

## معنای بوف کور

داریوش آشوری

نوشته‌های صادق هدایت، و بر فراز آن‌ها، بزرگ‌ترین اثر او، **بوف کور** - که به گواهی همگان بزرگ‌ترین اثر در ادبیات مدرن فارسی ست - در این سال‌ها بیش از هر زمان دیگری ذهن‌ها را در فضای روشنفکرانه‌ی ایرانی به خود مشغول داشته است. در این سال‌ها در باره‌ی او، به‌ویژه **بوف کور** او، بیش از هر نویسنده و اثر دیگر مدرن در فارسی کتاب و مقاله نوشته شده است. این رویکرد علت‌هایی دارد که از زمینه‌ی تاریخی کنونی برمی‌آید. هدایت، به دلایلی که خواهیم گفت، نه تنها نویسنده‌ای پیشگام که نویسنده‌ای بزرگ و ماندگار بود. در دو-سه نسل پس از او بسیاری کوشیده‌اند «رکورد» او را بشکنند و بر او پیشی بگیرند. در نوشتن داستان کوتاه بسیاری بر او پیشی گرفته‌اند و داستان‌های خوش‌ساخت‌تر و پرورده‌تری نوشته‌اند. اما هدایت دو قله‌ی دست‌نیافتنی دارد که او را با نیروی بسیار ماندگار می‌سازد. یکی **بوف کور** او ست در داستان‌نویسی، و دیگر **تسخیرنامه‌ها**ی او. **بوف کور** و آن مجموعه‌ی **تسخیرنامه‌ها**، اگر چه از دو ژانر ادبی گوناگون اند و به ظاهر ربطی به هم ندارند، اما در بنیاد پاسخ‌هایی هستند از یک قلم به مسأله‌ی بنیادی نویسنده از دو راه مخالف. **بوف کور** بازنمایی داستان‌گونه‌ی فضای تنگ-و-تار و شوم زندگانی یک راوی ست یا روایت یک کابوس هولناک. و **تسخیرنامه‌ها** شوخی‌های گزنده و پرخاش‌های بازیگوشانه یا خشم‌آلود او ست به فضای زندگانی اجتماعی و تاریخی خویش. اما **بوف کور**، با بنیاد تاریخی

---

مردام برخی نوشته‌های او با نام‌های **وغوغ صاحب**، **ولنگاری**، و **توپ مرواری** ست. این نوشته‌ها را پژوهندگان و نقدگران آثار هدایت «طنز» می‌نامند. این عنوان با معنای دیرینه‌ی این واژه در ادبیات فارسی همساز است. ولی مشکل کاربرد این عنوان در باره‌ی این دسته از نوشته‌های هدایت و آثار ماندگار آن برای من این است که -- مانند بخش بزرگی از واژه‌ها در فارسی - «طنز» میدان معنایی پهناوری را در بر می‌گیرد و، به همین دلیل، برای شناسایی و تحلیلگری مدرن دقت معنایی کافی ندارد. طنز، در کاربردهای کهن آن، از بازی‌های ظریف شوخی‌آمیز زبانی در ادبیات تا «نمک‌پرانی» در گفتار یا، به قول اصفهانی‌ها، «مزه انداختن» گرفته تا طعنه زدن و تمسخر و ریشخند و هجو و هزل دامنه‌ی معنایی داشته و هنوز هم دارد. در فرهنگ اصطلاحات ادبی، از سیما داد، و نیز در **واژگان ادبیات و گفتمان ادبی**، از مهران مهاجر و محمد نبوی، طنز برابر با satire نهاده شده (و در این دومی، که گردآوری واژگان ادبی ست، آن را برابر با irony, humor, wit هم مشاهده می‌کنیم، که نشانه‌ی ناروشنی و درآمیختگی این مفهوم‌ها در زبان ما ست). اما، از آن جا که بسیاری از واژه‌ها در زبان فارسی، برای کاربرد دقیق‌تر فنی و علمی، در صد ساله‌ی اخیر، زیر فشار واژگان و دستگاه‌های مفهومی مدرن در زبان‌های فرانسه و انگلیسی، دگردیسی یا مرزبندی‌های معنایی تازه یافته‌اند و همچنان می‌یابند، واژه‌ی طنز نیز، به گمان من، کم-و-بیش برابر با humor/humour مرزبندی معنایی یافته و بیش‌تر به معنای ظرافت شوخی‌آمیز و پیچ-و-تابی بازیگوشانه در گفتار یا نوشتار و، یا، به زبان خودمانی، سر-به-سر گذاشتن و «نمک‌پاشیدن» به کار می‌رود، تا شوخی گزنده و تمسخر و «طنز سیاه»، که ویژگی «ساتیر» است.

با در نظر داشتن این مرزبندی و برابریابی -- که با توجه به دگرگونی تاریخی و ضروری زبان در فضای جهان مدرن ناگزیر باید آن را بپذیریم -- برای satire به عنوان ژانر ادبی، بهتر است به دنبال واژه‌ی دیگری باشیم که نسبت به دیگر فراورده‌های ادبی هم‌خانواده با آن، از مقوله‌ی کلی دیرینه‌ی «طنز»، مرزبندی معنایی دقیق‌تری داشته باشد. در مقوله‌ی کلی طنز (شوخی، لطیفه، مزاح تا هجو و هزل) همیشه اندکی تا بسیاری «نقدگری» (criticism) وجود دارد. اما آنچه در «ساتیر» (با واگویه‌ی فرانسوی این واژه در فارسی) اساسی ست، نقد ویرانگر است یا نقد بنیان‌کن به زبان تمسخر و سرکوفت، که از مرز شوخی و مزاح بسیار فراتر می‌رود. این رده از نوشته‌های هدایت، که اشاره کردیم، از این مقوله است و نیرومندترین نمونه‌های نقد ویرانگر ساتیری مدرن در فارسی ست. بخش بزرگی از نوشته‌های عبید زاکانی، چرند-و-پرند دهنخدا، و بخش بزرگی از نوشته‌های ایرج پزشکزاد، مانند **دایه‌جان ناپلئون**، و «طنز» نگاره‌های هادی خرسندی از مقوله‌ی ساتیر اند. از آن جا که واژه‌های کهن هجو و هزل، به دلیل شخصی بودن یا «لیچار» گویانه بودنشان، برای معنای مدرن «ساتیر» در خور نیستند، برای افزودن بر دقت علمی مفهوم‌ها در بحث نقد ادبی، پیشنهاد می‌کنم که واژه‌های **تسخیر**، **تسخیرنگاری** یا **تسخیرنامه** را به عنوان برابر نهاده‌ی ساتیر به کار ببریم.

داستان‌اش، که اکنون با آخرین کاری که در تحلیل آن شده دیگر به روشنی می‌توانیم سخن بگوییم، و تسخرنامه‌ها، با همه ناهمگونگی فرم‌شان، زهرخندی هستند بر جهان تاریخی‌ای که هدایت در آن چشم گشوده و زیسته است. نوشته‌های او، به‌ویژه این مجموعه، در حقیقت، رنج‌نامه‌های او در بازگفت این زندگی و اذعان‌نامه‌های هنرمندانه‌ی او بر ضد آن است.

هدایت، مانند هر انسان دیگری، در زندگانی در چنین جهانی با مردمان دیگری شریک بوده است. اما آن مردمان دیگر، از جمله دوستان و نزدیکان او، از این زندگی و این جهان آنچنان رنجی نبرده‌اند که او برده، یا چه بسا از آن خشنود هم بوده‌اند. خشنودها همان‌هایی هستند که هدایت آن‌ها را «رجاله» می‌نامد یا آدم‌های احمق و خنگ و گول. پس، از دیدگاه اینان، یعنی همان «رجاله‌ها» و احمق‌های از-خود-راضی خوشبخت، می‌باید «اشکالی»، کمبودی، در وجود او بوده باشد که از او موجودی ناخرسند و سرکش، و کوتاه سخن، «نابه‌هنجار» ساخته است؛ نابه‌هنجاری‌ای که این گونه، به صورت اندوه‌نامه و تسخرنامه، از او سرریز کرده است. او این نابه‌هنجاری، یعنی مثل دیگران نبودن، را همچون سرنوشت خویش می‌پذیرد و می‌گذارد که در او به زبان هنر زبان باز کند. نابه‌هنجاری در وجود او این بخت را داشته است که با یک استعداد ادبی عالی همراه باشد و از راه آن به بیرون سرریز کند.

این ساده‌ترین و سراسرترین راه پاسخ‌گویی به «مسأله‌ی هدایت» است، چنان که تاکنون بسیاری از سخن‌سنجان و نقدگران رفته‌اند. روان‌شناسی مدرن با نیچه و فروید به ما فهمانده است که هر گفتاری را اگر با گوش هوش بشنویم و به پس‌پشت آن، یا به ژرفنای ناخودآگاه‌اش، چشم بدوزیم، افزون بر آنچه می‌گوید، با نشانه‌شناسی گفتار یا سبک و هنجار آن چیزی را از نهان روان‌گوینده پدیدار می‌کند. او با آنچه می‌گوید، هم‌هنگام، چیزهایی را ناگفته می‌گذارد یا می‌پوشاند یا به زبان رمز بازمی‌گوید. پس کشف نهفته‌ها و ناگفته‌های او، که «راز نهان» روان او را در بر دارد، کاری ست بر عهده‌ی تفسیر روان‌شناسانه.

رهیافت روان‌شناسانه به اثر ادبی به جای خود سزا و رواست، زیرا اثر ادبی گفتاری ست از یک شخص در جایگاه آفریننده‌ی اثر. اما رهیافت تحلیل روان‌شناختی یک وجه دیگر اثر را نادیده می‌گذارد. وجه دیگر این است که هر گفتاری در دل خود گفتمان‌ای دارد از آن یک زمانه، از آن یک محیط اجتماعی و تاریخی. به عبارت دیگر، بازتابی ست از آنچه در یک فضای جمعی و روان جمعی جریان دارد و آدم‌ها—دست کم آدم‌های از یک سنخ اجتماعی، مانند «روشنفکران»- با مسأله‌های آن درگیری‌های جمعی دارند. به عبارت دیگر، بازتابی ست از «روح زمانه». با چشم دوختن به وجه آفرینش جمعی اثر، از این دیدگاه، دیگر آن را نه یک گفتار برآمده از یک فضای درونی، از درون یک «سوژه»ی سربسته و در بسته که با خود در حدیث نفس است، بلکه آن را بازتابی از یک فضای گفتمانی می‌یابیم که «سوژه»، یا ذهنیت فردی، به روی آن گشوده است و آن را بازتابی می‌کند. و سرانجام این که، معنای اثر- و از جمله معنای اثر برای خود آفریننده‌ی آن- از این دیدگاه، بازتابی ست از یک فضای همگانی، از «روح زمانه»، و با دگرگون شدن آن دگرگونی می‌پذیرد. با دنبال کردن سر این رشته که از هرمنوتیک فلسفی در آغاز قرن بیستم آغاز می‌شود و دامنه‌ی آن به فلسفه‌های پست‌مدرن می‌کشد، اهل اندیشه در باب ادبیات تا آن جا پیش رفته‌اند که «مرگ نویسنده» را اعلام کرده‌اند. یعنی که اثر، پس از انتشار، معنای خود را در رویکردهای تازه‌ی فردی و جمعی به آن و چه‌گونگی «خوانش» آن می‌یابد، و بر حسب هر کس، یا هر فضا و زمانه‌ای، چه بسا معنای دیگر یا معنای تازه‌ای در آن بیابد.

در مورد هدایت و بوف کور او هم داستان همین است. آن جست-جویی که در این اثر ویژگی‌های شخصیتی و روان‌شناختی نویسنده را از راه گفتارِ راوی پی‌جویی می‌کند، و تنها در این محدوده در آن به دنبال معنا می‌گردد، چه‌بسا به خطا می‌رود. راوی و نویسنده یکی نیستند، در عین آن که از هم یکسره جدا نیز نیستند. دردها و رنج‌های راوی همان دردها و رنج‌هایی است که نویسنده، به گواهی نامه‌ها و دیگر نوشته‌های‌اش، گرفتار آن‌هاست. اما، معنای این دردها و رنج‌ها بسیار بیش از یک درد و رنج فردی است. رنج‌نامه‌ی بوف کور و تسخرنامه‌های هدایت از سرچشمه‌ی یک رنج و تخلکامی جمعی نیز آب می‌خورند که هدایت با حساسیتی بی‌نهایت و با شاخک‌هایی تیزتر از همه آن را حس کرده و در قالب ادبیات ریخته است. به همین دلیل، نوشته‌های او جایگاه ویژه و بی‌مانندی در ادبیات مدرن ما دارند که تنها برآمده از توانایی آفرینندگی ادبی نویسنده نیست، بلکه از آن جهت نیز هست که هدایت در تاریخ روشنفکری مدرن ما یک شاه‌چهره (icon) است که تاریخ دردناک پیدایش این «روشنفکری» و شکل‌گیری وجدان زخمناک آن را بهتر از هر کسی در قالب ادبیات بازنمایانده است.

شرمگینی، حساسیت، و آسیب‌پذیری بی‌اندازه‌ی هدایت، که خود را در پس زبان گزنده‌ی طنز و تسخر پنهان می‌کند، یا، به زبان روان‌شناسی، ناکامی‌های‌اش را با آن «جبران» می‌کند، در پرتو حس-و-هوشی بی‌اندازه تیزبین و سرسخت و آشتی‌ناپذیر و حمله‌ور، تا مرز خودویرانگری، و بویایی‌ای که، از بخت بد، بوی گند-و-گه را در فضا بهتر از هر بینی دیگری بازمی‌شناسد و از آن رنج می‌برد، روایت‌هایی را بر جا گذاشته است که افزون بر وصف‌الحال او و وصف‌الحال «ما» نیز هست، آن هم در طول چند نسل. به همین دلیل، هدایت زنده‌ترین و همزمان‌ترین نویسنده در میان تمامی نویسندگان مرده‌ی ما است. و اگر چنین رویکردی را به آثار او و، بالاتر از همه، به این دسته از آثار او می‌بینیم، به این دلیل است که وجدان زخمناک روشنفکری «جهان سومی» ما، پس از دوران خوش‌بینی‌ها و امیدواری‌های ساده‌لوحانه به بودیافت (تحقق) ایده‌ها و آرزوهای خود، با تجربه‌های دو نسل اخیر، بیش از هر زمان دیگر به آن زخم‌ها خودآگاه است و از آن‌ها رنج می‌برد.

میان‌کند-و-کاوی که ذهیت روشنفکرانه‌ی ما در آثار هدایت، و به‌ویژه بوف کور او، می‌کند، و رویکرد شگفت‌انگیز ما به دیوان حافظ، به گمان من، رابطه‌ای هست. این دو، دو وجه ناهمساز روان جمعی روشنفکرانه‌ی ماست، یکی خودشیفتگی ما، و دیگری از-خود-بیزاری ما. با رویکرد به آن‌یک، یعنی حافظ، همچنان می‌خواهیم در جهان ویران خود گوشه‌ی خیالی امنی در پناه عالم «رندی» او-با هر تفسیری که از آن داشته باشیم-بجوییم، و با همه آوارگی‌مان در جهان کنونی، از دور-و-بر «خانه‌ی پدری»، و شکوه دیرین، اما از دست رفته‌ی آن، چندان دور نشویم، و با رویکرد به این‌یک، یعنی هدایت، چه‌بسا تهوعی را که از این جهان ویرانه بیخ گلومان را گرفته است، بیرون می‌ریزیم. هدایت خود همان «رندی» حافظ است، با تمامی هوشمندی و ظرافت‌ها و شکنندگی‌های‌اش، در دگردیسی به روشنفکری مدرن. خودآگاهی او عرصه‌ی پرعذاب این دگردیسی است. به همین دلیل، وصف‌الحال او خود وصف‌الحال «ما» است.

هدایت یکی از درخشان‌ترین پیشگامان روشنفکری مدرن در میان ماست. نوشته‌های او گواهی است بی‌چون-و-چرا از جایگاه او. اما او در عین آن که از فضای زمانه‌ی خود تأثیر پذیرفته و آن را در نوشته‌های خود بازمی‌تاباند، روشنفکری ست سخت‌تکرو با بی‌رحمانه‌ترین داورها در باره‌ی خود و روزگار خود. هدایت قلّه‌ی خودآگاهی در آن تجربه‌ی تاریخی است که من با عنوان «از شرق به جهان سوم» برای خود فرمول‌بندی کرده‌ام و پیرامون آن هم نوشته‌ام. بوف کور و تسخرنامه‌های او از این جهت از یک بیخ-و-بن اند. آن بیخ-و-بن حساسیت درمندان‌ی او به این دگردیسی تاریخی است. اما در یکی به زبان اندوه‌زدگی سخن می‌گوید و در دیگری به زبان خندستان، که آن اندوه‌زدگی همچنان در پس آن نشسته است. زبان خندستان

او هرچه پیش‌تر می‌آید تلخ‌تر و گزنده‌تر و حتّاً درنده‌تر می‌شود. از *وغوغ ساهاب* به *ولنگاری* تا *توپ مرواری* این سیر تلخ‌تر شدن و گزنده‌تر شدن را می‌بینیم که در این آخرین به تسخر پُرخشمی بدل می‌شود که با زهرخندِ خود می‌خواهد همه‌چیز را در پیرامونِ خود بترکاند. تهوع ویرانگرِ هدایت را که در *توپ مرواری* بازتاب دارد، می‌توان به‌روشنی تمام در نامه‌های او به دوست‌اش، شهید نورایی، دید که همزمان نوشته شده است.

### هدایت و خودآگاهی تاریخی در میان «ما»

از ویژگی‌های اساسی اندیشه در روشنفکریِ مدرن تاریختی آن است، یعنی همه‌چیز را در تاریخ دیدن و به تاریخ اندیشیدن. در این اندیشه تاریخ به عنوان کلیتِ دارایِ منطقِ فرجام‌دار و نیرویِ خودزایِ جنباننده و جهت‌دهنده‌ی زندگانیِ جماعت‌های بشری، جانشینِ خدا و نقشِ او از این جهت می‌شود. اوج این اندیشه را در فرجام‌شناسیِ تاریخی در فلسفه‌ی هگل، و از راه آن در فلسفه‌ی تاریخ (یا «علم» تاریخ) مارکسیست-لنینیستی می‌بینیم که در قرن بیستم در فضایِ جهان و در تعیین «سرنوشت» بخش عمده‌ای از بشریت تأثیر عظیم و شومی گذاشت. چسبیدن به تاریخ و کوشیدن در راه فرجام آرمان‌شهری آن از راه ایدئولوژی‌هایِ مدرن (ناسیونالیسم، لیبرالیسم، سوسیالیسم، کمونیسم، فاشیسم)، از راه کولونیالیسم اروپایی به جهان‌های «شرقی» راه گشود و عالم‌هایِ فروبسته‌ی آن‌ها را، که بیرون از تاریخِ مدرن در زمانِ ماوراءِ تاریخیِ اسطوره‌ای سیر می‌کرد، از درون ترکاند. عالم‌هایِ «شرقی» در یک دگردیسی (متامورفوز) هولناک به «جهان سوّم» بدل شدند.

اما، اگر روشنفکریِ مدرنِ اروپایی با دیدِ اروپامدارانه‌ی خود و با انقلابِ صنعتی و رشدِ انفجاریِ ایده‌ها و علمِ مدرن خود را بر چکادِ پیشرفتِ تاریخ به سویِ آرمان‌شهرِ دادگری و فراوانی و آسایش و خردورزی رهسپار می‌دید، روشنفکریِ برآمده از دگردیسیِ رندِ فرزانه‌ی شرقی به انسانِ نکبت‌زده و خواری‌کشیده‌ی جهانِ سوم، با این هشیاریِ تاریخی -- که جایِ «خوابِ قرونِ وسطایی» را گرفت -- ناگزیر می‌بایست به دنبالِ دلایلِ بیچارگی و درماندگیِ خود در عالمِ تاریخی و فرهنگیِ بومیِ خود بگردد.<sup>۲</sup> بنا بر این، زیر-رو-کردنِ تاریخ و به دنبالِ یک «خود» اصلی گشتن، که با سنجه‌هایِ شأن و شرفِ انسانیتِ مدرن، شأن و شرفِ انسانِ اروپایی، بتواند «هویتِ اصیل» خود را از ورایِ تمامیِ نکبت و درماندگیِ کنونیِ بازشناسد و بشناساند، کارکردِ پُروسواسِ روشنفکرانِ پیشاهنگ (یا به زبانِ روزگارشان، «منورالفکران») شد و تا امروز همچنان ادامه دارد.

کند-و-کاو در تاریخ در پی یافتنِ «هویتِ اصیل» خود و از آن راه دریافتنِ علتِ نکبت‌زدگی و ناکامیِ کنونیِ خود کاری ست که نویسندگانِ صدرِ مشروطه، یا همان پیشاهنگانِ روشنفکریِ مدرنِ ما، مانندِ آخوندزاده و میرزا آقاخان، در پیش گرفتند و برخی از نویسندگانِ کنونیِ همچنان دنبال می‌کنند. هدایت نیز در این میانه جایگاه ویژه‌ی خود را دارد. او نیز سخت درگیرِ پرسش از تاریخ و جست-و-جویِ علت‌العللِ بدیختیِ تاریخیِ «ما» ست. اما اگر آن دیگران با این کند-و-کاو در تاریخ در پی کشفِ علتِ نکبت‌زدگیِ ما برای گشودنِ راهی به بیرون از آن می‌کوشیدند و همچنان می‌کوشند، هدایت خود را در یک بن‌بستِ هولناکِ تاریخی می‌بیند که راهِ برون‌رفتی از آن نمی‌شناسد. *بوف کور* و *توپ مرواری* بیش از هر اثرِ دیگرِ او بازتابِ تهوعِ دردناکِ او از اسارت در بن‌بستِ تاریخ این دگردیسی ست.

<sup>۲</sup> در این باب نک: د. آشوری، «درآمدی به معنای جهان سوّم» در *ما و مدرنیت*، مؤسسه‌ی فرهنگیِ صراط، تهران.

روشنفکری دورانِ هدایت و چندی پیش از آن سخت درگیر تاریخِ ایرانیت و چند-و-چونِ زیر و بالا‌های آن بود. این تاریخ در زیرسلطه‌ی مفهوم‌هایی که «منورالفکران» از تاریخ‌پردازیِ ناسیونالِ اروپایی آموخته بودند، شکل می‌گرفت و نوشته می‌شد. در این فهم از تاریخ و نگارشِ آن، زیرِ نفوذِ فضایِ فکریِ اروپایی در قرنِ نوزدهم تا نیمه‌های قرنِ بیستم، نژادباوری هم جایی اساسی داشت. بنیادی‌ترین سازمان‌های فکریِ آن آگاهی به یک تاریخِ پیش از اسلام و یک تاریخِ پس از اسلام بود. تاریخِ پیش از اسلام، در نظرِ ایشان، به صورتِ تاریخِ ایرانیتِ ناب، ایرانیتِ «آریایی»، سراسر آکنده از فضیلت‌های اندیشه‌ی پاک و فرهنگِ شکوهمند بود. به همین دلیل، چیرگیِ عربیتِ سامی، و در پیِ آن ترک و مغول، همچون دشمن و آلاینده‌ی نابی و پاکِ آن آریایت، مسؤولِ همه‌ی درماندگی و ذلتِ کنونی شناخته شد. هدایتِ سختِ زیرِ نفوذِ این برداشت از تاریخِ ایرانیت بود و در بخشِ بزرگی از نوشته‌هایِ خود با وسواسی شگفت به آن پرداخته است.

نشانه‌گذاری‌هایِ فراوانِ تاریخی در بوفِ کور، از جمله اصلِ هند-و-ایرانیِ راوی، و نشانه‌هایی که راوی از شهرِ زیستگاهِ خود، شهرِ ری و از دو زمانِ تاریخیِ زندگانیِ خود در روایتِ یکم و دوم به دست می‌دهد، زیرمتنِ تاریخیِ اثر را به زبانِ نمادین نشان می‌دهد. از جمله‌ی این نشانه‌ها و یکی از گویاترین‌شان پولی ست که راوی در دو بخشِ روایت به کالسکه‌چی می‌دهد. در روایتِ یکم پولِ اواخرِ دورانِ قاجار است و در روایتِ دوم پولِ دوران‌هایِ نخستین تاریخِ اسلامی.<sup>۳</sup> نویسندگانِ گوناگون به این زمینه اشاره کرده اند، از جمله نادر نادرپور به معنایِ رمزیِ این سو و آن سویِ «نهرِ سورن»، در نزدیکی شهرِ ری، به عنوانِ رمزِ دو پاره‌ی تاریخِ ایران، یکی پیش از اسلام و دیگری پس از اسلام.

معنایِ نمادینِ «بوف» در این روایت هم در رابطه با این زیرمتنِ تاریخی گویا ست. بوف یا جُغد، به روایتِ نمادینِ در افسانه‌هایِ ایرانی، پرنده‌ای ست که در ویرانه‌ها خانه دارد و آوایِ شوم‌اش نوحه‌سرا ست. داستانِ بوفِ کور، با چنین بن‌مایه‌ای، اگرچه در فضاییِ خوابناک با روایتِ سوررئالیستی می‌گذرد، اما ساختمانِ آن و سازمان‌هایِ رمزی‌اش بسیار درچیده و سنجیده و اندیشیده در کنارِ یکدیگر قرار گرفته اند. محمدِ صنعتی در پژوهشِ تحلیلیِ پرمایه‌ی خود، با نگاهِ روانکاوانه، این نکته را به‌خوبی نشان داده است.<sup>۴</sup>

### آخرین کتاب در باره‌ی بوف کور

و اینک کتابِ ماشاءالله آجودانی را داریم،<sup>۵</sup> به عنوانِ آخرین کتاب در باره‌ی هدایت و بوفِ کور، که به زمینه‌ی ذهنیتِ تاریخیِ پدید آورنده‌ی اثر، یا گفتمانِ نهفته در آن، پرداخته است. یعنی، زمینه‌ای که بینشِ تاریخیِ هدایت را شکل داده و بوفِ کور از

<sup>۳</sup> من توجه به تفاوتِ این دو پرداخت را نخستین بار در کتابِ همایون کاتوزیان در باره‌ی بوفِ کور دیده ام. اما او به زبانِ رمزیِ تاریخیِ بوفِ کور، به عنوانِ زیرمتنِ روایت، توجه چندان نکرده است.

<sup>۴</sup> نک: محمدِ صنعتی، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۰. این کتاب شاید پرمایه‌ترین کتابی باشد که از دیدگاهِ روانکاوی در باره‌ی بوفِ کور و هدایت نوشته شده است («شاید» را هم از بابتِ پروا از گزافه‌گویی می‌گویم. زیرا بسیاری از کتاب‌هایِ فراوانی را که در باره‌ی بوفِ کور و هدایت، به‌یژه در این سال‌ها در ایران نوشته شده، نخوانده ام). دکتر صنعتی روان‌پزشک است و بر ادبیاتِ روانکاوی هم بسیار چیره. در این کتاب با دقت و ریزه‌کاری فراوان -- که گاه زیاده‌روی به نظر می‌آید -- به جنبه‌ی روانکاوانه‌ی بوفِ کور می‌پردازد، که از این بابت هدایت مایه‌ی بسیار هم به دست می‌دهد، زیرا با ادبیاتِ روانکاوی در اروپا آشنایی یافته بود. اما خوانشِ تکمیلیِ دیگری نیز از این کتاب دارد که در عنوانِ فرعیِ آن بازتاب دارد: «بوفِ کور، تاریخِ فرهنگی و اسطوره‌گشی». از نظرِ تحلیلِ اسطوره‌شناختی و حضورِ اسطوره در فضایِ ذهنیتِ جمعی ما نیز، به گمان‌ام، این کتاب می‌باید سرآمد کتاب‌هایِ دیگر در این باب باشد.

<sup>۵</sup> هدایت، *بوفِ کور و ناسیونالیسم*، انتشاراتِ فصل کتاب، لندن ۲۰۰۶/۱۳۸۵.

دل آن سر بر آورده است. این کتاب گامی تازه است در گذار از فهم روان‌شناختی بوف کور به فهم تاریخی آن، با نگرش به زیرمتن تاریخی ذهنیت روشنفکرانه‌ی هدایت و فهم او از گذشته‌ی تاریخی خود. آجودانی با تسلطی که بر ادبیات دوران مشروطه دارد، بر زمینه‌ای به مطالعه و ساخت‌گشایی بوف کور دست می‌زند که امروز نام‌اش مطالعه‌ی میان‌متنی (intertextual) است. این گونه مطالعه نگاهی ست به اثر ادبی از دیدگاه علوم انسانی که اثر و آفریننده‌ی اثر را در متن تاریخ و ذهنیت جمعی می‌نگرد و معنای اثر ادبی را در متن‌های همزمان و ذهنیت جمعی فراگیرنده‌ی آن، از جمله نوشته‌های دیگر نویسنده، می‌جوید. این رهیافت به اثر ادبی گونه‌ای کالبدشکافی آن است با کنجکاوی علمی برای دست یافتن به زیرمتنی (context) که متن (text) را ممکن کرده و معنای خود را، خودآگاه و ناخودآگاه، در آن نهاده است.

آجودانی در ساختار بوف کور بازتاب شیفتگی شدید هدایت به ایران و تاریخ آن را می‌بیند، و نام «ناسیونالیسم هدایت» بر آن می‌گذارد، و پیشینه و زمینه‌ی این ذهنیت «ناسیونالیستی» را در نوشته‌های دیگر هدایت، پیش و پس از بوف کور، و همچنین در کل ادبیات دوران مشروطیت به بعد، در نوشته‌ها و سروده‌های نویسندگان پیش از هدایت و هم‌روزگار او، همچون میرزا آقاخان و عشقی و عارف و بسیاری دیگر نشان می‌دهد. در تمامی این آثار، چنان که اشاره کردیم، نمای تاریخی «ایران» — آن گونه که در ذهن و زبان شاعران و نویسندگان آن دوران رخ می‌نماید و تا روزگار ما دنباله دارد — از دو بخش تشکیل می‌شود: یکی، دوران پرشکوه «ایران باستان»، که در نظر ایشان یکی از درخشان‌ترین فرهنگ‌ها و تمدن‌های بشری را پرورده و بالانده و دین کلانی به گردن تاریخ بشریت دارد؛ و دیگری، دوران تباهی و نکبت‌زدگی این فرهنگ و تمدن که سرآغاز آن حمله‌ی عرب و از میان رفتن «دین بهی» و چیرگی بدویت و خشونت و بی‌فرهنگی «عرب» در قالب یک دین است. بخش یکم این تاریخ همان تصویر چهره‌ی روماتیک و آسمانی «دختر ائیری» از «مام میهن» است که در روایت یکم بوف کور نمایان می‌شود و تن مرده‌ی خود را به راوی می‌سپارد. همان «مام میهن» در بخش دوم در قالب «لکاته» پدیدار می‌شود، که به‌ظاهر شریک زندگی راوی و همسر او (و هم خواهر شیری و تالی مادر او) ست، اما با بی‌اعتنایی‌های اش به او و هرزگی‌های اش مایه‌ی عذاب بی‌پایان او در آن زندگانی نکبت‌بار زیرزمینی ست. با تحلیل زمینه‌ی گفتمان حاکم بر این اثر، درمی‌یابیم که این دو نمود نمادین، به ساده‌ترین و روشن‌ترین کلام، چیزی نیست جز تصویر دو چهره‌ی تاریخی از «مام میهن» در دو بهره‌ی تاریخی پیش و پس از اسلام.

آجودانی بر حلقه‌ی رابطی میان نمایشنامه‌ی پروین دختر ساسان و بوف کور انگشت می‌گذارد که برای فهم ساختار معنایی بوف کور بسیار روشنگر است. و آن وجود «چهره‌پرداز» نقاش در آن نمایش‌نامه است که نقشی از پروین، دختر-اش، را می‌کشد که همان را، با توصیف‌هایی همانند، بر روی آن «گلدانِ راغه» در روایت دوم بوف کور می‌بینیم. این گلدان یکی از اشیاء نمادین اصلی در ساختار این بخش از داستان است. با این سرپل روایتی میان این دو اثر، که پشت هم نوشته شده اند، می‌توان به یقین گفت که آن نقاش روی قلمدان در بوف کور کسی جز همان نقاش در پروین دختر ساسان نیست که در آن نمایش‌نامه، به عنوان نماد پایان یک تاریخ، تاریخ شکوهمند «ایران باستان»، کشته می‌شود، اما در روایت دوم در بوف کور بهره‌ی دوم زندگانی تاریخی خود را در قالب زندگانی‌ای نکبت‌زده می‌گذراند، در زیر بار یک سرنوشت شوم تاریخی، در کنار مردمی «رجاله» و از بنیاد بیگانه با او. این زندگانی هولناک با مرگ دو بخش این تاریخ، با مرگ «مام میهن» در دو چهره، به پایان می‌رسد. نخست مرگ «دختر ائیری» در آغوش راوی، و دیگر مرگ «لکاته» به دست راوی. و در پایان دگردیسی کامل راوی به پیرمرد خنزر-پنزی که، به گفته‌ی آجودانی، نماد روح چهره‌ی عربیت بر تاریخ «ایران» و پایان کار زندگانی این آخرین شاهد و گزارشگر بیمار این تاریخ است. هدایت تا پایان عمر و با عذاب فراوان نعش این تاریخ و مام میهن را با خود کشید و هرگز

نتوانست خود را از کابوس آن آزاد کند. *توب مرواری* آخرین نعره‌ی او در زیر این بار بود و در آن نه تنها تاریخ ایران که تاریخ جهان را با خشم-و-خروش به سخره گرفت.

*بوف کور* از این دیدگاه، یک اثر ادبی آفریده‌ی ذهنیت جمعی روشنفکرانه‌ی مدرنی ست که با ایمانی که به تاریخ و فرجام‌شناسی تاریخی، و نیز نقش پیشاهنگ تاریخی خود، می‌یابد، می‌خواهد تاریخ ملی خود را بازسازی کند. اما این تاریخی ست که، به اصطلاح آرامش دوستدار، به دست «روشنفکر پیرامونی»، در جهان پیرامونی، ساخته و پرداخته می‌شود. روشنفکر پیرامونی از دل جهان «شرقی» و فرهنگ آن سر بر آورده و با احساس ضعف و زبونی در خود و جهان «شرقی» خود به دنبال الگوی روشنفکر مرکزی در جهان غرب‌مدار، گرفتار بیماری «غرب‌زدگی» ست، خواه با شیفتگی به «غرب» یا نفرت از آن، که در پیش‌تازان نظریه‌ی «غرب‌زدگی» و ستیزندگان با غرب دیده ایم.. او پیوسته جهان کهن خود و ویرانه‌های آن را با جهان نوی غرب و روشنفکری آن می‌سنجد و از نکبت و درماندگی جهان خود احساس نفرت می‌کند. این احساس نفرت خود را در بازخوانی تاریخ بازمی‌تاباند، خواه بازخوانی میرزا آقاخان باشد خواه جلال آل احمد. یکی از سازو-کارهای جبرانی این احساس حقارت بازسازی گذشته‌ای سراسر شکوه و بزرگی ست. با این گمان، که در ساخت-و-پرداخت «تاریخ ملی» مدرن ما جایی اساسی دارد، اگر دو-سه رویداد شوم تاریخی، و بالاتر از همه، حمله‌ی عرب و مغول، در میان نبود، از دل آن جهان شکوهمند می‌توانست جهانی همچون جهان مدرن صنعتی با همه‌ی جلوه‌های فرهنگ و هنر-اش بیرون بیاید. فهم روان‌شناسی کسی که تاریخ را بازسازی می‌کند برای فهم معنای تاریخی که می‌سازد ضروری ست. باری، به این ترتیب، تاریخ «ایران» و مفهوم «ایران»، به معنایی که «ما» می‌شناسیم، در قالب ذهنیت روشنفکرانه‌ی در گذار از «شرق» به جهان سوم ساخته و پرداخته شد. «ما»ی کنونی، در حقیقت، چیزی جز فهم «ما» از تاریخ «ما» نیست که آمیزه‌ای ست از اسطوره و رویداد تاریخی یا اسطوره‌سازی مدرن از رویداد تاریخی.

بخش چشمگیری از روشنفکران برجسته‌ی دوران رضاشاهی در پرتو ناسیونالیسمی رنگ‌پذیرفته از نژادباوری در مقام ایدئولوژی رسمی دولتی، از راه ساختن و پرداختن «ایران نوین» در سایه‌ی خدایگان‌سالاری فرزانه (enlightened despotism) امید بسته بودند که ایران را از نکبت ویرانگری‌های عرب و مغول نجات دهند و «مجد و عظمت» دولت ساسانی را در قالب کشوری با ساخت-و-ساز مدرن به آن بازگردانند. اما هدایت با آن بدبینی و نومیدی که در او بود، و همچنین تیزبینی‌اش، این داستان را باور نکرد و با *بوف کور* بن‌بست این تاریخ و ناممکنی خروج از آن را مهر کرد.<sup>۶</sup> این راه هم باید گفت که انقلاب اسلامی، با شگفتی بسیار، این بن‌بست را برای بسیاری که به این خوانش از تاریخ «ما» همچنان پای‌بند اند، نمودار کرده است. آجودانی هم به این بحث می‌پردازد که هدایت مدرنگری ایران را با زمینه‌ی تاریخی اسلامی و «عرب‌زدگی»‌اش ناممکن می‌داند. کتاب دیگر او به نام *مشروطه‌ی ایرانی* هم پژوهشی ست و تحلیلی پرمایه در باره‌ی فهم «ما» از مدرنیّت، که کم-و-بیش بر همین پیش‌انگاره تکیه دارد.

آجودانی از راه مطالعه‌ی میان‌متنی، ساختار معنایی زیربنایی *بوف کور* را باریک‌بینانه می‌گشاید. کتاب او نمونه‌ی بسیار خوبی ست از این رهیافت. اما نکته‌ای که در مورد این اثر همچون اثر ادبی می‌ماند آن است که با این فهم، که گونه‌ای فروکاهندگی (reductionism) یک اثر ادبی به زمینه‌ی امکان تاریخی آن است، ادبیت (literariness) اثر، و فهم ادبی اثر، همچنان بر

---

<sup>۶</sup> بن‌بستی که آرامش دوستدار با عنوان «دین‌خویی» در تاریخ ما می‌بیند، چیزی جز همین بن‌بستی نیست که هدایت به آن رسیده است. زیرا او هم، از دور و نزدیک، در روزگار جوانی زیر نفوذ هدایت و بینش او بوده است.

جای خود باقی ست. **بوف کور** را اگر در جست-وجوی معنای گفتمانی نهفته در آن، از ساختار هنری بسیار ظریف و سنجیده‌اش عریان کنیم، چنان که آجودانی کرده است-- و من در مورد حافظ کرده ام-- در ساحت پایه‌ای معنایی خود با آثار دیگر نویسنده، و با آثار هم‌روزگار خود از دیگر نویسندگان، هم‌نوا ست و دغدغه‌های یک روزگار و یک فرهنگ را بازتاب می‌دهد. اما به عنوان یک اثر برجسته‌ی ادبی جایگاهی دیگر دارد و در ساحت آثار بزرگ ادبیات جهانی جای دارد و به این مقام شناخته شده است. از این بابت هیچ اثر دیگری در ادبیات مدرن فارسی به پای آن نمی‌رسد. امروز، کم-و-بیش همه‌ی آن نوشته‌های دیگر، از جمله بسیاری از نوشته‌های دیگر هدایت، تنها از نظر پژوهش تاریخی و یا «هدایت‌شناسی» بازخواندنی هستند، اما **بوف کور** همچنان به عنوان ادبیات، به آبرومندترین معنای کلمه، خواندنی و بازخواندنی ست. زیرا در آن چنان مایه‌ای از آفرینندگی ادبی و شکل‌بخشی هنری هست که آن را در میان همه‌ی آثار دیگری که از نظر دید تاریخی با آن رابطه‌ی میان‌متنی دارند، یگانه می‌کند. آن آثار دیگر اکنون بیش‌تر سند تاریخی اند تا ادبیات. اما **بوف کور** به ادبیات به معنای عالی کلمه تعلق دارد و به عنوان اثر ادبی همیشه خواندنی ست، از جمله به زبان‌های دیگر و در متن‌های فرهنگی دیگر.

آجودانی نیز به این نکته به‌خوبی آگاه است و در این باره می‌نویسد:

ساختمان **بوف کور** و فرمی که داستان در نهایت به خود گرفته است، فرمی است که می‌تواند درونمایه‌های ناسیونالیستی هدایت را--بی آنکه دچار شعارگونگی شود--در خود بگیرد و آن را در ساختی هنری ارائه دهد و واقعیت داستانی چهارچوب تفکر کلیشه‌ای ناسیونالیستی را در هم می‌شکند [...] دیگر نه آشکارا و شعارگونه از ایران باستان ستایش می‌شود و نه از ضدیت با عرب و آیین‌های سامی به طور ساختگی و شعاری سخنی به میان می‌آید. اما جوهر و عصاره [ء] همه اینها در همه **بوف کور** در هاله‌ای از استعاره و ایهام و در اجزاء ساختمان داستان و در کلیت آن در حرکت است (ص ۱۰۰).

نشر این مقاله در مطبوعات داخل و خارج ایران بی اجازه‌ی نویسنده روا نیست.