالات کبوتر صلح‌نمایان می‌کند.<sup>۹</sup>

در نهایت تأکید نویسنده بیشتر بر ساخت داستان است و به همین دلیل، به داستان‌های نویسندگان ایرانی می‌تازد.

در چند داستان ایرانی که انتشار یافته اصلاً حادثه‌ای جریان ندارد یا اگر دارد راکد و بی‌حرکت است. گاه همه‌اش صحبت از گذشته و تازه روابط حوادث گذشته هم تاریک و مبهم است و معلوم نیست آدمهای داستان که به صورت عروسک خیمه‌شب‌بازی در آمده‌اند به سائقه چه نیرویی یک سلسله کار صورت می‌دهند. (همان: ۲۲)

ن. بندر (دریابندری) در شماره بعدی کبوتر صلح (شماره نهم) در مقاله‌ای با عنوان «درباره داستان‌نویسی» تا حد زیادی، حتی از سخنانی که در مورد تعلق شخصیت به طبقه اجتماعی زده بود، فاصله می‌گیرد و می‌نویسد:

نویسنده امروزی باید توجه داشته باشد که خواننده امروزی کم حوصله است و داستان را اغلب برای فرار از ملال یا کم حوصلگی می‌خواند. اگر قرار باشد یک ساعت باکمال ادب بنشیند و اوصاف و احوال یک قهرمان داستان را بشنود، نخواندن دنباله داستان را ترجیح می‌دهد. بنابراین داستان باید یک جنبه قوی مشغول‌کننده و لذت‌دهنده داشته باشد و استقبال مردم از هنر و تعلیمات هنر همین است. داستانی که به خواننده‌اش لذت ندهد هر قدر هم منعکس‌کننده یک خیال وسیع با تصورات بدیع باشد، خواننده نخواهد داشت (دریابندری، ۱۳۳۰: ۳۴)

در این مقاله، نویسنده توجه بیشتری به فرم و تکنیک دارد و می‌گوید

در بعضی از داستانهای نویسندگان ما، چون محیط داستان خیلی تنگ انتخاب می‌شود کاراکترها از تنگی جا ناچار به هم تنه می‌زنند. «اتم سفر» داستان در ادبیات امروز اهمیت فراوانی دارد. در بعضی از داستان‌های ایرانی ملاحظه می‌شود که نویسنده در تشبیهات و تعبیرات زیبا و بکر استعداد به خرج داده ولی این تعبیرات و تشبیهات به او مجال پرورش خود داستان را نمی‌دهد و مثل رگبار از نوک قلمش فرومی‌ریزند. درک

زیبائی همیشه به یکسان میسر نیست. اثر زیبا همه کس را به یکسان تحت تأثیر خود نمی‌گیرد. (همان: ۳۰)

و در ادامه اضافه می‌کند:

مطلب دیگر «تم» داستانهاست که در کتابهای ایرانی باز و آشکار است و گاهی نویسنده مقاصد خود را که باید در لای حوادث داستان پنهان باشد و خود خواننده آن را شخصا دریابد نه اینکه از طرف نویسنده به او ابلاغ شود به عنوان خطابه یا مقاله‌ای مطرح می‌کند و هیچ کوششی برای پنهان داشتن جنبه تفریحی «تم» داستان به کار نمی‌برد (همان: ۳۲)

شایان ذکر است که از دهه‌ی چهل به این‌سو، روشنفکران و نویسندگانی چون ابوالحسن نجفی و هوشنگ گلشیری تئوری «هنر برای هنر» را در داستان‌نویسی تبلیغ کردند و چنانکه پیشتر اشاره شد، گلشیری، تعهد ادبی را از قالب حزبی خارج می‌کند و به سنتز اومانیسم و فرمالیسم می‌رسد. (فرشاهی‌نژاد و دیگران، پ ۱۳۹۵: ۲۷-۴۷)

این نزاع میان فرم و محتوا در سال‌های نزدیک به انقلاب اسلامی و پس از آن، در آرای زیباشناختی روشنفکران و اندیشمندان دینی نیز به چشم می‌آید. علی شریعتی از یک‌سو هدف هنر را حرکت به سمت امری متعالی می‌داند و از دیگرسو، به شکل تمام‌قد از تئوری «هنر برای هنر» دفاع می‌کند. عبدالکریم سروش، در کتاب *تمثیل در شعر مولانا و گفت‌وگویی پیرامون هنر*، که اول بار در سال ۱۳۶۷ به طبع رسیده، در کل به هنری ایدئولوژیک اخلاقی و متعهد باور دارد و از دیگرسو، چند سال بعد با طرح تئوری «قبض و بسط شریعت»، نظریه‌ای خوانش‌مدار را طرح می‌افکند و از رویکردهای شبه‌ایدئولوژیک پیشین فاصله می‌گیرد. دیگر اندیشمندان چون مرتضی مطهری، سیدحسین نصر، داوری اردکانی و مددپور نیز، علی‌رغم تفاوت‌های ژرف نظری، در باب مباحث مرتبط با زیباشناسی، زمینه را برای پدیدآمدن «پارادایم قدسی» در هنر معاصر ایران فراهم می‌سازند. نگاه این افراد معطوف به هنری «قدسی» است و در خوانش متون، مثلاً در خوانش دیوان حافظ، صرفاً به روایتی عرفانی قناعت می‌ورزند. این نوع نقد هم از نقد و نظریه‌های مدرن بهره برده، هم از شرایط تاریخی و سنت‌های دینی تأثیر پذیرفته است.<sup>۱۱</sup>

رضا براهنی در اواسط دهه‌ی چهل، به عنوان شخصیتی تأثیرگذار بر نقد ادبی معاصر ایران، از دو گفتمان ایدئولوژیک هگلی و نقدهای فرم‌گرا تأثیر پذیرفته است و از همین‌رو،

چنان‌که در پی خواهد آمد، تناقضات نظری در آرای او هویدا است. به زعم نگارنده، دلیل اصلی این تناقضات نظری قرار گرفتن در وضعیت تاریخی گذار از پارادایمی به پارادایمی دیگر است.

