خوانش زیبایی - جامعه‌شناختی
داستان 'روز اسب‌ریزی' از بیژن نجدی

واژگان کلیدی
* داستان روز اسب ریزی
* انسان تک ساحتی
* مکتب فرانکفورت
* زیبایی‌شناسی
* خود ارجاعی
* برون ارجاعی

فاطمه تسلیمی * **fatemeh.taslimi@yahoo.com**
کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی
حماد حسین زاده دیلمی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

چکیده
جامعه‌شناسان ادبیات کمتر به اندیشه‌های زیبایی‌شناختی و فرمالیستی در آثار ادبی توجه می‌کردند. اما برشت، آدورنو، هورکهایمر، بنیامین و مارکوزه به روش‌های فرمالیستی روی آوردند. آنان میان فرمالیسم و مارکسیسم آشتی برقرار کردند. مارکسیسم در محتواهای اجتماعی و برون‌ارجاعی اصرار می‌ورزید و فرمالیسم در شکل‌های ادبی و خود ارجاع پافشاری می‌کرد. اما جامعه‌شناسان ادبی یاد شده این مرز بندی‌ها را از میان برداشتند و بر این باور بودند که داستان‌نویس نباید مستقیماً به جامعه بنگرد. در این صورت هم خود متن خواندنی‌تر می‌شود و هم مشکلات اجتماعی بهتر به نمایش کشیده می‌شوند. مارکوزه در آثار اولیه به جنبه‌های محتوایی گرایش داشت اما در آثار بعدی به فرم و زیبایی-شناسی نیز اهمیت داد. خلاصهٔ سخن او در این آثار این است که انسان باید از کار طاقت فرسا، ستمدیدگی، تک‌ساحتی بودن و نیازهای دروغین مادی آزاد شود تا به نیازهای واقعی چون عشق و آزادی دست یابد.
این محتوا و درون‌مایه باید هنرمندانه و با استعاره‌ها، نمادها و زاویه‌دیدهای غریب ارائه گردد تا از عوامانه بودنش هر چه بیشتر فاصله گیرد. داستان «روز اسب‌ریزی» از بیژن نجدی ما را به اسارات یک اسب و نیز عادت او به بندِگاری یعنی تک‌ساحتی شدن و از دست دادن هویت اصلی‌اش آگاه می‌کند، این آگاهی مستقیم و ساده‌انگارانه نیست بلکه هنری و فرمالیستی است. هدف مقاله معرفی جامعه-شناختی مبتنی بر فرمالیسم است که به روش توصیفی تحلیلی انجام می‌گیرد.
این مقاله به بررسی داستان «روز اسب‌ریزی» از مجموعه داستان یوز پلنگانی که با من دویده اندبر پایهٔ نظریات جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی به ویژه از دیدگاه مارکوزه می‌پردازد.

تاریخ دریافت مقاله: 1395/11/9 تاریخ پذیرش مقاله: 1395/11/18

مقدمه

هربرت مارکوزه[1]از نظریه‌پردازان جامعه شناسی ، روانشناسی و زیبایی‌شناسی در مکتب فرانکفورت است. مکتب فرانکفورت[2] بر پایهٔ نقد آثار مارکس و فروید و نیز گرایش به آنها در فرانکفورت آلمان بنا شده‌است. این مؤسسه با پژوهش‌های اجتماعی در سال 1928 میلادی آغاز به کار کرد و در سال 1933 پس از تبعید اعضای آن توسط هیتلر به نیویورک انتقال یافت اما دوباره در سال 1950 در فرانکفورت به کار خود ادامه داد. اعضای دیگر آن هورکهایمو ، آدورنو ، فروم و بنیامین بودند و هنوز کسانی هستند که به این مکتب وفادارند. هابرماس و پیتر برگر از این گروه‌اند (تسلیمی، 154:1395). هربرت مارکوزه در خانواده‌ای یهودی در برلین به دنیاآمد. در جنگ جهانی اول به ارتش آلمان پیوست. بعد از جنگ در دانشگاه فرایبورگ دکترای تخصصی گرفت و آنگاه در برلین به کار انتشارات پرداخت.وی از چهره‌های درخشان این گروه است که در نقد آثار اجتماعی و ادبی در آغاز با گرایش‌های محتوایی و برون‌ارجاعی خود آثاری چون اِروس و تمدن (1955) وانسان تک‌ساحتی (1964) را ارائه داد. این آثار تحت‌تأثیر مارکس و فروید بود که به روانشناسی و جامعه‌شناسی ادبی رو کرد. در این رویکرد مسائل اجتماعی مستقیماً و بدون گرایش به فرم اثر در آثار ادبی نشان داده می‌شد. اما در بعد زیبایی شناختی (1977) به فرم اثر نیز توجه گردید. از نظر مارکوزه و صاحب‌نظران دیگر مکتب فرانکفورت، هنر اصیل هنری است که پیش از هر چیز همچون ابزاری برای رهایی عمل می‌کند. مارکوزه و آدورنو به ستایش از قهرمانان مدرنیست برخاستند. قهرمانان این داستان‌ها به نحوی نظام‌مند و هنری ایدئولوژی بورژوایی را مردود شمردند و در متن زیبایی-شناختی پیچیده‌ای نقش بازی کردند(مکاریک، 1388: 412).

بیژن نجدی دارای مجموعه داستان‌هایی چون یوز پلنگانی که با من دویده اند(1373). دوباره از همان خیابان ها (1379)و داستان های ناتمام(1380) است که دارای گرایش‌های فرمی است. وی به محتواهای اجتماعی و روانی انسان‌ها نیز نظر دارد اما آنچه در آثار وی دارای اهمیت اولیه است گرایش‌های فرمی و زیبایی‌شناختی است.

این مقاله به بررسی داستان «روز اسب‌ریزی» از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده اند بر پایهٔ نظریات جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی آثار یاد شده از مارکوزه می‌پردازد.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ آثار بیژن نجدی و داستان «روز اسب‌ریزی» مقالات بسیاری نوشته شده است که از جملهٔ آنها «نگاهی به داستان کوتاه روز اسب‌ریزی» از محمدجواد صابری است که از دیدگاه فلسفی و هگلی بنده و ارباب و از خود بیگانگی بنده یاد کرده است. مقالهٔ «نقد شالوده‌شکنانه در دو داستان از بیژن نجدی و شب سهراب‌کشان» از حمید عبدالهیان و فرنوش فرهمند به بررسی شالوده‌شکنانهٔ دریدایی و ایجاد تردید در درون‌مایهٔ داستان می‌پردازد. لیلا محمدپور و علی تسلیمی در مقالهٔ «برجسته‌سازی در داستان کوتاه دوباره از همان خیابان‌ها» به تحلیل فرمالیستی با نظریهٔ کارکرد موکاروفسکی پرداخته‌اند. از مقالات مربوط دیگر نیز می‌توان به مقالهٔ «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» از لیلا صادقی اشاره کرد. در این مقاله محقق تلاش می‌کند فضای میانی از جهان متن و جهان خواننده را با بوطیقای شناختی در داستان‌های نجدی ایجاد کند و به توصیف آن بپردازد. حمید عبدالهیان در مقاله‌ای به نام « عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» از فرمالیستی بودن داستان‌های نجدی آن‌ها را داستان‌هایی شاعرانه می‌داند چرا که دارای عناصر شعری فراوان هستند. وی در این مقاله به بررسی عناصر شاعرانه در داستان‌های بیژن نجدی می‌پردازد. اما هیچ اثری به بررسی زیبایی‌شناختی- جامعه‌شناختی این داستان نپرادخته است.

چارچوب نظری

صاحب‌نظران مکتب فرانکفورت پیش‌بینی‌های اشتباه مارکسیسم کلاسیک را پذیرفتند و به دگرگونی در اندیشه‌های مارکسیستی تن دادند. در مارکسیسم کلاسیک گفته شده بود که استثمار بیش از حد طبقهٔ کارگر سبب دگرگونی و نابودی استثمارگران خواهد بود. مارکوزه می‌گوید: سرمایه داران با دانستن آن، به رفاه کارگران افزودند و از نابودی خود و وقوع سوسیالیسم جلوگیری کردند (نک . مارکوزه ، 1362 : 14).

آنان با این کار بخشی از ارزش افزودهٔ خود را به کارگران بخشیدند تا آنها کمتر کار کنند و آزادی و فراغت بیشتر در زندگی داشته باشند. ارزش افزوده[3] هنگامی پدید آمد که پیشرفت-های علمی و فنی پدید آمد بدین‌گونه که هر چه ماشین و تکنولوژی پیشرفته‌تر می‌شد، کارگر کمتری را می‌طلبید و درآمد کارگران دیگر به خزانهٔ کارفرما می‌رفت و فاصلهٔ طبقاتی بیشتر می‌شد و آنگاه کارگران در می‌یافتند که ناتوان‌تر و درمانده‌تر شده‌اند. کارفرمایان نیز برای جلوگیری از انقلاب کارگری دستمزد آنها را بیشتر می‌کردند. در مارکسیسم کلاسیک گفته

می‌شد که پیشرفت‌های علمی شکوفایی فردی را به مخاطره می‌اندازد. مارکس می‌گوید: ماشین و کارخانه سبب میشود که انسان، بی پناه از خویشتن بیگانه شود (, Popenoe 578 :1971).فروید نیز در «تمدن و ملامت های آن» می‌گفت که تمدن و پیشرفت‌های آن امیال فردی را محدود و سرکوب می‌کند (نک . فروید، 1389 : 69)

مارکوزه نتیجه می‌گیرد که فرد، قربانی قید و بندهایی است که خود بر آنها نظارتی ندارد. انسان در جامعهٔ امروزی دچار بیماری و از خود بیگانگی می‌شود.

وی در «اِروس و تمدن» می‌گوید : جامعه ی مدرن صنعتی افزون بر اینکه فرد را به پذیرش اصل واقعیت وا می‌دارد، الزامات دیگری نیز بر او تحمیل می‌کند. این جامعه فرد را وادار می-کند به اصل بهره‌وری اقتصادی گردن نهد. بدین معنا که فرد مجبور می‌شود با قربانی کردن وقت‌های آزاد خود، انرژی غریزی‌اش را تسلیم کارفرما کند (ژیمنز ، 1390 : 320).مارکوزهدر «انسان تک ساحتی»بیش از همه از پیامدهای ویرانگر تکنولوژی بر فردیت یاد و انتقاد می‌کند. تکنولوژی به شیء شدگی فرد دامن می‌زند و او را از خود بیگانه می‌سازد. «او بدین باور است که ماشین و کار بسیار در کارخانه، نیروی نوآوری و اندیشیدن و سرانجام آزادی انسان را از او می‌گیرد و از او انسان تک ساحتی و یک سونگر می‌سازد» (تسلیمی ، 1390 : 156).مارکوزه و اریک فروم بر این باورند که انسان بر اثر کارهای طاقت‌فرسا و دستمزد کم در جامعهٔ امروزی از آزادی و عشق ورزیدن و سرگرمی‌هایی که او را از بیماری و خودبیگانگی نجات دهد، بی‌بهره است. نیازهای واقعی انسان آزادی و عشق است. اگر انسان بتواند این حق را با نابودی سرمایه-داری بگیرد شایسته‌تر است اما در شرایط فعلی کاری که از دستش بر می‌آید این است که «فرد، ضرورت خود مختاری کامل خود را حس کند و از وقت آزادی که در اختیار دارد، برای شکل دادن به زندگی خصوصی و جمعی خود، بهره جوید» (مارکوزه ، 1362 :71).

بسیاری از صاحب‌نظران جامعه‌شناسی ادبیات این شکل‌ها را مستقیماًدر ادبیات جستجو می‌کردند. بدین‌گونه که مبارزات کارگر و سرکوبی کارفرما و تقابل میان فرودست و فرادست باید به روشنی نشان داده شود. از همین رو آنان در پی آثار رئالیستی بالزاک و دیگران بودند. از دیدگاه جورج لوکاچ، بالزاک تصویر همه جانبه از جامعه را باز تولید می‌کند (زرافا، 1386: 124). رمان‌های مدرنیستی و فرمالیستی از این کار خودداری می‌کنند. اما برشت، آدورنو، بنیامین و مارکوزه بر این باورند که رمان‌های مدرنیستی و فرمالیستی بهتر می‌توانند به این کار بپردازند. آنها فرمالیسم و

مارکسیسم را با یکدیگر گره می‌زنند و می‌گویند متن در ابتدا باید به خود ارجاعی بپردازد و زیبایی خود را در درون متن نشان دهد و ظاهراً به بیرون از خود یعنی جامعه کمتر ارجاع دهد، اما در باطن خود به برون ارجاعی بپردازد. مارکوزه ارجاعات غیرهنری، مستقیم و عوام‌پسند را نفی می‌کند. و در مقالهٔ "بعد زیبایی شناختی" گرچه به آثار رئالیستی گردن می‌نهد اما تلویحاً از امکان عوام‌پسند بودن آن یاد می‌کند و رئالیسم را با شکل هنری‌اش پی می‌گیرد (مارکوزه، 1384: 58). مارکوزه و صاحب‌نظران مکتب فرانکفورت معتقدند که ضرورتی ندارد که تنها از استثمار کارگر به ستم‌های اجتماعی و سیاسی پی ببریم، بلکه با دیدن یک شخص از خود بیگانه و پوچ‌گرا و استعاره‌های دیگر می‌توانیم بگوییم که این بیماری‌ها پیامد ستم‌های اجتماعی است. داستان‌هایی که با استعاره‌ها و نمادهای خود به این امر می‌پردازند، در گام نخست ارزش هنری و خود ارجاعی را نشان می‌دهند و در گام دوم به مشکلات اجتماعی و برون‌ارجاعی رو می‌آورند، با این کار ضمن اینکه اثر ادبی تعهدات اجتماعی را نیز از یاد نبرده است، هر چه بیشتر از ابتذال و عوام‌زدگی دور می‌شود.

بررسی داستان «روز اسبریزی»

قالان خان در میان اسب‌هایش به اسبی که برای مسابقه و سواری مناسب بود علاقه داشت، روزی سوارش می‌شود و پس از گشت‌زدن در جنگل و رودخانه آن را به دخترش می‌سپارد تا خشکش کند. آسیه هوس می‌کند بدون زین سوارش شود، همین که حرکت می‌کنند همه چیز را در دهکده به هم می‌ریزند. قالان خان می‌ترسد که آسیه آسیب ببیند و پاکار را تهدید می‌کند. آسیه سالم بر می‌گردد و اما اسب دیگر به زین علاقه ای ندارد. هنگامی که قالان خان می‌خواهد زین را روی اسب بگذارد با ضربهٔ اسب دست چپش آسیب می‌بیند. قالان خان عصبانی می‌شود و به پاکار می‌گوید دو لول را بیاورد، با وساطت پاکار و آسیه اسب را نمی‌کشد و سپس آن را به گاری می‌بندد. اسب در زیر فشار شلاق و بارهای گاری آزار می‌بیند و زخم‌هایی بر لب‌ها و اندامش بر می‌دارد. پس از مدتی گاری را از اسب کنار می‌کشند و می‌بینند اسب نمی‌تواند تعادلش را حفظ کند و تلاش می‌کند او را دوباره به گاری ببندند.

داستان نجدی تنها دارای یک درون‌مایه نیست که از کلیت و ساختار محتوایی آن لذت ببریم، بلکه در عناصر جزیی و جملات آن لحظه به لحظه فرو می‌رویم و به جنبه‌های شاعرانه و فرم

گرایانه‌اش پی می‌بریم. این عناصر به زیبایی‌شناسی و استعاره‌های متن می‌افزاید تا شاعرانگی و خود ارجاعی‌های آن برجسته‌تر گردد:

روز خودش را لخت کرده بود و سرمایش را به تن اسب می مالید (نجدی، 1373: 25).

تاریکی شب قطره قطره از یالم می ریخت (همان: 26)

همین که صبح نوک پا نوک پا رسید، دهکده، خودش را از تاریکی بیرون کشید (همان: 27).

داستان پر است از اینگونه عبارات شاعرانهکه خواننده افزون بر کلیت داستان دم‌به‌دم از نحوۀ بیان و شگردهایش لذت می‌برد. خواننده می‌تواند اسب را در درون متن بدون ارجاع بیرونی‌اش فرض کند، اسبی که گاهی مانند انسان می‌اندیشد و صور خیال می‌آفریند؛ «آفتاب بی‌گرمای پیش از برف، روی زمین افتاده بود. کلاهی از دسته‌های کلاغ روی درختان غان بود» (همان: 24). اما روایت گاهی به زاویه دید یک اسب نزدیک می‌شود و با واقعیت مطابقت می‌یابد (برون ارجاعی)؛ به زبان دیگر خواننده به گونۀ هیجان‌آوری آن را از نگاه مستقیم و بی‌واسطۀ اسب می‌نگرد: «قالان خان با دست چپی که به گردنش بسته شده بود و با دست راست مشت شده دور یک دو لول وارد اصطبل شد» (همان: 23).

