

## بازتاب تک‌صدایی و خودگومندی جامعه ایرانی در رمان بوف کور

مهدی نجف‌زاده<sup>۱\*</sup> و محدثه جزائی<sup>۲</sup>

### چکیده

این مقاله با به کارگیری روش‌شناسی پسا‌فرمالیسم باختین و با تأکید بر نظریه زبان‌شناسی اجتماعی، به نقد سنت تحلیلی بوف کور پرداخته است. مؤلفه‌های سه‌گانه «موقعیت‌مندی، کرونوتوپ و منطق مکالمه» در بوف کور خوانده و استدلال شد و برخلاف سنت تحلیلی مألوف و رایج، این رمان فاقد بافت اجتماعی-سیاسی مشخص (از لحاظ زمانی) در جامعه ایرانی است. در نقدهای ادبی مربوط به بوف کور حداقل از دو بافت «جامعه پیشاسلامی» و «جامعه استبدادی دوره رضا شاه» سخن گفته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، عناصری از تک‌صدایی، نکوهش زندگی روزمره و امتناع از گفتگو در جامعه ایرانی در رمان بوف کور وجود دارد. گریز اخلاقی ایرانیان از زندگی روزمره، روابط سلطه‌آمیز در حوزه عمومی و میل به باطنی‌گرایی در مناسبات اجتماعی به نوبه خود موجب کم‌رنگ شدن کرونوتوپ در جامعه ایرانی شده است.

**واژه‌های کلیدی:** بوف کور، زبان‌شناسی اجتماعی، فرهنگ روزمره، گفتگومندی، موقعیت‌مندی.

پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۲۰

دریافت: ۱۳۹۲/۱/۱۸

### مقدمه

جامعه‌شناسی ادبیات یکی از شاخه‌های فرعی جامعه‌شناسی است که در اواخر قرن نوزدهم ایجاد و در قرن بیستم با اندیشه‌های کسانی چون لوکاچ، کوهلر، گلدمن و باختین به رسمیت شناخته شد. هدف این جامعه‌شناسی بیان پیوندهای جامعه و ادبیات و نیز آشکارسازی

۱. استادیار علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول) m.najfzadeh@um.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهد mo-ja578@stu-mail.um.ac.ir

چگونگی بازتاب واقعیت‌های اجتماعی در آثار ادبی به‌ویژه رمان است (هادوی و تسلیمی، ۱۳۹۱: ۵۳). در حقیقت، بر اساس رویکردهای جامعه‌شناسانه به ادبیات، هر اثر ادبی کم و بیش از جامعه و تحولات آن تأثیر می‌پذیرد و تا حدی بر جامعه نیز تأثیر می‌گذارد. بنابراین، می‌توان از تعامل ادبیات و جامعه سخن گفت (عسگری حسنلو، ۱۳۸۷: ۴۴). با ذکر این نکته که رمان ژانر غالب معاصر است، بخش اعظم مطالعات جامعه‌شناختی ادبیات، با بازخوانی رمان‌ها و جامعه‌شناسی رمان تولد یافت. بنیاد این بازخوانی بر این اساس است که رمان بیش از هر اثر ادبی دیگر، تحت تأثیر شرایط و اوضاع جامعه است و بهتر از هر اثر ادبی دیگری ساختار اجتماعی را در خود بازتاب می‌دهد (غلام، بی‌تا: ۱۴۲).

بر مبنای رویکرد باختین، جامعه‌شناسی ادبیات فراسو یا برون‌سوی زبان را تحلیل نمی‌کند بلکه به مطالعه ساختارهای اجتماعی می‌پردازد، از این لحاظ که سخن می‌گویند و سخنشان نوشته می‌شود (امیری، ۱۳۸۸: ۴۳)؛ اما در عین حال از دیدگاه او، ادبیات در قالب ساختارهای کلامی و زبان‌های جمعی در برابر ساختارهای اجتماعی به واکنش نیز می‌پردازد (زیماس، ۱۳۷۷: ۱۹۳). در حقیقت، فراتر از اهمیت درک دنیای درونی نویسنده رمان، آنچه برای باختین اهمیت دارد، منطق حاکم بر گفتگوهای درون متن است. به تعبیر باختین گفتگوهای چند گونه درون جامعه در تقابل‌های دوسویه راوی و دیگران در رمان بازتولید می‌شود. به همین دلیل رمان نزدیک‌ترین بیان به آینه‌گونگی جامعه است. از این منظر رمان‌ها کارکردی منحصر به فرد می‌یابند، چرا که با ویژگی آینگی خود، صداهای متنوع جامعه را به تصویر می‌کشند که معمولاً در ادبیات رسمی انعکاس نمی‌یابد.

در بستر نقد جامعه‌شناسانه رمان، تحلیل‌های متعددی دربارهٔ روایت پیچیده بوف کور نوشته شده است. فراوانی نشانه‌های سمبولیک باعث شده تا تفسیرهای هرمنوتیکی و عمدتاً از رهگذر مطالعه زندگی و زمانه صادق هدایت دست بالا را داشته باشد. این تحلیل‌ها موضوعات متنوعی از کشف عقده‌های جنسی و روانی نویسنده تا تحلیل تضادهای طبقاتی حاکم بر زندگی وی و از تحلیل گزاره‌های ناسیونالیستی و سامی ستیزی وی تا بیماری روان‌پریشی در آستانه خودکشی را در برمی‌گیرد.

در این میان، زبان‌شناسی اجتماعی از طریق به کارگیری الگوهای زبان در کاربرد روزمره، دریچه‌ای به روی ما گشوده است که می‌توان با توسل به آن بوف کور را از زاویه دیگر بررسی کرد. این مقاله بر پایه این گمان اولیه شکل گرفته است که عناصری از اشارات و نشانه‌های گفتمانی در رمان‌های ایرانی عمدتاً بازتاب می‌یابد که می‌توان آن را در زمره عناصر دیرپای

فرهنگی جامعه ایران نامید. ترس خوردگی و ناامنی راوی داستان در موقعیت‌های مختلف اجتماعی، گفتمان مردم‌محوری در مناسبات اجتماعی و خانوادگی، نکوهش زندگی روزمره و تعالی‌گری اخلاقی و رابطه سلطه در کرونوپ‌های اجتماعی از جمله این عناصرند. بر این اساس هدف مقاله حاضر آن است تا مهم‌ترین هنجارهای اجتماعی بازتاب یافته در رمان بوف کور را استخراج و واکاوی کند.

### نظریه تحقیق

در این مقاله از نظریه زبان‌شناسی اجتماعی سود جسته شده است. مطالعه رابطه میان «صورت‌های زبانی تولیدشده در بافت‌های گوناگون» با شرایط اجتماعی «تولیدکنندگان این صور زبانی» و نیز «هنجارهای فرهنگی و اجتماعی» تأثیرگذار بر تولید چنین صورتهایی از دل مشغولی‌های اصلی زبان‌شناسی اجتماعی به شمار می‌رود (عبدالکریمی، ۱۳۹۲: ۵). از این منظر موضوع اصلی زبان‌شناسی اجتماعی، کاربرد زبان در بافت‌های اجتماعی گوناگون است و تأثیر بافت اجتماعی بر صورت‌های زبانی مسئله اصلی در زبان‌شناسی اجتماعی است. هر جامعه دارای بافت اجتماعی - تاریخی مختص به خود است که مؤلفه‌های آن را می‌توان در صورت‌های زبانی آن جامعه تمیز داد و نشانه‌گذاری کرد. اگر رمان را ژانری از این صورت‌های زبانی بدانیم، در آن صورت، مطالعه هنجارهای فرهنگی و اجتماعی تأثیرگذار در شکل‌گیری رمان‌ها در جوامع مربوط به خود موضوع مطالعه ما خواهد بود.

بخش عمده‌ای از عادات، ارزش‌ها، هنجارها و زوایای سیاسی - تاریخی رفتارهای اجتماعی از طریق زبان و در تعاملات اجتماعی انعکاس می‌یابد. رابطه پایگانی مخاطب و گوینده یا نویسنده و مخاطب، تفوق یا یگانگی در روابط اجتماعی حول محور قدرت، خصلت‌های تاریخی تأثیرگذار از قبیل بدبینی یا خوش‌بینی، امنیت یا احساس عدم امنیت، برتری‌جویی یا عقده‌حقارت تاریخی و از این قبیل در مناسبات اجتماعی معمولاً از طریق زبان انعکاس می‌یابد.

رمان یکی از مهم‌ترین صورت‌های زبانی مدرن است که می‌توان مناسبات اجتماعی را در آن مطالعه کرد. رمان رابطه دوسویه‌ای با بافت اجتماعی برقرار می‌کند. از یک‌سو هر رمانی حتی در شکل بیانی سوررئالیستی آن در بافت اجتماعی شکل می‌گیرد، بنابراین حاوی بخش عمده‌ای از هنجارهای فرهنگی و اجتماعی جامعه خاص خود است. از سوی دیگر، بیش از اشکال دیگر هنری خصایل اجتماعی را بازتاب می‌دهد.

از این منظر نقد ادبی جدید متأثر از زبان‌شناسی اجتماعی بیش از تأکید بر عنصر راوی و

نویسنده، رمان را به مثابه متنی چند صدا و فاقد سلطه مطالعه می‌کند. یکی از مهم‌ترین دلایل تاریخی برای نظریه آیین‌گونه‌ی رمان آن است که برخلاف زبان گفتمان واحد و تک‌گویانه شعر، ژانر رمان در قرون شانزده و هفده به مثابه ژانر فرعی بیشتر در میان طبقات پایین‌دست رشد کرد. در این ژانر هجویات طبقه پایین انعکاس می‌یافت، بی‌آنکه ایدئولوژی مسلطی بر آن‌ها حکمفرما شود و هیچ زبان مرکزی‌ای بر متن مسلط نبود. از همین منظر رمان برخلاف شعر، فاقد تعالی‌گیری اخلاقی است (برندیست، ۲۰۰۲: ۱۶۴).

در این مقاله، بوف کور به مثابه متن در نظر گرفته شده و تلاش شده است تا از نویسنده‌محوری در نقد متن داستان اجتناب شود. بر اساس نظریه زبان‌شناسی اجتماعی، برخی از عناصر اجتماعی جامعه ایرانی در متن بوف کور مطالعه شده است.

### الگوهای بنیادین ایرانیان

جامعه ایرانی در طول تاریخ خود در معرض آسیب‌های ناشی از مداخلات بیگانگان قرار داشته است. دو اصطلاح سنتی و مدرن «بادهای بی‌نیازی خداوند» و «ایران در چهارراه» در ادبیات سیاسی به همین وضعیت اشاره دارد. اصطلاح اول را عظاملک جوینی (۱۳۷۵: ۸۱) در بحبوحه حمله مغول در تاریخ جهانگشای جوینی آورده؛ و اصطلاح دوم در آثار معاصر به وضعیت ایران در شرایط مدرن اطلاق شده است (اسپوزیتو و رمضانی، ۲۰۰۱). درک تاریخی ایرانیان از دو مفهوم «نامنی» و «بی‌اعتمادی» بازتابی از این شرایط بغرنج تاریخی بوده است. بازتاب نامنی و بی‌اعتمادی را می‌توان در زبان فارسی مشاهده کرد، چنان‌که بخش عمده‌ای از ضرب‌المثل‌های ایرانی به نحوی به این دو دال تاریخی اشاره می‌کنند.

در عین حال، ساخت زبان فارسی منطبق مناسبات قدرت را نیز در جامعه ایرانی برملا می‌سازد. فارسی زبانی است با ساخت دستوری ساده، اما متغیرهای بافتی متعددی این سادگی را به پیچیدگی نزدیک می‌کند. در این معنا، کنش‌های زبانی فارسی نسبت به قواعد دستوری آن بسیار بالاست، به طوری که فراتر از دستور زبان فارسی، ایرانیان در موقعیت‌های اجتماعی مختلف از کردارهای زبانی متنوعی استفاده می‌کنند. از این منظر زبان فارسی را زبانی «موقعیت‌محور» باید به حساب آورد. تشخیص اینکه در هر موقعیتی چه چیزهایی را می‌توان گفت و باید گفت، چه چیزهایی را نباید گفت و مهم‌تر از همه اینکه آنچه را می‌شود گفت چگونه باید گفت، رفتار زبانی ایرانیان را متنوع و متکثر ساخته است (باطنی، ۱۳۹۰: ۱۱۰). به طور کلی، می‌توان گفت ایرانیان در مناسبات اجتماعی پیچیده‌ای قرار دارند و از گونه‌های زبانی

برای رفتار در شرایط مختلف اجتماعی سود می‌جویند. اینکه افراد در شرایط مختلف چگونه رفتار خواهند کرد، به موقعیت ایجاد شده در میان شنونده و مخاطب بستگی دارد.

کنش‌های زبانی عمدتاً بر دو پایه یا الگوی پایگانی در رفتار اجتماعی شکل می‌گیرد. حوزه اول پایگان درون و برون است؛ و حوزه دوم میان سلسله مراتب و برابری. آن‌طور که باطنی بر آن تأکید می‌ورزد گونه‌های زبان فارسی از همین دو الگو تأثیر می‌پذیرد. در الگوی درون و برون، تمایز میان رونوشت عمومی و رونوشت پنهان جامعه ایرانی انعکاس می‌یابد و در الگوی دوم روابط میان افراد بر اساس منزلت اجتماعی آنان و تلاش برای ایجاد یا از بین بردن این سلسله‌مراتب شکل می‌گیرد (باطنی، ۱۳۸۶: ۱۰-۱۱).

بر اساس پایگان اول، در فرهنگ سنتی ایران عمدتاً به «درون» وزن بیشتری داده شده است. در تقابل میان خلوت‌گزینی و ظهور اجتماعی، پیشینه تاریخی ایران بیشتر به اولی گرایش داشته است. عرفان ایرانی عمدتاً به دوری‌گزیدن از آنچه باختین با عنوان فرهنگ کارناوالی یا برمن «تجربه مدرنیته» می‌نامند اقبال نشان می‌دهد. فرهنگ کارناوالی به زندگی روزمره مردم و وهله‌های اصیل در گفتگوهای عامیانه و رودرو میان آنان اهمیت می‌دهد (باختین، ۱۹۸۴)، در حالی که در زبان فارسی زندگی روزمره نکوهش شده است. همچنان‌که به گفته برمن (۱۳۸۴) تجربه و سرشت اصیل مدرنیته نه در سنت فکری بلکه در زندگانی روزمره مردم کوچه و بازار یافت می‌شود. برعکس در فرهنگ عرفانی ایرانی جنبه‌هایی از نکوهش زندگی روزمره به مثابه مرحله ادنی انسانی وجود دارد. در اغلب متون عرفانی و شعر شاعران کلاسیک ایرانی، روز به کثرت وجود و شب به وحدت وجود تعبیر شده است. در این معنا روز روی در خلق و شب روی در مقاب قرب الهی دارد (لاهیجی، ۱۳۷). تعبیر زبانی «روزمرگی»، «گذران روزگار کردن» و از این جمله، ریشه در این تعبیر عرفانی ایرانیان دارد. در بیان جامعه‌شناختی، عرصه بیرونی، روز و جامعه عرصه آداب رسمی و رفتار و گفتار خاص است؛ جایی که فرد باید احساسات و عقیده راستین خود را در کنترل بگیرد، منطق قدرت را در نظر بگیرد و به سخنانش ظاهری عمومی و مناسب ببخشد (بیمن، ۱۳۸۶: ۳۵). برعکس درون و باطن جایی است دور از چشم اغیار و بیگانگان؛ جایی که رمز و راز آدمیان در آن مخفی است و عرصه‌ای از آزادی عمل نامحدود وجود دارد.

براساس رابطه پایگانی برابری و سلسله‌مراتب نیز مراودات زبانی بر اساس محور قدرت و سلسله‌مراتب اجتماعی شکل می‌گیرد. زبان فارسی نسبت به نشان دادن اختلاف سطح طبقاتی حساس است و گونه زبانی که بین گوینده و شنونده جریان می‌یابد، نشان‌دهنده اختلاف

موقعیت اجتماعی آنان است (باطنی، ۱۳۸۶: ۱۰). گونه‌های زبانی مختلفی از قبیل زبان رسمی، دوستانه، خودمانی، بالادست و زیردست در زبان فارسی وجود دارد که نشان‌دهنده روابط سلسله‌مراتبی در جامعه ایرانی است. روابط پایگانی به ویژه در زبان رسمی و در عرصه عمومی سیطره دارد. از همین منظر به رغم آزادی و برابری در مناسبات دوستانه و فردی، زبان فارسی تا حدودی خصلت استبدادی و تک‌صدایی را در عرصه عمومی بازتاب می‌دهد. سیطره زبانی راوی یا گوینده در مناسبات اجتماعی، حضور مردان در ساخت حوزه همگانی، تعالی‌گیری اخلاقی در مناسبات اجتماعی روزمره و نکوهش زندگی روزمره جلوه‌هایی از این فرهنگ تک‌صدایی است.

گریز اخلاقی ایرانیان از زندگی روزمره، روابط سلطه‌آمیز در حوزه عمومی و میل به باطن‌گرایی در مناسبات اجتماعی به نوبه خود موجب کم‌رنگ شدن کرونوتوپ در جامعه ایرانی شده است. بر اساس نظریه باختین، آنچه در منطق مکالمه اصالت دارد، لحظه اکنون است. لحظه‌ای که دو یا چند شخص رو در رو با هم‌دیگر سخن می‌گویند و مکالمه در شکل اصیل خود آغاز می‌شود. به گفته باختین «وهله مکالمه» دقیقاً جایی است که مکان و زمان به یکدیگر گره می‌خورد. از همین رو زمان و مکان در یک پیوستار ظاهر می‌شود و دوری یا نزدیکی به لحظه اکنون موجب خلق وهله‌هایی همچون «وصل، دیدار، فراق، جدایی و غم غربت» می‌شود. به گفته باختین معنا تنها در وهله مکالمه شکل می‌گیرد (بوستد و دیگران، ۲۰۰۴: ۱۷۲). اگرچه گپ‌زدن و گفتگوی رودرو نمودی عینی در جامعه ایرانی دارد، اما منطق مکالمه در زبان فارسی بیشتر بر محور داد و ستد متقابل و چانه‌زنی صورت می‌گیرد. بنابراین، همیشه با عنصر سلطه همراه است. مکالمه اصیل فاقد رابطه سلطه میان شنونده و گوینده است و هر دو در سطح سوژگی قرار دارد. برعکس، در زبان فارسی اشکالی از قضاوت، موعظه، تحریک‌پذیری و تلاش برای ایجاد سلسله‌مراتب یا از بین بردن آن همواره در مکالمات ایرانی وجود دارد. براساس منطق کرونوتوپ، دو عنصر تقابلی با لحظه اکنون می‌توان متصور شد: آینده دور یا یوتوپیا و گذشته دور یا نوستالوژی. فقدان کرونوتوپ موجب اهمیت یافتن هر دو عنصر در فرهنگ ایرانی شده است. بسامد دو عنصر نوستالوژی و ناکجاآباد به ویژه در اشعار فارسی مثال‌زدنی است.

از این منظر در مقاله حاضر سه عنصر نکوهش زندگی روزمره و عامیانه، رابطه پایگانی در مراودات زبانی و اجتماعی و فقدان کرونوتوپ از الگوهای تعاملی ایرانیان احصا و در متن بوف کور ردیابی شده است.

### پیشینه تحقیق

بر اساس زبان‌شناسی اجتماعی، حداقل دو انتقاد عمده و اساسی می‌توان به جریان کلی نقد ادبی در ایران وارد کرد. اول، این نقد کمتر به سراغ بافت و زبان می‌رود و در سطح بررسی نقش و جایگاه راوی/ نویسنده باقی مانده است. نقد ادبی با فراموشی از ماهیت چند صدایی رمان، آن را به مثابه موضوعی خودگردان و خودبسندگی تلقی کرده است. این فراموشی ساختاری و ایدئولوژیکی زبان به نقدی منجر شد که تلاش می‌کرد مرکزیت رمان، به‌خصوص نویسنده را نقطه ثقل خود قرار دهد (باختین، ۱۹۸۱: ۲۷۴). دوم، متأثر از گفتمان ادبی مدرن، منتقدان ادبی سعی کرده‌اند به نتیجه‌گیری مشخص درباره موضوع مورد مطالعه خود برسند. به گفته باختین (۱۹۸۱: ۲۸۵) این گونه نقدها تنوع سبک و ایدئولوژی در داستان را به تک‌گویی‌های ایدئولوژیکی تقلیل می‌دهند. در واقع، با انسجام بخشی به گفتگوهای درون متون، ناآگاهانه تعبیر نادرست از متن پدید آورده‌اند؛ این موضوع به‌خصوص درباره رمان بوف کور مصداق دارد. سؤال‌هایی از این دست که «هدف اصلی صادق هدایت در این رمان چه بوده؟»، «شخصیت‌ها به چه کسانی در بافت اجتماعی- تاریخی ارجاع می‌یابند؟»، هدف صادق هدایت از این سیاه‌نویسی چه بوده است و گزیده‌ها نماد چه گروه اجتماعی‌ای‌اند؟» نشان می‌دهند در مطالعه رمان بوف کور تاکنون نویسنده‌محوری نقش مرکزی را بر عهده دارد.

برخی دیگر منتقدان ادبی تلاش کرده‌اند از طریق سمبولیسم بوف کور را رمزگشایی کنند. یافتن نشانه‌های سمبولیک در شیوه نامگذاری، توصیف موقعیت و مکان‌ها و زمان‌ها از طریق نشانه‌شناسی، از جمله دقایق اصلی چنین رویکردی است. اما به نظر می‌رسد چنین رویکردی نیز کاملاً به وادی فرمالیسم کشیده شده است. از رهگذر چنین برداشتی، ترسیم روبنای سیاست به مثابه دل‌مشغولی برخی منتقدان بوف کور درآمده است. بازگشودن رونوشت پنهان داستان به نحوی که بتوان در لایه‌های زیرین آن ایران و وضعیت ناگوار سیاسی و اجتماعی آن را دید یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های چنین نقدهایی است.

برای نمونه، در آنجا که آجودانی (۱۳۸۵: ۱۰۰) در پی اثبات ناسیونالیستی بودن هدایت است، دختر اثری بوف کور را با پروین دختر ساسان مقایسه می‌کند و در نهایت با یکی پنداشتن راوی با نویسنده، صدای راوی را صدای هدایت می‌داند که به شدت ناسیونالیست بوده است. به همین صورت، اغلب نقدهایی که به تک‌گویی بوف کور اذعان کرده‌اند، این امر را بیشتر به سرشت و بافت جامعه ایرانی مربوط دانسته‌اند. جاوید (۱۳۸۸: ۱۲۵) بوف کور را واکنش فردیت ایرانی به مدرنیته غربی دانسته است. نویسنده‌ای دیگر علت درون‌گرایی و تک‌گویی در

آثار هدایت را ترس از حکومت مردسالار و اختناق حاکم می‌داند که باعث درون‌گرایی و قطع ارتباط با محیط و استفاده از سازوکارهای دفاعی شده است (علیزاده، ۱۳۸۹: ۱۶۹). میرعبدینی (۱۳۸۰) هم به همین نکته اشاره می‌کند و ادبیات این دوره را با توجه به شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی درون‌گرا می‌داند. تسلیمی و کشوری (۱۳۹۰: ۴۵) در همین چارچوب در پی اثبات این دیدگاه‌اند که هدایت در بوف کور با الگوی شخصیت‌هذیانی و روان‌پریش خود، خواننده را با نابسامانی‌ها و پریشانی‌های موجود در زندگی اجتماعی آشنا می‌سازد.

برخلاف نقدهای دسته اول که داستان را در بافت تاریخی-سیاسی دوره مشخص تاریخی بررسی می‌کنند، دسته دوم نقدها، بر ذهن و روان نویسنده متمرکز شده و از این اثر برداشتی روان‌شناسانه ارائه داده‌اند. این نقدها خود به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ نقدهایی که نویسنده بوف کور را مالیخولیایی و افیونی و درگیر عقده ادیپ دانسته (رضی، ۱۳۸۵) و در مقابل کسانی که بوف کور هدایت را در چارچوب نظریات فروید و نظریات معتبرتر روان‌شناسی سنجیده‌اند. شمیسا (۱۳۸۳: ۲۵) در «داستان یک روح» بوف کور را به «سمبولیسم جادویی» پیوند زده و با استفاده از نقد جادویی به سراغ رمز و راز اثر ادبی رفته است. پژوهنده‌ای دیگر به نقل از پرویز ناتل خانلری معتقد است کتاب بوف کور از حیث اصول کلی بر پایه گفتار درونی مارسل پروست نوشته شده است (طلوعی، ۱۳۸۷: ۳۳۱). در تحلیل روان‌شناختی دیگری، بوف کور خودکامی به وسیله بازنویسی گذشته تلقی شده است. وظیفه اجباری به نوشتن، یادآور «تکرار اجباری» است که فروید در آن تقابل «لذت-بی‌لذتی» یا غریزه مرگ و زندگی را می‌دید (خلیلی، بی‌تا: ۲).

منتقدانی که بر مبنای تحلیل‌های روان‌شناختی، زبان را به رمزگان تقلیل می‌دهند از یاد می‌برند که سخن پیش از هر چیز پلی است میان دو انسان که خود به گونه‌ای اجتماعی تعیین می‌شود (احمدی، ۱۳۹۰: ۹۸). از این منظر می‌توان انبوه نقدهایی را مورد سؤال قرارداد که بر اساس نظریات روانکاوانه از بوف کور صورت گرفته‌اند، چرا که در اصل متن را به زبان رمزی نویسنده فروکاسته و عملاً هر گونه استقلال متن از نویسنده را مخدوش کرده‌اند. به تعبیر آشوری (بی‌تا: ۲) رهیافت روان‌شناسانه اثر ادبی به جای خود سزاوار است، زیرا اثر ادبی گفتاری است از یک شخص در جایگاه آفریننده اثر، اما رهیافت تحلیل روان‌شناختی این وجوه را نادیده می‌گیرد که هر گفتار بازتابی از زمانه و محیط اجتماعی خود است.

به گمان ما اگر بتوان بوف کور را از منظر زبان‌شناسی اجتماعی مورد پرسش قرارداد، راه را بر تحلیل‌های آزادانه‌تر باز خواهد گذاشت، بی‌آنکه دغدغه برای پیوند میان نشانه‌های جهان‌زیست نویسنده با روان فردی راوی و هویت‌های جمعی شخصیت‌های داستان وجود



داشته باشد. از این منظر در میان دو رویکرد روان‌شناسی و سیاسی-اجتماعی به رویکرد سومی نیازمندیم که فارغ از سلطه نویسنده بر متن یا غلبه نمادهای سیاسی و اجتماعی، بوف کور را از رویکرد زبان‌شناسی اجتماعی تجزیه و تحلیل کند.

## بحث و بررسی

### الف) موقعیت‌مندی

سلطه اخلاقی نویسنده بر روایت بوف کور در بخش‌های عمده‌ای از داستان، به ویژه در نقاط عطف به چشم می‌خورد که خود صداق هدایت در جریان داستان مداخله کرده است. در ابتدای داستان، نویسنده با دریچه‌ای به زندگی و دردهایش آغاز می‌کند و به تدریج راوی روایت را به دست می‌گیرد. اما در بسیاری از اوقات نویسنده در فرادست راوی در متن روایت ظاهر می‌شود، درباره زندگی فلسفه‌بافی می‌کند و دوباره جریان را به راوی می‌سپارد. آنچه در اصل جریان داستان را از درافتادن به سیال ذهن کامل بازمی‌دارد، حضور نویسنده در نقش دانای کل است. تأکید بر جمله فلسفی و در شکل گزاره‌های اخلاقی نشان می‌دهد که بوف کور با صدای نویسنده گشایش یافته است: «در زندگی زخم‌هایی است که مثل خوره روح آدم را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» (هدایت: ۹). اگرچه بلافاصله راوی جریان داستان را به دست می‌گیرد، اما صدای نویسنده در لابه‌لای روایت تداوم می‌یابد. طرح سؤال‌های فلسفی، به کاربرد ضمیر «ما» بدون ارجاع معین، قضاوت‌های کلی درباره زندگی و نه آدم‌های داستان از جمله وهله‌هایی است که می‌توان سلطه نویسنده را نشان داد. از آن جمله طرح جملات فلسفی از مخاطب به وفور در داستان به چشم می‌خورد. جملاتی از قبیل «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی این انعکاس سایه روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟» (همان: ۹) یا «آیا احساسات و فکر هم بعد از ایستادن قلب از بین می‌روند و یا تا مدتی ... زندگی مبهمی را دنبال می‌کنند؟» (همان: ۱۱۰) نشان می‌دهند که نویسنده، فراتر از موقعیت راوی در داستان چنین پرسش‌هایی را طرح کرده است. قضاوت درباره زندگی و آدم‌ها خارج از متن داستان را نیز نویسنده و نه راوی انجام می‌دهد. جملاتی از قبیل «زندگی با خونسردی و بی‌اعتنایی صورتک هر کس را به خودش ظاهر می‌سازد. گویا هر کس چندین صورت با خودش دارد. بعضی‌ها فقط یکی از این صورتک‌ها را دائماً استعمال می‌کنند که طبیعتاً چروک می‌شود و چین و چروک می‌خورد. این دسته صرفه‌جو هستند و الخ» (هدایت: ۷۱) و «کسانی هستند که از بیست سالگی شروع به جان

کندن می‌کنند در صورتی که بسیاری از مردم فقط در هنگام مرگشان خیلی آرام و آهسته مثل پیه‌سوزی که روغنش تمام بشود خاموش می‌شوند» (همان: ۶۰) و «این دردها این قشرهای بدبختی که به سر روی پیرمرد (خنزرنزری) پنبه بود و نکبتی که از اطراف او می‌بارید شاید هم خودش نمی‌دانست ولی او را مانند یک نیمچه خدا نشان می‌داد و با آن سفره کثیفی که جلو او بود نماینده و مظهر آفرینش بود» (همان: ۷۵) که نشان‌دهنده قضاوت‌های شخصی صادق هدایت از دین است.

تأکید بر ضمیر فاعلی نامشخص نیز در جملات زیر حاکی از مداخله صادق هدایت و سلطه وی بر روایت در داستان است. «رابطه‌ای بین من و جریان طبیعت بین من و تاریکی عمیقی که در روح من پایین آمده بود تولید شده بود- این سکوت یک جور زبانی است که ما نمی‌فهمیم!» و «تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچه مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خودش می‌خواند- در سن‌هایی که ما هنوز زبان مردم را نمی‌فهمیم اگر گاهی در میان بازی مکث می‌کنیم برای این است که صدای مرگ را بشنویم... و در تمام مدت زندگی مرگ است که به ما اشاره می‌کند» (همان: ۷۰).

افزون بر این نویسنده در پیوند مکان و زمان‌های داستان نیز به صورت قضاوت‌های فلسفی مداخله کرده است. از آن جمله در لحظه استحاله زمان از اکنون به هزار سال قبل، صادق هدایت با افزودن یک صفحه که احتمالاً برای جلوگیری از سوءبرداشت‌های خواننده بعداً اضافه شده است در نقش نویسنده مداخله می‌کند (همان: ۳۵). همچنین، در جمله زیر، جمله معترضه «که باید به زبان عربی با او اختلاط کرد» با مداخله مستقیم نویسنده افزوده شده و روایت را دچار خدشه ساخته است: «هیچ وقت نه مسجد و نه صدای اذان و نه وضو واخ و تف انداختن و دولا راست شدن در مقابل یک قادر متعال و صاحب اختیار مطلق، که باید به زبان عربی با او اختلاط کرد، در من تأثیری نداشته است» (همان: ۶۲).

با وجود این، به نظر می‌رسد، تناقضی میان راوی و مؤلف راوی بوف کور وجود دارد. از یک سو مؤلف خود را تافته‌ای جدابافته می‌داند که همه را به نفهمیدن محکوم می‌کند؛ و از سوی دیگر اذعان می‌کند که دیگران عجیب شبیه خود راوی‌اند و به همین علت است که او از

۱. تأکید از نویسندگان است.

۲. تأکید بر روی کلمه ما از نویسندگان است.

خود نیز بیزار است (فلکی، بی‌تا، ۸). مؤلف باور دارد که نخبه و برگزیده است اما این باور را از طریق راوی به گونه‌ای منفی منتقل می‌کند؛ یعنی، به تلویح می‌رساند، جامعه لیاقت او را ندارد (کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۶۲).

به رغم سلطه راوی بر جریان داستان، آن‌گونه که از متن بوف کور برمی‌آید، راوی شخصیتی به شدت ترس‌خورده، منزوی و منزجر از زندگی عادی اجتماعی از خود بروز می‌دهد. صادق هدایت حداقل بیست بار به محل زندگی گورمانند راوی اشاره می‌کند اما از توصیف دقیق جزئیات این مکان اجتناب می‌ورزد. در اصل تجسم فضایی گورمانند از محل زندگی، امکان توجه دقیق به جزئیات در توصیف موقعیت را ناممکن ساخته است. راوی در همان ابتدای داستان می‌گوید که «زندگی من تمام روز میان چهار دیواری اطاقم می‌گذشت و می‌گذرد» (هدایت: ۱۱). در جایی دیگر می‌نویسد: «آیا اطاق من یک تابوت نبود؟ رختخوابم سردتر و تاریک‌تر از گور نبود؟ رختخوابی که همیشه افتاده بود و مرا دعوت به خوابیدن می‌کرد» (همان: ۶۸).

این فضای مدور، فاقد بعد و مغاک‌گون در موقعیت‌های در حال حرکت نیز حفظ می‌شود و خواننده همچنان از نقطه دید راوی به جهان اطراف می‌نگرد. در رفت‌وآمدهای قهرمان داستان به شهر ری و برعکس، شهر در موقعیتی توصیف شده است که کسی انگار دراز کشیده در درون قبری متحرک به آن می‌نگرد: «کوه‌های بریده بریده درخت‌های عجیب و غریب تو سری خورده، نفرین‌زده از دو جانب جاده پیدا که از لابه‌لای آن خانه‌های خاکستری‌رنگ به اشکال سه‌گوش و مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و باریک بدون شیشه دیده می‌شد» (همان: ۲۷). توصیف هدایت از موقعیت‌های مکانی داستان نیز، سرخورده، بی‌حوصله و سمبلیک است. راوی در جایی می‌گوید: «اطاقم مثل همه اطاق‌ها با خشت و آجر روی خرابه هزاران خانه قدیمی ساخته شده است» (همان: ۵۹). در جایی دیگر میل به دور کردن خود از عرصه اجتماعی به چشم می‌خورد: «اطاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج، دنیای رجاله‌ها دارد» (همان: ۶۰). «از تمام منظره‌های شهر دکان قصابی حقیری جلو دریچه اطاق من است» (همان: ۶۱). همان‌طور که ملاحظه می‌شود هیچ توصیفی از دکان قصابی وجود ندارد. در مورد اینکه نویسنده با رمز و راز و با نماد وقایع تاریخی و سیاسی را به تصویر کشیده جز حدس و گمان و قرینه‌یابی از زندگی نویسنده و بعضاً سایر آثار او به چیز دیگری نمی‌توان متوسل شد. در عین حال اگر چه غالب مفسران، در جستجوی نوعی ساختار مکانی و زمانی برای رمان بوده‌اند، اما گفتار نویسنده نشان می‌دهد این لامکانی و بی‌زمانی آگاهانه و برای ایجاد فضای سورئالیستی

در داستان صورت گرفته است. راوی در جایی اذعان می‌کند که «از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده- اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است.» در همان حال در جایی دیگر اعتراف می‌کند که «من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم یا این چند وجب زمینی که رویش نشستام مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است- در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم» (همان: ۳۷).

یکی از دلایلی که منتقدان ادبی را به تفسیری سمبلیک از بوف کور کشانده است، بی‌قاعدگی در توصیف عناصر زمان و مکان در داستان است. شکی وجود ندارد که آنچه هدایت خلق کرده است، تصویری ذهنی و درونی و به شدت ترس خورده از زندگی معمولی است، اما سیال بودن زمان و مکان، امکان تأویل‌های سمبلیک و در عین حال نابه‌جا را از جانب منتقدان فراهم آورده است. برای مثال، برخی موقعیت مکانی توصیف شده در بخش دوم داستان را متعلق به شهر ری قبل از ظهور اسلام دانسته‌اند (آجودانی: ۱۳۸۵). با وجود این، دلایل مشخصی وجود دارد که نشان می‌دهد این تأویل اشتباه است. برای مثال، راوی در توصیف این شهر معهود می‌نویسد: «...با دریچه‌ای رو به کوچه... مرا مربوط به شهر ری می‌کند. شهری که عروس دنیا می‌نامند و هزاران کوچه پس‌کوچه و خانه‌های توسری خورده و مدرسه و کاروانسرا دارد. شهری که بزرگ‌ترین شهر دنیا به شمار می‌آید، پشت اطاق من نفس می‌کشد و زندگی می‌کند. اینجا گوشه اطاق سایه محو و مخلوط شهر با کوشک‌ها، مسجدها و باغ‌های همه جلو چشمم مجسم می‌شود» (هدایت: ۳۹). در اصل توجه به کلمه «مسجد» در عبارت کافی است که پی‌بریم شهر توصیف شده ارتباطی به دنیای ایرانی قبل از اسلام ندارد. همچنان که کزلیک مرد قصاب در کوچه‌های شهر قاعدتاً نمی‌تواند ارتباطی به تفنگ سربازان رضا شاهی داشته باشد. نکته جالب توجه آن است که سیال بودن مکان در داستان موجب شده است دامنه سمبلیسم بوف کور از شهر ری هزار سال پیش تا دوره مدرن رضاشاهی را دربرگیرد، در حالی که بر اساس دیدگاه باختین، کرونوتوپ یک داستان منطقاً چنین بازه‌ای را در بر نمی‌گیرد.

### ب) کرونوتوپ

غلبه فضای سوررالیستی بر پیرنگ بوف کور و تأکید بر واگویه‌های درونی راوی بدون توجه به عناصر زمان و مکان و تعلیق لحظه‌های دیدار و گفتگو به مثابه وقایع فاقد اهمیت موجب شده است تا بوف کور از لحظه اکنون بگریزد. تقریباً هیچ لحظه‌ای از رویارویی شخصیت‌ها به چشم

نمی‌خورد. قهرمانان داستان با همدیگر روبه‌رو نمی‌شوند و لحظه‌های اصیل زندگی همچون مرگ، عشق، جماع و عروسی فاقد ارزش گفتگو قلمداد شده‌اند: «اوه چقدر حکایت‌هایی راجع به ایام طفولیت، راجع به عشق، جماع، عروسی و مرگ وجود دارد و هیچ‌کدام حقیقت ندارد- من از قصه‌ها و عبارت‌پردازی خسته شده‌ام» (هدایت، ۳۷)

مکان نیز در رمان بوف کور اصالت ندارد. ماجرای داستان جایی نزدیک شهر ری یا تهران امروز می‌گذرد، اما ترس‌خوردگی راوی از دیگران، به‌خصوص رجاله‌ها، ما را از فضای اجتماعی، جایی که مکالمه در آن شکل می‌گیرد، دور می‌سازد. به گفتهٔ راوی «از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام و دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده است» (همان: ۱۱).

زمان نیز در بوف کور فاقد اصالت است. هدایت به وفور از گذشت زمان در شکل شب و روز سود می‌جوید. به تأکید یادآوری می‌کند که زمان را از یاد نبرده است. دقیقاً دو ماه و چهار روز است که دختر اثیری را گم کرده است. افزون بر این شب و روز کاملاً نمود عینی دارند. عباراتی مثل «هوا داشت تاریک می‌شد... تمام شب را به این فکر بودم... وقتی برگشتم از شب گذشته بود... هوا تاریک روشن بود... و...» از درک عنصر زمان توسط راوی حکایت می‌کند، اما چنین تأکیدی بر زمان از آنجا که در کروئوتوپ دیدار متجلی نمی‌شود فاقد اصالت است. درون‌گرایی مفرط راوی و گریز او از دیدار با مردم، موجب شده است تا داستان عمیقاً از منطق مکالمه دور شود (کامشاد، ۱۹۶۶: ۱۵۰).

راوی بوف کور از مردم می‌گریزد. از همین رو هیچ وهله‌ای از گفتگوی رودررو را نمی‌توان در داستان سراغ گرفت. تقریباً هیچ مکالمه‌ای در متن داستان وجود ندارد. راوی در مکالمات الکن و کوتاه نیز سلطهٔ استعلایی دارد. گفتگوهای نادر بلافاصله به پایان خود می‌رسند و بیشتر در شکل فرمالیستی برای پیشبرد داستان ارائه می‌شوند. مکالمه به معنای آن نیست که «من» وجود «دیگری» را می‌پذیریم، بلکه فراتر از آن مکالمه به معنای شکستن نقش استعلایی «من» است، به نحوی که کس دیگری دقیقاً هم‌سطح من به حساب آید و بدون آنکه از صافی ایدئولوژیک من بگذرد، سخنش شنیده شود (دنتیث، ۱۹۹۵: ۴۰). باختین گوشزد می‌کند که بسیاری از منتقدان به اشتباه گفتگومندی را با «خودگومندی» یکسان می‌گیرند. خودگومندی فضایی است که در آن اگرچه صداها بی‌شماری شنیده می‌شود اما بازتاب‌دهندهٔ این صداها تنها شخص راوی است. نکتهٔ محوری آن است که در چنین وضعیتی سخنان دیگران شنیده می‌شود اما راوی است که در نقش مسلط تعیین می‌کند چه کسی سخن بگوید و چه بگوید.

اگر بوف کور را گزاره‌هایی در قالب رمان بدانیم، نظر باختین در مورد رمان‌های تک‌صدا بر آن انطباق پذیر است: «در این داستان‌ها نویسنده با قهرمان داستان موافقت یا مخالفت نمی‌ورزد. او با قهرمان سخن نمی‌گوید بلکه درباره او سخن می‌گوید. سخن نهایی از آن نویسنده است و هیچ‌کس نمی‌تواند در یک سطح با سخن قهرمان مقابله کند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۵۶).

### ج) فرهنگ عامیانه و منزلت اخلاقی

صادق هدایت به فرهنگ عامیانه مردم ایران علاقه‌مند بود و کتابی نیز به همین عنوان منتشر کرده است. در بوف کور نیز در بسیاری از اوقات حضور چشمگیر استعارات و عبارات فرهنگ عامیانه به چشم می‌خورد. با وجود این، برخلاف باختین از این فرهنگ عامیانه معبری بر آزادی نمی‌گشاید و موقعیت پیچیده انسان ایرانی را در زندگی روزمره نادیده می‌گیرد. او در بوف کور دقیقاً از چیزی می‌گریزد که به گمان باختین شکل واقعی و اصیل زندگی محسوب می‌شود؛ یعنی، زندگی روزمره مردم همراه با همه جنجال‌ها و هیاهوهایش. به گفته خود او «حرف مردم و صدای زندگی گوشم را می‌خراشید» (همان: ۶۸-۶۹) یا «به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجه زندگی احمق‌ها و رجاله‌ها بکنم، که سالم بودند؛ خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند و خوب جماع می‌کردند» (همان: ۶۰).

برخلاف باختین که تلاش‌های روزانه مردم عادی درگیر در مناسبات اجتماعی را تحسین می‌کند و گفتمان‌های روزمره آنان را رونوشت اصیل زندگی می‌داند، در ایران همواره نصایح اخلاقی برای تعالی و در گذشتن از زندگی روزمره وجود داشته و گفتمان روزانه را اغلب شاعران و روشنفکران به مثابه لودگی و زندگی دنی و هرزه نکوهش کرده‌اند. بوف کور به مثابه الگوی رمان ایرانی، سرشار از جملات فلسفی و اخلاقی است که زندگی روزمره انسان‌ها را نکوهش می‌کند، زندگی اجتماعی را لودگی می‌شمارد و بانگ نوحانوش آدمیان را در زندگی عادی به شدت به سخره می‌گیرد. این تعالی‌گری اخلاقی در اصل بازمانده از فرم تک‌گویانه شعر عرفانی ایرانی است که همواره زندگی عادی را نکوهش کرده است.

از این منظر بوف کور نفی آن زندگی روزمره‌ای است که باختین از آن در دوره سیاه استالین دفاع می‌کند و هدایت برخلاف باختین از آن می‌گریزد. پژوهندگان ادبی ایران بسیار تلاش کرده‌اند که بافتی اجتماعی برای بوف کور بیابند، اما واقعیت این است که نه گزلیک مرد قصاب نشانی از استبداد رضاشاه است و نه شهر ری، عروس شهرهای جهان، آخرین دژ

تخریب‌شده ایرانیان در برابر اعراب بیابان‌گرد. بوف کور به سبک اغلب ادبیات تک‌گویانه، واگویه‌ای درونی از نویسنده‌ای بزرگ اما سرخورده از زندگی روزمره ایرانیان است.

«رجاله‌ها» در گفتار راوی بوف کور همه کسانی‌اند که باختین آنان را نمایندگان اصیل فرهنگ عامیانه می‌داند. باختین در بازخوانی رابطه صداها، آوازاها و شوخی‌های مشارکت‌کنندگان در کارناوال‌ها را شکل راستینی از چند صدایی جامعه می‌داند اما در بوف کور، راوی موقعیت خنده و شوخی را ناشایست می‌شمارد. نگاه سوررئالیستی راوی صادق هدایت این‌گونه القا می‌کند که کسی که در این دنیا به طور معمولی زیست می‌کند فاقد جوهره انسانی است. از آن جمله توصیف صادق هدایت از زن در بوف کور فاقد هر گونه مشخصه انسانی و کاملاً سوررئالیستی است (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۸). او آگاهانه زنان را از عرصه زندگی بیرون می‌راند و آنان را به تعالی عرفانی می‌رساند و به این ترتیب زندگی را از حضور آنان تهی می‌کند. این برخلاف ایده مدرن است که زنان را در اصالت انسانی و زمینی خود تصویر می‌کند. دور کردن زنان از دایره جنسیت در اصل نگاه داشتن آنان در فضایی اخلاقی و استعلایی است که فرهنگ اسلامی نیز از آن دفاع می‌کند.

ویژگی دیگری که بوف کور در لابه‌لای گفتار تک‌گویانه راوی برملا می‌سازد، خرافاتی بودن راوی است. بوف، عنوان داستان، نام دیگری از جغد است که در فرهنگ ایرانی شوم تلقی می‌شود و با برآمدن بر ایوان خانه‌ها با خود نوحس‌ت برای ساکنان آن به ارمغان می‌آورد؛ همچنان که در استحاله پایانی داستان، راوی به شکل جغد درمی‌آید. افزون بر این در متن داستان در حالی که از دیگران می‌گریزد، رفتارها و اعتقادات آنان را به کار می‌گیرد و یا به آن باور دارد. این یکی از تناقض‌هایی است که در متن داستان بوف کور به چشم می‌خورد. احتمالاً مداخله نویسنده در خلق چنین موقعیت‌های متناقض‌نمایی دخیل بوده است. هدایت به مطالعه فرهنگ عامیانه علاقه‌مند بود و احتمالاً برخی از آنان را به فراخور حوادث داستان به متن تحمیل کرده است. جملاتی از این دست به وفور در متن یافت می‌شود: «با اینکه برادر شیری بودیم مجبور بودم او را به زنی اختیار کنم» (همان: ۴۵)، «او قبلاً آن دستمال پرمعنی را درست کرده بود. خون کبوتر به آن زده بود» (همان: ۴۶)، «من زنم را نکشتم چون از بیرون صدای عطسه آمد که نشانه صبر بود» (همان: ۸۱) و «مرد قصاب هم برای ثواب هفت قدم دنبال تابوت رفت» (همان: ۱۰). شخصیت‌های دیگر داستان همچون ننجون، لکاته و قصاب نیز به نقل از داستان این‌گونه خرافه‌پرستی خود را نشان می‌دهند: «دایه‌ام معتقد بود که تقدیر این‌طور بوده، ستاره‌اش این بوده» (همان: ۹۹)، «به من گفت که دخترم (یعنی آن لکاته) به ساعت

خوب پیرهن قیامت برای بچه می‌دوخت... جادوگر فالگیر جام‌زن، سرکتاب باز می‌کند و راجع به من با آن‌ها مشورت می‌کند. چهارشنبه آخر سال رفته بود فالگوش یک کاسه آورد... گفت این‌ها را به نیت سلامتی من گدایی کرده» (همان: ۱۰۰).

#### د) امتناع گفتگو

پیرنگ داستان بوف کور به طور روشن و صریح بر پایه دوگانه‌سازی از پایگان خود و دیگری انجام گرفته است. من یا راوی در یک‌سو و همه مردمان شهر در آن سو و به مثابه دیگری حضور دارند. با وجود این، صادق هدایت همواره دیگران را در داستان خود در موضع ابژه نگاه می‌دارد (جهانگیری و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۷). راوی نه تنها به دیگران اجازه سخن گفتن نمی‌دهد، بلکه از طریق اوست که ما با جهان دیگران آشنا می‌شویم. از این منظر صادق هدایت صداهای دیگری را به نحو عجیبی در داستان خود سرکوب کرده و فضایی از خودگویی خلق کرده است.

امکان نیافتن دیگران به خوداظهاری و طرح عقاید خود موجب شده است تا به سختی بتوان از طریق بوف کور گفتمان و بافت اجتماعی هم‌عصر خود را بازتاب داد. به تعبیر دیگر، افراد حاضر در داستان بوف کور از آنجا که صدایی از آنان شنیده نمی‌شود نمی‌توانند نماینده گفتمان اجتماعی خود باشند (باختین، ۱۹۸۴ الف: ۱۸۱).

همچنین، آدم‌ها در بوف کور فاقد مشخصه‌های فردی‌اند، به نحوی که دیگران همه با عناوین و اسامی کلی شناخته می‌شوند. مهم‌ترین دیگری در داستان «سایه راوی» است که اولین و به زعم نویسنده شاید تنهاترین شنونده باشد (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۴۳). به زعم راوی، «اگر حالا تصمیم گرفته‌ام بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی کنم» (هدایت: ۸) یا «باید همه این‌ها را به سایه خودم که روی دیوار افتاده توضیح بدهم» (همان: ۱۰)، «فقط با سایه خودم خوب می‌توانم حرف بزنم فقط او می‌تواند مرا بشناسد او حتماً می‌فهمد» (همان: ۵۶). علاوه بر سایه، رجاله‌ها، دختر ائیری، عمو و کالسکه‌چی در بخش اول و لکاته، ننجون یا دایه، پیرمرد خنزر پنزری، قصاب، پدر و برادر لکاته و حکیم‌باشی در بخش دوم از دیگری‌های داستان و فاقد مشخصه فردی و هویتی‌اند.

ویژگی مهم «دیگران» در این رمان بی‌نام بودن آن‌هاست. در واقع، هر کدام نماینده نوع خود محسوب می‌شوند. شاید این بی‌نام بودن نشان از عدم استقلال و فردیت آن‌ها باشد. ابزاری‌اند که راوی در شخصیت آن‌ها ممزوج شده و حرف خود را از دهان آن‌ها بیان می‌کند.



رجاله‌ها و لکاته، انسان‌های احمق و خوشبخت در نظر راوی کسان‌اند که به فراخور دنیا آفریده شده‌اند و در یک کلمه انسان‌هایی معمولی‌اند که کارشان، زندگی‌شان، عشقشان و هر چیز که مربوط به آن‌ها می‌شود نفرت‌انگیز است. نفرت و آزدگی از رجاله‌ها بارها در داستان بیان می‌شود: «آرزو می‌کردم یک زمین‌لرزه یا طوفان یا صاعقه آسمانی همه این رجاله‌ها که پشت دیوار اتاقم نفس می‌کشیدند، دوندگی می‌کردند، کیف می‌کردند همه را می‌ترکانید» (همان: ۷۴).

در مورد «لکاته» هم همین‌طور: «اسمش را لکاته گذاشتم چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی‌افتاد»، «یک زن هوسباز که یک مرد را برای شهوترانی، یکی را برای عشق‌بازی و یکی را برای شکنجه دادن لازم داشت» (همان: ۸۲). جالب است که در جامعه‌ای که معمولاً چنین حکمی درباره مردان آن بیشتر صدق می‌کند تا زنان، صادق هدایت زن ترسیم‌شده در داستان را فاقد اخلاق زناشویی می‌داند و بی‌آنکه به وی اجازه حرف زدن بدهد، محکومش می‌کند.

دگرسازی‌های اخلاقی در بوف کور تا سر حد مرگ‌خواهی برای دیگران تداوم می‌یابد. از همین رو یکی از مفاهیمی که در سراسر بوف کور دیده می‌شود، مرگ است. راوی بیننده‌ای است که مرگ را در دیگران می‌بیند. در واقع، راوی اگرچه مرگ را به خود بسیار نزدیک می‌بیند، اما با نوعی فرافکنی مرگ را به دیگری‌ها منتقل می‌سازد؛ مثل، مرگ لکاته و دختر ائیری و در اینجا به این پندار باختین نزدیک می‌شود که «می‌بینیم که دیگران و فقط دیگران می‌میرند. در گذرگاه گورستان‌ها چیزی جز دیگران نمی‌بینیم» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۰۲).

افزون بر این، او بر عکس داستایوسکی قهرمانان اصلی داستانش را وادار به قضاوت می‌کند. افزون بر قضاوت‌های کلی که مداخله نویسنده را در متن داستان نشان می‌دهد، راوی نیز بارها دست به داوری درباره افراد داستان می‌زند: «زندگی رجاله‌ها که همشان جسماً و روحاً یک‌جور ساخته شده‌اند» (هدایت، ۵۰) یا در جایی دیگر می‌گوید: «از میان کوچه‌ها، بی‌تکلیف از میان رجاله‌هایی که همه آن‌ها قیافه طماع داشتند و دنبال پول و شهوت می‌دویدند گذشتم - من احتیاجی به آن‌ها نداشتم چون یکی از آن‌ها نماینده باقی‌شان بود. همه آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن‌ها آویخته و منتهی به آلت تناسلی‌شان می‌شد» (همان: ۵۲).

علاوه بر اینکه ظاهراً گفتگویی در خلال داستان صورت نمی‌پذیرد، صدای شخصیت‌ها هم از زبان راوی بیان می‌شود. در واقع، شخصیت‌ها هرگز از سطح ابژه به سوژه حرکت نمی‌کنند و سلطه راوی کاملاً به چشم می‌خورد. برای مثال، در بخش اول داستان در برخورد راوی با

کالسکه‌چی متوجه می‌شویم که حتی به خود راوی هم مجالی برای سخن گفتن و تداوم مکالمه داده نمی‌شود: «آهسته نزدیک او رفتم. هنوز چیزی نگفته بودم؛ پیرمرد خنده خشک و زنده‌ای کرد و گفت: اگه حمال می‌خواستی من خودم حاضرم، هان؟ من با دست اشاره به سمت خانه‌ام کردم ولی او فرصت حرف زدن به من نداد». «او گفت همین‌جا خوبه و بی‌آنکه منتظر جواب من بشود با بیلچه و کلنگی که همراه داشت مشغول کردن شد» (همان: ۴۰).

در بخش دوم داستان هم اغلب برای پیش بردن داستان به نقل قول متوسل می‌شود و شخصیت‌ها همچنان در ید قدرت‌مند راوی باقی می‌مانند. «دیدم دایه‌ام جلو آفتاب نشسته بود. سبزی پاک می‌کرد. شنیدم به عروسش گفت همه‌مون دل‌ضعفه شدیم، کاشکی خدا بکشدش راحتش بکنه» (همان: ۹۷)؛ یا حضور چندین باره «یک دسته گزمه مست» بدون هیچ گفتگویی یا حتی صدایی نمایانده می‌شود. از آنان جز سه مصرع شعر و شوخی‌های هرزه که ما نمی‌دانیم چیست، هیچ صدای دیگری بازتابانده نمی‌شود. راوی در حالی زن یا لکاته را به هم‌بستر شدن با مردهای بیگانه و جورواجور متهم می‌کند که هیچ سخنی از زن در مقام دفاع یا اعتراف شنیده نمی‌شود و خواننده بلافاصله این پرسش را پیش می‌کشد که آیا راوی دروغ نمی‌گوید؟ یکی از معدود وهله‌هایی که داستان در آستانه مکالمه قرار می‌گیرد، در بخش دوم داستان رخ می‌دهد. زمانی که لکاته به دیدن راوی می‌آید و از او می‌پرسد: «حالت چطوره؟» اما راوی آن را طعنه‌زننده می‌انگارد و جواب می‌دهد: «آیا تو آزاد نیستی؟ آیا هر چی دلت می‌خواد نمی‌کنی؟ به سلامتی من چکار داری؟» (همان: ۱۲۵). در اصل راوی با جمله‌ای دلسردکننده، مکالمه‌ای را که هنوز آغاز نشده، به پایان می‌برد. سلطه سنگین صدای راوی، سایر شخصیت‌ها را نیز در محاق قرار می‌دهد و در نتیجه دیالوگ به معنی شکستن نقش استعلایی «من» از طریق ایجاد پایگان خود و دیگری عقیم می‌ماند. چنین موضع‌گیری‌هایی از سوی راوی بوف کور نشان می‌دهد مهم‌ترین دل‌مشغولی مؤلف صحبت با خودش بوده است (کاتوزیان، ۱۳۸۹: ۳۳۷).

## نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد تا عناصری از تک‌صدایی، امتناع از گفتگو و فقدان کرونوتوپ در جامعه ایرانی در رمان بوف کور کاوش شود. اینکه چه دلایل تاریخی و جامعه‌شناختی موجب شده تا جریان گفتگو در ایران، با چانه‌زنی برای ایجاد سلسله مراتب قدرت یا درهم شکستن آن همراه باشد، باید در پژوهش‌های آتی بررسی شود؛ همچنان که نظریه قاطعی درباره اینکه چرا ایرانیان

در کنش‌های زبانی، زندگی روزمره را نکوهش می‌کنند وجود ندارد. احتمالاً شرایط ناگوار سیاسی-اجتماعی در طول تاریخ، نیاکان ما را به جریده رفتن و خلوت‌گزینی و تردید و بی‌اعتمادی نسبت به حوزه عمومی تحریض کرده است. در ضرب‌المثل‌ها، اشعار و گفتارهای روزمره ایرانیان سخن از بی‌وفایی دنیا، زودگذربودن لذت زندگی، نکوهش روزمرگی و جزآن بسیار گفته می‌شود. این‌ها در اصل بازتابی از درک جامعه از خود و محیط پیرامونش است. رمان‌های فارسی به مثابه صورت‌های زبانی مدرن که این خصایل، هنجارها و کنش‌های اجتماعی و زبانی را در خود منعکس می‌سازند، از این منظر قابل مطالعه و بازخوانی است. این موضوع که فرم تک‌گویانه شعر فارسی تا چه اندازه در ادبیات داستانی ایران نیز تکرار شده است، نیازمند بررسی‌های دقیق است. پیش از هر چیز باید وزن تأثیرات ادبیات غربی، به ویژه جریان سیال ذهن مشخص شود که هم‌زمان با تولد رمان در ایران، در غرب وزیدن گرفته بود. واقعیت این است که ژانر رمان زمانی به درون جامعه ایرانی پا گذاشت که امواج سیال ذهن ادبیات غرب را درنوردیده بود و به شیوه شعر مدرن، رمان ایرانی نیز از بدو تولد با سبک سیال ذهن آغاز شد و از همان ابتدا سیمای سوره‌نالیستی به خود گرفت. از همین رو، غلبه گرایش‌های هرمنوتیکی در فهم روابط انسانی و فضای سوررئالیستی در ادبیات پس از مشروطیت بیش از پیش نویسندگان ایرانی را به گریختن از موضع کارناوالی جامعه تحریض کرد. از این منظر بررسی فقدان کروئوتوپ در زندگی سیاسی-اجتماعی ایرانیان نتایج جامعه‌شناختی مهمی را درباره دموکراسی، جامعه مدنی و گفتگومندی روشن می‌سازد.

## منابع

۱. آجودانی، ماشاله (۱۳۸۵). *هدایت بوف کور و ناسیونالیسم*. لندن: فصل کتاب.
۲. احمدی، بابک (۱۳۹۰). *ساختار و تائویل متن*. تهران: مرکز.
۳. امیری، نادر (۱۳۸۸). چشم اندازی به رمان تاریخ‌گرای فارسی، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. سال اول، ۴۹-۵۹.
۴. باطنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*. تهران، انتشارات امیرکبیر.
۵. ----- (۱۳۹۰). زبان به عنوان یک بافتار اجتماعی، *بخارا* سال چهاردهم شماره ۱۳۸۰: ۱۱۷-۱۰۹.
۶. جاوید، رضا (۱۳۸۸). *صادق هدایت تاریخ و تراژدی*. تهران: نی.
۷. جوینی، عطاملک (۱۳۷۵). *تاریخ جهانگشای*، جلد ۱، تصحیح محمد قزوینی، تهران: دنیای کتاب.
۸. خلیلی، فهیمه (بی تا). *تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های بوف کور*. بی‌نا.

۹. زیما، پیر (۱۳۷۷). جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یان وات، لوکاچ، ماشری، گلدمن و باختین، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: انتشارات نقش جهان.
۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *داستان یک روح*. تهران: نشر فردوس.
۱۱. علیزاده، ناصر؛ نظری انامق، طاهره (۱۳۸۹). نقد شخصیت در آثار داستانی صادق هدایت. *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره ۲۲۰: ۱۸۲-۱۵۹.
۱۲. غلام، محمد (بی‌تا). جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، ۱۴۰-۱۸۸.
۱۳. فلکی، محمود (بی‌تا). *بوف کور هدایت نماد سرگشتگی روشنفکر ایرانی* (بررسی نه من در بوف کور) بی‌نا.
۱۴. قویمی، مهوش (۱۳۸۷). *بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سوررئالیست. پژوهشنامه علوم انسانی*. شماره ۵۷ بهار: ۳۳۴-۳۱۷.
۱۵. کاتوزیان، محمد علی (۱۳۷۲). *بوف کور هدایت*. تهران: نشر مرکز.
۱۶. --- (۱۳۸۹). *صادق هدایت از افسانه تا واقعیت*. ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: طرح نو.
۱۷. میرعبدینی، حسن (۱۳۸۰). *صدسال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.
۱۸. هادوی، محدثه؛ تسلیمی، علی (۱۳۹۱). تحلیل داستان حاجی آقای صادق هدایت بر اساس نظریه بازتاب واقعیت. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال چهارم، شماره اول: ۵۳-۷۲.
۱۹. هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمه علی معصومی. ناهید اسلامی، غلامرضا امامی، شاپور جورکش، تهران: چشمه.
۲۰. هدایت، صادق (بی‌تا). *بوف کور*، از روی نسخه دست نویس. بی‌نا.

21. Bakhtin, M.M. (1981). *the Dialogic Imagination: Four Essays*, Edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1981.
22. -----, (1984a). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Ed. and trans. C. Emerson; Minneapolis: University of Minnesota Press.
23. -----, (1984b). *Rabelais and His World*, translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press.
24. Bostad, F., Brandist, C., Evensen, L.E., Faber, H.Ch. (2004), *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture*, Britain: Palgrave.
25. Brandis (2002). *The Bakhtin Circle Philosophy, Culture and Politics*, London: Pluto press.
26. Dentith, S. (1995). *Bakhtinian Thought: an introductory reader*, London and New York: routledge.
27. Esposito, J.; Ramazani, R.K. (2001). *Iran at the crossroads*; New York: Palgrave.

28. Kamshad, H. (1966) *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1966, p: 150.
29. Lähteenmäki, Mika. Dufva, Hannele (1998). *Dialogues on Bakhtin: Interdisciplinary Readings*, University of Jyväskylä: Centre for Applied Language Studies.