عباس میلانی

هدایت و جهان‌بینی تراژیک[1]

تجدد به‌عنوان رشته تحولاتی بهم‌پیوسته در زمینه‌های زیبایی‌شناسی، فلسفه، اقتصاد، و الهیات مسألهٔ محوری تاریخ معاصر ایران است. در شعر، نیما و در داستان، هدایت را پیشتاز جریان تجدد دانسته‌اند. اما به گمان من کاوشی مجدد در آثار هدایت نشانمان خواهد داد که این ادعا چندان دقیق نیست. چه هدایت تنها از لحاظ نوآوریهای سبکی‌اش به‌سنّت تجدد تعلق دارد و هستی شناسی و شناخت شناسی او در سنّتی یکسره متفاوت جای می‌گیرند. هدف من در این‌جا بررسی همین جنبه‌هاست، نه حلاجی ویژگیهای سبکی آثار او.

در سالهای اخیر، مفهوم «تجدد» محل بحث و اختلاف نظر فراوان بوده است.[2] ریشه‌های تاریخی تجدد و چندوچون ابعاد گونه‌گونش هر یک مجادلات جالبی را برانگیخته‌انـد.

به تعبیر کوندرا، تجدد زمانی آغاز شد که دون کیشوت آرامش خانهٔ خود را به قصد کشف جهان واگذاشت. به عبارتی دیگر، تجدد جنبشی‌ست که در عصر نوزایش قوام گرفت و در دوران روشنگری به اوج خود رسید. خردمداری یکی از ارکان برجستهٔ آن بود.[3] تجدد منادی علم شد و خرد علمی‌اش سخت چشم‌مدار (ocularcenter) بود.[4] تجدد در عین حال براین گمان استوار بود که در ملکوت علم، اسطوره و خرافه محلی از

اعراب ندارند.

فردگرایی یکی دیگر از اصول اساسی تجدد بود. در عرصهٔ اقتصاد، تجلّی این فردگرایی در مفهومی بود که فردگرایی مال اندوزانه‌اش خوانده‌اند.[۴] فرد محور تفکر سیاسی و قانونی شد و حقوق تفکیک ناپذیر و طبیعی همین فرد در کانون روایت تازه‌ای از حاکمیت قرار گرفت. اصل دیکر تجدد شناخت شناسی فردگرایانه بود و مهمترین بیان این شناخت شناسی قول معروف دکارت بود که می گفت می اندیشم، پس هستم.

عرفی شدن یکی دیگر از اصول محوری تجدد بود. تجدد، سیاست را از الهیات و الهیات را ازسیاست زدود.[۵]

تجدد درعین حال منادی سرمایه‌داری، صنعت، شهرنشینی و تجارت شد. شهر و تجدد همزاد یکدیگرند.

و سرانجام در عرصهٔ زیبایی شناسی، تجدد نه‌تنها شکل ادبی نوین رمان را پدید آورد، بلکه رسم و رسوم تازه‌ای را در عرصهٔ خلق و دریافت آثار هنری رواج داد. شکل و سبک را بیان بی‌واسطه و بی‌میانجی فردیت شمرد و راه را بر انقلاب دایمی در عرصه شکل باز کرد. در غایت، شکل خود به بخشی از محتوای کار هنری بدل شد. از سویی دیگر هنرمند از چنبر صله رها شد و به دام بازار و دولت افتاد.

با رواج تجدد، موجی از مخالفت علیه آن برخاست. برخی با تکیه بر سنّت، به جدال با تجدد برخاستند. فرو شکستن جهان خدا-محور و ارگانیک قرون وسطی را ضایعه‌ای دانستند. جنبش و سبک باروک یکی از تجلیات این نوع مقاومت بود.[۶] آنچه این روزها «پست مدرنیسم ارتجاع» نام گرفته تداوم تاریخی همین جریان است.[۷]

گروهی دیگر از منظری یکسره متفاوت به‌نقد تجدد برخاستند. منتقدان معاصری چون لوکاچ، گلدمن و ریموند ویلیامز این منظر را جهان‌بینی تراژیک خوانده‌اند.[۸] از شکسپیر و پاسکال تا نیچه و کی‌یرکه‌گار، متفکران و هنرمندان متعددی در این سنّت جای می‌گیرند و به گمان من هدایت نیز روایت ایرانی همین سنّت است. به عبارت دقیقتر، جهان بینی تراژیک، و هدایت، جزیی از جریان «پست مدرنیسم مقاومت»[۹]اند که در عین تمجید و تأیید برخی از دستاوردهای تجدد، معایبش را نیز می‌شناسند و نقد می‌کنند. از این زاویه می‌توان گفت که در واقع جهان بینی تراژیک فرزند ناخلف تجدد است. اما در عین حال باید این جهان‌بینی را از آنچه سنّت کلاسیک تراژدی نام دارد متمایز کرد.

تراژدی کلاسیک روایت قهرمان تراژیکی‌ست که در چنبرهٔ سستی و گسستی در

شخصیت خود گرفتار است. در مقابل، جهان‌بینی تراژیک سوگواری هستی شناختی شخصیتهایی‌ست که از سرشت عارضی هستی به‌ستوه آمده‌اند؛ تلاشی‌ست برای معنا بخشیدن به هستی در جهانی که عرفی شدن اندیشه‌های خردگرا، قطعیت فرجام شناسی ملکوتی را برانداخته‌اند. به گفتهٔ لوکاچ، در تراژدی، روح عریان آدمی فارغ از هر وسوسهٔ فریبنده، با سرنوشت عریان سخن می گوید.[۱۰] تراژدی نبردی‌ست علیه بیم از مرگ و کوششی‌ست برای نجات حیاتی که به قول ناباکف تنها «لمحه‌ای‌ست از تابش نور میان دو ظلمت ابدی.»[۱۱]

جهان‌بینی تراژیک پنجه‌درپنجهٔ معضلاتی حل ناشدنی می‌اندازد و ناچار تنها برازندهٔ «ابرمرد» نیچه‌ای‌ست. انسان تراژیک می‌داند که جهان موجود جای تحقق ارزشهای اصیل انسانی نیست و بیشتر به درد «رجّاله»ها می‌خورد، اما در عین حال او یارای رفتن از این جهان را ندارد و آن را، به‌رغم کاستیهایش، تنها عرصهٔ زورآزمایی انسان می‌داند. تراژدی جدید دستاوردهای خرد و علم تجدد را ارج می گذارد اما در عین حال تقلیل‌گرایی این نوع خرد را برنمی‌تابد و مانند هاملت می‌داند که حتی بلندپروازترین تلاشهای فلسفهٔ جدید نیز نمی‌تواند همهٔ سایه‌روشنهای هستی انسان را دریابد. به این خاطر، جهان بینی تراژیک و نوعی اندوه و تنهایی همزاد یکدیگرند.

«انسان زیرزمینی» داستایوسکی را می‌توان بهترین تجسم دلبستگی و دلزدگی قهرمان تراژیک از عوام‌الناسی دانست که در چنبرهٔ «روزمرگی» گرفتارند. تصویر کی‌یرکه‌گار از این انسان، که سخت یادآور تصاویر بوف کور هدایت است، بیان شاعرانهٔ این وابستگی و وازدگیِ همزمان است. «اندوه، بلند آشیان من است و به‌سان لانهٔ عقابها، در دل ابرها و فراز کوهستانها جای دارد. هیچ کس را پای رسیدن به آن‌جا نیست. گهگاه از آن جایگاه به ورطهٔ واقعیت فرو می‌آیم تا طعمه‌ای بیابم، اما در آن‌جا دیری نمی‌مانم. طعمه‌ام را به‌منزل می آورم و از آن پرده‌ای برای دیوار آشیانم می‌بافم.»[۱۲]

در عرصهٔ تراژدی، طنز و اندوه دو روی یک سکه‌اند. انسان تراژیک از سویی سوگوار رنج و ملال هستی یاوهٔ انسان است و از سویی دیگر جنبه‌های طنزآمیز این مهلکه را نیک می‌شناسد. سوگی تلخ و طنزی تند لازم و ملزوم جهان بینی تراژیک‌اند.

