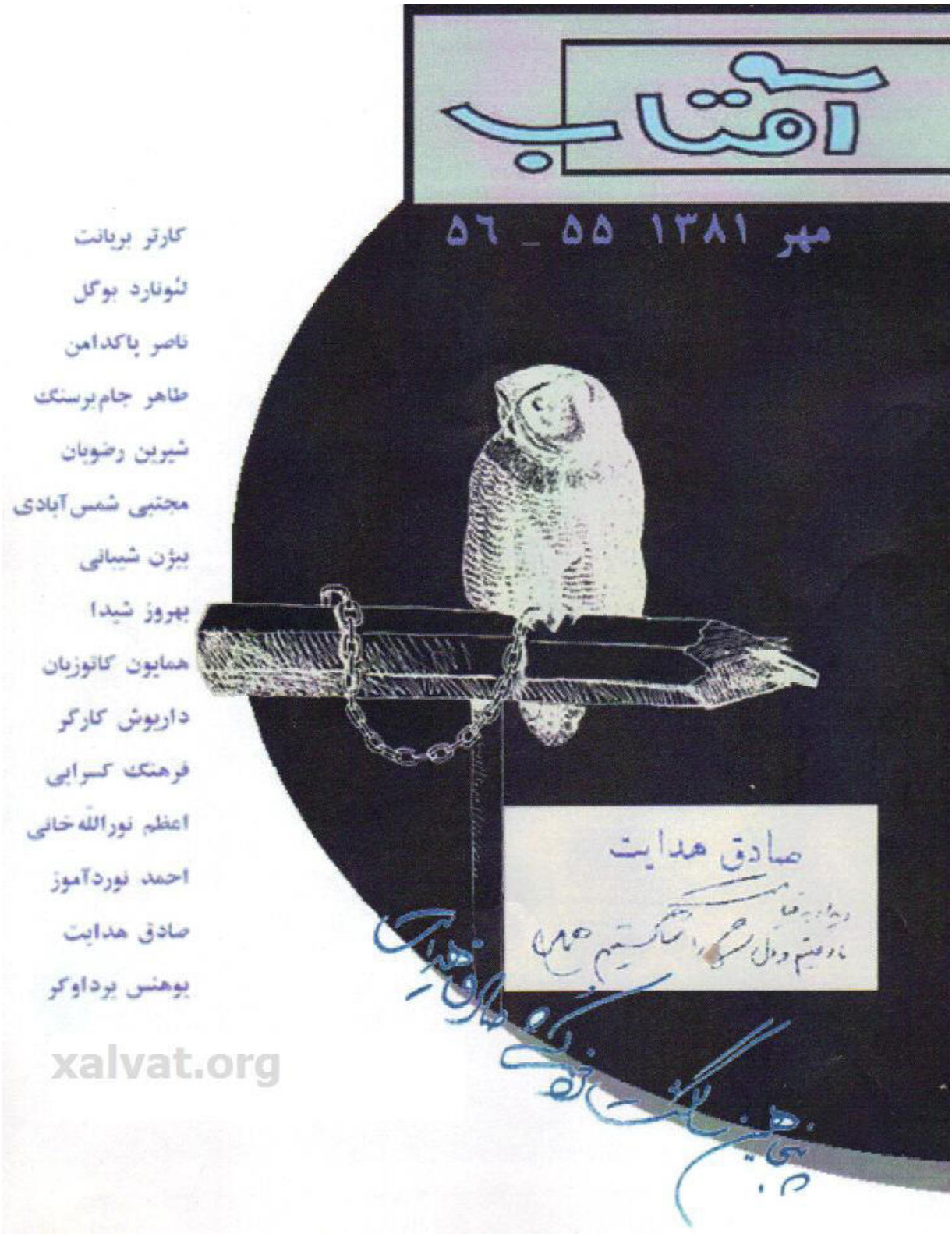
804

ویژهء پنجاهمین سالگشت خودکشی صادق هدایت



xalvat.org

ویژه‌ی

پنجاهمین سالگشت خودکشی صادق هدایت

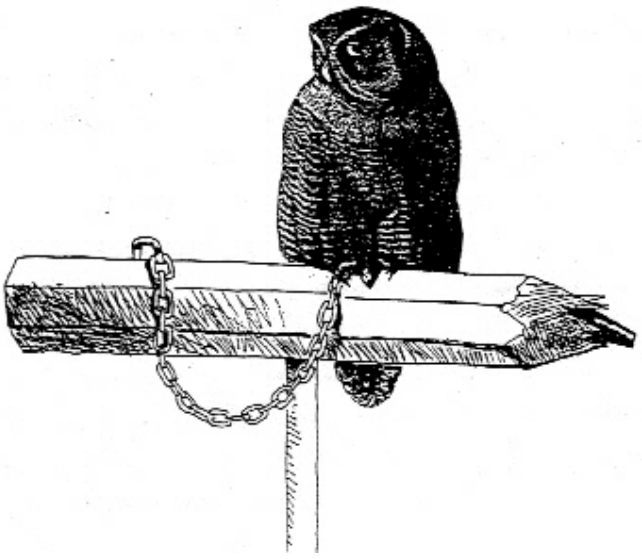
آفتاب ۵۵

مهر ۱۳۸۱
اکتبر ۲۰۰۲

فرهنگی، ادبی و اجتماعی
مدیر مسئول: عباس شُکری
سردبیر مهمان: داریوش کارگر
طرح روی جلد: الوند
اجرای کامپیوتری جلد: امیر میرزایی
طرح‌های این شماره: آربو مشایخی
حروفچین و صفحه‌آرا: مینو حسینی
نسخه‌خوان: پونه قدیمی
انتشار: دو ماه یک‌بار
مبلغ اشتراک شش شماره:
کشورهای اسکاندیناوی: ۲۵۰ کرون نروژ
سایر کشورهای اروپا: ۳۰ یورو
امریکا و کانادا: ۵۰ دلار امریکا
نشانی پستی آفتاب:
AFTAB
HERSLEBSGT. 11
0561 OSLO
NORWAY
شماره حساب و نشانی بانکی:
۷۳۳۱ ۰۶ ۲۶۲۸۴۰
تلفن و فکس:
+۴۷ ۲۲ ۶۷ ۲۷ ۸۷
E-MAIL
aftab_magazine@yahoo.com

Guest Editor: Dariush Kargar

۲	دفتری دیگر	داریوش کارگر
۶	مرگ	صادق هدایت
۷	روانکاوی هدایت از یک ملّت	کارتر بریانت / اعظم نورالله‌خانی
۱۵	تأثیر خیام بر بوف کور هدایت	لئونارد بوگل / شیرین رضویان
۲۲	«کمدی‌دراماتیک» فونتن‌بلو	ناصر پاکدامن
۳۶	هدایت: مدرن‌بودن یا مصداق مدرن‌شدن	مجتبی شمس‌آبادی
۳۹	ظنّ خود و درون او	بهروز شیدا
۴۴	نامه‌های هدایت به شهیدنورایی	همایون کاتوزیان
۵۱	قضیه‌های صادق هدایت	فرهنگ کسرایی
۵۷	نگاهی به بوف کور	احمد نوردآموز
۶۵	از تونل و آفتاب تا گیلاس‌های هاردانگر	یوهنس یرداوکر / بیژن شیبانی
۶۸	به مناسبت دومین سال خودکشی صادق هدایت	ناصر پاکدامن



xalvat.org

حالا، دیگر صادق هدایت، هم به جایگاه واقعی خود در ادبیات داستانی ایران دست یافته ــ به خاطر نقشی تعیین‌کننده که در پیدایش و بالندگی آن ایفا کرده ــ و هم جایگاه ناشناخته مانده بوده‌اش، به مثابه روشنفکری ژرف‌اندیش و تیزبین، که خصیصه‌ی برجسته‌ی آن انسان معاصر روزگار خود و روزگار پس از خود بود، شناخته شده است. این همه اما، نه آسان به کف آمده و نه به راحتی فراهم شده است؛ که از پس «سفر» هدایت، و از پسِ خوابیدن شورِ مُرده‌پرستی، که سابقه‌ای به طول تاریخ ما دارد به یقین، با همه‌ی ابعاد از یک‌سو بیهوده و از دیگرسو ویرانگرش، دوستان راستین هدایت، آشنایانی که دوستش داشتند، و بیش از آن‌ها، طرفداران مدرنیته ــ در جامعه و در ادبیات، قلمزنان کنجکاوِ سرسری‌نگذر، و نیز به‌ویژه دوستداران ادبیات داستانی ایران، در دو سه نسل، با نوشتن خاطره‌ها، نقد و بررسی‌ها، جستجو در اندیشه‌ها و یادهای پراکنده‌ی ذهن‌ها، به خاطر داده‌های هدایت از طریق داستان‌ها و پژوهش‌هایش به انسان ایرانی و جهان معاصرِ این انسان، نسبت به او «ادای دین» کردند.

حالا، دیگر دوره‌ی نوجوانی ما، مثلاً، نیست؛ که حرف از هدایت اگر می‌افتاد، سرِ آخر، کار به جمله‌ای می‌کشید ــ شاید هر بار و هر جا به شکلی، اما همیشه با درونمایه‌هایی مشابه ــ که می‌کوشید سر و ته قضیه را به‌هم بیاورد، و می‌آورد: «کتاب‌های هدایت آدم را به یأس می‌کشاند و آخرِ یأس هم خودکشی است. کاری که خودش کرد!» که نهایت حرف بزرگ‌ترها بود در باره‌ی هدایت؛ پدر مادر و بزرگ‌ترهای فامیل ــ تازه اگر که سر توی کتاب داشتند ــ و معلم‌ها، دبیرهای انشاء و ادبیات. نهایتی که درآمد و آغاز و میانه نداشت و نمی‌شد گوینده‌اش را چندان مقصر شمرد؛ که جرئت هم اگر کسی می‌کرد، باز نمی‌توانست به گوینده‌اش سرکوفت بزند، که حرف و قضاوتی بود برآمده از عدم شناخت؛ و قضاوتی از این دست، نمی‌توانست بهتر از این باشد، نمی‌شد. تا که آن جستجوها، تلاش‌ها و سکه‌ی رایج نپذیرفتن‌ها، هر از گاهی ــ آهسته، اما پیوسته ــ گوشه‌ای از ناشناختگی زندگی، کار و اثر این داستان‌نویس عصیان‌زده‌ی «صدوپنجاه سال زودتر به جهان آمده» در جامعه‌ی ما را، در نوشته‌ای می‌شناساند تا که دریچه‌ای باشد و بشود در شناخت هدایت و نقش دیرپای او.

تداوم این گام‌های پیوسته به دوران انقلاب که رسید، شاید «گمان» این بود که یکی از پاره‌های در پرده مانده‌ی وجود هدایت: آشتی‌ناپذیری با خرافه و جهل ــ ارمغان روشنفکریِ دوران انقلاب مشروطیت، که تنها یک نمودش «البعثة الاسلامیه الی البلاد الافرنجیه» بود، و همدوش با آن، دیگرپاره‌ی درپرده مانده‌ی او به مثابه روشنفکری درگیر با سیاست و نافی سیاست‌بازی، که سانسورِ سال‌ها و دهه‌ها، دیوار کشیده بود در برابرش، و از نشانه‌هایش «حاجی آقا» بود و «توپ مرواری»، به یُمن اسباب شناختی که دیگر نباید

هیچ مانعی بشناسد، از پرده بیرون انداخته خواهد شد.

به لطف حضور آزادی و سدِ شکسته‌شدن سدّ سانسور، «حاجی آقا» دوباره در آمد در جامه‌ی کتاب‌های «جلدسفید»، و «توپ مرواری» هم ــ هرچند پُرغلط ــ و «البعثة الاسلامیه...» هم. اولین ضربه از پسِ انتشار همین‌ها اما، سبب شد که بدانیم ــ همان موقع ــ که آن «گمان» هم، اگر از سر خوش‌خیالی، ساده‌دلی یا هالوگری وجود داشته، مثل همان «قضاوت» بزرگ‌ترهای دوره‌ی نوجوانی‌مان، «گمانی» بوده بر پایه‌ی عدم شناخت از سردمداران انقلاب، در هر کسوت و با هر لباسی؛ که ــ خودم دیدم در روزنامه؛ خودم خواندم. اول هم فکر کردم طنز است، یا سربه‌سرگذاشتن، یا دست‌بالا، دست‌انداختن. اما این جور چیزها مالِ «آهنگر» محجوبی بود و «حاجی‌بابا»ی خطیبی، نه روزنامه‌های معمولی؛ و تازه، خبری بود برآمده از یک آگهی، که: «دادگاه انقلاب»، به خاطر نوشتن کتاب‌های «حاجی آقا» و «توپ مرواری»، که در دشمنی با اصول اعتقادی مردم مسلمان ایران است، حکم به احضار آقای صادق هدایت به دادگاه داده است. [شوخی نیست، اصلاً! گفتم که، خودم دیدم در روزنامه؛ خودم خواندم. نمونه‌ی فرنگی‌اش را هم، زنده‌یاد محمد مختاری تعریف کرد برایم. که وقتی تنی چند از دوستان، برای تسلیم متن ترجمه‌شده‌ی نامه‌ی سرگشاده‌ی محمد مختاری، خطاب به «واسلاو هاول» به سفارت چک می‌روند، کارداران فرهنگی سفارت مربوطه، که در حقیقت از دریافت آن نامه‌ی «ناخوشایند» به صورت رسمی ابا داشته‌اند، می‌گویند که: ما خودمان از وضعیت روشنفکران و نویسندگان ایران آگاهی داریم و... و به دنبالش، همان حرف‌های همیشگی در همه‌جا: به‌هم‌بافتن آسمان و ریسمان؛ تا یکی از کارداران فرهنگی درمی‌آید که: «حال آقای صادق هدایت چطور است؟!»]

آن قافله اما، از پای ننشست. دنباله‌ی آن پژوهش‌ها، نقدها و بررسی‌ها، هرچند به صورتی محدود، و زیر سایه‌ی تبرِ جمهوری اسلامی، در داخل کشور راه را ادامه داد؛ و در خارج از کشور، فرهنگیان تبعیدی و تبعیدیان فرهنگی، پس از رهاندن دست‌ها و آزادکردن شانه‌ها از زیر بارِ آوارِ تبعید و پس از خلاصی ذهن‌ها از ضربه‌های اولیه، در خیل کارها و فعالیت‌هایشان، به هدایت و تلاش در راه‌گشاییِ شناخت او نیز پرداختند. از بازچاپ آثارش، تا ترجمه‌ی بعضی از کارهای او ــ که اینک در ادامه‌ی خود، راه به روندی گشوده است؛ از تصحیح چند متن سانسورشده، تا پژوهش‌هایی از منظرهای متفاوت پیرامون زندگیش، و از نقد و تحلیل داستان‌ها تا بررسی پژوهش‌هایش در زمینه‌های گوناگون، دنباله‌ی آن «ادای دین» را پی گرفت؛ و هنوز و همچنان، می‌گیرد.

گواه بر این حرف‌ها، انبوه نوشته‌هایی است که در باره‌ی هدایت، به زبان‌های گوناگون، در چهار گوشه‌ی جهان نوشته و منتشر می‌شوند. اشاره به تجربه‌ای در این زمینه، شاید پُر بی‌راه نباشد: چند سال پیش، از سر کنجکاوی، پی‌جوی آگاهی از ترجمه‌های بوف کور به زبان‌های مختلف شدم. پس از چندی، فهمیدم که هیچ اثری در زبان فارسی، همپای بوف کور، در ترجمه به زبان‌های دیگر سهم ندارد ــ با تأکید بر این که معلوم نیست نتیجه‌ی پی‌جویی من هنوز کامل باشد. از آلمانی و نروژی و کردی و سوئدی [این آخری، یک ترجمه حدود ۴۰ سال پیش و یکی در دست انتشار] که بگذریم، که دو ترجمه از بوف کور به آن زبان‌ها هست، مجموعاً، و تا این‌جا که من یافته‌ام، این اثر به ۱۹ زبان ترجمه شده است، که با مجموع آن ترجمه‌های دوگانه، سر به ۲۷ ترجمه می‌زند. در زبان فارسی، تنها «ماهی سیاه کوچولو» نوشته‌ی صمد بهرنگی را سراغ داریم که با رقم ترجمه به ۱۹ زبان، پس از بوف کور، به چنین بُعد وسیعی از معرفی به زبان‌های دیگر دست یافته است. [که این دو، هر یک از دیدی و با شوقی متفاوت از سوی برگرداننده‌هایشان، به آن زبان‌ها ترجمه شده‌اند]. تعجبم از این رقم، مرا بر ادامه‌ی کار کشاند تا طی چهارسال و اندی، به فراهم‌آوردن «کتاب‌شناسی صادق هدایت»، پس‌از کار محمد گلبن در این زمینه و با همین نام، که در ۱۳۵۴ منتشر شده بود، بپردازم. نتیجه‌ی کنونی کار، چیزی بیش از هزار صفحه‌ی چاپی است. [تا کی ناشری خطر کند در انتشارِ «بیهوده‌اش!»] رقم ۸۱٪ از مجموعه‌ی نوشته‌ها در کتاب‌شناسی یادشده به قلم ایرانیان، خود گواهی بزرگ است در «ادای دین» به نویسنده‌ای که شیفته، صادق، عاصی و با دیدی مدرن، به آفرینش و پژوهش پرداخت و عمری بر سر آن نهاد.

xalvat.org

«افسانه»، مجله‌ای بود که این کوچک «در گستره‌ی ادبیات داستانی» منتشر می‌کرد، که نخستین مجله‌ی ادبیات داستانی به زبان فارسی در خارج از کشور، و حدود بیست سال پس از تعطیل «لوح» به همّت کاظم رضا در ایران، تنها مجله‌ی ادبیات داستانی در زبان

فارسی بود. دو دفتر از این مجله، شماره‌های ۹ و ۱۰، ویژه‌ی هدایت بود و قرار بود شماره‌های دیگری هم در ادامه‌ی آن منتشر شود، که کار تداوم نیافت، به سببی چند و جایِ طرح و بیانش نه این جا.

با تجربه‌ی برآمده از آن مجله، وقتی عزیز ارجمندم عباس شکری فراهم آوردن شماره‌ای از «آفتاب» را در «پنجاهمین سالگشت مرگ صادق هدایت» به سرپرستی صاحب این قلم پیشنهاد کرد، از ترس به موقع فراهم نیامدن کار، نخست نپذیرفتم؛ و حالا می دانم که آن ترس بی‌پایه نبوده است، اصلاً! با این حال، تا گوشه‌ای از سهم خود را، همچون کوچک‌ترین «ادای دین» به داستان‌نویس بزرگ ایران پرداخته باشم، پیشنهاد عباس شکری را پذیرفتم، و تا آن «افسانه‌های هدایت» را به این «آفتاب» پیوندی زده باشم، از دفتر ۱۲ افسانه، که سومین دفتر از ویژه‌نامه‌های هدایت بود و به انتشار نرسید، دو یادگار چاپ‌نشده در این دفتر آوردم.

xalvat.org

و این شماره‌ی آفتاب،
هدایت و دفتری دیگر:

از آن‌رو که «مرگ»، به مثابه یکی از بزرگ‌ترین درگیری‌های ذهنی هدایت، در بیشتر داستان‌های او جا و نقشی تعیین‌کننده داشته، و نیز به خاطر آن‌که خودکشی او، آن درگیری ذهنی را تا آخرین لحظه‌ی زندگیش تداوم بخشید، «مرگ»، که یکی از نخستین نوشته‌های اوست، به همان صورت که در مجله‌ی ایرانشهر در خارج از کشور/ آلمان چاپ شده بود، همچون نخستین نوشته‌ی این دفتر آمده است.

«روانکاوی هدایت از یک ملّت»، پژوهشی است که کارتر بریانت در آن، از طریق نگرشی یونگی به ادبیات، به بررسی «یگانه‌ترین، مشکل‌آفرین‌ترین و شخصی‌ترین» اثر هدایت: «بوف کور» می پردازد. بریانت برای نتیجه‌گیری هرچه دقیق‌تر، از یک‌سو به کنکاش در خاستگاه خانوادگی هدایت و تأثیر آن بر داستان‌هایی از او، و از سوی دیگر به بررسی برون‌گرایی او می‌پردازد که در دنیای پاره‌ای از شخصیت‌های داستان‌هایش، ازجمله شخصیت‌های «بوف کور» مجال بروز می‌یابد. ترجمه‌ی فارسی پژوهش بریانت، کارِ اعظم نورالله خانی است.

لئونارد بوگل، در «تأثیر خیام بر بوف کور هدایت»، که شیرین رضویان آن را به فارسی برگردانده است، کوشش خود را بر تبیین تأثیر نظام‌مند خیام در خلق «بوف کور» نهاده است؛ کاری که به گفته‌ی وی، جایش در تحقیقات ادبی پیرامون «بوف کور» خالی است. در این پژوهش، بوگل بر آن است که نگاه هدایت به اعراب و همچنین سرپناه شمردن زن و شراب، از جمله‌ی تأثیراتی است که آفریننده‌ی «بوف کور» از خیام گرفته است.

هدایت، پیش از آن‌که آن خانه‌ی کوچه‌ی شامپیونه، شاهد مرگ خودخواسته‌اش باشد، یک بار دیگر نیز، دست به خودکشی زده بود: پرت کردن خود به رودخانه‌ی سِن، در فونتن بلو، در ۲۹ آوریل ۱۹۲۸، ۹ اردیبهشت ۱۳۰۷. ناصر پاکدامن، در «"کمدی دراماتیک" فونتن بلو»، به بررسی روایت‌های مختلف این خودکشی، از زبان عیسی هدایت و تقی رضوی و اشاره‌ی صادق هدایت می‌پردازد. از برجستگی‌های این پژوهش، یکی هم، نکته‌های بسیار ظریف در روایت عیسی هدایت است که خود دریچه‌ای می‌گشاید برای آگاهی یافتن به چرایی خودکشیِ دوباره و واپسین هدایت. نظر به اهمیت نخستین اقدام به خودکشی هدایت، که به‌یقین در روند بعدی زندگی هدایت و آثارش تأثیر گذاشته است، از چاپ این پژوهش دقیق، با وجود حجم آن ـ که برای مجله‌ای چون «آفتاب» بسیار هم طولانی‌ست ـ به دیده‌ی منّت استقبال کردیم.

هدایت، از طریق داستان‌ها و پژوهش‌هایش، برای گذار جامعه‌ی ایران از سنّت به مدرنیته تلاش کرده است. این موضوع، بُن‌مایه‌ی پژوهش مجتبی شمس آبادی، در «هدایت: مدرن بودن یا مصداق مدرن شدن» است. شمس آبادی، همدوش با این مسئله، با دقت و تیزبینی، به بررسیِ بازخوانی و بازبینیِ اندیشه و کارِ متفکران ادوار قبلی به وسیله‌ی هدایت پرداخته، که با نگاه نو و متفاوت او صورت گرفته است.

«ظنّ خود و درون او»، نقدی است از بهروز شیدا بر «داستان یک روح» نوشته‌ی سیروش شمیسا، که به نوبه‌ی خود، نقد جادویی «بوف کور» است. نوشته‌ی بهروز شیدا، یکی از دو یادگاری است که از افسانه‌ی منتشرنشده‌ی شماره‌ی ۱۲ به‌جا مانده و در این دفتر می‌آید؛ با این تفاوت که صورت قدیمی این نوشته، بیشتر حال و هوایی معرفی ـ بررسی گونه داشت، حال آن‌که متن فعلی، هرچند که شیدا آن را به تواضع «حاشیه» خوانده، بررسی نقدگونه‌ای بر اثر شمیسا است.

بررسی «۸۲ نامه‌ی هدایت به حسن شهیدنورایی»، که نخستین بار در ۱۳۷۹، به همّت ناصر پاکدامن در

پاریس منتشر شد، موضوع نوشته‌ی همایون کاتوزیان: «نامه‌های هدایت به شهیدنورایی» است که طاهر جام‌برسنگ به فارسی برگردانده است. کاتوزیان در بررسی خود، به جهان ذهنی هدایت، به‌ویژه در واپسین سال‌های زندگیش، از خلال این نامه‌ها نقب می‌زند و در اهمیت مجموعه‌ی آن‌ها می‌گوید: «این کتاب را هر روشنفکر ایرانی و شاید هر درس‌خوانده‌ی ایرانی باید بخواند، آن هم نه به صورت آشنای تحسین (یا سرزنش)، که به منظور نظرافکندن به درون و شاید روانِ بهترین داستان‌نویس قرن گذشته.»

«وغ‌وغ‌ساهاب» یکی از نشاندارترین آثار هدایت است که پس از شصت‌سال و اندی، هنوز در ادبیات فارسی اثری نو به حساب می‌آید. فرهنگ کسرایی، در «قضیه‌های صادق هدایت»، پس از نگاهی اجمالی به طنز بدیع «وغ‌غ ساهاب»، که با همکاری فرزاد و چند تنی دیگر نوشته شده، با برداشتی آزاد از دو «قضیه»ی «طوفان عشق خون‌آلود» و «عشق پاک»، نمایشی ساده، اما گیرا و تأثیرگذار، با عنوان «طوفان عشق خون‌آلود» فراهم آورده است. گفتنی است که این نمایش، در اکتبر ۲۰۰۱ ــ پنجاهمین سالگشت مرگ هدایت ــ در دانشگاه فرانکفورت اجرا، شده است.

احمد نوردآموز، در «نگاهی دیگر به بوف کور»، به بررسی تطبیقی درونمایه‌های این داستان با نگاه خیام به زندگی و مرگ، پیوند خودکشی هدایت با جهان شخصیت‌های بوف کور، و همچنین بررسی جهان ایرانی و مظاهر عالم مثال در آن با مظاهر دنیای مدرن می‌پردازد.

«از تونل و آفتاب تا گیلاس‌های هاردانگر»، عنوان گفت‌وگویی است که بیژن شیبانی با یوهنس یرداوکر، شاعر و ایران‌شناس نروژی انجام داده که برای دومین بار، پس از جعفر جعفرنژاد، به ترجمه‌ی بوف کور به زبان نروژی همّت گماشته است. گفته‌های یرداوکر پیرامون ادبیات کلاسیک ایران، که نشان از دانش و آگاهی او از چند و چون ادبیات سرزمین ما دارد، و همدوش با آن، اشاره‌های او به هدایت و جهان روان‌داستانیِ «بوف کور»، نشانگر این است که انتخاب «بوف کور» برای ترجمه از سوی وی، نه بر حسب تصادف، که بسیار آگاهانه صورت گرفته است.

آخرین نوشته‌ی این دفتر، نوشته‌ی دیگری است از ناصر پاکدامن: «به مناسبت دومین سال خودکشی صادق هدایت»، که پیشتر، در دومین سالگشت مرگ هدایت، با محتوایی خلاف عرف آن زمان، در روزنامه‌ی دانشجویان ایران (فروردین ۱۳۳۲) چاپ شده است. نیّت از بازچاپ این متن، به مثابه واپسین نوشته‌ی این دفتر، آن است که «خواندنش، هم می‌تواند یادی باشد از آن روز و روزگار، و هم نگاهی به تصویری از هدایت در آن سال‌ها و در میان دانشجویان.»

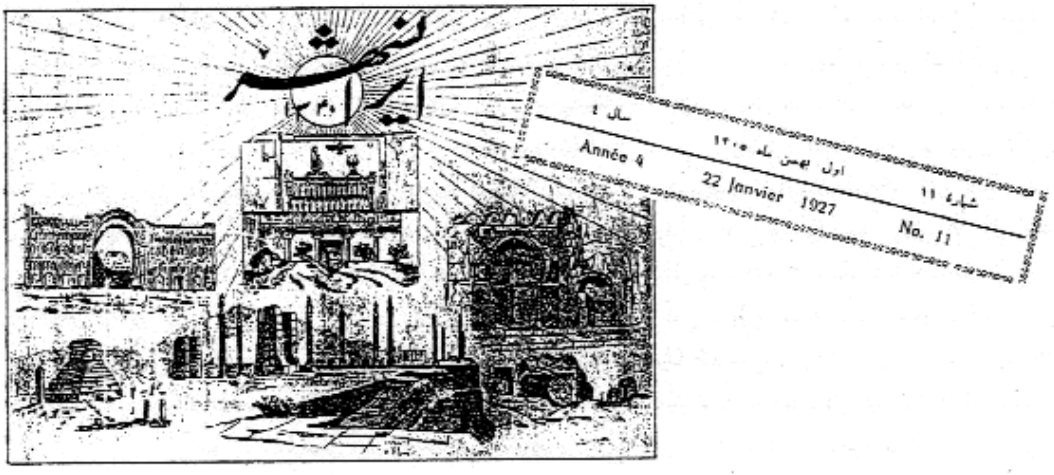
و واپسین، اما نه کمترین، طرح‌های صادق هدایت در این شماره است که کار آریو مشایخی‌ست. مشایخی این طرح‌ها را، به مهر، تقدیم افسانه‌ی شماره‌ی ۱۲ کرده بود، که متأسفانه منتشر نشد. با سپاسی فراوان از این طرّاح هنرمند، امیدوارم که وی استفاده از طرح‌های یادگاریش برای افسانه را، در این دفتر بپذیرد؛ که هرچه کوشیدم برای اجازه‌ی مجدد در استفاده از طرح‌ها با او تماس بگیرم، موفق نشدم.

xalvat.org

و کلام آخر این‌که، وامدار لطف عباس شکری‌ام که در سپردن مجله‌اش، و در واگذاری مسئولیت ویژه‌نامه‌ی «هدایت» «آفتاب»، اعتماد کرد و محبت کرد به این کوچک. و بعد این‌که، قرار بود این دفتر، در ۱۳۸۰ / ۲۰۰۲: پنجاهمین سالگشت مرگ هدایت ــ منتشر شود، که نشد. برشمردن سبب‌های این دیرکرد هم، چیزی را عوض نمی‌کند. پس، گناه دیرکرد انتشار این شماره از آفتاب، به گردن سردبیر میهمان است که صاحب کوچک این قلم باشد. هم بدین خاطر، شرمنده‌ی سردبیر آفتاب، عباس شکری و خوانندگان گرامی مجله‌ی ایشانم و پوزشخواهشان. امّید که بپذیرند!

داریوش کارگر

xalvat.org



۲ – مرگ

بقلم آقای صادق خان هدایت

چه لغت بیباك و شورانگیز است! از شنیدن آن احساسات جانگدازی به‌انسان دست میدهد: خنده را از لبها میرباید، شادمانی را از دلها می‌برد، تیرگی و افسردگی آورده هزارگونه اندیشه‌های پریشان از جلو چشم میگذراند.

زندگانی از مرگ جدائی ناپذیر است. تا زندگانی نباشد مرگ نخواهد بود و همچنین تا مرگ نباشد زندگانی وجود خارجی نخواهد داشت. از بزرگترین ستارهٔ آسمان تا کوچکترین ذرهٔ روی زمین دیر یا زود میمیرند: سنگها، گیاه‌ها، جانوران هر کدام پی‌درپی به‌دنیا آمده و به‌سرای نیستی رهسپار شده در گوشهٔ فراموشی مشتی گرد و غبار میگردند. زمین لاابالیانه گردش خود را در سپهر بی‌پایان دنبال میکند؛ طبیعت روی بازماندهٔ آنها دوباره زندگانی را از سر میگیرد: خورشید پرتو افشانی مینماید، نسیم میوزد، گلها هوا را خوشبو میگردانند، پرندگان نغمه‌سرائی میکنند، همهٔ جنبندگان به‌جوش و خروش می‌افتند. آسمان لبخند میزند، زمین می‌پروراند، مرگ با داس کهنهٔ خود خرمن زندگانی را درو میکند...

مرگ همهٔ هستیها را یك چشم نگریسته و سرنوشت آنها را یکسان میکند: نه توانگر می‌شناسد نه گدا، نه پستی نه بلندی و در مغاك تیرسنگ آدمیزاد، گیاه و جانور را در پهلوی یکدیگر میخوابانند. تنها در گورستان است که خونخواران و درخیمان از بیدادگری خود دست میکشند؛ بیگناه شکنجه نمی‌شود نه ستمگر است و نه ستمدیده، بزرگ و کوچك در خواب شیرینی غنوده‌اند. چه خواب آرام و گوارائی است که روی بامداد را نمی‌بیند، داد و فریاد و آشوب و غوغای زندگانی را نمی‌شنوند. بهترین پناهی است برای دردها، غمها، رنجها و بیدادی‌های زندگانی؛ آتش شرر، بار هوا و هوس خاموش می‌شود؛ همهٔ این جنگ و جدال، کشتارها، درندگی‌ها، کشمکشها و خود ستائیهای آدمیزاد در سینهٔ خاك تاریك، سرما و تنگنای گور فرو کش کرده آرام میگیرد.

اگر مرگ نبود همه آرزویش را میکردند، فریادهای نا امیدی به‌آسمان بلند می‌شد، به‌طبیعت نفرین میفرستادند. اگر زندگانی سپری نمی‌شد، چقدر تلخ و ترسناك بود؟ هنگامیکه آزمایش سخت و دشوار زندگانی چراغهای فریندهٔ جوانی را خاموش کرده، سرچشمهٔ مهربانی خشك شده سردی، تاریکی و زشتی گریبان‌گیر میگردد، اوست که چاره میبخشد، اوست که اندام خمیده، سیمای پرچین، تن رنجور را در خوابگاه آسایش می‌نهد.

ای مرگ! تو از غم و اندوه زندگانی کاسته بار سنگین آنرا از دوش برمیداری، سیه‌روز تیره‌بخت، سرگردان را سر و سامان میدهی؛ تو نوشداروی ماتم‌زدگی و ناامیدی میباشی، دیدهٔ سرشکبار را خشك میگردانی؛ تو مانند مادر مهربانی هستی که بچهٔ خود را پس از یك روز طوفانی در آغوش کشیده، نوازش کرده میخواباند، تو زندگانی تلخ زندگانی درنده نیستی که آدمیان را بسوی گمراهی کشانیده و در گرداب سهمناك پرتاب میکند؛ تو هستی که به‌دون‌پروری، فرومایگی، خردپسندی، چشم‌تنگی و آز آدمیزاد خندیده پرده بروی کارهای ناشایستهٔ او میگترانی. کیست که شراب شرنگ‌آگین تو را نچشد؟ انسان چهرهٔ تو را ترسناك کرده و از تو گریزان است، فرشتهٔ تابناك را اهریمن خشمناك پنداشته! چرا از تو بیم و هراس دارد؟ چرا بتو نارو و بهتان می‌زند؟ تو پرتو درخشانی اما تاریکیت می‌پندارند، تو سروش فرخندهٔ شادمانی هستی اما در آستانهٔ تو شیون میکنند، تو فرستادهٔ سوگواری نیستی، تو درمان دلهای پژمرده میباشی، تو دریچهٔ امید بروی ناامیدان باز میکنی، تو از این کاروان خسته و درماندهٔ زندگان مهمان‌نوازی کرده آنها را از رنج راه و خستگی میرهانی، تو سزاوار ستایش هستی، تو زندگانی جاودانی داری...

گان (در بلژیك) — ص. هدایت

روانکاوی هدایت از یک ملّت

کارتر بریانت

برگردان: اعظم نورالله خانی

xalvat.org

تجزیه و تحلیل «بوف کور» صادق هدایت با استفاده از نگرش یونگی به ادبیات چنین القا می‌کند که گویا ک. گ. یونگ به راستی چنین نگرشی داشته است. در واقع، او هرگز قاعده یا رئوس کلی چنین نگرشی را ارائه نکرد؛ اما می‌توان عناصری را از آن سیستم ارزشی که او به عنوان روانکاو، درمان‌گر و «هادی معنوی» برای بیمارانش به وجود آورد، استنتاج کرد.

عینیت‌بخشیدن یا همسانی ضمیر ناخودآگاه به وسیله ضمیر خودآگاه («سنتز متضادها») که یونگ پیشنهاد کرد به روند موسوم به «فردیت» منجر می‌گردد، یعنی «روند جدایش‌پذیری با هدف رشد شخصیت فردی.»(۱) شگفت آن که، «از آن‌جایی که فرد تنها یک موجودِ مجزای منفرد نیست، بلکه وجودش، همچنین، حاکی از یک رابطه جمعی است» یونگ نیز «فردیت» را همچون روندی «[منجر به] انسجام جمعی بیش‌تر و همگانی‌تر و نه انزوای محض» توصیف می‌کند.»(۲)

در معانی روانکاوانه‌ی فلسفه‌ی کیمیاگری، یونگ از «کارکرد تراگذرنده، یعنی، دگرگونی شخصیت از طریق درهم‌آمیختگی و پیوند عناصر عالی و پست، کارکردهای جدایش‌پذیر و جزء، ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه»(۳) صحبت می‌کند. این آمیزش یا سنتز ظاهراً موجب شناخت خویشتن self (به مثابه نتیجه نهایی روند فردیت) می‌گردد که یونگ اعتقاد دارد: «نوعی جبران تعارض بین دنیای درونی و دنیای بیرونی... بخشی از تجربه ما به قیمت تلاش فراوان... هدف زندگی است، زیرا کامل‌ترین جلوه‌ی آن تلفیق مهمی است که فردیت می‌نامیم.»(۴)

انسان، برحسب آمادگی‌اش، در یک روند به این «وحدت متضادها»، که به اعتقاد یونگ «جایزترین شناخت معنای حیات فرد»(۵) است، دست می‌یابد. ساعات بیداری فرد در اسارت «خودآگاه»، در حال ادراک خویش به مثابه موجود زنده‌ی جزء و در حال عملکرد در دنیا و مبادله با جهان از طریق «نقاب‌های شخصیتی»، یا اجرای نقش‌هایی چون تاجر، همسر، پدر، مادر، یا سایر نقش‌ها سپری می‌شود. نقاب‌های شخصیتی فرد را قادر می‌سازند تا کارکرد داشته باشد، اما استنباط فرد از خویشتن و نیازهای ناخودآگاهش را نیز محدود می‌سازند. عناصر ناخودآگاه را، که لازم است برای شناخت خویشتن حقیقی آگاهانه همگون گردند، می‌توان به دو دسته زیر تقسیم نمود: «دسته اول، لایه‌ای که می‌توانیم «ناخودآگاه شخصی» بنامیم... ما به این عناصر، کاراکتری شخصی نسبت می‌دهیم، زیرا تلاش‌ها، حضور ناقص یا منشأ آن‌ها را می‌توان در گذشته خود باز یافت.»(۶)

این عناصر از هیجانات سرکوب‌شده و تعارضات هنوز حل‌نشده در سطح خودآگاه تشکیل می‌شوند. دسته دوم، «ناخودآگاه جمعی» است، که عناصر آن «نه در اکتسابات شخصی، بلکه در میراث‌های روانی در کل، یعنی در ساختار موروثی مغز ریشه دارند. آن‌ها تداعی‌های اسطوره‌ای هستند ــ آن محرکه‌ها و تصاویری که می‌توانند در هر عصر و اقلیمی بدون کوچ یا سنت تاریخی از نو ظاهر شوند.»(۷)

فردیت، یا شناخت خویشتن، از سازش دو سطح

ناخودآگاه حاصل می‌گردد: ناخودآگاه شخصی، که سهل‌ترین سطح قابل همسانی و از نظر تئوری محدود است و ناخودآگاه جمعی، که در کل نامحدود و غیرقابل همسانی، اما بسیار روشنگرانه‌تر از ناخودآگاه شخصی است زیرا: «عمومی است؛ نه تنها افراد را به صورت یک ملت یا یک نژاد به هم پیوند می‌دهد، بلکه آن‌ها را با انسان‌های گذشته و روان‌شان یگانه می‌سازد. از این‌رو، به علت عمومیت فرافردی‌اش، ابژه‌ی اساسی روانکاوی واقعی است؛ آن روانکاوی که مدعی است چیزی بیش از علم فیزیک روحی می‌باشد.»(۸) به علاوه بایستی به این دو سطح در مراحلی پرداخت: «روندهای ناخودآگاه که جبرانگر «من» ego خودآگاه هستند (من تعمداً به جای کلمه «مقابله‌گر» از کلمه «جبرانگر» استفاده می‌کنم زیرا خودآگاه و ناخودآگاه لزوماً متضاد یکدیگر نیستند) شامل تمام عناصری هستند که برای خودتنظیم‌گری کل روان ضروری می‌باشند. در ناخودآگاه شخصی، آن‌ها محرکه‌های شخصی ناشناخته‌ای هستند که در رؤیاها ظاهر می‌گردند. یا شاید اشاره‌ای باشند به اهمیت نهانی یک رویداد در بیداری ما که از نظر دور مانده است. یا شاید جمع‌بندی انجام نشده یا تأثرات اذعان نشده یا انتقادات دریغ شده باشند. اما هرچه که انسان، از طریق خودشناسی و اثرات آن بر عمل، خودآگاه‌تر گردد، آن لایه از ناخودآگاه شخصی که ناخودآگاه جمعی را پوشانده است، بیشتر ناپدید می‌گردد. به این طریق یک کارکردِ خودآگاه متولد می‌شود که دیگر محبوس دنیای خُرد، زیادی حساس و شخصی «من» ego نیست، بلکه آزادانه در دنیای گسترده‌تر منافع عینی مشارکت می‌کند. این ضمیر خودآگاه گسترده دیگر گره آرزوها، ترس‌ها، امیدها و امیال شخصی نیست که همواره بایستی به وسیله ضمیر ناخودآگاه یا گرایش‌های مغایر شخصی، جبران یا تصحیح گردد. به جای آن، اینک به کارکرد روابطی بدل می‌گردد که با دنیای عینیات پیوند دارد و از این طریق فرد به داد و ستد غیرشرطی، مسئولانه و پایدار با دنیا می‌پردازد. مشکلات این مرحله، دیگر کشمکش آرزوهای خودخواهانه نیست، بلکه مشکلاتی است که به یکسان به دیگران و خود مربوط می‌شوند. در اصل، در این مرحله به مشکلات جمعی پرداخته می‌شود. این مشکلات، ناخودآگاه جمعی را به حرکت وامی‌دارند زیرا نیازمند جبرانی جمعی هستند و نه شخصی.»(۹)

این نقل قول از «دو مقاله درباره روانکاوی تحلیلی» اثر یونگ، همسانی ضمیر ناخودآگاه شخصی و اثراتش را به خوبی روشن می‌سازد، اما ناخودآگاه جمعی چه می‌شود؟ یونگ در «عوامل سهیم در روانکاوی تحلیلی» می‌نویسد: «حاصل آن، ایده‌های ذاتی نیست، بلکه ایده‌های نازاده‌ای است که مرزهای معینی را بر متهورانه‌ترین تخیلات تحمیل می‌کنند.»(۱۰) به این «ایده‌های ذاتی» از طریق آنچه که یونگ «کهن‌الگو»، «سلطه ناخودآگاه جمعی»(۱۱) می‌نامد، پرداخته می‌شود. از طریق این کهن‌الگوها یا «تصاویر بدوی»، «گنجینه مدفونی که بشر همواره و همیشه به کمک آن دست به آفرینش زده است، که از آن خدایان و اهریمنانش و تمام آن اندیشه‌های فوری و نیرومندی را برگرفته که بدون آن‌ها دیگر انسان، انسان نبود.» کشف می‌گردند.(۱۲) گفته می‌شود این کهن‌الگوها از نیروی آفرینش بهره‌مندند: «... تصویر بدوی، سازمان موروثی انرژی روانی است، سیستمی ریشه‌دار که نه تنها جلوه‌ی روندی انرژیک، بلکه امکانِ کارکردِ آن نیز می‌باشد... و بنابراین، همتای ضروری غریزه که شکل متناسب عمل و همچنین پیش‌فرض ادراک موقعیت کنونی است که هم هدفمند و هم مناسب می‌باشد. این دریافت موقعیت معین را تصویر از پیش‌موجود تکمیل می‌کند. آن قاعده‌ای عملی را عرضه می‌کند که بدون آن، درک شرایط جدید ناممکن می‌گردد.»(۱۳)

رویارویی با ناخودآگاه جمعی تنها از آن‌رو خطرناک است که: «با آن یگانه نیستیم و بنابراین در تضاد لاینحل با غرایز ما (کهن‌الگوها) قرار دارد. اگر امکان بیابیم آن کارکردی را که تراگذرنده نامیده‌ام، به وجود بیاوریم، آنگاه ناهماهنگی به پایان می‌رسد و می‌توانیم از جنبه‌های مطلوب ناخودآگاه بهره‌مند گردیم... نه تنها از همه محتویات روان ناهشیار، تمام آن چیزهای فراموش‌شده و از نظر دورمانده بلکه همچنین از خرد و تجربه سده‌های بی‌شمار، خردی که بالقوه در مغز بشر ذخیره شده است... از آن تلفیق‌هایی که در خدمت نیازهای آینده قرار دارند... آن راهنمای بی‌همتای بشر.»(۱۴)

xalvat.org

بحث فوق درباره ماهیت کهن‌الگوها بایستی بسنده باشد تا ما را یک گام به سوی تفسیر یونگی از هدایت و «بوف کور» نزدیک‌تر کند. گام بعدی پیوند این کهن‌الگوها با آن چیزی است که یونگ «سمبل‌ها» در یک اثر ادبی می‌نامد؛ این سمبل‌ها با برداشت او از «سمبل‌های» فروید متضادند. استدلال او مبنی بر آن که سمبل‌های فروید در واقع «نشانه» و «علائم بیماری» هستند که فقط به ناخودآگاه شخصی ربط

دارند، به طور مختصر و آشکار در توضیح یونگ از کهن الگوی «قربانی» در اثرش به نام «تحول سمبولیسم در توده» بیان می‌شود. یونگ مناسک مذهبی را، هر چند هم که از منشأ بدوی برخوردار باشند، به اندازه‌ی آن چیزهای موجود نزد «جزء ناچیزی از بشریت، ساکن آن شبه جزیره پرجمعیت آسیایی که از اقیانوس آتلانتیک بیرون آمده است و خود را «بافرهنگ» می‌نامد، کسانی که، به علت فقدان رابطه با طبیعت، می‌پندارند مذهب نوع ویژه‌ای از اختلال فکری معنایی کشف ناشدنی است»(۱۵)، مؤثر می‌داند.

ناخودآگاه می‌تواند از طریق این مناسک کهن الگوهایی را درک کند که «با رویکرد آگاهانه انسان به ناخودآگاه جمعی مؤثر می‌گردند. مذاهب به وسیله عشاء ربانی با خدا، این چرخه انرژی را به شیوه‌ای ملموس بنا نهاده‌اند.»(۱۶) این عشاء ربانی که کهن الگوی «قربانی» را دربردارد، در اصل انکار نفس ego است: از لحاظ روانکاوی، این بدان معناست که «نفس» ego کمیتی نسبی است که می‌تواند تابع تسلط های گوناگون برتر شود. این تسلط ها چه هستند؟ آن‌ها را نباید با ناخودآگاه جمعی کاملاً یکسان پنداشت، آن گونه که فروید می‌خواست با «من برتر» superego خود بکند (من از ادعای خود درباره اصل اخلاقی عام... همسان با «من برتر» فروید صرفنظر می‌کنم زیرا فراافکنی، و از این رو همان ناخودآگاه و همسان با شرایط محیط زیستی تلقی می‌شود)، بلکه شرایط روانی معینی است که به طور ازلی در بشر وجود دارد و از طریق تجربه کسب نگردیده است. پشت اعمال انسان نه عقاید عمومی و نه قواعد اخلاقی، بلکه شخصیتی هنوز ناآگاه قرار دارد. درست همان گونه که انسان هنوز همان چیزی است که همواره بوده، همانی است که خواهد شد. (من از ادعایم صرفنظر می‌کنم زیرا به دلایل درونی دردناک که کاملاً بر من آشکار نیستند، مجبورم این کار را بکنم. این دلایل به من رضایت اخلاقی نمی‌بخشند، برعکس، حتا مقداری مقاومت در برابر آن‌ها احساس می‌کنم. اما بایستی تسلیم نیرویی شوم که ادعای خودخواهانه‌ام را سرکوب می‌کند.) به این ترتیب تا جایی که خویشتن، ناآگاه است، همان «من برتر» superego فروید و سرچشمه تعارض ابدی اخلاقی است. باری، اگر فراافکنی کنار گذاشته شود و عقاید عمومی پنداشته نشود، پس فرد حقیقتاً ضد و نقیض خود است. پس، خویشتن، وحدت متضادها است و به این ترتیب بلاواسطه‌ترین تجربه قابل تصور یزدانیت از لحاظ روانکاوی را به وجود می‌آورد.»(۱۷)

xalvat.org

اگر از مذهب بگذریم و به هنر بپردازیم، ظاهراً جهش گسترده‌تری انجام شده است، اما در این جا برای توضیح جدایش‌پذیری یونگ بین ناخودآگاه شخصی و ناخودآگاه جمعی و بین آنچه که طبق درک او رویکرد فرویدی به کهن الگوی «قربانی در توده» است، بایستی منظور یونگ را از تفاوت بین سبک «روانکاوانه» و «تخیلی» در هنر روشن کرد و اولی را به مفهوم «ناخودآگاه شخصی» و دومی را به «ناخودآگاه جمعی» ربط داد.

به گفته یونگ درباره «نگرش انتقادی» فروید (یا درک او از فروید) به ادبیات توجه کنید، نگرشی کاملاً معتبر در ارزیابی آثار به سبک روانکاوی: «فروید فکر می‌کرد در اقتباس اثر هنری از تجربه شخصی هنرمند کلیدی یافته است. در حقیقت چنین امکانی وجود دارد، زیرا قابل تصور است که با بررسی یک اثر هنری، که برای تحلیل کم‌ارزش‌تر از روان‌رنجوری نیست، می‌توان به آن گره‌هایی در زندگی روانی رسید که آن‌ها را کمپلکس‌ها می‌نامیم... زمانی که بتوان یک شعر را بر حسب سرکوب امیال شاعر تجزیه و تحلیل کرد، این اثر هنری شباهت قابل توجهی با روان‌پریشی پیدا می‌کند.»(۱۸)

یک اثر هنری به سبک روانکاوانه: «برآمده از قلمرو خودآگاه انسان... درس‌های زندگی با تکانه‌های عاطفی، تجربه امیال و بحران‌های سرنوشت انسان در کل است... این اثر را می‌توان در محدوده‌های روانکاوانه به طورکامل توضیح داد... اثر شاعر، تفسیر و روشنگری محتویات ضمیر خودآگاه است.»(۱۹)

یک اثر به سبک تخیلی، باری، برعکس ظاهر می‌گردد: «تجربه‌ای که بیان هنری را در اختیار می‌گذارد دیگر آشنا نیست. چیزی غریب است که از پس‌زمینه ذهن بشر هستی می‌گیرد... هستی‌ای بدوی که از درک بشر پیشی می‌گیرد و از این‌رو انسان را به آستانه تسلیم می‌کشاند. عظمتش به این تجربه، ارزش و نیرو می‌بخشد. از اعماق بی‌زمان برون می‌آید؛ بیگانه و سرد است، چند جانبه، اهریمنی و گروتسک... نسخه‌ی اضطراب‌آوری از رویدادهای هیولاوار و بی‌معنا که از قدرت درک و احساس بشر فراتر است و از نیروهای هنرمند چیزی غیر از تجربه‌های پیشین زندگی را طلب می‌کند. چنین اثری هرگز پرده‌ای را از هم نمی‌درد، که بر کیهان حجاب می‌اندازد؛ هرگز از

محدوده امکان بشری فراتر نمی‌رود و به این دلیل به سهولت به قالب نیازی هنری درمی‌آید، علیرغم شدت ضربه‌ای که به فرد وارد می‌آورد. اما تجربه‌های بدوی پرده‌ای را که بر آن نقش دنیایی منظم نقاشی شده است، از هم می‌درانند و نگاهی گذرا به درون ورطه بی‌انتهای آنچه را که هنوز نشده است میسر می‌سازند... چنین اثری خود را با قاطعیت به نویسنده تحمیل می‌کند؛ دستش به تصرف درمی‌آید و قلمش چیزهایی را می‌نویسد که ذهنش با شگفتی درمی‌یابد. این اثر فرمش را همراه خود می‌آورد؛ آنچه نویسنده می‌افزاید، بازپس زده می‌شود، آنچه را که نمی‌خواهد اقرار کند بر او تحمیل می‌کند. در حالی که خودآگاهش، نگران و تهی درحضور این پدیده قرار دارد، او مغلوب سیل افکار و تصوراتی می‌گردد که هرگز قصد نداشت به وجود آورد و نیروی اراده‌اش به آن شکل نداده بود.»(۲۰) چنین اثری را می‌توان نمودِ کهن‌الگوهای مؤثر در هنرمند تلقی کرد که همان اهداف روانکاوی تحلیلی یونگی را دارد، یعنی شناخت خویشتن، به طور فردی و جمعی. امیدوارم این سیر کوتاه در یونگ زمینه را آماده و چارچوبی برای تجزیه و تحلیل «بوف کور» صادق هدایت عرضه کند، تجزیه و تحلیلی که ابعاد دیگری بر «ادیپ و بوف» اثر بهرام مقدادی و لئو هامالیان (فصل ۱۳، در بالا) بیافزاید و آن را تکمیل کند. البته، به عنوان نقدی روانکاوانه، این تجزیه و تحلیل، نظیر سایر نقدها، دچار کمبود زندگی‌نامه روشن و دقیق درباره هدایت است، کسی که قداست پس از مرگش در ایران، علیرغم انتقاد مغرضانه هوشنگ پیمانی(۲۱)، بحث درباره جزئیات زندگی دشوار هدایت را غیرمیهن‌پرستانه ساخته است. اما به عنوان یک بت ادبی مدرن، هدایت عمدتاً به خاطر داستان‌های کوتاهش تقدیر می‌شود، همراه با احترام ریاکارانه و آزارنده نسبت به «بوف کور»، این یگانه‌ترین، مشکل آفرین‌ترین و شخصی‌ترین اثرش. نه از آن‌رو که «بوف کور» برای ایرانیان کتابخوان متفکر غیرقابل درک یا توجیه است؛ تنها به این دلیل که تصویری که او از روان ایرانی معرفی می‌کند چیزی است که بسیاری از خوانندگان ایرانی ترجیح می‌دهند نه درباره‌اش فکر کنند و نه با آریستوکرات عینکی خوشایندی پیوند دهند که به قصه فارسی، سرزندگی و مدرنیسم بخشید.

هدایت از یک خانواده اشرافی بود و این را مانعی در کارش می‌دانست. او در ابتدا برای تحصیل دندان‌پزشکی به خارج از کشور رفت، اما با نشر داستان‌ها و مقالاتش به عنوان نویسنده معروف شد. جزئیات اصلی زندگی هدایت در کتاب «ادبیات نثر مدرن فارسی» اثر حسن کامشاد آمده است؛ اما کامشاد در پرداختن به زندگی هدایت و «بوف کور»، که «خودتحلیلی هیستریک»(۲۲) می‌نامدش، بسیار محافظه‌کار است. به هر حال، لازم به توجه است که طبق شواهد، هدایت همجنس‌گرا بود. حکایت کوتاه زیر، هم بر نگرش عذاب‌دهنده این مرد نسبت به همجنس‌گرایی‌اش تأکید می‌کند و هم یکی از نمادهای مرکزی «بوف کور» یعنی کوزه شراب زهرآلود را روشن می‌سازد: یک‌وقت از او پرسیده شد آیا قصد دارد زمانی بچه‌دار شود، هدایت یک لیوان پر از مَنی را از محل مخفی‌اش در اتاق خود بیرون آورد و اعلام کرد که محتویات لیوان بچه‌هایش هستند.

برخی از قصه‌های کوتاه هدایت را می‌توان آثاری به سبک روانکاوانه تلقی کرد. اکثر آن‌ها، داستان‌هایی هستند درباره دهقانان و سرشار از سبک محاوره‌ای و رنگ محلی، اما بسیار دور از ناتورالیسم آثار صادق چوبک. آثار هدایت نوعی ناتورالیسم تصنعی بودند. این حقیقت محض که او ناتورالیسم را به نثر فارسی معرفی کرد در خور ستایش است، اما به سختی می‌توان داستان‌هایش را شاهکارهای این ژانر ادبی دانست، ابتدا به این دلیل که هدایت نفسانیت عذاب‌دهنده‌ی اشرافی خود را بر تمام کاراکترهایش تحمیل می‌کند. نمونه بارز این امر، «داش آکل»، یکی از معروف‌ترین داستان‌هایش است.

xalvat.org

داش آکل یک «لوطی» است، یکی از آن لات‌های خیابانی که مشروب می‌نوشند، قمار می‌کنند و دعوا و مرافعه راه می‌اندازند و در هر شهر و روستای ایران جزء مطرودین هستند. آن‌ها بی‌شباهت به کابوی‌های امریکایی و سامورایی‌ها با آن قوانین شرافت و کینه‌ورزی‌شان نیستند که شهروندان موقر به خاطر استقلال ستیزه‌جویانه‌شان احترام اکراه‌آمیزی نسبت به آن‌ها دارند. ریشه کلمه «لوطی»، «لواط» است، و پسرکان زیبا مسلماً بخشی از فضای زندگی لوطی بودند، احتمالاً بیشتر به خاطر کمبود فاحشه زن تا تمایل صریح به guy به مفهوم غربی.

در داستان هدایت، داش آکل، چیزی شبیه «گوژپشت نتردام» و «ورتر جوان» می‌گردد. یک حاجی در حال احتضار او را مجری وصیتش می‌کند، زیرا خصایص نیک این لات را شناخته است. او این مسئولیت را تنها به خاطر دختر زیبای حاجی، که در اولین نگاه

عاشقش می‌شود، می‌پذیرد. او پای‌بند به شرافت، خود را قربانی می‌کند، سالیان سال برای خانواده زحمت می‌کشد، بر ثروت آن‌ها می‌افزاید و سرانجام عملاً خود را در معرض ضربه قمه‌ی دشمن قدیمی‌اش قرار می‌دهد. در تمام سال‌هایی که به خاطر این خانواده زحمت می‌کشید شب‌ها به خانه پناه می‌برد و با طوطی‌اش حرف می‌زد؛ او را به اسم دختر، مرجان، می‌نامید و حرف‌های عاشقانه در گوشش زمزمه می‌کرد. پس از مرگش، طوطی در اتاق عقد به مرجان داده می‌شود و در آن جا طوطی با لحن معلمش، داش آکل، عشق نامیرای او را به دختر اعتراف می‌کند.

هدایت در ایده‌آلیزه کرده ناتوانی جنسی داش آکل (و شاید خودش) و با واداشتن «لوطی» به یک ریاضت پرشور اما مقید به حفظ شرافت، داستان و کاراکتر اصلی‌اش را از فضای تصویر ناتورالیستی زندگی اقشار پست ایرانی دور می‌کند. گرایش جنسی خود هدایت، باری، داستان را به مالیخولیای عشق بی‌سرانجامی می‌آراید که بر شعر فارسی سایه می‌اندازد و به شکم‌دریدن زن ایده‌آل در «بوف کور» توسط هدایت می‌انجامد. داستان‌هایی نظیر «داش آکل» به سبک روانکاوانه هستند زیرا در آن‌ها هدایت به آن چیزی می‌پردازد که اعتقاد دارد بایستی روح پارسی باشد، اما در واقع تنها ضمیر ناخودآگاه شخصی او هستند. او در «محلل» به جنده تندخویی می‌پردازد که بازتاب تصویر شهوانی و آلوده مادر و همسر در «بوف کور» است. بی‌تردید او این داستان را طنزی سرگرم‌کننده می‌دانست، یک شوخی تحریک‌کننده با یک قانون کهنه مسلمانان. در «زنی که مردش را گم کرد» سایه‌های مازوخیسم و سادیسم «بوف کور» در تصویر زن روستایی مصیبت‌زده حضور دارد. هدایت در داستان‌های دیگر به وحشت «بوف کور» نزدیک می‌شود. در «آبجی خانم»، «سراب»، «سگ ولگرد» و به ویژه «زنده به گور» («یادداشت‌های یک نفر دیوانه») و «سه قطره خون» ناامیدی و جنون ناتوانی جنسی و تنهایی و خیانت فلج عاطفی به دست دنیایی بی‌ترحم یافت می‌شود. دو داستان آخر از لحاظ سبک و موضوع منادی آینده هستند: حرکت هدایت به سبک تخیلی عصبی غیرعقلانی.

یونگ در کتاب «تفسیری بر راز گل زرین» نتیجه می‌گیرد: «غرب بر تجسد انسان و حتا شخصیت و تاریخ‌مندی مسیح تأکید می‌کند، در حالی که شرق می‌گوید: «بدون آغاز، بدون پایان، بدون گذشته، بدون آینده.» در تطابق با این تصور، خود را به شخص والای الهی تسلیم می‌کند با توقع رحمت او؛ اما انسان شرقی می‌داند که فدیه به کاری که فرد روی خود می‌کند، بستگی دارد.»(۲۳)

طبق این اصل، هدایت معتقد بود که فدیه انسان ایرانی در بازگشت به منشأ خود و به دین زرتشتی نهفته است. آریایی‌های هند ـ اروپایی (در واقع آریایی، یا ایرانی) زرتشتی بودند، آتش‌پرستانی در اوج عهد طلایی ایران قبل از اسلام. سپس، در میانه سده هفتم پس از میلاد، عرب‌ها اسلام، یعنی دینی اساساً غربی را به فلات ایران آوردند. حتا زیر سلطه عرب‌ها، پارسیان بخش زیادی از زبان و فرهنگ خود را حفظ کردند. اما حتا آن‌گاه که نفوذ عرب‌ها تضعیف شد، اسلام باقی ماند؛ و سرانجام نفوذ نیروهای غربی فراگیر گشت. هدایت اعتقاد داشت که عرفان شرقی، چه گل زرین نامیده شود یا تائو یا پتانسیل ناخودآگاه جمعی، برای او، برای ملتش و برای نژاد جویای هویتش راه حل است.

xalvat.org

کاراکتر اصلی هدایت ـ پیرمرد منزوی، «بوف کور»، نقاش جلد قلمدان اسیر خیالات وحشتناک در انزوای خویش ـ فرزند پرسوناژهایی نظیر دراویش قرون وسطایی سرگردان در ویرانه‌ها، مجنون آواره در بیابان‌ها و شیخ احمد جامی ساکن غاری در خراسان است. اشیایی در دنیای نقاش جلد قلمدان سکنا گزیده‌اند که توسط ضمیر ناخودآگاه شخصی آگاهانه درک شده‌اند؛ این اشیاء بخش مهمی از هستی آگاهش هستند، از خویشتنی که از نخستین مرحله فردیت یونگ گذشته است. قلمدان‌ها و شیشه‌ها و کوزه‌ها، به شکل آلت مردانه هستند و مهر خیال او درباره پیرمرد و دختر جوان رقاص را بر خود دارند. این تصویر وسواسی نیروهای غالب ناخودآگاه جمعی نیز از طریق سوراخ‌ها و پرده‌های باز، مترادف زنانگی درک می‌شوند. قهرمان داستان با آگاهی از ناتوانی جنسی‌اش، از خیانت همسرش (او نقش پاانداز زنش را دارد) و ناتوان از شناختن پدرش زندگی می‌کند. باری، این‌ها تنها حوادث سطحی داستان هستند و هدایت آن‌ها را در پرده ابهام می‌پوشاند و با تخیلش از کهن‌الگو در هم می‌تاباند.

یک درخت سرو که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود.

روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد. بین آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت. این پیرمرد منزوی می‌خواهد تخیل همیشگی‌اش را برای سایه‌اش تعریف کند: «من فقط برای سایه خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است. باید خودم را بهش معرفی بکنم.» درباره کهن‌الگوی سایه، یونگ چنین نظر می‌دهد: «سایه مشکلی اخلاقی است که کل شخصیت «من» ego را به چالش می‌طلبد، زیرا هیچ‌کس نمی‌تواند بدون شناخت جنبه‌های تاریک شخصیتش به صورت موجود و واقعی بر سایه‌اش آگاه گردد. این عمل شرط اساسی هر نوع خودشناسی است.»(۲۴)

سایه را می‌توان همان ناخودآگاه شخصی دانست که در مورد این پیرمرد منزوی آگاهانه جذب و ادغام می‌گردد. او می‌خواهد از شیطان خودش درگذرد و بر خودِ شیطان نظر افکند، تا تصاویر بدوی مستتر در آن را بر طبیعت تاریک‌تر خودش آشکار سازد.

در یک جای داستان، دختر گلی را به پیرمردی تقدیم می‌کند، در تصویری دیگر او در حال رقص است. او کهن‌الگو است، «زن ریسنده، مایا، که با رقصش توهم می‌آفریند... پسر، که در نوزادی به حال خود رها شده است، به جستجوی چرخ حمایت‌گرانه، تغذیه‌گر و افسونگر مادر است.»(۲۵) مرد از این فراتر می‌رود یا همسر خود را در این تصویر از زن می‌گنجاند. «میلی به لمس واقعیت وجود دارد، به درآغوش کشیدن زمین و بارورکردن مزارع دنیا.»(۲۶) اما در یک دنیای حماسی ماهیت این زن چیست؟ نیروی بارآور در طبیعت ویران‌گر می‌گردد. مادر این گوشه‌نشین در واقع زن ریسنده بود، یک رقاص معبد هندو، بوگام داسی، که دو برادر دوقلو را اغوا می‌کند، پدر و عمویش را، و سپس آن‌ها را در یک اتاق تاریک با مار کبرا به امتحان می‌گذارد. آن که گزیده نشده، پیروز خارج می‌گردد. مردی که خارج می‌شود می‌تواند عمو یا پدرش باشد، اما هیچ کس آن را نخواهد فهمید: صورتش پیر و شکسته و موهای سرش ــ از شدت بیم و هراس، صدای لغزش و سوت مار خشمگین که چشم‌های گرد و شرربار و دندان‌های زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز که منتهی به یک برجستگی شبیه قاشق و سر کوچک می‌شده ــ از شدت وحشت عمومیم با موهای سفید از اتاق خارج می‌شود.

بوگام داسی فرزندش را در کودکی رها کرد، و برایش کوزه‌ای شراب ارغوانی آلوده به زهر مار کبرا باقی گذاشت. «ابتکار عمل و نیز قدرت استقامتش مفلوج این خاطره‌ی رازآلود می‌شود که شاید دنیا و رویدادهایش هدیه‌ی مادرش باشند... مادر... با دقت فضیلت‌های وفاداری، فداکاری و صداقت را در او می‌پروراند تا از او در برابر فساد اخلاقی که خطر زندگی روزمره است حمایت کند. او، فقط این درس‌ها را زیادی خوب فرا گرفته است و به مادرش وفادار می‌ماند، و شاید بزرگ‌ترین مایه‌ی نگرانی او می‌شود (برای مثال، زمانی که مادر با افتخار درمی‌یابد که او یک همجنس‌گراست) و در عین حال به مادر رضایت اسطوره‌ای ناآگاهانه‌ای می‌بخشد، زیرا در رابطه‌ی کنونی آن‌ها، کهن‌ترین و مقدس‌ترین کهن‌الگوی ازدواج مادر و پسر به اوج خود می‌رسد... این به خود او تعلق دارد، این تصویر خطرناک از زن؛ زن مظهر وفاداری است؛ آن وفاداری که او به خاطر منافع زندگی نمی‌تواند همواره بدان پای‌بند بماند؛ او تاوان حیاتیِ خطرات، مبارزات و قربانی‌هایی است که همه به دلسردی می‌انجامند؛ او تسکین تمام مرارت‌های زندگی است؛ او وهم‌گری بزرگ است، اغواگری که به او زندگی می‌بخشد؛ نه تنها زندگی با جنبه‌های معقول و مفیدش را بلکه با تناقضات هراسناک و ناهماهنگی‌هایش، که نیک و بد، موفقیت و ویرانی، امید و ناامیدی یکدیگر را خنثا می‌کنند.»(۲۷)

بیایید به جنبه‌های مختلف زن در این داستان نظری بیاندازیم. یک بوگام‌داسی وجود دارد با زهر هراسناک نیروی بارور ــ ویرانگر زندگی و نیروهای جنسی و نامادری یا دایه قهرمان که دخترش او را کنار جسدش اغوا می‌کند. دختر به همسری‌اش در می‌آید و مکرراً با ولگردان خیابانی همخوابه می‌شود. همه جا آرزوی مرگ، نیروی زندگی را از میان برمی‌دارد. پیرمرد به لباس گدا درمی‌آید و به زنش تجاوز می‌کند و او را با گزلیک می‌کشد. دختر زیر درخت سرو را کنار درگاه اتاقش می‌یابد و ناتوان از عشقبازی با او، شراب زهرآلود بوگام داسی را از میان دندان‌های کلیدشده‌اش به دهانش می‌ریزد. بدنش را قطعه‌قطعه می‌کند و آن را در ویرانه‌ها دفن می‌کند. و بوگام داسی در جایی می‌رقصد. تصویر زن به صورت مظهر شیطان پشت سرکوب نیروی جنسی سرکوب‌شده به وسیله روحانیون یا دیکتاتورها در کمین است.

یونگ تقریباً Anima یا زن را همطراز Eros و Animus یا مرد را همطراز Logos می‌گذارد: «... هر دو شخصیت نماینده کارکردهایی هستند که ضمیر

xalvat.org

ناخودآگاه جمعی را در ذهن خودآگاه صافی می‌کنند. باری، آن‌ها تنها زمانی که گرایش‌های خودآگاه و ناخودآگاه از هم فاصله نگرفته‌اند، ظاهر می‌شوند یا رفتار می‌کنند. اگر هر یک از این دو گرایش برتری گیرد، این کارکردهای تا آن زمان بی‌خطر به شکل تشخص‌یافته با ذهن خودآگاه روبرو می‌گردند و نظیر سیستم‌های انشعاب‌یافته از شخصیت یا بخشی از روح رفتار می‌کنند.»(۲۸) یونگ ادامه می‌دهد که ضمیر ناخودآگاه جمعی را می‌توان همسان ساخت، «اما آن‌ها، خود، عواملی هستند که از خودآگاه فراتر رفته و خارج از دسترس درک و اراده قرار می‌گیرند.»(۲۹)

بوگام داسی با رقصش پیرمرد ناتوان را وامی‌دارد تا با زن به عنوان کهن‌الگو، و نه به عنوان حیوان تجسم‌گر شیطان، رابطه بگیرد و او را وامی‌دارد تا تصویر زن را در زن خود و دختر زیر درخت سرو که فاحشه شده است، ویران کند. تنها خاطره او، تصویر او به عنوان رقاص در خاطرش می‌ماند، اما بازدید آن او را بر سایه‌اش و سایه‌اش را بر او آشکار کرده است.

پیرمرد زیر درخت سرو در بخش اول داستان به نظر می‌آید تصویر پدر Animus است. شخصیت مذکر دیگر داستان کیست؟ قصاب یا عقیم‌کننده‌ای که غالباً در حال خرد کردن لاشه‌های خون‌آلود دیده می‌شود. هر مرد جوان مسلمان ایرانی پاگشایی به وسیله ختنه را در زندگی تجربه می‌کند. در یک جامعه حماسی مردانه، ختنه می‌تواند معادل عقیم‌کردن باشد، که سرانجام هراسناکش تسلیم در برابر لواط است. پیرمرد، مورد نفرت قصاب و رجاله‌هایی است که «سالمند، خوب می‌خورند، خوب می‌خوابند، خوب جماع می‌کنند و ذره‌ای عذاب احساس نمی‌کنند... یکی از آن‌ها نماینده باقی دیگرشان بود: همه آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلی‌شان می‌شد.»(ص ۵۲) راوی مداوم در هراس از گزمه‌های قاتلی است که در خیابان پرسه می‌زنند و در یک جای داستان پیرمرد زیر درخت سرو را دار می‌زنند و می‌خواهند این پیرمرد (راوی) را هم بگیرند و دار بزنند، عقیم کنند و به وی تجاوز کنند.

پیرمرد خنزرپنزری گزلیکی دارد که قهرمان داستان با آن زنش را می‌کشد و دختر اثیری را تکه‌تکه می‌کند. او قبرکنی است که بقایای جسد دختر اثیری را دفن می‌کند. به نظر می‌آید او مانع وحدت anima و animus، خودآگاه و ناخودآگاه است. به علاوه ظاهراً خنده‌ی گوش‌خراشش علت ناتوانی جنسی قهرمان داستان باشد. سرانجام خنده‌اش به خنده‌ی قهرمان داستان تبدیل می‌شود؛ در واقع پس از آن که زنش را می‌کشد هم پیرمرد خنزرپنزری و هم عمویش (پدرش) می‌شود، اما در یک لحظه‌ی بسیار مهم شناخت می‌گوید: «همه این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک و جنایتکار و خنده‌آور که به یک اشاره سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همه این‌ها را در خودم دیدم. گویی انعکاس آن‌ها در من بوده؛ همه این قیافه‌ها در من بود ولی هیچ‌کدام از آن‌ها مال من نبود.»(ص ۷۸)

پیرمرد در کارکردش به سیمای قبرکن درمی‌آید. مانند بوگام داسی، دیگر با سایر کاراکترهای همجنس‌اش ارتباطی ندارد؛ به راهنمای دنیای زیرزمینی تبدیل می‌شود و خنده‌اش و کالبدش را برای قهرمان داستان به ارث می‌گذارد. سرانجام با کوزه به درون مه فرو می‌رود، همان کوزه باستانی‌ای که او بر رویش تصویر زن و مردی را نقاشی کرده است. به این ترتیب، animus جذب می‌شود اما خود animus به اعماق بازمی‌گردد. «ما شاید آغازگاه مشکل‌مان را زمانی تصور کنیم که ضمیر ناخودآگاه، که به وسیله پدیده‌های anima و animus فعال شده است، به روشنی بر خودآگاه ظاهر می‌گردد. این امر می‌تواند به بهترین وجه به شیوه زیر نشان داده شود: در لحظه نخست، محتویات ناخودآگاه چیزهایی از فضای شخصی هستند، شاید شبیه به ماده در تخیل یادشده از مرد بیمار. در نتیجه، تخیلات ناخودآگاه غیرشخصی گسترش می‌یابند که حاوی سمبولیسم اساسی جمعی هستند... این تخیلات، نظیر آن هوش بی‌تجربه‌ای که شاید تصور شود، وحشی و بی‌قاعده نیستند، بلکه خط سیرهای معین ناخودآگاهی را دنبال می‌کنند که بر هدف معینی متمرکز شده‌اند... [آنگاه که] او می‌کوشد بر محتویات ناخودآگاه آگاه گردد، می‌تواند به ریشه‌های کمپلکس‌هایش برسد، ابتدا به شکل تخیلات ناخودآگاه جمعی... او از مایملکش خلاصی می‌یابد.»(۳۰)

کهن‌الگوی پیرمرد، راهنمای دنیای زیرزمینی ناخودآگاه که در کتاب «پدیده‌شناسی روح در داستان‌های پریان» اثر یونگ توصیف شده است، قهرمان، «شخصیت mana»(۳۱) گشته است، یعنی قهرمان، روحانی، تحکیم‌بخش کهن‌الگو. خویشتن نویسنده و نژادش و نوع بشر به شناخت رسیده‌اند؛ تمام موانع نابود و مدفون گشته‌اند.

«رفتم جلو آینه، ولی از شدت ترس دست‌هایم را

xalvat.org

جلو صورتم گرفتم ــ دیدم شبیه، نه اصلاً پیرمرد خنزر پنزری شده بودم. موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی بود که زنده از اتاقی بیرون بیاید که یک مار ناگ در آن جا بوده ــ همه سفید شده بود، لبم مثل لب پیرمرد دریده بود، چشم‌هایم بدون مژه، یک مشت موی سفید از سینه‌ام بیرون زده بود و روح تازه‌ای در تن من حلول کرده بود. اصلاً طور دیگر فکر می‌کردم طور دیگر حس می‌کردم و نمی‌توانستم خود را از دست او ــ از دست دیوی که در من بیدار شده بود نجات بدهم، همین طور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم بی‌اختیار زدم زیر خنده. یک خنده سخت‌تر از اول که وجود مرا به لرزه انداخت. خنده عمیقی که معلوم نبود از کدام چاله گمشده بدنم بیرون می‌آید، خنده تهی که فقط در گلویم می‌پیچید و از میان تهی در می‌آید. من پیرمرد خنزر پنزری شده بودم.»(ص ۸۶)

xalvat.org

توضیحات:

* این متن، برگردان نقدی با مشخصات زیر است:
Bryant, Carter: "Hedayat's Psychoanalysis of a Nation", in: *Hedayat's "The Blind Owl" Forty Years After*. Edited by Michael Hillman, Center for Middle Eastern Studies, University of Texas at Austin, 1978, pp. 153-167.

۱. کارل گوستاو یونگ، «دو مقاله درباره روانکاوی تحلیلی»، مجموعه آثار، جلد هفتم، نیویورک: کتاب‌های پانتئون، ۱۹۵۳، صص ۱۷۸ ــ ۱۷۷.
۲. همان جا.
۳. همان جا، ص ۲۲۰.
۴. همان جا، ص‌ص ۱۵۵ ــ ۱۵۴.
۵. همان جا.
۶. همان جا. ص ۱۳۵.
۷. همان جا. ص ۷۷.
۸. کارل گوستاو یونگ، «سمبل‌های تغییر سیما»، مجموعه آثار، جلد ۵، نیویورک: کتاب‌های پانتئون، ۱۹۵۳، ص ۱۵۶.
۹. همان مأخذ، «دو مقاله درباره روانکاوی تحلیلی»، صص ۱۷۸ ــ ۱۷۷.
۱۰. همان جا، ص ۱۳۱.
۱۱. همان جا، ص ۶۶.
۱۲. همان جا، ص ۶۷.
۱۳. همان جا، ص ۱۷۳.
۱۴. همان جا، ص ۱۳۴.
۱۵. کارل گوستاو یونگ، «سمبلیسم تغییر سیما در توده»، روان و سمبل، چاپ ویولت اس. لاژلو، نیویورک: دابل دی ــ آنکور بوکز، ۱۹۵۸.
۱۶. همان جا.
۱۷. همان جا.
۱۸. کارل گوستاو یونگ، انسان مدرن در جستجوی روح، نیویورک: هارکورت، بریس، ۱۹۳۴، ص ۱۹۳.
۱۹. کارل گوستاو یونگ، «روانکاوی و ادبیات»، مجموعه آثار، جلد ۱۵، نیویورک: پانتئون بوکز، ۱۹۵۳، ص ۸۹.
۲۰. همان جا، ص ۹۰.
۲۱. هوشنگ پیمانی، بیایید درباره هدایت به درستی و مستدل قضاوت کنیم، تهران: آبان، ۱۹۶۳.
سپس دو کتاب محمد مقدسی وجود دارد: نسل جوان ایران و یوف کور، تهران، البرز. و: ایده‌ها و دیدگاه‌های بوف کوری، تهران: البرز.
۲۲. حسن کامشاد، ادبیات نثر مدرن فارسی، کمبریج: انتشارات دانشگاه کمبریج، ۱۹۶۶، ص ۱۶۵.
۲۳. کارل گوستاو یونگ، «تفسیری بر راز گل زرین»، روان و سمبل هایش.
۲۴. کارل گوستاو یونگ، Aion، روان و سمبل هایش.
۲۵. همان جا.
۲۶. همان جا.
۲۷. همان جا.
۲۸. همان جا.
۲۹. یونگ، «دو مقاله درباره روانکاوی تحلیلی»، ص ۲۱۰.
۳۰. همان جا.
۳۱. همان جا، ص ۲۲۷.

در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره داغ را آهسته در استخوان میخورد و میتراشد - این روح ما را نمیشود کسی اطو کرد، چرا غم عاشق میماند که این مدتهای بادکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نکبت‌وحیب بشمارند و اگر کسی گلوی او سوپیچ مردم

تأثیر خیام بر بوف کور هدایت

لئونارد بوگل

برگردان: شیرین رضویان

xalvat.org

نخستین اثر چاپ شده از صادق هدایت در باره‌ی خیام، مجموعه‌ای است از رباعیات منسوب به این فیلسوف که نقطه عطفی بود برای توجه و علاقه‌ی دراز مدت هدایت به حکیم عمر خیام.

هدایت کتاب «ترانه های خیام» را در سال ۱۹۳۴ به چاپ رساند که یک نگاه انتقادی و نوین بود بر رباعیات خیام به انضمام یک مقدمه ی طولانی که در طی آن نظرات و افکار هدایت نسبت به فلسفه و اندیشه خیام به تفصیل بیان می شد.

و پس از آن بود که بزرگ‌ترین آفرینش داستانی هدایت «بوف کور» در سال ۱۹۳۷ نخست به صورت نسخه‌ای خطی در بمبئی هندوستان منتشر شد. از زمان انتشار این اثر در ایران در سال ۱۳۲۰ تاکنون، بوف کور موضوع نقد و بررسی های قابل توجه و مداومی بوده است.

تحقیقات اخیر بیشتر توجه خود را به جنبه‌ی ادبی و نگارش این اثر معطوف کرده‌اند، اما هیچ یک به گونه‌ای سیستماتیک به آزمودن تأثیر خیام در خلق این اثر نپرداخته‌اند.

این مقاله کوشش دارد ایده های متعددی را که هدایت با الهام از رباعیات و اندیشه های خیام در بوف کور آورده است، مورد بررسی قرار دهد.

در مقدمه‌ی «ترانه های خیام»، هدایت خاطر نشان می کند که تقریباً تمام مجموعه‌ی رباعیات منسوب به خیام دچار گونه‌ای سرگردانی و حیرانی فلسفی - مذهبی است که بسیاری از این ها نیز با هم تناقض و تضاد دارند.

هدایت نتیجه می گیرد که مردی چون خیام، از آن جا که یک اندیشمند سیستماتیک و یک ریاضی دان چیره دست بوده، بی شک نمی توانسته است دارای ایده هایی چنین چندگانه باشد.

بنابراین او به دنبال قدیمی ترین مأخذ می گردد تا گروهی از رباعیات را که بیانگر اندیشه‌ای یکسان و هماهنگ باشند بیابد.

او در این تلاش دو منبع را یافت که به نظر می رسید رباعیات اصیل تری از خیام را در بر دارند. قدیمی ترین آن ها کتابی بود به نام «مرصاد العباد» نوشته‌ی صوفی مشهور نجم الدین رازی که شامل دو رباعی منسوب به خیام است. رازی می گوید که فلسفه، مادی گرایی و طبیعت گرایی هرگز به صورت الهام یا کشف و شهود واقع نمی شوند و این که این سه در واقع مایه گمراهی اند.

او عمر خیام را فیلسوف نابینایان می خواند و سپس او را متهم می کند به این که رباعیاتش را « در اوج سرگشتگی و حیرانی و از عمق خطا کاری» نگاشته است. انتقاد رازی از این دو رباعی هدایت را قانع کرد که خیام بر خلاف تصور عوام، صوفی نبود. بلکه نقطه‌ی مقابل آن یعنی مخالف سرسخت صوفی گری و صوفی گرایی بود.

کتاب رازی تقریبا صد سال پس از مرگ عمر خیام نوشته شده است. به نظر هدایت، این خود نشانگر آشنایی نویسنده با زندگی، اندیشه و آثار خیام است.

منبع دیگر کتابی بود به نام «مونس الاحرار» که بیش از دویست سال پس از مرگ خیام نوشته شده بود.

این کتاب دارای ۱۳ رباعی منسوب به خیام است که یکی از آن‌ها در کتاب رازی نیز آمده است.

هدایت در باره‌ی این رباعیات چنین می‌گوید: «علاوه بر قدیمی بودن، این رباعیات کاملاً با فلسفه و روحیات خیام و سبک نوشتاری او همخوانی دارند. انتقاد نویسنده‌ی «مرصاد العباد» هم در مورد آن‌ها صدق می‌کند. بنابراین در اصالت این ۱۳ رباعی و آن ۲ رباعی دیگر از مرصاد العباد شبهه‌ای باقی نمی‌ماند. واضح است که سراینده‌ی آن‌ها یک فلسفه‌ی مستقل و روش تفکر مشخص دارد و نشان می‌دهد که ما با یک ریاضیدان و فیلسوف طبیعت‌گرا طرف هستیم. پس می‌توانیم با اطمینان کامل بگوییم که این چهارده رباعی متعلق به خود عمر خیام هستند و این‌ها را به‌عنوان رباعیات کلیدی، معیاری برای شناخت سایر رباعیات خیام قرار دهیم. بنابراین این چهارده رباعی اساس و بنیان این کتاب خواهد بود و هر رباعی که یک واژه مشکوک یا یک استعاره صوفیانه دارد نمی‌تواند به خیام منسوب شود.»

هدایت دنباله مقدمه‌ی «ترانه‌های خیام» را به تفسیر و تشریح نظریاتش در باره فلسفه خیام اختصاص می‌دهد. این باور که خیام یک فیلسوف مادی‌گرا و طبیعت‌گرا بود تا حدی مربوط به نظریات بیان شده در مرصاد العباد بود که در بالا ذکر شد.

علاوه بر آن هدایت معتقد بود که خیام یک انسان بدبین است که از اعراب و مذهب ایشان تنفر دارد و آرزومند دستیابی به شکوه ایران پیش از اسلام است.

تئوری مفروض خیام در مورد آفرینش موضوع دیگری‌ست که هدایت در «ترانه‌های خیام» به آن پرداخته است. بر اساس گفته‌ی هدایت، خیام باور داشت که جهان در اثر یک تصادف به وجود آمد زیرا بر اثر وجود شرایط مساعد، وقایع به‌گونه‌ای خودانگیز حادث شدند که به پیدایش هستی منجر شد. او رساله‌ی «نوروزنامه» را که به خطا منسوب به خیام می‌شمارد، به‌عنوان منشا این عقیده عنوان می‌کند. گفته می‌شود که خیام این‌گونه نوشته است: «به‌دستور بلندپایه‌ترین خداوندگار شرایط روی زمین تغییر کرد و موجودات جدید پا به عرصه‌ی وجود نهادند. آنچه باقی ماند برای جهان متغیر و گذرا کافی بود.»

هدایت از این نتیجه می‌گیرد که خیام «نفی می‌کند که خدا موجودات را بطور جداگانه آفرید و معتقد است که موجودات براساس شرایط متغیر جهان، خود به خود پدید آمده‌اند.» او همچنین این ایده را به خیام نسبت می‌دهد که «دنیا در نتیجه‌ی به‌هم پیوستن مولکول‌ها و تصادف بوجود آمد. این جویبار ممتد و طولانی، جاودانی‌ست. مولکول‌ها پیوسته در حال دخول و خروج از یک فرم به فرمی دیگر هستند.»

به‌وجود آمدن انسان هم یک تصادف است که «در اثر ترکیب مولکول‌ها، چهار عنصر و هفت سیاره پا به عرصه‌ی وجود نهاد و روح او مانند جسم مادی‌اش پس از مرگ باقی نخواهد ماند.»

در زمانی که اعتقاد غالب جامعه بر این بود که انسان آینه‌ی قدرت الهی و دلیل نهایی آفرینش است، خیام اعلام می‌دارد که آفرینش انسان فقط یک تصادف بوده و اهمیت او حتی ذره‌ای بیشتر از اهمیت یک مگس نیست.

یک قطره‌ی آب بود با دریا شد
یک ذره خاک با زمین یکتا شد
آمد شدن تو اندرین عالم چیست؟
آمد مگسی پدید و ناپیدا شد.

بر اساس گفته‌ی هدایت، خیام شریعت اسلام را رد می‌کرد و اعراب را به دیده‌ی حقارت می‌نگریست «برای خواننده هیچ شکی باقی نمی‌ماند که سراینده‌ی این رباعی‌ها، پرسش‌های مذهبی را با چه نارضایتی پاسخ می‌دهد و با تحقیر به رهبران مذهبی اسلام حمله می‌کند.»

xalvat.org

و باز می‌گوید: «از ریشخند عصبانی و اشاراتش به گذشته‌ی ایران، نفرت قلبی او نسبت به اعراب راهزن و یاغی و ایده‌های مبتذل و عوامانه‌ی آن‌ها کاملا محسوس است.»

خیام مخالفتش را محدود به اعراب نکرد. بنابر نوشته‌های هدایت، او: «از مردم زمان خویش منزجر بود و با زبانی تیز و لحنی برنده اخلاقیات، افکار و سنت‌های آن‌ها را محکوم می‌کرد و به هیچوجه نقطه نظرات مشترکی با جامعه‌اش نداشت.»

خیام، بنا بر نتایج مطالعات ستاره‌شناسی‌اش، معتقد بود که «زندگی، تحت تأثیر شدید قوانین بیرحمانه‌ی این چرخ فلک است. شکایت و گلایه‌ی او بیشتر نسبت به چرخ گردون و سرنوشت است تا نسبت به خدا.»

خیام در نهایت به این باور رو می‌آورد که ستارگان همه نحس و نامیمون هستند و یک ستاره‌ی خوش‌یمن در این چرخ گردون وجود ندارد. خیام از دیدگاه هدایت یک جبرگرای حقیقی‌ست. او مفهوم سامی خدا را رد کرد. چون به نظر او هیچ خدایی به جز سرنوشت وجود

ندارد. طبعاً در جهانی که خدایی جز سرنوشت وجود ندارد و ستارگان همه نامیمون هستند، شیطان حکم خواهد راند.

«علاوه بر این عقاید ملموس و مادی و حقیقت گرا، خیام به حقیقت برتری معتقد است و آن همانا، برتری گرفتن وجود شیطان بر شادی و نیکی است. «تنها واقعه‌ی قطعی، مرگ است. سایه‌ی همیشه حاضری که مدام نسل بشر را تهدید می‌کند.»

یکی از خصوصیات تفکر خیام این است که همیشه با اندوه پنهان، نابودی و مرگ همراه است. برای خیام، مرگ چیزی بیش از تبدیل سلول‌ها نیست. «در باب موضوع بقای روح، او معتقد به تغییر و تبدیل اجزاء بدن پس از مرگ است. بدین معنا که این اجزاء بدن پس از مرگ در اَشکال دیگر حیاتی نوین می‌یابند.» اما استقلال برای روح به عنوان یک وجود مجزا را رد می‌کند.

انسان در مصاف مرگ و سرنوشت چه گریزگاهی دارد؟

خیامی که هدایت برای ما تصویر می‌کند پاسخ این پرسش را این‌گونه می‌دهد: بهتر می‌بود اگر هرگز به دنیا نمی‌آمدیم.

گر آمدنم بخود بُدی نامدی

بشر در موضع ضعف و بیچارگی‌ست. در دست‌های سرنوشتی که هیچ رحم و عاطفه‌ای ندارد، نسبت به منشاء وجودی خود و مقصد نهایی سفر خود، در جهل کامل به سر می‌برد. نیازی به کار و تلاش برای موفقیت نیست. زیرا که خانه‌ی آخر برای شاه و گدا، همانا بازگشت به غبار نابودی‌ست. سلول‌های بدن همه به اشکال دیگر مبدل می‌شوند و به زندگی دردناک خود در اشکال نباتی و غیره ادامه می‌دهند.

«تنها سرپناه انسان این است که برای لحظه‌ها زندگی کند و این دم را غنیمت شمارد. هدف غایی زندگی لذت و خوشی‌ست. تا جایی که می‌توانیم باید اندوه و رنج را از خود دور نگاه داریم.»

دو وسیله انتقال لذت در این جهان موجود است: زن و شراب. ماه‌رُخان زیبا روی به تنهایی معنای عالی لذت هستند. شراب اما، منبع لذت و خوشی بیشتری‌ست. زیرا نه تنها لذت می‌آورد، بلکه باعث فراموشی و مستی نیز می‌شود. وظیفه‌اش کاستن «رنج و عذاب زندگی‌ست» و تنها کوره راهی که به شادمانی ختم می‌شود همانا فراموش‌کردن همه چیز است مگر لحظه‌ای که در آنیم. چراکه «سایه‌ای هولناک برفراز سر ما پرواز می‌کند که نامش مرگ است.» تحقیقات هدایت از رباعیات خیام در کتاب «ترانه‌های خیام» و تصویری که از خیام متفکر و انسانی که در خیام موجودیت دارد به‌دست می‌دهد، عواملی کلیدی در پژوهش‌های خیامی شده‌اند.

اما سهم هدایت در این پژوهش‌ها آن‌گونه که باید و شاید مورد توجه و قدردانی قرار نگرفته است. حتا فروغی و علی دشتی که تلاش‌های عمده‌ای برای تحقیق در مورد اصالت منبع رباعیات خیام کرده‌اند نامی از هدایت در این زمینه نبرده‌اند. به‌هر حال باید تأکید کنیم که نظریات طرح‌شده در ترانه‌های خیام احتمالا بیشتر متعلق به شخص هدایت هستند تا به خیام؛ و همانطور که حسن کامشاد در مقدمه می‌گوید: «وسیله‌ای برای بیان ایده‌های خودش (هدایت)» است.

عدم توافق مشخص بین تعاریف هدایت، فروغی و دشتی از خیام، خود نشانگر این امر است. برای مثال در «دمی با خیام» تصویر دشتی از خیام چنین است: فردی بسیار مطلع و بامعلومات که فرصت آموختن هیچ چیز آموختنی را از دست نمی‌دهد. او معیار عالی علوم عقلانی، فلسفه، ریاضیات، نجوم و طب در زمان خویش است. او در ادبیات کاملاً متبحر و در علوم سنتی از تفسیر متون گرفته تا حدیث و سایر سنن توصیفی و حتا قرائت صحیح قرآن مهارت دارد. با وجود دانش بی‌اندازه و بیکران، خیام از نوشتن می‌پرهیزد و از تدریس آن‌چنان سر باز می‌زند که متهم به خست در انتقال دانش می‌شود. اما با تلاش مستمر کار علمی خود را دنبال می‌کند و از خودستایی کناره می‌جوید. او به دادن پاسخ‌های بسیار کوتاه به پرسش‌های فلسفی قناعت می‌کند و از هر گونه اظهار نظری که با عقاید رایج جامعه متناقض باشد می‌پرهیزد. این مرد کم‌گفتار و باابهت که از موهبت تقوا برخوردار است، بی‌شک مورد ستایش بی‌حد و حصر قرار می‌گیرد. او بلندپرواز و جاه‌طلب نیست. هیچ نیازی به مقام و رتبه ندارد. با یک زندگی ساده و بی‌ادعا از هر عامل خارجی که او را از محدوده‌ی اعتدال خارج کند می‌گریزد. خیام از نمونه اشخاصی‌ست که قدرت دید و ذهن کاوشگرشان نمی‌تواند در سطح اندیشه‌های رایج در جامعه باشد. مردی که خودش را ناگزیر از چالش و کاوش می‌بیند و در نتیجه دچار بی‌ایمانی کامل و تردید نسبت به همه‌چیز می‌شود و از این روست که این‌گونه افراد هیچ دلیلی برای کاشتن بذر تردید در اذهان مردم نمی‌بینند،

xalvat.org

به خصوص وقتی که بیان این نگرش می‌تواند زندگی آن‌ها را به مخاطره اندازد.

در فروغ این ایده، به نظر می‌رسد که منش پردازی و شخصیت سازی هدایت از خیام از بسیاری جهات نادرست و مبالغه آمیز باشد. با این وجود، موضوع بحث ما تأثیر خیام بر هدایت است و با توجه به این مسئله، تصورات هدایت در مورد اندیشه خیام، اهمیتی بیش از واقعیت این اندیشه‌ها می‌کند.

گزیده‌ای از نظرات هدایت از فلسفه خیام دارای خصوصیات برجسته زیر است:

۱. مرگ، سایه‌ی همیشه در صحنه‌ای که مدام وجود بشر را تهدید می‌کند.

۲. مولکول‌های بدن انسان پس از مرگ تبدیل به اَشکال دیگری از حیات می‌شوند.

۳. اعراب و مذهب آن‌ها مورد عتاب و سرزنش است.

۴. زن و شراب تنها منابع خوشی و لذت در زندگی هستند.

۵. زندگی ما به دست سرنوشت کنترل می‌شود.

٦. تنها سرپناه و پناهگاه انسان، غنیمت شمردن دم است.

۷. پیدایش جهان و کائنات امری کاملاً تصادفی بوده است.

xalvat.org

در نگاهی به بوف کور درمی‌یابیم که این اثر، سراسر مملو از سایه‌ها و اشباح است. راوی داستان می‌گوید تنها دلیل او برای نوشتن تجربه‌اش «معرفی خودم به سایه‌ام ـ سایه‌ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هر چه می‌نویسم با اشتهای هر چه تمام‌تر می‌بلعد» راوی، واقعیت‌های جهان قابل رؤیت را زیر سؤال می‌برد و از خود می‌پرسد آیا انسان‌های دیگری هم دچار این تصورات هستند؟ و اگر نیستند «یک مشت سایه‌هایی که فقط برای گول زدن من به وجود آمده‌اند.» آیا آنچه من می‌بینم و می‌سنجم کاملاً تخیلی و دور از واقعیت است؟

همانطور که بعداً خواهیم دید، راوی داستان از این اشباح و سایه‌ها در عذاب است. سایه‌هایی که گویی تصمیم به نابودکردن هر لحظه‌ی لذت بخش او گرفته‌اند.

گوینده‌ی داستان به فلسفه‌ی خیام در مورد تغییر و تبدیل سلول‌های بدن انسان باور دارد و این باور در سطور زیر متجلی می‌شود:

«در آن خانه و آبادی‌های ویران، که با خشت‌های وزین ساخته شده بود مردمانی زندگانی می‌کردند که حالا استخوان آن‌ها پوسیده شده و شاید ذرات قسمت‌های مختلف تن آن‌ها در گل‌های نیلوفر کبود زندگی»(ص ۴۰) «بارها در مورد مرگ اندیشیده‌ام و پوسیدن سلول‌های بدنم. تا جایی که دیگر این فکر مرا نمی‌ترساند.»

قسمت‌هایی از بوف کور بدون شک طعم و بازتاب ضداسلامی دارند. نویسنده اسب‌هایی را که نعش گوسفندها را به مغازه‌ی قصابی حمل می‌کنند چنین توصیف می‌کند: «هر روز صبح دو یابوی سیاه لاغر ـ یابوهای تب لازمی که سرفه‌های عمیق خشک می‌کنند و دست‌های خشکیده آن‌ها منتهی به سم شده، مثل این که مطابق یک قانون وحشی دست‌های آن‌ها را بریده و در روغن داغ فرو کرده‌اند و دو طرفشان لش گوسفند آویزان شده جلو دکان می‌آورند.» مقصود از قانون وحشیانه اشاره‌ای به قانون قصاص اسلامی است. راوی آنگاه به توصیف پیرمرد خنزر پنزری که نزدیک خانه‌ی او می‌پلکد می‌پردازد. تنها ممر درآمد مشخص این مرد ـ از آنجا که هیچ کس هرگز چیزی از او نمی‌خرد ـ قرآن خواندن با دندان‌های زرد کرم خورده و افتاده، در شب‌های جمعه است.»

بعد، راوی در نیمه‌های شب صدای موذن را می‌شنود: «در همین وقت صدای اذان بلند شد. یک اذان بی‌موقع بود. گویا زنی، شاید آن لکاته، مشغول زائیدن بود.»

این‌ها بدون شک روش‌های تحسین آمیزی برای توصیف قوانین اسلامی به شمار نمی‌روند. راوی داستان «بوف کور» مانند خیام (به تصور هدایت) از انسان‌های اطرافش انزجار دارد «بی‌تکلیف از میان رجاله‌هایی که همه آن‌ها قیافه‌ی طماع داشتند و دنبال پول و شهوت می‌دویدند گذشتم. من احتیاجی به دیدن آن‌ها نداشتم چون یکی از آن‌ها نماینده‌ی باقی دیگرشان بود. همه آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان می‌شد.»

سرنوشت، یکی از موضوعات اصلی «بوف کور» است. راوی مکررا به اعمالی اشاره می‌کند که انجام دهنده‌ی آن هیچگونه کنترلی بر آن ندارد. وقتی تصویری را که روی قلمدان‌ها می‌کشد توصیف می‌کند می‌گوید: «دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید.»

زن اثیری قسمت اول داستان «بی‌اراده مثل کسی که در خواب راه می‌رود» به خانه‌ی راوی می‌آید. هم‌چنین دیدگاه راوی را از زندگی چنین می‌خوانیم: «گویی همه‌ی عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بودم و

یک نفر پیر مرد قوزی که صورتش را نمی‌دیدم مرا میان مه و سایه‌های گذرنده می‌گردانید.»

در باره تأثیر ستارگان بر زندگی انسان می‌گوید: «اگر راست است که هر کسی یک ستاره روی آسمان دارد، ستاره من باید دور، تاریک و بی‌معنی باشد. شاید من اصلاً ستاره نداشته‌ام.»

شراب اما، نقش عمده‌ای را در عقاید هدایت از فلسفه‌ی خیام بازی می‌کند که باعث کاهش اندوه زندگی می‌شود. شراب هم‌چنین در «بوف کور» عامل مهمی محسوب می‌شود. در آغاز کتاب، نویسنده زخم‌هایی را توصیف می‌کند که «مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد.» برای این زخم‌ها تنها مرحمی که وجود دارد شراب و افیون است: «تنها داروی آن فراموشی به توسط شراب و خواب مصنوعی بوسیله افیون و مواد مخدر است.»

بعداً کشف می‌کنیم که راوی یک بغلی شراب دارد که آن را از مادرش «بوگام داسی» به ارث برده است. او یک گیلاس از این شراب را از لای دندان‌های کلید شده، در دهان این موجود اثیری خفته می‌ریزد. چند بند بعد متوجه می‌شویم که مادرش به طرز اسرارآمیزی مرده است.

در قسمت دوم، راوی از این راز پرده برمی‌گیرد که شراب موروثی او با زهر مار کبری عجین شده است. «یک بوگام داسی» چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟»

پس این جا هم مانند اشعار خیام، شراب فراموشی می‌آورد و درد زندگی را کاهش می‌دهد. هدایت حیطه‌ی کاهیدن درد را به فراموشی جاودانی که همان مرگ است، تعمیم می‌دهد.

ترانه‌ی گزمه‌های مست به راوی نهیب می‌زند که باید از زمان حال لذت برد.

xalvat.org

بیا بریم تا می خوریم
شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم کی خوریم؟

این تصنیف ۴ بار در ۲۵ صفحه‌ی آخر کتاب تکرار می‌شود و تأثیر مشخصی بر راوی داستان ما دارد.

نخستین بار به نظر می‌رسد که راوی آخر شب تریاک کشیده و صدای یک گروه پاسبان‌های مست را می‌شنود که از پشت در خانه‌اش می‌گذرند و به شوخی و آواز خوانی مستانه مشغولند. بعد، پس از این که دو باره تریاک می‌کشد راوی خودش را نیز در حال زمزمه‌ی همین ترانه می‌یابد.

یک بار دیگر در دیرگاه شب گزمه‌های مست از جلو در خانه‌اش رد می‌شوند و آواز می‌خوانند. این آواز بر او این‌گونه اثر می‌گذارد: «یادم افتاد، نه، یک مرتبه به من الهام شد که یک بغلی شراب در پستوی اتاقم دارم» شرابی که زهر دندان ناگ در آن حل شده بود و با یک جرعه، آن‌همه کابوس‌های زندگی نیست و نابود می‌شد. ولی آن لکاته... در این لحظه او نقشه‌ای برای کشتن آن لکاته یعنی همسرش و سپس خودش می‌کشد.

«چه بهتر از این می‌توانستم تصور بکنم. یک پیاله از آن شراب به او می‌دادم و یک پیاله هم خودم سر می‌کشیدم.» او نقشه‌اش را در همان زمان عملی نمی‌کند، اما بار دیگر که صدای گزمه‌های مست را می‌شنود به خود می‌گوید: «در صورتی که آخرش به‌دست داروغه خواهم افتاد! ــ ناگهان یک قوه‌ی مافوق بشر در خودم حس کردم.» این بار، او را می‌کشد. نه با شراب که نقشه‌ی پیشین او بود، بلکه با چاقو.

او به اتاق زن می‌رود در حالی که چاقویی در دست دارد و اندیشه‌ی قتل در سر، اما وقتی زن او را صدا می‌کند و به او می‌گوید که شالش را درآورد، ناگاه خود را در رختخواب زن می‌یابد.

وقتی زن بازوان و پاهایش را به دور او می‌پیچد ناگهان یک حس وحشت و به بندافتادگی به او دست می‌دهد و چون زن لبش را می‌گزد، او در کشمکشی وحشیانه می‌کوشد خود را آزاد کند و: «در میان کشمکش، دستم را بی‌اختیار تکان دادم و حس کردم گزلیکی که در دستم بود به یک جای تن او فرو رفت.»

اگر چه او تصمیم قبلی به کشتن زن داشت و نقشه‌ی این کار را از پیش کشیده بود، سرانجام این کار را بدون اختیار خود انجام می‌دهد. در این آواز، چه چیزی الهام‌بخش او برای کشتن همسرش است؟

از گفته‌ی راوی در باره این که آخر کار دستگیر خواهد شد، معلوم می‌شود که او این کار را مکرراً به تعویق می‌انداخته، چون از عواقب آن وحشت داشته است. با وجود این پیام نهفته در نغمه‌ی گزمه‌های مست، زیستن در حال و غنیمت شمردن دم است که او را از این بیم می‌رهاند و حس می‌کند که به آن قوه‌ی مافوق بشری دست یافته است. نکات برجسته و چشمگیر نظرات هدایت در پیوند با فلسفه‌ی خیام همان حالت تمثیلی این رباعی خیام است:

گر یک نفست ز زندگانی گذرد
مگذار که جز به شادمانی گذرد

هشدار که سرمایه سودای جهان
عمرست چنان کش گذرانی گذرد

در فلسفه‌ی خیام، مرگ در چهره‌ی یک سایه‌ی همیشه حاضر متجلی می‌شود که «به ما می‌خندد. خنده‌ای که لرزه بر اندام انسان می‌افکند» و لحظه‌های معدود شادمانی را ویران می‌کند.

در «بوف کور» چند شخصیت مشابه وجود دارند: عموی راوی، پدر او، پدر زنش، راننده‌ی نعش‌کش و پیرمرد خنز پنزری. آیا ممکن است که همه این شخصیت‌ها یک نفر باشند؟ راوی می‌گوید: «هر کس چند چهره با خود دارد»

xalvat.org

بحث ما این است که این شخصیت‌ها همه یکی هستند و نماینده‌ی مرگ و سرنوشت انسان.

سرنوشتی که در قالب یک گوژپشت که شالی دور گردنش می‌بندد و خنده‌ای دارد که «موهای بدن آدم سیخ می‌شود»، متجلی می‌شود.

در قسمت اول کتاب، راوی این شخصیت را با آن موجود اثیری همراه می‌بیند. راوی، مسحور آن زن است اما طلسم توسط پیرمرد شکسته می‌شود. «آن وقت پیرمرد زد زیر خنده، خنده‌ی خشک و زننده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد. مثل انعکاس خنده‌ای بود که از میان تهی بیرون آمده باشد.» آیا این خنده خود مرگ نیست؟

پیرمرد، دیگر بار به ساحت راننده‌ی نعش‌کش ظاهر می‌شود. همان خنده را دارد و به خواننده نشانه‌ی مشخصی در باره‌ی هویت خود می‌دهد. وقتی به راوی می‌گوید: «سر و کار من با مرده‌هاست. کارم قبر کنی‌ست.» این همان پیرمرد قوزی‌ست که راوی را در تابوتی پشت نعش‌کش به محل دفن می‌برد. به نظر می‌رسد که او نه تنها نمایانگر مرگ، بلکه تجلی سرنوشت باشد.

پیرمرد دوباره به عنوان پدرزن راوی در قسمت دوم کتاب ظاهر می‌شود. عمه‌ی راوی، مادرزن آینده‌اش تازه مرده است. نیمه شب، راویبرای آخرین بار به رسم خداحافظی، به دیدار تابوت او می‌رود.

« خواستم دستش را ببوسم و از اتاق خارج شوم، ولی رویم را برگرداندم با تعجب دیدم همین لکاته که حالا زنم است وارد شد و روبروی مادر مرده‌اش با چه حرارتی خودش را به من چسباند. مرا به سوی خودش می‌کشید و چه بوسه‌های آبداری از من کرد! من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم. اما تکلیفم را نمی‌دانستم. مرده با دندان‌های ریگ‌زده‌اش مثل این بود که ما را مسخره می‌کرد. به‌نظرم آمد که حالت لبخندش عوض شده بود. من بی‌اختیار او را در آغوش کشیدم و بوسیدم ولی در این لحظه پرده‌های اتاق مجاور پس رفت و شوهرعمه‌ام، پدر همین لکاته، قوزکرده و شال‌گردن بسته وارد اتاق شد. خنده‌ی خشک و زننده‌ی چندش‌انگیزی کرد. مو به تن آدم راست می‌شد به‌طوری‌که شانه‌هایش تکان می‌خورد ولی به طرف ما نگاه نکرد. هراسان از اتاق بیرون دویدم.»

پیامد این واقعه، ازدواج اجباری راوی با لکاته، برای حفظ احترام خانوادگی است. سرنوشت، دوباره وارد صحنه می‌شود. این صحنه‌ی بسیار مهمی‌ست و شاید باعث می‌شود که راوی نظرش را نسبت به عشق و مرگ عوض کند. تنها قبل از این که زن آینده‌اش داخل شود و خودش را به او بچسباند، او عمه‌ی مرده‌اش را چنین توصیف می‌کند: «عمه‌ام را با آن قیافه‌ی باوقار و گیرنده‌اش دیدم. مثل این که همه علاقه‌های زمینی در صورت او به تحلیل رفته بود. یک حالتی که مرا وادار به کُرنش می‌کرد. ولی در عین حال مرگ به نظرم اتفاقی معمولی و طبیعی آمد.»

این حالت، با حالات بعدی او تفاوت دارد. این تنها صحنه‌ای‌ست که زن، خودش را به او تسلیم می‌کند. پس از ازدواج، او از نزدیکی جنسی با شوهرش سرباز می‌زند، اگرچه فاسقان متعدد دارد. آیا دلیل این پدیده آن است که پیرمرد، رابطه‌ی آن‌ها را با خنده‌ی چندش‌انگیز خودش ویران کرده است؟ در یکی از صحنه‌های پایانی کتاب، راوی تصمیم می‌گیرد زنش را به قتل برساند. او نیم شب به اتاق زن می‌رود، کنار رختخواب او می‌ایستد و ناگاه او را در فروغ دیگری می‌بیند: «فهمیدم هرچه به او نسبت می‌دادند افترا و بهتان محض بوده. از کجا هنوز او دختر باکره نبود؟ از تمام خیالات موهوم نسبت به او شرمنده شدم. این احساس دقیقه‌ای بیشتر طول نکشید چون در همین وقت از بیرون در صدای عطسه آمد و یک خنده‌ی خفه مسخره‌آمیز که مو را به تن آدم راست می‌کرد شنیدم.»

با این خنده‌ی عجیب و غریب، یک بار دیگر رابطه‌ی خوب، اما گذرای بین راوی و زنش مخدوش می‌شود.

در کتاب «تاریخ، تم اصلی بوف کور» نوشته‌ی التون دانیال فصل هفت به روشنی نشان داده می‌شود که قسمت اول بوف کور در اواخر قرن نوزدهم و قسمت دوم آن، احتمالاً، بین قرن یازدهم و سیزدهم می‌گذرد.

ارتباط بین دو قسمت کتاب چگونه واقع می‌شود؟ در پایان قسمت اول، خواننده در می‌یابد که راوی، آخرین جیره‌ی تریاکش را مصرف کرده و به گلدانی از شهر باستانی ری که نقشی از دختری زیبا بر آن حک شده خیره شده است. او کم‌کم احساس خستگی و بی‌حسی می‌کند. آنگاه احساس می‌کند که زندگی‌اش به عقب برمی‌گردد و پاره‌ای از تجارب کودکی‌اش زنده می‌شود. «لحظه به لحظه کوچک‌تر و بچه‌تر می‌شدم بعد ناگهان افکارم محو و تاریک شد، به نظرم آمد تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و ته چاه عمیق و تاریکی آویزان بودم. بعد از سر چنگک رها شدم. می‌لغزیدم و دور می‌شدم اما به هیچ مانعی برنمی‌خوردم یک پرتگاه بی‌پایان در یک شب جاودانی بود.»

او در اتاق کوچکی که برایش غریبه و در عین حال آشناست، بیدار می‌شود. قسمت دوم از این‌جا آغاز می‌شود و با کشته شدن زن راوی پایان می‌یابد. قسمت دیگر، که فقط شامل یک صفحه است در پایان قسمت دوم پدیدار می‌شود. راوی «از یک خواب عمیق و طولانی» بیدار می‌شود و خود را در اتاقی می‌یابد که در قسمت اول کتاب همه چیز از آن‌جا آغاز شده است.

این قسمت‌ها چگونه به هم وصل می‌شوند؟ یک احتمال این است که در قسمت دوم، راوی تحت تأثیر تریاک و گلدان، زندگی پیشین خود را که ۷۰۰ سال پیش از این جریان داشته، دوباره تجربه می‌کند. او، در قسمت پایانی، بیدار می‌شود و خود را در دنیای مدرن امروز می‌یابد.

به محض این که راوی از خواب طولانی خود بیدار می‌شود به گلدانی نگاه می‌کند که راننده نعش‌کش به او داده بود. آنگاه پیرمرد را جلوی در می‌بیند. چیزی به شکل گلدان زیر بغلش زده است و می‌خندد: «یک خنده‌ی خشک چندش‌انگیز که مو به تن آدم راست می‌کند؟»

آن‌گاه، وی در غبار ناپدید می‌شود و راوی را تنها می‌گذارد. برای درک اهمیت این مطلب، باید به قسمت نخست رجوع کنیم و ببینیم که گلدان نماینده‌ی چیست؟

گلدان به‌وسیله راننده‌ی نعش‌کش به او داده شده بود که خود، آن را هنگام کندن قبری برای آن موجود اثیری یافته بود. راوی موجود اثیری و افسانه‌ای را خاک می‌کند و در ازای آن گلدانی را که شاید هم هزارها سال عمر دارد به دست می‌آورد. وقتی آن را تمیز می‌کند و به تصویر روی آن نگاه می‌کند، می‌بیند که شباهت غریبی با آن موجود اثیری دارد. هر یک از این دو، انعکاس آن دیگری است. هر دو در واقع یکی هستند، و آفریده‌ی دست هنرمند. این دو مثل انعکاس یکدیگر هستند. این دو در واقع یکی هستند و هر دو اثر دست آفریننده‌ای هنرمند.

او، این دو را در کنار هم قرار می‌دهد و پس از کشیدن باقیمانده‌ی تریاکش در یک حال خلسه‌ی شهوانی به آن‌ها خیره می‌شود. در این خیال واهی، زندگی گذشته‌ی خود را به یاد می‌آورد که در آن موجود اثیری را می‌شناخته است و به خاطر می‌آورد که چه اتفاقی افتاد و سرانجام چگونه او را کشت. به مجرد بیدارشدن، اولین چیزی که به دنبالش می‌گردد، همان گلدان است. اما گلدان ناپدید شده است. سرنوشت، حتی آن گلدان را از او می‌رباید.

افلاک که جز غم نفزایند دگر
ننهند به جا تا نربایند دگر
ناآمدگان اگر بدانند که ما
از دهر چه می‌کشیم نایند دگر

بنابراین برای هدایت و خیامی که هدایت به ما می‌شناساند، زندگی چیزی جز یک شوخی بی‌رحمانه نیست. سرنوشت با یک لمحه از شادی ما را به مسخره می‌گیرد. فقط به این منظور که بی‌رحمانه بنای امیدمان را بر خاک سیاه بکوبد.

این که خیام در حقیقت معتقد به این ایده‌ها بوده یا نه، موضوع بحث ما نیست. آنچه حائز اهمیت است وجود این نکته است که برخی رباعیات منسوب به خیام می‌توانند بیانگر عقاید و نظریاتی تلقی شوند که هدایت از آن‌ها الهام می‌گیرد. الهامی که در همه جلوه‌های مهم بوف‌کور به وضوح خودنمایی می‌کند.

منابع:

* این متن، برگردان نقدی با مشخصات زیر است:

Bogle, Leonard: "The Khayyamic influence in the Blind Owl". in: *Hedayat's "The Blind Owl" Forty Years After.* Edited by Michael Hillman, Center for Middle Eastern Studies, University of Texas at Austin, 1978. pp. 87-98.

۱. ترانه های خیام. صادق هدایت ۱۹۶۳
۲. دمی با خیام. علی دشتی، امیرکبیر ۱۹۶۹
۳. رباعیات حکیم خیام نیشابوری. تصحیح فروغی و قاسم غنی، ۱۹۴۲
۴. در جستجوی عمر خیام. ال پی. الول ساتون

نوشته‌ء "ناصر پاکدامن" با عنوان «"کمدی دراماتیک" فونتن بلو» را در اینجا بخوانید :
http://xalvat.org/Nashr-eDigaran/vizhehnameh/pakdaman/805.Fontainebleau

در واقع در اینجا :

xalvat.info/Nashr-eDigaran/vizhehnameh/pakdaman/805.Fontaiebleau

هدایت: مدرن بودن یا مصداق مدرن شدن

مجتبی شمس آبادی

سنت و مدرنیته از آغاز انقلاب مشروطه تا به امروز در مقاطع مختلف با همدیگر زور آزمایی کرده اند و حاصل آن گاه پیروزی این برآن و گاه پیروزی آن بر این بوده است. انقلاب اسلامی سال ۵۷ پیروزی کامل سنت بر مدرنیته را قطعی کرد و چالش های عظیمی را در برابر جامعه ایران قرار داد.

یکی از این چالش ها غورکردن در آثار و اندیشه های متفکران جامعه ایرانی بوده است. به زبانی دیگر، بررسی و بازپرداخت اندیشه های متفکران دوره های قبلی تاریخ ایران از اهمیت ویژه ای برخوردار شد. ضرورت تعمق و بررسی در اندیشه های اندیشه ورزان دوره های قبلی از دو جهت حائز اهمیت است: اول این که بازخوانی آثار و افکار متفکران ادوار قبلی جامعه ایران از دیدگاه انتقادی صورت می گیرد و این بدین سبب است که سرنوشت مدرنیته و روند شکل گیری آن در حوزه فرهنگ ایرانی هنوز نامعلوم و نامشخص است. مضافاً بایستی در مورد اول این نکته را اضافه کرده و خاطرنشان ساخت که مدرنیته در حالت کنونی ایران از یک حالت شکست خورده و فرودست رنج می برد، و درست به همین خاطر همه آن بازپرداخت ها به نوعی گرایش به آسیب شناسی مدرنیته در آثار و افکار متفکران و نویسندگان ادوار قبلی دارند. زیرا گمان بر این است که بازخوانی دوباره آن ها به طریق انتقادی راه کارهای جدیدی را برای گذار از سنت به مدرنیته در پیش روی جامعه ایرانی قرار خواهد داد.

دوم این که بازخوانی و بازبینی اندیشه های متفکران ادوار قبلی با یک چهره نو ظاهر گشـــــته است و آن شناخت منطق درونی افکار اندیشه ورزان دوره قبلی در بوته محک اندیشه های مدرن است.

روی هم رفته، هر دوی این رویکردها دارای یک مخرج مشترک هستند و آن پرسش و طرح انحطاط در حوزه تاریخ اندیشه ایران است. برعکس ادوار قبلی تاریخ معاصر ایران ـ به استثناء دوران مشروطه ـ که روشنفکران آن، تحت تأثیر ایدئولوژی های متفاوت، به بزرگ نمایی سطحی فرهنگ ایرانی دل مشغولی نشان می دادند، دوره جدید و حال سنت روشنفکری ایران از علت شناسی انحطاط تاریخ اندیشه ایرانی متأثر است.

صادق هدایت یکی از آن نویسندگان ایرانی است که آثار و افکار او از راستای دغدغه مدرنیته مورد توجه ادبیات داستانی و جامعه شناسی ادبیات قرار گرفته است. برای منتقدان آثار و اندیشه های هدایت سؤال اساسی این است که آثار و اندیشه های هدایت تا چه حد با شکل و اسلوب مدرنیته همخوانی یا مغایرت دارد. به زبانی دیگر، اندیشه های هدایت تا چه اندازه توانسته است شکل و محتوای مدرن را در خود باطنی کرده باشد. نظرات و دیدگاه های متفاوتی در این مورد بیان شده است که برای معضل مدرنیته، خصوصاً در حوزه ادبیات و جامعه شناسی ادبیات، از اهمیت ویژه ای برخوردار است. این مقال قصد آن ندارد که در مورد آثار و افکار هدایت از منظر نظریه های نقد ادبی به قضاوت و بازاندیشی بنشیند، زیرا این کار را در حد و توانایی علمی خود نمی بیند. بلکه قصد این مقال غور و بررسی در اعمال و رفتار هدایت از افق انتظارات مدرن از نظر دیدگاه جامعه شناسی کیفی است. به زبانی

دیگر، چه ویژگی هایی از رفتار هدایت او را از بقیه افراد جامعه اش متمایز می کرد و این ویژگی ها تا چه حد با ویژگی های رفتاری مدرن همخوانی داشت. تأکید و بررسی رفتار هدایت از این جهت می تواند ارزشمند باشد که دریافت کلیشه ای متداول از رفتار هدایت را که تا حد بسیار زیادی از دیدگاه سنتی رفتاری تأثیر پذیرفته، به چالش فرا خواند. از آن گذشته تأکید و تمرکز بر رفتار و اعمال هدایت می تواند مباحثات مدرنیسم و سنت در حول و حوش آثار و افکار هدایت را به عرصه اعمال و رفتار او نیز بکشاند. زیرا زیباشناسی مدرن فقط در محدوده ذهن متولد نمی شود، بلکه در حوزه عین نیز حضور خود را نمایان می سازد. همزمانی و ناهمزمانی تولد زیبا شناسی مدرن بستگی به درجه رشد مدرنیته در آن جوامع دارد. در جوامعی که مدرنیته به بلوغ نسبی رسیده است، زیبا شناسی مدرن همزمان در عرصه ذهن و عین متولد می شود، ولی برعکس، در جوامعی که این بلوغ نسبی شکل نگرفته است تولد زیباشناسی مدرن ناهمزمان است. در حوزه جامعه شناسی ادبیات مفاهیم متعددی را برای این گونه حالت های فرهنگی در رویارویی با مدرنیته تعیین نموده اند. گروهی این گونه حالت ها را همزیستی مسالمت آمیز و مرموز سنت و مدرنیته نامیده اند(۱) دسته ای دیگر از آن تلقی اسکیزوفرنی فرهنگی داشته اند(۲)، و بالاخره بعضی دیگر از آن دریافت نوستالژیک مدرن داشته اند که به صورت جهان بینی تراژیک در حوزه متفکران اجتماعی ظهور می کنند.(۳)

گذشته از همه این ها، علی رغم مناقشات و اختلاف نظرهایی که در مورد تولد و ظهور مدرنیته در آثار و افکار هدایت وجود دارد، این نوشته فقط قصد آن را دارد که پیرامون زندگی اجتماعی و عملی هدایت تأکید و تمرکز کند. زیرا از نظر راقم این سطور اگر بتوان در مورد حضور عناصر مدرن در سبک، شکل و محتوای آثار و افکار هدایت اختلاف نظر داشت و شک ابراز کرد، در مورد اعمال و رفتار اجتماعی هدایت این شک با کمی تعمق و بررسی بر روی رفتارهای عملی و روزانه او، رنگ می بازد. به زبانی دیگر، اگر بتوانیم در مورد حضور آشکار عناصر مدرن در حوزه فکری هدایت مردد باشیم، نمی توانیم این تردید را به حوزه عمل و رفتار اجتماعی او تعمیم دهیم، زیرا هدایت در تمامی دوران زندگیش در حوزه رفتار و عمل اجتماعی مدرن زندگی کرد.

مدرنیته و افسون زدایی

یکی از ویژگی هایی که جهان مدرن را از جهان سنتی مجزا می سازد و به آن موجودیت یکه می دهد افسون زدایی است. ماکس وبر افسون زدایی را مترادف آشکار سازی و زدودن پرده رمز و راز از جهان انسانی می دانست. شریعت مسیحی به طور اخص و مذاهب دیگر به طور اعم نقطه حرکتشان را بر جهان بینی رمز و راز گرایی استوار نموده اند. تحولاتی که از پی اصلاح دینی شروع شد و بعداً در شکل مدرنیته و انسان گرایی ظاهر گشت نقطه حرکت جهان بینی دینی را تضعیف کرد و به قول ماکس وبر خدا را از آسمان به زمین کشاند.

شفاف سازی و رمز و راز زدایی در مرحله اول، از حوزه دگماتیسم مذهبی شروع شد که جهان طبیعی را در بر می گرفت. ولی بعداً تأثیرات خود را بر حوزه اجتماعی و کنش و واکنش رفتاری انسان هم نمایان ساخت. تلقی جامعه انسانی به صورت یک واحد ارگانیک که موضوع شناخت قرار گرفت، در نظر داشت تا مهندسی اجتماعی و فونکسیون آن را راحت تر سازد.

هیچ بخشی از جهان انسانی در حوزه اجتماعی نبود که زیر تیغ نقد اجتماعی بتواند دوام بیاورد. جهان و مرکز اجتماعی آن موضوع شناخت شد و در نتیجه روشنفکر به عنوان عامل شناخت خود نیز از زیر تیغ نقد اجتماعی نتوانست جان سالم به در ببرد. به زبانی دیگر، تفاوت روشنفکران دوران مدرنیته و متألهان مسیحی دوران سنت این بود که دیگر اولی از هیچ قداست الهی برخوردار نبود. روشنفکر در جهانی پا گذاشته بود که رفتار و افکار او تابع هیچ رمز و رموز آن جهانی نبود، برعکس نظریات و رفتارهای قدیسان دینی ـ مسیحی ـ که از رمز و رموز الهی مشروعیت خود را حاصل می کرد. برخلاف فرآیند افسون زدایی در حوزه روشنفکری فرهنگ غرب که در دوران نوزایشی فرهنگی قوام گرفت و در دوره های بعدی هم تداوم یافت، سرنوشت حوزه های فرهنگی که در خارج از مدرنیته قرار داشتند، به گونه ای دیگر رقم خورد. به طور مثال در حوزه فرهنگی ایران ما شاهد روند متفاوت، و حتی متضاد، شکل گیری فرآیند شکل گیری مدرنیته بودیم. در حوزه اندیشه، این دعوایی که بین قدیسان دینی و روشنفکران سکولار که در حوزه اندیشه غرب رخ داد، در ایران رخ نداد و یا اگر هم کوشش ها و تلاش هایی صورت گرفت، در نهایت محکوم به شکست و سکون شد. روشنفکران حوزه فرهنگی ایران از آغاز انقلاب مشروطه تا پیروزی انقلاب اسلامی ۵۷ اگر چه شکل و زبان مدرنیته را به کار می بردند، ولی نگاهی عمقی این واقعیت را آشکار می کند که آن ها

در محتوای فکری و فرهنگی در چارچوب سنت باقی ماندند و نتوانستند آن گسست فکری و عملی را در حوزه اندیشه ایرانی به‌وجود بیاورند. در ارتباط با بحث خودمان بایستی این مطلب را اضافه کنیم که روشنفکر در چارچوب فرهنگ ایرانی یک شخصیت ساده و زمینی نبود که برای یک تیپ اجتماعی که دارای یک طرز تفکر و ایدئولوژی خاصی باشد بنویسد. در واقع روشنفکر ایرانی از این مسئله خشنود نمی‌شد که تیپ اجتماعی خاصی بتواند آمال و آرزوهای خود را در طریقه تفکر و چشم‌انداز فکری او پیدا نماید. برخلاف سنت روشنفکری مدرن، روشنفکر ایرانی خود را به عنوان یک ناجی اجتماعی تلقی می‌کرد. شاید به خاطر همین است که روشنفکران ایرانی را آیکونیک Iconic می‌دانیم، به‌طور ضمنی شبیه به آن مفهومی است که ماکس‌وبر از آن به‌عنوان روشنفکر رسول گونه Emissery نام برده است.

هدایت یکی از نادر روشنفکران ایرانی است که در حوزه عمل اجتماعی خود توانست از محتوای سنتی حوزه روشنفکری ایرانی فاصله بگیرد. به زبانی دیگر، او شاید از پیشگامان سنت روشنفکری ایرانی باشد که با تلاش فراوان کوشید از چهره ناجی‌وار ـ رسول گونه ـ روشنفکر ایرانی افسون‌زدایی کند. هنوز در مورد رفتارهای اجتماعی هدایت کارهای بی‌طرفانه‌ای صورت نگرفته است ولی از همان آثاری که در مورد زندگی و شرح و احوال او وجود دارد می‌توان به وضوح از عناصر و ارزش‌های مدرن در رفتار و عمل اجتماعی او یاد نمود. همانطوری‌که اشاره شده است هدایت در ارتباط با دیگران از محبوبیت شایانی برخوردار نبود زیرا او را آدمی رک‌گو، بی‌شیله‌پیله و بددهن می‌دانستند. در جامعه‌ای که آدم‌هایش به چاپلوسی، بادمجان دور قاب چینی و پنهان‌کاری عادت داشتند، رفتار هدایت بسیار نامأنوس و بیگانه تلقی می‌شد. بی‌دلیل نبود که هدایت درگستره اجتماعی از اکثر کسان کناره‌گیری می‌کرد. حتی او در مباحث ادبی سعی می‌کرد که به کار خود مشغول باشد تا این که در یک درگیری غیرضروری معطل بیفتد. در دورانی که ادبیات کلاسیک ایران هنوز تحت تأثیر محافظه‌کاران سنتی بود، هدایت با اخلاق کاری و پشتکار خود سعی داشت که آن سنت را کمرنگ جلوه دهد. برخلاف محافظه‌کاران سنت ادبی کلاسیک، هدایت در روند تقدس‌زدایی از شخصیت نویسنده از هیچ کوششی فروگذار نکرد. شاید در دسترس بودن هدایت و رفت‌وآمد او به کافه نادری، که در آن زمان بسیار معمول نبود، خشم بعضی از محافظه‌کاران را نسبت به او تشدید می‌نمود. زیرا این عمل هدایت را که در ارتباط نزدیک با جهان انسانی خود قرار می‌گرفت دال بر کم جلوه دادن نقش و رسالت روشنفکر ایرانی در حوزه فرهنگی مربوط به او می‌دانستند.

گیاهخواری هدایت یکی دیگر از اعمال اجتماعی او بود که به ذائقه بسیاری خوش نمی‌آمد. در جامعه ایرانی شصت‌سال پیش که سنت همه اُس‌واساس فرهنگ جامعه را در بر گرفته بود، عمل اجتماعی هدایت می‌تواند به‌صورت یک تحول بنیادی و انقلابی تلقی شود. شاید برای همین بود که اگر کسانی قصد نقد آثار او را داشتند از حربه نقد اعمال اجتماعی او سود می‌جستند تا کیفیت آثار و افکار او را کم‌رنگ سازند. در بیشترمواقع این روش کارساز بود، زیرا درجامعه‌ای که ۹۹ درصد افراد آن خود را با رفتار هدایت بازشناسی نمی‌کردند می‌توانستند به راحتی بر آثار او هم این عدم بازشناسی را تعمیم دهند و خرسند باز گردند.

صادق هدایت در رفتار و اعمال خود بیش از افکار و آثار خود توانست به تمسخر آراء و عقاید سنتی بپردازد. اگر در وغ‌وغ ساهاب هدایت موفق شد به‌طور محتاطانه تمسخرهای زهرآگین خود را نثار اُدبای موفق و ممتاز زمانه خود کند، در رفتار و اعمال خود این نارضایتی از سنت را به‌طور آشکار بیان می‌کرد و بدان عمل می‌نمود. پذیرش تجرد می‌تواند به عنوان یکی از آن عصیان‌های فردی باشد که هدایت علیه سنت و رسم و رسوم زمانه خود روا داشت. اگر نهاد ازدواج را تقدیس‌شده بپنداریم و تسلط مذهب را بر آن بپذیریم، می‌توانیم به جرأت بگوییم که مجردزیستن هدایت نفی آشکار مشروعیت آن بود.

شکل گفتاری هدایت هم بسیار مورد توجه قرار گرفته است. برخی شکل گفتاری هدایت را طنزآمیز می‌دانند، ولی نگرش غالب اجتماع ایرانی این است که هدایت بددهن بود. در جامعه‌ای که فرهنگش بر تهذیب اخلاق استوار شده است، زبان شکل گفتاری محدودی پیدا می‌کند. به‌کاربردن کلمات غیرمعمول در شکل گفتاری هدایت می‌تواند دال بر این واقعیت باشد که هدایت قصد شکستن آن حد و حصرهای گفتاری را داشت، کاری که بنا بر عقیده اکثر افراد معمولی جامعه بسیار زشت و شنیع قلمداد می‌شود؛ حتی امروز. شکل گفتاری فحش در زبان ما محدود است در بین مردان، و اگر زن در بین ما باشد ناخودآگاه شکل گفتاری ما ناگزیر از تهذیب اخلاق می‌شود.

هدایت از اولین کسانی بود که می‌خواست این

فاصله‌ها را درنوردد و به آن یک شکل طبیعی بدهد، کاری که در جوامع مدرن صورت گرفته است.

وقتی که هدایت خودکشی کرد، افسانه‌سرایی در مورد زندگی او شروع شد. بیشتر این افسانه‌ها آبشخور مشترکی داشتند. هدایت را در گذر زندگی آدمی مأیوس، ناامید و سرخورده می‌دانستند که از حوزه اجتماعی خود دور شده است و نهایتاً دست به خودکشی زده است. تعابیر تلویحی که این‌گونه افسانه‌ها تلقین می‌کردند این بود که خودکشی را منفور و غیرضروری جلوه دهند. منشاء این‌گونه نگرش‌ها مربوط به نگاهی است که در این جوامع نسبت به بدن و انسان دارند. نگاه سنتی بدن و انسان را منفرد و یکه نمی‌پندارد، بلکه آن را تابع یک نظم والاتری می‌داند که قصور و گریز از آن نظم را گناه تلقی می‌نماید. درناخودآگاه ایرانی، خودکشی هدایت به نوعی گناه تلقی می‌شود، زیرا زنجیرهای ارتباط با آن نظم والاتر را از هم گسسته است. امیل دورکهیم جامعه‌شناس فرانسوی به‌وضوح به این جهانی‌بودن خودکشی به عنوان یک پدیده اجتماعی اشاره کرده است. برای دورکهیم خودکشی در جوامع مختلف با توجه به نوع مذهب، آب و هوا و نوع سازماندهی اجتماعی متفاوت است. اگر بخواهیم خودکشی هدایت را به صورت یک پدیده اجتماعی و فرهنگی مورد بررسی قرار دهیم می‌توانیم به جرأت بگوییم که منشا اجتماعی و فرهنگی داشت. هدایت از بدشانسی در جامعه‌ای زندگی می‌کرد که ۱۵۰ سال از او عقب‌تر بود. او را نمی‌فهمیدند. حتا مرگ ـ خودکشی ـ او را نیز نفهمیدند و به آن انگ‌های متفاوت و غیرمربوط زدند. خلاصه این که، هدایت با خودکشی خود به‌عنوان یک عمل اجتماعی می‌خواست به جامعهٔ سنت‌زده ما این را بفهماند که برای فهم عمل اجتماعی پدیده خودکشی، بایستی دنبال علل ملموس این جهانی بگردند، نه این که خود را سرگردان تعابیر آسمانی نمایند. آیا جامعه ما حتی امروز به این واقعیت پی‌برده است؟ شاید تلاش عباس کیارستمی در فیلم «طعم گیلاس» در راستای همین منظور بوده است؟

اسلو ۲۰ مارس ۲۰۰۲

منابع:

۱. به مقاله شهریار مندنی پور در شماره ۵۰ آفتاب مراجعه نمایید.

2. Cultural Schizophronia. Islamic Society Confrotina the WEst. Daryush Shayegan.

۳. عباس میلانی، تجدد و تجدد ستیزی در ایران

ظنّ خود و درون او

[حاشیه‌ای بر *داستانِ یک روح* سیروس شمیسا]

بهروز شیدا

داستانِ یک روح، شرح داستانِ از یاد نرفتنی بوف‌کور است بر مبنای نقدِ جادویی. سیروس شمیسا معتقد است گشایشِ رازهای بوف‌کور که «ادامه‌ی منطقی ادبیات سمبلیک و تمثیلی» ما است، تنها به مدد نقد جادویی که آمیخته‌ای است از نقد روان‌شناسانه Psychological Criticism، نقدِ اساطیری Mythological Criticism، و نقدِ صور مثالی Archetypical Criticism ممکن است؛ چه قهرمانِ بوف‌کور کهن‌نمونه‌ای روانی است که اندیشه‌ها و آرزوهای انسانِ نوعی را تجسم می‌بخشد. انسانی که در آرزوی دوجنسی بودن و بی‌مرگی همه‌ی تاریخ را در حسرت و اندوه جان فرسوده و رنجِ خویش از انشقاقِ روحِ بشری به دو بخشِ مذکر و مونث را فریاد کشیده است.

نگاهِ مفصلِ سیروس شمیسا به اساطیر، روایت‌های مذهبی، و روان‌شناسی تحلیلی یونگ، کوششی است در جهتِ یافتنِ همخوانی‌های اثرِ ماندگارِ هدایت با آرزوهای انسانِ نوعی؛ کوششی که سرانجام در توضیح یک تناقضِ اساسی ناکام می‌ماند.

۱

تردیدی نیست که باور به برباد‌رفتگی زمانِ اسطوره‌ای و رنجِ انسان از زیست در جهانِ دوجنسی، بر اعتقاد به وجودِ یک «از پیشی» a priori مبتنی است؛ اعتقادی که در ذاتِ خویش تصور بازگشت را مستتر دارد و از این رو با مفاهیمی چون شکست و یأس بیگانه است. به کلام دیگر هر نوع باور به مفهومی خارج از «تجربه‌ی عینی» تفکری دینی است که بر مبنای سه عنصرِ جدایی، عبور، و بازگشت ساخت می‌پذیرد. حذفِ هر یک از این سه عنصر، حقانیتِ عناصرِ دیگر را خدشه‌دار می‌کند. دلتنگی آدمی در فراقِ زمانِ ازلی جز با باور به تکرار آن معنا نمی‌یابد. نه تنها مناسک و آیین‌های اسطوره‌ای نشانِ اعتقادِ انسانِ دوران کهن به این تکرار است، که همچنینِ اندیشه‌ی همه‌ی پیامبران و متفکرانی که بر وجودِ «از پیشی» a priori در هستی بشر پای فشرده‌اند، جز به معنای تأکید بر حتمیتِ این تکرار نیست. بی یقین به بازگشت به «اصل»، یقین به جدایی تناقضی حل‌ناشدنی را در خویش حمل می‌کند. شرحِ سیروس شمیسا از بوف‌کور حامل این تناقض است.

۲

سیروس شمیسا بر این باور است که: «بوف‌کور داستانِ انشقاقِ Division روح «تامه»ی بشری و وجود کلی به دو جزء است؛ مذکر و مونث، مرد و روانِ زنانه‌ی درونش (آنیما)، زن و روان مردانه‌ی درونش (آنیموس)، خودآگاه و ناخودآگاه، زندگی درونی و بیرونی. و این اساس آیین تانترا از آیین‌های مذهبی و فلسفی هند است.... بر طبق این آیین برای نجات از مصائب دنیوی می‌باید این ثنویت را به توحید نخستینه بازگرداند.... بوف‌کور گلایه‌ای است از این کثرت، از این انشقاق، از این دو جنبگی فناآفرین... و آرزوی وحدت و در نتیجه جاودانگی را مطرح می‌کند.»(۱) میل به جاودانگی اما، نه تنها در آیین تانترا که در بسیاری از آیین‌ها و مناسک بشر،

حضوری همیشگی دارد. ساختِ این آیین‌ها و مناسک بر باور به وجودِ جهان مینوی، آرزوی بازگشت به این جهانِ از دست‌رفته و امکانِ تردیدناپذیر این بازگشت مبتنی است. آیین ازدواجِ جادویی نیز نه تنها بر مبنای گلایه از حضورِ انسان در جهانِ خاکی و میرا شکل می‌گیرد، که همچنین راه بازگشت را هم سنگفرش می‌کند. در ازدواجِ جادویی مرد خود را بارور می‌کند و انسانی کامل در خویش می‌آفریند؛ ازدواجِ جادویی مراسمِ وصلتِ آدمی است با روانِ خود تا چشمِ سوم گشوده شود و راز حضور در زمانِ مینوی فراچنگ آید.

در آیین‌های مشابه نیز، جانِ آیین، نیل به جاودانگی است. در چین زن و شوهرِ جوان در بهار به صحرا می‌روند و بر مرغزارها همخوابگی می‌کنند و شکوه نوروز در مراسم سومری‌ها از یک‌سو مربوط به افسانه‌ی نکاح بغانه است و از سوی دیگر برخاسته از پیوند شاه با الهه‌ی ایشتر. شاه با وصلت خود با این الهه، زمانِ اسطوره‌ای را مکرر می‌کند.(۲)

ساختِ همه‌ی این آیین‌ها، بر باور به جهانِ مینوی، درکِ آیینِ موردِ نظر به عنوانِ پلِ عبور و ایمان به حتمیتِ تکرارِ زمانِ آغازین استوار است. این ساخت تنها در کلیتش معنا می‌یابد. باور به زمانِ ازلی بدونِ ایمان به بازگشت پا نمی‌گیرد. به روایت سیروس شمیسا اما، قهرمانِ بوف‌کور از یک‌سو حسرتِ زمانِ ازلی و اندوه جهانِ دوجنسی را بر دوش حمل می‌کند و از سوی دیگر با شکست در رابطه‌ای که به ازدواج جادویی می‌ماند، بی‌ایمانی خود به امکانِ بازگشت را برملا می‌کند. راوی بوف‌کور پایانِ رویارویی خود با زنِ اثیری را چنین توصیف می‌کند: «دستم را روی قلبش گذاشتم... کمترین تپشی احساس نمی‌شد. آینه را آوردم. جلو بینی او گرفتم ولی کمترین اثر زندگی در او وجود نداشت... خواستم با حرارت... خودم او را گرم کنم. حرارت خودم را به او بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم. شاید به این وسیله بتوانم روح خود را در کالبد او بدمم... مثل نر و ماده‌ی مهرگیاه... بودیم... مثل تن ماده‌ی مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت. دهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته‌خیار را می‌داد. تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس می‌کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کرد.»(۳)

در ازدواج جادویی زن و مرد به کمال می‌رسند و هر یک نیمه‌ی گمشده‌ی وجود خود را می‌یابند، در حالی که توصیف راوی بوف‌کور از رابطه‌اش با زنِ اثیری تنها بر شکستِ یک امکان صحه می‌گذارد. آنیمای وجود زنِ اثیری در تنِ راوی حلول نکرده است. هدایت بی‌اعتباری تصور بازگشت به زمانِ آغازین را اعلام می‌کند. آیا این بی‌اعتباری تصورِ سیروس شمیسا از بوف‌کور را نیز بی‌اعتبار نمی‌کند؟ ازدواجی که در آن مرد موفق به تسخیر آنیما نشود ازدواجِ جادویی نیست؛ همچنان که گله از بربادرفتگی زمانِ اسطوره‌ای نیز جز با باور به دو مرحله‌ی عبور و بازگشت، گله‌ای رسا نیست.

۳

سیروس شمیسا رد پای تفکر وحدت‌جویانه را در عرفان اسلامی نیز پی می‌گیرد. اشاره به مسئله‌ی تناسخ و حلول در فرهنگ‌های گوناگون، برای او بهانه‌ای است تا با استناد به عارفانی چون حلاج و مولانا از آرزوی انسان نوعی به وحدت با معشوق الهی و زیست در زمانِ ازلی سخن بگوید و گاه نوشته‌ی خویش را با اشعاری بیاراید: «ای قوم گمان برده که آن مشعله‌ها مرد \ آن شعله زین روزن اسرار برآمد \ این نیست تناسخ، سخن وحدت محض است \ کز جوشش آن قلزم زخار برآمد.»(۴)

قهرمان بوف‌کور اما، با عارفان هم‌پیمانه نمی‌شود. در عرفانِ اسلامی آدمی ذره‌ای از خدا است، اما تا جدایی را تجربه نکرده، نه انسان که تنها خدا است. انسان متولد نمی‌شود مگر با جدایی از خالق که زندگی جز دلتنگی جدایی نیست. جدایی میل به بازگشت را همزاد دارد؛ بازگشتی که اگر به کمال ممکن نیست تا نزدیکی یار شدنی است. همه‌ی سفر عارف ره‌سپاری به سوی نقطه‌ی تکرار است. این درست است که همیشه فاصله‌ای باقی می‌ماند، اما این سفر که چیزی جز درازنای عبور نیست، در دلِ خود وصلِ ممکن را پنهان دارد و آن سوی مرگ وصلِ ممکن‌تر ایستاده است. چنین است که عارف مرگ را آخرین مرحله‌ی عبور می‌پندارد و آن را مشتاقانه خوش‌آمد می‌گوید.

عالم صور مثالین یا مثل معلقه نیز مرحله‌ای فروتر از عالم پس از مرگ است؛ تجربه‌ی ناقصِ وصلِ ممکن. این عالم اما، با همه‌ی شگفتی‌اش به گمانِ عارفان تنها پله‌ای است برای رسیدن به جهانِ صور مثالین پس از مرگ که در آن مرحله‌ی عبور پایان می‌یابد و مرحله‌ی بازگشت به انجام می‌رسد. مرگ به گمانِ عارفان بابِ وصل است؛ پایانِ انتظار. قهرمانِ بوف‌کور اما، از مرگ روایتِ دیگری به دست می‌دهد؛ زشت‌ترین

زشتی جهان؛ دغدغه‌ای دردناک: «به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجه زندگی احمق‌ها و رجاله‌ها بکنم که سالم بودند، خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند، خوب جماع می‌کردند و هرگز ذره‌ای از دردهای مرا حس نکرده بودند و بال‌های مرگ هر دقیقه به سرو صورتشان ساییده نشده بود... حس می‌کردم که در مقابل مرگ ایمان و اعتقاد چقدر سست و بچه‌گانه و تقریبا یک جور تفریح برای اشخاص تندرست و خوشبخت بود. در مقابل حقیقت وحشتناک مرگ و حالات جانگدازی که طی می‌کردم آنچه که راجع به کیفر و پاداش روح به من تلقین کرده بودند، یک فریب بی‌مزه شده بود... نه ترس از مرگ گریبان مرا ول نمی‌کرد.»(۵)

تصویر راوی از مرگ به اندازه‌ی کافی گویا است؛ باچنین تصویری ستایش مرگ در عباراتی چون «وقتی که تریاک می‌کشیدم، افکارم بزرگ و لطیف... می‌شد. به قدری این تأثیر عمیق و پرکیف بود که از مرگ هم کیفش بیشتر بود»(۶) باید به معنای پیروزی خونین تاریخ بر رؤیا باشد و نه به معنای دریچه‌ای که چشم‌انداز صبح ازلی از آن پیدا است.

سیروس شمیسا بوف‌کور را «داستان شکست بشر در وصال با روح و خویشتن خویش» می‌خواند، اما شاید از یاد می‌برد که چنین شکستی بی‌اعتقادی به «روح و خویشتن خویش» را نیز در خود پنهان دارد؛ از یاد می‌برد که چنین شکستی با فاصله‌ی پرنشدنی‌ای که عرفان بین خود و معشوق می‌یابند، یکی نیست. اشاره به شعر مسافرِ سهراب سپهری و تلاش برای یافتِ همخوانی بین «پیام» این شعر و سرنوشتِ راوی بوف‌کور نیز از این رو موضوعیتِ چندانی نمی‌یابد. چه فاصله‌ی عارفانه، که سهراب سپهری نیز از آن سخن می‌گوید، فاصله‌ای است که اندوهی عاشقانه را بر جان عارف می‌نشاند و همین ترکیب تناقض‌مندِ اندوه و عشق است که مرگ را چون آخرین پلکان سفری که به وصلِ ممکن می‌انجامد، تبدیل به حادثه‌ای شیرین می‌کند. به روایت عارفان «عشق صدای فاصله‌هاست»

عرفانِ اسلامی همچون همه‌ی اندیشه‌های دینی، سرنوشت انسان را بر مبنای سه مرحله‌ی جدایی، عبور و بازگشت ساخت می‌دهد. اگر در مناسک و آیین‌های کهن، مرحله‌ی عبور مرحله‌ای است که در کسوت «جادویی» متبلور می‌شود، در عرفانِ اسلامی عبور به درازای یک سفر است. اما چه در آن و چه در این، پوچ دانستنِ امکان بازگشت دلتنگی جدایی را مورد تردید قرار می‌دهد. داوری قهرمانِ بوف‌کور در مورد مرگ با دلتنگی عارفانه فرسنگ‌ها فاصله دارد.

٤

کارل گوستاو یونگ جایی گفته است که هر چند ناخودآگاه تمامی خدا نیست، اما راهی به سویِ خدا است. اما فارغ از این عبارتِ روشن نیز هیچ‌کس در اندیشه‌ی دینی او تردید نمی‌کند. کهن‌نمونه‌های یونگ، اگرچه رد پای خویش را در آیین‌های زمینی می‌جویند، اما نشانی خود را در زمانِ ازلی می‌یابند. کهن‌نمونه‌های نقاب، سایه، آنیما، آنیموس، پیرِ خرد، مادرِ زمین و خود، مفاهیمی ازلی‌اند که بر جانِ انسان سنگینی می‌کنند و بی آن که خود بنمایانند منش و بینش آدمی را در اختیار می‌گیرند. این کهن‌نمونه‌ها هر یک بار «ارزشی» ویژه‌ای بر شانه حمل می‌کنند. برخی در تعیین چگونگی جانِ انسان نقشی کوچک‌تر دارند، برخی دیگر را باید پذیرفت تا «کمال» حاصل شود و یکی از آن‌ها، یعنی کهن‌نمونه‌ی «خود»، بیانِ کمالِ ممکن است. در این میان کهن‌نمونه‌ی سایه که هم‌شانه‌ی کهن‌نمونه‌ی آنیما قرار می‌گیرد، کهن‌نمونه‌ای است که جدایی از آن مایه‌ی رنج وجود آدمی است. شناخت سایه و وحدت با آنیما تنها راه ممکن برای یافتِ نیمه‌ی ازدست‌رفته‌ی «روح و خویشتن خویش» است؛ تنها راه ممکن برای یافتِ «خود». اندیشه‌ی یونگ نیز همچون هر اندیشه‌ی دینی دیگری کماکان بر سه عنصرِ جدایی، عبور و بازگشت بنا می‌شود؛ روندِ شناختِ سایه روندِ عبور است و کهن‌نمونه‌ی «خود» آن تلاقی‌گاهی است که بازگشت به اصل را نمادین می‌کند؛ کهن‌نمونه‌ای که درک آن از طریق وحدت درونی ممکن می‌شود. بر مبنای این وحدت آدمی با کل هستی پیوند می‌یابد و خویشتن را به مثابه ذره‌ای از کل در دریای وجود غرق می‌کند. بدین ترتیب اندیشه‌ی یونگ از یک‌سو با عرفانِ چینی همخانه می‌شود و از سوی دیگر با همه‌ی اندیشه‌های دینی سرنوشت مشترک پیدا می‌کند.

راوی بوف‌کور اما «خود» را نمی‌یابد، هر چند که سایه‌ی خویش را به خوبی می‌شناسد:

«من فقط برای سایه‌ی خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی کنم... حالا می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشه‌ی انگور در دستم بفشارم و عصاره‌ی آن را، نه شراب آن را، قطره قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل

آب تربت بچکانم... من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به وجود خیالی خودم، به سایه‌ی خودم ارتباط دهم. این سایه‌ی شومی که جلو روشنایی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آنچه می‌نویسم به دقت می‌خواند و می‌بلعد.»(۷)

اُنس راوی بوف‌کور با سایه‌اش هیچ‌یک از درد های او را درمان نمی‌بخشد. وقوف به جدایی و شناختِ عمیق جنبه‌ی تاریک وجود، راهی برای رسیدن «خود» نیست. راوی که در وصلت با آنیما ناکام می‌ماند در رودررویی با سایه‌اش نیز جز سرگردانی نصیب نمی‌برد. سرگردانی او بار دیگر نشان از آن دارد که بی باور به مرحله‌ی بازگشت، چرایی اندوه جدایی را باید در جای دیگری جست‌وجو کرد. سرگذشت راوی بوف‌کور با تمامی اندیشه‌ی یونگ هم‌شانه نمی‌شود؛ بی‌باور به تمامیتِ اندیشه‌ی دینی دلتنگی جدایی از جهانِ مینوی مفهوم نمی‌یابد. آیا هدایت به یاری اندیشه‌ای دینی به ستیز با اندیشه‌ای دینی آمده است.

۵

سیروس شمیسا برای اثبات حقانیت نگرش خود، ساخت و سبک بوف‌کور را نیز به کمک می‌طلبد؛ او در موردِ ساختِ بوف‌کور می‌نویسد: «... بوف‌کور مبتنی بر سه مسئله‌ی تکرار، تضاد و وحدت است. وحدت مسئله‌ی آرمانی نویسنده است که نوشته نشده است، اما به وسیله‌ی خواننده فهمیده می‌شود. اما تضاد را هم در توصیف زن اثیری و لکاته می‌بینیم و هم در مقایسه‌ی آن دو... بوف‌کور دو بخش دارد... علاوه بر یکی بودن قهرمانان... تکرار در جملات، لغات و صفات و حوادث این دو بخش را بهم مربوط می‌کند.»(۸)

سیروس شمیسا مهم‌ترین ویژگی سبکی بوف‌کور را نیز تکرار می‌داند؛ تکراری که به گمان او نشان از آن دارد که نویسنده دست تمنا به سوی جهانی آرمانی دراز کرده است: «اگر کسی بوف‌کور را مکرر در مکرر بخواند متوجه چند نشانه‌ی سبکی بارز می‌شود که از همه مهم‌تر تکرار است که مصادیق متعددی دارد، دو ماه و چهار روز، دو درهم و چهار پشیز، دو سال و چهار ماه، دو دریچه، دو تا کلوچه...»(۹) بی‌تردید همه‌ی این استنتاج‌ها می‌توانند حقانیت داشته باشند؛ اما شاید نخست باید این سئوال را پاسخ داد که اگر راوی بوف‌کور از جدایی از زمانِ ازلی رنج می‌برد، چرا باور به بازگشت و وصل در بوف‌کور غایب است؟ چرا بوف‌کور داستانِ «شکست ازدواج جادویی» است؟ بی پاسخ به این سئوال گشایش هیچ نمادی ره‌گشا نیست؛ چه حتا بیانِ فلسفی اندیشه‌های مبتنی بر «از پیشی» a priori نیز بر مبنای ساختی سامان می‌یابند که راوی بوف‌کور آن را می‌شکند.

۶

باور به ماهیتِ مشترکِ انسانِ نوعی یکی از نقاط پیوند همه‌ی فلاسفه‌ای است که بنیانِ فلسفه‌ی خویش را بر مبنای ایمان به یک «از پیشی» a priori قرار می‌دهند. اما تمام مسئله این نیست، چنین فلاسفه‌ای به غایتمندی تاریخِ هستی انسان نیز باور دارند. در دستگاه فلسفی چنین فیلسوفانی رنج‌ها و حسرت‌های انسان با باور به غایتی دلنشین پاسخ می‌گیرد. در این‌جا نیز سه پایه‌ی جدایی، عبور و بازگشت برپا است.

غایتِ انسانِ ارسطو، خالی‌شدن از ماده و میل به صورت است، انسانِ افلاطون با عارف‌شدن به جمالِ «یار الهی»، خویش را می‌یابد، انسان هگل تاریخی پُرتناقض را می‌پیماید تا خود موضوع خویش شود و انسان کانت از طریق اراده‌ی نیک به مقصد می‌رسد. بدین ترتیب، انسانِ نوعی فیلسوفان معتقد به وجودِ «از پیشی» a priori موجودی است که در زمانِ تاریخی به رنج می‌رسد و چون سرچشمه‌ی خویش را یافت به سوی اصل خویش باز می‌گردد. تنها در اندیشه‌هایی که به زمانِ ازلی باور ندارند، «نوعیت» انسان بر مبنای هراس از میرایی تعریف می‌شود. در اندیشه‌های مبتنی بر باور به حضور یکِ «از پیشی» a priori، انسان هنگام عبور از گذرگاهِ تاریخ، انسانِ نوعی نیست، تصویری از انسان نوعی است که چون اَصل را شناخت، توانِ بازگشت را در مشت دارد. باور به حضورِ زمانِ ازلی در پشتِ سر به این معنی است که انسان رازِ جاودانگی را یافته است. هراس از مرگ و تنهایی تنها سزای کسانی است که زمانِ ازلی را باور ندارند و چون به سرچشمه پشت کرده‌اند، تبدیل به «نوعی» سرگردان شده‌اند. سئوال همچنان باقی است؛ رنجِ ناباوری به زمان ازلی را چه‌گونه می‌توان بر مبنای دلتنگی جدایی از مبدأ توضیح داد؟

۷

داستان یک روح با پیش‌گفتاری هفت صفحه‌ای آغاز می‌شود و یک مقدمه و دو بخش را در بر می‌گیرد.

در مقدمه با مبانی اصلی «نقد جادویی» و ارتباطِ این مبانی با بوف کور آشنا می شویم و در بخشِ بعدی متنِ کاملِ بوف کور بر مبنای این نوع نقد محک می خورد. روان شناسی تحلیلی یونگ، عرفان اسلامی، انسانِ نخستینِ جهانِ مثالی در دستگاه فلسفی افلاطون، انسانِ دو جنسی در اساطیر و آیین های گوناگون، قدمتِ زمان و مکانی بوف کور، مذهب های گوناگون هندی، آیین بودایی، معنای نمادینِ اعداد، تفسیر نماد هایی چون شب، مار، زنبور، نیلوفر و تکنیکِ داستانی بوف کور تنها گوشه ای از نکاتی است که در این کتاب موردِ بحث قرار می گیرد.

هیچ یک از این مباحثِ در جای خود ارزشمند اما، در حل تناقض اساسی شرحِ سیروس شمیسا بر بوف کور کامیاب نمی شوند. سیروس شمیسا اندیشه ای دینی را بنیان قرار می دهد تا به شرح داستان شکستِ اندیشه ای غایت گرا بنشیند. قرائت او از بوف کور حاملِ تناقضی حل نا شدنی است.

۸

بی نَفَسِ روشنی بخش سئوال، بر گستره ی تاریکی جانِ انسان، چراغی پرتو نمی افکند. بوف کور داستانِ سئوالِ سوزانِ جانِ ما است و پاسخِ سیروس شمیسا پاسخی از ظنِ خود. پاسخ او سئوال ما را منتفی نمی کند. با این همه آن کس که لب به پاسخ می گشاید، به گوش ما به همدردی می خواند که سئوال جانسوز را شنیده است.

مهر ماه ۱۳۷۴

منابع:

۱. شمیسا، سیروس: داستان یک روح. چاپ اول، ۱۳۷۲، تهران، ص ۲۶

۲. نگاه کنید به: الیاده، میرچا: مقدمه ای بر فلسفه ی تاریخ. ترجمه ی بهمن سرکاراتی، چاپ اول، بهار ۱۳۶۵

۳. داستان یک روح، ص ۱۸۷

۴. همان جا، ص ۵۱

۵. همان جا، صص ۲۶۵، ۲۷۰، ۲۷۱

۶. همان جا، ص ۲۶۷

۷. همان جا، ص ۲۲۶

۸. همان جا، صص ۸۴، ۸۵

۹. همان جا، ص ۸۹

نامه‌های هدایت به شهید نورایی

همایون کاتوزیان

برگردان: طاهر جام برسنگ

هشتادودو نامه‌ی صادق هدایت به حسن شهیدنورایی. ویرایش، دیباچه و پیوست از ناصر پاکدامن، کتاب چشم‌انداز، پاریس ۲۰۰۰، ۷۰ فرانک فرانسه

تراژدی در ادبیات کلاسیک یونان نمایشی فردی است، در حالی که کمدی تجربه‌ای است چندنفره. تراژدی با قهرمان (یا ضدقهرمان) در سکوت و خلوت جاری می‌شود و رشد می‌کند؛ به شکست، پیروزی یا مرگ ختم می‌شود. اما نتایج در هر شکلش افتخارآمیزند. تراژدی در تاریخ هنروادبیات اروپا ازجمله توسط بایرون، شلی، کینز و روسو، بودلر و حتی داستایفسکی، بتهوون، شومن و چایکوفسکی زنده مانده‌اند. برخی از صوفیان اصیل فارسی نیز احتمالاً از تجربیات مشابهی برخوردارند. هر چند این امر بطور دقیق ثبت نشده است. زندگی و مرگ هدایت به این اعتبار امری تراژیک بوده است.

تلاش پاکدامن برای یافتن همه‌ی نامه‌های هدایت به حسن شهیدنورائی، ویراستاری آن‌ها، نگارش مقدمه‌ای بر آن‌ها، نوشتن مقاله‌ای در مورد رابطه‌ی این دو نفر و چاپ آن‌ها در یک جلد سهم به‌سزایی در مطالعه‌ی زندگی و نامه‌های هدایت دارد.

موافقت بهزادنوتل، فرزند شهیدنورائی با انتشار این نامه‌ها نیز امری ضروری برای به انجام رساندن این کار سترگ است و دیباچه‌ی او بر کتاب با لحنی افسونگر که در عین آموزندگی، آمیخته‌ای است از بدگمانی به بشریت و سنت‌ستیزی که پیوسته شیوه‌ی موضوع کتاب را در تفسیر مطالبی از این دست به ذهن متبادر می‌کند.(۱)

با این حال زیر بدبینی و سنت‌ستیزی آشکار هدایت ــ که چندان هم از سطح دور نیست ــ خشم و نومیدی وی، **حساسیت شدید** و رنج بی‌حد او، دیدگاه پیوسته تیره‌اش نسبت به سرزمین خود و مردمش و محکوم کردن زندگی، درهم‌ریخته‌تر از آن‌چه می‌نماید، نهفته است. «... جای خوشبختی است که به خال سگم آشنا هستید و می‌دانید که نوشتن کاغذ برایم بلای عظیمی است...»(۲) «نه تنها خودم را تبعه‌ی مملکت پرافتخار گل و بول نمی‌دانم بلکه احساس یک جور محکومیت می‌کنم. فقط از خودم می‌پرسم چقدر بی‌شرم و مادرقحبه بوده‌ام که در این دستگاه مادرقحبه‌ها توانسته‌ام تا حالا لاشه‌ی خودم را بکشم!»(۳) «چه سرزمین لعنتی پست گندیده‌ای و چه موجودات پست جهنمی بدجنسی دارد! حس می‌کنم که تمام زندگیم را توپ بازی در دست جنده‌ها و مادرقحبه‌ها بوده‌ام.»(۴) «سرتاسر زندگی ما یک حیوان تحت تعقیب bete pourchassee بوده‌ایم.»(۵)

هدایت هرگز در هیچ جای اروپا، فرانسه یا جایی دیگر به طور کامل زندگی نکرد. زندگی یک دانشجوی خارجی در اروپا به ندرت با زندگی کشور میزبانش آمیخته می‌شود (و بی‌تردید می‌شد) و گذران ۴ ماه افسردگی در یک سرزمین بیگانه به معنای زندگی کردن در آن‌جا نیست. اما حتی اگر هدایت در آن‌جا هم زندگی می‌کرد، احتمال آن ضعیف بود که شیفته زندگی طولانی در غرب شود. آن‌چه او در مورد افسردگی خود می‌گوید واضح است. آن‌چه در مورد سرزمین و

مردمش می‌گوید برای کسی که از حساسیت کافی جهت حس‌کردن امواج آن خاستگاه‌ها برخوردار است چندان آشنا به‌نظر نمی‌رسد. اما مشکل هدایت بیشتر جنبه‌ی جهانی و عالمگیر دارد. اگر دو یا سه سال کمتر در اروپا زندگی می‌کرد تمایل او نسبت به زندگی از برخوردش با زندگی مردم و جامعه‌ای که به امید آسودن به آن پناه برده بود تفاوت چندانی نمی‌کرد. در گذشته بیش از یک بار از اشعار مولانا به عنوان نمونه‌ای از استعاره‌ی هدایت نقل کرده‌ام:

این وطن مصر و عراق و شام نیست
این وطن جایی است کو را نام نیست(٦) *

جای تردیدی نیست که سرزمین و جامعه‌ی هدایت در آشفتگی و انزوای روح حساس وی نقش ویژه‌ای داشته‌اند. اما وضعیت اسف‌بار جهان شاید در این میان سهمی بزرگتر داشت. در پیام کافکای هدایت که عمدتاً پیام معقول، سنجیده و بررسی‌شده‌ی خود او در سیمای مرور زندگی و آثار کافکاست هیچ تلمیحی به ایران و ایرانیان دیده نمی‌شود و حتی اشاره‌ای به آن‌ها نشده است: «پیام فراگیر است حتی جهانی»(ن. ک. به: مطالب زیر). از سوی دیگر در توپ مرواری از ایران و ایرانیان تحسین و تمجیدی نشده است. در حالی که نویسنده‌ی تا پیش از این ملی‌گرا و رمانتیکِ پروین دختر ساسان و مازیار جای اندکی برای به‌تصویرکشیدن وجه زشت تاریخ و جامعه‌ی ایرانی می‌گذارد. اما پیام اصلی آن طنز سیاه همچنان کلی است. همه‌ی ادیان، سیاست‌ها، کل هستی را محکوم می‌کند.(٧) هدایت در آن اثر می‌خندد و در آن یکی فریاد برمی‌آورد. اما پیام کافکا و توپ مرواری آخرین آثار چاپ شده‌ی وی که از بهترین آثار او هستند، و ادبیات زندگی او، و نیز خود زندگی او ــ همان خشم، یأس و نفرت را منعکس و عیان می‌کنند.

آخرین باری که در سال ۱۹۷۷ به ایران سفر کردم، همراه با ناصر پاکدامن به دیدار پرویز خانلری که سردبیر سخن بود رفتیم. بیش از یک سال بود که به مطالعه‌ی جامع هدایت و آثارش مشغول بودم. در آن زمان لازم بود با همه‌ی افرادی که هدایت را از نزدیک می‌شناختند صحبت کنم. هنوز گفتگوهای دوران جوانی‌ام با خلیل ملکی، جلال آل‌احمد و مسعود فرزاد را که بیشتر در مورد زندگی هدایت بود تا آثارش، به یاد داشتم. با مجتبی مینوی فقط توانسته بودم یک بار گفتگو کنم. بعدها جمال‌زاده اصرار کرد تا دوستیِ پایداری با این استاد جوان اقتصاد برقرار کنم و ــ چنان‌که هدایت جایی در این نامه‌ها می‌نویسد ــ مرا نامه‌باران کرد. هر چند که هدایت هنگام ذکر این مطلب سرخوش نبود و همچنین احترام عمیقی برای آن مرد که بزرگتر از او بود قائل بود. من در هر حال، از نامه‌نگاری فعال و مشخصاً از مهمان‌نوازی سخاوتمندانه‌ی جمال‌زاده استقبال کردم. او بی‌تردید نسبت به هدایت هم از لحاظ مالی و هم شهرت بسیار گشاده‌دست بود. و این بسیار پیشتر از زمانی بود که هدایت به دلایل سیاسی به یک نماد تبدیل شود. جمال‌زاده نخستین و بهترین قصه‌هایش را بر هدایت و داستان‌های او متمرکز کرد.(٨) و راوی یکی از داستان‌های کوتاهش از هدایت به عنوان یک نویسنده‌ی پیشرو یاد می‌کند.(٩) این موضوع به سال ۱۹۴۰ برمی‌گردد، یعنی زمانی که هدایت هنوز به چهل‌سالگی نرسیده بود. هدایت نزد شمار اندکی از روشنفکران شناخته شده بود و فاقد هرگونه قدرت بود، در عوض در هر گوشه دشمنانی مقتدر داشت.

اما باید خانلری، صفا، مقدم، محمود برادرِ هدایت و سایرین را می‌دیدم و با آن‌ها گفتگو می‌کردم. پس من و پاکدامن در یکی از روزهای ماه ژوئیه‌ی ۱۹۷۷ به دیدن خانلری رفتیم. سابقه‌ی آشنایی پاکدامن با خانلری بیشتر از چند باری بود که من خانلری را در تهران و لندن، وقتی که مردی جوان بود، دیده بودم. یکی از پرسش‌هایم از او در مورد نامه‌های شهیدنورایی بود، یعنی نامه‌های هدایت به شهیدنورایی. که طی یک نامه‌نگاری مداوم بین سالهای ۱۹۴٦ تا ۱۹۵۰ از تهران به پاریس نوشت و خانلری در سال ۱۹۵۵ دوازده تای آن‌ها را در سخن به چاپ رساند.(١٠) نامه‌ها را مسعود ملکی به خانلری داده بود. مسعود ملکی هم این نامه‌ها را در پاریس از همسر فرانسوی شهیدنورایی گرفته بود. او می‌گفت بسیاری از آن نامه‌ها به خاطر نظرات بی‌پروای هدایت در مورد مردم، جامعه، و زندگی در آن زمان قابل چاپ نبودند. حتی از نامه‌هایی که منتشر شد کاملاً معلوم است که گاهی مجموع پنجاه‌تا بوده است و بعدها «پسر شهیدنورایی به ایران آمد و آن‌ها را از من گرفت». کتاب پاکدامن صحت روایت خانلری را تأئید می‌کند. هر چند که خانلری در ذکر تعداد نامه‌ها اشتباه کرده است و یا بیش از پنجاه نامه دریافت نکرده است.

ناصر پاکدامن هشتادودو نامه را (با یک مقدمه و مؤخره)، با دقت و حساسیتی که به داشتن آن در ویرایش آثار مهم و افزودن نقد و نظرهای فرهنگی و

روشنفکرانه مشهور است، گردآوری و ویرایش کرده است. غیر از مقدمه‌ی بیست صفحه‌ای که باید در ابتدای کتاب می‌آمد، او از روی تواضع مقاله پنجاه صفحه‌ای خود در مورد «هدایت و شهیدنورایی» را به صورت پیوست آورده است. این مقاله خود مطالعه‌ای جداگانه است که اندیشه‌های روشنفکری و تحقیقی مهم را منعکس می‌کند.

دوازده نامه‌ای که توسط خانلری منتشر شده است، نمونه‌ی خوبی از کل نامه‌های هدایت است. این مجموعه فقط فاقد نامه‌هایی است که احتراق و انفجار هدایت در پی سقوط حکومت پیشه‌وری در آذربایجان را نشان می‌دهد. یک نامه از وی به فریدون توللی در دست است که گوشه‌چشمی از آن احتراق را نمایان می‌کند.(۱۱) اما در نامه‌هایی که به شهیدنورایی نوشته است آتشفشان کاملاً فعال می‌شود. بیژن اسدی‌پور به نوعی توانسته بود رونوشت‌های سه عدد از این نامه‌های ۱۹۷۴ را به دست آورد و از من خواست که آن‌ها را برای چاپ در شماره‌ی ویژه‌ی دفتر هنر که در مورد هدایت بود ویرایش کنم.(۱۲)

همزمان موضوع این نامه‌های تازه‌یافته را به دو مقاله‌ی خودم تحت عنوان نامه‌های هدایت که در دو شماره‌ی متوالی ایران‌شناسی به چاپ می‌رساندم، افزودم. آن دو مقاله در حقیقت فصل نهم کتاب طنز و طنزپنه صادق هدایت بود که در سال ۱۹۹۵ آماده‌ی نشر در تهران شد، اما مجوز رسمی جهت نشر دریافت نکرد.(۱۳) در آن دو مقاله متن کامل نامه‌های هدایت نیامده است، بلکه از کل نامه‌های او از سن بیست‌ودو سالگی ـ البته غیر از نامه‌های منتشرنشده به شهیدنورایی که اکنون در کتاب پاکدامن آمده‌اند ـ به افراد مختلف، تحلیلی شخصی، اجتماعی و ادبی به عمل آمده است. غیر از سخن، منابع اصلی من برای رونوشت این نامه‌ها، جمال‌زاده، دکتر تقی رضوی و کتاب صادق هدایت محمود کتیرایی بوده‌اند. کتاب صادق هدایت در سال ۱۹۷۰ در تهران منتشر شد، اما بعدها ممنوع شد. پاکدامن و غلامحسین ساعدی یک رونوشت صحافی شده از آن را برای من تهیه کردند.

نامه‌های هدایت چنان‌که من و پاکدامن هر دو معتقدیم، بخش مهمی از آثار او و نیز آثار او در مورد خودش محسوب می‌شوند.(۱۴) در میان کلیه‌ی آثار هدایت، نثر، بذله‌گویی بسیار نافذ (گاه گزنده و در عین حال دلنشین)، دانش و فرهنگ، تفسیر اندیشمندانه، مشاهده‌ی زندگی و زندگی در ایران ـ در این نامه‌ها به اوج خود می‌رسد. آنگاه ظرافت، صراحت و عریانی آن‌ها به خواننده کمک می‌کند تا بیشتر به زندگی و داستان او ـ به جای تنها داستان او ـ پی ببرد. هر چند که پیوند میان آن‌ها تا اندازه‌ای آشکار و معلوم است و باید از آن‌ها به اتفاق برای شناخت حقیقت زندگی و قصه‌سرایی آثار او استفاده کرد.

نامه‌نگاری به شهیدنورایی طبعاً زمانی متوقف شد که هدایت از طریق ژنو در سامبر ۱۹۵۳ به پاریس پرواز کرد. هر چند که تعدادی نامه از پاریس به دیگران ـ یعنی مشخصاً به جمال‌زاده، ابوالقاسم انجوی و محمود هدایت ـ نوشته بود. این نامه‌ها به جا مانده و کمک کرده‌اند تا معمای خودکشی او در پاریس روشن شود. مدت‌ها به غلط تصور می‌شد که هدایت ظاهراً فقط به پاریس رفت تا در آن‌جا خودکشی کند. انواع توضیحات تخیلی در مورد میل هدایت به مرگ در پاریس و نه در تهران بافته شد. اما جای شگفتی است که چرا هدایت چهارماه در پاریس منتظر شد تا خودکشی کند. چرا به محض ورود به پاریس، یا روز و هفته‌ی پس از ورود خودکشی نکرد.

شهیدنورایی مدتی او را تشویق می‌کرد تا به پاریس برود. علائمی از عمیق‌ترشدن افسردگی روزافزون در او دیده می‌شد. او از زندگی خود در تهران، و به همان اندازه از زندگی در میان روشنفکران، که بسیاری از آن‌ها او را «یک بورژوای پیش‌افتاده‌ی یأس‌آفرین» و آثارش را «ادبیات سیاه» می‌خواندند، شدیداً غمزده بود. عده‌ای مقالات و کتبی علیه او به شکل انتقادهای ادبی و مقالاتی که به شرح حال وی می‌پرداخت منتشر می‌کردند. او در مورد آن‌ها و آثارشان به شهیدنورایی نوشت:

«در این محیط بوگندوی بی‌شرم باید پیه همه چیز را به تن مالید: از طرف دیگر حق کاملاً به جانب آن‌هاست هر چه بگویند و بکنند کم است. وقتی که آدم میان رجاله‌ها و مادرقحبه‌ها افتاد و با آن‌ها هم‌آهنگی در دزدی و سالوسی و تقلب و چاپلوسی و بی‌شرمی نداشت گناهکار است تا چشمش هم کور بشود.»(۱۵)

شهیدنورایی و جمال‌زاده هر دو نگران بودند. آخرین بار که جمال‌زاده (۱۹۴۷) جهت مأموریت از سوی دفتر بین‌المللی کار به تهران رفته بود سعی کرده بود با هدایت ارتباط برقرار کند، اما موفق نشده بود. هنگام ترک تهران، نومیدانه یادداشتی برای او نوشته بود و به او پیشنهاد کرده بود که از طریق وزارت کار با او تماس بگیرد. کشفی برجسته در کتاب پاکدامن همان

یادداشت است که به نوعی به انبوه اوراق شهیدنورایی، که نامه‌های هدایت به وی در میان آن‌ها بود، راه یافته بود. در این یادداشت آمده است:

«دوست عزیزم، بی‌نهایت مشتاق زیارت آن دوست عزیز می‌باشم. باز گردم یا بیایم؟ چیست فرمان شما؟ خوب است دوکلمه به آدرس وزارت کار برایم مرقوم نمائید اقلاً بدانم کجایید و چگونه می‌توان به شما رسید.»(۱۶)

هدایت در پاسخ به او نوشت: «از این گذشته، خیلی خسته هستم و علاقه‌ام را به همه چیز از دست داده‌ام. روزها را سپری می‌کنم و هر شب پس از نوشیدن فراوان نعشم را به گور پرتاب می‌کنم. اما معجزه‌ی دیگرم این که صبح دوباره بلند می‌شوم و کارم را از سر می‌گیرم.»(۱۷) (به معنی)

در سال بعد جمال‌زاده از شنیدن وضعیت بحرانی هدایت چنان احساس خطر کرده بود که از ژنو به شهیدنورایی در پاریس نوشته و از او پرسیده بود که برای بیرون آوردن هدایت از آن وضع چه کاری می‌توانند انجام دهند. شهیدنورایی در نامه‌ای به تاریخ ۱۹ اوت ۱۹۴۸ پاسخ داده بود: «هدایت در حال حاضر در دانشکده‌ی هنرهای زیبا استخدام شده است. حقوقش ۳۶۰ تومان در ماه است... قرار است که مترجم باشد، اما آن جا متنی برای ترجمه نیست.» در آن نامه شرح روشن جریان روزانه‌ی امور هدایت آمده است:

«هر روز نیم‌ساعتی می‌آید این‌جا (دانشکده هنرهای زیبا). اول کلاهش را در می‌آورد و پرت میکند گوشه‌ای. بعد روی صندلی می‌نشیند و چای سفارش می‌دهد. بعد چند لحظه‌ای به دیوار زل می‌زند، و اگر روزنامه‌ای روی میز ببیند صفحه‌ی اول را نگاه می‌کند ولی نمی‌خواند.. پس از نوشیدن چای بدون این که یک کلمه با کسی حرف بزند از همان راهی که آمده بود می‌رود. این کار روزانه‌ی هدایت شده. بدون یک کلمه دروغ یا اغراق.»

در اشاره به پیشنهاد جمال‌زاده که شاید منصبی در وزارت خارجه‌ی ایران در خارج از کشور برای هدایت مفید باشد می‌گوید: «نه وزارت خارجه فراخور اوست و نه وزارت داخله. او هم معتقد است که این تقدیری است که باید راه خود را طی کند. وقتی که دور روی بند گسسته می‌شود.»

شاید مخبرالسطنه (مهدی‌قلی هدایت بزرگ و پیر «خاندان» هدایت و نخست‌وزیر اسبق) می‌توانست کاری برای او انجام دهد، چنان‌که جمال‌زاده به شگفتی از این موضوع یاد کرده بود:

«مخبرالسطنه هم قدمی برای او برنمی‌دارد، حتی آن‌هایی هم که بزرگتر از مخبرالسطنه هستند نتوانستند کاری برایش انجام دهند. شاید او را باید به جایی خارج از کشور برای کار یا مأموریت می‌فرستادند. او از همه چیز دل‌زده است.»(۱۸)

«او از همه چیز دل‌زده است» اما «او (همچنین) باور دارد تقدیری هست که باید مسیر خود را طی کند.» این پیام تکرار می‌شود و در حجیم‌ترین و مبسوط‌ترین صورت خود در پیام کافکا که هدایت در همان سال (۱۹۴۸) به چاپ رساند پدیدار می‌شود. این مکاتبه میان دو تن از دوستان و دوستداران وی در اروپا صورت گرفته است. او نوشته است:

«آدمیزاد یکّه و تنها و بی پشت و پناه است و در سرزمین ناسازگار گمنامی زیست می‌کند که زادبوم او نیست... حتّی در اندیشه و رفتار و کردارش هم آزاد نیست... همین‌که به دنیا آمدیم در معرض داوری قرار می‌گیریم و سرتاسر زندگی ما مانند یک رشته کابوس است که در دندانه‌های چرخ دادگستری می‌گذرد. بالاخره مشمول مجازاتِ اشدّ می‌گردیم و در نیمروز خفه‌ای، کسی که به نام قانون ما را بازداشت کرده بود، گزلیکی به قلبمان فرو می‌بَرَد و سگ‌کُش می‌شویم. دژخیم و قربانی هر دو خاموشند... حضور ما روی زمین هرچند دمدمی اما متاسفانه ناگزیر می‌باشد. در این صورت نه تنها انتظار بلکه دخالتِ جبری هم بیهوده است. پس کسانی هستند که آرزومندند هرگز به دنیا نمی‌آمدند و حالا که هستند هرچه زودتر فاصله‌ی میان تولد و مرگ را بپیمایند.»

این معنا برای کل انسان بسیار ثقیل است. اما آن‌چه به‌ویژه مخمصه‌ی خود کافکاست:

علت اصلی پریشانی درونی کافکا، حس محرومیت وی است. او نبودِ چیزی را (که در زندگی ضروری است) حس می‌کند، وحدتی نیست، حقیقت را نمی‌توان شناخت، دونیت رایج است... انسان از خود بیگانه شده است.

کافکا حتی در میان دوستانش احساس بیگانگی می‌کند و اختلافی بنیادین میان آن‌ها و خودش می‌بیند:

«از این‌رو به سوی خلوت خود برمی‌گردد و تنهایی را می‌گزیند... او فدای روشن‌بینی خود شده، زیرا شخصی‌ست که می‌بیند جسماً و روحاً دارد بلعیده می‌شود، اما نیروی سنجش را از او نگرفته‌اند... او به طرز روشنی می‌دید که رسیدن به کمال مطلوب آرزوی

بشر است و نیز می‌دید که هر کوششی به طرز مسخره‌آمیزی محدود است... و هر گونه آرزوی ژرف آزادی به شکل خیالی خام درمی‌آید.» (۱۹)

شهیدنورایی چنان‌که از نامه‌اش به جمال‌زاده بر می‌آید هیچ گونه تردیدی در مورد توانایی کمک به هدایت نداشت. او تسلیم نشد. سعی کرد هدایت را متقاعد کند به پاریس برود ــ این موضوع در پاره‌ای از نامه‌های وی که در این کتاب آمده است کاملاً پیداست ــ او حتی اشاره کرده است شاید بتواند کار کوچکی در پاریس برای هدایت پیدا کند. اما برای پرواز به پاریس و چندماه دوام‌آوردن تا پیداکردن کار، پولی در میان نبود. عاقبت هدایت توانست از دانشکده‌ی هنرهای زیبا مرخصی استعلاجی باحقوق بگیرد. اما کتاب‌ها و سایر دارایی‌هایش را فروخت تا هزینه‌ی پرواز و سایر مخارج را تأمین کند. وی یک بار دیگر در سال ۱۹۳۵ همین کار را زمانی که جمال‌زاده از او دعوت کرده بود تا در ژنو مهمان او باشد انجام داده بود. هرچند که در آن هنگام هدایت موفق به رفتن نشد، زیرا به او اجازه‌ی خرید ارز خارجی ندادند. او در چهارم دسامبر ۱۹۵۰ به پاریس رسید.(۲۰) در آن‌جا در تاریخ ۸ آوریل ۱۹۵۱ کمی پس از آن که مرخصی باحقوقش به‌پایان رسید خودکشی کرد و پیکرش در ۹ آوریل پیدا شد.

همه چیز عملاً برعکس آن‌چه هدایت امید داشت از کار درآمد. شهیدنورایی به بیماری مهلکی مبتلا بود و حدوداً در همان تاریخی که هدایت خودکشی کرد از دنیا رفت. او منشی زنی به عنوان کارمند محلی استخدام کرده بود تا دفترش را در سفارت که وابسته‌ی بازرگانی آن بود اداره کند.(۲۱) پاریسِ پس از جنگ، پایتختی بسیار پُرخرج‌تر از آن چیزی بود که هدایت تصور کرده بود. به هیچ وجه امکان کسبِ اجازه‌ی کار فرانسوی وجود نداشت. حتی تمدید ماهانه‌ی مجوز اقامت به منظور انجام درمان پزشکی دشوارتر بود. پول هم به سرعت رو به اتمام بود.(۲۲)

هدایت فکر کرد که به لندن برود تا احتمالاً مدتی را با فرزاد بماند. اما این تدبیر راه به جایی نبرد.(۲۳) او به رفتن به ژنو و کمک گرفتن از جمال‌زاده هم فکر کرد. اما سویس به او ویزا نداد.(۲۴) و به‌علاوه در آن هنگام، یعنی وقتی که هدایت آخرین نامه‌اش را از روی استیصال به آدرس جمال‌زاده در ژنو فرستاد، جمال‌زاده در تهران بود. جمال‌زاده پس از دریافت نامه، پاسخ اطمینان‌بخشی به او نوشت، اما هدایت هرگز آن را دریافت نکرد. زیرا بدون این‌که به کسی چیزی بگوید از آن خانه نقل‌مکان کرده بود و چند روز بعد خودکشی کرد.(۲۵) در آن مدت، پیش از خودکشی سعی کرده بود به امید تمدید مرخصی استعلاجی، از پزشکان فرانسوی، گواهی پزشکی دریافت کند. در نهم فوریه به انجوی نوشته است:

«پزشکی را دیدم و اوراقی را از او گرفتم که به دسامبر سال گذشته برمی‌گردد. اگر سفارت آن‌ها را حالا تأئید کند و به دانشکده بفرستد، تاریخ آن‌ها قابل قبول خواهد بود.»(۲۶)

اما این‌همه به جایی نرسید، سه هفته قبل از خودکشی هدایت، «سپهبد رزم‌آرا» شوهر خواهر وی در تهران به قتل رسید.(۲۷) روابط هدایت با رزم‌آرا پیوسته خشک بود، اما برادرش محمود، معاون و رئیس دفتر وی بود.(۲۸) چند هفته بعد، درست قبل از اتمام عمرش، هدایت پنهانی خانه‌اش را تغییر داد و چند روز بعد زندگی خود را پایان بخشید. شهیدنورایی نیز، چنان‌که گفته شد، حدوداً در همان تاریخ درگذشت.

به اختصار، هدایت در تهران شدیداً افسرده بود. در صورتی که پنجره‌ی رو به زندگی در پاریس به رویش باز نمی‌شد ــ که با مرخصی استعلاجی باحقوقش از دانشکده‌ی هنرهای زیبا باز شد ــ محتمل بود در همان تهران به زندگی خود خاتمه دهد. او برای خودکشی به پاریس نرفت، بلکه به پاریس رفت تا خودکشی نکند، اما هنگامی که در پاریس مستقر شد، دریافت که احتمال کار و کسب و مجوز اقامت طولانی وجود ندارد. به دلایل مختلف درخواست کمکش از فرزاد و جمال‌زاده بی‌ثمر ماند. تلاش‌هایش برای تجدید مرخصی باحقوق نیز به جایی نرسید. پس به ناگزیر باید به زندگی منفورش در تهران بازمی‌گشت. زندگی‌ای که منظر آن با قتل ناگهانی شوهر خواهرش در میان خشم و تشنج عصبی مردمِ مخالف تیره‌تر شده بود. برادرش محمود دیگر از اقتدار و نفوذ سابق برخوردار نبود. و تنها راه مانده در مقابل این‌همه، خودکشی بود. پس هدایت خودکشی کرد.

هدایت چهار سال پیش از سفرش، در نامه‌ای به زبان فرانسه به دوستی در پاریس نوشت: «تصمیم خود را گرفته‌ام. باید در این منجلاب گُه آنقدر دست‌وپا زد تا از زور نفرت خفه شد.» و ادامه می‌دهد: «آن‌چنان تنفر دارم که قادر به هیچ کوششی نیستم. انگار باید تا آخر در این گُه دست‌وپا زد.» در نقل‌قول کوتاه پایین، دو جمله‌ای را که تازه به انگلیسی برگردانده‌ام، مشخص

می‌کنم:

«روزی که از این دوزخ دانته‌ای پا به درون گذاشتم هر امیدی را از دست دادم.»(۲۹) ...تصمیم گرفته شده است. باید در این منجلاب گُه دست‌وپا زد تا نفرت زندگی خفه‌مان کند. در «بهشت گمشده» ملک جبرائیل به آدم می‌گوید: «Despair and die» [نومید باش و بمیر]، یا چیزی از همین دست. با این وجود کمی قضا و قدری شده‌ام. بیش از آن از همه‌چیز دل‌زده‌ام که کمترین کوششی بکنم؛ باید گُه‌گرفتگی را تا آخر کشید.»(۳۰)

چند ماه بعد به شهیدنورایی نوشت: «مکتب فاتالیسم [تقدیرگرایی] که اخیراً به آن سرسپرده‌اید از همه‌ی سیستم‌های دیگر عاقلانه‌تر به‌نظر می‌آید. اقلاً این تسلیت را به آدم می‌دهد که آن‌چه پیش بیاید از قدرت و دوندگی بشر خارج است.

در کف خرس خر کون پاره ای
غیر تسلیم و رضا کو چاره ای؟»(۳۱)

با این حال بعدها با همان حس و حال برای جمال‌زاده نوشت:

«من نه دل درد دارم و نه حوصله‌ی شکوه و شکایت: نه می‌توانم خودم را گول بزنم نه جرئت خودکشی دارم. این تنها یک جور محکومیت تهوع‌آور است که باید در این محیط گُه‌آلود تحمل کنم.»(۳۲)

و در اوت سال ۱۹۵۰، چندماه قبل از پرواز به پاریس، به همان موضوع برگشت و کل و جزء را به هم آمیخت:

«مشغول قتل‌عام روزها هستم... هیچ جای گله و گونه هم نیست چون موقعی می‌شود توقع داشت که norme [قاعده] در میان باشد نه در مقابل هیچ. سرتاسر زندگی ما یک حیوان bete pourchassee [تحت تعقیب] بوده‌ایم حالا دیگر این جانور، traquee [محاصره] شده و حسابی از پا درآمده فقط مقداری reflexes [بازتاب] به‌طرز احمقانه کار خودشان را انجام می‌دهند. گناهمان هم این بوده که زیادی به زندگی ادامه داده‌ایم.»(۳۳)

خشم و نومیدی در تمام این نامه‌ها و سایر مکاتباتش آشکار است. اما انزوای سیسیفوسی‌گونه و تسلیمش به «پوچی» ــ که با نگاهی رنگین‌تر و نه فلسفی‌تر، آن را «گند» می‌نامید ــ همان تصمیم به دوام‌آوردن تا زمانی بود که «به‌طور طبیعی در آن خفه شود.» این که هدایت تفسیر «کامو» از اسطوره را خوانده باشد یا نه اهمیت زیادی ندارد. مهم آن است که در این‌جا او درباره‌ی زندگی ــ نه تنها زندگی در ایران، هر چند که آن هم قطعاً بخشی از کل زندگی است ــ حرف می‌زند. آن‌چه را کامو «پوچ» می‌نامد، شکسپیر به عنوان «سایه‌ای گذرا» و یا «حکایتی که احمق نقل می‌کند» تعبیر کرده است. و هدایت آن را ــ زندگی را ــ به عنوان «گند» مدتی بیشتر دوام آورد. وضعیت غم‌انگیز بشریت، با جلوه‌کردن در صورت ایرانی آن، تنگنای او را ناگهان تشدید کرد. همچنین وضعیت رقت‌انگیز یک روشنفکر ایرانیِ شدیداً حساس، فرهیخته، خلاق، بلندنظر، منزوی، منزجر و کلافه، که نه‌تنها در تعارض جهانی میان خیر و شر، بلکه در تعارض عظیم میان سنت و مدرنیته اسیر بود، این مخمصه را شدت می‌بخشید. رنج غیرقابل تصور بتهوون شاید فقط پیامد تراژدی انسان بود. رنج کافکا نتیجه‌ی تراژدی انسان و نیز یهودیِ آلمانی‌زبان بودن اهل پراگ بود. اما هدایت با کل مواجه بود: فضایی خاص و تراژدی خاص جهان با هم و یکباره. و نتیجه مهلک بود.

اثر ناصرپاکدامن، تازه‌ترین ضمیمه مهم از لحاظ منابع و نیز بررسی انتقادی زندگی و آثار هدایت است. این کتاب را هر روشنفکر ایرانی و شاید هر درس‌خوانده‌ی ایرانی باید بخواند، آن هم نه به صورت آشنای تحسین (یا سرزنش)، که به منظور نظرافکندن به درون و شاید روان بهترین داستان‌نویس قرن گذشته، حس‌کردن گرایشات عمیق‌تر در جریانات روشنفکری و اجتماعی این سرزمین در آن هنگام و تعمق بر تراژدی انسانی.

دانشکده مطالعات شرقی دانشگاه آکسفورد،
مرکز مطالعات پیشرفته، پرینستون.

توضیحات:

* عنوان این بررسی، از مترجم است. خود متن، عنوانی ندارد و تنها شناسنامه‌ی کتابِ موردِ بررسی را آورده است. Katouzian, Homa: "Hashtad va daw Nameh-ye Hedayat beh Hasan Shahid-Nura'i, edited with an Introduction and an appendix by Pakdaman, Ketab-e Cesmandaz, Paris, 2000, 70 fr.f.". in: *Journal of Iranian Research and Analysis*, Vol. 17, No. 2, November 2001, pp. 92-104.

۱. صص. ۶ ــ ۲۵

۲. نامه‌ی شماره‌ی ۱، ۷ ژانویه ۱۹۴۶، ص. ص. ۵۱ــ۵۲، چرچیل غالباً از این روحیه‌ی بد خود به عنوان «سگ سیاه افسردگی» نام می‌برد.

۳. نامه‌ی ۲۹، ۱۴ ژوئیه ۱۹۴۷، صص. ۱۱۱ ــ ۱۱۳

۴. نامه‌ی ۳۴، ۱۱ اکتبر، ۱۲۳ ــ ۱۲۵

۵. نامه ۷۸، ۲۷ اوت ۱۹۵۰، صص ۱۹۵؟۱۹۶

۶. هما کاتوزیان: صادق هدایت، زندگی و افسانه‌ی یک نویسنده ایرانی، لندن و نیویورک، ای. بی. تاریس، ۱۹۹۱؛ بوف کور، یک پژوهش انتقادی، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۹۹۸؛ صادق هدایت، زندگی و مرگ نویسنده، تهران، نشر مرکز، ۱۹۹۵.

* این بیت از شیخ بهایی است و در دیوان او آمده است. (م.)

۷. کاتوزیان: زندگی صادق هدایت، فصل ۵، ۱۱ و ۱۲ و: طنز و طنزیه هدایت، فصل ۷، تهران، نشر مرکز، در انتظار اجازه‌ی چاپ.

۸. سید محمدعلی جمال‌زاده: دارالمجانین، تهران، ۱۹۴۱. همچنین ن.ک. به: هما کاتوزیان: دارالمجانین جمال‌زاده، ایران‌نامه، شماره‌ی ویژه‌ی جمال‌زاده، زمستان ۱۹۹۸.

۹. کباب غاز، جمال‌زاده، تهران ۱۹۴۲، جلد ۲.

۱۰. نامه‌های صادق هدایت به دکتر حسن شهیدنورایی، سخن، آوریل ـ مای ۱۹۵۵، صص. ۱۹۹ ـ ۲۰۹. که در یک پارگراف بلند و تلخ می‌نویسد: «داستانش طولانی و حیرت‌آور است. اما خیانت چندجانبه در آن به چشم می‌خورد. و حالا توده (حزب؟!) که خود را می‌پوشاند تا حقیقت پنهان بماند»(نقل به معنی). ن.ک. به: کاتوزیان: زندگی هدایت، فصل ۹، ص. ۱۷۲

۱۱. بیژن اسدی‌پور: دفتر هنر، شماره ۶، ۱۹۹۶، هما کاتوزیان: نامه‌های صادق هدایت، بخش ۱ و ۲، ایران‌شناسی، بهار ۱۹۹۶ و زمستان ۱۹۹۶.

۱۲. ن. ک. به: زیرنویس شماره ۸.

۱۳. پاکدامن: هشتادودو نامه؛ کاتوزیان: زندگی صادق هدایت

۱۴. نامه ۳۴، ۱۱ اکتبر ۱۹۷۴، صص. ۱۲۳ ـ ۱۲۵.

۱۵. پیوست نامه‌ها، ص. ۲۳۵.

۱۶. کاتوزیان: زندگی هدایت، ص ۲۲۰. جمال‌زاده اصل این نامه را به من داد، تا آن‌جا که ما می‌دانستیم این نامه تا آن زمان منتشر نشده بود؛ و دقیقاً به همین دلیل من عین آن را خوشبختانه پیش از این که در نوامبر ۱۹۹۶ ـ در حادثه‌ی آتش‌سوزی که همه‌ی مطالعاتم را از بین برد ـ از دست برود منتشر کردم.(به معنی)

۱۷. نامه‌های صادق هدایت، بخش دوم، ایران‌شناسی، تابستان ۱۹۹۶.

۱۸. کاتوزیان: زندگی هدایت، ص. ۲۲۱. من فتوکپی‌ای که جمال‌زاده در اختیارم گذاشته بود را از دست داده بودم، اما نامه در کتاب صادق هدایت، محمود کتیرایی، تهران، انتشارات اشرافی، ۱۹۷۰ چاپ شده بود.

۱۹. کاتوزیان: زندگی هدایت، فصل ۱۳، «توقیف؟؟: پیام هدایت». ر.ک. به: «پیام کافکا»، تهران، امیرکبیر، ۱۹۶۳.

۲۰. کاتوزیان: زندگی صادق هدایت، فصل ۴، برای اطلاع بیشتر ر.ک.به: کاتوزیان: «صادق هدایت در هند» در: صادق هدایت و مرگ نویسنده.

۲۱. ظاهراً شهیدنورایی (دیگر) نیاز به منشی نداشت، او به انجوی نوشت (۲۲ دسامبر): «چون یک خانم فرانسوی را استخدام کرده است»، ن. ک. به کاتوزیان: زندگی هدایت، ص ۲۴۵، برای مراجعه به متن کامل نامه ن. ک. به: کتیرایی: کتاب صادق هدایت، ص. ۱۸۸.

۲۲. نامه ۹ فوریه ۱۹۵۱ به انجوی، صص. ۱۹۲ـ۱۹۳ و زندگی صادق هدایت، ص. ۲۴۶.

۲۳. نامه‌ی ۲۶ فوریه به انجوی، ص. ۲۴۷.

۲۴. ص. ۲۴۷.

۲۵. برای متن کامل ن. ک. به: صص ۲۵۳ـ۲۵۲ و «خودکشی صادق هدایت» در: زندگی و مرگ نویسنده، کاتوزیان.

۲۶. ص. ۲۴۸، و کتیرایی: کتاب صادق هدایت، ص. ۱۹۳.

۲۷. او در ۷ مارس ۱۹۵۱ ترور شد. ن. ک. به: فصل ۱۳ و هما کاتوزیان: مصدق و نبرد قدرت در ایران. چاپ دوم، لندن و نیویورک، ای. ب. تاریس، ۱۹۹۹، فصل ۷.

۲۸. از این دیدگاه، شاید بدترین اتفاق، اعدام رزم‌آرا به‌وسیله‌ی فدائیان اسلام بود که او را از اشغال کشور به‌وسیله‌ی بنیادگرایان به وحشت بیندازد. به نامه‌ی مورخه‌ی ۱۰ مارس به برادرش محمود نگاه کنید در کتاب حسن قائمیان: درباره‌ی ظهور و علائم ظهور، تهران، امیرکبیر، ۱۹۶۲. همچنین مراجعه کنید به کتاب: بر مزار صادق هدایتLe tombeau de Sadegh Hedayat، یوسف اسحاق‌پور، پاریس، فوریه، ۱۹۹۱.

۲۹. ده سال پیش از این نامه، هدایت از بمبئی، بیمناک از نظرگاه‌های جدیدش پس از بازگشت به تهران، به مینوی در لندن نوشت: بر پیشانی جهنم دانته نوشته شده Ô passant, laissez ici tout espoir. نگاه کنید به: کاتوزیان: زندگی صادق هدایت، فصل ۴، ص. ۶۱. همچنین: بر مزار هدایت، اسحاق‌پور.

۳۰. در دیباچه‌ی این کتاب، بهزاد نوئل شهیدنورایی قسمتی از این نامه را آورده است. نگاه کنید به: پاکدامن: هشتاد و دو نامه، صص. ۱۹ـ۲۱.

۳۱. نامه‌ی ۲۳، ۲ یا ۳ آوریل ۱۹۴۷، صص ۹۸ ـ ۱۰۱.

۳۲. کاتوزیان: زندگی صادق هدایت، ص. ۲۲۲.

۳۳. ص. ۲۲۸، و نامه شماره ۷۸، ۲۷ اوت ۱۹۵۰، صص. ۱۹۵ ـ ۱۹۶.

قضیه‌های صادق هدایت

فرهنگ کسرایی

کتابِ «وغ وغ ساهاب» از آن کتاب‌هایی نیست که بشود خیلی ساده و راحت و تنها با یک لبخندِ ملیح از کنارش گذشت. هر چند که به‌نظر می‌آید خیلی از دوستداران هدایت، حتا آن‌هایی که سنگِ دوستی و نزدیکی با عوالم و معلوماتِ هدایت را به سینه می‌زدند و یا هنوز هم می‌زنند، اتفاقاً خیلی ساده و راحت از کنار آن گذشته‌اند. البته که جستجو در ادبیات مدرن ایران و به ویژه آثار هدایت بدونِ زیر و رو کردنِ اثر مهمِ او یعنی «بوفِ کور» راه به جایی نمی‌برد، اما شاید بدون درنظرگرفتن و بررسی «وغ وغ ساهاب» و تجربه‌های قبلی او کار فهمیدن و درک «بوفِ کور» دچار مشکلات فراوانی بشود و چه بسا که آدم در پیچ و خم‌های فضاها، تصویرها، زبان‌ها و رفتارهای شخصیت‌های کتاب سرگردان بماند.

اولین بار «وغ‌وغ‌ساهاب» در سالِ ۱۳۱۳ یا ۱۹۳۴ میلادی در تهران به چاپ رسید که دوسال قبل از چاپ «بوفِ کور» در بمبئی است؛ و قبل از آن هم به‌ترتیب کتاب‌های رباعیات خیام، علویه خانم، نیرنگستان، سایه روشن، اصفهان نصفِ جهان، سه قطره خون، زنده بگور، ترجمه‌هایی از آنتوان چخوف و آرتور شنیتسلر، پروین دختر ساسان و فواید گیاه خواری را به‌چاپ رسانیده بود.

به‌نظر می‌آید هدایت با پشت‌سرگذاشتن این تجربه‌ها (نوشتن و چاپ کتاب‌هایش) آماده‌ی نوشتن بوفِ کورش بوده. سفر به هندوستان و بمبئی این فرصت را برای او فراهم کرد تا دور از دیگران و شلوغی تهران و آدم‌ها و سیاست‌هایش، در تنهایی و خلوتش دست به کار نوشتن کتابش بشود، درست بعد از دو سال که تقریباً خود را از بازار ادبی تهران کنار کشیده و مشغول یادگرفتنِ زبان پهلوی شده بود، یعنی بعد از چاپِ «وغ وغ ساهاب».

«وغ وغ ساهاب» را شاید بتوان طرحِ کاملی از تجربه‌های هدایت بعد از «علویه خانم» و «ولنگاری» در شیوه‌ی نگارش و مطرح‌ساختنِ موضوعات دانست. تجربه‌هایی که رفتارهای اجتماعی آدم‌ها، به‌کارگیری زبان و ادبیاتِ عامیانه، نمایش مسائلِ سیاسی و اقتصادی عوام، بازنمایی روابط جنسی و انعکاسِ دین و اخلاق و علم و هنر در زندگی روزمره‌ی انسان‌ها را به‌خوبی نمایان می‌سازد. از جلوه‌های ویژه‌ی سبکِ نگارشِ کتاب به‌غیر از استفاده از شعر یا نثرِ آهنگین و رسم‌الخطِ جدید یا نامأنوس و یا به‌قولی غلط، طنزِ سیاهی است که در ساختارِ قضیه‌ها با مهارت و به‌زیبایی جای گرفته است. بگذارید بحث در باره‌ی شیوه‌ی طنز و رسمِ شعرنویسی و یا به‌اصطلاح شعرنویسی را به گردنِ منتقدانِ ادبی بیاندازیم و برویم یک‌راست سرِ قضیه‌ها. این قضیه‌ها (این اصطلاحی است که هدایت برای این حکایاتِ شعرگونه انتخاب کرده است) را هم می‌شود به دسته‌های گوناگون تقسیم کرد مانند: قضیه‌های علمی، قضیه‌های هنری، قضیه‌های عشقی، قضیه‌های دینی و اخلاقی، قضیه‌ی داستان‌ها و قصه‌ها و غیره... که هر دسته احتیاج به دقت و شناسایی و تجزیه‌و تحلیل ویژه‌ای دارد که ویژگی‌های هر قضیه نوع این بررسی‌ها را تعیین می‌کند.

بگیریم قضیه‌ی «کینگ کونگ» را. برای اولین بار

برمی‌خوریم به برخورد مردم در تهرانِ سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۳ و پدیده‌ای به نامِ سینما و همچنین بوجودآمدنِ محیطِ تازه‌ای که در آن مردان و زنان می‌توانند در کنارِ هم بنشینند و...

از آن جایی که من سر و کارم با تئاتر است قضیه‌ی «طوفانِ عشقِ خون‌آلود» یا «توپانِ نشخِ خون‌آلود» بیشتر از همه موردِ توجهم قرارگرفت که نوشته‌ی خودِ هدایت هم هست، چون همانطور که حتما(!) می‌دانید «وغ‌وغ‌ساهاب» با همکاری «م. فرزاد» به ثمر رسیده است.

باری... داستان از این قرار است که:

«دیشب رفتم به تماشای تیارتِ طوفانِ عشقِ
خون‌آلود
که اعلان شده بود شروع می‌شود خیلی زوده.
ولی برعکس خیلی دیر شروع کردند
مردم را از انتظار ذله کردند...»

قضیه شرحِ یک تئاتر، به عبارتِ دیگر یک بنگاهِ نمایش است در تهران و همچنین شرحِ داستانی که به صورتِ نمایش یا تئاتر روی صحنه به بازی گذاشته می‌شود.

زبانِ طنزی که در این قضیه به‌کار گرفته شده، توانسته خیلی با ظرافت فضای تئاترهای آن زمانِ تهران را و نوع و شیوه‌ی بازیها و نمایش‌ها را به شکلِ بسیار زیبایی به هم پیوند بزند. طوری که به‌نظر می‌آید که باید از چنین سالنِ تئاتری چنین نمایشی را هم انتظار داشت. ظواهر نشان می‌دهد که خودِ تئاتر، یعنی چه هنرپیشه‌ها و چه شکل و رنگ و ترکیبِ ساختمان، معجونِ عجیب و غریبی می‌بایست باشند. یعنی مثلاً فرض بفرمایید ترکیبی از سبکِ ناقصِ ویکتوریایی انگلیسی با کاشیکاری‌ها و طاقنماهای دوره‌ی صفوی که شکل اصلاحاتِ مدرنِ پهلوی را هم به‌خود گرفته باشد، و یا در موردِ لباسِ هنرپیشه‌ها، بگیرید که روی شلیته و تنبانِ دوره‌ی ناصری شنلِ آهاردار و پیراهنِ توری سفید با آستین‌های پوف‌کرده و سردستی‌ها و یقه‌های چین‌دار دربارِ ویکتوریایی بپوشند، و یا استفاده از زبانِ الکنی برای نمایش که معلوم نیست ادای زبانِ شکسپیر است به شکل و سیاق زبانِ فارسی و یا نوعی گویشِ من‌درآوردی فارسی است به تقلید از زبانِ ادبی و نمایشیِ اروپایی.

اما فاجعه‌ی بزرگ‌تر، داستانِ عشقِ دو جوان است. جوانی، یک دل نه صد دل عاشقِ دخترِ آسیابان می‌شود و با هزار حیله و نیرنگ با او وعده‌ها می‌گذارد، اظهارِ عشق می‌کند، کار را به معاشقه و عشق‌بازی‌های آنچنانی می‌رساند، غافل از اینکه برپادرفتنِ «شرمِ» دختر یعنی بی‌آبروکردنِ یک پدر، یک خانواده، یک جامعه، یک مملکت، و کار به آن‌جا می‌رسد که برای فرار از این «بی‌شرمی» مرگ تنها راهِ رهایی می‌شود. پس این دو جوان، سرخورده از این جمعیتِ بی‌آبروشده و خون به چشمان دویده، شربتِ شهادت را سر می‌کشند و با چاقو قلبِ خود را می‌درند.

فاجعه‌ای از این دهشتناک‌تر و غم انگیزتر هم مگر وجود دارد. دو جوانِ عاشق، به‌خاطرِ عشقِ به یکدیگر و فرار از یک جامعه‌ی ناآگاه و متعصب، قلبِ خود را برکفِ دست می‌گذارند و به دیگری هدیه می‌دهند، آن‌هم به‌مفهوم صریح کلمه. یعنی خود را چاقو می‌زنند.

این چنین فاجعه‌ای در پسِ طنزی پنهان است تا تماشاچی خون گریه نکند.

این دوگانگی و بیگانگی در نمایش و ادبیات نمایشی ما در پسِ طنزی پنهان است تا دیوانه و حیران نشویم.

دوستی به من گفت: «من نمی‌دانستم در پایانِ نمایش می‌بایست گریه کنم یا بخندم.»

راست این است که به آسانی نمی‌شود از این فضایی که هدایت در این قضیه به‌وجود آورده رهایی یافت. میانِ این دوگانگی‌ها و ناعدالتی‌ها، تعصب‌ها و ناآگاهی‌ها نمی‌شود بی‌تفاوت ایستاد و فقط لبخندِ ملیحی زد. قضیه خیلی گسترده‌تر از یک نمایشِ کمدی بازارای است. هرچند که تمامِ آن ترفندهایی را که باید یک نمایشِ بازاری داشته باشد (آنچه به‌صورت مسخره به تئاتر لاله‌زاری معروف شده)، داراست و باید بگویم که خیلی بادقت و آگاهانه هم انتخاب شده‌اند.

البته باید اقرار کنم که شکلِ نمایشی این قضیه تماماً برداشتِ من است از آنچه که فکر می‌کردم که هدایت می‌توانسته و یا می‌خواسته به این شکل به‌نمایش دربیاورد. زیرا در خودِ قضیه هیچ اشاره‌ای به آرایشِ صحنه و لباس‌ها و فُرمِ بازی‌ها نشده است. اما زبانی را که هدایت برای این قضیه انتخاب کرده، شرحِ کوتاهی که در بارهٔ تئاتر و مردمی که برای دیدن تئاتر آمده بودند داده و فضایی که طنزِ سیاهِ متن، کل قضیه را در برگرفته است، این جرأت را به من داد تا با عاریه‌گرفتن از شگردهایی که در تئاترهای لاله‌زاری و یا تخته‌حوضی و یا به اصطلاح سنتی به‌کار گرفته می‌شوند، شکلِ مطلوبی برای ارائه‌ی این نمایش

به دست آورم.

باری... این نمایشِ کوتاه روز شنبه ۱۳ اکتبر ۲۰۰۱ در دانشگاه فرانکفورت ساختمانِ آستا با همکاری علی محمدی، حمید سیاح زاده، صوفیا محرابیان و فرهنگ کسرایی در برنامه‌ای که به مناسبتِ پنجاهمین سالگردِ خاموشی صادقِ هدایت تریب داده شده بود روی صحنه رفت.

در ضمن امیدواریم که شکل کامل این نمایشنامه یعنی «طوفانِ عشقِ خون آلود و چراغِ آخر» دو نمایشنامه در دو پرده، برداشتی از قضیه‌های صادق هدایت و داستانِ کوتاه چراغِ آخر از صادق چوبک، به زودی برای نمایش آماده شود.

فرهنگ کسرایی

نهم ژانویه ۲۰۰۲

طوفانِ عشقِ خون آلود

برداشتی از دو قضیه‌ی:

«طوفان عشق خون آلود» و «عشقِ پاک» نوشته‌ی صادق هدایت

گردآوری، بازنویسی و تنظیم برای صحنه: فرهنگ کسرائی

❑

بازیگران:

گوینده ــ با فراک، پاپیون، کفشِ براقِ مشکی و دستکش های سفید

جوان عاشق ــ شلوار راه راه خاکستری و پیراهن

دختر جوان ــ مردی است در لباس زنانه با کلاه گیس

سفلور ــ رو به صحنه، پشت به تماشاچیان باعینکِ درشتِ ذره بینی

صحنه: پرده های رنگین، در صورت امکان، نوازنده یا نوازندگانی در گوشه‌ای از صحنه، در صورت امکان، رقصندگانی زیبارو و خوش لباس

❑

پرده‌ی اول

گوینده با صدای زنگوله‌ای که در دست دارد، تماشاچیان منتظر را به داخل سالنِ نمایش می خواند و همراهی می کند.

گوینده: خانم ها و آقایان، وقت، وقتِ تیاتر
وقتِ آهنگ و شعر
وقتِ بازی و رقص
وقتِ کلام و حرف
خانم ها، آقایان، بشتابید، بشتابید
وقت، وقتِ تیاتر
تیاتری اجتماعی و اخلاقی
تاریخی و ادبی
هم درام، هم تراژدی
هم تفریحی، هم کمدی
خانم ها، آقایان، بشتابید، بشتابید
ببینید و تماشا کنید
دستِ سرنوشتِ جنایتکار و
قلبِ دو جوانِ عاشق رو
ببینید و تماشا کنید
ببینید و عبرت بگیرید
خانم ها و آقایان، بشتابید که وقتِ تیاتر
وقتِ آهنگ و شعر ...

تماشاچیان که وارد سالن شدند. گوینده به روی صحنه می رود و در تاریکی آن کم می شود. پس از گذر چند لحظه، نور می آید. نورهای رنگی ای که صحنه و پرده های رنگی را روشن می کند و فضایی شاد و در عین حال بسیار رؤیائی ایجاد می کند. با آهنگی شاد و مهیج (رقصندگان وارد می شوند. پس از رقصِ کوتاهی ناگهان در میان آن ها) گوینده با چهره‌ای خندان و بشاش پدیدار می گردد. با کم شدن صدای موزیک گوینده آغاز می کند و (رقصندگان صحنه را ترک می کنند). این صحنه مانند یک شوی تلویزیونی تدارک دیده می شود.

گوینده: خانم ها و آقایان و دوستداران تیاتر
تماشاگران و بینندگان عزیز
خوش آمدید، خوش آمدید، خوش آمدید
(موزیک)
تیاتر لاله به همه‌ی شما دوستان و عزیزان
به تمامِ عاشقانِ هنر وَ هنردوستان
از صمیم قلب سلام می فرستد و خوش آمد می گوید
(موزیک)
تیاتر لاله با تجربه‌ی بیست ساله خود
بر روی صحنه های بزرگ نمایش
و در کنار هنرمندان و ستاره های محبوب شما
عرضه کننده بهترین محصولات نمایشی
در سرتاسر دنیا می باشد
(موزیک)

خانم‌ها، آقایان، امشب تیاتر لاله افتخار دارد
یکی از بهترین، زیباترین، رؤیائی‌ترین
و عاشقانه‌ترین قطعاتِ تیاتری خود را با
شرکتِ برجسته‌ترین، ورزیده‌ترین، زبده‌ترین
و باسابقه‌ترین بازیگرانِ دنیا به شما شیفتگانِ
تیاترِ امروز عرضه کند
(موزیک)
تیاتر امشبِ ما، خانم‌ها وَ آقایان
تیاتر طوفانِ عشقِ خون‌آلودِ
داستانِ عشقِ یک جوان بی‌باک
و یک دخترِ جوانِ خوش‌اندامِ
(موزیک)
خانم‌ها و آقایان، پی‌یسِ امشبِ ما
به قلم نویسنده‌ی شهیری ی
که شکسپیر و مولی‌یر و گوته را از رو برده
بوده
هم درام، هم تراژدی، هم کمدی، هم اخلاقی
هم اجتماعی، هم تاریخی، هم تفریحی، هم
ادبی
هم اپرا کمیک و هم درماتیک
رویهم‌رفته تیاتری ی رؤیائی و آنتیک
موزیک تغییر می‌کند (غمناک می‌شود)، از هیجان
و شادی آن کاسته می‌شود و کم‌کم شکل روایتی
به‌خود می‌گیرد و سپس در زمینه‌ی داستان می‌ماند
تا محو می‌شود. نورها عوض می‌شوند.
و اما داستانِ امشبِ ما
روزی بود روزگاری بود
بهاری بود، چمنزاری بود، غروب بود
بوی گلها در هوا می‌زد بال و پر
بلبل چهچه می‌زد روی شاخه و برگ
می‌شد مست دلِ هر جوان و اختیار از کَفَش
رها
می‌رفت دنبالِ عیش و عشقبازی سر به هوا
جوان ما اما، نبود هیچ رازی به خدا
جوانِ عاشق روی صحنه ظاهر می‌شود
قَلَم شی ای دستِ جنایکارِ طبیعتِ بوقلمون
بگردی ای دنیای دون، واژگون و کن فیکون.
بسی روزها که له‌له زنان او می‌دوید
دنبالِ زنان هی بو می‌کشید.
تا این‌که بیرون شهر نزدیک آسیا
پسندید دختر زیبای آسیابان (را)
محبوبه‌ی او درون آسیا
دختر جوان، ایستاده در پشتِ یک پرده هویدا
می‌شود
شده بود پنهان مثل دختران باحیا.
قلبِ جوان در قفسِ سینه‌ی تنگنا
تپشان موحشی انداخته به راه
اشعارِ ویکتور هوگو و لامارتین
میخاند او، همچو عاشقانِ حزین
هیچکس نبود حال او را ببیند
یا که یک دم پهلوی او نشیند.
قدم برداشت گلچین، گلچین
پیش او رفت پاورچین، پاورچین
تا که آمد معشوقه از آسیا برون
جوان عاشق: ای بارک الله مرحبا
چرا به این دیری آمدی تو این جا
من که از عشقت شده‌ام چون دوک سیاه
دختر جوان: ای جنایتکار چنین مگر سخن
با منِ پر رنج و مَحَن
من بی‌آلایش بودم اوخ، اوخ
تو مرا بغل گرفتی جستی همچو ملخ
روی لب‌هایم را گزیدی همچو مار
پیش فامیل محترم بردیم وقار
جوان عاشق: اوخ، اوخ چه دل سنگی داری
چه دهان غنچه‌ی تنگی داری
دلِ من از فراق تو بریان است
چشمم از دوریِ جمالِ تو همیشه گریان است.
دیشب از غصه و غم کم خفته‌ام
ابیاتِ زیادی به هم بافته و گفته‌ام
شعرهائی که در مدح تو ساخته‌ام
شرح می‌دهد که چگونه به تو دل باخته‌ام.
نه شب خاب دارم نه روز خوراک
نه کفش را واکس می‌زنم، نه اتو می‌زنم به
فراک.
اوخ طوفانِ عشقم غریدن گرفت
هیهات خون قلبم جهیدن گرفت
آهنگ آسمانی صدایت چنگ می‌زند به دلم
هر کجا که می‌روم درد عشق تو می‌کند ولم
تو را که می‌بینم قلبم می‌زند تپ و توپ
نه دلم هوای سینما می‌کند نه رفتن به کلوپ
چون صدایت را می‌شنوم روحم زنده می‌شود
همین‌که از تو دور می‌شوم دلم از کنده
می‌شود
دختر جوان: برگو به من مقصودِ تو چیست؟

از این سخنانِ جسورانه آخر سودِ تو چیست؟
پرده‌ی عصمتِ مرا تو ناسور کردی
شرم و حیا را از چشم من تو دور کردی
من پرنده‌ی بیگناه و لطیفی بودم
من دوشیزه‌ی پاک و ظریفی بودم
آمدی با کثافتِ خودت مرا آلوده کردی
غم و غصه را روی قلبم توده کردی.
اما من به درد عشق تو جنایتکار مبتلام
چون عشقم به جنایت آلوده شده، دیگر زندگی نمیخام
اینک بر لبِ پرتگاهِ ابدیت ایستاده‌ام
هیچ چیز تغییر نخاهد داد در اراده‌ام
خود را پرت خاهم کرد در اعماق مغاکِ هولناک
می میرم و تو...
می میرم و تو...
می میرم و تو...
بقیه‌ی جمله‌اش از یادش می‌رود و درمانده می‌ماند

سفلور: نیست این جا جای مردن
رُلت را فراموش کرده‌ای حواست کجاست!
دختر جوان: نیست این جا جای مردن
رلت یادت رفت، حواست کجاست؟
سفلور: حرف‌های مرا تکرار مکن
بیا جلو، گوشاتو واکن ببین چی میگم!
دختر جوان: حرف‌های مرا تکرار کن تو
گوش تو جلو آمد، چی گفت؟

(دختر عاشق دستپاچه شده و دولا می‌شود از سفلور بپرسد چه باید بکند، زلفش به عینک سفلور گیر می‌کند و چون سرش را بلند می‌کند که حرف‌های خود را بزند، عینک سفلور را هم با گیس خود می‌برد. سفلور عصبانی می‌شود و یکهو جست می‌زند هوا و دست می‌اندازد که عینک خود را به دست آورد، ولی غافل از کلاه‌گیس عاریه‌ای او، و کلاه‌گیس کنده می‌شود. در این موقع جوان عاشق پیش می‌آید و با ملایمت کلاه‌گیس را روی سر معشوق می‌گذارد و دنباله‌ی پی‌یس را ادامه می‌دهد)

جوان عاشق: (در حال گذاشتن کلاه‌گیس و مرتب کردن آن روی سر دختر جوان)
من به سان بلبل شوریده‌ام
مدت مدیدی است از گل روی تو دوریده‌ام
واسفا، سخت ماتمزده شده‌ام، مگر نمی‌بینی!
چرا با احساساتِ لطیفه‌ی من ابراز موافقت نمی‌کنی
و میخاهی از من دوری گزینی؟
حقا که تو بسیار بی‌وفائی ای عزیز
من هر شب مجبور خاهم شد از فراق تو اشک بریزم پی ریز.
اما نی، نی، من خود را زنده نخاهم نهاد
از رأی خود برگرد و با وصال فوری خود، دلِ شکسته بنما شاد.
دخترجوان: ممکن نیست، من حتمن خودرا خاهم کشت
تا دیگر از وجدانِ خود نشنوم سخنانِ درشت
جوان عاشق: پس من به فوریت خود را قتل عام می‌کنم
در راه عشق تو فداکاری می‌کنم.

(جوان عاشق چاقو می‌کشد تا خود را هلاک سازد، دختر عاشق از دیدن چاقو وحشت می‌کند، جیغی می‌کشد و از ترس قالب تهی می‌کند)

جوان عاشق: حان ای عشق و وفاداری
تو نام پوچی هستی ای زندگی، دیگر فایده نداری

(جوان عاشق چاقو را می‌گرداند و سپس به قلب خود می‌زند، چرخی می‌زند و روی نعش معشوق خود می‌افتد. موزیک درست در لحظه‌ای که جوان عاشق چاقو را در قلب خود فرو می‌کند، آغاز می‌شود، خیلی دراماتییک. با افتادن جوان عاشق، موزیک کم‌کم محو می‌شود. نور قرمزی لاشه‌ی دو جوان عاشق را روشن می‌کند)

□

پس از چند لحظه نور صحنه‌ی اول می‌آید و با نورها موزیک (ورود) تکرار می‌شود. گوینده (رقصندگان) جوان عاشق، دختر جوان و سوفلور وارد صحنه می‌شوند.

گوینده: خانم‌ها و آقایان و دوستدارانِ تیاتر
این بود تیاتر طوفانِ عشقِ خون آلود
تیاتری عاشقانه و انسانی
تیاتری سرشار ازموقعیت‌های تاریخی و اخلاقی
تیاتری که زوایای پنهانِ قلبِ دو انسانِ به‌واقع عاشق را
در برابر دیدگانِ شما قرار داد
(موزیک)
خانم‌ها و آقایان طوفان عشق خون‌آلود عصاره‌ی تراوشاتِ فکر نویسنده‌ای ست بااستعداد، توام با هوش و ذکاوت بی‌نظیر و

خارق العاده ای که جمعِ کثیری از اساتیدِ اعظم، طبعِ لطیف و قلمِ بدیعِ او را ستوده اند.
(موزیک)
خانم ها و آقایان تیاتر لاله امشب افتخارِ این را داشت
تا به همراهی یکی از زنده ترین گروه های نمایشی خود
یکی از موفق ترین، زیباترین و تراژدی ترین پیس های این
نویسنده ی شهیر را
برای شما دوستدارانِ...

در این لحظه به یکباره موزیک قطع می شود و همه ی آدم های روی صحنه در هر شکل و حالتی که هستند، خشکشان می زند و مانند مجسمه هایی برجا میخکوب می شوند. پس از گذر چند لحظه که در سکوت سپری می شود، گوینده با حرکتی تند به حالتِ عادی برمی گردد و در حالی که لباسِ خود را مرتب می کند به جلوی صحنه رو به تماشاچیان می آید. در این حالت همه ی نورهای صحنه می روند و تنها یک نورِ متمرکزِ قوی، جایی که گوینده قرار می گیرد، روشن می شود.

گوینده: نباید فکر کرد، دنیا فقط همین نمایشه، تو زندگی دردایی یِ که نمی شه به کسی اظهار کرد و اگه بگی و بنویسی... نه هیچ اهمیتی نداره که دیگرون باور بکنن یا بکنن.

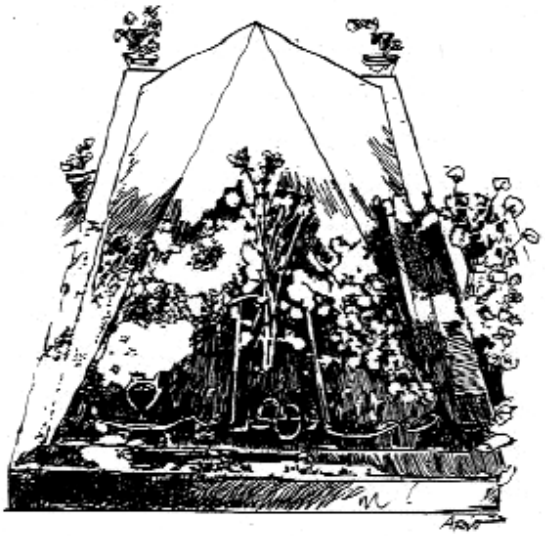
گوینده دوباره به جای اولِ خود باز می گردد و به همان شکلِ قبلی در می آید. نورِ متمرکز جلوی صحنه می رود و بقیه ی نورها پدیدار می شوند. پس از لحظه ای موزیک از همان جا که قطع شده بود، آغاز می گردد.

گوینده:... تیاتر به نمایش می گذارد
خانم ها و آقایان تیاتر لاله با تجربه ی بیست ساله ی خود
بر روی صحنه های بزرگِ نمایش
و در کنارِ هنرمندان و ستاره های محبوبِ شما
عرضه کننده ی بهترین محصولاتِ نمایشی
در سرتاسرِ دنیا می باشد.
(موزیک)
خانم ها و آقایان و اکنون اجازه بفرمایید هنرمندانِ امشب را
که عاشقانه برای شما روی صحنه زندگی کرده اند،
خدمتتان معرفی کنم
در نقشِ دختر جوان: ــ ــ ــ
در نقشِ جوانِ عاشق: ــ ــ ــ
در نقشِ سوفلور: ــ ــ ــ
سوفلور: و گوینده ی امشبِ ما: ــ ــ ــ
(موزیک)
گوینده : خانم ها و آقایان و دوستدارانِ تیاتر
تیاترِ لاله، عرضه کننده ی بهترین و مرغوب ترین محصولاتِ نمایشی
به همراه هنرمندانِ محبوبِ شما
شبِ خوشی را برایتان آرزو می کند
و امیدوار است که بتواند بزودی دیداری دوباره با شما عاشقانِ هنر و شیفتگانِ تیاتر داشته باشد
شبِ همگی شما بخیر

پایان

نگاهی دیگر به بوف کور

احمد نوردآموز



هدایت هرگز نتوانست زیر سایه‌ی سرو بنشیند. او که از دیرباز کارش نقاشی روی جلد قلمدان بود، ناگهان روزی این صحنه پرکشش و جاذب را دید.

عمویش که شباهت دوری به او داشت و کارش تجارت بود روزی به دیدنش می‌آید و او که برای پذیرایی به پستوی اتاقش می‌رود ناگهان چشمش به بغلی شرابی می‌افتد که مادرش آن را به مناسبت روز تولدش تدارک دیده بود.

این شراب هدیه‌ی مادرش، بوگام داسی (رقاصه‌ی معبد لینگام) است. همین که به‌طرف بغلی شراب می‌رود از روزنه‌ی هواخوری چشمش به منظره‌ای می‌افتد که همیشه موضوع نقاشی‌های او بوده است: درخت سرو و پیرمردی که شال هندی بسته و دختری که گل نیلوفر به او تعارف می‌کند، اما پیرمرد متوجه او نیست.

هنگامی که برمی‌گردد، می‌بیند عمویش نیست. او رفته و لای در را مانند دهان نیمه‌باز مرده باز گذاشته است. از آن به بعد هرچه سعی می‌کند بار دیگر آن صحنه را ببیند موفق نمی‌شود. او هر شب و روز به دنبال آن تصویر می‌رود، اما اثری از آن نمی‌یابد. بالاخره شبی که هوا تیره و مه‌آلود است ناگهان صورت او از پشت ابرها، درست مانند نقاشی روی جلد قلمدان جلو او ظاهر می‌شود. وقتی که به خانه برمی‌گردد، جلو در هیکل سیاه‌پوش آن زن را می‌بیند. زن وارد اتاق می‌شود و در رختخواب او دراز می‌کشد. این حالت برای راوی، حالت سکوت جاودانی است و این زن برای او جنبه‌ی ماورا بشری دارد. او در سیاهی چشمانش آنچه را جستجو می‌کرد یافته بود. سرانجام راوی به پستوی اتاقش می‌رود تا از آن شراب دیرینه که یادگار مادرش بود، پیاله‌ای در دهان این زن بریزد. این کار را انجام می‌دهد. دست در گیسوان زن فرو می‌برد، اما احساس می‌کند که تن او سرد است و چند روزی است که مرده است. راوی در رختخواب، کنار او دراز می‌کشد تا از گرمای تنش به او ببخشد، اما او مرده است. در این زمان است که راوی در گردش افلاک انباز می‌شود و در نشو و نمای رستنی‌ها حضور دارد و می‌گوید در همین موقع است که یک هنرمند می‌تواند آثار خود را بیافریند، اما من که نقاش روی قلمدانم و همه‌ی نقاشی‌هایم همیشه یکسان است چه می‌توانم بکنم. باید که این چشم‌ها را که برای همیشه بسته شده‌اند بکشم.

دو شمعدان را بالای سر او کنار تختش می‌آورد و شروع به نقاشی کردن می‌کند، اما هر چه می‌کشد باب میلش نیست. او فقط باید چشم‌هایش را آن‌طور که می‌خواهد بکشد. ناگهان احساس می‌کند که چشم‌ها به او نگاه می‌کنند، اما این نگاه تنها یک لحظه است. سرانجام راوی موفق می‌شود چشم‌ها را، روح چشم‌ها را روی کاغذ بیاورد و بدن او را که شروع به پوسیدن و تجزیه شدن کرده بود با کارد تکه‌تکه می‌کند، در چمدان می‌گذارد و به گورستان می‌برد.

برای انجام این کار به بیرون می‌رود. ناگهان پیرمردی می‌بیند که زیر درخت سرو نشسته است. خنده‌ی پیرمرد مو بر تنش راست می‌کند. پیرمرد می‌گوید اگر حمال می‌خواهی خودم حاضرم...

پیرمرد نعش‌کش چمدان را به گورستان می‌برد. از

راه‌هایی که می‌گذرند خانه‌ها به شکل هندسی، مخروطی، ناقص با پنجره‌های باریک و کج و گل‌های نیلوفر کبود دیده می‌شود. پیرمرد می‌گوید: این جا شاعبدالعظیمه. جایی بهتر از این پیدا نمی‌شه. راوی دست تو جیب می‌کند که دستمزد گورکن را بدهد. پیرمرد تعارف می‌کند و می‌گوید نه من خودم خونه‌تون رو بلدم. بعلاوه یک گلدون راغه مال شهر ری پیدا کرده‌ام. گویا راوی در بازگشت به خانه راه را گم می‌کند. در این میان ناگهان به پیرمرد گورکن برمی‌خورد و گورکن گلدان راغه را به رسم یادگار به او می‌دهد. به خانه می‌رسد و گلدان را نگاه می‌کند با گل‌های کبود نیلوفری و چشمانی که یک پرتو ماورا- الطبیعی مست کننده‌ای در ته آن می‌درخشد. این را با تصویر روی قلمدان که شب پیش کشیده بود مقایسه می‌کند و احساس می‌کند که روح نقاش این کوزه به هنگام کشیدن نقاشی در وی حلول کرده که این چنین شباهتی میان آن دو یافت می‌شود. تا به حال تنها چشمان یک نفر (که او نقاشی می‌کرد) او را آزار می‌داد، اما حالا چشمان دو نفر او را می‌آزارد (نقاشی روی گلدان). احساس گناه سنگینی می‌کند و حال و هوای عجیبی پیدا می‌کند.

یک جور کیف عمیق و ناگفتنی، حالت دوران بچگی به او دست می‌دهد و در عین حال احساس می‌کند که زندگی او از یک چنگک آویخته شده است و در ته چاهی عمیق آویزان است.

دیگر راوی در دنیای جدیدی متولد شده است. دنیایی که از قدیم با آن آشنا بوده و انس و الفتی دیرینه با آن دارد. دنیایی دور و در عین حال نزدیک، اما حال و هوای خونین خاکسپاری او را رها نکرده است و هر آن ممکن است داروغه وی را دستگیر کند. چنین است که باید زودتر پیاله‌ی شراب را سر کشد و از این جاست که نوشتن برای او به یک ضرورت تبدیل می‌شود و به یک وظیفه‌ی اجباری، و بیش از همیشه به این نوشتن احساس نیاز می‌کند. باید عصاره‌ی جانم را در دهان سایه‌ام بچکانم. سرانجام راوی به صورت پیرمرد خنزر پنزری در می‌آید. من سابق او مرده است. زندگی او یک حکایت است که تاریخ و ساعت نمی‌شناسد. حساب و کتاب تقویمی برای رجاله‌ها معنا دارد. زندگی او فقط یک فصل دارد.

اتاق راوی دو دریچه به خارج دارد که با دنیای رجاله‌ها مربوطش می‌کند ولی در پستوی این اتاق یک آینه هست که او خود را در آن می‌بیند. او در دنیای رجاله‌ها، منظره‌ی قصابی و لاشه‌ی گوسفندان را می‌بیند و پیرمردی با بساط خنزر پنزرش: کزلیک، چند جور مهره، تله موش، بیلچه، کوزه‌ی لعابی ... گویا این بساط با زندگی پیرمرد رابطه‌ی عجیبی دارد و این دنیای بیرونی راوی است - در دنیای درونی او دایه و لکاته وجود دارند.

پدر و عموی راوی دوقلو بوده‌اند. زمانی که راوی متولد می‌شود عمویش از سفر نیارس می‌آید و عاشق مادرش می‌شود. آزمایش مار ناک میان عمو و پدرش اجرا می‌گردد. راوی را از همان بچگی در بغل ننه‌جون می‌گذارند تا زمانی که او با لکاته ازدواج می‌کند. لکاته از او می‌گریزد. بعدها راوی می‌فهمد که او فاسق دارد. راوی مریض می‌شود و ننه‌جون جوشانده به او می‌خوراند و سرانجام باز هم شهر سورن است و درخت سروی که پیرمرد زیر آن نشسته و دیدن دختری که لباس سیاه به تن دارد و از ساکنان قدیمی شهر ری است. و آرزوی این که در سایه‌ی ستون‌های معبد لینگام پرسه بزند و ترس از این که ذرات تنش در تن رجاله برود. و...

۲

به‌راستی نگاه نویسنده‌ی بوف‌کور معطوف به چیست و ساختار نوشتارش کدام افق از وجود و معنا را آفتابی می‌کند؟ هدایت از غیبت شکوه داشت و از فقدان می‌نوشت. فقدان عالم مثال.

اضمحلال فرهنگ و مدنیتی که وی خود را زاده‌ی آن می‌دانست. از چیزی می‌گفت که نبودِ آن، وی را به جهان رجاله‌ها پرتاب کرده بود.

به‌راستی معضلی که قرار و آرام را از وی ربوده بود و او را به این‌سو و آن‌سو می‌کشاند می‌توانست چیز جز سامان‌مندی جهان آرمانی باشد؟ او همواره در حرکت بود. از ری به نیشابور، از نیشابور به هند، از هند به ایران و از ایران به پاریس. چه وجه مشترکی میان پاریس و هند و ری و نیشابور می‌تواند وجود داشته باشد؟ او در هر کجای این عالم خاکی از یک چیز سخن می‌گفت. از روز سیزده‌بدر. سیزده‌بدر تنها فصل زندگی او بود که ساعت و زمان و تاریخ نداشت.

بوف‌کور کدام افق‌ها را به روی ما می‌گشاید؟ چرا روایت در ری یا نیشابور اتفاق می‌افتد و این‌ها با هند چه ارتباطی دارد؟ سمبل‌ها و نهادهایی چون معبد لینگام، ری، نیشابور، گلدان راغه روز سیزده‌بدر، درخت سرو، فرشته‌ی نجات، یوگام داسی، آزمایش مار ناک ...

هر یک محمل چه پیامی است؟

روند واژگون جهان شاعرانه در دوران معاصر (از مشروطه به این سو و در غرب بعد از رمانتیک‌ها تا به امروز) روایتی است که بوف کور بر بستر آن شکل می‌گیرد. جهان فاوستی در حال پیشرفت و توسعه است و شعر در آن کمترین جایی ندارد. جهانی که مارکس اندکی از ویژگی‌های آن را یادآور می‌شود و امیدوار است که توان آدمی بر آن غلبه یابد، اما فاوست پیش از مارکس بنیان آن را بر تئوری تخریب و توسعه نهاده است.

بوف کور بی‌کمترین شباهت و نزدیکی به جهان رمانتیک‌ها، سویه‌ی تاریک و اهریمنی مورد نظر آن‌ها را بازتاب می‌دهد، سویه‌ای که به اضمحلال رمانتی‌سیستم و کل جهان معاصر منجر شده است. هدایت نیز نویسنده‌ای است بی‌پناه، در مدار زیست شاعرانه. او که بر بنیان‌های عمیق زندگی چشم دوخته است، شاهد ویرانی انسان و جهان او در تنش و تناقضات جهان معاصر است و به قول نصرت رحمانی شاعر: ما بیشتر میراث‌دار هدایتیم تا نیما.

بوف کور تصویر جهان برزخی انسان ایرانی در دوران گسست وی از فضای کهن و از دست‌نهادن عالم مثال و ورود او به دوران جدید است. ساختار نوشتار، این دوپارگی و دوگانگی را به درستی بازتاب می‌دهد. از ثنویت‌های عدیده‌ای که مرتب در سراسر متن تکرار می‌شود و جهان دیروز و امروز را نمایندگی می‌کند تا شکل ظاهری کتاب که خود در دو بخش ظهور می‌یابد، همه حکایت از یک زیرساخت کهنی دارد که امروز سویه‌ی دیگری نیز پیدا کرده و سلطه‌ی تاریخ که در سویی خنزرپنزری و دیگرسو دوشیزه‌ی زیبای ترکمنی با ابروان کمانی و لباس سیاه ابریشمین، که گل نیلوفر را به پیرمرد تعارف می‌کند، ولی پیرمرد متوجه او نیست، آن را دو پاره کرده است. این دوپارگی اگر چه از منظر صرف نوشتار و کتابت حکایت، مکمل یکدیگرند، از حیث روایت هرگز به هم نمی‌رسند و پیوسته به موازات هم پیش می‌روند.

هدایت بلاشک نویسنده‌ی دوران مدرن ایران است؛ عصری که با تجددخواهی آغاز شده اما بیش از آن‌که عناصر تازه در آن یافت شود سرشار از تنش و تناقض است. در این دوران آنچه که بوده و مایه‌ی فخر ملی و فرهنگی، آن‌چنان که مورد توجه هدایت بود (از همین منظر او به رباعیات خیام دل‌بسته بود و زبان پهلوی را آموخت) از میان رفته و آنچه که جایگزین آن شده نه تنها کمتر شباهت و نزدیکی با اصل آن ندارد بل خود نیز از هیچ‌گونه بن‌مایه‌ی اندیشگی و توان آفرینش فرهنگی برخوردار نیست و تنها به گونه‌ی عواملی مُخل و مزاحم، نظم و سامان‌مندی پیشین را برهم زده است.

هدایت فرزند جامعه‌ای است با ژرفای فرهنگی دیرینه و کهن‌سال که فرزانگان آن هر یک در تبیین و تعیین آرمانشهر خود، بی‌بدیل و منحصر بفردند. و این کودک که زال‌گونه بر آستانه‌ی حیات خود ایستاده، با جهانی مواجه است که گام به گام به ساحت آرمانی وی تجاوز می‌شود، بی‌آن که خود بنای درخوری به‌وجود آورد، و این زاده‌ی سام دیگر نه سیمرغی دارد و نه قله‌ی قافی. به زمان او فاصله‌ای عمیق میان او و دوشیزگان معبد لینگام افتاده است و تنها به‌یاد دارد که مادرش اصل و نسبی هندی دارد و هنگام زادن او تنها یک بغلی شراب به رسم یادگار برای او بالای رف به‌جا گذاشته است. او پدر خود را نیز به درستی نمی‌شناسد و تنها در خیالی دور به‌یاد می‌آورد که در نبرد سهمگین مار ناک صدای مهیبی به گوشش رسیده و آن کس که از این آزمایش سنگین، پیروز بیرون آمده گویا عموی اوست، هر چند که شباهت عجیبی میان آن دو وجود دارد و عموی او همان چهره‌ای است که در یک روز ویژه، روز سیزده‌بدر، به دیدار او می‌آید و زمانی که راوی برای پذیرایی او به پستوی خانه‌اش می‌رود ناگهان چشمش به روزنی می‌افتد که به جهانی ویژه و دور گشوده است. او از این روزنه کوچک روز سیزده‌بدر را می‌بیند. همان صحنه‌ای که در آن‌جا با آن دختر زیبا سرمامک بازی می‌کرد و خاک در دستان او مانند گوشت تن آن دوشیزه بود و همان صحنه‌ای که در آن جا جوی تاریخ جاری بود. در سویی پیرمرد خنزرپنزری نشسته بود با بساط کهنه‌اش که گزلیکی بر روی آن دیده می‌شود و در سوی دیگر دختر زیبایی که گل نیلوفر را به پیرمرد تعارف می‌کرد و پیرمرد متوجه او نبود. ناگهان زمانی که از پستوی خانه بیرون می‌آید می‌بیند عموی او رفته و لای در را مانند دهان نیمه‌باز مرده‌ای باز گذاشته است. از آن پس هر چه تلاش می‌کند هرگز نمی‌شود آن صحنه‌ی زیبای سیزده‌بدر را ببیند. صحنه‌ی سیزده‌بدر با درخت سرو و دختر زیبایی که لباس سیاهی به تن دارد، یکی از صحنه‌های بنیادین روایت است که مدام چهره می‌نماید و تکرار می‌شود. این صحنه نمادی از عالم مثال است که جان جهان انسان ایرانی در آن نقش می‌خورد و هدایت زاده‌ی این مدار هستی‌شناختی است.

گسست از عالم مثال را ما در همه‌ی سویه‌های

عصر جدید مشاهده می‌کنیم، چه آن‌جا که روایت شکل می‌بندد تا آرمان انسان ایرانی را در نوشتاری به‌نام بوف‌کور عرضه کند و چه آن‌جا که در ساحت واقعیت، نویسنده در تناقض و تضادی جانکاه گرفتار است. سفر او به هند و نوشتن بوف‌کور و سفر او به غرب و خودکشی‌اش در پاریس، همه نمایانگر این دوگانگی و گسستگی جغرافیای مطلوب و خانه‌ی مألوف است که نویسنده را بر مصطبه‌ی انتحار و خودکشی می‌نشاند.

هدایت بوف‌کور را در هند می‌نویسد، و پاریس، این مهد مدنیت مدرن، وی را از چنگک مرگ می‌آویزد. به‌راستی که آدمی در چنبره‌ی چه تناقض و تنگنایی گرفتار آمده است. متن کوتاه بوف‌کور حکایت دراز و دردناک ما را در دوران تاریخی و دهلیزهای پُرتنش معاصر به‌تمامی بیان می‌کند.

اگر در جهان آرمانی درخت سروی بود و دوشیزه‌ای که پاسخ‌گوی تمام معضلات وی باشد، اگر مادری بود و معبدی و رقاصه‌ی مقدس معبد لینگام، اگر... در جهان حاضر رجاله‌ها و لکاته‌ها هستند و بیقراری است و شیئ‌شدگی، و در بر پاشنه‌ی جبر می‌چرخد. همه جا برزخ است و قرارگاه شیطان، تا آن‌جا که خانه انسان به مسلخ او مبدل شده است. پس عالم مثال را باید با فعل ماضی مطلق «بود» بیان کرد، چرا که دیگر نشانی از آن نیست. هدایت در نبود جهان کهن و در آشفتگی و حضیض جهان رجاله‌ها است که برزخی و «چوب دوسر طلا» می‌شود. دیگر نه از آن صحنه سیزده‌بدر خبری هست و نه جهان مدرن معاصر فضای ایمنی برای آدمی فراهم می‌آورد. در این برزخ است که نویسنده‌ی ما تنها در جهان متن، در جهان آفریده‌ی خویش زندگی می‌کند.

هر چند اساساً جهان هر هنرمندی آثاری است که خود می‌آفریند اما صرف محدودماندن قلمرو حضور هنرمند به آثارش، محدودیت‌هایی را در پی دارد که منجر به تناقض و گاه تعارض خطرآفرینی می‌شود و هدایت که بیرون از جهان متن جایی نداشت. یا به عبارتی متن او (جهان او) جایی در آشفته بازار رجاله‌ها نداشت، دچار جان‌کندن و زنده به گورشدن شد. جهان متن، جهان جاذبه و سحر و افسون است. سحر و افسون ویژگی همان جهانی است که در بیرون مضمحل شده و فاصله‌ی عمیق میان دیروز و امروز را پدید آورده است. راوی بوف‌کور در این مدار است که به برزخی هولناک گرفتار آمده است.

هدایت در عرصه‌ی نوشتار زوایای گوناگونی را تجربه می‌کند. از رئالیسم حاجی آقا تا طنز علویه‌خانم، از مقدمه‌ای بر رباعیات خیام تا سه‌قطره‌خون و بوف‌کور، و در هر یک از این آثار، گونه‌ای و گوشه‌ای از قلمرو فرهنگ و تمدنی را به نمایش می‌گذارد که به واقع دچار گسست هستی‌شناختی شده است و کسی در آن جایگاه واقعی خود را ندارد. در این هرم واژگون، گونه‌ای از شدیدترین تجربه‌ی عاطفی را در داش آکل نشان می‌دهد. آن‌جا که واژه‌ی پرطنین سرجان از زبان طوطی شنیده می‌شود.

هدایت نویسنده‌ی معاصر ماست بی‌آن که مدرن باشد. نویسنده‌ای که عصر خود را می‌شناسد. آن را می‌نویسد و آن‌جا که در نبرد با زمانه لازم می‌بیند جان خود را نیز دریغ نمی‌دارد، و آن‌گاه که خودکشی می‌کند خود مظهر زوال جهان مثال می‌گردد. جهانی که آرزوی او بود دمی در آن سفر کند و در زیر سایه‌ی سرو بنشیند. بلاشک در جایی که گوهر هستی جاری نباشد، زندگی بی‌معنا است. بر این اساس است که خودکشی برای هدایت نه یک امر عرضی بل یک بنیان وجودی است: «خودکشی با بعضی‌ها هست.» چنین ژرف‌نگری و عمیق‌دیدنی است که او خود را از ابتدا مرده می‌بیند. از زمان ولادت، خودکشی با وی بوده است. هدایت ریشه‌های خود را در اعماق می‌جوید و بی‌ثمری را در اوج تجربه می‌کند. خودکشی او نه یک امر عرضی است که بتوان با رفع مشکلات فردی او جلو آن را گرفت. بنا بر زیستگاه فرهنگی و بینش او و گسست هستی‌شناختی که در تاریخ معاصر صورت گرفته، خودکشی را به یک موقعیت وجودی برای نویسنده‌ای چون هدایت تبدیل کرده است. چنانچه بعد از هدایت این مسئله نزد برخی از نویسندگان و شاعران دیده می‌شود. هر چند که در سایه‌ی معرفت باطنی، کسانی بوده‌اند که شکست را به فضیلت تبدیل کرده‌اند و از آن بیرق حقانیت ساخته‌اند.

بوف‌کور از سایه‌ها و لکه‌های سیاهی حکایت می‌کند که سراسر حیات انسان ایرانی را درنوردیده و هر چراغی را که بالای هر برزنی بود خاموش کرده است. روایت آن پرده سیاهی است که پس پشت آن هیچ نوری دیده نمی‌شود تا بدان حد که حتی نویسنده را به تاریک‌ترین مدار هستی پرتاب می‌کند.

هجومی سهمگین صورت پذیرفته است. مدت مدیدی است که جریان اندیشه متوقف نشده است و همه‌ی جانمایه‌ی فرهنگ کهن به صورت کاریکاتور و اشیاء بی‌جان درآمده‌اند و روح هیچ پدیده‌ای در زندگی فعلیت نمی‌یابد. تاریخ نیز (اصالت تاریخ) نمی‌تواند در دل

انبوهه عناصر کهن که سفت و سخت حضور دارند و موجب احتضار آدمی شده‌اند راه یابد. چنین است که از سویی از سرچشمه‌های روشن محروم مانده‌ایم و از جهتی از دنیای مدرن فاصله داریم. آنچه هست آشفتگی و بی‌معنایی است که نظم آغازین را در دل خود نمی‌پرورد، بل خرابی فرجامین را تا بی‌نهایت تاریخ ترسیم می‌کند. مظاهر عالم مثال به خرافه و سالوس مبدل شده و مظاهر مدرن به گونه‌ی اشباحی که افسون می‌کند و بستر مرگ و انتحار را تدارک می‌بیند درآمده است. روستایی در تاروپود جهل و خرافه می‌سوزد و شهری در زباله‌دان تکنولوژی فرسوده می‌گردد. چراغ حکمت و فرزانگی خاموش است و جهانی که متن روایت در پی آن است، آن صحنه‌ی دل‌انگیز سیزده‌بدر، هوای جادویی و سایه‌ی درخت سرو از دست رفته است، چشم‌ها بسته شده‌اند و تنها نقشی و سایه‌ای از آن بر روی گلدان راغه می‌توان یافت.

پرسش روایت این است: چه کسی این چشم‌ها را تصویر کرده است؟ به‌راستی نقاشی‌های امروز من (راوی) شبیه نقاشی‌های روی گلدان راغه است؟ اصلاً من از ازل نقاش بوده‌ام؟ شاید هم دیوانه‌ای مثل من این تصاویر را کشیده است؟ هر چه هست راوی روایت‌گر زیبایی است. او به‌درستی از دیروز و امروز و از گسست سخن می‌گوید، اما جهان متن با جهان واقع هم‌سخن نمی‌شود و جهان متن که فی‌نفسه جهان گشوده‌ای است به افق تاریخ و ماوراء تاریخ، در خود بسته می‌ماند و این فروماندگی زمینه‌ساز محدویت و اضطراب و انتحار می‌گردد.

چرا متن نمی‌تواند گره‌گشا و افق‌آفرین باشد؟ از زبان کتاب بشنویم: «سرنوشت پُر روتر از این است.»

شاید برای هدایت راه‌یافتن به ساحت اصالت تاریخ همان اندازه دشوار و ناممکن است که زنده‌کردن جهان کهن و عالم مثال. نثر بوف‌کور نیز از فاصله و شکاف این دو عالم سر برمی‌آورد و این دو را در آینه روزگار خود بازتاب می‌دهد. برای او نه گذشته‌ای که بسته آن بود وجود دارد و نه موجودیتی که فراروی اوست. نه خرافه و سالوس ساحت زندگی است، نه جهان رجاله‌ها و لکاته‌ها. از این جهت است که او نویسنده‌ی معاصر است بی‌آن که مدرن باشد، همچون سمبولیست‌ها که شاعران زمان خود بودند بی‌آن که مدرن باشند. لحن و زبان بوف‌کور این را آفتابی می‌کند. هدایت به همان نسبت که از نبود و غیبت جهان کهن رنج می‌برد و چون جغدی بر ویرانه‌های آن خاموش نشسته بود و اشک می‌ریخت، به همان نسبت نیز زیر آوار هستی‌سوز جهان مدرن احساس خفگی داشت. او در این میانه نه راه پس داشت نه راه پیش. چوب دو سر طلا. ورطه‌ی هول به موقعیت وجودی او مبدل شده بود. در این میان او می‌نویسد و برای خودش می‌نویسد. چرا که ناگزیر از نوشتن است. باید که روایت کند تقدیر تاریخی خود را، موقعیت وجودی خود را. او از نبود و غیبت می‌نویسد و از هولی که در این فقدان بر او سایه افکنده است. جهان او در حکم بیابانی است که بادهای خرافه و تزویر از سویی، و بادهای مسموم جهان مدرن از سوی دیگر، آن را درنوردیده است. آنچه که بوف‌کور را اهلیت می‌بخشد و به آن در بطن ادبیات ایران جواز حضور می‌دهد، فضایی است که پدید می‌آورد. بوف‌کور با همه‌ی تأثیری که از آثار مغرب‌زمین داشته یا نداشته، کاملاً متنی ایرانی است و هیچ نهاد و نشانه‌ای خارج از حوزه‌ی فرهنگی مشرق‌زمین در آن یافت نمی‌شود.

متن بوف‌کور سیاه نیست. تصویر سیاهی و غیبت است، نه تأیید آن. اگر صرفا در حوزه‌ی پدیدارشناسی به متن آن نگاه کنیم می‌توانیم بر سیاه‌بودن بوف‌کور درنگ کنیم، اما بوف‌کور چشم‌انداز سیاهی را به مشابه‌ی افق مطلوب ترسیم نمی‌کند. اساساً هیچ نویسنده‌ای و هیچ متنی در چشم‌انداز نامطلوب و تأیید نامرادی و ناکامی اهلیت نمی‌یابد. حتی نویسنده‌ی مدرن نیز (اگر دچار روانپریشی نشده باشد) با هول جهان مدرن برخوردی پدیدار شناسانه دارد؛ حتی اگر خود مغلوب و مقهور این سیاهی شده باشد، همچنان‌که نویسنده‌ی معاصر ما، هدایت مقهور تاریکی واقعیت شد.

مضامین موجود در بوف‌کور نه مضامین اطلاعاتی و گزارشی است و نه توصیف پدیده‌های حقیقی یا مجازی، بل عناصر موجود در متن مصالح وجودی نویسنده است. مصالحی که جهان او جز با آن نقش نمی‌بندد. این‌ها نه نهادهای کهن و فراموش‌شده، بل عناصر زنده‌ای است که در جهان مطلوب نویسنده ـ راوی و در ساختار جهان متن فعلیت دارد و راوی ـ نویسنده در آن تنفس می‌کند تا نشانی از جهان مطلوب خود را ارائه دهد.

هدایت نه می‌خواهد سورئالیست باشد نه جنون و روانپریشی دارد. نه برای ارائه اطلاعات و فخرفروشی چنین می‌نویسد و زندگی می‌کند نه مُبلغ یأس و خودکشی است. او از غیبت رنج می‌برد و این تقدیر نوشتاری اوست که بر بنیان‌های فراموش‌شده‌ای محمل

ظهور می‌یابد. هر هنرمند اصیلی بلاشک به گونه‌ی منحصربه‌فرد خود تَعیّن می‌یابد و هستی و افق مطلوب خود را آفتابی می‌کند. هر نویسنده‌ای در افق‌های خاص خود می‌زید و بر مدار ویژه‌ای درنگ می‌کند. به‌علاوه هر ذهنی با عناصر خاصی از جهان عینی و زبان رایج مأنوس است و مصالح متن خود را از آن برمی‌گزیند. نیز معماری متن منوط به عوامل عدیده‌ی شخصی غیرقابل تبیین است که زیر ساخت‌های آن به بیرون از تجربه‌ی فردی می‌رسد و ساحت روانکاوی اعماق را می‌گشاید.

متن بوف کور، ما را در بطن روایت ساری می‌سازد و آن‌گاه که به پایان کتاب می‌رسیم خود را نزدیک به واقعیت موجود در آن می‌یابیم. ما نیز از سطح اموری که واقعی می‌پنداشتیم دور می‌شویم تا به واقعیتی که متن در اختیار ما می‌گذارد نزدیک شویم و همراه راوی بوف کور، راوی جهان خود شویم که همخوان و نزدیک با روایت بوف کور است. جهان کهنی که راوی از آن سخن می‌گوید و غیبتی که روان روایت را می‌سازد همه در درون ماست و تا این همه را به تجربه درآوریم باید که گامی به سوی تجربه جهان متن روایت پیش نهیم، سرزمینی که ساحت آرمانی ما را به روزگار دیگری، در فضایی سخت متفاوت، یادآور می‌شود.

در این فضای دوگانه و بیگانه است که یک بار دیگر از کهن‌سالی خویش آگاه می‌شویم و بر هم‌اکنون خود معرفت می‌یابیم تا گذرگاه دشوار خویش‌یابی را در مغاک هول و دهشت‌انگیز فرارو ترسیم کنیم. در بطن روایت بوف کور که سخت متناقض به‌نظر می‌رسد ما به جهان سراپا تناقض خودآگاه می‌شویم. واقعیت واژگون، با همه خصیصه‌ی اهریمنی‌اش فراروی ماست و ما در بطن همین واقعیت و در زیر نور چشمان جغدی که بر این ویرانه می‌گرید، چهره‌ی چندپاره و چندگانه‌ی خود را مشاهده می‌کنیم. با این همه از این جا تا تجربه‌ی بصیرت باطنی جهان و جهان متن، فاصله‌ی عمیقی وجود دارد که تنها با انبازشدن در سیر روایت توان درنوردیدن آن را می‌یابیم. از یاد نبریم که در این گذر دشوار، حضور رجاله‌ها و لکاته‌ها راه را بر ما می‌بندد. در جهان لکاته‌ها و رجاله‌ها تنها منظره‌ی دکان قصابی و لاشه گوسفندان را می‌بینی با پیرمرد و بساط خنزرپنزرش با گزلیک و بیلچه و تله‌موش و چند خرمهره. و این‌ها واقعیت مسلم جهان عینی ماست. و در این جهان دور از واقعیت اصیل، که واقعیت آرمانی راوی است، ما نیز جایی نداریم مگر این که همراه با قاعده‌ی کلی رجالگی تن به اضمحلال بسپاریم و نظاره‌گر دکان قصابی باشیم، بی‌آن که از بغلی شراب پیاله‌ای نوشیده باشیم و روز سیزده‌بدر زیر درخت سرو دختر زیبایی را در لباس سیاه ابریشمی با گل نیلوفر در دست تماشا کنیم. و آن‌گاه به سبک و سیاق رجاله‌ها سخن بگوییم با کلماتی سخیف و درخور دنیایی واژگون، با عباراتی پرک و پرچ، بی‌هیچ بن‌مایه‌ای که راه به سرآغاز کلام برده باشد.

در این تلاطم تاریخی، بوف‌کور زبان درونی ما می‌شود. زبانی که نه از واقعیت روزمره، بل از واقعیتی که باید باشد و نیست برمی‌آید. سرچشمه‌ی زبان بوف‌کور در سرآغاز تجربه و خاطره‌ای است که همچون آینه‌ای در پستوی اتاق راوی نهان است و نه از دو دریچه‌ای که رابطه‌ی وی را با جهان رجاله‌ها نشان می‌دهد. او هر زمان که به پستوی اتاقش می‌رود خود را در آینه‌ای می‌بیند که هیچ نوری از بیرون بر آن نمی‌تابد و همین آینه است که ساختار استعاری زبان و سویه‌ی دوگانه‌ی کتاب را می‌سازد. بوف‌کور زاده‌ی نهان‌گرایی و بازجست کهن‌سالی و بازتاب آن در مدار واقعیت واژگون زمانه است. واقعیتی که همه چیز را به رنگ خود درآورده تا تابع قاعده‌ی خود کند و اگر متن هیچ مخاطبی نداشته باشد باید نوشته شود. این یک ضرورت است و دقیقا قبل از این که داروغه سر برسد باید که شراب را سر کشید. پرسش این است که چرا در جهانی چنین واژگون، در جهان رجالگی، نوشتن به یک ضرورت حاد مبدل شده است؟

پاسخ هدایت به این مسئله این است که من برای سایه‌ام می‌نویسم و باید که عصاره‌ی زندگی‌ام را قطره قطره در دهان او بچکانم. فاصله‌ای که میان او و جهان رجالگی ایجاد شده هیچ وجه‌اشتراکی را باقی نگذاشته است و کسی جز سایه‌اش مخاطب او نیست. این برهوت است و نویسنده بسان اشعیاء سامی در بیابان هول دستخوش تنهایی مفرطی است که ناگزیر از گفتگو با سایه خود است، به‌علاوه در جایی که او واقع شده است و تنها سایه‌اش را با خود دارد، باز هم ممکن است داروغه سر برسد و او را به پذیرش چارچوب قاعده‌ی رجالگی محکوم کند.

هدایت مرگ را تا مغز استخوان تجربه کرده است و نه تنها مرگ فیزیکی و فردی، بل مرگ فرهنگ و تمدن، مرگ قوم و قبیله و مرگ در دو ساحت ژرف و بی‌معنای آن تجربه کرده. از این روست که خودکشی وی دنباله‌ی طبیعی زندگی اوست. زندگی طبیعی

نویسنده‌ای که در نور چشمان جغد کوری (بوف کور) که بر ویرانه‌های تمدن و ویرانگی انسان می‌گرید، می‌نویسد. ژرفای این مرگ همسنگ ژرفای زندگی اصیل است که او مرگ را در بی‌معنایی آن تجربه کرده است. رجاله‌ها و لکاته‌ها در جهانشان چون کرم درهم می‌لولند و از آدم و عالم بی‌خبرند، آنان صدای مرگ را نمی‌شنوند و در بی‌مرگی خود مرده‌اند و چنین است که هدایت جان آشنای مرگ می‌شود. اصلاً بعضی‌ها با مرگ زاده می‌شوند و خودکشی سرنوشت آن‌هاست. و این تجربه، فاصله‌ی هولناکی را میان او و جهان رجاله‌ها ترسیم می‌کند و روایت بوف کور ما را از این جهان و از این فاصله باخبر می‌کند تا واقعیت زندگی اصیل را تجربه کنیم و مرگ و خودکشی ما در تداوم زندگی باشد، نه زندگی رجالگی که معنای مرگ و زندگی را به ابتذال کشانده است.

بخش نخست بوف کور بیشتر به زندگی نویسنده نزدیک است و هنوز تمامی آینه زنگار نبسته است. هنوز سایه‌ای از عالم مثال در آن دیده می‌شود و بخش دوم که در آینه‌ی بخش نخست منعکس می‌شود کاملاً جهان مغشوش و اهریمنی است. جهانی که همه چیز آن درهم شکسته است. در بخش نخست، تصویر عالم مثال: صحنه روز سیزده‌بدر، درخت سرو، گل نیلوفر و فرشته‌ای که چهره‌ی آن حلال همه‌ی معضلات فلسفی و پرسش‌های راوی است. و راوی که مدام این چهره را، و به‌ویژه آن دو چشمان بانفوذ و هستی‌بخش را، روی جلد قلمدان نقاشی می‌کند و این صحنه که بسیار دور و در عین حال نزدیک به زندگی اوست، موضوع همیشه‌ی نقاشی‌های او بوده است. جالب این‌جاست که موضوع نقاشی‌های او در پستوی خانه‌اش، همان جایی که یک آینه وجود دارد و وی خود را در آن می‌یابد، به یک واقعیت اصیل و زنده مبدل می‌شود و ماجرای کتاب از زمانی اوج می‌گیرد که پرده‌ی نقاشی به واقعیت زنده مبدل شده است و او آن صحنه‌ی واقعی را از سوراخ هواخوری رف به هنگامی که می‌خواسته بغلی شراب را پایین بیاورد دیده است. و از این به بعد مدام در پی یافتن آن جهان است. همین که آمدم بغلی شراب را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد. دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوزکرده زیر درخت سرو نشسته بود و یک دختر جوان، نه ــ یک فرشته‌ی آسمانی جلو او ایستاده و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد درحالی‌که پیرمرد انگشت سبابه‌ی دست چپش را می‌جوید. دختر درست در مقابل من واقع شده بود...

چشم‌های مورب ترکمنی که یک فروغ ماورا‌الطبیعی و مست‌کننده داشت در عین حال می‌ترسانید و جذب می‌کرد، مثل این که با چشم‌هایش مناظر ترسناک و ماورا‌الطبیعی دیده بود که هر کسی نمی‌توانست ببیند. گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به‌هم پیوسته، لب‌های گوشتالوی نیمه‌باز...

و از این پس در بخش دوم کتاب است که با معضلات و دنیای اهریمنی رجاله‌ها و لکاته‌ها مواجه می‌شود. در بخش دوم است که آن چهره‌ی اثیری افسونگر به لکاته مبدل می‌گردد.

لکاته در واقع سایه‌ای از همان چهره‌ی اثیری عالم مثال است. لکاته خواهر شیری اوست که روز سیزده‌بدر با او زیر درخت سرو بازی می‌کرده است.

یکی از صحنه‌های اساسی بخش دوم آزمایش مار ناک است. پدر و عموی راوی دوقلو هستند و شباهت عجیبی به هم دارند چنانچه خود راوی هم شباهت دور و نزدیکی به عمویش دارد. پدر راوی شیفته یکی از رقاصه‌های معبد لینگام می‌شود و عموی او که سخت شبیه پدرش است شیفته‌ی مادر راوی می‌شود. وقتی که راوی به دنیا می‌آید معلوم می‌شود که پدر راوی با یکی از رقاصه‌های معبد لینگام رابطه داشته، به این دلیل او را از معبد بیرون کرده‌اند. در این رابطه آزمایش مار ناک انجام می‌شود تا معلوم شود کدام پدر و کدام عموی او هستند. حاصل آزمایش پیرمرد خنزرپنزری است که صدای مهیب خنده‌اش همیشه در زندگی راوی طنین ترسناکی داشته است.

مادر وی که خود یکی از رقاصه‌های معبد لینگام است، هم اینک در شهری دور جلو معبدی در حال رقصیدن است. راوی خود زاده‌ی یک رقاصه‌ی معبد است، کسی که بعد از آزمایش مار ناک به هند می‌رود و پسرش را پیش عمه‌اش ــ ننجون ــ می‌گذارند. ننجون همزمان دختر خودش، لکاته را، که بعد زن راوی می‌شود شیر می‌داده و راوی بعد با همین دختر که خواهر شیری اوست ازدواج می‌کند.

ماجرای بخش دوم بسیار پیچیده و پر فراز و نشیب است. لکاته فاسق‌های جفت و طاق دارد او اصلاً راضی به نزدیک شدن به شوهرش نیست. راوی هم هرچه تلاش می‌کند موفق نمی‌شود به زنش ــ لکاته ــ که شباهتی با همان چهره‌ی افسونگر اثیری بخش نخست داشت نزدیک بشود، ولی پیرمرد خنزرپنزری که کلمات عربی از لابلای دندان‌های زرد و کرم‌خورده‌اش بیرون می‌آید،

با لکاته رابطه دارد. اصلاً او خود جای دندان‌های پیرمرد را روی صورت زنش دیده است. لکاته کسی نیست جز همان چهره‌ی اثیری بخش نخست کتاب که روز سیزده بدر، آن سوی رودخانه گل نیلوفر به پیرمرد تعارف می‌کرد. پیرمرد هم همانا پدر و عمو و مرد گورکن و پیرمرد خنزرپنزری است که سرانجام خود راوی نیز به‌صورت او درمی‌آید و در این گذر است که فرشته‌ی نجات، دختراثیری، با ابروهای مورب ترکمنی، تبدیل به لکاته می‌شود و لکاته کس غریبی نیست. او دختر ننجون (عمه راوی) خواهر شیری او و نهایتاً زن اوست که در جهان معاصر، در واقعیت واژگون که از عالم مثال گسسته و دور گشته، به صورت لکاته درآمده است.

گسست هستی‌شناختی فاصله‌ای عمیق میان دو جهان، میان دو انسان ایجاد کرده است و سرانجام همه چیز را به قاعده و قانون خود درآورده است. چنین است که از عالم مثال تنها نور، نوری که یک بار در زندگی او درخشید، نوری که یک ستاره بود و به صورت یک فرشته بر او تجلی کرد و او در روشنایی آن یک لحظه تمام بدبختی‌های خود را دید و به عظمت و شکوه آن پی برد و بعد این پرتو در گرداب سیاهی که باید ناپدید بشود ناپدید شد، برجای مانده است. تنها تصویری که او روی جلد قلمدان می‌کشد. تصویری که دیگر قابل زنده شدن نیست. او تلاش می‌کند در آن روح بدمد. شراب در دهانش می‌ریزد اما او مرده است. راوی خود همزاد این تصویری است که روی تخت او دراز کشیده است، می‌خواهد از گرمای تنش به او ببخشد ولی او مرده است. آن‌ها هر دو از یک پیکرند. نر و ماده مهر گیاه. اما او دیگر مرده است چنین است که در نهایت او را قطعه قطعه می‌کند و به گور می‌سپارد. در واقع او مدت‌هاست که به گور سپرده شده است. مدت‌هاست که عالم مثال مضمحل گردیده است و آنچه از آن باقی مانده همانا نقش و ظاهر بی‌جان آن است؛ همچنان‌که پیرمرد گورکن هنگام کندن گور، یک کوزه لعابی مال شهرری (گلدان راغه) را پیدا می‌کند و در نهایت آن را به راوی می‌سپارد. راوی میراث‌دار این نقش است. نقشی که تلاش می‌کند آن را زنده کند، روح در آن بدمد و آن را در زندگی‌اش ساری سازد و فعلیت بخشد. نقش روی آن گلدان همان نقشی است که موضوع همیشگی نقاشی‌های راوی است. به‌علاوه کوزه‌ای که در بساط پیرمرد خنزرپنزری هست و روی آن با دستمال چرکی پوشانده شده نیز دارای

همان تصویری است که راوی نقاش همیشگی آن بوده است: چشم‌های آن زن که همیشه مورد توجه است حتی در مرحله‌ی آخر همآغوشی که زن لب او را گاز می‌گیرد و می‌درد و او چشمان زن را با گزلیک از حدقه درمی‌آورد.

در آخرین لحظه‌ای که نقاش باید اثرش را کامل کند، دیدگان زن که همانا دیدگان و روزن مرگ است، به روی نقاش باز می‌شود و همه چیز به مرگ منتهی می‌گردد. و از منظر مرگ است که او به عشق راه می‌برد. چرا که عشق و مرگ خواهر توأمانند.

و چه رابطه‌ای وجود دارد میان بوفی که کور است و چشمانی که نقاش مدام در پی کشیدن آن است و بینایی و کوری یا دانایی نهایی، که به حکمت از آن یاد می‌شود؟ بینشی که راه به اسرار می‌برد، به همان گونه که راوی در عالم خیال و هنگامی که چشم‌هایش را می‌بندد، همه‌ی جهان را می‌بیند: چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد.

کلن _ ۲۹/۱/ ۲۰۰۲ _ بهمن ماه ۱۳۸۰

از تونل و آفتاب تا گیلاس‌های هاردانگر

یوهنس یرداوکر –

– بیژن شیبانی

یوهنس یرداوکر Johannes Gjerdåker ۶۵ ساله است؛ اهل ووس Voss، بخش زیبا و کوچکی در غرب نروژ و شمال شرقی شهر برگن. او از فعالین زبان نونروژی Nynorsk است. نونروژی نهضتی است که در اوایل قرن بیستم در نروژ ایجاد شد که در جستجوی تغذیه و تکامل واژگان نروژی از زبان خود مردم نروژ است و کمتر به وام‌گیری از زبان‌های دیگر رغبت دارد. این نهضت در مقابل زبان «نروژی کتبی» Bokmål ایجاد گردید که بر تقلید از تأثیر نوشتاری و وام‌گیری زبانی از دانمارکی تکیه داشته است. یوهنس یرداوکر از نویسندگان حامی این نهضت و یکی از شاخص‌های زبانی آن در نروژ است.

یوهنس یرداوکر جایزه‌ی ادبی «باستیان» Bastianprisen را در سال ۱۹۹۶ به خاطر ترجمه‌ی منتخب اشعار بورنز Robert Burns شاعر اسکاتلندی به دست آورد. ترجمه رباعیات عمر خیام را در سال ۱۹۹۷ منتشر کرد که توجه برانگیز شد. او در این ترجمه‌ها علاوه بر امانت‌داری، به معنی، وزن و ریتم اصل رباعی‌ها و اشعار نظر داشته که شیوه‌ی او را در ترجمه متمایز می‌کند. در سال ۱۹۹۸ و پس از مجموعه «شعر و آواز رابرت بورنز»، کاندیدای جایزه‌ی ادبی «براگه» Brageprisen شد.

از یوهنس یرداوکر قبلاً چند دفتر شعر و ترجمه‌ی شعر به چاپ رسیده که اولین آن‌ها به سال ۱۹۶۸ بوده است. او علاوه بر آثار ادبی نامبرده از ۱۹۸۰ به نشر کتب تاریخ محلی پرداخته و مقالات و آثاری در این زمینه منتشر کرده است.

در سال ۱۹۹۷ منتقدی در باره‌ی او نوشت که اگر یرداوکر چهار پایه داشته باشد یکی در ووس است. یکی در ایران، یکی در اسکاتلند و یکی در ایسلند. او به زبان‌ها، ادبیات و تاریخ این مناطق علاقمند است و با جدیت و دقت به آن‌ها پرداخته و روی آن‌ها کار کرده است.

پس از ترجمه و انتشار «برف کور» Den blinde ugla در ماه گذشته در نروژ با یرداوکر تماس گرفته و از او وقتی برای دیدار و گفتگو گرفتم. در این سفر دوستی هنرمند «آروید نس» Arvid Ness که تحقیقاتی ذوقی در زمینه فرهنگ و ادبیات کلاسیک شرق و غرب نموده همراهی‌ام کرد و با هم به ووس رفتیم. جاده باریک و کوهستانی را در روزی که آفتاب می‌درخشید پیمودیم و از تونل‌های بسیاری گذشتیم تا به ووس رسیدیم. من که تا به‌حال به ووس نرفته بودم مقابل کلیسای شهر با یرداوکر قرار گذاشتم. مقابل کلیسایی که وقتی یرداوکر را دیدیم، گفت: این کلیسا هم‌سال با شیخ سعدی و مولوی است! ساعت دوازده روز یکشنبه در پارک مرکز شهر و بر روی صندلی چوبی مشغول گفتگو شدیم. چند کتاب و مجله فارسی همراه داشتم که نشانش دادم. آن‌ها را با علاقه ورق می‌زد و در باره‌ی آن‌ها می‌پرسید. گاهی فارسی صحبت می‌کردیم ولی به خاطر حضور آروید نس به نروژی برمی‌گرداندیم. یرداوکر صفحه‌ای از «دارالمجانین» جمال‌زاده را نگاهی کرد و مقاله‌ای راجع به مانی را در مجله چیستا دید که نظرش را جلب کردند. در باره‌ی زرتشتی‌ها و دیگر نهضت‌های مذهبی در ایران اطلاعات دقیقی داشت و با علاقه

ساعتی از دیدار و آشنایی ما شامل این مباحث شد.

پارکی که در آن نشسته بودیم پر از توریست هایی بود که بر میزهای اطراف نشسته و کایت بازهایی را که در پارک فرود می آمدند تماشا می کردند. در میان کف زدن ها و هیجانی که مردم به کایت بازها نشان می دادند بحث درباره ی بوف کور و صادق هدایت را پیش می بردیم. سه ساعت بعد به رستوران «استاشون» رفتیم و همراه و پس از غذا تا ساعت ۷ عصر صحبت کردیم.

این مطلب برگزیده مختصری از این گفتگوست که از روی نوار پیاده شده و به خاطر سهولت گزینش، ترتیب و تمرکز دیگری گرفته. این مقاله پیش از چاپ در اختیار یوهنس یرداوکر قرار گرفته است.

□□□

گفتگو را از ترجمه بوف کور آغاز کردیم. یرداوکر می گفت: ترجمه بوف کور را از پائیز سال ۲۰۰۰ دست گرفتم. بیشتر کار را در ژانویه و فوریه و مارس ۲۰۰۱ انجام دادم. تا ماه دسامبر توانستم یک بار دیگر ترجمه را با متن اصلی مقایسه کنم و به انتشاراتی بفرستم.

در مورد مشکلات کار ترجمه و زبان هدایت می گفت: هدایت در زبان فارسی نویسنده مشکلی نیست. نویسنده هایی که با انشای مشکل تری می نویسند در فارسی بسیارند. آثار هدایت در زبان فارسی به قدر کلاسیک هایش دارد رواج می یابد، ولی آنچه هدایت را متمایز کرده گرایش و توان او در زبان کوچه و فرهنگ فولکلوریک است. ادبیات کلاسیک ایران معمولاً بر انشایی تئولوژیک و حِکَمی اتکا دارد. پاتوس Pathos و عرفان گاهی آن ها را بسیار پیچیده کرده. ولی زبان هدایت ساده تر و مردمی تر است و به همین خاطر مشکل است که ترجمه دقیقی از لغات او به دست داد چرا که برخی از آن ها در فرهنگ های لغات یافت نمی شود. برای مثال واژه ی «لکاته» را پیداکردن و معادل یابی آن در زبان نروژی کار ساده ای نبود. برخی از کلمات هدایت و مثل هایش در زبان فارسی و محاوره به کار می روند ولی به ندرت در فرهنگ ها و لغت نامه ها راه یافته اند. چیزی که فهم بوف کور را مشکل می کند گذرهایی است که نویسنده از خواب به بیداری و از بیداری به خواب دارد. مشکل در جزیه ی رئالیستی و تخیلی است که داستان را پیش می برد.

در باره ی آشنایی او با بوف کور و صادق هدایت از او پرسیدم. می گفت: خیام پلی بود که مرا با هدایت آشنا کرد. نظرات هدایت راجع به خیام باعث شد که من متوجه او شوم. من فارسی را در دانشگاه اسلو خوانده ام و هرگز به ایران نرفته ام. نزدیک ترین جایی که بوده ام در «دیاربکر» ترکیه است که کردی صحبت می کنند. خیام را معمولاً یک روحانی بدبین و حتی بی دین می توان ارزیابی کرد. به نظر می آید که هدایت بسیار تحت تأثیر روحیه ی بدبینی خیام بوده. بعد این بدبینی را شاید با افکار بدبینانه ای که کافکا از بوروکراسی غربی داده تکمیل کرده است.

- کتاب های کمکی که در کار ترجمه استفاده می کنید چه کتاب هایی هستند

- فرهنگ آلمانی به فارسی بزرگ علوی، فرهنگ نروژی به فارسی منوچهر عمارلویی و فرهنگ فارسی به انگلیسی یوبل Boil . تاریخ ادبیات معاصر خوبی ندارم ولی در باره ی کلاسیک ها از تاریخ ادبیات فارسی آریانپور که به انگلیسی است استفاده می کنم و همین طور از مجموعه ای که محقق چک یان ریپکا Jan Rypka در باره ی تاریخ ادبیات فارسی دارد که بسیار دقیق و کامل به نظر می رسد.

- آیا اطلاعی در باره ی آثاری که ایرانیان مقیم نروژ کرده اند دارید

- ترجمه شاهنامه فردوسی را که جعفر جعفرنژاد با کمک نویسنده فقید شلپ گارد انجام داده می شناسم و می دانم که ایشان از زبان نروژی به فارسی هم ترجمه هایی دارد. کارهای بسیار جالب توجهی کرده از جمله ترجمه ی تاریه وسوس Tarje Vesos و هنریک ورگه لاند Henrik Vergeland و همین طور قصه هایی به نروژی برگردانده است.

- آیا اطلاع دارید که آقای جعفرنژاد بوف کور هدایت را هم به نروژی Bokmål قبلاً ترجمه کرده است که در مجموعه ای، به تعداد محدود به چاپ رسانده؟

- من اطلاعی در این باره ندارم و اتفاقاً امروز از شما شنیده ام. برایم جالب است که ترجمه ایشان را بخوانم.

از یرداوکر در باره ی مطالعات زبان فارسی او و ترجمه هایش پرسیدم. می گفت: از دهه ی ۶۰ توانستم روی رباعیات خیام و به زبان فارسی کار کنم. در زبان آلمانی اطلاعات دقیق و درستی برای پیوستن به زبان فارسی یافتم. شاید این از تأثیر اتریشی ها بوده باشد که با فرهنگ مسلمانان و فرهنگ مذهبی شرق سریع تر رابطه گرفتند. هامر پورگستال Hammer Porgstal اتریشی در ۱۸۱۱ حافظ را به صورت نثر ترجمه کرده. این همان کتابی است که گوته را متاثر کرد. دیوان شرقی گوته، تأثیراتی که ریلکه از زبان فارسی گرفته. تأثیر

کلاسیک‌های فارسی بر نویسنده‌های اروپایی در سده گذشته و همین‌طور نویسندگان آمریکایی. گرترود بل Gertrude Bell حافظ را در ۱۸۹۰ به انگلیسی برگردانده و ترجمه‌ی بسیار خوبی دارد. حتی جک لندن از خیام بسیار متاثر بوده است. پس از خیام اشعار نظامی را می‌خواندم. مثنوی معنوی و غزلیات شمس مولوی را که «بشنو از نی» را هم به نروژی ترجمه کرده‌ام. چند شعر از حافظ را هم با همان وزنهای خودش تمرین می‌کنم که کار بسیار سختی است. زبان فارسی قافیه و ریتم‌های بیشتری از زبان نروژی دارد. تا کنون از حافظ توانسته‌ام دو غزلش را با وزن خود آن به نروژی برگردانم. «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را» و دیگری غزل «یوسف گم گشته باز آید به کنعان غم مخور» است. اخیراً بیشتر علاقه دارم که روی حافظ کار کنم و همین‌طور مولوی. حافظ در زبان فارسی بسیار اهمیت دارد.

– چه چیزی در زبان و ادبیات ایران شما را علاقمند کرده است

– ادبیات جهان از ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی تأثیر گرفته است. ادبیات کلاسیک فارسی و فرهنگ ایرانی عمق و پاتوس جالبی دارد. مثلا پاتوسی که در حافظ می‌بینیم یک پاتوس واقعی و گیرنده است. درد عشق و ارزش احساسات او قلابی نیست، حقیقی است. وزن و کاربرد آن در شعر ایران آموزنده است. عرفان آن و تأثیری که در اسلام داشته اهمیت دارند. حلاج که شاید آغازگر عرفان اسلامی است ایرانی بوده. ایرانیان بر زبان عربی و اسلام نیز تأثیر گذاشتند. دستور زبان عربی را یک ایرانی بنام سیبویه نوشته و تنظیم کرده است. قرآن را «سلمان فارسی» تحریر کرده. ابن‌سینا یا پورسینا پایه‌های طب را نوشته که در غرب سال‌ها تدریس می‌شده. رازی کاشف الکل بوده، تقویم و سال‌شماری خیام هنوز کاربرد دارد و من جایی خوانده‌ام که بسیار دقیق‌تر از تقویم یونانی‌ها است...

– هدایت را چقدر شرقی و چقدر غربی می‌بینید

– هدایت یک نویسنده بدبین ایرانی است. در بدبینی او بیشتر اوقات واقع‌بینی نیز حضور دارد. مغرور به ایران و مغرور به زبان فارسی است؛ خدمت به این‌ها هدفش بوده. به نظر می‌خواسته فرهنگ و زبان پاک فارسی را بکارد. با زبان عربی و سلطه‌ی اعراب بر ایران سازگار نیست. با فرهنگ غرب و ادبیات مطرح آن آشنا شده آن‌ها را خوانده و طبعاً تأثیراتی گرفته. همین‌طور کلاسیک‌های زبان فارسی را، خیام را که روی آن بسیار کار کرده و تأثیر مستقیم خیام را در او می‌بینیم. به هند رفته و زبان پهلوی را آموخته و از آن به فارسی ترجمه کرده. من وقتی که مشغول ترجمه بوف کور بودم احساس کردم هدایت حتی از زبان نروژی تأثیراتی دارد. به نظرم «گرسنگی» Sult کنوت هامسون Knut Hamson را هم خوانده است ولی این فقط یک احساس است. هدایت فقط یک ترجمه از ادبیات نروژ دارد بنام کلاغ پیر از الکساندر چیلاند. در گرسنگی اثر کنوت هامسون نیز یک نفر در یک اطاق نشسته و زندگی و گذشته خود را در فضایی روان داستان گونه تعریف می‌کند. البته هر دوی آن‌ها متاثر از داستایوفسکی بوده‌اند و شاید احساس من از این جاست ولی این امکان هم هست که هدایت از طریق زبان آلمانی و یا فرانسه «گرسنگی» را هم خوانده باشد.

هدایت در غربی بودن اگر تأثیر مستقیمی گرفته از کافکا است. هر دوی آن‌ها دل پُری از بوروکراسی و سیستم مدیریت اجتماعی و سیاسی دارند ولی مرز رفت و برگشت در خواب و بیداری هدایت بارز و نوع آن ویژه خود اوست که در بوف کور نمود دارد. تأثیر و علاقه هدایت به کافکا را بهتر می‌توان در همان مقدمه‌ای که بر ترجمه‌ی «گروه محکومین» نوشته جست.

نقش زن در آثار هدایت برجسته‌تر از کافکا است. درک فرویدی و مطلقی از مقوله‌ی «فاحشه و مقدسه» دارد. من با نظر «آروید نس» موافقم که هدایت هم مانند استرین برگ سوئدی خودش را در ادبیات تبدیل به یک پروژه کرده بود. از یک خانواده‌ی اشرافی برخاستن و سرسختانه علیه آن و بروکراسی حاکم نوشتن!

در باره‌ی تفاوت ادبیات کلاسیک فارسی و عربی از یوهنس یرداوکر پرسیدم، می‌گفت: دین زرتشت به نظر بسیار پاک و متکی به نیکی بوده که در دوره‌ی اسلامی نیز در ادبیات فارسی تأثیر گذاشته. در دوران اسلامی کلاسیک‌های فارسی زیادند. از رودکی و نظامی گنجوی و فردوسی و شیخ سعدی و مولوی و خیام و حافظ... این‌ها هر کدام روح کاری و ادبی و هنری جداگانه‌ای از یکدیگر دارند. به همین خاطر تنوع شکلی فراوانی را در زبان فارسی می‌سازند. زبان عربی در شکل کلاسیک متأثر از قرآن است. البته شاعران بزرگ و زیادی در زبان عربی داریم که من رابعه [بکتاش] را اینجا نام می‌برم که از زنان بزرگ شعر عرب است. ولی ایرانیان تنوع ادبی بیشتری دارند. البته من در این رابطه و مقایسه مطالعه دقیقی نکرده‌ام و صاحب نظر نیستم ولی به نظرم اینگونه است. علاوه بر این به نظر

می‌رسد که اعراب برای ترجمه از زبان‌های دیگر به عربی کمتر از ایرانی‌ها رغبت دارند. تقریباً آثار جهانی و با اهمیت همزمان با زبان‌های دیگر به زبان فارسی نیز ترجمه می‌شوند و به نظر می‌آید که مانند آثار نویسندگان فارسی زبان خواننده دارند... نقش آتش و طبیعت‌گرایی در فرهنگ ایرانی در دوران اسلامی ایران نیز برجسته است.

هدایت آگاهانه در بوف کور کلمات فارسی را جایگزین واژگان عربی می‌کند. در نظر او زبان، فرهنگ و دین اعراب زبان و فرهنگ ایرانیان را تحت فشار قرار داده‌اند و او مسئولیت خود را در این می‌بیند که با آن مبارزه کند...

ساعت از هفت گذشته بود و ما باید برمی‌گشتیم. برای برگشتن با راهنمایی‌های یرداوکر راه «هاردانگر» را برگزیدیم. راهی در کناره‌ی خلیج هاردانگر که از دامنه‌های درختان پر از گیلاس می‌گذرد. روز یکشنبه را به پایان می‌بردیم. از دخترک جوانی که اثیری می‌نمود و در کنار جاده میوه می‌فروخت مقداری گیلاس خریدیم و بقیه راه را با یاد صادق هدایت و یوهنس یرداوکر و طعم گیلاس‌های هاردانگر تا هوگه‌سوند Haugesund راندیم!

تمام راه برگشت با آروید نس بحث ادامه داشت. او از نهضت زبان نونروژی حمایت می‌کرد و معتقد بود که نویسندگان نونروژی توجه به زبان را زنده نگه داشته‌اند. او بخشی از توجه و علاقه یوهنس یرداوکر به هدایت را در این می‌دید که درگیری زبان کتبی و نونروژی در نروژ را می‌توان با درگیری زبان عربی و زبان فارسی در ایران قابل مقایسه دانست.

۲۰۰۲/۸/۱۵

نوشتهء "ناصر پاکدامن" باعنوان "به مناسبت دومین سال خودکشی صادق هدایت" را در اینجا ببینید :
http://xalvat.org/Nashr-eDigaran/vizhenameh/pakdaman

در واقع در اینجا :

Xalvat.info/Nashr-eDigaran/vizhenameh/pakdaman