ادب فارسی، سال ۹، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شمارهٔ پیاپی ۲۴
10.22059/jpl.2019.259392.1196
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir

# تحلیل عملکرد شگردهای ادبی در داستان کوتاه «گرگ» اثر هوشنگ گلشیری

**سیروس امیری***
**استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه کردستان**
**بهمن فلّاح**
**دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان**
(از ص ۱۱۷ تا ۱۳۲)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۲/۱۳، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۴
علمی- پژوهشی

## چکیده

این مقاله خوانشی صورت‌گرایانه از داستان کوتاه «گرگ» از مجموعهٔ *نمازخانهٔ کوچک من*، اثر هوشنگ گلشیری ارائه می‌دهد. بخش‌های آغازین مقاله به مرورِ برخی از اصول مبنایی مکتب فرمالیسم روسی می‌پردازد. در همین بخش‌ها، با مروری بر آرای گلشیری دربارهٔ فرم در ادبیّات، ضمن تأکید بر تأثیرپذیری او از صورتگرایان روسی و نهضت رمان نو در فرانسه، کوشیده‌ایم تا مبنای نظری خوانش پیشرو از داستان «گرگ» را نیز تبیین کنیم. در واقع، در این پژوهش نویسندگان کوشیده‌اند تا اثر گلشیری را براساس نوشته‌های نظری خود او دربارهٔ فرم در ادبیّات داستانی بررسی کنند. می‌توان گفت بررسی شگردهای ادبی در داستان «گرگ»، درک روشنی از آثار نظری گلشیری به‌دست‌می‌دهد. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که گلشیری با استفاده از شگردهایی چون انتخاب راوی اوّل شخص فرعی، درهم‌ریختن زمان وقوع حوادث، استفاده از باور عمومی و شایعه، ارائهٔ روایت به‌صورت تکّه‌های مجزّا، استفاده از روایت‌های متناقض و بهره‌گیری از زبانی نامتعارف و پر سکته، به ابهامی ساختاری و هدفمند دست یافته که غایت آن آشنایی‌زدایی است؛ به‌عبارت‌دیگر، شگردهای نامبرده تا اندازهٔ زیادی از خاصیتِ «ارجاعیِ» زبان متن کاسته و ضمن «برجسته»کردن مؤلّفه‌های شکلی، متن را به سطحی از «ادبیّت» رسانده است.

**واژه‌های کلیدی:** صورت‌گرایی، داستان کوتاه، آشنایی‌زدایی، هوشنگ گلشیری، داستان کوتاه «گرگ».

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *c.amiri@uok.ac.ir*

## ۱. مقدّمه

صورت‌گرایی دورهٔ پررونق، امّا کوتاهی از تاریخ نقد ادبی را شامل می‌شود. نقد ادبی پیش و پس از نهضت فرمالیسم در روسیّه (و متعاقب آن، نقد نو در ایالات متحده) به شیوهٔ بارزی با مطالعات تاریخی، روان‌شناختی و سیاسی- اجتماعی همراه بوده است. تا اواخر قرن نوزدهم، اکثر نقدها رویکردی روان‌شناسانه یا اجتماعی-تاریخی داشت و منتقد می‌کوشید اثر ادبی را به‌مثابهٔ محصولی اجتماعی و سیاسی، واقع در یک دورهٔ زمانی خاص نشان دهد (برسلر، ۱۳۸۶: ۷۸). گام نخست در این‌گونه نقد، مرور زندگی‌نامه و جهان‌بینی نویسنده و گام بعدی بررسی تأثیر آن در اثر ادبی است؛ به عبارتی، بیشتر نقدها تا اواخر سدهٔ نوزدهم «نویسنده‌گرا» بودند. بدیهی است که در این نوع نقد به زیبایی‌های ساختاری اثرِ ادبی توجّه چندانی نمی‌شد. صورت‌گرایی سرآغاز نهضتی علیه این‌گونه نقدهای محتوایی و دیدگاه‌هایی بود که «ادبیّات را زاییدهٔ یک دوران تاریخی یا حاصل زندگی نویسنده تصور می‌کرد و نقد ادبی را محدود به تمرکز بر این نیروها می‌دانست» (الیاسی بروجنی، ۱۳۷۲: ۱۲).

در اواسط دههٔ دوم قرن بیستم، دو گروه جداگانه از دانش‌پژوهان روسی در مسکو و سن‌پترزبورگ شکل گرفتند که به‌طور کامل مسیر نظریّه و نقد ادبی را دگرگون کردند؛ یکی از این دو حلقهٔ زبان‌شناسی، مسکو بود که در ۱۹۱۵م شکل گرفت و اعضای آن را یاکوبسن، موکوروفسکی، بوگاتیرف و وینوکور تشکیل می‌دادند. سال بعد از آن، در سنت‌پترزبورگ گروه «اوپویاز» (OPOYAZ = انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه) شکل گرفت که در میان اعضای آن شکلوفسکی (Shklovsky)، ایخنباوم (Eichenbaum) و وینگرادف (Vinogradov) به‌چشم می‌خوردند.

اعضای این دو گروه هرچند اختلاف‌نظرهایی با هم داشتند، دیدگاهشان در اینکه اثر ادبی بیانگر جهان‌بینی نویسنده نیست، یکسان بود؛ آن‌ها اعتقاد داشتند که نقد تاریخی و روان‌شناسانه نباید به‌عنوان روشی برای خوانش اثر ادبی به‌کارگرفته شود. آنان ضمن تأکید بر خودبسنده‌بودن ادبیّات، طرفدار شیوه‌های علمی ویژه برای خوانش متن ادبی به‌مثابهٔ پدیده‌ای مستقل از فلسفه، روان‌شناسی، تاریخ و غیره بودند. ازنظر آن‌ها، ادبیّات دیگر صرفاً عرصه‌ای برای بیان اندیشه‌های دینی، سیاسی، اجتماعی و فلسفی نبود؛ بلکه در وهلهٔ نخست، درپی نمایاندن سازوکارهای درونی خویش به‌مثابهٔ نوعی منحصربه‌فرد از بیان کلامی بود (کالر، ۱۳۹۳: ۱۸). اولویّت نخست منتقد صورت‌گرا، برخلاف منتقدِ تاریخ‌مبنا،

«این نیست که به خواننده توضیح بدهد در قطعه‌شعری که او تحلیل کرده، چه گفته شده است؛ بلکه در پی این است که تبیین کند شاعر حرف خود را چگونه زده است» (پاینده، ۱۳۶۹: ۲۷).

