

پیرمرد خنزرنزری در «بوف کور» هدایت؛ استعاره در متنی فراواقعی

دکتر حیات عامری

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس

بهروز ابراهیمی

دانشجوی دکتری - دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

چکیده

بی‌شک، تعریف استعاره و استفاده از آن در متون غنی ادبی کشورمان از قدیم‌الایام رواج داشته است. با ظهور زبان‌شناسی شناختی، تعریفی جدید از استعاره ارائه گردید. حوزه‌های مبدا و مقصد با فرایند نگاشت و مطابقت این دو حوزه سازوکار استعاره شناختی را تشکیل می‌دهد: حرکت از حوزه‌ای مفهومی و انتزاعی به حوزه مقصد در قالب حوزه‌ای مفهومی و عینی برای بیان بهتر و ملموس‌تر یک پدیده یا به عبارت بهتر یک مفهوم. رمان بوف کور بدون شک خواسته یا ناخواسته از تأثیرگذارترین رمان‌های معاصر ادبیات فارسی محسوب می‌گردد؛ رمانی در ژانر سوررئالیستی یا فراواقعی با شخصیت‌هایی قابل تأمل. یکی از این شخصیت‌ها، پیرمرد خنزرنزری است، که استعاره‌ای از خود راوی داستان است.

واژگان کلیدی: معنی‌شناسی شناختی، استعاره، بوف کور، پیرمرد خنزرنزری، سوررئالیسم

۱- مقدمه:

در کتاب‌ها و مقالات مختلفی که در این مقاله نیز مروری بر آنها خواهیم داشت، بیشتر تلاش شده است که متن بوف کور تحلیل و رمزگشایی شود. شمیسا (۱۳۷۶) از منظر سبب‌شناسی یونگ به این اثر پرداخته است. و با مستندات استدلال می‌کند که کل شخصیت‌های داستان به دو موجود مذکر و مونث تقسیم می‌شوند - اصل تانیث - و نهایتاً نتیجه می‌گیرد که همه شخصیت‌ها، یک نفر بیشتر نیست. آجودانی (۱۳۸۵) این نوشته را به عقیده ناسیونالیستی هدایت در برابر هجوم اعراب‌ربط می‌دهد و نفیسی (۱۳۶۹) نگاهی جدید به این اثر می‌اندازد. کریمی (۱۳۷۱) با نگاهی دقیقتر، زبان و سبک هدایت را در بوف کور تحلیل می‌کند. این مقاله، کوشش در تایید یا تکذیب این قضاوت‌ها و تحلیل‌ها نیست. بیشتر سعی شده است با نگاهی از دید زبان‌شناسی شناختی به استعاره، به این اثر نگاه شده و چرایی استفاده از استعاره در آنجا تحلیل شود. بنابراین به عنوان سرنمون (prototype)، پیرمرد خنزرنزری انتخاب شد. در وهله اول تلاش بر این است که ثابت شود این شخصیت، در این اثر یک استعاره است. در گام دوم، به این نتیجه برسیم که پیرمرد خنزرنزری، خود راوی داستان می‌باشد و در نهایت چرایی استفاده از این استعاره را دریابیم. ابتدا نیاز است اصطلاحاتی چند تعریف شوند:

۱-۱- معنی‌شناسی شناختی:

اصطلاح معنی‌شناسی شناختی را نخستین بار لیکاف در مقاله‌ای با همین عنوان مطرح و نگرشی را معرفی کرد که بسیاری از معنی‌شناسان را مجذوب خود ساخت. بنا بر این نگرش، دانش زبانی انسان مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست. این دیدگاه در نقطه مقابل آرا زبانشناسانی چون چامسکی قرار می‌گیرد که دانش ساخت‌ها و قواعد زبان را از دیگر فرایندهای ذهنی انسان، از جمله اندیشیدن، جدا می‌دانند. بنابراین، شاید بتوان مدعی شد که هسته اصلی آنچه این دسته از معنی‌شناسان به آن معتقدند در این عبارت نهفته است که دانش زبانی بخشی از شناخت عام انسان است. (صفوی ۱۳۸۲)

ایوانس (۲۰۰۷:۲۲) زبانشناسی شناختی را رویکردی به مطالعه زبان و ذهن می‌داند تا صرفاً یک چهارچوب نظری. فرهنگ لغت تخصصی راتلیج زبانشناسی شناختی را مربوط به مشاهده فرایندهای ذهنی در فراگیری و استفاده از دانش و زبان معرفی می‌کند. برخلاف رفتارگرایی که بر رفتار قابل مشاهده و فرایند محرک-واکنش بنیان نهاده شده است، رفتار در زبانشناسی شناختی فقط در نقش یک واسطه است که از ادراک در فرایندهای شناختی حمایت می‌کند. هدف از مشاهده، ورود به ساختارها و سازمان‌های ذهنی و شناختی از طریق تحلیل رویکردهای شناختی است که انسان در زمان اندیشیدن، ذخیره اطلاعات، فهم و تولید زبان به کار می‌گیرد. (۱۹۹۸:۱۹۷)

۱-۲- تعریف استعاره:

از نظر زبانشناسان شناختی، استعاره به هرگونه فهم و بیان تصورات انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر اطلاق می‌شود. (گلفام ۱۳۸۱). این رویکرد به استعاره پاسخی است به این پرسش که "ما چگونه حوزه‌های انتزاعی مانند عشق، عدالت، زمان و یا ایده‌ها را بازنمایی و یا در مورد آنها فکر می‌کنیم؟" (همان).

در بیان مفهوم استعاره مفهومی، دو حوزه و یک فرآیند معرفی می‌شود. حوزه مبداء، حوزه مقصد و فرآیند نگاشت mapping. در واقع، استعاره روشی است که از طریق آن گذر از یک حوزه مفهومی به حوزه مفهومی دیگر صورت می‌گیرد و از طریق فرآیند نگاشت، ویژگی‌های دو حوزه شناختی که در قالب استعاره به یکدیگر مربوط شده‌اند با یکدیگر تطبیق داده می‌شود. از دیگر سو، استعاره، پدیده‌ای شناختی است و صرفاً واژگانی به حساب نمی‌آید. ماهیت شناختی استعاره متضمن این واقعیت است که استعاره را نمی‌توان صرفاً پدیده‌ای واژگانی به حساب آورد و آن را در سطحی روبنایی از کارکرد زبان جای داد. در عوض، باید این پدیده را مفهومی زیربنایی فرض کرد که به نوع اندیشیدن ما شکل می‌بخشد. (گیرتس: ۴۱۷: ۱۳۹۳)

معنی‌شناسان شناختی در مطالعات خود نقش عمده‌ای برای استعاره قائل شده‌اند و آن را ابزار مناسبی برای تشخیص چگونگی اندیشیدن و رفتارهای زبان می‌دانند. (صفوی، ۱۳۹۲:۳۶۹)

در معنای کلی، استعاره دامنه وسیعی از مشاهدات را در معناشناسی شناختی تشکیل می‌دهد. با این حال، استعاره یک مکانیسم خیلی‌عالی برای "مشاهده یک چیز در اصطلاح یک چیز دیگر" است. (گراتس ۲۰۱۰:۲۰۳)

ریمر (۲۰۱۰:۲۴۷) با اشاره به نظریه مفهومی استعاره بیان می کند که در واقع استعاره ابزاری شناختی است که در نقش یک الگو عمل می کند تا اندیشه هایی که مفهومی های پیچیده ای دارند بتوانند بیان شوند.

۲- تعریف سورئالیسم (فراواقعیت):

واژه سورئالیسم به معنای فراواقعیت یعنی واقعیت برتری است که در ژرفای جهان مادی وجود دارد و دستیابی به آن تنها از طریق مشاهده و تعمق میسر نیست. (قویمی ۱۳۸۷)

۳- چرایی استفاده از استعاره:

استعاره نظامی مفهومی است که بر اساس آن می اندیشیم و عمل می کنیم به عبارتی دیگر نظام مفهومی ما، که بر اساس آن فکر و عمل می کنیم، در واقع ماهیتی مبتنی بر استعاره دارد (لیکاف ۱۹۸۰)

در استعاره، ما یک قلمرو مفهومی را براساس قلمرو دیگر بیان می کنیم. به عبارت دیگر، میان دو قلمرو مفهومی متفاوت، ارتباط برقرار می کنیم. بنابراین، استعاره در اصل کاری ذهنی و فعالیتی تعبیری است. (قائمی نیا، ۶۸:۱۳۹۰)

استعاره از یک واژه یا عبارت ساخته نمی شوند بلکه به تعبیر لیکاف، استعاره از شباهت های هستی شناختی و معرفت شناختی میان دو حوزه مبدا و هدف پیدا می شود. استعاره به زبان بستگی ندارد، بلکه به اندیشه بشر مربوط می شود. (همان: ۶۹)

مشخص می شود که استعاره در اندیشه ما جاری است. استعاره نوعی مفهوم سازی است که به نظر میرسد می توان از طریق آن، مفاهیم را بهتر منتقل کرد یا به عبارتی دیگر از پدیده ها، مفهوم سازی کرد. با استعاره، خیلی از مفاهیم جسمیت می یابند و می توان آنها را تجسم کرد.

صفوی (۱۳۹۲:۳۶۸) با اشاره به سنت مطالعه استعاره در میان غربیان، دو نگرش به استعاره قائل می شود: استعاره ویژه زبان ادب در میان فنون و صناعات ادبی که نگرش کلاسیک نامیده می شود و نگرش دوم، نگرش رمانتیک، که استعاره، محدود به زبان ادب نیست و در واقع لازمه ی زبان و اندیشه برای بیان جهان خارج به حساب می آید. در نگرش رمانتیک، استعاره شاهی برای نقش تخیل در مفهوم سازی و استدلال به حساب می آید.

نفیسی (۱۳۶۹) با تشریح فضای داستان اشاره می کند که این فضا پر از ابهام، میان روشنایی و تاریکی است. او معتقد است که در چنین فضای شعرگونه ای، توصیفات و تصاویر نه برای بیان "واقعیت" که جهت دریافت حالت تجربیدی شکل می گیرند. اگر در داستان رئالیستی، طرح، منطق تسلسلی حوادث را شکل می دهد در این داستان طرح تنها خط کمرنگی است که در این فضای پرابهام از درون تصاویری مبهم و در عین حال برجسته عبور می کند. چنین حالتی تنها در درون ساختار استعاری امکان پذیر است.

در فضای استعاری آنچه که بیش از همه از لحاظ بیانی نقش بازی می کند، نوعی بیان ایهامی (نه در معنای رایج و مصطلح آن) است که مرتب ذهن را از یک نشانه به نشانه دیگر، از یک مفهوم به مفهوم دیگر و از یک حالت به حالت

مشابه و گاه مستقل دیگر می‌کشاند و در زنجیری از تکرار، "این همانی"ها رابه فضای داستان انتقال می‌دهد (آجودانی ۱۳۸۵:۹۲)

۴- پیشینه تحقیق:

شمیسا (۱۳۷۶) در مقدمه کتاب ارزشمند خود به نام "داستان یک روح" به نحوه مطالعه و بررسی این اثر می‌پردازد و اشاره می‌کند که مبنای بررسی بوف کور را سمبل‌شناسی یونگ قرار داده است و اعتقاد دارد که بوف کور به طرز شگرفی با سیستم جهانی سمبولیسم، مخصوصاً سمبولیسم جادوئی مرتبط است (ص ۱۴) و در واقع بوف کور را اثری می‌داند که آمیزه‌ی بی‌از خواب و بیداری است. او با مستندات استدلال می‌کند که کل شخصیت‌های داستان به دو موجود مذکر و مونث تقسیم می‌شوند- اصل تانیث- و نهایتاً نتیجه می‌گیرد که همه شخصیت‌ها، یک نفر بیشتر نیست. آجودانی در کتاب "هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم" (۱۳۸۵) بوف کور را نمونه والا و درخشان کار هدایت می‌داند که درد و زخم انسان دردمند هدایت را در بیانی استعاری و هنری، هم یگانگی بخشیده است و هم تداوم و استمرار (ص ۹۰). آجودانی با اشاره به این که تفسیرهای مختلف و متفاوتی از بوف کور شده است که چه بسا هر کدام از آن‌ها می‌توانند از دیدگاهی صحیحی نیز باشند اما با این حال به نتیجه‌گیری مهمی می‌رسد و به درستی اذعان می‌کند که ساختمان و فرم داستان، مضمون اصلی را - بر فرض وجود چنین مضمونی - از درون متلاشی کرده و داستان را بر هاله‌ای از مضامین و درونمایه‌ها و حساسیت‌ها شکل داده است که بسته به ذهن خواننده تفسیرپذیر و تبدیل پذیرند. در نهایت، آجودانی این اثر را به عقیده ناسیونالیستی هدایت در برابر هجوم اعراب ربط می‌دهد (ص ۹۱). نفیسی (۱۳۶۹) نگاهی جدید به این اثر می‌اندازد. کریمی (۱۳۷۱) با نگاهی دقیقتر، زبان و سبک هدایت را در بوف کور تحلیل می‌کند. او معتقد است که هدایت در تعریف رویدادها و توصیف موقعیت‌ها، نثری ساده و بی‌تکلف دارد و از به کار بردن واژه‌های فاضلانه‌گریزان است. او این سبک را آگاهانه به کار می‌برد (ص ۵۰۹). دقت در شرح جزئیات، سادگی و روانی توصیف‌ها، لحن طنزآلود و تمسخرآمیز پایه‌های اساسی نثر او است. ظرافت قلم او هنگام بررسی ویژگی‌های درونی افراد جلوه‌ای خاص می‌یابد (ص ۵۱۰). کریمی با اشاره به دل‌بستگی هدایت به سنت‌های هندوها و بنا برین سمت و سو دادن داستان‌های خود به این مقوله، معتقد است که در بوف کور ایده همزاد و سایه به کمال خود می‌رسد و در نهایت همه قهرمانان داستان به اصل واحدی برمی‌گردند که خود راوی است. یگانگی شخصیت‌های این اثر یادآور یگانگی خدایان مونث و مذکر در افسانه‌ها و سنت‌های هندوهاست که مورد علاقه و موضوع پژوهش‌های هدایت بوده‌اند (ص ۵۱۵). تشبیهات و استعاره‌ها در نوشته‌های سمبلیک هدایت، جنبه شاعرانه و ذهنی دارد (ص ۵۱۶).

۵- سبک هدایت:

کریمی (۱۳۷۱) با بیان ویژگی‌های آثار هدایت و غنای واژگانی در نوشته‌های او اضافه می‌کند که اهمیت هدایت منحصر به گسترش و وسعت زبانی آثار او نیست. از دیگر ویژگی‌هایی که او را از دیگر نویسندگان ایرانی متمایز می‌کند ساختمان آثار سمبلیک و سوررئالیستی اوست. هدایت در این آثار از عناصر ساختاری شعر، از جمله تشبیهات بدیع،

استعاره، ایجاز، تکرار بهر گرفته و از هنجارهای زبانی عدول کرده است. در این نوشته ها، داستانی واحد در لایه های متفاوت و به اشکالی ظاهراً گوناگون تبلور می یابد.

از ویژگی های خاص آثار هدایت وجود "سایه" یا "همزاد" است. "سایه" و "همزاد" در "سه قطره خون" به گونه ای منسجم تر تجلی می کنند. در این داستان همه شخصیت های مرد همزاد و همه شخصیت های زن سایه یکدیگرند. در بوف کور ایده همزاد و سایه به کمال خود می رسد و در نهایت همه قهرمانان داستان به اصل واحدی برمی گردند که خود راوی است. یگانگی شخصیت های این اثر، یادآور یگانگی خدایان مونث و مذکر در افسانه ها و سنت های هندوهاست که مورد علاقه و پژوهش هدایت بوده اند. (همان)

۶- بوف کور هدایت:

نمونه والا و درخشان کار هدایت، بوف کور است که در آن هنر خلاقش را به تمامی به نمایش می گذارد، نمونه ای ماندنی که درد و زخم انسان دردمند هدایت را در بیانی استعاری و هنری، هم یگانگی بخشیده است و هم تداوم و استمرار (آجودانی، ۱۳۸۵:۹۰)

داستان «بوف کور» بر خلاف داستان رئالیستی فاقد تسلسل زمان و حادثه است. داستان از دو بخش تشکیل شده که دارای یک «شبهات دور و نزدیک» به یکدیگرند. یعنی دو بخش داستان مانند عناصر ساختاری آن (شخصیت ها، فضا، زمان و ماجرا یک دیگر را تکرار و بیان می کنند. زمان خواندن داستان همان حالتی در خواننده ایجاد می شود که راوی نسبت به شخصیت ها، مکان، و حوادث حس می کند: آشنایی و غریبگی، نزدیکی و دوری. به جای آن که هر حادثه نتیجه منطقی حادثه قبل باشد، هر حادثه - یا بهتر بگوییم یک حادثه که دیگر حوادث را در خود انباشت کرده - بارها و بارها تکرار می شود... در «بوف کور» همه عناصر عینی: «شخصیت ها، کنش، مکان، واقعه و پس زمینه داستان» تبدیل به تصاویری ذهنی و سمبلیک می شوند که فاصله میان واقعیت و تخیل را از میان برمی دارند، و تجربه ای تجربیدی یا به قول راوی «ماوراء طبیعی» را بیان می کنند. از همین رو بر خلاف رمان رئالیستی حرکت داستان به جای گذر از واقعه ای به واقعه دیگر متمرکز است بر تکرار مداوم وقایعی تصویری که با هر تکرار عمق و حجمی تازه ارائه می دهند. (نفیسی ۱۳۶۹)

شاید بوف کور هدایت، از دیدگاه اکثر منتقدان ادبی و صاحب نظران، شاخص ترین اثر او محسوب می گردد. نوع روایت داستان در سبکی سوررئالیستی یا فراواقعی و استفاده از فضاهای مبهم و رمزآلود از ویژگی های این داستان می باشد. داستان از دو بخش مجزا و در عین حال مربوط به هم تشکیل می شود. شخصیت های داستان، پر رمز و راز و در واقع از یک اصل واحد هستند اما در موقعیت ها و شرایط متفاوت و متمایز از رویدادهای ملموس روزمره. اینجاست که استعاره نمود پیدا می کند. شخصیت هایی انتزاعی و به نظر ذهنی در بوف کور در قالب استعاره بیان می شوند هرچند شیوه بیان ساده و بی تکلف است اما به نظر می رسد مفاهیم پیچیده و دارای ایهام است بتابراین می طلبد که در قالب استعاره بیان شود. چون استعاره می تواند مفاهیم انتزاعی را در حوزه ای عینی، ملموس نشان دهد. در حقیقت، به نظر

می‌رسد هدایت عمداً چنین زبانی را برگزیده باشد تا مفاهیم را به صورت ایهام و استعاره ای بیان کند. فرزانه (۱۹۸۸) در کتاب خود به این نکته اشاره می‌کند و به نقل قول از صادق هدایت می‌نویسد: "... مگر نمی‌بینی که حاجی اقا چه ولوله ای به پا کرده؟ این زبان را خوب یا بد می‌فهمند، ولی نه زبان بوف کور را."

کریمی (۱۳۷۱) به نوع واژه‌ها در بوف کور اشاره می‌کند آنجا که می‌نویسد، گزینش واژه‌ها در آثار سمبلیک هدایت به ویژه در بوف کور، زبانی شعرگونه است و مستقل از واقعیات ملموس. انتخاب واژه‌ها نیز در ای آثار معطوف به استعاره و ایهام اند.

برخلاف داستان‌های رئالیستی که در آنها از استعاره برای تصویر یا توصیف برخی حالات یا نمادها بهره‌گیری می‌شود، در بوف کور استعاره اساس ساختار داستان است. (نفیسی ۱۳۶۹)

۷- پیرمرد خنزرنزری بوف کور:

اگر استعاره حرکت از یک حوزه مبدا مفهومی انتزاعی برای درک بیشتر به سمت یک مقصد مفهومی عینی در نظر گرفته شود در حقیقت پیرمرد خنزرنزری از یک دیدگاهی حرکت این شخصیت مبهم و در هاله که در کل داستان به صورت سایه وجود می‌یابد به سوی یک شخصیت عینی رمان یعنی راوی می‌تواند باشد.

شمیسا (۱۳۷۶:۱۱۱) به این نکته اشاره می‌کند و می‌نویسد که پیرمرد قوزی در طی داستان اعمالی انجام می‌دهد که موجب تعجب است، مثلاً به اطاق زن راوی می‌رود، راه خانه راوی را به خوبی می‌داند. اما در پایان داستان می‌فهمیم که آن پیرمرد خود راوی است و در نتیجه آن اعمالی که از او سر زده است اعمالی است که از خود راوی در زمان دیگری - یک زمان متوازی و متقابل با زمان راوی - بروز کرده است. در نتیجه رمان بعد از پایان، دوباره از نو در ذهن خواننده آغاز می‌شود، یعنی وقتی که راوی می‌گوید من پیرمرد خنزرنزری شده بودم می‌توان دوباره کتاب را از آغاز خواند و این بار توجه داشت که قهرمان اصلی یعنی راوی همان پیرمرد خنزرنزری است.

عبارت‌های زیر که از سرتاسر رمان جمع‌آوری شده‌اند به ترتیب زمانی نشان می‌دهد که پیرمرد خنزرنزری همان راوی داستان است. (نفیسی ۱۳۶۹) معتقد است که همه حالات استعاری و استحاله شخصیت‌ها یا صورتکها، در آخرین استحاله راوی در بخش دوم داستان انباشت می‌شوند، زمانی که او به صورت پیرمرد خنزرنزری و تصویر پدر/عمو درآمده.

پیرمرد از نظر سمبل‌شناسی می‌تواند سمبل زندگی تباه شده راوی باشد و هم سمبل انسان نوعی که مجموعه‌ی بی از مرگ‌های بی‌در پی و آرزوهای برباد رفته در تاریخ است و هم نفس و کل وجود آدمی که مجموعه‌ی بی از خودآگاه و ناخودآگاه است. (شمیسا ۱۳۷۶:۱۵۸)

۸- شباهت های پیرمرد خنزرنیزی با راوی داستان:

در کل داستان، در نزدیک به بیست مورد، عبارت "پیرمرد خنزرنیزی" آورده شده است. در ابتدا و در شروع آشنایی، مشخصاتی کلی از پیرمرد خنزرنیزی ارائه می شود. هر چند از ابتدا تا انتهای داستان، این پیرمرد نقش پررنگ و برجسته ای دارد و به نوعی در همه موقعیت ها تاثیر خود را دارد. اول از یک نمای دور زیر یک سایه درخت، خواننده با پیرمردی عجیب آشنا می شود که رفته رفته این پیرمرد قبای پیرمرد خنزرنیزی را می پوشد:

(۱) کمی دورتر زیر یک طاقی، پیرمرد عجیبی نشسته که جلوش بساطی پهن است... ساعتها، روزها، ماهها من از پشت دریچه به او نگاه کرده ام... گویا از همین راه نان خودش را درمی آورد، چون من هرگز ندیده ام کسی از او چیزی بخرد. مثل این است که در کابوس هایی که دیده ام اغلب صورت این مرد در آنها بوده است... گویا سفره روبروی پیرمرد و بساط خنزرنیز او با زندگی رابطه مخصوص دارد. چند بار تصمیم گرفتم بروم با او حرف بزنم و یا چیزی از بساطش بخرم، اما جرات نکردم. دایه ام به من گفت این مرد در جوانی کوزه گر بوده و فقط همین یک دانه کوزه را برای خودش نگه داشته و حالا از خرده فروشی نان خودش را در می آورد.

در ابتدای داستان، به رابطه راوی با کوزه و قلمدان و... پی می بریم. در ادامه، هم ذات پنداری راوی با پیرمرد خنزرنیزی نشان داده می شود. نوعی به هم گره خوردگی سرنوشت یا به عبارتی دیگر، اقبالی مشترک،

(۲) چشمهایم که بسته شد دیدم در میدان محمدیه بودم، دار بلندی بر پا کرده بودند و پیرمرد خنزرنیزی جلو اطاقم را به چوبه دار آویخته بودند. چند نفر داروغه مست پای دار شراب می خوردند. مادر زخم با صورت برافروخته... دست مرا می کشید از میان مردم رد می کرد و به میرغضب که لباس سرخ پوشیده بود نشان میداد و می گفت: "این را هم دار بزنید". من هراسان از خواب پریدم مثل کوره می سوختم.

شباهت ها بین پیرمرد خنزرنیزی و راوی داستان بیشتر می شود حتی نوع لباس پوشیدن و نوع نشستن، و در جاهایی حس بدبختی و فلاکت:

(۳) من در عالم نباتی سیر می کردم، نبات شده بودم. ولی همینطور که جلو منقل و سفره چرمی چرت می زدم و عبا روی کولم بود، نمی دانم چرا یاد پیرمرد خنزرنیزی افتادم! او هم همینطور جلوی بساطش قوز می کرد و به همین حالت من می نشست.

همه ی لذت ها و دردهای راوی نیز مشترک با دردها و کیف های پیرمرد خنزرنیزی است. هر چقدر در قصه پیش می رویم بیشتر متوجه شباهت های بین راوی و پیرمرد خنزرنیزی می شویم:

(۴) شاید یک لحظه نکشید که همه کیف ها و نوازشها و دردهای بشر را در خودم حس کردم و به همان حالت مثل وقتی که پای بساط تریاک می نشستم، مثل پیرمرد خنزرنیزی که جلوی بساط خود می نشیند، جلو پیه سوزی که دود میزد مانده بودم....

جالب اینجاست که راوی یک نوع هم ذات‌پنداری با پیرمرد احساس می‌کند، شاید نوعی تناسخ‌پیرمرد خنزرنزری در راوی داستان، از این جا به تدریج مشخص می‌شود که نشانه‌هایی وجود دارد مبنی بر این که این دو نفر یعنی راوی و پیرمرد خنزرنزری که این همه شباهت در ظاهر و رفتار بایکدیگر دارند گویا یک نفر هستند شاید یکی در توهم دیگری: (۵) قوز کردم و یک عبای زرد هم روی دوشم انداختم، بعد سر و رویم را با شال گردن پیچیدم، حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیه قصاب و مرد خنزرنزری در من پیدا شده بود...

یک جایی از داستان نیز متوجه می‌شویم این دو، دارایی‌های مشترکی نیز دارند:

(۶) ننه جون که شیر ماچه الاغ و عسل و نان تافتون برایم آورد، یک گزلیک دسته استخوانی هم پای چاشت من در سینی گذاشته بود و گفت: آن را در بساط پیرمرد خنزرنزری دیده و خریده است... من گزلیک را برداشتم نگاه کردم، همان گزلیک خودم بود....

تناسب شخص با سایه اش. این سایه زمانی پررنگ تر و با اهمیت تر می‌شود که بفهمیم کل داستان برای سایه راوی نوشته شده است: "...اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه ام معرفی بکنم - سایه ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتیهای هر چه تمامتر می‌بلعد - برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم، ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم... من فقط برای سایه خودم می‌نویسم..."

با تاسی از این که کل داستان برای سایه نوشته شده است و بدین گونه اهمیت سایه بسیار برجسته است، راوی به "سایه" گذری می‌زند تا مفهومی را القا کند: یکی بودن، یک وجود اصلی اما با سایه‌های مختلف که شاید به فراخور شرایط و موقعیت‌ها، تظاهرات متفاوتی داشته باشد. اما در نهایت مال یک نفر است. وجود، یکی است:

(۷) جلو پیه سوزی که دود می‌زد با پوستین و عبائی که به خودم پیچیده بودم و شال گردنی که بسته بودم به حالت کپ زده سایه ام به دیوار افتاده بود. سایه من خیلی پررنگتر و دقیق تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه ام حقیقی تر از وجودم شده بود. گویا پیرمرد خنزرنزری، مرد قصاب... همه سایه‌های من بودند. سایه‌هایی که میان آنها محبوس بودم.

در نهایت راوی متوجه می‌شود که خود پیرمرد خنزرنزری است:

(۸) رفتم جلوی آینه ولی از شدت ترس دستهایم را جلو صورتم گرفتم. دیدم شبیه - نه اصلاً - پیرمرد خنزری شده بودم. موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی بود که زنده از اطافی بیرون بیاید که یک مار ناگ در آنجا بوده، همه سفید شده بود. لبم مثل لب پیرمرد دریده بود، چشمهایم بدون مژه بود، یک مشت موی سفید از سینه ام بیرون زده بود و روح تازه‌ای در تن من حلول کرده بود. اصلاً طور دیگر فکر می‌کردم، طور دیگر حس می‌کردم و نمیتوانستم خودم را از دست او، از دست دیوی که در من بیدار شده بود نجات بدهم... من پیرمرد خنزرنزری شده بودم....

شمیسا (۱۳۷۶) نیز در کتاب خود به این نتیجه می‌رسد که پیرمرد خنزرنزری، استعاره‌ای از راوی داستان می‌باشد. "عجیب نیست اگر همه پرسوناژهای داستان بوف کور یک نفر باشند... سرانجام در پایان داستان آشکارا می‌گوید که خود پیرمرد خنزرنزری است." (شمیسا ۱۳۷۶:۴۰)

نتیجه‌گیری

یکی از ویژگی‌های مهم آثار هنری این است که در دایره مضمون و معنی واحدی محدود نمی‌مانند زیرا در هنر و منطق زبان هنر - حتی منطق زبان روزمره - معنی تنها از اثر بر نمی‌خیزد، در ذهن خواننده هم ساخته می‌شود. به عبارت دیگر خواننده، ذهن فعال او و خاصیت تفسیرپذیری اثر هنری دست به دست هم می‌دهند و با هم به معنی و مفهوم اثر شکل می‌بخشند. پس این نویسنده نیست که به تنهایی "معنی" را می‌آفریند و به مفهوم شکل می‌دهد. رابطه‌ای دو سویه برقرار است (آجودانی، ۱۳۸۵:۹۰)

ساختمان و فرم داستان مضمون واحد اصلی را - بر فرض وجود چنین مضمونی - از درون متلاشی کرده و داستان را بر هاله‌ای از مضامین و درونمایه‌ها و حساسیت‌ها شکل داده است که بسته به ذهن ما تفسیرپذیر و تبدیل پذیرند. (همان، ۹۱)

راوی در بخش پایانی بوف کور بعد از آنکه همه ماجراها اتفاق افتاده است، می‌گوید: "من پیرمرد خنزرنزری شده بودم." بیان استعاری و سمبولیستی که در کل داستان به کار گرفته شده است می‌تواند در ذهن هر خواننده‌ای مفهوم و معنای خاصی از پیرمرد خنزرنزری القا کند. یکی ممکن است چنین تعبیر کند که راوی می‌گوید من به فلاکت و مصیبت پیرمرد خنزرنزری گرفتار شدم (همان)

از آن جا که استعاره نوعی مفهوم‌سازی است که می‌توان از طریق آن، مفاهیم را بهتر منتقل کرد، به نظر می‌رسد هدایت با استفاده از استعاره‌های مفهومی مثل پیرمرد خنزرنزری سعی داشت تا از یک سو مفهوم‌سازی دقیقی از وقایع ارایه دهد و از دیگر سو، معانی را در قالبی زیبایی‌شناختی انتقال دهد. می‌دانیم که با استعاره، خیلی از مفاهیم جسمیت می‌یابند و می‌توان آنها را تجسم کرد.

همانگونه که صفوی (۱۳۹۲:۳۶۸) اشاره می‌کند در نگرش رمانتیک و به نوعی جدیدتر، استعاره، لازمه‌ی زبان و اندیشه برای بیان جهان خارج محسوب می‌شود. با استعاره می‌توان تخیل و حتی استدلال کرد.

نفیسی (۱۳۶۹) نیز فضای داستان بوف کور را فضایی پر از ابهام، میان‌روشنایی و تاریکی می‌داند که بیان موضوعات خاص در چنین فضای داستانی، فقط به صورت طرح دنباله‌دار رئالیستی امکان پذیر نیست بلکه بیان و تصویرسازی چنین حالتی تنها از طریق استعاره امکان پذیر است.

در فضای استعاری آنچه که بیش از همه از لحاظ بیانی نقش بازی می‌کند، نوعی بیان ابهامی (نه در معنای رایج و مصطلح آن) است که مرتب ذهن را از یک نشانه به نشانه دیگر، از یک مفهوم به مفهوم دیگر و از یک حالت به حالت

مشابه و گاه مستقل دیگر می‌کشاند و در زنجیری از تکرار، "این همانی"ها رابه فضای داستان انتقال می‌دهد (آجودانی ۱۳۸۵:۹۲)

گاهی تصویرسازی یک مفهوم در مفهوم سیال دیگر، از عهده استعاره برمیآید تا فهم سخن، بهتر انتقال یابد. شمیسا (۱۳۷۶:۱۲۵) مخاطب نویسنده یا راوی بوف کور را سایه ی راوی می‌داند (که خود راوی به صراحت در اول داستان ذکر می‌کند). و راوی برآن است که خود را به سایه اش معرفی کند اما سرانجام او سایه اش را می‌شناسد و درمی‌یابد که این سایه قوزکرده و خمیده، همان پیرمرد خنزرنپزری (انسان نوعی، انسان در زمانی) است. به عبارت دیگر می‌توان نتیجه گرفت که راوی به وسیله استعاره، انسان نوعی یا همان انسان در زمانی را می‌خواهد به تصویر بکشد یا به عبارت زبانشناختی، مفهوم سازی کند.

اگر یکی از تفسیرهای شمیسا (۱۳۷۶:۱۵۸) را بپذیریم که پیرمرد سمبل زندگی تباه شده راوی و هم سمبل انسان نوعی با آرزوهای برباد رفته در تاریخ است در آن صورت می‌توان نتیجه گرفت هدایت تلاش کرده است که با استعاره پیرمرد خنزرنپزری در داستان بوف کور، این مفهوم را به خواننده منتقل سازد.

منابع

- آجودانی، ماشالله (۱۳۸۵) "هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم"، لندن، انتشارات فصل کتاب
- گیرتس دیرک، (۱۳۹۳) "نظریه های معنی شناسی واژگانی" ترجمه کوروش صفوی
- قائمى نیا، علیرضا (۱۳۹۰) معنانشناسی شناختی قرآن
- قویمی مهوش (۱۳۸۷) "بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سوررئالیست" پژوهشنامه علوم انسانی: شماره 57، بهار 1387 صص ۳۳۴-۳۱۷
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) "داستان یک روح" انتشارات فردوس. تهران. چاپ سوم
- صفوی، کوروش (۱۳۸۲) "بحیثی درباره طرح های تصویری از دیدگاه معنی شناسی شناختی" نامه فرهنگستان شماره ۲۱
- صفوی، کوروش (۱۳۹۲) درآمدی بر معنی شناسی، چاپ پنجم
- کریمی سیمین (۱۳۷۱) "زبان و سبک در آثار هدایت" در فصلنامه ایران نامه، سال دهم شماره ۳۹ صص ۵۲۴-۵۰۵
- گلغام، ارسلان (۱۳۸۱) "زبان شناسی شناختی و استعاره" در نشریه تازه های علوم شناختی، صص ۵۹-۶۴
- فرزانه م.ف. (۱۹۸۸) "آشنایی با صادق هدایت" قسمت اول: آنچه صادق هدایت به من گفت" پاریس
- نفیسی آذر (۱۳۶۹) "نقد ادبی: دریافتی از بوف کور" در مجله کلک، شماره ۱ صص ۲۰-۱۰
- هدایت، صادق (۱۳۸۳) "بوف کور" انتشارات صادق هدایت. اصفهان. چاپ اول
- هدایت، صادق "بوف کور" نسخه الکترونیکی چاپخانه سپهر، تهران، بهمن ۱۳۵۱

- Bussmann, Hadumod (1998) “Routledge dictionary of language and linguistics”
Routledge, London and New York
Lakoff, G. and M. Johnson, (1980) *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of
Chicago Press
Geeraerts, Dirk (2010) “Theories of lexical semantics” oxford university press
Riemer, Nick (2010) “introducing semantics” Cambridge university press



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



وزارت علوم تحقیقات و فناوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir