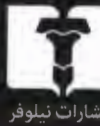


مایکل بیرد

بوف کور ہدایت رمانی غربی

شاپور بہیان



شارت نیلوفر



کتابی

بوف کورِ ہدایت، رمانی غربی

مایکل بیرد

بوف کورِ ہدایت، رمانی غربی

ترجمہ

شاپور بہیان



انتشارات نیلوفر

سرشناسه	:	بیرد، مایکل، ۱۹۴۴ - م. Beard, Michael
عنوان و نام پدیدآور	:	بوف کور هدایت، رمانی غربی/ مایکل بیرد + ترجمه‌ی شاپور بهیان.
مشخصات نشر	:	تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری	:	۳۴۳ ص؛ ۱۴/۵ * ۲۱/۵ س.م.
شابک	:	۹۷۸-۶۲۲-۶۶۵۴-۶۶-۱
وضعیت فهرست نویسی	:	فیپا
یادداشت	:	عنوان اصلی: Hedayat's Blind owl as a Western novel, c1990
یادداشت	:	نمایه.
موضوع	:	هدایت، صادق، ۱۲۸۱ - ۱۳۳۰. بوف کور -- نقد و تفسیر
موضوع	:	Hidayat, Sadiq. Boof-e-Koor--Criticism and interpretation
موضوع	:	هدایت، صادق، ۱۲۸۱ - ۱۳۳۰ -- نقد و تفسیر
موضوع	:	Hidayat, Sadiq -- Criticism and interpretation
موضوع	:	داستان‌های فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد
موضوع	:	20th century -- History and criticism -- Persian fiction
شناسه افزوده	:	بهیان، شاپور، ۱۳۴۱ - مترجم
رده بندی کنگره	:	PIR۸۲۰۸
رده بندی دیویی	:	۸۶۳/۶۲
شماره کتابشناسی ملی	:	۷۴۲۰۹۷۸



انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

مایکل بیرد

بوف کور هدایت، رمانی غربی

ترجمه‌ی شاپور بهیان

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۹

چاپ دینا

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

همه حقوق محفوظ است.

فروش اینترنتی: niloofarpublications.com

به یاد

آلخاندرو یوسانی

(۱۹۲۱-۱۹۸۸)

فهرست

۹.....	مقدمه مترجم
۱۵.....	پیشگفتار
۱۹.....	سپاسگزاری.....
۲۱.....	فصل اول: بوطیقای ملی و سایه‌هایش
۶۷.....	فصل دوم: کتاب عشق: دانتِه به‌عنوان الگو
۱۰۱.....	فصل سوم: فصل اول می‌گوید که تو او را دوست داری.....
۱۴۵.....	فصل چهارم: گوتیک ۱: یک زمینه ژنریک
۱۸۹.....	فصل پنجم: گوتیک ۲: پو همچون پسزمینه‌ای ژنریک.....
۲۳۵.....	فصل ششم: سالومه: پارابل هنرمند.....
۲۸۷.....	فصل هفتم: مقدمه‌ای بر بوف کور به‌عنوان رمانی غربی.....
۳۰۹.....	یادداشت‌ها.....
۳۳۵.....	نمایه نام‌ها
۳۴۰.....	نمایه آثار

مقدمه مترجم

بوف کور رمانی غربی در ۱۹۹۰ میلادی به زبان انگلیسی منتشر شد. اما از آن زمان تاکنون در نقد ادبی مدرن ایران، شاید جز یکی دو مرور آن هم به زبان انگلیسی، بازتابی نداشته است. این کتاب در واقع دفاعیه‌ای است بر این ادعا که بوف کور شاهکاری جهانی است و در سنت ادبیات غربی مخصوصاً سنت گوتیک نوشته شده است. نویسنده سعی می‌کند نشان دهد که هدایت در این اثر از سوداهای ادبیات ملی، ادبیات منحصر به ویژگی‌های خاص یک فرهنگ - واقعی یا آرمانی - فراتر رفته است و نه تنها به مصاف ادعاهای فرهنگ خودی در باره خود و روایت خودی، بلکه ادعاهای فرهنگ غربی در این مورد رفته است. به عبارتی بوف کور که در بطن یک فرهنگ مرکززدوده نوشته شده است، نقبی می‌زند به بطن فرهنگی دیگر که آن هم از خیلی پیش مرکزیت خود را از دست داده بوده است؛ یعنی فرهنگ غربی. او می‌گوید بوف کور عیان ساختن بی‌اعتباری ادعاهای جوهریت چه در غرب و چه در شرق یا به عبارتی ادعاهای ذات‌گرایانه مربوط به این دو حوزه زیست است.

مایکل بیرد^۲ می‌گوید او در کتاب *بوف کور رمانی غربی* در باره خود *بوف کور*

۱. تا آنجا که من می‌دانم شاید همین یکی:

Reviewed Work: *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel* by Michael Beard Review by: Nasrin Rahimieh: *International Journal of Middle East Studies* Vol. 25, No. 1 (Feb., 1993), pp. 134-136 (3 pages).

۲ متولد ۱۹۴۱، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه نورث داکوتا و مدیر مطالعات خاور نزدیک در دانشگاه ماساچوست است.

ننوشته است، بلکه در باره موضوع آن نوشته است. او سعی کرده است که در این کتاب بوف کور را به خواننده غربی بشناساند. او معتقد است که غربی‌ها می‌توانند از خلال این کتاب به خودشان و به شکل روایت‌شان نگاه کنند. به عبارتی به زعم او این رمان اثری است از نویسنده‌ای غیر غربی که مجهز به شیوه‌های روایت غربی است که ضمناً به دوباره‌خوانی و بازتفسیر این شیوه‌ها دست زده است. ببرد به پیروی از مقاله والتر اونگ، "مخاطب هر نویسنده‌ای همیشه مخاطبی خیالی است"، بنا دارد که هدایت در این رمان مخاطب خود را شکل می‌دهد و می‌سازد. هر چند راوی می‌گوید دارد برای سایه‌اش می‌نویسد، اما روایت او مبتنی است بر مراجع ادبی، و ارجاع‌های مکرر به متون دیگر. برخی از این ارجاعات آشنا هستند، مثلاً ارجاعات فولکلوریک، تفسیرهای فرهنگ عامه، نوآوری‌های زبانی. اما ارجاعات دیگری هم هست که خواننده ایرانی - دستکم خواننده عادی ایرانی زمان هدایت - از آن بی‌خبر بوده است؛ نوعی پسزمینه سایه‌وار که او می‌کوشد آنها را به پیشزمینه بیاورد. به زعم او معنای یک اثر نمی‌تواند در لحظه خاصی ساخته شود؛ ساخته شدن معنای بوف کور، گویی نیاز به زمان داشته است و شاید ببرد می‌خواهد بگوید **بوف کور** عمداً معنای خود را پنهان کرده است. به گفته او **بوف کور** چنان طراحی شده که در زمان خودش قابل خواندن [یا قابل فهمیدن] نباشد و تنها در صورتیک ترجمه به فهم درآید. گویی ببرد می‌خواهد به این ترجمه کمک کند. شاید **بوف کور** رمانی است که حالا دیگر قرار است پرده را کنار بزند و اجازه دهد ما هم از آن سوراخ هواخور رف به درون آن بنگریم و به درک بهتری از آن برسیم و در تکمیل معنایش مشارکت کنیم.

مایکل ببرد **بوف کور** را اثری جهانی می‌داند؛ او در کتاب خود می‌خواهد **بوف کور** را در متن یک سنت روایتی بنشانند که متعلق به غرب است؛ اما با این کار می‌خواهد نشان دهد که تعریف واحدی از غرب، روایت واحدی در غرب وجود ندارد و بوف کور هدایت نشانگر این امر است. در این کتاب ببرد خواسته است نشان دهد دو بن‌انگاری غرب و شرق، قائل شدن به ذاتی واحد برای هر دو، ریشه در دیدگاه‌های آکادمیک متأثر از شرق‌شناسی دارد؛ دیدگاه‌هایی که سلسله‌مراتبی و از بالا به ادبیات غیر غربی نگاه می‌کنند (از جمله دیدگاه اسکارسیا و ویکنز)

و از نویسنده غیر غربی انتظار دارند این دو بین‌انگاری ذات‌گرا را رعایت کند و اگر می‌خواهد رمانی یا داستانی بنویسد فراموش نکند در چه مرحله‌ای از تحول ادبیات غرب قرار دارد؛ بداند که عصر آلن‌پو یا هوفمان یا نویسندگان دوران مابعد رمانتیک گذشته است و نوشتن به سیاق این‌ها، بیشتر اسباب طنز و شوخی است. آنها از این‌که می‌بینند کنان دویل در کنار داستایفسکی نشسته است و نیچه در کنار دو ما جا می‌خورند یا تفریح می‌کنند. بیرد در مقابل می‌گوید اگر هدایت در پو چیزی دیده است که به نوشتن‌اش کمک کرده است، لزومی نداشته است برای این‌کار از غربی‌هایی که به خیال خود پو را پشت سر گذاشته‌اند اجازه بگیرد. مثال بورخس یکی از این موارد است که داستان‌های متأخر نویسندگانی مثل کیپلینگ را بهتر از داستان‌های هنری جیمز یا کافکا می‌داند که بعد از او آمدند. بیرد این دو بین‌انگاری را هم در نگاه غربی‌ها از جمله نویسندگان سرچشمه‌های *داستان کوتاه فارسی* نقد می‌کند و هم در منظر منتقدانی مثل احمد کریمی حکاک. اینان به‌طور کلی مدعی‌اند که در روایت داستانی ایران اتفاق مهمی نیفتاده است. هر چه هست همان روایت سنتی است. همان حکایت‌ها و قصه‌های گذشته که نویسنده امروز دارد از قالب‌های‌شان استفاده می‌کند. بیرد مدعی است که داستان مدرن فارسی اساساً پدیده‌ای نوظهور و بی‌سابقه در ادبیات فارسی است و یکسره متکی است بر سنت‌های روایتی غربی - که البته این دیدگاه، او را در خطر قرار می‌دهد که مبدا خودش هم گرفتار نوعی دو بین‌انگاری شود - از جمله وقتی سعی می‌کند تأثیر خیام را بر *یوسف کور* به پرسونای بیگانه او در دل فرهنگ سنتی ربط دهد؛ نه برخاسته از همین فرهنگ. در هر صورت او ادعایش را مستند می‌کند به رأی ادوارد سعید که می‌گوید نوشتن به معنای خلق جهانی بدیل با جهان‌بینی اسلامی مغایر است و بدعت محسوب می‌شود. نکته مورد نظر بیرد صرفاً این نیست که نویسنده غیر غربی ابزار خشتی را برای بیان اختیار کرده است تا محتوای شرقی یا خاورمیانه‌ای خود را در آن بریزد. رمان و روایت داستانی مدرن مجهز به دیدگاهی است که در شرق بی‌سابقه بوده است. همچنان‌که جوامع شرقی در معرض مصنوعات غربی قرار می‌گیرند، الگوهای زندگی غربی را هم می‌پذیرند. این الگوها، می‌تواند همراه خود نوعی نگاه،

نوعی بینش فاصله‌گذار و بیگانه، نوعی پرسونای غریبه فراهم کنند که نویسنده شرقی به کمک آن به جامعه خود چنان نگاه کند که گویی اولین بار است که دارد آن را می‌بیند. این نگاه سرد و به گفته بیرد کلینیکال است؛ نگاهی بیگانه با آنچه تاکنون از طریق آن به جامعه خود نگاه کرده است. شاید همان نگاهی که بیرد به استناد به راوی **بوف کور** در این جمله می‌یابد که "چون بمن نیاموخته بودند که بشب نگاه بکنم". شاید در این جمله خودِ شب باری رمانتیک داشته باشد، اما نوع نگرستن اهمیت دارد؛ نگرستی که بی‌سابقه بوده است. این بیگانگی را هرچند از منظر تشخیص یا دردشناسی درک کردند (به‌عنوان مثال آل‌احمد در **غربزدگی**)، ضمناً بیگانگی در نگاه هم بوده است. شاید نگاه همان دانشجوی از فرنگ برگشته که به مضمون دائمی ادبیات ایران و بلکه نگاه هر ایرانی هم -شاید با کمی احساس فروتری از لحاظ مقایسه - بوده است وقتی به فرهنگ خود نگاه کرده است. بعید نیست عارضه‌های شرق‌شناسی بر بارهای فرهنگی این نگاه افزوده باشد؛ چنان‌که هدایت شاید در **حاجی آقا** دچارش می‌شود؛ اما آنجا که منتقدانه و پرسشگرانه با این نگاه مواجه می‌شود از جمله در **بوف کور**، آنجا که جنبه مرکززدوده فرهنگ غربی را جستجو می‌کند، این نگاه هم برای غربی از جمله بیرد و هم برای شرقی از جمله ما بارآور بوده است. هدایت با این نگاه هم یکدستی فرهنگ خودی را به پرسش می‌گیرد و هم یکدستی فرهنگ غربی را.

بیرد تناقض، گسیختگی و عدم استمرار را سوای آن‌که در تاریخ ادبیات غرب دنبال می‌کند، در تاریخ ادبیات ایران هم می‌بیند. به اعتقاد او تاریخ ادبیات مدرن ایران آمیزه‌ای از این تداخل‌ها و انقطاع‌هاست. در اینجا البته او در مقام مقایسه شاید ناخواسته بر وحدت ادبیات غربی انگشت می‌گذارد: "خانواده" ای که مسئول متن‌های خودش است، حال آن‌که در ایران و در جهان عرب، ما با "اتحادهای برون‌همسری عام و جفت‌شدن‌های متنی" روبرویم که نتیجه‌اش اولادی دورگه است. به باور بیرد هرگونه تاریخ ادبیات ایران که بخواهد بریکدستی و وحدت و تکامل تدریجی آن انگشت بگذارد، در مواجهه با بوف کور دچار آشفتگی می‌شود. از این جمله است **پایه‌گذاران نثر جدید فارسی** از حسن کامشاد. او

داستان‌های کوتاه هدایت را در یک الگوی تحولی از رئالیسم بومی جای می‌دهد، اما وقتی به بوف کور می‌رسد آشکارا از موقعیت ممتاز آن ناخرسند است. از لحاظ روش‌شناختی بیرد این کتاب را در چارچوب روش‌های نقد جدید نوشته است؛ اما البته خود را به آن مقید نکرده است. از این لحاظ اطلاعات زندگینامه‌ای برای او کمکی به فهم متن بوف کور نمی‌کند؛ گو این‌که گاهی مجبور شده است به این اطلاعات هم ارجاع بدهد. مهم این است که از نظر او بوف کور یک اثر زندگینامه‌ای نیست. یعنی اثری که خواننده بتواند ردپای زندگی فردی به نام صادق هدایت را در آن دنبال کند. بسیاری از مضامین بوف کور از مضامین غیرشخصی‌اند و مربوط‌اند به ادبیات مابعد رمانتیک که در آثار سایر نویسندگان هم دیده می‌شود. مثلاً همزادها، تکرار، درونمایه جنسیت و مرگ، زیبایی‌شناسی وحشت. به پیروی از همین روش است که او در فصل دوم کتابش معلوم می‌کند بوف کور اثری عاشقانه و نوعی رمانس است و مطابق الگوهای رمانس عاشقانه نوشته شده است؛ بدبختی عاشق، ماهیت رازآمیز موضوع عشق، تمرکز راوی بر واکنش‌های پیچیده‌اش به جلوه‌های زن - همگی به طور نوعی، از قراردادهای عشق درباری یا شهنشوارانه‌اند. در اینجا او به مقایسه **زندگانی نو** از دانتِه با بوف کور می‌پردازد و مبنای پیوند آنها را جستجوی راوی بوف کور برای زن اثری و جستجوی دانتِه برای بثاتریس می‌داند. نکته‌ای که بیرد از آن می‌گذرد این است که او در عین حال که می‌گوید دانتِه امکان دارد در سرودن **زندگانی نو** تحت تأثیر سنت‌های اسلامی در باره عشق بوده باشد، تأثیر این سنت‌ها را بر هدایت نادیده می‌گیرد (نسرین رحیمیه این مورد را نقد کرده است). بیرد می‌گوید هدایت از درون فرهنگ اسلامی می‌نوشت، تحت تأثیر سبک‌های روایتی نسبتاً جدید اروپایی بود. منظور بیرد این نیست که هدایت دانتِه را خوانده و از او تأثیر گرفته است. منظور این است که هدایت از ژانری بهره برده است که منطق خاصی دارد و این منطق هم در دسترس دانتِه بوده است و هم در دسترس هدایت، همچنانکه در دسترس سایر نویسندگان. از جمله تأثیرهایی که هدایت از این ژانر و یا سنت دانتِه‌ای گرفته است یکی ویرذهنی خاص راوی و توجه شیداگونه او فقط به یک موضوع، یا اصطلاح مونومانیای

اوست و دیگری اصرار بر متن‌بودگی اثر و نیز مباحث اخلاقی از بابت نگرش به زنان.

بیرد در فصل‌های بعدی کتاب، منابع دیگری مطرح می‌کند که بر یوف کور تأثیر گذاشته‌اند؛ از جمله دفترهای *مالده لائوریس بریگه* از ریلکه، *گرادیوا* از یسنن، داستان‌های کوتاه آلن پوپ، *مرد شنی* از هوفمان و در نهایت *یوف کور* را بر بستر سنت رمانس گوتیک می‌نشانند. اهتمام او از این لحاظ دور از قالب روشی که برای تحقیق خود انتخاب کرده است، نیست. چنان که می‌دانیم نقد *جدید* جنبشی فرمالیستی است که تاکیدش بر «خواندن دقیق» متن مخصوصاً شعر است تا نشان دهد اثر ادبی به عنوان ابژه‌ای زیبایی‌شناختی و در خودگنجیده و به خودارجاع‌دهنده چگونه عمل می‌کند. این جنبش نام خود را از کتاب جان کرو رنسونم یعنی *نقد جدید* گرفته است. ای. آ. ریچاردز نیز با *نقد عملی و معنای معنا* اش مخصوصاً در رشد این جنبش سهم عمده‌ای داشت. اما نباید سهم تی. اس. الیوت مخصوصاً مقاله تاثیرگذارش "سنت و استعداد فردی" را نادیده گرفت. به نظر می‌رسد در کل، بیرد به این ایده الیوت وفادار مانده است که آثار بزرگ در خود نظم ایده‌آل مشترکی پدید می‌آورند که گاه‌وبیگاه با ورود یک شاهکار جدید بار دیگر تعریف می‌شود. به بیان طنزآمیز تری ایگلتون کلاسیک‌های موجود در چارچوب فضای محدود سنت، مؤدبانه موضع خود را تغییر می‌دهند، تا نورسیده جای خود را پیدا کند و در پرتو آن خود نیز متفاوت با قبل به نظر می‌رسند. (ایگلتون، نظریه ادبی، ص ۵۶). تفاوتش این است که اثری که اکنون در حال ورود به سنت کلاسیک ادبیات غربی است نه رمانی غربی که رمانی غیرغربی است و این معضلی است که مایکل بیرد سعی کرده با آن در افتد.

سپاسگزاری

در فراهم شدن این کتاب، دوستان نویسنده‌ام سعید هنرمند، فرهاد کشوری، داریوش احمدی نقش مهمی داشتند. همچنین تشویق و تهییج حسین کریمی، مدیر نشر نیلوفر، در به انجام رساندنش و زینت بهیان، همسرم، در به ثمر رساندنش.

پیشگفتار

این کتاب ربط چندانی به بوف کور ندارد. به همین دلیل کتابی طولانی‌تر شده است. اما به موضوع آن مربوط است، مخصوصاً این که نویسنده‌اش [مایکل بیرد] مطمئن نیست مخاطبش کیست. خوانندگان اهل فن از پیش آگاهند که بوف کور کتاب مهمی است، بقیه خوانندگان مرا در نقش وکیل مدافعی خواهند یافت که می‌کوشد به خوانندگان جدید شاهکاری از ادبیات جهانی را معرفی کند که به قدر کافی شناخته نشده است.

موضوع عبارت است از خلق مخاطبانی تازه برای کتابی که مخاطبانش همیشه نامعلوم بودند. برای بوف کور، حداقل باید چهار گروه متمایز خواننده در نظر بگیریم. اول، آن مخاطبان اندکی که هدایت در طول زندگی با آنها سروکار داشت؛ خوانندگان روشنفکر که بسیاری از آنها آشنایان او بودند. دوم، می‌توانیم از شمار بیشتر خوانندگانی یاد کنیم که بعد از خودکشی هدایت در سال ۱۹۵۱ [۱۳۳۰] او را تبدیل به کیش شخصیت کردند. و گروه سوم، خوانندگان بین‌المللی هستند که من در تحقیق خود قصد افزایش شمار آنها را داشته‌ام و گروه چهارمی هم هستند که باید با ارجاع به والتر اونگ در مقاله معروفش «مخاطب نویسنده همیشه مخاطبی خیالی است»^۱ مخاطبی بدانیم که راوی هدایت در برابر ما می‌گذارد. راوی هدایت، از قرار اهمیتی نمی‌دهد که آیا کسی نوشته‌هایش را می‌خواند یا نه. او همان‌طور که بسیاری از خوانندگان می‌دانند، «برای سایه خود» می‌نویسد

1. "The Writer's Audience Is Always a Fiction" (*PMLA* 90. 1 [Jan. 1975]: 9-21).

— معنی‌اش هر چه باشد، اما اظهاراتش درباره تنهایی، روی هم رفته ادعاهایی داستانی است. در واقع آنها یک مرجع ادبی به وجود می‌آورند که غالباً ارجاع‌های مکرر و پیوسته‌ای به متون دیگر است که به‌طور ضمنی و غیرمستقیم دلالت می‌کند بر آشنایی با مجموعه خاصی از پیشگامانی که ما را در داستان هدایت راهنمایی خواهند کرد.

برای خوانندگان ایرانی برخی از این ارجاعات آشنا هستند (ارجاعات فولکلوریک، تفسیرهای فرهنگ عامه ایرانی، نوآوری‌های زبانی که ترجمه بوف‌کور را دشوار می‌کند)؛ بقیه نیازمند نوعی بناکردن متفاوت و شگفت‌آور یک سنت ادبی غربی است که خواننده ایرانی به آن دسترسی ندارد. این پسزمینه سایه‌وار که برای خوانندگان اصلی نامشهود است، در واقع به تأثیر راز و غرابتی افزوده است که خوانندگان اولیه آن را بسیار تکان داده است، اما معنی‌اش این نیست که بهتر است این منابع را نشناسیم.

نقد رایجی وجود دارد مبنی بر این که معنای یک اثر نمی‌تواند در لحظه خاصی از زمان به‌طور کامل وجود داشته باشد، این معنا باید از طریق واکنش‌های خوانندگان آینده ساخته شود. در مورد بوف‌کور با پدیده‌ای روبرو هستیم که این انگاره را تقویت می‌کند. به نظر می‌رسد که بوف‌کور به‌طور نظام‌مند چنان طراحی شده است که در فرهنگ خودش در زمان نوشتن قابل خواندن نباشد. گویی تنها وقتی خودش می‌شود که جلوتر می‌رود و با نقاب ترجمه ظاهر می‌شود. این اثر نیازمند سایه‌هایش است. برای همین است که خوانندگانی مثل من، از بیرون مدعی می‌شویم از عهده این کار بر می‌آییم که اثر را در قلمرویی قرار دهیم که سخنگویان بومی‌اش در آن حضور ندارند.

این امر مرا وامی‌دارد به دنبال خواننده مطلوب خودم باشم. ما یاد گرفته‌ایم که رمان‌های بیرون از سنت خود را به‌عنوان نمایندگان فرهنگی در نظر بگیریم. سوی فرهنگ خودمان؛ سفیرانی در جستجوی یک شخصیت ملی فرضی، به این قصد که به افتخار رسیدن به شکلی از بودن ملی دست یابند. امیدوارم از این عادت رشته‌ای^۱ اجتناب کرده باشم، اما احساس می‌کنم این عادت هنگام نوشتن

۱۷ پیسحصار

و ادارم می‌کرد خوانندگانم را به متخصصانی که موضوع کارشان خاورمیانه است و به دانشجویان ادبیات فارسی [غیرایرانی، غربی] محدود کنم. در واقع شاید خواننده از فصل سوم این استنباط را کند که این فصل برای متخصصان نوشته شده است. فصل اول را به این منظور نوشتم که زمینه‌ای فراهم کنم که فکر می‌کردم احتمالاً خواننده غربی به آن نیاز دارد و در نوشتن آن به شیوه معمول نوشتن رشته‌ای متوسل شده‌ام. در فصل دوم، به واسطه الگوی سبک‌پردازی شده دانت، یعنی *زندگانی نو*، به بررسی مقایسه‌ای وسیعی در زمینه ژانر رمانس پرداخته‌ام. در اینجا من به خواننده‌ای فکر می‌کنم که تصور نمی‌کند *بوف کور* منفعلانه مطابق این الگو نوشته شده است، بلکه فکر می‌کند *بوف کور* این الگو را به پرسش گرفته و دگرگونش کرده است. فصل سوم را باید به عنوان حرکتی تفسیری در نظر گرفت، اما در اینجا هدفم این است که این تفسیر را بر مبنای الگوهایی از صور خیالی^۱ قرار دهم که *بوف کور* و آثار ژانری مشابه با آن را در خود جای می‌دهد. وقتی به سنت‌های خاص‌تر روایت غربی نظیر رمانس گوتیک در فصل چهارم و پنجم یا داستان در داستان در فصل ششم می‌پردازم، ماهیت رابطه بین هدایت و سنت او به گفتاری می‌انجامد که سبب می‌شود طی صفحاتی طولانی حرفی از هدایت به میان نیاورم.

من بر جدیت طرح مشارکت هدایت در یک نظام زیبایی‌شناختی بین‌المللی تأکید می‌کنم که *بوف کور* را تبدیل به تفسیری بر سنت ما می‌کند؛ آینه‌ای که فرهنگ غربی خود را در آن به صورتی دگرگون می‌بیند. در میان عناصر بسیاری که *بوف کور* را به اثر هنری فوق‌العاده‌ای تبدیل کرده‌اند، طرحی هست که خودِ انگاره ادبیات ملی را به پرسش می‌گیرد.

سپاسگزاری

بخش‌هایی از این کتاب قبلاً به شکل مقاله منتشر شده‌اند.^۱ بورس‌های تحصیلی از دانشگاه امریکایی در قاهره و دانشگاه داکوتای جنوبی در لحظه‌های مهمی از شکل‌گیری این طرح پیش آمد. یک سالی با استفاده از بورسیه بنیاد ملون^۲، به انجام تحقیق دیگری در دانشگاه پنسیلوانیا مشغول بودم که این امکان را برایم فراهم آورد تا خطوط موازی‌ای را بیابم که به خطوط این کتاب وصل می‌شد. در مورد افرادی که به من کمک کرده‌اند تا این کتاب شکل بگیرد باید تشکر کنم از روبین مگوان که مرا اولین بار متوجه ایران کرد؛ از فضل‌اله زهرایی به خاطر دوستی دیرینه‌اش، خردش، کتاب‌هایش؛ از امیل سیندر، برتون میشل، و صالح آلتوما، که راهنمای این طرح در مراحل اولیه‌اش بودند؛ و از شمار همیشه غافلگیرکننده خوانندگان صبوری که در مراحل بعدی این طرح همراه بودند: ویلیام هاناوی، لی استرنبورگ، ژان لیلنفلد، احمد کریمی حکاک، والتر اندروز، باربارا هارلو، رالف فلورز، حسن جوادی، مایکل هیلمن، جری کیلتون، و فدوی مالتی-دوگلاس. نظرات آنها این کتاب را بهتر کرد، هر چند اصلاحات بعدی من برای‌شان گیج‌کننده بود.

1. "The Hierarchy of the Arts in *Buf-e kur*" *Iranian Studies* 15A-A (1982): 53-67, and "Character and Psychology in Hedayat's *Buf-e kur*," *Edebiyat* 1. 2 (Dec. 1976): 207-18.

2. Mellon Fellow

کسان دیگری هم هستند که اگر بخواهم نام همه را بیاورم این کتاب از این هم حجیم‌تر خواهد شد. نقدِ طرحی مشترک است و بدهی‌های فکری من نیازمند یک حسابدار فکری خبره است. خوشبختانه من یکی را دارم.

فصل اول

بوطیقای ملی و سایه‌هایش

۱

از نظر عمل نویسندگی، زبان، و محل، روایت کوتاه صادق هدایت به نام **بوف کور** (۱۹۳۶)، رمانی فارسی است. اما این رمان، از قراردادهای روایت غربی چنان تأثیر عمیقی گرفته است که با هر خواننده‌ای که بخواند آن را به راحتی در مقوله‌ای پذیرفته شده از آثار غربی یا غیر غربی قرار دهد، همراهی نخواهد کرد. و این قراردادهای روایت غربی یکی دو تا نیستند: ترجمه فرانسوی روزه لسکو^۱ [از **بوف کور**] در ذیل رشته‌ای از عناوین رمان‌های گوتیک و فانتاستیک باز چاپ شد؛ نسخه انگلیسی **بوف کور** ترجمه دی. پی کاستلو (۱۹۵۸)، در میان آثار رمان نو و تئاتر پوچی بُر خورد. برای خواننده غربی این دو مقوله‌بندی معنادار است؛ چون هر دو ترجمه همچنان چاپ می‌شوند. با این حال، نقد با این رمان همچون موجودی عجیب‌الخلقه رفتار کرده است و این اثر را تا حدی در حاشیه‌های میان هستی‌های مبهم فرهنگی غرب و شرق قرار داده است؛ همچون سکونتگاه تخیلی که در صفحات آغاز کتاب تصویر شده است؛ دور از جهان مسکون و در میان منظری از ویرانه‌ها.

هدف من از این بررسی، طبقه‌بندی این متن و در نظر گرفتن این طبقه‌بندی

1. La Chouette Aveugle, Paris: Jose Corti, 1952.

به صورت فرایندی نسبی است. این امر از ما می‌طلبد که بر سنتی تکیه کنیم که اثر را در جایگاهش، پیشینیان‌اش و تأثیراتش در نظر می‌گیرد و بر میدان‌هایی از نیرو تأکید می‌کند که فشارهای میان‌متنی را برای نویسنده و نیز برای خواننده منتقد، به موضوعاتی حساس تبدیل می‌کند.

هدف من نشان دادن این امر نیست که بوف‌کور چگونه تکنیک‌های غربی را پذیرفت و از آنها برای پرداختن به مجموعه جدیدی از مسائل اجتماعی و فرهنگی بهره برد. کانون توجه من معطوف است به فرایند «پرداختن»^۱ به مسائل فرهنگی و اجتماعی. چگونه هر رمانی به سنت‌های روایتی و به مسائل اجتماعی که با آنها برخورد می‌کند، می‌پردازد (یعنی پردازش‌شان می‌کند، تغییرشان می‌دهد، استمرارشان می‌دهد، می‌بلدشان، هضم‌شان می‌کند، تعریف‌شان می‌کند و از آنها طفره می‌رود) بدون شک عمل پذیرش^۲، صورت گرفته است، اما ابزارهای انتقال، در طول مرزهای فرهنگی به همان اندازه رازآمیزند که میان نویسندگان یک سنت واحد. دو فرایند متمایز وجود دارد — فرایند تأثیر و فرایند ارتباط میان فرهنگ‌ها. و متغیر اضافه‌ای که تحلیل را پیچیده می‌کند.

قصد من این است که موضوع بررسی خود را با محدود کردن آن به نیروهای مؤثر بین بوف‌کور و سنت‌های روایتی غربی، ساده کنم. نتیجه کار می‌تواند به تعیین این امر کمک کند که خصوصیات غیرغربی این متن چه می‌توانند باشند، هرچند این امر دغدغه اصلی من نیست. حرف من این است که بوف‌کور، شاهکار ادبیات جهانی است (حتی در ترجمه هم چنین است، اگر چه بسیاری از لطائف رمان در زبان فارسی، به طور کلی در فرایند ترجمه از دست می‌رود) اما قصد ندارم زیاد به این موضوع پردازم. این بررسی، برخلاف بررسی‌های قبلی، درباره بوف‌کور نیست. [۱] قصد من این است که توجه انتقادی را به جهت دیگری معطوف کنم؛ یعنی بوف‌کور را به عنوان تفسیری بر پیشینیان غربی‌اش نشان دهم و آن را همچون عدسی‌هایی در نظر بگیرم که از طریق آنها، انگار که خودمان را از بیرون بنگریم، جنبه‌هایی از سنت‌های روایتی‌مان را

1. "dealing with"

2. importation

خواهیم دید. تفاوت، تفاوت در دیدگاه است: متن‌های نقل قول‌شده، پانوشته‌ها، «جوهر» کتاب تا حد زیادی در هر مورد یکی است. وجه تمایز در این است که این بررسی کمک می‌کند که خواننده غربی از چیزی اجتناب کند که می‌توان آن را اثر همزاد^۱ نامید: درک این نکته که بیگانه پیش چشم‌مان، در واقع خودمان است.

طنز قضیه این است که کتابی که برگزیده‌ایم تا از طریق آن به واریسی قراردادهای ادبی غرب پردازم، در عنوانش معترف است که کور است. این نخستین فرض استدلال بر آن است که گوینده بوف‌کور، راوی غیرقابل اعتماد و در واقع مجنون است. این امر به دو نوع خاص کوری منجر می‌شود؛ کوری راوی که تنها آن چیزی را می‌بیند که ویر ذهنش اجازه می‌دهد ببیند و کوری که به خواننده تحمیل می‌شود که فقط از طریق مکانیسم‌های تحریف‌کننده راوی، به جهان روایت‌شده داستان، دسترسی دارد که می‌توان گفت تا حدی از وجودی مستقل برخوردار است. ما در این متن، کم‌تر به کوری نویسنده توجه خواهیم کرد که شاید بر اثر اطمینان کاذب از هیئت مبدل راوی مجنون، ممکن است بیش از آن‌چه قصد داشته است حرف زده باشد.

هر دو کوری به هم مرتبط‌اند. توانایی راوی برای درک جهان بیرونی کم و زیاد می‌شود. همین که خواننده دریافت که روایت با جهان بیرونی پایدار نمی‌آمیزد، فرایند سوء تفاهم را معکوس خواهد کرد و واقعیت پنهان در پس سطح روایت‌شده را کشف خواهد کرد. ما می‌توانیم از دو انگیزه روایتی سخن بگوییم که در دو سطح متفاوت پیش می‌رود؛ روایت راوی که اشتغال خاطر پایدار و مکرری دارد، اما نمی‌توان به تفسیرهایش از آنها اتکاء کرد که با سماجت به سوی آشکارسازی صحنه قتل می‌رود که اوج روایت است و از سوی دیگر، الگویی تکمیلی، یعنی درک خواننده از این امر که گوینده روایت دیوانه است. دو عمل روایت در زوایای قائمه نسبت به هم قرار می‌گیرند. کوری متن، خوانندگی دقیق‌تر را می‌طلبد یا به احتمال بیشتر، خوانش‌ها را متکثر می‌کند — که اثر

نهایی‌شان ناگزیر آگاه کردن خواننده از اهمیت صنعتگری^۱ و پیروی آگاهانه از قواعد^۲ [در نوشتن این رمان] است — که از مشخصات مدرنیته‌اند.

هدف از این فصل مقدماتی، با اتخاذ فاصله، اشاره به رشته‌ای از حوزه‌های مشروع تحقیق است که بخشی از این کتاب نیستند. هرچند هدف من در ترجیح دادن عناصر صوری بوف کور، به شکل نامعینی آن را از دسترس دانشمندان علوم اجتماعی و مورخان ادبی خارج نمی‌کند، اما عنصری از جانبداری در نگرش من نسبت به درک شکل کلی وجود متن دارد که به راحتی نقض شده است (باید افزود یک پروژه ناگزیر شکسته شده و آزمایشی). هیچ کتابی بیشتر از این، خلاصه کردن‌ها و نقل قول‌های نسنجیده را متحمل نشده است: این تحلیل، روایتی است که بر مبنای اصول تحلیل نقد جدید نوشته شده است و با این حال منتقد در سیر آن تحلیل، جهت‌های دیگر را درک می‌کند که به راه‌های دیگری و رای خواندن دقیق متن^۳ می‌روند. بیرون از مرزهای این تحقیق من دو موضوع خاص را درک می‌کنم که به نظر دو مرز مرتبط می‌رسند: مرز هویت ملی و مرز زندگینامه.

۲

نخستین موضوعی که به آن می‌پردازیم، موضوع هویت ملی است. در پس پروژه بررسی بوف کور به عنوان یک رمان غربی، سؤالی بیان نشده، پنهان است: کدام ویژگی‌های یک متن شرقی [در این رمان] نادیده گرفته شده است؟ معمولاً برای فهم سؤال باید آن را به دو بخش تقسیم کرد: یک متن ایرانی درباره منش ملی ایرانی چه چیزی را نمایان می‌سازد و دوم این که وجه ممیز شیوه بیانی ادبیات فارسی معاصر کدام است؟ این دو البته سؤال‌هایی پیچیده‌اند. پیداست که انواع رفتاری که ما عبارت «منش ملی ایرانی» را به آنها اطلاق می‌کنیم، محتوای ارائه شده از طریق شیوه‌های مشخص نوشتن است. حتی اگر ما مواردی مثل

1. artifice

2. conventionality

۳. explication du texte از روش‌های تحلیل متن در نقد فرمالیستی فرانسوی است که به ساختار، سبک و جنبه‌های صوری متن می‌پردازد.

افسانه‌های آسیایی^۱ از گوینو یا نور سیاه^۲ از گالوی کینل^۳ را جدا کنیم، جایی که نویسنده غربی رفتار ایرانی را تصویر می‌کند، و سرشک از علی حجازی [محمد حجازی] جایی که یک ایرانی زندگی در ایالات متحده را توصیف می‌کند، احتمالاً همچنان می‌توانیم این دو سوال را از هم جدا کنیم.

هدف من بررسی اعتبار مفهوم منش ملی ایرانی نیست [۲]، و نیز انکار این نکته هم نیست که گاهی به صورت غیررسمی بیان می‌شود که بوف‌کور در تحلیل نهایی بیان عمیق این مفهوم است. تصویر خیالی رمان از دیوارها و مرزها، اصرارش در پوشیده نگاه داشتن معنای تجربه، همجواری کردن تصاویر بسیار رمانتیک با تصاویر شدیداً فیزیکی امر اروتیک، برخورد عینی درخشان با احساس — همه این‌ها را می‌توان متناظر با شیوه‌های رفتار و بیانی در نظر گرفت که امریکایی‌ها معمولاً فکر می‌کنند مشخصاً ایرانی‌اند. همان‌طور که ال‌پی. اول — سوتن خاطر نشان کرده است، بوف‌کور «گنجینه واقعی درونمایه‌های فولکلوریک و اسطوره‌های» سنت عامه ایرانی است. [۳]

اما در نظر گرفتن بوف‌کور به این صورت، نه تأثیرات پیچیده‌ای را تبیین خواهد کرد که متن به وجودشان می‌آورد و نه به ما کمک می‌کند آن را از ادبیات و نمودهای بی‌دوام فرهنگ عامه متمایز کنیم که همان محتوا را سراسر است و مؤثرتر بیان می‌کنند. احتمال این‌که بوف‌کور، تجسم سبک‌های متمایز ایرانی نوشتن باشد، مسئله پیچیده بزرگ‌تری است که پاسخش تا حد زیادی با این حکم داده شده است. ویلیام کی. آرچر در مقاله‌ای که مکرراً از آن نقل قول شده است، در ساتردی ریویو^۴ می‌نویسد: «علی‌رغم تأثیرات فرانسوی، بوف‌کور قبل از هر چیز، عمیقاً ایرانی است.» ببینیم که به‌عنوان یک حکم، این جمله در یک بررسی کتاب چه معنایی دارد — این‌که بوف‌کور، نگرانی‌های روشنفکران ایرانی را بیان می‌کند (آرچر از «آگاهی هولناک ایرانی از زمان، گذشته، از بار بی‌واسطه

1. *Nouvells Asiatiques*

2. *Black Light*

3. *Galway Kinnell*

4. *Saturday Review*

فرهنگی بزرگ و کهن» سخن می‌گوید)، [۴] و این که (بنا بر این نظر) این رمان، کتابی «عمیق» (و بنابراین عمیقاً ایرانی) است و نه کتابی سطحی — اما این حرف به عنوان نقد ادبی چه معنایی می‌دهد؟ کدام مدل از متن به ما اجازه می‌دهد بگوییم یک کتاب ایرانی‌تر از کتاب دیگر است؟ (آیا کتابی سطحی نمی‌تواند عمیقاً ایرانی باشد؟) آیا می‌توان هویت ملی را به کمیت تبدیل کرد؟ اگر ما به اندازه کافی با دقت در پی هویت ملی برآییم، آن را جایی دیگر خواهیم یافت.

شاید کریستوفر بالایی و میشل کویی پرس در *سرچشمه‌های رمان فارسی* (۱۹۸۳) که بررسی مستند و موشکافانه و دقیق از پیش‌تاریخ رمان در ایران است، محدودیت این کاوش را ثابت می‌کنند. این کتاب بر پیوستگی میان رمان و شکل‌های بومی روایت اصرار می‌کند و طی استدلال، گزارشی بسیار روشن و مفصل از تکامل‌شان در ایران ارائه می‌کند. [۵] اما محاسن کتاب مستقل از پیش‌فرض اصلی آن است. خواننده می‌تواند با گام‌های منفرد استدلال موافقت کند، بی‌آن‌که نسبت به وحدت ذاتی^۱ این سنت قانع شده باشد. مثال‌ها می‌توانستند سمت و سوی دیگری بیابند تا تفاوت‌ها را برجسته کنند و دو سنت با قدرت متقابل‌شان رودرروی یکدیگر قرار گیرند. پیش از این در نقد، هویت ملی ایرانی اغلب با نیروی آشکار اراده بیان می‌شد. پیتز آوری^۲، در مقاله‌ای به تاریخ ۱۹۵۵، از محبوبیت داستان کوتاه در ایران سخن می‌گوید و استمرار سنت روایتی را تصویر می‌کند که تأثیرات خارجی را کم‌اهمیت می‌کند:

داستان کوتاه در ایران بسیار کهن و عزیز است. نویسندگان مدرن تحت تأثیر نویسندگان غربی این ژانر قرار گرفته‌اند و نام‌های مویسان و ادگار آلن پو، اغلب در این ارتباط ذکر می‌شود. اما نویسندگان امروز، در استفاده از این شکل، صرفاً به حکایت سنتی یا انکدت برمی‌گردند، هرچند
براین حکایت، نوع جدیدی از طرح و موضوع بار می‌شود. [۶]

در اینجا ما بار دیگر بیشتر از آن‌که در قلمرو نقد ادبی باشیم، در قلمرو تعریف و تمجید هستیم. تعریف و تمجیدی که معنادار است: ایرانیان نیازی به داستان

1. essential oneness

2. Peter Avery

کوتاه وارداتی ندارند. چون یک سنت بومی روایت کوتاه داشته‌اند. این عبارت همچنین بیشتر از آن‌که تفسیری بی طرف باشد، یک تعریف و تمجید است. این‌که بگوییم سنت حکایت و داستان کوتاه عمیقاً با هم متفاوت‌اند، به هیچ وجه خوارداشت سنت حکایت یا فرهنگ کلاسیک فارسی نیست. بر مجموعه متمایزی از قراردادهای روایتی، اصطلاح ابهام‌آمیز «داستان کوتاه» را اطلاق می‌کنیم که طی قرن نوزدهم، اساساً در فرانسه رشد کرد اما امروزه به نظر می‌رسد ژانری است که در خارج از اروپا، بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است و به نویسندگان ایرانی به‌عنوان ابزاری انقلابی برای نوشتن درباره یک جامعه در حال تغییر یاری کرد.

داستان کوتاه با دقت در توصیف جایگاه داستان، وقوفش بر جزئیات اجتماعی و مهم‌تر از هر چیز تعامل شخصیت و محیط باعث شد که ویژگی‌های حکایتی (شگفتی، ماجرا، ترفند) که در سبک‌های روایتی کلاسیک خاورمیانه، ویژگی‌هایی اساسی بودند، کم‌رنگ شوند. تعاملی اتفاقی بین حکایت و داستان کوتاه غربی وجود داشته است. یک نمونه از جهان عرب، مجموعه حکایت‌های نویسنده مصری، زکی نجیب محمود، *قصاصت الزجاج* (خرده‌شیشه‌ها ۱۹۷۴) است. [۷] در اینجا، موقعیت‌های روایتی در برخورد با یک صدای روایتی شرح‌دهنده، منحل و بازسازی می‌شوند. برای خواننده غربی سخت است حاصل کار را مقوله‌بندی کند — فلسفه عامیانه‌ای که در یک مثال مجسم شده است، روایت‌هایی که هرگز کاملاً شروع نمی‌شوند، چون به سوی تفسیر سوق داده می‌شوند. این اثر به روشنی پیوندی است میان سنت‌های غربی و شرقی، اما چنین مبادله‌ای در اغلب اوقات، نتیجه آزمایشگری آگاهانه نویسنده است تا بیانی که از دل و جان وجود خاورمیانه‌ای نویسنده برآمده باشد.

ما در داستان کوتاه تأثیرگذار صمد بهرنگی، به نام «ماهی سیاه کوچولو»، وارد قلمرویی به همین اندازه مبهم می‌شویم؛ داستانی که از زرادخانه فابل حیوانات (ژانر ازوبی رایج در جهان اسلام، حداقل قبل از زمان *کلیله و دمنه* ابن مقفع) به خدمت یک بیان سیاسی مدرن درباره ضرورت به پرسش کشیدن اعتقادات مستقر در می‌آید.