امّا صورت‌گرایی در دنیای ادبیّات، بیانگر دورانی از بحران شدید روش‌شناختی است. قبل از این جنبش، ادبیّات روسیّه همواره پایبندِ نوعی نقد جامعه‌شناختی با رنگ‌وبویی سیاسی و اندیشگی بود. «در دوران پوزیتیویسم از نویسنده انتظار می‌رفت که همواره حقیقت را بیان کند؛ رابطهٔ علّت و معلولی بین **زندگی** و **ادبیّات** اصلی تغییرناپذیر بود و اخلاق‌گرایی مخلصانهٔ تولستوی هم این حالت روحی را تقویت کرده بود» (نیوا، ۱۹:۱۳۷۳). در مقابل، صورت‌گرایان اصالت را به بیان درونی و جنبهٔ خودارجاعی ادبیّات می‌دادند. البتّه می‌دانیم که نزد کسانی چون شکلوفسکی، تجربهٔ زبانی و هنری متفاوت، درک متفاوتی از زندگی نیز به‌دست‌می‌دهد. ازنظر آن‌ها، هنر به‌طور خستگی‌ناپذیر تلاش دارد تا با تازه‌کردن خویش، دید ما را نیز به دنیا تازه‌تر کند و این را از طریق صناعت آشنایی‌زدایی به‌انجام‌می‌رساند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۰).

بااین‌حال، نظریهٔ معاصر نیز به‌نحو بارزی محتوا را بر صورت برتری داده است. از دههٔ ۱۹۶۰ میلادی، شاخه‌های گوناگون نظریّه و نقد ادبی، از مارکسیسم تا فمنیسم و از نقد پسااستعماری تا تاریخ‌گرایی نوین، مطالعهٔ ادبیّات را با تاریخ، سیاست، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی درآمیخته‌اند. سوزان سانتاگ، در مقاله‌ای با عنوان «علیه تفسیر» که در مجموعه‌مقالاتی با همین عنوان در ۱۹۶۶م چاپ شد، به استفاده از ادبیّات برای مطالعات روان‌شناختی و جامعه‌شناختی انتقاد کرده و همگان را به بازگشت دوباره به «معصومیّت پیش از آمدن تئوری» و مطالعهٔ «ادبیّات برای ادبیّات»، یعنی توجّه به صورت به جای محتوا فراخوانده است (۱۳۸۲: ۱۴). مایکل پی کلارک در سال ۲۰۰۰م کتابی در دفاع از زیبایی‌شناسی ادبی و جایگاه ادبیّات در نظریّهٔ ادبی معاصر گردآوری کرد که به شیوه‌ای بارز به نقد محتوازدگی در نقد ادبی معاصر اشاره دارد؛ عنوان این کتاب (*انتقام زیبایی‌شناسی: جایگاه ادبیّات در نظریّهٔ معاصر*) بیانگر اعتراض نویسندگان آن به گرایش نظریّهٔ معاصر به فرم‌زدایی از مطالعات ادبی است. ویراستار در مقدمهٔ این کتاب ضمن استقبال از جنبه‌های مثبت نظریّه‌های ادبی معاصر، به‌حاشیه‌رفتن ملاحظات زیبایی‌شناختی را از آسیب‌های نظریّه‌های انتقادی معاصر می‌داند (Clark, 2000: 7).

داستان گرگ، در حدّ آگاهی پژوهشگران تحقیق حاضر، تاکنون به‌طور جداگانه از دیدگاه صورت‌گرایی بررسی نشده است، امّا شماری از منتقدان در خلال مطالعهٔ سایر آثار گلشیری از رویکردهای دیگر آن را بررسی کرده‌اند؛ برای مثال، قهرمان شیری (۱۳۸۲) دلالت‌های نمادین این داستان را بررسی کرده است. به اعتقاد شیری «گرگ» بافتی نیمه‌نمادین دارد؛ چراکه همهٔ وقایع آن حالتی واقع‌گرایانه دارند، به‌جز خود گرگ. همین بخش از روایت است که از دید او، ساختار داستان را شبیه داستان‌های رئالیست جادویی کرده است. او گرگ را به‌عنوان نمادی از پلیدی درنظرگرفته است و در شکل‌گیری بنیانِ این شیّادی «البتّه گول‌وارگی و ساده‌انگاری‌های طرف مقابل هم از عامل‌های زمینه‌سازی‌کننده است» (شیری، ۱۳۸۵: ۱۶۶). ازنظر وی، دغدغه‌های فکری روشنفکران جامعه و خصیصهٔ خیراندیشی و خوش‌بینی، به‌ویژه در مراوده با اطرافیان، پیوسته باعث غفلت آن‌ها از کمینگاه‌هایی می‌شود که راهزنان جامعه، اغلب به تحریک سیاست‌بازان پوشیده در ماسک‌های سیاه، با قرارگرفتن در حفاظ نقطه‌های کور، ضربه‌ای پیش‌بینی‌ناشده وارد کرده، آن‌ها را دچار سرگردانی و استیصال می‌کنند. به‌زعم شیری، یکی از راه‌های نفوذ در حوزهٔ زندگی خانواده، استفاده از فقدان اشراف زنان بر واقعیّت‌های اجتماعی است که در این داستان به نماد گرگ درآمده است.

صالح گلریز در مقاله‌ای با عنوان «قاعده‌کاهی در نثر گلشیری» (۱۳۸۹) با خوانش تعدادی از آثار داستانی گلشیری مواردی از عدول نویسنده از زبان معیار را برشمرده است. او با اتخاذ دیدگاهی صورت‌گرایانه بر تأثیر قاعده‌کاهی در برجسته‌سازی زبان تأکید می‌کند. وی به «گرگ» اشاره‌ای نکرده است، امّا بسیاری از موارد قاعده‌کاهی را که در این مقاله تعریف شده‌اند، می‌توان در داستان گرگ نیز جست‌وجو کرد.

می‌توان گفت که تاکنون توجّه منتقدان ادبی، بیشتر معطوف به آثار داستانی بلند گلشیری، همچون *شازده احتجاب* بوده و در نقدِ داستان‌های کوتاه او به‌صورت جداگانه کوشش درخوری نشده است؛ ازاین‌رو نویسندگان پژوهش حاضر قصد دارند داستانِ کوتاه گرگ (از مجموعهٔ *نمازخانهٔ کوچک من*) را از نگاهی صورت‌گرایانه نقد و بررسی کنند.

## ۲. گلشیری و صورت‌گرایی

هوشنگ گلشیری ازجملهٔ نویسندگان جوانی بود که در اوایل دههٔ چهل شمسی با انتشار *جُنگ اصفهان* قدم به عرصهٔ نویسندگی نهاد. نویسندگان این گروه به شیوه‌ای بارز متأثّر از نویسندگان مرتبط با جنبش رمان نو در فرانسه بودند. گلشیری به پیروی از طرفداران

رمان نو در فرانسه به مبارزه با سنت ادبی ریشه‌داری برخاسته بود که ادبیّات را آینه‌ای در برابر واقعیّت و زبان را وسیلهٔ بازنمایی دنیا می‌پنداشت. در مقابل، او می‌کوشید تا با الهام از نویسندگانی چون کلود روا (Claude Roy) و همچنین با بهره‌گیری از نظریّه‌های صورت‌گرایان روسی، ادبیّات و زبان ادبی را به‌مثابهٔ پدیده‌ای قائم‌به‌ذات و مستقل از واقعیّت بیرونی و حتّی فراتر از آن تعریف کند. در جایی از کتاب *باغ در باغ*، او دیدگاه خود را دربارهٔ زبان ادبی این‌گونه بیان می‌کند:

> ارزش کلمه بیشتر از شیء است؛ چراکه کلمه دستاورد تلاش انسان‌ها و شئ دستاورد طبیعت کور است که بی برداشت انسان همچنان شئ است و لاشعور، در معرض جبر گردشی به گرد خورشید (گلشیری، ۱۳۸۸: ۳۷/۱).

گلشیری در مقالهٔ «سی سال رمان‌نویسی» که در دفتر پنجم *جُنگ اصفهان* انتشار یافت، این‌گونه به دفاع از استقلال هنر از واقعیّت می‌پردازد:

> رمان‌نویس آینهٔ تمام‌نمای زمانهٔ خویش نیست تا ما بتوانیم آدم‌های داستانش را در یک کفّه بگذاریم و آدم‌های زمانه‌اش را در کفّهٔ دیگر و به رأی‌العین ببینیم که چند سنگ از واقعیت زمانه‌اش به دور افتاده است و آنگاه او را با انگ «ضد رئالیسم» از درگاه هنر برانیم (گلشیری، ۱۳۴۶: ۱۸۸).

نبرد گلشیری با رئالیسم و دیدگاه‌هایش دربارهٔ استقلال زبان ادبی و ادبیّات گاهی افراطی به‌نظرمی‌رسد؛ دلیل این امر ویژگی فضای ادبی ایران در دهه‌های سی و چهل شمسی بود (خجسته، صدیقی و فراشاهی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۵۰). در واقع نوع رئالیسمی که گلشیری با آن به مقابله برخاسته بود، واقع‌گرایی سوسیّالیستی سیاست‌زده‌ای بود که ادبیّات را وسیلهٔ بیان افکار فلسفی و سیاسی قرار می‌داد. گلشیری رمان‌های نویسندگان رئالیسم سوسیّالیستی را بیرون از دایرهٔ ادبیّات و درخور مبتدیان علوم انسانی می‌دانست (۱۳۴۶: ۱۸۹). او رابطهٔ میان فلسفه و ادبیّات را وارونه می‌کرد و به‌جای استفاده از ادبیّات به‌عنوان وسیلهٔ بیان فلسفه، فلسفه را به‌مثابهٔ مادّهٔ خام و طفیلی ادبیّات تعریف می‌کرد:

> «من فکر می‌کنم علوم، به‌طورکلّی، عقاید فلسفی تمام فلاسفه و اشیاء جهان و انسان‌ها، تنها مواد خام و مصالح‌اند و پس از این است که هنرمند، کار شکل‌دهندگی‌اش، به‌عنوان یک نگرندهٔ واحد شروع می‌شود.... و همین‌جاست که هنر از فلسفه جدا می‌شود و شاید راهگشای آن می‌شود، یا به قول سارتر طرح آینده را می‌افکند» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۶۶۹/۲).

این نوع نگاه صورت‌گرایانه به ادبیّات که آن را از دیگر اشکال بیان کلامی جدا می‌سازد، در آثار گلشیری و سایر نویسندگان *جنگ اصفهان* مشهود است. براساس این

دیدگاه، ادبیّات در شکل‌دهی به واقعیّت متبلور می‌شود و این شکل‌دهی به واقعیّت که از طُرُق گوناگون همچون انتخاب پی‌رنگ، توصیفات شاعرانه، استعارات و غیره ممکن می‌شود، ادبیّت اثر را نمود می‌بخشد. شیری با تأکید بر این جست‌وجوی فرمی در آثار نویسندگان *جُنگ اصفهان*، «منظرگزینی، استعاره‌آفرینی، پراکندگی و ایجاد پیوند بین پاره‌های روایی» را ازجملهٔ ویژگی‌های آنان می‌داند (شیری، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

## ۳. از داستان به طرح؛ اقسام صورت‌گرایی در داستان گرگ

نقد فرمالیستی، متن را از عوامل خارجی و پارامتن‌ها جدا می‌کند و تنها عوامل درون‌متنی را در خوانش دخیل می‌داند. صورت‌گرایان جست‌وجوی روابط درون‌متنی را به‌مثابهٔ تنها راه دستیابی به معنای متن، سرلوحهٔ کار خود قرار می‌دهند؛ یکی از این روابط، رابطهٔ متقابل «طرح» و «داستان» است. آن‌ها واژهٔ «داستان» را چنین تعریف می‌کنند:

> مجموعهٔ کامل رخدادهای یک روایت، آن‌سان که در تداوم زمانی، پیوستگی مکانی و همخوان با قانون نسبت‌های علّت و معلولی شکل می‌گیرد (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۴۷).

از دیدگاه آنان، داستان به‌خودی‌خود اهمّیّت چندانی ندارد و صرفاً دستاویزی برای تشکیل طرح است. در مقابل، واژهٔ «طرح» برای اطلاق به تمامیّت مواد صوری و سبک‌شناسیکی به‌کارمی‌رود که در داستان بیان می‌شود (همان)؛ به‌عبارت‌دیگر، می‌توان گفت داستانْ مواد خام اثر ادبی است که نویسنده با دادن طرح به این مادّهٔ خام، یعنی با انتخاب زاویهٔ دید، انتخاب ترتیب روایت حوادث، توصیف‌ها، سبک نوشتار، موتیف‌ها، شخصیّت‌ها، درون‌مایه‌ها و غیره، ادبیّت متن را رقم می‌زند (کارتر، ۱۳۹۴: ۴۰).

تمایز میان طرح و داستان که از مهم‌ترین مؤلّفه‌های نقد صورت‌گرایی به‌شمارمی‌آید، بیانگر رویکرد کلّی صورت‌گرایان به صورت و محتواست. آنان تمایز سنّتی میان شکل و محتوا را بی‌معنا و محتوا را تنها برآمده از صورت می‌دانند. از نگاه صورت‌گرایان «فرم از چیزی که محتوا خوانده می‌شود، جدایی‌پذیر نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۴). اگر محتوا را به شیوه‌ای سنّتی تعریف کنیم؛ یعنی به معنای چیزی که پیش از شکل وجود دارد و نویسنده پس از «اضافه‌کردن» آرایه‌ها و ریختن آن در «قالب» خاصّ به خواننده عرضه می‌کند، می‌توان گفت که از نظر صورت‌گرایان این محتوا تنها دستاویزی برای ایجاد جنبه‌های صوری متن است. آن شپرد (Anne Sheppard) در کتاب *مبانی فلسفهٔ هنر*، برای توضیح این رویکرد فرمالیستی مثالی می‌آورَد که در آن منتقد در هنگام بررسی

یک تابلوی نقّاشی که نبردی تاریخی را به تصویر می‌کشد، به جای دیدن اسب‌ها و سواران و نیزه‌ها (محتوای اثر)، اشکال و ترکیبات انتزاعی می‌بینند: خطوط، اشکال هندسی، ترکیب و تقابل رنگ‌ها، تناسب‌ها و غیره (شپرد، ۱۳۸۶: ۸۰)؛ البتّه مثال شپرد دربارهٔ اشکال رادیکال صورت‌گرایی صادق است. اگر کسانی همچون شکلوفسکی از اصالت شکل سخن می‌گویند، مقصودشان نفی محتوا نیست؛ بلکه به این معناست که «شکلِ تازه محتوای تازه می‌آفریند» (احمدی، ۱۳۷۲: ۵۲).

