

"هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم"

دکتر ماشاء الله آجودانی
دکتر شاداب وجدی

درباره "بوف کور" صادق هدایت بسیار نوشته اند و خواننده ایم (و خود "بوف کور" را هم). اما هر بار نکته های مبهمی درباره این داستان در ذهن ما باقی مانده بود. البته تجزیه و تحلیل های مبتنی بر روانکاوی، از جمله نظریه های "گوستاو یونگ" در مورد خودآگاهی جمعی و رسیدن هدایت به همین درجه از آگاهی، روشنگر بعضی از نکات مربوط به ذهن نویسنده و بافت داستان بود. اما معمایی که در کلیت داستان وجود داشت همچنان باقی بود و جوابگوی پرسشهایی که ذهن ما را مشغول می داشت نبود. من در اینجا ضمیر جمع به کار می برم زیرا با بسیاری در این باره گفت و گو کرده ام که در این ارزیابی با من هم عقیده اند. اطمینان دارم که بسیاری از خوانندگان "بوف کور" در این لایبرنت معماگونه سرگردان مانده اند. شک نیست که یکی از ویژگی های یک رمان خوب آن است که تعبیرها و تفسیرهای گوناگون برانگیزد و خواننده را به وسواس و تفکر وادارد. "بوف کور" از این خصوصیت ویژه برخوردار است و تفسیرهای گوناگونی که از این رمان سمبولیک شده است ارزش ادبی آن را نشان می دهد. در آینده نیز شاید با تعبیر جدیدی روبرو شویم. "هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم" نوشته دکتر ماشاءالله آجودانی برای نخستین بار روشنگر بسیاری از نکات مبهمی است که خوانندگان "بوف کور" با آنها روبرو بوده اند و گشاینده کلاف سردرگم این رمان. آجودانی معمای داستان "بوف کور" را با توسل به آثار دیگر صادق هدایت مانند "پروین دختر ساسانی"، "اصفهان نصف جهان"، "طلب آمرزش"، "علویّه خانم"، و "البعثه الاسلامیه الی بلاد الافرنجیه" می گشاید. در این آثار نفرت شدید صادق هدایت نسبت به دین و مذهب و نژاد سامی و تمایلات شدید ناسیونالیستی او را می توان دید. ضدیت هدایت با آیین و فرهنگ عرب، که به زعم او فرهنگی است جاهلی و برخاسته از طبیعت خشن صحرا، و عشق هدایت به فرهنگ ایران باستان در آثار او تجلی فراوان دارد. علاوه بر این، آجودانی "بوف کور" را در متن تاریخی و فرهنگی زمان هدایت بررسی می کند و نه جدا از آن. نویسنده جریانهای فکری زمان انقلاب مشروطیت یعنی پنج سال پس از تولد هدایت را پیش روی خواننده می گذارد و ضمن آن که نشان می دهد که چگونه انقلاب مشروطیت همانند یک فرد دوشخصیتی بلاتکلیف می ماند و راه به جایی نمی برد به نظم و نثر زمان انقلاب مشروطیت استناد می کند تا نشان دهد که هدایت در نفرتش از اعراب و ستایشش از ایران باستان تنها نبوده است. آجودانی از جمله به عارف و عشقی دو شاعر دوران مشروطیت اشاره می کند و می نویسد: "عارف مانند بسیاری از ناسیونالیستهای آن دوره نژادپرست، ضد عرب، ضد ترک، و لامذهب اما شیفته دین و آیین زرتشتی بود. او که مانند بسیاری از ناسیونالیستهای آن دوره خانه داریوش را مالا مال از روضه خوان و سیّد و رمّال می دید همه بدبختی های کشور ساسان را در حمله عرب می دانست و می گفت: تا که شد پای عرب باز به ایران آن روز / خبر خرمی از کشور ساسان نرسید". آجودانی

همچنین درباره عشقی می نویسد که او نیز شیفته ایران باستان و دین و آیین زرتشت بود و همچون عارف ضدّ عرب و بی دین. نویسنده منظومه "رستاخیز شهیاران" را مثال می آورد که مقایسه ای از عظمت ایران باستان با ذلت و خواری ایران در عصر شاعر است. نویسنده از آقاخان کرمانی نقل می کند که می نویسد: "خو و خصلت و روش و طبیعت عرب که به اسم دین اسلام و ضرب شمشیر آن مردم کالانعام در فطرت ایرانیان راسخ و ریشه دار شده چقدر خرابی به ملت ایران رسانیده است". در این زمینه است که آجودانی "بوف کور" را تفسیر می کند. راوی کتاب "بوف کور" که دختر اثری را عاشقانه دوست می دارد از چشمهای او تصویری می آفریند و آنرا در جعبه ای برای خود پنهان می کند. آجودانی دختر اثری را به صورت استعاره ای برای ایران پیش از اسلام می بیند و می نویسد که حتی افعالی که در روایت اول "بوف کور" به کار گرفته شده است بیشتر به صیغه ماضی است و افعالی که در روایت دوم می بینیم بیشتر به صورت زمان حال است، زمان حالی که از ۱۴۰۰ سال پیش یعنی از زمان حمله اعراب به ایران آغاز شده است. راوی دختر اثری را تکه تکه و سپس دفن می کند تا خاطره عشق پرحسرت خود را به خاک بسپارد. اما تلاش او بیهوده است زیرا این بار کوزه راغه که یارگار شهر ری و استعاره ای است برای گذشته باستانی ایران و نقاشی آن درست مانند تصویر دختر اثری است روی سینه راوی سنگینی می کند، همانگونه که پیکر بی جان دختر اثری. در روایت اول قبرکن گلدان راغه را به راوی می دهد و در روایت دوم گلدان راغه در اختیار پیرمرد خنزر پنزری است که با دندانهای زرد و افتاده اش قرآن می خواند و پشت پیشانی کوتاه او افکار احمقانه ای مثل علف هرزه روییده است و فضای شهر آنگونه که هدایت ترسیم کرده است قبرستانی است که آدمهای زنده اش یا پیرمرد خنزر پنزری اند یا قصابند که بسم الله می گویند و گوشتها را می برند. در روایت دوم "بوف کور" دختر اثری به لکاته ای بدل می شود که عشق و شهوتش را نثار رجاله ها می کند. می خوانیم: "در اینجا هم خاطره عشق او به دختر اثری، زن او یا "ایران" او، یک بار دیگر مورد تجاوز پیرمرد خنزر پنزری قرار می گیرد که همچنان از دهانش آیه های عربی فرو می ریزد. در حقیقت در روایت زمان حال، شهر ری، چه در بیرون خانه و چه در درون خانه، در تجاوز پیرمرد خنزر پنزری است. هم گلدان راغه از آن اوست و هم خاطره عشق راوی. گویی همه معنویت و شکوه ایران قدیم در قبرستان شهر ری، شهری اسلام زده، به باد رفته است". در "بوف کور" خواننده ایم که راوی می خواهد گلدان راغه را از پیرمرد خنزر پنزری بگیرد و پیرمرد در پشت مه ناپدید می شود. نویسنده کتاب این صحنه را این گونه تفسیر می کند: "بدین ترتیب راوی بوف کور در زمان حال، در ایران اسلامی شده، ایرانی که از ۱۴۰۰ سال پیش تا کنون استمرار دارد، همچنان نگران گلدان راغه است که یادگار شهر قدیم ری، یادگار عشق او، و یادگار شکوه و عظمت باستانی است و در دستهای متجاوز پیرمرد خنزر پنزری قرآن خوانی از نظر او محو می شود، گویی راوی بوف کور همچون هدایت امیدی به آینده، امیدی به احیاء گذشته پرشکوه، و امیدی به بازیابی کوزه راغه ندارد و خاطره مرگبار آن عشق پرشکوه به گذشته چون زن مرده ای هم بر سینه هدایت و هم بر سینه راوی بوف کور سنگینی می کند".

در صد و سی صفحه آخر کتاب پیوسته‌هایی درباره "توپ مروارید" و بخشهایی از "صد خطا به" میرزا آقاخان کرمانی آمده است. با آوردن آنها نویسنده بار دیگر نشان می‌دهد و تاکید می‌کند که صادق هدایت در تاسف خود برای از دست رفتن شکوه و عظمت تاریخ باستان ایران و نفرتش از فرهنگ عرب تنها نبوده است و متفکران دیگر زمان او هم در این احساس با او شریک بوده اند. نکته در خور توجه آن است که دکتر آجودانی بر تفسیرهایی که بر مبنای روانکاوی از بوف کور شده است خط بطلان نمی‌کشد و آگاه است که هر پدیده انسانی یا اجتماعی همواره نتیجه مجموع عوامل است و نه تنها یک عامل. می‌نویسد: "یاس هدایت اگرچه می‌تواند متأثر از عوامل روانی و اجتماعی متعددی شمرده شود، بطور اساسی ریشه در نگرش ناسیونالیستی او دارد". علاوه بر این، اهمیت کتاب "هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم" در آن است که نتیجه‌گیری‌های آن از یک سو بر مبنای زمینه تاریخی- فرهنگی زمان هدایت قرار دارد و از سوی دیگر بر مبنای سایر آثار هدایت. این شالوده محکم است که تفسیر آجودانی از "بوف کور" را منطقی و استوار می‌سازد. در پایان نویسنده به این نکته اشاره می‌کند که در کتاب حاضر وارد جهان پیچیده "فردیت" راوی "بوف کور" و رابطه پیچیده آن با سایر شخصیت‌های داستان نشده است و می‌نویسد: "تفسیرم را درباره این جهان پیچیده فردیت راوی "بوف کور" و روابط پیچیده اش با دیگران در فرصتی مناسب - در چهارچوب همان مفهوم پیوسته معنادار - منتشر خواهم کرد". بدین ترتیب باید با اشتیاق در انتظار روشنگری بیشتری درباره داستان "بوف کور" باشیم.

داریوش آشوری

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 نبرده اند که او برده، یا چه بسا از آن خشنود هم بوده اند. خشنودها همان‌هایی هستند که هدایت آن‌ها را "رجاله" می‌نامد یا آدم‌های احمق و خنگ و گول‌پس، از دیدگاه اینان، یعنی همان "رجاله"ها 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 آندوه‌نامه 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 رفته اند. 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 روان گوینده پدیدار می‌کند. او با آنچه می‌گوید، هم‌هنگام، چیزهایی را ناگفته می‌گذارد یا می‌پوشاند یا به زبان

رمز بازمی‌گوید. پس کشفِ نهفته‌ها و ناگفته‌های او، که "راز نهان" روان او را در بر دارد، کاری ست بر عهده‌ی تفسیر روان‌شناسانه.

رهیافتِ روان‌شناسانه به اثر ادبی به جای خود سزا و رواست، زیرا اثر ادبی گفتاری ست از یک شخص در جایگاهِ آفریننده‌ی اثر. اما رهیافتِ تحلیل روان‌شناختی یک وجهِ دیگر اثر را نادیده می‌گذارد. وجهِ دیگر این است که هر گفتاری در دل خود گفتمان‌هایی دارد از آن یک زمانه، از آن یک محیطِ اجتماعی و تاریخی. به عبارتِ دیگر، بازتابی ست از آنچه در یک فضای جمعی و روان جمعی جریان دارد و آدم‌ها، دستِ کم آدم‌های از یک سنخ اجتماعی، مانند "روشنفکران" با مسأله‌های آن درگیری‌های جمعی دارند. به عبارتِ دیگر، بازتابی ست از "روح زمانه". با چشمِ دوختن به وجهِ آفرینش جمعی اثر، از این دیدگاه، دیگر آن را نه یک گفتار برآمده از یک فضای درونی، از درون یک "سوژه"ی سر بسته و در بسته که با خود در حدیثِ نفس است، بلکه آن را بازتابی از یک فضای گفتمانی می‌پاییم که "سوژه"، یا ذهنیتِ فردی، به روی آن گشوده است و آن را بازنمایی 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 پُست‌مدرن می‌گردد، اهل اندیشه در باب ادبیات تا آن جا پیش رفته اند که "مرگِ نویسنده" را اعلام کرده اند. یعنی که اثر، پس از انتشار، معنای خود را در رویکردهای تازه‌ی فردی و جمعی به آن و چه‌گونگی "خوانش" آن می‌یابد، و بر حسبِ هر کس، یا هر فضا و زمانه‌ای، چه‌بسا معنای دیگر یا معنای تازه‌ای در آن بیابد.

در موردِ هدایت و بوفِ کور او هم داستان همین است. آن جست‌و-جویی که در این اثر ویژگی‌های شخصیتی و روان‌شناختی نویسنده را از راهِ 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 ست که نویسنده، به گواهی نامه‌ها و دیگر نوشته‌هایش، گرفتار آن‌هاست. اما، معنای این دردها و رنج‌ها بسیار بیش از یک درد و رنج فردی ست. رنج‌نامه‌ی بوفِ 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 قالبِ ادبیاتِ ریخته است. به همین دلیل، نوشته‌های او جایگاهِ ویژه و بی‌مانندی در ادبیاتِ مدرن ما دارند که تنها برآمده از توانایی آفرینندگی ادبی نویسنده نیست، بلکه از آن جهت نیز هست که هدایت در تاریخِ روشنفکری مدرن ما یک شاه‌چهره (icon) است که تاریخ در دناکِ پیدایش این "روشنفکری" و شکل‌گیری وجدان زخمناکِ آن را بهتر از هر کسی در قالبِ ادبیاتِ بازنمایانده است.

شرمگینی، حساسیت، و آسیب‌پذیری بی‌اندازه‌ی هدایت، که خود را در پس زبان گزنده‌ی طنز و تسخر پنهان می‌کند، یا، به زبان روان‌شناسی، ناکامی‌هایش 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 باز می‌شناسد و از آن رنج می‌برد، روایت‌هایی را بر جا گذاشته است که افزون بر وصف‌الحال او وصف‌الحال "ما" نیز هست، آن هم در طول چند نسل. به همین دلیل، هدایت زنده‌ترین و همزمان‌ترین نویسنده در میان تمامی نویسندگان مرده‌ی ما ست. 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 زخمناکِ روشنفکری "جهان سوّمی" 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.

میان کند- و- کاوی که ذهنیتِ روشنفکرانه‌ی ما در آثار هدایت، و به‌ویژه بوف کور او، می‌کند، و رویکردِ شگفت‌انگیز ما به دیوان حافظ، به گمان من، رابطه‌ای هست. این دو، دو وجه ناهم‌ساز روان جمعیِ 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—بجویم، 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 بیخ‌گلو مان را گرفته است، بیرون می‌ریزیم. هدایت خود همان "رند" حافظ است، با تمامی هوشمندی و ظرافت‌ها و شکنندگی‌های‌اش، در دگر‌دییی به روشنفکری مدرن. خودآگاهی او عرصه‌ی پر عذاب این دگر‌دییی ست. به همین دلیل، وصف‌الحال او خود وصف‌الحال "ما" ست.

هدایت یکی از درخشان‌ترین پیشگامان روشنفکری مدرن در میان ماست. نوشته‌های او گواهی ست بی‌چون-و-چرا از جایگاه او. اما او در عین آن که از فضای زمانه‌ی خود تأثیر پذیرفته و آن را در نوشته‌های خود باز می‌تاباند، روشنفکری ست سخت تکرر و با بی‌رحمانه‌ترین داورهای در باره‌ی خود و روزگار خود. هدایت قلّه‌ی خودآگاهی در آن تجربه‌ی تاریخی ست 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 حساسیتِ دردمندانه‌ی او به این دگر‌دییی تاریخی ست. 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 ولنکاری تا توپ مرواری این سیر تلخ‌تر شدن و گزنده‌تر شدن را می‌بینیم که در این آخرین به تسخر پُرخشمی بدل می‌شود که با زهر خند خود می‌خواهد همه‌چیز را در پیرامون خود بترکاند. تهوع ویرانگر هدایت را که در توپ مرواری بازتاب دارد، می‌توان به روشنی 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 روشنفکری مدرن تاریخت آن است، یعنی همه‌چیز را در تاریخ دیدن و به تاریخ اندیشیدن. در این اندیشه تاریخ به عنوان کلیت دارای منطق فرجام‌دار و نیروی خودزای جنباننده و جهت دهنده‌ی زندگانی جماعت‌های بشری، جانشین خدا و نقش او از این جهت می‌شود. اوج این اندیشه را در فرجام‌شناسی تاریخی در فلسفه‌ی هگل، و از راه آن در فلسفه‌ی تاریخ (یا "علم" تاریخ) مارکسیست-لنینیستی می‌بینیم که در قرن بیستم در فضای 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 ایدئولوژی‌های مدرن (ناسیونالیسم، لیبرالیسم، سوسیالیسم، کمونیسم، فاشیسم)، از راه کولونیالیسم اروپایی به جهان‌های "شرقی" راه گشود و عالم‌های فروبسته‌ی آن‌ها را، که بیرون از تاریخ مدرن در زمان ماوراء تاریخی اسطوره‌ای سیر می‌کرد، از درون ترکاند. عالم‌های "شرقی" در یک دگردیسی (متامورفوز) هولناک به "جهان سوم" بدل شدند.

اما، اگر روشنفکری مدرن اروپایی با دید اروپامدارانه‌ی خود و با انقلاب صنعتی و رشد انفجاری ایده‌ها و علم مدرن خود را بر چکاد پیشرفت تاریخ به سوی آرمان‌شهر دادگری و فراوانی و آسایش و خردورزی رهسپار می‌دید، روشنفکری برآمده از دگردیسی رند فرزانه‌ی شرقی به انسان نکبت‌زده و خواری‌کشیده‌ی جهان سومی، با این هشجاری تاریخی-- که جای "خواب قرون وسطایی" را گرفت-- ناگزیر می‌بایست به دنبال دلایل بیچارگی و درماندگی خود در عالم تاریخی و فرهنگی بومی خود بگردد. [ii] بنا بر این، زیر-رو-کردن تاریخ و به دنبال یک "خود" اصلی گشتن، که با سنجه‌های شأن و شرف انسانیت مدرن، شأن و شرف انسان اروپایی، بتواند "هویت اصیل" خود را از ورای تمامی نکبت و درماندگی کنونی بازشناسد و بشناساند، کارکرد پروسواس روشنفکران پیشاهنگ (یا به زبان روزگارشان، "منورالفکران") شد و تا امروز همچنان ادامه دارد.

کندو-کاو در تاریخ در پی یافتن "هویت اصیل" خود و از آن راه دریافتن علت‌العلل نکبت‌زدگی و ناکامی کنونی خود کاری ست که نویسندگان صدر مشروطه، یا همان پیشاهنگان روشنفکری مدرن ما، مانند آخوندزاده و میرزا آقا خان، در پیش گرفتند و برخی از نویسندگان کنونی همچنان دنبال می‌کنند. هدایت نیز در این میانه جایگاه ویژه‌ی خود را دارد. او نیز سخت درگیر پرسش از تاریخ و جست‌وجوی علت‌العلل بدبختی تاریخی "ما" ست. اما اگر آن دیگران با این کندو-کاو در تاریخ در پی کشف علت‌العلل نکبت‌زدگی ما برای گشودن راهی به بیرون از آن می‌کوشیدند و همچنان می‌کوشند، هدایت خود را در یک بن‌بست هولناک تاریخی می‌بیند که راه برون‌رفتی از آن نمی‌شناسد. بوف کور و توپ مرواری بیش از هر اثر دیگر او بازتاب تهوع دردناک او از اسارت در بن‌بست تاریخ این دگردیسی ست.

روشنفکری دوران هدایت و چندی پیش از آن سخت درگیر تاریخ ایرانیت و چندو-چون زیر و بالا‌های آن بود. این تاریخ در زیر سلطه‌ی مفهوم‌هایی که "منورالفکران" از تاریخ‌پردازی ناسیونال اروپایی آموخته بودند، شکل می‌گرفت و نوشته می‌شد. در این فهم

از تاریخ و نگارش آن، زیر نفوذ فضای فکری اروپایی در قرن نوزدهم تا نیمه‌های قرن بیستم، نژادباوری هم جایی اساسی داشت. بنیادی‌ترین سازمانی فکری آن آگاهی به یک تاریخ پیش از اسلام و یک تاریخ پس از اسلام بود. تاریخ پیش از اسلام، در نظر ایشان، به صورت تاریخ ایرانیت ناب، ایرانیت "آریایی"، سراسر آکنده از فضیلت‌های اندیشه‌ی پاک و فرهنگ شکوهمند بود. به همین دلیل، چیرگی عربیت سامی، و در پی آن ترک و مغول، همچون دشمن و آلاینده‌ی نابی و پاکی آن آریاییت، مسؤل همه‌ی درماندگی و ذلت کنونی شناخته شد. هدایت سخت زیر نفوذ این برداشت از تاریخ ایرانیت بود و در بخش بزرگی از نوشته‌های خود با وسواسی شگفت به آن پرداخته است.

نشانه‌گذاری‌های فراوان تاریخی در بوف کور، از جمله اصل هندو-ایرانی راوی، و نشانه‌هایی که راوی از شهر زیستگاه خود، شهر ری و از دو زمان تاریخی زندگانی خود در روایت یکم و دوم به دست می‌دهد، زیرمتن تاریخی اثر را به زبان نمادین نشان می‌دهد. از جمله‌ی این نشانه‌ها و یکی از گویاترین‌شان پولی ست که راوی در دو بخش روایت به کالسکه‌چی می‌دهد. در روایت یکم پول اواخر دوران قاجار است و در روایت دوم پول دوران‌های نخستین تاریخ اسلامی. [iii] نویسندگان گوناگون به این زمینه اشاره کرده اند، از جمله نادر نادرپور به معنای رمزی این سو و آن سوی "نهر سورن"، در نزدیکی شهر ری، به عنوان رمز دو پاره‌ی تاریخ ایران، یکی پیش از اسلام و دیگری پس از اسلام.

معنای نمادین "بوف" در این روایت هم در رابطه با این زیرمتن تاریخی گویا ست. بوف یا جغد، به روایت نمادین در افسانه‌های ایرانی، پرنده‌ای ست که در ویرانه‌ها خانه دارد و آوای شوم‌اش نوحه‌سرا ست. داستان بوف کور، با چنین بن‌مایه‌ای، اگرچه در فضایی خوابناک با روایت سوررئالیستی می‌گذرد، اما ساختمان آن و سازمانی‌های رمزی‌اش بسیار درچیده و سنجیده و اندیشیده در کنار یکدیگر قرار گرفته اند. محمد صنعتی در پژوهش تحلیلی پرمایه‌ی خود، با نگاه روانکوانه، این نکته را به‌خوبی نشان داده است. [iv]

آخرین کتاب در باره‌ی بوف کور

و اینک کتاب ماشاءالله آجودانی را داریم [v]، به عنوان آخرین کتاب در باره‌ی هدایت و بوف کور، که به زمینه‌ی ذهنیت تاریخی پدید آورنده‌ی اثر، یا گفتمان نهفته در آن، پرداخته است. یعنی، زمینه‌ای که بینش تاریخی هدایت را شکل داده و بوف کور از 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) ست. 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 رمانتیک و آسمانی "دختر اثری" 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 "لگاته" پدیدار می‌شود، که به‌ظاهر شریک زندگی راوی و همسر او (و هم خواهر شیرینی و تالی مادر او) است، اما با بی‌اعتنایی‌های اش به او و هرزگی‌های اش مایه‌ی عذاب بی‌پایان او در آن زندگانی نکبت‌بار زیرزمینی است. 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 "گلدان 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 اثری" در آغوش راوی، و دیگر مرگ "لگاته" به دست راوی. و در پایان دگرذیسی کامل راوی به پیرمرد خنزر-

پنزی که، به گفته‌ی آجودانی، نمادِ روح چیره‌ی 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 نعل این تاریخ و مام میهن را با خود کشید و هرگز نتوانست خود را از کابوس آن آزاد کند. توپ 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 مدرنیست 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 تاریخیست 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" است، 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 باز می‌تاباند، خواه بازخوانی میرزا آقاخان باشد خواه جلال آل احمد. یکی از ساز و -کارهای جبرانی این احساس حقارت بازسازی گذشته‌ای سراسر شکوه و بزرگیست. 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 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 ضروریست. 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 آمیزه‌ایست 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. [vi] این را 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 پُرمایه در باره‌ی فهم "ما" از مدرنیّت، که کم-و-بیش بر همین پیش‌انگاره تکیه دارد.

آبودانی 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، ادبیّت (literariness) اثر، و فهم ادبی اثر، همچنان بر جای خود باقی ست. بوف کور را اگر در جست‌و-جوی معنای گفتمانی نهفته در آن، از ساختار هنری بسیار ظریف و سنجیده‌اش عریان کنیم، چنان که آبودانی 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 ادبیّات جهانی جای دارد و به این مقام شناخته شده است. از این بابت هیچ اثر دیگری در ادبیّات 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 ادبیّات، به ابرومندترین 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 ادبیّات. اما بوف کور به ادبیّات به معنای عالی کلمه تعلق دارد و به عنوان اثر ادبی همیشه خواندنی ست، از جمله به زبان‌های دیگر و در متن‌های فرهنگی دیگر.

آبودانی 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 شعارگونه‌گی 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] همه‌ی اینها در همه‌ی بوف کور در هاله‌ای از استعاره و ایهام و در اجزاء ساختمان داستان و در کلیت آن در حرکت است (ص ۱۰۰).

[i] مراد-ام برخی نوشته‌های او با نام‌های و غوغ‌صاحب، ولنکاری، و توپ مرواری ست. این نوشته‌ها را پژوهندگان و نقدگران آثار هدایت "طنز" می‌نامند. این عنوان با معنای دیرینه‌ی این واژه در ادبیّات فارسی همساز است. ولی مشکل کاربرد این عنوان در باره‌ی

این دسته از نوشته‌های هدایت و آثار مانند 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، "میزه 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 دوّمی، که گردآوری واژگان ادبی ست، آن را برابر با humor، irony و wit هم مشاهده می‌کنیم، که نشانه‌ی ناروشنی و درآمیختگی این مفهوم‌ها در زبان ما ست). امّا، 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، دگرپرسی یا مرزبندی‌های معنایی تازه یافته اند 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، به‌عنوان ژانر ادبی، بهتر است به دنبال واژه‌ی دیگری باشیم که نسبت به دیگر فرآورده‌های 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. امّا 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-پرنده‌خدا، و بخش بزرگی از نوشته‌های ایرج پزشک‌زاد، مانند دایی‌جان 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 تَسَخَر، تَسَخَرَنگاری یا تَسَخَرَنامه را به عنوان برابر نهاده‌ی ساتیر به کار ببریم.

[ii] در این باب نک: د. آشوری، "درآمدی به معنای جهان سوّم" در ما و مدرنیّت، مؤسسه‌ی فرهنگی صراط، تهران.

[iii] من توجه به تفاوت این دو پرداخت را نخستین بار در کتاب همایون کاتوزیان در باره‌ی بوف کور دیده‌ام. اما او به زبان رمزی تاریخی بوف کور، به عنوان زیرمتن روایت، توجه چندان نکرده است.

[iv] نک : محمد صنعتی، صادق هدایت و هراس از مرگ، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۰. این کتاب شاید پرمایه‌ترین کتابی باشد که از دیدگاه روانکاوی در باره‌ی بوف کور و هدایت نوشته شده است ("شاید" را هم از بابت پروا از گزافه‌گویی می‌گویم. زیرا بسیاری از کتاب‌های فراوانی را که در باره‌ی بوف کور و هدایت، به‌یژه در این سال‌ها در ایران نوشته شده، نخوانده‌ام). دکتر صنعتی روان‌پزشک است و بر ادبیات روانکاوی هم بسیار چیره. در این کتاب با دقت و ریزه‌کاری فراوان-- که گاه زیاده‌روی به نظر می‌آید-- به جنبه‌ی روانکاوانه‌ی بوف کور می‌پردازد، که از این بابت هدایت مایه‌ی بسیار هم به دست می‌دهد، زیرا با ادبیات روانکاوی در اروپا آشنایی یافته بود. اما خوانش تکمیلی دیگری نیز از این کتاب دارد که در عنوان فرعی آن بازتاب دارد : "بوف کور، تاریخ فرهنگی و اسطوره‌گشی". از نظر تحلیل اسطوره‌شناختی و حضور اسطوره در فضای ذهنیت جمعی ما نیز، به گمان‌ام، این کتاب می‌باید سرآمد کتاب‌های دیگر در این باب باشد.

[v] هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم، انتشارات فصل کتاب، لندن ۱۳۸۵/۲۰۰۶.

[vi] 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.

منبع: عصر نو - ۲۴ مارس ۲۰۰۷