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

(بخش دوم)[1]

مؤلف: حسام جنانی

ناشر: سایت ادبیات اقلیت

تیر ۱۳۹۹

۱. بخش نخست این مقاله را از این لینک دانلود کنید.

۳-۷. فردریک تار، اتو کرایسلر، برتا لانکِن و آناستازیا واسِک

پیش‌تر گفته شد که *بوف کور* را می‌توان تا حد زیادی نسخهٔ فشرده‌شدهٔ رمان *تار* دانست و این ادعایی است که برای اثبات آن باید نشان دهیم صادق هدایت «کلیت» *بوف کور* را، نظر به ساختار و محتوا، پیرنگ، شخصیت‌ها و روابط بین شخصیت‌ها، از روی اولین رمان لوئیس گرته‌برداری کرده است. بنابراین، تأکید بر این‌که صرفاً شباهت‌هایی بین صحنه‌هایی چند از این دو داستان وجود دارد کافی نیست. به همین دلیل، در مرحلهٔ اول سعی بر اثبات این ادعا بود که تکنیک روایی *بوف کور*، یعنی استفاده از خط‌های تیره برای نشان دادن هویت‌گسیختگی شخصیت‌ها، نه ابداع بی‌بدیل صادق هدایت در جهان داستان، بلکه در اصل تکنیک روایی رمان *تار* بوده و هدایت طی دوران اقامتش در فرانسه و اروپا با این تکنیک آشنا شده و از آن در داستان خود استفاده کرده است، آن هم بدون آن‌که کیفیتی تازه با امضای او به این تکنیک افزوده شده باشد.

سخن خود را در مورد شخصیت‌های رمان *تار* و ارتباط آن‌ها با شخصیت‌های *بوف کور* باید این‌گونه شروع کنیم: در رمان لوئیس، فردریک تار هنرمندی است به ظاهر «فردگرا» که در تلاش است تا در قلمرو هنر نامی برای خود دست و پا کند. تار مدافع سرسخت **هنر** است و از این رو، در مقابل زندگی توده‌ای و روزمرگی، که یکی از مشخصه‌های **حیات** است، موضع

www.aghalliat.com

می‌گیرد. او همچنین نامزدی آلمانی دارد به نام برتا لانکن که چون «میان‌مایگی او را خسرانی بر جاه‌طلبی‌های هنری‌اش»[1] می‌بیند، سعی می‌کند از او دل بکند. از دید تار، برتا وجه دیگری از **حیات**، یعنی غریزهٔ جنسی را نمایندگی می‌کند. از سوی دیگر اما، تار سخت شیفته آناستازیا واسک می‌شود، دختری که از نظر او در نقطهٔ مقابل برتا قرار دارد و حتی در ابتدا گمان می‌برد که برای محقق ساختن رؤیاهای هنری خود باید به وصال او برسد.

از شرح مختصر فوق که پایین‌تر با تفصیل بیشتری واکاوی خواهد شد، می‌توان به این نتیجه رسید که راوی *بوف کور*، در موضع‌گیری‌های خود علیه رجاله‌ها و نیز در کشش‌های ذهنی و جسمی خود به سمت دو گونه متفاوت از زن، رفتاری شبیه شخصیت تار دارد و دختر اثیری و لکاته نیز، چنان‌که در ادامه خواهیم دید، به ترتیب تصاویر آناستازیا و لکاته را منعکس می‌کنند.

دیگر شخصیت اصلی رمان *تار*، اتو کرایسلر است، همزاد تار در رمان، که تصویر مردی رجاله‌ای را بر خود دارد و ماجراهای مربوط به او به نوعی بخش رجاله‌ای-لکاته‌ای رمان *تار* را شکل می‌دهد:

> تار قهرمان فردگرایی لوئیس است، هنرمند کامل او که با رجزخوانی‌های انتقادی در ابتدا و انتهای متن، نظریهٔ زیبایی‌شناختی لوئیس را طرح‌ریزی می‌کند... قصه‌های مربوط به تار و کرایسلر، که به دو فرد می‌پردازند، در لحظات معدودی از رمان با یکدیگر برخورد می‌کنند. قصه تار، که پوسته این روایت را می‌سازد، قصه کرایسلر را که مانند جسم متن است و کنش مرکزی رمان را می‌سازد، در بر می‌گیرد. کرایسلر در این رمان مانند ماشینی ظاهر می‌شود که نیروی لازم را برای پیشروی داستان فراهم می‌کند. در همین حال، تار، که لوئیس او را در چاپ ۱۹۱۵ «شومن» خود می‌خواند، این جسم متنی را با رجزخوانی‌های انتقادی که احتمالاً از دهان خود لوئیس بیرون می‌آیند احاطه می‌کند.[2]

---

۱. Shin. ibid. p. 27.

۲. Schneider. ibid. p. 3.

اشنایدر یک مرتبه دیگر در این‌جا به خطا می‌رود و نظریه زیبایی‌شناختی تار را به طور مطلق نظریه لوئیس معرفی می‌کند. علی‌رغم تصور اشنایدر، لوئیس با نظریات هنری شخصیت‌های داستان خود همیشه موافق نیست و آن‌چه را که تار بر زبان می‌آورد در برخی از موارد - نه در همه موارد - نمی‌توان نظریات لوئیس دانست. خود لوئیس نیز «در مؤخره چاپ سریالی مراقب بود تا هرگونه اشاره‌ای که تار را نسخه‌ای استتار شده از خود او معرفی می‌کرد رد کند.»[۱] لوئیس در مقدمه رمان خود در خصوص شخصیت تار این‌طور می‌نویسد: «تار فرد این رمان است و در عین حال یکی از شومن‌های نویسنده آن. هرچند، من هیچ مسئولیتی در قبال زندگی خصوصی او ندارم.»[۲] بر همین منوال، فردگرا بودن قهرمان داستان، بدان معنا نیست که ویندهام لوئیس در رمان تار در پی دفاع از ایده‌آل‌های فردگرایانه رایج در آن برهه تاریخی است. تعریفی که شخصیت تار در این رمان از فردگرایی ارائه می‌کند همان تعریف مطلق‌انگارانه‌ای است که اگوئیست‌ها در آن مقطع زمانی ترویج می‌کردند و لوئیس با آن مخالف بود. تار نیز در پایان داستان از ایده‌آل‌های فردگرایی فاصله می‌گیرد و خصوصیات روحی-رفتاری جماعت بوروژوازی را اخذ می‌کند که در سرتاسر رمان علیه‌شان شعار داده بود و اگر دقت کنیم همین پیرنگ داستانی در رمان *تار* به پیرنگ داستانی *بوف کور* نیز سر و شکل داده است، چون در *بوف کور* نیز راوی در قسمت‌های پایانی داستان به خنزرپنزری، یعنی نماینده اصلی رجاله‌ها، بدل می‌شود. دیگر این‌که، در رمان *تار*، قصه‌های مربوط به تار و کرایسلر تنها «در لحظات معدودی از رمان با یکدیگر برخورد می‌کنند» اما در *بوف کور* این قصه دوگانه قدری ترکیبی‌تر شده است و بدل به قصه یک فرد، یعنی راوی، می‌شود. اما چه بسا همین ترکیب را نیز نتوان به

۱. Gasiorek, Andrzej and Waddell, Nathan. ibid. p. 36.

۲. Lewis, Wyndham. *Tarr*. London: The Egoist LTD. 1918: p. x.

حساب خلاقیت صادق هدایت گذاشت، چون «خوانش‌های متعدد اولیه از رمان *تار* دو شخصیت تار و کرایسلر را به عنوان همزادانی داستایوفسکی‌وار می‌دیدند.»[۱]

یک نکته دیگر را نیز باید در این فرصت اضافه کرد: وقتی از شباهت بین شخصیت دختر اثیری و آناستازیا واسک یا سایر شباهت‌ها بین رمان *تار* و داستان *بوف کور* گفته می‌شود، بدین معنا نیست که این شخصیت‌ها و این دو داستان عین به عین شبیه به یکدیگرند و همه چیز آن‌ها را مو به مو می‌توان با هم تطبیق داد. حتی فضای داستانی رمان *تار* و داستان *بوف کور* نیز بسیار متفاوت است. در واقع، قصد بیان این حقیقت است که رمان *تار* و شخصیت‌های آن خصوصیاتی **کلی** دارند که صادق هدایت با استفاده از آن‌ها به کیفیت داستانی *بوف کور*، نظر به ایده اصلی، مضامین و پیرنگ روایی، سر و شکل داده و از این رو می‌توان گفت که کلیت داستانی *بوف کور* را نه نبوغ صادق هدایت که اندیشه‌ها و آثار ویندهام لوئیس خلق کرده است.

اکنون باید ببینیم شخصیت‌های فوق و کنش و واکنش‌های بین آن‌ها چگونه تار و پود رمان *تار* و به دنبال آن، داستان *بوف کور* را می‌سازند و برای این کار باید سیر تحول تفکر لوئیس را تا پیش از بازگشت به نسخه ناقص رمان *تار*، که نگارشش را هفت سال پیش از شروع جنگ جهانی آغاز کرده بود، مرور کنیم:

> لوئیس [پیش از شروع جنگ جهانی اول] در شماره نخست مجله *بلاست* (جولای ۱۹۱۴) مکرراً با ایده‌آل‌های همراهان فردگرای خود همنوایی می‌کرد. او در مانیفست آغازین *بلاست* این‌گونه اعلام کرد که مجله مزبور با توسل به «فرد» و با ارائه «هنر فردگرا» دست به «ساختن افراد» خواهد زد و سپس سخن خود را ادامه می‌دهد تا به پاره‌ای از ایده‌آل‌ها و نهادهای توخالی انگلیسی که از دید او سرزندگی و خلاقیت فردی را محدود می‌کردند بتازد. لوئیس به شکلی میهن‌پرستانه هم‌عصرانش را تشویق می‌کرد که تأثیرات هنجارساز نظام طبقاتی، نهادهای آموزشی و میراث کوته‌اندیشانه فرهنگی جامعه انگلیس را

۱. Gasiorek, Andrzej and Waddell, Nathan. ibid. p. 31.

www.aghalliat.com

براندازند و ملتی از افراد مستقل و مصمم خلق کنند... با فرا رسیدن تابستان سال ۱۹۱۵، هنگامی که دومین شماره مجله *بلاست* منتشر شد، ایده‌آل‌های وُرتیسیسمی او محاصره شده بودند. لوئیس، در همان حینی که هنرمندان و متفکران به جبهه‌های جنگ اعزام می‌شدند و حتی برخی از آنان مانند گادیر برزسکا جان خود را در خط مقدم از دست می‌دادند، با انحطاط هنر آوانگارد مواجه شد. او شاهد بود که چگونه عموم مردم و مطبوعات به شکلی روزافزون از فعالیت‌های هنرمندان روی می‌گرداندند و به دل‌مشغولی‌های عاجل زمانه جنگ می‌پرداختند. لوئیس شاهد گسترش ملی‌گرایی عوام‌زده و ساده‌انگارانه‌ای بود که با ملی‌گرایی فردگرایانه مورد نظر او که در شماره نخست مجله *بلاست* تبلیغش کرده بود تفاوت داشت. [۱]

از آن‌جایی که «مطابق با دکترین فردگرایی، برای رسیدن به آزادی شخصی و هنری، هنرمند جوان باید تمام دلبستگی‌های محدودکننده را از میان بردارد»[۲] بنابراین، هدف فردریک تار در رمان لوئیس این است که سنت‌ها و باورهای ملی، قومی، مذهبی و حتی غرایز جسمانی را پشت سر بگذارد تا ذهن و فکری یکپارچه به دست بیاورد و مانند استفن ددالوس به هنرمندی فردگرا، مستقل و خلاق بدل بشود. قصد تار، بطور خلاصه، این است که در جهان **هنر** ساکن شود.

اتو کرایسلر، شخصیت دیگر رمان *تار* هدفی متضاد با تار دارد. قصد او این است که با گریختن از **هنر** به جهانی بازگردد که در رمان **حیات** نام دارد و از همین روست که دوگانگی هنر/حیات در این رمان بدل به دوگانگی بستر می‌شود و تمامی دوگانگی‌های دیگر داستان روی همین سنگ بستر بنا می‌شوند و در نهایت، با واپاشی بستر مذکور آن‌ها نیز فرو می‌ریزند:

---

۱. Peppis. ibid. pp. 233-234. [تأکید از نگارنده]

۲. ibid. p. 235.

دوگانگی هنر/حیات که به ساختار مجله *بلاست* شکل می‌دهد در رمان *تار* به صورت کشمکش [شخصیت‌ها] ارائه می‌شود. در این کشمکش، رابطه جنسی مشخصه تعریف‌کننده *حیات* است. قصد کرایسلر این است که از «هنر خارج و به *حیات* ... یا به عبارت دقیق‌تر، به رابطه جنسی برگردد.» تار اما تلاش می‌کند از رابطه خود با *حیات* کسر کند تا نقاش بهتری بشود. او بر این باور است که بیشترین سهم نیروی حیاتی کسانی که نمی‌توان هنرمندشان نامید صرف رابطه جنسی می‌شود. تار *حیات* را نادیده می‌گیرد و سعی‌اش بر این است که رابطه جنسی را هم نادیده بگیرد اگرچه در این راه موفق نمی‌شود... دوگانگی *هنر/حیات* از طریق روابط بین شخصیت‌ها که در یکی از این دو قلمرو قرار می‌گیرند در تار و پود رمان تنیده شده است. هنگامی که تار در تماس با کرایسلر و برتا قرار می‌گیرد، مانند این است که *هنر* و *حیات* با یکدیگر برخورد کرده‌اند.[۱]

باید بر این نکته تأکید کرد که «مشخصه تعریف‌کننده» فصل سوم داستان *بوف کور* نیز، که می‌توان آن را معادل **حیات** در رمان *تار* دانست، چیزی جز همان «رابطه جنسی» نیست، در حدی که محمود نیکبخت در «بوطیقا...» صریحاً اعلام می‌کند که در این فصل از داستان «شهوت تا مرتبه مذهب آدم‌ها ارتقا می‌یابد.»[۲]

تار اگرچه قصد دارد در تلاش برای تبدیل شدن به هنرمندی مستقل از **حیات** فاصله بگیرد، اما در کوشش خود شکست می‌خورد. عدم موفقیت تار در قطع رابطه با حیات و ورود به **هنر** و بدل شدن به یک نقاش مستقل از همان ابتدای کتاب در گفت‌وگویش با آلن هابسون، همراه کمبریجی او، و سپس در تلاش ناموفقش برای جدا شدن از نامزدش برتا عیان است:

---

۱. Schneider. ibid. p. 23.

۲. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۶۱.

تار در یکی از خیابان‌های پاریس، به صورت اتفاقی به آلن هابسون، یکی از همراهانش که تحصیل‌کرده کمبریج و فردی بوهمی بود، برخورد می‌کند. طی بحثی که درمی‌گیرد تار مکرراً خودش را در مقام هنرمندی فردگرا قرار می‌دهد که در مقابل جاذبه‌های زندگی عرفی بورژوایی مصونیت دارد. متعاقباً هابسون به این ادعاها می‌تازد و تلاش می‌کند موقعیت واقعی تار را به عنوان دورویی خودبزرگ‌بین برملا کند. تار با عصانیت تمام به اتهامات هابسون پاسخ می‌دهد، اما بسیاری از توضیحاتش آن‌قدر دفاعی‌اند که در پایان مباحثه بیشتر **شبیه به شخصی است که با مفهوم فردگرایی لفاظی می‌کند تا این‌که فردگرایی حقیقی باشد.**[1]

خط آخر بریده فوق ما را به‌شدت به یاد لفاظی‌های فردگرایانه راوی *بوف کور* علیه رجاله‌ها می‌اندازد. باری، باید دانست که هابسون انگلیسی است و لفظ «بوهمی» در این‌جا به معنای فردی آلمانی[2] یا وابسته به سنن فرهنگی آلمان نیست. «بوهمی» به هنرمندانی اطلاق می‌شد که در راه هنر زندگی عرفی را کنار می‌گذاشتند و حتی فقر و ریاضتی خودخواسته اختیار می‌کردند. از نظر تار، هابسون یک بوهمی واقعی نبود و صرفاً با پوشیدن لباس‌هایی کهنه که سبک هنری داشتند، ادای هنرمندان را درمی‌آورد:

> ملاقات با هابسون فرصتی برای تار فراهم می‌کند تا جماعت بوهمی – بورژوازیِ متقلبِ ضدفرد را هجو کند. از دید تار هابسون تحصیل‌کرده‌ای کمبریجی است با ظاهری کمبریجی که مدل موی بلندش و کلاهی که به سر دارد مضحک و همگی حامل ایدئولوژی کسانی است که هویتی هنری برای خود جعل کرده‌اند.[3]

---

۱. Peppis. ibid. p. 235. [تأکید از نگارنده]

۲. امروزه بوهم بخشی از جمهوری چک است.

۳. Schneider. ibid. p. 31.

البته، آن چنان که خواهیم دید، علی‌رغم انتقادهای تار به افرادی چون هابسون، خودش نیز تفاوت چندانی با آن‌ها ندارد. خواندن بخش‌هایی از جدال کلامی تار و هابسون در خصوص دوستان و آشنایان آلمانی[1] تار خالی از لطف نیست:

تار پرسید:

«ببینم دلیلش چیست که تو این‌همه آلمانی می‌شناسی؟»

«آلمانی‌ها را دوست نداری؟ – این‌گونه که شنیدم با یکی از آن‌ها که خیلی نزدیک هستی.»

«شاید باشم.»

«یک خانم آلمانی.»

«مطمئناً جنسیت عنصر «آلمانی» را ضعیف می‌کند.»

«در مورد خانم لانکن هم همین کار را می‌کند؟»

«اوه، تو او را می‌شناسی، این‌طور نیست؟ – البته که می‌شناسی. هر چه باشد او آلمانی است.»[2]

تار در این‌جا سعی می‌کند در مقابل حمله‌های هابسون از خود دفاع کند، اما پس از کمی مکث، هابسون دوباره حالت هجومی به خود می‌گیرد:

---

۱. آلمان در آن برهه تاریخی در اروپا کشوری صنعتی با گرایشات نظامی شمرده می‌شد و در جنگ جهانی اول نیز علیه انگلستان، فرانسه و روسیه جنگید. قاعدتاً آلمان‌ها نزد انگلیسی‌ها محبوب نبودند. آلمانی بودن برتا، هم از این منظر امتیازی برای تار محسوب نمی‌شود و هم به این خاطر که برتا هیچ خصوصیت برجسته‌ای ندارد و آنچه تار را به او پیوند داده است صرفاً جاذبه‌های جنسی رابطه‌شان است.

۲. Lewis, *Tarr*. p. 5

«تار، این‌طور که به نظر من می‌رسد، تو نسبت به من آلمانی‌های بیشتری را می‌شناسی. اما مثل این‌که از این مسئله *شرمگین* هستی. برای همین است که به من حمله می‌کنی. دو روز پیش خانمی آلمانی به اسم فیرزپیتز را دیدم که ادعا می‌کرد تو را می‌شناسد. من همیشه آلمانی‌هایی را می‌بینم که تو را می‌شناسند. آن خانم نیز به تو به عنوان «نامزد رسمی» خانم لانکن اشاره کرد.— آیا تو نامزد رسمی ایشان هستی؟ و اگر هستی می‌توانم بپرسم معنای آن چیست؟»

تار جا خورد. مسئله روشن بود. هابسون خنده‌ای بلند سر داد...

«تو نه تنها در خفا تعداد انبوهی آلمانی می‌شناسی، گل سرسبد دوستان خود را نیز از میان آن‌ها انتخاب کرده‌ای و برای ازدواج با او نامزد شده‌ای و خدا می‌داند چه تعداد قرارداد و عهدنامه با آن‌ها امضا کرده‌ای. — همهٔ این‌ها زمانی برملا خواهد شد. آن موقع چه خواهی کرد؟»[1]

تار سرانجام در مقابل حمله‌های هابسون تسلیم می‌شود و اعتراف می‌کند که در وضعیتی دوگانه به دام افتاده است:

آیا پی به طبیعت راز من برده‌ای؟ — **مجبورم نیمی از وجودم را پنهان کنم**. من شدیداً از بخش **ولنگار و عوامانه حیاتم** شرمگینم. این بخش با انرژی‌هایی محاصره و انکار می‌شود که از داشتن آن‌ها بسیار مفتخرم. همان‌طور که خود می‌گویی، من از تعداد آلمانی‌هایی که می‌شناسم *شرمگینم*. —نقش بازی می‌کنم تا این بخش را از دوستی مانند تو مخفی کنم. بی‌فایده است که بخواهم این بخش از زندگی‌ام را قهرمانانه مخفی کنم. خیری در محافظت از آن نیست. ارزشش را ندارد که از آن دفاع کنم. حتی مطابق با استانداردهای *تو* نیز نیست... در این بخش از زندگی‌ام *هیچ اثری از شیدایی نیست*.—این

---

۱. Lewis. ibid. pp. 5-6.

دلیل اصلی بی‌معنایی و پوچی آن است.– بهترین دوست آقای جکیلِ وجود من، آن بخش از من را که آقای هاید است نخواهد شناخت و برعکس. این خودِ بدوی من از خود هر شخص دیگری محروم‌تر و احمق‌تر است.[۱]

آیا شباهت ذهن تار و راوی *بوف کور* در اصلی‌ترین خصیصه روحی‌شان، یعنی هویت‌گسیختگی آن‌ها، واضح‌تر از آن نیست که نیاز به توضیحات اضافه را در این مورد مرتفع کند؟ آیا نمی‌توانیم راوی را نیز همچون تار «دورویی خودبزرگ‌بین» بدانیم که در سرتاسر داستان علیه رجاله‌ها «لفاظی» می‌کند، اما در باطن هیچ تفاوتی با آن‌ها ندارد؟ و آیا آن‌چه که تار در این‌جا برای هابسون شرح می‌دهد همانی نیست که نیکبخت در *بوطیقای بوف کور* «توضیح و تمهیدی» می‌خواند که «راوی در آن... چشم‌اندازی از ذهن گرفتار گسست و دوگانگی خویش به دست می‌دهد»؟[۲]

تار هویت دوپاره خود را شرح می‌دهد؛ نهادی تقسیم‌شده که در آن یک «بخش» در تلاش است تا بخش دیگر را «پنهان» کند، در «انزوا» نگه دارد و آن را «انکار» کند. چنین وضعیتی در تضاد با مفهوم فردگرایانه از خودِ مستقل است که آن را نهادی یکپارچه و منسجم معرفی می‌کند. چنین نهاد مستقلی **نه در مقابل خودهای درونی** که در مقابل **عناصر محدودکننده بیرونی** مقاومت می‌کند.[۳]

باید توجه کرد که روابط گسترده تارِ انگلیسی با آلمان‌ها، که با مفهوم «هویت ملی» همبسته است، با رابطه عاطفی او با نامزدش برتا لانکن بی‌ارتباط نیست. تار برای فرار از فرهنگ و سنن

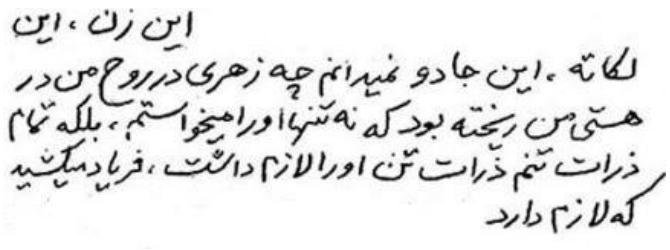
---

۱. ibid. pp. 13-14. [تأکید از نگارنده]

۲. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۱۰۳.

۳. Peppis. ibid. p. 237. [تأکید از نگارنده]

کهنه و عوامانه انگلیسی به پاریس آمده و با دختری آلمانی نامزد کرده است، اما حتی این رابطه نیز سبب قطع پیوند او با «جماعت بوهمی – بورژوازیِ متقلبِ ضدفرد» نشده است. رابطه او با برتا دو خود، یعنی خود هنری و خود جنسی را در درون او به جدال با یکدیگر برمی‌انگیزد و همین خودهای متناقض درونی‌اند که در نهایت سبب می‌شوند تار نتواند تکلیف خود را با شخصی که او را به بخش غریزی وجودش و به دنیای غیرهنری پیوند داده، معلوم کند. «تار بین میلش برای وارد کردن برتا به زندگی‌اش و تمایلش برای دل کندن از او دوپاره شده است.»[۱] و این همان وضعیتی‌ست که راوی *بوف کور* نیز به آن گرفتار است. او، در عین حال که از لکاته ابراز بیزاری می‌کند، کشش جنسی شدیدی به او دارد و همین کشش است که او را به دنیای «رجاله‌ها» پیوند می‌زند و در نهایت نیز او را به یکی از رجاله‌ها، یا به تعبیر بهتر به نماینده اصلی آن‌ها، یعنی خنزرپنزری، بدل می‌کند:


این زن، این
لکاته، این جادو نمیدانم چه زهری در روح من در
هستی من ریخته بود که نه تنها او را میخواستم، بلکه تمام
ذرات تنم ذرات تن او را لازم داشت، فریاد میکشید
که لازم دارد

همان مأخذ، ص ۷۴

بلاتکلیفی شدید تار و ناتوانی او در فرار از برتا و رابطه جنسی و زندگی غریزی زمانی بیشتر برای ما آشکار می‌شود که بدانیم حتی خود برتا نیز او را به این جدایی تشویق می‌کند: «خیلی خودت را نگران می‌کنی. این کار را نکن. تو به هیچ وجه التزامی در قبال من نداری. اگر گمان می‌کنی باید جدا بشویم – *پس اجازه بده که این کار را انجام بدهیم.*»[۲] اما تار بازهم مردد

۱. Murray, Rachel, "'Unexpected Fruit': The Ingredients of Tarr". *Moveable Type*, vol. 8 (2016): p. 35.
۲. Lewis. ibid. p. 59.

می‌ماند که آیا باید این کار را انجام بدهد یا نه. در *بوف کور* نیز لکاته هیچ میلی به بودن با راوی ندارد و مدام او را از خود می‌راند، اما این خود راوی است که، علی‌رغم حمله‌های کلامی‌اش به رجاله‌ها، به خاطر نیازهای رجاله‌ای‌اش، به سمت لکاته‌ای که حتی او را به خود راه نمی‌دهد، کشش دارد.

تار بر این اعتقاد است که «شرط لذت بردن مداوم مقاومت در برابر آسیمیلاسیون است.— فرد با اشتهایش یکی نیست.»[1] از این گفته تار این‌طور برداشت می‌شود که او میانه چندانی با عادات غریزی ندارد، اما دوپارگی روحی‌اش سبب می‌شود برای دوستانه نگه داشتن فضا در صحبت رو در رویش با برتا دست به عملی بزند که با سخنش در تضادی صد در صدی قرار دارد:

> در یکی صحنه‌های ابتدای رمان، کمی بعد از این اعلام که «فرد با اشتهایش یکی نیست»، تار به خانه نامزد آلمانی‌اش، برتا لانکن می‌رود تا نامزدی‌شان را به هم بزنند. تار که مشتاق است روابط را دوستانه نگه دارد، با خودش غذا می‌برد. این استراتژی ثمر می‌دهد: وقتی برتا ناراحت می‌شود... روال معمول صرف غذا بدل به وسیله‌ای می‌شود که... جو پرتنش و «غیرواقعی» دوباره به وضعیت حیات «عادی» بازگردد. [2]

رابطه‌ای که تار در گفته فوق بین واژه‌های assimilation و appetite برقرار می‌کند بسیار جالب است. واژه نخست معنای جذب و هضم شدن می‌دهد و واژه دوم معنای اشتها. قصد تار این است که با جدا شدن از برتا از تمایلات غیرهنری و شهوانی خود و هضم شدن در اجتماع عرفی و عادت‌زده بگریزد، اما در نهایت برای عادی کردن فضای دیدارشان به اشتهای بلعیدن خود، یا به تعبیر دیگر، به غریزه خوردن (اولین و ابتدایی‌ترین غریزه انسانی)، تمسک می‌جوید

---

۱. Lewis. Tarr. p. 7.

۲. Murray. ibid. pp. 34-35.

تا حدی که در دقایق پایانی دیدارش با برتا به «ماشینی بلعنده»[۱] بدل می‌شود که تمام همّ و غمش فرو دادن «گوی‌های قرمز و کوچک» توت‌فرنگی در درون ظرفش است:

> از میان تمامی حواس، ذائقه نزدیک‌ترین و فوری‌ترین آگاهی از جهان خارج را در اختیار فرد قرار می‌دهد و در عین حال همین حس است که توهم مستقل بودن از این جهان را برای ما از بین می‌برد. از یک طرف غذا منبع قدرت جسمی است... و از طرف دیگر حین خوردن و دفع کردن است که ما متوجه آسیب‌پذیری خود می‌شویم، چون این‌گونه **نیازهای جسمی مرزهای فردیت را محدود می‌کنند**.[۲]

تار نیز به جای «اندیشیدن» برای یافتن راه‌حل مشکلش روی به بلعیدن توت‌فرنگی‌ها می‌آورد:

> نقطه کانونی روایت لوئیس نه برتا که «گوی‌های قرمز کوچک» توت‌فرنگی است که به شکلی دور و غریب نسبت به فرم و کارکرد طبیعی‌شان توصیف می‌شوند. اگرچه این توت‌فرنگی‌ها دیگر اشتهاآور نیستند، به گونه‌ای ظاهر می‌شوند که وجه عاملی برتا را خنثا می‌کنند. تار طوری از غذا برای «سرپوش گذاشتن بر افکارش» استفاده می‌کند، گویی توت‌فرنگی‌ها قادرند نه تنها ناراحتی برتا که حتی «ترشحات روحی» خود او را نیز جذب کنند.[۳]

اشتهای مد نظر تار را در این صحنه صرفاً نمی‌تون در اشتهای بلعیدن خلاصه کرد. پیش از صحنه مربوط به صرف نهار، تار واکنش‌های احساسی برتا را به موضوع بحث (جدا شدنشان از یکدیگر) با استفاده از عبارت «ترشحات روحی»[۴] توصیف می‌کند و حالا برای آن‌که جو

---

۱. Lewis. ibid. p. 60.

۲. Murray. ibid. p. 35. [تأکید از نگارنده]

۳. ibid. [تأکید در متن اصلی]

۴. Psychic discharges

ناراحت‌کننده صحبت خود و برتا را از یاد ببرد، به جای آن‌که تمام حواسش متوجه برتا باشد، روی بلعیدن «گوی‌های قرمز و کوچک» متمرکز شده است. جمع زدن بخش‌هایی از این دو عبارت، یعنی «ترشحات» و «گوی‌های قرمز»، تصویری از زنانگی و مکانیسم‌های جسمی و جنسی برتا را پیش روی خواننده قرار می‌دهد که تار عاجز از ترک کردنشان است.

تار هنرمندی تازه‌کار و جوان است که قصد دارد همچون شخصیتی فردگرا پیوندهای خود را با جهان غیرهنری و غیرآوانگارد بُبرد تا در زندگی هنری خود پیشرفت کند، اما دوپارگی هویتی‌اش او را از این کار باز می‌دارد و این کشمکش درونی در نهایت او را در رسیدن به اهدافش ناکام می‌کند و به همین دلیل است که پس از صرف نهار «برتا را ترک می‌کند بدون آن‌که او را ترک کرده باشد.»[1] راوی را نیز، همانند تار، در ترک کردن لکاته ناتوان می‌یابیم. راوی حتی برای آن‌که زنش را از دست ندهد دست به خفت‌آورترین کارها می‌زند:

شبها وقتیکه وارد خانه میشدم او هنوز نیامده بود، نمیدانستم که آمده است یانه - اصلاً نمیخواستم که بداند - چون من محکوم به تنهائی، محکوم بمرگ بودم - خواستم بوسیله ای شده با فاسق های او رابطه پیدا بکنم - این را دیگر کسی باور نخواهد کرد - از هرکسیکه شنیده بودم خوشش میامد، کشیک میکشیدم، میرفتم هزار جور خفت و ذلت بخودم هموار میکردم با آن اشخص آشنا میشدم، تملقش را میگفتم و او را برایش قُر میدادم میاوردم - آنهم چه فاسق هائی: سیرابی فروش، فقیه، جگرکی، رئیس داروغه، نقّی، سوداگر، نیلوفر که اسمها و القابشان فرق میکرد ولی همه شاگرد کله‌پز بودند، همه آنها را بمن ترجیح میداد - باچه خفت و خواری خودم را کوچک و ذلیل میکردم کسی باور نخواهد کرد، چون میترسیدم زنم از دستم دربرود

همان مأخذ، صص ۷۳-۷۴

۱. Peppis. ibid. p. 238.

www.aghalliat.com

شخصیت تار «در انتهای دیدارش با برتا هنوز هم وابسته به قراردادهای بورژوازی-بوهمی است؛ همان‌هایی که به شدت نقدشان می‌کند.» [۱] این قراردادهای «بوهمی-بوروژوازی» در داستان *بوف کور* بدل به سبک زندگی رجاله‌ها شده است و از قضا راوی را نیز به دلیل وابستگی شدیدش به لکاته ناتوان از ترک کردن آن می‌بینیم.

اشنایدر در مورد آغاز این بخش از رمان که تار با برتا در مورد جدایی حرف می‌زند این‌گونه می‌گوید که «ناتوانی او در ترک کردن برتا به خاطر عدم توانایی او در تعامل برقرار کردن بین کناره‌گیری [هنری] و رابطه جنسی است و به همین دلیل است که این صحنه با یک «سراب» آغاز می‌شود، نشانی از اختلال در ادراک درونی.» [۲]

خوب است این صحنه آغازین را بخوانیم:

> تار برای خوردن ناهارش به خانه برتا می‌رفت... نرده‌های باغ لوگزامبورگ را در مسافتی حدود ۱۴ متر دور زد. از جاده‌ای عبور کرد و وارد خیابان مارتین شد که سنگفرشی بود برهنه، یک‌شکل و سرخ-خاکستری که دو طرفش را گچ دیوارها و کرکره پنجره‌ها احاطه کرده بود. درِ آهنی بزرگی به ردیفی کوتاه از درختان باز می‌شد که در انتهای آن برتا در خانه‌ای سه طبقه زندگی می‌کرد. بالای سرش سبزِ سربی و درخشانِ برگ‌های بهاری آویخته بود. برگ‌های بی‌شمار تصویر انبوهی از درختان را، که گویی دودی سبزرنگ باشند که از کارخانه‌های سرزمین پریان بیرون بیایند، برچسب می‌زدند. نویی این منظره، که تازه و در عین حال مرده بود، کارایی

۱. Peppis. ibid. p. 238.

۲. Schneider. ibid. p. 22.

سرابی غیرلازم را داشت. به نظر می‌رسید جاذبه عادت و روزمرگی که تار آمده بود تا با آن مقابله کند این مسیرها را تا خانه‌اش رنگ‌آمیزی کرده بود. [1]

این قسمت به‌وضوح معلوم می‌کند که برای تار، برتا با «عادت و روزمرگی» همسان است و او آمده «تا با آن مقابله» کند، اما در نهایت در این مواجهه شکست می‌خورد و نمی‌تواند تکلیف خود را با نامزدش روشن کند، و این همان دوگانگی ذهنی و بلاتکلیفی راوی است در *بوف کور*. او در عین حال که زنش را لکاته می‌نامد، اما در عین حال به‌شدت، و مخصوصاً از میان تن، به او میل دارد:

اورا

نه تنها دوست داشتم بلکه همه ذرات تنم او را میخواست ،
مخصوصاً میان تنم ، چون میخواهم احساسات حقیقی را زیر
لفاف لغات موهوم عشق و علاقه و الهیات پنهان بکنم .
- چون هنوز وارثین ادبی بدهنم مزه نمیکند . - گمان میکردم
که یکجور تشعشع یا هاله مثل هاله ای که دور سر انبیا میکشند
میان بدنم موج میزد و هاله میان بدن اورا ، لابد هاله رنجور
و ناخوش من آن هاله را می طلبید و با تمام قوا بطرف خودش
میکشید .

همان مأخذ، صص ۸۲-۸۳

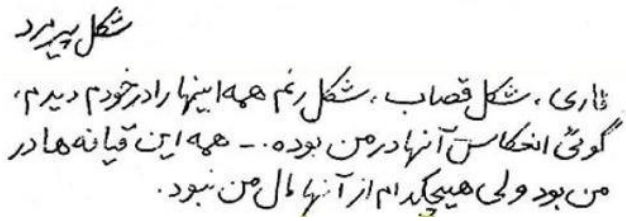
ادبیاتی که راوی با آن سخن می‌گوید از آنِ رجاله‌ای است که شهوت برای او هم‌رتبه با مذاهب «انبیا»ست نه هنرمندی فردگرا که در پی رها شدن از امیال پست خود برای رسیدن به هنر ناب

۱ Lewis. ibid. pp. 36-37.

www.aghalliat.com

باشد. ناتوانی راوی در رها کردن لکاته او را به چیزی پیوند می‌دهد که هم «غیرادبی» است و هم خصیصه اصلی سبک زندگی رجاله‌ها: عادت‌ها و روزمرگی‌ها.

به رمان تار بازگردیم. دوپارگی ذهنی تار ویژگی‌های رفتاری خاصی نیز به او می‌بخشد: «تار عادت دارد که پاسخ خود را با تکرار طوطی‌وار [آخرین] حرف‌های مخاطبش آغاز کند.»[1] و این یعنی تار، به خاطر بلاتکلیفی‌های فکری‌اش، نمی‌تواند خود را جدا از کسانی بداند که از نظر او جزئی از دنیای هنری او نیستند: «شخصیتی که از طریق **منعکس کردن دیگران** ساخته می‌شود پر است از تضادها و تقابل‌ها، جفت‌ها و همزادها»[2] به همین دلیل است که هابسون سرانجام در پایان بحث خود با تار به او چنین می‌گوید که «تو خودت را نقض می‌کنی. خودت هم می‌دانی به چیزهایی که می‌گویی باوری نداری.»[3] آیا چنین شخصیتی با شخصیت راوی که همه‌جا «انعکاس» دیگران، یا همان رجاله‌ها را در خود می‌بیند و در طول داستان مدام در حال نقض کردن گفته‌های خود است، شباهتی ندارد؟


شکل پیرمرد
داری، شکل قصاب، شکل رنم همه اینها را در خودم دیدم،
گویی انعکاس آنها در من بوده. - همه این قیافه‌ها در
من بود ولی هیچکدام از آنها مال من نبود.

همان مأخذ، صص ۱۲۷-۱۲۸

اگر این قیافه‌ها، این رجاله‌ها، انعکاس خود راوی‌اند، آیا وجود او سرشار از «تضادها و تقابل‌ها، جفت‌ها و همزادها» نیست؟ آیا همین تضادها و تقابل‌ها نیستند که راوی را وادار می‌کنند

۱. Schneider. ibid. p. 7.

۲. ibid. p 31. [تأکید از نگارنده]

۳. Lewis. ibid. p. 18.

لحظه‌ای خود را جدا و متنفر از رجاله‌ها بداند و لحظه‌ای دیگر یکی از آن‌ها؟ در این صورت، بین ساخت روحیِ راوی و تار چه تفاوتی وجود دارد؟

تار احساس دوگانه خود را نسبت به برتا از ابتدا تا پایان رمان حفظ می‌کند. از این رو در فصل پایانی که «جماع جلوه‌فروشانه»[۱] نام دارد بازهم برای دیدار با برتا به خانه او می‌رود:

> تار آن روز سوار بر یک اتوبوس به سمت برتا خزید... به این مسئله فکر می‌کرد که راز دیدار قریب‌الوقوعش با برتا و رابطه پایان‌ناپذیرشان این بود که او هیچ‌گاه نتوانسته بود واقعاً برتا را ترک کند. او اصلاً قصدی برای ترک برتا نداشت. صرفاً نقش بازی می‌کرد... اما عدم تلاش برای فرار کردن از این موقعیت نیز پوچ به نظر می‌رسید. [۲]

تار که شب قبل از این دیدار را با آناستازیا سر کرده است قصد دارد «این حقیقت را برای برتا آشکار کند که دیگر مسئولیتی در قبالش ندارد.» [۳] اما خبری که برتا به او می‌دهد تمام امیدهایش را برای «جماع جلوه‌فروشانه» و آزادانه در آینده نقش بر آب می‌کند:

> برتا نشست. تار مقابل او نشست و پرسید: «خبر جدیدی نیست؟»
>
> «خبر جدید؟ بله!» برتا نگاهی خیره، مصّر و پرمعنا به او انداخت.
>
> ...
>
> «خب، من هم خبر جدیدی برایت دارم.»
>
> «واقعاً؟»

---

۱. Swagger Sex

۲. Lewis. ibid. p. 304.

۳. ibid.

پس از آن‌که مکالمه این دو قدری پیش می‌رود، تار سعی می‌کند خبری را که به آن اشاره کرده بود به برتا بدهد:

«گفتن باقی‌اش برایم بسیار سخت است.»

«چه چیزش سخت است؟»

«خب، هنوز هم خیلی به تو علاقه‌مندم. دیروز زنی را ملاقات کردم. او را هم دوست دارم. نمی‌توانم جلوِ خودم را بگیرم. باید چه کار کنم؟»

...

«این زن کیست؟»

«او را می‌شناسی. آناستازیا واسک.»

...

«هنوز نفهمیده‌ای – خبر من چیست.»

«نه، چیز جدیدی—؟»

«بله، باردارم.»

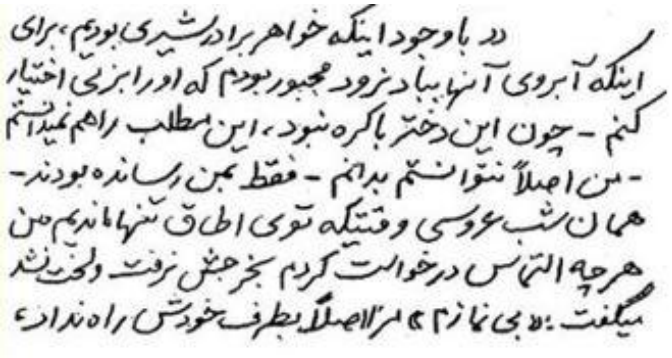
این واقعه با شبی که تار سپری کرده بود و امیدهای او برای برخورداری از جماع جلوه‌فروشانه در آینده در تضاد بود. او شکست خورده بود.[۱]

فرزند برتا نه از تار بلکه از کرایسلر و حاصل تجاوز او به برتاست، اما تار با شنیدن این خبر یک مرتبه دیگر در قالب فردی رمانتیک فرو می‌رود و به برتا قول ازدواج می‌دهد: «دختر بیچاره! وضعیت بدی است. اما در موردش نگران نباش. می‌توانیم ازدواج کنیم و می‌توانم بگویم که بچه نیز از خودم است– اگر به‌سرعت انجامش بدهیم.» [۲] و جالب این‌جاست که همین صحنه،

۱. Lewis. ibid. pp. 307-308.

۲. Lewis. ibid. p. 308.

ما را به شباهتی دیگر بین پیرنگ رمان *تار* و *بوف کور* می‌رساند. در *بوف کور* نیز راوی برای حفظ آبروی لکاته و خانواده‌اش مجبور به ازدواج با او شده است:



همان مأخذ، ص ۷۱

و دلیل ازدواج تار با برتا نیز چیزی جز این نیست: حفظ آبروی او. چنان‌که می‌بینیم، شخصیت برتا نه تنها الگویی برای طراحی لکاته بوده، بلکه هدایت رابطه راوی و لکاته را نیز از روی رابطه او و تار طراحی کرده است. بنابراین، صرفاً شباهت در صحنه‌هایی پراکنده در میان نیست، بلکه *بوف کور*، هم در تکنیک روایی و محتوا و هم در پیرنگ داستانی به رمان *تار* شباهت دارد و ما بازهم نمونه‌های پرتعداد دیگری از این شباهت‌ها را خواهیم دید.

تار، حتی پس از آن‌که به برتا قول ازدواج می‌دهد، بازهم نمی‌تواند از شر شخصیت دوپاره خود رها شود و در حالی که پس از ملاقات با برتا به‌شدت پریشان است با خود این‌طور می‌گوید که «من قرار است با برتا لانکن ازدواج کنم. خب؟ چرا بعد از آن نباید آقای خودم باشم؟ اگر بخواهم با آناستازیا رابطه داشته باشم، چرا نباید این کار را انجام بدهم؟»[1] و به همین ترتیب رفتار می‌کند. او بعدازظهرها با برتاست و غروب‌ها با آناستازیا. «میل جنسی تار الگویی نوسانی بین دو نوع زن را تکرار می‌کند. بنابراین، آینده او در مسیری که مانند حرکات یک آونگ قابل

۱. Lewis. ibid. pp. 309-310.

پیش‌بینی‌ست به دام افتاده است.» [۱] «دو نوع زن» مذکور، یکی برتاست که سیمای او را در لکاته داستان هدایت می‌توانیم ببینیم و دیگری آناستازیاست که الگویی برای خلق دخترک اثیری بوده است و پایین‌تر به شخصیت او نیز خواهیم پرداخت.

اما چطور می‌توان این گسیختگی و دوگانگی ذهنی را در رمان *تار* با مفهوم «هویت ملی» پیوند داد؟

> تاریخچه شخصی تار در رمان نشان می‌دهد که او در زمان جوانی بر خلاف هابسون از حمایت مالی و سابقه آموزشی مناسبی برخوردار نبوده است (در این خصوص بین تار و خود لوئیس شباهت‌هایی وجود دارد) و همین مسئله تلاش‌های او را برای اجتناب کردن از تأثیرات آموزش [سنتی] انگلیسی با پیچیدگی‌هایی مواجه می‌کند. او دچار دودلیِ فردی مطرود است. تار از متعلقات بورژوازی هابسون بیزار است، اما در عین حال، به خاطر آن‌که به قدر کافی به عنوان یک «آقای انگلیسی» تربیت نشده، شیفته همان ویژگی‌های ملی تلقینی و نهادینه‌شده انگلیسی است... برای استفن ددالوس تعریف آزادی فردی کاری بالنسبه ساده است و شامل رد کردن منشأ تربیت ایرلندی، یعنی خانواده، دین و سرزمین پدری می‌شود. برای تار، که تربیت ملی‌اش کامل نبوده است، تمایل برای فرار از چنین تربیتی همواره توأم با جذب شدن به آن‌هاست. تلاش‌های فردگرایانه او برای رها کردن خود، از جمله هدفش برای فرا رفتن از قید و بندهای ملیت، همواره با کشش او به سمت «ابتذال راحت‌طلبانه» زندگی بورژوازی همراه است. [۲]

به تعبیر ساده‌تر، تار در تلاش است تا زنجیر سنت‌های فرهنگی-آموزشی انگلیسی را از دست و پای خود باز کند، اما چون در گذشته به شکلی کامل این آموزش‌ها را دریافت نکرده است به

---

۱. Shin. ibid. p. 29.

۲. Peppis. ibid. pp. 244-245.

سمت آن‌ها کشش دارد. او در تقلاست تا از این سنت‌ها بگریزد و از برتا و جذابیت‌هایِ مبتذل و غیرهنری رابطه‌اش با او نیز دست بکشد، اما بازهم به خاطر هویت دوپاره خود قادر به این کار نیست. این‌گونه است که، برخلاف رمان *پرتره هنرمند در جوانی* خواننده در رمان *تار* با شخصیتی مواجه است که به دلیل تناقضات شدید فکری تا پایان داستان به آزادی فردی و آرمانی خود دست پیدا نمی‌کند و این وضعیت، در کلیت آن، تمام و کمال به پیرنگ *بوف کور* نیز راه یافته است. در این داستان نیز خواننده با «دودلی فردی مطرود» مواجه است که از «متعلقات» زندگی روزمره رجاله‌ها ابراز بیزاری می‌کند و در عین حال تلاش‌هایش برای فرا رفتن از قید و بندهایی که در «شهرری» بر دست و پای او بسته شده است همواره با «کشش» شدید او به سمت «ابتذال» مردمان همان شهر همراه است.

۳-۸. میوه‌هایی با اشکال آلتی[۱] یا موزی که خیار شد

مشخصه مشترک دیگری در رمان *تار* ما را به شباهت پیرنگی - مفهومی دیگری بین این رمان و *بوف کور* می‌رساند: وجود میوه‌هایی با اشکال آلتی.

از آن‌جایی که در رمان تار دوگانگی هنر/حیات دوگانگی اصلی و راهنماست و به سنگ بستری می‌ماند که جریان رویدادهای رمان بر روی آن روان می‌شود، بنابراین لوئیس متناسب با هر نیمه از این دوگانگی، هنر یا حیات، عناصری را در داستان خود گنجانده است که با آن نیمه ربط مفهومی پیدا می‌کنند. یکی از این عناصر غذا و به طور کلی خوراکی است که با حیات ارتباط می‌یابد. «بخش عمده رمان *تار* را، مانند داستان‌های کوتاه لوئیس، میزهای غذا چارچوب‌بندی می‌کنند، به طوری که رویدادها یا در فضاهای بسته خانگی یا در کافه‌ها و به وقت غذا خوردن رخ می‌دهند.» [۲]

---

۱. Phallic

۲. Peppis. ibid. p. 34.

بسته به ارتباط نزدیک‌تر یا دورتر شخصیت‌های لوئیس به هنر یا حیات، رفتار آن‌ها در قبال غذا و خوراکی متفاوت است:

> در نوشته‌های لوئیس شخصیت‌ها اغلب پیش از غذا یا احساس بی‌میلی دارند یا بی‌اشتهایی، و بعد از غذا نیز یا حس تهوع به آن‌ها دست می‌دهد یا ناخوش می‌شوند. تنها منحرف‌ترین شخصیت‌های لوئیس، اُتو کرایسلر در رمان *تار* (۱۹۱۸) و جولیوس راتنر در *بوزینگان خداوند* (۱۹۳۰) از غذای خود لذت می‌برند و خشونت محض حاضر در این گونه عادت‌های بلعیدن با اشتهای هیولایی دیگری پیوندی نزدیک دارد. [۱]

در رمان *تار* حد اعلای این «اشتهای هیولایی»، یعنی تمایل به جنس مخالف، با شخصیت اُتو کرایسلر پیوند خورده است. اما او نیز همچون تار هویتی پاره‌پاره دارد و از همین رو نقشی که در آن فرو رفته است و در سرتاسر رمان ایفایش می‌کند دقیقاً همانی نیست که خودش در ذهن دارد:

> در رمان *تار*، از آن‌جایی که هویت تسلسلی ناپایدار از امیال و وسواس‌های متضاد است، وظیفه شخصیت دست زدن به زنجیره‌ای از تلاش‌ها برای یافتن یک خود اصیل است. **بماند که این تلاش‌ها در نهایت عقیم می‌ماند. چون شخصیت‌ها در این رمان نمی‌توانند این خود اصیل را در درون خود شناسایی کنند، بنابراین تلاش می‌کنند هویتی را بپذیرند که گمان می‌کنند اصیل است** و بر این امید هستند که با ایفای نقش در چنین هویتی، آن خودِ ساختگی را به نحوی واقعی کنند. از این رو، **تار که هنرمند فردگرای اصیلی نیست، به طرزی ناموفق تلاش**

۱. Murray. ibid. p. 34.

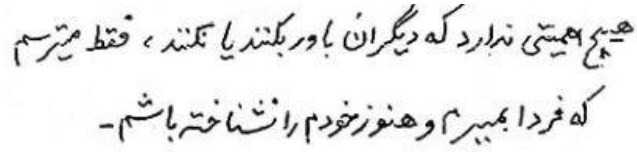
www.aghalliat.com

می‌کند که نقش چنین هنرمندی را ایفا کند و کرایسلر که قهرمانی رمانتیک و فداکار نیست، تلاش می‌کند خود را در چنین نقشی فرو ببرد. [1]

پیش از پرداختن به بحث اصلی خوب است در این فرصت به نکته‌ای بااهمیت پرداخته شود. نقل‌قول‌هایی که تاکنون، متناسب با موضوع بحث، از آثار تحقیقی غیرفارسی استفاده شده است، همگی در مورد رمان *تار* هستند، اما شخصی که حتی یک مرتبه *بوف کور* را خوانده باشد به‌سادگی متوجه می‌شود که می‌توان آن‌ها را برای تجزیه و تحلیل ساختاری و معنایی *بوف کور* نیز براحتی استفاده کرد. در این خصوص، شاید نقل‌قول بالا بهترین مثال باشد.

در بریده بالا هویت در رمان *تار* بصورت «تسلسلی ناپایدار از امیال و وسواس‌های متضاد» تعریف می‌شود و چنین تعریفی را می‌توان برای هویت راوی نیز به کار برد. راوی نیز بین خود عالی و خود دانی‌اش، یا امیال و وسواس‌های متضادش، به دام افتاده است و از این رو، علی‌رغم تمام ادعاهای ضدرجاله‌ای خود، قادر به دل کندن از لکاته نیست.

از نظر پیپس وظیفه شخصیت در رمان *تار* «دست زدن به زنجیره‌ای از تلاش‌ها برای یافتن یک خود اصیل است» و در *بوف کور* نیز راوی از همان ابتدا برای رسیدن به همین هدف تلاش می‌کند:


هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور بکنند یا نکنند، فقط میترسم
که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم.

همان مأخذ، صص ۶-۷

۱. Peppis. ibid. p. 241. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com

راوی *بوف کور* نیز، همچون تار، تلاش می‌کند هویتی را بپذیرد که «گمان می‌کند اصیل است» اما چون نمی‌تواند آن را در درون خود شناسایی کند پس امید دارد که «با ایفای نقش در چنین هویتی آن خودِ ساختگی را به نحوی واقعی» کند. این تلاش به لفاظی‌های بی‌شمار او علیه رجاله‌ها منتهی می‌شود. در رمان لوئیس «تار که هنرمند فردگرای اصیلی نیست، به طرزی ناموفق تلاش می‌کند که نقش چنین هنرمندی را ایفا کند» و در *بوف کور* نیز ادعای راویِ به‌ظاهر هنرمند و فردگرای داستان این است که هیچ شباهتی بین او و توده یک‌شکل رجاله‌ها که «همه آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنباله آن آویخته شده و منتهی به آلت تناسلشان می‌شد»[1] وجود ندارد، اما در باطن همه فکر و ذهنش در کشش همان آلت تناسلی‌اش به لکاته، و به دختر اثیری خلاصه می‌شود. مهم‌ترین قسمت کلام پیس اما، آن‌جاست که می‌گوید تلاش‌های این به‌ظاهر هنرمندان برای یافتن یک خود اصیل در نهایت «عقیم می‌ماند.» در انتهای رمان لوئیس، تار، که بین «دو نوع زن» سرگشته شده است، از نیمه هنر فاصله می‌گیرد و با پا گذاشتن به نیمه حیات به یک ماشین جنسی بدل می‌شود. او نه تنها خود اصیلش را نمی‌یابد، بلکه هویت هنری سابقش را نیز تا حد زیادی از دست می‌دهد و به کسوت یکی از همان انسان‌های متوسط‌الحالی درمی‌آید که از آن‌ها گریزان است. فرجام کار راوی در *بوف کور* نیز چیزی جز این نیست. در این داستان نیز راوی سرانجام در مقابل تن لکاته، یا به بیانی دیگر، در مقابل غریزه جنسی خود، سر تعظیم فرود می‌آورد و هویتش با بدل شدن به پیرمرد خنزرپنزری مسخ می‌شود و این در حالی است که راوی رجاله‌ها را شماتت و از این‌که در دنیای آن‌ها به دام افتاده است ابراز نفرت و بیزاری می‌کند. در حقیقت، رمان تار و *بوف کور* نه تنها در ایده اصلی بلکه در خط روایی و مضامین داستانی نیز یکی هستند و تفاوت عمده‌ای بین این دو دیده نمی‌شود و به همین خاطر است که می‌توان نقدهای نوشته‌شده بر رمان *تار* را در تحلیل *بوف کور* نیز به کار گرفت.

---

۱. هدایت، همان مأخذ، ص ۸۳.

به موضوع میوه‌ها بازگردیم. گفتیم که کرایسلر نیز همچون تار دارای شخصیتی دوپاره و ناموزون است و در درون او مجموعه‌ای از امیال و کشش‌های متضاد در کشمکش با یکدیگرند. او که مانند تار نقاش است، صحنه‌ای را در رمان به وجود می‌آورد که یک بار دیگر معلوم می‌کند صادق هدایت *بوف کور* خود را، چه به لحاظ ساختاری و چه محتوایی، از روی دست لوئیس رونویسی کرده است:

> در رمان *تار*، در عملی که شباهت آن به عمل بلعیدن مخفی‌تر است، اشتهای کرایسلر بدل به خشونت می‌شود. پس از ملاقاتی کوتاه در یک مهمانی، کرایسلر نامزد سابق تار یعنی برتا را با این بهانه که قصد کشیدن پرتره‌اش را دارد، به خانه خود دعوت می‌کند. برتا لباس‌های را درمی‌آورد و برای او ژست نقاشی می‌گیرد.[۱]

و کرایسلر که باید مانند هنرمندی حرفه‌ای، یا به تعبیری بهتر، مانند هنرمندی حقیقی رفتار کند، ناگهان کنترل خودش را از دست می‌دهد و تشبیهی را در مورد بازوهای برتا به کار می‌برد که معنایی خاص در آن نهفته است:

> «بازوهای شما شبیه موز است!»
> لرزشی هشدارآمیز به درون برتا نفوذ کرد. اما هر چه باشد کرایسلر یک هنرمند بود و بنابراین طبیعی بود — حتی اجتناب‌ناپذیر — که بازوهای او را به موز تشبیه کند.[۲]

آن چنان که دقت لوئیس در انتخاب کلماتی مانند «درون» و «نفوذ» نشان می‌دهد، برتا با آمدن به خانه کرایسلر مرتکب اشتباهی مهلک شده است و همین به کرایسلر فرصت می‌دهد در نقشی فرو برود که به نقش یک هنرمند هیچ شباهتی ندارد:

---

۱. Murray. ibid. p. 37.

۲. Lewis. ibid. p. 182.

«اوه! امیدوارم نقاشی خوبی شده باشد. می‌توانم ببینم؟» قصد برتا این بود که بر دلیل اصلی بودنشان در آن‌جا تأکید کند. اما کرایسلر از جایش بلند شد و قبل از آن‌که برتا متوجه بشود به بازوهای او چنگ زد و شروع به مالیدن‌شان کرد و گفت: «به نظر می‌رسد سردتان شده است خانم.» طوری که کرایسلر لفظ «خانم» را به زبان آورد برای برتا مشوش‌کننده بود. او خودش را عقب کشید. حالا دیگر جدی بود و حالتی تدافعی به خود گرفته بود. «نه! ممنونم. اگر کارتان تمام شده است، لباسم را می‌پوشم.»

«اجازه بدهید بازوهایتان را بمالم.» سپس با حالت خشماگین کسی که به او توهین شده باشد برتا را در چنگ گرفت.[1]

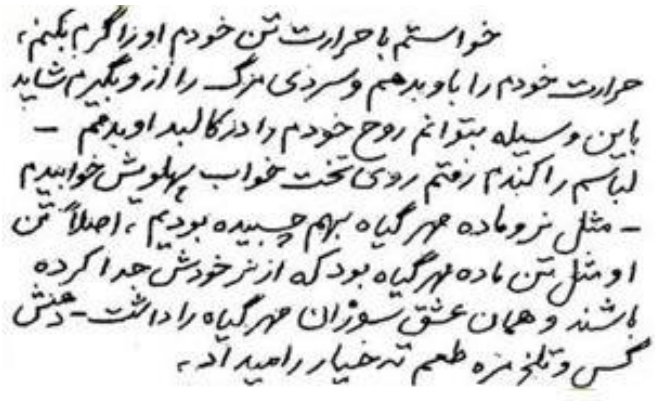
کرایسلر کاملاً فراموش کرده است که باید مانند هنرمندی حقیقی **فاصله هنری** خود را با ابژه‌اش رعایت کند. بنابراین، او در این صحنه نه با هنر، بلکه با حیات پیوند می‌یابد. تشبیهی که او به کار می‌برد نه تنها به شعله‌ور شدن غریزه جنسی در او دلالت دارد، بلکه یادآور غریزه بلع نیز هست:

برتا سعی می‌کند به خودش اطمینان بدهد که کرایسلر «یک هنرمند است»، اما حرف‌های کرایسلر خلاف این مسئله را ثابت می‌کند. با نزدیک شدن به موضوع هنر و تشبیه آن به شیئی برای مصرف کردن، **به‌خصوص شیئی که به خاطر نرمی و شکل خاص آن شناخته می‌شود**، لوئیس نشان می‌دهد که چگونه میل [جسمانی]، قضاوت زیبایی‌شناختی کرایسلر را از شکل می‌اندازد و باعث می‌شود که او هرگونه فاصله غیراحساسی یا حرفه‌ای بین او و موضوع هنرش را نابود کند. همان‌طور که کارولاین کورسمِیر اشاره می‌کند، در همان حال که عمل دیدن بر فاصله گرفتن مبتنی است، **عمل چشیدن به نزدیکی بیش از حد به ابژه دلالت می‌کند**. تشبیه موزی کرایسلر

۱. Lewis. ibid. p. 182-183.

نشان‌دهنده فروپاشی کامل مرزهای بین او و برتا است. لرزش هشدارآمیزی که برتا در این صحنه احساس می‌کند نشان می‌دهد که جسم خارجی او بر بلعیده شدن قریب‌الوقوع خود واقف شده است.[1]

حالا خوب است ببینیم که این قسمت از رمان *تار* چگونه با داستان *بوف کور* پیوند می‌یابد و به پیرنگ مفهومی و روایی آن شکل می‌دهد. برای یافتن چنین پیوندی باید صحنه‌ای را بررسی کنیم که دختر اثیری به خانه راوی آمده و روی تخت او دراز کشیده است:


خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم، حرارت خودم را باو بدهم و سردی مرگ را از و بگیرم شاید باین وسیله بتوانم روح خودم را در کالبد او بدمم — لباسم را کندم رفتم روی تخت خواب پهلویش خوابیدم — مثل نر و ماده مهرگیاه بهم چسبیده بودیم، اصلاً تن او مثل تن ماده مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت — دهنش مگس و تلخ مزه طعم ترخیار را میداد.

همان مأخذ، ص ۲۷

از بین رفتن فاصله احساسی بین کرایسلر و ابژه نقاشی‌اش زمانی اتفاق می‌افتد که او بازوهای برتا را به موز تشبیه می‌کند و او را در چنگ می‌گیرد. در این قسمت از *بوف کور* نیز درست در لحظه‌ای که فاصله بین راوی و دختر اثیری در حالتی خاص از بین می‌رود، راوی از **تشبیهی میوه‌ای** برای توصیف **مزه جسمانی** دختر اثیری استفاده می‌کند، آن هم نه هر میوه‌ای، بلکه میوه‌ای که، درست مانند موز، شکلی آلتی دارد. بدون شک، بر تشبیهی که در این حالت خاص با استفاده از یک میوه خاص ساخته شده است دلالت‌های معنایی خاصی نیز می‌توان مترتب

۱. Murray. ibid. p. 38. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com

کرد. در این صحنه نیز، همچون صحنه مشابه در رمان *تار*، تشبیه راوی همزمان به فعال شدن غریزه جنسی و غریزه بلع، یعنی بدوی‌ترین نیازهای انسانی، دلالت دارد.

همان‌طور که «تشبیه موزی کرایسلر نشان‌دهنده فروپاشی کامل مرزهای بین او و برتا» و برانگیخته شدن امیال جسمانی در اوست، راوی نیز هنگامی از تشبیه خیاری استفاده می‌کند که لباسش را درآورده و او و دختر اثیری «مانند نر و ماده مهرگیاه» به هم چسبیده‌اند. اشاره به «نرینگی» و «مادینگی»، نه تنها صحنه را از هر گونه حالت اثیری و روحانی تهی می‌کند، بلکه دلالت بر اتصال مادی بین جسم راوی و دختر اثیری دارد. رفتار راوی در برهنه شدن و چسبیدن به جسم دختر اثیری یادآور رفتار کرایسلر در نزدیک شدن به موضوع نقاشی خود، یعنی برتاست. پس تشبیه خیاری راوی نیز «نشان‌دهنده فروپاشی کامل مرزهای» بین او و دختر اثیری‌ست که می‌دانیم در شب ملاقات با راوی بدل به «ابژه» نقاشی او نیز می‌شود. به معنای دیگر، هم کرایسلر و هم راوی در مواجهه با برتا و دختر اثیری رفتاری مشابه از خود بروز می‌دهند که به هیچ‌وجه هنری نیست. به علاوه، می‌دانیم که راوی در *بوف کور* در چند موقعیت دیگر نیز به میوه خیار اشاره می‌کند که دومینشان این است:

همان مأخذ، ص ۸۹-۹۰

در این‌جا راوی، با تفاوت لفظی کوچکی، یعنی استفاده از «کونه» به جای «ته»، که در این موقعیت بی‌دلیل هم نیست[1] بازهم از همان تشبیه میوه‌ای که پیش‌تر در خصوص دختر اثیری

---

۱. در سال ۱۳۹۷ سخنان بهروز افخمی در مورد **تمایلات همجنس‌گرایانه** صادق هدایت جنجال بزرگی آفرید. همان زمان یادداشت کوتاهی منتشر کردم و نوشتم: «گرایش‌های جنسی هدایت در قلمرو زندگی شخصی‌اش، مسائلی هستند خصوصی، اما چنانچه بر هنرش تأثیر گذارده باشند، آنگاه باید آنها را به حوزه عمومی وارد کرد و به قصد شناخت بهتر ادبیات او، از آنها سخن گفت و بدون پیش‌داوری اخلاقی و قضاوت شخصیتی تجزیه و تحلیل‌شان کرد. تحقیقی را در مورد صادق هدایت آغاز کرده‌ام که به احتمال فراوان سال آینده منتشر خواهد شد. در آنجا، بی‌آنکه قصدم تخریب شخصیت صادق هدایت، یا توهین به او باشد، خواهم

استفاده کرده بود، برای توصیف طعم لب‌های برادر کوچک‌تر لکاته استفاده می‌کند. به این صحنه از *بوف کور* که، در کنار یکی از نامه‌های صادق هدایت به دوستی در پاریس، شاهدی گویا بر تمایلات جنسی نامتعارف «هدایت-راوی» است، بازخواهیم گشت. تا آن زمان، این نکته را باید به خاطر سپرد که تمایل همزمان راوی به جنس موافق و مخالف دلالت بر گرایش‌های فکر دو پاره او و افکار متناقضش دارد (گسستی شخصیتی که خود هدایت نیز به آن دچار بود).

اما کرایسلر چه؟ آیا او در رمان *تار* چنین صحنه‌هایی که دال بر تمایلات نامتعارف جنسی او باشد خلق می‌کند؟ پاسخ بازهم مثبت است. در صحنه دوئلی که بین کرایسلر و یکی از شخصیت‌های رمان *تار* به اسم سولتیک بر سر آناستازیا روی می‌دهد و در نهایت منجر به قتل ناخواسته سولتیک می‌شود، کرایسلر یک بار دیگر با تمایلات و کشمکش‌های متضاد درونی‌اش که سرعت رخدادشان، مانند صحنه تجاوز به برتا، شوک‌آور است، خواننده را در بهت فرو می‌برد:

> بیتزِنکو جلو آمد و از کرایسلر پرسید که آیا هنوز تمایلی برای ادامه دادن دوئل دارد یا نه...
>
> «متوجه نمی‌شوم. منظورتان این است که—؟»
>
> «منظورم این است که اگر رقیبتان و شما بتوانید به مفاهمه برسید»—
>
> ...
>
> کرایسلر از بیتزنکو روی گرداند و به سمت دستیار دیگر سولتیک رفت. در حالی که صورتش با خوشرویی می‌درخشید و قدم‌هایش را، چنان‌که بخواهد از گودال‌های آب

گفت که چرا تمایلات هم‌جنس‌خواهانه هدایت اهمیت بسیار زیادی در فهم *بوف کور* دارند.» (جنانی، حسام، *صادق هدایت و تفسیر تمایلات تابویی‌اش*، وبسایت ادبی *مدومه*، چهارشنبه ۳۰ آبان ۱۳۹۷)

اجتناب کند، با احتیاط برمی‌داشت، خطاب به استارِسکی گفت: «تنها به یک شرط دوئل را رها می‌کنم. چنانچه آقای سولتیک یک بوسه به من بدهند، دوئل را رها خواهم کرد.»

«متوجه نمی‌شوم.»

«همین دیگر، یک بوسه. قاعدتاً می‌دانید بوسه چیست آقای عزیز.»

«به گمانم عقلتان را از دست داده‌اید.» سولتیک پشت سر استارسکی ایستاد و با صدایی بلند گفت: «شرایطت چیست؟»[1]

حرکت بعدی کرایسلر در این صحنه نیز شبیه صحنه تجاوز به برتا و به همان میزان غافلگیرکننده است:

کرایسلر چنان سریع به جلو جهید که قبل از آن‌که سولتیک بتواند تکان بخورد به نزدیکی او رسیده بود... او با جهش سریع خود همه را سرجایشان میخکوب کرد. آن‌ها ایستادند و در حالی که منظره پیش‌رویشان را تماشا می‌کردند گوش سپردند... کلمات کرایسلر نیز احتمالاً اثر جهشش را داشتند. نیش و نوشش رقیب را بی‌حرکت کرده بود. دست سولتیک بالا رفته بود که ضربه‌ای وارد کند، اما به خاطر آن‌چه می‌شنید در هوا بی‌حرکت شد. آن‌چه که کرایسلر به او می‌گفت آن‌قدر عصبانیت به گوشش ریخته بود که تنش پیشین را بکل بیرون رانده بود... کرایسلر دهانش را با حالتی محبت‌آمیز جلو برد. جسمش حالت مردان زن‌باره قرن هجدم را به خود گرفته بود، گویی که سولتیک زن باشد.[2]

این حرکت کرایسلر آتش دوئل را دوباره شعله‌ور می‌کند و بالا گرفتن درگیری با مرگ ناخواسته سولتیک به اتمام می‌رسد.

---

۱. Lewis. *Tarr*. pp. 266-267.

۲. Lewis. ibid. p. 267.

نباید چنین فرض کنیم که درخواست عجیب کرایسلر که در یک دوئل مطرح می‌شود صرفاً اقدامی است برای توهین کردن به رقیب خود و با کلیت رمان و نقش کرایسلر در آن پیوندی مفهومی ندارد. کرایسلر از همان لحظه‌ای که به آوردگاه دوئل خود با سولتیک قدم می‌گذارد کشش نامتعارفی به او در درون خود احساس می‌کند. آندریا فروید لاونستین در کتاب خود *جهودان نفرت‌انگیز و زنان مقهورکننده* که در مورد آثار لوئیس نوشته است، کشش مذکور را «اضطراب هم‌جنسگرایانه پارانوئیدی»[۱] می‌خواند؛ وضعیتی که در رمان *تار* این گونه بیان می‌شود: «او *عاشق* آن مرد بود! اما چون عاشق آن مرد بود دوست داشت شمشیری به درون او فرو ببرد. آن را به درون و بیرون و بالا و پایین او فرو ببرد. چرا باید از کُلت استفاده می‌کردند؟»[۲] قاعدتاً، فرو بردن یک «شمشیر» به «درون» سولتیک در این‌جا معناهای استعاری دیگری نیز می‌یابد.

برای این‌که به چرایی رفتارهای نامتعارف کرایسلر بهتر پی ببریم یک مرتبه دیگر باید به نگاه انتقادی لوئیس نسبت به تحولات اجتماعی و فرهنگی اروپا در آن برهه تاریخی بازگردیم که از نظر او بعضاً ضد عقل و ضد هنر بودند:

> همجنس‌گرایی کرایسلر را باید در قالب نفرت شناخته‌شده خود لوئیس از همجنس‌گرایی دید. برای مثال، در کتاب *هنر اداره شدن* (۱۹۲۶) لوئیس چنین می‌گوید که «انقلاب رخ‌داده به نفع استانداردهای ضدعقلی که موافق با هر آن‌چه هستند که پیش‌تر مادون عقلانیت دانسته می‌شد، نخستین و آشکارترین نتیجه تحولات فرهنگ جنسی است.» بدین‌ترتیب، لوئیس آن‌چه را که «homo» می‌خواند با تکبر بورژوازی، هنر تفننی، و انحطاط عقلانی پیوند می‌داد. تقریباً تمام این خصوصیات در کرایسلر تجلی یافته‌اند.[۳]

---

۱. Loewenstein, Andrea Freud. *Loathsome Jews and Engulfing Women, Metaphors of Projection in the Works of Wyndham Lewis, Charles Williams, and Graham Greene*. New York: New York University Press, 1993. p. 171.

۲. Lewis. *Tarr*. p. 265.

۳. Wutz. ibid. p. 897.

لوئیس تمامی این گرایش‌ها را، از جمله شیوع تمایل به جنس موافق، به‌خصوص در میان هنرمندان، نشانه‌ای از انحطاط اجتماعی و فردی می‌دانست که سرانجامی جز هبوط به درجات نازل‌تر حیات را برای دارنده آن‌ها رقم نمی‌زند و ما این گونه گرایش‌ها را نه تنها در راوی *بوف کور* می‌بینیم، بلکه حتی خود هدایت را نیز در زندگی شخصی‌اش متمایل به آن‌ها می‌یابیم.

کرایسلر در رمان *تار* تمثال فردی است که قصد دارد از نیمه هنر فرار کند و به نیمه حیات بازگردد و رفتارهای او در این رمان مؤید همین میل درونی اوست که البته از سویه‌های متناقض نیز خالی نیست. او از یک طرف سولتیک را مانعی نرینه برای رسیدن به آناستازیا می‌بیند و از سوی دیگر همچون یک معشوقه مذکر به او می‌نگرد. آناستازیا واسک تئوری خود را در مورد رفتارهای او این‌طور بیان می‌کند:

> می‌خواهی تئوری من را بشنوی؟ به نظر من تمام جنجال‌هایی که او برانگیخت تلاشی بود برای خارج شدن از هنر و بازگشت به حیات؛ مانند یک ماهی که در مخزن اشتباهی افتاده باشد و حالا تقلاکنان بخواهد از آن خارج شود. دقیق‌تر این است که بگویی که او قصد داشت به رابطه جنسی باز گردد. او قصد داشت از حوضچه کوچک هنر که گمان می‌کرد عمرش در آن به سر آمده است دوباره به رابطه جنسی بازگردد. در واقع منظورم این است که او یک دانشجوی هنر بود که هیچ استعدادی نداشت، و حیاتی خسته‌کننده و ولنگارانه را مانند هزار نفر دیگر در همان موقعیت پیش می‌برد.[۱]

گویی تئوری آناستازیا، نه کرایسلر که راوی *بوف کور* را برای ما تشریح می‌کند. او نیز علی‌رغم تمامی ادعاهای فردگرایانه و پرت و پلاگویی‌هایش علیه رجاله‌ها حیاتی «خسته‌کننده و ولنگارانه» را همچون همان رجاله‌ها به پیش می‌برد و با همه وجود به دنبال یافتن راهی به «درون»

۱. Lewis. ibid. p. 298.

www.aghalliat.com

دختر اثیری و لکاته است و آن‌چنان که در متن *بوف کور* آمده، حتی حاضر است برای رسیدن به مقصود به دست و پای لکاته نیز بیفتد. از طرفی، شعاع امیال جنسی راوی تنها به لکاته محدود نمی‌شود و برادر کوچک‌تر او را نیز در بر می‌گیرد و راوی را جذب پسرک می‌کند.

به کرایسلر بازگردیم. هویت گسیخته و پاره‌پاره کرایسلر، یعنی ساختی تربیتی که مبتنی بر طرز تفکر خاص لوئیس بر مطلق‌انگاری‌های فرهنگی رایج در آن برهه تاریخی اروپا منطبق نیست به ما اجازه می‌دهد که هویت گسیختگی او را با مفهوم *هویت ملی* در رمان *تار* پیوند بزنیم:

> در تصور انگلیسی‌ها دو نسخه متضاد از ملیت آلمانی از زمان جنگ‌های اتحاد نقش بسته بود: نسخه اول، آلمانی‌ها را رمانتیک‌هایی احساساتی می‌دید و نسخه دوم نظامی‌گرایانی میهن‌پرست. همان‌طور که تاکنون دیده‌ایم، باور نخست قدیمی‌تر و مبتنی بر سنت‌های فرهنگی رمانتیسم بود. مطابق با این سنت‌ها نویسندگانی مانند ای. تی. هوفمان آلمان‌ها را ایده‌آلیست‌هایی احساساتی معرفی می‌کردند که پر از تنش و استرس بودند و کشمکش بین اذهان آن‌ها و محیط پیرامونی‌شان به تدریج روحشان را تکه پاره می‌کرد. از طرف دیگر، تصور اقتدارگرایانه از آلمان‌ها کمتر ادبی یا فرهنگی و بیشتر ایدئولوژیک و سیاسی بود. چنین تصوری مبتنی بر شعار «خون و آهن» اُتو بیسمارک و ایده‌آل‌های نهادهایی آموزشی بود که حاکمان نظامی آلمان پس از اتحاد این کشور تقویت‌شان می‌کردند.[۱]

در رمان تار کرایسلر با هیچ‌کدام از این دو الگو دقیقاً منطبق نیست؛ او نه یک هنرمند رمانتیک احساساتی است و نه یک پروسی نظامی‌گرای مهاجم که کشورش به خاطر پیشرفت‌های صنعتی و مادی روزافزون به سرعت در حال بدل شدن به یکی از غول‌های تکنولوژیکی اروپا بود. کرایسلر نه به طور کامل ظرافت هنری مرتبط با فرهنگ رمانتیسم را دارد و نه نظم فکری و صلابت خشک و خلل‌ناپذیر ملهم از فرهنگ نظامی-تکنولوژیکی را. از همین روست که

۱. Peppis. ibid. p. 246-247.

www.aghalliat.com

صحنه دوئل نظامی بین خود و سولتیک را که به دلیلی ظاهراً رمانتیک شکل گرفته است، با پیشنهاد جنسی خود به سولتیک بدل به واقعه‌ای تراژیک/کمیک می‌کند و در نهایت همین هویت پاره‌پاره‌اش است که به خودکشی او و انهدام کاملش منجر می‌شود. جالب این‌جاست که مرگ او در زندانی رخ می‌دهد که در نزدیکی مرز فرانسه و آلمان است و این یعنی حتی مکان مرگ او نیز نشانی از دوپارگی وجود او را بر خود دارد.

۳-۹. دختر اثیری، پرتره‌ای وُرتیسیسمی

تا این‌جا دو شخصیت اصلی مذکر رمان *تار* بررسی شدند. اشاره شد که این دو شخصیت در داستان *بوف کور* با ادغام در یکدیگر بدل به شخصیت راوی شده‌اند و به همین دلیل است که خصوصیات فکری و رفتاری هر دو نفر را می‌توانیم در راوی *بوف کور* مشاهده کنیم. قدری نیز در مورد برتا لانکن گفته شد. بدین ترتیب که برتای رمان *تار* الگویی‌ست که صادق هدایت با استفاده از آن لکاته را ساخته است. نوع رابطه برتا با تار و دلیل ازدواج این دو، یعنی حفظ آبروی برتا، ما را هر چه بیشتر به این شباهت رهنمون می‌کند و نشان می‌دهد که روابط بین شخصیت‌ها و پیرنگ داستان هدایت نیز بر اساس رمان *تار* شکل گرفته است.

اما برای این‌که بیشتر و بهتر به شباهت‌های بین رمان *تار* و داستان *بوف کور* پی ببریم باید قدری نیز شخصیت آناستازیا واسک را زیر ذره‌بین قرار دهیم. این بررسی لازم است، چون مطابق با آن‌چه در مقدمه این تحقیق گفته شد، صرفاً نشان دادن شباهت‌هایی بین صحنه‌هایی از *بوف کور* با داستان‌های دیگر، یعنی کاری که مثلاً محمدرضا سرشار در کتاب *حقیقت بوف کور* انجام می‌دهد، برای اثبات سرقتی بودن این اثر کافی نیست. بهارلو از این رو اتهام سرقت ادبی را در خصوص استفاده هدایت از یادداشت‌های ریلکه برنمی‌تابد که از نظر او «آن‌چه هدایت از ریلکه وام گرفته... 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.» بنابراین، تاکنون تلاش بر اثبات این مسئله بوده که صادق هدایت در *بوف کور* نه تنها کیفیت جدیدی به افکار

www.aghalliat.com

ویندهام لوئیس نداده است، بلکه کلیت داستان خود را تمام و کمال، هم در تکنیک روایی، هم در محتوا و هم در پیرنگ و قصه، از رمان *تار* به شیوه تکه‌برداری اخذ کرده است و بررسی شخصیت آناستازیا واسک بیشتر از پیش ما را به این حقیقت واقف خواهد کرد.

در این بخش از تحقیق باید صحنه ملاقات راوی و دختر اثیری را بررسی کنیم. راوی پس از آخرین گردش شبانه‌اش در جست‌وجوی دختر اثیری به خانه برمی‌گردد و با صحنه‌ای تکان‌دهنده مواجه می‌شود:

وقتیکه برگشتم گمان میکنم خیلی از شب گذشته بود و مه انبوهی درهوا متراکم شده بود بطوریکه دیدن جلو پایم را نمیدیدم ولی از روی عادت، از روی حس مخصوصی که در من بیدار شده بود جلو در خانه ام که رسیدم دیدم یک هیکل سیاهپوش، هیکل زنی روی سکوی در خانه ام نشسته.

کبریت زدم که جای کلید قفل را پیدا بکنم ولی نمیدانم چرا بی اراده چشمم بطرف هیکل سیاهپوش متوجه شد و دو چشم مورب، دو چشم درشت سیاه که میان صورت بیرنگی لاغری بود، همان چشمهائی که بصورت انسان خیره میشد بی آنکه نگاه بلند شناختم - اگر او را سابق برین هم ندیده بودم میشناختم -، نه، گول نخورده بودم این هیکل سیاهپوش او بود.- من مثل وقتیکه آدم خواب می بیند، خودش میداند که خواب است و میخواهد بیدار بشود اما نمیتواند مات و منگ ایستادم، سرجای خودم خشک شدم- کبریت تا ته سوخت و انگشتهایم را سوزانید، آنوقت یکمرتبه بخودم آمدم، کلید را در قفل پیچانیدم، در باز شد خودم را کنار کشیدم - او مثل کسیکه راه را بشناسد از روی سکو بلند شد، از دالان تاریک گذشت، در اطاقم را باز کرد و منهم پشت سر او وارد اطاقم شدم.

همان مأخذ، صص ۲۱-۲۲

www.aghalliat.com

اکنون باید صحنه دیدار تار و آناستازیا را که در استودیوی هنری تار رخ می‌دهد از نظر بگذارنیم. پیش از این صحنه، تار بحث فلسفی ناامیدکننده‌ای با آناستازیا در یک رستوران داشته و پس از مجادله‌ای داغ و جنجالی از او جدا شده است. پس از این جدل، در حالی که خشمگین است و به آناستازیا فکر می‌کند به استودیوی هنری‌اش بازمی‌گردد، البته بدون آن‌که بداند طی بحشان آناستازیا کلید در استودیویش را ربوده است:

> تار به‌آرامی از پله‌ها بالا رفت و در همان حال در جیب‌هایش دنبال کلیدش می‌گشت. به در رسید بدون آن‌که کلیدها را یافته باشد. در نیمه‌باز بود. در ابتدا این منظره به نظرش طبیعی آمد و بازهم دنبال کلیدها گشت، اما ناگهان دست از جست‌وجو کشید و در را باز کرد و وارد استودیو شد. جریانی پرتوان از نور مهتاب از پنجره‌ها به درون می‌ریخت. در بخشی از اتاق که نور مهتاب به آن نمی‌رسید، متوجه شبحی سفیدرنگ شد. هاله‌ای زردرنگ اطراف سفیدی را فرا گرفته بود. شبح وارد نور مهتاب شد و روبروی او ایستاد. دست‌هایش مانند دست‌های مجسمه‌ای باوقار به تنش چسبیده بود. موهایش که سمت راست سرش انداخته بود تا زیر کمرش می‌رسید. آن تن بی‌لباسِ بلندقامت با صدایی خشک که گویی از سنگ بیرون می‌آمد شروع کرد به خندیدن.[۱]

شباهت‌های ظاهری بین دو صحنه آشکارند و حتی لباسی که آناستازیا پیش از این لحظه به تن دارد شبیه لباس دختر اثیری است. تار در آن شب آناستازیا را برای نخستین مرتبه جلوِ در استودیوش در حال خواندن روزنامه می‌یابد. قبل از آن‌که با او به رستوران برود و بحشان را آغاز کنند، او را به استودیو دعوت می‌کند و در آن‌جا به او می‌گوید: «بگذار پالتویت را دربیاورم. این‌جا گرم است.» و بعد: «پالتوی برتا سنگین بود. زیر پالتو، مانند دختری کارگر،

۱. Lewis. ibid. 302-303.

www.aghalliat.com

پیراهن و دامنی ساده و سیاه پوشیده بود.»[۱] بنابراین، آناستازیا نیز همچون دختر اثیری در آن شب سر تا پا سیاه‌پوش بوده است. اما آیا باید سیاه‌پوش بودن دختر اثیری و آناستازیا و تضادی را که رنگ سیاه لباس آن‌ها با سفیدی پوستشان ایجاد می‌کند، صرفاً شباهتی سطحی بدانیم و از کنار آن به‌سادگی بگذریم؟ پاسخ این پرسش منفی است. این شباهت به دلیل استفاده صادق هدایت از توصیفات وُرتیسیستی لوئیس شکل گرفته است. لوئیس نقاش بود و سبک او در نقاشی از همان مکتبی ریشه می‌گرفت که خودش بنیانش نهاده بود و توصیفات او در کارهای نوشتاری‌اش نیز از همین سبک بصری ملهم بود. «اساس فرضیه لوئیس در کار [تجسمی] بدین قرار بود: سفید و سیاه دو رنگ بنیادین‌اند که تمامی رنگ‌های دیگر از آن‌ها منشعب می‌شوند و در آنها جذب می‌شوند. لوگوی تصویری وُرتکس ⏃ نیز بر این اصل گواهی می‌دهد.»[۲]

برخی این سبک توصیفی لوئیس را وُرتیسیستی می‌خوانند. برای مثال شمایل هابسون در ابتدای رمان *تار* و مرد فرانسوی در داستان *سرباز طناز*، که از پنجره هتل در کت و شلوار آمریکایی‌اش دیده می‌شود، به صورت سیاه و سفید برای ما تصویر می‌شوند. همچنین کارل در مجموعه‌داستان *جسم وحشی* «سیاه و سفید» دیده می‌شود با «پوستی درخشان و رشته‌هایی از موی سیاه.» این خطوط را در توصیف تار نیز می‌بینیم. او نیز یقه پیراهنش سفید است و کلاهی سیاه بر سر دارد و همین الگو را در رمان *عید بی‌گناهان* مشاهده می‌کنیم؛ زمانی که پاتر به دادگاه قاضی وارد می‌شود.[۳]

---

۱. Lewis. ibid. p. 289.

۲. Bracewell. ibid. p. 280. [تأکید از نگارنده]

۳. Wagner. ibid. pp. 277-278. [تأکید در متن اصلی]

در یکی از فصل‌های رمان *تار* به نام «جوکی برای نخندیدن» تار به قصد خلق یک تابلوی پاستیش[۱] دست به کار می‌شود:

> هنگامی که روز به انتهای خودش نزدیک می‌شد، ایده یک تابلوی پاستیش خلاقانه به ذهن تار آمد. دو رنگ زعفرانی پررنگ و سربی بی‌رنگ و شفاف را به طور عمده در نظر گرفت و روی دو تخته‌رنگ با هم مخلوطشان کرد. ارزش کار نهایی نخست به روان‌شناسی اندام گوشت‌آلود رقاصان، حالت پرتنش آن‌ها و چهره‌های بی‌روح‌شان و دوم به رنگ‌ها و خطوط ساده و در عین حال درهم‌پیچیده نقاشی وابسته بود. [۲]

در این تابلو رنگ‌هایی که تار استفاده می‌کند، یعنی زعفرانی (گرم) و سربی (سرد)، هم به لحاظ بصری و هم احساسی که در بیننده تولید می‌کنند، در تضاد با یکدیگر هستند. به علاوه، آیا باید برایمان عجیب باشد که نقاشی «دورنگ» تار که رنگ‌هایش روی «دو تخته‌رنگ» با هم مخلوط شده‌اند شباهتی دور و نزدیک به بوگام داسی (رقص پرتنش)، دختر اثیری (بی‌روحی صورت) و لکاته (گوشت‌آلودی اندام) یافته است؟ آیا توجه به «روان‌شناسی اندام» در ذهن تار ما را به راون‌شناسی اندام در ذهن راوی نزدیک نمی‌کند؟

در کل، استفاده لوئیس از رنگ‌های متضاد در بسیاری از معروف‌ترین کارهای او دیده می‌شود، از جمله در تابلوی A Reading of Ovid یا «مطالعه اُوید» که در آن به طور عمده دو رنگ آبی و قرمز به کار رفته است.

---

۱. Pastiche

۲. Lewis. *Tarr*. pp. 196-197.

تابلوی ***مطالعه اُوید***

در تابلوی The Celibate نیز که می‌توان آن را به «عزب» ترجمه کرد همین الگو به چشم می‌خورد.

تابلوی ***عزب***

در این تابلو:

زمینه گرم و ته‌رنگ‌های «خاکی» نقاشی با آبیِ سرد گوشتِ بدن به چالش کشیده می‌شود و لوئیس بدین‌گونه بشکلی مؤثر بین ثنویت «حیات» مادی آتشین، همبسته با ته‌رنگ‌های قرمز و زرد، و ارزش‌های متضاد آن، یعنی کارکردهای عقلانی که با آبیِ سرد نمایش داده می‌شود، یا به تعبیری دیگر، بین کشمکش جسم و فکر، یعنی آوردگاه آشنای هنرمند خلاق، توازن برقرار می‌کند. [۱]

نتیجه‌ای که از موارد فوق گرفته می‌شود این است که شباهت بین ظاهر آناستازیا و دختر اثیری به دلیل پیروی صادق هدایت از سبک نقاشی وُرتیسیستی و استفاده از رنگ‌های ساده و در عین حال متضاد در کنار یکدیگر شکل گرفته است (شکل بصری منطق متناقض‌ها).

اما آن‌چه در مورد شباهت‌های ظاهری گفته شد، پایان قصه دختر اثیری و آناستازیا نیست. چنانچه به یاد بیاوریم، بالاتر نیز اشاره شد که دختر اثیری در مشخصه‌ای بسیار مهم با آناستازیا واسک شباهت دارد و اکنون وقت آن است تا در مورد این شباهت، که به مراتب از شباهت ظاهری این دو شخصیت مهم‌تر است، سخن برانیم.

گفتیم که ویندهام لوئیس رمان *تار* را در یک برهه تاریخی خاص در پاسخ به فردگرایی رایج در محافل فکری اروپا نوشت. فردگرایان اروپایی و به‌خصوص انگلیسی در اوایل قرن بیستم و در مجلاتی مانند *اگوئیست* ذهن فرد را یکدست، حامل یکپارچگی و فاقد تناقض معرفی می‌کردند و آن را ابزار اصلی فرد برای فایق آمدن بر سنت‌های محدودکننده اجتماعی و تاریخچه دست و پا گیر فرهنگی و ملی و حتی تمایلات غریزی و گرایش‌های غیرهنری می‌دانستند. لوئیس اما با آن‌ها همداستان نبود و رمان *تار* را در نقد چنین طرز تفکری نوشت و از این رو شخصیت‌های اصلی داستان او، یعنی تار و کرایسلر، حامل تناقض‌های شخصیتی و

---

۱. Bracewell. ibid. p. 276.

www.aghalliat.com

گسیختگی و دوپارگی هویتی هستند. آناستازیا واسک نیز این چندگانگی‌ها را به نحوی خاص در رمان *تار* نمایندگی می‌کند و آن چنان که خواهیم دید دختر اثیری نیز عیناً همین ویژگی را در اثر صادق هدایت به خود گرفته است:

> اصلاً عجیب نیست که تار، یعنی شخصیتی که قرار است در رمان بدل به *فرد* [مستقل] بشود گهگاه آناستازیا را شخصی می‌بیند که اثرات تربیت ملی را پشت سر گذاشته است. در اولین ملاقات آن‌ها در یک تالار، او بصورت پیش‌فرض آناستازیا را آلمانی در نظر می‌گیرد و از او می‌پرسد که «اهل کدام بخش از آلمان است.» اما پاسخ آناستازیا از یک سو دیدگاه‌های مختلف و رقیبِ آن زمان اروپا را درباره ملیت منعکس، و از سوی دیگر تمامی آن‌ها را رد می‌کند و در انتها نیز او خود را به ملیت خاصی منتسب نمی‌کند: «والدین من روسی هستند. — خودم در برلین به دنیا آمده‌ام و در آمریکا بزرگ شده‌ام.» آناستازیا در ابتدا این تئوری را پیش می‌کشد که ملیت شخص به والدین او وابسته است، اما بلافاصله این تئوری را با ارائه دو تئوری دیگر پیچیده می‌کند. تئوری اول بر اساس مکان تولد و دومین بر اساس مکان سکونت، ملیت را تعریف می‌کند. آیا ملیت حاصل وراثت خونی است، یا محل تولد یا فرهنگ؟ آیا آناستازیا روسی است، یا آلمانی، یا آمریکایی یا مخلوطی جهان‌وطن از هر سه؟ تار قاعدتاً گیج شده است، اما بازهم... از آناستازیا می‌خواهد که ملیت خود را تعریف کند: «شما خودتان را چه می‌دانید، روسی — یا آلمانی؟» [۱]

تار به دنبال یافتن هویتی یکپارچه در آناستازیاست. از نظر او آناستازیا یا باید روسی باشد یا آلمانی یا آمریکایی و چه بهتر که این هویت یکپارچه را نیز به نفع فردیت خود کنار گذاشته باشد. این‌جاست که ویندهام لوئیس از نشانه سجاوندی خط تیره بین دو واژه «روسی» و

---

۱. Peppis. ibid. pp. 245-246.

«آلمانی» استفاده می‌کند. این خط تیره شبیه یک «علامت تساوی است که در تقابل با حرف متمایزکننده «یا» قرار می‌گیرد و ملیت «روسی» را با ملیت «آلمانی» یکسان فرض می‌کند.» [۱] فیث بینکز در مقاله «خنده خشک: خوانش *تار*» شخصیت‌های اصلی این رمان را این‌گونه معرفی می‌کند:

> *تار* (۱۹۱۸) نخستین رمان لوئیس بود. تمرکز آن بر **درگیری‌های فکری و جنسی** چهار شخصیت اصلی است: هنرمند جوان انگلیسی فردریک سوربرت تار، هنرمند نه چندان جوان آلمانی، اوتو کرایسلر، نامزد آلمانی تار، برتا لانکن، و آناستازیا واسک، دختر **آلمانی-روسی-آمریکاییِ** زیبا که اصالتی خودنمایانه داشت. [۲]

لوئیس بر این اعتقاد بود که به دلیل مبهم بودن منشأ ملیت، افراد با تاریخچه‌ای یکپارچه و واضح مواجه نیستند که بتوانند خود را با استفاده از آن تعریف کنند و در نهایت با غلبه بر قید و بندهای محدودکننده آن به آزادی فردی برسند. از همین روست که آناستازیا در رمان لوئیس پرتره‌ای از ملیت‌ها و فرهنگ‌های گوناگون است. او، برخلاف تصور اولیه تار، فردی جهان‌وطن و حامل تاریخچه‌های گوناگون فرهنگی و نژادی‌ست و این همان ویژگی خاص اوست که از طریق دختر اثیری به داستان *بوف کور* نیز راه یافته است. با دقت در اثر صادق هدایت در می‌یابیم که دختر اثیری، به لحاظ «وراثت خونی» ترکمن است (او چشم‌های مورب ترکمنی دارد)، «ساکن» شهرری است (در نهایت نیز راوی بدن تکه‌تکه‌اش را در خاک شهرری دفن می‌کند) و «هویت هندی»[۳] نیز به خود می‌گیرد (راوی او را با «رقاص بتکده هند» مقایسه می‌کند). پس دختر اثیری نیز مانند آناستازیا واسِک «سه ملیتی» است.

---

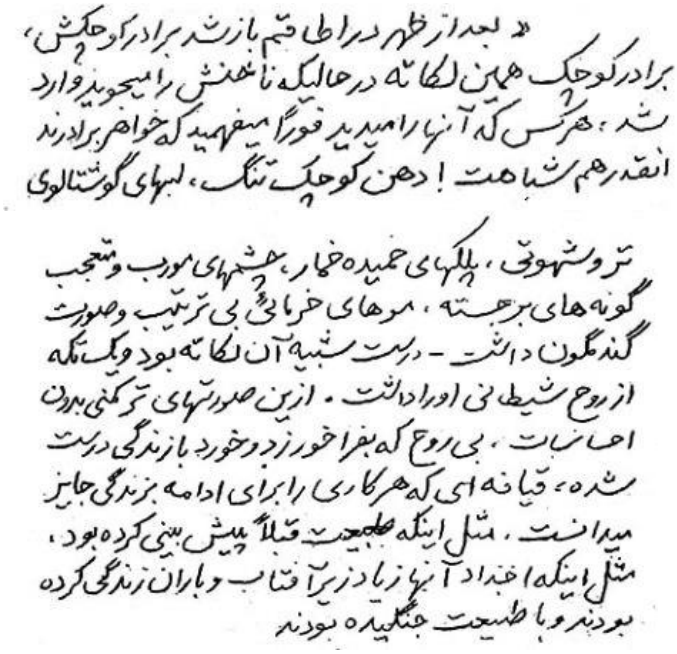
۱. ibid. p. 246.

۲. Binckes. ibid. p. 35. [تأکید از نگارنده]

۳. یوسف اسحاق‌پور در مقاله *بر مزار صادق هدایت* در مورد درک هدایت از پیشینه تاریخی خود چنین می‌نویسد:

←

در حقیقت، ساخت هویتی دختر اثیری انعکاسی از ساخت هویتی خود راوی در داستان است، چون بر اساس آن‌چه که در داستان آمده، می‌دانیم که راوی توأمان هندی، ایرانی و ترکمن است: مادر راوی هندی‌ست، پدر او ایرانی‌ست و چون راوی از اجداد ترکمنی دخترعمه‌اش لکاته می‌گوید، پس راوی از جانب پدر تبار ترکمنی نیز دارد:



هدایت، همان مأخذ، صص ۱۳۴-۱۳۵

سه ملیتی بودن راوی یعنی انباشت تاریخچه‌های متفاوت و متضاد در ساخت هویتی او که در پیوند با گرایش‌های غریزی و غیرهنری‌اش سبب هویت‌گسیختگی‌اش شده و شخصیتی

[هدایت] اروپا [و] پارس باستان را هم می‌شناخت، و همین شناخت هدایت را به "ایران" آریائیان، به دوران پیش از اسلام و قبل از هجوم اعراب که **گمان می‌رفت** بیان‌گر هویت اصیل ایرانی وی باشد، رهنمون شد. هدایت به مطالعه زبان‌های باستانی همت گماشت و شروع کرد به نوشتن در باب پارسیان قدیم. **او خود را "ایرانی" یعنی هند و اروپایی می‌دانست و به همین دلیل عازم هند و اروپا شد.** (اسحاق‌پور، همان مأخذ، ص ۴۲۱) [تأکید از نگارنده]

غیرمنسجم برایش به ارمغان آورده است و این فقدان انسجام، راوی را در تلاش‌های خود برای یافتن هویتی یکپارچه به شکست می‌کشاند. این مشخصه دختر اثیری که صادق هدایت از روی شخصیت آناستازیا گرته‌برداری کرده و نقشی بسیار کلیدی در گشودن رمز *بوف کور* و فهم معنای نهایی آن دارد، یک مرتبه دیگر ثابت می‌کند که بافت روایی و معنایی *بوف کور* تماماً بر اساس نقش و نگارهای رمان *تار* تنیده شده و کیفیت داستانی خود را از آن گرفته است و در این‌جا لازم بود به این شباهت اشاره شود تا بعداً در فصل «تفسیر نهایی *بوف کور*» معنای آن با تفصیل بیشتری واکاوی گردد.

اکنون باید شخصیت آناستازیا و نوع رابطه او را با تار قدری بیشتر بشکافیم.

همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، در رمان *تار* شخصیت «برتا به صورت مادینه مادون تصویر می‌شود.»[۱] و از این روست که این شخصیت «با شهوانیت و رابطه جنسی همبسته است.»[۲] او الگوی لکاته در داستان *بوف کور* است: هویتی که نتیجه جماع‌های موروثی و روزمرگی‌های زندگی رجاله‌هاست. در طرف دیگر، آناستازیا قرار دارد که «زنی پرتوان است، گرگی هوشمند در لباس بره که برای تار بسیار جذاب جلوه می‌کند.»[۳] اما این بدان معنا نیست که آناستازیا در رمان *تار* هیچ رابطه‌ای با نیمه حیات ندارد. «او نیروی عقلانی و حیات را [توأمان] نمایندگی می‌کند.»[۴] دختر اثیری نیز در *بوف کور* هویتی تماماً روحانی و اثیری ندارد. او نیز به خانه راوی می‌آید تا «تن» و روح خود را تسلیم او کند و اولین حرکتش پس از وارد شدن به خانه راوی دراز کشیدن روی تختخواب اوست که معنای تلویحی آن روشن است.

بر بنیان همین دوپارگی‌های روحی و فکری، تار برخوردی دوگانه با آناستازیا دارد. او از یک طرف قصد دارد برای یافتن هویتی اصیل و بدل شدن به هنرمندی مستقل از **حیات** دور

---

۱. Schneider. ibid. p. 34.

۲. ibid.

۳. ibid.

۴. ibid.

www.aghalliat.com

شود و به همین دلیل در بحث داغ خود با آناستازیا در رستوران با حرارت تمام از **هنر** دفاع می‌کند و از طرف دیگر، هنگامی که آناستازیا را دوباره در استودیوی هنری خود می‌بیند رفتاری از خود نشان می‌دهد که هیچ سنخیتی با خواست متعالی او برای پا نهادن به نیمه هنر ندارد.

بررسی بخشی از بحث تار و آناستازیا در رستوران ما را در فهم معنای کلی رمان *تار* و بالطبع *بوف کور* یاری می‌رساند. پرسش نخست که اشاره به نیازهای غریزی انسان دارد از آن آناستازیاست:

«تو به غذا احتیاج نداری—؟»

«نه به آن شیوه‌ای که تو در نظر می‌آوری. ببین، حیات رقیب هنر است و بالعکس.»

«تضادی بین این دو نمی‌بینم.»

«چون آن‌ها را در هم می‌آمیزی. تو دشمن بزرگ هرگونه تصویر واضحی هستی.»

«من؟ بی‌معناست. در هر صورت، هنر از دل حیات بیرون می‌آید. هنر چیست؟»

«دخترک عزیز من – حیات که از مزخرفات آن تهی شده باشد. مفهوم شد؟»

«بله. اما هنر چیست– به طور اخص؟ آیا ما اکنون در حیات هستیم؟ هنر چیست؟»

«*حیات* هر آن‌چه است که می‌تواند زندگی کند و بمیرد. هنر، خاص است. هر چیزی است که زندگی می‌کند و تو نمی‌توانی تصور مرگ آن را به سرت راه بدهی.» [۱]

تار هنر را به طور کامل از حیات جدا می‌داند و آناستازیا را به خاطر مخالفتش با این طرز تفکر سرزنش می‌کند و در این راه حتی سعی دارد نیازهای طبیعی و غریزی انسان را کم‌اهمیت جلوه دهد. اکنون خوب است رفتار این مدافع سرسخت هنر را با آناستازیا چند ساعت بعد در استودیوی هنری‌اش ببینیم:

---

۱. Lewis. *Tarr*. p. 293.

آناستازیا جلوِ او ایستاده بود و دست‌هایش را پشت سرش قفل کرده بود... هاله زردرنگ کم‌رمقی که از موهایش ساطع می‌شد همرنگ هاله موهای برتا بود. تفاوت در این بود که هاله آناستازیا پررنگ‌تر و هاله برتا رقیق‌تر بود. به خاطر همان هاله صورت تاریک آناستازیا حالت یک شبح را به خود گرفته بود.

«من را مدل خودت می‌کنی؟ دارم برای یونانی‌ها تبلیغ می‌کنم.»

«بیشتر شبیه اهالی ایونیا هستی —نه یونانی‌ها. اما من نمی‌خوام مدل داشته باشم. هرگز مدل بدون لباس نداشته‌ام.»

«خب، پس به گمانم باید از این‌جا بروم.»

و به سمت یکی از صندلی‌ها رفت که لباس‌هایش روی آن تلمبار شده بود... تار فریاد زد:

«می‌پذیرم، می‌پذیرم.»

و او را روی دست‌هایش بلند کرد... و به سمت اتاق‌خوابش برد.[1]

تار در این صحنه، شأن هنری خود را فراموش می‌کند و مرزهای بین خود و آناستازیا، بین سوژه و ابژه، را به طور مطلق از بین می‌برد. گسیختگی هویتی او حتی در گفت‌وگوی صبح روز بعد او با آناستازیا نیز عیان است:

«تار، عشق من باش. نمی‌خواهم تو را از دست بدهم... در مورد ازدواج از زبان من چیزی نخواهی شنید. می‌خواهم تو را از عادت‌های برتاوارت نجات بدهم. به خودت اجازه نجات یافتن را بده. ما خیلی خوب با هم کنار می‌آییم، این‌طور نیست؟ من واقعاً در حال بدی کردن به برتا نیستم. می‌پذیرم که انگیزه‌هایم کاملاً خودخواهانه‌اند. نظر تو چیست؟»

«من برده تو هستم!»

آناستازیا مانند فوکی دریایی کنار تار غلت زد.

---

۱. Lewis. ibid. p. 303.

«ممنونم تار، این از داشتن یک برده هم بهتر است، این‌طور نیست؟»

«بله به گمانم همه چیز مرتب است.»

«بنابراین تو شامپانزه توانای من هستی؟»

«نه، من نوع جدیدی از حیوان هستم. هنوز نامی برای آن نیافته‌ایم. این حیوان به‌زودی جانشین اَبَرمرد خواهد شد.»[۱]

فکر از هم گسیخته تار سبب می‌شود که او هدف خود را برای یافتن هویتی اصیل و بدل شدن به هنرمندی مستقل و فردگرا از یاد ببرد و بر خلاف نظرات فلسفی و هنری‌اش در برابر غرایز و شهواتش، یا به قول آناستازیا، در برابر عادت‌های برتاوارش، سر تسلیم فرود بیاورد و بدین ترتیب دوپارگی هویتی‌اش را با پا نهادن به **حیات** تکمیل کند. تار از این لحظه به بعد موجودی‌ست نه متفکر و مستقل، بلکه، همچون یک «شامپانزه»، مقلد و وابسته و دنباله‌رو و دیگر بین او و توده‌های عادت‌زده و هنرمندان متقلب پیرامونش تفاوتی وجود ندارد. جالب این‌جاست که پیش از این صحنه، خودکشی هنری در رمان این‌گونه توصیف می‌شود: «تسلیم شدن به یک زن برای یک هنرمند مانند نوعی خودکشی است.»[۲]

اشاره تار به مفهوم نیچه‌ای «اَبَرمرد» و این‌که نوع جدیدی از حیوان جانشین این نوع از انسان خواهد شد نیز مهم است. این نوع جدید، که خود تار نخستین آن‌هاست، هیچ شباهتی با «اَبَرمرد» نیچه، یعنی فردی که بتواند از قراردادهای معمول زندگی، روزمرگی‌ها و عادت‌های غریزی فراتر برود و ارزش‌های مختص به خود را پایه بگذارد، ندارد. از این به بعد او یک کافت–فرد است؛ موجودی دوهویتی و تسلیم ضرب‌آهنگ گروهی توده‌ها. این‌گونه است که لوئیس با

۱. Lewis. ibid. pp. 303-304.

۲. Lewis. ibid. p. 203.

پررنگ کردن نیازهای غریزی فرد و محدودیت‌هایی که این نیازها برای او به وجود می‌آورند به مقابله با تعاریف مطلق‌گرایانه از فرد برمی‌خیزد.

تار طی ملاقات شبانگاهی با آناستازیا از **هنر**، که تا ساعتی پیش در حال دفاع از آن بود، فاصله می‌گیرد و مانند کرایسلر به **حیات** پا می‌گذارد. از این رو، در فصل بعد، که بلافاصله بعد از این گفت‌وگوی صبحگاهی آغاز می‌شود، تار را، با همان دودلی همیشگی‌اش، دوباره در جست‌وجوی برتا می‌یابیم. قصد تار این است که به خاطر رویداد شب گذشته رابطه خود را با برتا برای همیشه قطع کند، اما در همین ملاقات است که برتا خبر باردار شدنش را، که پیش‌تر بررسی‌اش کردیم، به او می‌دهد و تار برای حفظ آبروی برتا با او ازدواج می‌کند. بدینسان، تارِ شکست‌خورده که بین میل جنسی‌اش برای رسیدن به دو گونه از زن و میلش برای بدل شدن به هنرمندی مستقل به دام افتاده است (همانند راوی در *بوف کور*)، تبدیل به برده و شامپانزه‌ای دون‌مایه می‌شود؛ موجودی وابسته، بدوی، غریزی و بدون هویت یکپارچه فردی. این مسخ‌شدگی زمانی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که بدانیم تار در صفحات آغازین رمان و در گفت‌وگویش با هابسون، «هنرمند» را در نسبت با «غریزه جنسی»اش این‌گونه تعریف می‌کند:

> اول این‌که، من یک هنرمندم. — در مردمانی که نمی‌توان آن‌ها را هنرمند نامید، بخش لطیف‌تر حیاتشان صرف رابطه جنسی می‌شود. آن‌ها طی رابطه عاطفی‌شان بدل به شاعرانی درجه سوم برای معشوقه‌هایشان می‌شوند. غلیان غریزه هنری آن‌ها وابسته به وجود زن‌هایشان می‌شود. هنرمند کسی است که در او احساسات مزبور، که به طور عادی در رابطه جنسی جذب می‌شوند، آن‌قدر پرقدرت‌اند که برای ابراز آن‌ها به حوزه‌ای جدیدتر و اختصاصی‌تر نیاز است. — نخستین آفریده این حوزه خود *هنرمند* است، نوع جدیدی از شخص، انسان خلاق.[۱]

۱. Lewis. ibid. p. 11

www.aghalliat.com

تار در فرایند زوال و واپاشی هویتی خود، از «نوعِ جدیدی از شخص، انسان خلاق» به نوعِ جدیدی از **حیوان** در انتهای داستان بدل می‌شود. بنابراین، «همانند کرایسلر، نه «هنر» که «حیات» است که سرنوشت تار را تعیین می‌کند.»[۱] اما وضعیت تار حتی از پیش هم بدتر می‌شود، چون او علاوه بر برتا و آناستازیا با زنان دیگری نیز رابطه برقرار می‌کند که مثلاً یکی از آن‌ها به نام رُز فاوستِ نامی بسیار «انگلیسی‌مآب»[۲] دارد. به معنای دیگر، تار به سمت همان فرهنگ و هویتی کشیده می‌شود که در آرزوی رهایی از آن به شهر پاریس مهاجرت کرده بود. بدین‌گونه است که «شخصیت‌های لوئیس بدل به گروتسک‌هایی داستانی می‌شوند که در روایتی منفصل و مسخ‌کننده که فردیت و اسطوره‌های یکدستیِ روانی... را نابود می‌کند به دام افتاده‌اند.»[۳] دوپارگی روحی و هویتی مشخصه بارز این‌گونه شخصیت‌ها در داستان‌های لوئیس است.

نظر به تمامی موارد فوق، درمی‌یابیم که پیرنگ کلی رمان *تار* از طریق تکه‌برداری‌های صادق هدایت به *بوف کور* نیز راه یافته است. فرجام تار، یعنی بدل شدن به شخصیتی با هویت دوپاره و پیوند یافتن با فرهنگی که از آن گریزان است، سرانجامی است که راوی نیز به آن دچار می‌شود. پیرمرد خنزرپنزری، نماینده اصلی رجاله‌هایی‌ست که راوی سعی دارد هویتی مستقل از آن‌ها برای خود تعریف کند، اما در انتهای قسمت سوم، بلافاصله پس از درآمیختن با لکاته، به همان پیرمرد بدل می‌شود و در تلاش فردگرایانه خود شکست می‌خورد. بدین ترتیب، راوی نیز همانند تار موجودی دوپاره و سردرگم بین «خود هنری» و «خود جنسی» باقی می‌ماند و قسمت چهارم و پایانی داستان *بوف کور* تصویر همین دوپارگی را پیش روی خواننده می‌گذارد. پس راویِ *بوف کور* نیز همچون تار در روایتی «مسخ‌کننده» که «اسطوره‌های فردیت» در آن نابود می‌شوند به دام افتاده است و مگر نه این‌که خنزرپنزری، یعنی وجه مسخ

---

۱. Shin. ibid. p. 29.

۲. Peppis. ibid. p. 246.

۳. ibid. p. 243.

شده راوی، نمونه استعاری همان «گروتسک‌های داستانی» است که پیش به آن‌ها اشاره می‌کند؟

شباهت‌های فوق در طرح داستانی رمان *تار و بوف کور* بدین معناست که این دو، به ظاهر دو داستان مستقل و متفاوت‌اند، اما هر دو در حال روایت یک قصه‌اند، با این تفاوت که یکی داستانی‌ست اصیل و دیگری مقلد این اصالت است. شباهت‌های مزبور، چه در ساختار و تکنیک‌های روایی، چه در شخصیت‌پردازی و پیرنگ و چه در معنایی که هر دو داستان سعی در رساندنش دارند، بیشتر از آن است که اتفاقی دانسته شوند و تأکیدی هستند بر این معنا که *بوف کور* در کلیت خود رونویسی تقریباً مطلق از داستان ویندهام لوئیس است. این شباهت‌ها البته در این مرحله تمام نمی‌شوند و همچنان ادامه دارند.

۳-۱۰. دو داستان یک قصاب

از جمله شباهت‌های پرشمار بین رمان *تار* و داستان *بوف کور* وجود شخصیت قصاب در هر دو داستان است و قصاب مذکور، نه در رمان *تار* و نه در *بوف کور*، به صورت اتفاقی ظاهر نشده است. تاکنون در هیچ‌کدام از تحلیل‌های منتشرشده درباره *بوف کور* به چرایی حضور یک «قصاب» در این داستان به درستی پرداخته نشده است. محمود نیکبخت نیز به طور کامل درباره این شخصیت خاص داستان ساکت است و نتوانسته در چارچوب تحلیل روان‌شناختی خود، یعنی درون‌مایه «فقدان و میل»، برای این شخصیت جایی باز کند. در این بخش خواهیم دید که با رجوع به رمان *تار* و افکار لوئیس براحتی می‌توان راز حضور یک قصاب را در *بوف کور* آشکار ساخت.

تشبیه شخصیت‌ها یا اجزای بدن آن‌ها به میوه‌هایی با اشکال آلتی و یا خوراکی‌های دیگری که چنین ظاهری دارند چندین مرتبه در رمان *تار* رخ می‌دهد و نه فقط از زبان کرایسلر. در یک صحنه از داستان، تار اندام گوشت‌آلود آناستازیا را به سوسیس‌های داخل ویترین «مغازه قصاب»

www.aghalliat.com

تشبیه می‌کند.[1] پیش‌تر گفتیم عناصری در داستان لوئیس وجود دارند که متناسب با هنر یا حیات در این رمان قرار گرفته‌اند و هر کدام نمایانگر یکی از این دو نیمه در دنیای داستانی *تار* هستند. نیمه هنر با استقلال فردی، خلاقیت هنری، بی‌میلی به غذا، دوری از رابطهٔ جنسی و نیمه حیات با شهوت جنسی، شهوت بلعیدن و میل وافر به خوراکی و عناصری از این دست آذین‌بندی شده است. از آن‌جایی که *بوف کور* نیز قصه و پیرنگ و معنا و مفهوم داستانی خود را به طور کامل از رمان *تار* گرفته است، پس در این داستان نیز با همین طراحی دوگانه سر و کار داریم. به بیانی ساده‌تر، حضور قصاب در رمان *تار* بیانی استعاری است از شهوات غریزی، و به طور اخص شهوت بلعیدن مردمانی که زیست غیرهنری دارند و این نقش استعاری را قصاب *بوف کور* نیز، دقیقاً با همان کیفیت، یافته است.

قصاب رمان *تار* در ابتدای داستان و در فصلی معرفی می‌شود که عنوان آن «برتا»ست. به تعبیر دیگر، در این رمان قصاب برای اولین مرتبه در بخشی ظاهر می‌شود که به نام لکاته داستان است، یعنی همان بخشی که بیشتر با نیمه حیات پیوند می‌یابد. با این حال، طوری که شخصیت قصاب و رابطه بین او و تار در رمان توصیف می‌شود، بازهم نشان از به کارگیری «منطق متناقض‌ها» در این داستان دارد و صد البته با همان تکنیک روایی که در *بوف کور* نیز می‌بینیم، یعنی استفاده از خطوط تیره:

> قصاب ولخرج و عاشق پول و لاقیدی بود.— او گرایش‌های رمانتیک داشت و از حس ماجراجویی کودکانه‌اش می‌شد نمایشنامه نوشت. تار او را متقاعد کرده بود که وارد تجارت شود. او در پاریس تجارت موتور راه انداخته بود و از طریق ارتباط برقرار کردن با آمریکای‌ها مقیم آن‌جا و استفاده از ارتباطات انگلیسی‌اش کارش را پیش می‌برد.

---

۱. این تشبیه در نسخه سال ۱۹۱۵ موجود نیست و در نسخه‌های بعدی به رمان افزوده شده است، اما شخصیت قصاب در این نسخه از داستان نیز حضور پررنگی دارد.

استدلال تار این بود که این سرمایه‌گذاری او را از هنری شدن و احمق شدن باز خواهد داشت.— تار اگر می‌توانست تمامی دوستان خود را وارد کار تجارت می‌کرد.[۱]

خط تیره سطر نخست دو توصیف کاملاً متفاوت از قصاب را کنار یکدیگر قرار می‌دهد. قبل از خط تیره ما با شخصی دارای گرایش‌های مادی مواجه هستیم و همین فرد در «جمله معترضه» بعد از خط تیره ناگهان به فردی با گرایش‌های رمانتیک بدل می‌شود و این تناقض در پاراگراف فوق ادامه می‌یابد. تار، کسی که قرار است به یک هنرمند بدل شود، همه دوستان خود را متقاعد می‌کند که وارد کار تجارت شوند، چون ورود به هنر ممکن است آن‌ها را «احمق» کند. چنین رفتار دوگانه‌ای هویت دوپاره و از هم گسیخته او را برملا و شخصی را به ما معرفی می‌کند که بین هنر و حیات و انتخاب یکی از این دو درمانده شده است.

توصیف جسمانی قصاب نیز با نقش‌آفرینی او در داستان همخوانی دارد. فیزیک قصاب به گونه‌ای تصویر می‌شود که گویی او جز جسم مادی محض چیز دیگری نیست:

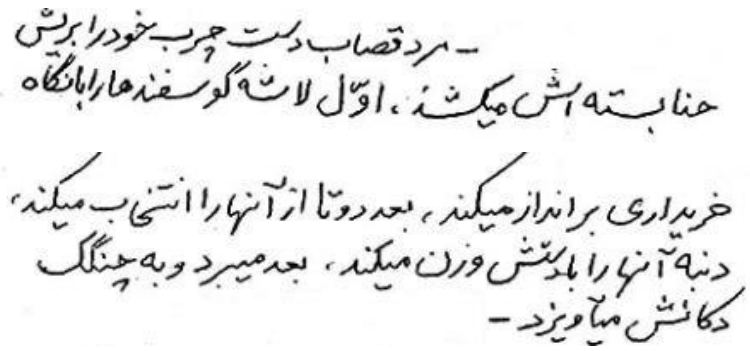
> اتومبیلی بدهیبت که در جهت مخالف تار حرکت می‌کرد از کنارش رد شد. بینی بزرگ و قرمز قصاب زیر کلاهی ایستاده بود که شیب تندی به سمت بالا داشت. ژاکت و کتی آمریکایی که قصاب به تن داشت پهنای او را بیشتر نشان می‌داد. حجم افقی عظیمش در ماشین فرو رفته بود.[۲]

در *بوف کور* نیز قصاب تنها هویت مذکر داستان است که توصیفات راوی از او تصویر فردی چروکیده و خمیده و خموده را به ذهن مخاطب منتقل نمی‌کند:

---

۱. Lewis. *Tarr*. p. 19.

۲. ibid.



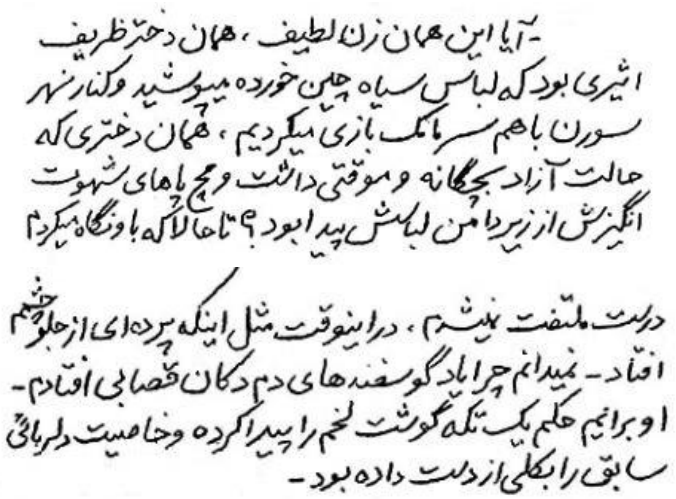
همان مأخذ، صص ۶۱-۶۲

پیش‌تر گفتیم که مبتنی بر تعاریف رایج در اروپای آن برهه، فرد دارای ذهن منسجم و هویت یکپارچه و به همین دلیل قادر به پشت سر گذاشتن قید و بندهای ناشی از نژاد، تربیت خانوادگی، سنن ملی و گرایش‌های غریزی معرفی می‌شد. لوئیس اما، شدیداً به این‌گونه تعاریف انتقاد داشت و از این رو نه تنها شخصیت‌هایش در رمان *تار* دارای هویت‌های دوگانه و چندگانه‌اند و قادر به گسیختن بندهای غیرفردی و غیرهنری از دست و پای خود نیستند، بلکه مانند همزادان جنبه‌هایی از هویت دیگر شخصیت‌ها را نیز به خود می‌گیرند. چنان که رفتار تار در لحظاتی از رمان با رفتار کرایسلر، یعنی همزاد خودش در نیمه حیات، هیچ تفاوتی ندارد. بر این مبنا، اکنون باید ببینیم آیا در آن شب مهتابی در استودیوی هنری می‌توانیم نشانه‌های نگاه دوگانه تار را به آناستازیا، این بار مرتبط با هویت یک قصاب، بیابیم یا خیر:

آناستازیا پا روی پا انداخت. پوست بی‌اندازه سفیدش از زیر لباس ابریشمی سیاهش نمایان شد. جوراب‌هایش هم مانند لباس‌های رویش ساده بودند. آن فروتنی رویین چه هوشمندانه با زیبایی زیرین جایگزین شد! اما جسمش هم همین‌طور ساده بود؟ معلوم بود که قصدش تحریک اوست... چشمان خوددار تار طعمه‌ای را که گسترده شده بود رد

نمی‌کردند. حس قصاب‌وارش تخیلاتش را به جزئیاتی مرتبط با آن حرفه تبدیل می‌کردند. او بین حرف و عملش سرگشته شده بود. [1]

خواننده داستان هدایت، «حس قصاب‌وار» تار را در این صحنه به دفعات در *بوف کور* نیز می‌یابد، از جمله در قسمت زیر که لکاته وارد اتاق راوی شده است و دیدن او تصاویری از گذشته را به یاد راوی می‌آورد:


-آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف
اثیری بود که لباس سیاه چین خورده میپوشید و کنار نهر
سورن با هم سر مانک بازی میکردیم، همان دختری که
حالت آزاد بچگانه و موقتی داشت و مچ پاهای شهوت
انگیزش از زیر دامن لباسش پیدا بود؟ تا حالا که با او نگاه میکردم
درست ملتفت نبودم، در اینوقت مثل اینکه پرده‌ای از جلو چشمم
افتاد - نمیدانم چرا یاد گوسفندهای دم دکان قصابی افتادم -
او برایم حکم یک تکه گوشت لخم را پیدا کرده و خاصیت دلربائی
سابق را بکلی از دست داده بود -

همان مأخذ، صص ۱۲۴-۱۲۵

رنگ لباس، رنگ پوست، نمای پاهای شهوت‌آلود آناستازیا از زیر لباس و حس قصاب‌وار تار همگی نمودی در این صحنه یافته‌اند. در هر حال، کلمات واضح‌تر از آن‌اند که نیاز به توضیحی مبسوط باشد و پایین‌تر بازهم صحنه‌هایی دیگر را با چاشنی حس قصاب‌وار راوی واکاوی خواهیم کرد.

در ادامه صحنه فوق از رمان *تار* چنین می‌خوانیم:

---

۱. ibid. p. 291.

www.aghalliat.com

آناستازیا از جایش پرید و پالتویش را به تن کرد. پالتو مانند پرده‌ای سنگین پایین افتاد و تا روی قوزک‌هایش را پوشاند. چشم‌چرانی تمام شده بود.

«برویم شام بخوریم. گرسنه‌ام...»

...

تار مطیع و خاموش او را دنبال کرد. خوشحال بود که آناستازیا امور را به دست گرفته است... روی هم رفته از خودش راضی نبود. احساس می‌کرد تازه‌کار است. او در اوقات آزادش قصابی بیشتر نبود. اما این ماده‌گاو هوشمند، با آن گنجینه‌ها و تبارنامه‌اش، او را مقهور می‌کرد. برای چنین چیزی به یک هنرمند نیاز بود نه یک قصاب، اما او جز نقاشی رنگ‌روغن هنر دیگری نداشت. نقاشی رنگ‌روغن و گوشت بسیار به یکدیگر مشابه بودند. پتانسیل‌های معکوس داشتند. اما تار ترسان بود که توجه‌اش مطلقاً به یکی از آن‌ها جلب شود.[1]

تار در این صحنه هم نقاش-هنرمند است و هم قصاب، هم «نقاشی» را می‌خواهد و هم «گوشت» را اما دوست ندارد «پتانسیل‌های معکوس» این دو او را «مطلقاً» به سمت یکی سوق بدهد. او به هیچ وجه مایل نیست از دو جنبه هنری یا جسمانی یکی را نادیده بگیرد و مگر راوی در شب ملاقات با دختر اثیری چیزی غیر از این است؟ برای راوی نیز دختر اثیری «در عین حال [که] یک زن بود... یک چیز ماوراء بشری با خود داشت.»[2] قصد او در آن شب، هنگامی که لباس‌هایش را درمی‌آورد و تن دختر اثیری را در آغوش می‌گیرد، صرفاً گرم کردن بدن دختر اثیری نیست، بلکه چشیدن مزه جسمانی او را نیز مد نظر دارد. راوی در ابتدا در هیبت نقاش-هنرمند از چهره دختر اثیری نقاشی می‌کشد و بعد مانند یک قصاب با گزلیک دسته استخوانی

---

۱. ibid. p. 292.

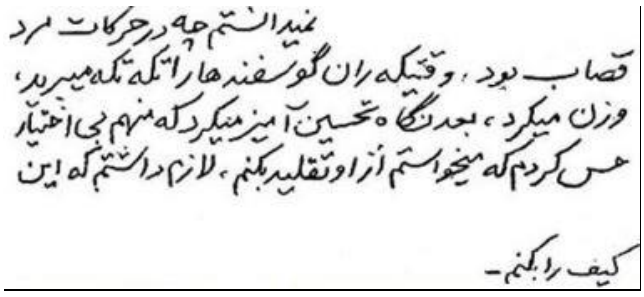
۲. هدایت، همان مأخذ، ص ۲۳.

www.aghalliat.com

بدن او را قطعه‌قطعه می‌کند. عجیب این‌جاست که در رمان لوئیس نیز تار، در صحنه‌ای که بسیار پیش‌تر از صحنه ملاقات در شب مهتابی روی می‌دهد، به قطعه‌قطعه کردن آناستازیا می‌اندیشد:

> تار با خود فکر کرد: «عجب جانوری! به گمانم بوسیدنش به همان اندازه برتا لذت‌بخش باشد و حداقل طرفت آدم حسابی است.» اما چون از نزدیک او را نمی‌شناخت، متقاعد نشده بود که آناستازیا به اندازه برتا ارضاکننده باشد. با خودش گفت بگذار ببینیم چه می‌شود. این ماشینِ پر از حس‌های سرکوب‌شده و فروخورده واقعاً جذاب بود. قطعه‌قطعه کردنش، ذره به ذره، و دخول به صمیمیتش، می‌توانست به اندازه برهنه کردن برتا لذت‌بخش باشد.[1]

بازهم هیچ نشانی از تارِ هنرمند در این صحنه نیست، اما از تارِ قصاب چرا. تشبیه بدن آناستازیا به شیئی تماماً مادی و تصور قطعه‌قطعه کردن این جسم برای «دخول» به درون او، که در ذهن تار با تصاویر شهوانی دیگری پیوند می‌خورد، ناشی از گسیختگی هویتی او و نگاه غیرهنری‌اش به زیبایی زنانه آناستازیاست. تار علی‌رغم ادعاهایش هنرمندی اصیل نیست و نوع برخورد او با دنیای اطرافش دلالت تامی بر این امر دارد. او تصویری «لذت‌بخش» از قطعه‌قطعه‌کردن گوشت آناستازیا برای خود می‌سازد و با این اوصاف دیگر جای تعجب ندارد اگر در بوف کور چنین بخوانیم:


نمیدانستم چه در حرکات مرد
قصاب بود، وقتیکه ران گوسفندها را تکه تکه میبرید،
وزن میکرد، بعد نگاه تحسین آمیز میکرد که منهم بی اختیار
حس کردم که میخواستم از او تقلید بکنم، لازم داشتم که این
کیف را بکنم.

۱. Lewis. ibid. p. 203.

www.aghalliat.com

همان مأخذ، صص ۱۰۸-۱۰۹

راوی داستان هدایت بیش از آن‌که هنرمند باشد، یک قصاب است و بیش از آن‌که میل به خلق هنر داشته باشد گرایش به قطعه‌قطعه کردن گوشت دارد.

شباهت‌های فوق صرفاً شباهت بین دو یا چند صحنه از دو داستان متفاوت نیستند و حاکی از آن‌اند که ایده اصلی و ابتدایی، پیرنگ داستانی و روابط بین شخصیت‌ها همگی از رمان *تار* به داستان *بوف کور* منتقل شده‌اند.

۳-۱۱. پیرمرد نعش‌کش یا آنکو؟

راوی پس از قطعه‌قطعه کردن دختر اثیری، تکه‌های بدن او را در چمدان کهنه‌اش می‌گذارد و چون به‌تنهایی نمی‌تواند آن را حمل کند از خانه بیرون می‌رود تا کسی را برای کمک پیدا کند. در فضای ابر و مه بیرون از خانه، با شخصی برخورد می‌کند که زیر یک درخت چمباتمه زده است و معلوم می‌شود کارش نعش‌کشی و گورکنی‌ست. وجود این شخصیت در داستان *بوف کور* مدرک دیگری است که با استفاده از آن می‌توان ارتباط بین *بوف کور* و آثار ویندهام لوئیس را ثابت کرد و از قضا در تفسیرهای *بوف کور* به این شخصیت نیز همانند قصاب کمتر پرداخته شده است.

پیش‌تر گفتیم که صادق هدایت علاوه بر رمان *تار* تکه‌هایی نیز از نمایشنامه *دشمن ستارگان*، مجموعه‌داستان *جسم وحشی*، و رمان *عید بیگناهان* در داستان خود جای‌گذاری کرده است و پیرمرد نعش‌کش تکه‌ای است که به مجموعه داستان *جسم وحشی* تعلق دارد. نام یکی از داستان‌های این مجموعه «مرگ آنکو» است که در آن راوی مجموعه‌داستان به نام کِر اُر [۱] با

۱. Kerr Orr

www.aghalliat.com

پیرمردی نابینا به نام لودو مواجه می‌شود و در یک لحظه گمان می‌کند آنکو[۱] را دیده است. اما آنکو کیست و چرا کِر اُر به این باور می‌رسد که پیرمرد نابینا آنکوست؟ خوب است ماجرا را از زبان خود کِر اُر بخوانیم:

> تاریخچه آنکو را می‌خواندم؛ خدای مرگ آرموریکان‌ها.[۲] کتابچه راهنمای تاریخ آن ناحیه، جزئیات باستانی داستان آنکو را برای گردشگران تشریح می‌کرد. کتابچه توضیح می‌داد که چگونه موجودی تکیده از جهان مرگ راهی می‌شد و شب‌ها در ناحیه بریتانی پرسه می‌زد. در یکی از این شب‌ها مرد روستایی مستی در نیمه‌های شب تلوتلوخوران به سمت خانه‌اش می‌رفت که... حسی سرد و غریب به تنش خزید... دستانی فرز شانه‌های او را گرفتند و او را به درون گودالی انداختند. سپس در حالی که با سری پایین روی زمین می‌خزید و چشمانش بسته بود، صدای چرخ‌های یک کالسکه به گوشش خورد. مرگ با همراهانش رد شد.[۳]

از جمله افسانه‌هایی که تاریخچه آنکو ذکر می‌کند این است که چگونه پطرسِ حواری آنکو را به دلیل سرکشی‌هایش نابینا کرد. کِر اُر سرانجام تصمیم می‌گیرد برای دیدن آخرین تندیس به جا مانده از آنکو به ناحیه پلومیلیو[۴] برود. او در یک میخانه نشسته است و همچنان داستان آنکو را می‌خواند:

> در حالی که برای مسافرت پیش رو طرح می‌ریختم، ذهنم شدیداً درگیر آن شبح نابینا بود. تصویر بسیار واضحی از او در فکرم نقش بسته بود. جایی که نشسته بودم اتاقی دراز

---

۱. Ankou

۲. آرموریکا: نام باستانی ناحیه‌ای در شمال‌غرب فرانسه بود که امروزه بریتانی خوانده می‌شود.

۳. Lewis, Wyndham. *The Wild Body*. New York: Harcourt, Brace and Company. 1928. pp. 167-168

۴. ناحیه‌ای در فرانسه.

بود، شبیه یک تالار... هنگامی که چیزی جالب می‌خوانم تمام حس و حالم تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد. اگر نگاهم را به سرعت از کتاب بگیرم، چیزهای اطرافم را طوری می‌بینم گویی بخشی از یک رؤیا هستند. حسی که از ذهنم بیرون می‌کشم به همه آن‌ها نفوذ می‌کند... هیاهو و دود و تاریکی و تالار شلوغ با لامپی کم‌رمق و روزی نم‌زده که نورش رو به خاموشی می‌رفت، روشن می‌شد. جماعتی چتر به دست از جلوِ در میخانه که به یک میدان باز می‌شد می‌گذشتند... سر و صداها برای لحظه‌ای بالا گرفت. در آن تونل تاریک صدایی کرکننده بود.— ... خواندن را متوقف کردم و سرم را بالا آوردم. در آن لحظه بود که آنکو را دیدم.[۱]

اما کسی که کِر اُر تحت تأثیر فضای ذهنی‌اش در آن لحظه آنکو می‌نامد پیرمردی نابیناست (لودو) که وارد میخانه شده است تا از مردم پول جمع کند. داستان همین‌طور ادامه می‌یابد و آن چنان که از نام آن مشخص است با مرگ این گدای نابینا به اتمام می‌رسد.

قبل از هر چیز باید گفت که آنکو، آن‌گونه که در افسانه‌های مردم شمال غرب فرانسه و نیز افسانه‌های سلتی آمده، نابینا نبوده است. لوئیس، متناسب با داستان خود و متناسب با طرز تفکر خاصی که در این داستان پی گرفته، و در قسمت‌های بعدی در مورد آن بیشتر سخن خواهیم گفت، قدری در افسانه دست برده و آنکو و به تبع آن پیرمرد گدا را نابینا کرده است.

سوای نکته فوق، اگر قدری بیشتر در خصوصیات ظاهری آنکو، آن‌طور که واقعاً در افسانه‌ها آمده است، دقیق شویم، متوجه خواهیم شد که خصوصیات پیرمرد نعش‌کش داستان *بوف کور* بسیار شبیه آنکوست با این تفاوت مختصر که نعش‌کش در *بوف کور* کسوتی هندی به خود گرفته و مدام هان، هان می‌کند.

۱. Lewis. ibid. pp. 172-173

www.aghalliat.com

بر اساس افسانه‌های فوق، آنکو «خدای مرگ در بریتانی است که طبق برخی از حکایات درشکه مرگ را می‌راند... رسیدن درشکه جلوِ در یک خانه به این معناست که مرگی در آن خانه روی داده است.»[۱] مطابق با بسیاری از منابع، یکی از مشخصه‌های درشکه یا کالسکه آنکو این است که «چهار اسب سیاه لاغر آن را می‌کشند.»[۲] مبتنی بر مندرجات *دایرةالمعارف دنیای ماورا*، مشخصه دیگر آنکو پوشیده بودن صورت اوست، چون اگر کسی صورت آنکو را ببیند به این معناست که او مرده است.[۳]

اکنون باید ببینیم که آیا خصوصیات آنکو با خصوصیات پیرمرد نعش‌کش در *بوف کور* انطباق دارد یا خیر.

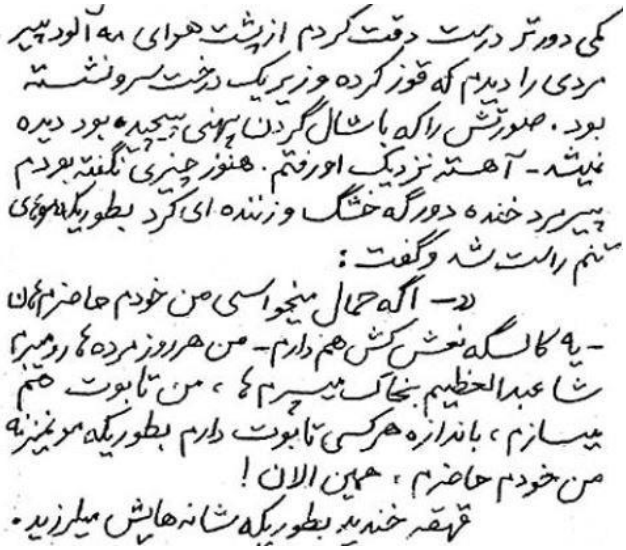
راوی دختر اثیری را قطعه‌قطعه کرده و در جست‌وجوی کمک برای حمل و دفن جسد او از خانه بیرون آمده است. دنباله ماجرا این‌گونه رقم می‌خورد:

---

۱. Coleman, J. A. *Dictionary of Mytology, an A-Z of Themes, Legends and Heroes*. London: Arcturus Publishing Limited, 2007. p. 72.

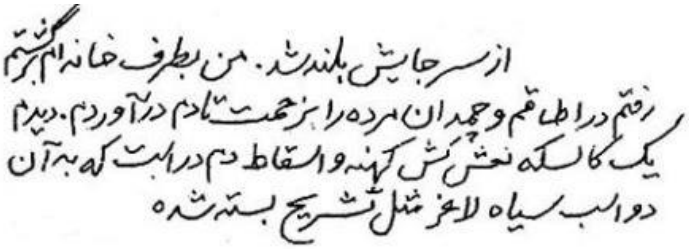
۲. Bane, Theresa. *Encyclopedia of Fairies in World Folklore and Mythology*. North Carolina: McFarland and Company Inc., Publishers, 2013. p. 30.

۳. Cheung, Theresa. "Ankou". *The Element Encyclopedia of the Psychic World*. New York: Harper Element, 2006. p. 25.



همان مأخذ، ص ۳۶

اگر در خصوصیات ظاهری پیرمرد نعش‌کش دقیق شویم، درمی‌یابیم که او اصلی‌ترین مشخصات آنکو را دارد. اولین شباهت، ظاهر شدن ناگهانی او جلوِ در خانه راوی است که «مرگی در آن... روی داده است.» نعش‌کش حتی قبل از آن‌که راوی چیزی بگوید، از آن‌چه در خانه او اتفاق افتاده خبر دارد. دومین شباهت این است که هم آنکو و هم پیرمرد نعش‌کش کالسکه یا درشکه نعش‌کش دارند. سومین شباهت پوشیده بودن صورت هردوست. صورت نعش‌کش با «شال‌گردن پهنی» پوشیده است، طوری که نمی‌شود آن را دید و این یعنی هنوز زمان مرگ خود راوی فرا نرسیده است. حالا دنباله ماجرا:



همان مأخذ، ص ۳۶

www.aghalliat.com

پس چهارمین شباهت با اندکی تغییر این است: کالسکه آنکو را چهار اسب سیاه لاغر می‌کشند و کالسکه نعش‌کش را دو اسب سیاه لاغر (پیش‌تر به اهمیت عدد دو در افکار لوئیس اشاره شد و در هر حال، چهار نیز مضربی از دو است). پنجمین شباهت نیز در چیزی‌ست که صادق هدایت نام داستان خود را از آن گرفته است: پرنده‌ای به نام جغد.

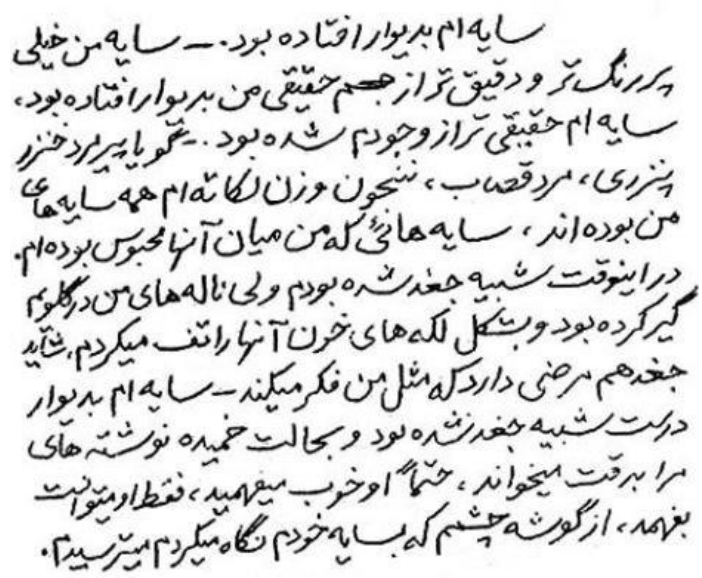
در باورهای عامیانه مردم بریتانی، پیش از آن‌که مرگ شخصی فرا برسد و پیش از آن‌که آنکو برای بردن او جلوِ در خانه‌اش ظاهر بشود، نشانه‌هایی ظهور می‌کند که یکی از آن‌ها شنیده شدن «آواز *پرنده مرگ* در نزدیکی خانه فردی است که در شرف مردن است.»[۱] در بریتانی به این پرنده Labous an Ankou[۲] می‌گویند که «گاهی اوقات، اما نه همیشه، با جغد یکی دانسته می‌شود.»[۳] خواننده *بوف کور* درخواهد یافت که در سرتاسر این داستان اشاره به جغد فقط یک مرتبه و در صفحات پایانی صورت می‌گیرد:

---

۱. Badone, Ellen. “Death Omens in a Breton Memorate”. *Folklore*, vol. 98, no. 1 (1987): pp. 99. [تأکید در متن اصلی]

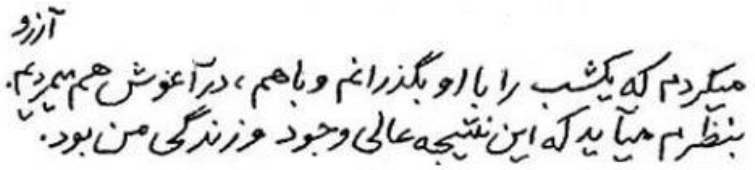
۲. پرنده مرگ.

۳. ibid.


سایه‌ام بدیوار افتاده بود. ــ سایه من خیلی
پررنگ‌تر و دقیق‌تر از جسم حقیقی من بدیوار افتاده بود،
سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود. ــ گویا پیرمرد خنزر
پنزری، مرد قصاب، نشخون وزن لکاته‌ام همه سایه‌های
من بوده‌اند، سایه‌هائی که من میان آنها محبوس بوده‌ام.
در اینوقت شبیه جغد شده بودم ولی ناله‌های من در گلویم
گیر کرده بود و بشکل لکه‌های خون آنها را قی میکردم. شاید
جغدهم مرضی دارد که مثل من فکر میکند ــ سایه‌ام بدیوار
درست شبیه جغد نشده بود و بحالت خمیده نوشته‌های
مرا بدقت میخواند، حتماً او خوب میفهمید، فقط او میتوانست
بفهمد، از گوشه چشم که بسایه خودم نگاه میکردم میترسیدم.

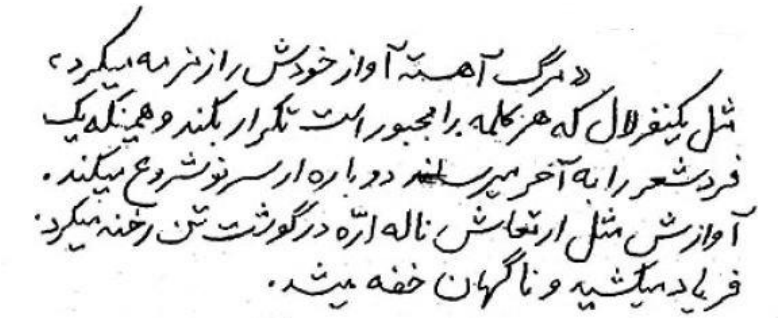
همان مأخذ، ص ۱۳۷

ظاهر شدن جغد در مراحل پایانی داستان که از طریق تشبیه سایه راوی به این پرنده صورت می‌گیرد یعنی این‌که مرگ راوی نزدیک است و این مرگِ خاص، که مرگی در بی‌مرگی است، به خاطر تسلیم شدن راوی به غرایز خود و آمیزش او با لکاته رخ می‌دهد. از طریق سخنان خود راوی در مورد لکاته نیز می‌توان به این نکته پی برد که سرانجامِ او را در پایان داستان باید با مرگش یکی دانست:


آرزو
میکردم که یکشب را با او بگذرانم و باهم، در آغوش هم بمیریم.
بنظرم میآید که این نتیجه عالی وجود و زندگی من بود.

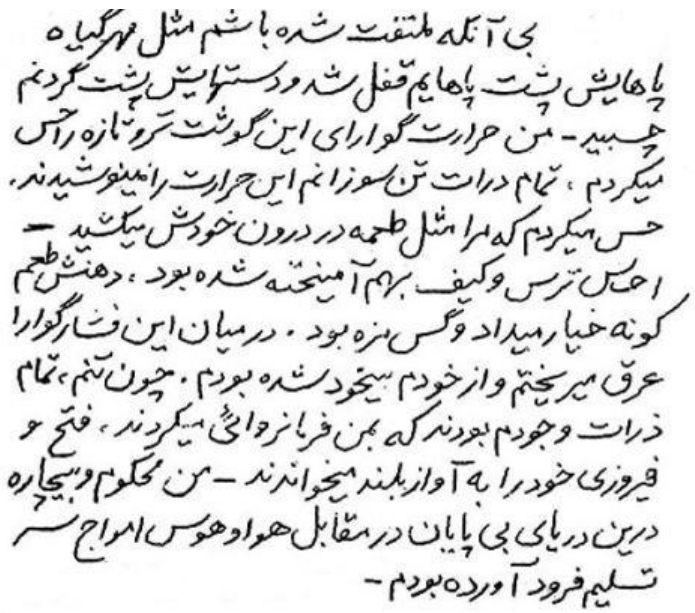
همان مأخذ، ص ۷۵

می‌دانیم که راوی در انتهای قسمت سوم، به این آرزوی خود می‌رسد و با لکاته هم‌آغوش می‌شود و به همین خاطر است که قبل از رفتن به اتاق لکاته و پس از آن‌که خودش و سایه‌اش را به جغد تشبیه می‌کند، آواز مرگ خودش را می‌شنود:


«مرگ آهسته آواز خودش را زمزمه میکرد»
مثل کبوتر لال که هر کلمه را مجبور است تکرار بکند و همینکه یک
فرد شعر را به آخر میرساند دوباره از سر نو شروع میکند.
آوازش مثل ارتعاش ناله اره در گوشت تن رخنه میکرد.
فریاد میکشید و ناگهان خفه میشد.

همان مأخذ، ص ۱۳۸

پیش‌تر گفتیم که از نظر تار «خودکشی هنری» هنرمند زمانی رخ می‌دهد که او خودش را به یک زن (به عبارت دیگر به غرایز یا عادات غیرهنری‌اش) تسلیم کند و در بوف کور تبدیل شدن راوی به پیرمرد خنزرپنزری، که بلافاصله بعد از هم‌آغوشی او و لکاته روی می‌دهد، در حقیقت، به معنای مرگ هنری او یا مرگ خود عالی اوست.


بی آنکه ملتفت شده باشم مثل مهر گیاه
پاهایش پشت پاهایم قفل شد و دستهایش پشت گردنم
چسبید - من حرارت گوارای این گوشت تر و تازه را حس
میکردم، تمام ذرات تن سوزانم این حرارت را مینوشیدند.
حس میکردم که مرا مثل طعمه در درون خودش میکشید -
احساس ترس و کیف بهم آمیخته شده بود، دهنش طعم
کونه خیار میداد و گس مزه بود. در میان این فشار گوارا
عرق میریختم و از خودم بیخود شده بودم. چون تنم، تمام
ذرات وجودم بودند که بمن فرمانروائی میکردند، فتح و
فیروزی خود را به آواز بلند میخواندند - من محکوم و بیچاره
درین دریای بی پایان در مقابل هوا و هوس امواج سر
تسلیم فرود آورده بودم -

همان مأخذ، ص ۱۴۰

www.aghalliat.com

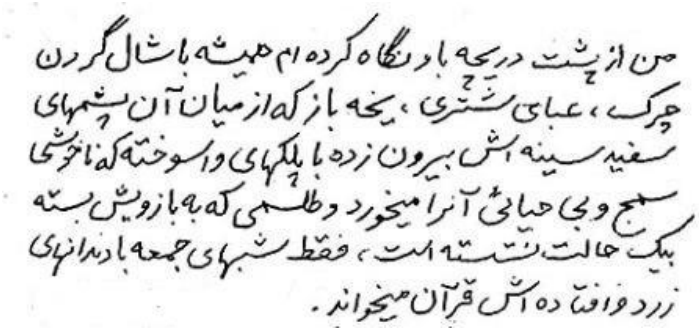
پس مرگ راوی که با تسلیم شدن او به «هوا و هوس» روی می‌دهد نوعی خودکشی و «مرگ استعاری» یا همان زنده به گوری است و حضور جغد در این مرحله خاص از داستان بدین معناست که راوی از **هنر** فاصله گرفته است و با پا نهادن به **حیات** پیام‌آور مرگ و زوال شده است.

در بخش‌های بعدی، به هنگام بررسی نام داستان صادق هدایت، دوباره به این پرنده باز خواهیم گشت.

۳-۱۲. تابلوهای *تایرو* و پیرمرد خنزرپنزری

اکنون باید به کمک پیرمرد خنزرپنزری یکی دیگر از تکه‌برداری‌های هدایت از آثار لوئیس را واکاوی کنیم. برای این کار باید به سراغ آثار غیرداستانی لوئیس، مشخصاً به سراغ دسته‌ای از تابلوهای نقاشی او، یعنی *تایروها* برویم.

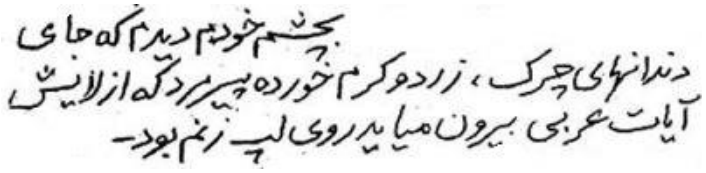
پیرمرد خنزرپنزری هیبتی ترسناک دارد، اما توصیفات پیاپی راوی از او یکی از مشخصه‌های ظاهری او را برجسته می‌کند: دندان‌های پیرمرد خنزرپنزری.


من از پشت دریچه باو نگاه کرده ام همیشه با شال گردن
چرک، عبای مشتری، یخه باز که از میان آن پشمهای
سفید سینه اش بیرون زده با پلکهای واسوخته که ناخوشی
سمج و بی حیائی آنرا میخورد و طلسمی که به بازویش بسته
بیک حالت نشسته است، فقط شبهای جمعه با دندانهای
زرد و افتاده اش قرآن میخواند.

همان مأخذ، ص ۶۳

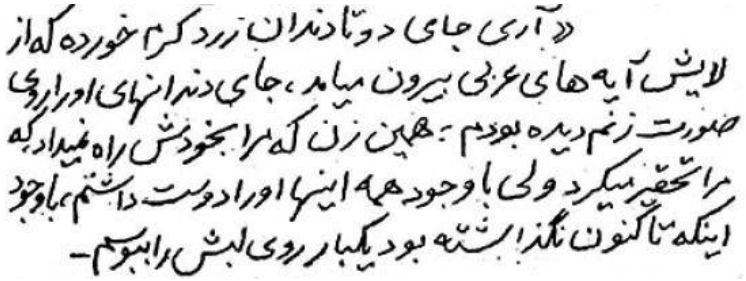
در ادامه داستان که سخن از خنزرپنزری به میان می‌آید همچنان با توصیف دندان‌های ترسناک او مواجهیم:

www.aghalliat.com

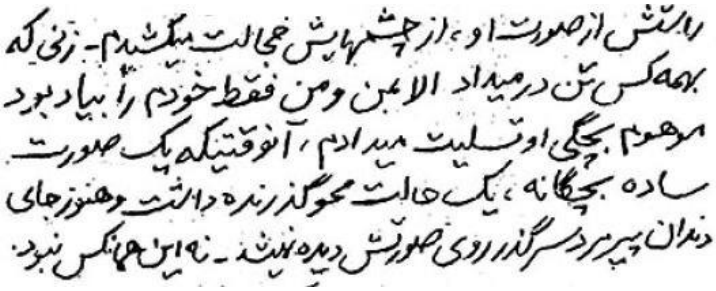

بچشم خودم دیدم که جای
دندانهای چرک، زرد و کرم خورده پیرمرد که از لایش
آیات عربی بیرون میاید روی لب زخم بود.

همان مأخذ، ص ۱۲۱

در قسمت‌های دیگری از بوف کور نیز به «جای دندان‌های» پیرمرد روی گونه‌های لکاته اشاره می‌شود:


«آری جای دو تا دندان زرد کرم خورده که از
لایش آیه های عربی بیرون میامد، جای دندانهای او را روی
صورت زخم دیده بودم: همین زن که مرا بخودش راه نمیداد که
مرا تحقیر میکرد ولی با وجود همه اینها او را دوست داشتم، با وجود
اینکه تا کنون نگذاشته بود یکبار روی لبش را ببوسم.

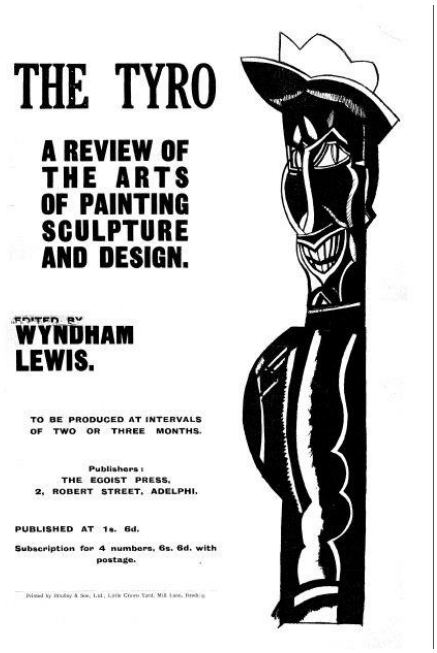
همان مأخذ، ص ۱۲۳


رامش از صورت او، از چشمهایش خجالت میکشیدم. زنی که
بهمه کس تن در میداد الا من و من فقط خودم را بیاد بود
موهوم بچگی او تسلیت میدادم، آنوقتیکه یک صورت
ساده بچگانه، یک حالت محوگذرنده داشت و هنوز جای
دندان پیرمرد سرگذر روی صورتش دیده نمیشد. نه این همانکس نبود.

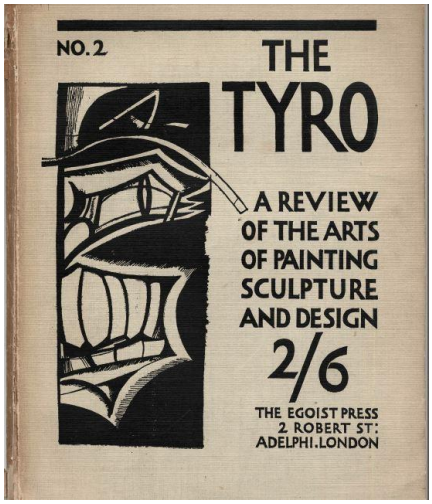
همان مأخذ، ص ۱۲۵

مهم‌ترین نشانه‌ای که می‌تواند ما را به این نتیجه برساند که پیرمرد خنزرپنزری نیز مانند راوی، دختر اثیری، لکاته، قصاب و نعش‌کش نه زاییده ذهن نبوغ‌آمیز هدایت، بلکه حاصل

تکه‌برداری‌های همه‌جانبه او از آثار لوئیس است، همین دندان‌های پیرمرد خنزرپنزری است، چون برجسته‌ترین مشخصه تایروها نیز دندان‌هایشان است:



طرح روی جلد اولین شماره مجله *تایرو* به سردبیری ویندهام لوئیس



طرح روی جلد شماره دوم مجله *تایرو*

نمونه دیگری از تایروهای لوئیس

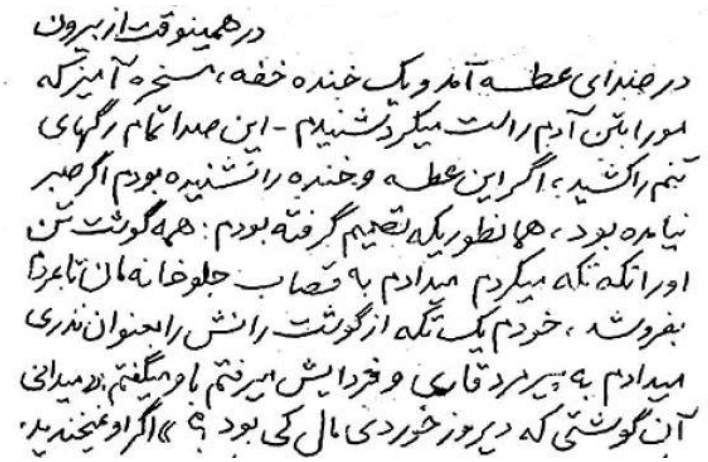
اما قبلاً نیز اشاره شد که نباید به این شباهت‌های سطحی اکتفا کنیم. کاملاً واضح است که ظاهر کلی اشخاص در تابلوهای فوق شباهتی با پیرمرد خنزرپنزری ندارد و تنها وجه مشترک آن‌ها دندان‌های برهنه‌شان است که به خاطر خنده ترسناک‌شان ظاهر می‌شوند. بنابراین، برای این‌که متوجه بشویم هدایت چگونه پیرمرد خنزرپنزری، یا حداقل وجه مهمی از هویت او را، مانند باقی شخصیت‌های داستانش، از طریق تکه‌برداری از کارهای لوئیس خلق کرده است باید به سراغ **فلسفه آفرینش** این تابلوها برویم.

نوشته لوئیس در خصوص تابلوهای *تایرو که* در شماره نخست مجله *تایرو* در آوریل سال ۱۹۲۱ منتشر شد چنین آغاز می‌شود:

> در این شماره پرتره‌هایی از چند تایروی بسیار پرقدرت را تقدیمتان خواهیم کرد. این تازه‌کاران سترگ اشتهایشان را در صورت خود به اهتزاز درمی‌آورند و دندان‌های خود را با حالتی تودیعی، دعوت‌کننده یا شاید صرفاً با حالتی گشاده به نمایش می‌گذارند. **خنده مذکور، همچون یک عطسه،** ذات فرد را بشکلی غیرمنتظره... عریان می‌کند.

این آشوب مفرح در چهره، که در دروازه ارگانیسم زنده رخ می‌دهد، تمامی دالان‌های پنهان و اندیشه‌هایی را که یک فرد در درون خود نهفته دارد، آشکار می‌کند. [۱]

در *بوف کور* صحنه‌ای وجود دارد که با بند فوق رابطه مفهومی عجیبی برقرار می‌کند. در این صحنه، راوی تصمیم می‌گیرد با گزلیک دسته‌استخوانی به سراغ لکاته برود و او را قطعه‌قطعه کند، اما هنگامی که پشت در اتاق او می‌رسد چیزی اتفاق می‌افتد که او را منصرف می‌کند؛ یک عطسه و یک خنده:



همان مأخذ، ص ۱۳۲

گفتیم که یکی از بن‌مایه‌های اصلی تفکر لوئیس که بخصوص پس از آغاز جنگ جهانی اول[۲] تا پایان عمر هنری او در تمامی کارهایش ظاهر می‌شد، ضدیت با فردگرایی مدرنیستی-

---

۱. Lewis, Wyndham. “Notes on Tyros. The Tyro: A Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design.” *Tyro*. no. 1, The Egoist Press. (1921): p. 2. [تأکید از نگارنده]

۲. البته دیدیم که حتی در سال ۱۹۱۴ نیز که سال چاپ نمایشنامه *دشمن ستارگان* است لوئیس تا حد زیادی دارای این افکار بود.

اگوئیستی بود. در این نوع خاص از فردگرایی، شخص به گونه‌ای تعریف می‌شود گویی برخوردار از هویتی یکدست و ذهنی منسجم است و با استفاده از این ابزارها قادر است به آزادی فردی برسد و هویتی متمایز از دیگران به دست بیاورد، اما لوئیس در رمان *تار* و سایر نوشته‌های ادبی و انتقادی خود علیه این نسخه از فردگرایی شورید. دقت در تابلوهای *تایرو* نشان می‌دهند که پرتره‌های مزبور شمایل، لباس، آرایش سبیل و اطوار هنرمندانی آوانگارد را به نمایش می‌گذارند، اما آن‌چه که تقلبی بودن این اطوار و یکپارچه نبودن هویت این به ظاهر هنرمندان را آشکار می‌کند خنده نامتعارف و ترسناکی است که بر لبانشان نقش بسته و با عریان کردن دندان‌های برجسته‌شان ظاهری درنده‌خو، بدوی و غیرهنری به آن‌ها بخشیده است. خنده دندان‌نمای تایروها آن‌قدر تأثیرگذار است گویی این موجوداتِ به ظاهر هنرمند «فقط دندان هستند و هیچ مغزی ندارند.»[۱]

دهان اندامی از یک ارگانیسم زنده است که کارکرد اصلی آن ارضای شهوت بلعیدن است و دندان‌ها ابزاری هستند که اولین و لذت‌بخش‌ترین مرحله عمل بلع با آن‌ها آغاز می‌شود. نخستین رابطه انسان با جهان پیرامون نیز رابطه دهانی است و نوزادان و کودکان نوباوه، که در غریزی‌ترین مرحله رشد خود قرار دارند، هر چیزی را که در دسترس‌شان قرار بگیرد برای شناسایی آن نخست به سمت دهان خود می‌برند. بنابراین، دندان‌ها که برجسته‌ترین مشخصه تایروها هستند، بیش از آن‌که ظاهری هنری و هوشمندانه از این به اصطلاح هنرمندان به بیننده عرضه کنند، هیبتی بدوی، حیوانی و غریزی از آن‌ها به نمایش می‌گذارند. به تعبیری ساده‌تر، لوئیس دو هویت متناقض، هویت هنری و هویت حیوانی را، در ظاهر تایروها با یکدیگر جمع زده و مطابق با استراتژی معمول خود در خلق شخصیت، موجوداتی با ساخت هویتی دوپاره پدید آورده است.

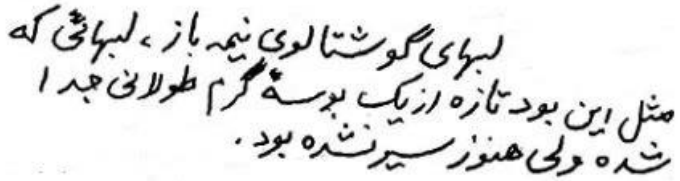
۱. Bracewell. ibid. p. 138.

www.aghalliat.com

کارکرد دهان در سازواره بدن انسان و آن‌چه فرد از طریق آن احساس می‌کند برای لوئیس ارزش پایینی داشت و این ارزش‌گذاری علاوه بر کارهای تجسمی در کارهای نوشتاری او نیز بروز می‌یافت:

برای لوئیس دهان نماینده یکی از حس‌های پست‌تر بود. بنابراین این عضو در کارهای او همواره با عباراتی همچون نرم، مرطوب، وارفته و گوشتالو توصیف می‌شد و نه با صفاتی همچون تمیز یا سخت. موارد متعددی از این دست را می‌توان در کارهای او یافت... فاحشه‌ای در داستان کوتاه *بارونت متکبر* دهانی همچون یک «آلو» دارد و متیو پلانکت در رمان *بوزینگان خداوند* لب‌هایی «آلویی.» شخصیت ساترز «دهانی مرطوب به رنگ گیلاس» دارد و لب‌هایی همچون «میوه‌ای رسیده» یا «آلویی بارور.» دهان جیلیان در رمان *انتقام برای عشق* مانند «قسمت درونی چیزی است که با چاقوی جراحی از وسط به دو نیم کرده باشند.»[1]

در *بوف کور* نیز، علاوه بر خنزرپنزری، ساختار دهان سایر شخصیت‌ها به گونه‌ای خوشایند تصویر نمی‌شود. توصیف لب‌های دختر اثیری هنگامی که راوی برای نخستین مرتبه او را از سوراخ هواخور رف می‌بیند با نوع توصیفات لوئیس از دهان شخصیت‌هایش همخوانی زیادی دارد:

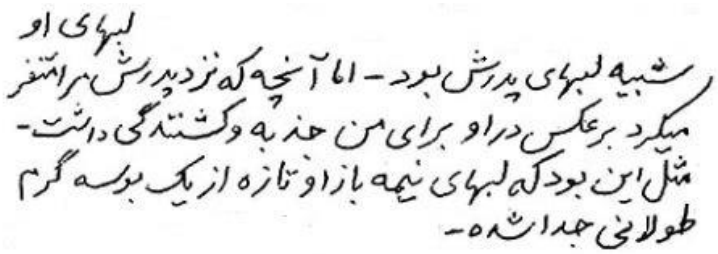


همان مأخذ، ص ۱۴

۱. Wagner. ibid. p. 278.

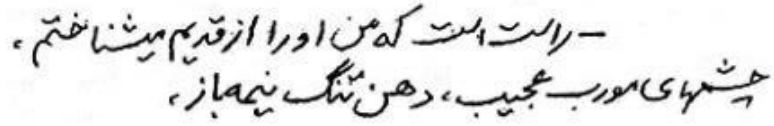
www.aghalliat.com

حتی لب‌های بردار کوچک لکاته نیز به همین شکل در داستان تصویر می‌شوند:


لبهای او
شبیه لبهای پدرش بود - اما آنچه که نزد پدرش مرا متنفر
میکرد برعکس در او برای من جذبه و کشندگی داشت -
مثل این بود که لبهای نیمه باز او تازه از یک بوسه گرم
طولانی جدا شده -

همان مأخذ، ص ۸۹

و سرانجام توصیفی از دهان لکاته:


- راست است که من اورا از قدیم میشناختم،
چشمهای مورب عجیب، دهن تنگ نیمباز،

همان مأخذ، ص ۱۳۰

واژه تایرو (Tyro) به معنای «مبتدی» یا «تازه‌کار» است و لوئیس از لفظ novice که هم‌معنی با لفظ *تایرو* است برای توصیف این پرتره‌ها استفاده می‌کند و آن‌ها را «تازه‌کاران سترگ» می‌خواند. این هنرمندان تازه‌کار همان‌هایی هستند که لوئیس چند سال قبل از انتشار مجله‌های *تایرو* نمونه‌هایشان را در رمان *تار* به تصویر کشیده بود. تار و کرایسلر، هنرمندانی تازه‌کار هستند که در تلاش خود برای رسیدن به آزادی فردی و شخصیتی متمایز از دیگران، به علت برخوردار نبودن از یکپارچگی هویتی، شکست می‌خورند و به سمت تمایلات غیرهنری و حیات غریزی خود کشیده می‌شوند. همان‌طور که اشنایدر نیز تصریح می‌کند، لوئیس در تابلوهای *تایرو* «تمامی مشخصه‌های داستانی خود را در نوشته‌های اولیه‌اش با هم تلفیق می‌کند. این شمایل «جدید» وضع غریب کرایسلر را با سبک کوبیستی نوشته‌های وُرتیسیستی لوئیس در مجله *بلاست*

www.aghalliat.com

و رمان *تار* ترکیب می‌کند تا شمایل تصویری نامتعارفی پدید بیاورد.»[1] بنابراین، می‌توانیم *تایروها* را به مثابه اشکال بصری و مسخ‌شده شخصیت‌های رمان *تار* بدانیم.

اکنون، با تکیه بر مقدمه فوق، باید به موضوع عطسه و خنده بازگردیم. لوئیس در مجله تایرو کارکردی خاص برای خنده تایروها قائل است و آن را همچون عطسه‌ای ناگهانی می‌بیند که «ذات فرد را به شکلی غیرمنتظره... عریان می‌کند.» از دید لوئیس، خنده دندان‌های یک فرد، یعنی بارزترین نشانه وجود شهوات و غرایز حیوانی او را آشکار و «دالان‌های پنهان و اندیشه‌هایی را که یک فرد در درون خود نهفته دارد» برملا می‌کند. به تعبیری دیگر، حدوث ناگهانی خنده است که از طریق آشکارسازی دندان‌ها، یعنی ابزارهایی برای ارضای شهوات غریزی، انتظارات پیشینی ما را در مورد ذات و منویات یک فرد به هم می‌ریزد و ما را با هویت حقیقی او روبه‌رو می‌کند و به ما می‌فهماند که شخص روبرویمان، ولو که برخوردار از ظاهری هنری باشد، واجد جنبه‌هایی متناقض در وجود خود است. عطسه نیز چون خنده چنین کارکردی دارد. به هنگام عطسه، هم دهان باز می‌شود و هم دندان‌ها عریان می‌شوند و هم چهره شخص از حالت عادی خود خارج می‌شود و شکلی مسخ‌شده و ناهنجار (همچون چهره تایروها) به خود می‌گیرد. به همین دلیل است که لوئیس عطسه و خنده را همچون دو وجه یک پدیده برای توضیح ماهیت پرتره‌های تایرو به کار می‌گیرد.

با این توضیحات، اکنون بهتر می‌توانیم به فلسفه «عطسه و خنده» در تفکر لوئیس و بالطبع به معنایشان در آن صحنه خاص از *بوف کور* پی ببریم. راوی، گزلیک به دست در حال رفتن به اتاق لکاته است تا او را قطعه‌قطعه کند، اما ناگهان یک عطسه و خنده خفه پس از آن را می‌شنود که از دهان پیرمرد خنزرپنزری بیرون می‌آید و همین عطسه است که هویت حقیقی راویِ به ظاهر فرهیخته، فردگرا و ضدخرافات این داستان را برای ما آشکار می‌کند. او، که تا پیش از این لحظه به دفعات از اعتقادات خرافی رجاله‌ها ابراز انزجار کرده و آن‌ها را به سخره گرفته

---

۱. Schneider. ibid. p. 10.

است به یکباره با شنیدن صدای عطسه می‌گوید که «اگر صبر نیامده بود...» این تناقض فکری که با شنیدن صدای عطسه و اعتقاد خرافی راوی به «صبر» بروز می‌یابد، نشانی‌ست از اندیشه‌های پنهان درون راوی که فکر او را از هم گسیخته و هویت او را پاره‌پاره کرده‌اند. همین اندیشه‌های پنهان و متناقض‌اند که سبب می‌شوند او در ابتدا از دنیای رجاله‌ها ابراز انزجار کند و خود را جدای از آن بداند، اما بعد خود را نیز جزئی از همان دنیا و معتقد به اعتقادات خرافی مردمانش ببیند و در این مسیر از آن‌ها پیروی کند و بدین‌ترتیب «مثل رجاله‌ها با اعتماد به «صبر» از کشتن لکاته می‌گذرد.»[1]

همان‌طور که در تابلوهای *تایرو* خنده‌ای که همچون عطسه‌ای ناگهانی است، هویت حقیقی هنرمندانی تازه‌کار و فردگرایانی متقلب را برملا می‌کند، پیرمرد خنزرپنزری نیز که نماینده اصلی رجاله‌هاست با عطسه و خنده خود هویت رجاله‌ای راوی را برای ما آشکار می‌کند و از آن‌جایی که راوی در قسمت سوم داستان بدل به همین پیرمرد خنزرپنزری می‌شود پس می‌توان گفت که عطسه و خنده این موجود عطسه و خنده خود راوی است: موجودی که بیش از مغز او (ادراک) دندان (شهوت) اوست که هویتش را تعین می‌بخشد.

۳-۱۳. *بوف کور* و «تئوری خنده» ویندهام لوئیس

اکنون خوب است از بحث پیشین که مربوط به خنده تایروها بود استفاده کنیم و به یکی دیگر از عناصر اصلی در *بوف کور*، یعنی خنده بپردازیم؛ عنصری که نه محمود نیکبخت و نه هیچ‌کدام از شارحان *بوف کور* تاکنون در نوشته‌ها و کتاب‌های تفسیری خود به شکلی واضح و روشن و متقاعدکننده که ربطش را با وقایع داستان معلوم کند، به آن نپرداخته‌اند و در این‌جا با استفاده از آرای هنری ویندهام لوئیس برای اولین بار در تاریخچه تفسیری *بوف کور* به طور مفصل واکاوی خواهد شد.

---

۱. گلشیری، همان مأخذ، ص ۲۲۵. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

در *بوف کور* شخصیت‌ها مدام در حال خندیدن هستند؛ خنده‌ای خشک و زننده و مسخره‌آمیز که مو به تن آدم راست می‌کند و به جرأت می‌توان گفت *بوف کور* تنها داستان در تاریخ ادبیات معاصر ایران است که چنین عنصری بدین شکل به آن راه یافته است. کمتر کسی از منتقدان و شارحان بی‌شمار *بوف کور* تاکنون به شیوه‌ای تحلیلی به این مشخصه خاص و عجیب داستان پرداخته و از این رو معنای خنده در کلیت و بافت داستانی *بوف کور* همچنان مبهم و معماگونه باقی مانده است. برای برملا ساختن این راز نیز چاره‌ای نداریم جز رجوع به آثار و افکار ویندهام لوئیس و زمانی که بدانیم لوئیس صاحب «تئوری خنده» بود، آن‌گاه یک قدم به حل این معما نزدیک شده‌ایم.

پیش‌تر در صحنه دیدار تار و آناستازیا دیدیم که توصیف راوی رمان *تار* از خنده آناستازیا بسیار شبیه توصیفات راوی *بوف کور* از خنده شخصیت‌های این داستان است. اما خنده در رمان *تار* محدود به این صحنه نمی‌شود و آن‌قدر اتفاق می‌افتد که در این مجال محدود امکان نقل همه آن‌ها نیست. در فصل آغازین رمان که تار و برتا در مورد آینده رابطه خود مشغول صحبت‌اند، این‌گونه می‌خوانیم:

> همان‌طور که برخی از مردم درباره هسته مرکزی زمین می‌اندیشیدند و در مورد چیزهایی تحقیق می‌کردند که گهگاه از حفره‌های آن با شدت فوران می‌کرد، برتا نیز اغلب در این فکر بود که چه چیزی در عمق تار وجود دارد. تا آن‌جایی که او می‌دانست، ظاهراً ماده مرکزی‌اش که بی‌مهابا هویدا می‌شد خنده بود.[1]

البته، کاربرد عنصر خنده محدود به رمان *تار* نمی‌شود و در سایر آثار لوئیس مانند مجموعه‌داستان *جسم وحشی* نیز بروز می‌یابد. مقاله‌ای تحت عنوان «معنای جسم وحشی» که لوئیس در قسمت پایانی چاپ اول این مجموعه‌داستان آورده، منبعی است که با استفاده از آن

---

۱. ibid. p. 57.

می‌توان معنای تئوری خنده را در کارهای او تبیین کرد. لوئیس در این مقاله برای توضیح تئوری خنده خود سخنش را این‌طور آغاز می‌کند:

> نخست، لازم است که **دوگانگی ذهن و بدن** را، بدون هرگونه بحثی، پیش‌فرض بگیریم، چراکه بنیان تئوری خنده‌ای که در این‌جا ارائه می‌گردد بر همین جدایی اساسی پی افکنده شده است. **قسمت ضروری وجود ما، یعنی خنده، از جسم وحشی متمایز است**... بنابراین ما باید *دو* موجود را در نظر بگیریم... یکی **مشاهده‌گر خندان و دیگری جسم وحشی**.[1]

لوئیس اندیشمندی با گرایش‌های دکارتی بود و مبتنی بر فلسفه دکارت که بر جدایی ذهن و جسم استوار است، در کلام او «مشاهده‌گر خندان»[2] بخش عقلانی و «جسم وحشی» جسم مادی، یعنی بخش غریزی و بدون تعقل وجود ماست. «این جدایی که آن را در کتاب *ماده و ذهن* [هنری برگسون] نیز می‌یابیم، بین *شخص* و *شئ* ... انسان حقیقی و ماشینی، غیرخود و کافت-فرد و سرانجام بین ادراک یا *مشاهده‌گر خندان* و *جسم وحشی* وجود دارد.»[3] این بدان معناست که از دید لوئیس دو موجود در کالبد ما در حال جدال با یکدیگرند: یکی عقلانی و عالی، دیگری حیوانی و دانی، یکی مشاهده‌گر و **بینا**، دیگری واکنش‌گر و **کور**.

لوئیس سخن خود را ادامه می‌دهد تا معنای مفاهیم فوق را برای خواننده به شکل واضح‌تری تبیین کند. از دید لوئیس وظیفه مشاهده‌گر خندان تشخیص پوچی در حیات است و لوئیس برای این‌که مقصود خود را از پوچی بیان کند، متناسب با شرایط فرهنگی روز اروپا که بالاتر مفصل شرح داده شد، گریزی نیز به تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی می‌زند:

---

۱. Lewis. *The Wild Body*. pp. 244-245. [تأکید از نگارنده]

۲. Laughing Observer.

۳. Wagner. ibid. p. 216. [تأکید در متن اصلی]

در حقیقت، **چیزی نیست که حیوانی باشد (و جسم ما حیوان است) و پوچ نباشد**... چنانچه در آکسفورد یا کمبریج تعلیم دیده باشیم، به خاطر دیدگاهی که در این دانشگاه‌های بزرگ به دست آورده‌ایم، به‌آسانی بسیاری از آداب اجتماعی را به خاطر آن‌که در نظام تربیتی خودمان پالوده یا عقلانی نشده‌اند پوچ خواهیم شمرد. آن‌چه حتی درک پایدارش سخت‌تر است، این است که هر چقدر هم که یک شخص امتیازات اجتماعی یا برتری‌های ملی نسبی داشته باشد، بازهم ممکن است رقیبی دیگر که در این مسائل با او تفاوت دارد او را نقد یا تمسخر کند. پس بالنسبه ساده است که **فرد دیگری را حیوان و در نتیجه پوچ دید**، اما بسیار دشوارتر است که خودمان را نیز این‌گونه ببینیم.[۱]

جان کلام لوئیس در بریده بالا این است که پوچ دیدن «دیگری» اغلب به این دلیل روی می‌دهد که ما آن‌ها را مانند اشیا یا حیوانات فاقد درک و شعور و از این رو، فاقد تمدن و فرهنگ و همچون اجسامی وحشی در نظر می‌آوریم و به همین دلیل با فرو رفتن در نقش مشاهده‌گری خندان به سخره‌شان می‌گیریم. به همین خاطر «اگر فرانسوی باشیم برایمان آسان است که یک آلمانی را «پوچ» ببینیم یا اگر آلمانی باشیم یک فرانسوی را «مضحک» بیابیم.»[۲]

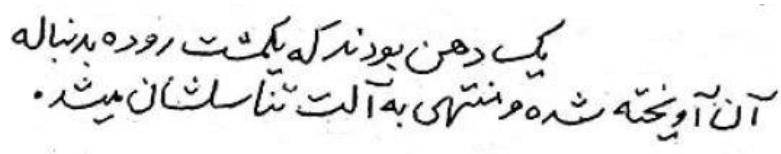
به خاطر طرز تفکر فوق است که فرهنگ‌ها معمولاً نمی‌توانند آن دید انتقادی را که نسبت به «غیرخود» دارند نسبت به «خود» نیز داشته باشند و اعضای خود را نیز با چنین شیوه مطلق‌انگارانه‌ای تربیت می‌کنند، به نحوی که افراد یک فرهنگِ خاص بین «خود» و «دیگری» به شکلی مطلق تمایز قائل می‌شوند. اما گفتیم که لوئیس با چنین طرز تفکری مخالف بود و از این رو ذهن افراد را وارث تاریخچه‌های متفاوت و بر همین مبنا آن‌ها را حامل تناقضاتی می‌دید

۱. Lewis. ibid. pp. 245-246. [تأکید از نگارنده]

۲. ibid. p. 245.

که از دید او امکان هر گونه مطلق‌گرایی و دوگانه‌سازی «خود»/«غیرخود» را نفی می‌کرد. لوئیس معتقد بود که «ما این‌گونه ساخته نشده‌ایم که *مشاهده‌گرانی مطلق* باشیم.»[1] از طرف دیگر اما، به این اصل نیز باور داشت که غیاب عنصر مشاهده‌گری سبب می‌شود که «انسان به سطح یک حشره نزول کند.»[2] نکته دیگر این است که از نظر لوئیس مشاهده‌گر خندان در همه افراد، در هر سطحی از خودآگاهی و معرفت حضور دارد منتهی برخی بیش از آن‌که پیرو این قسمت ضروری وجود خود باشند، از جسم وحشی خود تبعیت می‌کنند. در آخر این‌که، مشاهده‌گر خندان می‌تواند در درون خود فرد عمل کند یا کارکرد آن از طریق یک مشاهده‌گر بیرونی اعمال شود.

اگر بخواهیم سخنان فوق از لوئیس را با داستان *بوف کور* پیوند دهیم، می‌توانیم به نوع نگرش راوی نسبت به رجاله‌ها اشاره کنیم. برای راوی، رجاله‌ها جز مشتی جسم وحشی و عاری از فرهنگ و عقلانیت چیز دیگری نیستند. از نظر او همه رجاله‌ها:


یک دهن بودند که یکمشت روده بدنباله
آن آویخته شده و منتهی به آلت تناسلشان میشد.

همان مأخذ، ص ۸۴

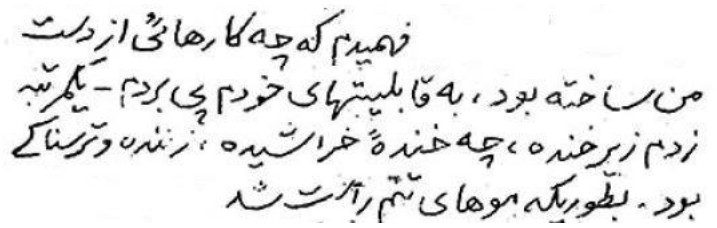
راوی، در این بخش از گفته‌هایش، مشاهده‌گری پوچ‌بین و تمسخرکننده است که دیگران، یعنی «رجاله‌ها» را، اجسامی غریزی و حیوانی و فاقد درک و شعور می‌بیند، اما هنگامی که جلوِ آیینه می‌رود و متوجه می‌شود که انعکاس تمام این رجاله‌ها در خود او نیز وجود دارند، آن‌گاه:

---

۱. ibid. pp. 246-247. [تأکید در متن اصلی]

۲. ibid. p. 247.

www.aghalliat.com



همان مأخذ، ص ۱۲۸

مشاهده‌گر خندان در این صحنه بخش عقلانی وجود خود راوی یا همان ادراک اوست. این بخش هنگامی که راوی متوجه می‌شود حتی خودش هم قابلیت بدل شدن به رجاله‌ها را دارد او را وادار به خندیدن به جسم وحشی‌اش یا جنبه پوچ وجودش می‌کند (دقت کنیم که راوی در آیینه به **جسم** خود نگاه می‌کند و به قابلیت‌های رجاله‌ای‌اش پی می‌برد).

لوئیس، پس از توضیح مقدماتی فوق، در بخش بعد از این همین مقاله تحت عنوان «ریشه امر کمیک»، سخن خود را این‌گونه ادامه می‌دهد:

> ریشه امر کمیک را باید در احساساتی جست که از مشاهده رفتار انسان‌وار یک ***شیء*** ناشی می‌شود. اما از چنین نقطه نظری، تمامی افراد ضرورتاً کمیک‌اند، چون همگی آن‌ها *شئ* یا اجسام فیزیکی هستند که مانند *اشخاص* رفتار می‌کنند. تنها وقتی انکار می‌کنید که افراد «شخص» هستند یا «ذهن» ندارند یا وقتی منکر وجود هرگونه «شخص» بشوید، آن‌گاه جهان پدیده‌ها برایتان طبیعی، و نه تمسخرآمیز، جلوه می‌کند. [۱]

انسان چه هنگام، بیش از هر وقت دیگر، مکانیکی و غیرارادی، یا به تعبیری دیگر شئ‌واره، رفتار می‌کند؟ زمانی که از جسم وحشی و فاقد ادراک خود پیروی کند. در چنین حالتی ما نه با یک فرد بلکه با یک شیء روبه‌رو هستیم که تنها در سطح شبیه انسان‌ها رفتار می‌کند و بنابراین اعمال او برای مشاهده‌گر خندان کمیک و خنده‌دار خواهد بود. دلیل نیز این است که مشاهده‌گر

---

۱. ibid. p. 247.

خندان به صورت پیش‌فرض دیگران را صاحب «ذهن» و در نتیجه عقل و شعور می‌داند و اگر در رفتار دیگران فقدان این عناصر را مشاهده کند رفتار آن‌ها را پوچ و در نتیجه کمیک می‌یابد. رفتار انسان‌وار یک شیء یا یک حیوان نیز کمیک و بالطبع خنده‌دار است از این رو که با حالتی مکانیکی انجام می‌شود و عنصر عقل و شعور و اختیار در آن دخالتی ندارد. حرف زدن طوطی به این دلیل برای انسان‌ها بانمک جلوه می‌کند که حالتی تقلیدی و غیرارادی است و خود حیوان درکی از انجام دادن آن ندارد. پس وقتی که انسان بدون هرگونه ملاحظه‌ای به محرک‌های غذایی یا جنسی پاسخ می‌دهد، یا اگر بخواهیم با ادبیات بوف کوری صحبت کنیم، زمانی که انسان رجاله‌ای رفتار می‌کند نیز، همین وضع برقرار است. در چنین موقعیت‌هایی حالت شیءوارگی در رفتار انسان به اوج می‌رسد. لوئیس این حالت را «ناهنجاری» می‌نامد و چنین می‌گوید که «عمیق‌ترین ریشه‌های امر کمیک را باید در چنین ناهنجاری‌هایی جست‌وجو کرد.»[1] بنابراین، میزان کمیک بودن یا نبودن افراد، بستگی به میزان وابستگی یا عدم وابستگی آن‌ها به نیازهای نباتی و حیوانی‌شان دارد. هر چه یک فرد بیشتر تابع نیازهای حیوانی و نباتی خود باشد شئ‌تر، تکراری‌تر، پوچ‌تر و بالطبع کمیک‌تر است و هر چه کمتر چنین رفتارهایی را از خودش نشان بدهد، چون بدل به موجودی عقلانی‌تر، خلاق‌تر، هوشمندتر و هنری‌تر می‌شود، از امر پوچ و کمیک فاصله می‌گیرد.

با توجه به توضیحات فوق، معنای خنده آناستازیا در ملاقات شبانگاهی‌اش با تار برای ما روشن‌تر می‌شود. اگر در بررسی این صحنه، به تئوری خنده لوئیس توجه نکنیم، خنده آناستازیا در آن موقعیت که در ظاهر هیچ چیز خنده‌داری وجود ندارد، برایمان قدری عجیب خواهد بود. در آن لحظه، آناستازیا به استودیوی هنری تار آمده است تا «تن» خود را تسلیم او کند. بنابراین، نه‌تنها تار که حتی آناستازیا نیز در آن موقعیت از **هنر** فاصله گرفته و پا به **حیات** گذاشته است.

---

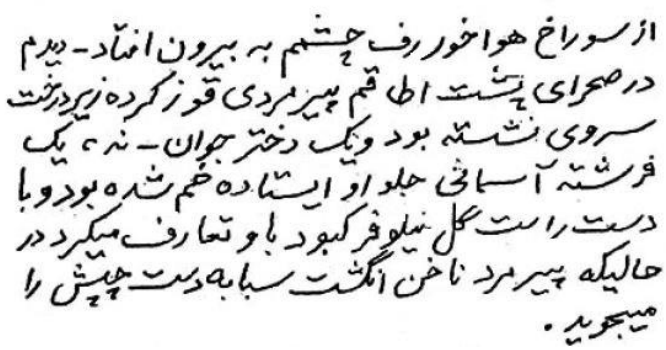
۱. Lewis. ibid. p. 248.

www.aghalliat.com

این نکته که این دو «شیء» در یک «استودیوی هنری» روبه‌روی یکدیگر ایستاده‌اند تا با نادیده گرفتن بخش عقلانی وجود خود از جسم وحشی‌شان پیروی کنند بر خاصیت کمیک صحنه اضافه می‌کند و همین مسئله باعث می‌شود خنده‌ای خشک از حلقوم آناستازیا بیرون بریزد. در این صحنه، بخش عقلانی وجود آناستازیا یا همان مشاهده‌گر خندانی که در درون او مستقر است و از جسم وحشی او جداست، او را وادار به خندیدن به آن وضع کمیک می‌کند؛ وضع کمیکی که جسم وحشی او خالقش بوده است.

حالا خوب است در همین رابطه به سراغ اولین صحنه‌ای برویم که در آن خنده مسخره‌آمیز بر لبان یکی از شخصیت‌های *بوف کور* ظاهر می‌شود.

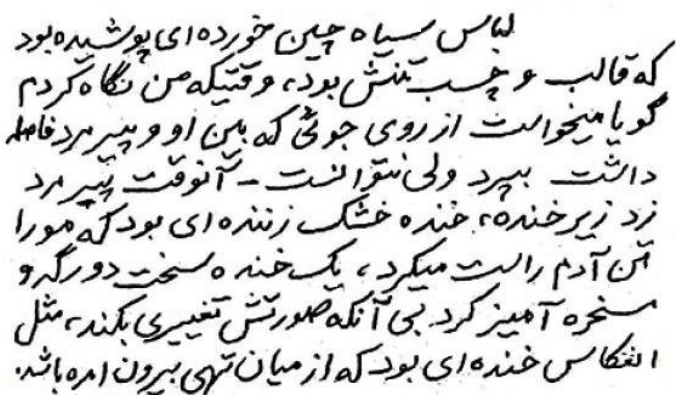
در ابتدای داستان، هنگامی که راوی از سوراخ هواخور رف به بیرون نگاه می‌کند منظره‌ای مسحورکننده را روبروی خود می‌یابد؛ دخترکی اثیری که با حالتی خاص روبروی یک پیرمرد قوزی ایستاده:


از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد - دیدم در صحرای پشت اطاقم 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 با او تعارف میکرد در حالیکه پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را میجوید.

هدایت، همان مأخذ، ص ۱۳

راوی محو تماشای صحنه پیش رویش است که ناگهان دخترک دست به حرکتی می‌زند که سبب واکنش عجیب پیرمرد می‌شود:

www.aghalliat.com



همان مأخذ، ص ۱۵

چنانچه ندانیم *بوف کور* هدایت چهل‌تکه‌ای است که از روی آثار و افکار ویندهام لوئیس سرهم شده است، به هیچ وجه، نه می‌توانیم از معنای آن حرکت دختر اثیری سردربیاوریم و نه از معنای خنده پیرمرد قوزی. برای فهم این صحنه و چینش مبهم آن نیز باید از دوگانگی هنر/حیات و نیز از تئوری خنده لوئیس کمک بگیریم.

تصویری که راوی از سوراخ هواخور رف می‌بیند حاوی کیفیتی دوگانه است. در یک سو دخترکی اثیری ایستاده است که از دید راوی، یا به تعبیر بهتر، از دید هویت هنری او، به «فرشته‌ای آسمانی» شبیه است و در سوی دیگر پیرمردی قوزی که شمایل چروکیده و زمینی‌اش در تضادی آشکار با شمایل دخترک قرار دارد. دوگانگی این صحنه را نهری که بین این دو موجود روان است تکمیل می‌کند. صحنه به گونه‌ای طراحی شده گویی راه برقرار شدن تماس و ارتباط بین این دو به طورمطلق بسته شده است.

دخترک اثیری که روبه‌روی پیرمرد قوزی ایستاده و گل نیلوفر را به سمت او گرفته، استعاره‌ای تصویری از دنیایی است که لوئیس در رمان *تار* **هنر** می‌نامد. چنانچه به یاد بیاوریم، تار در گفت‌وگویش با آناستازیا هنر را این‌گونه تعریف می‌کند: «هنر... هر چیزی است که زندگی می‌کند و تو نمی‌توانی تصور مرگ آن را به سرت راه بدهی.» پس هنر از نظر تار چیزی «جاودانه» است که اثر زمان به آن کارگر نیست. گل نیلوفر که دختر در این صحنه به پیرمرد

تعارف می‌کند در بسیاری از تمدن‌های باستانی، از جمله در تمدن هند، نماد حیات مقدس و همچنین آگاهی و دانش بود:

> این گل در شبه قاره از تقدس خاصی برخوردار است. آب منشاء و مبداء حیات است... ریشه نیلوفر در کف آب قرار دارد و از قعر همین بی‌شکلی، گلی زیبا با کاسبرگ‌هایی منظم و متعدد در سطح آب می‌روید. گل نیلوفر سمبل جهان و لایه‌های متعد گلبرگ‌های آن نمایانگر ادوار مختلف جهانی (Kalpa) و مقاطع و مراتب گوناگون هستی است. هشت گلبرگ نیلوفر نشانه هشت جهت وجود است که پس از خلقت از قعر آب‌های اولیه ظهور کردند... ظهور نیلوفر از آب‌های اولیه که عاری از هرگونه آلودگی بوده، نشانه خلوص، پاکی و نیروی بالقوه ستوه (Sattva) است که از درون آن قوه مقدس حیات (Dharma) و همچنین گلبرگ‌های دانش و معرفت (Jnana) ظهور می‌کند.[1]

در ایران باستان نیز گل نیلوفر را با مادینگی، زایش، آفرینندگی و جاودانگی همبسته می‌بینیم:

> در اساطیر کهن ایران، نیلوفر گل ناهید است و ناهید در روایات مذهبی ایران قدیم، تصوری از مادینگی در هستی است که از جهاتی با اعتقادات هندیان باستان مشابهت دارد... در ایران باستان... نیلوفر سمبل و نشانه زندگی و آفرینش است... در زمان «هخامنشی» این گل در مراسم رسمی و درباری متجلی می‌شده است... جنبه تقدس نیلوفر به محیط آبی آن برمی‌گردد، زیرا آب نماد باستانی اقیانوس کهنی بود که کیهان از آن آفریده شده است. نیلوفر که بر روی سطح آب در حرکت بود به مثابه زهدان آن به شمار می‌رفت. از آن‌جا که گل نیلوفر در سپیده‌دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود به خورشید شباهت دارد. خورشید خود منبع الهی حیات است و از این رو گل نیلوفر مظهر

---

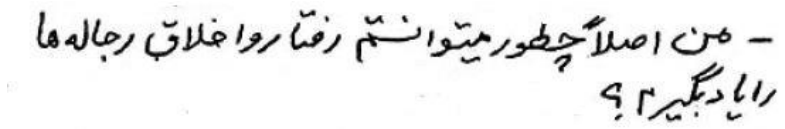
۱. ذکرگو، امیرحسین، *اسرار اساطیر هند، خدایان ودایی*، تهران: انتشارات فکر روز. چاپ اول، ۱۳۷۷، ص ۸۹.

تجدید حیات شمسی به شمار می‌رفت. پس مظهر همه روشنگری‌ها، آفرینش، باروری، تجدید حیات و بی‌مرگی است.[1]

در صحنه فوق دختر اثیری قصد دارد با تعارف گل نیلوفر به پیرمرد قوزی (که در واقع خود راوی یا سایه اوست) به او شانسی برای برخاستن از جای خود، عبور از نهر و ورود به جهان هنر را بدهد؛ نیمه‌ای که با جاودانگی و خودآگاهی تعریف می‌شود. پیرمرد قوزی اما، به پیشنهاد دخترک واکنشی نشان نمی‌دهد. او نماینده هر آن‌چه است که جاودانه، یا به تعبیر تار، هنری نیست و به همین دلیل است که حتی دستش را برای گرفتن گل دراز هم نمی‌کند. عدم تلاش پیرمرد قوزی در گرفتن گل نیلوفر را باید ناشی از گرایشات رجال‌های او بدانیم که راه او را برای ورود به **هنر** مسدود می‌کند (به یاد بیاوریم گرایش‌های رجاله‌های راوی را).

و اما خنده پیرمرد قوزی.

پیرمرد قوزی که ما در طول داستان شمایل‌های مختلفی از او را می‌بینیم (پدر–عمو، پدرزن راوی، نعش‌کش و مهم‌تر از همه، خنزرپنزری) دنیای رجاله‌ها را نمایندگی می‌کند. این رجاله‌ها اجسامی وحشی و ناخودآگاه هستند و راوی مدعی است که هیچ رابطه‌ای بین او و این رجاله‌ها وجود ندارد:



همان مأخذ، ص ۷۴

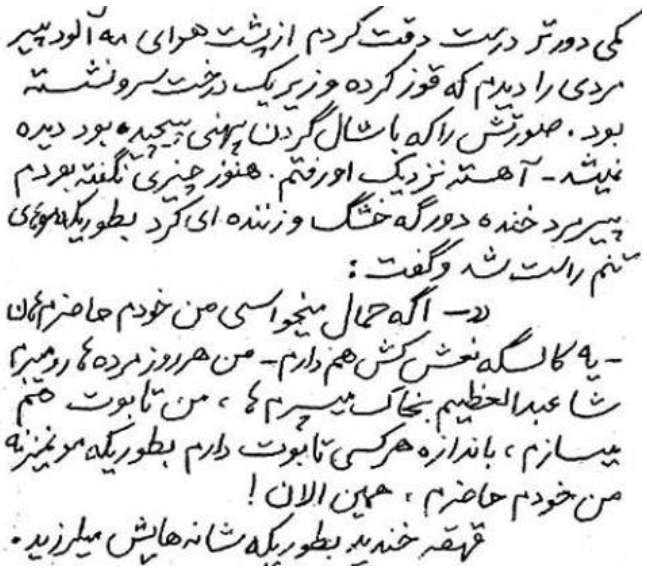
۱. مبینی مهتاب، شافعی آزاده، "نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)،" فصلنامه جلوه هنر، شماره ۱۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، ص ۴۹.

و البته خواننده در طول داستان پوچ بودن این ادعا را به دفعات درمی‌یابد. لوئیس در رمان *تار* نام جهان متضاد با هنر را حیات گذاشته است و تار این نیمه را این‌گونه تعریف می‌کند: «*حیات* هر آن‌چه است که می‌تواند زندگی کند و بمیرد.» پس حیات برخلاف هنر جاودانه نیست و مرگ در آن راه دارد. از این رو، تصادفی نیست که پیرمرد قوزی، خنزرپنزری، پدر–عمو و نعش‌کش همگی یادآور پیری و فرتوتی و بالطبع مرگ هستند (بماند البته که، همسو با منطق متناقض‌ها، حتی در این تصویر نیز تناقضی مستتر شده چون پیرمرد قوزی که همه‌چیزش یادآور مرگ است زیر درخت سرو نشسته که درختی بی‌مرگ و همیشه‌سبز است). هنگامی که راوی از سوراخ هواخور رف چشمش به منظره پیش‌رویش می‌افتد، پیرمرد قوزی در این نیمه نشسته است. در این‌جاست که تئوری خنده لوئیس ما را در فهم خنده پیرمرد یاری می‌کند. گفتیم که در نگاه لوئیس هر عملی که فرد را از هنر دور و به حیات نزدیک کند، عملی کمیک است که خنده بخش عقلانی، یعنی بخش ضروری وجود یا مشاهده‌گر خندان را برمی‌انگیزد. پس، مبتنی بر تئوری خنده لوئیس، هنگامی که دختر سعی می‌کند از روی جوی آب بپرد و به جهانی که پیرمرد قوزی در آن نشسته (جهان شهوت و غریزه و مرگ) پای بگذارد مرتکب عملی کمیک می‌شود و همین عمل است که خنده مسخره‌آمیز پیرمرد قوزی را برمی‌انگیزد.

اکنون خوب است صحنه‌های دیگری را که در آن‌ها خنده روی می‌دهد بررسی کنیم تا ببینیم که آیا خنده بوف کوری در موارد دیگر نیز از الگوی تئوری خنده لوئیس پیروی می‌کند و آیا می‌توان بروز خنده در *بوف کور* را یکی دیگر از تکه‌برداری‌های پرشمار صادق هدایت از آثار و افکار ویندهام لوئیس دانست یا نه.

یکی از این موارد زمانی رخ می‌دهد که راوی مانند قصاب دنیای رجاله‌ها جسم دختر اثیری را تکه‌تکه کرده است و قصد دارد آن را دفن کند. راوی از خانه‌اش بیرون می‌آید و:

www.aghalliat.com



کمی دورتر درست دقت کردم از پشت هوای مه آلود پیر
مردی را دیدم که قوز کرده و زیر یک درخت سرو نشسته
بود. صورتش را که با شال گردن پوستی پیچیده بود دیده
نمیشد - آهسته نزدیک او رفتم. هنوز چیزی نگفته بودم
پیرمرد خنده دورگه خشک و زننده ای کرد بطوریکه موهای
تنم راست شد و گفت:
- اگه حال میخواسی من خودم حاضرم همان
- یه کالسکه نعش کش هم دارم - من هر روز مرده ها رو میبرم
شاه عبدالعظیم بخاک میسپرم ها، من تابوت هم
میسازم، باندازه هرکسی تابوت دارم بطوریکه میخوای
من خودم حاضرم، همین الان!
قهقهه خندید بطوریکه شانه هایش میلرزید.

همان مأخذ، ص ۳۶

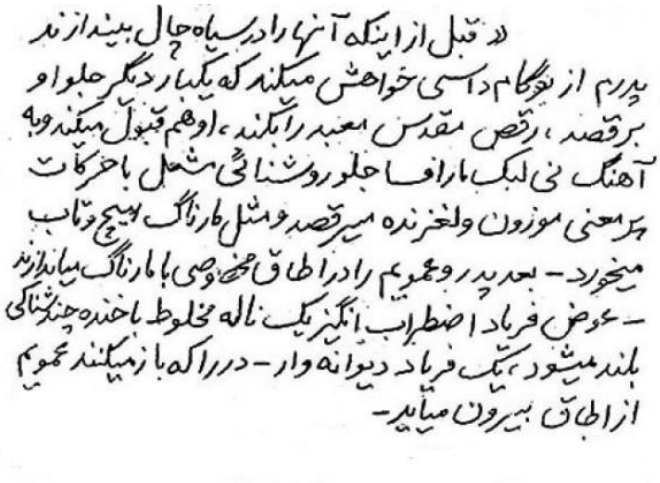
چرا باید پیرمرد نعش‌کش در آن فضای ترسناک و مرگ‌آلود بخندد؟ اصلاً او به چه می‌خندد؟ او به آن‌چه که در خانه راوی اتفاق افتاده است وقوف دارد. بنابراین، نمی‌توانیم بگوییم که نعش‌کش به تجاوز رجاله‌ای راوی به جسم دختر اثیری و نیز به عمل قصاب‌وار او، یعنی قطعه‌قطعه کردن جسم دخترک، می‌خندد؟

آزمون مارناگ نیز یکی از موقعیت‌هایی‌ست که با استفاده از آن می‌توان به فهم بهتری از چند و چون وقوع خنده در *بوف کور* رسید. محمود نیکبخت، مبتنی بر آن‌چه درون‌مایه «فقدان و میل» می‌نامد، در مورد فصل سوم *بوف کور* چنین می‌نویسد:

> ساختار روایی این فصل نتیجه پیوند استعاری دو روایت اصلی است: اول، حکایت پدر و مادر راوی یا حکایت «بوگام داسی»، دوم، روایت رابطه راوی با زنش «لکاته» یا روایت «لکاته». در این حکایت شهوت تا مرتبه مذهب آدم‌ها ارتقا می‌یابد. بوگام داسی رقاصه معبد لینگوم است و نشان نرینگی (لینگوم) نام و نماد مذهب اوست. پدر راوی چنان شیفته بوگام داسی می‌شود که به مذهب او می گرود... در [این حکایت] پدر و عمو برای رسیدن

به بوگام داسی (پاسخ به میل و نیاز خود) ناگزیر با آزمایش مارناگ روبه‌رو می‌شوند و بر اثر آن یکی به مرگ و دیگری به میل می‌رسد و به هیئت «خنزرپنزری» درمی‌آید. [1]

خوب است حکایت این آزمون را از زبان خود راوی نیز بخوانیم:

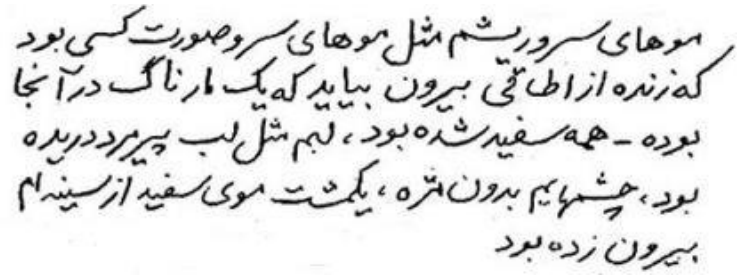


همان مأخذ، ص ۶۷

نیکبخت محق است که بگوید فرد پیروز در آزمون به هیبت «خنزرپنزری» درآمده است. پیرمرد خنزرپنزری، نماینده اصلی دنیای رجاله‌ها در داستان *بوف کور* است و قاعدتاً برنده آزمون مارناگ که جان خود را بر سر «مذهب شهوت» قمار کرده است، رجاله‌ای خنزرپنزری است، شیئی که زندگی‌اش در امیال پست و پوچ و غریزی‌اش خلاصه می‌شود. پس، بازهم بی‌دلیل نیست که در انتهای داستان، راوی، پس از تبدیل شدن به خنزرپنزری، هویت جدید خود را با شخصی که از اتاق مارناگ بیرون آمده باشد مقایسه می‌کند:

۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۶۱.

www.aghalliat.com


موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی بود
که زنده از اطاقی بیرون بیاید که یک مار ناگ در آنجا
بوده - همه سفید شده بود، لبم مثل لب پیرمرد دریده
بود، چشمهایم بدون مژه، یکمشت موی سفید از سینه‌ام
بیرون زده بود

همان مأخذ، ص ۱۴۲

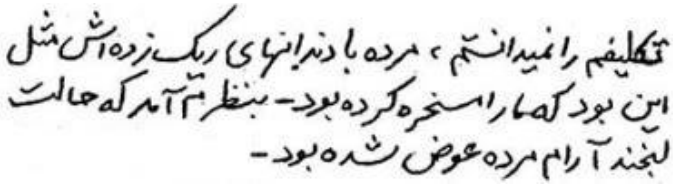
کسانی که در این اتاق هستند، پدر و عموی راوی، دو حیوان جنسی‌اند، دو جسم وحشی، دو شئ، و داوری که بین این دو قرار گرفته است تا حقیقت وجودی‌شان را بسنجد، موجودی است با بدنی مرکب از «یک گردن دراز» که «به یک سر کوچک» ختم می‌شود. تنها آرزوی این دو شیء، رسیدن به بوگام داسی، یا رقاصه معبد نرینگی است. آن‌ها حاضرند جان خود را بر سر مذهب شهوت فدا کنند و مطابق با تئوری خنده لوئیس، چنین رفتاری حیوانی، پوچ و از این رو کمیک و مضحک است. صدای خنده هراسناکی که از درون اتاق **تاریک** آزمون مارناگ به گوش می‌رسد اشاره به همین حقیقت دارد. بروز خنده در این موقعیت یعنی عبور از مرز مشاهده‌گری و عقلانیت و پا نهادن به وادی **کور** شهوت. در حقیقت، برنده این آزمون از پیش بازنده است و ظاهر شکسته و چروکیده و مرگ‌آلود شخصی که از اتاق بیرون می‌آید نیز بر این امر صحه می‌گذارد.

نمونه‌ای دیگر از خنده در شبی اتفاق می‌افتد که راوی بر بالین مادر مرده لکاته حاضر شده است.

دیدم دو شمع کافوری بالای سرش میسوخت،
یک قرآن روی شکمش گذاشته بودند برای اینکه شیطان
در جسمش حلول نکند- پارچه روی صورتش را که پس کردم
عمه‌ام را با آن قیافه باوقار و گیرنده‌اش دیدم، مثل اینکه
همه علاقه‌های زمینی در صورت او به تحلیل رفته بود،
یک حالتی که مرا وادار به کرنش میکرد ولی در عین حال
مرگ بنظرم یک اتفاق معمولی و طبیعی آمد. لبخند تمسخر
آمیزی گوشه لب او خشک شده بود، خواستم دستش را
ببوسم و از اطاق خارج بشوم ولی رویم را که برگرداندیم
با تعجب دیدم همین لکاته که حالا زنم است وارد شد و
روبروی مرده مادرش با چه حرارتی خودش را بین چسبانید
مرا بسوی خودش میکشید و چه بوسه‌های آبداری از
من کرد! من از زور خجالت میخواستم بزمین فرو بروم

همان مأخذ، ص ۷۰

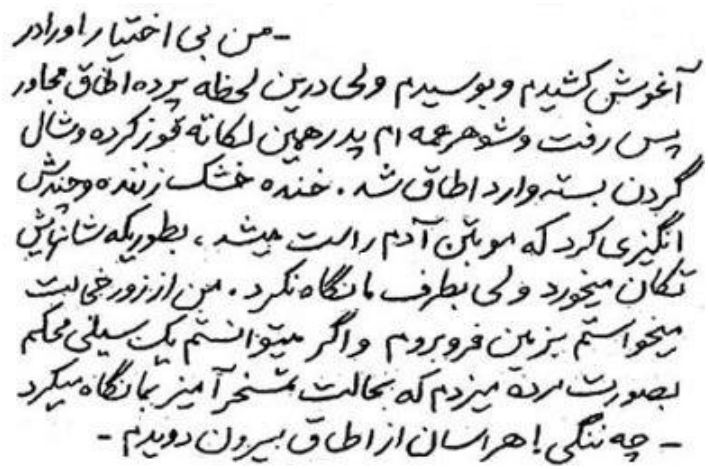
ظاهر شدن اولین نشانه‌های خنده تمسخرآمیز کاملاً با الگوی خنده لوئیسی منطبق است. مرده در ابتدا از نظر راوی باوقار است چرا که راوی او را به گونه‌ای می‌بیند گویا «همه علاقه‌های زمینی در صورت او به تحلیل رفته بود» اما بلافاصله بعد از این تصور اولیه راوی، به خاطر گسیختگی ذهنی او، مرگ در نظرش «یک اتفاق معمولی و طبیعی» جلوه می‌کند و درست در همین لحظه، پس از یک خط تیره، «لبخند تمسخرآمیز گوشه لب» مرده ظاهر می‌شود. در این لحظه، در نظر راوی مرده جز یک جسم در حال پوسیدن، تکه‌ای گوشت لخم، بخشی از علاقه‌های زمینی رجاله‌ها، چیز دیگری نیست و لبخند جسد همین باور غیراثیری راوی را به سخره می‌گیرد. در ادامه نیز بوسه‌های لکاته خنده مسخره‌آمیز مرده را تقویت می‌کند.


تکلیفم را نمیدانستم، مرده با دندانهای ریک زده‌اش مثل
این بود که ما را مسخره کرده بود- بنظرم آمد که حالت
لبخند آرام مرده عوض شده بود-

همان مأخذ، ص ۷۱

www.aghalliat.com

اما حادثه اصلی وقتی رقم می‌خورد که راوی بالاخره تسلیم لکاته می‌شود و «بی‌اختیار» پاسخ بوسه‌های او را می‌دهد:



همان مأخذ ص ۷۱

مطابق با تئوری خنده لوئیس، که مبتنی بر جدایی مشاهده‌گر خندان و جسم وحشی است، شخص با دور شدن از عقلانیت مشاهده‌گر خود، بدل به جسمی وحشی و تابع نیازهای حیوانی خود می‌شود و راوی در لحظه‌ای که بی‌اختیار پاسخ بوسه‌های لکاته را می‌دهد جسمی جنبان و وحشی است که رفتاری مکانیکی و شیءوار و در نتیجه کمیک از خود نشان می‌دهد و از این روست که پدر لکاته در نقش مشاهده‌گری خندان ناگهان وارد صحنه می‌شود و به وضعیت کمیک او می‌خندد.

نمونه بعدی بازهم در خانه پدر لکاته رخ می‌دهد. راوی که ظاهراً برای فرار از دنیای رجاله‌ها خودش را آواره کوه و بیابان کرده است، دوباره بی‌آنکه متوجه بشود، گذرش به شهر و خانه پدرزنش می‌افتد. در آن‌جا با بردار کوچک‌تر لکاته مواجه می‌شود، به او کلوچه می‌دهد و روایت خود را این‌گونه پی می‌گیرد:

www.aghalliat.com

او با چشمهای ترمنی خود نگاه تعجب آمیزی
به کلوچه ها کرد که با تردید در دستش گرفته بود. من روی
سکوی خانه نشستم، او را در بغلم نشاندم و بخودم فشار
دادم. تنش گرم و ساق پاهایش شبیه ساق پاهای زنم
بود و همان حرکات بی تکلف او را داشت. لبهای او
شبیه لبهای پدرش بود - اما آنچه که نزد پدرش مرا متنفر
میکرد برعکس در او برای من جذبه و کشندگی داشت -
مثل این بود که لبهای نیمه باز او تازه از یک بوسه گرم
طولانی جدا شده - روی دهن نیمه بازش را بوسیدم که

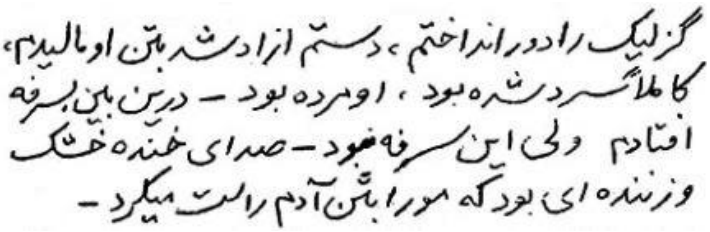
شبیه لبهای زنم بود - لبهای او طعم کونه خیار میداد تلخ
مزه و گس بود. لابد لبهای ان لکاته هم همین طعم را داشت.
در همینوقت دیدم پدرش - آن پیرمرد قوزی
که شال گردن بسته بود از در خانه بیرون آمد بی آنکه بطرف
من نگاه بکند رد شد، بریده بریده میخندید، خنده ترسناکی
بود که مرا بفکر آدم راست میکرد و شانه هایش از شدت
خنده میلرزید.

همان مأخذ، صص ۸۹-۹۰

بازهم همان الگوی خنده لوئیسی تکرار می‌شود. راوی که نگاهی سراسر جنسی به برادر زن خود دارد و محو «جذبه و کشندگی» او شده است با حالتی شهوانی جسم پسربچه را به خود می‌چسباند و بعد لب‌های او را - که طعم «کونه» خیار می‌دهند - می‌بوسد و بلافاصله در همین هنگام پدر لکاته خنده‌کنان از در وارد می‌شود و به موقعیت پوچ و کمیک راوی، که در آن لحظه به جسمی وحشی بدل شده است، می‌خندد.

مورد دیگر زمانی پیش می‌آید که راوی با لکاته آمیزش کرده است و چشم او را با گزلیک از حدقه درآورده است:

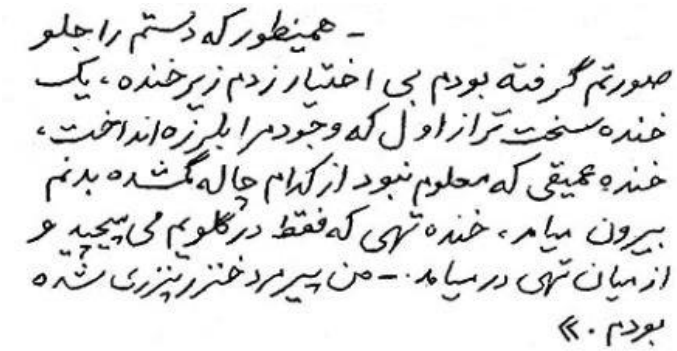
www.aghalliat.com


گزلیک را دور انداختم، دستم از ادامه بدن او مالیدم، کاملاً سرد شده بود، او مرده بود – در این بین برف افتادم ولی این برف نبود – صدای خنده خشک و زننده ای بود که مرا با تن آدم راست میکرد –

همان مأخذ، ص ۱۴۱

دقیقاً چه چیز خنده‌داری در این صحنه وجود دارد که راوی به آن بخندد؟ مسلم است که بدون توجه به منطق خنده لوئیسی نمی‌توان به این پرسش پاسخ داد. راوی به هنگام آمیزش با لکاته تسلیم غرایز خود و خواست‌های حیوانی جسم وحشی‌اش می‌شود و به همین دلیل نه تنها جان لکاته را می‌گیرد، بلکه به شکلی تماماً نمادین اینکار را انجام می‌دهد: با **کور** کردن او. دلیل خنده مشاهده‌گر خندان وجودش نیز پیروی بی‌اختیار او از جسم وحشی‌اش است. دستغیب در خصوص این صحنه چنین می‌نویسد: «در این حال همه تن راوی بر او حکمفرمایی دارد و پیروزی خود را به آواز بلند می‌خواند.»[۱]

راوی پس از آن‌که خودش را در آیینه می‌بیند که به پیرمرد خنزرپنزری بدل شده است بازهم واکنشش چیزی جز خنده نیست:


– همینطور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم بی اختیار زدم زیر خنده، یک خنده سخت تر از اول که وجودم را بلرزه انداخت، خنده عمیقی که معلوم نبود از کدام چاله گشاده بدنم بیرون میاید، خنده تهی که فقط در گلویم می پیچید و از میان تهی در میاید. – من پیرمرد خنزرپنزری شده بودم.»

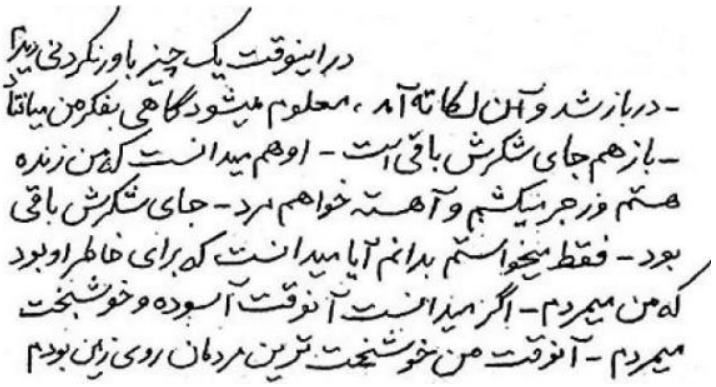
همان مأخذ، ص ۱۴۱

۱. دستغیب، عبدالعلی، *نقد آثار صادق هدایت*، تهران: مرکز نشر سپهر، ۱۳۵۷، ص ۱۱۵.

www.aghalliat.com

پیرمرد خنزرپنزری تمثال اعلای یک جسم وحشی است، موجودی «تهی» که فقط در نیازهای غریزی و حیوانی خلاصه می‌شود و به اینگونه محرک‌ها بی‌اختیار پاسخ می‌دهد و مشاهده‌گر خندان درون راوی «سخت‌تر از اول» به این وجود پوچ و مستحیل‌شده در غرایز می‌خندد. «لوئیس چنین استدلال می‌کرد که این پوچی قابل شناسایی در دیگران است، اما هنگامی که پای خودش شخص در میان باشد تنها به شکلی آنی درک می‌شود. خنده محصول این خودآگاهی‌های لحظه‌ای است.»[1] و هنگامی که راوی به خود می‌خندد، مانند صحنه بالا، به همین «خودآگاهی‌های لحظه‌ای» در خصوص حقیقت وجودی خود رسیده است.

در کل، خنده در *بوف کور* حضوری بسیار مهیب و کوبنده دارد و تقریباً همه، حتی مشاهده‌گر خندان درون خود راوی، در حال خندیدن به او هستند و طنین همین خنده‌هاست که هویت حقیقی راوی را به او یادآوری می‌کند: این‌که او، علی‌رغم همه ادعاهایش، فرق چندانی با رجاله‌های اطرافش ندارد و دو بخش زیر از داستان بهترین شاهد بر این مدعاست:

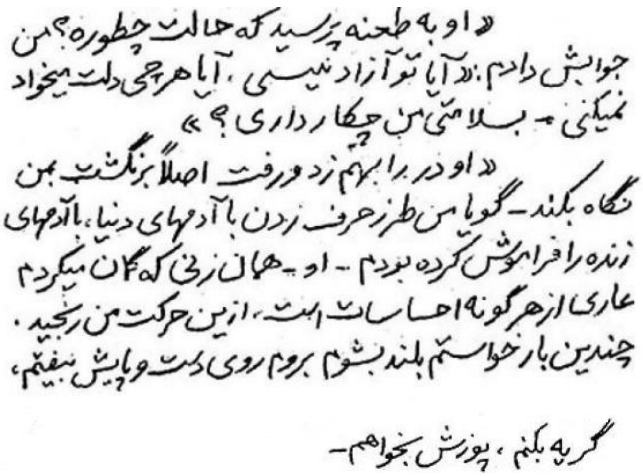

در اینوقت یک چیز باور نکردنی دیدم
- در باز شد و آن لکاته آمد، معلوم میشود گاهی بفکر من میافتاد
- باز هم جای شکرش باقی است - او هم میدانست که من زنده
هستم و زجر میکشم و آهسته خواهم مرد - جای شکرش باقی
بود - فقط میخواستم بدانم آیا میدانست که برای خاطر او بود
که من میمردم - اگر میدانست آنوقت آسوده و خوشبخت
میمردم - آنوقت من خوشبخت ترین مردمان روی زمین بودم

همان مأخذ، ص ۱۲۴

۱. Binckes. “Harsh Laughter: Reading Tarr.” p. *43*.

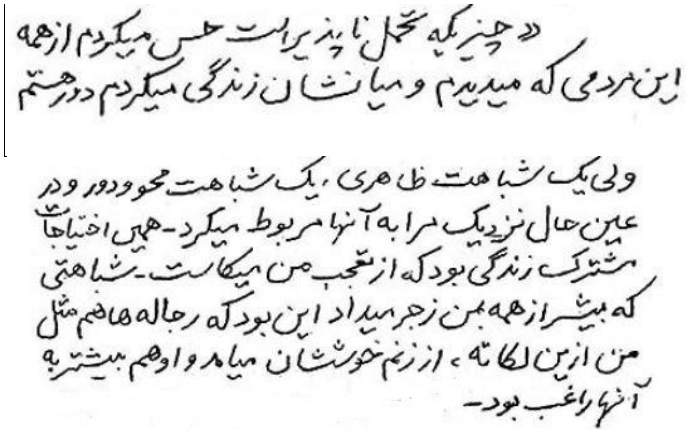
www.aghalliat.com

و این شخص که به خاطر یک لکاته در حال جان دادن است، همان کسی است که در توهمات فردگرایانه‌اش، به جز خود، همه را توده‌هایی بی‌شکل از لکاته‌ها و رجاله‌ها می‌بیند. صحنه زیر نیز در ادامه بخش فوق می‌آید:


«او به طعنه پرسید که حالت چطوره؟ من جوابش دادم: «آیا تو آزاد نیستی، آیا هر چی دلت میخواد نمیکنی - بسلامتی من چکار داری؟»
«او در را بهم زد و رفت. اصلاً برنگشت بمن نگاه بکند - گویا من طرز حرف زدن با آدمهای دنیا، با آدمهای زنده را فراموش کرده بودم - او - همان زنی که گمان میکردم عاری از هر گونه احساسات است، از این حرکت من رنجید. چندین بار خواستم بلند بشوم بروم روی دست و پایش بیفتم، گریه بکنم، پوزش بخواهم -

همان مأخذ، صص ۱۲۵-۱۲۶

در لحظاتی از داستان حتی خود راوی نیز به شباهت بین خود و رجاله‌ها و به داشتن «احتیاجات مشترک» با آن‌ها اعتراف می‌کند:


«چیزیکه تحمل ناپذیر است حس میکردم از همه این مردمی که میدیدم و میانشان زندگی میکردم دور هستم

ولی یک شباهت ظاهری، یک شباهت محو و دور و در عین حال نزدیک مرا به آنها مربوط میکرد - همین احتیاجات مشترک زندگی بود که از تعجب من میکاست - شباهتی که بیشتر از همه بمن زجر میداد این بود که رجاله‌ها هم مثل من از این لکاته، از زنم خوششان میامد و او هم بیشتر به آنها راغب بود -

همان مأخذ، صص ۸۱-۸۱

www.aghalliat.com

امر واضح این است که خنده در داستان *بوف کور* دقیقاً زمانی ظاهر می‌شود که شخصیت‌ها از ادراک یا بخش عقلانی و بینای وجودشان فاصله گرفته‌اند و با پیروی از خواست‌های جسم وحشی یا همان غرایز کور خود پا به حیات گذاشته‌اند. کارکرد خنده در تئوری خنده لوئیس پر کردن شکاف بین این دو است، یا به تعبیری بهتر، بوسیله خنده است که متوجه می‌شویم چه زمانی از بخش **بینا** و مشاهده‌گر وجودمان جدا شده‌ایم و پیرو جسم وحشی و **کور** خود شده‌ایم.

ذکر یک نکته در این مرحله ضروری به نظر می‌رسد. آن‌طور که از کلام لوئیس در آثار انتقادی‌اش برمی‌آید، مشاهده عملی است که با «چشمِ سر» انجام می‌شود. اگرچه این مسئله در نگاه نخست بدیهی به نظر می‌رسد، اما دلیل تأکید ویژه لوئیس بر مشاهده‌گری فیزیکی، مخالفت شدید او با فلسفه‌های درون‌نگر مانند فلسفه اراده شوپنهاور، فلسفه زمان هنری برگسون، جنبش روان‌شناسی همبسته با آن‌ها و **درون‌بینی** ناشی از این مکاتب بود که در آن برهه تاریخی تأثیرات بسیار عمیقی بر هنر روایت‌گری گذاشته بود و لوئیس نیز به دلیل دیدگاه‌های بصری-دکارتی خود به شدت با همه آن‌ها مخالفت می‌کرد. به این دلیل، لوئیس علاوه بر تئوری خنده، صاحب «تئوری چشم»[1] نیز بود که به خاطر اهمیت فراوانش در فهم صحیح *بوف کور* باید به آن پرداخته شود. اما پیش از آن باید با جمع بستن دو بخش مربوط به تابلوهای *تایرو* و تئوری خنده لوئیس مختصراً به یکی دیگر از جنبه‌های *بوف کور* بپردازیم که با کارکرد خنده در داستان‌های لوئیس ارتباط می‌یابد.

۱. Philosophy of the Eye

۳-۱٤. خنده، هجوپردازی و دوگانگی کمیک/تراژیک

آثار ادبی لوئیس عمدتاً هجویه‌ها یا طنزنامه‌هایی بودند که او در انتقاد به وضعیت اجتماعی یا عملکرد هنرمندان هم‌عصر خود می‌نوشت. سه نمونه عمده از آثار او را می‌توان در این زمینه برشمرد: ۱- رمان *تار* که هجویه‌ای بود بر رمان *پرتره هنرمند در جوانی* اثر جویس و نیز بر تلقی اگوئیستی-نژادی از مفاهیم فرد و ملیت. ۲. رمان *بوزینگان خدواند* که بازهم علیه عملکرد هنرمندان هم‌عصر با لوئیس نوشته شد ۳. رمان *عید بیگناهان* که هجویه‌ای بود بر فلسفه زمان برگسونی و نمود آن در آثار کسانی چون جیمز جویس، ویرجینیا وولف و... .

ویندهام لوئیس هجو خود را این معرفی می‌کند: «هجو، حداقل بخشی از آن، بی‌شک جایی بین تراژدی و کمدی می‌ایستد و ممکن است ترکیبی از این دو باشد، یا شاید هم یک تراژدی خندان.»[۱]

به خاطر تعریف خاصی که لوئیس، مطابق با منطق متناقض‌های خود، از هجو ارایه می‌داد و آن را ترکیبی از وضعیت تراژیک و کمیک معرفی می‌کرد که نشانه آن بروز خنده است، دوگانگی تراژدی/کمدی در کنار هنر/حیات بدل به دومین دوگانگی راهنما برای خوانندگان رمان *تار* می‌شود تا بوسیله آن سیر قهقرایی شخصیت‌های داستان را دنبال کنند.

در رمان *تار*، حالت تراژیک/کمیک در شخصیت تار و سرنوشت او جمع شده است. وضعیت تار تراژیک است به این دلیل که او قرار است به قهرمان فردگرایی رمان بدل بشود، اما در نهایت به خاطر تسلیم شدن به گرایش‌های دانی خود، به عکس آن بدل می‌شود و کمیک بودن آن نیز دقیقاً به همین دلیل است. آن‌چه که این وضعیت ترکیبی دوگانه و متناقض را در تار به هم پیوند می‌زند خنده است که نمونه بارز آن در صحنه ملاقات شبانه تار با آناستازیا بررسی شد. به تعبیر دیگر، این خنده است که فاصله بین وضعیت تراژیک و وضعیت کمیک

۱. Qtd in Wagner. p. 245.

www.aghalliat.com

تار را پر، این دو را در وجود او ترکیب، و هجونامه لوئیس بر فردگرایی و ملی‌گرایی مدرنیستی-اگوئیستی را کامل می‌کند.

تابلوهای *تایرو* به بهترین شکل ممکن این وضعیت دوگانه را در هنرمندانی چون تار و کرایسلر به تصویر می‌کشند. اطوار این هنرمندان، آرایش سبیل‌ها، کلاه‌هایی که بر سر و پیپ‌هایی که بر لب دارند ظاهری هنری به آن‌ها می‌بخشد، اما خنده چندش‌آور و دندان‌نمای آن‌ها هویت غیرهنری‌شان را برجسته می‌کند. این «اجسام تایرویی دو قطبِ مخالف دوگانگی تراژیک/کمیک را به هم پیوند می‌دهند.» [۱]

همین حکایت در داستان صادق هدایت نیز برقرار است. در *بوف کور*، آن چنان که بررسی شد، خنده زمانی ظاهر می‌شود که راوی تسلیم غرایز خود شده باشد. در چنین حالاتی، وضعیت راوی، هم تراژیک و هم کمیک است؛ تراژیک است از این رو که او مدام خود را از رجاله‌ها که زندگی حیوانی و غریزی دارند جدا می‌داند، اما در عین حال، شبیه به آن‌ها فکر و رفتار می‌کند و کمیک بودن وضعیت او نیز به همین دلیل است. خنده در داستان *بوف کور* نشانه‌ای است که ما را متوجه وضعیت تراژیک/کمیک راوی می‌کند و واقعیت وجودی او را، علیرغم ادعاهای پوچش، به ما می‌نمایاند.

اکنون وقت آن است تا به «فلسفه چشم» لوئیس بپردازیم.

۳-۱۵. *بوف کور* و «فلسفه چشم» لوئیس

لوئیس را هنرمندی *برون‌بین* می‌شناسند. بنابراین نباید در تئوری خنده او مشاهده‌گر خندان را نهادی **شهودی** به شمار بیاوریم. ابزار این مشاهده‌گر همان چشم مادی است. «تکنیک لوئیس برای ارائه هجویات خود چیزی است که خودش آن را **فلسفه چشم** می‌نامد. آیا او به دفعات

۱. Schinder. ibid. p. 6.

www.aghalliat.com

این را به ما اعلام نکرده است؟»[۱] لوئیس در همین خصوص در کتاب *هنر اداره شدن* می‌گوید: «من یک هنرمندم، و از طریق چشم‌هایم است که باید به وجود غرض‌ورزی‌هایی عظیم اعتراف کنم. در سیر و سلوک هنری‌ام چشم من است که همواره به مثابه قطب‌نمایم عمل می‌کند.»[۲] به همین دلیل بود که منتقدان لوئیس را هنرمندی بصری Visual و نه شهودی Visionary خطاب می‌کردند.

دلیل تأکید لوئیس بر مشاهده چشم مادی، مقابله او با نویسندگانی همچون جویس، وولف، هنری جیمز و دی. اچ. لارنس بود که با استفاده از فلسفه زمان هِنری برگسون و نیز بهره‌گیری از تئوری‌های روانشناسی مد روز روی به درونی‌نویسی از طریق تکنیک‌هایی همچون *جریان سیال ذهن* آوردند. «برگسون به راستی دشمن هر انگیزشی است که در سازکار بصری می‌نشیند... برگسون از همان ابتدا خصم چشم بود.»[۳] خصومت لوئیس با درون، در تابلوها، داستان‌ها و نوشته‌های انتقادی او به قدری واضح بود که برخی از محققان لوئیس را «هنرمند بدن» می‌نامیدند. لوئیس خودش در این باره چنین می‌گفت که «در مورد بدن ترانه می‌خوانند، درباره‌اش وراجی می‌کنند، استثمار می‌شود، پزشکان تشریحش می‌کنند، اما هیچ‌گاه در خصوص آن سخن نمی‌گویند.»[۴] او بر این باور بود که «یک هنرمند نمی‌تواند بدون دانش و درک از شکل، شَما، وضوح و تفاوت‌های یک نهشت بیرونی عمل کند.»[۵]

پیش‌تر به جنبه‌هایی از فلسفه زمان برگسون پرداختیم. اکنون خوب است ببینیم تعریف برگسون از زمان دقیقاً واجد چه خصوصیتی بود که مخالفت ویندهام لوئیس را برانگیخته بود:

---

۱. Wagner. ibid. p. 269. [تأکید در متن اصلی]

۲. Lewis, Wyndham. *The Art of Being Ruled*. Reed Way Dasenbrock, ed. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989. p. 338.

۳. ibid.

۴. Schneider. p 2.

۵. Bracewell. ibid. p 48.

برگسون دریافته بود آن‌چه فیلسوفان و دانشمندان فیزیک و ریاضیات از زمان می‌فهمند بر فضا قابل انطباق است. اوصافی چون کمیت، قابلیت انقسام و قابلیت اندازه‌گیری که آن‌ها برای زمان برمی‌شمردند، به کلی از ساحت زمان حقیقی که برگسون آن را «دیرند»[۱] می‌نامید به دور است. آن‌چه برگسون از زمان حقیقی یا دیرند می‌فهمید به توالی خاصی از حالات وجدان برمی‌گشت و اصلاً امری نبود که مستقل از انسان و ناظر ناخودآگاه معنا داشته باشد. برگسون برای ارائه تصویر دقیقی از دیرند، تحلیلی از معنای عدد و فضا ارایه داد تا نشان دهد که زمان حقیقی هیچ نسبتی با عدد قابل شمارش و فضای قابل انقسام ندارد. متدولوژی برگسون برای تحقیق در این مسئله درون‌بینی یا شهود است. از این رو، برگسون با دریافت بی‌واسطه وجدان درمی‌یابد که دیرند ناب یا زمان حقیقی عبارت است از توالی دگرگونی‌های کیفی، درهم ذوب‌شده، درهم نفوذکرده، بدون حد و مرز دقیقی از هم، بدون هیچ میلی به بیرون شدن از هم و بی‌هیچ ارتباط و نسبتی با عدد. [۲]

لوئیس خاصیت زمان برگسونی را به طور خلاصه اینگونه بیان می‌کند که «زمان برای برگسون ذهنی است و در تقابل با مفهوم فیزیکی از آن قرار می‌گیرد. قبل از او بر خصیصه ذهنی زمان تأکیدی در فلسفه وجود نداشت.»[۳]

با این اوصاف، واضح است که چرا نویسندگانی مانند جویس یا وولف که پیشروان استفاده از تکنیک *جریان سیال ذهن* در داستان‌نویسی بودند ملهم از فلسفه زمان برگسون بودند و چرا

---

۱. Duration

۲. ابراهیمی دینانی، غلامحسین، پیرمرادی، محمدجواد، "مفهوم زمان در فلسفه برگسون،" مدرس علوم انسانی، زمستان ۱۳۷۹، دوره ۴، شماره ۴ (پیاپی ۱۷)، ص ۹۵.

۳. Lewis, Wyndham. *Time and Western Man*. London: Chatto and Windus. 1927. p. 434.

لوئیس، که به خاطر نقاش بودنش، و علاوه بر آن، طرز تفکر عقل‌گرایانه دکارتی‌اش، به مشاهده چشم فیزیکی اتکای زیادی داشت، با آن مخالف بود.

لوئیس معتقد بود که روی آوردن به درون و کشف و شهود، روایت را بیش از حد با احساسات شخصی هنرمند درگیر می‌کند و به آن وجهه‌ای رمانتیک می‌بخشد و چنین رویکردی به نظر او خلاف اصول عقل‌گرایی و هنر مدرن بود. از آنجایی که «عمل دیدن بر فاصله گرفتن مبتنی است»[۱] لوئیس نیز مبتنی بر دیدگاه‌های دکارتی‌اش به شدت معتقد به حفظ فاصله بین سوژه و ابژه و بی‌طرفی هنری سوژه بود.

لوئیس به خاطر گرایش فکری فوق تک‌گویی درونی را صرفاً برای چهار نوع شخصیت می‌پذیرفت: ۱) بسیار پیر؛ ۲) بسیار جوان؛ ۳) کودن؛ ۴) حیوان.[۲] مخالفت او با سیالّیت زمانِ درونی که حد و مرز و خطوط بیرونی را از بین می‌برد سبب شده بود که به قسمت‌هایی از رمان *اولیس* که بدون علایم سجاوندی بودند و توالی درهمی از جملات را به وجود می‌آوردند، به‌شدت بتازد و شیوه جویس را در برساختن این‌گونه جملات «شگردی... برای نمایش برون‌ریزی آشفته ذهنی ابله و متوسط»[۳] بداند. همین مسئله یکی از دلایل استفاده مکرر او از علایم سجاوندی منحصربه‌فردی مانند خط تیره برای شکستن بدنه بیرونی متن بود؛ شگردی که به *بوف کور* نیز راه یافت و بر خلاف تصور نیکبخت در تضادی کامل با شگردهای روایی جویس است.[۴]

لوئیس همواره با جریان اصلی مدرنیسم و نمایندگان عمده آن سر ستیز داشت و روش‌های آنان را در خلق آثار هنری برنمی‌تافت. به خاطر مخالفت با فلسفه‌های شهودی برگسون و

---

۱. Murray. ibid. p. 38.

۲. Wagner. ibid. p. 273.

۳. ibid. p. 272.

۴. همان‌طور که پیش‌تر دیدیم نیکبخت استفاده نامتعارف جویس از علائم سجاوندی را به مثابه پشتوانه‌ای برای آفرینش تکنیکی هدایت در *بوف کور* معرفی می‌کند.

www.aghalliat.com

شوپنهاور و جنبش روان‌شناختی فرویدی بود که لوئیس چشم مادی را تنها «عضو خصوصی» در میان اعضای بدن می‌شمرد و عملکرد آن را در کنار عملکرد «قوه ادراک» بسیار باارزش می‌دانست. نیز، به همین دلیل معتقد بود چشم و حس بینایی، واقعیت بیرونی را بدون آن‌که تحت تأثیر «تاریکیِ» جهان «لامسه» و «شنوایی» قرار دهند، به ادراک می‌سپارند.

عدم اتکای لوئیس به عملکرد حواس لامسه و شنوایی نیز به مخالفت او با فلسفه برگسونی باز می‌گشت. برگسون دیرند را «توالی دگرگونی‌های کیفی، درهم ذوب‌شده، درهم نفوذکرده، بدون حد و مرز دقیقی از هم» تعریف می‌کرد. چنین تعریفی، علیرغم ماهیت شهودی آن، وجود نوعی تماس و درهم‌رفتگی فیزیکی را بین توالی‌های مدنظر برگسون به ذهن متبادر می‌کند که یادآور سازکار عملکرد حس لامسه است و از نظر لوئیس در مقایسه با حس بینایی و در غیاب آن اطلاعات غیر قابل اتکایی در اختیار ادراک می‌گذارد.

از طرفی، چنانچه بخواهیم برای دنیای درونی و سیالِ برگسونی بیانی هنری بیابیم بهترین مثال را در موسیقی خواهیم یافت. یک قطعه کامل موسیقی به صورت توالی درهم‌تنیده‌ای از نت‌های واحد آفریده می‌شود که به‌تنهایی فاقد معنایند و تنها پس از پیوستن به یکدیگر، کلی واحد و واجد ارزش هنری خلق می‌کنند. از همین رو بود که برگسون برای توضیح آن‌چه که دیرند می‌نامید به طور مداوم از تمثیل‌های موسیقایی بهره می‌برد و یکی از دلایل خصومت لوئیسِ نقاش با موسیقی و عملکرد حس شنوایی از همینجا نشأت می‌گرفت. او در این راه به نیچه نیز می‌تاخت چون «تأکید نیچه بر موسیقی اعتلایافته دیونسیوسی به مثابه پرارزش‌ترین بیان خلاقه، به ازای قربانی شدن عقلانیت آپولونی و فرم و مهار ادراکی بود که در هنر تجسمی جلوه می‌یافت.»[1] لوئیس معادله نیچه‌ای «ناخودآگاه/شهودی=دیونسیونی=موسیقایی»[2] را به معادله

۱. Bracewell. p. 61.

۲. ibid. p. 61.

www.aghalliat.com

«خودآگاهی/عقل‌گرایی=آپولونی=هنر تجسمی»[۱] بدل کرده بود. او به تأسی از جولین بندا[۲] فیلسوف و رمان‌نویس فرانسوی چشم و بینایی را معادل تمیز و تشخیص و گوش و شنوایی را معادل گیجی و سردرگمی معرفی می‌کرد[۳] و به همین دلیل به این گفته شوپنهاور که «ذهن متفکر در صلح ابدی با چشم و جنگ دائمی با گوش است»[۴] ارج زیادی می‌نهاد. او عمل شنیدن را از این رو که برخلاف بینایی بیشتر با واسطه دیگران انجام می‌پذیرفت، در سطحی پایین‌تر از بینایی قرار می‌داد. خرافات، موهومات و افسانه‌ها نیز دهان به دهان و از طریق شنیدن از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌شوند (راوی *بوف کور* نیز علیه این خرافات و موهومات به دفعات موضع‌گیری می‌کند، اما در نهایت، مانند نمونه عطسه و صبر، او را نیز معتقد به این خرافات می‌بینیم). افراد عقل‌گرا، به سیاق ضرب‌المثل «شنیدن کِی بُوَد مانند دیدن»، عموماً بیش از آن‌که به شنیده‌هایشان متکی باشند به دیده‌هایشان متکی هستند و لوئیس هنرمندی به شدت عقل‌گرا بود. منطبق بر همین طرز تفکر است که لوئیس در داستان کوتاه «مرگ آنکو»، که پیش‌تر بررسی شد، در افسانه دست می‌برد و آنکو و به تبع آن لودو، پیرمرد گدا، را نابینا می‌کند. نابینایی لودو، که کِر اُر او را با یک شخصیت افسانه‌ای اشتباه می‌گیرد، تمثیلی است از عقیم بودن خرافه‌ها و باورهای عامیانه. «لوئیس در این داستان دینِ حقیر[۵] زودباوری به خرافه و ماوراءالطبیعه را به هجو می‌کشد.»[۶]

---

۱. ibid.

۲. Julien Benda.

۳. Wagner. ibid. p. 270.

۴. Schopenhauer, Arthur. The World as Will and Representation. Trans. E. F. J. Payne. New York: Dover Publications, Inc., 1969. Vol II. p. 28.

۵. Inferior Religion.

۶. Head. ibid. p. 151.

ضعف در مقابل این گونه از خرافات متکی به شکست نیروی عقلانی است... لغزش کِر اُر اثری از ابهام در داستان خلق می‌کند و خواننده را نسبت به افسانه آنکو در وضعیتی از **زودباوری** قرار می‌دهد... [اما] اثر داستان در آن چیزی است که گفته نمی‌شود... خط آخر داستان و آن‌چه در گره‌گشایی به طور مختصر آشکار می‌شود این اثر را تقویت می‌کند: «کمی بعد در آن تابستان ماهیگیری که با او در پاردون بودم به من گفت که لودو فوت کرده است»... این گفته مبتنی بر واقعیت محض به جای آن‌که در داستان ایجاد هراس کند، نتیجه کاملاً پذیرفتنی وقایع داستان است. خود لودو از بیماری‌اش گفته بود و پسرکی که از او مواظبت می‌کرد نیز به بنیه ضعیف او اشاره کرده بود. حقیقتاً، مرگ یک گدای کور و غارنشین در اثر بیماری، هر چقدر هم غم‌انگیز، به سختی شگفتی ایجاد می‌کند. اعلام مرگ لودو که مبتنی بر واقعیت است اثبات دوباره نیروی عقلانی کِر اُر است.» [1]

به تعبیری خلاصه‌تر، مرگ لودوی نابینا، یعنی مرگ خرافه به نفع عقل و ادراک. بر مبنای همین گرایش‌های عقلانی‌ست که لوئیس فلسفه چشم خود را این‌گونه تعریف می‌کند:

اگر مقصود از «فلسفه چشم» این باشد که ما باید **به شکلی مادی** در حس برتر آدمی، حس بینایی، بیاساییم و اگر مقصود این باشد که باید از پناه گرفتن در ابهام و تاریکی جهان **شنوایی** و **لمسی** دوری گزینیم، بنابراین صحیح است که بگوییم فلسفه ما خود را با واقعیت مستحکم و واضح **حس بینایی** همبسته می‌داند... و حقیقتاً بر مبنای همین «واقعیت» است که سخنان خود را بنیان می‌نهم. [2]

---

۱. Head. pp. 150-151. [تأکید از نگارنده]

۲. Lewis, *Time and Western Man*, p 418. [تأکید از نگارنده]

لوئیس در این خصوص در کتاب *انسان بدون هنر* چنین می‌نویسد که «من طرفدار **بیرون کبیر** هستم، طرفدار *سبک بیرونی*، طرفدار خرد چشم به جای خرد گوش.»[۱] به دلیل به کارگیری همین فلسفه است که در تمام رمان‌ها و داستان‌های لوئیس چشم و عملکرد آن به شیوه‌های گوناگون برجسته می‌شود. در رمان *تار* «حس بینایی به طور مشخصی از حس شنوایی جدا می‌شود»[۲] و در مجموعه داستان *جسم وحشی* راویِ به شدت عقل‌گرای داستان، کِر اُر ، چشم‌های خود را «بسیار درشت و پر از تمسخر و دیوانگی»[۳] توصیف می‌کند. در رمان *انتقام برای عشق*، دُن آلوارو موراتو «چشم‌هایی نافذ»[۴] دارد و در رمان *بارون متکبر*، شخصیت اول داستان سِر مایکل کِلیمپای، که سیر وقایعِ داستان پایش را به ایران نیز باز می‌کند، چشم‌هایش «به درخشندگی شیشه‌های براق است.»[۵] البته، این نکته را نیز باید اضافه کرد که لوئیس کارکرد چشم مادی را، به خاطر خطاپذیری طبیعی آن، به موازات کارکرد ادراک می‌پذیرفت نه چیزی در عرض آن و معتقد بود که در نهایت این ادراک است که باید صحت و سقم داده‌های حس بینایی را بسنجد.

بنابراین، دیدگاه... لوئیس در خصوص واقعیت بر روی داده‌های دریافت شده از طریق حس بینایی متکی بود. البته نه بینایی ایزوله‌شده، بلکه در همکاری کامل با ادراک، دانش و تجربه پیشینی. بر این اساس او برای خود لقب «رئالیست» را برمی‌گزیند با این قید که رئالیسم او باید در معنایی **فضایی** فهم شود؛ یعنی پرقدرت‌ترین درک بصری از جهان خارجی که از ثبات نشأت می‌گیرد و نه از تغییر. چشم، در عمل، اشیاء را واضح و مشخص عینیت می‌بخشد و بی‌حرکتشان می‌کند و رابطه بین شبکیه و مغز به نحوی است که این

---

۱. Qtd. in Schneider. ibid., p. 19. [تأکید در متن اصلی]

۲. Schneider. ibid., p. 6.

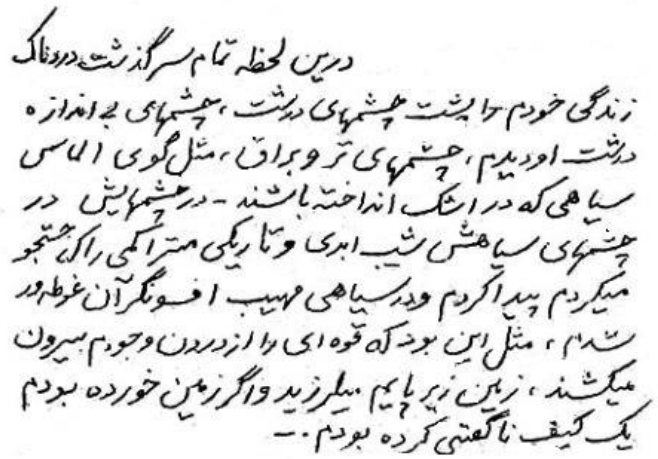
۳. Wagner. ibid., p. 218.

۴. ibid., p. 219.

۵. ibid.

شئ، هنگامی که چشم دیگر تمرکزی روی آن ندارد، به شکل باثبات در ذهن به یاد آورده می‌شود. [۱]

صادق هدایت را در این مورد نیز، همانند تمام مواردی که تاکنون بررسی کرده‌ایم، پیرو لوئیس می‌یابیم و از همین روست که برتری چشم و حس بینایی بر گوش و حس شنوایی و همچنین بر حس لامسه در سرتاسر *بوف کور* عیان است. در فصل نخست *بوف کور* آن‌چه که بر فضای داستان حکمرانی می‌کند چشم و عملکرد حس بینایی است.

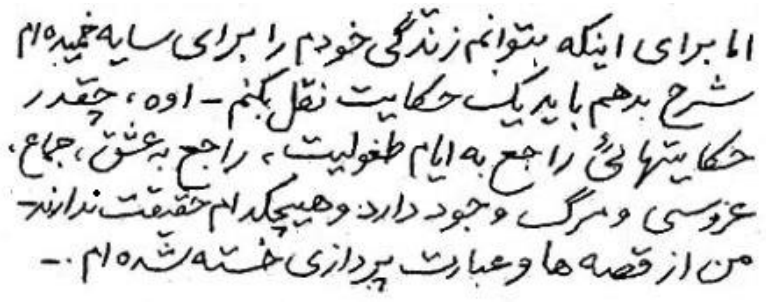

درین لحظه تمام سرگذشت دردناک
زندگی خودم را پشت چشمهای دختر، چشمهای بی‌اندازه
درشت او دیدم، چشمهای تر و براق، مثل گودی الماس
سیاهی که در اشک انداخته باشند - در چشمهایش در
چشمهای سیاهش شب ابدی و تاریکی مترا کمی را که جستجو
میکردم پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه‌ور
شدم، مثل این بود که قوه‌ای را از درون وجودم بیرون
میکشند، زمین زیر پایم میلرزید و اگر زمین خورده بودم
یک کیف ناگفتنی کرده بودم. —

همان مأخذ، ص ۲۴

در بریده بالا چشم‌های دختر اثیری به گونه‌ای توصیف می‌شوند، گویا سرچشمه زندگی راوی درون آن‌ها جاری است. اما در فصل سوم که راوی قصد دارد هویت حقیقی‌اش را از میان قصه‌ها و خرافات و موهومات رجاله‌ها بیرون بکشد، گوش و حس شنوایی است که غلبه دارد و از قضا سبب آشفتگی و سردرگمی راوی نیز می‌شود:

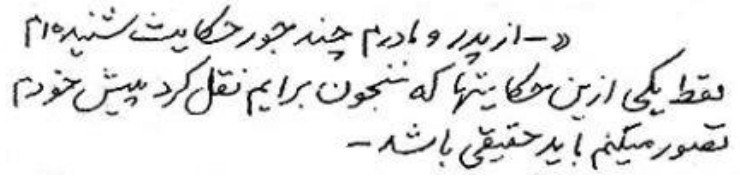
۱. Bracewell. ibid. p. 126. [تأکید از نگارنده]

www.aghalliat.com


اما برای اینکه بتوانم زندگی خودم را برای سایه خمیده‌ام
شرح بدهم باید یک حکایت نقل بکنم - اوه، چقدر
حکایتهائی راجع به ایام طفولیت، راجع به عشق، جماع،
عروسی و مرگ وجود دارد و هیچکدام حقیقت ندارند -
من از قصه‌ها و عبارت پردازی خسته شده‌ام -

همان مأخذ، ص ۵۷

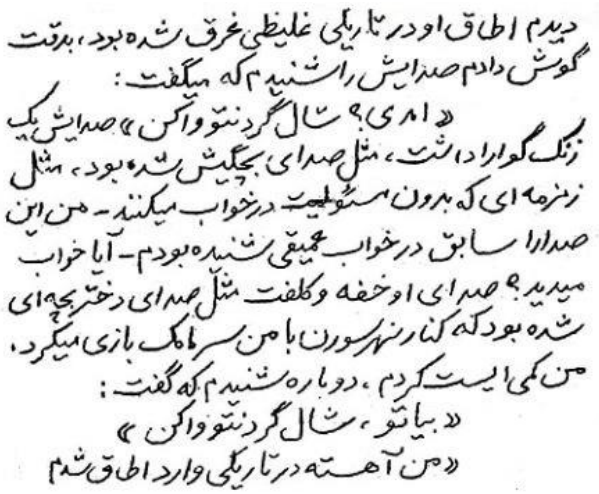
همچنین:


« - از پدر و مادرم چند جور حکایت شنیده‌ام
فقط یکی از این حکایتها که شبیه برایم نقل کرد پیش خودم
تصور میکنم باید حقیقی باشد -

همان مأخذ، ص ۶۴

چنان که می‌بینیم، راوی تنها تصورش بر این است که حکایت «ننجون باید حقیقی باشد» اما هیچ اطمینانی به این امر ندارد. بهترین و روشن‌گرترین نمونه در خصوص برتری چشم بر گوش و لمس در افکار لوئیسی صادق هدایت، چنانکه پیش‌تر نیز دیدیم، در صحنه آمیزش راوی با لکاته بروز می‌یابد. راوی در این قسمت از داستان، که طی آن سرانجام به طور کامل تسلیم امیال حیوانی و غریزی خود می‌شود، مطلقاً به حس شنوایی و لامسه خود متکی است و حسی که کاملاً غایب است حس بینایی اوست. در این قسمت راوی به پشت در اتاق لکاته می‌رسد و:

www.aghalliat.com


دیدم اطاق او در تاریکی غلیظی غرق شده بود، بدقت
گوش دادم صدایش را شنیدم که میگفت:
«آمدی؟ شال گردنتو واکن» صدایش یک
زنگ گوارا داشت، مثل صدای بچگیش شده بود، مثل
زمزمه ای که بدون مسئولیت در خواب میکنند - من این
صدارا سابق در خواب عمیقی شنیده بودم - آیا خواب
میدید؟ صدای او خفه و کلفت مثل صدای دختربچه ای
شده بود که کنار شهر سورن با من سر تاک بازی میکرد،
من کمی ایست کردم، دوباره شنیدم که گفت:
«بیا تو، شال گردنتو واکن»
«من آهسته در تاریکی وارد اطاق شدم

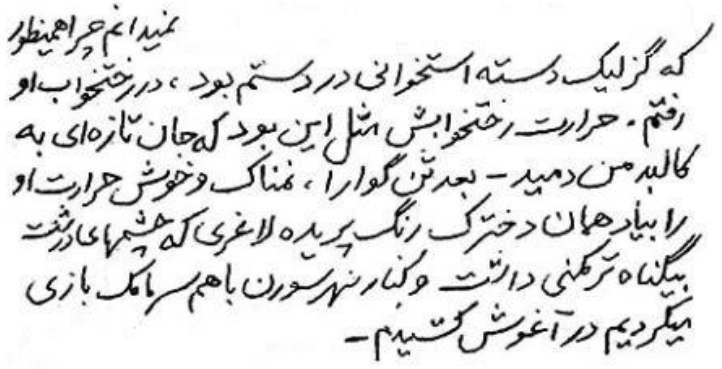
همان مأخذ، ص ۱۳۹

راوی صرفاً می‌شنود، بدون آن‌که به خاطر «تاریکی غلیظ» اتاق لکاته بتواند حتی چهره او را ببیند و جالب این‌جاست که صدای لکاته به گوش او همچون نغمه‌ای گوش‌نواز است. پس بی‌جهت هم نیست که نیکبخت، منطبق بر شیوه تفسیری ناقص خود، فصل سوم *بوف کور* را «حاصل توهم شنیداری»[1] راوی بداند. در این فصل راوی بیش از هر چیز دیگر از شنیده‌های خود می‌گوید، از قصه‌هایی که «هیچ کدام حقیقت ندارند.»[2] آن‌چه در ادامه می‌آید نیز بر الگوی لوئیسی فوق منطبق است:

۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۵۷.

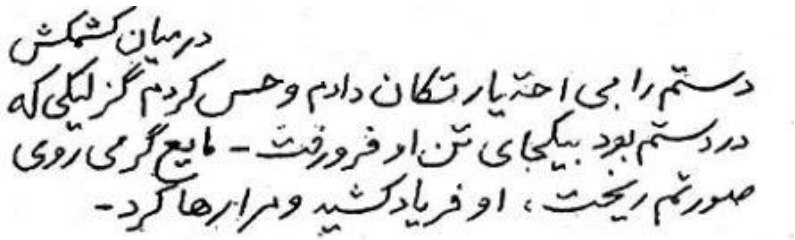
۲. هدایت، همان مأخذ، ص ۵۷.

www.aghalliat.com


نمیدانم چرا همینطور
که گزلیک دسته استخوانی در دستم بود، در رختخواب او
رفتم. حرارت رختخوابش مثل این بود که جان تازه‌ای به
کالبد من دمید - بعد تن گوارا، نمناک و خوش حرارت او
را بیاد همان دختر ک رنگ پریده لاغری که چشمهای درشت
بیگناه ترکمنی داشت و کنار نهر سورن با هم سرمک بازی
میکردیم در آغوش کشیدم -

همان مأخذ، ص ۱۳۹

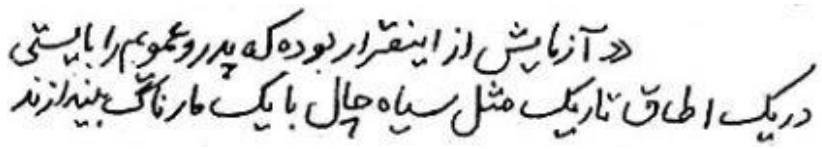
بازهم خبری از حس بینایی نیست. اینبار، حسی که حاکمیت می‌کند لامسه است. راوی، نه با دیدن چهره لکاته، بلکه از طریق لمس بدنش به یاد کودکی او می‌افتد. حتی هنگامی که راوی گزلیک را به بدن لکاته فرو می‌کند بازهم به خاطر تاریکی نمی‌بیند آن را دقیقاً به کجای جسم او فرو کرده است:


درمیان کشمکش
دستم را بی اختیار تکان دادم و حس کردم گزلیکی که
در دستم بود بیکجای تن او فرورفت - مایع گرمی روی
صورتم ریخت، او فریاد کشید و مرا رها کرد -

همان مأخذ، ص ۱۴۱

شباهت جالبی بین این صحنه و صحنه آزمون مارناگ در داستان وجود دارد که می‌توان آن را بر اساس فلسفه چشم لوئیس توضیح داد. اتاقی که پدر و عموی راوی برای آزمون مارناگ وارد آن می‌شوند تاریک است:

www.aghalliat.com


«آزمایش از اینقرار بوده که پدر و عمویم را بایستی
در یک اطاق تاریک مثل سیاه چال با یک مار ناگ بیندازند

همان مأخذ، ص ۶۷

پس در اتاق مارناگ نیز خبری از حس بینایی نیست و شخصی که از این اتاق بیرون می‌آید – و تفاوتی هم ندارد که پدر باشد یا عمو – شبیه به خنزرپنزری است. راوی نیز پس از آمیزش با لکاته از اتاق تاریک او بیرون می‌آید و هنگامی که در آیینه نگاه می‌کند شمایل خود را به کسی تشبیه می‌کند که از اتاق مارناگ بیرون آمده باشد. پس در هر دو اتاق حس غایب حس بینایی بوده و افراد حاضر در این دو اتاق با حواس لامسه و شنوایی خود با اطراف رابطه برقرار کرده بودند و نتیجه هم که معلوم است: همگی به خنزرپنزری بدل شده‌اند.

چنان که می‌بینیم عناصر تفکر لوئیس در جای جای *بوف کور* به کرات و به اشکال گوناگون تکرار می‌شوند.

در بخش بعد با تفصیل بیشتری به فلسفه چشم لوئیس و تأثیر آن بر صادق هدایت و *بوف کور* خواهیم پرداخت.

۳-۱۶. دیدن با چشم سر یعنی آگاهی

لوئیس در ادامه بحث خود در خصوص امر کمیک از تجربه‌ای شخصی می‌گوید که معنای سخن او را برای ما آشکارتر می‌کند:

> روزی در مترو، در لحظه‌ای که قطار در حال ترک ایستگاه بود، من و کسانی که اطرافم بودند مردی چاق، اما چابک را مشاهده کردیم که برای سوار شدن به قطار می‌دوید و سرانجام با چالاکی خود را از میان درهای در حال بسته شدن قطار به داخل پرتاب کرد. از آن‌جایی که واگن پر بود مرد به همان درها تکیه داد. چیز خنده‌داری در مورد چهره او و یا ظاهر کلی‌اش وجود نداشت. اما دویدن شسته و رفته و آگاهانه‌اش، و آن سوار

شدن شلتاق‌وارش، در ترکیب با *خونسردی چشم‌هایش* اثری مضحک داشت که تعدادی از ما به آن واکنش نشان دادیم. به نظر من چشم او بود که کلید پوچی نهفته در آن اثر بود. جدایی چشم مرد دلیل آن اثر بود. به نظر می‌رسید که آن چشم، در حالی که آن کیسه سیب‌زمینی، یعنی آن مرد چاق را، جلو می‌برد و در حالی که او را با موفقیت به درون واگن می‌کشاند، قصد گفتن چنین چیزی را داشت: «من آن‌قدرها *قدرت* ندارم و به زحمت انجامش می‌دهم، بله به *زحمت*.» و جوابش خطاب به چشم‌های خیره ما نیز این بود که: «بله، این منم! کارم آن‌قدرها هم بد نبود، بود؟ وقتی کیسه‌های سیب‌زمینی مانند *من* را می‌کشید کم‌کم قلقشان دستتان می‌آید. اما چنین کاری زحمت می‌برد.»

در هر صورت، جدایی آن چشم و بی‌طرفی آن بود، که به آن صحنه کیفیتی کمیک می‌بخشید که ظاهر آن مرد به خودی خود فاقدش بود. گاهی اوقات همان حالت جدایی و بی‌طرفی هوشمندانه را در چهره یک راننده تاکسی که خیلی آهسته و کند مرا به جایی می‌رساند می‌بینم. *تاکسیِ راننده برای او مثل جسم اوست* و کاملاً به کمبودهایش واقف است، اما خودش را با آن همبسته نمی‌بیند. او به خوبی می‌داند که یک تاکسی چیست. او خودش را با آن ماشین یکی نمی‌بیند... دویدن مرد چاق برای رسیدن به قطار، دیدگاه من را در خصوص ریشه حس کمیک روشن می‌کند. دلیل وجود چنین حسی درباره مرد چاق این بود که جسم آن مرد خود او نبود.[1]

نخستین نکته‌ای که از این توضیحات در خصوص فلسفه چشم ویندهام لوئیس دستگیر ما می‌شود این است که برای او «چشم» و «مشاهده چشمی» **ابزار اصلی** قسمت ضروری وجود ما، یعنی «مشاهده‌گر خندان» برای تشخیص «پوچی» یا همان امر مضحک در جهان است. نکته دوم این است که این چشم همان چشمِ سر یا چشم مادی ماست، یعنی تنها اندامی که از طریق

۱. ibid. pp. 249-250-251. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

آن می‌توانیم به وجود چنین مشاهده‌گری در درونمان پی ببریم. نکته سوم مربوط به «بی‌طرف» بودن یا جدایی چشم مشاهده‌گر خندان از ابژه است. این چشم از آن‌جایی که قرار است با عملکردی عقلانی وجود پوچی و امر مضحک را (که پیدایی آن ناشی از عملکرد جسم وحشی است) در جهان برملا کند باید از احساسات غیرعقلانی به دور باشد و همواره جدایی و بی‌طرفی بین خود و محیط پیرامون را حفظ کنند. نکته چهارم، همسانی این چشم با «خود» (لوئیس تأکید می‌کند که «جسم» مرد چاق **خود او** نبود) و جدایی آن از جسم [وحشی] است. نکته پنجم را می‌توان از زبان مایکل ووتز بیان کرد:

> از دید لوئیس، بدن همان *دستگاه حیوانی*[1] دکارت است؛ توده‌ای از ماده سرسخت که حیاتی متعلق به خودش دارد و مکرراً در تضاد مطلق با اوامر عقل قرار می‌گیرد. از این رو، در تئوری خنده لوئیس چنین می‌خوانیم که: «...تمامی افراد ضرورتاً کمیک‌اند چون همگی‌شان *شئ* یا اجسام فیزیکی هستند که مانند *اشخاص* رفتار می‌کنند.» لوئیس با تأکید کردن بر مادیت وجود انسانی، انگاره دکارتی *من می‌اندیشم پس هستم* را به صورت *من جسم دارم پس هستم* بازنویسی می‌کند.[2]

مشاهده‌گر خندان برای یافتن پوچی باید به شکلی مداوم در جست‌وجوی اجسام وحشی باشد، یعنی اشیایی که در ظاهر انسان‌اند، اما به خاطر قطع رابطه‌شان با فکر و شعورشان شبیه حیوانات رفتار می‌کنند. بنابراین، جسم وحشی در تفکر لوئیس برجستگی می‌یابد و او را به **هنرمند بدن** بدل می‌کند. نیز از همین روست که در داستان‌های لوئیس، چشم و مشاهده چشمی برجسته می‌شوند و معنایی خاص پیدا می‌کنند و لوئیس نیز هنرمندی *برون‌بین* می‌شود. در واقع، از طریق

---

۱. Bête machine: اصطلاحی از دکارت است بدین معنی که حیوانات ماشین‌هایی هستند فاقد درک و شعور.

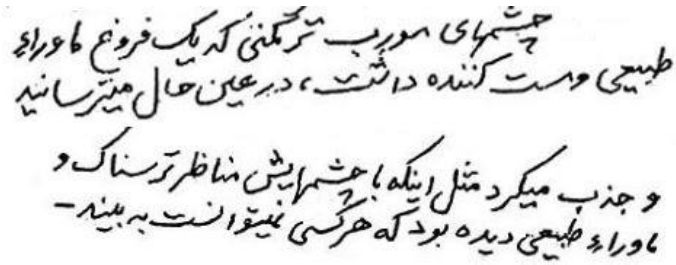
۲. Wutz. ibid. p. 847.

www.aghalliat.com

مشاهده همین چشمِ مشاهده‌گرِ عقلانیِ بی‌طرف است که آگاهی اعتلایافتهٔ فردی حاصل می‌شود و دقت در داستان *بوف کور* نشان می‌دهد که چشم مشاهده‌گر لوئیسی، نه تنها در آن ظاهر می‌شود، بلکه صادق هدایت حتی داستان خود را نیز در پیوند با همین مفهوم نام‌گذاری کرده است.

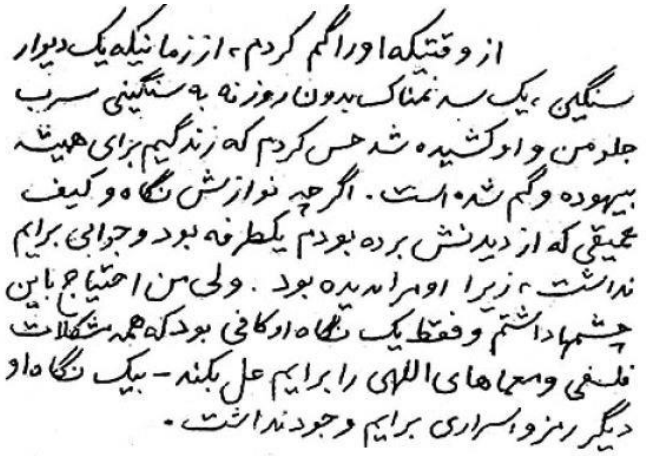
گفتیم که صادق هدایت در طراحی مفهومی شخصیت پیرمرد خنزرپنزری از تابلوهای *تایرو* بهره گرفته بود و به همین دلیل در توصیفات راوی دندان‌های پیرمرد خنزرپنزری حالتی برجسته می‌یافتند. از آن‌جایی که خنزرپنزری نماینده اصلی دنیای رجاله‌ها در *بوف کور* است، بنابراین این برجسته‌سازی هیبتی درنده و بدوی و عاری از تمدن به او می‌داد. این چهره‌پردازی کاملاً با فضای دنیای رجاله‌ای و عاری از هنر آن بخش از داستان هماهنگی داشت، چرا که در چنین دنیایی همه چیز با شهوات و غرایز پیوند می‌یابد و دندان‌ها آشکارترین و برجسته‌ترین عضو بدن انسان هستند برای ارضای یکی از اساسی‌ترین و بدوی‌ترین شهوات انسانی، یعنی غریزه بلعیدن.

هنگامی که به دختر اثیری می‌نگریم، برخلاف ظاهر خنزرپنزری، در مقایسه با ساختار دهان چشم‌های او را دارای برجستگی فراوان می‌یابیم. نمونه‌ها در متن فراوانند:



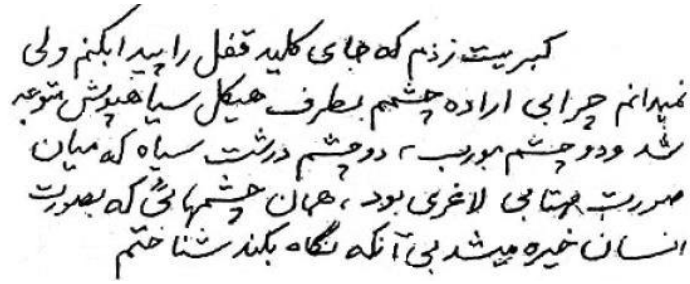
همان مأخذ، صص ۱۳-۱۴

www.aghalliat.com


از وقتیکه او را گم کردم، از زمانیکه یک دیوار
سنگین، یک سد نمناک بدون روزنه به سنگینی سرب
جلو من و او کشیده شد حس کردم که زندگیم برای همیشه
بیهوده و گم شده است. اگرچه نوازش نگاه و کیف
عمیقی که از دیدنش برده بودم یکطرفه بود و جوابی برایم
نداشت، زیرا او مرا ندیده بود. ولی من احتیاج با این
چشمها داشتم و فقط یک نگاه او کافی بود که همه مشکلات
فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکند - بیک نگاه او
دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت.

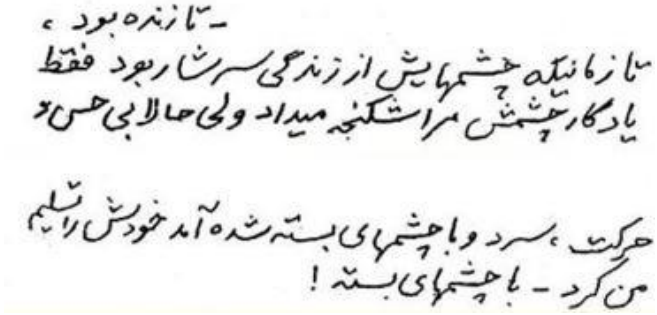
همان مأخذ، ص ۱۹

نگاه دختر اثیری برای راوی مترادف با حصول آگاهی و شناخت است و در صحنه‌ای که راوی در ابتدای داستان از طریق سوراخ هواخور رف می‌بیند نیز دختر اثیری گل نیلوفر به پیرمرد قوزی تعارف می‌کند که در فرهنگ‌های باستانی، بخصوص در فرهنگ ایران و هند، نماد دانش و آگاهی است.


کبریت زدم که جای کلید قفل را پیدا بکنم ولی
نمیدانم چرا بی اراده چشمم بطرف هیکل سیاه پوش متوجه
شد و دو چشم مورب، دو چشم درشت سیاه که میان
صورت مهتابی لاغری بود، همان چشمهائی که بصورت
انسان خیره میشد بی آنکه نگاه بکند شناختم

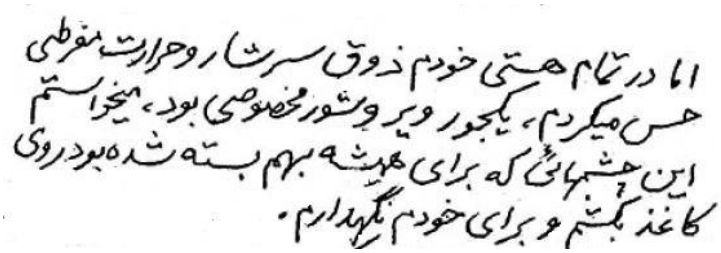
همان مأخذ، ص ۲۲

نخستین چیزی که در صحنه فوق توجه راوی را جلب می‌کند چشم‌های آگاهی‌بخش دخترک است. هنگامی که دختر اثیری روی تخت راوی می‌رود و چشم‌هایش بسته می‌شود بازهم تنها چیزی که در خاطر راوی او را شکنجه می‌کند چشم‌های اوست:



همان مأخذ، صص ۲۷-۲۸

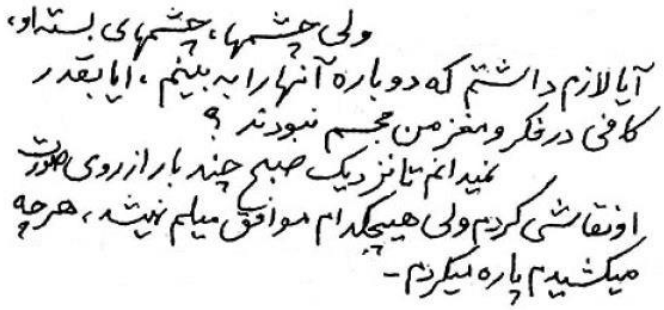
تأکید راوی بر «بسته» بودن چشم‌های دختر اثیری، اهمیت این چشم‌ها را برای او به هنگام باز بودنشان نشان می‌دهد. بهترین نمونه در *بوف کور* که آگاهی‌بخش بودن چشم‌های دختر اثیری و اهمیت فوق‌العاده آن‌ها را برای راوی برملا می‌کند در بخشی از داستان است که جسد دختر اثیری روی تختخواب افتاده است و راوی در تلاش برای کشیدن پرتره اوست، اما هرچه تلاش می‌کند، حاصل کارش را دلخواه خود نمی‌یابد. راوی در ابتدا میل خود را برای نقاشی کردن این چشم‌ها این‌گونه بیان می‌کند:



همان مأخذ، ص ۳۰

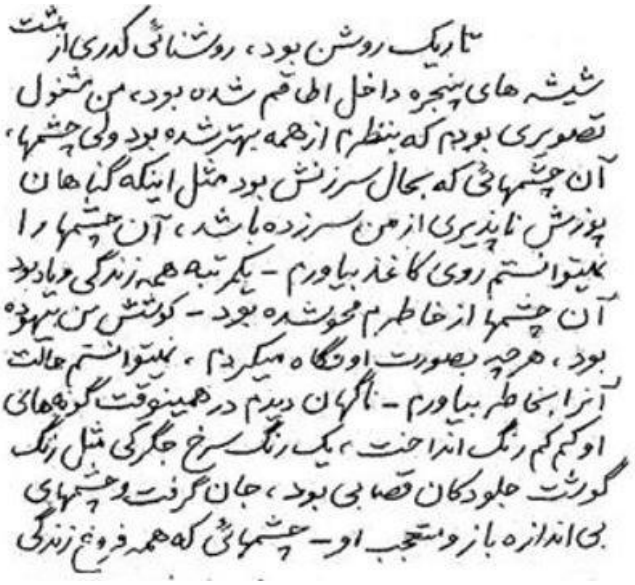
اما چشم‌های دختر اثیری بسته شده‌اند و همین کار راوی را سخت می‌کند:

www.aghalliat.com

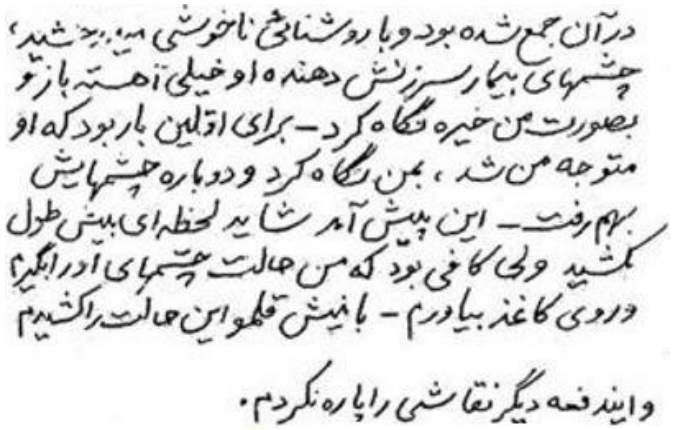

ولی چشمها، چشمهای بستهٔ او،
آیا لازم داشتم که دوباره آنها را ببینم، آیا بقدر
کافی در فکر و مغز من مجسم نبودند؟
نمیدانم تا نزدیک صبح چند بار از روی صورت
او نقاشی کردم ولی هیچکدام موافق میلم نمیشد، هرچه
میکشیدم پاره میکردم-

همان مأخذ، ص ۳۱

بالاخره در لحظه‌ای که اولین بارقه‌های نور خورشید در حال زایل کردن ظلمات شب است اتفاقی شگرف رخ می‌دهد:


تاریک روشن بود، روشنائی کمرنگی از پشت
شیشه های پنجره داخل اطاقم شده بود، من مشغول
تصویری بودم که بنظرم از همه بهتر شده بود ولی چشمها،
آن چشمهائی که بحال سرزنش بود مثل اینکه گناهان
پوزش ناپذیری از من سرزده باشد، آن چشمها را
نمیتوانستم روی کاغذ بیاورم - یکمرتبه همه زندگی و مبادی
آن چشمها از خاطرم محو شده بود - کوشش من بیهوده
بود، هرچه بصورت او نگاه میکردم، نمیتوانستم حالت
آنرا بخاطر بیاورم - ناگهان دیدم در همینوقت گونه‌های
او کم کم رنگ انداخت، یک رنگ سرخ جگرگی مثل رنگ
گوشت جلو دکان قصابی بود، جان گرفت و چشمهای
بی اندازه باز و متعجب او - چشمهائی که همه فروغ زندگی

www.aghalliat.com



همان مأخذ، صص ۳۲-۳۳

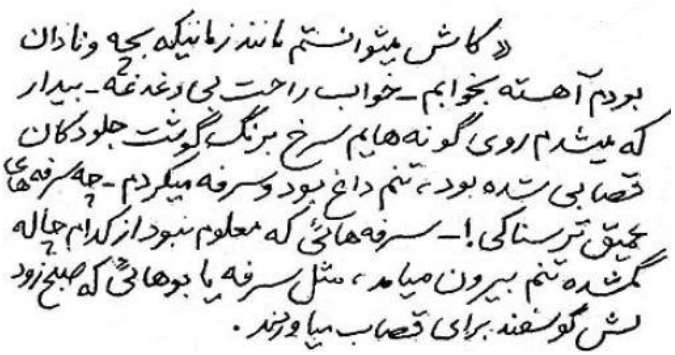
برای این‌که به طور دقیق بتوانیم چرایی برجستگی چشم‌های دختر اثیری را دریابیم باید به این موضوع توجه کنیم که دختر اثیری در *بوف کور* با **هنر** پیوند محکم‌تری دارد. از طرفی، آن‌چه که در مورد این چشم‌ها، حتی بیشتر از خود آن‌ها، باید توجه ما را جلب کند «حالت سرزنش‌کنندگی» آن‌هاست. راوی بر این گمان است که شاید «گناهان پوزش‌ناپذیری» از او سر زده که نگاه دختر اثیری را سرزنش‌آمیز کرده است، اما چه گناهانی؟ اگر دردی روحی را که راوی بدان مبتلا است دریابیم، پاسخ سؤال فوق نیز در اختیارمان خواهد بود.

راوی *بوف کور* هویت‌گسیخته، و سردرگم بین خود هنری و خود جنسی‌اش است و به همین دلیل نمی‌تواند بین دنیای رجاله‌ای و دنیای هنری یکی را برگزیند. او همواره ناآگاهی رجاله‌ها و تمایلات غریزی و حیوانی آن‌ها را سرزنش می‌کند، اما خودش هم قادر نیست از این تمایلات چشم‌پوشی کند تا حدی که حاضر است برای رسیدن به تن و بدن لکاته به دست و پای او بیفتد. نگاه او حتی به دختر اثیری نیز نگاهی رجاله‌ای است و نمودش را در همین بریده بالا به‌راحتی می‌توان می‌دید: «ناگهان دیدم در همین وقت گونه‌های او کم‌کم رنگ انداخت، یک رنگ سرخ جگرکی مثل رنگ گوشت جلو دکان قصابی بود.»

راوی، خود را جدای از دنیای رجاله‌ها و هنرمندی آگاه و فردگرا می‌داند و از زندگی حیوانی مردم دون‌مایه ابراز بیزاری می‌کند، اما هنگامی که می‌خواهد گونه‌های گل‌انداخته دختر اثیری

www.aghalliat.com

را به چیزی تشبیه کند، به جز رنگ «سرخ جگرکی گوشت» جلوی دکان قصابی تشبیه دیگری به ذهنش نمی‌رسد. او می‌توانست رنگ گونه‌های دخترک را به سرخی گل رُز تشبیه کند، یا سرخ‌فامی آسمان دم غروب، یا رنگ لاله‌های وحشی یا هر تشبیه زیبا و هنری دیگری را به کار بگیرد، اما چون هویت از هم گسیخته او تمایل فراوانی به دنیای رجاله‌ها و غرایز و شهوات حاکم بر این دنیا دارد، رنگ گوشت را برمی‌گزیند؛ رنگ شهوت بلعیدن. او حتی هنگامی که می‌خواهد رنگ گونه‌های خودش را هم توصیف کند بازهم نمی‌تواند به رنگ دیگری جز رنگ گوشت بیندیشد:

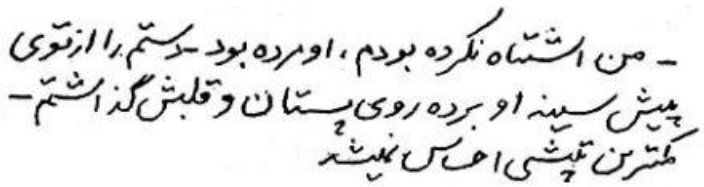

«کاش میتوانستم مانند زمانیکه بچه و نادان
بودم آهسته بخوابم - خواب راحت بی دغدغه - بیدار
که میشدم روی گونه هایم سرخ برنگ گوشت جلو دکان
قصابی شده بود، تنم داغ بود و سرفه میکردم - چه سرفه های
عمیق ترسناکی! - سرفه هائی که معلوم نبود از کدام چاله
گمشده تنم بیرون میامد، مثل سرفه یا بوهائی که صبح زود
پش گوسفند برای قصاب میاورند.

همان مأخذ، ص ۷۸

شاید «در فصل نخست میل راوی برای رسیدن به زن اثیری بیشتر ناشی از عشق یا نیاز و کشش ذهنی او»[1] باشد، اما حتی در همین فصل نیز به دفعات می‌بینیم که راوی به «جسم» دختر اثیری نیز تمایل نشان می‌دهد و حتی هنگامی که می‌خواهد از زنده بودن او مطمئن شود به گونه‌ای این کار را انجام می‌دهد که دو معنای متفاوت از عمل او برداشت می‌شود:

۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۶۰.

www.aghalliat.com



همان مأخذ، ص ۲۷

راوی در تشریح حرکت دست خود ابتدا از واژه‌ای استفاده می‌کند که آشکارا معنایی جنسی در خود دارد؛ گویی قصدش، بیش از هر چیزی دیگری، این باشد که از مرگ دختر اثیری سوءاستفاده کند. از این همین روست که چشم‌های دختر اثیری، هنگامی که برای لحظه‌ای باز می‌شوند تا راوی حالت آن‌ها را بگیرد و روی کاغذ بیاورد، بازهم حالت سرزنش‌آمیز خود را حفظ کرده‌اند: «چشم‌های بیمار سرزنش‌دهنده او خیلی آهسته باز و به صورت من خیره نگاه کرد.»

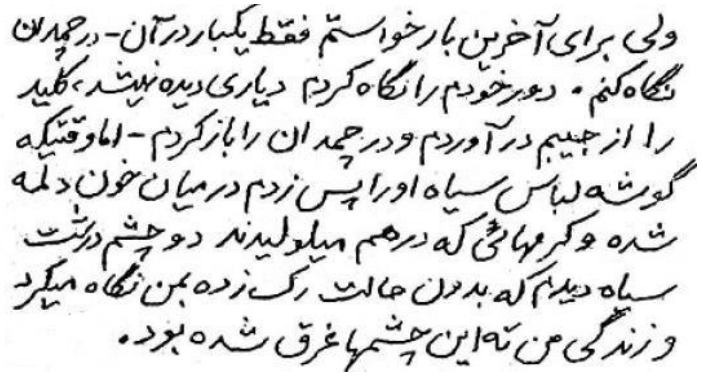
سرزنش چشم دختر اثیری متوجه جسمی وحشی است به نام راوی که مانند شخصیت تار در رمان ویندهام لوئیس، صرفاً در توهم خودآگاهی فردی به سر می‌برد، اما به دفعات، چه در بخش اثیری داستان *بوف کور* و چه در بخش رجاله‌ای-لکاته‌ای داستان، نشان می‌دهد که او نیز یکی از همان رجاله‌های ناخودآگاه و غریزی است که مدام سرزنششان می‌کند و از آن‌ها برائت می‌جوید و این همان گناه پوزش‌ناپذیر اوست که سرزنش چشم‌های دخترک اثیری را موجب شده است.

او از یک رو ابتدا خود را از رجاله‌ها متمایز می‌داند و می‌گوید همه آن‌ها یک دهن دارند که با یک مشت روده «منتهی به آلت تناسلی‌شان می‌شود»، اما از سوی دیگر، چون به خود می‌نگرد، می‌بیند خودش نیز در میل و نیاز به لکاته مانند همان رجاله‌هاست؛ همان‌گونه که راوی در فرجام و برای دست یافتن به لکاته ناگزیر می‌شود خود یک پیرمرد خنزرپنزری شود. [۱]

۱. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۶۳.

www.aghalliat.com

پس چشم دختر اثیری همان چشم نظاره‌گر است که حتی پس از تکه‌تکه شدن جسم او به دست راوی نیز سرزنش خود را نثار رجاله‌ای می‌کند که مانند گوشت آویزان جلوی قصابی با او رفتار کرده است:


ولی برای آخرین بار خواستم فقط یکبار در آن - در چهار ان
نگاه کنم. دیگر خودم را نگاه کردم دیگر دیده نمیشد، کلید
را از جیبم در آوردم و در چهار ان را باز کردم - اما وقتیکه
گوشه لباس سیاه او را پس زدم در میان خون دلمه
شده و کرمهائی که در هم میلولیدند دو چشم درشت
سیاه دیدم که بدون حالت رک زده بمن نگاه میکرد
و زندگی من ته این چشمها غرق شده بود.

همان مأخذ، ص ۴۲

اکنون مبتنی بر فلسفه چشم لوئیس باید ببینیم چرا هدایت داستان خود را *بوف کور* نامیده است.

۳-۱۷. چرا *بوف کور*؟

نام داستان هدایت نیز یکی دیگر از معماهایی است که در تاریخچه طولانی *بوف کور*شناسی برای فهم معنای آن پاسخ درخوری ارائه نشده است. اما رجوع به افکار لوئیس می‌تواند در باز کردن این گره کور نیز به ما کمک کند و برای انجام دادن این کار باید تئوری خنده، فلسفه چشم لوئیس و افسانه آنکو را با هم جمع بزنیم تا بتوانیم به این مسئله بپردازیم که چرا صادق هدایت نام داستان خود را *بوف کور* گذاشته است.

برای مشاهده‌گر خندان، مشاهده چشمی ابزاری است برای تشخیص امر پوچ در جهان؛ امر پوچی که حاصل فعالیت کور جسم وحشی است. چنین مشاهده‌ای زمانی حاصل می‌شود که

فرد پیرو بخش ضروری و بینای وجود خود، یعنی مشاهده‌گر خندان باشد و با استفاده از چشم خود اطلاعات قابل اتکا در اختیار ادراک خود قرار بدهد. این چشم از جسم جداست، و عملکرد آن نیز البته شهودی نیست و در جهانی مُثُلی رخ نمی‌دهد، بلکه کاملاً مادی است. پس شخص یا از بخش عقلانی و بینای وجود خود پیروی می‌کند یا از جسم غریزی و کور خود. چنان‌که پیش‌تر دیدیم، راوی به هنگام آمیزش با لکاته به خاطر تاریکی اتاق، نه به ابزار اصلی مشاهده‌گر خندان وجود خود، یعنی حس بینایی، بلکه به شنوایی و لامسه، یعنی دو ابزار اصلی جسم وحشی و کور خود متکی است و این همان جسمی‌ست که چند صفحه پیش‌تر خودش و سایه‌اش با تکه‌برداری از افسانه آنکو تشبیه به بوف یا پرنده مرگ شده است. در این صورت، جسم راوی و سایه جغدمانند آن که انعکاس «وجود حقیقی» اوست به وجهی استعاری جغدی کور خواهند بود. بنابراین، «بوف کور» یعنی آن وجهی از هویت راوی که، مانند رجاله‌ها، پیرو عقل و ادراک نیست و از قضا راوی نیز در سرتاسر داستان قصد دارد برای تمایزبخشی بین خود و رجاله‌ها وجود دیومانند آن را در خود انکار کند و حتی در قسمت سوم برای بیرون راندن این دیو و برای آن‌که «دلیری خود را روی کاغذ بیاورد» شروع به نوشتن قصه زندگی‌اش می‌کند. بدین ترتیب، صادق هدایت نام مشهورترین اثر ادبیات داستانی ایران معاصر را با بهره‌برداری از فلسفه چشم لوئیس و تئوری خنده او و افسانه آنکو برمی‌گزیند: بوف کور، یعنی فردی که علی‌رغم تمامی ادعاهای ضدرجاله‌ای‌اش، به جای پیروی از چشم بینا و ادراک خود، همانند همان رجاله‌هایی که به سخره می‌گیرد، بیش از هر چیزی دیگری، پیرو جسم وحشی و کور خود یا غرایز و شهواتش است. به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان این معنا را توضیح داد: راوی، چون با دنباله‌روی از غرایز خود از **هنر**، یعنی جهان جاودانه و بی‌مرگ جدا شده و به **حیات**، یعنی جهان مرگ و انحطاط، پا گذاشته، پیام‌آور زوال و تباهی است (پرنده جغد) و چون با پیروی از جسم غریزی و وحشی خود از چشم بینای خود جدا شده کور نیز هست.

۳-۱۸. برون‌نگری لوئیسی و آفرینش هنری در رمان *تار* و داستان *بوف کور*

در قسمت‌های قبل به جنبه‌های مختلف نظریه هنری لوئیس و دشمنی او با مؤلفه برگسونی «سیالیت زمانی» پرداختیم و گفتیم که لوئیس اصالت زمان را در فلسفه برگسونی برای هنر اصیل خطرناک می‌دانست. از نظر لوئیس در هنگامه‌ای که توده‌ها به دلیل پا گرفتن نظام‌های دموکراسی قدرت روزافزونی به دست می‌آوردند، سپردن هنر به زمان آن را در معرض خطر ذائقه‌های پست و گذرا قرار می‌داد.[۱] نیز، اشاره شد که لوئیس پیش از آن‌که نویسنده باشد نقاش بود و باقی اعضای جنبش هنری دَوَران‌گری نیز یا مجسمه‌ساز بودند یا نقاش و از میان این افراد، و اگر از پاوند صرف نظر کنیم، تنها لوئیس بود که به عنوان مؤسس این مکتب به صورت نظام‌مند دست به قلم برد و نوشته‌های فراوانی در تشریح وُرتیسیسم یا در دفاع از آن نوشت.

مجموع عوامل فوق لوئیس را بدل به هنرمندی برون‌نگر کرده بود و باعث می‌شد که در درجه نخست با چشم یک نقاش به آثار هنری، حتی آثار نوشتاری، بنگرد. آن‌چه برای او اهمیت داشت خطوط بیرونی و نمای یک اثر هنری بود و به همین دلیل بود که مثلاً در رمان *تار* برونِ متن از طریق به کارگیری ابتکاری علایم سجاوندی خاصی مانند خطوط تیره بدل به نمودی از ذهنیت چندپاره شخصیت‌ها می‌شد. نیز به همین خاطر بود که عملکرد چشم مادی برای لوئیس اهمیتی مضاعف می‌یافت.

رد هنر برون‌نگر لوئیس را در تابلوهای تایرو نیز دیدیم. لوئیس روان این هنرمندان تازه‌کار را با استفاده از خطوط سخت بیرونی دندان‌هایشان برای ما برملا می‌کند. از طرفی، وجه مشخصه آثار تجسمی وجود نوعی ایستایی یا «حالت مردگی»[۲] در آنهاست. بدین معنی که گویی زمان

---

۱. لوئیس علی‌رغم دیدگاه‌های هنری خود برای مدتی طرفدار نازیسم شد و حتی در ستایش هیتلر نیز دست به قلم برد، اما به اشتباه خود پی برد و از نظام‌های توتالیتر روی برگرداند. با این حال، بدنامی حمایت کوتاه‌مدتش از نازیسم تا پایان عمر به شهرت هنری‌اش ضربه زد.

۲. Deadness

www.aghalliat.com

در این آثار متوقف شده است. لوئیس این وجه از آثار تجسمی را در کارهای نوشتاری‌اش همانند سلاحی در مقابل سیالیت زمانی برگسونی به کار می‌گرفت. پیش‌تر بخش‌هایی از مکالمه تار و آناستازیا در شب ملاقاتشان در استودیوی هنری نقل شد. در ادامه همان گفت‌وگو آناستازیا با اصرار فراوان از تار می‌خواهد که چیستی هنر را برای او توضیح دهد:

«من هنوز نمی‌دانم معنای هنر چیست!»

«تا حالا دیگر باید متوجه می‌شدی. با این حال ادامه می‌دهیم. محتوای آن‌چه را که هنر می‌نامیم در نظر بگیر. یک مجسمه هنر است... تو حیات هستی. هنر خوب داریم و هنر بد. ما تنها به هنر خوب می‌پردازیم. یک مجسمه، چیزی مرده است مانند تکه‌ای چوب یا قطعه‌ای سنگ. خطوط و حجم آن روح آن هستند. هر چیزی که زنده، سریع و در حال تغییر باشد، هنر بد است، همیشه. مردان و زنان برهنه بدترین نوع هنر هستند، چراکه چیزهای نیمه‌مرده کمی در [اَشکال] آن‌ها وجود دارد. لاکِ لاکپشت‌ها و پرهای یک پرنده چیزهایی هستند که این حیوانات را به هنر نزدیک می‌کنند. گوشت نرم و جنبان و چابک همانقدر از هنر دور است که یک شئ معمولی.»

«پس در این صورت هنر همان *مرده* است؟»

«نه، اما *حالت* مردگی اولین شرط هنر است... این حالت در مقابل ضربان و حرکت برهنه درونِ حیات قرار می‌گیرد و همچنین در مقابل انعطاف و آگاهی موجود در جنبش... بنابراین حالت مردگی، به معنای مشخصی که از آن سخن گفتیم، نخستین شرط [اصالت] هنر است. دومین شرط نبود *روح* است در معنای احساسی-انسانی آن. خطوط و حجم مجسمه روح آن هستند. هیچ‌گونه خودِ بی‌قرار، شعله‌ور و چابک نمی‌توان برای *درون* آن تصور کرد. مجسمه هیچ درونی ندارد. این نیز یکی از شروط هنر است: *نداشتن درون*، یا همان قسمتی که نمی‌توانی آن را *ببینی*.»[1]

---

۱. Lewis. *Tarr*. p. 295. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

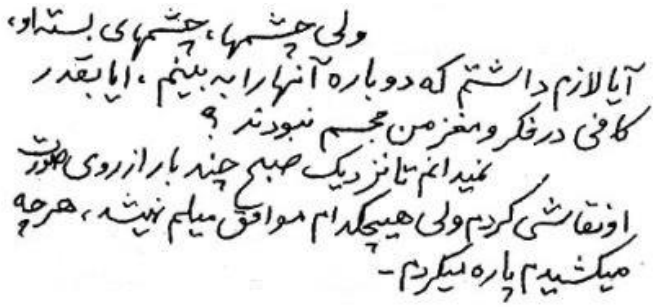
راوی *بوف کور* نیز هنگامی که خود را در اتاقش با چیزی «بی‌روح»، با جسم مرده دختر اثیری، تنها می‌بیند، احساس شعف عجیبی می‌کند و شور خلق اثر هنری در او بیدار می‌شود. کلماتی که راوی در این موقعیت به زبان می‌آورد به شدت با تعریفات تار-لوئیس از مختصات آفرینش هنری شباهت مفهومی دارد:

همان مأخذ، صص ۳۰-۳۱

تار در توضیحات خود برای آناستازیا «خطوط و حجم» یک مجسمه را معادل روح آن معرفی می‌کند و راوی نیز که جسم تندیس‌وار دختر اثیری را پیش روی خود دارد به قصد یافتن «روحی» برای نقاشی خود به «خطوط اصلی» جسم دخترک اثیری و به «زندگی بی‌حرکت

خط‌ها و اشکال» پناه می‌برد. اما هرچه تلاش می‌کند تا از میان این خطوط روحی برای نقاشی خود بیابد موفق نمی‌شود و دلیل اصلی نیز بسته بودن چشم‌های مشاهده‌گر دختر اثیری است. پیش‌تر در مورد کارکرد چشم و حس بینایی در منظومه فکری لوئیس توضیحات مفصلی داده شد. اگر قرار است خطوط و حجم صورت دختر اثیری به نقاشی روحی بدمند مطمئناً اصلی‌ترین خطوط متعلق به چشم‌های نظاره‌گر خواهند بود. لوئیس در دومین شماره مجله *بلاست* در مورد چشم‌هایش این‌طور می‌نویسد که «روحم برای زیستن به درون چشم‌هایم رفته است و مانند یک بانوی جوان و جسور در آن پنجره‌های آفتابی لمیده است.»[1]

اما چشم‌های دخترک، این «بانوی جوان و جسور» که با پای خود به قتلگاهش آمده است، بسته شده‌اند و همین سبب می‌شود که راوی هیچ‌کدام از طرح‌های خود را مطابق میلش نیابد:

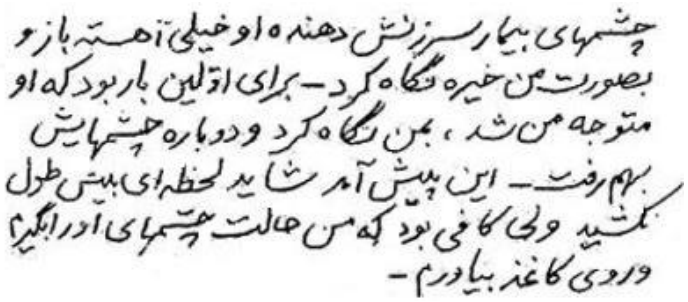

ولی چشمها، چشمهای بسته او،
آیا لازم داشتم که دوباره آنها را ببینم، اما بقدر
کافی در فکر و مغز من مجسم نبودند؟
نمیدانم تا نزدیک صبح چند بار از روی صورت
او نقاشی کردم ولی هیچکدام موافق میلم نمیشد، هرچه
میکشیدم پاره میکردم-

همان مأخذ، ص ۳۱

اما سرانجام گونه‌های دخترک به رنگ سرخ جگرکی گوشت جلوِ مغازه قصابی درمی‌آیند و:

۱. Qtd in Wagner. p. 289.

www.aghalliat.com

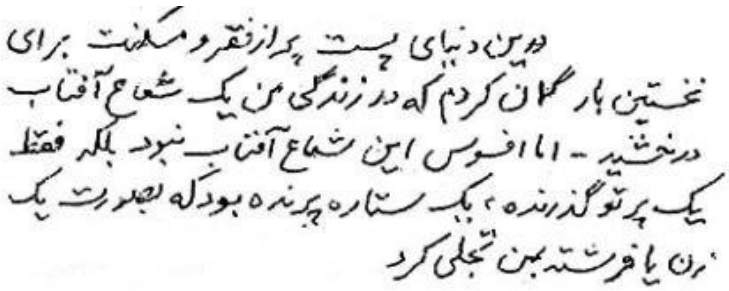

چشمهای بیمار سرزنش دهنده او خیلی آهسته باز و
بصورت من خیره نگاه کرد - برای اولین بار بود که او
متوجه من شد، بمن نگاه کرد و دوباره چشمهایش
بهم رفت - این پیش آمد شاید لحظه‌ای بیش طول
نکشید ولی کافی بود که من حالت چشمهای او را بگیرم
و روی کاغذ بیاورم -

همان مأخذ، ص ۳۲

اکنون اثری هنری خلق شده است که دو خصوصیت اصلی مد نظر تار–راوی را دارد. از یک سو، چون نقاشی‌ست، واجد «حالت مردگی» است و از سوی دیگر چون اصلی‌ترین خطوط جسم دختر اثیری، یعنی خطوط مربوط به چشم‌های مشاهده‌گر او نیز روی کاغذ آمده‌اند، علی‌رغم فقدان درونی که «احساسی–انسانی» باشد، صاحب روح نیز شده است و راوی که حالا حالت دلخواه خود را در نقاشی یافته است دیگر آن را پاره نمی‌کند.

البته، در این مرحله بازهم ممکن این سؤال برای خواننده پیش بیاید که چطور می‌توان در داستانی مانند *بوف کور* که به نظر می‌رسد در دنیایی کاملاً ذهنی روی می‌دهد از برون‌نگری و فقدان درون سخن گفت؟ مگر نه این‌که در داستان‌های لوئیس، تحت تأثیر فلسفه هنری ضدبرگسونی او، برون از درون جدا و درون به نفع برون طرد می‌شود؟ پس چطور است که در داستان هدایت درون و برون درهم‌تنیده به نظر می‌رسند و داستان نیز تحت تأثیر تصویری به حرکت می‌افتد که راوی در حالتی وهم‌آلود از سوراخ هواخور رفت دیده است و آن را «تجلی» می‌نامد؟

www.aghalliat.com



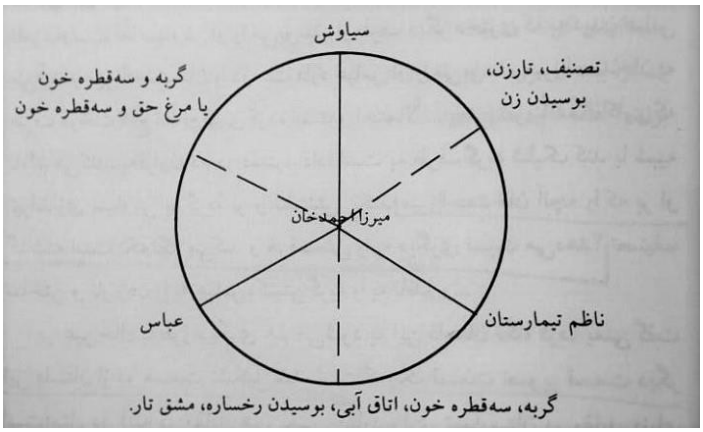
همان مأخذ، ص ۸

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، این مسئله یکی از آشفتگی‌های بزرگ *بوف کور* است که به‌زودی با تفصیل بیشتری به آن خواهیم پرداخت. در این فرصت به ذکر همین مختصر بسنده می‌شود که صادق هدایت، با اتکا بر خصیصه التقاطی مکتب وُرتیسیسم، به شکلی بسیار خام‌دستانه عناصر هنر بیرونی لوئیس را با برخی عناصر داستان‌های روان‌شناختی-فرویدی و روایت ناخودآگاه مخلوط کرده و فضایی مغشوش آفریده که تناقض مستتر در آن (تناقضی که با منطق متناقض‌ها همخوان نیست) کلیت معنایی اثر او را مخدوش کرده است.

۳-۱۹. ساختار دَوَرانی *بوف کور* و محوری ثابت به نام «راوی»

مکتبی ادبی که ویندهام لوئیس با همکاری ازرا پاوند تأسیس کرد، وُرتیسیسم یا دَوَران‌گری نام داشت. نماد این مکتب نیز که در صفحات پیشین تصویر آن ارایه شد شبیه مخروطی در حال گردش است که به دور محوری ثابت می‌چرخد. اکنون و پس از هر آن‌چه که تا بدین‌جا گفته شده است، چندان دشوار نیست که بفهمیم ساختار هندسی روایت در *بوف کور* که تاکنون به عنوان یکی دیگر از ابداعات روایی صادق هدایت و نشانه نبوغ هنری او معرفی می‌شده، از کجا آمده است. اما، خوب است پیش از پرداختن به *بوف کور* به داستان دیگری بپردازیم که به نظر تمامی *بوف کور*شناسان، در میان آثار صادق هدایت از نظر ساختاری بیشترین شباهت را به *بوف کور* دارد: *سه قطره خون*. هوشنگ گلشیری در مقاله «تحلیل یک داستان کوتاه» که در کتاب *باغ در باغ* به چاپ رسیده است، در توصیف این ساختار نخست چنین می‌نویسد: «اگر

بخواهیم شکل هندسی به آن بدهیم بیشتر شبیه کره‌ای است که ناقل داستان- که همان آدم اصلی داستان باشد، در مرکز آن قرار گرفته است.»[1] و سپس، بر مبنای رابطه شخصیت‌های داستان با یکدیگر، شکل هندسی روایت *سه قطره خون* را بدین شکل ترسیم می‌کند:

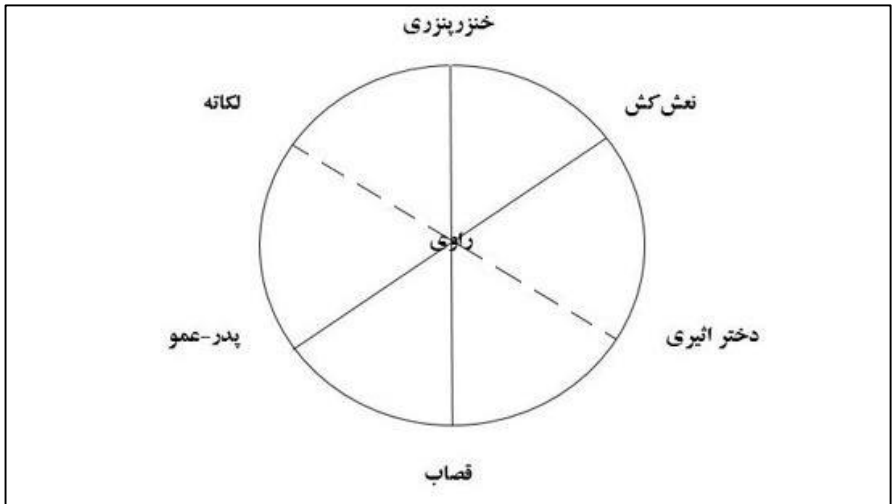


گلشیری، *باغ در باغ*، ص ۲۸۷

اما تحلیل هوشنگ گلشیری از یک نظر صحیح و از یک نظر ناقص است. گلشیری درست فهمیده که راوی در مرکز روایت قرار دارد، اما شکل هندسی روایت «کره‌ای» یا دایره‌ای نیست، بلکه «دَوَرانی» است. اگر شکل مخروط وُرتکس را از محور آن بصورت واژگون بگیریم و به سطح مقطع دایره‌مانند آن نگاه کنیم، آن‌گاه مثل آن است که به ساختار دَوَرانی یا وُرتکسی *سه قطره خون* و همچنین *بوف کور* می‌نگریم. در *بوف کور* نیز راوی در مرکز روایت قرار دارد و تمامی حوادث داستان پیرامون او رخ می‌دهد و همچون راوی *سه قطره خون* باقی هویت‌های داستان انعکاس وجودی خود او هستند. الگویی مشابه آن‌چه گلشیری برای *سه قطره خون* رسم کرده است برای *بوف کور* نیز می‌توان طراحی کرد:

---

۱. گلشیری، همان مأخذ، ص ۲۸۷



تلاش‌های راوی برای هویت‌یابی، میل وصال به دختر اثیری و کشتن او، میل وصال به لکاته و کشتن او، شکست راوی در تلاش خود

دلیل تأکیدم بر دوَرَانی بودن و نه دایره‌ای بودن ساختار *سه قطره خون* و *بوف کور* این است که ویندهام لوئیس شکل هندسی مزبور را تحت تأثیر تئوری میدان‌های الکترومغناطیسی طراحی کرده بود و در این‌گونه میدان‌ها بار الکترومغناصیسی حول یک محور ثابت در حال دَوَران است. از طرفی، خود واژه وُرتکس یعنی حرکتی گرداب‌وار و پرآشوب و به دلیل استفاده صادق هدایت از همین ساختار دَوَرانی یا چرخشی‌ست که نه‌تنها دو داستان فوق پر از «تکرارهای دایره‌مانند»[1] هستند، بلکه حرکت داستانی نیز در آن‌ها مبهم به نظر می‌رسد و نمی‌توان منحنی شروع، اوج، پایان مشخصی برایشان طراحی کرد. اگر این ساختار را کره‌ای یا دایره‌ای در نظر بگیریم تنها می‌توانیم آن را برای نشان دادن رابطه شخصیت‌ها با یکدیگر رسم کنیم (کاری که گلشیری در مقاله فوق انجام می‌دهد)، اما اگر آن را همچون یک گرداب یا دَوَران متحرک و پرآشوب ببینیم، آن‌گاه قادر خواهیم بود خط سیر بی‌نظم داستان را نیز بر اساس آن تحلیل کنیم.

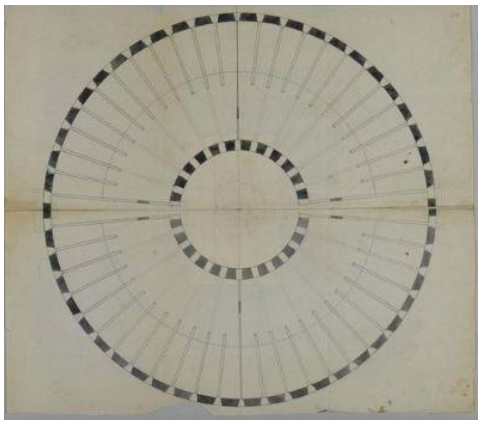
طی تقریباً نود سالی که از خلق *بوف کور* می‌گذرد، به دلیل ناشناخته ماندن تکه‌برداری‌های عظیم صادق هدایت از آثار ویندهام لوئیس، تفاسیر صورت گرفته از این داستان همواره با

۱. نفیسی، معضل بوف کور، ص ۱۵.

www.aghalliat.com

سوءتفاهم و کج‌فهمی همراه بوده‌اند و از این روست که این داستان بعد از گذشت این همه سال هنوز هم رازی سر به مهر در داستان‌نویسی فارسی باقی مانده است. بریده زیر بخشی از یک تحقیق است که نقش راوی را در داستان *بوف کور* این‌گونه توضیح می‌دهد:

> هدایت با زندانی کردن شخصیت‌های داستان خود در زندانی که کلید آن در دستان راوی قرار دارد، به شخصیت‌ها اجازه ابراز وجود و اظهار نظر نداده است. این نکته بیش از همه درباره شخصیت زن داستان صدق می‌کند. در واقع، می‌توان ساختار داستان را مانند زندان مدل جرمی بنتام فرض کرد که راوی مانند زندانبان بر دنیای درون و برون شخصیت‌ها اشراف کامل دارد، اما دیگر شخصیت‌ها درباره راوی هیچ دانشی ندارند. آن‌ها دیده می‌شوند، تحلیل می‌شوند، مورد قضاوت قرار می‌گیرند، در حالی که خود هیچ نمی‌دانند. آن‌ها اجازه برقراری ارتباط و گفت و گو با یکدیگر را ندارد، چون راوی داستان مانند زندانبان آن‌ها را زیر نظر دارد. [1]



پلان یک زندان سراسربین

۱. طاووسی، سهراب، "بوف کور، متن معطوف به قدرت؛ خوانش فوکویی بوف کور نوشته صادق هدایت"، فصلنامه علمی، پژوهشی *نقد ادبی*، سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۲، ص ۱۸۳.

بریده فوق که در نوشته‌ای دیگر نیز به آن استناد کرده‌ام[۱] نشان می‌دهد که کج‌فهمی مد نظر چگونه، هم محقق را از فهم صحیح ساختار داستان *بوف کور* دور و هم او را تا حدی به آن نزدیک می‌کند. زندان جرمی بنتهام یا زندان سراسربین،[۲] ساختمانی مدور بود که یک برجک دیده‌بانیِ محورمانند وسط آن قرار داشت و زندان‌بان، بدون آن‌که زندانی‌ها قادر به دیدن او باشند، از درون این برجک مراقب‌شان بود و تمام حرکاتشان را زیر نظر می‌گرفت. واضح است که ساختار دوبعدی این زندان به یک وُرتکس واژگون شباهت دارد و از همین روست که در بریده بالا محقق نظری این‌چنین نسبت به راوی و نقش او در داستان پیدا کرده است. در واقع، محقق فوق، همانند گلشیری، به‌درستی فهمیده است که راوی همواره نقطه ثقل روایت در *بوف کور* است، اما به دلیل عدم وقوف به تکه‌برداری‌های ساختاری و محتوایی صادق هدایت از مکتب وُرتیسیسم سعی کرده است این مسئله را با استفاده از الگوی زندان سراسربین جرمی بنتهام فهم کند و نه با استفاده از ساختار وُرتکس که روایت دَوَرانی *سه قطره خون* و *بوف کور* بر مبنای آن شکل گرفته است.

دومینک هِد در کتاب *داستان کوتاه مدرن* با اشاره به کاربرد ساختار وُرتکس در ساختمان داستان‌های لوئیس نظر خود را در خصوص موقعیت راوی مجموعه‌داستان *جسم وحشی* نسبت به دنیای اطراف این‌گونه ابراز می‌کند: «مرکز ثابت وُرتکس نشانده نقطه جدایی هنرمند است که از آن‌جا در تلاش برای فهم گرداب زندگی مدرن جهان اطراف خود را نظاره می‌کند.»[۳]

---

۱. جنانی، حسام، *پدرخواندگی و پدرماندگی، جهل، کینه ورزی، فریب مخاطب و افسون تراشی در نقد ادبی امروز ایران*، وبسایت ادبیات اقلیت، ۱۵ مهر ۱۳۹۷. www.aghalliat.com

۲. Panopticon

۳. Head. ibid. p. 141.

۳-۲۰. نمایشنامه *دشمن ستارگان* و عنصر «غیرخود»

در ابتدای این فصل گفته شد که صادق هدایت در *بوف کور* عناصری را نیز از نمایشنامه *دشمن ستارگان* اخذ کرده است. در این بخش خواهیم دید که هدایت، علاوه بر رمان *تار*، از این نمایشنامه نیز برای نگارش *بوف کور* و شکل‌دهی به پیرنگ روایی آن بهره بسیاری برده است.

این نمایشنامه، فضایی بسیار نامتعارف دارد که بعضی از جمله کاسیورِک و وادِل در مقدمه کتاب *راهنمای انتقادی ویندهام لوئیس* آن را «اکسپرسیونیستی» و فوشِی در مقاله «متافیزیک وُرتیسیسم در آثار ویندهام لوئیس»، «سوررئال» می‌خوانند و می‌دانیم که منتقدان ایرانی و خارجیِ *بوف کور* فضای داستانی بیش از حد ذهنی آن را به هر دو مکتب فوق نسبت داده‌اند. اما باز هم به نظر می‌رسد که این نمایشنامه را بیش از هر مکتب دیگری باید تأثیرپذیرفته از وُرتیسیسم دانست؛ مکتبی که نویسنده آن بنیان‌گذارش بود. شباهتی سطحی که بین *بوف کور* و نمایشنامه فوق وجود دارد این است که در داستان *بوف کور* کسی که سرپرستی راوی را به عهده دارد از قرار معلوم عموی اوست و در نمایشنامه *دشمن ستارگان* نیز سرپرستی آرگول، یعنی یکی از دو شخصیت اصلی نمایشنامه، بر عهده عمویش است. اما آن چنان که پیش‌تر نیز گفته شد، تکیه بر این شباهت‌های سطحی برای آن‌که ثابت شود *بوف کور* اثری اصیل و ابتکاری نیست راه به جایی نمی‌برد و باید نشان بدهیم داستان هدایت در کیفیت داستانی خود نیز دنباله‌رو آثار لوئیس است، بدون آن‌که واقعاً به افکار لوئیس وجهی تازه بخشیده و داستانی نو و متفاوت ارائه کرده باشد.

نمایشنامه *دشمن ستارگان* که صادق هدایت در نگارش اثر چهل‌تکه خود از آن بهره برده است، در سال ۱۹۱۴ در اولین شماره مجله *بلاست* به چاپ رسید و در سال ۱۹۳۲ یک مرتبه دیگر با ویرایشی جدید و تغییرات گسترده بازچاپ شد. خواننده در این نمایشنامه همان مضامین و تکنیک‌های روایی را خواهد یافت که با خواندن رمان *تار* می‌یابد و پیش از این به تفصیل در مورد آنان سخن رفت.

www.aghalliat.com

لوئیس، مطابق با منطق‌متناقض‌ها و تعریف خاصی که از مفهوم فرد داشت و برای مقابله با جنبش‌های فردگرایانه‌ای که در آن برهه تاریخی در اروپا رواج بسیار داشتند و دو حوزه متمایز و مطلق‌گرایانه خود/دیگری را برای تعریف فرد خلق می‌کردند، نمایشنامه *دشمن ستارگان* را نوشت و کشمکش خود/دیگری را به جدال اصلی بین دو شخصیت اصلی نمایشنامه، یعنی آرگول و هَنپ بدل ساخت. در این نمایشنامه آرگول نماینده «فرد» است و هنپ نماینده «عوام». جدال این داستان:

> بین آرگول و هنپ [است]، بین فردگرایی و توده‌گرایی. هنپ مردی عامی است و دل‌مشغولی‌هایش نیز بکلی مادی و عمل‌گرایانه‌اند. او شیفتگی آرگول به **خود**، به هویت و هدفی والا که سبب می‌شود خودش را از خواسته‌های عادی جدا بداند مسخره می‌کند. هنپ مرد جسم است و آرگول مرد ذهن. آرگول به تدریج کشف می‌کند که جدال بین او و هنپ در واقع جدالی درونی است بین جسم و ذهن او و همین کشف تدریجی است که پیرنگ نمایشنامه *دشمن ستارگان* را شکل می‌دهد.[۱]

این‌طور که به نظر می‌رسد، جدال بین راوی/رجاله در *بوف کور* به‌شدت از نمایشنامه *دشمن ستارگان* ملهم شده است. باری، پیش‌تر گفتیم که مجله اگوئیست پیرو افکار فردگرایانه فیلسوف افراطی آلمانی مکس اشتیرنر بود «و فردگرایی اشتیرنری یگانگی غیرقابل تقسیم و مطلق‌گرایانه خودِ فردیت‌یافته را تبلیغ می‌کرد.»[۲] اما لوئیس که مطابق استراتژی هنری خود یعنی «منطق متناقض‌ها» هویت فرد را جمع اضداد، دچار گسیختگی و قابل تقسیم به خودهای متعارض می‌دید با این افکار سر ناسازگاری داشت. از نظر او، خود/غیرخود نه جدالی بیرونی بلکه یک **ترکیب متناقض درونی** بود.

---

۱. Foshay. “Wyndham Lewis's Vorticist Metaphysic”. p. 50. [تأکید در متن اصلی]

۲. ibid. 52.

در نمایشنامه *دشمن ستارگان* در ابتدا آرگول را هوادار فلسفه فردگرایی اشتیرنر می‌یابیم و به دلیل همین اعتقاد فلسفی است که بحثی داغ بین او و هنپ درمی‌گیرد که طی آن آرگول سرانجام به درکی درونی از طرز تفکر اشتباهش در باب خود/دیگری می‌رسد:

> آرزو داشتم – تازه این را فهمیده‌ام – که تو را شبیه خودم کنم. اما هر شخصی که چنان آرزویی در سر داشته باشد – این‌که بخواهد از دیگری یک **خودِ** مادون بسازد– گمشده‌ای بیش نیست. او به دنبال یک همراه برای بیمار جدافتاده‌اش است– می‌گوییم خود، اما چیز دیگری مد نظرمان است. چراکه بدون دیگران – بدون **غیرخود**[۱] – خودی وجود نخواهد داشت.[۲]

آرگول «درک کرده که از هنپ همچون یک پادزهر برای تناقض‌های درونی خود استفاده می‌کرده است.»[۳] او، گویی از این کشف خود دچار ناامیدی شده باشد، هنپ را به تندی از خود می‌راند و رفتارش سبب می‌شود که بین او و هنپ جدالی فیزیکی در بگیرد. هنپ در اثر ضربات آرگول بیهوش و پس از آن آرگول نیز وارد حالتی رؤیاگون می‌شود. در این رؤیا آرگول به برلین بازمی‌گردد، شهری که زمانی در آن‌جا دانشجو بود، و کتاب *فرد و هر آن‌چه از اوست* اثر اشتیرنر را می‌یابد. اما او سرانجام دچار «فروپاشی فلسفی»[۴] می‌شود و هنگامی که رؤیای او به انتها می‌رسد، به این نتیجه می‌رسد که آن آرگولِ آرمانی، آن خودِ خالص و عاری از هر غیرخود که جست‌وجویش می‌کرده، تصوری واهی و خیالی باطل بوده و او «همواره» یک جفت (A deux) بوده و نیمه دیگر این جفت، یا همان غیرخودِ وجود آرگول، هویتی شبیه

---

۱. Not-Self

۲. qtd. in Foshay. p. 51. [تأکید در متن اصلی]

۳. Foshay, Toby Avard. *Wyndham Lewis and the avant-garde, The Politics of the Intellect*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992. p. 30.

۴. Foshay. “Wyndham Lewis's Vorticist Metaphysic”. p. 53.

هنپ دارد. به تعبیر دیگر، این جفت ناهمگون، آرگول است به علاوه وجهی از او که تا پیش از این سعی می‌کرد آن را به عنوان یک غیرخود انکار و بر وجودی خارجی به نام هنپ فرافکنی کند.

استفاده از تکنیک روایی خط تیره که لوئیس در این نمایشنامه همانند رمان *تار* به کار می‌گیرد نیز همان کارکردی را دارد که در رمان *تار* داشت: نشان دادن دوپارگی فکری و هویتی شخصیت اصلی نمایشنامه، یعنی آرگول. فوشی نیز در مقاله خود به این هماهنگی فرمی و مضمونی توجه نشان داده است. به عقیده او «می‌توانیم ببینیم که تمامی عناصر فرمی *دشمن ستارگان* به شکلی آگاهانه طراحی شده‌اند تا در خدمت محتوا و مضمون کار قرار گیرند.»[۱]

اکنون باید ببینیم *بوف کور* به لحاظ محتوایی و پیرنگی چگونه، علاوه بر رمان *تار*، از الگوی روایی-پیرنگی نمایشنامه *دشمن ستارگان* نیز پیروی می‌کند.

محمود نیکبخت درباره فصل سوم داستان *بوف کور* چنین می‌نویسد که «راوی در فصل دوم[۲] خود را تحریرکننده روایتی می‌داند که می‌پندارد «دیگری» او را وادار به نوشتن آن کرده است. کاربرد گیومه‌ها پیش از آغاز همه بندهای فصل دوم، تأکیدی بر همین توهم و دیدگاه راوی است.»[۳]

می‌دانیم که راوی در فصل سوم داستان *بوف کور* قصد دارد به وسیله نوشتن، حکایت زندگی خود را برای سایه‌اش که روی دیوار افتاده است شرح بدهد. اما با قرار دادن پاراگرف‌هایش درون گیومه طوری عمل می‌کند گویی که گفته‌هایش را از قول شخص دیگری به زبان می‌آورد و آن‌چه می‌گوید حرف‌های خود او نیست. اما این «دیگری» یا به تعبیری دیگر، این «غیرخود» کیست که حرف‌هایش بر زبان راوی جاری می‌شود؟ راوی *بوف*

---

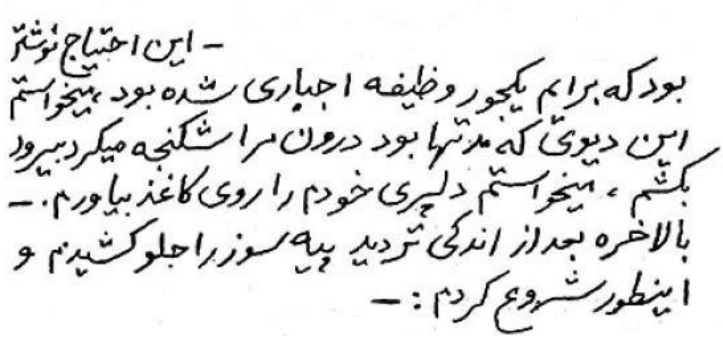
۱. ibid. p. 50.

۲. مقصود نیکبخت فصل سوم داستان است. یعنی فصلی که پس از بخش کوتاه نخست یا فصل دوم می‌آید.

۳. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۶۸.

www.aghalliat.com

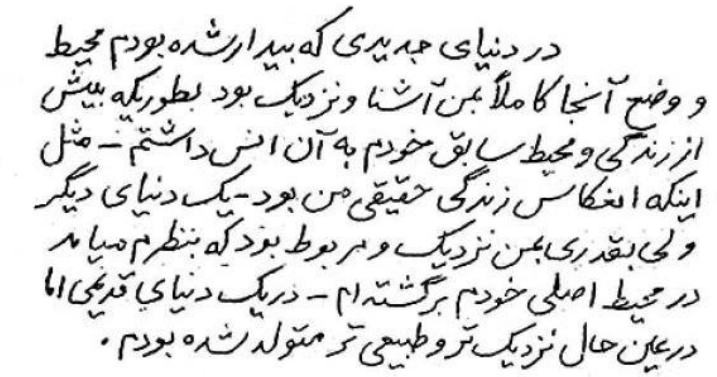
کور با بیانی مبهم این غیرخود را «دیوی» می‌نامد که در درونش رخنه کرده است و تمام سعی او بر این است که با نوشتن داستان زندگی‌اش از شر او خلاص شود:


- این احتیاج نوشتن
بود که برایم یکجور وظیفه اجباری شده بود. میخواستم
این دیوی که مدتها بود درون مرا شکنجه میکرد بیرون
بکشم، میخواستم دلپری خودم را روی کاغذ بیاورم. -
بالاخره بعد از اندکی تردید پیه‌سوز را جلو کشیدم و
اینطور شروع کردم: -

همان مأخذ، ص ۵۴

در نمایشنامه *دشمن ستارگان* آرگول پس از نبرد با هنپ به رؤیا فرو می‌رود و در دنیایی دیگر بیدار می‌شود. او در ابتدا در یک خانه چشم‌هایش را می‌گشاید، سپس منظره رؤیا تغییر می‌کند و خود را در حال قدم زدن در خیابان‌های شهر محل تولدش می‌یابد و سرانجام متوجه می‌شود که در یک کافه نشسته است. در این سیر و سفر رؤیایی، آرگولِ فردگرا که خود را تافته‌ای جدا بافته از دیگران می‌بیند، سرانجام به این نتیجه می‌رسد که بدل به یک deux یا جفت شده است؛ جفتی که یک نیمه‌اش را، نیمه‌ای که در ابتدا گمان می‌کرد یک غیرخود است، بر هنپ فرافکنی می‌کرد. در *بوف کور* نیز با همین سیر کلی روبه‌رو هستیم. راوی که در قسمت دوم داستان در خانه‌ای دور از شهر و جدا از دیگران روزگار می‌گذراند پس از کشیدن هر آن‌چه که از تریاکش باقی مانده است وارد حالتی رؤیاگون می‌شود و در دنیایی دیگر چشم‌هایش را باز می‌کند.

www.aghalliat.com


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 - یک دنیای دیگر
ولی بقدری بمن نزدیک و مربوط بود که بنظرم میامد
در محیط اصلی خودم برگشته ام - در یک دنیای قدیمی اما
درعین حال نزدیک تر و طبیعی تر متولد شده بودم.

همان مأخذ، ص ۵۳

در این دنیا راوی تلاش می‌کند تا با نوشتن، دیو درونش را، «غیرخودی» که او را شکنجه می‌کند، از درون خود براند، اما در انتها نه تنها موفق به این کار نمی‌شود، بلکه به‌تدریج خود را با آن غیرخود مشابه می‌بیند و در نهایت نیز متوجه می‌شود که هویت او یک هویت ترکیبی است (a deux) و وجه دیگر هویت او کسی جز خنزرپنزری نیست.

در حقیقت، کشف تدریجی آرگول در مورد رابطه‌اش با غیرخود همانی است که هدایت با استفاده از آن به بخشی بسیار مهم از پیرنگ *بوف کور* شکل می‌دهد. آرگول در ابتدا گمان می‌برد جدال او جدالی بیرونی است بین خود و غیرخود اما کم کم در می‌یابد این غیرخود که بر هنپ فرافکنی‌اش می‌کرده، کسی جدای از خود او نیست. در *بوف کور* نیز راوی در ابتدا بین خود و رجاله‌ها جدایی می‌اندازد، اما در انتها متوجه می‌شود که بدل به خنزرپنزری شده است، یعنی شخصیتی که در داستان هدایت، همانند هنپ در نمایشنامه *دشمن ستارگان*، نماینده اصلی عوام یا رجاله‌هاست. پس راوی نیز همچون آرگول از ابتدا یک جفت یا deux بوده است. بنابراین، برخلاف نظر حورا یاوری، هدایت «تعریف تازه‌ای... از مفهوم من در تقابل با دیگری» که در تاریخ داستان‌نویسی نتوان همانندی برای آن یافت به دست ما نمی‌دهد و پیش از او لوئیس، کاملاً خلاف جریانات فکری زمانه‌اش، به این تعریف تازه و نوآورانه از فرد دست یافته بود و هدایت نیز که تقریباً در همان برهه زمانی در فرانسه می‌زیست، لوئیس را کشف و

www.aghalliat.com

آثار او را به منبع اصلی رونویسی‌ها و تکه‌برداری‌های ساختاری و محتوایی خود در *بوف کور* بدل کرد، البته بدون آن‌که هیچ‌وقت به تکه‌برداری‌های خود از آثار «استاد» کوچک‌ترین اشاره‌ای بکند.

ممکن است برای خواننده این سؤال پیش بیاید که یکی شدن راوی و خنزرپنزری در انتهای قسمت سوم رخ می‌دهد، اما ما در قسمت چهارم و پایانی کتاب باز هم این دو را جدا از یکدیگر می‌بینیم، آیا قسمت پایانی کتاب قسمت قبلی را **نقض** نمی‌کند؟ در پاسخ باید گفت که بله و خیر! در خوانش *بوف کور* هرگز نباید فراموش کنیم که هدایت این داستان را با به کارگیری منطق متناقض‌های ویندهام لوئیس، یعنی اصلی‌ترین استراتژی هنری او، نوشته است. پس در این داستان هر بخش، هر شخصیت و هر رویداد ناقض بخش دیگر، شخصیت دیگر و رویدادی دیگر و در عین حال تأییدکننده آن است، از آن جداست و در عین حال وابسته به آن است. «اساس یگانگی و اصالت چیزی جز یک توهم نیست و «خود» صرفاً جایگاه یک تناقض درونی است، خودی که در وابستگی‌اش به دیگرانی که «غیرخود» هستند، به طور مساوی یک خود و غیرخود است، یا هیچ کدام از آن‌ها در معنایی مطلق.» [۱]

بنابراین، جدا شدن دوباره راوی و خنزرپنزری در انتهای داستان تأکیدی است بر وجود و برهمکنش دو وجه جدا و در عین حال به هم پیوسته در وجود راوی که سبب از هم گسیختگی هویتی او شده است.

۳-۲۱. غیرخود دیوسان، چرخه تاریخی ماها یوگا و پیرنگ چهارتکه *بوف کور*

لوئیس نیز همچون هدایت به هندوییسم و بوداییسم علاقه‌مند بود و برخی عناصر فلسفی و بعضاً نمادهایی از این آیین‌ها را در داستان‌های خود به کار می‌گرفت. از این رو، به نظر می‌رسد هدایت تحت تأثیر یکی دیگر از آثار لوئیس، و با یک تکه‌برداری دیگر، غیرخود درون خود

۱. Foshay, *Wyndham Lewis and the Avant-garde*. p. 32. [تأکید در متن اصلی]

www.aghalliat.com

را «دیو» می‌خواند. لوئیس در سال ۱۹۲۸، زمانی که صادق هدایت هنوز در پاریس به سر می‌بُرد، رمانی به چاپ رساند به نام *عید بیگناهان*.[۱] فضای این «پیچیده‌ترین»[۲] رمان لوئیس آن‌چنان رمزآلود است که شاعر بزرگی چون ویلیام باتلر ییتس پس از خواندن صد صفحه نخست آن در موردش چنین اظهارنظر کرد: «یکی از مبهم‌ترین نوشته‌هایی است که تاکنون خوانده‌ام.»[۳]

در رمان *عید بیگناهان* علایم رمزی فراوانی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها نماد *ماها یوگا* است. ای. دبیلو. اف. تاملین در کتاب خود *ویندهام لوئیس*، *ماها یوگا* را اینگونه معرفی می‌کند:

> *ماها یوگا* نامی در دکترین ودانتا است برای چرخه کامل تاریخ. این چرخه که به چهار *یوگا* تقسیم می‌شود دلالت بر انحطاط متوالی در پارسایی آدمی دارد. این انحطاط با رسیدن به مرحله *کالی یوگا* به اوج خود می‌رسد. در این مرحله پارسایی انسان‌ها به حضیض می‌رسد.[۴]

مهدی زمانی در تحقیق خود «ودانتا، حکمت الهی دین هندو» درباره دکترین ودانتا چنین می‌نویسد:

> اصیل‌ترین مکتب یا دیدگاه هندویی ودانتا است. واژه ودانتا از دو قسمت تشکیل شده: «ودا» و «انتا» به معنای پایان، پس معنای لغوی این واژه پایان ودا است و مراد از آن تعلیمات عرفانی «وداها» یا به عبارت دیگر «اوپانشیادها» [کذا] می‌باشد. ودانتا مفسرین زیادی دارد که برجسته‌ترین آن‌ها حکیم الهی هند، «شانکارا» می‌باشد.[۵]

---

۱. The Childermas

۲. Wagner. p. 292.

۳. ibid. p. 291.

۴. qtd. in Wagner. ibid. p. 291.

۵. زمانی، مهدی، "ودانتا، حکمت الهی دین هندو،" نشریه فلسفه، سال ۴۰، شماره ۲، پاییز و زمستان ۹۱، صص ۲-۳.

www.aghalliat.com

این را هم باید اضافه کرد که *یوگا* در مکتب ودانتا با حرکاتی ورزشی که به همین نام شناخته می‌شود متفاوت است و به معنای مراحل تاریخی می‌باشد. چهار مرحله *ماها یوگا* که همچنین *چاتوریوگا* یا یوگای چهارگانه نیز نامیده می‌شود، عبارت‌اند از: ۱- ساتیا یوگا ۲- ترِتا یوگا ۳- دوارپا یوگا ۴- کالی یوگا.

ساتیا یوگا، که «عصر طلایی» نیز خوانده می‌شود دوره پاکی، خلوص و معنویت است. *ترتا یوگا* عصر انسان است، دوارپا یوگا به معنای مرحله سوم است و سرانجام *کالی یوگا* دوره جنگ و ویرانی و همچنین «عصر خرافات» است که طی آن رابطه مردم با حقیقت ضعیف خواهد شد. *کالی یوگا* از این جهت بدین نام خوانده می‌شود چون این دوره با دیوی به نام *کالی* همبسته است.

اگرچه داستان هدایت دقیقاً بر مراحل چهارگانه تاریخی فوق منطبق نیست، اما می‌توان سایه‌ای از این مراحل را در چهارتکه‌گی *بوف کور* دید. بعلاوه، پیش‌تر گفتیم که راوی غیرخودی را که در درونش بیدار می‌شود «دیو» می‌خواند و سرانجام پس از طی یک روند «انحطاط متوالی» به همین موجود دیوسان بدل می‌شود. از طرفی، چون چهارمین مرحله از چرخه ماها یوگا عصر دیوی به نام کالی است این مرحله از تاریخ را «عصر مرد دیونشان» نیز می‌خوانند. در قسمت چهارم *بوف کور* نیز گلدان راغه (یادگار شهرقدیم ری یا نمادی از تاریخ) در اختیار مردی دیونشان قرار می‌گیرد. بدین ترتیب، ما باز هم با عناصری در *بوف کور* روبه‌رو می‌شویم که ردی از آن‌ها را در آثار لوئیس می‌یابیم. از قرار معلوم، صادق هدایت، که هم پیش و هم پس از ورود به فرانسه از علاقمندان به آیین‌های رازآلود بود و حتی در مجله *لووال دیسیس* مقاله‌ای به نام «جادوگری در ایران» منتشر کرده بود، از طریق نماد *ماها یوگا* یا «چرخه کامل تاریخ» در رمان *عید بیگناهان*، با مراحل چهارگانه تاریخی در مکتب هندی ودانتا آشنا شد و با تکه‌برداری پیرنگی و محتوایی از روی آن پیرنگ چهارتکه *بوف کور* را طراحی کرد تا راوی

خود را در انتهای داستان پس از طی سیری انحطاطی به یک موجود دیوسان بدل کند. قاعدتاً این چهارتکه‌گی با نقشی که عدد دو و مضرب‌هایش در داستان ایفا می‌کنند نیز همخوانی دارد.

۳-۲۲. *بوف کور* و تاریخ

نیکبخت به استناد نامه‌ای از هدایت که در سال ۱۹۳۷، از بمبئی به مینوی در لندن نوشته و با اشاره به واژه «رُمانس» که صادق هدایت در این نامه بکار برده است، اعلام می‌کند که *بوف کور* رمانی تاریخی نیست و بدین ترتیب هرگونه ارتباط *بوف کور* را با تاریخ و با زندگی مؤلف آن رد و آن را روایتی معرفی می‌کند که به شکلی ناخودآگاه در درون ذهن راوی رخ می‌دهد. بخشی از نامه به قرار زیر است:

> باز صحبت از *بوف کور* کرده بودی که تریاک و عینک و تنباکو در آن زمان وجود نداشته ولی این موضوع تاریخی نیست یک نوع Fantaisie تاریخی است که آن شخص به واسطه Dissimmulation or simulation instinct فرض کرده است و زندگی واقعی خودش را Romancé قلم‌داد کرده است و به هیچ‌وجه تاریخی حقیقی نیست. تقریباً رمان Inconscient است.[۱]

نتیجه‌گیری نهایی نیکبخت از گفته فوق این است که «همین دو-سه جمله هدایت، آشکارا از نگاه نویسنده نفی همه آن دریافت‌هایی است که در آن‌ها شارحان با گزینش یک یا چند پاره از *بوف کور* به تعبیر و تأویل تاریخی روی آورده‌اند.»[۲] اما خود این نتیجه‌گیری خالی از اشکال نیست، چون نه از مفهوم «تاریخی» دریافت درستی به دست می‌دهد و نه از «رمان تاریخی.» هدایت در نامه فوق سخنی از غیرتاریخی بودن *بوف کور* به زبان نیاورده است و صراحتاً

---

۱. هدایت، نامه به مجتبی مینوی، به نقل از: نیکبخت، همان مأخذ، ص ۳۸.

۲. نیکبخت، همان مأخذ، ص ۳۹.

می‌گوید که *بوف کور* «یک نوع Fantaisie **تاریخی** است» و در نهایت تأکید می‌کند که *بوف کور* «تاریخی حقیقی نیست»، نه این‌که به طور مطلق تاریخی نیست. بنابراین، واژه رمانس نیز در این نامه نه به معنای **غیرتاریخی** بلکه به معنای **غیرحقیقی** به کار برده شده است. پس مقصود هدایت از فانتزی تاریخی، تاریخ داستانی‌شده است، و این یعنی در *بوف کور* تاریخ را باید با توجه به منطق داستانی این اثر فهمید ولی این بدان معنا نیست که *بوف کور* در خلاء تاریخی نوشته شده است یا هیچ‌گونه ارتباطی بین آن و «تاریخ حقیقی» وجود ندارد. درست که مثلاً نمی‌توان برای فهم مستقیم وقایع اواخر دوره قاجار یا اوایل دوره پهلوی به آن رجوع کرد، اما چنین چیزی بدین معنا نیست که اثر صادق هدایت از تاریخ ملهم نشده یا «بَر» تاریخ نوشته شده است نه «در» آن. کما این‌که در سایر آثار هدایت که تقریباً همزمان با *بوف کور* در پاریس نوشته شدند[1] به وضوح می‌توان ردپای تاریخ حقیقی را مشاهده کرد و یکی از بهترین این نمونه‌ها نمایشنامه *پروین دختر ساسانی* است که محققی چون حورا یاوری، *بوف کور* را، حداقل به لحاظ محتوایی، **نسخه بازبینی‌شده** آن می‌داند که این هم معنایی ندارد جز آن‌که *بوف کور* با نگاه به تاریخ نوشته شده است.

هدایت در خلاء تاریخی نزیسته بود و *بوف کور* نیز مانند هر اثر داستانی و غیرداستانی دیگری در جغرافیای زمانی و مکانی و فرهنگی خاصی آفریده شد. چگونه می‌توان *بوف کور* را از تاریخ و حیات مؤلف آن جدا کرد وقتی که هدایت در گفت‌وگوهایش با فرزانه به تأثیر پذیرفتن از نویسندگان دیگر در حیات هنری‌اش اشاره کرده است یا خود نیکبخت از آگاهی هدایت به «فرویدیسم» (که در آن برهه تاریخی ادبیات اروپا و آمریکا را به‌شدت تحت تأثیر قرار داده بود) و استفاده‌اش از آن در *بوف کور* می‌گوید؟ پس حداقل می‌توان گفت که هدایت و اثرش به انحای مختلف با تاریخچه ادبی و علمی عصر او و اعصار پیش از او مرتبط بودند و

---

۱. بر خلاف تصور عام *بوف کور* نه در هندوستان که در پاریس نوشته شد. بزودی به این موضوع خواهیم پرداخت.

www.aghalliat.com

از آن تأثیر پذیرفتند. با این حال، بررسی «تدقیقی»[1] این داستان حضور عناصری را به ما نشان می‌دهد که معلوم می‌کند *بوف کور* نه تنها با نگاه به تاریخ نوشته شده است، بلکه همین نگاه تاریخی و زمینه‌گرای هدایت بوده که او را به سمت ویندهام لوئیس و آثار و افکار او سوق داده است. این یک حقیقت شناخته‌شده است که «بیشتر آدم‌های داستانی هدایت – از نظر نگرش به زندگی – سایه‌روشن‌های زندگانی خود او را به نمایش می‌گذارند.»[2] به علاوه، وقتی خود هدایت در بررسی کارهای ادبی نگاه تاریخ‌گرا داشته است نیکبخت بر چه مبنایی از سرشت غیرتاریخی *بوف کور* می‌گوید؟ آن‌چه می‌آید بخشی از نظرات هدایت است در باب شیوه درست فهم آثار کافکا:

> برای این‌که بتوان درباره آثار کافکا حکم قطعی کرد، ناچار باید زمان و سرزمینی که در آن می‌زیسته و در آن‌جا پرورش یافته در نظر گرفت. آثار او محصول پیش و بعد از جنگ بین‌المللی ۱۹۱۴ می‌باشد. **در آن زمان پراگ شهری بود که شرق و غرب در آن نفوذ داشته و در آن‌جا نژادهای گوناگون بهم آمیخته بودند. در این شهر ملت‌ها و تمدن‌ها با هم برخورده و در یکدیگر تأثیر کرده بودند.** فقط پراگ می‌توانسته شخصی مانند کافکا را بپرورد. گریز کافکا از خویشانش در همان حال گریز او از پراگ و گسستن زنجیر سنت‌ها و زبان‌های گوناگون بوده است. تجزیه و تحلیل کافکا نمی‌تواند کامل باشد مگر این‌که تأثیر محیط او در نظر گرفته شود. [3]

پیش‌تر دیدیم که خطوط تیره در *پیام کافکا* نیز ظاهر شده‌اند، با این حال، شگفت‌انگیز نیست که تأثیر افکار ویندهام لوئیس را تمام و کمال می‌توان در این بریده از سخنان هدایت دید؟

---

۱. اصطلاحی که نیکبخت مدام در کتاب خود بکار می‌برد تا نشان بدهد که تحلیل‌های دیگران از *بوف کور* دقیق نیستند.

۲. دستغیب، همان مأخذ، ص ۵۷.

۳. قائمیان، هدایت، همان مأخذ، صص ۱۷–۱۸.

www.aghalliat.com

همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد، تحلیلی که نیکبخت از *بوف کور* ارائه می‌دهد، به ویژه به دلیل بی‌خبری او از تأثیر عظیم هنر وُرتیسیستی لوئیس بر هدایت، بسیار تک‌بعدی است و از همین رو، خود او نیز با «گزینش یک یا چند پاره از *بوف کور*» به «تعبیر و تأویل» روان‌شناختی و متن‌گرایانه از این داستان روی آورده و به همین دلیل است که در تحلیل او به بسیاری از زوایای تاریک *بوف کور* نوری تابانده نمی‌شود. به نظر می‌رسد، آن‌چه نیکبخت را در نتیجه‌گیری خود مطمئن‌تر کرده آن قسمت از نامه است که هدایت *بوف کور* را داستانی «تقریباً ناخودآگاه» نامیده است. اما نفس استفاده از قید «تقریباً» ادعای تحقیق حاضر را که نمی‌توان *بوف کور* را داستانی «تماماً» ناخودآگاه دانست تأیید می‌کند.

بوف کور، برخلاف تصور نیکبخت، داستانی صرفاً روان‌شناختی نیست که حکایت روان‌گسیختگی راوی را، به خاطر از دست دادن پدر و مادرش و حس «میل و فقدان» بیان کند. به دیگر سخن، ممکن است به خاطر آشنایی هدایت با دانش روان‌شناسی روز عناصری از این حوزه به *بوف کور* راه یافته باشد، اما این بدان معنا نیست که *بوف کور* داستانی روان‌شناختی‌ست. آن‌چنان‌که در فصل بعد خواهیم دید، هویت‌گسیختگی راوی به دلیل انباشت تاریخچه‌های متفاوت قومی و فرهنگی در ساخت هویتی او و گرایش‌های متناقض هنری–جنسی‌اش پدیده آمده است نه غیاب پدر و مادر در زندگی‌اش. والدین در داستان *بوف کور* انگاره‌هایی فرویدی نیستند که از هم گسیختگی روانی راوی را موجب شده باشند. آن‌ها، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، پیشینه تاریخی و سرچشمه‌های هویتی راوی‌اند و به منزله نقطه شروعی هستند که راوی برای یافتن خودِ فردیت‌یافته‌اش، حرکتش را از آن‌ها شروع می‌کند. عمو، عمه، دایه، لکاته، قصاب، خنزرپنزری و حتی دختر اثیری (که پایین‌تر به سویه‌های رجاله‌ای شخصیتش نیز اشاره خواهد شد) همگی وجوهی از وجه‌های هویتی این دواند؛ هویت‌هایی که در وجود راوی انباشته شده‌اند و به ساخت هویتی متناقض و پاره‌پاره او شکل داده‌اند. به همین دلیل است که نمی‌توان این کاراکترها را **شخصیت** نامید. آن‌ها هویت‌اند یا تکه‌های هویتی. همان‌طور که پیش‌تر در بخش ۳–۴–۱ نیز گفته شد دلیل این‌که هویت‌های داستان *بوف کور* سایه‌هایی از دیگران را بر **بدن** خود دارند همین

www.aghalliat.com

است و فراموش نکنیم که لوئیس «هنرمند بدن» بود و برای این‌که متوسل به کنکاش‌های درون‌نگرانه نشود، شباهت‌ها و تفاوت‌های روانی و فکری را با خطوط بیرونی بدن نشان می‌داد. لوئیس در نامه‌ای به سِر ویلیام روتنستاین، نقاش انگلیسی، این‌چنین نوشت که «من عمدتاً الگوی ساختار سر را نشانه می‌گیرم و به جای تأکید بر «روان» به آن اشاره‌ای ضمنی می‌کنم.»[1] تابلوهای تایرو با آن سرهای بزرگ و خنده‌های دندان‌نما بهترین مثال‌ها در این زمینه هستند. آن‌چه درون این «هنرمندان تازه‌کار» و هویت چندلایه آن‌ها را برای ما برملا می‌کند خطوط سخت دندان‌های آن‌هاست: ابزار برطرف کردن شهوت بلعیدن. اعتقاد لوئیس به دوپارگی هویتی افراد سبب نمی‌شد که به درون‌نگری و استفاده از عناصر رمان روانشناختی روی بیاورد، چون کلیت مسئله برای او ماهیتی تاریخی داشت و صادق هدایت در این مورد نیز از «استاد» خود پیروی کرده است. در سرتاسر *بوف کور* این ظاهر افراد است که به درون آن‌ها «اشاره‌ای ضمنی» می‌کند. به همین دلیل است که راوی با نگاه کردن به تصویر جسم خود در آیینه به قابلیت‌های رجاله‌ای خود پی می‌برد و از همین روست که شروع داستان *بوف کور* با ورود هویتی آغاز می‌شود که هم پدر–عموی راوی‌ست و هم جسمش به خنزرپنزری شباهت دارد. این دو، پیشینه هویتی راوی‌اند و تلاش راوی برای یافتن هویتی مستقل از همین پدر–عمو–خنزرپنزری‌هاست که به تجلی دختر اثیری در مقابل چشمان او می‌انجامد و حوادث بعدی داستان را رغم می‌زند.

بوف کور بیش از هر چیز دیگری داستان هویت‌یابی راوی است و به همین خاطر است که راوی در سرتاسر فصل سوم با شدت تمام سنت‌های رجاله‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد و سعی می‌کند رابطه‌اش را با آن‌ها بگسلد. راوی (همسو با تلاش‌های خود هدایت در زندگی واقعی‌اش) به دنبال یافتن هویتی یکپارچه و فردیت‌یافته برای خود است و اگرچه به دلیل هویت‌گسیختگی خود در انتها در این تلاش ناکام می‌ماند (همانند هدایت)، اما برای یافتن چنین هویتی چاره‌ای ندارد جز

---

۱. Maunsell, Jerome Boyd. *Portraits from Life: Modernist Novelists and Autobiography*. Oxford: Oxford University Press. 2017. p. 184.

آن‌که نسبت خود را با تاریخ، سنت‌های اجتماعی و خانواده خود روشن کند. واضح است که چنین تلاشی را نمی‌توان صرفاً در دالان‌های تاریک ناخودآگاه راوی جُست.

اکنون برای آن‌که بفهمیم نگاه تاریخی هدایت چگونه او را به سمت ویندهام لوئیس و مکتب دَوَران‌گری سوق داد و این گرایش چگونه به خلق *بوف کور* انجامید باید به سومین و مهم‌ترین پرسش پاسخ دهیم.

پایان بخش دوم

دیگر بخش‌های این کتاب را در سایت ادبیات اقلیت پی‌گیری کنید.