Literary Theory and Criticism
Year 9, Vol. 1, No. 18
Spring & Summer 2024
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.27209.2568
Received: 13/04/2024
Accepted: 18/07/2024

A Parallel Reading of the Pluralistic Nature of Modernity in Houshang Golshiri's *The Lost Lamb of Rai*

Foad Moloudi[1]*
Mohammad Hedayati[2]

Abstract

Informed by "hiatus" and "continuity," the transition from the old world to the new world marked the creation of two grand narratives. For hiatus, the new world was one of rationalisation which moved beyond tradition; however, it produced incompatible waves, such as Romanticism, Nostalgia, and Nihilism, all of which had a tendency to regress and glorify the continuity of the old world. Continuity, on the other hand, highlighted the continuation and the expansion of divine and cultural traditions in modernity. By dialogically paralleling the two concepts, one can better understand the pluralistic nature of modernity and its paradoxical experiences. Although one can identify such internal contradictions in Iranian modernity, a thorough analysis of their representations in Persian storytelling is less recurrent. In his *The Lost Lamb of Rai*, Houshang Golshiri moves away from the dichotomous traditionalist approach of the 60s and 70s and presents an unprecedented representation of the changing perception of modernity in the 70s. He moves beyond praising or negating the two worlds and presents a critical and intellectual narrative of the attraction/repulsion dialectics regarding the past and the present.

Keywords: Continuity, Hiatus, Modernity, Pluralism, *The Lost Lamb of Rai*

Extended Abstract

1. Introduction

Modernity still maintains its momentum as a concept. One can define different cultural, political, and philosophical waves in accordance with their orientation toward modernity, which necessitate the study of modernity and its different and, at times, paradoxical aspects. This study criticises the continuous and dominant narrative of modernity, and highlights different experiences, contradictions, and polyphonies of the Modern. Although one can identify such

*1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Institute for Research and Development in Humanities (SAMT), Tehran, Iran.
(Corresponding Author: F_molowdi@yahoo.com)
2. Ph. D. in Social Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (Hedayati.mohammad@yahoo.com)

internal contradictions in Iranian modernity, a thorough analysis of their representations in Persian storytelling is less recurrent. In his *The Lost Lamb of Rai*, Houshang Golshiri moves away from the dichotomous traditionalist approach of the 60s and 70s and presents an unprecedented representation of the changing perception of modernity in the 70s.

2. Methodology

The present study adopts a formalist approach. It regards the literary form as a unified, non-conceptual, and concrete system, which connects to the social structure through an infinite chain of visible and invisible strings. The social structure is a historical, pluralistic, and dynamic structure which entails thoughts and experiences. This study adopts the literary form as a system of ideological society-oriented signifiers. This article investigates wholeness and its superiority. Abstract definitions reproduce concrete subjects, and the method moves from the abstract to the concrete.

3. Theoretical Framework

Informed by "hiatus" and "continuity," the present article investigates modernity and traditionality. In light of hiatus, the classic worldview regards modernity as the rationalisation of and disenchantment from the new world. We have argued how hiatus produces incompatible waves, such as Romanticism, Nostalgia, and Nihilism, all of which tend to regress and glorify the continuity of the old world. On the other hand, we highlighted the continuation and the expansion of divine and cultural traditions in modernity. By dialogically paralleling the two concepts, we clarified the understanding of the pluralistic nature of modernity and its paradoxical experiences.

4. Discussion and Analysis

Informed by the sociology of literature, which views the novel as a concrete whole with inner ties to the societal structure, this study aims to answer the following question: Up to the Islamic Revolution, has there ever been a novel which presented the pluralistic and asynchronous qualities of modernity without falling into hiatus essentialism? To answer the question, the study concludes that Golshiri writes *The Lost Lamb of Rai* in accordance with the principles of the Modern.

5. Conclusion

The absence of a single unifying idea in *The Lost Lamb of Rai* is in no case a disadvantage; far from it, it is an advantage which represents the parallelism of its form with the pluralistic and paradoxical Iranian modernity of the 60s and 70s. Though this novel possesses Romantic, Nostalgic, and Nihilistic overtones,

it is not reduced to a narrative of hiatus. It is neither an appraisal nor a negation of the past or the new world. It is a critical and intellectual narrative of the attraction/repulsion dialectics regarding the past and the present. In *The Lost Lamb of Rai*, Golshiri commingles the past and the present and rejects their stasis. Rai is on a never-ending quest for freedom and must endure the whirlpool of contradiction, ambiguity, and pain.

Bibliography

Abazari, Y. 1377 [1998]. *Kherad-e Jame-eh Shenasi*. Tehran: No. [In Persian].

Berlin, I. 1385 [2006]. *Risheh-ha-e Romanticism*. Abdollah, K (trans.). Tehran: Mahi. [*The Roots of Romanticism*] [In Persian].

Berman, M. 1386 [2007]. *Tajrobeh-e Moderniteh*. Morad, F.P (trans.). Tehran: No. [*All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*] [In Persian].

Gillespie, M. 1398 [2019]. *Risheh-ha-e Elahiyati-e Moderniteh*. Zaniyar, E (trans.). Tehran: Pegah-e Roozegar. [*The Theological Origins of Modernity*] [In Persian].

Golshiri, H. 1356 [1977]. *The Lost Lamb of Rai*. Tehran: Ketab-e Zaman. [In Persian].

Golshiri, H. 1369 [1990]. "Negahi be Ha'yat-e Khod," *Ham-khani-e Ka'teban*. Hossein, S (ed.). Tehran: Digar. [In Persian].

Lukács, G. 1392 [2013]. *Nazariyeh-e Roman*. Hassan, M (trans.). Tehran: Ashiyan. [*The Theory of the Novel*] [In Persian].

Mannheim, K. 1386 [2007]. *Democratic Shodan-e Farhang*. Parviz, E (trans.). Tehran: Ney. [*Essays On The Sociology Of Culture*] [In Persian].

Nisbet, R. 1397 [2018]. *Sonnat-e Jame-eh Shenasi*. Saeid, H. N. and Farid, H. M (trans.). Tehran: University of Tehran. [*The Sociological Tradition*] [In Persian].

Strauss, L. 1398 [2019]. *Risheh-ha-e Almani*. Shervin, M (trans.). Tehran: Pegah-e Roozegar. [*Early Writings*] [In Persian].

How to cite:

Moloudi, F., Hedayati, M. 2024. "A Parallel Reading of the Pluralistic Nature of Modernity in Houshang Golshiri's *The Lost Lamb of Rai*", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 18(1): 49-72. DOI:10.22124/naqd.2024.27209.2568

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2024.27209.2568

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۸
صفحات ۴۹-۷۲

سال (دوره) نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۸
مقاله پژوهشی

هم‌عرضی رمان *برهٔ گمشدهٔ راعی* با سرشت متکثر مدرنیته

فواد مولودی[1*] محمد هدایتی[2]

چکیده

در گذار از جهان قدیم به جهان جدید، بر مبنای دو انگارهٔ «گسست» و «پیوست» دو روایت کلان شکل گرفت. انگارهٔ گسست، جهان جدید را فرایند عقلانی شدن و گذار از سنت می‌دانست؛ اما از دل آن سویه‌هایی ناسازگار همچون «رمانتیسم و نوستالژی و نیهیلیسم» زاده شد که میل به رجعت داشتند و ایدهٔ شکاف‌نایافتگی جهان قدیم را ارج می‌نهادند. انگارهٔ پیوست نیز امتداد و گسترش سنت‌های الهیاتی و فرهنگی در مدرنیته، و پیوستار آنها را برجسته می‌کرد. با کنار هم نشاندن این دو انگاره و سویه‌های مختلف آنها، سرشت متکثر و پاشان مدرنیته و تجربه‌های مختلف و متناقض آن را بهتر می‌توان درک کرد. هرچند تکثر و تناقض‌های درونی مدرنیته را در مدرنیتهٔ ایرانی نیز می‌توان یافت، اما بازنمایی آن را در داستان فارسی کمتر شاهد هستیم. رمان *برهٔ گمشدهٔ راعی* از هوشنگ گلشیری، برخلاف عمدهٔ آثار داستانی سنت‌گریز یا سنت‌گرای دههٔ چهل و پنجاه، نمونه‌ای کم‌نظیر از ادراک پاشان مدرنیته را عرضه می‌دارد و حامل حداکثر آگاهی ممکن از این مقوله در دههٔ پنجاه است. گلشیری در این رمان در پی ستایش یا نفی جهان قدیم و جهان جدید نیست بلکه روایتی انتقادی، توأمان و اندیشمندانه از دیالکتیک جذب/ دفع گذشته و اکنون را عرضه می‌دارد.

واژگان کلیدی: مدرنیته، گسست، پیوست، تکثر، *برهٔ گمشدهٔ راعی*

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه مطالعات ادبی پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی(سازمان سمت)، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
۲. دانش آموختهٔ دکتری رشتهٔ جامعه‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

* F_molowdi@yahoo.com
Hedayati.mohammad@yahoo.com

۱- مقدمه

چند دهه پس از هیاهوی طرفداران پست‌مدرنیسم که از به‌سرآمدن عصر مدرن و پایان مدرنیته سخن می‌گفتند و تغییراتی چند در حوزه‌های فرهنگی نظیر معماری را گواه گذار به «دوره»ای جدید می‌دانستند، مدرنیته در مقام مفهومی کلیدی و تبیین‌کنندهٔ حضوری کماکان تأثیرگذار دارد. می‌توان گفت که تمایز میان انواع جریان‌های فکری، فرهنگی و حتی سیاسی امروز تا حد زیادی با درنظرگرفتن شیوهٔ مواجههٔ آنها با مدرنیته معنا می‌یابد. بنابراین، فهم مدرنیته و صورت‌بندی‌های متفاوت و گاه متناقض از آن، و بررسی اثراتش اهمیت بسیار دارد.

آیا می‌توان از کلیتی واحد، یکپارچه و همگون به نام مدرنیته سخن گفت؟ آیا فقط با یک نوع مدرنیته، مثلاً مدرنیتهٔ عقلانی غربی، آنچنان‌که ماکس وبر و دیگر متفکران صورت‌بندی کرده بودند، سروکار داریم؟ یا با انواع «تجربیات» مدرن سروکار داریم که خود حامل تضادها و تناقض‌هایی گریزناپذیر است؟ در مقالهٔ حاضر به نقد روایت غالب و یکپارچه از مدرنیته می‌پردازیم و تلاش بر آن است تا در حین بررسی برخی واکنش‌ها به این روایت، چندصدایی‌ها و تناقض‌ها و تجربه‌های مختلف امر مدرن را برجسته سازیم. با توجه به این توضیح، بحث نظری این مقاله بخشی از «مسئلهٔ» ما است و می‌کوشیم آن را به زمینه یا چهارچوبی برای نقد عملی رمان تقلیل ندهیم.

به گمان ما در تاریخ رمان فارسی، *برهٔ گمشدهٔ راعی* از هوشنگ گلشیری، برخلاف عمدهٔ آثار داستانی سنت‌گریز یا سنت‌گرای دههٔ چهل و پنجاه، نمونه‌ای کم‌نظیر از این دریافت از مدرنیته را عرضه می‌دارد و حامل حداکثر آگاهی ممکن از این مقوله در دههٔ پنجاه است. گلشیری در این رمان، تناقض‌ها و تجربه‌های متکثر مدرنیتهٔ ایرانی را نشان داده و فرم آن را از پیوستن انگاره‌هایی متباین و متفاوت ساخته است. با بررسی مجموعهٔ خصایص این رمان، هم‌عرضی فرم رمان با سرشت متکثر مدرنیته را بهتر می‌توان نشان داد. ازاین‌حیث، نگارندگان معتقدند که تجربهٔ گلشیری در این رمان، تجربه‌ای کم‌نظیر از نقادی توأمان گذشته و اکنون است و مشابه آن را در کمتر رمان دیگری در تاریخ ادبیات داستانی ما می‌توان یافت. بحث را با بررسی «انگاره‌های اصلی مدرنیته» پی خواهیم گرفت و سپس به متن رمان و نسبت آن با این انگاره‌ها خواهیم پرداخت.

۱-۱- پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌ها و مقالات فراوانی دربارهٔ آثار گلشیری نگاشته شده است. دربارهٔ رمان برهٔ گمشدهٔ راعی نیز چندین پژوهش انجام گرفته است (مقالات پژوهشی مستقل، نوشته‌های موجود در کتاب‌ها، یادداشت‌های پراکنده در نشریات)؛ اما مقالهٔ حاضر از حیث مسئله، بصیرت نظری، روش‌شناسی، و شیوهٔ تحلیل متن، با آن آثار نسبتی ندارد.

۲- انگاره‌های اصلی مدرنیته

در روایت غالب، مدرنیته با دو انگارهٔ اصلی مفهوم‌پردازی شده است. هرکدام از این انگاره‌ها اضداد خود را نیز پرورانده‌اند و جنبش و ضدجنبشی مدام در کار بوده است. در آثار بسیاری، سویه‌های مختلف مدرنیته برجسته شده است و بر غنای مفهومی و فرهنگی آن -که دیگر صرفاً به تجربهٔ غربی محدود نیست- افزوده‌اند. بررسی این انگاره‌ها، دقت در چگونگی صورت‌بندی آنها، و بررسی واکنش‌هایی که آنها موجبش بوده‌اند، کمک می‌کند غنای انواع بیان‌های هنری و فرهنگی مدرن را بهتر درک کنیم.

۲-۱- انگارهٔ گسست

انگاره نخست «گسست» است. بر مبنای این انگاره، مدرنیته گسستی قاطع است از همهٔ آن چیزهایی که مختصات جوامع سنتی را تعریف می‌کردند. ازاین‌رو ما با جهانی ازاساس جدید سروکار داریم که در آن به تعبیر آرتور رمبو «مطلقاً باید مدرن بود». تأکید بر گسست، اندیشه را به ساحت دوگانه‌انگاری‌هایی سوق داد که مهم‌ترین‌شان سنت و مدرنیته بود که تا حد زیادی با حیات جامعه‌شناسی -به‌مثابه رشته‌ای که با مدرنیته و انواع واکنش‌ها به آن سروکار دارد- گره خورده است. اهمیت این مضمون تا بدانجا است که رابرت نیسبت در کتاب *سنت جامعه‌شناختی* می‌گوید: «دو مضمون متناقض اما به یک اندازه حائز اهمیت در دو سنت جامعه‌شناسی کاملاً متضاد توکویل و مارکس، سنت و مدرنیسم هستند. از بین تمام علوم اجتماعی معاصر، جامعه‌شناسی حوزه‌ای است که در آن کشمکش میان ارزش‌های سنتی و مدرن، به آشکارترین نحو در ساختار مفهومی و پیش‌فرض‌های بنیادین آن مشخص است (نیسبت، ۱۳۹۷، ۵). جامعه‌شناسان کلاسیک بیش از هرچیز به ترسیم این دو «جهان» متفاوت پرداختند: جهان قدیم و جهان جدید، یا سنت و مدرنیته. جامعه‌شناسان و فلاسفهٔ قرن نوزدهم خود را در یک

نقطهٔ عطف تاریخی می‌یافتند که انگار گذشته پایان یافته و امر نـو زاده شـده اسـت. لاجـرم امـر مدرن تا حد زیادی در تقابل با گذشته تعریف شد.

احتمالاً تاثیرگذارترین صورت‌بندی از این دوگانه را فردیناند تونیس ارائه کرده است: توصـیف او از اجتماع (گماینشافت[1]) و جامعه (گزلشافت[2]) مسیری مفهومی برای نشـان‌دادن تمایزهـای دو نوع جهان گشود. «اجتماع» عرصهٔ پیوندهای عاطفی، خویشـاوندی و مناسـبات غیربـازاری است و لاجرم بازنماییِ تلقی رمانتیک از هماهنگی طبیعی میان جزء و کـل یـا فـرد و جهـان اسـت. یعنـی همـان جهـانی اسـت کـه بعـدها لوکـاچ بـا حسـرت و بـه پشـتوانهٔ نـوعی از ضدسرمایه‌داری رمانتیک از آن یاد می‌کند: «خوشا آن اعصار که آسمان پرسـتاره نقشـهٔ تمـام راه‌های ممکن بود» (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۱۵). جهانی که در آن، آدمی احساس در خانه بودن دارد و بـا چیزی بیگانه نیست. درمقابل، «جامعه» عرصهٔ تقسیم کار سرمایه‌دارانه است: عرصهٔ پیونـدهای قراردادی، تمایز عرصهٔ خصوصی و عمومی، حاکمیت پول و بازار. جامعه‌شناسـان دسـتاوردهای جهان جدید و نیروی رهایی‌بخش آن را می‌دیدنـد امـا نگـران ایـن بودنـد کـه در جهـانی کـه نیروهای بازار و فردگرایی حاکم شده است چگونه می‌توان از همکاری و درنهایت استقرار نظـم صحبت کرد (Vide. Löwy, 1979). امیل دورکیم در دل ایـن آشـوب و تغییـر مـدام جوانـه‌های نظمی جدید را دید. به زعم او همین خصوصیاتْ جهان مدرن را مولد نوعی جدیـد از همبسـتگی می‌کند؛ نوعی همبستگی ارگانیک که با به‌هم گره زدن علایق و منافع افراد، همبسـتگی و نظمـی جدید را به بار می‌آورد. البته تفسیر او نیز بـر تلقـی دوگانـه‌انگار از دو جهـان قـدیم و جدیـد بـه میانجی مقولات همبستگی مکانیکی و ارگانیکی استوار بود (نک. دورکیم: ۱۳۸۴).

دوگانگی‌ها خبر از نوعی تناقض در آرای جامعه‌شناسـان مـی‌داد کـه در عـین اسـتقبال از جهان جدید و دستاوردهای رهایی‌بخش آن، نگران و هراسناک نیز بودند: هراس از جامعه‌ای بی نظم، تماماً کنترل‌شده و همچـون قفسـی آهنـین کـه هـر نـوع خـودانگیختگی را زایـل می‌کند. ازاین‌روست که علی‌رغم اینکه گفتارهای جامعه‌شناختی جزئی از منظومـهٔ فکـری و مفهومی برای تفسیر و درعین‌حال ساخت جامعهٔ مدرن بـوده اسـت، وجهـی محافظه‌کارانـه، رمانتیک و گاه نوستالژیک نیـز داشـته اسـت؛ چراکـه آنـان درحـال تفسـیرگذاری بودنـد از هماهنگی و وحدت و در خانه بودن بـه بیگـانگی و بی‌خانمـانی اسـتعلایی. ازایـن‌رو وجهـی

1 . Gemeinschaft
2 . Gesellschaaft

محافظه‌کارانه در آثار نظریه‌پردازان اجتماعی کلاسیک دیده می‌شود. دفاع محافظه‌کارانه از سنّت‌های اجتماعی، تأکید بر ارزش‌هایی مانند اجتماع، خویشاوندی، سلسله‌مراتب، اقتدار و مذهب را به دنبال خود داشته است و این به‌واسطهٔ نگرانی از بروز آشوب‌های اجتماعی‌ای بود که تا پیش از دوران جدید، قدرت مطلقه مانع از ظهور آنها می‌شد (نیسبت، ۱۳۹۷: ۱۲).

در میان جامعه‌شناسان کلاسیک آرای زیمل بیش از دیگران بر وجه پویا و متناقض جهان مدرن متمرکز بوده است. زیمل در مقالهٔ «تضاد فرهنگ مدرن» ویژگی متمایز مدرنیته را بر مبنای رابطه و نسبت موجود بین شکل (فرم) و محتوا تحلیل می‌کند. زیمل -که جزو جریان فلسفی موسوم به «فلسفهٔ زندگی» بود- باور داشت که در جهان مدرن، نسبت و پویایی دیرین میان زندگی و شکل دگرگون شده است. زندگی از نظر او جریان مداوم باهم‌بودگی‌ها، کنش‌ها، روابط، مبادلات اقتصادی و اجتماعی، و البته تضادها است. این جریان پویای زندگی به‌مرورزمان در قالب شکل‌هایی تعین می‌یابد: مثلاً شکل‌های مبادلهٔ اقتصادی به وجود می‌آید، یا شیوه‌های تولیدمثل سرمایه‌داری -که خود نوعی شکل‌بخشیدن به زندگی به حساب می‌آید- هویدا می‌گردد. پس این شکل‌ها ناشی از زندگی هستند و خود به زندگی نیز شکل می‌دهند؛ یعنی کنش‌های آتی آدمیان را در متن زندگی روزمره تعین می‌بخشند. اما این شکل‌ها (اقتصاد، قانون، خانواده و غیره) به‌مرور متصلب می‌شوند درحالی‌که جریان زندگی به پویایی خود ادامه می‌دهد. درنتیجه شکل از زندگی جای می‌ماند و به‌مرورزمان رو به اضمحلال می‌رود تا اشکال جدیدی متناسب با زندگیِ جدید خلق شود. درواقع زیمل تاریخ را برآیند همین دیالکتیک زندگی و شکل می‌داند و می‌نویسد: «تغییر شکلِ اشکال فرهنگیْ موضوع تاریخ به معنای وسیع آن است. همواره فرایندِ بنیادیِ عمیق‌تر، مبارزه‌ای دائمی است میان زندگی -با تلاطم‌ها و تحول و تکامل و جنبندگی بنیانی آن- و مخلوقات خاص آن که انعطاف‌ناپذیر می‌شوند و از تحول زندگی عقب می‌مانند. به‌هرحال ازآنجاکه زندگی فقط می‌تواند در این یا آن شکل وجود خارجی به خود بگیرد این فرایند را به‌وضوح می‌توان بر حسب جایگزینی شکلی به‌جای شکل دیگر شناسایی و توصیف کرد (زیمل، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

ازسوی‌دیگر در تمام دوران‌ها، علی‌رغم تکثر و چندگونگی‌ها، ایده‌هایی محوری وجود داشت که جهان‌بینی آن دوره را نشان می‌داد و همچون یک بنیان، کلیت زندگی در آن دوران را وحدت می‌بخشید؛ مثلاً ایدهٔ هستی در دوران باستان یا ایدهٔ خدا در قرون وسطی؛

اما در دوران مدرن این نسبت شکل و زندگی و البته آن ایده‌ای که قرار است بنیان این جهان باشد به کجا رسید است؟ اینجاست که زیمل وجه تراژیک و آشوبناک جهان مدرن را برجسته می‌کند: نسبت و رابطهٔ میان شکل و زندگی به‌هم ریخته است. جهان مدرن چنان به‌سرعت درحال حرکت و تغییر است که در آن «هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود». اشکال، دیگر یارای تعین‌بخشیدن به زندگی را ندارند و اساساً خودِ ایدهٔ شکل به‌عنوان خصمی جدید معرفی شده است: «ما درحال‌حاضر این مرحلهٔ جدید از مبارزه‌ای به عمر یک عصر را تجربه می‌کنیم که دیگر مبارزه شکلی جدید و آمیخته به زندگی با شکلی قدیمی و بدون زندگی نیست، بلکه مبارزه‌ای است با شکل، با اصل شکل. مسئله بیشتر بر سر زندگی است؛ زندگی‌ای که در هر حوزهٔ قابل‌تصوری بر نیاز محصورکردن خود درون هرگونه شکل ثابت عصیان می‌کند (همان: ۲۲۸). دیگر هیچ ایده‌ای نیست که بنیان این عصر باشد. در قرن نوزدهم ایدهٔ جامعه تاحدی راهنما بود. حالا اما در عصری بدون ایدهٔ مشترک به‌سر می‌بریم: «این واقعیت که حداقل در چند دههٔ گذشته ما دیگر با هیچ‌گونه ایدهٔ مشترکی، و حقیقتاً در مقیاس وسیع، اساساً با هیچ ایده‌ای زندگی نمی‌کنیم» (همان: ۲۳۱). آشوب و سرعت زندگی، اضمحلال و بی‌اعتباری اشکال، و فقدان ایدهٔ «مشترک» به نوعی از هراس یا اضطراب هستی‌شناختی می‌انجامد که یا خود محرکی می‌شود برای جستن جهان‌های جدید؛ یا درغلتیدن به رمانتیسم و پناه‌بردن به نوستالژی به قصد در امان ماندن از این بی‌خانمانی.

۲-۱-۱- رمانتیسم، نوستالژی و نیهیلیسم

اهمیت رمانتیسم به‌مثابه جنبشی فکری تا بدان‌جا است که لوسین گلدمن آن را در کنار سه جهان‌بینی روشنگری، تراژیک و دیالکتیکی، چهار فرم اصلی تفکر فلسفی مدرن می‌دانست (Löwy & Sayre, 2002: 14). آیزیا برلین، رمانتیسم را مهم‌ترین تکانهٔ فکری جهان مدرن می‌دانست: «اهمیت رومانتیسم در این است که در چند قرن اخیر بزرگ‌ترین جنبشی بوده که زندگی و اندیشهٔ دنیای غرب را دگرگون کرده است. به گمان من جنبش رمانتیسم عامل بزرگ‌ترین تغییری است که تاکنون در آگاهی مردم غرب پدیده آمده و همهٔ تغییرات دیگر که در قرن نوزدهم و بیستم روی داده اهمیتی کمتر از آن داشته و درهرحال سخت تحت‌تأثیر آن بوده است». برلین در بررسی خود اذعان می‌کند که دو نوع رویکرد

کلی برای مطالعه رمانتیسم وجود دارد: نخست، جنبشی فکری که در قرن هجدهم و نوزدهم و مشخصاً در آلمان پر و بال یافت؛ و دیگر، احساس یا رویکردی حاضر که در همهٔ دوران‌ها در طلب گمشده یا بی‌قرار از وضعیت موجود در تب و تاب است (برلین، ۱۳۸۵: ۲۰).

رمانتیک‌ها برخی از مفروضات اصلی سنت فلسفی غرب و به‌ویژه روشنگری را به چالش کشیدند. نخست اینکه این سنت معتقد بود که برای همه پرسش‌ها پاسخ‌هایی هست و این پاسخ‌ها به لحاظ منطقی با هم سازگارند. رمانتیسم به‌جای کلیت منسجم و منظم، بر امور خاص و جزئی و پویایی‌های گاه آشوبناک زندگی تأکید داشتند. برلین می‌گوید این جنبش، اعتراضی پرشور علیه هر نوع کلیت بود (همان: ۲۹). اما آیا این تفسیر یا صورت‌بندی، خود، نوعی از کلیت‌سازی از رمانتیسم با آن‌همه تکثر و تناقض نیست؟ میشل لویی و دریک سه‌یر روح فراروندهٔ رمانتیک را چنین توصیف می‌کنند: «پدیدهٔ رمانتیک که معمایی حل‌ناشدنی و هزارتویی بی‌پایان است گویا هیچ نوع تحلیل علمی را برنمی‌تابد؛ نه فقط به‌این‌سبب که تنوع بسیار زیاد این پدیده راه را برای فروکاستن آن به مخرجی مشترک سد می‌کند، بیشتر از همه به دلیل سرشت بسیار متضاد آن و ازاین‌رو که رمانتیسم محل تلاقی تضادهاست. رمانتیسم درعین‌حال (یا به‌تناوب) انقلابی و ضدانقلابی، جهانی و ملی، واقعگرا و خیال‌پرور، بازگشت‌گرا و یوتوپیایی، دموکراتیک و اشرافی، جمهوری‌خواه و سلطنت‌طلب، سرخ و سفید، عرفانی و حسی است. این تضادها علاوه‌برآنکه در بطن جنبش رمانتیک نهفته است، اغلب در زندگی و آثار یک نویسنده و حتی یک متن نیز وجود دارد (لووی و سه‌یر، ۱۳۷۳: ۱۲۰).

با وجود انبوه این کثرت‌ها رمانتیسم با تقلا برای یافتن جهانی بهتر -شخصی یا جمعی- همراه است. به تعبیر میشل لویی: «در جامعهٔ معاصر، تجربهٔ فقدان، نوستالژیای مالیخولیایی برای گذشته، و طلب ابژه یا عین ازدست‌رفتهٔ عناصر اصلی بینش رمانتیکی هستند» (Löwy & Sayre, 2002: 24). برلین هم بر این وجه مالیخولیایی تأکید می‌کند و آن را با وجه نوستالژیک رمانتیسم و رنج احساس بیگانگی مرتبط می‌داند (برلین، ۱۳۸۵: ۳۱). لوکاچ در اهمیت نوالیس به‌عنوان مهم‌ترین چهرهٔ رمانتیک نوشت: «در آثار نوالیس میلی رمانتیک حاکم است برای رسیدن به وحدت و یگانگی، میلی که همواره به ضرورت گسسته و پراکنده باقی می‌ماند» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۶). بینش رمانتیکی با این عقیدهٔ دردناک و مالیخولیایی مشخص می‌شود که در واقعیت مدرن چیزی گران‌بها -هم در سطح فردی، هم در سطح کلی و انسانی- ازدست‌رفته است و برخی از ارزش‌های اساسی انسانی، بیگانه گشته‌اند. این بیگانگی اغلب همچون تبعید

تجربه می‌شود: فردریش شلگل حین تعریف حسانیت رمانتیک از روحی در زیر چرخ‌های تبعید و دور از قلب و سرزمین سخن می‌گفت (Löwy & Sayre, 2002: 21).

این مواجهه گاه به نهیلیسم راه می‌برد. در جهانی که ارزش‌ها بی‌اعتبار شده‌اند و ایده‌ای مرکزی وجود ندارد، آنچه می‌ماند تقلا و نبردی است بی‌پایان میان رب‌النوع‌های مختلف که درنهایت پیروزی‌هایی موقت حاصل می‌کنند بی آنکه به فراسوی خود و جامعه منتهی شوند. پس در نبرد ارزش‌ها، برخی به دامان بی‌ارزشی سوق داده می‌شوند و «هیچ» را اراده می‌کنند. هرچند انواع نهیلیسم وجود دارد، از نهیلیسم فعال تا منفعل، اما به تعبیر لئو اشتراوس در غالب انواع آن، اعتراضی اخلاقی وجود دارد به جهانی که در آن امر استعلایی فروریخته است، ایدهٔ پیشرفت حاکم شده است و نوید جهانی داده می‌شود که ازاساس دست‌نیافتنی است (اشتراوس، ۱۳۹۸ : ۱۰۰).

یک سویهٔ مهم دیگر این نگاه تاریخیِ گذشته/امروز یا سنت/ مدرنیته مقولهٔ نوستالژی است. درواقع، پیوند درونی نیرومندی بین رمانتیسم و نوستالژی وجود دارد تاجایی‌که لوبی می‌نویسد: «در این وضعیت روح مشتاقانه در سودای بازگشت به خانه است، به سرزمین آباواجدادی و این نوستالژیی هستهٔ گرایش رمانتیک است» (Löwy & Sayre, 2002: 22). وقتی امر مدرن در قرن‌های هجدهم و نوزدهم به‌شتاب درحال فتح قله‌ها بود، وقتی طرفداران نظم جدید شکوه آن را با ظلمت اعصار گذشته و به‌ویژه قرون وسطی مقایسه می‌کردند، گرایشی متضاد نیز پروبال گرفت: تفسیر مجدد گذشته با نگاهی جدید. متفکری همچون نیسبت معتقد است ارتباط اندیشهٔ قرون وسطی با جامعه‌شناسی فوق‌العاده نزدیک است (نیسبت ۱۳۹۷: ۱۶). در این بازتفسیر، گذشته دیگر عصر ظلمت نبود بلکه وجوهی اخلاقی و انسانی داشت که حالا رو به اضمحلال رفته بود. بنابراین به‌مرورزمان، نوعی از گذشته‌گرایی یا نوستالژی شکل گرفت بدون اینکه در قالب جنبش‌های ضدمدرن عینیت یابد. آنچه این گذشته را تعریف می‌کند تفاوتش با امروز است. در گذشته خبری از انواع بیگانگی‌های مدرن نبود. نوستالژیای رمانتیک در جستجوی گذشته‌ای پیشاسرمایه‌دارانه است، یا حداقل گذشته‌ای که در آن، نظام اقتصادی و اجتماعی مدرن هنوز کاملاً توسعه نیافته بود. ازاین‌رو نوستالژی برای گذشته به‌شدت با نقد جهان سرمایه‌داری پیوند یافته است (Löwy & Sayre, 2002: 22).

مهم‌ترین صورت‌بندی از مقولهٔ نوستالژی در اندیشهٔ اجتماعی را برایان ترنر ارائه کرده است. ترنر از دل انبوه آثار و مفاهیمِ حامل نگاه نوستالژیک به چیزی می‌رسد که نامش را «پارادایم نوستالژی» در اندیشهٔ اجتماعی و فلسفی می‌گذارد. پارادایم نوستالژی، در مقام گفتاری اجتماعی و فرهنگی، چهار بعد اصلی دارد: نخست، احساس زوال و فقدان تاریخی، فاصله‌گیری و گسست از عصری طلایی که سراسر «در خانه بودن» بود. در این تلقی، تاریخ تا حد زیادی تاریخ زوال است و دورشدن از اصالت. دوم، احساس غیاب یا از دست دادن تمامیت شخصی و قطعیت اخلاقی. در این معنا تاریخ انسانی برحسب سقوط ارزش‌هایی به تصویر کشیده می‌شود که زمانی به روابط انسانی، دانش و تجربیات شخصی وحدت و یگانگی می‌بخشید. سومین جنبهٔ پارادایم نوستالژی این است که با محوشدن روابط اجتماعی اصیل، احساس ازدست‌رفتگی آزادی و خودآیینی فردی به بار آمده است. با گسترش ایدهٔ مرگ خدا در غرب و زوال انسجام اخلاقی، فرد منزوی‌شده در معرض تأثیرات روزافزون فرایندهای تنظیمات نهادی مدرن قرار می‌گیرد که به‌مرورزمان فردیتی را تحلیل می‌برند که در چنبرهٔ جهان بوروکراسی‌های دولتی گرفتار آمده است. این همان قفس آهنین وبری است که در آن افراد صرفاً چرخ دنده‌های فرایندهای اجتماعی مدرن هستند. و درنهایت چهارمین جنبهٔ پارادایم نوستالژی ایدهٔ از دست رفتن سادگی، اصالت شخصی و خودانگیختگی احساسی است (Turner, 1987: 149- 151). نوستالژی ناظر بر دلزدگی از عصر حاضر و عقلانیت، و در افتادن به‌نوعی شهود در روش و ستایش از نوعی اجتماع یا به گمانی «گماینشافت» است (اباذری، ۱۳۷۷: ۱۵).

۲-۲- انگارهٔ پیوست

پرسش اساسی‌تر این است: آیا مدرنیته گسستی قاطع از جهان پیش از خود است؟ انگاره گسست، اکنون به چالش کشیده شده است. دیگر مدرنیته یا امر مدرن را به‌سان گسستی قطعی دیدن، روایتی تقلیل‌گرایانه به حساب می‌آید؛ و از پیوندهای امر مدرن با سنت سخن به میان آمده است. درواقع، از جدال جدید و قدیم صحبت می‌شود که صورت‌بندی‌هایی آکنده از هر دو از دل آن به وجود آمده است. این گذشته گاه وجهی الهیاتی می‌یابد و گاه اجتماعی. در وجه الهیاتی سخن از آن می‌رود که عناصری از الهیات مسیحی در شکل‌دادن به منظومهٔ جهان جدید نقشی بسیار مهم داشته‌اند. کارل مانهایم در رسالهٔ *دموکراتیکشدن*

فرهنگ بر نقش مسیحیت در ظهور نظم دموکراتیک جدید صحه می‌گذارد. مانهایم «برابری ماهوی همهٔ انسان‌ها» را نخستین اصل دموکراسی می‌داند و می‌نویسد: «از نظر ایدئولوژیکی باور به برابری ماهوی انسان‌ها از مفهوم مسیحی برابری همه انسان‌ها به‌عنوان فرزندان خداوند سرچشمه می‌گیرد. بدون این نظریهٔ جامعه ما هرگز موفق به ساختن نظم سیاسی، که به همهٔ انسان‌ها منزلت یکسان عطا کند، نمی‌شد» (مانهایم، ۱۳۸۶: ۲۱).

اما احتمالاً بهترین صورت‌بندی از ایدهٔ پیوستگی قدیم و جدید را گیلسپی در کتاب *ریشه‌های الهیاتی مدرنیته* ارائه کرده است. گیلسپی کار خود را با روایت متعارف از مدرنیته آغاز می‌کند و اینکه خودفهمی مدرنیته چیست؟ مدرنیته چیست و از کجا آغاز شده است؟ خرد متعارف پاسخی بسیار روشن به این پرسش می‌دهد: مدرنیته قلمرویی سکولار است که در آن انسان جای خدا را به‌عنوان مرکز هستی می‌گیرد و می‌کوشد با به‌کارگیری علم جدید و لازمهٔ آن،-یعنی تکنولوژی، به ارباب و صاحب طبیعت تبدیل شود. جهان مدرن را به‌مثابه قلمرو فردگرایی، بازنمایی و سوبژکتیویته، کاوش و کشف، آزادی، حقوق، برابری، تساهل، لیبرالیسم و دولت ملی می‌فهمند (گیلسپی، ۱۳۹۸، ۳۶). گیلسپی می‌خواهد این خودفهمی را به چالش بکشد و با توسل به مبانی الهیاتی نشان می‌دهد که مدرنیته آنچنان‌که خود ادعا می‌کند «خودآیین» نیست و ساختارها و بنیان‌های فکری و اندیشه‌ای خود را از قلمرو الهیاتی اخذ کرده و لاجرم خود سست‌بنیاد است. دغدغه اصلی کتاب ریشه‌های الهیاتی مدرنیته اثبات نقش اصلی دین و الهیات در شکل‌گیری ایدهٔ مدرنیته است (همان: ۳۷). حتی ایدهٔ پیشرفت نیز که در مدرنیته بسیار اساسی است و تباری الهیاتی می‌یابد. به نظر کارل لوویت مفهوم پیشرفت که جایگاهی بسیار اساسی در خودفهمی مدرن دارد نتیجهٔ سکولارشدن هزاره‌گرایی مسیحی است. بدین ترتیب روایت سنتی ظهور مدرنیته به‌مثابه پیروزی عقل بر خرافه روایتی به‌شدت معیوب است (همان: ۵۷). پس در هر روایت ادبی و فرهنگی ـ حتی اگر دربارهٔ مدرن‌ترین دوران‌ها باشد ـ نشان و ردی از قدیم، خواه در وجه الهیاتی خواه در وجه کلی و معنوی و روحانی، حاضر است.

۳- بحث و بررسی: نگاهی به *برهٔ گمشدهٔ راعی* و آنچه در آن می‌گذرد

برهٔ گمشدهٔ راعی سومین رمان هوشنگ گلشیری است. این رمان نخستین بار در سال ۱۳۵۶ در «کتاب زمان» چاپ و منتشر می‌شود. بنا بر نوشتهٔ خود گلشیری، او نگارش این

رمان را از سال ۱۳۴۸ آغاز کرده است و درنهایت آن را در سال ۱۳۵۶ تمام و منتشر کرده است (گلشیری، ۱۳۶۹: ۲۴-۲۵). رمان چهار فصل دارد و در مجموع سه روز از زندگی سید محمد راعی را -مردی چهل‌ساله، مجرد و دبیر ادبیات- از چهارشنبه شب، شانزدهم مهرماه ۱۳۴۸، تا روز جمعه نمایش می‌دهد. دهه‌های چهل و پنجاه ایران اوج برنامهٔ مدرنیزاسیون به مدد عایدات نفتی بود. رشد اقتصادی شتابان، تغییراتی بسیار را ایجاد کرد و پوستهٔ جامعه را شکافت و لاجرم پرسشی جدید را پیش روی اهل تفکر نهاد: نسبت جامعهٔ ایرانی با این تغییرات و مسیر پیش رو چگونه است؟ این دوره، اوج تقلای پرسش از خویشتن است. برخی روشنفکران نگران بحران معنا و هویت انسان ایرانی بودند و از «غربزدگی» و «ماشینیسم» روزافزون سخن می‌گفتند و با حسی نوستالژیک برای از دست رفتن سادگی طبیعی پیشین مویه سر می‌دادند (طبیعت‌گرایی در سفرنامه‌های آل‌احمد از این موارد است). گروهی دیگر نیز راه چاره را در جذب و هضم دستاوردهای جهان مدرن می‌دانستند و از مدرن شدن تمام شئونات زندگی و وداع با سنت‌ها در دورهٔ جدید سخن می‌راندند. هر دو دسته، اما در یک چیز اشتراک داشتند: با رویکردی ذات‌گرایانه به ستایش یا نفی جهان قدیم و جهان جدید می‌پرداختند و صورت‌بندی خود را بر انگارهٔ گسست بنا می‌نهادند. داستان ایرانی نیز کمابیش چنین خصلتی داشت و به دنبال جای‌گیری در گذشته یا اکنون، و ارزشگذاری یکی از آنها بود. به دیگر سخن، کمتر نویسنده‌ای به این امکان آگاهی رسیده بود که انگاره‌های گسست/پیوست را در نسبت با همدیگر ببیند و کلیتی انضمامی از نقادی توأمان گذشته و اکنون را بسازد.

هرچند این دوره، دورهٔ پرسش از اکنون و گذشته و آینده است، اما کمتر نویسنده‌ای توانست داستانی خلق کند که فرم آن هم‌عرض با کلیت این پرسش‌ها و تکثر آنها باشد. از این حیث، *برهٔ گمشدهٔ راعی* نمونهٔ کم‌نظیر و تلاشی اندیشمندانه برای بازنمایی این کلیت متکثر اجتماعی است: این رمان پایی در گذشته دارد و پایی در اکنون؛ نوستالژی و گرایش رمانتیک به وحدت جهان قدیم را با نقد آن درآمیخته است؛ احضار گذشته در اکنون را با بازاندیشی اکنون توأمان کرده است؛ شهود و عقلانیت را در کنار هم نشانده و از هر دو برگذشته است؛ تنهایی و دلزدگی سوژهٔ مدرن و دلالت‌های پاشان امر تاریخی را به‌صورت همزمان دیده است؛ بن‌بست فردی و جمعی ایرانی دههٔ پنجاه شمسی را در پیوند هم یافته است؛ خالی از پیشگویی تاریخی نیست؛ انگارهٔ گسست یا پیشرفت را به چالش کشیده است؛

و درنهایت بی‌آنکه در هیچ‌یک از ساحت‌های فوق توقف کند درهم‌جوشی از تناقضات مدرنیته را در پیش پای ما گسترده است.

در این بخش، نخست، صورت‌بندی‌ای مختصر از رمان را می‌آوریم و به دلیل وفاداری به روش کل‌نگر که تمامیت فرم رمان را در نظر دارد، از بررسی جداگانه و انفرادی اجزای رمان پرهیز می‌کنیم تا گرفتار تکه‌خوانی نشویم. در صورت‌بندی رمان قصد داریم نشان دهیم که تمام اجزای آن را در پیوند با همدیگر دیده‌ایم و غایت ما عرضهٔ خلاصه‌ای از داستان نیست. همواره نیز باید توجه کرد که نگارش این رمان، همزمان با وضعیت آن دوران بوده و مسئله هنوز «تاریخی» نشده است. این همزمانی متن و زمینه نیز اهمیتی بسیار دارد.

۳-۱- فصل اول

راعی در شب شانزدهم مهرماه چهل و هشت، در مهتابی خانه‌اش نشسته است. حلیمه در کانون اندیشه‌های راعی قرار دارد: زنی خدمتکار که هفته‌ای یک بار، شنبه‌ها، برای نظافت به خانهٔ راعی آمده است. راعی حضور حلیمه را در خانه‌اش به‌مثابه نفوذ و استیلای غریبه‌ای در حریم شخصی می‌داند. حلیمه با نظافت و نظمی که به خانهٔ راعی می‌بخشد عادات مألوف و آشفتگی خانهٔ او را -که نشانه‌ای آشکار از تشتّت ذهنی‌اش است- درهم می‌ریزد. او کلید خانهٔ راعی را در اختیار دارد و راعی در اضطراب این است که این غریبهٔ آشناشده، گاه‌وبیگاه، می‌تواند در خفایای زندگی او سرک بکشد. حلیمه سروتن راعی را در حمام به‌قاعده شسته و با او همبستر گشته است. راعی سخت می‌گرید و بلافاصله سروتن و حتی جامه‌هایش را می‌شوید. راعی که از حضور بیگانه هراسان است فردای آن روز به در خانهٔ او می‌رود و با پس‌گرفتن کلید خانه‌اش عذر او را می‌خواهد و باز مالک خانه و تنهایی‌اش شده است. اکنون، پس از گذشت سه روز از آن حادثه، راعی در مهتابی خانه‌اش نشسته است. او در این سه شب متوجه پنجرهٔ مجتمع آپارتمانی روبه‌رو نیز هست: پنجره‌ای که در میانه‌های شب روشن می‌شود و تا صبح روشن می‌ماند. راعی انتظار دیدار دوبارهٔ زنی را می‌کشد که گاه‌گاه در چارچوب پنجره ظاهر شده است. او تصویری خیالی از زن را در ذهن ساخته و امشب منتظر واقعه‌ای یکتا است و احساس می‌کند چیزی باید پیش بیاید: زن در پنجره هویدا می‌شود و دستش را بیرون می‌آورد و چیزی را به پایین پرت می‌کند. راعی سرمست و با عجله پایین می‌رود اما چیز به‌خصوصی نمی‌یابد. او به خانه بازمی‌گردد و می‌خوابد. فردا

صبح که راعی قصد رفتن به دبیرستان دارد، تکه‌ای روزنامه می‌یابد که نقش لبی بر آن افتاده است. راعی کاغذ را در جیب می‌گذارد.

۳-۲- فصل دوم

فصل دوم با رسیدن راعی به مدرسه آغاز می‌شود. او مثل همیشه، جلسات آغازین سال تحصیلی را با بازگویی حکایت «شیخ بدرالدین» برای شاگردانش آغاز می‌کند: رساله‌ای که راعی، خود، در چند سال گذشته نگاشته است و هر سال بخشی بر آن افزوده است. راعی کلام را با مقام «خلیفگی» انسان و تشریف «کرّمنا» آغاز می‌کند و از «امانتی» می‌گوید که بر دوش انسان گذاشته شده است و آن‌گاه بر سر قصهٔ شیخ می‌رود. شیخ بدرالدین که از اوان طفولیت مطابق قانون شرع تربیت شده و در طریقت گام نهاده است، در سی و پنج سالگی به آزمایشی بزرگ مبتلا می‌شود: در روزی زمستانی، زنی بر او بانگ می‌زند که «دیشب از بهر دو گرده نان تا صبح با دونی بوده است» (گلشیری، ۱۳۵۶: ۵۴). جماعت غوغاییان، سنگ‌برکف، جمع می‌شوند و اذن رجم از شیخ انتظار می‌رود. شیخ که در همان نظر اول، دل در گرو جمال زن نهاده است، خلاف خواستهٔ دل عمل می‌کند و خاکی آغشته به برف برمی‌گیرد و به‌جانب زن می‌اندازد و دیگران نیز زن را سنگسار می‌کنند. شیخ دو گردهٔ نان برمی‌گیرد و به در خانهٔ زن می‌برد و پسرِ زن فقط یکی را برمی‌دارد و به شیخ می‌گوید: پدر دیشب فرمان یافت و مادر امروز به اذن تو.

شیخ، پس از آن واقعه، سی و پنج سال دیگر می‌زید. نخست با خیرالنسا و پس با صفیه ازدواج می‌کند. مقاماتی فراوان در طریقت به دست می‌آورد و در ابتلائاتی بزرگ، سربلند بیرون می‌آید: پیشنهاد قاضی‌القضاتی را به هیچ می‌گیرد و از زاویهٔ خود به‌در نمی‌آید؛ در خواب می‌بیند که پسرش، صدر، را قربانی کرده است و پسر، سربلند، در جنگ با مغولان کشته شده است؛ ابلیس به هیئت پیری درمی‌آید و از او می‌خواهد شیخ اکبر شود و با «اناالحقی» فتنهٔ جهان گردد و مریدان بی‌قیاس را راهنما و راهبر باشد. شیخ دست او می‌خواند و درمی‌یابد که ابلیس با این کار می‌خواهد او را مجذوب جاه و مقام نماید؛ ابلیس یک بار به هیئت خان مغول نزد شیخ می‌آید و از او می‌خواهد تا او را به نام در دعایش بخواند و درمقابل همهٔ اسباب قدرت او را صاحب شود. شیخ هر بار می‌فهمد که ابلیس است که جامه بدل کرده و راهِ او می‌زند. پس می‌گوید: «تو دنیایی، هوای نفسی، ابلیسی. منت

سه‌طلاقه کرده‌ام» (همان: ۵۳). او سالیان عمر به سبدبافی می‌گذراند و هر روز از قِبَل آن دو گردهٔ نان می‌خرد و یکی را انفاق می‌کند و دیگری را سدّ جوع.

در این سالیان دراز، خیال زنِ رجم‌شده دست از سر شیخ برنمی‌دارد. زن، هر بار زیباتر و دلرباتر، در خواب و بیداری بر شیخ عارض می‌شود. زن افسونگری می‌کند و شیخ افسون دنیایش می‌خواند و از او می‌گریزد و می‌گوید: «اکنون در درکات دوزخی» (همان: ۶۹). اکنون شیخ هفتادساله، با چشمانی کم‌سو و دستانی لرزان، شب آخر عمر در خلوت می‌گذراند و زن باز بر او ظاهر شده است. زن بر شیخ نهیب می‌زند که هیچ‌گاه جز خود کسی را ندیده و جز خودپرستی حاصلی به دست نیاورده است. شیخی که فتنهٔ عشق را درنیافته است و جز مطابق دستور رساله‌ها نتوانسته با خیرالنسا و صفیه عشق‌ورزی کند، چگونه مدّعی عشق ازلی است؟ شیخ به‌عیان می‌بیند که زن همان خیرالنسا یا صفیه یا صدر یا پسرک است و عمری آنان را وسیله پنداشته است تا خودپرستی‌اش را تحقّق بخشد. اینک رستگار نهایی نه شیخ، که همین زن است.

ادامهٔ این فصل، نقل دیدار راعی و صلاحی است: میرزاحسین صلاحی مردی پنجاه‌ساله و دبیر نقاشی است. راعی در دفتر مدرسه می‌شنود که همکاران به صلاحی تسلیت می‌گویند. راعی برای بار نخست به خانهٔ صلاحی می‌رود و ظهر آنجا می‌ماند. صلاحی به او می‌گوید متوفّی همسرش بوده است. تمثیل شیخ بدرالدین بهانهٔ گفت‌وگوی راعی و صلاحی است. صلاحی از گذشته و زنش می‌گوید: زن دیروز فوت کرده و جسدش در سردخانهٔ بیمارستان است و او منتظر تا خویشاوندان برسند و ترتیب امور کفن و دفن داده شود. صلاحی خود را در مرگ زن مقصر می‌داند: زن مذهبی بوده و صلاحی هم چند سالی به بهانهٔ او به مذهب روی آورده و در آن تعمّق کرده است. صلاحی، اما، جمعیت خاطری به دست نیاورده و باز به عالم مستی پناه برده است. او سال‌ها دور از چشم زن، می‌نوشیده و به همه‌چیز شک کرده است. او شبی به زن گفته است که شکّ دارد. به گمان صلاحی، زن از همان شب مریض شده و او مرگش را پیش انداخته است.