برای برگذشتن از هستی عارضی و تنهای انسان، جهان‌بینی تراژیک همواره «کلیتی» می‌طلبد که معروض فرسایش زمان نیست و با آویختن بدان می‌توان تکیه گاهی برای تلاش خود در معنا بخشیدن به زندگی سراغ کرد. برای برخی چون پاسکال و کی‌یرکه‌گار این «کلیت» خدا بود؛ گروه دیگری چون مارکس و مالرو آن را در

انقلاب می‌جستند. در مقابل، شمار قابل ملاحظه‌ای از هنرمندان و فلاسفهٔ سده‌های اخیر رستگاری خود را در عرصهٔ زیبایی‌شناسی طلب کردند و هدایت، به گمان من، در عداد این دسته است. مرگ، که گذشت رعب‌آور زمان، یاد دایمیِ آن است، گریز ناپذیرترین نمود هستی عارضی انسان است، و برگذشتن از آن تنها به‌مدد خلاقیت شدنی‌ست. تنها حریف مرگ، زیبایی شناسی‌ست؛ تنها علاجش حیاتی‌ست که زیبا زیسته شده و زیبایی شناسی ملاکش بوده است.

در واقع بدبینی هستی شناختی هدایت، که با خوشبینی تاریخی تجدد و کیش ترقی در تضاد است، سوگ دایمی او بر سرشت هستی عارضی انسان، همراه با عزلتش که هم در بوف کور و هم در زندگی خصوصی‌اش متجلی‌ست، بیگانگی او از زندگی روزمره، رنجی که از بابت ناتوانی اساسی زبان در ایجاد روابط انسانی احساس می‌کرد، نقد او بر خردگرایی و شهرنشینی، تصویر رمانتیکش از «واقعیت» به‌سان طیف بهم پیوسته‌ای که در آن عالم خیال و واقع، شعر و اسطوره و واقعیتهای روزمره همسنگ‌اند، همه حکایت از تعلق هدایت به جهان‌بینی تراژیک دارند. گرچه این جهان‌بینی در تار و پود آثار او ریشه دوانیده، اما در بوف کور، که به‌قول خود او، «عصاره» و «شراب» سرتاسر زندگی اوست و منتقدان آن را نقطهٔ اوج فکری و سبکی کل آثارش دانسته‌اند، به شکلی کامل بیان می شود.

جالب این‌جاست که در میراث فرهنگی ایران، جهان بینی تراژیک چندان محلی از اعراب نداشته و به‌همین خاطر، جایگاه هدایت در سنّت فکری ایران اهمیتی دوچندان می‌یابد. قطعیت جبلّی جریانهای فکری حاکم بر تاریخ ایران جایی برای دلهرهٔ تراژیک نمی گذارد. بعلاوه اندیشه‌های عرفی تجدد هم اغلب به‌شکلی به‌ایران آمد که ابهام همزاد اندیشهٔ تراژیک را برنمی‌تابید. هدایت هم با قطعیتهای سنتی می‌جنگید و هم، به شکلی ظریف، با منادیان جدید این نوع قطعیت خفقان آور ستیزه می‌کرد. از میان همه شعرای ایران، بیش از همه به خیام دلبستگی داشت و مقدمه‌ای را که بر رباعیات او نوشت نوعی بیانیهٔ اندیشهٔ تراژیک می‌توان دانست.

بعلاوه، اگر این قول را بپذیریم که ایدئولوژیهای توتالیتر خصم بی‌چون و چرای درون‌نگری نقادی‌اند که جوهر اندیشهٔ تراژیک است، آن‌گاه تقارن تاریخی زمان نگارش پیام کافکا را نادیده نمی‌توان گرفت. به‌عبارت دیگر، درست در سالهایی که اندیشه‌های حزب توده، به‌عنوان مهمترین اندیشهٔ توتالیتر عرفی جامعهٔ ایران در سدهٔ بیست در اوج رواج بود و ذهنِ بخش مهمی از نسلی از روشنفکران را به‌خود جلب می‌کرد، هدایت

مشغول نگارش مقالهٔ درخشانش دربارهٔ کافکا بود که خطابهٔ گویای دیگری در اندیشه تراژیک بایدش دانست. از سطر سطر پیام کافکاطنین تراژدی به گوش می‌رسد.

