



شماره بیست و هشتم
تابستان ۱۳۹۳
صفحات ۲۷-۹

مکتب‌های ادبی از نگاه واقعیت و لذت با نمونه‌هایی از آثار هدایت

دکتر علی تسلیمی *

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

مکتب‌های ادبی اروپا دارای جنبه‌های گوناگونی است و جای آن دارد که برخی از این جنبه‌ها بیشتر کاویده شود. یکی از این جنبه‌ها دسته‌بندی مکتب‌ها بر پایه واقعیت و لذت ادبی است. واقعیت آن چیزی نیست که در جهان بیرونی و خودآگاهی ماست، بلکه در جهان ناخودآگاه و گاهی در لذت‌ها که در نهاد ما نهفته‌است، حضور دارد. بهترین واقعیت‌ها را می‌توان در آثار سوررئالیستی و مدرنیستی سراغ گرفت، درحالی‌که آثار رئالیستی معمولاً بیش از آنکه واقعی باشند، واقع‌نما هستند. اگر از یاکوبسن، لاکان و ژیاک یاری بجوییم، می‌توانیم مکتب‌های ادبی را به سه دسته خیالی، نمادین و امر واقعی بخش‌بندی کنیم. مکتب‌هایی چون رئالیسم و ناتورالیسم در گروه نخست، مکتب‌هایی چون سمبولیسم، سوررئالیسم و مدرنیسم در گروه دوم و پسامدرنیسم در گروه سوم است. این مقاله به طبقه‌بندی و بررسی نظری مکتب‌های ادبی با نمونه‌هایی از آثار هدایت می‌پردازد.

واژگان کلیدی: مکتب‌های ادبی، واقعیت، لذت، ناخودآگاه همگانی، داستان‌های هدایت

۱- مقدمه

مکتب‌های ادبی اروپا همگام با روشنگری، مدرنیته، دموکراسی، انقلاب فرانسه، انقلاب صنعتی و پیدایش بازارهای جهانی تحول یافت و کلاسیسیم کهنسال جا را برای مکتب‌های ادبی فراوانی خالی کرد. این مکتب‌ها در دوره‌ای کوتاه چنان فراوان و متفاوت شدند که بسیاری از ادبیات‌شناسان تلاش کرده‌اند آنها را طبقه‌بندی کنند؛ چنان‌که در مقاله به آنها خواهیم پرداخت. کوتاه آنکه رومن یاکوبسن این مکتب‌ها را در دو محور جانیشینی^۱ و هم‌نشینی^۲ قرار داد؛ گروهی چون رمانتیسیم، سمبولیسم و سوررئالیسم را در محور جانیشینی و رئالیسم و ناتورالیسم را در محور هم‌نشینی (نک. ۱۳۸۱: ۴۰). فروید و لاکان واقعیت‌های ناخودآگاه را بیشتر در آثار دسته نخست سراغ گرفتند. حتی آثار این دسته به‌ویژه سوررئالیسم متأثر از نظریه ناخودآگاه فروید است. رولان بارت به شیوه پسامدرنیستی با لُت متن، لذت ناخودآگاهانه را در اثر جستجو کرد و شتاب، آشفتگی و پشت‌وروخوانی متن را پیشنهاد نمود (نک. بارت، ۱۳۸۳: ۲۹) که در پی آن، ژیک در «سوژه حساس»^۳ پست‌مدرنیسم را در امر واقعی جای داد که در قلمرو آشفته و پراکنده نوزادان است (نک. مایرز، ۱۳۸۵: ۹۰). ژیک امر واقعی را از لاکان وام می‌گیرد. اما این مقاله وامدار همه آنان به‌ویژه لاکان با تفاوت‌های ویژه خود است، تا آنجا که از برخی نیز انتقاد می‌کند؛ افزون‌بر آن به ترکیب و دگرگونی برخی دیگر می‌پردازد، مکتب‌های به اصطلاح واقع‌گرایانه را همانند قلمرو خیالی (جهان ساده کودکانه) می‌داند و مکتب‌های غیرواقع‌گرایانه مدرن را چون قلمرو نمادین (جهان پیشرفته کودک) قلمداد می‌کند و مکتب‌های پسامدرن و پساساختگرا را بسان قلمرو واقعی (جهان پراکنده و پیش از قلمرو خیالی کودک) به شمار می‌آورد. نغز آنکه در اینجا واژگان واقعی و خیالی در گفتمان روان‌کاوی با گفتمان‌های دیگر تفاوت دارد و بر همین پایه بسیاری از ادبیات‌شناسان و صاحب‌نظران، واقعیت را بیشتر در آثار غیررئالیستی جستجو می‌کنند؛ برای نمونه فروید واقعیت رئالیستی را مورد تردید قرار می‌دهد (نک. بیگزبی، ۱۳۷۵: ۳۶). رئالیسم در گفتمان خود است که دم از واقعیت می‌زند، اما اگر به‌درستی نگریسته شود، فقط «درک خاصی از واقعیت» دارد

1. Paradigmatic

2. syntagmatic

3. The Ticklish Subject

(گرات، ۱۳۷۵: ۲۶) و نه بیشتر. خلاصه سخن این است که یاکوبسن عنصر غالب متونی چون رئالیسم و ناتورالیسم را غیراستعاری و متونی چون رمانتیسم و سوررئالیسم را استعاری دانسته‌است و از آنجا که استعاره از نیروی تخیل و خیال بهتری بهره می‌گیرد، آن را در زمره قلمرو نمادین دانسته‌ایم.

قلمرو نمادین در روانکاوی لاکان مرحله پیشرفته‌تری از زندگی انسان را در بر دارد. قلمرو خیالی در سطحی ساده‌تر است و معمولاً به زمانی از زندگی کودک برمی‌گردد که سخن نمی‌گوید، اما چیزهای ساده‌ای چون مادرش را تشخیص می‌دهد و او را از آن خود می‌داند. در امر واقعی که به دوره نوزادی برمی‌گردد، کودک همین تشخیص را هم ندارد و پیوندی میان اجزای تن مادر نمی‌بیند. گرایش انسان امروز به گسیختگی‌های پسامدرنیستی به گونه‌ای بازگشت به دوران نوزادی و قلمرو واقعی است. چنان‌که می‌بینیم میان قلمرو واقعی و واقعگرایی (رئالیسم) نیز ارتباطی جز تشابه اسمی برقرار نیست.

بنابراین مقاله حاضر از ترکیب نظریات چند اندیشمند در سمت و سوی رهیافت خود بهره می‌گیرد که برخی از آنان فرمالیست و ساخت‌گرا (یاکوبسن) و برخی نیز پساساخت‌گرا (لاکان و ژیرک) هستند. می‌دانیم که دستور کار ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی بسیار مشترک است؛ نظریه‌پردازان هم دو رویکرد در ادامه اندیشه‌های سوسور به فعالیت می‌پردازند و حتی گروهی از آنان چون بارت، هم اندیشه‌های ساخت‌گرایانه دارند و هم اندیشه‌های پساساخت‌گرایانه. از مباحث مشترک این دو رویکرد، که دستور کار این مقاله نیز هست، پرداختن به مکتب‌ها و ایسم‌هاست. یاکوبسن مکتب‌های ادبی را به دو قطب استعاری و مجازی با محورهای جانشینی و هم‌نشینی تقسیم می‌کند و ژیرک به تأثیر از لاکان و فروید، پسامدرنیسم را نشانه امر واقعی می‌داند. بارت نیز با نظریه پساساخت‌گرایانه و پسامدرنیستی لذت متن، عملاً به امر واقعی بودن پسامدرنیسم دامن می‌زند، زیرا کسانی که به پسامدرنیسم و تکه‌تکه کردن جهان گرایش دارند، به امر واقعی لاکانی و نهاد فرویدی توجه کرده‌اند. اما نظریه ژیرک درباره پسامدرنیسم بیشتر دارای جنبه‌های اجتماعی و روان‌شناختی است تا ادبی، و نظریه یاکوبسن اگرچه درباره شعر، نثر و مکتب‌های ادبی است، از جنبه‌های

روان‌شناختی به‌ویژه قلمرو خیالی و نمادین بی‌بهره است. از این‌رو، کار مقاله حاضر از جمله این است که به نظریهٔ یاکوبسن جنبهٔ روان‌شناختی و به نظریهٔ ژیتک جنبهٔ ادبی ببخشد؛ همچنین تفاوت میان خیالی‌بودن سوررئالیسم و امر خیالی لاکانی و ژیتک را بازگو کند و روش کار سوررئالیست‌ها و مدرنیست‌هایی چون نوالیس، برشت و دیگران را به‌جای امر خیالی با امر نمادین پیوند زند. این اندیشه‌ها و نظریات به‌موقع در متن بررسی شده‌اند.

این مقاله بیش از آنکه کاربردی باشد، تحقیقی نظری است. با وجود این، نمونه‌ها و شاهدمثال‌هایی از آثار هدایت دارد؛ زیرا آثار هدایت نمونهٔ جامعی از مکتب‌های ادبی است و نیز اوست که با این تجربیات، جهان درونی را واقعی‌تر از جهان بیرونی قلمداد می‌کند. درواقع هدایت هم در بُعد گسترده و کمی آثارش و هم در بُعد اندیشگانی، از این مقاله پشتیبانی کند.

۲- پیشینهٔ تحقیق

این مقاله با رویکرد ویژه‌اش پیشینه‌ای جز سخنان پراکنده‌ای که از آن یاد شد ندارد: یاکوبسن در مقالهٔ «قطب‌های استعاره و مجازی در زبان پریشی» (۱۳۸۱)، ادبیات را- و نه لزوماً مکتب‌ها را- به دو بخش استعاره و مجازی تقسیم می‌کند و اسلاوی ژیتک در «سوژهٔ حساس» به امر واقعی‌بودن پسامدرن اشاره می‌کند (مایرز، ۱۳۸۵). بسیاری از ادبیات‌شناسان، از جمله هدایت، به واقعی‌تر بودن ناخودآگاهی‌های سوررئالیستی اشاره می‌کنند. آنان که دربارهٔ مکتب‌های ادبی نوشته‌اند نیز اشاره‌ای به سخنان نویسندگان، از جمله سوررئالیست‌ها، کرده‌اند که تخیل و خیال از واقعیت برتر است و باید واقعیت بیرونی را بی‌اعتبار کرد (نک. بیگزبی، ۱۳۸۹: ۸۶). برای نمونه این کار هدف سالوادور دالی است. نوالیس نیز سخنی مشابه آن دارد که رضا سیدحسینی در *مکتب‌های ادبی آن را نقل کرده‌است* (نک. ۱۳۸۹: ۵۱۶). از پیشینه‌های نسبی بحث می‌تواند *لنت متن بارت* باشد که با نگاهی انتقادی به آن پرداخته‌ام. جامعه‌شناسان مکتب فرانکفورت نیز واقعیت‌ها را در آثار مدرنیستی و غیررئالیستی جستجو می‌کنند. این همدلی بسیاری از روشنفکران شرق و غرب نشانهٔ آن است که برخی از پدیدارها از جمله واقعی‌بودن جهان درون و ناخودآگاه، همگانی و جهانی است.

۳- لذت ادبیات، واقعیت و باورپذیری

با اینکه گونه‌های لذت بردن از ادبیات تفاوت دارد، اصل لذت خواننده از ادبیات را نمی‌توان انکار کرد. آنان که در پستوهای ماقبل‌تاریخی به سر می‌برند، کم‌وبیش از افسانه‌ها و ادبیات عامیانه و کلاسیک با همان برداشت‌های سنتی و تکراری بیشتر لذت می‌برند، اما انسان امروزی از این آثار برداشت‌های تازه‌ای دارد و با بازآفرینی و ترکیب ساختمان آنها، لذت دیگری را می‌آفریند؛ زیرا جهان‌های تازه لذت‌های تازه را به همراه می‌آورد. لذت متن در متون کلاسیک و رئالیستی این‌گونه است که باید جاهایی از متن را خواند و از جاهایی صرف‌نظر کرد و از این شاخه به آن شاخه پرید؛ اما داستان‌های پسامدرن از آنجا که خود از این شاخه به آن شاخه می‌پرد، خودبه‌خود، لذت متن بارت^۱ را یادآور می‌شود. بنابراین لذت متن در متون رئالیستی به خواننده برمی‌گردد که صفحات دلخواه را بخواند و لذت متن در متون مدرنیستی و پسامدرنیستی به نویسنده نیز برمی‌گردد؛ گویی که وی صفحاتی بریده‌بریده و دلخواه را می‌نویسد و انتخاب می‌کند. از این‌رو، بارت در خواندن متن از لذت و اوج لذت^۲ در ساختاری پراکنده و بی‌چهارچوب نیچه‌ای سخن می‌گوید و لذت را در زبان تکرار آثار کلاسیک، تراژیک و ادبیات توده‌پسند که خواننده پیشتر از پایان آن باخبر است خلاصه نمی‌کند و حتی لذت، بلکه اوج لذت را در داستان‌های پساساخت‌گرایانه و آنهایی که پایان نامعلومی دارند، سراغ می‌گیرد. اما اگر متون و رمان‌های معمولی در دست ما باشد، باید با خوانشی پساساخت‌گرایانه، یعنی خواندن بخش‌ها و گوشه‌هایی از اثر و نخواندن گوشه‌های دیگر، از آنها لذت برد؛ به زبان دیگر، باید از بخش‌های نادلخواهشان کم‌توجه گذشت و یا آنها را نادیده گرفت و در گوشه‌های دلخواه درنگ کرد. بارت از دیده‌بانی، هیزی و بازی خواننده با تکه‌هایی از متن پشتیبانی می‌کند (نه فقط متون اروتیک که جوانان سی‌دی‌ها را در دوری تند می‌نگرند تا بر سر صحنه‌های جنسی گُندشان کنند). وی وارونه سخن نیچه که می‌گوید از کسانی که متن را به‌درستی نمی‌خوانند، بیزارم، گزینش و پشت‌ورو خواندن متن را پیشنهاد می‌کند (بارت، ۱۳۸۳: ۴۷). وارونه‌خوانی طرح و روایت سبب دگرگونی گفتمان و ایدئولوژی

1. Pleasure of the Text
2. Jouissance (bliss)

متن می‌شود. بنابراین در متون ایدئولوژیک و جنگجویانه هم می‌توان لذت برد: حتی «در فاصله دو درگیری همیشه وقتی برای بالا انداختن یک لیوان آب‌جو هست» (همان: ۵۱).

بنابراین از دیدگاه بارت واقعیت‌های تکراری و کلیشه‌ای در متن، لذت چندانی به بار نمی‌آورد، اما خواننده می‌تواند با گونه‌ای از خواندن خود لذتی را پدید آورد. از دیدگاه بارت خواننده می‌تواند متن را دگرگون کند تا لذت بیشتری ببرد؛ اما آنچه اینجا پی گرفته می‌شود، جستجو در ظرفیت‌های ذاتی متن، یعنی گرایش به جنبه‌هایی از ذات‌انگاری است. متن است که خوانندگان خود را برمی‌گزیند (نه آنکه خواننده آن را، یا گوشه‌هایی از آن را گزینش کند)، آن هم متن‌هایی مدرن که روشنفکران را انتخاب می‌کنند تا نویسنده و خواننده همگام و همراه هم باشند. از این دیدگاه، ممکن است ناواقعی به واقعیت دیگری بدل شود. برای خوانندگان ساده، یک متن ساده رئالیستی، رمانتیک یا خیالی، واقعیت و لذت خود را دارد. آنان بر این باورند که مسائل خانوادگی، عشق، گذشت و فداکاری، تهی‌دستی، ستم و مبارزه با ستمگران باید به روشنی و با زبان تکرار سنتی و روایت ساده پیشامدرن ارائه گردد. تکرار با نوستالژی خواننده پیوند می‌یابد و گویی وی را به گذشته آشنایش بازمی‌گرداند.

خواننده معمولی دوست ندارد با تلاش ذهنی به جهان‌های تازه راه یابد و با آنکه یک داستان و فیلم را بارها خوانده و دیده، باز هم به آن رو می‌کند؛ بارها می‌بیند که قهرمان انتقامش را گرفته‌است اما باز هم فیلمش را می‌بیند؛ با قهرمان داستان همذات‌پنداری می‌کند و خود همانندش می‌شود؛ آدم افسانه‌ها و قصه‌ها می‌گردد و مانند آدم‌های آنها به بی‌زمانی می‌رود تا همواره در کنارشان باشد؛ تنها از قصه‌های *انجیل* و *اوستا* که همگی یک ویژگی دارند و همه چیزشان با هم پیوند می‌یابند، لذت می‌برد و با بازتولیدها و شباهت‌ها زنده است و از رخدادهای تازه می‌هراسد.

اما مخاطبان پیشرفته و روشنفکران از آثار مدرن بیشتر لذت می‌برند. آنان از سینما و اثری که گره‌هایش تا پایان گشوده نمی‌شود و همیشه ذهنشان را درگیر رویدادهای داستان می‌کند، لذت می‌برند. این درگیری سبب به یاد ماندن اثر و در نتیجه لذت پایدارتری می‌شود. بی‌فرجامی زندگی آدم‌های داستان، تجربه برخی از نویسندگان است که خوانندگان ویژه خود را دارند، خوانندگانی که می‌دانند زندگی چیزی نیست که مرزهایش روشن باشد. واقعیت زندگی در نزد آنان با داستان‌های خوش‌فرجام توده‌پسند

میانه ندارد. نیازی نیست که داستان واقع‌گرایانه و رئالیستی باشد تا به زندگی واقعی اشاره کند. هر داستانی از جمله سوررئالیستی، جادویی و تخیلی می‌تواند با تجربیات یا گوشه‌ای از تجربه‌ی روانی ما نزدیک باشد، حتی نزدیک‌تر از آثار رئالیستی. آثار سوررئالیستی هدایت بهتر از آثار رئالیستی او با واقعیت‌های ما پیوند دارد، چراکه این آثار، به‌ویژه بوف کور، از درون با رنج‌ها و دردهامان سخن می‌گویند. تجربه‌های درونی همه‌ی انسان‌ها می‌تواند به همدیگر نزدیک شود. انسان‌ها می‌توانند چشم را بر واقعیت‌های دروغین بیرونی ببندند و جهان واقعی‌تر درونی را ببینند. راوی بوف کور می‌گوید: «چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۹۷).

همه‌ی روشنفکران شرق و غرب دردهای جهانی و بشری را باور و تجربه کرده و آنها را چونان واقعیت پذیرفته‌اند. بوف کور از اسطوره‌ها و فضاهای سوررئالیستی یاری می‌جوید، اما اسطوره‌ها و فضاهای آن ابزاری برای بیان واقعیت‌های جهانی بشر است. زندگی، رؤیا، عشق و مرگ در هر زبانی واقعیت است، اما باید این زبان را دانست. روشنفکران شرق و غرب می‌توانند این زبان را فراگیرند؛ زبان هراس‌آور زندگی. لذت واقعی آن نیست که زندگی را تنها باب دندان رجال و رجاله‌های محترم به قلم آورند. جهان امروزی واقعیت تلخ را نیز در کنار شیرینی‌هایش دارد. در گذشته بیشتر واقعیت‌های شیرین، آن‌هم چه بسا خیالی و کمیک رقم می‌خورده‌است. اسطوره‌ها، و به‌ویژه افسانه‌ها و قصه‌های پریان از واقعیت‌های تلخ می‌گریزند. تنها آثار مدرن هستند که شجاعت اعتراف به تلخی‌ها و بدفرجامی‌ها را دارند. اگر اقرار به بدفرجامی لذتی ندارد، شجاعتش لذت‌بار است؛ «شجاعتِ بودن» پل تیلیش به همین معنی است (تیلیش، ۱۳۸۴). بارت لذت را ایده‌ای راست‌گرا می‌داند، اما شجاعت چپ‌گرایانه را نباید از لذت دور دانست. افزون بر اینکه چپ سیاسی سرشار از امید است و آثار چپ‌گرایان لذت‌های اجتماعی را پدید می‌آورند، در بنیاد خواندن تجربیات سرپیچی‌ها و مقاومت‌های رنجبارشان نیز لذت‌بار است. خواننده دردهای فلسفی، اجتماعی و سیاسی نویسنده را درمی‌یابد و با تجربیات خود می‌آمیزد و لذت می‌برد.

این دردها را نباید پوست‌کنده و با زبان تکرار به خواننده‌ی پیشرفته اظهار کرد. خواننده‌ی امروزی نمی‌خواهد با جلو زدن فیلم فارسی و هندی بخندد یا بگرید و به هر روی لذت ببرد. او با فرم و تکنیک به جهان درونی‌تر و نیز واقعی‌تر راه می‌جوید و در ژرفاها

زخم‌هایی می‌بیند که چون خوره روحش را می‌خورند. نویسنده و خواننده در این ژرفاها بیشتر با واقعیت نزدیک می‌شوند و با همهٔ رنجی که در پیش روی‌شان است، لذت جاودانگی را درمی‌یابند. با تکنیک سیلان ذهن^۱ در بخش‌هایی از «توپ مرواری»^(۱) بهتر می‌توان لذت متن دلخواه بارت را جستجو کرد. هم واقعیت‌ها به گونه‌ای دیگر و برتر خود را در آن نشان می‌دهند و هم نیازی نیست که این متن پشت و رو خوانده شود. نوشته با پرش‌هایی که دارد، خودبه‌خود از جایی به جای دیگر طفرهٔ هنری می‌رود. بخش دوم داستان بوف کور در چند ساعتی که راوی به اغما می‌رود، با ملال گسترش می‌یابد که به کندسازی‌های فرمالیستی و دیرش ژنتی نزدیک می‌شود. این تکنیک واقعیت‌ها را بیشتر زیر ذره‌بین می‌گذارد و ملال کیف‌آوری را که هایدگر و بارت نیز بدان اشاره می‌کنند، به خواننده انتقال می‌دهد. هدایت با بهره‌گیری از تکنیک‌های رئالیسم جادویی در داستان‌های «تخت ابونصر»^(۲) و «سایهٔ مغول»^(۳) بهتر توانسته‌است واقعیت‌های هراسناک زندگی را نشان دهد؛ گزارش ترس‌های همیشگی راوی بوف کور از داروغه‌ها و گزرها (به خاطر لختهٔ خون زن اثیری یا لکاته که مانند سه قطره خون گربه سند جرم است)، بیان نفرت ماندگار وی از دندان‌ها و هیأت خنزرنزری و ایجاد تصاویر ثابت و انگشت‌به‌دندان لکاته و چشم سرزنشگر او (که شرم راوی را از آنکه از حدقه‌اش درآورده‌است، برمی‌انگیزد و او ناچار می‌شود چشم‌هایش را ببندد تا سرزنش نبیند)، همگی دارای منطق سوررئالیستی است و حقیقت‌های ژرف‌تری را به خوانندگان ویژهٔ خود می‌نمایاند.

بنابراین، از ویژگی‌های لذت ادبیات، باورپذیری، تجربهٔ روانی و عملی، دریافت رنج و بدبینی انسان امروزی و پیدایی واقعیت دیگر و برتر با سازوکارهای تکنیک و فرم امروزی است. این لذت‌ها چه‌بسا در سطح ادبیات‌شناسان امروزی شرق و غرب یکسان است. بیهوده نیست که معمولاً همهٔ آنان دربارهٔ نویسندگان بزرگ شناخت و دریافت نزدیک به هم دارند. برای نمونه همه دربارهٔ هدایت یکسان و مشابه سخن می‌گویند.

۴- واقعیت و مکتب‌های ادبی

آدمی ابژه‌ها و پدیده‌ها را با پیش‌فرض‌های ذهنی خود می‌شناسد و از واقعیت بیرونی دور می‌شود، اما چاره‌ای نمی‌بیند که پدیدارهای ذهنی‌اش را در اینجا و در این هنگام واقعیت

به شمار آورد. در بنیاد هر آنچه به زبان و اندیشهٔ انسان درمی‌آید، پدیداری، گزینشی و مجازی است. هر تعریفی که از پدیده‌ای مجازی و استعاری ارائه می‌دهیم، از استعاره‌ای دیگر یاری می‌جوییم، اما ناچاریم آن را در اینجا و در این باره چونان حقیقتی همگانی بپذیریم و به دیگران انتقال دهیم. بنابراین واژه‌ای چون «معشوق» حقیقت به شمار نمی‌رود، این انسان است که از یکی معشوق و از دیگری شخصی عادی می‌سازد. وی در حقیقت معشوق نیست و حتی این مفهوم همواره یکسان به کار نمی‌رود، زیرا چگونگی معشوق بیرونی در ذهن دگرگون می‌شود و به زبان که ویژگی استعاری دارد، درمی‌آید. اما معشوق در ذهن یک بلاغی سنتی حقیقت دانسته می‌شود و سرو و گل بودنش مجاز و استعاره. اکنون که استعارهٔ معشوق را حقیقت قلمداد می‌کنیم، چرا نباید استعاره در استعاره را نیز حقیقت در حقیقت بشناسیم و بگوییم سرو و گل بودن معشوق حقیقتی دیگر و برتر است.

اگر علویه‌خانم هدایت (نک. هدایت، ۲۵۳۶) در روایتی ناتورالیستی و رئالیستی حقیقت دانسته شود، لکاتهٔ بوف کور نیز می‌تواند در روایتی سوررئالیستی حقیقتی دیگر باشد؛ زیرا حقیقتی که خواننده از آن دو تجربه می‌کند، ناهنجاری‌های غریزی و خیانت جنسی است. حتی تجربه‌ای که از لکاتهٔ غیرواقعی به دست می‌آید، اثرگذارتر، باورپذیرتر و در یک سخن واقعی‌تر از علویه‌خانم می‌نماید. از نووالیس نقل می‌کنند که «هرچیزی هرچه بیشتر شاعرانه باشد، بیشتر حقیقی است» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۵۱۶)؛ زیرا شاعرانه بودن اثر با ناخودآگاه نویسنده پیوند می‌خورد. فروید به نمادهای ناخودآگاه در خواب و بیداری و نیز در نوشته‌ها و گفتارها (تداعی آزاد) رو می‌کند تا بگوید ناخودآگاهی حقیقی‌تر از خودآگاهی است و با شناخت آن چهرهٔ واقعیت بهتر نمایان می‌شود؛ زیرا خودآگاه ما در بسیاری از خواست‌ها و فعالیت‌های روانی ما نظارت ندارد (نک، فروید، ۱۳۸۲: ۳۳۵). در ناخودآگاه نمادها و استعاره‌هایی به‌ظاهر غیرحقیقی به چشم می‌خورد، اما همین که استعاره‌ها شناخته شوند، حقیقت آشکار می‌شود. خودآگاهی با چشمان و حواس پنج‌گانه روی هستی را می‌بیند، اما ناخودآگاهی با چشمانی بسته، چون جغدی کور به ژرفای واقعیت‌ها می‌نگرد.

سوررئالیسم از پی رمانتیسم، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم برآمده و بسیاری از استعاره‌ها و نمادهایش را از آنها گرفته‌است. اما مدرنیسم افزون بر این نمادها، از تکنیک

و فرم‌های تازه نیز بهره می‌گیرد و آن‌گونه که برشت می‌گوید، واقعیت‌ها با فاصله‌گذاری^۱ نزد خوانندگان امروزی برجسته می‌شود تا حقیقتی دیگر نمایان گردد. فاصله‌گذاری برشت به شخصیت‌هایی رو می‌کند که در سطح جامعه کم‌تر به چشم می‌آیند، اما به پیش‌زمینه آوردن آنها در رمان سبب می‌گردد که ژرفنای ستم‌های اجتماعی به‌گونه‌ای نامستقیم نشان داده شود. آدورنو نیز با گرایش‌های فرمالیستی بر این باور است که هنر باید به‌جای بازگویی مستقیم واقعیت‌ها کارش را با مخالف‌خوانی آغاز کند (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۸۰). اینجاست که واقع‌گرایان مارکسیست از فرمالیسم یاری می‌جویند تا واقعیت برتری را نشان دهند. آدورنو معرفت منفی و مخالف‌خوانی را پیشنهاد می‌کند، و این دیدگاه فرمالیستی را اظهار می‌دارد که هنر به‌جای بازگویی مستقیم واقعیات باید حقایق را با عکس‌برگردان‌های خود فرمی زیبایی‌شناختی بدهد «مخالف‌خوانی هنر در برابر جهان واقعی در قلمرو شکل قرار دارد، ولی به بیانی کلی، این امر به شیوه‌ای وساطت‌یافته رخ می‌دهد، یعنی بدین‌راه که شکل زیبایی‌شناختی در حکم ته‌نشست محتواست» (آدورنو، ۱۳۸۴: ۹۲)؛ بنیامین شگردهای سینمایی را به پیش می‌کشد و می‌گوید: «یکی از کارکردهای انقلابی فیلم، این خواهد بود که کاربرد هنری و علمی عکاسی را که بیشتر اکثراً جدا از هم بوده‌است، به منزله دو امر یکسان و واحد، شناخت‌پذیر می‌سازد» (بنیامین، ۱۳۸۴: ۴۴)؛ مارکوزه از رجاعات هنری و عوام‌پسند را منکر می‌شود؛ با آنکه به آثار رئالیستی چونان شکل هنری درست، گردن می‌نهد و استقلال نسبی این آثار و تأثیرگذاری‌شان را بر طبقات اجتماعی یادآور می‌شود (مارکوزه، ۱۳۸۴: ۵۸)؛ برشت نیز آشکارسازی و فاصله‌گذاری را پیشنهاد می‌کند تا خواننده جرأت داشته باشد در برابر شیوه‌های جانبدارانه‌ای که خود از حقیقت عرضه می‌کند، واکنش انتقادی نشان دهد و دریابد که چگونه همه رخدادهای می‌تواند به گونه‌ای دیگر اتفاق افتد (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۲۳۴). اینان همگی تلاش می‌کنند تا برخی از واقعیت‌ها تکه‌تکه شوند، دسته‌ای درشت‌نمایی گردند و گروهی از شخصیت‌های رانده‌شده برجسته گردند تا نامستقیم به حقایق بیرونی ارجاع داده شوند. نیازی نیست که از نشانه‌های مستقیمی چون تهی‌دست و آدم‌کش برای ارجاع به فقر و ستم‌های اجتماعی بهره گرفته شود، می‌توان از شخصیت‌های بیمارگون

1. distancing

سه قطره خون (نک. هدایت، ۱۳۴۰) و بوف کور و جهان پریشان آنها واقعیت‌های برتری را در تاریخ اجتماعی ایران جستجو کرد (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۸۰). بنابراین همه تکنیک‌های سمبولیستی، سوررئالیستی و مدرنیستی، به‌ویژه از زبان آدم‌های آشفته و آنان که ناخودآگاهانه و با سیلان ذهن سخن می‌گویند، حقایق برتری را به نمایش می‌گذارند.

لاکان با پیشنهاد فرویدی قلمرو نمادین در برابر قلمرو خیالی، خواسته یا ناخواسته نماد و استعاره را رودرروی خیال - و نه واقعیت - می‌نهد. یعنی از دیدگاه فروید و لاکان نماد واقعی‌تر است. قلمرو خیالی و پیش‌زبانی لاکان به کودکانی برمی‌گردد که پدر را نمی‌بینند و مادر را فقط از آن خود می‌دانند، اما هنگامی که به مرحله ادیپی، زبانی و نمادین (سه تا شش سالگی) می‌رسند، واقعیت پدر را درمی‌یابند؛ واقعیتی که مادر را از آن خود می‌کند و کودک به‌ناچار در برابر نیروی پدر به عقده اختگی دچار می‌شود و از جهان خیالی میل به مادر که بسیار افسارگسیخته و بی‌قانون بوده‌است دور می‌گردد؛ آنگاه از پدر نیز فاصله می‌گیرد و به نفی، انتقاد و ریشخندش می‌پردازد (لاکان^۱، ۱۹۸۸: ۱۶۶).

طنز و انتقاد در جامعه‌ای رخ می‌دهد که پدران فرزندانش را سرکوب می‌کنند. از همین‌رو، طنز نیز ریشه در ناخودآگاه دارد. هنگامی که فروید می‌گوید لطیفه ناگهانی پدید می‌آید (فروید، ۱۳۹۰). بدین معنی است که از کشف ناگهانی ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد. لاکان نیز می‌گوید ناخودآگاه ساختاری همانند زبان دارد. از این‌رو، واقعیت‌هایی که در آثار شاعران و نویسندگان بزرگ چون هدایت به زبان درمی‌آید، ناگهانی و ناخودآگاه است. هنگامی که نویسنده ریاکارانه با خودآگاهش کار می‌کند و ذهنش را می‌آزارد تا چیزی بنویسد، نمی‌تواند هنر بیافریند. وی افزون بر استعدادی که دارد، جهان را بی‌تکلف از نهاد خود برون می‌افکند. طنز و لطیفه، معمولاً آگاهانه آفرینش نمی‌شوند، بلکه چه‌بسا نخست رویدادی برای لطیفه‌ساز رخ می‌دهد و آنگاه آن را به دیگری فرافکنی می‌کند. اینکه مردی ساده‌لوح می‌پرسد: «آستامینوفن از کجا می‌داند که سرم درد می‌کند؟»، لطیفه و پرسشی است که ناگهانی برای خود ما، به‌ویژه در کودکی و نوجوانی پیش آمده‌است؛ در صورتی که ما آن را به دیگری نسبت می‌دهیم. گاهی نیز این لطیفه‌ها در برخی از موقعیت‌ها پدید می‌آید و ما ناگهانی آنها را ترکیب می‌کنیم و به کشفی تازه

دست می‌یابیم. به هر روی، سازوکار بنیادی پیدایش آثار بزرگ نیز مانند آفرینش لطیفه ناگهانی و ناخودآگاهانه است. با این تفاوت که آثار بزرگ، لطیفه‌ها، پرسش‌ها و کشف‌های ارزشمندتری دارند. هدایت نه‌تنها در بوف کور به کشف‌های ناگهانی می‌پردازد، بلکه با طنزهایش، به‌ویژه در توپ مرواری، واقعیت تلخ پنهانی را آشکارتر می‌سازد. طنز نیز اگرچه اغراق‌آمیز و استعاری است، بهتر از رئالیسم جدی و انتقادی واقعیت‌ها را نشان می‌دهد. اگر طنز واقعیت‌باورپذیری نداشته باشد، لذتی در پی ندارد. ما کارهای طنزآمیز بسیاری را انجام داده و تجربه کرده‌ایم، اما در قلمرو نمادین است که طنز را درمی‌یابیم. کودک در قلمرو خیالی، سراسر در موقعیت طنز است اما خود طنز را در نمی‌یابد، زیرا وی سامانمندان به جهان نمی‌نگرد.

واقعیت در قلمرو واقعی بی‌سامان‌تر و تکه‌تکه‌شده‌تر از قلمرو خیالی رخ می‌دهد که هیچ با واقعیت پدیدارشناختی میانه ندارد. ژیک، شارح اندیشه‌های لاکان، این قلمرو را در تقابل با قلمرو نمادین روشن می‌کند: امر واقعی یک واقعیت بیرونی است. واقعیت بیرونی تکه‌تکه است و هویت و سامانی ندارد، مگر آنکه در روان انسان جای گیرد، یعنی به امر نمادین بدل گردد (مایرز، ۱۳۸۵: ۴۵). در این قلمرو کودک میان اجزای بدن مادر پیوندی نمی‌بیند و به هریک جدا می‌نگرد. ژیک شباهتی میان امر واقعی کودک و جهان و متن تکه‌تکه شدهٔ پسامدرن پیشنهاد می‌کند و می‌گوید: انسان‌ها در جامعهٔ پسامدرن برای نشان‌دادن فردیت خود در برابر دیگری بزرگ و روح جامعه مقاومت می‌کنند تا همه چیز را تکه‌تکه کنند. رمان پسامدرن تلاش می‌کند پیوند میان اجزای خود را از میان بردارد و جهان بی‌سامانی را رقم زند. بنابراین امر واقعی کم‌تر از امر خیالی در واقعیت دخالت می‌کند و به آن سوژگی می‌بخشد. اگر بخواهیم پسامدرنیسم را در قلمرو واقعی جای دهیم،^(۴) بهتر آن است که کلاسیسم،^(۵) رئالیسم، ناتورالیسم و گاه اگزیستانسیالیسم را که میانجی رئالیسم و مدرنیسم است، در قلمرو خیالی قرار دهیم و رمانتیسم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و مدرنیسم را که همگی با هم به لحاظ نمادین و استعاری بودن پیوند قطبی^(۶) دارند، در قلمرو نمادین بگذاریم؛ چراکه همهٔ این مکتب‌ها از پی رمانتیسم که جهان ساده و ماشینی کلاسیک را نفی می‌کند (نک. فورست،^۱ ۱۹۶۹: ۲۹) و به روابط پیچیدهٔ تخیل و نماد می‌اندیشد، برآمده‌اند.

در زمینه تفکیک مکتب‌ها از یاکوبسن نیز یاری می‌جویم. وی متون استعاری (و نمادین) چون آثار شاعرانه، رمانتیک، سمبولیک و سوررئالیستی را در محور جانمایی و مشابهت جای می‌دهد و نثرهای ساده، غیراستعاری و رئالیستی را در محور هم‌نشینی و مجاورت می‌گذارد. یاکوبسن بر روی زبان‌پیشان و کودکان آزمایش‌هایی انجام می‌دهد: به آنان واژه‌ای گفته می‌شود و آنها در پاسخ با تداعی واژگانی، واژه‌های دیگر را بر زبان می‌آورند. پاسخ در دو محور متفاوت می‌چرخد: مشابهت و مجاورت. وبستر می‌گوید: از نظر یاکوبسن، زبان‌پیشانی که پاسخشان در زنجیره زبانی مجاورت است، اختلال مشابهت (ناتوانی در مشابهت‌سازی) دارند. پاسخ آنان به انگیزش «کارد»، «چنگال» است. همچنین آنان از کاربرد انتزاعی زبان ناتوان‌اند و برای نمونه اگر هوا بارانی نباشد، قادر به گفتن «دارد باران می‌آید» نیستند. یاکوبسن این‌گونه گسیختگی‌های ذهنی را جنبه مجازی زبان نام می‌نهد. گونه دوم زبان‌پیشی «اختلال مجاورت» (ناتوانی در مجاورت‌سازی) است. آنان به جای «کارد» از متشابهات و مترادف‌ها و متضادهای آن چون شیء تیز دیگر یا به جای «کلبه» از «تاقک» یا «آلونک» یاد می‌کنند. یاکوبسن این‌گونه از گسیختگی‌های ذهنی را جنبه استعاری زبان می‌نامد (وبستر،^۱ ۱۹۹۳: ۴۳-۴۲). به زبان دیگر، پاسخ‌های زبان‌پیشان دو دسته است: پاسخ گروه نخست مجازی است. این گروه در پاسخ «کلبه» می‌گویند: «به کلی سوخته» و «خانه کوچک». پاسخ گروه دوم استعاری است. این گروه در پاسخ کلبه از مترادف‌های «تاقک» و «آلونک» یا متضاد «قصر» و استعاره‌های «غار و سوراخ زیرزمینی» استفاده می‌کنند (یاکوبسن، ۱۳۸۱: ۴۰). از دیدگاه یاکوبسن کودکان و آدم‌هایی که زبان‌پیش‌ترند، از مجاورت و آنها که پیشرفته‌ترند، از مشابهت بهره می‌گیرند. وی تمثیل‌وار، رئالیسم را در گروه نخست و سمبولیسم و سوررئالیسم را در گروه دوم جای می‌دهد، زیرا رئالیسم تخیل پیچیده و سوژگی سوررئالیسم را ندارد. آیا کسی که تخیل پیچیده‌تری دارد، جهان را واقعی‌تر و ژرف‌تر نمی‌نگرد؟ آیا حقیقت‌های درونی، پیچیده، شیرین‌تر و لذت‌بارتر از واقعیت‌های بیرونی نیست؟ آیا کسی که می‌تواند به جاودانگی برسد، زیباتر از کسانی نیست که از زندگی تنها خوب پوشیدن و خوب خوردن را می‌فهمند و یک مشت روده دهانشان را به اندام جنسی‌شان وصل می‌کند؟

هستند کسانی که در قلمرو نمادین و پیشرفته‌تری می‌نویسند و از رئالیسم که زیبایی‌های خود را دارد، فراتر می‌روند و همه ژرف‌اندیشان جهان نوشته‌های آنان را تجربه می‌کنند و باور دارند. لذت‌بردن از این متون برای اندیشمندان همگانی و ذاتی است، اما تفاوت‌های نسبی آنها به تبارشناسی آنها در جهان‌های شرق و غرب برمی‌گردد. چند درصد از روشنفکران هستند که از آثار جهانی هدایت، پو، بورخس، جویس و پروست لذت نمی‌برند؟ ممکن است در برتری برخی از آنها جای چندوچون باشد (زیرا روشنفکران اگرچه جهانی می‌نگرند، اما هر کدام در ریشه‌های فرهنگی ویژه خود به سر می‌برند)، ولی تنها روشنفکران تحقیرشده، منفعل و لجباز هستند که با این آثار می‌ستیزند. نمونه‌اش حزب توده ایران بود که واقعیت را تنها در آثار رئالیستی می‌دید و حتی آثار کم‌ارزش رئالیستی را برتر از بوف کور می‌دانست. در نشریات وابسته به حزب آمده بود که بوف کور «در جامعه پیام کافکا و به صورت پیروی از یک فلسفه منحط و استعماری، فلسفه درد و رنج و واماندگی و واپس‌زدگی شکل گرفت» (به نقل از کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۱۰). آیا پیروی از یک «فلسفه منحط و استعماری» در شکل‌گیری بوف کور، واقعیت یا دست‌کم همه واقعیت است که حزب می‌گوید، یا واقعیت نامستقیم‌تر و درست‌تر این است که در بوف کور جامعه «منحط» در شخصیت‌های رنجور اثر به‌خوبی بازتاب یافته‌است؟ (بازتابی که در آثار رئالیستی-کمونیستی دیده نمی‌شود). حزب توده گمان می‌کرد اثر باید مانند «زنجی که می‌بریم» آل احمد باشد که حتی کارگران ساده‌دل آن، بی‌هیچ زمینه‌ای، دارای آرمان‌های انقلابی و کمونیستی شوند تا با شعارزدگی گوشه‌ها و اجزای جامعه منحط و ستم‌دیده را به‌درستی یا نادرستی نشان دهند. آیا این بازتاب‌های ضد‌هنری واقعیت است؟ حتی لوکاش که هوادار آثار هنری رئالیستی است نمی‌تواند در پاسخ این پرسش آری بگوید، چه رسد به برشت و آدورنو که هنر واقعی را در آثار مدرن و غیررئالیستی جستجو می‌کنند.

هدایت دست‌کم واقعیت زشتی‌ها را در ژرفاها نشان داده‌است و برشت و آدورنو نشان دادن واقعیت‌ها را با این تکنیک تازه و شخصیت‌های پوچ‌انگار می‌پسندند. اگرچه آنان امیدوارتر از هدایت‌اند، اما هدایت به کسی ضمانت نداده‌است که به امیدها، به‌ویژه آن‌گونه که حزب توده می‌پسندد، دل‌بسته باشد. هدایت چیزهایی را برای انسان واقعیت می‌داند که

به ظاهر واقعی نمی‌نماید و تنها حزب‌گرایانند که به درستی واقعیت‌ها را نمی‌بینند و ناواقعیت‌ها را حقیقت به شمار می‌آورند. آیا هدایت یا راوی‌اش می‌توانند مانند حزب‌گرایان به واقعیت‌های ساختگی بیرونی پایبند باشد؟ راوی زنده‌به‌گور چنین می‌گوید:

نه نمی‌توانم... این فکرهای دیوانه، این احساسات، این خیال‌های گذرنده که برایم می‌آید آیا حقیقی نیست؟ در هر صورت خیلی طبیعی‌تر و کمتر ساختگی به نظر می‌آید تا افکار منطقی من (هدایت، ۱۳۸۳: ب: ۳۵).

برایند سخن این است که امر واقعی با واقعیت ذات انسان (سوژه) که همه‌چیز را در ذهن به هم پیوند می‌زند، میانه ندارد. امر واقعی هیچ واقعیتی برای انسان ندارد، زیرا همه‌چیز در آنجا تکه‌تکه و بی‌پیوند است. ژیزک می‌گوید: واژه‌ها حقیقت را می‌کشد و اندیشه، هستی را دگرگون می‌کند تا نماد چیزی را جانشین خود آن کند. عقده ادیپ و اختگی وجود ندارد؛ آنها در اندیشه و امر نمادین پدید می‌آیند تا اوج لذت را از میان بردارند (مایرز، ۱۳۸۵: ۱۳۳). ژیزک از آن سو می‌نگرد، اما اگر سخنش را وارونه کنیم و حقیقت را در سوژه بنگریم، نماد را واقعی‌تر به شمار می‌آوریم و امر واقعی را ناواقعی قلمداد می‌کنیم؛ چراکه امر واقعی رودرروی ذهن و اندیشه سامان‌دهنده انسان می‌ایستد. جهان و متن پسامدرن با تکه‌تکه بودن و بی‌نظمی‌اش به قلمرو واقعی نزدیک می‌شود و متون رئالیستی با داشتن نماد اولیه به قلمرو خیالی می‌پیوندد. این متون با نمادهای ساده شناختی خود - و نه نمادهای زیبایی‌شناختی - واقعیت ساده‌ای را بازتاب می‌دهند؛ اما متون سوررئالیستی، سمبولیستی، مدرنیستی و نیز طنزهای مدرن با تکنیک‌ها و نمادهای زیبایی‌شناختی و نماد در نماد خویش واقعیت برتری را نشان می‌دهند. اگر بارت و ژیزک اوج لذت را در متون پسامدرنیستی و پساساخت‌گرایانه سراغ می‌گیرند، از این رو است که آنان کم‌وبیش در قلمرو واقعی کودکان گرفتارند و گرنه بزرگ‌شدن کودک و رسیدن به قلمرو نمادین یک واقعیت حتمی است که لذت دیگری را جانشین^۱ آن می‌سازد. لذتی که در مرحله ادیپی و قلمرو نمادین پدید می‌آید، جابه‌جایی و تصعید لیبیدو است. این‌گونه از لذت، واقعی‌تر و جهانی‌تر است و نمادها و رؤیاها هستند که همه انسان‌ها را همزاد و همسان می‌سازند.

۵- نتیجه‌گیری

آنچه روشنفکران جهان را بیشتر به هم پیوند داده‌است، مکتب‌هایی است که از واقعیت سخن می‌گویند، آن‌هم واقعیت‌هایی استعاری و نمادین که از ناخودآگاه همگانی بشر سخن به میان می‌آورند. آن دسته از مکتب‌های ادبی که در قلمرو خیالی لاکانی جای می‌گیرند، نمی‌توانند همچون قلمرو نمادین ارزشمند باشند، بنابراین مکتب‌هایی چون سوررئالیسم از رئالیسم واقعی‌تر و ارزشمندترند، چراکه دارای جنبه‌های هنری بیشتری هستند. هنر آن نیست که همه‌چیز ساده و مانند نقل‌قول‌های تاریخی ارائه شود. هنر واقعی از واقعیت‌های پیچیده و از اعماق ناخودآگاه سخن می‌گوید. عمقی که در این آثار مدرن به چشم می‌خورد، در نوشته‌های پسامدرن نیز دیده نمی‌شود. تنها آن دسته از آثار پسامدرن می‌توانند ارزش هنری داشته باشند که به نظم درونی آثار مدرن نزدیک شوند. آثار هدایت دارای ظرفیت‌های فراوانی است و می‌تواند در همهٔ زمینه‌های ادبی مطرح شود: رمانتیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم و حتی گاهی پسامدرنیسم. برای نمونه از داستان کوتاه «سه قطره خون» می‌توان قرائتی پسامدرنیستی ارائه داد. درست است که حضور شبح گربه در همه‌جا داستان را سوررئالیستی می‌کند، پیچیدگی و نمادین بودن گربه جنبهٔ سمبولیستی‌اش را نشان می‌دهد، غریزی بودن کارهای گربه به داستان رنگی ناتورالیستی می‌بخشد و بیهودگی کارهای پرسوناژها اگرستانسیالیسم را به نمایش می‌گذارد؛ اما قتل زنجیره‌وار گربه در همه‌جا و همه‌وقت به دست پرسوناژهای دیگر - حتی به دست خواننده که او نیز ممکن است خود را در کشتن گربه شریک بداند و احساس گناه کند - نشانه‌های پسامدرنیستی را دست‌کم در خوانش گوشزد می‌کند. توپ مرواری و بوف کور نیز این ظرفیت‌ها را دارند. بوف کور همهٔ شیوه‌ها و اندیشه‌های گذشته و حال را به بررسی خود دعوت می‌کند؛ چراکه این اثر «نه‌تنها تاریخ فرهنگی چند هزار سالهٔ این سرزمین را درمی‌نوردد، بلکه با ورود به دنیای اسطوره‌ای، تلاش می‌کند جایگاه ما را در عصر مدرنیته دریابد» (صنعتی، ۱۳۸۵: ۱۳). بنابراین نه‌تنها آثار امروزی می‌تواند هم‌زمان مکتب‌ها را گوشزد کند، یک متن نیز به خودی خود این ظرفیت را دارد که مکتب‌ها را در خود جای دهد. امروزه یک اثر را از دیدگاه مکتب‌های مختلف می‌توان بررسی کرد که آثار برخی از نویسندگان، به‌ویژه آثار هدایت، از این

ظرفیت بیشتر برخوردارند. ملاک برتری یک داستان این است که بتواند از جنبه‌های متفاوت بررسی شود و مهم‌ترین ویژگی آن داشتن قلمرو نمادین است. اگرچه هدایت در این باره برجسته‌است، می‌توان آثار دیگرانی چون بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری و جعفر مدرس صادقی را نیز از این دیدگاه خواند.

پی‌نوشت

- ۱- توپ مرواری روایتی است از توپ مروارید که به شیوه‌های پساساختگرایانه و با شکست زمان و تحریف ادبی تاریخ نوشته شده‌است. این توپ توسط آدم‌های متفاوت تاریخی و خیالی از آمریکا به پرتقال و سپس به هند و آنگاه به ایران آورده شده‌است تا درمانگر نازایی زنان باشد (نک. هدایت، ۱۳۲۷).
- ۲- «تخت ابونصر» داستانی است از مجموعه سگ و لگرد: در میان حفاری‌ها یک مومیایی زنده می‌شود... (نک. هدایت، ۱۳۸۳ الف).
- ۳- سایه مغول داستانی است در نوشته‌های پراکنده هدایت. جوانی مازندرانی پس از انتقام گرفتن از متجاوزان مغول به جنگل‌ها می‌گریزد. یک سال پس از آن دو مازندرانی استخوانش را در شکاف تنه درختی می‌بینند که سرش لای شکاف درخت گیر کرده‌است و به گونه ترسناکی می‌خندد (نک. هدایت، ۱۳۸۳ ج).
- ۴- البته بسیاری از آثار پسامدرن، به‌ویژه آنهایی که چندان تکه‌تکه و دشوار نیستند، می‌توانند از قلمرو واقعی به قلمرو نمادین آورده شوند.
- ۵- نثر و آثار داستانی کلاسیسیم گاهی با داستان‌های غیراستعاری و رئالیستی نزدیک است. گروهی به جنبه‌های متفاوت ادبیات امروزی در برابر کلاسیک اشاره کرده‌اند، اما از جمله به دلیل شبه‌رئالیستی بودن آثار گذشته برخی با این سخن همدلی نمی‌کنند (نک. گلنس، ۲۰۰۲: ۲۴).
- ۶- پیوند قطبی^۲ اصطلاحی است در علم شیمی به معنی پیوند عناصر هم‌نام مانند آب و نمک.

منابع

- آدورنو، تئودور (۱۳۸۴)، «نظریه زیبایی‌شناختی»، گردآوری و ترجمه امید مهرگان، زیبایی‌شناسی/انتقادی، تهران: گام نو.
- ایگلتن، تری (۱۳۸۳)، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۳)، لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۴)، «اثر هنری در عصر باز تولید پذیری تکنیکی آن»، گردآوری و ترجمه امید مهرگان، زیبایی‌شناسی/انتقادی، تهران: گام نو.
- بیگزبی، سی. و. ای (۱۳۷۵)، دادا و سوررئالیسم، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، «تحلیل سه قطره خون با رویکرد جامعه‌شناسی ساختگرا»، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره هفتم و هشتم، صص ۱۷۱-۱۸۸.
- _____ (۱۳۹۰)، نقد ادبی، تهران: کتاب آمه.
- تیلیش، پل (۱۳۸۴)، شجاعت بودن، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: علمی و فرهنگی.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۹)، مکتب‌های ادبی، تهران: نگاه.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۵)، صادق هدایت و هراس از مرگ، تهران: نشر مرکز.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، کاربرد تداعی آزاد در روان‌کاوی کلاسیک، ترجمه سعید شجاع شفتی، تهران: ققنوس.
- _____ (۱۳۹۰)، لطیفه و ارتباطش با ناخودآگاه، ترجمه آرش امینی، تهران: نسل فردا.
- کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۷)، بوف کور هدایت، تهران: نشر مرکز.
- گرانت، دیمیان (۱۳۷۵)، رئالیسم، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- مارکوزه، هربرت (۱۳۸۴)، «بعد زیبایی‌شناختی»، گردآوری و ترجمه امید مهرگان، زیبایی‌شناسی/انتقادی، تهران: گام نو.
- مایرز، تونی (۱۳۸۵)، اسلاوی ژئیک، ترجمه احسان نوروزی، تهران: نشر مرکز.
- هدایت، صادق (بی تا)، توپ مرواری، [بی جا].
- _____ (۱۳۲۷)، توپ مرواری، [بی جا]: انتشارات ۳۳۳.
- _____ (۱۳۴۰)، سه قطره خون، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۴۸)، بوف کور، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۲۵۳۶)، علویه‌خانم، تهران: جاویدان.

_____ (الف ۱۳۸۳)، حاجی آقا و سگ ولگرد، به کوشش داوود علی‌بابایی، تهران: امید فردا.

_____ (ب ۱۳۸۳)، زنده به گور، تهران: جامه‌داران.

_____ (ج ۱۳۸۳)، نوشته‌های پراکنده، تهران: جامه‌داران.

یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱)، «قطب‌های استعاره‌ی و مجازی در زبان‌پریشی»، گزینش و ترجمه‌ی م. خوزان، ح. پاینده، زبان‌شناسی و نقد ادبی، تهران: نشر نی.

Furst. R. lilian (1969), Romanticism, London, Great Britain.

Galens, David (2002), Literary Movements, The Gale Groupe, inc.

Lacan, Jacques, The Seminar of J. Lacan Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis trans (1988), By sylvan Tomaselli, Cambridge, Cambridge University.

Webster, Roger (1993), Studying Literary Theory, An Introduction, New York, Routledge Chapman and Hall, Inc.