### ۳. براهنی و تقدم محتوا بر فرم

براهنی پس از انقلاب اسلامی به فرم و تکنیک توجه بیشتری مبذول داشت. اما تعهد، و واقع‌گرایی را در آن سالها نیز می‌توان در سخنان او یافت. براهنی در مقدمه‌ای که در سال ۱۳۶۰ بر قصه‌نویسی می‌نویسد، می‌گوید:

هر قدر آدم‌های فرزانه‌ی جامعه به محیط خویش با دید انتقادی نگرسته‌اند، به همان اندازه مجاب شده‌اند که جامعه را نه از شعر کوتاه، نه در قصه کوتاه، و نه حتی در نمایش دو ساعته، نمی‌توان نشان داد. قصه بلند، یعنی «رمان»، تنها شکل ادبیات واقعی عصر ماست (براهنی، مقدمه، ۱۳۶۸: ۱ و ۲)

در این مقدمه هم می‌توان به وضوح دید، که علی‌رغم تأکید براهنی به فرم و تئوری ادبی، هنوز تعهد ادبی در سخنان او حجم قابل توجه‌ای را به خود اختصاص داده است. سخنان جالب توجه براهنی در دهه‌ی شصت نشان از این دارد که در سالهای پس از انقلاب به شدت به فرمالیسم و ساختارگرایی گرایش پیدا کرده‌است، در صورتی که در دهه‌ی چهل، بیشتر بر تعهد ادبی تکیه داشت. براهنی در همین مقدمه می‌نویسد

خواندن یعنی خواندن متن ادبی برای استخراج ساخت زبانی و ادبی آن. ساخت به معنی شکل نیست، بلکه مجموعه شکل و محتواست، به صورتی که این دو از یکدیگر در جدایی‌ناپذیری به بررسی سپرده شوند. کسانی که می‌گویند محتوا خوب است و شکل بد است یا شکل بد است و محتوا خوب است و به طور کلی به یکی از این دو اهمیت بیشتری می‌دهند، در درک ادبی یا مغرض و یا ناشی هستند (همان: ۹)

شایان ذکر است که براهنی در دهه‌ی چهل، در بخش اصلی متن کتاب قصه‌نویسی این‌همانی فرم و محتوا را تنها برای شعر می‌پسندد و می‌گوید:

در شعر، شکل از محتوا جدا نیست و به همین دلیل، هرگز نمی‌توان مدعی شد که شعری مؤمنانه به یک زبان دیگر منتقل شده است. می‌توان تصویرها و مفاهیم را از یک

زبان به زبانی دیگر منتقل کرد، ولی هرگز نمی‌توان، صداهای کامل یک شعر، هارمونی یک اثر شاعرانه را به زبانی دیگر درآورد (همان: ۳۳۰)

سخنان براهنی در این قسمت شبیه نظریه‌ی ژیرمونسکی در مورد این همانی فرم و محتواست.

ژیرمونسکی در مقاله خود نشان داد که در ادبیات خلاق، اصلاً چیزی به نام محتوا / صورت وجود ندارد. محتوا همان چیزی است که از طریق صورت به وجود می‌آید. به زبان ساده بگوییم محتوی دارای وجود مستقلی نیست تا در برابر صورت قرار گیرد یا از ترکیب آن محتوی و صورت اثر ادبی به وجود آید، صورت است و صورت است و صورت است و صورت. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۲ و ۷۳)

اما زمانی که از این مقدمه عبور کنیم و به متن اصلی کتاب برسیم، که برای نخستین بار بین سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۷ در مجله فردوسی چاپ شده است، به مطالبی برخورد می‌کنیم که با دیدگاه‌های براهنی در سال‌های بعد از انقلاب متفاوت است.

براهنی قصه‌نویس حرفه‌ای را کسی می‌داند که به زندگی و واقعیت آن متعهد باشد.

او می‌نویسد

قصه‌نویس حرفه‌ای کسی است که معرفت خود را از زندگی، در چارچوب طرح و توطئه و الگوئی چنان قابل لمس و طبیعی می‌ریزد که خواننده را به ماهیت زندگی خود و محیطش وقوف دهد. با این مشخصات تولستوی و داستایفسکی، بالزاک و دیکنز، همینگوی و استاین بک، سارتر و کامو حتی هدایت و آل‌احمد، قصه‌نویس‌های حرفه‌ای هستند، در حالیکه جیمز جویس و کافکا و ساموئل بکت، قصه‌نویس‌های حرفه‌ای نیستند، گرچه بوف‌کور بعضی از مشخصات قصه‌های قصه‌نویسان حرفه‌ای را دارد. قصه‌نویس حرفه‌ای زندگی را در چهارچوبه طرح و توطئه‌ای که در آن اشخاص مناسبات و جدال‌ها و مناقشاتشان بر روی یکدیگر تاثیر می‌گذارند، می‌نگرد و دیدش با عینیت بیشتری روی اشخاص کار می‌کند و برداشتش با آنچه در زندگی بوده، هست و یا خواهد بود، سر و کار دارد، نه با آن چیزی که باید باشد و نیست. تردیدی نیست که هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند به کلی واقعیت را کنار گذارد و به‌طور مطلق به دنبال آنچه باید باشد و نیست به پرواز درآید و هرگز به سوی زمین واقعیت برنگردد (همان: ۱۷ و ۱۸)

هرچند براهنی در صفحه‌ی بعد می‌گوید رویابینی بکت و کافکا هم برای ادبیات لازم است (همان: ۱۹) اما چنان که ملاحظه شد رئالیسم برای او حائز اهمیت بسیاری است و مدرنیسم ادبی را در این قسمت وقعی ننهاده است. براهنی، شاید با لحنی کنایه‌آمیز، می‌گوید: «قصه‌نویس حرفه‌ای، قصه‌نویسی است غیر شخصی و اجتماعی و عینی، درحالی‌که قصه‌نویس غیر حرفه‌ای، منزوی و گوشه‌گیر و غیر اجتماعی است» (همانجا) اشاره به نویسندگانی از لحنی کنایه‌آمیز نسبت به نویسندگان مدرن نیست. براهنی به تأثیر از هگل و با ارجاع به او، می‌گوید تاریخ تکامل روح در زمان اتفاق می‌افتد، و سپس این سخن را به قصه‌تعمیم می‌دهد: «قصه نیز به معنای امروز آن- به دلیل پیدایش یک موقعیت خاص تاریخی که با موقعیت‌های تاریخی دیگر فرق می‌کرد، پیدا شده‌است و حتی در نتیجه‌ی پیدایش موقعیت‌های خاص تاریخی دیگر دچار تحول شده‌است.» (همان: ۲۴) چنانکه هگل در فلسفه‌ی تاریخش از حرکت روح سخن می‌گفت، در زیباشناسی هم تأکید ویژه‌ای بر تأثیر حرکت تاریخ داشت، و در مقدمه بر زیباشناسی نوشت:

تنها خبرگی در هنر توانسته است ارزش خود را حفظ کند و بایستی هم آن را هماهنگ با پذیرندگی معنوی، که افق دید خود را در تمام جهات وسعت بخشیده است، نگاه دارد. نقش و وظیفه‌ای که این خبرگی باید ایفا کند، ارزیابی زیباشناسانه‌ی آثار هنری فردی و شناخت شرایط تاریخی‌ای است که بر اثر هنری از لحاظ خارجی تأثیر می‌گذارد؛ ارزیابی‌ای که بایستی با احساس و روح تحقق پذیرد و بر اطلاعات تاریخی‌ای متکی باشد که امکان رسوخ به روان تمامی شخصیت اثر هنری را میسر می‌سازد (هگل، ۱۳۶۳: ۵۴ و ۵۹)

هم‌چنین معیار سنجش، داوری و حتی تعریف داستان امروز برای براهنی رئالیسم است. از دید او «رئالیسم واقعی یعنی ارتباط پیدا کردن با زندگی واقعی و به همین دلیل، قصه‌های هزار و یک شب و یا حکایت امیرارسلان که در آنها زندگی در وجود قهرمان‌های مطلقه اغراق شده دیده می‌شود، قصه به معنی امروز نیستند» (همان: ۳۱) بنابراین، به زعم او، فصل ممیز حکایت کلاسیک و داستان امروزی، پایبندی به اصول تکنیک‌داستان‌های رئالیستی است. براهنی هنگام چنین تعریفی از داستان متوجه قید و بندی که به آن می‌زند نیست. خود براهنی در سالهای بعد رمان‌هایی می‌نویسد که با داستان‌های رئالیستی

فاصله دارد، اما در کتاب *قصه‌نویسی* برای گذار از رمانس و حکایت به قصه‌ی جدید، اصول رئالیسم را برمی‌گزیند.

رمانس یا حکایت افسانه‌وار داستانی شاعرانه و خیالی و تغزلی و یا حماسی است که نه اتفاق افتاده و نه احتمال اتفاق افتادنش هست. به دلیل آنکه هیچ نوع دلیل عمیق عاطفی و فکری، خودآگاه و ناخودآگاه بر آن حکومت نمی‌کند. در حالیکه قصه رئالیستی، قصه‌ایست که واقعیت را در موقعیتی قرار می‌دهد که علت و معلولی، دانسته یا ندانسته، بر اعمال و حرکات و حوادث و موجودیت اشخاص حکمفرمائی کنند (همان: ۳۲ و ۳۳)

براهنی هم‌چنین نسبت به فلسفه‌ی رئالیسم بی‌توجه نیست و به درستی فلسفه‌ی رئالیسم را در تجربه‌گرایی و نگاه اثبات‌گرای دیوید هیوم و جان لاک می‌یابد.

از نظر فلسفی، مطلق‌پرستی در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم رو به انحطاط نهاد. «لاک» و «هیوم» تجربه‌شناسی را تکیه‌گاه تکوین شخصیت فرد دانسته‌اند و به همین دلیل از دیدگاه اینان، انسان هویت واقعی خود را در طول زمان و با انباشتن تجربه‌های مختلف در حافظه، پیدا می‌کند. به همین دلیل، گذشته خصوصی یک فرد در زندگی حال و آینده او دخالت می‌کند و مسیر آن را تعیین و ترسیم می‌کند. تردیدی نیست که این فرد می‌تواند، قهرمان یک قصه قرار بگیرد و از صورت مطلق انسان درآید و به شکل مشخص و جدا ولی پیوسته به انسان‌های دیگر و در اجتماع دربیاید (همان: ۳۴ و ۳۵)

با وجود چنین مسائلی نمی‌توان براهنی را یک رئالیست دانست. براهنی با اینکه واقع‌گرایی را ستایش می‌کند همچون منتقدان وابسته به حزب توده با ادبیات حزبی موافق نیست.

اغلب قصه‌نویس‌های امروز کشورهای کمونیستی، قصه فرمایشی می‌نویسند. فکر، دستورالعمل یا خط مشی خاصی از طرف حزب به آنها داده می‌شود و آنها افکار و اصول حزبی را در قالب داستان و شخصیت‌های داستانی می‌ریزند و بدین ترتیب، غیرمستقیم، افکار حزب و درواقع سیاست‌مداران را تبلیغ می‌کنند. از نظر فکری این قبیل قصه‌نویس‌ها از خود اختیاری ندارند و حتی مجبورند شخصیت‌های خود را نیز براساس احکام حزبی انتخاب کنند و به همین دلیل اغلب قصه‌های این قصه‌نویس‌ها قلابی از آب در می‌آید (همان: ۱۱۳)

و در ادامه می‌گوید: «پیروی از اخلاق حزبی، نویسنده را مجبور به تحدید آزادی می‌کند، قدرت انتخاب را از او می‌گیرد و دیوار بیش او را هرچه بیشتر کوتاه می‌کند» (همان: ۱۱۴) این دیدگاه را براهنی برای سالها حفظ کرده است. و در کتاب گزارش به نسل بی‌سنگردا در مورد حزب توده می‌نویسد:

مسئله این است که آن حزب، با در اختیار داشتن دو سه شاعر کم استعداد و چند قصه‌نویس مستعد، و یکی دو نقد نویس عقب مانده، بیشتر عقب‌ماندگی سیاسی و هنری خود را به رخ می‌کشد و بر کشوری که تحت خفقان وحشی شاهانه دست‌وپا می‌زد، یک قوز بالا قوز «ژدانی» می‌تراشید، و در واقع با چیدن تمهیداتی از این دست، دمار از روزگار نویسنده بومی و عاصی و انقلابی و اتفاقاً چپی آن روزگار در می‌آورد و به نام «اردوگاه» سوسیالیسم چشم‌بندی بر سوسیالیسم واقعی می‌زد و نیز چشم‌بندی بر سراسر معرفت‌هایی که در خود و در سراسر جهان آموختنی بودند تا نسل جوان به تعهد دانش یافتن خود و فرزانه شدن بر بی‌فرزانگی‌ها جامه عمل بپوشاند (براهنی، ۱۳۷۴: ۵۵)

چنین نظراتی امروز هم مترقی به نظر می‌رسد و پذیرفتنی است. براهنی هم چنین به‌صراحت می‌گوید «ادبیاتی که تابع ایدئولوژی باشد، نهایتاً به خود خیانت خواهد کرد» (همان: ۵۶) با اینهمه در دهه‌ی چهل، براهنی در جایگاه تاریخی‌ای قرار داشته که نتوانسته یا نخواسته است که از نویسنده سلب مسئولیت کند. او نویسنده را نماینده‌ی تاریخ مردم عصر خویش می‌داند (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۱۷) و از این‌روی، برای نویسنده قائل به مسئولیت تاریخی نیز هست. براهنی برای نویسنده عصر شب (تحت سلطه‌ی حکومت استبدادی) قائل به مسئولیت است و معتقد است از آنجا که نویسنده به ابزار استعاره و کنایه مجهز است، راحت‌تر از روزنامه‌نگار می‌تواند از حکومت انتقاد کند (همان: ۱۲۰)