خواننده می‌پذیرد که اسب نمی‌تواند شکستن دست به چه معنی است و مهمتر اینکه نمی‌داند خود عامل و علت آن است. اسب رابطۀ علت و معلولی را نمی‌داند. علت و معلول چیزی است که در زبان انسان پدید آمده و به گفته ی هیوم انسان ها از توالی دو چیز علت و معلول را انتزاع می‌کنند و شاید اسب با نگاه گاه به گاه غیرانسانی‌اش واقعیت را بهتر دریافته است که علت و معلولی در کار نیست. دست‌کم طبیعت علت و معلولرا در نمی‌یابد. از آنجا که انسان با پیش‌فرض‌های خود، به جهان می‌نگرد، در نمی‌یابد که کار را دشوارتر می‌کند و نمی‌داند که واقعیت ساده‌تر از آن است که فکر می‌کند. از همین رو، نگاه سادۀ اسب به جهان برایش غیر منتظره و در نتیجه دشوارتر می‌نماید. به سخن دیگر خوانندۀ داستان نجدی باید پیش‌فرض‌ها را کنار بزند تا واقعیت‌ها را بهتر ببیند، اما داستان او برای خوانندگانی که پیش‌فرض‌های خود را درست کرده‌اند دشوار است. برای نمونه احساسی که اسب نسبت به ابر دارد خواننده را در وضعیت ابهام قرار می‌دهد. هر چیز سبُکی که روی اسب می‌نشیند یا پدید می‌آید مانند ابر

است، آسیه «مثل یک مشت ابر سوار اسب (من) شد» (همان: 22)، «پاکار سوراخهای دولول را به طرف صورت اسب گرفت. صدایی مثل باران به طرف اصطبل آمد. بین سقف و شانه‌های اسب، پر از ابر شد» (همان: 24).

تلویحاً گفته شد که بحث زیبایی‌شناختی و فرمی منتقدین فرانکفورت به تأثیراز فرمالیست‌ها تغییر زاویه دید و یا ایجاد زاویه دید متفاوت است.زاویه دید متفاوت این است که جهان از دیدگاه، تجربه‌ها و دغدغه‌های پرسوناژ داستان (اسب) به نمایش گذاشته می شود. همین جاست که اگر کسی آن تجربه‌ها را ندارد گاهی می‌تواند خود را با دیدگاه اسب نزدیک کند. این دیدگاه چیزی است که ژنت آن را کانونی سازی[4] می نامد. کانونی سازی عبارت از آن است که نویسنده بتواند خواننده را واقعاً در نگاه یکی از پرسوناژها بلغزاند(نک. برتنز، 2001: 75). به گونه‌ای که خواننده هر چه بیشتر احساسات او را دریافت نماید. بنابراین زاویهٔ دید و کانونی‌سازی با راوی تفاوت دارد. راوی ممکن است دوم شخص باشد اما راه خواننده را به دیدگاه یکی از شخصیت‌ها باز کند، در این صورت زاویهٔ دید این شخصیت است اما راوی دیگری است. در داستان نجدی معمولاً زاویه دید و کانونی‌سازی بر روی اسب است اما گاهی راوی‌اش سوم شخص و گاهی اول شخص است.

> اسب بعد از پل دوید. بعد از درخت ها یورتمه رفت. بعد از آلاچیق ها ایستادم. گردنم را بالا کشیدم. سرم را برگرداندم که به عقب نگاه کنم ... (نجدی، 1373: 25).

هنگامی می توانیم زاویه دید یا کانونی سازی را بهتر مشاهده کنیم که اسب احساسات بیان شده را هر چه طبیعی‌تر به ما عرضه می‌کند و صدای آسیه به علف و خود آسیه را به بوی جنگل تشبیه می‌کند (نک، همان: 22) جنگل و علف مرکزی‌ترین عناصر زندگی اسب‌اند.

تفاوتی که میان آشنایی‌زدایی داستان روز اسبریزی نجدی و داستان خولوستومهٔ تولستوی به چشم می‌خورد، افزون بر این که راوی این داستان برخلاف خولوستومه، همواره متغیر است، زاویه دیدش نیز طبیعی‌تر می نماید. از سوی دیگر در داستان خولوستومه اسب به گونه‌ای فراانسان است که مستقیماً از جهان انسان‌ها سخن می‌گوید و از جاه‌طلبی‌های آنها یاد می‌کند. اشکلوفسکی ضمن آنکه به آشنایی‌زدایی و زاویهٔ دید اسب اشاره می‌کند انحصارطلبی انسان هارا از زبان اسب در داستان خولوستومه گوشزد می‌نماید:

«حالا کاملاً مطمئنم که تفاوت اساسی ما با آدم‌ها در یک چنین چیزهایی است در ضمن، بدون در نظر گرفتن مزیت‌هایی که ما بر آدم‌ها داریم، همین نکته به ما اجازه می‌دهد که به جرأت اعلام کنیم که ما در سلسله مراتب موجودات زنده جایگاهی به مراتب والاتر از آدم‌ها داریم. فعالیت آدم‌ها، حداقل آدم‌هایی که با من در ارتباط بودند، با کلمات معین می‌شود ولی فعالیت‌ها را کارهایمان معین می‌کند» (اشکلوفسکی، 1385: 92).

در داستان نجدی مستقیماً از این جاه‌طلبی‌ها سخن به میان نمی‌آید بلکه اسب و انسان به هم نزدیک می‌شوند به ویژه آنجا که اسب از احساسات خود نسبت به آسیه می‌گوید و بسیار طبیعی نقش یک عاشق را بازی می‌کند:

> سطل کنار دیرک بود. آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاده مثل یک مشت ابر سوار اسب شد. گرمایش را به تن اسب مالید. اسب را بغل کرد. موهایش را روی آرواره های اسب ریخت. همین که گفت «هی»، اسب و آسیه دهکده را به هم ریختند (نجدی، 1373: 22).

در جاهای دیگر نیز از احساسات، عواطف و خشم‌های خود و انسان‌ها که مانند یکدیگرند سخن به میان می‌آورد. این فرآیند در فرمالیسم آشنایی‌زدایی[5] نام دارد که زیبایی‌شناسان مارکسیستی از آن بهره جسته‌اند. برتولت برشت فاصله گذاری[6] را پیشنهاد می‌کند و برای اثرگذاری بیشتر اثر می‌گوید: شخصیت‌ها را باید ناآشنا آفرید. «چیز معمولی، روزمره و عادی، که از شدت آشنایی انسان با آن دیگر درک نمی‌شود، قابل ملاحظه نشان داده می‌شود و توجه خاص همگان به آن جلب می‌شود» (برلاو، 1377: 239).این سخن بر پایهٔ همان لحن اشکلوفسکی است که می‌گوید: «تکنیک در هنر همان آشنایی‌زدایی است؛ چیزی که بر پایهٔ دشوارسازی فرم و افزایش دشواری و زمان درک استوار است»[7](Shklovsky, 2000: 18)

.

مارکسیست‌های دیگر چون آدورنو، بنیامین، مارکوزه نیز با همهٔ مناقشاتی که با زیبایی‌شناسی فرمالیستی داشته‌اند، گاهی به آن نزدیک می‌شوند. مارکوزه حتی برای اینکه رئالیسم سوسیالیستی را در بعد زیبایی‌شناختی نفی کند آن را به هنر عوام‌پسند متهم می‌کند و تأثیر زیبایی‌شناسی فرم‌گرا را حتی بر طبقات اجتماعی یادآور می‌شود. (نک، مارکوزه، 1384: 74).

باز می‌گردیم به آشنایی زدایی ویژۀ «داستان روز اسبریزی»: گفته شد که راوی داستان پی‌در-پی از اول شخص به سوم شخص و برعکس تغییر می‌یابد و این تغییر در اواخر داستان شدت می‌یابد تا جایی که راوی جمله به جمله و در پایان کلمه به کلمه تغییر پیدا می‌کند و این کار امر زیبایی‌شناختی داستان را بیشتر برجسته می‌سازد.

من دیگر نمی توانستم بدون گاری راه بروم یا بایستم. اسب دیگر نمی توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی توانستم ...
اسب ...
من ...
اسب ... (نجدی، 1373: 28)

این دو راوی در اینجا به زیبایی در نزد خواننده یگانه می‌شوند و این یگانگی نشانۀ از خود بیگانگی و بی‌هویتی اسب به مثابه آدمی است. با توجه به اینکه اسب در بسیاری از آثار ادبی با انسان همزادپنداری شده‌است. اینجاست که با این بازی‌های فرمی به محتوای ارجاعی ستم‌های اجتماعی به مثابه ستم قالان خان به اسب (فرادست و فرودست) بر می‌خوریم، اما با چند لایۀ نامستقیم، می‌بینیم که یک اثر ادبی فرم‌گرا خواستۀ مارکوزه و صاحب‌نظران مکتب فرانکفورت را نیز برآورده می‌کند.

تأکید می‌کنم که فرمالیسم به خودارجاعی متن رو می‌کند. اما پرسشی که پیش می‌آید این است که مارکسیست‌ها که همواره در پی ارجاع بیرونی بوده و با فرمالیسم مخالفت می‌ورزیده-اند، چگونه با خود ارجاعی کنار می‌آیند؟ این گره را مارکسیست‌های فرم‌گرا گشوده‌اند؛ آدورنو معرفت منفی را پیشنهاد می‌کند، بنیامین شگردهای سینمایی را به پیش می‌کشد، مارکوزه ارجاعات غیر هنری را نفی می‌کند و برشت فاصله‌گذاری را پیشنهاد می‌کند. همگی تلاش می-کنند تا برخی از واقعیت‌ها تکه‌تکه شوند، دسته‌ای درشت‌نمایی گردند و گروهی از شخصیت-های رانده شده، به پیش‌زمینه کشیده شوند تا نامستقیم به حقایق بیرونی ارجاع داده شوند. (تسلیمی، 1390: 180).حقایقی که آنها را کمتر می‌توان در شکل غیر هنری‌اش بازتاب و انتقال داد؛ اسب در این خودگویی [8] از خود بیگانگی را به خوبی انتقال داده است.

اسب مانند انسانی است که بر اثر کار مفرط و سنگینی گاری بر پشت او که به گونه‌ای تکنولوژی و نوعی از ماشین را به یاد می‌آورد به از خود بیگانگی رسیده است. او دیگر به

موجودی تک‌ساحتی بدل گردیده‌است و از ساحت‌های آزادی و عشق به آسیه بی‌بهره است. او به جزیی از ماشین بی‌اراده بدل شده‌است. اینکه اسب به گاری بسته می‌شود نشانهٔ انسانی است که در شرایط سخت دست‌وپا می‌زند و هر چه بیشتر دست‌وپا می‌زند بیشتر آسیب می-بیند و در باتلاق فرو می‌رود.

اسب برای تنبیه به گاری بسته می‌شود در حالی که قبلاً حتی از زین اسب نیز پرهیز می‌کرد این تنبیه چنان او را از خود بیگانه می‌کند که شرایط خوب گذشته و عشق به آسیه را فراموش می‌کند و اکنون فقط گاری است که بوی جنگل می‌دهد.

اسب دیگر دغدغه‌ای برای پیدا کردن هویت قبلی خود ندارد مانند همهٔ رام‌شدگانی است که شهروندان یک شهر شده‌اند. شهر کنونی همچون واقعیت سرکوبگری است که آزادی و عشق را واپس می‌زند و در بند کنندهٔ اسب – انسانی است که عشق او به آسیه و نیز آزادی را محو کرده‌است.

نتیجه گیری

مارکسیست‌های اولیه و کلاسیک در آثار ادبی فقط دغدغهٔ محتوا- آن هم محتوای بیرونی و طبقاتی (فرادست و فرودست) داشته‌اند. اما رفته‌رفته صاحب‌نظرانی همچون مارکوزه به نحوهٔ بیان و زیبایی‌شناسی اثر نیز توجه کرده‌اند. آنان بر این باور بودند که بیان غیر هنری یک اثر نمی‌تواند چندان تأثیرگذار باشد. بنابراین با شگردهای فرمالیستی که پیش‌تر با آن دشمنی می‌ورزیدند، آشتی کرده و با استفاده از آن به آفرینش و خوانش آثار فرمالیستی نیز رو آورده-اند؛ به زبان دیگر همزمان به خود ارجاعی بودن متن و برون‌ارجاعی بودن آن پرداختند. ممکن است در خوانش مارکسیست‌های گذشته روز اسبریزی داستانی غیر انقلابی دانسته شود اما با نگاه مارکسیست‌های فرم‌گرا می‌توان آن را انقلابی و انسانی نیز قرائت نمود. اسب با همهٔ نمادهای پیچیده‌اش می‌تواند تمثیلی از انسان باشد که در وضعیت تازه و قرار گرفتن در موقعیت تکنولوژی جدید خودِ گذشته‌اش را از یاد برده باشد. وی در گذشته آزاد و رها بود اما ماشین تازه (گاری) او را چنان به خود مشغول کرده است که دیگر نمی‌تواند آزادی را دریابد و عاشق باشد. او خاطراتش را با آسیه فراموش کرده و اینک تنها با گاری‌اش قادر به گام برداشتن است. او دیگر در میلِ دیگران و تکنولوژی جهان جدید میلِ خود را از یاد برده است و به آن ساحتی در آمده است که خود نمی‌خواست.

پی نوشت

1- Herbert Marcuse
2- Frankfurt School
3- Plus Value
4- Focalization
5- Defamilirization
6- Distancing
7- متن قبلی اشکلوفسکی از ترجمه فارسی استفاده شده، اما در این متن از ترجمۀ انگلیسی بهره گرفته شده‌است. زیرا ترجمۀ فارسی این متن با اهداف مقاله سازگار نبوده، از جمله اصطلاح آشنایی زدایی در آن دیده نمی‌شد.
8- Soliloquy

منابع

1- اشکلوفسکی، ویکتور: 1385، هنر همچون فرآیند، در تزوتان تودوروف، (گردآوری): «نظریهٔ ادبیات»، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران، نشر اختران.
2- برلاو، روت: 1377، از برشت می گویم، ترجمهٔ مهشید میرمعزی، تهران، آبانگاه.
3- تسلیمی، علی: 1390، نقد ادبی؛ نظریه های ادبی و کاربرد آن در ادبیات فارسی، تهران، کتاب آمه.
4- زرافا، میشل: 1386 ، جامعه شناسی ادبیات داستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)، ترجمهٔ نسرین پروینی ، تهران ، سخن.
5- ژیمنز، مارک: 1390، زیبایی شناسی چیست، ترجمه محمدرضا ابولقاسمی، تهران، نشر ماهی.
6- صابری، محمدجواد: 1385، نگاهی به داستان کوتاه روز اسب‌ریزی، نشریهٔ اعتماد، شمارهٔ 1154، ص 5.
7- صادقی، لیلا: 1389، بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی در «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»اثر بیژن نجدی، نشریهٔ نقد ادبی، شماره 10،صص 115- 142.
8- عبدالهیان حمید: 1384، عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی، علوم انسانی الزهرا، دوره 15، شماره 56-57، صص 115-128.
9- عبدالهیان، حمید، فرنوش فرهمند: 1391، نقد شالوده‌شکنانه دو داستان از بیژن نجدی(روز اسب‌ریزی و شب سهراب‌کشان)، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، دوره 20، شماره 72 (17)، صص 53 - 71.
10- مارکوزه، هربرت: 1384، بعد زیبایی شناختی در امید مهرگان: زیبایی شناسی انتقادی.
11- مارکوزه، هربرت: 1362، انسان تک‌ساحتی، ترجمهٔ حسن محمدی، تهران، امیر کبیر.
12- محمدپور، لیلا، علی تسلیمی: 1391، برجسته‌سازی در داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌ها» اثر بیژن نجدی، فصل‌نامهٔ اندیشه‌های ادبی،دانشگاه آزاد اسلامی اراک، دوره 5، شماره 11، صص89 - 109.
13- مکاریک، ایرنا ریما: 1388، دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه.
14. نجدی، بیژن: 1373 ، یوزپلنگانی که با من دویده اند، تهران ، نشر مرکز.

1- Popenoe, David. Sociology, New York, Meredith Corporation. 1971. Print.

2- Bertens, Hanc. Literary theory the basics, London and New York, Routledge. 2001. Print.

3- Shklovsky, Viktor. Art as a Technique, in Julie Rivikin and Michael Ryan (eds.): "Literary Theory: An Anthology" Blackwell publishers Inc. 2000. Print.