بوف کور صادق هدایت و *خیزاب‌های* ویرجینیا وولف: روایت روایت‌زدگی

ایرج منتشری *[1]

۱. استادیارادبیات انگلیسی گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد لاهیجان

دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۱۸ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۳

چکیده

صادق هدایت هنرمندی نابهنگام و نویسنده‌ای صاحب‌سبک بود. به‌جرئت می‌توان گفت که ***بوف کور*** او در نیم قرن اخیر بیش از هر اثر ادبی ایرانی دیگری مورد نقد و بررسی جدی قرار گرفته است و هر روز منتقدان ابعاد تازه‌ای از این اثر را هویدا می‌کنند. از دیدگاه ادبیات تطبیقی، دربارهٔ تأثیرپذیری هدایت از شوپنهاور[1]، ژان پل سارتر[2]، گی دو موپاسان[3]، ژرار دو نروال[4]، فرانتس کافکا[5]، و دیگر ادیبان، هم از بُعد محتوایی و هم از بُعد ساختاری، قلم‌فرسایی‌ها شده است. در پژوهش حاضر تأثیرپذیری و اشتراک‌های انکارناپذیر و در عین حال کشف نشدهٔ ***بوف کور*** را از رمان ***خیزاب‌ها***[6]ی ویرجینیا وولف[7] مورد نقد و موشکافی قرار می‌دهیم. همچنین ارتباطات بینامتنی ***بوف کور*** را با ***خیزاب‌ها*** از بُعد مضمونی واکاوی می‌کنیم. سپس به ردیابی بازتابِ یکی از مهم‌ترین مضمون‌های رمان ***خیزاب‌ها***، یعنی روایت‌زدگی، در ***بوف کور*** می‌پردازیم. بر اساس تطبیق متنی نیز نشان می‌دهیم که چگونه برخی از جمله‌های ***بوف کور*** *شباهت* خیره‌کننده‌ای *به* جمله‌های کلیدی رمان ***خیزاب‌ها*** *دارند.*

واژه‌های کلیدی: صادق هدایت، ویرجینیا وولف، ***بوف کور***، ***خیزاب‌ها***، روایت‌زدگی.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: iraj.montashery@gmail.com

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

۱. مقدمه

صادق هدایت را بی‌شک می‌توان از پیشگامان ادبیات داستانی معاصر ایران دانست. او هنرمندی نابهنگام بود و از لحاظ سبکی و ساختاری در ***بوف کور*** پی‌افکنِ تعاریف و شیوه‌های غالب داستان‌نویسی دوران خویش بود و به قول هوشنگ اتحاد:

> با مشخصاتی که از هدایت در دست داریم واژهٔ «پدیده» برازندهٔ اوست که این تعبیر مورد تأیید پرویز ناتل خانلری نیز هست. صاحب این قلم بر این باور است که هدایت حیثیت ایران در ادبیات معاصر جهان است؛ انسانی فاخر با هاله‌ای از ابهام که هرگز مشت خود را باز نکرد (اتحاد، ۱۳۷۸: یازده).

او از هیچ نویسنده‌ای یا سبکی تقلید نکرد و از تقلید کردن متنفر بود و اگر در جستاری همچون مقالهٔ حاضر سخن از تأثیرپذیری‌اش از نویسنده‌ای به میان می‌آید، هرگز نباید این امر را پیروی عامدانه و آگاهانهٔ او از سبک و سیاق و اندیشهٔ نویسنده‌ای خاص برداشت کرد. ارزش آثار ادبی او نه‌تنها طی بیش از نیم قرن دست‌خوش تغییر نشده، بلکه در طول این سالیان آب‌دیده شده و بر عیار و ماندگاری آنها افزوده شده است. گفتنی است تقلید ادبی امری آگاهانه است و نویسنده به‌طور آگاهانه از نویسندهٔ دیگری، چه از لحاظ سبکی و ساختاری و چه از لحاظ مضمونی، پیروی یا حتی کپی‌برداری می‌کند؛ در حالی که تأثیرپذیری نویسنده‌ای از نویسنده یا شاعری دیگر تا حد زیادی امری ناآگاهانه است و در بسیاری موارد، همچون تأثیرپذیری هدایت از ***خیزاب‌های*** وولف، از شیفتگی نویسنده‌ای در اثر یا آثاری خاص پدید می‌آید.

نگارندهٔ این جستار بر این عقیده است که هدایت زمانی که ***بوف کور*** را می‌نوشت، بی‌شک از رمان ***خیزاب‌های*** ویرجینیا وولف تأثیر گرفته است. چنین به‌نظر می‌رسد که هدایت می‌خواست ارتباطی بینامتنی بین اثر خود و رمان فاخر ***خیزاب‌ها*** ایجاد کند. در مقالهٔ پیشِ رو، ابتدا مضمون روایت‌زدگی ـ که از مضمون‌های اصلی رمان ***خیزاب‌ها***ست ـ مطرح شده است و در ادامه از همین مضمون ـ که در ***بوف کور*** تکرار می‌شود ـ پرده‌برداری شده است. بر اساس

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

تطبیق متنی نشان می‌دهیم که چگونه برخی از جمله‌های ***بوف کور*** به جمله‌های کلیدی رمان **خیزاب‌ها** شباهتی خیره‌کننده دارند. ***خیزاب‌های*** ویرجینیا وولف نیز همچون ***بوف کور*** اثری چندلایه و چندبُعدی است. هدایت هرگز از این اثر تقلید نکرده است؛ زیرا ***بوف کور***، هم از لحاظ ساختاری و هم از لحاظ مضمونی، اثری مستقل است و مطرح کردن و ردیابی مضمونی مشترک با ***خیزاب‌های*** وولف به‌معنای تقلیدی مبتذل از این اثر نیست و تنها بازگوکنندهٔ این ادعاست که هدایت شیفته و شیدای این اثر ماندگار ادبی بود و او نیز همچون وولف در برهه‌ای که ***بوف کور*** را می‌نوشت یکی از دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌هایش دل‌زدگی از روایت و داستان‌گویی بوده است. بنابراین، در این مجال سخن از تأثیرپذیری است، نه تقلیدی کورکورانه.

۲. پیشینهٔ تحقیق

بیشتر منتقدان ***بوف کور*** بر این عقیده‌اند که هدایت در این رمان دقیقاً همان کاری را کرد که آندره برتون[۸] درمورد سورئالیست‌ها تجویز کرده بود. آن‌ها این اثر را در زمرهٔ بهترین آثار سورئالیستی قرار می‌دهند و هدایت را معرف این مکتب ادبی می‌دانند. حسین پاینده در یکی از جلسات نقد رمان ***بوف کور*** می‌گوید: «***بوف کور*** درخشان‌ترین اثر سورئالیستی به زبان فارسی است که هیچ مشابهی هم ندارد. این مکتب در ایران اساساً با هدایت معرفی شد و در اوج هم ماند؛ چون دیگر کسی در ایران نتوانست به این حد در سورئالیسم برسد». سورئالیست‌ها از نوشتار خودکار زیگموند فروید[۹] ـ که برای تشخیص بیماری‌ها آن‌ها را به‌کار می‌برد ـ بهره جستند و آن را وارد عرصهٔ ادبیات کردند.

این دسته از منتقدان ویژگی اصلی سورئالیسم را ـ که تلفیق امر واقعی و غیرواقعی است ـ در این اثر ردیابی می‌کنند، تا آنجا که به این نتیجه می‌رسند که این دو به‌قدری با هم آمیخته‌اند که دیگر قادر به تمییز دادن آن‌ها از یکدیگر نیستند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

در نقدهای دیگری که منتقدان از ***بوف کور*** و آثار هدایت ارائه داده‌اند، می‌توان به نقدهای اتوبیوگرافیکال، روان‌شناسانه، سیاسی، اجتماعی، و ... اشاره کرد. طی بیش از نیم قرن که از مرگ هدایت می‌گذرد منتقدان حتی پا را فراتر از مرزهای نقد آثار او گذاشته و خود هدایت را نیز زیر ذره‌بین برده‌اند و در این زمینه هم حتی گاه به‌گزاف قلم‌فرسایی کرده اند.

عده‌ای از منتقدان نیز در جست‌وجوی پیام اصلی و درون‌مایهٔ این اثر، به‌دور از دغدغه‌های ساختاری و فرمالیستی برآمده‌اند. عده‌ای ***بوف کور*** را ستایش‌گر عشق و انسانیت دانسته‌اند؛ ولی در عین حال اینکه هدایت در این اثر از قشر عظیم جامعه، یعنی رجاله‌ها، نیز پرده‌برداری کرده و آن‌ها را مسئول اصلی انحطاط ارزش‌های والای انسانی، همچون عشق، دانسته، از نظر منتقدان هرگز پنهان نمانده است. عده‌ای نیز در وصف این اثر متذکر شده‌اند که هدایت می‌خواسته است انسان امروز به اصالت و هویت انسانی و ایرانی خود بازگردد و مسائل انسانی و معنوی محترم و باارزش شمرده شود. آن‌ها این اثر را نمادی بر از دست رفتن اصالت‌های باستانی ایرانی تلقی می‌کنند. در ادامه چکیده‌ای از برجسته‌ترین نوشته‌های منتقدان را مرور می‌کنیم.

همایون کاتوزیان (۱۳۷۴) در کتاب ***صادق هدایت و مرگ نویسنده*** آثار هدایت را از دیدگاه رولان بارت[۱۰] و مقالهٔ تأثیرگذار او با عنوان «مرگ نویسنده» بررسی می‌کند. در آثار دیگری همچون ***بوف کور هدایت: کابوسی اتوبیوگرافیک***، اثر هیلمن[۱۱] (۱۳۶۸)، و ***خودکاوی جنون‌آسا***، اثر کامشاد (۲۰۰۱)، جنبه‌های اتوبیوگرافیک ***بوف کور*** مورد نقد و تحلیل موشکافانه قرار گرفته است. از دیگر منتقدانی که مستقیم یا غیرمستقیم، هدایت را با راوی ***بوف کور*** یکی دانسته و این اثر را زندگی‌نامهٔ صادق هدایت دانسته است می‌توان به جلال آل‌احمد، سروش ایادی، احسان طبری، رضا براهنی، م. ف. فرزانه، یوسف اسحاق‌پور، و آذر نفیسی اشاره کرد.

جورکش (۱۳۷۸) نیز در کتاب ***زندگی، عشق، و مرگ از دیدگاه صادق هدایت، بوف کور*** و عاشقانه‌های دیگر او را از حیث محتوایی و مضمونی و همچنین تکنیک‌های

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

داستان‌گویی مانند دراماتیک مونولوگ یا تک‌گوییِ نمایشی تحلیل کرده است. غیاثی (۱۳۷۷) در ***تأویل بوف کور*** بر آن است تا راهی برای ارتباط بین روابط روساخت و ژرف‌ساخت در ***بوف کور*** بگشاید. شمیسا (۱۳۷۶) در ***داستان یک روح*** به یاری روان‌شناسی یونگی[۱۲] نقدی آرکی‌تایپال[۱۳] یا صور مثالی به‌دست می‌دهد. ستاری (۱۳۷۷) نیز به‌نوبهٔ خود در ***بازتاب اسطوره در بوف کور*** فرضیهٔ «عقدهٔ ادیپی[۱۴]» را در این رمان تحلیل می‌کند. سپس، به کمک روان‌شناسی یونگی نظریهٔ «مادینه جان[۱۵]» یونگ را در ***بوف کور*** بررسی می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق، کتاب‌شناسی و آثار انتقادی نوشته‌شده در زمینهٔ آثار ویرجینیا وولف چنان گسترده و حجیم است که نگارنده تنها به ذکر چند نمونهٔ برجسته از آن‌ها دربارهٔ رمان ***خیزاب‌ها*** بسنده می‌کند.

هانسون[۱۶] (1994) در باب ***خیزاب‌های*** وولف عقیده دارد که وولف در این رمان بر آن است که یگانگی مادر ـ فرزند را که بعد از ورود به ساحت زبان از بین میرود، احیا کند. هریس[۱۷] (1990: 453) در کتاب ***شخصیت‌ها در ادبیات قرن بیستم*** یادآور می‌شود که «جمع‌بندی نهایی برنارد بیانگر این است که نیروی زندگی که با افتان‌وخیزان خیزاب‌ها نمادسازی شده‌اند مقایسه‌ای برای میل تمام بشر برای زندگی را فراهم می‌آورد». دیک[۱۸] (1985: 67) در باب استحاله‌ای که در وجود برنارد رخ داده است متذکر می‌شود که برنارد «می‌داند که داستان‌هایش واقعی نیستند؛ چرا که او حقیقتی را تجربه کرده است که داستان‌ها و زبانی که برای گفتن آن‌ها استفاده می‌شود قادر به بیان اصیل نیستند ... و این امر او را از داستان‌ها و عبارت‌های زیبایش به کلمات تک‌سیلابی، به ناله، فریاد، و در نهایت، اگرچه گذرا، به سکوت رهنمون می‌شود. واندیور[۱۹] (1996) نیز چگونگی تشکیل سوژه‌ها را در آثار ویرجینیا وولف مورد تحلیل دقیق قرار می‌دهد. کیتسی میتاکو[۲۰] (1997) خوانشی فمینیستی از بدن را در آثار وولف مورد توجه قرار می‌دهد.

تیلور[۲۱] (2006: 75) در مقاله‌ای به‌غایت روشنگرانه با عنوان «درون‌مایه‌های کریستوایی در ***خیزاب‌های*** ویرجینیا وولف» می‌نویسد:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

نوشته‌های وولف تعادل سختی بین زبان دلالت‌گرانه و موسیقی مادرانه، بین ساحت نمادین و ساحت سمیاتیک، که کریستوا آن را زبان انقلابی می‌نامد ایجاد می‌کنند. علاوه بر این، شخصیت‌های وولف در ***خیزاب‌ها***، به‌مانند، شاید، خود وولف همچنان که کریستوا یادآور می‌شود ... امکانیت‌ها و مخاطرات ارتباط زنان با زبان مردسالارانه را در حین حفظ ساحت زنانه مورد واکاوی قرار می‌دهند.

۳. خلاصهٔ *بوف کور*

قبل از طرح بحث اصلی مقاله خلاصهٔ هر دو قسمت ***بوف کور*** *را* در این بخش می‌آوریم:

۱-۳. خلاصهٔ بخش نخست

در بخش اول، راوی داستان به روایتِ دردی خوره‌وار می‌پردازد که روح او را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. زمان و مکان در قسمت آغازین دوران مدرن و حال است، اما بخش دیگر دوران قدیم است.

راوی که نقاشِ قلمدان است به‌طرز مرموزی همیشه نقشی یکسان بر قلمدان می‌کشد که عبارت است از: دختری سیاه‌پوش که شاخهٔ گل نیلوفر آبی به پیرمردی که زیر درخت سروی نشسته است هدیه می‌دهد. میان دختر و پیرمرد جوی آبی وجود دارد. راوی در شهر تنها زندگی می‌کند. روزی عموی پیر راوی که سال‌ها در هندوستان زندگی می‌کرد به دیدنش می‌آید. راوی عمویش را هرگز ندیده است و برای اینکه او را خوشحال کند از بالای رف یک بغلی شراب برای او می‌آورد؛ اما با کمال تعجب وقتی از رف به بیرون سرمی‌کشد دختری جوان را می‌بیند که یک شاخه گل نیلوفر آبی به پیرمرد قوزی که پای درخت سروی نشسته است تعارف می‌کند. راوی از همین منظر دل به دختر می‌بندد؛ اما زمانی که دوباره سر رف برمی‌گردد متوجه می‌شود که گویا آنجا هرگز رفی نبوده است. ماه‌ها می‌گردد؛ اما هرگز فرشته را نمی‌یابد، تا اینکه شبی که به خانه بازمی‌گردد با جنازهٔ دختر جوان مواجه می‌شود. راوی

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

موفق می‌شود که چشم‌های دختر را نقاشی کند و آن را لااقل برای خودش جاودانه کند و چون نمی‌خواهد کس دیگری به فرشتهٔ مرده چشم بیندازد، او را قطعه قطعه می‌کند و در چمدانی می‌گذارد تا به خاک بسپارد.

۲-۳. خلاصهٔ بخش دوم

در بخش دوم ـ که پارادوکس شدیدی با بخش اول دارد و در واقع، جهت منفی رمان است ـ راوی به‌همراه لکاته ـ یا همان زن بدکاره ـ داستان دیگری را آغاز می‌کند. درواقع، راوی بعد از یک نشئگی مواد مخدر ماجرای دیگری را روایت می‌کند. زن لکاته این بار همسر راوی است و به‌جای رف از پنجرهٔ خانه دکان قصابی را در میدان می‌بیند که هر روز صبح دو لاشهٔ گوسفند را با ساتور خود قطعه‌قطعه می‌کند و بر قلاب دکان می‌آویزد. اندکی دورتر، پیرمردی با چشمان کم‌سو کنار بساط خنزرپنزری و در حالی که یک کوزهٔ لعاب‌دار و یک خنجر دارد دیده می‌شود. از اینجا به بعد، راوی مشغول نوشتن و شرح ماجرا برای سایه‌اش می‌شود که شکل جغد است و با ولع هر چه تمام‌تر هر آنچه راوی می‌نویسد می‌بلعد. راوی در اینجا شخصی جوان، ولی بیمار و رنجور است که زنش از وی تمکین نمی‌کند و حاضر به هم‌بستری با او نیست و ده‌ها فاسق دارد و راوی از وی با عنوان «لکاته» نام می‌برد. خصوصیات ظاهری لکاته درست همانند خصوصیات ظاهری «دختر اثیری» در بخش نخست رمان است. راوی در تمام طول بخش دوم رمان به تقابل خود و رجّاله‌ها می‌پردازد و از ایشان ابراز تنفر می‌کند. وی معتقد است که دنیای بیرونی دنیای رجاله‌هاست. سرانجام، راوی تصمیم به قتل لکاته می‌گیرد. در هیئتی شبیه به پیرمرد خنزرپنزری وارد اتاق او می‌شود و گزلیک استخوانی را که از پیرمرد خریداری کرده است در چشم لکاته فرومی‌کند و او را می‌کشد. زمانی که از اتاق بیرون می‌آید و به تصویر خود در آینه می‌نگرد می‌بیند که موهایش سفید شده و قیافه‌اش شبیه پیرمرد خنزرپنزری شده است.

۴. تأثیرپذیری هدایت از نویسندگان برجستهٔ غرب

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

صادق هدایت را به‌کرات با نویسندگانی چون ادگار آلن پو[۲۲]، فرانتس کافکا، و آلبر کامو[۲۳] مقایسه کرده‌اند و تشابهات محتوایی و ساختاری عدیده‌ای در آثار آن‌ها یافته‌اند. گروهی ادعا می‌کنند که ***بوف کور*** به‌نوعی بازنویسی ***اوره‌لیا***[۲۴]ی ژرار دو نروال است؛ یا شباهت‌هایی بین ***بوف کور*** و نویسنده و شاعر آلمانی، راینر ماریا ریلکه[۲۵]، ردیابی کرده‌اند. مقدادی (۱۳۷۸) در ***هدایت و سپهری***، بدون آنکه تلاش کند تا تأثیرپذیری هدایت را از ویلیام فاکنر[۲۶] اثبات کند، شباهت‌های خیره‌کنندهٔ مضمونی فراوانی را بین ***بوف کور*** هدایت و ***خشم و هیاهوی***[۲۷] ویلیام فاکنر در معرض دید خوانندگان قرار می‌دهد.

اتحاد (۱۳۷۸) در ***پژوهشگران معاصر ایران***، در بخش دوم کتاب حجیم خود، لیستی از نویسندگان، فیلسوفان و شاعرانی را که هدایت از آن‌ها تأثیر پذیرفته است به‌تفصیل ارائه می‌کند. او در این لیست از تأثیرپذیری هدایت از آرتور شوپنهاور، ژان پل سارتر، گی دو موپاسان، نروال، کافکا، ریلکه، و واشینگتن اروینگ[۲۸] به نقل از احمد فردید، مصطفی رحیمی، هانری ماسه[۲۹]، روژه لسکو[۳۰]، منوچهر مهندسی، وعنایت‌الله دستغیبی اشاره کرده است.

۵. ویرجینیا وولف

ویرجینیا وولف (۱۸۸۲–۱۹۴۱)، رمان‌نویس، مقاله‌نویس، منتقد، ناشر، و فمینیست انگلیسی بود که آثار ارزشمند و ماندگاری چون ***خانم دالووی***[۳۱]، ***به سوی فانوس دریایی***[۳۲]، ***اتاقی از آن خود***[۳۳]، و ***خیزاب‌ها*** به‌رشتهٔ تحریر درآورده است. او در سال‌های بین دو جنگ جهانی از چهره‌های سرشناس محافل ادبی و از مهره‌های اصلی انجمن روشن‌فکری بلومزبری[۳۴] بود. سبک بدیع و آوانگارد او شبیه نویسندگانی همچون جیمز جویس[۳۵]، مارسل پروست[۳۶]، و هنری جیمز[۳۷] است. او در نگارش آثار ادبی و رمان‌های تجربی خویش ـ که سعی در تشریح و ترسیم واقعیت‌های درون انسان دارد ـ از تکنیک جریان سیال ذهن[۳۸] بهره گرفته است. هریس[۳۹] به نقل از منتقدی می‌نویسد: «وولف تنش بین زندگی و مرگ ... و صمیمیت و انزوا را مجسم می‌کند» (1990: 451). او در طول زندگی بارها دچار بیماری روانی دوره‌ای شد و

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

در نهایت، در ۲۸ مارس ۱۹۴۱ پس از پایان آخرین رمان خود تحت تأثیر روحیهٔ حساس و آسیب‌پذیرش با جیب‌های پر از سنگ به رودخانهٔ اوز[۴۰] در رادمال[۴۱] رفت و به زندگی خود به‌طرز شاعرانه‌ای پایان داد.

۶. *خیزاب‌های* ویرجینیا وولف و روایت روایت‌زدگی

رمان ***خیزاب‌ها*** تنش بین روایت و روایت‌زدگی و توالی و عدم توالی را به‌نمایش می‌گذارد. برنارد، شخصیت و راوی اصلی رمان، که شیفتهٔ هنر داستان‌سرایی خود است بر این باور است که توالی همه جا حضور دارد و با حرکت بی‌وقفهٔ خیزاب‌ها به استعاره درآمده است. خیزاب‌ها در رمان از لحاظ حرکت متوالی، بی‌پایان و مداومشان، جایی که خیزابی در پی خیزابی دیگر به منظور ایجاد طرحی کلی شکل می‌گیرد، استعاره‌ای برای روایت و ارادهٔ معطوف به هویت است. ساحل جایی است که هم خیزاب‌ها می‌بایست در نهایت بدانجا برسند و هم در آنجا از بین بروند؛ دیالوگی بی‌پایان بین خیزاب‌ها و ساحل وجود دارد. الگوی زنجیره‌ای خیزاب‌ها در ساحل در سکوت مطلق از بین می‌روند و می‌میرند و این امر پژواکی است از این گفتهٔ برنارد که «تنهایی بی‌اثر شدن من است». زمانی که خیزاب‌ها بالا می‌آیند و شکل مشخصی به‌خود می‌گیرند مظهر تشکیل خود از طریق روایت زنجیره‌ای‌اند که فرایندی متوالی است، و زمانی که آن‌ها در ساحل به عدم تبدیل می‌شوند مظهر زوال، انحلال، و اضمحلال هویت‌اند. وقتی که الگوی روایت شکسته می‌شود و توالی زدوده می‌شود غیرروایتمندی[۴۲] حاصل می‌شود؛ اصطلاحی که از آن برای دلالت به نوعی از روایت بهره می‌بریم که از قوانین مرسوم روایت همچون توالی زمانی پیروی نمی‌کند و از روی اضمحلال خیزاب‌ها در ساحل مدل‌بندی شده است. این استعاره متضمن مفهوم شکل‌گیری خود از دیدگاه وولف است و نشانگر خلق زبانی طبیعی بر پایهٔ ریتم و موسیقی است (منتشری، ۲۰۱۵).

گزارهٔ اصلی برنارد در حرفهٔ داستان‌سرایی این است که توالی سازندهٔ داستان و هویت است و شیفتگی او نسبت به توالی و روایت او را به سمت داستان‌سرایی و نه شعر سوق می‌دهد. او

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

به‌طور آشکارا هویت را به ساختار زنجیره‌ای زبان دارای توالی زمانی پیوند می‌دهد. او ادعا می‌کند بدون این الگوی روایی او «هیچ» است؛ یعنی هویتی ندارد.

تغییر نگرش برنارد از زبان دارای توالی زمانی به زبان بدون توالی زمانی او را به زبان جدیدی با عنوان «زبان موجز» ـ که او آن را به‌تدریج در حرفهٔ داستان‌سرایی‌اش شکل می‌دهد ـ سوق می‌دهد که قادر است واقعیت، امیال، عواطف، و تجربیات را بدون تحریف آن‌ها دربر گیرد. ارتباطی تنگاتنگ بین حرکت برنارد به سوی «زبان موجز» و پی‌افکنی هویت تمام‌عیار او وجود دارد.

ایدهٔ شیء ـ فی‌نفسه ـ که به کرات در مقالات و آثار وولف همچون **به سوی فانوس دریایی** و **خیزاب ها** تکرار شده است اشاره به اشیاء واقعی در جهان خارج بدون میانجی گری زبان قراردی دارد. در رمان ***خیزاب‌ها*** نویل، رودا، و برنارد در تلاشی مستمر برای رسیدن به شیء ـ فی‌نفسه هستند و این امر در نوع زبانی هم که به کار می‌برند، منعکس شده است. زبانی که این سه شخصیت در تلاش رسیدن به آن هستند زبانی به‌غایت موجز است و به هیچ عنوان از قواعد دستوری پیروی نمی‌کند.

رودا دستیابی به شیء ـ فی‌نفسه را از طریق خودکشی ممکن می‌داند؛ زیرا خودکشی او را به زهدان مادر بازمی‌گرداند و دیگر نیازی به هیچ زبانی احساس نخواهد کرد و اتحاد کاملی بین او و شیء ـ فی‌نفسه ایجاد خواهد شد.

برنارد شخصیت و راوی اصلی رمان، طی حرفهٔ داستان‌گویی‌اش به‌تدریج درمی‌یابد که دستیابی به شیء ـ فی‌نفسه در مرحلهٔ اول باید از طریق میانجیگری زبان خاصی که او به‌تدریج به آن دست می‌یابد و آن را «زبان موجز» می‌نامد، ممکن است. او خوب می‌داند که دسترسی به جهان بیرون با زبان پیچیده و عبارت‌پردازانهٔ قبلی‌اش ـ که واجد قواعد قراردادی است و همچنین از قاعدهٔ توالی زمانی در ساخت جمله‌ها پیروی می‌کند ـ امکان‌پذیر نیست. تغییر نگرش برنارد از زبان دارای توالی زمانی به زبان بدون توالی زمانی او را به زبان جدیدی با عنوان «زبان موجز» ـ که او آن را به‌تدریج در حرفهٔ داستان‌سرایی‌اش شکل می‌دهد ـ سوق

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

می‌دهد که قادر است واقعیت، امیال، عواطف، و تجربیات را بدون تحریف آن‌ها دربر گیرد. این زبان جدید به او این امکان را می‌دهد که بدون تداخل زبان قراردادی توالی‌گرا به شیء ـ فی‌نفسه نزدیک‌تر شود.

رابطهٔ برنارد با زبان و شیء ـ فی‌نفسه را در کل رمان می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد: شیدایی او نسبت به زبان و عبارت‌پردازی‌های ادیبانهٔ او در قسمت‌های اول رمان، و دل‌زدگی او نسبت به زبان در قسمت آخر.

در قسمت اول رمان، برنارد عبارت‌پردازی است که از داستان‌سرایی‌اش نهایت حظ و لذت را می‌برد و جهان پیرامون خود را از طریق تسلط کامل خود بر زبان تعریف می‌کند. او می‌داند که تنها چیزی که می‌تواند حضورش را ثابت کند زبان است و در روز اول مدرسه این‌چنین از خود دفاع می‌کند:

I must not cry. I must behold them indifferently ... . I must make phrases and phrases and so interpose something hard between myself and the stare of housemaids, the stare of clocks, staring faces, indifferent faces, or I shall cry (Woolf, 2000: 16).

ترجمه: نباید بگریم. باید با بی‌اعتنایی نظاره‌گرشان باشم ... . باید پشت سرِ هم عبارت‌پردازی کنم و با این کار چیزی ملموس بین خودم و نگاه خیرهٔ دخترهای خدمتکار، نگاه خیرهٔ ساعت‌ها، چهره‌های زل‌زده، چهره‌های بی‌اعتنا ایجاد کنم؛ وگرنه گریه کردنم حتمی است.[۴۳]

و اگر برنارد داستان‌گو از عبارت‌پردازی دست بردارد به‌غایت وحشت‌زده می‌شود:

But now silence falling pits my face, wastes my nose like a snowman stood out in a yard in the rain. As silence falls I am dissolved utterly and become featureless and scarcely to be distinguished from another (Ibid: 127).

ترجمه: اما حالا سکوتِ حکم‌فرماشده چهره‌ام را نشانه می‌رود. دماغم را همچون آدمک برفیِ علم‌شده در حیاط زیر باران تحلیل می‌برد. آن‌سان که سکوت حکم‌فرما می‌شود من تماماً مضمحل و بی‌سیما می‌شوم و بازشناسی من از دیگران بسی سخت خواهد بود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

او به‌اشتباه فکر می‌کند که توالی زمانی است که عبارت‌ها، داستان، واقعیت جهان، و هویت را می‌سازد و به همین دلیل، شیدایی او نسبت به روایت و عبارت‌پردازی او را به داستان‌گویی و نه شاعری سوق می‌دهد:

Had I been born, said Bernard, not knowing that one word follows another I might have been, who knows, perhaps anything. As it is, finding sequences everywhere, I cannot bear the pressure of solitude. When I cannot see words curling like rings of smoke round me I am in darkness—I am nothing (Ibid: 73).

ترجمه: برنارد گفت: اگر به دنیا می‌آمدم و نمی‌دانستم که واژه‌ها پشت سرِ هم می‌آیند، احتمال داشت، چه کسی می‌داند، هر چیزی بشوم. اما حالا که توالی زمانی را همه جا می‌بینم، تحمل فشار عزلت را ندارم. زمانی که واژه‌ها را همچون حلقه‌های دود دور خودم نمی‌یابم من در تاریکی هستم؛ من هیچ هستم.

در قسمت آخر و به‌تدریج که برنارد درمی‌یابد روایت‌ها و عبارت‌پردازی‌های او و زبان و قوانین قراردادی دستور زبان صرفاً مسئله‌ای ثانوی هستند و قادر نیستند در نیل به حقیقت به او یاری رسانند از عبارت‌پردازی‌های ادیبانهٔ خود فاصله می‌گیرد. نقطهٔ عطف رمان تغییر نگرش برنارد از زبان دارای توالی زمانی به زبان بدون توالی زمانی است و این مسئله او را به زبان جدیدی با عنوان «زبان موجز» سوق می‌دهد که قادر است واقعیت، امیال، عواطف، و تجربیات را بدون تحریف آن‌ها دربر گیرد.

How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half sheets of notepaper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like shuffling of feet on the pavement (Ibid: 135).

ترجمه: چقدر از قصه‌ها خسته شده‌ام، چقدر از عبارت‌هایی که به‌زیبایی پایشان را بر زمین می‌گذارند خسته شده‌ام! همچنین چقدر نسبت به طرح‌های تر و تمیز زندگی که بر روی کاغذپاره‌ای کشیده می‌شوند بی‌اعتقاد شده‌ام. من آرزوی زبان موجزی می‌کنم که عاشق‌پیشه‌ها از آن استفاده می‌کنند؛ واژگان شکسته، کلمات نامفهوم، مثل کشیده شدن پا روی پیاده‌رو.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

در این قسمت برنارد برای اولین بار عظیمت خود را از عبارت‌پردازی و داستان‌گویی‌های طویل به سمت زبان موجز با کلمات شکسته، تک‌سیلابی، و نامفهوم ابراز می‌کند و بعد از گفته‌های بالا متذکر می‌شود که

What is the use of painfully elaborating these consecutive sentences when what one needs is nothing consecutive but a bark, a groan? (Ibid: 142)

ترجمه: فایدهٔ انشای این جمله‌های متوالی به‌طور دردآور در چیست؟ زمانی که آنچه انسان نیاز دارد صدای عوعوست و ناله و نه جمله‌های متوالی؟

برنارد سرانجام به این درک و آگاهی می‌رسد که محال است انسان بتواند تمامی تجربیات و احساساتش را از طریق جمله‌های متوالی و زبان روایی داستان‌هایش بیان کند. برای مثال، او بر این باور است که چنین زبانی قادر به انتقال احساسات و لحظات ناب و گذرای اولین عشق نیست و در ادامه زمانی که به امکان و احتمال بیان احساسات ناب اولین عشق به واسطهٔ «زبان موجز» می‌اندیشد در ابتدا شور و شعفی بی‌حدوحصر و در ادامه «حس عرفانی کمال‌یافتگی» و «شور و هیجانی رعشه‌آمیز» سراپای وجودش را فرامی‌گیرد. او عزلت می‌گزیند و عبارت‌پردازی‌های پیشینش را چیزی همسان با دروغ‌پردازی می‌انگارد:

Heaven be praised for solitude that has removed the pressure of the eye, the solicitation of the body, and all need of lies and phrases (ibid: 166).

ترجمه: خدا را هزاران شکر به سبب این عزلت که فشار چشم‌ها، تمناهای بدن، و نیاز به هر گونه دروغ و عبارت‌پردازی را از میان برداشته است.

او ستایش‌گر خاموشی و عزلت‌نشینی می‌شود؛ زیرا خاموشی وابستگی پیشین او به زبان روایی را که او اکنون همهٔ آن‌ها را دروغ‌پردازی می‌داند، ویران می‌کند.

حرف‌های پایانی برنارد حکایت از تصمیم قطعی و ناگزیری او از عظیمت به سوی «زبان موجز» دارد:

What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak ... (Ibid: 166).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

ترجمه: عبارت مخصوص ماه چیست؟ و عبارتی برای عشق؟ با چه اسمی می‌بایست مرگ را ندا دهیم؟ من نمی‌دانم. من نیاز به زبان موجزی دارم که عاشق‌پیشه‌ها از آن استفاده می‌کنند؛ واژگان تک‌سیلابی مثل صحبت کردن کودکان ... .

برنارد بعد از دستیابی به «زبان موجز» قدمی دیگر به سوی خاموشی مطلق برمی‌دارد. او حالا در جست‌وجوی دال و مدلول که رابطهٔ قراردادی با هم دارند نیست؛ بلکه این بار به دنبال هر زبان ویژه‌ای است ـ البته اگر بتوان آن را زبان نامید ـ که هم‌پوشانی دال و مدلول را تضمین کند:

I need a howl; a cry.... I need no words. Nothing neat. Nothing that comes down with all its feet on the floor.... I have done with phrases (Ibid: 166).

ترجمه: من به فریاد نیازمندم، به زاری ... . من به واژگان نیازی ندارم. به هیچ چیز شسته‌رفته‌ای. چیزی که پایش را بر زمین بگذارد ... . من از عبارت‌ها دست‌شسته‌ام.

زبانِ سکوت نقشی اساسی در رمان ***خیزاب‌های*** وولف و به‌ویژه در میل نهایی برنارد به خاموشی ایفا می‌کند. در پایان رمان، دوراهی عبارت‌پردازی در برابر خاموشی به سرانجام می‌رسد و او با آغوش باز رجحان را به خاموشی می‌دهد. او دیگر عبارت‌پردازی را به‌دلیل اینکه فقدان چیزها را با جایگزین کردن آن‌ها با واژگان سبب می‌شود تحقیر می‌کند؛ اما سکوت و خاموشی و «زبان موجز» بینشی برای او فراهم می‌آورد که بداند این نوع بیان حضور چیزها را تضمین می‌کند و به‌نوعی یادآور زهدان مادر است که زبان قراردادی در آن هیچ جایی ندارد.

How much better is silence; the coffee-cup, the table. How much better to sit by myself like the solitary sea-bird that opens its wings on the stake. Let me sit here forever with bare things, this coffee-cup, this knife, this fork, *things in themselves*, myself being myself (Ibid: 166).

ترجمه: چقدر خاموشی بهترین چیزهاست؛ این فنجان قهوه، این میز. چقدر بهتر است مثل مرغ دریایی عزلت‌گزین که بال و پر خود را در ساحل می‌گستراند تنها بنشینم. بگذارید اینجا تا ابد با اشیای عریان بنشینم. این فنجان قهوه، این کارد، این چنگال، شیء ـ فی‌نفسه خودم باشم و خودم.

۷. *بوف کور* و روایت روایت‌زدگی

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

همچنان که در رمان ***خیزاب‌های*** ویرجینیا وولف شیدایی راوی نسبت به زبان و عبارت‌پردازی‌های ادیبانه در قسمت‌های اول رمان به دل‌زدگی او نسبت به زبان و روایت‌زدگی در قسمت آخر می‌انجامد، در رمان ***بوف کور*** نیز کمابیش با چنین مضمونی سروکار داریم. دغدغهٔ صادق هدایت در ***بوف کور*** همچون دل‌مشغولی ویرجینیا وولف در رمان ***خیزاب‌ها*** واماندگی روایت و عبارت‌پردازی در دستیابی به حقیقت است. لابیرنت پرپیچ‌وخم روایت راوی‌ها را به حقیقت رهنمون نمی‌شود.

در جای‌جای ***بوف کور*** همچون ***خیزاب‌ها*** تنش میان روایت و روایت‌زدگی و توالی و عدم توالی، تماماً به چشم می‌خورد. هدایت در ***بوف کور*** حتی یک قدم پا فراتر از وولف می‌گذارد و در رمانش توالی زمانی رخدادها را که کمابیش در تمامی آثار ادبی جهان مشهود است پی‌افکنی می‌کند و خلاف بیشتر نویسندگان جهان رجحانش بر روایت بدون توالی زمانی است. البته ذکر این نکته در این قسمت ضروری است که هدایت در مقام نویسنده در نوشتن ***بوف کور*** نظام سنتی و کلاسیک روایت زمانی رخدادها و وقایع داستان را بر هم زده و در این مقاله بر آنیم تا دغدغهٔ راوی ***بوف کور*** ـ که هم می‌تواند خودِ هدایت باشد یا در عین حال، می‌تواند یک پرسوناژ ادبی باشد ـ در زمینهٔ بی‌اعتقادی او به توالی زمانی در روایتش را مورد کاوش قرار دهیم. از این جهت، تمایز شفاف بین هدایت نویسنده و راوی ***بوف کور*** ضروری می‌نماید. راوی می‌نویسد:

> سرتاسر زندگی قصه و حکایت است ... . از کجا باید شروع کرد؟ چون همهٔ فکرهایی که عجالتاً در کله‌ام می‌جوشد، مال همین الآن است. ساعت و دقیقه و تاریخ ندارد؛ یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد ... . گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه، و سال همه برای من یکسان است. مراحل مختلف بچگی و پیری برای من جز حرف‌های پوچ چیز دیگری نیست (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۹).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

صرف‌نظر از اینکه هدایت در مقام نویسنده در نگارش ***بوف کور*** توالی زمانی منطقی و روابط علت ـ معلولی جریان رخدادهای رمان را بر هم زده است، راوی نیز در روایت خود از زندگی خودش و وقایعی که برایش، چه در واقعیت و چه در ذهن و تخیل و رؤیا، بر او گذشته است، توالی زمانی را پی‌افکنی کرده است و به جای روایتمندی با عدم روایتمندی مواجه هستیم. به بیانی دیگر، وقتی که الگوی روایت شکسته می‌شود و توالی‌اش زدوده می‌شود غیرروایتمندی حاصل می‌شود. اصطلاحی که از آن برای دلالت به نوعی از روایت بهره می‌بریم، از قوانین مرسوم روایت همچون توالی زمانی پیروی نمی‌کند. راوی اگر چه سرتاسر زندگی را قصه و حکایت می داند ولی توالی زمانی را جزء لاینفک قصه و حکایت به شمار نمی اورد.

در ابتدا، راوی برای نیل به حقیقت به روایت و عبارت‌پردازی پناه می‌برد:

این احتیاج نوشتن بود که برایم یک جور وظیفهٔ اجباری شده بود؛ می‌خواستم این دیوی که مدت‌ها بود درون مرا شکنجه می‌کرد، بیرون بکشم؛ می‌خواستم دل‌پُری خودم را روی کاغذ بیاورم (همان، ۴۶).

و بلافاصله همین مطلب را دوباره تکرار می‌کند: «من فقط برای این احتیاج به نوشتن ـ که عجالتاً برایم ضروری شده است ـ می‌نویسم» (همان، ۴۷).

راوی که نوشتن برایش ضروری شده است تا شاید از طریق روایت‌هایش به حقیقت دست یابد نه‌تنها به حقیقت دست نمی‌یابد؛ بلکه روایت و زبان را عاملی تأثیرگذار در شکیّات خود نسبت به بدیهی‌ترین امور جاری زندگی می‌داند:

> من از بس چیزهای متناقض دیده و حرف‌های جوربه‌جور شنیده‌ام و از بس که دید چشم‌هایم روی سطح اشیای مختلف سابیده شده ـ این قشر نازک و سختی که روح پشت آن پنهان است ـ حالا هیچ چیز را باور نمی‌کنم. به ثقل و ثبوت اشیا، به حقایق آشکار و روشن همین الآن هم شک دارم! نمی‌دانم اگر انگشتانم را به هاون سنگی گوشهٔ حیاطمان بزنم و از او بپرسم: «آیا ثابت و محکم هستی» در صورت جواب مثبت باید حرف او را باور کنم یا نه؟ (همان، ۴۸ ـ ۴۹).

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

این بخش از ***بوف کور*** یادآور جملهٔ زیر از برنارد، راوی ***خیزاب‌ها***، است:

I begin to doubt the fixity of tables, the reality of here and now, to tap my knuckles smartly upon the edges of apparently solid objects and say, 'Are you hard?'(Woolf, 2000: 162)

ترجمه: من به ثقل و ثبوت میزها، به حقایق آشکار و روشن همین الآن هم شک دارم؛ شک دارم که آیا وقتی انگشتانم را محکم به لبهٔ اشیای ظاهراً سخت می‌زنم باید بپرسم: «آیا ثابت و محکم هستی؟».

و راوی از خودش می‌پرسد: «آیا من موجود مجزا و مشخص هستم؟» (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۹)

این جمله نیز شباهت عجیبی به این جملهٔ برنارد دارد، زمانی که او می‌پرسد:

Am I one and distinct? I do not know (Woolf, 2000: 163).

ترجمه: آیا من موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم.

راوی که در هفت‌توی لابیرنت روایت گم شده و ره به حقیقت نبرده است زیباترین و ماندگارترین جمله‌هایش را در توصیف روایت‌زدگی‌اش بر زبان می‌راند؛ زیرا او بر این پارادوکس بنیادین واقف است که حتی او باید روایت‌زدگی خود را از طریق روایت بیان کند:

> اوه، چقدر حکایت‌هایی راجع به ایام طفولیت، راجع به عشق، جماع، عروسی و مرگ وجود دارد و هیچ کدام حقیقت ندارد! من از قصه‌ها و عبارت‌پردازی خسته شده‌ام. من سعی خواهم کرد که این خوشه را بفشارم؛ ولی آیا در آن کمترین اثر از حقیقت وجود خواهد داشت یا نه، این را دیگر نمی‌دانم (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۸).

و مرحلهٔ نهایی همانند آنچه برنارد تجربه می‌کند میل به خاموشی مطلق است که یک بار در ابتدای قسمت اول بیان می‌کند: «زیرا در طی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که چه ورطهٔ هولناکی میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای خودم نگه دارم ... » (همان، ۱۰).

و بار دوم در ابتدای قسمت دوم وقتی که می‌گوید: «من همیشه گمان می‌کردم که خاموشی بهترین چیزهاست. گمان می‌کردم که بهتر است آدم مثل بوتیمار کنار دریا بال و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

پر خود را بگستراند و تنها بنشیند؛ ولی حالا دیگر دست خودم نیست؛ چون آنچه که نباید بشود، شد ...» (همان، ۴۶).

و این ایده که روایت‌ها و داستان‌ها بازتاب و بازنمایی حقیقت نیستند تا آخرین حرف‌ها و دل‌پری‌های راوی که بر کاغذ می‌راند امتداد می‌یابد، نه به این جهت که حقیقتی در این قصه‌ها و روایت‌ها نهفته است؛ بلکه برعکس نشان دهد که روایت‌ها می‌توانند سرتاسر دروغ باشند و از این رو از خودش می‌پرسد:

> آیا سرتاسر زندگی یک قصهٔ مضحک، یک متل باورنکردنی و احمقانه نیست؟ آیا من افسانه و قصهٔ خودم را نمی‌نویسم؟ قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است؛ آرزوهایی که به آن نرسیده‌اند. آرزوهایی که هر مثل‌سازی مطابق روحیهٔ محدود و موروثی خودش تصور کرده است (همان، ۶۵).

و یا در قسمت پایانی تمام نوشته‌های دیگران را «دروغ و دونگ» می‌خواند: «هیچ جور کتاب و نوشته و افکار رجاله‌ها به درد من نمی‌خورد. چه احتیاجی به دروغ و دونگ‌های آن‌ها داشتم، آیا من خودم نتیجهٔ یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیات موروثی آن‌ها در من باقی نبود؟» (همان، ۸۴).

بنابراین راوی نمی نویسد که دیگران را از طریق نوشته هایش مجاب کند چرا که او به وضوح می گوید« برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور بکنند یا نکنند» (همان، ۱۰). او چندین بار تاکید می کند که « من فقط برای سایه ی خودم می نویسم» (همان، ۱۰) سایه ای که بخشی از وجود راویست. همچنین راوی نمی نویسد تا از طریق نوشتن به حقیقت دست یابد چرا که پیشتر عبث بودن نوشتن و عبارت پردازی در نیل به حقیقت را آزموده است. راوی می نویسد تا روایت زدگی اش را روایت کند تا ثابت کند روایت ها و تمام نوشته های دیگران «دروغ و دونگ» است. راوی مبدل می شود به افشا گری که تمام روایت ها و نوشته های دیگران را عاری از هر حقیقتی می داند و تنها راه این افشا گری از طریق روایت روایت زدگیست.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

۸. نتیجه

در دهه‌های گذشته، منتقدان ابعاد گوناکون ***بوف کور*** صادق هدایت را تجزیه و تحلیل کرده‌اند. از حیث ادبیات تطبیقی، از تأثیرپذیری هدایت از شوپنهاور، ژان پل سارتر، گی دو موپاسان، ژرار دو نروال، فرانتس کافکا، راینر ماریا ریلکه، واشینگتن ارووینگ، ادگار آلن پو، ویلیام فاکنر، و آلبر کامو، هم از بُعد محتوایی و هم از بُعد ساختاری، آثار انتقادی زیادی به طبع رسیده است. پژوهش حاضر تأثیرپذیری انکارناپذیر و در عین حال، کشف‌نشدهٔ ***بوف کور*** هدایت را از رمان ***خیزاب‌های*** ویرجینیا وولف مورد نقد و موشکافی قرار داده است. در این پژوهش، یکی از مهم‌ترین مضمون‌های رمان ***خیزاب‌های*** ویرجینیا وولف، یعنی روایت‌زدگی، بررسی و با مقایسهٔ تحلیلی دو اثر پژواکِ همین مضمون در ***بوف کور*** ردیابی شد.

رمان ***خیزاب‌ها*** تنش بین روایت و روایت‌زدگی و توالی و عدم توالی را به نمایش می‌گذارد. برنارد، شخصیت و راوی اصلی رمان، که شیفتهٔ هنر داستان‌سرایی خود است، بر این باور است که توالی همه جا حضور دارد و این توالی به شکل حرکت بی‌وقفهٔ خیزاب‌ها به استعاره درآمده است.

در قسمت اول رمان، برنارد عبارت‌پردازی است که از داستان‌سرایی‌اش نهایت حظ و لذت را می‌برد و جهان پیرامون خود را از طریق تسلط کامل خود بر زبان تعریف می‌کند. او می‌داند تنها چیزی که می‌تواند حضورش را ثابت کند زبان است و اگر برناردِ داستان‌گو دست از عبارت‌پردازی بردارد، به‌غایت وحشت‌زده می‌شود. او به‌اشتباه فکر می‌کند این توالی زمانی است که عبارت‌ها، داستان، واقعیت جهان و هویت را می‌سازد و به همین دلیل شیدایی او نسبت به روایت و عبارت‌پردازی او را به داستان‌گویی و نه شاعری سوق می‌دهد.

در قسمت آخر و به‌تدریج که برنارد درمی‌یابد روایت‌ها و عبارت‌پردازی‌های او و زبان و قوانین قراردادی دستورزبان صرفاً مسئله‌ای ثانوی هستند و قادر نیستند در نیل به حقیقت به او

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

یاری رسانند از عبارت‌پردازی‌های ادیبانهٔ خود فاصله می‌گیرد. نقطهٔ عطف رمان تغییر نگرش برنارد از زبان دارای توالی زمانی به زبان بدون توالی زمانی است و این مسئله او را به زبان جدیدی با عنوان «زبان موجز» سوق می‌دهد که قادر است واقعیت، امیال، عواطف، و تجربیات را بدون تحریف آن‌ها دربر گیرد.

در این قسمت، برنارد برای اولین بار عظیمت خود را از عبارت‌پردازی و داستان‌گویی‌های طویل به سمت زبان موجز با کلمات شکسته، تک‌سیلابی و نامفهوم ابراز می‌کند. او ستایشگر خاموشی و عزلت‌نشینی می‌شود؛ زیرا خاموشی و روایت‌زدگی کنونی او وابستگی پیشین او به زبان روایی را ـ که او اکنون همهٔ آن‌ها را دروغ‌پردازی می‌داند ـ زیر سؤال می‌برد.

همچنان که در رمان ***خیزاب‌های*** ویرجینیا وولف شیدایی راوی نسبت به زبان و عبارت‌پردازی‌های ادیبانه در قسمت‌های اول رمان به دل‌زدگی او نسبت به زبان و روایت‌زدگی در قسمت آخر می‌انجامد در رمان ***بوف کور*** نیز کمابیش با چنین مضمونی سروکار داریم. دغدغهٔ هدایت در ***بوف کور***، همچون دل‌مشغولی ویرجینیا وولف در رمان ***خیزاب‌ها***، واماندگی روایت و عبارت‌پردازی در دستیابی به حقیقت است. لابیرنت پرپیچ‌وخم روایت راوی‌ها را به حقیقت رهنمون نمی‌شود.

در جای‌جای ***بوف کور*** نیز همچون ***خیزاب‌ها*** تنش بین روایت و روایت‌زدگی و توالی و عدم توالی، تماماً، به‌چشم می‌خورد. در ابتدا، راوی برای نیل به حقیقت به روایت و عبارت‌پردازی پناه می‌برد. راوی ـ که نوشتن برایش ضروری شده است و فکر می‌کند که شاید از طریق روایت‌هایش به حقیقت دست یابد ـ نه‌تنها به حقیقت دست نمی‌یابد، بلکه روایت و زبان را عاملی تأثیرگذار در شکیّات خود نسبت به بدیهی‌ترین امور جاری زندگی می‌داند. راوی ـ که در هفت‌توی لابیرنت روایت گم شده و ره به حقیقت نبرده است ـ زیباترین و ماندگارترین جمله‌هایش را در توصیف روایت‌زدگی‌اش بر زبان می‌راند؛ زیرا بر این پارادوکس بنیادین واقف است که حتی او می‌بایست روایت‌زدگی خود را از طریق روایت بیان کند؛ و مرحلهٔ نهایی همانند آنچه برنارد تجربه می‌کند میل به خاموشی مطلق است؛ و این ایده که

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

روایت‌ها و داستان‌ها بازتاب و بازنمایی حقیقت نیستند تا آخرین حرف‌ها و دل‌پری‌های راوی که بر کاغذ می‌راند امتداد می‌یابد؛ نه به این جهت که حقیقتی در این قصه‌ها و روایت‌ها نهفته است؛ بلکه برعکس نشان دهد که روایت‌ها می‌توانند سرتاسر دروغ باشند.

در مجموع، می‌توان گفت بیشتر مؤلفه‌های آوانگاردی رمان ***خیزاب‌ها***، هم از بُعد روایت ازجمله عدم روایتمندی و هم از بُعد مضمون همچون روایت‌زدگی، در ***بوف کور*** هدایت انعکاس یافته‌اند. در این پژوهش، ارتباطات بینامتنی ***بوف کور*** *با* ***خیزاب‌ها*** از بُعد مضمونی واکاوی شد و در این راستا پژواک یکی از مهم‌ترین مضمون‌های رمان ***خیزاب‌ها***، یعنی روایت‌زدگی، در ***بوف کور*** ردیابی شد. بر اساس تطبیق متنی، نشان داده شد که چگونه برخی از جمله‌های ***بوف کور*** *شباهت خیره‌کننده‌ای به* جمله‌های کلیدی رمان ***خیزاب‌ها*** *دارند.*

۹. پی‌نوشت‌ها

1. Arthur Schopenhauer
2. Jean-Paul Sartre
3. Guy De Maupassant
4. Gérard de Nerval
5. Franz Kafka
6. *The Waves*
7. Virginia Woolf
8. Andre Breton
9. Sigmund Freud
10. Roland Barthes
11. Michael C. Hillman
12. jungian psychology
13. archetypal
14. oedipal complex
15. Anima
16. Hanson, C
17. Harris, L. L
18. Dick Susan
19. Vandivere, Julie
20. Kitsi-Mitakou, Katerina
21. Taylor, Chloë
22. Edgar Allan Poe

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

23. Albert Camus
24. *Aurelia*
25. Rainer Maria Rilke
26. William Faulkner
27. *The Sound and the Fury*
28. Washington Irving
29. Henry Masset
30. Roger Lesco
31. *Mrs Dalloway*
32. *To the Lighthouse*
33. *A Room of One's Own*
34. bloomsbury
35. James Joyce
36. Marcel Proust
37. Henry James
38. stream of consciousness
39. Harris
40. Ouse
41. Rodmell
42. anarrativity

۴۳. گفتنی است، رمان *خیزاب‌های* ویرجینیا وولف را پرویز داریوش در ۱۳۵۶ ترجمه کرده است؛ ولی با توجه به اینکه بخش آخر رمان ـ که به نظر نگارندهٔ این سطور مهم‌ترین بخش این اثر جاودانه است ـ را ایشان ترجمه نکرده‌اند و تقریباً تمامی نقل‌قول‌هایی که در این مقاله ذکر شده است از بخش پایانی این رمان است؛ لذا، راقم این مقاله، خود، این نقل‌قول‌ها را ترجمه کرده است و به‌دلیل اینکه شبهه‌ای در شباهت خیره‌کنندهٔ برخی جمله‌ها بین دو اثر پیش نیاید و همچنین جهت ردیابی آسان این قسمت‌ه، متن انگلیسی نیز دقیقاً به همراه ترجمهٔ فارسی‌شان آمده است.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۳-۶۴

منابع

اتحاد، هوشنگ (۱۳۷۸). ***پژوهشگران معاصر ایران***. تهران: فرهنگ معاصر.

جورکش، شاپور (۱۳۷۸). ***زندگی، عشق، و مرگ از دیدگاه صادق هدایت***. تهران: آگاه.

ستاری، جلال (۱۳۷۷). ***بازتاب اسطوره در بوف کور***. تهران: توس.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). ***داستان یک روح***. تهران: فردوسی.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۷۷). ***تأویل بوف کور (قصهٔ زندگی)***. تهران: نیلوفر.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

کامشاد، حسن (۲۰۰۱). ***هدایت، صادق***. فرهنگ چیمبرز. ویرایش ملانی پری.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). ***هدایت و سپهری***. تهران: هاشمی.

منتشری، ایرج (۲۰۱۵). *خیزاب به‌عنوان استعاره‌ای برای روایت‌مندی ـ هویت/ غیرروایت‌مندی در رمان* ***خیزاب‌های*** *ویرجینیا وولف*. کنفرانس استعارهٔ استکهلم: دپارتمان انگلیسی، دانشگاه استکهلم، سوئد. ۲۷-۲۹ آگوست. **ص ۳۱.**

هدایت، صادق (۱۳۸۳). ***بوف کور***. اصفهان: انتشارات صادق هدایت.

همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۴). ***صادق هدایت و مرگ نویسنده***. تهران: نشر مرکز.

هیلمن، مایکل سی (۱۳۶۸). «بوف کور هدایت: کابوسی اتوبیوگرافیک». ***ایران‌شناسی***، بهار.ش ۱.

Dick, Susan (1985). *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. London: Hogarth, Print.

Hanson, C (1994) *Women Writers: Virginia Woolf*. New York: St. Martin's. Print.

Harris, L. L (1990). *Characters in 20th Century Literature*. London: Thomas Gale, Print.

Kitsi-Mitakou, Katerina (1997). *Feminist Readings of the Body in Virginia Woolf's Novels*. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki.

Montashery, I (2015). "Waves as a Metaphor for Narrativity-Identity /Anarrativity in Virginia Woolf's The Waves*". The Stockholm Metaphor Festival*. Department of English, Stockholm University, (Sweden).

Taylor, Chloë (2006) "Kristevan Themes in Virginia Woolf's *The Waves*". *Journal of Modern Literature* 29.3: 57-77.

Vandivere, Julie (1996). "Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf". *Twentieth-Century Literature*: 221-33.

Woolf, Virginia (2000). *The Waves*. London: Wordsworth.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8] [Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.5.8] [Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-02-11]