مجموعهٔ داستان درخشان درخت و برگ در ۱۵۸ صفحه به چاپ رسیده و مشتمل بر چهار بخش است:

۱- مقدمهٔ مترجم (۳۷ صفحه)

۲- داستان برگ اثر نیگل

۳- داستان آهنگر و ستارهٔ جادو

۴- زارع و اژدها (ترجمهٔ م. بهرامی و مراد فرهادپور)

نوشتهٔ من در معرفی این کتاب که تا حدود کمی جنبهٔ انتقادی دارد، ممکن است تا حدی پر طول و تفصیل و با حشو و زوائد جلوه کند، اما واقعیت آن است که ادبیات داستانی، هنوز که هنوز است در کشور ما جنبهٔ تفننی و سرگرمی داشته و جزو تجربیات انضمامی فرد و تاریخش محسوب نمی‌شود این گفته به منزلهٔ آن نیست که بخواهیم برای ادبیات داستانی نیز منزلتی واقعی در نظر بگیریم، واقعیتی که بخصوص در عصر ما کاملا مخدوش و حتی کاذب است آن چنان که هیچ فعالیت و یا عملی بهتر از فعالیت هنری، ماهیت کاذب این واقعیت‌ها را نشان نمی‌دهد. پس هر گونه دقت وسواس‌گونه در پرداختن به ادبیات داستانی ضروری است. بنابراین بنده بدون این که خود را در چارچوب متدولوژی خاصی اسیر کنم، ابتدا به شرح داستان‌ها پرداخته و سپس با بسط و گسترش مقدمهٔ درخشان نویسنده سعی می‌کنم تفسیری غیر مستقیم از کلیت داستانها را ارائه دهم.

ـ اولین داستان کتاب «برگ اثر نیگل (Niggle)» نام دارد که افسانهٔ زندگی نقاشی نیکوکار و خیر است. او عاشق طبیعت و نقاشی است و تقریباً تمامی عمر خود را به سیر در طبیعت و نقاشی اختصاص داده است. مضامین نقاشی او همان طبیعت است که به خصوص در آخرین اثرش که بهترین کار او هم محسوب می‌شود، تصویر کردن درختی باشکوه و انبوه برگهای درخشان و درهم تنیدهٔ آن، تمامی هم و غم او را تشکیل می‌دهد. در همسایگی نیگل پیرمردی زندگی می‌کند به نام «پریش» که همسر پیری دارد و در باغ یا مزرعهٔ کوچکش کار می‌کند. روزی پریش با نگرانی به سراغ نیگل که سرگرم نقاشی است می‌آید و از او می‌خواهد برای آوردن پزشک جهت مداوای همسرش به شهر برود روزی سرد و بارانی است و منزل پریش هم از شدت باران آسیب دیده، پس به بنّا هم نیاز داشت. نیگل با دوچرخهٔ کوچکش به شهر می‌رود. پزشک را پیدا می‌کند و برای بنا یادداشتی می‌نویسد ـ که هرگز نمی‌آید ـ نیگل خود سخت مریض می‌شود و پس از مدتی که بهبود پیدا می‌کند دوباره به سراغ تابلویش می‌رود که ابعادی عظیم پیدا کرده. در نقاشی نیگل آنچه جلب توجه می‌کند خود درخت یا زمینهٔ کار نیست، بلکه تصویر فوق‌العاده زیبای برگ‌ها و مناظری دوردست و دل‌انگیز است. در این میان دو نفر ناشناس می‌آیند و به او می‌گویند وقت «مسافرتش» رسیده است؛ (مرگ). پس از اینکه چوبها و پارچه‌هایی را که در ساختن بوم عظیم نقاشی‌اش به کار برده به مصرف بازسازی ساختمانهای آسیب دیده از ریزش باران می‌رسانند و او در ایستگاه راه‌آهنی ناشناس و خلوت به درون قطار و کوپه‌اش پرتاب می‌کنند. پس او در حالتی گیج و سردرگم و بیمارگونه به بیمارستان یا نوانخانه‌ای انتقال می‌یابد که بسیار کسالت‌آور است (برزخ). در آنجا صداهایی را می‌شنود که پس از مدتها اقامت او در آنجا بحث و جدل‌هایی که دربارهٔ او می‌شود، به او اجازه می‌دهند به مسافرتش ادامه دهد. این بار در ایستگاهی دیگر با خوش‌رویی او را به درون کوپه‌اش هدایت می‌کنند و تنها مسافر قطار اوست. سرانجام به مقصد می‌رسد و متوجه می‌شود در سرزمینی قرار گرفته که خود زمانی آن را نقاشی می‌کرده. او حالا در این سرزمین بهشت‌وار باز هم به ساختن و تکمیل طبیعت ادامه می‌دهد (ادامهٔ تکامل حیات پس از مرگ و رستاخیز در آئین کاتولیک).

دومین افسانه «آهنگر و ستارهٔ جادو» نام دارد. در روستایی رسم بود که هر بیست و چهار سال یک بار در زمستان «جشن بچه‌ها» برگزار شود. به این مناسبت فهرستی از نام بهترین بچه‌ها تهیه می‌شود و در تالار بزرگ دهکده از آنها با ساز و آواز و شیرینی و کیک مخصوص پذیرایی می‌شد. برای خوشایند بچه‌ها درون کیک سکه‌هایی قرار می‌دادند که کم و بیش نصیب همه می‌شد. در یکی از جشن‌ها «پسر آهنگر» دهکده درون قطعه کیک‌اش ستاره‌ای جادویی یافت که سخت می‌درخشید. پسرک ستاره را به پیشانی چسبانید و از آن پس بخت و اقبال به او رو کرد. پسر آهنگر به دلیل ظرافت و مهارت بی‌نظیرش در ساخت ابزار و وسایل بزودی به «استاد آهنگر» ملقب شد. ازدواج کرد و صاحب فرزندانی شد. اما نکتهٔ عجیب این بود که ستارهٔ جادویی در او امیال غریبی را بیدار می‌کرد. امیالی که مثل تنهایی، رفتن به اعماق طبیعت و میل به کشف راز طبیعت. گاه او روزها از خانه دور می‌شد و وارد قلمرو پریان می‌گشت، قلمروی که تنها به دلیل آن ستارهٔ جادوی پا گذاشتن در آن برای او آزاد بود. روزی ملکهٔ پریان به او گفت اگر شاه پریان را دیدی به او یادآوری کن که وقتش رسیده است. در بازگشت از همین سفر بود که متوجه شد «آلف (Alf)»، شاگرد آشپز دهکده نیز مرتباً در دل طبیعت سیر می‌کند و در گفتگو با او بزودی درک کرد که شاه پریان همان آلف است. آلف پیغام ملکهٔ پریان را از آهنگر گرفت و گفت: معنی‌اش این است که حالا باید آن ستاره را به دیگری ببخشی. آهنگر با خوش قلبی می‌پذیرد و بهترین کودک ده را نامزد دریافت آن ستاره می‌کند... (بخت و اقبال پری وار شده است.) سومین افسانه «زارع و اژدها» نام دارد. در سرزمینی دور دست و آرام به نام «هم» زارعی که نام طویلی داشت و او را زارع مزرعهٔ گایلز می‌نامیدند با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حمید محرمیان معلم

داستان های پریان در عصر مدرن

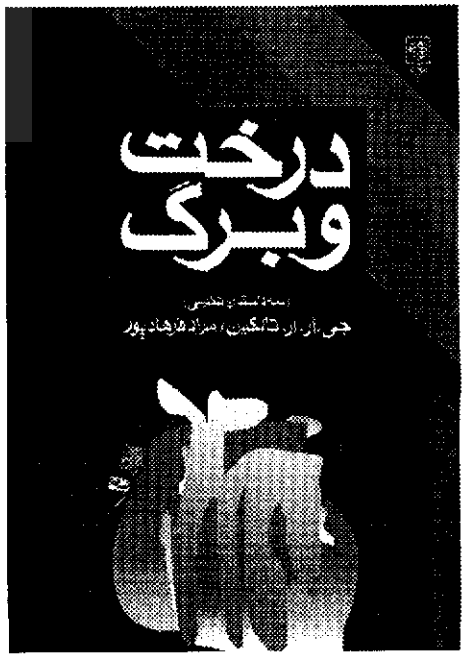
همسرش و سگ ترسو و متملقش به نام «ژارم» (نمادی از انسانهایی از همین دست) زندگی آرامی داشت. یک شب یکی از غول‌های بی‌آزاری که در دور دستهای آن ناحیه زندگی می‌کرد راه خود را گم کرد و ناخواسته به طرف مزرعهٔ گایلز و حرکت کرد. سگ زارع (ژارم) با هیاهو و ترس از حضور غول که همه چیز را زیر پا له می‌کرد خبر داد و خود در گوشه‌ای مخفی شد. زارع اسلحه‌ای (چیزی شبیه به تفنگهای سرپر اولیه اما به شکل بوق) داشت به نام «بلاندر باس» که هیچ وقت با آن شلیک نکرده بود و این سلاح را تنها برای ترساندن دشمنانش به «تماشا» می‌گذاشت. خلاصه آن شب زارع که می‌دید مزرعه‌اش توسط غول نابود شده و تمام گاو و گوسفندهایش زیر پای غول له می‌شوند، از شدت ترس و خشم اسلحهٔ خود را پر از سوزن و شیشه و آهن پاره و مواد آتش‌زا کرد و به طرف صورت غول شلیک کرد. غول به گمان اینکه پشه‌ها به او حمله کرده‌اند راه خود را عوض کرد و از آنجا رفت اگر چه در حال رفتن یکی دو گاو را هم بلعید. در هر حال این جسارت زارع بزودی در تمام منطقه پیچید و حتی شاه از پایتخت برایش تقدیر نامه و شمشیر اژدها کُشی به نام «دُم گیر» را فرستاد. از طرف دیگر در نزدیکی سرزمین همان غول‌ها، اژدهایانی زندگی می‌کردند که مدتها بود از ترس شمشیر دم‌گیر و پهلوانان اژدها کش با اهالی مناطق مختلف در صلح زندگی می‌کردند. اما همان غول راه گم کرده برای یکی از این اژدهایان که نژادی اشرافی داشت و پر نفوذترین اژدها در میان قوم خود بود تعریف کرد که در فلان منطقه وفور نعمت است از گل و گیاه گرفته تا باغهای انگور و گله‌های گاو و گوسفند و مردمی بسیار مرفه و ثروتمند، فقط حیف که پشه‌های بدی دارد اژدهای اشرافی بدون ترس از پشه‌ها برای افزودن به گنجینه‌های سرشار خود به طرف ملک شاهی حرکت کرد و زودتر از همه به منطقهٔ «هم» که زارع در آنجا بود رسید. زارع بوسیله همان شمشیر ـ باز هم در میان ترس و اجبار برای فقط آبرو ـ اژدها را اسیر کرد و از اژدها قول گرفت تا چند روز دیگر بخش عظیمی از الماس‌ها و جواهرت خود را به آنجا بیاورد اژدها آنان را گول زد و رفت و مردم را چشم به راه باقی گذاشت. در این فاصله شاه از موضوع خبردار شد و تمام پهلوانان و از جمله زارع گایلز را به دربار فرا خواند تا بروند و اژدها را کشته و ثروت او را به خزینهٔ شاه منتقل کنند. در نبردی که میان اژدها و پهلوانان واقع شد، اژدها سپاه شاه را فراری داد اما باز توسط شمشیر جادویی تسلیم زارع گردید و زارع هم ثروت عظیم اژدها را بار خود اژدها کرد و عوض دربار شاه به طرف خانهٔ خود رفت. شاه از این نافرمانی خشمگین شده و با سپاهی به زارع حمله کرد. اژدها که حالا در خدمت زارع بود سپاهیان را شکست داد و زارع هم تاج شاهی را برداشت و خود به جای شاه به سلطنت رسید... (این داستان هجویه‌ای است از میل به قدرت و سلطه بر انسان و طبیعت).

همان طور که مترجم در مقدمه کتاب می‌نویسد، گفتن و نوشتن دربارهٔ نویسنده‌ایی که آثارش ترجمه نشده است اگر نه غیر ممکن بلکه دشوار است. بخصوص اگر این نوشته تفسیری بر آثار این نویسنده باشد. با این همه به دلیل خصلت دوگانه‌ای که اثر هنری دارد می‌توان از روی همین سه داستان کوتاه تا حد زیادی به معنای حقیقی یا صدقی آنها پی برد. به عبارت دیگر از آنجا که اثر هنری هم یک نمونه عینی یا فاکت است و هم خصلتی خود آئین یا اتونومیک دارد، می‌توان آن را از تعاریف، واقعیتهای کاذب و تفسیر به رأی با پیش فرضهای کاذب جدا کرده و مورد فهم قرار داد.

ج. رونالد رویل تالکین (j.R.R.Tolkien ۱۸۹۲- ؛ ۱۹۷۳) پرفسور زبان ادبیات انگلیسی یکی از استادان دانشگاه آکسفورد با سنت کهن محافظه کاری است. تالکین به راحتی می‌توانست پس از سپری کردن عمری طولانی و آرام، سرشار از افتخارات آکادمیک، چیزی جز چند رسالهٔ خشک تخصصی و خاطره‌ای شیرین در ذهن بازماندگانش، چیزی به جا نگذارد. انتشار کتاب هابیت (the Habit) در سال ۱۹۳۷ که در واقع حکایتی تخیلی برای کودکان است، اولین قدم در پیدا کردن ژانر و سبک ویژهٔ تالکین است. راهی که همچون ماجرای شاهکارش (لُرد انگشتری‌ها)، سفری زیبا و ترسناک و آکنده از دشواریها، وقفه‌ها و آزمون‌های فکری و اخلاقی بود. (مقدمه ص ۱۵).

تا آنجا که به منشاء تاریخی ادبیات تخیلی مدرن (fantasy) مربوط می‌شود، سر و کار ما با «موریس» است که در ۱۸۳۴ پا به عرصهٔ وجود نهاد. موریس به روزگار خود شاعر، تذهیب کار و طراحی سرشناس و از زمرهٔ هواداران نهضت هنری ماقبل «رافائلی‌ها» بود. او در عین حال مصلحی بزرگ و از فعالان بنام جنبش کارگری و به قولی اصیل ترین نظریه پرداز «سوسیالیسم تخیلی» بود. موریس در آخرین سال عمرش، پس از نپذیرفتن لقب ملک الشعرایی دربار ملکه ویکتوریا، تمام وقت خود را وقف نگارش داستانی کرد به نام چاه آخر جهان. انتشار این داستان به واقع در حکم تولد ژانر ادبی جدیدی بود که بعدها به فانتزی یا ادبیات تخیلی مدرن معروف شد. (مقدمه ص ۹) مترجم پس از شرحی مختصر و گویا از گسستی که میان انسان مدرن و ادبیات تخیلی رخ داده است به وجود شباهت میان ادبیات تخیلی قدیم و جدید می‌پردازد و می‌نویسد: یکی از خصوصیات مشترک ادبیات تخیلی قدیم و جدید که در عین حال بیانگر وجه تمایز اصلی آن از ادبیات واقع گرا به مفهومی وسیع‌تر از رئالیسم است، به نحوهٔ ایجاد تعادل میان کنش [Action] و واکنش مربوط می‌شود (مقدمه ص ۱۴) منظور اینست که تخیل در این گونه ادبیات مقید به تقلید از واقعیت عینی نیست و مثلا بنا به لزوم طرح داستان آفتاب می‌تواند به رنگ سبز باشد. در پانویس همین صفحه به درستی تفاوت میان داستانهای تخیلی و داستانهای علمی ـ تخیلی را بیان کرده و می‌گوید که داستانهای علمی تخیلی رو به تکنولوژی دارند و این نکته اصل اساسی آنهاست.

در اینجا به نظر من، مترجم در مقدمهٔ خود با تمام



درخت و برگ (سه داستان تخیلی)

نویسنده: جی. آر. آر. تالکین

مترجم: مراد فرهادپور

انتشارات: طرح نو ـ سه هزار نسخه ـ ۶۴۰ تومان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تیزهوشی از شرح تفاوت میان ادبیات تخیلی قدیم با جدید و یا تفاوت میان افسانه‌های کهن با افسانه‌های مدرن کمی غلفت ورزیده و از این بحث بی‌دلیل چشم پوشیده است، در حالی که این بحث ماهیت افسانه‌های مدرن و در نتیجه فهم داستان ارتالکین را (در همین حد که موجود است) روشنتر می‌کند.

اولا افسانه چه مدرن و چه کهن به گفته بنیامین هم کودکان را آموزش می‌دهد و هم بزرگسالان را (توضیح بنیامین در باب ماهیت قصه در سطور آینده به نحو تفصیلی‌تر بازگو می‌شود)، بنابراین افسانه‌های مدرن دست‌کم تا «هانس کریستین آندرسن» سابقه پیدا می‌کند. دیگر اینکه افسانه‌های قدیم فاقد «شخصیت‌پردازی» بودند و کلا با «تیپ» سر و کار داشتند، در حالی که افسانه‌های مدرن دارای شخصیت‌پردازی کاملا «فردی» و «شخصی» است و یا به عبارت دیگر کلی و انتزاعی نیستند. آخرین نکته مربوط به نتایج حاصله از تحقیقات مردم‌شناختی در باب افسانه است. در این بابت از مکتب فنلاندی گرفته تا ساخت‌گرایان، هر یک نظری در منشأ افسانه‌ها ابراز داشته‌اند. اما آنچه در این تحقیقات که افسانه‌ها از نظر صوری و هم تاریخی مورد بررسی قرار می‌دهند حایز اهمیت است این است که در اغلب موارد ـ حتی در تحقیقات «میرچاالیاده» که مبنای پدیدارشناختی و غیرتاریخی دارند– دیده می‌شود(نظمی خاص از تبدیل اسطوره به حماسه و سپس افسانه وجود دارد. در این بابت به ذکر دو نمونه اکتفا می‌کنم. ۱– ایزیس خدای گیاهی مصر در اعصار بعد تبدیل به قهرمان حماسی می‌شود که در ایران سیاوش نام می‌گیرد و سپس در افسانه‌ها بارها با قصه‌هایی برخورد می‌کنیم که شخصی شریر سر بی‌گناهی را می‌برد و از خون فرد بی‌گناه گیاهی(اغلب نی) می‌روید که با بازگویی ماجرا شریر را رسوا می‌کند. ۲– ایندره از خدایان هند و ایرانی که بعداً تمام خصوصیات خود را در شاهنامه به رستم می‌دهد و در افسانه‌ها رستم تبدیل به قهرمانی چابک و نیرومند شده که غولها و اژدهایان و افراد شرور را نابود می‌کند. اصولا به دلیل همین نظم خاص بود که فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان می‌خواستند با پیداکردن ساختی واحد، نتایج تاریخی شخصی بگیرند.

پراپ مردم‌شناس روسی در کتاب مشهور خود می‌نویسد: « در این امر امکان کوچکترین تردیدی نیست که ما می‌توانیم پدیده‌ها و اشیاء، پیرامون خود را از جنبهٔ ترکیب و ساختمانشان – آنها را بررسی کنیم. ما تنها زمانی می‌توانیم در بارهٔ اصل و خاستگاه یک پدیده سخن بگوییم که نخست آن پدیده را توصیف و تعریف کرده باشیم. پژوهندگان کار خود را با رده‌بندی آغاز می‌کنند.[۱] پراپ و به تبع او تودوروف آرزوی زمانی را داشتند که دستور زبان افسانه‌ها و روایت‌ها نوشته شود.

در اینجا بد نیست ما نیز همراه نویسندهٔ مقدمه به سراغ بعضی از عناصر مهم در اندیشه تاکلین برویم. تربیت کاتولیکی تاکلین توسط مادرش به حضور دیدگاه رمانتیک در اندیشه‌های تاکلین کمک کرده است. این دیدگاه به صورت ستایش از جهان به منزله هنری مخلوق خداوند و بیان زیبایی‌های آن جلوه‌گر می‌شود. شاید حضور همین عنصر رمانتیک را بتوان مرکز بحث ما هم دانست، زیرا در آثار تاکلین از یکسو آرزوها و تخیلات رمانتیک خود را نشان می‌دهد و از سوی دیگر تقابل این اندیشه‌ها با اسطوره روشنگری است که خواه ناخواه مجبوریم به آن هم بپردازیم. نکته قابل تأمل در این است که این مباحث از درون خود داستانهای تاکلین بیرون کشیده شده‌اند و ابداً سلطه فکری پیشین بر آثار او نیست.

رومانتیک‌ها می‌خواستند دنیایی نو بوجود آورند و بر تناقضات زندگی فایق آیند. آنچه وجه مشترک تمامی رمانتیک‌ها با تمام اختلاف فکری آنها وجه مشترک عمده‌ای به حساب می‌آید مسئله تخیل است. به عقیدهٔ بلیک و کولریج فلسفهٔ لاک نمایانگر ارتدادی مرگ‌آور دربارهٔ هستی بود. بلیک و کولریج با مردود شمردن اندیشه لاک در مورد کائنات نظام‌های فکری خود را جایگزین آن کردند. نظام‌هایی که به حق باید

ایدئالیست نامیده می‌شدند. زیرا نقطه مرکزی و عامل سلطه آنها ذهن است. اما آنان به سبب شاعر بودنشان اصرار می‌ورزیدند که حیاتی‌ترین فعالیت، ذهن و تخیل است. از آنجا که از دید ایشان ذهن منبع نیروی معنوی است، به ناگزیر ماهیتی الوهی برای «آنان قائل بودند: بلیک می‌گوید: عالم تخیل دنیای ابدیت است، آغوش الهی است که همگی پس از مرگ جسم فانی شده‌مان به آن باز می‌گردیم. این عالم تخیل ابدی و نامتناهی است حال آنکه عالم کون و ثبات متناهی و موقت در نزد بلیک تخیل یعنی همان حضور خداوند و اعمال او در روح انسان. در نتیجه هر خلاقیتی که بوسیله تخیل صورت بگیرد واجد خصلتی الوهی است[۲]

در مقابل این عقاید باید گفت، در تفسیر رمانتیک از کنش شعری مجموعهٔ قابلیت‌های انسانی (مهارت، توانایی، تربیت و...) به نام تخیل و نبوغ یا قدرت خلاقیت مشخص می‌شود. رمانتیک کردن امر آفرینش، با فردی کردن و رازآمیز کردن قابلیت‌های اکتسابی، عملاً به محو و تخریب آنها سرعت بخشیده زیرا رمانتیک کردن اثر، خود در واقع واکنشی بود به فرآیندی که طی آن این قابلیت‌ها نوعی تبدیل کیفیت به کمیت بود که به ظهور فرهنگ توده‌ای در قرن نوزدهم به اوج خود رسید. یعنی هجوم کتابها، مطبوعات، نشریه‌ها و سرانجام ظهور روشنگری.

«دیالکتیک روشنگری» یکی از مهمترین آثاری است که در نقد روشنگری نوشته شده است. در این کتاب هورکهایمر و آدورنو تمام ارزشها و بنیانهای روشنگری را زیر سؤال می‌برند. در نظر آنان سلطهٔ انسان بر انسان، نتیجهٔ سلطهٔ انسان بر طبیعت است که نمونهٔ اعلای آن اسطوره است. اسطوره اولین عمل عقل ابزاری در سلطه بر طبیعت است به گفته پل ریکور انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره خلاص شود و نه می‌تواند آن را در شکل ظاهرش بپذیرد. اسطوره همواره خواهد بود(مثل اسطورهٔ علم)، اما باید همیشه با آن برخوردی انتقادی نشان داد... هنگام به کاربردن کلمهٔ اسطوره عموماً به یاد فرهنگ‌های ابتدایی، شکلهای اندیشهٔ پیش منطقی می‌افتیم و البته ظاهراً در جوامع مدرن این چشمگیر بودن اسطوره کمتر است. ذهنیت جوامع امروز به گونه‌ای حیرت‌انگیز توانایی ساختن اسطوره‌های روزمره سیاسی، اجتماعی، هنری و ورزشی را داراست. گویی چرخهای کارخانهٔ اسطوره‌سازی لحظه‌ای از چرخش باز نمی‌ایستد و شگفت آنکه ماهیت اسطوره‌ای فرآوردهٔ این روند تولید، پنهان می‌ماند. از رویدادهای سیاسی که ابعاد اسطوره‌ای می‌یابند تا زندگی خصوصی هنرپیشه‌ها و یا فوتبالیست‌ها و نظایر این. همانطور که گفته شد آدورنو و هورکهایمر بر آن هستند. که تاریخ سوژه (یا اسطوره) و مراحل آن، همان تاریخ تولید و بازتولید سلطه است. مکانیسم این باز تولید بر دو اصل مبادله و انتزاع استوار است که فی‌الواقع دو نام متفاوت یک واقعیت‌اند که هر گاه از دریچهٔ دوگانهٔ سوژه– ابژه به آن می‌نگریم به دو سویهٔ عینی و ذهنی تقسیم می‌شود. به احتمال قوی، آدمی نخستین بار از طریق مبادلهٔ کالا یا معاملهٔ پایاپای با چیزی به نام انتزاع آشنا شد. مبادلهٔ دو شیء کاملاً متفاوت خواه ناخواه مشابهت همسانی و نهایتاً یکسانی آن دو را اجتناب‌ناپذیر می‌ساخت.[۳]

به نظر نویسندگان دیالکتیک روشنگری، مقوله روشنگری نتوانست. به تضاد و تناقض‌هایی که در بالا به آنها اشاره شد سامان ببخشد و عقل واقعی(انتقادی) را به کرسی بنشاند. بلکه برعکس عقل ابزاری که نتیجهٔ واقعی آن فاشیسم است، بر فرهنگ بشر چیره شد. سودخواهی به یاری عقل ابزاری و نگرش ابزاری به مجموعهٔ مناسبات انسانی تا آنجا پیش می‌رود که همه چیز را باید در پای آن قربانی کرد. همانند اقوام بدوی– بحث دربارهٔ قربانی کردن در دیالکتیک روشنگری به فصلی از آن به نام اولیس یا اسطوره و عقل باز می‌گردد. فصل عناصر یهودی ستیز نیز به این امر اختصاص دارد ـ انسان قربانی می‌کند تا خشم خدایان را فرونشاند و بلا را از سر خود دور کند. انسانی بورژواکه هورکهایمر و آدورنو «پروتوتیپ»، او را رابینسون کروزوئه و اولیس یکی از قهرمانان حماسهٔ هومر می‌بینند، پدیدهٔ دیگری را به جای قربانی کردن می‌نشانند. نیرنگ و اولیس

توسط نیرنگ که از عقل ابزاری مایه می‌گیرد قادر به بازگشت به خانه و تصاحب مجدد همسر و اموال خود می‌شود. اولیس پیروزی‌اش را مدیون خواری و خفتی است که عقل ابزاری به او تحمیل می‌کند. در نظر آدورنو جدیدترین ایدئولوژی‌های امروز چیزی نیستند جز شکل‌های دگرگون شدهٔ اسطوره‌های کهن. به بیان دیگر ایدئولوژی‌ها در جوامع امروز همان نقش اسطوره در دنیای کهن را بازی می‌کنند.

نقش هنر و بخصوص ادبیات در همین‌جاست که برجسته‌تر می‌نماید. در زمان سیطرهٔ ایدئولوژی‌ها و تکنولوژی و علوم پوزیتویستی برای شناخت کارکرد هنر باید توجه داشت که اولویت موضوع و تعهد فکر به دنبال کردن دیالکتیک درونی موضوع و باقی ماندن در سطح واقعیت انضمامی، به عوض آن که فضیلتی فلسفی باشد، نمونهٔ پیوند درونی تفکر انتقادی با مضمون آزادی و امید به رهایی است. در نظریهٔ انتقادی آدورنو سلطهٔ منطقی نظام مفاهیم بر اشیاء و مصادیق سلطهٔ تاریخی جامعه به افراد و سلطهٔ تکنولوژی بر طبیعت، جملگی نمودهای واقعیتی واحداند که می‌توان آن را به لحاظ فلسفی «ابزاری شدن عقل» نامید. آدورنو برای رهایی انسان گذشته از برانگیختن نظام‌ها علیه نظام‌ها و مفاهیم علیه خودشان، هنر و بخصوص ادبیات را یکی از سرچشمه‌های رهایی می‌داند، به شرط آن که از ادبیات نیز مفهومی انتزاعی و ایدئولوژیک ساخته نشود.[۴]

در مورد خصلت رهایی بخش ادبیات داستانی و بطور کلی هنر، متفکران برجسته‌ای چون نیچه، هگل، شوپنهاور و.... سخن گفته‌اند، مثلاً برای هایدگر اثر هنری یک شیء یا ابژه ـ یعنی چیزی که توسط یک ذهن یا سوژه فراافکنده شده ـ نیست. بیان متفاوت هنر نشان می‌دهد که هیچ چیز نمی‌تواند فقط با «نمایان شدن» بر ما یا صِرفِ بودن در «آنجا» توجه ما را جلب کند. این کار فقط زمانی ممکن است که ما به آن نگاه کنیم. اثر هنری دقیقاً آن چیزی است که نمی‌توانیم نسبت به آن بی‌علاقه باشیم. اثر هنری ابزار نیست که در کاربرد خود حل و ناپدید شود ـ یعنی وسیله‌ای برای ایجاد نوعی تجربهٔ زیباشناختی در ما نیست. بلکه به عکس، یک اثر است و پیوسته توجه ما را به خود جلب می‌کند، زیرا هر زمینه و تعریفی که می‌کوشیم بر آن تحمیل کنیم، فراتر می‌رود. بعلاوه جذابیت اثر هنری خود را در این امر متجلی می‌کند که آثار هنری، حتی فهم ما را از خویشتن، از زمان و از مکان را شکل می‌بخشد. بنابراین اثر هنری امری تاریخی است اما نه بدین سبب که لحظه‌ای در تاریخ هست، بلکه بیشتر به این دلیل که اثر هنری پیش فرض یا حتی نیروی زایندهٔ دستاوردهای فرهنگی آینده است.[۵]

در هر حال چنانکه مترجم در مقدمه می‌نویسد: در نظر تالکین تخیل کانون اصلی حیات معنوی بشریت است. به گفتهٔ وی ادبیات تخیلی فرار به واقعیت است نه فرار از آن. تالکین به تمدن ماشینی و نظام روح‌کُش جامعهٔ مدرن پشت می‌کند و به طنز می‌گوید: «چندی پیش از زبان یکی از دفترداران دانشگاه آکسفورد شنیدم که با آدم‌های مصنوعی کار می‌کند و از غوغای خفقان‌آور ترافیک بسیار مسرور است، زیرا آنها دانشگاه او را در تماس با زندگی و کار واقعی قرار می‌دهند.

ممکن بود منظورش آن باشد که نحوهٔ زندگی و کار مردم در قرن بیستم با سرعتی خطرناک به سوی افزایش توحش پیش می‌رود... متأسفانه منظور وی این نبود. در هر حال عبارت «زندگی واقعی» در این متن ظاهراً با معیارهای آکادمیک کشف معنای لغات ناخواناست. این تصور که اتوموبیل‌ها از مثلاً اژدهایان و غول‌ها واقعی‌تراند، به نحو دلخراش مهمل است...» (مقدمه ص ۱۹) تالکین با توجه به ابهام ذاتی مقوله داستان‌های پریان از سه وجه یا سه چهرهٔ داستان پریان در کل سخن می‌گوید: چهره‌ای اسطوره‌ای که رو به امر مافوق طبیعی دارد، چهرهٔ جادویی که معطوف به طبیعت است و چهرهٔ آینه‌ای یا آینهٔ سرزنش و دلسوزی که رو به انسان دارد. قابل ذکر است که این سه چهره در داستان‌های تالکین به چشم می‌خورند. به نظر تالکین اگر ما سویهٔ فوق طبیعی اسطوره و یا واقعیت کاذب را با

پریان یکی بگیریم و خصلت غیر طبیعی و ضد انسانی و سلطه‌گر آنان را بر همهٔ موجودات خیالی اعمال کنیم، طبیعت گنگ و خاموش می‌شود و چیزی باقی نمی‌ماند جز خاطرهٔ دور در ذهن کودکان. کم و بیش با همین دید است که بنیامین می‌گوید: «قصه گو مردی است که برای خوانندگانش مشورت و اندرز، به ارمغان می‌آورد. اما اگر امروز اندرز رفته رفته رنگ و بوی کهنگی به خود می‌گیرد، علتش این است که ما امروز تبادل تجربه‌مان کاستی گرفته است. پیش از آن که پاسخگویی به پرسش باشد، پیشنهادی است در باب تداوم قصه گویی که هم اکنون انکشاف می‌یابد.

آدمی نخست باید قادر به بازگویی قصه باشد تا بتواند این خدمت را جلب کند.[۶] از نظر بنیامین قصه گویی ممکن است گاهی راه انحطاط در پیش گیرد اما همانند انسان می‌تواند برابر زوال مقاومت کند و اصولاً افسانهٔ پریان چه کهن و چه مدرن نوعی مقاومت به زبان نیامدن در برابر سلطه گری‌ها بوده است. این عبارات در واقع مضمون سه داستان تالکین هم هستند و به همین جهت بهترین گفتاری راکه دربارهٔ قصه گویی شنیده‌ایم به تالکین و مترجم داستان‌هایش هدیه می‌کنم:

«داستان پریان که تا امروز آموزگار کودکان است، زیرا روزی نخستین آموزگار بشریت بود، پنهانی در قصه به حیات خود ادامه می‌دهد. نخستین قصه گوی راستین، راوی حکایات پریان است و خواهد بود. هرگاه به اندرزی نیکونیازی بود، در داستان پریان آن را می‌یافتند و هرجا نیاز بیشتر بود، یاوری آن نیز نزدیکتر و در دسترس‌تر، این نیاز مخلوق اسطوره بود، و داستان پریان با ما از نخستین تمهیدات بشر برای رهایی از چنگ بختکی که اسطوره بر سینه‌اش نشانده بود سخن می‌گوید، داستان پریان در سیمای شخصیت «ابله» به ما نشان می‌دهد که انسان چگونه در قبال اسطوره با «خُل‌بازی» عمل می‌کند؛ در شخصیت کوچکترین برادر آشکار می‌سازد که چگونه بخت و اقبال شخص، با پشت سر گذاردن اعصار آغازین اساطیری، افزایش می‌یابد؛ و در سیمای مردی که می‌کوشد معنای ترس را دریابد به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توان به باطن آن چیزهایی چشم دوخت که مایهٔ بیم و هراس ما هستند، و در شخصیت مردی که دعوی خرد دارد این نکته را بر ما عیان می‌کند که آن پرسشهایی که اسطوره برای ما طرح کرده همچون معمای ابوالهول (Sphinx)، پرسش‌هایی ساده‌لوحانه‌اند و در هیأت حیواناتی که در داستان پریان به یاری کودکان می‌آیند به ما نشان می‌دهد که طبیعت فقط خادم اسطوره نیست بلکه ترجیح می‌دهد که با آدمی همساز و همراه باشد، خردمندانه‌ترین چیز به آنگونه که داستان پریان از کهن‌ترین زمان‌ها به بشریت آموخت و امروز به کودکان ما می‌آموزد ـ رویارویی زیرکانه و جسورانه با نیروهای جهان اسطوره‌ای است. (و به همین ترتیب است که داستان پریان، صفت شجاعت (MUT) را به شیوه‌ای دیالکتیکی به دو قطب زیرکی (Unter mut) و جسارت (Ubermut) تقسیم می‌کند. جادوی نجات بخشی که داستان پریان در اختیار خود دارد، طبیعت را به شیوه‌ای اساطیری داخل ماجرا نمی‌کند، بلکه به همراهی و همدستی آن با انسان آزاد شده اشاره می‌کند، انسان بالغ و مجرب این همراهی و همدستی را صرفاً در بعضی اوقات، یعنی آن دم که شادمان است، حس می‌کند؛ اما کودک با این همراهی و همنوایی طبیعت، نخست در داستان پریان روبرو می‌شود و همین امر او را شاد می‌کند.[۷]

منابع و مآخذ:

۱ـ ریخت شناسی قصه‌های پریان ـ ولادیمیر پراپ ـ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای ـ انتشارات توس ۱۳۶۷ ـ ص ۲۵ و ۲۴.
۲ـ ارغنون، شمارهٔ ۲ ـ تابستان ۱۳۷۳ ـ ص ۵۵ و ۵۶
۳ـ ارغنون، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، زمستان ۱۳۷۵ ـ ص ۲۵۹
۴ـ دوران، مضامین اصلی در زیباشناسی آدورنو ـ ص ۱۴ (شماره ۱۲ ـ سال ۱۳۷۵)
۵ـ حلقه انتقادی، دیوید کونزهوی ـ ترجمهٔ مراد فرهاد پور ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ ۱۳۷۱ ـ ص ۱۳۵
۶ـ ارغنون، شمارهٔ ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵
۷ـ همان ـ ص ۱۹ و ۱۸