Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 55
Autumn 2021
Research Article

The Relationship of Mythical and Modern Iranian Story: A Philosophical Perspective

Received: 22/06/2021
Accepted: 02/10/2021

Foad Moloudi[1*]

* Corresponding Author's E-mail: f_molowdi@yahoo.com

Abstract

In the present study, we have set out to depict the relationship of mythical and modern Iranian stories from the perspective of the philosophy of Art. Hegel, in his idealistic formation of the history of philosophy of Art, showed that in the primary stages of civilization, Art was the outcome of the connection of "absolute" and "essence." As a result, Art has failed to show absolute unity with "absolute." Along the same line, Heidegger and Lukács considered the distance between Art and "essence" as a sign of decline. Meanwhile, the members of the Frankfurt School, put forward new ideas in the Hegelian context of the time; they demonstrated that modern Art and literature, are moving away from reality and attempted to approach "essence," "universal," and "unity." In modernist stories, employing myth is one way to establish a relationship between "unity" and "universal" and so we experience deformation and disintegration of the contemporary world, we witness a flashback, a mythical unity in the shape of formal avant-gardism. From the same perspective, Hedayat and Golshiri are main representatives of two fundamental breaks in modern Iranian stories from 1300 to 1357. Along with modern deformation of the contemporaneous forms, they included

1. Assistant professor of Persian language and literature, The research and development institute of Assistant humanities –SAMT.
https://orcid.org/0000-0002-0186-3727

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 55
Autumn 2021
Research Article

flashbacks and Iranian myths, in the form of transformation and deconstruction, in their stories. The results indicated that these two authors, in a dialectical fashion, depicted both the spirit of modernity and the need for historical rereading and representation.

Keywords: Hegel, The Frankfurt School, myth, modernist story, universal, ideal, philosophy of art

Extended Abstract

Hegel's dissatisfaction with the art of his time reflects, on the one hand, the idealistic aspect of his philosophy and, on the other hand, its opposition to modern optimism. Hegel predicted that modernity leads to ultimate rationalization and the absolute soul will come to terms with itself. Although Hegel himself did not address this contradiction, his art theories led some of the twentieth-century thinkers to adopt newer formulations of the relationship between contemporary art and philosophy. The members of the "Frankfurt School" known as the advocates of "critical theory" have the most complex relation to Hegel's philosophy of art. Their literary and artistic views are on the one hand in a Hegelian tradition, and they were completely sympathetic to Hegel in that the mission of art is to discover essence, existence, and truth. However, they did not accept the impasse of modern art, and in a multifaceted effort sought to show in the works of art of their time the relation of critical modern art to genuine essence and consciousness. The Frankfurt School found that writers such as Joyce in the process of shaping the modern form, progressed dialectically. At the same time, inventing new fictional structures that disintegrated the modern world and the ever-changing world of the twentieth century, showed that the united and mythical world of the past has also been summoned in various ways in their modernist work. In the works of these authors, from the heart of the opposition of the modern and the absolute, and their apparent contradiction, a general

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 55
Autumn 2021
Research Article

unity is achieved, and through this unity it can be seen that the duality of form and content - which is the dominant basis of literary analysis, does not exist in the essence of art. This rereading of Hegel by the Frankfurters is one of their richest lesser-known achievements. If we look at the Persian modernist fiction from the perspective of the Frankfurt school and its relation to myth (from 1300 to 1357), we can say that Sadegh Hedayat and Houshang Golshiri are the main representatives of the two main breaks in Persian story.

The analysis of Hedayat's "Blind Owl" and Golshiri's "Innocents" revealed to us that these texts possess many of the brilliant aspects that the Frankfurters considered for modern art: the incoherence and disintegration of the modern in the form of the disintegration of the fiction form, the meaninglessness of the duality of form and content. Formal avant-garde and mythical recurrence, which are two opposing aspects, have been used simultaneously in the text, and from their contradiction, a dialectic has been formed that guarantees the general unity of the work. The representation of the unifying and mythical matter - regardless of its function - has created a "aura" for these texts and this aura has linked the text to a historical and mythical tradition and has summoned the spaces of the past to the present. The mythical nature of these texts has made them difficult, misunderstood, and obscure, and has led to the rebellion of the text against the simplification of the contemporary cultural industry. Rereading the past has helped critics of the present, and both are used to understand future possibilities. In the close connection between the past and the present, and the continuous and simultaneous rotation between the two, the originality of these texts and their openness has been realized. These texts constantly revolve around essences and absolutes that are beyond the reach of everyday reality and instrumental rationality. Pure moments are depicted in the text through which the reader can reach genuine ontological experiences.These texts escape easy access and

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 55
Autumn 2021
Research Article

have found a place in the discourse of the specificity of modernist texts. The combination of the above-mentioned aesthetic features - all of which derive from the dialectic of the forward and avant-garde form of movement, and its mythical backward movement - has enabled the two authors to make a connection between Iranian society and modernity. In other words, Hedayat and Golshiri are turning points that have shown the transformation of mythical foundations in contemporary Iranian society and have outlined the way we Iranians deal with these foundations. Rereading, rethinking and deconstructing these mythical foundations are the main features of the avant-garde of these two authors.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.20080360.1400.14.55.6.1

نسبت اسطوره و داستان مدرن ایرانی از منظری فلسفی

فواد مولودی [*۱]

(دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹ پذیرش:۱۴۰۰/۰۷/۱۰)

چکیده

در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم از منظری فلسفی، نسبت اسطوره و داستان مدرن ایرانی را نشان دهیم. هگل در صورت‌بندیِ ایدئالیستی خود از تاریخ فلسفهٔ هنر نشان داد که در مراحل آغازین تمدن، هنر نتیجهٔ پیوند «مطلق» با «کل جوهری» بوده است، اما در مراحل متأخر، مطلق از وحدت خلسه‌آور خود با کلیت به درآمده است و به‌تبع این، هنر نتوانسته است یگانگی مطلق با کلیت را نشان دهد. هایدگر و لوکاچ نیز متأثر از هگل بودند و گسست هنر معاصرشان از ذات را نشانهٔ زوال می‌دانستند، اما اعضای مکتب فرانکفورت آرای جدیدی طرح کردند و نشان دادند که هنر و ادبیات مدرن به انحای مختلف از واقعیت فاصله گرفته و برای پیوند با ذات، کلیت و وحدت کوشیده است. در داستان مدرنیستی یکی از راه‌های برقرای نسبت با وحدت و کلیت، نمایش اسطوره در داستان است. در این داستان‌ها به موازات فرم‌زدایی و نمایش ازهم‌گسیختگی جهان معاصر در فرم تازه، شاهد حرکت به گذشته نیز

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

* f_molowdi@yahoo.com
https://orcid.org/0000-0002-0186-3727

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی، س۱۴، ش۵۵، پاییز ۱۴۰۰ (صص ۱۰۱-۱۳۹)

هستیم و وحدت اساطیری در قالب آوانگاردیسم فرمی نشان داده می‌شود. این دیالکتیک خود متضمن وحدت است. از این منظر، در داستان مدرن ایرانی، از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ش، هدایت و گلشیری نمایندهٔ اصلی دو گسست بنیادین هستند که هم‌زمان با فرم‌زدایی مدرن از فرم‌های رایج زمانهٔ خود، رجعت به گذشته نیز داشتند و اسطوره‌های ایرانی را در قالب استحاله و واسازی، در آثار خود گنجاندند. در مقالهٔ حاضر، نشان داده‌ایم که این دو نویسنده در حرکتی دیالکتیکی، هم روح امر مدرن و هم ضرورت بازنمایی و بازخوانی امر تاریخی را نشان داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: فلسفهٔ هنر، هگل، مکتب فرانکفورت، اسطوره، داستان مدرنیستی، کلیت، ایدئال.

۱. مقدمه

در مقالهٔ حاضر می‌کوشیم نسبت اسطوره و داستان مدرن فارسی را از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ش، از منظر فلسفی نشان دهیم، اما پیش از آنکه به تحلیل نسبت آرای فیلسوفان هنر با داستان مدرن ایرانی بپردازیم ذکر سه نکته ضروری است: نخست اینکه، در مقالهٔ حاضر فقط نسبت اسطوره را با داستان مدرن ایرانی درنظر داریم؛ یعنی داستانی که از فرم رئال و کلاسیک درگذشته باشد و به انحای مختلف، شیوه‌های فرم‌زدایی و خلاقیت مدرنیستی را بتوان در آن یافت. این نوع از داستان از آن جهت برای ما مهم است که بتوانیم هم‌زمان در آن، پیش‌روی در قالب خلاقیت فرمی مدرن، و پس‌روی در قالب رجعت به اساطیر را نشان دهیم تا دیالکتیکِ سازندهٔ وحدت در آن نمایان شود. دوم اینکه، نگاه ما به اسطوره فراتر از اسطوره‌شناسی کلاسیک میرچا الیاده و حتی نقد کهن‌الگویی یونگ و هم‌فکران اوست. در رویکرد این اندیشمندان، نقد تا آنجا پیش می‌رود که نشانه‌ها و عناصر اسطوره‌ای در متن موردنظر شناسایی و پیوندها آشکار

شود، اما در فلسفهٔ هنر، این نوع از نقادی مقدمهٔ کار است و بحث اساسی در این است که رجعت به اساطیر چه تأثیری بر زیبایی‌شناسی اثر دارد و چه نسبتی را میان اثر ادبی و امر مدرنِ اجتماعی برقرار می‌کند؛ یعنی نقطهٔ پایانی نقد یونگی، قدم آغازین برای فلسفهٔ هنر است و فهم کهن‌الگوهای متن، ابزار کار است.

سوم اینکه، در داستان مدرنیستی بحث اساسی بر سر چگونگی مواجههٔ نویسنده با اسطوره و کیفیت واخوانی و انعکاس آن در جهان معاصر است، نه نشان دادن ارتباط خنثاوار آن با داستان مدرن. در این نوشتار قصد داریم چگونگی «استحاله» و «واسازی» اسطوره را در داستان مدرن نشان دهیم و معلوم کنیم که بستر اسطوره‌ای چگونه در لایه‌های زیرساختی این متون نفوذ می‌کند و در فرایند آفرینش آن‌ها و نیز در فهم بن‌لایه‌هایشان کارکرد می‌یابد. در این رویکرد، اسطوره بستری است که داستان مدرن از دل آن زاده می‌شود اما دلالت و کارکرد این بستر در روزگار معاصر، همان چیزی نیست که در خود اسطوره بوده است. اسطوره آن‌گاه که به داستان مدرن راه می‌یابد اشباع می‌شود، بازنگری می‌شود، مستحیل می‌شود، واسازی می‌شود و در مواردی دلالت‌ها و کارکردهای وارونهٔ آن می‌تواند معناسازی کند. در این حالت، اگر اسطوره از زمینهٔ سنتی خود کنده شود، حتی می‌تواند مبنای فهم مناسبات اجتماعی نوین نیز باشد. در نسبت میان اسطوره و داستان مدرن، تمامیت جهان کهن، مطلق آن و آگاهی‌ای که در هماهنگی و وحدت انسان و جهان جای گرفته است، در تقابل با سوبژکتیویتهٔ معاصر و کنده شدن انسان از هستی و طبیعت قرار می‌گیرد. نویسندهٔ آگاه در حین برجسته‌سازی این تقابل، زیبایی‌شناسی ویژه‌ای نیز عرضه می‌کند و در بیانی داستانی و استعاری، نسبت ذات (مطلق، امر اصیل، آگاهی اصیل) را با فرهنگ تکنولوژیک و خرد سوژه‌محور معاصر می‌سنجد.