۳-۳- فصل سوم

فصل سوم با بیرون آمدن راعی از خانهٔ صلاحی آغاز می‌شود. بازارچهٔ سرپوشیدهٔ قدیمی در کانون اندیشهٔ راعی قرار می‌گیرد و به‌مثابه عینیتی از جهان‌بینیِ گذشتگان و دستگاه فکری

آنان باز نموده می‌شود. برای راعی، بازارچه، برون‌افکنیِ همان مجموعهٔ منظم و وحدتمند گذشته است: روزنی به آسمان آبی دارد و تزیین تاقچه‌ها و رف‌ها و آینه‌کاری غرفه‌ها نشانی آشکار از حضور انسان در آن است. در شبستان مسجد حضورِ آبی آسمان تثبیت شده است و انسان را به عالم غیب می‌رساند. ذهن راعی باز به واقعهٔ صلاحی باز می‌گردد: او، هم‌اکنون، مست و مدهوش در کار کشیدن طرحی از زن است تا با خطوط زن را ثبت کند، پیش از آنکه برای همیشه از ذهنش بگریزد. آهن و فلز به‌سرعت دارد شهر و زندگی افراد را می‌بلعد و این همان صورت عینیِ خرابیِ ساختمان ذهنی است. تعمق راعی در بازسازی خیالی آدم‌های اطراف، ذهن او را به خاطرات گذشته می‌کشاند: یکی از شاگردان او که شباهتی بسیار به مینو (معشوق راعی) داشته است، موهایش را کوتاه کرده و با آرایش غلیظ در کلاس حاضر شده است. او هم، مانند مینو، با تغییر ظاهری‌اش راعی را مضطرب کرده است و راعی، در پایان کلاس، برای او از فتنهٔ عاشقانهٔ خود با مینو گفته است. او پس از شکست عشقی خود، مثل همیشه، به مادر پناه برده است: حضور مادر آرامشی پایدار و تسکین بی‌دریغ است. مادر جلوه‌گاه حضور و وفور است، وحدت‌بخش است و تکه‌های پراکندهٔ ذهن راوی را فقط او می‌تواند مجموع کند. راعی بر غیاب اکنون مادر مویه‌ای درونی سازمی‌کند.

با رسیدن راعی به کافه، فصل سوم رمان وارد مرحله‌ای تازه می‌شود: راعی زودتر از دوستانش (وحدت، ساطع، مصلح و عبداللّهی) به میعادگاه همیشگی‌شان می‌رسد. وحدت، نخستین کسی است که می‌آید و از راعی می‌خواهد هفته‌ای در خانه‌اش بماند. دیگران هم می‌رسند و پس از طرح بحثی دربارهٔ وحدت، او قهر می‌کند و می‌رود. وحدت در کانون بحث‌های راعی و سه نفر دیگر قرار می‌گیرد. از خلال این گفت‌وگوهای طولانی، شخصیت وحدت، تکه‌تکه و نامنسجم، نمایانده می‌شود: او زمانی خوش‌بین‌ترین و خانواده‌دوست‌ترین فرد آن جمع بوده است و کانون خانواده را در تعارض با مطالعه و تحقیق و اندیشه‌ورزی نمی‌دانسته است؛ اما پس از مدتی از زندگی خانوادگی دلزده شده و به اعتیاد پناه برده است. خودویرانگری وحدت، کانون خانوادگی او را تا مرز سقوط کشانده است و رابطهٔ او با همسرش، عفّت، سترون و پرخاشگرانه شده است. وحدت، در روزهای اخیر، از مردی مرموز سخن می‌گوید که شب‌ها در تعقیب اوست. راعی، سخنان وحدت را همان کابوس خواب و بیداری خود می‌داند. از خلال گفته‌های ساطع، تکه‌های دیگری از زندگی وحدت نمایانده می‌شود: او مدّتی است اعتیادش را ترک کرده است اما ترکش را انکار می‌کند. وحدت یا در

اوج است یا حضیض، یا امیدوار است یا وامانده. او به بهانه‌های مختلف عفّت را می‌آزارد و حتی تهمت رابطهٔ نامشروع با ساطع را به او می‌زند. راعی احساس می‌کند وحدت با بازی از پیش طراحی شده عمل می‌کند تا از زن و فرزند و هرچه تعلّق است رها شود و بتواند با خیال راحت، سقوط خود را رقم زند. ساطع نقطهٔ مخالف وحدت است.

راعی از دوستان خود جدا می‌شود و باز در تنهایی خود، به چالش‌های ذهنی‌اش با آدم‌های اطراف ادامه می‌دهد: دیگران، نزدیک و درعین‌حال دورند. هرکس دنیایی دارد و بودن این‌همه دنیا در کنار هم سرگیجه‌آور است. ذهن راعی باز به غروب و دلتنگی می‌رسد و ماجرای نقش زدن صلاحی را باز مرور می‌کند. خاطرهٔ مادر باز در ذهن راعی رنگ می‌گیرد و او حسرت می‌خورد که مادر چه راحت می‌توانسته است دلتنگی‌هایش را با گریه کردن در مراسم مذهبی و به بهانهٔ دیگران برطرف نماید. راعی به خانهٔ وحدت می‌رود و با عفت دیدار می‌کند. عفّت با ظاهری تازه (موی کوتاه شده و رنگ‌کرده و آرایش غلیظ) خانه را تخلیه کرده است و می‌خواهد برای همیشه برود. راعی و عفّت، بسیاری از کارهای وحدت را مرور می‌کنند و سرگردان‌اند چه کنند. هر لحظه بیم خودکشی وحدت می‌رود و راعی می‌ترسد جنازه‌ای دیگر بر جنازه‌های ذهنش افزوده شود.

راعی که امروز به تصویری از زن موهوم همسایه دلخوش بوده و آن را حادثه‌ای می‌دانسته است، ممکن است سرنوشتی بهتر از وحدت و عفت -که زمانی خوشبخت بوده‌اند- نیابد. وحدت به خانه می‌رسد و با راعی به گفت‌وگو می‌نشیند. راعی به خانهٔ خود می‌رود و تلفنی باخبر می‌شود که وحدت کتاب‌هایش را سوزانده است. در پایان روز، راعی بالاخره تصویر زن همسایه را در چارچوب پنجره می‌بیند: زن به سوی او می‌نگرد و راعی، پس از گذراندن این روز طولانی، باز در مهتابی خانه‌اش جا خوش می‌کند.

۳-۴- فصل چهارم

زمان فصل چهارم، روز پس از فصل دوم و سوم است. راعی در تاکسی نشسته است و برای شرکت در مراسم تدفین زن صلاحی به جانب قبرستان ابن‌بابویهٔ شهر ری می‌رود. راعی در زمانِ حال، دربارهٔ مکان قبرستان و افراد سیاهپوش آن می‌اندیشد و توأمان با این کار، هرآنچه را که در رساله‌ها دربارهٔ آیین تدفین خوانده است، در ذهن خود مرور می‌کند. او به‌اشتباه در مراسم تدفین کس دیگری شرکت کرده است و زن صلاحی هنوز دفن نشده

است. صلاحی فاش می‌سازد که دیروز، آن‌گاه که راعی در خانهٔ صلاحی بوده است، جنازهٔ زن در اتاق کناری بوده و صلاحی می‌خواسته است در عالم مستی و به پشت‌گرمی راعی، تصویر زن را بکشد و افسوس که راعی رفته است. او درنهایت نتوانسته است در نقشش، طلسم زن را باطل کند و همهٔ نقش‌هایی را که کشیده، سوزانده است. صلاحی به یاد پدر می‌افتد و خاطره‌ای را به‌تفصیل از او بازمی‌گوید که در آن، کبوتر «سینه‌سرخ» پدر، هرچند که به دست قرقی زخمی شده است اما تا غروب در اوج پرواز کرده و خونین و زخمی نزد پدر بازگشته است. صلاحی می‌گوید گریهٔ پدرش را فقط همان یک بار دیده است. بالاخره صلاحی هم می‌گرید و مراسم تدفین همسر او آغاز می‌شود. گلشیری روایت رمان را در قبرستان به پایان می‌برد. مرگ‌اندیشی راعی در قبرستان شکل می‌بندد و باز در ذهن او جدال گذشته و اکنون، این بار دربارهٔ مسئلهٔ مرگ، نمایانده می‌شود. راعی و صلاحی دیگر نمی‌دانند تحمّل بار هستی‌شان به چه قیمتی است. مسئلهٔ اساسی این است.

۴- یافته‌ها: *برهٔ گمشدهٔ راعی*، صورتی انضمامی از تناقض و تکثر امر مدرن

دقت در صورت‌بندی رمان به آشکارگی نشان می‌دهد که گلشیری در *برهٔ گمشدهٔ راعی* ایده‌ای واحد را دنبال نکرده است: رمان هم حکایت تقلا است، هم مویه‌ای برای وحدت ازدست‌رفته، هم روایت نوستالژیای گذشته و اضطراب اکنون، هم نقد و بازاندیشی سنت، هم نقادی روایت‌های تک‌صدای گذشته، هم عصیانی علیه بوروکراسی، هم ماتم ناممکن شدن عشق در دوران جدید، هم نقد روزمرگی و ملال و تکرار، هم رنج نتوانستن و بودن، و بسیاری مسایلی دیگر ازاین‌دست است و همهٔ اینها را به‌صورتی درهم‌تنیده روایت می‌کند. با مقایسهٔ آنچه در بخش نظری گفته و آنچه از متن رمان صورت‌بندی شد، هم‌عرضی فرم رمان با سرشت پاشان و متکثر مدرنیته آشکار می‌گردد و ایده‌ها و خیال‌های بسیار و گاه متناقض آن بهتر درک می‌گردد. گلشیری در اینجا، با بیانگریِ مدرن و انواع واسازی‌های فرمی و زبانی، گاه به سنتی‌ترین ایده‌ها پناه می‌برد و هم‌زمان نیز ستایشی از جهان جدید به دست دهد و در ادامه، از نقادی هر دو باز نمی‌ماند. رمان در جست‌وجوی کلیتی از دست رفته است حتی اگر حکایت جستن و نیافتن باشد. بدین سان واقعیت و خیال درهم می‌آمیزد و سلب و ایجاب در هم تداخل می‌یابد. تفسیر و عمل، نقد و ساختن، واقعیت و

امکان، قدیم و جدید، تسلا و آشوب، قرار و بیقراری، همگی، همزمانی رمان را می‌سازند و متن در میان آنها در نوسان است.

رمان ملغمه‌ای است از کهنه و نو، از ارزش‌های ناهماهنگ، از احساس و تعقل، از روح و ماده، از اعتقاد و بی‌اعتقادی، از ناسازگاری دیروز و امروز و همزمان درهم‌تنیده شدن آنها. گلشیری همهٔ اینها را با هم جمع کرده است و در یک فرم نشانده است. به‌طورخلاصه: این رمان روایتی است از «نه در گذشته قراری، نه در اکنون سکونی». گلشیری در این رمان، ایده‌ای واحد را پی نمی‌گیرد و آقای راعی و جهان متناقضش را چنان که خود تجربه کرده است در داستان می‌نشاند. راعی ناتوان از پاسخگویی به همهٔ اینها، به تعبیر زیمل دلزده[1] می‌شود (زیمل، ۱۳۷۲: ۵۷)؛ ولی کماکان ناچار است ادامه دهد و این شاید تقدیر او باشد. بکت گفته بود: « باید ادامه بدهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه می‌دهم» (بکت، ۱۳۹۵: ۱۷۶) و آقای راعی نیز همزمان رنج «باید» و « نتوانستن» و «ادامه دادن» را بر دوش دارد.

راعی، به‌صورت توأمان، هم در جست‌وجوی آزادی است و هم در تقلای یافتن پناهگاهی امن؛ پناهگاهی که سخت به دست می‌آید. همبستری با حلیمه نشانه‌ای آشکار از سقوط روحی راعی است و درعین‌حال نویدبخش تولّدی تازه برای بیرون آمدن از پیلهٔ تنهایی تا او را مجبور کند به دنبال کشف زنی باشد که شب‌ها بیدار است؛ اما آنچه به دست می‌آید «تکه کاغذی» است. از منظر راعی، «انسان» خودِ او و شاگردانش هستند که هرکدام یک امکان زیستن‌اند. او به دنبال معنای گرامیداشت و بار امانتِ روزگار معاصر می‌گردد؛ اما جز «روایتی ساختگی و تفسیری» به چیزی نمی‌رسد. صلاحی به راعی می‌گوید با تمثیل شیخ، در اعتقادات شاگردان شکّ ایجاد می‌کند و درمقابل چیزی ندارد به آنان بدهد. بدرالدین و صلاحی، دو صورتِ ممکنِ گذشته و آیندهٔ راعی هستند: راعی، تجرد و تنهایی را برگزیده و گاه حسرتی نوستالژیک به گذشته دارد. گذشته‌ای که در آن، جهان درون و بیرون به معارضه برنخاسته بود و انسانش مجموع بود. هر شخص، به تنهایی، همهٔ جمع بود؛ چون مجموعهٔ سنت و آداب آن، همه را به هم پیوند می‌داد. کاینات در مجموعه‌ای منظم و ازپیش حساب‌شده، رو به هدفی غایی داشت و انسان در پی سعادتی موعود بود. خوب از بد جدا می‌شد و معیاری برای سنجش همه‌چیز وجود داشت. پیامبران منادیان نجات بودند و سرزمین موعود، دست یافتنی بود؛ اما این‌همه، در جهان معاصر درهم شکسته است. هدایتِ

1 . Blase

جمعی انسان‌ها بی‌معنا به نظر می‌آید و پیامبران و معماران جدید این روزگار، خود مأیوس و شکّاک‌اند و نمی‌توانند مرتع آرامش را به گلّه بنمایانند. از آغاز، سرزمین موعودی در کار نبوده و آیه‌ها، همه، آیه‌های زمینی یأس است. راعی زمانی در آن گذشتهٔ وحدتمند می‌زیسته، اما اکنون، شک معاصر، اساس اعتقاداتش را نشانه گرفته است. او مناسک سنت را به کناری نهاده، اما در مالیخولیای تنهایی‌اش هزاران عادت و مناسک شخصی برای خود تراشیده است. مهم‌تر از همه: راعی اکنون دریافته است که گذشته نیز هیچ‌گاه وحدتمند نبوده و زبان و روایت این انگاره را برساخته است.

بدرالدین در آن جهان یکپارچه زیسته است و هرچند عمری میان خواهش دل و تابوهای ذهنی گرفتار بوده و دل را قربانی مجموعهٔ اعتقادات کرده، اما چون بر این امر اشراف نداشته مجموع و آرام زیسته است و تنها در شب آخر حیات، معنای واقعی عذاب را فهمیده است. حتی عذاب و لّذت او نیز در همان ساختمان ذهنی و در همان مجموعه بوده و بر مبنای آن تفسیر می‌شده است؛ اما راعی، هر لحظهٔ عمرش همان شب آخر زندگی شیخ است. او به تعارض درون و بیرونش آگاه است و این تعارض، ابعادی وسیع نیز یافته است: راعی حتی توان دلالت خود را نیز ندارد. راعی بدرالدین زمان است: راندهٔ درگاه است؛ اما معلوم نیست سلوک رنجبارش قرار است مقبول چه کسی افتد. هر دو رانده بر خاک و گرفتار هبوط‌اند. هریک در دورهٔ خود مناسکی داشته‌اند، اما همه برای فرار از خویشتن بوده است.

صلاحی آیندهٔ محتمل راعی است: صلاحی تنهایی را تاب نیاورده و به زن و خانواده و آن مجموعهٔ سنت پناه برده است؛ اما درنهایت دیده است که در جهان نو نمی‌شود تعارض‌ها را انکار کرد. مادام که اساس آن ساختمان ذهنی درهم ریخته است، راعی، حتی اگر راه صلاحی را برود و به خانواده و زندگی اجتماع‌پسند بچسبد، باز تضمینی نیست که رها گردد و به سرنوشت صلاحی دچار نشود. به بهانهٔ دیدارها و گفت‌وگوهای قبلی راعی با وحدت دیدگاه گلشیری دربارهٔ سیاست و اجتماع طرح می‌شود: جبر اجتماعی و مفهوم طبقه جایگزین سرنوشت و پیشانی شده است؛ افراد، کار واقعی نمی‌کنند و تبدیل به امضاهایی در اداره شده‌اند؛ همه دهان‌اند و کسی عمل نمی‌کند؛ دلارهای نفتی به مملکت سرازیر شده و کار و تولید را فلج کرده و موجب اقتصاد دلّالی شده است؛ آنها بر پدرانشان حسرت می‌خورند که کار می‌کردند و عرق می‌ریختند و معنای زندگی‌شان در همین بود؛ برای سیر کردن خانواده‌هاشان، همه یکدیگر را چپاول می‌کنند؛ این مردانِ قهرمانِ خانواده و منادیانِ راستی،

همان حق‌خوران بیرونی‌اند. رمان، این‌گونه، صبغه‌ای اجتماعی نیز می‌یابد و نظام اجتماعی‌ای را که چنین سرخوردگانی را به وجود آورده است به نقد می‌کشید. شگفت اینکه این دلزدگان، جز خودویرانگری راهی دیگر نیافته‌اند. آنها حتی پناهگاه خانوادگی خود را از دست داده‌اند و با اعتیاد، با ساختن مناسک‌های شخصی، و با پناه بردن به گذشته دست‌وپایی می‌زنند.

وحدت هم یکی از صورت‌های محتمل راعی است: راعی که امروز به تصویری از زن موهوم همسایه دلخوش بوده و آن را حادثه‌ای می‌دانسته است، ممکن است سرنوشتی بهتر از وحدت و عفت -که زمانی خوشبخت بوده‌اند- نیابد. گفت‌وگوی راعی و وحدت احضار گذشته است: اینکه تاریخ اجتماعی-فرهنگی ما در هر دوره‌ای رشد و بالندگی داشته ولی هر بار با هجوم بیگانه‌ای تنهٔ آن قطع شده است و به جای اول بازگشته‌ایم. اسکندر، اعراب، ترکان، غزها و مغولان، همگی، مانع تداوم فرهنگی این ملت بوده‌اند. وحدت از «سرو کاشمر» و «فریومد» می‌گوید که زرتشت کاشته است (گلشیری، ۱۳۵۶: ۱۷۱). درخت نمادی از خود زرتشت است و حضور ۱۵۰۰ سالهٔ آن نقطهٔ اتکا یا اتصالی برای مردمان این مجموعه و رمز تداوم آنهاست. درخت نماد بهشت هم هست و رستم و اسفندیار نیز درختی خسروانی دانسته شده‌اند. در سال ۲۳۲ هـ ق. به فرمان متوکل عباسی، سرو کاشمر قطع می‌شود و بارِ هزاران شتر، به شهر تازه تأسیس جعفریه برده می‌شود تا اجزایش در آنجا به هم پیوند خورد؛ آن‌هم به تدبیر امیری ایرانی به نام ابوالطیب عتاب بن ورقاء. درخت همان مردم ایران‌اند که قطعه‌قطعه می‌شوند. در سال ۵۲۳ هـ ق. نیز سرو فریومد به فرمان ینالتگین تُرک به آتش کشیده می‌شود و این بار، دو عنصر مقدس، آتش و درخت، به جان هم انداخته می‌شوند (همان: ۱۷۲ـ۱۷۶). وحدت ریشه‌ها را در اینجاها می‌داند و تباهی خود را نیز در این رمزها می‌جوید. راعی درمی‌یابد که وحدت در سرگیجهٔ پوچی‌اش به هدر رفته است و او هم سروِ زمان خود است که می‌سوزد. وحدت هم با آتش به جنگ کتاب‌هایش -که از درخت‌اند- یا به جنگ خودش رفته است؛ چراکه او نیز درخت خسروانی روزگار خود است.

بدین‌گونه، تکه‌های مهمی از زندگی و ذهن راعی در جریان نقل رخدادهای یک روز نمایانده می‌شود. گذشته به حال، و تاریخ فرهنگی و اجتماعی به زمینهٔ سیاسی و اجتماعی و اقتصادی این روزگار پیوند می‌خورد تا جایگاه دیگراندیشانی چون راعی و وحدت در دههٔ چهل و پنجاه تبیین شود. گلشیری روایت رمان را در قبرستان به پایان می‌برد: جایی که پایان روایت زندگی است. مرگ‌اندیشی راعی در قبرستان شکل می‌بندد و باز در ذهن او

جدال گذشته و اکنون، این بار دربارهٔ مسئلهٔ مرگ، نمایانده می‌شود. در آن نظامِ یکپارچه و مجموعهٔ وحدتمند گذشته، مرگ نیز بخشی از نظام هستی و آغاز حیات دیگر است. آن مجموعه، حتی دربارهٔ مرگ هم، آداب و اصول و قواعد دارد و مناسک آن را همچون قواعد زندگی تبیین کرده است. «سینه‌سرخ» پدر صلاحی، نهایتاً، به خانه بازمی‌گردد. او مأوا و بازگشتی دارد که تحمل بار پرواز طولانی و خونین را برای او ممکن می‌سازد؛ اما راعی و صلاحی دیگر نمی‌دانند تحمل بار هستی‌شان به چه قیمتی است. مسئلهٔ اساسی این است: «من صبح فکر می‌کردم می‌آیم سر تابوت را می‌گیرم، یکی دو مشت خاک در گور می‌ریزم تا بلکه بار خودم حداقل سبک‌تر بشود. همهٔ این کارها را هم کردم، اما حالا می‌بینم که نه، اشتباه کرده‌ام، یکی دیگر را تشییع کرده‌ام، دفنش کرده‌ام که تازه همان هم، سنگینی تابوتش، همچنان روی دوشم مانده است [...] آدم شنیده است که هرکس صلیب خودش را به دوش می‌کشد، یا که نمی‌دانم، هرکس را توی گور خودش می‌خوابانند، اما یکدفعه متوجه می‌شود، هرکس جنازهٔ همه را به دوش دارد، مرده و زنده را» (همان: ۲۱۴).

