Journal of Research in Narrative Literature
https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Res. article

Investigating Intertextual Relationships *Let's Believe in the Beginning of the Cold Season* and *Blind Owl*

Badriyeh Ghavami[1]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Sanandaj Branch
Mina Moradpour[2]
M.a of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Sanandaj Branch

Received: 04/07/2019 **Accepted:** 10/22/2019

Abstract
Intertextuality is one of the most common terms in contemporary literary and linguistic theories; according to this approach, there is no independent text; it has an intertextual connection with its earlier and later texts. In this descriptive-analytic study by using the intertextuality approach, the literary connections of two works, Blind Owl by Hedayat and the poem *Let's believe in the beginning of the Cold Season* by Farokhzad have been analyzed. The results of this study show that there is an intertextual connections between the two texts; in this type of relationship, there are indications for the textual relationship that the reader is aware of the first text (*Blind Owl*), he is aware of intertextual relationships. Hedayat and Forough are independent artists whose poems originate from within; both of them reflect on their personal self-centeredness, that focused on the "thought of death". The fear of decline has led the two artists to the extremes of despair and, ultimately, to nihilism, causing hatred of the world and of humanity, and ultimately, both artists wish for a window into it, in order to reach their ideal worlds and ethereal love.

Keywords: Intertextuality, *Believe in the Beginning of the Cold Season*, *Blind Owl*, Sadegh Hedayat, Forough Farokhzad.

1. **Corresponding Author's Email:** badriqavami@gmail.com
2. **Email:** m.moradpour224@yaho.com

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـــای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

مقالهٔ علمی

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۸، صص ۱۱۱-۹۱.

بررسی پیوندهای بینامتنی *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* و *بوف کور*

بدریه قوامی[*۱]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سنندج، سنندج، ایران
مینا مرادپور[۲]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سنندج، سنندج، ایران

دریافت: ۱۳۹۸/۱/۱۸ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۷/۳۰

چکیده
بینامتنیّت یکی از اصطلاحات رایج در نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی معاصر است. بر اساس این رویکرد، هیچ متنی مستقل نیست؛ بلکه میان آن با متون پیشین و پسین خود رابطهٔ بینامتنی وجود دارد. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از رویکرد بینامتنیّت نوشته شده است، پیوندهای محتوایی دو اثر؛ یعنی *بوف کور* هدایت و شعر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* فرّخزاد بررسی و تحلیل شده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که میان دو اثر، پیوند بینامتنی از نوع ضمنی برقرار است. در این نوع رابطه، نشانه‌هایی برای تشخیص روابط متنی وجود دارد که خواننده نسبت به متن اوّل (بوف کور) یعنی متنی که مورد استفاده قرار گرفته است، آگاهی دارد و متوجّه روابط بینامتنی می‌شود. هدایت و فروغ از هنرمندانی هستند که شخصیت مستقل دارند و شعرشان از درونشان سرچشمه می‌گیرد؛ این دو در آثارشان به بازتاب منِ شخصی خود پرداخته‌اند که بر محور «مرگ‌اندیشی» می‌چرخد. هراس از زوال، بنیان فکری این دو هنرمند را به طرف اندوه مفرط و در نهایت پوچ‌گرایی سوق داده است و همین سبب بیزاری از دنیا و انسان‌ها شده است و درنهایت، هر دو هنرمند آرزوی دریچه‌ای را دارند که از آن به دنیای ایده‌آل خود و عشق اثیری برسند.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیّت، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، بوف کور، صادق هدایت، فروغ فرّخزاد.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: badriqavami@gmail.com
۲. رایانامه: m.moradpour224@yaho.com

۱. درآمد

بینامتنیّت از نظریه‌های جدید ادبی و زبان‌شناسی است که رابطهٔ یک متن را با متون ادبی دیگر بررسی‌می‌کند. در این رویکرد ساختاری، هم متن مبدأ و هم متن مقصد ارزیابی می‌شود. ژولیا کریستوا و ژرار ژنت از اوّلین کسانی هستند که این نظریه را مطرح‌کردند. از دید آن‌ها هیچ اثری مستقل نیست؛ بلکه درگذر زمان از آثار دیگر تأثیرپذیرفته‌است و یا ممکن است از متن‌های معاصر خود تأثیرپذیرفته‌باشد. (ن.ک: مکاریک، ۱۳۸۳: ۷۲).

ازآن‌جاکه نظریهٔ بینامتنیّت در ایران در چند دههٔ اخیر مطرح‌شده و پژوهش‌های اندکی دربارهٔ آن صورت‌گرفته‌است. هدف پژوهش حاضرآن است که با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و کاربست رویکرد بینامتنیّت، مناسبات مشترک از دید درونمایه و تصویر را در *بوف کور* هدایت و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* فرّخزاد بررسی‌کند تا از طریق مضامین مشترک، خطوط اصلی اندیشهٔ آن دو هنرمند ترسیم شود.

ادبیّات سیاه به عنوان یک جریان ادبی درپی ظهور بحران‌های فکری، اجتماعی و نظامی در نیمهٔ اوّل قرن بیستم در غرب رواج‌یافت. این گونه ادبیّات تقریباً هم‌زمان با غرب در ایران در دورهٔ استبداد رضاشاهی و به دنبال آن پس از کودتای بیست‌وهشتم مرداد گسترش‌یافت.

صادق هدایت (۱۳۴۸)، نمایندهٔ برجستهٔ ادبیّات سیاه در عرصهٔ داستان‌نویسی معاصر فارسی است که سایهٔ آثارش پس ازگذشت بیش از چند دهه از مرگ او هنوز بر ادبیّات فارسی گسترده‌است. بخشی از یأس و سرخوردگی هدایت (۱۳۴۸)، معلول وضعیت اجتماعی سیاسی نیمهٔ اوّل قرن بیستم بود؛ امّا بخش بزرگی از این بدبینی، ناشی از یأس فلسفی و شخصی است. (ن.ک: رضی و بهرامی، ۱۳۸۵: ۹۴ و ۹۵).

تأمّل در احوال قهرمانان داستان‌های هدایت (۱۳۴۸)، خواننده را به دنیاهای پیچیده و نامکشوف روح و روان رهنمون می‌کند. در داستان‌های هدایت (۱۳۴۸)، خشم و ناامیدی فلسفی، بیزاری از زندگی، جبراندیشی، افسردگی و میل شدید به مرگ موج‌می‌زند و همین، خواننده را با ساحت فکری و روانی نویسنده آشنا می‌کند. او کسی است که تأثیر فراوانی بر بینش شاعران و نویسندگان پس از خود داشته‌است؛ به‌گونه‌ای که سایهٔ افکار و آثارش، هنوز بر ادبیّات ایران گسترده‌است.

فروغ فرّخزاد نیز از شاعران مطرح دورهٔ معاصر در زمینهٔ شعر یأس‌آمیز است. اشعار فروغ مظهر تجلّی اندیشه و عاطفهٔ انسانی تنهاست که درصدد شناختن و شناساندن خویش است. در شعر او

درهم‌ریختن پایه‌های ارتباط اجتماعی در جهانی که روابط آن به طرز دردناکی عوض می‌شوند و ارزش‌ها مدام فرومی‌ریزند، به‌گونه‌ای رمزآمیز و با بیانی ساده و روشنگر به‌تصویر کشیده‌شده‌اند. بازتاب مرگ و اندیشهٔ آن به‌عنوان باوری عمیق در ادوار مختلف زندگی شعری فروغ به‌گونه‌های متفاوتی دیده می‌شود. مرگ‌اندیشی و یأس‌گرا بودن فروغ ریشه در ویژگی‌های شخصیّتی و خصوصیّات روحی او نیز دارد. ناامیدی و بدبینی که باعث شده‌است اندیشه‌های او با اندیشه‌های هدایت همانندی بسیاری داشته‌باشد.

هدایت و فروغ از جمله هنرمندانی هستند که به قول شفیعی کدکنی«شخصیت مستقل دارند و شعرشان از درونشان سرچشمه‌می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۷۲)؛ و تحلیل آثارشان می‌تواند خطوط برجستهٔ شخصیت آن‌ها را آینگی‌کند. در آثار این دو هنرمند، منِ شخصی که در نهایت منجر به منِ اجتماعی و انسانی می‌شود، موج می‌زند. (ن.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۷۲)؛ هر چند که جهان درون، دغدغهٔ اصلی این دو بوده‌است؛ امّا آنان هیچ‌گاه از جهان بیرون غافل نبوده‌اند و بازتاب دنیای بیرون در آثارشان خیره‌کننده‌است. نگاه آن‌ها به جهان پیرامون، نشانگر دل‌مشغولی‌ها و دغدغه‌های درونگرایانه ایشان است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دستغیب (۱۳۴۶) در مقاله‌ای با عنوان «جنبه‌های دوگانهٔ عشق و بیم زوال در شعر فروغ فرّخزاد» تنها در دو سطر به شباهت میان فضاهای هراس‌آور، رؤیاگونه و روان‌پریشانهٔ رمان *بوف کور* هدایت و شعر *دریافت* فرّخزاد اشاره‌کرده‌است.

برهانی (۱۳۴۸) در مقاله‌ای با عنوان «آیا تولّدی دیگر مولود بوف کور است؟» به بررسی *تولّدی دیگر* و *بوف کور* پرداخته و بعضی از تصاویر و مضامین مشترک میان این دو اثر را مورد توجّه قرارداده و در نهایت به این نتیجه رسیده که فروغ، تحت تأثیر کشش و جاذبهٔ قوی تخیّلات هدایت از نو متولّد شده‌است و در این دنیای جدید توانسته افکار، عواطف و احساسات تازهٔ خود را در *تولّدی دیگر* به زبان بیاورد. درواقع نویسنده، تکامل هنری و روحی فروغ را در *تولّدی دیگر* مدیون رمان *بوف کور* و به طورکلی فلسفهٔ هدایت می‌داند.

همایونی (۱۳۷۳) در کتابی با عنوان *آن‌کس که با سایه‌اش حرف می‌زند*، اشاره‌ای کوتاه به برخی از پاره‌های شعر فروغ در همانندی با بعضی مضامین هدایت کرده‌است؛ امّا توضیح و واکاوی چشمگیری در این باره انجام نگرفته‌است. نویسنده تنها خواسته‌است که تأثیر افکار هدایت را بر شاعران معاصر

ایران گوشزدکند.

شمیسا (۱۳۷۴) در *داستان یک روح* که شامل؛ شرح و متن *بوف کور* صادق هدایت است، سه پاره از شعرهای فروغ را آورده و متذکّرشده که این‌ها تداعی‌کنندهٔ بعضی از مضامین *بوف کور* هستند.

کراچی (۱۳۷۶) در مقاله‌ای با عنوان «شباهت‌های فکری هدایت و فروغ» به طور مختصر به بعضی از شباهت‌های فکری هدایت و فروغ در باب مسائلی مانند آیندهٔ بیمناک جهان، مردم‌گریزی، دردهای پنهان جامعه و ایستادگی در برابر زوال پرداخته و برای هر یک از این مؤلّفه‌ها، تصویری مشترک از آثار فروغ و هدایت آورده‌است.

در میان پژوهش‌های خارجی، گردهاری تیکو[1] استاد دانشگاه اوهایو درآمریکا، در مقالهٔ؛ «سیری در سروده‌های فروغ» که یعقوب آژند (۱۳۶۳)آن را ترجمه کرده‌است، نمادهای تاریکی، شب و سایه را در شعر *دنیای سایه‌ها از* فروغ، عنصری جدید می‌داند و معتقد است که این عنصر تحت تأثیر رمان *بوف کور* است.

با توجّه به آثار پیش‌گفته مشخّص‌می‌شود که تاکنون از منظر بینامتنیّت، روابط بینامتنی این دو اثر بررسی نشده و تنها به ذکر شباهت‌هایی میان خطوط فکری این دو هنرمند، آن‌هم در آثار دیگر اشاره‌شده‌است.

بینامتنیّت

بینامتنیّت یکی از اصطلاحات رایج در نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی اثر است که بیشتر در نظریه‌های زبان‌شناختی فردینان‌دو سوسور ریشه دارد. از دیدگاه سوسور، نشانه‌های زبانی ترکیبی از دالّ و مدلول است. او بر این باور است که دالّ و مدلول خودبه‌خود نشانه نیستند؛ بلکه به واسطهٔ رابطهٔ ساختاری آن‌ها با هم به نشانه تبدیل‌می‌شوند. از نظر سوسور نشانه‌های زبانی بی‌معنا هستند و به واسطهٔ نشانه‌های دیگر، در چارچوب نظام زبان معنا پیدامی‌کنند و فهم هر نشانه در گرو مقایسهٔ آن با دیگر نشانه‌ها است. «اثر ادبی به عنوان عرصهٔ واژه‌ها و جملاتی که در محاق توانش‌های متعدّد معنایی قرارگرفته‌است، اکنون تنها به شیوهٔ مقایسه‌ای قابل فهم بوده و خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب روابط موجود آن اثر با دیگر آثار و دیگر ساختارهای زبان‌شناسانه حرکت می‌کند» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۰).

بینامتنیّت در اندیشه‌های میخائیل باختین به ویژه در منطق گفتگویی او نیز مطرح شد. باختین بر این باور است که زندگی یک مکالمه است و زنده بودن به معنای شرکت در مکالمه است. هر اثر ادبی در

1. Girdhari L. Tikku

گرو مکالمه با آثار دیگر معنامی‌یابد. از دید باختین نیز هیچ اثری به تنهایی وجودندارد و هر اثر از طرفی با متن‌های پیش از خود و یا متن‌های پس از خود گفتگو می‌کند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳)؛ به عبارت دیگر، هر اثر ادبی نسبت به متون پیش از خود و هم با متون پس از خود، دارای ساختی بینامتنی است.

منتقد دیگری که در شکل‌گرفتن نظریهٔ بینامتنیّت نقش داشت، رولان بارت است. وی در آثارش به ویژه در *مرگ مؤلّف* بر عدم قطعیت معنا تأکیدکرد. از دید بارت؛ دیگر معنا در دست مؤلّف نیست؛ بلکه هر مخاطبی می‌توانست با توجّه به پیش‌زمینه‌های خود، معنایی خاص از اثر ادبی برداشت‌کند؛ خواننده‌ای که با متن روبرو می‌شود؛ «خود مجموعه‌ای است از متون دیگر. او کلّی است از رمزگان بی‌شمار و گم‌شده که تبار آن‌ها گم‌شده‌است» (همان: ۳۲۷). این عدم قطعیت به رویکرد بینامتنیّت منجرشد که نه تنها در ادبیّات بلکه درحوزه‌های هنری دیگر نیز وجودداشت. بارت با توجّه به اهمّیتی که به مخاطب می‌داد، راهی تازه در بینامتنیّت گشود که منتقدانی چون مایکل ریفاتر آن را ادامه‌دادند. (ن.ک: نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۱۵ و ۲۱۶).

ژرار ژنت و مایکل ریفاتر نیز از مفهوم بینامتنیّت بهره‌بردند. ژنت دو اصطلاح زبرمتن و زیرمتن را به‌کاربرد. هر زبرمتنی از زیرمتن‌های پیش از خود ساخته‌شده‌است. از دید ژنت زبرمتنیت همان بینامتنیّت است. ریفاتر نیز بر این باور بود که اگر متنی را تا یک بینامتن دنبال‌کنیم، فهم بهتری از آن متن نصیب ما می‌شود. (ن.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۱۷۴).

ژنت روابط بینامتنی را به سه دسته تقسیم‌می‌کند: بینامتنیّت صریح، بینامتنیّت پنهان و بینامتنیّت ضمنی. در نوع اوّل منبع اعلام‌می‌شود؛ در نوع دوّم مرجع بینامتن پنهان‌می‌شود و در نوع سوّم مخاطب نسبت به متن اوّل که مورد استفاده‌قرارگرفته‌است،آگاهی‌دارد و متوجه روابط بینامتنی می‌شود. (ن.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸ و ۸۹). بعدها ژولیا کریستوا برای تلفیق دیدگاه‌های سوسور و باختین، اصطلاح بینامتنیّت را وارد عرصهٔ نقد ادبی کرد. (ن.ک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۳). کریستوا نیز مانند بارت معتقد است که هیچ مؤلّفی به‌یاری ذهن خود دست به آفرینش هنری نمی‌زند؛ بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناختهٔ فرهنگ است. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۵۳). درمجموع؛ بینامتنیّت بر این اصل استوار است که متن، نظامی مستقل و اصیل نیست بلکه با متون دیگر پیوندی تنگاتنگ دارد.

۲. بحث و بررسی

بررسی پیوندهای بینامتنی دو اثر

هدایت و فروغ هر دو با دیدی متفاوت به محیط اطراف و همهٔ مظاهر حیات نگریسته‌اند و گاه چنان از

محدودهٔ تفکّر و تخیّل دیگران به‌دورافتاده‌اند که مفاهیم منعکس‌شده در آثارشان، بسیار پیچیده و دشواریاب شده‌است. نمونهٔ بارزآن *بوف کور* و شعر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* است که هر دو دارای پیچیدگی‌های معنایی هستند.

بوف کور و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، هر دو ساختی غیر خطّی، دایره‌وار و پازل‌گونه دارند. آن چیزی که در سراسر این دو اثر موج می‌زند، داستان مرگی است که بر همه‌چیز سیطره دارد؛ تسلیمی ناگزیر که از فرط ناامیدی است و تنهایی و ناتوانی که از آن گریزی نیست. روشن است که هر دو اثر، حدیث نفس راویِ تنهایی است که در زمان و مکانی مبهم زندگی‌می‌کند.

تنهایی و انزوا

هدایت معتقد است انسان بدون آن‌که بداند، جرم بزرگی مرتکب شده‌است. او جرم انسان را درواقع خود زندگی می‌داند. ادّعای هدایت این است که رنج انسان به دلیل عصیان آدم و حوّا نیست. او از بهشتی آسمانی یا طبیعی به قلمرو ضرورت و بیگانگی فرود نیامده‌است؛ برعکس سرنوشت او از همان آغاز همین بوده و برای همیشه محکوم است. گناه انسان صرفاً این است که بی‌خبر به‌دنیاآمده و باید اشدّ مجازات این گناهی را که بی‌خبر مرتکب شده‌است، ببیند. جزای او این است که به رغم همهٔ کوشش‌ها و تلاش‌هایش، محکوم به تنهایی و بیگانگی است. (ن.ک: همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۲۸۸-۲۹۲)؛ به همین دلیل «گریزی وحشتناک از زندگی در سراسر نوشته‌های او موج‌می‌زند.گریزی که زادهٔ شناخت واقعیّت‌ها و برخورد و مقابله با واقعیّت‌هاست. گریزی که زادهٔ غمی پر لهیب است و خلّاق رنجی سخت عاطفی و بشری؛ زیرا این گریز، گریز از حقایق نیست بلکه در سایه روشن شناخت زندگی، گریز از نفس خود است و پناه‌بردن به خود از فرط اندوه تنهایی؛ آن هم تنهایی روح و بیگانگی با همه‌کس و بیگانگی با همه‌چیز» (همایونی، ۱۳۷۳: ۱۵۳ و ۱۵۴).

در شعر و ذهن فروغ نیز درکی از مرحله‌ای واسطه وجود دارد؛ واسطه میان درک آغازین تنهایی و درک نهایی تنهایی. این همان آغاز دریافتن خویشتن محصور در مرداب و هستی نامطلوب و ناآزاد است. درک تنهایی خود، فروغ را به درک تصوّر ابدی و فاجعه‌آمیز از «تنهایی بشر» می‌کشاند. به همین دلیل و در برابر تصوّر تنهایی ابدی، احساس و حتّی ادراک تنهایی اجتماعی را آشکار می‌کند؛ در نتیجه چنین درکی از تنهایی نسبت به همه‌چیز فرامی‌آید و هر از گاه از گوشه‌ای، تلخای عذاب‌آورش را می‌چشاند. (ن.ک: مختاری، ۱۳۷۸: ۵۹۸-۶۰۰).

تنهایی و بیگانگی و هم‌چنین تنافری که فروغ و هدایت میان خود و مردم احساس‌می‌کردند، سبب

مردم‌گریزی آن‌ها شده‌بود. راوی *بوف کور* یک مرد است و راوی *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* یک زن. هر دو تنها هستند و ناتوان و از درون همین تنهایی است که هیچگرایی عذاب‌آور و دردناکی برای آن‌ها زاده‌می‌شود.

راوی *بوف کور* همیشه در اتاقش تنهاست و زندگی خود را در یک چهاردیواری می‌گذراند: «زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اتاقم می‌گذشت و می‌گذرد. سرتاسر زندگی‌ام میان چهاردیوار گذشته است» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳).

«– میان چهاردیواری که اتاق مرا تشکیل‌می‌دهد و حصاری که دور زندگی و افکار من کشیده، زندگیِ‌من مثل شمع خرده‌خرده آب می‌شود» (همان: ۷۲). چنین تصویری از چهاردیواری اتاق و تنهایی و شمع در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز دیده می‌شود: «سلام ای غربت تنهایی/ اتاق را به تو تسلیم می‌کنم/ ... / در شهادت یک شمع/ راز منوّری است که آن را/ آن آخرین/ و آن کشیده‌ترین شعله، خوب می‌داند» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۹).

بی‌ایمانی نسبت به باورها

آن‌چه از لابلای آثار هدایت و فروغ به روشنی دیده‌می‌شود این است که هر دو به عقاید و افکار قالبی زمان خود پشت‌پازده‌بودند و با زهدفروشی، ریاکاری و عوام فریبی به‌شدّت مخالف بودند. آن‌ها از خرافه‌پرستی، محدودیّت‌های فکری، فقدان آگاهی و ذوب‌شدن عوام در آموزه‌های قالبی در عذاب بودند و با اینکه می‌دانستند با انتقاد از چنین مسائلی در آثار خود با واکنش‌های تندی از طرف جامعه مواجه‌می‌شوند؛ امّا بی‌پروایی ذاتیشان حکم‌کرده‌است که آگاهی درونی خود از درد اجتماع را در آثارشان منعکس‌سازند و همین جسارت روبروشدن با خرافات و تعصّبات است که ادبیّات معاصر ایران، آثار آن دو را به‌عنوان بهترین و مدرن‌ترین نمونه‌های خود پذیرفته‌است.

درد هدایت «یأس فلسفی» بود؛ یعنی ازنظر فلسفی متقاعدشده‌بود که برای بشر راه نجاتی نیست؛ هدایت پس از سفر به غرب دریافته‌بود که میان تجدّد غربی و سنّت ایرانی شکاف عظیمی وجوددارد؛ او از یک سو فرهنگ بومی را غرق در خرافات می‌دید و از سویی دیگر نابسامانی‌های ناشی از تجدّد غربی را نیز نقدمی‌کرد. (ن.ک: رضی و بهرامی، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

راوی *بوف کور* ایمانش را ازدست‌داده است؛ « دایه‌ام گاهی از معجزات انبیاء برایم صحبت‌می‌کرد؛ به خیال خودش می‌خواست مرا به این وسیله تسلیت‌بدهد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۲۱).

راوی *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز خود را «در آستانهٔ فصلی سرد» می‌بیند و «هستی زمین» را

«آلوده» می‌داند؛ او ایمانش را ازدست‌داده و می‌داند که دیگر هیچ‌گاه نجات‌نمی‌یابد؛ زیرا «نجات‌دهنده در گور خفته است». او پیرامون خود هرجا که می‌نگرد «دروغ» می‌بیند؛ «دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سرشکسته/ پناه آورد» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۹).

تاریکی و سرما

هدایت در سراسر داستان *بوف کور* همه جا را تاریک و در منطقه‌ای سردسیر معرّفی‌می‌کند. ظاهراً منظور از «یک فصل و یک حالت» همان زمستان و نابودی است: «گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال، همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچّگی و پیری برای من جز حرف‌های پوچ، چیز دیگری نیست. فقط برای مردمان معمولی برای رجّاله‌ها- رجّالهٔ با تشدید- همین لغت را می‌جستم؛ برای رجّاله‌ها که زندگی آن‌ها موسم و حدّ معیّنی دارد؛ مثل فصل‌های سال و در منطقهٔ معتدل زندگی واقع شده‌است، صدق می‌کند؛ ولی زندگی من، همه‌اش یک فصل و یک حالت داشته؛ مثل این است که در یک منطقهٔ سردسیر و در تاریکی جاودانی گذشته است» (هدایت، ۱۳۴۸: ۷۱ و ۷۲).

فروغ نیز چون هدایت است؛ «فرّخزاد، پیغمبر فصل سرد است و حرف آخرش این است. ایمان، یادآور خوش‌بینی و دنیای گرم و شیرین پیامبران است؛ امّا فروغ فرّخزاد، ایمان را با بدبینی و سرما جمع می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

«و این منم/ زنی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

«ایمان بیاوریم/ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد/ ایمان بیاوریم به ویرانه‌های باغ‌های تخیّل/ به داس‌های واژگون شدهٔ بی‌کار/ و دانه‌های زندانی/ نگاه کن که چه برفی می‌بارد (همان: ۳۸۹ و ۳۹۰).

فروغ وقتی می‌گوید «در آستانهٔ فصلی سرد»، ناخودآگاه همان فضای سرد و تاریک *بوف کور* را به ذهن مخاطب متبادرمی‌سازد.

تمسخر اعداد و اشکال هندسی

راوی‌های این دو اثر، اشکال هندسی و جنبه‌های انتزاعی زندگی را رهاکرده و آن را به سخره‌گرفته‌اند: «خطوط را رهاخواهم‌کرد/ و هم‌چنین شمارش اعداد را رهاخواهم‌کرد/ و از میان شکل‌های هندسی محدود/ به پهنه‌های حسّی وسعت، پناه‌خواهم‌برد» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۰).

« من قادر بودم به آسانی به رموز نقّاشی‌های قدیمی به اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه به حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم؛ زیرا در این لحظه، من در گردش زمین و افلاک در نشوونمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت‌داشتم؛ گذشته و آینده، دور و نزدیک با زندگی احساساتی من شریک و

توأم‌شده‌بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۳۶ و ۳۷).

مرگ‌اندیشی

تکرار بیش از حدّ مرگ در داستان بوف کور، مرگ را به یکی از بن‌مایه‌های این اثر تبدیل کرده‌است. مرگ‌اندیشی هدایت در دوران کودکی او ریشه دارد. «او در سال‌های دبستان، روزنامه‌ای دیواری به نام «ندای اموات» منتشرمی‌کند که آرم آن ملک‌الموت است که داس مرگ به دست دارد؛ در ۲۴ سالگی قطعه‌ای به نام «مرگ» در برلین منتشرمی‌کند؛ بنابراین هدایت در یک اشتغال دائمی ذهنی با مرگ به‌سرمی‌برد» (ن.ک: رضی و بهرامی، ۱۳۸۵: ۹۷).

فروغ و هدایت هر دو با مرگ سازگاری داشتند، زیرا آن‌ها مرگ ناگهانی را بسیار قوی‌تر از مظاهر زندگی می‌دیدند. اگرچه مرگ برای آن‌ها دو وجه داشت؛ هم شبحِ نیستی و هم زوال است؛ امّا در اندیشه‌ها و آثار هدایت و فروغ، وجه دوّم مرگ بسیار پر رنگ‌تر است، زیرا هیچ حقیقتی به غیر از مرگ برای آن‌ها وجودندارد و آرامش را تنها در مرگ جستجومی‌کردند.

مرگ‌اندیشی هدایت و فروغ، ریشه در یأس و بدبینی آن‌ها داشت. آن‌ها به خاطر نگاه بدبینانه‌شان نسبت به زندگی نمی‌توانستند هر دم با دلهرهٔ ویرانی و زوال و بی‌جوابی برای این مسألهٔ فلسفی که؛ انسان چرا به این دنیا آمده و چرا باید متحمّل این همه عذاب و اندوه باشد، زندگی کنند: «و خاک/ خاک پذیرنده/ اشارتی است به آرامش» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

«تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همهٔ موهومات را نیست و نابودمی‌کند. ما بچّهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات‌می‌دهد و در ته زندگی اوست که ما را صدامی‌زند و به سوی خودش می‌خواند» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳۹).

عشق و معشوق اثیری

هدایت و فروغ برای عشق و تجربه‌کردن آن در والاترین شکل ممکن، احترام بسیاری قائل‌بودند. عشق و رابطه‌ای که به معنی یکی‌شدن ذهن و جسم آدمی با دیگری است و راه‌حلّ تنهایی ابدی بشر است و موجب احساس «بودن» در مقابل «نبودن» می‌شود؛ آن‌ها هر دو خواستار عشقی پاک و حقیقی و جاودانی و به دور از شهوت بودند.

با وجود آن‌همه یأس و تاریکی و مرگ‌اندیشی، هر دو راوی به عشقی پاک و متعالی می‌اندیشند؛ عشقی که کامل‌کنندهٔ وجود حقیر انسان باشد نه از جنس عشق آدم‌های پست و آلودهٔ زمین. در *بوف کور*، آن عشق آسمانی در وجود «زن اثیری» تحقّق می‌یابد و در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز

انگار یک مرد اثیری وجود دارد که آن عشق والا متعلّق به اوست. همان «مردی که رشته‌های آبی رگ‌هایش/ مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش/ بالا خزیده‌اند» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۴). راوی هنگامی که می‌گوید: «در کوچه باد می‌آید/ و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم»، با اشاره به «جفت‌گیری گل‌ها» می‌خواهد یک عشق پاک را یادآور شود و درست بعد از این تلنگر به مخاطب درکوچه آن مرد را می‌بیند که؛ از کنار درختان خیس می‌گذرد. هر دو راوی از پنجرهٔ روزنه‌ای می‌بینند که معشوقشان درکوچه و یا در صحرای پشت اتاقشان و در کنار یک درخت است:

« میان پنجره و دیدن/ همیشه فاصله‌ای است/ چرا نگاه نکردم؟/ مانند آن زمان که/ مردی از کنار درختان خیس/ گذرمی‌کرد» (همان: ۳۸۱).

«برای اینکه دستم به رف برسد، چهارپایه‌ای را که در آن جا بود، زیر پایم گذاشتم؛ ولی همین که آمدم بغلی را بردارم، ناگهان از سوراخ هواخور رف، چشمم به بیرون افتاد. دیدم در صحرای پشت اتاقم، پیرمردی قوزکرده زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۷ و ۱۸).

امّا انگار این زن و مرد اثیری مرده‌اند و چنین به‌نظرمی‌آید که هیچ‌گاه وجود حقیقی نداشته‌اند؛ زیرا وقتی زن اثیری در *بوف کور* به خانهٔ راوی می‌آید، «چشم‌های خستهٔ او مثل اینکه یک چیز غیر طبیعی که همه‌کس نمی‌تواند ببیند؛ مثل اینکه مرگ را دیده باشد، آهسته به هم می‌رود و آن‌گاه که راوی از بغلی به او شراب می‌خوراند و زن می‌میرد، بدنش آن قدر سرد است؛ انگار چند روزی است که او مرده‌است؛ «انگشتانم را در زلفش فروبردم. موهای او سرد و نمناک بود. سرد،کاملاً سرد. مثل اینکه چند روز می‌گذشت که مرده بود. من اشتباه‌نکرده‌بودم، او مرده بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۳۴). این تصویر دقیقاً مانند تصویر آن مرد است در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*؛ «چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود این سان، صبور، سنگین، سرگردان/ فرمان ایست داد/ چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست/ او هیچ وقت زنده‌نبوده‌است» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۷). و هنگامی که فروغ می‌گوید: «من سردم است/ من سردم است و انگار هیچ وقت گرم نخواهم‌شد/ ای یار/ ای یگانه‌ترین یار/ آن شراب مگر چند ساله بود» (همان: ۳۷۹). به راستی همان شراب موروثی و مرگ‌آور چندین سالهٔ *بوف کور* برای مخاطب تداعی‌می‌شود. همان شرابی که وقتی راوی به زن اثیری نوشاند، زن اثیری بدنش سرد شد و دیگر هیچ‌گاه گرم نشد: «دایه‌ام گفت وقت خداحافظی، مادرم یک بغلی شراب ارغوانی که در آن زهر

دندان ناگ، مار هندی حل‌شده‌بود برای من به دست عمّه‌ام می‌سپارد. یک بوگام داسی چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچّه‌اش بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیر مرگ که آسودگی همیشگی می‌بخشد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۸۳).

در *بوف کور* راوی در مقابل عشق خود به زن اثیری و لکّاته که یکی معشوقش و دیگری همسرش در دو زندگی متفاوت هستند، یک رقیب می‌بیند و آن رقیب، همان پیرمرد قوزی است که اندامی کوچک و خمیده و چشم‌هایی با پلک ناسور و واسوخته دارد؛ چشم‌هایی که انگار پلک آن را بریده‌اند. این پیرمرد که در بخش یک داستان، پیرمرد قوزی و در بخش دو، پیرمرد خنزرپنزری نامیده‌می‌شود، گویا بزرگ‌ترین مانع بر سر راه رسیدن راوی به لکّاته و زن اثیری است. در بخش یک، وقتی راوی از دریچهٔ اتاقش به بیرون می‌نگرد، در کوچه می‌بیند که زن اثیری به پیرمرد قوزی، گل تعارف‌می‌کند و در بخش دو، همسر راوی یا همان لکّاته با پیرمرد خنزرپنزری رابطه دارد. در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز در یکی از پاره‌های شعر به زنی اشاره‌می‌شود که دقیقاً تداعی‌کنندهٔ همان پیرمرد در *بوف کور* است: «و من به آن زن کوچک برخوردم/ که چشم‌هایش مانند لانه‌های خالی سیمرغان بودند/ وآن‌چنان که در تحرّک ران‌هایش می‌رفت/ گویی بکارت رؤیای پرشکوه مرا/ با خود به سوی بستر شب می‌برد» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۳). این زن که کوچک اندام است و چشم‌هایش هم مانند لانه‌های خالی سیمرغان است؛ همان خصوصیّات اندام و چشم‌های پیرمرد خنزرپنزری را به‌یاد می‌آورد. انگار رقیب عشقی راوی است. این زن که در مصراع بعدی به خصوصیّت جنسی او (ران‌ها) اشاره‌شده‌است، انگار رؤیای راوی را که همانا وصال با مردی است که رشته‌های آبی رگ‌هایش در ذهن مخاطب مانده است، نابودمی‌کند. در این دو اثر، تصویر مشترک دیگری در ارتباط با رقیب عشقی راوی‌ها وجود دارد که برای مخاطب، تداعی‌کنندهٔ یکدیگر است و آن هم، دندان‌ها هستند که به خصوصیّت جویدن و گاز گرفتن‌شان اشاره‌شده‌است:

«نگاه کن که دندان‌هایش/ چگونه وقت جویدن، سرود می‌خوانند» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۴).

« به چشم خودم دیدم که جای دندان‌های چرک، زرد و کرم خوردهٔ پیرمرد که از لایش آیات عربی بیرون می‌آمد، روی لپّ زنم بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۴۸).

هر دو راوی از ناکام ماندن عشق‌شان که توهّمی بیش نبوده و در زندگی آن‌ها روشنایی موقّتی ایجادکرده است، شکایت‌می‌کنند؛ عشقی که باعث جریحه‌دار شدن شخصیّت و احساساتشان شده‌است: «زخم‌های من، همه از عشق است/ از عشق/ عشق/ عشق (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۰).

« بعد از آن که فهمیدم او فاسق‌های جفت و تاق دارد... خواستم به هر وسیله‌ای شده با فاسق‌های او رابطه پیدا کنم. این را دیگر کسی باورنخواهدکرد. از هر کسی که شنیده‌بودم، خوش‌اش‌می‌آمد، کشیک‌می‌کشیدم، می‌رفتم هزار جور خفّت و مذلّت به خودم هموارمی‌کردم، با آن شخص آشنامی‌شدم، تملّق‌اش را می‌گفتم و او را برایش غرمی‌زدم و می‌آوردم... با چه خفّت و خواری، خودم را کوچک و ذلیل‌می‌کردم، کسی باورنخواهدکرد. می‌ترسیدم زنم از دستم دربرود. می‌خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی را از فاسق‌های زنم یاد بگیرم... همهٔ احمق‌ها به ریشم می‌خندیدند. اصلاً چطور می‌توانستم رفتار و اخلاق رجّاله‌ها را یادبگیرم؟ حالا می‌دانم آن‌ها را دوست داشت؛ چون بی‌حیا، احمق و متعفّن بودند. عشق او اصلاً با کثافت و مرگ توأم بود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۸۸-۹۰).

راوی *بوف کور* زن اثیری را که مرده است، تکّه‌تکّه‌می‌کند و با دستان خود به‌خاک‌می‌سپارد. درواقع زن اثیری، همان نیمهٔ گمشدهٔ راوی و تنها حقیقت وجودی اوست؛ تنها حقیقتی که به زندگی راوی در دنیای بیهودهٔ رجّاله‌ها معنامی‌بخشد؛ امّا سرانجام راوی این حقیقت را با دستان خودش به خاک می‌سپارد. گویا در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز چنین اتّفاقی برای راوی می‌افتد و راوی انگار که از مراسم خاکسپاری معشوق‌اش؛ یعنی همان مرد با رگ‌های آبی برمی‌گردد، می‌گوید: «من از کجا می‌آیم؟/ من از کجا می‌آیم؟/ که این چنین به بوی شب آغشته‌ام؟/ هنوز خاک مزارش تازه است/ مزار آن دو دست سبز جوان را می‌گویم» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۵). درواقع برای هر دو راوی، حقیقت و تنها انگیزهٔ واقعی حیات در زیر خاک مدفون می‌شود: « شاید حقیقت آن دو دست جوان بود/ آن دو دست جوان/ که زیر بارش یک‌ریز برف مدفون شد» (همان: ۳۹۰).

بیزاری از دنیا و انسان‌ها

بسیاری از مؤلّفه‌های اگزیستانسیالیسم؛ ازجمله نیست‌انگاری،آزادی، وانهادگی و دلهره و اضطراب را می‌توان در این دو اثر یافت. از دید هدایت و فروغ، این هستیِ بیمار، مرگ‌آلود، بیهوده و مبتذل است که انسان را در چنگال خود اسیرکرده و او را از خویشتن خویش دورکرده‌است؛ در نتیجه برای کسانی مانند آن‌ها، چاره‌ای جز عصیان و اعتراض نمی‌ماند؛ امّا این طغیان و عصیان و نه گفتن در نهایت به انزوا و خفقان منجرمی‌شود. این دو هنرمند بیزاری‌شان را ازخوشبختی احمقانه، دنیای تهوّع‌آور عوام، آدم‌های تن‌داده به روزمرّگی و مناسبات مربوط به حیات حیوانی نشان‌داده‌اند و به وضوح خود را از دنیای رجّاله‌ها و لکّاته‌ها کنارکشیده‌اند.

راوی داستان *بوف کور* می‌گوید، نمی‌داند چرا همواره صحنهٔ زن، پیرمرد و جوی آب بین آن دو را

نقّاشی می‌کند؛ امّا، این نیز امتدادی از او و مسألهٔ اساسی اوست. ورطه‌ای را توصیف‌می‌کند که نمی‌توان پرکرد. نوعی بیگانگی که پایانی ندارد؛ زیرا حتّی وقتی هم که زن اثیری می‌کوشد از جوی بپرد، نمی‌تواند. (ن.ک: همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۴۸). فروغ و هدایت نیز هیچ‌گاه در زندگی‌شان نتوانستند و نخواستند که از جوی آبی که میان خودشان با رجّاله‌ها و لکّاته‌ها بود بپرند و وارد دنیای پست و شهوانی آن‌ها شوند. هدایت و فروغ که خود را ازجرگهٔ احمق‌ها و خوشبخت‌ها بیرون‌کشیده‌بودند، آنان همواره مردم عادّی و زندگی‌شان را نکوهش‌می‌کردند؛ کسانی که زندگی را تنها در خوردن و خوابیدن و تولید مثل معنامی‌کنند و با افتخار از اعمال پوچ‌شان، معنای زندگی و زنده بودن را برداشت‌می‌کنند.

راوی این دو اثر، هر دو نسبت به دنیای اطراف خود بی‌تفاوت‌اند و از دنیا و آدم‌هایش با حقارت و پستی یادمی‌کنند: « من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم/ و این جهان به لانهٔ ماران مانند است/ و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است/ که هم‌چنان که تو را می‌بوسند/ در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۱). مردمی که فروغ آن‌ها را به مار تشبیه‌کرده‌است، همان رجّاله‌هایی هستند که راوی *بوف کور* در سراسر داستان با نفرت از آن‌ها سخن‌می‌گوید و از آن‌ها و دنیای‌شان بیزار است و همهٔ روابط خود را با آن‌ها بریده‌است و دنیا را پست و آلوده و قی‌آور می‌داند:

«من احتیاجی به دیدن این همه دنیاهای قی‌آور و این همه قیافه‌های نکبت بار نداشتم (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳۷).

«به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجّه زندگی احمق‌ها و رجّاله‌ها بکنم» (همان: ۱۱۴).

«حس‌می‌کردم 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 فراخور دنیا آفریده‌شده‌بودند» (همان: ۱۳۷).

«بعد از او دیگر خودم را از جرگهٔ آدم‌ها، از جرگهٔ احمق‌ها و خوشبخت‌ها به‌کلّی بیرون‌کشیدم» (همان: ۱۳).

مضمون نوشته‌های هدایت می‌تواند با مضمون این شعر فرّخزاد مقایسه‌شود: ««جنازه‌های خوشبخت/ جنازه‌های ملول/ جنازه‌های ساکت متفکّر/ جنازه‌های خوش برخورد/ خوش پوش/ خوش خوراک/ در ایستگاه‌های وقت‌های معیّن/ و در زمینهٔ مشکوک نورهای موقّت/ و شهوت خرید میوه‌های فاسد

بیهودگی/ آه/ چه مردمانی در چهارراه‌ها نگران حوادث‌اند» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۸). در حقیقت، هر دو راوی، خود را متفاوت با دیگران و برتر از آن‌ها می‌دانند و خود را از آلودگی‌های پیرامونشان مبرّا می‌بینند:

«می‌فهمم که نیمچه خدا شده‌بودم؛ ماورای همهٔ احتیاجات پست و کوچک مردم بودم؛ جریان ابدیّت و جاودانی را در خودم حس می‌کردم» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۶۷).

«در آن وقت به برتری خودم پی‌بردم؛ برتری خودم را به رجّاله‌ها، به طبیعت، به خداها حس کردم؛ خداهایی که زاییدهٔ شهوت بشر هستند. یک خدا شده‌بودم؛ از خدا هم بزرگ‌تر بودم؛ چون یک جریان جاودانی و لایتناهی در خودم حس کردم» (همان: ۱۵۵).

«تو از طنین کاشی آبی تهی شدی/ و من چنان پُرم که روی صدایم نماز می‌خوانند» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۸).

تکرار یک عدد مشخّص

در *بوف کور* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، یک عددِ مشخّص پیوسته تکرارشده‌است:

«سه ماه نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده‌بودم» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۲).

«نه یک روز، نه دو روز؛ بلکه دو ماه و چهار روز...» (همان: ۲۳).

«شوخی نیست؛ سه سال نه؛ دو سال و چهار ماه بود...» (همان: ۹۶).

«من دست کردم جیبم، دو درهم و چهار پشیز گذاشتم گوشهٔ سفره‌اش...» (همان: ۱۴۹).

شمیسا معتقد است که *بوف کور*، داستان انشقاق روح تامّهٔ بشری و وجود کلّی واحد به دو جزء مذکّر و مؤنّث است؛ مرد و روان زنانهٔ درونش (آنیما)، زن و روان مردانهٔ درونش (آنیموس)، خودآگاه و ناخودآگاه، زندگی درونی و بیرونی. *بوف کور* گلایه‌ایی است از این کثرت؛ از این انشقاق؛ از این دوجنبه‌بودن فناآفرین؛ از این ثنویّت به انزواکشاننده. *بوف کور* آرزوی وحدت و در نتیجه جاودانگی را مطرح می‌کند. هدف *بوف کور* تحقّق یک وجود متّحد است؛ فروغ نیز به این وجود متّحد اشاره کرده‌است: «من این جزیرهٔ سرگردان را/ از انقلاب اقیانوس/ و انفجار کوه گذرداده‌ام/ و تکّه‌تکّه‌شدن، راز آن وجود متّحدی بود/ که از حقیرترین ذرّه‌هایش/ آفتاب به دنیا آمد» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۰).

مردان، وجود مذکّر و بیرونی خود نویسنده و زنان، روح مؤنّث درون او هستند. اصل تأنیث و تذکیر در اصل؛ در عالم آرمانی و نظری، توأمان‌بودند؛ یکی بودند و بعد در عالم عمل؛ زندگی

تاریخی بشر، در جریان آفرینش، لحظه‌به‌لحظه از هم دورترشدند. روح کلّی بشری از این انشقاق، از این دور شدن از خود، از این حرکت به سوی کثرت ناراضی است و در خواب و بیداری درآرزوی وحدت نخستین است و وحدت از این دیدگاه، همانا جاودانگی است. نویسنده، نفرت خود را از این انشقاق و کثرت وآرزوی خود را برای رجعت به عصر و عوالم وحدت اساطیری با سمبل‌های متعدّدی بیان‌کرده‌است. عدد دو و مضارب آن؛ از قبیل چهار که در تمام طول کتاب تکرارشده‌است، بیانی از همین مسألهٔ انشقاق است. هدایت انشقاق یک به دو یا وحدت اساطیری را به کثرت دنیوی با عدد دو و مضارب آن نشان‌داده‌است؛ بدین‌ترتیب مهم‌ترین و اصلی‌ترین ایدهٔ کتاب، تبدیل دو به یک و کثرت به وحدت است. (ن.ک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲۶-۱۴۷).

در چند جای دیگر از *بوف کور* نیز وقتی راوی دربارهٔ پول سخن‌می‌گوید، «دو قران و یک عبّاسی» مبلغی است که تکرار می‌شود:

« من دست کردم جیبم کرایهٔ کالسکه‌چی را بپردازم، دو قران و یک عبّاسی بیشتر توی جیبم نبود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۴۸ و ۴۹).

«من دست کردم جیبم که مزدش را بدهم، دو قران و یک عبّاسی بیشتر نداشتم» (همان: ۵۰).

«من دست کردم در جیبم دو قران و یک عبّاسی درآوردم...» (همان: ۵۵).

شمیسا در این باره نیز تفسیر جالبی دارد. او می‌گوید‌که؛ «دو قران (قران = نزدیکی) به معنای نزدیکی دو جسم است و یک عبّاسی (با توجّه به شاه‌بودن) یک روح است. قران از اصطلاحات نجومی هم هست و دو پیکر یا جوزا را به‌یادمی‌آورد که سوّمین ماه برج است که خرداد باشد و اگر با احتساب دو ماه و چهار روز که در داستان از سیزدهٔ نوروز گذشته است، درنظرگرفته‌شود، با ماه خرداد مطابقت دارد. بعد از مرگ زن اثیری است که دو قران و یک عبّاسی تکرارمی‌شود. علّت شاید این باشد که دیگر سخن از دو روح و یک بدن است و آن یک بدن، بدن راوی است که تنها مانده است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۰۴).

همین طور در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز عددی که مدام تکرار می‌شود، عدد چهار است:

«زمان گذشت/ زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت/ چهار بار نواخت» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

«زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت/ در کوچه باد می‌آید» (همان: ۳۷۶).

«تا آن زمان که پنجرهٔ ساعت گشوده شد/ و آن قناری غمگین چهار بار نواخت/ چهار بار نواخت» (همان: ۳۸۲ و ۳۸۳).

«در ساعت چهار/ در لحظه‌ای که رشته‌های آبی رگ‌هایش/ مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش/ بالا خزیده‌اند/ و در شقیقه‌های منقلب‌اش/ آن هجای خونین را تکرارمی‌کنند/ سلام/ سلام/ آیا تو/ هرگز آن چهار لالهٔ آبی را بوییده‌ای؟» (همان: ۳۸۴).

یکی از تفسیرهایی که دربارهٔ عدد چهار در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* شده؛ این است که سال اساطیری دارای چهار فصل است: مینو، بندهش، گومیچشن و ویچارشنو به ترتیب: عالم ذهن و اعیان ثابته، آغاز آفرینش، آمیزش و جدایی، و هر فصلی سه هزار سال است. در هزارهٔ نخست فصل چهارم، هوشیدر و در هزارهٔ دوّم آن، هوشیدر ماه و در هزارهٔ سوّم سوشیانس برای نجات از راه می‌رسند. در دین زرتشت، این نجات دهنده‌ها از دخترانی به‌دنیامی‌آیند که به آب‌تنی در آبی که حاوی نطفهٔ زرتشت است به شنا می‌روند و همان جا باردارمی‌شوند. نشانه‌های یادآور این تأویل، آگاهی راوی از «راز فصل‌ها»، چهار بار نواختن زمان برای «چهار فصل»، «دروغ»، «آسمان»، «سوره‌های رسولان سرشکسته» و در گور خفتن «نجات‌دهنده» است» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۳۰). البته تفسیر شمیسا دربارهٔ انشقاق و وحدت اساطیری و اشارهٔ او به عدد دو و مضارب آن مانند چهار، می‌تواند راه‌گشای تفسیری باشد برای عدد چهارکه مدام در شعر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* تکرارشده‌است؛ خصوصاً که فروغ در بخشی از شعر، همان‌طورکه پیش‌ترآورده‌شد، به تکّه‌تکّه شدن «آن وجود متّحد» اشاره‌کرده‌است.

اهمّیت نقش پنجره (دریچه، روزنه، سوراخ هواخور)

یکی دیگر از موارد قابل تأمّل در *بوف کور* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، نقشی است که پنجره، دریچه و یا روزنه بازی‌می‌کند. در *بوف کور* همه‌چیز از یک روزنهٔ هواخورآغازمی‌شود. راوی تمام آن دنیای آرمانی و ایده‌آل ذهنی خود را که در وجود زن اثیری خلاصه شده‌است، از پشت همان دریچهٔ اتاقش می‌بیند و زندگیش زیرورومی‌شود؛ به طوری که وقتی در ادامهٔ داستان دوباره به سراغ آن روزنه می‌رود و آن را بسته و مسدود می‌یابد، دچار سرخوردگی و پوچی و جنون می‌شود: «همین که پردهٔ جلو پستو را پس‌زدم و نگاه‌کردم، دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی‌ای که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته، جلو من بود. اصلاً هیچ منفذ و روزنه‌ای به خارج دیده‌نمی‌شد. روزنهٔ چهارگوشهٔ دیوار به کلّی مسدود و از جنس آن شده‌بود؛ مثل اینکه از ابتدا وجود نداشته‌است. چهارپایه را پیش‌کشیدم؛ ولی هر چه دیوانه‌وار روی بدنهٔ دیوار مشت‌می‌زدم و گوش‌می‌دادم یا جلوی چراغ نگاه‌می‌کردم،کم‌ترین نشانه‌ای از روزنهٔ دیوار دیده‌نمی‌شد و به دیوار کلفت و قطور ضربه‌های من کارگر نبود. یکپارچه سرب

شده‌بود. آیا می‌توانستم به کلّی صرف‌نظر بکنم؟ امّا دست خودم نبود» (هدایت، ۱۳۴۸: ۲۲ و ۲۳).

در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* نیز، راوی «آن مرد با رگ‌های آبی» را از پشت پنجره می‌بیند؛ امّا در ادامهٔ شعر می‌بینیم که این دریچه همانند روزنهٔ *بوف کور* مسدود شده‌است: «چه روشنایی بیهوده‌ای در این دریچهٔ مسدود سرکشید» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۳۸۲). فروغ خود را سرزنش‌می‌کند که: «میان پنجره و دیدن/ همیشه فاصله‌ای است/ چرا نگاه‌نکردم؟/ مانند آن زمان که/ مردی از کنار درختان خیس/ گذر می‌کرد» (همان: ۳۸۱). این دریچهٔ پنجره درآثار فروغ و هم‌چنین در *بوف کور* هدایت (۱۳۴۸)، پنجره‌ای ویژه و ایده‌آل است و در اتاق بسته و محصور آن‌ها به سوی دنیای نامکشوف آرمانی‌شان گشوده‌می‌شود؛ همان دنیایی که همواره در پی آن هستند؛ چنان‌چه اگر در شعر فروغ و در *بوف کور* هدایت این اتاق، بی‌پنجره و بی‌روزنه باشد، آن‌ها دیگر راه گریزی برای خود نمی‌بینند و در دنیای موهوم ذهنی خود محدود و محصور می‌شوند.

همان‌گونه که حقوقی می‌گوید: «این پنجره؛ پنجرهٔ آرمانی هر شاعری است که تا به کشف آن نرسد و نتواند که برای همیشه بازش کند، به تسخیر هیچ فضای شاعرانهٔ عینیِ مکشوفی توفیق‌نخواهدیافت و جز اینکه در چاردیوار بسته و بی‌پنجرهٔ خویش به درون خود نگاه‌کند و به دنیای ذهنی و محدود خود پناه‌برد، هیچ گریزی نمی‌تواند داشت و نه گزیری جز اینکه از سر حسرت بارها و بارها به خویشتن خویش خطاب‌کند: «چرا نگاه نکردم؟/ میان پنجره و دیدن/ همیشه فاصله‌ای است/ چرا نگاه نکردم؟» آری، این پنجره، پنجرهٔ همیشگی گشودهٔ شاعر رو به میدان تفکّرات و تخیّلات سرشار و بارور است» (۱۳۸۷: ۲۵-۲۹). این پنجرهٔ دریچه، علاوه بر شعر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، در اشعار دیگر فروغ نیز جایگاه برجسته‌ای دارد و یکی از مهم‌ترین موتیف‌های شعر فروغ است: «یک پنجره برای من کافی‌ست/ یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت» (فرّخزاد، ۱۳۸۳: ۴۱۵). «یک پنجره برای دیدن/ یک پنجره برای شنیدن/ یک پنجره که مثل حلقهٔ چاهی/ در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد» (همان: ۴۱۳).

«آه بگذار زین دریچهٔ باز/ خفته در پرنیان رؤیاها/ با پر روشنی سفر گیرم/ بگذرم از حصار دنیاها» (همان: ۱۴۱).

«و چهرهٔ شگفت/ از آن سوی دریچه به من گفت/ حق با کسی است که می‌بیند» (همان: ۳۱۹).

«بعد از تو/ پنجره که رابطه‌ای بود سخت زنده و روشن/ میان ما و پرنده/ میان ما و نسیم/ شکست، شکست، شکست» (همان: ۳۹۱).

«اگر به خانهٔ من آمدی برای من ای مهربان/ چراغ بیاور/ و یک دریچه/ که از آن به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم» (همان: ۳۱۸).

این پنجره که پنجرهٔ گشودهٔ شاعر رو به میدان تفکّرات و تخیّلات سرشار است، برای فروغ در دوران دوّم شاعری‌اش یعنی بعد از *تولّدی دیگر*، گشوده می‌شود و تا قبل از آن، فروغ جستجوگرانه در دنیای محدود و بستهٔ خود دست‌وپامی‌زند: «آن من دیوانهٔ عاصی/ در درونم های‌هو می‌کرد/ مشت بر دیوارها می‌کوفت/ روزنی را جستجومی‌کرد/ در درونم راه‌می‌پیمود/ همچو روحی در شبستانی/ بر درونم سایه‌می‌افکند/ همچو ابری در بیابانی» (همان: ۱۳۶ و ۱۳۷). خود فروغ گفته‌است: «شعر برای من پنجره‌ای است که هر وقت به طرف آن می‌روم، خودبه‌خود بازمی‌شود. من آن‌جا می‌نشینم؛ نگاه‌می‌کنم؛ آوازمی‌خوانم؛ دادمی‌زنم؛ می‌گریم؛ با عکس درخت‌ها می‌آویزم و می‌دانم که آن طرف پنجره یک فضا هست و یک نفر که دارد می‌شنود. یک نفر که ممکن است دویست سال بعد یا سیصد سال قبل وجود داشته باشد. فرق نمی‌کند؛ پنجره وسیله‌ای برای ارتباط با هستی است؛ با وجود به معنی وسیع آن» (به نقل از حقوقی، ۱۳۸۷: ۳۱).

به درستی که مصداق عینی این سخنان فروغ در *بوف کور* دیده می‌شود. وقتی راوی از دریچهٔ اتاقش، زن اثیری را می‌بیند و دل درگرو چشم‌های مهیب افسونگراو می‌بندد، درست شبیه همان چشم‌ها را روی گلدان راغه‌ای است که متعلّق به چندین سال پیش است و درگورستان قدیمی بعد از به خاک سپردن زن اثیری پیدا می‌شود. به این نتیجه می‌رسد که پیش از او در دنیایی دیگر، نقّاش بیچاره‌ای زندگی‌می‌کرده که دقیقاً احساسات و عواطفی مشابه با او داشته‌است و این نقّاش نیز از عشقی شبیه به عشق او رنج می‌برده‌است: «در عین حال خوشی بی‌دلیل، خوشی غریبی به من دست‌داد، چون فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام. آیا این نقّاش قدیم، نقّاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقّاشی‌کرده‌بود، همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده‌بود؟ تا این لحظه، من خودم را بدبخت‌ترین موجودات می‌دانستم؛ ولی پی بردم... یک نفر نقّاش فلک‌زده، یک نفر نقّاش نفرین‌شده، شاید یک نفر قلمدان‌ساز بدبخت، مثل من وجودداشته؛ درست مثل من و حالا پی‌بردم. فقط می‌توانستم بفهمم که او هم در میان دو چشم درشت سیاه می‌سوخته و می‌گداخته؛ درست مثل من، همین به من دلداری می‌داد» (هدایت، ۱۳۴۸: ۶۰). بنابراین دریچهٔ اتاق راوی وسیله‌ای می‌شود برای ارتباط راوی با هنرمندی که صدها شاید هزاران سال، پیش از او می‌زیسته و همان افکار و عواطف و احساسات او را داشته است[۱].

۳. نتیجه‌گیری

بینامتنیّت اصطلاحی رایج در زبان‌شناسی متون ادبی است. این رویکرد پیوندهای متون ادبی را چه در شعر و چه در نثر مورد ارزیابی قرارمی‌دهد. براساس این رویکرد، هیچ متنی مستقل نیست؛ بلکه برخاسته از متون پیش از خود و یا هم‌عصر خود است.

هدایت و فرّخزاد درآثارشان به بازتاب «من» شخصی و تجربیّات درونی خویش پرداخته‌اند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان‌گفت آثارآن‌ها آینهٔ راستین درونی‌ترین افکار و حالات شخصی خالق‌شان هستند. فرّخزاد و هدایت چنان در جهت تبیین و توصیف خود و ذهنیّات خود کوشیده‌اند که در باورداشت خویش به قطعیّت رسیده‌اند و ناچار از تکرار شده‌اند.

بوف کور و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، هر دو ساختی غیر خطّی، دایره‌وار و پازل‌گونه دارند. چیزی که در سراسر این دو اثر موج می‌زند، داستان مرگی است که بر همه‌چیز سیطره یافته؛ تسلیمی ناگزیر که از فرط ناامیدی است و تنهایی و ناتوانی که ازآن گریزی نیست. آن چه روشن است، این است که هر دو اثر حدیث نفس راوی تنها است که در زمان و مکانی مبهم زندگی‌می‌کند. عشق آرمانی هر دو راوی، در دنیای واقعی، عشقی دروغین و آلوده به کثافت و مرگ است. درواقع هر دو راوی از ناکام ماندن عشق‌شان که توهّمی بیش نبوده و در زندگی آن‌ها روشنایی موقّتی ایجادکرده‌است، شکایت‌می‌کنند؛ عشقی که باعث زخمی‌شدن و جریحه‌دارشدن شخصیّت و احساسات‌شان شده‌است.

تکرار چند عدد مشخّص، یکی از مواردی است که در ارتباط با هر دو اثر توجّه خواننده را به خود جلب می‌کند. یکی دیگر از موارد قابل تأمّل در *بوف کور* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، نقشی است که پنجره، دریچه و یا روزنه بازی‌می‌کند. این دریچهٔ پنجره در هر دو اثر، پنجره‌ای ویژه و ایده‌آل است و در اتاق بسته و محصور آن‌ها به سوی دنیای نامکشوف آرمانی‌شان گشوده‌می‌شود. درواقع هر دو راوی تمام آن دنیای آرمانی و ایده‌آل ذهنی خود را که در وجود معشوق اثیری‌شان خلاصه‌شده است، از پشت همان روزنهٔ اتاق‌شان می‌بینند؛ همان دنیایی که همواره درپی آن هستند؛ چنان‌چه اگر در شعر فروغ و در *بوف کور* هدایت این اتاق، بی‌پنجره و بی‌روزنه باشد، آن‌ها دیگر راه گریزی برای خود نمی‌بینند و در دنیای موهوم ذهنی خود محدود و محصور می‌شوند.

در بررسی دو اثر، درونمایهٔ نیرومند عشق و مرگ به روشنی نظرها را به خود جلب‌می‌کند. هراس از زوال و ابتذال، بنیان فکری فروغ و هدایت را به طرف اندوه مفرط و در نهایت پوچ‌گرایی

سوق‌داده‌است. نتایج این بررسی نشان‌می‌دهد که میان دو اثر پیوند بینامتنی از نوع ضمنی برقرار است. در این نوع رابطه، نشانه‌هایی برای تشخیص روابط متنی وجود دارد که خواننده نسبت به متن اوّل؛ *بوف کور* که پیش *از ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد آفریده*شده‌است، آگاهی دارد و متوجّه روابط بینامتنی دو متن می‌شود. به عبارتی؛ *بوف کور* همان متنی است که مورد استفاده قرارگرفته و بر شعر فرّخزاد تأثیرگذار بوده‌است.

پی‌نوشت‌ها

(۱) التون دانیل (Elton Daniel) مورّخ و ایران‌شناس آمریکایی، معتقد است که «یافتن گلدان راغه و درک راوی از این‌که یک نفر نقّاش قدیمی همدرد او بوده، شبیه به کشف رباعیّات خیّام به وسیلهٔ خود هدایت است و رسیدن به اینکه یک نفر همدرد قدیمی داشته است» (به نقل از شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۳۷).

کتابنامه

آژند، یعقوب (۱۳۶۳)، *ادبیّات نوین ایران از انقلاب مشروطیّت تا انقلاب اسلامی*، چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر.

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیّت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

برهانی، مهدی (۱۳۴۸)، «آیا تولّدی دیگر مولود بوف کور است؟»، *مجلّهٔ امید ایران*، شمارهٔ ۷۹۵، صص ۲۹-۳۸.

تسلیمی، علی (۱۳۸۷)، *گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران: شعر*، چاپ دوّم، تهران: اختران.

حقوقی، محمّد (۱۳۸۷)، *شعر زمان ما (۴) فروغ فرّخزاد*، چاپ دهم، تهران: نگاه.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۶)، «جنبه‌های دوگانهٔ عشق و بیم زوال در شعر فروغ فرّخزاد»، *مجلّهٔ خوشه*، صص ۴۱-۵۰.

رضی، احمد و مسعود بهرامی (۱۳۸۵)، «زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت»، *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۱۱، صص ۹۳- ۱۱۲.

شفیعی کدکنی، محمّد رضا (۱۳۹۲)، *با چراغ و آینه*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، *داستان یک روح*، چاپ دوّم، تهران: فردوس.

فرّخزاد، فروغ (۱۳۸۳)، *سفری در خطّ زمان: مجموعهٔ پنج دفتر شعر فروغ فرّخزاد*، چاپ اوّل، تهران: کتابسرای تندیس.

کراچی، روح‌انگیز (۱۳۷۶)، «شباهت‌های فکری هدایت و فروغ»، *مجلّهٔ چیستا*، شمارهٔ ۱۴۴ - ۱۴۵، ۳۰۵-۳۰۷.

مختاری، محمّد (۱۳۷۸)، *انسان در شعر معاصر: با تحلیل شعر نیما، شاملو، اخوان، فرّخزاد*، چاپ دوّم، تهران: توس.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: مرکز.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «مطالعات ارجاعات درون‌متنی در مثنوی با رویکرد بینامتنی»، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۴، صص ۴۲۹-۴۴۲.

---------- (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیّت*، تهران: سخن.

هدایت، صادق (۱۳۴۸)، *بوف کور*، چاپ دوازدهم، تهران: کتاب‌های پرستو.

همایون کاتوزیان، محمّدعلی (۱۳۷۷)، *صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چاپ دوّم، تهران: طرح نو.

همایونی، صادق (۱۳۷۳)، *آن‌کس که با سایه‌اش حرف می‌زد*، چاپ سوّم، شیراز: نوید شیراز.