

رمانتیسیم به سبک و سیاق ایرانی

دکتر آذین حسین‌زاده*

مضمون اصلی این مقاله، همانگونه که در عنوان نیز اشاره شده است، ارائه نگرش و شیوه‌ای است نوین به منظور درک بهتر آثار ادبی، به ویژه، آثار ادبی معاصر ایران. بسیاری از ادبا بر این باورند که کاربردی‌ترین ابزار، و حتی گاه یگانه ابزار، برای درک فحوای متن ادبی استفاده از نقد ادبی است. این باور، که البته در مقیاسی وسیع، می‌تواند از هر حیث مصداق داشته و توجیه‌پذیر باشد، در پاره‌ای از موارد نیز راه را برای پژوهشگران دشوار و ناهموار می‌کند. به بیان دیگر، به اشتباه مرسوم شده است که در صورت عدم اشراف به ابزار نقد ادبی، درک شاکله‌های متن، حتی اگر به نتیجه‌ای هم بینجامد، چندان اصولی و صحیح نیست. اما پرسش اصلی این است که تعریف نقد چیست؟ نقطه آغاز آن کجاست و در کجا خاتمه می‌یابد؟ آیا نقد یکی است، ابزارهایش در مورد تمامی آثار ادبی به نحوی واحد عمل می‌کند؟ پاسخ این پرسشها می‌تواند به ما کمک کند تا به عمق بحران نقد پی ببریم و این اندیشه نادرست را کنار بگذاریم که پژوهشگران ایرانی به علت عدم دسترسی به منابع موثق و به روز نقد، امکان تحلیل اثر ادبی را ندارند.

* استادیار گروه زبان فرانسه دانشگاه تبریز.

از دیگر سو، عده‌ای، چه ایرانی و چه غیر ایرانی، می‌پندارند که هرچه ابزار نقد ادبی پیچیده‌تر و پرتکلف‌تر باشد، نتیجه کار هم پربارتر و کامل‌تر خواهد بود. یعنی اگر منتقدی مدعی شود که برای تحلیل یک اثر ادبی از چند ابزار مختلف استفاده کرده است، به عنوان نمونه، نقدی نشانه‌شناختی - جامعه‌شناختی - روان‌شناختی انجام داده است، ثمره کار هم، مطمئن‌تر و دقیق‌تر است. تردیدی نیست که این اندیشه به کلی نابجا و توجیه‌ناپذیر است. زیرا نه تنها ابزارهای نقد ادبی در مورد تمامی متون کاربردی یکسان ندارند، بلکه در بسیاری از موارد می‌بینیم که به صورت جمع اضداد عمل می‌کنند و نتیجه‌ای را که با استفاده از یکی از ابزارها حاصل شده است، ابزار دیگر رد می‌کند. این مسئله باعث می‌شود تا در مورد کاربرد یکسان تمامی ابزارها در زمینه تمامی متون تردید کنیم. به بیان دیگر، درمی‌یابیم که حوزه نقد ادبی گستره‌ای نیست که حد و مرز آن به نحوی واضح و آشکار تبیین شده باشد و گاه اتفاق می‌افتد ابزاری که در مورد یک یا چند فرهنگ ادبی کاربرد ندارد در مورد فرهنگ ادبی دیگری راهگشاست.

در اینجا قصد دارم تا ابزار نقدی را معرفی کنم که شاید کاربرد آن دیگر امروزه در حوزه ادبیات و فرهنگی که این ابزار را خلق کرده است چندان به‌روز جلوه نکند و به یافتن نتیجه نوینی منجر نشود. اما در حوزه ادبیات معاصر ایران می‌تواند بسیار از ناگفته‌ها را عیان سازد. در صورتی که تاریخ نقد را در مقیاسی گسترده بررسی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که از سه مرحله اساسی تشکیل شده است: مرحله نخست، مرحله نقد دانشگاهی Universitaire است که به آن نقد لانسون (Lanson) یا هواداران لانسون هم می‌گویند و در سالهای نخستین قرن بیستم در فرانسه، در دانشگاه سوربن، رواج پیدا کرد. پیروان این رشته از نقد معتقدند که تنها راه شناخت و درک اثر ادبی، شناخت خالق آن است. به بیان دیگر، در صورتی که منتقد از زندگی خالق اثر آگاهی نداشته باشد نمی‌تواند آنگونه که لازم است اثر را درک کند. می‌بینیم که نقد دانشگاهی به همان اندازه که در اندیشه درک خود اثر است،

در جستجوی وقایع زندگی نویسنده نیز هست و می‌پندارد که تمام اثر از بازتاب این وقایع حاصل شده است. اما دوران این نقد سپری می‌شود و نوبت به جلوهٔ مکتبی دیگر می‌رسد که اساس کارش را تنها و تنها بر خود اثر بنیاد می‌کند. این مکتب که در حقیقت به گلایه از مکتب تک‌انگاره‌ای دانشگاهی ایجاد شد، معتقد است که برای درک اثر ادبی نیازی به اشراف بر زندگی نویسنده نداریم و خود اثر آن قدر توانایی دارد تا ناگفته‌هایش را به ما بروز دهد. از همین دومین گرایش اصلی نقد در قرن بیستم است که مکاتبی نظیر نقد ساختارگرا (structuralisme)، نقد مضمون‌گرا (thématique)، نقد شکل‌گرا (formalisme) و بسیاری دیگر از رویکردهایی که اثر را قائم به ذات می‌دیدند، حاصل شد. اما دورهٔ سوم نقد بر این باور است که با تلفیق دو گرایش پیشین، یعنی کنار هم گذاشتن دو مکتب انتقادی که ذکر شد و اضافه کردن بُعد سومی به نام دریافت‌کنندهٔ اثر یا همان خواننده به عنوان عامل اصلی درک اثر می‌توان به نتایجی پربارتر رسید. اساس این تلفیق در حقیقت قیاس و تطبیق است. در این دوره اندیشمندان حوزهٔ نقد و فلسفه دریافتند که گفتهٔ گوته در زمینهٔ «ادبیات جهانی» کاملاً مصداق دارد. و واقعیت هم نشان می‌داد که راه برای انجام تحقیقات از طریق مقایسه و تطبیق در مقیاسی جهانی و بین ادبیات فرهنگ‌های مختلف می‌تواند بسیار راهگشا باشد. پیرو همین امر بود که رشتهٔ نوینی در گسترهٔ ادبیات شکل گرفت که به آن ادبیات تطبیقی می‌گویند. عمده تلاش این گرایش این است که به ادبیات به دیدهٔ پدیده‌ای جهانی بنگرد و بومی‌گرایی و ملی‌گرایی را کنار بگذارد.

ادبیات کشور ما در کوران تولید و شکل‌گیری این سه گرایش اصلی نقد ادبی نقشی نداشت و چیزی را تجربه نکرد. اما آیا این اعتراف تلخ به این معناست که نباید از دستاوردهای نقد ادبی در ادبیات فارسی استفاده کرد؟ درست است که ادبیات ایران در ایجاد اندیشه‌های نقد ادبی مدرن نقشی ایفا نکرد، اما همین ادبیات از زمرهٔ کهن‌ترین فرهنگ‌های ادبی جهان است و گستره‌هایی را تجربه کرده که از

دسترس بسیاری از فرهنگ‌های ادبی دیگر دور بوده است. راستی آیا تنها راه درک اثر ادبی اقتدا به نقد ادبی است؟ به نظر من رویکردهای دیگری نیز وجود دارند که می‌توان با تکیه بر آنها ادبیات فارسی را بهتر و عمیق‌تر درک کرد. به عنوان نمونه، مکاتب ادبی. دلیل اصلی این امر را باید در این نکته دید که مکاتب ادبی هم درست مثل خود ادبیات داعیه جهانی بودن داشتند و بر این گمان که بایسته‌هایشان در مورد هر گستره‌ای از ادبیات مصداق می‌یابد. به تعبیر دیگر، کلاسیسیسم و رمانتیسیم و رئالیسم و ناتورالیسم و سمبولیسم و... همگی مدعی بودند که می‌توانند هنر را از غیر هنر تمیز دهند. همانطور که پیش از این نیز اشاره کردم، تحلیل اثر ادبی فرانسوی با استناد به مکتب ادبی دیگر نمی‌تواند به اندازه کافی گویا باشد؛ چراکه بی‌شمارند مقاله‌ها و کتابهایی که با این رویکرد به ادبیات فرانسه پرداخته‌اند. اما این کار در مورد ادبیات غیرفرانسوی امکان‌پذیر است و من در اینجا تلاش می‌کنم تا با استفاده از چند نمونه به چگونگی کاربرد مکاتب هنری برای درک اثر ادبی فارسی اشاره کنم. ما در اینجا به نام سه تن از شخصیت‌های ادبی ایران اشاره می‌کنیم تا به این ترتیب روشن شود که چگونه ادبیات سرزمینی می‌تواند در کنش بینایی با ادبیات دیگر سرزمین‌ها وجه تشابه داشته باشد. این سه تن عبارت‌اند: از نیمایوشیج، صادق هدایت و احمدشاملو. بین این سه شخصیت ادبی وجه تشابهی عمیق وجود دارد: هر سه نفر با زبان فرانسه آشنایی داشتند؛ نیمایوشیج در مدرسه سن‌لویی درس خوانده بود. بنابراین از سنین کودکی با زبان فرانسه آشنا بود. صادق هدایت بارها به فرانسه سفر کرد و برخی از آثارش را به زبان فرانسه نوشت و آنگونه که از نوشته‌هایش نیز برمی‌آید، میزان تسلطش به زبان فرانسه کمتر از فارسی نبود. احمد شاملو هم درست مثل نیمایوشیج در مدرسه سن‌لویی درس خواند و به زبان فرانسه مسلط شد.

این نکته بدیهی است که شخصی که با دو زبان آشنایی دارد؛ آن هم به نحوی که یکی زبان مادری‌اش باشد و دیگری زبانی که از سنین کودکی آموخته است، در صورتی که به مطالعه علاقمند باشد، در کنار آثار ادبی کشورش، به مطالعه آثار ادبی

کشور دوم نیز می‌پردازد. در مورد سه شخصیتی که ذکر کردیم این امر از هر حیث محتمل است؛ به ویژه آنکه ما در اینجا در مورد سه شخصیت ادیب صحبت می‌کنیم که کنجکاوی و، به تبع آن، مطالعه از زمره خصوصیات اخلاقی شان محسوب می‌شد. بدین ترتیب باید انتظار داشت که هر سه نفر با ادبیات فرانسه هم آشنایی داشته باشند. پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا می‌توان در نوشته‌های این ادبای ایرانی نشانه‌هایی از ادبیات و فرهنگ فرانسه را تشخیص داد؟ چون به هر ترتیب، ادبیات دفعتاً پدید نمی‌آید و به یکباره هم از بین نمی‌رود. ادبیات همیشه نیازمند پیش‌زمینه‌ای است که باعث می‌شود تا نویسنده‌ای با تکیه بر آن اقدام به نوآوری کند. در صورتی که بپذیریم بخشی از این ادبیات تأثیرگذار مأخوذ از منابع فرانسه باشد، باید از خود پرسیم این کدام بخش یا بخشهایی از ادبیات فرانسه است که بیشترین تأثیر را بر آثار این نویسندگان برجای گذاشته است:

ادبیات دوران کلاسیک: با توجه به شاکله‌های این مکتب که عمدتاً در ادبیات یونان باستان ریشه دارد (انسجام زمان و مکان و کنش) و این که این مکتب اساساً مکتبی فرانسوی است احتمال این که ادبای ایرانی از این مکتب متأثر شده باشند، اندک است.

رمانتیسیم: از آنجایی که ساختار این مکتب با زیربنای ادبی ایران، چه معاصر و چه کهن، همخوانی دارد احتمال می‌رود که به عنوان یکی از منابع اصلی الهام‌پاره‌ای از ادبای ایران، مد نظر قرار گرفته باشد.

دوران رئالیسم: اینجا هم بعید به نظر می‌رسد؛ چرا که هنوز زمینه ادبیات ایران در دوران این سه نویسنده پذیرای انجام حرکت ادبی واقعگرا نیست. از سوی دیگر، این احتمال نیز اندک است که شعر توان آن را داشته باشد تا با تکیه بر مبانی واقع‌گرایی مجلای بروز یابد.

ناتورالیسم: در دوران سه شاعر نویسنده‌ای که اشاره شد بعید است؛ چرا که ناتورالیسم نیاز به زیربنای رئالیستی دارد که پس از تلفیق با علم به صورت اثر هنری

جلوه گر شود. در ضمن، از آنجایی که ناتورالیسم با خیالپردازی (و نه تخیل) مشکل داشت در نتیجه شعر در حوزه کارهایش نمی‌گنجید.

در اینجا نیازی نمی‌بینیم تا به دیگر مکاتب ادبی نیز اشاره کنیم؛ چراکه تا زمینه پرداختن به مکتبی در کشوری مهیا نباشد (خواه از حیث تاریخی و خواه از حیث اجتماعی و ادبی)، امکان رشد آن از طریق آثار ادبی بسیار اندک است. پس دیدیم که مکتب رمانتیک ممکن است در قیاس با باقی مکاتب هنری از اقبال بیشتری برای جلب توجه در ایران برخوردار باشد. حالا پردازیم به بارزهای این مکتب. مکتب رمانتیسیم در فرانسه از عوامل گوناگونی سرچشمه گرفت: رمانتیسیم در گام نخست، واکنشی بود به کلاسیسیزم که با ایجاد چارچوبی بیش از اندازه محدود باعث شده بود تا حوزه خلاقیت هنری کاهش یابد و هنرمندان توان ابراز عقاید خود را آنگونه که باید و شاید نداشته باشند. اما دلیل دوم پیدایش رمانتیسیم واکنشی بود که ادبا و روشنفکران فرانسه نسبت به بروز انقلاب کبیر فرانسه و شکست آن ابراز کردند. سالها بود که جامعه روشنفکر و اندیشمند و خصوصاً فیلسوف فرانسه با طرح برنامه‌هایی در مقیاس جهانی در پی این بودند تا به بشر به‌عنوان موجودی جهانی بنگرند و بشرمحوری را اساس کار خود قرار دهند. وقوع انقلاب فرانسه نیز خود یکی از دلایل چنین نگرشی محسوب می‌شود. نگرشی که براساس آن دیگر باید به انسان به‌عنوان نوع انسان نگریسته شود و برابری و برادری در همه جای عالم حاکم شود. وضع قوانینی همچون حقوق بشر از سوی فرانسویان یکی از تبعات این اندیشه بود که، به نوبه خود، از اندیشه روشنفکران عصر روشنگری گرت‌برداری شده بود. اما واقعیت این بود که این افراد در باورهایشان با شکست روبرو شدند. شکست انقلاب فرانسه و بازگشت نظام سلطنتی باعث شد تا بسیاری از آنان از «ما»یی که مسبب بروز تمامی این حوادث بود دوری کنند و به «من» روی آورند. به عبارت دیگر، «من» اصلی‌ترین شاکله مکتب رمانتیسیم به شمار می‌رود.

اما صرف نظر از این بعد تاریخی، نوشتار رمانتیک از خصوصیات برخوردار

است که در اینجا تلاش می‌کنیم تا به برخی از آن‌ها اشاره کنیم:

۱ - بیماری قرن: به معنای ناباوری و عدم اطمینانی که گریبانگیر دو نسل نخست قرن نوزدهم می‌شود. این مشکل که ناشی از عدم تطابق واقعیات با آرمان‌ها بود به صورت تناوبی از احساسات غمگنانه و مبتنی بر هیجان نمود می‌یابد.

۲ - من: همانگونه که اشاره شد یکی از بارزترین تجلیات رمانتیسم در بازنمایی «من» ریشه دارد. این نکته نیز طبیعی است که بهترین نوشتاری که قابلیت بازتاب این «من» را دارد ادبیات شعری و خصوصاً غنایی است. و اینگونه است که شعر به جایگاهی بدل می‌شود تا نویسنده بتواند از خلال آن به احساسات شخصی‌اش امکان بروز دهد. به همین سبب نیز استفاده مداوم از «من» در عین نوشتار به کرات در آثار رمانتیک مشاهده می‌شود. یکی از اهداف اساسی استفاده از «من» این است که نویسنده می‌خواهد از طریق روایت داستان زندگی و احساساتش برای خودش، به خودشناسی دست یابد. به تعبیر دیگر، نویسنده یا راوی داستان با استفاده از روایت به اول شخص مفرد در پی این است که خودش را بهتر بشناسد.

۳ - زمان و طبیعت: این وجهه غنایی از برخی مضامین دیگر نظیر زمان و طبیعت تفکیک‌ناپذیر است. بسیاری از نویسندگان رمانتیک از زمانی که مدام در سیلان است و لحظه‌ای توقف ندارد شکوه و شکایت می‌کنند. این گلایه عمدتاً از طریق غم هجران یا فراق بازتاب می‌یابد. از سوی دیگر، نویسنده رمانتیک که همواره در اندیشه تسکین آلام خود است به طبیعت به عنوان مأوایی آرمانی می‌نگرد. هنگامی که این دو مضمون با هم تلفیق می‌شوند (طبیعت + زمان) موقعیتی ممتاز برای نویسنده رمانتیک فراهم می‌شود که می‌تواند در پرتو آن، به احساساتش امکان تجلی دهد.

۴ - گریز و فرار: احساس ناراحتی و عدم آرامش در فضا و زمان باعث می‌شود تا نویسنده رمانتیک در اندیشه گریز باشد. این گریز می‌تواند به انواع گوناگونی در آثار رمانتیک بازتاب یابد:

الف - سفر: سفر یکی از راههای اصلی فراموشی ناملایماتی است که نویسنده رمانتیک با آن روبه روست. شاتوبریان، آلفرد دوموسه، ویکتور هوگو و بسیاری دیگر از نویسندگان رمانتیک همگی سفر به نقاط دور دست (به عنوان نمونه بیت المقدس) را به دفعات تجربه کرده بودند.

ب - اشاره به اعصار دو دست: تمامی نویسندگان بزرگ رمانتیک بر این باورند که میزان پابندی به اصول و باورها در گذشته، در قیاس با امروز، بسیار بیشتر بوده است. در این مقطع، هر آنچه به گذشته تعلق دارد، مورد ستایش و تمجید واقع می شود و نویسنده رمانتیک به کرات به شیء یا اشیا بی اشاره می کند که به نوعی یادآور گذشته اند.

ج - گستره رویا: از آنجایی که نویسنده از داشتن آرامش لازم در محیط پیرامونش مأیوس و دلسرد است، تلاش می کند تا از طریق پناه بردن به رؤیا آلام، خود را تسکین بخشد. در بسیاری از موارد، چون امکان دسترسی به رؤیا آنگونه که نویسنده می خواهد ممکن نیست، تلاش می کند تا با استفاده از مواد مخدر و افیونی به عالم رؤیا دسترسی پیدا کند.

۵ - قهرمان داستان رمانتیک با قهرمانان باقی انواع ادبی متفاوت است. او به خوبی اذعان دارد که «از روی اتفاق» و «صرف تصادف» در دنیایی به دنیا آمده است که به او تعلق ندارد و دلیل اصلی این عدم تعلق این است که خیلی دیر به دنیا آمده است. حالا با توجه به این اطلاعات که صدالبته به صورت جزئی ادا شده اند، می توانیم به آثار ادبی فارسی پردازیم و تلاش کنیم تا ببینیم آیا این بارزه ها در آثار سه نویسنده ای که نام بردیم یافت می شود؟ محققان بسیاری، از جمله آقای دکتر صدری نیا در گروه ادبیات فارسی دانشگاه تبریز در مقالات و تحقیقاتی که در این زمینه انجام داده اند به صراحت به وجود جنبه رمانتیک در آثار شعری ابتدای قرن بیستم ایران اشاره کرده اند. اما تاکنون درباره آثار منثور تحقیق جامعی به عمل نیامده است و به همین سبب نیز در اینجا به دلیل ضیق وقت تنها به بازتاب این شاکله ها در

بوف کور صادق هدایت اکتفا می کنیم.

۱ - بیماری قرن: درست است که این مسئله آنگونه که گریبانگیر فرانسویها شد، در حقیقت بازگوی شکست آرمانها و ارزشها در چشم نویسنده است. می دانیم که صادق هدایت از زمره نویسندگان نژادپرست ایرانی محسوب می شود که تمامی مشکلات و بلایای کشور را در دوران زندگی خویش ناشی از حمله اعراب به ایران پر جلال و جبروت دوران هخامنشی و ساسانی می داند. اما عدم تطابق آرمانهای هدایت با واقعیات روزمره باعث می شود تا این نویسنده به بیماری قرن، اما به سبک و سیاق ایرانی آن، دچار شود. این احساس به تناوب به شکل نشانه های غم و شادی و هیجان در بوف کور بازتاب پیدا کرده است. به عنوان نمونه:

«من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین زده گمان نمی کردم، ولی به واسطه حس جنایتی که در من پنهان بود، در عین حال خوشی بی دلیلی، خوشی غریبی به من دست داد، چون فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته ام. آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود، همدرد من نبود؟... و این به من دلداری می داد» (بوف کور، امیرکبیر، ص ۴۰).

۲ - اما بی تردید، مهم ترین جلوه رمانتیک در بوف کور را باید در «من» این کتاب جستجو کرد. در بدو امر می بینیم که این کتاب به اول شخص مفرد نوشته شده است و از همان عبارات نخست کتاب چنین از گفته های راوی برمی آید که هدف اصلی او از نگارش این کتاب این است که خودش را بهتر بشناسد. این نوع استفاده از «من» در بوف کور می تواند توجیهی باشد بر بدبینی نویسنده به دنیای اطرافش و اینکه برای شناخت خودش به هیچکس به جز خودش نمی تواند اطمینان داشته باشد. «... می ترسم فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم - زیرا در طی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که چه ورطه هولناکی میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را

برای خودم نگه دارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم - سایه‌ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هر چه می‌نویسم می‌بلعد - برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم: بینم شاید بتوانیم بهتر همدیگر را بشناسیم. چون از زمانی که همه روابط خودم را با دیگران بریده‌ام می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم.» (بوف کور، امیرکبیر، ص ۱۰)

به این ترتیب، بوف کور نمونه بسیار بزرگی از ادبیات غنایی ایران در قالب نثر محسوب می‌شود. جایی که تمام توجه و دقت نویسنده از طریق نگرش به خود، از طریق داورها و قضاوت‌های یکطرفانه خود صورت می‌گیرد و این، همانگونه که میلان کوندرا نیز در آخرین کتاب خود به نام پرده بدان اشاره دارد، به چیزی جز ادبیات غنایی محض نمی‌تواند معنی شود. ادبیاتی که از طریق همین یک جمله می‌توان به فحوای آن پی برد:

«به درک، می‌خواهد کسی کاغذپاره‌های مرا بخواند می‌خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند - من فقط برای این احتیاج به نوشتن - که عجلتاً برایم ضروری شده است - می‌نویسم» (بوف کور، امیرکبیر، ص ۴۸).

۳ - فضا و زمان داستان بوف کور در بسیاری از موارد یادآور شاکله‌های مکتب رمانتیسیم است. راوی تلاش می‌کند تا فضایی را برای خود بیافریند که با انگاره‌هایش مطابقت دارد. این فضا محیطی است غم‌انگیز و تیره و تار که می‌تواند بازگوی غم فراق راوی باشد. غم فراقی که از دور بودن از معشوقی که از وجودش اطمینان نیست حاصل شده است. راوی تلاش می‌کند تا این معشوق خیالی را که در گذشته ریشه دارد بیابد. برای این کار او تمام فضایی را که برایش آشناست زیر پا می‌گذارد. اما جستجوهایش حاصلی دربر ندارد:

«زندگی من از این لحظه تغییر کرد. یک نگاه کافی بود برای این که آن فرشته آسمانی، آن دختر اثریری، تا آنجایی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است تأثیر خودش را در من گذارد.

در این وقت من از خودم بی خود شده بودم؛ مثل اینکه من اسم او را قبلاً می دانسته‌ام. شراره چشمهایش، رنگش، بویش، حرکاتش، همه به نظر من آشنا می آمد، مثل اینکه روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی که به هم ملحق شده باشیم... آیا می توانستم از دیدارش چشم بیوشم؟... هرچه جستجو کردم فایده‌ای نداشت - تمام اطراف خانه‌مان را زیر پا کردم، نه یک روز، نه دو روز... هر روز طرف غروب مثل مرغ سرکنده دور خانه‌مان می گشتم، به طوری که همه سنگها و همه ریگهای اطراف آن را می شناختم... آنقدر شبها جلوی مهتاب زانو به زمین زدم از درختها از سنگها از ماه که شاید او به ماه نگاه کرده باشد، استغاثه و تضرع کرده‌ام و همه موجودات را به کمک طلیده‌ام ولی کمترین اثری از او ندیده‌ام.» (بوف کور، امیرکبیر، ۱۷-۱۸).

همانگونه که مشاهده می شود معلوم نیست که آیا فضای زائیده ذهن راوی به گذشته تعلق دارد یا به حال. چه، این فضا تلفیقی است از عالم واقعیت - دور خانه‌مان - و عالم رؤیا- عالم مثال - راوی تلاش می کند تا در زمان حال، به چیزی دست یابد که می داند به گذشته تعلق دارد. او خوب می داند که این جستجو نمی تواند حاصلی دربرداشته باشد و به همین دلیل نیز گرفتار حزن و اندوه می شود.

از طرف دیگر تلاش در ایجاد فضا و زمانی بیگانه از طریق اشاره به عناصر بیگانه با آداب و رسوم رایج نیز یکی از شاکله‌های رماتیسیم است. در بوف کور این امر از طریق اشاره به هندوستان و پیرمرد جوکی و شالمه هندی و زن رقاصه هندی و معبد لینگام و مواردی از این دست ایجاد می شود.

۴ - مقوله گریز و فرارهم از زمره مباحثی است که به راحتی می توان در جای جای بوف کور با آن مواجه شد. در بسیاری از موارد گریز به شکل تلاش راوی در کناره گیری از اطرافیان متجلی می شود. گاه نیز اتفاق می افتد که از طریق گردشهای شبانه و یا به هنگام عصر بازتاب می یابد:

«هر روز تنگ غروب عادت کرده بودم که به گردش بروم.» (بوف کور، امیرکبیر،

ص ۱۹).

در اینجا نه تنها امر گردش از روی عادت می‌تواند بازگویی یکی از اساسی‌ترین بارزهای رمانتیسیم فرانسه باشد، بلکه زمان این گردش نیز به نوبه خود بسیار گویاست: تنگ غروب، زمانی از روز که حداکثر غم و اندوه می‌تواند در آن لحظات حادث شود. زمانی که دیدن و دیده شدن را دشوار می‌کند. اما، در پاره‌ای از اوقات نیز راوی با پناه بردن به دنیای رؤیاست که به گریز اشاره دارد. این رؤیا از طریق استفاده از مواد افیونی و یا مشروب حاصل می‌شود:

«از این به بعد به مقدار مشروب و تریاک خود افزودم... همانطور که به تریاک عادت کرده بودم، به این گردش هم عادت کرده بودم.» (بوف کور، امیرکبیر، ص ۱۹).

راوی در طی جستجوهای خود، چه در عالم واقعیت و چه در رؤیا، مدام با اشیایی مواجه می‌شود که به نوعی به اعصار دور اشاره دارند. گاهی اوقات این شیء به شکل قطعه‌ای سفال متجلی می‌شود که قدمتش معلوم نیست. گاه نیز این قبرستان است که به گذشته‌های دوردست اشاره می‌کند. تمامی بار و بنه پیرمرد خنزرپنزی هم نشانگر اشیایی است که به گذشته تعلق دارند و دیگر به کار نمی‌آیند. و هم اوست که به «گلدان راغه» اشاره می‌کند که قدیمی است، «مال شهر قدیم ری». یا در جای دیگر، هنگام کندن قبر، با کوزه‌ای قدیمی مواجه می‌شود که لعاب شفافی دارد.

۵- راوی باتوجه به اینکه معشوقش را گم کرده است خود را در بین مردم بیگانه احساس می‌کند. او می‌پندارد که این مردم توان درک دردها و حرفهای او را ندارند. به همین سبب نیز بر آن می‌شود تا از تمامی آنها کناره‌گیری کند. به تعبیر دیگر دوره‌ای که او در آن زندگی می‌کند، فضا و زمانی که آن را تجربه می‌کند با او در تناسب نیست:

«بعد از او من دیگر خودم را از جرگه آدمها، از جرگه احمقها و خوشبختها به کلی بیرون کشیدم و برای فراموشی به شراب و تریاک پناه بردم...» (بوف کور، امیرکبیر، ص ۱۱).

این اعتراف در جای جای بوف کور به دفعات تکرار شده است. به عنوان نمونه یا از طریق اشاره به خصایص «رجال»‌ها و یا در عباراتی نظیر: «آیا من موجودی مجزا و مشخص هستم؟» یا این نکته که روای داستان نا پدر حقیقی‌اش را می‌شناسد و نه مادرش را.

با توجه به تمامی این موارد (باید اضافه کرد که تعداد شواهدی که می‌تواند بر رمانتیک بودن این اثر صحنه بنهد بسیار زیاد است) می‌توان نتیجه گرفت که صادق هدایت با تأثیرپذیری از بارزه‌های مکتب رمانتیسم فرانسه اقدام به نگارش بوف کور کرد. البته این سوء تفاهم نباید ایجاد شود که صادق هدایت این اثر را از روی یک یا چند اثر فرانسوی کپی کرده است. چراکه ساختار کلی این اثر نشان می‌دهد که از هر حیث به ایران تعلق دارد. اما این تعلق به دلیل تلفیق با عناصر رمانتیک باعث شده است تا بوف کور از دام «صرفاً ایرانی بودن» رها شود و به جرگه ادبیات جهانی بیوندد. آیا به همین دلیل نیست که این کتاب نخستین اثری منثور ادبیات مدرن ایران است که به فرانسه ترجمه شده است؟ از سوی دیگر، ذکر این نکته نیز ضروری است که نوع رمانتیسم موجود در این اثر نیز به رغم تشابهات فراوان با رمانتیسم فرانسه، از هر حیث از سبک و سیاق ایرانی پیروی می‌کند. سبک و سیاقی که متأسفانه تاکنون چارچوب آن به دقت تدوین و شناخته نشده است و مشخص نیست تا چه اندازه و از چه زوایایی با رمانتیسم آلمان و انگلستان متفاوت است. تنها نکته‌ای که مشخص است این است که به هنگام تبعیت از بارزه‌های رمانتیسم، از آنجایی که ایران بدون پشتوانه تاریخی، به معنای خاص کلام و خصوصاً از دیدگاه جامعه‌شناختی، به استقبال این بارزه‌ها رفته است - عدم وقوع انقلاب در دهه‌های نخست قرن اخیر، فراهم نبودن زمینه فرهنگی لازم و در نتیجه فقدان سرخوردگی از سوی قشر روشنفکر - قاعدتاً باید با رمانتیسم فرانسه که مهد این انقلاب بوده است و رمانتیسم انگلستان - آثار شکسپیر، نظیر هملت و شاه‌لیر که تماماً رمانتیک است - و رمانتیسم آلمان - آثار گوته - متفاوت باشد. اما آیا اذعان به این امر به منزله اعتراف به

بی‌هویت بودن رمانتیسیم ایرانی است؟ نه! رمانتیسیم ایرانی هویت خاص خود را دارد که از بسیاری جهات با رمانتیسیم فرانسوی متفاوت است - خصوصاً ساختار فضا-زمان و نحوه روایت داستان - همانگونه که رمانتیسیم فرانسوی با رمانتیسیم آلمانی متفاوت است؛ و همانگونه که رمانتیسیم انگلیسی با رمانتیسیم آلمانی متفاوت است. این تفاوت را نباید به مثابه بی‌هویتی در نظر گرفت؛ بلکه برعکس؛ این تفاوت گویای این نکته است که رمانتیسیم مکتبی است که در چارچوب هنر جهانی عرض-اندام می‌کند و ادبیات ایران نیز اگر امکان آن را دارد تا با استفاده از تعدادی از شاکله‌های آن به خلق آثار ادبی بزرگ اقدام کند بی‌تردید معنایش این است که قابلیت انطباقش با جریان‌های بزرگ هنری در مقیاس جهانی زیاد است. و همین انعطاف‌پذیری است که می‌تواند گواهی باشد دال بر اهمیت ادبیات معاصر ایران در گستره جهان ادبیات. حال پرسش اینجاست که آیا این اثر یگانه اثری است که مضمونی رمانتیک دارد؟ طبیعی است که نه! و این مطلبی است که با اندکی تحقیق و تفحص در مورد بسیاری از آثار منثور ادبیات معاصر روشن می‌شود.