۲. بحث وبررسی

۲ـ۱. چند صورت‌بندی در باب نسبت فلسفهٔ هنر با نمایش اسطوره در داستان مدرن

اگر از منظر فوق به نسبت اسطوره با داستان مدرن ـ به‌مثابهٔ بخشی از هنر معاصر ـ بنگریم، می‌توانیم بگوییم که اندیشهٔ الیاده، یونگ و دیگر اندیشمندان هم‌فکر با آن‌ها برای تحلیل نسبت اسطوره و داستان مدرن چندان کارا نیست؛ و بدین سبب در مقالهٔ حاضر از نظرگاه فلسفهٔ هنر به موضوع می‌پردازیم: می‌توان گفت نخستین فیلسوفی که به‌صورتی نظام‌مند و منسجم به نسبت میان قدیم و جدید اندیشید، هگل بود. هگل در تقابل با رویکرد استعلایی[۱] و تقریباً غیرتاریخی کانت، در رویکردی تاریخ‌مند ایدئالیسمی مطلق[۲] را پی‌ریزی کرد. او در *فلسفهٔ تاریخ* خود مدعی بود که تمام نظام‌های فلسفی پیش از او ناقص و ابترند و کامل‌ترین نظام فلسفی بشر را خود او بنیان نهاده است. هگل پا را از این نیز فراتر گذاشت و معتقد بود چون نظام فلسفی او «آشتی روح» در دورهٔ نهایی تمدن بشر را پیش‌بینی کرده است عملاً آخرین نظام فلسفی کامل نیز خواهد بود (Hegel, 1985: 93-95).

ایدئالیسم مطلق در اندیشهٔ هگل، تاریخ‌مند است. هگل در کتاب *پدیدارشناسی روح* ـ که پیوندی عمیق با «فلسفهٔ تاریخ» او دارد ـ در بحث از «روح»[۳] امر کلی را در سیری تاریخی بررسی می‌کند و مراحلی کلی را برای آن معین می‌کند: دورهٔ آغازین که انسان در آن با هستی و طبیعت و جهان پیرامونش به‌شکلی خودانگیخته و خودجوش و طبیعی، متحد و یگانه است. مطلق هنوز شکاف یا انشقاقی را تجربه نکرده و جهان در حالت یگانگی اسطوره‌ای است. فرد در این جهان خودفرمان است و با اخلاق عینی زندگی می‌کند. اخلاقی که تفاوتی میان ارادهٔ فرد و خواست جمعی نمی‌نهد. جزء مظهر

کل است و کل را در خود دارد (تقریباً جهان پیشاسقراطی یا همان جهانی که هومر تصویرش کرده است). دورهٔ جدایی نتیجهٔ گسستِ ناشی از تفکر و تأمل است و انسان با یاد گرفتن اندیشه‌ورزی و خودآگاهی از هستی‌اش کنده می‌شود. مطلق در سیر خود به سوی خودآگاهی، تناقض را در درون خود می‌یابد و به‌ناچار از حالت استغراق در کلیت درمی‌آید و شکاف و شقاق را تجربه می‌کند. در مرحلهٔ بیگانگی، نهادهای مختلف اجتماعی ـ با انواع و اقسام اصول و قواعد و شیوه‌های تعیین مرجعیت ـ انسان را از خودش دور و بیگانه کرده است و تضاد میان انسان و مرجعیت غیر را شکل داده است. هگل معتقد بود بشر در دورهٔ پایانی حیات اجتماعی‌اش دوباره به آشتی با خود و جهان می‌رسد و جهان عقلانی می‌شود و به این فرایند عقلانی‌سازی نیز آگاه می‌شود. در اندیشهٔ هگل، با از انقلاب فرانسه این فرایند آغاز شده است و ما در مرحلهٔ نهایی آشتی به‌سر می‌بریم که قرار است در آن، امر مطلق ـ چنان‌که مطلق است ـ در زندگی اجتماعی و در حیات ذهنی ما جاگیر شود و روح کلی خود را به‌مثابهٔ روح کلی عرضه کند (Hegel, 1977: 257-263).

این نظام فلسفی مبتنی‌بر «روح مطلق» که هگل در پدیدارشناسی روح بنیان نهاده بود، در کتاب *زیبایی‌شناسی* او به هنر نیز تسری داده می‌شود و هگل آرای اصلی خود در باب فلسفهٔ هنر را در آنجا شرح می‌دهد (*زیبایی‌شناسی* را دانشجویان هگل مکتوب و جمع‌آوری کرده بودند و نتیجهٔ درس‌گفتارهای سالیان متمادی او در دانشگاه بود). هگل در *زیبایی‌شناسی* می‌کوشد نسبت میان مطلق و هنر را معلوم کند. به‌دیگر سخن، در سرتاسر این کتاب بحث بر سر این است که مطلق و ادوار تاریخی‌ای که برمبنای نسبت بشر با این روح شکل‌گرفته‌اند چه نسبتی با هنر دارد؟ هگل بیان می‌کند که در طول تاریخ، دین و فلسفه و هنر سه شکل اصلی تجلی روح مطلق بوده‌اند و مادامی که

بپذیریم ایدهٔ «زیبا» تحقق یا تجلی مطلق است باید بتوانیم تاریخ‌مندی و شیوهٔ تحقق تاریخی این امر را نشان دهیم. هگل در پاسخ به این پرسش، سه دورهٔ کلی هنر سمبولیک (هنر مصر و هند که بنیادی‌ترین شکل هنر بشر است) هنر کلاسیک (هنر یونان) و هنر رمانتیک (هنر غرب دورهٔ مسیحی تا زمان خود هگل، یعنی قرن نوزدهم) را تعیین می‌کند. از نظر او در سه دورهٔ مذکور آنچه جایگاه هنرمند را تعیین می‌کند شیوهٔ مواجههٔ او با مطلق و میزان توان او در برساختن این امر کلی است. هگل بدین سبب هومر، سوفوکلس، دانته، شکسپیر و دیگر نوابغ ادبی ادوار مختلف را می‌ستاید که بیشترین نسبت را با روح مطلق داشته و درپی تجلی ایده و آگاهی کلی بوده‌اند. به‌دیگر سخن، این نوابغ هدف غایی هنر را برآورده شدن نیاز انسان به مطلق دانسته‌اند. در تاریخ فلسفه، نظام فکری هگل نخستین نظامی است که برای هنر و زیبایی برآمده از طبع انسانی ـ کانت عمدتاً زیبایی طبیعت را ارج می‌نهاد و آن را والا می‌دانست ـ کارکردی والا قائل می‌شود و آن را حتی والاتر از فلسفه و شناخت قرار می‌دهد. هگل اما به دوران خویش خوش‌بین نیست و آن را دورهٔ انحطاط هنر والا می‌داند. در نظر او، در قرن نوزدهم، پیوند هنر با مطلق گسسته است و هنر گرفتار بیگانگی شده است. هنر این دوره زوالِ انسجام فرهنگ را نشان می‌دهد و دیگر از جوهر کلی و وحدت ذاتی انسان و جهان در آن نشانی نیست. هگل به هنر مدرن خوش‌بین نبود و پایان دورهٔ رمانتیک را پایان هنر می‌دانست؛ هنری که دیگر تجلی‌گاه مطلق و عرصهٔ روح کلی نیست (Hegel, 1975: 13-79).

آشکار است که ناخشنودی هگل از هنر زمانه‌اش، ازیک‌سو وجه ایدئالیستی فلسفهٔ او را نشان می‌دهد و از جانبی دیگر در تقابل با خوش‌بینی او از دوران مدرن است. هگلی که در فلسفه‌اش پیش‌بینی می‌کرد که دوران مدرن می‌تواند به نهایت

عقلانی‌شدگی برسد و در آن روح مطلق با خودش به وفاق خواهد رسید، در درس‌های فلسفهٔ هنر خود از عقیم شدن هنر در قرن نوزدهم می‌نالد و معتقد است هنرمندان زمانه‌اش از مطلق گسیخته‌اند و نمی‌توانند روح آن را فراچنگ آورند. هرچند خود هگل به این تناقض نپرداخت، اما زمینه‌ای که او در باب اندیشه‌ورزی دربارهٔ هنر فراهم کرده بود سبب شد برخی از متفکران قرن بیستم که متأثر از او بودند، صورت‌بندی‌های جدیدتری از نسبت هنر معاصر و فلسفه عرضه کنند. آن‌ها حتی در مواردی توانستند از میان آثار مدرن معاصر خود ایده‌هایی را استخراج کنند که نه‌تنها بیشترین نسبت را با روح امر مدرن داشت، بلکه ضرورت پرداختن به روح مطلق تاریخی را نیز ـ در تقابل با انحطاط و اضمحلال فرهنگ ابزاری روزگار معاصر ـ بهتر از هر جای دیگری نشان می‌داد. به‌دیگر سخن، این آثار ادبی واجد دو سویهٔ اساسی بودند: سویهٔ نخست اینکه از هر جهت آثاری مدرن بودند و روح امر مدرن را در خود نمایش می‌دادند؛ و سویهٔ دوم آنکه رویکردی انتقادی به امر مدرن داشتند و بحران معنای آن و سرگشتگی‌ها و اضطراب‌های آدم‌های آن را نیز به وجهی مدرن در خود منعکس می‌کردند. تأثیر فلسفهٔ هنر هگل را به‌صورت آشکار یا پنهان در اندیشه‌های گئورگ لوکاچ جوان، مارتین هایدگر، والتر بنیامین، هربرت مارکوزه و تئودور آدورنو می‌توان یافت.

آرای لوکاچ و هایدگر هرچند نسبتی آشکار با اندیشهٔ هگل دارد، اما چندان با مبانی نظری و حوزهٔ کاربرد این مقاله مرتبط نیست و ما در اینجا به اختصار اشارتی به آن‌ها می‌کنیم و پس از آن می‌کوشیم آرای اصحاب نظریهٔ انتقادی را (بنیامین، مارکوزه و به‌ویژه آدورنو) را به بحث بگذاریم که می‌تواند مبنایی مناسب برای موضوع این نوشتار باشد. لوکاچ جوان در نخستین اثر خود، *جان و صورت*، آشکارا دنباله‌رو هگل است.

