University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

An Analysis of the Similarities and Commonalities of *Boof-e Koor's* (*The Blind Owl*) Structure with the *Student of Prague*

Ebrahim Ranjbar

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: ranjbare@tabrizu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 63-80)

Article history:

Received:
18 October 2022

Received in revised form:
19 December 2022

Accepted:
16 January 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

The Blind Owl is an artistic text with a psychological background. The novel has been written using the technique of Transposition. This technique has a long history in Europe, especially in the works of Hoffmann and Maupassant. Sadegh Hedayat, the author of the novel, has been influenced by the literary and artistic works, as well as the theories of the western psychoanalysts, such as Ewers, Freud, Jung, etc. One of the goals of psychoanalysis is to reveal important psychological aspects buried in the unconscious. One of the theories proposed in psychoanalysis is that "double" is one of the buried belongings of the human psyche, and some people can see the double of their psyche. In Freud's psychology, human natural passions become important as the unconscious becomes important. As a result, the artists and writers influenced by Freud choose the psyche's freedom and its tendency to deviate from the norm as the subject of their work. The world of The Blind Owl's characters is overfilled with romantic perspectives and emotional feelings. In this novel, the influence of psychological perspective of "shading" and the tradition of focusing on the "double" in the world of narrative literature is observed more than any other perspectives. All the characters in the novel are in fact shadings or doubles of the protagonist. The representation of the characters in different personas has caused the development of the novel, the structuring of its world, and the complexity of its language. One of the works with which The Blind Owl has the most commonalities and similarities is the screenplay of The Student of Prague written by Hannes Heinz Ewers, whom Otto Rank has called the modern Hoffmann. Ewers wrote the screenplay of The Student of Prague in the genre of horror, adapting the works of his predecessors, including Goethe's play Faust, some of Hoffmann's stories, etc. The screenplay was premiered in Germany in 1913, reformed in 1926, and voiced in 1935. The purpose of this article is to find the commonalities and similarities between these two works. To this end, a methodology of comparison has been applied: comparing the structures, the procedural development, the use of instruments and symbols, the role of the characters, the relationship of the characters with the protagonist, and the messages of the works. The results of the study indicate that the commonalities and similarities between The Blind Owl and The Student of Prague are more highlighted than the other works compared with The Blind Owl so far. These commonalities and similarities are conveniently seen in the elements mentioned in the methodology. Among the similarities in the area of content, the following can be mentioned: man's destiny is subject to his emotions and his emotions are subject to chance; the ultimate value of life is unique to the supreme lover to whom everything must be sacrificed; a double could be more original than the real one.

Keywords: The *Blind Owl*, Hedayat, *Student of Prague*, Ewers.

Cite this article: Ranjbar, Ebrahim (2023), "An Analysis of the Similarities and Commonalities of *Boof-e Koor's* (The *Blind Owl*) Structure with the *Student of Prague*", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 63-80, 10.22059/jpl.2023.350094.2115

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

https://jpl.ut.ac.ir/

انتشارات دانشگاه تهران

بررسی تشابهات و مشترکات ساختاری *بوف کور* با *دانشجوی پراگ*

ابراهیم رنجبر

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: ranjbare@tabrizu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (ص ۶۳-۸۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

بوف کور یک متن هنری با موضوع روان‌شناختی است. جهان‌بینی رمانتیک و شور عاطفی فضای دنیای شخصیت‌های این رمان را پر کرده است. بدون تردید، هدایت در نوشتن آن از آثار ادبی و هنری و نظریات روان‌کاوانهٔ غربی از جمله فروید و یونگ متأثر شده است. در این رمان تاثیر نظریهٔ روان‌شناختی «سایه» و سنت «همزادنویسی» در عالم ادب روایی بیش از دیگر نظریات است. همهٔ شخصیت‌های این رمان در حقیقت یک نفر و به عبارت دیگر سایه‌ها یا همزادانی از قهرمان هستند و خودنمایی شخصیت‌ها در پرسوناهای متفاوت موجب شکل‌گیری رمان، ساخته شدن دنیای آن و پیچیدگی زبان آن شده‌است. یکی از آثاری که بوف کور بیش از همه با آن اشتراکات و تشابهاتی دارد، فیلم‌نامه *دانشجوی پراگ* نوشتهٔ اِورس است. این فیلم‌نامه در سال ۱۹۱۳ در آلمان به نمایش درآمد و در سال‌های ۱۹۲۶ بازسازی مجدد و در سال ۱۹۳۵ صداگذاری شد. هدف این نوشته یافتن مشترکات و تشابهات این دو اثر است. روش بررسی مطابقه دادن ساختار، مراحل شکل‌گیری، استفاده از ابزارها و نمادها، نقش‌های شخصیت‌ها، روابط شخصیت‌ها با قهرمان و پیام این دو اثر است. نتیجهٔ بررسی نشان می‌دهد که مشترکات و تشابهات بوف کور با این اثر بیش از دیگر آثاری است که تا حال با بوف کور مقایسه شده‌اند و این مشترکات در زمینه‌هایی که در روش بررسی برشمردیم، دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: *بوف کور*، هدایت، *دانشجوی پراگ*، اورس.

استناد: رنجبر، ابراهیم (۱۴۰۱)، «بررسی تشابهات و مشترکات ساختاری *بوف کور* با *دانشجوی پراگ*»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۶۳-۸۰.
10.22059/jpl.2023.350094.2115

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

اورس[1] (۱۸۷۱–۱۹۴۳م) شاعر، هنرپیشه، فیلسوف و نویسندهٔ داستان‌های فانتزی و ترسناک بود. او در سال ۱۹۱۳ فیلم‌نامهٔ *دانشجوی پراگ*[2] را با ژانر وحشت و با اقتباس از آثار پیشینیان از جمله نمایشنامهٔ *فاوست*[3] نوشتهٔ گوته (۱۸۳۲–۱۷۴۹م)، برخی از داستان‌های هوفمان (۱۷۷۶–۱۸۲۲م)، *تصویر دوریان گری*[4] نوشتهٔ وایلد[5] (۱۸۵۴–۱۹۰۰م) و ... نوشت. وجه مشترک همهٔ این آثار توجه به امیال و استفاده از همزاد به عنوان شخصیت داستانی است. این فیلم‌نامه در زمان کوتاهی به شهرت رسید. زمان و مکان فیلم، دانشگاه پراگ سال ۱۸۲۰ را نشان می‌دهد. این فیلم در سال ۱۹۱۳ به کارگردانی پاول وگنر[6] (۱۹۴۸–۱۸۷۴م) و استلان رای[7] (۱۹۱۴–۱۸۸۰م) به صورت صامت ساخته شد و در برلین به نمایش درآمد. در سال ۱۹۲۶ با ویرایشی جدید بازسازی شد و به روی پرده رفت و در سال ۱۹۳۵ صداگذاری شد. هدایت آثار همزادنویسان از جمله هوفمان، موپاسان، پو و ... را در پاریس خوانده و فیلم *دانشجوی پراگ* را دیده بود (فرزانه، ۱۳۸۵: ۱۰۸ و ۲۵۸م)؛ اما *بوف کور* از نظر ساختار و جزئیات، بیش از همه با *دانشجوی پراگ* تشابهات و مشترکات دارد. هدایت از سال ۱۹۲۷/۱۳۰۶ تا سال ۱۳۰۹ش /۱۹۳۰م در پاریس بود؛ در ایامی که در اروپا در سه دههٔ نخستین قرن بیستم دانش روان‌کاوی بر روان‌شناسی جهان سلطه داشت و ادبیات و هنر به سوی آن گرایش پیدا کرده بود؛ طوری که سوررئالیست‌های آن زمان یافته‌های روان‌کاوی را محور جست‌وجوها و تجارب هنری خود قرار داده بودند و هدایت با این بخش از ادبیات مدرن و نیز رمانتیسم آلمانی و انگلیسی آشنا بود[8] (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۶۴) و بوف کور را پس از این آشنایی در همان جا نوشت (فرزانه، ۱۳۸۵: ۱۱۱ و ۱۳۵). «هدف روان‌کاوی آشکارساختن موضوعات روانی مهم و دفن‌شده در ناخودآگاه است» (رنک، ۱۴۰۰: ۳۳). یکی از نتایج توجه به روان‌کاوی احیا شدن همزادنویسی[9] است که در آلمان با هوفمان آغاز شده بود. یکی از مصداق‌های احیای همزادنویسی فیلم *دانشجوی پراگ* است و «شکی نیست که اورس که او را هوفمان مدرن می‌نامند، ایدهٔ فیلمش را از پیشینیان و استادان ادبیات خود الهام گرفته‌است» (همان: ۴۱) و هدایت در نوشتن بوف کور از آن متأثّر شده‌است.

تعدادی از محققان از جمله حیدری (۱۳۶۸: ۶۳۲)، رضی و بهرامی (۱۳۸۵: ۱۰۴) و اسدی (۱۳۹۴: ۱۰)، همگی با استناد به نوشتهٔ فرزانه (۱۳۸۵: ۲۵۸) نوشته‌اند که هدایت، فیلم *دانشجوی پراگ* را دیده بوده است. در تلخیصی که پژمان (۱۳۹۱) از فیلم *دانشجوی پراگ* منتشر کرده دو نکته وجود

1 . Hannes Heinz Ewers
2 . Der Student von Prag
3 . Faust
4 . The Picture of Dorian Gray
5 . Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde
6 . Paul Wegener
7 . Stellan Rye

۸. برای آشنایی با تعدادی از این آثار ← فرزانه، ۱۳۸۵: ۳۲–۷۰.

۹. «همزادنویسی» تعبیر فصیحی نیست اما تعبیری بهتر از این نیافتم؛ منظور این است که شخصیت یا شخصیت‌هایی به صورت نسخه‌ای از راوی یا قهرمان به صورت همزاد در رمان نقش بازی می‌کنند.

دارد: یکی این که دختر اثیری در *بوف کور* مانند لیداشکا در *دانشجوی پراگ* «ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جود» (پژمان: ۱۳۹۱: ۷۸)؛ دوم این که این باورِ طرح شده در *دانشجوی پراگ*، یعنی «گذشتهٔ هر مرد به طور جدایی ناپذیری جزء اوست و جدا کردن آن از او تبدیل به بدختی او می‌شود»، در *بوف کور* به این شکل تبلور یافته است که جغد یا بوف کور (نماد شومی) نمادی از گذشتهٔ راوی است (همان: ۸۳ و ۸۸). غیر از این‌ها، تا حال در مورد اشتراکات این اثر با فیلم *دانشجوی پراگ* اثری منتشر نشده است، در حالی که بوف کور با این اثر بیش از دیگر آثاری که تاکنون با بوف کور مقایسه شده‌اند، مشترکات و تشابهات دارد. مشترکات معمولا از این طرق ایجاد می‌شوند: «نقل‌قول‌های صریح و ناصریح ... تکرار و تغییر ویژگی‌های شکلی و مضمونی، [استفاده از] گنجینهٔ سنت‌های زبانی و ادبی» (ایرمز، ۱۳۸۴: ۳۸۲). علاوه بر این، ممکن است اثری با پرداختن به موضوع یک اثر به آن اثر شباهت پیدا کند و «متون از طریق شباهت یا تفاوت با متون پیشین شکل می‌گیرند و متون پیشین را به یاد می‌آورند» (← سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۶۸) و همهٔ این‌ها میان *دانشجوی پراگ* و *بوف کور* صادق‌اند. بی‌سبب نیست که برخی *بوف کور* را «در شمار شاهکارهای ادبیات جهان محسوب» کرده‌اند (غیاثی، ۱۳۷۷: ۵۳) و هیچ شاهکاری بدون نبوغ خالق اثر و تجارب و الگوهای پیشین خلق نمی‌شود (← شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۵ و ۲۰۲) و خود هدایت نه تنها اقتباس و تأثر را بلکه حتی نفس تقلید را نفی نکرده، می‌گوید: «همه تقلید می‌کنند. من هم تقلید می‌کنم. تقلید عیب نیست. دزدی و چاپیدن عیب است» (فرزانه، ۱۳۸۵: ۱۰۴). با این همه در بررسی شباهت‌ها و اشتراکات و تاثیر و تاثرهای محتمل بین دو اثر، غرض این نیست که آن دو اثر در تمام اصول اندیشه، انگیزه‌ها، اهداف و جزئیات آثار مشابهت داشته باشند؛ بلکه وجود شباهت حتی در دو مورد مانند موضوع و مضمون یا تکنیک یا فضا یا امثال این‌ها، مجوزی است برای بررسی اشتراکات بین دو اثر. مسئلهٔ اصلی این مقاله یافتن میزان تشابهات و اشتراکات این دو اثر است با این هدف که میزان و نوع و مصداق‌های اشتراکات و تشابهات تبیین شوند. در بین این دو اثر نه تنها در موضوع تشابه وجود دارد بلکه در مراحل تکوین، سازه‌ها، ابزارهای لازم برای تحقق کنش‌ها، تکنیک روایت، فضا، مکان و دیگر جزئیات به قدری شباهت هست که تأثّر هدایت از این فیلم را مسلم می‌دارد و در این مقاله به اهمّ آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۲. همزاد[۱۰]

ذو وجوه بودن انسان و بُعد ناشناختهٔ او مجوز تفسیرهای زیادی را به عام و خاص داده است. یکی از این تفسیرها باور به وجود «همزاد» است که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف هم در جوامع بدوی،[۱۱] هم در مطالعات روای‌کاوان و هم در آثار نویسندگان در شکل‌ها و تعبیرات گوناگون خود را نشان داده است. از جمله در انجیل متّی موجودی برای آزمایش حضرت عیسی از او می‌خواهد که او را سجده کند ولی حضرت عیسی او را می‌راند (متّی، ۱۳۶۴: ۵). این موجود در

10 . Double

۱۱. دربارهٔ اعتقاد به همزاد در میان اقوام بدوی ← رنک، ۱۴۰۰.

ترجمهٔ فارسی انجیل به «شیطان» تعبیر شده و داستایوسکی آن را «روح عاقل وحشتناک و روح مخرب» نامیده است (داستایوسکی، ۱۳۶۸: ۴۲۰/۱). این درخواست شیطان را که همراه با تطمیع به بخشش‌های کلان است، می‌توان به خرید روح تعبیر کرد، یعنی همان چیزی که ظرفیت تعبیر شدن به همزاد (تجزیه شدن انسان به دو یا چند صورت) را دارد. در اساطیر رم باستان معنی واقعی همزاد را می‌توان دید. طبق این اساطیر ژنی‌ها[۱۲] موجوداتی مستقل و قایم به ذات بودند که نه تنها برای هر فرد بلکه برای هر مکان و شخصیت اجتماعی و اخلاقی (جامعه و ...) نیز وجود داشتند و معرف وجود روحی و معنوی آن‌ها بودند. ژنی‌ها در همان موقع که انسان یا اشیای وابسته به آن‌ها متولد می‌شدند، به دنیا می‌آمدند و وظیفهٔ اصلی آن‌ها نگهبانی و مراقبت افراد و اشیا در زندگی بود. در توالد و تناسل افراد نقش اسرارآمیزی به عهده داشتند (گریمال، بی‌تا: ۳۳۲/۱).

در فرهنگ اعراب قبل از اسلام مشابه ژنی‌های اساطیر رم باستان دیده می‌شود. به آن «روح پنهان» یا «جن» می‌گفتند و معتقد بودند که هر شاعری جنی دارد که شعر را به او تلقین می‌کند[۱۳] (حمیده، ۱۹۵۶: ۵۳). شاعران ایرانی از جمله ناصر خسرو، خاقانی، نظامی، حافظ و ... نیز مدعی دریافت الهام از این روح پنهان با عناوین تابعه، هاتف و سروش شده‌اند.[۱۴]

برخی از اروپاییان، قرن بیستم را قرن آزادی امیال و سخن کلاگس[۱۵](می‌خواهم پس هستم) را سند آن معرفی می‌کنند و معتقدند که «بنیاد روان‌شناسی فرویدی بر شورهای فطری بی‌شعور است» (باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۱۲-۱۳)؛ لذا در اوایل قرن بیستم امیال و غرایز خارج از دایرهٔ حاکمیت عقل در وجود انسان اهمیت دارند و بر فکر و عمل او حکم می‌رانند. نظریات روان‌کاوان از جمله فروید[۱۶] (۱۸۵۶-۱۹۳۹م) و یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱م) برای اعتقاد به وجود نیرو یا روحی پنهان در وجود

12. Genii / Genies

۱۳. جاحظ عناوین، مراتب و انواع جنّ‌ها را دسته بندی کرده است (←جاحظ، ۱۹۴۹: ۱۹۰/۶-۱۹۵).

۱٤. از جمله:

بازیگری‌است این فلک گردان — امروز کرد تابعه تلقینم
(ناصرخسرو، ۱۳۷۲: ۲۷۰)

صبح چون جیب آسمان بگشاد — هاتف صبحدم زبان بگشاد
(خاقانی، ۱۳۶۸: ۷۵۹)

هاتف خلوت به من آواز داد — وام چنان کن که توان باز داد
(نظامی، ۱۳۷۲: ۲۵۲)

به جز ثنای جلالش مساز ورد ضمیر — که هست گوش دلش محرم پیام سروش
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۸۴)

15. Klages

۱٦. فروید نوشته است که در ۱۸۶۹ شوالیه سباستین در شهر فلورانس ناگهان احساس اندوه بی‌سابقه کرده، از خانه بیرون رفت تا در کنار رودخانه، پسرعمویش را ببیند؛ اما به جای او برادر خودش را دیده است. وقتی که برادرش به چند قدمی او رسید، ناپدید شد و به جای او پسرعمویش ظاهر شد. این حادثه زمانی بود که برادرش در هنگ‌کنگ در حال احتضار بود و برادرش را طلب می‌کرد (فروید و همکاران، ۱۳۵۶: ۲۰۷-۲۰۹). همچنین فروید نوشته است که دختری به نام «روزا کولچوف» با چشم

برخی از انسان‌ها مجوز صادر کرده‌است که از آن با تعابیر متعددی یاد شده است؛ از جمله «همزاد». باورِ «همزاد عقیده‌ای قدیمی برخاسته از سنت‌های مردمی و الهام‌بخش نویسندگان متفکر و خلاق بوده است ... و [در ادبیات] از مفاهیم غالبی بوده که تاثیرات آن‌ها در طول زمان اثبات شده‌اند» (رنک، ۱۴۰۰: ۳۴)؛ اما نظریات این دو روان‌کاو زمینهٔ احیا و توسعهٔ همزادباوری را فراهم کرد. این دو روان‌کاو به وجود انسان چند وجه قایل‌اند. یونگ انسان را دارای «من» یا خودآگاه،[۱۷] ناخودآگاه فردی،[۱۸] ناخودآگاه همگانی یا کهن‌الگو،[۱۹] ماسک،[۲۰] جنبه‌های مردی و زنی[۲۱] و خود[۲۲] می‌داند (ذبیحی، ۱۳۷۷: ۲-۵ و فوردهام، ۱۳۷۴: ۹۳). فروید از ضمیر خودآگاه با ضمیر «من» و از ضمیر ناخودآگاه با ضمیر «او» تعبیر می‌کند. این دو ضمیر همیشه با هم در جنگ‌اند. حضور یکی دیگری را پس می‌زند. می‌توان این نظریات را مبنایی برای تعبیر روابط همزادها دانست (← فروید، ۱۳۴۲: ۸۷). از نظر فروید گذشتهٔ انسان در زندگی و حال او مؤثر است (← باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۷) و از نظر اصحاب فروید انسان معلول امکانات فطری است و محرک همهٔ فعالیت‌های پیچیدهٔ انسان در غریزه یا فطرت او نهفته است. سیر شهوت و تحول عقده‌هایی که در جریان آن پدید می‌آیند، عامل مقوم شخصیت انسان هستند و عوامل خارجی قادر به نفی فطرت نیستند (همان: ۱۳).

ریبوت[۲۳] (۱۸۳۹-۱۹۱۶م)، روان‌شناس فرانسوی، بحث همزاد را به عنوان شکاف روانی بررسی کرده است (← رنک، ۱۴۰۰: ۶۳-۶۴). به هر تقدیر باور همزاد که ریشه در اساطیر و روان‌کاوی دارد، «در ادبیات رمانتیک بسیار محبوب و متداول بوده است» (همان: ۴۱) و ده‌ها اثر ادبی و هنری در قالب شعر، داستان کوتاه، رمان و فیلم با همین موضوع در قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم زمانی که هدایت در اروپا زندگی می‌کرد (۱۹۳۰-۱۹۲۵) به شهرت رسیدند. رمان *همزاد*[۲۴] (۱۸۴۶) اثر داستایوسکی (۱۸۸۱-۱۸۲۱م) را هم باید به آثار اروپاییان افزود. علاوه بر این، در آغاز سدهٔ بیستم فرانسه مرکز معالجات امراض روحی بود و فروید یکی از مهم‌ترین علل بیماری روانی را سلطهٔ ناخودآگاه بر خودآگاه می‌دانست (باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۶، ۱۴ و ۱۶) و اکثر کسانی که در موضوع همزاد اثر هنری خلق کردند، کمابیش روان رنجوری داشتند.[۲۵]

بسته، با لمس انگشتان می‌توانست روزنامه بخواند و رنگ‌ها را تشخیص دهد و دختر دیگری پشت سرش را می‌دید (برای افرادی شبیه این‌ها رک. فروید و همکاران، ۱۳۵۶: ۲۰۰)

17. Ego
18. Personal Unconscious
19. Archetypes
20. Persona
21. Anima, Animus
22. Self
23 . Theodule Armand Ribot
24. Der Doppelganger

۲۵. رنک همزادنویسی را از مفاهیم غالب ادبیات دههٔ دوم قرن بیستم معرفی می‌کند (۱۴۰۰: ۳۴).

همزاد، با چندین ماهیت و نمود در آثار روان‌شناسی و ادبی مطرح شده است؛ از جمله در رمان *همزاد*، عین‌انگاری شده و وجود ثانی شخصیت اصلی به حساب آمده است؛ در *فاوست*[۲۶] (۱۳۷۶) اثر گوته، و در *اورلیا*[۲۷] (۱۴۰۰) اثر نروال[۲۸] (۱۸۰۸-۱۸۵۵م) به صورت روح؛ در فیلم *دانشجوی پراگ* (۱۹۱۳) و در داستان *انعکاس گم‌شده* (۱۸۱۴) اثر هوفمان به صورت تصویر آینه‌ای (←رنک، ۱۴۰۰: ۴۲ و پترهبل و همکاران، ۱۳۹۴)؛ در *تصویر دوریان گری* (۱۳۶۳) نوشتهٔ وایلد به صورت تصویر نقاشی؛ در داستان کوتاه *روح*[۲۹] نوشتهٔ موپاسان[۳۰] (۱۸۵۰-۱۸۹۳م) به صورت زن؛ و در کتاب *روان‌کاوی برای همه* (فروید: ۱۳۴۲) به صورت ضمیر ناخوآگاه تجلی کرده است.

نویسندگان با انگیزه‌ها، اهداف، جهان‌بینی‌ها، شرایط روانی و علایق متعدد با همزاد اثر ساخته‌اند؛ لذا بحث در مورد علل همزادنویسی کاری مطول است، اما اگر فقط به این دو اثر (*دانشجوی پراگ* و *بوف کور*) دقت کنیم، می‌توانیم علل استفاده از همزاد را بدین شرح خلاصه کنیم: ۱. علاقهٔ نویسنده به ورود به موضوعی که وجه غالب ادبیات و هنر یک دوره است؛[۳۱] ۲. علاقهٔ نویسنده به ارائهٔ ویژگی‌های روانی خود به زبانی غیر مستقیم؛ ۳. استفاده از نظریات روان‌شناختی در عالم هنر؛ ۴. ارائهٔ دنیای رازآلودی که به باور نویسنده از چشم دیگران دور است؛ ۵. علاقه به خلق دنیای ایده‌آل برای رفتن به جنگ دنیای واقعی که برای نویسنده دل‌آزار است.

۳. معرفی *بوف کور* و *دانشجوی پراگ*

۳-۱. خلاصهٔ *بوف کور*

بوف کور به ظاهر دو فصل دارد: فصل اول به حقیقت شرح آرمان‌ها و آرزوهای دور، ولی به‌ظاهر وصف ماجراهای روانی راوی در فضایی وهمی است. راوی در کنار شهر باستانی «ری» در خانه‌ای متروک تنهاست. به نقاشی روی قلمدان اشتغال دارد و همواره یک صحنه را نقش می‌زند: پیرمردی در زیر درخت سروی در یک طرف جوی و دختری اثیری با لباس بلند سیاه که در طرف دیگر جوی خم شده و قصد دارد که یک شاخه گل نیلوفر آبی به او بدهد، ولی جوی آب فاصلهٔ غریبی بین آن دو انداخته‌است. روزی راوی برای آوردن شرابی کهنه به مهمانش که عمویش نیز هست، به پستوی خانه‌اش می‌رود و بر دیوار پستوی خانه‌اش پنجرهٔ کوچکی می‌بیند که تا آن لحظات هرگز بر آن دیوار نبوده و بعد از آن لحظات عجیب نیز ناپدید می‌شود. از آن پنجره در پشت خانه‌اش صحنهٔ تکراری نقش قلمدان خود را به عین می‌بیند و عاشق دختر اثیری می‌شود. دختری که راوی را کاملاً می‌شناسد. راوی پس از تحمل مشقت‌های زیاد در لحظهٔ کامیابی از او، او را مرده می‌یابد. آن‌گاه جسد او را با گزلیک پاره‌پاره می‌کند و برای دفن او، از

26- Faust
27. Aurelia
28. Gérard de Nerval
29 . Ghost
30. Gay de Maupassant
۳۱. هدایت میل داشت که بوف‌کور به «زبان فرنگی» ترجمه شود (فرزانه، ۱۳۸۵: ۸۴).

کنار خانه‌های متروک و درختان و جوی‌ها و چمن‌ها و دره‌ها می‌گذرد تا در مکانی خالی از هر چیزی او را دفن کند. پس از دفن او با درد سنگین احساسِ تنهایی به دنیای دیگری پرتاب می‌شود. در این دنیا با دختر عمهٔ خود ازدواج می‌کند، ولی همهٔ اهالی این دنیا را با وجود ظواهر متفاوتشان عین هم می‌بیند و از همه ترسان و گریزان است. می‌توان همهٔ آنان را سایه‌های شرور دختر اثیری یا راوی دانست. در این «دنیای پست درنده» همهٔ سایه‌ها یک جا جمع می‌شوند و به شکل سایهٔ راوی درمی‌آیند «که جلو روشنایی پیه‌سوزی روی دیوار خم شده» و نوشته‌های او را «به دقت می‌خواند و می‌بلعد» (هدایت: ۱۳۵۶: ۱۱) و مانع رهایی او از تنهایی شود. راوی زن خود را «لکاته» می‌خواند و توهّم دارد که تمام مردان شهر که همه مثل هم‌اند، «رجاله»اند و با زن او رابطه دارند. بدین ترتیب، تنهایی و درد راوی‌ای که معروض بدترین اهانت، یعنی بی‌غیرتی است، روزبه‌روز بدتر می‌شود تا این که سرانجام، لکاته را می‌کشد و خود را در آینه به صورت پیرمرد خنزرپنزری می‌بیند که پیوسته جلوی خانهٔ راوی بساط کهنه‌فروشی پهن می‌کند.

۳-۲. خلاصهٔ *دانشجوی پراگ*

مطابق تقویم داستان، در سال ۱۸۲۰ قهرمان داستان، «بالدین»، دانشجوی دانشگاه پراگ، جوانی لاابالی، اما شمشیربازی ماهر است. در پایان یک محفل شبانه با کدورت خاطر از دوستانش و رقاصه‌ای به نام «لیداشکا» جدا می‌شود. روز بعد مردی بداندیش به نام «اسکاپینلی» او را به جنگل می‌برد و او در جنگل، «مارگیت»، دختر یک اشراف‌زاده را از غرق شدن نجات می‌دهد و به همین سبب به کاخ پدر او راه می‌یابد و این دو، عاشق هم می‌شوند؛ در حالی که مارگیت نامزد پسرعموی خویش است. او به سبب فقر، سرافکنده از مارگیت جدا می‌شود و در اتاق محقر اجاره‌ای خود پس از مدتی تمرین شمشیربازی در جلو یک آینهٔ بزرگ، احساس یأس می‌کند. در همین لحظه اسکاپینلی پیدا شده به او پول کافی پیشنهاد می‌کند تا در مقابل آن، چیزی از اتاق او بردارد. او می‌داند که در اتاق خود چیز ارزشمندی ندارد و با احساس پیروزی این معامله را قبول می‌کند و با ناباوری می‌بیند که اسکاپینلی تصویر او را از آینه برداشت و تصویر به دنبال او به راه افتاد و رفت. او از این معامله متحیر می‌شود. با این همه، با احساس سربلندی به پیش مارگیت می‌رود، ولی آمدن ناگهانی نامزد مارگیت موجب ناتمام ماندن معاشقهٔ آن دو می‌شود. او بر روی دستمال مارگیت که روی زمین انداخته بود، یادداشتی نوشته از او دعوت می‌کند که روز بعد در یک گورستان با هم ملاقات کنند. لیداشکا که پنهانی ناظر ملاقات آن دو بوده، مثل سایه و به ظاهر در قالب یک دختر گل‌فروش در همه جا او را تعقیب می‌کند و پس از آن به تعقیب مارگیت پرداخته، از محتوای یادداشت مطلع می‌شود. عصر روز بعد، هنگام رفتن مارگیت به گورستان برای ملاقات با بالدین، مثل سایه او را تعقیب می‌کند. در گورستان دورافتاده آن دو زیر نور مهتاب قدم می‌زنند. لحظه‌ای که بالدین می‌خواهد عشق خود به مارگیت را ابراز کند، تصویر بالدین خود را به آن دو نشان می‌دهد. مارگیت از ترس می‌گریزد و بالدین بیهوده تلاش می‌کند که تصویر یا شبح را بگیرد ولی تصویر به سرعت ناپدید می‌شود.

در این مدت لیداشکا این رابطه را به نامزد مارگیت خبر می‌دهد و او بالدین را به دوئل دعوت می‌کند. پدر مارگیت یا همان عموی نامزد مارگیت، از بالدین می‌خواهد که به او آسیب نزند و بالدین می‌پذیرد، ولی پیش از اقدام بالدین، تصویر آینه‌ای‌اش نامزد مارگیت را می‌کشد. بالدین احساس تنهایی درمان‌ناپذیر می‌کند. در تنهایی، تصویر خود را می‌بیند که لیداشکا بیهوده قصد دلربایی آن را دارد. شبی از راهی که لیداشکا رفته بود، به پیش مارگیت می‌رود. خود را گریان به پای او می‌اندازد و مارگیت او را می‌بخشد، ولی در همان لحظات اول دیدار متوجه می‌شود که بالدین سایه (تصویر) ندارد. علت را می‌پرسد و بالدین سرافکنده می‌شود. همان دم تصویر نیشخندزنان جلوی در ظاهر می‌شود و مارگیت به اغما می‌رود. بالدین از ترس می‌گریزد و تصویر مانند سایه‌ای هولناک تعقیبش می‌کند. پس از گذر از خیابان‌ها و کوچه‌ها و جَستن از سر دیوارها و نهرها و عبور از میان چمن‌زارها و جنگل‌ها، سرانجام به کالسکه‌ای می‌رسد و از کالسکه‌چی می‌خواهد که تند براند. بعد از طی‌کردن مسیری طولانی با سرعت زیاد بالدین اطمینان حاصل می‌کند که نجات یافته است. پایین می‌آید و هنگامی که می‌خواهد کرایه را بپردازد، کالسکه‌چی را عین تصویر خود می‌بیند. دیونه‌وار می‌گریزد، ولی نمی‌تواند از تصویر خود فاصله بگیرد. می‌خواهد وارد خانه‌ای شده، در را به روی او ببندد. با قصد خود کشی هفت‌تیری را آماده کرده، نوشتن آرزوهایش را آغاز می‌کند. در همین آغاز کار، تصویرش ظاهر می‌شود و او بی‌اختیار تصویر را با گلوله می‌زند و تصویر ناپدید می‌شود. به گمان رهایی یافتن، خنده سرمی‌دهد. آینه‌ای را که مدت‌ها پیش در پارچه‌ای پیچیده بود، برمی‌دارد و خود را در آینه می‌بیند و درمی‌یابد که تصویرش برگشته است؛ اما بلافاصله در سمت چپ قفسهٔ سینهٔ خود درد شدیدی را احساس می‌کند، متوجه لباس خون‌آلود خود می‌شود و می‌بیند که گلوله به سینهٔ خودش خورده‌است. جسد مرده‌اش روی زمین می‌افتد. اسکاپینلی برای پاره کردن قرارداد در کنار جسد ظاهر می‌شود. صحنهٔ آخر فیلم، قبر بالدین را در کنار نهری، زیر سایهٔ بید مجنون بزرگی نشان می‌دهد. تصویر (همزاد) با همدم همیشگی‌اش، یعنی پرندهٔ سیاه عجیبی (کلاغ سیاه) روی سنگ قبر وی نشسته است.[۳۲]

۴. بررسی شباهت‌های *دانشجوی پراگ* با *بوف کور* در سازه‌های داستان

۴-۱. عشق و توهم تنهایی در هر دو اثر

در هر دو اثر، سعادت انسان در همین زندگی دنیوی خلاصه شده است. سرنوشت انسان تابع عواطف او و عواطف او تابع تصادف است. بزرگ‌ترین حادثهٔ هر دو اثر پیدا شدن عشقی ناگهانی و ناکام است که به توهم تنهایی عاشق (قهرمان) منجر می‌شود. در اینجا توهم تنهایی با تنهایی متفاوت است. تنهایی امری اجتماعی اما توهم تنهایی امری عاطفی و فکری است. این توهم تنهایی منبع حوادث و محرک قهرمان برای حرکت به سوی حوادث است. در توهم تنهایی صاحب توهم خود را تیره‌بخت، مطرود، مذموم و درمانده احساس می‌کند. در دانشجوی پراگ

۳۲. برای این تلخیص ← پژمان، ۱۳۹۱: ۷۵-۸۸؛ فیلم *Der Student Von Prag*؛ رنک، ۱۴۰۰: ۳۸-۳۴ و Kracauer, 1996: 28-53.

علت توهم تنهاییِ قهرمان جدا شدن او از یک معشوق اشراف‌زاده است. در بوف کور علت تنهایی قهرمان نرسیدن به معشوقی است که در دنیای آرمانی او جا دارد. در این دو اثر همهٔ حوادث از همین توهم آغاز می‌شوند. این توهم به قدری نیرومند و بر محیط صاحب توهم، موثر است که محیط به آن واکنش نشان می‌دهد و راه پرخطری را به روی صاحب توهم باز می‌کند و این یکی از خصوصیات ادبیات رمانتیک و سوررئالیستی است. در دانشجوی پراگ توهم تنهایی معلول فقر و احساس حقارتی است که از آن حاصل می‌شود؛ زیرا قهرمان طبقهٔ اجتماعی خود را دون طبقهٔ اجتماعی معشوق می‌داند. در بوف کور معلول این تفکر است که معشوق از جنس فرشتگان است و عاشق شأن وصال او را ندارد. تفاوت هدایت با اورس و سبب عمق بوف کور این است که هدایت این توهم تنهایی را از حوزهٔ محاسبات اجتماعی به حوزهٔ نیازهای عاطفی و فکری سوق داده است. بدین جهت در دانشجوی پراگ قهرمان با فروش اصل همزادنمای خود تا آستانهٔ رسیدن به آرزوها پیش می‌رود ولی قهرمان بوف کور به قدری تنهاست که از چنین معامله‌ای هم نصیب نمی‌برد.

در اکثر آثار همزادنویسان، بزرگ‌ترین مطلوب یک زن است؛ زنی از جنس برتر مثل زن اثیری که در بوف کور معرفی شده‌است یا زنی از یک طبقهٔ برتر مثل کنتس که در دانشجوی پراگ وجود دارد. از جمله موپاسان که از همزادنویسان بود و بیماری روانی هم داشت، اعتراف کرده‌است که «بیش از هر چیز زن‌ها کاری می‌کردند که من تنهاییم را حس کنم، بعد از هر دیدار احساس تنهایی من بیشتر می‌شود» (رنک، ۱۴۰۰: ۸۱). این تجربه را، هم در دانشجوی پراگ می‌بینیم هم در بوف کور. در هر دو اثر بعد از عارض شدن توهم تنهایی وجود قهرمان تبدیل می‌شود به میدانی برای جنگ غرایز حفظ کنندهٔ حیات با عوامل نابودکنندهٔ هستی انسان. غرایز محافظ حیاتِ عاشقانه خلاصه شده‌اند در قوای حسی‌ای[۳۳] که جنس مخالف را طلب می‌کنند؛ لذا طالب (عاشق) با تمام وجود وابسته به مطلوب (معشوق) است. وقتی که عاشق لطف خالص را درنمی‌یابد، مرگ حادث می‌شود.

> تا زمان فروید روان‌شناسان ... پدیده‌های فکری را ارادی و نتیجهٔ ضمیر خودآگاه می‌پنداشتند ... و به ضمیر ناخودآگاه در انسان معتقد نبودند ... [با وجود این می‌دانستند که] باید در پس حصار قانون علیت، نیرویی مرموز و ناشناخته وجود داشته‌باشد تا ... اعمال غیر ارادی را هدایت کند (فروید، ۱۳۴۲: ۳۷).

فروید ضمیر ناخودآگاه را معرفی کرد و در حقیقت قانون علیت را به هم زد. در این دو اثر قانون علیت مطرود است. در دانشجوی پراگ قانون علیت با انتزاع همزاد از قهرمان و بی‌سایه (در حقیقت بی‌روح) شدن او ولی در بوف کور با مرگ ظاهری دختر اثیری و مرگ حقیقی قهرمان، یعنی محبوس شدن در حصار توهم تنهایی تجلی کرده‌است.

33 . Libido

۴-۲. وجود چشم برتر در هر دو اثر

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این دو اثر باور به وجود چشم برتر در وجود قهرمان است و برای بیان امری یا معرفی شیئی غیرعادی به ندرت از «احساس کردم» استفاده شده‌است. در اکثر موارد آنچه موجب تشخیص همزاد یا تصویر آینه‌ای می‌شود، چشم است. از این توان به چشم برتر تعبیر می‌کنیم. در دانشجوی پراگ قهرمان و موجود شروری که همزادِ او را می‌خرد، قادر به دیدن سایه هستند ولی یکی از شخصیت‌ها، مارگیت، فقط فقدان تصویر آینه‌ای (همزاد) را تشخیص می‌دهد. در بوف کور فقط قهرمان می‌تواند دختر اثیری را ببیند و جز او کسی این چشم را ندارد لذا راوی یا قهرمان، همهٔ کسانی را که در اطراف او هستند، یکی، و آن یکی را سایه یا همزاد یا نسخهٔ دیگر خود می‌بیند حال آن که خود نیز سایه‌ای از دختر اثیری است.

۴-۳. وجود موجود برتر در هر دو اثر

در هر دو اثر یک معشوق برتر یا خارق‌العاده هست که شایستگی آن را دارد که قهرمان برای وصال او خود را فدا می‌کند. در *دانشجوی پراگ* مارگیت، معشوق قهرمان، یک نجیب‌زاده (از طبقهٔ کنت‌ها)ست. قهرمان برحسب تصادف و در حقیقت با هدایت ناملموس یک ضد قهرمان، با او آشنا می‌شود و از شهرت و ثروت او و فقر و درماندگی خود، گرفتار توهم تنهایی می‌شود و همین امر منشأ حوادث بعدی می‌شود. هدایت در *بوف کور* اشرافیت اجتماعی را به اشرافیت جنسی بدل کرده؛ یعنی معشوق یک دختر اثیری و قایم‌مقام یک فرشته است. همان‌طور که توهم تنهایی اجتماعی قهرمان در *دانشجوی پراگ*، در *بوف کور* به تنهایی عاطفی و فکری بدل می‌شود، اشرافیت اجتماعی و اقتصادی معشوق *دانشجوی پراگ* به اشرافیت جنسی و نوعی *بوف کور* بدل می‌شود و این یکی از دلایل برتری *بوف کور* بر *دانشجوی پراگ* است.

۴-۴. وجود کسی که اشراف بر ضمایر دارد

در هر دو اثر، انسان بیرون از حصار محاسبات عقلانی است. محرک‌های غریزی جای محرک‌های عقلانی را گرفته‌اند. انسان بدون تبعیت از عقل توان بازگشت از گذشته به حال را پیدا می‌کند. کما این که «ایدهٔ اصلی *دانشجوی پراگ* این است که گذشتهٔ انسان همیشه با اوست. راهی برای فرار از آن نیست و به محض تلاش برای گریز از آن، به سرنوشتش بدل می‌شود» (رنک، ۱۴۰۰: ۳۸) و در *بوف کور* غریزه بر عقل چنان حاکم است که نخستین ثمر آن خودمحوری است و جز خود همه چیز را پست می‌داند (باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۱۴)؛ در نتیجه یکی از جنبه‌هایی که در انسان نمایش داده شده و این دو اثر در تکنیک خود در آن اشتراک دارند، وجود شخصیتی است که بر ضمیر قهرمان اشراف دارد؛ چنان‌که گویی ضمیر ناخودآگاه یا همزاد یا نیمهٔ دیگر یا گذشتهٔ قهرمان یا به نحوی همزاد چندم اوست. در *دانشجوی پراگ* مردی به نام اسکاپینلی بر ضمیر قهرمان اشراف دارد و هرجا که قهرمان درمانده می‌شود، در همان‌جا ظاهر می‌شود و به ظاهر به او کمک می‌کند، ولی در حقیقت او را به درماندگی می‌کشد تا جایی که دست به خودکشی می‌زند. در این اثر، او به ظاهر تصویر قهرمان را از او می‌خرد تا او را به

معشوقش برساند، ولی در حقیقت اصل و «خود» او را از او سلخ می‌کند و همین امر موجب مرگ قهرمان می‌شود. در *بوف کور* جایی که قهرمان برای دفن دختر اثیری به درماندگی می‌رسد، پیرمردی ظاهر می‌شود و به او کمک می‌کند تا او را در جایی از قبل شناخته‌شده دفن کند که در حقیقت دفن اصل و «خود» قهرمان است.

۴-۵. وجود یک رقاص و یک مزاحم عشقی در هر دو اثر

در *دانشجوی پراگ* رقاصی هست به نام «لیداشکا» که در محفلی قهرمان و معاشران لاابالی او را سرخوش می‌کند، در پردهٔ دیگر به جای سایهٔ معشوق عمل می‌کند و می‌خواهد اصل خود *(معشوق)* را از عاشق دور کند. در *بوف کور* هم رقاصی هست که مادر راوی اوست. موجب مرگ پدر یا عموی راوی می‌شود. هم عشق را تولید می‌کند، هم آن را به هم می‌زند. در صحنه‌های دیگر به شخصیت‌های زن و مرد داستان صورت‌گردانی می‌کند و اسباب مرگ عاشق (قهرمان) را یعنی شراب خاصی را به یادگار به او می‌گذارد. تفاوت در این است که در *بوف کور* رقاص سیمایی رمزآلود دارد و بدین جهت بوف کور مرموز، و همین امر موجب برتری آن بر *دانشجوی پراگ* می‌شود.

علاوه بر رقاص، شخصیتی وجود دارد که کارش مزاحمت در روابط عاشق با معشوق است. در دانشجوی پراگ این رقیب پسرعمو و نامزد مارگیت، معشوق قهرمان است. و همچنین علاوه بر او، زنی به نام لیداشکا (معاشر محافل خوش‌گذرانی قهرمان) و سایهٔ معشوق او، راز عشق مارگیت به قهرمان، را افشا می‌کند[۳۴] (رنک، ۱۴۰۰: ۳۶) و موجب کشته‌شدن او می‌شود. در *بوف کور* چند رابطهٔ عاشقانه وجود دارد و هیچ‌یک بدون مزاحم یا رقیب نیست. عمو و پدر قهرمان عاشق یک زن هستند. در دنیای وهمی قهرمان همهٔ اهل شهر با زن او رابطه دارند.

۴-۶. شباهت در مکان

در *دانشجوی پراگ* زمینهٔ قتل در یک جنگل پیدا می‌شود. همزاد قهرمان رقیب عشقی او را می‌کشد و همین امر موجب نابودی قهرمان می‌شود. قهرمان را در کنار نهری زیر سایهٔ بید مجنون بزرگی[۳۵] دفن می‌کنند و همزاد با همدم دایمی خود، کلاغ سیاه، روی قبر او می‌نشیند. در بوف کور مشابه همین صحنه دیده‌می‌شود که در محلی که به اندازهٔ محل دفن قهرمان

---

۳٤. در اکثر آثار همزادنویسان چنین مزاحمی وجود دارد. در شعر آنا (Anna) سرودهٔ لنائو (Nikolaus Lenau، ۱۸۰۲-۱۸۵۰) پیرزنی جادوگر دختر زیبایی را از هفت بچه‌ای که باید بزاید، خلاص می‌کند و او سایه‌اش را از دست می‌دهد و در نتیجه طرد می‌شود، ولی به کمک یک زاهد سایهٔ آن هفت بچه را می‌بیند و با خدا آشتی می‌کند و سایه‌اش را بازمی‌یابد (رنک، ۱۴۰۰: ۴۵). در داستان انعکاس (فانتزی) گم‌شده نوشتهٔ هوفمان «دکتر داپرتوتو» (Dapertutto) موجب قربانی شدن زن و پسر قهرمان می‌شود، ولی به وعده‌ای که می‌دهد عمل نمی‌کند و نمی‌تواند روح قهرمان را به او برگرداند (رنک، ۱۴۰۰: ۴۲).

۳۵. در زبان فرانسه بید مجنون گونه‌ای از درخت بید است که با نام علمی «Salix Babylonica» شناخته می‌شود. این درخت برگ‌هایی پهن و پراکنده دارد که اصالت آن به چین و قفقاز برمی‌گردد. در منابع آزاد نماد درد و اندوه و عشق نافرجام و آزادگی است (Verneuil, 1897: 164).

دانشجوی پراگ خلوت و دور از مردم است، دختر اثیری در زیر درخت سرو[۳۶] کنار نهر دفن می‌شود. در اینجا مهم‌تر از نمادهای بید مجنون و سرو و نهر، تنهایی و دور از همه بودن مدفون و مدفن است.

۴-۷. «کالسکه‌چی» و «سایهٔ قهرمان» در هر دو اثر

یکی از صحنه‌ها و ابزارهایی که بوی تقلید هدایت از *دانشجوی پراگ* را می‌دهد، استفاده از کالسکه و صورت‌گردانی[۳۷] سایه به کالسکه‌چی است. در دانشجوی پراگ قهرمان برای فرار از سایهٔ خود با یک کالسکه می‌گریزد ولی وقتی که به خانهٔ خود می‌رسد، می‌بیند که کالسکه‌چی سایهٔ او بوده است. در بوف کور نیز کالسکه‌چی کسی جز یکی از سایه‌های قهرمان نیست. تفاوتی که بوف کور را مرموز کرده است، تاکیدهای مکرر به بسته شدن دو اسب لاغر سیاه به کالسکه است که آن‌ها هم عین هم‌اند و خالی از رمز نیستند.

۴-۸. «آینه»، ابزاری برای نمایش حقیقت در هر دو اثر

یکی از صحنه‌هایی که بوی گرته‌برداری می‌دهد، دیدن حقیقت در آینه است. در *دانشجوی پراگ* قهرمان برای رهایی از شر اتمام‌ناپذیر همزاد خود، آن را با گلوله می‌زند و تصور می‌کند که او نابود شد. بعد از آن بدون دلیل خود را در آینه می‌بیند و متوجه می‌شود که درست در همان نقطه‌ای که بر بدن همزاد گلوله زده‌است، در بدن خود احساس درد می‌کند و خود را زخمی می‌یابد و با همان زخم می‌میرد. در *بوف کور* بعد از این که قهرمان زن خود، لکاته را می‌کشد، بدون دلیل به آینه می‌نگرد و می‌بیند که به صورت پیرمرد خنزرپنزری درآمده است؛ یعنی اصل خود را از دست داده و به سایه‌اش تبدیل شده است.

در هر دو اثر برای استفاده از آینه هیچ دلیل و زمینه‌ای داستانی وجود ندارد. آینه بهانه‌ای است برای نشان دادن صورت‌گردانی و تحول ناگهانی بی‌سبب. علاوه بر این وسیله‌ای است برای سوررئالیستی بودن اثر. اگر در خارج از این آثار، به کارکرد آینه توجه کنیم، «در آلمان تابویی مبنی بر نگذاشتن جسد در مقابل آینه یا ندیدن جسد در آینه وجود دارد؛ زیرا در این صورت دو پیکر دیده می‌شود و دومی وقوع مرگ دیگری را خبر می‌دهد. بر اساس خرافهٔ دالماسی که بین مردم اُلدنبورگ نیز یافت می‌شود، تا زمانی که جسد در خانه است، هر کس خود را در آینه بیند، می‌میرد» (رنک، ۱۴۰۰: ۱۱۲-۱۱۳).

این پندار در بلژیک، انگلستان، اسکاتلند، ماداگاسکار و در میان یهودیان کریمه نیز صادق است. استدلال این است که روح نجات دهندهٔ انعکاس یافته در آینه می‌تواند توسط روح شخص مرده که در خانه است، دزدیده شود (همان) . هدایت داستان کوتاه «آینهٔ شکسته» را به همین منظور نوشته و در آن نشان داده است که یک دختر فرانسوی شکستن آینه‌اش را موجب

---

۳۶. در ادبیات فارسی «سرو» نماد آزادگی و معشوق و ایرانیگری است که هر سه از موارد علاقهٔ هدایت بوده‌اند.

37. Transposition

تیره‌بختی و جدایی از دوست خود می‌داند و با همین تفکر خودکشی می‌کند (← هدایت، ۱۳۴۳: ۱۰۱-۹۱).

۴-۹. وجود یک پرنده در هر دو اثر

همزاد قهرمان *دانشجوی پراگ* با کلاغ سیاه عجیبی روی قبر قهرمان می‌نشیند (رنک، ۱۴۰۰: ۳۸) و در رمان *بوف کور*، یک پرنده به نام بوف کور مثل سایه‌ای همزاد قهرمان به حساب می‌آید و نوشته‌های او را می‌بلعد؛ همان بوف کوری که همزاد قهرمانِ دارندهٔ چشم برتر است.

۴-۱۰. جابه‌جایی اصل با سایه و صورت گردانی شخصیت‌ها

در اینجا غرض از صورت‌گردانی این است که یک شخصیت در صورت یک یا چند شخصیت دیگر ظاهر می‌شود؛ اما نویسنده به روش‌های مختلف از جمله ایجاد اشتراک در صفت یا فعلی مهم یا با نمایش در آینه مخاطب را متوجه یکی بودن آن شخصیت‌ها و اشتراک آنان در یک ماهیت می‌کند؛ مثلا شخصیتی به نام لیداشکا، رقاصه‌ای که گاهی در محفل دوستان قهرمان موجب سرخوشی آنان می‌شود، می‌تواند به صورت دختری گل‌فروش قهرمان را تعقیب کند، و به صورتی دیگر معشوق او را رصد کرده از او برای نامزد او جاسوسی کند. بدین ترتیب او در حکم سایهٔ معشوق قهرمان یعنی مارگیت است و بالاخره موجب مرگ نامزد مارگیت و بعد از آن عامل مرگ قهرمان می‌شود.

در *بوف کور* صورت‌گردانی مکرر و خیلی گسترده‌تر است و هدایت به روش‌های مختلف نشان داده است که همهٔ شخصیت‌ها سایه‌های هم و در حقیقت یکی هستند و بوف کور با تکنیک صورت‌گردانی نوشته شده‌است.

۴-۱۱. ضعف پی‌رنگ بر اثر بی‌توجهی به منطق و عقلانیت در هر دو اثر

در هر دو اثر قوانین منطقی، اصل علیت و اصول عقلانی که جزء لوازم پی‌رنگ محسوب می‌شوند، کنار نهاده شده‌اند. آزادی شور عاطفی و غرایز و عواطف، حوادث بدون مقدمه و دلیل، درهم ریختن نظم زمان تقویمی، کنش‌های بی‌سبب، توصیف‌های بی‌مقدمه و خصالی از این قبیل، باعث شده‌اند که پی‌رنگ پر از شکستگی و انحنا باشد. نمونه‌ای از ادعاهای بی‌اساس و درهم‌ریختگی زمان را در متن می‌بینیم:

> مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. شرارهٔ چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش، همه به نظر من آشنا می‌آید. مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده ... آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر را دیده بودند، که رابطهٔ مرموزی بین آن‌ها وجود داشته‌است؟ (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۵-۱۴).

نمونهٔ آزادی شور عاطفی را در *دانشجوی پراگ* در کنش‌های مارگیت می‌بینیم. مارگیت با دیدن قهرمان چنان جذب او می‌شود که گویا نیمهٔ گم‌شدهٔ او بوده است و بعد از دیدن او همه کس در نظر او بی‌ارزش می‌شوند. به روابط زناشویی و خواست و ارادهٔ خانوادهٔ خود پشت پا

می‌زند و به اخلاق فرهنگی جامعه بی‌اعتنایی می‌کند و همه چیز را فدای هیجان و آشنایی ازلی خود با قهرمان می‌کند.

۵. نتیجه

فیلم‌نامهٔ *دانشجوی پراگ* و رمان *بوف کور* (با یک‌ونیم دهه فاصله از هم) به زمانی تعلق دارند که در آن هنوز سلول و ژن شناخته نشده‌اند. دانش روان‌کاوی که مراحل مقدماتی خود را طی می‌کند، هنوز از باورهای جوامع ابتدایی بهره می‌جوید. اعتقاد به وجود همزاد در آثار روایی و علمی مطرح می‌شود. مقدمات جنگ جهانی اول و وقوع آن متفکران را به بازاندیشی در مورد جایگاه انسان برانگیخته است. طبیعی است که شرایط تاریخی و فکری یک دوره ممکن است باعث تشابهات و اشتراکات آثار متعلق به آن دوره شود و این امر در دانشجوی پراگ و بوف کور هم صادق است اما تشابهات و اشتراکات این دو اثر فراتر از این‌هاست و به احتمال زیاد هدایت برای نوشتن بوف کور از دانشجوی پراگ متاثّر شده‌است زیرا در این دو اثر تشابهات و اشتراکاتی وجود دارند که از حد توارد بسیار بیشترند. در اینجا به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

هدایت برای کسب علوم نوین به اروپا فرستاده شد؛ ولی او معارف نوین را نه در علوم تجربی، بلکه در هنر و ادب روایی جست. در آثار علمی (روان‌کاوی) و ادبی و هنری از جمله در آثار متعلق به حوزهٔ همزادباوری و اعتقاد به وجود سایهٔ انسان، با نظریاتی آشنا شد که در ادب فارسی سابقه نداشت. علاوه بر این، این گونه آثار از جمله دانشجوی پراگ با روح حساس، بی‌پروا و خاص هدایت سازگاری بیشتری داشتند و برای او جذاب‌تر بودند. همچنین این آثار در اروپا جایگاه نسبتا بلند کسب کرده‌بودند. عواملی از این قبیل باعث شدند که هدایت بوف کور را بنویسد تا هم به ندای درون خود پاسخ دهد، هم در ادب نوین فارسی گامی بردارد.

در این دو اثر شور عاطفی و جذابیت غریزی و آزادی طبیعی حاصل از آن، بر دانایی علمی و تبعیت از سنن و قوانین فرهنگی و اجتماعی مرجَّح است. انسانِ مبتلا به علیت‌گرایی‌ها و سخت‌گیری‌های علمی، راه سعادت خود را در شورانگیزی و آزادی عاطفه، و روشن‌ترین راه شورانگیزی را در عاشقی می‌بیند و این دنیای روشن را در اثر هنری به معاصران خود نشان می‌دهد تا از توهّم تنهایی که هنرمند خود را گرفتار آن می‌بیند و آن را به جامعه تعمیم می‌دهد، رها شود. انسان پرشور می‌تواند با ورود به دنیای روشنِ آزادِ عاطفی به بینشی برسد که در دنیایِ علمِ علت‌اندیش راهی به سوی آن نیست. پرشورها می‌توانند با چشم خارق‌العاده‌ای که از عشق و شور عاطفی برایشان حاصل می‌شود، معشوق تحسین‌برانگیز پیدا کنند تا دنیای تاریک واقعی از وجود او روشن شود. با این همه راه زندگی، حتی برای پرشورها و آزادگان هم هموار نیست و همواره کسانی هستند که زندگی دیگران را تلخ می‌کنند. در زندگی واقعی راه روشنی وجود ندارد لذا عیش گوارا و سعادت بی‌نقص از دسترس انسان خارج است و انسان‌ها در هر صورت و سیرتی که باشند، در تحمل اجتناب‌ناپذیر ناکامی‌ها و تلخی‌های زندگی مشترکات ازلی و سرنوشت مشابه دارند و حتی گاهی عین هم‌اند. بدین جهت در هر دو اثر سایه‌های شخصیت‌ها گاهی به جای

اصل آنان نقش ایفا می‌کنند و یک ماهیت در چند صورت متجلی می‌شود. در مبانی نظری، این‌ها اهمّ تشابهات و مشترکات بوف کور با *دانشجوی پراگ* است.

منابع

انجیل (۱۳۶۴)، چ۲، تهران، آفتاب عدالت.

اسدی، علیرضا (۱۳۹۴)، «نقش تشبیه در خلق فضای بوف‌کور»، *نقد ادبی*، سال ۸، ش ۳۲، ۷-۲۸.

ایبرمز، ام. اچ. (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، چ ۲، تهران، رهنما.

باب‌الحوایجی، نصرالله (۱۳۴۷)، *فروید چه می‌گوید*، چ ۲، تهران، دریا.

پتر هبل، یوهان و همکاران (۱۳۹۴)، *گم‌شدن تصویر در آینه*، ترجمهٔ علی عبداللهی، تهران، نقش و نگار.

پژمان، عباس (۱۳۹۱)، *من و بوف‌کور*، تهران، نگاه.

جاحظ، عمرو (۱۹۴۹)، *الحیوان*، شرح عبدالسلام محمد هارون، ج ۶، چ ۲،مصر، مکتبهٔ و مطبعهٔ مصطفی البابی.

حافظ، محمد (۱۳۶۹)، *دیوان غزلیات*، چاپ محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار .

حمیده، عبدالرزاق (۱۹۵۶)، *شیاطین الشعرا*، چ ۲،مصر، مکتبهٔ الانجلو المصریهٔ .

حیدری، غلام (۱۳۶۸)، «صادق هدایت و سینما»، *چیستا*، سال ۷، ش ۶۵، ۶۳۲-۶۴۱

خاقانی، بدیل (۱۳۶۸)، *دیوان*، چاپ ضیاءالدین سجادی، چ ۳، تهران، زوار.

داستایوسکی، فئودور (۱۳۶۸)، *برادران کارامازوف*، ترجمهٔ رامین مستقیم، ج ۱، تهران، گلشایی.

ذبیحی، مرتضی (۱۳۷۷)، *همزاد در ادبیات فارسی*، چ ۲، قم، نگین .

رضی، احمد و مسعود بهرامی (۱۳۸۵)، «زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت»، *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۳، ش ۱۱، ۹۳-۱۱۲.

رنک، اتو (۱۴۰۰)، *همزاد (مطالعه‌ای روان‌کاوانه)*، ترجمهٔ سبا مقدم، تهران، افکار جدید .

ـــــــــــ (۱۳۸۴)، «همزاد به مثابهٔ خود نامیرا»، ترجمهٔ مهشید تاج، *ارغنون*، سال ۲۱، ش ۲۶-۲۷، بهار و تابستان، ۱۹۷-۲۳۴ .

سخنور، جلال و سعید سبزیان (۱۳۸۷)، «بینامتنیت در رمان‌های پیتر اکروید»، *پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی*، سال ۸، ش ۵۸، تابستان، ۶۵-۷۸.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات*، چ ۳، تهران، سخن.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰)، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران، مرکز.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۷۷)، *تاویل بوف‌کور (قصه زندگی)*، تهران، نیلوفر.

فرزانه، م. ف. (۱۳۸۵)، *آشنایی با صادق هدایت*، چ ۶، تهران، مرکز.

فروید، زیگموند (۱۳۴۲)، *روان کاوی برای همه*، ترجمه و مقدمه به قلم هاشم رضی، تهران، کاوه.

ـــــــــــ و همکاران (۱۳۵۶)، *روان‌شناسی عمومی (دنیای ناشناخته)*، ترجمهٔ ناصر مقتدری، تهران، عین‌اللهی.

فوردهام، فریدا (۱۳۷۴)، *مقدمه‌ای بر روان شناسی یونگ*، ترجمهٔ حسین یعقوب‌پور، تهران، اوج.

گریمال، پیر (بی‌تا.)، *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ احمد بهمنش، ج ۱، تهران، دانشگاه تهران.

گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۷۶)، *فاوست*، ترجمه م. ا. به‌آذین، تهران، نیلوفر.

ناصرخسرو (۱۳۷۲)، *دیوان*، چاپ مجتبی مینوی، چ۳ ، تهران، دنیای کتاب.

نروال، ژرار (۱۴۰۰)، اورلیا، ترجمهٔ شعیا موسوی، چ۳، تهران، مهرگان خرد.

نظامی ، الیاس (۱۳۷۲)، *مخزن الاسرار*، چاپ برات زنجانی، چ ۳، تهران، دانشگاه تهران .

وایلد، اسکار (۱۳۶۳)، *تصویر دوریان گری*، ترجمهٔ رضا مشایخی (فرهاد)، چ ۲، تهران، کمانگیر.
هدایت، صادق (۱۳۵۶)، *بوف کور*، تهران، جاویدان.
ـــــــــــ (۱۳۴۳)، *سه قطره خون*، چ۶ ، تهران، کتاب‌های پرستو .

References

Abrams, M. H. (2005). *A glossary of literary terms*. S. Sabzian (Trans.), 2nd Ed., Tehran: Rahnoma. (in Persian)

Asadi, A. R. (2016). Function of Simile in Creating the Atmosphere in the Blind Owl. Journal of Literary Criticism (LCQ), 8 (32), 7-27. doi: 20.1001.1.20080360.1394.8.32.7.4. (In Persian)

Bible (1985). 2nd Ed., Tehran: Aftab –e Adalat. (in Persian)

Babolhavayeji, N. (1968). *What does Freud say*. 2nd Ed., Tehran: Darya. (in Persian)

Dostoevski, F. M. (1989). *Bratia Karamazovy (Brothers Karmazov)*. R. Mostaqim (Trans.), (vo. 1), Tehran: Golshayi. (in Persian)

Ewers, H. H. (1913), *Der Student von Prag*, Berlin, N. P.

Farzaneh, M. (2006). *Rencontres avec Sadegh Hedayat (Meetings with Sadegh Hedayat)*. 6th Ed., Tehran: Markaz. (in Persian)

Fordham, F. (1995). *An Introduction to Jung's Psychology*. H. Ya'qoubpour (Trans.), Tehran: Awj (Owj). (in Persian)

Freud, S. (1963). *Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Psychopathology of everyday life)*. H. Razi (Trans.), Tehran: Kaveh. (in Persian)

——— (1977). *Psychology for everyone (unknown world)*. N. Moqtaderi (Trans.), Tehran: Eynollahi (Aynollahi). (in Persian)

Ghyasi, M. T. (1998). *the interpretation of Blind owl (life story)*. Tehran: Niloufar. (in Persian)

Goethe, J. W. V. (1997). *Faust*. M. A. Beh'azin (Trans.), Tehran: Niloufar. (in Persian)

Grimal, P. (N. D.). *Dictionnaire de la Mithologie Grecque et Romaine (glossary of Greek and Roman mythology)*. A. Behmanesh (Trans.), vo. 1, Tehran: University of Tehran press. (in Persian)

Hafez, M. (1990). *Colletion of lyric poem (Divan –e Ghazlyyat)*. M. Qazvini & Q. Ghani (Editors), Tehran: Zavvar. (in Persian)

Hamideh, A. (1956). *Fairies of poets*. 2nd Ed., Mesr (Egypt): Maktabat -al Anjello –al Mesryya. (in Arabic)

Hedayat, S. (1977). *Blind Owl*. Tehran: Javidan. (in Persian)

——— (1964). *Three Drops of Blood*. 6th Ed., Tehran: Ketabha-ye Parastou. (in Persian)

Heydari, Gh. (1989). *Sadegh Hedayat and cinema*. Journal of Tchissta, 7(65), 632-641. doi: No doi. (In Persian)

Jahez, A. (1949). *Alhayavan*. (vo. 6), M. Haroun (Expositor), 2nd Ed., Mesr (Egypt): Maktabat va Matba'at Mostafa Albabi. (in Arabic)

Kracauer, S. (1996). *A Psychological History of the German Film*. Copyright by Princeton University, Hardback Print Edition.

Khaqani, B. (1989). *Colletion of poem (Divan)*. Z. Sajjadi (Editor), Tehran: Zavvar. (in Persian)

Naser –e Khosrov (1997). *Colletion of poem (Divan)*. 3rd Ed., Tehran: Donya –ye ketab. (in Persian)

Nerval, G. (2021). *Aurelia*. Sh. Mousavi (Trans.), 3rd Ed., Tehran: Mehrgan –e Kherad. (in Persian)

Nezami, E. (1993). *The treasure of secrets*. 3rd Ed., Tehran: University of Tehran press. (in Persian)

Pejman, A. (2012). *Me and the blind owl*. Tehran: Negah. (in Persian)

Peter Hebel, J. & partners, (2015). *Die Geschichte Vom Verlornen Spiegelbilde (The Tale of the Lost Mirror Image)*. A. Abdollahi (Trans.), Tehran: Naqsh va Nrgar. (in Persian)

Rank, O. (2021). *The Double; a Psychonalytic Study*. S. Moqaddam (Trans.), Tehran: Afkar –e Jadid. (in Persian)

——— (2005). The Double as Immortal self. M. Taj (Trans.), Journal of Organon, NO. 26-27, 197-234. doi: No doi. (In Persian)

Razi, A., & Bahrami, M. (2006). Origins and Causes of Sadegg Hedayat's Despair. Journal of Literari Research, 3(11), 93-112. doi:No doi. (In Persian)

Sanʹati, M. (2001). *Sadegh Hedayat and Fear of Death*. Tehran: Markaz. (in Persian)

Shafiʹi Kadkani, M. R. (2012). *The resurrection of the word*. 3rd Ed., Tehran: Sokhan. (in Persian)

Sokhanvar, J., & Sabzyan, S. (2008). Intertextuality in Novels by Peter Ackroyd. Journal of Literature and Humanities, No. 58, 131-144. doi: No doi. (In Persian)

Verneuil, M. P. (1897). *Dictionnaire des Symboles (Emblemes et Attributs)*. Paris, Librairies Renouard.

Wilde, O. F. O. (1984). *The Picture of Dorian Gray*. R. Mashayekhi (Trans.), 2nd Ed., Tehran: Kamangir. (in Persian)

Zabihi, M. (1998). *Double in Persian literature*. 2nd Ed., Qom: Negin. (in Persian)