فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال سوم، شماره اول، پاییز ۱۳۹۳، صفحات۵۳-۴۱

داستان *هوسباز* پُلی برای رسیدن به *بوف کور*

آسیه ذبیح‌نیا عمران*/ ماندانا منگلی**/ حسین یزدانی***

دریافت مقاله:
۱۳۹۴/۴/۱۳
پذیرش:
۱۳۹۴/۱۰/۲۷

چکیده

داستان *هوسباز* و *بوف کور* از جمله آثاری هستند که صادق هدایت در هند نوشته است. هدایت در سال ۱۳۱۵ به دعوت «شین پرتو» وارد بمبئی شد و در آپارتمان وی اقامت گزید. او در این شهر ابتدا داستان کوتاه *هوسباز* را نوشت و سپس آن را گسترش داد و از روی آن، رمان *بوف کور* را نوشته و منتشر ساخت. هر دو داستان در همان سال ۱۳۱۵ در بمبئی منتشر شدند. اهمیت این دو داستان و شباهت‌های کم‌نظیر ساختاری و محتوایی میان آن دو نویسندگان را بر آن داشت تا با رویکرد تحلیلی- تطبیقی به واکاوی این دو اثر بپردازند. از نتایج تحقیق برمی‌آید که دو داستان یادشده هم از نظر انتقادی یا بدبینانه به زندگی و گرایش شدید به انزوا و مرگ‌اندیشی و هم از نظر ساختاری و روایت‌گری بسیار به یکدیگر شبیه هستند. مقالهٔ حاضر تلاش دارد تا همانندی‌های هر دو داستان را با دلایل و شواهد بررسی و تحلیل کند.

کلیدواژه‌ها: مقایسه، هدایت، *بوف کور*، *هوسباز*.

* دانشیار دانشگاه پیام‌نور. (نویسنده مسئول) Asieh.zabihnia@gmail.com
** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی. mandana5m@gmail.com
*** استادیار دانشگاه پیام‌نور. h_yazdani@pnu.ac.ir

مقدمه

داستان[1] بخش مهمی از ادبیات جهان را به خود اختصاص داده و در تاریخ زندگی بشر جایگاه ویژه‌ای دارد. گویی جزئی از نیازهای روانی آدمی را برآورده می‌کرد. «داستان یک چیز ابتدایی و مربوط به انسان‌های اولیه است و قدمت آن به مبادی ادبیات می‌کشد، به پیش از اختراع خط و کتابت و به مذاق آنچه در ما بدوی و ابتدایی است و خوش و سازگار می‌آید». (فورستر، ۱۳۶۹: ۴۶) همچنین داستان عبارت است از: «ترکیب خاصی در نقل حوادث- خواه واقعی و خواه خیالی-که در خلال آن شخصیت‌ها رشد می‌کنند و عناصر اصلی به شیوهٔ معینی با یکدیگر مرتبط می‌شوند و با قصد معینی که نویسنده دارد در جهتی حرکت می‌کنند». (مصاحب، ۱۳۸۰: ۲۰۵۴) نکتهٔ مهم و اساسی در ساختار یک داستان حادثه و توالی آن است که در تمام ادبیات داستانی مشترک است. «داستان توالی حوادث واقعی و تاریخی یا ساختگی است. بنابراین، تسخیر عمل به وسیلهٔ تخیل را ارائه می‌دهد». (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۹) ارسطو ماهیت هنر را تقلید می‌داند (ارسطو، ۱۳۶۹: ۸۲)، زیرا آثار ادبی در واقع همه تقلید طبیعت و کردار انسانی به شمار می‌روند. تقلیدی بودن داستان بدان سبب است که در آن وقایعی همانند وقایع عالم خارج رخ می‌دهد؛ یعنی حوادث در آن امر محتمل است. در بحث ارسطو هم که مطابق آن هنر داستان مبتنی بر تقلید و توصیف کردار است، شباهت اشخاص داستان با اشخاص واقعی از طریق حوادثی متوالی که برای آنها پیش می‌آید و عکس‌العمل آنها، نمایانده می‌شود و این مزیت داستان است که همچون بعضی نوشته‌ها، از یک واقعیت نشأت می‌گیرد. نویسنده این واقعیت‌ها را می‌بیند و آنها را به ذهن خود می‌برد و با استفاده از قوهٔ تخیل خود صحنه‌هایی را به آن می‌افزاید و کم می‌کند. بنابراین واقعیت‌های مختلف زندگی می‌توانند سوژه‌های خوبی باشند.

داستان *هوسباز* هدایت نیز براساس واقعیت نوشته شده است. این اثر داستانی به درجه‌ای واقعی است که به نظر می‌رسد هدایت در آن اوضاع خود در هند را گزارش می‌دهد. البته داستان ممکن است براساس تاریخ و واقعیت ساخته شود (ایرانی، ۱۳۶۴: ۲۹)، و ارسطو نیز بر این امر تأکید کرده است. نویسنده در حقیقت از طریق بیان واقعیات درست تاریخی در داستان، تصویری قانع‌کننده از زمان و مکان و صحنهٔ وقوع حوادث ارائه می‌دهد. هدایت نیز در *هوسباز* فکر و هدف خود را در قالب رویدادهای واقعی که برای شخصیت‌های گوناگون پیش می‌آید؛ بیان می‌کند. کنجکاوی شنونده یا خواننده را بر می‌انگیزد تا از دنبالهٔ رویداد و نتیجهٔ آنها آگاه شود.

هدایت در ۲۵ تیرماه ۱۳۱۵ با ماهی هزار و دویست ریال حقوق به استخدام شرکت سهامی کل ساختمان، قسمت ادارهٔ فنی، در آمد. اما در ۲۱ آبان ماه ۱۳۱۵ استعفا داد. پس از این تاریخ بود که با شیرازپور(شین پرتو) به بمبئی رفت. وی دربارهٔ عزیمت خود به هند در یکی از نامه‌هایش

1. Story

چنین سخن می‌گوید: «حال بیاییم سر اینکه چه طور شد من از هندوستان سردرآوردم. ... دکتر پرتو به عنوان مرخصی به ایران آمد. از دهنش در رفت گفت: آمدم تو را با خودم ببرم. کور از خدا چه می‌خواد: دو چشم بینا. دیگر ولش نکردم، از فردا صبح تمام انرژی‌ها و دروغ‌ها و پررویی‌های ممکنه و تملق‌های متصوره را اسحلهٔ خودم قرار دادم، به زور تلفن و به ضرب توصیه به عنوان متخصص برای تنظیم (Dialogue) فیلم فارسی پاسپورت گرفتم...». (بهارلو، ۱۳۷۴: ۱۸۰)

او بعد از ورود به بمبئی در آپارتمان شین پرتو اقامت می‌گزیند. «... بعد از ورود به بمبئی با پرتو در یک آپارتمان[1] منزل دارم... اغلب در منزل هستم. هفته‌ای دو سه روز پیش بهرام گور انکلساریا درس پهلوی می‌گیرم[(۱)]...». (همان)

آپارتمانِ مسکونی هدایت، در بمبئی، سه طبقه داشت که هدایت در طبقهٔ تحتانی آن منزل داشت. این آپارتمان پانسیون را خانمی از اهالی کشور پرتقال اداره می‌کرد. آپارتمان هدایت مشرف به دریا بود و پنجره‌هایش به سمت دریا باز می‌شد و او می‌توانست تردد کشتی‌های تجاری را از پنجره آپارتمان نظاره‌گر باشد. خودش در بخشی از داستان هوسباز، اتاقش را این چنین وصف می‌کند: «پنجرهٔ من رو به دریا باز می‌شد که تودهٔ خاکستری رنگی آن را تشکیل و در افق در مه و ابر محو می‌شد ...». (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۲) همچنین دربِ اصلی آپارتمان به سمت خیابان اصلی به مشرف به دریا باز می‌شد. دو طرف خیابان مذکور پر از مراکز تجاری، بازار و مراکز خرید و دستفروشان بود. پر از پیرمردهای دست‌فروش خنزپنزری که «بساط» می‌کنند[(۲)].

مقالهٔ حاضر تلاش دارد با طرح جنبه‌های مشترک صوری و محتوایی داستان *هوسباز* و *بوف کور* به شباهت بسیار این دو اثر داستانی بپردازد. گویی هدایت همچون شاعران عصر صفوی که «تک بیتی[(۳)]» می‌سرودند و بعدها آن را گسترش می‌دادند؛ ابتدا داستان کوتاه *هوسباز* را نوشت و سپس آن را در قالب *بوف کور* گسترش داد. در هر دو داستان، بن‌مایه[2]، فکر و موضوع همسانی تکرار می‌شود. بنابراین، «وجود بن‌مایه‌های مشترک در داستان‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری آنها از یکدیگر است». (ذوالفقاری، ۱۳۷۴: ۱۸) در مقاله سعی بر این است تا درون‌مایه‌های همسان در هر دو داستان بررسی و تبیین شود.

خلاصهٔ داستان *هوسباز* و *بوف کور*

۱. خلاصهٔ *هوسباز*

راوی در پانسیونی اقامت دارد که اتاق مجاور آن در اجارهٔ دختر ماهرویی به نام «فلیسیا»ست. این دختر که اهل «کلکته» و تربیت یافتهٔ اروپاست، زنی زیبا و آرمانی است که هواخواهان متمول بسیاری دارد. راوی عاشقِ فلیسیاست، اما او شیفتهٔ پیرمرد پاره‌دوز هندی است که در خیابان و پای پنجره اتاق پانسیون مشترک آنها بساط می‌کند. پیرمرد خنزرپنزری می‌میرد و فلیسیا نیز دیگر هرگز به پانسیون برنمی‌گردد.

1. Flat

2. Motif

هوسباز به همراه سه داستان *مرگ*، *سامپینگه* و *اصفهان نصف جهان* در مجموعه داستان *اصفهان، نصف جهان* چاپ و منتشر شد.

۲. خلاصهٔ رمان *بوف کور*

راوی مشغول نوشتن ماجرایی برای سایهٔ خود است که به شکل جغد درآمده است؛ سایه‌ای که با اشتهای سیری ناپذیرش، تمام نوشته‌ها و خاطرات وی را می‌بلعد. راوی در این بخش، شخصی جوان ولی بیمار و رنجوری است که زنش (لکاته) از وی تمکین نمی‌کند. خصوصیات ظاهری «لکاته» درست همانند خصوصیات ظاهری «دختر اثیری» است. راوی همچنین به ماجرای آشنایی پدر و مادرش (که یک رقاصهٔ هندی بوده است)، اشاره می‌کند و اینکه از کودکی نزد عمه‌اش (مادر لکاته) بزرگ شده است.

پرستار راوی نیز دایهٔ پیر اوست که دایهٔ «لکاته» هم بوده است و احمق‌وار در پی تسکین آلام راوی است. در مقابل خانهٔ راوی پیرمرد مرموزی (پیرمرد خنزرپنزری) همواره بساط خود را پهن کرده است. سرانجام راوی تصمیم به قتل «لکاته» می‌گیرد. در هیأتی شبیه پیرمرد خنزرپنزری وارد اتاق لکاته می‌شود و گزلیک استخوانیی را که از پیرمرد خریداری کرده، در چشم لکاته فرو می‌کند و او را می‌کشد. چون از اتاق بیرون می‌آید و به تصویر خود در آیینه می‌نگرد می‌بیند که موهایش سفید و قیافه‌اش درست مانند پیرمرد خنزرپنزری شده است.

بررسی ساختار صوری و محتوایی *هوسباز* و *بوف کور*

۱. وصف چشم

یکی از نمادواژه‌هایی که می‌تواند در این دو داستان مهم باشد، نمادواژهٔ «چشم» است. «چشم» و «نگاه» با هم پیوندی معرفت‌شناسانه دارند. دانایی دیدن (روشنایی) است و جهل ناتوانی از مشاهده. (افلاطون، ۱۳۶۸: کتاب هفتم) از نظر فلسفی و روان‌شناسی اندیشیدن با دیدن تداعی می‌شود. موتیف «نگاه» در تمام جنبه‌های معرفت‌شناسی دیده می‌شود که ابزار اصلی آن «چشم» است. همچنین چشم در فرهنگ اساطیر نشانهٔ الههٔ خرد و روشنایی «دایانا» است. نیز «چشم نماد خدایان به عنوان آن که همه چیز را می‌بینند و همه چیز را می‌دانند...». (هال، ۱۳۸۰: ۲۳۸) در حماسهٔ *شاهنامه* نیز نقطهٔ ضعف «اسفندیار» به سبب خطا و انحراف فکری یا کژاندیشی اسفندیار «چشم» است. جدای از اهمیت «چشم» در فرهنگ بودایی که راوی داستان بدان علاقه‌مند بوده است، در هر دو داستان، چشم می‌تواند نمادی برای تشویق به بازنگری در خویشتن و بازاندیشی در عقاید باشد. در *بوف کور*، راوی بارها و بارها چشمِ زنی را توصیف می‌کند که عاشقش شده است: «در چشم‌های سیاهش شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست‌وجو می‌کرد، پیدا کردم». (هدایت، ۱۳۴۸: ۲۴) «چشم‌های درشت‌تر از معمول، چشم‌های سرزنش دهنده داشت. مثل اینکه از من گناه پوزش‌ناپذیری سرزده بود... یک پرتو ماورای طبیعی مست‌کننده در ته آن می‌درخشید». (همان: ۴۳)

«فقط یک نگاه او کافی بود که همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکند. به یک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت». (همان: ۲۰)

در *هوسباز* نیز چشم محمل بازاندیشی و بازکاوی است. راوی، چشمانِ قهرمان داستان، یعنی «فلیسیا» را این چنین توصیف می‌کند: «چشم‌های درشت و مژه‌های کمرنگ بلندی داشت...». (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۵) «... دیدم زنی لاغر اندام و رنگ پریده ولی خیلی مرتب که خطوطی منظم بر پیشانی داشت با چشم‌های درشت سبز رنگ و...». (همان: ۸۲) «کلاهش که لبهٔ پهنی داشت بر چشمان سبزش که نگاه غیرقابل وصفی داشت سایه افکنده بود...». (همان: ۸۶، ۱۸۳)

۲. عام بودن راوی

بی‌نامی شخصیت راوی را در هر دو داستان، به پیچیدگی، ابهام، تاریکی فضای رمان و سبک سوررئال نویسنده و افکار نیچه‌ای و بدبینانه به ماورای طبیعت نویسنده و راوی مرتبط می‌سازد.

راوی در هر دو داستان بی‌نام است. بی‌نامی او بیانگر عدم شناخت مخاطب خواهد بود چرا که اسم معرف کامل مسّمی است (نام عین ذات است) و اگر کسی اسم کسی را بداند به معنی این است که او را به درستی می‌شناسد و بنابراین، بر او احاطه دارد از این‌رو، جادوگران برای نابودی کسی، اسم او را بر کاغذی نوشته، می‌سوزاندند. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۲)

۳. «سکوتِ» زن اثیری

در *بوف کور* زن اثیری هیچ‌گاه سخن نمی‌گوید و مشکلات را بی‌قیل‌وقال، با «نگاه» حل می‌کند. در سراسر متنِ رمان شاید دو یا سه جمله بیشتر از او نمی‌شنویم: «چشم‌های خستهٔ او مثل این که یک چیز غیرطبیعی که کس نمی‌تواند ببیند، مثل این که مرگ را دیده باشد، آهسته به هم رفت». (هدایت، ۱۳۸۳: ۶۶)

زن دلخواه راوی در *هوسباز*، یعنی فلیسیا، کمتر حرف می‌زند و سخنی بر زبان می‌آورد، اغلب با «نگاه» سخن می‌گوید و در کلِ متن، چند جمله بیشتر سخن نمی‌گوید. راوی فلیسیا را این‌چنین معرفی می‌کند: «... همسایهٔ اتاق خود را دیدم که با طمطراق تمام وارد اتاق گردید... با حرکت سر به رفقای هم منزل خود سلامی کرده روی تنها صندلی خالی دور میز ما نشست...». (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۳) «هنگام عزیمت...او مصراً در حال سکوت باقی ماند ...». (همان: ۸۹) فلیسیا به اطراف خویش بی‌توجه و در بحر تفکراتش غرق است: «... فلیسیا روی پلکان مدخل بندر نشسته با دست‌ها به هم پیچیده مانند راهبه‌ای در حال عبادت محو تماشای تشعشع نور ماه در روی امواج دریاست. پریدگی رنگ چهره و لرزش لبانش حاکی از اضطراب درونی شدید وی بود و چنان مستغرق بحر تفکرات خود بود که ابداً توجهی به عابرین نداشت... ». (همان: ۸۴)

۴. حضور موقت زن آرمانی

در *بوف کور* حضور زن اثیری، موقت و گذرنده

است: «فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود... بعد این در پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد، نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگه دارم». (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱) حضور ساده و گذرندهٔ زن اثیری در داستان نشانه‌ای از گم‌گشتگی و غیبت وجه آرمان‌خواه و استعلایی در وجود راوی است؛ زیرا راوی در هر دو داستان، به جای هرگونه افکار و آرمان فراطبیعی و باورداشت امور معنوی و الهی پرهیز و به امور مادی دل خوش می‌کند.

علاوه بر آن، حضور زن روسپی که یکی از شخصیت‌های محبوب راوی در هر دو داستان است، درخور توجه است: در *بوف کور* «زن روسپی» یکی از شخصیت‌های اصلی ماجراست: «بعد از آن که فهمیدم او فاسق‌های جفت و تاق دارد... از من بدش می‌آمد، شاید می‌خواست آزاد باشد ... ». (هدایت، ۱۳۸۳: ۶۱)

در *هوسباز* نیز فلیسیا، زنی روسپی است: «تمام یکشنبه‌ها اتومبیل‌های بسیار مجلل جلو پانسیون ما صف می‌کشیدند ...». (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۸) خود فلیسیا می‌گوید: «من هواخواهان متمول بسیار دارم ...». (همان: ۹۴) مثل قهرمان داستان‌های مقامه[۴]، فلیسیا در پایان داستان ناگهان گم می‌شود و راوی دیگر او را نمی‌بیند: «...صبح زود لباس پوشیدم و رفتم درِ اتاق او را زدم، جوابی نشنیدم. رئیس پانسیون را در راهرو دیدم. به اشاره اطاق فلیسیا را خندان به من نشان داده گفت: بدون این که به من بگوید دیشب رفته است و نمی‌دانم کجا؟». (همان: ۹۶)

به طور کلی در هر دو داستان، زن آرمانی راوی یکسان توصیف می‌شود. گویی هدایت این زن آرمانی را از روی چهرهٔ زنی که در زندگی واقعی وی وجود داشته بازسازی کرده است. «ترز» همدم صمیمی هدایت در رنس، در زمان تحصیل هدایت در پاریس بوده است. حتی کارت پستالی را که ترز برای هدایت می‌فرستد یکی از مضامین متن *بوف کور* می‌شود. «کارتِ ترز تمثالی از پیرمردی سپیدموی و خنزرپنزری است که برکنار رودی نشسته است و به نقطه‌ای نامعلوم می‌نگرد». (بهارلو، ۱۳۷۴: ۲۸۴)

۵. یکی بودن همهٔ قهرمانان (وحدت در کثرت)

در *بوف کور* و *هوسباز*، همهٔ قهرمانان مرد یکی و همهٔ قهرمانان زن هم یکی هستند و در نهایت آن مرد و زن هم یک نفر هستند. از آن جایی که متنِ هر دو داستان اسلوبی سوررئالیستی دارد، این نشانهٔ تفکر سورئالیستی را می‌توان در هر دو داستان یافت. آندره برتون در بیانیهٔ ۱۹۲۹ که در آن به تشریح هدف سوررئالیسم می‌پردازد، هدف این مکتب را کشف نقطه‌ای در ذهن انسان می‌داند که در آن، همهٔ تضادها به وحدت می‌گرایند. (بیگزیی، ۱۳۷۵: ۵۴) در هر دو داستان مورد بحث نیز همهٔ شخصیت‌های به ظاهر متضاد به وحدت می‌رسند و یکی هستند: در *بوف کور* راوی همان پیرمرد خنزرپنزی است. همه یک تن هستند فقط هربار به شکلی نمایان می‌شوند. «آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم ولی حالا که در آینه نگاه کردم خود را نشناختم». (هدایت، ۱۳۴۸:

۳۷) «هرکس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است، ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب شکری دارد...». (همان: ۴۹) «کمی دورتر زیر یک طاقی، پیرمرد عجیبی نشسته که جلویش بساطی پهن است... مثل این است که در کابوس‌هایی که دیده‌ام اغلب صورت این مرد در آنها بوده است». (همان: ۵۳)

در *هوسباز* نیز همان پیرمرد خنزپنزری و راوی و زن اثیری دیده می‌شوند. به نظر می‌رسد که داستانِ *هوسباز*، داستان همهٔ آرزوی نهانی راوی است که جامهٔ عمل به خود می‌پوشند. او جلوه‌هایی از شخصیت خود را به شکل «دیگری» می‌بیند و زندگی خود را به شکل داستان‌هایی منسوب به او بازگویی می‌کند.

راوی در هر دو داستان شیفتهٔ زن اثیری است: «قیافهٔ فلیسیا در هیچ حال از نظرم دور نمی‌شد و سراپای وجودم خواهان او بود و در هوای اطوار و گفتار و خنده‌های او غم بسیار گوارایی در دل داشتم». (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۲)

علاوه بر آن، هر دو داستان دو شخصیت اصلی و قهرمان دارند. «عدد دو، مظهر تضاد؛ یعنی ساخت و ویرانی است». (جابز، ۱۳۷۰: ۲۲۰) اگرچه آنها هر دو در تضاد کامل هستند، ولی هر دو با هم یکدیگر را تکمیل می‌کنند. این دو قهرمان پاردوکسی عبارت‌اند از:

راوی و پیرمرد خنزپنزری هندی/ راوی و فلیسیا.

راوی و پیرمرد خنزپنزی/ راوی و زن لکاته.

۶. نقش موسیقی در هر دو داستان

این نظریه که موسیقی معلول صداهای ناشی از تحرک و جنبش افلاک است از تفکرات حکمای قدیمی نشأت گرفته است. فیثاغورث معتقد بود که هر چیزی در این جهان، صورتی از حقیقت خود در عالم افلاک است[۵] و تمام نغمات موسیقی هم، در عالم افلاک و ارواح نمودار هستند. در هر دو داستان مورد بحث نیز موسیقی از افلاک نشأت می‌گیرد. در *بوف کور* در توصیف زن آمده است که گوشش به موسیقی افلاک معتاد بود: «خواستم چیزی بگویم ولی ترسیدم گوش او، گوش‌های حساس او که باید به یک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد، از صدای من متنفر بشود». (هدایت، ۱۳۴۸: ۲۵)

افلاطون در تعریف موسیقی می‌گوید: «موسیقی یک ناموس اخلاقی است که روح به جهانیان، بال به تفکر، جهش به تصور، ربایش به غم و شادی و حیات به همه چیز می‌بخشد». (مشحون، ۱۳۷۳: ۷/۱) راوی *بوف کور* در وصف مادر خود که «رقاصه»ای هندی بوده، می‌آورد: «پدرم عاشق یک دختر باکره، بوگام داسی، رقاص معبد لینگم می‌شود. کار این دختر رقص مذهبی جلوی بت بزرگ لینگم و در خدمت بتکده بوده است... شاید الان که من مشغول نوشتن هستم او در میدان یک شهر دور دست هند، جلو روشنایی مشعل مثل مار پیچ و تاب می‌خورد و می‌رقصد، مثل این که مار ناگ او را گزیده باشد...». (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۹) «مادرم... می‌رقصیده... و به وسیلهٔ حرکات متناسب...لرزشی به طول شانه و

بازوهایش می‌داده و دوباره جمع می‌شده است...». (همان: ۵۶)

در *هوسباز* نیز این وصف دیده می‌شود: «امروز تمام بعد از ظهر را به شنیدن گرامافون یعنی صفحه هندی‌ای که برحسب اتفاق خریده بودم مصروف داشته به کرّات آن را گذاشتم...». (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۲)

۷. زاویه دید داستان

در هر دو داستان، زاویه دید اول شخص (من) است و راوی- نویسنده، قهرمان اصلی رمان است. «من» در درجهٔ اول، ضمیر فاعلی اول شخص مفرد است. در *بوف کور* به کار گرفتن صیغهٔ اول شخص مفرد و شکل حدیث نفس‌گونهٔ روایت نشانه‌ای از این برون‌افکنی برای خودشناسی است. (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۹۸-۹۷) سراسر هر دو داستان، تک‌گویی فردی جدا افتاده از جمعی وجود دارد؛ هوشمندی گرفتار آمده در مجمع دیوانگان ° بیزار و نفرت‌زده از جهل و بی‌ذوقی عوام- نفرتی که به آرزوی ویرانگری می‌رسد.

۸. روانی بودن[1] قهرمان در هر دو داستان

در داستان روانی از مسائل ذهنی و روانی قهرمان یا قهرمانان داستانی سخن می‌رود. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۷۶) براساس تعریف فوق می‌توان هر دو داستان مورد بحث را در زمرهٔ داستان‌های روانی قرار داد.

۹. بررسی همسانی محتوایی *بوف کور* و *هوسباز*

راوی، در هر دو داستان به مذمت دنیا و اهل آن می‌پردازد: وی در *بوف کور* با جامعه و زمان خود سازگار نیست؛ زیرا تصوری که از هستی دارد، تصوری آرمانی و زیباست، چون نمی‌خواهد برای تکه‌ای گوشت مانند سگ قصاب در برابر زورمندان دم تکان دهد و تملق بگوید. (دستغیب، ۱۳۷۲: ۹۴) «من در میان رجاله‌ها، یک نژاد مجهول و ناشناس شده بود». (هدایت، ۱۳۴۸: ۶۳) «در محیط و دنیایی جدید داخل شده بودم. مثل اینکه در همان دنیایی که ازآن متنفر بودم؛ دوباره به دنیا آمده بود». (همان: ۷۱) «بارها به فکر مرگ و تجزیهٔ ذرات تنم افتاده بودم، به طوری که این فکر مرا نمی‌ترسانید؛ برعکس، آرزوی حقیقی می‌کردم که نیست و نابود بشوم. از تنها چیزی که می‌ترسیدم این بود که ذرات تنم در ذرات تن رجاله‌ها برود. این فکر برایم تحمل‌ناپذیر بود. گاهی دلم می‌خواست بعد از مرگ، دست‌های دراز با انگشتان بلند حساسی داشتم تا همهٔ ذرات تن خودم را به دقت جمع‌آوری می‌کردم و دو دستی نگه می‌داشتم تا ذرات تن من که مال من هستند، در تن رجاله‌ها نرود...». (هدایت، ۱۳۴۸: ۹۴-۹۳)

«ولی نمی‌دانم چرا هرجور زندگی و خوشی دیگران دلم را به هم می‌زد...». (هدایت، ۱۳۸۳: ۷۹). «... همهٔ دوندگی‌ها، صداها و همهٔ تظاهرات زندگی دیگران، زندگی رجاله‌ها-که همه‌شان جسماً و روحاً یک جور ساخته‌اند- برای من عجیب و بی معنی شده بود...». (همان: ۶۷) «تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید! حضور مرگ همهٔ

1. Psychological Novel

موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد..». (همان: ۹۵) «به نظرم می‌آمد که از میان یک شهر مجهول و ناشناس، حرکت می‌کردم». (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۶)

۱۰. راوی دارای افکار خیامی است

سراسر *بوف کور* حکایتگر تأثیر ژرف خیام بر هدایت است. (غیاثی، ۱۳۷۷: ۲۲۹) هدایت در *بوف کور*، گاه‌گاهی که مجالی یافته است به فلسفه‌پردازی پرداخته که بیشتر این سخنان جنبهٔ خیامی دارد... مضامین اصلی خود *بوف کور* و حرف‌های قهرمان آن (راوی، نویسنده) نیز تقریباً همین اندیشه‌های خیامی است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۳): «...فقط یک نگاه او کافی بود که همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکند ...». (هدایت، ۱۳۴۸: ۲۰) قهرمان *بوف کور* مرگ‌گرا است و مرگ را فرا می‌خواند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۴): «آه ای مرگ کجایی؟!». (هدایت، ۱۳۴۸: ۵۰) «حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود، برای یک دسته آدم‌های بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود، برای کسانی که به فراخوردنیا آفریده شده بودند». (همان: ۹۹) «آنچه که زندگی بوده است از دست داده‌ام. گذاشتم و خواستم از دستم برود و بعد از آن که من رفتم به درک!». (همان: ۵۱) «من به جز زندگی زهرآلود، زندگی دیگری را نمی‌توانستم داشته باشم...». (همان: ۲۷) «آیا سرتاسر زندگی، یک قصهٔ مضحک، یک متل باور نکردنی و احمقانه نیست؟ آیا من فسانه و قصهٔ خودم را نمی‌نویسم؟». (همان: ۶۵)

در *هوسباز* نیز مرگ نقش اساسی را ایفا می‌کند. «باگوان» یا همان پیرمرد پاره‌دوز هندی می‌میرد و فلیسیا که در مرگ او بسیار آشفته و پریشان است چنین می‌گوید: «...بالاخره او جلو این پنجره خشکید و تحلیل رفت و مرد و بعداً به خاکستر مبدل خواهد گردید و غبارش را هم باد خواهد برد. او رنج می‌برد ولی در عین حال تمایلات و هوی و هوس هم داشت ولی کسی ندانست و نفهمید که تمام اینها به باد خواهد رفت، آیا ما همین سرنوشت را تعقیب نمی‌کنیم؟». (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۳)

۱۱. تأثیرپذیری نویسنده از افکار بودایی

همچنین حضور واژهٔ «هند» و «بودا» در هر دو داستان نمایانگر دیدگاه مشترک راوی در ایدئولوژی و تأثیرپذیری از بوداست: در رمان *بوف کور* از مباحثی سخن می‌رود که زمینهٔ «هندی» دارد. در این داستان عمو و پدر راوی برای تجارت از ایران به هند رفته بودند و بین بنارس و ری رفت‌وآمد داشتند. مادر راوی «بوگام داسی» رقاص معبد لینگام در هند بود که به ایران آمد. «هدایت سرخورده و نومید به هندوستان مهاجرت کرد» (خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۱۲۲) و رمان را در اقامت یک ساله‌اش در هند نوشت. او «رمان *بوف کور* را برای نخستین بار، در سال ۱۳۱۵ در بمبئی انتشار داد». (بهارلوئیان و اسماعیلی، ۱۳۷۹: ۲۹۲) هدایت در این کتاب یکی از بنیادی‌ترین

اندیشه‌های نژاد آریایی مخصوصاً هند و ایرانی را مطرح می‌کند و آن تعارض میان نور و ظلمت، بد و خوب است... . (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۹)

نویسندهٔ کتاب تأویل *بوف کور* در این‌باره می‌گوید: «هدایت از همان دورهٔ دانشجویی در فرانسه به پژوهش در عقاید بودا، فیلسوف هندی روی آورد». (غیاثی، ۱۳۷۷: ۲۳۳)

هدایت داستان *هوسباز* را قبل از *بوف کور* در هندوستان نوشت. به نظر می‌رسد بعداً همان را گسترش داد و رمان *بوف کور* را عرضه و ارائه کرد.

راوی داستان *هوسباز* نیز ساکن آپارتمانی در بمبئی است و زن آرمانی او دختری از اهالی کلکته است. راوی عاشق فلیسیای هندی‌تبار است، اما فلیسیا عاشق پیرمرد پاره‌دوز هندی است. توصیف هندوستان از زبان فلیسیا این‌گونه است: «من هیچ‌جا جز اقلیم هندوستان قادر به زندگانی نیستم. به علاوه نمی‌دانم این تأثیر ادبی یا فلسفی هندوستان است که مرا به این سرزمین می‌کشد... روزی در بنارس در ساحل گانژ بودم و به خوبی پی به اهمیت و وسعت فلسفهٔ هندی بردم زیرا یک طرف با کمال خونسردی به انجام تشریفات زناشویی می‌پرداختند و یک طرف مرده‌ها را می‌سوزانیدند و زهاد به غسل اشتغال داشتند. هزاران سال است که روح هندی با وجود تجددخواهی ابداً تغییری نکرده و هیچ‌چیز در این مملکت به حد معمول و متعارف نیست این مردم از نیاکان خود ثروت و قدرت بسیاری در اختیار دارند ...». (هدایت، ۱۳۴۸: ۹۱)

همچنین در این داستان دربارهٔ ولادت مجدد یا مسخ آمده است: «مطمئن بوده که پس از مرگ به قالب شاید بهتری به وجود خواهد آمد». (همان: ۹۴) در دین بودا نیز «هر موجودی پس از مرگ و ورود به چرخه زایش دوباره، شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد». (رنجبر، ۱۳۸۴: ۱۱۸) به نظر می‌رسد که «باگوان»، پیرمرد پاره دوزهندی نیز در داستان با مرگ خود به کمال رسیده است. نیروانا مرحلهٔ کمال و فنا در آیین بوداست که با فرو نشاندن نفس اماره به دست می‌آید و آدمی را به سرمنزل سعادت اخروی می‌رساند. عالی‌ترین هدف بوداییان رسیدن به مرحلهٔ نیروانا (=تنویر) است. روش فلسفی هندو «درون بینی» است... برهما، خود معرفت اشراقی معنی می‌دهد. تنها با این روش فکری می‌توان به حل مسائل دست یافت. (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۱۴۴) هدایت نیز برای وصول بدین امر از زاویه درونی مدد می‌گیرد. مخاطب در پایان هر دو داستان به معرفت دست می‌یابد.

اگر بخواهیم داستان *هوسباز* را براساس اصول تعالیم بودا بررسی کنیم دو اصل «عشق» و «شفقت» در این اثر داستانی چشمگیرتر است. قهرمان اصلی داستانِ *هوسباز* یعنی فلیسیا، به سبب عشق، با پیرمرد پینه‌دوز مهربان است و شفقت می‌ورزد.

بحث و نتیجه‌گیری

در *هوسباز* و *بوف کور*، رابطهٔ راوی با مخاطب پیچیده است. از سویی مخاطب، فاعلی است که از داستان بهره‌مند می‌شود و از سویی دیگر راوی، خود فاعلی است که مخاطب خود را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و به مفعول بدل می‌کند. آنچه راوی

بوف کور و *هوسباز*، در جایگاه انسان، با آن درگیراست، تنش و اضطراب مداوم است. راوی در هر دو داستان به دنبال چیزی مابین حقیقت و رؤیا، یعنی آسایش و فرار از ترس و ناکامی است. ممکن است در میان صفحات این داستان‌های جذاب، گیرا و مسحورکننده، امیدی نباشد اما آرمانی هست که خود را از میان ویرانی‌ها باز می‌سازد. راوی در هر دو داستان می‌نویسد تا در سایهٔ آن مفری برای بیان این احساس بی‌زاری و رنج بیابد. گویی هر دو اثر، انتقامی هجایی است که در سایه برآشفتنِ یک‌سره بر هر چه که هست میسر می‌شود.

– راوی در هر دو داستان به بودا و اندیشه و افکارش علاقه‌مند است. ماجراهای هر دو داستان در هند اتفاق می‌افتد. توجه به مکان باستانی، نمادی از احساس بازنگری در سنت و تلاش برای به تصویر کشیدن انسانی است که در گذشته‌ها چیزی نمی‌یابد و چاره‌ای جز بازسازی دنیای جدید برای خود و دیگران ندارد.

– راوی در هر دو داستان به وصف چشم‌های جادویی زن آرمانی می‌پردازد.

– زاویه دید در هر دو داستان اول شخص مفرد است. در زاویه دید اول شخص مفرد یا زاویه دید درونی که در هر دو داستان به کار گرفته شده، راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان است. گویی هدایت، در هر دو داستان، راوی را برصورت خود آفریده است. از جهان و دیگران جدا کرده است.

– راوی در هر دو داستان به مذمت زندگی و دنیا می‌پردازد.

– راوی در هر دو داستان دارای تفکر خیامی است.

جدول ۱. همسانی‌های صوری و محتوایی داستان *بوف کور* و *هوسباز*

همسانی صوری *بوف کور* و *هوسباز*	**همسانی محتوایی *بوف کور* و *هوسباز***
حضور راوی و زاویه دید اول شخص	داشتن تفکر خیامی
توصیف چشم	مرگ اندیشی
موسیقی	مذمت دنیا
مرگ قهرمان	بی‌اعتقادی
یکی بودن راوی و قهرمان داستان	حضور هند و بودا

پی‌نوشت‌ها

۱. شین پرتو در رمان *بیگانه‌ای در بهشت* که به سال ۱۳۵۳ چاپ و منتشر ساخت، به تفضیل به شرح احوال هم اتاقی خود یعنی صادق هدایت می‌پردازد.

۲. نامه‌های هدایت به آدرس شین پرتو به همین آپارتمان ارسال می‌شد. آپارتمان مذکور هنوز مسکونی است و مالک جدید آن یعنی «جمال ناصر»

آن را بازسازی و تعمیر کرده است. جمال ناصر از دوستداران نویسندهٔ شهیر ایرانی یعنی هدایت است. او از شرکت‌کنندگان در همایش بین‌المللی صادق هدایت کـه در بهمن ۱۳۹۴ در بمبئی برگزار گردید، در منزل خویش پذیرایی کرد. «ندیم» از دانشجویان هندی دورهٔ دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی نو، با تلاش بسیار و ردگیری نامه‌های شین پرتو و هدایت، آپارتمان مورد بحث را پیدا کرد.

۳. یکی از ویژگی‌های شعر عصر صفوی «رواج تک بیت» است. (سبحانی، ۱۳۶۹: ۱۸) برخی از شاعران این سبک تک بیتی را می‌سرودند، سپس آن را در قالب غزلی گسترش می‌دادند. گاهی همین تک بیت، به همین صورت رها می‌شد و حتی حکم مثل سایر می‌یافت.

۴. در کتاب *مقامات* قاضی حمیدالدین بلخی همهٔ مقامه‌ها با عبارت «حکایت کرد مرا دوستی...» آغاز می‌شود و با عبارتِ «ندانستم که کجا رفت» پایان می‌یابد و [مخاطب] اغلب از سرنوشت قهرمان داستان بی‌خبر می‌ماند. (سبحانی، ۱۳۹۰: ۷۹)

۵. مولوی در این خصوص می‌آورد:

بانگ چرخش‌های چرخ است اینکه خلق
می‌ســـرایندش به طنبـور و به حلـق
(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۷۱)

منابع

ارسطو (۱۳۶۹). *فن شعر*. چاپ دوم. جلد اول. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۰). *جام جهان بین*. چاپ پنجم. تهران: نشر جامی.

افلاطون (۱۳۶۸). *جمهوری*. چاپ دوم. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ایرانی، ناصر (۱۳۶۴). *داستان. تعاریف. ابزار و عناصر*. چاپ چهارم. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بهارلو، محمد (۱۳۷۴). *نامه‌های صادق هدایت*. تهران: نشر اوجا.

بهارلوئیان، شهرام؛ اسماعیلی، فتح‌الله (۱۳۷۹). *شناخت‌نامهٔ صادق هدایت*. چاپ دوم. تهران: قطره.

بیگزیی، سی. وی. ای. (۱۳۷۵). *دادا و سوررئالیسم*. ترجمه حسن افشار. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.

جابز، گرترود (۱۳۷۰). *سمبل‌ها*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: ناشر مترجم.

خامه‌ای، انور (۱۳۶۸). *چهارچهره*. تهران: کتاب سرا.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۷). *نقد آثار هدایت*. تهران: مرکز نشر سپهر.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۷۴). *منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی*. تهران: نیما.

دیکسون کندی، مایک (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ اساطیر یونان و روم*. تهران: طهوری.

رنجبر، امیرحسین (۱۳۸۴). *بودا*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

سبحانی، توفیق (۱۳۹۰). *تاریخ ادبیات ۲*. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات دانشگاه پیام‌نور.

ـــــــــــ (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات ۳*. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *داستان یک روح*. چاپ چهارم. تهران: تهران. انتشارات فردوس.

ـــــــــــ (۱۳۷۸). *انواع ادبی*. تهران: فردوس.

شین پرتو (۱۳۵۳). *بیگانه‌ای در بهشت*. چاپ پنجم. تهران: شرکت چاپ الوان.

عابدینی، حسن (۱۳۶۹). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. جلد اول. تهران: نشر تندر.

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

فورستر، ای. ام. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. چاپ چهارم. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات نگاه.

قربانی، محمدرضا (۱۳۷۲). *نقد و تفسیر آثار هدایت*. چاپ دوم. تهران: نشر ژرف.

مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*. چاپ دوم. تهران: نشر سیمرغ و فاخته.

مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۰). *دایرةالمعارف مصاحب*. چاپ دهم. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولدالین نیکلسن. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۴). *عناصر داستان*. چاپ سوم. تهران: سخن.

هدایت، صادق (۱۳۴۸). *بوف کور*. چاپ دوم. تهران: نشر پرستو.

ـــــــــــ (۱۳۸۳). *اصفهان نصف جهان*. چاپ پنجم. تهران: نگاه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Story of *Havasbaz*" *Capricious* "as a bridge for reaching *Boofe Koor*" *The Blind Owl*"

Asiyeh Zabih Nia Omran[*] / Mandana Mongoli[**] / Hossein Yazdani[***]

Receipt :
2015/6/4
Acceptance:
2016/1/17

Abstract
The stories as *Havasbaz*" *Capricious* "and *Boofe Koor*" *The Blind Owl* "are the works that have been written by *Sadeq Hedayat* in India. He was entered *Mumbai* when *Shin Parto* invite him and he was settled in his apartment. He, first, wrote the short story called *Capricious* and then developed it as well ,he completed the other work called *The Blind Owl* and published both of them. These two works were published in 1936 in *Mumbai* .The significance of these two works and also their structural and content similarities forced the researcher to analyze them regarding the comparative ˚ analytical approach. The results of this study showed that these works based on the aspects such as the bad or negative viewpoints toward life as well as the importance of death and also the structural aspects are the same as each other .The present paper tries to study and analyze the similarities of these works considering the available evidences.

Keywords: Comparison ,Hedayat ,The Blind Owl, Capricious.

[*] Assosiate Professor, Payam-e-Noor University. E-mail: Asieh.zabihnia@gmail.com
[**]Assistant Professor, Islamic Azad University, Tehran-e-Jonoob Branch.
E-mail :mandana5m@gmail.com
[***] Assistant Professor, Payam-e-Noor University. E-mail: h_yazdani@pnu.ac.ir