ایدهٔ اساسی این کتاب را می‌توان در این نکته خلاصه کرد که جهان مدرن از ذات بریده است و نسبتش را با روح مطلق ازدست داده است. این جهان دیگر اصالت ندارد و در پس هیاهوی ظواهر فریبندهٔ آن از حدود روزمرگی فراتر نمی‌رود و دردناک‌تر از این، نویسندگانش نیز نتوانسته‌اند به این واقعیات روزمره و تجربیات خود «فرم» بدهند و جهانی ثانوی یا خیالی بیافرینند که هرچند واقعیت ندارد، اما بامعناتر و به‌تعبیر خود لوکاچ «ذاتی»تر از زندگی سرد روزمره و واقعیات آن باشد. لوکاچ ناامید از داستان و شعر، در این اثر خود «جستارنویسی» را پیشنهاد می‌کند و جستار را نوعی ادبی می‌داند که شاید بتواند این بحران یا خلأ را پرکند (لوکاچ، ۱۳۹۷). هرچند لوکاچ در بخش نخستین *نظریهٔ رمان* باز حسرت ذات و مطلق را می‌خورد و برای روزگارانی مویه سر می‌دهد که « آسمان پر ستاره نقشهٔ تمام راه‌های ممکن بود» (لوکاچ، ۱۳۹۴: ۱۵)، اما در ادامهٔ کتاب نشان می‌دهد که از رؤیای یونان باستان و نوستالژی آن دست کشیده و فرمی را یافته است که می‌تواند روح جهان معاصر را نمایش دهد. برای لوکاچ این فرم، رئالیسم تولستوی و به‌ویژه داستایوفسکی است؛ رئالیسمی که به‌زعم لوکاچ همچون ظرفی بزرگ است که همهٔ امور انسانی و اجتماعی روزگار معاصر را در دل دارد و با مداقه در آن، روح کلی این روزگار را در آن می‌توان به‌چنگ آورد و هم‌زمان از دل کشف تناقض‌های موجود در روابط انسانی آن می‌توان انحطاط جامعهٔ بورژوا را نیز نشان داد (لوکاچ، ۱۳۹۴).

اگر از تفاوت ایدئولوژیک لوکاچ ـ به‌خصوص لوکاچ دورهٔ دوم ـ و مارتین هایدگرِ هستی‌شناس درگذریم می‌توانیم بگوییم هایدگر نیز در فلسفهٔ هنرش شباهت و نزدیکی زیادی به لوکاچ دارد: هایدگر که بزرگ‌ترین غفلت فلسفه را نادیده گرفتن بحث «هستی» می‌دانست نسبت‌به سوبژکتیویته و خودمختاری فرد در جهان مدرن بدبین بود

و می‌گفت سوبژکتیویته نه‌تنها اسطوره‌ها را ریشه‌کن و الاهیات را منحل کرده است، بلکه راه رسیدن به ذات چیزها و ازجمله به ذات خود انسان را هم بریده است. نتیجه، یا به‌بیان دیگر، بدبختی زمان حاضر وانهادگی و پرتاب‌شدگی انسانی است که به زندگی نااصیل در یک جهان درک‌ناشدنی محکوم شده است. به‌تبع این، انسان به دازاینی غرق‌شده در واقعیت و موجودی نسیان‌زده و ناسازگار با تمامیت تبدیل شده است؛ دازاینی که تمامیت را فراموش کرده و با هستی رابطه‌اش را گسسته است. هایدگر با چنین نظرگاهی به هنر و ادبیات مدرن می‌نگریست و می‌گفت در برابر آن و جنبش‌های آوانگاردش به بن‌بست رسیده است. (ژیمنز، ۱۳۹۳: ۲۹۸ـ ۳۰۳). بدین ترتیب لوکاچ و هایدگر نشان می‌دهند که با داستان مدرن شکل‌گرفته در قرن بیستم کاری ندارند و به آن نمی‌اندیشد؛ و ما نیز به‌دلیل این‌که نوشتار حاضر در باب این گونهٔ مدرن داستان است دیگر به آن‌ها نمی‌پردازیم.

در این میان، می‌توان گفت که اعضای «مکتب فرانکفورت» یا همان «نظریهٔ انتقادی» پیچیده‌ترین نسبت را با فلسفهٔ هنر هگل برقرار کردند (البته در دستگاه انتقادی این افراد به همین میزان می‌توان نسبت پیچیدهٔ آن‌ها را با متفکرانی همچون کانت و نیچه نیز نشان داد که چون در موضوع مقالهٔ حاضر نمی‌گنجد از بحث دربارهٔ آن کاملاً صرف‌نظر می‌کنیم). دیدگاه‌های ادبی و هنری این افراد ازیک‌سو در زمینه‌ای هگلی قرار دارد و آن‌ها در این باب که رسالت هنر، کشف ذات یا هستی یا حقیقت است کاملاً با هگل همدل بودند، اما بن‌بست هنر مدرن را از او نمی‌پذیرفتند و در تلاشی چندوجهی درپی آن بودند که در آثار هنری زمانهٔ خود، نسبت هنر مدرن انتقادی را با ذات و آگاهی اصیل نشان دهند. برای پی گرفتن بحث در این مقاله، در بین اعضای این مکتب، نگاهی اجمالی به آرای سه نفر از آن‌ها، یعنی بنیامین، مارکوزه و آدورنو ـ که

نوع وابستگی‌شان به مکتب فرانکفورت و مؤسسهٔ پژوهش‌های اجتماعی آن یکسان نبود ـ الزامی است:

آن‌ها می‌کوشیدند شیوه‌هایی را که هنر مدرن از طریق آن‌ها توانسته بود علیه صنعت فرهنگی و بحران معنای معاصر شورش کند نشان دهند و در فرایند این تبیین بود که آن‌ها هم سویهٔ آزادی‌بخش هنر مدرن را صورت‌بندی کردند، هم توانستند چرایی و چگونگی تلاش نویسندگان مدرنیست برای پیوند دادن آثارشان به دنیای اسطوره‌ای و وحدت‌مند روزگاران گذشته را نشان دهند. اعضای این مکتب در فرایند این تبیین دو دسته متن را پیش چشم داشتند: نخست آثاری همچون اثار بکت و پروست که درنهایت فرم‌زدایی رایج بودند. پروست با بهره‌گیری از صناعات جدیدی همچون زمان‌پریشی و انواع تک‌گویی‌هایی متصل به ذهن شخصیت، فرم‌های رئالیستی و قالبی گذشته را کنار نهاده بود و بکت با حذف طرح و پی‌رنگ‌های رایجِ پرتعلیق، با محدود کردن نمایشنامه‌هایش به دیالوگ‌های تکراری و پر از خلأ و سکوت، و البته به‌طوری ویژه، با نمایش عریان موقعیت‌های کلبی مسلک و فاصله‌گذاری‌های آگاهانه (بهترین نمونه‌های آن در *انتظار گودو*، *دست آخر* و *آخر بازی* است) پوچی تراژیک روزگار معاصر را نشان داده بود و درعین‌حال، آزادی و رهایی از این پوچی را غایت هنر می‌دانست (بکت، ۱۳۵۶). دستهٔ دوم نیز آثاری همچون داستان‌های جویس و فاکنر بودند که درعین استفاده از تمام اشکال نوین روایی و سنت‌شکنی‌ها و فرم‌زدایی‌هایی رایج در آن‌ها، نویسندگانشان همیشه به شدیدترین شکل ممکن، پیوندی چندلایه و پیچیده با اساطیر و ایده‌های روزگاران گذشته برقرار می‌کردند.

در اینجا این دستهٔ دوم، موردنظر ماست، اما پیش از هر چیز باید پرسشی اساسی را که در ظاهر محمل تناقضی درونی است پاسخ دهیم و این پاسخ، مبنای نظری و اصلی

ما در تحلیلی خواهد بود که در این مقاله به آن می‌پردازیم. اگر نویسندگان این آثار مدرنیستی در فرم آثارشان تا بدین حد از فرم‌های رایج زمانه (فرم‌های کلاسیک، رئالیستی، رمانتیک و غیره) فاصله گرفته‌اند و اگر این‌همه کوشیده‌اند تا فرم‌های ازهم‌گسیخته و ریخت‌های پاشانی را ابداع کنند که متناسب با ازهم‌گسیختگی جهان درونی و بیرونی آدم‌های قرن بیستم باشد، چرا این‌همه اصرار دارند ایده‌های جهان کهن اساطیری (اسطوره‌های یونانی و ایده‌های کتاب مقدس) را در بطن این آثار مدرنیستی بگنجانند و چرا در پیوند دادن درونی آثارشان با این جهان‌های متعلق به روزگاران گذشته این‌همه می‌کوشند؟

پاسخ به این پرسش می‌تواند یکی از خطوط کم‌ترپیدای پیوند فرانکفورتی‌ها را با هگل روشن کند. تلاش برای یافتن فرم جدید در این آثار، در راستای همان دغدغهٔ هگل است که پیش‌تر گفتیم. او می‌کوشید فرم متناسب با امر مدرن را در قرن نوزدهم بیابد و نمی‌یافت و به همین سبب از هنر و ادبیات زمانهٔ خودش سرخورده بود و نگاهش بیشتر به نوابغ گذشته بود که فرم زمانهٔ خودشان را یافته بودند. فرانکفورتی‌ها دریافته بودند که تلاش نویسندگانی همچون جویس و فاکنر یکی از اشکال فرم‌یابی متناسب با امر مدرن است (سبک داستان‌نویسی کافکا هم یک نوع از این شکل‌دهی است، و سبک بکت و دیگران نیز اشکال متنوع دیگر)، اما مزیت جویس و فاکنر در آن است که در این فرایند شکل‌دهی، به‌شکلی دیالکتیکی پیش رفته‌اند؛ هم‌زمان و توأمان با ابداع صناعات داستانی جدید و متنوعی که ازهم‌گسیختگی امر مدرن و دنیای دائماً دیگرگون‌شوندهٔ قرن بیستم را نشان می‌دهد، دنیای وحدت‌مند و اساطیری گذشته و ایده‌های کلان آن را نیز به طرق مختلف در اثر مدرنیستی خود احضار می‌کردند تا درعین نمایشِ تکثرِ امر مدرن، سویهٔ وحدت‌مند ذات یا مطلق یا هستی را نیز که داشت

فراموش می‌شد به سطح آگاهی برسانند. در آثار این نویسندگان، از دل تقابل امر مدرن و امر مطلق، و تناقض ظاهری آن‌ها، وحدتی کلی حاصل می‌شود و از طریق این وحدت می‌توان دریافت که دوگانه‌سازی فرم و محتوا ـ که مبنای غالب تحلیل‌های ادبی و هنری بوده است ـ در ذات هنر وجود ندارد. بدین سبب است که در این آثارِ به‌شدت مدرنیستی، همواره گذشته احضار می‌شود و این تقابل، نه سازندهٔ دوگانگی یا تناقض، بلکه برعکس آن، متضمن وحدت متن ادبی است. این بازخوانی هگل از جانب فرانکفورتی‌ها یکی از غنی‌ترین دستاوردهای کم‌ترپیدای آن‌هاست.