در این زمینه براهنی تا آنجا پیش می‌رود که سخنان سارتر در مورد تعهد ادبی را برای شرقی استبدادزده کافی نمی‌داند. سارتر در کتاب *ادبیات چیست؟* بر این باور است که شعر کلامی مخیل و شهودی است و نیازی نیست که شاعر به مشکلات و مصائب روزگار خود متعهد باشد. اما براهنی با ارجاع به این گفته‌ی سارتر و در جواب اومی‌نویسد:

اگر این گفته در مورد شاعران غرب، به ویژه شاعران کشورهای رشد کرده صادق باشد، در مورد شاعران کشورهای عقب مانده صدق نمی‌کند، چراکه اولاً اگر بر

محیط شاعر غربی گرسنگی، زندان، ظلم و وحشت حاکم بود و تمام این جوانب عقب‌ماندگی در ضمیر ناخودگاه او رسوب می‌کرد و ذهن او را تسخیر می‌نمود، در این صورت او نیز مثل شاعر کشور عقب مانده، همینکه دهن باز می‌کرد، از غل و زنجیر و از حجره‌های زندان و تیربارانهای سپیده‌دم و خون‌های ریخته بر سنگفرش خیابان سخن می‌گفت (همان: ۱۲۵)<sup>۱۱</sup>

از دید براهنی شعر هم نمی‌تواند در یک جامعه‌ی گرفتار استبداد، بی‌تفاوت و خودارجاع باشد. براهنی هم‌صدا با فرانتسفانون می‌گوید، فانون:

ادبیات متعهد را، ادبیات مبارزه می‌نامد و معتقد است که هم اکنون کشورهای آفریقائی در موقعیتی هستند که باید برای مبارزه با استعماری که کوشیده است دست به استعمار ذهنی مردم دردمند آفریقا نیز بزند، به تمام سلاح‌های فرهنگی خود مجهز شوند (همان: ۱۲۸)

این نگاه متعهد براهنی به شعر را در کتاب معروف دیگر او، *طلا در مس*، که تقریباً هم‌زمان با قصه‌نویسی منتشر شده است، نیز می‌توان دید. براهنی در باب رسالت شاعر می‌گوید شاعر باید:

به صمیمیت برداشت و ادراک خود از اجتماع و محیط زندگی خود متکی باشد و در این مورد جز روشن‌بینی و تعمق راهی در پیش نگیرد و به هیچ انحراف و تعصبی گردن نهد و راه و رسم آزادی پیشه کند و با خودکامگی و قلدری و حقه‌بازی مخالف باشد و نیز انسان را از نظر اجتماعی و فلسفی در مکاتب و اصول محدودکننده‌ای مقید نکند. (براهنی، ۱۳۴۴: ۷۸)

و در ادامه آنجا که در مورد زمستان اخوان صحبت می‌کند، می‌نویسد: «وظیفه هنرمند و شاعر اصیل این نیست که امید بی‌اساس و بی‌پایه در دل مردم پروراند. بلکه نخستین وظیفه او این است که تا حدود امکان اوضاع اجتماعی و زشتی و وحشت و جنون حاکمه بر محیط را نشان دهد.» (همان: ۹۶)

براهنی شعر اجتماعی را به این شکل توجیه می‌کند که

سخن از این نیست که شاعر باید شعرش را در خدمت اجتماع بگذارد، بلکه سخن از این است که او در اجتماع زندگی می‌کند، خوب یا بد، این اجتماع متعلق به اوست و او



بررسی و تحلیل «جدال فرم و محتوا» در نقد ادبی ... (یاسر فراشاهی نژاد) ۲۸۳

فردی از افراد آنست و اگر تصویرگر روابط خود با اجتماع نباشد، قبل از هر چیز به خلاقیت خود خیانت کرده است (همان: ۹۸)

اما او در ادامه‌ی کتاب *قصه‌نویسی*، سعی می‌کند از مطلق هگلی فاصله بگیرد و با ارجاع به سخنی از هگل می‌گوید

هگل نوشته است که: مطلق، شبی است که در آن تمام گاوها سیاه هستند، این گفته بیشتر در وصف دورانی می‌تواند باشد که در آن از همه چیز مطلق‌های بی‌شمار بسازد. در حالی که قصه به مفهوم جدید و امروزی و بعد از قرن هجده آن، مثل روزی است که در آن شخصیت‌های قصه، زیر آفتاب حرکت می‌کنند و هریک رنگ و حال و خصوصیت و فردیت خود را دارد (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۴۹)

بنابراین قصه از مطلق هگلی می‌گریزد و به فردیتی پناه می‌برد که با تجربه زیسته به دست می‌آید.

در ادامه براهنی سخنانی دارد که بازگشتی است به بوطیقای ارسطویی. گویی از نگاه او قصه باید تقلیدی از واقعیت باشد.

در این مرحله، نویسنده باید یک آفریننده و سازنده واقعی باشد، به دلیل این‌که او از طریق طرحی هنرمندانه، می‌تواند نسخه بدلی از زندگی را طوری بسازد که خواننده، پاشیدگی و از هم گسیختگی زندگی را فراموش کند و از طرح هنرمندانه قصه، لذت برد (همان: ۱۵۷)

با همه توجهی که در آن سالها براهنی به واقع‌گرایی دارد، برخلاف طبری و پرهام، داستان‌نویسی جدید و مدرن را نفی نمی‌کند و می‌گوید تحت تأثیر روانشناسی جدید، جدال قصه‌های جدید درونی شده است و در این زمینه آثار جویس، هدایت و وولف را به‌عنوان نمونه ذکر می‌کند. (همان: ۱۷۰ و ۱۷۱) همچنین می‌پذیرد که این راوی است که ساختار و حرکت طرح و پیرنگ را مشخص می‌کند. بنابراین یکی راوی منزوی لزوماً نمی‌تواند داستانی اجتماعی خلق کند.

اگر بوف کور، نوعی، اسطوره درونی است که واقعیت مألوف و مأنوس در آن دخالتی ندارد، و بیگانه کامو، نوعی اسطوره فلسفی است در جامه‌ی قصه، که انتخاب مشی و شیوه‌ای فلسفی از طرف قهرمان، راه داستان و طرح و توطئه آن را

تعیین می‌کند، مدیر مدرسه، قصه‌ای است اعترافی از نظر قهرمان، و اجتماعی از نظر موضوع که مبین رابطه فرد با اجتماع است (همان: ۲۳۲)

براهنی همچنین به درستی اشاره می‌کند که حوادث داستان‌های جریان سیال ذهن از فشردگی استعاری برخوردارند که بیشتر شعری است تا قصه‌ای (همان: ۲۳۹)

براهنی بر خلاف نظری که در مورد شعر داشت، و معتقد بود که در شعر، فرم و محتوا به همراه هم و یگانه هستند، در مورد نثر بر این است که فرم و محتوا دو مقوله‌ی جدا از هم است

زبان قصه، همیشه خواننده را به سوی نوع زندگی و یا نوع شخصیتی که پشت سر زبان قرار گرفته است، دعوت می‌کند. خواننده اگر در قصه، فقط به دنبال زبان برود شکست خواهد خورد؛ او باید به دنبال عمل باشد و به دنبال زندگی خاصی که به وسیله زبان نشان داده می‌شود (همان: ۳۳۲)

#### ۴. براهنی و ترجیح فرم بر محتوا

با وجود سخنانی از این دست، هنوز دلایل زیادی وجود دارد که براهنی را منتقدی فرم‌گرا بدانیم. او تحت تأثیر بسیاری از منتقدان آمریکایی، چنانکه در داستان‌هایی چون *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش* نشان داده، نویسنده و منتقدی تکنیک‌محور است. براهنی در ادامه با لحنی متفاوت از سخنان پیشینش می‌گوید

در شعر و نثر، به طور کلی چیزی جز موضوع و تکنیک اهمیت ندارد و اگر بخواهیم نیروی هنری قصه‌نویس و یا شاعری را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم، باید حرکت تکنیک او را در برابر موضوعی که پیش‌رو دارد در نظر بگیریم و قضاوت نهایی ما باید مبتنی بر انطباق و سازگاری هنرمندانه‌ی تکنیک و موضوع باشد؛ چراکه به قول «مارک شورر»، منتقد بزرگ آمریکائی، تکنیک تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اختراع، کشف و بسط موضوع خود، انتقال مفهوم، و در نهایت، ارزش‌یابی خود در اختیار دارد. (همان: ۳۶۴)

براهنی بر این مسأله پای می‌فشرد که در داستان به جای فرم، باید از الگو سخن گفت. و در توضیحی مختصر می‌گوید

آیا الگو، همان فرم و شکل است؟ بهتر است فرم را برای شعر نگه داریم، به دلیل این که با کلمه فرم، فشردگی بیشتر، و یا فشردگی شعری به ذهن متبادر می شود؛ علاوه بر این فرم در شعر، سر و کار دارد مطلقاً با زبان و منابع درونی و بیرونی زبان، یعنی استعارات و تمثیل ها و صداها و حرکات انفرادی و یا گروهی آنها. در حالیکه الگو در قصه متریسست که به وسیلهی آن تناسب اعمال و حجم و ظرفیت شخصیت ها سنجیده می شود (همان: ۳۶۲)

درک تفاوت کارکرد فرم در نثر و شعر، برخی سخنان فرمالیست برجستهی روسی، آیخن باوم، را به خاطر می آورد آنجا که در «نظریه نثر» می گوید:

نظریه نثر ادبی در حال حاضر در وضعیت جنینی ست، زیرا عناصر تعیین کنندهی فرم یک داستان را مطالعه نکرده ایم. نظریهی (فرمها) قالبها و انواع شعر که اساس آن وزن است، دارای اصول نظری پایداری ست که نظریه نثر فاقد آن است. داستان نگارش یافته چندان به کلمه وابسته نیست تا مانند نقطه عزمی برای تحلیل گونه های ادبی به کار برود. از این جهت، به نظر می رسد که تنها مسأله فرم داستان لوازم چنین کاری را فراهم می آورد (آیخن باوم، ۱۳۹۲: ۲۲۳ و ۲۲۴)

در ادامه براهنی به تأثیر فلسفه ی نیچه در آشفستگی ظاهری هنر مدرن اشاره می کند و می نویسد: «ادبیات قرن بیستم، تصویری از آشفستگی است؛ حتی بزرگترین شاعران و قصه نویسان معاصر، علیه این آشفستگی قیام کرده بدان موزون ترین و منظم ترین شکل ممکن در زمان حال را داده باشند» (براهنی، ۱۳۶۸: ۴۰۱) بنابراین براهنی نسبت به زیباشناسی کانتی- نیچه ای هنر مدرن چندان بیگانه نیست و این آگاهی و بعدها نمود شیوه های مدرن و تکنیک محور در کارهای خلاقانه ای او، نشان از این دارد که تکنیک در آن سالها هم برای او اساسی ترین مسأله در نگارش داستان بوده است و هم اساسی ترین معیار برای نقد ادبی. براهنی در ادامه در نقد و به نوعی نفی ادبیات متعهد می نویسد:

این گفته ی آل احمد کاملاً درست است که بزرگترین مسأله شرق، گرسنگی شرق است و نه مسائل روانی و فروید بازی، ولی وظیفه قصه نویس، با وظیفه کسی که می خواهد جغرافیای گرسنگی بنویسد، یکی نیست. نویسنده جغرافیای گرسنگی مقاله نویس است و مقاله نویس، هر قدر هم که با انرژی مقاله بنویسد، باز خلاق نیست؛ در حالی که قصه نویس خلاق، هنرمندی است که از تأثیر گرسنگی بر روح و روان اشخاص صحبت می کند و در واقع با قصه های خود، در محدوده ای از اجزاء متشکله

قصه، حدود و ثغور جغرافیای گرسنگی روح ستم‌دیدگان عالم را روشن می‌کند  
(همان: ۴۷۱)

اگر دراز نفسی‌های موعظه‌وار براهنی در این بخش را نادیده بگیریم، سخنانی از این دست به طور کلی متوجه تکنیک بوده است و به الگوی ادبیات خودارجاع کانت نزدیک است. آن طور که کانت و به تبع او فرمالیست‌ها می‌گفتند مفهوم مهم نیست و تنها اثر هنری، فارغ از اینکه به چه مفهومی ارجاع می‌دهد یا نمی‌دهد اهمیت دارد. براهنی وقتی به داوری در مورد اثر هنری می‌پردازد فرم را مبنا قرار می‌دهد و در مورد جمال‌زاده به درستی اشاره می‌کند که جمال‌زاده همیشه گرایش به داستانی‌کردن قصه دارد  
(همان: ۵۵۵) و می‌گوید:

در قصه‌های جمال‌زاده آن انسجامی را که از قصه راستین می‌خواهیم، نمی‌یابیم. جمال‌زاده گاهی توصیف را به خاطر خود شخصیت، حادثه و جدال را به خاطر خود آن‌ها، و نثر را به خاطر خود نثر می‌خواهد. موقعی که وصف کسی یا چیزی را می‌کند، با زبانی اغراق شده و پر از اصطلاحات و تعبیرات متوالی و بی حد و حساب، از کاهی، کوهی می‌سازد (همان: ۵۵۶)

بنابراین از این دید، می‌توان گفت که بی‌تعهدی جمال‌زاده ناشی از بی‌تعهدی او به سازوکارهای زیباشناختی داستان است، نه صرفاً دور ماندن از هیاهوی سیاسی و اجتماعی ایران.

براهنی این فرم‌گرایی را در دهه‌های بعد هم ادامه داده است و اگر نظری به کتاب *گزارش به نسل بی سن فردا* بیندازیم، مطالبی می‌یابیم که تأثیر نظریات فرمالیست‌های روسی هم‌چون ادبیّت، آشنایی‌زدایی و... در آن هویداست. مثلاً در مورد فرم هنری می‌نویسد:

درواقع، فرم هنری نشان می‌دهد که فرم خود انسان هم بدک نیست، منتهی قانع‌کننده نیست. درواقع، بین فرم هنری و فرم انسان، فاصله‌ای وجود دارد که فقط ایمان آن را پر می‌کند، و ایمان باید از هنر زاییده شود. در حقیقت هنرمند، با ایجاد فرم هنری به خود ایمان پیدا می‌کند، ایمان را می‌زاید. پس فرم هنری جلوه‌ی انسان است، و این جلوه‌ی انسان در سرکشی او از رسوم مألوف طبیعت قراردادی اوست (براهنی، ۱۳۷۴: ۳۰)

در ادامه این فرایند، براهنی تئوری ادبی را به مطالعات ساختاری تقلیل می‌دهد. او کار تئوری ادبی را بررسی ساختار ادبی و پیدا کردن فرم‌ها و ساختارهای همانند و پیدا کردن یکسانی آثار ادبی بین داستان‌های مختلف می‌داند. و کار نقد را معرفی، بررسی و تحلیل یک متن خاص می‌داند. (همان: ۶۴)

برای براهنی در دهه‌ی شصت و هفتاد دیگر تنها فرم موضوع اساسی مطالعه‌ی آثار ادبی است و کم‌کم از ادبیات متعهدی، که در دهه‌ی چهل از آن سخن می‌گفت، فاصله می‌گیرد. از نظر او می‌توان به روانشناسی و جامعه‌شناسی ادبیات هم پرداخت اما راه فهم ادبیات از خود ادبیات می‌گذرد.

ادبیات می‌تواند آزمایشگاهی برای همه مقولات باشد، ولی نام آن مقولات را تئوری ادبی نگذاریم. موقعی در حوزه ادبیات هستیم که ادبیات حوزه خود ادبیات باشد، یعنی اثر کلاً و جزاً بر اساس شاخصهای ادبیات اثر سنجیده شود، نه برای این که آن شاخص‌ها در خدمت مقوله‌ای فوق ادبی درآید، بلکه برای آنکه شاخص‌های حاصله از یک متن، با محک شاخص‌های حاصله از متن دیگر، و متون دیگر سنجیده شود تا آن شاخص‌ها نهایتاً به صورت بوطیق‌های همه آن آثار طبقه‌بندی شود (همان: ۷۵)

و از همین‌رو، وظیفه‌ی تئورسین ادبی را برگزیدن از متن ادبی نمی‌داند. «وظیفه‌ی تئورسین ادبی تفسیر فوق ادبی نیست، وظیفه‌ی او بردن شاخصهای ساختاری این اثر، به‌عنوان یک متن جزء، به سوی شاخص‌های ساختاری آثار دیگر، و استخراج قوانینی است که بر همه‌ی این آثار قدرت شمول داشته باشد» (همانجا)

براهنی در گفت و گو با احسان جعفریبه صراحت اشاره می‌کند که در آن سالها هم تعهد ادبی برای او مهم بوده است و هم توجه به فرم و تکنیک اثر. او در این مصاحبه می‌گوید:

طبیعی است که زمانی که من تئوری می‌نوشتم، دو چیز به صورت جدی مطرح بود، یکی تجدد بود و دیگری تعهد، که ترکیب این دو تا بیشتر برای من مطرح بود. من می‌دیدم هر جا که تجدد فقط به خاطر خود تجدد مطرح است، نقضی وجود دارد و هر جا که تعهد مطرح است، باز هم نقضی مطرح است (همان: ۶۲ و ۶۱)

بنابراین، چنان که پیشتر اشاره شد، جدال فرم و محتوا مخصوصاً در دهه‌ی چهل، وجه غالب نظریه‌ی ادبی براهنی است، اما هرچه از آن دوران پر آشوب و التهاب‌های زمان

دور می‌شویم، براهنی را بیشتر اسیر چنبر فرم می‌یابیم. براهنی لاقبل در دهه‌ی چهل و در کتاب *قصه‌نویسی*، علی‌رغم دانش نظری گسترده‌اش نسبت به افرادی چون گلشیری، نتوانست سنتزی بین انسان و فرم ایجاد کند، و باور او به تعهد ادبی، به درستی با تکنیک‌باوری او نیامیخته است. او که خود را فرم‌شناس می‌دانست نه فرمالیسم (همان: ۷۴ و ۷۵) آمیختن فرم و محتوا را در آثار نظری‌اش، لاقبل در دهه‌ی درخشان و ملتهب چهل، به‌منصه‌ی ظهور نرساند. تعهد دشمن‌ستیز او، با زیباشناسی کانتیکه زیبایی را به هیچ مفهومی وابسته نمی‌داند، فاصله داشت؛ با اینهمه با گذشت زمان، تکنیک باوری او از ادبیات متعهد و انقلابی‌اش پیشی گرفت، هرچند پس از انقلاب هم بر نقش و رابطه‌ی ادبیات و اجتماع باور داشت. چنان که در *کیمیا و خاک نوشت*:

نمایندگان واقعی ادبیات ایران آنهایی بودند که همراه با جزر و مد حرکات اجتماع درون ایران دست به خلاقیت ادبی زده بودند؛ در واقع به موازات تاریخ حرکت کرده بودند و از نزدیک، به تجربه‌ی بلافصل دست اول محیط، حضور جامعه خود را درک کرده بودند (براهنی، ۱۳۶۶: ۱۷ و ۱۸).

## ۵. نتیجه‌گیری

چنان‌که گذشت، براهنی، هرچند به عنوان یک منتقد ادبی از جریان‌ها و پارادایم‌های قبل از خود، و شرایط اجتماعی تأثیر گرفت، نوعی تناقض نظری در آرای او هویداست. او از یک سو، به خاطر شرایط تاریخی‌اش نمی‌توانست بیگانه‌وار با جامعه رفتار کند و تنها به فرم و صورت‌التجا ببرد و از دیگر سو، نمی‌توانست از تأثیر ظهور اندیشه‌های آوانگارد هنری و نظریه‌های جدید برکنار بماند. هم‌زمان با او گلشیری موفق شده بود به هم‌نهاد (سنتزی) از اومانیسیم و فرمالیسم برسد اما براهن‌خواست یا نتوانست که تعهد انسان‌مدار را با فرمالیسم بیامیزد. براهنی بارها نظر مخالف خود را با حزب توده، لاقبل پس از انقلاب، اعلام کرد، اما چنان‌که پیشتر اشاره شد، هیچ‌گاه تمایلات چپ‌گرایانه‌ی خود را پنهان نداشت. او همچون منتقدان پیش از خود بر واقع‌گرایی متعهد باور داشت اما نوشتن در دهه‌ی پرتلهاب و دوران‌ساز چهل، کم‌کم او را به فرمالیسم مایل ساخت. چنان‌که اشارتی رفت، پس از انقلاب اسلامی، برخی اندیشمندان دینی، که در آرای برخی از آنها هم می‌توان تناقضاتی یافت، پارادایم جدیدی را پی‌نهادند که می‌توان آن را پارادایم

«قدسی» نامید. در این پارادایم نوظهور هنری، تعهد هنری اینبار با رنگ و لعابی دینی به صحنه آمد و بر طیف گسترده‌ای از هنرمندان تأثیر گذاشت. براهنی اما در آن روزگار پر تنش، نتوانست نظریه‌ای نظام‌مند را سامان دهد و جدال فرم و محتوا در آرای او، خاصه در کتاب *قصه‌نویسی*، آشکار است.

### پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله بر مبنای طرح پسادکتری نویسنده (تحلیل تطور پارادایمی رمان و نقد رمان در ایران)، که با حمایت مالی دانشگاه تربیت مدرس و صندوق حمایت از پژوهشگران به انجام رسیده، نوشته شده است.
۲. مثلاً ساموئل ریچاردسن می‌گفت که هدفش از رمان‌نویسی گسترش آموزه‌های مسیحی است (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۶۲) و برخی منتقدان بر این باورند که نخستین نقدهای نظری رمان در قرن هجدهم، صرفاً به پیامدهای اخلاقی فنون داستان‌نویسی می‌پرداخت (هلپرین، ۱۳۸۹: ۵۴).
۳. برخی محققان می‌گویند اندرزنامه‌های پهلوی و ادبیات تعلیمی بر داستان‌نویسی مدرن ایران تأثیر گذاشته (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۱۳۱ و میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۴۶۶).
۴. مثلاً میرزا یوسف خان اعتصام‌الملک در مقدمه ترجمه *نمایشنامه خدعه و عشق* اثر شیلر می‌گوید: «موضوع این کتاب اگرچه وقایع حسی است... ولی مقاصد و نصایح ارجمند را متضمن است» (دوما، مقدمه مترجم ۱۳۲۵ ه.ق: ۳).
۵. البته شایان ذکر است که فاطمه سیاح با پرداختن به زیباشناسی خودارجاع کانتی از ایدئالیسم هگلی -مارکسیستی برخی طرفداران حزب توده فاصله می‌گیرد. بنگرید به *نقد و سیاحت*، به کوشش محمد گلبن، ۱۳۵۴: ۴۰۳ و ۴۰۴).
۶. علاوه بر مقالات و نوشته‌های نویسندگانی که در مقاله «پژوهشی در مبانی فکری نظریه ادبی حزب توده» نقد و تحلیل شده است، در آن سالها (۱۳۲۰-۱۳۵۷) در بسیاری مجلات فضایی حاکم بود که غالب منتقدان ادبیات واقع‌گرای متعهد را به رسمیت می‌شناختند. به عنوان مثال بنگرید به: سیدمصطفی طباطبائی، «امیل زولا» *مجله گلهای رنگارنگ*، ج ۳، ۱۳۲۳، ۷۲ و هرمز ایزدی «جان اشتاینک نویسنده عالی قدر آمریکایی» *پروین ما*، ج ۲، شماره ۱۷، ۵-۶.
۷. برای مشاهده تناقض نظری در آرای احسان طبری بنگرید به: احسان طبری «درباره‌ی انتقاد و ماهیت هنری و زیبایی هنر» *مجله نامه مردم*، شماره دوازدهم، ۱۳۲۶، ۱۶.
۸. دریابندری در کتاب *یک گفت و گو* (با ناصر حریری) می‌گوید:

تا کیوان زنده بود من نفهمیدم که نامه نگار نیستم، چون با او مرتب در حال رد و بدل کردن نامه بودم، حتی گاهی نامه‌هایم دراز می‌شد و به شکل مقاله در می‌آمد. کیوان سر و ته یکی از این نامه‌ها را زد و توی مجله کبوتر صالح چاپ کرد. یعنی وقتی شماره‌ی بعدی این مجله در آبادان به دستم رسید دیدم نامه‌ام با امضای «ن. بندر» آن تو چاپ شده. این اسم را کیوان به ابتکار خودش روی من گذاشته بود و من بعداً چند نوشته و ترجمه هم با این امضا در همان مجله منتشر کردم. در تهران بر و بچه‌های اطراف کیوان مرا به همین اسم می‌شناختند، ولی به نظر خودم این اسم یک قدری مضحک می‌آمد و کنارش گذاشتم، اگرچه اسم خودم خیلی هم از آن بهتر نبود (دریابندری، ۱۳۷۶: ۴۷ و ۴۸)

۹. این مقاله و دیگر مقالاتی که به اسم ن. بندر امضا شده با مقدمه‌هایی که دریابندری بر رمان‌های خارجی نوشته، قابل قیاس است. دریابندری در مقدمه رمان رگتایم نقدی منسجم و کوبنده بر ضد ادبیات مدرن نوشته و بزرگ‌ترین نماینده ادبیات مدرن، جویس، را نویسنده‌ای رئالیست دانسته است. بنگرید به پیشگفتار دریابندری بر ترجمه رمان رگتایم، ۱۳۶۷، چاپ دوم، خوارزمی صص ۳-۸ برای مقایسه و تحلیل بیشتر بنگرید به دیگر مقدمه‌های دریابندری بر رمان‌ها و نمایشنامه‌های خارجی در کتاب *از این لحاظ*، (۱۳۹۲) نشر کارنامه. همچنین برای آشنایی بیشتر با نظرات دریابندری در باب رمان و داستان بنگرید به برخی مقالات دریابندری در کتاب‌های: *درعین حال* (۱۳۶۷) نشر کتاب پرواز، و به عبارت دیگر (۱۳۶۳) نشر پیک.

۱۰. برای توضیح بیشتر در این زمینه، بنگرید به کتاب *فرار از قُرم*، (۱۳۹۹) تهران: طرح‌نو صص ۷۱-۹۱.

۱۱. فریدون فاطمی نیز از زاویه‌ی دیگری به این نظر سارتر انتقاد کرده است. بنگرید به مقاله «رسالت پایان یافته: رسالت نویسنده» نگین، ۱۳۴۹، شماره ۵۹ صص ۱۱-۱۲.

## کتاب‌نامه

آخوندزاده، میرزافتحعلی (بیتا). *مقالات فارسی*، الف، به کوشش حمید محمدزاده، ویراسته ح-صدیق، بی‌جا: نگاه.

آلوت، میریام (۱۳۶۸). *رمان به روایت رمان نویسان*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: مرکز. ایزدی، هرمز (۱۳۳۱). «جان اشتاینک نویسنده عالی قدر معاصر آمریکایی»، *پروین ما*، ج ۲، شماره ۱۷ صص ۵-۶.

براهنی، رضا (۱۳۷۴). *گزارش به نسل بی سن فردا*، تهران: مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۶۶). *کیمیا و خاک*، چاپ دوم، تهران: مرغ آمین.



بررسی و تحلیل «جدال فرم و محتوا» در نقد ادبی ... (یاسر فراشاهی نژاد) ۲۹۱

براهنی، رضا (۱۳۶۸). قصه‌نویسی، چاپ چهارم، تهران: نشر البزر.

براهنی، رضا (۱۳۴۴). طلا در مس، تهران: چاپخانه چهر.

خجسته، فرامرز فراشاهی نژاد، یاسر و مصطفی صدیقی (۱۳۹۵) «جستاری در بنیان‌های فکری نظریه ادبی هوشنگ گلشیری»، ادبیات پارسی معاصر، سال ششم، شماره دوم، صص ۲۷-۴۷.

خجسته، فرامرز، صدیقی، مصطفی و یاسر فراشاهی نژاد (۱۳۹۵) «تقابل کانتی-هگلی در نقد و نظریه‌های داستان و رمان در ایران»، ب، نقد و نظریه ادبی، دوره دوم، پیاپی ۲، صص ۳۱-۵۶.

خجسته، فرامرز، فراشاهی نژاد، یاسر و مجید پویان (۱۳۹۵) «تفسیری هگلی از نخستین مانیفست‌های ادبی درباره داستان و رمان در ایران» الف، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره چهل و سوم، صص ۱-۲۶.

دریابندری، نجف (۱۳۳۰). «داستان نویسی در فرانسه» کبوتر صالح، (پیاپی ۲۰) شماره ۸، صص ۳۷-۴۱

دریابندری، نجف (۱۳۶۳). به عبارت دیگر، تهران: پیک.

دریابندری، نجف (۱۳۶۷). در عین حال، ویرایش ۲، تهران: پرواز.

دریابندری، نجف (۱۳۷۶). بیگ گفت و گو (ناصر حریری با نجف دریابندری)، ویرایش ۲، تهران، کارنامه.

دریابندری، نجف (۱۳۹۲). از این لحاظ، چاپ دوم، تهران: کارنامه.

دریابندری، نجف (۱۳۳۰). «درباره داستان نویسی» کبوتر صالح، شماره ۹، صص ۳۰-۳۴

دریابندری، نجف (۱۳۳۰). «مطالعی درباره داستان نویسی» کبوتر صالح، شماره ۸، دوره اول، صص ۲۰-۲۴.

دکتروف، ای. ال (۱۳۶۷). رگتایم، ترجمه نجف دریابندری، چاپ دوم، تهران: خوارزمی

دوما، الکساندر (۱۳۱۶ ه.ق). سه تفنگدار، ترجمه محمد طاهر میرزا، چاپ سنگی

سیاح، فاطمه (۱۳۵۴) نقد و سیاحت، به کوشش محمد گلبن، نشر توس

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات، تهران: سخن

شیلر، فریدریش (۱۳۲۵ ه.ق). خلدعه و عشق، ترجمه از آلمانی به فرانسه الکساندر دوما و ترجمه از فرانسه به فارسی یوسف‌خان اعتصام‌الملک، مطبعه‌ی فاروس.

طباطبائی، سیدمصطفی (۱۳۲۳). «امیل زولا» مجله گل‌های رنگارنگ، ج ۳ صص ۷۱-۷۵

طبری، احسان (۱۳۲۶). «درباره انتقاد و ماهیت هنری و زیبایی هنر» مجله نامه مردم، شماره دوازدهم، صص ۱۱-۳۶

فاطمی، فریدون (۱۳۴۹). «رسالت پایان یافته: رسالت نویسنده» نگین، شماره ۵۹، صص ۱۱-۱۲

۲۹۲ ادبیات پارسی معاصر، سال ۱۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

فرشاهی نژاد، یاسر (۱۳۹۸) «پژوهشی در مبانی فکری نظریه ادبی حزب توده» *ایران نامگ*، سال ۴، شماره ۱، صص ۸۵-۱۰۹

فرشاهی نژاد، یاسر (۱۳۹۹) *فرار از قُرم*: تحلیل تطور پارادایمی رمان و نقد رمان در ایران، تهران: طرح نو.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۰) *ادبیات داستانی*، چاپ ششم، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۹۲) *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، تهران: سخن.

هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳). *مقدمه بر زیباییشناسی*، ترجمه محمود عبادیان، تهران: آوازه.

هلپرین، جان (۱۳۸۹). «نظریه‌ی رمان»، ترجمه حسین پاینده، *نظریه‌های رمان*، چاپ دوم، تهران، نیلوفر، صص ۵۳-۸۱