نکتهٔ مهم در اینجا این است که نسبت و رابطهٔ دیالکتیکی بین قدیم و جدید را درک کنیم، چراکه صرف تأکید بر هرکدام از آنها ما را از فهم پویایی‌ها و پیچیدگی بازمی‌دارد. مسیر مدرنیته را نباید به شیوه‌ای خطی، مسیری همواره تکاملی قلمداد کنیم؛ چراکه این فرایند خطی نیست و پستی و بلندی و رفت و برگشت‌های بسیار دارد؛ اما از تلقی‌های ارتجاعی‌ای که مدرنیته را سراسر زوال می‌انگارند و خواهان نابودی دستاورهای رهایی‌بخش آن هستند برحذر باید بود. به چالش کشیدن ایدهٔ پیشرفت مدام به معنای پناه‌بردن به ایدهٔ زوال نیست. مواجههٔ درست با مدرنیته مواجهه‌ای است برحذر از تقلیل‌گرایی و حتی دوگانه‌انگاری؛ این مواجهه باید بتواند سهم چندگانگی و آشوب و رفت و بازگشت‌ها را ادا کند. به تعبیر مارشال برمن، مدرن بودن را «تعلق داشتن به محیطی می‌دانیم که ماجرا، قدرت، شادی، رشد و دگرگونی خود و جهان را به ما وعده می‌دهد و درعین‌حال ما را با تهدید نابودی و تخریب همهٔ آنچه داریم، همهٔ آنچه می‌دانیم و همهٔ آنچه هستیم روبه‌رو می‌سازد. محیط‌ها و تجارب مدرن، تمامی مرزهای جغرافیایی و قومی، طبقاتی و ملی، دینی و ایدئولوژیکی را درمی‌نوردند: در این معنا می‌توان گفت که مدرنیته کل نوع بشر را وحدت می‌بخشد. اما این وحدتی معماوار و تناقض‌آمیز است، وحدتی مبتنی بر تفرقه: این وحدت همه را به درون گرداب فروپاشی و تجدید حیات مستمر می‌افکند، گرداب مبارزه و تناقض،

ابهام و عذاب» (برمن، ۱۳۸۶: ۱۴). مدرنیسم، کل بسیار پیچیده‌ای است، عناصر مترقی و ارتجاعی را کنار هم می‌گذارد و با هم ترکیب می‌کند؛ و حتی آن زمان که بر معنایی جدید از اکنونیت پای می‌فشارد معطوف به گذشته و آینده، هر دو، است (Weller,2010: 5).

۵- نتیجه‌گیری

در این مقاله، دو مسئلهٔ نظری و عملی داشتیم: مسئلهٔ نظری دربارهٔ سرشت مدرنیته بود و آن را با بحث در باب دو انگارهٔ کلان «گسست» و «پیوست» میان سنت و مدرنیته پیگیری کردیم. نگاه کلاسیک مبتنی بر انگارهٔ گسست بود و مدرنیته را عقلانی‌سازی جهان جدید و افسون‌زدایی از آن می‌دانست. نشان دادیم که چگونه از دل انگارهٔ گسست، سویه‌هایی ناسازگار درآمد که جهان قدیم را جهان شکاف‌نایافتگی عین و ذهن می‌دانست. این سویه‌های ناساز را در ذیل سه ایدهٔ «رمانتیسم»، «نوستالژی» و «نیهیلیسم» تقسیم‌بندی کردیم و وجوه مختلف آنها را به بحث گذاشتیم. در بحث از انگارهٔ پیوست کوشیدیم پیوستار الهیاتی و اجتماعی را در دیالکتیک قدیم و جدید برجسته سازیم. در بحث از این دو انگاره، دغدغهٔ اساسی این بود که تفاوت‌ها، تکثّرها، ناهمزمانی‌ها و تناقض‌ها را به‌مثابه جنبهٔ سرشتی مدرنیته نشان دهیم و سهم چندگانگی، آشوب، و رفت و بازگشت‌ها را برجسته‌تر کنیم تا ازاین‌طریق به درکی بهتر از پویایی‌ها و پیچیدگی‌های امر مدرن برسیم.

در بحث از مسئلهٔ عملی مقاله، فرض ما بر این انگارهٔ بنیادی در جامعه‌شناسی ادبیات استوار بود که رمان کلیتی انضمامی یا فرمی ادبی از ساخت اجتماعی آگاهی یا فرم اندیشگانی است. پرسش ما این بود آیا در تاریخ داستان فارسی، حداقل تا زمان انقلاب اسلامی، رمانی بوده است که توانسته باشد تکثر مدرنیته و ناهمزمانی‌های آن را بازنمایی کند و در دام ذات‌گرایی انگارهٔ گسست نیفتاده باشد؟ در جست‌وجوی پاسخ برای این پرسش بود که دریافتیم *برهٔ گمشدهٔ راعی* بر مبنای این ادراک از امر مدرن تولید شده و فرم یافته است. به تعبیر گلدمن «حداکثر آگاهی ممکن» درباب تکثر مدرنیته را ما در این رمان یافتیم. در تحلیل رمان معلوم شد که پیگیری نکردن ایده‌ای واحد در این رمان، نه نشانهٔ ضعف، بلکه امتیازی ویژه برای آن است و نشان از «هم‌عرضی» فرم آن با ساخت متناقض و متکثر مدرنیتهٔ ایرانی در دههٔ چهل و پنجاه شمسی دارد و گلشیری برعکس بسیاری دیگر از نویسندگان آن روزگار که به دنبال «جهت» بودند، سودای بازنمایی کلیتی از جهات و

پرسش‌های آن دوره را در نظر داشته است و با پرهیز از ذات‌گرایی، و با زبان و بیانی مدرنیستی، در طرف هیچ‌یک از طیف‌های رایج آن زمان نایستاده است. به این نتیجه رسیدیم که این رمان -علیرغم داشتن صبغه‌های رمانتیک، نوستالژیک و نیهیلیستی- فقط روایتی از انگارهٔ گسست نیست و مداقه در آن، پیوست‌ها را نیز در لایهٔ زیرین روایت آشکار می‌کند. *برهٔ گمشدهٔ راعی* نه ستایش گذشته است نه نفی آن؛ و همزمان با این مورد، ستایش یا نفی جهان جدید نیز نیست؛ بلکه روایتی توأمان، اندیشمندانه و انتقادی از دیالکتیک جذب/ دفع گذشته و اکنون است: گلشیری در *برهٔ گمشدهٔ راعی* گذشته و اکنون را در هم می‌نشاند اما سکون و قرار هیچ‌یک را باور ندارد. این رمان، وحدت مبتنی بر تفرقه، و روایت نوسان در گرداب فروپاشی و تجدید حیات مستمر است. راعیِ دلزده در جست‌وجوی بی‌پایان آزادی است و در این راه «ناچار» است گرداب مبارزه، تناقض، ابهام و عذاب را تاب آورد.

منابع

اباذری، یوسف. (۱۳۷۷). *خرد جامعه‌شناسی*، تهران: طرح نو.

اشتراوس، لئو. (۱۳۹۸). *ریشه‌های آلمانی*، ترجمهٔ شروین مقیمی. تهران: پگاه روزگار.

برلین، آیزایا. (۱۳۸۵). *ریشه‌های رومانتیسم*، ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: ماهی.

برمن، مارشال. (۱۳۸۶). *تجربهٔ مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.

بکت، ساموئل. (۱۳۹۵). *ناامیدنی*، ترجمهٔ مهدی نوید. تهران: چشمه.

دورکیم، امیل. (۱۳۸۴). *تقسیم کار*، ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: مرکز.

زیمل، گئورگ. (۱۳۸۶). *تضاد فرهنگ مدرن*، ترجمهٔ هاله لاجوردی. *فصلنامه ارغنون*، شمارهٔ ۱۸، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ۲۲۵-۲۴۵.

زیمل، گئورگ. (۱۳۷۲). «کلانشهر و حیات ذهنی». ترجمهٔ یوسف اباذری. *مجلهٔ نامهٔ علوم اجتماعی*، (۶)، ۵۳ـ ۶۶.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۶). *برهٔ گمشدهٔ راعی*، تهران: کتاب زمان.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۶۹). «نگاهی به حیات خود». در *هم‌خوانی کاتبان*، گردآورنده: حسین سناپور. تهران: دیگر. ۲۰-۲۷.

گیلسپی، مایکل. (۱۳۹۸). *ریشه‌های الهیاتی مدرنیته*، ترجمهٔ زانیار ابراهیمی. تهران: پگاه روزگار.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۷۳). «در باب فلسفهٔ رمانتیک زندگی». ترجمهٔ مراد فرهادپور. *فصلنامهٔ ارغنون*، (۲)، ۱-۱۷.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۹۲). *نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: آشیان.

لووی، میشل، و سه‌یر، رابرت. (۱۳۷۳). *رمانتیسم و تفکر اجتماعی*، ترجمهٔ یوسف اباذری. *فصلنامهٔ ارغنون*، (۲)، ۱۱۹-۱۷۳.

مانهایم، کارل. (۱۳۸۶). *دموکراتیک‌شدن فرهنگ*، ترجمه پرویز اجلالی. تهران: نی.

نیسبت، رابرت‌الکساندر. (۱۳۹۷). *سنت جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ سعید حاجی‌ناصری و فرید حسینی‌مرام. تهران: دانشگاه تهران.

Löwy, M. & Sayre, R. (2002). *Romanticism against the Tide of Modernity*, Duke University Press.

Löwy, M. (1979). *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*, (Trans.) P. Camiller. London: New Left Books.

Turner, B. S. (1987). "A note on nostalgia". *Theory, Culture & Society*, *4*(1), 147-156.

Weller, S. (2010). *Modernism and nihilism*, Springer.

روش استناد به این مقاله:

مولودی، فواد و محمد هدایتی. (۱۴۰۳). «هم‌عرضی رمان *برهٔ گمشدهٔ راعی* با سرشت متکثر مدرنیته». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۸(۱): ۴۹-۷۲. DOI: 10.22124/naqd.2024.27209.2568

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی