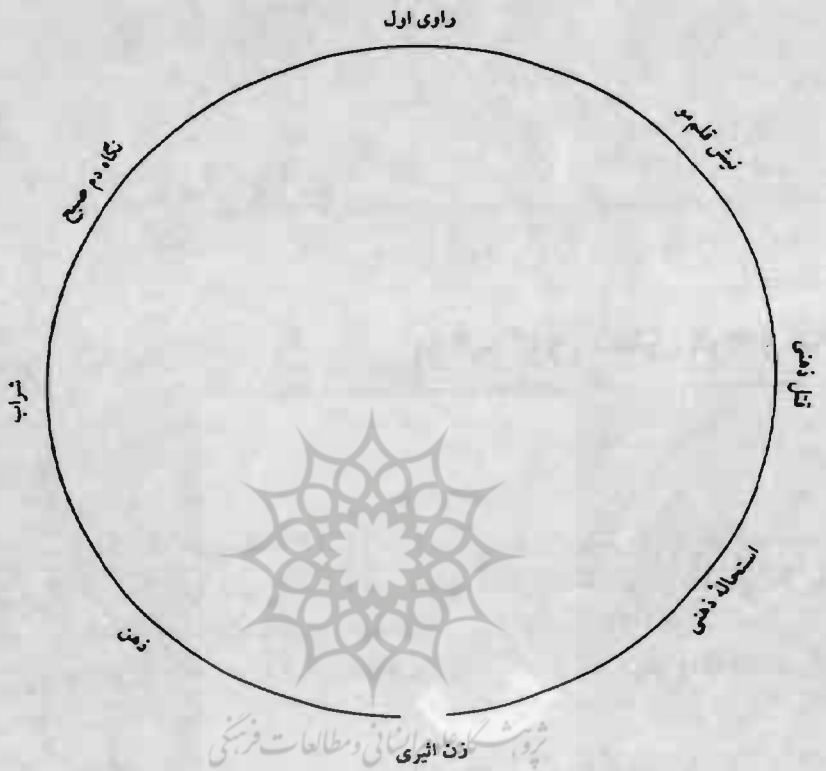
محمد تقوی

بوف کور، غنای فرم و محتوا

هدف از نگارش این مقاله اثبات وجود مرکزیت و تناسب میان اجزا نسبت به خود آنها و نیز مرکز در رمان بوف‌کور است و سرانجام راهیابی به محتوای کتاب از طریق توجه به فرم آن. هدایت در رمان بوف‌کور به ساختاری تودرتو توجه داشته است. این ساختار به طریقی که در این مقاله خواهد آمد به صورت سه دایرهٔ تودرتو و متحدالمرکز نشان داده خواهد شد.

دایرهٔ بیرونی با تحریر اولین صفحه آغاز می‌شود. راوی در روز دیدار عمویش از روزنهٔ بالای رف تصویر پیرمرد، زن اثیری و گل نیلوفر را می‌بیند. در جستجوی زن سرگردان می‌شود، تا اینکه زن با پای خودش نزد او می‌رود. راوی از بغلی موروثی، شراب در دهان او می‌ریزد. تن زن مثل تگرگ سرد است و از گرمای تن راوی هم کاری برنمی‌آید. زن دم صبح چشم می‌گشاید. راوی نیش نگاه او را با قلم‌مو ثبت می‌کند و بدین وسیله زن اثیری را به قتل می‌رساند و بر او غلبه می‌کند. از این پس نقاش قلمدان، نقاشی روی قلمدان را برای همیشه رها می‌کند (استحاله). سپس جسد در حال تجزیهٔ زن اثیری را با کارد دسته استخوانی تکه‌تکه کرده در چمدان می‌گذارد. راوی به کمک پیرمرد گورکن چمدان را در سفری ذهنی دفن می‌کند. از این سفر کوزه‌ای متعلق به زمانی دور با خود به خانه می‌آورد. کوزه واسطه‌ای بین زمان حال و قدیم رمان است. حرکت زمان برعکس می‌شود و راوی بعد از تجربهٔ یک لحظه فراموشی محض، خود را در زمان و

مکان دیگری می‌یابد که برایش آشناست، و تبدیل به راوی دوم می‌شود. از اینجا دایرهٔ بیرونی بسته نشده رها می‌شود، و رمان توسط یک پل ارتباطی (ص ۶۵ و ۶۶)[1] در دایرهٔ دوم ادامه پیدا می‌کند.

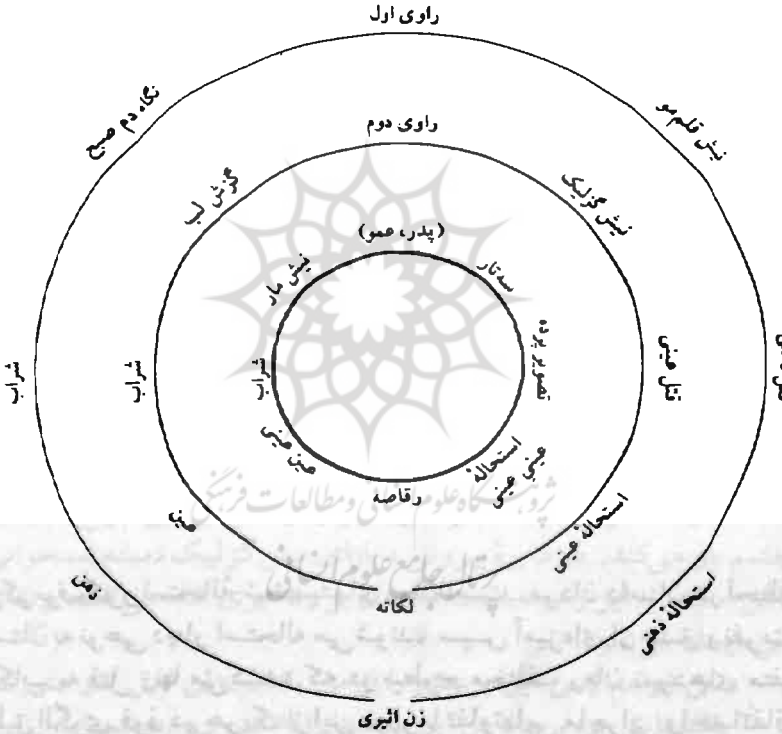


راوی دوم بعد از استحاله تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری شده، و حالا با لباس خون‌آلود می‌خواهد دل‌پری خود را روی کاغذ بیاورد. راوی دوم در مقدمه از انگیزهٔ خود برای قتل لکاته سخن می‌گوید و به شمّه‌ای از گذشته و حال خود می‌پردازد، که کمانی از دایرهٔ میانی محسوب می‌شود. سپس دایرهٔ میانی هم بسته نشده رها می‌شود و دایرهٔ مرکزی در قلب آن ساخته می‌شود.

راوی، داستانِ پدر، عمو و مادرش را نقل می‌کند. پدر و عمو هر دو خواهان زن هستند. رقاصهٔ بوگام‌داسی از طریق اتاق تاریک و نیش مار یکی از دو برادر را انتخاب می‌کند. پدر و عموی راوی، برادران دوقلو، دو جنبه از شخصیتِ یک نفرند. نویسنده

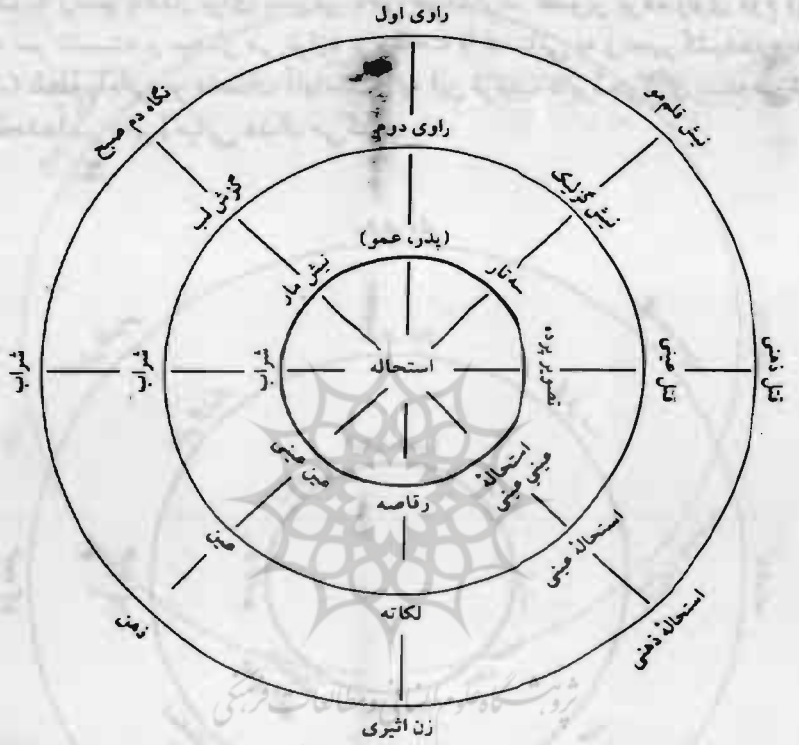
۱ کلیهٔ نقل‌قولها از چاپ دوازدهم برف‌کور، سری کتابهای پرستو است.

شخصیت مورد نظرش را بین دو برادر هم‌شکل و هم‌سلیقه تقسیم می‌کند، و به وسیلهٔ اختفای هویت برندهٔ آزمون (راوی هرگز نمی‌فهمد آن کس که زنده مانده پدر اوست، یا عمویش) حادثهٔ داستان را برجسته می‌کند. مهم نیست که کدام‌یک از دو برادر زنده مانده است. مهم این است که برندهٔ آزمون تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود (استحاله). رقاصه همراه پیرمرد به هند می‌رود ولی قبل از رفتن یک بغلیِ شراب آمیخته به زهر دندان ناگ به رسم یادگار برای پسرش باقی می‌گذارد. تصویر پردهٔ راوی دوم (پیرمرد، شالمه به سر نشسته و سه‌تار می‌نوازد و رقاصه با دستانی به زنجیر کشیده روبه‌رویش می‌رقصد) نقطهٔ پایانی بر داستان آنهاست. به این ترتیب دایرهٔ مرکزی بسته می‌شود، و رمان را مجدداً در دایرهٔ میانی دنبال می‌کنیم.



راوی پس از شرح کودکی و ازدواج خود و از پسِ سفری ذهنی (نهر سورن...)، به لباس پیرمرد خنزرپنزری درآمده، به اتاق لکاته می‌رود و با او عشقبازی می‌کند. لکاته در لحظهٔ اوج لب راوی را به شدت به دندان می‌گزد و راوی تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود (استحاله). در اینجا دایرهٔ میانی هم کامل شده و ما مجدداً به دایرهٔ بیرونی

برمی‌گردیم. راوی همراه با بانگ خروس خود را در اتاق خودش می‌یابد. فشار وزن مرده‌ای را روی سینه‌اش احساس می‌کند و بعد از دو ماه و چهار روز به نگارش آنچه گذشته است، می‌پردازد. نویسنده به وسیلهٔ سه صفحهٔ انتهای کتاب دایرهٔ بیرونی را می‌بندند و ساختمان رمان راکامل می‌کند.



مرکز بوف‌کور استحالهٔ شخصیتهای رمان است. مردان داستان در لحظهٔ وصال با زنهای داستان به نوعی دچار استحاله می‌شوند، سپس آمیزه‌ای از عشق و نفرت آنها را به سوی ارتکاب به قتل زنها می‌کشد، که در سطوح مختلف رمان نمودهای متفاوتی پیدا می‌کند. طبق الگوی فوق در هریک از این دوایر با تفاوتهایی ماجرایی واحد اتفاق می‌افتد. به عبارتی اجزای اصلی هرکدام از این دوایر یا روایات در دو دایرهٔ دیگر دارای مابازا هستند. رقاصه، لکاته و زن اثیری مابازای همدیگر در سه سطح مختلف رمان‌اند. رقاصه در دایرهٔ مرکزی در زمان قدیم قدیم، لکاته در زمان قدیم در دایرهٔ میانی و زن اثیری در دایرهٔ بیرونی در زمان حال رمان. در این الگو دایرهٔ بیرونی دو دایرهٔ دیگر را در میان خود دارد، یعنی زن اثیری رقاصه و لکاته را هم در خود دارد، ولی عکس این رابطه قابل تصور

نیست. اگر این اسامی را روی محیط این دایره بنویسیم، می‌توانیم هر سه را به وسیلهٔ خطی به مرکز دایره وصل کنیم. به این ترتیب شعاعی از دایرهٔ بیرونی تشکیل می‌شود. در مورد راوی اول، راوی دوم و شخصیت واحد پدر ـ عمو هم می‌توانیم به همین صورت عمل کنیم. نیش مار ناگ، گزش لب توسط لکاته و نگاه دم صبح زن اثیری را هم می‌توانیم روی شعاع دیگری از دایره قرار دهیم. یافتن تناسب در مورد اجزای همنام آسانتر است، مثل بغلی شراب در سه سطح مختلف رمان؛ ولی باید دقت کرد که شراب در هر قسمت دارای معنا و ارزش داستانی خاص همان قسمت است، که در گذر از هر دایره در حین تشابه با مابازایش در دایرهٔ قبلی، چیزی به آن اضافه می‌شود، تا آنجاکه در انتها به شکلی متفاوت از آن صورت ابتدایی عرضه می‌شود. شراب در دایرهٔ مرکزی آشکارا آمیخته به زهر دندانِ ناگ شده و خاصیت کشندگی دارد، و در حقیقت چکیدهٔ زندگی رقاصه است:

«شاید او هم زندگی خودش را مثل خوشهٔ انگور فشرده و شرابش را به من بخشیده بود.» (ص ۸۴)

در دایرهٔ میانی عصارهٔ تلخ زندگی راوی دوم هم به آن اضافه می‌شود:

«حالا می‌خواهم سراسر زندگی خودم را مثل خوشهٔ انگور در دست بفشارم و عصارهٔ آن را، نه شراب آن را، قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم.» (ص ۶۸)

در دایرهٔ بیرونی شراب دارای ارزشی متفاوت از دو دایرهٔ دیگر است. شراب در این دایره حاکی از معرفت زهرآگین راوی و حاوی علم به حقیقت است. این شراب تنها چیزی است که او برای عرضه و تعارف دارد. نقاش قلمدان شراب را به قصد کشتن زن اثیری در دهان او نمی‌ریزد، بلکه امید دارد زن اثیری آشامیدن آن را تاب بیاورد. توجه کنید به احساس راوی بعد از عرضهٔ شراب به زن اثیری:

«برای اولین‌بار در زندگیم احساس آرامش ناگهان تولید شد.» (ص ۳۳)

لحظهٔ آشامیدن شراب، لحظهٔ مرگ زن اثیری نیست، به این دلیل ساده که دوباره بعد از آن چشم باز می‌کند. در دایرهٔ بیرونی مابازای نیش گزلیک دسته استخوانی، نیش قلم‌موی نقاش است. به این وسیله است که راوی بر زن اثیری غلبه می‌کند، و نمای کاملی از قتلی ذهنی ایجاد می‌شود:

«نمی‌خواهم کسی این پرسش را از من بکند، ولی اصل کار صورت او ـ نه، چشمهایش بود و حالا من این چشمها را داشتم، روح چشمهایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد نمی‌خورد، این تنی که محکوم به نیستی و طعمهٔ کرمها و موشهای زیرزمین بود! حالا از این به بعد او دراختیار من بود، نه من دست‌نشاندهٔ او.» (ص ۴۱)

جویدن انگشت سبابه در رمان رمز گزیدن است:

«ناگهان حس کردم که او لب مرا به سختی گزید، به طوری که از میان دریده شد

- آیا انگشت خودش را هم همینطور می‌جوید...؟ »

زن اثیری درصدد گزش نقاش قلمدان و تبدیل ذهنی او به پیرمرد خنزرپنزری بود.

«همینطور دراز کشیده بود و ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید.»
(ص ۳۱)

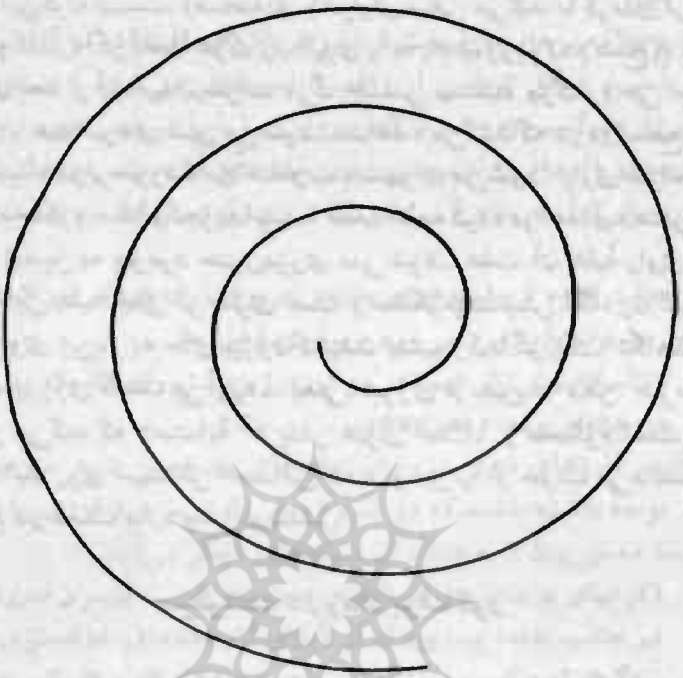
گزشی که در دنیای پیچیدهٔ دایرهٔ بیرونی به نگاهی گویاتر و کشنده‌تر از نیش مارناگ است. در صحنه‌ای که راوی از روزنهٔ بالای رف می‌بیند، پیرمرد خنزرپنزری انگشت بر دهان دارد و زن با نیلوفر کبودی در دست می‌خواهد از روی جوی بپرد و گل را به او تعارف کند، ولی نمی‌تواند و پیرمرد به طرز زننده‌ای به او می‌خندد. به عبارتی زن اثیری خواهان مردی است که درصدد آزار اوست. زن اثیری به جای راوی به پیرمرد خنزرپنزری تمایل دارد. این همان ماجرایی است که در دایرهٔ میانی به صورت عینی شاهد آن بودیم (رابطهٔ لکاته با شاگرد کله‌پز و...). سرانجام راوی این جسم بدون روح و محکوم به فنا را قطعه قطعه کرده، به کمک پیرمرد قوزی در سفری ذهنی مدفون می‌کند. این عملی است که راوی دوم از انجام آن عاجز بود، وگرنه به قتل عینی دست نمی‌زد.

ممکن است نویسنده در ایجاد تناسب در رمان از عناصر همنام مثل بغلی شراب یا ناهمنام مثل نیش مار ناگ، دندان لکاته و نگاه زن اثیری استفاده‌کند، و یا عناصر را تجزیه کند، مثل تجزیهٔ شخصیتی واحد به دو نفر (پدر و عمو در دایرهٔ مرکزی)، که هرکدام دارای منطق و موجبی است که خواننده را به سمت ادراک معنای کتاب راهنما می‌شود، ولی مهم این است که در هر صورت تناسب حفظ شده است، و همین مهم است که باعث گرانمایگی ارزش هنری بوف‌کور می‌شود. برای مثال در دایرهٔ بیرونی قتلی ذهنی و در دایرهٔ میانی قتلی عینی وجود دارد، اما در دایرهٔ مرکزی قتلی اتفاق نمی‌افتد. این خلاء می‌تواند موازنهٔ تناسب الگوی رمان را دگرگون کند. نویسنده تصویر پردهٔ اتاق راوی دوم را در رمان گنجانده است، که جایگزین صحنهٔ قتل در دایرهٔ مرکزی می‌شود، و به این ترتیب تعادل الگوی رمان حفظ شده، تناسب مختل نمی‌شود:

«چه پردهٔ عجیب و ترسناکی بود؟ رویش یک پیرمرد قوزکرده شبیه جوکیان هند شالمه بسته زیر یک درخت سرو نشسته بود و سازی شبیه سه‌تار در دست داشت و یک دختر جوان خوشگل مانند بوگام‌داسی رقاصهٔ بتکده‌های هند، دستهایش را زنجیر کرده بودند و مثل این بود که مجبور است جلو پیرمرد برقصد. » (ص ۱۱۵-۱۱۶)

درست است که در بوف‌کور ماجرایی واحد سه‌بار تکرار می‌شود، ولی با هربار تکرار چیزی به آن افزوده می‌گردد. در واقع هر دفعه ماجرا در دنیایی بزرگتر و پیچیده‌تر اتفاق می‌افتد. اتفاقی مشابه با تفاوتهایی که ناگزیر است. توالی خطی وقایع از زمان قدیم قدیم رمان تا زمان حال آن، شکلی مارپیچی دارد، که از دایرهٔ مرکزی شروع شده و با هر دور وارد دایرهٔ بزرگتر و فراگیرتری می‌شود. نویسنده با استفادهٔ استادانه از تکرار تصاویر

و عناصر مشابه به این حرکت قوام می‌بخشد. مرکزیت و تناسب اجزای داستانی را در موارد دیگر هم می‌توان پیاده کرد که از حوصلهٔ این مقاله خارج است



آفرینش هنری، طی طریقی از عین به ذهن

در بوف‌کور شاهد گذری از عین به ذهن هستیم. در دایرهٔ مرکزی استحالهٔ عینی حادث می‌شود تا به آنجا که نویسنده برای برجسته کردن عینیت این استحاله، شخصیت مورد نظر را بین دو برادر دوقلو قسمت می‌کند. در دایرهٔ میانی استحاله به‌تدریج واقع می‌شود، و با نزدیکی راوی به لحظهٔ استحاله نشانه‌ها افزایش می‌یابد (سرفه، صدای خنده، خون روی آینه...). راوی پس از استغراق در افکار و اوهامش به هیئت خنزرپنزری درآمده، به اتاق لکاته می‌رود. با نزدیکی بیشتر راوی به لحظهٔ استحاله، تمایلات شهوانی او هم زیاد می‌شود، به طوری که در اتاق لکاته گزلیک به دست به مقاربت با او می‌پردازد و در لحظهٔ گزش لبش توسط لکاته که لحظهٔ استحالهٔ کامل است، به وسیلهٔ گزلیک چشم لکاته را از کاسه بیرون می‌آورد و او را به قتل می‌رساند. در این دایره مسخ

عینی و تدریجی است. ولی آنچه در دایرهٔ بیرونی اتفاق می‌افتد، حدیثی دیگر است. این‌بار شاهد رویارویی با زن اثیری هستیم، که نمایندهٔ همهٔ زنهاست. برای درک این تفاوت کافی است صحنهٔ عشقبازی را در دایرهٔ میانی با صحنهٔ مشابه آن در دایرهٔ بیرونی مقایسه کنیم. در دایرهٔ دوم صحنه‌ای سراسر آمیخته با شور و شهوت وجود دارد ولی در دایرهٔ بیرونی این‌گونه نیست. (صحنه‌ای که راوی سعی می‌کند با گرمای تن خود، کالبد سرد زن را گرم کند.) اگر لحظهٔ مرگ زن اثیری را به یاد بیاوریم (دم صبح)، درمی‌یابیم که مرگ زن اثیری بعد از آشامیدن شراب مرگ جسمی نیست، مرگ روحی است، و مردن روح زن اثیری باعث سردی تنش می‌شود. مشاهده می‌کنید که در دو سطح مختلف و در دو نقطهٔ متناسب، دو برخورد کاملاً متفاوت با شهوت می‌شود. راوی سرانجام جسمی را که بدون روح محکوم به فنا و تجزیه است، قطعه قطعه کرده در اعماق ذهنش دفن می‌کند. نقاش قلمدان تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری نمی‌شود. علت آن غلبهٔ راوی بر زن اثیری است و وسیلهٔ این غلبه خلق اثر هنری است و محکومیت نیش نگاه زن اثیری در زندان اثری هنری. راوی این‌بار به جای بیرون کشیدن چشم زن با گزلیک، نگاهش را با قلم‌مو بیرون می‌کشد و روی کاغذ می‌آورد، یعنی عبوری از عین به ذهن. هنرمند عینیت را قربانی ذهنیتی می‌کند که دستمایهٔ آفرینش هنری است، و محکوم است سنگینی این قربانی را برای ابد روی سینه‌اش احساس کند، و این را او خوب می‌داند، او که چون بوف‌کوری قلم در دست دارد و می‌نویسد.

سرنوشت در رمان بوف‌کور

قتل زن در بوف‌کور به شکلی فرمان سرنوشت است و از آن گزیری نیست. راوی دوم برای اجتناب از قتل لکاته گزلیک را دور می‌اندازد، ولی گزلیک دوباره توسط دایه آورده می‌شود. نویسنده این فکر را با استفادهٔ مکرر از تصویر گوشت جلو قصابی و تکه کردن آن توسط مرد قصاب تکمیل کرده است، و در القای این فکر تا آنجا پیش رفته که صحنهٔ قتل لکاته را هم تصادفی و خارج از ارادهٔ راوی نشان می‌دهد. قتل زن تقدیر راوی بود، استفادهٔ نویسنده تنها از یک جفت عدد (دو ماه و چهار روز، دو سال و چهار ماه، دو درهم و چهار پشیز)، پیش از آنکه رمزی خاص باشد، به نحوی القاکنندهٔ تقدیر ناگزیر است. می‌توان باری راکه آدمهای کتاب بر دوش می‌کشند، بار هستی نامید، و رنجی که از این پس راوی می‌برد، درد آفرینش.

دنیای عینی و دنیای ذهنی در بوف‌کور

دنیای رمان بدون شک دنیایی عینی است، عینیتی که در آن نویسنده تدارک

سفری ذهنی را می‌بیند و آن را محتمل می‌کند:

«آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراءطبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟» (ص ۱۰)

نویسنده علاوه بر ماوراء طبیعت از تأثیر تریاک هم استفاده می‌کند و به این ترتیب آنچه پیش می‌آید به شکل توهمی از واقعیت پذیرفتنی می‌شود. دنیای بوف‌کور به هیچ‌وجه دنیایی از هم‌گسیخته و صرفاً کابوس‌وار و رؤیایی نیست. عبور رمان از دنیاهای ذهنی تابعی از منطق داستانی و تناسبات زیبایی‌شناختی آن است. در رمان شاهد دو سفر ذهنی هستیم. سفر اول در دایرهٔ بیرونی با خروج راوی از اتاق و دیدن پیرمرد قوزی شروع می‌شود:

«دقت کردم از پشت هوای مه‌آلود پیرمردی را دیدم که قوز کرده.» (ص ۴۴)

راوی برای دفن چمدان با پیرمرد می‌رود و سفری ذهنی تا:

«کالسکهٔ نعش‌کش ایستاد، من کوزه را برداشتم و از کالسکه پایین جستم. جلو در خانه‌ام بودم.» (ص ۵۷)

ادامه پیدا می‌کند. فضاهای ذهنی در رمان نشانه‌های مشخصی دارد. مه عنصری ذهنی و درونی است. توجه داشته باشید که در شروع سفر راوی پیرمرد قوزی را در هوایی ابری و گرفته از پشت مه می‌بیند و به دنبال آن نشانه‌های دیگر می‌آید:

«کوههای بریده‌بریده، درختهای عجیب و غریب توسری‌خورده، نفرین‌زده، از دو جانب جاده پیدا بود که از لابلای آن خانه‌های خاکستری رنگ به اشکال سه‌گوش و مکعب و منشور با پنجره های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می‌شد.» (ص ۴۷)

سفر ذهنی دوم در دایرهٔ میانی از صفحهٔ ۱۰۲ شروع می‌شود:

«ناگهان حس کردم که چالاکتر و سبکتر شده‌ام...»

و دوباره نشانه‌های آشنا با اندکی تغییر تکرار می‌شوند:

«خانه‌های هندسی عجیب و غریب: مکعب، منشور، مخروطی با دریچه‌های کوتاه و تاریک دیده می‌شد.» (ص ۱۰۲)

راوی به کنار نهر سورن می‌رود و دختر اثیری را می‌بیند و... تا با ورود به خانه مجدداً به دنیای عینی برمی‌گردد:

«هراسان وارد خانه‌ام شدم و به اتاقم پناه بردم.» (ص ۱۱۰)

فضاهای ذهنی در رمان محدود به این دو سفر ذهنی نیست. نکتهٔ قابل توجه تناسب این دو سفر نسبت به هم در دو سطح مختلف رمان است. بدون شک شاهکار داستانی هدایت، آفرینش زن اثیری است، موجودی در مرز واقعیت و خیال، در مرز ذهنیت و عینیت. توجه کنید به اولین ملاقات راوی با زن اثیری:

«شب آخر که مثل هر شب به گردش رفتند، هوا گرفته و بارانی بود و مه غلیظی در اطراف پنجره بود.... خیلی از شب گذشته بود و مه انبوهی در هوا متراکم شده بود.... جلوی در خانه که رسیدم دیدم یک هیکل سیاهپوش، هیکل زنی روی سکوی در خانه‌ام نشسته.» (ص ۲۷-۲۸)

سرنوشت داستانی زن اثیری مطابق با ماوراء طبیعتی است که نویسنده برای آن تدارک دیده، به این ترتیب که از فضایی ذهنی و مه‌آلود پیدا می‌شود و نهایتاً جسد تکه‌تکه‌شده‌اش در یک سفر ذهنی به خاک سپرده می‌شود. در دایرهٔ دوم هم نویسنده در عینیت داستان تدارک ذهنی می‌بیند. شخصیتی خلق می‌کند که از دید دیگران دیوانه است، و در نهایت برایش استعمال تریاک تجویز می‌شود. یک ذهن مجنون تب‌زده و تحت تأثیر تریاک، تدارکات عینی نویسنده برای کشاندن شخصیت مورد نظرش به فضاهای ذهنی دایرهٔ میانی است، دیدن هیکل ترسناک کنار پرده، وحشت فرو ریختن دنیا، گمان افتادن کوزهٔ آب، دیدن سایه در حمام، و فضاها و تصاویر دیگر که در رمان فراوان وجود دارد.

مؤخره

بوف‌کور اثری است شکیل و هنری. بوف‌کور برآیند ذهن هنرمندی دقیق، منضبط و آگاه است. بوف‌کور کابوس ذهنی بیمار نیست. بوف‌کور فی‌نفسه زیباست، و به همین دلیل از دروازه‌های زمان گذشته و خواهد گذشت. سخن را با نقل قول رنه‌لانو از اولین صحنهٔ کتاب به پایان می‌برم:

«در این کتاب اهمیت هنر به معنی بسیار آبرومند کلمه در نظر من بسیار صریح جلوه می‌کند.»

پرتال جامع علوم انسانی

شمارهٔ ۲ فصلنامهٔ زنده‌رود اسفندماه منتشر می‌شود.