بحث یا مدعای مذکور را در چند مفهوم اساسی در اندیشهٔ بنیامین و مارکوزه و آدورنو می‌توان پی‌گرفت. ایدهٔ اصلی بنیامین را که مرتبط با بحث حاضر باشد در مفهوم‌سازی او از اصطلاح «هاله» می‌توان نشان داد؛ ایده‌ای که بنیامین در مقالهٔ «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» بسطش داد. از نظر بنیامین «هاله» همان چیز اثیری و غیرمادی و تعریف‌گریزی است که بر گرد اثر هنری اصیل قرار می‌گیرد و به آن اصالت و تقدس می‌دهد. هاله دلالت بر وحدت زمانی و مکانی اثر دارد و به آن یگانگی می‌بخشد، خصلتی انتقال‌ناپذیر دارد، سنت را در خود دارد و مخاطب در برخورد با آن، عمیق‌ترین تجربهٔ زیباشناختی را تجربه می‌کند. بنیامین این مفهوم را بیشتر دربارهٔ آثار هنری غیرادبی (نقاشی، مجسمه‌سازی، نگارگری و حتی می‌شود گفت موسیقی) به‌کار می‌گیرد و معتقد است در دل صنعت فرهنگی شکل‌گرفته در قرن بیستم که امکان انواع کپی‌برداری‌ها از این آثار را ممکن ساخته است، انتقال سنتی اصالتِ هاله کم یا ناممکن شده و این به تجربهٔ عمیق زیباشناختی لطمه زده و هنر را سطحی کرده است (ژیمنز، ۱۳۹۳: ۳۰۸ـ ۳۱۰). حال اگر مفهوم هاله را به آثار ادبی تسری دهیم شاید بتوان نتیجه گرفت که این هاله در آثار ادبی گذشته نیز ـ و به‌ویژه در آثاری که وحدت و کلیت

جهان گذشته را در خود دارند ـ هست و همواره خواننده را در فضایی وحدت‌مند قرار می‌دهد که در دنیای مدرن نشانی از آن نیست (*ایلیاد و اودیسهٔ* هومر، *شاهنامهٔ* فردوسی، گاثاها و وندیداد *اوستا* و امثالهم).[۴] پس نویسندهٔ مدرنیست با احضار ایده‌ها و فضاهای این آثار در فرم مدرن اثر خود، عملاً دو کار را هم‌زمان با همدیگر انجام داده است: اثری دوسویه آفریده است که به‌موازات فرم‌زدایی مدرن و نمایش ازهم‌گسیختگی جهان معاصر در آن، حرکت به گذشته نیز دارد و وحدت اساطیری را در قالب آوانگاردیسم امروز نشان می‌دهد؛ و طبیعتاً نتیجهٔ این حرکت دیالکتیکی، رسیدن به وحدت کلی اثر است که از دل تضاد اجزا درآمده است. کار دوم اینکه، هنرمند به‌طرزی هوشمندانه بخشی از هالهٔ آثار کهن را در دل اثر خود می‌گنجاند و به‌نحوی برای اثر خود که متضمن نمایش توأمان گذشته و اکنون است، هاله‌سازی می‌کند (شیوهٔ کار نویسنده در پیوند دادن اثرش با گذشته، شرط اساسی توفیق اوست. بسیاری نمی‌توانند از سطح درگذرند و کارشان ابتر می‌ماند).

مارکوزه نیز به اعتبار وابستگی‌اش به مفهوم «ایده» در زمینه‌ای هگلی است و به اعتبار نقش ویژه‌ای که برای آزادی‌بخشی هنر قائل بود فراهگلی است. او همچنین رابطهٔ پیچیده‌ای با کانت و مارکس و فروید دارد. دو مفهوم «بیگانگی» مارکس و «سرکوب» فروید، نقطهٔ عزیمت او در نظریه‌پردازی‌اش دربارهٔ فلسفهٔ هنر است. ازیک‌طرف باور دارد که نظام تولید و مناسبات اجتماعی جدیدِ برآمده از آن، انسان معاصر را از خود بیگانه کرده است؛ و ازطرفی‌دیگر با فروید هم‌داستان است که تمدن نتیجهٔ سرکوب لیبیدو و چشم‌پوشی از اصل لذت بوده است. مارکوزه در تلفیق فروید و مارکس به نتیجه‌ای جالب می‌رسد: تمدن در قرن بیستم نعل وارونه زده و از دری دیگر درآمده است و با «آزادسازی اصل لذت» به انحای مختلف، دوباره آن را به

خدمت اقتصاد و صنعت اجتماعیِ پول‌سازی درآورده است و انسان را به شدیدترین شکل ممکن، گرفتار «سرکوب مضاعف» و دور باطل کرده است. او معتقد بود برای رهایی از این وضعیت، باید ایدهٔ موردنظر هگل را پیش چشم بداریم و از آن نیز فراتر برویم. اگر جهان واقعیت جهان روزمرگی و مصرف است، هنر مدرن باید در تقابل با آن، جهان ایدئال‌هایی همچون نیکی، عشق، فداکاری و شهامت باشد و ترسیم این ایدئال‌ها حتی اگر فقط از حیث نظری باشد باز مفید است و می‌تواند آگاهی‌بخش باشد. بدین سان هنر از واقعیت برمی‌گذرد و تنها جایی است که می‌توان در آن امکان آرمان‌شهر و میل به تغییر را یافت (Marcuse, 1955).

اگر از منظر مارکوزه نیز به بحث حاضر بنگریم به نتیجه‌ای جالب می‌رسیم. نویسندگانی همچون جویس و فاکنر با احضار گذشته در اکنون، عملاً در یک متن، دو جهان واقعیت و ایدئال را کنار هم می‌نهند و در حین نمایش واقعیتِ روزمرگی مشقت‌بار و پیش‌پاافتادهٔ انسان معاصر، جهان ایدئال‌های اساطیری را نیز نشان می‌دهند و زمانی که این دو را در کنار هم ـ یا به تعبیر بهتر در دل هم ـ قرار می‌دهند آیرونی ویژه‌ای شکل می‌گیرد که آینهٔ تمام‌نمای روزگار معاصر است و درعین‌حال از نوستالژی نیز فاصله می‌گیرد. برای مثال در اولیس جویس، هجده فصل رمان با هجده دفتر ادیسه تطبیق می‌کند و شخصیت‌ها هم بر الگویی اسطوره‌ای سوارند: «آقای بلوم با اولیس افسانه‌ای پیوند می‌یابد و پرسه‌زدن‌هایش در دوبلین، همانند اولیس انگاشته می‌شود که پس از جنگ تروا در راه بازگشت به خانه گرفتار بادهای ناموافق مدیترانه گشته و سرگردان شده بود. استیون ددالوس جوان با تلماخوس اسطوره همانندی دارد و زن بلوم، مالی، همان پنلوپهٔ اسطوره است» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱۰۷۳ـ ۱۰۷۴). نسبت این شخصیت‌ها با الگوهای اسطوره‌ای‌شان همان آیرونی ویژه را می‌سازد. مثلاً نسبت مالی

بلومِ عیاش با الگوی اسطوره‌ای‌اش که مظهر وفاداری است؛ یا نسبت آقای بلومِ طمع‌کار و روزمره با اولیسِ قهرمان. بدین گونه است که جویس در اثر سترگ خود، *اولیس*، فضایی آکنده از اسطوره می‌سازد و به‌مدد استحالهٔ اسطوره، به ماجرایی معمولی معانی متعدد می‌افزاید و واقعه‌ای داستانی را به کلیت تاریخ و اسطورهٔ مغرب‌زمین پیوند می‌زند.

نام آدورنو به نام مؤسسهٔ پژوهش‌های اجتماعی و مجلهٔ آن، و نیز به نام دوست و همکار نزدیکش، ماکس هورکهایمر، گره خورده است. بسیاری از اندیشمندان تلاش‌های فلسفی آدورنو برای فهم امر سیاسی و امر هنری مدرن را رساترین صدای نظریهٔ انتقادی می‌دانند و برخی نیز معتقدند که کتاب *دیالکتیک روشنگری* او و هورکهایمر یکی از اصیل‌ترین پژوهش‌های قرن بیستم است. این کتاب کوششی است برای نشان دادن خصلت دیالکتیکی عقلِ برآمده از روشنگری؛ روشنگری‌ای که کانت به «درآمدن آدمی از نابالغی خویشتن» تعریفش می‌کرد و نابالغی را «ناتوانی آدمی در به‌کار گرفتن خرد می‌دانست» خردی که «نیازی به هدایت و ارشاد دیگری ندارد» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۶: ۱۲۵)، اما این دو نشان دادند که عقل روشنی‌یافته موجد سویه‌ای «اسطوره‌ای» و خطرناک نیز هست. عقل در ذات خود اسطوره را دارد و اسطوره در تعریف آنان هر چیز غیرعقلانی و خیالی است، هر چیزی که افسون می‌کند و سویه‌ای آنیمیستی دارد. هرچند عقل روشنگری مدعی افسون‌زدایی از دنیا و حذف آنیمیسم (جان‌گرایی) بود، اما دیالکتیک عقل و اسطوره در دورهٔ روشنگری نیز حکم‌فرمایی می‌کرد و دست‌برقضا این عقلانیت در ذات خود خطرناک‌ترین اسطوره‌ها را نهفته داشت؛ برای مثال، اسطورهٔ نازیسم که از هر جهت مبتنی‌بر دیگری‌سازی بود و از دل خرد روشنی‌یافته برآمده بود (همان: ۲۰ـ۲۳).

به همان اندازه که حرکت فلسفی آدورنو به جانب امر سیاسی، دلهره‌آور و مضطرب‌کننده است،[۵] نگاه فلسفی او به امر هنری امیدوارکننده است. آدورنو در کتاب *نظریهٔ زیبایی‌شناسی* هنر را آزادی‌بخش و نقطهٔ مقابل استبداد سیاسی می‌داند. او در این اثرش ـ که مجموعه‌ای از آرای مختلف هنری اوست ـ اعلام می‌کند که هنر ریشه‌ای‌ترین و اصیل‌ترین خصلت مدرنیته را در خود دارد و از هر جهت باید از آن دفاع کرد. امر مدرن امری پیچیده است که در بستری تاریخی می‌توان فهمش کرد و بدین سبب است که باید از هنری دفاع کرد که پیچیده، مبهم، چندلایه و متکی بر امر تاریخی باشد. آدورنو به پروست و به‌خصوص به جویس نظر دارد و ابهام و دشوارفهمی و تاریخ‌مندی کار جویس را نشانهٔ فهم توأمان امر مدرن و امر تاریخی می‌داند. کتاب به بکت تقدیم شده است و شکستن فرم‌های رایج به‌دست نویسندگانی همچون او و جویس نشانهٔ تلاش برای نمایش پوچی واقعیت و ضرورت احیای امر اصیل دانسته می‌شود. آدورنو در زمینه‌ای هگلی روی‌گردانی از واقعیت نااصیل و نقد روزمرگی‌های کاذب را ضروری می‌داند، اما در چرخشی آوانگارد، پیوسته یادآور می‌شود که ادبیات قرن بیستم درعمل توانسته است این نظام نقادی را هویدا کند. از نظر آدورنو باید مدرن بود و ادبیات مدرن حقیقت را در خود دارد و با نفی جهان واقعیت، خود را معنا می‌دهد و به مطلق، حقیقت و ذات نزدیک می‌شود. متون دشوار و دیریاب کارکردی سیاسی نیز دارند، چراکه همواره از دم‌دستی‌بودن و سهل‌الهضم‌بودن که خصلت عمومی صنعت فرهنگی در روزگار معاصر است می‌گریزند و با مقاومت در برابر آن، خود را از سوء استفاده‌های ابزاری و سطحی رها می‌کنند. درهم‌شکستن فرم در آثار جویس ـ که عمدتاً در قالب استفادهٔ خاص از اسطوره‌هاست ـ خواننده را به‌چالش می‌کشد و مجبورش می‌کند برای تحقق فهم، کوششی اصیل به سرمنشأها را آغاز کند و بدین ترتیب امرمدرن در نسبتش با امر تاریخی فهمیده می‌شود (Adorno, 1986).

در نسبت با ایده‌های آدورنو، برای نمونه، می‌توان به آثار ویلیام فاکنر ارجاع داد که از هر جهت خصلت پیچیدگی و دیریابی و ارجاع به گذشته را در خود دارند. در عمدهٔ آثار فاکنر، پژواک عهد عتیق و تراژدی یونان باستان و سنت نوشته و نانوشتهٔ عهد جدید را می‌توان دریافت (حسینی، ۱۳۷۸: ۷). مفاهیمی از منابع دینی مانند فیض، انفاق، عشق و ترحم و مانند آن به‌صورتی پیچیده و غیرمحسوس در آثار او تنیده شده است و شخصیت‌ها در بیشتر موارد با الگوهای اسطوره‌ای خود ـ خواه به جد خواه به طنز ـ روابط عمیقی دارند؛ مثلاً در رمان *ابشالوم، ابشالوم!* داستان تراژیک تامس ساتپن و فرزندان او را چهار راوی باز می‌گویند. ساختار روایت این رمان از این نظر شباهتی به عهد جدید کتاب مقدس دارد که در آن، داستان مسیح را نیز چهار تن از حواریان او بازمی‌گویند. در هردو جا تکرار گفته‌ها و واقعه‌ها شباهت زیادی به هم دارد، اما قیاس ساتپن و مسیح طنزآمیز است، زیرا ساتپن خودمداری بی‌رحم است که جز خویشتن هدف دیگری نمی‌بیند و دیوی است در قالب آدمیزاد (همان: ۸).

۲ـ۲. اسطوره و داستان مدرن ایران

برمبنای بحث مذکور می‌توانیم بگوییم در تاریخ داستان مدرن فارسی ـ دورهٔ زمانی موردبررسی ما از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ خواهد بود ـ صادق هدایت و هوشنگ گلشیری دو نویسنده‌ای هستند که باید به آن‌ها بپردازیم. نخست، به این دلیل که آوانگارد و پیش‌رو بودند، هریک در زمانهٔ خودشان به‌صورتی آگاهانه از فرم رایج فرم‌زدایی کردند، جدیدترین صناعات روایی را به‌کار بردند، کارشان در قیاس با فهم رایج زمانه از داستان دشوار و دیریاب و خاص بود، نمایندهٔ اصلی دو گسست اساسی در داستان فارسی تا سال ۱۳۵۷ هستند، و در یک کلمه می‌توان گفت روح امر مدرن در جامعهٔ ایرانی را بهتر و عمیق‌تر از دیگر نویسندگان به‌چنگ آورده بودند؛ و دلیل دوم و مهم‌تر اینکه درگیری با امر تاریخی و اسطوره‌ای یکی از مهم‌ترین وجوه زیبایی‌شناختی کار

آنان است. از این منظر، در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ش، *بوف‌کور* هدایت مهم‌ترین لحظه در داستان فارسی است که نسبت جامعهٔ ایرانی و امر مدرن شکل‌گرفته در آن را با کلیت اسطوره‌ای و امر تاریخی ایرانی نشان می‌دهد؛ و از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ هم آثار گلشیری نقطهٔ عطفی است که استحالهٔ بنیادهای اسطوره‌ای در جامعهٔ ایرانی معاصر را نشان می‌دهد و شیوهٔ مواجههٔ ما ایرانیان را با آن‌ها ترسیم می‌کند. گلشیری در آثار خود، ضرورت بازخوانی و واسازی این بنیادها را نیز به وجهی ادبی نشان می‌دهد.

۲ـ۳. *بوف کور* هدایت

بی‌گمان *بوف کور* نخستین داستان مدرنیستی فارسی است؛ داستانی که فرم آن با تمام داستان‌های پیش از خود تفاوتی بنیادین دارد و نشانهٔ گسستی بزرگ در شیوهٔ داستان‌نویسی فارسی تا آن زمان است. هدایت در این داستان، تمام اشکال روایی تجربه‌شده در زبان فارسی را درهم‌می‌شکند و به انقلابی‌ترین شکل ممکن فرم‌زدایی می‌کند؛ و درمقابل، فرمی را بنیان می‌نهد که تا چند دههٔ بعد از او به‌عنوان الگوی روایت مدرنیستی در بین ایرانیان باقی می‌ماند. *بوف کور* حتی مطابق با معیارهای جهانی آن زمان، از هر نظر اثری آوانگارد و پیش‌رو است و بدین سبب است «که ترجمهٔ فرانسوی آن [که بی‌گمان اصالت و عمق نسخهٔ اصلی فارسی را ندارد] موردتوجه برتون و دیگر سوررئالیست‌های فرانسه و اروپا قرار می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹). هدایت در *بوف کور*، برای بار اول، از روایت‌های کلاسیک و رئالیستی فاصله می‌گیرد و داستان خود را در فضایی فراواقعی و جادویی قرار می‌دهد؛ حوادث داستان منطقی علّی و واقعی ندارند و همه چیز تکرار می‌شود. شخصیت‌های نرینه و

مادینهٔ داستان، مرتباً، در جای همدیگر قرار می‌گیرند و شبکهٔ تکرارها گشوده می‌شود و معناسازی می‌کند. اشیا و چیزها نیز کارکردی نمادین دارند و مرتباً تکرار می‌شوند و در جای هم قرار می‌گیرند. حرکت از سیزدهم فروردین یکی از سال‌های قرن حاضر به جانب هزاران سال پیش، و ترسیم جادویی ری و دیلمان و هندوستان قدیم و پیوند دادنشان به فضای عقیم روزگار معاصر نشان می‌دهد که هدایت تمام الگوهای طراحی زمان و مکان را به‌هم‌ریخته است. مکان‌ها و زمان‌ها عجیب و فراواقعی هستند و شباهتی به مکان‌ها و زمان‌های مألوف ندارند. روساخت داستان مجموعه‌ای نامنسجم و مبهم و عجیب است و نشان می‌دهد با شبکه‌ای از نشانه‌ها و نمادهای دائماً تکرارشونده روبه‌روییم که باید تأویل و تفسیر شوند. رمان پی‌رنگی کاملاً استعاری دارد و آشکار است که نمادها و استعاره‌ها به جای ابژه‌ها و واقعات اصلی ذهن راوی قرار گرفته‌اند. *بوف کور* متنی چندلایه و مبهم و گشوده است.

تاکنون پژوهشگران زیادی برای کشف و تفسیر این متن تلاش کرده‌اند (برای نمونه، شمیسا (۱۳۸۳)، غیاثی (۱۳۷۷)، کاتوزیان (۱۳۸۴)، صنعتی (۱۳۸۸)، یاوری (۱۳۸۵، ۱۳۸۷)، اسحاق‌پور (۱۳۷۹) و چند تن دیگر). برخی از این پژوهشگران در زمینهٔ متن مانده‌اند و عرضهٔ خوانشی منسجم از متن را هدف خود قرار داده‌اند. در این آثار نمادها و کهن‌الگوهای متن استخراج و تفسیر شده‌اند (مانند شمیسا و کاتوزیان). برخی دیگر نیز پیوندهای نمادهای متن را با زمینهٔ اجتماعی آن درنظر گرفته‌اند (مانند غیاثی)؛ و معدودی نیز در نگاهی تاریخی، کوشیده‌اند نسبت متن را با گذشته و اکنون بشکافند (یاوری و صنعتی).

یاوری در مقالهٔ «صادق هدایت و نگاه مدرن به تاریخ» (۱۳۸۵) *بوف کور* را نتیجهٔ آگاهی یافتن هدایت به واقعیت زمانه‌اش می‌داند: اینکه دوران خیال‌انگیز، ایدئال و

سرشار از وحدت روزگار باستان به‌سر آمده است و هدایت در زمانهٔ خود فقط با ویرانه‌های آبادانی‌ناپذیر و به‌جامانده از این روزگار خوش روبه‌روست و برای آن روزگار اساطیریِ گذشته مویه سر داده است (یاوری، ۱۳۸۵: ۶۹ ـ۷۰). یاوری همچنین در کتاب *روان‌کاوی و ادبیات* (۱۳۸۷) *بوف کور* را روایت اضمحلال و فروپاشی روزگار معاصر هدایت می‌داند و آن را در تقابل با *هفت‌پیکر* نظامی قرار می‌دهد که ترسیم‌کنندهٔ تمامیت است و نشان از وحدت و انسجام جامعهٔ ایرانی تا روزگار نظامی ـ یا حداقل تا روزگار بهرام ـ دارد. صنعتی اما خوانشی وارونه از خوانش یاوری به‌دست می‌دهد. او معتقد است هدایت در *بوف کور* «شناختی عمیق از ذهنیت اسطوره‌ای» ما ایرانیان داشته و کوشیده است با طرح نواقص این ذهنیت، ما را به سوی «ذهنیت مفهومی و شناختی» سوق دهد تا نشان دهد آنچه در قرن بیستم به‌کار می‌آید «اسطورهٔ سوژگی انسان» و کنار نهادن «اسطوره‌های وازده» است. از منظر صنعتی، در *بوف کور* «شامگاه بتان وازدهٔ ایران زمین» نوید داده شده است (صنعتی، ۱۳۸۸: ۳۹۴ـ ۴۰۲).

دو خوانش یاوری و صنعتی هرچند در ظاهر معکوس همدیگرند، اگر آن‌ها را در زمینه‌ای هگلی قرار دهیم مکمل همدیگرند. چه بپذیریم که در *بوف کور* امر ایدئال در گذشتهٔ وحدت‌مند دانسته شده است و امر واقعیِ اکنون نشان از فروپاشیدگی و اضمحلال دارد؛ یا برعکس، بپذیریم گذشته حاوی اسطوره‌های وازده است و هدایت بر ضرورت جایگزینی اسطورهٔ شناخت تأکید کرده است، در هردو حالت، تقابلی را میان امر واقعی و امر ایدئال مفروض دانسته‌ایم و بنا را بر آن گذاشته‌ایم که اثر ادبی می‌تواند ما را از امر واقعی مضمحل و فروپاشیده رها کند و میل به دستیابی ایدئال را در ما بیدار سازد (فراموش نکنیم که در چند سدهٔ اخیر، غرب همواره به‌مثابهٔ ایدئال

برای ما ایرانی‌ها تصویر شده است و اسطورهٔ شناخت و سوژگی انسان در آن را همچون ایده‌ای مطلق و اصیل و همگن نگریسته‌ایم، اما پیش‌تر نشان دادیم که برای خود غربی‌ها این‌گونه نبوده است و در فلسفهٔ هنر، حاکمیت شناخت و سوژگی انسان را به‌مثابهٔ دوری از ذات و مطلق دانسته‌اند).