به همین شیوه، از نظر صورت‌گرایان خوانش درست اثر ادبی، شامل تجزیه و تحلیل آن دسته از عناصر متنی است که ادبیّتِ متن را پدید می‌آورند. این عناصر شامل همهٔ آن انتخاب‌هایی است که نویسندهٔ اثر داستانی در هنگام «طرح»دادن به داستان انجام می‌دهد. آن‌ها معتقدند که شکل اثر شامل سازوکارهای داخلی خودِ اثر، به‌ویژه زبان ادبی آن است؛ این سازوکارها که صورت‌گرایان آن‌ها را «ابزار ادبی» می‌نامند، ادبیّت اثر را تشکیل می‌دهند و محتوا (با تعریف سنّتی آن) تنها زمینهٔ اولیّه و مواد خام این ابزار ادبی است. میزان اهمّیّت ابزار ادبی برای صورت‌گرایان تا جایی است که اثر ادبی را نه بیان محتوایی خاص، بلکه توده‌ای از ابزارهای ادبی درنظرمی‌گیرند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۶). کشف روابط ویژهٔ میان این ابزارهای ادبی، در همهٔ سطوح، وظیفهٔ منتقد ادبی است. نتیجهٔ کشف این روابط، دست‌یافتن به فرم اثر است. در واقع، معنای اثر ادبی تنها در صورت دستیابی به این فرم آشکار می‌شود؛ به همین دلیل است که برای صورت‌گرایان محتوا (به معنای چیزی منفکّ و مستقل از فرم) نمی‌تواند وجود داشته باشد. گلشیری در مصاحبه‌ای با عنوان «نوشتن صبر ایوب می‌خواهد» که ابتدا در سال ۱۳۷۲ در مجلهٔ *آدینه* و بعدها در مجموعهٔ *باغ در باغ* چاپ شد، به مفهوم «اجرای هنری» اشاره می‌کند و ادبیّات را همان اجرای کلامی می‌داند؛ اجرایی که در خدمت محتوا نیست، بلکه خود محتوا و غایت ادبیّات است:

> ما خوانندگان، از طریق زبان رمان، یعنی لایهٔ انتخابی نویسنده از کلّ یک زبان و از طریق اجرای یک اثر، به موضوع اثر می‌رسیم و نه برعکس. نقد هم بهتر است همین راه را برود، نه اینکه موضوعی را فرض بگیرد و بعد خلاصه‌ای بدهد و بعدتر تکنیک و غیره را در خدمت آن فرض کند (گلشیری، ۱۳۸۸: ۷۹۱/۲).

### ۳-۱. دست‌کاری در ترتیب وقایع

در گرگ، داستان به این شکل است: پزشکی با همسرش اختر که تمایلاتی غیرعادی دارد، در روستایی ساکن می‌شوند. اختر معمولاً کنار پنجره به گرگ خیره می‌شود و این

کار تا جایی ادامه پیدا می‌کند که اهالی تصمیم به کشتن گرگ می‌گیرند، ولی ظاهراً موفق نمی‌شوند. در یک بعد از ظهر پنجشنبه پزشک و همسرش تصمیم می‌گیرند به شهر بروند، ولی وسط‌های تنگ ماشین آن‌ها ظاهراً خراب می‌شود و گرگ را هم می‌بینند؛ درنهایت اختر گم می‌شود و دکتر هم سر از بیمارستان درمی‌آورد.

گلشیری طرحی ویژه برای این داستان برگزیده است. رویدادهای داستان به ترتیب زمانی واقعی (آن‌گونه که در دنیای داستان رخ می‌دهند) روایت نمی‌شوند. «ظهر پنجشنبه» زمانی در گذشته است که ماجرای اصلی در آن پایان یافته است و راوی از آنجا بازگشت خود را آغاز می‌کند. آخرین رویداد، یعنی بستری‌شدن دکتر، در ابتدای داستان روایت می‌شود و به‌این‌ترتیب، پیکربندی داستان از شکل یک روایت خطّی به‌صورت روایتی دَوَرانی درمی‌آید. داستان شکلی از روایت ذهنی به خود می‌گیرد؛ به‌نحوی‌که اشارهٔ روای به برخی از اشخاص، مکان‌ها و پیشامدها، بخش‌هایی از وقایع را برای او تداعی می‌کند و او برای بیان آن‌ها به‌تدریج به گذشته برمی‌گردد. داستان، سیر به گذشتهٔ خود را تا مقطعی حفظ می‌کند و از آنجا به بعد، مسیر حرکت به زمان حال را پیش می‌گیرد. در طول این سیر، ما اتّفاقاتی را که در گذشته روی داده است، به‌صورت تصاویر مجزّا در ذهن راوی می‌بینیم؛ به همین دلیل است که حوادث داستان در بندهای کوتاه روایت می‌شوند. هریک از این بندها تابلویی مجزّاست که صحنه‌ای از حوادث داستان را به تصویر کشیده است. این تصاویر جریان سیّال ذهنی بازنگرانه را نشان می‌دهد که در تلاش برای روایت دنیای پیرامون خود است (یزدانی‌خرم، ۱۳۸۳: ۳). این بندها از طریق تداعی ذهنی در پی هم می‌آیند؛ برای مثال، در پایان بند اوّل از زن دکتر صحبت می‌شود، بند دوم توصیفی از زن دکتر است و بندهای بعدی نیز به‌نوبت، تصاویری از زمستان و برف را به همان شیوه ارائه می‌دهند.

همان‌طورکه مندنی‌پور استدلال می‌کند، تلاش گلشیری در خلق روایت ذهنی در بیشتر آثار او نمایان است. به نظر او، «سوای تلاش‌های هدایت و تاحدّی چوبک برای خلق و ساختن زبان تک‌گویی درونی، امتیازِ موفقیّت و اجرای کلام ذهنیِ شخصیّت داستانی و تکامل‌دادن داستان ذهنی در ادبیّات فارسی، به هوشنگ گلشیری تعلق می‌گیرد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۸). این شیوهٔ روایت ذهنی در داستان گرگ به گونه‌ایست که جزئیّات داستان نه به‌صورت خطّی و یکدست، بلکه به‌صورت روایت‌های کوتاه و مجزّا در قالب‌بندهای کوتاه بیان می‌شود. هریک از این روایت‌های کوچک در واقع ایماژی ناقص

است که از طریق یک واژه در بند قبل از خود به متن داستان گره خورده است. نویسنده با این شیوهٔ روایت، در واقع از «داستان» آشنایی‌زدایی کرده است. او با آهسته‌کردن یا به‌تأخیرانداختن فرآیند درک خواننده از حوادث داستان، هریک از این حوادث را اهمّیّت و معنایی خاص بخشیده است. از نظر شکلوفسکی، نویسندهٔ اثر ادبی با ایجاد مانع کلامی، یعنی استفاده از نحو و واژگان خاص یا بهره‌گرفتن از شیوه‌های توصیفی و روایی نامتعارف، در درک ما از پدیده‌های توصیف‌شده یا حوادث روایت‌شده مانع ایجاد می‌کند و با این کار، درک روزمرّه و سطحی ما از اشیا و موقعیّت‌ها و حتّی خود زبان را به چالش می‌کشد (به نقل از نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵-۳۶). حاصل این فرآیند آهسته‌سازی، بیگانه‌کردن (Estranging) پدیده‌ها و موقعیّت‌هاست. گلشیری با ارائهٔ جزئیّات داستان در قالب تصاویر مجزّا، در واقع این تصاویر را دستخوش فرآیند بیگانه‌سازی کرده است. خواننده با تکّه‌هایی از یک پازل تازه روبه‌روست؛ نه تصویر کلّی را می‌بیند و نه جای هریک از تکّه‌های کوچک را. بنابراین هریک از این تصاویر، نقشی حیاتی در باززسازی تصویر کلّی ایفا می‌کنند. در واقع، گلشیری با استفاده از شگرد «آینه‌های معرّق»، «درصدد است که تکّه‌های متکثّر را در یک جا جمع کند تا شاید بتواند تصویری کلّی از داستان و شخصیّت‌ها به‌دست‌دهد» (رضویان، ۱۳۹۵: ۱۰۳).

### ۳-۲. قاعده‌کاهی

می‌دانیم که صورت‌گرایان مفهوم آشنایی‌زدایی را در وهلهٔ نخست دربارهٔ زبان اثر ادبی به‌کارمی‌بردند. این مفهوم دربارهٔ داستان گرگ، همچون اکثر آثار گلشیری، به‌روشنی نمود یافته است. نثر داستان گلشیری به‌گونه‌ای است که خواننده را دربارهٔ تک‌تک واژه‌ها به درنگ و تأمّل وامی‌دارد. در بند اوّل داستان، این جمله را می‌خوانیم: «معمولاً بعدازظهرهای پنجشنبه یا چهارشنبه راه می‌افتاد و می‌رفت شهر، با زنش». ساختار معمولی این جمله چنین است: «معمولاً بعدازظهرهای پنجشنبه یا چهارشنبه راه می‌افتاد و با زنش به شهر می‌رفت». ساختار این جمله که نمونه‌ای از قاعده‌کاهی نحوی است، از جهاتی شبیه خود روایت است. در روایت گرگ، گلشیری از همان ابتدا پایان داستان را عرضه کرده است و خواننده را در نقش کارآگاه به جست‌وجوی دلیل حادثه می‌فرستد. خواننده باید در لابه‌لای جزئیّات متعدد داستان پاسخ پرسش خویش را بیابد. در این جمله نیز فعل که معمولاً در پایان اجزای دیگر جمله می‌آید و پایان پیام تلقّی می‌شود، در میانهٔ جمله عرضه شده و جزئیّات دیگر از پی آمده است. ساختار جمله

حاکی از ساختار ذهن راوی است. او از اهالی روستاست و جزئیّات عرضه‌شده با همان ترتیب اهمّیّت در جمله بیان شده‌اند. مسئلهٔ مهمّ، رفتن دکتر از روستاست. مقصد و همراه او در درجات بعدی اهمّیّت هستند. آنچه در اینجا حائز اهمّیّت است، جداساختن کلمهٔ «زنش» است که در چند سطح اهمّیّت می‌یابد؛ ازیک‌لحاظ، این ساختار حاکی از نقش حاشیه‌ای زن در جامعهٔ روستایی داستان است. ساختار این جمله حاکی از آن است که راوی به‌عنوان یکی از اهالی روستا، مکرراً فراموش می‌کند که پزشک روستا همسری نیز دارد. در چند سطر پایین‌تر می‌خوانیم: «تا وقتی هم که دکتر نگفته بود: اختر، پس اختر کو؟ هیچ‌کس به صرافت زن نیفتاده بود» (گلشیری، ۱۳۶۴: ۵۵).

نثر گلشیری در این داستانْ پرسکته و ناروان است. گاهی جمله با سکوت به پایان می‌رسد و خواننده باید این جای خالی را با فکر و جست‌وجو پرکند. «بعداً دوباره دیدم. چند تا طرح هم از پنجهٔ گرگ کشیده بود. یکی دو تا هم از گوش‌های آویخته‌اش. گفتم: انگار» (همان: ۶۰). در این جمله کلمهٔ «انگار» که معمولاً نقشی حاشیه‌ای دارد، چنان نقش و رسالتی می‌یابد که پنداری خواننده برای نخستین‌بار با آن مواجه شده است. شفیعی کدکنی نتیجهٔ فرآیند برجسته‌سازی زبان را در صورت‌گرایی، «رستاخیز واژه‌ها» می‌نامد و اشاره می‌کند که مؤثّرترین روش برای رستاخیز واژه‌ها آن است که یک واژه به‌گونه‌ای به‌کاررود که برخلاف انتظار خواننده باشد (۱۳۷۲ :۲۹). این کاری است که گلشیری در جملهٔ یادشده انجام می‌دهد. بدیهی است که خواننده برای پرکردن شکاف انتظار و تجربهٔ خواندن، نه‌تنها به همهٔ معناهای احتمالی واژهٔ **انگار** می‌اندیشد، بلکه نگاهی دوباره به همهٔ جزئیّات داستان می‌اندازد. وکیلی کارکرد آهسته‌سازی نثر گلشیری را با نگاهی انتقادی این‌گونه بیان می‌کند:

> [گلشیری] می‌کوشد با تکیه بر واژه‌ها... منظور خود و داستانش را به خواننده بفهماند؛ امّا نثر در داستان چنین نقشی ندارد. نثر در حقیقت همانند دری است که به باغی گشوده می‌شود. ما هرگز باغ و درِ باغ را یکی نمی‌دانیم و در پایگاه نخست به‌هیچ‌روی به در باغ نمی‌اندیشیم. این در می‌تواند دارای رنگ‌آمیزی و کنده‌کاری‌های زیبا باشد یا ساده و بی‌آلایش. به‌هیچ‌روی برای ما مهمّ نیست و در اصل، در خوبی و بدی خود باغ هیچ اثری ندارد. آنچه مهمّ است، این است که این در، راه ورود به باغ است و هنگامی هم که از آن می‌گذریم، کمتر (و شاید هم هیچ) به آن توجّه داریم. امّا اگر واردشدن به باغ از راه این در دشوار و یا طولانی باشد، توجّه ما را به خود جلب خواهد کرد. چنین دری دیگر در به آن مفهومی که هر دری دربردارد، نیست. نثر هم در داستان دارای همین نقش است. نثر راه ورود به داستان است. هرچه ما آسان‌تر از آن بگذریم و وارد

> داستان شویم، نقش خود را بهتر بازی می‌کند و وظیفهٔ خود را بهتر انجام می‌دهد. در واقع در هنگام خواندن داستان، نثر باید فراموش گردد. آن نثری که هر لحظه توجّه ما را به خود جلب می‌کند، نثر داستانی نیست (۱۳۸۳: ۵۵).

انتقاد وکیلی از نثر ناروان و خودنمایِ گلشیری بیانگر دیدگاه بسیار متفاوت او به نقش نثر در داستان است. برخلاف نظر او، گلشیری نثر را صرفاً درِ ورود به باغ داستان نمی‌داند. نثر برای او ابزار بیان نیست؛ بلکه هدف است.

### ۳-۳. انتخاب زاویهٔ دید ویژه

سازوکار آشنایی‌زدایی در داستان گرگ تنها به پس‌وپیش‌کردن جزئیّات داستان یا استفادهٔ ویژه از نثر محدود نمی‌شود. گلشیری با انتخاب زاویهٔ دید اوّل‌شخص فرعی، این آشنایی‌زدایی را تقویت می‌کند. اگر این راوی اوّل‌شخص اصلی بود، زبان اثر، فضاها، توصیفات، بسیاری از ابهام‌ها و تعلیق‌ها و حتّی شخصیّت‌پردازی‌ها به‌کلّی دگرگون می‌شد. چون روای در اغلب صحنه‌ها غایب است، روایت‌هایی که ارائه می‌دهد، حاصل شنیده‌ها و گفته‌های دیگران، ازجمله خود «دکتر» و زنان روستاست. او برخی از این روایت‌ها را به‌طور مستقیم از دکتر یا زنش می‌شنود، امّا بسیاری دیگر را از کسانی می‌شنود که خود از دیگران شنیده‌اند. داستان، بافته‌ای از روایت‌های مجهول است که خود راوی در صحّت آن‌ها تردید دارد:

> انگار اوّل صدیقه، زن راننده، فهمیده بود. به زن‌ها گفته بود (گلشیری، ۱۳۶۴: ۵۶).
>
> هفتهٔ بعد که آمد انگار گلی یا برگی برای بچّه‌ها کشیده بود. من که ندیدم، شنیدم (همان: ۵۷).
>
> زنم تعریف کرد که رفته سراغ زن دکتر. گفت: «حالش خوب نیست.» گفت انگار زن بهش گفته، می‌ترسد بچه‌اش نشود (همان: ۵۸).
>
> بعد انگار از ترس در را بسته، یا اختر بسته بوده. خودش که نگفت (همان: ۶۱).

بنابراین، روایت او به روایت اوّل‌شخص جمع (ما) نزدیک می‌شود. راوی اکثر حوادث را در هاله‌ای از ابهام و تردید روایت می‌کند. او در مجموع دوازده بار از کلمهٔ «انگار» برای بیان تردید خود به برخی از روایت‌ها استفاده کرده است؛ ازهمین‌رو داستان به یک آیرونی ساختاری تبدیل می‌شود. خواننده برای درک هریک از این روایت‌ها باید با نگاهی انتقادی به واکاوی جزئیّات بپردازد؛ آیا دکتر چیزی برای پنهان‌کردن دارد؟ آیا ممکن است چند تن از زنان روستا با انگیزه‌های خاص، گفته‌ها و رفتارهایی را به اختر نسبت دهند؟

### ۳-۴. استفاده از روایت‌های متناقض

یکی دیگر از شگردهای گلشیری که در طرح داستان او نقش ویژه‌ای ایفا می‌کند، استفاده از روایت‌های متناقض است. این ویژگی در همان جملهٔ آغازین داستان نمایان است: «ظهر پنجشنبه بود خبر شدیم دکتر برگشته است و حالا هم مریض است. چیزیش نبود» (همان: ۵۵). در اینجا خواننده احتمال می‌دهد که مریضی دکتر جدّی نیست؛ امّا در ادامه می‌بینیم که دکتر نمی‌تواند به جست‌وجوی زنش برود: «صبح جمعه باز راه افتادیم، ده واری. دکتر نیامد. نمی‌توانست» (همان: ۵۹)، احتمالاً از فرط بیماری، روای توضیحی نمی‌دهد. در اینجا برای خواننده مشخص نمی‌شود که آیا دکتر واقعاً مریض است یا نه. ازجمله وقایع دیگر که با روایت‌های متناقض عرضه می‌شوند، مسئلهٔ خرابی موتور ماشین و برف‌پاک‌کن است. طبق روایتی که دیگران از دکتر نقل می‌کنند، او «متوجّه می‌شود که برف‌پاک‌کنش خراب شده است» (همان: ۶۰). امّا صبح روز بعد وقتی مردم به سراغ ماشین می‌روند، متوجّه می‌شوند که چنین نیست؛ زیرا از زبان راوی از شاهدان نقل می‌کند که «حتّی برف‌پاکن‌هاش هم عیبی نداشته» (همان: ۵۹).

نمونه‌ای دیگر از این‌گونه تناقض‌ها آنجایی است که راوی دربارهٔ علّت رفت‌وآمد اختر به مدرسه توضیح می‌دهد: «بچّه‌ها را خیلی دوست داشت. برای همین هم بیشتر می‌آمد سراغ مدرسه. یک روز که بهش پیشنهاد کردم اگر بخواهد، می‌توانیم درسی به عهده‌اش بگذاریم، گفت: حوصلهٔ سروکله‌زدن با بچّه‌ها را ندارد» (همان: ۵۹). نمونهٔ دیگر موضوع نقّاشی‌های اختر است؛ زیرا هیچ‌گاه روشن نمی‌شود که موضوع این نقّاشی‌ها گرگ است یا سگ. راوی به دفعات می‌گوید که اختر طرح‌هایی از یک گرگ را می‌کشیده است، امّا در جاهای دیگر این موضوع را نقض می‌کند؛ مثلاً در جملهٔ پایانی داستان: «به صدّیقه که نمی‌توانستم بگویم، به دکتر هم حتّی، امّا آخر طرح سگ، آن هم سگ‌های معمولی برای بچّه‌های دهاتی چه لطفی دارد؟» (همان: ۶۱).

بسیاری از حوادث اصلی داستان تا پایان در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانند. در کولاک تنگ وقتی که ماشین خراب می‌شود (یا ممکن است خراب شده باشد، چون هیچ‌گاه معلوم نمی‌شود) این اتّفاقات رخ می‌دهند (یا انگار رخ می‌دهند):

> بعد هم که اختر با چراغ قوه دنبال کیفش گشته پیدایش نکرده. اختر گفته: پس من خودم می‌روم.
> دکتر گفته: تو که چیزی سرت نمی‌شه. یا شاید گفته: تو که نمی‌توانی درستش کنی.

امّا یادش بود که تا آمده خبر بشود، اختر بیرون بوده. دکتر ندیده؛ یعنی برف نمی‌گذاشته. حتّی صدای جیغ‌هایش را نشینده بود. بعد انگار از ترس در را بسته یا اختر بسته بوده. خودش که نگفت (گلشیری، ۱۳۶۴: ۶۱).

از این موارد مبهم در داستان فراوان است؛ مثلاً، راوی می‌گوید چند شب ژاندارم‌ها در خانهٔ دکتر کشیک می‌دهند و یکی از این شب‌ها تیری شلیک می‌کنند؛ امّا معلوم نمی‌شود که باوجود ردّ خون، گلوله واقعاً به گرگ اصابت کرده است یا نه:

یکی دو شب ژاندارم‌ها توی خانهٔ دکتر ماندند شب سوم بود که صدای تیر شنیدیم فردا هم که ژاندارم‌ها و چند تا رعیت با رانندهٔ بهداری دنبال خط خون را گرفته بودند و رسیده بودند به تپهٔ آن طرف آبادی پشت تپه توی تنگ، جای پای گرگ‌ها را دیده بودند و ناصافی برف‌ها را امّا نتوانسته بودند حتّی یک تکّه استخوان سفید پیدا کنند. راننده گفت: بدمذهب‌ها حتّی استخوان‌هاش را هم خورده‌اند. من که باورم نشد. به صفرآقا هم گفتم. صفر هم گفت: خانم هم وقتی شنید فقط لبخند زد (همان: ۵۹).

همهٔ این موارد (درهم‌ریختن ترتیب وقایع، نثر خودآگاه و پرسکته، جزئیّات متناقض و روایت‌های ابهام‌آمیز) باعث می‌شوند که خواننده با تأمّل و درنگ بسیار و با دیدی انتقادی همهٔ جزئیّات داستان را از نظر بگذراند. خوانندهٔ داستان هرچه بیشتر در جزئیّات کندوکاو می‌کند، با پرسش‌های بیشتری مواجه می‌شود و بسیاری از پرسش‌ها همچنان بدون پاسخ باقی می‌مانند.

نکتهٔ شایان توجّه دربارهٔ راوی این است که او در پی قصّه‌گویی نیست، بلکه صرفاً بازگوکنندهٔ تکّه‌هایی از روایت‌های دیگران است؛ به همین دلیل، باوجود اینکه حوادث داستان ساده و رئالیستی به‌نظرمی‌رسد، خواننده همواره دربارهٔ ماهیّت برخی از پدیده‌ها و وقوع برخی از حوادث به یقین نمی‌رسد. وجود اسم مفعول‌های فراوان در متن (گفته، دیده، شنیده، رفته،...) که ساختار ماضی نقلی را تشکیل می‌دهد، خود می‌تواند گواه این مسئله باشد:

اختر گفته: چطور است کیفم را بیندازم براش؟
دکتر گفته: که چی بشود؟
گفته: خوب چرمی است...
قبل از اینکه کیف را بیندازد به دکتر گفته: کاش پالتو پوستیم را آورده بودم...
اختر که کیف را انداخته دکتر بیرون نرفته (همان: ۶۱).

مجموعهٔ عواملی که ذکر شد (ساختار دوَرانی روایت، نثر پرسکته و قاعده‌کاه، استفاده از راوی اوّل‌شخص فرعی، ارجاع به شنیده‌های راویان غایب و ناشناس) به ایجاد ابهامی ساختاری انجامیده

است. همان‌طورکه حسن فرهنگی اشاره می‌کند، تلاش گلشیری برای ایجاد ابهام بی‌هدف نیست، بلکه برای اینکه خواننده را فعّالانه در خوانش شریک کند، وقایعی را طرح می‌کند که درک آن‌ها برای مخاطب آسان نیست (فرهنگی، ۱۳۸۵: ۴۰). این واداشتن خواننده به تفکّر و تعمّق در اثر، در واقع مطلوب نویسندهٔ صورت‌گراست. می‌دانیم که غایت نویسندهٔ فرمالیست گزارش یا بازتاب واقعیّت نیست، بلکه شکل‌دادن و «اجرا»ست. در اینجا اگر بخواهیم از استعارهٔ وکیلی استفاده کنیم، باید بگوییم که هدف نویسنده عبوردادن خواننده از درِ باغ نیست، بلکه مشغول‌ساختن او به درِ پرنقش‌ونگارِ باغ است. داستان دوَرانی، چندپاره و پرابهام گلشیری آینه‌ای در برابر واقعیّت نیست، ظرف واقعیّت نیست، بلکه خود واقعیّت است؛ به‌عبارت‌دیگر، خواننده درمی‌یابد که زبان گلشیری ابزار گزارش نیست، آینهٔ واقعیّت نیست، بلکه خود به پرسش اصلی و موضوع کانونی بدل می‌شود.

استفاده از شگردهای یادشده در داستان، توجّه خواننده را به جنبه‌ای از متن معطوف می‌کند که عمدهٔ تمرکز صورت‌گرایان در تحلیل آثار ادبی است؛ و آن ادبیّت متن است. اعتقاد صورت‌گرایان بر آن است که همین ادبیّت متن است که آن را از گفتارهای روزمره متمایز می‌کند. برخلاف بیان‌های روزمره، اثر ادبی زبان خود را به رخ خواننده و منتقد می‌کشد یا خود را برجسته می‌کند.

## ۴. نتیجه

در داستان کوتاه گرگ، گلشیری با بهره‌گیری از ابزارهایی نظیرِ قاعده‌کاهی زبانی، دست‌کاری در ترتیب وقایع، استفاده از راوی اوّل‌شخص فرعی، ارجاع به راویان ناشناس، و ترکیب روایت‌های متناقض، طرحی ویژه به اثر بخشیده است. او در وهلهٔ نخست، با قاعده‌کاهی زبانی، زبان اثر خویش را از زبان روزمرّه متمایز ساخته است. حاصل این فرآیند، برجسته‌شدن زبان متن و کاستن از جنبهٔ ارجاعیِ آن و به عبارتی، آشنایی‌زدایی از زبان است؛ به‌طوری‌که زبان از وسیله به هدف تبدیل می‌شود. همچنین در این اثر، رویدادها به‌ترتیب زمانی (آن‌گونه که در دنیای داستان رخ می‌دهند) روایت نمی‌شوند و این دست‌کاری در ساختار زمانی داستان که یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های طرح این اثر است، ضمن ایجاد تعلیق و ایجاد ضرب‌آهنگی ویژه (که می‌تواند اشتیاق خواننده را تا پایان اثر حفظ کند) درک خواننده را نیز از معنای اثر شکل می‌دهد. آخرین رویداد، یعنی بستری‌شدن دکتر، در ابتدای داستان روایت می‌شود و به‌این‌ترتیب، پیکربندی داستان از شکل یک

روایت خطّی، به‌صورت روایتی دَوَرانی درمی‌آید. به‌این‌ترتیب، اثر با یک معما آغاز می‌شود و خواننده در جست‌وجوی پاسخ به اینکه «چه چیزی باعث این اتفاق شده است؟»، به خواندن ادامهٔ داستان راغب می‌شود. او همچنین برای ایجاد ابهام از راوی اوّل‌شخص فرعی استفاده کرده است. اگر این راوی اوّل‌شخص اصلی بود، زبان اثر، فضاها، توصیفات، بسیاری از ابهام‌ها و تعلیق‌ها و حتّی شخصیّت‌پردازی‌ها به‌کلّی دگرگون می‌شدند. ازآنجاکه راوی نقشی فرعی در داستان دارد و در اکثر صحنه‌ها غایب است، روایت، مجموعه‌ای از شنیده‌ها و شایعه‌هاست که گاهی دو یا چند توصیف متناقض را از یک حالت یا واقعه ارائه می‌دهند. بدین‌ترتیب، ساختار روایت نیز، همانند زبان اثر، خواننده را در وهلهٔ نخست متوجّه خویش می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، خواننده متوجّه دخالت هنرمندانهٔ نویسنده در داستان می‌شود و به جای استفاده از روایت، به‌عنوان وسیلهٔ نیل به داستان، توجّه خود را به شگردهای روایی اثر معطوف می‌کند. براین‌اساس، اتّفاقی رخ می‌دهد که مطلوب صورت‌گرایان است؛ یعنی اثر به شکل مجموعه‌ای از شگردها و مؤلّفه‌های صوری متبلّور می‌شود و خواننده به جای دریافت داستانی روشن، متوجّه امکانات هنری آن می‌گردد؛ اینکه یک طرح هنری متفاوت چگونه اثر را دگرگون خواهد کرد؟ یا اینکه یک زاویهٔ دید متفاوت چه تأثیراتی بر داستان می‌گذارد؟

## منابع


احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ دوم، تهران، مرکز.

الیاسی بروجنی، سعید (۱۳۷۲)، «فرمالیسم چیست؟»، *ادبیّات داستانی*، ش۷، ص۱۲-۱۵.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریّه ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، ویراست دوم، تهران، مرکز.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، *درآمدی بر نظریّه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، تهران، نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۶۹)، «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی»، *کیهان فرهنگی*، ش۷۵، ص۲۶-۳۰.

خجسته، فرامرز، مصطفی صدیقی و یاسر فراشاهی‌نژاد (۱۳۹۵)، «تقابل کانتی-هگلی در نقد و نظریّه‌های داستان و رمان در ایران (۱۳۱۲- ۱۳۴۸)»، *نقد و نظریّه ادبی*، سال اوّل، ش۲، ص۳۱-۵۶.

رضویان، سیّد رزّاق (۱۳۹۵)، «تأثیرپذیری هوشنگ گلشیری از رمان نو فرانسه»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ش۳۰، ص۸۷-۱۱۷.

سانتاگ، سوزان (۱۳۸۲)، «علیه تفسیر»، ترجمهٔ مجید اسلامی، *هفت*، ش۶، ص۱۴-۱۷.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران، طرح نو.

شپرد، آن (۱۳۸۶)، *مبانی فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، چاپ ششم، تهران، علمی و فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۲)، *رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریّهٔ ادبی صورت‌گرایان روس*، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *موسیقی شعر*، چاپ سوم، تهران، آگه.

شیری، قهرمان (۱۳۸۲)، «پیش‌درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیّات معاصر ایران». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ش۱۸۹، ص۱۴۷-۱۹۰.

ـــــــــــ(۱۳۸۵)، «دلالت‌های ضمنی در پس‌زمینهٔ روایت: جایگاه نماد و کنایه در داستان‌های گلشیری»، *مجلهٔ علمی-پژوهشی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ش۴۷، ص۱۳۹-۱۷۰.

فرهنگی، حسن (۱۳۸۵)، «بررسی تکنیک داستان‌های گلشیری»، *رودکی*، ش۱۱، ص۳۸-۴۷.

کارتر، دیوید (۱۳۹۴)، *آشنایی با نظریّه‌های ادبی*، ترجمهٔ فاطمه میرزازاده، تهران، پارسیک.

کالر، جاناتان (۱۳۹۳)، *نظریّهٔ ادبی: معرّفی بسیار مختصر*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

گلریز، صالح (۱۳۸۹)، «قاعده‌کاهی در نثر گلشیری»، *زیباشناخت*، سال اوّل، ش۱، ص۴۳-۵۶.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۴)، *نمازخانهٔ کوچک من*، تهران، ادبیّات نوین ایران.

ـــــــــــ (۱۳۴۶)، «سی سال رمان نویسی»، *جنگ اصفهان*، دفتر پنجم، ص۱۸۷-۲۲۹.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *باغ در باغ*، جلد۱ و ۲، چاپ سوم، تهران، نیلوفر.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۴)، «آفرینگان: زبان‌آوری‌های هوشنگ گلشیری»، *ادب نامهٔ شرق*، ش۱، ص۸.

نفیسی، آذر (۱۳۶۸)، «آشنایی‌زدایی در ادبیّات»، *کیهان فرهنگی*، ش۶۲، ص۳۵-۳۶.

نیوا، ژرژ (۱۳۷۳)، «نظر اجمالی به فرمالیسم روس»، ترجمهٔ رضا سیّدحسینی، *ارغنون*، ش۴، ص۱۷-۲۶.

وکیلی، سیامک (۱۳۸۳)، *نقد امروز*، دفتر اوّل، تهران، مهر نیوشا.

یزدانی‌خرم، مهدی (۱۳۸۳)، «هوشنگ گلشیری»، *شرق*، ۳۱ خرداد، ص۳.

Clark, Michael P (Editor) (2000), *Revenge of the aesthetic: the place of literature in theory today*. Berkeley Los Angeles: University of California press.