پژوهشـنامه علوم انسانی: شماره 57، بهار 1387 «334 ـ 317»
Human Sciences: No. 57, Spring 2008 «81 - 98»

بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سوررئالیست

* مهوش قویمی
دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

بوف کور نوشتهٔ صادق هـدایت و شـازده احتجـاب نوشـتهٔ هوشـنگ گلـشیری از جملـه مـشهورترین و بحث‌انگیزترین رمان‌های منثور و معاصر فارسی هستند که مورد بررسی‌های فراوان قرار گرفته‌اند. با ایـن وصف، نوع ادبی این دو اثر تاکنون بر اساس معیار و هنجاری دقیق و روشن تعیین نشده است. از ایـن رو مقاله حاضر پس از نگاهی کوتاه به پیدایش سوررئالیـسم در کـشور فرانـسه، توضـیحی مختـصر دربـارهٔ بینش‌ها و برداشت‌های نویسندگان این جنبش و به‌خصوص پس از ذکر شاخص‌های رمان سوررئالیـست می‌کوشد تا وجود آشکار و چشمگیر ویژگی‌های این‌گونه رمان را در دو اثر بلندآوازهٔ فارسی نشان دهد. تـا در نهایت به این نتیجه دست یابد که بوف کور یک رمان سوررئالیست در حد کمال اسـت و در کنـار آن شازده احتجاب نیز جایگاهی مشابه دارد.

کلیدواژه‌ها: نوع ادبی، سوررئالیست، ناخودآگاه، ساختکار، نظم زمانی

The Blind Owl and *Prince Ehtejab*: Two Surrealist Novels

Mahvash Ghavimi
Professor, Department of French Language and Literature
Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University

Abstract

The Blind Owl by Sadegh Hedayat and Prince Ehtejab by Houshang Golshiri are among the most famous and disputable Persian contemporary novels in prose which have undergone numerous studies. However, the genre of these two works has not yet been definitively identified. Hence, the present article, after a quick look at the emergence of Surrealism in France, a brief explanation on the insights and approaches of the writers of this movement and especially mentioning the criteria of the Surrealist novels, aims to demonstrate the manifest and remarkable presence of the features of such novels in the two reputable Persian masterpieces in order to finally conclude that The Blind Owl is a Surrealist novel in its full extent and that Prince Ehtejab, parallel to it, enjoys a similar place.

Keywords: Literary Genre, Surrealist, Subconscious, Structure, Chronological Order

---

* دکترای ادبیات نوین فرانسه از دانشگاه اکس مارسی. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

مقدمه

بدون شک بوف کور از جمله شاهکارهای داستان‌نویسی معاصر فارسی است. اثری که صادق هدایت در سال 1315 به چاپ رسانده، جایگاهی چنان ویژه در ادبیات نوین دارد که در هیچ بحث جدی پیرامون داستان‌پردازی صد سال اخیر ایران نمی‌توان آن را نادیده انگاشت. افزون بر تأثیری که این رمان بر هم عصران نویسنده و پیروان راه او باقی گذاشت، بوف کور یکی از معدود آثار روایی معاصر فارسی است که به زبان‌های مختلف ترجمه شده و پژوهشگران دیگر نقاط دنیا به تحلیل و بررسی آن پرداخته‌اند. در ایران نیز منتقدان متعدد از جنبه‌های گوناگون: اجتماعی، فلسفی، تاریخی، روان‌شناختی... این اثر بدیع را مطالعه کرده و کوشیده‌اند تا مفاهیم آشکار و نهان آن را بازگو کنند. شازده احتجاب رمان بیاد ماندنی هوشنگ گلشیری نیز در زمره آثاری است که نه تنها به هنگام انتشار مورد استقبال فراوان قرار گرفت و توجه جامعهٔ ادبی ایران را به خود جلب کرد، بلکه بحث و بررسی‌هایی بسیار پیرامون فنون داستان‌پردازی نوین برانگیخته است. این داستان موجز که بی‌شک از بوف کور هدایت نیز الهام می‌پذیرد، اوج خلاقیت ادبی گلشیری است و تا امروز به چند زبان دیگر ترجمه شده و با رهیافت‌های گوناگون مطالعه گردیده است. اما شگفت آن‌که ناقدان تاکنون نوع ادبی خاص بوف کور و شازده احتجاب را دقیقاً و براساس معیار و هنجاری واضح متمایز نکرده‌اند و این دو شاهکار ادبیات منثور و معاصر را در مقوله‌های متفاوت قرار می‌دهند.

از این‌رو مقالهٔ حاضر سعی دارد تا پس از مروری کوتاه بر نظرات منتقدان، نگاهی اجمالی به یکی از جنبش‌های مهم ادبی ـ هنری قرن بیستم بیفکند و ویژگی‌های دو رمان مورد بحث را با شاخص‌های آثار منتج از این جنبش مقایسه کند تا شاید بتواند به این پرسش پاسخ گوید که بوف کور و شازده احتجاب به کدام جنبش و برداشت هنری نزدیک‌ترند و در یک طبقه‌بندی کُلی در کدام مقولهٔ ادبی قرار می‌گیرند.

مروری بر نظرات منتقدان

در رساله‌های ناقدانی که به بحث دربارهٔ بوف کور و شازده احتجاب پرداخته‌اند، این نکته اساسی چشمگیر می‌نماید که اکثر آن‌ها در پی یافتن آن دسته از الگوهای نظری و ادبی هستند که آفرینش این دو اثر از آن‌ها نشأت گرفته است. منتقدان بر مبنای شناخت کاملی که هدایت با ادبیات مغرب زمین داشته و تأثیری که نویسندگان اروپایی بر فنون

داستان‌نویسی او و همچنین هوشنگ گلشیری بر جای گذاشته‌اند، رمان‌های فوق را متأثر از مکتب‌های مختلف غربی تلقی می‌کنند.

دکتر مقدادی بوف کور را یک اثری سوررئالیست می‌داند (مقدادی 1378: 62) و دکتر شمیسا کتاب *داستان یک روح* را با این جمله آغاز می‌کند: «بوف کور داستانی است سوررئالیستی» (شمیسا 1374: 32). مؤلف سپس واژه سوررئالیست را توضیح می‌دهد اما به معیارهایی که می‌توانند این اثر را در شمار رُمان‌های سوررئالیست قرار دهند، اشاره‌ای ندارد. برعکس، عبدالعلی دستغیب بوف کور را «اثری فلسفی ـ شاعرانه» می‌نامد (دستغیب 1357: 151) و می‌نویسد: «نمی‌توان [صادق هدایت] را همانند سوررئالیست‌ها و نویسندگان پوچ‌گرای غرب دانست» (همان: 20). محمدعلی سپانلو نیز به نقل از یک منتقد فرانسوی می‌گوید: «این کتاب یک اثر سوررئالیست نیست... شاید این کتاب یک اثر رئالیست است» (سپانلو 1369: 99). دکتر همایون کاتوزیان که حدود 20 صفحه از رسالهٔ خود را به بررسی مأخذ خارجی بوف کور اختصاص می‌دهد، واژهٔ سوررئالیست را در توصیف رُمان هدایت به‌کار می‌برد و سخنی چند دربارهٔ ژرار دو نروال (Gérard de Nerval) می‌نویسد اما به این نکته عنایت چندانی ندارد که نروال را پیشگام سوررئالیست می‌دانند و تداخل رؤیا و واقعیت در آثار او تأثیری شگفت بر بینش نویسندگان سوررئالیست داشته است. دکتر کاتوزیان از داستان‌پردازان دیگری از جمله گی‌دوموپاسان که پیرو مکتب رئالیست بوده نیز نام می‌برد و به ویژه شباهت‌های بوف کور را با آثار نویسندگانی چون سارتر و کامو جستجو می‌کند حال آن‌که مهم‌ترین رمان‌های این دو نویسندهٔ فیلسوف چند سال پس از چاپ بوف کور منتشر شده است.

شازده احتجاب نیز کم و بیش دستخوش همین معضل است. حسن عابدینی در کتاب *صد سال داستان نویسی ایران*، رمان گلشیری را در مقولهٔ «مدرنیست» قرار می‌دهد و اگرچه در ابتدای فصل «داستان نویسان مدرنیست»، بوف کور هدایت را سرچشمهٔ تمام داستان‌های مدرن می‌خواند و در ادامهٔ متن از کلود روا[1] نام می‌برد که گلشیری با خواندن داستانی از او «به امکانات تازه‌ای در داستان‌نویسی پی بُرد و تغییری اساسی در مش ادبی خود داد» (عابدینی 1383: 663) اما این نکته را ذکر نمی‌کند که کلود روا خوانندهٔ مشتاق اشعار سرایندگان

1ـ Claude Orland Roy، شاعر، نویسنده و محقق فرانسوی (متولد 1915). مشهورترین رمان‌های او عبارتند از *شب قبای تهیدستان است*، *به حق یا به ناحق* و *عبور از عرشهٔ هنرها*.

سوررئالیست بوده و به ویژه از سوپر ویل[2] و پل الوار تأثیر پذیرفته است. در واقع عابدینی بیشتر گرایش بر آن دارد که شازده احتجاب را در مقولهٔ «رمان نو» قرار دهد و گلشیری را به نویسندگانی چون رب گریه و ناتالی ساروت نزدیک کند. محمدعلی سپانلو گلشیری را مبتکر «تکنیک تازه‌ای در داستان‌نویسی» می‌داند که «از ادبیات بوف کوری آغاز می‌کند اما در نیمه راه هویت و شکل مستقل می‌یابد» (سپانلو 1369: 118 ـ 119). سپانلو در مجموع، بلندآوازه‌ترین داستان‌های هدایت و گلشیری را قصه می‌نامد و می‌نویسد: «قصه‌های نسبتاً حجیمی نظیر «ملکوت» از بهرام صادقی، «شازده احتجاب» از هوشنگ گلشیری یا «بوف کور» از صادق هدایت که هر سه از بهترین آثار ایرانی است به آسانی در مقولهٔ رمان قرار نخواهد گرفت.» (این‌گونه آثار را در زبان انگلیسی Long short story می‌نامند) (همان: 132).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود آراء و عقاید منتقدان بسیار متفاوت و گاه حتی متناقض است تا آن‌جا که خواننده کاملاً سردرگم می‌شود. البته در تمام رساله‌های وزین، واژهٔ سوررئالیست یا سوررئالیستی برای توصیف بوف کور و شازده احتجاب به‌کار می‌رود اما چون در هیچ‌یک از نوشته‌ها توضیحی حتی کم و بیش کامل دربارهٔ سوررئالیسم، نظرگاه‌های آن و نیز شاخص‌های رُمان نشأت گرفته از این جنبش ارائه نمی‌شود، مفهوم دقیق و بار معنایی کلمه استنباط نمی‌گردد و مطلب همچنان گنگ و مبهم باقی می‌ماند. پس ابتدا باید کوشید تا چشم‌اندازی کُلی از سورئالیسم ارائه داد.

نظری اجمالی به جنبش سوررئالیست

سوررئالیسم یکی از نهضت‌های مهم فکری، ادبی و هنری قرن بیستم است که در حوالی سال 1299/1920 در فرانسه پدید آمد. واژهٔ سوررئالیسم به معنای «فرا ـ واقعیت» یعنی واقعیت برتری است که در ژرفای جهان مادی وجود دارد و دستیابی به آن تنها از طریق مشاهده و تعمق میسر نیست. بنیانگذاران سوررئالیسم از یک سو متأثر از جنبش دادا یا دادائیسم بودند که سعی می‌کرد تا ادبیات را از اسارت عقل و منطق و زبان آزاد کند و از سوی دیگر از رمانتیسم قرن نوزده تأثیر می‌پذیرفتند که تمایلات اصلی آن اعتقاد به طبیعتِ اساساً شاعرانهٔ انسان، توسل به توانایی‌های

2ـ Jules Supervielle (1884 -1960) داستان‌پرداز و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. آثار پر طنز او عجایب و شگفتی‌ها را مانند بخشی طبیعی از زندگی روزمره نشان می‌دهند.

زندگی باطنی، ارزش بخشیدن به تخیل و رؤیا، همسان‌پنداری علم و شعر، ادبیات و زندگی، و همچنین امید دیرینه‌ای برای تغییر و تحول بشر بود. افزون براین سوررئالیست‌ها به نوعی عرفان گرایش داشتند و بر این باور بودند که «انسان در قیدوبند عقل، اثبات‌گرایی (Positivisme) و تمدن محصور شده و ظواهر معمولی زندگی مبتذل خود را محدوده انحصاری حقیقت می‌پندارد. با این همه گاه و بی‌گاه در اعماق درونش اشاراتی از اسرار جهان هستی را احساس می‌کند، اما چون این نداها را بیهوده می‌شمارد، وقعی به آن‌ها نمی‌نهد» (کاروژ 1950: 7). پس سوررئالیست باید در جستجوی راهی برای رستگاری بشر باشد، فلسفه‌های مجرد، هنرهای کلاسیک، تفکر بورژوایی و اقتصادهای کارگری را، که فجایع جنگ و کشتار پیامد مستقیم آن‌هاست، نفی کند و انقلابی فکری، هنری و اجتماعی را پی افکند که آزادی کامل بشریت را به ارمغان آورد (همان: 7). این راه رستگاری، به گمان نویسندگان سوررئالیست، بر مبنای کشف و شهودِ تمام پدیده‌هایی شکل می‌گیرد که در اعماق وجود انسان یعنی در ضمیر ناخودآگاه او جریان دارند.

در واقع پیشتازان جنبش سوررئالیست، آندره برتون و لویی آراگون، که هر دو در رشته پزشکی تحصیل کرده، در طول جنگ جهانی اول در بیمارستان‌ها به خدمت مشغول بوده و با بیماران روانی سر و کار پیدا کرده بودند، به شدت تحت‌تأثیر نظریه‌های فروید و روانکاوی او قرار گرفتند. اما در آن‌جا که فروید سعی داشت تا از طریق تحلیل و تفسیر رؤیاها و پراکنده‌گویی افراد روان‌پریش، راهی به ضمیر ناخودآگاه بیماران باز کند و بهبودشان را میسر سازد، سوررئالیست‌ها با برداشتی متفاوت از اهمیت کاوش در ضمیر ناخودآگاه و درک تمایلات نهفتهٔ هر فرد، و نیز با قصد و نیتی کاملاً متمایز، پژوهش‌های روانکاو اتریشی را اساس کار خود قرار دادند. آن‌ها از یک‌سو، و برخلاف فروید که والایش اشتیاق (Sublimation du désir) را هدف قرار می‌داد، تحقق اشتیاق را خواهان شدند و از سوی دیگر جستجو در ضمیر پنهان را دستاویزی برای کشف و درک کار کرد واقعی اندیشهٔ انسان و راهیابی به راز عالم هستی دانستند. لویی اراگون می‌نویسد: «در ورای دنیای واقع روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجه اول را دارند، مانند تصادف، پندار، وهم و رؤیا» (سید حسینی 1384: 823) و برتون اعتقاد داشت که مطالعه رؤیا می‌تواند به تضاد بین آن‌چه از رؤیا احساس شده و واقعیت بیداری که بر اثر عادت یا تنبلی به آسانی پذیرفته شده است، پایان دهد: «من گمان می‌کنم این دو حالتی که ظاهراً مخالف هم شمرده می‌شوند، یعنی رؤیا و واقعیت، در آینده، در نوعی واقعیت مطلق که می‌توان گفت همان «واقعیت برتر» است، حل خواهند شد» (همان: 839).

گروه نویسندگان سوررئالیست برای کاوش در ضمیر ناخودآگاه «دفتر پژوهش‌های سوررئالیستی» را تأسیس کردند و در آن‌جا به نوشتن محتوای رؤیاها، بازسازی هذیان‌ها و تولید متن بر اساس نگارش خودکار ـ یعنی نگارشی که بدون دخالت تفکر آگاهانه صورت می‌گیرد ـ پرداختند. این دفتر که درهای آن به روی تمام افراد گشوده بود، از زندگی روزمره بهره می‌گرفت و قصد داشت تا در آفرینش شگفتی‌های زندگی عادی سهیم باشد و در عین حال توانایی‌های زبانی را که از هرگونه مراعات و قید و بند آزاد است، به‌گونه‌ای تجربی ارزیابی کند. برتون و الوار برای نیل به این اهداف، هذیان‌های بیماران مختلف روانی ـ مبتلایان به عقب‌ماندگی ذهنی، شیدایی حاد، فلج عمومی، هذیان تعبیر و اسکیزوفرنی ـ را بازسازی کردند و در کتابی تحت عنوان *عذرای آبستن* (Immaculée Conception) به چاپ رساندند. در عین حال از آن‌جا که سوررئالیست‌ها خودکاری (Automatisme) ذهنی را ـ که بسیار نزدیک به رؤیاست ـ یکی از شیوه‌های اصلی نگارش می‌دانستند، آثاری نظیر میدان‌های مغناطیسی (Champs magnétiques)، حاصل تلاش مشترک برتون و سوپو[3]، را منتشر ساختند که براساس عدم توجه به واقعیت‌های بیرونی، ترک تمام اشتغالات عادی ذهن و قطع وابستگی‌های منطقی، شکل گرفته بود. به‌این‌ترتیب متون حیرت‌انگیزی پدید آمد که سرشار از تصاویر بدیع، آکنده از شور و هیجان، و بیانگر ذوق و الهامی خارق‌العاده بود. البته سوررئالیست‌ها به خصوص در زمینهٔ شعر و نقاشی فعالیت می‌کردند، در این دو قلمرو به نوآوری‌ها شگفت‌انگیز دست زدند و تأثیر و نفوذی پایدار بر جای گذاشتند. آن‌ها کوشیدند تا شعر را از تمام قید و بندها آزاد، و از بردگی منطق و قواعد رها سازند و نقاشی را از اسارات قوانین زیبایی‌شناختی قرار دادی نجات دهند تا شیوهٔ تجلی والاترین اشکال هستی انسان باشد.

سوررئالیسم و رمان

برعکس، رمان، به ویژه در آغاز پژوهش‌های نویسندگان سوررئالیست، جایگاه چندانی نداشت. برتون، سردمدار سوررئالیسم، در اولین بیانیه‌ای که دربارهٔ این جنبش نوشت، رمان را فعالیتی ننگ‌آور و حقارت‌بار تلقی کرد (برانژه 1997: 110) و مدتی مدید نیز به‌گونه‌ای ضمنی با آن مخالفت ورزید و پیروانش را از آفرینش داستان و رمان برحذر داشت. مسلماً ضدیت برتون با

3 ـ Philippe Soupault (متولد 1897) نویسنده رمان‌های: *حواری مهربان*، *برادران دوراندو* و *دربازی*.

این نوع ادبی، پیامد توجه خاص او به نگارش خودکار بود که با طرح‌ریزی برای دسیسه روایی (Intrigue) در تضاد قرار می‌گیرد. از سوی دیگر برتون توضیحات طولانی رمان‌های رئالیست (واقع‌گرا) و ناتورالیست (طبیعی‌گرا) را بی‌ارزش می‌شمرد، توصیف بر مبنای ملموسات دنیای مادی را «توده‌ای از جزئیات ناسودمند» می‌خواند که هدفی جز تأکید بر واقعیت جهان تخیلی رُمان ندارند و مناظر معمولی و پیش‌پا افتاده را مانند کارت‌پستال‌های پیاپی در برابر چشم خواننده قرار می‌دهند. او شخصیت‌های رمان را نیز زیر سؤال می‌برد و اعتقاد داشت که روانشناسی آن‌ها تابع جبرگرایی ساده‌دلانه‌ای است زیرا خصلت‌های اخلاقی، محیط زندگی، تحول و حتی خصوصیات جسمانی شخصیت‌های داستان همگی در جهت اثبات افکار و عقاید نویسنده شکل می‌گیرند. به طور خلاصه آن‌چه در رمان عناد و انتقاد آندره برتون را برمی‌انگیخت «بینش محدود نویسنده در زمینهٔ حالات روحی و نفسانی انسان بود که آفرینش شخصیت‌هایی عروسک‌وار را سبب می‌شد، عروسک‌هایی که در یک فضای پوشالی رشد می‌کنند تا سرانجام بتوانند بر اساس منطقی علّیتی (Causale) قواعد و قوانین مورد نظر و نیز پیش‌داوری‌های نویسنده را به اثبات برسانند (همان: 111).

با این همه اکثر پیروان سوررئالیسم از جمله سوپو، کروول[4]، دسنوس[5]، گراک[6]، لی‌ریس[7]، لن بور[8]، آراگون[9] و حتی برتون[10]، رمان‌هایی منتشر کردند و به‌این‌ترتیب در عمل نشان دادند که آماج حملات آن‌ها نه داستان و روایت به طور کُلی بلکه عمدتاً رمان واقع‌گرا بوده است. گروه نویسندگان سوررئالیست اشکال تازه‌ای آفریدند که رمان را ـ لااقل برای مدتی کوتاه ـــ از بحرانی که در اوایل قرن بیست گریبانگیر آن بود، نجات داد. آن‌ها در نگارش آثار روایی، درونمایه‌ها، ترفندها و سبک و روال نوینی برگزیدند که اگرچه از بسیاری جهات با یکدیگر تفاوت دارند اما پیوسته راه را برای ورود به «سرزمین تاریکی که نگاه انسان از آن می‌گریزد»

---

4 ـ René Crevel (1900 ـ 1945) نویسندهٔ رمان‌هایی چون *من و جسم*، *آیا شما دیوانه‌اید؟* و *مسیرانحرافی*.

5 ـ Robert Desnos (1900 ـ 1945) او تنها یک رمان تحت‌عنوان *نوشیدنی حاضر است*، نوشت.

6 ـ Julien Gracq (متولد 1910)، نویسنده رمان‌های مانند *قصر دارگول*، *زیبایی ظلمانی* و *بالکنی در جنگل*.

7 ـ Michel Leiris (متولد 1901) و نویسندهٔ آثاری چون: *عصر انسان*، *قانون بازی* و *با هیاهوی بسیار*.

8 ـ Georges Limbour (1900 ـ 1970) نویسنده *سایه دزد*، *خانواده وانیلیه* و *شکار ماهی*.

9ـ Louis Aragon (1897 ـ 1982) مشهورترین رمان‌های او عبارتند از: *دهقان پاریس*، *محله‌های زیبا* و *بلانش یا فراموشی*.

10 ـ André Breton (1896 ـ 1966) مشهورترین رمان‌های او عبارتند از *ناجا*، *عشق دیوانه* و *ورق شماره 17*.

هموار می‌کنند. در حقیقت سوررئالیست‌ها اعتقاد داشتند که نوشتار روایی تنها زمانی قابل توجیه است که «آن روی واقعیت» را آشکار سازد، از حقیقت نمایی (Vraisemblance) اجتناب ورزد و شدت وحدت هیجانات درونی را بارز گرداند.

باتوجه به مضامین و موضوعات مورد علاقهٔ سوررئالیست‌ها و نیز نکاتی که هم اکنون ذکر شد می‌توان بوف کور و شازده احتجاب را به مثابه رمان‌هایی سوررئالیست در نظر گرفت. در واقع بوف کور به بازسازی هذیانات یک روان پریش شباهت دارد و شازده احتجاب شرح رؤیاهای پیرمردی در حال مرگ است. وانگهی نویسندگان این آثار در قید و بند حقیقت‌نمایی نیستند، از توصیفات واقع‌گرایانه می‌پرهیزند و درونی‌ترین اندیشه‌های قهرمان داستان را آشکار می‌کنند. هدایت و گلشیری مانند نویسندگان سوررئالیست «غریب‌ترین حوادث هستی را که حاکی از تداخل ذهن و عین یا رؤیای فردی و حوادث زندگی مادی و اجتماعی است» (سید حسینی 1383: 836) شرح می‌دهند و داستان را دستاویزی برای کشف و شهود امیال پنهان، بیان جراحت‌های عمیق روح و دوگانگی شخصیت انسان قرار می‌دهند. افزون بر این به نظر می‌رسد که تمام ویژگی‌هایی که امروزه برای توصیف رمان‌های سوررئالیست ذکر می‌کنند در این دو اثر یافت می‌شود.

شاخص‌های رمان سوررئالیست

در جدیدترین بحثی که پیرامون شاخص‌های رمان سوررئالیست انجام پذیرفته است مجموعه‌ای از ویژگی‌های ضروری یادآوری شده‌اند که متن داستانی را در هر حجم و اندازه‌ای که باشد به رمانی سوررئالیست تبدیل می‌کنند (موریه 2006: 11 ـ 12). ما ابتدا این شاخص‌ها را نقل قول می‌کنیم و سپس وجود آن‌ها را در دو رمان بوف کور و شازده احتجاب خاطر نشان می‌سازیم.

1 ـ در رمان سوررئالیست ساختکار درونی (Mécanisme interne) که حادثه و شخصیت‌ها را به حرکت در می‌آورد نباید با منطقی در هماهنگی باشد که صرفاً از طریق مشاهده و بررسی واقعیت‌های ساده و پیش‌پا افتاده حاصل می‌گردد.

2 ـ ساختکار درونی نباید از گاهنامهٔ حقیقی وقایع پیروی کند، به کلام دیگر رویدادهای جزیی یا مهمی که در متن ثبت گردیده‌اند نباید بنابر ترتیب زمانی وقوع آن‌ها در داستان جای گیرند.

3 ـ فقدان توضیح منطقی و عقلایی دربارهٔ موقعیت‌ها، وضعیت‌ها، شرایط یا رفتار و کردار اشخاص داستان نباید در پایان متن با دخالت عوامل اطمینان بخش یا ظهور نیروهای

خارق‌العاده و کم و بیش حقیقت‌نما (که می‌توانند پایان نـامنتظری را پدیـد آورنـد یـا شـرایط پیچیده‌ای را قابل حل جلوه دهند) جبران گردد.

4 ـ جنبهٔ اعجاب‌انگیز رخدادها و کُنش شخصیت‌ها، مشروط بر آن‌که حفظ شود، می‌توانـد به شکل وهم و خیالی اضطراب‌آمیز بسط و گسترش یابد.

5 ـ تعالی (Transcendance) سوررئالیسم در زمان و مکـان واقعـی و ملمـوس مـا عمـل می‌کند و اگرچه به پدیده‌های نامریی متوسل می‌شود اما پدیـده‌هـای نـامریی آن، هنجـار یـا معیاری ندارند به این معنا که به زمینهٔ خاصی، مثلاً مذهبی یا اسطوره‌ای، وابـسته نیـستند. در واقع تعالی سوررئالیسم نوعی تعالی عمدتاً فطری است و تناقضی که آن را پی می‌افکند نقطـهٔ اوجی است که در آن نیروهای مخالف، متضاد به نظر نمی‌رسـند بلکـه همـامیختگی‌شـان بـه شکل حیرت‌آوری خیره‌کننده جلوه‌گر می‌شود.

6 ـ در رُمان سوررئالیست نقش زن و خصلت‌های زنانه از اهمیتی بارز برخوردار اسـت. در این‌گونه رُمان با ستایش و گرامیداشت چهرهٔ زن روبه‌رو هستیم؛ داستانی که فاقد ویژگی اخیر باشد نمی‌تواند رُمانی سوررئالیست تلقی گردد (همان: 11).

پس از یادآوری این شاخص‌های اصلی، اینک لازم است وجود و کاربُرد آن‌ها را در دو اثر مورد نظر بررسی کنیم. اولین نکته‌ای که در این زمینه شایان ذکر به نظر می‌رسد آن است که حـوادث و وقایع این دو اثر از منطق علت و معلولی متداول و عقلایی پیروی نمی‌کنند و هر دو داستان خواننده را به سوی جهانی کاملاً متفاوت، سرشار از شک و تردید، و ترس و تشویش می‌کشانند.

وجود شاخص‌ها در بوف کور

بوف کور با کلامی منطقی آغاز می‌شود اما پس از چنـد صـفحهٔ نخـست بـه شـرح کابوسـی اختصاص می‌یابد که راوی را در دنیایی بین واقعیت و رؤیا سرگردان نشان مـی‌دهـد، دنیـایی وهمناک که زاییدهٔ تخیل و هذیان جوان نقاش است و در آن، عناصـر واقعـی جهـان بیرونـی ثابت و یکسان باقی نمی‌مانند: اشیاء وجودی دائمی ندارند، شخصیت‌ها ماننـد صـورتک‌هـایی ناملموس و سایه‌هایی تغییر یابنده پیوسته به یکدیگر تبدیل می‌شوند، صحنه‌ها و توصـیف آن‌هـا در جای‌جای متن، در موقعیت‌های مختلف تکـرار مـی‌گردنـد و رویـدادهای جزیـی، تـصاویر و حتـی اصطلاحات و عبارات مانند وسواس‌هایی ذهنی، سیری ادواری دارند. به عنوان نمونه روزنـهٔ بـالای رف، که راوی صحرای پشت اتاقش، پیرمرد قوزی و دختری جوان را از چهارچوب آن می‌بینـد، روز

بعد چنان ناپدید می‌شود که گویی هرگز وجود نداشته است (هدایت 1383: 15، 18)؛ آواز گزمه‌های مست که اولین بار از کوچه به گوش می‌رسد، در خاطرهٔ راوی، سپس دوباره از کوچه و آخرین بار از پشت دیوار اتاق مجدداً شنیده می‌شود (همان: 87، 101، 109، 116)؛ خانه‌های عجیب و غریب کنار جاده که نخستین بار از پنجرهٔ کالسکه‌ای که جوان نقاش را به نزدیکی شاه عبدالعظیم می‌برد، به چشم می‌خورند، با اندکی تغییر در سایر بخش‌های رُمان که به مکان‌های متفاوتی اشاره دارد، مجدداً خودنمایی می‌کنند. (همان: 34 ـ 35، 40 ـ 41، 76، 90) بسیاری از شخصیت‌های داستان حرکات و رفتار مشابهی دارند: مثلاً زن اثیری، زن لکاته، پیرمرد قوزی، دختر بچه‌ای که در رؤیای راوی تصویری از کودکی لکاته است، برادر او و حتی خود راوی ناخن انگشت سبابه دست چپ‌شان را می‌جوند (همان: 13، 15، 24، 73، 75، 105). در عین حال برخی از این شخصیت‌ها مثلاً راوی، عموی او، پیرمرد خنزرپنزری، مرد قصاب و پیرمرد قوزی گاه چنان به یکدیگر شباهت پیدا می‌کنند که تمایز میان آن‌ها نامیسر می‌شود. زمانی که راوی تصمیم می‌گیرد به سراغ زن لکاته برود کاملاً شبیه به سایر شخصیت‌ها می‌شود و خود می‌نویسد:

«قوز کردم و یک عبای زرد هم روی دوشم انداختم. بعد سر و رویم را با شال گردن پیچیدم؛ حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیه قصاب و پیرمرد خنزرپنزری در من پیدا شده بود» (همان: 110).

سرانجام نیز مرد نقاش سراپا به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل می‌شود؛ او نه تنها به جای صورت خود چهرهٔ پیرمرد را در آینه می‌بیند بلکه حتی احساس می‌کند که روح تازه‌ای در او حلول کرده و «دیوی» در او بیدار شده که رهایی از چنگ آن غیرممکن است.

این نمونه‌ها به خوبی نشان می‌دهند که حوادث اصلی و اشخاص داستان بوف کور بر اساس ساختکاری منطقی شکل نمی‌گیرند و در پایان متن نیز هیچ عامل دلگرم‌کننده یا نیروی برتری که قادر باشد شرایط هولناک و وضع اسفبار راوی و محیط اطراف را تغییر دهد، یا حداقل جنبه‌ای عقلایی به آن ببخشد، رخ نمی‌نماید در خاتمهٔ داستان نیز مرد نقاش را مجدداً دستخوش همان کابوسی می‌بینیم که پس از خاکسپاری زن اثیری بر او مستولی شده بود:

«من برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتا پایم آلوده به خون دلمه شده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم درهم می‌لولیدند! و وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد...» (همان: 120).

کابوس‌ها و هذیان‌های راوی همچنان ادامه می‌یابند و کوچک‌ترین عامل اطمینان‌بخشی که بتواند با حقیقت‌نمایی در انطباق باشد در فرجام رمان رخ نمی‌نماید. شایان ذکر است که حوادث و رویدادهای سرگذشت مرد نقاش بنابر ترتیب زمان رخدادشان در روایت ظاهر نمی‌گردند. در حقیقت، همان‌طور که اکثر منتقدان خاطر نشان کرده‌اند، بوف کور از دو بخش متمایز و مرتبط تشکیل می‌شود که ماجراهای بخش نخست آن، از نقطه نظر زمانی، بر رویدادهای بخش دوم متأخر است. راوی در ابتدای متن از خاطره‌ای فراموش نشدنی سخن می‌گوید، سپس به گذشته برمی‌گردد و چگونگی ملاقات با زن اثیری، عشق دیوانه‌وار خود، مرگ دختر جوان و خاکسپاری او را با نظمی کم و بیش گاهنامه‌ای شرح می‌دهد. آن‌گاه زمان و مکان داستان کاملاً تغییر می‌کند. راوی که از فرط غم از دست دادن زن اثیری به تریاک پناه برده و به حالت «خمودت و کرختی» فرو رفته، ناگهان در دنیای جدیدی بیدار می‌شود:

«محیط و وضع آن‌جا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود، به طوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم به آن انس داشتم، مثل این‌که انعکاس زندگی حقیقی من بود؛ یک دنیای دیگر، ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می‌آمد در محیط اصلی خودم برگشته‌ام؛ در یک دنیای قدیمی اما در عین حال نزدیک‌تر و طبیعی‌تر متولد شده بودم» (همان: 46).

به‌این‌ترتیب بخش دوم رمان آغاز می‌گردد. راوی به گذشته‌ای بس دورتر رجعت می‌کند و شمه‌ای از زندگیش با زن لکاته را ـ که همسر اوست ـ شرح می‌دهد. در این قصهٔ دوم نیز بازپس نگری‌های (Analepses) فراوانی را شاهدیم که بدیهی‌ترین نمونه‌های آن، شرح آشنایی و ازدواج پدر و مادر راوی، به دنیا آمدن خود او، چگونگی ازدواج مرد نقاش با زن لکاته و سرانجام شروع بیماری جسمی و روحی اوست. در عین حال خاطرات کودکی راوی (همان: 79)، خیالات و خواب‌های افیونی او (همان: 77، 87) و رؤیاها و هذیاناتش (همان: 73) بی‌هیچ نظم زمانی در کنار هم قرار می‌گیرند و بخش دوم اثر را دستخوش زمان‌پریشی (Anachronisme) کامل می‌کنند. پس در مجموع نه در قصهٔ اول و نه در قصهٔ دوم بوف کور، گاهنامهٔ حقیقی وقایع رعایت نمی‌شود.

از سوی دیگر تمام رویدادهای سرگذشت، اعجاب‌انگیز و حیرت‌آور به نظر می‌رسند. پدیده‌های نامریی قابل رؤیت می‌شوند، واقعیت‌ها رنگ می‌بازند، پیشامدهای شوم و منحوس تکرار می‌گردند، حوادث غیرطبیعی و تشویش‌انگیز سلسله‌وار، با روندی پُرشتاب و توان‌فرسا پشت‌سر هم قرار می‌گیرند و ترس و اضطراب بی‌وقفه روح و جان راوی را تسخیر می‌کند. مشاهدهٔ روحی که از جسم زن اثیری بیرون می‌آید (همان: 27)، چشم گشودن جسد بی‌جان او

(همان: 30)، کرم‌های کوچکی که به تن نقاش می‌چسبند یا لکه‌های خونی که از روی لباس او پاک نمی‌شوند (همان: 38)، خاکسپاری زن اثیری، پیدا کردن گلدانی که نقش وی بر آن ترسیم شده، حضور ناگهانی پیرمرد قوزی و ناپدید شدن بی‌دلیل او (همان: 36 ـ 41) سراسر حوادثی هولناک و دلهره‌انگیزند که با هیچ معیار یا هنجار واقع‌گرا، مذهبی یا اسطوره‌ای توضیح نمی‌پذیرند. وانگهی احساسات و افکار راوی نیز با هنجار یا معیاری عقلایی قابل درک و سنجش نیست: او در اوج بدبختی، خوشی و شادمانی بی‌علتی حس می‌کند: «من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین‌زده گمان نمی‌کردم، ولی به واسطهٔ حس جنایتی که در من پنهان بود، در عین حال خوشی بی‌دلیلی، خوشی غریبی به من دست داد» (همان: 43)، آن‌چه عجیب است به نظرش طبیعی می‌رسد: «به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و در ته چاه عمیق و تاریکی آویزان بودم، بعد از سر چنگک رها شدم. می‌لغزیدم و دور می‌شدم [...] یک لحظه فراموشی عمیقی را طی کردم ـ وقتی که به خودم آمدم یک مرتبه خودم را در اتاقی کوچک دیدم و به وضع مخصوصی بودم که به نظرم غریب آمد و در عین حال برایم طبیعی بود (همان: 45)، وحشت و هراسش با کیف و خشنودی همراه می‌شود و درد و رنجش لذتی ورای بشری برایش به ارمغان می‌آورد: «مثل دیوانه‌ها شده بودم و از درد خودم کیف می‌کردم؛ یک کیف ورای بشری، کیفی که فقط من می‌توانستم بکنم و خداها هم اگر وجود داشتند، نمی‌توانستند تا این اندازه کیف بکنند...» (همان: 106) در واقع روان‌پریشی او با نوعی مازوخیسم و گاه سادیسم درهم می‌آمیزد. پس نیروها و احساسات متضاد در این‌جا در تقابل با یکدیگر قرار نمی‌گیرند و گاه حتی تفکیک آن‌ها از هم نامیسر می‌گردد.

و سرانجام، آخرین شاخصی که بوف کور را به صورت یک رُمان سوررئالیست تمام و کمال جلوه‌گر می‌سازد، تصویری است که از زن اثیری ارائه می‌شود. این زن در تضاد با تمام اشخاص داستان، مظهر پاکی و زیبایی است. وجود برگزیده‌ای است که پرتویی ماوراء بشری بر زندگی راوی می‌افشاند و با گیرایی و جذابیت باور ناپذیرش روح و جان او را تسخیر می‌کند. این زن لطیف و دست‌نیافتنی که روح شکننده و ظریفش با دنیای زمینیان پیوندی ندارد، حس ستایش و پرستش را در راوی برمی‌انگیزد و «سرچشمهٔ الهام ناگفتنی» وی می‌شود. جوان نقاش در دنیای پست پیرامون خود تنها عشق این زن را جستجو می‌کند، فقط در کنار او به آرامش می‌رسد و بدون او در تیره ژرفای بیهودگی و سرگشتگی فرو می‌غلتد تا آن‌جا که به تریاک پناه می‌برد و دنیای واقعی را نفی می‌کند. زن اثیری به دنیایی فراتر از

دنیای عادی تعلق دارد و خود، کلید معمای هستی است: «فقط یک نگاه او کافی بود تا همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل کند. به یک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت» (همان: 20).

و این دقیقاً همان تصویری است که نویسندگان سوررئالیست از زن ارائه می‌دهند؛ (الکساندریان 1964: 118) زنانی که «پیام آورند، حوای تازه‌ای هستند، وعدهٔ آشتی بین خواب و بیداری را می‌دهند و قدم گذاشتن در عرصه زندگی حقیقی را» (سید حسینی 1383: 906 ـ 907).

این خصلت بارز رمان سوررئالیست در شازده احتجاب، شاهکار هوشنگ گلشیری نیز بارز می‌نماید.

وجود شاخص‌ها در شازده احتجاب

فخرالنساء، قهرمان زن داستان شازده احتجاب نیز مانند زن اثیری بوف کور، در میان سایر اشخاص داستان شخصیتی متمایز و برجسته است. او از یک‌سو با خطوط ظریف و مینیاتوری صورتش، با چشم‌های گیرا، اندام باریک و رنگ سفید چهره و دست‌هایش، خاطره زن اثیری را در ذهن زنده می‌کند و نویسنده خود، در تصویری که از او ارائه می‌دهد، براین شباهت تأکید می‌نماید: «اما فخرالنساء تنها طرحی بود بی‌رنگ. مثل همان زن‌های مینیاتوری که دورتادور تالار کشیده بودند. ایستاده زیر بید مجنون یا نشسته کنار جوی با موهای افشان و جام به دست» (گلشیری 1381: 57). و از سوی دیگر فخرالنساء تنها شخصیت فرهیختهٔ رُمان گلشیری به نظر می‌رسد. او در میان افراد سنگدل و بی‌رحم، شهوتران و لذت‌پرست یا فرنانبردار و منحوس، تنها انسان متفکری است که برای شناخت خود و اعضاء خانواده‌اش، تاریخ نیاکان ظالمش را مطالعه می‌کند، آن‌ها را به تمسخر «اجداد والاتبار» می‌خواند، سرسختانه به باد انتقادشان می‌گیرد و با طنز تلخ و گزنده‌اش اعمال پست و خویشتن‌پرستی آن‌ها را مسخره می‌کند. او اگرچه همسر شازده و قربانی ظلم و ستم خاندان اوست، اما به دلیل برتری احساس و اندیشه‌اش، زنی دست‌نیافتنی جلوه می‌کند و شازده که از درک و فهم ذهنیات او ناتوان می‌ماند، مقهور قدرت معنوی او می‌شود. فخرالنساء که نامش نشانگر مقام شامخ او در میان زنان است، با نگاهی دقیق و ظریف، هوسبازی‌های شوهر را می‌بیند و با چشم‌هایی شماتت‌بار و لحنی بی‌اعتنا، کج‌روی‌های او را به کنایه یادآور می‌شود. وانگهی فرخ‌النساء در ذهن شازده، جایگاهی ویژه دارد: شناخت او وسوسهٔ ذهنی و دائمی شازده است

و تنها دستمایه ممکن برای شناخت خود و زندگی. اما چون زن جوان حتی در اوج اندوه و تنهایی در برابر شوهر بی‌رحم و هوسبازش سرخم نمی‌کند، شازده می‌کوشد تا با سوءاستفاده از ناتوانی جسمی فخرالنساء، روح او را شکنجه دهد.

پس گلشیری مثبت‌ترین نقش رُمان را در چهرهٔ یک زن متجلی می‌سازد و به‌گونه‌ای ضمنی برتری‌های وی و خصلت‌ها و ویژگی‌های زنانه‌اش را می‌ستاید. اما در کنار این شاخص اساسی رُمان سوررئالیست، سایر شاخص‌های بنیادین این نوع ادبی نیز در اثر وی، به‌گونه‌ای محسوس ظاهر می‌شوند. متنِ شازده احتجاب آمیزه‌ای از خاطرات، توهمات، کابوس‌ها و مشاهدات عینی است که بی‌هیچ توضیح منطقی و عقلایی در کنار هم قرار می‌گیرند و گذشته‌های دور و دورتر را به زمان حال، و ذهنیات را به عینیات پیوند می‌زنند. حوادث داستان برحسب نظم زمانی و گاهنامه‌ای تنظیم نمی‌شوند بلکه با مرور خاطرات در ذهن بیمار شازده مشهود می‌گردند و در واقع تنها بر اساس تداعی معانی‌ها در اندیشه قهرمان داستان، به اطلاع خواننده می‌رسند. نمونهٔ بارز این اختلالات زمانی، یادآوری ملاقات شازده با فخرالنساء است که ضمن آن خاطرهٔ خانم جان که مربوط به گذشته‌ای دورتر است، یاد فخری که سال‌ها بعد نمی‌تواند به خوبی از رفتار فخرالنساء تقلید کند، تصویر منیره خانم و گفت و شنود پدر بزرگ و مادر، سپس حرکات جنون‌آمیز منیره خانم در زمانی نزدیک‌تر به حال، و مجدداً تجسم چگونگی دیدار با فخرالنساء و گفتگو با او، تمامی این خاطرات طی چند صفحه پشت‌سر هم قرار می‌گیرند (همان: 93 ـ 97). نمونه واضح دیگری که در این زمینه می‌توان ارائه داد، در ابتدای رمان خودنمایی می‌کند. شازده احتجاب پیر در اتاق نمور و نیمه خالی، روی صندلی راحتی‌اش نشسته و صدای جیرجیرک‌ها را از حیاط می‌شنود. در عین حال چند خاطرهٔ متفاوت پیاپی ذهن او را به خود مشغول می‌دارند:

«آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنه شب ادامه داشت: شاید لای علف‌های هرز باغچه باشند، یا... گفتم: «فخری، این پرده‌ها را کیپ بکش. نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم.» فخری گفت: «شازده جان اقلاً اجازه بفرماین پنجره را باز کنم تا یه کم هوای اتاق عوض بشه.»

و شازده داد زد:

- تو خفه شو. فقط هر کاری که گفتم بکن.

فخری پیشبند بسته بود. جارو دستش بود. با همان روسری گلدار و همان چشم‌های سیاه و زنده و آن دهان باز. ردیف دندان‌هایش درشت بود، سفید بود. گفت:

ـ پس اقلاً اجازه بفرماین این قاب عکس‌ها را پاک کنم.

ـ نه، لزومی ندارد، فهمیدی؟ تو فقط باید به آن اتاق‌ها برسی.

دهان فخرالنساء چه کوچک بود! آن‌قدر کوچک که وقتی می‌خندید فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد. از بالا نگاه می‌کرد، از پشت آن شیشه‌های درشت عینک. دو خط قاطع گردنش هیچ‌وقت خم نمی‌شد. خط‌ها به خط شانه‌ها می‌رسید و به دست‌ها که پشت آن پیراهن تور سفید بود و نبود. گفت: شازده این‌ها را ریخته‌ای روی هم که چی؟ می‌خواستی مرتبشان کنی. یا بفرمایی نوکرها...«انگشت دراز و سفیدش را کشید روی یال اسب. اسب سفید بود با خال‌های قهوه‌ای روشن. خط تمام یال را تا دُم طی کرد.

فخرالنساء ایستاده بود کنار کالسکه چهار اسبه، با همان پیراهن تور سفید که روی سینه‌اش چین‌دار بود، و با همان چشم‌هایی که از پشت شیشه‌های درشت عینک نگاه می‌کرد یا نمی‌کرد. اما گفت:

ـ فخری، کبریت داری؟

فخری از جیب پیشبندش در آورد، گفت:

ـ بفرماین.

فخرالنساء گفت: خودت روشن کن.

اشاره کرد به چلچراغ‌ها، با همان دستی که توی آستین چین‌دار بود، حتماً. فخری روشن کرد. تمام شمع‌های چلچراغ‌ها را روشن کرد» (همان: 9 ـ 11).

این نقل قول اگرچه اندکی طولانی است اما این مزیت ویژه را در بر دارد که به وضوح نشان می‌دهد مکان‌ها و زمان‌های مختلف بی‌هیچ نظم و ترتیب خاص و بدون کوچک‌ترین توضیح از جانب راوی، در کنار هم قرار می‌گیرند. در واقع در این قطعهٔ کوتاه حداقل چهار زمان و فضای متفاوت جلب‌نظر می‌کنند: اتاق شازده در آخرین شب زندگی او، همان اتاق در ایام گذشته، محیط خارج از اتاق که احتمالاً باغ شازده در دورهٔ حیات فخرالنساء است و هم چنین تالار بزرگ منزل در روز و ایامی دیگر. تقدم و تأخر صحنه‌های توصیف شده، از نقطه‌نظر گاهنامه‌ای، دقیقاً قابل تشخیص نیست و می‌توان گفت که در این بخش موجز، زمان‌ها و مکان‌های گوناگون چنان به‌هم می‌آمیزند که در نخستین خوانش متن، خواننده

کاملاً شگفت‌زده می‌شود. به همین ترتیب نیز، در سراسر رمان گلشیری ماجراهای مربوط به دوره‌های متفاوت زندگی شازده ـ کودکی، نوجوانی، جوانی، سن کمال و پیری او ـ و صحنه‌هایی که شاهد بوده است، نه برحسب توالی زمان وقوعشان، بلکه صرفاً بر این مبنا که یک خاطره خاطرهٔ دیگری را زنده می‌کند، در متن ظاهر می‌گردند. تداعی معانی‌ها با بهره جویی از یک کلمه، عبارت، درونمایه یا تصویری مشابه تحقق می‌پذیرند. به عنوان مثال کنایهٔ فخرالنساء دربارهٔ «عترت و عصمت» شازده، خاطرهٔ منیره خاتون را در ذهن او بیدار می‌کند (همان: 95) و مراسم خاکسپاری پدر بزرگ، مراسم خاکسپاری پدر را یادآور می‌شود. (همان: 39 ـ 42) در قطعهٔ نقل قول شده نیز به وضوح می‌بینیم که خاطرهٔ ردیف دندان‌های سفید و درشت فخری، یاد دهان کوچک و دندان‌های سفید فخرالنساء را در ذهن شازده بیدار می‌کند و آواز ناخوشایند جیرجیرک‌ها، فکر کیپ کشیدن پرده‌ها و پیشنهاد فخری برای بستن پنجره‌ها را در یک روز دیگر به یاد شازده می‌آورد. در عین حال شک و تردیدهای شازده در بارهٔ رویدادهای دوران گذشته ـ «اشاره کرد با همان دستی که... یا نکرد» (همان: 11) «آن سو، پشت این همه، پدر بزرگ ایستاده بود. یا نشسته؟» (همان: 17) «مراد هم بود، یا نبود» (همان: 93) ـ و عدم اطمینان کامل پیرمرد به صحت وقایع رخ داده، عدم اطمینانی که با تکرار مکرر قیدهای «احتمالاً» و «حتماً» آشکار می‌شود، ابهاماتی در متن ایجاد می‌کنند و حقیقت‌نمایی و باورپذیری آن را خدشه‌دار می‌سازند.

اما به ویژه توهمات و کابوس‌های شازده که با تماشای عکس‌های افراد خانواده‌اش شکل می‌گیرند با واقعیت‌های ساده و قابل مشاهده در تضادند و فضایی شگفت‌انگیز و اضطراب‌آور پدید می‌آورند. پدر بزرگ در قاب عکسش تکان می‌خورد، دست دراز می‌کند، عصایی برمی‌دارد و به قصد شماتت و تنبیه شازده به او نزدیک می‌شود. سپس نوبت به مادر بزرگ، پدر، عمه‌ها، مادر و فخرالنساء می‌رسد که عکس‌هایشان در برابر نگاه شازده جان می‌گیرد: شبح عمه‌ها با لباس‌های بلند سیاه و چشم‌های سفید، شبح پدر که شلاق را به ساق چکمه‌اش می‌کوبد و گرد و خاک یورتمه رفتن اسبش توی هوا معلق می‌ماند، شبح مادر که با چادر قدی سیاه از میان زن‌هایی که چشم‌هایشان را موریانه خورده است، برمی‌خیزد؛ تمامی این تخیلات خوفناک جنبه‌ای اعجاب‌انگیز به فضای رُمان می‌بخشند. علاوه بر این، در توهمات بیمار گونهٔ شازده تناقض‌هایی خود نمایی می‌کنند و او نیز در خاطراتش گویی شخصیتی دوگانه به خود می‌گیرد؛ مثلاً چهرهٔ خیالی مادر بزرگ اگرچه جوان ظاهر می‌شود اما

«به عادت روزگار پیری» سرفه می‌کند (همان: 27) یا آن‌که خواننده بـا ایـن جملـهٔ پُـر ابهـام روبه‌رو می‌گردد: «خسرو برگشت و نگاه کرد. شازده احتجاب سرش زیر بود، اما دید که اسـب روی دو پایش بلند شد» (همان: 39) حال آن‌که خسرو نام کوچکِ خود شازده است.

مسلماً شازده احتجاب نیز، مانند شخصیت اصلی بوف کور، دُچار نوعی روان‌پریـشی اسـت که با سادیسم نمود پیدا می‌کند. اما او این بیماری را از اجداد و نیاکانش به ارث برده و اگرچه خود را از ظلم و شقاوت آن‌ها بری می‌داند لیکن رفتار جنون‌آمیزش با فخری، به خـصوص در لحظات احتضار فخرالنساء و در مقابل جسم بی‌جان او، بیانگر همان قـساوت و بیرحمـی‌هـای جد کبیر و پدر بزرگ است. این‌گونه رفتار، افزون بر ظلم و سبعیت دهـشتناک خانـدان شـازده که در خاطرات او متجلی می‌شوند، جوّی شوم، عبوس و هولناک را بر سراسر رُمان حکمفرمـا می‌کند.

با این‌همه در این‌جا نیز مانند بوف کور، اعجاب انگیزترین حادثهٔ رُمان، در پایان متن بـه وقـوع می‌پیوندد: مراد خدمتگزار قدیمی خانواده، خبر مرگ شازده را به خـود او مـی‌دهـد و ایـن در حـالی است که شازده هنوز سرفه می‌کند، صدای شیشه‌های رنگی پنجره‌ها و چلچـراغ‌هـا را مـی‌شـنود و جسد فخرالنساء را که خون لبش را تر کرده است، در اتاق خود می‌بیند. پس می‌توان گفـت کـه در انتهای متن، ظهور یا دخالت هیچ عامل اطمینان بخش و تسکین‌دهنده‌ای از جنبـه‌هـای هولنـاک، حیرت‌آور و تشویش برانگیز داسـتان نمـی‌کاهـد و تنهـا مـرگ اسـت کـه بـا حـضور منحـوس و ظلمانی‌اش همه چیز را در ژرفای سهمناک تیرگی‌ها فرو می‌برد.

نتیجه‌گیری

باتوجه به توضیحات فوق به‌نظر می‌رسد که تمام ویژگی‌هـای رمـان سوررئالیـست در دو اثـر مورد بررسی ما، به‌گونه‌ای چشمگیر، یافـت مـی‌شـوند. عـلاوه بـر آن هـدایت و گلـشیری در مشهورترین آثار خود واقعیت‌های روزمره را وامی‌نهند تا در دنیای اوهام و اشـباح نفـوذ کننـد و نه جنبه‌های مادی و ملمـوس جهـان بلکـه ژرفـای اندیـشه‌هـا، رؤیاهـا و هـذیان‌هـا را بـه خواننده نشان دهند. آن‌ها نیز هم‌رأی با نویسندگان سوررئالیست ظـاهراً بـر ایـن گماننـد کـه «تنها با رویکرد به عالم وهم، تا آن حدی کـه عقـل بـشری سـلطهٔ خـود را از دسـت بدهـد، می‌توان به آن‌جا رسید که عمیق‌ترین هیجانات هستی را درک و بیـان کـرد» (سـید حـسینی 1384: 824).

البته به صراحت نمی‌توان گفت که این دو نویسنده تحت‌تأثیر مستقیم سوررئالیست بوده‌اند و تمامی دیدگاه‌ها و بینش‌های آن را پذیرفته‌اند. با این همه رُمان‌های سراسر وهمی آن‌ها را باید به منزلهٔ شاهکارهایی از نوع رمان سوررئالیست تلقی کرد. آندره برتون، نظریه‌پرداز و سردمدار سوررئالیست در اواسط قرن بیست عقیده مشابهی را دربارهٔ بوف کور ابراز داشته بود (Mourier 2006) و امروزه احتمالاً می‌توان شازده احتجاب گلشیری را نیز برخوردار از جایگاهی همانند شاهکار هدایت در نظر گرفت.

منابع

دستغیب، عبدالعلی. 1357. *نقد و بررسی آثار صادق هدایت و مختصری از زندگی نامه*. تهران: انتشارات سپهر.

سپانلو، محمدعلی. 1369. *نویسندگان پیشرو ایران، مروری بر قصه نویسی، رُمان نویسی، نمایشنامه و نقد ادبی*. تهران: انتشارات نگاه، چاپ سوم.

سید حسینی، رضا. 1384. *مکتب‌های ادبی*. تهران: انتشارات نگاه، چاپ دوازدهم.

شیمسا، سیروس. 1374. *داستان یک روح*. تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوم.

عابدینی، حسن. 1383. *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه، چاپ سوم.

کاتوزیان، محمدعلی همایون. 1373. *بوف کور هدایت*. تهران: نشر مرکز.

گلشیری، هوشنگ. 1381. *شازده احتجاب*. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سیزدهم.

مقدادی، بهرام. 1378. *هدایت و سپهری*. تهران: انتشارات هاشمی.

هدایت، صادق. 1383. *بوف کور*. تهران: انتشارات صادق هدایت.

Alexanderian, Sarane. 1964. ***L'art surréaliste***. Paris: Fernand Hazan.

Berranger, Marie- Paule. 1997. ***Le Surréalisme***. Paris: Hachette.

Carrouges, Michel. 1950. ***André Breton et les données fondamentales du surréalisme***. Paris: Gallimard.

Mourier, Maurice. 2006. «Le roman surréaliste», ***Quinzaine Littéraire,*** no 916, février. WWW. José- Corti. fr.