داستانهای هدایت هم پر از همین طنین‌اند. مسألهٔ مرگ یکی از مایه‌های همیشگی آثار اوست. بیم مرگ نه تنها کام هستی‌اش را تلخ کرده بلکه میان او و عوام الناس نیز شکافی پر نکردنی پدید آورده است.

> می‌دانستم که زندگی من تمام شده و به طرز دردناکی آهسته خاموش می‌شود. به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجه زندگی احمقها و رجاله‌ها بکنم که خوب می‌خوردند و خوب می‌خوابیدند... و بالهای مرگ هر دقیقه بر سر و صورتشان سایه نشده بود.[۱۳]

توده‌ها یا درگیر شهوات جسمانی‌اند، یا غرق در قطعیتهای خرافی و در هر حال دل نگران مسایل هستی نیستند. رابطهٔ هدایت با این توده دوگانه است. از سویی به آنان دلبستگی دارد و از سویی دیگر به‌چشم تحقیرشان می‌نگرد. این تحقیر را حتی در آثاری چون حاجی آقا، علویه خانم و توپ مرواری که منقدان مارکسیست جزو «نوشته‌های مترقی» هدایت می‌دانند مشاهده می‌توان کرد. شاید این قول نیچه را بتوان بیان معضل دوگانهٔ هدایت با عوام دانست: «درعزلت، خود را مثله می‌کنی، در جمع دیگران مثله‌ات می‌کنند.»[۱۴]

تنها درمان این درد عالم خلاقیت است. در زنده‌به گور می‌گوید: «تنها می‌توانستم در نقاشی یک دلداری کوچکی برای خودم پیدا کنم.»[۱۵] حتی دلبستگی هدایت به عظمت گذشتهٔ ایران را هم می‌توان مصداقی از توسلش به نیروی شفابخش خلاقیت دانست. تصور او از گذشتهٔ پاک و پالودهٔ ایران ربط چندانی به‌واقعیات تاریخی ندارد و بیشتر پرداختهٔ ذهن خود اوست. آنها را می‌توان روایتی زیبایی‌شناختی از بهشتی گمشده دانست.

بوف کور هم، بالمآل، به‌گمان من، تلاشی‌ست برای برگذشتن از رنج حیات و سرشت عارضی هستی از طریق خلاقیت. هنر دیگر نه تقلید واقعیت که وسیله‌ای‌ست برای چیره شدن بر آن. رستگاری تنها زمانی ارزانی راوی تواند شد که بتواند خود را به سایه‌اش بفهماند و تنها گام به راستی موثری که می‌توان در راه این فهمانیدن برداشت، ایجاد «سایه‌ای» از خود در عالم خیال است.[۱۶]

تصاویر بوف کور دایره‌هایی هم‌مرکزند که در کانونشان مسائل فردی و هستی شناختی، اساطیری و روزمره بهم گره می‌خورند. روایتش مرزهای زمانی و ذهنی را

درمی‌شکند و در مرکز آن تصویر هنرمندی‌ست که می‌خواهد برای هستی پر رنجش معنا و شفایی بیابد.

حتی دژ حاج آقا، که جزو آثار «رئالیستی» هدایت شمرده شده، تنها کسی که در زندگی‌اش معنایی هست شاعر است و حاشیه نشینی بهایی‌ست که برای یافتن این معنی می‌پردازد.

شما و امثالتان موجودات احمقی هستید که می‌خورید و عاروق می‌زنید و بچه پس می‌اندازید، بعد هم می‌میرید و فراموش می‌شوید... هزاران نسل بشر باید بیاید و برود تا یکی دو نفر برای تبرئه این قافلهٔ گمنام که خوردند و خوابیدند و دزدیدند و جماع کردند و فقط قاذورات از خودشان به‌یاد گذاشتند به‌زندگی آنها معنی بدهد، به آنها حق موجودیت بدهد. آنچه که بشر جستجو می‌کند دزد و گردنه‌گیر و کلاش نیست، چون بشر برای زندگی خودش معنی لازم دارد.[۱۷]

گرچه خودکشی هدایت، از جنبه‌ای، حکایت از آن دارد که حتی زیبایی شناسی هم نتوانست دوای زخمهایی باشد که «مثل خوره» روحش را «آهسته در انزوا می‌خورد»[۱۸] و می‌تراشید، امادر عین حال می توان آن را واپسین تلاشش برای رقم زدن حیاتی زیبایی شناختی دانست. به‌قول کامو، «خودکشی تنها مسألهٔ جدی فلسفه است.»[۱۹] هدایت که به متن حیاتی پر رنج پرتاب شده بود و از شمار آن دسته هنرمندانی بود که به‌قول نیچه «با خون می‌نوشت»، خالق مرگ خود شد و امتیازی را که از آنِ تقدیر و طبیعت دانسته می‌شد از آنِ خود کرد.

در نظر هدایت، تجدد، به‌رغم کیش ترقی‌اش، بهبود چندانی در سرنوشت انسان پدید نیاورده. عناصر اساسی این نگاه نقاد را می‌توان مثلاً در داستان س. گ.ل.ل. سراغ کرد. سخن از زمانی‌ست که علم و شهر نشینی فاتح شده‌اند و «با وجود همهٔ این ترقیات، مردم بیش از پیش ناراضی هستند و درد می‌کشند.»[۲۰]

بعلاوه اگر بپذیریم که شهر و شهرنشینی همزاد تجددند، آن‌گاه می‌بینیم که در آثار هدایت شهر چیزی جز فلاکت و ادبار و تنهایی به ارمغان نیاورده. در بوف کور تصویر تکان‌دهنده‌ای از شهر می‌بینیم.

...خانه‌های خاکستری رنگ با اشکال سه‌گوشه، مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می‌شد... نمی‌دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند. مثل

این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه مسکن داشته باشد.[۲۱]

در داستان دیگری

دورنمای شهر، مرموز، ساختمانهای بزرگ، فراخ و بلند و به‌شکلهای گوناگون چهارگوشه، گرد، ضلع‌دار که از شیشه‌های کدر راست و صاف درست شده بود پراکنده و متفرق مثل قارچهای سمی و ناخوشی که از زمین روییده باشد پیدا بود.[۲۲]

شاید آنچه بر عناد هدایت با تجدد می‌افزود این واقعیت بود که در ایران گاه منادیان تجدد از میان نیروهای سیاسی‌ای بودند که هدایت مخالفشان بود. در آثاری چون توپ مرواری و «خر دجّال» هدایت به زبانی گزنده و پر طنز تجدد «رسمی» و تحمیلی را به‌باد انتقاد گرفت. برای مثال، در اشاره به‌تحولات سید ضیاء می‌نویسد:

یکی بود یکی نبود. یک گله گوسفند بود... این گوسفندها چون تحصیل کرده و تربیت شده بودند و تعاریج عندماقیهٔ آنها ترقی کرده بود، نه‌تنها تنبان می‌پوشیدند، بلکه نفری یک لوله‌هنگ هم که از اختراعات باستانی این سرزمین بود، به‌رسم یادگار به‌دست می‌گرفتند و گاهی هم از کوری چشم حسود استمناء فکری می‌کردند. بعلاوه، عنعنات آنها خیلی تعریفی بود.[۲۳]

نگاه هدایت به‌انسان نیز با تصویر خردگرای تجدد از انسان در تضاد است. منادیان روشنگری بر این گمان بودند که دلبستگی انسان به اسطوره و خرافه و مذهب نتیجهٔ جهل ونادانی‌ست و رواج روح علمی، بساط این نوع دلبستگی را برخواهد چید.[۲۴] اما هدایت، همسو با دیگر متفکران تراژیک، در عین ارج‌گذاری بر دستاوردهای خرد علمی، گمان داشت که نیروهایی تاریک و خردگریز و ساختهایی اسطوره‌ای و دیرپا همواره در گوشه‌ای از ذهن انسان لانه خواهند داشت. البته هدایت، به خودسری مطلق، برخی از این خرافه‌ها را سامی و لاجرم قبیح و برخی دیگر را پارسی و طبعاً مقدس می‌خواند. اما درعین حال در مقدمه‌اش بر نیرنگستان چنین نوشت:

در موضوع اعتقادات، بشر برای راهنمایی خودش به‌عقل اتکاء نمی‌کند... همین خرافات است که کلهٔ آدمیزاد را در دوره‌های گوناگون تاریخی، قدم به قدم، راهنمایی کرده، تعصبها، فداکاریها، امیدها و ترسها را در بشر تولید نموده است و بزرگترین و قدیمی‌ترین دلداری دهندهٔ

آدمیزاد به‌شمار می‌آید و هنوز هم در نزد مردمان وحشی و متمدن در اغلب وظائف زندگی دخالت تام دارد. چون بشر از همه چیز می‌تواند چشم بپوشد مگر از خرافات و اعتقادات خودش.[۲۵]

بهترین بیان داستانی این نقطه نظر را می‌توان در همان بوف کور سراغ کرد. در آن‌جاست که هدایت ترکیبی جادویی و جذاب از واقعیت ذهنی و عینی، جهان خارج از هنرمند و هنرمند و بالاخره اسطوره و واقعیت می‌آفریند و بدین سان از دوپارگی دکارتی میان عاقل و معقول، که از ارکان شناخت شناسی تجدد است بر می‌گذرد. حتی زمان، توالی منطقی خود را از کف می‌دهد و در لحظه‌ای فرو می‌شکند که نه تنها آبستن آینده است، بلکه نشانهای گذشته و حال هم بر ناصیه‌اش خواندنی‌ست. انگار هر لحظه ابدی و ازلی‌ست. هدایت تصویری به‌نهایت زیبا می‌آفریند که در آن خاطره و آرزو، وهم و واقعیت، اسطوره و تاریخ طیفی بهم پیوسته و همسنگ‌اند. بوف کور در عین‌حال تلاشی‌ست حماسی برای برگذشتن از شکاف هول انگیزی که میان سیلان احساس و هستی و سکون ملاحظه و نگارش پدیدار است. بوف کور رمانی‌ست دربارهٔ نگارش رمان که انگیزه‌اش برگذشتن از آن بیعدالتی‌ای‌ست که به‌گمان هدایت در خمیرهٔ هستی انسان نهفته است. رمانی‌ست در شرح سفر سالکی به سوی رستگاری که در آن خود رمان ابزار این رستگاری‌ست. طغیان هدایت فلسفی بود و رستگاری‌اش زیبایی‌شناختی. قوام و زیبایی اثر او نفی یأسی‌ست که خاستگاه رمانش بود. در یک کلام، در بوف کور استیصال تراژیک به رستگاری تراژیک در رمان انجامید.

بخش علوم سیاسی و تاریخ، کالج تردام، بلمانت، کالیفرنیا

یادداشتها:

۱. متن انگلیسی این مقاله، با تفاوتهایی اندک، نخست در ژانویه ۱۹۹۱ در کنفرانس هدایت در دانشگاه تکزاس قراءت شد.

۲. برای بحثی کلی در این باره ر.ک. به:

Giddens, Anthony.*The Consequences of Modernity.* Stanford, 1990

و نیز

Kolakowski, Leszek.*Modernity On Endless Trail,* Chicago, 1990. pp.3-14

۳. برای بحث چشم مداری تجدد، ر.ک. به:

Jay, Martin, "Scopic Regimes of Modernity," in *Vision And Reality.* Seattle, 1991, pp. 3-10.

۴. «فردگرایی مال‌اندوزانه» را بجای Possessive Individualism به کار برده‌ام. برای بحث این مفهوم، ر.ک. به:

MacPherson, C.B.*The Political Theory of Possessive Individualism.* Oxford, 1962

۵. برای بحث این جنبه از تجدد، ر.ک. به:

Wolin, Sheldon. *Politics And Vision.* N.Y. 1965.

۶. دربارهٔ رابطهٔ تجدد و باروک، رک. به:

Maravall, Jose Antonio. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure.* Tr. by Terry Cohran. Minneapolis, 1986.

۷. فوستر، در مقدمهٔ خود بر مجموعه‌ای از مقالات، از دو نوع «پست مدرنیسم» سخن می‌گوید. یکی «پست مدرنیسم ارتجاع» است و دیگر «پست مدرنیسم مقاومت». رک. به:

Foster, Hal. (Ed.)*The Anti. Aesthetics: Essays on Post.Modern Culture.* Seattle 1983. pp. ix-xv.

۸. برای بحث این جهان بینی، رک. به:

Lukacs, Gregory. "The Metaphysics of Tragedy," in *Soul And Form.* Tr. by Anna Bostock, London, 1977; Goldmann, Lucien,*The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensees of Pascal and The Tragedies of Racine.*Tr. by Philip Thody, London, 1977; Steiner, George. *The Death of Tragedy.* London, 1961; Williams, Raymond .*Modern Tragedy.* London, 1966.

چند سال پیش، در مجموع مقالاتی دربارهٔ مالرو، جهان‌بینی تراژیک را به‌تفصیل بیشتری بحث کرده‌ام. ر.ک. به: میلانی، عباس. مالرو و جهان‌بینی تراژیک. تهران. انتشارات آگاه. ۱۳۶۴. ص ۱۶ - ۲۴.

۹. فوستر، همان‌جا، ص IX.

۱۰. لوکاچ، همان‌جا، ص ۱۵۲.

۱۱. Nabokov, Vladimir.*Speak, Memory: An Autobiography Revisited.* N.Y. 1989.p.19

۱۲. Kierkegaard, Soren.*A Kierkegaard Anthology.* Ed. by Robert Bretau. N.Y. 1946, p.35

۱۳. هدایت، صادق، بوف کور، تهران ۱۳۵۸، ص ۵۸.

۱۴. به نقل از:

Shestov, Leo. *Dostoyevsky, Tolstoy And Nietzsche.* Tr. by Bernan Martin and Spencer E. Roberts. Ohio, 1964, p. 308.

۱۵. هدایت، صادق. زنده به گور. تهران ۱۳۵۸. ص ۱۶.

۱۶. برای بحث مسأله «سایه» در هدایت و رابطهٔ آن با روانکاوی فروید و آنورانک رک. به:

Beard, Michael.*Hedayat's Blind Owl As A Western Novel.* Princeton, 1990. pp.86-89.

۱۷. هدایت، صادق. حاجی آقا. تهران. ۱۳۵۸. ۸۹.

۱۸. هدایت. بوف کور. ص ۱.

۱۹. Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus And other Essays.* Tr. by Justin O'Brien. N.Y., 1955. p.3.

۲۰. هدایت، صادق. سایه روشن. تهران. ۱۳۵۸. ص ۲۸.

۲۱. هدایت. بوف کور، ص ۲۶.

۲۲. هدایت. سایه روشن، ص ۱۰.

۲۳. هدایت، صادق، علویه خانم. تهران ۱۳۵۸، ص ۹۸.

۲۴. برای بحث برخورد تجدد با اسطوره، رک. به:

Blumenberg, Hans.*Work on Myth.* Tr. by Robert M. Wallace, Cambridge, 1988.

برای رابطهٔ خرد و خرافه در تجدد، رک. به:

Cassirer, Ernest.*The Mind of the Enlightenment.* Tr. by C.A. Koelln And James P. Petter. N.Y. 1957.

۲۵. هدایت، صادق. زیرنگستان، تهران ۱۳۴۲. ص۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی