از نابهنگامی حیات
تا سترون‌سازی خیال

سرشناسه: دلال‌رحمانی، محمدحسین، ۱۳۶۰
عنوان و نام پدیدآور: از نابهنگامی حیات تا سترون‌سازی خیال: مطالعه‌ای جامعه‌شناختی در ادبیات داستانی ایران/ محمدحسین دلال‌رحمانی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری: ۳۷۶ ص.
شابک: ۰_۰۴۸۸_۰۴_۶۲۲_۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.
عنوان دیگر: مطالعه‌ای جامعه‌شناختی در ادبیات داستانی ایران.
موضوع: داستان‌نویسی ــ تاریخ
موضوع: Fiction -- Authorship -- History
موضوع: داستان‌های فارسی ــ ایران ــ تاریخ و نقد
موضوع: Persian fiction -- Iran -- History and criticism
موضوع: داستان‌های فارسی ــ ایران ــ جنبه‌های اجتماعی
موضوع: Persian fiction -- Social aspects -- Iran
رده‌بندی کنگره: PIR ۳۸۶۹
رده‌بندی دیویی: ۸فا۳/۶۲۰۹
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۱۸۷۴۷۵

از نابهنگامی حیات تا سترون‌سازی خیال

مطالعه‌ای جامعه‌شناختی در ادبیات داستانی ایران

محمدحسین دلال‌رحمانی

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس

* * *

محمدحسین دلال‌رحمانی
از نابهنگامی حیات تا سترون‌سازی خیال
مطالعه‌ای جامعه‌شناختی در ادبیات داستانی ایران
چاپ اول
۴۹۵ نسخه
۱۴۰۲
چاپ سروش
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۰ ـ ۰۴۸۸ ـ ۰۴ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 622 - 04 - 0488 - 0
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

برای مسعود و افسون
که هستی‌شان سرود زندگی است.

فهرست

مقدمه ۹

بخش اول: گشایش نظری

مقدمه ۲۱
نسبت متن ادبی با آگاهی ۲۲
میدان، ناآگاهی و استراتژی ۳۱
صورت‌بندی نظری ۳۳
تعریف فرم و نسبت آن با امر اجتماعی ۳۳
مسئلهٔ تاریخ‌نگاری امر ادبی ۴۳
اینرسی ظهور و خوشه‌های فرمی ۴۵
فرم و امر واقع ۴۷
نسبت گفتمان و ایدئولوژی با تکنیک‌های ادبی ۵۴
جمع‌بندی مباحث نظری و گشایش فضای تحلیل ۵۷

بخش دوم: بررسی ادبیات داستانی

۱. کلیات ۶۵
مقدمه ۶۵
ادبیات مدرن ایران و مسئلهٔ رئالیسم: حضور در منطق شکست ۶۵
تبارشناسی نویسنده ۷۹

۲. ادبیات داستانی تا عصر انقلاب اسلامی ۹۳
مقدمه ۹۳
قواعد تولید و ارزیابی ۹۷

نابهنگامی حیات به مثابهٔ فرم اندیشگانی ۱۱۰

۳. ادبیات داستانی مشروطه ۱۱۹
سوژهٔ فردیت‌یافته در جهانِ جزئیات ۱۲۰
مانع موقت ۱۳۴
سوژهٔ عاشق و عشق رهایی‌بخش ۱۴۷
سوژهٔ تراژیک و پایان‌بندی تراژیک ۱۵۰
جمع‌بندی ۱۵۳

۴. ادبیات داستانی عصر پهلوی ۱۵۷
سوژه و پایان‌بندی تراژیک ۱۶۰
سوژهٔ بیگانه و تعلیق زندگی ۱۶۸
سوژهٔ تن‌گریز و تن‌ستیز ۱۸۴
سوژهٔ رنجور، بیمار و مرگ‌اندیش ۲۰۰
جمع‌بندی ۲۱۴
بررسی چند نمونه از ادبیات داستانی عصر پهلوی ۲۱۹

۵. بررسی اجمالی ادبیات داستانی پس از انقلاب ۲۴۳
نگاهی به قواعد جدید تولید و ارزیابی ادبی ۲۴۵
۱. تراژدی سوژهٔ خیالپرداز ۲۵۴
۲. سوژهٔ گرفتار در تکرار ۲۷۱
۳. سوژگی در تقاطع نیروهای غیرعقلانی، سوژهٔ منفعل ۲۸۸
۴. سوژه و عشق سیال ۳۰۷
جمع‌بندی ۳۱۵

کلام آخر ۳۲۹
گونه‌های متفاوت روایت و امکان رهایی: تأمل در ادبیات مقاومت و ادبیات عامه‌پسند ۳۳۵
امر حاشیه‌ای و امکان نقد شرایط موجود ۳۴۳
گشایش فضای تغییر ۳۴۷

کتابنامه ۳۶۱
نمایه ۳۷۱

مقدمه

انسان مدرن جانوری است که سیاستش هستی
او در مقام موجودی زنده را زیر سؤال می‌برد.

میشل فوکو

در آستانهٔ دنیای جدید، زندگی سرشار از خیال رهایی بود. لااقل در میان بخشی از نخبگان اجتماعی آینده چیزی جز رستگاری بشر در خود نداشت. نوید رهایی از هر سو به گوش می‌رسید و شور زندگی صورت‌بندی‌های جدید می‌یافت. حدیث آرزومندی در کثرت فرم‌های بیانیِ تازه شکوفا می‌شد و هر روز جلوه‌ای تازه می‌یافت. خیال نوظهور رهایی بسیار وسوسه‌برانگیز بود و از هر سو پیروانی می‌یافت. با این حال و در حالی که ایمان به امکان برساختن رستگاری دنیوی شور زیستن را با خیال‌ورزی‌های تازه پیوند می‌زد، گویی امری شرور در گوشه‌ای ناشناخته رخنه کرده بود تا آن امید شورمندانه را خاموش سازد. یکباره و در مقابل چشمان حیرت‌زدهٔ قهرمانان عصر مشروطه همه چیز تغییر کرد. پس از فراز و فرودهای تاریخی، تردید و یأس جای ایمانِ نخستین را گرفت و سوژهٔ مؤمن مشروطه از خیال خود بازگشت. به نظر می‌رسید که حاصل تمامی رشادت‌ها و فداکاری‌های تاریخی چیزی جز صورت‌بندی دوبارهٔ شر نبود. در حالی که شکست به

تجربه‌های نسل‌های بعدی وارد می‌شد، ایمان به رهایی جای خود را به تزلزل و تردید می‌داد. گویی هر بار از گوشه‌ای ناشناخته آن دشمن شکست‌خورده بازمی‌گشت و تمامی آرزوهای تاریخی را به باد می‌داد. خیلی زود اشتیاق نخستین خاموش شد و مبارزان از رمق افتادند. در لحظه‌ای تاریخی، آن شور زندگی، که در آغازگاه عصر جدید در فرم‌های نوظهور آزادی و برابری‌خواهی ظهور یافته بود، به عکس خود بدل شد و ماهیت زندگی را به محاق برد. زندگی به انجمادی تاریخی دچار شد تا نفی آن نغمه‌ای روشنفکرانه باشد. از دل آن شورمندیِ نخستین سوژه‌ای غم‌زده برخاست که خیلی زود ایمان خود را وانهاد.

ادبیات داستانی در ایران همزاد این فراز و فرود تاریخی بود. از نخستین آثار روایی آخوندزاده تا رمان‌های عصر مشروطه و سپس دوره‌های متناوب استبداد و آزادی متون داستانی نسبتی عمیق با خیال روشنفکرانه داشتند. از این رو ادبیات روایی تصویرگر پیروزی‌ها و شکست‌ها و نیز منطق تاریخی فهم آن‌ها بودند، و بدین‌سان منبعی مناسب برای فهم شرایطی محسوب می‌شدند که در آن امید شورمندانهٔ نخستین جای خود را به ناامیدی معاصر داد. هم از این رو ممکن است متون ادبی برخی از لحظه‌های تاریخیِ رخنهٔ شر در شور زندگی را ثبت کرده باشند و اگر چنین باشد، بازاندیشی در چنین لحظه‌هایی می‌تواند امکانی به رهایی فراهم آورد. این نوشتار چنین سودایی در سر دارد. پس، برای رهایی از شرایط نامطلوب، به فهمی تاریخی رو می‌کند تا شاید بار دیگر شور زندگی را به حیات معاصر بازگرداند.

فهم تاریخی مستلزم در نظر گرفتن لحظه‌های تغییر است تا بتواند با مقایسهٔ موقعیت‌های متفاوت بر شرایط کنونی و امکان‌های پیشِ رو پرتو افکند. در واقع، جز از خلال چنین قیاس‌هایی، امکان فهم لحظهٔ کنونی وجود ندارد. بر این اساس، فهم گذشتهٔ تاریخی و بازسازی نظری امر پیشین به مثابهٔ ابزاری برای تغییر لحظهٔ حال در نظر گرفته می‌شود. هم از این روست که این نوشتار کارش را با تلاش برای فهم متن ادبی گذشته آغاز می‌کند تا از دل مقایسه‌های تاریخی به دریافت بهتَر (لااقل بخشی از) عقلانیت موجود در

یک دورهٔ تاریخی-اجتماعی خاص نایل شود، و از این مسیر به گشودن امکان بازاندیشی دربارهٔ راه برون‌رفت از شرایطی که تنها ذیل چنین عقلانیتی ادامه یافته کمک کند. چنین سودایی اگر جامهٔ واقعیت بپوشد تجربه‌ای است که تجربه‌کننده را از لحظهٔ پیش از آن جدا می‌کند و به موقعیتی تازه وارد می‌سازد. موقعیتی که مناسبات جاری در آن دیگر طبیعی و منطقی به نظر نمی‌رسند، بلکه برساخته‌ای تاریخی و متناسب با مجموعه‌ای از منافعِ موقعیت‌های اجتماعی دیده می‌شوند که می‌توانند تغییر کنند.

این نوشتار از نسبت خیال و زندگی در یک دورهٔ تاریخی می‌پرسد. مسئله این است که در این عصر خیال با زندگی چه کرد و زندگی چه بر سر خیال‌ورزی آورد. بدین ترتیب این نوشتار در پی پاسخ به چنین پرسش‌هایی می‌رود: ادبیات داستانی از مشروطه تا امروز چه خیالی را در خود پرورانده و این خیال چه نسبتی با شرایط دنیای جدید داشته؟ این ادبیات از چه سخن می‌گوید؟ موضوع خویش را چگونه بیان می‌کند؟ این بیان چه تصویری از دنیای واقعی می‌سازد؟ چه خواست و نیتی دارد؟ با چه پایگاه و منافع طبقاتی یا گروهی‌ای مرتبط است؟ و در چه مواردی ممکن است الگوی هنری رویکردهایی باشد که همزمان در عرصهٔ نظری جریان دارند؟ چنین پرسش‌هایی وجوهی از پاسخِ ممکن به پرسش نخستین و نیز تلاش برای ارضای برخی کنجکاوی‌های پژوهشگرانه‌اند است که از همان پرسش برخاسته‌اند.

این نوشتار ادبیات داستانی و مشخصاً رمان را به مثابهٔ همنشینیِ اتفاقی عناصر متعددی در نظر می‌گیرد که هر کدام حامل اثر عوامل تاریخی-اجتماعی، فردی-روان‌شناختی و در نهایت ادبی هستند. اتفاقی بودن به معنای آن است که آن‌ها می‌توانستند شکل دیگری داشته باشند، اگر وقایع تاریخی، سرگذشت و انتخاب‌های فردیِ نویسندگان متفاوت بود. آن‌ها یکی از اتفاق‌های ممکن بودند که در نهایت موجودیت یافتند و همین امر آن‌ها را به موضوع پژوهش بدل می‌سازد. هدف از این پژوهش فهم چراییِ تاریخی ظهور و ادامهٔ این همنشینی اتفاقی به واسطهٔ رخدادهای تاریخی-اجتماعی در تعامل با خصایص تثبیت‌شده در میدان ادبی است. در این تعبیر، کلیتی به نام

متن ادبی وجود دارد که به جای آن‌که تمامیتی کامل و دارای نقطهٔ مرکزی واحدی باشد، کولاژی از اثرهای متفاوت تاریخی-اجتماعی و نیز فردی است که در نهایت صورت‌بندی ادبی یافته‌اند، و این امر وجود گرانیگاه‌های متعدد در متن را توضیح می‌دهد. چنین گرانیگاه‌هایی، که در نهایت افق‌های متنوع متن را ایجاد می‌کنند، جز در موارد استثنایی نمی‌توانند یکسره هم‌راستا باشند. آن‌ها بردارهایی عموماً ناهمسو هستند که حامل اثر متنوع و متعارض امر واقعی در قالب متن ادبی‌اند. تأکید بر هر یک از گرانیگاه‌های متن معنایی متفاوت و گاه متضاد ایجاد می‌کند. بنابراین گرچه متن به دلیل تکثر گرانیگاه‌ها می‌تواند حامل امکان‌های متنوع معنایی باشد، در نهایت به دلیل تعلق تاریخی در بازهٔ معنایی مشخصی واقع می‌شود که حدود آن را روشن می‌کند. به تعبیر دقیق‌تر، هر معنایی را نمی‌توان به هر متنی منتسب کرد، چرا که در نهایت افقِ تاریخی بازهٔ معنایی متن را محدود می‌سازد. در این راستا، فهم متن ادبی به معنای قرار دادن یک جزء درون کل است. هرچند که چنین معنایی نهایتاً تفسیری است، این مزیت را دارد که در کنار دیگر متون و از خلال منطق نظری برآمده از موارد متکثر حمایت می‌شود. چنین تفسیری بیش از گونه‌های دیگر متعهد به متن و عینیت تاریخی است.

فهم جزء در نسبت با کل نمونه‌ای از روش‌هایی است که دیالکتیکی خوانده می‌شود. در تلقیِ لوکاچ، دیالکتیک به معنای برقرار کردن نسبت میان جزء و کل است (به معنای جایگذاری جزء در کل). در این معنا پژوهشگر تلاش می‌کند تا نسبت میان متن ادبی با کلیت متونِ یک دوره و سپس کلیت تاریخی-اجتماعی را دریابد. توضیح نسبت میان جزء و کل همواره امری تفسیری و نوعی برساختهٔ نظری است. چنین تصویری از خلالِ اعمال تفسیرِ محقق بر متون، دسته‌بندی نظری آن‌ها، چشم‌پوشی از عناصر نامرتبط و برجسته‌سازی موارد مشترک ممکن می‌شود. هیچ‌یک از این موارد دلبخواهانه نیست، چرا که عمیقاً با محورهای استدلالی پیوند دارد و متکی بر شواهد تجربی درون متونِ مورد بررسی است. حتی تفسیرها، به دلیل پیوند با کلیت استدلالی و قیاس با دیگر آثار یک دوره، نمی‌توانند یکسره در پیوند با ذهنیت

محقق باشند. با این حال، نقش محقق در هر پژوهشی مهم است و او همواره تجربهٔ زیستهٔ خود را درون پژوهش به یادگار می‌گذارد. از آن‌جا که این امر خصیصهٔ هر گونه پژوهشی است، نمی‌تواند اعتبار علمی پژوهش را خدشه‌دار کند. مسئلهٔ اعتبار در این‌جا به قوت استدلال و اقناع‌کنندگی ساختار تحلیلی پژوهش در صورت‌بندی نهایی مرتبط است. بنابراین مسئلهٔ علمی بودن چنین پژوهش‌هایی مقید به الگوهای پوزیتیویستی از قبیل ابطال‌پذیری نیست. (ابطال‌پذیری، آن‌گونه که مورد علاقهٔ پوزیتیویست‌هاست، ریشه در اندیشه‌های پوپر دارد. طبق نظر او، نظریه و تحلیلی فقط می‌تواند علمی باشد که امکان ابطال آن به شکل منطقی وجود داشته باشد. فلسفهٔ روش پوزیتیویستی عمیقاً با این ایده پیوند دارد. با این حال، همان‌گونه که بسیاری از منتقدان خاطرنشان ساخته‌اند، نظریهٔ پوپر، دربارهٔ روش علمی، خود ابطال‌ناپذیر است و تنها دلیل مقبولیت آن اقناع‌کنندگی و ساختار استدلالی آن است. بنابراین اگر می‌توان صرفاً با تکیه بر میزان اقناع‌کنندگی و ساختار استدلالی از نظریهٔ پوپر دفاع کرد، دلیلی ندارد که این امر برای دیگر رویکردهای نظری ممکن نباشد.) اعتبار در این موارد عمیقاً با انسجام درونی و منطق نظری آن مرتبط است و ارزیابی آن تنها از خلال بررسی متون مورد ارجاع و توجه به میزان انسجام و منطق تفسیرِ صورت‌گرفته ممکن است.

از آن‌جا که تاریخ ادبیاتِ داستانی جدید ایران شامل دورهٔ نسبتاً طولانی‌ای است، این نوشتار از دوره‌بندی ویژه‌ای بهره می‌گیرد که شامل عصر مشروطه، عصر پهلوی و دورهٔ پس از انقلاب است. این تقسیم‌بندی، که پیش‌تر نیز مورد عنایت تاریخ‌نگاران ادبیات داستانی بوده، به هیچ روی دقیق نیست، بلکه تنها به مثابهٔ ابزاری برای مشخص کردن محدوده‌های بحث و نامگذاری تغییرات به کار می‌رود. مقیدسازی دسته‌بندی متون ادبی به رخدادهای بزرگ تاریخی-اجتماعی نتیجهٔ اعتقاد به اهمیتِ تأثیر چنین رخدادهایی در متن ادبی است. چنین رخدادهایی امکان‌های ظهور امر تازه را فراهم می‌کنند، هرچند همواره خصایصی از عصر پیشین ادامه خواهند یافت. ظهور عناصر جدید یکباره و همزمان رخ نمی‌دهند، و این امر چنین دسته‌بندی‌هایی را با

مشکلاتی مواجه می‌سازد. مثلاً می‌توان لحظهٔ ظهور بسیاری از عناصر داستان‌های پساانقلابی را در دههٔ چهل یا پیش از آن یافت. با این حال، همنشینی آن‌ها در کلیت‌های داستانی و غلبهٔ آن‌ها در میدان ادبی را می‌توان مشخصاً به عصر پساانقلابی، بالاخص از دههٔ هفتاد به بعد، نسبت داد. به تعبیر دیگر، در برخی از سطوح، ادبیات پساانقلابی ادامهٔ منطق ادبیات عصر پهلوی است (مثلاً تعمیق بیگانگی در ادبیات آپارتمانی دههٔ هشتاد را می‌توان استمرار بیگانگی در رمان معترض پیشاانقلابی دانست). همزمان، ادبیات داستانیِ پس از انقلاب از تنوع قابل ملاحظه‌ای برخوردار است و، علاوه بر رمان‌های عامه‌پسند و گونهٔ مقاومت، شامل سه دستهٔ بزرگ است که با عنوان‌هایی مانند رئالیسم جادویی و غیرشهری ایرانی، ادبیات آپارتمانی و ادبیات پسامدرن مشخص شده‌اند. آن‌ها تقریباً با همین ترتیب تاریخی ظاهر شده‌اند، با این حال همان‌گونه که می‌بینیم، ادامهٔ منطق مشابهی‌اند که در آثار پساانقلابی جریان دارد، در حالی که به طور مشخص از متنِ داستانی پیشاانقلابی متمایزند. این امر این امکان را فراهم می‌کند که از تقسیم‌بندی‌هایی کلان استفاده کنیم که علی‌رغم محدودیت‌هایشان می‌توانند ابزارهایی برای سهل کردن گفتگو دربارهٔ متون ادبی باشند. روشن است که چنین رویکردی در دسته‌بندی متون ادبی از اساس با تلقی‌هایی متفاوت است که با تأکید بیش از حد بر منطق درونی رخدادها به نگارش تاریخ جزئی‌نگری گرایش دارد که فقط تفاوت‌ها را برجسته می‌سازد. چنین رویکردی در نهایت با فرورفتن در امر جزئی بخشی از بازی پوزیتیویستی‌ای می‌شود که تلاش می‌کند از فهم هرگونه کلیت اجتناب کند.

موضوع دسته‌بندی بخشی از مباحث روش‌شناختی است که عموماً با موضوع ضرورت فهم دقیق ارتباط می‌یابد. دسته‌بندی‌ها می‌توانند همواره ادامه یابند و به سوی جزئی‌تر شدن پیش روند. موضوع سطح دسته‌بندی پیوند مشخصی با اهداف یک پژوهش دارد. این نوشته در تلاش است تا مداخله‌ای در وضعیت موجود ادبیات داستانی باشد، از این رو از مداقه‌های نظریِ مبالغه‌آمیز در این باره اجتناب می‌کند، چرا که چنین مسیری را خصیصهٔ نظریه‌هایی می‌داند که تنها بر نعشِ واقعه حاضر می‌شوند و بنابراین

به‌ندرت می‌توانند خصایصی انتقادی داشته باشند. نظریهٔ انتقادی به معنای تلاش برای تغییر در حیات روزمرهٔ انسانی است و این امر نمی‌تواند به واسطهٔ وسواس‌های آکادمیک به تعویق بیفتد. وسواسِ فهم دقیق ــ که عموماً ذیل نظریه‌های جدید و با تأکید بر ضرورت دسته‌بندی‌های جزئی‌تر صورت‌بندی می‌شود ــ بر مبنای توهمی بنیادی قرار دارد که تغییر را مستلزم شناختی دقیق می‌داند. این در حالی است که نامطلوب بودن امری شناختی نیست و تغییر به هیچ روی نیازمند شناخت جزئیِ دقیق نیست. واضح است که در تلقی مذکور منافعی پنهان است: موقعیت‌های اجتماعی و منافع مرتبط با آن که اصحاب دانشگاه را فراگرفته است. پاداش‌ها، لااقل برای مدتی، چنان وسوسه‌برانگیز بوده‌اند که تلاش برای دانش دقیق را ممکن سازند. درست همین‌جاست که می‌توان بار دیگر به این پرسشِ انقلابیِ عصرِ مشروطه بازگشت که فایدهٔ این‌همه مباحث چیست اگر نمی‌توانند مداخله‌ای در شرایط موجود داشته باشند.

ترسیم نسبت‌های موجود میان امر ادبی و اجتماعیِ دورهٔ پرتلاطم یک سدهٔ اخیر در نهایت به تصویری از جریان اصلی ادبیات داستانی می‌انجامد. چنین تصویری به مثابهٔ خطی یگانه یا چندگانه است که از میان نقاط بسیار متکثر عبور کرده و تنها مزیتش نزدیکی نسبی به بخش قابل توجهی از این نقاط است. نقاط بسیار اندکی هستند که کاملاً بر این خط منطبق می‌شوند و نقاط بسیاری وجود دارند که از این خط فاصله‌های کم یا زیادی دارند. این خط را می‌توان جریان اصلی ادبیات داستانی نامید و تنها پس از ترسیم چنین خطی است که می‌توان به مسئلهٔ فاصلهٔ نقطه‌ها از آن پرداخت. اصلی بودن جریان‌ها به تکرارشوندگیِ آن‌ها و به قرابت آن‌ها با دیگر صورت‌بندی‌های روایی دورهٔ مورد نظر (برای نمونه فرم‌های اندیشگانی) ارتباط دارد. جریانی که با چنین فرم‌هایی انطباق داشته باشد و موارد متعددی از آن قابل مشاهده باشد جریان اصلی است. اما تنها یک خط یا جریان وجود ندارد. متون ادبی را می‌توان به شکل‌های متفاوتی بازخوانی کرد و خطوط متوازی یا متقاطع متعددی را ردیابی کرد. این نوشتار تنها برخی از این خطوط را شناسایی می‌کند و با دیگران به اشتراک می‌گذارد. همزمان، به واسطهٔ تحلیل تاریخی،

این نوشتار به ظهور امر جدید توجه دارد. شناسایی آنچه پیش‌تر سابقه نداشته یا در سطوح دیگری ظاهر شده تنها به واسطهٔ نقشی که در آینده یافته ممکن می‌شود. در حالی که میدان ادبی سرشار از جریان‌های بازمانده از گذشته، تکنیک‌ها و فرم‌های مستعمل در کنار ابتکارهای اتفاقی است، آنچه آیندهٔ ادبیات را نقش می‌زند لحظه‌هایی است که مجموعه‌ای از رخدادهای تاریخی و ادبی حمایتشان می‌کند. بنابراین وظیفهٔ پژوهشگر نشان دادن این مسیر پیچیده بدون پرداختن به جزئیات نامرتبط است. ارائهٔ تصویر کلی بازنماییِ همه‌چیز نیست. امور بازمانده از گذشته و اموری که ممکن است به آینده تعلق داشته باشند اما هنوز فعلیت نیافته‌اند بیرون از تصویر کلی قرار می‌گیرند. این امر به معنای پس زدن امر متفاوت نیست، بلکه تنها مسیری است که تفاوت را معنادار می‌سازد. به تعبیر دیگر، این امر مقدمه‌ای برای شناسایی امر متفاوت است. «تفاوت» چیزی جز حفظ فاصله با خط اصلی نیست و این همان چیزی است که در برخی از سنت‌های جامعه‌شناختی «مقاومت» خوانده شده. تنها از خلال ترسیم جریان اصلی است که سخن گفتن نظری دربارهٔ لحظه‌های مقاومت ممکن می‌شود. این نوشتار تلاش می‌کند که چنین امکانی را گشوده سازد و تولیدکنندهٔ فرصتی برای ترسیم نهایی خطوط مقاومتی باشد که امکان‌های تازه را در خود حمل می‌کنند. بهره‌گیری از چنین فرصتی تنها می‌تواند به مثابهٔ گام دومی در نظر گرفته شود که پس از ترسیم جریان اصلی ممکن می‌شود و می‌تواند موضوع پژوهشی مجزا باشد.

در پژوهش‌هایی که حجم موارد قابل بررسی بیش از توان یا نیاز مجری پژوهش است نمونه‌گیری انجام می‌شود. یکی از روش‌های نمونه‌گیری، که در پژوهش‌هایی از این قبیل به کار می‌رود، نمونه‌گیری نظری نام دارد که در نظریه‌های زمینه‌ای[1] رایج است و از اصل انتخاب تدریجی استفاده می‌کند. نمونه‌گیری نظری نوعی گردآوری داده است که بر اساس مفاهیم در حال تکوین انجام می‌شود (استراوس و کربین ۱۳۹۱، ۲۱۹). در این پژوهش، در

1. Grounded Theory

گام نخست، به مجموعه‌داستان‌ها و رمان‌هایی پرداخته شد که در میدان ادبی شناخته‌شده بودند. پس از بررسی‌های نخستین، جریان‌هایی شناسایی شدند که تلاش برای بررسی آن‌ها حدود متون آتی را تعیین می‌کرد. در این مسیر، متونی که حامل خصایص دوره‌های پیشین بودند کنار گذاشته شدند.[۱] بنابراین، به جای تمرکز بر کل مجموعه‌های داستانی و نیز رمان‌های یک دوره، تنها موارد مرتبط بررسی شده‌اند. دربارهٔ ادبیات داستانیِ پس از انقلاب، که به لحاظ حجم و تنوع گستردگیِ بیشتری دارد، بررسی به مجموعهٔ به‌نسبت کوچک‌تری از کل آثار داستانی این دوره اختصاص یافت. انتخاب آثار تا اشباع نظری ــ یعنی لحظه‌ای که آثار جدید دیگر چیزی بر داده‌های جمع‌آوری‌شدهٔ موجود و شیوهٔ تحلیل آن‌ها نمی‌افزود ــ ادامه یافت. در این لحظه، یافته‌های پژوهش به شکل قابل ملاحظه‌ای قادر به پیش‌بینی روند کلی داستان‌ها بودند.

اکنون و پس از این مقدمهٔ نسبتاً طولانی می‌توانیم به ساختار این کتاب بپردازیم. این نوشتار، پس از مقدمه، به بحثی نظری دربارهٔ جامعه‌شناسی ادبیات می‌پردازد. در بخش دوم، تحلیل متون داستانی و دسته‌بندی آن‌ها ذیل خصایصی صورت می‌گیرد که بر اساس اعمال منطق نظری ظاهر شده‌اند. پیش از آن، توضیحی از شرایط تاریخی و اجتماعی تولیدکنندگان متن ادبی امکان بحث جامعه‌شناختی دربارهٔ متون را فراهم می‌کند. این بخش به سه قسمت متمایز تقسیم شده که ادبیات سه دورهٔ مشروطه، پهلوی و دوران پس از انقلاب را بررسی می‌کند. در بخش نهایی، جمع‌بندی کلی مباحث بخش‌های قبل در کنار بحثی کوتاه دربارهٔ منطق متفاوت دو گونهٔ ادبی عامه‌پسند و مقاومت ارائه شده. در انتهای این بخش تلاش می‌شود تا تصویری مبهم از امکانات تغییر پیش روی مخاطب قرار گیرد.

در انتها، لازم است از کسانی تشکر کنم که در فراهم آمدن این اثر نقش داشته‌اند. ابتدا مراتب قدردانی خود را از حسین قربانی اعلام می‌کنم که

---

۱. مثلاً از مجموعهٔ بگذریم (علی‌پور گسکری ۱۳۸۳) داستانی چون «پله‌ها» مورد توجه قرار گرفت، در حالی که داستان کوتاه «بگذریم» به دلیل تکرار عناصر بازمانده از دوره‌های قبل کنار گذاشته شد.

بی‌هیچ چشمداشتی به من اجازه داد تا از کتابخانهٔ شخصی‌اش استفاده کنم. در فقدان غنای کتابخانهٔ او، چنین پژوهشی بسیار دشوار بود. به علاوه، بخش‌هایی از این نوشتار مدیون گفتگوهای اولیه با او بوده. بجز او، باید مراتب سپاس خود را از یعقوب خدادادیان و آرش حیدری اعلام دارم که پیش‌نویس این پژوهش را مطالعه کردند و در روزهای سرشار از ناامیدی مرا به انتشار آن ترغیب کردند. این نوشتار همچنین به مباحث دانشجویانی مدیون است که در دورهٔ کوتاه تدریس جامعه‌شناسی ادبیات در دانشگاه شیراز به بحث و نقد دربارهٔ ایده‌هایی پرداختند که تقریباً همزمان مکتوب می‌شد. هم از این رو لازم می‌دانم که مراتب تشکر خود را از ایشان اعلام دارم. بجز موارد پیش‌گفته، این اثر مدیون حمایت‌های دوست همراهی است که بیش از یک دهه در کنار من است. این نوشتار در فقدان حضور همسرم هرگز به ظهور نمی‌رسید. روشن است که، علی‌رغم تمامی حمایت‌ها، این متن خالی از نقصان نیست، بالاخص که بخشی از آن محصول روزگار کرونایی با محدودیت‌های مالی و امکاناتی آن است، درست زمانی که کتابخانه‌ها و دانشگاه‌ها تعطیل شده بودند و فضای گفتگوی علمی به‌شدت تحلیل رفته بود. با این حال، این مسئله نقصان‌های احتمالی کتاب را موجه نمی‌سازد و نمی‌تواند سرپوشی بر ضعف‌هایی باشد که ناشی از سهل‌انگاری نویسنده بوده‌اند. تلاش برای فراتر رفتن اقدامی جمعی است که نیازمند بازاندیشی مداوم دربارهٔ شرایط موجود است. یادآوری و تذکر نقصان‌های احتمالی این اثر می‌تواند بخشی از این تلاش جمعی برای گذار باشد و نیز کمک به کوششی که چنین امیدی را در سر داشته است.

بخش اول
گشایش نظری

مقدمه

مواجهه با متن ادبی همواره از خلال مجموعه‌ای از پیش‌داشت‌ها (معیارهای آگاهانه و ناآگاهانه) صورت می‌گیرد که فهم متن را ممکن و مشروط می‌سازند. چنین پیش‌داشت‌هایی حاصل تجربهٔ زیستهٔ مخاطب یا منتقدی است که در مواجهه با متن قرار می‌گیرد. این پیش‌داشت‌ها در جریان مواجهه تغییر می‌کنند تا با خصایص متن همخوان شوند و فهم بهتری ارائه کنند. بنابراین تنها در انتهای مواجهه است که می‌توان دربارهٔ پیش‌داشت‌ها سخن گفت. در چنین لحظه‌ای است که می‌توان معیارهای فهمی را که پیش‌تر رخ داده توضیح داد. اما، بنا به سنت مرسوم، توصیف پیش‌داشت‌های نظری و نیز روش شناختی پیش از توصیفِ فهم صورت‌گرفته ارائه می‌شود. بخش نظری هم از آن رو پیش از تحلیل متن اَرائه می‌شود تا افق ذهن مخاطب به منتقد نزدیک شود و ارتباط بهتری حاصل شود. با این حال، این ضرورت عملی نباید سبب فراموشی فرایندِ رخدادِ فهم شود و این فرض را پدید آورد که مباحث نظری و روشی بر فهم متن مقدم بوده‌اند. فرضِ تقدم نظریه و روش رویکردی یکسره پوزیتیویستی است که تلاش می‌کند بی‌آن‌که با موضوع خویش مواجه شود تحلیلش کند. رویکرد این نوشتار در تقابل با این ایدهٔ پوزیتیویستی قرار دارد که می‌توان با استفاده از رویکردهای نظری و معیارهای روشمند با واقعیت متن مواجه شد. البته پیش‌داشت‌هایی وجود

دارند که لحظهٔ مواجهه و چگونگی آن را مشروط می‌کنند، اما آن‌ها در این فرایند تغییر می‌کنند و به شیوه‌هایی متناسب بدل می‌شوند و به همین دلیل بخش نظری این نوشتار تنها توصیف معیارها و ابزارهایی است که در طول مواجهه با متون ادبی ظاهر شده‌اند و نیز برخی پیش‌داشت‌هایی که در مطالعهٔ موجود تغییر نیافته‌اند. به همین دلیل آنچه در این بخش ارائه می‌شود تصویر پایانی فرایندی طولانی‌مدت است که در لحظهٔ نهایی نگارشِ پژوهش متوقف شده. خدشه‌دار شدن پویایی این فرایند در گزارش نهایی ناشی از فقدان فرم‌های روایی مناسب برای پژوهش‌هایی از این دست است. تا پیش از ظهور چنین فرم‌هایی، ارائهٔ گزارشِ پژوهش در الگوهایی که قادر به روایت پویایی تحقیق نیستند بهایی است که پرداختش برای تعامل بهتر با مخاطب ضروری به نظر می‌رسد.

نسبت متن ادبی با آگاهی

جامعه‌شناسی ادبیات بخشی از مطالعات علوم اجتماعی است که به بررسی نسبت جامعه با امر ادبی می‌پردازد. این گرایش رویکردی نوظهور به متن ادبی است که تاریخی بیش از یک سده ندارد. با این حال، جامعه‌شناسیِ ادبیات نیز مانند دیگر رویکردهای نظری با پرسش‌هایی مواجه است که بسیار پیش از ظهور آن وجود داشته‌اند. جامعه‌شناسی ادبیات به سهم خویش تلاش می‌کند پرسش‌های موجود را بازتعریف کند و به برخی از آن‌ها پاسخ دهد.

یکی از پرسش‌های اساسی دربارهٔ ادبیات یا به طور کلی هنر نسبت آن با آگاهی است. آیا متون ادبی را نویسندگان و شاعران به شکلی آگاهانه پدید می‌آورند یا این آثار حاوی معرفتی‌اند که بدون گذار از خودآگاهی مؤلف به متن راه می‌یابند؟ آیا واسطه‌هایی چون فرم و تکنیک‌های ادبی به مثابهٔ میانجی انتقال چنین آگاهی‌ای عمل می‌کنند یا نقشی خنثی دارند و تنها به مثابهٔ ابزار به کار می‌روند؟ آیا آن‌ها تنها قالب بازنمایی امر واقع‌اند یا تغییراتی در آن ایجاد می‌کنند؟ نسبت آن‌ها با شرایط تاریخی-اجتماعی چیست؟ آیا فرم‌ها و تکنیک‌ها مستقل از این شرایط پدید می‌آیند یا با آن نسبتی دارند؟

نظریه‌پردازی حول پرسش از نسبت متن ادبی با آگاهی دو دستهٔ متفاوت

از متفکران را پدید آورده: دستهٔ نخست بر وجوه زیبایی‌شناختی تأکید دارند و عموماً تولید متن ادبی را به مثابهٔ امر آگاهانه تعریف می‌کنند، در حالی که دستهٔ دیگر اهمیت معرفت‌شناختی متن ادبی را برجسته می‌سازند و نقش ناآگاهی در آن را مهم می‌دانند. از لحاظ تاریخی، آغازگاه این دوگانه را می‌توان در متفکران یونانی جستجو کرد و سپس تا جامعه‌شناسان مدرن پی گرفت. ارسطو متن ادبی را نتیجهٔ توانایی‌های مؤلف تعریف می‌کرد و تولید آن را شامل قوانینی می‌دانست که قابل کشف و بررسی‌اند. به همین دلیل بوطیقای ارسطو بحثی دربارهٔ ابزار کار شاعر بود (اسکیلاس ۱۳۸۷، ۵۱). از نظر او، علت ظهور شعر کاملاً طبیعی بود (ارسطو ۱۳۸۷، ۱۱۷) و نیازی به مباحثی چون وحی یا الهام نداشت. در مقابل، افلاطون دیدگاهی متفاوت داشت. او نخستین متفکری بود که متن ادبی را حاوی معرفتی دانست که لزوماً در آگاهی مؤلف حضور نداشته. در رسالهٔ «ایون»، افلاطون (ضمن مکالمهٔ سقراط با یکی از راویان اشعار هومر) بر آن است که شاعر آثار خویش را تنها به واسطهٔ پیوند با خدایان می‌آفریند. به همین سبب شاعر صاحب هنر یا دانش خاصی نیست، بلکه تنها تحت تأثیر نوعی جذبهٔ الهی قرار دارد: «[الههٔ شعر] به شاعران الهام می‌بخشد و آنان الهام را به دیگران منتقل می‌کنند، و زنجیری از شاعران ملهم به وجود می‌آید. در واقع، نه در سایهٔ هنر، بلکه بر اثر الهام و تلقین خدایی است که همهٔ شاعران بزرگ حماسی اشعار زیبایشان را می‌سرایند» (افلاطون ۱۳۷۲، ۱۴). زنجیرهٔ الهام تا راویان شعر شاعران بزرگ و حتی مخاطبان آن‌ها ادامه پیدا می‌کند: «تماشاگر آخرین حلقه از حلقه‌هایی است که گفتم نیرویشان را از سنگ مغناطیسی می‌گیرند. شما و راویان و هنرپیشگان حلقهٔ میانه هستید و حلقهٔ اول خود شاعر است. و خدا از طریق حلقه‌ها و با انتقال نیروی جاذبهٔ خود از حلقه‌ای به حلقهٔ دیگر روح مردم را به هر سو که می‌خواهد می‌کشد» (۱۶). این الهام موجب می‌شود که شاعر و راویان دربارهٔ مضامینی سخن بگویند که از آن‌ها آگاهی ندارند. «در سایهٔ هنر یا دانش نیست که تو از هومر سخن می‌گویی، بلکه بر اثر موهبت آسمانیِ مجذوبیت خدایی است» (همان). خداوند از

خلال این اشعار در پی آن است که عظمت خود را نشان دهد و «شاعران فقط ترجمان خدایان هستند و مجذوب خدایی هستند که آن‌ها را در اختیار گرفته است» (۱۵). از آن‌جا که شاعر از اثر خویش ناآگاه است، موقعیت او نمی‌تواند با دیگر اصحاب هنر و دانش یکسان باشد. آن‌ها صاحب مهارت و دانش خویش‌اند، حال آن‌که خداوند برای نشان دادن توانایی خویش خواسته است که بهترین اشعار را بر زبان بی‌مایه‌ترین شاعران جاری سازد (همان). از نظر او، متن ادبی (شعر) حاوی گونه‌ای معرفت است که گرچه ارزشمند است، امتیازی برای شاعر ایجاد نمی‌کند؛ شاعر آگاهانه به این معرفت دست نیافته است، حاصل تلقین الهگان به شاعر است. ایدهٔ افلاطون از این منظر اهمیت دارد که وجود نوعی معرفت مستور در متن ادبی را مطرح می‌کند که حتی بر مؤلف اثر پوشیده مانده. او شکافی میان شعر و شاعر (نویسنده و متن) در نظر می‌گیرد که محلی برای حضور منتقد ادبی است. در فقدان این شکاف، تنها امکان حضور شارح یا تفسیرگر متن وجود دارد، در حالی که فیلسوف (منتقد) درون این شکاف ایستاده و تلاش می‌کند بر آن غلبه کند و معنای متن را حتی برای مؤلف آن روشن سازد. از این منظر، مؤلف دیگر مالک معنای اثر نیست، بلکه تنها سامان‌دهندهٔ آن است، کارگزاری که امرِ در آستانه را به هیئت گفتار درمی‌آورد.[۱]

تلقی جامعه‌شناسی ادبیات به رویکرد افلاطون نزدیک است، هرچند که صورت‌بندی و مبانی استدلالیِ یکسره متفاوتی دارد. از این منظر، همان‌گونه که افلاطون اشاره می‌کند، ادبیات حاوی معرفتی مستور است، اما نه به سبب تلقین الهگان، بلکه به واسطهٔ خصلت اجتماعی تولید متن ادبی. از آن‌جا که متن درون جامعه تولید می‌شود، حامل خصایص اجتماعی عصر خویش است که مؤلف ناآگاهانه بازتاب می‌دهد. این معرفت مستور می‌تواند بخشی از ایدئولوژی، گفتمان یا آگاهی ممکن جامعه یا طبقه‌ای باشد که نویسنده به آن تعلق

۱. در مقاله‌ای با عنوان «زمینه‌های معرفت‌شناختی امتناع جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ادبی در قرون میانه» (دلال‌رحمانی و میرفردی ۱۳۹۷) به دلایل ادامه نیافتن این ایده در سنت ادبی پسااسلامی پرداخته‌ایم.

دارد. جامعه‌شناسانی که به موضوع ادبیات پرداخته‌اند هر کدام به گونه‌ای (به‌صراحت یا تلویح) این ایده را مطرح کرده‌اند. در تمامی آن‌ها، شکاف میان مؤلف و متن به عنوان امری مرکزی حضور منتقد جدید را ممکن می‌سازد.

نخستین متفکر مهم در این زمینه کارل مارکس است. گرچه در مجموعهٔ آثار او مباحث منسجمی دربارهٔ ادبیات و هنر و نسبت آن‌ها با جامعه وجود ندارد، برخی از ایده‌های او تأثیری عمیق در نقد ادبی گذاشته‌اند و به ایجاد روش‌های تازه در تحلیل ادبی کمک کرده‌اند. تأکید او بر تحلیل مادی، از سویی، اهمیت نبوغ در تولید ادبی را کاهش داده و از سوی دیگر استناد به آگاهی و ارادهٔ نویسنده را به امری حاشیه‌ای بدل ساخته. از نظر مارکس، به جای توجه به اندیشه‌ها، باید به هستی عینی‌ای توجه کرد که آن اندیشه‌ها را ایجاد کرده (مارکس و انگلس ۱۳۷۷، ۴۷). بنابراین، به جای تبیین هستی بر مبنای آگاهی، باید آگاهی را بر مبنای هستی عینی تحلیل کرد. این تلقی در تحلیل متون ادبی به معنای در نظر گرفتن بنیان‌های اقتصادی تولید آن‌ها بود. از نظر مارکس، ادبیات به واسطهٔ شرایط عینی زندگی اجتماعی ایجاد می‌شود و بنابراین محدودیت‌هایی دارد که ناشی از موقعیت تاریخی و طبقاتی تولیدکنندهٔ خود است. ادبیات، به دلیل چنین محدودیت‌هایی، «نوعی ایدئولوژی است» (ایگلتون ۱۳۸۳، ۲۹) که تصویری وارونه از دنیای خارج بازتاب می‌دهد. ایدئولوژی افرادی را پدید می‌آورد که بی‌آن‌که معنا و نتایج واقعی کردارهای خود را بدانند آن‌ها را انجام می‌دهند (مایرس ۱۳۸۹، ۸۸). بنابراین نویسندگان می‌نویسند، بی‌آن‌که بدانند چه چیزی تولید می‌کنند و همین امر است که جایی برای نقد مارکسیستی می‌گشاید: نشان دادن حقیقتی که در درون متن حاضر است، اما در آگاهی نویسنده وجود نداشته است.

اتخاذ چنین موقعیتی برای منتقد، گرچه از دل رویکردهای هگل ظاهر می‌شد، در واقع واژگون و رادیکال کردن آن‌ها بود. در تلقی هگل، عقل، در جهان انضمامی، به عنوان نتیجهٔ کار افرادی ظاهر می‌شود که علایق جزئی و خُرد خود را دنبال می‌کنند، بی‌آن‌که وقوف و شعور به حقوق انضمامی عقل داشته باشند (مرادخانی ۱۳۸۵، ۲۰۵). از نظر هگل، افراد بازیگران نمایشی

هستند که دیگری (عقل) آن را نوشته و این امر در تولید اثر ادبی به معنای همان محتوای پنهانی است که گرچه از آگاهی نویسنده خارج است، درون متن او حضور دارد. گرچه هگل پیوند روشنی میان ساحت اجتماعی و اثر هنری برقرار نمی‌کرد، مانند افلاطون وجهی از اثر هنری را فارغ از ارادهٔ پدیدآورندهٔ آن می‌دانست. البته این امر دیگر به الهگان نسبت داده نمی‌شد، بلکه نتیجهٔ موقعیت هنرمند در تاریخ تلقی می‌شد.[۱] تفاوت دیگر آن بود که افلاطون، با ایمان به نقش فیلسوفان، آنان را شایستهٔ فهم معنای مستور متون ادبی می‌دانست، اما این امر برای هگل ممکن نبود. او، که آگاهی را با تعینِ تاریخی پیوند می‌زد، آگاهی از معنای مستور را تنها به نقطهٔ نهایی، یعنی جایی که تَعَیُّن به اوج خویش رسیده بود (عقل از خویش آگاه شده بود)، نسبت می‌داد. از نظر هگل، جغد مینروا[۲] تنها در شامگاه به پرواز درمی‌آمد و این بدان معنا بود که آگاهی از کل فقط در انتهای فرایند ممکن می‌شد. در این نگاه، فیلسوف همواره در انتهای ماجرا از راه می‌رسید و بر کل واقعه می‌نگریست. فیلسوف در نهایت تفسیرگر بود و نقشی در تغییر نداشت، چراکه عقل طی همین فرایند تعین می‌یافت و پیش از آن قادر به درک کلیت نبود. از این منظر، هیچ نقطهٔ اتکای بیرونی‌ای وجود نداشت و هیچ راه میانبری برای فهم تاریخ در جهت تغییر آن دیده نمی‌شد. این موضع عموماً به محافظه‌کاری متهم بود.

یکی از تجدیدنظرهای مارکس و بعدها لوکاچ و گلدمن در اندیشهٔ هگلی در همین موضع اتفاق افتاد. همان‌طور که فورمانی می‌گوید، انتظار شامگاه آگاهی را همواره یک گام عقب‌تر از فعالیت عملی نگاه می‌داشت و بدین‌سان مانع از تبدیل شدن فرد به کارگزاری عقلانی و کنشگر در راستای شکل‌دهی به آیندهٔ خویش می‌گردید (Formaniuk 2014, 11). به همین سبب جغد

---

۱. هگل در تحلیل هنر مصر مشخصاً از مفهوم سائق هنری بهره می‌برد که عبارت است از غریزهٔ کلی برای شکل دادن به امر درونی. این‌که این سائق غریزه دانسته شود (و نه کنشی آگاهانه) بر این دلالت دارد که مصری‌ها خودشان کاملاً از معنای درونی‌ای که می‌خواستند در صورت محسوس نمایش دهند آگاه نبودند (جیمز ۱۳۹۵، ۴۰).

۲. جغد مینروا در بیان هگل استعاره از فیلسوف است.

مینروا در تلقی مارکس، به جای انتظار شامگاه، به همراهی خالقان تاریخ می‌آمد (Jay 1984, 64). از نظر مارکس، نیازی نبود فیلسوف تا انتهای تاریخ منتظر بماند تا امکان فهم کلیت (و در نتیجه معنای مستور) فراهم شود، بلکه با کشف معنا و خط سیر تاریخ می‌توان کلیت آن را در میانه تشخیص داد و حرکتش را تسریع کرد. بنابراین، در نظر مارکس و البته پیروانش جغد مینروا نه در شامگاه بلکه در نیمروز به پرواز درمی‌آمد و بدین‌سان نه لحظه‌ای در انتهای تاریخ، بلکه اساساً بیرون از آن قرار می‌گرفت. حاصل این تلقی اهمیت نقش برسازندهٔ ذهنیت در ایجاد کلیت و فرایند شناختی آگاه به آن است (Jay 1977, 151). ادعای درک کلیت پیش از شکل‌گیری نهایی آن پیش بردن آگاهی از عمل و شرایط تاریخی است. در این تلقی، آگاهی می‌تواند بر موقعیت تاریخی غلبه کند و به نقطه‌ای بیرون از آن تکیه زند. از این لحظه به بعد، فیلسوف بیرون از تاریخ می‌ایستد، خط سیر آن را تشخیص می‌دهد و به قضاوت دربارهٔ آن می‌پردازد. مبانی ادعایِ عینیتِ آینده‌نگر مارکس، لوکاچ و گلدمن بر همین اساس است.[1] در نتیجه، پس از کشف سیر تاریخ، فیلسوفان می‌توانند معنای مستور متن را دریابند و هنرمندان می‌توانند اثر هنری خود را بر مبنای این آگاهی بیافرینند. این امر به رویکردی سوژه‌محور میدان می‌دهد که موقعیت منتقد ادبی را، که قرار است آشکارکنندهٔ معرفت مستور متن باشد، تثبیت می‌کند.

چنین ایده‌ای، بیش از هر جا، در آثار جورج لوکاچ بازتاب یافت. از نظر لوکاچ، موضوعِ شناختْ کلیت است و بنابراین فاعلِ آن نمی‌تواند فرد باشد،

---

۱. تغییر موقعیت جغد مینروا در آثار مارکس و پیروانش را می‌توان بر اساس مفهوم روشنفکر قانون‌گذار باومن تحلیل کرد. از نظر او، تلقی روشنفکر قانون‌گذار شاخصهٔ دنیای مدرن است و حامل گزاره‌های اقتدارگرایانه‌ای است که حق نهایی قضاوت دربارهٔ تعارضات اندیشگانی را دارد و آنچه او تشخیص می‌دهد درست و لازم‌الاجراست. این اقتدار ناشی از دانش برتر و عینی‌ای است که او بیش از دیگران به آن دسترسی دارد (Bauman 1989, 4). بنا به استدلال باومن، این موقعیت متکی به دولت مدرن بود. آرزوها و جاه‌طلبی‌های جهانشمول این دولت ناگزیر به تضعیف مکانیسم‌های محلی بازتولید شیوه‌های سابقاً خودمختار زندگی منتهی شد، مکانیسم‌هایی که از نظر دولت مدرن مانع تشکیل جامعهٔ مطلوب بودند (باومن ۱۳۸۴، ۵۱).

چرا که رویکردِ فردی جزئی است و نمی‌تواند به شناسایی کلیت بپردازد. برای کسب شناخت، شباهت میان فاعل و موضوعِ شناخت ضروری است، پس فاعل باید امری کلی مانند (طبقهٔ) پرولتاریا باشد (لوکاچ ۱۳۷۷، ۱۲۹). شناختِ طبقهٔ پرولتاریا، به واسطهٔ موقعیت خاص آن‌ها در نظام طبقاتی، به طور بنیادی با جزئی‌نگری‌های بورژوازی متفاوت است و قادر است امر واقع را دریابد. باید توجه داشت که این آگاهی نوعی ناآگاهی است که به واسطهٔ موقعیت اقتصادی، تاریخی و اجتماعیِ طبقهٔ افراد تعیین می‌شود (۱۶۲). بنابراین نوعی آگاهی طبقاتی وجود دارد که اعضای طبقه، به واسطهٔ موقعیت خویش، به شکلی ناآگاهانه در آن سهیم‌اند.

می‌توان دید که در تلقی لوکاچ معرفت مستور برآمده از موقعیت تاریخی-اجتماعی است و در فرم ادبی صورت‌بندی می‌شود. لوکاچ معتقد بود که در یک موقعیت تاریخی-اجتماعی ویژه، مثل نظام سرمایه‌داری، یعنی جایی که کلیت ازدست‌رفته است، متن ادبی تصویرگر تلاش برای بازیابی امر کلی است. به تعبیر دیگر، در جهان ایدئولوژیکی که در آن ذهن و عین بر هم منطبق نیست و آگاهی به امر واقع تعلق ندارد رمان، یعنی فرم ادبی متناسب با این دوران، تلاشی برای دستیابی به کلیت ازدست‌رفته است. اما از آن‌جا که ظهور دوبارهٔ کلیت در دوران جدید ممکن نیست، این امر تنها در سطح آرمان باقی می‌ماند. در نتیجه، رمانِ مدرن همواره تراژیک است، تراژدی انسان مسئله‌داری که در بازیابی کلیت شکست می‌خورد. بنابراین، فرم ادبی تاریخمندی وجود دارد که تنها در نسبت با شرایط تاریخی خاصی پدید آمده.

تا پیش از گرایش به مارکس، لوکاچ در کتاب نظریهٔ رمان معتقد بود که کلیت جایی در گذشته از دست رفته است و تنها به مثابهٔ آرمانی دست‌نیافتنی پیش روی نویسنده قرار دارد. اما او، پس از مارکسیست شدن، آینده را حاوی امکانِ بازیابی کلیت دانست. بنابراین، نظریهٔ لوکاچ حامل نوعی نوستالژی برای کلیت ازدست‌رفته و نیز حسرت برای آینده بود (Jay 1977, 173-174). در این تلقی، فرم رمان فرم لحظهٔ گذار بود و از این نظر تناسبی روشن با ایده‌های گذار در عصر جدید داشت.

چنان‌که آمد، لوکاچ ادبیات را حاوی دانشی می‌دانست که در سطح آگاهی فردی مؤلف قرار نداشت. او، که در تاریخ و آگاهی طبقاتی اراده‌های فردی در تاریخ را متضاد با نتایج می‌دانست و بنابراین انگیزه‌ها و به‌نوعی آگاهیِ کنشگران را امری فرعی قلمداد می‌کرد (لوکاچ ۱۳۷۷، ۱۵۴)، در جامعه‌شناسی رمان، انطباق برداشت‌های آگاهانهٔ نویسنده را با تصویری که اثر ارائه می‌کند بی‌فایده دانست (لوکاچ ۱۳۸۸، ۱۹). بنابراین، او روشی یکسان برای مطالعهٔ تاریخ و ادبیات ارائه کرد که مبتنی بر در نظر گرفتن آن‌ها درون نوعی کلیت بدون توجه به انگیزه‌ها و اهداف کنشگران بود. از این منظر، متون ادبی می‌توانستند درون خود اموری را بازنمایند که بیانگر موقعیت طبقهٔ آن‌ها در شرایط تاریخی خاص باشد، بی‌آن‌که لزوماً چنین امری در فهم نظری مؤلف حضور داشته باشد. این امر صورت‌بندی روشنی از موقعیت آگاهی مستور در متن ادبی فراهم می‌کرد. همزمان، در اندیشهٔ لوکاچ، رمان ابزاری برای دستیابی نظری به مسئلهٔ کلیت بود. نویسندگان بزرگ به واسطهٔ این فرم امکان پرداختن به کلیت را می‌یافتند تا فارغ از موقعیت‌های طبقاتی خود امر واقع را روایت کنند. بنابراین در تلقی لوکاچ نویسنده ممکن است به لحاظ تاریخی سریع‌تر از دیگر اقشار جامعه تصویرگر ضرورت‌های اندیشهٔ دوران خود شود. این تلقی می‌تواند نویسنده را به موقعیتی بسیار برجسته ارتقا دهد و به نقد ادبی اهمیت ویژه‌ای بخشد.

ادامهٔ منطقی اندیشهٔ لوکاچ را می‌توان در آثار لوسین گلدمن یافت. گلدمن متفکری مارکسیست و متأثر از لوکاچ بود. او مباحث خویش را ذیل عنوان ساختارگرایی تکوینی ارائه کرد. ساختارگرایی تکوینی رویکردی است که علاوه بر تأکید بر خصایص صوری اثر ادبی اهمیت بنیان‌های تاریخیِ ظهور آن و ساختارهای اجتماعی همزمان را در نظر می‌گیرد. بسیاری از مباحث مارکسیسم هگلی که عمیقاً با تلاش های لوکاچ پیوند داشت در آثار گلدمن با وضوح بیشتری بیان شده. هرچند که در برخی موارد این وضوح و سادگی به عمق تحلیل‌ها آسیب زده‌اند.

گلدمن با صراحت بیشتری به قضیهٔ آگاهی مستور در متن ادبی می‌پردازد

و آن را با صورت (فرم) متن ادبی مرتبط می‌کند. او، مانند لوکاچِ جوان، بر آن است که صورت متن ادبی اهمیت اجتماعی دارد و نیز متن ادبیِ بازتاب سادهٔ حیات اجتماعی نیست، بلکه شکل هنریِ پاسخ به مسائل اجتماعی است. نویسندهٔ بزرگ از روی واقعیت اجتماعی گرته‌برداری نمی‌کند، بلکه به واقعیت ژرف، فُرم و انسجام می‌بخشد (گلدمن ۱۳۸۲، ۱۴). از این منظر، می‌توان شباهت‌هایی میان صورت (پیکره، فرم) تکرارشوندهٔ متون ادبی که به شکلی ناآگاه متن ادبی را شکل می‌دهد با ساختارهای ذهنی یک گروه اجتماعی در دوره‌ای خاص مشاهده کرد. عاملی که همخوانی ساختارهای ذهنی اثر و گروه اجتماعی را معتبر می‌سازد این است که آفرینش ساختارهای ذهنیِ اثر در حکم پاسخ معنادار نویسنده به مسائل گروه اجتماعی است (نعیر ۱۳۸۱، ۸۳). صورت متن ادبی تصویری از جهان‌بینی گروه یا طبقهٔ اجتماعی‌ای خاص و بیانی منسجم از حداکثر آگاهیِ ممکنِ آنان است.

در این رویکرد، چند نکتهٔ مهم وجود دارد که تقریباً همگی برگرفته از رویکرد لوکاچ است. نخست آن‌که ساختارگراییِ تکوینی تأکیدی اساسی بر فرمِ متن ادبی دارد: «ساختارگرایی تکوینی، به‌عکس، با برقراری ارتباط بین اثر و جامعه، نه در سطح محتوا، بلکه ساختارها، یعنی پیکره [فرم] اساساً سوی وحدت اثر گام برمی‌دارد، و اتفاقاً بیشتر هنگامی مؤثر است که اثر منسجم‌تر باشد» (گلدمن ۱۳۸۲، ۹۱ و ۱۰۲). دوم آن‌که ساختارگرایی تکوینی روی ناآگاهی مؤلف متمرکز است و این ناشی از آن است که فرمِ متن ادبی به شکلی ناآگاه در متن ظاهر می‌شود و نسبت دادن آن به آگاهی یا ناخودآگاه مؤلف نادرست است. نمی‌توان از مؤلف انتظار داشت که فرم اثر ادبی خویش را به شکلی نظری بیان کند، همچنین نمی‌توان فرم را امری سرکوب‌شده در ناخودآگاه در نظر گرفت که برای فهم آن نیاز به غلبه بر موانع ذهنی نویسنده است (۸۳). به‌علاوه، فرم ادبی باید به مثابهٔ امری تکرارشونده ظاهر شود. به تعبیر روشن‌تر، باید فرمی واحد در چند متن ادبی (یا نظری) از یک یا چند نویسنده ظهور یابد تا بتوان آن را به مثابهٔ امری اجتماعی و نه فردی (امری بنیادی و نه اتفاقی) در نظر گرفت. این خصیصه ضامن اجتماعی بودن فرمی است که در اثر ادبی ظاهر شده. گلدمن می‌نویسد: «یک رفتار، یا