

بوف کور؛ متن معطوف به قدرت خوانش فوکویی بوف کور نوشته صادق هدایت

سهراب طاوسی*

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول

چکیده

به‌طور کلی، این‌گونه تصور می‌شود که صادق هدایت روشنفکری بوده که در دوره خود با نظام استبدادی حکومت پهلوی در تعارض بوده است. براساس بیشتر زندگی‌نامه‌هایی که درباره او نوشته شده است، به‌نظر می‌رسد او با اینکه از خانواده‌ای اشرافی برخاسته بود، به‌دلیل تعلق خاطرش به آزادی انسان با نظام پهلوی در ستیز بوده است. مقاله حاضر بر آن است تا خلاف این نظر مشهور را اثبات کند. این مقاله با تحلیل بوف کور از دیدگاه نظریه «قدرت» میشل فوکو، به‌ویژه نظریه «سراسربینی»^۱ به این نتیجه می‌رسد که هدایت با نظام سلطنتی و قدرت سیاسی روزگار خود همسو بوده است؛ از این نظر که او نیز مانند سایر روشنفکران عصر خود تحت تأثیر مهم‌ترین گفتمان این دوره، یعنی ناسیونالیسم افراطی متأثر از حکومت‌های سلطنتی استبدادی ایران باستان بوده که از قضا شخص رضاشاه نیز از آن تأثیر پذیرفته و از آن حمایت کرده است.

واژه‌های کلیدی: میشل فوکو، قدرت، سراسربینی، زاویه دید، گفتمان، بوف کور، هدایت.

* نویسنده مسئول: sohrab.tavoosy@yahoo.com

۱. درآمد

بیشتر زندگی‌نامه‌نویسان هدایت دانسته یا ندانسته بر این نکته پافشاری کرده‌اند که هدایت اندیشمندی بوده که همواره در نقد جامعه روزگار خود به‌ویژه نظام استبداد رضاخانی تلاش کرده است.^۲ روشن است که هدایت در مقام روشنفکر، همواره از وضعیت دوره خود ناراضی بوده است؛ اما با درنظر گرفتن برخی مؤلفه‌های سبک نوشتن هدایت، می‌توان به این موضوع نگاه متفاوتی افکند؛ یعنی با نگاهی پسامدرن به مهم‌ترین اثر او، *بوف کور*، می‌توان این‌گونه اندیشید که هدایت نیز محصول یک دوره است و مانند هر نویسنده دیگری، آگاهانه یا ناخودآگاه، از گفتمان‌های عصر خود تأثیر پذیرفته است.^۳ اگر این گفتمان یا گفتمان‌ها- آن‌گونه که مقاله حاضر نشان می‌دهد- مورد تأیید و حمایت نظام استبدادی رضاخان بوده است، حتی می‌توان ادعا کرد که هدایت همسو با سیاست‌های استبدادی رضاخانی قلم زده است. در این مقاله، ابتدا نظریه قدرت میشل فوکو، نویسنده فرانسوی، به‌ویژه تحلیل او از زندان سراسربین جرمی بتام و ارتباط این زندان با جهان امروز بررسی می‌شود. در ادامه، با برجسته کردن برخی از مشخصات اصلی *راوی بوف کور* و شباهت‌های او با زندانبان زندان سراسربین و نگاه او به شخصیت‌های داستان که مانند نگاه زندانبان به زندانبان است، این نتیجه به‌دست می‌آید که هدایت با طراحی شخصیتی مانند *راوی*، نگاهی استبدادی یا استبدادزده به شخصیت‌ها داشته و این همان نگاهی است که رضاشاه درباره جامعه ایران داشت و از این نظر، این دو مخالف ناخواسته در کنار هم قرار می‌گیرند. دلیل این همگامی و همراهی ناخواسته نیز تأثیرپذیری مشترک این دو از گفتمان غالب دوره‌شان بود.

گفتمان غالب دوره رضاشاه دیدگاه ناسیونالیستی افراط‌گرایانه‌ای بود که از جایگاه‌های رسمی حکومتی تبلیغ و گسترده می‌شد و تحت تأثیر نهضت‌های ناسیونالیستی جهانی مانند ناسیونالیسم آلمان نازی و ایتالیای موسولینی بود و در منطقه خاورمیانه به «پان‌ترکیسم» و «پان‌عربیسم» منجر شد. در ایران، گفتمان ناسیونالیستی برگرفته از نظام‌های شاهنشاهی استبدادی ایران قبل از اسلام بود که به گواهی تاریخ، اغلب نظام‌هایی بسته، سرکوبگر و فاقد آزادی و کرامت انسانی بوده‌اند. این دیدگاه با اندکی

شدت و ضعف نه فقط در هدایت، بلکه در آثار بیشتر متفکران آن دوره خود را نشان داد.

میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴م) در دوره نویسندگی‌اش در مقام تاریخ‌نگار و انسان‌شناس، به شکل عمیقی به نقد جامعه مدرن و خردگرایی غربی پرداخت. او کتاب‌هایی درباره پیدایی و شکوفایی درمان کلینیکی، پیدایش سیستم زندان مدرن، تاریخ دیوانگی و مفاهیمی از این دست نوشت که برآمده از خردگرایی عصر روشنگری بود. او در این آثار تأکید کرد که عصر روشنگری سعی دارد نهادها و قوانینی را وضع و تثبیت کند که به کمک آن‌ها، جوامع انسانی به شکل خردمندانه‌ای - البته به تعریف دکارتی عصر روشنگری - به نظارت و کنترل خودخواسته دست بزنند. او در این پژوهش‌ها که آن‌ها را تبارشناسی^۴ می‌نامید، به تبیین راه‌هایی پرداخت که نظام‌های حکومتی از طریق آن‌ها قدرت خود را بر مردم جامعه اعمال می‌کنند. به عقیده د.آ. میلر^۵ (2011: 553) در *رمان و پلیس*، این شکل تازه قدرت را که در اواخر قرن هجده میلادی ابراز وجود کرد، نمی‌توان به یک نهاد یا یک دولت یا ساختار خاص وابسته دانست؛ اگرچه همه این نهادها، دولت‌ها و ساختارها ابزاری در خدمت این سیستم گسترده قدرت بوده‌اند. فوکو این مفهوم را این‌گونه تعریف می‌کند: «[قدرت] یک سلسله گسترده از ابزار، فنون، روندها، و سطوح مختلف کاربردها و هدف‌ها است.» (1975: 215).

از دیدگاه فوکو، نهادهای اجتماعی و حتی علوم مدرن مانند جرم‌شناسی، روان‌درمانی و زیست‌شناسی همه به شکل‌های گوناگون در خدمت این هدف هستند. در واقع، نظام‌ها تعریف‌های افراد از مفاهیم مختلف را در ذهن آنان شکل داده‌اند و افراد ناخواسته در خدمت خواسته‌های این نظام‌ها حرکت می‌کنند. دیوید رینبو^۶ (1999: 53) در *خواننده فوکویی* می‌گوید: از نظر فوکو، در مرکز فلسفه مدرن ذهن فرد جای دارد که از زمان دکارت بر تفکر غربی سلطه داشته است. خردمندان دکارتی غربی همواره تلاش کرده‌اند ذهن یا سوژه را غیر جسمانی معرفی کنند که از دیدگاه فوکو، این تلاشی برای پنهان کردن پیوند تاریخی جسم با سلطه بوده است. به نظر او، جداسازی ذهن^۷ و انقیاد^۸ امری تقریباً محال است.

فوکو در *انضباط و تنبیه: تولد زندان* نخست، واکنش و پردازش جوامع اروپایی را به دو بیماری مُسری جذام و طاعون در اواخر قرن هفدهم به‌طور دقیق توصیف می‌کند. آن‌طور که فوکو می‌گوید، برای اینکه خطر ابتلا و سرایت بیماری‌ها کاهش یابد، واکنش‌ها در برابر مبتلایان به این بیماری‌ها متفاوت بود. جذامی‌ها کاملاً از جامعه طرد می‌شدند و هرگونه ارتباط با آنان به‌شدت منع می‌شد. اما برای مبتلایان به طاعون سازکارهای دیگری نیاز بود. بنابراین، زمانی‌که این بیماری شایع می‌شد، جامعه قرن هفدهم تمام تلاش خود را به‌کار می‌بست تا با محبوس کردن مردم در خانه‌هایشان طاعون را کنترل کند (Foucault, 1975: 195). چنین کنترل سختگیرانه‌ای نیازمند مراقبت و نظارت بسیار شدید بود که آن را داروغه‌ها و گزمه‌ها برعهده داشتند (همان، ۱۹۷). از نظر فوکو، این نظارت سختگیرانه بر رفتار خود و دیگران به‌منظور تلاش برای فرار از بیماری ریشه همان نظارتی است که نظام‌های حکومتی در دوران مدرن استفاده می‌کنند. خاصیت مهم این نوع نظارت این بود که با فعال کردن خود افراد، نقش ناظران واقعی و فیزیکی را کمتر می‌کرد. در واقع، بیماری ابزاری را در اختیار حکومت‌ها قرار داد و آن‌ها از طریق نیروهای امنیتی مردم را تحت مراقبت و نظارت دائم قرار دادند. این مراقبت که تا جهان امروز هم ادامه یافته، قالب‌های تازه‌ای پیدا کرده و به یک نظارت خودانگیخته و خودخواسته تبدیل شده است که طی آن، افراد بدون اینکه حتی نیروی ناظری وجود داشته باشد خود، خود را کنترل می‌کردند. این نظارت هم به‌شکل مرئی اعمال می‌شد و هم به‌طور نامرئی که در این حالت، خود را در زیر پوشش ساختارها و نهادهای مربوط به آموزش، درمان، تولید، و دفاع پنهان می‌کرد (Miller, 2011: 553).

از دید فوکو، این نوع مراقبت بیش از همه خود را در طرح زندان «سراسربین»^۹ ساخته جرمی بتنام نشان می‌دهد. جرمی بتنام، فیلسوف انگلیسی در اواخر قرن هجدهم، طرح خود را برای کنترل زندانیان در ساختمانی مدور ارائه کرد. فوکو در *انضباط و تنبیه: تولد زندان* این زندان را چنین توصیف می‌کند:

ساختمانی مدور، متشکل از بناهای زنجیره‌ای در اطراف و برجی در مرکز با پنجره‌های عریض مُشرف بر نمای داخل ساختمان مدور. ساختمان پیرامونی به

سلول‌های دوبری تقسیم می‌شود که هریک پهنای ساختمان را طی کرده و از هر دو طرف به پنجره منتهی می‌شوند. یکی رو به داخل و به موازات پنجره برج و دیگری رو به خارج، تا آفتاب تمامی طول سلول را طی کند (20: 1977).

در این ساختمان، یک رابطه خاص قدرت وجود دارد که زندانبان- همان‌گونه که فوکو می‌گوید- با کمک نوری که از پشت سلول‌ها می‌تابد می‌تواند تمام جزئیات درون آن‌ها را ببیند بدون اینکه خود دیده شود (همان، ۲۰۲). نکته عمیق‌تر این است که به گفته هانس برتنز^۱ (150: 2009)، خود زندانبان هیچ‌وقت نمی‌داند که مدام درحال نظارت‌شدن هستند. ازدیدگاه فوکو، این برج مراقبت مرکزی مانند «ماشینی عمل می‌کند که یک دوگانه را در موضوع "دیدن" خلق می‌کند: در یک دایره بسته یکی کاملاً دیده می‌شود بدون اینکه ببیند؛ درحالی که در برج مرکزی یکی همه‌چیز را می‌بیند بدون اینکه دیده شود.» (201: 1977). این امر باعث کارکرد ماشینی قدرت می‌شود؛ به‌طوری که احساس دیده شدن و مورد نظارت بودن وارد شخصیت زندانی‌ها می‌شود و حتی در مواردی که هیچ‌کس در برج مراقبت نیست، احساس ترس از دیده شدن وجود دارد؛ در نتیجه نظم و عدم ارتکاب جرم به‌طور ناخودآگاه رعایت می‌شود (Bertens, 2009: 151). طرح بن‌تام دراصل برای کنترل زندانبان و جلوگیری از ارتباط آنان با یکدیگر برای ایجاد شورش عمومی و... پایه‌ریزی شده بود. محمد ضیمران (۱۳۸۹: ۱۵۳) در کتاب *میشل فوکو: دانش و قدرت* نکته ظریفی را یادآوری می‌کند و می‌گوید طرح سراسربین بن‌تام نظام سیاهچال را واژگون کرد؛ بدین معنا که از سه کاربرد اصلی آن، یعنی اسارت، محرومیت از نور و اختفا فقط اسارت باقی ماند و دو کاربرد دیگر، یعنی محرومیت از نور و اختفا به‌کلی حذف شد.

منظور فوکو از بیان این استعاره، ریشه‌یابی یا تبارشناسی پیدایش قدرت در جوامع غربی بود؛ زیرا ازدیدگاه او، طرح بن‌تام کم‌کم به تمام مکان‌های عمومی و به‌ویژه آموزشی مانند مدارس، بیمارستان‌ها، کودکانستان‌ها و حتی خانواده‌ها گسترش یافت و نگاه نظارتی اقتدارگرایانه در این نهادها و مؤسسه‌ها غلبه پیدا کرد. برتنز (151: 2009) معتقد است به‌نظر فوکو، زندان سراسربین بن‌تام نمادی از تمام جهان است که انسان‌های مدرن در آن در ذهن و فکر خود اسیر هستند.

طرح انضباط فوکو سه ویژگی اصلی دارد: الف. یک نظارت همه‌چیزبین نامرئی بدون اینکه خود دیده شود، از طریق رشته‌ای از نهادهای درهم‌تنیده اعمال قدرت می‌کند؛ در عین حال که به هیچ‌یک از این نهادها به‌طور خاص خلاصه نمی‌شود. ب. سلسله‌ارزش‌هایی که در آن نظم بخشیدن به مفاهیم، تجویزها و احکام از طریق گفتمان غالب اجتماعی صورت می‌گیرد. ج. فناوری‌های متعدد «خود» و جنسیت که شخص را به یک نظارت خودانگیخته خودداوطلبانه در جهت حفظ نظم اجتماعی صاحبان قدرت وادار می‌کند.

فوکو هرگز دامنه نظریه خود را به ادبیات و رمان گسترش نداد؛ اما پیروان او بعدها نظریه او را وارد ادبیات داستانی کردند و در پی یافتن مؤلفه‌های این نظریه در داستان‌های مختلف برآمدند. میلر (2011: 23) در بخش مهمی از کتاب *رمان و پلیس* با عنوان «خوانش فوکویی از رمان» به بررسی روش‌های روایت و دیدگاه سراسرین در رمان‌های دوره ویکتوریا می‌پردازد. او به‌ویژه درباره پلیس یکی از رمان‌های اونوره دوبالزاک می‌گوید که مانند رمان، پلیس بر «جهان» و «پیرنگ» تسلط دارد. پلیس بالزاک مانند رمان‌نویسی است که به درون لایه‌های اجتماع نفوذ می‌کند.

مارک سلترز نیز در *هنری جیمز و هنر قدرت* سراسرینی را در رمان‌های هنری جیمز بررسی می‌کند. او در پایان نتیجه می‌گیرد که «خواننده نیز مانند شخصیت‌ها در سیطره قدرت راوی دانای کل قرار می‌گیرد مثل زندانی‌های زندان بتنام که فوکو آن را سراسرین نامیده است.» (Seltzer, 2010: 75).

بنابراین، طرح زندان بتنام می‌تواند استعاره‌ای از یک رمان باشد که شخصیت‌ها مانند زندانیان درون آن اسیر هستند. این شخصیت‌ها- به‌ویژه در حالتی که راوی داستان دانای کل باشد- به‌طور کامل دیده می‌شوند؛ درحالی که خود هیچ‌چیز نمی‌بینند و درباره دیده شدنشان توسط نویسنده آگاهی چندانی ندارند. مسئله مهم زندان بتنام، جداسازی زندانی‌ها از یکدیگر است. فوکو می‌گوید:

در اینجا توده مترکم مردمان، کانون تبادلات متعدد، آمیزش و اختلاط فردیت‌ها، و ظهور اثری جمعی کنار رفته، جای خود را به مجموعه‌ای از فردیت‌های مجزا

می‌بخشد که ازدیدگاه نگهبان، قابل شمارش و نظارت‌اند؛ اما همین وضع برای خود محبوسان معنایی ندارد جز تنهایی و انزوای تحت نظر (205: 1975).

۲. بحث و بررسی

صادق هدایت *بوف کور* را در سال ۱۳۰۹ نوشت و در ۱۳۱۵ در بمبئی چاپ کرد. داستان در دو بخش نوشته شده و روایت داستان بین رؤیا و واقعیت در حرکت است. *بوف کور* داستان مردی است که لحظه‌به‌لحظه در ورطه هولناک بدبینی فروتر می‌رود. راوی داستان هنرمند بدبینی است که نمی‌تواند با جامعه اطرافش ارتباط برقرار کند. تمام رویداد از غروب سیزده بدر آغاز می‌شود و در تاریک‌روشن هوا (هنگام خروسخوان فردا) پایان می‌یابد. داستان با یک رؤیای ناخواسته در غروب شروع می‌شود و با استفاده از روش‌های داستان‌نویسی مدرن مانند جریان سیال ذهن، بازگشت به عقب و شکستن زمان (هر سه روش به بهترین شکل در آثار جیمز جویس دیده می‌شود که همواره مورد تحسین هدایت بود) روایت شکل می‌گیرد و صبح فردا با یک خواب به‌پایان می‌رسد. تمام داستان از زبان راوی و با زاویه دید اول‌شخص بیان می‌شود.

فرهنگ اصطلاحات ادبی راتلج زاویه دید داستان را این‌گونه تعریف کرده است: وضعیتی که داستان به‌وسیله آن بیان می‌شود (Childe & Fowler, 2008: 151). گریگ جانسون و توماس آرپ^{۱۱} (2008: 385) نیز در کتاب *ادبیات؛ آوا و احساس* تعریف مشابهی بیان کرده‌اند. به‌طور کلی، دو روش برای بیان داستان وجود دارد: اول‌شخص و سوم‌شخص (Childe & Fowler, 2008: 182). روایت اول‌شخص - باوجود برخی ضعف‌ها- به نویسنده این امکان را می‌دهد که به شخصیت اصلی نزدیک‌تر شود و احساسات و دیدگاه‌های او را بهتر بیان کند (همان‌جا). بنابراین، در نگاه اول می‌توان گفت هدایت داستان خود را به‌روش اول‌شخص روایت کرده تا بهتر بتواند دنیای درون شخصیتش را بیان کند و شاید همین نکته باعث گمراه شدن برخی منتقدان شده که راوی *بوف کور* را با هدایت یکی دانسته‌اند. اما راوی داستان *بوف کور* چه مشخصاتی دارد و چگونه روایت خود را بیان می‌کند؟ دیدگاه او درباره دیگر شخصیت‌های درون

رمان چیست؟ با بررسی ویژگی‌های رای، بهتر می‌توان به اندیشه‌های هدایت و ارتباط آن با نظریه سراسرینی فوکو پی برد.

رای بوف کور انسان بسیار تنهایی است. در واقع، داستان بوف کور شرح تنهایی اوست؛ به گونه‌ای که اولین جمله داستان از زخم‌هایی سخن می‌گوید که «نمی‌شود به کسی اظهار کرد» (هدایت، ۲۵۳۶: ۹). رای که خود قرار است داستان را برای خواننده بیان کند، هیچ ارتباطی با دیگر شخصیت‌ها ندارد. او در تمام طول داستان در اتاق خود نشسته است و به شرح رؤیاها و تجربه‌های درونی‌اش می‌پردازد. نکته مهم این است که در تمام داستان هیچ گفت‌وگویی - به معنای شکستن تنهایی - بین شخصیت‌ها برقرار نمی‌شود. تنها شخصیتی که در داستان قدرت بیان دارد و می‌تواند همه چیز را آن‌طور که خود می‌خواهد بیان و حتی تفسیر کند، رای است. اگر گفت‌وگویی هم برقرار شود، در حد تک‌جمله‌های پیرمرد خنزرپنزی یا مرد قصاب است و چند جمله هم زن داستان می‌گوید. بقیه سخنان به شکل غیرمستقیم و از زبان رای بیان می‌شود. رضا براهنی در «بازنویسی بوف کور» به این نکته اشاره می‌کند:

از اول بوف کور تا آخر آن فقط یک نفر حرف می‌زند. زن اثری اصلاً حرف نمی‌زند. پیرمرد خنزرپنزی چند جمله تکراری بیشتر نمی‌گوید، لکاته حتی ده جمله هم حرف نمی‌زند. خود رای یک بار وارد یک دیالوگ کوبیک می‌شود که در آن فقط یک جمله می‌گوید. مست‌ها می‌خوانند سه بار. همین (به نقل از بهارلوییان و اسماعیلی، ۱۳۷۹: ۳۲۵).

براهنی خاستگاه این نوع بیان را که یکی در مرکز و بقیه در حاشیه قرار می‌گیرند، در مدرنیته و تفکر دکارتی دوره رنسانس می‌داند که باعث گسترش استعمار و تسلط زبان و ذهنیت غربی بر جهان شد (همان، ۳۲۷). به هر حال، این شیوه به رای قدرت می‌دهد که همه رخدادها را از زاویه دید خود برای خواننده بازگو کند. مهم‌ترین دلیل استفاده از زاویه دید اول شخص نیز همین نکته است؛ زیرا این نوع بیان به رای امکان می‌دهد تا مانند زندانبان فوکویی قدرت خود را بر شخصیت‌ها که در این خوانش نقش زندانی را دارند، اعمال کند. به این دلیل که رای همه شخصیت‌ها را می‌بیند؛ اما شخصیت‌ها او را نمی‌بینند.

راوی تنها کسی را ندارد که دردهایش را برایش بازگو کند؛ بنابراین فقط برای سایه خودش می‌نویسد که «جلو چراغ بدیوار افتاده است»^{۱۲} (هدایت، ۲۵۳۶: ۱۰). البته، این تنهایی فقط مربوط به راوی نیست؛ بلکه دیگر شخصیت‌ها نیز تا آنجا که خواننده آگاه می‌شود، از همین درد مشترک رنج می‌برند. به جز گفت‌وگو، کُنش فیزیکی چندانی هم در داستان رخ نمی‌دهد. تمام کُنش‌های فیزیکی درون داستان که در تعامل یا ارتباط با شخصیت‌های دیگر رخ می‌دهند مانند گفت‌وگو با پیرمرد، ماجرای پدر و عموی راوی، دفن کردن زن اثیری، تکه‌تکه کردن زن اثیری، شراب آوردن از رف و... یا در گذشته رخ داده‌اند و اکنون فقط به یاد آورده می‌شوند و یا در رؤیاهای او می‌گذرند. او تنهایی خود را با سایه‌اش تقسیم می‌کند:

[...] فقط برای اینست که خودم را بسایه‌ام معرفی کنم - ... - برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم: ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم. چون از زمانی که همه روابط خودم را با دیگران بریده‌ام می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم (همان، ۱۰).

کمی بعد دوباره تأکید می‌کند که «فقط برای سایه خودم می‌نویسم» و «سرتاسر زندگی‌م میان چهاردیوار گذشته است» (همان‌جا). از «حسن اتفاق» خانه‌اش نیز «بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده» که اطراف آن نیز «کاملاً مجزا و دورش خرابه است» (همان‌جا).

در ابتدای بخش دوم داستان، باز هم بر تنهایی خود و فقدان ارتباط با دیگران تأکید می‌کند. در اولین جمله می‌گوید: «بهتر است آدم مثل بوتیمار کنار دریا بال و پر خود را بگستراند و تنها بنشیند.» (همان، ۳۶). اصولاً همین که تنها عنصری که راوی می‌تواند با آن ارتباط برقرار کند سایه است، عمق تنهایی او را نشان می‌دهد. او می‌گوید برای رفع تنهایی با سایه‌اش حرف می‌زند (همان، ۷۵). علاوه بر این شواهد مستقیم، صور خیال مربوط به تنهایی در تمام طول روایت سایه گسترده است. تنهایی راوی - که عامل نوشتن این رمان بزرگ شده است - درون جامعه‌ای رخ می‌دهد که خواننده از زاویه دید راوی آن را می‌بیند.

تنهایی راوی در جامعه‌ای است که نمی‌تواند با آن ارتباط برقرار کند. دومین ویژگی اصلی راوی که کاملاً با ویژگی نخست او ارتباط دارد، همین فقدان ارتباط با دنیای بیرون است که بیش از همه خود را در ناتوانی راوی در برقراری ارتباط با شخصیت‌های داستان نشان می‌دهد. این ویژگی را - که در ارتباط کامل با تنهایی اوست - جداگانه نیز می‌توان تحلیل کرد؛ زیرا انسان گاهی خودخواسته تنهایی اختیار می‌کند؛ یعنی می‌تواند با دیگران ارتباط برقرار کند؛ اما بنابه دلایلی ترجیح می‌دهد از اجتماع فاصله بگیرد. اما حکایت راوی بوف کور اندکی دیگرگونه است. فقدان ارتباط او بیشتر ناشی از بدبینی‌اش به انسان و جامعه است.

راوی در همان نخستین صفحه داستان می‌گوید چه ورطه هولناکی میان او و دیگران وجود دارد (همان، ۹). در جای دیگری هم می‌گوید: «شاید از آنجایی که همه روابط من با دنیای زنده‌ها بریده شده» (همان، ۳۸) و «در زندگی محدود من آینه مهمتر از دنیای رجاله‌ها است که با من هیچ ربطی ندارد» (همان، ۳۹). او دلیل این فقدان ارتباط را در این می‌داند که نمی‌تواند «رفتار و اخلاق رجاله‌ها را یاد بگیرد» (همان، ۴۷). او تأکید می‌کند که «چیزیکه تحمل‌ناپذیر است حس می‌کردم از همه این مردمی که میدیدم و میانشان زندگی می‌کردم دور هستم» (همان، ۵۱) و «نه تنها کتاب دعا بلکه هیچ جور کتاب و نوشته و افکار رجاله‌ها بدرد من نمی‌خورد. چه احتیاجی بدروغ و دونگ‌های آن‌ها داشتم؟» (همان، ۶۲) و یا موارد مشابه دیگر که در داستان وجود دارد.^{۱۳} این فقدان ارتباط به دلیل غیراجتماعی بودن راوی نیست؛ زیرا او بسیار مشتاق است که با دیگران، به‌ویژه با زن داستان ارتباط برقرار کند؛ اما نمی‌تواند. او مشتاق ارتباط است؛ زیرا اگر چنین نبود، چه دلیلی برای نوشتن داستانش وجود داشت. در هر ارتباط گفتاری یا نوشتاری، خواننده یکی از جنبه‌های این ارتباط است و هر نویسنده‌ای برای این می‌نویسد که داستانش خواننده شود؛ هرچند خودش ادعا کند برای سایه‌اش می‌نویسد. بنابراین، دلیل بی‌ارتباطی او با دیگران را باید جای دیگری جست. به‌نظر می‌رسد راوی داستان به بدبینی خیلی عمیق و ریشه‌داری مبتلا شده است. درواقع، دلیل تنهایی و بی‌ارتباط او با جامعه، بدبینی اوست نه عدم تمایل او. راوی می‌گوید:

من نمیدانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور یا بلخ یا بنارس است - در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم. من از بس چیزهای متناقض دیده و حرف‌های جور بجور شنیده‌ام و از بسکه دید چشم‌هایم روی سطح اشیاء مختلف ساییده شده [...] حالا هیچ چیز را باور نمی‌کنم (همان، ۳۷).

به همین دلیل، او به «ثقل و ثبوت اشیاء، بحقایق آشکار و روشن همین الان» هم شک دارد و نمی‌داند «اگر انگشتانش را به هاون سنگی بزند و از او پرسد آیا ثابت و محکم هستی در صورت جواب مثبت، باید حرف او را باور بکند یا نه.» (همان‌جا).

این نگاه بدبین به محیط اطراف باعث می‌شود خود را برتر از دیگران بیندارد و مردم جامعه‌اش را تحقیر کند. او به یک خودشیفتگی اقتدارگرایانه دست یافته است که خود را کاملاً برتر از دیگر انسان‌های - به گفته خودش - «معمولی» می‌بیند. در واقع، خودبرتربینی نتیجه منطقی تنهایی و بدبینی راوی است. او مثل زندانبانی است که خود را صاحب عقل، احساس و قدرت تصمیم‌گیری می‌داند و شخصیت‌های داستان را فاقد این‌ها. نگاه تحقیرآمیز او در تمام کلمات داستان حضور دارد: در رجّاله و لکّاته خواندن زن و مرد، در توصیف کلام و تکیه کلام‌های مضحک شخصیت‌ها، در توصیف لباس شخصیت‌ها و... در همان صفحه اول می‌گوید نظر دیگران برایش هیچ اهمیتی ندارد: «چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور کنند یا نکنند.» (همان، ۹). در تمام داستان نیز از دنیای آدم‌های داستان به «دنیای رجّاله‌ها» یاد می‌کند که فقط به خوردن و خوابیدن و ارضای میل جنسی فکر می‌کنند. رجّاله‌ها «بی‌حیا، احمق و متعفن بودند و عشقشان با کثافت توأم» (همان، ۴۷) است، «همه قیافه طمّاع دارند و به دنبال پول و شهوت می‌دوند» (همان، ۵۲) و همه «یک دهن هستند» که «یک مشت روده آنها را به آلت تناسلی وصل می‌کند» (همان‌جا). او طبیب جامعه انسان‌ها را نیز «حکیم‌باشی رجّاله‌ها» می‌نامد که «داروهای خرافاتیش حال او را بدتر می‌کند.» (همان، ۴۸). در پایان داستان، پس از قضاوت کاملاً خودخواهانه پر از خودشیفتگی به این نتیجه می‌رسد: «در آنوقت به برتری خودم پی بردم، برتری خودم را بر رجّاله‌ها، بطبیعت، به خداها حس

کردم.» (همان، ۷۷). به دلیل همین نگاه تحقیرآمیز، شخصیت‌ها را در روایت خود زندانی کرده است و به آن‌ها اجازه حرف زدن و ارتباط برقرار کردن با یکدیگر نمی‌دهد. این نکته از دید براهنی پنهان نمانده است. به نظر براهنی، «راوی مسبب اصلی سکوت، سکون و اختفای آن‌ها [شخصیت‌ها] است.» (به نقل از بهارلوییان و اسماعیلی، ۱۳۷۹: ۳۰۶). هرکدام از شخصیت‌ها درون دنیای خود اسیر و تنه‌ایند. شاید اگر آن‌ها می‌توانستند با همدیگر ارتباط برقرار کنند، به دیوانگی و استبداد راوی داستان پی می‌بردند؛ اما هدایت اجازه این اتحاد و به هم پیوستن را به آن‌ها نمی‌دهد؛ همان کاری که هدف اصلی بتنام از ساختن زندان بود.

به گفته براهنی، راوی داستان «حرام‌زاده است. راوی زن-مرد است. راوی قواد است. مادر راوی روسپی است. خود راوی تک‌جنسی است.» (همان، ۳۱۷). به همه این مشخصات می‌توان جنون راوی را نیز افزود که در تمام حرکات و رفتارهای او دیده می‌شود و نیز جنایتکاری و قاتل بودن او. با این مشخصات، طبیعی است که راوی به شخصیت‌ها اجازه نمی‌دهد به حریم خصوصی‌اش وارد شوند و درون او را بشناسند. به نظر می‌رسد راوی عقده‌های روانی ناشی از تحقیر از اجتماع را بر سر شخصیت‌ها که زندانی‌اش هستند، خالی می‌کند.

فوکو درباره هدف این زندان طراحی شده می‌گوید: در زندان بتنام «توده مترکم مردمان» و تبادل افکار و گفت‌وگوها، «آمیزش و اختلاط» افراد و «ظهور اثری جمعی کنار رفته، جای خود را به مجموعه‌ای از فردیت‌های مجزا می‌بخشد» (1977: 205). کاملاً روشن است که هدف بتنام از چنین طرحی - همان‌طور که فوکو می‌گوید - جلوگیری از هم‌بستگی و اتحاد مجرمان است و هدف هدایت از چنین پیرنگی، جلوگیری از ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر. بنابراین، نگاه راوی و در سطح بالاتر نگاه هدایت به شخصیت‌ها مانند نگاه بتنام به زندانیان بوده است. او به شخصیت‌ها به دیده مجرم نگاه می‌کرده است. این نوع نگاه استبدادی که با زندگی هدایت تناسب چندانی ندارد، به نظر می‌رسد ناشی از گسترش ایده ایران باستانی و ناسیونالیسم پان‌ایرانیسم دوره هدایت است.

بدبینی راوی خود را در مشخصات دیگر او نیز نشان می‌دهد؛ برای مثال در تفسیری که از جامعه اطراف خود به دست می‌دهد. راوی هنرمند تنهایی است که در گوشه اتاقش نشسته است و درباره انسان‌های دیگر جامعه، بدون اینکه بتواند با آنها ارتباط برقرار کند، قضاوت می‌کند. این قضاوت اغلب یأس‌آلود و پر از نفرت و تحقیر است. راوی اول شخص این قدرت را دارد که درون ذهن تمام شخصیت‌های داستان را واکاوی کند. اما او به این امر بسنده نمی‌کند؛ زیرا به جز شخصیت‌های درون داستان گاهی تحلیل‌هایی درباره انسان در معنای عام کلمه نیز دارد. در واقع، او از دو راه شخصیت‌ها را تفسیر می‌کند: ۱. تفسیر و تحلیل حرکات، رفتار و دنیای شخصیت‌های داستان؛ ۲. تفسیر انسان در مفهوم کلی کلمه و گاهی حتی کل فلسفه هستی. مثال برای مورد نخست:

درباره زن اثیری: «چشم‌های خسته او مثل اینکه یک چیز غیرطبیعی که همه کس نمی‌تواند ببیند، مثل اینکه مرگ را دیده باشد، آهسته بهم رفت [...] گوش او، گوش‌های حساس او که باید بیک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد [...]». (همان، ۱۹). «آن چشم‌هاییکه بحال سرزنش بود مثل اینکه گناهان پوزش‌ناپذیری از من سر زده باشد [...]». (همان، ۲۳). این تعبیر آخر بارها تکرار می‌شود تا تمام زن‌های داستان را به هم پیوندند.

درباره قصاب: «تمام اینکارها را با چه لذتی انجام می‌دهد! من مطمئنم یکجور کیف و لذت هم می‌برد- آن سگ زرد گردن کلفت [...] هم می‌داند که قصاب از شغل خودش لذت می‌برد!» (همان، ۴۰).

درباره پیرمرد خنزرنزری: «پشت پیشانی کوتاه او چه افکار سمج و احمقانه‌ای مثل علف هرز روئیده است؟» (همان، ۴۱). تفسیر و تحلیل رفتار و دنیای شخصیت‌ها درباره دیگر شخصیت‌های داستان هم دیده می‌شود.

روشن است که در مقام راوی اول شخص او در حال تفسیر کردن شخصیت‌هاست و گرنه از کجا می‌توانست درون شخصیت‌ها را به این ظرافت و دقت تشخیص دهد؟ راوی اول شخص فقط می‌تواند از روی ظاهر شخصیت‌ها درباره آنها اظهار نظر کند؛ اما راوی بوف کور به دنیای درون شخصیت‌ها هم نفوذ می‌کند و گرنه از کجا می‌دانست

افکار پیرمرد خنزرنیزی «احمقانه و سمج» است و یا قصاب از کشیدن دست بر روی ران گوسفندان قربانی لذت می‌برد؟ به عبارت دیگر، راوی دارای دید خودساخته‌ای است که می‌تواند به درون شخصیت‌ها راه یابد و درباره آن‌ها قضاوت کند. این احاطه و نفوذ مانند تابیدن نور درون زندان بتنام است که حتی جزئی‌ترین حرکات زندانیان را از دید زندانبان پنهان نمی‌گذاشت.

اما بیشترین حجم تفسیرهای راوی به تحلیل‌های کلی او درباره انسان اختصاص دارد. او گاهی دیدگاه بدبینانه خود را درباره نوع انسان به خواننده می‌گوید. اولین جمله کتاب تفسیری کلی از زندگی است:

در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا میخورد و میترشد. این دردها را نمیشود بکسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد (همان، ۹).

مثال‌های دیگری از این قبیل تفسیرها: «آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر را دیده بودند که رابطه مرموزی میان آنها وجود داشته است؟» و «مانند اشخاص خونی که به محل جنایت خودشان برمی‌گردند» (همان، ۱۵) و مثال‌هایی که در کتاب فراوان دیده می‌شود.^{۱۴}

در جمع‌بندی‌ای کلی می‌توان ویژگی‌های راوی را این‌گونه خلاصه کرد: ۱. تنهاست. ۲. نگاهی اقتدارگرایانه و از موضع قدرت به شخصیت‌های داستان دارد. ۳. بدبین است و انسان‌ها و شخصیت‌ها را تحقیر می‌کند. ۴. در روایت او هیچ ارتباطی بین شخصیت‌ها رخ نمی‌دهد؛ نه کلامی نه غیرکلامی. ۵. شخصیت‌ها را تفسیر و تحلیل می‌کند.

راوی داستان مانند دیگر شخصیت‌های داستان تنهاست؛ با این تفاوت که او تنهایی دیگر شخصیت‌ها را نیز دقیقاً می‌بیند و این تنهایی را برای خوانندگان آشکار می‌کند. او جزئی‌ترین حرکات شخصیت‌ها را برای خواننده بازگو می‌کند؛ حتی اینکه چه فکر می‌کنند و درونشان چه می‌گذرد. در طرح فوکو از زندان بتنام، هرکدام از زندانیان در سلولی جداگانه قرار داده می‌شوند. این سلول‌های جداگانه دو پنجره بزرگ دارد که

یکی رو به بیرون و دیگری رو به درون باز می‌شود. پنجره رو به بیرون برای این است که نور خورشید همه جزئیات حرکات زندانی را برای زندانبان آشکار کند و پنجره رو به درون برای اینکه زندانبان زندانی را دقیق ببیند. این نظارت دائمی مهم‌ترین عامل تنهایی زندانی‌هاست. زندانبان با مراقبت دائمی ترس را درون این زندانبان نهادینه می‌کند؛ در نتیجه آن‌ها جرئت نزدیک شدن به یکدیگر و از بین بردن تنهایی خود را ندارند. در سراسر داستان بوف کور هیچ گفت‌وگویی - به معنای واقعی کلمه - وجود ندارد. شخصیت‌ها مثل زندانبان بتنام توانایی برقراری ارتباط با یکدیگر را ندارند؛ حتی راوی داستان نیز تنهاست. او همه چیز شخصیت‌ها را می‌بیند؛ مانند زندانبان بتنام که همه چیز زندانی‌ها را می‌بیند. این دیدن دائم از سوی زندانبان - راوی - و دیده شدن دائم از سوی زندانی - شخصیت‌ها - تقابل دوگانه قدرت را ایجاد می‌کند که کفه سنگین این رابطه به سود زندانبان است. به همین دلیل، راوی هر قدر که خود صلاح ببیند، به دیگر شخصیت‌ها اجازه اظهار نظر و کنش می‌دهد. او مانند زندانبان تمام حرکات آن‌ها را زیر نظر می‌گیرد و هر جا که لازم بداند، به آن‌ها آزادی می‌دهد.

برقراری ارتباط برای زندانبان زندان بتنام ناممکن است؛ زیرا اصولاً فلسفه ساخت این زندان جلوگیری از ارتباط مجرمان با یکدیگر است. هر زندانی در سلولی جداگانه تحت نظارت کامل نگه داشته می‌شود تا به زندانی سلول دیگر دسترسی نداشته باشد. این نکته نیز آشکارا در بوف کور دیده می‌شود. هدایت به شخصیت‌های خود اجازه نمی‌دهد با همدیگر ارتباط برقرار کنند. او هر کدام از آن‌ها را درون یک اتاق خاص - که بارها راوی تأکید می‌کند مانند سلول یا زندان است - نگهداری و کنترل می‌کند. باید به این نکته دقت کرد که کلمات «اتاق»، «خانه» و «دیوار» به ترتیب ۱۲۷، ۳۹ و ۳۳ بار در داستان تکرار می‌شوند؛ همان‌طور که کلمه و کلمات مترادف با «حبس» و «زندان» بارها در داستان تکرار می‌شوند که این البته، غیر از تصاویر و اشارات مربوط به حبس و زندانی بودن است. روشن است که این تأکید بی‌دلیل نیست؛ همان‌طور که بار سیزدهم که کلمه اتاق را به کار می‌برد، روز سیزده بدر است که همه اتفاق‌های نحس داستان برای راوی رخ می‌دهد.^{۱۵} استفاده از این کلمات یا صور خیال گاهی کاملاً غیرضروری است؛ برای مثال: «در اتاقم را باز کرد و منم پشت سر او وارد اتاقم شدم»

(هدایت، ۲۵۳۶: ۱۸) که «اتاق» دوم را می‌توان حذف کرد. مواردی از این دست در داستان نشان می‌دهد که هدایت برای تأکید و جلب توجه خواننده به این مسئله، سعی کرده است آن را برجسته کند. تکرار این کلمات و تصاویر مربوط به آن‌ها به این دلیل است که اتاق‌های شخصیت‌ها، به‌ویژه اتاق راوی هرکدام مانند سلولی است که آن شخصیت درون آن زندانی است و اجازه خروج از آن و برقراری ارتباط با دیگر شخصیت‌ها را ندارد. وقتی شخصیت‌ها درون اتاق محبوس هستند و راوی همه‌چیز را درباره آن‌ها می‌داند و می‌بیند، روشن است که آن‌ها نمی‌توانند با یکدیگر گفت‌وگو کنند؛ به همین دلیل در تمام طول رمان هیچ گفت‌وگویی روایت نمی‌شود. شاید اگر گفت‌وگویی بین شخصیت‌ها رخ می‌داد، آن‌ها بهتر می‌توانستند راوی داستان را بشناسند.

نظارت دائمی و فقدان ارتباط اسلحه را به دست زندانبان می‌دهد تا بتواند به راحتی زندانی‌ها را کنترل کند. او از موضع قدرت زندانی‌ها را کنترل می‌کند و آن‌ها را آن‌طور که می‌خواهد می‌بیند؛ همان‌طور که در *بوف کور* این اتفاق می‌افتد. راوی داستان کاملاً بر شخصیت‌ها احساس برتری دارد، از آن‌ها با تحقیر و بیزاری کامل یاد می‌کند، آنان را هرطور که خود دوست دارد به خواننده معرفی می‌کند و آزادی بیان برای دفاع به آن‌ها نمی‌دهد.

تمام ویژگی‌های راوی یادآور زندانبان جرمی بنتام است که مانند نویسنده دانای کل یا راوی مستبد همه‌چیز را می‌داند؛ اما هر قدر که خود لازم بداند عنایت می‌کند. در سطحی بالاتر، پردازش چنین شخصیتی جنبه‌ای از شخصیت خود هدایت را می‌نمایاند؛ همان‌گونه که در هر رمان، هر شخصیتی قسمتی از گرایش‌ها یا دیدگاه‌های نویسنده آن رمان را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد هدایت در تصویر و ساخت شخصیت راوی ناخودآگاه از احساسات ملی‌گرایی خود تأثیر پذیرفته است و این ملی‌گرایی - که برخاسته از پادشاهی ایران باستانی بوده - چیزی نبوده جز اختناق و سرکوب استبدادی توده‌ها. این تفکر گفتمان غالب دوره رضاخانی بوده است.

فوکو در کتاب *تبارشناسی دانش* به تبیین گفتمان می‌پردازد. او معتقد است گفتمان «یک رشته از نهادها، جملات و عبارات‌هاست که به یک سیستم ساختاری واحد تعلق دارند.» (Foucault, 2008: 101). او برای توضیح بیشتر این تعریف، مثال‌هایی از

کلینیک، تاریخ روان‌درمانی و تاریخ طبیعی در دوره‌های مختلف می‌آورد. آنچه مورد نظر فوکو بوده، همان است که برتنز نیز از آن یاد می‌کند: دیدگاه غالب در دوره‌ای خاص که قدرت خود را به وسیله دستگاه‌ها و نهادهای مختلف اعمال می‌کند و در ذهن انسان‌های دوره نهادینه می‌شود؛ به طوری که اگر شخصی برخلاف این گفتمان غالب عمل کند، مورد تعرض و شماتت دیگران - که از گفتمان غالب پیروی می‌کنند - قرار می‌گیرد (همان، ۱۵۵).^{۱۶} این مفهوم در خدمت قدرت عمل می‌کند. برای مثال گفتمان امروز جهان غرب، دموکراسی و ارزش‌های مربوط به آن مانند حاکمیت قانون، تولیدمحوری و... است و این گفتمان در ذهن مردم جامعه نهادینه شده است و هر اندیشه‌ای غیر از این به حاشیه رانده می‌شود. شاید به دلیل همین نوع نگرش است که با پیدایش جنبش‌های موسوم به «بهار عربی» در خاورمیانه، غربی‌ها و تمام کسانی که تحت تأثیر گفتمان‌های جهان غرب بودند، در انتظار برقراری حکومت دموکراسی مدل غربی بودند.

در ایران زمان رضاشاه به پیروی از تمام جهان، گفتمان غالب، ناسیونالیسم افراطی بود و نکته‌ای که منتقدان و تذکره‌نویسان هدایت‌شناس درباره آن اتفاق نظر دارند، دل‌بستگی هدایت به ایران باستان قبل از اسلام است. ایران باستان قبل از اسلام ایران پادشاهی استبدادی بود که هدایت آن را مظهر کمال و بزرگی تمدن ایران می‌دانست. محمدعلی همایون کاتوزیان در مقاله‌ای به نام «روان‌داستان‌های صادق هدایت» می‌گوید داستان‌های ناسیونالیستی هدایت نمایانگر «احساسات تند، تهاجمی و رومان‌تیک - و به زبان دیگر شوونیستی - است که از دوران جنگ جهانی اول در میان روشنفکران، هنرمندان و درس‌خواندگان مدرن ایران رواج یافت و سپس در دوره پهلوی تقریباً به یک ایدئولوژی دولتی تبدیل شد.» (۱۳۷۱: ۵۶۰).

ماشاءالله آجودانی (۱۳۷۱: ۴۸۰) پا را از این هم فراتر نهاده و نفرت هدایت از قوم یهود را - به تاسی از هیتلر و فاشیسم - نیز به ناسیونالیسم «مأیوس به آینده» هدایت افزوده است. آجودانی (همان، ۴۷۴) هم مانند کاتوزیان بر آن است که این نوع تفکر، تفکر غالب دوره خود بوده و در کنار «مذهب و سوسیالیسم» در شکل‌گیری ادبیات نوین ایران نقش مهمی داشته است. علاوه بر این، م.ف. فرزانه در کتاب **آشنایی با صادق**

هدایت بارها از دیدگاه میهن‌پرستانه هدایت یاد می‌کند و می‌گوید از دید هدایت، حکومت رضاخان در حال نابود کردن این تمدن غنی است. این موضوع حتی در نامه‌های او هم دیده می‌شود. همه مثال‌های بالا مؤید این است که در دوره هدایت، ناسیونالیسم و دیدگاه‌های آن گفتمان غالب بوده و او به آن وابستگی داشته است. نباید فراموش کرد که این گفتمان ناسیونالیستی گفتمان غالب تمام دنیا در آن دوره بوده است که به ظهور هیتلر و موسولینی و دو جنگ ویرانگر جهانی منجر شد و هدایت هم مانند دیگر نویسندگان دوره خود از این تأثیر برکنار نبوده است. به موازات نظام سلطنتی رضاشاه- که به پیروی از نظام‌های ناسیونالیستی اروپایی به تبلیغ و اشاعه این تفکر می‌پرداخت- نویسندگان و متفکران این دوره هم خارج از این گفتمان نبودند؛ به گونه‌ای که ردپای این تفکر را می‌توان در شعرهای مهدی اخوان ثالث و اندیشه‌های سیاسی دکتر مصدق نیز دید. این دو نفر در حوزه‌های متفاوت، خود را دشمن آشتی‌ناپذیر رضاشاه می‌دانستند. این تفکر- در شکل ایرانی‌اش- برگرفته از شاهان هخامنشی و در رأس آن‌ها کورش و داریوش بود که هدایت و دیگران به نوعی خواهان احیای آن در جهت مبارزه با تفکر اسلامی- و به گفته خودشان عربی- بودند.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه درباره‌ی راوی بوف کور گفته شد، به روشنی می‌توان به ساختار اقتدارگرایانه و استبدادی داستان بوف کور پی برد. هدایت با زندانی کردن شخصیت‌های داستان خود در زندانی که کلید آن در دستان راوی قرار دارد، به شخصیت‌ها اجازه‌ی ابراز وجود و اظهار نظر نداده است. این نکته بیش از همه درباره‌ی شخصیت زن داستان صدق می‌کند. در واقع، می‌توان ساختار داستان را مانند زندان مدل جرمی بن‌تام فرض کرد که راوی مانند زندانبان بر دنیای درون و برون شخصیت‌ها اشراف کامل دارد؛ اما دیگر شخصیت‌ها درباره‌ی راوی هیچ دانشی ندارند. آن‌ها دیده می‌شوند، تحلیل می‌شوند، مورد قضاوت قرار می‌گیرند؛ درحالی که خود هیچ نمی‌دانند. آن‌ها اجازه‌ی برقراری ارتباط و گفت‌وگو با یکدیگر را ندارند؛ چون راوی داستان مانند زندانبان آن‌ها را زیر نظر دارد.

در نتیجه این نگاه و با توجه به اینکه هدایت نیز مانند سایر روشنفکران دوره خود به گفتمان ناسیونالیستی استبدادی روزگارش تعلق خاطر زیادی داشته است و حتی بدون در نظر گرفتن طبقه اجتماعی خانوادگی او، می‌توان ادعا کرد هدایت خواسته یا ناخواسته در خدمت گفتمان استبدادی و همسو با سیاست‌های حکومتی دوره خود حرکت کرده است. این خاصیت گفتمان است که افرادی با دیدگاه‌های سیاسی یا فرهنگی کاملاً متفاوت درباره آن ناخواسته اشتراک دارند؛ به طوری که مثلاً در دوره هدایت (دوران رضاشاه) مهدی اخوان ثالث، محمد مصدق و... که از نظر فکری در قطب‌های کاملاً مختلف و دور از هم بودند، ناخودآگاه در این مورد اشتراک داشتند. به نظر می‌رسد این گفتمان وارد روحیه و ذهن هدایت شده و او آن را به راوی داستان منتقل کرده است. ساختار بوف کور نمادی از ساختار جامعه‌ای است که هدایت درون آن زندگی می‌کرده است.^{۱۷}

پی‌نوشت‌ها

1. panopticism

۲. رجوع کنید به: فرزانه، ۱۳۷۲ و کتیرایی، ۱۳۴۹.

۳. برخی متفکران پسامدرن مانند ژولیا کریستوا معتقدند گفتمان چیزی است شبیه به جنسیت، طبقه و رنگ پوست یا نژاد و به طور ناخودآگاه، سبک نوشتن نویسنده و ایده‌های او را تحت تأثیر قرار می‌دهد (Habib, 2011: 134). برای فهم آسان‌تر این مسئله می‌توان مثلاً در ادبیات ایران نوع نوشتن احساساتی، چندپهلوی و استعاری سیمین دانشور- در مقام نویسنده زن- را با نثر خشک، تکان‌دهنده و ژورنالیستی صادق چوبک- در مقام نویسنده مرد- مقایسه کرد و یا نوشته‌های جمال‌زاده با گفتمان رایج دوره خود را با نویسندگان جدیدتر مانند بیژن نجدی مقایسه کرد که چقدر دیدگاه‌ها و نوع نوشتن آن‌ها متفاوت است.

4. archaeology

5. D.A. Miller

6. D. Rinbo

7. subject

8. subjection

9. panopticon

10. H. Bertens

11. G. Johnson & T. Arp

۱۲. رسم الخط به کاررفته در نقل قول‌های داستان بوف کور، رسم الخط نسخه کتاب است.

۱۳. برای مثال: «من میان رَجاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم، بطوری که فراموش کرده بودند که سابق برین جزو دنیای آن‌ها بوده‌ام [...] یک مرده متحرک بودم که نه رابطه با دنیای زنده‌ها داشتم و نه از فراموشی و آسایش مرگ استفاده می‌کردم.» (همان، ۶۳). «حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود.» (همان، ۶۹). «حرف مردم و صدای زندگی گوشم را می‌خراشید.» (همان‌جا). «گویا من طرز حرف زدن با آدم‌های دنیا، با آدم‌های زنده را فراموش کرده بودم.» (همان، ۷۶).
۱۴. برای مثال: «در این‌جور مواقع هرکس بیک عادت قوی زندگی خود، بیک وسواس خود پناهنده میشود، عرق‌خور می‌رود مست می‌کند، نویسنده می‌نویسد، حجار سنگ‌تراشی می‌کند و هرکدام دق‌دل و عقده‌خودشان را بوسیله فرار در محرک قوی زندگی خود خالی می‌کنند و در این مواقع است که یک نفر هنرمند حقیقی می‌تواند از خودش شاهکاری بوجود بیاورد.» (همان، ۲۲). «گویا حرکات، افکار، آرزوها و عادات مردمان پیشین که بتوسط این مثل‌ها به نسل‌های بعد انتقال داده شده، یکی از واجبات زندگی بوده است. هزاران سال است که همین حرف‌ها را زده‌اند. همین جماع‌ها را کرده‌اند، همین گرفتاری‌های بچگانه را داشته‌اند.» (همان، ۴۹). «آیا سرتاسر زندگی یک قصه مضحک، یک مثل باورنکردنی و احمقانه نیست؟ [...] قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است. آرزوهایی که به آن نرسیده‌اند. آرزوهایی که هر مثل‌سازی مطابق روحیه محدود و موروثی خودش تصور کرده است.» (همان‌جا). «برای کسی که در گور است زمان معنی خودش را گم می‌کند.» (همان، ۵۰). «همه آنها یک دهن بودند که یک مشت روده بدنال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلی‌شان می‌شد.» (همان، ۵۲). «کسانی هستند که از بیست سالگی شروع بجان‌کندن می‌کنند در صورتی که بسیاری از مردم فقط در هنگام مرگشان خیلی آرام و آهسته مثل پیه‌سوزی که روغنش تمام بشود خاموش می‌شوند.» (همان، ۶۰). «آیا من خودم در نتیجه یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیات موروثی آنها در من باقی نبود؟ آیا گذشته در خود من نبود؟» (همان، ۶۲). «حس مرگ خودش ترسناک است چه برسد به آنکه حس بکنند که مرده‌اند! پیرهایی هستند که با لبخند می‌میرند، مثل اینکه خواب‌بخواب می‌روند و یا پیه‌سوزی که خاموش می‌شود. اما یک نفر جوان قوی که ناگهان می‌میرد و همه قوای بدنش تا مدتی برضد مرگ می‌جنگد چه احساساتی خواهد داشت؟» (همان، ۶۸). «تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید!» (همان، ۶۹).
۱۵. در فرهنگ اساطیری ایران باستان، دوازده روز اول سال نماد دوازده هزار سال عمر جهان و روز سیزده نشان پایان عمر جهان و آشفستگی نهایی است (بهار، ۱۳۸۵: ۲۸۵).
۱۶. شواهد این نوع تفکر هنوز هم در جوامع غربی- و در سرزمین‌های مستعمره به‌دلیل دوره استعمار- وجود دارد. به این شکل که فردی که به قوانین مرسوم جامعه در یک مورد خاص- برای مثال ازدواج- آشنایی نداشته باشد، انگشت‌نما می‌شود و تمام افراد دیگر جامعه به او احساس قدرت بیشتری پیدا می‌کنند. در اینجا جمله معروف فوکو: «دانش قدرت است» معنا پیدا

می‌کند. در واقع، منظور فوکو از دانش، داشتن دانش دربارهٔ گفتمان غالب در جامعه است و کسانی که دانش بیشتری برای مثال دربارهٔ گفتمان ازدواج و جزئیات آن دارند، نسبت به آن‌هایی که این دانش را ندارند، احساس قدرت و برتری می‌کنند.

۱۷. بر خود لازم می‌دانم از دکتر نصرالله امامی که مقاله را خواندند و نظریات سودمندی بیان کردند، تشکر و قدردانی کنم.

منابع

- آجودانی، ماشاءالله (۱۳۷۱). «هدایت و فاشیسم». *ایران‌نامه*. س ۱۰. صص ۴۷۴ - ۴۸۰.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۵). *جستاری در فرهنگ ایران*. تهران: اسطوره.
- بهارلوییان، شهرام و فتح‌الله اسماعیلی (۱۳۷۹). *شناخت‌نامهٔ صادق هدایت*. تهران: نشر قطره.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۹). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: نشر مرکز.
- فرزانه، م.ف. (۱۳۷۲). *آشنایی با صادق هدایت*. تهران: نشر مرکز.
- کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۱). «روان‌داستان‌های صادق هدایت». *ایران‌نامه*. س ۱۰. ص ۵۶۰.
- کتیرایی، محمود (۱۳۴۹). *کتاب صادق هدایت*. تهران: اشرفی و فروزان.
- هدایت، صادق (۲۵۳۶). *بوف کور*. تهران: جاویدان.
- Bertens, Hans (2009). *Literary Theory*. New York: Cantoso Press.
- Childe, Peter & Roger Fowler (2008). *Rutledge Dictionary of Literary Terms*. London and New York: Tailor and Francis.
- Foucault, Michael (1977). *Discipline and Punishment; the Birth of Prison*. New York: Canton Press.
- _____ (2008). *The Archeology of Knowledge*. New York: Rutledge Press.
- _____ (1984). *The Foucault Reader*. Ed. David Rinbo. London: Vintage Book.
- Habib, M.A.R. (2011). *An Introduction to Literary Theory and Criticism*. London: Oxford University Press.
- Johnson, Greg & Thomas Arp (2008). *Literature; Sound and Sense*. New York: Canton Press.
- Miller, D.A. (2011). *Novel and Police*. New York: Penguin Press.
- Rinbo, David (1999). *Foucaultian Reader*. London: Oxford University Press.
- Seltzer, Mark (2010). *Henry James and the Power of Art*. Texas: Texas University Press.