افسانه‌گردانی در بوف کور

واژگان کلیدی
* افسانه گردانی
* اسطوره گردانی
* رمان
* بوف کور

حسین پروانه دیر* hossein_pd@yahoo.com
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

نویسندگان رمان‌ها و داستان‌های معروف از اسطوره‌ها در افسانه‌های زیادی استفاده کرده‌اند و هرچه این موارد در لایه‌های درونی اثر بیشتر وجود داشته باشد، بر غنای آن‌ها می‌افزاید. پژوهش‌گران هم باید در قرائت آثار داستانی از این افسانه‌ها باخبر باشند تا آن‌ها را بهتر تحلیل کنند. افسانه‌گردانی فقط استفاده‌ی مستقیم و تلمیح‌وار از افسانه‌ها و اسطوره‌ها نیست، بلکه بهره‌گیری بینامتنی از آن‌ها به صورت پیچیده و دیریاب در درون داستان است. استفاده از افسانه‌ها و اسطوره‌ها به صورت ترکیبی است و تحلیل‌گر داستان باید به چند نمونه از آن‌ها اشاره کند، زیرا داستان‌نویس آن‌ها را با هم ترکیب کرده و با دنیای داستان امروزی درآمیخته است. هدایت از افسانه‌ها و اسطوره‌های فراوانی در جهت عمق بخشیدن به رمان بوف کور استفاده کرده است. این نوشتار به بررسی رمان بوف کور از دیدگاه افسانه‌گردانی می‌پردازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۳/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۳/۲۸

مقدمه

افسانه‌گردانی نظریه‌ای است که علی تسلیمی در کتاب نفرات نیما و نظریه‌ی افسانه‌گردانی پیشنهاد داده. وی آن را با توجه به گفتمان‌های ادبی رمانتیسم در اروپا و به‌ویژه در شعرهای نیمایی استخراج کرده و مثال‌هایی در این مسیر از آثار هدایت و نیما آورده است. برای فهم بیشتر افسانه‌گردانی مثال‌هایی از افسانه‌گویی و افسانه‌گرایی به مثابه‌ی تمهیداتی برای آن متذکر می‌شویم. افسانه‌گویی نوعی از بازنویسی افسانه‌هاست؛ افسانه‌هایی که با هم شباهت دارند، ورسیون‌ها و نسخه‌بدل‌های هم‌دیگرند که در حد بازگویی و بازنویسی هم دانسته می‌شوند؛ در افسانه‌ی «پیامبر و جغد» زنِ حضرت سلیمان از او می‌خواهد که بهترین قصر روی زمین را برایش بسازد، پیامبر هم از جانوران یاری می‌طلبد و آن‌ها به جز جغد به یاری‌اش می‌شتابند. پیامبر جغد را احضار می‌کند و از او می‌پرسد که چرا به او کمک نمی‌کند. او می‌گوید که من دانشمندم نه کارگر. جغد در مباحثه با سلیمان پیروز می‌شود و سلیمان او را طرد می‌کند (نک. تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۳۱). در نسخه‌ی دیگر پیامبر به خاطر حکمت و دانایی جغد، روزی دو گنجشک برای خوراک جغد مقرر می‌کند (نک. تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۳۱ به نقل از گیله‌وا). نسخه‌ی دیگری هم در روایات دینی آمده است که سلیمان با مورچه‌ها در بحث شکست می‌خورد. این روایات ساده و نزدیک به هم‌اند. اما افسانه‌گرایی یا بازآفرینیِ این افسانه را در داستان «زنبور دانا» از مجموعه داستان «زخم» منصور یاقوتی می‌بینیم: زنبور به جای جغد با حضرت سلیمان درباره‌ی جبر و اختیار به بحث می‌نشیند و زنبور پس از پیروزی‌اش محکوم به مرگ می‌شود و کسی به‌جز درخت انار پناهش نمی‌دهد و باد زنبور و درخت را نابود می‌کند (نک. یاقوتی، بی‌تا: ۲۹ـ ۳۶). یاقوتی این قصه‌ی یک صفحه‌ای را در هشت صفحه بازآفرینی می‌کند و عناصر داستانی امروزی را بر آن قصه‌ی ساده‌ی عامیانه و قدیمی اضافه می‌کند و به آن صورتی داستانی می‌دهد. ولی مصداق افسانه‌گردانی، بوف کور تواند بود که نمی‌شود به سادگی رابطه‌ای میان جغد در بوف کور و افسانه‌ها پیدا کرد. پیدا کردن چهره‌های جغد و اسطوره‌ها و افسانه‌های دیگر در بوف کور کاری است که در این مقاله در جست‌وجوی آن هستیم.

نظریه‌ی افسانه‌گردانی

نظریه‌ی افسانه‌گردانی دارای کلیدواژه‌هایی چون «افسانه ـ زنانه»، «ناهم‌جنس‌کشی»، «ابهام نشانه‌ای و بینامتنی»، «افسانه‌گویی»، «افسانه‌گرایی» و «افسانه‌گردانی» است.

افسانه ـ زنانه دارای مؤلفه‌های روستایی، محلی و زنانه است، زیرا افسانه‌ها را زنانی روایت می‌کنند که دارای تحصیلات کافی نیستند. آن‌ها افسانه‌ها را با زبان و روایتی ساده و عامیانه در امور خانه، حیاط خانه و حداکثر فضای روستایی حکایت می‌کنند. زاویه دید آن‌ها نیز زنانه است؛ به این معنی که آن‌ها از مردان به‌ویژه آن‌هایی که در خانه نقش مناسبی ندارند و حتی به کارهای ناپسندی چون برگزیدن همسران دیگر می‌پردازند تا همسر نخست و فرزندان او را آزار دهند، سخن می‌گویند و اگر دیدگاه افسانه‌ها مردانه بود، روایت به سود مردان و نامادری تمام می‌شد و دست‌کم چهره‌ی آنان به بدی تصویر نمی‌شد. چنان‌که از آن طرف در اسطوره‌ها نشانه‌های مردانه دیده می‌شود، زیرا در اسطوره‌ها مردان قهرمانان اصلی هستند و در آن‌ها فضاهای دور از خانه به قلم درمی‌آید و روند داستان با روایتی پیچیده‌تر همراه است

ناهم‌جنس‌کشی، در مقابل هم‌جنس‌کشی فروید طرح شده است. فروید در کشتن مادر به الکترا تکیه می‌کند، اما تسلیمی با اعتراف بر مددجویی از رهیافت‌های فروید به اورست تکیه می‌کند، زیرا سهم اورست در کشتن مادر کمتر از خواهرش الکترا نیست. فروید عشق الکترا را به پدر در کشتن مادر مطرح می‌کند، اما ناهم‌جنس‌کشی نیز در این روایت پررنگ است و در درون این داستان و داستان‌هایی مانند آن میل به ناهم‌جنس‌کشی به چشم می‌خورد؛ به زبان دیگر، فروید عشق و نفرت را در رقابت با هم‌جنس در نظر دارد و نتیجه‌ی آن نیز هم‌جنس‌کشی است. وی می‌گوید: پسر در برابر رقبا، از مادر بی‌وفای خود گلایه‌مند می‌شود (هلر، ۱۳۸۹: ۱۲۲) و در نتیجه در پی نابودی هم‌جنس‌های رقیب است. اما در همان اسطوره ما به قتل مادر اورست برمی‌خوریم، زیرا گاهی مرد یا زن به جای آن‌که به رقبای خود بیندیشد، به این فکر می‌کند که ناهم‌جنس را از میان بردارد تا این همه دشمنی و هم‌جنس‌کشی رخ ندهد. در برخی روایات از جمله مثنوی مولوی آمده است که شخصی مادر خود را که با مردان بسیاری تماس داشت، می‌کشد و از او می‌پرسند که چرا فاسق‌های مادرت را نکشتی؟ در جواب می‌گوید: در این صورت باید مردان بسیاری را می‌کشتم. هم‌جنس‌کشی و ناهم‌جنس‌کشی هر کدام علتی دارد که فروید می‌گوید: میل به محارم ناهم‌جنس و مسأله‌ی رقابت با هم‌جنس و نیز پیداشدن عشق و نفرت در هم‌جنس‌کشی، کشتن هم‌جنس برای عشق به ناهم‌جنس است

و در ناهم‌جنس‌کشی، کشتن خود او برای نفرت از اوست. ناهم‌جنس‌کشی در اسطوره‌ها مردانه است، یعنی مردان هستند که زنان را می‌کشند، اما در افسانه‌ها معمولاً برعکس است؛ زنان مردان را می‌کشند. تسلیمی می‌گوید: «در گذر از جهان افسانه و افسانه‌های مردم گیلان قصه‌هایی را یادآور شدم که زنان و دختران به ناهم‌جنس‌کشی انقلابی دست زده‌اند. افسانه‌ی«حلقه‌ی ازدواج» این‌گونه است. ناهم‌جنس‌کشی زنانه در برابر «عقده‌ی اورست» قرار دارد، اما در افسانه‌ها وارونه‌ی اسطوره‌ها که معمولاً دختران نام ندارند تا ناهم‌جنس‌کشی زنانه به نام‌شان باشد، چه باید کرد؟ من نام این عقده را «عقده‌ی افسانه» گذاشته‌ام. زیرا افزون بر این‌که «افسانه» در ایران نام زنان است، قصه‌های زنانه نیز افسانه نام دارد. از سویی منظومه یا فسانه‌ی نیما نیز نام زن و معشوقی است که در آن گاهی به قصه اشاره می‌شود: "تو یکی قصه‌ای؟" / افسانه: "آریآری"» (۱۳۹۷: ۲۷).

بینامتنیت و ابهام در این‌جا به این صورت است که متنی از افسانه‌ها و اسطوره‌ها در متن حاضر به کار گرفته می‌شود، اما همراه با ابهام‌های بسیار و دال‌های لغزنده که به سادگی نتوان متن گذشته را از آن استخراج کرد. اگر بتوان به سادگی افسانه‌ای را در متنی پیدا کرد، افسانه‌گردانی نیست، بلکه افسانه‌گویی یا افسانه‌گرایی است. چنان‌که درباره‌ی روایات حضرت سلیمان در برابر جغد و زنبور دانا یادآور شدیم، اما در بوف کور این رابطه به سختی یافته می‌شود.

> افسانه‌گردانی به معنی واژگون‌کردن و دگرگون‌ساختنِ افسانه و غیر افسانه و حتی اسطوره در اثر ادبی است به‌گونه‌ای که یادآور افسانه و بینامتنیت آن‌ها باشد. این کار با بازنویسی و بازآفرینی قصه‌ها که گونه‌ای از افسانه‌گرایی است، تفاوت دارد. اسطوره‌گردانی نیز همین کار را انجام می‌دهد، به شرطی که یادآور بینامتنی اسطوره‌ها باشد و همچنین به روایت افسانه‌ای بدل نشده باشد. اگر اسطوره‌ها نیز به روایت افسانه‌ای نزدیک شوند، باز هم افسانه‌گردانی است. ادبیات به‌ویژه شعر، توانایی این کار را دارد، تا آنجا که با دید غیر ژرف‌نگر نمی‌توانیم بسیاری از آثار افسانه‌گردان را دریابیم. تکرار می‌کنم که افسانه‌گردانی، هم افسانه‌ها را با شگردهای فرمالیستی، سمبولیستی و پساساختگرایی و به زبان کریستوا، نشانه‌ای دگرگون می‌کند و هم غیرافسانه‌ها را به افسانه‌ها

نزدیک می‌سازد. در هر حال، نشانه‌هایی از افسانه‌ها چون روایت زنانه، خانگی، زندگی عملی و مانند آن در متن باقی می‌ماند. بنابراین افسانه‌گردانی نه افسانه‌گرایی و نه افسانه‌زدایی است.

به صورت خلاصه می‌توان گفت که افسانه‌گردانی دارای این ویژگی‌هاست:

۱- افسانه را از ناافسانه نشان می‌دهد و هرچه افسانه را مبهم‌تر به نمایش بگذارد، هوشمندانه‌تر است. افسانه‌گردانی گردشی از افسانه‌ها به غیر افسانه و از غیر افسانه به افسانه است.

۲- ابهام و تخیل سمبولیستی و نشانه‌ای دارد. متن آن همیشه باز است و هرچه از آن تفسیر کنند باز جای دارد.

۳- بینامتنیت کریستوایی داشته باشد. بینامتنیت از دیدگاه کریستوا دگردیسی متنی در متن حاضر است (kristeva, 1984: 60) نه تلمیح و نقل‌قول از متنی دیگر. مثلاً چگونه می‌توان گفت که بوف کور هدایت همان قصه‌ی جغد و حضرت سلیمان بدون دگردیسی آن است؟

۴- زنانه بودن افسانه‌گردانی و مردانه بودن اسطوره‌گردانی؛ در افسانه‌گردانی می‌توان از جمله به ناهم‌جنس‌کشی زنانه و در اسطوره‌گردانی به ناهم‌جنس‌کشی مردانه برخورد کرد.

بررسی بوف کور بر پایه‌ی نظریه‌ی افسانه گردانی

تسلیمی در کتاب نفرات نیما و نظریه‌ی افسانه گردانی نیما را مهمترین نویسنده برای افسانه‌گردانی در ایران معرفی کرده است، چرا که نیما درباره‌ی افسانه‌ی«مانلی» می‌گوید: می‌خواسته ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم. (یوشیج، ۱۳۹۰: ۵۲۰).

اما هدایت علاوه بر افسانه‌گردانی، اسطوره‌گردانی نیز کرده است. اسطوره‌گردانی ادامه‌ی همین نظریه‌ی افسانه‌گردانی است، بوف کور نمونه‌های فراوانی در این باره دارد و ما در اینجا تنها به چند مورد آن جهت ارائه‌ی این نوع از نگرش اشاره می‌کنیم.

نمونه‌های اسطوره‌گردانی هدایت از جمله پرسوناژ «بوگام داسی» هندی است که در معبد شیوا که با فالوس ولینگام (نرینگی) در ارتباط است، می‌رقصد. دو برادر که پدر و عموی راوی هستند، عاشق او می‌شوند، پدر که از پیش او را باردار کرده، هم اکنون باید با عمو وارد گودال مارناگ شود و هر که از این دو زنده ماند با او ازدواج کند. عمو می‌ماند و با او زندگی می‌کند. در اسطوره‌های هندی لاکشمی ایزد بانوی توانگری و پیروز بختی است. لاکشمی به سان زنی

که روی گل نیلوفر آبی ایستاده است همسر خدا (ویشنو) می‌شود (نک، خوشدل، ۱۳۷۳: ۴-۱۳۱) و بنابر روایاتی محبوب شیوا نیز بوده است. می‌دانیم که شیوا نماد نرینگی و عشق ورزی است. ویشنو و شیوا در عشق لاکشمی به گونه‌ای یادآور پدر و عموی راوی درباره بوگام داسی است. از سویی لاکشمی با زن اثیری بوف کور نیز همخوانی دارد، باتوجه به این که نام لاکشمی با گل نیلوفر گره خورده و گل نیلوفر خود را باید به پیرمردی زیر درخت سرو هدیه دهد. همچنان‌که لاکشمی بر روی نیلوفری است که در میان او و آب قرار دارد تا در ته آب غرق نشود، پیرمرد نیز آن‌سوی نهر نشسته تا زن اثیری به سوی او سقوط کند و به لکاته بدل شود و نغز آنکه نیلوفر آبی لاکشمی در بوف کور به صورت نیلوفر و نهرآب به نمایش گذاشته می‌شود. این پیرمرد، هم یادآور پدر و عموی راوی است و هم یادآور مردی است که به گونه‌ای لایق این گل نیلوفر نیست، هم چنانکه لایق درخت سروی که زرتشت آن را از بهشت به روی زمین آورده، نیست. زیرا این جزء سخنان فارسی بر زبان نمی‌آورد و با زرتشت در ستیز است.

اسطوره‌های فراوانی در این رمان تنیده شده است که به صورت تودرتویی اسطوره‌گردانی را به رخ می‌کشند. تشبیه بوگام داسی به مار یادآور اسطوره‌ی شیوا نیز هست که شیوا، هم کشنده و هم آفرینشگر است. «مار» از ریشه‌ی mar به معنی مرگ است، در عرب نیز «حیه» به معنی زندگی است. مانند شیوا. بوگام داسی هم در معبد شیوا کار می‌کند. او یک برادر را می‌کشد و برادر دیگر همزادش را زنده نگه می‌دارد و به او زندگی می‌بخشد، زیرا با او زندگی می‌کند. بوگام داسی با کشتن پدر راوی به ناهم‌جنس‌کشی زمانه که ویژگی افسانه‌گردانی است، دست برده است و از سویی هنگامی که راوی به قتل لکاته با گزلیک دسته استخوانی می‌پردازد، به ناهم‌جنس‌کشی که ویژگی اسطوره‌گردانی است، روی آورده است. راوی به جای آن که رقبایش را بکشد، دست به کشتن ناهم‌جنس می‌برد.

دریدگی لب مردان ناظر بر این است که آنان به عضو تناسلی لکاته اندیشیده‌اند. آنها نماد افسانه خرگوش‌اند؛ لوی استروس می‌گوید: خرگوش اندام تناسلی دختری را می‌بیند و حرکتی ناشایسته از خود نشان می‌دهد. دختر با چوب‌دستی خرگوش را می‌زند و بینی‌اش را می‌شکافد. در باورهای عامیانه کسی که به مادینگی بنگرد، فرند او لب دریده می‌شود. (نک، تسلیمی، ۱۳۸۱: ۲۸). لب راوی نیز مانند پیرمردان بوف کور دریده می‌شود و گویی تاوان نزدیکی با لکاته همین است. چنانکه در افسانه‌های دراکولا دریدن گردن رایج است. از سویی پیرمردان

نیز یادآور هیولای فیلم نوسفراتو ساخته فردریش ویلهلم مورنائوست که هدایت آن فیلم را دیده و با آن نیز رابطه‌های بینامتنی برقرار کرده است.

این پیران یادآور شیطان، نیمچه خدا، جاودانگی آنها نیز هستند. آنان که گودال مارناگ را دیده‌اند، هرگز نمی‌میرند. آنها قصابانی هستند که فقط دست به کشتار می‌زنند. بیهوده نیست که گوشت لکاته مانند گوشت گوسفند قصابی به تصویر کشیده می‌شود. راوی بوف کور نیز با کشتن لکاته به نیمچه خدایی و شیطانی می‌رسد. در اسطوره‌ها دیو، خدا شهرت دارد، دیو نیز زمانی خدا بوده است، چنانکه شیطان هم موقعی ایزد و فرشته بود. اکنون سایه راوی مانند شیطانی که در حمام‌ها نقاشی می‌شده بر دیوار افتاده است. سایه‌ای که سر ندارد که خود نشانه مرگ راوی و زندگی همزاد شیطانی اوست. اتورنگ در مقاله‌ی «همزاد او به مثابه خود نامیرا» هم از مرگ انسان سخن می‌گوید و هم از نامیرایی همزادش. صادق هدایت به م. فرزانه می‌گوید: من از این مقاله تاثیر گرفته‌ام.

آنچه بیش از همه در بوف کور به چشم می‌آید، چشم هاست. چشمه‌ای سرزنشگر لکاته که هم اکنون از حدقه در آمده و کور شده است. لکاته کوردل‌تر از آن است که بدون چشم‌هایش چیزی را دریابد، اما راوی کور دل نیست. چشم های راوی مانند بوف کور است و با بستن چشم‌هایش دنیایی برتر را می‌بیند. «سنتی که جغد را پرنده خرد می‌داند، وامدار چشمان تیز خیره کننده و رفتار شبانه بیشتر این‌گونه از پرندگان است، اما این چه بسا به این خاطر است که جغد پرنده آتنا، الهه عقل یونانی است.» (Ferber, 2007: 147). موجودی که فقط با چشم ظاهری به هستی نمی‌نگرد. بی سبب نیست که راوی بوف کور می‌گوید: «چشم‌ها را که می‌بستم دنیایی حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد» (هدایت، ۲۵۳۶: ۶۴). از سوی دیگر، این پرنده در اسطوره‌شناسی رومی به جغد مینروا شهرت دارد که نماد الهه‌ی خرد و دانایی است. نخستین‌بار هگل این تعبیر را در مقام استعارهای برای فیلسوف به کار برد (نک، هگل، ۱۳۹۸: دیباچه)، از آن جهت که این پرنده با آغاز غروب و تاریکی تدریجی هوا به پرواز در می‌آید. هگل نیز فیلسوف دورانی بود که آرمان‌ها و دستاوردهای عصر روشنگری در سایه‌ی خشونت و امیال افسارگسیخته‌ی بشری رو به افول گذاشته بود. به لحاظ بصری این فضای تاریک و کدر علاوه برآنکه با فضای کلی بوف کور همخوان است، یادآور صفحات آغازین داستان نیز هست آنجا که راوی برای نخستین بار تصمیم می‌گیرد خودش را به سایه‌اش معرفی کند. این معرفی

به سایه که در واقع در حکم آغازی برای دانستن و دانا شدن است در فضایی گرگ و میش و تاریک- روشن اتفاق می‌افتد، این نکته را از قرائن متنی می‌توان دریافت، آنجا که به چراغ اشاره می‌کند «من فقط برای سایه‌ی خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است» (همان: ۱۰). راوی بوف کور به مثابه جغدی است دانا که با بستن چشم‌هایش در ناخودآگاهی سیر می‌کند و در دنیای درون به بینایی و دانایی می‌رسد. راوی با این دانایی از همه خنزرپنزری‌ها، قوزی‌ها، رجاله‌ها و گزمه‌ها تفاوت می‌یابد. تفاوت او با دیگران افسانه‌ی جغد را به ژرفاها می‌برد تا از افسانه‌گرایی ساده به افسانه‌گردانی پیچیده‌ای رو آورد. وی در اینجا از جهت بهره‌گیری از عناصر افسانه‌ای افسانه‌گردانی کرده است، اما از این جهت که لکاته را کور دل دانسته، به مردانگی و اسطوره‌گردانی نزدیک شده است، اما عنصر غالب آن بهره‌گیری از افسانه‌هاست.

اسحاق پور در کتاب «بر مزار هدایت» تاثیر بودلر بر هدایت به ویژه بوف کور را بسیار بیشتر از تأثیر او بر شعر نو ایران می‌داند. به گفته‌ی وی تأثیر فضای اندوه‌زده و جهان تیره و تار بودلری بر بوف کور را می‌توان از رهگذر تغییر در حساسیت هنری هدایت و گرایش اساساً شیطانیِ دنیای مدرن مشاهده کرد. «گرایشی که عنصر کهنه را می‌گیرد تا تغییرش دهد، بر هر چیزی انگشت می‌گذارد تا بوی پای مرگ و زوال را در آن نشان دهد، گرایشی که به محض پس زدن حجاب نیازها، چهره‌ی جنایت- و جنایتکار و لاشه‌ی مرده- را می‌بیند و نشان می‌دهد» (اسحاق پور، ۱۳۹۶: ۳۳) از این رو، با اطمینان می‌توان گفت هدایت در بوف کور بیش از همه تحت تأثیر رمانتیسم (سیاه) و سمبولیسم بوده است. به عنوان مثال، بودلر در شعری با عنوان «شباویز» می‌گوید:

به سانِ خدایان بیگانه

به زیر سرپناهِ درختان سرخدار

جغدها کنار هم صف کشیده‌اند

و با چشم سرخ خیره می‌اندیشند

بی جنبش نشسته‌اند

تا زمان اندوه فرا رسد

آن دم که تیرگی

خورشید کم فروغ را می‌راند

رفتارشان به دانا می‌آموزد

در این جهان که آدمی باید

زجنبش و آشوب بیمناک باشد

انسانِ مست از سایه در گذر

هماره این کیفر را به دوش می‌کشد که می‌خواهد از جایی به جای دیگر رود (بودلر، ۱۳۸۴: ۱۰۵-۱۰۶)

مقایسه‌ی فضای کلیِ این شعر و بوف کور حاکی از رابطه‌ای بنیادین و پیوندی عمیق بین آن‌هاست. جدا از نشانه‌هایی مانند جغد، نگاه خیره، اندوه، تیرگی، سایه و ... که در سطح دو اثر جریان دارد، آنچه در لایه‌های پنهان‌تر و عمیق‌تر می‌گذرد مسأله‌ی کیفری است ناگزیر. در شعر بودلر آموزه‌ی جغدها برای آدمی سکون و اجتناب از آشوب جهان است، اما جستجو و تحرک انسانی در تقابل با آن قرار دارد. در اینجا پارادوکسی رخ می‌نماید: جغد که خود نماد دانایی است دانا را به توقف و اندوه فرا می‌خواند، لیکن آدمی برای دانستن است که حرکت می‌کند و تن به جنبش و آشوب می‌سپارد. همزمان حرکت به سمت آگاهی مستلزم تحمل کیفر و پرداخت تاوان است و آن چیزی نیست به جز جستجوی بی پایان، زیرا دانایی را انتهایی نیست و آگاهی از امور همواره به تعویق می‌افتد. اساساً همین دیالکتیک بین سکون و حرکت در بوف کور سبب آفرینش منظومه‌ای از مفاهیم و تصاویر شده است. آرامشی که راوی به دنبال آن است و بی قراری‌ای که در سرتاسر داستان دچارش می‌شود، زن اثیری که برای لحظه‌ای زندگی‌اش را روشن می‌کند و بعد از آن تجربه‌ی زندگی با لکاته در ابدیتی زهرآلود و تاریک، راویای که مدام در حال گفتن است و سایه‌ی ساکت و خاموش، تصویر بهشتیِ دختر، سرو، جوی آب و نیلوفر که با حضور پیرمرد قوزی آلوده می‌شود و تقابل‌های بسیار دیگر که به نظر می‌رسد همگی ناشی از همان دوتاییِ نخستین یعنی سکون و تحرک است. هدایت در بوف

کور در کندوکاوی درونی و بی‌وقفه تا ریِ قدیمِ هزار سال قبل می‌رود و به لحاظ تصویری سرتاسر ادبیات غنایی ایران را در می‌نوردد. وی موازیِ این جستجوی بی‌پایانِ درونی، زخم‌ها و خوره‌های روح را به نمایش می‌گذارد و بدین‌سان کیفرِ این جابجایی را به دوش می‌کشد. با وجود این، آنچه که بوف کور را از شعر بودلر متمایز می‌کند و حتی فراتر می‌برد نوع رابطه‌ای است که بین جغد در مقام نماد دانایی و انسان برقرار می‌کند. جغد در شعر بودلر با آگاهی از شروشور جهان در صدد آموختن نکته‌ای به انسان است، اما در بوف کور این رابطه واژگون شده است، زیرا اولاً جغد وجه دیگری از خود انسان است، سایه‌ی راوی است که روی دیوار خمیده، ثانیاً به نظر می‌رسد اوست که از انسان می‌آموزد و محتوای تلاش راوی را برای دانستن «با اشتهای هرچه تمام‌تر می‌بلعد» (هدایت، ۲۵۳۶: ۱۳). بدین ترتیب بوف کور با در نظر داشتن الهه‌ی عقل یونانی و پرداختن به عمیق‌ترین لایه‌های این اسطوره، از آن اسطوره‌گردانی کرده است.

همان طور که پیشتر اشاره شد، مقوله‌ی نگاه و دیدن در بوف کور بسیار برجسته است و به نوعی با مفهوم بینش اساطیری پیوند دارد. پیشهٔ راوی نقاشی است و نقاشی هنری بصری محسوب می‌شود. هنگامی که تصویر روی جلد قلمدان جان می‌گیرد راوی از دریچه‌ی بالای رف آن را می‌بیند. گویی در کالبد تصویرِ نقاشی شده روحی دمیده شده است. اساساً چشم در بوف کور دریچه‌ای است که رو به سوی دنیای درون و جهان روح دارد، همان روحی که زخم‌های زندگی مثل خوره آن را می‌خورند و می‌تراشند. بعید نیست که این طرز تلقیِ هدایت از چشم و مفهوم نگاه تحت تاثیر مودیلیانی، نقاش و مجسمه‌ساز ایتالیایی بوده باشد. مودیلیانی که خود مجذوب بودلر و نیچه بود دیدگاه ویژه‌ای در مورد چشم‌های زنانه داشت .او چشم‌ها را به عنوان کانونی‌ترین نقطه‌ی چهره همیشه توپُر، محو و با حالت بسته نقاشی می‌کرد. مودیلیانی معتقد بود تنها زمانی می‌توان چشم‌های باز یک زن را نقاشی کرد که بتوان از طریق آن راهی به ژرفای روح او گشود. از این رو در اغلب پرتره‌های وی مردمک‌های چشم غایب است. دغدغه‌ی اصلی راوی بوف کور نیز در اواسط بخش اول داستان نقاشی کردن چهره به ویژه چشم‌های زن اثیری است. راوی بالای جسد زن اثیری که روی تخت قرار دارد چندین بار تصویر وی را روی کاغذ می‌آورد اما هیچ کدام راضی‌اش نمی‌کند، زیرا نمی‌تواند حالت چشم‌های او را به خاطر بیاورد «... ولی چشم‌ها؟ آن چشم‌هایی که به حال سرزنش بود مثل

اینکه گناهان پوزش ناپذیری از من سر زده باشد، آن چشم‌ها را نمی‌توانستم رو کاغذ بیاورم» (همان: ۲۳) تا اینکه ناگهان زن اثیری برای لحظه‌ای چشم می‌گشاید و به صورت راوی نگاه می‌کند. همین یک لحظه کافیست تا راوی چشم‌های او را روی کاغذ نقاشی کند «... حالا این چشم‌ها را داشتم، روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم» (همان: ۲۴) مسأله‌ی چشم و نگاه هر قدر که در بخش اول با روح، رویا و جهان پاک اثیری پیوند دارد، در بخش دوم داستان به طور واژگونه‌ای در ارتباط با جسم، واقعیت عریان و دنیای پر از رجاله و لکاته مطرح می‌شود. در این بخش چشم‌ها دیگر آن نقطه‌ی مرکزی و مقدس چهره نیستند، بلکه صرفاً ابزاری برای نگاه‌های درنده‌اند. از این رو، راوی در حالی که لکاته او را به جای پیرمرد لب شکری گرفته و در او پیچیده بود، بی اختیار گزلیک را «به یک جای تن او» فرو می‌کند «مایع گرمی در مشت من پر شده بود همین‌طور نگه‌داشتم و گزلیک را دور انداختم. دستم آزاد شد به تن او مالیدم، کاملاً سرد شده بود- او مرده بود... جلوی پیه سوز مشتم را باز کردم، دیدم چشم او میان دستم بود و تمام تنم غرق خون شده بود.» (همان:۸۵-۸۶) نهایتاً واپسین تصویری که نصیب چشم‌های راوی می‌شود این است که جلوی آینه ببیند بدل به پیرمرد خنزر پنزری شده است. به این ترتیب، از مجموع مباحث فوق چنین برمی‌آید که تأکید هدایت بر رابطه‌ی روح و چشم از آنجا ناشی شده که او اساساً مفهوم بینش اساطیری را در نظر داشته و توانسته از این مفهوم که بعدها به نوعی با مراحل بیداری عرفانی نیز پیوند یافته، اسطوره‌گردانی کند. زیرا از یک سو، به لحاظ رابطه‌ی راوی با زن اثیری و لکاته در هر دو بخش داستان با ناهم‌جنس‌کشی مردانه مواجه می‌شویم که عنصر غالب اسطوره‌هاست. از سوی دیگر، نتیجه‌ی گذار راوی از بخش اول به بخش دوم، به شکست انجامیدنِ تلاش وی برای دست یافتن به روحی است که می‌توانست زندگی سراسر ظلمتش را دست‌کم برای یک لحظه روشن کند. همچنین تبدیل شدن چشم‌هایی که همه‌ی فروغ زندگی در آن جمع شده بود به مایعی لزج در مشت راوی، نمایانگر هبوطی است که پیامد آن از دست رفتنِ بینش اسطوره‌ایِ مذکور است.

نتیجه گیری

رویکرد هدایت به اسطوره‌ها حاکی از مواجهه‌ی ویژه‌ی او بر پایه‌ی اسطوره‌گردانی است. او معنای بسیاری از نمادهای اسطوره‌ای را از طریق برقرار کردن روابط خاص بین نشانه‌ها دگرگون کرده و وجهی دیگر به آنها بخشیده است. در اسطوره‌گردانی‌های بوف کور یکی از

مبانی اساسی در بینش اساطیری، یعنی مفهوم زمان نیز دستخوشِ تحول شده است. زمان اساطیری از یک سو، زمان ازلی و زمان آغاز همه‌ی وقایع مهم است، از سوی دیگر، نوعی ابدیت دائمی است. از آنجا که در زمان اساطیری، پایان یا انتها همواره به اصل و ابتدا رجوع می‌کند، می‌توان دایره‌ای پیوسته را در نظر آورد که مدام ِگرد خود می‌گردد. مشخصات زمان اساطیری در ابتدای امر با زمان روایی ِداستان هم‌خوان به نظر می‌رسد، اما آنجا که راوی به مثابه‌ی «منِ» آگاه ظهور می‌کند، شکافی در دل این زمان به وجود می‌آید. اساساً اتفاقات داستان در درون همین شکاف روی می‌دهد، به همین دلیل نه تنها هیچگونه وحدت و رجوع به اصلی در قالب بی‌زمانی به وقوع نمی‌پیوندد، بلکه شکست در این زمینه عملاً مفهوم بی‌تاریخی را برجسته می‌کند.

منابع

اسحاق پور، یوسف (۱۳۹۶)، *بر مزار هدایت*، ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران، فرهنگ جاوید.

بودلر، شارل (۱۳۸۴)، *گل‌های رنج*، گزیده‌ی شعر، ترجمه‌ی محمدرضا پارسایار، تهران،هرمس.

تسلیمی، علی (۱۳۸۱)، گذر از جهان افسانه، رشت، چوبک.

---------- (۱۳۹۰)، *بررسی و طبقه بندی افسانه‌های مردم گیلان*، رشت، فرهنگ ایلیا.

---------- (۱۳۹۷)، *نفرات نیما و نظریه‌ی افسانه گردانی*، تهران، کتاب آمه.

خوشدل، گیتی (۱۳۷۳)، «لاکشمی از اساطیر هندو»، *نشریه‌ی کلک*، فروردین و اردیبهشت، شماره‌ی ۴۹-۵۰.

هدایت، صادق (۲۵۳۶)، *بوف کور*، تهران، جاویدان.

هگل،گئوک ویلهلم فریدریش هگل (۱۳۹۸)، *عناصر فلسفه حق یا خلاصه‌ای از حقوق طبیعی و علم سیاست*، ترجمه‌ی مهبد ایرانی‌طلب، تهران، قطره.

هلر، شارون (۱۳۸۹)، *دانشنامه‌ی فروید*، ترجمه‌ی مجتبی پردل، مشهد، ترانه.

یاقوتی، منصور(بیتا)، زخم، بیجا، نشر سپیده.

یوشیج، نیما (۱۳۸۹)، مجموعه‌ی کامل اشعار، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

Ferber, Michael (2007), A Dictionary of Literary Symbols, Cambridge, university press.

Kristeva, Julia (1984), Revolution in Poetic Language, trans. by Margaret Waller, new York, Columbia university press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی