هدایت نابغه یا هدایت سارق: تأملی دوباره در باب بوطیقای روایی *بوف کور*

(بخش نخست)

مؤلف: حسام جنانی

ناشر: سایت ادبیات اقلیت

خرداد ۱۳۹۹

مقدمه

بوف کور جنجالی‌ترین اثری است که در ادبیات داستانی فارسی خلق شده است. بسیار کسان له آن سخن رانده‌اند و افراد پرشماری نیز علیه‌اش گفته‌اند. تعداد زیادی از محققان ادبی ایرانی و غیرایرانی *بوف کور* را بنیان داستان‌نویسی مدرن در ادبیات فارسی می‌دانند. عموماً از این داستان تحت عنوان اثری جهانی و تنها اثر جهانی ادبیات نوین ایران یاد می‌شود. برخی محققان نیز بر آن‌اند که *بوف کور* حتی در میان آثار جهانی ادبیات داستانی مدرن یگانه است و نمی‌توان برای آن همتایی یافت. مثلاً محمود نیکبخت در کتاب خود *بوطیقای بوف کور* دربارهٔ این اثر چنین می‌گوید که «*بوف کور* از حیث کشف تکنیک و بوطیقای روان‌گسیختگی در روایت و کاربرد فرایندهای استعاری در زبان روایی و رمان روان‌شناختی معاصر جهان، تا همین امروز هم از تقدم و ترجیحی کم‌مانند برخوردار است.»[1]

چنان‌که معلوم است، تأکید نیکبخت بر «تقدم» جهانی *بوف کور* و تازه بودن تکنیک‌های روایی به کار رفته در آن است که «ساختاری ویژه را در نثر روایی»[2] پی افکنده‌اند. نیکبخت

---

۱. نیکبخت، محمود، *بوطیقای بوف کور*، تهران: نشر گمان، چاپ اول، ۱۳۹۵، صص ۲۲-۲۳.

۲. همان مأخذ، ص ۲۳.

www.aghalliat.com

فنون روایی به کار رفته در *بوف کور* را حاصل «کشف» صادق هدایت و طرح ابداعی او می‌داند. به تعبیر دیگر، نیکبخت آنچه را که صادق هدایت در *بوف کور* انجام داده است آفرینشی صد در صد خلاقانه معرفی می‌کند که «تا همین امروز هم» نمونه‌ای برای آن در ادبیات جهان یافت نمی‌شود. مبتنی بر این گفته‌ها، خواننده باید *بوف کور* را هم‌ردیف آثاری مانند *اولیس* جیمز جویس یا *مادام دالووی* ویرجینا وولف یا *خشم و هیاهوی* ویلیام فاکنر در نظر بگیرد که به مثابه قله‌های ادبیات مدرنیستی جهان شناخته می‌شوند و به خاطر ابتکارات روایی به کار رفته در آن‌ها مشهورند.

شاهکار دانستن *بوف کور* مختص نیکبخت نیست و دیدگاهی تقریباً عمومی و پذیرفته‌شده، به‌خصوص در میان نویسندگان و پیروان جناح مدرنیستی ادبیات نوین ایران است. فی‌المثل، حورا یاوری، محققی که سال‌هاست در خصوص هدایت و *بوف کور* قلم می‌زند، اخیراً در یادداشتی چنین نوشته است که «*بوف کور*، گذشته از تمام ریزه‌کاری‌های ساختاری و محتوایی که هنوز مورد بحث و گفتگوست... تعریف تازه‌ای از مفهوم من در تقابل با دیگری به دست می‌دهد، [که] نه تنها در ایران، بلکه در جهان ممتاز است.»[1] داریوش آشوری نیز در مقاله *معمای بوف کور* در ستایش این اثر گام در همان راهی می‌گذارد که نیکبخت و یاوری پیموده‌اند. از نظر آشوری *بوف کور*:

> به عنوان یک اثر برجسته ادبی... در ساحت آثار بزرگ ادبیّات جهانی جای دارد و به این مقام شناخته شده است. از این بابت هیچ اثر دیگری در ادبیات مدرن فارسی به پای آن نمی‌رسد. امروز... نوشته‌های دیگر هدایت، تنها از نظر پژوهش تاریخی و یا «هدایت‌شناسی» بازخواندنی هستند، امّا *بوف کور* همچنان به عنوان ادبیات، به آبرومندترین معنای کلمه، خواندنی و بازخواندنی‌ست.[2]

---

۱. یاوری، حورا، "افسون *بوف کور* و خیل مریدان"، ماهنامه *اندیشه پویا*، شماره ۵۳، مهر ۱۳۹۷، ص ۱۲۸.

۲. آشوری، داریوش، *معمای بوف کور*، وبسایت رسمی ماشاءالله آجودانی، ۲۲ اردیبهشت ۱۳۸۶. www.ajoudani.com

بوف کور، چه به لحاظ ساختاری و چه به لحاظ محتوایی، واجد ریزه‌کاری‌های فراوان و به لحاظ دارا بودن معناهای بلند، چنان ژرف پنداشته می‌شود که شخصی مانند محمد یوسف قطبی را وادار می‌کند در ابتدای کتاب خود، *این است بوف کور*، که حاصل «ده سال غور و بررسی» او در باب این اثر بوده است، متواضعانه تصریح کند که «صادقانه اعتراف می‌کنم... به هیچ وجه چنین ادعایی مطرح نیست که تمام مطالب کتاب را فهمیده باشم و طبعاً انتظار دارم که سروران ادب راهنمایی‌های لازم را بفرمایند و از اشتباهات و نارسایی‌های جزئی با دیده اغماض بگذرند.»[1]

برای اهالی اقلیم ادبی ایران، ژرفای هنری *بوف کور* دارای چنان کششی است که حتی نقّادی پرمطالعه و نویسنده‌ای پرتجربه مانند رضا براهنی را نیز به کام خود کشیده است:

> در ادبیات روایی ما *بوف کور* مقام برجسته‌ای دارد. صرف‌نظر از موقعیت خاص تاریخی آن به عنوان نخستین رمان فارسی، اهمیت و مقام بالاتری نیز دارد که مدیون اجرای هنری کتاب است. این اجرای هنری از عمق و به‌شدت تمام، به رخ کشیده شده است و از چنان قدرتی برخوردار است که ما همه به عنوان خواننده به میدان جاذبه آن کشیده می‌شویم و بهت و حیرت و کشش ما به درون نیروی جادویی کتاب چنان قوی است که قدرت‌های انتقادی ما کُند می‌شود. کرختی ناشی از لذت هنری به ما اجازه انتقاد نمی‌دهد، حتی در بازخوانی‌های چندباره آن نیز تنها مخاطب هنری باقی می‌مانیم. افسون عمیق و گسترده و خیال‌انگیز آن نمی‌گذارد زهری را که در کام ما چکانده می‌شود، احساس کنیم.[2]

---

۱. قطبی، محمد یوسف، *این است بوف کور*، تهران: انتشارات زوار، چاپ دوم، ۲۵۳۶، ص ۳.

۲. براهنی، رضا، "بازنویسی بوف کور"، مجله *بایا*، شماره ۱۰، ۱۱ و ۱۲، ۱۳۷۹، ص ۸.

رضا براهنی در نقد خود بر *بوف کور* آن را «اثری جادویی» خطاب، و برخلاف هوشنگ گلشیری در «سی سال داستان‌نویسی»، اعلام می‌کند که هیچ «نقصی» بر این اثر وارد نیست و از این رو کار خود را در «بازنویسی» *بوف کور* صرفاً تشریح این اثر «کامل» می‌خواند. او نقصان *بوف کور* را از جنس «جهانی مخفی» و «غارهای خفته و کمین‌کرده» اعلام می‌کند که باید کشف و تعریف شوند. از نظر براهنی، *بوف کور* اثری است که «انگار برای سراسر زمان‌ها و مکان‌ها نوشته شده، چراکه اجزای به هم پیوسته آن کلی را تشکیل می‌دهند که انگار به نحوی خدشه‌ناپذیر تا ابد ادامه می‌یابد و نه تنها فساد نمی‌پذیرد، بلکه از آن، خلع نوع و یا نوع‌زدایی هم نمی‌توان کرد.»[1]

از طرفی، برخوردی که نویسنده‌ای مانند هوشنگ گلشیری با *بوف کور* می‌کند نیز از روی حیرت و تا حدی گمگشتگی در طرح آن است. گویی او هم، علی‌رغم انتقاداش بر ناقص بودن *بوف کور*، مقهور نبوغ و اقتدار هنری هدایت شده است:

> طرح *بوف کور* به این روشنی نیست و هرچند می‌دانیم که زمان وقوع حادثه اصلی آن تنها یک شب و یا دو شب بیشتر نیست، اما گفتن اینکه هدایت در *بوف کور* توالی منظم زمان را به هم زده است هیچ گرهی را نمی‌گشاید. راستی هدایت چگونه توانسته است دنیای بدین‌گونه شاعرانه و پیچیده و در عین حال وحشت‌انگیز بیافریند؟[2]

«گمگشتگی» گلشیری در دنیای «وحشت‌انگیز» *بوف کور* از آنجا معلوم می‌شود که از «طرح *بوف کور* به این روشنی نیست» تنها چند صفحه بعد به «طرح *بوف کور* با همه پیچیدگی‌هایش

---

۱. همان مأخذ، ص ۱۰.

۲. گلشیری، هوشنگ، *باغ در باغ*، تهران: نیلوفر، چاپ سوم، ۱۳۸۸، ص ۲۱۴.

ساده است»[1] می‌رسد و همین حیرانی است که سبب می‌شود محمود نیکبخت در کتاب خود از گلشیری و شیوه برخورد او با داستان هدایت انتقاد کند.

شهرتی که *بوف کور* در تاریخ ادبیات ایران کسب کرده چنان غیرعادی است که خالق آن را همچون شخصیت‌های اسطوره‌ای جلوه‌گر می‌کند. مصطفی فرزانه در کتاب خود، *آشنایی با صادق هدایت*، در این مورد چنین می‌نویسد:

> در سیر تاریخی جوامع، موقعیت‌های حساسی پیش می‌آید که فردی، به علت داشتن مختصات استثنایی، مشهور می‌شود. نه تنها مشهور می‌شود، بلکه به اندازه‌ای ذهن‌ها را به خود جلب می‌کند که اطرافیان دور و نزدیکش درباره او افسانه‌ها می‌سازند و به مرور زمان این افسانه‌ها جایگزین زندگی آن فرد می‌گردد. چنین موقعیت‌های ممتازی بسیار نیست و افرادی که از آنها برخوردار می‌شوند انگشت‌شمارند. زیرا کسانی شایسته شهرت پایدار هستند که آثار بدیع و شاید نبوغ‌آمیزی از خود بر جای می‌گذارند و برخوردشان با پیش‌آمدهای غیرمعمولی اتفاقی نیست. صادق هدایت نمونه‌ای از چنین افراد برگزیده است.[2]

شهرت افسانه‌ای و غیرمعمول فوق که فرزانه از آن می‌گوید از محدوده ایران نیز فراتر رفته و سبب شده که حتی ایران‌شناسان غیرایرانی نیز از آن سخن بگویند. مایکل هیلمن استاد مطالعات فارسی دانشگاه تگزاس در یک سخنرانی که در ۲۱ نوامبر ۱۹۹۷ در مؤسسه ایران‌شناسی دانشگاه پاریس ایراد شده است نظر خود را در این خصوص این‌گونه ابراز می‌کند:

> *بوف کور*، یکی از بحث‌برانگیزترین آثار ادبی در طول تاریخ هزار و صدساله ادبیات فارسی به شمار می‌آید و در دوره حاضر نیز ادبای ایرانی‌تبار بیشتر در باب *بوف کور*

---

۱. همان مأخذ، ص ۲۲۶.

۲. فرزانه، بهمن، *آشنایی با صادق هدایت*، چاپ پاریس، ۱۹۸۸، صص ۱۱-۱۲.

می‌گویند و می‌نویسند تا هر موضوع دیگری مربوط به فرهنگ ادبی ایران معاصر. منتهی در بیشتر... مباحث در زمینه *بوف کور* در حین تمجید یا تکفیر مؤلف و تفسیرهای فضل‌فروشانه و روشنفکرانه از کتاب، متن *بوف کور* به عنوان سلسله بسیار دقیق و مشخصی از واژه‌ها و تصاویر و عملیات و حرف‌های بسیار عجیب و غریب گاهی فراموش می‌شود.[1]

تأکید فراوان نیکبخت در *بوطیقای بوف کور* بر «متن» این داستان، آن هم نه متن چاپی آن، بلکه متن دستنویسش، از همین «فراموشی» مد نظر هیلمن ناشی می‌شود:

در ادبیات معاصر فارسی، درباره هیچ اثری به اندازه *بوف کور* تحلیل و تفسیرهای گوناگون منتشر نشده است. این گونه آثار اما همواره از یک کمبود اصلی آسیب دیده‌اند. اغلب آنها بر اساس رویکردها و پیش‌فرض‌های ذهنی به تحلیل *بوف کور* روی آورده‌اند... *بوف کور* یک داستان بلند است. روایتی که تمامی آن نتیجه «تک‌گویی» درونی راوی است. همه ویژگی‌های *بوف کور* نیز حاصل زبان و ذهن همین راوی است. مگر بدون خوانش تدقیقی روایت و شناخت ویژگی‌های برجسته و عوامل مسلط بر متن می‌توان به بوطیقای *بوف کور* و چگونگی تکنیک و ساختار آن دست یافت؟[2]

به رغم هرآنچه که تا بدین‌جا گفته شد، سؤالی که لاجرم برای خواننده پیش خواهد آمد این است که پس چرا *بوف کور*، علی‌رغم تمام ژرفا و تازگی و خصائص منحصربه‌فردش که از قرار معلوم در سایر آثار شاخص جهانی نیز یافت نمی‌شوند، نه در زمان انتشار و نه تاکنون که نزدیک به یک قرن از انتشار آن می‌گذرد، جایگاه خاصی در ادبیات جهانی نیافته و همچنان در

---

۱. هیلمن، مایکل، "بوف کور هدایت"، مجله *ایران‌شناسی*، سال دهم، ص ۲۸۷.

۲. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۱۲.

میان خوانندگان ادبیات جدی در جهانِ غیرایرانی اثری گمنام است؟ این پرسش زمانی اهمیت بیشتری می‌یابد که بدانیم *بوف کور* دو سال پس از مرگ هدایت به زبان فرانسه و هشت سال پس از مرگش به زبان انگلیسی ترجمه شد و بنا به گفته جهانگیر هدایت در کتاب *مجموعه اسناد در پاریس: صادق هدایت*، تاکنون ۳۱[۱] زبان دیگر نیز به این دو زبان افزوده شده است. قاعدتاً *بوف کور* به خاطر دارا بودن تمام محسنات فوق می‌بایست همچون هر شاهکار دیگری توجهِ نه فقط منتقدان و محققان دانشگاهی،[۲] بلکه خوانندگان غیرایرانی را نیز در سطحی وسیع به خود جلب می‌کرد، اما چنین نشد، چرا؟ پاسخ هیلمن به این پرسش جالب است:

> تزم این است که تار و پود کلمات و عبارات و صحنه‌ها و داستان‌های *بوف کور* و ساختار کتاب به عنوان یک واحد و اثر ادبی به طور نامحدودی ناشی از فرهنگ ایران می‌باشد که بدون تفسیر ماهیت ایرانی کتاب، من‌جمله جنبه‌های فرهنگی زیبایی‌شناسی آن شاید انتقال تجربه تخیلی و ادبی از نویسنده به خواننده و قدردانی خواننده از هنرمندی نویسنده صورت نگیرد و لذت ادبی از خواندن کتاب دست ندهد. [۳]

آن‌چنان‌که معلوم است و از نقل‌قول پیشین هیلمن نیز برمی‌آید، او برای *بوف کور* ارزش ادبی بالایی قائل است و ناشناخته ماندن آن را در ادبیات جهانی، نه به خاطر ضعف خلاقیت و ارزش هنری آن، بلکه ناشی از این مسئله می‌داند که این اثر بیش از حد «ایرانی» است. اما آیا واقعاً

---

۱. هدایت، جهانگیر، *مجموعه اسناد در پاریس، صادق هدایت*، گردآوری و تدوین: جهانگیر هدایت، تهران: کتابسرای میردشتی، چاپ اول، ۱۳۹۹، ص ۱۱۱.

۲. امر مسلم این است که *بوف کور* در میان خواننده عام غیرایرانی اثری ناشناخته است و افراد غیرایرانی نیز که از آن سخن به میان آورده‌اند یا متن آن را به زبان‌های دیگر ترجمه کرده‌اند، از جمله خود هیلمن، اغلب اساتید دانشگاهی مطالعات فارسی یا ایرانشناسانی بوده‌اند که حوزه تخصصی فعالیت آنها ادبیات و فرهنگ و تاریخ ایران بوده است.

۳. هیلمن، همان مأخذ، ص ۲۸۸.

این‌گونه است؟ آیا می‌توان *بوف کور* را اثری دانست که افراط‌کاری مؤلف آن در استفاده از عناصر فرهنگ ایرانی آن را از چشم جهانیان دور نگه داشته است؟ به نظر نمی‌رسد که بتوانیم دلیل این ناشناختگی را صرفاً ناشی از ایرانی بودن افراطی *بوف کور* بدانیم. این‌گونه باشد، انبوهی از بزرگ‌ترین آثار ادبی جهان نمی‌بایست در فرهنگ‌ها و جوامعی غیر از جامعه خود شناخته می‌شدند. یک مثال خوب، *رباعیات خیام* است که اتفاقاً خود صادق هدایت نیز علاقه فراوانی به آن داشت و در موردش قلم زده بود. نامعقول است اگر بگوییم *بوف کور* ایرانی‌تر از *رباعیات خیام* است و علاوه بر این، *رباعیات خیام*، کتاب شعر است نه داستان، و بسیارند کسانی که معتقدند ترجمه شعر و «انتقال تجربه تخیلی و ادبی» شعری به زبانی دیگر غیرممکن است و با این حال می‌بینیم که جهانی‌ترین اثر تاریخ ادبیات ایران همین *رباعیات خیام* است. به علاوه، محققان دیگری نیز بوده‌اند که اثر هدایت را نه نمونه‌ای منحصربه‌فرد از هنر شرقی یا ایرانی، بلکه داستانی پیرو سنن «غربی» دیده‌اند. مایکل بیرد از جمله این محققان است که در کتاب خود *بوف کورِ هدایت به مثابه رمانی غربی* در این خصوص چنین اظهار نظر می‌کند:

> رمان‌هایی که خارج از سنن ما قرار دارند اغلب به مثابه نمایندگانی از فرهنگ خود، سفیرانی برای هویت ملی خاصی، فرض می‌شوند که راه دسترسی به یک اسلوب ملی منحصر به‌فرد را در اختیارمان می‌گذارند. این عادتی مطالعاتی‌ست که امیدوارم از آن **حذر کرده باشم**... من بر مشارکت هدایت در یک نظام **زیبایی‌شناختی بین‌المللی** اصرار دارم. این امر *بوف کور* را همچون حاشیه‌ای بر سنت ما جلوه‌گر می‌سازد، آیینه‌ای که فرهنگ غربی دگردیسی خود را در آن مشاهده می‌کند. علاوه بر عناصر بسیاری که از *بوف کور* یک اثر هنری غیرعادی می‌سازند، طراحی آن است که **انگاره ادبیات ملی را زیر سؤال می‌برد**.[۱]

---

۱. Beard, Michael. *Hedayat's Bind Owl as a Western Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2016. pp. x-xi. [تأکید از نگارنده]

بنابراین، به نظر می‌رسد استدلال هیلمن، که از قضا استدلال گروهی نه‌چندان کم‌شمار از هواداران هدایت و *بوف کور* نیز هست، آن‌قدرها به کار تبیین چرایی ناشناخته ماندن *بوف کور* در جهان غیرایرانی نیاید. اگر چنین باشد، که به‌تدریج در این دفتر خواهیم دید چنین است، پس باید دلایل دیگری برای این مسئله بیابیم.

اما تاریخچه نقد *بوف کور*، سوای تمام تعریف‌ها و تمجیدهایی که گاهی شدیداً حالت مبالغه‌آمیز به خود می‌گیرند، رُخ دیگری نیز دارد که روی آن عبارت ذیل ضرب شده است: سرقت ادبی.

یکی از موارد بسیار جنجالی که چند سال پیش مطرح و تا مدتی بحث داغ محافل ادبی شد، تشابه کلمه به کلمه بخش‌هایی از *بوف کور* با نوشته‌های شاعر و نویسنده آلمانی راینر ماریا ریلکه بود. علی عبداللهی، مترجم شناخته‌شده آثار آلمانی، ماجرا را این‌گونه بیان کرد:

> چند خط از بوف کور، عیناً مشابه نوشته «راینر ماریا ریلکه» در کتاب «یادداشت‌های مالده لائوریس بریگه» است... خود بنده نیز در کتابی که سال ۷۸ با نام «ویژه ریلکه»... ترجمه کردم، موضوع را شرح دادم... علاوه بر آن، در کتاب «جمالزاده، سرچشمه داستان کوتاه معاصر فارسی» نوشته «کوئی پرز» نیز به موضوع اشاره شده و گفته شده است: «۷ سطر از بوف کور که چندان ربط منطقی هم به کل اثر ندارد، عیناً ترجمه از ریلکه است و معلوم نیست این موضوع به چه دلیل اتفاق افتاده است.» البته این چند سطر تأثیری در روند داستانی بوف کور ندارد و حتی لحن کتاب را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد. این سرقت ادبی محسوب نمی‌شود و من آن را انتحال می‌نامم. به نظرم هدایت پیش از آن، این بخش را خوانده و جایی یادداشت کرده یا در ذهن سپرده است. بعد از آن، بر اثر مرور زمان

فراموش کرده است که این جمله‌ها از خودش نیست و آن را در بوف کور انعکاس داده است.[1]

«انتحال» یعنی سخن کس دیگری را به گونه‌ای به خود منسوب کنیم که تلقی اصالت کند. از طرفی، شاید عبداللهی تا حدی محق باشد که انتحال را با سرقت ادبی متفاوت بداند، چون در انتحال، دخالت عامل ناخودآگاه نیز محتمل است و عبداللهی نیز از همین احتمال در تبرئه کردن هدایت بهره می‌جوید. در هر حال، از دید او کار صادق هدایت از نوعی فراموشی ناشی شده و عمدی در کار نبوده است. به همین دلیل، عبداللهی در پاسخ این سخن مصاحبه‌کننده که «با تمام این احوال بازگویی عینی چند جمله، می‌تواند منتقدان را به این فکر بیندازد که تعمدی در کار بوده است» چنین می‌گوید:

> سرقت ادبی زمانی اتفاق می‌افتد که اندیشه یا ساختاری را به عمد از کتاب دیگری وارد اثر خود کنید، به‌طوری که کل اثر تحت‌الشعاع قرار گیرد. اگر قصدی در کار نباشد یا آن بخشی که شبیه اثر دیگری است اهمیت اساسی در اثر نداشته باشد، مسأله خود به خود منتفی است. از طرف دیگر، وقتی مخاطب از خواندن یک اثر دچار این حس نشود که این موضوع را جای دیگری نیز دیده است، سرقت اصلاً معنا پیدا نمی‌کند. اعتبار و شهرت بوف کور به هیچ وجه وابسته به این چند سطر نیست و می‌توان آن را یک اثر اصیل دانست.[2]

ماجرا اما ادامه یافت و کسان دیگری نیز که از حامیان صادق هدایت بودند و هستند، مجبور به موضع‌گیری شدند، از جمله محمد بهارلو، نویسنده و منتقد ادبی سرشناس:

---

۱. عبداللهی، علی، *هدایتِ فراموشکار یا هدایتِ سارق*، خبرگزاری *جام جم*، ۲۶ شهریور ۱۳۹۰. www.jamejamonline.ir

۲. عبداللهی، همان مأخذ.

ابتدا بگویم که این به هیچ‌وجه مطلب تازه‌ای نیست. اولین بار، یعنی درست ۶۰ سال پیش، شاید کمی پیش از خودکشی هدایت، فرخ غفاری با نام مستعار آذرگون یک سلسله مقاله زیر عنوان «تاریخچه مختصر سینمای جهان» در ماه‌نامه «ستاره صلح» منتشر کرد که در آن به تأثیرپذیری هدایت از سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و شباهت‌های تصویری «بوف کور» با فیلم‌های «مطب دکتر کالی‌گاری»... و «نوسفراتو ـ سمفونی وحشت»... و «خون یک شاعر»... اشاره کرد... اما موضوع شباهت‌های یادداشت‌های ریلکه با «بوف کور» را اول‌بار منوچهر مهندسی در مقاله‌ای که به زبان انگلیسی نوشته بود، پیش کشید... مهندسی در سال ۱۹۷۱ میلادی... مقاله خود را در آمریکا منتشر کرد و چند سال بعد از آن، فرزین یزدان‌فر مقاله او را به فارسی ترجمه و منتشر کرد... چنان که اشاره کردم، موضوع برداشت‌ها فقط محدود به اثر ریلکه نیست. در کتابی که حسن قائمیان، در اواسط دهه ۳۰ شمسی، با عنوان «نظریات نویسندگان بزرگ خارجی درباره صادق هدایت» ترجمه کرده است، به ادعای تعدادی از آن نویسندگان ـ که عموماً فرانسوی و سوررئالیست هستند ـ هدایت، به‌ویژه در «بوف کور»، شدیداً متأثر از نویسندگان و شاعرانی مانند ژرار دونروال، بودلر و کافکاست. البته این تأثیرپذیری، چه مستقیم و چه غیرمستقیم، از لحاظ آن نویسندگان امری کاملاً طبیعی است و ابداً هیچ‌یک از آن‌ها به تعریض از آن یاد نمی‌کند... بنابراین شباهت میان کتاب «دفترهای مالده لائوریس بریگه» و متن «بوف کور»... در کیفیت نگاه دو نویسنده است؛ گیرم شباهت میان این دو متن را در مواردی نمی‌توان صرفاً تصادفی دانست... این شباهت‌ها حدود چهار یا پنج بند (پاراگراف) می‌شود که البته در متن پراکنده‌اند و گمان نمی‌کنم جمعاً از دو صفحه بیش‌تر بشوند. ظاهراً مهم‌ترین آن‌ها، که اغلب هم به آن استناد می‌شود، همان بند مربوط به استفاده آدم‌ها از کثرت چهره یا انواع صورتک‌هاست. این را هم برای علاقه‌مندان این بحث اضافه کنم که هدایت بر اساس همین مایه، داستان «صورتک‌ها» را نوشته که در کتاب «سه قطره خون» چاپ شده است، البته چهار پنج سال قبل از آن که «بوف کور» را منتشر کند... لابد می‌دانید آن‌چه از آن به

«سَرَقات ادبی» تعبیر می‌کنند، بخشی است مربوط به نقد ادبی که در تاریخ ادبیات سابقه دیرینی دارد. بسیاری از مشاهیر ادبی جهان مانند ویرژیل، سوفکل، شکسپیر، مولیر و گوته را به سرقت مضامین و آثار دیگران متهم کرده‌اند. در ادب گذشته ما نیز آن‌چه به آن عنوان «انتحال» داده‌اند، یعنی سخن دیگری را به خود بستن، یا کلام و شعر دیگری را بدون تغییر لفظ یا معنی به خود نسبت دادن، همواره موضوع داغ مباحثات و کش‌مکش‌های دور و دراز ادبی بوده است. اجازه بدهید این پرسش شما را با این کلام گوته خاتمه بدهم: نویسندگان و شاعران بزرگ توفیق و عظمت خود را همواره مرهون بهره‌هایی هستند که از پیشینیان خود گرفته‌اند، آن‌ها ناگهان از زمین سربرنیاورده‌اند؛ بلکه در اعصار کهن و بهترین‌هایی ریشه دارند که پیش از آن‌ها انجام یافته است... متن‌های ادبی، نظیر «بوف کور»، از تخیل ابداع‌کنندگان‌شان فراتر می‌روند. این فراروی، به‌مقدار فراوان، محصول ساختار یا کلیت متن ادبی است؛ محصول درهم‌آمیزی و ترکیب خلاقانه عناصری است که صورت اثر ادبی را می‌سازد. طبعاً صورت ادبی شامل معنی و از جنس آن نیز هست، و اغلب تعابیری از آن حاصل می‌شود که چه بسا از ذهن خود آفریننده‌اش هم نگذشته باشد. بنابراین قطعات پراکنده یک متن به خودی خود، هویت اثر ادبی را نمی‌سازند. طبیعی است که آن‌چه هدایت از ریلکه وام گرفته، نمی‌تواند خالی از اهمیت باشد؛ اما اهمیت خود را نه از استقلال آن بندها، بلکه از کیفیت هدایت‌شده آن‌ها در متن جدید می‌گیرند، یعنی در ساختاری که «بوف کور» نام دارد.[1]

برخلاف عبداللهی، بهارلو بین انتحال و دزدی ادبی فرق چندانی قائل نیست، اما اختلاف نظر او و عبداللهی در این خصوص چندان اهمیتی ندارد. قسمت مهم سخنان او آن‌جاست که می‌گوید:

---

۱. بهارلو، محمد، *پاسخ محمد بهارلو به اتهام سرقت ادبی صادق هدایت*، خبرگزاری *ایسنا*، ۷ آذر ۱۳۹۰. www.isna.ir [تأکید در متن اصلی]

«طبیعی است که آنچه هدایت از ریلکه وام گرفته، نمی‌تواند خالی از اهمیت باشد؛ اما اهمیت خود را نه از استقلال آن بندها بلکه از کیفیت هدایت‌شده آن‌ها در متن جدید می‌گیرند، یعنی در ساختاری که *بوف کور* نام دارد.» این قسمت از سخنان بهارلو با این بخش از کلام عبداللهی که «سرقت ادبی زمانی اتفاق می‌افتد که اندیشه یا ساختاری را به عمد از کتاب دیگری وارد اثر خود کنید، به طوری که کل اثر تحت‌الشعاع قرار گیرد» هماهنگ است.

استدلالی که بهارلو و عبداللهی به آن متوسل شده‌اند، سوای آنکه بتوانیم آن را برای دفاع از *بوف کور* به کار بگیریم یا نه، محکم و استوار است و خللی بر آن وارد نیست و با استفاده از آن می‌توان برخی از آثاری را که سعی کرده‌اند *بوف کور* را سرقت ادبی جا بزنند نقد و رد کرد. از جمله این کارها کتاب *حقیقت بوف کور* از محمدرضا سرشار است که نویسنده در آن با اصرار و عجله تمام از همان ابتدا کوشیده است شباهت بین تعدادی از صحنه‌های *بوف کور* با برخی از صحنه‌های آثار پیشینی را تحت عنوان سرقت ادبی معرفی کند.

سرشار در فصلی از کتاب خود که «منابع و مآخذ ادبی *بوف کور*» نام دارد، از داستان‌های برخی از نویسندگان معروف اروپایی و آمریکایی صحنه‌های متعددی را نقل کرده و شباهت آنها را با بعضی از صحنه‌های *بوف کور*، بدون آنکه به مضمون و محتوای این داستان‌ها اشاره‌ای بکند، دلیلی بر سرقتی بودن اثر هدایت دانسته است. مثلاً با اشاره به وجود «شباهت‌های حیرت‌انگیز» بین صحنه‌هایی از *بوف کور* و صحنه‌هایی از داستان *ماجرای دانشجوی آلمانی* از واشینگتن ایروینگ چنین نتیجه می‌گیرد که اگر «این اقتباس اساسی»[1] زودتر کشف شده بود «چه بسا جامعه ادبی ما، با تصویری متفاوت از هدایت روبه‌رو بود.»[2] بماند که سرشار تفاوتی بین اقتباس و سرقت ادبی قائل نشده است و این نیز یکی دیگر از اشکالات سخن اوست.

---

۱. سرشار، محمدرضا، *حقیقت بوف کور، نقدی متفاوت بر بوف کور شاخص‌ترین اثر صادق هدایت*، تهران: کانون اندیشه جوان، چاپ دوم، ۱۳۸۷، ص ۴۹.

۲. همان مأخذ.

شباهت مد نظر سرشار این است که گوتفرید ولفانگ، دانشجوی آلمانی داستان ایروینگ که در عصر انقلاب فرانسه در پاریس زندگی می‌کند و علاقه زیادی نیز به زیبایی جنس مؤنث دارد، در یک شب بارانی در حال برگشت به خانه متوجه «شبح سایه‌مانندی» می‌شود که «در پای پله‌هایی که به چارچوب در منتهی می‌شد چمباتمه زده بود.»[1] این شبح دختری است که به دلیلی نامعلوم جلوی در خانه ولفگانگ نشسته است. ولفانگ دخترک «سیاه‌پوش» را به آپارتمان خود می‌برد و چون به این گمان می‌افتد که پیش از این او را در رؤیاهای خود دیده است و عشق به او را در قلب خود احساس می‌کند، در همان شب تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند و قصد خود را با دخترک در میان می‌گذارد و دختر نیز با درخواست او موافقت می‌کند. روز بعد اما که به خانه بازمی‌گردد با جسد دخترک روبرو می‌شود. مأموران پلیس به خانه او می‌آیند و از دیدن جسد دختر به شدت تعجب می‌کنند. وقتی ولفانگ علت تعجبشان را می‌پرسد، مأموران به او اطلاع می‌دهند که انقلابیان دختر را روز قبل گردن زده بودند. ولفانگ که از پیش نیز مبتلا به حالاتی مالیخولایی بوده است با شنیدن این خبر گمان می‌برد که یک دیو از طریق جسد دخترک قصد تسخیر او را داشته و سرانجام نیز عقل خود را از دست می‌دهد و در یک دیوانه‌خانه جان می‌سپارد. در انتهای داستان نیز متوجه می‌شویم که کل داستان را کسی روایت کرده که ماجرا را در همان دیوانه‌خانه از خود ولفانگ شنیده است.

از قرار معلوم، سیاه‌پوش بودن دختر، علاقه بیش از حد ولفانگ به جنس مؤنث، شباهت بین صحنه ملاقات ولفانگ و دختر سیاه‌پوش با صحنه مشابه در *بوف کور*، سرنوشت نهایی دختر و شباهت‌هایی از این دست، سرشار را به این نتیجه رسانده که هدایت اثر خود را، یا حداقل بخش‌هایی از آن را، با «اقتباس» از داستان واشینگتن ایروینگ نوشته است و از همین رو آن را سرقت ادبی می‌شمارد. آنچه سرشار به آن توجهی نمی‌کند این است که هیچ‌گونه ربط مضمونی بین داستان *بوف کور* و *ماجراهای دانشجوی آلمانی* وجود ندارد و اشاره به شباهت‌هایی چند

---

۱. همان مأخذ، ص ۵۰.

که بین صحنه‌هایی از دو داستان دیده می‌شود به هیچ‌وجه راه مطمئنی در جهت اثبات وقوع سرقت ادبی در *بوف کور* نیست.

داستان ایروینگ بیش از هر چیز دیگری منعکس‌کننده فضای روانی ملتهب، آشوب‌های اجتماعی و قتل و کشتارهای عصر انقلاب فرانسه است که این کشور را بدل به حمام خون کرده بود و تأثیری ویران‌گر بر ذهن و روان مردمان فرانسه در آن برهه تاریخی بر جای گذاشته بود. در داستان ایروینگ، در تناقضی هجوآلود با فضای حاکم بر داستان و طرز تفکر مالیخولیایی ولفگانگ، به سلطه «الهه خرد» بر فرانسه آن عصر اشاره می‌شود و از قضا ولفانگ نیز به نام «خرد و افتخار» از دخترکی که تنها چند ساعت پیش با او آشنا شده و علی‌الظاهر شب قبل اعدام شده است، درخواست ازدواج می‌کند. اینکه چطور می‌توان مضمون این داستان را به *بوف کور* ربط داد سؤالی‌ست که خود سرشار باید به آن پاسخ بدهد. در واقع، تنها اثری که کتاب‌هایی مانند *حقیقت بوف کور* دارند این است که کار را برای محققانی که قصد دارند به طور جدی به موضوع تحت مناقشه بپردازند سخت می‌کنند و جالب این است که خود سرشار نیز در کتاب خود به این مسئله اشاره کرده است:

> نقد متفاوت اثری که در طی قریب به هفتاد سالی که از انتشار اولیه آن می‌گذرد، ده‌ها بار، با کج و بدفهمی و مبالغه‌های شگفت، از سوی برخی از مشهورترین چهره‌های ادبی داخلی و خارجی، مورد – به اصطلاح – نقد و تفسیر و تأویل و ستایش قرار گرفته، و این نوشته‌ها، خود به خود، قالبی غیرواقعی – همچون یک تابو – از آن اثر، در ذهن‌ها ایجاد کرده‌اند، حقیقتاً کاری دشوار است. زیرا در این قبیل موارد، زحمت چنین منتقدی، چیزی حتی فراتر از مضاعف می‌شود. چه او، در حین ارائه نقد خود، ناگزیر است ذهن مخاطبان خویش را هم، از غلط‌آموزی‌های منتقدان پیشین پاک کند. [1]

۱. همان مأخذ، ص ۱۳.

سرشار، برخلاف آنچه که خودش گمان کرده، با انتشار کتاب «حقیقت...» مانعی جدی بر سر راه کشف حقیقت *بوف کور* پدید آورده است. این کتاب بیش از آنکه اثری تحقیقی باشد به محملی برای ابراز کینه‌های جناحی-سیاسی (بلای مهیبی که نقد ادبی در ایران امروز گرفتار آن است) بدل شده است و از این رو مصداق بارز همان «غلط‌آموزی‌های منتقدان پیشین» است که در خصوص موضوع تحت بررسی سدی ذهنی برای خواننده به وجود می‌آورند و اثر کارهای تحقیقاتی جدی و مسئولانه پسینی را نیز از بین می‌برند. کاری که سرشار در کتاب خود کرده است، علاوه بر اینکه کمکی به شکستن تابوی *بوف کور* و اسطوره‌زدایی از آن نمی‌کند، به هیچ‌وجه «متفاوت» نیست. همان‌طور که بهارلو نیز تصریح می‌کند، پیش از این نیز بسیار کسان دیگر از شباهت برخی صحنه‌های *بوف کور* با آثار دیگر سخن گفته‌اند. نقل چند صحنه پراکنده از *بوف کور* که به این یا آن صحنه از آثار نویسندگان خارجی شبیه است دلیل محکمه‌پسندی برای چسباندن وصله سرقت ادبی به صادق هدایت نیست و از همین رو بود که بالاتر به قصد ابطال چنین سخنانی به استدلال محکم بهارلو و عبداللهی استناد شد.

چنان‌که معلوم شد، طی چند دهه گذشته دو جبهه تفسیری کاملاً متعارض نسبت به *بوف کور* شکل گرفته است. از این دو، یکی داستان صادق هدایت را اثری جهانی و بی‌بدیل و یگانه معرفی می‌کند و دیگری آن را غیرخلاقانه و تکراری و بی‌ارزش می‌پندارد و از آنجایی که نمی‌توان بین این دو به یک حد وسط قائل شد پس تحقیق حاضر نیز باید خود را در یکی از دو جبهه فوق قرار دهد و صدالبته نه به شیوه مبالغه‌آمیزی که تا بدین‌جا در هر دو جناح مرسوم بوده است. در این راه، آنچه که کمک شایانی به پیشبرد این تحقیق خواهد کرد همان استدلالی‌ست که بهارلو و عبداللهی مطرح می‌کنند. یعنی، چنانچه معلوم شود که *بوف کور*، علی‌رغم تأثیرپذیری معقول از آثار دیگر، در «کلیت» خود اثری اصیل و خلاقانه است، دیگر نمی‌توان از وجود سرقت ادبی در آن سخن راند. بر همین منوال، اگر بتوانیم ثابت کنیم که *بوف کور* اثری «اوری‌ژینال» نیست، و رونویس اثر یا آثاری دیگر است، آن‌گاه نه تنها می‌توانیم تأثیر

مخرب کتاب‌هایی مانند *حقیقت بور کور* را خنثی کنیم، بلکه دیگر نمی‌توانیم مدافع اصالت *بوف کور* باقی بمانیم.

خواننده محترم به‌تدریج متوجه خواهد شد که تحقیق حاضر در کدام یک از این دو جبهه قرار خواهد گرفت.

***

سخن تا بدین‌جا رسید، اما به هدفم از این تحقیق اشاره‌ای نکردم. به بیانی بسیار خلاصه و ساده می‌توان این هدف را این‌گونه توضیح داد: حصول شناختی آگاهی‌بخش از اثری که آن را بنیان داستان‌نویسی نوین در ایران می‌دانند. رسیدن به چنین شناختی ضرور است چراکه «بدون آسیب‌شناسی ادبیات معاصر و فرهنگ دیروز و امروز، یعنی بدون شناخت آثار و چهره‌های اصلی این فرایندها و نقد آنها، نمی‌توان در انتظار فرهنگ و تاریخی بسامان‌تر و زنده‌تر بود و راهی به نوزایی جامعه و جهان خود جست.»[1] بنابراین، چنانچه در پایان این تحقیق مسجل شود که *بوف کور*، این بزرگ‌ترین و باکیفیت‌ترین اثر ادبیات داستانی ایران، تقلیدی دست دوم از آثار شخصی دیگر و در کلیت خود سرقت ادبی است، آن‌گاه باید برای این ادبیات طرحی نو درافکند و بنیانی تازه پی ریخت و اگر خلاف این مسئله ثابت شود آن‌گاه می‌توان، همچون محمود نیکبخت و بسیاری دیگر از شارحان و مفسران *بوف کور*، به وجود نابغه‌ای چون هدایت در تاریخ ادبیات کشورمان افتخار کرد.

در پایان، این نکته را نیز باید اضافه کنم که در میان منابع فارسی، کتاب *بوطیقای بوف کور* اثر محمود نیکبخت یکی از مراجع اصلی در این تحقیق خواهد بود. دلیل این است که کتاب مزبور یکی از آخرین کتاب‌های تحقیقی منتشرشده درباره *بوف کور* است که به زبان فارسی

---

۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۱۲۴.

منتشر شده، تعدادی از مهم‌ترین تفاسیر پیشینی *بوف کور* را نقد و ضعف‌های آنها را برملا کرده و مهم‌تر از همه، مبتنی بر متن دست‌نویس *بوف کور* است. دلیل مهم دیگر این است که نویسنده این کتاب، برای اثبات نبوغ هنری هدایت مؤکداً دست روی جایی گذاشته - شگرد روایی *بوف کور*- که، آن‌چنان‌که خواهیم دید، نقشی فوق‌العاده مهم در اثبات سرقتی بودن یا نبودن این داستان ایفا می‌کند.

فصل اول: جاه‌طلبی به نام اِزرا پاوند

۱-۱. ایماژیسم یا امیجیسم؟

اگرچه ممکن است عجیب به نظر برسد، اما داستان نوشته شدن *بوف کور* با زندگی، فعالیت‌ها و مجادله‌های ادبی یکی از بزرگان و پدرخواندگان شعر مدرن، یعنی اِزرا پاوند، گره خورده است. ماجرا از زمانی آغاز می‌شود که پاوند تصمیم گرفت از جنبش ایماژیسم، که نه آن‌قدرها به موفقیت دست یافته بود و نه اعضایش دیگر حاضر بودند جایگاه رهبری او را به رسمیت بشناسند، جدا شود و مکتب هنری نوینی تأسیس کند، یا حداقل در تأسیس چنین مکتبی سهیم شود. درگیری پاوند با زنی ثروتمند و مقتدر به نام امی لاول، که در ابتدا از حامیان پاوند بود، اما بعدها نتوانست با روحیه متکبرانه او کنار بیاید، تأثیری فراوان در این جدایی داشت. فردریک مورل، در تحقیقی که در دانشگاه کِنت بلژیک انجام گرفته است، در این خصوص چنین می‌نویسد:

> پاوند نتوانست ایماژیسم را به جنبشی محبوب با پیروانی پرشمار بدل کند و افزون بر این قادر نبود هم‌وطن خود امی لاول را تحت کنترل خود درآورد. پاوند از او انتظار داشت که به «حامی جنبش مدرنیستی او در ادبیات بدل شود و حتی به او سردبیری مجله اگوئیست را پیشنهاد داد» که به هیچ وجه در حوزه اختیاراتش نبود. لاول با او همراهمی نکرد چون قصد داشت «ایماژیستی مستقل از پاوند باشد و به همین خاطر پاوند هیچ‌گاه او را نبخشید.» در سال ۱۹۱۴ لاول قصد کرد گلچینی با عنوان *ایماژیسم* چاپ کند. پاوند به هیچ وجه خوشحال نبود که لاول قصد دارد واژه ابداعی او را عنوان گلچینش کند و در ۱۲ آگوست ۱۹۱۴ به او نامه‌ای

www.aghalliat.com

نوشت و عناوینی جایگزین را به لاول پیشنهاد کرد. از جمله عناوین پیشنهادی پاوند «شعر آزاد» بود. نظر پاوند بر این بود که اگر لاول قصد دارد عنوان «ایماژیسم» را نگه دارد، زیرعنوانِ «گلچینی وقف ایماژیسم، شعر آزاد و جنبش مدرنیستی در شعر» را پایین عنوان اصلی قرار دهد. لاول نامه پاوند را نادیده گرفت و واژه ابداعی پاوند را برای عنوان گلچینش استفاده کرد و حتی از هریت مونروئه خواست تا در مجله شعر برای کتابش تبلیغ کند. پاوند خشمگین شد و حتی نامه‌ای به مونروئه نوشت و از او خواست تا تبلیغ مزبور را در مجله‌اش چاپ نکند... از آن به بعد پاوند لاول را «شاعره-کرگدن» خطاب می‌کرد. هرچند، بعدها ادعا کرد که این هیلدا دولیتل بود که این صفت را برای لاول ابداع کرد... از آنجایی که جنبش ایماژیسمِ پاوند بیشتر و بیشتر بدل به «امیجیسم» می‌شد، بنابراین فضا برای ایجاد تغییر مناسب به نظر می‌رسید. [۱]

پس از این وقایع، پاوند از گروه ایماژیست‌ها جدا شد و باقی اعضای گروه نیز گرد امی لاول جمع شدند و بدین ترتیب بود که رابطه پاوند با هنرمند جوانی به نام ویندهام لوئیس شکل گرفت:

در سال ۱۹۱۳ پاوند متوجه شد که لوئیس قصد دارد جنبشی نوین تأسیس کند و چاپ یک مجله ادبی را در سر می‌پروراند. او بلافاصله نامه‌ای به جویس نوشت تا به اطلاعش برساند که لوئیس «در حال راه‌اندازی فصل‌نامه‌ای فوتوریستی، کوبیستی، ایماژیستی است... قرار است بیشتر مجله نقاشی باشد و من [پاوند] قسمت شعر را به دست بگیرم.» [۲]

همان‌طور که از نامه پاوند به جویس برمی‌آید در آن برهه هنوز نامی مستقل برای جنبش هنری فوق انتخاب نشده بود. از این رو، در تبلیغ مجله این جنبش نوین که در *اگوئیست* به چاپ رسید، این‌گونه

---

۱. Morel, Frederick. *The Rise and Fall of the London Vortex*. Ghent: Ghent University Press. pp. 34-35.
۲. ibid. p. 38.

قید شده بود که: «بحث درباره کوبیسم، فوتوریسم، ایماژیسم، و تمامی فرم‌های اصلی هنر مدرن.»[۱] به خاطر فقدان نام مستقل و شباهت‌های سبکی انکارناپذیر بود که در ابتدا «هنرمندان جنبش جدید از جمله لوئیس، گادیر بزرسکا و اپستین برچسب «کوبیست‌های انگلیسی» خوردند.»[۲]

نام مجلهٔ ویندهام لوئیس و پاوند، *بلاست* (Blast) بود و اولین شمارهٔ آن در سال ۱۹۱۴ چاپ شد. این دو علی‌رغم مخالفت‌شان با کوبیسم و فوتوریسم، در تبلیغات اولیه مجلهٔ *بلاست* محیلانه می‌کوشیدند در مخالفت با دو جنبش فوق چیزی ننویسند، چراکه هم کوبیسم و هم فوتوریسم «در آن برهه تاریخی شدیداً محبوب بودند.»[۳] اما از بین این دو، فوتوریسم بود که بعدها به صورت رقیب اصلی جنبش تازه‌تأسیس لوئیس و پاوند جلوه یافت و این دو نیز لبهٔ تیز حملات خود را متوجه فوتوریسم و مؤسس آن فیلیپو توماسو مارینتی کردند که جنبش هنری‌اش لندن و پاریس را به تسخیر خود درآورده بود.[۴] در هر صورت، پاوند حمایت‌های خود را از لوئیس و جنبش هنری او ادامه داد و برای کمک به او از هیچ کوششی فروگذار نکرد. چنان‌که ویلیام سی. ویز تصریح می‌کند جنبش لوئیس «نقطه ثقل اقامت دوازده‌ساله پاوند در انگلستان (1908-1920) شد و نمایانگر التزام بالای او به نگرش‌ها، فعالیت‌ها، و هنر هنرمندان آوانگارد لندن بود.»[۵]

در فصل بعد با ویندهام لوئیس، جنبش هنری‌اش و نام این جنبش بیشتر آشنا خواهیم شد.

---

۱. ibid.

۲. ibid. p. 39.

۳. ibid.

۴. ibid. p. 40.

۵. Wees, William C. “Ezra Pound as a Vorticist”. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. vol 6. no. 1 (1965): p. 56.

فصل دوم: ویندهام لوئیس و مکتب وُرتیسیسم (دَوَران‌گری)

۲-۱. هنرمند یاغی

پرسی ویندهام لوئیس، هنرمندی «یاغی» که به خود جرأت داده بود علیه دو مکتب هنری مطرح آن روز اروپا، یعنی کوبیسم و فوتوریسم، بشورد تا بتواند مکتب نوین خود را با مشارکت پاوند تأسیس کند، که بود:

ویندهام لوئیس (۱۹۵۷-۱۸۸۲) یکی از مهم‌ترین نویسندگان و شخصیت‌های هنری و فکری قرن بیستم بود. لوئیس نقاش، رمان‌نویس، شاعر، درام‌نویس، نویسنده داستان کوتاه، منتقد فرهنگی و سیاسی، دایرةالمعارفی زنده و داستان‌سرایی بود که چه به عنوان یک شخص و چه به عنوان یک مدرنیست تکرارناپذیر بود و خواهد ماند. تجربه‌گراییِ مصالحه‌ناپذیرِ نثر ادبی و انتقادی او تأثیر معاصرانی چون تی. اس. الیوت، ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، آلدوس هاکسلی، جیمز جویس، جورج الیوت، ازرا پاوند، گرترود استاین و ویرجینیا وولف را نشان می‌دهد. لوئیس البته در کارهایش به همگی این شخصیت‌ها تاخته است، اگرچه احترام آنها را به عنوان نویسندگانی بزرگ که نباید نادیده‌شان گرفت، نگه می‌داشت. لوئیس در مرکز پیشرفت‌های هنری، به‌خصوص در دهۀ دوم قرن بیستم قرار داشت. او مردی بسیار پرانرژی بود که در آن سال‌ها به عنوان

www.aghalliat.com

نویسندهٔ پرقدرت داستان‌های کوتاه، رمانی به نام *تار* (۱۹۱۸) و نمایشنامهٔ بنیان‌شکن و اکسپرسیونیستی *دشمن ستارگان* (۱۹۱۴) و مقالهٔ مهم «ادیان خُرد» ظهور کرد. [۱]

اگرچه ویندهام لوئیس نقاش، نویسنده و منتقدی بسیار فعال بود و طی چهار دهه آثار قلمی و بصری فراوانی خلق کرد، و تقریباً با تمامی هنرمندان بزرگ هم‌دوره خود نیز مراوده، و در مواردی بسیار، مجادله داشت، اما به کار بردن صفت «مهم‌ترین» برای او اغراقی‌ست که نویسندگان کتاب *راهنمای انتقادی ویندهام لوئیس* به کار برده‌اند تا احتمالاً برای کتاب خود بازتاب تبلیغی فراهم و خواننده را به مطالعه آن ترغیب کنند. نه لوئیس تا به امروز در زمره بزرگ‌ترین نویسندگان و حتی نقاشان قرن بیستم قرار گرفته است و نه جنبشی که او بنیان گذاشت، قبل از آنکه به خاطر شعله‌ور شدن جنگ جهانی در نطفه خفه شود، سال دوم عمر خودش را به پایان رساند. ضمن آنکه به کار بردن لقب «اکسپرسیونیستی» برای نمایشنامه *دشمن ستارگان* از بنیان خطاست.

نام جنبشی که ویندهام لوئیس با همکاری اِزرا پاوند تأسیس کرد «وُرتیسیسم»[۲] یا «دَوَران‌گری» بود و آن‌چنان‌که دومینیک هِد در کتاب تحسین‌شدهٔ خود، *داستان کوتاه مدرنیستی*، تصریح می‌کند «دَوَران‌گری تنها جنبش هنری عمده‌ای بود که در قرن بیستم در بریتانیا پا گرفت.»[۳]

کسی که نام فوق را برای جنبش هنری لوئیس ابداع کرد اِزرا پاوند بود. البته، برخی معتقدند که تأثیر پاوند بر وُرتیسیسم را نباید بیشتر از این دانست و مکتب هنری مذکور بسیار پیش‌تر از

---

۱. Gasiorek, Andrzej and Waddell, Nathan, eds. *Wyndham Lewis, A Critical Guide*. Edinburg: Edinburh Uiversity Press, 2015. p. 1.

۲. Vorticism.

۳. Head, Dominic. *The Modernist Short Story, A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 140.

آن‌که پاوند این نام را برایش انتخاب کند در صحنه هنری انگلیس و اروپا وجود داشت و هنرمندانش نیز بدون آن‌که مشخصاً از این نام استفاده کرده باشند آثار وُرتیسیسمی بسیاری خلق کرده بودند. در همین مورد، ویلیام سی. لیپک و برنارد دبلیو. روزران در بررسی انتقادی خود از مقاله ویلیام سی. ویز، «ازرا پاوند به مثابه یک وُرتیسیست»، که بالاتر نیز از آن نقل‌قول شد، این‌گونه می‌نویسند:

> مشارکت پاوند در وُرتیسیسم به عنوان جنبشی در هنرهای تجسمی چه بود؟ آقای ویز مشخصاً در ادعای خود که نام «وُرتیسیسم» ابداع پاوند بود محق است. اما این مسئله نیز قطعی است که این سبک هنری پیش از ابداع نام فوق وجود داشت و وُرتکس پیش از آن‌که نام وُرتیسیسم به این جنبش وصله بخورد، خلق می‌شد. [۱]

اگرچه اظهار نظر لیپک و روزران تا حدی صحیح است، اما نمی‌توان کمک‌های بی‌شائبه پاوند را در تأسیس رسمی مکتب وُرتیسیسم نادیده گرفت. نکته دیگری که در بریده فوق وجود دارد اشاره به حوزه اصلی فعالیت هنرمندان وُرتیسیسم است که بیشتر، هنرهای تجسمی مانند نقاشی و مجسمه‌سازی را در بر می‌گرفت تا داستان‌نویسی. حتی خود ویندهام لوئیس را نیز تا به امروز بیشتر به خاطر تابلوهای نقاشی‌اش می‌شناسند تا آثار قلمی‌اش. با این حال، در تحقیق حاضر، به دلایلی که به‌تدریج روشن خواهد شد، آثار نوشتاری لوئیس اهمیتی بسیار بیشتر از تابلوهای او خواهند یافت. لوئیس، در واقع، داستان‌های خود را به آزمایشگاه‌هایی وُرتیسیسمی بدل می‌کرد و تمام تلاشش را به کار می‌برد تا اصول نظری این جنبش هنری را در داستان‌هایش استفاده کند. دومینیک هِد نیز در ابتدای فصلی از کتاب خود که در آن به مجموعه داستان *جسم وحشی* از لوئیس پرداخته است بر همین نکته تأکید می‌کند:

---

۱. Lipke, William C., Rozran, Bernard W. “Ezra Pound and Vorticism: A Polite Blast.” *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 7. no. 2 (1966): p. 204.

اهمیت *جسم وحشی* در تاریخ مدرنیسم به رابطه آن با جنبش وُرتیسیسم مربوط است. *جسم وحشی* کاربرد نظام‌مند اصول وُرتیسیسم در نگارش داستان کوتاه است و همین نکته به‌تنهایی آن را به یکی از متن‌های کلیدی قرن بیستم بدل می‌کند، البته اگر وُرتیسیسم را آن‌قدر که گاهی اوقات در موردش ادعا می‌شود، جزء جنبش‌های هنری عمده قرن بیستم بدانیم.[۱]

سوای تأکید هِد بر استفادهٔ لوئیس از اصول نظری جنبش وُرتیسیسم در داستان‌هایش، کاملاً واضح است که او اعتقاد چندانی به اهمیت بالای این جنبش در هنر مدرنیستی قرن بیستم ندارد و این دیدگاه تنها مختص او نیست. لیندزی اشنایدر در تحقیق خود، *باید در همه چیز دوتایی باشی*، که در سال ۲۰۰۶ در دانشگاه پنسیلوانیا در مورد لوئیس و مطرح‌ترین رمانش، *تار*[۲] انجام گرفته است، سخن خود را در مورد او چنین آغاز می‌کند:

ویندهام لوئیس هنرمند نادیده‌گرفته‌شدهٔ بریتانیایی است که در کانادا زاده شد و به همراه اِزرا پاوند، تی. اِس. الیوت، ویرجینیا وولف و جمیز جویس (که با همهٔ آنها طی دوره‌های مختلف عمر خود دوست بود) به آنچه که امروزه مدرنیسم والای انگلیسی می‌گوییم شکل داد. او در سال ۱۹۱۴ به همراه اِزرا پاوند تنها جنبش هنری آوانگارد انگلیسی یعنی *وُرتیسیسم*، را بنیان نهاد. [۳]

---

۱. Head. ibid.

۲. Tarr

۳. Schneider, Lindsey. *You Must Be a Duet in Everything: An Examination of the Body in Wyndham Lewis's Tarr*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2006. p. 4.

اشنایدر سپس در جای دیگری از نوشته خود در مورد لوئیس این‌چنین می‌نویسد که «علی‌رغم نوشته‌ها و نقاشی‌های خلاقانه‌ای که لوئیس قبل و بعد از سال‌های فاشیستی جنگ جهانی دوم خلق کرد، اما او همچنان یکی از شخصیت‌های فراموش‌شده و نادیده گرفته‌شده مدرنیسم والا باقی مانده است.»[۱]

جفری واگنر در کتاب *پرتره هنرمند به مثابه دشمن* که تحقیقی نسبتاً جامع در مورد آثار لوئیس است و در سال مرگ او، یعنی ۱۹۵۷، به چاپ رسید، از قول لوئیس این‌طور می‌گوید که او «توطئه سکوت»[۲] را دلیل گمنام ماندنش و بی‌توجهی دیگران به کارهایش می‌دانست. واگنر نظر لوئیس را رد می‌کند و با ذکر مثال‌های متعدد نشان می‌دهد که برخلاف اعتقاد لوئیس، نه تنها رمان‌های او به دفعات در هر دو سوی آتلانتیک چاپ و بازچاپ شده بودند، بلکه متخصصان بارها آنها را به خوانندگان پیشنهاد داده و مجلات مختلفی نیز بررسی‌شان کرده بودند. مبتنی بر اظهارات واگنر، حتی موزه‌های مختلفی مانند *تیت گالری* و *موزه هنر مدرن نیویورک* نیز آثار نقاشی لوئیس را به دفعات به نمایش گذاشته و مجلات مختلفی مانند *نیویورکر* و *تایمز لیترای ساپلمنت*[۳] برخی آثار او را ستوده بودند. نظر به موارد فوق، واگنر این‌گونه می‌نویسد که: «طی سال‌هایی که مشغول تحقیق بوده‌ام کمتر توطئه سکوتی را دیده‌ام که با چنین سر و صدایی پیرامون یکی از نویسندگان معاصر شکل گرفته باشد.»[۴] با تمام این احوال، واگنر می‌پذیرد که نسبت به سایر نویسندگان مدرن مانند دی. اِچ. لاورنس، جویس، الیوت و پاوند، محققان توجه کمتری به ویندهام لوئیس مبذول داشته‌اند.

---

۱. ibid. p. 5.

۲. Wagner, Geoffrey. *The Portrait of the Artist as the Enemy*. New Haven: Yale University Press, 1957. p. x.

۳. The Times Literary Supplement

۴. Wagner. ibid. p. x.

اما به احتمال فراوان می‌توان برای این فقدان توجه کافی دلیلی قابل قبول یافت و آن هم شکست کامل جنبش هنری وُرتیسیسم بود:

> جنبش وُرتیسیسم اتحادیه‌ای از هنرمندان بود که در سال ۱۹۱۴ راه‌اندازی شد تا کارهای ویندهام لوئیس، هنری گادیر برزسکا، ادوارد وادزورث، و دیگران را معرفی کند. این جنبش را... امروزه... عمدتاً از طریق ایده‌هایی که پاوند و لوئیس از آنها دفاع می‌کردند، به یاد می‌آورند. وُرتیسیسم به مثابه یک جنبش هنری شکستی حُزن‌انگیز خورد. این جنبش، برخلاف کوبیسم، هیچ‌گونه تأثیر پایداری روی سبک‌های هنری غربی باقی نگذاشت. نه آن‌قدرها پرثمر بود و نه مانند امپرسیونیسم دوام چندانی آورد. اگرچه جدال‌هایی برانگیخت، اما هیچ‌وقت توجهی را که فی‌المثل به دادائیسم می‌شد، به خود معطوف نکرد و حتی در محل تولد خود، لندن نیز، آن‌طور که جنبش ایتالیایی فوتوریسم را می‌شناختند، شناخته نشد. اگر تعداد کمی از افراد وُرتیسیسم را در آن برهه تاریخی می‌فهمیدند، امروزه این جنبش حتی نامفهوم‌تر نیز شده است. [۱]

نویسندهٔ *ازرا پاوند: ظهور و سقوط وُرتکس لندن* نیز بر این شکست صحه می‌گذارد و نظرش را در این خصوص این‌طور ابراز می‌کند که: «امروزه ممکن است فوتوریسم «کهنه و مرده» به نظر برسد، با این حال از وُرتیسیسم بسیار شناخته‌شده‌تر است. اگرچه جنبش مدرنیسم در کل اثر بزرگی بر دنیای هنر باقی گذاشت، اما همین ادعا را نمی‌توان درباره وُرتیسیسم ابراز کرد.» [۲] بالاتر دیدیم که لوئیس و پاوند در تبلیغات مجلهٔ *بلاست* جنبش خود را تلفیقی از «کوبیسم، فوتوریسم، ایماژیسم، و تمامی فرم‌های اصلی هنر مدرن» می‌خواندند و همین را می‌توان یکی از دلایل عمدهٔ شکست این جنبش دانست. از نظر دومینیک هد «دَوَران‌گری پروژهٔ شدیداً بلندپروازانهٔ یکی کردن تمامی سبک‌های هنری را در یک جهان‌بینی واحد پیش گرفت و با در

---

۱. Schneidau, Herbert N. “Vorticism and the Career of Ezra Pound”. *Modern Philology*, vol. 65. no. 3 (1968): p. 214.

۲. Morel. ibid. p. 40.

نظر گرفتن این هدف افراطی ارزیابی اهمیت جنبش، مخصوصاً با توجه به تاریخچهٔ هنرهای تجسمی، مسئله‌ای جدال‌برانگیز بوده است.»[۱] مایکل والدز موزِز نیز در مقالهٔ خود با عنوان «وُرتیسیسم» موضعی نزدیک به هِد دارد. از دید او «ماهیت نامنسجم و تکوین‌نیافته وُرتیسیسم به دلیل تکیهٔ بیش از حد آن بر تئوری‌های متفاوت و گاه متضاد بود.»[۲]

به دلایل فوق، هنرمندان عضو جنبش دَوَران‌گری در تمام مدتی که سعی می‌کردند تحت نام آن آثار خود را عرضه کنند، متهم به تقلید از دیگر سبک‌های هنری مانند اکسپرسیونیسم، کوبیسم و فوتوریسم بودند و وُرتیسیسم هیچ‌گاه نتوانست چهرهٔ یک جنبش مستقل را به خود بگیرد و از این رو، هرگز با استقبال گستردهٔ مخاطبان مواجه نشد و حتی پیش از آنکه بتواند خود را به دیگران بشناساند به خاموشی گرایید. مثلاً، مجلهٔ انگلیسی *نیواستِیستَمَن*[۳] در یکی از شماره‌های خود در سال ۱۹۱۴، تفاوت بین فوتوریسم و وُرتیسیسم را این‌گونه توضیح می‌دهد: «وُرتیسیسم چیزی جز فوتوریسمِ [ایتالیایی] در استتاری انگلیسی نیست. فوتوریسمی است که در انگلستان سرهم‌بندی شده است و بسیار هم بد... تفاوت دو گروه نه در اهدافشان، بلکه در توانایی‌هایشان است.»[۴]

روشن است که در نظر نویسندگان مجلهٔ فوق، وُرتیسیسم سبکی شدیداً ناتوان‌تر از فوتوریسم جلوه کرده بود و حتی انگلیسی بودن این جنبش نیز سبب نشده بود که *نیواستیتسمن* از آن در مقابل جنبشی ایتالیایی دفاع کند. البته خود وُرتیسیست‌ها نیز قصدی برای معرفی خود به عنوان یک جنبش هنری صددرصد انگلیسی نداشتند و خصیصه ترکیبی هنرشان نیز هدف آنها را

---

۱. Head. ibid. p. 140.

۲. Moses, Michael Valdez. "We discharge ourselves on both sides" Vorticism: New Perspectives, *Journal of Wyndham Lewis Studies*. vol. I (2011): p. 152.

۳. New Statesman.

۴. qtd in Morel. ibid. p. 51.

هرچه بیشتر جلوه‌گر می‌ساخت. «کوبیسم پاریسی بود و فوتوریسم ایتالیایی، اما وُرتیسیسم خود را به مثابه جنبشی بدون مرز معرفی می‌کرد و به آینده‌ای بدون مکان می‌نگریست.»[۱]

خصیصهٔ تلفیقی، یا به بیان دیگر، التقاطی وُرتیسیسم، اهمیتی اساسی در تحقیق حاضر خواهد یافت و از این رو خوانندهٔ محترم باید آن را به خاطر بسپرد.

رقابت دَوَران‌گری با فوتوریسم اثری عمیق بر این جنبش هنری گذاشت که در بررسی این جنبش باید به آن توجه ویژه کرد. «فوتوریسم دکترینی نیهیلیستی بود که درباره ویرانی گذشته موعظه و در مورد شکوه عصر ماشین تبلیغ می‌کرد. فوتوریست‌ها از موزه‌ها، کتابخانه‌ها، مکان‌های تاریخی و حتی خود تاریخ نفرت داشتند.»[۲] بخش زیادی از تلاش هنری لوئیس و همراهانش مبارزه با همین گرایش‌های آینده‌نگرانهٔ افراطی در جنبش فوتوریسم بود. تأثیرِ ازرا پاوند و رقابت او با مارینتی در این مواجهه برجسته است. «فوتوریست‌ها **سنت** را کاملاً طرد می‌کردند و چنین گرایشی مغایرتی عمده با اصول فکری وُرتیسیست‌ها تحت تأثیر پاوند داشت.»[۳]

فوتوریسم در گرایش‌های آینده‌نگرانهٔ خود به نحوی متأثر از فلسفهٔ زمان برگسون بود که در آن برههٔ تاریخی تأثیری عمیق بر بسیاری از جنبش‌های هنری اروپا، چه در شاخه‌های تجسمی و چه نوشتاری، بر جای گذارد. از نظر برگسون «زمان واقعی، یک تحول و پویایی است؛ ذاتاً حرکت است. در عین حال که در حال حرکت است... نمی‌توان یک لحظه آن را متوقف کرد و تصویر و برُش و مقطع ثابتی برای آن در نظر گرفت.»[۴] در این فلسفه اصالت مطلقاً با زمان بود و خصایص اصلی زمان نیز «سیالیت» و حرکت رو به جلوِ آن است، اما تعریف لوئیس از هنرِ

---

۱. Morell. ibid. p. 47.

۲. Morel. ibid. p. 40.

۳. ibid. p. 40. [تأکید از نگارنده]

۴. عباس‌زاده، مهدی، "شهود و زمان: مقایسه آرای برگسون و صدالمتألهین،" مجله ذهن، پاییز ۱۳۸۶، شماره ۳۱. ص ۵۳.

حقیقی و اصیل، در تقابلی محض با فلسفهٔ زمان برگسون و هنر مُلهم از آن، بر «ایستایی» و «دوام» و مصونیت هنر از تأثیر زمان تأکید داشت. «زمان... آن چیزی است که به تحت تأثیر آن همه‌چیز در دستان ما بدل به هیچ می‌شود و ارزش واقعی خود را تماماً از دست می‌دهد. این لُب نظریهٔ لوئیس است.»[۱] از این رو سنت و گذشته در کارهای هنرمندان جنبش دَوَران‌گری به طور کامل حذف نمی‌شد. این خصیصه مکتب وُرتیسیسم نیز در بررسی‌های آتی ما از *بوف کور* اهمیت خود را نشان خواهد داد.

توجه به سنت را در نقاشی‌های لوئیس نیز می‌توان دید و مشخصاً در یکی از نقاشی‌های بسیار مطرح او به نام «آلسیبیادس.»

تابلوی ***آلسیبیادس***

۱. Bracewell, Pamela Joyce. *Space, Time and the Artist: The Philosophy and Aesthetics of Wyndham Lewis*. Shefeild: The University of Shefield Press. 1990. p. 45.

در گوشه‌ای از نقاشی فوق که در اینجا با بیضی قرمزرنگ مشخص شده است، خطوط منحنی و **آرام** دو شئ **سنتی**، یعنی یک کاسه و یک تُنگ دیده می‌شود، و این در حالی‌ست که باقی اثر متشکل از خطوط شکسته و درهمی است که ریتم **تند** تکرار در آنها بیان‌گر انرژی و تحرک و هیاهوی دنیای مدرن‌اند که در تضادی مشخص با سیالیت برگسونی حالتی **ایست-حرکتی** پیدا کرده‌اند. در این نقاشی لوئیس برای تلفیق دو نوعِ زندگیِ سنتی و مدرن، «از وجودی ساکن در ترکیب با مردانی متحرک و پرانرژی استفاده کرده است.»[۱] مقصود از «وجود ساکن» همان کاسه و تنگ گوشهٔ تصویر است. نکتهٔ دیگری که در مورد نقاشی فوق وجود دارد این است که تقریباً تمام نقاشی متشکل از تصویر مردانی پرجوش و خروش است، اما در گوشهٔ پایین، سمت چپ، می‌توان خطوط برجستهٔ اندام یک زن را نیز دید.

باید توجه داشت که لوئیس پیش و بیش از آنکه نویسنده باشد نقاش بود و حتی امروزه نیز عمدتاً به عنوان نقاش تابلوهای مدرنیستی شناخته می‌شود. «لوئیس از همان ابتدای کارش روش بیرونی را در توصیف شخصیت‌هایش به کار برد. اشاره به بصری بودن این توصیفات تکرار مکررات خواهد بود.»[۲]

۱. Morell. ibid. p. 47.

۲. Wagner. ibid. p. 277.

1

BLAST First (from politeness) ENGLAND

CURSE ITS CLIMATE FOR ITS SINS AND INFECTIONS

DISMAL SYMBOL, SET round our bodies,
of effeminate lout within.
VICTORIAN VAMPIRE, the LONDON cloud sucks
the TOWN'S heart.

A 1000 MILE LONG, 2 KILOMETER Deep
BODY OF WATER even, is pushed against us
from the Floridas, TO MAKE US MILD.
OFFICIOUS MOUNTAINS keep back DRASTIC WINDS
SO MUCH VAST MACHINERY TO PRODUCE

THE CURATE of "Eltham"
BRITANNIC ÆSTHETE
WILD NATURE CRANK
DOMESTICATED
POLICEMAN
LONDON COLISEUM
SOCIALIST-PLAYWRIGHT
DALY'S MUSICAL COMEDY
GAIETY CHORUS GIRL
TONKS

فرم بصری واژه‌ها در شمارهٔ نخست مجله *بلاست*

آرتور شوپنهاور، فیلسوف بدبینی، یکی از متفکرانی است که لوئیس به آرای او، یا حداقل به بخش‌هایی از آنها که با فلسفهٔ بصری خود هم‌خوان نمی‌دید، می‌تاخت. شوپنهاور در منظومهٔ فلسفی خود نیروی همه‌جاحاضر **اراده** را به نحوی تعریف می‌کرد که به هیچ‌وجه مطلوب لوئیس نبود. «جهان–ارادهٔ او بدون «دانش» است، بدون ادراک.»[1]

واقعیت برای شوپنهاور شامل ثنویتی است بین اراده – که یک **نیروی کورِ غیرعقلانی** را نمایندگی می‌کند و برابر است با ذات حقیقی جهان – و عینیت اراده، که آن چیزی است که ما به عنوان وجود پدیداری خود می‌شناسیم و تنها با کمک سازه‌های ادراکمان قابل درک است... شوپنهاور انگاره جهان به مثابه نمود اراده را می‌پذیرد... اما سپس سنت

۱. Young, Julian. *Schopenhauer*. Oxford: Routledge. 2005. p. 83. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

کانتی جهان نومنی[1] را به چالش می‌کشد. او چنین می‌گوید که کانت وجهی اساسی از تجربه‌ای را که ما درکی یگانه از آن داریم نادیده می‌گیرد: بدن‌هایمان، خودهای جسمانی و روانی‌مان که از آنها درکی بلاواسطه، غیرحسی و از درون داریم. او چنین می‌گفت که این تجربه سرنخی از جهان نومنی، از اشیای فی‌نفسه، به ما می‌دهد که ما نمی‌توانیم از طریق تجربه حسی معمولی به آن دسترسی داشته باشیم، اما به مثابهٔ اراده[2] و از طریق عملیات اراده – که **مستقل از نمودها و کارکردهای خودآگاه و ادراک انجام می‌گیرد** – در درون و روی بدن جسمانی بر ما افشا می‌شود... بدینسان، شوپنهاور نوید فروید را به ما می‌دهد و شمه‌ای از طبیعت واقعی نومن را در درون ما شناسایی می‌کند: ناخودآگاه، تمایلات غیرعقلانی که در بنیان اعمال بیرونی ما قرار دارند... تأکید لوئیس روی قدرت ادراک و روی «بیرون» چیزها لاجرم به ستیزه‌ای شدید با این دیدگاه شوپنهاور که ما هیچ‌وقت نمی‌توانیم «طبیعت درونی چیزها»، یعنی همان اراده را، از بیرون درک کنیم ختم می‌شود. آنچه لوئیس را دل‌مشغول خود می‌کند، تفاوت بین فلسفه‌های برگسون و شوپنهاور نیست، بلکه تأکید هر دوی آنهاست بر «درون»، بر «احشاء»، بر امور روانی و شهود به مثابه کلید واقعیت.[3]

نظر به نکات فوق، لوئیس با فرویدیسم نیز به‌شدت مخالفت می‌کرد و آن را یکی از جنبش‌های مضر در تاریخ فکر بشر می‌دید. دلیل این بود که:

---

۱. نومن یا نومنون یا **ناپدیدار** در فلسفه کانتی به شیء یا رویدادی گفته می‌شود که مستقل از حس یا ادراک انسان وجود دارد. در مقابل نومن، فنومن یا **پدیدار** است که به چیزهایی اشاره دارد که ادراک می‌شوند. م

۲. واژه **اراده** در فلسفه شوپنهاور دلالت بر تکاپویی غایت‌نگر و خودآگاه از سویی نهادی عقلانی ندارد یا حداقل این ویژگی جزء مختصات اصلی آن نیست. برعکس، می‌توان آن را به مثابه سازکار طبیعت حیوانی و غریزی در انسان تعریف کرد. م

۳. Bracewell. ibid. pp. 46-47-48. [تأکید از نگارنده]

روان‌شناسی فرویدی که در کار آشکارسازی تسلط فرایندهای ذهن ناخودآگاه بر ذهن و اعمال خودآگاه بود، با تأکیدی که بر شهود در فلسفهٔ برگسون می‌شد به‌خوبی هم‌خوانی داشت... بنابراین، فلسفهٔ «روان‌شناختی» یا «درونی»، مانند فلسفهٔ برگسون، با انگاره‌های فرویدی و روان‌شناسی-رفتاری از «خود» تکمیل می‌شد. [۱]

همان‌طور که گفته شد، نگاه لوئیس به هنر و تعریفش از آن، همچنین ضدیت شدید او با مکاتب درون‌نگر مانند فلسفهٔ زمان برگسون، فلسفهٔ ارادهٔ شوپنهاور و جنبش روان‌شناسی ابتدای قرن بیستم که به‌شدت همه‌گیر شده بود، از دیدگاه‌های تجسمی او برمی‌خاست. از نظر لوئیس «وُرتیسیسم «فلسفه‌ای جدید بود، فلسفه‌ای بصری، که ذاتاً باید بر اساس اصول بصری فهم می‌شد.» [۲]

لوئیس در کتاب *زمان و انسان غربی* برای طرد متافیزیک شوپنهاور به دلایلی روی می‌آورد که به یک هنرمند بصری فعال تعلق دارند. او از عقلانیت، این اصل نظم‌دهنده به ادراک دفاع می‌کند و نیز از **اهمیت حس بینایی** به عنوان عاملی حیاتی در فرایند خلق که به همین دلیل در جنگ با برگسون و زمان‌گرایی اسلحه‌ای پرارزش به حساب می‌آید. [۳]

از طرف دیگر، لوئیس سپردن هنر و ارزش‌های هنری را به سیالیت زمانی امری خطرناک می‌دانست و معتقد بود که حاکم شدن پویایی و تحرک زمانیِ برگسونی ارزش‌های هنری را نسبی و وابسته به خواست زمانه می‌کند و سبب غلبهٔ عوام‌گرایی بر هنر می‌شود. پدیدار شدن

1. ibid. pp. 138-139.
۲. Bracewell. ibid. p. 266.
۳. ibid. pp. 51. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com

نظام‌های مبتنی بر دموکراسی و قوت یافتن «توده» در این نظام‌ها نیز سبب می‌شد[1] که لوئیس در تقابل با دیدگاه‌های زمان‌محور بر دیدگاه **فضامحور** خود با شدت بیشتری پافشاری بکند.

بیرونی بودن روش لوئیس در کار خلاقانه و ارائه توصیفات هنری نیز یکی دیگر از نکاتی است که در تحقیق حاضر اهمیت بسیار زیادی خواهد یافت.

اما به تلفیق سنت و مدرنیسم و گذشته و حال در آثار وُرتیسیست‌ها بازگردیم که ویژگی‌های خاصی به هنر آنها بخشیده بود:

> وُرتیسیست‌ها با وارد کردن هر دو مفهوم سنت و نو در فرم‌های هنری مختلف خود، هنرشان را «انتزاعی» کردند. همچنین هنر آنها «رمزی» شده بود چراکه این هنر تنها برای آنهایی قابل فهم بود که بر اصول نظری و عملی یک رمز ظریف هنری، رمزهای که پس از این رمز می‌آمدند و همچنین رمز این رمزها اشراف داشته باشند.[2]

انتزاعی که به هنر وُرتیسیستی راه یافته بود و مشخصاً ناشی از تلفیقی بودن این جنبش بود، شاید می‌توانست جاه‌طلبی‌های هنری لوئیس و پاوند را در جهت جذب و هضم تمام فرم‌های هنر مدرن ارضا کند، اما پیامدهای خاص خود را نیز در بر داشت که بالاتر به مهم‌ترین آنها، یعنی «تکیه بیش از حد... بر تئوری‌های متفاوت و گاه متضاد» اشاره شد.

لوئیس به‌رغم آنکه قصد داشت فوتوریسم را در وُرتیسیسم جذب کند، با آینده‌نگری فوتوریست‌ها، یعنی اصلی‌ترین مشخصهٔ هنر آنها، می‌جنگید. اکسپرسیونیسم را می‌پذیرفت و در کارهای تجسمی خود از آن بهره می‌برد، اما تکیهٔ بیش از حد هنرمندان اکسپرسیونیست بر احساسات را مضر و بر خلاف اصول هنر مدرن می‌دانست. در ابتدای امر، خود را مدیون کوبیسم

---

۱. لوئیس برای مدتی از نازیسم طرفداری کرد، اما خیلی زود از موضع خود برگشت. چه بسا همین دیدگاه‌های هنری‌اش بود که او را به سوی «اقتدارگرایی» نازیست‌ها متمایل کرد.

۲. Morell. ibid. p. 48.

و کوبیست‌هایی چون پابلو پیکاسو می‌دانست، ولی بعدها فقدان احساسات کافی و تکیهٔ بیش از حد بر «فرهنگ ماشینی» را در کارهایشان رد کرد. مهم‌تر از همه، لوئیس از یک سو خود را هنرمندی مدرن معرفی می‌کرد و از این رو مجبور بود اصول زیبایی‌شناسی حاکم بر هنر مدرن را بپذیرد و این نیز یعنی پذیرش زمان‌محوری و تسلیم شدن در مقابل تغییر ارزش‌ها و گذار از یک دورهٔ تاریخی به دوره‌ای دیگر، و از سوی دیگر به‌شدت با zeitgeist[1] و سیالیت زمانی مخالف می‌کرد:

> لوئیس مفهوم zeitgeist را با گرایش فکری زمان‌محور همبسته دید. [برای لوئیس] چنین گرایشی مشخصهٔ تسلیم محض و منفعل و بدون تعقل به مدها و هوس‌های روز در عرصه‌هایی مانند پوشاک، هنر، موسیقی، رقص، علم، رفتار یا حتی فلسفه بود. با این حال، در شماره‌های اول و دوم مجلهٔ بلاست، هنری که «با زمانهٔ خود هماهنگ باشد» تشویق و «نسخه‌ای تجدیدشده از زیبایی‌شناسی که با زمان ما همسو باشد» مطالبه شد. واضح است که چنین طرز تفکری به هیچ‌وجه توجیهی منطقی برای مخالفت با فلسفهٔ زمان برگسونی یا ضدیت با فوتوریست‌ها فراهم نمی‌کرد.[2]

لوئیس برای اینکه تضاد فکری‌اش را در همراهی با روح زمانه و در عین حال ستیز با آن توجیه کند، چنین نوشت:

> هنر پویا نیست، جدا و ایزوله می‌کند... بهترین قسمت را انتخاب و این بهترین قسمت را ایزوله می‌کند. بدترین قسمت هنوز آن‌جاست تا فرد را در تماس با جهان نگاه دارد... هنر کمال‌یافته بر این دوگانگی تأکید می‌کند و آن را می‌پرورد. به این دلیل و با این شیوه

---

۱. این واژه به «روح زمانه» ترجمه شده است.

۲. Bracewell. ibid. p. 270.

است که بهترین هنر همواره نزدیک‌ترین به زمانهٔ خود و در عین حال مستقل‌ترین از آن باقی می‌ماند.[۱]

چنان‌که می‌بینیم، در دید لوئیس هنر کمال‌یافته پویا نیست و در عین حال انتخاب‌گر و ایزوله‌کننده است، با جهان پیرامونی تماس دارد، اما از آن دوری می‌گزیند و بهترین و بدترین قسمت آن را نیز همزمان در خود نهفته دارد. لوئیس در مجلهٔ بلاست این حالت‌های متناقض را «دوگانگی موزون و معقول»[۲] می‌نامد.

قاعدتاً چنین تناقض‌هایی از دید خود لوئیس نیز پنهان نماند و از همین رو بود که او راه‌حل، یا به تعبیر دیگر، منطقی جالب برای توجیه جنبه تلفیقی مکتب خود ابداع کرد. «منطق مزبور در توازن بین ایده‌های متخاصم یافت می‌شود.»[۳] این منطق که بر دوگانگی و تناقض مبتنی بود سرانجام در لسان لوئیس «منطق متناقض‌ها»[۴] نام گرفت و او در سرتاسر دورهٔ هنری خود که تا پیش از نابینایی و مرگش ادامه یافت از همین منطق برای آفرینش آثار خلاقه، چه در حوزهٔ نوشتاری و چه در حوزهٔ بصری، سود جست. مانیفست وُرتیسیسم که در شمارهٔ نخست مجلهٔ *بلاست* چاپ شد نیز دقیقاً بر همین منطق مبتنی بود:

۱. ما خودمان را ورای کنش و واکنش مستقر می‌کنیم.

۲. ما از صوَرهای معکوس دنیایی مشخص آغاز می‌کنیم و ساختارهای سختِ وضوحی نوظهور را بین دو کران قرار می‌دهیم.

۳. ما خودمان را بین دو نقطه تخلیه می‌کنیم.

---

۱. Lewis, Wyndham. “The Art of the Great Race.” *Blast*. no 2 (1915): p. 70.

۲. ibid. p. 91.

۳. Bracewell. ibid. p. 270.

۴. The Logic of Contradictions

۴. ما نخست در یک جبهه می‌جنگیم، سپس در جبهه مقابل، اما همواره برای یک جنبش مبارزه می‌کنیم که هیچ یک از دو جبهه یا هر دویشان یا جبههٔ ما نیست.
۵. مزدوران همواره بهترین لشکریان بوده‌اند.
۶. ما مزدورانی بدوی در جهانی مدرن هستیم.
۷. جنبش ما مردمی نیست.
۸. ما شوخ‌طبعی را علیه شوخ‌طبعی به کار می‌گیریم.
۹. ما فقط زمانی شوخ‌طبعی را می‌خواهیم که مانند تراژدی جنگیده باشد.
۱۰. ما فقط زمانی تراژدی را می‌خواهیم که با عضلات خود به شکمش چنگ بزند و خنده‌ای همچون بمب را به سطح بیاورد. [۱]

گزاره‌های فوق که آشکارا، هم در درون خود و هم در نسبت با گزاره‌های دیگر، حاوی تناقض‌اند و بخشی از مانیفست هفت‌قسمتی مکتب وُرتیسیسم‌اند، نشان می‌دهند که لوئیس چگونه منطق متناقض‌ها را به انگارهٔ اصلی جنبش وُرتیسیسم بدل کرده بود:

برای لوئیس، مشخصهٔ این عناصر متناقض – اینکه دوگانگی‌ها باید متقابل و در عین حال مکمل یکدیگر باشند – شکل بسیار جذابی از «منطق» بود... نظر به ایده‌های کلیدی، لوئیس تحت لوای «منطق متناقض‌ها» دوسویگی آشکاری را تا حد نهایتِ آن دنبال می‌کرد. این دوسویگی‌ها شامل ثنویت‌های به‌کارگرفته‌شدهٔ متکرر و به هم وابسته‌ای مانند «هنر» و «حیات»، «عمل» و «فکر»، «تخیل واضح» و «انتزاع»، «طبیعت/محاکات»، و «انرژی» و «سکون» می‌شد.[۲]

۱. Lewis, Wyndham, "Manifesto." *Blast*. no. 1. (1914): pp. 30-31.

۲. Bracewell. ibid. pp. 272-273.

چنان‌که در فصل بعد خواهیم دید، لوئیس مبتنی بر همین منطق، مانیفستی نیز برای خلق شخصیت طراحی کرده بود و بدین ترتیب مطابق با منطق مذکور وجوهی متناقض را در ساخت هویتی شخصیت‌هایش جمع می‌کرد.

منطق متناقض‌ها، همسو با گرایش‌های تلفیقی مکتب وُرتیسیسم، **مهم‌ترین خصیصهٔ این مکتب است** و در زمینهٔ این تحقیق باید توجه بسیار ویژه‌ای به آن مبذول کرد.

۲-۲. ویندهام لوئیس، فردگرایی مدرنیستی-اگوئیستی و «منطق متناقض‌ها»

اکنون باید مرتبط با مفاهیم «فرد»، «فردیت» و «فردگرایی»، که از جمله نقاط ثقل جنبش مدرنیسم بودند، به اصول فکری ویندهام لوئیس توجه بیشتری کرد. انجام این کار نیز که اهمیتی حیاتی در تحقیق حاضر دارد، تنها زمانی ممکن است که لوئیس و کارهایش، به‌خصوص آثار داستانی‌اش، و مخصوصاً اولین رمان او، یعنی رمان *تار* را، در زمینهٔ دقیق تاریخی آنها قرار داد و این کاری است که پُل پِیپیس در مقالهٔ مهم خود «ضدیت با فردگرایی و داستان هویت ملی در رمان *تار*» انجام داده است:

> تحلیل‌های پیشینی از رمان *تار*، اهمیت انتشار اولیهٔ آن را در مجلهٔ فردگرای دورا مارسدن و هریت شاو ویوِر، یعنی *اگوئیست*، نادیده گرفته‌اند. اگرچه اغلب اشاره می‌شود که *تار* در ابتدا به شکل سریالی در *اگوئیست* چاپ شد، اما برای تبیین رابطه بین استراتژی‌های فرمی و دل‌مشغولی‌های درون‌مایه‌ای لوئیس و آثاری که در آن مجله منتشر می‌شد، تلاش کمی از سوی متخصصان صورت گرفته است. اگر رمان لوئیس در زمینهٔ اصلی آن دیده شود، بسیاری از ویژگی‌هایی که اغلبِ منتقدان و خوانندگان رمان او را سردرگم می‌کنند

(مانند وجود دو قهرمان در داستان، وجود پیرنگی دوگانه، و سیاست‌های به‌ظاهر ضدآلمانی) معنای خود را به مثابه انتقاد لوئیس از ادبیات فردگرایانه بازمی‌یابند.[۱]

«انتقاد لوئیس از ادبیات فردگرایانه» وجه مشخصهٔ بسیاری از آثار نوشتاری اوست و اهمیت بسیار زیادی در فهمِ، نه تنها رمان *تار*، که باقی آثار او نیز دارد. نکتهٔ قابل توجه این است که رمان *تار* بلافاصله پس از انتشار اولین رمان جیمز جویس، یعنی *پرتره هنرمند در جوانی* که در *اگوئیست* به چاپ رسید، در این مجله سریالی شد و این نیز دقیقاً به خاطر همان گرایش ضدفردی لوئیس بود:

جویس خودش را فردگرا نمی‌دانست و رمان او نیز در نهایت شماری از اصول جنبش فردگرایی را زیر سؤال می‌بُرد، اما چاپ آن در *اگوئیست* سبب شد که لوئیس آن را به صورت ترجمه‌ای از ایده‌آل‌های فردگرایانه ببیند که در فرم یک رمان عرضه شده بود. از دید لوئیس «پرتره...» *رمانی تربیتی* (bildungsroman) بود که روند بالغ شدن استفن ددالوس و تبدیل او به یک هنرمند خلاق و شدیداً مستقل – یعنی چهره ایده‌آل قهرمان فردگرا – را به تصویر می‌کشید. حدود شش ماه پس از سریالی شدن رمان جویس در *اگوئیست*، لوئیس به رمان نیمه‌کاره‌ای که هفت سال پیش آغاز کرده بود بازگشت. او *تار* را در نوامبر ۱۹۱۵ کامل کرد. این رمان بین آوریل ۱۹۱۶ تا نوامبر ۱۹۱۷ در *اگوئیست* سریالی شد. لوئیس *تار* را بدل به نقدی طعنه‌آمیز کرد تا به ایدئولوژی فردگرایی که از نظر او در رمان «پرتره...» تجسم یافته بود حمله کند. رمان لوئیس **دیدگاه اگوئیست‌ها را که افراد را به عنوان موجوداتی خودتعریف‌گر و توانا در نائل شدن به آزادی شخصی عرضه می‌کرد، روایتشان را که افراد**

۱ Peppis, Paul, "Anti-Individualism and the Fictions of National Character in Wyndham Lewis's Tarr". *Twentieth Century Literature*. Vol. 40. no. 2 (1994): p. 228.

می‌توانند اثرات محدودکنندهٔ گذشتهٔ خود را برای رسیدن به استقلال فردی پشت‌سر بگذارند و گونه رمان تربیتی آنها را که آموزش پیشروانه ذهنیتی منفرد را به تصویر می‌کشید، رد می‌کرد.[۱]

آنچه از توضیح بالا می‌توان فهمید این است که تعریف لوئیس از فردگرایی با تعریف جریان غالب این جنبش در آن برههٔ زمانی تفاوتی اساسی داشت. بر خلاف مدرنیست‌ها و در تضاد با طرز تفکر ضدگذشتهٔ آن‌ها، از دید لوئیس افراد به هیچ‌وجه قادر نبودند تأثیر گذشته بر ذهن و روان خود را تماماً پاک کنند تا «چهرهٔ ایده‌آل قهرمان فردگرا» را به تصویر بکشند. این تعریف لوئیس از فرد با تکنیک هنریِ تلفیقی او، به‌خصوص آن بخش که گذشته و حال را با هم ترکیب می‌کرد، در هماهنگی کامل بود. به خاطر همین طرز تفکر متفاوت بود که لوئیس تقریباً به تمام شخصیت‌های مهم ادبی زمان خود که پیرو ادبیات فردگرایانه اگوئیستی بودند می‌تاخت و «یاغی» بودن لوئیس نیز تا حد زیادی از همین تعریف منحصربه‌فرد او از مفاهیم «فرد» و «فردگرایی» نشئت می‌گرفت. «مقاومت لوئیس در مقابل تئوری‌های وحدت‌گرایانه ذهن... در آثاری که او بین دو جنگ جهانی نوشت اهمیتی بنیادین دارد.»[۲]

لوئیس با استفاده از «منطق متناقض‌ها» و برای مقابله با «تئوری‌های وحدت‌گرایانه ذهن»، فرد را «فاقد ذهنیتی یکپارچه» تعریف می‌کرد و هویت او را به صورت **مجموعه‌ای از گرایش‌های متناقض** به تصویر می‌کشید.

---

۱. ibid. pp. 228-229. [تأکید از نگارنده]

۲. Colangelo, Jeremy. *Agnotologies of Modernism: Knowing the Unknown in Lewis, Woolf, Pound, and Joyce*. Ontario: The University of Western Ontario Press. 2018. p. i.

۲-۳. لوئیس، وُرتکس و تئوری میدان‌های مغناطیسی

اما در فهم ریشه‌های نظری جنبش دوران‌گری و درک بهتر زمینهٔ تاریخی شکل‌گیری آن، قدری هم باید به لوگو یا نماد تصویری این جنبش بپردازیم. لوئیس برای طراحی لوگوی جنبش دَوَران‌گری از تئوری میدان‌های مغناطیسی سود برد. از این رو، برای بررسی این نماد، لاجرم باید از حوزه ادبیات خارج شویم و پا به حوزه دیگری بگذاریم که شاید در نگاه اول چندان به آفرینش ادبی مربوط نباشد، اما در اوایل قرن بیستم در شکل‌دهی به دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه بسیاری از مکتب‌های ادبی اثر شگرفی گذاشت. در اینجا نیز باید از جنبش فوتوریسم شروع کنیم که یکی از رقبای اصلی وُرتیسیسم به شمار می‌رفت:

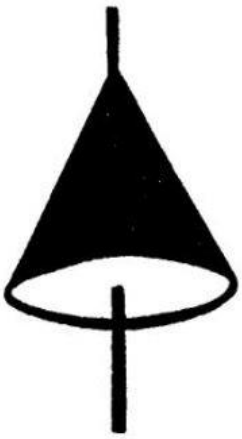
> فرمول‌بندی نظام زیبایی‌شناسی ماشین را شکل‌دهنده به روح زمانه در اروپای ابتدای قرن بیستم می‌دانند و عموماً آن را در فعالیت‌های فیلیپو توماسو مارینتی، رهبر فوتوریست‌های ایتالیایی خلاصه می‌کنند. مانیفست‌های او و هوادارنش در همان دههٔ نخست قرن بیستم ظهور آیین سرعت و فولاد را در سرتاسر اروپا اعلام کرد و ستایش پیروزمندانهٔ آنها از هواپیماها و اتومبیل‌ها تأثیری حیاتی بر دریافت هنرمندانه از تکنولوژی بر جای گذاشت... اما اگر این علاقه به ماشین‌ها را صرفاً به تأثیر فوتوریست‌ها نسبت بدهیم، زمینهٔ تاریخی بحث را تحریف کرده‌ایم. همان‌طور که رومئو پوجیولی و اخیراً مارجوری پرلُف ابراز کرده‌اند... برنامه فوتوریستی با تمایل درونی پرقدرت جنبش *آوانگارد* در جهت شناسایی پتانسیل‌های هنری ماشین مطابقت داشت... ویندهام لوئیس، مؤسس دوران‌گری انگلیسی نیز به سهم خود در این جنبش زیبایی‌شناسی جدید شرکت کرد... دل‌مشغولی به فرم‌های ماشینی در نقاشی‌های اولیهٔ لوئیس آشکار است، اما با وضوح بیشتری در نخستین رمان او *تار* ظاهر می‌شود. لوئیس در این رمان شیفتگی مکتب دَوَران‌گری نسبت به ماشین را وارد قلمرو فرم و دینامیک روایی کرد.[1]

1. Wutz, Michael. “The Energetics of Tarr: The Vortex-Machine Kreisler.” *Modern Fiction Studies*. vol. 38. no. 4 (1992): pp. 845-846.

البته لوئیس هیچ‌گاه مانند فوتوریست‌ها در «ماشینیسم» غرق نشد و همواره کشش بیش از حد آنها به عصر ماشین را شدیداً نقد می‌کرد. «او آشکارا وابستگی احساسی و «بچه‌گانه» ایتالیایی‌ها به انگاره‌ای رمانتیک از «ماشین‌آلات» و «ابزار مکانیکی» و «اتوموبیلیسم» که فوتوریسم را از رواج می‌انداخت، محکوم می‌کرد.»[1] با این حال، لوئیس علاقهٔ فراوانی به حوزهٔ علم و تکنولوژی نشان می‌داد و برای تحقیق دربارهٔ این موضوعات ساعت‌های بسیاری را در کتابخانه‌ها می‌گذراند، اما قلمروی که مشخصاً بیشتر از بقیه او را جذب خود کرده بود و در نهایت با استفاده از آن، هم به لحاظ فرمی و هم مفهومی، برداشت‌های هنری بسیاری شکل داد، حوزهٔ الکترومغناطیس بود:

> شکل وُرتکس بدل به ریزنمونه‌ای توضیحی از تئوری میدان الکترومغناطیسی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم شد و لوئیس که به علم و تکنولوژی علاقهٔ زیادی داشت، با بهره‌گیری از جواز شعری هنرمند، این مدل را برای مفهومی کردن موتور روایی رمان *تار* و نیز کلیت آن به کار گرفت... به نظر من، خود لوئیس رمانش را به صورت یک میدان «الکترومغناطیسی» می‌دید، به عنوان منطقه یا فضایی متنی که در آن انرژی تولید، تبادل و گسترده می‌شد.[2]

1. Bracewell. ibid. p. 232.
۲. Wutz. ibid. p. 847.



ساختار وُرتکس که بدل به لوگوی جنبش دَوَران‌گری شد

وُرتکس حرکتی **دَوَرانی** دارد که حول یک محور ثابت در حال چرخش است و این دینامیک حرکتی تقریباً در تمام داستان‌های لوئیس و حتی برخی از تابلوهای او، من‌جمله تابلوی «آلسیبیادس» که پیش‌تر دیدیم[1] به کار رفته است. البته ایده‌های مربوط به وُرتکس و دَوَران‌های وُرتکسی پیشینه‌ای بسیار کهن‌تر دارند و ردشان را می‌توان تا رنه دکارت، فیلسوف شهیر فرانسوی، عقب برد:

> اگرچه اعتبار تنظیم تئوری گرداب‌ها (Theory of Vortices) برای توضیح گردش سیارات را عموماً به رنه دکارت تفویض می‌کنند، اما ساختار وُرتکس در تحقیقات هیدرودینامیکی محققان معاصرتری چون یوهان لودویگ ون هلمهولتز و کمی پس از او، در تئوری‌های نوپای میدان نیز به کار گرفته شد. در این حوزه‌ها وُرتکس بدل به یک ریزنمونه توضیحی مرکزی شد. در سال ۱۸۶۷، لرد کلوین تئوری «اتم‌های وُرتکسی» را پیش کشید که **حرکات دَوَرانی** آنها در فضای اشغال شده توسط ماده... بنیان تئوری ماده او و بدین‌ترتیب تئوری فیزیکی میدان را پی ریخت. جیمز کلارک ماکسوِل، بر

۱. حالت دَوَرانی نقاشی و محور ثابت وسط آن را در همان نگاه اول می‌توان تشخیص داد.

اساس تئوری گرادب‌های مولکولی کلوین و با استفاده از نسبت‌های ریاضی، طبیعت فیزیکی چیزی را فرمول‌بندی کرد که دو دهه قبل از او مایکل فارادای... آن را «خطوط قدرت» نامیده بود... این ماکسول بود که تئوری میدان مدرن را پی ریخت و فهم او از وُرتکس به عنوان یک **گره انرژی** و از میدان به عنوان مجموعه‌ای از وُرتکس‌ها، به لوئیس کمک کرد تا شاکلهٔ رمان *تار* و موتور روایی آن را طراحی کند.[۱]

اگر این ساختار دوگانه را که متشکل از «چرخش دَوَرانی» حول یک «محور ثابت» است با خاصیت کشش و ربایش میدان الکترومغناطیسی ترکیب کنیم، آن‌گاه با وضوح بیشتری می‌توانیم به رابطهٔ آن با منطق متناقض‌ها، خصیصهٔ ایست–حرکتی برخی از تابلوهای لوئیس و نیز جهان‌بینی تلفیقی وُرتیسیسم پی ببریم. نیز، بهتر متوجه می‌شویم که چرا فرد شماره دوی این جنبش، یعنی اِزرا پاوند، پس از جدا شدن از گروه ایماژیست‌ها و به قصد بازتعریف مفهوم «ایماژ» در مقاله‌ای به نام «وُرتیسیسم» با پیوند برقرار کردن بین مفاهیم ایماژ و وُرتکس، این‌گونه می‌نویسد که «تصویر [ایماژ] یک ایده نیست، بلکه گره‌گاه یا خوشه‌ای است که به‌ناچار باید آن را یک وُرتکس بنامم که ایده‌ها از آن به بیرون پرتاب می‌شوند، از میان آن می‌گذرند و به درون آن کشیده می‌شوند.»[۲]

بر همین مبنا بود که وُرتیسیست‌ها تمام سعی خود را به کار می‌بردند تا همچون میدان‌هایی الکترومغناطیسی، دنیای کهنه و نو و نیز تمام «فرم‌های اصلی هنر مدرن» را با تمام تناقض‌هایشان به درون آثار خود بکشند، با هم تلفیق و هنر وُرتیسیستی خود را به جهانیان عرضه کنند و خود

---

۱ Wutz. ibid. p. 848. [تأکید از نگارنده]

۲ Pound, Ezra. *Vorticism*, first published in the Fortnightly Review 96 [n.s.], 1 September 1914, pp461–471. http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/.

ویندهام لوئیس نیز از همین استراتژی تلفیقی برای نگارش رمان *تار*، و به‌خصوص برای شکل‌دهی به هویت متناقض شخصیت‌هایش، بهرهٔ بسیاری برد و به ترتیبی که در آینده خواهیم دید این استراتژی هنری تمام و کمال به *بوف کور* نیز راه یافته است.

اکنون که سخن بدین‌جا رسید و خوانندهٔ محترم نیز تا حدی با زمینه‌های پیدایش و اصول جنبش وُرتیسیسم یا همان دَوَران‌گری آشنا شده است باید موضع تحقیق حاضر در خصوص *بوف کور*، مرتبط با هر آنچه که تا این‌جا مطرح شد، به شکلی واضح‌تر بیان شود تا در نهایت معلوم گردد که آیا *بوف کور* در «کلیت» خود سرقتی ادبی است که از روی آثار شخص یا اشخاصی دیگر کپی‌برداری شده یا اثری است دارای اصالت و محصول آفرینش خلاقانهٔ نویسندهٔ آن. پاسخ من به سؤال فوق، مطابق با آنچه در جریان تحقیقاتم متوجه شده‌ام، این است که *بوف کور* در کلیت خود سرقت ادبی است و منبع اصلی صادق هدایت برای **تکه‌برداری‌های** خود در *بوف کور* پرسی ویندهام لوئیس، آثار نوشتاری و تجسمی او و در کل مکتب دَوَران‌گری بوده است.

قاعدتاً در حال حاضر ادعای فوق صرفاً در حد ادعایی اثبات‌نشده است و از همین رو در فصول بعد تلاش خواهم کرد تا دلایل و شواهد خود را برای اثبات آن ارائه و تبیین نمایم. شیوه‌ای که برای اثبات ادعای فوق به کار گرفته خواهد شد اتکای صرف بر شباهت‌های ظاهری بین صحنه‌هایی از *بوف کور* و آثار لوئیس نخواهد بود، اگرچه به این شباهت‌ها نیز اشاره خواهد شد. خوانندهٔ محترم نیز به‌تدریج متوجه خواهد شد که چرا در این تحقیق روش صادق هدایت در نگارش *بوف کور* «تکه‌برداری» نامیده شده است.

***

علاوه بر مکاتب هنری شناخته‌شده‌ای مانند اکسپرسیونیسم، کوبیسم و سوررئالیسم، نویسندگانی مانند سارتر، موپاسان، کافکا، داستایوفسکی، ژرار دونوال، ریلکه و ادگار آلن پو را جزء کسانی

می‌دانند که صادق هدایت، به‌خصوص در نگارش *بوک کور*، از آنها تأثیر پذیرفته است. خوب است پیش از شروع قسمت اصلی این تحقیق، سخن خود هدایت را نیز در این مورد بخوانیم:

> مضحک این است که اغلب مرا به این و آن می‌بندند... بی‌جا... موپاسان، ادگار آلن پو، چخوف... درست است، اول‌ها و بعضی وقت‌ها حتی بدون اینکه خودم متوجه شده باشم به نسبت موضوع یک چیزهایی از اینها هست... ولی اصل مطلب جای دیگر است... اصل مطلب توی نگاه است... توی گوش است. همان مطلب را، همان چیز را، همان داستان را می‌شود به صورت‌های مختلف نقل کرد.[1]

این‌طور که معلوم است خود هدایت نیز بسیار ناراضی بوده که او را مدام «به این و آن» می‌بستند. قسمت مهم این بخش از گفته‌های هدایت اما، آن‌جاست که می‌گوید: «اصل مطلب جای دیگر است... همان مطلب را، همان چیز را، همان داستان را می‌شود به صورت‌های مختلف نقل کرد.» گویی هدایت در این بخش از صحبت‌هایش توجهی ندارد که در قلمرو هنر مدرن که در آن فردیت مؤلف و یگانگی آفرینشش اهمیتی بنیادین دارد، اگر مطلب یا داستان از «شخص دیگری» باشد، آن‌گاه نقل آگاهانهٔ آن، ولو «به صورت‌های» دیگر، در دایرهٔ سرقت ادبی قرار خواهد گرفت، مگر آنکه ثابت شود چیزی جدید و نو به آن مطلب اضافه شده و گویندهٔ جدید مهر فردیت خود را بر آن کوبیده است.[2] مهم‌تر از این، اگر داستان‌گوی دوم قصهٔ خود را به‌عمد طوری نقل کند که گویی اصالت آن تمام و کمال متعلق به اوست آن‌گاه کار او را جز سرقت ادبی چیز دیگری نمی‌توان نامید. این قسمت از کلام هدایت زمانی اهمیت مضاعفی می‌یابد که در گفت‌وگویش با فرزانه از تقلید سخن به میان می‌آید:

---

۱. فرزانه، همان مأخذ، ص ۱۱۴.

۲. یعنی همان استدلالی که بهارلو در دفاع از هدایت به آن استناد می‌کند.

«هوفمان پدرجد همه نویسنده‌های رومان‌های خیالی و جنایی است. شناختن او لازم و اساسی است. درست است که به نظر بعضی‌ها ادگار [آلن] پو به او بدهکار نیست، ولی من معتقدم بی‌وجود هوفمان، خیلی‌ها از جمله ادگار [آلن] پو و داستایفسکی نمی‌توانستند سبک خودشان را پیدا کنند.»

«آیا این جور نویسنده‌های خیلی قوی خواننده را به تقلید وا نمی‌دارند؟»

«منظورت چیست؟»

«منظورم اثری است که روی آدم می‌گذارند و از بس خودشان جالب هستند، آدم بی‌اختیار تقلیدشان را درمی‌آورد.» [1]

«تقلید؟ همه تقلید می‌کنند. من هم تقلید می‌کنم. تقلید عیب نیست. دزدی و چاپیدن عیب است. داشتن شخصیت در این نیست که آدم به هر قیمت که شده خودش را اوری‌ژینال جا بزند. اوری‌ژینالیته به‌تنهایی حسن نیست، شرط خلق کردن نیست. چه بسا آدم حرفی داشته باشد که باید تو یک قالب خاص گفته بشود و این قالب پیش از او ساخته شده باشد... تقلید بدون اینکه آدم احتیاج داشته باشد، نشانه تنبلی و بی‌جربزگی است.» [2]

هدایت در اینجا تعریف عجیبی از تقلید ارائه می‌کند و حتی آن را عیب نمی‌داند و عجیب‌تر از آن، مجوز انجام دادنش را نیز در صورت نیاز صادر می‌کند. البته، این بخش از سخن او که «اغلب مرا به این و آن می‌بندند... بی‌جا...»، به هیچ‌وجه انکار چیزی نیست. هدایت کاملاً محق است که این سخنان را بی‌جا و نویسندگانی را که الهام‌بخش او دانسته‌اند بی‌ربط به خود و معروف‌ترین اثرش بداند. در واقع، «اصل مطلب» که از زمان نگارش *بوف کور* تاکنون، به

---

۱. همان مأخذ، ص ۱۴۳.

۲. همان مأخذ.

دلایلی خاص، مکتوم مانده و هدایت نیز هیچ‌گاه در هیچ‌کدام از نوشته‌ها و نامه‌های خود عامدانه به آن اشاره‌ای نکرده، «جای دیگر» است و خود او زمانی که گفت‌وگویش با فرزانه به داستایوفسکی کشیده می‌شود از اشاره به آن شانه خالی می‌کند:

«این موجود زندگی عجیبی داشته. جزء انقلابیون ۱۸۵۰ می‌گیرندش و تا زیر چوبه دار می‌رود. ولی در آخرین دقیقه جان در می‌برد و از آن سرانه به بعد میس‌تیک Mystique می‌شود... خیلی مسافرت می‌کرده، به ایتالیا، به فرانسه، پاریس، نیس... کارش را از بالزاک و هوفمان و تا اندازه‌ای دیکنز یاد گرفته بوده... فوت و فن کار را از آنها یاد گرفته بوده، ولی به جای اینکه تقلید احمقانه دربیاورد، حرف خودش و ملت خود را زده... اصلاً اصول کار همین‌جور است... فن را باید از **استاد** یاد گرفت، ولی مطلب باید مال خود باشد.

«خود شما هم همین کار را کرده‌اید؟»

«من؟»

«شما هم **مدل** داشتید؟»

مدتی به من خیره شد، زانوش را روی ران چپش انداخته بود تکان می‌داد. به سیگارش پک زد: «این‌ها دیگر جزء **اسرار** است.» [۱]

آنچه در این تحقیق در پی آنیم یافتن آن «مدل»، شناختن آن «استاد» و برملا کردن «اسرار» صادق هدایت است. به‌زودی نیز متوجه خواهیم شد که چرا هدایت از پاسخ دادن به پرسش فرزانه طفره می‌رود.

نکتهٔ جالب دیگری که در سخنان هدایت وجود دارد آشنایی او با ای. تی. هوفمان نویسنده رمانتیک آلمانی است. در نگاه نخست آشنایی هدایت با نویسنده‌ای که هنوز هم تا حد زیادی در ادبیات جهان ناشناخته است قدری عجیب به نظر می‌رسد، اما در این تحقیق خواهیم دید که برای این مسئله نیز توضیحی منطقی و قابل قبول وجود دارد.

---

۱. همان مأخذ، صص ۱۱۳-۱۱۴. [تأکید از نگارنده]

بوف کور به همان میزان که در ادبیات معاصر ایران جنجال آفریده، ناشناخته نیز مانده است و بی‌دلیل نیست که برخی محققان نظیر آذر نفیسی از این اثر تحت عنوان «معضل» ادبیات فارسی یاد می‌کنند یا محمود نیکبخت در مصاحبه‌ای کتاب خود *بوطیقای بوف کور* را «پایانی بر همه قیل و قال‌های پیرامون *بوف‌کور*» می‌خواند. عموماً در همین جنجال‌ها و قیل و قال‌هاست که معنا گم می‌شود و افسانه‌های اغراق‌آمیز جای حقیقت را می‌گیرند. از این رو، در تحقیق حاضر، تمام تلاشم بر آن خواهد بود تا در صورت امکان به شیوه‌ای مستدل و مستند سهمی در پایان نهادن به این قیل و قال‌ها ایفا کنم.

ذکر یک نکته نیز در این فرصت ضروری به نظر می‌رسد. نگارنده به هیچ‌وجه قصد ندارد نتیجه‌گیری ارائه‌شده را در خصوص اصالت بوف کور به خواننده محترم این سطور، مخصوصاً خواننده دوستدار هدایت و بوف کور، تحمیل کند. از این رو، داوری فوق را نباید همچون حکم پیش از اثبات جرم در نظر آورد. این موضع‌گیری برای مشخص نمودن سمت و سوی این پژوهش و در این مرحله، صرفاً در حد یک «پیش‌فرض» تحلیلی است و **صدالبته بر مبنای مطالعه صدها منبع و تورق هزاران صفحه متن تحقیقی بیان شده است** که تعدادی از آنها در این پژوهش ذکر و بسیاری نیز به دلایل عدیده کنار گذاشته شده‌اند. نگارنده در نهایت امر، قضاوت در خصوص سرقتی بودن یا نبودن بوف کور را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد و اندیشه تحمیل نظر خود را به هیچ احدی در سر نمی‌پروراند. مخلص کلام آنکه، نتیجه‌گیری نهایی در خصوص موضوع این تحقیق بر عهده خوانندهٔ محترم خواهد بود، اما نگارنده نیز حق مشروع اعلام نظر تحقیقی‌اش را برای خود محفوظ نگاه می‌دارد.

فصل سوم: قرن هدایت، قرن سرقت؟

۳-۱. ثنویت و فروپاشی ثنویت در افکار لوئیس

پس از کشف شباهت‌هایی بین عناصر داستانی *بوف کور* و برخی از اصول جنبش دَوَران‌گری و طی بررسی نوشته‌هایی از ویندهام لوئیس، برایم محرز شد که *بوف کور*، در واقع، نسخهٔ رونویس و فشرده‌شدهٔ رمان *تار* اثر ویندهام لوئیس است، به علاوهٔ اضافاتی از آثار دیگر لوئیس، از جمله مجموعه‌داستان *جسم وحشی*، نمایشنامهٔ *دشمن ستارگان* و رمان *عید بیگناهان*. خوانندهٔ محترم به‌تدریج به نحوهٔ تکه‌برداری‌های صادق هدایت از این چهار اثر لوئیس و موارد متعددی از «انتحال عمدی» که او طی این فرایند انجام داده است پی خواهد برد. اما پیش از پرداختن به این موارد لازم است به مشخصه‌ای که بنیان جهان داستانی رمان *تار* و به تبع آن *بوف کور* را می‌سازد اشاره‌ای مقدماتی صورت گیرد تا سپس در ادامه این فصل با جزئیات بیشتری بررسی شود.

خواننده در رمان *تار* با دوگانگی‌های بسیاری مواجه می‌شود که مهم‌ترین آنها دوگانگی **هنر/حیات** و **تراژدی/کمدی** است. **هنر** در رمان *تار* اشاره به جهانی دارد که در آن خلق هنری صورت می‌گیرد. وجه مشخصهٔ این جهان غیاب غریزه است (یا حداقل قرار است که این‌گونه باشد) و خصیصهٔ آنچه که در آن خلق می‌شود، یعنی هنر، جاودانه بودن آن است.

www.aghalliat.com

حیات، جولانگاه غریزهٔ آدمی است و **رابطهٔ جنسی**، و در کل شهوات غریزی و روزمرگی‌های پست و عادت‌های حقیرانه زندگی آن را از هنر متمایز می‌کند. حیات، برخلاف هنر، دنیای زوال و انحطاط و مرگ است. شخصیت تار در موقعیت‌های متعددی از هنر در مقابل حیات دفاع می‌کند، اما در نهایت به خاطر هویت دوپاره و از هم گسیخته خود نمی‌تواند به التزامات زیست در جهان هنر پایبند بماند و خودش نیز به حیات یا جهان غریزی گام می‌نهد، البته بدون آنکه وجه هنری وجود خود و تعلقش به هنر را به طور کامل از دست داده باشد. طبیعتاً رفتار و گفتار چنین شخصیتی نیز، آن‌چنان‌که خواهیم دید، سرشار از تناقض خواهد بود.

شکل‌گیری دوگانگی تراژیک/کمیک به موقعیت‌های شکل‌گرفته در رمان و به کنش و واکنش‌های بین شخصیت‌ها در حرکات رفت و برگشتی آنها از هنر به حیات و بالعکس وابسته است.

در فلسفهٔ هنری لوئیس موقعیت تراژیک زمانی رخ می‌دهد که مرز بین هنر و حیات زیرپا گذاشته شود و شخصی که ادعا می‌کند هنرمندی حقیقی است با فاصله گرفتن از جهان جاودانه هنر پا به جهان حیات یا جهان زوال و مرگ بگذارد. موقعیت کمیک نیز بر همین اساس شکل می‌گیرد. بدین معنی که هنرمندِ مذکور با فاصله گرفتن از هنر و نزدیک شدن به حیات وضعیتی کمیک برای خود رقم می‌زند، آن هم بدون آنکه از خاصیت تراژیک وضعیت او کاسته شده باشد. به بیان دیگر، در وجود چنین فردی وضعیت تراژیک با وضعیت کمیک تلفیق می‌شود.

لیندزی اشنایدر در تحقیق روشنگر خود، *باید در همه‌چیز دوتایی باشی*، که بالاتر نیز از آن نقل‌قول‌هایی آمده است، دوگانگی‌های هنر/حیات و تراژدی/کمدی در رمان *تار* را «دوگانگی‌های راهنما» می‌خواند. بدین معنا که خواننده رمان، این دو ثنویت را باید به منزله نقشه راهنمایی برای خواندن آن در نظر بگیرد. اما این امر بدین معنا نیست که روابط در رمان *تار* بر مبنای ثنویت پیش می‌روند. برعکس، دقیقاً خلاف این معنا مد نظر لوئیس در نگارش این رمان بوده است. به بیان دیگر، «فروپاشی ثنویت» است که بافنده تار و پود داستانی رمان *تار* است.

واضح است که بودن در جهان هنر در عین قدم گذاشتن به جهان حیات وضعیتی متناقض‌نماست که مرز مشخص بین هنر و حیات را محو می‌کند. همچنین، تلفیق وضعیت کمیک و تراژیک در زندگی فرد نیز تبلور دیگری از جمع نقیضین است. مبتنی بر این منطق، دوگانگی‌های هنر/حیات و تراژدی/کمدی در رمان *تار* بدل به سنگ بستری می‌شوند که لوئیس سایر دوگانگی‌های موجود در متن را بر روی آنان بنا می‌کند تا در نهایت همگی‌شان را با یکدیگر تلفیق کند و در عین حال جدا از یکدیگر نگه دارد. «دوگانگی هنر/حیات همانند باقی دوگانگی‌ها به دام‌چاله‌هایی مشابه منتهی می‌شود. این دوگانگی [در ابتدا] دلالت بر این دارد که این دو (هنر و حیات) تقلیل‌ناپذیر و ناسازگار با یکدیگر هستند، اما در حقیقت این دو از یکدیگر نشئت می‌گیرند و نمی‌توانند بدون یکدیگر وجود داشته باشند.» [1] محصول هنری این استراتژی در داستان‌های لوئیس **خلق شخصیت‌هایی است که به لحاظ هویتی و فکری دوپاره** هستند. به تعبیر دیگر هم وابسته به هنر هستند و هم به حیات، هم به هنر میل دارند، هم به حیات، هم دم از «خود عالی» خود می‌زنند و هم اسیر «خود دانی» خود هستند.

به‌زودی خواهیم دید که دوگانگی‌های فوق چگونه در فهم و تحلیل *بوف کور* به ما کمک خواهند کرد.

اکنون برای آنکه معلوم کنیم که آیا *بوف کور* در کلیت خود اثری اصیل است یا نه باید به سه سؤال پاسخ بدهیم:

۱. دلیل مقابله لوئیس با فردگرایی مدرنیستی-اگوئیستی و اثر این تقابل بر ادبیات او چه بود؟

۲. چند و چون تکه‌برداری‌های هدایت از اندیشه‌ها و آثار لوئیس و آثار او را چگونه می‌توان تبیین کرد؟

۳. چه شرایطی هدایت را واداشت تا *بوف کور* را به رونویسی چهل‌تکه از آثار لوئیس بدل کند؟ به تعبیر دیگر، هدایت بین وضعیت شخصی خود و وضعیتی که ویندهام لوئیس در آن

---

۱. Schneider. ibid. p. 23.

www.aghalliat.com

می‌زیست چه شباهت‌هایی دیده بود که تصمیم گرفت *بوف کور* را به نسخه فشرده‌شدهٔ رمان *تار*، نمایشنامهٔ *دشمن ستارگان*، مجموعه داستان *جسم وحشی* و رمان *عید بیگناهان* بدل کند؟

از بین این سه سؤال، پرسش سوم به‌خصوص اهمیتی بنیادین دارد و در موقع مقتضی به آن پرداخته خواهد شد. در این مرحله باید با تفصیل بیشتری به سؤال نخست بپردازیم.

۳-۲. ضدیت با فردگرایی مدرنیستی-اگوئیستی، هویت ملی و رمان *تار*

کونیو شین در مقالهٔ خود «سرگیجه‌ای از طنز؛ خنده، تحقیر و بن‌بست شهری در رمان *تار* اثر ویندهام لوئیس» معتقد است که: «برخی از محققان، بر انتقاد ویندهام لوئیس از فردگرایی مدرن و به‌خصوص بر رابطه این نوع از فردگرایی با هویت‌های ملی در داستان‌ها تأکید می‌کنند.»[۱] یکی از محققانی که شین در گفته‌های خود به آنها اشاره می‌کند پل پیپس است که در فصل قبل نیز از نظرهای او استفاده شد. آنچه که پیپس و شین درباره «فردگرایی مدرنیستی-اگوئیستی» و رابطه این نوع از فردگرایی با «هویت‌های ملی» در رمان *تار* می‌گویند در اثبات سرقتی بودن *بوف کور* اهمیتی حیاتی دارد و بنابراین پیش از پرداختن به *بوف کور* باید چند و چون این رابطه را در رمان *تار* به‌خوبی درک کرد و سپس به سراغ *بوف کور* رفت. برای این کار نیز باید از خود بپرسیم که دلیل مخالفت ویندهام لوئیس با نسخه‌ای از فردگرایی مدرنیستی-اگوئیستی که در زمان او بر مجامع هنری-ادبی اروپا غلبه داشت دقیقاً چه بود؟

> لوئیس در رمان خود، دو نسخه متفاوت و چه بسا متضاد از هویت ملی را که به هنگام شروع جنگ جهانی اول در بحث‌های تخصصی و عمومی از آنها دفاع می‌شد، نخست به کار می‌گیرد، سپس آنها را نقد و در نهایت ردشان می‌کند. یکی از این دو نسخه، دیدگاه نژادی بود که ملیت را مقوله‌ای درونی و ذاتی می‌دید. در این نسخه، «توارث» بود که به

۱. Shin, Kunio. "A Megrim of Humour: Laughter, Humiliation, and the Metropolitan impasse of Modernism in Wyndham Lewis's Tarr." *The Tsuda Review* (2012): p. 26.

شکلی بنیادین شخصیت فردِ منتسب به یک «نژاد» یا ملت مشخص را تعریف می‌کرد. نسخه دوم که لوئیس به آن انتقاد داشت، تعریفی فردگرایانه از ملیت بود که آن را مقوله‌ای غیرذاتی و بیرونی و حاصل نظامی محدودکننده از آموزش‌های فرهنگی می‌دید که اشخاص پرانرژی و بابصیرت و بااراده می‌توانند و باید بر آن فایق آیند. رمان *تار* هر دو نسخهٔ فوق را تقلیل‌دهنده و ساده‌انگارانه معرفی می‌کرد و آنها را برای توضیح دادن جنبه‌های آشفته هویت و فعالیت‌های آدمی ناکافی می‌دید.[۱]

باید بدانیم که بین دو شاخه جریان ملی‌گرایی، یعنی شاخه توارثی که بیشتر در آلمان ترویج می‌شد و شاخه فرهنگی که در انگلستان رواج داشت، مجله انگلیسی *اگوئیست* با شاخه فرهنگی آن مواجه بود و از همین رو بیشتر علیه این شاخه فعالیت می‌کرد:

عدم اعتماد اگوئیست‌ها به دولت و ایمان آنها به فرد باعث شد که «هویت ملی» را یکی دیگر از نیروهای سرکوب‌گر و محدودکننده‌ای بدانند که اشخاص برای رسیدن به آزادی فردی باید برآن فایق شوند. این دیدگاه در تقابل با دیدگاه جبرگرایانه [نژادی] از مفهوم ملیت بود [که در آلمان ترویج می‌شد]... [و] ملیت را مقوله‌ای توارثی می‌دانست که شخصیت افراد یک ملت را مشخص می‌کرد... بر خلاف این دیدگاه، اگوئیست‌ها با تعریفی از ملیت مواجه بودند که آن را مقوله‌ای فرهنگی و محصول آموزش‌های رسمی می‌دانست که به افراد در زمینه‌های ملی معین داده می‌شد. در نگاه اگوئیست‌ها چنین آموزش‌هایی مشخصاً ضدفردی بود، چون هدفشان قراردادی کردن اشخاص و جایگزین ساختن ویژگی‌های منحصربه‌فرد با خصیصه‌های «ملی» بود که دولت به آنها اعتبار می‌داد.[۲]

---

۱. Peppis. ibid. p. 229.

۲. ibid. p. 231.

www.aghalliat.com

از دید لوئیس رمان *پرتره هنرمند در جوانی*، مروج نسخه دوم از فردگرایی رایج در آن برهه تاریخی در اروپا بود. در رمان جویس، استفن ددالوس، قهرمانی فردگراست که با تمام قوا می‌کوشد در راه بدل شدن به هنرمندی مدرن، خود را از قید و بندهای فرهنگی جامعه ایرلند رها کند و آموزش‌های شکل‌دهنده به «هویت ملی» او را به مثابه یک ایرلندی خالص زیر پا بگذارد. لوئیس در رمان *تار*، به نحوی که خواهیم دید، به همین جنبه از رمان جویس می‌تازد. او که نسخه‌های نژادی و فرهنگی از فردگرایی را برنمی‌تابید معتقد بود که افراد، برخلاف آنچه که دو دیدگاه فوق تبلیغ می‌کنند، واجد آن یکپارچگی فکری و هویتی نیستند که بتوانند خود را یکسره از یوغ گذشتهٔ فرهنگی و تاریخی و نیز گرایش‌های غریزی و غیرهنری خود رها کنند تا بدل به شخصیت‌هایی کاملاً فردیت‌یافته و متمایز با دیگران بشوند. به خاطر همین دیدگاه انتقادیِ لوئیس نسبت به جویس بود که:

> رمان *تار* از جایی آغاز می‌شود که «پرتره...» تمام می‌شود. «پرتره...» در حالی به انتها می‌رسد که استفن ددالوس به عنوان هنرمندی مستقل زندگی جدیدش را در اروپای قاره آغاز می‌کند. رمان *تار* داستان هنرمند جوان و باارزش خود، فردریک تار را، از چند سال پس از شروع زندگی جدید او در اروپای قاره می‌آغازد.[۱]

اکنون باید با دقت بیشتری اصولی را که مجله *اگوئیست* مبلغشان بود کاوید تا با وضوح افزون‌تری معلوم شود که ویندهام لوئیس در رمان *تار* چگونه به مخالفت با آنها برخاست:

> برای آنکه نشان دهیم قصد لوئیس از نگارش رمان *تار* نقدی داستانی بر ایده‌آل‌های جنبش فردگرایی در انگلیس بوده است، لازم است تا اصول فلسفی، سیاسی، و ادبی «نشریه‌ای فردگرا» که این ایده‌آل‌ها را ترویج می‌کرد... بازیابی کنیم... *اگوئیست*

---

۱. ibid. p. 235.

نشریه‌ای طرفدار آزادی فرد با گرایش‌های ضدسوسیالیستی بود که فلسفه فردگرایانه افراطی فیلسوف صوری آلمانی، مکس اشتیرنر (۱۸۰۶-۱۸۵۶) را ترویج می‌کرد... اشتیرنر در بحث‌های خود به تمامی «انگاره‌های مطلق مانند خدا، جاودانگی، آزادی، انسانیت و غیره که از بچگی در مغز ما فرو کرده‌اند» به مثابه قید و بندهایی تحمیلی و محدودکننده آزادی فردی می‌تاخت. از نظر اشتیرنر: «هنگامی که بنده هیچ انگاره‌ای، هیچ «ذات متعالی» نباشم، تحت هر شرایطی هیچ‌کس را جز **خودم** خدمت نخواهم کرد»... با توجه به رویکرد فردگرایانه *اگوئیست* در فلسفه، سیاست و هنر، به هیچ وجه تعجبی ندارد که مارسدن و ویورِ موافق سریالی شدن *پرتره هنرمند در جوانی* در مجله خود بودند. از نظر آنها «پرتره...» ترجمه‌ای از ایده‌آل‌های جنبش فردگرایی در قالب یک رمان مدرن بود... این رمان، زندگی استفن ددالوس را از بچگی به جوانی تصویر می‌کند و تبدیل شدن او را از فرزند یک خانواده کاتولیک سطح متوسط ایرلندی به هنرمندی خلاق، یگانه و به شدت مستقل نشان می‌دهد.[۱]

مسئله اینجاست که لوئیس تا پیش از شروع جنگ جهانی با مجلاتی مانند *اگوئیست* یا نویسندگانی مانند جویس تا حدی همسو بود، اما «طی نخستین سال جنگ جهانی اول، ضربه‌های ناشی از رخدادهای تازه، امیدهای لوئیس را برای شکوفایی جنبش دَوَران‌گری و ایمان او را به فردگرایی... به یغما برد.» [۲] ماجرا از این قرار بود که:

پیش از جنگ لوئیس انگلیسی‌ها را تشویق می‌کرد تا بدل به «افراد» مصمم و مستقل بشوند اما از ماه‌های نخست درگیری به بعد، دولت بریتانیا، مؤسسات ادبی، و جراید کثیرالانتشار تبی ملی‌گرایانه را در جامعه رواج می‌دادند که عمل مستقل را تقبیح و حمایت یکپارچه

۱. ibid. p. 230-232. [تأکید در متن اصلی]

۲. ibid. p. 233.

از جنگ... را تشویق می‌کرد... به خاطر مواجه شدن با واقعیات زمان جنگ، لوئیس نه تنها توانایی انگلیسی‌ها را برای فایق آمدن بر آموزش‌های ملی تحمیق‌کننده و سنت‌های فرهنگی زیر سؤال برد، بلکه حتی در مورد ایده‌آل‌های فردگرایانه جنبش دَوَران‌گری نیز مردد شد... لوئیس در میانه آشوب و آگاهی‌بخشی سال نخست جنگ، بدل به منتقد جدی و هوشمند جنبش [فردگرایی] شد. [۱]

آنچه باید بدانیم و به آن توجه ویژه مبذول کنیم این است که صادق هدایت نیز، علاوه بر فضای فرهنگی کشور خود که در فرصت مقتضی به آن خواهیم پرداخت، در دوران اقامتش در اروپای ویران‌شده از جنگ جهانی اول (که در عین حال با سرعت به سمت دومین جنگ خانمان‌سوز جهانی نیز پیش می‌رفت) کمابیش با چنین فضایی مواجه بود و این نکته‌ای است که یوسف اسحاق‌پور در مقاله «بر مزار صادق هدایت» قدری به آن توجه کرده است:

کار هدایت همچنین حکایت از این داشت که دو چیز جاذبه و افسون خود را از دست داده است: هم دنیای باورهای مذهبی و عرفانی که اکنون دیگر گویی بازتابی از خرافات گذشته می‌نمود و دنیای «روشنگری» غرب. زیرا غرب در دوره‌ای که هدایت آن را شناخت غربِ دوره اصحاب دایرةالمعارف، یا غرب دوره *فاوست* گوته — معاصر انقلاب فرانسه — نبود. در این غرب اردوگاه‌های مرگ سر بر کشیده بودند. [۲]

چنین جوی که لوئیس طی سال‌های پیش از آغاز جنگ جهانی اول با آن مواجه بود و سرانجام طی دو جنگ جهانی کشورهای اروپایی را بدل به «اردوگاه‌های مرگ» کرد، حاصل مطلق‌انگاری‌های نژادی و فرهنگی رایج در آن برهه تاریخی بود که فی‌المثل در کشور آلمان،

---

۱. ibid. p. 234.

۲. اسحاق‌پور، یوسف، "بر مزار صادق هدایت" *ایران‌نامه*، سال دهم، ص ۴۲۱.

به خاطر تأکید فراوان بر جنبه‌های توارثی ملیت، تصویری «اَبَرمرد» گونه به افراد متعلق به نژاد ژرمن می‌بخشید و سرانجام با برکشیدن حزب نازی در این کشور، بنیان‌های ویران‌گرترین جنگ تاریخ بشری را پی ریخت. در رمان *تار*، لوئیس، به ترتیبی که خواهیم دید، با پررنگ کردن نیازهای غریزی و زمینی شخصیت‌های داستان خود به مقابله با مفهوم «اَبَرمرد» می‌رود؛ تأکیدی عامدانه بر ضعف‌های انسانی که هدایت نیز، متناسب با اقتضائات داستان خود، با استفاده از شگردهای هنری خاص لوئیس در *بوف کور* به کار برده است و در آینده با تفصیل بیشتری واکاوی خواهد شد. باری، کشوری مانند انگلستان نیز برای مقابله با تبلیغات نژادی فوق، تب ملی‌گرایانه فرهنگی را در جامعه خود ترویج می‌کرد که با روح فردگرایی مد نظر مجلاتی مانند اگوئیست در تعارض قرار داشت، اما از نظر لوئیس اشکال کار فردگرایان این بود که آنها نیز در تقابل با جو ضدفردی فوق، نسخه‌هایی مطلق‌انگارانه از فردگرایی را تبلیغ می‌کردند. لوئیس اما، تحت تأثیر وقایع زمان جنگ، به‌خوبی دریافته بود که چنین مطلق‌هایی کذب محض‌اند و کسی که به دنبال آنها بدود دست‌خالی باز خواهد گشت. فلذا، برای نوشتن رمان *تار* و در مواجهه با جریان‌های مذکور در اروپا، دست به دامن ژانری شد که در قرن هجدم در آلمان رواج داشت و Sturm and Drang خوانده می‌شد:

> لوئیس به الگوی رایج رمان مدرن که همان رمان تربیتی بود و سیر رشد ذهنیت یک قهرمان منفرد را ضبط می‌کرد تاخت و در نتیجه الگویی روایی را که ظهور یک فرد مستقل را پیش‌بینی می‌کرد با نوع روایی دیگری جایگزین ساخت که با الگوی رمان تربیتی بیگانه و حتی دشمن بود. نام این نوع روایی آلمانی که قصه‌ای رمانتیک و بدبینانه داشت[1] Sturm and Drang بود. این ژانر فرعی که زمانی Zerrissenheit یا رمان *واپاشی*[2] خوانده می‌شد، تقلاهای هنرمندی حساس و جوان را که پر از طوفان و تنش

۱. طوفان و تنش.

۲. البته معنای دقیق‌تر Zerrissenheit «چنددستگی» یا «چندپارچگی» است.

است روایت می‌کند. در این الگوی روایی، هنرمندی جوان تحت تأثیر مطالبات متضاد جهانی اجتماعی که ساکن آن است و نیز تحت تأثیر ذهن آشوب‌زده خود، به‌آرامی **در حال دریده شدن از درون است**. فروپاشی هنرمند-قهرمان در این نوعِ روایی به دو شکل رقم می‌خورد: یا مانند رمان *رنج‌های ورترِ جوان* اثر یوهان ولفگانگ گوته، **به خاطر عدم توانایی او در رسیدن به زن ایده‌آلش است که نسبت به او وابستگی شدید عاطفی دارد**، یا مانند کارهای ای. تی. اِی. هوفمان **به دلیل عدم موفقیتش است در مطابقت دادن رؤیای خلق هنر والا با واقعیات هنرستیزانه زندگی و ذائقه بورژوازی**.[1]

بی‌جهت نیست که از یک طرف، نام یکی از دو شخصیت اصلی رمان *تار*، یعنی اُتو کرایسلر، با نام موسیقی‌دان رمان‌های سه‌گانه هوفمان، یعنی یوهانس کرایسلر، تشابه دارد و از طرف دیگر، سرنوشت مرگبار این شخصیت که به خودکشی او منجر می‌شود، شبیه سرنوشت قهرمان عاشق رمان گوته است.

درک درست ژانر ابداعی فوق که از خلاقیت لوئیس برخاسته بود در فهم صحیح رمان *تار* و بالطبع *بوف کور* اهمیت بسیاری دارد و باید به آن توجه کرد.

البته، لوئیس فرم روایی رمان تربیتی را در اثر خود به طور کامل کنار نگذاشت. انتخاب نوع روایی رمان *واپاشی* و تأکید بیشتر بر آن در کنار استفاده محدودتر از رمان تربیتی، مشخصه‌ای تلفیقی و دوگانه به رمان *تار* می‌داد که فردریک مورل آن را این‌گونه توضیح می‌دهد:

لوئیس با استفاده همزمان از این دو الگوی متخاصم رمان مدرن، نه‌تنها در سطح فرمال دشمنی شدید خود را با سنت‌های معمول و آرمان‌گرایانه رمان تربیتیِ فردگرا ابراز کرد، بلکه در سطحی گسترده‌تر قراردادهای رایج رمان‌نویسی و **یکدستی روحی-روانی**

---

۱. Peppis. ibid. pp. 238-239.[تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com

[**شخصیت**] **را در رمان تربیتی و رمان واپاشی نیز زیر سؤال برد**. از نظر لوئیس، هر دو نوعِ روایی، هویت و کنش و واکنش‌های انسانی را ساده می‌کردند و به آنها ثبات می‌بخشیدند. اگرچه هر دو ژانر منحنی عمل شخص را در جهت‌هایی مخالف ترسیم می‌کردند – یکی، [رمان تربیتی]، قوس صعودی نفس (ego) را ارائه می‌کرد و دیگری، [رمان واپاشی]، قوس نزولی آن را – هر دوی آنها، نفس را دارای یکپارچگی و پویایی می‌دیدند. بر خلاف این دو ژانر، رمان *تار* **به‌وسیله روایتی گسسته و بی‌ثبات، هویتی ناپایدار و از هم گسیخته را نمایش می‌دهد.**[۱]

در رمان *تار* هر دو شخصیت اصلی، یعنی تار، که رمان به نام اوست و نیز اُتو کرایسلر که می‌توان او را همزاد تار دانست، گسیختگی هویتی فوق را به وضوح نشان می‌دهند، به طوری که مثلاً تار «طی بحث با هابسون هویتش را گرفتار بین دو خودِ متخاصم توصیف می‌کند؛ یکی خودِ هنری و دیگری خودِ جنسی.»[۲] **و می‌دانیم که در داستان *بوف کور* نیز راوی دقیقاً به همین گرفتاری مبتلاست**.

در واقع، به دلیل همین گسست روانی است که در رمان *تار* و در سایر نوشته‌های داستانی و غیرداستانی لوئیس - که پس از آغاز جنگ جهانی اول نوشت - دوگانگی‌هایی که ذهن متکی بر تفکر مدرن بر آنها پای می‌فشرد، از جمله خود/دیگری فرو می‌پاشند تا حدی که برخی محققان وجه غالب تفکر پساجنگ لوئیس را «احتمال دائم فروپاشی ثنویت»[۳] می‌دانند. به بیانی دیگر، ثنویت خود/دیگری در داستان‌های لوئیس به **تقابلی بیرونی** شکل نمی‌دهد. این ثنویت

---

۱. ibid. p. 239. [تأکید از نگارنده]

۲. ibid.

۳. Colangelo. ibid. p. 2.

در بیرون فرو می‌پاشد و تکه‌های آن در درون شخصیت‌های داستان‌های لوئیس جمع می‌شود و **هویتی دوپاره** به این شخصیت‌ها می‌بخشد.

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، حتی ساختار نماد تصویری جنبش دَوَران‌گری، یعنی وُرتکس نیز بیانگر همین فروپاشی ثنویتی است.آن چنان که توبی فوشِی در مقاله خود «متافیزیک وُرتیسیسم در آثار ویندهام لوئیس» توضیح می‌دهد «تصویر وُرتکس تنش بین پویایی و ایستایی، بین حرکت سریع دَوَرانی و محور ثابت آن را منتقل می‌کند.»[1] واضح است که چنین رویکردی علیه مطلق‌انگاری‌ست و لوئیس با آگاهی از شرایط خاص تاریخی و فرهنگی که در آن می‌زیست و با اتکای کامل به استراتژی هنری خاص خود یعنی «منطق متناقض‌ها» به آن روی آورد:

> لوئیس پاسخی سریع و عمیق به جنگ جهانی اول داد. او در رویدادهای آشوب‌زای آن دوره حقایقی را در مورد اشخاص، جامعه، و سیاست مشاهده کرد که جهان‌بینی فردگرایان را تضعیف می‌کرد. در همان زمانی که مارسدن و همراهانش در مجله *اگوئیست* تلاش می‌کردند بر امتیازهای فرد آزاد و مستقل تأکید کنند و سیاست‌های آزادی‌طلبانه و ضدسالارگرایانه خود را پیش ببرند و زیبایی‌شناسی فردگرایانه‌شان را بیان کنند، لوئیس در رمان *تار* جایگزینی بدبینانه برای پنداره‌های آنان پیشنهاد داد که **بر آشوب‌زدگی و پیچیدگی هویت شخصی**... اصرار می‌کرد.[2]

اما اوج کار لوئیس آنجاست که دوپارگی فکری و هویتی شخصیت‌های خود را با استفاده از تکنیک‌های روایی خاصی در رمان *تار* برجسته کرد و این همان جایی‌ست که کار اصلی ما برای اثبات سرقتی بودنِ تقریباً همه‌چیز در *بوف کور* آغاز می‌شود.

---

۱. Foshay, Toby Avard. "Wyndham Lewis's Vorticist Metaphysic" *A Review of International English Literature*, 24:2 (1993): p. 46.

۲. Peppis. ibid. pp. 250-251. [تأکید از نگارنده]

۳-۳. تکنیک روایی مشترک در رمان *تار* و *بوف کور*

محمود نیکبخت نظر خود را در مورد تکنیک روایی *بوف کور* این‌چنین ابراز می‌کند:

> در نثر فارسی و داستان‌نویسی معاصر، *بوف کور* تنها رمان و روایتی است که نویسنده توانسته در آن، برای بیان عارضه‌ها و ویژگی‌های نامتعارف ذهن راوی، از ساختار متعارف جمله فراتر رود و به یاری رفتاری تازه با امکان‌های ساختار نحوی جمله و نشانه‌های سجاوندی، ساختاری ویژه را در نثر روایی طرح افکند که بتواند هم پاسخگوی نیازها و نابهنجاری‌های ذهن راوی باشد و هم کاشف مجالی تازه در آفرینش جمله روایی و تکنیک تک‌گویی درونی.[۱]

این «ساختار ویژه نثر روایی» چه خصوصیاتی دارد که صادق هدایت به یاری آن قادر شد تا هم «پاسخگوی نیازها و نابهنجاری‌های ذهن راوی باشد» و هم «کاشف مجالی تازه در آفرینش جمله روایی و تکنیک تک‌گویی درونی»؟ «نشانه‌های سجاوندی» به کار رفته در این شگرد روایی چه هستند و چه نقشی در روایت ایفا می‌کنند؟

نیکبخت سخن خود را در مورد تکنیک روایی فوق این‌طور پی می‌گیرد:

> در قلمرو زبان روایت، مهم‌ترین دستاورد هدایت در *بوف کور* یافتن جمله‌های روایی بسیار بلندی است که او توانست با ایجاد ویژگی‌های تازه در آنها، به زبانی درخورِ «تک‌گویی درونیِ راویِ روان‌گسیخته *بوف کور*» دست یابد. حاصلی که هنوز دستاوردی تازه در روایت و رمان روان‌شناختی معاصر جهان است. در این بهترین داستان

---

۱. نیکبخت، همان مأخذ، صص ۲۲-۲۳

www.aghalliat.com

بلند هدایت، کمتر صفحه‌ای را می‌توان یافت که از این‌گونه جمله‌های روایی بسیار بلند و ویژگی‌های نحوی و سجاوندی آنها خالی باشد.[1]

پس از نظر محمود نیکبخت *بوف کور* دارای یک «راوی روان‌گسیخته» است و هدایت برای نشان دادن همین خصیصه روانی راوی است که از آن ساختار ویژه روایی استفاده می‌کند. آن‌طور که پیش‌تر دیدیم ویژگی منحصربه‌فرد شخصیت‌های رمان *تار نیز* فقدان یکپارچگی هویتی، یا به قول نیکبخت، روان‌گسیختگی آنان است. نیکبخت، سرانجام «بوطیقای جمله‌های روایی در *بوف کور*» را این‌گونه شرح می‌دهد:

> جمله‌های روایی، اغلب، با جمله‌های مستقل یا مرکبی آغاز می‌شوند که نویسنده برای نشان دادن دوگانگیِ ذهنی راوی، گاهی برای بیان ایقان او از وجه اخباری و برای تبیین شک راوی از وجه التزامی سود می‌جوید. اما به رغم کامل بودن معنای این جمله‌های آغازین، نویسنده از آوردن نشانه نقطه در انتهای هر کدام از آنها خودداری می‌کند و به جای آن **خط تیره** به کار می‌برد تا نشان دهد از نگاه راوی آن جمله‌ها کامل نیستند و نیاز به تداوم دارند؛ که با جمله‌های معترضه‌ای که پس از خط تیره بیان می‌شود مجالی برای تبیین و توضیح **دوگانگی و پراکندگی ذهنی راوی** پدید می‌آید.[2]

در این مرحله لازم است تعدادی از جمله‌های *بوف کور* را که هدایت برای نشان دادن روان‌گسیختگی راوی داستان، با به‌کارگیری نشانه سجاوندی «خط تیره» به یکدیگر وصل کرده است در ده صفحه آغازین نسخه دست‌نویس *بوف کور* ببینیم. علایم سجاوندی فوق در

---

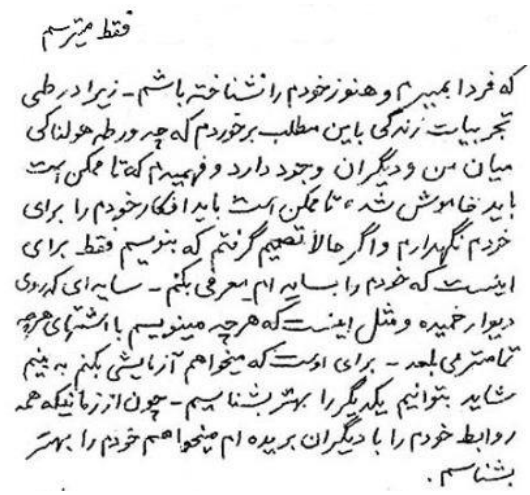
۱. همان مأخذ، ص ۲۷. [تأکید در متن اصلی]

۲. همان مأخذ، ص ۲۸. [تأکید از نگارنده]

نسخه‌های چاپی *بوف کور* که خانواده هدایت پس از مرگ او از روی نسخه دست‌نویس منتشر کردند، حذف شدند: [1]

برسبیل عقاید جاری و اعتقادات خودشان سعی میکنند
که بالبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکنند - زیرا بشر هنوز
چاره و دوایی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی
بتوسط شراب و خواب مصنوعی بوسیله افیون و مواد
مخدره است. - ولی افسوس که تاثیر اینگونه داروها موقتی
است و بجای تسکین پس از مدتی بر شدت درد میافزاید -
آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این
انعکاس سایه روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب
و بیداری جلوه میکند کسی پی خواهد برد؟
من فقط بشرح یکی از این پیش آمدها میپردازم
که برای خودم اتفاق افتاده و بقدری مرا تکان داده که
هرگز فراموش نخواهم کرد و نشان مشئوم آن تا زنده ام،
تا روز ازل، تا آنجائیکه خارج از فهم و ادراک بشر است
زندگی مرا زهرآلود خواهد کرد. -

همان مأخذ، ص ۶



فقط میترسم
که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم - زیرا در طی
تجربیات زندگی باین مطلب برخوردم که چه ورطه هولناکی
میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است
باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای
خودم نگهدارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای
اینست که خودم را بسایه ام معرفی بکنم - سایه ای که روی
دیوار خمیده و مثل اینست که هرچه مینویسم با اشتهای هرچه
تمامتر می بلعد - برای اوست که میخواهم آزمایشی بکنم به بینم
شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم - چون از زمانیکه همه
روابط خودم را با دیگران بریده ام میخواهم خودم را بهتر
بشناسم.

همان مأخذ، ص ۷

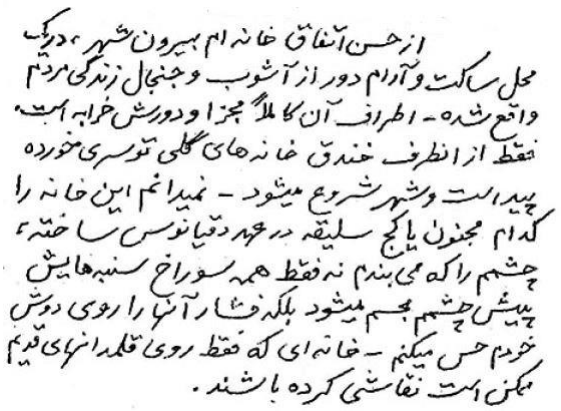
[1]. البته این خطوط تیره در نسخه‌ای که انتشارات جاویدان در سال ۱۳۵۶ منتشر کرده است دوباره ظاهر شده‌اند.

در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید - اما افسوس این شعاع آفتاب نبود بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که بصورت یک زن یا فرشته بمن تجلی کرد و در روشنائی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی خودم را دیدم و بعظمت و شکوه آن پی بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد - نه نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگهدارم. —

۳ ماه - نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم، ولی یادگار چشمهای جادوئی یا شراره کشنده چشمهایش در زندگی من همیشه ماند - چطور میتوانم او را فراموش بکنم که اینقدر وابسته بزندگی منست؟

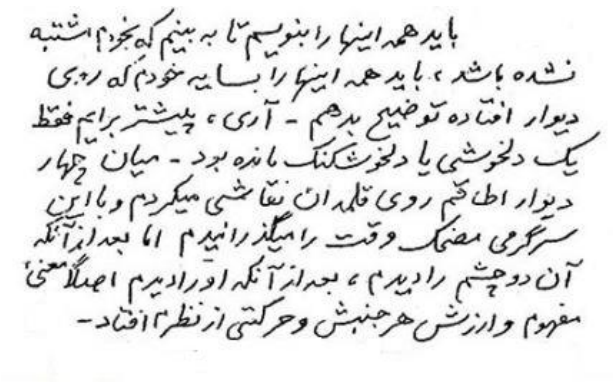
نه، اسم او را هرگز نخواهم برد، چون دیگر او با آن اندام اثیری، باریک و مه آلود، با آن دو چشم درشت متعجب درخشان که پشت آن زندگی من آهسته و دردناک میسوخت و میگداخت او دیگر متعلق باین دنیای پست درنده نیست - نه، اسم او را نباید آلوده بچیزهای زمینی بکنم. —

همان مأخذ، ص ۸



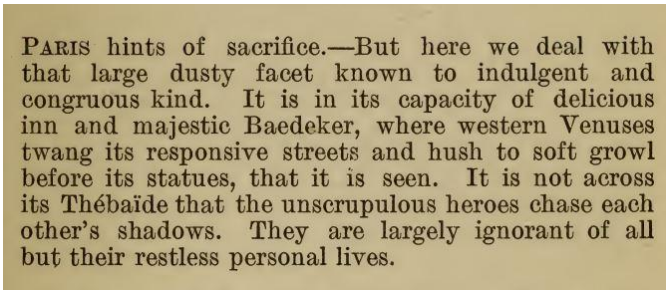
از حسن اتفاق خانه ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده - اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است. فقط از انطرف خندق خانه های گلی توسری خورده پیدا است و شهر شروع میشود - نمیدانم این خانه را کدام مجنون یا کج سلیقه در عهد دقیانوس ساخته، چشم را که می بندم نه فقط همه سوراخ سنبه هایش پیش چشمم مجسم میشود بلکه فشار آنها را روی دوش خودم حس میکنم - خانه ای که فقط روی قلمدانهای قدیم ممکن است نقاشی کرده باشند.

همان مأخذ، ص ۹


باید همه اینها را بنویسم تا به بینم که بخودم اشتباه
نشده باشد، باید همه اینها را بسایه خودم که روی
دیوار افتاده توضیح بدهم - آری، پیشتر برایم فقط
یک دلخوشی یا دلخوشکنک مانده بود - میان چهار
دیوار اطاقم روی قلمدان نقاشی میکردم و با این
سرگرمی مضحک وقت را میگذرانیدم اما بعد از آنکه
آن دو چشم را دیدم، بعد از آنکه او را دیدم اصلاً معنی
مفهوم و ارزش هر جنبش و حرکتی از نظرم افتاد -

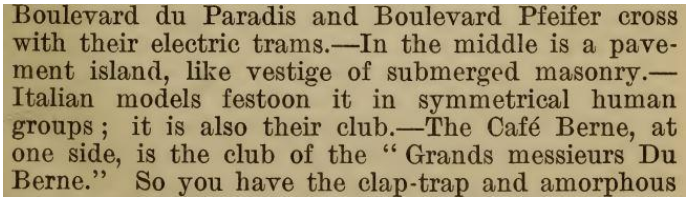
همان مأخذ، ص ۱۰

نیکبخت، به‌درستی، معتقد است که هدایت در انتهای جملات آغازین متن *بوف کور* نشانه سجاوندی خط تیره به کار برده است تا «دوگانگی و پراکندگی ذهنیِ راوی» خود را تبیین کند. او این تکنیک روایی را «دستاوردی تازه در روایت و رمان روان‌شناختی معاصر جهان» و واجد «ویژگی‌های تازه» می‌داند که برای آن در تاریخ رمان‌نویسی قرن بیستم نمی‌توان مانندی یافت. ادعای این تحقیق نیز این است که *بوف کور* در کلیت آن، چه به لحاظ ساختاری و چه معنایی، حاصل تکه‌برداری‌های هدایت از آثار نویسنده‌ای دیگر، یعنی ویندهام لوئیس است. اکنون سؤال اینجاست، آیا لوئیس در نخستین و مطرح‌ترین رمان خود، *تار*، که ۲۲ سال قبل از چاپ *بوف کور* منتشر شد، برای نشان دادن روان‌گسیختگی، یا به تعبیری دیگر، هویت‌گسیختگی شخصیت‌های خود از نشانه سجاوندی خط تیره و «جمله‌های روایی بسیار بلند» استفاده کرده است یا نه؟ پاسخ این سؤال مثبت است. تصاویر زیر از صفحات ۱ تا ۱۰ رمان *تار* چاپ ۱۹۱۵ انتخاب شده‌اند.


PARIS hints of sacrifice.—But here we deal with that large dusty facet known to indulgent and congruous kind. It is in its capacity of delicious inn and majestic Baedeker, where western Venuses twang its responsive streets and hush to soft growl before its statues, that it is seen. It is not across its Thébaïde that the unscrupulous heroes chase each other's shadows. They are largely ignorant of all but their restless personal lives.

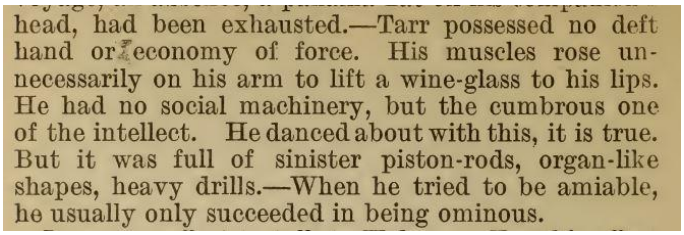
www.aghalliat.com

رمان *تار*، ص ۱



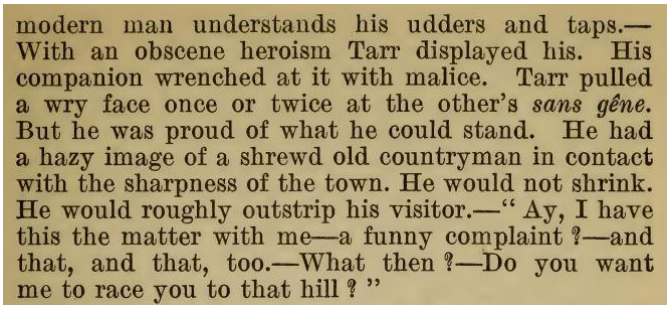
Boulevard du Paradis and Boulevard Pfeifer cross with their electric trams.—In the middle is a pavement island, like vestige of submerged masonry.—Italian models festoon it in symmetrical human groups; it is also their club.—The Café Berne, at one side, is the club of the "Grands messieurs Du Berne." So you have the clap-trap and amorphous

همان مأخذ، ص ۱



head, had been exhausted.—Tarr possessed no deft hand or economy of force. His muscles rose unnecessarily on his arm to lift a wine-glass to his lips. He had no social machinery, but the cumbrous one of the intellect. He danced about with this, it is true. But it was full of sinister piston-rods, organ-like shapes, heavy drills.—When he tried to be amiable, he usually only succeeded in being ominous.

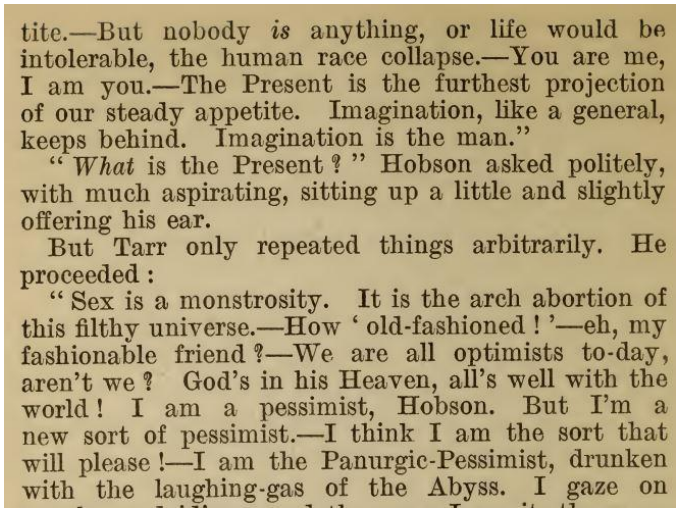
همان مأخذ، ص ۴



modern man understands his udders and taps.—With an obscene heroism Tarr displayed his. His companion wrenched at it with malice. Tarr pulled a wry face once or twice at the other's *sans gêne*. But he was proud of what he could stand. He had a hazy image of a shrewd old countryman in contact with the sharpness of the town. He would not shrink. He would roughly outstrip his visitor.—"Ay, I have this the matter with me—a funny complaint?—and that, and that, too.—What then?—Do you want me to race you to that hill?"

همان مأخذ، ص ۷

www.aghalliat.com



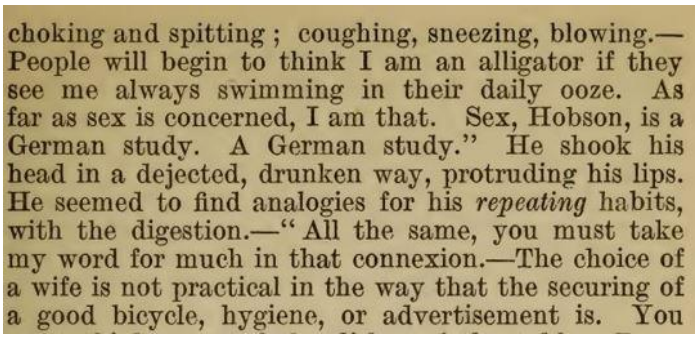
tite.—But nobody *is* anything, or life would be intolerable, the human race collapse.—You are me, I am you.—The Present is the furthest projection of our steady appetite. Imagination, like a general, keeps behind. Imagination is the man."

"*What* is the Present?" Hobson asked politely, with much aspirating, sitting up a little and slightly offering his ear.

But Tarr only repeated things arbitrarily. He proceeded:

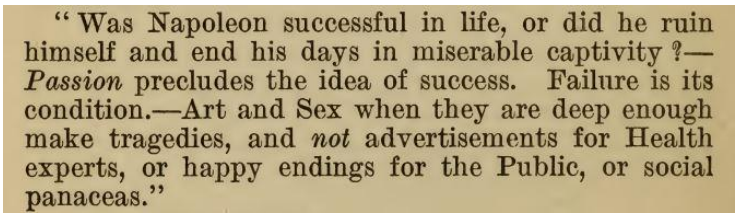
"Sex is a monstrosity. It is the arch abortion of this filthy universe.—How 'old-fashioned!'—eh, my fashionable friend?—We are all optimists to-day, aren't we? God's in his Heaven, all's well with the world! I am a pessimist, Hobson. But I'm a new sort of pessimist.—I think I am the sort that will please!—I am the Panurgic-Pessimist, drunken with the laughing-gas of the Abyss. I gaze on

همان مأخذ، ص ۸



choking and spitting; coughing, sneezing, blowing.—People will begin to think I am an alligator if they see me always swimming in their daily ooze. As far as sex is concerned, I am that. Sex, Hobson, is a German study. A German study." He shook his head in a dejected, drunken way, protruding his lips. He seemed to find analogies for his *repeating* habits, with the digestion.—"All the same, you must take my word for much in that connexion.—The choice of a wife is not practical in the way that the securing of a good bicycle, hygiene, or advertisement is. You

همان مأخذ، ص ۹



"Was Napoleon successful in life, or did he ruin himself and end his days in miserable captivity?—*Passion* precludes the idea of success. Failure is its condition.—Art and Sex when they are deep enough make tragedies, and *not* advertisements for Health experts, or happy endings for the Public, or social panaceas."

همان مأخذ، ص ۱۰

پیش از ادامه بحث اصلی، به دو نکته باید اشاره شود. اول، رمان *تار* چهار نسخه چاپی متفاوت دارد: نسخه سال ۱۹۱۵ که در اگوئیست سریالی و در سال ۱۹۱۸ بدون بازنویسی و ویرایش به صورت یکپارچه منتشر شد و در این تحقیق از همین نسخه استفاده شده است. نسخه دیگر رمان

www.aghalliat.com

در سال ۱۹۱۸ با بازنویسی مختصری به چاپ رسید و نسخه سومی نیز وجود دارد که در سال ۱۹۲۸ منتشر شد. در نسخه ۱۹۱۵ لوئیس برای بیان دوگانگی‌های ذهنی شخصیت‌هایش از خط تیره (–) استفاده کرده است. در نسخه بازنویسی‌شده سال ۱۹۱۸ این خط‌های تیره بدل به علامت مساوی (=) شده‌اند و در نسخه ۱۹۲۸ که لوئیس رمان خود را به طور کامل بازنویسی کرده است علامت‌های مزبور کلاً حذف شده‌اند. دلیل نیز این بود که «در آن زمان لوئیس مشتاق بود که نه یک «خواننده نخبه» یا «آریستوکرات» بلکه خوانندگان انبوهی که پیش‌تر رمان *تار* را نخوانده بودند مخاطب کند.»[۱] آخرین ویرایش رمان *تار* نیز در سال ۱۹۵۱ به چاپ رسید.

آن‌طور که معلوم است، صادق هدایت در تکه‌برداری‌های روایی – محتوایی خود مشخصاً از نسخه ۱۹۱۵ استفاده کرده است. نکته دیگری که وجود دارد این است که در این نسخه از رمان، لوئیس همیشه قبل از خط‌های تیره نشانه سجاوندی نقطه (.) قرار می‌دهد، اما آن‌چنان که در نمونه‌های بالا دیدیم و در ادامه این تحقیق نیز مشاهده خواهیم کرد، هدایت در *بوف کور* پیش از خطوط تیره همیشه از علامت نقطه استفاده نمی‌کند. با این حال، کارکرد این خطوط تیره در *بوف کور*، چه با نقطه، چه بی نقطه، همان است که در رمان *تار* بود: نشان دادن گسیختگی ذهنی شخصیت‌ها و دوپارگی هویتی آنها.

محمود نیکبخت بر این باور است که «*بوف کور* **تنها** رمان و روایتی است که نویسنده توانسته در آن برای بیان عارضه‌ها و ویژگی‌های نامتعارف ذهن راوی از **ساختار متعارف جمله فراتر رود**»[۲] و جالب اینجاست که از نظر محققی آمریکایی مانند لیندزی اشنایدر نیز استفاده از این خطوط تیره در رمان *تار* «با **گریز از سلسله‌مراتب نحوی**، چندگانگی محض را به نمایش

---

۱. Jaillant, Lise "Rewriting Tarr ten years later: Wyndham Lewis, the Phoenix Library and the domestication of modernism." *Journal of Wyndham Lewis Studies*, 5. p. 1.

۲. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۲۳. [تأکید از نگارنده]

می‌گذارد.»[۱] عقیده اشنایدر بر این است که به خاطر استفاده لوئیس از این خطوط تیره «نیروهای ناهمگون دست‌اندرکار در متن به صورت ترکیب‌هایی در جملات، پاراگراف‌ها و متن‌ها منعقد می‌شوند.»[۲] این نیروهای ناهمگون قطعاً از خلأ بیرون نیامده‌اند و حاکی از ناهمگونی در هویت از هم‌گسیخته شخصیت‌های رمان هستند. به تعبیر بهتر، لوئیس در رمان *تار* **بدنه متن را به نمونه‌ای روایی از هویت از هم گسیخته شخصیت‌های خود بدل کرده است**.

اشنایدر که از نسخه چاپی ۱۹۱۸ در تحقیق خود بهره برده است در جای دیگری از تحقیقش در خصوص استفاده لوئیس از خط‌های تیره (که در این نسخه بدل به علامت مساوی شده‌اند) این‌گونه می‌نویسد:

> علامت «=» صرفاً برای شکستن ساختار جمله به کار نرفته است، بلکه با برساختن **جمله‌های دوگانه** نظامی نوین از معنی و دلالت را می‌سازد؛ دو جمله که در مقابل یکدیگر می‌ایستند و در عین حال با علامت مساوی به هم می‌پیوندند، فرایند مهار **دوگانگی‌ها و تقابل‌ها** را در درون متن نشان می‌دهند. این «ترکیب شگفت» زمانی به دست می‌آید که مؤلف با استفاده از این کولاژهای کلامی تمام **نوسانات وجود** خود را ابراز می‌کند. در مورد لوئیس، این وجود کذایی **حامل دوگانگی‌هاست**.[۳]

اشنایدر در تحلیل خود کمی به خطا رفته و گمان برده است که لوئیس برای نشان دادن دوگانگی‌های ذهنی خودش، و نه شخصیت‌های رمان، از نشانه سجاوندی خط‌تیره استفاده کرده است، اما چه ذهن لوئیس را «حامل» دوگانگی‌های مذکور بدانیم، چه ذهن شخصیت‌های رمان

---

۱. Schneider. ibid. p. 12. [تأکید از نگارنده]

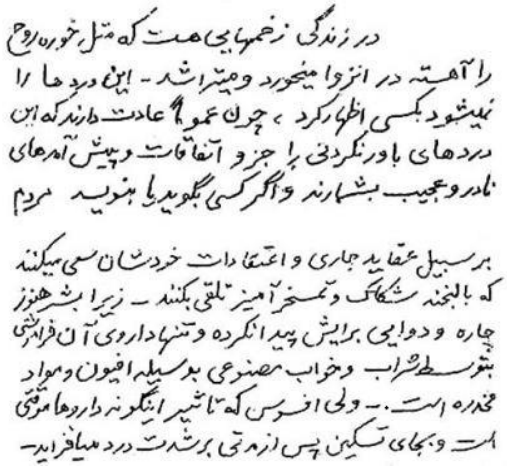
۲. ibid.

۳. Schneider. ibid. p. 13. [تأکید از نگارنده]

او را، نشانه‌های سجاوندی فوق کارکردی مشخص دارند که اشنایدر نیز البته بر آن تأکید می‌کند: نشان دادن دوگانگی‌های ذهنی فرد.

در کل، شگفت‌آور است که دو محقق که روی دو متن مجزا کار کرده‌اند و در دو برهه زمانی متفاوت و در دو کشور متفاوت بوده‌اند و با دو زبان متفاوت و با دو شیوه تحقیقی متفاوت کار خود را پیش برده‌اند، در تحلیل خود از این دو متن به نقطه‌ای مشترک درباره بوطیقای روایی آنها برسند. در واقع، آنچه که اشنایدر در خصوص «جمله‌های دوگانه» و «مهار دوگانگی‌ها و تقابل‌ها» بر آن انگشت گذاشته است اُس و اساس کار تحقیقی محمود نیکبخت است در سرتاسر کتابش *بوطیقای بوف کور*.

نیکبخت در ۱۱۵ صفحه تحلیل اختصاصی خود از *بوف کور*[1] و در تبیین استفاده هدایت از خط‌های تیره، ده‌ها مرتبه از الفاظ «دوگانگی»، «دوگانگی ذهنی»، «گسست» و «گسیختگی ذهنی» برای بیان خصوصیات روانی راوی استفاده می‌کند که خواندن نمونه‌هایی چند در اینجا خالی از لطف نیست. ابتدا بخشی از *بوف کور* را می‌خوانیم که در صفحات ۵ و ۶ نسخه دست‌نویس آمده است:



در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح
را آهسته در انزوا میخورد و میتراشد - این دردها را
نمیشود بکسی اظهار کرد ، چون عموماً عادت دارند که این
دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش آمدهای
نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد مردم
برسبیل عقاید جاری و اعتقادات خودشان سعی میکنند
که بالبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکنند - زیرا بشر هنوز
چاره و دوایی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی
بتوسط شراب و خواب مصنوعی بوسیله افیون و مواد
مخدره است. - ولی افسوس که تاثیر اینگونه داروها موقتی
است و بجای تسکین پس از مدتی بر شدت درد میافزاید -

همان مأخذ، صص ۵-۶

۱. باقی کتاب نیکبخت تحلیل تحلیل‌های دیگران است از اثر صادق هدایت.

www.aghalliat.com

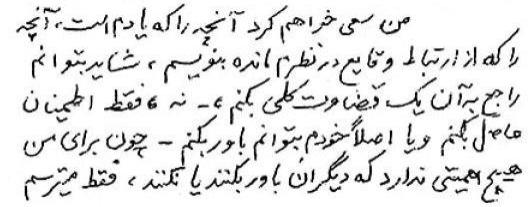
تحلیل نیکبخت از این بخش بدین‌گونه است:

جمله‌های معترضه‌ای که راوی در این بخش به طور پی در پی و در میان چهار خط تیره بیان می‌کند، بیشتر مبیّن دوگانگی ذهنی و پراکندگیِ اندیشه‌های (اختلال افکار) اوست. تأثیر چندگانگی و، در عین حال، منطق استعاریِ ذهن راوی را می‌توان در این‌گونه رفتارهای زبانیِ او دید... چنین است بازتاب دوگانگی ذهنی راوی یا تقابل شک و یقین او در همین جمله‌ها.[1]

نیکبخت سخن خود را در مورد سومین جمله *بوف کور* و دوگانگی ذهنی راوی این‌چنین پی می‌گیرد:

در جمله روایی بعدی که همه بند سوم را در بر می‌گیرد، تردید و دوگانگی ذهن راوی در آن جمله‌ها (به لحاظ وجه التزامی اغلب فعل‌های آن جمله‌ها: بنویسم، قضاوت بکنم، اطمینان حاصل بکنم، باور بکنند یا نکنند، بمیرم، نشناخته باشم) تبدیل به عاملی مسلط شده است.[2]

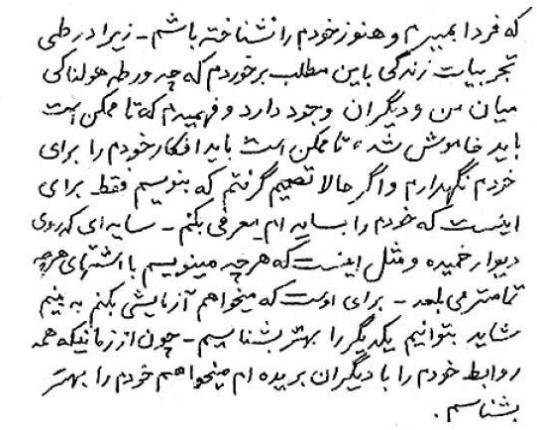
تأکید نیکبخت بازهم بر «تردید و دوگانگی ذهن راوی» است. و حالا این جمله در نسخه دست‌نویس:



۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۹۶.

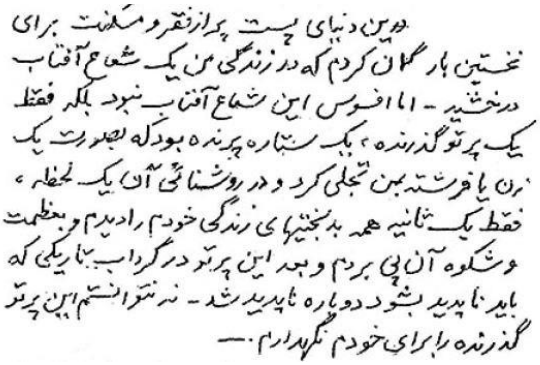
۲. همان مأخذ، ص ۹۹.

www.aghalliat.com


که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم - زیرا در طی
تجربیات زندگی باین مطلب برخوردم که چه ورطه هولناکی
میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است
باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای
خودم نگهدارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای
اینست که خودم را بسایه ام معرفی بکنم - سایه ای که روی
دیوار خمیده و مثل اینست که هرچه مینویسم با اشتهای هرچه
تمامتری بلعد - برای اوست که میخواهم آزمایشی بکنم به بینم
شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم - چون از زمانیکه همه
روابط خودم را با دیگران بریده ام میخواهم خودم را بهتر
بشناسم.

همان مأخذ، صص ۶-۷

قسمتی دیگر از بوف کور:


دوین دنیای پست پر از فقر و مسکنت برای
نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب
درخشید - اما افسوس این شعاع آفتاب نبود بلکه فقط
یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که بصورت یک
زن یا فرشته بمن تجلی کرد و در روشنائی آن یک لحظه،
فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی خودم را دیدم و بعظمت
وشکوه آن پی بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که
باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد - نه نتوانستم این پرتو
گذرنده را برای خودم نگهدارم.—

همان مأخذ، ص ۸

و تحلیل نیکبخت:

ما در اینجا با همان ساختار جمله روایی روبه‌رو هستیم که در بخش پیشینِ تک‌گویی راوی دیده می‌شد. در همه جمله‌های این بخش محور هم‌نشینی ادامه می‌یابد، اما بر اثر

پراکندگی ذهنی و به‌ویژه چند تداخل استعاری که در محور مجازیِ تک‌گوییِ راوی پدید می‌آید، فرایند پُرگسستی پدیدار می‌شود که خود مبین **اختلال افکار و بازتاب گسیختگی ذهنی راوی** است.[1]

تحلیل‌های نیکبخت از بخش‌های مختلف *بوف کور*، جمله به جمله و صحنه به صحنه ادامه دارد و تأکید او همواره بر گسیختگی و دوگانگی ذهنی راوی است و اینکه چگونه این گسست ذهنی با استفاده از خطوط تیره و ساخت نحوی جمله‌هایی دوگانه در متن منعکس شده است، یعنی همان شگرد روایی که لوئیس برای نشان دادن هویت‌گسیختگی شخصیت‌هایش پیش چشم خوانندگان می‌گذارد و لیندزی اشنایدر نیز به آن اشاره می‌کند.

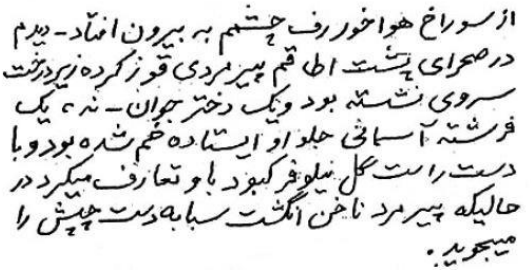
اکنون خوب است برای رساندن بهتر معنایی که در این مرحله از تحقیق حاضر مد نظر است، به سراغ اولین مواجهه راوی با دختر اثیری برویم تا ببینیم که مطابق با توضیحات نیکبخت، بوطیقای روایی *بوف کور* (شاید بهتر است بگوییم بوطیقای روایی رمان *تار*) چگونه در آن موقعیت عمل می‌کند و ذهن از هم‌گسیخته راوی، که بین «خود هنری و خود جنسی» او به دام افتاده است، چگونه به وجود دختر اثیری هویت دوگانه روحانی/شهوانی یا عالی/دانی می‌بخشد. پیش‌تر دیدیم که تار چگونه به گرفتاری بین این دو خود نزد هابسون اعتراف می‌کند، اکنون تبلور وضعیت تار را در *بوف کور* خواهیم دید. این بررسی به عنوان مقدمه‌ای بر آنچه که در بخش بعد خواهد آمد بسیار لازم و ضروری است.

در ابتدای داستان عموی راوی به دیدار او می‌آید و راوی برای پذیرایی کردن از او روی یک چهارپایه می‌رود تا بغلی شراب کهنه‌ای را که گویا سال‌ها پیش به مناسبت تولد او انداخته‌اند پایین بیاورد. راوی روی چهارپایه می‌رود و ناگهان:

---

۱. همان مأخذ، ص ۱۰۳. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com


از سوراخ هواخور رف چشم به بیرون افتاد - دیدم در صحرای پشت اطاق پیرمردی قوز کرده زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان - نه، یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبود باو تعارف میکرد در حالیکه پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را میجوید.

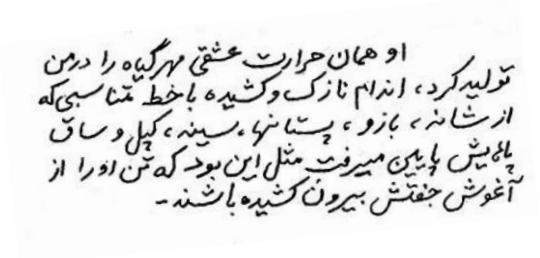
همان مأخذ، ص ۱۳

چنان‌که می‌بینیم، دختر اثیری قبل از خط تیره «دختر جوان» (موجودی زمینی) و بعد از آن «فرشته آسمانی» (موجودی روحانی) است. طی باقی ماجرا که راوی به سراغ چشم‌های ترکمنی دختر اثیری می‌رود، دوگانگی‌های فکری ناشی از ذهن ازهم گسیخته او بیشتر برملا می‌شود:

چشمهای مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراء طبیعی وسعت کننده داشت، در عین حال میترسانید

و جذب میکرد مثل اینکه با چشمهایش مناظر ترسناک و ماوراء طبیعی دیده بود که هرکسی نمیتوانست به بیند - گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک بهم پیوسته، لبهای گوشتالوی نیمه باز، لبهائی که مثل این بود تازه از یک بوسهٔ گرم طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود. موهای ژولیده سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یکرشته از ان روی شقیقه اش چسبیده بود - لطافت اعضا و بی اعتنائی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت میکرد، فقط یک دختر رقاص بتکده هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد. حالت افسرده وشادی غم انگیزش همه اینها نشان میداد که او مانند مردمان معمولی نیست، اصلاً خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یک منظره رویای افیونی بمن جلوه کرد.

www.aghalliat.com


او همان حرارت عشقی مهرگیاه را درمن
تولید کرد، اندام نازک و کشیده با خط متناسبی که
از شانه، بازو، پستانها، سینه، کپل و ساق
پاهایش پایین میرفت مثل این بود که تن او را از
آغوش جفتش بیرون کشیده باشند.

همان مأخذ، صص ۱۳-۱۴ -۱۵

راوی در ابتدا از حالت روحانی دختر اثیری می‌گوید و در توصیف چشم‌های او دو مرتبه از لفظ «ماوراءطبیعی» استفاده می‌کند، اما پس از خط تیره‌ای که در پایان این بخش می‌آید، ناگهان، گویی که شخصی دیگر مشغول توصیف دخترک شده باشد، هیبت ماورایی دختر اثیری از بین می‌رود و ما با عباراتی مانند «گونه‌های برجسته»، «پیشانی بلند» و «ابروهای باریک» مواجه می‌شویم که بیشتر وصف‌کننده جسم دختر اثیری، زیبایی زنانه او و دید جنسی شخص توصیف‌کننده است. اوج این تغییرِ نگاه زمانی است که راوی روی لب‌های دختر اثیری متمرکز می‌شود: «لب‌های گوشتالوی نیمه‌باز، لب‌هایی که مثل این بود تازه از یک بوسه گرم طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود.» در پایان این قسمت که بیشتر منظره‌ای جنسی و شهوانی را پیش روی خواننده می‌گذارد، خط تیره‌ای دیگر قرار می‌گیرد و بازهم جریان توصیفات روحانی و اثیری آغاز می‌شود و ما دوباره با موجودی «اثیری» و «موقتی» روبه‌رو می‌شویم. در این بخش، دختر دوباره بدل به موجودی می‌شود که «مانند مردمان معمولی نیست» و حتی «خوشگلی او معمولی نبود» و به همین خاطر مانند یک «منظره رؤیای افیونی» برای راوی جلوه‌گر می‌شود. در ابتدای بند بعدی دوباره جریان توصیفات راوی از جسم دختر آغاز می‌شود، گویی که او حالت روحانی و اثیری دخترک را باز هم فراموش کرده باشد. راوی تمامی این دوپارگی‌ها، دوگانگی‌ها و تضادها را با نشانه سجاوندی خط تیره به هم وصل می‌کند؛ شگردی روایی که هدایت از «استاد» خود، ویندهام لوئیس، آموخته بود و هیچ‌گاه نیز در گفته‌ها و نوشته‌های خود یادی از این استاد نکرد.

مطابق با تصریح صحیح نیکبخت، *بوف کور* از الف ابتدا تا نون پایان، مشحون است از این‌گونه توصیفات دوگانه:

> تمامی متن *بوف کور* نتیجه تکرار همین جمله‌های روایی بسیار بلند است؛ جمله‌هایی که با ساختار چندگانه و بازِ خود، مجالی برای بیان اندیشه‌ها و رفتارهای ذهنیِ نامتعارفی است که راوی به دلیل عارضه‌های روان‌گسیختگی گرفتار آنها شده است... در پایان نخستین جمله یا جمله‌هایی که راوی می‌گوید (به رغم کامل بودن و به جای نشانه نقطه) نشانه خط تیره به کار می‌رود. کاربرد این نشانه، نتیجه «برجسته‌سازی» یا تأکید بر دوگانگی ذهنی راوی است.[1]

و ما نیز دیدیم که این تکنیک روایی را که «تمامی متن *بوف کور* نتیجه تکرار» آن است، پیش از صادق هدایت، ویندهام لوئیس در رمان *تار* به کار گرفته بود. آنچه که در اینجا اهمیت دارد این است که صادق هدایت این شگرد روایی را با همان کارکردی که در رمان *تار* داشت، یعنی نشان دادن دوگانگی‌ها و گسیختگی‌های ذهنی و هویتی فرد، به کار می‌گیرد، بدون آنکه بتواند در داستان خود کیفیتی جدید به آن بدهد و اگر همین یک مورد را برای سرقتی بودن *بوف کور* کافی بدانیم راه به خطا نرفته‌ایم، چون مورد مذکور صرفاً بیانگر شباهت یک یا دو صحنه پراکنده از *بوف کور* با صحنه‌هایی از آثار دیگر نیست. سخن بر سر شالوده روایی *بوف کور* است که بدون آن روایتی به نام *بوف کور* در کلیت معنایی‌اش شکل نمی‌گرفت و نیکبخت نیز آن را **بی‌مانند** در جهان روایت، تازه، ابداعی و نبوغ‌آمیز می‌داند و با این حال، دیدیم که شواهد موجود خلاف این باور را ثابت می‌کند و هدایت بدون آنکه هرگز کوچک‌ترین اشاره‌ای به منبع اخذ این تمهید روایی بکند، آن را تمام و کمال از رمان *تار* گرفته و در *بوف کور* به کار برده است.

---

۱. همان مأخذ، ص ۹۷.

۳-٤. عدد «دو»، تعریف لوئیس از فردیت و شخصیت‌های *بوف کور*

در بخش پیشین دیدیم که لوئیس چگونه برای مبارزه با تعاریف مطلق‌گرایانه از مفهوم فرد تمهید روایی خاصی را در رمان *تار* برای نشان دادن دوگانگی فکری و دوپارگی هویتی شخصیت‌های خود ابداع کرد. این شگرد را می‌توان اجرای عملی تعریف نظری لوئیس از مفهوم فرد دانست که حتی تا به امروز با تعریف مرسوم و متعارفِ آن تمایز خاصی دارد. فهم این تعریف معماگونه از فرد که لوئیس در شماره دوم مجله *بلاست* ارائه می‌کند، و نقش عدد دو در آن، همچون مانیفست مکتب دَوَران‌گری که در فصل پیشین به ده گزاره از آن اشاره شد، بدون فهم «منطق متناقض‌ها» تقریباً غیرممکن است:

باید با دو زبان سخن بگویی اگر نمی‌خواهی که سردرگمی ایجاد کنی.

باید همچون چرکس‌ها[1] به دو زبان سخن بگویی.

باید همچون مهمیز از هر دو سو ضربه وارد کنی.

هیچ‌چیز تأثیرگذارتر از عدد **دو** نیست.

باید در همه چیز دوتایی باشی.

باید بپذیری که برای یک *فرد*، شئ منفرد و ایزوله‌شده پوچ است.

چرا وانمود می‌کنی که شخصیتی نامتناقض و تقسیم‌ناپذیر داری؟[2]

این تعریف لوئیس از فرد و شکل متناقض‌نمای به‌کارگیری عدد دو در آن، به خواننده *بوف کور* در فهم این داستان کمک بسیاری خواهد کرد. شخصیت‌ها در *بوف کور* به گونه‌ای هستند

---

۱. زبان چرکسی به دو شاخه عمده شمالی و جنوبی تقسیم می‌شود.

۲. Lewis, Wyndham. “Wyndham Lewis Vortex No. 1.” Blast, no. 2 (1915): p. 91. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

گویی با این عدد رمزگذاری شده‌اند.[1] به تصریح آذر نفیسی «همه این شخصیت‌ها تصاویر دو قطب متضاد را با هم در خود جای داده‌اند... دختر اثیری و لکاته آبستن یکدیگرند و بوگام داسی آبستن هر دوی آنهاست. در آغاز عموی راوی که شاید پدر راوی هم هست... در عین حال پیرمرد خنزرپنزری را تداعی می‌کند.»[2] به تمام این‌ها باید خود راوی را افزود که سایه‌هایی از همه این شخصیت‌ها را در خود می‌بیند و حتی در پایان قسمت سوم داستان نیز با خنزرپنزری یکی می‌شود.

خوب است در این فرصت قدری در مورد بوگام‌داسی بگوییم. بوگام‌داسی و ریشه‌های اسطوره‌ای همبسته با آن، وجود قطب‌های متضاد را در این شخصیت به نحوی روشن‌تر از توضیحات نفیسی، برای ما آشکار می‌کند. ندیم اختر که محققی هندی و کاملاً آشنا با فرهنگ و اسطوره‌های کشور خود است، در کتابش، *هدایت در هندوستان، بوف کور، میعاد هدایت با هند*، در مورد بوگام‌داسی چنین می‌نویسد:

---

۱. علاوه بر شخصیت‌ها تقریباً هر چیز دیگری در *بوف کور* مضربی از عدد دو است، یا به تعبیری لوئیسی، *بوف کور* در همه‌چیز دوتایی است. راوی «دو ماه و چهار روز» پی دختر اثیری را گم کرده است. هنگامی که می‌خواهد بغلی شراب را از روی رف پایین بیاورد روی یک «چهارپایه» می‌رود. این شیء می‌توانست صندلی باشد، اما نویسنده عامدانه شیئی را زیر پای راوی داستان می‌گذارد که در نامش مضربی از عدد دو وجود دارد. دخترک اثیری در چشمان راوی «زندگی دوگانه» دارد. کالسکه پیرمرد نعش‌کش را «دو اسب سیاه لاغر» می‌کشند. خنده پیرمرد نعش‌کش «دورگه» است. راوی «دوقران یک عباسی [معادل چهار شاهی]» از جیب درمی‌آورد تا به نعش‌کش بدهد. هنگامی که دخترک را دفن می‌کند متوجه «دو مگس‌زنبور طلایی» می‌شود که دورش پرواز می‌کنند. اتاق راوی از طریق «دو دریچه» به دنیای رجاله‌ها وصل می‌شود. راوی لب‌شکری است، یعنی لبی دوتکه دارد. گوشت مغازه قصابی را «دو یابو» برای قصاب می‌آورند و او هر روز «دو گوسفند» مصرف می‌کند و... .

۲. نفیسی، آذر، "معضل *بوف کور*،" مجله *کلک*، شماره ۲۸، ۱۳۷۱، صص ۱۵-۱۶. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com

بوگام در زبان هندی به معنای رقاصه و داسی به معنای پرستار است. در حقیقت واژه بوگام‌داسی در هند با این لفظ به کار نمی‌رود. نام هندی این شخصیت در عالم واقع، دیوداسی است که شخصیت بسیار مهم و قدیمی است و قدمت آن به حدود ۱۵۰۰ سال پیش می‌رسد. دیو در زبان هندی یعنی خدا و داسی پرستار است، در حقیقت دختری که دیوداسی می‌شود همه زندگی خود را برای خدمت در معبد و رقصیدن در مراسم معبد می‌گذارد. یک سوی این شخصیت، نماد مقدس در فلسفه هندو است، ولی از سوی دیگر به سبب آلودگی این جامعه این شخصیت به نمادی رنج‌کشیده و زخم‌خورده بدل شده و سمبل یک روسپی شده است. دیوداسی با نام‌های متفاوتی در شهرهای هند معروف است. مثلاً جوگینی، بابین، مورلی، جاگاتین، گانیکا، بوگام و...[۱]

پس بوگام داسی یا دیوداسی هم خداست، هم انسان، هم مقدس است، هم نامقدس، هم پاک است و هم روسپی. اما ریشه اسطوره‌ای این شخصیت چگونه هویتی دارد؟

بوگام‌داسی شخصیت دروپادی از مهابهارت را به یاد می‌آورد... اگر اشعار منظومه آمریتاسیام موسوم به کروکشتر خوانده شود، نزدیکی شخصیت‌های بوگام‌داسی و دروپادی کاملاً دیده می‌شود. دروپادی زنی است که پنج شوهر دارد ولی در واقع هیچ‌کس را ندارد، پنج بچه دارد ولی هیچ‌وقت مادر نبوده است... دروپادی فقط عنوان ملکه‌ای را دارد که تاجش بدون جواهر است.[۲]

---

۱. اختر، ندیم، *هدایت در هندوستان، بوف کور و میعاد صادق هدایت با هند*، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۹۶، ص ۸۱.

۲. همان مأخذ، ص ۸۰.

باز هم همان الگوی حضور قطب‌های متضاد در وجود یک شخصیت تکرار می‌شود. بنابراین، نظر به هر آنچه تابدین‌جا گفته شد، کاملاً معلوم است که راهنمای هدایت برای کشف، پردازش و شکل‌دهی به شخصیت‌های داستانش منطق متناقض‌ها بوده است. از این روست که می‌بینیم ساخت هویتی شخصیت‌ها در *بوف کور* به شدت متناقض و تقسیم‌پذیر است و اگرچه راوی «وانمود» می‌کند که «شخصیتی نامتناقض و تقسیم‌ناپذیر» ندارد و از این ادعا برای تمایزبخشی بین خود و رجاله‌های پیرامونش بهره می‌برد، اما همین راوی در سرتاسر *بوف کور*، قبل و بعد از خطوط تیره، با «دو زبان» سخن می‌گوید: یک لحظه با زبانی جنسی و لحظه‌ای دیگر با زبانی اثیری.

محمد صنعتی، علی‌رغم اینکه در کتاب قطور خود، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تحلیلی به شدت مغشوش و پر از اشتباه از *بوف کور* ارائه کرده است،[1] اما در یک مورد به‌درستی به وجود عنصر کلیدی تناقض در *بوف کور* اشاره می‌کند:

> Paradoxical Statement «اظهار ناهمشوند» مانند عبارت «تا زنده‌ام. از روز ازل تا ابد...» که «تا زنده‌ام» به معنای آن است که روزی خواهم مرد یا به جای آن می‌توان گفت «تا زمان مرگم» که ناقض عبارت «از روز ازل تا ابد» است که به معنی نامیرایی است. کسی که از روز ازل تا ابد زنده است مرگی ندارد. این تکه و تمام کتاب، شامل این‌گونه ناهمشوندها (Paradox) است. «تناقض» خصوصیت بارز در گزارش *بوف کور* است که آن را به دنیای بیرون از خود و دیگران نسبت می‌دهد.[2]

---

۱. نیکبخت در فصل دهم «بوطیقا...» به‌خوبی اشتباهات او را تشریح کرده است. البته، وجود اشتباهات فراوان بدین معنی نیست که این تحقیق کلاً بی‌ارزش است. صنعتی در مواردی چند تحلیل‌های خوبی از *بوف کور* به دست داده است.

۲. صنعتی، محمد، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم، ۱۳۹۷، ص ۳۵. [تأکید در متن اصلی]

همهٔ اینها نیز یک دلیل بیشتر ندارد: هدایت نه تنها بر مبنای منطق متناقض‌ها و تعریف متناقض‌نمای لوئیس از فرد به ساخت هویتی شخصیت‌های *بوف کور* شکل داده، بلکه تکنیک روایی لوئیس را نیز که مبتنی بر همین تعریف است، برای نشان دادن فکر از هم گسیخته این شخصیت‌ها در داستان خود استفاده کرده است. آنچه که باید بدان توجه کرد و به خاطر سپرد این است که نه تنها تکنیک روایی رمان *تار* به *بوف کور* راه یافته، بلکه صادق هدایت آن را با همان کارکردی که در این رمان داشت، یعنی نشان دادن روان دوپاره شخصیت‌ها، در داستان خود به کار گرفته است.

۳-٤-۱. راوی *بوف کور* و کافت-فرد لوئیسی

خواننده گرامی مسلماً تا اینجا دریافتی، ولو کلی، از چند و چون اندیشه ویندهام لوئیس به دست آورده است. آن‌طور که مشخص شد اصل اساسی تفکر هنری او دوگانگی یا تناقض در همه‌چیز بود و او این اصل را به تمامی اجزای هنر خود تسری داده بود. کاربرد این طرز تفکر در برخی از داستان‌ها و نمایشنامه‌های او به تمهیداتی شکل می‌داد که عمده‌ترین آنها خطوط تیره‌ای بود که جملاتی بلند و دوگانه می‌ساخت و بدنه بیرونی متن را بدل به نمودی از درون شخصیت‌هایی می‌کرد که فکر و هویتی از هم گسیخته دارند و بین خودهایی دوگانه و حتی چندگانه به دام افتاده‌اند. لوئیس این شخصیت‌ها را «کافت-فرد» (Split-Man) می‌نامید.

> شخصی که تسلیم گروه یا «ضرب‌آهنگ گروهی» می‌شود، فاقد هویت است، «تداوم» را وا می‌نهد و طعمه سیلان زمانه خود می‌شود. چنین شخصی «کافته» می‌شود، در این معنا که علیه خود و علیه تکه‌هایی خُرد از غیرخود که در درون او هستند تقسیم می‌شود. لوئیس این نوع از شخص را **کافت-فرد** نام می‌نهد... البته این نکته را باید معلوم کرد

www.aghalliat.com

که این «کافت» شکافی طولی است... کافته بودن این موجود بدین معنا نیست که او دو شخصیت مجزا از یکدیگر مانند جکیل و هاید دارد. [۱]

به تعبیر دیگر، این‌گونه نیست که وقتی یکی از شخصیت‌های کافت–فرد بیدار می‌شود شخصیت دیگری به خواب برود و منفعل بشود. چنان‌که در قسمت‌های پیشین دیدیم، راوی *بوف کور* به‌وضوح مختصات این کافت‌فرد را داراست. او علی‌رغم تمام ادعاهای ضدرجاله‌ای‌اش تسلیم «ضرب‌آهنگ گروهی» همان رجاله‌هاست و حتی به یکی از آنها بدل می‌شود، وجودی تکه‌تکه و فاقد «تداوم» دارد و به همین دلیل، شخصیت دوگانه‌اش قبل از خطوط تیره به یک زبان سخن می‌گوید و پس از آنها به زبان فردی دیگر و هر دو شخصیتش نیز همزمان با یکدیگر فعال هستند.

ذکر یک نکته هم در این فرصت لازم است. مفهوم کافت–فرد در منظومه فکری لوئیس با مفهوم Split Ego که می‌توان آن را به «کافت–من» یا «منِ دونیم‌شده» ترجمه کرد و محمد صنعتی آن را در *صادق هدایت و هراس از مرگ* به کار می‌گیرد و همچنین با مفهوم Split Subject که به معنای «سوژه دوپاره» است و نیکبخت آن را در «بوطیقا...» استفاده می‌کند، متفاوت است و نباید آن را در چهارچوبی فرویدی–روان‌شناختی فهمید. کافت–فرد را باید در رابطه بین خود/دیگری، فرد/گروه و هنرمند/رجاله درک کرد. به بیانی دیگر، کافت–فرد بر خلاف من دو نیم‌شده یا سوژه دوپاره مفهومی اجتماعی–تاریخی است نه روان‌شناختی (دیدیم که لوئیس با مکاتب فکری درون‌گرا به شدت مخالف بود). این بدان معناست که در منظومه فکری لوئیس هویت فرد به شکلی ایزوله‌شده از تاریخ و اجتماع تعریف نمی‌شود و این مغایرت دارد با شیوه محمود نیکبخت در تحلیل *بوف کور* که تأویل تاریخی از داستان هدایت را

۱. Wagner. ibid. pp. 41-42. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

برنمی‌تابد. مثلاً نیکبخت سعی کرده است دلیل همانندی آدم‌ها در *بوف کور* را، بازهم مطابق با شیوه تحلیلی روان‌شناختی خود، و مطابق با حس «فقدان و میل» توضیح بدهد:

> دلیل همانندسازی آدم‌ها یکی از مهم‌ترین پرسش‌های *بوف کور* است که در اغلب نقد و بررسی‌های تاکنون نه به آن پرداخته‌اند و نه پاسخی مناسب در چرایی آن گفته‌اند... در آسیب‌شناسی فرد روان‌گسیخته آمده است که... هنگام روبه‌رو شدن با فقدان و طرد مثل شخص عادی رفتار نمی‌کند... روش آنها در مواجهه با فقدان و طرد، انکار و فرافکنی و همانندسازیِ کامل با «ازدست‌رفته» است... راوی... به جای اینکه مانند فرد عادی به دنیای بیرون و واقعی روی آورد و از آن فقدان بگذرد، به ذهن و رؤیاها و توهم‌های ذهنی خود روی می‌آورد.[1]

به تعبیری ساده‌تر و خلاصه‌تر، چون راوی پدر و مادرش را از دست داده، سعی می‌کند برای جبران این فقدان، تصویری را که از روی پرده اتاق خود برداشته به جای آنها در ذهن خود بکارد یا آن را روی دیگران فرافکنی کند. اما دلیل همانندی آدم‌ها در *بوف کور* را نیز باید مبتنی بر افکار لوئیس، تعریف متناقض‌نمای او از فرد، مفاهیمی مانند کافت‌فرد و مهم‌تر از همه، مبتنی بر نگاه اجتماعی-تاریخی لوئیس به این مفهوم درک کرد. نیکبخت، مبتنی بر نگاه روان‌شناختی خود به داستان هدایت و با اشاره به مفهوم *سوژه دوپاره*، این‌طور می‌گوید که «راوی خود و مردم خود را نیز بر بنیاد همین سوژه دوپاره می‌بیند: هستی و حضوری دوپاره و شقه‌شده»[2] اما این نوع نگاه به *بوف کور* که وجه تاریخی-اجتماعی داستان را به کناری می‌نهد و یکسره بر مفاهیم ایزوله‌شده روان‌شناختی تکیه می‌کند، ناقص و نارساست. آدم‌های مشابه داستان هدایت، هویت‌های متکثری که همگی نیز سایه‌ای از هویت «دیگری» را بر خود دارند،

---

۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۸۶.

۲. همان مأخذ، ص ۱۱۵.

ربط وثیقی به تفکر تاریخی هدایت پیدا می‌کنند. در این تعریف، بوگام‌داسی و پدر–عمو **سرچشمه‌های هویتی** راوی‌اند که راوی نه تنها آنها را در خود حاضر می‌بیند، بلکه «سایه‌های مضاعف» آن‌ها را، که سایه‌های مضاعف خود او نیز هستند، در آدم‌های پیرامونش نیز مشاهده می‌کند. این آدم‌های مشابه تداوم هویتی پدر و مادر او هستند؛ وجوه هویتی مختلفی که راوی تکه‌هایی از هر کدام از آنها را در خود نیز می‌بیند و حتی در مقطعی از داستان به یکی از آنها بدل می‌شود.

در فصل نهایی این تحقیق و مرتبط با طرز تفکر تاریخی هدایت، به این موضوع نیز به شکلی مفصل خواهیم پرداخت.

نیکبخت با انتخاب پدر و مادر راوی نقطه شروع بسیار مناسبی برای تحقیق خود انتخاب کرده است، اما با به کارگیری شیوه‌ای نادرست تحلیل خود را پیش می‌برد و به همین دلیل اشتباهات فراوانی مرتکب شده است که در بخش بعد به شماری از آنها اشاره خواهد شد.

۳–۵. اشتباهات تفسیری محمود نیکبخت

اکنون و با توجه به آنچه تاکنون گفته شده است وقت آن است تا برای فهم بهتر موضوع تحت بررسی به اشتباهات تفسیری نیکبخت در *بوطیقای بوف کور* بپردازیم.

از نظر محمود نیکبخت «مهم‌ترین دستاورد *بوف کور* آفرینش راویِ روان‌گسیخته‌ای است که صادق هدایت توانسته است با پدید آوردن بوطیقای روان‌گسیختگی در «تک‌گویی درونیِ» این راوی و بیان رفتارهای نامتعارف و ناخودآگاه ذهنی و زبانی او به آن دست یابد.»[1] اما دیدیم این ویندهام لوئیس بود که بوطیقای روایی روان‌گسیختگی یا به تعبیری دیگر، هویت‌گسیختگی، را پیش از صادق هدایت در رمان *تار* به کار گرفته بود. بنابراین، اولین اشتباه

۱. همان مأخذ، صص ۲۱–۲۲.

www.aghalliat.com

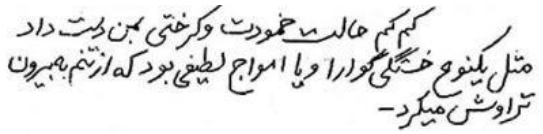
محمود نیکبخت، این است که بوطیقای روایی فوق را «دستاورد» صادق هدایت در ادبیات جهان به حساب آورده است.

دومین اشتباه مهلک نیکبخت این است که تکنیک روایی *بوف کور* را با استفاده از رویکردی روان‌شناختی-زبان‌شناختی و در نتیجه متن‌گرایانه فهم کرده و برای خواننده کتاب خود توضیح داده است. این بخش عمدتاً به تبیین این اشتباه اختصاص دارد و در فهم معنای نهایی *بوف کور* کمک بزرگی به ما خواهد کرد.

نیکبخت سخن خود را در خصوص تکنیک روایی *بوف کور* این گونه ادامه می‌دهد:

> هدایت برای دست یافتن به چنین تکنیک تازه‌ای در روایت ذهنی نیازمند زبان و نثر روایی ویژه‌ای بود که هم بتواند با بهره‌گیری از امکان‌های متعارف ساختار جمله در زبان فارسی به روایت داستان خود بپردازد و هم، در عین حال، این زبان مجالی برای بین مجموعه عارضه‌های ذهنی راوی نیز باشد. زبانی که، در اصطلاح زبان‌شناختی، از یک سو ناگزیر است از محور همنشینی سود جوید و از سوی دیگر، برای بیان تداخل‌های بخش ناخودآگاه ذهن راوی و سازوکارهای ذهن وی، هرچه بیشتر بتواند از محور جانشینی و کاربرد استعاری زبان نیز بهره گیرد. [1]

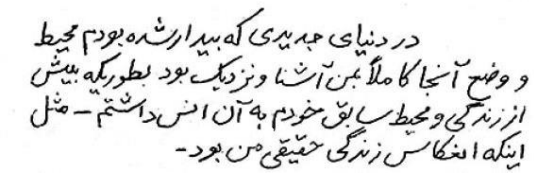
نیکبخت برای تبیین چگونگی کارکرد محور همنشینی/جانشینی یا مجازی/استعاری در *بوف کور* تعدادی از جمله‌های روایی را از داستان برمی‌گزیند و به ترتیب زیرین به خواننده عرضه می‌کند:



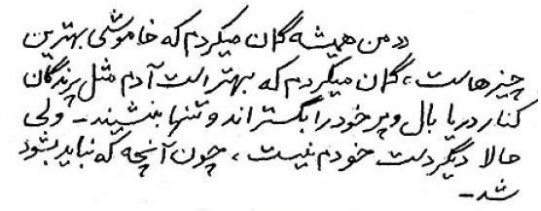
همان مأخذ، ص ۵۱

---

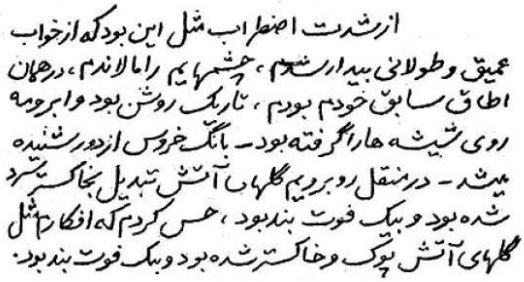
۱. همان مأخذ، ص ۲۲.


در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم محیط
و وضع آنجا کاملاً بمن آشنا و نزدیک بود بطوریکه بیش
از زندگی و محیط سابق خودم به آن انس داشتم - مثل
اینکه انعکاس زندگی حقیقی من بود -

همان مأخذ، ص ۵۳


«من همیشه گمان میکردم که خاموشی بهترین
چیزهاست، گمان میکردم که بهتر است آدم مثل پرندگان
کنار دریا بال و پر خود را بگستراند و تنها بنشیند - ولی
حالا دیگر دست خودم نیست، چون آنچه که نباید بشود
شد -

همان مأخذ، ص ۵۵


از شدت اضطراب مثل این بود که از خواب
عمیق و طولانی بیدار شدم، چشمهایم را مالاندم، در همان
اطاق سابق خودم بودم، تاریک روشن بود و ابرومه
روی شیشه ها را گرفته بود - بانگ خروس از دور شنیده
میشد - در منقل روبرویم گلهای آتش تبدیل بخاکستر شده
شده بود و یک فوت بند بود، حس کردم که افکارم مثل
گلهای آتش پوک و خاکستر شده بود و یک فوت بند بود.

همان مأخذ، ص ۱۴۳

نیکبخت سپس برای تشریح چگونگی عملکرد این «جمله‌های دوگانه» این‌چنین می‌نویسد:

در این چهار جمله روایی که از دو فصل اصلی بوف کور و دو بخش میانی و پایانی آن آمده است، خواننده به‌روشنی می‌تواند دریابد که چگونه جمله‌های معترضه عامل مسلط در پدید آمدن ساختار این جمله‌های روایی ویژه است؛ همچنین در همه آنها تداخل محور استعاری را در فرآیند محور مجازی می‌توان دید. (در جمله اول «مثل یک نوع...»؛ در

جمله دوم «مثل اینکه...»؛ در جمله روایِ سوم «مثل پرندگان...»؛ در جمله روایی چهارم «مثل این بود که...» و «مثل گل‌های آتش...»[1]

مقصود از جمله‌های معترضه آنهایی است که پس از خطوط تیره می‌آیند و مقصود از تداخل محور استعاری در محور مجازی آمدن جمله‌ها و عبارت‌هایی‌ست که با کلمه «مثل» شروع می‌شوند. استفاده مدوام از کلمه «مثل» معلوم می‌کند که راوی به شکلی مستمر در حال استفاده از فرایند جانشین‌سازی در ذهن خود است و بیشتر بر روی این محور حرکت می‌کند و همین امر سبب می‌شود که او «برای بیان تداخل‌های بخش ناخودآگاه»[2] ذهنش و «سازوکارهای استعاری غالب بر آن»[3] مدام از «محور جانشینی و کاربرد استعاری زبان... بهره گیرد.»[4] بدین‌ترتیب، ما در سرتاسر *بوف کور* با جمله‌هایی دوگانه مواجه هستیم که حکایت از روان‌گسیختگی راوی داستان دارند.

اما چه چیزی از اساس سبب روان‌گسیختگی راوی شده است؟ پاسخ نیکبخت این‌گونه است: درون‌مایه اصلی *بوف کور* درون‌مایه فقدان و میل است. فقدانی که خود موجب بیدار شدن و برانگیختن میل در ذهن راوی می‌شود. میلی که در پی رسیدن به پاسخ و مطلوب خویش است اما همان پاسخ نیز در فرجام به فقدان و غیاب می‌رسد و این گردونه همچنان ادامه می‌یابد: **راوی پدر و مادر خود را هرگز ندیده است و این فقدان در ذهن او خاستگاه میل و آرزوی رسیدن به آن‌هاست**. اما او به جای اینکه در بیرون و در واقعیت به جست‌وجوی جانشینی برای فقدان آنها برآید، برای رسیدن به این میل و آرزوی واپس‌رانده در ذهن خویش به جانشین‌سازی برای آنها روی می‌آورد... در

---

۱. همان مأخذ، ص ۳۲.

۲. همان مأخذ، ص ۲۲.

۳. همان مأخذ.

۴. همان مأخذ.

ذهن راوی و از همان کودکی دو ابژه و استعاره محوری هست که خاستگاه فرایندهای بعدیِ ذهن راوی و روان گسیختگی اوست. اولی **استعاره‌ای روایی** است و دومی **استعاره‌ای تصویری**.[1]

پس از نظر نیکبخت غیاب پدر و مادر راوی منشأ «درون‌مایه اصلی *بوف کور*» یعنی حس «فقدان و میل» است و بنابراین کل داستان *بوف کور* را باید بر مبنای تلاش ذهنی راوی برای جبران اثرات غیاب پدر و مادر بر زندگی‌اش تفسیر کرد: فقدان پدر و مادر در ذهن راوی حس میل به آنها را به وجود می‌آورد، اما چون این حس نمی‌تواند به شکلی واقعی برآورده شود مجدداً به حس فقدان می‌انجامد و نتیجه نهایی این چرخه بی‌پایان روان‌گسیختگی راوی‌ست.

«استعاره روایی» مد نظر نیکبخت در بریده بالا، حکایتی است که دایه راوی به هنگام کودکی او درباره پدر و مادرش برای او تعریف کرده و از قرار معلوم این روایت در ذهن راوی جانشین داستان زندگی‌اش شده است. «استعاره تصویری» نیز نقش روی پرده اتاق راوی است که تصاویر آن با روایت دایه هم‌خوانی دارد و راوی نه تنها نظیر آن را در ابتدای داستان از سوراخ هواخور رف می‌بیند، بلکه سال‌ها آن را بر روی جلد قلمدان نقاشی کرده است. نیکبخت بر این عقیده است که ذهن راوی از طریق فرایند جانشین‌سازی (قطب استعاری)، نقش زن و مرد روی این پرده را به جای مادر و پدر او نشانده است تا غیاب آنها را در ذهن خود بدل به حضور کند:

> در واقع راوی با از دست دادن پدر و مادر، به جای اینکه در واقعیت به جست‌وجوی جانشینی برای آنها برآید به ذهن خویش پناه می‌برد و در پی تداعی و تطبیقی که میان نقش روی پرده و آن حکایت در ذهن او پدید می‌آید، در آن تصویر انگاره استعاری پدر

۱. همان مأخذ، ص ۳۳. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com

و مادرش را بازمی‌یابد. بنابراین، از ذهن و نگاه راوی، نقش روی پرده تنها خاستگاه بیرونی و عینیِ دنیای ذهنی اوست.[1]

بدین ترتیب، نیکبخت حتی در مورد صحنه‌ای که راوی از سوراخ هواخور رف می‌بیند نیز این گونه می‌نویسد:

> پدیدار شدن این رؤیا در برابر چشم‌های باز و بیدار راوی، هم نشانه آشکار روان‌گسیختگی اوست و هم پاسخی به میل و آرزوی ناکام و واپس‌زده او: خواست دیدن پدر و مادر که از کودکی با راوی همراه بوده است و اکنون با پدیدار شدن نخستین رؤیا، دیدن سیمای عمو و دختر اثیری، خود استعاره و پاسخی به آن میل واپس‌رانده است.[2]

مبتنی بر همین خط تفسیری روان‌شناختی است که نیکبخت سرتاسر داستان صادق هدایت را رؤیایی در بیداری یا «روایت ناخودآگاه» معرفی می‌کند و فرایندهای زبانی همنشینی و جانشینی در کلام راوی را نیز نشأت گرفته از روان دوپاره او می‌بیند که نقش روی پرده اتاق او را بدل به انگاره ذهنی پدر و مادرش کرده است. نیکبخت همچنین دلیل همانندی شخصیت‌ها در *بوف کور* را نتیجه همین انگاره ذهنی او از پدر و مادرش می‌داند:

> سرچشمه همه نقش‌ها و صورت و سیماهایی که در رؤیاها و روایت‌های *بوف کور* مدام تکرار می‌شود، همین انگاره ذهنی است؛ انگاره‌ای که نتیجه همین فرایند جانشین‌سازی و همانندسازی در ذهن راوی است. بر اثر مسلط شدن همین انگاره و توهم بر ذهن اوست که راوی به «روان‌گسیختگی» کشانده می‌شود. [3]

---

۱. همان مأخذ، ص ۶۵.

۲. همان مأخذ، ص ۴۶.

۳. همان مأخذ، ص ۶۵.

بر اساس نکات فوق، نیکبخت روایت *بوف کور* را صرفاً روایتی روان‌شناختی و یکی از بهترین نمونه‌های «رمان روان‌شناختی» در تاریخ داستان‌نویسی قرن بیستم معرفی می‌کند و بر مبنای همین تحلیل است که هرگونه «تعبیر و تأویل تاریخی» از *بوف کور* را رد و تمام تلاشش را می‌کند تا این داستان را فقط در بازه داستان روان‌شناختی و به شکلی متن‌گرایانه تفسیر کند.

اما تحلیل نیکبخت از *بوف کور* علی‌رغم تمام دقتی که او سعی کرده به خرج بدهد ناقص است. در تحلیل نیکبخت که بیش از هر عامل دیگری مبتنی بر «تسلط ناخودآگاه بر ذهن»[1] راوی است، ما باید با یک راوی بسیار «منفعل» و دست و پا بسته در مقابل ناخودآگاهش مواجه باشیم و این در حالی است که روایت راوی، به‌خصوص در فصل سوم داستان، به‌شدت آبستن نقد و قضاوت ارزشی در خصوص رفتارها، طرز زندگی، عادات، و عقاید دیگران یا همان رجاله‌هاست و عمل نقد از ذهنی برمی‌خیزد که حامل درجاتی بالایی از خودآگاهی باشد. اگر بخواهیم تفسیر روان‌شناختی نیکبخت را از *بوف کور* بپذیریم، هیچ‌گاه متوجه نخواهیم شد که احساس فقدان و میل راوی که از غیاب پدر و مادر او در زندگی‌اش حاصل شده است چگونه می‌تواند منشأ قضاوت‌های او در مورد دیگران باشد. کما اینکه تفسیر نیکبخت نیز در این خصوص سکوت کامل اختیار کرده است.

راوی در سرتاسر فصل سوم می‌کوشد «خود» را از «دیگری» یا رجاله‌ها جدا و در تقابل با آنها یک هویت متمایز، یک «من» فردیت‌یافته برای خود تعریف کند. بماند که در نهایت در این راه شکست می‌خورد و حتی در قسمت سوم به نماینده همان رجاله‌ها در داستان، یعنی خنزرپنزری، بدل می‌شود.

---

۱. همان مأخذ، ص ۵۶.

«آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمیدانم
- ولی حالا که در آینه نگاه کردم خودم را نشناختم، نه،
آن «من» سابق مرده است، تجزیه شده ولی هیچ
سد و مانعی بین ما وجود ندارد - باید حکایت خودم را نقل
بکنم، ولی نمیدانم باید از کجا شروع کرد - سرتاسر زندگی
قصه و حکایت است.

همان مأخذ، ۵۸

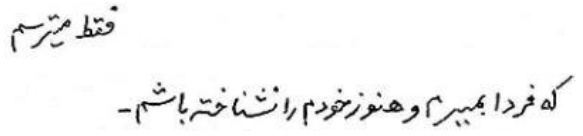
یافتن یک هویت متمایز آن‌قدر برای راوی اهمیت دارد که واژه «من» را در بریده فوق درون گیومه می‌گذارد، اما مهم‌تر این است که او منِ خود را در تقابل با انبوهی از رجاله‌ها تعریف می‌کند و لفظ رجاله را با یک «تشدید» به زبان می‌آورد:

سال همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچگی، جوانی
و پیری برای من جز حرفهای پوچ چیز دیگری نیست،
فقط برای مردمان معمولی، برای رجاله‌ها - رجاله با
تشدید - همین لغت را می‌جستم، برای رجاله‌ها که
زندگی آنها موسم وحد معینی دارد، مثل فصلهای سال
و در منطقه معتدل زندگی واقع شده است صدق میکند.
ولی زندگی من همه‌اش یک فصل و یک حالت داشته -

همان مأخذ، ص ۵۹

واقعیت این است که روان‌گسیختگی روای نه به خاطر کشمکش درونی ناشی از حس «فقدان و میل» بلکه به خاطر پیروی هدایت از تعریف لوئیسی از مفهوم فرد شکل می‌گیرد. پیش‌تر خواندیم که از دید لوئیس فرد با «دو زبان» سخن می‌گوید و شخصیتی «نامتناقض و تقسیم‌ناپذیر» ندارد. راوی در حال روایت قصه زندگی خود از زبان «خود»هایی دوگانه و متناقض است که در شخصیت تقسیم‌پذیر او جمع شده‌اند. اگرچه این مسئله راوی را مبتلا به هویت‌گسیختگی کرده است، با این حال، تمام تلاشش را می‌کند تا هویت حقیقی‌اش را از میان این خودهای متعارض بیابد و صدالبته در پایان، همانند شخصیت تار، ناکام می‌ماند. پرسش اساسی برای راوی -«آیا من یک موجود مشخص و مجزا هستم؟» - علاوه بر آنکه نقشی بسیار کلیدی در داستان

ایفا می‌کند، نشان از خودآگاهی بالای راوی در طرح آن دارد. مسئله شناخت خود آن‌قدر برای راوی اهمیت دارد که در ابتدای قسمت نخست داستان این‌طور می‌گوید:



همان مأخذ، صص ۶-۷

مسئله راوی که به درون‌مایه *بوف کور* شکل داده آن‌قدر واضح در داستان بیان شده که معلوم نیست نیکبخت چگونه توانسته آن را نادیده بگیرد. در کل، چگونه می‌توان گرایش آگاهانه راوی را برای تعریف یک «من» برای خود صرفاً با توجه به فرآیندهای ناخودآگاه ذهنی او یا آرزویی واپس‌زده برای دیدن پدر و مادر توضیح داد؟ دیگر اینکه کسی که در همه حال مقهور ناخودآگاه خود است چگونه می‌تواند از باورهای رجاله‌ای دیگران انتقاد کند؟ یا اصلاً چرا حس فقدان و میل برای پدر و مادر باید به چنین انتقاداتی منجر شود؟

نیکبخت در مورد حضور بخش «خودآگاه» راوی در داستان به این کلام تقلیل‌گرایانه بسنده می‌کند که «گرچه غالب روایتِ *بوف کور* روایتی ناخودآگاه است، اما در جای جای آن نشانه‌هایی از حضور بخش خودآگاه راوی را نیز می‌توان دید.»[1] و با همین چند کلمه بخش بزرگی از *بوف کور* را از تحلیل خود حذف و در خصوص تلاش‌های راوی *بوف کور* برای هویت‌یابی به طور کامل سکوت اختیار می‌کند.

رویکرد تحلیلی نیکبخت بسیار تک‌بُعدی است و ناشناخته‌های پرشمار داستان هدایت را که در مقدمه این تحقیق به آنها اشاره شد، همچنان ناشناخته باقی می‌گذارد. فی‌المثل، «فقدان و میل» که از نظر نیکبخت درون‌مایه اصلی *بوف کور* است، به هیچ وجه بنیانی تحلیلی برای فهم

۱. همان مأخذ، ص ۷۳.

www.aghalliat.com

حضور مهیب عنصر **خنده**، که یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین عناصر *بوف کور* است، به ما ارائه نمی‌کند. حس «فقدان و میل» بر چه مبنایی برای پر کردن جای خالی پدر و مادر راوی تصویر ذهنی یک نعش‌کش یا قصاب را برای او آفریده است؟ این حس چطور می‌تواند حضور پررنگ عناصر ملی-مذهبی-قومی و ارجاعات مکرر و وسواس‌گونه به شهرری، درخت سرو، رودخانه سورن، قرآن، شاه‌عبدالعظیم، قوم ترکمن و... را توضیح بدهد؟ نیکبخت با قاطعیت تمام هرگونه «تعبیر و تأویل تاریخی» از *بوف کور* را نادرست اعلام می‌کند و از همین رو به‌راحتی از کنار عوامل فوق می‌گذرد و درباره‌شان سکوت می‌کند. مبتنی بر حس فقدان و میل، یک تحلیل‌گر چگونه می‌تواند برای حضور پرنده **جغد** در داستان هدایت توضیحی به خواننده عرضه کند، یا خواننده به چه طریقی باید از معنای **نام** رمزگونه داستان که با این پرنده گره خورده است سر دربیاورد؟ دوگانگی «اثیری/لکاته‌ای» را که حاوی قضاوت ارزشی سنگینی‌ست چگونه می‌توان با استفاده از حس مذکور تشریح کرد؟ راوی در آرزوی دیدار مادر خود است، و برآورده نشدن این میل او را دچار دوپارگی روحی کرده است، بسیار خب، اما چرا دوگانگی اثیری/لکاته‌ای؟ چرا دوپارگی روحی راوی باید به این دوگانگی حاوی بار ارزشی منجر شود؟ و چرا این دوگانگی باید با عناصر ملیتی مانند شهرری و تاریخ قدیم و جدید (باستانی/اسلامی) این شهر گره بخورد؟

واقعیت این است که نیکبخت فقط سراغ عناصری را در داستان گرفته است که به کار تحلیل روان‌شناختی‌اش می‌آمده‌اند و به رویکرد روان‌شناختی نیز بسنده نکرده است و ذهن هدایت را خالق ریزه‌کاری‌هایی زبانی معرفی کرده است که به‌کارگیری آن‌ها جز با تسلط کامل به مباحث تخصصی زبان‌شناختی حاصل نمی‌شود. اما دانش فوق نه تنها در زمانه خلق *بوف کور* (اواخر دهه ۲۰ میلادی) عمدتاً موجود نبوده یا، برخلاف مباحث روان‌شناختی، توسعه آن‌چنانی نداشته، بلکه در نوشته‌های غیرداستانی هدایت و گفته‌ها و نامه‌های او هیچ نشانه‌ای از تسلط او بر آنها یا حتی آگاهی او از آنها در دست نیست.

در آشنایی هدایت با مباحث روان‌شناسی هیچ شکی نیست و اشارات فراوانی نیز در نوشته‌های او موجود است که به‌روشنی بر این امر گواهی می‌دهد، اما نیکبخت بر چه اساس آشنایی هدایت با روان‌شناسی را به مباحث زبان‌شناختی ربط داده است؟ او به گونه‌ای از به‌کارگیری محورهای همنشینی و جانشینی در *بوف کور* می‌گوید، گویی که در این خصوص **آفرینشی آگاهانه** در داستان هدایت روی داده است و هدایت با علم و تسلط کامل بر پارادایم‌های زبان‌شناختی و نحوه کاربرد قطب‌های مجاز و استعاره، طرح روایی *بوف کور* را با دقت تمام جمله به جمله پی ریخته است:

> هدایت در *بوف کور* از جمله رمان‌نویس‌های پیشرو و انگشت‌شماری است که در نیمه نخست سده بیستم توانسته در قلمرو رمان ذهنی و روان‌شناختی نو، به کشف تکنیک و ساختار روایی تازه و ویژه‌ای دست یابد. در این گونه رمان‌های روان‌شناختی نویسنده برای یافتن تکنیک روایی ویژه‌ای که بتواند برای روایت کنش‌ها و فرایندهای ذهنی نامتعارف به کار آید اغلب می‌کوشد با بهره جستن از ویژگی‌ها و توانایی‌های زبانی و سجاوندی گوناگون، محور مجازی زبان را به گونه‌ای به کار گیرد که بتواند کاربرد قطب استعاری را نیز برای روایت به همراه آورد و محور همنشینی، با نحوه رفتار نویسنده، به محور جانشینی و همانندی بینجامد.[1]

نیکبخت برای آنکه ثابت کند هدایت آشنایی معقولی با دانش روان‌شناسی روز داشته، در متن و پاورقی‌های «بوطیقا...» از نوشته‌ها و نامه‌های او به دفعات مثال می‌آورد، اما آیا چنین شواهدی را در رابطه با علم زبان‌شناسی و مباحث مربوط به قطب‌های مجاز و استعاره و محورهای همنشینی و جانشینی و نحوه کاربردشان نیز یافته است؟ مطمئناً اگر می‌یافت در کتاب خود نمونه‌هایی از آنها را درج می‌کرد تا پشتوانه بهتری برای تحقیق خود فراهم کند. بنابراین پاسخ

---

۱. همان مأخذ، صص ۲۰۲-۲۰۳.

پرسش فوق واضح است: آشنایی عمیق هدایت با دانش زبان‌شناسی پیش‌فرض شخصی خود نیکبخت است.

ذکر این نکته ضروری است که مبحث مربوط به قطب‌های مجازی و استعاری را رومن یاکوبسون، زبان‌شناس شهیر روسی، به تأسی از آرای فردیناند دو سوسور، در مقاله «دو قطب استعاری و مجازی» به سال ۱۹۶۵، یعنی ۱۴ سال پس از مرگ هدایت، تئوریزه کرد. جالب اینجاست که خود نیکبخت نیز در انتقاد از شیوه تحلیلی رضا براهنی، به نحوی به این حقیقت که عمده پژوهش‌های مربوط به زبان‌شناسی و بوطیقای متن طی نیمه دوم سده بیستم صورت گرفته‌اند، اشاره می‌کند:

> افزون بر دست‌آوردهای بسیار مؤثر دو حلقه «مسکو» و «پراگ» در نیمه نخست سده بیستم، در هر دو قلمرو «زبان‌شناسی» و شناخت «بوطیقای متن»، مجموعه پژوهش‌ها و روش‌های تازه و گوناگونی که در نیمه دوم آن سده در همه جا، به ویژه در فرانسه، انگلیس و آمریکا به دست آمد، آشکار شد که به سبب کشف تکنیک‌های تازه در روایت «رمان روان‌شناختی نو» و بیان ویژگی‌های چندگانه ذهن در رمان‌نویسی، تنها با «خوانش دقیق» یا تدقیق و تحلیل «زبان‌شناختی متن» می‌توان از نقش عامل‌های گوناگون در زبان، از جمله نقش «استعاری» و «مجازی» و جایگاه آنها در چگونگی متن و «بوطیقای روایت» سخن گفت.[۱]

نخست آنکه، یافته‌های زبانی فرمالیست‌های دو حلقه ذکر شده تا دهه شصت میلادی به هیچ کدام از زبان‌های اروپایی ترجمه نشده بود و بنابراین دستاوردهای آنان برای متفکران اروپای غربی تا آن زمان ناشناخته باقی مانده بود. تنها در سال ۱۹۶۵ بود که متفکر بلغار-فرانسوی، تزوتان تودوروف، مجموعه‌ای از متن‌های فرمالیست‌های روس را به فرانسه ترجمه و زمینه

۱. همان مأخذ، صص ۱۸۹-۱۹۰.

www.aghalliat.com

آشنایی نظریه‌پردازان عرصه روایت را با یافته‌های آنان مهیا کرد. بر این اساس، واقعاً چگونه می‌توان از استفاده آگاهانه هدایت از دانشی سخن گفت که عمدتاً پس از مرگ او تدوین و تئوریزه شد؟ در حقیقت، آنچه نیکبخت در تحلیل *بوف کور* کرده است، همان عملی است که خودش دیگران را به انجام آن متهم می‌کند و در موردش چنین می‌نویسد:

> تمام آثاری که در پی بررسی روان‌شناختی *بوف کور* بوده‌اند از یک کمبود اصلی آسیب دیده‌اند: همه آنها بدون شناختی درخور از چگونگی تکنیک و ساختار روایی *بوف کور* به دنبال تحلیل روان‌شناختی آن بوده‌اند. نبود چنین تدقیقی، خود موجب غالب شدن پیش‌فرض‌های نظری بر اغلب تحلیل‌های *بوف کور* شده است و به لغزش‌ها و تعبیرهای نادرست گوناگونی انجامیده است.[1]

نیکبخت، در بهترین حالت، می‌توانست بگوید که متن *بوف کور* با مباحث زبان‌شناختی که سوسور مطرح و یاکوبسون و کسان دیگر دهه‌ها بعد تئوریزه کردند **منطبق** است، اما او پا را فراتر می‌گذارد و مسئله آفرینشی ظریف و آگاهانه را مطرح می‌کند. البته، تحمیل پیش‌فرض‌های نظری برای تشریح گزینشی *بوف کور* تا حدی به کار نیکبخت آمده است،[2] اما چنان‌که دیدیم، بسیاری از عناصر مهم داستان، به‌خصوص عناصری که دلالت‌های پرقدرت تاریخی دارند، در این شیوه تحلیلی کنار گذاشته شده‌اند تا نیکبخت بتواند پیش‌فرض‌های نظری خود را بر داستان تحمیل کند. بدین‌ترتیب، شاید بتوانیم برای جنبه روان‌شناختی تحلیل نیکبخت، به خاطر آشنایی هدایت با دانش روان‌شناسی روز، شواهدی در داستان و همچنین در نوشته‌های غیرداستانی هدایت بیابیم، اما جنبه زبان‌شناختی آن پیش‌فرض شخصی نیکبخت است و هیچ

---

۱. همان مأخذ، ص ۲۲۰.

۲. چنین تحلیل‌هایی به کار تقریباً تمام مفسران *بوف کور* آمده است و برخی از آنها نیز توانسته‌اند با این شیوه‌ها بخشی‌هایی از این داستان را به‌خوبی توضیح بدهند. با نمونه‌هایی از این تحلیل‌ها در قسمت‌های پایانی این تحقیق آشنا خواهیم شد.

پشتوانه‌ای در آثار هدایت ندارد. مثال جالبی در این خصوص در کتاب نیکبخت دیده می‌شود که اشاره به آن خالی از لطف نیست.

در قسمت‌های پایانی این تحقیق به طور مستند خواهیم دید که هدایت تا ده سال پس از انتشار *بوف کور*، رمان *اولیس*، شاهکار جیمز جویس را نخوانده بود، اما نیکبخت در پاورقی‌های ص ۲۳ کتاب خود، دستاوردهای روایی جویس را در این رمان به مثابه «پیشینه و پشتوانه‌ای» برای خلق *بوف کور* معرفی می‌کند:

> صادق هدایت *بوف کور* را در ۱۳۱۵ شمسی (۱۹۳۵ میلادی) نوشت. جیمز جویس *اولیس* را سیزده سال پیش از انتشار *بوف کور* در ۱۹۲۲ منتشر کرده بود. یکی از ویژگی‌های تکنیکی جویس در این رمان کاربرد نامتعارف نشانه‌های سجاوندی برای بیان تکنیک روایی آن اثر بود. رفتار هدایت در کاربرد نامتعارف نشانه‌های سجاوندی برای دست یافتن به تک‌گویی درونی *بوف کور* ویژگی‌های خاص خود را دارد. با این حال، داده‌ها و دست‌آوردهایی که پیشتازان رمان روان‌شناختی نو به آن دست یافته بودند می‌توانسته پیشینه و پشتوانه‌ای برای آفرینش تکنیکی او به شمار آید. [۱]

سخنان فوق، مبتنی بر آنچه بالاتر دیدیم، نه تنها تصور اشتباه نیکبخت را در خصوص منابع تکنیکی *بوف کور* نشان می‌دهد، بلکه معلوم می‌کند او عمدتاً پیش‌فرض‌های خودش را، آن هم بدون تحقیق کافی، در تفسیر *بوف کور* دخالت داده است. همان‌طور که دیدیم، پیشینه تکنیکی و محتوایی *بوف کور* را نه در *اولیس* جیمز جویس، بلکه در آثار نویسنده-نقاش ناشناخته دیگری به نام ویندهام لوئیس باید جست. چنان‌که دیدیم، هدایت تکنیک روایی داستان خود را، تمام و کمال، از رمان *تار* برداشته است و لوئیس نیز این تکنیک را برای نشان دادن دوگانگی‌های فکری و هویتی شخصیت‌هایش طرح‌ریزی کرده بود. در حقیقت، با به کار

---

۱. نیکبخت،همان مأخذ، ص ۲۳.

www.aghalliat.com

بردن این تکنیک، خود به خود فرایندهای همنشینی و جانشینی که نیکبخت به کرات بر آنها تأکید می‌کند، در متن شکل می‌گیرد و نیازی به استفاده آگاهانه از قطب‌های مجازی و استعاری نیست. چرا؟ چون راوی قبل از یک خط تیره سخنی می‌گوید و بلافاصله پس از همان خط تیره کلامی دیگر را جایگزین آن می‌کند و این زنجیره از جمله‌های دوگانه، که هدایت نحوه به‌کارگیری آن را از لوئیس آموخته است، تا پایان داستان تداوم می‌یابد. بدین‌سان، اصل را باید بر انطباق گذاشت نه خلق آگاهانه، یعنی کاری که نیکبخت در «بوطیقا...» انجام می‌دهد. به علاوه، چنان‌که خواهیم دید، حتی استفاده هدایت از برخی رویکردهای روان‌شناختی نیز مبتنی بر خصیصه تلفیقی مکتب دَوَران‌گری قابل توضیح خواهند بود، اما این بدان معنا نیست که ما باید در تفسیر *بوف کور* روشی روان‌شناختی اختیار کنیم.

اگر درون‌مایه *بوف کور* را «فقدان و میل» بدانیم و بر این اساس به تحلیل روان‌شناختی–زبان‌شناختی از داستان روی بیاوریم، بسیاری از گره‌های کور داستان پس از خواندن *بوطیقای بوف کور* همچنان گره‌خورده باقی می‌مانند. به علاوه، واضح است که از این منظر، داستان *بوف کور* هیچ ربطی به زمینه تاریخی آفرینش متن پیدا نمی‌کند و حیات مؤلف نیز در این زمینه یکسره از تفسیر نهایی آن کنار گذاشته می‌شود که به هیچ‌وجه (به‌خصوص در تحلیل متنی مانند *بوف کور* با آن همه اشارات مستقیم و غیرمستقیم تاریخی که می‌دانیم به‌شدت به آرا و افکار تاریخی خود هدایت مرتبط‌اند و به دفعات نیز در متن تکرار می‌شوند) منطقی و معقول به نظر نمی‌رسد، اما این کاری‌ست که نیکبخت تمام و کمال در کتاب خود انجام داده و حتی روش جلال آل احمد در تفسیر *بوف کور* را صرفاً به این دلیل که او سعی کرده است بین زندگی هدایت و داستانش رابطه‌ای بیابد یکسره رد می‌کند و این‌چنین می‌نویسد که «پس حکم [آل‌احمد] این است که *بوف کور* خود هدایت است. اکنون نویسنده باید این اثر هدایت را به

گونه‌ای بازنماید که خواننده بپذیرد *بوف کور*، بیشتر «زندگی‌نامه روحی هدایت» است تا داستانی بلند.»[1]

بوف کور، چنان‌که در ادامه خواهیم دید، و بدون آنکه بخواهیم از کلیت تفسیر خام‌دستانه آل‌احمد جانبداری کنیم، «زندگی‌نامه روحی هدایت» است به سیاقی داستانی تا حدی که می‌توان آن را یک **شبه-خودزندگی‌نامه** دانست.

همان‌طور که در بخش پیشین در خصوص تکنیک روایی *بوف کور* نیز معلوم شد، کلید اصلی فهم این داستان، رجوع به زندگی مؤلف اثر، حضور او در اروپای بین دو جنگ جهانی، اقامت او در شهر پاریس و آشنایی او با هنر وُرتیسیستی ویندهام لوئیس است.[2] داریوش آشوری از همین منظر به کسانی که صرفاً با رویکردی روان‌شناختی به *بوف کور* می‌پردازند این‌چنین می‌تازد که:

> رهیافت روان‌شناسانه به اثر ادبی به جای خود سزا و رواست، زیرا اثر ادبی گفتاری است از یک شخص در جایگاه آفریننده اثر. امّا رهیافت تحلیل روان‌شناختی یک وجه دیگر اثر را نادیده می‌گذارد. وجه دیگر این است که هر گفتاری در دل خود گفتمانی دارد از آن یک زمانه، از آن یک محیط اجتماعی و تاریخی.[3]

نیکبخت به خاطر بی‌خبری از تکه‌برداری‌های همه‌جانبه فرمی و مفهومی هدایت از آثار لوئیس، نه تنها تکنیک اصلی روایی *بوف کور* را به اشتباه ابداع درخشان و بی‌بدیل صادق هدایت در جهان داستان‌نویسی می‌داند (نیکبخت در ستایش این تمهید روایی بارها از عبارت «دست‌آورد تازه» استفاده می‌کند)، بلکه سعی کرده است این تکنیک را با استفاده از اصول رمان روان‌شناختی و بهره‌برداری از مباحث زبان‌شناختی و با رویکردی صرفاً متن‌گرایانه فهم کند.

---

۱. همان مأخذ، ص ۱۲۶.

۲. ویندهام لوئیس حتی تعدادی از آثار خود را در بازه زمانی حضور هدایت در پاریس منتشر کرد.

۳. آشوری، همان مأخذ.

بوف کور نه یک رمان روان‌شناختی، بلکه **داستانی وُرتیسیستی** و برخلاف نظر نیکبخت، درون‌مایه اصلی آن، همچون رمان *تار*، «هویت‌یابی» است نه «فقدان و میل.» بر همین بنیان، نگارنده استفاده از واژه «روان‌گسیخته» را برای شرح وضعیت ذهنی راوی داستان صحیح نمی‌داند و از این به بعد به جای آن از واژه «هویت‌گسیخته» استفاده خواهد کرد که مفهومی جامع‌تر است و روان‌گسیختگی را نیز در بر می‌گیرد. همچنین، از این پس به جای استفاده از لفظ «شخصیت» برای اشاره به کاراکترهای *بوف کور* (که با هیچ معیاری نمی‌توان آنها را شخصیت یا حتی تیپ دانست) از لفظ «هویت» استفاده خواهد شد. خواننده محترم تا پایان تحقیق حاضر به‌خوبی به دلیل این جایگذاری‌ها پی خواهد برد.

در تاریخ داستان‌نویسی مدرن رمان‌هایی را که با مضمون هویت‌یابی نوشته می‌شوند عمدتاً با نام *رمان تربیتی* می‌شناسند و *پرتره هنرمند در جوانی* اثر جیمز جویس، که لوئیس رمان *تار* را در نقد آن نوشت، یکی از نمونه‌های شناخته‌شده، چه بسا شناخته‌شده‌ترین نمونه این ژانر است. اما گفتیم که تعریف ابداعی لوئیس از هویت فردی به شدت با تعریف اگوئیست‌ها متفاوت بود و برای ارائه آن عناصر *رمان واپاشی* را با *رمان تربیتی* ترکیب کرد و متناسب با خصیصه التقاطی مکتب وُرتیسیسم گونه‌ای رمان تلفیقی آفرید که در انتهای آن تلاش‌های قهرمان داستان برای هویت‌یابی به خاطر هویت‌گسیختگی او با شکست مواجه می‌شود. مرتبط با همین موضوع، یکی از مضامینی که در رمان *تار* و *بوف کور* مشترک است و ما را مطمئن می‌کند که هدایت در این زمینه نیز دنباله‌رو ویندهام لوئیس بوده، مضمون «بچگی» است:

> به عنوان نخستین رمان یک هنرمند مدرنیست... *تار* اغلب با سایر کارهایی که *رمان هنرمند* (Künstlerroman) نامیده می‌شود، مانند *پرتره هنرمند در جوانی* اثر جویس یا *پسران و عشاق* دی. اچ. لارنس مقایسه می‌شود. *رمان هنرمند* غالباً نسخه‌ای از *رمان تربیتی* (Bildungsroman) دانسته می‌شود که رشد قهرمان خود را از کودکی تا بلوغ دنبال می‌کند. با این حال مقایسه‌ای دقیق بین رمان *تار* و آثار فوق تفاوت این رمان و **نابسندگی**

قهرمانش را به عنوان یک هنرمند مسجل می‌کند... مثلاً استفن ددالوس در رمان جویس مصمم می‌شود که بر لوح روح خود وجدان شکل‌نیافته ملتش را حک کند و پُل مورل در رمان لارنس تصمیم می‌گیرد که به سمت تلألؤ طلایی شهر برود و مادرش را به سوی تاریکی دنبال نکند. در این رمان‌ها اگرچه کشمکش بین هنرمندان و محیط ناموافق‌شان حل‌نشده باقی می‌ماند، با این حال چنین پایان‌هایی بر جاه‌طلبی‌های اطفانشده هنرمندان تأکید می‌کند و تولد هنرمندی بالغ را نوید می‌دهد که قرار است منادی جهانی نو و تبدل‌یافته بشود. بر همین مبنا، حتی فقدان اثر هنری که ارنست بلوخ یکی از مشخصه‌های رمان هنرمند می‌نامد، به شکلی تناقض‌آمیز، آنگونه که فردریک جیمسون بیانش می‌کند، «به حفره‌ای در حال بدل می‌شود که آمدن آینده‌ای آرمانی را نوید می‌دهد.» **فراخوانی این آینده آرمانی دقیقاً همان چیزی است که در حرکت رفت و برگشتی تار بین دو گونه از زن غایب است**... آن‌طور که هیو کنر مسئله را بیان می‌کند، تار مشخصاً انسانی لوئیزی است که از یک ناکجاآباد سردرآورده است... با این حال، این مسئله بدین معنا نیست که رمان *تار* پرسش بلوغ را پیش روی شخصیت‌هایش قرار نمی‌دهد. برعکس، روایت این رمان به صورت مداوم به **عدم بلوغ شخصیت‌هایش** اشاره می‌کند. در محاوره آغازین با هابسون، تار «یک کودکِ به تمام معنا» معرفی می‌شود و در خطابه فی‌البداهه‌اش در مورد هنر با یک «سرگرمی کودکانه» مقایسه می‌شود. عدم بلوغ او را همچنین نامزدش برتا زمانی که به او می‌گوید «تو خیلی نابالغ بودی» به او یادآوری می‌کند. در قسمت‌های پایانی رمان نیز آناستازیا به تار می‌گوید «تو هنوز بالغ نشده‌ای.» در حقیقت، «بچگی» یکی از خصوصیات مشترک بین تار و کرایسلر است. کرایسلر نیز به طور مدام شخصی توصیف می‌شود که «رفتار بچگانه» دارد.[1]

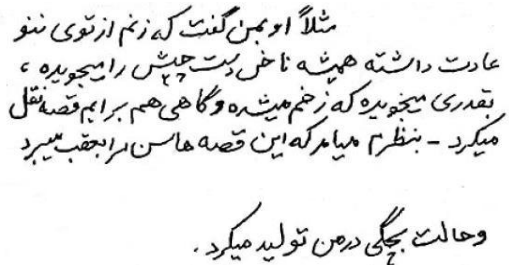
---

۱. Shin. ibid. pp. 29-30. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com

ویندهام لوئیس بعدها در کتاب *زمان و انسان غربی* عبارت «بچه-آیینی»[1] را برای اشاره به عدم بلوغ این هنرمندان نارس و فرهنگ رفتاری آنان به کار گرفت. فقدان بلوغ فوق‌الذکر یکی از دلایلی است که معلوم می‌کند چرا شخصیت‌های رمان‌های لوئیس، بر خلاف قهرمانان رمان‌های تربیتی، قادر نیستند با غلبه بر وابستگی‌هایشان به تاریخچه تاریخی-فرهنگی و همچنین حیات غریزی خود، هویتی یکپارچه به دست بیاورند و به استقلال هنری و آزادی فردی برسند. شخصیت‌های لوئیسی از یک سو به دنبال بدل شدن به هنرمندانی فردیت‌یافته، مستقل و آزاد هستند و از سوی دیگر به دلیل عدم برخورداری از رشد هویتی، موجوداتی غریزی و وابسته به دیگران و به دام افتاده در قهقرای زندگی گذشته‌شان باقی مانده‌اند.

هنگامی که به *بوف کور* می‌نگریم، به دفعات رد این بچه‌آیینی و عدم بلوغ شخصیتی ناشی از آن را در رفتار و گفتار راوی (که می‌توانیم او را یک «انسان لوئیسی» بنامیم) نیز می‌بینیم. به عنوان مثال، «ننجون» برای راوی که جوانی بالغ است قصه‌هایی تعریف می‌کند که او را به زمان بچگی خودش می‌برند:

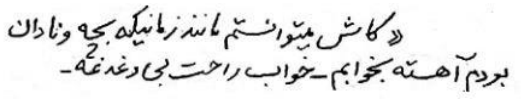

مثلاً او بمن گفت که زخم از توی ننو
عادت داشته همیشه ناخن دست چپش را میجویده ،
بقدری میجویده که زخم میشده وگاهی هم برایم قصه نقل
میکرد - بنظرم میاید که این قصه ها سن را بعقب میبرد
وحالت بچگی درمن تولید میکرد .

همان مأخذ، صص ۷۶-۷۷

۱. The Child-Cult.

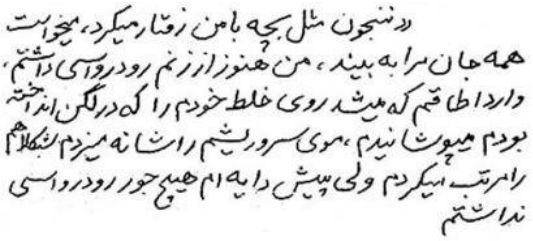
www.aghalliat.com

راوی در بسیاری از لحظات داستان خودش را انسانی متعالی و کمال‌یافته معرفی می‌کند و با استناد به این تعالی دروغین به رجاله‌ها می‌تازد، اما رفتن به زمان بچگی که دوره «نادانی» است یکی از آرزوهای بزرگ اوست:


«کاش میتوانستم مانند زمانیکه بچه و نادان
بودم آهسته بخوابم ـ خواب راحت بی دغدغه ـ

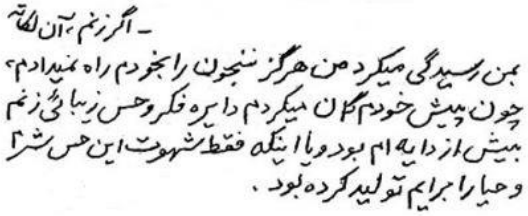
همان مأخذ، ص ۷۸

رفتار ننجون در همه حال با راوی بزرگ‌سال داستان مانند بچه‌هاست و حتی خود راوی نیز این وضعیت را تا حد زیادی پذیرفته است:


«ننجون مثل بچه با من رفتار میکرد، میخواست
همه جان مرا به بیند، من هنوز از زخم رودرواسی داشتم،
وارداط قم که میشد روی غلط خودم را که در لگن انداخته
بودم میپوشاندیم، موی سر و ریشم را شانه میزدم لنگلام
را مرتب میکردم ولی پیش دایه‌ام هیچ جور رودرواسی
نداشتم

همان مأخذ، ص ۹۴

موارد این‌چنینی که بچه-آیینی لوئیسی را در حالات و رفتارهای راوی نشان می‌دهد در داستان فراوان‌اند که به چند نمونه دیگر از آنها نیز اشاره می‌شود:


ـ اگر زخم آن لگنه
بمن رسیدگی میکرد من هرگز ننجون را بخودم راه نمیدادم،
چون پیش خودم گمان میکردم دایره فکر و حس زیبائی زخم
بیش از دایه‌ام بود و یا اینکه فقط شهوت این حس شرم
و حیا را برایم تولید کرده بود.

همان مأخذ، ص ۹۹

www.aghalliat.com

«من آرزو میکردم که بچگی خودم را بیاد بیاورم
اما وقتیکه میامدم آنرا حس میکردم مثل همان ایام سخت و
دردناک بود!

همان مأخذ، ص ۱۱۵

در حمام سایه
خودم را بدیوار خیس عرق کرده دیدم، دیدم من همانقدر
تاریک و شکننده بودم که دهسال قبل وقتی که بچه بودم،
درست یادم بود سایه تنم همینطور روی دیوار عرق کرده حمام
میافتاد - به تن خودم دقت کردم. ران، ساق پا و میان
تنم یک حالت شهوت انگیز نا امید داشت - سایه آنها هم
مثل دهسال قبل بود، مثل وقتیکه بچه بودم -

همان مأخذ، ص ۱۱۶

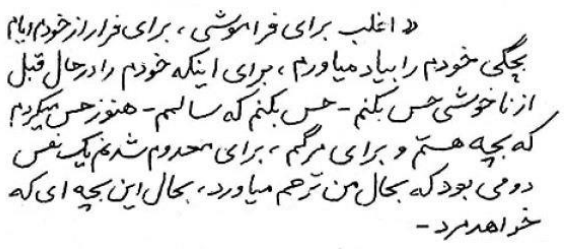
در اینوقت مثل اینکه پرده ای از جلو چشمم
افتاد - نمیدانم چرا یاد گوسفندهای دم دکان قصابی افتادم -
او برای حکم یک تکه گوشت لخم را پیدا کرده و خاصیت دلربائی
سابق را بکلی از دست داده بود - یک زن جا افتاده سنگین
و رنگین شده بود که بفکر زندگی بود، یک زن تمام عیار - زن
من! - من با ترس و وحشت دیدم که زنم بزرگ و عقل
رس شده بود در صورتیکه خودم بحال بچگی مانده بودم -

همان مأخذ، ص ۱۲۵

آن‌چنان‌که آشکار است، *بوف کور* نیز همچون رمان *تار* «به صورت مداوم به عدم بلوغ شخصیت‌هایش اشاره می‌کند.» در بریده‌های فوق، راوی را حتی در بزرگسالی شخصی وابسته و ناتوان از رتق و فتق امور خود می‌یابیم. او نیز مانند کرایسلر که در سرتاسر رمان *تار* به کمک‌های پدرش و دیگران وابسته است، نیازمند کمک ننجون و زنش لکاته است تا به او «رسیدگی» کنند.

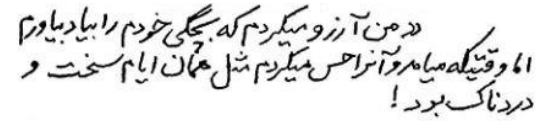
نیکبخت اما، که از تأثیر عظیم طرز تفکر لوئیسی بر *بوف کور* بی‌خبر است، صرفاً با اشاره به یکی از قسمت‌های داستان که راوی از «ایام بچگی» خود یاد کرده به این نتیجه ناقص می‌رسد که «راوی تنها دوران سالم بودن خود را همان «ایام بچگی» می‌داند و پس از آن است که گرفتار

نخستین عارضه‌های «روان‌گسیختگی» شده است.»[1] آنچه در ادامه می‌آید بندی است که نیکبخت به آن اشاره می‌کند:


«اغلب برای فراموشی، برای فرار از خودم ایام
بچگی خودم را بیاد میاورم، برای اینکه خودم را در حال قبل
از ناخوشی حس بکنم - حس بکنم که سالم - هنوز حس میکردم
که بچه هستم و برای مرگم، برای معدوم شدنم یک نفس
دوری بود که بحال من ترحم میاورد، بحال این بچه ای که
خواهد مرد -

همان مأخذ، ص ۹۵

رفتار نیکبخت با مضمون بچگی در *بوف کور*، به سان باقی موارد، گزینشی است. او توجهی ندارد که راوی، چنان که نمونه‌های بالاتر نشان می‌دهد، حتی در بزرگسالی خود نیز، در تناقضی آشکار با سن و سالش، حس بچگی دارد. اگر چنین نبود شاید می‌توانستیم سخن نیکبخت را بپذیریم، اما می‌بینیم که راوی در مقایسه با زمان کودکی خود به لحاظ روانی رشد چندانی نکرده است و این مسئله با الگوی «بچه-آئینی» در آثار لوئیس هم‌خوانی بیشتری دارد. به علاوه، نیکبخت گویا فراموش کرده که بسیاری از حرف‌های راوی، به خاطر همان خصیصهٔ، به قول او، روان‌گسیختگی، چندان قابل استناد نیستند و او سخن خود را در مورد ایام خوش بچگی تنها چند صفحه پایین‌تر نقض می‌کند:

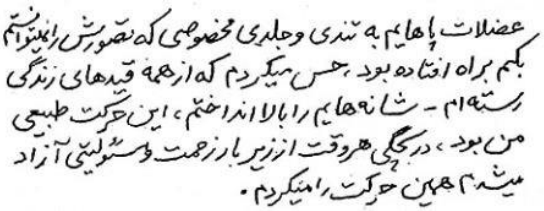

«من آرزو میکردم که بچگی خودم را بیاد بیاورم
آه وقتیکه میامد و آنرا حس میکردم مثل همان ایام سخت و
دردناک بود!

همان مأخذ، ص ۱۱۵

۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۶۶. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

در حقیقت، راوی به دلیل ناتوانی در رسیدن به ایده‌آل‌هایش، از «آینده‌ای آرمانی» که در آرزوی رسیدن به آن است می‌گریزد و چنان‌که خواهیم دید، این مسئله نیز پیوند محکمی با زندگی هدایت، روحیات او و فرجامش خواهد یافت. راوی، فاقد آن میزان از بلوغ است که بتواند به هویتی یکپارچه دست یابد و خواست‌های متعالی خود را محقق کند و بر همین اساس هنگامی که قصد می‌کند به کوه و بیابان بزند تا از دنیای رجاله‌ها فرار کند آشکارا از مسئولیت‌گریزی خود می‌گوید، و بازهم با اشاره به عادات زمان بچگی که هنوز ترکشان نکرده است:


عضلات پاهایم به تندی وجلدی مخصوصی که تصورش را نمیتوانم
بکنم براه افتاده بود، حس میکردم که از همه قیدهای زندگی
رسته‌ام - شانه‌هایم را بالا انداختم، این حرکت طبیعی
من بود، در بچگی هروقت از زیر بار زحمت و مسئولیتی آزاد
میشدم همین حرکت را میکردم.

همان مأخذ، ۸۴

مورد فوق، یعنی بچه-آیینی، یکی دیگر از وجوهی است که نیکبخت به خاطر تحلیل تک‌بعدی خود عاجز از فهم صحیح کارکرد آن در داستان هدایت است و بنا به تمام دلایل پیش‌گفته تنها با رجوع به تعاریف و استراتژی‌های هنری ویندهام لوئیس است که به‌خوبی می‌توانیم پرده از راز موارد این‌چنینی در داستان هدایت برداریم.

البته، از جنبه‌ای باید به نیکبخت حق داد که مرتکب چنین اشتباهاتی شود. در حقیقت، ضعف اصلی نه در تحلیل نیکبخت که در روایت *بوف کور* نهفته است. صادق هدایت راوی خود را در یک فضای به شدت رؤیاگون به جستجوی هویت خود وا داشته است. قاعدتاً نشان دادن درجات بالای خودآگاهی در چنین وضعیتی چندان طبیعی نیست و بنابراین نیکبخت نیز تحت تأثیر همین فضای وهم‌آلود با چشم‌پوشی از جنبه‌های خودآگاهانه روایت صرفاً به تفسیری روان‌شناختی و مبتنی بر عملکردهای ناخودآگاه ذهن روی آورده است. در این مرحله از تحقیق

مجالی برای پرداختن به این آشفتگی روایی وجود ندارد، اما در فصل «تفسیر نهایی *بوف کور*» که فصل پایانی این تحقیق است، این مورد با تفصیل بیشتری واکاوی خواهد شد. در آنجا خواهیم فهمید که استفاده خام‌دستانه هدایت از خصیصه التقاطی مکتب وُرتیسیسم چگونه داستان او را به نسخه‌ای نازل از آثار ویندهام لوئیس بدل کرده است.

نیکبخت آنجا به خطا رفته که به خاطر بی‌خبری از تکه‌برداری‌های هدایت از آثار ویندهام لوئیس، هویت‌گسیختگی راوی را ناشی از حس فقدان و میل و شگرد روایی به کار رفته در این داستان را بر اساس مختصات رمان روان‌شناختی فهم کرده است:

> تکنیک هر هنرمندی (در اثر یا آثار هر شاعر، نویسنده یا موسیقی‌دان و نقاش) نشان‌دهنده چگونگی رفتارش با میانجی یا ابزارهای میانی آن هنرمند است. رفتاری که چگونگیِ آن هم آشکارکننده بوطیقای متن است و هم مبین نگاه و نگرش هنرمند به دنیای خود. *بوف کور* منظومه‌ای استعاری است که تمامی آن در ذهن راوی روی می‌دهد و از ابتدا تا انتها، با تک‌گویی درونی او و تکنیک روایی تازه آن شکل می‌گیرد. *بوف کور* فرایند استعاری میل و فقدان است و مثالی درخشان برای تکنیک و روایت جانشینی (استعاری) در رمان روان‌شناختی قرن بیستم.[1]

در بخش پیشین دیدیم که تکنیک روایی *بوف کور* ابداع هدایت نیست و در این بخش نیز متوجه شدیم که هویت‌گسیختگی راوی را باید بر اساس تعریف خاص لوئیس از فرد تحلیل کرد نه بر مبنای مشخصه‌های رمان‌های روان‌شناختی وگرنه نتایج تفسیری نادرستی برای ما حاصل خواهد شد و علاوه بر این، بسیاری از جنبه‌های داستان نیز بدون آنکه بتوان توضیحی منطقی برای آنها یافت و از معنایشان در داستان سردرآورد همچنان ناشناخته و مبهم باقی

---

۱. همان مأخذ، ص ۳۲.

www.aghalliat.com

می‌مانند. بنابراین، برای از بردن این ابهامات چاره‌ای جز رجوع به لوئیس و هنر وُرتیسیستی او نیست.

۳-۵-۱. *جریان سیال ذهن* نیز تکنیکی مشترک است

ممکن است برای برخی این شائبه پیش بیاید که استفاده هدایت از آنچه نیکبخت «بوطیقای روایی روان‌گسیختگی» می‌نامد و چنان‌که دیدیم تمهید روایی رمان *تار* است، کاملاً موجه است و نمی‌توان آن را مدرکی دال بر وقوع سرقت ادبی در *بوف کور* به شمار آورد. این عده ممکن است برای توجیه نظر خود به تکنیک روایی دیگری به نام «جریان سیال ذهن» اشاره کنند که نویسندگان نامدار بسیاری مانند دوروتی ریچاردسون، جیمز جویس، ویرجینا وولف و ویلیام فاکنر در رمان‌های خود استفاده کردند و هیچ‌کدام نیز به خاطر استفاده از آن متهم به تقلید از یکدیگر نشدند.

پاسخ به اشکال فوق چندان دشوار نیست، چون «جریان سیال ذهن» در ابتدا، نه شگردی روایی و ادبی، بلکه یک **مفهوم عام** علمی و روان‌شناختی بود که فیلسوف و روان‌شناس اسکاتلندی الکساندر بین[۱] برای نخستین مرتبه در سال ۱۸۵۵ در کتاب *حواس و هوش*[۲] به کار برد و ویلیام جیمز[۳] فیلسوف و روانشناس شهیر آمریکایی نیز در سال ۱۸۹۰ در کتاب *اصول روان‌شناسی*[۴] از آن استفاده کرد و رواج بیشتری به آن بخشید (امروزه به اشتباه ابداع این مفهوم را به جیمز نسبت می‌دهند).

مفهوم علمی فوق که برای توصیف جریان مداوم افکار و احساسات و تداعی‌های آزاد ذهن به کار گرفته می‌شد، در قرن بیستم توجه نویسندگان متعددی را به خود جلب کرد و بدین

---

۱. Alexander Bain

۲. The Senses and the Intellect

۳. لوئیس در آثار خود به ویلیام جیمز نیز می‌تاخت.

۴. The Principles of Psychology

www.aghalliat.com

ترتیب، همسو با گرایش‌های زمان‌محور و درون‌گرای برگسونی، به مثابه یک تکنیک روایی، به‌خصوص در تعدادی از آثاری که نمونه اعلای رمان و داستان مدرنیستی به شمار می‌آیند، به کار گرفته شد. بنابراین، برخلاف تمهید روایی خاص رمان *تار* که شگردی مختص به لوئیس بود، جریان سیال ذهن را، به مثابه یک تکنیک روایی، نمی‌توان ابتکار نویسنده‌ای خاص دانست و به همین دلیل نویسندگان متعددی به فراخور داستان‌های خود از آن استفاده کردند بدون آنکه به سرقت ادبی از دیگران متهم شوند. نظر به موارد ذکرشده، یک مرتبه دیگر باید تأکید کنیم که استفاده هدایت از تمهید روایی رمان *تار* در دایره سرقت ادبی قرار می‌گیرد.

۳-٦. *سه قطره خون*، *سگ‌ولگرد* و بازهم ویندهام لوئیس

اشتباه است اگر گمان کنیم هدایت تنها در *بوف کور* از استراتژی‌های هنری لوئیس استفاده کرده است. ردِ پای لوئیس در مجموعه‌داستان *سگ‌ولگرد* نیز که آخرین مجموعه‌داستان منتشرشده از صادق هدایت بود کاملاً عیان است. در این مجموعه نیز هدایت در همه داستان‌ها بجز *سگ ولگرد* از بوطیقای روایی رمان *تار* استفاده کرده است (در *سگ ولگرد* نیز لوئیس حضور دارد اما به شکل مفهومی نه فیزیکی). در این فرصت بدون هرگونه توضیح اضافی نمونه‌هایی از داستان‌ها آورده می‌شود.

دُن ژوان کرج

نمیدانم چطور است بعضی اشخاص باولین برخورد ، جان در یك قالب میشوند ، ـ بقول عوام جور و اخت می‌آیند و یکبار معرفی کافی است برای اینکه یکدیگر را هیچوقت فراموش نکنند

ص ۲۳

www.aghalliat.com

دوستی بی جهت ، دشمنی بی جهت ! ـ حالا این خاصیت را میخواهند اسمش را سمپاتی یا آنتی‌پاتی بگذارند و یا در اثر مغناطیس و روحیهٔ اشخاص بدانند یا نه . ـ

ص ۲۳

حسن شبگرد است . ده سال شاید بیشتر میگذشت که او را ندیده بودم ، و غریب‌تر آنکه هر دومان یکدیگر را شناختیم . ـ بعضی صورتها کمتر تغییر میکند بعضی بیشتر عوض میشود ،

ص ۲۴

هر دقیقه برمیگشت در آینه کراوات خودش را مرتب میکرد . ـ هر چه بیشتر کله‌اش گرم میشد ، بیشتر صورتش بچه‌گانه و حالت لاابالی قدیم را بخود میگرفت .

ص ۲۵

پای صفحهٔ گرامافون گریه میکنه . بخیالش من خرم . ـ وختی که میرقصه چرا از من اجازه نمیخواد ؟ همینه اینها رو من میفهمم ، من از اون زرنگترم

ص ۳۴

حسن نه تنها جملات معمولی رمانهای پست عشق آلود را تکرار می‌کرد ، بلکه بازیگر آنها شده بود . ـ

ص ۳۶

« ـ الآن . من میرم قزوین پیش خواهرم . ـ هیچ میدونین که حسن شبونه رفت ؟ من اومدم از شما خدا حافظی بکنم . »

ص ۳۸

www.aghalliat.com

بن‌بست

او در سن چهل و سه سالگی پس
از طی مراحل ضباطی ، دفترداری ، کمك محاسب و غیره بریاست
مالیهٔ آباده انتخاب شده بود . ـ شهری که در آنجا بدنیا آمده
و ایام طفولیت خود را در آنجا گذرانیده بود

ص ۴۱

فقط او دست خالی مانده بود ، درصورتیکه
آنهای دیگر زندگی کرده بودند ـ سالها گذشته بود و هر سال
مقداری از قوای او از یك منفذ نامرئی بیرون رفته بود بی‌آنکه
ملتفت شده باشد . بجز چند یادبود ناکام و یکی دو رسوائی و
کوششهای بیهوده ، چیز دیگری برایش نمانده بود . ـ

ص ۴۳

یك‌نوع احساس تشکر و قدر دانی از رفیق
مرده‌اش در اوپیدا شده بود که پس از مرگش ، بعد از سالها دوباره
تغییر گوارائی در زندگی یکنواخت او داده بود . ـ برای اولین بار
از سرنوشت خودش راضی بود .

ص ۴۹

همینکه وارد شدند . شریف به غلامرضا دستور داد که
تختخواب مجید را در اطاق پذیرائی بزنند . ـ

ص ۴۹

در غیبت شریف ، محسن توسط یکی از اقوام با نفوذ خود وارد
ادارهٔ مالیه شده بود ، برای اینکه هرچه زودتر داخل در زندگی
اجتماعی بشود و سر انجام بگیرد . ـ به اصرار محسن شریف
هم بتوسط اقوام او معرفی و وارد مالیه شد و هردو مأمور مالیه
مازندران شدند .

ص ۵۶

www.aghalliat.com

در این موقع مرگ بنظر او بی اندازه آسان و طبیعی می‌آمد ، زندگی بنظرش جز فریب مسخره آلودی بیش نبود . ـ

ص ۵۸

شاید همان چیزی را که زندگی جاودانی میگفتند مبداء خود را از همین تولید مثل گرفته بود . ـ پس‌از این قرار محسن نمرده بود ، در صورتیکه او تـا ابد میمرد ، چون از خودش بچه نگذاشته بود ! ـ در عین حال شادی عمیقی باو دست داد که بکلی نیست و نابود خواهد شد . ـ

ص ۶۰

کاتیا

میخواست زبان فارسی را یاد بگیرد . ـ از آنجائیکـه چندین زبان خارجه میدانست ، مخصوصاً زبان ترکی را که ادعا میکرد از زبان مادری خودش بهتر بلد است ، لذا یاد گرفتن فارسی برایش چندان دشوار نبود .

ص ۶۷

نوبت دیگر که بشنا می‌رویم او می‌آید و لباس مبدل برایم می‌آورد . ـ من به رفقایم اطلاع دادم که ممکن است چند شب غیبت بکنم و از آنها خواهش کردم که بجای من امضاء بکنند .

ص ۷۷

www.aghalliat.com

تخت ابونصر

دکتر وارنر در اطاقهای روی تپهٔ مقابل تمام روز مشغول مطالعه و مرتب کردن اشیاء پیدا شده بود. –

ص ۸۲

«– بله ، روز یکشنبه با هم در برم دلك بودیم . – گویا موضوع زنی در میان باشد .

ص ۸۵

مشرق زمین نیستیم ؟ تا حالا بجز آفتاب سوزانش که بکله ما تابیده وخاکش که توتیای چشممان کرده‌ایم چیز دیگری عاید ما نشده . – اصلا از بسکه ما میان استخوان مرده و اشیاء پوسیدهٔ

ص ۹۲

آیا درست ته چشمهای این مومیائی نگاه کرده‌اید ؟ چشمهایش میدرخشد و زنده است ، نگاه میکند . – نگاه پراز شهوت ، پر از کینه و شاید خجالت هم در آن دیده میشود .

ص ۹۶

در آبادی دست خضر و برم دلك ، از دور چند چراغ میدرخشید . اما سیمویه مثل اینکه آخرین نشئهٔ شرابی که نوشیده بود از سرش بیرون نرفته باشد ، در یاد بود آخرین دقایق زندگی سابقش غوطه‌ور بود . –

ص ۱۰۲

www.aghalliat.com

چون خورشید نمیدانست که مهمان او سیمویه مرزبان است . ـ این جمله تا ته قلب سیمویه اثر کرد

ص ۱۰۳

تجلی

از آنشب در هاسمیك یك نوع احساس مبهم ترحم وستایش برای این شخص ولگرد پیدا شده بود . ـ مردی که آنقدر با شور و حرارت « چارداش » را در کافه مینواخت

ص ۱۱۵

هیچوقت فرصت عشقبازی پیدا نکرده بود . از همانوقت که چشم و گوشش باز شد او را نامزد همین مرد کردند . اما شوهرش از ریزه کاری های عشق چیز زیادی سرش نمیشد . ـ

ص ۱۱۸

هفت و ده دقیقه ! ـ چطور هنوز درس او تمام نشده ؟ چرا واسیلیچ پی‌کار و بار زندگی خودش بکافه نمیرود ؟ شاید ساعت ندارد ، اما غیر ممکن است . ـ

ص ۱۱۹

جلو چراغ بساعت نگاه کرد ـ یعنی چه ؟ هفت و بیست دقیقه . ـ چه دقیقه های طولانی ! او تا حالا نمیدانست که ساعت باین کندی حرکت میکند

ص ۱۲۰

www.aghalliat.com

هاسمیك با تمام حرارتی که در تصمیم خود داشت . لنگه در را کمی فشار داد . ـ در مثل اینکه موقتاً روی پاشنه‌اش بند شده باشد ! خود بخود لغزید و تا نصفه باز شد

ص ۱۲۱

از شدت ترس بلرزه افتاد چون نه راه پس داشت و نه راه پیش . ـ واسیلیچ دنبالهٔ ساز خود را قطع کرد ، چند ثانیه در چشمهای یکدیگر نگاه کردند . ـ نگاههای مخصوصی بود ، چون نگاه ـ های دزدکی که و اسیلیچ در کافه باو میکرد و هاسمیك همیشه تصور مینمود اتفاقی است ، درین لحظه معنی مخصوصی بخود گرفت .

واسیلیچ ویلون را با احتیاط روی تختخواب گذاشت وبه ـ هاسمیك تعظیم کرد . ـ یك تعظیم دستپاچه و ناشی بود

ص ۱۲۲

از نکبت زندگی خودش گریخته بود . ـ شاید درین دقیقه او حقیقةً زندگی میکرد چون گمان میکرد بـرای همزاد و یا سایهٔ معشوقهٔ قدیم خود ، برای کسی ساز میزند که میفهمد و بالاخره هنرش او را جلب کرده بود . شاید خوابی که دیده بود دوباره جلو او در عالم بیداری مجسم شده بود ! ـ با تمام قوا هنرنمائی میکرد شاید این بهترین قطعه‌ای بود که در عمر خود اجرا میکرد . ـ

ص ۱۲۵

تاریکخانه

اتومبیل ، هوا پیما و راه آهن از بلاهای این قرنه . ـ مخصوصاً اتومبیل کـه با بوق و گرت و خاك ، روحیه شاگرد شوفر رو تا دور ترین ده کوره‌ها میبره . ـ

ص ۱۲۹

www.aghalliat.com

« ـ من هیچوقت در کیفهای دیگرون شریك نبوده‌ام ، همیشه یه احساس سخت یا یه احساس بدبختی جلو منو گرفته . ـ درد زندگی ، اشکال زندگی

ص ۱۳۲

خواسم تقلید سایرین رو در بیارم ، دیدم خودمو مسخره کرده‌ام هرچی رو که لذت تصور میکنن همه رو امتحان کردم ، دیدم کیفهای دیگرون بدرد من نمیخوره . ـ

ص ۱۳۲

« من اصلا تنبل آفریده شدم . ـ کار و کوشش مال مردم توخالیس ، باین وسیله میخوان چاله‌یی که تو خود شونه پر بکنن مال اشخاص گدا گشنس که از زیر بته بیرون آمدن . اما پدران من که تو خالی بودن ، زیاد کارکردنو و زیاد زحمت کشیدنو ، فکر کردنو دیدنو دقایق تنبلی گذروندن . ـ این چاله تو اونا پرشده بود و همیه ارث تنبلیشونو بمن دادن . ـ من افتخاری به اجدادم نمیکنم ،

ص ۱۳۳

بتمام جزئیات این اطاق خودم رسیدگی کردم . ـ فقط آباژور سرخ یادم رفته بود . بالاخره بعد از اونکه نقشه و اندازیه اونو دستور دادم در تهرون درست بکنن ، امروز بمن رسید . وگرنه هیچ میل ندارم که از اطاق خودم خارج بشم و یا با کسی معاشرت بکنم . حتا خوراك خودمو منحصر بشیر کردم برای اینکه در هر حالت ، خوابیده یا نشسته بتونم اونو بخورم و محتاج به تهیه غذا نباشم . ـ ولی با خودم عهد کردم روزی که کیسه ام به ته کشید یا محتاج بکس دیگه بشم ، بزندگی خودم خاتمه بدم . امشب اولین شبیس که تو اطاق خودم خواهم خوابید . من یه نفر آدم خوشبخت هسم که به آرزوی خودم رسیدم . ـ

ص ۱۳۷

www.aghalliat.com

میهن پرست

در این مدت قلیل ، سالی یك چکیدهٔ فضل و معرفت بعدهٔ ابناء بشر افزوده بود . ـ

ص ۱۴۲

اگر چه سید نصرالله اعتبار مخارج سفر برای درجهٔ اول را داشت ، ولی از لحاظ صرفه جوئی درجه دوم را ترجیح داده بود و اگر منعش نمیکردند درجه سوم ، گرفته بود . ـ

ص ۱۴۹

حافظی کرد و لب خود را گزید ، برگشت به مـأوا و اطاق جدیدش دقیق شد . ـ اطاق کوچك سفیدی بود که از آهن و چوب درست کرده بودند .

ص ۱۴۹

یا همین ترشی هندی که شما «چتنی» میگوئید ، از لغت « فارسی « چاشنی» گرفته شده است . ـ

ص ۱۵۱

در طی تجربیات زندگی برخورده بود که نان و آش در همین هوچی بازیهای یك مشت تازه بدوران رسیده و نمایشهای لوس پیدا میشود که خاك در چشم عوام میپاشند ، مردم را گول زده و کیسه را پر پول میسازند . ـ

ص ۱۵۵

www.aghalliat.com

همینکه خواست در دریا بجهد زنش دامن عبای او را کشید . ـ از شدت وحشت از خواب پرید .

ص ۱۶۳

میخواست از این جهنم فرار بکند . بی اختیار تمام فکر او متوجه خانه‌اش شد . ـ یاد کرسی اطاقشان افتاد

ص ۱۶۴

شاید عمداً او را
سنگ قلاب سنگ کرده بودند ـ چون از او کار چاق کنی برنمیآمد و با دادن تصدیق بجوانانی که فقط دیپلم از ستارهٔ ونوس داشتند مخالفت کرده . ـ

ص ۱۶۴

بزبان
روزنامه‌ها فکر بکنند و حرف بزنند . ـ زبان‌های بومی که اصیل ترین نمونه فارسی است فراموش بشود ـ کاری که نه عرب توانست بکند ونه مغول، ولغتهای ساختگی که نه زبان خشایارشا است و نه زبان مشتی حسن بآنها تحمیل بشود ؟ ـ من‌درآری ، همه‌اش من درآری است . منافع مقدس خودش‌را منافع مقدس میهن جلوه میدهد . مگر او از کجا آمده و چه صلاحیتی دارد که منافع وطن را بهتر از من میتواند تشخیص بدهد ... » دوباره خواند : از خودش پرسید آیا دیوانه نشده بود ؟ زهرخندی زد . ـ

ص ۱۶۶

www.aghalliat.com

سید نصرالله قلبش فشرد . اضطرابش فروکش کرد . ــ یك‌جور احساس آسایش بی دلیلی در او پیدا شد مثل اینکه برای اولین‌بار با عنصر طبیعت آشتی کرده است . سرتاسر زندگیش بنظر او یك خواب دور ، موهوم و شکننده آمد . احساسات زمان طفولیت در او بیدار شده و با احساس تنهائی و دوری توأم شده بود . در نتیجه یك نوع ترحم دردناکی برای خودش حس میکرد . ــ

ص ۱۶۷

بوطیقای روایی رمان *تار*، علاوه بر مجموعه داستان *سگ ولگرد* در برخی از داستان‌های مجموعه *سه قطره خون* نیز ظاهر می‌شود. همچنین در تعدادی از دیگر داستان‌های مشهور هدایت مانند *علویه خانم*[1] نیز می‌توان تأثیر وُرتیسیسمِ لوئیس را دید که البته فرصت پرداختن به آنها در این تحقیق نیست (اگرچه، قدری در مورد داستان *سه قطره خون* خواهیم گفت).

۳-٦-۱. زند وهومن‌یسن، سال‌های پایانی هدایت و «پیام» ویندهام لوئیس

بوطیقای روایی رمان *تار* در آثار غیرداستانی هدایت نیز به کار رفته که از این جمله می‌توان به مقدمه هدایت بر ترجمه *زند وهومن‌یسن* و *پیام کافکا* اشاره کرد. در ادامه بریده‌هایی از متن این دو اثر را می‌بینیم:[2]

۱. در داستان *علویه خانم*، نسخه انتشارات امیرکبیر، نیز خطوط تیره زیادی دیده می‌شود. ر.ک. هدایت، صادق، *علویه خانم و ولنگاری*، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۴۲.

۲. ر.ک. هدایت، صادق، *زند وهومن‌یسن و کارنامه اردشیر بابکان*، تهران: نشر امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۴۲. و قائمیان، حسن، هدایت، صادق، *گروه محکومین و پیام کافکا*، تهران: امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۴۲.

www.aghalliat.com

زند وهومن‌یسن

این تغییرات قهقرائی نه تنها بر مردمان ، بلکه بر جانوران و رستنی‌ها و عناصر طبیعت نیز طاری میگردد . در زمین و آسمان نشانی هائی نظیر پاره‌ای از نشانی هائی که در توراة و انجیل نیز آمده است پیدا می‌آید . ـ

ص ۹

باری نظریات بالا از اشتباه در سنوات ، مخصوصاً از اشتباهات تاریخی راجع به دورهٔ فرمانروائی مهاجمین و تولد هوشیدر تأیید میشود . ـ زرتشتیان انتظار ظهور هوشیدر را در آخرین دورهٔ سه حواری خود دارند .

ص ۱۴

۱ ـ در متن کتاب ذکر میشود که پیکار بزرگ باید در پایان هزارهٔ زرتشت اتفاق بیفتد . درین کشمکش دیوان و اهریمنان نابود خواهند شد ، از اینقرار هیچ گونه شرارت و بدی در هزارهٔ جدید که دورهٔ هوشیدر باشد راه نخواهد یافت و فرمانروائی دیوان پیش از خاتمهٔ هزارهٔ زرتشت خواهد بود . ـ

ص ۱۵

۲ ـ هجوم نژاد دیوان و لطماتی که میرسانند ، زمانی بوقوع میپیوسته که هزارهٔ زرتشت خاتمه یافته بوده . هوشیدر به دنیا میآید و چون سی سال از عمرش میگذرد ، بهرام ورجاوند متولد میشود و او نیز در سی سالگی لشکر کشی کرده مهاجمین را ریشه کن مینماید . ـ

ص ۱۵

با اشاره ببعضی اسناد و مدارك که در مذاهب دیگر راجع باین موضوع وجود دارد قضاوت را بخواننده واگـذار میکنیم . بمناسبت شباهت تام جزئیات این وقـایع در نزد ملل گوناگون ، ممکن است مطالعه آن از لحاظ فلکلر و تحقیق در بارهٔ داستانهای باستانی قابل توجه باشد . ـ

ص ۱۸

www.aghalliat.com

سپس اورمزد خرد هرویسپ آگاهی خود را به زرتشت انتقال میدهد و او آینده را در آن می‌بیند و منقاعد میشود .ـ

صص ۲۰-۲۱

پیام کافکا

برعکس همه چیز دلیل و برهان دارد ، یك جور دلیل وارونه ؛ منطق افسار گسیخته‌ای که نمیشود جلویش را گرفت . ـ اما برای اینست که می‌بینیم همهٔ این آدمهای معمولی سر بزیر که در کار خود دقیق بودند و با ما همدردی داشتند و مثل ما فکر میکردند ، همه کارگزار و پشتیبان « پوچ » میباشند.

ص ۱۲

بالاخره مشمول مجازات اشد میگردیم و در نیمه روز خفه‌ای ، کسیکه بنام قانون ما را بازداشت کرده بود ، گزلیکی به قلبمان فرو میبرد و سگ کش میشویم . دژخیم و قربانی هردو خاموشند .ـ

ص ۱۳

کافکا ناگهان مانند منظومهٔ شوم و غیر عادی پدیدار شد . در این اثر دلهره ای با سیمای سخت دیده میشد و نگاه ناامیدانه‌ای بدترین پیش‌آمدها را تأیید میکرد . این هنر موشکاف وبدون دلخوشکنك با روشن بینی علت شر را آشکار میساخت ، اما افزاری برای سرکوبی آن بدست نمیداد . ـ

ص ۱۴

www.aghalliat.com

زندگی پوچ و بیمایهٔ ما نمیتواند «تهی» بی پایانی که در آن دست و پا میزنیم پربکند وآسایش دمدمی ما در جلو تأیید نیستی بهم میخورد. ـ این گناه پوزش ناپذیر است وخود گواه دلهره‌ای است که در دل مردمان بعداز جنگ بوجود آورده است. چون او بیش از دیگران نفی زمانه را به رخ ما میکشد، به‌نحوی که لحنش جنبهٔ پیشگوئی بخود میگیرد. ـ در دنیائی که نفی انگیزهٔ آنست ودوباره باآن برخورد کرده و از هردوره‌ای مردمان بیکدیگر بیگانه ترند، ترس از آدمها جانشین ترس ازخدا شده است. ـ

ص ۱۶

بکجا میرویم،
زیر تأثیر چه عواملی هستیم، قانون کدامست؟ فکر اوپیوسته میان دو قطب انزوا وقانون درنوسان است اما بهیچکدام برنمیخورد. ـ

ص ۲۸

آیا دلیل این نیست آنهای دیگر که میپندارند آنـرا بدست آورده‌اند یا بیرحمانه گول خورده اند و یا میخواهند دیگران را بفریبند؟ زیرا هرگز آزمایش تا این اندازه ضمانت نشده بود و مطمئن نبود. ـ

ص ۳۶

ترجمهٔ آثار کافکا کار آسانی نیست، بعلت زبانش که هر چند محدوداست اما بطرزشگفت آوری موشکاف، آهنگ دار و موزون و دارای تمام خواص سبك کلاسیك میباشد، و جزاین غیرممکن‌بوده که وحشتهای درونی ودلهره‌های ناگفتنی که در کتابهایش یافت‌میشود بیان کند. ـ

ص ۵۵

همهٔ آنها یکجور شبح هستند، زیرا سیما و اندام و وزن آنها را نمیدانیم. ـ اما سایه هائی هستند که قصدی دارند،

ص ۶۰

www.aghalliat.com

در صورتیکه ما نمیتوانیم از حالت هستی خارج بشویم
این وجود کامل نیست ، چیزی کم دارد ، نمیتوان زندگی را بتمام
معنی کلمه زیسته انگاشت . ـ

ص ۶۴

ویراستاران آثار فوق، برخلاف ویراستاران اولیه *بوف کور*، خطوط تیره را از آثار حذف نکرده‌اند و این خطوط به همان شکلی که در متون دست‌نویس بوده‌اند به نسخه‌های چاپی نیز راه پیدا کرده‌اند و علائم سجاوندی آن‌ها، دقیقاً به همین دلیل، یعنی چاپی بودن، به علائم سجاوندی رمان *تار* شباهت بیشتری یافته‌اند.

پیام کافکا آخرین نوشته تألیفی صادق هدایت است که در سال ۱۳۲۷ منتشر شد، تقریباً سه سال قبل از مرگ هدایت، و مدرکی محکم است که نشان می‌دهد هدایت تا آخرین سال‌های عمرش همچنان تحت تأثیر لوئیس بوده است. او در واپسین نوشته خود نیز از بوطیقای روایی رمان *تار* استفاده کرده است، گویی که بخواهد با «استاد» خود وداع آخرینی نماید. *بوف کور* و *پیام کافکا* بازه نمادینی شکل می‌دهند که نشان می‌دهد شروع و پایان کار هدایت به عنوان یک «نابغه ادبی» با سرقت ادبی از ویندهام لوئیس رقم خورده است. در آینده نیز خواهیم دید که حضور لوئیس در *پیام کافکا* محدود به این تکنیک روایی نیست و شمه‌ای از افکار تاریخی-اجتماعی لوئیس نیز در این نوشته تبلور یافته‌اند.

***

اگر بوطیقای روایی *بوف کور* را تشبیه به دروازه ورودی یک شهر کنیم، آن‌گاه می‌توانیم بگوییم که در حال حاضر از این دروازه عبور کرده‌ایم و پا به شهرفرنگ سرقتی صادق هدایت

www.aghalliat.com

نهاده‌ایم. هدف در مراحل بعد این است که به پس‌کوچه‌های ناشناخته و تاریک این شهرِ وُرتیسیستی نظری بیندازیم و رازهای مگوی هدایت و بوف کورش را یک به یک کشف کنیم.

پایان بخش اول

توضیح مؤلف: آنچه که تا بدین‌جا ذکر شد تمام استدلال و استناد پژوهش حاضر نیست و مواردی که از نظر نگارنده نشان می‌دهند در *بوف کور* سرقت ادبی صورت گرفته است، آن‌قدر زیادند که حتی اگر نمی‌خواستیم به بوطیقای روایی این اثر نیز تکیه کنیم باز هم می‌توانستیم از وقوع سرقت ادبی در اثر صادق هدایت بگوییم و آن را به بحث بگذاریم. لذا، ضروری است خوانندهٔ محترم صبر پیشه کند تا بخش‌های بعدی پژوهش حاضر نیز یک‌به‌یک منتشر شوند.

انتشار بخش‌های بعدی این کتاب را در سایت ادبیات اقلیت پی‌گیری کنید.