مایکل هیلمن

بوف کور هدایت

مردی بی اسم، نقاش پیشه، متفکر، خدانشناس و سراپا وسوسه شروع می کند به تعریف دردی باور نکردنی و به نوشتن جریان اتفاقی مافوق طبیعی که دو ماه و چهار روز قبل اتفاق افتاده و زندگی اش را دگرگون و زهرآلود کرده است. این مرد می گوید که هدفش از نوشتن بیشتر و بهتر شناختن خود اوست. از حرفهای این راوی و از سبک روایت او استنباط می شود که تحصیل کرده است و آشنا با ادبیات و تفکر غربی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم. مثلاً آثاری از ادگار آلن پو و چارل بودلیر و رنر مریا ریلکه و اتو رانک در او خیلی تاثیر گذاشته اند. این امر تعجب آور است چون به قول خودش منزوی و ساکن خانهٔ دنجی در نزدیک خندقهای تهران هفتاد هشتاد سال پیش است.

دو ماه و چهار روز قبل در سیزدهم فروردین، شب هنگام زنی سیاه پوش جلو خانهٔ راوی ظاهر می شود. این زن دختر اثیری ست که راوی قبلاً از توی سوراخ هواخوری در خانه اش او را دیده بود و شیفته اش شده بود، اما بعداً نتوانست دوباره او را پیدا کند و حتی سوراخ هواخوری هم برای همیشه ناپدید شد. دختر اثیری وارد خانه می شود و بدون این که حرفی بزند روی تخت خواب راوی دراز می کشد. راوی مقداری شراب لای دندانهای کلید شدهٔ دختر می ریزد و پهلویش دراز می کشد. ملتفت می شود که دختر مرده است. راوی احساس می کند که باید دو کار انجام دهد. یکی این که از چشمهای مورّب ترکمنی و افسونگر

* مقاله متن سخنرانی ست که در ۲۱ نوامبر ۱۹۹۷ در مؤسسهٔ ایران شناسی دانشگاه پاریس (سوربُن نوول) ایراد شد.

دختر تا بلو بکشد و دوم این که ترتیب دفن جسد را بدهد.

نزدیک سپیدهٔ صبح چشمهای دختر به طور معجزه آسا باز می شود و راوی آنها را روی کاغذ می کشد. سپس جسد دختر را تکه تکه می کند و تکه ها را در چمدان می نهاند. در بیرون خانه، پیرمردی با کالسکهٔ نعش کشی پیدا می شود که راوی و چمدان سنگینش را به شاه عبدالعظیم می برد. و آن جا در حین کندن گور، کالسکه چی یک گلدان عتیقهٔ ری پیدا می کند. جسد دختر که دفن شد، راوی تک و تنها در تاریکی می گردد. دوباره پیرمرد کالسکه چی پیدایش می شود و گلدان راغه را به راوی تعارف می کند و او را سوار کالسکه می کند و به خانه اش می رساند. در خانه، راوی که گلدان را نگاه می کند متوجه می شود همان تصویر روی تابلوی خودش و همان صحنهٔ دختر اثیری که از هواخور دیده بود دور گلدان نیز نقاشی شده. او در حال کشیدن تریاک محو تماشای هر دو تصویر می شود. و در این جا یک داستان کوتاه کامل به پایان می رسد. داستانی به شیوهٔ گوتیک و مملو از تصاویر سورئالیستیک که ممکن است هر تصویر و عمل در آن نمادی سمبلیک باشد. منتهی چون راوی عجیب و غریب قابل اعتماد نیست و یا حتی به قول اکثر منقدان دیوانه است، خواننده نمی تواند رابطه ای مسلّم بین حرفهای راوی و عالم واقعی خارج از آنها برقرار کند.

به علاوه کتاب هنوز تمام نشده، راوی در ادامهٔ روایت خود می نویسد که پس از کشیدن تریاک در دنیای جدیدی بیدار می شود که در آن به شهر ری می گویند عروس دنیا، یعنی راوی در عالم خواب و رؤیا به زندگی و یا وضعیت قرون وسطایی برگشته، شاید با الهام از قدیمی بودن گلدان راغهٔ داستان اول و نقش مینیاتوروار روی آن.

در این دنیای جدید و قدیمی باز راوی می نویسد که اتفاقی افتاده که باید آن را برای سایهٔ خود تعریف کند. ولی این دفعه از دستگیر شدن توسط داروغه و یک دسته گزمه می ترسد و می نویسد که لکه های خون به عبا و شالگردنش چسبیده.

اضافه می کند که دیروز مردی جوان به نظر می رسید در حالی که امروز همانند پیرمردی ست شبیه مرد کالسکه چی داستان اول و عین یک مرد خنزر پنزری که هر روز بساطش را در کوچه ای رو به روی پنجرهٔ اطاق راوی پهن می کند. در دنیای جدیدِ داستانِ دوم راوی تنها نیست. زنی دارد که او را لکّاته صدا می زند و خانوادهٔ زن و یک پرستار و حکیم باشی محل دور و بر راوی هستند. به علاوه مدتی ست که راوی ناخوش است. در داستان دوم، راوی اول سرگذشت مادر و پدر خود را که هرگز آنها را ندیده است می نویسد و سپس به پیشامدهای پنج روز متوالی می پردازد که در روز آخر با ریخت و لباس پیرمرد خنزر پنزری و گزلیک به دست به اطاق زنش می رود و در حین عشقبازی با او چاقو

به بدن زن فرو می رود و زن می میرد و یکی از چشمهای زن سرانجام در دست راوی ست. در این هنگام راوی در آینه به خود نگاه می کند- می بیند که عین پیرمرد خنزرپنزری شده است. از شدت اضطراب راوی یکمرتبه بیدار می شود.

تقریباً موقع طلوع آفتاب است. راوی گلدان راغهٔ داستان اول را جستجو می کند تا بیشتر تصویر دختر اثیریِ روی آن را تماشا کند. اما گلدان نیست. از خانهٔ او پیرمرد کالسکه چی همراه با چیزی شبیه کوزه در دستمال با چالاکی مخصوصی دور می شود. راوی به خود نگاه می کند و می بیند که سر تا پایش آلوده به خون است. در ضمن فشارِ وزن مُرده ای را روی سینه حس می کند... کتاب در همین جا تمام می شود.

احتمالاً کتاب بوف کور صادق هدایت برای علاقه مندان ادبیات داستانی احتیاج به معرفی فوق نداشت. به علاوه بوف کور، یکی از بحث انگیزترین آثار ادبی در طول تاریخ هزار و صد سالهٔ ادبیات فارسی به شمار می آید و در دورهٔ حاضر نیز ادبای ایرانی تبار بیشتر در باب بوف کور می گویند و می نویسند تا هر موضوع دیگری مربوط به فرهنگ ادبی ایران معاصر. منتهی در بیشتر سخنرانیها و دیگر مباحث در زمینهٔ بوف کور در حین تمجید یا تکفیر مؤلف و تفسیرهای فضل فروشانه و روشنفکرانه از کتاب، متن بوف کور به عنوان سلسلهٔ بسیار دقیق و مشخصی از واژه ها و تصاویر و عملیات و حرفهای بسیار عجیب و غریب گاهی فراموش می شود. بدین دلیل با خلاصه ای کوتاه از قضایا و یا به اصطلاح طرح و توطئهٔ کتاب شروع کردم تا چنان که در حرفهایم کلّی بافی یا حکم صادر کردن یا دیگر کلکهای رشتهٔ نقد ادبی را دیدید، مچم را بگیرید.

البته خلاصهٔ مواد داستانیِ بوف کور هم اشاره ای ست به منحصر به فرد بودن ساختار و راوی کتاب و هم این نکته را به دنبال می آورد که ما دوستداران ادبیات داستانی فارسی که اکثریت قریب به اتفاق بوف کور را شاهکار و سزاوار شهرت جهانی می دانیم باید از خود بپرسیم چرا خارج از دنیای فارسی زبانان و قلمرو ایران شناسی و در حالی که بیش از چهل سال از انتشار ترجمه های فرانسه و انگلیسی بوف کور می گذرد، کتاب هدایت در عالم ادبیات جهانی مخصوصاً در اروپا و امریکا هنوز گمنام و بی خواننده مانده است.

این دو موضوع یعنی دور نشدن از متن بوف کور و دلایل عدم شهرت بوف کور در ادبیات جهانی به هستهٔ حرفهای من مربوط می شود و تزم این است که تار و پود کلمات و عبارات و جملات و صحنه ها و داستانهای بوف کور و ساختار کتاب به عنوان یک واحد و اثر ادبی به طور نامحدودی ناشی از فرهنگ ایران می باشد که بدون تفسیر ماهیت ایرانی کتاب، مِن جمله جنبه های فرهنگیِ زیبایی شناسی آن شاید انتقال تجربهٔ تخیلی و ادبی از

نویسنده به خواننده و قدردانی خواننده از هنرمندی نویسنده صورت نگیرد و لذت ادبی از خواندن کتاب دست ندهد.

حرفهایم دو بخش دارد. اول نظراجمالی دربارهٔ نتیجه گیریهای بوف کور شناسان از دیدگاههای جامعه شناسی، مردم شناسی و روانشناسی و بررسی کتاب به عنوان داستان اتوبیوگرافیک و رمان مدرن. دوم با اشاره به عدم موفقیت این دیدگاهها در پاسخگویی به چند سؤال اساسی دربارهٔ بوف کور، مِن جمله این که اصلاً موضوع این کتاب چیست؟ و بعد به ایرانیت کتاب از نظر ساختار و زیبایی شناسی می پردازم.

و اما صادق هدایت به عنوان نویسنده ای متعهد و بوف کور به عنوان انتقاد سیاسی- اجتماعی: به قول جلال آل احمد، هدایت نویسندهٔ دوره استبداد رضاشاه پهلوی بوده و بوف کور سندِ اتهام از وضع ناجور اجتماعی ایران آن زمان است و اتهام علیه حکومت پهلوی. به قول رضا نواب پور تصویر مکرر پیرمرد خندان در کتاب نمادی ست برای خود رضاشاه که به حساب مانع بروز احساسات و رشد فردیت جوانان آن دوره بود. در چنین تفسیرهایی راوی بوف کور برای بعضی خوانندگان، ضد قهرمان قابل تحسینی شناخته می شود. به خاطر حفظ احساسات خود و آرزوی پایداری دورهٔ معصومانهٔ طفولیت و دلبستگی به عالم رؤیاهای آرمانگرایانه و نفرت از رجّاله ها و اسلام آخوندها. لابد برای آن خوانندگانی که در دورهٔ سلطنت پهلوی تصویر شب و یا تاریکی در هر شعر نو را حرفی سیاسی مخالف دستگاه می دیدند، تفسیرهای سیاسی و محتویات بوف کور منطقی به نظر می آید. برای بقیه مِن جمله خودم اشارهٔ مشخصی به دورهٔ مشخصی از تاریخ اجتماعی ایران در کتاب مشاهده نمی شود.

طبق تفسیر روانشناسی، مثلاً در نوشته های محمد علی همایون کاتوزیان، بوف کور جنگ و جدال متافیزیکی ست در روح راوی نه فرهنگی در اجتماع که بالاخره قسمتی از روح راوی که متمایل به معنویات است به آن قسمت که متمایل به مادیات و شهوات است رنگ می بازد. به عقیدهٔ رضا براهنی این درگیری در روح راوی جنبه های فرهنگی هم دارد بدین معنا که راوی یا هر مرد جوان ایرانی دیگری که کوشش در ساختن محیطی مساعد و معنوی دارد هماهنگ با خواسته های نسل خود به خاطر وجود و قدرت پدرانِ پدرسالار شکست می خورد. طبق این تفسیر سهراب ها باید حتی در این دوره و زمانه به دست رستم ها کشته شوند.

در تفسیر کتاب از دید مردم شناسی مثلاً در نوشته های مایکل فیشر درگیریهای مزبور و تضادهای مربوط به آنها اصل قضیهٔ بوف کور را تشکیل می دهند. به عقیدهٔ فیشر، راوی

در طول کتاب، فرهنگ ایران را به عنوان فرهنگی که چیزی غیر از تضاد و معما در آن نیست مرور می کند مثلاً تضاد بین شرق و غرب، دین زردشتی و دین اسلام، گذشته و حال ایران، ارزشهای فردی و گروهی در ایران، جوانی و پیری و غیره. چون به عقیدهٔ فیشر راوی این مسائل و تضادها را لاینحل می بیند، روایت او لزوماً رنگ دردِ دلجویی و یا درمانِ روانی می گیرد که در آن یک مرد جوان ایرانی که عاشق وطن و میراث فرهنگی وطن است به گذشته پناه می برد یا گذشته را جهت انتقاد بر حال و یا جهت دلداری یافتن یاد می کند.

در تفسیرهای اجتماعی و مردم شناسی و روانشناسی بوف کور، فاصلهٔ چندانی بین شخصیت نویسنده و شخصیت راوی مشاهده نمی شود. افکار و عقاید و جهان بینی مورد بحث در کتاب هم مربوط به هدایت و هم مربوط به راوی اوست. بنابراین طبیعی ست که منقدانی مِن جمله خودم در چند مقاله بوف کور، را به عنوان نوشته ای اتوبیوگرافیک بررسی کنند. در این بررسی عقاید خود هدایت در مورد افراد خانواده اش و علاقهٔ او نسبت به رباعیات منسوب به عمر خیام و آشنایی او با کتاب یادداشتهای مالته لاریدز بریکه و با آثاری از پو و ویلهلم جنسن و غیره که تمام اینها در بوف کور الهام بخش و منعکس بوده، نشانهٔ یکی بودن نویسنده و راوی ست. البته چون در فرهنگ ادبی ایران در دورهٔ هدایت شرح حال نویسی مرسوم نبوده است و نه نویسنده و نه خواننده آمادگی گفتن و شنیدن حرفهای خصوصی را نداشتند، هدایت حقایق اتوبیوگرافیک بوف کور را توسط استعارات و پرده پوشی و صورتکها عرضه می کند. با وجود این، همان طور که م.ف. فرزانه در کتاب آشنایی با صادق هدایت پیشنهاد کرده خواننده می تواند پشت پردهٔ استعارات و ابهامات تکه هایی از زندگی واقعی نویسندهٔ بوف کور را ببیند. مثلاً در داستان اولِ بوف کور ممکن است هدایت وصف عشق نافرجام خود را در پاریس کرده باشد و داستان دوم شاید بیشتر وصف تهران دید هدایتِ اروپا رفته باشد. به علاوه نثر کتاب بوف کور سبک مخصوص آدم خیالی نیست بلکه طرز نویسندگی خود هدایت است.

به عنوان شرح حال نویسی، بوف کور در دو مورد اثری انقلابی ست. اولاً در فرهنگ پدرسالاری فقط خداوند و پادشاه و امام و شاید نمایندگان آنان فرد کامل به حساب می آیند و سزاوار توجه شرح حال نویسان هستند در حالی که شخصیت راوی بوف کور ارزش فرد و فردیت غیر پدرسالارانه ای را اعلام می کند. ثانیاً زبان و سبک و ساختار بوف کور تهدید جسورانه ای بوده است به اشکال و اسلوب و دیدگاههای ادبی سنّتی رایج در دورهٔ هدایت.

ولیکن در مطالعهٔ بوف کور به عنوان اتوبیوگرافی، خواننده از جزئیات زندگی واقعی و روزمرهٔ هدایت و از افکار و جهان بینی اش بیخبر می ماند. زیرا نویسنده طوری سرگذشت خود را مطرح و نقل می کند که در پایان خواننده با معماها و ابهامات کابوس مانند مواجه است. مثل این که زندگی نویسنده در تاریکی شب می گذرد، گرچه نویسنده خوب نشان می دهد که به دلیل در تاریکی بودن چه احساس وحشتناکی به او دست می دهد، اما آنچه را که تاریکی پوشانده به خواننده بروز نمی دهد.

در هر حال چون اتوبیوگرافی ادبی رشتهٔ جدیدی ست، طبیعی ست که همراه بررسی بوف کور به عنوان داستانی اتوبیوگرافیک منقدان من جمله مایکل بیرد در کتاب بوف کور هدایت به مثابه رمان غربی، و خودِ من در چند مقاله آن را به عنوان رمان مدرنیست بررسی کنند. و طبق هر تعریف انتقادی و تاریخی از مدرنیسم در فرانسه و انگلیس در سه دههٔ اول قرن بیستم، بدیهی ست که بوف کور متعلق به مکتب مدرنیسم است به خاطر در بر داشتن شرایط فکری و ادبی ذیل: ۱) در نظر نگرفتن متافیزیک سنّتی و یا عدم اتکاء یا اعتقاد به خدا؛ ۲) ابراز احساس بیگانگی از طرف راوی یا گوینده و اعلام فاصلهٔ فکری و عاطفی بین او و دیگران؛ ۳) خودداری از ارائهٔ پند و اندرز و راهنمایی و یا درونمایهٔ اخلاقی؛ ٤) عدم رعایت اصول ادبی رایج در علم بیانِ سنّتی. در این موارد تجزیه و تحلیل بوف کور به عنوان رمان مدرنیست خواننده را به چند نتیجهٔ واضح می رساند. اما وقتی خواننده می خواهد پیام کتاب را تشخیص بدهد مواجه با مشکلاتی می شود. در این مورد فرضیهٔ مایکل بیرد وقتی می گوید که باید درونمایهٔ عمدهٔ کتاب را در عمل و تصویر مرکزی آن جُست، لااقل گوشه ای از پردهٔ ابهامات و حرفهای solipsistic راوی را کنار می کشد یعنی صحنهٔ عشقبازی راوی با لکّاته را که به مرگ لکّاته می انجامد. در این صحنه که نقطهٔ اوج حکایت به حساب می آید، عشقبازی با خشونت مترادف می شود. به این ترتیب نویسنده، این عقیده را می رساند که رابطهٔ مرد و زن در دنیا توأم با خشونت و زورگویی و شهوت رانی مرد است. دنیا پر از مردان خنزر پنزری یعنی پدران است. آدمهایی که خشونت در ابرازِ احساسات را وضع عادی و لذت بخش می دانند. آذر نفیسی این برداشت را در مقاله ای به اسم «تصویرهای زنان در ادبیات کلاسیک فارسی و رمان معاصر ایرانی» تصدیق می کند که بوف کور بیشتر وصفی ست از عدم گفتگو و یا شکست گفتگو بین مرد و زن، و رل مرد به عنوان عامل ظلم در معاشرت با زن. نفیسی اضافه می کند که مرد، رل فرد مظلوم را نیز بازی می کند چون اگر مثل راوی بوف کور با استعداد مرد خنزرپنزری شدن در خود مقاومت کند، وسوسه مند، ناامید و قربانی تضادهای درونی می شود.

بررسی بوف کور از نظرگاههای جامعه شناسی و مردم شناسی و روانشناسی و نیز بررسی کتاب به عنوان داستان اتوبیوگرافیک و رمان مدرنیست هرچند مفید و تأمل انگیز و گویا باشد، منجر به پاسخهای قانع کننده ای به سؤالات اساسی دربارهٔ پیام کتاب و حتی تشخیص ماهیت اتفاقات و جریانات مورد نقل در کتاب و در یکپارچگی اجزای کتاب نمی شود.

دیدیم که بخش اول کتاب صرفِ نظر از بقیهٔ کتاب داستان کاملی ست. بخش دوم را نیز می توان داستانی مستقل شمرد. به علاوه رابطهٔ بین دو داستان روشن نیست. با این حساب مشکل است کاری را که هدایت در بوف کور انجام داده است، رمان به معنی عادی کلمهٔ رمان بگوییم. مثل این که هدایت در بوف کور کاری غیر از یا بیش از نوشتن رمان انجام داده و ما خوانندگانی که بوف کور را موفق و دارای کمال هنری می دانیم همگی موظفیم با استفاده از شرایط و معیارهای داخل کتاب و تشخیص اصول زیبایی شناسیِ اشاره شده در آن به یک نتیجه برسیم. و این به دلیل ماهیت تجربهٔ تخیلی ای ست که از مؤلف به خواننده منتقل می شود. اگر ما از بوف کور لذت می بریم بدون این که بدانیم در کتاب دقیقاً چه گذشته است یا این که مطمئن باشیم آنچه راوی می نویسد حقیقت است یا دروغ، واقعیات است یا خیالات، لااقل می توان به این نتیجه رسید که لابد طرح و توطئهٔ کتاب کمتر از جنبه های دیگر آن اهمیت دارد. چنان که در برخورد با بوف کور، اگر احساس کنیم که شخصیت راوی و فضایی که روایت در ذهنمان زنده می کند در کتاب مرکزیت دارد، به همین نتیجه می رسیم.

اتفاقاً درنقد ادبی داستانسرایی، اصطلاحی برای تعریف چنین وضعیتی در اثری ظاهراً داستانی موجود است. وقایع نگاری غنایی یا لیریک.

اثر غنایی یا لیریک در اکثر اوقات دارای گوینده یا راوی ای ست که شخصیت او از شخصیت شاعر یا نویسنده بیرون از کتاب دور نیست و دیدیم که افکار و زبان و تصورات راوی بوف کور عیناً شبیه افکار و زبان و تصورات هدایت است. اثر غنایی معمولاً به مسائل شخصی یا خصوصی نویسنده در چهارچوب مسائل همیشگی نوع بشر می پردازد و دیدیم که برداشت راوی بوف کور از اجتماع ایران و اسلام و زندگی و به طور کلی از عشق و مرگ و غیره عین افکار هدایت است. در اثر غنایی ممکن است از تار و پود داستان یعنی از یک طرح وتوطئه استفاده شود و این طرح و توطئه مرکزیتی در نوشته نداشته باشد مثلاً مواد داستانی و مرور زمان شاید رُل زمینه ای را برای ارائهٔ توصیفات و اظهار نظرات یا ایجاد فضا و بروز احساسات بازی کند. و دیدیم که بوف کور دو داستان است و ما خوانندگان در بارهٔ

هیچ کدام از آنها نمی توانیم با اطمینان بگوییم که فلان شد با فلان نتیجه.

اگر چه بدیهی ست که یک اثر غنایی موفق باید دارای نوعی یکپارچگی باشد، اما ممکن است یکپارچگی اش با یکی یا دو تا یا چهار تا بودن داستانهایش مثل منظومه معروف Four Quartets از تی.اس. الیوت ارتباط نداشته باشد. نیز بدیهی ست که در ایجاد یکپارچگی در آثار غنایی وسیلهٔ مهم خود واژه ها هستند- تصاویر و آهنگ در واژگان و ترتیب و ترکیب آنها و به طور کلی استفاده تا حد امکان از توانایی الفاظ به شیوه ای که یک موزیسین از نُتها استفاده می کند.

در غنایی بودن بوف کور به طور مثال تنها به یک جنبهٔ کتاب از نظر امور لفظی می پردازم که به نظر در ایجاد یکپارچگی کتاب و زنده کردن تجربه ای ناگفتنی در ذهن خوانندگان بسیار مؤثر است.

صفحهٔ اول بوف کور شهرت خاصی دارد. از آن جملهٔ اول «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد»، تا جملهٔ «من فقط به شرح یکی از این پیشامدها می پردازم که... الی آخر».

آنچه از نظر واژه و عبارت در این سه چهار جمله جالب است ایجاد parallelism و دوگانگی لفظی ست بر اثر کاربرد مترادفات و تکرار در گفته های راوی. در پانزده شانزده مورد در سه چهار جمله بدین ترتیب قرینه سازی شده: زخمها مثل خوره، آهسته در انزوا، می خورد و می تراشد، اتفاقات و پیشامدها، نادر و عجیب، بگویند و بنویسند، عقاید جاری و عقاید خودشان، شکاک و تمسخرآمیز، چاره و دوا، فراموشی و خواب، افیون و مواد مخدره، تسکین و شدت درد، این اتفاقات مافوق طبیعی و این انعکاس سایهٔ روح، اغما و برزخ، خواب و بیداری. چنین ساختاری در این عبارات نوعی ریتم و آهنگ به متن می بخشد.

اضافه کنم که کاربرد قرائن و مترادفات در صفحهٔ اول بوف کور را نمی شود تصادفی و یا ناچیز شمرد. یکی این که هدایت به قول فرزانه «از جمله نویسندگانی بود که پیوسته در پی تکمیل آثارشان هستند» و خاصه این که در توضیحات و تفسیرهای مختصری که او به فرزانه می داد بر این نکته تکیه می کرد که بوف کور را «با حساب و کتاب دقیقاً، مثل این که روی یک حامل موسیقی کار بشود» نوشته است.

ثانیاً کمتر صفحهٔ کتاب فاقد نمونه های فوق از انواع ردیف کردن مترادفات و قرینه ها و یا به موازات گذاشتن عبارات و افعال می باشد. و اگر بگویم هزار نمونه از اینها در بوف کور به چشم می خورد کم گفته ام. به چند نمونهٔ دیگر می پردازم:

در وصفی از مادر خود راوی می نویسد: یک دختر خونگرم و زیتونی (خونگرم و زیتونی)- با پستانهای لیمویی- (زیتونی و لیمویی)- چشمان درشت مورّب- (درشت و مورّب)- ابروهای باریک و به هم پیوسته- (باریک و به هم پیوسته).

راوی در وصفی از حالت خود در یک شب می نویسد: «حس کردم که همه چیز تهی و موقتی ست. آسمان سیاه و قیراندود مانند چادر کهنه و سیاهی بود که به وسیلهٔ ستاره های بیشمارِ درخشان سوراخ سوراخ شده بود». در این دو جمله پنج شش بار هدایت دوگانگی لفظی بوجود آورده.

در صحنهٔ آخر کتاب این عبارات به چشم می خورد: خندهٔ خشک و زننده، رفتن افتان و خیزان، دو مگس و راوی و زن مرده ای.

با این حساب توصیه می کنم که همهٔ ما با درنظر گرفتن عدد دو و دوگانگی (parallelism) لفظی بوف کور را بار دیگر بخوانیم: کتاب دو بخش دارد. راوی سایه دارد. راوی همزاد دارد، پدر و عموی راوی دوقلو هستند، راوی عاشق دو زن می شود: دختر اثیری و لکاته. در کتاب جغد جای بلبل را گرفته، پیرمرد کالسکه چی داستان اول در پیرمرد خنزر پنزری داستان دوم منعکس شده، کتاب جدال، تضاد، تغییر ظواهر، تکرار و غیره دارد. عدد دو همه جای کتاب است: دو مگس، دوقران، دو ماه، دو قطره خون. در کتاب تکرار تصاویر و صحنه ها و مثلاً درداستان دوم آینه و غیره و غیره دیده می شود.

لابد نویسنده خواسته است که ما ماهیت دو و دوگانگی را لمس و تجربه کنیم. دوگانگی لابد برای کسی که می خواهد فرد کامل باشد و راه حلی بین آرزوی خلاقیت و آرزوی نیستی و گذشته و حال فرهنگ خود و دیگر تضادهای عقلی و روحی کشف کند وحشتناک است. توسط دوگانگی در تصویرسازی و ساختار روایت، خوانندگان حالت راوی را درک می کنند. و از نظر زیبایی شناسی کاربرد چنین تصاویر و عبارات و ساختاری در یک داستان غنایی کاری شاعرانه است. پس چطور است که بوف کور را شعر منثور بدانیم که در آن شاعر به جای وزن و قافیه، ریتم و آهنگ و یکپارچگی صوری را با دوبرابر کردن و دوگانه کردن و تکرار به وجود آورده است؟ بدین ترتیب نوع تجربه ای که هدایت در بوف کور به خواننده ارائه می دهد بی شباهت نیست با کار شاعر با خواننده در «افسانهٔ» نیما یوشیج و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد و «صدای پای آب» سهراب سپهری. در تمام این آثار غنایی مطالب شرح حال شاعر و دید منحصر به فرد گوینده، و گویندگی به عنوان نمایندگی از شاعر و طرح مسائل مربوط به ایرانیت در دنیای مدرن مشاهده می شود. البته تفاوتی اساسی بین منظومه های مذکور و بوف کور هست. آفرینندهٔ

بوف کور به تاریخ فرهنگ ایران حساس تر بوده و در جوانی به اروپا رفته و اجباراً با حقایق تلخ وضعیت نسبی ایران در مقایسه با دنیای فرانسه روبه رو شده و مطالعاتی در ادبیات غرب و همین طور در فولکلور ایران داشته و مجموع این تجربیات و عوامل او را به دیدگاه و جهان بینی خود هدایت کرده، که اصل آن دوگانگی و وجود دو راهه هایی ست که هر کدام بن بستی در آخرش دارد.

بله، ایرانِ هدایت لبریز از تضاد و دوگانگی و از هر طرف رو به بن بست بود. در دوره های هخامنشیان و ساسانیان ایران ابرقدرتی بود، در حالی که در دورهٔ قاجاریه به کشوری عقب مانده تبدیل شد. ولیکن نمی شد به آن ادوار پرشکوه در قدیم زیاد افتخار کرد چون آن شکوه توأم با پادشاهی ای بود که روشنفکرانی چون هدایت آن را نوعی استبداد پدرسالارانه و منبع زورگویی و ظلم به مردم می دانستند. امثال هدایت، دین اسلام و فرهنگ اسلامی را نیز تحمیلی و خارجی می پنداشتند در حالی که زیر پرچم همین اسلام شاهکارهای ادبی و هنری و فرهنگی قرون وسطایی مورد پسند همین روشنفکران ضد اسلامی به وجود آمد. هدایتِ ادیب و ملی گرا در مورد عرب و زبان عربی هم دودل بود. هدایت در تودهٔ مردم فولکلور اصیل ایرانی را هم همراه با خرافات قابل مسخره یافته بود.

از میان این دوگانگیها که بیشتر در بوف کور منعکس گردیده، هدایت چه درونمایه هایی در کتابش گنجانده است؟ مثلاً ازنقطه نظر درگیری راوی و همزادش ممکن است همزاد تصویر یا استعاره ای از میراث ایران باشد که همراه هر فرد ایرانی به دنیا می آید. ممکن است همزاد نمادی برای کهنگی افکار و ملاکهای سنّتی باشد که هنوز در اجتماع و فرهنگ مطرح است و باعث احساس خفقان و خفگی در امثال راوی بوف کور می شود. مفهوم همزاد هرچه باشد، بوف کور به طور کلی گویای داستان شکست راوی و نویسنده در مقابل همزاد خویش است با داستان کنار آمدن با او. برای این وضعیت و شکست، راوی و نویسنده به درمانی یا راه حلی هم اشاره نمی کنند. مسأله را توسط کلمات و تصاویر و قضایا طرح می کنند و بس، تا خواننده حالات آنان را لمس کند و از نزدیک بشناسد. البته روش ادبیات مدرنیست در اروپا از اول این طور بوده- در دنیای هنر مدرنیست کسی که فکر کند جوابی کشف کرده خود را گول می زند. منتهی نوع جواب پیدا نکردن در بوف کور در مقایسه با رمانهای مدرنیست غرب مخصوص فرهنگ ایرانی ست. یعنی دوگانگیهای ذاتی ایرانی در هر جنبهٔ بوف کور از الفاظ گرفته تا ساختار کلّ کتاب مشهود است.

لابد توجه کرده اید که تا این جا از معنی بوف کور حرفی نزده ام و تا این لحظه کلمهٔ

«معنی» در حرفهایم به کار نرفته. نیز توجه کرده اید که مکرر از تجربهٔ ادبی و تخیلی و انتقال آن از نویسنده به خواننده دم زده ام. منظورم این است که با این که ممکن است درونمایه های متعددی در تار و پود بوف کور بافته شده باشد، به نظر من لازم نیست که یک اثر ادبی غنایی معنی یا معانی ای بدهد همان طور که نباید توقع داشته باشیم که حتماً در یک تابلو یا در یک اثر موسیقی معنی پیدا کنیم. و احتمال این که آثار ادبی غنایی دارای چندگانگی مضمون، معنی داشته باشد یا بدهد بسیار کم است. مثلاً در بسیاری از شاه غزلهای حافظ که دارای مضامین مختلف و مخاطب، معشوق و معبود و ممدوح می باشد، ماهیت غزل در یک معنی یا یک برداشت یا یک ایده خلاصه نمی شود. اصلاً بعضی از بخشهای Four Quartets الیوت Solipsistic شاید بی معنی باشد در حالی که از کل تمام بخشهایش چیزهایی به خواننده می رسد. بعضی اوقات شاعر چیزهایی غیر از معنی یا مهمتر یا جالب تر از آن را به خواننده می رساند. و گویا بوف کور از این گونه آثار ادبی غنایی ست. در این باره با مدیر مدرسهٔ آل احمد و سنگ صبور صادق چوبک و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری که هر سه معنیهایی مشخص و به درد بخوری می دهند ذاتاً فرق دارد.

در آفریدن اثری فاقد مفهوم چون بوف کور، هدایت شاید دو انگیزه در ذهن داشته، یکی مربوط به طبع و شخصیت خود هدایت است که برداشتهایش در خیلی موارد اصولاً شاعرانه است. دومی بیشتر مربوط می شود به نوع تجربه ای که می خواهد در بوف کور زنده کند. چون هدایت می خواهد بگوید که زندگی بی معنی ست و آدمیزاد نمی تواند معنی اش را دریابد یا این که زندگی مثل کابوسی ست که در آن آدم نمی داند بیدار است یا خواب، خیالات می بیند یا حقایق، لزوماً در بوف کور مواد داستانی و غنایی را طوری تنظیم کرده که خواننده در خواندن کتاب حالات نویسنده و راوی را تجربه کند. چنان که در کتاب یک معنی یا مفهوم قابل تشخیص گنجانده شده بود، کتاب به نتیجه ای مخالف با اصالت تجربهٔ راوی و نویسنده می رسید.

به نظر من نه تنها بوف کور فاقد مفهوم است بلکه هیچ یک از اتفاقات در آن خارج از ذهن راوی و نویسنده روی نمی دهد. هدایت با استفاده از الهام و از تجربیات زندگی روزمره و مطالعاتش و رؤیاهای حقیقی خودش، در بوف کور یک سری تابلوهای داستانی و توصیفی از یک وضعیت، از وضعیت روحی خودش در حالات تأمل دربارهٔ تاریخ و عشق و مرگ می کشد، و ما محو تماشای این تابلوهای لفظی شده و مقداری از حالات راوی و نویسنده را در ذهن و تخیلات خود تجربه می کنیم.

این جاست که من خواننده به این نتیجه می رسم که بوف کور کار موفقی ست بدون این که با راوی یا نویسنده کتاب هم عقیده باشم یا حتی از آنها شخصاً خوشم بیاید. گفتم کاری موفق. از این هم مهمتر، به قول آقای فرزانه «بوف کور شاعرانه ترین، حساس ترین، دلخراش ترین آوایی ست که بعد از قرنها در ایران طنین انداخت». به عبارت دیگر می توان بوف کور را از کلاسیکهای ادبیات جهانی قرن بیستم دانست بدون اینکه از نویسنده اش بُت بسازیم یا ادعا کنیم که کتابش از رمانهای ویرجینیا وولف یا هر نویسندهٔ دیگر بهتر است. بوف کور اثر داستانی غنایی منحصر به فردی ست. و اما چگونه می توان بوف کور را به خوانندگان غیر ایرانی، به خوانندگان ادبیات جهانی معرفی کرد تا آنان نیز به شاهکارهای کتاب پی ببرند. من یکی نمی دانم، چون ممکن است که جنبه های غنایی و زیبایی شناسی ایرانی بوف کور اصلاً قابل ترجمه نباشند.

بخش زبانها و فرهنگهای خاورمیانه، دانشگاه تکزاس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی