

فصل‌نامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی - واحد بوشهر
شماره پیاپی: بیست و پنجم - پاییز ۱۳۹۴
از صفحه ۹۱ تا ۱۱۰

جنبه‌های تمثیلی و نمادین «استحاله» در بوف کور هدایت*

مسعود سپه‌وندی^۱

استادیار زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد خرم‌آباد - ایران

رؤیا طاهری

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد خرم‌آباد - ایران

چکیده

صادق هدایت یکی از برجسته‌ترین و خاص‌ترین نویسندگان معاصر کشور ماست که آثارش از زوایای گوناگون و در ابعادی متنوع، قابل تعمق و بررسی است. بوف کور برجسته‌ترین اثر او، بازتاب متقابل تاریخ و شرایط جاری اجتماعی و روانشناسی و فردیت هدایت بر یکدیگر است. بوف کور غم‌نامه‌ی تنهایی انسان در ازمنه‌ی متوالی تاریخی است و به دلیل فضای سنگین و نیامیختن با مبتذلات زندگی روزمره در اصطلاح ادبیات اروپائیان از جمله‌ی یکی از انواع ادبی است که آن را ادبیات سیاه خوانده‌اند. در این داستان نمادین و تمثیلی نمونه‌هایی از انواع استحاله را می‌توان یافت که معمولاً در سایر آثار هدایت و دیگر نویسندگان روزگار او کم سابقه است و همگی به ذهنیت و اندیشه‌ی خاص او بر می‌گردد. هدف از این تحقیق، معرفی، تشریح و تفسیر این دسته از جنبه‌های تمثیلی استحاله در بوف کور است.

واژگان کلیدی: شخصیت، تمثیل، استحاله، بوف کور، صادق هدایت.

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۱۴

۱. پست الکترونیک نویسنده مسئول: Masood.sepahvandi@yahoo.com

مقدمه

به کارگیری نماد و تمثیل یکی از بهترین ابزار و شیوه‌های بیان حقیقت بوده، هست و خواهد بود و اوج و فرود آن در برهه‌های مختلف تاریخی در همه‌ی جوامع فرهنگی، ارتباط و وابستگی تنگانی با فضای سیاسی و اجتماعی آن عصر دارد.

داستان رمزآلود بوف کور، تمثیل انسان عصر هدایت است، با همه‌ی آمال و آرزوها و دغدغه‌ها و دلواپسی‌هایش که پای در سنت و قدمی در مدرنیته دارد. بوف کور رمانی است کوتاه و منسجم، سهل و ممتنع و روان و دشوار، دامنه‌ی اندیشه‌هایش، انسان نوعی و خودآگاه و ناخودآگاهش را در برمی‌گیرد. هدایت علاوه بر ساختار شکنی در نگارش این رمان، ساخت و بافت زمانی و شخصیتی را درهم شکسته و آن را به بعدی ازلی و آفاقی کشانده است.

پاینده در تعریف رمان و ارکان آن گفته است: «هر رمانی، دنیای خیالی خود را می‌آفریند و هدف پایانی هر نویسنده‌ای تمایل خواننده بر کشف و کاوش نوشته‌هایش است. یکی از مواردی که برای خواننده‌ی رمان جالب به نظر می‌رسد شناسایی دنیای خیالی نویسنده، جهت درک آن و آشنایی با ساکنان داستان و اطلاع از حوادثی است که در روند قصه طی می‌شود. بسیاری از رمان‌های مدرنیستی ساختاری شعرگونه دارند، یعنی گفتار راوی در آن‌ها استعاره‌ای است و اجزای روایت حالتی تکراری و دایره وار دارند که به خود رجوع می‌کنند». (رک: پاینده، ۱۳۹۳: ۱۷ به بعد) از این منظر داستان بوف کور یکی از بهترین و برجسته‌ترین آثار مدرن فارسی است که ظرفیت چنین تعبیر و تفسیری را دارا و از ویژگی‌هایی که در بالا بدان اشاره شد، کم و بیش برخوردار است.

شهرت هدایت بیشتر مرهون روان داستان‌های اوست. نه فقط به این دلیل که بوف کور شاهکار او و چند روان داستانش از بهترین آثار او هستند، بلکه به ویژه به این دلیل که شخص هدایت در ناب‌ترین حد کلمه، یعنی تا مرزهای جداکردن او از محیط و زمان و مکانش، با این داستان‌ها و شخصیت‌ها و مسائلشان شناسایی می‌شود. (رک: کاتوزیان، ۱۳۸۸: ۴۸)

رضا جاوید از منظری تاریخی و تراژدی به این کتاب پرداخته، او هدایت را یکی از مهم‌ترین روشنفکران نسل اول مدرنیست ایرانی می‌داند که با مدرنیته‌ی ایرانی، برخوردی

مسئله دار داشته است. «هدایت از کدام زخم‌ها سخن می‌گوید که درمان ناپذیر به نظر می‌رسد؟ چرا او نمی‌تواند از آن‌ها با کسی سخن بگوید؟ چرا سخن گفتن از آن‌ها مایه‌ی تمسخر است؟ بوف کور او بیان بحران پیروزیِ سنت بر مدرنیست است.» (جاوید، ۱۳۸۸: ۱۶۹)

شمیسا با تفسیری جامع و کامل از بوف کور و شخصیت‌های داستانی و مسائل روان شناختی آن، کل کتاب را «آرزوی انسان برای یک زندگی آرام و بی دردسرِ کامل می‌داند که جز با وحدت (زن و مرد- خودآگاه و ناخودآگاه، انسان و خدا ...) امکان پذیر نیست و این آرزو به صورت وحدت با روح (زن اثیری) مطرح می‌شود.» (رک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۹)

بررسی آثار صادق هدایت از آن جهت قابل اهمیت است که او از دیدگاهی متفاوت و با فلسفه‌ای منحصر به فرد به زندگی و پیرامون خود نگریسته است. این تفاوت دیدگاه را می‌توان در نگرش او به برداشتن حدود مرزهای زمانی و مکانی شخصیت‌های داستانش و دگرگونی و درهم آمیختن زیبایی و وحشت دید. در بوف کور شخصیت‌های تمثیلی داستان، مدام در حال دگرگونی و استحاله‌اند و این دگرگونی شخصیتی در امواج دگرگونی تاریخی و زمانی هم، رخ می‌دهد و تولدهای پی در پی و مرگ‌هایی که سایه‌ی آن بر کل داستان گسترده شده، تناسخ و حضور انسان را در همه‌ی اعصار می‌نمایاند. آیا در گذر از حالی به حال دیگر شدن، از کشمکش‌های روح و از استحاله‌های نمادین و تمثیلی که در این داستان جاری است می‌توان به دیدگاهی نو یا اعتراضی به شیوه‌ی نو رسید؟ و آیا این انسانی دیگر گشتن و نو و کهنه شدن می‌تواند پیامی در بطن خود داشته باشد؟

داستان بوف کور نه در زمان خود و نه هم اکنون درست فهمیده نشد و شاید یکی از دلایل آن علاوه بر جنبه‌ی رمزی و تمثیلی داستان، شخصیت تودرتو و فراعصری هدایت باشد. بر بوف کور، نقدهای بی شماری نوشته‌اند. هدایت بیشتر از هر نویسنده‌ی دیگری با در نظرگرفتن روحیه‌ی حساس و دردمند و فهم ذاتی و توجه ویژه‌اش به سیر تحولات تاریخی چه از زمانی که ایران با قدرت ساسانیان می‌درخشیده و چه در اختناق پهلوی، توجهش همواره به انسان ایرانی به دور از ابتدالِ روزمرگی بوده است. آسمان او فراخ‌تر و گستره‌ی پروازش آبی‌تر است و همتش مصروف شکستنِ رخوت و جمود اندیشه‌های پوسیده و فرسوده‌ی

قدیمی است. به همین روی، تفسیر و نقد و پرداختن به آنهایی که نه مثل دیگران می‌اندیشند و نه به مثل آنان می‌زیند، کاری بس سخت و دشوار است.

در این مقاله سعی نویسندگان بر آن خواهد بود تا با تدقیق در متن بوف کور برخی از نمونه‌های استحاله را که از تعدد و تنوع درست است نسبتاً زیادی برخوردار است و بعضاً به زبان تمثیل مطرح شده‌اند، در معرض دید و قضاوت خوانند قرار دهند.

استحاله در لغت

استحاله در فرهنگ‌های مختلف فارسی، تقریباً تعریفی واحد دارد. در لغت نامه‌ی دهخدا، در زیر این واژه آمده است:

«استحاله در لغت به معنی شدن و گشتن، از جایی به جایی دیگر. از حالی به حالی گردیدن. بازگونه شدن. محال و ناممکن بودن چیزی. محال شدن و...» (لغت نامه‌ی دهخدا، ۱۳۳۰، ج ۶:

۲۲۵)

اقسام استحاله

همان طور که گفته شد، استحاله در علوم مختلف، تعاریف مخصوص به خود را دارد که در زیر به برخی از مشهورترین آن‌ها اشاره می‌شود:

استحاله در فقه

«اگر جنس چیز نجس به طوری عوض شود که به صورت چیز پاکی درآید پاک می‌شود و می‌گویند: استحاله شده است. مثل آنکه چوب نجس بسوزد و خاکستر گردد، یا سگ در نمک زار فرو رود و نمک شود.» (مسلمی زاده، ۱۳۸۳: ۸۵)

استحاله‌ی حس آمیزی

در لغت، در آمیختن حواس است و در اصطلاح، قسمی مجاز است که از رهگذر آمیختن

دو حس با یکدیگر ایجاد می‌شود. دیدن رنگ یا اندازه یا هیأت ظاهری هرچیز، کار حقیقی حس بینایی است اما «دیدن عطر» یا «شنیدن رنگ»، «آواز روشن» و «جیغ بنفش» کاربردی است مجازی از حواس بینایی و شنوایی برای ادراک پدیده‌هایی که در حوزه‌ی آن حواس واقع نیستند. (رک: داد، ۱۳۸۰: ۱۱۴-۱۱۳)

استحاله‌ی ذرات

برداشت برخی از متفکران و ادیبان معاصر از زاویه‌ی دید خیام و شاعرانی نظیر اوست که اعتقاد به تبدیل و تبدل اجزای مادی انسان یا حیوان و ... به اشکال گوناگون در ادوار و ازمه‌ی دیگر دارند.

از دید خیام، گردی که بر رخسار ما می‌نشیند، خود غباری از رخ نازنینی است که خاک شده، بسیار گل‌روپانی که از خاک اندامشان پیاله‌ها و سبوها ساخته‌اند، نظیر سبزه‌ای که امروز تماشا گه توست، فردا از خاک تو بر خواهد رُست، خاک ناچیز چه بسا حاوی مغز سر کیقباد و چشم پرویز است! این نوع دقت در جریان بی وقفه‌ی استحاله‌ی اجساد و ذرات و پی‌گیری آن نیز نمودار نگرشی حکیمانه و ژرف بین است. (رک: یوسفی، ۱۳۷۰: ۱۱۹)

خود هدایت تعبیر زیبایی از این استحاله دارد که در کتاب ترانه‌های خیام، بدان اشاره می‌کند: «اختصاص دیگری که در فلسفه‌ی خیام مشاهده می‌شود دقیق شدن در مسأله‌ی مرگ است نه از راه نشأت روح و فلسفه‌ی الهیون آن را تحت مطالعه در می‌آورد بلکه از روی جریان و استحاله‌ی ذرات اجسام و تجزیه‌ی ماده، تغییرات آن را با تصویرهای شاعرانه و غمناکی مجسم می‌کند. خیام در موضوع بقایای روح معتقد به گردش و استحاله‌ی ذرات بدن پس از مرگ است که دوباره زندگی و جریان پیدا می‌کند. اگر خوشبخت باشیم ذرات تن ما خُم باده می‌شوند که پیوسته مست خواهند بود که زندگی مرموز و بی اراده‌ای را تعقیب می‌کند. همین فلسفه‌ی ذرات، سرچشمه‌ی درد و افکار غم انگیز خیام می‌شود که در کوزه‌ی شراب ذرات تن مهرویان را می‌بیند که خاک شده‌اند، ولی زندگی غریب دیگری را دارند. زیرا در آنها روح لطیف باده در غلیان است و آیا اسم همه‌ی قسمت‌های کوزه، تصغیر همان اعضای

بدن انسان نیست. مثل: دهنه، لبه، گردنه، دسته و شکم ... و شراب میان کوزه، روح پرکیف آن نمی‌باشد؟» (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۶-۳۵)

استحاله‌ی شخصیت

در بحث استحاله‌ی شخصیت باید وارد مبحث شخصیت‌شناسی شد، زیرا این نوع از استحاله وارد حوزه‌ی انسان‌شناسی، روان‌شناختی و روان‌شناسی می‌شود و دایره‌ای بسیار وسیع‌تر را شامل می‌شود. در تعریف شخصیت آمده است: «شخصیت ترجمه‌ی انگلیسی Personality می‌باشد که از کلمه‌ی لاتین Persona به معنی «ماسک» گرفته شده است. شخصیت عبارت از خصوصیات است که در یک طرح یا کل، وحدت پیدا کرده و شکل گرفته است. این خصوصیات در رفتار فرد ظاهر می‌گردد. با این که این خصوصیات، طرح رفتار فرد را تا حدی ثابت و قابل پیش‌بینی می‌سازد مع‌ذک شخصیت فرد قابل تغییر و تکامل است». (رک: شریعتمداری، ۱۳۶۹: ۸۴ به بعد)

به عبارتی شخصیت، مجموعه‌ی خصوصیات است که حاصل برخورد غرایز و امیال نهفته‌ی انسان با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی است. در ادبیات، شخصیت، فرد ساخته شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان ظاهر می‌شود. اشخاص داستانی، در جریان وقایع داستان به دو صورت زندگی می‌کنند «...یا تا به آخر داستان، هیچ تغییری نمی‌کنند و یا در آخر داستان به نحوی متحول می‌شوند. در مورد نخست، شخصیت داستان در پایان همان است که در آغاز بوده است مثل شخصیت‌هایی که در قصه‌ها هستند. «خورشید شاه» قهرمان قصه‌ی بلند سمک عیار شخصیتی ثابت و ایستا دارد. او هر کجا برود و هر کاری بکند، در شخصیتش تغییری حاصل نمی‌شود. اما اگر شخصیت داستان در جریان وقایع به گونه‌ای متحول شود که در پایان به انسانی متفاوت تبدیل گردد، او را شخصیت «پویا» می‌نامند. «خالد» شخصیت اصلی رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود شخصیتی پویا و متحول است. حوادثی که بر او می‌گذرد دگرگونی عمیقی در شخصیتش پدید می‌آورد آن گونه که در پایان داستان وقتی از زندان بیرون می‌آید، به

کلی با آغاز داستان تفاوت دارد». (داد، ۱۳۸۰: ۱۷۸-۱۷۷)

در استحاله‌ی شخصیت، قهرمان اصلی داستان یا سایر شخصیت‌ها در روند قصه دچار دگرگونی کلی و بنیادین می‌شوند. و این تحول و استحاله هم از نظر رفتاری و منش صورت می‌گیرد و هم از لحاظ فیزیکی و ساختار جسمی، که نظایر آن را به بهترین شکل در بوف کور می‌توان دید.

استحاله‌ی شخصیت تمثیلی در بوف کور

به طور کلی، اساس و بنیان داستان بوف کور، بر پایه‌ی استحاله قرار گرفته است و در همین راستا، تجلی وجوه زنان و مردان تمثیلی در بوف کور شاید به نوعی برگرفته از عقیده‌ی تناسخ باشد.

بوف کور، شرح زندگی انسان نوعی است، شرح زندگی روح در عالم آب و گل که می‌تواند هزاران مظهر داشته باشد. زمان و مکان در آن ازلی و آفاقی است زیرا انسان به لحاظ روحی، موجودی قدیمی و همه مکانی و همه زمانی است. انسان نوعی، با حضور در همه‌ی زمان‌ها و پشت سر نهادن کل تجربه‌ی بشری همراه است. سخن وحدت محض که نقطه‌ی تلاقی همه‌ی شخصیت‌هاست به صورت وحدت وجود در عرفان، بحث گسترده‌ای است و هم چنین در متون عرفانی ما، از حلول و اتحاد که منشاء تمامی آن‌ها، همان بحث‌های فرهنگ هندی است، سخن بسیار رفته است... «مفهوم انسان کلی و نوعی در برابر یکی از افراد (یا چند فرد) انسان کلی یا نوعی که در همه‌ی زمان‌هاست در برهه‌ی مخصوصی، آن فرد خاص است و هم انسان‌های دیگر، و از طرفی آن فرد خاص، هم خودش است و هم بخشی از انسان نوعی و بین آن‌ها رابطه‌ی عموم و خصوص است». (رک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۴ به بعد)

«در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره، روح را آهسته و در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش آمده‌های نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی بکنند زیرا بشر هنوز چاره و دوایی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن،

فراموشی به توسط شراب و خواب مصنوعی به وسیله‌ی افیون و مواد مخدره است - ولی افسوس که تأثیر این گونه داروها موقت است و به جای تسکین پس از مدتی بر شدت درد می‌افزاید. آیا روزی، به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغماء و برزخ، بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟ فقط به شرح یکی از این پیش آمدها می‌پردازم که برای خودم اتفاق افتاده و به قدری مرا تکان داده که هرگز فراموش نخواهم کرد. و نشان شوم آن، تا زنده‌ام از روز ازل تا ابد تا آن جا که خارج از فهم و ادراک بشر است زندگی مرا زهرآلود خواهد کرد.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۰-۹)

آیا راوی به نظریه‌ی بقای روح افلاطون اشاره دارد که روح از قبل وجود داشته است؟ آیا به تناسخ اشاره می‌کند که این مسائل روحی، بعدها در جسم دیگری حلول می‌کند و باقی می‌ماند؟ آیا اشاره‌ی راوی به روحی است که در گذشته‌های دور زخم برداشته و با وجود برگشت به جسمی در آینده، هم چنان این درد را احساس می‌کند؟

انعکاس سایه‌ی روح، همان اتفاقات ماوراء طبیعی است که فقط در حالت اغماء جلوه می‌کند نه در هوشیاری و خودآگاه، روح راوی دردمند است و این ناشی از زخمی است که حاصل عملی در گذشته‌های دور است. راوی در جای دیگر می‌گوید:

«فقط می‌خواهم پیش از آن که بروم، دردهایی که مرا خرده خرده مانند خوره یا سعله، گوشه‌ی این اطاق خورده است روی کاغذ بیاورم.» (همان، ۶۸)

یکی از شخصیت‌هایی که در بوف کور دائماً در حال استحال است، پیرمرد خنزر پنزری است.

«هوا دوباره ابری و باران خفیفی شروع شده بود. از اتاقم بیرون رفتم تا شاید کسی را پیدا کنم که چمدان را همراه من بیاورد - در آن حوالی دیاری دیده نمی‌شد، کمی دورتر درست دقت کردم از پشت هوای مه آلود پیرمردی را دیدم که قوز کرده و زیر یک درخت سرو نشسته بود. صورتش را با شال گردن پهنی پیچیده بود دیده نمی‌شد - آهسته نزدیک او رفتم. هنوز چیزی نگفته بودم، پیرمرد خنده‌ی دورگه‌ی خشک و زنده‌ای کرد به طوری که موهای تنم راست شده و گفتم: آگه حمال می‌خواستی من خودم حاضرم هان - یه کالسکه‌ی نعش

کش هم دارم - من هر روز مرده‌ها رو می‌برم شاعبدالعظیم خاک می‌سپرم هان. من تابوت هم می‌سازم، به اندازه‌ی هر کسی تابوت دارم. به طوری که مو نمی‌زنه، من خودم حاضریم، همین الان! ... قهقهه خندید. به طوری که شانه‌هایش می‌لرزید. من با دست اشاره به سمت خانه‌ام کردم، ولی او فرصت حرف زدن به من نداد و گفت: لازم نیست، من خونه‌ی تورو بلدم، همین الان هان.» (همان: ۴۵-۴۴)

کاتوزیان درباره‌ی پیرمرد قوزی و روند استحاله‌ی او می‌گوید:

آیا پیرمرد سایه‌ی یونگی راوی است، یا خود اهریمنی‌اش، یا نفس اماره‌اش؟ هرچه هست وجه ناقص یا گنهکار راوی است و راوی بالاخره به او بدل می‌شود. اما این روند دفعتاً صورت نمی‌گیرد و استحاله‌ی راوی به پیرمرد فرآیندی دارد و از مراحل رد می‌شود. راوی در ابتدا خنزرپنزی را از دور معرفی می‌کند و بالاخره در یکی از مراحل فرآیند استحاله، با او روبرو می‌شود. و گلدان راغه را که نقشی نمادین در داستان دارد، از او می‌خرد. (رک: کاتوزیان، ۱۳۹۳: ۹۱)

شمیسا هم می‌گوید: «... پیرمرد، خود راوی است - منتها در زمان دیگری - و از این روست که او هم مانند زن اثیری، راه خانه‌ی راوی را می‌داند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰۵)

«تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم از توی قوطی حلبی بیرون آوردم، مقابله کردم با نقاشی روی کوزه، ذره‌ای فرق نداشت. مثل این که عکس یکدیگر بودند. هر دوی آن‌ها یکی، و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی قلمدان ساز بود. شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود. و دست من به اختیار او درآمده بود.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۵۸)

و راوی در جای دیگر می‌گوید:

«من خودم را تا این اندازه، بدبخت و نفرین زده گمان نمی‌کردم. ولی به واسطه‌ی حس جنایتی که در من پنهان بود، در عین حال خوشی بی‌دلیلی، خوشی غربی‌ی به من دست داد. چون فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام. آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود هم درد من نبود؟» (همان ۶۰)

راوی در این مطالب صریحاً اشاره به حلول روح نقاش می‌کند که شاید مثل او عاشق چشمان درشت زنی بوده است و به هنگام نقاشی راوی، در او دمیده شده است. یونگ در این باره می‌گوید: «من پاسخی در برابر این پرسش که آیا کارهایی که هم اینک من در آن زندگی می‌کنم نتیجه‌ی حیات پیشین از من است یا منتج اعمال و دست آوردهای نیاکان من است، ندارم. آیا من ساختار و ترکیبی از زندگی این اسلاف نیستم و مجدداً، مجموعه‌ی حیات آنان را در وجود خود جمع نکرده‌ام؟ آیا من در گذشته و پیش‌ترها به عنوان یک شخص معین نزیسته‌ام و آیا همانی نیستم که اینک در مرحله‌ی جدیدی از حیات خود، به درجه‌ای از پیشرفت نائل آمده که می‌خواهد پاسخی برای این سؤال پیدا کند؟» (یونگ، ۱۳۹۰: ۵۰۰)

«بعد مثل این بود که فشار و وزن روی سینه‌ام برداشته شد، مثل این که قانون ثقل برای من وجود نداشت و آزادانه به دنبال افکارم که بزرگ، لطیف و موشکاف شده بود پرواز می‌کردم. یک جور کیف عمیق و ناگفتنی سر تا پایم را گرفت. از قید بار تنم آزاد شده بودم. تمام وجودم به طرف عالم کند و کرخت نباتی متمایل شده بود. یک دنیای آرام ولی پر از اشکال و الوان افسونگر و گوارا. بعد دنباله‌ی افکارم از هم گسیخته و در این رنگ‌ها و اشکال حل می‌شد. در امواجی غوطه ور بودم که پر از نوازش‌های اثیری بود.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۶۲-۶۱)

شمیسا می‌گوید: «این حالت راوی که ناشی از افیون است، اشاره به استحاله و ایجاد موجود جدید دارد و این موجود جدید همان انسان نوعی یا همان پیرمرد خنزرپنزی بخش دوم کتاب است که در زمانی دیگر زندگی می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۶)

«کم کم حالت خمودگی و کرختی به من دست داد، مثل یک نوع خستگی گوارا و یا امواج لطیفی بود که از تنم به بیرون تراوش می‌کرد. بعد حس کردم که زندگی من رو به فقهر می‌رفت. متدرجاً حالات و وقایع گذشته و یادگاری‌های پاک شده و فراموش شده‌ی زمان بچگی خودم را می‌دیدم، نه تنها می‌دیدم بلکه در این گیر و دارها شرکت داشتم و آنها را حس می‌کردم، لحظه به لحظه کوچکتر و بچه‌تر می‌شدم. بعد ناگهان افکارم محو و تاریک شد، به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و در ته چاه عمیق و

تاریکی آویزان بودم. بعد از سر چنگک رها شدم. می‌لغزیدم و دور می‌شدم ولی به هیچ مانعی بر نمی‌خوردم. یک پرتگاه بی پایان در یک شب جاودانی بود.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۶۲)

اولین مشخصه‌ی استحاله و ایجاد موجود جدید، درهم شکستن زمان است. راوی عبور از زمان حال به گذشته را به رها شدن در چاهی بی پایان تشبیه کرده است: هاویه ای ناخودآگاه و بی زمانی و می‌گوید: یک لحظه فراموشی محض را طی کردم. و از این رو آن یک لحظه می‌تواند هزاران لحظه باشد. راوی نقاش تبدیل به راوی نویسنده می‌شود و دو قهرمان بخش اول، زن اثیری و پیرمرد قوزی، در بخش دوم لکاته و پیرمرد خنزرنزری هستند. (رک: شمیسا: ۱۳۸۳، ۲۲۷)

«هوا هنوز گرگ و میش بود. یک پیه سوز سرطاقچه اتاقم می‌سوخت، یک رختخواب هم گوشه‌ی اتاق افتاده بود ولی من بیدار بودم، حس می‌کردم که تنم داغ است و لکه‌های خون به عبا و شال گردنم چسبیده بود، دست‌هایم خونین بود. اما با وجود تب، یک نوع اضطراب و هیجان مخصوصی در من تولید شده بود که شدیدتر از فکر محو کردن آثار خون بود، قوی‌تر از این بود که داروغه بیاید و مرا دستگیر کند. وانگهی مدت‌ها بود که منتظر بودم به دست داروغه بیفتم. ولی تصمیم داشتم که قبل از دستگیر شدنم، پیاله‌ی شراب زهرآلود را که سر رف بود یک جرعه بنوشم.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۶۵)

در این قسمت از داستان که حلقه‌ی ارتباطی بین روایت اول و دوم می‌باشد چنان که انتظار می‌رود راوی باید نویسنده شده باشد اما معرفی‌ای که از خود ارائه می‌دهد شبیه به بخش پایانی داستان است. او به پیرمرد خنزرنزری استحاله پیدا کرده و هم چون او عبا و شال گردن دارد و با دست‌های خونین در انتظار داروغه است، زیرا لکاته را کشته است و از دیدگاه زمانی باز شکل نامشخص بودن را دارد. در یک زمان، جوان نویسنده است و در یک زمان دیگر یعنی زمان پایانی، پیرمرد خنزرنزری، که همسرش را کشته است. (رک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۸)

در بخش دیگری از داستان تمثیلی راوی و قصاب، در هم استحاله شده‌اند زیرا هر دوی آن‌ها شباهت‌های زیادی با هم دارند و مهمتر از همه این که به یک کار می‌پردازند، یعنی تکه تکه کردن اجسام. راوی تن زن اثیری را تکه تکه می‌کند و قصاب گوسفندان را.

«هر روز صبح زود دو یابوی سیاه لاغر، یابوهای تب لازمی که سرفه‌های عمیق خشک می‌کنند... و دو طرفشان لش گوسفند آویزان شده، جلو دکان می‌آورند، مرد قصاب دست چرب خود را به ریش حنا بسته‌اش می‌کشد، اول لاشه‌ی گوسفندها را با نگاه خریداری ورندها می‌کند، بعد دو تا از آنها را انتخاب می‌کند، دنبه‌ی آنها را با دستش وزن می‌کند، بعد می‌برد و به چنگک دکانش می‌آویزد... بعد یک گزلیک دسته استخوانی بر می‌دارد، تن آنها را به دقت تکه تکه می‌کند و گوشت لخم را با تبسم به مشتریانش می‌فروشد. تمام این کارها را با چه لذتی انجام می‌دهد. من مطمئنم یک جور کیف و لذت هم می‌برد.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۷۶-۷۴)

در بخش اول داستان همین یابوها کالسکه را می‌کشیدند و جنازه زن اثری را حمل می‌کردند. راوی مثل همین قصاب جسد زن اثری را تکه تکه کرده بود. در روند استحاله می‌بینیم که قصاب هم نمادی از راوی است. (رک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۴۳)

قراین و شواهد بسیار آشکار می‌کند که از جهتی دیگر می‌توان پیرمرد را همان نقاش کوزه‌گری دانست که در روایت اول، کوزه را به راوی داده بود. در بخشی دیگر از داستان راوی خود را با اغلب رجاله‌های بی‌دردی که با زن او همبستری می‌کنند یکی می‌داند.

«حس می‌کردم از همه‌ی این مردمی که می‌دیدم و میانشان زندگی می‌کردم دور هستم. ولی یک شباهت ظاهری، یک شباهت محو و دور و در عین حال نزدیک مرا به آنها مربوط می‌کرد. همین احتیاجات مشترک زندگی بود که از تعجب من می‌کاست. شباهتی که بیشتر از همه به من زجر می‌داد این بود که رجاله‌ها هم مثل من از این لکاته، از زخم خوششان می‌آمد و او هم بیشتر به آنها راغب بود. حتم دارم که نقصی در وجود یکی از ما بوده است.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۰۰)

شباهت دور دلالت بر شروع فرآیند استحاله در راوی دارد. و در حقیقت بخش دوم بوف کور نمی‌تواند راه اندازی شود. مگر این که شخصیت‌های بخش اول در بخش دوم هبوط یابند، با این زمینه سازی‌ها شرایط برای کشتن لکاته فراهم می‌گردد. راوی که خودش را موجودی متمایز از دیگران (رجاله‌ها) می‌داند هرگز نمی‌تواند دست به قتل لکاته بزند مگر این که خود

جریان رجاله شدن را طی کند. به عبارت دیگر جریان استحاله در حال پیشروی است تا قتل کامل شود. به طوری که در پایان داستان دیگر نشانی از بوف کور نیست و راوی با دیگران، هم هویت می‌شود و دچار استحاله می‌شود.

راوی کم کم به فرایندهای استحاله نزدیک می‌شود. و ماهیت وجودی‌اش به سمت خوی و خصلت حیوانی و در واقع رجاله شدن گام بر می‌دارد تا مثل قصاب که از تکه تکه کردن لاشه‌ها لذت می‌برد. او هم ذات پلید حیوان گونه و خون‌خوارش برانگیخته شود. در جایی دیگر می‌گوید:

«جارو که تمام شد به اتاقم برگشتم و یک تصمیم گرفتم. تصمیمی وحشتناک، رفتم در پستوی اتاقم گزلیک دسته استخوانی را که داشتم از تو مجری در آوردم. با دامن قبایم تیغی آن را پاک کردم و زیر متکایم گذاشتم. این تصمیم را از قدیم گرفته بودم. ولی نمی‌دانستم چه در حرکات مرد قصاب بود وقتی که ران گوسفندها را تکه تکه می‌برید، وزن می‌کرد، بعد نگاه تحسین آمیزی می‌کرد. من هم بی اختیار حس کردم که می‌خواستم از او تقلید کنم. لازم داشتم که این کیف را بکنم. (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۳۳)

آن راوی که اقرار کند، از قبل قصد کشتن لکاته را داشته و انجام این امر، فرایندی می‌خواست تا این قتل محقق شود. او در وجودش پی به نیرو و میلی می‌برد که این لذت را هر لحظه پررنگ‌تر می‌کند.

«این دردها؛ این قشرهای بدبختی که به سر و روی پیرمرد پینه بسته بود و نکبتی که از اطراف او می‌بارید. شاید هم خودش نمی‌دانست ولی او را مانند یک نیمچه خدا نمایش می‌داد و با آن سفره‌ی کثیفی که جلو او بود، نماینده و مظهر آفرینش بود.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۵۰)

این نیمچه خدا بودن پیرمرد، از نظر راوی، در واقع فرایندی از استحاله است تا استحاله‌ی کامل صورت گیرد. رجاله‌ها همان رجاله‌اند با تعریفی که راوی از آنان کرده است اما پیرمرد خنزرنپزری اگرچه رجاله نیست ولی ناقص است و اگر هم از خدایان نباشد باز یک نیمچه خداست. به زبان متافیزیک قدیم، راوی به دنبال حقیقت می‌گردد و به زبان عرفانی، خواهان وصل است. یا پیوستن به یک وجود واحد یا همان فنا شدن. (رک: کاتوزیان، ۱۳۹۳: ۹۶)

«چه قیافه‌ی ترسناکی! با انگشت، پای چشمم را می‌کشیدم ول می‌کردم، دهنم را می‌دراندم، توی لپ خود باد می‌کردم، زیرریش خود را بالا می‌گرفتم و از دو طرف تاب می‌دادم، ادا در می‌آوردم. صورت من استعداد برای چه قیافه‌های مضحک و ترسناکی را داشت. گویا همه‌ی شکل‌ها، همه‌ی ریخت‌های مضحک، ترسناک و باورنکردنی که در نهاد من پنهان بود به این وسیله همه‌ی آن‌ها را آشکار می‌دیدم. این حالات را در خودم می‌شناختم و حس می‌کردم و در عین حال به نظرم مضحک می‌آمدند.

همه‌ی این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک و جنایتکار و خنده‌آور که به یک اشاره‌ی سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همه‌ی این‌ها را در خودم دیدم. گویی انعکاس آن‌ها در من بوده. همه‌ی این قیافه‌ها در من بود ولی هیچ کدام از آن‌ها مال من نبود.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۵۷-۱۵۶)

پرستش با اشاره به فرایند استحاله و این که جریان در حال پیش روی است بیان می‌دارد: راوی مظهر دیگران می‌شود و در آن، حتی صورت لکاته هم هست و این جلوه‌های متفاوت به قابلیت‌های متفاوت راوی اشاره دارند. و ناظر بر استحاله‌ی راوی به شخصیتی هستند که رجاله منش می‌باشد. چنین شخصیتی انتقام خود را با قتل از لکاته می‌گیرد و پیش نیاز این روند بی تردید استحاله‌ی راوی به دیگری است. (رک: پرستش، ۱۳۹۰: ۲۸۱)

در بخش‌های پایانی داستان، لکاته نیز در حال تبدیل شدن به زن اثری است به همان گونه که راوی در حال تبدیل شدن به پیرمرد خنزرنپزری است. لکاته آرام خوابیده و بوی عطر موگرا می‌دهد که همان عطر بوگام داسی مادر راوی است. راوی پیراهن کهنه‌ی او را می‌برد زیرا لکاته باید جسم جدیدی پیدا کند. (رک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۱۵-۳۱۴)

راوی اشاره به استحاله‌ی خود دارد و این که بالاخره با آنیمای وجودش یکی خواهد شد و این جریان به او آرامشی می‌دهد خدا گونه و بی نیاز از هر غیری.

«سایه‌ی من خیلی پررنگ‌تر و دقیق‌تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود گویا پیرمرد خنزرنپزری، مرد قصاب، زن جوان و زن لکاته‌ام، همه سایه‌های من بوده‌اند. سایه‌هایی که من میان آن‌ها محبوس بوده‌ام. در این وقت شبیه یک

جغد شده بودم. ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لکه‌های خون آن‌ها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده، نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند.» (هدایت، ۱۳۴۸: ۱۶۸)

کاتوزیان درباره‌ی تبدیل شدن پیرمرد به جغد می‌گوید: «این درست همان بوف کور است، یعنی سایه‌ی نیم رخ پیرمرد گوژپشت با چشم‌های واسوخته و صورت پینه بسته که دستاری بر سر و عبای پاره‌ای بر دوش دارد. به این ترتیب رسیدن به کمال، خود خیالی واهی و محکوم به شکست است: واقعیتِ مرد، همان پیرمرد خنزرنزری، و واقعیت زن، همان زن لکاته است.» (کاتوزیان، ۱۳۸۸: ۹۵)

اما رضا جاوید استحاله‌ی راوی را ساختِ اساطیری و تاریخی پیروزی پدرسالاری و پیرسالاری می‌داند: «راوی بوف کور، برای اثبات خود، در نهایت به پیرمرد خنزرنزری استحاله پیدا می‌کند و سلوکِ خود را به پایان می‌برد و ساختِ اساطیری و تاریخی پیروزی پدرسالاری و پیرسالاری را جشن می‌گیرد.» (جاوید، ۱۳۸۸: ۲۷۵)

قطبی، از دیگر مفسران بوف کور از زاویه‌ای متفاوت استحاله‌ی راوی را تفسیر می‌کند: لکاته سعی می‌کند تا در آخرین تلاش‌هایش داغ بندگی بر پیشانی راوی بکوبد و با چاک دادن لب‌هایش او را به صورت پیرمرد خنزرنزری معلوم الحال به دیگران نشان دهد و با صدای بلند اعلام دارد که او هم رستم دستانی نبود و در مقابل ترس‌ها و نیازهای جسمانی مقاومت نکرد. اما راوی از غرایز تحریک شده‌ی حیوانی‌اش کمک می‌گیرد و چشم لکاته را بیرون می‌کشد و در واقع خود و بشریت را از شر آن چشمان افسون کار که موجب رنج و فریض بوده نجات می‌دهد و این دریچه‌های فریبا را که تنها در باغ سبزی را نشان می‌داد و راهی به حقیقت و ماورای طبیعت نداشت مسدود می‌کند و پس از این عمل، چون در آینه‌ی ضمیرش می‌نگرد خود را به طور کلی، به صورت پیرمرد خنزرنزری می‌بیند. زیرا مدت‌ها به غرایز و ترس‌ها و نیازهای خود، بر خلاف ندای عقلش پاسخ مثبت داده و قادر نبود تا پایان ماجرا منزله و به دور از آلودگی‌ها بماند و دیگر این که، با برانگیختن دیو امیال حیوانی، طوری اسیر چنگال آن‌ها اسیر مانده که بر خلاف خیال واهی نخستین، فرار از پنجه‌ی نیرومند آن‌ها را آسان

نمی‌یابد و می‌گوید: اصلاً طور دیگر فکر می‌کردم و طور دیگر حس می‌کردم و نمی‌توانم خود را از دست دیوی که در من بیدار شده نجات بدهم. من پیرمرد خنزرپنزی شده بودم. (رک: قطبی، ۱۳۵۶: ۱۸۸-۱۸۷)

استحاله مدنی و تاریخی در بوف کور

استحاله‌ی مدنیّت و شخصیت در داستان بوف کور در راستای هم پیش می‌روند. ولی چرا هدایت دو بعد زمانی متفاوت را برای خلق رمانش در نظر گرفته است. شاید به نوعی می‌خواهد مسائل بغرنج و ناخوشایند عصر معاصر و اختناق‌های روحی راه، شرح و تفصیلی دهد. این داستان تمثیلی در لایه‌های مختلف زمانی و مکانی، روحی و شخصیتی، چنان در هم تنیده شده که هر کدام مجزا از یک دیگر، تفسیری طولانی و عمیق را می‌طلبد. مفسران بوف کور، هر کدام راجع به این دو بخش زمانی، تفاسیر قابل توجه و ارزشمندی داشته‌اند که از آن جمله تفسیر کاتوزیان و آجودانی است. در پایان این مقاله نگاه این دو مفسر را در خصوص استحاله‌ی مدنیّت، به اختصار مرور می‌کنیم.

به نظر کاتوزیان، بوف کور زمانی است منسجم و متشکل از دو داستان در دو عصر، ابتدا در تهران حدود ۱۳۰۰ و بعدی در روزگار قدیم، در شهر ری پیش از مغول و بی توجهی به وجود این دو قصه‌ی مشخص و تفاوت زمانی و مکانی بین آن دو، از جمله پیدایش تحلیل‌ها و تعبیرهای نادرستی از آن شده است. به همین دلیل راوی، در قصه‌ی اول واژگان تختخواب، چراغ، کلید، چمدان و... را به کار برده، در حالی که در قصه‌ی دوم از رختخواب و پیه سوز صحبت می‌کند و باز در قصه‌ی اول راوی به پیرمرد قوزی، دو قران و یک عباسی مزد می‌دهد، در حالی که در قصه‌ی دوم، وقتی که از پیرمرد خنزرپنزی کوزه می‌خرد، دو درهم و چهار پیشیز می‌پردازد و از این دست، اشاراتی دارد. (رک: کاتوزیان، ۱۳۹۳: ۱۳ به بعد)

آجودانی هم مثل کاتوزیان معتقد به نوعی استحاله مدنی در ساختار بوف کور است اما از منظری متفاوت از دیگران. به نظر او، مضمون روایت اول مربوط به عشق راوی و سرگذشت دردآلود این عشق حسرت بار به گذشته‌ی پرشکوه ایران باستان است و روایت دوم تماماً

مربوط به ایران دوره‌ی اسلامی است تا ایران دوره‌ی معاصر و به تعبیری، معاصر در برابر گذشته‌ی باستانی، ایرانِ دورانِ اسلامی است. پس معاصر به معنی هم عصر نیست. بلکه به معنای زمانِ حالی است که از ۱۴۰۰ سال پیش و از حمله‌ی اعراب آغاز شده و تا امروز ادامه دارد. راوی دچار استحاله می‌شود، او هم در می‌یابد که همه‌ی آن چه در گذشته و حال بر شهر ری رفته است بر او هم رفته است.

به این ترتیب در تحول سمبولیک نمادها، با تغییر روح، با تغییر فکر، با تغییر حس انسان ایرانی (راوی) به انسانِ عربی (پیرمرد خنزرنزری) تبدیل می‌شود و استحاله‌ی یک مدنیت (فرهنگ ایرانی) به آئین و رسوم دیگری (آیین و رسوم عربی و اسلامی) صورت می‌گیرد. بوف کور تحقق یافتگی تدریجی یک تاریخ است. و استحاله‌ی فرهنگ و مدنیتی به فرهنگ و مدنیتی دیگر، در ازای هزار و چهار صد سال تحقق یافتگی تدریجی‌ای که با درون و برون ما سروکار داشته است. (رک: آجودانی، ۱۳۹۲: ۲۶ به بعد)

نتیجه‌گیری

هدایت در بوف کور با دیدی کاملاً روان شناختانه و با آگاهی از اصول روانکاوی و نظریات روان شناسانه‌ی دو روان‌شناس مطرح یعنی زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ و هم چنین با احاطه و تسلطی که بر فرهنگ و تمدن ایرانی و هندی داشته، به نگارش این اثر زیبایی تمثیلی پرداخته است.

راوی در داستان بوف کور، بر طبق نظریه‌ی فردیت یابی یونگ به دنبال شناخت خود و رسیدن به رشد روانی است و در پی این نیاز، شروع به فرایند استحاله می‌کند. در این سیر، از سایه‌ای به سایه‌ی دیگر قدم بر می‌دارد و در نهایت به سایه‌ی اصلی خود که همان پیرمرد خنزرنزری است استحاله پیدا می‌کند.

در این روندِ تغییر، مردهای داستان، همه یک مردند و زن‌های روایت هم، همه یک زن. راوی در این داستان در یکی شدن با روان زنانه‌ی خود شکست می‌خورد و به بیانی، سیر قهقرایی دارد. چون این خلط و اتحاد راوی با مادینه‌ی جانش به تکامل نمی‌انجامد و در نهایت

به پیرمردی خنزرپنزی استحالہ پیدا می‌کند، تا آن جا که حتی از دیدن صورت خود در آینه به وحشت می‌افتد.

سیر داستان در بوف کور ازلی و آفاقی است و داستان روایت انسان نوعی است که می‌تواند در همه‌ی ازمنه‌ی بشریت باشد و به این دلیل تعریف شده نیست شاید روایت قصه‌ی اول مربوط به ایران معاصر باشد و روایت دوم مربوط به ایران باستانی، ولی در واقع باز هم نه معاصر است نه باستانی. و انکسار زمان و مبهمی آن، تعمیم دادن رویدادهاست برای انسان نوعی.

در این راستا چندین نظریه وجود دارد: گروهی از مفسران بر این باورند که هدایت به پشتوانه‌ی اندیشه‌های ناسیونالیستی، این رمان را نگاشته است و دسته‌ای دیگر رمان او را تمثیلی از اختناق عصر رضاشاهی و ممنوع القلم بودن او می‌دانند. دسته‌ی اول که اشاره به اندیشه‌های ناسیونالیستی هدایت دارند، افکار او را بر اساس دو نیمه‌ی روایت داستان در نظر می‌گیرند. نیمه‌ی اول را نیمه‌ی ایران باستان و نیمه‌ی دوم را ایران اسلامی تلقی می‌کنند و به نوعی معتقدند هدایت در بوف کور افول تمدن عظیم ایرانی را با ورود اعراب به قلم کشانده است و شخصیت‌های داستانش طبق تغییر اندیشه‌های دینی استحالہ پیدا می‌کنند.

دسته‌ی دوم نیز رویدادهای سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی هدایت را در زیر ساخت نوشتار بوف کور، دخیل دانسته‌اند. آن‌ها هدایت را مردی سیاسی و معترض معرفی می‌کنند و استحالہ‌ی شخصیت‌های داستانش را طبق جریانات سیاسی حاکم بر کشور مد نظر دارند.

با همه‌ی این اوصاف، بوف کور رمان تمثیلی کوتاهی است که در دام هیچ تفسیر و تعبیری محدود نمی‌ماند و هم چنان نظرات جدیدی را می‌طلبد.

منابع و مأخذ

۱. آجودانی، ماشاءالله، (۱۳۹۲)، هدایت بوف کور و ناسیونالیسم، آلمان / فرانسه: انتشارات فروغ، خاوران، چ دوم.
۲. پاینده، حسین، (۱۳۹۳)، گشودن رمان، تهران: مروارید، چ دوم.
۳. پرستش، شهرام، (۱۳۹۰)، روایت نابودی ناب، تهران: نشر ثالث.
۴. جاوید، رضا، (۱۳۸۸)، صادق هدایت، تاریخ و تراژدی، تهران: نشر نی.
۵. داد، سیما، (۱۳۸۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید چ چهارم.
۶. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۳۰)، لغت نامه‌ی دهخدا، جلد ششم، تهران: سیروس.
۷. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، داستان یک روح، تهران: فردوس چ ششم.
۸. شریعتمداری، علی، (۱۳۶۹)، روانش ناسی تربیتی، تهران: امیرکبیر، چ چهارم.
۹. قطبی، محمد یوسف، (۱۳۵۶)، این است بوف کور، تهران: زوار چ دوم.
۱۰. کاتوزیان، محمد علی همایون، (۱۳۸۸)، صادق هدایت و مرگ نویسنده، تهران: نشر مرکز، چ پنجم.
۱۱. کاتوزیان، محمد علی همایون، (۱۳۹۳)، درباره‌ی بوف کور هدایت، تهران: نشر مرکز، چ ششم.
۱۲. مسلمی زاده، ط، (۱۳۸۳)، رساله توضیح المسائل امام خمینی (شش مرجع)، مشهد: هاتف، چ چهارم.
۱۳. هدایت، صادق، (۱۳۴۸)، بوف کور، تهران: امیرکبیر، چ دوازدهم.
۱۴. هدایت، صادق، (۱۳۵۶)، ترانه‌های خیام، تهران: جاویدان، چ دوم.
۱۵. یوسفی، غلام حسین، (۱۳۷۰)، چشمه روشن، تهران: علمی، چ سوم.
۱۶. یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۹۰)، زندگی نامه من (خاطرات، خواب‌ها و تفکرات)، بهروز زکا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

سفید