بوف کور: زندگی‌نامهٔ خودنوشت یا داستان؟

قهرمان شیری

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینای همدان

حمید ابوالحسنی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینای همدان

چکیده

بوف کور از همان زمان نگاشته شدن تاکنون با بازخوردهای متفاوت و خوانش‌های گوناگونی، همچون شرح، بازخوانی، نقد، بررسی، تحلیل، تفسیر و تأویل، مواجه شده است. در ارزیابی و تحلیل شماری از منتقدان از این رمان کوتاه، سه فرضیهٔ کلیدی خودنمایی می‌کند که هر کدام از آن‌ها نیازمند بازکاوی است: برخی از منتقدان داستان را با واقعیت یا تاریخ یکسان فرض کرده‌اند؛ برخی دیگر داستان *بوف کور* را شرح احوال و قصهٔ زندگی نویسنده (هدایت) دانسته‌اند؛ گروه سوم نیز راوی داستان را همان نویسندهٔ بیرونی داستان پنداشته‌اند. در این نوشتار، با تکیه بر منابع پایه‌ای شناخت نوع ادبی داستان و تمرکز بر اصول بنیادین این گونهٔ ادبی و عوامل درون‌متنی آن، مفروضات سه‌گانهٔ فوق با ارائهٔ شواهد مختلفی از آثار منتقدان مذکور نقد و بررسی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: *بوف کور*، نقد، داستان، زندگی‌نامه، نویسنده، راوی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسندهٔ مسئول: h.bolhasani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۴/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۲

۱. مقدمه

حجم مطالب منتشرشده دربارهٔ صادق هدایت فقط در زبان فارسی از هزار عنوان گذشته و آنچه از این مطالب به کتاب تبدیل شده، به چیزی حدود چهل برابرِ حجم کل نوشته‌های این نویسنده رسیده است (رحیمیان، ۱۳۸۸: ۹۴). تأثیر وی در پیشبُرد صناعت داستان‌نویسی در ایران تا اندازه‌ای است که گفته‌اند بیشتر نویسندگان داستان از «تاریکخانهٔ هدایت» (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۸۰: ۳۲) بیرون آمده‌اند.

بوف کور نیز از همان زمان نگاشته شدن تاکنون با بازخوردهای متفاوت و متنوعی مواجه شده است. نقد و نظرها دربارهٔ این داستان در دو سر یک پیوستار، پیوسته در آمدوشد بوده است. از سویی «نمونه‌ای ضعیف از ادبیات منحط» (حریری، ۱۳۷۶: ۱۶۰–۱۶۱) و «گرفتار در زندان افترا و تهمت و کژاندیشی» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۲) دانسته شده و از سوی دیگر «تنها صادرات ادبی ما در دوران جدید» (همان، ۱۰) و «نشانگر تحول درونی رمان ایرانی» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۹۰) خوانده شده است.

آنچه زمینه‌ساز اختلافی اساسی و راهبردی در نقد این داستان شده، وجوه افتراق دو رهیافت متمایز در نقد و تحلیل داستان است: در یکی، نگاهِ معطوف به خالق اثر حاکم است و دیگری داستان را به‌مثابهٔ آفریده‌ای زبانی می‌نگرد و ادبیت آن را محصول فنون و شگردهایی می‌داند که آن را از دیگر فرآورده‌های زبانی متمایز می‌کند و منتقد با نگاهی معطوف به متن به نقد می‌پردازد.

برخی منتقدان، *بوف کور* را چنان نقد و تحلیل کرده‌اند که در آن حضور مسلط رهیافت اول با سه فرض بنیادین خودنمایی می‌کند: در مفروض اول، داستان را با واقعیت یا تاریخ یکسان فرض کرده‌اند؛ در مفروض دوم، داستان *بوف کور* را زندگی‌نامه و قصهٔ زندگی نویسنده (هدایت) دانسته‌اند؛ در مفروض سوم نیز، راوی داستان را همان نویسندهٔ بیرونی داستان پنداشته‌اند.

در این نوشتار، تمایزات رهیافت‌های معطوف به مؤلف یا متن ذیل مفروضات سه‌گانهٔ منتقدان از منظر نقدِ نقد با تکیه بر منابع پایه‌ای شناخت نوع ادبی داستان و تمرکز بر اصول بنیادین گونهٔ ادبی داستان و عوامل درون‌متنی آن نقد و بررسی می‌شود. اهمیت و ضرورت مسئله در آن است که چنانچه سه فرض پیش‌گفته را در نقد یا

تحلیل داستان وارد کنیم، حاصل نقد نتایج گمراه‌کننده‌ای نصیب خواننده و مخاطب می‌کند و از منظر اصول بنیادین نقد نیز نتایج مفروضات یادشده حاصلی غیر از نقد و تحلیل نوع ادبی داستان در پی خواهد داشت.

۲. پیشینهٔ پژوهش

همان گونه که پیش‌تر ذکر شد، اصل داستان *بوف کور* تاکنون از منظرهای متنوعی بررسی شده است که می‌توان از رویکرد و روش آن آثار با عناوین گوناگونی همچون شرح، بازخوانی، نقد، بررسی، تحلیل، تفسیر و تأویل یاد کرد که در متن این نوشتار به‌فراخور موضوع به آن‌ها اشاره می‌شود. اگرچه در برخی از این آثار گاهی اشاراتی گذرا در نقد مواضع سایر منتقدان این اثر داستانی به‌چشم می‌خورد، تاکنون بر موضوع نقدِ نقد[1] و بررسی و نقد رویکردهای متعارض منتقدان در خصوص تمایز رهیافت‌های معطوف به مؤلف یا متن و بازخوانی سازه‌ها و عوامل درون‌متنی موضوع پژوهش تمرکز نشده است.

۳. بحث و بررسی

۳- ۱. تبیین یا تحلیل؟ با کدام رویکرد؟

حاصل کار منتقد در فرایند نقد اثر ادبی/ هنری گونه‌گون است؛ زیرا نقد شامل فعالیت‌های بسیاری می‌شود که از میان آن‌ها می‌توان به وصف، دسته‌بندی، بررسی زمینه‌ها، تبیین، تفسیر و تحلیل اثر هنری اشاره کرد. انتظار خوانندگان و مخاطبان از منتقد این است که با معیارهای ارزیابی‌گر مشخصی به کشف فنون نهفته در پس لایه‌های پرابهام متن بپردازد؛ زیرا «نقد ذاتاً مشتمل بر ارزیابی است. [...] اگر قطعه‌ای از سخن فاقد ارزیابی صریح یا ضمنی باشد، شایستهٔ آن نیست که نقد خوانده شود» (کارول، ۱۳۹۵: ۵۰ ـ ۵۱).

در میان شاخه‌های گوناگون نقد به‌نظر می‌رسد آنچه بیشتر می‌تواند مورد توجه منتقدان در نقد داستان قرار گیرد، دو شاخهٔ مجزای تبیین و تحلیل است. مراد از تبیین در اینجا،

مشخص کردن نمادهای قراردادی به‌کاررفته در متن و رمزگشایی آن نمادها از طریق تشریح معنا/ معناهای صریح یا ضمنی/ تلویحی نمادهای مجزا در متن است. همچنین تحلیل را می‌توان تشریح شیوه‌های کارکرد اجزای موجود در اثر هنری در جهت برآوردن اغراض یا نکات مورد نظر اثر یا توضیح چگونگی هماهنگی آن اجزا در کلیتی واحد یا روش توفیق آن‌ها در ساختار اثر دانست (همان، ۲۰).

بر همین اساس، پس از بررسی آثار موجود که موضوعشان نقد *بوف کور* بوده است، به‌نظر می‌رسد آنچه منتقدان *بوف کور* در آثار خویش مطمح نظر قرار داده‌اند، بیشتر شایستهٔ نام تبیین و تشریح است تا تحلیل.

گذشته از این، منتقدان/ مخاطبان تاکنون از منظرهای متفاوتی به خوانش اثر هدایت پرداخته‌اند. کم نیستند کسانی که خوانشی روان‌کاوانه (فرویدی، لکانی و یونگی) از آن ارائه داده‌اند. رویکرد تأویلات اسطوره‌ای و تبیین‌های اجتماعی و سیاسی نیز از دیگر قرائت‌های موجود دربارهٔ این داستان است. «برخی پژوهندگان هم تأثیرات بودایی و خیامی را در آن سراغ کرده‌اند و سرانجام کسانی هم قائل به نوعی همدلی میان نویسندهٔ داستان و کافکا و دونروال و ریلکه بوده‌اند» (شایگان، ۱۳۷۱: ۴۰۷).

رمز این گونه‌گونی در شرح و تبیین و تعبیرات این داستان چیست؟ در متن واحد ادبی چه عناصری را می‌توان تبیین کرد که باعث تنوع در دلالت‌پردازی می‌شود؟ چگونه است که این داستان کم‌حجم «در دام هیچ تفسیری گرفتار نمی‌ماند و تفسیرهای متفاوتی می‌پذیرد، اما به هیچ تفسیری ـ یک‌جا ـ تن درنمی‌دهد؟» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۱۳).

این گونه‌گونی تعبیرها و تبیین‌ها نشان آن است که *بوف کور* داستانی تفسیرپذیر است و تفسیر آن بازبسته به معنا و محتوای متن و نیز زبان آن است. در داستان نیز آغازگر و راهبر تفسیر متن، فهم روابط عناصر و سازه‌های داستان و فهم روایت آن است. برای معلوم کردن آنچه در متن نهفته است، باید کلید آن در اختیار منتقد/ خواننده باشد تا امکان تفسیر یا تشریح ایجاد شود. این نکته نشان‌دهندهٔ ابعاد مختلف تفسیر متن است. اینکه هر متنی بیش از یک تفسیر می‌پذیرد، برایند ابهام و پیچیدگی و چندلایگی زبان و درون‌مایه‌های آن است؛ زیرا ابهام‌آفرینی متن «علاوه بر تعیین و تبیین

معیارهای زیبایی‌شناختی در متون ادبی و تشدید و تکثیر آن‌ها، خصیصهٔ پرمعنایی و تفکرانگیزی را نیز که باعث پویایی ذهن در فرایند مطالعه می‌شود و بلوغ و بلاغت کلام را چندبرابر می‌کند بر سخن می‌افزاید» (شیری، ۱۳۹۱: ۱۲).

از سوی دیگر ابهام متن *بوف کور* و تنوع تفسیرهای آن بر نقش خواننده و تعامل پیوستهٔ خوانندگان با این متن تأویل‌پذیر تأکید می‌کند. *بوف کور* متن یکّه‌ای است که توسط نویسندهٔ یکّه‌ای نوشته شده و در طول زمان در اختیار خواننده‌های بی‌شمار قرار گرفته و آن‌ها هر یک به‌گونه‌ای تصور خود را از این متن واحد ارائه کرده‌اند. بر این اساس، متن واحد تولیدشده، از دوره‌ای به دورهٔ دیگر، منطبق با مقتضیات زمانه و ذائقهٔ خوانندگان/ منتقدانِ متون تکرار و بازتولید شده و این بازتولید تنها راز بقای متن *بوف کور* است.

۳- ۲. جایگاه نقدِ نقد و اهمیت گونه‌شناسی اثر

پس از آنکه منتقد فعالیت‌های انتقادی خویش، اعم از وصف، بررسی، تبیین، دسته‌بندی، تشریح، تفسیر یا تحلیل، را انجام داد، در مرحلهٔ بعد فرایند نقدِ نقد آغاز می‌شود. کارکرد نقدِ نقد ورای قلمرو نقد عملی، بررسی انتقادیِ نقد، اصطلاحات، ساختار منطقی، اصول و پیش‌فرض‌های بنیادین آن و پیامدهای گسترده‌تر آن در نظریهٔ فرهنگی است.

یکی از مهم‌ترین مسائلی که در فرایند نقدِ نقد مطرح است و می‌تواند بسیار یاریگر نقاد نقد باشد، توجه به ژانر در تحلیل و بررسی و کالبدشکافی نقد است. نگاهی گذرا به آثار موجود در نقد و تحلیل متون ادبی به‌ویژه ادبیات داستانی و در این نوشتار متن *بوف کور* نشان می‌دهد منتقدان/ خوانندگان در تحلیل و بررسی و مواجهه با متن *بوف کور* و تحصیل معنا از این اثر ادبی داستانی عموماً به نقد از طریق شناخت ژانر اثر توجهی نکرده‌اند؛ بدین معنا که از کنار راهبردهای خاص متن برای معناپردازی و آفرینشگری و کارکردهای مورد انتظار از ژانر داستانی آن به‌سادگی گذشته‌اند. راهبردهای نقد و تحلیل آثار متفاوت است. کتاب‌های تحلیلی مقاله، شعر، زندگی‌نامه و... هر یک راهبردهای خاص برای خوانش و نقد دارند. «وقتی دربارهٔ ژانر متنی

صحبت می‌کنیم، مقصودمان دو چیز است: یکی الگوی عناصر شکلی و ساختاری‌ای که متن از آن پیروی می‌کند و دیگری توقعاتی که این شکل‌های ادبی برای خوانندگان ایجاد می‌کنند» (کوش، ۱۳۹۶: ۵۵ ـ ۵۶).

برای مثال می‌توان چگونگی مواجههٔ دو گروه روان‌شناس/ روان‌کاو و منتقد روایت‌شناس داستانی را با این داستان مقایسه کرد. غایت بررسی گروه اول پی بردن به مسائل نهفته در زوایای اثر برای دریافتِ عناصر موجود خودآگاه و ناخودآگاهِ مضمر در اثر و به‌تبع آن دریافت نهانی‌های ضمیر فرد/ آفرینشگر (و در نهایت درمان پریشیدگی‌های روان او) است؛ در حالی که رهیافت منتقد روایت‌شناس بر اساس توقعات گونه‌شناختی، شناسایی و طبقه‌بندی ساختارهای کلان داستان است. طبقه‌بندی گونه‌شناختی اثر، همانند عمل رادیوگرافی از ساختار معنایی رمان، خواننده را در روش فهم و تفسیر ادبی متن یاری می‌رساند. وجوه افتراق این دو گونه رهیافت (روان‌کاو/ روایت‌شناس) را می‌توان تمایزاتی دانست که اختلافی اساسی و راهبردی در شناخت و نقد داستان ایجاد می‌کند: در یکی، نگاهِ معطوف به خالق اثر حاکم است و دیگری با نگاه معطوف به داستان و متن به عمل نقد می‌پردازد.

برخی منتقدان *بوف کور* را چنان نقد و تحلیل کرده‌اند که سه فرض کلیدی در آن نقد و بررسی‌ها خودنمایی می‌کند: مفروض اول: داستان را با واقعیت یا تاریخ یکسان فرض کرده‌اند؛ مفروض دوم: داستان بوف کور را زندگی‌نامه و قصه زندگی نویسنده (هدایت) دانسته‌اند؛ مفروض سوم: راوی داستان را همان نویسنده بیرونی داستان پنداشته‌اند.

در ادامه تمایزات رهیافت‌های منتقدان معطوف به مؤلف یا متن *بوف کور* ذیل مفروضات سه‌گانه فوق با ارائه شواهدی از آثار نقد و تشریح این داستان مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد:

۳- ۳. مفروض اول: داستان را با واقعیت یا تاریخ یکسان فرض کرده‌اند

پیش‌انگاری اصالت داستانی/ واقعی چنان تأثیر شگفتی بر فرایند خواندن می‌گذارد که حاصل آن درهم‌آمیزی جایگاه نویسنده، راوی، شخصیت داستانی/ غیرداستانی و در نهایت انحراف خوانش از مسیر اصیل آن است. توجه به ژانر اثر در نقد داستان مستلزم

توجه تام به دو مؤلفهٔ اساسی است: یکی الگوی عناصر شکلی و ساختاری متن و دیگری توقعات مترتب بر این شکل‌های ادبی. بنابراین در گام آغازین تمرکز بر وجوه متمایزکنندهٔ مندرج در تعریف رمان/ داستان کارگشا خواهد بود.

قدرت و هنر نویسندهٔ داستان این است که خوانندگان را قانع می‌کند که برای آن‌ها دارد زندگی را روایت می‌کند. گرچه همهٔ خیال‌پردازی‌های انسانی شباهتی ـ هرچند دور ـ به زندگی دارند، حقیقت این است که داستان حقیقت‌مانند است و کاملاً منطبق بر واقعیت بیرونی نیست و جنبهٔ هنری یا زیبایی‌شناختی دارد و صورتی خیالی از زندگی است. گفتنی است در داستان *بوف کور* برخی منتقدان دچار خلط موضوع حقیقت داستانی و واقعیت بیرونی شده[۲] و داستان را با واقعیت یا تاریخ یکسان فرض کرده‌اند؛ زیرا بدون توجه به انتظارات مترتب بر نوع ادبی داستان، نوع دلالتمندی و ارزش صدق متن را در اثر داستانی با غیرداستانی خلط نموده‌اند. برای مثال در این نمونه، منتقد به‌صورت آشکار دچار پندار این‌همانی داستان و واقعیت بیرونی است: «[*بوف کور*] پرده از رازهای نویسنده برمی‌دارد و فضای دورهٔ جوانی نویسنده و گیرودار مشروطه‌خواهی با توصیف دلکشی بازنمود می‌شود» (غیاثی، ۱۳۸۱: ۱۰). غافل از آنکه آنچه در این میان اهمیت دارد و وجه ممیز داستان از متن‌های غیرداستانی است، نوع دلالتمندی آن است، نه نوع دال‌ها یا حتی ارزش صدق آن.

اولین مؤلفهٔ شایان توجه در تفکیک بین دو موضوع حقیقت در جهان داستانی و جهان غیرداستانی، توجه به مسئلهٔ تخیل است. «سنت فلسفی در غرب تخیل را این گونه تعریف می‌کند: توانایی تشکیل تصاویر یعنی بازنمودهای اشیا یا اشخاص واقعی یا توهمی و یا حتی بازنمود افکار انتزاعی» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱). هنرمند در اثر ادبی با استفاده از قوّهٔ تخیل دست به کاری می‌زند که تاکنون از آن با عناوین تقلید و محاکات (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۱ ـ ۲۸) تخییل (طوسی، ۱۳۹۵) و بازنمایی یاد کرده‌اند. به عبارت دیگر، اثر هنری دنیای واقعیت را بازنمایی و دنیای غیرواقعی خویش را ترسیم می‌کند. پس می‌توان گفت اثر ادبی/ داستان از این جهت که مبتنی بر محاکات و بازنمایی است، یک اثر برساخته/ ساختگی[۳] است که واقعیت در آن به‌وسیلهٔ ذهن منفرد سازمان یافته و تجربه شده است و خود «بخشی از یک برساخت[۴] بزرگ‌تر است که برخی آن را جهان (یا سطح) بازسازی (یا بازنموده‌شده) یعنی واقعیت داستانی می‌نامند؛ جهانی که

اشخاص داستان در آن زندگی می‌کنند و رخدادها نیز در آن به‌وقوع می‌پیوندند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۵).

مؤلفهٔ مهم دیگر در این زمینه و هم‌بستهٔ تخیل، آفرینش است. سارتر (۱۳۴۸: ۱۶۷) اثر هنری را «بازسازی هستی» می‌داند. هنرمند در اثر خویش دست به بازسازی و آفرینشگری می‌زند و مجموعه‌ای از سازمایه‌ها و مواد خام روایت/ داستان را با کارهای هنری و زیبایی‌شناختی به پی‌رنگ و sjuzhet تبدیل می‌کند. اگر کار مورخ ضبط و نقل اَعمال و وقایع است، وظیفهٔ رمان‌نویس آفرینشگری است؛ بنابراین همین‌که به نویسندهٔ داستان نسبت آفریننده می‌دهیم، هم از سویی فاصلهٔ متن آفریدهٔ مخیل را با متن‌های غیرتخیلی، مانند حسب‌حال‌ها، خاطرات، کتاب‌های تاریخ، سیاحت‌نامه‌ها، تأملات و نامه‌ها، به‌نوعی مشخص می‌کنیم و بر جنبهٔ اساسی رمان/ داستان [که] داستان‌سرایی است پای می‌فشاریم[۵] و هم از سوی دیگر تأکید می‌کنیم که متن آفریده «همبار یگانه‌ای است که ساخت‌هایش همگونی ویژه‌ای با ساخت‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و تاریخی جامعه نشان می‌دهند. درست ازهمین‌روست که فلان اثر دقیقاً در فلان شرایط به‌خصوص پدید می‌آید و نه در شرایط دیگر» (مصباحی‌پور ایرانیان، ۱۳۵۸: ۶۶). بنابراین می‌توان یکی از نقاط اساسی و راهبردی در نقد و تحلیل *بوف کور* را تشخیص جهان داستانی و قائل بودن به افتراق جهان داستانی و غیرداستانی و تفکیک بین حقیقت در جهان داستانی و جهان غیرداستانی دانست. بر خلاف این مقدمات، در این مثال برایند تحلیل منتقد به کشف نادرست رابطهٔ این‌همانی ثابت و لایتغیر واقعیت در داستان و زندگی منجر شده است: «هدایت طوری خود را به داخل نوشته‌هایش برده و بعداً طوری در تقلید از نوشته‌هایش زندگی و خودکشی کرده است که هر اثری از او به اثر دیگری از او و زندگی و مرگ خارج از آثار ادبی او مربوط می‌شود» (براهنی، ۱۳۷۹: ۱۱).

۳- ۴. مفروض دوم: *بوف کور* را زندگی‌نامهٔ نویسنده دانسته‌اند

۳- ۴- ۱. نسبت مؤلف با متن

در برخی از نقد و تحلیل‌های داستان *بوف کور*، نه‌تنها منتقدان مرزبندی مصرحی بین راوی و نویسنده ارائه نمی‌دهند، بلکه گویا اساساً قائل به باور بنیادین روایت‌پژوهی مبنی بر «بریده شدن بند ناف مخلوق از خالق» نیستند و داستان را با زندگی‌نامه مشتبه می‌پندارند. چنان‌که یکی از منتقدان نوشته است: «*بوف کور* زندگی واقعی و حقیقی

خودِ هدایت است که ضمناً تحت تأثیر نوشته‌های کافکا نیز افراطی‌تر و امر به‌صورت شدیدتری بر وی مشتبه شده و خاصیت حیوانی چون بوف کور در وی زنده گردیده است» (پیمانی، ۱۳۴۲: ۲۲۶).

از آنجا که برخی منتقدان ـ مانند آنچه در نقل پیشین آمده – *بوف کور* را زندگی‌نامهٔ خودنوشت نویسندهٔ آن (هدایت) دانسته‌اند، ضرورت دارد پس از تفکیک دو جهان داستانی و غیرداستانی، برای شناخت بنیادین جهان داستانی به دستور زبان این جهان رجوع کنیم و نسبت و رابطهٔ مؤلف با متن اثر را مشخص کنیم.

مطالعهٔ ساختار و دستور زبان روایت نیازمند نظریهٔ ادبی و بوطیقایی است که «روایت‌شناسی» نامیده می‌شود. با کاربست روایت‌شناسی می‌توان به دو هدف عمده دست یافت: یکی شناخت ویژگی‌هایی که روایت را در متون روایی از سایر نظام‌های دلالتگر بازمی‌شناساند و دیگری تحلیل ساختار آثار روایی و کارکرد سازه‌های موجود در آن.

بوف کور متنی روایی است؛ زیرا «کلیهٔ متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و قصه‌گوست، می‌توان یک متن روایی دانست» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). بر همین اساس، می‌توان عوامل سه‌گانهٔ الگوی کلی ارتباط ادبی متون روایی را (متناظر با الگوی ارتباط کلامی یاکوبسن) به‌صورت زیر ترسیم کرد:

متن ادبی روایی

نویسنده ..... خواننده

الگوی ارتباط ادبی پیش‌گفته (بر خلاف الگوی فاعل‌محور ارتباط کلامی یاکوبسن) در یک متن روایی بر چهار محور متمایز، متعامل و گسترش‌یافتهٔ زیر استوار است:

الف. نویسندهٔ ملموس و خوانندهٔ ملموس؛

ب. نویسندهٔ انتزاعی و خوانندهٔ انتزاعی؛

پ. راوی و مخاطب / خواننده؛

ت. کنشگران.

در این نمودار، تمایز و در عین حال تعامل و پویایی سازمان‌یافتهٔ وجوه مختلف ملموس، انتزاعی و داستانی در سطوح گوناگون روایت نشان داده شده است.

۳- ۴- ۲. نویسندهٔ متن و نویسنده در متن

اگرچه در نظریه‌های ادبی هرچه به دورهٔ معاصر نزدیک می‌شویم، جایگاه مؤلف به‌عنوان خداوندگار متن در تعیین مقدرات معنای اثر ادبی متزلزل‌تر از پیش می‌شود، در باور عمومی و فرهنگ عامه همواره چنین القا شده است که در فرایند خواندن و فهم آثار ادبی، رجوع به احوال و زندگی نویسنده نقشی مهم و تسهیل‌کننده دارد و غالباً چنین پنداری را به خوانندگان و مخاطبان آثار مناقشه‌ناپذیر و قطعی وانمود می‌کنند. به عبارت دیگر، برای درک و دریافت معنا در متن ادبی، نشانی احوال مؤلف به مخاطبان ارائه می‌شود و خاستگاه معنای اثر را شخصیت و احوال نویسنده می‌دانند. شگفت آن است که این باور به قلمرو نقد ادبی و مطالعات تخصصی دانشگاهی هم راه یافته است؛ به طوری که غالباً در مطالعات ادبی، متن حاشیه‌ای بر شخصیت نویسنده‌ای معیّن که در تاریخی مشخص می‌زیسته، محسوب می‌شود. در این مورد خاص (داستان *بوف کور*) مشکل فراگیرِ یادشده گریبان‌گیر منتقدان و متعاقباً خوانندگان این اثر نیز شده است. گمان می‌رود این قبیل آشفتگی‌ها و باور داشتن به حضور عنصر مسلط آفرینشگر در متن، در مسائل پیچیدهٔ فرهنگی و اجتماعی و مناسبات آن‌ها با جامعه ریشه داشته باشد.

با نگاه آسیب‌شناسانه به آثار مربوط به نقد ادبی که با نگاهی معطوف به محوریت نویسنده نگاشته شده باشد، شاهد تکرار ملال‌انگیز این گزاره هستیم که هر متنی از ذهن و شخصیت مؤلف سرچشمه می‌گیرد؛ پس ابتدا باید زندگی‌نامهٔ مؤلف را شناخت و در احوالات نویسنده جست‌وجو کرد. «پیامد چنین منظر ساده‌انگارانه‌ای سترون شدن پژوهش‌های ادبی بوده است» (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۷). با آنکه حدود نیم‌قرن از نظریات اندیشمندانی مانند بارت و فوکو دربارهٔ اهمیت راهبردی نظریهٔ عدم تمرکز بر مؤلف در متن می‌گذرد، تصور مسلط از اثر ادبی «به‌گونه‌ای مستبدانه بر مدار نویسنده، شخص وی، زندگی‌اش، سلیقه‌ها و هیجاناتش می‌گردد؛ و نقد هم هنوز عمدتاً عبارت است از

گفتن اینکه حاصل کار بودلر با ناکامی شخص بودلر، کار وان‌گوگ برابر است با جنون وی و کار چایکوفسکی برابر با رذیلت وی» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۷۸). همچنان که تصوری نیز از هدایت و زندگی شخصی‌اش و رابطهٔ قطعی آن با درون‌مایه‌های مسلط بر فضای داستان *بوف کور* وجود دارد که همچنان در گذر سالیان در باور عمومی و حتی در برخی تحلیل‌های تخصصی بازتولید می‌شود.

این آشفتگی در نقد و بررسی‌های حاصل از رویکرد معطوف به نویسندهٔ متون ادبی (چنان‌که در دیدگاه برخی از منتقدان داستان *بوف کور* به‌عنوان عاملی مسلط حضور دارد) نتیجهٔ غفلت از انگاره‌ای بنیادین و پرصلابت است که بر اساس آن، وظیفهٔ نقد نه ایجاد مناسبت میان مؤلف و اثر است و نه شرح اندیشه‌ها و تجربه‌های مؤلف که در اثر بازتاب یافته. نقد باید فقط به ساختار اثر هنری بپردازد؛ یعنی به شکل معماری‌اش که در نسبت داخلی اجرا دانستنی است.

نقش و کارکرد نویسنده در روایت چیست؟ هر کس دست به عمل نوشتن می‌زند تا مطالبی را بازگو کند، نویسنده نیست؛ نویسنده کسی است که اسلوب خاصی را برای نوشتن برمی‌گزیند. بنابراین آنچه ورای عمل نوشتن به‌چشم می‌آید، ارزش نثر و سبک نوشتار نویسنده است. به عبارت دیگر، نکتهٔ معتبر در فرایند خواندن و نقد، فراهم نمودن جایگاه خدای‌گونه برای مؤلف نیست. متن نیز آینه‌ای برای نمایش زندگی و شخصیت مؤلف نیست. مطالعهٔ مناسبات درونی عناصر تشکیل‌دهندهٔ متن و چگونگی ساخت اثر باید هدف روایت‌پژوهی باشد.

از سوی دیگر بر اساس الگوی ارتباطی کلامی، مؤلف کارکرد رمزگذار دارد که پیام و اندیشه‌ای را در قالب زبان (رمز) به رمزگشا منتقل می‌کند. آنچه در فرایند انتقال اهمیت دارد، رمزی است که فارغ از رمزگذار دراختیار رمزگشاهای متعدد و گوناگون قرار می‌گیرد. مهم فرایندِ خواندن و رمزگشایی پیام است. وحدت متن را باید در مقصد آن یعنی خواننده جست‌وجو کرد. خواننده است که به همهٔ نشانه‌هایی که از متن به‌دست می‌آید و متن از آن‌ها تشکیل شده است، انسجام می‌بخشد. به عبارت دیگر، بر خلاف آنچه در اغلب نقد و بررسی‌های *بوف کور* به‌چشم می‌آید و نگاه غالب بر آن‌ها مرکزیت خاستگاه نوشتار و غلبهٔ عنصر آفرینشگر بر آفریده است، درک مقصد نوشتار

به‌بهای عبور از خاستگاه اثر و گرایش باورمندانه به آموزهٔ خروج نویسنده از صحنه، مطلوب نگاه انتقادی به اثر ادبی است: «تولد خواننده باید به‌بهای مرگ نویسنده به‌انجام برسد» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۸۱).

یکی از منتقدان *بوف کور* می‌نویسد: «*بوف کور* داستان زندگی هدایت و بیان تجربه‌های شخصی اوست» (غیاثی، ۱۳۸۱: ۵۵). برای پاسخ به این گزاره ضرورت دارد به این پرسش اساسی بپردازیم که جایگاه نویسنده و نسبت او با اثر ادبی چیست. پیرو الگوی ارتباط روایی، می‌توان الگوی ارتباط نویسنده با اثر و صور گوناگون رابطهٔ مؤلف با متن را این گونه تبیین کرد:

ـ نویسنده‌ای که رابطه‌اش با متن بُعدی حقوقی دارد؛ به عبارت دیگر، مالک متن است.

ـ نویسنده‌ای مؤثر در متن که تابعی از اوضاع تاریخی، فرهنگی و شرایط گوناگون است.

ـ نویسنده‌ای که متن معرِف اوست؛ به عبارت دیگر، خواننده مؤلف را بر اساس جایگاه متن در فرهنگ برمی‌سازد.

ـ نویسنده‌ای که صرفاً به فردی واقعی و بیرونی اطلاق نمی‌شود؛ زیرا بر اساس داده‌های متن، موضوع پدیدآورنده به چندین موقعیت موضوعی منجر می‌شود (فوکو، ۱۳۷۳: ۳۷۱).

بدین ترتیب، الگوی ارتباط نویسنده با اثر ادبی به این شکل ترسیم می‌شود. در این الگو، هدایت فقط نویسندهٔ ملموس داستان *بوف کور* است و از میان انواع صور گوناگون مؤلف، فقط گونهٔ آغازین منطبق با آن است. هویت معناشناختی داستان و ایدئولوژی به‌کاررفته در آن نه ازآنِ هدایت، بلکه ازآنِ نویسندهٔ انتزاعی داستان است که از

طریق گفتمان راوی و کنش قهرمانان قصه مشخص می‌شود. پیداست که نویسندهٔ ملموس (هدایت) زندگی فراادبی خود را تجربه می‌کند و نویسندهٔ انتزاعی داستان بی‌آنکه الزاماً در اثر ادبی معرفی شود، در نقش فاعل خلاق یا ذهنیت ساختاردهنده و «من دیگر»[۶] و نسخهٔ ادبی خالق داستان و نویسندهٔ ملموس عمل می‌کند. نویسندهٔ انتزاعی مسئول پیدایی متن و تولیدکنندهٔ دنیای ادبی است.

مهم‌ترین فایده‌اش این است که می‌توان نیت متن و مواضع ایدئولوژیکی نهفته در لایه‌های گونه‌گون دنیای داستانی را که از طریق گزینش‌های جهان داستانی، درون‌مایه‌ها و سبک خاص اثر صورت می‌گیرد، کشف و تحلیل کرد. برای مثال لوکاچ در تحلیل رمان *دهقانان* بالزاک به‌خوبی بین نویسندهٔ ملموس در مقام متفکر سیاسی سلطنت‌طلب (بالزاک) و نویسندهٔ انتزاعی ـ که بر خلاف بالزاک، قهرمانان او مبارزان علیه فئودالیسم هستند ـ فاصله می‌گذارد (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۲۵ ـ ۵۶). بدین ترتیب، مشخص می‌شود که نیت‌خوانی که متعلق به بوطیقای تفسیر است، آن گونه که در اغلب متون مختلفِ شرح و تبیین *بوف کور* مرتبط با شخصیت حقیقی نویسنده و زندگی فراادبی هدایت تشریح و تبیین شده، اساساً ارتباطی با بوطیقای روایت اثر ندارد. به عبارت دیگر، *بوف کور* زندگی‌نامهٔ خودنوشت نویسندهٔ آن نیست.

۳- ۵. مفروض سوم: راوی داستان را نویسندهٔ بیرونی داستان پنداشته‌اند

نگاهی به تاریخ نظریهٔ ادبی جدید گویای این است که سه مرحلهٔ بارز به‌ترتیب متناظر با ابعاد سه‌گانهٔ الگوی ارتباط ادبی (نویسنده، متن و خواننده) وجود دارد: ابتدا پرداختن به نقش محوری مؤلف، سپس توجه انحصاری به متن و پس از آن چرخش آشکار کانون توجه به‌سوی خواننده. در آثار مربوط به شرح و تفسیر *بوف کور*، به‌نظر می‌رسد نوعی روش تلفیقی خودساخته از کانون‌های توجه در مراحل گوناگون نقد و تحلیل داستان وجود دارد؛ به گونه‌ای که در عین حال که به متن و سازه‌های آن می‌نگرند، هم‌زمان سیطرهٔ مؤلف (نویسندهٔ ملموس) در متن و سازه‌های آن و چگونگی دریافت معنا از سوی خواننده/ مخاطب نیز به‌گونه‌ای درهم‌آمیخته مورد نظر منتقدان آن آثار

است و این یک آشفتگی آشکار و بی‌اعتنایی بارز به اصول نظری درک، تبیین و تحلیل اثر ادبی، چه در باور عمومی و چه در متون آکادمیک، به‌شمار می‌آید.

نکتهٔ درخور تأمل این است که پیش آمدن افتراق چالش‌انگیز میان نویسنده و راوی داستان از مباحثی است که هرچه از زمان انتشار اولین داستان‌های معاصر فارسی و شکل‌گیری نوع ادبی داستان می‌گذرد، ضرورت و میزان اهمیت آن همپای شناخت بیشتر خوانندگان و داستان‌پژوهان از مباحث نظری داستان‌پژوهی بیشتر احساس می‌شود. اگرچه درست است که بحث‌های مفصّل روایت‌شناسی و پرداختن به جزئیات نظری آن سابقه‌ای طولانی ندارد، تفکیک راوی و نویسنده جزو ضروریات نقد داستان است و چندان بازبسته به پیشرفت مباحث نظری روایت‌شناسی در چند دههٔ اخیر نیست.

از آنجا که برخی منتقدان راویِ *بوف کور* را نویسندهٔ بیرونی این داستان (هدایت) پنداشته‌اند، به تبیین سازهٔ بنیادی راوی و کارکرد آن در داستان می‌پردازیم تا افتراق روش‌های نقد داستان و تبعات هر یک از آن‌ها در دو ساحت رویکرد معطوف به مؤلف و نگاه معطوف به اثر در نقد و تحلیل داستان *بوف کور* تبیین شود؛ زیرا علاوه بر اینکه «شناخت راوی و تشخیص ویژگی‌های او بر تفسیر ما از روایت و واکنشمان در برابر آن تأثیر می‌گذارد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۰)، این شناخت صرفاً دربردارندهٔ فایدهٔ نظری نیست؛ بلکه به ما این امکان را می‌دهد تا برخی از تأثیرات مهم داستان بر خواننده را با حفظ فاصلهٔ اخلاقی، فکری، زیبایی‌شناختی، ایدئولوژیکی و غیره بین وجوه گوناگون پیش‌بینی کنیم.

۳- ۵- ۱. این‌همانی راوی/ نویسنده در داستان/ پی‌رنگ؟

پیش‌تر در بخش تشریح نسبت مؤلف با متن و محورهای چهارگانهٔ الگوی ارتباطی روایت، به تمایز حوزهٔ عمل نویسنده و راوی اشاره کردیم. اینک برای ترسیم نقش و کارکرد راوی در روایت و درک فاصلهٔ آن از نویسندهٔ ملموس که در ساحتی خارج از گسترهٔ روایت قرار دارد، لازم است تمایز بنیادینی را که برای اولین بار صورت‌گرایان روسی بین داستان[۷] و پی‌رنگ[۸] قائل شدند، پیگیری کنیم. توماشفسکی در *نظریهٔ ادبیات*

تعریف دقیقی از این دو به‌دست می‌دهد: «داستان مشتمل بر مجموعه‌ای از بن‌مایه‌های روایی در توالی تقویمی‌شان است که از یک علت خاص به‌سوی معلول حرکت می‌کنند؛ حالا آنکه پی‌رنگ همان بن‌مایه‌ها را منتها به‌ترتیب خاصی که در متن آمده است، بازنمایی می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۶). به عبارت دیگر، داستان مصالح خام ادبیات است و پی‌رنگ بازآرایی زیباشناختی آن مصالح را در داستان نشان می‌دهد. در داستان، رخدادها بر اساس توالی زمانی و علیت به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ در حالی که در پی‌رنگ، پیوندهای علّی ـ معلولی و نظم تقویمی رخدادها به‌هم می‌خورد. در داستان، موازنهٔ قوا به سود نویسنده است، علت‌العلل داستان اوست و نظم و ترتیب رخدادها و رابطهٔ علّی آن‌ها در ذهن او صورت می‌گیرد؛ در حالی که در پی‌رنگ سلسله‌جنبان مواجهه با رخدادها به‌شکلی که روایت می‌شود، راوی است.

پاسخ به دو سؤال ساده و مشخص، تمایز بین راوی و نویسنده را در پی‌رنگ/ داستان روایت‌شده آشکار می‌کند: چه کسی می‌نویسد؟ چه کسی می‌گوید؟ بدیهی است آن که در خارج از روایت قرار دارد و موجودی تاریخی و زندگی‌نامه‌ای است، نویسندهٔ ملموس داستان است که به‌محض آنکه می‌نویسد، وارد دنیای داستان می‌شود و واجد نقش و عنوان نویسندهٔ انتزاعی می‌شود.

یکی از منتقدان بر این باور است:

> *بوف کور* بیش از هر اثر دیگر هدایت، پرده از ابهامات و پیچیدگی‌های دنیای درون و نگرش شک‌گرایانهٔ او به زندگی و جهان برمی‌دارد. در این اثر بزرگ نویسنده[۹] می‌کوشد تا آنجا که ممکن است افکار و ذهنیت خود را مبنی بر بی‌ثباتی دنیا بیان کند: آیا این مردمی که شبیه من هستند که ظاهراً احتیاجات و هواوهوس مرا دارند برای گول زدن من به وجود نیامده‌اند؟ آیا آنچه حس می‌کنم می‌بینم و می‌سنجم، سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟ (قربانی، ۱۳۷۲: ۱۳۵ و سایر موارد تا ۱۴۸).

بر اساس این اظهارات منتقد، هدایت هم‌زمان نویسندهٔ بیرونی، نویسندهٔ انتزاعی و راوی *بوف کور* است.

آیا آن که در این داستان سخن می‌گوید و مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست، همسان/ همذات با نویسندهٔ ملموس/ انتزاعی *بوف کور* است؟ بر اساس مقدمات پیش‌گفته مشتمل بر جزئیات سازه‌های روایی اثر، هدایت نویسندهٔ ملموس *بوف کور* است و موجودی که اثر برساختهٔ *بوف کور* محصول نوشتن اوست، نویسندهٔ انتزاعی (نه هدایت) به‌شمار می‌رود.

آن که می‌نویسد، نویسنده است؛ ولی آن که می‌گوید، نویسنده نیست؛ راوی است. راوی جزئی اساسی از متن پی‌رنگ است که در یک جهان انگاره‌ای[۱۰] زندگی می‌کند. ابزار روایی‌ای که نویسنده آن را برای «برساختن متن» به‌کار می‌گیرد و روایت در زنجیره و تناوب گفتمان بین او و سایر کنشگران پی‌رنگ شکل می‌گیرد، عنصر راوی است. جفت‌های ارتباطی این دو نیز در نظام‌های مجزایی واقع شده‌اند. نویسنده اثر ادبی را مانند پیامی برای مخاطب انتزاعی/ خواننده می‌نویسد (ارسال می‌کند)؛ ولی راوی (نه نویسنده) برای روایت‌شنو[۱۱] (نه مخاطب) روایت می‌کند. بنابراین در حالی که حتی در متن‌های تاریخی نیز نمی‌توان مرزی مصرح و تردیدناپذیر بین عینیت و تاریخیت متون و برساختگی آثار مکتوب کشید، اگر منتقدی بر این باور باشد که «با وجود اعتراف صریح هدایت[۱۲] و تأیید آن از سوی برخی منتقدان جدید، راوی کسی جز خود نویسنده نیست» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۸۱ ـ ۸۲) حکمی صریح و قطعی مبنی بر این‌همانی راوی و نویسندهٔ داستان داده است که ناگزیر سهوآمیز می‌نُماید.

همچنین اگر هم‌نوا با برخی منتقدان، فضای گفتمانی *بوف کور* را که برساختهٔ راوی (و سایر کنشگران پی‌رنگ) است، متأثر از گفتمان یک شخصیت تاریخی ـ ادبی و تأثیر او بر مؤلف ملموس و متعاقب آن مؤثر در اندیشه‌های نویسندهٔ انتزاعی و سپس پی‌رنگ بدانیم: «سرتاسر *بوف کور* حکایتگر تأثیر ژرف خیام بر هدایت است» (غیاثی، ۱۳۸۱: ۲۳۹)؛ مرحله‌به‌مرحله از گذرگاه نقد و تحلیل داستان فاصله گرفته‌ایم.

راوی سازه‌ای اساسی در متن است که سخن می‌گوید و کنشگر و عامل ساختاردهندهٔ پی‌رنگ است که اصول پایه‌ای داستان را که داوری‌های ارزشی بر مبنای آن‌ها صورت می‌گیرد، تجسم می‌بخشد. راوی در حوزهٔ عمل خود درون متن، به‌عنوان فاعل روایی و ایفاگر کارکرد روایی/ بازنمایی، با به‌وجود آوردن فضای گفتمانی که

داستان/ پی‌رنگ در آن جریان می‌یابد، ضمن کارکردهای کنشی، ارتباطی و عاطفی، دربارهٔ رخدادها و کنشگران گزارش می‌دهد، به تفسیر گزارش‌های خود می‌پردازد و گزارش رخدادها را نیز ارزیابی می‌کند. همسان‌پنداری این دو (نویسنده/ راوی) و خلط هستی‌شناختی هر یک و نیز عدم تفکیک کارکردهایشان، علاوه بر اختلال در فهم روایت، در حوزهٔ نقد و تفسیر نیز گمراه‌کننده است؛ چنان‌که در این روایت:

> پوستم سفید بود. موهای ریخته روی گردنم زردی گندم را داشت. دو لکهٔ باریک تنباکویی لای دست‌هایم بود. فکر می‌کنم بوی اسب‌بودنم از روی همین لکه‌ها به دماغم می‌خورد. روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه جست بزنم و بی‌آنکه پل را ببینم قالاخان را از روی آب رد کنم و آن طرف رودخانه جلوتر از همهٔ اسب‌ها به میدان دهکده برسم دوساله بودم» (نجدی، ۱۳۹۲: ۲۱).

پندار خطای این‌همانی راوی با نویسنده، ناگزیر نتیجهٔ مضحکی به‌بار می‌آورد.[۱۳]

در داستان *بوف کور* نیز فاصلهٔ معنادار راوی و نویسنده به‌دلایل مختلف به آشکارگی متناظر با مثال پیشین نیست؛ ولی برایند عدم تفکیک وجوه برسازندهٔ روایت در این مورد به همسان‌پنداری داستان و تاریخ و زندگی‌نامه، «موجود کاغذی» (بارت و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۲) و موجود تاریخی و تحدید دنیای گشودهٔ پی‌رنگ *بوف کور* به خوداظهاری یک بیمار جانی می‌انجامد؛ چنان‌که یکی از منتقدان نوشته است: «نویسنده که به هر دلیل در عمل قادر به جنایت نبود، حس جنایت، عصیانی در او برمی‌انگیزد که زیانش به خود او برمی‌گردد. نمی‌تواند دیگری را بکُشد، خود را می‌کُشد. فرجام تلخ هدایت مؤید مدعاست» (غیاثی، ۱۳۸۱: ۲۳۶).

همچنین این پندار خطا در ساده‌ترین شکل تحلیل، به این منجر می‌شود که داستانِ تخیل‌بنیاد شرح رؤیاپردازی نویسنده و توصیف درون تردیدآلود وی قلمداد شود؛ چنان‌که یکی دیگر از منتقدان اظهار کرده است:

> هدایت در *بوف کور* به شرح رؤیاهای خود می‌پردازد و به تعبیر دیگر، بر بستر کاغذ خواب می‌بیند. رؤیاهایی غریب که ژرفای ناخودآگاه او را به‌نمایش می‌گذارند. فضایی مبهم و پیچیده که در آن هر لحظه آدم‌های رؤیایش همچون شبح ظاهر و محو می‌شوند و در تحولی مدام به هم تبدیل شده و از هم فاصله

می‌گیرند؛ تا جایی که دیگر در آن هیچ چیزی قابل اطمینان نیست. سایه‌ای از شک و تردید همه چیز را فرامی‌گیرد (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

یکی دیگر از منتقدان به‌سبب پندار این‌همانی راوی و مؤلف و بر اساس گفته‌های راوی داستان و مناسباتش با سایر کنشگران اثر، تعینات وجودی (حتی ناخودآگاه) مؤلف را مبنای قضاوت و تحلیل قرار داده و نوشته است: «هدایت از شواهدی که در دست است، ناتوانی جنسی نداشت؛ ولی از آنچه راوی *بوف کور* ـ نه دربارهٔ خود، که بیشتر دربارهٔ دیگران ـ می‌گوید ناخودآگاه این احتمال را در ذهن خواننده مطرح می‌کند» (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۷۴).

گفتنی است خطای باصرهٔ پندار این‌همانی راوی و مؤلف منحصر به منتقدان داستان *بوف کور* نیست و سابقه‌ای تاریخی دارد. گو اینکه تی.اس. الیوت نیز در مقاله‌ای (۱۹۱۹) با این باور که «تنها راه بیان عاطفه در هنر، یافتن معادل عینی برای آن است» (ولک، ۱۳۸۳: ۵/ ۳۱۴)، ساده‌انگارانه هملت را با شکسپیر همسان پنداشته بود. همچنین هم‌نوا با این نظر، شخصیت داستانی «استیون ددالوس» به‌عنوان راوی داستان در آثاری از جیمز جویس، ازقبیل *چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی* و *اولیس*، همسان با مؤلف و نویسندهٔ ملموس آثار دانسته شده که بدیهی است بر اساس مطالب پیشین، این پندار عاری از سهو نیست[۱۴] (جویس، ۱۳۸۵: ۳۳۱).

نکتهٔ دیگر این است که برخی منتقدان و تحلیلگران نیز از گذرگاه نقد و بررسی داستان با خلط ژانر متن (داستان/ بیانیه/ مقاله) و نیز این‌همانی‌پنداری راوی و مؤلف، در پی بازسازی اهداف و مقاصد نویسندهٔ *بوف کور* برمی‌آیند. گاهی برخی نیز شواهد لازم برای نقد و تبیین داستان را در تاریخ زندگی مؤلف پی می‌جویند و بر این باورند که برای نقد و تحلیل داستان می‌توان به زندگی نویسنده متوسل شد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۸۹). این در حالی است که ضمن اینکه دستیابی به مقاصد نویسنده از راه نقد داستان فرض محالی است، «بر اساس دیدگاه منتقدان جدید، مقاصد نویسنده در نوشتن، حتی اگر بتوان آن را بازسازی کرد، با تفسیر متن او ارتباطی ندارد» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۶۷). به عبارت دیگر، اساساً تلاش برای پی بردن به این‌همانی موجودات کاغذی درون‌متنی و الگوهای واقعی تاریخی در رویکرد انتقادی به داستان و نقد و تحلیل آن نافرجام است و

موضوعیت نیز ندارد و وقوف (فرضی) به وجود رابطه بین آن دو، نقشی در ارزیابی و تبیین داستان ایفا نمی‌کند.[۱۵]

۴. نتیجه

این نوشتار با هدف بازکاوی پیشینهٔ نقد داستان *بوف کور* با ارائهٔ شواهد متعددی نشان داد که ارزیابی و خوانش برخی منتقدان این اثر دارای لغزش‌ها و تناقضاتی است:

۱. برخی منتقدان دلالت‌های صریح و ضمنی داستان *بوف کور* را همسان با مصادیق آثار غیرداستانی/ تاریخی پنداشته و اصول بنیادین گونهٔ ادبی داستان را در آن نادیده انگاشته‌اند.

۲. بر خلاف نظر برخی منتقدان، در میان محورهای الگوی ارتباطی برسازندهٔ متن، رابطهٔ هدایت با *بوف کور* فقط واجد ابعاد حقوقی است و او فقط مالک متن است. بررسی‌های این نوشتار حکایتگر آن است که پی‌رنگ *بوف کور* و مواضع ایدئولوژیک نهفته در آن، محصول گفتمان راوی و سایر کنشگران این داستان است و این اثر زندگی‌نامهٔ خودنوشت نویسنده نیست.

۳. در بازنمایی پی‌رنگ *بوف کور* و توالی تقویمی و علّی آن، کنش اصلی برعهدهٔ راوی داستان است و چون حوزهٔ عمل نویسندهٔ بیرونی با راوی اثر کاملاً متمایز از یکدیگر است، یکسان‌پنداری هدایت و راوی *بوف کور* سهوآمیز است؛ زیرا روایت داستان حاصل نگرگاه نویسندهٔ بیرونی (هدایت) نیست.

بنا بر آنچه بیان کردیم، به‌نظر می‌رسد تداخل حوزه‌های مجزای داستان و تاریخ و زندگی‌نامهٔ خودنوشت در نقدهای *بوف کور*، علاوه بر ایجاد اختلال در فهم روایت، موجب ارائهٔ خوانشی نارسا و مغشوش به خوانندگان شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. metacriticism

۲. خلط معتاد زندگی و هنر به‌گفتهٔ یاکوبسن، ما را مانند تماشاگران قرون‌وسطایی می‌کند که می‌خواستند بازیگری را که نقش یهودا را بازی می‌کرد، کتک بزنند (ولک، ۱۳۸۸: ۷/ ۴۶۳).

3. fictional

4. construct

۵. سامرست موام: «اگر کسی جرئت می‌کرد و دربارهٔ یکی از داستان‌های جیمز [هنری] می‌گفت که این داستان به زندگی شباهتی ندارد، جواب می‌داد این زندگی نیست؛ داستان است» (۱۳۹۰: ۳۱۵).

6. alter ego
7. fabula
8. siuzhet

۹. برخی منتقدان نیز با استفادهٔ زیرکانه از واژهٔ مبهم «نویسنده» تعبیر و تحلیل‌های خود را از داستان بر اساس کنش‌ها، اندیشه‌ها و نقش نویسنده در داستان ارائه داده‌اند؛ به گونه‌ای که مشخص نیست منظورشان از نویسنده، نویسندهٔ ملموس داستان (هدایت) است یا راوی کنشگر که در این داستان نویسندهٔ روایت است.

10. imaginaire
11. narratee

۱۲. هدایت خود نیز رابطهٔ این‌همانی با راوی داستان را انکار می‌کند. گرچه ما خود نیز واقفیم که توسل به گفتهٔ مؤلف دربارهٔ داستان و نقد و تحلیل اثر بر مبنای آن، استدلال سخت تمکین‌ناپذیری است. «بوف کور پر از effet (شگرد) است. حساب‌وکتاب دقیق دارد [...] تو هم فکر می‌کنی که پرسناژ بوف کور من هستم؟ اشتباه! اشتباه محض! اتفاقاً درست برعکس بود [...] فقط تو نیستی که عوضی گرفته‌ای. از تو استادترها هم فکر می‌کنند که پرسناژ بوف کور خود من است» (فرزانه، ۱۹۸۸: ۸۴ ـ ۸۵).

۱۳. فاصلهٔ معنادار راوی و نویسنده و ضرورت تفکیک بین فاعل روایی (در اینجا راوی غیرانسان: اشیای خانهٔ کاتب) و سازهٔ برون‌متنی را از داستان *خانهٔ روشنان* نیز می‌توان دریافت: «از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است. این را بعد جاکلیدی و در، بارها برایمان گفته‌اند. [...] در تاریکی نمی‌بینیم که کی روشن است و کی تاریک تاریک. تاریک بوده است حتماً مثل ما که ساکت و تاریک بر جایمان بودیم و حتی پچپچه نمی‌کردیم. تاریک که باشد با پهلودستی‌مان حرفی نداریم که بزنیم. آینه اول دیدش که تاریک بود و توی درگاهی ایستاده بود» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۰۷).

۱۴. آیخن‌باوم، از نظریه‌پردازان بزرگ فرمالیسم، بر اساس آموزهٔ بنیادین تمایز داستان و پی‌رنگ در تحلیلش از داستان *زنگور فرنگی* چخوف بر این‌نه‌همانی ایوان ایوانیچ راوی و چخوف نویسنده تأکید می‌کند (چوداکف و دیگران، ۱۳۸۸: ۶۸ ـ ۶۹).

۱۵. برخی منتقدان با اینکه عالمانه و محتاطانه موضوع نقد را فقط متن اثر ادبی می‌دانند، ناگهان با عدول از بنیاد نقد و تحلیل خویش، به دام‌چالهٔ پندار این‌همانی راوی/ مؤلف فرومی‌لغزند: «نویسندگان معمولاً در مورد این گونه آثار [داستان‌های روانی] خود اظهارنظر نمی‌کنند؛ چنان‌که هدایت هم در مورد *بوف کور* سخنی نگفت. در این گونه موارد نویسنده فقط می‌گوید که این

حوادث اتفاق افتاده است. همین: من فقط به شرح یکی از پیشامدها می‌پردازم که برای خودم اتفاق افتاده و به‌قدری مرا تکان داده که هرگز فراموش نخواهم کرد [...] برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور کنند یا نکنند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۳۸). آنچه در متن انتقادی ضرورت دارد، تحلیل متن بر بنیاد ناباوری به یگانگی راوی و نویسندهٔ *بوف کور* و تأکید بر فاصلهٔ انتقادی هدایت از راوی است (جورکش، ۱۳۷۷: ۱۴).

منابع

- آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۵). *هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم*. لندن: فصل کتاب.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- ارسطو (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۷۳). «مرگ نویسنده». ترجمهٔ داریوش کریمی. مجلهٔ هنر. ش۲۵. صص۳۷۷ ـ ۳۸۱.
- بارت، رولان، تزوتان تودوروف و جرالد پرینس (۱۳۹۴). *درآمدی به روایت‌شناسی*. ترجمهٔ هوشنگ رهنما. تهران: هرمس.
- براهنی، رضا (۱۳۷۹). «بازنویسی بوف کور». مجلهٔ *بایا*. ش۱۰ ـ ۱۲. صص۸ ـ ۲۰.
- پاینده، حسین (۱۳۸۵). «مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید». *نامهٔ فرهنگستان*. ش۴ (۳۲). د۸. صص۲۶ ـ ۴۴.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد*. مترجم محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- پیمانی، هوشنگ (۱۳۴۲). *راجع به صادق هدایت دانسته و صحیح قضاوت کنیم*. تهران: بی‌نا.
- جورکش، شاپور (۱۳۷۷). *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت*. تهران: آگه.
- جویس، جیمز (۱۳۸۵). *چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی*. ترجمهٔ منوچهر بدیعی. چ۲. تهران: نیلوفر.
- چوداکف، ای.پی.، بوریس آخین‌باوم و چارلز ای. مای (۱۳۸۸) *بوطیقای چخوف*. مترجم قدرت قاسمی‌پور. اهواز: رسش.

- چهل‌تن، امیرحسن و فریدون فریاد (۱۳۸۰). *ما نیز مردمی هستیم: گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی*. چ۳. تهران: نشر چشمه و فرهنگ معاصر.
- حریری، ناصر (۱۳۷۶). *یک گفت‌وگو: گفت‌وگوی ناصر حریری با نجف دریابندری*. تهران: کارنامه.
- رحیمیان، هرمز (۱۳۸۸). *ادبیات معاصر نثر: ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا انقلاب اسلامی*. و۲. چ۶. تهران: سمت.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- سارتر، ژان پل (۱۳۴۸). *ادبیات چیست؟*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: کتاب زمان.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۱). «پیشگفتار». *ایران‌نامه*: مجلهٔ *تحقیقات ایران‌شناسی*. س۱۰. ش۳. صص۴۰۷ ـ ۴۱۳.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *داستان یک روح*. چ۳. تهران: فردوس.
- شیری، قهرمان (۱۳۹۱). *ابهام: فریاد ناتمام؛ گفتمان ابهام در فرهنگ و ادبیات ایران*. همدان: انتشارات دانشگاه بوعلی‌سینا.
- طوسی، نصیرالدین (۱۳۹۵). *اساس‌الاقتباس*. چ۶. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- عباسی، علی (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناسی تخیل*. تهران: علمی و فرهنگی.
- غیاثی، محمدتقی (۱۳۸۱). *تأویل بوف کور (قصهٔ زندگی)*. چ۲. تهران: نیلوفر.
- فرزانه، مصطفی (۱۹۸۸). *آشنایی با صادق هدایت*. قسمت اول. پاریس: بی‌نا.
- فوکو، میشل (۱۳۷۳). «پدیدآورنده چیست؟». مترجم عزت‌الله فولادوند. فصلنامهٔ هنر. ش۲۵. صص۳۵۹ ـ ۳۷۶.
- قربانی، محمدرضا (۱۳۷۲). *نقد و تفسیر آثار صادق هدایت*. چ۲. تهران: ژرف.
- کارول، نوئل (۱۳۹۵). *دربارهٔ نقد: گذری بر فلسفهٔ نقد*. ترجمهٔ صالح طباطبایی. چ۲. تهران: نشر نی.
- کوش، سلینا (۱۳۹۶). *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید.

– گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). *نیمهٔ تاریک ماه*. تهران: نیلوفر.
– لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۳). *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*. مترجم اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.
– محمودی، محمدعلی (۱۳۸۷). «بررسی روایت در بوف کور». مجلهٔ *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. س۶. صص ۱۲۱ـ ۱۴۴.
– مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸). *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*. تهران: امیرکبیر.
– مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *هدایت و سپهری*. تهران: هاشمی.
– مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
– موام، ویلیام سامرست (۱۳۹۰). *دربارهٔ رمان و داستان کوتاه*. ترجمهٔ کاوه دهگان. چ۷. تهران: امیرکبیر و کتاب‌های جیبی.
– میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ج۱. و۲. چ۲. تهران: نشر چشمه.
– نجدی، بیژن (۱۳۹۲). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. چ۱۹. تهران: نشر مرکز.
– ولک، رنه (۱۳۸۳). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. ج۵. تهران: نیلوفر.
– ـــــــ (۱۳۸۸). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. ج۷. تهران: نیلوفر.
– همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۷). *بوف کور هدایت*. تهران: نشر مرکز.

- Abbâsi, A. (2011). *Sâkhtarhâ-ye Nezâm-e Takhayyol az Manzar-e Gilber Durân: Kârkard va RaveshShenâsi-e Takhayyol* .Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Aristotle (1964). *Fann-e She'r*. Zarrinkub, A. H. (Trans). Tehran: Bongâh-e Tarjeme va Nashr-e Ketâb Publication. [in Persian]
- Ajudani, M. (1964). *Hedayat Buf-e Kur va Nasionalism*. Landan: Fasl-e Ketâb Publication. [in Persian]
- Barâheni, R. (2000). "Baznevisi-ye Buf-e Kur". *Bâyâ*. No. 10- 12. pp. 8-20. [in Persian]
- Bârthes, R. (1994). "Marg-e Nevisande". Karimi, D. (Trans). *Honar*. No. 25. pp. 377- 381. [in Persian]
- Bârthes, R. et al. (2015). *Darâmadi Be Revâyat Shenâsi*. Rahnamâ, H. (Trans.). Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Cheheltan, A.H. & F. Faryâd (2001). *Mâ niz Mardomi Hastim: Goftogu ba Mahmoud-e Dolatâbâdi*. Tehran: Cheshme & Farhang-e Mo'âser Publication. [in Persian]
- Chodâkov, A.P. et al. (2009). *Butiqâ-ye Chekhof*. Qâsemipour, Q. (Trans.). Ahvâz: Rasesh Publication. [in Persian]

- Eagleton, T. (2001). *Pishdarâmadi bar Nazariye-ye Adabi.* Mokhber, A. (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Farzâne, M. (1988). *Âshnâei bâ Sâdeq-e Hedâyat.* Vo. 2. Pâris: N.P. [in Persian]
- Foucault, M. (1994). "Padid Avarande Chist?". Fulâdvand, E. (Trans.). *FaslNâme-ye Honar*. No. 25. pp. 359- 376. [in Persian]
- Ghiâsi, M.T. (2002). *Ta'vil-e Buf-e Kur (Qesse-ye Zendegi).*2nd P. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Golshiri, H. (2001). *Nime-ye Târik-e Mâh*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Hariri, N. (1997). *Yek Goftogu: Goftogu-ye Nâser-e Hariri bâ Najaf-e Daryâbandari*. Tehran: Kârnâme Publication. [in Persian]
- Homâyun Kâtuziân, M.A. (1998). *Buf-e Kur-e Hedâyat.* Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Jourkesh, Sh. (1998). *Zendegi Eshq va Marg az Didgâh-e Sâdeq-e Hedâyat*. Tehran: Âgâh Publication. [in Persian]
- Joyce, J. (2006). *Chehre-ye Mard-e Honarmand dar Javâni*. 2nd p. Badi'ei, M. (Trans.). Tehran: Nolufar Publication. [in Persian]
- Kârroll, N. (2016). *Darbâre-ye Naqd: Gozari bar Falsafe-ye Naqd*. 2nd P. Tabâtabâei, S. (Trans.) Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Kusch, C. (2017). *Osul va Mabâni-ye Tahlil-e Motun-e Adabi*. Pâyande, H. (Trans.). Tehran: Morvârid Publication. [in Persian]
- Lukacs, G. (1994). *Pazhuheshi Dar Reâlism-e Orupâei*. Afsari, A. (Trans.) Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Mahmoudi, M.A. (2008). "Barrasi-ye Revâyat dar Buf-e Kur". *Majalle-ye Zabân va Adabiât-e Farsi-ye Dâneshgah-e Sistân va Baluchestân*. 6th Year. pp. 121- 144.[in Persian]
- Makâryk, I.R. (2005). *Dāneshnāme-ye Nazariyehâ-ye Adabi-e Mo'āser.* Nabavi, M. & Mohâjer, M. (Trans.). Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Maughâm, W.S. (2011). *Darbâre-ye Român va Dâstân-e Kutâh*. 7th P. Dehgân, K. (Trans.). Tehran: Amirkabir Ketâbha-ye Jibi Publication. [in Persian]
- Meqdâdi, B. (1999). *Hedâyat va Sepehri*. Tehran: Hâshemi Publication. [in Persian]
- Mesbâhipour-e Iraniân, J. (1979). *Vâqeiyat-e Ejtemâei va Jahân-e Dâstân*. Tehran: Amirkabir Publication. [in Persian]
- Mirâbedini, H. (2001*). Sad Sâl DâstânNevisi-ye Irân.* Vo. 1. 2nd Ed. 2nd P. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Najdi, B. (2013). *YuzPalangâni ke bâ Man Davide'and.* 19th p. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Okhovvat, A. (1992). *Dastur-e Zabân-e Dâstân*. Esfahân: Fardâ Publication.[in Persian]
- Pâyande, H. (2006). "Marg-e Mo'allef dar Nazariyyehâ-ye Adabi-ye Jadid". *Nâme-ye Farhangestân.* No. 4. pp. 26- 44. [in Persian]

- Peymâni, H. (1963). *Râje' be Sâdeq-e Hedâyat Dâneste va Sahih Qezâvat Konim*. Tehran: N.P. [in Persian]
- Prince, G. (2012). *Revâyat Shenâsi: Shekl va Kârkard*. Shahbâ, M. (Trans.). Tehran: Minuy-e Kherad Publication. [in Persian]
- Qorbâni, M.R. (1993). *Naqd va Tafsir-e Âsâr-e Sâdeq-e Hedâyat*. 2nd P. Tehran: Zharf Publication. [in Persian]
- Rahimiân, H. (2009). *Adabiât-e Mo'âser-e Nasr: Advâr-e Nasr-e Fârsi az Mashrutiat tâ Enqelâb-e Eslâmi*. 2nd Ed. 6th p. Tehran: Samt Publication. [in Persian]
- Rimmon Kenân, Sh. (2008). *Revâyat-e Dâstâni: Butiqâ-ye Mo'âser*. Horri, A. (Trans.) Tehran: Nolufar Publication. [in Persian]
- Sârtre, J.P. (1969). *Adabiyât Chist?* Najafi, A. & Rahimi, M. (Trans.). Tehran: Ketâb-e Zamân Publication. [in Persian]
- Shamisâ, S. (1997). *Dâstân-e Yek Ruh*. 3th P. Tehran: Ferdows Publication. [in Persian]
- Shâygân, D. (1992). "Pishgoftâr". *Tahqiqât-e Irânshenâsi*. Y. 10. No. 3. pp. 407- 413. [in Persian]
- Shiri, G. (2012). *Ebhâm: Faryâd-e Nâtamâm Goftmân-e Ebhâm dar Farhang va Adabiât-e Irân*. Hamedân: Bu Ali Sinâ University Publication. [in Persian]
- Tusi, N. (2016). *Asâsoleqtebâs*. Modarres-e Razavi, M.T. (Ed.). 6th Ed. Tehran: Tehran University Publication. [in Persian]
- Wellek, R. (2004). *Târikh-e Naqd-e Jadid*. Vol. 5. Arbâb Shirâni, S. (Trans.) Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Wellek, R. (2009). *Târikh-e Naqd-e Jadid*. Vol. 7. Arbâb Shirâni, S. (Trans.) Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی