

زبان و ادب فارسی
نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
سال 64، پاییز و زمستان 90، شماره مسلسل 224

فاصله گذاری در بوف کور

دکتر علی تسلیمی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

سارا کشوری**

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

بر توتل برشت از جامعه‌شناسان و نمایش‌نامه‌نویسانی است که اندیشه‌هایی پیشرو در زمینه هنر، نمایش‌نامه و داستان داشته است. مهمترین نظریه برشت «فاصله‌گذاری» نام دارد که تحت تأثیر رهیافت‌های فرمالیستی از جمله آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی بوده است. «فاصله‌گذاری» به معنی آفرینش شخصیت‌های تازه، غیرعادی، شگفت‌انگیز و بیگانه در اثر است. نظریه برشت پیش از همه در نمایش‌نامه کاربرد دارد. اما منتقدان می‌توانند آن را در داستان نیز به کار گیرند، به ویژه در داستان‌هایی که شخصیت‌های شگفتی دارند. بوف کور صادق هدایت دارای شخصیت بی‌هویت، پوچ‌انگار و غریبه‌ای است که برای مخاطب تازگی دارد. مقاله حاضر به بررسی داستان بوف کور بر پایه نظریه فاصله‌گذاری برشت و گرایش‌های اجتماعی-سیاسی وی می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: برشت، بوف کور، داستان، فاصله‌گذاری، هدایت.

تاریخ وصول: 90/1/17 تأیید نهایی: 90/7/11

*-Taslimy1340@yahoo.com

** -Sara12560@yahoo.com

مقدمه

برشت (Bertold Brecht) (1898-1956) از اندیشمندان پرشور و انقلابی آلمان در سال 1936 با فلسفه ماتریالیسم دیالکتیک آشنا شد (برشت، 2536، 6) و آنگاه در زمره جامعه‌شناسانی قرار گرفت که نظریاتش در حیطهٔ تئاتر و نمایش‌نامه اثرگذار گردید. او از نظریه‌پردازان نقد مارکسیستی بود که در برابر نظریهٔ «بازتاب» لوکاج (George Lukacs) به مخالفت برخاست و با نظریات خود تحول‌شگرفی در تئاتر پدید آورد که توانست سرانجام تئاتر روایی خود را رودرروی تئاتر ارسطویی قرار دهد.

برشت برای مخاطبان، ارزش فراوانی قائل می‌شد و درصدد بود که با بیان مسائل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی مخاطب را در چالش با مسائل قرار دهد و آن‌ها را از سکون و سستی به درآورد. وی برخلاف لوکاج، در پی تجدد در هنر بود و از عواملی که نگاه مخاطبان را تغییر می‌داد و آنها را به تفکر وامی‌داشت استقبال می‌کرد.

وی با استفاده از امکانات فرمالیست‌ها درصدد تغییراتی در نمایش‌نامه و صحنهٔ تئاتر برآمد و در این میان به شخصیت‌پردازی توجه خاصی نشان داد. او در نمایش‌نامه‌هایش از افراد عادی، منفی، ضد هنجارهای اجتماعی استفاده می‌کرد تا نشان دهد آن‌ها نیز برایندهٔ جامعهٔ زمان خود به شمار می‌روند. از این رو، برای اینکه مخاطبان را تحت تأثیر قرار دهد از صناعات صوری پویا و مدرن و جدید در نمایش‌نامه‌های خود استفاده می‌کرد. مجموعهٔ این عوامل باعث می‌شد که اموری آشنا به صورت غریب و نا آشنا در متن جلوه کند و همراهی مخاطب را برانگیزد. آنچه که برشت را به آشنایی‌زدایی و به ویژه برجسته‌سازی فرمالیستی نزدیک می‌سازد «فاصله‌گذاری» نام دارد.

هر چند نظریات برشت مربوط به تئاتر و نمایش‌نامه می‌شود، ولی ما قصد داریم در این مقاله نظریات اثرگذار این اندیشمند نامدار را در زمینهٔ داستان بررسی کنیم. زیرا برخی از داستان‌ها نیز دارای این ظرفیت هستند. به زبان دیگر، فاصله‌گذاری به معنای آفرینش شخصیت‌های شگفت‌انگیز است؛ شخصیت‌هایی که ناگهان از جانب تماشاگران به سوی صحنهٔ نمایش می‌آیند، شخصیت‌هایی که به جای حیوانات بازی می‌کنند؛ زنانی که به جای مردان و مردانی که به جای زنان نقش ایفا می‌کنند و مانند آن، که نظر مخاطب را به گونه‌ای غیرمنتظره به خود جلب می‌کند. اما نمونه‌هایی چنین در داستان کمتر خودنمایی می‌کند. چیزی که در داستان به ویژه داستان غیررئالیستی مدرن اهمیت دارد، معرفی شخصیت‌هایی بیگانه و عجیب

در داستان است که داستان «بوف کور» اثر صادق هدایت این شخصیت‌ها را در خود گنجانده است و خواننده را به متن پرتاب و با آن درگیر می‌کند.

صادق هدایت نویسنده مطرح در سطح ادبیات ایران و جهان می‌باشد. در مورد آثارش، نقدهای زیادی صورت گرفته کتاب‌های زیادی نوشته‌اند. آثارش به گونه‌ای است که قابلیت بررسی از دیدگاه‌های گوناگون را داراست اگر بازتاب واقعیت‌های اجتماعی را به صورت مستقیم در بعضی از آثارش می‌بینیم، مانند گرداب، محلل و... در بعضی دیگر از آثار، این بازتاب را به گونه نامستقیم می‌بایم؛ مانند سه قطره خون، زنده بگور، بوف کور و... . این آثار دارای ظرفیت‌ها و جنبه‌های فرمالیستی، سوررئالیستی، مدرنیستی و... هستند و می‌توان آن‌ها را برپایه نظریات برشت بررسی کرد.

از میان آثار هدایت، «بوف کور» را انتخاب کرده‌ایم که نه تنها شاهکار هدایت است، «بلکه به گواه کارشناسان غرب، در شمار شاهکارهای ادبیات جهان محسوب می‌شود» (غیائی، 1377، 53). تفسیرهای بسیاری نیز بر آن صورت گرفته است و در ضمن، جامع دو اثر زنده بگور و سه قطره خون بوده و حتی بالاتر از آن دو، مطالب بیشتری را پیرامون سنت، خرافات، جامعه، روابط سیاسی، اقتصادی، کارگر و کارفرما، مرد و زن و... رقم زده است.

این مقاله، شیوه تئاتر روایی و فن «فاصله‌گذاری» برشت را در داستان بوف کور هدایت بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که هدایت چه واقعیت‌هایی را در قالب داستان بازتاب می‌دهد و در پی اثبات این دیدگاه است که هدایت در این داستان با الگوی شخصیت‌هدیانی و روان پریش خود، خواننده را با نابسامانی‌ها و پریشانی‌های موجود در زندگی اجتماعی آشنا می‌سازد و او را از سکوت در برابر ستم‌های اجتماعی برحذر می‌دارد؛ ستم‌های قدرتمندان سیاسی و کارفرمایانی که با ترویج خرافه‌ها و افسانه‌ها کار خود را پیش می‌برند. رودرویی با این ستم‌ها بویژه از نوع علنی‌تر آن، احساس گناه را از میان برمی‌دارد. در غیر این صورت است که وی دچار مسخ هویت می‌گردد.

تاکنون مقالات و آثار فراوانی درباره داستان‌های هدایت چون «بوف کور»، «سه قطره خون» و غیره نوشته شده است، اما هیچ کدام از این مقالات، از دیدگاه «نظریه برشت» به آثار هدایت نگاه نکرده است.

برشت و فاصله‌گذاری

در تئاتر برشت، همهٔ عناصر در ارتباط با هم‌اند. متن، بازیگر و تماشاگر وظایفی به عهده دارند که اجرای دلنشین کار وابسته به انجام درست وظایف از سوی هر گروه است. برشت آثار زیادی از خود به جا گذاشت که به چند اثر مهم او اشاره می‌کنیم: نمایش‌نامه‌های «بعل»، «جنگل شهرها»، «آدم، آدم است» و چندین اثر ارزشمند دیگر که در کارنامهٔ اعمال او می‌درخشد. موضوعات نمایش‌نامه‌های برشت، برگرفته از واقعیات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی حاکم‌اند. برشت تماشاگر خود را وارد دنیای حقیقی می‌کند و به چالش با آن فرا می‌خواند (حدادی، 1378، 58).

هدف برشت نشان دادن یک رفتار اجتماعی خاص، در یک محیط اجتماعی خاص است که باید از دید تماشاگر به صورت انتقادی مورد توجه قرار گیرد (همان، 59). در مجموعهٔ کارهای برشت این ویژگی‌ها به خوبی دیده می‌شود: حس همدردی قوی نسبت به «ستم‌دیدگان»، نفرت عمیق و انقلابی از سرکوبگران بورژوا، شناختی روشن، در عین حال یک سوپه از گرایش‌های ریاکارانه و سوداگرانهٔ انسان‌ها به طور اعم و همین گرایش‌ها در سرمایه‌داران به طور اخص و ارادهٔ قاطع برای زدودن توهمات. یکی از مهم‌ترین نظریاتی که برشت در طول دوران کاریش بر آن تاکید داشت و آن را تکامل بخشید نظریه «Distancing» است که به بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری ترجمه شده است که «البته نظریهٔ او تا حدودی از مفهوم «آشنایی‌زدایی» فرمالیست‌های روسی سرچشمه گرفته بود» (سلدن، 1372، 60). هدف بیگانه‌سازی، نشان دادن مسائل، به گونه‌ای دیگر برای شناخت بهتر واقعیات است. بیگانه‌سازی، ما را نسبت به شناختمان، بیگانه می‌کند و آن را از ما دور می‌کند، تا ما به شناخت درست‌تری، نسبت به اطراف خود، رسیده باشیم. یعنی آن که یک رویداد عادی را ویژه و مهم نشان دهند تا خواننده دچار مکث شود چون هر چه ژست‌ها ساده‌تر و معمولی‌تر باشد و موضوعات برتر بیان گردد، مخاطبان بیشتری را جذب خواهد کرد.

برشت در کارهای تئوریک خود در مورد بیگانه‌سازی و فنون بیگانه‌سازی نوشته است. خیلی‌ها این موضوع را بسیار پیچیده می‌دانند، اما در واقع کاملاً ساده است. گفته‌ای بیگانه می‌شود که انسان آن را غیر عادی می‌سازد و از این رهگذر آن را برجسته کند. چیز معمولی، روزمره و عادی، که از شدت آشنایی انسان با آن دیگر درک نمی‌شود، قابل ملاحظه نشان داده می‌شود و توجه خاص همگان به آن جلب می‌شود. به این وسیله واقعیات‌ها، رویدادها و رفتارهای مرسوم قابل تشخیص می‌شوند و کنجکاو افراد در مورد پشت صحنه تحریک می‌گردند... برشت ناظر کنجکاو را بر می‌انگیزد. (برلاو، 1377، 239)

اما حاصل این «فنون فاصله‌گذاری» دقیقاً «بیگانه گرداندن» تماشاگر از اجرای نمایش و بازداشتن او از یکی پنداشتن عاطفی¹ خود با نمایش‌نامه است تا به این ترتیب نگذارد که نیروهای داورى انتقادى او از کار بیفتد (ایگلتون، 1383، 96). «ولی با این حال برشت همواره تأکید بسیار بر لذت تماشاگر می‌کند و معتقد است که باید با لذت و شوخ‌طبعی واکنش نشان دهد.» (همان، 97) به بیان برشت «به وسیلهٔ کنار گذاشتن عناصر سنتی، هنرهای نمایشی خود را از تتمهٔ شعائری که یادآور آلودگی آن در ادوار گذشته است می‌رهاند و سپس از مرحله‌ای که به تفسیر جهان کمک می‌کرد به مرحله‌ای وارد می‌شود که به تغییر جهان کمک می‌کند.» (برشت، 1378، 119)

در فن بیگانه‌سازی به نکتهٔ مهمی باید توجه داشت و آن، عدم گرایش به مصنوعی بازی کردن است. بازیگر در تکنیک برشت با وجود آن که از ژست استفاده می‌کند، اما به ظاهرسازی نمی‌پردازد و عامل مهم در بیگانه‌سازی برشت نشان دادن همین تضاد دیالکتیکی است. بازیگر از دیدگاه وی باید گفته‌های نقش را هر چه اصیل‌تر بازگو کند، و نحوهٔ رفتار کردن آن‌ها را به بهترین وجه به نمایش گذارد.

واضح است که برشت برای مخاطب ارزش زیادی قائل است و می‌خواهد او را از انفعال خارج کند. پایهٔ اساسی تئاتر برشت، به فعالیت واداشتن تماشاگر است تا وی مصرف‌کنندهٔ فرهنگ نباشد و برای دست‌یابی به این امر، بازیگر تئاتر برشت باید به تماشاگر نشان دهد که او بینندهٔ تئاتر است و همیشه باید این فاصله را در ذهن ایجاد کند. بنابراین بازیگر صحنه تئاتر علاوه بر چهرهٔ خود باید چهرهٔ شخصیت نمایش‌نامه را نیز نشان دهد.

از این رو عواملی چون راوی، نمایش در نمایش، صحنهٔ گردان، هنرپیشگان آکروبات، کاهش تزئینات صحنه، استفاده از آلات ماشینی در صحنه، دکور مکانیکی، استفاده از پردهٔ سینما، خلق تئاتر حماسی، شکستن وحدت زمان و مکان برای ایجاد همین فاصله‌گذاری استفاده می‌شود. در این راستا شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های او را افرادی منفی، معمولی، زمخت و قاتل شکل می‌دهد تا بتواند فاصله‌ای میان موضوع ارائه شده و تماشاگر وارد صحنهٔ تئاتر ایجاد کند. او باید برای بیگانه‌سازی به این عوامل روی آورد تا تماشاگر را وادار به نقد کند. بنابراین برشت، عمل بیگانه‌سازی را در دو بخش انجام می‌دهد، یکی متن و دیگری اجرای آن.

برشت تحت تأثیر عقاید مارکسیسم به انعکاس اندیشه‌های این مکتب در آثار خود پرداخت. از نظر مارکس جهان، به خودی خود فاقد ارزش است، ارزش جهان و اشیا و محیط در رابطه با انسان² معنا می‌یابد. وظیفهٔ ما، تنها آن است که این جهان و پدیده‌هایش را بشناسیم تا

آن را مطابق عقایدمان تغییر دهیم. چرا که تغییر شرط لازم، برای زندگی آدمی است. البته این امر میسر نیست، جز با شناخت هستی و پدیده هایش، برای تغییر آن، مطابق خواسته‌های خود. از نظر مارکسیسم، سخنان دیگران و نیز واقعیت‌های اجتماعی، از حقایق انسانی بیرون است و نباید پدیده‌ها را یک سوبه به همان شکل همیشگی دید. بلکه باید آن‌ها را تغییر داد. باید، شرایط را عوض کرد تا در نگاه آدمی دگرگونی پدید آید. بنابراین ملاحظه می‌شود که مارکسیسم هم به رئالیسم صرف توجه نمی‌کند و آنچه برای مارکسیسم ارزش دارد، بازتاب اندیشه‌هایش است. در پی همین اندیشه چیزی که برای برشت مهم به نظر می‌رسد این است که از تخیل واقعیت‌گریز بیننده برای نشان دادن فضا و مکان، استفاده کند. بر همین اساس برشت با تئاتر ارسطویی میانه خوبی نداشت زیرا در تئاتر ارسطویی مخاطب با شخصیت عجین و در احساسات او شریک می‌شود. در حالی که برشت می‌خواست بیننده، از دور (با فاصله) داستان را پی گیرد تا بتواند برخورد عقلانی کند؛ تجزیه و تحلیل کند؛ انتقاد کند؛ عصیان کند؛ تا همیشه داور بماند؛ آگاه بماند. از نظر برشت، نباید مخاطب دچار عواطف و احساسات شود چون در این صورت جایی برای عقل نمی‌ماند.

اگر برشت جنبه آموزشی را در آثار خود برجسته می‌سازد در کنار آن به شیوه‌های نمایشی زیباشناسانه چه در فرم و چه در محتوا نیز توجه دارد و هر چند آثار او براساس ضوابط جامعه‌شناسی، مطابق با ایدئولوژی مارکسیستی نوشته می‌شدند، اما تفاوت بسیاری با نمایش‌نامه‌های تبلیغی داشتند.

فرمالیسم روس، تأثیر فراوانی در «نظریه فاصله‌گذاری» برشت ایفا کرده است و بی‌شک برشت در این مورد مرهون این مکتب بوده است. از عناصر مهم در فرمالیسم که زیر بنای دیگر عوامل قرار می‌گیرد، آشنایی‌زدایی و دیگر عامل برجسته‌سازی است، پیوستگی عناصر زیبایی‌شناختی غالب متن در برجسته‌سازی رخ می‌دهد. باید دانست که عناصر زیبایی‌شناسی مدام در حال تغییرند. متنی در گذشته زیبا بود و اکنون زیبایی خود را از دست داده و بالعکس. کارکرد «برجسته‌سازی» این است که همواره پیش زمینه‌ها را به پس زمینه و بالعکس می‌راند. این رویکرد در برابر «آشنایی‌زدایی» که صنعتی ایستاست در نظر گرفته شده است. از صناعات دیگر، که داستان به خواننده می‌بخشد «عینیت» و حسی «مستقیم» است. به نظر می‌رسد که بهترین شگرد آشکارسازی صنعت، طولانی‌سازی و کند کردن رفتار شخصیت‌ها و پرسوناژهای داستان است. یعنی باید حالات درونی و رفتارهای بیرونی فراوانی را در جمله‌ها و توصیفات پی‌درپی و طولانی از یک سوژه یا یک شخصیت به قلم آورد که همگی این ماجرا در لحظه یا

لحظاتی کوتاه رخ داده باشد (تسلیمی، 1388، 53). از شگردهای آشکارسازی صنعت به رخ کشیدن شخصیت شگفت در نمایش و داستان است؛ تماشگری که بازیگر می‌شود و زن یا مردی که در نقش همدیگر بازی می‌کند و مانند آن که برشت بدان توجه ویژه‌ای داشته است. همه این عوامل، اختلاف میان برشت و لوکاچ را در پی داشت و بر همین اساس این دو نظریه‌پرداز بزرگ راه خود را از هم جدا کردند. لوکاچ رمان‌های بالزاک و نویسندگان رئالیستی را برای نشان دادن واقعیت‌های اجتماعی می‌پسندد (نک. زرافا، 1386، 26) بر همین اساس او «دوست دار رمان سده نوزدهم است» (شمیسا، 1385، 301) و مخالف مکتب‌های جدید داستان‌نویسی. اما برشت برخلاف او معتقد است که قوانین زیبایی‌شناسی ثابت نمی‌ماند و همواره در حال تغییر است. بنابراین مکاتبی همچون مدرنیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و... را می‌پسندیده است.

بررسی داستان بوف کور

باید گفت که درباره بوف کور، شاهکار هدایت و اثری مطرح در سطح ادبیات جهان تقریباً هر منتقد و نویسنده‌ای از آن یاد کرده است. نگاهی گذرا به این داستان و تأویل‌ها و نقدهایی که بر آن شده نشان از پذیرش این داستان و شیوه نگارش آن در میان نویسندگان مختلف دارد. هدایت در این قالب داستانی توانسته مسائل گوناگون و دلخواه خود را به قلم آورد و همین امر باعث شده است که برداشت‌های ضد و نقیضی درباره این داستان شکل گیرد و با پیشرفت ادبیات و نقد ادبی، نگرش‌های تازه‌ای را در خود پذیرا گردد.

«بوف کور» (1315) در واقع نسخه تکمیل شده «سه قطره خون» (1311) و «زنده بگور» (1309) است. این سه داستان ساختار دایره وار و دور تسلسلی را با هم ایجاد کرده اند. شخصیت در این سه داستان همواره در حال چرخش است. زندگی او مسیری آرام را نمی‌پیماید و او در پس دیوانگی و خواب و رؤیا حرف‌هایی برای گفتن دارد. در هر سه داستان، زاویه اول شخص مفرد به هیجان داستان افزوده و رابطه صمیمانه‌ای را با مخاطب برقرار کرده است. زندگی این سه شخصیت که انگار به گونه‌ای به هم وابسته‌اند به پوچی سپری می‌شود

در دو داستان «سه قطره خون» و «بوف کور» شخصیت اصلی، سایه‌های خود را فراقنی می‌کند و شخصیت‌های دیگر سایه‌های مضاعف آن‌ها به شمار می‌روند. یعنی همه شخصیت‌هایی که در داستان حضور دارند، به گونه‌ای عکس برگردان شخصیت اصلی خودند. البته می‌توان به این نتیجه نیز رسید که گویی این سه داستان دارای یک شخصیت است و

شخصیت‌های دیگر این داستان‌ها، سایه‌ او شمرده می‌شوند و شخصیت، مدام در این سه داستان جابجا می‌شود و حرکت می‌کند و در حال رفت و آمد از داستانی به داستان دیگر است. به هر حال این سه داستان شباهت‌های ظاهری و معنایی در ارتباط باهم ایجاد کرده‌اند که بررسی آن فاقد ارزش نخواهد بود.

زندگی در هر سه داستان به افول می‌گراید و شخصیت از گناهی نکرده رنج می‌برد. او قدرت انجام گناه را ندارد، پس به خواب و رؤیا یا عالم دیوانگان توسل می‌جوید تا بتواند روزنه‌ امید برای خود بیابد. ماجرای سه داستان، زمان نگارش، حرف‌های گفته شده در هر سه اثر در ارتباط با هم قرار می‌گیرند. راوی برای این که از بار عذاب وجدان خود بکاهد دست به نوشتن یا نقاشی می‌برد تا به آرامشی که خواهان آن است دست یابد. ولی زندگی چنان با دردهای خود او را احاطه کرده است که روزنه‌ امید نمی‌یابد. کوچکترین آن‌ها بعد از مدتی به ظلمتی ابدی پیوند می‌خورند، و او ناتوان و شکسته و ناامید به گوشه‌ تنهایی خود می‌خزد.

این سه داستان روشی دارد که جزو داستان‌های دلخواه برشت محسوب می‌شوند. در این سه داستان شخصیت، نظر خواننده را به خود جلب می‌کند. این شخصیت است که مسائل اجتماعی و روانی را بیان می‌دارد. چون اینان به طور غیر مستقیم، در قالب شخصیت‌های دیوانه و هذیانی، از جامعه‌ نابسامان خود خبر می‌دهند. فردیت آن‌ها از بین رفته و هیچ استقلالی ندارند که به آن تکیه کنند. حتی اسم‌هایشان کلی انتخاب می‌شود، تا به عمق این بی‌هویتی، بیگانگی و پوچی بیفزاید. یک معنای هویت، جداسدن انسان از دیگری و تفاوت و تمایز میان آدم‌هاست. چه هویت جداگانه‌ای در داستان دیده می‌شود، هنگامی که همه‌ آدم‌ها مانند هم‌اند: لکاته و رجاله و حتی خود راوی که تلاش می‌کند از آنها جدا باشد تا هویتش حفظ گردد، در فرجام بدانها می‌پیوندد و با حسی رنج بار به پیرمرد خنزر پنزری بدل می‌گردد. رنج‌های زندگی آنان را چنان دربرگرفته است که هیچ کس خواهان آن‌ها نیست و همین بی‌توجهی از سوی دیگران، آن‌ها را تنها می‌گذارد. حتی پیرمرد خنزر پنزری هم تحمل دیدن آن‌ها را ندارد. بوف کور مثل دو داستان دیگر پر از دردها و سیاهی‌ها و در واقع جامع آن‌هاست. اگرچه در این داستان، بافت و ساختار اثر را پخته‌تر می‌یابیم. از جمله تفاوت‌هایی که میان این سه داستان وجود دارد، درون مایه‌ آن‌هاست. «زنده بگور» از خودکشی‌ای سخن می‌گوید که ناشی از عوامل اجتماعی و فلسفی است؛ «سه قطره خون» از قتل‌ی سخن می‌گوید که سکوت از عوامل آن است و «بوف کور» از مرگ و نابودی انسانیت و ارزش‌ها یاد می‌کند. هر یک از آن‌ها موارد دیگر را نیز در بردارد، اما به گونه‌ای کمرنگ. برای نمونه، سکوت آدم‌ها در سه قطره خون مرکزی‌تر است

گر چه این نشانه در بوف کور نیز دیده می‌شود و راوی آن می‌گوید که این دردها را نمی‌توان به کسی گفت. این درد، پلشتی روزگار ماست که در برابر پاکی دنیای کهن قرار می‌گیرد: ایران، این زنی که زمانی اثیری بوده و اکنون آلوده و لکاته شده است. این درون مایه با ابهام‌گرایی که هم‌گونه‌ای از سکوت است و هم‌گونه‌ای از به سخن آمدن، عرضه شده است. زن اثیری در جهان کنونی ظاهر می‌گردد و لکاتگی در جهان گذشته دیده می‌شود، اما از آن جا که در روایت نخست (بخش اول) زن اثیری و در روایت دوم (بخش دوم) زن لکاته، خودنمایی می‌کند می‌توان با ساختاری ضربدری و متقاطع زن اثیری را گذشته‌های دور و لکاته را حال ایران دانست که هم چون آدم هایش مسخ شده است.

ساختار ادبی و اجتماعی داستان بوف کور

می‌توان این گونه پنداشت که انگیزه اصلی هدایت از نگارش این اثر بیان فجایع زمان خود بوده است. این که هر کسی با ظاهرسازی و فریب دیگران قدرت را به دست می‌گیرد و در این میان مردم را هیچ می‌شمارد و به دنبال اهداف خود می‌رود. سردمداران قدرت، خواهان بدبختی، خواری و خرافه پرستی مردم‌اند. زیرا آگاهی آنان مساوی است با فروپاشی نظام سرمایه‌سالار و قدرت آن‌ها. در کنار این مسائل مردم نیز افرادی بی‌گناه نیستند که به اجبار سردمداران گذران زندگی کنند. آنان خود به این امر دامن زده و نمی‌خواهند از جهل خود بگذرند و به زندگی تازه روآوردند و حتی با افرادی که برای آگاه کردن آنان برمی‌خیزند، مخالفت می‌کنند. هدایت نیز در نگارش این اثر به شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی زمان خود توجه دارد و در این داستان به مشکلات حاکم در زمان خود می‌پردازد. زیرا این، جامعه است که آدم‌ها را چنین پرورده است. افرادی پوچ‌انگار، سرخورده، وازده از زندگی، هذیانی و بی‌هویت. این‌ها نتیجه مستقیم جامعه زمان خود هستند. چنین دیدگاهی به زندگی و انسان که می‌بایست این زندگی را پشت سر گذارد، بی‌تأثیر از جامعه زمان نخواهد بود.

گویا هدایت به مثابه برشت برای به تفکر واداشتن تماشاگر خواسته است از شیوه‌ای غیرمستقیم استفاده کند. زیرا سوژه‌های عادی با پردازش‌های عادی در داستان، دیگر تماشاگر را به تفکر و نخواهد داشت. او هدف داستان خود را بیان استعمار و بهره‌کشی از مردمی نادان قرار می‌دهد. اما هدایت به روشنی و به طور مستقیم به بیان آن نمی‌پردازد و آن را از زبان راوی‌ای هذیانی بیان می‌دارد. انتخاب زاویه اول شخص از سوی هدایت نشان‌دهنده زیرکی اوست. زیرا این زاویه، طیفی گسترده از مردم را دربرمی‌گیرد؛ حتی خود نویسنده را یا به طور

کلی همه کسانی که غریزه زندگی را در پیش گرفته‌اند و از هنر، رهایی و پاکی بی‌بهره مانده‌اند و درباره آن‌ها سکوت می‌کنند. گویا یک من انسانی و کلی، درمندانانه از درون انسان سخن می‌گوید. این نوع زاویه دید با توجه به قابلیتش انتخاب شده است. هدایت و دوستانش، همه چیزهایی را که تاریخ برای ما به میراث گذاشته، دیده‌اند و درگیرودارش شرکت داشته‌اند ولی هیچ کاری از پیش نبردند و با این که مردم در دوره ناصری و مشروطه فعالیت‌های چشم‌گیری از خود نشان دادند، در دوره رضاخانی همه چیز را آسان بر باد یافتند. داستان پر از نمادهایی است که به روند آن کمک شایانی می‌کند. نویسنده با انتخاب این قالب نشان داده که مردم باید خود را گناهکار بدانند چون همگان در سقوط تمدن باشکوه ایران مقصرند، و بار عذاب آن باید برای همگان قابل لمس باشد. چرا سکوت؟ میرزاده عشقی، فرخی یزدی و دیگران نوشتند و حرف‌های اعتراض آمیز خود را در قالب شعرهای شعارگونه خود بیان داشتند. گرایش‌های مادی زندگی، آنان را سرگرم خود نمی‌ساخت ولی دیگران تابع قدرت حاکم گشتند و ثروت و حفظ جان برای آنان مهم‌تر از وطن گردید. نتیجه آن هم این که ایران - مام میهن - بی‌ارزش گشت و جلوه درخشان خود را از دست داد.

افراد چاپلوس که به دو کلوچه قناعت می‌کردند، جای امیرکبیر و به بیان بهتر بوذرجمهر را اشغال کردند و تابع فرامین دیگران شدند. نویسنده هم «در سه قطره خون» و هم در «زننده بگور» و هم در «بوف کور» می‌نالد، دیوانه‌وار هذیان می‌گوید. چون این درد شانه‌هایش را خمیده کرده است و دیگر تحمل عذابش را ندارد. در بوف کور این عذاب و رنج به اوج خود می‌رسد. صدای خنده ترسناک پیرمرد دلیلی بر این مدعاست. راوی تشنه حقیقت است، تمام تاریخ را می‌کاود شاید مغری برای خود بیابد، اما هیچ. ایران با آن تمدن چندین ساله، با آن تمدن اثیری کجاست؟ چه شد که ایران، لکاته‌ای بی‌ارزش گردیده است؟ از گذشته و حال و آینده می‌گوید ولی چیزی جز سیاهی بر این تاریخ نمی‌تابد.

اکنون راوی و دیگران در خوابی عمیق فرو رفته‌اند. دیگر صدایی شنیده نمی‌شود. او می‌خواهد بگوید انسان باید سرنوشت خویش را به دست گیرد. راوی می‌خواهد حصارهای بلند و مستحکم اعتقادات قدیمی و سنت‌های تابو شده دست‌وپاگیر را بشکند و یک جنبش فکری جدید را آغاز کند، ولی همه چیز در نطفه خاموش می‌شود. همه می‌خواهند باشند و با هر نکبتی زندگی کنند. این گناه دامن راوی را نیز می‌گیرد.

در این داستان و در نمایش‌نامه‌های برشت، رفتار شخصیت مهم‌تر از خود شخصیت است. چرا که با رفتارش باید مخاطب را آگاه کند. به هر حال در این‌جا نیز همان آدم‌های رئالیستی را

می‌یابیم، اما با جزئیات کمتر. بازیگر خصوصیات بارز نقش را نشان می‌دهد؛ او باید به خوبی تضادهای شخصیت را در رفتارش به نمایش گذارد. این تضاد در شخصیت‌های داستان نیز با اندکی تأمل به چشم می‌آید. راوی در ابتدای داستان به دنبال ایران دوره باستان با نماد زن اثیری است و با خیال خوش آن زندگی می‌کند. اما سپس دست به قتلش می‌زند. با ریختن شراب زهرآلود به دهان قفل شده دختر اثیری؛ یعنی می‌خواهد بگوید که همه ما به نوعی در این گناه شریک هستیم. گناه دسته‌جمعی که ملت ایران در دوره‌های مختلف به آن دست زده، با سکوتش و با تن در دادن به ظلم و ستم حاکمان.

در قسمت دوم داستان، گزمه‌ها پی‌درپی می‌آیند و شعری را می‌خوانند؛ درجایی راوی با آن‌ها هم‌صدا می‌شود و همان شعر را می‌خواند، در حالی که گزمه‌ها را نمادی از حکومت وقت نیز دانسته‌اند که با صداهايشان همواره بر وحشت مردم می‌افزایند. پس راوی با شنیدن صدای گزمه‌ها دچار شکی بین مرگ و زندگی می‌شود. او در ابتدا برای ایران ارج و احترام قائل است و با عشقی فراوانی او را می‌ستاید و سعی می‌کند که در همه اعتراض‌ها شرکت کند، ولی ایران تغییر می‌کند، او هم متحول می‌گردد، چون هم صدا با شعر گزمه‌ها در شک و ترسی بی‌پایان می‌خواسته زندگی کند. باز هم «آن چه نباید بشود، شد» (هدایت، 1383، 61) و ارزش زندگی از بین می‌رود و او تأکید می‌کند: «گذاشتم و خواستم از دستم برود؟» (همان). به همین دلیل راوی احساس گناه ابدی می‌کند که حتی در رؤیا هم گریبان او را رها نمی‌کند. لگه خون بردامن او پاک نمی‌شود. به سایر قسمت‌های لباسش نیز نشت می‌کند و این احساس باعث ترسش از محیط پیرامونش می‌شود تا جایی که گمان می‌کند اشیایی که در اطرافش قرار دارند، در صدد کشتن او برآمده‌اند. او هم از گزمه‌ها می‌ترسد، اما خودش هم آن آواز ترسناک را تکرار می‌کند. شاید این نشان سازش او با حکومت وقت باشد؛ چون می‌خواهد زندگی کند و از آنجا که فراوان در هوای متعفن نفس کشیده، به آن خو کرده است. او در تمام داستان نسبت به پیرمرد اظهار تنفر می‌کند و از خنده چندش‌انگیز او می‌ترسد و یا قصاب شخصیت دیگر داستان که او را نمادی از شاه دانسته‌اند، او حتی تابوت قاجار را همراهی کرد، تا مردم را به این ظاهرسازی خود بفریبد شخصیتی که همه چیز را با نگاه خریداری برانداز می‌کند و ابایی ندارد از این که آدم بکشد تا به خواسته‌اش برسد. نغز آن که قدرت هم در دست اوست با آن گزلیک دسته استخوانیش. راوی از این دو شخصیت که متصل به دنیای رجاله‌ها بودند اظهار تنفر می‌کند ولی در پایان داستان نشانی از هر دو شخصیت را در او می‌یابیم. او هم یکی از این رجاله‌ها می‌شود. وقتی که اعتراض کاری از پیش نبرد، هم‌رنگ جماعت می‌گردد. چون زندگی

حق رجاله‌هاست. پس در این میان رضاخان پیروز می‌شود و دیگران بره وار مطیع او می‌گردند و با زشتی‌ها زندگی می‌کنند. آدم‌ها به این زندگی عادت کرده‌اند. زیرا هر گاه حکومت‌ها دگرگون شوند، آن‌ها نیز دگرگون می‌شوند و به میل سردمداران گام برمی‌دارند. نقاب‌های مردم برای همین کار ساخته شده است. آن‌ها با این نقاب‌ها زندگی می‌کنند. اگر نقابی برای آنان باقی نماند، تکلیفشان با زندگی چه می‌شود؟

شخصیت بی‌هویت و متغیر راوی که نقش‌های متفاوتی را پذیرا می‌گردد، در چنین جامعه سوداگری در راستای امیال نفسانی و مادی قرار می‌گیرد. راوی به تضاد شخصیتی خود، آگاه است. تضاد شخصیتی در دیگر شخصیت‌های داستان نیز دیده می‌شود. مثل لکاته. تضادی حساب‌گرانه در او وجود دارد که نشان از افول انسانیت می‌دهد. انسان در این جامعه دردهای زندگی خود را بر همه چیز ترجیح می‌دهد: «شاجون می‌گه حکیم باشی گفته تو می‌میری، از شرت خلاص می‌شیم. مگه آدم چطور می‌میره؟» (هدایت، 1383، 114) یا در چند خط پایین‌تر می‌گوید: «شاجون گفت: اگه بچه‌ام نیفتاده بود، همه خونه مال ما می‌شد.» (همان)

بار نکبت زندگی تا حدی است که وجود دیگران را بی‌اهمیت می‌سازد. چیزی که مهم است به دوش کشیدن بار زندگی است. با همه بی‌تفاوتی‌های لکاته به شخصیت اصلی، چه حقارتی از این بالاتر که مرگ و نبودنش را بر وجود خانه ترجیح می‌دهد؟ چون وجودش باعث دل‌خوری همگان شده است. این جاست که زنی کاسب کار را می‌یابیم که از کمترین عاطفه‌ای بی‌بهره است.

با بودن بچه و نبودن راوی، خانه به لکاته می‌رسید ولی تمام نقشه‌های او با زنده ماندنش به هم می‌خورد و این لکاته همان کسی است که در مقابل جنازه مادر، خود را به راوی تسلیم کرده بود. بنابراین روند چیزوارگی انسان و بت شدن کالا که شخصیت‌ها اسیر آن گشته‌اند در این داستان احساس می‌شود. این صحنه تضاد بین زنی کاسب کار و همسری تحلیل شده را نمایش می‌دهد. شاید به عنوان یک انسان، انتظار مرگ کسی و حذف او و حضور عناصری دیگر برای هدف‌های مادی کمی خواننده را به تأمل وادارد.

تئاتر برشت بر عوامل تعیین‌کننده‌ای که باعث تضادها می‌شوند اثر می‌گذارد که می‌تواند سیاسی، اقتصادی و یا اجتماعی باشند. همان طور که در مثال بالا مشاهده کردید، تئاتر برشت چنین عواملی را ضمن نشان دادن به باد انتقاد نیز می‌گیرد، و این در صورتی است که ما تأثیرات وحشتناک استحاله سوداگران، تسلط زورگویان، هم‌رنگ شدن با جماعت، قدرت پول و مانند آن را بر انسان‌ها ببینیم و درک کنیم.

برشت ادبیات را به سنت‌های کلاسیک و رئالیسم محدود نمی‌کند و حتی رئالیسم را گسترش می‌دهد. وی می‌گوید: «گره زدن مفهوم عظیم «رئالیسم» به نام چند نفر، هر اندازه مشهور هم باشند، و فرو کاستن آن به چند فرم، فرم‌هایی که حتی بسیار ارزشمند باشند، و بدین سان تبدیل آن به روش آفرینشی که ورای آن هیچ راه نجاتی نیست، بسی زیان‌بار است» (برشت، 1380، 417، 419). اثر ادبی در صدد تقلیدی صرف از ستم‌های اجتماعی و محیط پیرامون خود نیست بلکه مسائل آن به گونه‌ای دیگر مطرح می‌گردند، تا مخاطب حقایق را بهتر و دگرگونه‌تر دریابد. خواننده یا مخاطب نمایش‌نامه، با بازی غریب بازیگران به صحنه پرتاب می‌شود.

به گفتهٔ رمان سلدن، برشت به دنبال «افشا کردن و آشنایی‌زدایی در اثر است و همین امورت ناثر حماسی او را تشکیل می‌دهد» (سلدن، 1372، 24). پس او خواهان تجدد در هنر است و همین امر او را وامی‌دارد تا ابزار مورد نیاز در نمایش‌نامه‌هایش را تغییر دهد و به دنبال زاویهٔ دید جدید، شخصیت پردازی نو، استفاده از شخصیت‌های عادی و حتی ضدهنجارهای اجتماعی، هنجارگریزی فرم و عدول از زبان معیار باشد. برشت خواهان زبان شک و تردید است تا مخاطب با مسایل، به شکل‌های مختلف، برخورد کند و آن‌ها را عادی نپندارد و همچنان به جستجو بپردازد. همان طور که در این داستان مشاهده می‌شود، زبان پریشان شخصیتی هذیانی، عمق شخصیت و تفکرش را برای خواننده مشخص می‌کند. برشت با این کار وحدت زمان و مکان را نیز می‌شکند، همان طور که ما در اینجا با زمانی فانتزی روبرو هستیم یا بهتر بگوییم «در بوف کور زمان و مکان وجود ندارد» (کاتوزبان، 1373، 69) هر چند که هدف از بکارگیری این زمان نیز مشخص است.

برشت در نمایش‌نامه‌های خود به دنبال راهکارهایی برای شکستن وحدت زمان و مکان و عمل می‌باشد تا داستان دچار قطع و وصل شود، و اصلاً همین امر قابلیت نمایشی اثر را تشدید می‌کند. همان چیزی که بنیامین (Walter Benjamin) نیز از هنر مدرن انتظار دارد. در داستان بوف کور همواره با قطع زمان برخورد می‌کنیم، که براین اساس نمی‌توان مرز بین واقعیت و رؤیا را مشخص کرد. شخصیت سردرگم و دچار توهم است، از این نظر دست کم هدایت در زمان خود دست به هنجارگریزی زده و به نوعی به برجسته‌سازی شخصیت پرداخته است. این شخصیت به گونه‌ای پرداخت شده و در مسیر واقعیت و رؤیا تردد می‌کند، که خواننده متوجه آن نمی‌شود و همه چیز را واقعی می‌پندارد «بسیار دشوار است که بتوان گفت واقعه، یا دو واقعه شرح داده شده در چه زمان و در کجا اتفاق افتاده است» (قائمیان، 1343، 161). و

شخصیت‌های دیگر با اعمال خود و تصاویر ثابتی همچون جویدن ناخن در چند نفر به این عمل سمت و سو می‌دهند و ارزشی اسطوره‌ای به اثر می‌بخشند. این نوع بی‌مرزی توسط بودریار (Jean Baudillard) مورد توجه قرار گرفت، که ادامه طبیعی زیبایی‌شناسی سنت‌شکنانه برشت است.

در این داستان نیز، شخصیت پوچ، صحنه‌های پریشان، فضای گوتیک، نمادهای گوناگون، شکل پیرمرد با دندان‌های زرد کرم خورده و قوزش، متفاوت با آن چه در پیرامون ما وجود دارد، سایه‌هایی که سر ندارند و اجسامی که با دست زدنی از هم می‌پاشند و انسان‌هایی که می‌میرند، سایه‌ی راوی که به جغد تبدیل می‌شود، عمه‌ای که بعد از مرگ، زنده می‌شود، مارناگ، سوت و زنگ صدا و پیچ و تابش، و صدای خنده خشکی که مو را به تن سیخ می‌کند، همگی در کنار هم ذهن راوی را به چالش گرفته‌اند. در کنار عوامل مذکور باید از ویژگی‌های سورئال و جریان سیال ذهن یاد کرد که با پرش‌های خیال و استعاره‌های ناگهانی و شگفت‌راوی، در سه زمان گذشته، حال و آینده همراه است که شاید با ساختار ضربدری پیش گفته بهترین ابهام‌های مدرن را در این اثر آفریده است. همچنین باید در این میان به شیوه تازه شخصیت‌پردازی هدایت نیز اشاره داشت.

حالت روانی خاص شخصیت اصلی و وجود متفاوت شخصیت‌های فرعی، اثر را به اثری آشنازدا تبدیل می‌کند که این امر حتی در توصیفات غریب هدایت نیز دیده می‌شود. شخصیت اصلی دارای سایه‌های بی‌شماری می‌شود. پس اولین گام در جهت فاصله‌گذاری اثر برداشته می‌شود و در ادامه ملاحظه می‌گردد که هدایت از جامعه‌ای صحبت می‌کند که همواره در حال تغییر است و این تغییر را در شخصیت‌هایش نشان می‌دهد که آن‌ها نیز مدام تغییر می‌کنند، هر چند تمام مردان چهره یک مرد و تمام زنان چهره یک زن‌اند. زنی که در تمام داستان مجال نمی‌یابد مانند راوی لب به سخن بگشاید و شاید ناخواسته او هم مقهور جامعه مرد سالار زمان می‌شود. همچون راوی که سرانجام تحت تسلط همین جامعه و قوانینش قرار می‌گیرد، اما خواننده در میانه داستان در می‌یابد که لکاته در نقشی متفاوت ظاهر شده است. گویی او خود را از این تسلط رها ساخته و همچون مردان به خود اجازه می‌دهد که زوج‌های متعدد اختیار کند. لکاته‌ای که زوج‌های متعدد اختیار می‌کند، گویا ایران است با وضعیت نابسامانش و اصلاً همین حضور مردان و قدرتشان در جامعه یکی از مشکلات زمان است که راوی در صدد حذف آن برمی‌آید اما تلاش او در این باره نیز نافرجام می‌ماند «پس در مسیر داستان، چهره‌ها در هم استحاله می‌گردند و تکراری شیرین همچون ملودی و درد مکرر یک آشنا همیشه تازه است و

در وحدت بخشیدن ارکان داستان نقش اساسی ایفا می‌کند» (تسلیمی، 1383، 61). مثل تصویر ناخن جویدن که ابتدا از دختر اثریری سر می‌زند ولی بعداً لکاته حتی برادر لکاته نیز آن را انجام می‌دهند و این مرز جنسیت نیز در بین شخصیت‌ها کم‌رنگ می‌شود و هر کدام در نقش دیگری ظهور می‌کنند. لکاته، برادرش، پدرش و به تناسب عمه، حتی پیرمرد خنزرنزری و در پایان خود راوی شبیه هم هستند و یکی در نقش دیگری حضور می‌یابد. تبدیل نقش مرد به زن و بالعکس نیز مورد توجه برشت بوده و برای فاصله‌گذاری از آن استفاده می‌کرده است. مهم‌تر اینکه می‌بینیم راوی نقش زنانه لکاته را به برادرش می‌دهد و او را در حالت جویدن انگشت سبابه تصویر می‌کند و آنگاه او را می‌بوسد.

بنابراین صحنه داستان عرصه‌ای برای چیدمان عناصر متضاد می‌گردد و همین تضاد باعث ایجاد جفت‌هایی می‌شود، که این جفت‌ها نقش عمده‌ای را در داستان می‌یابند. نه تنها جفت پدر و عمو، خنزرنزری و شوهر عمه، لکاته و اثریری، بلکه نقش قصاب با دو لاشه گوسفند، لبی که بر اثر گزش لکاته به دونیمه شکافته می‌شود، و اصلاً خود عدد دو و مضارب³ آن جفت‌هایی را تشکیل می‌دهند که به عنوان استعاره در داستان استفاده می‌شود. زیرا همه آن‌ها چیزهایی را بیان می‌کنند که به جامعه زمانشان برمی‌گردد، و با تمرکز در داستان قابل فهم می‌شود و در مسیر داستان کاربردشان آشکار می‌گردد، می‌توان این جفت‌ها را نشان از دو طبقه اساسی دانست که ابهام‌های شگفتی دارد: دو گروه پاک و ناپاک (اثریری و لکاته)، متجاوز و مقتول (پدر و عمو)، روشنفکر و رجاله (راوی و دیگران)، به ویژه دو طبقه حاکم و محکوم و استعمارگر و استثمار شده (مرد و زن: مرد و زن در اندیشه‌های فمینیستی-مارکسیستی چه بسا هم چون دو طبقه کارفرما و کارگرد) و اساساً درستی و نادرستی دانست که در پایان همگی به یک نقطه به هم می‌رسند. نقطه ناپاکی و لکاته رجاله‌ای. رجاله‌ها با لکاته‌ها ادغام می‌شوند به ویژه آن‌جا که برادر لکاته کار زنانه لکاته را که ناخن جویدن است انجام می‌دهد و مرد زن وار می‌گردد. بنابراین در این میان «طبقه‌گریزی فردی نیز انجام می‌گیرد، و نتیجه این امر انسان‌هایی محو در جامعه است که از خود هویتی ندارند» (مصباحی‌پور، 1358، 125). هیچ‌گونه تفاوت و هویتی متمایز بین این دوگانه‌ها به ویژه در نمادهای سیاسی‌اش دیده نمی‌شود. بازی همان بازی فریب است فقط شخصیت‌های داستان از قاجار به پهلوی استحال می‌گردند. افکار همان افکار پوسیده است تنها مردم زیر بار ظلم و ستم آن‌ها کمر خم می‌کنند. هدایت در داستانی مدرن همه این رجالگان را نامستقیم به زیر تیغ انتقاد خود می‌کشد. در درون داستان نیز راوی، شخصیت خود را در دیگران مشاهده کرده آن را نقد می‌کند. چه انتقادی فراتر از این که خود را

در کالبد خنزرنپزری می‌بینند و ناگهان خود را وارد صحنهٔ رجالگان می‌کند. اینجاست که وی به عنوان شخصیتی روشنفکر (نقاش و نویسنده) به خوانندهٔ روشنفکر نزدیک می‌شود. آنگاه پس از تبدیل شدنش به پیرمرد قوزی و خنزرنپزری اگرچه به ظاهر این نزدیکی و ارتباط را قطع می‌کند، اما خواننده را ناگهانی و به گونه‌ای یاس‌آمیز وارد این حقیقت متن می‌کند که او نیز در زمرهٔ رجالگان خواهد بود. اگر هم چون راوی به خواری تن دهد. اینگونه است که خواننده ناظر بازی خود نیز می‌شود. خواننده‌ای که درمی‌یابد خود نیز چونان یک روشنفکر زیسته اما دیری نپاییده که در موقعیت‌های زندگی به پلیدی‌های شخصی و اجتماعی آلوده شده است.

نتیجه

برشت، واضع تئاتر حماسی است که آن را در مقابل تئاتر ارسطویی قرار می‌دهد. او خواسته با آشنایی‌زدایی و فاصله‌گذاری در عناصر حاکم بر نمایش‌نامه تغییرات بارزی را در این گونهٔ تئاتر اعمال کند و با ایجاد بیگانه‌سازی در صحنهٔ نمایش و بازیگران از احساسات تماشاگر بکاهد و قدرت تفکر و تعقل را در آن‌ها برانگیزد.

برشت و نظریاتش در ایران از دیرزمانی مطرح بوده است ولی از این که هدایت هم آگاهانه آن را شناخت و در آثارش اعمال کرد سندی در دست نیست. اما می‌دانیم که هدایت فردی بود که بیشتر وقت خود را صرف مطالعه می‌کرد و سعی داشت در هر زمینهٔ جدید و مطرح طبع آزمایی کند. حال چه آگاهانه و چه غیر آگاهانه بوف کور او قابلیت بررسی از این دیدگاه را داراست. او به صورت غیر مستقیم با شکستن وحدت زمان و مکان و آوردن نمادهای گوناگون و استفاده از شخصیت‌های بی‌پایه و هنجارگریز و عدول از ساختار عادی زبان از داستان‌های متعارف با زیبایی‌شناسی متعارف فاصله گرفته است.

هدف او از بکارگیری این نوع زیبایی‌شناسی در موضوعات و مضامین تکراری علاوه بر ایجاد فرم و ساختار جدید، تلاش فکری مخاطب نیز بوده است، او نمی‌خواست مخاطب، منفعل باقی بماند و به صرف خواندن داستان به کتاب‌ها توجه کند، او می‌خواست مخاطب نیز خود را با اثر و شخصیت‌های آن درگیر کند، حتی یک داستان را چند باره بخواند، تا به زوایای گوناگون آن پی ببرد. او در این فاصله‌گذاری از ایران و جهل مردم و قدرت سردمداران حرف می‌زند، مردمی که در جهالت و خرافات دست و پا می‌زنند و از روبرو شدن با واقعیت‌ها می‌هراسند تا نیروهای ستمگر قدرت خود را استوارتر سازند. راوی بوف کور در پی آوردن جهل و اسطوره است. او می‌خواهد حقانیت اسطوره‌های کهن و پوسیده را که همچون تار عنکبوت بر دست و پای مردم

تنیده شده بود و آنان را از هر تحرکی باز می‌داشت، از میان بردارد، بنابراین با گزلیک دسته استخوانیش به جان لکاته می‌افتد تا شاید با کشتن او بتواند از یوغ اسطوره‌های کهن خلاصی یابد و سکوت را بشکند تا دیگر فقط با سایه‌اش سخن نگوید و از رؤیا بیرون آید. اما باز این فقط در حد یک رؤیا بود.

پی‌نوشت‌ها

1 البته باید دانست که فاصله‌گذاری و همذات‌پنداری همدیگر را نفی نمی‌کنند. بازیگر باید تماشاگر را همراهی کند تا تماشاگر شخصیت را باور کند (همذات‌پنداری). اما او در جایی این ارتباط را قطع می‌کند (یک نمونه از شیوه‌های فاصله‌گذاری). در واقع بعد از درک کاراکتر (مرحله همذات‌پنداری با نقش)، فاصله‌گذاری شروع می‌شود. اکنون بازیگر باید نقش را از بیرون بررسی کند، خود را ببیند و ناظر بازی خود باشد. بنابراین ما شاهد بازی برون‌گرا هستیم (برشت، 1378، 125)

2 اندیشه‌های مارکس جنبه‌های اومانیزستی و انسان‌گرایانه دارد و از همین رو جامعه را به دو طبقه کارگر و کارفرما تقسیم می‌کند تا بتواند با این تقابل مبارزه با بی‌عدالتی را پدید آورد (رک. مندراس، گورویچ، 2536، 273).

3 « دریغا که بار دگر شام شد

سراپای گیتی سیه‌فام شد

همه خلق را گاه آرام شد

مگر من، که رنج و غم شد فزون.

جهان را نباشد خوشی در مزاج

به جز مرگ نبود غم را علاج

ولیکن در آن گوشه در پای کاج

چکیده است بر خاک سه قطره خون» (هدایت، 1384، 21).

4 (ثنویت، یکی از موتیف‌های داستان بوف کور دانسته شده است: جهان جدید و قدیم، حلقه اول و دوم، جهان بیرون و درون، دو لاشه گوسفند (در قصابی)، دو دریچه، دو قران و یک عباسی و غیره که تعدد در عدد دو را ناشی از دوبار اقدام هدایت به خودکشی دانسته‌اند[؟]) مجموعاً ثنویت به وحدت منتهی می‌شود (تسلیمی، 1383، 61).

منابع

- ایگلتون، تری. (1383)، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران، دیگر.
- برشت، برتولت. (1378)، دربارهٔ تئاتر، ترجمه فرامرز بهزاد، تهران، خوارزمی.
- _____ . (1380)، «دربارهٔ نوشتار رئالیستی»، محمدجعفر پوینده در آمدی بر جامعه‌شناسی، تهران، نقش جهان، ص 417 419.
- _____ . (2536)، من، برتولت برشت، ترجمهٔ بهروز مشیری، تهران، امیرکبیر.
- برلاو، روت. (1377)، برتولت برشت، از برشت می‌گویم («لایحی تو»ی برشت)، ترجمهٔ مهشید میرمعزی، تهران، نشر آبانگاه.
- تسلیمی، علی. (1388)، نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی، تهران، کتاب‌آمه.
- _____ . (1383)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)، تهران، اختران.
- حدادی، محمدحسین. (1387)، «زندگی گالیله، تئاتر روایی برشت در خدمت اهداف انسانی»، نشریهٔ دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، 43، 1378، تهران، دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران، ص 57 70.
- زرافا، میشل. (1386)، جامعه‌شناسی ادبیات داستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران، سخن.
- سلدن، رامن، ویدوسون پیتر. (1372)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.
- شمیسا، سیروس. (1385)، نقد ادبی، تهران، میترا.
- غیائی، محمدتقی. (1377)، تاویل بوف کور (قصهٔ زندگی)، تهران، نیلوفر.
- قائمیان، حسن. (1343)، نظریات نویسندگان بزرگ خارجی، تهران، کتاب‌های پرستو.
- م. ایرانیان، جمشید. (1358)، واقعیت اجتماعی و جهان داستان، تهران، امیر کبیر.
- مندراس، هانری، ژرژ گوروویچ. (2536)، مبانی جامعه‌شناسی، ترجمه باقر پرهام، تهران، کتاب‌های سیمرغ.
- هدایت، صادق. (1383)، بوف کور، اصفهان، انتشارات صادق هدایت.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی. (1373)، بوف کور/هدایت، تهران، نشر مرکز.