اگر از منظر فرانکفورتی‌ها هم به *بوف کور* بنگریم، درمی‌یابیم که این متن، واجد عمدهٔ سویه‌های درخشانی است که آن‌ها برای هنر مدرن برمی‌شمردند: بی‌انسجامی و ازهم‌پاشیدگی امر مدرن در قالب ازهم‌گسیختگی فرم داستان و ریخت‌پاشان آن نمایش داده شده است تا معلوم شود دوگانهٔ فرم و محتوا بی‌معناست؛ آوانگاردیسم فرمی و رجعت اسطوره‌ای که دو سویهٔ متضاد هم‌اند به‌صورت توأمان و هم‌زمان با هم در متن به‌کار رفته‌اند و از دل تضاد آن‌ها دیالکتیکی شکل گرفته است که متضمن وحدت کلی اثر است. نمایش امر وحدت‌مند و اسطوره‌ای ـ فارغ از نوع کارکردش ـ برای متن «هاله» درست کرده و این هاله متن را به سنت تاریخی و اسطوره‌ای پیوند زده و فضاهای گذشته را در اکنون احضار کرده است؛ خصلت اسطوره‌ای متن آن را دشوار و دیرفهم و مبهم کرده و عصیان متن علیه ساده‌سازی صنعت فرهنگی معاصر را رقم زده است؛ بازخوانی گذشته به نقادی اکنون کمک کرده است و هر دو برای فهم امکان‌های آینده به‌کار می‌آید؛ در پیوند تنگاتنگ گذشته و اکنون، و چرخش مستمر و هم‌زمان میان این دو، اصالت متن و گشودگی آن محقق شده است؛ متن دائماً به گرد ذات‌ها و مطلق‌هایی می‌گردد که از دسترس واقعیت روزمره و عقلانیت ابزاری بیرون است؛ لحظه‌هایی ناب در متن ترسیم می‌شود که خواننده از رهگذر آن می‌تواند به تجربه‌های اصیل هستی‌شناسانه برسد؛ ابداعات فرمی و احضار هالهٔ اسطوره‌ای در متن نشان

می‌دهد بر روی آن کار جدی شده است؛ متن از دسترسی آسان می‌گریزد و در گفتمان خاص‌بودگی متون مدرنیستی جا خوش می‌کند.

مجموعهٔ خصلت‌های زیبایی‌شناختی مذکور ـ که همگی برآمده از حرکت روبه‌جلو و آوانگارد فرم متن، و حرکت روبه‌عقب اسطوره‌ای آن است ـ سبب شده است که *بوف کور* هدایت پس از گذشت چندین دهه، هنوز گشودگی خود را حفظ کند و به‌مثابهٔ یکی از لحظه‌های درخشان تجربهٔ توأمان مدرنیته و تاریخ در ذهن ایرانی باقی بماند.

۲ـ۴. آثار گلشیری

اگر طرح هدایت برای فرم‌زدایی از فرم‌های رایج داستان در زمانهٔ خود به خلق پی‌رنگ استعاری و شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ نمادهای اسطوره‌ای محدود می‌شد، گلشیری طرح جامع‌تری برای فرم‌زدایی از داستان فارسی داشت و به‌صورتی سیستماتیک می‌کوشید زیبایی‌شناسی نوینی عرضه کند. طرح گلشیری شباهت زیادی به مدرنیسم جویس و فاکنر دارد و در چهارچوب همان روایت‌های ذهنیِ مبتنی‌بر ذهنیت اسطوره‌ای است که این دو در غرب ترسیمش کرده بودند (البته کار گلشیری در زمینهٔ زبان فارسی و مبتنی‌بر امر مدرن و تاریخی ایران است و به‌حق باید گفت که اصیل است و کم‌تر نشانی از تقلید دارد). آوانگاردیسم و فرم‌زدایی گلشیری از داستان رایج فارسی در دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ش را می‌توان به‌اجمال این‌گونه خلاصه کرد: نمایش مستقیم ذهن شخصیت و تلاش برای خلق انگارهٔ رویارویی مستقیم خواننده با ذهن شخصیت، نمایش کشاکش درونی شخصیت و درگیری‌اش با شناخت‌های نسبی و عدم قطعیت، تبدیل داستان به فرایند شکل‌گیری تکه‌تکهٔ شناخت، بهره‌گیری از انواع زمان‌پریشی، و چرخش از راویان بیرونی به روایتگری درونی.

در عمدهٔ آثار گلشیری در دورهٔ موردبحث ما (*مثل همیشه* (۱۳۴۷)، *شازده احتجاب* (۱۳۴۸)، *کریستین و کید* (۱۳۵۰)، *نمازخانهٔ کوچک من* (۱۳۵۴)، و *برههٔ گمشدهٔ راعی* (۱۳۵۶)) این فرم‌زدایی‌ها و تلاش برای نوآوری مدرنیستی ـ همچون تلاش هدایت در *بوف کور* ـ بر زمینه‌ای اسطوره‌ای استوار است. گلشیری نیز در فرم اثر خود، هم‌زمان و توأمان، حرکت روبه‌جلوی آوانگارد و عقب‌گرد تاریخی و اسطوره‌ای دارد و این دیالکتیک به وحدت می‌انجامد. به‌دیگر سخن، گذشته به اکنون کشیده و احضار می‌شود و نکتهٔ مهم در اینجاست که این امر در قالب انواع فرم‌زدایی‌های مدرن صورت گرفته است. این دیالکتیک عمدهٔ مزایایی را که فرانکفورتی‌ها برای هنر مدرن قائل بودند، برای آثار گلشیری نیز به‌ارمغان می‌آورد. این مزایا و سویه‌های درخشان را یک بار برای *بوف کور* یادآور شدیم و از ذکر دوبارهٔ آن‌ها در اینجا خودداری می‌کنیم و به جای آن، می‌کوشیم نشان دهیم که گلشیری چگونه در آثار خود، امر تاریخی و ذهنیت اسطوره‌ای را تبدیل به «مسئله» کرده است و شیوهٔ رویارویی او با این مسئله به چه صورت بوده است. به‌دیگر سخن، تلاش می‌کنیم در نسبت میان اسطوره و امر مدرن در آثار گلشیری، خطوط کلی زیبایی‌شناسی او را ترسیم کنیم. از این منظر، تمام آثار او جای بحث دارد، اما مجال مقالهٔ حاضر کم‌تر از آن است که به تمام این آثار بپردازیم و ناچاریم برای نمونه، چند داستان را انتخاب کنیم که شیوهٔ او را به‌خوبی نشان می‌دهند. به‌نظر می‌رسد با بررسی دو داستان کوتاه «معصوم دوم» و «معصوم سوم» بتوانیم این خطوط را ترسیم کنیم:

۲ـ۴ـ۱. معصوم دوم

داستان کوتاه «معصوم دوم» روایتِ واسازیِ الگویی اسطوره‌ای است. در اسطورهٔ «قتل» یا «شهادت»، همیشه مقتول یا شهید، قربانی و مظلوم است و تمدن به ما آموخته است

که همدرد و غمخوار او باشیم. درمقابل، قاتل همیشه ظالم و نـابودگر اسـت و لعـن و نفرین می‌شود. این الگوی اسطوره‌ای از همان آغاز آفرینش، در داستان «قابیل و هابیـل» بوده است و بعدها در ادوار مختلف و در فرهنگ‌های شـرق و غـرب بـه‌صـورت‌هـای گوناگون (مثلاً اسطورهٔ «سیاوش» در ایران و «مسیح» در غرب و...) تکرار شـده اسـت. دوگانهٔ قاتل/ مقتول یکی از دوگانه‌هایی است که همواره تمدن بر آن پای فشـرده و بـه انحای مختلف برجسته‌اش کرده است. حتی می‌توان گفت که این دوگانه در تمدن‌هـای مختلف شرق و غرب، به‌مثابهٔ امر تاریخی کلان یا کلان‌روایتی تاریخی بـوده کـه مسـیر تمدن را مشخص کرده است؛ برای نمونه، اسطورهٔ شـهادت حضـرت مسـیح (ع)، بـرای یک دورهٔ بیشتر از ۱۵۰۰ سال، خطوط اصـلی حرکـت تـاریخی و تمـدنی را در غـرب مسیحی تعیین کرده است و به‌مثابهٔ ارزشمندترین آرمان یکی از بزرگ‌تـرین نظـام‌هـای اجتماعی بشر هویدا شده است. یا در فرهنگ ایرانی پیش از اسـلام، اسـطورهٔ شـهادت سیاوش یکی از مهم‌ترین آیین‌ها را پدید آورده است و حتـی در دورهٔ اسـلامی نیـز در میان ایرانیان رایج بوده است (آثار این اسطوره را از متون تـاریخی سـده‌هـای نخسـتین اسلامی، به‌ویژه در *شاهنامهٔ* فردوسی تا دورهٔ معاصر و در آثاری مانند *سووشون* سیمین دانشور می‌توان دید).

گلشیری در «معصوم دوم» این الگـوی اسـطوره‌ای را در روایتـی امـروزین جـاری می‌کند و بالعکس باورهای غالب، بر رنج‌های قاتل متمرکز می‌شود تا نشان دهد رنجـی که قاتل تحمل می‌کند کم‌تر از رنج مقتول نیست. قاتل همـان راوی داسـتان اسـت کـه پس از تحمل سال‌ها رنج و آوارگی، اکنون به درگاه مقتولِ خود پنـاه آورده اسـت و بـا بازگویی رنج‌نامهٔ خود از او طلب بخشایش می‌کند. هرچند فضای داسـتان فراواقعـی و سوررئال نیست و در محیطی معمولی و شبه‌روزمره می‌گذرد، نویسـنده توانسـته اسـت

به‌شکلی نوین، فاصله‌گذاری از واقعیت مأنوس را محقق کند و به آن ناشناختگی و ابهام و تازگی ببخشد. در این داستان کوتاه، استحاله و بازخوانی و واسازی اسطوره به‌طرزی غریب و ناآشنا صورت گرفته است. قاتل نیز همچون مقتول، قربانی است و تمدن برای حفظ دوگانهٔ خود او را در جایگاه نفرین‌شدگی قرار داده است. در این روایت وارونه، عذاب جانکاه قاتل، مرثیه‌اش برای مقتول یا شهید، و نیز استغاثهٔ او به درگاه مقتول برای طلب بخشایش، همگی به‌طرزی غریب نمایانده می‌شود. ایدئال یکپارچه و وحدت‌مند آن گاه که در جهان عدم قطعیت‌های معاصر قرار می‌گیرد، ازهم پاشیده می‌شود و شکلی دیگرسان به‌خود می‌گیرد. «مسئلهٔ» گلشیری زمینی کردن امر ایدئال است و نشان دادن بنیان‌های مادی آن، اما در همین فرایند نیز، باز امر ایدئال سر برمی‌آورد و دیالکتیک بی‌پایان «خرد/اسطوره» ازسر گرفته می‌شود.

۲ـ۴ـ۲. معصوم سوم

داستان کوتاه «معصوم سوم» روایتِ استحاله و بازخوانی «اسطورهٔ عشق» در روزگار معاصر است. مکاشفهٔ راوی برای شناخت «دیگری» و از مجرای دیگری، شناخت «خود» است. این دیالکتیک خود/ دیگری در بستری تاریخی نمایش داده شده و با گذشتهٔ فرهنگی ما پیوند خورده است. «معصوم سوم» محصول یک تقابل است: تقابل زندگی و اندیشهٔ «راوی» و «استاد». در یک سو، راوی داستان قرار دارد: مردی میان‌سال و کارمند و نسبتاً مرفّه که گرفتار چرخهٔ کسالت‌بار زندگی و واقعیت روزمره است. او مردی کتاب‌خوان و تحصیل‌کرده است و می‌تواند منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی را برای استاد شرح کند، اما از شوریدگی و معناسازی در زندگی او نشانی نیست. در دیگر سو، استاد قرار دارد؛ مردی شوریده که فراتر از واقعیات روزمره، دنبال معنا

می‌گردد. او به پیشه‌اش عشق می‌ورزد و می‌خواهد شور عاشقانه و افسانه‌وار فرهاد را در زندگی عملی خود جست‌وجو کند و محقق سازد. او پنهان از چشم دیگران و از سر خواهش دل، کوه‌کنی می‌کند و کتیبه‌ای درمی‌آورد و جانش را در این راه می‌بازد. استاد، استحالهٔ اسطورهٔ فرهاد در روزگار معاصر و راوی، همان خسروِ زمان است. راوی، حکایت شور و افسونی را که در کتاب‌ها و منظومه‌ها خوانده است نه در خود، که در وجود استاد و در شیوهٔ زندگی او می‌بیند. راوی درپی درک حقیقت حال استاد و کشف معمای زندگی اوست.

بدین‌گونه گلشیری اسطورهٔ فرهاد (نماد عشق و جان‌بازی) و خسرو (نماد قدرت و نخوت) را در روزگار معاصر بازسازی می‌کند و بازتولید مناسبات اجتماعی گذشته را در زندگی معاصر به‌شکلی نوین عرضه می‌دارد. این بار مرد کارمند و مرفه (خسروِ زمان) روایت می‌کند و استاد (فرهادِ زمان) از دریچهٔ ذهن او نگریسته و اندیشیده می‌شود تا واقعه از منظری دیگرگون نمایانده شود. استاد همان «منِ» گمشدهٔ راوی است و رابطهٔ راوی با او میان جذب و دفع در نوسان است؛ راوی به سوی استاد جذب می‌شود چراکه معنای گمشدهٔ زندگی خود را در او می‌بیند، او را دفع می‌کند چون شیوهٔ زندگی او در تقابل با شیوهٔ زندگی خودش است و بی‌معنایی آن را به رخش می‌کشد، و همین، سبب دلهره و اضطراب راوی می‌شود. آن گاه که استاد می‌میرد راوی او را «شهید» می‌داند و می‌گوید «شهید به بهشت می‌رود»، اما زمانی که استاد در حضور راوی است، راوی نادیده‌اش می‌گیرد.

شوریدگی استاد، کوه‌کنی او، داشتن تیشه، جنونش در زمان کامل شدن ماه، مرگش در کوه و بسیاری قرینه‌هایِ دیگر، دلالت بر این دارد که استاد، همان فرهادِ زمان است. رفاهِ راوی و بی‌بهرگی‌اش از شور عاشقانه نشان می‌دهد که او صورتِ نوعی خسرو در

زمانِ معاصر است. پرسش اساسی ذهن استاد این است که چرا نظامی، خسرو را مستقیماً مسئول مرگ فرهاد ندانسته و گناه را به گردن «دیرکهن سال» انداخته و گفته است که هر صد سال دوری تازه ازسر می‌گیرد و یکی را قربانی می‌کند:

«که می‌داند که این دیر کهن سال — چه مدّت دارد و چون بودش احوال
به هر صد سال دوری گیرد از سر — چو آن دوران شد آرد دور دیگر
نماند کس که بیند دور او را — بدان تا درنیابد غور او را
ز جور و عدل در هر دور سازی است — در او داننده را پوشیده رازی است
نمی‌خواهی که بینی جور بر جور — نباید گفت راز دور با دور»

(گلشیری، ۱۳۵۴: ۱۱۲)

راوی در پاسخ پرسش استاد می‌گوید:

> مجبور شدم برایش توضیح بدهم که جباران در دورهٔ نظامی هم بوده‌اند و نظامی خودش فرهاد بوده است که به جای تیشه با ده انگشت کوه‌کنی می‌کرده است و حتی از آفاق هم برایش گفتم و اینکه نظامی شیرین را از روی او ساخته است و اینکه شاید نظامی را پهلوی آفاق خاک کرده باشند (همان: ۱۱۲).

متوجه می‌شویم که نظامی هم فرهاد زمانِ خود بوده است و رابطهٔ استاد با نظامی و با فرهاد بر ما معلوم می‌شود. همچنین درمی‌یابیم که استاد هم ـ مانند فرهاد و نظامی ـ به خسروهای زمان خود و نقش آن‌ها در مسیر زندگی‌اش، آگاهی و اشراف ندارد؛ و اتفاقاً پرسش اساسی خود را از کسی می‌کند که در نظام سرمایه‌داری جدید، همان نقش و جایگاه خسرو و صاحبان زر و زور را در زمان فرهاد و نظامی دارد. یعنی پاسخ این پرسش در لایهٔ پنهان روایت و در تقابل استاد با راوی نهفته است و نویسنده با نمایش

موقعیت استاد در نظام اجتماعی جدید، درواقع موقعیت نظامی و فرهاد را در نظام اجتماعی زمانه‌شان نشان داده است.

علاوه‌بر موارد فوق، نام زنِ استاد و توصیفاتی که از او در داستان آمده است قراینی است که رابطهٔ استاد با فرهاد و نظامی، یا به تعبیر دقیق‌تر، یکی بودن این هر سه را به ما نشان می‌دهد؛ زنِ استاد مانند زن نظامی «آفاق» نام دارد و همانند «شیرینِ» منظومهٔ نظامی «بلند بالاست و چشم و مویی سیاه و زیبا دارد و خرامیدنش نرم و چابک و آهووش است». گلشیری با پردازش شخصیت این زن، در «معصوم سوم»، خوانشی دیگرگون از اسطورهٔ فرهاد نیز ارائه کرده است: استاد (فرهادِ زمان، نظامیِ زمان) با داشتن زنی زیبا و آهووش که «شیرین» و «آفاق» زمان است، باز جان در راه شوریدگی می‌بازد، پس جنون و سرمستی او را نباید فقط در عشق شیرین جست. او و امثال او منادیان معنا و معنویت و سرایندگان ارزش‌های فراموش‌شده در هر زمانه‌ای هستند و با قربانی کردنِ خود، دیگرانِ بی‌خبر و جامعهٔ مسخ‌شدهٔ خود را به‌چالش می‌کشند: «فکر می‌کرد اگر برود، اگر ... همّت کند، می‌تواند طلسم را بشکند. می‌گفت: هر صد سال این طور است، باید یکی برود» (همان: ۱۱۵).

در «معصوم سوم»، سطوح مختلف روایی (روایت فرهاد و نظامی و استاد، روایت خسرو و راوی) در فرمی موجز و فشرده درهم پیچیده‌اند و نویسنده حسرت پنهانِ خسروِ هر دوره را به فرهادِ زمان خود نشان داده است. آوانگاردیسم فرمی این اثر نیز مبتنی‌بر هم‌زمانیِ نوآوری‌های روایی و رجعت اسطوره‌ای است. ذات و امر والا به وجهی غنایی ترسیم می‌شود و ابتذال امر واقعی در مقایسه با «والایی» امر ایدئال نمایانده می‌شود. هرچند که واقعیت، آن‌گاه که در برابر ایدئال قرار می‌گیرد، سعی در کتمان آن دارد، اما در غیاب امر والا معلوم می‌شود که امر واقعی روزمره، ملال‌آور

است و اگر ترسیم یا امید امر ایدئال نباشد، زندگی کسالت‌بار است. اگر از سطوح روایی و صداهای مختلف آن‌ها درگذریم، در قدم پایانی به صدایِ خود گلشیری می‌رسیم. گلشیری با خلق «معصوم سوم» نشان می‌دهد که خودش هم یکی از فرهادهای ادوار مختلف است که با تیشهٔ قلم می‌خواهد طلسم زمانهٔ خود را بشکند. طلسم زمانهٔ او هرچه که باشد، مادامی که بخواهد معنا و افسون حیات را بزداید، باید با تیشهٔ ادبیات شکسته شود. این اثر گلشیری از جملهٔ آثاری است که کارکردهای اساسی هنر برای روزگار معاصر را نمایش می‌دهد: آزادسازی، رهایی، گشودگی، پرسشگری از امر واقع، ترسیم ایدئال‌ها، ضرورت رجعت به بنیان‌های اسطوره‌ای و بازخوانی آن‌ها در عین دوری از نوستالژی، آگاه‌سازی انسان از بحران واقعیت، و تمنای وحدت و مطلق.

۳. نتیجه

ناخشنودی هگل از هنر زمانه‌اش، ازیک‌سو وجه ایدئالیستی فلسفهٔ او را نشان می‌دهد و از جانبی دیگر در تقابل با خوش‌بینی او از دوران مدرن است. هگلی که در فلسفه‌اش پیش‌بینی می‌کرد که دوران مدرن به نهایت عقلانی‌شدگی و روح مطلق با خودش به وفاق خواهد رسید، در درس‌های فلسفهٔ هنر خود از عقیم شدن هنر در قرن نوزدهم می‌نالد و معتقد است هنرمندان زمانه‌اش از مطلق گسیخته‌اند و نمی‌توانند روح آن را فراچنگ آورند. هرچند خود هگل به این تناقض نپرداخت، اما زمینه‌ای که او در باب اندیشه‌ورزی دربارهٔ هنر فراهم کرده بود سبب شد برخی از متفکران قرن بیستم که متأثر از او بودند، صورت‌بندی‌های جدیدتری از نسبت هنر معاصر و فلسفه عرضه کنند. اعضای «مکتب فرانکفورت» یا همان «نظریهٔ انتقادی» پیچیده‌ترین نسبت را با فلسفهٔ هنر هگل برقرار کردند. دیدگاه‌های ادبی و هنری این افراد ازیک‌سو در زمینه‌ای

هگلی قرار دارد و آن‌ها در این باب که رسالت هنر کشف ذات، هستی و حقیقت است کاملاً با هگل همدل بودند، اما بن‌بست هنر مدرن را از او نمی‌پذیرفتند و در تلاشی چندوجهی درپی آن بودند که در آثار هنری زمانهٔ خود، نسبت هنر مدرن انتقادی را با ذات و آگاهی اصیل نشان دهند. اصحاب مکتب فرانکفورت دریافته بودند که نویسندگانی همچون جویس در فرایند فرم‌یابی متناسب با امر مدرن به‌شکلی دیالکتیکی پیش رفته‌اند؛ هم‌زمان و توأمان با ابداع صناعات داستانی جدیدی که ازهم‌گسیختگی امر مدرن و دنیای دائماً دیگرگون‌شوندهٔ قرن بیستم را نشان می‌دهد، دنیای وحدت‌مند و اساطیری گذشته را نیز به طرق مختلف در اثر مدرنیستی خود احضار کرده‌اند تا درعین نمایشِ تکثرِ امر مدرن، سویهٔ وحدت‌مند ذات یا مطلق یا هستی را نیز که داشت فراموش می‌شد به سطح آگاهی برسانند. در آثار این نویسندگان، از دل تقابل امر مدرن و امر مطلق، و تناقض ظاهری آن‌ها، وحدتی کلی حاصل می‌شود و از طریق این وحدت می‌توان دریافت که دوگانه‌سازی فرم و محتوا ـ که مبنای غالب تحلیل‌های ادبی و هنری بوده است ـ در ذات هنر وجود ندارد. این بازخوانی هگل از جانب فرانکفورتی‌ها یکی از غنی‌ترین دستاوردهای کم‌ترپیدای آن‌هاست.

اگر از منظر اصحاب مکتب فرانکفورت به داستان مدرنیستی فارسی و نسبت آن با اسطوره بنگریم (از ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ش) می‌توان گفت که صادق هدایت و هوشنگ گلشیری نمایندگان اصلی دو گسست اساسی در داستان فارسی هستند. تحلیل *بوف کور* هدایت و دو «معصوم» گلشیری بر ما معلوم کرد که این متون، واجد عمدهٔ سویه‌های درخشانی هستند که فرانکفورتی‌ها برای هنر مدرن برمی‌شمردند؛ بی‌انسجامی و ازهم‌پاشیدگی امر مدرن، در قالب ازهم‌گسیختگی فرم داستان و

ریخت‌پاشان آن نمایش داده شده است تا معلوم شود دوگانهٔ فرم و محتوا بی‌معناست؛ آوانگاردیسم فرمی و رجعت اسطوره‌ای که دو سویهٔ متضاد هم هستند به‌صورت توأمان و هم‌زمان با هم در متن به‌کار رفته‌اند و از دل تضاد آن‌ها دیالکتیکی شکل گرفته است که متضمن وحدت کلی اثر است؛ نمایش امر وحدت‌مند و اسطوره‌ای ـ فارغ از نوع کارکردش ـ برای این متون «هاله» درست کرده و این هاله متن را به سنت تاریخی و اسطوره‌ای پیوند زده و فضاهای گذشته را در اکنون احضار کرده است؛ خصلت اسطوره‌ای این متون آن‌ها را دشوار و دیرفهم و مبهم کرده و عصیان متن علیه ساده‌سازی صنعت فرهنگی معاصر را رقم زده است؛ بازخوانی گذشته به نقادی اکنون کمک کرده است و هردو برای فهم امکان‌های آینده به‌کار می‌آید؛ در پیوند تنگاتنگ گذشته و اکنون، و چرخش مستمر و هم‌زمان میان این دو، اصالت این متون و گشودگی آن‌ها محقق شده است؛ این متون دائماً به گرد ذات‌ها و مطلق‌هایی می‌گردند که از دسترس واقعیت روزمره و عقلانیت ابزاری بیرون است؛ لحظه‌هایی ناب در متن ترسیم شده است که خواننده از رهگذر آن می‌تواند به تجربه‌های اصیل هستی‌شناسانه برسد؛ ابداعات فرمی و احضار هالهٔ اسطوره‌ای در این متون، نشان می‌دهد بر روی آن‌ها کار جدی شده است؛ این متون از دسترسی آسان می‌گریزند و در گفتمان خاص‌بودگی متون مدرنیستی جا خوش کرده‌اند.

مجموعهٔ خصلت‌های زیبایی‌شناختی مذکور ـ که همگی برآمده از دیالکتیکِ حرکت روبه‌جلو و آوانگارد فرم، و حرکت روبه‌عقبِ اسطوره‌ای آن است ـ سبب شده است این دو نویسنده بتوانند نسبت جامعهٔ ایرانی و امر مدرنِ شکل‌گرفته در آن را با کلیت اسطوره‌ای و امر تاریخی نشان دهند. به‌دیگر سخن، هدایت و گلشیری نقطه‌های عطفی هستند که استحالهٔ بنیادهای اسطوره‌ای را در جامعهٔ ایرانی معاصر نشان داده و

خطوط کلیِ شیوهٔ مواجههٔ ما ایرانیان را با این بنیان‌ها ترسیم کرده‌اند. بازخوانی، بازاندیشی و واسازی این بنیادهای اسطوره‌ای از مختصات اصلی آوانگاردیسم این دو نویسنده است.

پی‌نوشت‌ها

1. transcendental
2. absolute
3. geist

۴. دربارهٔ نسبت *فلسفهٔ هنر* هگل و *شاهنامهٔ* فردوسی ـ به‌ویژه دریافت فلسفی هگل از وحدت انسان و هستی در دورهٔ آغازین ـ دو پژوهش ارزشمند به فارسی موجود است: الف) *سوگ سیاوش* از شاهرخ مسکوب. مسکوب هرچند به‌روشنی دربارهٔ بنیان هگلی پژوهش خود دربارهٔ اسطورهٔ سیاوش سخن به‌میان نیاورده است (و این مورد به احتمال زیاد به‌سبب فضای سیاسی دههٔ ۱۳۵۰ش بوده است)، اما تعمق در مسیر فکری او بر ما آشکار می‌سازد که در کتابش نظرگاهی هگلی را پیش چشم داشته و آن را به‌خوبی فهم کرده است (برای نمونه رک. مسکوب، ۱۳۸۶: ۱۰۱ـ ۱۰۵). ب) *اسطورهٔ زال* و *حماسه در رمز و راز ملی* از محمد مختاری. در *اسطورهٔ زال* مختاری دربارهٔ مفهوم «وحدت» هگلی و «تمامیت» برآمده از آن بحثی عالمانه را پیش می‌کشد و دیالکتیک وحدت و تضاد را در شکل‌گیری موجودی مرکب همچون زال نشان می‌دهد (مختاری، ۱۳۹۳: ۱۶ ـ۱۸). یکی از مبانی اصلی کار مختاری در *حماسه در رمز و راز ملی* نیز همین مفهوم کلیت و تمامیت است و او نشان می‌دهد که قهرمان یا رویداد حماسی فقط در تمامیت حضور و معنا دارد. این تمامیت اعیان متفاوت از تمامیت حرکت است (مختاری، ۱۳۸۰).

۵. یکی از بهترین صورت‌بندی‌ها دربارهٔ نسبت امر سیاسی و اجتماعی با نظریهٔ انتقادی، فصل سوم کتاب *فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای* است. ایون شِرَت در آنجا شرح منقحی از تاریخچه و نوآوری‌های نظریهٔ انتقادی در حوزهٔ علوم اجتماعی به‌دست داده است (شِرَت، ۱۳۹۳: ۲۳۱ ـ۳۰۷).

منابع

آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (۱۳۹۶). *دیالکتیک روشنگری*. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: هرمس.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۹). *بر مزار صادق هدایت*. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: آگه.

بکت، ساموئل (۱۳۵۶). *نمایش‌نامه‌های بکت (دو جلد)*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی فرانکلین.

ژیمنز، مارک (۱۳۹۳). *زیباشناسی چیست؟*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

حسینی، صالح (۱۳۷۸). مقدمه *بر ایشالوم، ابشالوم!* ویلیام فاکنر. تهران: نیلوفر.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.

شرَت، ایوُن (۱۳۹۳). *فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *داستان یک روح*. تهران: فردوس.

صنعتی، محمد (۱۳۸۸). *صادق هدایت و هراس از مرگ*. تهران: نشر مرکز.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۷۷). *تأویل بوف کور*. تهران: نیلوفر.

کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۸۴). *دربارهٔ بوف کور هدایت*. تهران: نشر مرکز.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۴). «معصوم دوم» و «معصوم سوم». در *نمازخانهٔ کوچک من* (مجموعه داستان کوتاه). تهران: کتاب زمان.

لوکاچ، گئورگ (۱۳۹۴). *نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: آشیان.

ـــــــــــــ (۱۳۹۷). *جان و صورت*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی.

مختاری، محمد (۱۳۹۳). *اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی)*. تهران: توس.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *حماسه در رمز و راز ملی*. تهران: توس.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۶). *سوگ سیاوش*. تهران: خوارزمی.

هدایت، صادق. (۱۳۸۳). *بوف کور*. در *داستان یک روح*. سیروس شمیسا. تهران: فردوس.

یاوری، حورا (۱۳۸۵). «صادق هدایت و نگاه مدرن به تاریخ». در *داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران*. تهران: سخن. صص ۴۵ـ ۷۲.

یاوری، حورا (۱۳۸۶). *روان‌کاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان؛ از بهرام گور تا راوی بوف کور)*. تهران: سخن.

Adorno, T. W. (1986). Aesthetic TheoryC. Lenhardt (Tr.). London: Routledge and Kegan Paul.

Adorno, T., & M. Horkheimer (2017). *Dyālektik _ e Roshangari*. Morad Farhadpur & Omid Mehrgan (Tr.). Tehran: Hermes. [in Persian]

Beckett, S. (1977). *Namāyeshnāmehāy_e Beckett* .Tehran: Franklin Publication. [in Persian]

Eshaghpur, Y. (2000). *Bar Mazār _e Sādegh_ e Hedāyat.* Bagher Parham (Tr.). Tehran: Agah. [in Persian]

Ghiasi, M. (1998). *T' avil Boof Kor*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

Golshiri, H. (1975). "Masom_e Dovom va "Masom_e Sevom". Tehran: Ketabe Zaman. [in Persian]

Hedayat, S. (2004). *Boof_e Koor*. Dar *Dastāne Yek Ruh*. Siroos Shamisa. Tehran: Ferdows. [in Persian]

Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. vol. 1. T. M. Knox (Tr.). Oxford: Clarendon Press.

_____ (1977). *Phenomenology of Spirit*. A. V. Miller (Tr.). Oxford: Clarendon Press.

_____ (1985). *Introduction to Lectures on the Philosophy of History*. T. M. Knox and A. V. Miller (Tr.). Oxford: Clarendon Press.

Hoseini, S. (1999). Moghadameh bar *Abshālom Abshālom*, William Faulkner. Tehran: Niloufar. [in Persian]

Jimenez, M. (2014). *Zibāshenāsi Chist?*. Mohammadrez*ā* Abulgh*ā*semi (Tr.). Tehran: Mahi. [in Persian]

Katozian, M. (2005). *Darbāreye Boof Kor*. Tehran: Markaz publication. [in Persian]

Lukacs, G. (2015). *Nazareye Romān*. Hasan Mortazavi (Tr.). Tehran: Ashian Publication. [in Persian]

Lukacs, G. (2018). *Jān va Sorat*. Reza Rezaye (Tr.). Tehran: Mahi. [in Persian]

Marcuse, H. (1955). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.

Meskoob, Sh. (2007). *Soog_e syāvash*. Tehran: Kharazmi. [in Persian]

Mokhtari, M. (2001). *Hamās_e dar Ramz_o Rāz_e Melli*. Tehran: Toos. [in Persian]

_____ (2014). *Ostoray_e Zāl*. Tehran: Toos. [in Persian]

Sanati, M. (2009). *Sādegh Hedāyat va Harās az Mmarg*. Tehran: Markaz publication. [in Persian]

Seyed Hoseini, R. (2005). *Maktabhāye Adabi*. Tehran: Negah. [in Persian]

Shamisa, S. (2004). *Dāstan_ e Yek Roh*. Tehran: Ferdos. [in Persian]

Sherratt, Y. (2004). *Falsafeye Oloome Ejtemāeye Ghārreei.* Hadi Jalili (tr.). Tehran: Ney publication. [in Persian]

Yavari, H. (2006). "Sadegh_e Hedāyat va Negāhe Modern be Tarikh". *Dar Dāstāne Farsi va Sargozashte Modernite Dar Irān.* Tehran: Sokhan, PP.45-72. [in Persian]

_____ (2007). *Ravānkavi va Adabyāt (Do Matn,Do Ensān. Do Jahān; Az Bahrāme Goor Ta Ravye Boofe Koor)*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی