Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 11, No. 2, Autumn and Winter 2021-2022, 247-270

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 Baraheniwas 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 Braheni 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.

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۲۴۹– ۲۷۰

بررسی و تحلیل «جدال فرم و محتوا» در نقد ادبی معاصر فارسی با تکیه بر *قصه‌نویسی* رضا براهنی[۱]

یاسر فراشاهی‌نژاد*

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 به‌سَمت نقدهای ایدئولوژیک و نوعی استالینیسم تقریباً یک‌دست حرکت کرد. از دههٔ ۱۳۴۰، با ظهور مجلات پیش‌رویی چون *جُنگ اصفهان* 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 دانشگاهیانی بود که موفق شد از فضای سنتی حاکم بر دانشگاه فاصله بگیرد و نقد و نظریه‌های جدید را هم در مقالات و کتاب‌های پژوهشی‌اش هم در آثار خلاقه‌اش به‌کار بندد. اما او، برخلاف نجفی و گلشیری، که موفق شدند منظومه‌ای منسجم از تعهد انسان‌مدار و فرم پدید آورند، لااقل در کتاب *قصه‌نویسی* جایی میان تعهد اجتماعی و فرمالیسم ایستاده است. براهنی هرچه از شور و هیجان انقلاب گذشت به تئوری‌های مرتبط با ساختارگرایی و فرمالیسم متمایل شد و از تعهد ستیهندهٔ دههٔ ۱۳۴۰، که ناگزیر در کتاب *قصه‌نویسی* به جدال فرم و محتوا می‌رسید، فاصله گرفت. ازاین‌رو، می‌توان گفت کتاب *قصه‌نویسی*، یکی از شاخص‌ترین آثار براهنی، نمونه‌ای است از نقدی که در روزگار گذار از پارادایم «ادبیات متعهد» به پارادایم «هنر برای هنر» و به‌تبع آن فرمالیسم شکل گرفته است.

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

* 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.

۱. مقدمه

برای ردیابی نظریهٔ ادبی رضا براهنی درباب داستان و رمان، پیش و بیش از همه، باید به سراغ اثر معروف او در دههٔ ۱۳۴۰، 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، نقد، داستان، و شعر، غافل شد، اما آن‌چه در این مختصر می‌گنجد جدال فرم و محتوا در کتاب *قصه‌نویسی* براهنی است. نوشتن دربارهٔ نویسنده‌ای که دچار جنونِ نوشتن بود از لایه‌های زیرین جامعه برخاسته بود و خود را به‌عنوان یک روشن‌فکر شرقی بالا کشید کار چندان ساده‌ای نیست. زبان فارسی گرچه برای براهنی زبان دوم بود، این ترک‌زبان زبان فارسی را برای ستیز با هر آن‌چه منجمد و عقب‌مانده تصور می‌کرد به‌کار گرفت. برای براهنی، فرم مسئلهٔ اساسی بود. انسان شرقی در ذهن او همان جایی قرار می‌گرفت که یک آفریقایی استعمارزده قرار داشت و ازاین‌رو با روشن‌فکر سیاه‌پوست استعمارستیز هم‌زبان‌تر و هم‌دل‌تر بود. براهنی نثر را برای نقد داستان، شعر، و رمان به‌کار گرفت و از شعر نیمایی به‌سمت شعر پُست‌مدرن حرکت کرد. دمی از حرکت نایستاد، اما آن‌چه در اندیشه‌های او رخ می‌نماید، هم‌چون گلشیری، تصویری از سنتز انسان و فرم نیست، بلکه فقط نزاعی تناقض‌آمیز است بین فرم و محتوا.

گلشیری در قالب همان مقالات محدود تقابل هم‌زمان فرم و انسان‌گرایی رهیده از قالب‌های حزبی را به‌نمایش می‌گذاشت، اما چنین برخوردی بین انسان، در مفهوم جدید آن، با فرم و تکنیک، در آرای براهنی با همهٔ دانش نظری‌اش به‌چشم نمی‌آید. براهنی ادبیات متعهد و استبدادستیز را می‌ستاید، اما چنین نگاهی ستایش از انسان آزاد نیست. استبداد چندین هزار سالهٔ 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. ازاین‌روی، به‌جای رابطهٔ دیالکتیکی، تضاد و گاه تناقضات غیرقابل‌جمعی در اندیشه‌های او هویداست 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 دارند، اما توجه به مبانی فکری و حتی تاریخچهٔ نقد ادبی، خاصه نقد داستان، کم‌تر موردتوجه محققان بوده است.

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

پیش از هرچیز اشاره به این نکته لازم است که تمرکز این مقاله غالباً بـر نقـدهای مـرتبط بـا ادبیات داستانی اسـت. ازایـن‌رو، مجـالی بـرای پـرداختن بـه نقـدهای نوشـته‌شـده دربـاب شعر نیست، بااین‌همه، به آرای زیباشناختی برخی اندیشمندان معاصر، که به‌طور کلی هـم بـا شعر مرتبط است هم داستان، نیز اشاره خواهد شد. هم‌چنـین، بایـد یـادآور شـد کـه مفهـوم «فرم» در این مقاله، باتوجه‌به تعاریف تاریخی این مقوله، در ایران معاصر به‌کار رفتـه اسـت و لزوماً ممکن است با تعاریف دقیق‌تری که این روزهـا در کُتـب نقـد ادبـی یافـت مـی‌شـود هم‌خوان نباشد. راقم این سطور تلاش کرده است ردّپای تاریخی «فـرم و محتـوا» را در نقـد ادبیات داستانی معاصر، آن هم با نیم‌نگاهی به سیطرهٔ تفکرات ایدئولوژیک در ایـران معاصـر و با تکیه بر آرای یکی از منتقدان برجسته، ردیابی کند و از این ره روایتـی تـاریخی و تاحـد ممکن بی‌طرفانه از این سِیر به‌دست دهد.

نگاهی اجمالی به نخستین نقدهای ادبی، خاصه نقدهای ادبیات داستانی، نشان مـی‌دهنـد کـه منتقـدان ایرانـی، هـم بـه‌تبـع ادیبـان غربـی[۲] هـم در ادامـهٔ ادبیـات تعلیمـی[۳] فارسـی، نخستین اهداف داستان را «واقع‌گرایـی» و «مفیـدبودن یـا متعهـدبودن» مـی‌دانسـتند. مـثلاً، آخوندزاده در مقالاتش بر تهذیب اخلاق تکیه داشت (آخوندزاده بی‌تا: ۶۶) و رئالیسـم را بـر ایدئالیسم برتری می‌داد (همان: ۱۳). این نوع نگاه منحصر به آخوندزاده نمانـد و کـم‌کـم در مقدمه‌های بسیاری از داستان‌ها و رمان‌های ابتدایی تکرار شد. مثلاً، محمدطاهرمیرزا، متـرجم مشهور عصر قاجـار، در مقدمـهٔ ترجمـهٔ رمـان *سـه تفنگـدار*، رمـان را تـاریخی بـا عنـوان افسانه خواند (دوما ۱۳۱۶ ق: ۱). باری، چنان‌که نویسندگان مقالهٔ «تفسیری هگلی از نخستین مانیفست‌های ادبی دربارهٔ داستان و رمان» (۱۳۹۵) نشان داده‌اند، سـخنانی از ایـن دسـت کـه ادبیات داستانی را بـه‌نـوعی واقـع‌گرایـی «نصـیحت‌گـر و مفیـد» تقلیـل مـی‌داد، در مقدمـهٔ داستان‌های بسیاری دیگر از نویسندگان و مترجمان ازجمله اعتصام‌الملک، محمدباقر میـرزای خسروی، ابراهیم زنجانی، حسین‌قلی‌میرزا سالور، حسین‌علـی‌خـان گلشـن، محمـد قاضـی، عبدالحسین صـنعتی‌زاده کرمـانی، حبیـب یغمـایی، عبدالحسـین میکـده، ابوالفضـل لسـانی، فخرالدین شادمان، داوود منشی‌زاده، رسـول پرویـزی، مشـفق کـاظمی، ابوالقاسـم پاینـده، و دیگران هویداست (فراشاهی‌نژاد و دیگران ۱۳۹۵ الف: ۱۳-۲۴)[۴]. اگر نظری بر مجلات ادبی بیفکنیم، می‌بینیم که از نظر آشتیانی رمان وسیلهٔ کسب فضایل و دوری از رذایـل بـود. سـعید نفیسی معتقد بود که داستان کوتاه عقاید اخلاقی و اهداف فلسفی را راحت منتقـل مـی‌کنـد.

جمالزاده نیز، طی سال‌ها، از نخستین مقدمه‌اش بر کتاب *یکی بود یکی نبود* تا سخن‌رانی و نوشته‌هایش در دههٔ ۱۳۴۰ بر طبل واقع‌گرایی اجتماعی می‌کوبید (همان). 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 دوستال در نقدهای او سخت آشکار است (فراشاهی‌نژاد و دیگران ۱۳۹۵ ب: ۳۹–۴۹).[۵]

باتوجه‌به مقالهٔ «پژوهشی در مبانی فکری نظریهٔ ادبی حزب توده» (۱۳۹۸)، می‌توان سه محور فکری را در آثار منتقدان وابسته به حزب توده بازجست: نخست این‌که ارانی و علوی و دیگر یارانشان به تعریف و تفسیر ماتریالیسم دیالکتیک می‌پردازند و می‌کوشند به شیوه‌ای که داعیهٔ علمی‌بودن هم دارد همهٔ مسائل علوم انسانی را شرح کنند. در این راه، گام بعدی این منتقدان، خاصه بزرگ علوی، مصادرهٔ میراث ادبی صادق هدایت به نفع حزب توده است. در این سِیر، *بوف کور*، که بی‌گمان اثری مدرنیستی است، یا به‌کلی نفی می‌شود یا فقط به‌منزلهٔ یأس هدایت درمقابل دژخیمان رضاخانی تعبیر می‌شود. درنهایت، 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 بی‌گمان تهی‌شدن هنر است از تمام کارکردهای زیباشناختی خودبنیادش یا، به‌عبارت‌ساده‌تر، جلوه‌ای است از وسیله‌شدن هنر برای آرمان‌های حزبی (فراشاهی‌نژاد ۱۳۹۸: ۱۰۸).[۶]

البته، باید یادآور شد که آرای منتقدان وابسته به حزب توده همیشه کاملاً یک‌دست نبوده است. هم در آرای نظری احسان طبری[۷] تناقض و نزاع فرم و محتوا به‌چشم می‌آید هم در آرای برخی منتقدان جوان‌تر آن سال‌ها. یکی از این منتقدانِ اکنون نام‌دار نجف دریابندری است.

در شمارهٔ هشتم *کبوتر صلح* مقالهٔ 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.[۸] باری، در این مقالهٔ دریابندری، با عنوان «مطالبی دربارهٔ داستان‌نویسی» (دریابندری ۱۳۳۰ الف)، نویسنده به دیگر مقالات منتشرشده در مجلهٔ *کبوتر صلح* نگاه معتدل‌تری دارد و هرچند تم و موضوع برای او حائز اهمیت است، به تکنیک‌های داستان‌نویسی هم بی‌توجه نیست. بااین‌همه، نگارندهٔ 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 نقطه‌نظر موردانتقاد قرار داد: یکی از نظر مضمون و (تـم) و یکی از نظر شکل. از نظر مضمون، بـدون ایـن‌کـه بخـواهم خشـک فکـر کـرده باشـم، باید بگویم که بسیاری از این نوشته‌های اخیر جز انعکاس یـک سـودازدگی شـهوانی و سانتی‌مانتالیسم چیزی نیست (همان: ۲۰).

براساس این گفته‌ها، نویسنده از ابتدا صف‌آرایی خود را با نوشته‌هـایی کـه در ایـران بـه رومانتیک و سانتی‌مانتال معروف است نشان می‌دهد.

در ادامهٔ همین مقاله، نویسـنده بـه شخصـیت‌پـردازی نقبـی مـی‌زنـد و آن‌چـه بـرای او اهمیت دارد ارتباط و کارکرد شخصیت در طبقهٔ اجتماعی مشخصی است. ازاین‌روی، ظـاهراً نویسنده از فهم رئالیستی شخصیت و تیپ‌سـازی رئالیسـتی فراتـر نرفتـه اسـت. دریابنـدری دربارهٔ شخصیت زن در داستان‌نویسی فارسی می‌گوید:

زن در بسیاری از این نوشته‌ها نه به‌عنوان یک فرد از جامعه یا طبقه، بلکه به‌عنـوان یـک وجود مطلق موردگفت‌وگوست. محل طبقاتی هیچ‌کدام از قهرمانان و پرسـوناژهای ایـن نوشته‌ها معلوم نیست و نویسندگان ما در راه تعیین این موضوع هیچ کوششـی بـه‌خـرج نمی‌دهند. بعضی از این نویسندگان هم در ابتدای کتاب خود یک‌باره خویشتن را از هـر نـوع اصـل و قاعـدهٔ اخلاقـی آسـوده مـی‌کننـد و گـاه اثـر خـود را ناشـی از تفـنن خود می‌شمارند. این‌جا فوراً باید از آن‌ها پرسید کـه آیـا فقـط بـرای خودشـان تفـنن و هوس را فراهم می‌کنند یا برای مردم؟ اگـر بـرای خودشـان، پـس بهتـر اسـت همیشـه این‌گونه کتاب‌ها را لای کتاب‌های دیگر خود نگاه دارند و هرگز به فکر چاپ آن نیفتنـد (بگذریم از این‌که نویسندهٔ امروزی حق ندارد این حرف را بزند)، چون به‌محض‌این‌کـه کتاب چاپ شود، دیگر مال مردم خواهد بود و کتاب لامحاله در افکـار و کـردار مـردم تأثیر خواهد داشت و البته همین‌طورکـه اگـر ایـن تـأثیر خـوب باشـد، افتخـارش مـال نویسنده است، اگر بد هم باشد، مسئولیتش به گردن او خواهد بود (همان: ۲۱).

ن. بندر درادامه تمام‌قد درمقابـل هنـر خودارجـاعِ کـانتی و مکتـب هنـر بـرای هنـر می‌ایستد و می‌گوید:

حالا اگر نویسـنده‌ای بگویـد نـه خیـر، ایـن کتـاب اصـلاً بـرای تفـنن و هـوس مـردم نوشته شده، تازه جای حرف زیادی باز می‌شود. در یک چنین زمانی کـه دنیـا دارد ایـن پهلوبه‌پهلو می‌غلتد چنین تفننی برای مردم لازم نکرده اسـت. و اگـر بگـوییم گذشـته از احتیاجات زمان و تأثیرات نیک و بد آثار هنری این کارها به‌خودیِ‌خود «کـاری هنـری»

> است، این‌جا دیگر معنی این حرف را نمی‌فهمم و نمی‌دانم آن‌چه به «خودی خود هنر است» تا چه اندازه واقعاً «هنر» است. به‌خصوص این‌که از لحاظ شکل هم بعضی از این نوشته‌ها جای ایراد دارد (همان).

این سخنان از چند جهت شایان‌توجه 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. دودیگر شکلْ مقوله‌ای جدا و مستقل از محتواست. هرچند براساس آن‌چه تاکنون گفته‌ایم چنین دیدگاهی با تلقی‌های امروزین پیرامون هنر هم‌سو نیست، نمی‌توان فراموش کرد که غالب سخنان فرمالیست‌هایی چون یاکوبسون (و برخی طرف‌داران او در ایران) حول محور زیباشناسی 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 درنظر آورد.

دریابندری درادامه 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 مجلهٔ *کبوتر صلح* پیموده است. او بر آن است که هرگاه هنر و اجتماع پای‌بند قیودی است که حرکت و پیشرفت را سخت می‌کند و حرکتْ مستلزم رهایی از آن‌هاست، استادی که قیود پیشین را می‌شناسد و می‌تواند تغییری به‌وجود آورد درست است که تحولی ایجاد کند (همان: ۲۲). ازاین‌روی، هنر دیگر ملزم به تبعیت محض از روابط اجتماعی و اقتصادی نیست و چنین نظری فاصله‌ای پُرنشدنی را بین نویسندهٔ این مقاله و دیگر نویسندگان مقالات *کبوتر صلح* نمایان می‌کند[۹].

درنهایت، تأکید نویسنده بیش‌تر بر ساخت داستان است و به‌همین‌دلیل 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 به‌صورت عروسکِ خیمه‌شب‌بازی درآمده‌اند، به سائقهٔ چه نیرویی یک سلسله کار صورت می‌دهند (همان: ۲۲).

ن. بندر (دریابندری) در شمارهٔ بعدی *کبوتر صلح* (شمارهٔ نهم) در مقاله‌ای با نام «دربارهٔ داستان‌نویسی» تاحد زیادی حتی از سخنانی که دربارهٔ تعلق شخصیت به طبقهٔ اجتماعی زده بود فاصله می‌گیرد و می‌نویسد:

نویسندهٔ امروزی باید توجه داشته باشد که خوانندهٔ امروزی کم‌حوصله است و داستان را اغلب برای فرار از ملال یا کم‌حوصلگی می‌خواند. اگر قرار باشد یک ساعت با کمال ادب بنشیند و اوصاف و احوال یک قهرمان داستان را بشنود، نخواندن دنبالهٔ داستان را ترجیح می‌دهد. بنابراین، داستان باید یک جنبهٔ قوی مشغول‌کننده و لذت‌دهنده داشته باشد و استقبال مردم از هنر و تعلیمات هنر همین است. داستانی که به خواننده‌اش لذت ندهد هرقدر هم منعکس‌کنندهٔ یک خیال وسیع با تصورات بدیع باشد خواننده نخواهد داشت (دریابندری ۱۳۳۰ ب: 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. «اتمسفر» داستان در ادبیات امروز اهمیت فراوانی دارد. در بعضی از داستان‌های ایرانی ملاحظه می‌شود که نویسنده در تشبیهات و تعبیرات زیبا و بکر استعداد به‌خرج داده، ولی این تعبیرات و تشبیهات به او مجال پرورش خود داستان را نمی‌دهد و مثل رگبار از نوک قلمش فرومی‌ریزند. درک زیبایی همیشه به یک‌سان میسر نیست. اثر زیبا همه‌کس را به یک سان تحت‌تأثیر خود نمی‌گیرد (همان: ۳۰).

و درادامه 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 شخصاً دریابد نه این‌که ازطرف نویسنده به او ابلاغ شود، به‌عنوان خطابه یا مقاله‌ای مطرح می‌کند و هیچ کوششی برای پنهان‌داشتن جنبهٔ تفریحی تم داستان به‌کار نمی‌برد (همان: ۳۲).

شایان ذکر است که از دههٔ ۱۳۴۰ به این سو، 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 (فراشاهی‌نژاد و دیگران ۱۳۹۵ پ: ۲۷–۴۷).

این نزاع میان فرم و محتوا در سال‌های نزدیک به انقلاب اسلامی و پس‌ازآن در آرای زیباشناختی روشن‌فکران و اندیشمندان دینی نیز به‌چشم می‌آید. علی شریعتی ازیک‌سو هدف هنر را حرکت به‌سَمت امری متعالی می‌داند و ازدیگرسو تمام‌قد از

تئوری «هنر برای هنر» دفاع می‌کند. عبدالکریم سروش در کتاب *تمثیل در شعر مولانا و گفت‌وگویی پیرامون هنر*، که اول بار در ۱۳۶۷ به‌طبع رسیده، درکل به هنری ایدئولوژیکی ــ اخلاقی و متعهد باور دارد و ازدیگرسو، چند سال بعد، با طرح تئوری «قبض‌وبسط شریعت»، نظریه‌ای خوانش‌مدار را طرح می‌افکند و از رویکردهای شبه‌ایدئولوژیک پیشینش فاصله می‌گیرد. دیگر اندیشمندان چون مرتضی مطهری، سیدحسین نصر، داوری اردکانی، و مددپور نیز، به‌رغم تفاوت‌های ژرف نظری، درباب 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.[۱۰]

رضا براهنی در اواسط دههٔ ۱۳۴۰، در جایگاه شخصیتی تأثیرگذار بر نقد ادبی معاصر ایران، از دو گفتمان ایدئولوژیک هگلی و نقدهای فرم‌گرا تأثیر پذیرفته است و، ازهمین‌رو، چنان‌که درپی خواهد آمد، تناقضات نظری در آرای او هویداست. به‌زعم نگارنده، دلیل اصلی این تناقضات نظری قرارگرفتن در وضعیت تاریخیِ 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 ۱۳۶۰ بر *قصه‌نویسی* می‌نویسد می‌گوید:

> هرقدر آدم‌های فرزانهٔ جامعه به محیط خویش با دید انتقادی نگریسته‌اند، به همان اندازه مجاب شده‌اند که جامعه را نه در شعر کوتاه، نه در قصهٔ کوتاه، و نه حتی در نمایش دوساعته نمی‌توان نشان داد. قصهٔ بلند، یعنی رمان، تنها شکل ادبیات واقعی عصر ماست (براهنی ۱۳۶۸: ۱–۲).

در این مقدمه هم می‌توان به‌وضوح دید که، به‌رغم تأکید براهنی به فرم و تئوری ادبی، هنوز تعهد ادبی در سخنان او حجم قابل‌توجهی را به خود اختصاص داده است.

سخنان جالب‌توجه براهنی در دهۀ ۱۳۶۰ نشان از این دارد که در سال‌های پس از انقلاب به‌شدت به فرمالیسم و ساختارگرایی گرایش پیدا کرده است، درصورتی‌که در دهۀ ۱۳۴۰ بیش‌تر بر تعهد ادبی تکیه داشت. براهنی در همین مقدمه می‌نویسد:

> خواندن یعنی خواندن متن ادبی برای استخراج ساخت زبانی و ادبی آن. ساخت به‌معنی شکل نیست، بلکه مجموعۀ شکل و محتواست، به‌صورتی‌که 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 به‌طور 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 دهۀ ۱۳۴۰ در بخش اصلی متن کتاب *قصه‌نویسی* این‌همانی فرم و محتوا را فقط برای شعر می‌پسندد و می‌گوید:

> در شعر، شکل از محتوا جدا نیست و به‌همین‌دلیل 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 بخش شبیه نظریۀ ژیرمونسکی دربارۀ این‌همانی فرم و محتواست:

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

اما زمانی که از این مقدمه عبور کنیم و به متن اصلی کتاب برسیم، که برای نخستین بار بین سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۷ در مجلۀ *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 الگویی چنان قابل‌لمس 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 اشتاین‌بک، سارتر و کامو، حتی هدایت و آل‌احمد، قصه‌نویس‌های حرفه‌ای هستند، درحالی‌که جیمز جویس و کافکا و ساموئل بکت قصه‌نویس‌های حرفه‌ای نیستند، گرچه *بوف کور* بعضی از مشخصات قصه‌های قصه‌نویسان حرفه‌ای را دارد. قصه‌نویس حرفه‌ای زندگی را در چهارچوبهٔ طرح و توطئه‌ای که در آن اشخاص مناسبات و جدال‌ها و مناقشاتشان بر روی یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند می‌نگرد و دیدش با عینیت بیش‌تری روی اشخاص کار می‌کند و برداشتش با آن‌چه در زندگی بوده، هست، و یا خواهد بود سروکار دارد، نه با آن چیزی که باید باشد و نیست. تردیدی نیست که هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند به‌کلی واقعیت را کنار گذارد و به‌طور مطلق به دنبال آن‌چه باید باشد و نیست به‌پرواز درآید و هرگز به‌سوی زمین واقعیت برنگردد (همان: ۱۷–۱۸).

هرچند براهنی در صفحهٔ بعد می‌گوید رؤیابینی بکت و کافکا هم برای ادبیات لازم است (همان: ۱۹)، چنان‌که ملاحظه شد، رئالیسم برای او حائز اهمیت بسیاری است و مدرنیسم ادبی را در این بخش وقعی ننهاده است. براهنی شاید با لحنی کنایه‌آمیز می‌گوید: «قصه‌نویس حرفه‌ای قصه‌نویسی است غیرشخصی و اجتماعی و عینی؛ درحالی‌که قصه‌نویس غیرحرفه‌ای منزوی و گوشه‌گیر و غیراجتماعی است» (همان)؛ اشاره به نویسنده‌های منزوی خالی از لحنی کنایه‌آمیز 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 قصه تعمیم می‌دهد: «قصه نیز، به‌معنای امروز آن، به‌دلیل پیدایش یک موقعیت خاص تاریخی، که با موقعیت‌های تاریخی دیگر فرق می‌کرد، پیدا شده است و حتی در نتیجهٔ پیدایش موقعیت‌های خاص تاریخی دیگر دچار تحول شده است» (همان: ۲۴). چنان‌که هگل در فلسفهٔ تاریخش از حرکت روح سخن می‌گفت، در زیباشناسی هم تأکید ویژه‌ای در 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 زیباشناسانهٔ 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، ۵۹).

هم‌چنین، معیار سنجش، داوری، و حتی تعریف داستان امروز برای براهنی رئالیسم است. از دید او، «رئالیسم واقعی یعنی ارتباط پیداکردن با زندگی واقعی و به‌همین‌دلیل *قصه‌های هزارویک شب* و یا *حکایت امیرارسلان*، که در آن‌ها زندگی در وجود قهرمان‌های مطلقی اغراق‌شده دیده می‌شود، قصه به معنی امروز نیستند» (همان: ۳۱). بنابراین، به‌زعم او، فصل ممیّز حکایت کلاسیک و داستان امروزین پای‌بندی به اصول تکنیکی داستان‌های رئالیستی است. براهنی هنگام چنین تعریفی از داستان متوجه قیدوبندی 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 قصهٔ 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 اتفاق‌افتادنش هست. به‌دلیل آن‌که هیچ نوع دلیل عمیق عاطفی و فکری، خودآگاه و ناخودآگاه، بر آن حکومت نمی‌کند. درحالی‌که قصهٔ رئالیستی قصه‌ای است که واقعیت را در موقعیتی قرار می‌دهد که علت و معلولی، دانسته یا ندانسته، بر اعمال و حرکات و حوادث و موجودیت اشخاص حکم‌فرمایی کنند (همان: ۳۲–۳۳).

براهنی هم‌چنین به فلسفهٔ رئالیسم بی‌توجه نیست و به‌درستی فلسفهٔ 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 تجربهٔ شخصی را تکیه‌گاه تکوین شخصیت فرد دانسته‌اند و به‌همین‌دلیل از دیدگاه اینان انسان هویت واقعی خود را در طول زمان و با انباشتن تجربه‌های مختلف در حافظه پیدا می‌کند. به‌همین‌دلیل، گذشتهٔ خصوصی یک فرد در زندگی حال و آیندهٔ 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 به‌شکل مشخص و جدا ولی پیوسته به انسان‌های دیگر و در اجتماع دربیاید (همان: ۳۴–۳۵).

باوجود چنین مسائلی، نمی‌توان براهنی را رئالیست دانست. براهنی، بااین‌که واقع‌گرایی را ستایش می‌کند، هم‌چون منتقدان وابسته به حزب توده با ادبیات حزبی موافق نیست.

> اغلب قصه‌نویس‌های امروز کشورهای کمونیستی قصهٔ فرمایشی می‌نویسند. فکر، دستورالعمل، یا خط‌مشی 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 به‌همین‌دلیل اغلب قصه‌های این قصه‌نویس‌ها قلابی از آب درمی‌آید (همان: ۱۱۳).

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

> مسئله این است که آن حزب، با دراختیارداشتن دو سه شاعر کم‌استعداد و چند قصه‌نویس مستعد و یکی‌دو نقدنویس عقب‌مانده، بیش‌تر عقب‌ماندگی سیاسی و هنری خود را به‌رخ می‌کشید و بر کشوری که تحت خفقان وحشی شاهانه دست‌وپا می‌زد یک قوزِ بالاقوز «ژدانفی» می‌تراشید و درواقع با چیدن تمهیداتی از این دست دمار از روزگار نَویسندهٔ بومی و عاصی و انقلابی و اتفاقاً چپی آن روزگار درمی‌آورد 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 دانش‌یافتن خود و فرزانه‌شدن بر بی‌فرزانگی‌ها جامهٔ عمل بپوشاند (براهنی ۱۳۷۴: ۵۵).

چنین دیدگاه‌هایی امروز هم مترقی به‌نظر می‌رسد و پذیرفتنی است. براهنی هم‌چنین به‌صراحت می‌گوید: «ادبیاتی که تابع ایدئولوژی باشد نهایتاً به خود خیانت خواهد کرد» (همان: ۵۶). بااین‌همه، در دههٔ ۱۳۴۰، براهنی در جایگاه تاریخی‌ای قرار داشته که نتوانسته یا نخواسته است از نویسنده سلب مسئولیت کند. او نویسنده را نمایندهٔ تاریخ مردم عصر خویش می‌داند (براهنی ۱۳۶۸: ۱۱۷) و ازاین‌روی برای نویسنده قائل به مسئولیت تاریخی نیز هست. براهنی برای نویسندهٔ عصر شب (تحت سلطهٔ حکومت استبدادی) قائل به مسئولیت است و معتقد است ازآن‌جاکه 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 دربارهٔ 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 گفتهٔ سارتر و در در جواب او می‌نویسد:

> اگر این گفته درمورد شاعران غرب، به‌ویژه شاعران کشورهای رشدکرده، صادق باشد، درمورد شاعران کشورهای عقب‌مانده 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، دراین‌صورت، او نیز مثل شاعر کشور عقب‌مانده، همین‌که دهن باز می‌کرد، از غل‌وزنجیر و از حجره‌های زندان و تیرباران‌های سپیده‌دم و خون‌های ریخته بر سنگ‌فرش خیابان سخن می‌گفت (همان: ۱۲۵).[۱۱]

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

> [فانون] ادبیات متعهد را ادبیات مبارزه می‌نامد و معتقد است که هم‌اکنون کشورهای آفریقایی 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 درباب 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 درپیش نگیرد و به هیچ انحراف و تعصبی گردن ننهد و راه‌ورسم 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 درادامه آن‌جاکه دربارهٔ «زمستان» اخوان صحبت می‌کند، می‌نویسد: «وظیفهٔ هنرمند و شاعر اصیل این نیست که امید بی‌اساس و بی‌پایه در دل مردم بپروراند. بلکه نخستین وظیفهٔ

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:

> 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 فردی از افراد آن است و اگر تصویرگر روابط خود با اجتماع نباشد، قبل از هرچیز به خلاقیت خود خیانت کرده است (همان: ۹۸).

اما او در ادامهٔ 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 همه‌چیز مطلق‌های بی‌شمار بسازد. درحالی‌که 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 رنگ‌وحال و خصوصیت و فردیت خود را دارد (براهنی ۱۳۶۸: ۱۴۹).

بنابراین، قصه از مطلق هگلی می‌گریزد و به فردیتی پناه می‌برد که با تجربهٔ زیسته به‌دست می‌آید.

درادامه 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 سازندهٔ واقعی باشد، به‌دلیل‌این‌که او از طریق طرحی هنرمندانه می‌تواند نسخه‌بدلی از زندگی را طوری بسازد که خواننده پاشیدگی و ازهم‌گسیختگی زندگی را فراموش کند و از طرح هنرمندانهٔ قصه لذت ببرد (همان: ۱۵۷).

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

اگر *بوف کور* نوعی اسطورهٔ درونی است که واقعیت مألوف و مأنوس در آن دخالتی ندارد و *بیگانهٔ* کامو نوعی اسطورهٔ فلسفی است در جامهٔ قصه، که انتخاب مشی و شیوه‌ای فلسفی از طرف قهرمان راه داستان و طرح و توطئهٔ آن را تعیین می‌کند، *مدیر مدرسه* قصه‌ای است اعترافی از نظر قهرمان و اجتماعی از نظر موضوع که مبیّن رابطهٔ فرد با اجتماع است (همان: ۲۳۲).

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

براهنی، برخلاف نظری که دربارهٔ شعر داشت و معتقد بود که در شعر فرم و محتوا هم‌راه هم و یگانه‌اند، دربارهٔ نثر بر آن است که فرم و محتوا دو مقولهٔ جدا از هم‌اند:

زبان قصه همیشه خواننده را به‌سوی 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 به‌وسیلهٔ زبان نشان داده می‌شود (همان: ۳۳۲).

۴. براهنی و ترجیح فرم بر محتوا

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

در شعر و نثر، به‌طور کلی، چیزی جز موضوع و تکنیک اهمیت ندارد و اگر بخواهیم نیروی هنری قصه‌نویس و یا شاعری را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهیم، باید حرکت تکنیک او را در برابر موضوعی که پیش رو دارد درنظر بگیریم و قضاوت نهایی ما باید مبتنی‌بر انطباق و سازگاری هنرمندانهٔ تکنیک و موضوع باشد؛ چراکه، به‌قول مارک شورر، منتقد بزرگ آمریکایی، تکنیک تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اختراع، کشف‌وبسط موضوع خود، انتقال مفهوم، و درنهایت ارزش‌یابی خود دراختیار دارد (همان: ۳۶۴).

براهنی بر این مسئله پای می‌فشرد که در داستان، به‌جای 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، به‌دلیل‌این‌که با کلمهٔ فرم فشردگی بیش‌تر و یا فشردگی شعری به ذهن متبادر می‌شود. علاوه‌براین، فرم در شعر سروکار دارد؛ مطلقاً با زبان و منابع درونی و بیرونی زبان، یعنی استعارات و تمثیل‌ها و صداها و حرکات انفرادی و یا گروهی آن‌ها. درحالی‌که الگو در قصه متری است که به‌وسیلهٔ آن تناسب اعمال و حجم و ظرفیت شخصیت‌ها سنجیده می‌شود (همان: ۳۶۲).

درک تفاوت کارکرد فرم در نثر و شعرْ برخی سخنان فرمالیست برجستهٔ روسی، آیخن باوم، را به‌خاطر می‌آورد، آن‌جاکه در «نظریهٔ نثر» می‌گوید:

> نظریهٔ نثر ادبی درحال‌حاضر در وضعیت جنینی است، زیرا عناصر تعیین‌کنندهٔ فرم یک داستان را مطالعه نکرده‌ایم. نظریهٔ (فرم‌ها) قالب‌ها و انواع شعر که اساس آن وزن است دارای اصول نظری پایداری است که نظریهٔ نثر فاقد آن است. داستان نگارش‌یافته چندان به کلمه وابسته نیست تا مانند نقطهٔ عزیمتی برای تحلیل گونه‌های ادبی به‌کار برود. از این جهت، به‌نظر می‌رسد که تنها مسئلهٔ فرم داستان لوازم چنین کاری را فراهم می‌آورد (آیخن باوم ۱۳۹۲: ۲۲۳– ۲۲۴).

درادامه براهنی به تأثیر فلسفهٔ نیچه در آشفتگی ظاهری هنر مدرن اشاره می‌کند و می‌نویسد: «ادبیات قرن بیستم تصویری از آشفتگی است؛ حتی بزرگ‌ترین شاعران و قصه‌نویسان معاصر علیه این آشفتگی قیام کرده، بدان موزون‌ترین و منظم‌ترین شکل ممکن در زمان حال را داده باشند» (براهنی ۱۳۶۸: ۴۰۱). بنابراین، براهنی با زیباشناسی کانتی ـــ نیچه‌ای هنر مدرن چندان بیگانه نیست و این آگاهی و بعدها نمود شیوه‌های مدرن و تکنیک‌محور در کارهای خلاقانهٔ او نشان از این دارد که تکنیک در آن سال‌ها هم برای او اساسی‌ترین مسئله در نگارش داستان بوده است هم اساسی‌ترین معیار برای نقد ادبی.

براهنی درادامه در نقد و به‌نوعی نفی ادبیات متعهد می‌نویسد:

> این گفتهٔ آل‌احمد کاملاً درست است که بزرگ‌ترین مسئلهٔ شرق گرسنگی شرق است و نه مسائل روانی و فرویدبازی، ولی وظیفهٔ قصه‌نویس با وظیفهٔ کسی که می‌خواهد جغرافیای گرسنگی بنویسد یکی نیست. نویسندهٔ جغرافیای گرسنگی مقاله‌نویس است و مقاله‌نویس هرقدر هم که با انرژی مقاله بنویسد باز خلاق نیست؛ درحالی‌که قصه‌نویس خلاق هنرمندی است که از تأثیر گرسنگی بر روح و روان اشخاص صحبت می‌کند و درواقع با قصه‌های خود در محدوده‌ای از اجزای متشکلهٔ قصه حدودوثغور جغرافیای گرسنگی روح ستم‌دیدگان عالم را روشن می‌کند (همان: ۴۷۱).

اگر درازنفسی‌های موعظه‌وار براهنی در این بخش را نادیده بگیریم، سخنانی از این دست به‌طور کلی متوجه تکنیک بوده است و به الگوی ادبیات خودارجاع کانت نزدیک است. آن‌طورکه کانت و به‌تبع 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 دربارهٔ اثر هنری می‌پردازد فرم را مبنا قرار می‌دهد و دربارهٔ جمالزاده به‌درستی اشاره می‌کند که جمالزاده همیشه گرایشی به داستانی‌کردن قصه دارد (همان: ۵۵۵) و می‌گوید:

> در قصه‌های جمالزاده آن انسجامی را که از قصهٔ راستین می‌خواهیم نمی‌یابیم. جمالزاده گاهی توصیف را به‌خاطر خود شخصیت، حادثه و جدال را به‌خاطر خود آن‌ها، و نثر را به‌خاطر خود نثر می‌خواهد. موقعی که وصف کسی یا چیزی را می‌کند با زبانی اغراق‌شده و پُر از اصطلاحات و تعبیرات متوالی و بی‌حدوحساب 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 دورماندن 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 بی‌سن فردا* بیندازیم، مطالبی می‌یابیم که تأثیر نظریات فرمالیست‌های روسی هم‌چون ادبیت و آشنایی‌زدایی در آن هویداست. مثلاً، دربارهٔ 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 پُر می‌کند و ایمان باید از هنر زاییده شود. درحقیقت، هنرمند با ایجاد فرم هنری به خود ایمان پیدا می‌کند، ایمان را می‌زاید. پس فرم هنری جلوهٔ انسان است و این جلوهٔ انسان در سرکشی او از رسوم مألوف طبیعت قراردادی اوست (براهنی ۱۳۷۴: ۳۰).

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

برای براهنی در دههٔ ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ دیگر تنها فرم موضوع اساسی مطالعهٔ آثار ادبی است و کم‌کم از ادبیات متعهدی که در دههٔ ۱۳۴۰ 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 همهٔ مقولات باشد، ولی نام آن مقولات را تئوری ادبی نگذاریم. موقعی در حوزهٔ ادبیات هستیم که ادبیات حوزهٔ خود ادبیات باشد، یعنی اثر کلاً و جزئاً براساس شاخص‌های ادبیت اثر سنجیده شود، نه برای این‌که 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 به‌صورت بوطیقای همهٔ آن آثار طبقه‌بندی شود (همان: ۷۵).

و ازهمین‌روی وظیفهٔ تئوریسین ادبی را برگذشتن از متن ادبی نمی‌داند. «وظیفهٔ تئوریسین ادبی تفسیر فوق ادبی نیست، وظیفهٔ او بردن شاخص‌های ساختاری این اثر، به‌عنوان یک متن جزء، به‌سوی شاخص‌های ساختاری آثار دیگر و استخراج قوانینی است که بر همهٔ این آثار قدرت شمول داشته باشد» (همان).

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

> طبیعی است که زمانی که من تئوری می‌نوشتم دو چیز به‌صورت جدی مطرح بود: یکی تجدد بود و دیگری تعهد، که ترکیب این دو تا بیش‌تر برای من مطرح بود. من می‌دیدم هرجا که تجدد فقط به‌خاطر خود تجدد مطرح است نقصی وجود دارد و هرجا که تعهد مطرح است باز هم نقصی مطرح است (همان: ۶۱–۶۲).

بنابراین، چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، جدال فرم و محتوا، مخصوصاً در دههٔ ۱۳۴۰، وجه غالب نظریهٔ ادبی براهنی است، اما هرچه از آن دوران پُرآشوب و التهاب‌های زمان دور می‌شویم براهنی را بیش‌تر اسیر چنبر فرم می‌یابیم. براهنی لااقل در دههٔ ۱۳۴۰ و در کتاب *قصه‌نویسی*، به‌رغم دانش نظری گسترده‌اش دربارهٔ افرادی چون گلشیری، نتوانست سنتزی بین انسان و فرم ایجاد کند و باور او به تعهد ادبی به‌درستی با تکنیک‌باوری او نیامیخته است. او، که خود را فرم‌شناس می‌دانست نه فرمالیسم (همان: ۷۴–۷۵)، آمیختن فرم و

محتوا را در آثار نظری‌اش، لااقل در دههٔ درخشان و ملتهب ۱۳۴۰، به‌منصهٔ ظهور نرساند. تعهد دشمن‌ستیز او با زیباشناسی کانتی، که زیبایی را به هیچ مفهومی وابسته نمی‌داند، فاصله داشت؛ بااین‌همه، با گذشت زمان، تکنیک‌باوری او از ادبیات متعهد و انقلابی‌اش پیشی گرفت؛ هرچند پس از انقلاب هم بر نقش و رابطهٔ ادبیات و اجتماع باور داشت. چنان‌که در *کیمیا و خاک* نوشت:

> نمایندگان واقعی ادبیات ایران آن‌هایی بودند که هم‌راه با جزرومد حرکات اجتماع درون ایران دست به خلاقیت ادبی زده بودند. درواقع، به موازات تاریخ حرکت کرده بودند و از نزدیک به تجربهٔ بلافصل دستِ‌اول محیط حضور جامعهٔ خود را درک کرده بودند (براهنی ۱۳۶۶: ۱۷–۱۸).

۵. نتیجه‌گیری

چنان‌که گذشت، براهنی، هرچند در جایگاه منتقد ادبی از جریان‌ها و پارادایم‌های قبل از خود و شرایط اجتماعی تأثیر گرفت، نوعی تناقض نظری در آرای او هویداست. او ازیک‌سو به‌سبب شرایط تاریخی‌اش نمی‌توانست بیگانه‌وار با جامعه رفتار کند و فقط به فرم و صورت التجا ببرد و ازدیگرسو نمی‌توانست از تأثیر ظهور اندیشه‌های آوانگارد هنری و نظریه‌های جدید برکنار بماند. هم‌زمان با او، گلشیری موفق شده بود به هم‌نهاد (سنتز)ی از اومانیسم و فرمالیسم برسد، اما براهنی نخواست یا نتوانست تعهد انسان‌مدار را با فرمالیسم بیامیزد. براهنی بارها نظر مخالف خود را با حزب توده، لااقل پس از انقلاب، اعلام کرد، اما، چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، هیچ‌گاه تمایلات چپ‌گرایانهٔ خود را پنهان نساخت. او هم‌چون منتقدان پیش از خود بر واقع‌گرایی متعهد باور داشت، اما نوشتن در دههٔ پُرالتهاب و دوران‌ساز ۱۳۴۰ 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 پی‌نهادند که می‌توان آن را پارادایم «قدسی» نامید. در این پارادایم نوظهور هنری، تعهد هنری این بار با رنگ‌ولعابی دینی به‌صحنه آمد و در طیف گسترده‌ای از هنرمندان تأثیر گذاشت. براهنی اما در آن روزگار پُرتنش نتواست نظریه‌ای نظام‌مند را سامان دهد و جدال فرم و محتوا در آرای او، خاصه در کتاب *قصه‌نویسی*، آشکار است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برمبنای 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 پیآمدهای اخلاقی فنون داستان‌نویسی می‌پرداخت (هلپرین ۱۳۸۹: ۵۴).

۳. برخی محققان می‌گویند اندرزنامه‌های پهلوی و ادبیات تعلیمی بر داستان‌نویسی مدرن ایران تأثیر گذاشته است (میرصادقی ۱۳۹۰: ۱۳۱؛ میرعابدینی ۱۳۹۲: ۴۶۶).

۴. مثلاً، میرزایوسف‌خان اعتصام‌الملک در مقدمهٔ ترجمهٔ نمایش‌نامهٔ *خدعه و عشق*، اثر شیلر، می‌گوید: «موضوع این کتاب اگرچه وقایع حسی است... ولی مقاصد و نصایح ارجمند را متضمن است» (دوما ۱۳۲۵ ق: ۳).

۵. البته، شایان ذکر است که فاطمه سیاح با پرداختن به زیباشناسی خودارجاع کانتی از ایدئالیسم هگلی ــ مارکسیستی برخی طرف‌داران حزب توده فاصله می‌گیرد. بنگرید به سیاح ۱۳۵۴: ۴۰۳– ۴۰۴).

۶. علاوه‌بر مقالات و نوشته‌های نویسندگانی که در مقالهٔ «پژوهشی در مبانی فکری نظریهٔ 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 به‌رسمیت می‌شناختند. ازباب مثال، بنگرید به طباطبایی ۱۳۲۳: ۷۲؛ ایزدی ۱۳۳۱: ۵– ۶.

۷. برای مشاهدهٔ تناقض نظری در آرای احسان طبری، بنگرید به طبری ۱۳۲۶: ۱۶.

۸. دریابندری در کتاب *یک گفت‌وگو* می‌گوید:

> تا کیوان زنده بود من نفهمیدم که نامه‌نگار نیستم، چون با او مرتب درحال ردوبدل‌کردن نامه بودم؛ حتی گاهی نامه‌هایم دراز می‌شد و به‌شکل مقاله درمی‌آمد. کیوان سروتهِ یکی از این نامه‌ها را زد و توی مجلهٔ *کبوتر صلح* چاپ کرد. یعنی وقتی شمارهٔ 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 بروبچه‌های اطراف کیوان مرا به همین اسم می‌شناختند، ولی به‌نظر خودم این اسم یک‌قدری مضحک می‌آمد و کنارش گذاشتم، اگرچه اسم خودم خیلی هم از آن بهتر نبود (دریابندری ۱۳۷۶: ۴۷– ۴۸).

۹. این مقاله و دیگر مقالاتی که به اسم ن. بندر امضا شده با مقدمه‌هایی که دریابندری بـر رمـان‌هـای خارجی نوشته قیاس‌پذیر است. دریابندری در مقدمهٔ رمان *رگتایم* نقدی منسـجم و کوبنـده ضـد ادبیات مدرن نوشته و بزرگ‌ترین نمایندهٔ ادبیات مدرن، جویس، را نویسـنده‌ای رئالیسـت دانسـته است (بنگرید به دکتروف ۱۳۶۷: ۳–۸ پیش‌گفتار). برای مقایسه و تحلیـل بـیش‌تـر، بنگریـد بـه دیگر مقدمه‌های دریابندری بر رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های خارجی در کتاب *از ایـن لحـاظ* (۱۳۹۲). هم‌چنین، برای آشنایی بیش‌تر با آرای دریابندری درباب رمان و داستان، بنگرید به برخی مقـالات دریابندری در کتاب‌های *درعین‌حال* (۱۳۶۷) و *به‌عبارت‌دیگر* (۱۳۶۳).

۱۰. برای توضیح بیش‌تر در این زمینه، بنگرید به فراشاهی‌نژاد ۱۳۹۹: ۷۱– ۹۱.

۱۱. فریـدون فـاطمی نیـز از زاویـهٔ دیگـری بـه ایـن نظـر سـارتر انتقـاد کـرده اسـت (بنگریـد بـه فاطمی ۱۳۴۹: ۱۱– ۱۲).

کتاب‌نامه

ایزدی، هرمز (۱۳۳۱)، «جان اشتاین‌بک، نویسندهٔ عالی‌قدر معاصر آمریکایی»، *پروین ما*، ش ۱۷.

آخوندزاده، میرزافتح‌علی (بی‌تا)، *مقالات فارسی*، به‌کوشش حمیـد محمـدزاده، ویراسـتهٔ ح. صـدیق، بی‌جا: نگاه.

آلوت، میریام (۱۳۶۸)، *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران: مرکز.

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

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

براهنی، رضا (۱۳۶۸)، *قصه‌نویسی*، تهران: البزر.

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

خجسته، فرامرز، مصطفی صدیقی، و یاسر فراشاهی‌نژاد (۱۳۹۵ ب)، «تقابل کانتی ــ هگلی در نقـد و نظریه‌های داستان و رمان در ایران»، *نقد و نظریهٔ ادبی*، دورهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۲.

خجسته، فرامرز، یاسر فراشـاهی‌نـژاد، و مجیـد پویـان (۱۳۹۵ الـف)، «تفسـیری هگلـی از نخسـتین مانیفست‌های ادبی دربارهٔ داستان و رمان در ایران»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۴۳.

خجسته، فرامرز، یاسر فراشاهی‌نژاد، و مصطفی صدیقی (۱۳۹۵ پ)، «جستاری در بنیان‌هـای فکـری نظریهٔ ادبی هوشنگ گلشیری»، *ادبیات پارسی معاصر*، س ۶، ش ۲.

دریابندری، نجف (۱۳۳۰ الف)، «مطالبی دربارهٔ داستان‌نویسی»، *کبوتر صلح*، دورهٔ ۱، ش ۸

دریابندری، نجف (۱۳۳۰ ب)، «دربارهٔ داستان‌نویسی»، *کبوتر صلح*، ش ۹.

دریابندری، نجف (۱۳۳۰)، «داستان‌نویسی در فرانسه»، *کبوتر صلح*، ش ۲۰.

دریابندری، نجف (۱۳۶۳)، *به‌عبارت‌دیگر*، تهران: پیک.
دریابندری، نجف (۱۳۶۷)، *درعین‌حال*، تهران: پرواز.
دریابندری، نجف (۱۳۷۶)، *یک گفت‌وگو (ناصر حریری با نجف دریابندری)*، تهران: کارنامه.
دریابندری، نجف (۱۳۹۲)، *از این لحاظ*، تهران: کارنامه.
دکتروف، ای. ال. (۱۳۶۷)، *رگتایم*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: خوارزمی.
دوما، الکساندر (۱۳۱۶ ق)، *سه تفنگ‌دار*، ترجمهٔ محمدطاهرمیرزا، چاپ سنگی.
سیاح، فاطمه (۱۳۵۴)، *نقد و سیاحت*، به‌کوشش محمد گلبن، تهران: توس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.
شیلر، فریدریش (۱۳۲۵ ق)، *خدعه و عشق*، ترجمه از آلمانی به فرانسه الکساندر دوما و ترجمه از فرانسه به فارسی یوسف‌خان اعتصام‌الملک، مطبعهٔ فاروس.
طباطبایی، سیدمصطفی (۱۳۲۳)، «امیل زولا»، مجلهٔ *گل‌های رنگارنگ*.
طبری، احسان (۱۳۲۶)، «دربارهٔ انتقاد و ماهیت هنری و زیبایی هنر»، مجلهٔ *نامهٔ مردم*، ش ۱۲.
فاطمی، فریدون (۱۳۴۹)، «رسالت پایان‌یافته: رسالت نویسنده»، *نگین*، ش ۵۹.
فراشاهی‌نژاد، یاسر (۱۳۹۸)، «پژوهشی در مبانی فکری نظریهٔ ادبی حزب توده»، *ایران‌نامگ*، س ۴، ش ۱.
فراشاهی‌نژاد، یاسر (۱۳۹۹)، *فرار از فرم: تحلیل تطور پارادایمی رمان و نقد رمان در ایران*، تهران: طرح نو.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۰)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.
میرعابدینی، حسن (۱۳۹۲)، *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، تهران: سخن.
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳)، *مقدمه بر زیباشناسی*، ترجمهٔ محمود عبادیان، تهران: آوازه.
هلپرین، جان (۱۳۸۹)، «نظریهٔ رمان»، در: *نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.