

فرایند گذار مدرنیته در ادبیات معاصر ایران (مطالعه موردی روش شناسی صادق هدایت و فروغ فرخ زاد)

محمود عظیمی رستا،^۱؛ حسین ابوالحسن تنهایی^۲؛ حسین آقاجانی مرساء^۳

چکیده:

پژوهش حاضر به فرایند گذار مدرنیته در ادبیات معاصر ایران می پردازد. در این راستا دو تن از نویسندگان تاریخ ادبیات معاصر ایران: صادق هدایت و فروغ فرخزاد انتخاب شدند تا با ردیابی مولفه های روش شناختی بکار رفته در آثار و اندیشه شان و تطبیق آن با جریان توسعه مدرنیته، وضعیت تفکر در ایران معاصر را نشان دهد. پرسش اصلی پژوهش که به روش مطالعه کتابخانه ای و تحلیل محتوایی و پارادایم متکی بر رویکرد جامعه شناسی تفسیری انجام پذیرفت این بود که: مبنای مطالعه روش شناختی صادق هدایت و فروغ فرخ زاد در گذار مدرنیته ایران، متکی بر چه اسلوب و نگرشی بوده که بر شناخت، نوع نگاه و خلق آثار آن ها موثر افتاده است؟ در تجزیه و تحلیل آثار مهم آنان، این دستاورد حاصل شد که: هر دوی آن ها از نظر روش شناسی، روش و نگرش کنش پژوهانه در فرایندی دیالکتیکی را پیشه ی خود کرده اند. اما برخی نگرش های ایستایی شناسی که حاصل دیالکتیک ذهن و عین در بستر پرورشی ویژه آنان است سبب تفاوت در نوع نگاه به انسان شده است. در حالی حصار سنتی ساختار جامعه مرد محور صادق هدایت که نتوانسته تمایز سنت و مذهب و عینیت زمان را در هم فراخوانی طبیعت گرایانه از هم منفک کند، فروغ فرخزاد مرزهای سنتی جنسیتی را در می نورد و به افق هایی فرا جنسیتی ره می سپارد.

واژگان کلیدی: فرایند مدرنیته- فروغ فرخزاد- صادق هدایت- ادبیات معاصر ایران- تفسیر گرای

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱/۱۶

تاریخ دریافت: ۹۵/۸/۱۲

۱. گروه علوم اجتماعی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Mahmood.azimi.rasta@gmail.com

۲. گروه علوم اجتماعی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (مسئول مکاتبات). [Email: hatanhaei@yahoo.com](mailto:hatanhaei@yahoo.com)

۳. گروه علوم اجتماعی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

حدود پانصد سال است که شمار روز افزونی از مردمان مغرب زمین درگیر تجربه مدرنیته هستند. اگرچه بیشتر این افراد شاید، مدرنیته را به منزله تهدیدی ریشه‌ای علیه تاریخ و سنن خویش تجربه کرده‌اند، اما این سنت‌ها از چه روش‌هایی می‌توانند مدرنیته ما را تغذیه کرده و به آن غنا بخشند و از چه روش‌هایی ممکن است درک ما را از آنچه مدرنیته هست و می‌تواند باشد، تیره و مخدوش یا فقیر و تهی سازند. در قرن بیستم مدرنیته به عنوان یک فرایند اجتماعی، پدیداری است که جهان را با نگاه دیالکتیکی در حال شدن یا صیوروت دائمی می‌بیند. این فرایند تاریخی - جهانی به طیف بسیار متنوعی از خیال‌ها^۱ و ایده‌ها دامن زده‌اند که همه می‌کوشند انسان‌ها را به سوژه‌ها و همچنین ایزه‌های مدرنیته مبدل ساخته و به آنان توان تغییر جهان را بخشند. همان جهانی که در کار تغییر آنان است تا شاید بتوانند از دل این گرداب گذر کرده و آن را از آن خویش سازند (مارشال برمن، ۱۳۹۲: ۱۵).

هر نویسنده‌ای، شاعری، فیلسوفی، جامعه‌شناسی، باورهای هستی‌شناختی و روش شناختی خاص خود را دارد. هستی‌شناختی به این سوالات می‌پردازد که انسان چیست؟ جهان چیست؟ آرزوها و آرمان‌ها چیست؟ چکار باید کرد؟ جستار دیگر روش‌شناسی است که با جستار هستی‌شناسی سنخیت و نزدیکی بیشتری دارد (تنهایی، ۱۳۹۲). به همین دلیل، ابتدا توضیح کوتاهی در باره هستی‌شناسی داده شد تا با روش‌شناسی که به رویکرد یا روش شناخت و نوع نگاه در نگرستن به واقعیت‌های اجتماعی از سوی نویسنده، فیلسوف یا جامعه‌شناس مربوط می‌شود، پرداخته شود.

برپایه‌ی مطالعاتی که آثار صادق هدایت و فروغ فرخزاد را مورد بررسی قرار داده‌اند، هر یک از زاویه و دید خاص خود و با توجه به حوزه مطالعاتی مورد نظر به قسمتی از آثار آن‌ها پرداخته‌اند، ولی آثار کمتری از هدایت و فروغ فرخزاد را با مضمون مدرنیته بر مبنای روش شناختی و رویکرد جامعه‌شناسی توسعه مورد بررسی قرار داده‌اند، هدف این مقاله، بررسی و مطالعه‌ی شیوه بازنمود فرایند گذار مدرنیته در ادبیات معاصر بر مبنای روش‌شناسی هدایت و فروغ می‌باشد. لذا این مطالعه از رویکرد جامعه‌شناسی تفسیری و روش دیالکتیک، ارزشمند بوده و به عنوان یک مسأله‌ی مهم و قابل طرح، موضوعیت می‌یابد. بنابراین در اینجا این پرسش اصلی مطرح می‌گردد که چه مولفه‌هایی در آثار و اندیشه‌های صادق هدایت و فروغ فرخ زاد دیده می‌شود که نشانگر نوع نگاه پیشروانه آنها در بهره‌گیری از روش‌های علمی است و همچنین با این نگاه چگونه به طرح مسایل محیط پیرامون خود دست زدند و فرایند ورود و توسعه مدرنیته در ایران، چگونه در آثارشان متبلور گشته است؟

چارچوب نظری

از آنجا که تحقیق به دنبال کشف مقولات اجتماعی و انسانی در آثار صادق هدایت و اشعار فروغ فرخزاد در یک جامعه، نظام کنشی و از همه مهم‌تر شناخت انسان تفسیرگر و معرفی آن از دیدگاه برخی از آثار صادق هدایت و برخی از اشعار فروغ فرخ زاد می‌باشد. بنابراین می‌توان برای تبیین بیشتر این موضوع‌ها، به عنوان مبانی و چارچوب نظری از مختصری از نظریه‌های کارل مارکس، جرج هربرت مید و هربرت بلومر وابسته به مکتب جامعه‌شناسی تفسیرگرایی استناد جسته و یک قالب تحلیل کلی جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی مطرح ساخت. با توجه به موضوع تحقیق و نظر اندیش‌مندان جامعه‌شناسی مبنی بر تاریخی بودن رسش این پژوهش، سعی می‌شود از فنون گوناگون پژوهش تاریخی استفاده شود. کاربرد «فن پژوهش کتابخانه‌ای»^۲ و استفاده از

¹ Visions

² Biliocal Technique

«منابع اولیه»^۱ که به وسیله‌ی پژوهش‌گران تنظیم شده است و همچنین با بهره گرفتن از «منابع ثانویه»^۲ معتبر به گردآوری اطلاعات لازم از کتب و مقالات مربوط به پژوهش پرداخته شود. طبق نظر «کرلینجر» (تنهایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰۷) مبنی بر «انتقاد داخلی»^۳ (اصل بودن منبع و همخوانی منطقی اجزاء با کل) و «انتقاد خارجی»^۴ در تمام مراحل پژوهشی در نظر قرار گیرد. بنابراین، جمع‌آوری داده‌ها از طریق مراجعه به (برخی از آثار داستانی صادق هدایت و برخی از اشعار فروغ فرخ زاد) و مراجعه به منابع کتابخانه‌ها و پایگاه‌های اطلاعاتی در اینترنت برای غنابخشی به ادبیات نظری انجام می‌گیرد.

روش‌شناسی

این پژوهش به دلیل اتخاذ رویکرد کیفی/استقرایی و کنش‌پژوهی (دو استراتژی مورد نظر نورمن بلیکی)، از تکنیک‌های خاص و استراتژی‌های ژرفانگرانه، استفاده می‌کند. واحد تحلیل این پژوهش برخی از آثار داستانی صادق هدایت از جمله: حاجی آقا، سه قطره خون، فردی که نفس‌اش را کشت، داش آکل، توپ مروارید به ویژه رمان بوف کور و نیز مجموعه اشعار «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخ‌زاد می‌باشد.

نورمن بلیکی^۵ در این زمینه می‌نویسد: که به دنبال انتخاب مسئله‌ی پژوهش و پرسش‌های پژوهش، انتخاب استراتژی پژوهش یا ترکیبی از آن‌ها مهم‌ترین تصمیمی است که یک محقق باید بگیرد. چهار استراتژی پژوهشی متمایز وجود دارد. استقرایی، قیاسی، پس‌کاوی، استفهامی. هر یک از این استراتژی‌ها یک شیوه به طور مشخص متفاوتی برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش فراهم می‌نمایند (بلیکی، ۱۳۸۹: ۲۳). البته «تنهایی» (۱۳۹۵) بر ترکیب استراتژی پس‌کاوی و استفهامی در استراتژی‌ای تحت عنوان کنش‌پژوهی (ابداکشن)^۶ تأکید دارد، در واقع سه استراتژی اصلی وجود دارد (استقرایی^۷؛ قیاسی^۸ و کنش‌پژوهی^۹ یا ابداکشن).

یافته‌ها

در این نوشتار نگرش و شیوه نگاه صادق هدایت و فروغ فرخ‌زاد را در گذار مدرنیته در ادبیات معاصر و برخورد با مسائل، واقعیت‌های اجتماعی و تجزیه و تحلیل و نتیجه‌گیری از آن‌ها را از لحاظ روش‌شناسی و نوع نگرش آن‌ها، مورد بررسی قرار گرفت. این که آیا صادق هدایت و فروغ فرخ‌زاد در روش‌شناختی خلق آثار خود در گذار مدرنیته در ادبیات معاصر جهان چگونه بازنمود کرده‌اند؟ محدودیت‌های شناخت این جهان و انسان و روابط متقابل از نظر آن‌ها چیست؟ آیا صادق هدایت و فروغ فرخ‌زاد برای شناخت انسان و جهان معاصر خود، روش‌هایی را معرفی کرده‌اند؟ این روش‌ها کدامند؟ آیا از روش دیالکتیکی سود جسته‌اند؟ یا از روش انتقادی جهت تجزیه و تحلیل داده‌های خودشان، بهره جسته‌اند؟ برای شناخت جامعه، انسان و روابط متقابل از روش تجربی، طبیعت‌گرایانه و فرود به زمین^{۱۰} - روش مورد تأکید هربرت بلومر واضح نظریه کنش متقابل نمادی - استفاده نموده‌اند؟ آیا در روش‌های خود به نوعی واقع‌گرایی دست یافته‌اند؟ روش‌های دیگری را که هدایت به عنوان راه‌های شناخت جهان، انسان و روابط متقابل معرفی می‌کنند، کدامند؟ همچنین اگر این روش‌ها را به کار برده‌اند، آیا بحث روش را تعیین کرده‌اند

¹ Primery Sources

² Secondary Sources

³ Internal Criticism

⁴ Exrernal Criticism

⁵ Norman Bleikei

⁶ Abduction

⁷ Induction

⁸ Deduction

⁹ Abduction

¹⁰ Down to Earth

و یا این که صادق هدایت و فروغ فرخ زاد به سلیقه خود و بی آن که دلیل خاصی برای بهره‌گیری از یک روش یا کنار گذاشتند روش دیگر داشته باشند به این گزینش دست زده‌اند؟

در کتاب نوشته‌های پراکنده‌ی هدایت، همه اضلاع و ابعاد شخصیتی وی را می‌توان نظاره کرد. هدایت مترجمی توانمند، محقق باریک بین و داستان نویسی متفکر بود. هدایت به هر موضوعی که دست می‌یازید، تعلق خاطری به آن داشت. هدایت در جهان مانی و مزدک و زردشت دنبال چه می‌گشت؟ در فرهنگ و تمدن هندوئیسم به چه چیزی نایل شده بود؟ در کافکا، سارتر، خیام و فلکلور دنبال چه می‌گشت؟ هدایت بی شک یک دیالکتیسین و اگریستانسیالیست تمام عیار بود، درست به همان معنی که سارتر بود. صادق هدایت نویسنده‌ی متعهد و دردمندی بود. اگر بدی‌ها و پلشتی‌ها را نشان می‌داد، دقیقاً برای تبیین و شناخت و فرار و پرهیز از آن‌ها بود؛ مگر سارتر نمی‌گفت: «اگر آن‌چه من نشان داده‌ام، تولید وحشت و نفرت می‌کند، از آن پرهیزید و می‌توانید که پرهیزید» (قائمیان، ۱۳۹۴: ۱۱).

هدایت در مقام یکی از مهم‌ترین روشنفکران نسل اول مدرنیست ایرانی، با مدرنیته‌ی ایرانی برخوردی بسیار مسئله دار داشت. او نیز هم چون رضاخان میرپنج فرزند انقلاب مشروطیت بود و باز هم چون رضاخان در جست و جوی پدید آوردن شکلی و انسجامی که سنت تاریخی دور و دراز ایران را به جهان مدرن پیوند بزند. او نیز بازنمای مدرنیته‌ی پیش رونده در روح ایرانی بود. برجسته‌ترین نویسنده‌ی تراژیک معاصر سرانجامی جز تراژدی پیش رو نداشت؛ درست همانند مدرنیته‌ی ایرانی که از همان ابتدا تراژیک بود و در انتظار تراژدی. هدایت پیام آور عصری جدید بود، عصری که می‌باید بالاجبار به گفت و گویی نابرابر با آن چه از ما نبود، و اما به سوی ما بود، بیانجامد و رمان ایرانی به زبان نثر پدید آمده بود تا ظرفیت و توانایی ما را در این مهم بسنجد (جاوید، ۱۳۸۸: ۱۶۹).

هدایت در آفرینش رمان بوف کور می‌نویسد: «باید حکایت خودم را نقل بکنم ولی نمی‌دانم باید از کجا شروع کرد- سرتاسر زندگی قصه و حکایت است. باید خوشه‌ی انگور را بفشارم و شیرهی آن را قاشق قاشق در گلولی خشک این سایه‌ی پیر بریزم ... از کجا باید شروع کرد؟ چون همه‌ی فکرهایی که عجلتاً در کلام می‌جوشد، مال همین الان است. ساعت و دقیقه و تاریخ ندارد- یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه تر و بی تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد». این نکته نشان می‌دهد که هدایت از لحاظ روش شناسی در قامت یک طبیعت‌گرای دیالکتیک است. دیالکتیکی از نوع بازنگری، **دیالکتیک بازنگری**، هم کنشی یا کنش متقابل میان خود و خود، میان فاعلیت یا سوژگی خود و مفعولیت یا موضوعیت یا ابژگی خود، که با ویژگی بازنگری خود، تنها در نظریه‌ی جرج هربرت مید ظهور کرد، و پس از آن در نظریه‌های هربرت بلومر، گافمن، استراوس، شیوتانی و دیگر رهروان این پارادایم ادامه‌ی حیات یافت. هم کنشی^۲ میان خود، به عنوان فاعل یا سوژه، یعنی خودی که نیاز به مرور خاطرات و حافظه دارد تا بتواند انتخاب کند و به کنش پردازد و خود، به معنای مفعول یا ابژه که بایستی زمینه‌های «دیگر تعمیم یافته»^۳ و خاطرات تاریخی و اجتماعی را برای مرور کردن خود فاعل فراهم کند و در معرض گفت و گو و مشاوره قرار دهد، به این معنا است که خود، خویشتن را به عنوان موضوعی^۴ در برابر خود قرار می‌دهد، با آن در پرسش و پاسخ‌هایی متفاوت و گفت‌وگوهای پی در پی، مشورت می‌کند و سپس به نظر بلومر، برای برسازی کنش، به احتساب عمل‌گرایانه^۵ دست می‌زند. پس اینجا، در تأکیدی دیگر، کنش نه حاصل تقابل من و من اجتماعی، که حاصل و برآیند دیالکتیکی خود و خود است (تنهایی، ۱۳۹۱: ۸۰).

¹ Reflexive Self

² Interaction

³ Generalized Other

⁴ As an Object

⁵ Pragmatic

به گفته‌ی ژان وال «دیالکتیک یک راه است و البته اگر نیک بنگریم در خود کلمه دیالکتیک هم فکر گذار از خلال وجود دارد. در واقع دیالکتیک بیشتر یک راه است تا مقصد» (حسن حبیبی به نقل از ژان وال، ۱۹۵۳: ۲). با این همه می‌توان گفت دیالکتیک در علوم مربوط به طبیعت بیشتر یک روش است و در علوم انسانی، به ویژه جامعه‌شناسی و علم تاریخ قبل از هر چیز در پایگاه یک حرکت واقعی عینی-ذهنی است، ولی به هر حال مناسبات میان این دو، یعنی دیالکتیک به عنوان حرکت واقعی و عینی انسانی و روش‌هایی که این حرکت را مطالعه می‌کنند خود نیز جنبه دیالکتیکی دارند. و باید دیالکتیکی شده باشند. لازم به ذکر است که دیالکتیک مد نظر ما در این نوشتار دیالکتیک از نوع چند اسلوبی است که در همه فرایندهای زندگی حضور دارد نه دیالکتیک قطبی هگلی یا فیثته‌ای (تنهایی، ۱۳۹۲: ۱۹۷-۱۹۳). به باور تنهایی، گروپیچ را می‌توان از جامعه‌شناسی دانست که در روش‌شناسی جامعه‌شناختی دگرگونی سازنده‌ای ایجاد کرد و چگونگی رو به رو شدن و شناخت واقعیت‌های جامعه را به شکلی تازه‌تر طرح نمود. مهم‌ترین کار ژرژ گروپیچ دست کم در دیالکتیک، که قابل توجه و قابل تقدیر نیز هست، انجام دو کار اساسی بود: یکی ایستادگی در برابر جناح هگلی‌ها اعم از هگلیان چپ و راست، و نشان دادن این‌که دیالکتیک مورد نظر آن‌ها تنها یک اسلوب در دیالکتیک به شمار می‌رود. دیگر این‌که بر این باور پای می‌فشرد که دیالکتیک‌شناسی چنداسلوبی می‌تواند به عنوان یکی از مناسب‌ترین مدل‌های منطقی و روش‌شناختی به شمار آید (تنهایی، ۱۳۹۱: ۴۰۱-۳۸۰).

پدیده‌ی مدرنیته و مدرنیزاسیون یا تجربه مدرنیته در فرایندی دیالکتیک و هم فراخوان به صورت فرارونده در جامعه ضرورت دائمی دارد، هیچ امر اجتماعی ثابت و معین را بر نمی‌تابد در این میان، هیچ واقعیت مسلم و قطعی‌ای وجود ندارد. نظم اجتماعی در مدرنیته هر لحظه مورد دگرگونی و تغییر دائمی در فرایند دیالکتیکی قرار دارد. به قول مارکس در پدیده‌ی مدرنیته هر چیزی که سخت و استوار باشد دود می‌شود و به هوا می‌رود و هر چیز مقدسی را زمینی می‌کند. مدرنیته و مدرنیزاسیون در اکثر کشورهای پیشرفته غربی، در فرایندی دیالکتیک هم فراخوانانه صورت پذیرفت. جایی که سوژه متحول می‌شود و طبیعت و تاریخ خود را متحول می‌سازد و از سوی دیگر خود به دست تاریخ و طبیعت دچار دگردیسی می‌شود.

«آن چه به نام مدرنیته در عرصه‌ی شهر مدرن در کشورهای پیشرفته، توسعه یافته، شمالی، غربی و... رخ داده است واقعیتی مبتنی بر منابع غنی فکری در حوزه‌ی اندیشه‌ی غرب است و بر اساس احساس نیاز عمومی شکل گرفته و غالبی درونی یافته است. نقطه‌ی شروع این چرخه، آرمان ذهنی/ فرهنگی مدرنیته است که در مسیری هدف مند و به ترتیب رخ داده است. شهر و سوژه رویابینی را به حد اعلای خود طی کرده و سپس عاشق گشته و بعد به ساخت و ساز و توسعه و رشد همه جانبه پرداخته است. این موجود، یعنی شهر از لحظه‌ی انعقاد نقطه تا زمان باروری و بالندگی، رشدی کنترل شده و مطابق برنامه داشته است.» (هادی جابری مقدم، ۱۳۸۴: ۲۶۰). در این سو اما، شهر به اصطلاح مدرن، براساس افسانه شکل می‌گیرد، افسانه‌ای که محوریت آن، شهر رؤیایی پر از خبر و شهر فرنگ است. طبیعی است که این شهر قادر به پاسخ‌گویی به رؤیاهای تخیلات مدرنیستی سوژه‌هایی از نوع دیگر نخواهد بود. این شهر شبیه خواست حاکمان و برنامه ریزان شهری و منطقه‌ای است نه براساس خواست و نیاز شهروندان. کالبد این شهر با رؤیاهای ساکنان آن مطابقت ندارد. نمی‌تواند با آن ارتباط برقرار کند. فوکو این وضعیت را در باره ایران چنین بازگو می‌کند: «ایران دچار بحران نوسازی شده است. یک حاکم خودستا و بی‌لیاقت و مستبد، هوای رقابت با کشورهای صنعتی را دارد و چشم به سال دوهزار دوخته است. اما جامعه سنتی نمی‌تواند و نمی‌خواهد با او همراهی کند...» هدایت در بوف کور در این زمینه می‌نویسد: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره در انزوا روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آنرا با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی بکنند - زیرا بشر هنوز چاره و دوائی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن

فراموشی بتوسط شراب و خواب مصنوعی بوسیله افیون و مواد مخدره است- ولی افسوس که تاثیر این گونه دارو ها موقت است و بجای تسکین پس از مدتی بر شدت درد می افزاید» (هدایت، ۲۵۳۶: ۹).

او از کدام زخم ها سخن می گوید که درمان پذیر نیست؟ چرا او نمی تواند از آن ها با کسی سخن بگوید؟ چرا سخن گفتن از آن ها مایه‌ی تمسخر است؟ نوشته های داستان صادق هدایت چه در روش شناسی و چه در سبک و ژانر و چه در محتوا، پرده از تجربیات جدید ایرانیان در مواجهه با مدرنیته بر می دارد. پرده ای که تا اعماق سنت اساطیری ایران زمین را پوشانیده است. او هویت و فردیتی جدیدی را می جوید. به نظر می رسد که رمان برای او در حکم تلاشی برای آفرینش چنین هویت و فردیتی است که تاریخ همچون شبحی ترسناک دنبالش می کند. «من سعی خواهم کرد آن چه را یادم هست آن چه را که از ارتباط با وقایع در نظرم مانده بنویسم. شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلی بکنم، نه! فقط اطمینان حاصل کنم و یا اصلاً خودم را بتوانم باور کنم. چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور بکنند و یا نکنند. فقط می ترسم فردا بمیرم و خودم را هنوز نشناخته باشم.» او در سطور بعدی از وضعیت جدیدی خبر می دهد که به نظر می رسد که بازنمایی از تجربه ی مدرنیته ی ایرانی است، فردیتی جدا از دیگران، ناتوان از گفت و گو و درک دیگری به مثابه کسی که تجربه ی مشترکی را با او از سر می گذرانند.

«در طی تجربیات زندگی به این مطلب بر خوردم که چه ورطه ی هولناک میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای خودم نگه دارم» (هدایت، ۱۳۷۸: ۹).

هدایت در تلاش است تا هم سخنی بیابد، تلاشی نافرجام از همان آغاز. بوف کور به خوبی سایه ی هراسناک استبداد و استحمار را در دل زندگی روزمره نیز ره گیری می کند. در داستان رئالیستی «حاجی آقا» نیز کابوس و خیال هراس انگیز راوی بوف کور این بار در نقش روشن فکر دوره ی قاجار، به سخن در می آید و به واقعیت تاریخی و اجتماعی دوران بعد از پهلوی اول گریزی می زند و ما به ازای «لکاته ها» و «رجاله ها» و دیگر «سایه های مضاعف» بوف کور را در دل فرهنگ عامیانه ی ما به شدت مورد انتقاد قرار می دهد. و سروته خودکامگی و استحمار را، هم زمان مورد توجه قرار می دهد: «فساد نژاد ما از بچه و پیر و جوانش پیداست. همه ی مان ادای زندگی را در آورده ایم، کاشکی ادا بود، به زندگی دهن کجی کرده ایم. اگرچه به قدر الاغ چیزی سرمان نمی شود و همیشه کلاه سرمان می رود، اما خودمان را با هوش ترین مخلوق تصور می کنیم. همیشه منتظر یک قلدریم که به طور معجزه آسا ظهور بکند و پیزی ما را جا بگذارد. بیست سال دلقک های رضاخان توی سرمان زدند، حالا هم صدای مان در نمی آید و همان گریه های مردنی را جلومان می رقصانند. این هوش ما در هیچ یک از شئون فرهنگی ما یا علمی و یا اجتماعی بروز نکرده است. هنرمان لوله هنگ، سازمان وزوز جگر خراش، فلسفه مان مباحثه در شکیات و سهویات و خوراک مان جگرک است. نه ذوق و کاسب کار و گدا همه متر پول و مقام هستند، آن هم به طرز بی شرمانه و وقیحی. مردم هر جای دنیا ممکن است به یک چیز و یا حقیقتی پایبند باشند، مگر این جا که مسابقه ی پستی و زذالت می دهند. دوره ی ما دوره ی تحقیر و اخ و تف است. این جا وطن دزدها و قاجاق ها و زندان مردمانش است. هر چه این وطن مرده را بزک کنند و سرخاب و سفیدآب بمالند و توی بغل یک آلگاپون بیندازند، دیگر فایده ندارد. چون علائم تعفن و تجزیه از سر و روی اش می بارد. زمامداران امروز ما دوره ی شاه سلطان حسین را روسفید کردند در تاریخ ننگ این دوره را به آب زمزم و کوثر هم نمی شود شست. ما در چاهک دنیا داریم زندگی می کنیم و مثل کرم و در فقر و ناخوشی و کثافت می لولیم و به ننگین ترین طرزی در قید حیاتیم» (هدایت: ۲۵۳۶: ۷۵). تخیل بوف کور، در داستان حاجی آقا، به روایت واقعیت اجتماعی تبدیل می شود. تخیل قهرمانان مدرنیته ی ایرانی همچون صادق هدایت، در واقعیت در بند فرهنگ عامیانه و اسطوره ای ما، در بند فاوست های دروغین، در بند فساد و محافظه کاری گرفتار می شود: «نمی دانم دیوارهای اتاقم چه تأثیر زهرآلودی با خودش داشت که افکار مرا مسموم می کرد- من حتم داشتم که پیش از من یک نفر خونی، یک نفر دیوانه ی زنجیری در این اتاق بوده، نه تنها دیوارهای اتاقم، بلکه منظره ی

بیرون، آن مرد قصاب، پیرمرد خنزر پنزری، دایه‌ام، آن لکاته و همه ی کسانی که می دیدم و همچنین کاسه‌ی آشی که تویش آش جو می خوردم، و لباس هایی که تنم بود، همه این ها دست به یکی کرده بودند برای این که این افکار را در من تولید بکنند» (هدایت: ۲۵۳۶: ۷۱). هدایت در داستان «توپ مرواری» دولت را به گردن کشی زورمندان و قلداران و اسطوره پردازی و انقیاد عوام نسبت می دهد: «جانوران بت نمی پرستند، قلدر نمی تراشند و به کثافت کاری های خودشان نمی بالند و برای همین تاریخ ندارند. صفحات تاریخ بشر با خون نوشته شده، هر قلدری که وقیح تر و درنده تر باشد، بیش تر کشتار و غارت بکند و پدر مردم را در بیاورد، در صفحات این تاریخ عزیز تر است و به اصطلاح نامش جاویدان می شود. گاهی لقب عادل هم به دمش می چسبانند و به درجه‌ی الوهیت هم او را بالا می برند» (هدایت، ۱۹۹۰). اما تبارشناسی او از تاریخ در بوف کور، نهایتاً خود در دام تاریخ گرفتار می آید. پایان بوف کور، تسلیم خیال و اندیشه به متافیزیک تاریخ و اسطوره است. بوف کور با استحاله و تجزیه ی جوانی راوی به پیرمرد خنزر پنزری به فرجام می رسد. حال آن که تخیل مدرن «فاوست» گوته از جنس دیگری است و جهان دیگری می آفریند (جاوید، ۱۳۸۸: ۲۰۸).

سوژه و تجربه مدرنیته ایرانی

هدایت در داستان داش آکل می نویسد: «پدر او یکی از ملاکین بزرگ فارس بود. زمانی که مُرد، همه ی دارایی او به پسر یکی یکدانه اش رسید، ولی داش آکل پشتِ گوش فراخ و گشادباز بود، به پول و مال دنیا ارزش نمی گذاشت، زندگی اش را به مردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ منشی می گذرانید. هیچ دلبستگی دیگری در زندگانی اش نداشت و همه ی دارایی خودش را به مردم ندار و تنگ دست بذل و بخشش می کرد. یا عرق دو آتشی می نوشید و سر چهار راه ها نعره می کشید و یا در مجالس بزم با یک دسته از دوستان که انگل او شده بودند، صرف می کرد» (هدایت، ب-۱۳۸۳: ۵).

داستان «داش آکل» هدایت، به راحتی بازتولید کوچکی از پدرسالاری عدالت محور اسطوره ای می شود. عدالتی که در آن جامعه به ابژه ای مغشوش فروکاسته می شود و به خودی خود ناتوان از ایجاد انسجام و تعادل و تعریف مشترک و کنش متقابل نمادین از اخلاق مدرن اجتماعی است. این امر در جهان جدید ایرانی و در تصادم با مدرنیته نیز خودنمایی می کند، و فرم مدرنیته و مدرنیزاسیون ایرانی را تعیین می کند. یعنی چنانچه تاریخ گوشزد می کند. در مدرنیزاسیون پدرسالار ایرانی است که کلیت جامعه، وجهی فرودست و زبانه پیدا می کند و عنصر حفظ تعادل در آن به ظاهر عدالتی اقتدارمابانه است که داعیه ی صیانت از مرزها و کرانه های اجتماعی را دارد، انگاره ای که بعدها سویه ی آلترناتیو و بیش تر فرهنگی اش، سال ها بعد از مرگ هدایت، خود را در گفتمان بازگشت به اصالت خویشتن و غیرت سنتی بازنمایی کرد. اما در بازتولید گفتمان سیاسی پدرسالارانه، رگه‌های مشخصی از اسطوره‌ی جهان پهلوان به کار گرفته شد.

فردیت فرا اجتماعی: فردیت^۱ به عنوان مهم ترین شاخص دوران مدرنیته، بنیان شکل گیری اجتماع نبوده است به عبارت دیگر، اجتماع ترکیبی از فردیت هایی نیست که خود را از هم باز می شناسند بلکه قوام و بقای اجتماع در گرو خواست این فردیت فرا اجتماعی (جهان پهلوان) است که خود مولود گفتمان اسطوره ای - حماسی جامعه‌ی ما است (جاوید، ۱۳۸۸: ۸۷). به باور جردا لرنر^۲ در کتاب «ظهور پدر سالاری» (۱۹۸۶)، پدر سالاری در وسیع ترین تعریفش به معنای آشکار شدن سلطه ی مرد بر زن و بچه ها در خانواده و گسترش سلطه ی مرد بر زن در جامعه به طور کل می باشد. همانطور که لرنر نشان داده است، پدرسالاری در خاورمیانه‌ی باستانی به پیش از تأسیس سلسله ی هخامنشی بر می گردد. این به آن معنی است که کل تاریخ فرهنگ

¹ Individuality

² Gerda Lerner

ایرانیان پارسی، در بستری پدر سالارانه اتفاق افتاده است (هیلمن، ۱۹۹۰: ۶۳). این فرهنگ اساطیری به واسطه‌ی نهادهای اجتماعی و خصوصاً خانواده به زمانه‌ی ما می‌خزد و در نهایت نظام نمادین حال حاضر را شکل می‌دهد. قدرت سیاسی همواره سعی دارد که در کانون چنین نظمی قرار گرفته و استوار گردد (همان، ۸۹).

آگاهی تراژیک: تاریخ آفرینش زنده به گور را که مرور می‌کنیم، به ۱۱ بهمن ۱۳۰۸ می‌رسیم. مکان پدید آمدنش، پاریس، بهشت روشنفکران. اما هدایت در چنین زمان و مکان دیگر گونه‌ای در گذار از پیشینه‌اش مهار می‌شود. گذر از ابژه‌ی سنتی که در برابر مدرنیته‌ی ای‌فرارونده و هضم‌کننده قرار گرفته است. سوژه درست در نقطه‌ی برخورد این گفتمان ویرانگر با گفتمان‌های تاریخی و اجتماعی سنت خویش قرار می‌گیرد. به باور جرج هربرت مید و بلومر در واقع سوژه در برابر ساختار سخت و لجوج مقاومت سختی از خود نشان می‌دهد و تحت تاثیر هست اما نمی‌خواهد تحت تعین محض آن قرار گیرد. از ابتدا تا انتهای داستان زنده به گور، هیچ نسبتی بین راوی و پدیدارهای اطرافش نمی‌توان تصور کرد. اندیشه هم در اثبات خود و هم در اثبات جهان، ناموفق می‌باشد. هدایت در زنده به گور برخی از آثار دیگرش از نادر اندیشمندان ایرانی است که رو به سوی مواجهه‌ی برهنه و شفاف (به عبارتی پدیدار شناختی) با هستی دارد. از این رو او به شکلی از هستی‌شناسی نزدیک می‌شود که در تاریخ فرهنگ ما امر غریبی است. این هستی‌شناسی پدیدار شناختی جدید همان درک روح مدرنیته‌ی جهان گستر است که به یک باره منطق عرفانی و همگون ساز حاکم بر جهان بینی تاریخی فرهنگ ما را بی‌هیچ واسطه‌ی بیرونی رنگی تراژیک می‌بخشد. سوبه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه‌ی جهان جدید دیگر رنگ و لعاب عرفانی را بر نمی‌تابد. به ناچار در این جهان بینی جدید خلسه‌ی عرفانی به افسون جسمانی و افیون مبدل می‌شود (جاوید، ۱۳۸۸: ۳۹).

در سراسر داستان کوتاه زنده به گور، او تلاش می‌کند تا زندگی عادی‌اش را که در آن گرفتار است، پس بزند. حتی به قیمت نفی و انکار تام و تمام آن. زنده به گور به حق می‌تواند لحظه‌ای برزخی باشد، که آن یقین گم شده، آن ماهی گریز، نه تنها هدایت بلکه ملتی را به مدت یک قرن در خود نگه داشت و شکل‌های متناقضی بدان بخشید. این تجربه تراژیک سوژه و نفس در سیر ادبی هدایت نیز تکرار می‌شود و سلوک نفس در دل مدرنیته ایرانی را وجهی آشوبناک می‌بخشد. هدایت در داستان زنده به گور می‌نویسد: «...نه، کسی تصمیم خودکشی را نمی‌گیرد، خودکشی با بعضی‌ها هست. در خمیره و در سرشت آن هاست. نمی‌تواند از دستش بگریزند. این سرنوشت است که فرمان روایی دارد ولی در همین حال این من هستم که سرنوشت خودم را درست کرده‌ام. حالا دیگر نمی‌تونم از دستش بگریزم، نمی‌تونم از خودم فرار بکنم.» (هدایت، ۲۵۳۶: ۱۵).

«...مابین چندین میلیون آدم مثل این بود که در قایق شکسته‌ای نشسته‌ام و در میان دریا گم شده‌ام. حس می‌کردم که مرا با افتضاح از جامعه‌ی آدم‌ها بیرون کرده‌اند. میدیدم که برای زندگی درست نشده بودم، با خود دلیل و برهان می‌آوردم و گام‌های یک نواخت بر می‌داشتم...». «...حالا دیگر نه زندگانی می‌کنم نه خواب هستم، نه از چیزی خوشم می‌آید و نه بدم می‌آید من با مرگ آشنا شده‌ام. یگانه دوست من است، تنها چیزی که از من دلجویی می‌کند...».

«...دیگر نه آرزویی دارم و نه کینه‌ای، آن چه که در من انسانی بود از دست دادم، گذاشتم گم بشود، در زندگانی آدم باید یا فرشته بشود، یا انسان و یا حیوان، من هیچ کدام از آن‌ها نشدم، زندگانیم برای همیشه گم شد... دیگر نمی‌توانم دنبال این سایه‌های بیهوده بروم، با زندگانی گلاویز بشوم، کشتی بگیرم. شماهایی که گمان می‌کنید در حقیقت زندگی می‌کنید، کدام دلیل‌ئی منطق حکمی در دست دارید؟ من دیگر نمی‌خواهم نه بیخشم و نه بخشیده شوم، نه به چپ بروم و نه به راست، می‌خواهم چشم‌هایم را به آینده به بندم و گذشته را فراموش بکنم.» «... هر چه قضاوت آن‌ها در باره من سخت بوده باشد. نمی‌دانند که من بیشتر خودم را سخت تر قضاوت کرده‌ام. آن‌ها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیشتر به آن‌ها می‌خندم، من از خودم و از همه خواننده‌ی این مزخرف‌ها بیزارم» (هدایت، ۲۵۳۶: ۲۷-۲۶). در کشورهای به اصطلاح توسعه نیافته، اجرای طرح‌ها و

برنامه های منظم برای توسعه ی سریع، عموماً به معنای سرکوب منظم توده ها بوده است. این امر به طور کلی به دو شکل تحقق یافته است که از یکدیگر متمایزند ولی در عمل با هم مخلوط می شوند. شکل نخست متضمن کار کشیدن از توده ها تا حد مرگ است به قول فاوست، «خون قربانیان جاری بود، فریادهای شکنجه، تن شب را می درید» به منظور افزایش نیروهای مولد، و هم زمان با این کار، محدود ساختن مصرف توده ها به نحو چشمگیر تا از این طریق ارزش اضافی برای سرمایه گذاری مجدد در اقتصاد فراهم آید، شکل دوم با انواع و اقسام تخریب و ویرانگری همراه است که ظاهراً به صورت دلبخواهی و بی هدف انجام می شود (برمن، ۱۳۹۲: ۴۳). در این دورنمای مارشال برمن، سرزمین هدایت کجا قرار داشت؟ مدرنیزاسیون ایرانی در یک توافق ضمنی و نانوشته با کارگزاران جهانی اش در وجه مدرنیزاسیون پدرسالار دولتی توفیق یافت. مدرنیزاسیون پدرسالار بدین ترتیب دو گام در گذشته ها و یک گام به پیش بود. مدرنیزاسیونی که در عصر پهلوی دوم و در هاله ی اساطیری نفت، این تجربه ی جهانی و تراژیک را به شکلی جدی تر به افقی دور و مه آلود به پشت زمان ها و هم نوا با کوروش باستانی دوخت که سر منزل مقصودش شاهنامه شد، سلسله پهلوی از یاد برده بود که شاهنامه آخرش خوش است (جاوید، ۱۳۸۸: ۴۴).

برای هدایت، صرف مدرنیست بودن کفایت نمی کند. او می خواهد یک مدرنیست ایرانی باشد، بنابراین با تمام وجود به خودش باز می گردد. اما در پشت زمان ها و در پستو های سنت های دیرین چیزی نیست تا بر آن چنگ زند. از همین روست که روایت تراژیک او همان سرود سوزناک نخستین اندیشه گران مدرنیته ی ایرانی در مواجهه با تجدد می شود. متن هدایت در دل این تناقضات پدید آمد. او در اشکال ادبی ای که آفرید، نیروی درونی این تناقضات را فراتر از کاربست های سیاسی کارگزاران مدرنیزاسیون در ایران به نمایش گذاشت. متن صادق هدایت در کنار آثار دیگر نویسندگان مدرنیست زمانش، خبر از پویشی می داد که در آن گذشته در دل آینده و آینده با گریز به گذشته در هم آویخته بودند. و این همه، سوژه ی ایرانی را در موقعیتی لزران و تراژیک ترسیم می کند. در واقعیت تاریخی و اجتماعی، سنت تماماً زیر پای چنین سوژه هایی را خالی می کند و جایگاه سیاسی، اقتصادی آنان را انکار می کند. سرانجام سوژه از بازاندیشی باز می ایستد.

هدایت بازنمای مشروطه ای می شود که در عصر رضاخانی بازاندیشی را از یاد برده است. در بازتاب تجربه های او مدرنیته ی ایرانی سلوکی بود که از زنده به گور آغاز می شد و در خرابات بوف کور محو می شد. مدرنیته ای که در دیالکتیک زندگی مرگ (زنده به گور) آغاز شد و در نهایت به تراژدی رسید. مرگ و فرجام فاجعه بار در این داستان کوتاه و بسیاری دیگر از نوشته های داستانی هدایت به خوبی از این چالش تراژیک در جهان مدرنیته ی ایرانی پرده بر می دارند. سنت و زندگی روز مره ی عرفان آلود ما با چنین چشم اندازی بالکل بیگانه است. لوکاچ تفاوت میان تراژدی و عرفان و زندگی روز مره را با مقایسه ی نگرش آن ها به مرگ خلاصه می کند. او می گوید زندگی روزمره، مرگ را چیزی دهشتناک و بی معنا می داند، عرفان با آن همچون چیزی غیر واقعی برخورد می کند. برای تراژدی مرگ همیشه حاضر و همیشه واقعی است، به همه ی وقایع تراژیک گره خورده است. لوکاچ می افزاید که آگاهی تراژیک از مرگ به معنی رسیدن روح به آگاهی یعنی آگاهی از خود است. از دید هایدگر نخستین گام به سوی وجود اصیل این است که آدمی فانی بودن خود را بازشناسد. قهرمان تراژیک لوکاچ نیز فانی بودن خود را باز می شناسد و سعی نمی کند که این واقعیت را از خود پنهان سازد (جاوید به نقل از پارکینسون، ۱۳۷۵: ۲۲۶ و ۲۲۷).

زنده به گور هر چند شروع تلاشی ناموفق برای یافتن خود و دیگری در جهان مدرن است، اما پایان حرکت بینا متنی هدایت نیست. زنده به گور بازنمای تجربه ی تراژیک مدرنیته ی ایرانی در وجه تک گویانه و فردی اش است که سرانجام در نمونه ای جامع تر و در بینامتنی با وجوه تاریخی - اجتماعی گسترده تری چون بوف کور، سرنوشت مدرنیته ی ایرانی را روایت خواهد کرد. برای هدایت در متن زنده به گور تصور شخصیت پردازی (یا به قول باختین «دیگری») غیر ممکن است. چرا که شکاف بزرگی که بین دنیای جدید و بستر اجتماعی تاریخی او دیده می شود از او چنین امکانی را دریغ کرده است. به باور باختین این

گفت و گو است که به گفتار حیات می بخشد، چرا که در تک گفتار، گفتار مسکوت می ماند و از بین می رود (جاوید به نقل از باختین، ۱۳۸۸: ۵۰ و ۵۱). هنرمند می تواند با طبقه بندی هایی که جامعه به او تحمیل می کند، به صورت کنش مند و در فرایند خود بازنگرانه به مقابله برخیزد. مثلاً جامعه ای که قشر بندی های خشک و انعطاف ناپذیر یا انگیزه ها و مصالح نظامی سیستم ارزش های اش را کمابیش سخت و بی انعطاف کرده باشد، و در آن چندان فرصت و امکانی برای اندیشه و الهام هنری پیدا نشود. هنرمند در اعتراض به این نوع جامعه (و در اعتراض به تصویری از موقعیت که چنین جامعه ای عرضه می کند) از موقعیت دیگر دم می زند (دوونینو، ۱۳۷۹: ۳۲).

دیالکتیک سنت و مدرنیته و دگرذیسی سوژه: داستان مردی که نفسش را کشت با بیتی از مولوی آغاز می شود

که در آن، نفس به اژدهایی تشبیه شده است، اژدهایی که ابداً نمی میرد، بلکه فقط در سر زمینی سترون به خمودگی دچار می شود. این نگاه مولوی به نفس ابعاد دنی وجود آدمی در عرفان را مد نظر قرار داده است. به نظر می رسد نفس افسرده ی عرفان از دید او، فقط و فقط در سرزمین سترون و بی آلت مهار می شود و از آنجا سوی خودشناسی و شناخت جهان و ماسوا به پرواز در می آید. هدایت با کنایتی به این مضمون عارفانه ی مولوی، از سلوکِ نفس در تجربه ی ایرانی پرده بر می دارد که سرانجامی جز خودزنی و فرجام تراژیک پیش روی اش نیست. برای هدایت بیداری نفس یعنی بیداری رانه ها، خواست، و میل. اما این نفس در مهار هزاران ساله ی اسطوره های انکار میل و خواست، به نفس افتاده است. تخیل هنرمندانه ی صادق هدایت در صدد گذشتن از این «رژیم حقیقت» (جاوید، ۱۳۸۸: ۱۶۵). از نگاه جامعه شناسی تفسیری، فرد با کنش اجتماعی یا به قول بلومر کنش پیوسته در فرایندی دیالکتیکی دست به تفسیر واقعیت های اجتماعی زده و ساختارهای سخت و لجوج جامعه را به مقابله طلبیده و سعی می کنند مهر خود را بر آن حک کنند و اجازه نمی دهند که ساختارها یک جانبه مهر خود را بر فرد بزنند. اساساً در جامعه شناسی تفسیرگرایی کنش نمادین در سیستم شخصی و نه سیستم روان شناختی فرد اهمیت فوق العاده ای دارد. ما در جامعه همواره شاهد یک سلسله توقعات اجتماعی هستیم، که از هنجارها و ساخت اجتماعی - اقتصادی جامعه ناشی می شود، و مربوط به نقش ها و پایگاهی است که در نظام تقسیم کار با آن ها در ارتباط هستیم. این انتظارات یا توقعات فرهنگی، همگی در برابر من قرار می گیرند. یعنی همواره تقابلی میان من (I) و من اجتماعی (Me) برقرار می باشد. حاصل این تقابل ممکن است به پذیرش بی چون و چرای هنجارها و تن در دادن به توقعات اجتماعی بیانجامد، و یا ممکن است به مقابله و مخالفت در برابر آن ها ختم گردد. این جا است که اهمیت تفسیر آدمی در تحلیل تجربه اجتماعی مه می شود. در حقیقت میان من و من اجتماعی نوعی رابطه ی دیالکتیکی وجود دارد، که هم می تواند به صورت قطبی عمل کرده و هم به صورت دیالکتیک تکمیلی، بروز می کند (تنهایی، ۱۳۹۱: ۸۸). «...میرزا حسینعلی دردهای مافوق بشر حس کرده بود. ساعت های خوشی، سرگردانی و بدبختی را می شناخت. دردهای فلسفی را که برای توده ی مردم وجود خارجی ندارد می دانست. ولی حالا خودش را بی اندازه تنها و گم گشته حس می کرد. سرتاسر زندگی برایش مسخره و دروغ شده بود. با خودش می گفت: «حاصل عمرم چیست در دستم؟ هیچ! ... یاد روزهای گرم، ساعت های دراز درس افتاد، یاد جوانی خودش افتاد که وقتی همه ی همسال های او مشغول عیش و نوش بودند او با چند نفر طلبه روزهای تابستان را عرق می ریخت و کتاب صرف و نحو می خواند. بعد هم می رفتند به مجلس مباحثه با مدرسشان شیخ محمدتقی، که با زیرشلواری چنباتمه می نشست یک کاسه آب یخ روبرویش و خودش را باد می زد و سر یک لغت عربی که زیر و زبرش را اشتباه می کردند فریاد می کشید، همه رگهای گردنش بلند می شد...» (هدایت، ۲۵۳۶: ۱۳۴).

هدایت در داستان «مردی که نفسش را کشت» می نویسد: «...میرزا حسینعلی چون عادت به کافه نداشت و تاکنون پایش را به این جور جاها نگذاشته بود، مات دور خود را نگاه می کرد. دود سیگار بوی کلم و گوشت سرخ کرده در هوا پیچیده بود. مرد کوتاهی با سبیل کلفت و دست بالا زده پشت میز نوشگاه ایستاد با چرتکه حساب می کرد. یک رج بتری پهلوی او چیده بود.

کمی دورتر زن چاقی پیانو می زد و مرد لاغری پهلویش ویلن می زد. مشتری ها مست از روسی و قفقازی با شکل های عجیب و غریب دور میز نشسته بودند. در این بین زن نسبتاً خوشگلی که لهجه ی خارجی (گرجی) داشت جلو میز او آمد و با لبخند گفت: «عزیزم، به من شراب نمی دهی؟» بفرمایید» آن زن بدون تأمل پیش خدمت را صدا زد و اسم شرابی که او نشنیده بود دستور داد. پیش خدمت بتری شراب را با دو گیللاس روبروی آن ها گذاشت، آن زن ریخت و به او تعارف کرد. میرزا حسینعلی با اکراه گیللاس اول را سر کشید، تنش گرم شد، افکارش به هم آمیخته شد. آن زن گیللاسی پشت گیللاس به او شراب می نوشاند. ناله ی سوزناکی از روی سیم ویلن در می آمد، میرزا حسینعلی حالت آزادی و خوشی مخصوصی در خودش حس می کرد. بیاد آن همه مدح و ستایش شراب افتاد که در اشعار متصوفین خوانده بود... بعد از این همه خودداری که کرده بود، حالا شرابی زرد و ترش مزه و یک زن پر از بزک کلفت شده، دستمالی شده با موهای زیر سیاه قسمتش شده بود، ولی او از این ها بیشتر کیف می کرد... او از اوج افکار عالی می خواست خودش را در تاریک ترین لذات پرت بکند. می خواست مضحکه ی مردم بشود، به او بخندند. می خواست در دیوانگی راه فراری برای خودش پیدا کند... در این ساعت او خوشبخت بود... آن چه که شیخ ابوالفضل (مرشد عرفانی سابق وی) در خواب هم نمی توانست ببیند... و فهمید آن هایی که این عالم را محکوم کرده بودند همه ی لغات و تشبیهات و کنایات خودشان را از آن گرفته اند... وقتی که میرزا حسینعلی بلند شد حسابش را بردارد نمی توانست سرپا بایستد. کیف پولش را در آورد به آن زن داد و دست به گردن از میکده ماکسیم بیرون رفتند... در خانه میرزا حسینعلی درشگه ایستاد، با آن زن داخل خانه شد. ولی دیگر نرفت به سراغ تل کاهی که شب ها رویش می خوابید و او را برد روی همان دسک سفید که در کتابخانه اش افتاد بود... دو روز گذشت و میرزا حسینعلی سرکارش به مدرسه نرفت. روز سوم در روزنامه نوشتند: «آقای میرزا حسینعلی از معلمین جوان جدی به علت نامعلومی انتحار کرده است.» (هدایت، ۲۵۳۶: ، ۱۳۶ و ۱۳۷).

هدایت در داستان «مردی که نفس اش را کشت»، فرایند دیالکتیکی سوژه و ابژه ی سنت را به زیبایی با سوژه های خود به تصویر می کشد. سوژه در این داستان در کنش و پیکار با جهان مدرن شکست را پذیرا می شود. دیالکتیک مدرنیته ی مارکس در دل داستان مردی که نفسش را کشت به خوبی نمایان است. هدایت در این داستان آن چه را که مد نظر مارکس بوده است را به دقت روایت کرده است. در جمله ی معروف مارکس در مانیفست که می گوید: «هر آن چه سخت و استوار است دود می شود هوا می رود آن چه مقدس است دنیوی می شود.» اگر ما کل جمله ای را که این عبارت جزئی از آن بوده است را در سه عبارت زیر باز بگوئیم قرابت میان مارکس و مدرنیست ها روشن خواهد شد: «هر آنچه سخت و استوار است دود می شود و به هوا می رود، هر آنچه مقدس است دنیوی می شود و دست آخر آدمیان ناچار می شوند با صبر و تحمل یا وضعیت واقعی زندگی و روابطشان با هموعان خویش روبرو گردند. عبارت دوم مارکس که اعلام می کند: هر آنچه مقدس است دنیوی می شود، پیچیده تر و جالب تر از این گفته کلیشه ای ماتریالیست های قرن نوزدهمی است که «خداوند وجود ندارد» مارکس در بعد زمان حرکت می کند و در پی ارائه توصیفی زنده از آن ماجرای مهیج و جدال خونین تاریخی است که همچنان ادامه می یابد. او می گوید: هاله تقدس بناگهان در حال محو شدن است و ما قادر به فهم قصه و کردار خودمان نیستیم مگر با آنچه غایب است روبرو شویم.

عبارت آخر «دست آخر آدمیان ناچار می شوند...» نه فقط مواجهه با واقعیتی گیج کننده را توصیف می کند بلکه آن را به عمل نیز درآورده و بر خواننده تحمیل می کند و به راستی بر نویسنده نیز، زیرا به گفته مارکس "آدمیان" جملگی در این وضع قرار دارند، آنان نه فقط فاعل (سوژه) بلکه موضوع (ابژه) جریانی نافذ و گسترده هستند، جریانی که هر آنچه را سخت و استوار است دود می کند و به هوا می فرستد (برمن، ۱۳۹۲: ۱۱۰-۱۱۲). حکایت میرزا حسینعلی، حکایت آن دسته از روشنفکرانی (بخوانید روشنفکران ارگانیک و مکتبی) را در ذهن تداعی می کند که به کمک مفاهیم و ابزار مدرن و در جهت برون رفت از تناقض های دنیای جدید، به خانقاه پناه بردند. آن ها نیز چون میرزا حسینعلی از خانواده های قدیمی، با اطلاع و از هر حیث آراسته بودند، و به

قول مردم از دارالفنون و دیگر نهادهای آموزشی مدرن فارغ التحصیل شده بودند. تخیل هنری این مدرنیست ایرانی، رگه ای از گفتمان های سنت گرایانه را که زیر لوای مدرن و نوگرا جاخوش کرده اند، تشخیص می دهد. و مردی که نفس اش را کشت روایت گر کشتن و خاموشی سوژه ی مدرن در دالان های پیچ در پیچ و پرابهام سنت عرفانی ماست. سلوک ذهنی در این داستان کوتاه، رمانه ی حال را به سودای گذشته های پاک و خالصانه ی عرفان و تصوف نفی می کند، واقعیت و ماده به تعریف مارکسی آن انکار می شود و ذهن- در عبارت هگلی اش: روح- بی هیچ دستاوردی از زمانه ی حال، به سوی سرچشمه های تاریخی و اساطیری خود باز می گردد تا در کوره راه های تاریخ و ظلمات سلوک خضر را بجوید. در تحلیل داستان «مردی که نفس اش را کشت» می شود به داستان کوتاه «حاجی آقا» هم گریزی زد. جایی که امتداد شیخ ابوالفضل - مرشد ریا کار میرزا حسینعلی که خدمت کارش را آبتن کرده بود، و روکش عرفانی اش، وجه اجتماعی خود را در شخصیت و منش حاجی آقا نشان می دهد. ضمن آن که حاجی آقا حالا از نخبگان سیاسی بعد از مشروطیت در دل مدرنیته ی ایرانی به شمار می رود. او ایدئولوژی را در وارثان خود بدین گونه تبلیغ می کند: «...مملکت ما امروز محتاج به این جور آدم هاست. باید مرد روز شد. اعتقاد و مذهب و اخلاق و این حرف ها همه دکان داری ست. اما باید تقیه کرد. چون در نظر عوام مهمه. برای مردم اعتقاد لازمه. باید به آن ها پوزه بند زد وگرنه اجتماع یک لانه ی افعی است، هرکجا دست بیاندازی می گزد. باید مردم معتقد به تقدیر و قضا و قدر باشند تا با اطمینان بشود از گرده ی آن ها کار کشید» (هدایت، ۲۵۳۶: ۴۹). وجه اجتماعی و فرهنگی مضمّر در داستان کوتاه مردی که نفس اش را کشت را می توان در داستان «حاجی آقا» پی گرفت. بر این اساس دیالکتیک میرزا حسینعلی / شیخ ابوالفضل در مردی که نفس اش را کشت به دیالکتیک تاریخی- طبقاتی حاجی آقا/ منادی الحق کشیده می شود.

داستان کوتاه مردی که نفس اش را کشت و حاجی آقا به خوبی ناتوانی معرفت عرفانی و انسان استعلایی ساخته و پرداخته ی آن را در پی ریزی اخلاق اجتماعی مدرن نشان می دهند. عرفان و تصوف به آن دلیل که در سطح عمل اجتماعی و در دل نهادهای مدرن، حرفی برای گفتن ندارند، روکشی از خود را بر آن ها سوار می کنند. بدین ترتیب گونه ای پنهان کاری عامدانه پدید می آید که به منظور رسیدن به اهدافش، ناچار از ابهام افکنی و ابهام پراکنی است. طرح تماماً فردگرایانه و انتزاعی عرفان برای انسان سنتی در پیوست به جامعه و نهادهای ضروری زندگی جدید، به سردرگمی و عجز می رسد. از همین روست که رونوشتی سطحی و مبتذل از منش عرفانی به روابط اجتماعی مان سرایت می کند و بانی آن چیزی می شود که اخلاق ریاکاری و تزویر و فردیت منفی و منفعت طلب در فرهنگ ماست (جاوید، ۱۳۸۸: ۱۵۷). «در گوشه نشینی و تاریکی، جوانی او بیهوده گذشته بود. بدون خوشی، بدون شادی، بدون عشق، از همه کس و از خودش بیزار... او دیگر هیچ عقیده ای را نمی توانست باور کند. این ملاقات او با شیخ ابوالفضل خیلی گران تمام شد (همان ملاقاتی که متوجه ریاکاری او شده که حتی آبتن کردن دختر خدمت کار در خانه اش هم برایش مسجل می گردد)، زیرا همه افکار او را زیرو رو کرد. او خسته، تشنه، و یک دیو یا اژدها در او بیدار شده بود که او را پیوسته مجروح و مسموم می کرد» (هدایت، ب- ۱۳۸۳: ۱۵ و ۱۶).

انسان به کمک هیچ شاه، یا مقتدی الانام، یا پیر طریقت نیاز ندارد. او از رؤسای روحانی و جسمانی می خواهد که دیگر به زور خوب یا استدلال یا به تلزیانه ی طریقت انسان ها را به جلو نرانند، بلکه به آن ها اجازه دهند که «در تمیز و تشخیص کمال خودشان مختار باشند» (یزدانی، ۱۳۸۶: ۱۸۴). هدایت قشر روشن فکری که برای رسیدن به اهداف شخصی هویت و شخصیت خود را می فروشند یا به قول اریک فرم جامعه شناس آلمانی، دچار «شخصیت بازاری»^۱ می شوند و از ترس دولت مردان و برای کسب شهرت در جامعه عمل می کنند را از دیگر فضلا و ادبا جدا می سازد و یک نوع تقابل بین آن ها را بیان می کند. البته آنتونیو

¹ Marketing Oriented

گرامشی^۱ در مقابل این نوع روشنفکران واقعی، روشن فکران ارگانیک^۲ را قرار می‌دهد و بر این باور است این‌ها به عنوان نیروی متخصص در خدمت دولت قرار گرفته و عمدتاً دنبال منافع شخصی خود هستند تا مانند روشنفکران واقعی و خاص که در حال مبارزه با هر گونه استیلا و هژمونی در جامعه هستند (بشیریه، ۱۳۸۵: ۲۵۱).

«او مانند سایر فضلا و ادبا نبود که در نتیجه نوشتن مقالات عریض و طویل در دفاع خود یا از اهمیت مقام سیاسی، یا مهاجرت، حاشیه رفتن فلان کتاب پوسیده یا قافیه دزدی و به هم انداختن اشعار بند تنبانی و یا بالاخره با تملق و بادمجان دور قاب چینی شهرت بدست آورده باشد» (هدایت، داستان میهمان پرست: ۱۴۷). هدایت جامعه‌ی زمان خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد. به عنوان مثال انتخاب عنوان «بوف کور» برای این داستان به عنوان مانیفست خود، اولین حمله انتقادی هدایت است که شخصیتی ماتم زده، بیزار از خلاقیت عبوس، خود بزرگ بین و در عین حال کم رو و یا ریاکار دارد. وی از گزیده‌ها و مردم عادی که آن‌ها را «رجاله» می‌خواند عامل گریز او از جامعه و بیماری جامعه می‌داند: «شاید از آنجایی که همه روابط من با دنیای زنده‌ها بریده شده یادگارهای گذشته جلوم نقش می‌بندد- گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچگی و پیری برای من به جز حرف‌های پوچ چیز دیگری نیست- فقط برای مردمان معمولی، برای رجاله‌ها که زندگی آن‌ها موسم و حد معینی دارد. مثل فصل‌های سال و در منطقه معتدل زندگی واقع شده است، صدق می‌کند. ولی زندگی من همه اش یک فصل و یک حالت داشته مثل این است که در یک منطقه سردسیر و در تاریکی جاودانی گذشته است، در صورتی که میان تنم همیشه یک شعله می‌سوزد و مرا مثل شمع آب می‌کند.» (هدایت، بوف کور: ۳۸).

جهان در چشم صادق هدایت سراسر در فرایند دیالکتیکی قرار دارد. دیالکتیک سنت و مدرنیته، دین‌داری و بی‌دینی، فرهنگ بورژوازی تازه به دوران رسیده و فرهنگ روستایی کپرنشین و... صادق هدایت با توجه به پژوهش‌های مردم‌شناختی که انجام داده نشانگر نگاه ریزبین، استقرایی، کنش پژوهانه و طبیعت‌گرایانه و امیک وی بوده است. در رویکرد امیک، هدف محقق این است که از طریق تکنیک‌های مشاهده‌ی مشارکتی، غرق در موضوع پژوهش شود. معانی و دلیل‌های رفتارها و اعمال موضوع پژوهش را درک کند. این اتفاق زمانی می‌افتد که محقق در هم کنشی با سوژه‌ی خود شود تا به بتواند به صورت کنش پژوهانه^۳ به فهم برسد. محقق سعی می‌کند معانی و دلیل‌های رفتار و اعمال موضوع پژوهش را درک کند (نفیسه ملاحسینی، ۱۳۹۵).

روش‌شناسی فروغ فرخ زاد در خلق آثار شعری: فروغ فرخ زاد نیز اگرچه در ابتدای کار شعری و هنری خود

از نگاه هستی‌شناختی و روش‌شناختی مشخص و منسجمی برخوردار نبود اما به مرور زمان و اتفاقاتی که در زندگی اجتماعی خود به ویژه در آشنایی‌اش با ابراهیم گلستان و سایر شعرا و نویسندگان طراز اول ایران و جهان و ورود به سپهر فیلم و سینما، ترکیب زیبا و توانمند شعر و سینما موجب بلوغ هر چه بیشتر و متعالی‌تر هنر خلق آثار شعری وی در بسیاری زمینه‌های مهم و عمیق اجتماعی شد که قابل مقایسه با نگاه هستی‌شناختی و روش‌شناختی وی در مراحل ابتدای کار هنری اش نبود.

به باور تنهایی، فروغ براساس دیدگاه انسان‌گرایانه خود به کنش تاریخی بشر انتقاد دارد. روش‌شناسی او همچون صادق هدایت، براساس مشاهده‌ی مشارکتی و مستقیم، طبیعت‌گرایانه در فرایند دیالکتیکی است. او حسی که از مشاهدات خود پیدا می‌کند را به سادگی منتقل داده و خیلی راحت حرف خود را می‌زند.

فروغ از لحاظ زبان مانند سعدی است؛ هر دو به راحتی حرف می‌زنند و هیچ تلاشی نمی‌کنند که شعر بگویند، بلکه همان چیزی که فکر می‌کنند را به زبان می‌آورند (تنهایی، ۱۳۹۲: ۳). یا فروغ در شعر «تنها صداست که می‌ماند»، شعری که به قول

¹ Antonio Gramsci

² Organic Intellectual

³ Abductionistic

تنهایی «مانیفست فروغ» است، نشان می‌دهد که فروغ هم یک کنش‌گر واقعی و منتقد جدی مسائل پیچیده اجتماعی هم به عنوان یک شاعر دیالکتیسیست و اگزیستانسیالیست به زیبایی با کاربرد روش دیالکتیکی کنش‌گرانه فریاد سر می‌دهد. به باور تنهایی، وقتی شعر او را می‌خوانی، ساده است، اما وقتی چند بار می‌خوانی فضای بسیاری برای فهمیدن وجود دارد و این فضا بیشتر و بیشتر باز می‌شود، انگار هیچ تمام نمی‌شود. وی به نقل از محمد حقوقی، پژوهش‌گر و منتقد ادبی و عضو گروه جنگ اصفهان در آن زمان، می‌نویسد: شعر یا فضای هنر نباید کور باشد (حقوقی، ۱۳۷۳). یعنی چه؟ یعنی شاعر نباید فضایی بسته را به خواننده تحمیل کند. او نباید مخاطب خود را زندانی کند. فیلم ساز، داستان سرا هم همین‌گونه است، هر گونه‌ای از هنر که باشد فرق نمی‌کند. طبق روش حل مسئله‌ی جان دیویی نباید پاسخ مسئله را به مخاطب داد. مخاطب باید خود را در فضایی ببیند که بتواند در آن فضا حرکت کند، پرواز کند و بقیه راه را خودش دنبال کند و چه بسا او چیزهایی را بفهمد که خود شاعر و یا نویسنده توجهی به آن نکرده است. کارهای فروغ پر از چنین فضاهایی است (تنهایی، ۱۳۹۰: ۳).

فروغ و دیالکتیک تازگی: به باور تنهایی، فروغ با دیالکتیک تازگی زنده است. فروغ می‌گوید: «تففس هوای مانده ملولم می‌کند». کلام، فکر یا گویش سنتی، هر چیز سنتی برایش دیواری می‌شود که باید در برابرش عصیان کند. از همه سنت‌ها و روشنفکران سنتی باید برید و شاید فروغ نمی‌خواست یا نمی‌توانست یا اصلاً قرار نبود به زبان عامیانه سخن بگوید و شاید هم ما نباید توقع داشته باشیم شاعر این کار را بکند. فروغ بیشتر از آن چه که می‌فهمید و درک می‌کرد می‌گفت. دیگر نگران نبود که دیگران خوششان می‌آید یا بدشان. به همین دلیل روش و زبان او کاملاً متفاوتی از زبان سنت بود. این است که شاید بعضی از همگان و هم دانشگاهی‌ها و حتی روشنفکران حرف‌های او را تحمل نمی‌کردند. فروغ را باید طوری دید که خودش می‌خواهد (تنهایی، ۱۳۹۲: ۷):

«پرنده ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به خاطر بسپارم»

وقتی در برابر سخن رانی سوسک‌ها می‌گوید چرا باید توقف کنم، حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. همان شعری که تنهایی آن را مانیفست اخلاقی فروغ می‌خواند (همان: ۸):

«تنها صدا است که می‌ماند/ نامرد، در سیاهی/ فقدان مردیش را پنهان کرده است/ و سوسک... آه/ وقتی سوسک سخن می‌گوید/ چرا توقف کنم؟/ همکاری حروف سربی/ اندیشه‌ی حقیر را نجات نخواهد داد/ من از سلاله درختانم/ تففس هوای مانده ملولم می‌کند» (فروغ فرخزاد، ۱۳۸۴: ۳۳۰ و ۳۳۱)

.....

«آسیاب‌های بادی می‌پوسند/ چرا توقف کنم؟/ من خوشه‌های نارس گندم را/ به زیر پستان می‌گیرم/ و شیر می‌دهم»
پاکی ذهن فروغ را اینجا به خوبی می‌توان دید:

«صدا، صدا، تنها صدا/ صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن/ صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک/ صدای انعقاد نطفه معنی/ و بسط ذهن مشترک عشق/ صدا، صدا، صدا/ تنها صداست که می‌ماند» (همان: ۳۳۱)

این روح اصلاً نمی‌تواند پلیدی داشته باشد، نمی‌تواند ناپاکی داشته باشد. فضا و چشم انداز شعری فروغ دنیایی پر از عشق، مهربانی، عاطفه، پاکی، بیداری، حرکت و جنبش است. این آدم نمی‌تواند اصلاً ناپاک باشد. بعد اعتراضش را این طور می‌سراید و این گونه کم‌فهمی مردم را به نقد می‌کشد: جامعه یا سرزمین قدکوتاهان که ناگزیر و شاید به اندازی قدشان می‌فهمند:

«در سرزمین قدکوتاهان/ معیارهای سنجش/ همیشه بر مدار صفر سفر کرده اند/ چرا توقف کنم؟/ من از عناصر چهارگانه اطاعت می‌کنم/ و کار تدوین نظامنامه‌ی قلم/ کار حکومت محلی کوران نیست»

اینجا آخرین قسمت‌های اعتراضش به جامعه بود و حالا مانیفستش اینجاست. مانیفست جنسی اش:

«مرا به زوزه ی دراز توحش/در عضو جنسی حیوان چه کار؟/مرا به حرکت حقیر کرم در خلاء گوشتی چه کار؟/

مرا تبار خونی گل ها به زیستن، متعهد کرده است/تبار خونی گل ها، می دانید؟(فروغ فرخ زاد، ۱۳۹۲: ۱۰)»

بنابراین، اگر او از عشق و جسم صحبت می کند به حرکت حقیر این عضو جنسی حیوان، حرکت حقیر کرم در خلاء گوشتی نمی اندیشد، نه ... نه ... چیز دیگری است که باید کوشید در فضای شعری فروغ فهمیدش. او از هم آغوشی نه در دفتر که در روح و جسم عاشق سخن می گوید، مانند هم آغوشی یار او در باغ «گل سرخ» با او که بر خلاف فهم عامیانه به نظر تنهایی، تنها معنایی که ندارد هم آغوشی جنسی است. این حکایت از یک انقلاب سرخ دارد، اما با زبانی سورئالیستی و نمادی. فروغ در هاله ای از حس خوبی گل سرخ، گل کوب، شرشر باران، عناصر چهارگانه طبیعت، تبار خونی گل ها و پاکی تمامیشان سخن می سراید. نمی فهمندش! و این جور وقت ها است که دلش می گیرد.

«دلم گرفته است/دلم گرفته است/به ایوان می روم و انگشتانم را /بر پوست کشیده ی شب می کشم/

چراغ های رابطه تاریک اند/چراغ های رابطه تاریک اند»(همان، ۳۳۳).

آزادگرایی فروغ

چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می داری، من سردم است،/ و انگار هیچ وقت گرم نخواهم شد»(همان: ۳۰۱)

اینجاست که فروغ عصیان می کند. در واقع تمام ساختارهای سنتی و پدرسالاری در زمینه ی سیاسی، روابط تاریخی و خانوادگی را به نقد می کشد. او یک آزادگرایی به تمام معناست. منظوم آناشایست واقعی است که تنها با گرایش سوسیالیسم تعریف می شود. آناشایسم را نباید هرج و مرج طلبی ترجمه کرد. آناشایسم هم در معنایی که مالاتستا می گفت و هم گوروپیچ، یعنی آزادگرایی و آزاداندیشی(تنهایی، ۱۳۹۲).

نخستین زن مدرنیست ایرانی: فروغ فرخ زاد در بازنمایی تجربه ی زنانه ی خویش یکی از نخستین زنان مدرنیست

فرهنگ ما لقب گرفت. او همچون هدایت، ناکارآمدی اسطوره باوری و پدرسالاری مدرن را از چشم اندازی زیبایی شناسانه نشان می دهد و در مواجهه با تاریخ و جامعه ی اسطوره باور، برای نخستین بار در مقام یک زند به ارزش های تراژیک رو می کند که پیوسته بر خوش باوری و خیابافی اسطوره های پدرسالاری می شورند. فروغ ارزش های منبعث از زن مدرن را در تقابل با اندیشه های سنتی و اسطوره ای در بطن و متن جهان قرار می دهد و از زندگی زمینی، جسمانیت و حساسیت زن ارزش می آفریند. چشم انداز پیشروانه ی او در برابر بن بست های مدرنیته ی ایرانی به وضوح در واپسین اشعارش نمود پیدا کرد. شعر او ستایشی شاعرانه از اتحاد زن و زمین می شود. الهام شاعرانه را در اعماق تجربه ی زمینی شکوه می بخشد. و بدین ترتیب از ساخت سنتی پدرسالارانه گذر می کند (به قول مید مهر خویش را هم به ساختارهای هک می کند.) و اسطوره را وادار می کند تا در پیشگاه استعاره های زنانه کمر خم می کند(جاوید، ۱۳۸۸: ۲۵۸).

فرود به زمین با اشعار: شعر فروغ امید به زندگی این جهانی را در کلام جاری می سازد. در شعر زیر فروغ معنای اسطوره

ای زن انیری را به پرسش می کشد و خود به مثابه زنی زمینی در کانون نوشتار قرار می گیرد.

هرگز آرزو نکردم/یک ستاره در آسمان شوم/یا چون روح برگزیدگان/همنشین خاموش فرشتگان شوم/هرگز از زمین جدا

نبوده ام/با ستاره آشنا نبوده ام/روی خاک ایستاده ام /با تم که مثل ساقه گیاه/باد و آفتاب و آب را/می مکد که زندگی کند/

بارور ز میل/بارور ز درد/روی خاک ایستاده ام/تا ستاره ها ستایشم کنند/تا نسیم ها نوازشم کنند/از دریچه ام نگاه می کنم/

جز طنین یک ترانه نیستم/جاودانه نیستم(فروغ فرخ زاد، ۱۳۸۱: ۱۹۴ و ۱۹۵).

فروغ فرخ زاد فضای تنگی را که مدرنیزاسیون پدرسالار در اختیار زنان و تجربه‌ی زنانه از جهان قرار می‌داد، به نقادی مایوسانه مبدل ساخت. زندگی مدرن از نظر فروغ فرخ زاد با سبک نویی از زبان جهان ایرانی یعنی شعر، می‌بایست بیامیزد. شعر او اوج تجربه انسانی را در فضایی جدید و در برابر ساخت محکم و بلند تفکر پدرسالارانه بازنمایی می‌کند. زبان ساده و بی‌پیرایه‌ای که فروغ در اشعار دوران پختگی خویش بدان دست یافت، بیش از هر چیز پیرایه و اغتشاش در فرهنگ معاصر جامعه ایرانی را رسوا کرده است (جاوید، ۱۳۸۸: ۲۵۰): فروغ فرخ زاد شاعرانگی زنانه را در ادبیات مردم‌محور فارسی وارد کرد. به قول براهنی اگر مبنا در خوانش سنتی شعر فارسی، مبنایی مردم‌محور است، بنابراین فروغ فرخ زاد را می‌توان بنیان‌گذار فرهنگ زن‌محور در شعر فارسی و مبدع یک ژانر ادبی جدید دانست، که بسیار مورد توجه خوانندگان و شاعران بعد از خود قرار گرفت. در توصیف این ژانر زنانه در فرهنگ ایران و در شرح صراحت لهجه‌ی بی‌سابقه فرخ زاد، همچون یک زن ایرانی، می‌باید زندگی حادثه‌بار او را به عنوان تلاشی برای حفظ فردیت اش در برابر فشار اجتماعی مورد توجه قرار داد. زندگی نامه او از نظر فرهنگی ممکن است شرح زندگی بسیاری از ایرانیان باشد (هیلمن، ۱۹۹۰: ۱۴۹). فرهنگی که به کرات تجربه‌ی انسانی را به قربانگاه صورت‌های مثالی و اسطوره می‌فرستد. زندگی و مرگ فروغ فرخ زاد از این نظر استثنا نیست. خواست مرگ او، خواست فراموشی آینده در دل خود می‌پروراند. لاجرم در متن مدرنیته‌ی ایرانی مرگ را آینه‌ای می‌کند تا چشمان فرهنگ معاصر ما در آن بنگرد. آینه‌ای که او خود دیگر جرئت نمی‌کند تمثال مرده خویش را در آن ببیند. گویی ما را خطاب قرار می‌دهد تا دهشت و دلهره‌ی یک زن را در آینه‌ی مدرنیته ایرانی نظاره کند.

فروغ و دیالکتیک بازننگری^۱: هم‌کنشی یا کنش متقابل میان خود و خود، میان فاعلیت یا سوژگی خود و مفعولیت یا موضوعیت یا ابژگی خود، که با ویژگی بازننگری خود^۲، تنها در نظریه‌ی مید ظهور کرد، و پس از آن در نظریه‌های بلومر، گافمن، استرواس، شیبوتانی و دیگر رهروان این پارادایم ادامه‌ی حیات یافت. هم‌کنشی میان خود، به عنوان فاعل یا سوژه، یعنی خودی که نیاز به مرور خاطرات و حافظه دارد تا بتواند انتخاب کند و به کنش پردازد و خود، به معنای مفعولی یا ابژه که بایستی زمینه‌های دیگر تعمیم‌یافته و خاطرات تاریخی و اجتماعی را برای مرور کردن خود فاعل فراهم کند و در معرض گفت و گو و مشاوره قرار دهد، به این معنا است که خود، خویشتن را به عنوان موضوعی^۳ در برابر خود قرار می‌دهد، با آن در پرسش و پاسخ‌هایی متفاوت و گفت‌وگوهای پی در پی، مشورت می‌کند و سپس به نظر بلومر، برای برسازی کنش، به احتساب عمل‌گرایانه دست می‌زند. پس در تأکید دیگر، کنش نه حاصل تقابل من و من اجتماعی، که حاصل و برآیند دیالکتیکی خود و خود است (تنهایی، ۱۳۹۱: ۷۸-۸۰). فروغ در اینجا خود را به عنوان موضوع کنش قرار می‌دهد و در برابر خود قرار می‌گیرد. یعنی سوژه و ابژه‌ای از خود برای کنش در جامعه می‌سازد. به این معنا است که خود، خویشتن را به عنوان موضوعی^۴ در برابر خود قرار می‌دهد، با آن در پرسش و پاسخ‌هایی متفاوت و گفت‌وگوهای پی در پی، مشورت می‌کند:

حق با شماست / من هیچ گاه پس از مرگم جرأت نکردم که در آینه بنگرم / و آن قدر مرده‌ام / که هیچ چیز مرگ مرا دیگر ثابت نمی‌کند / آه! آیا صدای زنجیره‌ای را / که در پناه شب، به سوی ماه می‌گریخت / از انتهای باغ شنیده‌اید (فرخ زاد، ۲۵۶).

¹ Reflexive Dialektic

² Reflexive Self

³ As an Object

⁴ As an Object

سوژه و بازنمود استحاله‌ی فرهنگ ایرانی

استحاله و فروپاشی جهان بینی انسان ایرانی را مانند آن چه در بوف کور شاهدیم بازنمایی می کند. این مدرنیست ایرانی نیز چون هدایت از فروپاشی و استحاله ی قهرمان فرهنگ ما سخن می گوید، انحطاتی که بر تمامیت یک فرهنگ در عصر مدرن ساه افکنده است: پس این پیادگان که صبورانه / بر نیزه های چوبی خود تکیه داده اند/ آن بادپا سوارانند؟ و این خمیدگان لاغر افیونی/ آن عارف پاک بلند اندیش؟

پس راست است، راست که انسان/دیگر در انتظار ظهوری نیست. (همان: ۲۵۸)

زن نه به صورت مثالی در جهان برین و نه لکاته ای که از تجربه ی زیستی خویش هیچ نمی فهمد. تمام پیکره اش در عصیان و آشوب در قاب تنگ تاریخ و اسطوره به زمستان سرد می رسد: «درون مایه ی شعر فروغ، زنانگی و احساسات زنانه نسبت به وضع اسفناک زن ایرانی را بیان می کند و خوانندگان زن را به فهم وضعیت شان و واکنش در برابر آن تشویق می کند.» (هیلمن: ۱۹۹۰: ۱۵۰). در شعر مدرن او تجربه ی سوژه ی زنانه در مدرنیزاسیون آمرانه تجربه ای سست و لرزان است.

ناتوانی مدرنیزاسیون و ایدئولوژی اساطیری و مشروعیت بخش آن در حل و فصل بحران ها و مسائل اجتماعی و فرهنگی در شعر مرز پرگهر به خوبی بارنمایی کی شود: دیگر خیالم از همه سو راحت است/ آغوش مهربان مام وطن/ پستانک سوابق پرافتخار تاریخی/الایی تمدن و فرهنگ و جق و جق جققه ی قانون... /آه، خیالم از همه سو راحت است/ از فرط شادمانی/ رفتم کنار پنجره، با اشتیاق، ششصد و هفتاد و هشت بار هوا را که از غبار پهن/ و بوی خاکروبه و ادرار، منقبض شده بود/ درون سینه ام فرو بردم/ و زیر ششصد و هفتاد و هشت قبض بدهکاری/ روی ششصد و هفتاد و هشت تقاضای کار نوشتم؛ فروغ فرخ زاد(همان، ۲۸۳ و ۲۸۴). او در زیر لایه های مدرنیزاسیون، مشروعیت تاریخی و اساطیری حاکمیت پدرسالار و فرهنگ مردم محور را زیر سوال می برد و تجربه ی نصف و نیمه ی مدرنیته را در نهادها و فضاها ی حاکمیت پدرسالار نفی می کند:

در سرزمین شعر و گل و بلبل موهبتی ست زیستن، آن هم وقتی که واقعیت موجود بودن تو، پس از سال های سال پذیرفته می شود(همان: ۲۸۴). در چنین فضایی، سوژه به جای آن که تجربه ای مدرن را از سر بگذرانند، با موقعیت هایی مواجه است که در آن اسطوره ها و سنت جولان می دهند. و مجموع این موقعیت ها در نهایت کلیتی پدید می آورند که هر لحظه سودای انکار سوژگی و تجربه مدرن را به ذهن این شاعر مدرنیست زن القا می کند(جاوید، ۱۳۸۸: ۲۶۳):

من در میان توده سازنده ای قدم به عرصه هستی نهادم/ که گرچه نان ندارد، اما به جای آن/ میدان دید باز وسیعی دارد که مرزهای فعلی جغرافیایی اش / از جانب شمال به میدان پر طراوت و سر سبز تیر/ و از جنوب، به میدان باستانی اعدام و در مناطق پر ازدهام، به میدان توپخانه رسیده است/ در پناه آسمان درخشان و امن و امنیتش/ از صبح تا غروب، ششصد و هفتاد و هشت قوس قوی هیکل گچی/ به اتفاق ششصد و هفتاد و هشت فرشته/ آن هم فرشته ی از خاک و گل سرشته به تبلیغ طرح های سکون مشغولند/ فاطح شدم، بله فاتح شدم/ پس زنده باد ششصد و هفتاد و هشت، صادره از بخش پنج تهران/ که در پناه پشتکار و اراده/ به آن چنان مقامی رسیده است، که در چارچوب پنجره ای/ در ارتفاع ششصد و هفتاد و هشت متری سطح زمین قرار گرفته است/ و افتخار این را دارد/ که می تواند از همین دریچه، نه از راه پلکان، خودم را/ دیوانه وار به دامان مهربان مام وطن سرنگون کند(جاوید، ۱۳۸۸: ۲۸۸، ۲۸۹)

در نهایت فروغ فرخ زاد به آغاز فصلی سرد ایمان می آورد و از میان باغچه پس می نشیند. آوای زمستانی او نجات دهنده ی جامعه و فرهنگ ما را در گور می جوید، گویی فقط صدای خود را می شنود و آرامش را در نیستی می جوید. پایانی سرد در زمستان آزوهای او به مثابه یک زن، پایا شاهنامه را در فرهنگ ما تداعی می کند(جاوید، ۱۳۸۸: ۲۶۴):

امروز روز اول دی ماه است/ من راز فصل ها را می دانم/ و حرف لحظه ها را می فهمم/ نجات دهنده در گور خفته است

و خاک، خاک پزیرنده/شارتی ست به آرامش.

بدین ترتیب شعر فروغ نه جهانی رنگارنگ و پوشاننده، بلکه آینه ای می شود که تجربیات شخصی سوژه ای مدرن را بازنمایی می کند. او در صدد است تا از دل جنین بازنمایی به کشف زیبایی نائل آید. جهان برهنه ای که او در صدد است تا طرح افکند رو به سوی خلق ارزش های تراژیک دارد.

نگاه کن/تمام هستی ام خراب می شود/شراره ای مرا به کام می کشد/مرا به اوج می برد/مرا به دام می کشد/نگاه کن/
تمام آسمان/پر از شهاب می شود(فرخ زاد: ۱۹۱ و ۱۹۲)

فروغ نیز همچون صادق هدایت در صدد است تا با صورتک های اسطوره ای، فرهنگی و تاریخی ما در افتد. او پیش از قدرت ازلی و ابدی اسطوره با کارکرد اجتماعی و سرکوب گرانه ی آن در زمانه ی حال مواجه است. این تنگنایی است که زن بودن تشدیدش می کند. از این روست که فروغ به واقعی ترین شکل تحقق شعرش می شود، یعنی زنی تنها در آستانه ی فصلی سرد(همان: ۲۶۵). زندگی اجتماعی فروغ در فضایی جریان داشت که وقتی درگیر جنبش های دانشجویی، فیلم سازی و تحقیق در بین جذامیان است، نشان گر رویکرد پژوهشی مشاهده ی مشارکتی و مشاهده مستقیم(فلیک، ۲۰۰۶)، واقعیت های اجتماعی یا به باور هربرت بلومر(بلومر، ۱۹۶۹) و مید به طور طبیعت گرایانه ی دیالکتیک و یا به صورت فرود به زمین^۱ است(پنداری جلالی، ۱۳۹۴). فروغ در زندگی اجتماعی نگاهی استقرایی^۲، کنش پژوهانه^۳، دیالکتیکی، مدرن و ریزبینانه، طبیعت گرایانه^۴ و روزمره داشته است. رویکرد روش شناختی فروغ را در دو مجموعه ی شعر مهمی - که بعد از تغییر و تحول عمیق در نگرش اجتماعی و اندیشه ی خود که عمدتاً در ملاقات با ابراهیم گلستان اتفاق افتاد، «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» بهتر می توان شناخت. دیدگاه های مستقیم و شفاف فروغ فرخ زاد نیز همانند هدایت در نوع نگرش و نگاه به دنیای پیرامون شاعر، نظریه فرود به زمین و تجربه طبیعت گرایانه هربرت بلومر جامعه شناس مشهور آمریکایی و واضع نظریه کنش متقابل گرایایی نمادی بر ما یادآور می کند. در این نوع نگاه به پدیده های زندگی اجتماعی، رفتن، دیدن و تجربه کردن حرف اول را می زند نه مانند فیلسوفان صندلی^۵ نشین در اتاقی نشست و با انتزاعیات و قیاس های از قبل مشخص شده، دست و پنجه نرم کرد.

بحث و نتیجه گیری

صادق هدایت و فروغ فرخ زاد با اتکا به روش دیالکتیک عین و ذهن و فرایند کنش پژوهانه و با بهره گیری از ابزار مشاهده طبیعت گرایانه و گذر از مفاهیم معین به مفاهیم حساس در جامعه معاصر خود، از طریق خلق آثار داستانی و شعری، امکان شناخت جهان پیرامون خود را در سطحی بسیار فراتر از ساختارها و موانع اجتماعی و فرهنگی زمانه ی خود، فراهم ساختند. از نگاه رویکرد جامعه شناسی تفسیری، صادق هدایت و فروغ فرخ زاد با تکیه بر فرایندهای دیالکتیکی به شناخت وضعیت موجود جامعه و زمینه های موجهی مسایل اجتماعی و فرهنگی و مذهبی پرداخته و آگاهی و روشننگری عمیقی را در میان سطوح روشنفکر جامعه آن زمان و اقشار متوسط و پایین جامعه در زمان بعد از خود، ایجاد و توسعه دادند در حال کنونی نیز اغلب اقشار مردم با بهره گیری از تفکرات این دو افق دید خود را جلا می دهند. این دو نه تنها به قول گرامشی اسیر آگاهی کاذب مثل روشن فکران ارگانیک نشدند، بلکه با اتکا به فلسفه اگزیستانسیالیسم پا را بسیار فراتر از محدوده ی ساختارها و تابوهای موجود زمان خود نهادند و از این راه، تلاش آن ها موجب توسعه و زایایی فکری بیشتر در ایران شد. با بررسی مهم ترین آثار هدایت و فرخ زاد، این نتایج حاصل شد که: جهان پیرامون در چشم و نگاه صادق هدایت و فروغ فرخ زاد سراسر در فرایند

¹ Down to earth

² Induction

³ Abductionistic

⁴ Naturalistic

⁵ Armchair philosopher

کنش پژوهانه‌ی دیالکتیکی قرار دارد. نوع نگاه آن‌ها به عنوان روشنفکر واقعی نه ارگانیک بلکه به عنوان یک اگزیستانسیالیست تمام عیار و به عنوان کنش گرانی که به وضعیت بشر و ساختار اجتماعی انتقاد دارند و از لحاظ نوع نگرش و اتخاذ روش شناختی با نگاهی کنش پژوهانه در فرایند دیالکتیکی در خلق آثار هنری خود به طور قابل ملاحظه‌ای دارای نقاط مشترک هست. اما نسبت به موضوع «زن» نگاه افتراقی دارند، نگرش صادق هدایت نسبت به این موضوع در آثار و روایت‌های خود تا حدی نگاه مردسالارانه‌ای دریافت می‌شود، در حالی که فروغ فرخ زاد در اشعار خود فاقد هر نوع نگاه جنسیتی است، مضافاً اینکه فرخزاد حصار تنگ تر دیگری را در جامعه مرد سالار در هم شکسته و آن حصار " زن بودگی " و جنس دوم است او موفق شده از فراسوی همه قید و بندهای ساختار فرهنگی و اجتماعی عصر خود، اندیشه اش را به پرواز درآورد، فرایندی که حتی برای زنان جامعه قرن بیست یکمی ایران و بخش اعظمی از جهان نیز هنوز رخ نداده و ساختار فرهنگی و اجتماعی جامعه در برابر این الگوهای آزادگرایانه و آگاه‌مندانه، مقاومت نشان می‌دهد و ای بسا که در زمره رفتارهای ناهمونوا و مجرمانه نیز قلمداد نماید.

در نهایت انسان هابرومند و نیرومند می‌شوند، متشکل و یگانه و مجهز می‌گردند و تکامل اجتماعی را که تاکنون زاده مجاهدات نامتشکل و پراکنده افراد بود، با حدت و شدتی بی سابقه بارور و ثمر بخش می‌سازند. این تکامل مدام و آن نیروی فزاینده و فرارونده چنان سنت پرستان سودجو را به وحشت می‌اندازد که فریاد «وا انحطاطا»، سر می‌دهند و دم از پایان کار انسانیت می‌زنند ولی آنچه مرگ و انحطاط بشریت تلقی می‌شود در حقیقت، انحطاط نظام اجتماعی کهن و مرگ قشرهای بیدادگر اجتماع است. آنان که در چنگال سنن قدیم اسیرند و هنوز موافق مقتضیات پیش از انقلاب صنعتی و مدرنیته می‌اندیشند، باید هم از بر افتادن سنت بهراسند. اما در برابر نیروی اندیشه ای که دوراننش به سر آمده است هیچ ارتشی قادر به مقاومت نیست. به قول مارکس در مانیفست خود، هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود هوا می‌رود و هر آنچه مقدس است زمینی می‌گردد.

دینامیسم و تحرک، کشش و تکاپو، ژرف‌کاوی و بلند پروازی و تازه جویی و آینده پرستی، طومار فرهنگ نو را از آغاز تاکنون درهم پیچیده است: حال آنکه فرهنگ‌های پیشین بر روی هم استاتیک و راکد، بی شور و ثبات طلب، کهنه پرست و گذشته جو و بیگانه از دنیای واقعیت و عمل بوده‌اند. لذا جهان بینی، روش و نگرش نو «صادق هدایت و فروغ فرخزاد» به عنوان نمونه‌ی مورد مطالعه، از جهان بینی گذشته جداست. فرهنگ نو که از عصر رنسانس نضج گرفت و بسط یافت، با دینامیسم خاص خود، بشریت کهنسال و انسان‌های آزاده را بیدار کرد و کالبد اجتماعی را لرزاند. همانطور که در آثار و زندگی عملی این دو نویسنده مشخص شد: به اقتضای این فرهنگ دینامیک، انسان استاتیک سنت پرست، تازه جو و تحول پرست و دینامیک شد، بر اجتماع استاتیک کهنه قیام کرد، قیود و سنن عتیق را یکایک گسست، طبیعت را مهار زد و به ریختن شالوده اجتماع نوی پرداخت.

در واقع هدایت و فروغ را می‌توان از جمله مدرن‌ترین شخصیت‌های زمانه دانست، همان انسان مدرنی که در اثر مهم و مانیفست مدرنیته غرب «فاوست» مد نظر است. به جرأت می‌توان بیان داشت که اندیشه‌ی آن‌ها حدود یک قرن از عصر حاضر پیشرو تر بوده است. آن‌ها در فضا و بستری دست به خلق آثار خود زدند که هنوز نظام اجتماعی جامعه به صورت نظام مند از کنش پیوسته و یا هم کنشی در نظام شخصی برخوردار نبوده و تاثیر آثار آن‌ها بر پویایی بخشی بر حرکت‌های اجتماعی در فرایند دیالکتیک مدرنیته و هم کنشی یا کنش پیوسته‌ی آن‌ها در مواجهه با پدیده‌های مدرن، موجب رشد هم کنشی شخصی و کنش‌های درهم تنیده آن‌ها در نظام اجتماعی موجود شده است. برخلاف آن، نظام فرهنگی و سیاسی جامعه کمتر به تجربه مدرنیته به مفهوم واقعی اقبال کافی نشان داده است، هر چند دستی و نفعی در مدرنیزاسیون ابزار و ساختگی داشته است. بنابراین، در سطوح و رده‌های نظام اجتماعی تجربه مدرنیته و پذیرش آن به عنوان واقعیت اجتماعی وجود داشته که منجر به رشد شخصیت‌ها و گروه‌های پیشرو در فرایند تجربه مدرنیزاسیون کشور شده است. در حقیقت مدرنیته از دغدغه‌های اصلی و به عنوان واقعیت

اجتماعی مورد نظر هدایت و فرخ زاد و نظام اجتماعی بوده است. اما این مفهوم در نظام نظام سیاسی و فرهنگی جامعه ما با اقبال مناسبی مواجه نگردید.

**The Process of Transition to Modernity in Contemporary Iranian Literature from an Interpretive Outlook:
A Case Study of Forough Farrokhzad and Sadeq Hedayat**

Azimi Rasta, Mahmood* Tanhaie, Hosein Abolhasan** Aghajani Mersa, Hosein***

Abstract:

This study concerns the process of transition to modernity in contemporary Iranian literature. Forough Farrokhzad and Sadeq Hedayat have been selected to trace the methodological elements in their thoughts and works to indicate any compatibility in them with the main stream of development of modernity, as well as the intellectual atmosphere in contemporary Iran. The main question of the research which is being answered through a documentary and content analysis, based on an interpretive outlook is that: What style or outlook is Forough Farrokhzad and Sadeq Hedayat's methodological concerns in contemporary Iranian transition to modernity are based on, so as to influence on their specific points of view and the reflections in their works? The results of this analysis led to conclude that both of them have methodologically followed abductionistic method and outlook through a dialectical process. Yet they are different in the sense that some of the static aspects of their works is specified to their own contexts as the results of a dialecticism between objectivity and subjectivity concerning their outlooks toward human being. While Sadeq Hedayat's traditional point of view within a patriarchal structure has led him to make no distinction between tradition, religion and objectivity of the age through a naturalistic mutual implication, Forough has succeeded to go beyond the traditional gender-related limitations to achieve new gender horizons of thought.

Keywords:

Modernity /Sadeq Hedayat / Forough Farrokhzad/ Interpretive Sociology / Abduction

* PhD student of cultural sociology, CTB, IAU.

**Assistant professor, CTB, IAU.

***Assistant professor, CTB, IAU.

فهرست منابع:

- بیرو، آلن (۱۳۷۴)، «فرهنگ علوم اجتماعی»، ترجمه بافر ساروخانی، تهران: انتشارات کیهان، چاپ دوم، ۳۰۷.
- تنهایی و همکاران (۱۳۹۵)، شیوه پایان نامه نویسی، تهران: بهمن برنا.
- تنهایی، حسین ابوالحسن، نکبت، جواد و حسینی فر، مریم (۱۳۹۵)، شیوه پایان نامه نویسی: با راهبردهای قیاسی، استقرایی و کنش پژوهی، تهران: نشر بهمن برنا.
- تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۹۲)، جامعه شناسی نظری: مبانی، اصول، مفاهیم، تهران: بهمن برنا.
- تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۹۱)، بازشناسی تحلیلی نظریه های مدرن جامعه شناسی در مدرنیته گذار، تهران: نشر علم.
- تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۹۲)، نگاهی جامعه شناختی بر اشعار فروغ فرخزاد، (گفت و گوگر لیلا شعبانی)، تهران: بهمن برنا.
- بشیریه، حسین (۱۳۸۵)، جامعه شناسی سیاسی: نقش نیروهای اجتماعی در زندگی سیاسی، تهران: نشر نی.
- برمن، مارشال (۱۳۹۲)، تجربه مدرنیته: هر آنچه سخت و استوار است دود می شود و هوا می رود، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: نشر طرح نو.
- ملاحسینی، نفیسه (۱۳۹۵)، رویکرد امیک و اتیک در تحقیقات انسان شناسی، سایت انسان شناسی و فرهنگ، (<http://anthropology.ir/node/13901>)، تاریخ مراجعه ۲۶ خرداد ۱۳۹۵.
- گروویچ، ژرژ (۱۳۵۱)، دیالکتیک یا سیر جدالی و جامعه شناسی، ترجمه حسن حبیبی، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- هدایت، صادق (۱۳۹۴)، نوشته های پراکنده، گردآورنده حسن قائمیان، تهران: نشر ثالث.
- هدایت، صادق (۱۳۱۵) بوف کور، تهران، جاویدان.
- هدایت، صادق (۱۳۶۹) توپ مروارید، سوئد، استکهلم: آرش.
- هدایت، صادق (۱۳۴۷) سگ ولگرد (مجموعه داستان)، تهران: کتاب های پرستو.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶) سه قطره خون (مجموعه داستان): جاویدان.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶)، زنده به کور، تهران: جاویدان.
- هدایت، صادق (۲۵۳۶)، حاجی آقا، تهران: جاویدان.
- هدایت، صادق (۱۳۴۴)، نیرنگستان، کتاب های پرستو.
- هدایت، صادق (۱۳۴۴)، زنده به گور (مجموعه داستان)، تهران: کتاب های پرستو.
- هدایت، صادق (۱۳۷۹)، هشتاد و دو نامه، پاریس: نشر کتاب چشم انداز.
- هدایت، صادق (۱۳۱۳) ترانه های خیام، تهران: جاویدان.
- هدایت، صادق (۱۹۹۰)، توپ مرواری، استکهلم، آرش.
- فرزانه، م. ف. (۱۳۹۴)، آشنایی با صادق هدایت: آنچه هدایت به من گفت. صادق هدایت چی می گفت و پرونده چند یاد بود، تهران: نشر مرکز.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۳)، شعر زمان ما: ۴. فروغ فرخ زاد: تفسیر و تحلیل موفق ترین شعرها، به کوشش محمد حقوقی، تهران: انتشارات نگاه.
- فرخ زاد، فروغ (بی تا)، دیوان کامل فروغ فرخ زاد: به همراه نامه های خصوصی او، (بی جا): (بی نا).
- فرخ زاد، فروغ (۱۳۹۴)، جادوی جاودانگی شامل: نامه ها، مصاحبه ها، مقالات، داستانواره و خاطرات فروغ، به کوشش بهروز جلالی پنداری، تهران: مروارید.
- هادی جابری مقدم، مرتضی (۱۳۸۴)، شهر و مدرنیته، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بلیکی، نورمن (۱۳۸۹)، استراتژی های پژوهش اجتماعی، ترجمه ی هاشم آقابیک پوری، تهران: انتشارات جامعه شناسان.
- Blomer, Herbert (1969), Symbolic Interactionism: Perspective and Method, Berkly and Los Angeles: University .
- Flick, Uwe (2006), An Introduction to Qualitative, Research 3rd, London: SAGE.
- Gurvitch, Georges (1962), Dialectique et Sociologie, Paris: Flammarion.
- Jean, Wahl (1953), Traite de Methaphysique: Paris: Payot, pp: 692- 697.
- Marx & Engels, The German Ideology, 1977, 42.
- Mead, George Herbert (1974), "Mine, Self & Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist", ed, by Charls 8. Moris, Chicago: The Univesity of Chikago Press.
- Strauss, A.L. and Corbin, 1990/1998), Basic of Qualitative Research (2nd edn 1998) , London: SAGE.
- Hilman, Michael c. (1990) Iranian Culture, A Persianist View, United States of America, University Press of American.