بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

ویژهٔ صادق هدایت

با همکاری مایکل هیلمن

مقاله ها:

داریوش شایگان	پیشگفتار
مایکل هیلمن	سالشمار زندگی هدایت
یوسف اسحاق پور	برمزار صادق هدایت
ماشاءالله آجودانی	هدایت و ناسیونالیسم
سیمین کریمی	زبان وسبک در آثار هدایت
مایکل بیرد	فانوس خیال درآثار هدایت
حمید نفیسی	گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران
م. ع. همایون کاتوزیان	روان داستان‌های صادق هدایت
نسرین رحیمیه	مسخ هدایت از **مسخ**
آذر نفیسی	معضل **بوف کور**
م. رازین	آیا من فسانه وقصهٔ خودم را نمی‌نویسم؟
مایکل هیلمن	سخن پایانی (به انگلیسی)

نقد و بررسی کتاب:

عباس میلانی	**بوف کور** و غرب
ویلیام هناوی	تأثیرنویسندگان فرانسوی بر هدایت
کاظم تهرانی، ع. عطائی لنگرودی	یادبودنامهٔ صادق هدایت

سال دهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۱

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی
از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

سردبیر:
داریوش شایگان

دبیر نقد و بررسی کتاب:
احمد کریمی حکاک

مدیر:
هرمز حکمت

دبیران:
شاهرخ مسکوب
چنگیز پهلوان

گروه مشاوران:
گیتی آذرپی، دانشگاه کالیفرنیا ـ برکلی
پیتر چلکوسکی، دانشگاه نیویورک
راجر سیوری، دانشگاه تورنتو
ریچارد فرای، دانشگاه هاروارد
محمدجعفر محجوب
سیدحسین نصر، دانشگاه جورج واشینگتن
احسان بارشاطر، دانشگاه کلمبیا

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه‌ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و شناساندن جلوه‌های عالی هنر، ادب، تاریخ و تمدن ایران.
این بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» ایالات متحدهٔ آمریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریك از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

نامه‌ها به‌عنوان سردبیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
تلفن: ۶۵۷-۱۹۹۰ (۳۰۱)

بهای اشتراك
در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۳۵ دلار، برای دانشجویان ۲۰ دلار، برای مؤسسات ۶۵ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به‌شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ۶/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱۲ دلار، اروپا ۲۲ دلار، آسیا و آفریقا ۲۹/۵ دلار

فهرست

سال دهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۱

ویژهٔ صادق هدایت

با همکاری

مایکل هیلمن

مقاله‌ها:

پیشگفتار	**داریوش شایگان**	۴۰۷
سالشمار زندگی هدایت	**مایکل هیلمن**	۴۱۴
برمزار صادق هدایت	**یوسف اسحاق پور**	۴۱۹
هدایت و ناسیونالیسم	**ماشاءالله آجودانی**	۴۷۳
زبان و سبک در آثار هدایت	**سیمین کریمی**	۵۰۵
فانوس خیال در آثار هدایت	**مایکل بیرد**	۵۲۵
گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران	**حمید نفیسی**	۵۳۷
روان داستان‌های صادق هدایت	**م. ع. همایون کاتوزیان**	۵۵۳
معضل **بوف کور**	**آذر نفیسی**	۵۸۳
مسخ هدایت از **مسخ**	**نسرین رحیمیه**	۵۹۷
آیا من فسانه وقصهٔ خودم را نمی نویسم؟	**م. رازین**	۶۰۹

نقد و بررسی کتاب:

بوف کور وغرب	**عباس میلانی**	۶۱۹
تأثیرنویسندگان فرانسوی برهدایت	**ویلیام هناوی**	۶۲۲
یادبودنامه صادق هدایت	**ک. تهرانی، ع.عطائی لنگرودی**	۶۲۴
کتاب‌ها و نشریات رسیده		۶۳۰
خلاصه مقاله‌ها به انگلیسی		
سخن پایانی به انگلیسی	**مایکل هیلمن**	

اثری که باید در خانه هر ایرانی فرهنگ دوستی موجود باشد

ENCYCLOPAEDIA IRANICA

دانشنامه ایرانیکا

جلد پنجم

Volume V

دفاتر ٦، ٧ و ٨

Fascicle 6 (Chehrdad Nask -- Class System V)
Fascicle 7 (Class System V -- Clothing IX)
Fascicle 8 (Clothing X -- Coffee)

منتشر شد

Mazda Publishers
P. O. Box 2603
Costa Mesa, CA 92626
U. S.A.
Tel: (714) 751-5252

ایران نامه
مجلهٔ تحقیقات ایران‌شناسی

سال دهم، شمارهٔ ۳ تابستان ۱۳۷۱ (۱۹۹۲)

داریوش شایگان

پیشگفتار

صادق هدایت بی گمان بزرگترین نویسندهٔ ایران معاصر است. دربارهٔ وی و آثارش سخن‌های بسیار گفته‌اند و پژوهندگان کوشیده‌اند تا منابع الهام بخش نوشته‌های او را دریابند و تأثیری را که ادبیات غرب بر ذهنیات وی گذاشته تاحد امکان بنمایانند. همین محققان جنبهٔ هجو و طنز و وجوه غریب وگاه هذیان‌گونهٔ تخیّل هدایت را که ریشه‌هایش اغلب به طرزی بیمارگونه از جهانی تاریک ورای عقل انتقادی ارتزاق می‌کند، نشان داده اند. و نیز بوده‌اند کسانی که **بوف کور** را درجهت روان شناسی اعماق فروید و یونگ تفسیر کرده‌اند. برخی دیگر از پژوهندگان تأثیر تفکر بودایی، شیوایی و خیّامی را درنوشته‌های او سراغ کرده اند و سرانجام کسانی هم قائل به نوعی همدلی میان هدایت از یک سو و "پو"، "نروال"، "ریلکه"، و "کافکا" بوده اند. بی گمان هر یک از این پژوهندگان و مفسران برداشت های تازه و گوناگونی از این آثار به شیفتگان آثار هدایت عرضه کرده اند.

امّا تا آنجایی که می دانیم یک امر اساسی را کسی روشن نکرده و آن این است: جایگاه متافیزیکی نویسندهٔ بزرگ معاصر ایران کجاست؟ هدایت واقعاً درچه لایه‌ای از آگاهی قرار دارد؟ چرا او ناگهان در آسمان ایران مفلوج سالهای ۱۹۳۰ یعنی مقارن همان دوره‌ای که تاریخ ایران از خوابی هزار ساله برمی‌خیزد، مانند یک شهاب ثاقب ظاهر می‌گردد؟ و چرا برغم دشواری‌های زمانه بسان درختی بلند قامت درمیان بیشه‌ای از نهال‌های کوتاه ظهور می‌کند؟

هدایت به یک اعتبار درحکم ذات برگزیده‌ای است که با نگاهی تحقیر آمیز به ابلهان و دلقکان و بی‌خردانی که جهان را به عفونت کشیده‌اند می‌نگرد. او نویسنده‌ای است که نه پیش کسوت داشت و نه جانشین. آنها که به تقلید از او برخاستند نویسندگانی میان مایه بیش نبودند.

هدایت به جهان و حوزهٔ تمدنی خاص تعلق داشت و آن جهان و تمدن ایرانی است. هدایت این تمدن را در ابعاد گوناگونش می ستود و در همان حال درد نابسامانی فرهنگی ایران معاصر را چون تیغهٔ کاردی برهنه در درونش احساس می‌کرد. او خود را در برزخ میان دو دوره و درمیان شاخ گاز انبری دوفضای فکـری می یافت. فضای اول ایرانی بود که خجولانه سربلند می‌کرد تا جهان متجددی را که دیگرنمی توانست پس زند، بپذیرد و فضای دوم ایرانی که سرسختانه در برابر هرکوشش معطوف به تغییر و تحول پایداری می‌کرد. در این فضا، او به راستی خود را میان احتضار خدایان و مرگ قریب‌الوقوع شان می دید.

هدایت به هنگام زندگی در پاریس، در دههٔ ۱۹۲۰، آثار بزرگان آغاز قرن بیستم را خواند و آزمود و با "ریلکه"، "کافکا"، "بروتون" و با مکاتب سوررئالیست و اکسپرسیونیست آلمان بخوبی و از نزدیک آشنا شد. اگر هدایت در اروپا احساس بیگانگی می‌کرد در ایران یعنی در خانه اش این احساس غربت دو چندان شد زیرا هنگامی که ازغرب به ایران بازگشت با فرهنگی مواجه بود که ارزش‌های مسخ شدهٔ آن درحکم کاریکاتور صورت اصلی شان می‌نمود. در چنین فضای درهمی هدایت هم دچار سرگردانی شد، قطب نما از دستش افتاد و چون در هیچ جا قرار نمی‌یافت خود را به چوب دوسر طلا تشبیه کرد؛ نه از اینجا و نه از آنجا، از اینجا مانده و از آنجا رانده.

او از زمان تاریخی کشورش پیش بود و بهمین جهت با روشن بینی کم نظیر شکست‌ها، ناکامی‌ها، و نازایی حقیرکنندهٔ آنرا نظاره می‌کرد اما چون درعین حال آگاه به ثروت‌های پنهان این فرهنگ بود می‌کوشید تا جوهرنفیس آنرا از دل مظاهرش بیرون کشد. شاید علت علاقهٔ ژرف هدایت به جستجوی جوهرآسیائی ایران که درجوشن پوسیدهٔ خرافات حبس شده این بود که وی می‌خواست یک ایران خویشاوند هند و بودیسم، که مردمش، فارغ از هرگونه رسوبات بیگانه، رباعیات خیّام آزاد اندیش را زمزمه می‌کردند، از لابلای غبار زمانه باز یابد.

پاک جویی و حقیقت طلبی هدایت را در استقلال فکری او، در پرهیز او

از سازش کاری و درصلابت مرتاضانه زندگی‌اش که از هرگونه امتیاز خواهی بدور بود، می‌بینیم. نشانه های این صفات ممتاز را در نقد ادبی، و فلسفهٔ بی نیازی وی نیز می‌توان دید. شاهد این ادعا عشق هدایت به خیّام و آئین بوداست. فرزانهٔ هند باستان می‌گفت که «همه چیز درد است وهمه چیز ناپایدار» و خیّام می‌گفت که جهان بیهوده است و تکرار بی معنی امور مؤید همین معناست.

هدایت با نبوغ خود مفهوم بیهودگی حیات را به نوعی رویداد و ماجرای درونی تبدیل کرد و شاهکارش که بوف کور باشد در واقع اوج همین دید فلسفی است. ناتوانی هدایت از جوش دادن شکاف میان دو جهان شرق و غرب خود چشمه فیّاض اثر استثنایی وی گردیدو همان گونه که، به گفتهٔ یونگ، "فاوست" روح گوته را تسخیر کرده بود بوف کور هم کتابی است که نویسنده خودرا، مسحور، در تصرف خود گرفته است. در بوف کور می بینیم که روح عصر جدید درتار و پود قصه ای تمثیلی متجسم می‌شودکه زمان و مکان آن در خلال نوعی رویداد باطنی یکی می‌شوند. در بوف کور اندیشهٔ نیست انگارانهٔ غربی درفضای سحرآمیز عالم مثال ایرانی مستحیل می‌شود و یک تألیف محال صورت ممکن پیدا می‌کند.

هدایت آنجاکه عاشق جهان ابدی نمودارمی‌شود، همسنگ و همدل با تمام اشراقیون ایران است و به این اعتبار به طرزی دردناک و نومیدانه ایرانی است. امّا آن جا که تجربهٔ باطنی خود را در قالب بیهودگی زندگی به ما منتقل می‌کند، مردی است امروزین، بسیار امروزین.

مقاله های این شمارهٔ ویژه ایران نامه نمایان‌گر وجوه مختلف جهان بینی و آثاراین نویسندهٔ ایرانی‌اند. به‌استثنای مقالهٔ یوسف اسحاق‌پور، این مقاله ها درکنفرانس «صادق هدایت و ادبیات فارسی»، که در ژانویهٔ ۱۹۹۱ با همکاری بنیاد مطالعات ایران در دانشگاه تکزاس در آستین برگزار گردید، ارائه شدند.

در "سالشمار زندگی هدایت"، مایکل هیلمن رویدادهای مهم زندگی هدایت از آن جمله مراحل تحصیلی، سفر های او به اروپا و هند و مشاغل اداری او را بر می شمرد و از دگرگونی ها و حوادث عمدهٔ سیاسی و اجتماعی که در دوران زندگی وی در ایران رخ داده اند به مناسبت و به اختصار یاد می کند. در این نوشته تاریخ انتشار هر یک از نوشته های هدایت نیز آمده اند.

مقالهٔ بلند یوسف اسحاق پور، «بر مزار صادق هدایت» نگاهی است جدید به **بوف کور**. دراین نوشته اسحاق پور می‌کوشد تا با کمک تصویر، چشم و نگاه واژگونگی متافیزیکی را که هدایت دربینش خود پدید آورده بررسی کند و نشان

دهد چگونه عالم مثالین تفکر عرفانی ایران درجهانی که اشباح به خدایان حاکمند به تخیّلی بیمارگونه تقلیل می‌یابد و، به عبارت دیگر، چگونه تمام ارزش‌های متداول سنتی مسخ می‌شوند. سالک راه طریقت به پیرخنزر پنزری تبدیل می‌شود، معشوق ازلی به لکّاته لگوری و شوق و عشق ربّانی به وسوسه‌های انتحار آمیز یک نفس مالیخولیایی. از همین روست که دراین نوشته همه چیز حال برزخی دارد: برزخ بین مرگ و زندگی، جنون و هشیاری. دو بخش مجزای کتاب نیز از همین برزخ و همین دوپاره‌گی منتج از آن مایه می‌گیرد. این دو جهان به «موازات یکدیگر موجودند؛ بی آنکه باهم جفت شوند، بی آنکه شکاف میان آنها که اکنون از هرزمانی دیگر خونبارتر است از بین رفته یا جوش خورده باشد.»

ابعاد ناسیونالیستی آثار هدایت به گمان ماشاءالله آجودانی ("ناسیونالیسم و هدایت") ابعادی تازه نیست. اما تفاوت اساسی ناسیونالیزم هدایت با ناسیونالیزم عصر مشروطه خواهی دراین است که هدایت محصور گذشته‌ها بود بی آنکه امیدی به آینده داشته باشد. بیگانه پرستی و عرب ستیزی، شیفتگی نسبت به هرچه که از ایران باستان مایه گرفته بود رنگ ایدئولوژیک داستان‌های "رئالیستی" هدایت است. پیش فرض‌ها و گرایش‌های آرمانی و ایدئولوژیک هدایت بود که "واقعیت" را درچنبرهٔ خود می‌گرفت و آنرا از حرکت و تحول طبیعی خود باز می‌داشت. بیان‌های شعاری و توضیحی هدایت در بیشتر داستان‌های او راه باز می‌کنند و فرم و فضای داستان را یکسویه و یک بعُدی می‌سازند. اما بوف کور یکسره از این شعار زدگی تهی است و درآن فرم و تکنیک به محتوا و مضمون شکل می‌دهند و نه برعکس.

سیمین کریمی در مقالهٔ خود "زبان و سبک در آثار هدایت" به این نکته اشاره می کند که زبان هدایت که در آثار نخستین او زبانی ناپخته و بی اعتنا به قواعد دستوری بود به تدریج منسجم و آراسته شد و به زبانی ساده، و بی تکلّف که از واژه‌های فاضلانه می‌گریخت مبدل گردید. توانایی او بویژه در بهره‌جویی از واژه‌ها، تعبیرات، اصطلاحات و تکیه کلام‌هایی است که شخصیت‌ها، مکان‌ها و زمان‌های داستان‌هایش را جان می‌دهند. بی تردید آثار او گنجینه‌ای پُر بها از ضرب المثل های رایج درسبک‌های گوناگون زبان فارسی است. افزون براین، هدایت مهارتی خاص دراستفاده از عناصر ساختاری شعر، از تشبیهات بدیع، استعاره، ایجاز و تکرار دارد و درنوشته‌های سمبلیک و آهنگین اش بویژه ***بوف کور*** و "سه قطره خون" که یادآور آثار ریلکه است، از نمادهای "سایه" و "همزاد" به

گونه‌ای کم نظیر در ادبیات ایران استفاده می‌کند.

به اعتقاد مایکل بیرد، نویسندهٔ "فانوس خیال در آثار هدایت"، کوشش هدایت، چون سارتر و توماس مان بر این است تا آنچه را که درتجربهٔ تکنولوژی نوین برایش ناشناس است بشناسد و دریابد. بهره‌جویی او از فیلم سینمایی و تصویر و شکل بر دیوار در "زنده به گور" و برخی دیگر از داستان‌هایش هم گویای این کوشش و هم معرّف مکانیزمی است که بوسیله آن هدایت خود را بیرون محدودهٔ داستان‌هایش قرار می‌دهد. استفاده از این مکانیزم و استعاره‌های تصویری است که خودآگاهی داستان را تشدید می‌کند و به ایجاد این احساس درخواننده می‌انجامد که خود او شاهد آفرینش داستان است. انگاره پردازی هدایت را در واقع در مُثُل غار افلاطون و برخی رباعیات خیّام هم می‌توان دید همانگونه که در*کوه سحرآمیز* توماس مان، و در خاطرات کودکی ژان پل سارتر در*کلمات*.

به اعتقاد حمید نفیسی("گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران؛ بررسی ساختاری فیلم داش آکل") "داش آکل" صادق هدایت نمونهٔ برجستهٔ تم‌هایی است که درگونهٔ "فیلم‌های جاهلی" در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی در ایران مطرح شد و مورد استقبال عمومی از سویی، و انتقاد روشنفکران و منقدان سینمایی، از سوی دیگر، قرار گرفت. این فیلم‌ها با فرهنگ توده‌ای ایران ارتباطی تنگاتنگ داشتند. درشخصیت پردازی، در ارائه ارزش‌ها و گرایش‌ها و درطرح و توطئه داستان "فیلم‌های جاهلی" از آرمان‌ها، سنت‌ها و خصلت‌های باستانی که در داستان‌های عوامانه بازتاب داشتند مایه می‌گرفتند و درعین حال تضاد ناشی از برخورد دنیای سنتی را با پدیده‌ها و ارمغان‌های دنیای مُدرن به تماشاگران خود عرضه می‌کردند.

"روان داستان های صادق هدایت"، نوشتهٔ محمدعلی همایون کاتوزیان، به بررسی تم‌ها و مقولات روانشناسانهٔ هدایت می پردازد. به گمان کاتوزیان، گرچه درهمهٔ آثار هدایت اعم از آثار ناسیونالیستی، واقع گرایانه وطنزآلود، تم‌ها و مقولات روانشناسی فردی و اجتماعی به چشم می‌خورند امّا به ویژه در روان داستان‌های او به خصوص **بوف کور**، "سه قطره خون" و "مردی که نفسش را کشت" تم روانشناســـانهٔ مشخص و ثابتی را می‌توان دید. به تعبیری، موضوع اینگونه روان داستانهای هدایت بیشتر از آنکه تراژدی زندگی و یا حتی زندگی تراژیک باشد"زندگی" به عنوان تراژدی است. آنچه او درهمهٔ این نوع آثارش تصویر می‌کند تلاش برای رسیدن به دو هدف است: یکی رسیدن به یک رابطهٔ

عشقی "پاک و کامل" در سطحی ملموس و عینی و دیگری، درشکل انتزاعی و تجریدی، رسیدن به رهایی و خویشتن یابی. اما این تلاش درهمه داستان‌های او محکوم به شکست است.

نسرین رحیمیه درمقالهٔ خود، "مسخ هدایت از مسخ"، می‌گوید با توجه به این که هدایت **مسخ** کافکا را از متن فرانسه و نه متن اصلی آلمانی آن ترجمه کرده، به برخی خطاها و تحریف‌ها دچار شده‌است. افزون بر این، هدایت از ترجمهٔ صرف اثر فراتر رفته و، با تأکید بر برداشتی که خود او از روحیه و افکار و ارزش‌های کافکا داشته، به تغییر برخی از فضاها و مفاهیم در داستان دست زده است. درحقیقت هدایت نه تنها کافکا بلکه خیّام را هم از پشت منشور گرایش‌ها و باورهای خود دیده است و بدبینی، ازخود بیگانگی، مذهب ستیزی و شورش و مخالفتی که به آنها نسبت می‌دهد همه گویای درون آشفتهٔ خود اوست. هدایت، در گیر طغیانی علیه سنت فرهنگی و ادبی جامعهٔ خود، از پیدا کردن نسخه‌های بدل خود درزمان‌ها و مکان‌های دور لذت می‌برد. او بویژه کافکا را غرق در بدبینی می‌بیند و او را با خود دراین بدبینی و از خودبیگانگی همانند می‌داند و درنتیجه او را چنان ترسیم می‌کند که بیشترین شباهت را به خودش پیدا کند.

مشکل تفسیر ***بوف کور*** در دید آذرنفیسی ("معضل ***بوف کور***") نه تنها ناشی از معضل داستان نویسی که برخاسته از فهرست طولانی مشکلات فرهنگی ایران و تضادهای درونی این فرهنگ است. ***بوف کور*** حکایت از همهٔ این تضادها دارد؛ مرگ و زندگی، روشنایی وتاریکی، گذشته و حال، "لکاته" و"دختر اثیری". امّا اهمیت ***بوف کور*** دراین است که قربانی این تضادها ـ تضادها درجامعه‌ای که نه فرهنگ باستانی خود را احیا و نه فرهنگ مُدرن را هضم کرده‌است ـ نمی‌شود. جادوی ***بوف کور*** درآن است که هدایت روایت منحصر به فردی آفریده که بیشتر از آنکه متأثر از نویسندگان غربی باشد، ملهم از تناقض میان هنر قدیم و هنر جدید است. با ساختاری بی نظیر براساس تلفیق تناقض‌ها بین دو ذهنیت اجتماعی و ادبی، ***بوف کور*** در پس تکرارهای دایره مانندش دراصل بیان استعاری یک لحظه/تصویر است که عصارهٔ تمامی لحظات/تصاویر را درخود دارد.

اختصاص دادن این شمارهٔ ***ایران نامه*** به صادق هدایت به من این بخت را داد که با مایکل هیلمن، محقق سرشناس آمریکایی در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی بیشتر آشنا شوم. دکتر هیلمن که مبتکر و فراهم آورندهٔ کنفرانس "صادق هدایت و ادبیات فارسی" دردانشگاه تکزاس در آستین بود، درگردآوری مقاله‌ها

مایکل هیلمن*

سالشمار زندگی صادق هدایت

۱۲۸۱: صادق هدایت در روز ۲۸ بهمن مطابق با ۱۷ فوریه ۱۹۰۳ در تهران، خیابان کوشک، شمارهٔ ۱۱ در خانواده‌ای اشرافی متولد می شود. پدرش هدایت قلی خان اعتضادالملک و مادرش زیورالملوک شش فرزند (سه دختر و سه پسر) دارند. صادق کوچکترین فرزند خانواده است. یک برادر او محمود، به معاونت نخست وزیری می رسد و برادر دیگرش عیسی رئیس دانشکدهٔ افسری می‌شود.

۱۲۸۵: امضای فرمان مشروطیت به دست مظفرالدین شاه و سپس افتتاح مجلس.

۱۲۸۷: صادق هدایت وارد مدرسهٔ علمیهٔ تهران می‌شود و پس از طی دورهٔ ابتدائی به دارالفنون می رود و تا پایان دورهٔ اول در آنجا می ماند. سپس برای اتمام دورهٔ دوم متوسطه به مدرسهٔ سن لویی می رود.

۱۲۹۹: با کودتای حوت ۱۲۹۹، رضاخان میرپنج با همراهی سید ضیاء زمام حکومت را بدست می‌گیرد.

---

* استاد ادبیات فارسی در دانشگاه تکزاس در آستن.

و نقدهای کتاب برای این شمارهٔ ویژهٔ ***ایران نامه*** نیز بی دریغ کوشیده و در ویراستاری و بازخوانی آنها با دقت، حوصله و اهتمامی تحسین بر انگیز همکاری کرده است. مرور فشرده اما جامع او بر تاریخچهٔ توجه نویسندگان و مترجمان غربی، بویژه آمریکایی به صادق هدایت و آثارش ـکه در سخن پایانی او در بخش انگلیسی این شماره آمده ـ سندی سودمند برای علاقمندان به این مقوله است.

از مایکل هیلمن به خاطر همکاری ارزنده اش در انتشار این شمارهٔ ویژهٔ ***ایران نامه*** بی نهایت سپاسگزارم.

۱۳۰۳: چاپ ***رباعیات خیام*** در تهران؛
چاپ کتاب ***انسان و حیوان*** از طرف مطبعهٔ بروخیم؛
چاپ "زبان حال یک الاغ در وقت مرگ."

۱۳۰۴: با خلع احمد شاه، رضاخان سردارسپه از طریق مجلس مؤسسان به مقام سلطنت انتخاب می‌شود؛
صادق هدایت دورهٔ دبیرستان سن لویی را در تهران به پایان می‌رساند.

۱۳۰۵: هدایت درفصل بهار به همراه نخستین گروه دانشجویان اعزامی به اروپا می رود. یکسال در بلژیک می ماند و سپس به فرانسه سفر می‌کند. بعد از مدتی از تحصیل دست می‌کشد و تنها به نوشتن می‌پردازد؛
داستان "مرگ" در برلن، درمجلهٔ ***ایرانشهر***، به چاپ می رسد(بهمن ۱۳۰۵).

۱۳۰۶: کتاب ***فواید گیاهخواری*** در برلن، با مقدمه‌ای از حسین کاظم زاده ایرانشهر، به چاپ می‌رسد؛

۱۳۰۹: هدایت از فرانسه به ایران برمی‌گردد و در بانک ملی ایران شروع به کار می‌کند؛
کتاب ***زنده بگور***، در تهران منتشر می‌شود.
پروین دختر ساسان منتشر می‌شود؛
آشنایی صادق هدایت با بزرگ علوی، مجتبی مینوی و مسعود فرزاد دراین دوره شروع می‌شود. این گروه "ربعه" درمقابل گروه محافظه کار "سبعه" (سعید نفیسی، علی اصغرحکمت، حسن تقی زاده، عباس اقبال، محمدقزوینی، نصرالله فلسفی و غلامرضا رشید یاسمی) بر می‌خیزد و هدفش ایجاد روحی تازه در ادبیات ایران است.

۱۳۱۰: ***چاپ اوسانه*** در تهران؛
داستان "سایهٔ مغول" (با همکاری بزرگ علوی و د. ش. پرتو) جزو مجموعهٔ ***ایران*** در تهران منتشر می‌شود.

صادق هدایت تعدادی داستان کوتاه و ترجمه درمجلهٔ ***افسانه*** منتشر می‌کند.

۱۳۱۱: در مردادماه ازکارمندی بانک ملی استعفا میدهد؛
اصفهان نصف جهان را در تهران به چاپ می‌رساند؛
روز ششم شهریور وارد خدمت ادارهٔ کل تجارت می‌شود؛
مجموعه داستان ***سه قطره خون*** را در تهران به چاپ می‌رساند.

۱۳۱۲: چاپ مجموعهٔ ***سایه روشن***؛
چاپ ***نیرنگستان***؛
چاپ کتاب ***علویه خانم***؛
چاپ ***مازیار*** (با همکاری مجتبی مینوی).

۱۳۱۳: صادق هدایت همراه مجتبی مینوی، بزرگ علوی و مسعود فرزاد، گروه چهار نفره را تشکیل می دهد؛
انتشار ***ترانه های خیام***؛
در آژانس پاریس وابسته به وزارت امورخارجه به کار می‌پردازد.
وغ وغ ساهاب را با م. فرزاد منتشر می‌کند.

۱۳۱۴: پس از دوماه و نیم، از کار در آژانس پارس استعفا می‌کند.

۱۳۱۵: در شرکت کل ساختمان شروع به کار می‌کند؛
به هندوستان سفر می‌کند و به فراگرفتن زبان پهلوی می‌پردازد؛
بوف کور را با خط خودش، بصورت پلی کپی، در هندوستان منتشر می‌کند.

۱۳۱۶: از هندوستان باز می‌گردد و بار دیگر در بانک ملی مشغول کار می‌شود.

۱۳۱۷: بعد از استعفا از بانک ملی برای بار دوم، در ادارهٔ موسیقی کشوری مشغول کارمی‌شود؛
همکاری خود را با ***مجلهٔ موسیقی***، به مدیریت سرگرد مین باشیان، آغاز

می‌کند و تا سال ۱۳۲۰ که این مجله تعطیل می‌شود به همکاری با آن ادامه می دهد.

۱۳۱۸: ***گجسته ابالیش*** (ترجمه از متن پهلوی) درتهران منتشر می‌شود؛
گذشته‌هایی از نتایج تحقیقاتش را در زمینهٔ فرهنگ توده، درمجلهٔ **موسیقی** به چاپ می‌رساند (تا سال ۱۳۲۰)؛

۱۳۲۰: در دانشکدهٔ هنرهای زیبا باعنوان مترجمی به کار می‌پردازد و تا پایان عمر به همین سمت باقی می ماند؛
بوف کور در تهران منتشر می‌شود.

۱۳۲۱: مجموعهٔ ***سگ ولگرد*** در تهران منتشر می‌شود؛

۱۳۲۲: همکاری خود را با مجلهٔ **سخن** آغاز می‌کند؛
داستان ***آب زندگی*** را منتشر می‌کند؛
کارنامهٔ اردشیر بابکان (ترجمه از متن پهلوی) در تهران منتشر می‌شود.

۱۳۲۳: به چاپ داستان و ترجمه درمجلهٔ **سخن** ادامه می‌دهد(تا سال ۱۳۲۵)؛
مجموعهٔ ***ولنگاری*** منتشر می‌شود.
ترجمه‌های ***زند وهومن یسن*** و "گزارش کمان شکن" را از پهلوی منتشر می‌کند؛

۱۳۲۴: عضویت در انجمن روابط فرهنگی ایران و اتحاد جماهیر شوروی را می‌پذیرد و سپس به عضویت هیئت تحریریه مجلهٔ ***پیام نو*** که ناشر افکار اعضای انجمن است در می‌آید؛
به عضویت هیئت مدیرهٔ " نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران" درمی‌آید؛
کتاب ***حاجی آقا*** جزء انتشارات مجلهٔ **سخن** منتشر می‌شود؛
به همراه هیأتی برای مدت دو ماه به ازبکستان شوروی سفر می‌کند؛
جلسهٔ بزرگداشت صادق هدایت در***خانهٔ فرهنگ*** انجمن روابط فرهنگی ایران و اتحاد جماهیرشوروی تشکیل می‌شود و در آن بزرگ علوی دربارهٔ او سخنرانی می‌کند و یزدان بخش قهرمان و مریم فیروز دو داستان از نوشته های او را قرائت می‌کنند.

۱۳۲۵: ***افسانه آفرینش*** در پاریس به چاپ می‌رسد.

۱۳۲۷: ***گروه محکومین*** اثر کافکا، ترجمهٔ حسن قائمیان با مقدمه‌ای ازصادق هدایت تحت عنوان "پیام کافکا" در تهران منتشر می شود.

۱۳۲۸: صادق هدایت دعوت برای شرکت در"کنگره جهانی هواداران صلح" را رد می کند.

۱۳۲۹: انتشار ترجمهٔ ***کتاب مسخ*** با همکاری حسن قائمیان؛
در اواخر پائیز یا اوایل زمستان به پاریس می‌رود.

۱۳۳۰: روز۱۹ فروردین، در سن چهل و هشت سالگی، در آپارتمان اجاره‌ای خود درخیابان شامپیونه شمارهٔ ۳۷ مکرر، با گاز خودکشی می‌کند؛
روز ۲۷ فروردین، جسدش پس از توقف کوتاهی در مسجد پاریس، درگورستان پرلاشز به خاک سپرده می‌شود.

یوسف اسحاق پور*

برمزار صادق هدایت

«کسانی هستند که از بیست سالگی شروع به جان کندن می‌کنند.» این حرف صادق هدایت است، بزرگترین نویسندهٔ ایران نوین، کسی که درست شرح همین جان کندن را نوشته است . همهٔ جادو جنبلی که کرده‌اند تا مگر آفت هدایت به جان کسی نزند و خودکشی اش یک امر شخصی تلقی شود برای این بوده که نخواسته‌اند همین نکته را ببینند: از زندگی بیزار بود؛ وجودش اشکال داشت؛ دیوانه بود؛ انحراف داشت؛ بازماندهٔ گروهی بود که دورانش به سر رسیده بود. خوب، که‌چه؟ هراثری همین است. هراثری بازتاب طنین غیرشخصی ترین عناصر زندگی آدمی درقالبِ فردی ترین و مخفی ترینِ آنهاست. منتها هدایت زنده بگور فردی به معنای معمولی کلمه نبود.

بدبینی درمان ناپذیری که او را واداشت تا بعد از یک زندگی دردناک ـ که در۱۹۰۳ درتهران آغاز شده بود ـ در۱۹۵۱ درپاریس دست به خودکشی بزند چیزی بیشتر از وجودخودِ هدایت بود. او خودش را«چوب هردو سرطلا» می‌دانست، یعنی «چوب هردوسرگهی» که از هیچ طرفی نمی شود به آن دست زد،

---

* محقق و نویسندهٔ ایرانی‌مقیم فرانسه. این مقاله را با**قر پرهام** ازمتن فرانسهٔ آن که با عنوان *Le Tombeau de Sadeq Hedayat* درپاریس منتشر شده به فارسی بر گردانده است.

آدمی که «اشتباهی به دنیا آمده، از اینجا مانده و از آنجا رانده.» این "چوب"، مثل زندگی خود او، مثل ایران نوین، روی یک خط مرزی معلق بود، آویزان میان شرق و غرب.

*

هدایت نویسندهٔ دوران تجدّد ایران بود، تجدّدی ناگزیر. وقتی که عصر تجدّد باعلم و تکنیک و سرمایه داری، با خردگرائی و عقل و سنجش انتقادی‌اش، در اروپای قرن هفدهم آغاز شد، تمدن های بزرگ شرق ـ به گفتهٔ داریوش شایگان ـ طاق و رواق خود را تکمیل کرده بودند، و دیگر چیزی نداشتند که بسازند. غرب دوران تازه‌ای را آغاز کرد و دیری نپائید که سلطه‌اش بر بسیط زمین گسترانیده شد. ایران اگرچه به حلقهٔ استعمار درنیامد امّا از پسمانده‌های تمدّن غربی هم برکنار نماند. سلاح ها و ساخته‌های صنعتی، و نمونه‌های ناقصی از تکنیک غربی، از دانش و اندیشه و آثار فرهنگی غرب، به ایران هم رسید. سرانجام، ایران نیز، اگرچه به کندی ولی بصورت قطعی، دربازار جهانی غرب ادغام شد. و یک روز همه دریافتند که عصر "تمدن درخشان" شان دیگر به سر رسیده و اگر هم چیزی از آن باقی مانده باشد، باری، دیگر آن چشم انداز یگانه‌ای که جماعت جز آن نمونه‌ای نمی شناختند نیست. درهوائی که همگان از آن تنفس می‌کردند دیگر عناصر مخلّی پیدا شده بود. چشم‌ها عادت کردند چیزهای تازه‌ای ببینند و صداهای تازه‌ای به گوش‌ها می‌رسید.

غرب از کشف و شهود بریده بودو دیگر عالم مثالی نمی‌شناخت؛ برای او هرچه بود اشیاء بود. همین گونه نگرش به جهان بود که از غرب ـ که از لحاظ اقتصادی، فنی و نظامی دست بالا را داشت ـ به دنیای کهن شرق وارد شد و شکافی در آن ایجاد کرد. غرب آمده بود تا، درشرق، فقط بصورت لایه‌ای که بر رسوبات پیشین افزوده می شود، برهستی شناسی شرقیان، که هستی شناسی عالم مثال بود بنشیند بی آنکه بتواند آن را از ریشه برکند یا به نوبهٔ خودش دراعماق جامعهٔ شرقی ریشه‌ای بدواند. و از اینجا بود که "گسست" آغازشد، یعنی کنار هم قرار گرفتن دو دنیا، دوپارگی درونی دوجهان، جهان بینش‌های عرفانیِ عالم مثال و جهانی که همه چیز دربرابر نگاه آن به شئی تبدیل می‌شد.

برخورد با غرب همهٔ زندگی را در شرق زیر و رو کرد. نتیجهٔ سیاسی ـ تاریخی آن در ایران انقلاب مشروطیت ۱۹۰۶ بود: مردم آزادی می‌خواستند، دنبال حکومت قانون و تأسیس دولت ملی بودند؛ نظم هم می‌خواستند، دربرابر بی نظمی، آشفتگی وخودسری موجودکه عرصهٔ رویاروئی

قدرت‌های استبدادی دربار، تلاها و سران ایلات و عشایر بود. دیکتاتوری رضا شاه دولت ملّی، دستگاه حقوقی و نظم ایجاد کرد، البته درقالب شرقی یک استبداد روشن. امّا آنچه تحقق نیافت آزادی بود، و کار صادق هدایت، به قول شاهرخ مسکوب، از عوارض همین شکست درتحقق آزادی بود. کار هدایت همچنین حکایت از این داشت که دو چیز جاذبه و افسون خود را از دست داده است: هم دنیای باورهای مذهبی و عرفانی که اکنون دیگر گوئی بازتابی از خرافات گذشته می‌نمود، و هم دنیای "روشنگری" غرب. زیرا غرب در دوره‌ای که هدایت آن را شناخت غرب دورهٔ اصحاب دائرةالمعارف، یاغرب دورهٔ *فاوست* گوته ـ معاصر انقلاب فرانسه ـ نبود. دراین غرب اردوگاههای مرگ سر برکشیده بودند، و سیمای تازهٔ فردسیمای "گره گورسمسا" در *مسخ* کافکا بود، که هدایت آن را به فارسی برگرداند و همراه با مقاله‌ای بلند دربارهٔ کافکا منتشر کرد. هدایت چهرهٔ خودش را در تنهائی کافکا، دراین حقیقت که، بقول خودش، آدمی مجبور است دنبال مطلق بدود ولی دست خالی برگردد باز یافت.

ولی اروپا پارس باستان را هم می‌شناخت، و همین شناخت هدایت را به "ایران" آریائیان، به دوران پیش از اسلام و قبل از هجوم اعراب، که گمان می‌رفت بیانگر هویت اصیل ایرانی وی باشد، رهنمون شد. هدایت به مطالعهٔ زبان‌های باستانی همت گماشت و شروع کرد به نوشتن درباب پارسیان قدیم. اوخود را "ایرانی"، یعنی هند و اروپائی، می‌دانست، و بهمین دلیل عازم هند و اروپا شد بی آنکه راهی برای خروج از بُن بست یافته باشد. اروپا، اروپای کافکا بود، همچنانکه ویرانه‌های پارس، چندین قرن پیش از آن، مهد تولد خیّام. مقاله‌هائی که هدایت دربارهٔ خیام و کافکا، این دو دلیل راه و همنشین شرقی و غربی‌اش، نوشت از نظر او در واقع روایتگر عالمی بودکه وی دلش می‌خواست داشته باشد. هدایت زبان موجز و دقیق این دو را دوست داشت و از این که آنان همهٔ باورهای مشرق را به هیچ می‌گرفتند خشنود بود. امّا، نه درسبکباری روشنی که در وجود یکی از آنان می‌دید راهی داشت و نه در ژرفائی که در وجود دیگری پیدا کرده بود. هدایت ستارهٔ سرگردان منظومه‌ای دیگر بود که امکانات زیادی دراختیار او، حتی بصورت نویسنده، نمی‌گذاشت.

*

تا آغاز قرن بیستم، ادبیات سنتی جریان مسلط ادبی در ایران بود: شعری یکسره غنائی و عرفانی و نثری همه سرشار از پند و اندرز ولی تهی از مایه‌های واقعی. به قول شاهرخ مسکوب، آخرین ملک‌الشعرای ایران در زمانی می زیست که نخستین

شاعر "مُدرن" ایران کارش را آغاز کرده بود و این نخستین شاعر مدرن، یعنی نیما یوشیج، مثل دیگران زیر تأثیر ادبیات غربی بود، چرا که دانستن یک زبان غربی ـکه آن روزها معمولاً زبان فرانسه بود ـ اندک اندک می‌رفت تا از واجبات زندگی ادبای جدید باشد. و با زمان جدید هم نگاه تازه‌ای شکل می‌گرفت که حائلی میان آنان و دنیا می‌شد.

امّا در حالی که شعر، که میراثی غنی‌تر داشت، همچنان قلمرو خاص باقی ماند، ساحت عرفانی‌شعر و صور شاعرانهٔ قدیم ـیعنی وزن و قافیه و قواعد جناس و استعاره ـ در پرتو دگرگونی مظاهر خارجی زندگی البته بیش از پیش کنار گذاشته شدند بی آنکه این دگرگونی ها در احساس، دراعماق خاطر و صور خیال برخاسته از آن، یا درتغزل عشق و طبیعت و درد هجرانی که بر عوالم شاعرانه حکمفرما بود، کمترین تأثیری داشته باشد. بهمین دلیل، شعر مدرن ایران هنوز شعری است که آفاق آن تا حدود زیادی همچنان ماقبل بودلری است. امّا نثر، به معنای قالب بیان "روزمرّه" و زبان بی رمز و راز بده بستان در دنیای اشیاء، میراث چندانی نداشت که در پرتو تحولات جدید دگرگون شود. خلاصه، دنیائی بودنصف کاره و نیم بها ـبا صنعت چاپ نوپای اواخر قرن نوزدهمی‌اش ـ که تازه دنبال قالب بیانی خویش می‌گشت و نگاه تازه و زبان تازه‌ای می‌طلبید. هدایت اگرچه آفریدگار این نثرتازه نبود امّا آن را به اتمام رساند. او ادبیات را به واقعیتی مستقل تبدیل کرد که برای رسیدن به حقیقت کلید خودش را داشت و آن را از آنچه بیرون از قلمرو ادبیات ولی مسلط برمایه‌ها وصور ادبی بود، و از هدف‌های مذهبی، اخلاقی و سیاسی حاکم برآفرینش ادبی، بکلی آزاد می‌نمود.

*

می بایست ازسنّت ادبی، که دیگر جائی نداشت، برید آنهم در شرایطی که زندگی تازه‌ای درکار نبود. ومعنای جان کندن زنده بگوری که مرگ هم به سراغش نمی‌آید همین است. چیزی عوض نشده بود جز آن که مضامینی کهنه به شیئی تبدیل شده بودند و دیگر جاذبه و افسونی در آنها نبود. آن رابطهٔ دیرینه‌ای که من آدمی را به جهان و خودی او را به خدا می‌پیوست گُسسته شده بود بی‌آنکه براستی ذهنیتی قائم به ذات جایَ آن را بگیرد. آنچه بود بیشتر فقدان همین عالمی دیگر و آدمی دیگر بود: زندان، عالم تنهائی، و درد درماندگی که با تیره روزی‌اش، باهراسش از مرگ و حسرتش به رهائی از آن، چون تیغهٔ کارد برهنه احساس می‌شد. دنیائی از مقولهٔ ماقبل سرمایه داری در زیر فشار بازار جهانی فرو ریخته بود بی آنکه فرد قائم بذات و خود فرمان آغازِ سرمایه‌داری

اروپائیش از دوران "تمامیت"، و مرگش در قرن بیستم، پا به عرصهٔ وجود گذاشته باشد. بدینسان، نبودِ گذشته و مرگ فعلی چنین موجود قائم بذاتی دیگر به تجربه‌ای واحد تبدیل شده بود: آن "جان قائم به ذات" چیزی نبود جز همین موجود بینوا، سرگردان، همین سگ ولگردی که از بهشت رانده شده بود و سرپناهی هم نداشت، موجودی که از تابوت شیشه‌ای اش جهان را پر از رجّاله‌ها و ابلهان، پر از شکم و زیرشکم، سرشار از خرافه و رذالت، از دروغ‌های مسکین و خباثت‌های حقیر می‌دید. میان برون و درون، میان من و جزمن، میان آرمان و واقعیت عریان، که درجهان بورژوازی اروپا شکل ادبی "رمان" را آفریده بود رمز میانجی و واسطه‌ای درکار نبود. کهکشانی از هم پاشیده بود، پراکنده دراجزاء و مناطق ناهمگون، که هریک از آنها خرده شکل‌ها و زبانهای متفاوت خود را داشت. و این را در گوناگونی نوشته‌های هدایت و قصه‌های کوتاه او که دارای اهمیت و کیفیّتی نابرابرند می‌بینیم.

هدایت در برابر لفظ قلم به زبان کوچه و بازار روی آورد، که ناگزیر به زبان پائین ترین قشرهای جامعه می‌کشید، به زبان مردمی که هنوز به تجدّد دست نیافته بودند امّا نگاه تازه‌ای می توانست خصوصیت زبانشان را دریابد: آینه ای ازضرب المثل، فحش، کلمات و اصطلاحات رکیک، قسم و آیه، خرافه و دوز و کلک. هدایت با شیفتگی راستینی، آکنده از بیزاری، برای نخستین و آخرین بار، به این عالمی که هنوز برسر پا بود و انسجامی در درون خودش داشت با نگاهی تازه نگریست و آنچه را که گرفتنی بود گرفت و نجاتش داد. بهمین دلیل است که این گونه نوشته های او همیشه تر و تازه‌اند، درحالی که عوالم خرده بورژوائی "مدرن" برخی دیگر از قصه‌های کوتاه وی از همان آغاز اساساً تازگی نداشت و به دل کسی نمی‌نشست.

هدایت به سنّت فضلا معتقد نبود امّا با خلق و خلق گرائی هم میانه‌ای نداشت. او در زبان، در حکایات و خرافات خلق می نگریست و می دید که در آنها هنوز چیزی هست و ضربان دارد؛ و کوشید تا از همان چیز موجود مایه‌ای بسازد برای بیان چند آرزوی معدود سیاسی‌اش -که البته به سرعت به نا امیدی انجامیدند- و، بویژه برای دست انداختن مردم، خرافات، مذهب، قدرت سیاسی، نهادهای فرهنگی، و نیز "متجدّدان". زیباترین لحظه‌های این دست انداختن را در برخوردهای دوعالم با یکدیگر می‌بینیم که در آنها هم چیزی از آن دنیای متفاوت گذشته داریم و هم نگاه نویسندهٔ مُدرنی را که بدان به صورت شیئی می‌نگرد. هرجا که" زنده به گور" سر برمی‌کشد تا قاطی مردمی که دورو بر او هستند

بشود حاصل کار قصه‌هائی است خیالپردازانه.

معروفترین و بلندترین نوشتهٔ هدایت، که به حق از دیگر نوشته‌های وی پر آوازه تراست، و شاهکار اوست، **بوف کور** است. این یگانه نوشته در ادبیات معاصر ایران است که می‌تواند با آثار کلاسیک زبان فارسی، و نیز با کتاب‌های بزرگ ادبیات جهانی قرن ما، برابری کند. درهمین اثر است که رابطهٔ میان شرق و غرب ـکشف و شهود و مثال از یک سو و نگاه و چشم از سوی دیگرـ به صورت مشخّصی متبلور می‌شود. اگر وجود عالم مثال را که کار هدایت ریشه درآن دارد نادیده بگیریم تا تنها به عالم "خیالی" که نویسنده درآن فرو غلتیده است بپردازیم البته می‌توان گفت **بوف کور** اثری خیالپردازانه است. این مقلوب نمائی درخود کتاب صورت می‌گیرد و معلوم می‌شود نگاه عینیت بخش و طبیعت نگر چگونه درکالبد نویسنده‌ای جدید، پیرمردی قوزی، خدا/اهریمنی مسخره و کثیف که بساط خنزر پنزری کهنه و زنگ زده‌اش به دردکسی نمی‌خورد وارد شده و دارد ماهیت کشف و شهودی وجودش راـکه با توسّل به عالم مثال و عشق به کنه هستی می‌رسیدـ یکسره دگرگون می‌کند. دراین دنیای اسرارآمیز مرزمیان "رویت، و "رؤیا"ی ناشی از توهمات افیونی دیگر مشخص نیست و دو دامنهٔ شرقی و غربی آن ـچرا که کتاب زیر تأثیر ادبیات اروپائی هم هستـ به موازات یکدیگرند بی آنکه به هم جفت شوند، بی آنکه شکاف میان آنها که اکنون از هرزمان دیگری خونبارتر است از بین رفته یا جوش خورده باشد. **بوف کور** خود بیانگر راه زنده به گور است در ارتباط با خیالات و خاطرات و رؤیاهای درهم و برهمش، با مکانی که دیگر چیزی جز خیال نیست، با رجّاله‌های دور و برش، با نوشتنی که به زندگی پیوندش می‌دهد، و با افیونی که آرامش می‌کند و الهامش می‌بخشد.

دو روایت، یکی "مثالی" و دیگری "خیالین"، از عشقی واحد و از کشتن مثال، مثالی که جز دوچشم چیزی از آن باقی نمانده. این صفحات را می‌توان وجوه متفاوت تصویری یگانه دانست که، با بازگشت‌های ستوه آورندهٔ خود به صور گوناگون، عالمی توّهمی، اثیری، آکنده ونفس بُر که عالم حودِ نوشته است می‌آفرینند، عالمی که گوئی چیزی نیست جز تجسم ناگهانی تصویر روی قلمدانَ دربرابر چشم نویسنده، با آخرین ناله‌هایش بمانند **بوف کوری** برویرانه‌ها، و گمشده میان مثال و نگاه، میان سایه و آینه، یعنی بی‌هویت.

*

نه، کسی تصمیم خودکشی رانمی‌گیرد. خودکشی با بعضی‌ها هست. درخمیره و در سرشت

آنهاست. نمی توانند از دستش بگریزند. این سرنوشت است که فرمانروائی دارد ولی درهمین حال این من هستم که سرنوشت خودم را درست کرده‌ام . . . سرنوشت پُر زورتر از من است.

وسوسهٔ خودکشی، پیش از آن که موضوع نوشته‌های هدایت باشد و به آخرین حرف او درآثارش و به اقدام نهائی وی درزندگی‌اش تبدیل شود، دروجود او بوده. این فکر و اقدام به عملی کردن آن به عنوان مشغلهٔ ذهنی در ادبیات و تقدیر نویسنده، در ایران بکلی تازه بود. هدایت نخستین چهرهٔ ادبیات فارسی است که خودکشی کرده وکینه‌ای که جماعت ظاهرالصلاح، از هر تیره و طایفه، به وی نشان داده‌اند و همیشه هم نشان خواهند داد از همین جاست.

تأثیر منفی این خودکشی هم چیزی است درحد ارزش واقعی آن. داشتن دوستانی که بیشتر هوایش را داشته باشند، شرایط زندگی بهتر، یافلان و بهمان اتفاق گذرا، هیچکدام ممکن نبود مانع خودکشی وی شود. هدایت نمی‌توانست شرایط زندگی بهتری داشته باشد، یا از تنهائی به درآید و امیدوار شود، زیرا هدایت همانی بود که بود. خودکشی‌اش به اوضاع و احوال ربطی نداشت و امری وجودی بود. حتی از حالت امر وجودی هم که ممکن است فقط بیانگر جنبه‌های شخصی باشد خارج بود: خودکشی هدایت از مقولهٔ "تقدیر" یا به عبارت دیگر از مقولهٔ ضرورت بود. غریب دردیار خود، تک و تنها در بین جماعت ادبای ایرانی، و تنها درمیانهٔ شرق و غرب. اگر می‌خواست یا می‌توانست غیر از "هدایتی" باشد که اکنون برای همیشه هست شاید برایش آسان بود کاری کند که همه دور و برش را بگیرند و کمکش کنند. نگذارند کارمندان دون پایهٔ ادارهٔ فرهنگ و هنر باشد با چندرغاز حقوق که مجبور شود کتابخانه‌اش را بفروشد تا به پاریس برود و کلک خودش را در آنجا بکند.

قیافه‌اش قیافهٔ یک خرده بورژوآ، یک کارمند اداری بود. ظاهری شبیه به وَجَنات پسوآ (Pessoa) داشت که البته آن زمان خیلی از نویسنده‌ها چنین بودند. باریک اَندام و ظریف بود، با چشمانی چون چشمان جغد، و لبخندی اندوهگین، شیطنت بار. به رغم شرایط زندگی‌اش، منشاء خرده بورژوایی نداشت. افراد خانواده‌اش، که با سلسلهٔ قاجار قرابتی داشتند، دردوران پهلوی هم از محافل قدرت دور نبودند. مردمانی ادیب و صاحب مناصب بالای نظامی و اداری بودند. هدایت، پیش از آن که جزو نخستین گروه ازمقرری بگیران دولتی برای تحصیل در "مهندسی ساختمان" عازم اروپا شود، درمدرسهٔ سن لویی تهران با ادبیات آشنا شده بود. دنبالهٔ قضایا را هم می‌دانیم: به ادبیات و گشت وگذار روی آورد، یکی

از دوستانش خودکشی کرد، با زن جوانی ماجرائی داشت که به فرجام خوشی نینجامید. یک بار هم به رودخانه "افتاد" و همه خیال کردند که دست به خودکشی زده است و همان هم باعث شد که به ایران برگردد. درطول سالیان تحصیلش درگان (Ghent)، پاریس و کشان (Cachan)، و در هرجائی که بود، شروع کرده بود به نوشتن. از شغل بانکی‌اش در تهران استعفا کرد تا به نویسندگی ادامه دهد، و سردبیر تنها مجلهٔ موسیقی کشور شد.

هدایت پنجمین کودک خانواده‌اش بود، و ظاهراً از توجه و نوازش اطرافیانش بسیار برخوردار. پس، از این بابت هم چیزی دردست نداریم که احساس تنهائی بیکران موجود در آثارش را توجیه کند. آن تنهائی احساسی نا آشکار و درونی بود: حساسیتی عظیم، بیش از حد شکننده و بی دفاع دربرابر زندگی. این ضعف، که برای نویسندگی لازم است، زاییدهٔ مشاهدهٔ وضعی بود که ناگزیر باید آن را انحطاط طولانی ایران پیش از عصر تجدّد نامید. در وی آن نیروئی که بتواند براین خصوصیت غلبه کند نبود، خصوصیتی که اگر به حال خود هم رها می‌شد، می‌توانست وجودش را درهم بشکند، و هیچ چیزی هم نبود که این نیرو را به وی بدهد. ناگزیر دربرابر جهانی که سراپای هستی‌اش را می‌سایید به نوشتن روی آورد. این تنها نیروی وی بود، همان نیروئی که کوشیدند ـ و موفق هم شدند ـ که ویرانش کنند.

رابطه‌ای عمیق ازعشق و نفرت وی را به کشورش پیوند می‌داد. دراین کشور، او دربین خویشان و بستگانش می‌زیست و عزیز دردانهٔ خانواده بود. به رسم خانواده‌های پدرسالار همه مواظبش بودند. و اوهم ناچار بود به همه احترام بگذارد، به آنها محبّت و علاقه نشان بدهد، که آن سرش احساس خفقان بود، و بیزاری و بی میلی. با طبع ریاضت کش و آداب شناسی‌سختگیرانه‌اش که لطافتی عظیم درآن نهفته بود، هدایت در درون خانواده ناگزیر درلاک نزاکتش فرو می‌رفت که کمتر کسی نظیرش را داشت، یعنی درلاک سکوتش.

این مایه از نزاکت تنها درمحفل دوستان یا درمقابله با خصومت های ادبی تاحدی تعدیل می‌شد، البته بی آنکه بکلی از بین برود. اینجاها بود که لحنش گزنده می‌شد وشلاقی و سرشار از فحش‌های آب نکشیدهٔ چارواداری و قهوه‌خانه‌ای، زبانی پر از استعاره و کنایه، پر از جلا، پر از مثل و متل و پند و حدیث عامیانه، با مایه‌ای از لفظ قلم‌های نیشدار و تعارفات ایرانی، با سلام و صلوات، مطنطن و آراسته. فروتنی‌اش عظیم بود و ریشخندش خود برانداز.

فضلا شروع کرده بودند که به حسابش نیاورند: «این پسرک که دستور زبان

بلد نیست.» چرا؟ برای این که زبان زنده و روزانه را به قواعد مردهٔ ادبا ترجیح می‌داد. امّا دنیای این فضلا چندان گسترده نبود و صادق هم سرانجام از همه جایش سردرآورد. دستش به محفل نیم دوجین آدمی که آن روزها "انتلکتوئل" های واقعی ایران بودند، و چندتایشان هم عضو حزب توده، می‌رسید و همین باعث شد که بعد بگویند "توده‌ای" بوده، که البته هرگز نبود.

درآغاز کار نویسندگی‌اش مجبور بود کتابهایش را به خرج خودش دربیاورد، چون کسی آنها را نمی‌خرید و نمی‌خواند، حتی "دوستان" که مفت و مجّانی می‌گرفتند. دست آخر هم که وانمود کردند هدایت شناس شده‌اند ناگهان کشف کردند ـ البته پیش از خودکشی او ـ که هدایت با بدبینی و زندقه و تلخکامی‌اش "جوانها را فاسد می‌کند". از نظر آن دسته‌ای که جای پایشان قرص بود انتقادهای هدایت تند و خطرناک می‌نمود و رنگ "کمونیستی" داشت. از نظر نویسندگان معترض و متعهد در سیاست، امّا کار هدایت کاری بود که آینده‌ای نداشت و از واقعیت اجتماعی به دور بود. هردو دسته هم وسیلهٔ خوبی پیدا کردند که از شرش خلاص شوند: هدایت چیزی نیست، هرچه می‌گوید پسماندهٔ حرف‌هائی است که در زبان‌ها و ادبیات غربی به گوشش خورده بی آنکه بفهمد و جذب کند. زیرجلکی هم شروع کردند "مفاسد"ی برایش تراشیدن، اعم از واقعی یا موهوم، که از نظر آنان مایهٔ رسوائی بود. و به روی مبارک هم نمی‌آوردند که اتهام می و افیون و شاهدبازی ـ که این آخری البته درموردش بیشتر احتمال بود تا واقعیت ـ هرگز درایران مانع از آن نشده بود که مردم شعرای بزرگ را بستایند و بپندارند که این گونه حرفها در ذهن آنها چیزی جز کنایه‌های شاعرانه یا عرفانی نیست. چرا که آنها، آن شعرای بزرگ، مقامشان بالا بود و دستشان از زمانه کوتاه، درحالی که هدایت زنده بود و دور و برش پر بود از جماعت تنگ نظر، آن هم در روزگار رادیو و روزنامه که شهرت نویسنده به افکار عمومی بستگی داشت.

ولی کینه ها در واقع از جای دیگری سرچشمه می‌گرفت: هدایت در ادبیات واروئی زده بود که بُرد و اهمیت تازه و بی سابقه‌ای داشت.

*

درایران، بطور سنّتی، همیشه آدم‌هائی بوده‌اند که حاشیه می‌گزیده‌اند امّا حاشیه‌ای که خودش به مرکزی برای سنت تبدیل می‌شده‌است. این جور آدم‌ها عارفانه بار "ملامت" ها را می‌کشیدند، و رو در روی پارسایان و اهل صلاح می‌ایستادند. از کج راهه‌های آنان راه‌هائی به سوی خدا باز می‌شد. سیاهکاری یا جرم از نظرشان

وجود خارجی نداشت، و آنان درهمه جا چیزی جز عشق و شعر نمی‌دیدند. شعرای بزرگ عرفانی ایران بیدینی و الهاد نمی‌شناختند. فقط از حقارت زهّاد و خشکه مقدسی آنان درحیرت بودند. چرا که این گونه خشکه مقدسی‌ها از دید آنان چیزی نبود جز به سردی فاصله گرفتن از ذاتِ خدا، درحالی که همهٔ وجود آنان درآتش قرب خدا می‌سوخت.

درسراسر دنیای شرق، عرفان واستبداد اغلب دو رویهٔ یک سکّه بوده‌اند. دوچراغ برای روشن کردن یک زندگی واحد، یکی روزانه و دیگری شبانه. زیرا، اگر هرکس در برابر تن واحدی که زمام قدرت در دست اوست هیچ است، درعوض، همگان، حتی آن قدر قدرتِ برمسند نشسته، دربرابر ذاتی که گسترهٔ توانائی‌اش درمعیار و مقیاسی نمی‌گنجد به یکسان خاکسار هستند. از آنجا که هیچکس چیزی نیست، و یا امکانی برای هستی وراء عالم فانی ـ حتی به صورت دیدار قهرمانانه با ناممکن و به صورت دل به دریا زدن درپهنهٔ رویاروئی و ایثار، که در دنیای غرب آزادی تراژدی را به بار آورد ـ وجود ندارد، عرفان شرقی، درحکم راهی عروجی است به عنوان یگانه امکان برکندن ازحیاتی که تحمّلش نمی‌توان کرد.

و از آنجا که اسلام، درایران، درقالب تشیّع، به صورت مذهب مصیبت و عزا درآمد که پایه‌اش برشهادت نهاده است عجب نیست اگر اهریمنانه ترین و مستبدانه ترین شیوه‌های خشک اندیشی مذهبی را ـ درتن واحد یا درجمع واحد ـ درکنار بنیادگرایانه‌ترین شیوه‌های عرفانیِ بیزار از هرگونه خشک اندیشیِ مذهبی درعشق به احدیت همدل و همداستان ببینیم.

پس، شعر غنائی‌ـعرفانی درایران تابعی درونی از متغیری واحد بود، یعنی زندگی در سایهٔ استبداد سیاسی و خشک اندیشی مذهبی. شاعر عارف کارش این بود که «طائر گلشن قدس» را از «دامگه حادثه» برهاند و به سوی ملکوت به پرواز درآورد، و یقین داشت که «قدسیان شعر او را از برمی‌کنند»، چون خود درحکم قاصدی بود میان زمین و آسمان، مهین فرشته‌ای راستین در "ره دوست"، راه حقیقت، راه خدا.

آری، هدایتی که ـ بنا به "تقویم" غربی که به ایران هم راهی یافته بود ـ درعصر پس از رمانتیسم می‌زیست فرشتهٔ بال و پر از دست داده‌ای بود افتاده در سرزمین رنج و عذاب که حتی نمی‌توانست جای شیطان را بگیرد. او نخستین نویسندهٔ مدرن ایران بود. و دید مدرن هم آسمان نمی‌شناسد. تنها می‌داند که جهنمی هست، و جهنم هم درهمین دنیاست.

ایرانی که هدایت درآن زیسته همان زمان هم از نفس افتاده بود. بمانند «شعاع آفتاب برلب بام» می‌رفت که در تاریکی ناپدید شود، و تنها تیرگی‌هایش در **بوف کور** بماند و بس، با بوی "نای" و پوسیدگی‌هایش، با کثافات و خرت و پرت‌های بی مصرفش، از آن شیوه‌های گذشتهٔ زندگی، زمانی که معنا و مایه‌ای داشتند، غنی‌ترین سنّت‌های شعری جهان به وجود آمده بود. و حالا دیگر آن سنّت‌ها، خیلی پیش از به دنیا آمدن هدایت، مرده بود. و گذشت روزگار پس از آن هم نشان داد که دیگر نمی‌شد آنها را زنده کرد. تازه ترین اقدامی که برای این منظور انجام گرفت، آن هم به بهای صدها هزار شهید انقلاب اسلامی ـ که رهبرش، امام خمینی، خشک اندیشی مذهبی، استبداد و عرفان هر سه را درخود جمع داشت ـ مگر به چیزی جز ویرانی کشور و نفوذ بازهم بیشتر زندگی مدرن انجامید، و مگر همان امیدِ اندکی را که بسیاری از روشنفکران، به نامِ وفاداری به سنن فرهنگی عرفانی و در آرزوی نفی جریان برگشت ناپذیر مدرنیته، بدان بسته بودند به باد نداد؟

دلیل همهٔ اینها این بود که تلقی تاریخوارانه از هستی و معنای تاریخی که، از انقلاب فرانسه به این سو، عامل مسلّط درغرب بوده درجوامع سنتی شرق پدیده‌ای بیگانه است. البته این یا آن شکل از زندگی، یا آثار ادبی، هرکدام درطول زمان در دورهٔ معینی پیدا شده‌اند. ولی این تلقی از زمان از این حد فراتر نمی‌رود و معنا را در برنمی‌گیرد. و همین باعث می‌شود که تمامی صور زندگی و آثار گذشته درکنارهم باشند و فعلیت داشته باشند. و از اینجاست که هنوز هم همه می‌توانند تصوّر کنند که معاصر مولوی و حافظ اند. درحالی که تاریخ راه خودش را می‌رود و مسیر دیگری دارد.

این نوع احساس هجران و حسرت نسبت به گذشتهٔ سنتی را حتی درنزد متجدّدان هم می‌بینیم که تجدید حیات تازهٔ ایران برایشان تصویری از پارس باستان بود، و به نوبهٔ خود فراموش می‌کردند که از آن زمان تاکنون بیش از هزارسال سپری شده است. هدایت هم به همان آتش پاکی بخش ایران پیش از اسلام، به همان چیزی که به نظر او پیش از تحمیل خرافات "بیگانه" بر ایران و خدشه دار شدن "خلوص" آن و تضعیف شدن عظمت پارس وجود داشت می‌اندیشید. امّا هدایت آگاه بود که آنچه بوده برای همیشه از دست رفته و فاصلهٔ ایجاد شده را دیگر نمی‌توان در نوردید.

*

هدایت با عرفان، و با مذهبی که زمینهٔ آن را تشکیل می‌داد، مخالف بود، و بهمین

دلیل از سنت شعر غنائی ایران خوشش نمی‌آمد و حاضر به شنیدنش نبود. ولی خیّام مستثنی بود. و براستی نیز در سراسر این جریان تاریخی خیّام چهره‌ای استثنائی است. تسلّط اعراب بر ایران زبان و فرهنگ فارسی را عقب انده بود و می‌بایست همه چیز را از نو ساخت. در قصاید تغزّلی شعراء وصف‌هایشان از طبیعت، و بویژه، بعدها، درحماسهٔ فردوسی که گردآورندهٔ سرگذشت‌ها و کرد و کارهای اساطیری-پهلوانی ایرانیان پیش از اسلام بود، این کار انجام گرفت. خیام که در دورهٔ بعدی می‌زیست توانست با ویرانه‌های آن جهان شجاعانه روبرو شود، و با صفا و آرامش درونی‌اش به این نتیجه برسد که هرچه هست درهمین جهان گذراست وکل این نقش مجسّم نیز هیچ است و معنائی درکار نیست. خیام نیازی نداشت که وجود خدا را منکر شود. خدا از نظر او "مفتّش" نیک و بد در زندگی ما نبود. آگاهی حادّ او نسبت به مرگ این جرأت را به وی می‌داد که بگوید آری، و برای این کار هم هیچگونه نیازی به هیچ باوری، تسلی بخش یا غیر آن، نداشته باشد. این جرأت ایستادن برکنارهٔ مغاک عدم و به خود نلرزیدن، این جرأت قبول و، برخلاف بودا، به جهان گذران نه نگفتن، درزندگی بیزار نبودن و به سودای درون پناه نبردن، آری، این روشنی باطن، این صفای سخن، پدیده‌ای است که در ایران یا هرجای دیگر کمتر دیده‌ایم. آنان که بعد از حملهٔ مغول و پس از خیام آمدند کوشیدند تا ویرانه‌های تاریخ را در پناه عشق غنائی-عرفانی خویش به مبداء و اصل، یا در حسرت روزگار وصل خویش، فراموش کنند. آن چیزی که تهیهٔ مقدّمات آن سالیان درازی به طول انجامیده بود سرانجام به راستی در قالب "مذهب عشق" متبلور شد و از آن پس تمامیِ وجود، جان، دل و فرهنگ ایرانی را در سیطرهٔ خود گرفت.

این گرایش، که بعضی‌ها آن را برگشت روح ایران پیش از اسلام درقالبی عرفانی و سرشار از حسرت گذشته می‌دانند، چیزی بود که درایران ادامه یافت. و اندک اندک چندان راه انحطاط پیمود که امروز جز شوق جنون آمیز "عاشقانی" که داوطلبانه روی مین می‌رفتند، یاحال و صدائی که هنوز دربخش مهمی از شعر غنائی "مدرن" ایران می‌بینیم چیزی از آن باقی نمانده است.

هدایت از همین گونه واماندگی‌های گذشته، و شرایطی که پروندهٔ آنها بود، بشدت بیزار بود چندانکه دیگر نخواند و نسرود، و برآن شد تا روایت خودش را از "مذهب عشق" در **بوف کور** بنگارد، چونان سندی از مسخ گذشته‌های دور در قالبی مدرن، چونان حدیثی از تحولِ مشقّت بار، پرکابوس و جنون آمیزی که آن گذشته از سرگذرانده بود.

هدایت که با اعتقادهای دیرینه و صور اجتماعی ملازم با آنها هردو مخالف بود ناگزیر کناره برگزید. امّا کناره‌گیری او با انزوای عرفا که درکانون سنّت قرار داشت، و با اشعارشان که ورد زبان همه بود، وجه مشترکی نداشت. هدایت از نوادر افرادی بودکه دریافته بودند راه گذشته برای همیشه بسته شده است اگرچه هنوز نمی‌دانستند که میلیون‌ها تن جان خود را دراین راه از دست خواهند داد. او آگاه بود که حسرتِ "بازگشت" فقط به برگشت مرده‌ها ختم می‌شود. او از قبیلهٔ کسانی بود که از مهلکه‌های پر هراس، از وادی‌های دهشت انگیز مدرنیته به بهای جان خود گذر کرده بودند. پس کناره نشینی وی ربطی به همگان نداشت؛ تجربهٔ بنیادی تنهائی خود او بود. میان او و دیگران مغاکی دهان گشوده بود و همهٔ نوشته‌های وی از قعر همین مغاک برمی‌خاست. وجه مشترک وی بامتجدّدان دراین بود که مانند آنها از "شعر" بیزار بود، و لازمهٔ این بیزاری و نتیجهٔ حتمیِ آن احساس نیاز به نثر بود، به عنوان ابزار دستیابی به دنیای بی رمز و راز اشیاء. همان جهانی که نویسندهٔ مدرن بدبختانه نمی‌تواند بی رمز و رازی‌اش را به خود بقبولاند اگرچه همّش براین است که به هیچ کلام تسلّی بخش، به هیچ موعظهٔ "غنائی-شاعرانهٔ" پرسوز و گدازی که بخواهد چهرهٔ کریه آن را بپوشاند گردن ننهد.

دربرابر هدایت، سنتی ویران، منحط و از هم پاشیده وجود داشت که زنده ماندنش جز اینکه مطالعه‌اش کنی و ازاین طریق نجاتش دهی میّسر نبود. هدایت معماری وجود خودش را با بناهای اصفهانِ "نصف جهان" مقایسه می‌کرد و می دیدکه نه ایرانی است نه اروپائی؛ می‌دید که در هرساختمانی، هرپاره ای از بنا منطق ویژهٔ خودش را دارد؛ ستونش یونانی است، سقفش ایرانی و پنجره هایش انگلیسی.

هدایت، مانند همهٔ کسانی که خودسازندهٔ مدرنیته نبوده‌اند ولی آثار آن مثل آواری روی سرشان فرو ریخته بود، باهمهٔ صوری که هیچگونه پیوندی با سنت ایرانی، با زندگی کنونی، با تجربه‌ای که او آزموده بود و دور و برش همه آزموده بودند نداشت، آشنا بود. می‌دانست که درقبال تاریخ جهان و ادبیات جهانی درحاشیه قرار دارد. او در وسط این خلاء ممکن بود درعین حال خالق چند جور اثر باشد وهمهٔ صوری را که درلحظاتی خاص، درکشاکش و مقابله با دیگران، هرکدام توسط مؤلفی متفاوت درجای دیگری خلق شده بودند، درخلوت خود یک به یک از آن خود کند. آزمایشی هم در این راه کرده و چند تائی هم با سبک‌ها و شیوه‌های مختلف نوشته است بی آنکه مثل یکی دیگر از نویسنده‌های دنیای

پیرامونی اسم های دیگری روی خودش بگذارد.

و ناهمسانی نوشته‌های وی، که درآنها از قصه‌های خیالی بگیر تا حکایت و درام تاریخی، و مَقالهٔ تحقیقی و داستان‌های کوتاه "ناتورالیستی" همه جور چیزی می‌توان دید، ازهمین جاست. دراین نوشته‌ها ازآثار شخصی، که درآنها عذابِ مؤلّف از زنده بودن، زیر پوششی از خیالپردازی، مستقیماً مشهود است، تا نوشته‌های جدلی، که هدایت درآنها به ملقمهٔ خرافات مذهبی، استبداد و امپریالیسم که سرنوشت ایران را دردست دارد می‌تازد، پلّه های متفاوتی را می‌توان دید. پروندهٔ معضلی است از انواع آثار قلمی (مقالهٔ تحقیقی، حکایت، سرگذشت، داستان کوتاه، منظومه، هجو، و قول) به همه جور زبان و بیان که یافتن ضریب مشترکی میان آنها دشوار است. همهٔ اینها در **بوف کور** که شاهکار اوست به هم می‌رسند. کتاب یگـــانه‌ای که فشرده و خلاصهٔ بقیهٔ نوشـــته‌های هدایت و چند سر وگردن بالاتر از آنها است، و به دلیل پیچیدگی، عمق، غنا و رازی که درآن است، متمایز از همهٔ آنها.

*

در وضعیتی که هدایت درآن قرار داشت سنجش انتقادی بعنوان ویژگی آغازگر دوران مـدرنیتـه امـری اجتنـاب نـاپـذیـر بـود: پیـروان روشنگـری مَـلاحظـهٔ "کشیشان و جبّاران" را نمی‌کردند. جامعهٔ سنتی زیر سیطرهٔ مذهب است درحالی که در ماجرای مدرنیته همهٔ بازی برسر این است که مذهب متحول شود. این وجه مسأله را درچگونگی گسترش "رمان" درایران می‌بینیم: از **زیبا**ـنوشتهٔ حجازی ـکه درآن طلبه‌ای دهاتی عبا و عمامه را کنار می‌گذارد تا دریکی از وزارتخانه‌هائی که بتازگی در ایران تأسیس شده بودند کارمند شود- تا **نفرین زمین** ـنوشتهٔ آل احمد، چند سالی پیش از انقلاب اسلامی- که درآن یک معلم کارمند وزارت آموزش و پرورش دنبال جای پای مذهب در روستاها می‌گردد.

گام انتقادی واقعی و نظری در روشنگری در ایران را احمد کسروی برداشته بود، که به قیمتِ جانش هم تمام شد. و به همین دلیل بود که هدایت از منتشر کردن بعضی از نوشته‌هایش، که هنوز هم مخفیانه دست به دست می‌گردند خودداری کرد: طنز هدایت دراین گونه نوشته‌ها چهرهٔ ترسناک دیگری داشت، زیرا وی در آنها زبان زرگری قدرت را آن چنان خوب ملکه‌اش کرده بود که با به کار بردنش از درون متلاشی‌اش می‌کرد.

ولی سنجش انتقادی به تاختن به مراجع ستم ختم نمی‌شود. انتقاد واقعی وکارساز این است که کیفیت درونی زندگی زیر ستمی را که تحملش ناممکن است

بیابی و عریان کنی؛ نشان دهی که حقیقت یک موقعیت تاریخی درچیست و چشم انداز آن کدام است. و این کاری است که از روشنفکر و تبلیغات چی ساخته نیست، کار نویسنده است، کار **بوف کور** بود، که برگردان و رویهٔ مخالفِ روشنگری، یعنی عقلانیت خوشبینانه و ترقیخواهانهٔ دوران مدرن، و قطعه "شعر" اصیل آن بود. مغاکِ دهان گشودهٔ الحاد، شب، سیاهی ظلمت، نومیدی بیکرانِ بشریتی دست و پا زن در تنهائی و در برابر معمّای وجود خویش.

*

آثار هدایت با مناظر ترسناک، با دهشت وخشونت و قطعه قطعه کردن، با بوی گند و همهمه و فریاد و خاک و خُل، با کارد و چنگک و تبر، با لاشه‌های تکه تکه شده و دل و روده درآمده، و، بویژه با جویبارهای خون آغاز می‌شود. نوشتهٔ هدایت توصیف صحنهٔ جنگ نیست، چیزی است که سایه‌های شوم روی خودِ تمدن می‌اندازد: تصویری دل به هم زن، تهوع آور و برآشوبنده از سلاّخ خانه ها که پیشگفتاری بر **فوائد گیاهخواری** است.

زنده به گور یا "یادداشت‌های یک نفر دیوانه" را باید درست مقطعی دانست که هدایت نویسنده درآن به دنیا آمده است: جای پای آدمی که دست به خودکشی زده، آثار آخرین روزهای زندگیش و تلاش بیحاصلش برای این که کلک خودش را بکند. سخن بر سر تنهائی است و ناتوانی در زیستن، بر سر پوچی زندگی و هستی بطورکلی، برسر این که دست کشیدن از این زندگی ناممکن و حتی بیفایده است. دراین اثر، جنون و خودکشی را، پا به پای ادا درآوردن و جلوی دیگران نقش بازی کردن، دست اندرکار می‌بینیم. نوشتن از هراسی پرده برمی‌گیرد که به ضد خودِ نوشتن، به ضد نویسنده و به ضد خوانندگانی که نوشته‌اش را می‌خوانند برمی‌گردد. هنگامی که نوشتن بر وجه ناگفتنی تنهائی، برخودکشی و جنون، انگشت می‌گذارد، هنگامی که نوشتن به پردهٔ ما قبل آخر زندگی تبدیل می‌شود بی آنکه هیچگونه اراده‌ای به ارتباط وگفت وگو درکار باشد، کاری است درحد "زندگینامه نویسی" خیالی مؤلف.

و این خصوصیتِ سرگیجه آور و نفس بُر یکی از کیفیاتی است که در **بوف کور** هم می‌بینیم، منتها همراه با نقیض آن، یعنی باخصوصیتی قدیمی تر که نقطهٔ مقابل کیفیتی است که در نوشتن بمعنای مدرن کلمه هست: احساس راحتی و آرامش ناشی از نقل و حکایت.

هدایت از نخستین گردآوردندگان حکایات در ایران بود. خودش هم حکایت‌هائی با مضامین استعاری و مربوط به زندگی معاصر نوشته است. او به

اقوال و عادات خرافی مشترک در بین همهٔ اقشار جامعه علاقمند بود. و قرابتی که از این نظر در لحن روایتی آن دسته از نوشته‌های او که به زندگی عامهٔ مردم ارتباط دارند می‌بینیم از همین جاست. دراین گونه نوشته‌ها، نویسنده تمایل آشکاری به مجادله ندارد. طنز و هجوی اگر هست در ذات خود موضوع است که دهشت موجود درآن خود بخود و با معصومیت بیرون می‌زند، و لطف جاذبهٔ مطلبی که صدها بار تکرار شده، و پُر از تعابیر و اصطلاحاتی است که بار زمان را با خود دارند، به جای خود محفوظ می‌ماند.

همین دنیای دیرینهٔ زندگی عوام را با زبان خاص و خرافات آن در **بوف کور** هم باز می‌یابیم، و لاشه‌های پوست کنده و خون چکانی را که، بر گردهٔ اسب‌های لاغر و مردنی، پشت سر هم از سلاخ خانه‌ها می‌رسند. تصویری حی و حاضر از دنیای معاصر ایران: تصویری مادی، خون چکان و مسکنت بار که از دیوار می‌گذرد تا بر دقتِ جادوئی و توهم انگیز عالم مثال بیفزاید و بدان چنان عینیتّی ببخشد که نتوان تمیز داد چه چیز از دنیای واقع است و چه چیز برخاسته از عالم مثال، از رؤیا، از خواب و خیال، از پندار شیرین، یا فقط از خاطره.

*

هدایت با **بوف کور** شکلی از روایتِ ادبی را آفریده که ازشکل‌های رآلیستی در ادبیات اروپا و صور ادبی قدیم ایران هردو بیرون است. غرب و شرق دراین اثر از این جهت به هم رسیده‌اند که به هنگام نگارش آن عالم معنوی ایران حضوری جز حضور اشباح، مرده‌ها و از گور برگشته‌ها نداشت و شکل‌های روایت رآلیستی در ادبیات اروپائی نیز یکسره زیرو رو شده بودند.

*

نخستین سفر هدایت به اروپا در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ بود. درآن ایام، سوررآلیسم و آمپرسیونیسم، و کاوش در ناخودآگاهِ آدمی، و پذیرش این که دنیای ادبیات و عالم رؤیا به هم نزدیک اند، هنوز شکل‌های ادبی مسلّط در اروپا بودند. البته گرایش‌های دیگری هم وجود داشت. ولی هرنویسنده‌ای از بین جریان‌های موجود همیشه تأثیر آن جریان‌هائی را که برایشان آمادگی بیشتری دارد می‌پذیرد. جریان‌هائی که برکار هدایت تأثیری مشخص نهادند درجاهائی دورتر از اروپا ریشه داشتند.

جامعهٔ ایرانی دراین لحظه از تاریخ، میان دوعالم جادوئی-مذهبی گذشته و دنیای افسون زدودهٔ جدید، درحال گذاری بود که آثار رمانتیک و رُمان رآلیستی را در اروپا پدید آورده بود. ولی ایران اگرچه زیر تأثیر مدرنیته قرار گرفته بود

امّا هنوز جامعه‌ای مدرن نشده بود؛ و به دلیل پر بودنش از سنگینی‌های گذشته تمایلی به راسیونالیسم و آمپیریسم و سبکپروازی‌های رآلیستی نداشت. برای هدایت دست یافتن به رمانتیسم، آسان تر بود. اما "رمانتیسم" وی سخت تر و بیرحمانه‌تر از کار درآمد چرا که جهان پیرامون وی تا بخواهی سخت و بیرحم بود. علاقه‌ای که وی به فولکلور، حکایات، خرافات، خلق وخوی مردم، سرگذشت تاریخی، رنگ و جلای محلی، و ادبیاتی ملی به "زبان عامیانه"، یا برای سایه‌های مُردگان و بازگشت مومیائی شده‌ها داشت از همین سنت برمی‌خاست.

با این همه نباید تصور کرد که اگر هدایت چند چهره را که سبب شدند تا وی امکانات تازه‌اش را بشناسد و گسترش دهد نمی شناخت هرگز نمی‌توانست **بوف کور** را بنویسد. و این چهره‌ها کسانی بودند که وجود عناصر کهن در قالب مُدرنیته را به صورت کابوس و جنون، به صورت پناه بردن در دنیای درون و جز خود کسی را ندیدن، آزموده بودند.

از ناحیهٔ رمانتیسم سیاه، نخست به "تریاک خور"ها، و به مقدّم ترین شان که به گفته‌ای باب "احوال روانی بیمارگون" را در ادبیات گشود، یعنی به ادگارآلن پو باید اشاره کرد. دنیای مصنوعی و شبانهٔ هدایت که پر است از رفت و آمد مرده‌های زنده، دنیائی که درآن، عشق، بینابین واقعیت و تصویر، زاییدهٔ وصلت مرگ و زیبائی است، چیزی است که هدایت از ادگارآلن پو گرفته. سپس به بودلر می‌رسیم که تأثیرش بر **بوف کور** خیلی بیشتر از تأثیری است که بر "شعرجدید" ایران گذاشته است. نه از رهگذر خیالپردازی، که شاعر را با آن کاری نیست، بلکه از راه تغییری بنیادی درحساسیت هنری: همان "انحطاطی" که هنوز سرکوفتش را به هدایت می‌زنند، همان گرایش اساساً شیطانی دنیای مدرن -که بنیامین صحبتش را می‌کند- گرایشی که عنصر کهنه را می‌گیرد تا تغییرش دهد، بر هرچیزی انگشت می‌گذارد تا بوی پای مرگ و زوال را در آن نشان دهد، گرایشی که بمحض پس زدن حجاب نیازها، چهرهٔ جنایت ـ و جنایتکار و لاشهٔ مُرده ـ را می بیند و نشان می‌دهد. همان تنهائی بنیادی بریدن از دیگران، از موجودات، از اشیائی که تا دستشان بزنی از هم می‌پاشند. با رابطه‌ای تازه با زن که ستایش مقید به تحقیر را با نفرت همراه می‌کند؛ تلقی تلخ، بیرحمانه و خشونتبار از عشق. جست وجوی نامتناهی درقعر ورطهٔ شرّ، آزادی کاویدن درآن و آرزوی این که کاش می توانستیم خداوندگار جهنمی اش باشیم. این نوع حساسیت هنری جدید درحکم همان خلاء آغازینی است که **بوف کور** "اهریمن" اش را از آن می‌زایاند. البته همهٔ اینها همراه است با همان بیزاری

همیشگی نسبت به حماقت عالم، با همان خواست همیشگی که کاش می‌شد گردن این سعادت خودپرستانه را گرفت و چنان پیچاند که پوزه‌اش درخون و کثافت مالیده شود(بودلر)؛ با همان لحن سرشار از کج خلقی و شکایت که انگشت اتهام به سوی خود می‌گیرد و زخمهایش را نشان می‌دهد؛ و، به جای حلاوت و پختگی شکوه شاعرانه، با بیرحمی خونبار واقعیت خام، در بیکرانی از لطافت روح، با بی ملاحظگی و گزندگی زبان، و تمنّای تنی آزاردهنده که از هیچ روزن و پنجره‌ای از حواس خود غافل نیست.

این حساسیت هنری در **بوف کور** حالت خواب و رؤیا دیدنی را به خود می‌گیرد که الگوهایش را باید درجاهای دیگری جست. از جمله در نزد نروال ـکه خودکشی‌اش هدایت را افسون می‌کرد ـ و در گزارش او از تأثرات یک بیماری طولانی، از ریزش و ترشح خواب در زندگی معمولی، و در عشق او به "تصویر" و به رسوب لایه لایهٔ خاطرهٔ فراموش شده، یادبودهای کودکی، و رؤیا و آرمان درآن، و تفاوتی که با واقعیت دارد. ولی نروال هنوز به استقرار دوبارهٔ هماهنگی درعالم از رهگذر رؤیا اعتقاد داشت: بینش او آمیزه‌ای بود از خاطرات هزار و یک شب، آئین پرستش ایزیس و علم جفر. درحالی که هدایت حسرت این چیزها را نداشت. او، به قول ریلکه در ***خاطرات مالت لوريد بريگه***، که چندجایش عیناً در **بوف کور** آمده است، «درهرذرّهٔ هوا وحشتی می‌دید و می آزمود.» با این همه، تأثیری که هدایت از ریلکه گرفته در زیر قلم او ضرباهنگ دیگری دارد که به اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی درباب شکست، مرگ ، تهوع، بی‌پناهی، هراس و میرندگی نزدیکتر است. درنزد ریلکه، آزمون تنهائی گذشته از چشم انداز ذهنیت اش ـکه هراسی است برابر با مرگ ـ به وحشت از زیبائی بدل می‌شود؛ مالیخولیا، بینوائی و جنون سرانجام در قالب عشق نامتناهی بی موضوعی درمی‌آیند که دیگر در برابر خود نه اشیاء که فقط رمز و کنایه می‌بینند. درحالی که در **بوف کور** همهٔ رموز و کنایه‌ها استعاره‌هائی از مرگ‌اند.

بوف کور هدایت، برخلاف نوشتهٔ نروال یا ریلکه، دیگر درحکم زندگینامهٔ اشراقی مؤلف آن یا حکایت تجربهٔ عارفانهٔ وی که کم و بیش به گفتاری مانند باشد نیست. عالمی است خیالی، و نه فقط پر از احساس و بیان، بلکه قصه‌ای است سرشار از تصاویری معمائی که دست از سرمؤلف برنمی‌دارند و حضورشان نشانه‌ای است از پافشاری ـاساساً کافکائی ـ عنصر کهن و اهریمنی در واقعیت اکنون: آزمون همزمان سنّت فروپاشان گذشته درزندگی معاصر و زندگی معاصر در فروپاشیدگی های سنت گذشته. زیرا عرفان ایرانیِ عشق از نظر هدایت ـ

برخلاف تمثیل‌های عدالت و رستگاری از دید کافکا- درجوّی که مانند جوّ کافکائی همچنان آکنده از کابوس است بیگمان آفرینندهٔ آب و هوائی دیگر است، برپایهٔ اشیائی دیگر و انگیزه‌هائی دیگر.

هدایت با پذیرش منطق خیال، با تسلیم شدن به پافشاری انگیزه‌های ناخودآگاه، با پاشیدن رنگی از رؤیا به حکایت، درست درقالب جَهان ادبیات اروپائی زمان خود می‌نشیند که البته جهان سوررآلیسم بود، اما نه فقط سوررآلیسم. زیرا احساس تب آلودهٔ ترس، احساس عشق خود آزار، احساس کینه توزی و تمایل شدید به آدمکشی، احساس تنهائی درمان ناپذیر و مطلقی که تاسرحدجنون و بیماری می‌کشد، احساس وجود برزَخی که درآن قلمرو روزمرهٔ زندگی در سیطرهٔ مرگ قرار دارد، خلاصه، تمامی حال و هوائی که در دومیّن بخش **بوف کور** می‌بینیم، چیزی است نزدیک به آمپرسیونیسم ادبی. درحالی که لحن تیره و نمای شبح گونهٔ آغاز کتاب، مثل پرده‌هائی از نمایش نگاتیف فیلم سینمایی، با بازگشت "زن مرده" به زندگی، با گورکن و کالسکهٔ نعش کش، که درچشم‌اندازها و طبیعتی به اشکال هندسی می‌گذرند، همه مستقیماً از سینمای آمپرسیونیستی، از "نوسفراتو" و "مطب دکترکالیگری" (که هدایت جوابش را با "سه قطره خون" داده بود) حکایت دارند.

با این همه، اهمیت **بوف کور** فقط دراین نبود که در قالب سنتهای ادبی موجود می‌گنجید: **بوف کور** اثری بود قائم به ذات که شرح ماجراهایش، بسان کم و زیاد شدن یک تصویر و بازتابهایش در آئینه، فرارسیدن دورانی از خیالپردازی ناب را خبر می‌داد که بعدها با تأثیر قلم بورگس گسترش کامل یافت. ولی، اثر هدایت، برغم همهٔ مراجعی که می توان برای آن شمرد، اثری بغرنج و عالمانه نیست. مؤلف ننشسته است که به مدد اطلاعات خود قصه‌ای خیالی بنویسد، بلکه کار او، همانطور که کافکا می‌خواست، زاییدهٔ فرود آمدن کاردی است در زخمی.

*

تنها در **بوف کور** است که هدایت به مرتبه‌ای از نوشتن بعنوان امری که هدف آن در چیزی بیرون از آن نیست بطور قطع دست می‌یابد، زیرا دراین مرتبه مقصود از نوشتن خودِ نوشتن است که اسباب ملعنت و رستگاری نویسنده در آن واحد است، و معّمای نوشتن همان معمای تنهائیِ بیغازه، معمای نبودِ معنا، معمای جنایت و جنون است.

بوف کور گرچه بشدّت مدیون ادبیات غربی است اما پدیده‌ای دو رگه نیست. کتابی است سراسر ایرانی، و نه تنها از جهت انگیزه‌ها و آب و هوایش، که از

لحاظ بینش کشف و شهودی‌اش. فقط لازم بود هدایت گرایش‌های ادبی جدید و مدرنیته را بشناسد تا همهٔ اینها بتواند شکل بگیرد. درست مانند شاگال که اگر کوبیسم و امپرسیونیسم و سوررآلیسم را نمی‌شناخت نمی‌توانست "نقش" هائی را بکشد که به سنت غربی تعلق ندارند.

*

بوف کور هنوز باعشق و شعر رابطه‌ای دارد. همچنان وابستهٔ تعلق خاطر به بینش کشف و شهودی است هرچند که دنیای کشف و شهود درآن مقلوب شده و به صورت عالم کابوس درآمده است. زیرا وجد وجودی دنیای کشف و شهود در قالب مدرنیته چیزی جز کابوس نیست، مذهب عشق با هبوطش از عالم بالا مسخ می‌شود و ذات عنصر اسطوره‌ای و کهن، باطن دهشت، خشونت، و تمایل به مرگ را که در مجاورت با تکنیک مضامین واقعیِ وی را تشکیل می‌دهند، برملا می‌سازد. پدیده‌ای که نزدیک بود با همهٔ ابعاد خود در واقعیت هم پیش آید: هنگامی که عاشقان شهادت به راه افتادند تاکربلای عشق برپا کنند قیام قیامت را دیدیم امّا رستگاری درکار نبود.

*

شعر غنائی-عرفانی در قبال واقعیت روزمرّه امری اساساً از مقولهٔ غیر بود. این گونه "غیریت" درمدرنیته سرنوشتی است که نصیب مرگ آزمودگان می‌شود، و موجودیّت اثر مدرن درست از همین رابطه است. روزبهان، عارف بزرگ عشق و تصویر و آینه، می‌گفت خدا به پس پرده کاری ندارد. و مدرنیته درست همین پرده را پاره می‌کند. میان کار جلال الدین رومی و **بوف کور** همان پیوستگی و تضاد قاطع را می توان دید که میان کتاب ایوب و اثر کافکا. **بوف کور** همان دم مولای روم است که در دنیائی حقیر و جهنمی به آخر می رسد، همان سرمستی و شادمانی بیکران اوست که اکنون به عذاب و مالیخولیا تبدیل شده است: درد، رنج و ترس از حیاتی از هرجهت حقیر و بیمایه که برای ادامهٔ خویش دستاویز دیگری جز افیون و خیال نمی‌بیند. ولی نیروی آن تصویر بدوی درکشاکش این تخریب و واژگونگی چند برابر شده است، و تجربهٔ فوق طبیعی نهفته در آن، اکنون، درحقیقتِ خود، با ژرفای بس بیشتری نمایان است تا در نزد همهٔ آن کسانی که تصاویر و معارف کهنهٔ چند قرن پیش را دائم قرقره می‌کردند درحالی که حتی خودشان هم از حقیقتی که سرچشمهٔ نیروی جوشندهٔ آنها بود خبری نداشتند. حتی می‌شود فرض کرد که شعر عرفانی صورت مسخ شده‌ای از تاریکی‌های اعماق بود، و تأثیر **بوف کور** درست برای این است که به همین لایهٔ تحتانی و

تاریک دست یافته است.

*

همهٔ اینها در ایران مثل یک سنگ آسمانی بود از آن سوی ستارگان فرو افتاده. همگان احساسی از غرابت نگران کننده داشتند و می‌دیدند که عالم آشنایشان چنان عوض شده است که دیگر شناختنی نیست. هدایت رسوائی بار آورده بود نه برای این که خطائی که می‌گفتند از وی سرزده باشد بلکه به خاطر شناکردنش برخلاف جریان هزارسالهٔ ادبیات فارسی.

این ادبیات با مرگ عنادی نداشت و آن را آستانهٔ دیدار خود با خویشتن می‌دانست. ولی نسبت به این جهان هم تحقیری نشان نداده بود. بلکه اغلب، و حتی می‌شود گفت مکرر در مکرر، خلاف این را گفته بود. منتها این جهان روشنائی اش را از جهانی دیگر می‌گرفت. و درست است که تنها چیز شایستهٔ اعتنا درهمانجا بود امّا، باری، نوری که از آن می‌تابید به این جهان هم می‌رسید. درحالی که از نظر هدایت جهان جلای تیره‌ای داشت که "خورشید سیاه مالیخولیا" روشنش می‌کرد. هدایت، مانند"قهرمان" **بوف کور** که در رد کردن خرافات مذهبی و دروغ تسلاّ بخش آن لحظه‌ای هم درنگ نمی‌کند، بی برو برگرد خدانشناس بود و نسبت به زندگی پس از مرگ، یا دنیای آخرتی پس از این جهان، کمترین توّهمی نداشت. به عقَیده او اگر آغاز و انجام و لذتی درکار باشد درهمین جهان است و بس، و درهمین جاست که دست کم می‌توانی امیدوار باشی که روزی کلک خودت را بکنی، امیدی که درآن جهان نمی‌تواند وجود داشته باشد.

این وادادگی، این تمایل به مردن، ارادهٔ حاد زیستن را که آن نیز در وجود هدایت هست مقلوب می‌کند. بسیاری از سرگذشت‌های او با مرگ، جنایت، جنون و خودکشی پایان می‌یابند. این مرگ آگاهی، این بی‌اعتقادی به آخرت، و کشش بی‌انتها به زندگی، که بیمایگی‌اش درعین حال اسباب دلزدگی اوست، حالتی از دل دونیمی، از رنج، و تناقض در وی می‌آفرینند که مایهٔ نوشته‌های وی‌اند، و مایهٔ جبر و التهابی که در وی برای نوشتن هست، و خاستگاه وسوسهٔ جنون و خودکشی که یک دم آرامش نمی‌گذارد.

*

این تهدید مرگ که هیچ چیزی بازش نداشته است و سرانجام به جائی رسیده که بزرگترین نویسندهٔ مدرن ایران را واداشته است تا نوشته‌هایش را نابود کند و در بالاترین حد روشن بینی به حیاتش خاتمه دهد؛ این وسوسه که درمورد او گوئی

حکم تقدیر را پیدا کرده، چیزی است که اهمیت بنیادی‌اش از نوع دیگری است: همان مرتبه نهائی یی است که حتی اگر همیشه به تحقق نینجامد در افق پیش روی هرنویسندهٔ مُدرنی گشوده است.

میان خودکشی‌های قدیم که بندرت پیش می‌آمدند، و پاسخی بودند به احساسی از تخلف بخشایش ناپذیر، یا سنگ محکی بودند برای آزمایش شرف دریک هستی قهرمانانه (دنیای باستان، ژاپن) و خودکشی‌های فعلی که بیشتر از بی اعتقادی، از زوال و نابودی وجوه زندگی مشترک برمی‌خیزند و گوئی پاسخی از سرتنهائی به واقعیت تنهائی‌اند تفاوتی ذاتی وجود دارد.

درغوغای بیمارگونهٔ شهرهای بزرگ خودکشی یگانه کردار قهرمانانهٔ ممکن است . جوهر و عصارهٔ مدرنیته‌ای است که شعارش، یعنی آزادی، بامرگ قرابتی عجیب دارد. نویسنده یا هنرمند مدرن با وقف کردن هستی خویش در راه آزادی، درنگاهداشت خصوصیّت ذاتی خویش درمعرض تنهائی کشنده‌ای قرار می‌گیرد.

سابق براین، مضامین، صور وکارکردهای آثار ادبی مشخص بود. امّا نویسندهٔ مدرن باید همه چیز را بیافریند، درست به گرتهٔ آشفتگی جهان. او می‌داند مطلقی که وی به دنبال اوست و هرگز هم مطمئن نیست که بتواند به آن دست یابد، همان هیچی که تمامی خدایان گذشته را در خود بلعیده، بنیاد دیگر و واقعیت دیگری جز آنچه دراثرش به وی ارزانی می‌شود ندارد. ناممکن از حد گذرنده‌ای است که وی را به مصیبت تهدید می‌کند.

نویسنده، از این پس، بدون نقاب، بی هیچ سپر محافظ یا راهنمائی دردل ناشناخته‌ای پیش می‌رود که مذاهب با اسطوره‌های خویش چهره‌اش را پوشانده بودند، چندانکه به نظر می‌رسید چهره‌ای و معنائی دارد. این گونه نگاه کردن به تاریکی و به چیزی بی نام و نشان، برای کسی که دهشت‌های قرن وی را از توصیف ظاهر سادهٔ اشیاء برکنده‌اند، درحکم دل به دریا زدنی است که ممکن است درهمان گام نخست جا به جا خشکش کند، یا دیوانه‌اش، یا، باری، کاری کند که دیگر هرگز نتواند از آن بازگردد و ناگزیر شود مکافات خطر کردن و ماجراجوئی‌های دور و درازش را بپردازد. آزمون نویسندهٔ مدرن درعالم تنهائی‌اش، که چون راه عارفان راهی پرمخافت است -با این تفاوت که عارف دست کم برادران راهی داشت و از هدف خویش نیز مطمئن بود- درقالب دستگاه فرو ریخته‌ای از ما بعدالطبیعه، مستلزم این است که وی بر سرهستی‌اش بازی کند چرا که هیچگونه مقصود دیگری درکار نیست. برای وی یک ضرورت بیشتر

وجود ندارد: دربرابر هیچ چیز گام واپس ننهادن، حتی اگر شده به خاطر آسایش و آرامش همگان. الزامی اخلاقی نویسندهٔ مدرن را وا می‌دارد که بر سرهمه چیز خطر کند، از همه چیز چشم بپوشد، جرأت کند که چیزی نباشد، کناره بجوید و جز به سکوتِ کارِ پُر مشقت و یک تنه‌اش به چیز دیگری دل درندهد.

*

ادبیات و هنر مدرن، با بی هدفی و بی بنیادی‌اش، از دید کسی که همه چیز حتی زندگی‌اش را در راه آن می‌نهد، هم بازی و سرگرمی است وهم فعالیتی اساسی. و باوجود این، از نظر دیگران اگر امری کاملاً زیانبار نباشد، باری، آن چنان بی اهمیت است که کسی وجود و فایده‌اش را حس نمی‌کند. بهمین دلیل است که آثار و ساخته‌های جان بشری بیش از پیش و به نحو برگشت ناپذیری انعطاف ناپذیر و ریشه برانداز می‌شوند و فاصله‌ای پر نشدنی، حتی می‌توان گفت گُسستی، میان پدید آورندگان آن آثار و خواهندگان و مشتاقانشان، که زندگیِ مادی نویسنده و هنرمند اکنون دیگر وابسته به آنهاست، پدید می‌آید.

سابق براین شعرا از قِبَل دربار، یا دولت، یا از قِبَل قوم و قبیلهٔ خود روزگار می‌گذراندند. حرفشان الزاماً درستایش قدرتمندان نبود، ولی با ساخته‌های خود در ساختن عالم بالائی که قدرت بدان وابسته بود مشارکت می‌کردند. درحالی که ذهن خلاّق در هنر و ادبیات مدرن حاکمیتی جز در وجودخودش نمی‌شناسد. شاه و دولتی نیست که گذران زندگی‌اش را تأمین کنند، و اگر هم باشند خود او این مقام را برای آنها نخواهد پذیرفت. ناگزیر او می‌ماند و بازاری که وی باید به قوانین آن گردن نهد. هر مشتری که از راه برسد باید همان کاری را بکند که پادشاهان و حکام بخاطر افتخار خودشان می‌کردند، و، بعلاوه، این مشتری باید توانائی درک و شناختن ارزش چیزی را که می‌خرد داشته باشد.

نویسندهٔ مدرن، با امتناع از پذیرش عالم بالائی که عامل انسجام جامعهٔ قدیم بود دیگر نه به کمال که به کمبود استناد می‌جوید: چیزی را می‌بیند که نیست و کسی هم بطور کامل نمی‌داند که چگونه ممکن است باشد. و از اینجاست که حرفهایش برای آدم‌های دور و برش ناراحت کننده است. آدم‌هائی که هدایت آنان را رجّاله می‌نامید چگونه می‌توانستند قدرش را بدانند، و قدرشناسیِ چنین کسانی هم حتی اگر از وی دریغ نمی‌شد برای او که این جور نان خوردن را نمی خواست جز اینکه حالش را به هم بزند چه فایده‌ای می‌توانست داشته باشد؟

*

تنها در روی زمین، غریب در دیار خود، نفی بلد شده دربین معاصرانی که گوئی

می‌خواستند«زنده زنده چالش کنند»: پرسه زن تنهای ژان ژاک روسو، که قهرمان دوران پیش از مدرنیته بود، نیز همین احساس‌ها را داشت.

اَینجا سخن بر سرکسانی است که از بنیاد آشتی سرشان نمی‌شود: نمی‌خواهند یا نمی‌توانند کاری را که همه می‌کنند بکنند. شاعر ونقّاش، در روزگار گذشته، با امرا و شهریاران همسر بودند، حالا همه فکر می‌کنند که آدم حسابی که کتاب نویسی و نقاشی نمی‌کند. از اینجاست که نویسنده و نقّاش نسبت به دیگری، یا دیگران، در عالمی از بیگانگی است، غرابتی غیرمعمول دارد که هیچکس به چشم پسند بدان نمی‌نگرد چنانکه گوئی با جنون و جنایت طرف‌اند؛ جنون و جنایتی که خود نویسندگان هم به گردن می‌گیرند و، برخلاف رسم و قراری که در پیرامونشان معمول است، به موضوع رمان‌های خودشان تبدیلش می‌کنند.

بدینسان، خصوصیت زندگی نویسندهٔ مدرن و وجه افتراقش با دیگران، یعنی همان چیزی که وی به دنبال آن است، به صورت طوق لعنتی به وی برگردانده می‌شود بی آنکه البته تنهائی اساسی که خود وی آن را برگزیده با آن تنهائی یی که دیگران وی را بدان محکوم کرده‌اند تلاقی کند. از قدیم و ندیم می‌گفتند که سازندگان و هنرمندان سوداوی مزاج‌اند. اهل مالیخولیا و هذیان و جنون‌اند. ولی قرابت اجباری میان نبوغ، بیماری و جنون بویژه هنگامی به واقعیت تبدیل شد که دوران مُدرنیته فرا رسید و جان از روال جهان جدا گردید.

*

با جنون و خودکشی افقی شکل می‌گیرد که هرآدم مدرنی باید موقعیت و تکلیف خودش را با آن روشن کند. امّا خودکشی بعنوان امکان دائمی، چیزی است که معیار سنجش آزادی است، نوعی گذار در نهایت ممکنی است که خصوصیت فرد آدمی، دگرشدن وی، مبتنی برآن و نهفته در آن است. امّا دامی هم هست که وجه ناممکن خصوصیت فردی آدمی، فقدان آزادی و حتی بیفایدگی هردوی اینها، یعنی نَاتوانی ناشی از آن، ممکن است بدان بینجامد. این عدم امکان از نظر نویسنده، همان حالتی است که درآن نمی‌توانی کلک خودت را بکنی، در سکوت گم بشوی، نوشته‌هایت را از بین ببری؛ و همه اینها هم، بعنوان چیزی که می‌توانست آخرین اقدام زندگی‌ات باشد، سرآغاز تازه‌ای است.

اگر، در دوران مدرنیته، خودکشی را سنگ راهی بدانیم که سر هرکسی در زندگی خصوصی‌اش بدان می‌خورد، باید گفت، در روزگار مدرن، خودکشی جز دربین کسانی که "از دست جامعه خودشان را کشته‌اند" وجود ندارد. خودکشی

وقتی است که هیچ راهی برای اشتراک معنوی با همنوعان درکار نیست. جائی که به هیچ نحوی نمی‌شود از "تمدن" گریخت: نه امیدی به قیامتی هست و خدای بخشاینده‌ای، نه امیدی به ناکجا آبادی درجای دیگر، مثلاً جزائر سعادت یا دورنمای سیاسی. جائی که تنهائی آدمی براثر موقعیتی خاص از تنهائی یی که هیچ کس دردل شهرهای بزرگ از آن بی نصیب نیست بسیار ریشه براندازتر و اساسی تر است.

*

هدایت تنها بود، بسیار بسیار تنها. خارج از هرمدار جغرافیائی، از اینجا مانده از آنجا رانده، میان یک جامعهٔ سنتی درحال فروپاشیدن و مدرنیته‌ای که هنوز درآن پا نگرفته بود، در مغاک، درخلائی بی انتها، دست و پا می‌زد. اگر چهرهٔ نویسندهٔ ملعنت زده را چهرهٔ خاص روزگار مدرن بدانیم، ملعنت زدگی هدایت را باید دوچندان دانست زیرا تقدیرش این بود که درجائی از جهان "مدرن" باشد که خودِ آن از مدرنیته خبری نداشت. و از روز اول هم حس کند که وجودش زیادی است.

دربرابر هدایت، برخلاف بسیاری دیگر در دنیای غرب، بورژوازی فاتحی وجود نداشت که ادعای سروری برجهان و شکل دادن بدان را داشتهَ باشد، جامعه‌ای ستمگر وکرمخورده دربرابر وی بود که، برخلاف آنچه از اقدامات نوگرایانهٔ پهلوی‌ها برمی‌آمد، سخت وابستهٔ سنتی بی‌گوهر و بی‌مایه بود. پس جای او نبود، و هدایت هم توان یا طیبت این را نداشت که سرکشی‌اش را با زرق و برقی پرومته‌ای و شیطانی بیاراید. او از فراغ خاطر و خودشیفتگی شاعران غنائی مبرا بود امّا نه از هراس و ناخشنودی بنیادینی که در درون نویسندهٔ مدرن می‌گذرد. پس او می‌دانست که پیشاپیش باخته است، و نوشتن تنها سلاح اوست: "نوعی علیرغم همه چیز" ولی غافل نبود که موقعیت تاریخی‌اش بنحوی‌است که رسیدن به کمال واقعی ادبی را برایش نا ممکن می‌سازد. بهمین دلیل به کارهائی که کرده بود هرگز افتخار نمی‌کرد.

احساس می‌کرد در دنیائی محروم از حیات قرار دارد که هیچ‌گونه شور و جهشی برای نوسازی واقعی در اعماق آن جریان نداشت. بنظرش می‌رسید که از بالا تا پائین جامعه، هَمه سر و ته یک کرباس از خرافات و ریاکاری‌اند. پس سفینهٔ آزادی‌اش، بطور قطع، به گل ناتوانی، به ساحل نامرادی، نشسته بود. این آزادی رنگ عصیان و درعین حالَ تسلیم و رضا را داشت، رنگ احساس بیزاری، با آمیزه‌ای از حسرت، احساس گناه و، عشق و نفرت نسبت به تمامیِ آنچه به نظر وی

سرنوشت مشترک همه بود: وصلتی میان حماقت و خباثت که فکر می‌کرد خودش از بدو تولد از آن برکنار بوده است.

*

خودکشی هدایت با ایثار تراژیک، با تجدید عهد بشری با نیروهای کائنات، شباهتی نداشت. در وی آن شوق و جذبه‌ای که در نزد برخی از نقاشان و شاعران مدرن، به صورت کوششی برای خروج از خود، می بینیم ـ همان گام به سوی ماورائی که از دید آنان وسیله‌ای برای بالاخره دست یافتن به مطلقی بود که همواره از چشم‌انداز آثارشان کنار می‌رفت ـ وجود نداشت. این خودکشی پاسخی به رویداد تاریخی عمده‌ای هم که بشود گفت ناگهان پندارهای هدایت را فرو ریخته است، نبود. خودکشی یی بود که روشن بین ترین جان ایران درقرن حاضر، درست به دلیل روشن بینی‌اش، محکوم به آن بود چرا که جامعهٔ ایرانی راه دیگری جز گشودن شیرهای گاز دریک چهار دیواریِ محقر، در غربت، برایش باز نگذاشته بود.

*

مصطفی فرزانه شرح جانسوز آخرین ماههای زندگیِ هدایت را درکتابی با عنوان ***آشنائی با صادق هدایت*** آورده است: هدایت احساس می‌کرد که دائرهٔ خصومت به گرد او هر لحظه تنگتر می‌شود، از کوی و دیار خود دست کشید و راهی پاریس شد، شهری که ادارهٔ شهربانی‌اش، ورقهٔ اقامت او را، با سختگیری‌ها و تحقیرهائی که همه می‌دانیم، پانزده روز یکبار تمدید می‌کرد. هدایت ذلّه شده بود و چون دیگر توان ادامه دادن نداشت مقدمات خودکشی‌اش را با دقت فراهم کرد و آخرین پس اندازهایش راهم برای مخارج کفن و دفن خودش گذاشت.

پاریس را می‌شناخت، چون دراین شهر زندگی کرده بود. از دور هم با این شهر به صورت یک دالان پیچ درپیچ ذهنی آشنا بود، مثل همهٔ کسانی که کتابهای نوشته شده دراین شهر را خوانده‌اند. پاریس "پایتخت قرن نوزدهم"، مهد جهنم و بهشت خیالی مدرنیته، شهر بزرگی که «درغوغای بیمارگونه‌اش خودکشی یگانه کردار قهرمانانهٔ ممکن» بنظر آمده بود.

*

خودکشی هرقدر هم "مقدّر" باشد ـ چنانکه هدایت درنوشته‌های جوانیش آورده ـ مثل هر امکان دیگری در زندگی، هرگز ضرورت مطلق نیست. خودکشی به این دلیل به تقدیر هدایت تبدیل شد که روال جهان چنان شکلی به زندگی وی داد که انطباق یافتن با آن از توان وی بیرون بود، و تنها درصورتی می‌توانست تابش

را بیاورد که مهمترین عنصر ذاتش، یعنی خودش، را نابود کند.

هدایت، کاری را که برعهده اش بود، در تنهائی زندگی‌اش، در اثرش، به انجام رساند: و این همان کاری بود که خودش برای خودش درنظر گرفته بود، همان کاری که می‌بایست، می‌توانست و می‌خواست انجامش دهد. او به تنهائی از عهدهٔ بیش از این برنمی‌آمد، نمی‌توانست قیافهٔ قهرمان دوران به خود بگیرد و مسخرهٔ خاص و عام شود، یا شهیدنمائی کند به این خیال که قادر است روال امور را تغییر دهد. همان کار نویسندگی‌اش بحد کافی عذاب و مشقت برایش به بار آورده بود. تنهائی‌اش از این رو به مرگ انجامید که آدم‌های روزگارش نتوانستند درمقامی باشند که از آنان انتظار می‌رفت، آن هم نه برای نجات دادن زندگی وی بلکه به خاطر خودشان و برای این که زندگی دیگری برای همه از جمله هدایت امکان پذیر شود.

عجبی نیست اگر می‌بینیم درست همانجائی که همه آماده‌اند تا با سر در گرداب هرگونه جنون جمعی، به شرط آن که رنگ رستگاری داشته باشد، فرو غلطند، آثاری را منحط و فاسد کننده می‌شمرند که بجای توجیه و تشویق این گونه جنون‌ها به عنوان کردارهائی پرمعنا، برجنبهٔ هول انگیز زندگیِ بشری، یا یک دورهٔ تاریخ، و دیوانگی نهفته درآن انگشت می‌گذارند.

تنها هنر است که با حقیقت رابطه دارد: حقیقت شرط امکان آثار هنری است. هنر چیزی جز درک و ضبط نیروهای کهن نیست، ولی هنرَ، درضمن، وعدهٔ سعادت، وعدهٔ چیزی است که هنوز درنرسیده است. نویسنده، امّا، می‌تواند وجود چیزی را پیشاپیش حس کند ولی نمی‌تواند اختراعش کند، روش نویسنده در وفای به وعده در این است که سراب نیافریند. آنها که می‌خواهند با حذف نویسنده از شرّ تنگنائی که فوق تحمل است خلاص شوند دنبال راه حل آسان می‌گردند. برای آنان در واقع دهشت از عناصر ذاتی زندگی بشری نیست، گناه نویسنده‌ای است که در کام جهان زهر و شیطنت می‌ریزد. این نویسنده است که بدبین و منحط است و نه وضعیت تاریخی به بن بست رسیده. این دیگران نیستند که چشم دیدن ندارند، بلکه نویسنده‌ای که به بهای جان و زندگی اش جرأت دیدن داشته متهم به جبن و بی غیرتی می‌شود.

*

بدیهی است که وادادن و به سودای درون پناه بردن، حالتی است که دلائل عمیق و شخصی دارد. و جوجه روانکاوها هم بسیار کوشیده‌اند جای پای چنین دلائلی را در آثار هدایت بجویند. ولی این نه دلیل کافی برای خلق اثر ادبی است، نه دلیل

کافی برای خودکشی. برای آن که اثر ادبی بزرگی خلق شود سه عامل باید دست به دست هم دهند: تاریخ زندگی شخصی، تاریخ یک دوره، و تاریخ زبان که وسیلهٔ بیان است. و هدایت با وجود شرایط دشوار سرگردانی‌اش میان شرق و غرب توانسته بود این عوامل را دروجودش باهم تلفیق کند. سودای درونی او، که با نوشته شدن **بوف کور** به اثر ادبی تبدیل شد، روی کاغذ و در قصهٔ خیالی، در قلمرو مرگ گام می‌نهاد و از میرندگی می‌رهید. تا زمانی که هیچکس به روی خودش نمی‌آورد که هدایتی هم هست، وی دلیلی برای زیستن و وسیله‌ای برای مبارزه داشت. ولی از وقتی که خصومت‌ها آغاز گردید به اینجا رسید که نوشته هایش را پاره کند و به زندگی‌اش پایان دهد.

*

«در زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست.» مالیخولیا و تنهائی همیشه وجود داشته است، امّا مهم این است که اینها هر بار رنگ متفاوتی می‌گیرند. آن تنهائی عرفا، که حتی احساس بی پناهی خود را نشانی از ناتوانی در ادراک حضور الاهی می‌دانستند، ربطی به تنهائی در دنیای مدرن نداشت و بکلی غیر از آن بود. آن عارف می‌توانست دنبال تنهائی بگردد، و راضی باشد که همه چیز و همه کس، حتی خدا، رهایش کنند، امّا خود او از طلب خدا و راز نیاز با او دست برنمی‌داشت. امّا از دیدگاه آدم مدرن، "هیچ" نه درخور عشق است، نه همسخن شایسته‌ای برای راز و نیاز. برای او، درد به مظهر تنهائی و غایت مقصود بدل می‌شود.

بهترین و صادقانه‌ترین وسیله‌ای که آدم مدرن برای بازتاباندن چهرهٔ جهان در اختیار دارد این است که درماندگی، کمبودها و زخم هایش را به وی نشان دهد. آدم مدرن، رابطهٔ عدمی ویرانگرانه‌اش با دنیای خارج را، که تبدیل به حقیقتِ این دنیا می‌شود، درهمین شکل خود ویرانگری است که می‌تواند تحقق بخشد. و از اینجاست که نشان خودآزاری به پیشانی‌اش می‌کوبند و حال آنکه وجود او حتی درخود ویرانگری‌هایش چیزی جز وفادارانه ترین عصارهٔ خودِ واقعیت نیست. و اگر هدایت توانست با چیزی که خود را برجامعهٔ ایرانی تحمیل کرد ـ و یکی از بسیاری امکانات تحقّق نیافته‌اش بود ـ هماهنگ کند برای این بود که همین توانِ خودویرانگری را بقوه درخود داشت.

*

اگر به آثار هدایت برگردیم و پس از گذشت زمان به آنها بنگریم خواهیم دید که نور سیاهی برمجموعهٔ نوشته‌ها و زندگی وی تابیده است. هیچ چیز نخواهد

توانست این سیاهی را به چیزی روشن تبدیل کند، یا آن احساس بیفایدگی "کاملی را که درنویسنده هست با جامعه آشتی دهد: هدایت را خواهیم دید که، بی ظاهرسازی، با معمای هستی رویاروست، و باکی ندارد که دیگران وی را منحط، افسرده حال، خودخواه و انگلی خطرناک به حساب آرند.

این روشنی که درکردار و اثر هدایت هردو می‌بینیم جزو ذاتی آنهاست: تا دنیا چنین است که هست حقیقت از آن چیزی است که قدرت نداشته و با قدرت هم کنار نیامده است، از آن چیزی است که توانسته است ضعیف، شکننده بماند و زرنگیِ لازم برای انطباق و بَقا را نداشته باشد.

*

مصیبتی که در زندگی هدایت می‌بینیم بیانگر ذات کشندهٔ روزگار اوست. گرچه در آخرین سالهای حیات وی رویدادهای تاریخی عمده‌ای در ایران پیش نیامده امّا اتفاقات کوچکی داشته‌ایم که معنا دار بوده‌اند. دستگیری دوستان توده‌ای اش ـهرچند که هدایت کمترین توهم رستگاری از رهگذر حزب توده نداشت ـ علامتی بودکه از پایان دورهٔ گشایش سیاسی و فرهنگی خبر می‌داد. اندکی پیش ازخودکشی هدایت، شوهر خواهرش سپهبد رزم آرا، نخست وزیر تجدد خواه ایران ـکه البته نباید فکر کرد که هدایت الزاماً مهری از او در دل داشت ـ به دست یکی از اعضای "فدائیان اسلام"، که رهبر انقلاب اسلامی، امام خمینی، بعدها قاب عکس او را بالای سرش به دیوار آویخت، کشته شد . . . هدایت البته فرصت این را نیافت که جنبش ملی به رهبری مصدق را که اندکی پس از مرگ وی ایران را به لرزه درآورد بشناسد. ولی این اقدام هم به همان سد سکندر مذهبی ـ استبدادی ـ امپریالیستی یی که هدایت در آثار خویش برآن انگشت گذارده بود برخورد و در نطفه خفه شد.

*

هدایت خوشبختانه این بزرگی را داشت که از موهوم پنداری جنون آسای خاص ذهنیت "عقب مانده" محروم بود. قدرت دیگران برای او بهانه‌ای نبود برای توجیه بدبختی‌هایش و انداختن نگاه آن به گردن دیگران. می‌دانست عجزی اگر هست درخود اوست که نمی‌تواند از پس موقعیتی که درآن بود برآید. نیروی او در همین احساس مسئولیتش نهفته بود: به ضعف خود و وجودِ ناممکن رودر رو نگریستن و دنبال علل مخفّفه هم نگشتن.

هدایت همان چیزی را که در مقیاس تاریخ ایران، آنهم برای مدتی مدید، می‌بایست تحقق یابد روی خودش و درخودش تحقق داد. نومیدی ریشه‌ای اش

بارزترین نشان الزام‌ها و روشن بینی بیکران وی بود: جرأت این را داشت که امکانات آینده رَا با چسبیدن به دلخوشکنک‌هَای حقیر سبک نکند و به هدر ندهد.

*

تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همهٔ موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد، و درته زندگی اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خودش می‌خواند.

در **بوف کور** صدای به هم خوردن بال‌های مرگ را می‌توان شنید. کمتر نوشته‌ای تا این حد زیر سیطرهٔ مرگ و انباشته از حضور آن است. در اینجا تجلی مرگ پرده‌های گوناگون دارد. از آستانهٔ مرگ را داریم تا آن دنیا را، تابینش مرگ و قلمرو آن، تا ظهور مرگ، تا قریب الوقوع بودن دنیای دیگر با رویدادی فوق طبیعی، درهمین جا که هستیم. و درضمن جسمانی ترین جنبه‌های مرگ را: جسد، بو، طعم، یخزدگی، سنگینی، خشک شدگی، تجزیهٔ ذرات، کرم‌ها، گورکن، قبر و قبرستان. و نیز ترس از مرگ و مرده‌ها را با میل به مردن، میل به رهیدن از رنج و سر به نیست شدن درعدم. میلی که همراه است با نقیض خودش، با وهم، با اضطرابِ مردن، با استنکاف و ترس نزدیک بودنش، و با ترس این که بعد چه خواهدشد ـنه ترس عذاب یا پاداش آخرت که دیگر اعتقادی به آن نیستـ بلکه ترس این که مبادا خودت ذره ذره پوسیدنت را حس کنی- و همهٔ اینها نیز درکنار میل عمیقی به مرگ پاشاندن وکشتن: لاشهٔ تکه تکه، و تن قطعه قطعه. بیشتر استعاره‌های کتاب نشان مرگ دارد و بافت تمثیلی‌اش از مَرگ است که «آهسته آواز خودش را زمزمه» می‌کند، آوازی که «هرکلمه را مجبور است تکرار بکند و دوباره از سرنو شروع» می کند، آوازی که «مثل ارتعاش نالهٔ ارّه درگوشت تن» رخنه می‌کند.

*

ولی امکان زندگی اقتضا دارد که وهم مردن و ترس از مرده‌ها را از خود دور کنیم . باید فراموششان کرد وگرنه دچار جنون خواهیم شد، جنون نسبت به امری که هیچ چیز از آن نمی‌دانیم. **بوف کور** شرح چنین حالتی است میان زندگی و مرگ، شرح زندگی «مردهٔ متحرکی که نه رابطه با دنیای زنده‌ها دارد و نه از فراموشی و آسایش مرَگ استفاده می‌کند.» دراین اثر، فاصلهٔ محافظی که وجود داشت پیموده شده، و آنچه درحکم سدی مقاوم بود اکنون به پرده‌ای تبدیل شده

است که مرگ و ترس از مردن برآن سایه انداخته‌اند. ترس از مرگ و مردن دراین کتاب به صورت احساسی دائمی در درون همهٔ اندیشه‌ها و همهٔ اشیاء جاری است. زندگی درمرگ ریشه دارد، در مرگی که هدف و تنها همدم اوست. خودِ زندگی ظاهری گذرنده بیش نیست: آمیزه‌ای است از یادبود، رؤیا، و هراس که هنوز از مرگ جدا نشده در گرداب تاریک عدم ناپدید می‌شود.

*

این می‌تواند درهرکسی مقاومتی دربرابر دهشت، که برای خودش ناشناخته است، ایجاد کند. مثل "شکلکهای احمقانهٔ"، ترس‌های کودکانه که هیچکس نمی‌پسندشان. ولی «این احمقی بزرگ با آن همه چیزهای دیگر که در دنیا به آن پی نبرده‌اند و فهمش دشوار است ارتباط داشت. آنچه که در ته تاریکی شب‌ها گم شده است، یک حرکت مافوق بشر مرگ بود.» اینجا صحبت از سقوطی است در «یک پرتگاه بی پایان، در یک شب جاودانی»، و آثاری که از این قلمرو رؤیا و مرگ برجا می‌ماند. «درک انعکاس سایهٔ روح که درحالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند،» فوق طاقت ادراک بشری است. «آنجائی که زندگی با مرگ به هم آمیخته می‌شود تصویرهای منحرف شده به وجود می‌آید، میل‌های کشته شدهٔ دیرین، میل‌های محو شده و خفته شده، دوباره زنده می‌شوند و فریاد انتقام می‌کشند.»

ولی این سقوط درضمن حرکتی است درجهت سر به نیست شدن در دل جریانی ازلی و ابدی. کنده شدن از طبیعت و جهان ظاهری است. تولدی است در عالمی متفاوت، حقیقی‌تر، واقعی‌تر، ولی درعین حال عجیب و سرشار از ناشناخته‌ها. حرکتی است در جهت وادادن و لمیدن در دامان عدم و تاریکیِ شبِ جاودانه، که باید دوست داشتنش را آموخت. نوعی توان پذیرش تصاویریَ است که از دل همان تاریکی برمی جهند و غافلگیرت می‌کنند. نوعی نزدیکی به ذاتی است که در اندیشه نمی‌گنجد، ذاتی که حضور ناواقعِ دیگری ندارد مگر به صورت تصویری از چیزی که بیرون از تخّیل بشری استَ. تصویری با حدّتِ بصری بسیار شدید، که همان فعلیت تصاویر رؤیا را دارد، و بسیار روشن و، درعین حال، بسیار محو و ناگرفتنی است. تصویری که معنایش از دست می‌گریزد و در شناخته گم می‌شود.

تصویر و چشم، دراین متن، که بظاهر شرح توهم آلودکابوسی است که نامنتظری که ضمناً انتظارش را داشته ایم در آن رخ می‌دهد، در کانون مرکزی وقایع قرار دارند. تصویرهائی که از جای دیگری آمده‌اند، « این تصویرها زندگی

مخصوص به خود داشتند. آزادانه محو و دوباره پدیدار می‌شدند. گویا ارادهٔ من در آنها مؤثر نبود» و با اینهمه «گویا خوابهائی که می‌دیدم همه اش را خودم درست کرده بودم و تعبیر حقیقی آن را قبلاً می‌دانسته ام.»

ویژگی **بوف کور** همین خصلت دوگانهٔ آن است: اثری که سرچشمه و منطق‌اش را نمی‌شناسد، اثری از چیزی که بر وی عارض شده، دخالتی نگران کننده در زندگی‌اش که خود او روی آن هیچ تأثیری ندارد، ولی اثری که درعین حال محصول اراده ای است که مطلقاً برخودش مسلط است.

*

معمائی که دراین اثر هست امری دلخواسته نیست. چنین کابوسی را به ارادهٔ خود نمی‌توان ایجاد کرد، کابوسی که به مؤلف و خوانندهٔ اثر با جبر و وضوحی کورکننده تحمیل می‌شود. همین لحن اسرار آمیز، لحن کلی اثر است که نه ترجمان چیز دیگری است، نه حجاب آن. . . تجربه ای که اثر از آن پدید آمده‌است چندان مهم نیست: سدی از آتش خودِ اثر را که حالا دیگر چیز مستقلی است، از سرچشمه‌هایش و از مؤلفش جدا می‌کند. خصوصیت یابی و تمایز در این اثر به حدی است که دیگر می‌شود گفت خصوصیتی درکار نیست، آنچه هست روایت رویداد بی نام و نشانی است که در آن دیگر بحث بر سر امر خصوصی نیست. امّا درعین حال هیچ چیز این اثر به تجربه‌های مشترک بر نمی‌گردد، یا به همدستیِ میان مؤلف و خواننده که حضورش برای کتاب منتفی است مگر به صورت حَضور در سایه و به این منظور که به بوفی تبدیل شود که ازفرط خواندن و جذب کردن مضمون آن کور شده است.

ظاهراً اتفاقی است که در آن سهیم نیستیم، برخوردی با حد و مرز وجود. درست همان جاهائی که درحالت سرگیجه ناگهان چیزی از هستی آشکار می‌شود، نوعی آزمون‌های مخفی که ممکن است درکمین هرکسی نشسته باشد، عشق و عمیقترین حسرت‌ها، یا وهم‌هائی که از وجودشان بی خبریم، یعنی تاریکترین لایه‌های زندگی، که وجودمان از آنها غافل است. و این همان بخش از ناشناخته است که هر وجودی آغاز و انجامش را درآن می‌یابد. همان چیزی است که دامنه‌اش به راز زندگی و مرگ می‌کشد.

مضمون **بوف کور** این است که پاسخ قطعی وجود ندارد وبرای برگرفتن پرده از روی اسرار هیچ کوششی نمی‌شود کرد، دانشی هم درکار نیست که بتوان جای اینها گذاشت. هر هنری که تابع قواعد "محاکات" یا بازگوئی روایت است، حتی اگر به صورت "رآلیسم" باشد ـ همان رآلیسمی که شکل "فلسفی" دارد و از چیزی

که ممکن بود باشد حرف می‌زند و نه فقط از چیزی که هست. می‌کوشد تا همه چیز را مقرون به حقیقت نشان دهد. **بوف کور** برایش این قاعده مطرح نیست. اصلاً به فکر این نیست که خواننده قبول کند با چیزی که معمولاً و بنا به عادت واقعیت نامیده می‌شود سر و کار دارد. هدفش رسیدن به چیزی است که وراء ما هست، همان چیزی که هستی بشری از آن ساخته شده ولی ما از بیان آن عاجزیم. این فقط از راه حیرت و پریشانی امکان پذیر است که در پایان کتاب به حد اعلای خود می‌رسند.

رعشهٔ ترس که براندامان نشست تازه ملتفت چیزی می‌شویم که از هرچیز دیگری کهن تر است: دربرابر نگاهِ غیر بودن ، آنهم به صورت لاعلاجش. و در برابر ناخواندهٔ فاجعه آسائی که به هیچ نحوی سرآشنائی ندارد، بیهوده خیال می‌کردیم که، با سفت کردن زیرپای خودمان و چسبیدن به واقعیات مشخص، هراس دست از سر ما برخواهد داشت و آرام خواهد گرفت؛ هراس، افسار گسسته، دوباره می‌تازد و رد پاهای نازدودنی‌اش را دوباره پُر رنگتر می‌کند.

این احساس سرمستی، دهشت، کابوس، این احساس عذابی که دست از سرما برنمی‌دارد، این احساس سرگیجه، و این که دائم در دائره‌ای بسته به گرد خود می‌چرخیم، این سقوط مقدّر در قعرچاه، که درآن من چهرهٔ خودش را به صورت غیری هولناک کشف می‌کند، این فشار بدن مرگ روی سینه وهیکل‌مان، همهٔ این‌ها ترکیب اثیری **بوف کور** را تشکیل می‌دهند، و معنای ناگفته‌اش را، معنائی که به هیچ چیز دیگری هم نمی‌شود برگرداند.

*

مثل این است که دنیا از ریشه کنده شود و هرگونه باوری بنحوی زیر و زبر کننده معلق از آب درآید. مثل این است که درهمه چیز، در زمان، مکان، ماده، در رویدادها واشیاء دور و برمان، در ملموسترین هستی‌ها، در هرچیزی که وزن و مقاومتی دارد، حتی «هاون سنگی گوشه حیاط»، شک کنی. جهان و من دراین حالت، سایه‌هائی بیش نیستند و واقعیت معنای خود را از دست داده است. پس علیّتی هم که روایت رآلیستی روی آن تکیه دارد درکار نیست وجای خودش را به جبر، به تقدیر، به نظم متفاوتی داده است که افسونی اهریمنی درآن است.

نیروی **بوف کور** از این است که فاصله‌ای درکارش نیست، میل و مرگ درآن به هم چسبیده‌اند. میان مضمون و خواننده پرده‌ای وجود ندارد، یا بازی با قصه‌پردازی، یا چیره دستی هنری. هیچ چیزی دراین اثر زیادی، پیش پا افتاده یا زائد نیست. هرکلمه و جمله‌ای قالب کامل خودش را دارد، که هم لازم است هم

معمائی. هرگوشه‌ای از آن بر می‌گردد به آهنگ اصلی. نوشته‌ای است تب آلود و بی‌نهایت سنجیده، که هرکلمه را وزن می‌کند و به کار می‌برد، و کاملاً هم مطمئن است که تأثیر خودش را خواهد داشت؛ با ایجاز بیانی و روشن بینی معنائی حیرت انگیزی از ناحیهٔ زبان بی بو و خاصیتی که شیفتهٔ لفظ قلم آراسته و مطنطن بود. عباراتی کوتاه، لخت و عور، با لبّ مطلب، با آهنگ تند نوازش چکش، چنان تفصیل می‌یابند که دوباره برگردند به همان اختصار خودشان، به همان سرریز کلام پر از کنایه و استعاره‌ای که آهنگ و نواختش دیگر به "نثر" شباهتی ندارد.

الحان ثانوی این اثر مثل دیگر نوشته‌های هدایت است: همان پس زدن دنیای رجّاله‌ها، و "تمایلات" وخرافاتشان؛ همان محرومیت، بی پناهی، رنج و تلخکامی تنهائی وفقر بی پایان؛ همان هراس‌های درون، حسرت‌ها، اندوه‌های عمیق، ترس‌ها و کینه‌ها. ولی اینها در **بوف کور** به نحو دیگری روایت شده است: از زبان کسی که راهی پیش پایش نیست، و مرجع و ملجائی ندارد، یا حتی مخاطبی، کسی که گوشش به سکوتی است غیرقابل فهم، درشبی تاریک و عمیق که سراسر زندگیِ او را فرا گرفته است.

*

از همانجاست که موج تصویرها سرریز می‌کند، مثل اینکه از قعر آینهٔ دق زاییده شده باشد از دل چیزی که درخاطرهٔ فراموش شده، در روز و روزگار دور دست، برافتاده، ناشناخته، در قلمرو خواب و گوشه و کنارهای حافظه جای دارد. از همین بازگشت ها، از همین واشناسی-ناشناسی‌ها، از همین تکرارهاست ـتکرار پیوستهٔ همان تصاویر، همان انگیزه‌ها، همان استعاره‌ها و عبارات ـ که کل کتاب شکل می‌گیرد. بحث بر سرچیزی است که دیده‌ایم امّا در نگاه اول نمی‌شناسیمش، یا می‌شناسیم امّا در ضمن از باز گشتش نگرانیم. بحث برسر تکرار شدن‌های مستمری است که حضور سمج مرگ را در آنها می‌توان دید.

شدید ترین وجه بروز این غرابت نگران کننده را در رابطهٔ آینه به آینه‌ای می‌بینیم که میان دو بخش کتاب وجود دارد. دو بخشی که از هم متمایزند، و هرکدامش، با لحن خاص خودش، کلی است، مجّزا از دیگری که منطق خودش را دارد و شیوهٔ زندگی و آهنگ خودش را. میان این دو بخش رابطهٔ علت و معلولی وجود ندارد، رابطهٔ آنها مثل رابطهٔ دو آینه است که نه صاف‌اند نه موازی، امّا هر تصویری در یکی از آنها هم سرچشمهٔ تصویری است که در دیگری است هم بازتابی از آن درعینِ حال نا آشنا.

بخش اول را شاید بتوان تجربه‌ای از غیر ، از دنیای جادوئی تصویر مرگ، دانست. و بخش دوم را آزمایشی از وجودِ خود بعنوان غیر: غیری درقالبِ خودی، مسخی جسمانی و روحی، تفکر و نوشتن.

احتیاج به نوشتن، "وظیفهِ اجباری نوشتن" دو بخش **بوف کور** را از بیرون به هم پیوند می‌دهد. البته نه نیاز به این که کسی نوشته‌هایت را بخواند. برای نویسنده هیچ اهمیتی ندارد که کسی"کاغذ پاره‌ها"یش را بخواند. او دراین نوشته‌ها هیچ مایل نیست لاشهٔ خودش را نجات بدهد و می‌داند که هیچکس حرفش را باور نخواهد کرد. او در آستانهٔ مرگ هیچ چیزی ندارد جز سایهٔ خودش، و زیر فشار مرگ است که می‌خواهد عصارهٔ زندگی‌اش را «قطره قطره درگلوی خشک سایه اش» بریزد.

میان او و دیگران ـ رجّاله‌ها، مردمان معمولی حقیر و بی حیا، که هیچ خبری از رنج های او ندارند، و هرگز گذرشان به تاریکی‌های سرد و جاودانه نیفتاده و صدای بال‌های مرگ را بالای سرشان نشنیده‌اند ـ ورطهٔ هولناکی وجود دارد. تنهائی بیکران نویسنده وجود دیگران را به سایه‌هائی تبدیل می‌کند و خود او را به خدائی که خودش هم چیزی نیست جز سایهٔ سایه‌اش. سراسر کتاب ماجرائی است که بر یک آدم تک و تنها می‌گذرد که خودش پیش از آن که ناقل ماجرا باشد "درگیر" ماجراست و بدون اختیار می‌نویسد.

*

ولی، تنهائی و نوشتن به تلقین مرگ درکار هدایت امر تازه‌ای نیست. **زنده به گور** هم همین بود، ولی جز این نبود. چیزی نبود جز یکی از پرده‌های **بوف کور**، آنهم نه پردهٔ اصلی‌اش. در **بوف کور** تنهائی چهرهٔ اهریمنی دیگری دارد، و نوشتن اجبار دیگری؛ اینجا، مرگ، به رنگ‌های گوناگون، درهمه جا هست، نفس گیر و از خدا خواسته و ترساننده؛ و ناشناختهٔ عمده هم سایه‌ای دیگر دارد، با تاریکی دیگری و تصاویر دیگری، چندان که دیگر قصه‌های هدایت که درآنها صحبت بر سرمرده‌های زنده، سایه‌های در برزخ یا عروسک‌های پشت پرده است درکنار **بوف کور** حکم نوشته‌های سبک رومانتیکی را پیدا می‌کند.

برمبنای این تنهائی دلخواسته وگرفتار در سیطرهٔ مرگ است که یکی دیگر از مایه‌های همیشه مطلوب هدایت شکل می‌گیرد: مایهٔ عشق که باید عامل رهائی از تنهائی و مرگ باشد. ولی عشق هم، بگفتهٔ او، آواز زیبائی است از حنجرهٔ آدم کریهی که نباید از نزدیک به وی نگریست.

عشق فرزند زشتی و بینوائی است هرچند که عاشق وجودی الاهی تر از

زیبائی‌ای است که مطلوب اوست. تلخکامی برخاسته از غم هجران، کراهتِ جدائی آور ولی آفرینندهٔ نیاز به عشق، از احساساتی است که درچند نوشته از نوشته‌های هدایت می‌بینیم: دراین نوشته‌ها، در زیر ظاهری از کراهت و بی پناهی، روح حساس، عمیق و عاشقی را می توان دید که رنج می‌کشد درحالی که رجّاله‌ها نقابی از زهد و پرهیز برچهره دارند که باطن جنایتکارانه‌شان را می‌پوشاند.

ولی تضاد میان "عاشق" و زاهد از مایه‌های اساسی فرهنگ فارسی است. ناب ترین صورت عشق در نزد هدایت را درچهرهٔ داش آکل می‌بینیم که آخرین نمایندهٔ یکی از صورت‌های ازلی بنیادی در این فرهنگ است. آخرین "عیار"، برادر آن "رند"ی که آمیزه‌ای از پهلوانی وعرفان بود. و جوانمردی که دارو ندارش را با دوستان هم پیاله خرج کرده یا به فقرا بخشیده است، و هنوز هم سر هرکوی و برزنی قمه‌کش مدافع آنهاست. این آدم کافی است یک نگاه به صورت دخترکی تازه بالغ بکند و چنان عاشق شود که بگذارد دشنهٔ حریف در قلبش فرو رود درحالی که به آسانی می‌توانست آن دختر را به زنی بگیرد. عشق فرزند بینوائی و زشتی است و سرانجامی جز مرگ نمی‌شناسد.

در **بوف کور** عرفان و حماسه‌ای نیست. ظاهراً این کتاب از تمامی سنت غنائی-عرفانی عشق در شعر فارسی بوئی نبرده است. ولی درحقیقت **بوف کور** مظهر برگشتگی و مقلوب شدگی آن سنت دراین عالم خاکی و نشانه‌ای از تحول آن است که دیگر تحولی اهریمنی است نه فرشته‌گون. و نیز مظهر همهٔ آن چیزهائی که برنگاه -که همیشه به راه عشق مطلق می‌نگریست- برچشم، برتصویر، برشعر و برشاعر. . . گذشته است. حتّی پیرمرد خنزر پنزری و ظاهر رماننده و چندش آورش را، که شباهتی هم به خدا دارد، شاید بتوان تجسم دیگری از "عشاق" پارس دانست، یکی از آخرین تجسم‌های کسانی که عشق‌شان سبب می‌شد تا خاکسترنشین شوند. و خودنویسنده را که به سایه‌اش بدل شده است هم همین طور، شاید بتوان یکی از، "آخرین شاعران" به شمار آورد.

*

در نخستین بخش کتاب، موضوع مطلق عشق از عالم مثال می‌آید تا دراین دنیای خاکی بمیرد. درجریان بخش دوم، نوبت عاشق است که بیمارعشق، که بیماری کشنده‌ای است، شود و سرانجام به جائی برسد که بت معبودش را بواقع نابود کند. شاید این هم نشانی است از مقلوب شدگی نظارهٔ عالم مثال و تبدیل شدنش به دنیای مرگ، که آفرینندهٔ نفرت و خشونت و همهٔ آن دنیای اهریمنی بخش دوم است. البته اگر درگردش دائره واری که پیش روی ماست عکس قضیه درست

نباشد. این رابطهٔ مقلوب میان سرمنشاء و تکرار، درکتاب بمدد یک مایهٔ مرکزی تکرار می‌شود: همان مثالی که **بوف کور** دائم تکرارش می‌کند. این مثال، بیدرنگ پس از سرآغاز کتاب، قبل از هرچیز و درست مثل یک "تصویر" پیدایش می‌شود. نقاشی که راوی بخش اول است می‌گوید شغل مسخرهٔ نقاشی روی چرم قلمدان را برای وقت کشی برگزیده است. ولی چیزی که غریب و باور نکردنی است این است که موضوع مجلس نقاشی‌هایش همیشه از ابتدا یک جور و یک شکل بوده‌است: همیشه یک درخت سرو می‌کشیده که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان نشسته، انگشت سبابهٔ دست چپش را بحالت تعجب به لبش گذاشته و به دختری که از آن سوی جوب آب گل نیلوفری به او تعارف می‌کرده می‌نگریسته. این مجلس درعین حال به نظر او دور ونزدیک می‌آید و از خودش می‌پرسد که منشاء آن از کجاست: آیا سابقاً آن را دیده یا درخواب به وی الهام شده است؟

در بخش دوم راوی نویسنده می‌گوید شاید هرچه می‌نویسد تحت تأثیر نقاشی روی جلد قلمدان باشد که معلوم نیست کدام احمقی آن را کشیده‌است. ولی درضمن چون می‌گوید که تریاک هم می‌کشیده امکان این وجود دارد که تمامی **بوف کور** براستی با دیدن نقاشی روی جلد قلمدان، صندوقچه یا پرده، زیر نشئه تریاک به هدایت الهام شده باشد.

کل کتاب هم چیزی نیست جز دربحر تغییرات یک تصویر فرو رفتن، به رؤیای آن تسلیم شدن، بدان جان بخشیدن و تجسّمش کردن. نیروی سرشار کننده، خصلت توهم انگیز و وسوسه کنندهٔ **بوف کور** زاییدهٔ بازگشت‌های همان یک تصویر است که هربار به وجهی متفاوت برمی‌گردد تا هم نقش باشد و هم واقعیت. چندان که گوئی از خلال این آمد و رفت‌ها و دگرگونی‌ها خواننده با نوعی اسطوره سرو کار دارد. اسطوره‌ای که روایت از آن برمی‌خیزد و از آن پدید می‌آید: نوعی تصویر جهان، تصویرکون و فساد، که همهٔ مناسبات دیگر تابع آن اند.

*

رویداد ماوراء طبیعی، همان دیدار با مثال است.

سیزدهٔ نوروز، که همهٔ مردم بیرون شهر هجوم آورده‌اند تا نحسی سال را به درکنند، و نقاش هم پنجرهٔ اتاقش را بسته است تا از سر فراغت نقّاشی کند، ناگهان سر و کلهٔ عمویش پیدا می‌شود، که شباهت دور و مضحکی با خود وی دارد، با سر و وضعی که همیشه پدرش را به همان شکل پیش خودش تصور

می‌کرده: پیرمردی قوز کرده با سینهٔ پشم آلود و ریش کوسه، که چالمهٔ هندی دور سرش بسته و عبای زرد پاره‌ای روی دوشش انداخته‌است. همین چهره، که به اصطلاح عموی نویسنده است، در واقع قالبی است برای ترسیم چهره‌های مردانهٔ کتاب که بارها تکرار می‌شود. باری، با آمدن عمو، نقاش به پستوی تاریک اتاقش می‌رود و چشمش به یک بغلی شراب کهنه می‌افتد.

برای این که دستش به رف برسد و بغلی شراب را بردارد چارپایه‌ای زیرپایش می‌گذارد و ناگهان از سوراخ هوا خور رف مثال زنده را مقابل خودش می‌بیند که نمونهٔ مجسم مجلسی است که همیشه روی جلد قلمدان می‌کشیده است: همان سرو، همان رودخانه، همان پیرمرد عجیب و غریب باحیات ترسناکش، با همان دختر جوان، با زیبائی اثیری، لطافت روحانی و جسمانی توانایش، باتن آسمانی و شهوانی‌اش، که حضوری دور و درعین حال نزدیک دارد، با چشمهای مهیب و افسونگرش، که درعین حال می‌ترساند و جذب می‌کند، دختری که متوجه اطرافش نیست. و چنان نگاه می‌کند که گوئی به فکر شخص غایبی است. نقاش محو تماشای این صحنه است که خندهٔ خشک و زنندهٔ پیرمرد هراسانش می‌کند و رؤیایش را می‌گسلد.

روز بعد البته نه هواخوری در دیوارخانه است و نه سرو و رودخانه‌ای درپشت آن. به جای رؤیای دیروزی چیزی نیست جز واقعیت: خاشاک و شن داغ و استخوان دندهٔ اسب و سگی که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشد. با این همه، نقاش می‌اندیشد که اگر می‌توانست زیر آن درخت سرو بنشیند آرامشی در زندگی‌اش تولید می‌شد. بعد از پرسه زدن‌ها و تضرع‌های بسیار، نقاش، در شبی که هوا گرفته و بارانی است، دوباره هیکل سیاهپوش زنی را می‌بیند که روی سکوی درخانه‌اش نشسته است ـ این زن آمده است تا بار دیگر درخانهٔ او بمیرد. نخست چهرهٔ زن را می‌کشد و آنگاه تنش را تکه تکه می‌کند تا با چمدان ببرد و دور از چشم مردم چال کند. از خانه که خارج می‌شود دوباره خودش را درهمان منظره‌ای می‌بیند که درعالم مثال دیده بود: پیرمردی قوز کرده زیر یک درخت سرو، که می‌گوید گورکن است و یک کالسکهٔ نعش کش هم دارد. دو نفری می‌روند به محوطهٔ خلوت و آرامی، درپشت کوه، نزدیک "شاعبدالعظیم"، و پیرمرد با بیلچه و کلنگش مشغول کندن قبر می‌شود، و درضمن کند و کو چیزی شبیه کوزه لعابی پیدا می‌کند که یک طرف تنه آن بشکل لوزی حاشیه‌ای از نیلوفر کبود رنگ دارد و میان حاشیهٔ لوزی صورت زنی کشیده شده است، و خود این محوطه دیدار دیگری است از همان منظرهٔ قبلی.

همین منظره است که در بخش دوم کتاب دوباره زنده می‌شود. روزی که راوی تصمیم می‌گیرد برود و خودش را گم بکند از خانه می‌گریزد و بی مقصود معینی درکوچه‌ها راه می‌افتد؛ از خانه خاکستری رنگ به اشکال هندسی عجیب و غریب، که کالسکهٔ نعش کش هم از همانجا عبور کرده بود، می‌گذرد، و از دروازه شهر خارج می‌شود. . . احساس خستگی می‌کند. کنار نهر سورن زیر سایهٔ یک درخت کهن سرو می‌نشیند. ناگهان می‌بیند که از پشت درخت‌های سرو دختر بچه‌ای بیرون می‌آید، با لباس‌های سیاه که تار و پودشان گوئی از ابریشم بافته شده است، درست مثل زنی که درعالم مثال دیده بود. یاد بچگی‌اش می‌افتد، یاد روز سیزده بدری که با خواهرشیری‌اش که حالا همان زن "لکّاتهٔ" اوست همین جا آمده بود تا دنبال یکدیگر بدوند و بازی کنند. دراز کشیدن پای درخت سرو، نزدیک صدای آب و درکنار لکّاته برای وی با احساسی از ابدیت همراه است.

به این روایت‌های گوناگون از عالم مثال ـنقاشی روی جلد قلمدان، منظرهٔ رؤیائی پشت دیوارخانه، دیدار با چهره‌های مختلف، بازیافتن منظرهٔ پیشین، حسرت کودکی از دست رفته، و کشش به ابدیتـ روایت دیگری افزوده می‌شود که به ماجرای تولد راوی برمی‌گردد. ننه جون برایش گفته که پدر و عمویش برادر دوقلو بوده‌اند، یک شکل و یک قیافه و یک اخلاق داشته اند وحتی صدایشان یکجور بوده بطوری که تشخیص آنها از یکدیگر کار آسانی نبوده است. هردو به هندوستان می‌روند. بعد از مدتی پدرش عاشق یک دختر باکرهٔ بوگام داسی، رقاص معبد لینگم، می‌شود که چون از پدرش بچه دار می‌شود از معبد بیرونش می‌کنند. عمو هم که سلیقه و عشقش با سلیقهٔ پدر جور می‌آمده، یکدل نه صد دل عاشق مادرش می‌شود و بالاخره او را گول می‌زند چون شباهت ظاهری و معنوی اش با پدرش این کار را برای او آسان می‌کند. قضیه کشف می شود و مادرش می‌گوید که هردوی آنها را ترک خواهد کرد مگر این که پدر و عمو آزمایش مارناگ را بدهند و هرکدامشان که زنده ماند به او تعلق خواهد داشت. پشت درصدای خندهٔ تهی و چندش آوری شنیده می شود که زندگی راوی بقول خود او انعکاسی جز آن نیست. بجای جوانی که منتظرش بودند پیرمردی قوزی و لب شکری از در بیرون می‌آید. چون زندگی خود را بکلی فراموش کرده و بقیه را هم نمی‌شناخته است همه تصور کرده اند که عمویش بوده، پس راوی نمی‌داند پدرش کیست، و تنها از شباهتی که وی با عمویش داشته قیافه‌اش را حدس می‌زند. دربارهٔ مادرش هم چیزی نمی‌داند و می‌گوید شاید اکنون که

مشغول نوشتن است او درمیدان شهری دور دست درهند جلو روشنائی مشعل مثل مار پیچ و تاب می‌خورد و می‌رقصد، و پدر یا عمویش هم گوشه‌ای کز کرده به او نگاه می‌کنند و از یادآوری ماری که سرش را بلند می‌کرد و چشمهایش برق می‌زد و گردنش مثل کفچه بود به خودش می‌لرزد.

در بخش اول کتاب دربارهٔ زن رؤیائی گفته شده بود: «فقط یک دختر رقاص بتکدهٔ هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد.» پس می‌بینیم که لایه‌های متعدد درمثال هست، از نقاشی روی جلد قلمدان، از دیدار با رؤیا، از یادبود کودکی و خاطرهٔ دخترکی که اکنون به لکّاته تبدیل شده، تا تصویر مادر خیالی، ضمن آن که درچهرهٔ پیرمرد نخست سیمای کسی را می‌یابیم که می‌گوید عموی اوست، آنگاه سیمای پیرمرد رؤیا را و سپس سیمای گورکن را، سیمای پدر یاعموی راوی در آزمایش مارناگ را، که به دنبال آن چهره‌های پدر لکّاته را داریم و پیرمرد خنزر پنزری را که جلوی خانه نشسته است، و سرانجام چهرهٔ خود راوی را که به پیرمردی خنزر پنزری تبدیل شده است.

ولی اشارات متعدد داریم به چهرهٔ پدر خیالی و به تولد راوی و به ممنوعیتی که از آغاز برآن حاکم بوده. درپایان کتاب، راوی می‌گوید اصلاً شبیه پیرمرد خنزر پنزری شده و موهای سر و ریشش مثل موهای سر و صورت کسی است که زنده از اتاقی بیرون بیاید که یک مار ناگ در آنجا بوده. درمورد جوکی روی پردهٔ اتاقش که راوی درکودکی از آن وحشت داشته نیز همین اصطلاح به کار رفته است. مار ناگ هم ـکه به رغم نامش بیشتر از **سفر پیدایش** گرفته شده تا از اساطیر هندیـ همین طور: درآخرین صحنهٔ عشقی خشونت بار پایان کتاب دوباره به نام این مار برمی‌خوریم. لکّاته چونان مار ناگ به دور بدن راوی می‌پیچد: لبش را چنان می‌گزد که از میان دریده می‌شود، و راوی چشم او را به نیش گزلیک درمی‌آورد.

*

تصویر روی جلد قلمدان، و تصویری که نقاش درمنظره رؤیائی پشت دیوارخانه می‌بیند از کجا آمده است؟ آیا مؤلف این تصویر را از خودش اختراع کرده؟ نه، حتی اگر به شکلی که می‌بینیم تصویری مطلقاً تازه باشد. آیا چنین تصویری به صورت نقاشی شده روی پرده‌ها در هند وجود دارد؟ اگر چنین باشد باید گفت از ایران به آنجاها رفته است. چنین تصویری را در ایران زیاد می‌بینیم. البته نه درست به شکلی که درکتاب آمده است، بلکه به صورتی که تصویر کتاب در واقع یکی از حالت‌های آن است، حالت تغییر یافته‌ای که شکل اساطیری‌اش را از همان

گرفته است. درهمهٔ مجالسی که در دیوان‌های شعری شعرا می‌کشند، یا در همهٔ تصویرهائی که رمز و نماد این گونه دیوان‌هاست، درختی می‌بینیم، با رودخانه و سرو و شراب و شاعری که کنار محبوبش نشسته است: اعم از این که عشق دینی هدفی فی نفسه باشد یا فقط کنایه‌ای از یک راه، باید گفت که این مجلس بَیانگر آرمان زندگی است، وعدهٔ سعادت یا، بقول راوی، وعدهٔ ابدیت است.

و پیرمرد چرا؟ برای پاسخ دادن به این پرسش کافی است به چهرهٔ خیالی همهٔ شاعران پارس بنگریم: همه ریش سفیدی دارند، باعمامه‌ای به دورسر، در واقع نیز همه پیر بوده‌اند، حتی درچهرهٔ اساطیری راز آشنا کن "پیرمغان" که بازماندهٔ روح پارس باستان در شعر ایران اسلامی بوده زیرا، به رغم وجود قهرمانان جوان در اساطیر فارسی، باید گفت جوانی از ابداعات یونانی هاست: قهرمانان یونان نیمه خدایانی هستند که با خدایان همواره جوان خود درحال رقابت‌اند. درشرق، رابطه با عنصر الاهی همیشه رابطهٔ احترام بوده نه رابطهٔ رقابت. و جوانی درآن سن حماقت و نادانی است. خدایان، شیوخ و شاهان همه از ریش سفیدان اند، و نیز شعرا و حکما.

پیرمرد خنزر پنزری، باکثافت، فقر و عظمت شکوهمندش، هم از همین تصویر می‌آید. امّا موجودی است از ابدیت رانده شده، که صاعقهٔ میل برتنش فرود آمده، و سینه‌اش از رنجهای جدائی شرحه شرحه شده است. همان غیر درضمن هم هویت باخود راوی است که بیمار مرض عشق است. همان عاشق -برادر رند و شاعر- که جهان را باخته یا فرو گذاشته، وخود را ویران کرده است؛ همان کسی که عشق مطلق -اعم از زمینی یا حکیمانه ولی درهرحال مقدس- زندگی‌اش را سوزانده و "به خاکسترش نشانده" است.

سرو، درخت همواره سر سبز بهاری، و آب -آینهٔ روشنی و شکوه- از عناصر سازندهٔ بنیادی فردوس اند که چنانکه می‌دانیم از آفریده‌های پارس باستان بود. سرو و کبوتر باهم‌اند که این یک قاصد سعادت، پرندهٔ عشق، دوستی، صلح و وفاداری است. درنزد هدایت، کبوتری درمجلس نمی‌بینیم ، چرا که درعقوبت و سقوطش مسخ شده و به صورت بوف درآمده است.

اگرچه در مجلس **بوف کور** شرابی درکار نیست، امّا درخود کتاب صحبت از شراب هست. شراب از دنیای تصویر بیرون است و معنائی مقلوب دارد. نقاش هنگامی منظرهٔ رویائی را می‌بیند که چارپایه‌ای زیر پا گذاشته تا بغلی شراب را از روی رف بردارد. شراب هم، بعنوان منبعی درخشان و خورشیدی، با یا بی آب و رنگ‌های عارفانه‌اش، از زمان پارس پیش از اسلام سرچشمهٔ الهام شاعران

بوده؛ شراب بادهٔ جاودانگی و بیمرگی است. درحالی که بغلی شراب **بوف کور** به سم مار ناگ آغشته است: این دیگر بادهٔ بیمرگی نیست، شرنگ کشندهٔ مرگ است.

سخن برسر صورتی پُربار از یک قالب فرهنگی ازلی است، و واقعیت و طنین آن درشرایطی کاملاً مخالف آنچه که بود. زیرا موضوع مقلوب شدهٔ هنر هرگز خودِ امر نیست بلکه شکل منحط آن به صورت تصویر منسوخ و تهی شده از معنای آن است. مسخ و جان یافتگی "تصویر" **بوف کور**، و تبدیل شدن فردوس به جهنم، به رنج و خشونت و مرگ، هم همین طور است.

*

در**بوف کور** مثال از دو چهره تشکیل شده است: زیبائی افسون کننده درکنار زشتی و غرابتی ترسناک که همهٔ سطوح کتاب را پر کرده‌اند. این چهره هامردانه و زنانه اند. چهرهٔ زنانه چهره‌ای است اثیری و مادی، که درعین حال ملکوتی و شهوانی است. درکنار این چهره، سیمای بی‌دندان و زشت پیرمرد را داریم با خنده‌های میان تهی‌اش. این دو چهره گوئی از اعماق دیرینه ترین لایه‌های ناخود آگاه می‌آیند: نوعی صورت آرمانی شدهٔ تصویر مادری و چهرهٔ بی حیا و درندهٔ پدری خیالی، جماع کن و بچه پس انداز؛ چیزی نزدیک به دیو نوستیک‌ها و مانویان، که مسئول آفرینش دنیای شر، دنیای مادی است. چهرهٔ کثیف و دل آشوبندهٔ پیرمرد خنزر پنزری که عاشق لکّاته است نیز بهمین سان ترسیم شده است: «اشیاء بساطش همه مرده، کثیف و از کار افتاده بود ولی چه زندگی سمج و چه شکل‌های پر معنی داشت.» دردها و بدبختی‌هائی که به سر و روی پیرمرد پینه بسته بود« او را مانند یک نیمچه خدا نمایش می‌داد و با آن سفرهٔ کثیفی که جلو او بود نماینده و مظهر آفرینش بود.»

مثال درکتاب نقش یک "صحنهٔ اولیه" را بازی می‌کند: کافی است به تاریخچهٔ تولد راوی بنگریم که صحنهٔ عشقی پر خشونت پایان کتاب هم تکرار آن است هم کوششی برای تخریب آن. نوعی ممنوعیت، نوعی سد خشونت و مرگ مانع از وارد شدن در مدار مثال می‌شود.

چهرهٔ زنانه موضوع عشق یا پرستشی است که تار و پود آن با اطاعت و محرومیت گره خورده است. تنها کسی که به آن دسترسی دارد پیرمردی است دهشت انگیز. و نزدیک شدن به آن، درست مثل مورد همین دیو بدترکیب، درحکم نیمه خدا شدن است، و درعین حال درحکم ویران کردن، کشتن چهرهٔ زنانه است.

جوّ کابوس و مرگ، جوّ روح مرده‌ای که براین نوشته سنگینی می‌کند شاید ناشی از مانعی باشد که حد فاصل ورود به این صحنه است، و ناشی از ممنوعیت همبستری با محارم که برفضای آن سایه انداخته زیرا دستمایهٔ این زمینه از همان آغاز صحنهٔ تولد به چشم می‌خورد. وانگهی راوی برادر شیری لکّاته است و نمی‌بایست با وی ازدواج می‌کرد؛ اینها تقریباً دو قلو هستند و در یک گهواره پرورش یافته اند؛ و راوی او را دوست دارد چرا که شبیه وی است و نیز شبیه مادرش. سیمای خانم و چهرهٔ دیو درچنین زمینه‌ای شکل می‌گیرند.

*

تصویر روی جلد قلمدان و تصویری که نقاش درصحنهٔ رویائی‌اش می‌بیند شاید به دیدی عارفانه برمی‌گردند. عارف پیر، در حیرت از دیدار زن جوان، که گلی به رنگ آبیِ آسمانی دردست دارد، انگشت به لب مانده است. معشوق آئینه‌ای است که عاشق سیمای الاهی اش را درآن می‌بیند، همان سیمائی که به عقیدهٔ عرفای ایران، حکم وجودِ باطنی، حکم خودِ راستین او، را داشت. زنی که برنقاش ظاهر می‌شود نیز همین حالت را دارد؛ نقاش چنان مجذوب و محو نظاره است که گوئی درجای دیگری است. هموست که درمیدان دید قرار دارد. به جای پیرمرد اوست که بینش دارد، و همه چیز از همین جابجائی میآید. خندهٔ از میان تهی، و اهریمنیِ او حکم هبوطی را دارد که نابود کنندهٔ بینش است.

*

شاید هم همین هبوط، یعنی وجود دنیای مادی و رنج، دنیای ملال و مرگ، باشد که عامل ایجاد بینش است. دراین صورت، عشق مطلق ـعشق به مرگـ حکم بازشناسی و درعین حال پس زدن دنیای دوگانه‌نگر را خواهد داشت. دریک سو دنیای مادی، آفرینش نیمه خدایَ بدی، را داریم، و درسوی دیگر بینش را که یادآور اصلی است که در این جهان خاکی نمی‌توان بدان دست یافت.

دراین دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که درزندگی من یک شعاع آفتاب درخشید. امّا افسوس! این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود که بصورت یک زن یافرشته به من تجلّی کرد و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدیدشد.

اینجا براستی سخن بر سرنوعی دیدار است. ظهور حی و حاضر تصویری که نقاش همیشه می‌کشید. آنهم از روزنی که وجود ندارد. نوعی ربوده شدن

ـبمعنای واقعی کلمهـ به پس پشت دیوار واقعیت است. دیوار کلفت و تیره‌ای که روزهای بعد درباره‌اش می‌گوید: «مثل شبی که فکر و منطق مردم را فراگرفته.» این گونه دیدار مشخّص و عیان با نادیدنی، از حواس ما ساخته نیست بلکه کار تخیّل فعال است که عرفای ایران آن را دیدار "عالم مثال" می‌نامیدند. نقاش دربارهٔ «آن فرشتهٔ آسمانی، آن دختر اثیری، که وجود لطیف و دست نزدنی‌اش نمی توانست با چیزهای این دنیا رابطه داشته باشد» می‌گوید مثل این که اسم او را قبلاً می‌دانسته، مثل این که روانش درعالم مثال با روان او همجوار بوده: از یک اصل و یک ماده بوده اند و بایستی که به هم ملحق شده باشند.

دیدارکننده بواقع با فرشته دیدار داشته است ، از این روست که خندهٔ زننده و میان تهی پیرمرد را می‌شنود، پیرمردی که بعدها گورکن می‌شود، همان نیمه خدائی که در آستانهٔ خلقت نشسته، وهمان دیوی که راوی در درون خود دارد. به قول بنیامین، درتجدّد دوباره عهد عتیق را می‌بینیم امّا بصورت کابوس. نظارهٔ فرشته بجای آن که شاعر عارف را به سعادت دیدار خدا برساند برمی‌گردد به صورت بینش اهریمنی و رواتیگر امروزی را به رنج به پندار وعدم رهنمون می‌شود (هدایت هم در قصه‌ای کوتاه، "مردی که نفس اماره‌اش را کشته بود"، شرح طنز آمیز خودکشی کسی را نوشته که ناگهان می‌بیند باورهای عرفانی‌اش خواب و خیالی بیش نبوده است).

*

فرشته دیگر بینشگر را به عالم مثال رهنمون نمی شود: از آن عالم سقوط می‌کند تا دراین جهان بمیرد. چون راهی نیست که تصویر را به جهانی دیگر ببرد، چون پرتو نامیرندگی از بین رفته، فقط تصویر باقی مانده است که دیگر پیداست جسدی بیش نیست. و دلیلش فقط این نیست که هرگونه تجسم ماورائی مرگش را درخود نهفته دارد، بلکه دلیلش این است که دراین نوع جهان‌نگری کشف و شهودی مرگ پایهٔ همه چیز است.

آخرین شب ماجرا، چهرهٔ زن مطلوب در ذهن نقاش به همان شدت و حدّتی است که تصویر روی قلمدان. و وی این چهره را دم درخانه‌اش می‌یابد. چهره‌ای است که به رؤیا، به زندگی ابدی می‌ماند. تجسم مادی شب و تاریکی است که از جهان ناشناخته، از عالم تصاویر، از کشور مرگ، از گذشته‌ای گریخته و خفه شده، می‌آید. مانند خوابگردها به خانهٔ وی پا می‌گذارد، به سمت تختخواب می‌رود، می‌خوابد و چشمهایش را می‌بندد. مرده‌ای است که آمده تا تن یخزده و سایه‌اش را به نقاش تسلیم کند. نقاش خیلی دلش می‌خواهد گرمائی دراین تن بدهد.

پهلویش می‌خوابد. لب برلبش می‌نهد و طعم بوسهٔ مرگ را می‌چشد، از دهانی که «گس و تلخ مزه بود و طعم کونهٔ خیار را می‌داد.» تن هایشان به هم چسبیده‌اند، مثل نر و مادهٔ مهرگیاه، که همیشه بمثابه رمز عشق برزبان هدایت است .

*

آیا غیر خیالی هم موجودی مرده است که پایش هنوز به قلمرو اشیاء گمشده نرسیده است؟ آیا می‌توان گفت که تخیّل، یا بینش بطورکلی، هم خصلتی مرگ گریز دارد که در زیبائی و نامیرندگی به شکوه می رسد؟ یا این که فقط با مقلوب شدن آن است که عالم مثال به دنیای خاطرهٔ فراموش شده و مرگ تبدیل می‌شود؟

هرچیزی که با زیبائی دیدار کرده باشد طعمهٔ مرگ است چرا که «نقش عنصر زیبا (به گفتهٔ لاکان) این است که درنوعی حالت خیرگی به ما نشان دهد که جای رابطهٔ آدمی با مرگ خویش درکجاست.» امّا چنین زیبائی الزاماً آنسو باشنده و دور از دسترسی همیشه این نقش را دارد که روان را به نامیرندگی و ابدیت رهنمون شود.« درخشش و شکوه آن طعمه ای است که کشش ایجاد می‌کند و خودِ آن هم به ناحیهٔ میان مرگ و زندگی کشیده می‌شودکه درآن هرکششی به سمت فقدان هرگونه شیئی گراییده می‌شود.» میل و کشش قادر نیست به موضوعش دست یابد. وگرنه، مانند مورد **بوف کور** معلوم می‌شود که زیبائی مثل حجاب است: پوشانندهٔ مرگ و گندیدگی، و دهشتِ "امر" بی نام. درچنین سرحدی، دو راه برای نقاش وجود دارد. یا باید به عنوان هنرمند عمل کند یعنی به انگیزهٔ بهره‌مندی از هنر که شکوه و تعالی یافتن و کشتن تمثیلی موضوع هنر است. اینجاست که وی تمام شب را در تبی آفرینش بخش می‌گذراند تا چهرهٔ موضوع را بکشد، جاودانه‌اش کند، طعمه را، زیبائی را، دوباره زنده کند، یعنی چیزی را که می‌بایست درکام مرگ بگنند از مرگ پس بگیرد. یا این که درهمان جهتِ خلاءِ مرکزی میل و کشش که بوی نعش می‌دهد، و تن غیر درآن تکه تکه می‌شود پیش برود. اینجاست که کاردش را برمی‌دارد و شروعَ می‌کند به قطعه قطعه کردن پیکر زن تا همه را دریک چمدان بگذارد. آنگاه از خانه بیرون می رود و در آنجا، درمنظری شبیه به منظرهٔ نقاشی‌ها و رؤیاهایش، آن چهرهٔ دیگر همین منظره، پیرمردی قوزی، عاشق عارفی را می‌بیند که حالا دیگر مرده‌خور شده است.

*

فواند گیاهخواری که یادمان هست: کتاب را که باز کنیم دلمان از نفرت و خشونت به هم می‌خورد. هدایت دراین کتاب، درمقابل بیرحمی و درندگی خون آشام آدمیان، مبلّغ روشنائی و پاکی و بی آزاری است، درست مثل مذهب زردشت که قربانی کردن را مطلقاً ممنوع کرده و سفارش کرده بود که حیوانات را برای خوردن گوشتشان نکشند. ولی در**بوف کور** پاکی و نوری درکار نیست. اینجا دنیای دیو و امیال نادانسته است. تکه تکه کردن پیکر زن در هردو بخش کتاب هست. درآغاز کتاب که عیناً هست، و در دنبالهٔ آن به صورت میل انتقامی درمی‌آید که تمام وجود راوی را فرا گرفته: قوه‌ای که مشاهدهٔ لاشه‌های آویخته در دکان قصابی محرک آن است.

خانهٔ نقاش در ناکجائی که دیار و دیّاری در آن نبود قرار داشت درحالی که خانهٔ راوی نویسنده پنجره‌ای دارد که به کوچه باز می‌شود. دراین کوچه هر روز صبح یا بوَهائی لاغر و مُردنی می‌آیند با بار لاشه‌های خونینی برپشت. قصاب را می‌بینیم که لاشه‌ها را با نگاه خریداری برانداز می‌کند، بعد دو تا از آنها را می‌گیرد و به چنگک دکانش می‌آویزد. بعد گزلیک دسته استخوانی‌اش را بر می‌دارد تا گوشت لخم را تکه تکه ببرد و به مشتریانش بدهد.

کمی دورتر پیرمرد عجیبی نشسته است که هویتی پنهانی او را به راوی وصل می‌کند چندان که در رؤیاهایش هم دست از وی برنمی‌دارد. درپایان کتاب وی احساسات هردو را در خویش می‌بیند. وقتی که برای قطعه قطعه کردن زن می‌رود خودش را به صورت پیرمرد درمی‌آورد و می‌خواهد همان کیف قصّاب را هم داشته باشد.

ولی بخش دوم **بوف کور**، پیش از آن که به این میل تحقق نیافته برسد به روایت سودای عشق می‌پردازد که عمومی تر است. در ابتدا همه چیز تقریباً دوقلوست، و این حالت بیانگر روایت زمینی احدیت عالم مثال است: راوی در دامان مادر زنش بزرگ شده، یعنی از بچگی با "زنش" خوابیده و بالیده است. "لکّاته" هم کنار نعش مادرش به وی آویخته؛ و همین باعث شده که راوی با او ازدواج کند، ولی از آن لحظه ببعد لکّاته دیگر به وی راه نداده و رفته بغل هرکس و ناکسی خوابیده است: «سیرابی فروش، فقیه، جگرکی، رئیس داروغه، مقنّی، سوداگر، فیلسوف که اسم‌ها و القابشان فرق می‌کرد ولی همه شاگردکلّه پز بودند.»

سودای عشق، عزا، درد، احساس غربت، رنج و سعادت شدید می‌آورد. میل عشق میلی کشنده است. خانم بیرحم و فطرتاً لکّاته‌ای است که فقط محرومیت دادن و از چنگ گریختن را بلد است. خود امر است نه این یا آن امر ممنوع.

لکّاته راه نمی‌دهد چون قانون عرف عقد ازدواجش را با راوی بسته هرچند که خودش همهٔ دسیسه‌ها را چیده است. ممنوعیت دیگری با همهٔ سنگینی‌اش درکار است که بنیادی تر است. لکّاته شبی می‌آید تا سر راوی بیمار را مثل بچه‌ای روی زانویش بگذارد و چنان مادرانه می‌نوازدش که وی آرزو کند کاش همان لحظه می‌مرد. اگر لکّاته بداند که وی به خاطر او می‌میرد خوشبخت ترین آدم‌ها خواهدبود.

درکنار تصویر آرمانیِ زن، و عشق و نفرتی که از آن می‌بارد، وظائف مادری و مواظبت‌ها به عهدهٔ ننهٔ جون است. از آنجا که حتی خود راوی سایه‌ای بیش نیست ننه جون تنها آدمی است که در **بوف کور** واقعیتی دارد. دروجود او دیگر رؤیاهای مثالی و خیالی نیست که تجسم می‌یابند بلکه آنچه می‌بینیم آن روی آنها و خاستگاه آنهاست: دنیائی کهنه و فرسوده با آت و آشغال‌های بی مصرفش و بوهای گندیده‌اش، همان چیزی که ایران قدیم شده بود پیش از آن که به شبحی تبدیل شود. ننه جون ـکه بنظر می‌رسد واقعاً هم درزندگی هدایت بوده ـ ضمناً "پیرمراد" همهٔ "خاله زنک" های آثار هدایت است که زبانشان را بلد است، دنیای فقر ومسکنت شان، دسیسه‌ها و شیطنت هایشان، و خرافات و قصه‌هایشان را می‌شناسد، و اینها همه یکی از ابعاد **بوف کور** و نیز، گذشته از این کتاب، جالبترین بخش نوشته‌های هدایت را تشکیل می‌دهند.

*

محرک بخش دوم کتاب جنایتی عشقی است، با احساس پرستش و محرومیت، تحقیر و خودآزاری، حسادت جنون آسا و هذیان، کینه و قتل. حتی مهلکهٔ همجنس بازی را هم در این میانه داریم زیرا راوی که نمی‌تواند لکّاته را در آغوش بگیرد برادرش را که شباهتی به او دارد دربرمی‌کشد. دراین قسمت اتفاقی نمی افتد مگر تفکّر و دگرگونی حالتی که تا دگرگونی شخص کشیده می‌شود. تعداد مایه‌ها و چهره‌ها دراین بخش مهمتر است و ساختمان کار سست تر. بداهت توهم انگیز بخش اول را ندارد ولی از لطافتی دیگر برخوردار است. این بخش بیشتر به توصیف دنیائی کهنه کشیده می‌شود ولی درعین حال دریچه‌ای به سوی دنیای تنهائی و سایه، دنیای تاریکی و شب و رؤیا یا مرگ هم دارد.

راوی دچار بحران شده و حکیم باشی تجویز کرده است که تریاک بکشد. این هم یک انگارهٔ ثابت است هم قالب کل کتاب. با این همه، ازنظر **بوف کور** خارجی وجود ندارد سقدمه و بیرون و کناره‌ای درکار نیست. مرجع نوشته خود نوشته است، خود خلاء مرکزی و درونی موجود درآن است. پس تریاک کشی هم قبل از هرچیز انگاره‌ای است مثل خیلی از انگاره‌های دیگر. «وقتی که تریاک

می‌کشیدم افکارم بزرگ، لطیف، افسون آمیز و پرّان می‌شد. درمحیط دیگری ورای دنیای معمولی سیر و سیاحت می‌کردم.» و آن رویداد مافوق طبیعی هم ظاهراً از همین سیر و سیاحت درعالمی اثیری و آسمانی ناشی می‌شود: رؤیا به زیبائی نشئه تریاک است و شکوهی که در وجود زن می‌بینیم همان جاذبهٔ تریاک را دارد.

تریاک و رؤیا، در حرکت دوم کتاب، وسیله‌ای برای گذر به آن سو، برای تاخت وتازهای راز در زندگی معمولی‌اند. و همین آمادگی زیرآبی و واپسنگرانه‌ای ایجاد می‌کند که آغاز کتاب را ناشی از نشئه تریاک بدانیم. ولی با تأمّلی نهائی همه چیز عوض می‌شود. می‌بینیم آن چیزی که فکر می‌کردیم واقعیت است و شکی درآن نیست به رؤیا، به کنه رویدادهای فوق طبیعی تبدیل می‌شود.

گفتیم بخش دوّم چون بعد از بخش اول آمده است. امّا هیچ چیزی دالّ بر بخش دوم بودنش نیست. برعکس، وقتی که نقاش و گورکن به خارج شهر می‌روند تا چمدان را چال کنند گورکن درگودال قبر کوزه‌ای می‌یابد، مال شهر قدیم ری، که نقاش می‌گوید حالا شاعبدالعظیم نامیده می شود. می‌دانیم که راوی "بخش دوم" در سالهای عظمت شهر ری زندگی می‌کند «شهری که عروس دنیا می نامند و هزاران کوچه پس کوچه و خانه های توسری خورده و مدرسه و کاروانسرا دارد ـشهری که بزرگترین شهر دنیا به شمار میآید.» و در همین بخش دوم گفته می شود که پیرمرد خنزر پنزری از کوزه گرهای قدیمی است که فقط یک کوزه برای خودش نگاه داشته است. و موقعی که راوی تصمیم داشته کوزه را از وی بخرد پیرمرد هنوز کوزه را در بساطش داشته و دستمال چرکی رویش انداخته بوده است. و نقاش دیده بود که روی کوزه منظره‌ای کشیده شده عین تصویری که وی شب قبل از مرده کشیده بود. و در پایان کتاب وقتی که "قهرمان" جلوی منقل و وافوری بیدار می‌شود باز همین کوزه را داریم که پیرمرد قوزی با خودش می‌برد. تنها عناصر ثابت، پس از هر بخش، بوی مرگ و خون روی لباس‌هاست که نمی‌دانیم از تن "فرشته" است یا از تن لکّاته.

پس پایان کتاب ادامهٔ بخش اول آن است؛ و ابتدای **بوف کور** ـهمان سرآغازی که دربارهٔ زخم‌هائی صحبت می‌کند که نمی شود به کسی گفت، زخم‌هائی که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد و وادارت می‌کند تا شرح تنهائی ات را فقط برای سایه‌ات بنویسی. شاید با آغاز بخش دوم تطبیق کند. بدینسان هریک از دو حرکت کتاب رؤیائی در درون حرکت دیگر است، و هربار، مانند نشئه‌های تریاک مثل این است که در دنیای جدیدی بیدار شوی، واقعی تر، قدیمی‌تر، مأنوس تر از محیطی که به آن انس داری، عجیب تر و آشناتر از آن.

این جابجائی‌های آغاز و پایان نوعی ضرورت است. وگرنه روابط مضاعف و انعکاسی موجود میان مثال و رویداد، یا میان بخش‌های "اول" و "دوم" می‌بایست بی نهایت ادامه یابد. بدینسان کتاب با بازتابی درونی بسته می‌شود. و دراین دائره دیگر علت و معلولی، یا پیش و پسی، در کار نیست: درآنجائی که همه چیز حکم تکرار را دارد، و جز بازگشت جاودان همانی که همیشه بود و برابری دیرینه و فعلی نیست، سرآغازی وجود ندارد. در بازگشت هماره همان، مثال یا بخش "اول" یا نیروی اسطورهٔ زاینده‌ای که نابودگر هویت فردی و شخصی است به کار می‌افتد. از اینجا دنیائی از سایه‌ها، از بازتاب هاو پندارها، پدید می‌آید که مثال، "صحنه اولیه"، باید به واقعیت برسد. خندهٔ میان تهی و ترسناک پیرمرد درست درلحظه‌ای رشتهٔ بینش را می‌گسلد که زن می‌خواهد حرکتی به سوی او بکند. مثل این است که بینش می‌خواسته به واقعیت تبدیل شود. پس کتاب به این گونه تحقق یابی، به این گونه میراندن، گرایشی دارد. صحنه‌ای عشقی است که در رهاشدگی و خشونتش چیزی کیهانی، چیزی ازلی وابدی، دارد. میلی که واقعیت یافته باشد به مثله شدگی و مرگ می‌انجامد. در قویترین لحظه‌های هم آغوشی و بی خبری، زن لب مرد را می‌گزد ومی‌درد، و مرد با کاردی که در دست دارد، چشمش را درمی‌آورد و می‌کشدش.

اگر بینش همان راه باشد و عشق وابستهٔ نگاه، نقاش، بجای نگاه غیر چشم‌های او را می بیند. نقاش که ***مثال*** را در پشت دیوار می‌نگرد مجذوب چشم‌هاست، چشم‌های مضطرب، درخشان، پر اسرار و کشنده‌ای که همهٔ هستی‌اش را به خود می‌کشد. با دیدن این چشم هاست که زندگی‌اش در آینهٔ سیاهی ابدی آنها غرق می‌شود. او شیفتهٔ این چشم هاست. می‌نشیند و تصویرشان را می‌کشد، همان چشم ها را روی بدنه کوزهٔ قدیمی باز می‌یابد و آن دمی که می‌خواهد آخرین نگاه را به چمدان پیش از چال کردنش بیندازد بازهم همان چشم های درشت و پر از سرزنش‌اند که ناگهان از وسط کرم‌هائی که وول می‌خورند به وی خیره می‌شوند. در دنبالهٔ داستان هم، جائی که راوی نمی‌تواند پیکر زن را مثل گوشت قصابی تکه تکه کند می‌بینیم که با نیش گز لیک چشمش را درمی‌آورد.

تن قطعه قطعه، بوی نعش، جسد و گندیدگی چیزهائی اند که نمی‌شود دید: مضمون پردهٔ پوشیده‌ای که در بینش تصویر از راه زیبائی به تعالی رسیده است. ولی پیکر قطعه قطعه و چشم های مرگ را هم داریم که با تصویر و آینه مستور مانده‌اند.

چشم و نگاه به هم مربوط اند. با این همه چشم ها را وقتی می‌بینیم که نگاه

را نبینیم. نقاش مجذوب چشم هاست چرا که زن درآن رؤیا هرگز به وی نگاه نمی‌کند. ولی اگر حتی یک بار نگاهش می‌کرد کافی بود تا همهٔ رازها بر وی آشکار شود. تنها وقتی که نقاش در حضور آن زن مرده جزئی از "جریان ابدیت و جاودانی" می‌شود، تنها هنگامی که همهٔ شب را بیهوده دراین می‌گذراند که چشم های بستهٔ آن زن را نقاشی کند، آری درست درچنین موقعی است که زن چشم هایش را باز می‌گشاید و ـ برای آنکه وی بتواند اثرش را تکمیل کند ـ از عالم مرگ به وی می‌نگرد.

چشم‌ها، بینش، نگاه، تصویر، سایه و آینه همه حکایت از آن دارند که در اینجا سخن بر سر ماجرای چشم و دیدن است که درعنوان کتاب هم آمده است: **بوف کور** اندکی مانده به آخر کتاب راوی مـــی‌گوید که شبیه جغد شده اســـت. « شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند.» سایه‌اش به دیوار که وی از آن می‌ترسد شبیه جغدی شده که نوشته‌های وی را به دقت می‌خواند.

مهمترین چیزی که در وجود جغد، این پرندهٔ زیرک و روشن بین، هست و بیش از هرچیز روی بیننده تأثیر می‌گذارد، چشم تیز و درخشان، نگاه روشن و نافذ اوست. جغد، با قدرت دیدش در تاریکی شب از نظر یونانیان مظهر دانائی بود. با این همه، این که جغد هم بجای نقاب گورگونی ـ که با "چشم‌های مرگبار" درست توی چهرهٔ ما می‌نگرد ـ روی سپر آتنا نقش بسته شاید اشاره‌ای باشد به نزدیکی پرندهٔ شب با دنیای مرگ. جغد در ایران اساساً پرندهٔ بدشگونی است که در ویرانه‌ها می‌زید، و وجودش شاهد و پیش آگهی مرگ‌ها و ویرانی‌هاست. شاید کوری با "چشم‌های مرگ" ارتباطی داشته باشد. یعنی که ـ مثل اودیپ ـ از چیزهائی که دیده کور شده است. کوری ممکن است مستلزم شناختی غیر از دانائی روزانه باشد و بیانگر بینشی که به دنیای مردگان و مرگ راه دارد.

کوری همچنین به معنای توانائی درخود نگریستن، برای دیدن و نقاشی کردن تصویرهای درونی است. درسراسر کتاب یک فکر واحد بارها تکرار می‌شود: «چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد»؛ «چشم‌هایم را بستم و دنبالهٔ خیالات خودم را گرفتم»؛ «پلکهای چشمم که پائین می‌آمد یک دنیای محـــو جلوم نقش می‌بست، یک دنیائـــی که همه‌اش را خـــودم ایجاد کرده بودم. . . درهر صورت خیلی حقیقی تر و طبیعی تر از دنیای بیداریم بود.»

*

در بخش اول کتاب همه چیز به تصویر برمی‌گردد: نقاشی روی جلد قلمدان،

منظرهٔ رویائی، و نیز کشیدن تصویر چشم‌های مرده روی کاغذ و چهرهٔ زن روی کوزه. ولی موضوع اصلی بخش دوم آینه است: « دراطاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم و در زندگیِ محدود من آینه مهمتر از دنیای رجّاله‌هاست که با من هیچ ربطی ندارد.»

آینه معمولاً وجود ما را برای خودمان تضمین می‌کند و از هویت خودمان مطمئن می‌شویم. ولی در**بوف کور** هویت، یقین و حضوری درکار نیست. راوی «از بس چیزهای متناقض دیده وحرف‌های جور به جور» شنیده، و از بس «دید چشم‌هایش روی سطح اشیاء مختلف ساییده شده» که به ثقل و ثبوت اشیاء، یا به واقعیت مکان و نظم زمان هم دیگر باور ندارد. او حتی درهستی خود هم شک می‌کند و نمی‌داند آیا ثابت و محکم هست یا نه. راوی آن چیزی نیست که بوده یا حتی آن چیزی نیست که هست. ترکیب نچسب و عجیب و غریبی است: تنی مرکب از قطعاتی که در اختیارش نیست، تودهٔ زندهٔ درحال تجزیه، قلب و روحی از هم جدا.

پشت آینه، چشمان مرگ هست و تنی پاره پاره و درحال تجزیه. درآینه، راوی بازتاب‌های دیگران ـزنش، قصاب، پیرمرد خنزرپنزریـ را در وجود خودش باز می‌یابد، امّا هیچکدام از این چهره‌ها مال خود او نیست. تا روزی که بکلی مسخ و به غیر تبدیل شود: به پیرمرد ترسناک و اهریمنی. درآغاز نقاش چشم‌ها را می‌بیند امّا دراین چشم‌ها نگاهی به سوی او نیست مگر از دل مرگ. درپایان کتاب این نگاه پیدا می‌شود. اینجا راوی به خودش می‌نگرد، اما بصورت غیری که حالا هست و نگران اوست.

بینش آینه درعرفان فارسی امری اساسی است، و نگاه راه آن است. خدا به بازتاب خودش می‌نگرد؛ آینه چهرهٔ معشوق است. چهرهٔ معشوق آینه‌ای است که عاشق درآن ذات الاهی خویش را می نگرد؛ آینه، آینهٔ چشم‌های معشوق است که خدا از آن به عاشق می‌نگرد. از این همه، در **بوف کور** چشم‌های مرگ و دیوی که خود را درآینه می‌بیند باقی مانده است.

بوف کور تماشای دگرشدگیِ پوشیده زیرظاهر آشکار است، در جا و محلی که باید همانی و هویت درکار باشَد. و همین تجلی غیر درقالب همانی است که تصویر جهان را برهم می‌زند، تو به تو، نامأنوس، هراس آور و ناشناختنی اش می‌کند.

*

راوی پیش از آن که خود را به صورت غیر کشف کند هویتی پنهانی دارد که وی

را به پیرمردخنزرپنزری ربط می‌دهد: عشق به لکّاته. فقط "غیر" خوشبخت تر از اوست. و راوی سلیقهٔ زنش را می‌پسندد. این پیرمرد کثیف ـ با دو دندان کرم خورده و بدبختی‌هایش ـ دست کم خدائی است که با«یک آدم معمولی لوس و بیمزه مثل این مردهای تخمی که زنهای حشری و احمق را جلب می‌کنند» فرق دارد.

این خنزر پنزری از نوع بخصوص کوزه‌گر هم بوده: وچون "صانع" یا کوزه‌گـر دهری که می‌سازد و باز برزمین می‌زند از اشتغالات فکری اصلی خیام هم هست، پس شاید این پیرمرد خنزر پنزری بخش دوم همان کسی باشد که آن تصویر را روی بدنه کوزهٔ ساخت ری کشیده بود. و نقاش بخش اول که شاهدی پیدا کرده که آدم دیگری هزاران سال پیش از وی همین دردهای او را داشته است شادمان است. می‌بیند که دیگر فقط خودش نیست که در تنهائی مطلق افتاده. درمی‌یابد که هویت شخصی درکار نیست، و زمانی وجود ندارد، و آنچه حالا پیش می‌آید درگذشته هم پیش آمده، و همان رنج عشق، همان چشم‌ها و همان تصویر، و یک وسیله هم بیشتر برای نامیرنده کردنش وجود ندارد.

برگشت وجود به خویشتن خود حکم دائره‌ای موهوم را داردکه به گرو نیستی می‌چرخد. دراین دائره آغازی وجود ندارد: تصویر روی کوزه، مجلس روی جلد قلمدان، منظرهٔ رؤیائی، ظهور شبح زن، و آخرین تصویری که نقاش می‌کشد، هرکدام می‌توانند آغاز باشند. تنها چیزی که هست گردش دائره وار بی انتهائی میان سرمنشاء و بازتاب، نوعی جا به جائی میان مرگ و تصویر است که درآن گوئی تصویر مسخ می‌شود و به صورت بینش مثالی در می‌آید، دراین عالم خاکی ظاهر می‌شود، همین جا می‌میرد تا دوباره، درهنر، به تصویر تبدیل شود.

*

ازنظر عارف، هر جا نگاه هست، عشق هست. نگاه راه عشق است که واقعیت راستین اش، واقعیت ناممکن اش که در دعا و نیاز می‌بینیم، در تصویر و آینه در دسترس قرار می‌گیرد. آنچه نگاه در جست وجوی خود در آینه می‌جوید نگاه است، نگاه معشوق، نگاه خدا، که نگرنده را به سرمنزل وجود می‌رساند. زیرا نگاه کردن وجود بخشیدن است، و از اینجاست که با نگاه خدا همه چیز درحیات جاودانی وجود دارد ولی **بوف کور** شناخت مرگ، شناخت پشت آینه است.

نقاش در دیدار فرشته، دیدار مثال پشت دیوار، از شادی برخورد نگاهها، همان تقابل نگاهها درآینه که دیدن و دیده شدن درآن متمایز نیست، محروم است. ازجائی که او نگاه می‌کند چیزی جز نبود نگاه نمی‌بیند، فقط بجای آن چشمی می‌بیند که مجذوبش می‌کند، چشمی که به معمای زندگی‌اش تبدیل می‌شود تا

لحظه‌ای که " او" از کاسه بیرونش بیاورد.

نگاه به تصویر وابسته است. تصویر ممکن بود دیدار مثالی یا جلوه‌ای از فردوس باشد، ولی با تکرارها و تغییرات و نقش اندر نقش‌هایش، همهٔ عالم را چنان درخود خلاصه می‌کند که گوئی درحکم رمز شیطانی همه کائنات است: یعنی شناخت تیره بختی و شر. عشق عارفانه، ممزوجی از شیفتگی به خود و غیر که دیگر از هم نامتمایزند، دربرابر مثال، درمیانهٔ چشم و نگاه، درگیرو دار هراس و معما، مسخ می‌شود و صورتی دیگر پیدا می‌کند. صورت حالتی از بی پناهی و جدائی که در تب و تاب‌های خودکشنده و قتّالش درطلب غیر و بازشناسی‌های آن زیر و بالا می‌شود: مرگ یا دیو، بجای تجلی ذات احدیت، خود را در آینه می‌نگرند.

ناممکنی که به واقعیت تبدیل شده اکنون به دیوار ناممکنی خودش برمی‌خورد: دربرابر این دیوار، درمقابل مرگ و چشم از کاسه درآوَردن، لبِ شکری و صدای خشک و خندهٔ میان تهی را داریم؛ و درعوض فقدان کمال، فقدان سرود و کلام، نوشتهٔ خاموشی و پرندهٔ شب را که نگاهش را از دست داده است: «درزندگی زخم‌هائی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد.» دردهائی که نمی‌شود به کسی اظهار کرد. . .

*

صادق هدایت استعداد نقاشی هم داشت. پدرش بیشتر به او نصیحت کرده بود که حرفهٔ نقاشی را برگزیند، و دنبال نویسندگی که اجدادش از آن چیزی ندیده بودند نرود. در **بوف کور** نقاش می‌گوید که ازسر ملال و برای کشتن وقت نقاشی مرده می‌کشیده. زیرا باغ بهشت، دیدار مثالی، دنیای جادوئی و درخشانَ مینیاتورهای ایرانی دیگر آن چنان دور و گذشته بود که مثل مرده‌هائی که شب‌ها فراخوانده شوند تنها درکتاب و نوشته می‌شد نامی از آنها برد.

با دنیای تصویر دنیای قصه را داریم که باهم یکی از دو بعد **بوف کور** اند: همان جنبهٔ جادوئی و شگفت انگیز آن. « قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است، آرزوهائی که به آن نرسیده‌اند.» راوی ، بعد از آن که بیمار و بستری می‌شود، دوباره به قصه‌های کودکی‌اش علاقمند می‌شود و می‌گوید: «گویا حرکات، افکار، آرزوها و عادات مردمان پیشین که توسط این مثل‌ها به نسل‌های بعد انتقال داده شده، یکی از واجبات زندگی بوده است.» ولی راوی به این ها اعتقاد ندارد و نمی داند « آیا درآن [درقصهٔ خودش] کمترین اثر از حقیقت وجود خواهد داشت» یا نه. زیرا قصه، که حکایت و مثل جمعی است ـو این بُعدِ دیگر **بوف کور** را نشان می‌دهدـ حالا دیگر معلوم نیست مسلم باشد. قصه حالا

برای کسی که تنهاست و "گرفتار جبرنوشتن" و باید شیرهٔ زندگی را بفشارد و در گلوی خشک سایه‌اش بریزد، به معمائی ناگشودنی تبدیل شده است.

*

تصویر، تصویر شیئی گمشده‌ای است که حالا به تمثال تبدیل شده که پرستیدنی است و حیاتی جاودان دارد. نوشته دراین رابطه راهی ندارد مگر به این صورت که محلی است برای بازتابیدن آن. ولی چنین نوشته‌ای دیگر از ناحیهٔ تصویر، از ناحیهٔ شیئی گمشده، نیست، بلکه از ناحیهٔ کسی است که برای سایه‌اش، و زیر تلقین مـرگ، مجبور است بنویسد، مجبور اســـت نه آن شیئی پرستیدنی، بلکه "دیو درونش" را بیرون بریزد.

«هیچکس نمی تواند با دیوی که در درون اوست به سر برد. یا دست به جنایت می‌زند یا شعر خواهد گفت (Isvetaeva).» هنر از دیرینه ترین ایام سپر محافظی در برابر تهدیدهای ترسناک ، دربرابر اهریمن و مرگ بوده، هنر می‌تواند به ناشناخته شکل بدهد، بازتابش را به وی برگرداند و بدینسان مجذوب و خلع سلاحش‌کند. سعادت اثر هنری از این است که اثر هنری در ذات خود تناقصی دارد: تسلیم شدن کاملی است به حسرت و آغشتگی به عنصر دیرینه، و درعین حال رهیدن از آن و غلبه کردن برعناصر اولیه است بمدد خیالپردازی، بمدد شکل دادن و مهارت درنوشتن.

ولی تلخکامی **بوف کور** یک گام فراتر از اینهاست، از جائی است که دیگر بازگشتی ندارد. اینجا فکر رستگاری شخصی از راه نوشتن، یا در برابر عدم چیزی آفریدن، نیست. حداکثر چیزی که هست این است که میلی ناشدنی بیان شود: «اگر ممکن بود در یک لکه مرکب، دریک آهنگ موسیقی، یا شعاع رنگین، تمام هستی‌ام ممزوج می‌شد و بعد از این امواج و اشکال آنقدر بزرگ می‌شد و می‌دوانید که بکلی محو و ناپدید می‌شد به آرزوی خودم رسیده بودم.» اثر هنری البته واقعیتی نامیراست امّا جلوی امر واقع تاب نمی‌آورد. **بوف کور** اثری نیست که امر موجود را دگرگون کند تا قابل تحمل باشد. دربرابر شور ویرانگر ظواهر موهوم هیچ چیز حتی اثر هنری تاب مقاومت ندارد. درآخر کتاب همان گورکنی که کوزه را درچال قبر یافته بود آن را زیر بغل می‌زند ومی‌رود. مرگ آن را آورده بود. حالا هم باخودش می‌برد.

ماشاءالله آجودانی*

به مژگان فرزانه
به خاطر "فهم" شگفتی که از هدایت دارد.

هدایت و ناسیونالیسم

دراین مقاله درپی آنم تا دو نکته را درمورد هدایت و آثارش مورد بحث قرار دهم: نخست ناسیونالیسم هدایت وچگونگی آن و دیگر تأثیر چنین ناسیونالیسمی برساختمان و فرم پاره‌ای از داستانهای او.

ناسیونالیسم، به عنوان شیوه‌ای ازتفکر وجهان بینی یاحتی سلیقه و نگرش، دردهه‌های متفاوت ودوره‌های مختلف تاریخ معاصر ایران از عصر ناصری تاکنون یکی ازشیوه‌های مسلط اندیشهٔ اجتماعی بوده و، درکنار ایدئولوژی مذهب وسوسیالیسم، نقش اساسی درتحوّل تفکّر سیاسی و ادبیّات نوین ایران داشته است.

گرچه ایدئولوژی مذهبی یا اندیشهٔ اتحاد اسلامی وحتی گرایش‌های سوسیالیستی را در بخشی ازادبیات مشروطه می توان به وضوح نشان داد، امّا اندیشهٔ مسلط و درونمایه‌های بخش عظیمی از ادبیّات مشروطه -باهمه گوناگونیش- براساس دید و نگرش ناسیونالیستی شکل گرفته است. البته تنوّع و تفاوت در دیدگاههای ناسیونالیستی عصر مشروطه‌خواهی خود موضوعی است درخور بررسی جداگانه.

---

* محقق و منتقد ادبی و سردبیر مجلهٔ *فصل کتاب* (لندن). کتاب ماشاءالله آجودانی با نام **بررسی تحلیلی و انتقادی اسلوبهای شعر مشروطه** به زودی در ایران منتشر خواهد شد.

تنوّع و تفاوت را از آن جهت به کار برده‌ام که معتقدم بین ناسیونالیسم عشقی وعارف و ادیب الممالک فراهانی و بهار یا بین ناسیونالیسم میرزا آقاخان کرمانی وطالبوف تبریزی تفاوتهائی اساسی، عمیق وبنیادی وجود دارد. فی المثل دردید ادیب و بهار، "وطن" آمیزه ای از معنای وطن ایرانی و اسلامی را با خود دارد. امّا همین وطن درنزدعشقی و عارف، وطنی است ایرانی و غیر اسلامی.

میراث ناسیونالیسم عصر مشروطه خواهی، باهمهٔ تنوّع آن و باهمهٔ تحوّلی که بعدها یافت، میراث قوام‌یافته‌ای بودکه درفاصلهٔ کوتاهی‌درعصررضاشاهی درفرهنگ مسلط ایران جا خوش کرده و بر ذهن و زبان هدایت هم تأثیر تاریخی خودرا برجای نهاده بود. تحوّلات جهانی در این دوران هم چنانکه خواهیم دید به قوام یافتگی چنین ایدئولوژئی درایران دامن می‌زد. پس جای شگفتی نیست اگر بسیاری از محقّقان معتقد باشند که شناخت اصولی و بنیادی عقاید و رفتارهای سیاسی در ایران قرن بیستم وقتی امکان پذیر است که آنها را در ربط با پدیدهٔ ناسیونالیسم به بررسی ونگرش بگیرند.[۱]

هدایت از سوئی میراث بر ناسیونالیسمی بود که در عصر مشروطه خواهی شکل گرفته بودو از سوئی دیگر متأثّر از حوادث و تحولاّت جهانی بود که در عصر او اتفاق می افتاد. با این همه ناسیونالیسم او با ناسیونالیسم عصر مشروطه خواهی، و با آنچه که درنزدمتفکّران آن دوره مهمّ بود، یک تفاوت اساسی داشت: ناسیونالیسم هدایت محصور درگذشته‌ها بود بی آنکه امیدی به آینده داشته باشد. حال آنکه ناسیونالیسم عصر مشروطه خواهی با همهٔ یأس ها و دل زدگیهائی که ازوضعیّت موجود داشت[۲] ـ و باهمهٔ شیفتگی اش به ایران کهن وگذشتهٔ تاریخی آن ـ عملاً ناسیونالیسمی بود رو به آینده. بدین معنی‌که همچنان به قدرت ملّت ایران برای دستیابی مجدّد به افتخارات گذشته و احیاء ایران مقتدر و ایجاد یک حکومت ملّی مستقل امیدوار بود. امّا آنچه که درناسیونالیسم هدایت اهمیّت داشت صرفاً شیفتگی محض و "نستالژی" شگفت او بود نسبت به‌عظمت گذشتهٔ باستانی ونسبت به پاکی عناصر فرهنگ ایران قدیم. او امیدی به آینده نداشت و بر تباهی تاریخی شکوه وعظمتی که احیاء آن امکان پذیر نبود با یأس فلسفی و سیاسی می نگریست. پس هرچه بود درگذشته بود و همهٔ آنچه را که ارزش داشت فقط درگذشته می‌شد دید.

اگر عنصر "یأس" را درناسیونالیسم هدایت یا بهتر بگویم شوینیسم هدایت به کنار نهیم، جدا از پاره‌ای تفاوتها دردید ونحوهٔ نگرش، پیشینهٔ عمده ترین

عناصر ناسیونالیسم او را در ادبیات مشروطه می توان یافت.

بیگانه ستیزی و بویژه عرب ستیزی، پرستش نژاد ایرانی، ضدیّت با اسلام به عنوان یک دین غیر ایرانی، ستایش ایران باستان و ایران عصر ساسانی و آئین زردشتی، بی اعتقادی به دین ومذهب را، هم جداجدا وهم یکجا و یکپارچه، درنزد بسیاری ازناسیونالیست‌های عصر ناصری و دورهٔ مشروطه می‌توان نشان داد. در اینجا از آخوندزاده، جلال الدین میرزا قاجار، آقاخان کرمانی، قراچه داغی و برخی دیگر درمی‌گذرم و تنها به دو نمونهٔ نزدیکتر یعنی عارف وعشقی که شوینیسم آنان همانندی‌های بسیار دارد اشاره می کنم .

عارف مانند بسیاری ازناسیونالیست های آن دوره نژادپرست، ضدّعرب وضدّ ترک، لامذهب امّا شیفتهٔ دین و آئین زردشتی بود. او که چون بسیاری از ناسیونالیست های آن دوره "خانهٔ داریوش" را "مالامال" از «روضه خوان و سید و رمّال»[۳] می دید، همصدا با آنان عامل اصلی همهٔ بدبختی‌های "کشور ساسان" را درحملهٔ عرب می‌دانست ومی گفت:

تا که شد پای عرب بازدرایران، زآن روز خبـــرخرّمـــی ازکشور ســاسان نـــرسید

(دیوان، ص ۲۶۲)

نیز:

پرستشگاهم این آتش بودگوهستیم سوزد که‌اش‌زآتشکده زردشت دراین‌دودمان دارم
مراقومیت‌اززردشت‌وگشتاسب‌بودمحکم بـه پیشانی باز این فخر ازپیشینیان دارم

(همان، ص ۴۲۴)

و یا:

نژاد ایران باتـرک آنچنـان مانـد کـه کس شبیه نماید حریر را به حصیـر

(همان، ص ۲۹۴)

زبان ترک ازبرای از قفا کشیدن است صلاح پای این زبان زملکت بریدن است

(همان، ص ۳۸۴)

عارف درمقدّمه‌ای که برمنتخبات اشعارش نوشت جوهر عقیدهٔ خود را چنین فشرده کرد:

اگر عقیده آزاد باشد یا نباشد من تنها کسی هستم که در راه عقیده از همه چیز گذشته‌ام. خواهم گفت که تمام بهشت را با یک وجب از خاک مملکتم، ایران، معاوضه نخواهم کرد. من همه چیز وطنم را دوست دارم و به پاکی خون و نژادخویش نیز اطمینان دارم. همان کشش خون و تعصب نژادی است که مرا وادار به ثناگوئی از پیغمبر پاک نهاد ایرانی نژاد نموده

است و بس. اشتباه نشود مقصود من مذهب نیست. درقرن بیستم کسی پایبند این سخنان نیست.[۴]

عشقی هم چون عارف ضدّ عرب، بی دین، شیفتهٔ نژاد ایرانی، ایران باستان و دین و آئین زردشت بود. منظومهٔ "رستاخیز شهریاران" او، گرچه منظومه‌ای است سیاسی با محتوای ضدّ استعماری و استبدادی، امّا تماماً ستایشنامهٔ بلند بالائی است ازگذشتهٔ ایران ودین و آئین ایرانی. برتری مدنیّت کهن مشرق زمین برمدنیّت غربی، مقایسهٔ عظمت ایران پیشین با ذلّت وخواری ایران عصر شاعر ازدرونمایه‌های اصلی این منظومه است. دراین منظومه شاعر وخسرودخت، داریوش، سیروس، انوشیروان، خسروپرویز، شیرین، و روان شت زردشت، جملگی ستایشگر عظمت ایران باستان و نوحه‌سرای ذلّت وخواری ایران زمان شاعرند و ترجیع بند غم انگیز همه آنان این است:

این خرابه قبرستان نه ایران ماست این خرابه ایران نیست ایران کجاست

(دیوان، ص ۳۲٤)

این شیفتگی به‌گذشتهٔ غیراسلامی ایران درمنظومهٔ "کفن سیاه" وضوح بیشتری دارد. موضوع اصلی این منظومه حجاب و آزادی زنان ایران است. زمینهٔ تاریخی که شاعر برای مصیبت و سیه بختی ایران و زنان ایرانی به دست می‌دهد نه تنها ازضدّیت او با قوم عرب حکایت دارد بلکه مبیّن شیفتگی بی حدوحصر او به سنن باستانی و گذشتهٔ غیراسلامی ایران است. دراین علّت یابی تاریخی حملهٔ اعراب به ایران سرآغاز مصیبت تاریخی قلمداد می‌شود. حمله‌ای که بواسطه آن "ارگ شاهنشهی وبنگه شاهان"[۵] ایران به خرابه‌ای بدل می‌شود و همهٔ افتخارات کشوری‌کهنسال ـکه شاعر دربخشی از منظومه پردهٔ شکوهمندی از"فتح و ظفر" و"سعادت" و "علم وهنر" آن را به نمایش گذاشته‌ـ به نابودی کشیده می‌شود. حاصل این تباهی چیزی نیست جز تسلّط "عرب برهنه پا"[۶]، تسلّطی که پی آمد آن به زعم شاعر، سیه روزی ملت ایران و زنان ایرانی بوده است.

دشمنی عشقی با دین و آئین عرب تا آنجا پیش می‌رود که "حرام" محمّدی را "حلال" جلوه می دهد و صریحاً از داروین و عقاید او و بی اعتقادیش به دنیا و آخرت هم سخن به میان می‌آورد.[۷] ناسیونالیسم عشقی همچون ناسیونالیسم عارف به نوعی خدا ناباوری و بی دینی درهم آمیخته بود:

باری آرای حکیمانه خود راهمه گـاه فاش می گویم و یک ذرّه نباشد باکم

منکرم من که جهانی بجـزاین باز آید — چه کنم درک نموده‌است چنین ادراکم
قصهٔ آدم وحوّا همه‌وهم اسـت ودروغ — نسل میمـونم و افسانـه بـود از خاکم
کاش همچون پدران لخت‌به‌جنگل بودم — که نه خودغصته‌مسکن بُد و نی‌پوشـاکم

(دیوان، ص ۳۶۹)

میراث چنین ناسیونالیسمی ـکه با گونه ای نژادپرستی و به تبع آن شووینیسم آمیخته استـ نزد هدایت، شکوه و هیمنهٔ دیگری دارد. ته رنگ یأس فلسفی هدایت-علیرغم ساده‌نگری‌هاوسطحی نگری هائی که در ناسیونالیسم او هم وجود دارد- به چنین میراثی عمق و وسعت دیگری می دهد. علاوه برهمهٔ اینها، دید هنری و تجربهٔ خاص هنرمندانهٔ هدایت ناسیونالیسم او را با مایهٔ عاطفی عمیق تری می آمیزد. عشق او به ایران و ایرانی و نفرت او از هرچه که غیر ایرانی است به غربت پُر درد انسانی آلوده است هنرمندوحساس. به همین جهت درد وغربتی که در ناسیونالیسم او حضور دارد فقط خاص اوست و حاصل تجربهٔ شخصی او.

یأس هدایت هم -گرچه می تواند متأثّر از عوامل روانی و اجتماعی متنوّعی شمرده شود- به طور اساسی ریشه در شیوهٔ نگرش ناسیونالیستی او داشت: نگرش تاریخی نسبت به سرگذشت ایران وتاریخ آن. ناسیونالیسم امیدوار وهدفمند مشروطیت ایران، عملاً با شکست انقلاب مشروطه و به تعبیر فرّخی یزدی[۸] شهادت آن، و برچیده شدن بساط آزادی، شاهد و ناظر این واقعیت بود که انقلابی که به آن امید بسیار بسته بود، با روی کار آمدن دیکتاتوری رضاخان به ورطهٔ شکست درغلتید. ماجرای این شکست به انحاء مختلف در ادبیّات مشروطه منعکس شده است. عشقی همین شکست را دست‌مایهٔ سرودن سه تابلوی خود کرد.[۹] هدایت هم وارث چنین شکستی بود. او، شیفتهٔ فرهنگ ایرانی وعظمت عصر ساسانی، به روشنی می‌دید که دیگر نه تنها عظمت و شکوه چنان فرهنگی احیاء شدنی نیست، بلکه ملت ایران و فرهنگش زیر نفوذ مستمرّ فرهنگ سامی و تسلّط آشکار اسـلام و، به اعتقاد او «خـرافه‌های قوم عرب،» به تباهی وفساد نشسته است و همه چیز و همه جا آکنده از عناصر غیرایرانی شده . او شبح دین و آئین عرب را همه جا می‌دید، در دید و نگرش و رفتار ایرانی، درزمین وهوا ودر آداب ورسوم. گویی همه چیز پایان یافته است و او به تنهایی مرثیه خوان این مصیبت تاریخی است. پس از "آیندهٔ" ایران نومید شد و از "حال" ایران و از همهٔ آنچه که در فضای وطن می گذشت متنفّر. در بیشترینه داستان‌هایی کـــه نوشت این "نستالژی" به گذشتهٔ ایران را مـــی توان دید.

در "تاریکخانه" می‌نویسد: «دردهائی که من داشتم، بارموروثی که زیرش خمیده شده بودم اونا نمیتونن بفهمن! خستگی پدرانم درمن باقی مونده بودو نستالژی این گذشته رو درخودحس می‌کردم.»[۱۰] و مقایسه کنید آن را با عبارت زیر در آغاز ***بوف کور***:

در زندگی زخمهائی هست که مثل خوره روح را آهسته درانزوا می‌خورد ومی‌تراشد. این دردها را نمی شود به کسی اظهار کرد چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش آمدهای نادر وعجیب بشمارند واگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم برسبیل عقاید جاری وعقاید خودشان سعی‌می کنند آنرا با لبخند شکّاک و تمسخرآمیز تلقی‌بکنند.[۱۱]

درتحقیقات ادبی و اجتماعی هدایت هم این حسرت گذشته را می توان دید. او به ***ترانه های خیام*** از آن جهت پرداخت که خیّام را ضدّعرب، ضدّفرهنگ سامی و دین و آئین عرب و شیفتهٔ ایران و فرهنگ ایرانی می دانست ومعتقد بود: «یک میل ورغبت یا سمپاتی و تأسف گذشتهٔ ایران درخیّام باقی است.»[۱۲]

در ***زند وهومن یسن***، ***گزارش گمان شکن***، ***فوائد گیاهخواری***، ***وغ وغ ساهاب*** و ***نیرنگستان*** هم، حتی انجا که به سراغ مثل ها ومتل های ایرانی می‌رفت، باز درجستجوی گذشته بود. در ***بوف کور*** هم به این موضوع اشاره کرده است:

گیرودارهای این متل‌ها را با کیف و اضطراب ناگفتنی در خودم حس می‌کردم-حس می‌کردم که بچه شده‌ام و همین الان که مشغول نوشتن هستم، در احساسات شرکت می‌کنم، همهٔ این احساسات متعلق به الان است و مال گذشته نیست. گویا حرکات، افکار، آرزوها و عادات مردمان پیشین که بتوسط این متل‌ها به نسل‌های بعد انتقال داده شده، یکی از واجبات زندگی بوده است. . . آرزوهائی‌که هرمتل سازی مطابق روحیهٔ محدود وموروثی خودش تصورکرده است.[۱۳]

این عشق به گذشتهٔ ایران و هرآنچه که ایرانی است متضمّن نفرتی هم بود: نفرت نسبت به هرآنچه که غیر ایرانی است. درانتزاع عناصر غیرایرانی از عناصر خالص ایرانی تاجائی پیش رفت که از اقوام آریائی غیر پارسی نژاد که قرنها در ایران زیسته بودند و حکومت کرده بودند مثل پارتها به عنوان ملل بیگانه و غیرایرانی یاد می‌کرد.

درمقدمه‌ای که بر ***نیرنگستان*** نوشته است این پرسش را طرح می‌کند که «باید دانست [آنچه] که به نام خرافات شهرت دارد آیا در اثر تراوش فکر ملی پیدا شده یا نه و رابطهٔ آنها با یکدیگر چیست؟»[۱۴] و پاسخ می‌دهد: «یک قسمت این عادات و خرافات که امروزه درنظر جامعه زشت و ناپسند می‌آید بی‌شک فکر ایرانی آنها را ایجاد نکرده است بلکه درنتیجهٔ معاشرت با نژادهای بیگانه و بواسطهٔ فشارهای مذهبی وخارجی تحمیل شده است . . .»[۱۵] در جای دیگر می نویسد: «دین زردشتی در ابتداء مخالف خرافات است و اوستا یک جنبهٔ دفاعی به خودش می‌گیرد. . . »[۱۶] به زعم او کلده و آشور مادر خرافات بود. رومیان و «یهودی‌ها بواسطهٔ خویشاوندی خون و نژاد باعرب‌ها موقع را غنیمت شمرده کمک بزرگی به شیوع خرافات نمودند.»[۱۷] و واضح تر از همه اینکه این خرافات بواسطهٔ «ملل بیگانه مانند سیت ها، پارت‌ها، یونانی‌ها، رومیان بخصوص ملل سامی مانند کلدانیان، بابلیان، یهودیان و عرب‌ها به ایران سرازیر گردیده و یا درنتیجه تحمیل مذهبی به مردم تزریق شده.»[۱۸]

ازمیان همهٔ این بیگانگان، به زعم او، سرچشمهٔ اصلی همهٔ مصیبت‌های ایرانی و قوم ایرانی، عرب بودو دین اسلام، که در ادبیات و ناسیونالیسم عصر مشروطه نیز به عنوان دشمن اصلی فرهنگ ایرانی شناخته شده بودند. هدایت، امّا، براین دشمنان دیرینهٔ ایران، عرب و اسلام، یهودیان و دین و آئین آنها را هم افزوده بود. عرب‌هاو یهودی‌ها از نژاد سامی بودند و اسلام و آئین یهود هم از آئین های سامی و به زعم او آن یکی از این دیگری تأثیرها پذیرفته بود. در این باور منابع تاریخی هم به نوعی به مدد او می‌آمد. درهمان منابعی که برای نوشتن ***مازیار*** به کار گرفته شده بودند، جهودان به معنی مسلمانان و عربها به کار رفته بود: آذین سردار بابک می گفت: «من از دست جهودان [یعنی مسلمانان] به قلعه پناه نخواهم برد» و باز در ادامهٔ یادداشت مینوی به نقل از طبری می خوانیم که وقتی پسر سنباد بابک را به خیانت تسلیم عرب کرد بابک به او روی کردوگفت: «مرا ارزان به جهودان فروختی.»[۱۹] در دشمنی هدایت نسبت به قوم یهود و آئین آنها، علاوه برآنچه که پیشتر گفته‌ام، تأثیر آشکار مرام فاشیستی را که درآلمان هیتلری قوام گرفته بود، نادیده نمی توان گرفت. آنچه که در ایدئولوژی فاشیسم در برتری نژاد آریائی و دشمنی با قوم یهود گفته می‌شد چیزی نبود که با مذاق و مشرب هدایت راست نیاید. درناسیونالیسم او هم خون ونژاد و مسئلهٔ برتری نژاد ایرانی به صورت مسئله اصلی و محوری همه جا مطرح است. درمقدمه‌ای که بامینوی بر***مازیار*** نوشته‌اند از «برتری نژادی و فکری» ایرانیان بر عرب‌ها سخن

به میان می آید و از عرب‌ها به عنوان «مشتی مارخواران اهریمن نژاد» یادمی شود. از«خون مردم طبرستان» سخن گفته می‌شود که «درنتیجهٔ آمیزش باعرب . . . فاسد شده بود و کثافت‌های سامی جای خودرا درمیان ایشان بازکرده بود.»[۲۰] در جای دیگر از زبان مازیار تصریح می‌شود که: «اصلاً نژاد این مردم از اختلاط و آمیزش باعرب‌ها فاسد شده، فکر، روح، ذوق و جنبش در اثر فکر عرب از آنها رفته . . . مثل زالو خون آنها را مکیده‌اند . . .»[۲۱] درمتن نمایش نیز درچندین مورد درسخن مازیار ازعرب‌ها و جهودان ومسلمانان، درکنار هم یادمی‌شود: «باهم عهد کرده بودیم که بابک کیش زردشتی را به نام خرّم دین تجدید بکند، و من وافشین هم به زور شمشیر با او کمک بکنیم و ایران را دوباره از زیر تاخت و تاز عرب‌ها و جهودان بیرون بیاوریم»[۲۲] و «نقشهٔ من همین بود که این جهودها و این مسلمانان پست تر از عرب را از بین ببرم. هرکس به جای من بود آنها را کشته بود.»[۲۳] شگفت آورتر از همه قضاوتی است که فرزانه از قول هدایت نقل کرده است و اگرحقیقت داشته باشد نوعی اسطوره‌سازی عامیانه برای پیدائی اسلام به همت یهودی‌ها است: «یهودی‌ها برای اینکه از چنگ امپراطوری ساسانی و بیزانس دربیایند، یک نفر را تیر کردند که اسلام را راه بیاندازد. . . مذهبی که فقط حرف شتر و پشکل شتر وشکم و زیرشکم را می‌زند، دشمن خونین زیبائی است . . .»[۲۴]

بدتر ازهمه درمسئلهٔ نژاد و برتری نژادی کار مقایسه به مقایسهٔ تفاوت‌های ظاهری وساختمان بدنی اقوام هم کشیده می‌شود، چیزی که درفاشیسم سابقهٔ مشخص و بارز داشت. هدایت در داستان "آخرین لبخند" از مجموعهٔ ***سایه روشن***، با زبان گشواد دربارهٔ عرب‌ها چنین میگوید:

> ولی افسوس! اصلاً نژاد آنها و فکر آنها زمین تا آسمان با ما فرق دارد و باید هم همینطور باشد. این قیافه‌های درنده، رنگهای سوخته، دستهای کوره بسته برای سرگردنه‌گیری درست شده . . . تمام ساختمان بدن آنها گواهی می‌دهد که برای دزدی و خیانت درست شده.[۲۵]

پروین دختر ساسان، ***مازیار***،" آخرین لبخند"، ***اصفهان نصف جهان*** مقدمهٔ ***ترانه های خیام***، "تاریکخانه"، "طلب آمرزش"، "گجسته دژ"، ***البعثة الاسلامیه الی البلاد الافرنجیه*** ، و ***علویه خانم*** از جمله نوشته‌های هدایت است که به وضوح و روشنی حاوی شیوه‌های نگرش ناسیونالیستی و بیانگر نفرت عمیق او نسبت به دین و مذهب و نژادسامی است. درهمهٔ این نوع نوشته‌ها، اینجا و آنجا، بیانیه‌های کوتاه و بلند بسیاری علیه

نژادسامی و دین و آئین عرب می توان نشان داد. در ***اصفهان نصف جهان***، درنزدیکی‌های مورچه خور، با دیدن مارمولکها می‌نویسد: «این فکر برایم آمد که شاید هجوم عرب به ایران به طمع همین سوسمارها بوده است.»[۲۶] این نفرت و کینه و این دغدغهٔ هول آفرین شبح قوم عرب در "زنده بگور" بیان هول آفرین دیگری پیدا می‌کند: «درزندان زندگانی زیر زنجیرهای فولادین بسته شده‌ام اگر مرده بودم مرامی‌بردند در مسجد پاریس به دست عربـــهای بی پیر می‌افتادم، دو باره مـــی‌مردم، از ریخت آنها بیزارم.»[۲۷]

دشمنی باعرب تنها به دشمنی با نژاد آنها محدودنمی‌شود. درذهن هدایت، اسلام، دین و آئین عرب، مایهٔ همهٔ تباهی‌ها و فسادهائی بوده است که روح ایرانی وفرهنگ ایرانی را به نابودی کشانده بود. اگر ***البعثة الاسلامیه*** او بیانیهٔ بلند بالا و شعار آمیزی است علیه اسلام و آئین‌های سامی، بعضی از داستان‌های کوتاه ونوشته‌های دیگر او هم چیزی دست کم از آن ندارد.

برای بی اعتقادی او به دین و مذهب صدها شاهد آشکار و پنهان می‌توان نقل کرد. دربخش پایانی ***البعثة الاسلامیه*** می گوید: «مذهب چی؟ مگر[اسلام] بجز چاپیدن و آدم کشی است؟ همهٔ قوانین آن برای یک وجب جلو آدم ویک وجب عقب آدم درست شده. . . »[۲۸] من به عمد از نقل شواهد از نوشته‌های دیگر او تن می‌زنم و در اینجا فقط به نقل آنچه که در این مورد در ***بوف کور*** آمده است اکتفاء می‌کنم :

> دایه‌ام گاهی از معجزات انبیاء برایم صحبت می‌کرد، به خیال خودش می‌خواست مرا به این وسیله تسلیت بدهد. ولی من به فکر پست وحماقت او حسرت می‌بردم . . . چند روز پیش یک کتاب دعا برایم آورده بودکه رویش یک وجب خاک نشسته بود. نه تنها کتاب دعا بلکه هیچ جورکتاب ونوشته و افکار رجاله‌ها به درد من نمی خورد. . . هیچ وقت نه مسجد ونه صدای اذان و نه وضو و آخ تف انداختن و دولا و راست شدن درمقابل یک قادرمتعال و صاحب اختیار مطلق که باید به زبان عربی با او اختلاط کرد درمن تاثیری نداشته است.[۲۹]

امّا همین هدایت بی دین برترین ستایش ها را از دین و آئین زردشتی دارد. با آنکه در ***اوستا*** چندجا از "قربانی خونین" و قربانی کردن حیوانات سخن رفته است[۳۰] هم‌در ***فوائد گیاهخواری*** وهم در نوشته‌های دیگرش، هدایت ادعا می‌کندکه دربخش‌های قدیمی ***اوستا*** که دخل و تصرفی درآن صورت نگرفته است از "قربانی‌خونین" سخنی درمیان نیست. او حتی بحث را تا آنجا پیش می‌بردکه

دامن همهٔ "مذاهب آرین" را از چنین اتهامی مبرّا می‌داردو می‌نویسد: «نذرهای خونین، قربانی وتشریفات مربوط به آن. . . اثر فکر ملل سامی می باشد. . . این شاهکار فکر سامی و متعلق به کلدانیان و یهودیان و عرب‌ها بوده و در مذاهب آرین قربانی خونین سابقه ندارد.»[۳۱] و می‌افزاید حتی کشتن «جانوران زیانبار. . . مانند ملخ، مار و مورچه اختراع مغهاست که اغلب از نژاد بیگانه بوده‌اند.»[۳۲] با اینهمه، وقتی در اصفهان به یاد روز آبادی آتشگاه می افتد شکوه پُرافتخار روزهایی راپیش چشم می‌آوردکه مغ‌ها دربرابر آتش زمزمه می‌کردند:

> روزهای پرافتخار که مغان سفیدپوش با لباس بلند، چشمهای درخشان جلو آتش زمزمه می‌کرده اند. مغ بچگان سرود می‌خواندند و جام‌های باده دست به دست می‌گشته است، آن وقت جسم و روح مردم آزاد و نیرومند بوده چون جلو یک گلوله خاک عربستان سجده نکرده بودند.[۳۳]

در داستان "آتش پرست"، فلاندن بیگانه هم در یک لحظه "ملیّت" و "شخصیّت" و "محیط" خود را فراموش می‌کند و جلوی «خاکستری که دود آبی فام از روی آن بلندمی‌شد» زانو می‌زند ومظهر آهورامزدا را می‌پرستد.[۳۴] در "آخرین لبخند" نه تنها می‌نویسد خانوادهٔ برمکیان «صورت ظاهر به اسلام گرویدندولی درباطن علاقه به کیش قدیم خود[بودائی] داشتند»[۳۵] بلکه دربارهٔ روزبهان تصریح می‌کند که «بیشتر از لحاظ ذوقی وهنری متمایل به دین بودائی بوده وحتی از خودش دراصول دین بودا دخل وتصرف کرده بودو رنگ و روی ایرانی به آن داده بود.»[۳۶]

این شیفتگی به فرهنگ ایرانی تا بدان پایه و مایه هست که هرچه که ایرانی است، پاک ترین، شریف ترین، بالاترین و بهترین چیزهاست. حتی اگر چنین چیزی نقاشی ایرانی باشد: «شیوه نقاشی ایرانی هیچوقت ظرافت و قشنگی خودرا ازدست نمی‌دهد، همین برتری آن را برنقاشی اروپائی نشان می‌دهد که در هرقرن و هرزمان تغییر می‌نماید.»[۳۷] و در جای دیگر: «آنچه که به نام صنعت هندی، مغول وعرب در اروپا معروف است همه ابداع واختراع ایرانی بوده. بخصوص عرب‌ها که پابرهنه دنبال سوسمار می‌دویده‌اند فکر صنعتی نمی‌توانسته درکله‌شان رسوخ پیدا بکند . . . چنانکه امروزه هم معماری عرب یک تقلید مسخره آمیز معماری ایرانی است.»[۳۸]

***

برای بررسی تأثیر ایدئولوژی و ناسیونالیسم هدایت برساختمان و فرم بعضی از نوشته هایش من داستانهای کوتاه او "طلب آمرزش" و ***علویه خانم*** و داستان بلند ***بوف کور*** را مورد بحث قرار می‌دهم. از دونمایشنامهٔ ***پروین دختر ساسان*** و ***مازیار*** تنها به اشاره ای درمی‌گذرم. ***مازیار*** حاصل یک تحقیق تاریخی است که می توانست یک بار دیگر به صورت مقاله ای مجزّا نوشته شود. همچنین ***پروین دختر ساسان*** که داستان یکی از جنگ های عرب هاست با ایرانیان که درسال ۲۰ هجری درشهر ری اتفاق می‌افتد. ***مازیار*** ماجرای شورش مازیار است درمازندران برضد خلیفه و عرب‌ها، برای بازگرداندن حکومت به خاندان‌های ایرانی. ***پروین دختر ساسان*** حماسهٔ دلاوری‌ها، رشادت‌هاو جان فشانی‌های ایرانی‌هاست دربرابر عرب‌هائی که همه چیز آنان اهریمنی است و هستیشان مایهٔ تباهی شکوه و عظمت ایران. در ***پروین دخترساسان*** هنوز تسلط اعراب و اسلام باعث انحطاط منش ایرانی و فساد خون و نژاد ایرانی نشده است. امّا داستان مازیار در زمانی اتفاق می‌افتد که به گفتهٔ هدایت: « از زمان و نداد هرمزد تا زمان مازیار دو سه پشت عوض شده . . .»[۳۹] و آمیزش مردم باعرب باعث فساد خون ونژاد ایرانی شده بود، پس بازار خیانت و دوروئی هم رواج می‌گیردو قیام مازیار علیه خلیفه بواسطهٔ خیانت ایرانیان مسلمان شده درهم شکسته می‌شود.

با اینکه ***مازیار*** چند سالی بعد از ***پروین دختر ساسان*** نوشته شده است امّا همچنان خامی‌های نخستین کار هدایت را با خود دارد. حتّی می‌توان گفت بعضی از صحنه‌ها (مثلاً مجلس پنجم در پرده دوم) آنقدر ساختگی و تصنّعی است که خواننده به شک می‌افتد که چنین اثری تراوش قلم نویسندهٔ ***بوف کور*** باشد. البته تناقض و غثّ و سمینی که به طور کلی درکار هدایت دیده می‌شود درکار کمتر نویسنده ایرانی به چشم می خورد.

اگر از نمایشنامه‌ها بگذریم تأثیر مخرّب ناسیونالیسم هدایت را در بعضی از داستانهای کوتاه او هم می‌توان نشان داد. دراینگونه داستان ها محتوا و مضمونی از پیش آماده شده و اندیشیده شده است‌که به فرم شکل می‌دهد یا به زبان دقیق تر فرم داستانی را از شکل می‌اندازد. به همین جهت دراینگونه داستان‌ها با "واقعیت داستانی،" واقعیتی که براساس تحول درونی داستان و شکل گیری طبیعی فرم به وجود آیدکمتر سرو کار داریم. گاه "واقعیت" حتی ارزش گزارش هم ندارد تا چه برسد به ارزش داستانی.

درایران بیشتر داستان خوان‌ها، داستان‌های هدایت را به دو نوع تقسیم می‌کنند، فی‌المثل ***بوف کور*** و "سه قطره خون" را داستان‌های سوررئالیستی یا

سمبولیک می‌دانند، اما *حاجی آقا*، *علویه خانم* و "طلب آمرزش" یا داستان‌های کوتاه دیگر را داستان‌های رئالیستی به شمار می‌آورند. دراینکه بعضی از داستان‌های هدایت به شیوه رئالیستی نوشته شده‌اند تردید نیست. امّا پاره‌ای از آنها به جهت همان پیش فرض‌های ایدئولوژیک داستان‌هائی هستند بیشتر ایدئولوژیک تا رئالیستی. دراینگونه داستان‌ها پیش فرض‌ها و محتوای ایدئولوژیک "واقعیت" را درچنبرهٔ خود می‌گیرند، از درون ویران می‌کنند و آنها را از حرکت و تحول طبیعی و واقعی باز می‌دارند تا به واقعیت داستانی تبدیل نشوند. به همین جهت، زبان این داستان‌ها به زبان گزارش تبدیل می‌شود. گونه ای بیان شعاری و توضیحی برای تبیین ایدئولوژی نویسنده، به جا و نابجا، در داستان راه باز می‌کند و از این راه نکات زاید بسیاری که از نظر تکنیک ضرورتی ندارند به طور ساختگی و تصنّعی وارد فضای داستان می‌شوند. درنتیجه، فرمی هم که درکار می‌آید فرمی نیست که براساس تحول واقعیّت داستانی شکل گرفته باشد. فرمی است که براساس چگونگی محتوای ایدئولوژیک تفکّر نویسنده و به بیان دیگر براساس محتوایی که نویسنده از پیش در ذهن دارد ومی خواهد بیان کند شکل گرفته است وچون نویسنده سمت وسو دارد، واقعیّت را یکسویه تفسیر می‌کند و می‌بیند. در چنین شیوه ای، فرم ناگزیر از تحول و کشف باز می‌ماند و درچنبرهٔ یکسونگری نویسنده به واقعیّت یک بعدی و یکسویه محدود می‌شود و از حرکت می‌ایستد. درنتیجه، کاراکترهای داستان نه تنها از "فردیّت" تهی می‌شوند، بلکه غیرواقعی و تقلّبی از کار درمی‌آیند. دیالوگ ها نه بر روال طبیعی و منطقی داستان، که در مسیری که نویسنده می خواهد جریان می یابند تا شعارهای ایدئولوژیک او را به زبان بیاورند. نمونهٔ یکی از این داستانهای به ظاهر رئالیستی هدایت که من از آنها به نام داستان‌های ایدئولوژیک یاد می‌کنم، داستان "طلب آمرزش" است، از مجموعهٔ ***سه قطره خون***.

هدایت "طلب آمرزش" را می نویسد تا نشان دهد عرب‌ها چه موجودات رذل و کثیفی هستند، جهودها فال‌گیر و جن‌گیر و جادوگر و کاسبکارند و مسلمین که به زیارت می‌روند جنایت کارانی اند که برای آمرزش گناهان وجنایاتی که کرده‌اند به زیارت می‌روند با این اعتقاد که: «زوار همان وقت که نیّت می‌کند و راه می‌افتد اگرگناهش به اندازه برگ درخت هم باشد، طیّب و طاهر می‌شود.» طبیعی است که با چنین پیش‌فرض‌هائی نه می توان نویسنده‌ای رئالیست بود و نه حتّی گزارشگر صادق بخشی از واقعیّت. نویسنده با پیش فرض‌های مبتنی برایدئولوژی جهان را درحصار واقعیّت‌های ایدئولوژیک یا درحصار تعبیر و

تفسیر خشک ومتحجّری که از واقعیت به دست می‌دهد محصور می‌کند و باعث می‌شود که واقعیّت بیرونی در تحول داستان به واقعیّت داستانی تبدیل نشود. پس آنچه می‌نویسد واقعیّت ایدئولوژیک است نه گزارش صادقانهٔ واقعیّت بیرونی و نه "واقعیّت داستانی".

"طلب آمرزش" داستان کاروانی است که راهی زیارت کربلاست. هنگام رسیدن کاروان به مقصد، فضای مکان که باید درونمایهٔ داستانرا روشن ترکند، اینگونه توصیف می‌شود:

ازدحام مهیبی برپا شد. عرب‌های پاچه ورمالیده، صورت‌های احمق فینه بسر، قیافه‌های آب زیرکاه عمامه‌ای. . . تسبیح می‌گرداندند . . . زنهای عرب با صورت‌های خال کوبیدهٔ چرک، چشمهای واسوخته، حلقه از پره بینی شان گذرانده بودند. یکی از آنها پستان سیاهش را تا نصفه در دهن بچه کثیفی که دربغلش بود فرو کرده بود. . . جهودهای قبا دراز از مسافران طلا و جواهر می خریدند. جلوقهوه خانه‌ای عربی نشسته بود، انگشت دربینیش کرده بود و با دست دیگرش چرک انگشتهای پایش را درمی‌آوردوصورتش از مگس پوشیده شده بودوشپش از سرش بالا می‌رفت.»[۴۱]

آنچه که نقل شد تقریباً همهٔ توصیفی است که هدایت از فضای محل به دست داده است. همه سرگرم جن گیری ونوحه خوانی، کفن فروشی و . . . هستند. همین و بس. فضای ساخته شده و همهٔ آنچه که هدایت دیده یکسویه است. او یک واقعیّت ذهنی را که براساس ایدئولوژیش درذهن دارد جایگزین تمام عیارِ واقعیّت بیرونی می‌کند. درنتیجه واقعیّت داستانی تحوّل منطقی خودرا از دست می‌دهد و ازحرکت باز می ایستد. جدا از آنکه زشت ترین تصویرها را از عرب‌ها ارائه می‌دهد، با یک جمله تکلیف "جهود"ها را هم مشخّص می‌کند تا واقعیّت ایدئولوژیک او کامل‌تر به نمایش آید.

داستان در روایت اصلی، سرگذشت سه تن از سرنشینان یک کجاوه است که دراین کاروان به زیارت می‌روند. خانم گلین و عزیز آقا زن‌های سرنشین کجاوه‌اند ومشدی رمضان علی وحسین آقا ناپسری عزیز آقا، مردهای همراه آنها. حسین آقا نوجوان است و مرد آنها همان مشدی رمضان علی است. یک همراه دیگر هم داشته‌اند به نام "شاه باجی" که دربین راه درگذشته است.

خانم گلین، عزیز آقا ومشدی رمضان هر سه آدم کُشته اند. عزیز آقا که ماجرای او حادثهٔ اصلی داستان است و برای توبه به زیارت و مجاور شدن آمده، درصحن حرم می‌زند زیرگریه و فریاد توبه توبهٔ او به آسمان بلند می‌شود. از

حرم بیرونش می‌برند و درخلوت درحضور خانم گلین و مشدی رمضان پرده از گناهانش برمی دارد. او، از سر حقد و حسادت، دوپسر هووی بیچاره‌اش را درهمان زمان شیرخوارگی، یکی پس از دیگری ، بافرو کردن سوزن درملاجشان به قتل رسانده است. سومین پسر هوویش همین حسین آقاست که از کُشتن او منصرف شد و کار را با خود یکسره کرد تا به جای او هوو را بکشد. نخست به جادو و جنبل پناه برد، و به ملا ابراهیم جهود تا دنبه گدازش کند. نتیجه‌ای نگرفت. بعد چیز خورش کرد و او را کُشت. حالا پس از فوت شوهرش برای آمرزش گناهانش دارائی او را برداشته و باهمین حسین آقا ناپسریش برای زیارت و مجاور شدن به کربلا آمده است.

این خلاصهٔ چیزی است که عزیز آقا به عنوان سرگذشت خود نقل می کند. «همه مات به سرگذشت عزیز آقا گوش می‌دادند. بعد اشک درچشمش پُرشد وگفت . . . حالا نمی دانم خداوند از سر تقصیرم می‌گذرد یانه . . . » مشدی رمضان علی پس از آنکه سرگذشت عزیز آقا را شنید «خاکستر ته چپقش را تکان داد وگفت . . . خدا پدرت را بیامرزد پس ما برای چه به اینجا آمده ایم؟ سه سال پیش من در راه خراسان سورچی بودم . . .»[۴۲] و داستان او این است که دونفر مسافر پولدار همراه داشت، یکی از آنها مُرد، دیگری را هم خودش خفه کرد و هزاروپانصد تومان او را برداشت و در رفت. حالا که پا به سن گذاشته برای تطهیر آن پول حرام به کربلا آمده است. «امروز آن را بخشیدم به یکی از علماء ، هزارتومانش را به من حلال کرد. دوساعت بیشتر طول نکشید. حالا این پول از شیر مادر به من حلال تراست.»[۴۳] بدین ترتیب، خانم گلین هم مقّر می آید که شاه باجی خانم ناخواهریش بود. شوهرش عاشق او شد و او را هوو برد به سرشاه باجی. اوهم شاه باجی را در راه کُشت تاارث پدریش به اونرسد.

زبان گزارش گونهٔ داستان آنقدر سست و نارساست که دو حادثهٔ هولناک، فروکردن سوزن درملاج دو بچه، حادثه‌هائی که می‌توانند موضوع محوری یک داستان باشد به سادگی گزارش‌های روزنامه‌ای ترسیم می‌شود. قتل‌های دیگر هم به همچنین. وقتی عزیز آقا شرح جنایاتش را به پایان می‌برد، مشدی رمضان با گفتن این که: «پس ما برای چه به اینجا آمده‌ایم . . . » چنان شتاب زده و کلیشه‌ای و تصنّعی پرده از جنایت خود برمی‌دارد که انگار هیچ اتفاقی نیفتاده است. خانم گلین هم به همچنین. اگر دربازگوئی سرگذشت عزیز آقا، هرچند خام و نارسا، کم و بیش با کشمکش‌های درونی و روحی او آشنا می‌شویم بازگوئی

شعارگونهٔ ماجرای دو شخصیّت دیگر داستان، نه تنها چیزی از حالات درونی آنها را مشخّص نمی‌کند، بلکه شرح وقایع چنان سریع وکلیشه‌ای و روزنامه‌ای بیان می‌شود که خواننده فراموش می‌کند داستان می‌خواند و داستان جنایت هولناکی را از زبان عاملان آن جنایت می‌شنود. نتیجه گیری اخلاقی پایان داستان هم- که‌چون دیگرزائده‌های ایدئولوژیک هیچ ضرورت تکنیکی برای آن درکار نیست- مزاحم ذهن خواننده است. اینهمه زوائد و اینهمه پیش فرض‌ها، ربطی به داستان ندارد وفرمی قالبی را برکلّ فضای داستان تحمیل می کند.

همین مشکل را با تفاوتهایی و به نوعی دیگر در داستان ***علویه خانم*** هم می‌توان نشان داد. درمیان داستان‌های کوتاه هدایت، ***علویه خانم*** از ویژگی خاصی برخورداراست. داستان وبیشتر ماجراهای ریز و درشت آن به زبان توصیفی و گزارشی بیان نمی‌شود و ساختمان داستان براساس"دیالوگ" شکل می‌گیرد. جدا از توصیف های ناگزیر همه چیز در دیالوگ اتفاق می‌افتد. کاراکترها هم ازهمین طریق ساخته می‌شوند. علویه خانم درهمین دیالوگ‌ها، به ته رنگ "فردیّتی" دست می‌یابد که نمونهٔ آن در داستان‌های خطی (منظور از داستان‌های خطّی، داستان هایی است که در آنها ماجراها وحادثه‌ها، به طور متوالی و منظّم درزمان ومکان مشخّص اتفاق می‌افتد) آن دوره‌ها استثناست.

با آنکه کاراکتر"علویه خانم" براساس دیالوگ شکل می‌گیرد و حادثه در داستان چندان رنگی ندارد و از این دیدگاه داستان نمونهٔ تازه‌ای است در داستان نویسی آن عصر، امّا محتوای این دیالوگ‌ها نیز هدایت شده و از پیش اندیشیده شده و پُر از پیش فرض است. به همین جهت دیالوگ ها از قدرت خلاّقیت، خلاّقیتی که باید بطور طبیعی در شکل گیری"تیپ" و "کاراکتر"مؤثر افتد، باز می‌ایستد.

علویه خانم داستان اعضای خانواده‌ای است که از راه پرده داری گذران می‌کنند. اینان همراه با سرنشینان دیگر یک گاری در راه زیارت مشهد اند. این گاری از کوچک و بزرگ ده، دوازده نفر مسافر دارد. علویه و آقا موچول دربین راه از هرفرصتی که پیش می‌آید استفاده می‌کنند و پرده‌ای را که با خودشان دارند باز می‌کنند و با توضیح دربارهٔ مجالس پرده و شرح مصیبت شهداء و مسلمین ومظالم اعداء آنان از مردم تکدّی می‌کنند. از طریق دیالوگ و گفتگوهایی که در مسیر راه و در توقّف های کوتاه و بلند بین سرنشینان همین گاری درمی‌گیرد، با خلقیات، وضع زندگی و شیوهٔ معیشت آنها آشنامی‌شویم. همهٔ این زائران آدم‌های خرافی، مذهبی، دو رو، حقّه باز و کوته نظراند که

زندگیشان در خرافات وخواستها ودنائت‌های شکم و زیرشکم خلاصه می شود. زنها همه "شکم" هستند، همه هم مسلمانند و به زیارت می‌روند. از صبح تا غروب از دهنشان «مثل دهنهٔ خیک شیره دعا بیرون می‌آید.»[۴۴] همه جانماز آب می‌کشند امّا با هر فرصتی همین مؤمنه‌ها خودشان را در بغل مؤمن‌ها رها می‌کنند. علویه هردفعه که به مشهد رفته، دختر به صیغه داده است. خودش، هم دست به صیغه است وهم آنکاره. صاحب سلطان، ننه حبیب، جیران خانم، مشهدی معصومه و ننه گلابتون هم به همچنین. مردها از یوزباشی و مرادعلی گرفته تا آقاموچول و پنجه باشی، همه از آن تیپی اند که می‌خواهند آب کمرشان را در دل زنها خالی کنند. برای هر درد ومرضی هم دعای مخصوصی دارند، حتی برای سیاه سرفه.[۴۵] انگیزه‌هاشان هم برای زیارت کم و بیش مشابه است. علویه برای صیغه رفتن و دختر به صیغه دادن و بغل خوابی به زیارت می رود. صغرا سلطان هم چون کاسبی "خیرخونه" اش در کوچهٔ قجرها کساد شده به زیارت می رود تا گناهانش را پاک کند. صاحب سلطان هم با آنکه شوهر دارد با آقا موچول روی هم می‌ریزد. بوی خرافات مذهبی و تعفن شهوت حیوانی تمام فضای داستان را فرا گرفته است. اگر در "طلب آمرزش" زائران قصّه، مسلمین جنایتکار آدم‌کشی‌هستند که به زیارت می‌روند، در ***علویه خانم*** زوّار مشهد، مسلمین قدو نیم قدی هستند همه فاسد وفاسق و فاجر. درهردو داستان ذهن و زبان کاراکترها را خرافه‌های دین و مذهب، پول و شهوت و ریا درمحاصره گرفته است. ظاهراً بُعد مسافتی که برای زیارت انتخاب می‌کنند با بُعد جنایتی که کرده اند و فسادی که دارند رابطهٔ مستقیم دارد. همهٔ اینان، گرچه به روایت هدایت قربانیان دین اسلامند، ظاهراً جانیان و نیمه جانیان بالفطره هم هستند. نفرت هدایت از اسلام به نفرت از آنها هم بدل می‌شود، گوئی کوچکترین حس همدردی با این قربانیان اسلام زده، با ایران اسلام زده ندارد. گوئی درتن اینان به جای خون ایرانی خون عرب جریان دارد و نژادشان هم نژاد ناخالصی است که همهٔ ناخالصی ها را از عرب ها به وام گرفته است.

اگر در ***پروین دخترساسان***، ***مازیار*** و " آخرین لبخند" هرکه ایرانی خالص است و هرچه که رنگ و بوی ایرانی دارد پاک و شریف و انسانی است، در ***علویه خانم*** و "طلب آمرزش" همه کس و همه چیز مظهر خرافه پرستی و جنایت پیشگی برخاسته از اسلام زدگی و عرب زدگی ایران است. حتی یک نفر از زائران این دو داستان آدم معمولی وصاف وصادقی نیست که با جان و دل و از سرعشق و ایمان به زیارت برود. این نوع یکسویه نگری همراه با محتوای ایدئولوژیکی که از

درون ناسیونالیسم هدایت سر می‌کشد، واقعیّت داستانی را مخدوش می‌کند، داستان را به داستانی صرفاً ایدئولوژیک مبدل می‌سازد، فرم داستان ـ باهمهٔ نوآوری که هدایت در ساختمان آن درکار آورده است ـ براساس محتوا شکل می‌گیرد و درنتیجه هنر خلاّق هدایت نمونه ای چندان درخشان به دست نمی‌دهد.

* * *

نمونهٔ والا ودرخشان کار هدایت **بوف کور** است که در آن هنر خلاقش را به تمامی به نمایش می‌گذارد، نمونه‌ای ماندنی که درد و زخم انسان دردمند هدایت را در بیانی استعاری وهنری هم یگانگی بخشیده است هم تداوم و استمرار. دربارهٔ **بوف کور**، تاکنون چندین کتاب و دهها رساله ومقاله و نقد نوشته شده است. این نوشته‌ها حاوی نظریات متفاوت وگاه متضاد است. این ویژگی همهٔ آثار هنری است که در دایرهٔ مضمون و معنی واحدی محدود نمی‌مانند زیرا در هنر و منطق زبان هنر ـ نه منطق زبان روزمرّه ـ معنی تنها از اثر بر نمی خیزد، در ذهن خواننده هم ساخته می‌شود. به عبارت دیگر خواننده، ذهن فعال او و خاصیت تفسیرپذیری اثر هنری دست به دست هم می‌دهند و باهم به معنی و مفهوم اثر شکل می‌دهند. پس این نویسنده نیست که به تنهائی "معنی" را می آفریند و به مفهوم شکل می‌دهد. رابطه‌ای دوسویه برقرار است. به همین جهت، بسته به اینکه از چه دیدگاهی و به چشم کدام ناقدی دیده شده است، **بوف کور** مفهوم و معنای متفاوتی می‌گیرد. من هم با آذر نفیسی دراین گفته هم عقیده‌ام که: «هیچ یک از این نظریات دراصل «غلط نیست.» اشکال زمانی است که یکی از آنها را نه به عنوان یکی از مضامین مستقل در داستان که بعنوان کل داستان ارائه دهیم.»[۴۶] از همین رو، اگر کسی بنویسد که **بوف کور** روایتی دیگر از مشکل رابطهٔ هدایت با زن است و گزارشی هنری است از درگیری‌های روانی ومشکلات جنسی او، سخنی چندان به گزاف نگفته است. و اگر دیگری بنویسد در**بوف کور** بی اعتقادی هدایت به دین و مذهب و نفرت او را از دوروئی و رجّالگی آدم‌ها می توان دید باز سخن ناروا به زبان نیاورده است.

در واقع، ناسیونالیسم هدایت، عشق او به گذشته، نفرت او از ایران عصرش، مشکلات شخصی و روحی و روانی او، تعلقاتش به بودیسم، و بیشتر از آن را در **بوف کور** می توان دید و از همهٔ آنها می توان معنی و مفهوم متفاوتی استنباط کرد. به عبارت دیگر، ساختمان و فرم داستان مضمون واحد اصلی را ـ برفرض

وجودچنین مضمونی- از درون متلاشی کرده و داستان را برهاله‌ای از مضامین و درونمایه‌ها وحساسیت‌ها شکل داده است که بسته به ذهن ما تفسیر پذیر وتبدیل پذیر اند. به عنوان نمونه هدایت دربخش پایانی **بوف کور** درپایان روایت دوم، بعد از آنکه همه ماجراها اتفاق افتاده است می گوید: «من پیرمرد خنزر پنزری شده بودم.» بیان استعاری و سمبولیسمی که درکل داستان به کار گرفته شده است می تواند از پیرمرد خنزرپنزری در ذهن هر خواننده ای مفهوم و معنای خاصی القا کند. یکی ممکن است از این تغییر و تبدیل (تبدیل شدن به پیرمرد خنزر پنزری) چنین تعبیر کندکه هدایت خواسته است بگوید من به فلاکت و مصیبت پیرمرد خنزر پنزری گرفتار شدم. دیگری شاید بگوید خنزر پنزری شدن هدایت یاد آور مسخ کافکاست و انسان دردمند هدایت به حیوان درنده خوی بی عاطفه‌ای چون پیرمرد خنزر پنزری تبدیل شده است. به گمان من تبدیل راوی داستان به پیرمرد خنررپنزری یعنی تبدیل انسان ایرانی به انسان عربی. اگر هدایت می‌گفت: «من پیرمرد خنزرپنزری یعنی عرب شده بودم،» با همهٔ تعبیر و تفسیر های گوناگون از "عرب"، بسیاری از راهها بر برداشت‌ها و تفسیرهای ما از پیرمرد خنزرپنزری بسته می شد. امّا در اینکه چنین تغییری رخ داده است جای تردید نیست. همین تغییرها، تبدیل‌ها و جابجائی سمبل ها در داستان است که با وجود برداشت‌های متفاوتی که می توان از آنها کرد، به پیکره و ساختمان داستان شکلی خاص می‌دهد.

آذر نفیسی شاید نخستین منتقدی است که این نکته مهّم را مطرح می‌کند که ساختمان داستان **بوف کور** به جهت استعاری بودن آن به ساختمان شعر نزدیک است و از همین رو، تفسیرپذیرتر.[۴۷] درچنین فضای استعاری آنچه که بیش از همه از لحاظ بیانی نقش بازی می‌کند نوعی بیان ایهامی (نه درمعنای رایج و مصطلح آن) است که مرتب ذهن را از یک نشانه به نشانهٔ دیگر، از یک مفهوم به مفهوم دیگر و از یک حالت به حالت مشابه و گاه مستقل دیگر می‌کشاند و، در زنجیری از تکرار، "این همانی" ها را به فضای داستان انتقال می‌دهد. اگر در شعرحافظ ایهام به عنوان یکی از شگردهای مهم بیانی باعث می‌شود که ذهن از یک معنی به معنای دیگر کلمه کشانده شود، کارکرد ایهام در **بوف کور** این است که یک خنده یا حرکت و یا احساس که حالتی را در شخص و وضع خاصی نشان می‌دهد یادآور همان حالت درشخص و وضع دیگری است. همین سبب می‌شود که ذهن پیوسته درحال حرکت و تکاپو باشد و از وضع وحالتی به وضع و حالت مشابه دیگری منتقل شود. بدین ترتیب مفهوم و معنای

حالت‌ها پیوسته درحال گسترش و تکرار است و از این طریق نوعی"این همانی" فضای داستان را در سیطرهٔ خودمی‌گیرد. باهمین شیوه است که هدایت توانسته استمرار یک وضعیت دردناک تاریخی و انسانی را در "گذشته"و "حال" نشان دهد.

از مضامین و موضوعات متنوّع و در خور بحث در ***بوف کور*** یکی هم درونمایهٔ ناسیونالیستی آن است. به گمان من، ساختمان ***بوف کور*** براساس نگرش ناسیونالیستی هدایت شکل گرفته است و ناسیونالیسم یکی ازمهمترین درونمایه‌های داستان ***بوف کور*** است. امادراینجا برخلاف ***علویه خانم*** یا "طلب آمرزش" این محتوا، یامحتوای ناسیونالیستی، نیست که به فرم و ساختمان داستان شکل می‌دهد. بلکه این فرم است که در اجزاء پراکندهٔ ساختمان داستان- براساس نگرش ناسیونالیستی هدایت- به محتوا (درونمایه ومضمون‌های گوناگون) شکل می بخشد وشیوه بیان مناسبی را برای همه آنچه که من ناسیونالیسم هدایت می نامم به دست می‌دهد.

همین شیوهٔ بیان مناسب است که باعث می‌شود هدایت از شعار زدگی و بیان شتاب زده وشعارگونه وفضاسازی‌ها وکاراکتر سازی های عجولانه وساختگی نجات یابد. این شیوهٔ خاص ایهام نه تنها همهٔ آنچه را که درمتن (text) وجود دارد، به طور سمبلیک به بیان درمی‌آورد بلکه بیانگر بسیاری چیزها است که درمتن نیامده اما در پس متن (subtext) و مضمون نهفته وجود دارد. مثلاً در***بوف کور***، در روایت دوم از تمام منظرهٔ شهر(ری) تنها «دکان قصّابی حقیری جلو دریچه اطاق» اوپیداست «که روزی دو گوسفند به مصرف می‌رساند.» تصویر خون آلودو نفرت باری که هدایت از منظرهٔ این قصّابی ولاشهٔ گوسفندها، «جسدهای خون آلود . . . باگردن های بریده، چشمهای رک زده و پلکهای خون آلود» (ص ۵۲) که «از خرخرهٔ. . . [آنها] قطـــره قطـــره خونابه زمین می‌چکد. . .» (ص ۱۰۱)، به دست می‌دهد، یادآور همهٔ آن چیزهائی است که در ***فوائدگیاهخواری*** و پیشتر از آن در" انسان وحیوان" به تفصیل و به تحقیق گفته است.[۴۸] با این تفاوت که در ***بوف ور***، زبان تصویر و بیان استعاری بارعاطفی همهٔ آن نفرتی را که درنوشته‌های پیشین هدایت وجود دارد، بدون شعار دادن، به دوش می‌کشدو به خواننده منتقل می‌کند، کاری که فقط از هنر ساخته است. خواننده ازطریق همین تصویرها به راحتی می‌تواند حس کند که نویسنده یا راوی، انسانی است حسّاس، گیاهخوار و دشمن گوشت خواری. چیزی که درمتن به صراحت گفته نشده و نوشته نشده است.

ساختمان **بوف کور** وفرمی که داستان، درنهایت، به خودگرفته است، فرمی است که می‌تواند درونمایه‌های ناسیونالیستی هدایت را ـ بی آنکه دچار شعارگونگی شود ـ درخود بگیرد و آن را درساختی هنری ارائه دهد و واقعیّت را به واقعیّت داستانی تبدیل کند. واقعیّت داستانی چهارچوب تفکّر کلیشه‌ای ناسیونالیستی را درهم می‌شکند و به ضد آن بدل می‌شود. بدین ترتیب نه اطلاعیه‌های ریز و درشت ایدئولوژیک در **بوف کور** راه یافته است و نه فضاسازی های ساختگی و پیش فرض‌های مسلّم فضای داستان آنرا آغشته کرده است. دیگر نه آشکارا و شعارگونه از ایران باستان ستایش می شود ونه از ضدّیت با عرب و آئین‌های سامی به طور ساختگی و شعاری سخنی می‌آید. امّا جوهر و "عصاره" همهٔ اینها درهمهٔ **بوف کور**، درهاله‌ای از استعاره و ایهام و در اجزاء ساختمان داستان و درکلّیت آن درحرکت است:

> این احتیاج نوشتن بود که برایم یک جور وظیفهٔ اجباری شده بود، می خواستم این دیوی که مدتها بود درون مرا شکنجه می‌کرد بیرون بکشم، می‌خواستم دل پُری خودم را روی کاغذ بیاورم . . . . می خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانندخوشهٔ انگور دردستم بفشارم و عصـــارهٔ آنرا، نه، شراب آن را، قطـــره قطـــره درگلـــوی خشک سایه‌ام مثل آب تُربت بچکانم. (صص ۴۶-۴۷)

این عصاره و جوهر همـــان چیزی است کـــه «زنـــدگی[او] ست».

داستان در **بوف کور** با تفاوت‌ها و شباهت های بسیاری در دو روایت تکرار می‌شود: "گذشته" و "حال". روایت اول که بیانگر "نستالژی" هدایت به گذشتهٔ باستانی است وخاطره و عشق انسان درهم شکسته‌ای را به نمایش می‌گذارد، درزمان گذشته طرح می‌شود. روایت دوم که بیانگر نفرت ویرانگر هدایت از "حال" ایران است در زمان "حال" بیان می‌شود. درسرتاسر **بوف کور**، فعل درگذشته وحال جریان دارد. از" آینده"خبری نیست. سایه یأس او هیچ فرصتی به آینده نمی‌دهد. اینجا هم، درزمان "حال"، باز، بازگشت به گذشته و بازگشت به خاطره و عشق را می‌بینیم. گوئی همه چیز درچنبرهٔ تکرار تداوم می‌گیرد.

هدایت هراس داردکه از پنجرهٔ اتاق خود به بیرون، به فضای ایران زمان، بنگرد. درآغاز روایت دوم می‌گوید: «هرکس دیروز مرا دیده جوان شکسته و ناخوشی دیده است، ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشمهای واســـوخته و لب شکری دارد. من می‌ترســـم از پنجرهٔ اطاقـــم به بیرون نگاه

بکنم.» (ص۴۸) به این توصیف ها کمی بعد بازمی‌گردیم تا ببینیم وحشت هدایت از بیرون در چه چیزی نهفته است.

گرچه زمان در **بوف کور** درهم ریخته می‌شود و نظم زمانی ـ به شیوهٔ داستان‌های خطّی ـ درکار نیست امّا داستان، در هر دو روایت، از لحاظ مکانی در شهر ری و حوالی شاه عبدالعظیم اتفاق می‌افتد. "ری" در دیگر نوشته‌های هدایت هم نقش حساسی دارد: در ***پروین دختر ساسان***؛ ماجرا، جنگ ایرانی‌ها با عرب‌ها در شهر ری (راغا) نزدیک خرابه‌های تهران کنونی جریان دارد. داستان نمایش با فتح عربها و نابودی ری و کُشتار همه چیز پایان می‌گیرد. بخش‌های دیگر ایران هم پیش از این تسلیم شده بودند. عرب‌ها «مرز و بوم و آبادی‌ها و کشتزارها را ویران کردند. . . سراها، بارگاه‌های شاهنشاهی همه بیغوله و پناهگاه جغد و بوم شد . . . »[۴۹] آنان که ماندند یا نابود شدند یا تن به خفت دادند، دیگرانی که رفتند به هند رفتند. در ***پروین دختر ساسان***، چهره پرداز به پروین و پرویز توصیه می‌کند که «به هندوستان بگریزید، کی می‌داند که چه خواهدشد.»[۵۰] در **بوف کور** هم این ارتباط ایران وهند، نژاد هند و ایرانی، به شکل دیگری به ذات داستان راه می‌یابد: پدر وعموی راوی در۲۰ سالگی برای تجارت به هند می‌روندو ماندگار می‌شوند. پدر راوی، درآنجا عاشق یک «دختر باکرهٔ بوگام داسی» می‌شود.(ص ۵۴) راوی حاصل همین عشق و ازدواج است که بعدها چون روی دست عمو یا پدرش مانده بود به ایران، به خانهٔ پدری در شهرری بازگردانده می‌شود و به عمّه‌اش سپرده می‌شود تا تر وخشکش کند. اگر در ***پروین دختر ساسان***، ایران سرانجام «یک گورستان ترسناک مسلمانان شد،» در **بوف کور**، در روایت اوّل، بخش مهمّی از ماجرا درگورستان شهر ری می‌گذرد.

راوی که کار او نقاشی روی جلد قلمدان است، شیفتهٔ دختری است اثیری که «یادگار چشمهای جادوئی یاشرارهٔ کشنده چشمهایش در زندگی» (ص ۱۱) او همیشه با اوست و مایه عذاب او. «چشمهائی که مثل این بودَ که به انسان سرزنش تلخ می‌زند.» (ص ۱۴) شبی که دختر اثیری «تن و سایه‌اش را» به او داده بود، راوی پس از آنکه با« نیش قلم مو» «حالت چشمهای او را» به روی کاغذ آورد با «کارد دسته استخوانی» جسم بی جان او را تکه تکه کرد و «همهٔ تن اورا با اعضایش، مرتب درچمدان جاداد،» بعد به یاری پیرمرد قبرکن که «هر روزه مرده‌ها را به شاه عبدالعظیم می‌برد و به خاک می‌سپرد،» چمدان را به خارج شهر می‌برد تا درجای امنی دفن کند. ظاهر قبرکن، قوزکردگی او، شالی که

برگردن داشت و اینکه زیر درخت سرو نشسته بود، عیناً یادآور حالت پیرمردی است که راوی از«سوراخ هوا خور رف اتاقش» دیده بود و دختری اثیری«گل نیلوفر کبودی» را به او تعارف می‌کرد.(ص ۱۴) دم در «کالسکهٔ نعش کش کهنه و اسقاط . . . که به آن دو اسب سیاه لاغر مثل تشریح بسته شده بود. . .» (ص ۳۱) آماده بود. «دستهای لاغر آنها مثل دزدی که طبق قانون انگشتهایش را بریده و در روغن داغ کرده فرو کرده باشند، آهسته بلند و بی صدا روی زمین گذاشته می‌شد.» (ص۳۲) وقتی راوی به درون کالسکه می‌رود، ماجرا اینگونه توصیف می‌شود:

> چمدان را به زحمت دردرون کالسکه گذاشتم که میانش جای مخصوصی برای تابوت بود. خودم هم رفتم بالا میان جای تابوت دراز کشیدم و سرم را روی لبهٔ آن گذاشتم . . . بعد چمدان را روی سینه‌ام لغزانیدم و با دودست محکم نگهداشتم . . . فقط سنگینی چمدان را روی قفسه سینه‌ام حس می‌کردم. (صص ۳۱-۳۲)

این چمدان یا سنگینی چمدان نبود که روی سینهٔ راوی با دو دست محکم نگهداشته می‌شد. خاطرهٔ عشق اندوهبار «کسی بود که تمام زندگی [اورا] زهرآلود کرده بود.»(ص ۲۵) در بیابان‌های شاه عبدالعظیم، وقتی گورکن درحال کندن گوری به اندازهٔ چمدان بود، «درضمن کندوکو چیزی شبیه کوزهٔ لعابی پیدا کرد و آنرا در دستمال چرکی» پیچید. فضای محل، جائی که گور درآن کنده شد، چنین توصیف می‌شود: « اینجا محوطهٔ کوچکی بودکه میان تپه‌ها وکوه‌های کبود گیر کرده بود. روی یک رشته کوه آثار و بناهای قدیمی با خشت‌های کلفت و یک رودخانهٔ خشک درآن نزدیکی دیده می‌شد.»(ص ۳۵) توصیفی که ازمحل (اطراف شهر ری) به دست داده می‌شود از قدمت تاریخی و باستانی آن حکایت دارد. گورکن به جای مزد، کوزهٔ راغه را برمی‌دارد و باخود می‌برد. راوی نزدیک غروب رَدِّ چرخ کالسکهٔ نعش کش را می‌گیرد و راه می‌افتد. راه گم می‌کند وسر از قبرستان کنار جاده درمی‌آورد. اینجا، در قبرستان هم، پیرمردی را می‌بیند باهمان خصوصیات گورکن پیشین: «هیکلی که سر و رویش را باشال گردن پیچیده بود» و چیزی در دستمال بسته زیر بغلش بود. رویش را به راوی کرد وگفت:

> حتما تو می‌خواهی شهر بری، راهو گم کردی هان؟ لابد باخودت میگی این وقت شب من

توقبرستون چکار دارم ـاتا نترس، سروکار من بامرده هاس، شغلم گورکنیس . . . امروز رفتم یه قبر بکنم این گلدون از زیرخاک دراومد، میدونی گلدون راغه مال شهر قدیم ری هان؟ اصلاً قابلی نداره، من این کوزه رو بتو میدم به یادگار داشته باش. (ص ۳۷)

سر پیچ جاده «کالسکهٔ نعش کش لکنته با دو اسب سیاه لاغر ایستاده بود.» (ص۳۸) بقیّه ماجرا را از زبان راوی بشنویم: «من هم رفتم درون کالسکه میان جای مخصوصی که برای تابوت درست شده بود دراز کشیدم. . . کوزه را روی سینه ام گذاشتم و با دستم آن را محکم نگهداشتم.» (ص ۳۸) کوزه‌ای که به جای چمدان پیشین، روی سینهٔ راوی با دست نگهداشته می شود، همان «گلدان راغه، مال شهر قدیم ری» است: یادگارِ عشق اندوهبار راوی به گذشتهٔ تاریخی شهر قدیم ری یا ایران باستان. عصارهٔ همهٔ نستالژی راوی (هدایت) به گذشتهٔ تاریخی ایران و عصارهٔ عشق دردناک او به دختر اثیری باجان این کوزه درهم می‌آمیزد و یکی می‌شود. این، این همانی، را کمی بعد در توصیف راوی بهتر می‌توان دید. وقتی به خانه می‌رسد، کوزه را از میان دستمال بیرون می‌آورد و با آستین پاک می‌کند:

کوزه لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت که برنگ زنبور طلائی خرد شده درآمده بودویکطرف تنهٔ آن به شکل لوزی حاشیه‌ای از نیلوفر کبود رنگ داشت و میان آن. . . میان حاشیهٔ لوزی صورت او. . . صورت زنی کشیده شده بودکه چشم های سیاه درشت، چشم‌های درشت تر از معمول، چشمهای سرزنش دهنده داشت . . . (ص ۳۹)

راوی تصویری را که دیشب از روی صورت دختر اثیری کشیده بود از توی قوطی حلبی بیرون آورد، آنها را باهم مقابله کرد:

با نقاشی روی‌کوزه ذره‌ای فرق نداشت، مثل اینکه عکس یکدیگر بودند- هردو آنها یکی و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی قلمدانساز بود. . . . فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام، آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود؟ (صص۴۰-۴۱)

آنچه که نوشتم خلاصهٔ روایت اوّل بود، داستان روایت اوّل به طور سمبولیک در زبانی استعاری و بیانی ایهام آلود در روایت دوّم تکرار می‌شود. تکرارها براساس تداعی خاطرات و"این همانی" ها، آشکار و پنهان، درزمان "حال" پیش

می‌رود. مکان همان شهر ری است و روایت دوّم درواقع روایت امروزین وحاصل و نتیجهٔ روایت پیشین درزمان حال است. اگر بخش مهم داستان در روایت اوّل در قبرستان وحوالی قبرستان درشاه عبدالعظیم اتفاق افتاده، در روایت دوّم تمام شهر، شهر ری به قبرستان تبدیل می‌شود. اگر روایت اوّل روایت عشق دردناک و بی سرانجامی است به گذشتهٔ ایران، روایت دوّم بیان سمبلیک ونفرت باری است ازسرنوشت ایران اسلام زده، ایرانی که به گورستان واقعی تبدیل شده است.

درپایان روایت اوّل، وقتی راوی از خواب بیدار می‌شود، خودرا در «دنیای جدیدی» می‌بیندکه «محیط ووضع آن کاملاً[با او] آشنا و نزدیک بود.» دراین دنیای جدید:

> همهٔ روابط من با دنیای زنده‌ها بریده شده، یادگارهای گذشته جلوم نقش می‌بندد-گذشته، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است . . . اطاقم مثل همهٔ اطاق‌ها با خشت و آجرروی خرابهٔ هزاران خانه‌های قدیمی ساخته شده . . . اطاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه باخارج با دنیای رجّاله‌ها دارد. . . یکی از آنها رو به حیاط خودمان باز می‌شود و دیگری رو به کوچه است و از آنجا مرا مربوط با شهر ری می‌کند، شهری که عروس دنیا می نامند و هزاران کوچه و پس کوچه وخانه‌های توسری خورده و مدرسه وکاروانسرا دارد. شهری که بزرگترین شهر دنیا بشمار می‌آید، پشت اطاق من نفس می‌کشد و زندگی می‌کند. . . از تمام منظرهٔ شهر دکان قصابی حقیری جلوی دریچه اطاق من است که روزی دو گوسفند به مصرف می‌رساند . . . هر روز صبح زود دو یابوی سیاه لاغر، یابوهای تب لازمی که سرفه‌های خشک می‌کنند و دست‌های خشکیدهٔ آنها منتهی به سم شده، مثل اینکه مطابق یک قانون وحشی دستهای آنها را بریده و در روغن داغ فرو کرده‌اند و دوطرفشان لش گوسفند آویزان شده، جلو دکان می‌آورند. . . کمی دورتر زیر یک طاقی، پیرمرد عجیبی نشسته که جلویش بساطی پهن است. توی سفرهٔ او یک دستفاله، دوتا نعل، چند جور مهرهٔ رنگی، یک گزلیک . . . یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی گذاشته که رویش را دستمال چرک انداخته، . . . همیشه با شال گردن چرک، عبای شتری، یخهٔ باز. . . وطلسمی که به بازویش بسته به یک حالت نشسته است فقط شبهای جمعه با *دندان‌های زرد و افتاده اش قرآن می‌خواند*. گویا از همین راه نان خودش را درمی‌آورد . . . مثل این است که در کابوس‌هائی که دیده‌ام اغلب صورت این مرد درآنها بوده است. پشت این کله مازوئی و تراشیدهٔ او که دورش عمامهٔ شیر وشکری پیچیده، پشت پیشانی کوتاه او چه افکار سمج و احمقانه‌ای مثل علف هرزه روئیده است. (صص ۵۱-۵۳) (تاکید ها از نگارنده است)

اینها توصیف راوی است از شهر ری درزمان "حال". دو یابوی این روایت عیناً همان دو یابوی سیاه ولاغر کالسکهٔ نعش کشی روایت اوّل، در قبرستان است که

در هر دو روایت، دستهای آنها را بریده در روغن داغ فرو کرده‌اند. پیرمرد عجیب هم، تصویر دیگری از همان قبرکن روایت اوّل است، با شال گردن و با یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی (کوزهٔ راغه). هدایت با اینهمه "این همانی" ها و شباهت‌ها، فضای مرگ آلود قبرستان کوچک حوالی شاه عبدالعظیم روایت اوّل را به فضای شهر ری امروز می‌کشاند و از شهر ری، از تمامیّت شهرری، قبرستانی می‌سازد هولناک که درمحاصرهٔ خنزر پنزری های قرآن خوان و قصّاب‌های جنایت پیشه گرفتار است.

اگر در روایت اوّل قبرکن، کوزهٔ راغه را به راوی می‌دهد، در روایت دوّم کوزه را دراختیار دارد وکارش قرآن خوانی است. یعنی خاطرهٔ عشق شکوهمند راوی به گذشتهٔ باستانی ایران و به فرهنگ و مدنیت پرشکوه ایران، اسیر دست و بساط پیرمرد خنزر پنزری قرآن خوانی است که همچون هیولائی از درون فرهنگ سامی و دین عربی سربرکشیده است. شهرری قبرستان دیگری است که هر روز جنازه و لاشهٔ دو گوسفند را یابوهای لاغر به قصّابیش می‌آورند. آدم‌های زنده‌اش، رجّاله‌هایش یا پیرمرد خنزرپنزری اند یا قصّابانند که «بسم الله می گفتند و گوشت‌ها را می‌بریدند.» (ص ۱۰۶) اینها همه توصیف دنیای بیرون خانهٔ راوی بود، امّا در دنیای درون خانه او چه می‌گذرد؟ « از دنیای داخلی فقط دایه . . . و یک زن لکاته» (ص ۵۳) برایش باقی‌مانده است. زن روایت دوّم، زن لکّاته(زن راوی)، تکرار دوبارهٔ همان دختر اثیری است باهمان «حالت چشمهایی که به[او] سرزنش می‌داد.» (ص۱۰۷) عشق دیوانه وار راوی به لکّاته یادآور همان عشق دردناکی است که راوی در روایت اوّل داشته است: «این زن یا آن لکّاته، این جادو نمی‌دانم چه زهری در روح من، درهستی من ریخته بود که نه تنها اورا می‌خواستم، بلکه تمام ذرات تنم، ذرات تن اورا لازم داشت.» (ص۶۱) زن عشق و شهوتش را به همهٔ رجّاله‌ها نثار می‌کند الاّ به راوی . دست رد به سینهٔ هیچ کس و ناکس نمی‌زند. همه جور فاسقی هم داشت: « چه فاسق‌هایی: سیرابی فروش، فقیه، جگرکی، رئیس داروغه، مفتی، سوداگر، فیلسوف که اسم ها و القابشان فرق می‌کرد، ولی همه شاگرد کله پز بودند.» (ص ۶۱)

امّا از میان همهٔ این فاسق‌های ریز و درشت، فقط یک چهره برجسته می‌شود، چهرهٔ پیرمرد خنزر پنزری، همان پیرمردی که در بساطش، در روایت دوّم کوزه راغه را دراختیار دارد:

و دایه ام یک چیز ترسناک برایم گفت، قسم به پیر و پیغمبرمی‌خورد که دیده است پیرمرد

خنزر پنزری شبها می‌آید دراطاق زنم و از پشت درشنیده بودکه لکاته به او می‌گفته: "شال گردنتو واکن !" هیچ فکرش را نمی شود کرد، پریروز یا پس پریروز بود وقتی که فریاد زدم زنم آمده بودلای در اطاقم خودم دیدم، به چشم خودم دیدم که جای دندان‌های چرک، زردوکرم خوردهٔ پیرمرد که از لایش آیات عربی بیرون می‌آمد روی لپ زنم بود- اصلاً چرا این مرد از وقتی که من زن گرفته ام جلو خانهٔ ما پیدایش شد؟. . . آری جای دوتا دندان زردکرم خورده که از لایش آیه‌های عربی بیرون می‌آمد روی صورت زنم دیده بودم. همین زن که مرا به خودش راه نمی‌داد که مرا تحقیر می‌کرد ولی باوجود همهٔ اینها او را دوست داشـــتم. (صص ۹۷-۹۹)

دراینجا هم خاطرهٔ عشق او به دختر اثیری، زن او یا "ایران" او یکبار دیگر مورد تجاوز پیرمرد خنزرپنزری قرار می‌گیرد که همچنان از دهانش آیه‌های عربی فرو می‌ریزد. درحقیقت، در روایت، زمان "حال" شهر ری، چه در بیرون خانه و چه در درون خانه، درتجاوز پیرمرد خنزر پنزری است. هم گلدان راغه از آن اوست و هم خاطرهٔ عشق راوی. گوئی همهٔ معنویّت و شکوه ایران قدیم در قبرستان شهرری، شهرِ ری اسلام زده به باد رفته است. چنین سرنوشتی جوهر تاریخی یأسی بزرگ را به نمایش می‌گذارد: همه ایران را رجّاله‌ها درمحاصره گرفته‌اند. آمیزش با عرب، نژاد ایرانی وخون ایرانی را فاسد کرده، هیچ چیز بر سرجای خود نیست. آخرین بازماندهٔ خاطره نژاد ایرانی یعنی راوی یا هدایت که کمی پیش به صدای بلند گفته بود: «من میان رجّاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم،» (ص۸۳) دچار استحاله می‌شود، اوهم در می‌یابد که همهٔ آنچه که درگذشته و حال بر شـــهر ری رفته بر او هم رفتـــه است: «شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همهٔ اینـــها را درخودم دیدم.» (ص ۱۰۳)

گویا پیرمرد خنزر پنزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته‌ام همه سایه‌های من بوده‌اند، سایه‌هائی که من میان آنها محبوس بودم، دراین وقت شبیه یک جغد شده بودم. ولی ناله‌های من درگلویم گیرکرده بود و به شکل لکه‌های خون آنها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. (ص۱۱۰)

با مسخ شدن راوی به صورت جغد، ناقوس مرگ به صدا درمی‌آید. جغد، پیام آورشوم مرگ و نیستی، در بسیاری از نوشته‌های دیگر هدایت، پیشترها ظاهر شده بود و از شگفتی‌ها آنکه در بسیاری جاها در ربط با حملهٔ عرب به ایران از

جغد سخن رفته بود. در **پروین دختر ساسان**، چهره پرداز، درجریان حملهٔ عرب، درچند مورد وصفی که از ایران عرب زده به دست می‌دهد چنین است: « این سرزمین خرم و دلکش که بهشت برآن رشک می‌برد، همه کشتزارهایش ویران و باغ و بوستانش آرامگاه بوم شد. . . سراها، بارگاه‌های شاهنشاهی همه بیغوله و پناهگاه جغد وبوم شد. . . »[۵۱] و باز درهمین **پروین دختر ساسان**، در گیرو دار جنگ باعرب‌ها اندک زمانی پیش از کشته شدن پرویز به دست عرب‌ها و تسلط آنها بر ری، «جغدی روی شاخهٔ درخت چند بار شیون می‌کشد و آنها(پروین و پرویز) یکدیگر را درآغوش می‌کشند.» پروین هراسان می‌گوید: «شیون جغد را روی شاخه درخت شنیدی؟ چه آواز بدشگونی.» پرویز پاسخ می‌دهد: «مگر تو به این چرندها باور می‌کنی، ما از آن یکدیگر هستیم زندگانی جلو ماست از چه می‌ترسی؟»[۵۲] امّا این دیدار، آخرین دیدار آنها بود و کمی بعد جغد نابودی شهرری و ایران زمین را با ناله‌های خود به نابودی می‌کشاند. در **اصفهان نصف جهان**، آنگاه که هدایت در مسجد شاه مسحور«حس بدیعیات وذوق ایرانی[است] که درزمان تسلط عرب خفه شده بود،» ناگهان «در شبستان، بالای یکی از ستون‌ها جغدی نشسته . . . چندبار شیون» می کشد «و صدایش به طرز ترسناکی زیرگنبدمی پیچید.»[۵۳]

هدایت دربارهٔ خیّام می‌نویسد: «شاید بتوانیم خیّام را از جمله ایرانیان ضد عرب مانند ابن مقفّع، به آفرید، ابومسلم، بابک و غیره بدانیم [که] در ترانه‌های خودش پیوسته فر و شکوه و بزرگی پایمال شدهٔ آنان را گوشزدمی‌نماید که با خاک یکسان شده اندو درکاخ‌های ویران آنها روباه لانه کرده و جغد آشیانه نموده . . .»[۵۴]

اگرتاکنون جغد دربیرون شیون مرگ سر می‌داد، اینجا، در **بوف کور**، جغد از درون راوی سر برمی‌کشد و نالهٔ مرگ سر می‌دهد و همه چیز را به نابودی می‌کشاند. باهمان گزلیکی که از بساط پیرمرد خنزرپنزری خریده شده است یاد قصّاب روبروی دریچه اطاقش می‌افتد که « آستین را بالا میزد، بسم الله می‌گفت وگوشتها را می‌برید.» (ص ۱۰۶) پس آستین بالا می‌زند و:

> بلند شدم عبای زردی که داشتم روی دوشم انداختم، شال گردنم را دو سه بار دور سرم پیچیدم، قوز کردم، رفتم گزلیک دسته استخوانی را که درمجری قایم کرده بودم درآوردم و پاورچین پاورچین به طرف اطاق لکاته رفتم . . . صدایش را شنیدم که می‌گفت: اومدی؟ شال گردنتو واکن . . . مثل یک جانور درنده و گرسنه به اوحمله کردم و درته دلم از او اکراه

داشتم ، به نظرم می‌آمد که حس عشق و کینه باهم توأم بود . . . دستم را بی اختیارتکان دادم و حس کردم گزلیکی که در دستم بود به یک جای تن او فرو رفت، مایع گرمی روی صورتم ریخت . . . مایع گرمی که درمشت من پرشده بود . . . او مرده بود . . . دیدم چشم او میان دستم بود . . . رفتم جلوی آینه، ولی از شدت ترس دست‌هایم را جلو صورتم گرفتم دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزر پنزری شده بودم . . . روح تازه ای درتن من حلول کرده بود. اصلاً طور دیگر فکر می‌کردم. طور دیگر حس می‌کردم و نمی توانستم خودم را از دست او، از دست دیوی که درمن بیدار شده بود نجات دهم. . . من پیرمرد خنزر پنزری شده بودم.» (۱۱۲-۱۱۴) (تاکید ها ازنگارنده است)

بدین ترتیب ، درتحول سمبلیک نمادها، با تغییر روح ، با تغییر فکر، با تغییر حس، انسان ایرانی (راوی-هدایت) به انسان عربی، پیرمرد خنزر پنزری، تبدیل می‌شود و استحالهٔ یک مدنیّت و فرهنگ کهنسال (فرهنگ ایرانی) به فرهنگ و مدنیّت بیگانه (فرهنگ و مدنیّت عربی)، همان چیزی که مایه یأس ویرانگر هدایت بود، در زبانی استعاری، شاعرانه و ایهام آلود، به نمایش گذاشته می‌شود.

نیروی ویرانگر مرگ همه چیز را می آلاید. دیگر واقعاً هیچ امیدی به آینده نیست . دوباره بازگشت به گذشته، نستالژی درد آلودهٔ هدایت ، از درون داستان سر برمی‌کشد در دوصفحهٔ پایانی کتاب می‌خوانیم: « از شدت اضطراب مثل این بود که از خواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم، چشمهایم را مالاندم . . . اولین چیزی که جستجو کردم گلدان راغه بودکه در قبرستان از پیرمرد کالسکه چی گرفته بودم، ولی گلدان روبروی من نبود.» گلدان راغه، یادگار قدیم شهرری، بسته دردستمالی چرکی زیر بغل پیرمرد خنزرپنزری است و راوی امیدی به پس گرفتن آن ندارد. **بوف کور** یگانه شاهکار هدایت اینگونه پایان می‌گیرد:

بلند شدم، خواستم دنبالش بدوم و آن کوزه، آن دستمال بسته را از او بگیرم- ولی پیرمرد باچالاکی مخصوصی دور شده بود. من برگشتم پنجرهٔ رو بکوچهٔ اطاقم را باز کردم- هیکل خمیدهٔ پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه‌هایش ازشدت خنده می‌لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود. افتان وخیزان می‌رفت تا اینکه به کلی پشت مه ناپدید شد. . . وزن مرده ای روی سینه‌ام فشار می داد. (ص ۱۱۶)

پا نویس ها:

آنچه که در ناسیونالیسم هدایت بیش از هرچیز اهمیت دارد، عشق دردآلود اوست به ایران و سربلندی ایران. مهمتر از همه، او، به انگیزهٔ حس قوی و شناخت صریحی که از وضعیت ایران

داشت، بیش از همه و پیش از همه، در *البعثة الاسلامیه*، فاجعه‌ای را که درکشور ما درحال تکوین بود به چشم دید و شناخت و شناساند.

درهمهٔ آنچه که نوشته‌ام قصدم صرفاً شناخت اصولی دیدگاه ها، ضعف ها و ارزش‌های کار هدایت بوده است. می‌شد به جهت پاره‌ای ملاحظات سیاسی و"جاری"، طرح بسیاری از این مسائل را به زمانی دیگر موکول کرد. امّا به راستی تا به کی و تاکجا باید به خاطرملاحظات نابجا، از طرح و شناخت اصولی مباحث خودداری کرد، چه این بیم وجود دارد که در هر دوره ای به مقتضای زمان "هوچیان" سیاست، از طرح اصولی ترین مسائل، سوء استفاده‌های آن چنانی کنند. هدایت‌با همهٔ آنچه‌که گفته شد همچنان بزرگترین وبرجسته‌ترین نویسنده ایرانی است که **بوف کور** ش برتارک داستان نویسی معاصر ایران می‌درخشد. **م. آ.**

۱. ن. ک. به:

Michael Craig Hillmann, "Iranian Nationalism and Modern Persian Literature" in *Essays on Nationalism and Asian Literatures*, in *Literature East and West*, 23, Austin, 1987, p. 69.

و نیز ن. ک. به:

Richard Cottam, *Nationalism in Iran*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1979, pp. 2-3.

۲. برای نمونه ن. ک. به: محمد رضا میرزاده عشقی، **دیوان**، به کوشش علی اکبر مشیر سلیمی، چاپ جدید، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۷، صص ۳۷۶، ۳۸۰ و ۴۴۰ .

نیز ن. ک. به: ابوالقاسم عارف قزوینی، **دیوان**، به اهتمام عبدالرحمن سیف آزاد، چاپ ششم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶، صص۲۳۶، ۲۳۷ و۴۸۱. ارجاعات به شعرهای عارف وعشقی درمتن همین چاپ‌ها است .

۳. «خانـهٔ داریوش مالامـال روضه خوان است و سید و رمّال» **دیوان**، ص ۳۰۰.

۴. دینشاه ایرانی **منتخبات اشعار عارف**[*Selected Poems of Aref*]. باترجمهٔ انگلیسی، بمبئی، ۱۳۱۴ شمسی، مقدمه به قلم عارف، ص ۲۷.

۵. گفت: آن قلعه که مخروبـــهٔ آبادی ماست
دیرگاهیست که ویران شده و باز به پاست
ارگ شاهنشهی و بنـــگه شاهـان شماست
این مهاباد بلنـد ایوان است
که سرش همسرباکیوان است (**دیوان**، ص ۲۰۳)

۶. جای پای عرب برهنه پائی دیدم
نسبت تاج شه و پای عرب سنجیدم
آنچه بایست بفهمم ، زجهان فهمیدم
بعد از آن هرچه که دیدم زفلک خندیدم (**همان**، ص ۲۱۱)

۷. گذشت آنگه که می‌گفتند: می خوردن گنه دارد
بزن جامی به جام من چه خوش ضوئی قدح دارد

به پندار دانای مغرب زمیـــن پدیـد آورپنـد نو، داروین
طبیعت زمیمون دُمی کم نمود سپس ناسزا نامش آدم نمود.(**همان**،صص ۲۷۱ و ۳۷۷)

۸. ن. ک. به: میرزامحمد فرخی یزدی، ***دیوان***، به کوشش حسین مکّی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، ص ۹۳: انقلاب ما چوشد از دست ناپاکان شهیـــد
نیست غیر از خون پاکان خونبهای انقلاب

۹. ماشاءالله آجودانی، "تابلوی مریم،" ***آینده***، سال دوازدهم، شمارهٔ ۱-۳، صص ۴۸-۶۵.

۱۰. صادق هدایت، «تاریکخانه،» ***سگ ولگرد***، چاپ نهم، تهران، کتاب‌های پرستو، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۷، ص۲۰۳.

۱۱. صادق هدایت، ***بوف کور***، چاپ چهاردهم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۱، ص ۱۰.

۱۲. صادق هدایت، ***ترانه‌های خیام***، چاپ ششم، تهران، کتاب های پرستو، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۳، ص ۳۹.

۱۳. ***بوف کور***، ص ۶۴.

۱۴. صادق هدایت، ***نیرنگستان***، (باطرح‌های اردشیر محصص)، چاپ اول، کالیفرنیا، انتشارات ایران زمین، ۱۳۶۵ خورشیدی، ص۱۳.

۱۵. ***همانجا***.

۱۶. ***همان***، ص ۱۵.

۱۷. ***همان***، ص ۱۸.

۱۸. ***همان***، ص ۱۶.

۱۹. صادق هدایت، ***مازیار***، چاپ جدید، تهران، انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶، ص ۱۱۹، یادداشت ۳.

۲۰. ***همان***، صص ۱۰-۱۱.

۲۱. ***همان***، ص ۳۰.

۲۲. ***همان***، ص ۱۰۰.

۲۳. ***همان***، ص ۸۴.

۲۴. م. ف. فرزانه، ***آشنایی با صادق هدایت، قسمت اول، آنچه صادق هدایت به من گفت***. چاپ اول، پاریس، ۱۹۸۸، ص ۲۳۸.

۲۵. صادق هدایت، «آخرین لبخند،» در***سایه روشن***، چاپ جدید، تهران، انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶، ص ۹۰.

۲۶. صادق هدایت، ***پروین دختر ساسان*** و ***اصفهان نصف جهان***، چاپ چهارم، تهران، کتاب های پرستو، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۴۴، ص ۷۲.

۲۷. صادق هدایت، ***زنده بگور***،چاپ چهارم، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۳۶، ص۲۵.

۲۸. صادق هدایت، ***البعثت الاسلامیه الی البلاد الافرنجیه***، بدون محل، ناشر و تاریخ، ص ۳۳.

۲۹. ***بوف کور***، صص ۸۰-۸۱.

۳۰. صادق هدایت، ***فواید گیاهخواری***، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۲، ص ۳۹-۴۰. نیز ن. ک. به: صادق هدایت، ***انسان و حیوان***، چاپ اول، تهران،[۱۳۰۴ شمسی]. ظاهراً ***انسان و حیوان*** اولین کتاب مستقلی است که ازهدایت به چاپ رسید و بعدها در***مجموعهٔ نوشته‌های پراکنده*** تجدید چاپ شد.

۳۱. ***نیرنگستان***، ص ۱۹.

۳۲. ***همانجا***، یادداشت ۲.

۳۳. ***اصفهان نصف جهان***، ص ۱۱۵.

۳۴. ***زنده بگور***، صص ۷۱-۷۲.

۳۵. «آخرین لبخند،« ص ۹۶.

۳۶. ***همان***، ص ۶۹.

۳۷. ***اصفهان نصف جهان***، ص ۸۴.

۳۸. ***همان***، ص ۹۰.

۳۹. ***مازیار***، ص ۱۱.

۴۰. ***سه قطره خون***، ص ۸۶.

۴۱. ***همان***، صص ۷۵-۷۶.

۴۲. ***همان***، ص۸۵.

۴۳. ***همان***، ص ۸۶.

۴۴. ***علویه خانم و ولنگاری***، چاپ پنجم، تهران، کتاب‌های پرستو، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۳، ص ۱۸.

۴۵. ***همان***، ص ۲۸.

۴۶. ن. ک. به: آذرنفیسی، «دریافتی از ***بوف کور***،» ***کلک***، فروردین ۱۳۶۹، شمارهٔ یک.

۴۷. ***همان***، صص ۱۱۴ و ۱۶.

۴۸. هدایت در ***فواید گیاهخواری*** هم گاه تصویرهای وحشتناکی از کُشتار حیوانات به دست داده است. نمونه‌ای که در زیر نقل می‌شود، از جهت وصف با آنچه که در***بوف کور*** تصویر شده است بی شباهت نیست: «با لگد درشکم حیوان آبستن می‌زنند تا بچه اش را سقط بکند آنوقت سر اورا جلو مادرش می‌برند و بعد از کندن پوست حیوان، جنین را که بدنش به جای گوشت از کف و ماده لزج خونین ترکیب شده برای فروش دور شهر می‌گردانند و از لاشهٔ کبود رنگ آن قطره قطره خون می‌چکد! چه نمایش قشنگی است که مختص به ایران می‌باشد.» ***فواید گیاهخواری***، ص ۱۵.

به گمان من حاصل تجربه ها و برداشت ها و مسائلی که در دیگر نوشته‌های هدایت مطرح شده است ، به طور فشرده در ***بوف کور*** و در اجزاء پراکنده ساختمان آن راه یافته است.

۴۹. *پروین دختر ساسان*، ص ۲۳.

۵۰. *همان*، ص ۳۱.

۵۱. *همان*، ص ۲۳.

۵۲. *همان*، ص ۲۷.

۵۳. *اصفهان نصف جهان*، ص ۸۸.

۵۴. *ترانه های خیام*، ص ۴۰.

سیمین کریمی*

زبان و سبک درآثار هدایت

ادبیات پایگاه و زمینهٔ "هنر و تفکر" یا "سبک و موضوع" است. درتعریف هنر، اومبرتو اِکو(Umberto Eco)، رُمان نویس ایتالیائی، می‌نویسد که «هنرصورتی است که در آن تجلی ارزش‌ها در ساخت است و اهمیت آن البته به میزان ارزش ساخت.»[1] در واقع، در یک اثر ادبی زبان و سبک است که آفرینندهٔ ساخت هنری و بُرنده ترین سلاح نویسنده در آفرینش اثر اوست.

سخنوران پارسی زبان اغلب مفهومی یگانه را در قالب ساخت‌های گوناگون بیان کرده‌اند. امّا آنچه که موجب برتری گونه‌ای برگونهٔ دیگر گردیده همان ساختار و سبک ارائه محتوا بوده است. به گفتهٔ سلمان ساوجی:

خواهی روشنت شود احـوال سـرّ مـن　　درگیرشمع را و زسر تا به پا بپرس

همین مضمون را حافظ با بهره گیری از دامنهٔ گستردهٔ معنایی واژهٔ "عشق" به گونه‌ای بدیع ارائه می‌کند:

خواهی‌که روشنت شود احوال سرّ عشق　　زشمع بپرس قصه ز باد صبا مپرس

---

* استاد زبان فارسی و زبانشناسی در دانشگاه آریزونا.

ظهیر فاریابی در وصف معشوق می‌سراید که:[۲]

یار میخوارهٔ ما دی قدح باده به دست با حریفان زخرافات برون آمد مست
به در میکده بگذشت و صلایی درداد سرخم را بگشاد و درغم را دربست

عطّار نیز همین مضمون را به کار گرفته است.

نیم شبی سیم برم نیم مست نعره زنان آمد و در را شکست
هوش بشد از دل من کو رسید جوش بخاست از جگرم کو نشست

امّا این حافظ است که با زبانی شیوا نقشی بدیع از معشوق مست و غزلخوان ترسیم می‌کند:

زلف آشفته وخوی کرده‌وخندان لب ومست پیرهن‌چاک وغزلخوان‌وصُراحی دردست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

آنچه که به غزل حافظ زیبایی جاوید می‌بخشد خلاقیت ونبوغ او در بهره گیری از رموز سبک و ابزار شاعرانه درعالیترین سطح کاربرد امکانات زبانی است.

نکته جالب این است که بازشناسی و کشف رموز سبک و ابزار شاعرانهٔ یک اثر ادبی به بهای صرف وقت و انرژی فراوان از سوی منتقدین ادبی، سبک شناسان و زبانشناسان تمام می‌شود، حال آنکه نویسنده یا شاعر خلاق با بهره گیری از حس زبان(Sprachgefuhl) خود ماهرانه قواعد ادبی را در آثار خود به کار می‌گیرد. رُمان یاکوبسن، زبانشناس و سبک شناس اروپایی، دراین زمینه می‌نویسدکه: «منتقدین ادبی به ندرت از سرچشمه‌های ابزار شاعرانه در ساخت‌های دستوری و لغوی زبان آگاهی داشته‌اند و زبانشناسان نیز اغلب به این مسائل بی توجه بوده‌اند، حال آنکه نویسندگان خلاق قواعد شعری را ماهرانه و هنرمندانه به کار گرفته‌اند.»[۳]

در بررسی"زبان" و جلوه گاههای هنری آن باید گفت "زبان" پدیده‌ای است انتزاعی که درقالب گونه‌ها و ساختارهای گوناگون و متفاوت تحقق می‌یابد. زبان

شعر یکی از جلوه گاههای این پدیدهٔ انتزاعی است که در هر شعر به گونه‌ای یگانه، که همانا زبان و سبک شاعر است، بازتابندهٔ جهان بینی ویژهٔ او می‌گردد. زبان نویسنده، برخلاف زبان شاعر، نه زبان یگانهٔ او، بلکه ساختاری است مرکب از گونه‌های متفاوت زبانی که تجلی شده جهان بینی شخصیت هایی می‌شود که در اثر ادبی خود خلق کرده است. بختین (Bakhtin)، تئوری پرداز مشهور ادبی روسیه، نیز، دراین زمینه می‌نویسد که زبان ادبی، همچون محیط زنده‌ای که پایگاه و پرورشگاه اثر هنری است، هرگز نمی تواند "واحد" و "یگانه" باشد. به نظر بختین، زبان ادبی نظامی است متشکل از ساخت‌های گوناگون که به شیوه‌ای یکپارچه تجلی یافته است.[۴] بنابراین تعریف، درآفرینش یک اثر ادبی نه تنها احاطه وتسلط بر گونه‌های زبانی اهمیت دارد، بلکه گزینش ساختاری ویژه و یا آمیزش گونه‌های ساختاری درقالبی یکپارچه است که به یک اثر ادبی ارزش هنری می‌بخشد. صادق هدایت در آثار متنوع خود به روشنی نشان می دهد که نه تنها استادانه بر مجموعهٔ گونه‌های زبانی در ارتباط با متغیرهای غیرزبانی جامعهٔ خود تسلط دارد، بلکه درآمیزش گونه‌ها و گزینش ساختارهای ادبی نیز از مهارتی چشمگیر برخوردار است. از سوی دیگر، درآثار سمبولیک هدایت زبان واحد و یگانهٔ وی در قالبی شعرگونه و هنجار گریز تجلی‌گاه جهان بینی و اندیشهٔ ویژهٔ او است.

دراین مقاله ابتدا نگاهی به روند تحول سبک و زبان درآثار هدایت خواهم کرد. سپس به بررسی زبان توصیف و بافت داستانی او می‌پردازم. آنگاه زبان و سبک هدایت را از دیدگاه جامعه شناسی زبان درنظر خواهم گرفت. دربخش دیگر به ساختار آثار شعرگونه و نمادگرای هدایت ـ با توجه به هنجارگریزی وگزینش های ادبی او ـ خواهم پرداخت و در پایان، سبک و زبان هدایت را از دید نظریهٔ بختین بررسی خواهم کرد.

تحول زبان و سبک درآثار هدایت:

آثار نخستین هدایت نثری پخته و منسجم نداشته است. این واقعیت بویژه در کتاب ***فواید گیاهخواری*** به روشنی هویداست:

> از طرف دیگر دندانهای کلبی او از سایر دندانهایش بلند تر نیست و به او اجازه نمیدهد که نه علف بخورد و نه گوشت جانوران را بدرد هرگاه این خوراک ها را بوسیلهٔ پختن آماده نمی‌کرد.[۵]

درجای دیگر همین اثر می‌نویسد:

> از زمان‌های قدیم که علم وجود نداشته برخی از کسانی که دارای یک حس مشاهدات، بخش استدلال خداداد و احتیاج به متقاعد نمودن داشتند . . . بعضی اصول و قوانین در بارهٔ خوراک‌ها وضع نمودند.[۶]

از نظر دستوری نیزخطاهایی درآثار اولیهٔ هدایت به چشم می‌خورد. برای نمونه، فعل "شورش کردن" را هدایت درجمله زیر از داستان "س. گ. ل. ل." این گونه به کار برده است:

> این چشم انداز آرام، غمناک، شلوغ، افسونگر زیرآسمان گرم و هوای خفه برای سوسن یکنواخت و غم انگیز بود و روح نیاکان، روح موروثی او را درجلو این همه تصنع شورش کرد.[۷]

از دیگر مسائل دستوری درآثار هدایت حذف حرف ربط "را" است. سیروس شمیسا در بررسی **بوف کور** می‌نویسد که در بخش اول این کتاب "را" در بیشتر موارد حذف شده است.[۸] درواقع باید گفت که حذف "را" در آثار هدایت که یکی از ویژگی‌های نوشته‌های او به شمار می‌رود از قاعده و قانونی ثابت پیروی می‌کند. بدین معنا که مفعول صریح تنها هنگامی که جمله‌ای توصیفی به دنبال مبتدای آن آمده باشد بدون "را" به کار رفته است. برای نمونه: «گیاهخواری گوشت همهٔ حیوانات را منع می‌کند، امّا همهٔ مواد دیگری که از حیوانات بدست میآید اجازه میدهد.»[۹] این شیوه در آثار بعدی هدایت نیز به چشم می‌خورد.[۱۰] در" آینهٔ شکسته" می‌نویسد: « آینهٔ کوچکی که شکسته بود بدستم داد.» و در "گجسته دژ" می خوانیم که:« در ایوان قصر و یا در باروی چپ آن کشیک می‌کشید تا دختری که در رودخانه خودش رامی شست ببینند.»[۱۱] و در**بوف کور**: «می خواستم این چشمهایی که برای همیشه به هم بسته شده بود روی کاغذ بکشم و برای خودم نگهدارم.»[۱۲]

هدایت درنوشته‌های اولیهٔ خود شیوهٔ نوشتاری را برای گفتگوهای محاوره‌ای بکار می‌برد. دراین باره مصطفی فرزانه از قول هدایت می‌نویسد: « . . . نوشته مقداری علائم است که اگر با زبان جاری، با زبان محاوره، جور باشد خواننده در ذهنش تغییر لفظی را میدهد. مثلاً "می گوید" میشود "میگه". . .»[۱۳] این نکته کاربرد قواعد نوشتاری را درگفتارهای محاوره‌ای آثار هدایت توجیه

می‌کند امّا هدایت گاهی نیز شیوه‌های گفتاری و نوشتاری را در یک ساخت واحد درهم می‌آمیزد. برای نمونه، در داستان "حاجی مراد" می‌نویسد: «می‌گذارید این مرتیکهٔ بی سر و پا میان کوچه به عورت مردم دست اندازی بکند؟»[۱۴] و در داستان "مرده خورها" می‌خوانیم که: «من چطور می توانم با این زنیکهٔ کولی قرشمال توی این خانه بسر برم؟»[۱۵]

آمیزش شیوه‌ها در یک ساخت واحد نه تنها از دیدگاه آوایی و واژگانی، بلکه از نظر نحوی نیز مشاهده می‌شود. به این معنا که آرایش ترتیب کلمات در بسیاری از موارد از ساخت گفتاری تبعیت می‌کند حال آنکه واژه‌ها با تبعیت از شیوهٔ نوشتاری به کار رفته‌اند. درقالب آمیزش شیوه‌ها هدایت اصطلاحات محاوره‌ای را نیز در ساخت نوشتاری به کار برده است. در "مرده خورها" می‌نویسد: «میدانی چیست؟ آن ممه را لولو بُرد. من دیگر مجیزت را نمی‌گویم.»[۱۶] کاربرد زبان گفتار به تدریج در آثار هدایت شیوه‌ای یکدست تر می‌یابد و در ***علویه خانم*** به اوج خود می‌رسد. در واقع، ***علویه خانم*** شاهکار هدایت از نظر کاربرد یکپارچهٔ زبان عامیانه است. علویه در این داستان می‌گوید: « اون یخورده پول و پله هم که پس انداز کرده بودم از بین رفت.»[۱۷] و درجای دیگر: «خدا از دهنت بشنوه. هنوز سه روز مونده که به سمنون برسیم.»[۱۸] اگرچه در آثار بعدی هدایت، از جمله در ***حاجی آقا***، پختگی سبک او از نظر ارائه فرم‌های گوناگون گفتاری مشخص است، امّا ***علویه خانم*** بیش از هر اثر دیگر او نشان از یکپارچگی و یکدست بودن زبان گفتاری دارد. او در این اثر بافت زبان عامیانه را چه ازدیدگاه ساخت آوایی و نحوی، و چه از نظر گزینش اصطلاحات عامیانه و واژه‌های خاص این شیوهٔ زبانی، با مهارتی خاص ارائه کرده است. گذشته از آن، در***علویه خانم*** زبان عامیانه در خط نیز بازتابی طبیعی می‌یابد و سبک این اثر را یکپارچه تر می‌کند. کاربرد گفتگوی روزمره درقالب گونهٔ نوشتاری (میگویم/میدانم) و مخلوط نمودن این دوگونه (میگویم/میره) در دیگر آثار هدایت نیز ادامه می‌یابد.

چگونگی زبان توصیف و بافت نثر

هدایت در تعریف رویدادها و توصیف موقعیت‌ها نثری ساده و بی تکلف دارد و از به کار بردن واژه‌های "فاضلانه" گریزان است. او این سبک را آگاهانه بکار می‌برد و زبان سادهٔ کافکا را نیز بهمین دلیل ستایش می‌کند: «عبارت پردازی و جمله سازی وهنر نمایی درنوشته‌هایش دیده نمی‌شود. او[کافکا] کسی است که

سبک خودرا پیدا کرده است.»[۱۹]

این ویژگی به گونه‌ای چشمگیر درآثار هدایت به چشم می‌خورد. دقت در شرح جزئیات، سادگی و روانی توصیف ها، لحن طنز آلود و تمسخر آمیز پایه‌های اساسی نثر او است. این دقت او در توصیف رویدادها، موقعیت‌ها و چشم اندازها یادآور تشریح دقیق زیست شناسان است. ظرافت قلم او هنگام بررسی ویژگی‌های درونی افراد جلوه‌ای خاص می‌یابد. کامشاد ریز بینی او را در توصیف حیوانات به تشریح میکروسکپی دانشمندان علوم تجربی تشبیه کرده است.[۲۰] سادگی سبک هدایت درنوشته‌هایی که جنبهٔ تاریخی دارند، در داستان‌های انتقادی، و نیز نوشته‌های سمبولیک او نیز به چشم می‌خورد. به گفتهٔ فرزانه هدایت تأثراتش و آنچه را که درک کرده است ـ مثل شاعر واقعی و نه قافیه پرداز و لغت تراش عامی ـ به قالب داستان درمیآورد.[۲۱] باوجود سادگی نثر، توصیف های هدایت موشکافانه و بدیع است. در "اصفهان نصف جهان" می‌نویسد: «خورشید مانند فانوس نارنجی که پائین آن مایل به سرخی باشد از پشت کوه درآمد و ابرها به رنگ خونابه پراکنده شدند.»[۲۲]

توصیف های هدایت اصیل و واقعی و منعکس کنندهٔ رویدادهای روزمرهٔ زندگی است. او زندگی غم انگیز سگی را چنین توصیف می‌کند:

> در ته چشمهای او یک روح انسانی دیده می‌شد. . . . ولی بنظر میآمد که نگاههای دردناک و پُر از التماس او را کسی نمیدید و نمی‌فهمید. جلوی دکان نانوایی پادو او را کتک میزد، جلو قصابی شاگردش به او سنگ می‌پراند. اگر زیر سایهٔ اتومبیل پناه می‌برد لگد سنگین میخ دار شوفر از او پذیرایی می‌کرد و زمانی که همه از آزار او خسته می‌شدند، بچهٔ شیر فروش لذتی مخصوص از شکنجهٔ او می‌برد.[۲۳]

واژه‌هایی که هدایت در توصیف بکار می‌برد زنده، گویا و بدیع‌اند بار معنایی گسترده‌ای دارند. در داستان "بن بست" افکار "شریعت" را پس از باز گشت به زاد بوم خود چنین توصیف می‌کند: « بنظرش همهٔ اشخاص سائیده شده و کهنه می‌آمدند و رنگ و روغن خود را از دست داده بودند، امّا چنگال خود را بیشتر درشکم زندگی فرو برده بودند.»[۲۴] در توصیف "حاجی" در داستان ***حاجی آقا*** می‌نویسد: «همیشه ته ریش سفید و زبری مثل قالیچه خرسک بصورتش چسبیده بود. . . سبیل کلفت صوفی منشانه زیر دماغ تک کشیده اش مثل

چنگک آویزان بود و چشم‌های مثل تغار که رگه‌های خون در ته آن دویده بود زیر ابروی پُر پشت او غل غل میکرد.»[۲۵] و در داستان "سایهٔ مغول" قاتل گلشاد، نامزد قهرمان داستان، را اینگونه توصیف می‌کند: « بینی او را مثل این بود که با چکش روی صورتش پهن کرده بودند. موی بافتهٔ او مانند دم گاو پشت سرش آویزان بود.»[۲۶]

هدایت در همآهنگ کردن سبک نثر و توصیف ها با زبان شخصیت ها و حال و هوای کلی داستان توانایی چشمگیری دارد و غالباً ارتباطی نزدیک بین نثر راوی و گفتگوهای قهرمانان داستان، در بافت کلّی اثر می‌آفریند و این همان وحدتی است که بختین در توصیف اثر ادبی به آن اشاره می‌کند. هدایت در داستان "داش آکُل"، با بهره گیری از واژه‌های قدیمی، استادانه تصویری کهن می‌آفریند: «داش آکل با همان سر و وضع داشی قدیمش، باموهای پاشنه نخواب شانه کرده، ارخلق راه راه، شب بند قداره، شال جوزه گره، شلوار دبیت مشکی، ملکی کار آباده، و کلاه طاسولهٔ نو نوار وارد شد.»[۲۷] این همآهنگی نثر با بافت کلی داستان در گزینش پدیده‌های واژگانی وکاربرد آوایی متناسب آنها متبلور می‌شود. درداستان عامیانهٔ "محلل" می‌خوانیم: « زیردرخت توت، دو نفر پهلوی هم نشسته و بدون مقدمه دل داده قلبه گرفته بودند . . . مشهدی شهباز، لاغر، مافنگی، با سبیل کلفت و ابروی بهم پیوسته گوشهٔ نیمکت کز کرده دست حنا بسته‌اش را تکان میداد.»[۲۸]

استادی او در انتخاب واژه‌ها فضایی ویژه به داستان هایش می‌بخشد: « جیران دستهای غاغاله خشکهٔ خودرا مثل چرم بلغار از زیر چادر درآورد. . . .»[۲۹] درتوصیف کاروانسرا در ***علویه خانم*** می‌نویسد: « دور تا دور ایوان، طاق نما و اتاق‌های تنگ و تاریک مثل هلفدونی برای مسافرین ساخته شده بود»[۳۰] زبان راوی در داستان ***حاجی آقا*** نیز بی شباهت به زبان داستان ***علویه خانم*** نیست: «حاجی چشم های مثل تغارش را وردرانید و سرش را از روی نا امیدی تکان داد.»[۳۱] در داستان "مردی که نفسش را کشت" زبان راوی، متناسب با بافت داستان و شخصیت و زبان پرسوناژها، به گونه‌ای متفاوت تجلی می‌کند: « معلم آنها، شیخ عبدالله، که خودش را از جرگهٔ صوفیان می‌دانست توجه مخصوص نسبت به تلمیذ خودش آشکار می‌کرد، افکار صوفیانه به او تلقین می‌نمود و از شرح حالات عرفا و متصوّفین برای او نقل می‌کرد.»[۳۲]

هدایت در شرح داستان‌های تاریخی، اگرچه از اصل کلّی سادگی و بی پیرایگی پیروی می‌کند، امّا متناسب با حال و هوای داستان نثری متفاوت

می‌آفریند. در "آخرین لبخند" لبخند تمسخر آمیز بودا را به "امواج تارهای ساز" و "موج آب" تشبیه می کند و می نویسد:

> چیزی که بیشتر از همه در مذهب بودا برایش کشش و گیرندگی داشت مجسمهٔ خود بودا و بخصوص لبخند سخت، لبخند تمسخر آمیز تودار و ناگفتنی او بود، مانند امواج تارهای ساز، مانند موج آب، این آب درخشانی که پرتو شیشه‌های رنگین قندیل‌ها در آن منعکس شده بود و در آب نمای میان کوشک روی هم می‌لغزید و رد میشد.[۳۴]

هدایت گاه نیز برای تجسم و تصویر قدمت داستان‌های کهن از ساخت نحوی کلاسیک بهره می‌گیرد. در " آخرین لبخند" می‌نویسد: «گلچهر همانطور که به او شراب میداد مواظب حرکاتش بود تا ببیند کی بعادت هرشب او را کافی است. . .»[۳۴] به این ترتیب، هدایت با تسلطّی که برگونه‌های زبانی، واحدهای واژگانی، و اصطلاحات عامیانه دارد همهٔ مصالح و ابزار ادبی را برای آفرینش داستان‌های خود به کارمی‌برد.

جامعه شناسی زبان:

یکی از جالب ترین جنبه‌های ادبی آثار هدایت مهارت او در ارائه گفتگوها متناسب با گونه‌های متفاوت اجتماعی است. زبان پدیده‌ای یکپارچه نیست و اصولاً زبان زنده‌ای را نمی‌توان یافت که از تنوع و گوناگونی تهی باشد. هرگروه متناسب با ارزش‌ها و تعلقات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی خود زبانی متفاوت دارد. نویسنده خلاق کسی است که بتواند ماهرانه رنگی طبیعی به گفتگوها ببخشد و، با کاربرد دقیق گونه‌ای زبانی، پیچیدگی ساخت اجتماعی زبان داستان خود را آشکار کند. ژیلبر لازار، زبان شناس و ایران شناس فرانسوی، دربارهٔ این جنبه از کارهدایت چنین می‌گوید:

> . . . بخصوص در قسمت گفتگوهاست که استادی او جلوه می‌کند. دراینجاست که از گنجینه لغات بسیار فراوانی استفاده می‌کند و با مهارت هنرمندانه‌ای هریک از قهرمانانش را به زبانی که شایستهٔ اوست به گفتگو وا میدارد. گفتگوهایی که در داستان‌های او هست چنان زنده و طبیعی است که گویی آنها را عیناً هنگام وقوع حادثه یادداشت کرده‌اند. . . . از خلال این استعارات و ضرب المثل‌ها هوش ملت ایران و فلسفهٔ ساده لوحانه و درعین حال زیرکانه‌اش که آثار هدایت از آن آکنده است می‌درخشد.[۳۵]

کامشاد درهمین باره می‌نویسد که دیالوگ های هدایت چون گفتگوهایی می‌نماید که به هنگام شنیدن ضبط شده باشد. بنابراین هدایت هر طبقهٔ جامعه را در محیطی متناسب با همان طبقه تصویر می‌کند، و زبان ویژهٔ آنرا نیز به کار می‌گیرد. به گفتهٔ کامشاد با توجه به این واقعیت که هدایت درخانواده‌ای اشرافی و سنتی پرورش یافته است، تسلط او بر زبان شخصیت‌های گوناگونی که از گروه‌ها و طبقات مختلف خلق می‌کند و توصیف دقیق عادات و افکار این شخصیت‌ها حیرت انگیز به نظر می‌آید.[۳۶] گفته شد که افراد هنگام گفتگو، برحسب موقع اجتماعی و ارتباطی خود، سبک‌هایی متفاوت به کار می‌برند. در زبان فارسی تفاوت ها در سبک بیشتر جنبهٔ واژگانی می‌یابند و گزینش واژه‌هاست که رنگ کلام را دگرگون می‌کند. این دگرگونی را هدایت به ویژه در قالب سخنان حاجی در **حاجی آقا** خطاب به افراد گوناگون نشان می‌دهد. حاجی در حسرت «آلوهای گمشده» به نوکرش می‌گوید: «چون خدا بنده‌های خودش را می‌شناسد که چقدر دزد و دغلند هسته توی آلو گذاشته که بشه شمرد. من پوستی از سرتان بکنم که حظ بکنید. همه تان چوب و چماق می‌خواهید، مثل فیل که یاد هندستون را میکنه. . .»[۳۷] و خطاب به یکی از زنان اندرون فریاد می‌زند که: «خفه شو ضعیفه! فضولی موقوف. بامن یکی بدو می‌کنی؟ منم که تو این خونه فرمان میدم.»[۳۸] و به دوام الوزاره می‌گوید: « بنده را غرق دریای خجلت فرمودید. . . »[۳۹]

همانطور که اشاره شد گونه‌های زبانی در ارتباط با ساخت اجتماعی و با توجه به متغیرهایی چون جنسیت، تحصیلات و غیره شکل می‌گیرند. برای مثال، در هرجامعهٔ زبانی تفاوت‌هایی درگفتار زن و مرد دیده می‌شود. در برخی از جامعه‌ها این تفاوت ها از مرز اصطلاحات خاص می‌گذرد و به صورت تفاوت‌های مشخّص واژگانی و ساختی (مورفولوژیک) نمایان می‌شود. در زبان فارسی، تفاوت‌هایی درگونهٔ گفتاری زنان دیده می‌شود که بیشتر جنبهٔ اصطلاح و تکیه کلام دارد. این اصطلاحات درگونهٔ گفتاری زنان در داستان‌های کوتاه "مرده خورها" از مجموعهٔ **زنده بگور**، "زنی که مردش را گم کرد" از مجموعهٔ **سایه روشن**، "طلب آمرزش" از مجموعهٔ **سه قطره خون** و بویژه در**علویه خانم** به روشنی مشهود است. علویه خطاب به زینت سادات می‌گوید: « الهی لال بمیری، زبون پس قفا بشی، جفتتون ذلیل و زمین گیر بشین که منو کاس کردین.»[۴۰] و درجایی دیگر می‌گوید: «خدا ذلیلت بکنه که من زن لچک بسر رو با سه تا بچهٔ قد و نیم قد سر صحرا گذاشتی.»[۴۱]

گونهٔ گفتاری طبقهٔ کم سواد یا بیسواد نیز در آثار هدایت طبیعی جلوه می‌کند. درداستان "بن بست" نوکر شریف هنگام گزارش مرگ مجید می‌گوید: « . . . از خانهٔ همساده وارد شدم، دیدم نعش آقای مجیدخان روی آب آمده.»[۴۲] و علویه خانم: « خانوم، خودم هم سند و سالی ندارم، روزگار منو شیکسته.»[۴۳]

مجتبی مینوی معتقد است‌که: «طبقات مختلف مردم درمحاورات خود سبک‌های مختلف و کلمات مخصوصی دارند. در انشای صادق هدایت سبک هایی که درمیان طبقات مردم و برای مواقع متفاوت متداول است با یکدیگر مخلوط شده است.»[۴۴] امّا به نظر من هدایت نه تنها سبک‌های گوناگون طبقات اجتماعی را باهم نمی‌آمیزد، بلکه آنها را بجا و استادانه به کار می‌برد. به عنوان نمونه در "داش آکل" از زبان لوطی‌ای می‌گوید: «داش آکل را میگی؟ دهنش میچاد، سگ کی باشه؟ یارو خوب دک شد. دیگه دم محلهٔ سردزدک که میرسه دمش رو تو پاش می‌گیره و رد میشه.»[۴۵] سخن داش آکُل هم متناسب با موضع و موقع اجتماعی اوست: «به پوریای ولی قسم اگر دومرتبه بد مستی کردی سبیلت رو دود میدم. با لولهٔ همین قمه دو نیمت می‌کنم.»[۴۶]

داستان ***حاجی آقا*** نمونهٔ بارز کاربرد گونه‌های متنوع اجتماعی است. دراین داستان هدایت نزدیک به ۳۰ شخصیت متفاوت می‌آفریند و هریک را به سبک گفتاری خاص طبقهٔ خود به گفتگو وامی‌دارد. از زبان حجة الشریعه، ملای داستان، می‌نویسد: «چون در دورهٔ رضاخان عقیده و ایمان مردم را تضعیف کردند، مردم به راه ضلالت منحرف شدند وحال هم مطلق العنان بار آمده‌اند و به شعائر دینی استخفاف را جایز می‌شمرند.»[۴۷] پرویز سرباز جوان ایرانی در داستان ***پروین دختر ساسان*** به فراخور بافت تاریخی داستان زبانی متمایز از زبان روزمرهٔ امروزی دارد: « این گل هایی راکه می‌بویی درد وشکنجهٔ روانی ترا فرو می‌نشاند. آری گل‌های روی چمن خندانند. افسوس که شکل من پژمرده است.»[۴۸]

اصطلاحات و ضرب المثل‌های هدایت، بویژه اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانهٔ او، نیرو، مایه و اصالتی چشمگیر به زبان داستان‌هایش می‌بخشد. در واقع آثار هدایت گنجینه‌ای پُربهاست از ضرب المثل های رایج در سبک های گوناگون زبان فارسی. این اصطلاحات، چون دیگر ویژگی های سبکی، درهریک از نوشته های هدایت به فراخور بافت زبانی داستان به کار رفته‌اند: « . . . یک لنگه کفشش نوحه می خوند ویکیش سینه میزد. . . »[۴۹]، «تا دیروز شپش تو جیبش چارقاب میزد.»[۵۰] و « این نابغه همه‌اش در مرغدانی شکار

می‌کند.»[۵۱]

بطورکلی، پهنهٔ گسترده زبان هدایت، تنوع سبک‌هایی که بکار می‌برد، فراوانی اصطلاحات، و واژگان وسیع او غنای کم نظیری به آثارش بخشیده است.

آثارسمبلیک

اهمیت هدایت منحصر به گسترش و وسعت زبانی آثار او نیست. از دیگر ویژگی‌هایی که او را از دیگر نویسندگان ایرانی متمایز می‌کند ساختار آثار سمبلیک و سوررئالیستی اوست. هدایت در این آثار از عناصر ساختاری شعر، از جمله تشبیهات بدیع، استعاره، ایجاز، تکرار بهره گرفته و از هنجارهای زبانی عدول کرده است. نوشته های نمادگرایانهٔ او، بویژه **بوف کور**، آثار ریلکه شاعر نامی آلمانی را به یاد می‌آورد. دراین نوشته‌ها داستانی واحد در لایه های متفاوت و به اشکالی ظاهراً گوناگون تبلور می‌یابد. این تبلور لایه گونه و فشرده که جذبه و ابُهت و زیبایی ساختاری ویژه‌ای به آثار او می‌دهد در واقع از داستان کوتاه "سه قطره خون" آغاز می‌شود و در **بوف کور** به اوج زیبایی خود می‌رسد. به گفتهٔ آذر نفیسی « در "سه قطره خون" یا **بوف کور** هدایت با دریافت حس و جوهر یک تجربهٔ ذهنی توانسته است این تجربه را به گونه‌ای عینی و هنری ارائه دهد.»[۵۲]

از ویژگی‌های خاص این آثار هدایت وجود "سایه" یا "همزاد" است که یادآور داستان‌های فرانتس کافکا است. زیرا تقریباً همهٔ داستان‌های این نویسنده نیز با "سایه" و "همزاد" آکنده است. شاید اولین تلاش هدایت در کاربرد سایه و همزاد از داستان کوتاه "عروسک پشت پرده" آغاز می‌شود. دراین داستان، عروسک پشت پرده در واقع همزاد درخشنده نامزد قهرمان داستان است. به سخن راوی داستان: «چیزی که باعث تعجب او شد این بود که صورت آن عروسک رویهمرفته بی شباهت به یک حالت های مخصوص صورت رخشنده نبود.»[۵۳] "سایه" و "همزاد" در "سه قطره خون" به گونه‌ای منسجم تر تجلی می‌کنند. در این داستان همهٔ شخصیت‌های مرد همزاد و همهٔ شخصیت‌های زن سایهٔ یکدیگرند. در**بوف کور** ایدهٔ همزاد و سایه به کمال خود می رسد و درنهایت همهٔ قهرمانان داستان به اصل واحدی برمی‌گردند که خود راوی است. یگانگی شخصیت های این اثر یادآور یگانگی خدایان مؤنث و مذکر درافسانه‌ها و سنت‌های هندوهاست، که مورد علاقه و موضوع پژوهش هدایت بوده‌اند. در

زمینهٔ وحدت خدایان، لورنس باب می‌نویسد که خدایان مذکر و مؤنث در سنت‌های هندوها، علیرغم ویژگی‌های متفاوت ظاهری، درنهایت یکی هستند.[۵۴]

از دیگر ویژگی‌های ساختاری آثار سمبلیک هدایت "تکرار" است. در "سه قطره خون" راوی شکایت داردکه: «شبها تا صبح از صدای گربه بیدارم.»[۵۵] سیاوش نیز می‌نالد که: «شب ها از دست عشقبازی نازی [گربه] خوابم نمی برد.»[۵۶]

در **بوف کور** راوی بارها تکرار می‌کند که فقط برای سایه‌اش می‌نویسد: «اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی کنم.»[۵۷]؛ «من فقط برای سایهٔ خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است.»[۵۸] باید خودم را بهش معرفی کنم.»[۵۹]؛ «باید همهٔ اینها را به سایهٔ خودم که روی دیوار افتاده است توضیح بدهم.»

تشبیهات و استعارات درنوشته‌های سمبلیک هدایت جنبهٔ شاعرانه و ذهنی دارد. در**بوف کور** «چشم‌های تر و براق» را به «گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند» تشبیه می‌کند و «تنهایی و انزوا» را به «شب‌های ازل» که «. . . غلیظ و متراکمند، شبهایی که تاریکی چسبنده، غلیظ و سری دارند و منتظرند روی سر شهرهای خلوت که پر از خواب‌های شهوت و کینه است فرود آیند.»[۶۰]

هدایت در بخش اول **بوف کور** پس از به خاک سپردن چمدان حاوی جسد می‌نویسد: « . . . از پشت ابر، ستاره‌ها مثل حدقهٔ چشم‌های براقی که ازمیان خون دلمه شدهٔ سیاه بیرون آمده باشند روی زمین را نگاه می‌کردند . . . درخت‌های پیچ در پیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس اینکه مبادا بلغزند و زمین بخورند، دست یکدیگر را گرفته بودند.»[۶۱] و درهمین داستان سحر را اینگونه وصف می‌کند: «شب پاورچین پاورچین می رفت، گویا به اندازهٔ کافی خستگی درکرده بود . . . روی صورتم نفس ملایم صبح را حس می‌کردم.»[۶۲] و بالأخره پنجره‌ها را به «چشم‌های گیج کسی که شب هذیانی داشته باشد» تشبیه می‌کند.[۶۳]

در آثار سمبلیک هدایت، رنگها به‌ویژه رنگهای آبی و زرد نقشی نمادگرایانه می‌پذیرند. در"سه قطره خون" می نویسد: «همیشه همان آدم ها، همان خوراک‌ها، همان اتاق آبی که تا کمرکش آن کبود است.»[۶۴] رنگ آبی در فرهنگ‌های کهن مفهومی خاص دارد. در مصر قدیم این رنگ نشانهٔ حکمت بود. هروکا (Heruka)، خدای بودایی، تنی همرنگ فیروزه دارد و بر پایهٔ متون

کهن بودایی، از میان سی و دو خصلت و مشخصه لازم برای یک بزرگ مرد یکی هم داشتن چشمان نیلی است.[۶۵] سهراب سپهری در توصیف رنگ آبی می‌نویسد: « تماشای آبی آسمان تماشای درون است، رسیدن به صفای شعور است. آبی هستهٔ تمثیل، مراقبه و مشاهده است.»[۶۶] این رنگ که سمبل آرزو، آزادی، صداقت و خون اشرافی است در آثار غیرسمبلیک هدایت نیز معنایی ویژه القا می‌کند. در داستان کوتاه "گرداب" می‌گوید: «سر راه در مغازهٔ اسباب بازی وارد شد و بی تأمل عروسک بزرگی که صورت سرخ و چشم‌های آبی داشت خرید.»[۶۷] و در "گجسته دژ": «چه زمستان و چه تابستان از دودکش باروی چپ قصر پیوسته دود آبی رنگی بیرون میآید.»[۶۸] و بالأخره در داستان " آینهٔ شکسته": «دراین شب اودت لباس آبی نوش را پوشیده بود و خوشحالتر از همیشه بنظر می آمد.»[۶۹] درمورد رنگ زرد سیروس شمیسا از راماینا (Ramayana) (کتاب مقدس هندوان) نقل می‌کند که این رنگ نزد هندوان مقدس است و رنگ پرچم‌های معابد آنان است و داماد به وقت ازدواج باید لباس زعفرانی بپوشد. امّا رنگ زرد در آثار هدایت و بویژه در **بوف کور** گویای بار معنایی منفی است. این بار منفی احتمالاً ناشی از آن است که زرد رنگ تمثیلی" زمین" و "مادّه" است.[۷۰] هدایت در**بوف کور** می‌نویسد: «روی کرانهٔ آسمان را ابرهای زرد غلیظ مرگ آلود گرفته بود، بطوریکه روی همهٔ شهر سنگینی می‌کرد.»[۷۱] درهمین داستان وقتی راوی تصمیم می‌گیرد زنش را بکشد می‌گوید: «قوز کردم و یک عبای زرد هم روی دوشم انداختم.»[۷۲] هدایت درجای دیگر می‌نویسد: « آن سگ زرد گردن کلفت هم که محله مان را قرق کرده . . .»[۷۳]

از نکته‌های قابل توجه آثار هدایت نگرش او نسبت به زن است. او دراین آثار شخصیتی دوگانه از زن می‌آفریند و، از سویی، او را فرشته‌ای پاکیزه و، از سوی دیگر، شیطانی اغوا کننده ترسیم می‌کند.[۷۴] تصور وجود دوگانهٔ زن اندیشه ای است کهن که در ادوار گوناگون و به گونه‌های متفاوت درعقاید مذهبی و آثار هنری شرق و غرب تبلور یافته. در آثار قرون وسطی و رنسانس زن به عنوان سمبل زندگی و مرگ، هردو، آمده است. در اعتقادات بودایی خدای مؤنث گاه بصورت Mata یا آفرینندهٔ زندگی و گاه در قالب Kali، پدیده‌ای ویرانگر و درنده، تجسم می‌یابد. این دوگانگی در برخی آثار هنری غرب نیز به گونه‌ای چشمگیر مشهود است. برای نمونه، ادوار مونک، نقاش چیره دست نروژی، زن را در تابلوی Madonna به عنوان نشانه و سمبل زندگی و در تابلوی Vampire به صورت موجودی درنده و خونخوار تصویر کرده است.[۷۵]

در"سه قطره خون" این دوگانگی را در وجود "نازی" گربهٔ گل باقالی سیاوش می‌بینیم. سیاوش تعریف می‌کند که: «روزها که از مدرسه برمی‌گشتم نازی جلویم میدوید، میومیو می‌کرد. . . با زبان زبرش پیشانیم را می‌لیسید. . . گویا گربهٔ ماده مهربان تر و حساستر از گربهٔ نر است.»[۷۶] و درجای دیگر همان داستان: « تنها وقتی احساسات طبیعی نازی بیدار می‌شد و بجوش می آمد که سرخروس خون آلودی به چنگش می‌افتاد و او را به یک جانور درنده تبدیل می‌کرد.»[۷۷] در **بوف کور** است که شخصیت دوگانهٔ زن به شیوه‌ای کاملاً بارز درقالب "لکّاته" و "دختراثیری" جلوه می‌کند.

تحلیل سبک هدایت از دید نظریه بختین

به اعتقاد بختین، نثر حاوی مقولات تاریخی و اجتماعی وگفتمان (Discourse) آن باز تابندهٔ اثر گرم تکاپوها و برخوردها است. نویسنده به چنین گفتمانی می‌نگرد و آنرا موضوع سبک پویا و یگانهٔ خود قرار می‌دهد.[۷۸] امّا وحدت زبانی نثر وحدت یک نظام بستهٔ زبانی نیست بلکه وحدتی است ویژه از ترکیب "زبانها" یا"سبک‌های" اجتماعی که در ارتباط با یکدیگرند. از دیدگاه بختین، دیالوگ درونی یک گفتمان داستانی(Novelistic Discourse) نمایشگر بافت اجتماعی آن گفتمان وتعیین کنندهٔ سبک رمان است. زبان رمان، ظریف ترین تغییرات درگفتمان اجتماعی را ضبط می‌کند و آن را به صورت یک کل، و با توجه به همهٔ جوانب آن، در نظر می‌گیرد. بنابراین زبان رمان در برگیرندهٔ زبان‌های گوناگون اجتماعی است که به شخصیت‌های داستان عینیّت می‌بخشند. آنچه که سبک رمان را می‌آفریند، برخورد و هماهنگی این زبان هاست که در نهایت به صورت پدیده‌ای یکدست تجلی می‌کند. برخلاف فضای نثرفضای شعرفضایی است یگانه و واحد. دراین فضا، تضادها، برخوردها، و تردیدها در اندیشه و تجربه، در خود"موضوع" باقی می ماند و وارد زبان نمی‌شود. در واقع شاعر از درون خود با زبان در ارتباط است. اگرچه گونه‌های زبانی (سبک های اجتماعی) می توانند از طریق گفتار شخصیت‌ها به زبان شعر راه یابند، امّا درچنین بافتی گونه‌های زبانی به صورت طبیعی خود ظاهر نمی شوند. شاعرحتی زمانی‌که از زبان دیگران سخن می‌گوید، زبان ویژهٔ خود را بکار می‌برد و برای تصویر دنیای "دیگران" معمولاً به زبان و سبکی دیگر متوسل نمی‌شود. درحالی‌که نویسندهٔ نثر حتی دربارهٔ دنیای خود نیز گاه به زبان دیگری سخن می‌گوید (مثلاً به زبان راوی و یا به زبان ویژهٔ گروه و طبقه‌ای

خاص). بنابراین نویسنده بجای زبان واحد سبک خاص خود را دارد و در قالب آن "زبان‌های" گوناگون را به کار می‌گیرد و آراء و اندیشه‌ها و گرایش‌های اجتماعی و فلسفی خود را بیان می‌کند. بختین در این باره می‌نویسد: «تنها سبک شناسی اجتماعی است که می‌تواند با ویژگی‌های رمان به عنوان یک گونهٔ (genre) هنری روبرو شود.»[۷۹] امّا ماهیت زبان شعر اصولاً متمایز اززبان اجتماعی رمان است زیرا در پشت کلام شاعر گرایش و مسیری غیر از گرایش و مسیر او، زبانی غیر از زبان او، و جهان بینی جدا از جهان بینی واحد و یگانهٔ او نمایان نیست. هنگام ارزیابی آثار هدایت از دید نظریهٔ بختین، باید دو سبک متمایز او را ازیکدیگر باز شناخت:

(الف) سبک آثار غیر سمبولیک او، از جمله ***علویه خانم*** و ***حاجی آقا*** و داستان‌های کوتاهی چون "مرده خورها"، "داش آکل"، **پروین دختر ساسان** و " آخرین لبخند." این آثار تصویر کنندهٔ فضاهای ملموس جامعه از راه ارائه "سبک‌ها" یا "زبان‌ها"ی اجتماعی است. آگاهی هدایت نسبت به گونه‌های متفاوت زبانی، حساسیت او نسبت به گرایش‌ها، اندیشه‌ها و اعتقادات اجتماعی، دانش او نسبت به پیشینهٔ ایران، و درنهایت استادی او درترکیب و هماهنگ نمودن "زبان‌ها"، سبکی ویژه در هریک از آثار او بوجود آورده‌است. هدایت در هریک از این داستان‌ها، با بهره گیری از گونه‌ها و سبک‌های متفاوت، "زبانی" واحد آفریده که پایه و بنیاد سبک او است.

(ب) داستان‌های سمبولیک هدایت، بویژه **بوف کور**، دارای همهٔ آن ویژگی‌هایی اند که بختین در تعریف زبان شعر بیان کرده است. در این آثار تنها یک زبان، یک‌گرایش و اندیشه، و یک جهان بینی حاکم است که همانا زبان، گرایش و اندیشه، و جهان بینی خود نویسنده است. زبان گوینده، مستقل از زمان ومکان، فضایی "غیرواقعی" و متمایز از رویدادهای ملموس روزمره می‌آفریند. بختین، در زمینهٔ گزینش واژه‌ها در ارتباط با سبک، معتقد است که: «هیچ واژه ای تنها از یک راه با "موضوع" در ارتباط نیست بلکه بین "واژه‌ها" و "موضوع" فضایی برآمده از واژه‌های گوناگون در ارتباط با همان موضوع وجود دارد. درفرایند ارتباط پویا با این فضاست که واژه "فردیت" می‌یابد و بعدی "سبکی" به خود می‌گیرد.»[۸۰] چنین تحلیلی یادآور سبک هدایت در گزینش واژه‌ها است. واژه‌های انتخابی او، در ارتباط با واژه‌های موجود در یک حوزهٔ معنایی خاص، شخصیتی ویژه می‌یابند، و رنگ و سبکی خاص به کلام گوینده در داستان‌های او می‌بخشند. امّا گزینش واژه‌ها در آثار سمبلیک

هدایت به گونه‌ای دیگر است. زبان او دراین آثار، بویژه در ***بوف کور***، زبانی شعرگونه است ومستقل از واقعیات ملموس. انتخاب واژه‌ها نیز در این آثار معطوف به استعاره و ایهام اند.

دولایگی زبان نیز که بختین آنرا از ویژگی‌های رمان می‌داند در داستان‌های هدایت به شیوه‌ای ملموس و روشن جلوه می‌کند. عشق پرشور او به ایران و به آن چه که از ایران باستان سرچشمه می‌گیرد، و دشمنی دیرینهٔ او با آنچه که ایران و افتخارات ایران را از میان برده است، در خلال داستان‌هایش از زبان راوی و یا گفته‌های شخصیت‌ها برمی‌خیزد. این ویژگی را در همهٔ داستان‌های او بویژه در "سایهٔ مغول" و ***پروین دختر ساسان*** و ***اصفهان نصف جهان*** می‌توان دید.[۸۱] همین عشق پرشور، به میهن است که او را نسبت به فساد درونی جامعهٔ ایرانی چنین منزجر و متنفر کرده است. در داستان ***حاجی آقا*** از زبان حاجی، مرد "متمول" بی سوادی که هنرش «کارچاق کردن» است، خطاب به پسرحاجی می‌گوید:

> من می‌خوام تو مرد زندگی بار بیایی و محتاج خلق نشی، کتاب و درس و اینها دوتا پول نمیارزه. . . . پیدا کردن پول بهر وسیله که باشد جایزه. آنوقت مهندس تحصیل‌کرده افتخار می‌کند که ماشین کارخانهٔ ترا بکار بیاندازه، معمار مجبزت را میگه که خونه ات رو بسازه، شاعر میاد موس موس می‌کنه و مدحت رامیگه، نقاش که همهٔ عمرش گشنگی خورده تصویرت رو میکشه، روزنامه نویس، وکیل و وزیر همه نوکر تو هستند . . . همهٔ این گردن شکسته ها نوکر پول هستند.[۸۲]

برآیند

آثار هدایت از دیدگاه سبک شناسی دارای سه ویژگی است: شیوهٔ ساده و بی تکلف نویسنده در نثر نویسی و تسلط او در خلق زبانی یگانه، متناسب و هماهنگ بامجموعهٔ "زبان ها"ی داستان؛ مهارت درکاربرد گونه‌های زبانی در ارتباط با متغیرهای اجتماعی و اصطلاحات عامیانه؛ و بالأخره هنر نویسنده در ارائه آثار شعرگونه درقالب سبک سوررئالیستی. هدایت در هریک از این زمینه‌ها هنرمندی خاص نشان داده است. آثار او در واقع مرجع و مأخذی است غنی برای بررسی زبان در برخورد باشرایط و انگیزه‌های اجتماعی و طبقاتی جامعهٔ ایران. امّا سبک سوررئالیستی او ـ با ساختاری سمبلیک ـ از آنجا که پدیده‌ای تازه و نوین در دنیای ادب ایران بود، درمیان خوانندگان آثارش با

استقبال چندانی روبرو نشد. در واقع، هدایت در پاسخ مصطفی فرزانه که می‌پرسد: «چرا سبک **بوف کور** را دنبال نکردی» می‌گوید: « برای کی؟ مگر نمی بینی که ***حاجی آقا*** چه ولوله‌ای بپا کرده؟ این زبان را خوب یا بد می‌فهمند ولی نه زبان **بوف کور** را.»[۸۳] از دیگر ویژگی‌های بارز آثار هدایت ترسیم مشکلات، و نابسامانی های اجتماعی ایران به زبان و لحنی بدبینانـــه و در عین حال خود داری از ارائه راه حل و پاسخ است که خود اعتراض و ایراد برخی از منتقدین و خوانندگان آثارش را برانگیخته. امّا هدایت تنها در پی ترسیم و تصویر پیچیدگی ها، مشکلات و عقده‌های اجتماعی است و بهمین دلیل انتقادهای سیاسی-اجتماعی او که گاه به گونه‌ای طنز آلود تجلی می‌یابد با داوری‌ها و احکام همراه نیست.

آذر نفیسی دراین زمینه می‌نویسد: « درآثار هدایت و ناباکوف راوی همه چیز را شرح نمی‌دهد و خوب را از بد تفکیک نمی‌کند. ما با ارزش‌ها تنها هستیم و باید خودمان تأمل کنیم، فکر کنیم و انتخاب.»[۸۴] به اعتقاد من این ویژگی آثار هدایت از اشتیاق او برای واداشتن خواننده به تفکر سرچشمه می‌گیرد. او معلمی دقیق و روشن بین است که به جای ارائه پاسخ، "دیدن" و"اندیشیدن" را به شاگرد خود می‌آموزد.

درنوشتن نسخهٔ نهایی این مقاله از راهنمائی‌های شرکت کنندگان درکنگرهٔ هدایت، بویژه از پیشنهادات ارزندهٔ فـرزانه میلانـی و مایکل هیلمـن بهره گرفته ام و خودرا سپاسگزار آنها می‌دانم. **س. ک.**

پانویس ها:

۱. اومبرتواکو،"تحلیل ساختـاری ادبی"، ترجـمه شفیعی کدکنی، ***کلک***، شماره ۹، آذر ۱۳۶۹، ص ۳۱.

۲. علی دشتی، ***نقشی از حافظ***، چاپ پنجم، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۴۹، ص ۴۰.

3. Roman Jakobson, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics," in T. Sebeok , ed., *Style in Language*, Cambridge, M.I.T. Press, 1960.

4.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Trans. C. Emerson, and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

۵. صادق هدایت، ***فوائدگیاهخواری***، تهران، انتشارات جاویدان، چاپ نخـست، ۱۳۰۶، ص ۱۹.

۶. ***همان***، ص ۴۹.

۷. صادق هدایت، *سایه روشن*، تهران انتشارات جاویدان، بدون تاریخ، ص ۱۱.
۸. سیروس شمیسا، "داستان یک روح،" *کیهان فرهنگی*، سال ششم، ۱۳۶۸.
۹. *فواند گیاهخواری*، ص ۵۸.
۱۰. صادق هدایت، *سه قطره خون*، تهران، انتشارات جاویدان، چاپ نخست، ۱۳۱۱ ، ص ۵۸.
۱۱. *همان*، ص ۱۴۱.
۱۲. صادق هدایت، *بوف کور*، تهران، انتشارات جاویدان، چاپ نخست، ۱۳۱۵، ص ۲۲.
۱۳. م. ف. فرزانه، *آشنایی باصادق هدایت*، پاریس،۱۹۸۸.
۱۴. صادق هدایت، *زنده بگور*، تهران، انتشارات جاویدان، چاپ نخست، ۱۳۰۹، ص ۳۱.
۱۵. *همان*، ص ۵۸.
۱۶. *همانجا*.
۱۷. صادق هدایت، *علویه خانم*، تهران، انتشارات جاویدان، چاپ نخست، ۱۳۱۲، ص ۱۷.
۱۸. *همان*، ص ۲۱.
۱۹. صادق هدایت، *گروه محکومین*، تهران، انتشارات جاویدان، چاپ نخست، ۱۳۲۷. ص ۳۷.
20. H. Kamshad, *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, P. 16.
۲۱. م. ف. فرزانه، *همانجا*، ص ۴۴.
۲۲. صادق هدایت، *"اصفهان نصف جهان"*، در *پروین دختر ساسان و اصفهان نصف جهان*، تهران، جاویدان، ۲۵۳۶، ص ۵۵.
۲۳. صادق هدایت، *سگ ولگرد*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲، ص ۱۰-۱۱.
۲۴. *همان*، ص ۴۲.
۲۵. صادق هدایت، *حاجی آقا*، تهران، چاپ جاویدان، چاپ نخست، ۱۳۲۴، ص ۳۶.
۲۶. سعید نفیسی، *شاهکارهای نثر فارسی معاصر*، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۴، ص ۱۴۲.
۲۷. *سه قطره خون* ، ص ۴۸.
۲۸. *همان*، ص ۱۲۸.
۲۹. *علویه خانم*، ص ۲۱.
۳۰. *همان*، ص ۲۵.
۳۱. *حاجی آقا*، ص ۱۰.
۳۲. *سه قطره خون*، ص ۱۱۲.
۳۳. سعید نفیسی، *همانجا*، ص ۱۲۵.
۳۴. *همان*، ص ۱۳۱.
۳۵. حسن قائمیان، *یادبودنامهٔ صادق هدایت*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۶، ص ۴۱۴-۴۱۵.
۳۶ *کامشاد*، ۱۹۶۶، ص ۱۵۹.
۳۷. *حاجی آقا*، ص ۱۵.
۳۸. *همان*، ص ۱۷.

۳۹. همان، ص ۷۲.
۴۰. علویه خانم، ص ۲۶.
۴۱. همان، ص ۴۱.
۴۲. سگ ولگرد، ص ۶۴.
۴۳. علویه خانم، ص ۱۶.
۴۴. محمود کتیرایی، کتاب صادق هدایت، تهران، اشرفی، ۱۳۴۹.
۴۵. سه قطره خون، ص ۴۶.
۴۶. همان، ص ۴۰.
۴۷. حاجی آقا، ص ۹۸.
۴۸. پروین دخترساسان، ص ۲۴.
۴۹. سه قطره خون، ص ۶۸.
۵۰. حاجی آقا، ص ۶۷.
۵۱، همان، ص ۶۸.
۵۲. آذرنفیسی، «"سه قطره خون": نخستین داستان سمبولیک ایرانی،» مجلهٔ مفید، سال سوم، شماره ۱۶، ۱۳۶۶.
۵۳. سایه روشن، ص ۵۵.
54. L. Babb, *The Divine Hierarchy*, N.Y., Columbia University Press, 1975.
۵۵. سه قطره خون، ص ۱۰.
۵۶. همان، ص ۱۸.
۵۷. بوف کور، ص ۱۰.
۵۸. همانجا.
۵۹. همان، ص ۱۱.
۶۰. همان صص ۱۹ و ۶۹.
۶۱. همان، صص ۳۰-۳۱.
۶۲. همان، ص ۳۴.
۶۳. همان، ص ۲۶.
۶۴. سه قطره خون، ص ۱۱.
۶۵. سهراب سپهری، اتاق آبی، تهران، سروش ، ۱۳۶۸، ص ۲۳.
۶۶. همان، ص ۲۳.
۶۷. سه قطره خون، ص ۳۶.
۶۸. همان، ص ۱۴۷.
۶۹. همان، ص ۵۶.
70. Simin Karimi, "Spirit and Matter: Women in Hedayat's Writings," to appear in A. Gamal, *Women in Middle Eastern Literatures*, University of Arizona Press.

در این مقاله، نویسنده نگرش منفی هدایت را نسبت به "مادّه" و "مادّیات" در پرتو اندیشه‌های مانویت بررسی کرده است.

۷۱. *بوف کور*، ص ۶۷.

۷۲. *همان*، ص ۸۰.

۷۳. *همان*، ص ۴۰.

۷۴. فرزانه میلانی درمقالهٔ «رویایی از گذشته یا زن رویایی درآثار هدایت»، *ایران نامه*، سال پنجم، شماره اول، ۱۳۶۵، دوگانگی نقش زن درآثار هدایت را به شیوه‌ای جالب بررسی کرده است.

75. W. Timm, *The Graphic Art of Edward Munck*, N. Y, New York Graphic Society, 1969.

۷۶. *سه قطره خون*، ص ۱۵و۱۶.

۷۷. *همان*، ص ۱۶.

78. Bakhtin, *op. cit.*, p.331.

79. *Ibid*, P.300.

80. *Ibid*, P.276.

۸۱. باز تاب ایران پرستی پرشور هدایت و علاقهٔ او به آنچه که "ایرانی است"، از جمله "زبان فارسی" بطور مستقیم درنکته‌ها و مطالبی که هدایت در پاسخ به خطابهٔ سیدحسن تقی زاده باعنوان «زبان فصیح فارسی» تهیه نموده بود تبلور یافته است. این دفاعیه هجده سال بعدازمرگ هدایت درشماره‌های ۸-۱۲ از دورهٔ هجدهم مجلهٔ *سخن* سال‌های ۱۳۴۷ و ۱۳۴۸ تحت عنوان «مقالاتی از صادق هدایت دربارهٔ ایران و زبان فارسی» و «دفاع صادق هدایت از ایران و زبان فارسی» چاپ شد. از آقای دکتر جلال متینی که توجه من را به این مقالات جلب نمودند و آنها را برای من ارسال داشتند بی نهایت متشکرم. **س. ک.**

۸۲. *حاجی آقا*، ص ۵۰.

۸۳. م. ف. فرزانه، *همانجا*، ص ۱۸۶.

۸۴. آذرنفیسی، "چنین کنند بزرگان"، *آدینه*، شماره ۳۸، ۱۳۶۸.

مایکل بیرد*

فانوس خیال در آثار هدایت

به یاد نورتروپ فرای (۱۹۹۱- ۱۹۱۲)

درتابلوی نقاشی ناصر اویسی («چهره های هدایت») که درطول کنفرانس صادق هدایت، در آستین تکزاس، درکنار میز سخنرانی گذاشته شده بود ویژگی‌هایی فراسوی هنرنقاشی به چشم می‌خورد. اشارهٔ من نه تنها به لکه‌های مرکبّی است که در بخش بالای تابلو به خوبی دیده می‌شوند ونه تنها به فضای افق گونهٔ تابلو، بلکه به نوشته‌هایی است که عنوان کارهای هدایت را به یاد می‌آورند و بالاتر از همه به سه تصویر ازچهرهٔ هدایت است با عینک شیشه گرد، سبیل باریک و موهای آب زده و خوابیده‌اش، که آشکارا از روی عکس‌های آشنایی که درچاپ پرستوی آثار او دیده می‌شوند اقتباس شده‌اند.

دربارهٔ این ویژگی‌هاکه این نقاشی را ازیک چهره نگاری ساده‌فراتربرده‌اند ونشانگر آنندکه زندگی هدایت با دورانش غریبی می‌کرد، سخن‌ها می‌توان گفت. برای ترسیم این سخن ها است که اویسی چهرهٔ هدایت را کانون نقاشی خود قرار داده است.

اگر هم با این عکس هدایت آشنا نبودیم می‌فهمیدیم که این یک تصویر نقاشی شدهٔ معمولی نمی‌تواند باشد. زاویهٔ چهره نسبت به دوربین (باچشمـــانی

---

* استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه داکوتای شمالی.

«**چهره های هدایت**»، از ناصر اویسی.

جدّی و آزرمگین که کمی به سمت راست دوربین می‌نگرند) زاویهٔ عادی درچهره نگاری نیست. معمولاً درنقاشی به جای نورافکن‌های قوی یک استودیوی عکاسی از نور ملایم‌تری استفاده می‌شود، میان سوژهٔ نقاشی و پس زمینهٔ تابلو هماهنگی وجود دارد و در آن جایی برای یک پردهٔ ساده و تهی نیست. به سخن دیگر، دراین نقاشی، اویسی چهره را عکس‌گونه کشیده تا برخورد میان اسلوب نقاشی وعکاسی روشن شود و برای آنکه مبادا بیننده از این برخورد و تضاد غافل ماند تصویر را سه بار درکنار هم آورده تا تأییدی بر مصنوعی بودن آن باشد. روشن نیست که چنین شیوه‌ای زندگی هدایت را افسانه وار می نمایاند، امّا مسلماً برحضور عاملی غیرانسانی و نامعلوم درزندگی او، برهمهٔ زندگی معمّایی اش انگشت می‌گذارد گرچه به بهای کاستن از وجههٔ هنری کار نقاش. نقاشی اویسی و ستایش او از سوژه درفضای محدودی است. زندگی و آثار هدایت یقیناً چنین فشردگی را به خوبی برمی‌تابد.

برای ما که با واژه‌ها چهره‌نگاری می‌کنیم چنین فشرده نویسی، همانگونه که مونتین (Montaigne) دریکی از گیراترین نوشته‌های خود،"ناپایداری کارهای ما" [De l' inconstance de nos actions]کرده، چندان مناسب نیست. وصف او از طبیعت بشر چنان است که هرآن کس را که با زندگی نامهٔ دیگران سر وکار دارد تکان می‌دهد. به گفتهٔ مونتین «آن‌ها که به کار سنجیدن و مقایسهٔ رفتار انسان‌ها می‌پردازند زمانی براستی گیج و سردرگم می‌شوند که بکوشند همهٔ رفتارهای یک انسان را همسو وهمنوا ببینند، زیرا معمولاً کردارهای گوناگون انسان آن چنان بایکدیگر مختلف ومتضادند که گویی هرگز از یک سرچشمه مایه نگرفته‌اند.»[۱] تاریخ پُر از نمونهٔ انسان‌های ترسویی است که بناگاه به کاری دلیرانه دست زده‌اند و یا انسان‌های هوشمندی که حماقت کرده‌اند. نمونهٔ مونتین دراین مورد نرون است که باوجود گذشته‌ای آکنده از رفتارهای بی‌رحمانه، هنگامی‌که حکم کُشتن محکومی را برای امضاء پیشش آوردند آهی کشید و گفت:"چه خوب بود اگر هرگز نوشتن نیاموخته بودم."

تحریف هایی که هنگام فشرده کردن زندگی یک انسان روی می‌دهد چه بسا از عوارض کار یک زندگی‌نامه نویس باشد. کاملاً ممکن است که زندگی واقعی هدایت نامتعادل تر و غیر ادیبانه تر از آنچه که امروز به نظر می‌آید بوده است. امّا بهرحال هنگامی که به شرح افکار و تخیّلات یک نویسنده می‌پردازیم آیا به چیزی همانند زندگی‌نامه او نمی رسیم؟

به تدریج که تصاویر ویژه و زیر و بم سخن یک نویسنده را کنار هم

می‌گذاریم تا از مجموعهٔ کار او به برآیندی منسجم و مفهوم دست یابیم، درعمل، و ناگزیر، به نوعی زندگی‌نامه نویسی تخیّلی هم پرداخته‌ایم.

گمان من این است که همهٔ ما درتلاشیم که اسطورهٔ هدایت را بشکنیم و باز شکافیم. امّا این تلاش‌ها شاید هرگز به نتیجه نرسد. به عنوان زندگی نامه نویس ما می‌کوشیم که نویسنده را از ویژگی‌های خدای گونه‌اش بپیراییم. امّا ادبیات از تعادل و شکوهی برخوردار است که زندگی از آن بی نصیب است. از همین رو، ناگزیر، درپژوهش خود به تضّاد برمی خوریم زیرا درجستجوی رشته‌هایی هستیم که کارهای نویسنده را به مجموعه‌ای یک دست و همساز تبدیل کند و به آن وزن و انسجامی‌دهد که درخور تعبیرات فاخر ما باشد.

قصد من دراین نوشته این است که رشتهٔ خاصی را درکشیدن تصویری از هدایت دنبال کنم؛ گوشه‌ای از بنا را بگیرم و به سوی میانهٔ آن بروم، به این هدف که بردنیای تخیّلاتش دست یابم و به آن تعادل و تناسبی دهم که درزندگی هدایت وجود نداشت. تکه‌ای از نوشته‌های هدایت همیشه درذهن من است، زیرا جزء یکی از نوشته‌های نخستین او است، جزئی از آغاز "زنده به‌گور" که به ۱۹۳۰ برمی‌گردد و درآن هدایت به نحوی غیرمنتظره به خوانندگان معرفی می‌شود.[۲]

دراین بخش، دانشجوی جوان ایرانی ساکن پاریس دردههٔ ۱۹۲۰، که شخصیت مرگ جوی داستان است، با بیان رنجوری‌های پیکرش آغاز سخن می‌کند. اطاقش را شرح می‌دهد و به ویژه به نقش‌های کاغذ دیواری که درآن، فاصله به فاصله، دومرغ سیاه روبروی هم نشسته اند می پردازد، سپس ازمیلش به خودکشی سخن می‌گوید و آنگاه به صحنهٔ نوشتن روی می‌کند: «به نیمچه مداد سرخی که دردستم است و با آن در رختخواب یادداشت می‌کنم نگاه می‌کنم. باهمین مداد بودکه جای ملاقات خودم را نوشتم دادم به آن دختری که تازه با او آشنا شده بودم.» دربیشتر پژوهش‌هایم کوشیده‌ام تا ازمتدهای روانکاوی بهره گیرم. امّا دراین جا از گفتن آن چه دربارهٔ این مداد می‌شود گفت می‌پرهیزم و تنها به رابطهٔ میان نوشتن این وصیت‌نامهٔ بی مخاطب و یادداشت ملاقات با دوست دختر - که رابطه‌ای گنگ است - بسنده می‌کنم. آن تکه که از ذهنم بیرون نمی رود این است:

دو سه بار باهم رفتیم به سینما. دفعهٔ آخر فیلم آوازه خوان وسخنگوبود، درجزو پروگرام آوازه خوان سرشناس شیکاگو می‌خواند **Where is my Sylvia?** از بسکه خوشم آمده بود

چشمهایم را بهم گذاشتم، گوش می‌دادم. آواز نیرومند و گیرندهٔ او هنوز درگوشم صدا می‌دهد. تالار سینما بلرزه درمی‌آمد، بنظرم می‌آمد که او هرگز نباید بمیرد، نمی توانستم باور بکنم که این صدا ممکن است یک روزی خاموش بشود. از لحن سوزناک او غمگین شده بودم، درهمان حالی‌که کیف می‌کردم. ساز می‌زدند زیر و بم، علت‌ها و ناله‌ای که از روی سیم ویلن درمی‌آمد، مانند این بود که آرشهٔ ویلن را روی رگ و پی من می‌لغزانیدند و همهٔ تار وپود تنم را آغشته به ساز می کرد، می‌لرزانید و مرا در سیرهای خیالی می‌برد.

(صص ۱۳ـ۱۴)

کمی بعد، با دختری که درکنارش نشسته به بوس وکنارمی‌پردازد، امّا توجهش بیشتر از آن که بر دختر باشد به خود جریان است. دلایل گوناگونی کنجکاوی ما را به این صحنه در سینما برمی‌انگیزد. برای منقّدی چون من ـکه به جنبه‌های درونگرایانه وخودآگاهانهٔ نویسندگی هدایت علاقه دارد و همیشه به سوی معدود لحظاتی کشیده می‌شود که او توجه ما را به آنچه خوانده است جلب می‌کند ـ کشف جالبی است که هدایت درآغاز کار نویسندگی‌اش خود را نه درنقش گوینده بلکه شنونده می نگارد. این صحنه، از سوی دیگر، چشم‌اندازی از بیهودگی وخودبیگانگی است، دیدی است گذرا از کلیّتی پُر از خلسه وتلخی. این تصویرکه درآن بدن به مجموعه‌ای از آلات موسیقی تجزیه می‌شود همانقدر شهوانی است که نوشته‌های کاملاً جنسی پس از آن.

باید افزود که جای این قطعه درکنار آن شمار کوچک از نخستین نوشته‌های پدیده‌شناسی درزمینهٔ فیلم سینمایی است که گرچه نام مکتبی ویژه برآن‌ها نمی‌توان نهاد امّا باید آنها را پیشگامان نقد و بررسی سینما شمرد. دراین‌گونه نوشته‌ها بود که روشنفکران درسالهای نخست اختراع فیلم سینمایی ـ هنگامی که هوّیت ویژه‌اش تازگی داشت ـ به شیوه و دیدگاه جدیدی روی آوردند. برای نمونه، به تکه‌ای از *کوه سحرآمیز* توماس مان می‌توان اشاره کرد که درآن هانس کستورپ و پسرعمویش به سینما می‌روند:

زندگی برپردهٔ سینما به سرعت می‌گذشت. باهمراهی یک موسیقی کم رنگ و کم مایه که ضرباهنگ آن را با گذشته‌ای تخیلی میزان می‌کرد؛ زندگی تکه تکهٔ شتاب زدهٔ نا آرامی که میان بودن و نبودن بلاتکلیف بود و با کمترین ابزار و امکانات صحنه‌ای فاخر و پُرشکوه از احساسات عاشقانه، از خلسه و از شهوات سرکش برمی‌انگیخت.[۳]

به نظر من، دراین زمینه، از نوشتهٔ کم نظیر والتر بنجامین به نام "کار هنری دوران سازندگی مکانیکی"[۴] تا امروز نوشته‌ای برتر نیامده است. خاطرات کودکی ژان پُل سارتر ازسینما که درزندگی‌نامهٔ او *کلمات* (۱۹۶۴)، آمده از خاطرات بنجامین هم دیرینه تراست:

این هنر نو از آن من بود . . . دربلوغ فکری همسال و هم سطح بودیم: من هفت سالم بود ومی‌توانستم بخوانم، او دوازده‌ساله بود و نمی‌دانست چگونه سخن گوید. . . من گواه هنیان یک دیوار بودم. تکه پاره‌هایی که ازیک جسم سنگین جدا شده بودفرو می‌افتاد و برمن، برتن من، سنگینی می‌کرد و آرمان خواهی تازه رسیده ام از فشار این سنگینی لذّت می‌برد.[۵]

این احساس سبکی ملموس از تکهٔ کوتاه‌ترهدایت هم می‌تراود و اگرچه فیلم در"زنده به‌گور" ناطق است و دوئلی که سارتر آن را وصف می‌کند دریک فیلم ماجرایی روی می‌دهد، نقش و اثر موسیقی درهر دوصحنه قابل مقایسه است:

بالاتر از همه، من شیفتهٔ گنگی درمان ناپذیر قهرمانانم بودم. امّا نه،آنها گنگ نبودند چون می‌دانستندچطور سخنشان را به من بفهمانند. ما به یاری موسیقی باهم سخن می‌گفتیم. این آوای درونی هستی آنها بود. . . آنچه هم که درحین دوئل روی می‌داد شور و هیجان تند شدن یک قطعهٔ موسیقی را به خود گرفته بود. اینها همه حرکات ساختگی و تصنّعی بودند که نمی‌توانستند نظام کیهانی را از چشم بپوشانند. چه لذّت بخش بود لحظه‌ای که آخرین ضربهٔ شمشیر با آخرین نت آهنگ یکی می‌شد! کیفم دراین لحظه کامل بود و جهانی راکه می‌خواستم درآن زندگی کنم پیدا کرده بودم. به آنچه مطلق است دست یافته بودم . چراغ‌های سالن که روشن شدند دلم فروریخت. من عاشق بی قرار شخصیت‌هاوقهرمانان فیلم شده بودم و اینکه همهٔ آنها یکباره با دنیاهایشان ناپدید شده بودند. پیروزی آنها را با گوشت وپوست و استخوانم حس کرده بودم. اما پیروزی مال آنها بود نه از آن من. توی خیابان حس می‌کردم که یک آدم زیادی هستم.[۶]

من غالباً اسیر این دام می‌شوم که باید هدایت را چون بیگانه‌ای درفرهنگ غربی ببینم که می‌کوشد آنچه را که برای یک خوانندهٔ غربی آشنا است، و برای خود او نا آشنا وشگرف، برشکافد وشناسایی کند. امّا هنگامی که هدایت را درکنار توماس مان و سارتر می‌گذاریم می‌بینیم که این هرسه با همان مفاهیم و پدیده‌هایی دست وپنجه نرم می‌کنند که برای ناظران غربی هم ناشناخته‌اند. این هرسه می‌کوشند آنچه را که درتجربهٔ تکنولوژی نوین ـ یعنی دریکی از

عرصه‌های توانمندومهّم تجدد- برایشان ناشناس است بیابند و بشناسند. باید به شرمندگی اقرار کنم که وقت بسیار برسر این کار گذاشته‌ام تا فیلمی را که کاراکتر داستان هدایت به تماشای آن نشسته است بیابم. واقعیت این است که درآغاز دوران فیلم‌های ناطق، پیش از نشان دادن فیلم اصلی، پیش پرده‌های موزیکال کوتاهی را که شبیه ویدئوهای امروزی بودند نشان می‌دادند. بارها به امیدیافتن "سیلویای من کجاست؟" فهرست‌ترانه های محبوب آن روزگار را ورق زده‌ام و هرگز به‌جایی نرسیده‌ام.[۷] گمانم این است که"سیلویای من کجاست؟" اقتباس از یکی سروده‌های شکسپیر درنمایشنامهٔ " آقایان ورونا"(پردهٔ چهارم، صحنهٔ دوم) باشد که با این بیت شروع می‌شود: «سیلویا کیست، چیست او، که همهٔ دلدادگان می‌ستایندش؟»

چه بسا که هدایت یا عنوان اصلی تصنیف را درست به یاد نیاورده یا آن رابا یک ترانهٔ معمولی ومحبوب روز اشتباه گرفته است. امّا من گرایشم به احتمال دیگری است و آن اینکه چنین فیلمی آنگونه که او تشریح می‌کند وجود خارجی نداشته است وهدایت عنوانی شبیه به یک عنوان کلاسیک را خود آفریده‌است. درچنین صورتی کار اوکاری کمابیش غیرمتعارف است. اگر برخی از نویسندگان غربی از مونتسکیو در ***نامه‌های ایرانی*** (*Lettres persanes,۱۷۲۱*) گرفته تا بکفورد در ***واثق*** (*Vathek*)، یاتوماس مور در ***لاله رخ*** (*Lalla Rookh, ۱۸۱۷*) آثار خودرا به سبکی نوشته‌اند که به نظر شرقی جلوه کند، به گمان من درمورد هدایت ما باپدیده‌ای وارونه روبرو می‌شویم، با نویسنده‌ای از شرق که به سبکی غربی نوشته است.

به این تکّه از داستان "زنده به‌گور" از زاویهٔ دیگر، از زاویهٔ دلبستگی هدایت به فیلم‌های سینمائی،هم می توان نگریست. این دلبستگی از اشاره‌های مکرّری که او در داستان‌هایش به فیلم دارد برمی‌آید. درک ویژگی‌های این قطعه وشنیدن همهٔ پژواک‌هایش نیاز به آن دارد که از تنگنای داستانی‌ای که آنرا دربرگرفته است بیرون آییم و به ساختن یک"فهرست" بپردازیم. "فهرست" سازی به عنوان یکی از ابزار اصلی تفسیر شخصیت‌ها و عناصر یک قطعهٔ ادبی محبوبیتی پُرنشیب و فراز داشته است. دراین‌گونه تفسیر، یک اثر ادبی باهمهٔ اجزاء و عناصرش، جدا از هر اثر دیگری، زیر ذرّه‌بین منتقد گذاشته می‌شود.

آنانی که از میان ما، درایالات متحدهٔ آمریکا، فن "ادبیات شناسی" را درمکتب "نقدنوین" (New Criticism) فرا گرفته‌اند نیک به یاد دارندکه چگونه درچنبرهٔ تمرکز برکار خاص نویسنده‌ای گرفتار می‌شدند. نورتروپ فرای، منّقد فقید-که

راههای گریز از این چنبره را برما گشود- معتقد براین بود که شکل‌های تکراری دریک اثر ادبی غالباً همانندشکل‌هایی مشابه در آثار ادبی دیگرند. به گمان او به آسانی می‌توان نوشته‌ای را، درعالم خیال، با نوشته‌ای دیگر مقایسه کرد و با سنجش بخش‌های گوناگون نوشته‌ها به کارآترین ابزار برای رسیدن به مفاهیم تجریدی شکل‌ها در ادبیات به ویژه دررمان -یعنی درجایی که خواننده همیشه درجستجوی بازتابی از اوقعیت است- دست یافت. تصویری راکه ما مشتاقیم در"فهرست"خود برجسته کنیم تصویر لحظه‌ای است که یکی از شخصیت‌های خیالی داستان اصلی (بویژه دریک فیلم سینمایی) پا به صحنهٔ داستانی تازه می‌گذارد، و یا به معنائی دیگر درداستان اصلی حضور گنگ داستانی فرعی آشکار می‌شود. رفتن قهرمان یک قصهٔ کوتاه به سینما نمونه‌ای روشن از تداخل قصه‌ها است. صحنهٔ سینما در "زنده به‌گور" را می توان باصحنهٔ تماشاچیان سینما درداستان"قضیّهٔ کینگ کنگ" در ***وغ وغ ساهاب*** مقایسه کرد که به گمانشان فیلم"کینگ کنگ" در بارهٔ داستان یک دلربایی است.[۸] (مانند دیگر"قضایا" این قضیّه هم نمودار تجربه ایست که درآن طنز شاعرانه و نقد سینمایی به هم آمیخته شده اند.) براین فهرست تصویرهای دیگری را هم می‌توان افزودکه درآن‌ها ارتباط با فیلم چندان مستقیم نیست. هنگامی که جادوگر داستان "گجسته دژ" از انسان‌ها به عنوان زندانیـــانی سخن می‌گویدکه تصویـر آزادی خودشان را بردیوار زندان می‌کشند («. . . بعضی‌ها به دیوار زندان صورت می‌کشند»)[۹] باهمان تکنیک هنری روبرو هستیم: تبدیل تصویری بردیوارخالی به استعاره‌ای فلسفی. درواقع صحنه‌ای که درآن تصویری برپرده می‌آید مهّمترین استعاره‌ای است که هدایت در داستان‌های خود از آن بهره می‌گیرد.

عکس‌ها ونقاشی‌های پس زمینه آکنده از این استعاره است که به داستان فضایی ارواح گونه و اسرار آمیز می‌بخشد. وسوسهٔ من این است که دراین فهرست اطاق زُهدان مانند" تاریک‌خانه" راهم بگنجانم، اطاقی راکه بیشتر نمادعینی هویت ساکن آن و نمایش تخیّل او بردیوارهاست تا تصویری بدون بُعد. مثال‌ها از این دست آنقدر فراوانند که خواننده خود می‌تواند آن‌ها را به یاد آورد.

درپهنهٔ گفتمان انتقاد ادبی، یک لحظه درنگ در استدلال معادل یک صحنهٔ سینمایی دریک داستان است. این درنگ -رها کردن رشتهٔ استدلال و تنها اشاره‌ای به مقصد آن- به خواننده فرصت می‌دهد که خود فهرست را تکمیل

کند. با این وجود از دور هم می‌توان ویژگی‌های مشترک اجزاء فهرست را پرس وجوکرد. تعبیر فرضی سارتر"هذیان یک دیوار" نشانگر برهم ریختگی دردرون ثبات و آرامش است. (دیوار درنوشته‌های سارتر همانند دیوار درنوشته‌های هدایت معّرف نوعی ثبات هم درجهان عینی و مادی و هم درعرصهٔ روانی و درونی است؛ مرزی است درکنارهٔ جهان رؤیا و آرمان).[۱۰]

به گمان من چنین تصویری همیشه حاوی یک پیام فلسفی نیست . مونتین ما را به ضرورت اعتراف به تضادهایی که درزندگی‌نامهٔ انسان‌ها وجود دارد آگاه کرد. درجهان تخیّلی یک نویسنده نیز نواهای متضّاد را می‌توان شنید. در "زنده به‌گور" صحنهٔ سالن سینما صحنه‌ای ابهام انگیز است؛ هم هیجان زاست و هم برای قهرمان داستان خطربار(زیرا چنین به نظر می‌رسد که آلات موسیقی را بربدن او می‌نوازند). در"گجسته دژ" تصویری مشابه ابهام دیگری را می‌آفریند: فلسفه‌ای که می‌دانیم با افکار خود هدایت سازگار است برزبان شخصیت شریر داستان جاری می‌شود.

با این همه، می توان گنجاندن صحنه‌های سینما درداستان را معرّف سبکی از داستانسرایی با هدفی مشخص دانست: تشدید خودآگاهی داستان و ایجاد این احساس درخواننده که خود او شاهد فراگرد آفرینش است و "روبرو بانوعی ماشین داستانسرای تخیّلی" در درون داستان. بی فایده نیست اگر اینک برای لحظه‌ای ازمحدودهٔ داستانسرایی معاصر بیرون آییم و به انگاره از گونه‌ای دیگر بپردازیم. مَثَل غار افلاطون درجمهوری او پیچیده تر از آنست که آنرا دراین بحث به میان آوریم امّا یکی از رباعیّات خیّام که هدایت در مجموعه‌ای از نوشته‌های خود آورده نمونه‌ای کلاسیک از این‌گونه انگاره پردازی‌ها است:

این چرخ فلک که ما دراو حیرانیم فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عالم فانوس ماچون صُوریم‌کاندر اوگردانیم[۱۱]

این رباعی را در جای دیگر بررسی کرده‌ام و دراین جا بس است که بگوییم خورشید، فانوس و صُور نشانگر آنچه هستندکه ما دربارهٔ انگاره‌پردازی هدایت گفته‌ایم. تفاوت تنها دراین است که فانوس خیّام تمثیلی فراگیر است که آفرینش را درتمامیت آن بازمی‌تابد. به عنوان خواننده، ما خود را نیز در درون این تمثیل می‌بینیم و براستی خود همین "صورت" هاییم. امّا چنین تصویری ممکن است به بُن بستی منطقی بینجامد زیرا مقصود از عالم تنها جهان مادی نیست

ومشکل است که ماخودرا تنها سایه‌هایی برافکنده از نور خورشید دراین جهان بدانیم .

ما به غریزه مقصود او (خیّام) از این تمثیل را می‌دانیم، این را که ما چون سایه بی‌وجودیم. امّا خود تمثیل درجزئیاتش چندان گویا نیست، زیرا آنچه که دراین تمثیل به چشم خوانندهٔ امروزی نمی‌خورد همانا پردهٔ سینما است. چنین انگاره‌پردازی درفضای ملموسی که فضای نوشته‌های هدایت است به گونه‌ای دیگر و با دو نوع تقلیدِ همزمان خواننده را از صحنه دور می‌کند و او را به تصنّعی بودن داستان آگاه می‌سازد. درحقیقت چنین انگاره پردازی حفره‌ای است درنمای زیبا شناختی اثر که به تعبیری آن را از توان نمادینش محروم می‌کند.

گرچه درآغاز هنگامی که به مداد سرخ رنگ داستان اشاره کردم متعهّد شدم که به بحث روانکاوانه نپردازم، امّا خود این پاراگراف بُعدی روانشناختی داردودو راهی تازه‌ای را برما می‌گشایدکه بزودی به آن خواهیم رسید. به عبارت دیگر، این گونه مکانیزم داستانسرایی شخصیت‌هایی را می‌آفرینندکه هویتشان را با تصاویر روی پرده درهم می‌بینند. تردید دربارهٔ "خود" فضای واقع گرایانهٔ داستان را هم دگرگون می‌کند.

به گمان من هدایت این مکانیزم را به کارگرفت تا بتواند خود بیرون از محدودهٔ داستان‌هایش قرارگیرد. درخدمت هدایت به سبک واقع گرایانه در ادبیات ایران تردید نیست. امّا درفضای نوشته‌های واقع گرایانهٔ او همواره وزش هوایی متضاد-"سوراخ‌های هواخور"- را می‌توان دید که خود نشانگر این است که سبک واقع‌گرایانه برخی از تجربه‌ها را بر نمی‌تابد. چنین تجربه‌هایی را باید درگفتمانی شکّاک تر وتصنّعی‌تر باز تاباند. بهر روی، برآیند این احساسِ تضّاد نوعی بی اعتمادی به نفس نویسندگی است.

طرح‌هایی که"سایهٔ مغول" و **بوف کور** را همراهی می‌کنند به گمان من برای فرا افکندن داستان به بیرون از محدودهٔ آن است و برای بازگو کردن داستان به وسیله‌ای سوای واژه‌ها. پایان "زنده به‌گور" به مداد برمی‌گردد، به صحنه‌ای که آغاز داستان بود:

> خسته شدم، چه مزخرفاتی نوشتم؟ باخودم می‌گویم: برو دیوانه، کاغذ ومداد را دور بینداز، بینداز دور، پرت گوئی بس است. خفه بشو، پاره بکن، مبادا این مزخرفات به دست کسی بیفتد، چگونه مرا قضاوت خواهند کرد؟ . . . هرچه قضاوت آنها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من بیشتر خودم را سخت تر قضاوت کرده‌ام. (ص ۴۹)

تلاشی که درنوشته‌های هدایت برای نشان دادن فراگرد آفرینش داستان از درون به چشم می‌خورد تلاشی است برای بازتر کردن فضای ادبی داستان؛ تلاشی که هرگز کاملاً به هدف نمی‌رسد، مانند کنسرتویی که واسیلیچ با ویولونش برای هاسمیک - در "تجلّی" در **سگ ولگرد** - می‌نوازد، هنگامی که به امید یافتن عاشقش به آپارتمان او رفته است.

فهرست مثال‌ها درشاهکار هدایت، **بوف کور**، به نتیجه می‌رسد. این اثر را باید نمونهٔ کمال وپختگی این سبک دانست زیرا درآن صحنهٔ سینما تنها به یک لحظهٔ خاص در داستان منحصر نیست. ما درهمان حال که داستان نویسنده را می‌شنویم شاهد نوشتن او هستیم.[۱۲] ذهن خواننده، پیوسته متوجه صحنهٔ مشهور داستان است که درآن نویسنده زیر نور پیه سوز، درحالی که سایه‌اش بردیوار افتاده، خم شده و به نوشتن مشغول است:

> جلو پیه سوزی که دود می‌زد با پوستین و عبائی که بخودم پیچیده بودم‌و شال گردنی که بسته بودم بحالت کُپه زده، سایه‌ام بدیوار افتاده بود. . . سایه ام بدیوار درست شبیه جغد شده بود و بحالت خمیده نوشته‌های مرا بدقت می‌خواند، حتماً او خوب می‌فهمید، فقط او می‌توانست بفهمد، ازگوشهٔ چشم که به سایهٔ خودم نگاه می‌کردم می‌ترسیدم. (ص ۱۳۷)

اجزاء این صحنه به گونه‌ای درکنارهم آمده اندکه شعلهٔ لرزان پیه‌سوز جای پروژکتور سینما (و درمورد خیّام جای خورشید) را می‌گیرد و دیوار خالی جای پردهٔ سینمارا. بدن گویندهٔ داستان هم جای خود فیلم است. گرچه درآن به هیچیک از ابزارهای دنیای مُدرن اشاره‌ای نشده، (داستان **بوف کور** آشکارا در لحظه‌ای نامشخص دردوران سنتّی و پیش مُدرن تاریخ روی می‌دهد) امّا ویژگی‌های هنری سالن سینما درشکل نابشان به چشم می‌خورند: از آنجا که داستان لایه لایه می‌شود و بیان داستان به موازات خود داستان به پیش می‌رود تا آنجا که "خود" و تصویر برپرده درهم می‌آمیزند و مکانیزم اصلی داستان و تم بُن مایهٔ آنرا می‌سازند. گویی همهٔ تکنولوژی پیچیده‌ای که مقولهٔ اساسی نوگرایی است برجهانی نیمه مُدرن فرو افتاده و دعوی آن را به واقعیت گرایی نابود کرده است. و دراین میان به خواننده همان احساس دست می‌دهد که به هنگام تماشای عکس درنقاشی اویسی.

---

۱۲. برگردان متن انگلیسی از **هرمز حکمت**.

پانویس‌ها:

1. Michel de Montaigne, *Essays and Selected Writings: A Bilingual Edition*, Trans. Donald M. Frame, New York, St. Martin's Press, 1963, pp. 142-43.

۲. "زنده به‌گور"، در ***زنده به‌گور***، تهران، پرستو، ۱۳۴۴، چاپ یازدهم، صص ۴۹-۹.

3. Thomas Mann, *The Magic Mountain*, Trans. H.T. Lowe-Porter, New York, Modern Library, 1952, p.316.

4. Walter Benjamin, *Illuminations*, Trans. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1969, pp.217-51.

5. Jean-Paul Sartre, *The Words*, Trans. Bernard Frechtman, New York, G. Braziller, 1964, pp. 122-123.

در ***تهوع***، آن جا که روکنتن به صفحهٔ "بعضی از این روزها" گوش می‌دهد، سبک از همین گونه است و از گرامافون به عنوان یک رسانه استفاده شده . ن. ک. به:

Nausea, Trans., Lloyd Alexander, New York, New Directions, 1959, pp. 33-34.

6. Jean-Paul Sartre, *Ibid.*, pp. 23-25.

۷. درحقیقت ازنام سیلویا در ترانه‌های عامیانهٔ ماچندان اثری نیست و خوانندهٔ علاقمند به کار:

Alec Wilder, *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, N.Y. , Oxford University Press, 1972,

حتی یکبار هم با نام سیلویا دراین اثر روبرو نمی‌شود.

۸. ***وغ وغ ساهاب***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۱، چاپ سوم، صص ۱۰-۱۵.

۹. این درحقیقت هدایت بود که داستان کوتاه سارتر را به نام ***دیوار*** ترجمه و درمجلهٔ ***سخن*** به سال ۱۳۲۴ منتشر کرد. ن. ک. به: حسن قائمیان، ***مجموعهٔ نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۴، چاپ دوم، صص ۱۱۳-۱۴۰.

۱۰. به نقل از مجموعه‌ای که هدایت منتشر کرده به نام: ***ترانه‌های خیام***، تهران، امیر کبیر، ۱۳۴۲، چاپ چهارم، ص ۱۰۲.

۱۱. مقام ***بوف کور*** به عنوان اثری در دو داستان، یکی در درون دیگری، با چاپ کتاب م. ف. فرزانه، ***نقدی بربوف کور بامتن کامل زنده به گور و بوف کور***، پاریس، ۱۹۹۱، روشن تر شده است. دراین کتاب علامت‌های نقل قولی که هدایت به دقت درپاراگراف های صفحات ۵۵ تا ۱۴۲ در دستنویس ***بوف کور*** گذاشته ـدال براین که بخش دوم داستان همه نقل قول است ـ دیده می‌شوند.

حمید نفیسی*

گونهٔ "فیلم جاهلی" درسینمای ایران

بررسی ساختاری فیلم "داش آکُل"

بین ادبیات فارسی وسینمای ایران همواره ارتباطی تنگاتنگ وجود داشته و اقتباس ازکارهای ادبی کلاسیک ومعاصر ازجنبه های پربهرهٔ این ارتباط بوده است.[۱] "داش آکُل"، داستان کوتاه صادق هدایت، که درمجموعهٔ داستان‌های او تحت عنوان **سه قطره خون** منتشر شد یکی از مشهورترین اقتباس های داستانی‌است که فیلم آن به وسیلهٔ مسعود کیمیایی درسال ۱۹۷۱ کارگردانی شد. در این داستان کوتاه، هدایت یکی از باورهای آرمانی خود راجع به تحولات اجتماعی ایران را در قالب یک ستیز فردی بین دو شخصیت نمادی ترسیم می کند. یکی از این دو شخصیت، داش آکُل، نمادی است از ایران باستان، از جوانمردان و لوطیان قدیم که با صفای باطن، قدرت بازو، و حیثیت اجتماعی خود ملاط جامعهٔ زمان خود بودند، و دیگری، کاکا رستم، مظهر لات ها و رجّاله هاست که معمولاً در خدمت حکّام وقت با زورگویی و بی رحمی نظم حاکم بر جامعه را تأمین می کردند. با توجه به دیگر آثار هدایت، پیروزی کاکارستم بر داش آکل را نه تنها پیروزی لاتها بر لوطیان بلکه چیرگی عوامل غیر ایرانی و بیگانه بر فرهنگ اصیل ایرانی می توان به شمار آورد. هم داستان هدایت و هم فیلم سینمایی

---

* استاد مطالعات سینمایی و تلویزیونی در دانشگاه کالیفرنیا، لس انجلس.

کیمیایی مرثیه ای است در سوگ این گذار از خیر به شر و از اصالت به آلودگی. فیلم"داش آکُل" درایران مورد استقبال فراوان قرار گرفت از آنرو که هم مرثیه ای مؤثّر بود وهم در ساختار سینمایی خود در گونهٔ (genre) "فیلم جاهلی" قرار داشت.

بدون تردید برای تجزیه وتحلیل این فیلم از دیدگاه‌های گوناگون می‌توان بهره گرفت. دراین بررسی من این فیلم را از نظرگاه "فیلم جاهلی" مورد بحث قرار خواهم داد و در آن تنها به بخش کوچکی از مقولهٔ گستردهٔ لوطی‌گری درفرهنگ ایران می‌پردازم و کوششم تأیید چهارنکتهٔ زیر است:

۱. نیاز به بررسی گونه های فیلم‌های ایرانی بویژه گونهٔ "فیلم جاهلی"؛

۲. برای شناخت بهتر"فیلم جاهلی" وپی بردن به علت محبوبیت آنها باید به داستان‌های عامیانه و قصه‌های عشقی، که بیشتر با شخصیت لوطی و رفتار ومنش او سروکار دارند، پرداخت؛

۳. "فیلم جاهلی"، که"داش آکُل" نمونه ای از آنست، تحت تأثیر نه تنها محتوا بلکه ویژگی‌های ساختاری این گونه داستان‌های عاشقانه قرار دارد؛ و

۴) لذت تماشای"فیلم جاهلی" بیشتر از آنکه ناشی از شوک تماشای چیزهای تازه باشد برخاسته ازبازیابیِ آشناها وازکشش ماندنی‌ها، یا به گفتهٔ اومبرتو اِکو "از بازگشتِ همان ها" است.

گونهٔ سینمایی و آفرینش معنا

حتّی فیلم‌های ظاهراً بی معنا را هم نمی‌توان یکسره بی مایه دانست، زیرا، همچون فیلم های "سنگین"، این نوع فیلم ها ـ آکنده ازتم‌ها، ایده‌ها، ارزش‌ها، اسطوره‌ها، تنش‌ها وسوداهای گوناگون ـ هم متأثر از ذهنیت فیلم‌ساز است و هم زاییدهٔ فرهنگی که پذیرای ساختن و تماشای آنهاست. این گونه فیلم‌ها از سویی، به خاطر محبوبیتشان در میان توده ها، برچگونگی برداشت مردم ازجامعه تأثیر می‌گذارند و ازسوی دیگر هویت فردی وملّی جامعه را هم باز می‌آفرینند.

گونهٔ "فیلم‌جاهلی"، دربارهٔ لوطی و منش و رفتار او، درده‌های شصت وهفتاد میلادی درایران با استقبال گسترده روبرو بود. امّا باوجود این استقبال وگرایش عمومی، وشاید به سبب آن، روشنفکران و منقّدان ایرانی، چه‌مذهبی وچه غیرمذهبی، این گونه فیلم را یکسره بی مایه و بی معنی وحتی خوارکننده شمرده‌اند. درواقع درهیچ پژوهشی"فیلم‌جاهلی" به عنوان گونهٔ مشخص و ارزنده ای

از فیلم‌های ایرانی به رسمیت شناخته نشده است، درحالی که قواعد وساخت روایی این نوع فیلم‌ها خود سزاوار توجه و بررسی است زیرا گویای فراگردیست که درآن فرهنگ ایرانی و ادبیات نوشتاری و نمایشی آن تحت تأثیر دگرگونی‌های مختلف قرار می‌گیرند و متحوّل می شوند.

درچندبررسی که دربارهٔ قواعدحاکم برگونهٔ "فیلم‌های جاهلی" انجام شده است، این فیلم‌هاراجزء پیامدهای نوعی بیماری اجتماعی و ناهنجاری فرهنگی‌دراواخر دوران پهلوی شمرده اند.[۳] باورنویسندگان این بررسی‌ها یکی این است که ایران دارای فرهنگی آرمانی، مشخّص، اصیل و تغییرناپذیراست- فرهنگی که در"فیلم‌های جاهلی" آلوده وخوارمی‌شود- ودیگر این‌که سینما ابزاری است برای نشان دادن واقعیت موجود، بی هیچ دخل و تصرفی، و نه برای بازسازی و تحریف آن واقعیت. حتی تلاشی جدی که به تازگی توسط یکی از نشریه‌های معتبرسینمایی درایران برای بررسی"فیلم‌های جاهلی" انجام گرفته چندان موفقیّت آمیز نیست زیرا به نظر می رسدکه هدف این تلاش بیشتر محکوم کردن این گونه فیلم به عنوان یکی از عوارض جامعه ای بیمارگونه است تا یک بررسی عینی و عمیق.[۴] درتجزیه و تحلیل"فیلم‌های جاهلی" تأکید برعوامل آسیب شناسانه و بیمارگونه مانع ازاین شده است که به معنا و پیام درونی این‌گونه فیلم‌ها که با تاریخ اجتماعی وشکل گیری مظاهر فرهنگی ایران آمیخته‌اند توجه کافی شود.

یکی از نارسایی‌های اساسی‌دربررسی‌های گونه های سینمایی درغرب این است که فیلم‌ها را ازشرایط وفضای اجتماعی ویژه‌ای که درآن ساخته وارائه شده‌اند جدا می‌کنندوبه آن‌ها به عنوان متون مستقل که دارای نشانه‌ها وقواعدویژهٔ خودهستند می‌پردازند. امّا بررسی‌های گونه شناختی می‌توانند، همانطور که اخیراً مشهود شده است، از سویی روشنگر چگونگی تأثیرنیروهای اجتماعی و ایدئولوژیک برفیلم‌های گونهٔ خاص باشندو هم، از سوی دیگر، نحوهٔ تأثیر این فیلم‌ها را برگفتمان اجتماعی‌وایدئولوژیک محیط خود بازیابند.[۵] دراین مفهوم است که می‌توان گونه های سینمایی را شکلی از بیان فرهنگ اجتماعی شمرد. بررسی قواعد و رمزهای این فیلم‌هامی‌تواند ما را به ساخت‌های بنیادی جامعه رهنمون شود. چه، سرچشمهٔ این قواعد ارزش‌های دیرپای جامعه‌اندکه اندک اندک به احکام عقلایی و تردید ناپذیر یا بدیهیات تبدیل وملکهٔ ذهن اعضای آن می‌شوند. بنابراین، گونه های سینمایی می‌توانند فراسوی تصویرپردازی واقع گرایانه (ازشیوهٔ زندگی لوطیان و جاهلان) به مقولهٔ معنا آفرینی و معنا پردازی وارد شوند.

امّا قواعد گونه های سینمایی همیشگی نیستندو به تناسب دگرگونی‌هایی که درساختارجامعه وتنش‌های اجتماعی روی می‌دهد تغییر می‌یابند. درسینما، قواعد حاکم بر گونه ها وتحوّل آنها به رشته‌ای از کنش‌ها وواکنش‌ها میان سینما گر، صنعت سینما، متن فیلم و تماشاگران فیلم مرتبط است. گونهٔ فیلم جاهلی نیز مانند گونه های دیگر سینمایی ایستا نبوده و به سبب تحولات عمده ای که بین سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۹۰ در آن روی داده به گونه هـــای فرعی زیر تقسیم شده است: "داش مشتی"، "لات جوانمرد"، "جاهل کلاه مخملی" و "لوطی شکست خورده". با این همه، تأکید من در این بررسی بیشتر بر قالـب ساختاری این گونه فیلم است که به نظر میرسد در طول سالها چندان تحوّلی نیافته باشد.

بی‌آنکه بخواهیم بحث دربارهٔ فرهنگ توده‌ها و فرهنگ نخبگان را به میان کشیم، باید براین نکته تأکیدکنیم‌که "فیلم‌های جاهلی" به عنوان فیلم‌های توده پسند بیشتر از آنکه معرّف سازندهٔ یا مؤلّف (author) خودباشند معرّف فرهنگ سازندهٔ آن اند. از این رو این گونه فیلم را باید نواهای فرهنگ جامعه‌ای دانست که ازصافی قواعد و رسوم نشانه‌سازی می‌گذرند.

به استثنای برخی ازفیلم های فیلم سازان موج نو، مانند فیلم های مسعود کیمیایی، برای بیشتر فیلم‌های ایرانی "بازاری" پیش و پس از انقلاب "مؤلّفی" نمی‌توان یافت، به این‌معناکه سازندگان آنها نه نمایندهٔ جهان‌بینی یکپارچه‌ای هستندونه سبک مشخّص وویژه‌ای را در فیلم‌های خود به کارمی‌گیرند. از همین رومفیدتر آنست که بررسی فیلم های "بازاری" ایرانی از دیدگاه "گونهٔ" سینمایی صورت گیردو نه از نظر گاه "مؤلف" سینمایی . "داش آکُل" فیلمی است که هم از گونهٔ داستان های عامیانه و فیلم جاهلی تأثیر پذیرفته و هم سازندهٔ آن صاحب سبک و"مؤلّف" است . امّا پرداختن به تنش بین "گونه" و "تألیف" در سینمای کیمیائی نیازمند نوشتهٔ دیگری است.

فیلم های جاهلی از آن بخش از فرهنگ وگفتمان فرهنگی ایران الهام گرفته‌اند که ویلیام هناوی (William Hanaway) آن را داستان‌های عامیانه لقب داده است، داستان‌هایی‌چون ***سمک عیار، داراب نامه، فیروزشاه‌نامه، اسکندرنامه، حسین‌کُرد و امیر ارسلان***. به اعتقاد هنوی این داستان‌ها دارای سه ویژگی بوده‌اند: نخست سرگرم کردن، دیگرآموختن، حفظ وانتقال ارزش‌ها وسرانجام سنجیدن حال باگذشته.

لوطی‌ها و لات ها

ریشهٔ منش جاهلی ومشرب لوطی گری، که به اساطیر میترایی میرسد،[۷] بسیار پیچیده است ودرآن آمیخته‌هایی ازگرایش‌های متضاد راکه درطول زمان تحول یافته‌اندمی‌توان دید. دراین مقاله با استثناهایی اندک، واژه‌های لوطی ولات برای ترسیم منش‌هایی متضاد به‌کارگرفته شده است: لوطی به عنوان قهرمان ولات درمعنای انسان شرور.[۸] ازلحاظ تاریخی، لوطی‌ها یک لایهٔ مشخص وعمدتاً شهرنشین اجتماعی را تشکیل می‌دادند و درایران سدهٔ نوزدهم شامل دوگروه عمده می‌شدند، معرکه‌گیران ازسویی ودزدان و راهزنان از سوی دیگر.[۹] درنقش معرکه‌گیر لوطی‌ها به کارهایی چون نوازندگی، رقاصی، هنر پیشگی، دلقک بازی، تعزیه‌گردانی و برخی دیگر از مراسم مذهبی می‌پرداختند.[۱۰]

درنقش طرّار وراهزن لوطی‌ها دوگرایش اصلی ومتضاد داشتند: از یک سوهمانند رابین هود و سمک عیّار وبه شیوهٔ عیّاران وجوانمردان، جانب زنان، کودکان و بینوایان رامی‌گرفتند و، از سوی دیگر، نقش دلّالان وکارچاق کن‌های سیاسی رامیان رقبای مذهبی ومیان مالکان وحاکمان محلی ایفاء می‌کردند ودرخدمت آنان به تصفیهٔ‌حساب وگرفتن باج ومالیات می‌پرداختندودرمجموع نوعی نظم اجتماعی را به خشونت برقرارمی‌ساختند. از دیدگاه سیاسی، لوطی‌هامحافظه‌کار وحتی کهنه‌پرست ومرتجع بودند واغلب، نه از روی میهن دوستی که به خاطر رقابت با لوطیان دیگر، به جنبش‌ها و آرمان‌های خاص روی می‌آوردند.[۱۱] دراین مقاله، عبارت "فیلم‌های جاهلی" برای فیلم‌هایی به‌کار برده می‌شود که با لوطی ولات هردو سروکار دارند.

ادبیات توده‌ای وشفاهی

گونهٔ فیلم جاهلی با فرهنگ توده گیر ایران ارتباطی تنگاتنگ دارد زیرا این مردم عادی‌اندکه هم دنیای درونی این فیلم‌ها را پُرمی‌کنند وهم برای تماشای آن‌ها برصندلی‌های سینما می‌نشینند. این نوع فیلم‌ها معمولاً درباره زندگی انسان‌های عادی ـ حتّی حاشیه ای ـ امّا شرافتمندی است که از راه‌های نه چندان عادی یا شرافتمندانه، چون روسپی‌گری و یاطراری وکلاهبرداری‌های زیرکانه امرار معاش می‌کنند. واکنش منفی روشنفکران و رهبران مذهبی جامعه دربارهٔ چنین فیلم‌هایی خود ممکن است یکی از دلایل محبوبیت این نوع فیلم‌ها در بین توده‌ها باشد. تماشاگران فیلم‌های جاهلی بیشتر از مردمان طبقات پایین جامعه بودند، از طبقاتی بی‌سواد یا کم سواد که درشهرهای کوچک و یا درحاشیهٔ

شهرهای بزرگ ایران زندگی می‌کردند. دلایل علاقهٔ این گروه به فیلم‌های جاهلی متعدّد است و من در این جا تنها به یکی از آنها اشاره می کنم و آن حضور شخصیّت‌هایی درآن هاست که ازادبیّات شفاهی وداستان‌های عامیانه به عاریت گرفته شده‌اند، شخصیت‌هایی که برای این نوع ازتماشاگران هم محبوبند وهم شناخته شده.

هناوی در بررسی خود از داستان های عامیانهٔ ایران به این نتیجه رسیده که ازنظر محتوا وتم این داستان‌ها ابزاری برای پراکندن وتثبیت منش جوانمردانه درمیان توده‌ها بوده اند، توده‌هایی که دردیدشان قهرمانان اساطیری این داستان‌ها نمایندگان راستین رفتار جوانمردانه وعیّارانه اند. بسیاری از این داستان‌ها سینه به سینه نقل شده‌اندونقّالان آنها را درداستانسرایی‌های خود درقهوه‌خانه‌ها آراسته و پیراسته‌اند. برخی ازاین داستان‌ها چون ***سمک عیار*** و ***فیروز شاه نامه*** یکسره دربارهٔ زندگی ونحوهٔ رفتار عیّاران ولوطیان‌اند. شکل، ساختار، شیوهٔ بیان و زبان این گونه داستان پردازی آن چنان قانونمند است که می‌توان گفتهٔ مک لوهن (Marshall McLuhan) را که"رسانه خودپیام است" دربارهٔ آن صادق دانست.

ساخت روائی فیلم جاهلی

هم داستان‌های عامیانه وهم فیلم‌های جاهلی کاملاً قانونمندوپیرو مشخصات قراردادی و رمز (code) های این گونه ادبیات اند. دراین‌جا من به اختصاربرخی از ویژگی‌های قراردادی و رمزهای مشترک فیلم"داش آکُل" وداستان‌های عامیانه را برمی‌شمرم.

طرح و توطئه:

درداستانهای عامیانه طرح وتوطئه بر" تعقیب" و"جستجو" که ناشی از میل قهرمان داستان به رسیدن به‌معشوق است، متمرکزمی‌شود. درفیلم‌های جاهلی هم لوطی قهرمان اغلب درحال تعقیب است: یا برای ستادن داد کسی یا برای تلافی توهینی که به شخص او یاخویشاوندش شده یا برای رقابت با حریف به‌خاطر معشوق. در"داش آکُل" داستان در اطراف رقابت شخصی بین لوطی که دوران جبروتش رو به پایان است (داش آکُل) و لاتی که تازه پا به میدان گذاشته (کاکا رستم) دورمی زند.

درطول داستان، کاکا رستم یا به دنبال شخص داش آکُل است یا درطمع

منزلت او به عنوان ارشد لوطیان محله، و گمان می کند که تنها با از میان برداشتن داش آکُل می‌تواند به‌حیثیتی که آرزو دارد برسد. امّا اگر از نبرد با رقیب هم پیروز بیرون آید، رفتار شریرانه و غیرانسانی او مانع از آن خواهد بود که ازجایگاه یک لات به مقام یک لوطی برسد.

نوع شخصیت‌ها

درفیلم‌های جاهلی، لوطی‌ها درنقش سمک عیّار وکارچاق کن سیاسی، هردو، ظاهر می‌شوند. قهرمان، لوطی‌ای است مانند رابین هود یا سمک وحریف او لاتی است حیله گر و کارچاق کن. یکی از بنمایه های فیلم‌های جاهلی تضاد بنیادینی است که شخصیّت لوطی با آن روبرو است: ناتوانان را زور گفتن یا دست آنان را گرفتن؟ درشکل‌های ایده آل، لوطی قهرمان شقّ دوم را برمی‌گزینند وبه این ترتیب فیلم نوعی از اخلاق شایستهٔ اجتماعی را به دیدهٔ تماشاگران فیلم می‌کشد. قهرمان لوطی دراصل ریاضت کش و کم سخن است وبه بی‌نیازی خودمی‌بالد، درحالی که لات پرحرف و پرخاشگراست .

پیچیدگی"داش آکُل" به عنوان یک فیلم بازتابی از پیچیدگی شخصیتی است که از داش آکُل در داستان هدایت ترسیم شده. به راستی، او قهرمانی کامل و بی عیب نیست زیرا هم وکیل ووصی حاجی ثروتمندی شده و هم عاشق دختر او که این هردو از حیثیت و استقلال او کاسته‌اند. این نکته روشنگر یکی دیگر از مایه‌های بنیادی بسیاری از فیلم‌های جاهلی، یعنی تنش بین وظیفهٔ اخلاقی وتمایلات شخصی است. جالب ترین بعُد این تنش امکان آزادی و اختیار برای قهرمانی است که نسبت به خویشان یا دوستان خود احساس مسئولیت می‌کند. با پذیرفتن وصیّت دوستی درآستانهٔ مرگ، داش آکُل هم به تمایلات درونی و هم به سنّت لوطی‌گری پشت می‌کند ومسئولیّت سرپرستی همسرودخترحاجی صمد را می‌پذیرد. اما بهای این بی اعتنایی به مسؤلیتهاو قراردادهای لوطیگری برای داش آکُل بسیار گران تمام می شود: او نه تنها حیثیت اجتماعی بلکه جان خود را نیز فدا می کند. در پایان فیلم، طوطی داش آکُل حرف دل صاحب خود را به مرجان باز گو می کند: «مرجان عشق تو مرا کشت.» اما این اعتراف تنها ترفندی ادبی است که در واقع علت اصلی مرگ داش آکُل را همچنان پوشیده نگاه می دارد، زیرا این عشق مرجان نیست که داش آکُل را می کشد بلکه نافرمانی او از رموز و قواعد آرمانی و رفتاری لوطیان است.

درادبیات عامیانه، لوطی‌ها ازمیان مردم عادی برخاسته‌اند. درفیلم‌های جاهلی

نیز لوطی‌ها، با استثناهایی، از خانواده‌های تنگ دست اند و زندگی ساده‌ای دارند. هم درداستان هدایت و هم در فیلم کیمیائی، داش آکُل که از خانواده‌ای مرفّه بوده، ثروت خودرا از بی‌نوایان دریغ نمی‌کند. چنین سخاوتی است که می تواند لوطی را آزادکند وبه او اعتبار اخلاقی بخشد.

شخصیت پردازی

در ادبیات عامیانه برخورد و رفتار قانونمند قهرمان ازشخصیت پردازی درونی او مهمتراست، زیرا لوطی نه تنها به عنوان قهرمان بلکه سرمشق مطرح می‌شود. او «بیشتر از آنکه به رویدادها و یا به انگیزه‌های درونی خویش واکنش نشان دهدباید نقش محتومی را در سرنوشت خود ایفا کند.»[۱۲] به همین گونه، قهرمانان لوطی دارای ویژگی‌هایی تغییر ناپذیر و ازلی اند و سخت به قضا و قدر معتقد. مادرمرجان، هنگامی که صفات داش آکُل را می‌ستاید ومی‌گوید: « هرکس هر چی داره از پرقنداق داره، » دقیقاً روی به همین نکته دارد. خود داش آکُل هم پس از دعوا با رقیب خود درکافه، به همین باور اشاره می‌کند ومی‌گوید: « برات هرچی نوشتند تو دستگاه الهی، همون مو به مو اجرا میشه.» اگرچه درفیلم"داش آکُل" قهرمان به مردی ناتوان وشکست خورده تبدیل شده، این دگرگونی درمنش لوطیانهٔ او تغییری نداده است. ویژگی عمده‌ای که شخصیت آرمانی و افسانه‌ای لوطی را رقم می‌زند صفای باطن اوست که بیتسون (Bateson) و برخی دیگرآن را "همنوایی احساس ورفتار" یا "سازگاری ظاهر وباطن" می‌خوانند.[۱۳] در فیلم، داش آکُل به عنوان نمونهٔ متعالی صفای باطن ارائه می شود. دریک صحنه مادر مرجان او را این چنین به دخترش معرفی می کند: «شنیدم پهلوونا میگند اینقده با حقیقته که اگر پاشو رو یک حبّه انگور بزاره شستش شیرین میشه.»

البته همیشه می شود به صفای باطن تظاهر کرد و لوطی متظاهرشد. امّا برخوردار بودن از صفای باطن، از چنین حالت متعادل و بهنجاری، درنظر همهٔ ایرانیان باهردید فلسفی، روانشناختی و یا مذهبی خواستنی است. شخصیّت لوطی پیوسته درمعرض آزمایش است تاحقیقت صفای باطن وصمیمیّت او دانسته شود. به هرحال اخلاق و رویهٔ لوطیگری حکم می‌کند که به ظاهر هم که شده او رفتاری صمیمانه و باصفا داشته باشد. درفیلم، داش آکُل تا آخرین لحظه به منش لوطیگری وفادار می ماند و به بهای جان خود از کُشتن کاکا رستم خودداری می کند تا ژرفای مردانگی‌اش آشکار شود. به همین دلیل است که می

گویم او برای حفظ رموز و قانونمندی روابط مردانه می میرد نه برای عشق یک زن که با چنان رموز و قانونمندی منافات دارد.

دردههٔ ۱۹۷۰، شخصیت لوطی درفیلم‌های جاهلی به تدریج ابعادی تازه یافت. این فیلم‌ها هم بازتاب منش‌های برخاسته از فراگرد نوآوری و غرب گرایی دریک جامعهٔ سنّتی بودند وهم متأثراز آن. از همین رو، بسیاری از فیلم‌های جاهلی با درهم آمیختن شخصیت‌ها، تم‌ها و ارزش‌ها پا ازمرزهای گونهٔ سنتی خودفراترگذاشتند. دراین فیلم‌ها شخصیت‌ها از قالب‌های متداول بیرون آمدند و بیشتر التقاطی شدند و به همین دلیل قهرمانان لوطی درآن‌ها هم پرخاشگراند وهم فروتن، هم مُدرن وهم سنتّی، هم دردکِش وهم لذت جو. دربرخی از این فیلم‌ها، چون فیلم" قیصر" تم انتقام شخصی جای خود را به دادخواهی اجتماعی می‌دهد. تغییرات دیگری نیز نشانگر نیازها وتنش‌های این دوران است. برای مثال، لباس داش مشتی سنّتی به لباس جاهلی تبدیل می‌شود.

سبک زندگی

گاهگاه کانون‌های گوناگون محلّی وخارجی، بویژه هنگام سست شدن نهادهای حکومتی، از لوطی‌ها به عنوان ابزاری برای بسیج و کنترل نیروهای اجتماعی بهره می‌گرفتند. دردوران اقتدارحکومت مرکزی، برعکس، لوطی‌ها نقش سیاسی خودرا از دست می‌دادند.[۱۴] درچنین زمانی لوطی‌ها به کسب وکار و فروش اجناس مورد نیاز درهرفصل، از آن جمله میوه، سبزی وآجیل روی می آوردند.[۱۵] ازسوی دیگر"لات"ها فراسوی پهنهٔ سیاست، با دست زدن به کارهای ناهنجار چون دزدی، قوادی، قماربازی، اخاذی و مطربی زندگی خود را تأمین می‌کردند.

ظاهراحکومت مقتدر شاه دردهه‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰، به ویژه پس از سرکوبی لوطیان معروفی چون طیّب و طاهر رضایی در جنبش سال ۱۹۶۳، لوطی‌ها را از اهرم‌های کنترل وخشونت محروم‌کرد و آن‌ها را به حاشیهٔ اجتماع راند. اما با بزرگ شدن نقش عناصر حاشیه‌ای، هم در پهنهٔ اجتماع و هم درفیلم ها، لوطی‌ها که دراین دوره جاهل لقب گرفته بودند درمیان تماشاگران محبوبیتی گسترده پیدا کردند درحالی‌که منتقدین و مخالفان نظام این لوطیان‌سینمایی را "لومپن" و"انگل" نامیدند و فیلم‌های جاهلی را "مبتذل" و "مهوّع" خواندند.[۱۶] به راستی، دربسیاری از فیلم‌های جاهلی، لوطی دارای پیشه‌ای دایمی و یاشرافتمندانه نیست. او بیشتر ولگردی شهری است که به کارهای ناپایدار چون رانندگی تاکسی و

اتوبوس وانجام خرده‌کارهای دیگران مشغول است. در"داش آکُل" هیچ یک ازدو هماوردپیشه‌ای ثابت ندارد. پاتق لوطی درفیلم، به تناسب نقشی که ایفاء می‌کند، بیشترکاباره ومیخانه وقهوه‌خانه است؛ جاهایی‌که از زن و موسیقی ومشروب یکسره تهی نیستند. رقص جاهلی، آوازهای کوچه باغی و تصنیف‌های داش‌مشتیانه که معمولاً توسط خوانندگان زن ومرد پُرهوادار اجرامی‌شود جزء ثابت فیلم‌های جاهلی است و نشانه گذاری خاص خود را دارد. بسیاری از شعرهای طنزآلودهٔ این ترانه‌ها وتصنیف‌های جاهلی دربارهٔ خود لوطی‌هاست و راه و رسم آنهارا به انتقاد می گیرد. درفیلم "داش آکُل" درکافهٔ اسحاق، اقدس به آهنگ یکی از همین ترانه‌ها می رقصد. زورخانه هم که حافظ تندرستی لوطی و جاهل است درفیلم‌های جاهلی، از آن جمله در "داش آکُل"، جای ویژهٔ خود را داراست .

شیوهٔ پوشش

دربخش نخستین این سده لوطی‌ها که آن زمان"داش مشتی" نامیده می‌شدندجامه ای خاص می پوشیدندو اشیاء ویژه‌ای همراه خودداشتند. قبا، کلاه مخملی، دستمال یزدی و گیوهٔ ملکی همراه با قمه یا قدارّه، یک زنجیر و یک جام آنها را از دیگران جدا میکرد.[۱۷] افزون براین، لوطی‌ها معمولاً مچ بندهای چرمی و اشیائی چون چاقو و تسبیح هم با خود حمل می‌کردند. نشانه شناسی پوشش لوطیان دراین دوره گویای بی اعتنائی آن‌ها به مال دنیا و حاکی ازسادگی و بی ریشگی ونا آرامی آنها است و برنقش دوگانهٔ آنان به عنوان لات و لوطی انگشت می‌گذارد. جاهل‌های دوران معاصر درفیلم نیز پوشش ویژهٔ خود را دارند. کت وشلوارسیاه، شاپوی مخمل،[۱۸] پیراهن یخه باز، سبیل، کمربندپهن، جوراب‌های نازک وپوست نما، وکفش‌های سیاه نوک باریک که پشت آن خوابیده شده (دردههٔ ۱۹۷۰ کفش‌های پاشنه‌دار هم درمیان جاهلان مُد شد)[۱۹] این تحولات در شیوهٔ پوشش جاهلان خود نشان دهندهٔ پویائی نهاد لوطیگری و در کنار آن گونهٔ سینمای جاهلی است که خود را با نیاز ها و تنش های زمان سازگار کردند و پاسخگوی آنها شدند. تضادّ شدیدی که بین جنبه‌های سنّت گرایی لوطی‌ها و گرایش آنها به مظاهر زندگی نوین، که درفیلم‌های جاهلی، بویژه آنها که دردههٔ ۱۹۷۰ ساخته شدند به چشم می‌خورد خود بازتاب تضادهای جامعه‌ای بود که بدون شناخت و جذب فرهنگی بیگانه، به اقتباس برخی از ویژگیهای آن روی آورده بود. این تضادها و آمیختنها نمایانگر تنشی

برخاسته از غرب شیدایی و نوآوری بودند، تنشی که پیکر و روان جامعهٔ ایرانی را می‌خراشید و در هم می کوبید.

نشانه گذاری زبانی

زبان داستان‌های عامیانه نه زبان آراسته وباوقار ادبی بلکه زبان گفتگوهای روزمرّه مردمان بود با واژه‌های عربی اندک و با ساختی ساده و گنجینه‌ای ازدانش‌ها واساطیر سنتی.[۲۰] زبان لوطی درفیلم نیز زبانی عامیانه وساده است با تضادها و نوسانات صوتی ویژهٔ خود. درفیلم ودیگر رسانه‌های ادبی شفاهی، زبان لوطی آکنده از عبارات و اصطلاحاتی آشناست چون: "بی خیالش باش،" " انقده لفتش نده،" "خودتونگیر گدا،" "توسرمال نزن،" "بزن روشن شیم،" "نوکرتم لاکردار،" " "داره گندش درمیاد،" "شکم گشنه،" و بالاخره "بریم دواخوری".

درفیلم، لوطی به ندرت با نام فامیل معرفی می‌شود. تنها نام کوچک او ولقبی که گویای پیشه، رفتار، یا ویژگی‌های چهره و یا اندام اوست، برزبان می‌آید، چون "مهدی قصّاب،" "تقی تیغ کش،" "اصغرتفی،" "عبدالله دهشاهی،" و"حسن کرگدن". رفتارخشن و تهدید آمیز از دیگر ویژگی‌های نشانِ شناسی لوطیان است. نه تنها تهدید وخشونت بدنی بلکه خشونت لفظی. برای مثال، داش آکُل، درفیلم، کاکارستم را دستکم چهاربار تهدیدمی‌کند: «حسابت را می‌رسم، باهمین قمه دو نیمت می‌کنم.» دراین موارد زبانی که به کارگرفته می‌شود دشنام گونه و تحقیرآمیز است. برای نمونه، درصحنه‌های آخر فیلم، داش آکُل سخنان کاکا رستم الکن را قطع می‌کند و می گوید: «خدا خوب می‌شناختت که تنها نصف زبان بهت داد. امشب من همان نصفه را هم خواهم برید.» یک شیوهٔ متداول دیگر برای تحقیر رقیب متهم کردن وی به شباهت با زن است که در دنیای مردسالارِ لوطی موجودی است ناتوان و از همین رو نیازمند به پشتیبانی مرد. چنین است که داش آکُل در ابتدای فیلم به تمسخرمی‌پرسد: «کاکا، مردت خانه نیست؟» و در پایان فیلم او را تهدید می کند که: «کاری می کنم که لچک سرت کنی.»

نشانه شناسی تصویر زنان

درادبیات عامیانه، لوطی وعیّار برای زنان احترامی بسیار داشتند و از آمیزش با آنان تاپیش ازازدواج پرهیز می کردند.[۲] با این همه در فیلم‌های جاهلی وضعیت پیچیده‌تر است زیرا فرهنگ مردسالار ویژه‌ای برآن حاکم است که درآن زن در

دوچهره ظاهر می‌شود؛ یکی درنقش همسر، مادر، خواهر و دختر که پاک و پرهیزگاراست و دیگری درنقش زنی هوسباز و دنیادیده.

این نقش دوقطبی زن ـزن اثیری و زن لکّاته ـ بخشی بزرگ از ادبیات وسینمای ایران را رقم می زند[۲۲] وهمانگونه که فرزانهٔ میلانی و دیگران تاکید کرده اند در نوشته‌های هدایت نیز به چشم می خورد. درمجموع، زن نجیب محدود به زندگی درونی درچهاردیواری خانه است وزن بی بندو بار آزاد برای ورود به فضای بیرونی از آن جمله به خیابان وکاباره. رفتار و پوشش زن نجیب بی پیرایه وآزرمگین است وحرکات و لباس زن هوسباز، که سیگار می‌کشد ومشروب الکلی می‌نوشد و درجمع می‌رقصد، فتنه انگیز و بی بندو بارانه. در"داش آکُل" مرجان نمونهٔ زن نوع نخست و اقدس معّرف زن نوع دوم است. تنها زن"بد" از "آزادی جنسی" برخورداراست. از همین روی، عشق لوطی به زن"خوب" عشقی افلاطونی است و نباید با هواهای جنسی یا رفتار شهوانی آلوده شود. عشق داش آکُل به مرجان از این‌گونه است و روابطش با اقدس رقاصه روابطی صرفاً جنسی. رفتار خشن و تهدید آمیز لوطی البته تنها منحصر به مردان دیگر نیست و به روابط او با زنان نیز گسترش می‌یابد. درفیلم، لوطی گاه زن، بویژه زن "بد" را، کتک می‌زند و به او دشنام‌های رکیک می‌دهد. برای مثال، هنگامی که اقدس از رقصیدن برای کاکا رستم درکافهٔ اسحاق خودداری می‌کند، کاکا رستم به او سیلی مـــی‌زند ودرجاهای دیگر او را "سلیـطه"، "حرام لقـمه" و "ماده سگ رقّاص" می نامد.

همانگونه که اشاره شد، لوطی دیگری را زن خواندن دشنام است و کاکا رستم و داش آکُل دربرخی از صحنه‌های فیلم یکدیگر را به زن بودن متّهم می‌کنند. لوطی ازمصاحبت دوستان و یاران مرد خود بیشتر ازمصاحبت زنان لذّت می‌برد و ازهمین رو این روابطِ مردانه گاه رنگی از گرایش‌های هم جنس‌بازانه به خود می‌گیرد مثلاً در فیلم "دندان مار" (۱۳۶۸) ساختهٔ مسعود کیمیائی. درفیلم‌های جاهلی، پیوند میان مردان شکل غالب همبستگی اجتماعی و سرچشمهٔ قدرت یابی و اعمال قدرت است و در فیلم "داش آکُل" مرجان بهانه ای است برای تسویهٔ حساب بین دو مرد زورمند.[۲۴]

انتخاب بازیگر

مانند گونه های دیگر سینمایی، درفیلم جاهلی نیز نه تنها تیپ های خاصی مرتب به چشم می‌خورند بلکه هنرپیشگان پرآوازه نیز درنقش‌های مشخّص

وتکراری ظاهر می‌شوند. ازهمین رو در ایران پیش از انقلاب مجموعه ای از بازیگران نقش قهرمانان لوطی و یا رقبا و شخصیت‌های شریر فیلم را ایفاء می‌کردند و دوبلور های خاصی به جای آنها حرف می زدند وبه تدریج هم خود آنها و هم فیلم‌هایشان هواخواهان بسیار درمیان تماشاگران یافتند. برای نمونهٔ فردین تا پیش از ۱۹۷۰ در بیش از چهل فیلم جاهلی ظاهر شده بود.[۲۵] برخی از هنرپیشگان زن نیز، بویژه از راه تبلیغ کالاهای گوناگون در رسانه ها به آوازه و محبوبیتی قابل ملاحظه رسیدند. جالب این که برخی از هنرپیشگان زن مانند فروزان و پوران ، با لباس و مشخصات لوطی، از آن جمله سبیل، درفیلم‌های جاهلی ("شمسی پهلوون" و " آقای قرن بیستم") نقش لوطی را ایفاء کردند. زنان لوطی در ادبیات عامیانهٔ ایران نیز نایاب نیستند.[۲۶]

شیوهٔ بازی

باید به اختصار اشاره کرد که شیوهٔ بازی بسیاری از ایفاء کنندگان نقش لوطی همانند شیوهٔ حرکات بازیگران تعزیه است یعنی بیشتر نمایشی است (presentational) تا نموداری (representational). از آنجا که بازیکنان شخصیت لوطی چهرهٔ انسان‌های نمونه وقهرمان را به خود می‌گیرند، بازی آنها بیشتر رنگ اخلاقی و شعار گونه دارد و ازهمین رو چندان برانگیزندهٔ احساس و همدلی تماشاگرنیست.

دراین مقاله من کوشیده‌ام تا نشان دهم که بسیاری از عوامل گونه ای مانند طرح و توطئه، شیوهٔ بازیگری و نوع شخصیت‌ها، سبک زندگی، خشونت، نوع پوشش، گفتگوها، رفتاربا زنان وانتخاب بازیگر درگونهٔ "فیلم جاهلی" دارای ضوابطی ثابت و تکراری و پیرو نشانه گذاری و قانونمندی روائی مشخصی هستند. در این‌گونه فیلم، عناصرفورمولی ومکّرر، همانند عبارات وجملات متداول در داستان‌های اساطیری، به گوش تماشاگران آشنا می‌آیند. گرچه فیلم های گونهٔ جاهلی همه این عناصر رادر خود ندارند، پاره هایی از این عناصر در همهٔ آنها حضوردارند ودر هر فیلم به شکل یا ترکیب تازه ای خود می نمایند. به این ترتیب است که بدون بهره‌گیری از عناصر و مایه‌های تازه وتنها با پس وپیش کردن اجزاء معمولی و پیشین، فیلمی به ظاهر تازه ساخته می‌شود. چهره‌ها، طرح و توطئه‌ها، شخصیت‌ها، رفتارها، گفتگوها، صداها وساخت‌های روائی این‌گونه فیلم‌ها به تدریج برای تماشاگران عناصری آشنا وانتظار آفرین می شوند. و این روبرو شدن باخاطرات و الگو های سنت، یا

تکرار "همانها" است که به نوبهٔ خود برارج این فیلمها وبازیگران و شخصیت‌های آنها دردید تماشاگران می‌افزاید.[۲۷]

این مقاله از متن انگلیسی بر گردانده شده است.

پانویس ها:

1. Hamid Naficy, "Iranian Writers, the Iranian Cinema, and the Case of 'Dash Akol'," *Iranian Studies*, Vol. XVIII, Nos. 2-4 (Spring -Autumn 1985), pp. 231-250.

2. Umberto Eco, "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics," *Daedalus*, Fall 1985, p. 168.

۳. ن. ک. به: علی اکبر اکبری، ***لمپنیسم***، تهران، نشر سپهر، ۱۳۵۲ و محمد تهامی نژاد، ***سینمای رؤیا پرداز ایران***، تهران، عکس معاصر، ۱۳۶۵.

۴. در ژوئیهٔ ۱۹۹۰(تیرماه ۱۳۶۹) ***ماهنامهٔ سینمایی فیلم*** دربخش ویژه‌ای باعنوان "پروندهٔ یک موضوع : لمپنیزم درسینمای ایران،" که دارای هفت مقاله از منقّدان گوناگون بود، به بررسی فیلمهای جاهلی پرداخت (صص ۱۵-۳۶) .

۵. برای اطلاع از برخی آراء در بارهٔ گونه های سینمایی به منابع زیر نگاه کنید:
Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1989; Stephen Neal, *Genre*, London, BFI, 1983; and Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, Random House, 1981.

6. William Hanaway Jr., "Formal Elements in the Persian Popular Romances, *Review of Nationalities: Iran*, Ed, Javad Haidari, St. John's University, 1971, p. 60.

۷. ن. ک. به: مهرداد بهار، ***بررسی فرهنگی_اجتماعی زورخانه های تهران***، شورای عالی فرهنگ و هنر، ۲۵۳۵.

۸. برای برزسی بیشتر ریشه‌های تاریخی وتحول شخصیت لوطی به آثار زیرنگاه کنید: مولانا حسین واعظی کاشفی سبزواری، ***فتوت نامهٔ سلطانی***، به کوشش محمد جعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۹۷۰؛ پرویز ناتل خانلری، « آئین عیّاری،» ***سخن*** (۱۳۴۸) دورهٔ هیجدهم، شماره های ۱۱-۱۲؛ محمد جعفرمحجوب، « آئین عیّاری،» ***سخن*** (۱۳۴۹)، دورهٔ بیستم؛ و کاظم کاظمینی، ***نقش پهلوانی و نهضت عیّاری***، تهران، بانک ملی ایران، ۱۳۴۳ .

۹. دربارهٔ گروهی‌از لوطیان روستایی ساکن جنوب غربی ایران که ظاهراً قبیله‌ای مطرود است و اعضاء آن ازراه"ختنه‌کردن وگدایی" زندگی می‌کنند، نگاه کنید به مقالهٔ مردم شناس ایرانی،

سکندر امان‌اللهی:

Sekandar Amanolahi and Edward Norbeck, "The Luti, an Outcast Group in Iran," *Rice University Studies* (Spring 1989), Vol. 61, No. 2, pp. 1-12.

به گفتهٔ نویسندگان این مقاله دیگر قبیله‌ها غذایی را که به دست اعضاء این قبیله آماده شده باشد حرام می‌دانند و حتی خود آن‌ها و اموالشان را نجس می شمرند. رابطهٔ میان این گروهک مذهبی، روستایی و قبیله‌ای از یک سو ولوطی شهری مورد بحث این مقاله، از سوی دیگر، روشن نیست امّا جالب است.

۱۰. ابوالقاسم جنّتی عطایی توضیح می‌دهدکه چگونه لوطی‌هایی با نام‌هایی چون حسن گربه، حسین دودی و شیخ شیپور با دلقک بازی، داستانسرایی و بازگویی شوخی‌های رکیک وباحرکات صورت وبدن شنوندگان خود را سرگرم می‌کردند. ن. ک. به: ابوالقاسم جنّتی عطایی، ***بنیاد نمایش در ایران***، تهران، صفی علیشاه، ۱۳۳۳، ص ۵۶.

۱۱. ن. ک. به: پرویز ناتل خانلری، «آئین عیّاری،» ***سخن***، ۱۳۴۸، دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۳، ص ۲۶۵؛ و به:

Willem M. Floor, "The Political Role of the Lutis," *Modern Iran: The Dialectics of Change and Continuity*, eds., Michael Bonine and Nikki Keddie, New York, SUNY, 1981, p. 91.

12. William Hanaway Jr., *op. cit.*, p. 154.

13. Cathrine Bateson, "'This Figure of Tinsel': A Study of Themes of Hypocrisy and Pessimism in Iranian Culture and Art," *Daedalus* (Fall 1979).

۱۴. دردوران قدرت رژیم فاشیستی در ایتالیا نیز مافیا به ناتوانی سیاسی موقتی دچار شد. در این باره ن. ک. به:

Anton Block, *The Mafia of a Sicilian Village, 1860-1960*, San Francisco, Harper amd Row, 1974, p. xxxvii.

۱۵. عبداله مستوفی، ***شرح زندگانی من***، جلد اول، تهران، علمی، ۱۳۴۲، ص ۴۰۹.

۱۶. ن. ک. به: اکبری، ***همان***، صص ۱۱۸-۱۴۵. برای آگاهی از شباهت نظریه های منفی منقدین پیش و پس از انقلاب در بارهٔ گونهٔ "فیلم جاهلی" کتاب اکبری را با نوشته های زیر مقایسه کنید: شاهرخ غزنوی، ***سینما در جهت مبارزه با فرهنگ امپریالیستی***، تهران، ۱۳۶۱، ص ۷؛ علی نجفی، «سرگذشت غم انگیز سینمای ایران،» ***دفترهای هنر و ادبیات***، شمارهٔ ۶، تهران، ۱۳۶۳، صص ۲۴-۲۹؛ ایرج کریمی، «قهرمان یا قربانی،» ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، شمارهٔ ۹۲، تهران، تیر ۱۳۶۹ و؛ احمد طالبی نژاد، «برخی از ویژگی های مشترک لمپن ها: خارج از مدار،» ***ماهنامهٔ سینمائی فیلم***، شمارهٔ ۹۲، تیر ۱۳۶۹.

۱۷. مصاحبهٔ نویسنده با بهمن مفید بازیگر مشهور نقش‌های لوطی و شخصیت شریر

فیلم"داش اکُل"، لس آنجلس، سپتامبر۱۹۸۴. برای جزییات لباس عیاران واشیایی که باخود داشتند ر.ک. به: خانلری، «آئین عیاری،» **همان**، صص ۱۱۳-۱۲۲؛ مستوفی، **همان**، ص ۴۱۱؛ و

William Hanaway Jr., "Persian Popular Romances Before the Safavid Period," Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1970, pp. 144-146.

۱۸. شکل کلاه جاهلی که شبیه شاپو است به دهۀ ۱۹۳۰ برمی‌گردد که رضا شاه زنان را به برداشتن حجاب و مردان را به گذاشتن کلاه پهلوی وادار کرد. به نظر بهمن مفید لوطیان ازاین فرمان ناخشنود بودند و برای نمایش این ناخشنودی کلاهی اختراع کردند که قبّه کلاه داش مشتی‌ها و لبۀ کلاه پهلوی را باهم می‌آمیخت.

۱۹. برای جزییات بیشتر دربارۀ مدل لباس لوطی‌ها و دگرگونی آن ر. ک . به: امیر اثباتی، «از کلاه مخملی تا پاشنه طلائی،» ***ماهنامۀ سینمائی فیلم***، شمارۀ ۹۲، تیر ۱۳۶۹، صص ۲۵-۲۹.

20. William Hanaway Jr., *Op. Cit.*, pp. 17-18.

21. *Ibid.*, p. 161.

۲۲. حمید نفیسی، «زن و مسألۀ زن در سینمای بعد از انقلاب،» ***نیمۀ دیگر***، شمارۀ ۱۴، بهار ۱۹۹۱، صص ۱۲۳-۱۶۹.

۲۳. فرزانه میلانی، « رؤیائی از گذشته یا زن رؤیائی در آثار هدایت،» ***ایران نامه***، شماره ۱، سال پنجم ، پائیز ۱۳۶۵، صص ۸۱-۹۷.

۲۴. برای بررسی تصویر زن در سینما، بویژه در فیلم های جاهلی، ر. ک. به: بهزاد عشقی، «تصویر باژگونۀ زن زشتکار در سینمای لمپنی ایران: وسیله ای برای ارتزاق باج خور ها و واسطه ها،» ***ماهنامۀ سینمائی فیلم***، شمارۀ ۹۲، تیر ۱۳۶۹، صص ۲۱-۲۴.

۲۵. مهین بهرامی، «ورشکستگی فکری،» ***فیلم***، زمستان ۱۳۵۱.

۲۶. محمد جعفر محجوب، « ابومسلم نامه، سرگذشت حماسی ابو مسلم خراسانی،» ***ایرانشناسی***، شمارۀ ۳، سال دوم پاییز ۱۹۹۰.

۲۷. برای آگاهی از نقدهای فیلم "داش آکُل" و دیگر فیلم های کیمیائی ن. ک. به: زاون قوکاسیان، ***مجموعۀ مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیائی***، چاپ دوم، تهران، آگاه، ۱۳۶۹.

محمدعلی همایون کاتوزیان*

روان داستان‌های صادق هدایت

هدایت در ششم اکتبر ۱۹۲۵ در نامه‌اش به تقی رضوی از تهران به پاریس نوشت:

> کتاب قشنگ شما رسید. . . گویا به مناسبت این که عنوان آن Magique (کذا) بود برای بنده فرستادید، امّا این کتاب . . . دخلی به جادو و جَنَبل نداشت. به هرحال دیروز تمام آن راخواندم وکارتی را که در جوف آن بود دیدم. الحق خوش سلیقه هستید وچهرهٔ دل آرائی را انتخاب کردید . . . امّا به درد بنده نمی‌خورد، چون که غوره نشده تیرگی زندگی و بدی دوران مرا مویز کرده. اگر خواستید کارت بفرستید، تاریک، غمناک و مهیب باشد بیشتر دوست خواهم داشت.[۱]

درزمان نوشتن این نامه هدایت بیست و دوسال وچند ماه داشت، و دوسال پیش از آن، درمقدّمهٔ کتاب *رباعیات خیام*، از روی آوردن «یأس و نا امیدی و تلخی» به خیّام، و«سودا و اندوهی» که برآن شاعر و فیلسوف بزرگ مستولی شده بود گفتگو کرده بود.[۲] بیست و دوسال بعد از نامه‌اش به رضوی، هدایت به جمال زاده نوشت:

---

* آخرین اثرمحمد علی همایون کاتوزیان به نام *Sadeq Hedayat: The Life and Literature of an Iranian Writer.* اخیراً در لندن منتشر شده است.

حقیقتاً بنده خجل هستم از این که نتوانستم درمدت اقامتتان خدمت برسم. آن هم چندین علّت دارد. یکی این که مخلص از هرگونه اقدام و دوندگی پرهیز می‌کنم، چون سخت دچار فاتالیسم شده‌ام . . . دیگر این که زیاد خسته و به همه چیز بی علاقه هستم. فقط روزها را می‌گذرانم، و هرشب پس از صرف اشربهٔ مفصّل خودرا به خاک می‌سپارم و یک اخ و تُف[۳] هم روی قبرم می‌اندازم. امّامعجز دیگرم این است که صبح باز بلند می‌شوم و راه می‌افتم .

و درنامهٔ بعدی:

کاغذی که توسّط هنرکده فرستاده بودید رسید. نمی‌دانم درجوابش چه بنویسم، چون مدّت هاست که عادت نوشتن از سرم افتاده است . . . امّا حرف سراین است که از هرکاری زده و خسته و بیزارم و اعصابم خرد شده. مثل یک محکوم، وشاید بدتر از آن، شب را به روز می‌آورم، وحوصلهٔ همه چیز را از دست داده‌ام. نه می‌توانم دیگر تشویق بشوم و نه دلداری پیداکنم و نه خودم را گول بزنم . . . باری اصل مطلب اینجاست که نکبت و خستگی و بیزاری سرتاپایم را گرفته. دیگر بیش از این ممکن نیست. به همین مناسبت، نه حوصلهٔ شکایت و چُسناله دارم ونه می‌توانم خودرا گول بزنم و نه غیرت خودکشی دارم . فقط یک جور محکومیّت قی‌آلودی است که درمحیط[۴] گندِ بی شرم مادرقحبه‌ای باید طی کنم . همه چیز بن بست است و راه گریزی هم نیست.

این نامه دوسال ونیم پیش از خودکشی هدایت نوشته شده یعنی درست درهمان زمانی که رسالهٔ پیام کافکای او انتشار یافت. درهمین دو سه سال آخر عمر از هدایت چندین نامه به دوستش، حسن شهیدنورایی، باقی مانده است که حالت پژمردگی و کلافگی، وحّس بیگانگی و بیهودگیِ او را به خوبی تشریح می‌کنند. وی دریکی از این نامه‌ها می نویسد:

امّا چیزی که هست حالا اصلاً حوصلهٔ چاق سلامتی ندارم . . . احتیاج به تسلیت هم ندارم. آینده هم خودم می‌دانم که برایم بُن بست است. تقصیر کسی هم نیست. . . آدم وقتی که سرش از تن جدا شده دیگرMethode تلقین به نفسِ[۵] پروفسورCoue هیچ خاصیّتی نمی‌بخشد که به خودم بگویم: خیر سرم به تنم چسبیده.

و درنامهٔ دیگری می نویسد:

سرتاسر زندگی، ما یک bete pourchasse [حیوان مناسبِ شکار] بوده‌ایم. حالا دیگر این

جانور traquée شده [گیرافتاده] و حسابی از پا درآمده. فقط مقداری reflexes به طرز احمقانه‌ای کارخودشان را انجام می‌دهند. گناهمان هم همین بوده که زیادی به زندگی ادامه داده‌ایم، و جای دیگران را تنگ کرده‌ایم.[۶]

نمونه‌های بالا تنها بازتابی از دوران جوانی هدایت و سال‌های پایان عمر اوست. امّا درمیان این دو دوره نیز نامه‌های او بهترین نمودارِ حال و روزگارش درسنین گوناگون و در اوضاع و احوال مختلف است. هدایت در سال ۱۹۲۶، درسن بیست و سه سالگی، برای ادامهٔ تحصیل نخست به بلژیک، و پس از مدّت کوتاهی به فرانسه رفت. دوسال اقامت در پاریس نتیجه‌ای نداد. دوسال هم در رنس (Reins) و بزانسون(Besançon) گذراند، و بالاخره، پیش ازپایان دورهٔ تحصیلی‌اش، با تصمیم و به اصرارخود دستِ خالی به تهران بازگشت.

نامه هایش (از رنس و بزانسون) به دوستش تقی رضوی (در پاریس) همه حکایت از نا آرامی ونگرانی و بیگانگی دارد. مثلاً درنامهٔ ۱۸ اکتبر ۱۹۲۹ از بزانسون به رضوی می‌نویسد که ازتصمیم خود برای ترکِ تحصیل و بازگشت به ایران منصرف نخواهد شد، یا-به قول خودش- استعفای خودرا پس نخواهدگرفت: «من نمی توانم و با این وضعیّت حاضر نیستم ادامه بدهم. دیروز کاغذی از منزل داشتم که استعفا دادن را صلاح ندانسته بودند، ولی گذشته است.»[۷] درواقع او این بار هم از "استعفا"ی خود چشم پوشید، ولی چندماه بعد تصمیم قطعی خودرا گرفت و به ایران بازگشت. پیش از این، او درنامهٔ ۲۱ ژانویه ۱۹۲۹ خود به رضوی نوشته بود: «کله‌ام می خواهد بترکد. هیچ کاری نمی‌توانم بکنم. بیخود معطل هستم.»[۸] و یک ماه بعد: « باری اوضاع کاملاً خراب [است] و معلوم نیست بکجا می‌کشد. گمان می‌کنم عاقلانه این باشد که دُم را روی کولم گذاشته برگردم. گورپدرشان هم کرده.»[۹] همین یأس و بدبینی درنامهٔ دهم مه ۲۹ نیز به چشم می‌خورد: «اوضاع زندگی خراب و تحمل ناپذیراست. روز به روز هم سخت‌تر می‌شود . . . مدتی است که اسم مرا هم در جزء آن شش نفر دیگر برای امتحان نوشته‌اند ولی نتیجه‌اش پیداست.»[۱۰] و ده روز پس از آن:

می دانی که خیلی دیر رسیدم و خیلی از درس ها را عقب هستم. با این وضعیت مدرسه هم نمی شود کار کرد یا برای من خیلی دشوار است. بی اندازه آدم را خسته می کند. معاشرت با اشخاص ناجور عجیب و غریب. به هر حال je m' en fous [به درک]. دیگر چه می توانم بکنم. کاری از دستم ساخته نیست. راستش خسته شده ام.[۱۱]

پس از بازگشت به تهران، و شروع به کار در بانک ملّی، این حالت کم و بیش ادامه می‌یابد، اگرچه روشن است که درآن سال‌ها هدایت براثر معاشرت با دوستان همفکری چون مینوی وفرزانه وعلوی و پرتو و مقدّم و بهروز رویهمرفته روزگار بهتری داشته است. امّا چنان‌که گفتیم بی تابی و بی قراری همچنان برسرجای خود باقی است. درنامهٔ ۱۳ ژانویه ۱۹۳۱ خود(از تهران) به رضوی (درپاریس) می‌نویسد:

لابد برایت نوشته‌ام که مدّت دوماه و نیم است وارد بانک ملّی شده‌ام. ازهمان کاری که بدم می‌آمد گرفتارش شدم. این عدد هم دست از سر ما برنمی دارد . . . همین قدر بدان وقتی که از این میان خارج می‌شوم سرم گیج و منگ است. بعد از همه، اینها هم بی نتیجه، مزخرف. . .[۱۲]

و در نامهٔ ۳۱ اوت ۱۹۳۱: «از کار خودم هم نگو و نشنو. تمام سال هر روز توی بانک خراب شده شیرهٔ آدم را می‌کشند. یک زندگی ماشینی کثیف.»[۱۳] بالاخره در نامهٔ ۵ اکتبر همان سال خبر می‌دهد که: «کار بانک دلم را زد و یک هفته است که دوماه مرخصی گرفته‌ام، تقریباً به حالت نیمه استعفا.»[۱۴] امّا همان نیمه استعفا به استعفای قطعی تبدیل شد، و هدایت به ادارهٔ تجارت رفت و از آنجا به ادارات دیگر.[۱۵] درسال ۱۳۱۵ به دعوت دوستش شیرازپور پرتو ـ که درکنسولگری ایران در بمبئی کار می‌کرد ـ به بمبئی سفرکرد. زندگی موقّت درآن شهر به عنوان میهمان، و آموختن کاملاً اتّفاقی و پیش بینی نشدهٔ زبان پهلوی درآنجا، با آرامش نسبتاً بیشتری توأم بود، امّا بازهم از بسیاری ازنامه‌های او به مجتبی مینوی (از بمبئی به لندن) بوی یأس و بیزاری می‌آید. مثلاً درنامهٔ ۱۲ فوریه ۱۹۳۷ می‌نویسد:

از فکر مراجعت به مملکت ومشدی تقی ومشدی نقی چندشم می‌شود. یک نوع dégout (بیزاری) کهنه توی حلقم می‌آید، ودرصورت اجبار یادجملهٔ معروف to be or not to be می افتم-دریک دنیای تازه‌ای، شکست خورده و زخم برداشته وپیرمتولد شده‌ام . . . دنیای گند احمق -قربان عصرحجَر که مردمانش آزادتر، باهوش تر و انسان تر از این دورهٔ خلائی بوده‌اند.[۱۶]

بین این تاریخ و حادثهٔ آذربایجان ازهدایت چند نامهٔ بلند وکوتاه در دست است که درآن مطلب زیادی دربارهٔ روحیّات او به چشم نمی‌خورد. چنانکه دوستان و هم نشینان او گفته‌اند، تغییر حکومت درسال ۱۳۲۰(۱۹۴۱)، و باز شدن نسبی جامعه بی تردید بر حال و روزِ او تأثیر مثبتی گذاشته بود، گرچه هدایت اهل

فعّالیت سیاسی نبود وهرگز به هیچ سازمان سیاسی نپیوست. نامهٔ مورخ ۲۷ بهمن ماه ۱۳۲۵(۱۹۴۷) او به فریدون توللی خشم و تأثّر او را نسبت به فاجعهٔ آذربایجان نشان می‌دهد.[۱۷] پس از این تاریخ به نامه‌های او به شهید نورائی وجمال زاده می‌رسیم که حالت مضطرب و عصبانی و افسردهٔ او را به خوبی منعکس می‌کنند. لحن و مضمون این نامه‌ها حاکی از این اند که هدایت به احتمال بسیار زیاد از عنفوان جوانی تا هنگام مرگ با یک حالتِ افسردگیِ مزمن دست به گریبان بوده است. علل و عوامل این افسردگی به هیچوجه روشن نیست، و به هرحال صرفِ افسردگی نویسنده به خودی خود چیزی را به اثبات نمی‌رساند. غرض ما از نقل بخش هایی از این نامه‌ها بویژه این بود که به جای پرداختن به روانشناسی هدایت بر پایهٔ داستان‌هایش، رَک و راست مسئلهٔ افسردگی او را -براساس نوشته‌های خصوصی اش- مطرح کنیم، وکنار بگذاریم. به عبارت دیگر، با پذیرفتن این فرض که هدایت غالباً از بلای افسردگی رنج می برده است، وارد بحث اصلی خود در این مقاله -یعنی "روان داستان" های او- شویم. اما بهتراست این مقدّمه را با دو نقل قول از دو رسالهٔ هدایت به پایان رسانیم. نقل قول اوّل از رساله‌ای است زیر عنوان "مرگ" که او درسال ۱۳۰۵ -در اوان جوانی- نوشته، و نقل قول دوّم از رسالهٔ ***پیام کافکاست*** که سه سال پیش از مرگش انتشار یافته است:

> ای مرگ ! تو از غم و اندوه زندگی کاسته، بارسنگین آن را از دوش برمی‌داری . . . تو نوشداروی ماتم زدگی و نا امیدی می‌باشی . . . تومانند مادر مهربانی هستی که بچهٔ خود را پس از یک روز طوفانی درآغوش کشیده نوازش می‌کند و می‌خواباند . . . تو پرتو درخشانی امّا تاریکی ات می‌پندارند، تو سروش فرخندهٔ شادمانی هستی امّا درآستانهٔ تو شیون می‌کنند.[۱۸]
> تو فرستادهٔ سوگواری نیستی، تودرمان دل‌های پژمرده می‌باشی. . . .
> آدمیزاد، یکه و تنها و بی پشت وپناه است . . . پس لغزش از ما سرزده که نمی‌دانیم . . . این گناه وجود ماست. همین که بدنیا آمدیم درمعرض داوری قرار می‌گیریم و سرتاسر زندگی ما مانند یک رشته کابوس است که در دندانه‌های چرخ دادگستری می‌گذرد. بالاخره مشمول مجازات اشد می‌گردیم، و درنیمه روز خفه‌ای کسی که به نام قانون ما را بازداشت کرده بود گزلیکی به قلبمان فرو می‌برد و سگ کش می‌شویم. دژخیم و قربانی هردو خاموش اند.[۱۹]

* * *

آثار هدایت را -جز تحقیقاتش درمتون پهلوی و فرهنگ عامیانهٔ فارسی- به چهار

گروه می توان بخش کرد. داستان‌های ناسیونالیستی، حکایات و قطعات طنز آمیز، آثار رئالیستی، و داستان‌هایی که من آن را به زبان انگلیسی **psycho-fiction** نامیده، و معادل "روان داستان" را به فارسی برای آن بر گزیده ام. باید تأکید کرد که این داستان‌ها یکسره از یکدیگر جدا نیستند. درواقع، احساسات ناسیونالیستی هدایت دربسیاری از آثار گوناگونش کم و بیش متجلّی است.

داستان‌های ناسیونالیستی هدایت منعکس کنندهٔ آن احساسات تند، تهاجمی و رمانتیک ـ و به زبان دیگر شووینیستی ـ است که از دوران جنگ جهانی اوّل درمیان روشنفکران، هنرمندان و درس خوانندگان مدرن ایران رواج یافت، و سپس دردوران پهلوی تقریباً به یک ایدئولوژی دولتی تبدیل شد. یکی از وجوه مهم این احساسات دلبستگی شدید و تخیّلات رمانتیک نسبت به ایران قبل از اسلام است که دائماً با ایران معاصر ـ یعنی ایرانی که سیزده قرن مسلمان بوده ـ مقایسه می‌شود. نتیجهٔ این مقایسه غالباً این است که ریشه‌های فقر و درماندگی و ضعف و عقب ماندگی ایران در دورهٔ قاجار را اساساً باید درفرهنگ اسلامی آن جستجو کرد. و از آنجا که قوم عرب، هم مُبدع اسلام و هم عامل تسلیم جامعهٔ باستانی ایران در برابر آن بوده، مسئول و مسبب واقعی جهل و انحطاط جامعهٔ ایران است. در واقع، بار دیگر براثر حوادث اخیر ایران ـ و نیز به خاطر شکست کمونیسم ـ این گونه احساسات درمیان بخشی از روشنفکران و درس خواندگان ایران کنونی نیز رایج شده است. باید درنظر داشت که عامل بزرگ رواج این ناسیونالیسم، پان ایرانیسم یا آریانیسم در ایران آن زمان برخورد ایرانیان باجامعهٔ مُدرن اروپائی بود که دو وجه مرتبط بایکدیگر داشت: یکی پیشرفت، قدرت و عظمت کشورهای اروپای غربی، بویژه فرانسه و آلمان و انگلستان، که هریک به گونه‌ای در ذهن روشنفکران ایرانی تأ ثیر عمیقی به جا گذاشت و دیگری شیوع ناسیونالیسم رمانتیک و شووینیستی در برخی از همین جوامع ـ بویژه آلمان ـ و تأکیدی که این آراء و احساسات براصالت و برتری نژاد آریائی می‌کرد.

روشنفکران ناسیونالیست ایرانی، کشور خودرا کشوری آریائی می‌دانستند که پیش از اسلام دارای تمدّنی درخشان بوده است، و ذلّت و پریشانی امروزی آن را اساساً نتیجهٔ تسلط اقوام فرومایه برآن، وتأثیر فرهنگ نژادهای پست تر برنژاد برتر خود می‌دانستند. به این ترتیب، آنان به همان اندازه که به تصوّرات صددرصد مثبت وغیر انتقادی خود از جامعهٔ ایرانی پیش از اسلام دلبستگی داشتند، به همان نسبت نیز ازجامعهٔ ایرانی همزمان خود سرافکنده و شرمسار

بودند وحتی گاه آرزوی نابودی آن را می کردند. اشعارِ اجتماعی و سیاسی عارف، عشقی، فرّخی و لاهوتی - به درجات گوناگون- آکنده از این‌گونه احساساتِ رمانتیک و شووینیستی است. پیدایش محققانی چون پورداود و بهروز و مقدّم نیز ناشی از همین دلبستگی شدید به ایران پیش از اسلام، بیزاری و بریدگی ازفرهنگ اسلامی، ونفرت از قوم عرب بود. درآثار هدایت، نمایشنامه‌های **پروین دخترساسان** و **مازیار**، و داستان کوتاه " آخرین لبخند" (از مجموعهٔ **سایه روشن**) و نیز قسمت‌هایی از مقدمهٔ **ترانه های خیام** و سفرنامهٔ **اصفهان نصف جهان** همه نمایندهٔ این‌گونه احساسات تند ناسیونالیستی و شووینیستی است. درمجموعهٔ **انیران**، که حملهٔ اسکندر، حملهٔ عرب و حملهٔ مغول به ایران را مطرح می‌کند، هجوم عرب و اسلام به ایران به بزرگ علوی واگذار شده، اسکندر سهم شین -پرتو، و مغول کارِ هدایت است. چنین احساساتی درطنز هدایت نیز مشاهده می‌شود، و بهترین نمونهٔ آن را در داستان کوتاه **البعثة الاسلامیّه اِلی البلادِ الافرنجیه** می توان یافت. هدایت هرگز احساسات ضد اسلامی وضد عربی خود را از دست نمی دهد. امّا از اواسط دورهٔ رضا شاه به بعد -که این‌گونه احساسات دستمایهٔ بزرگ تبلیغاتِ دولتی شده بود- او نه تنها دیگر داستان ناسیونالیستی نمی‌نویسد بلکه درداستان کوتاهِ "میهن پرست" این‌گونه تبلیغات دولتی را به باد تمسخر می‌گیرد و حساب خودرا از ناسیونالیسم دولتی بکلی جدا می‌کند. در **توپ مرواری** هدایت بقایای احساسات ناسیونالیستی خودرا نیز کنار می‌گذارد و آن را نیز مثل هرچیز دیگری مسخره می‌کند. این دوره‌ای است که او دیگر به اصطلاح به سیم آخر زده و به پایان کارش نزدیک شده.

توپ مرواری از گروه دوّم آثار هدایت، یعنی‌ازنوشته‌های طنز آمیز و هزل گونهٔ اوست. طنز، چه درکلام شفاهی و چه در آثار کتبی از ویژگی‌های بارز هدایت بود. درواقع او دربسیاری از آثار طنز آمیزش، از حدود معمول و متعارف طنز نیز فراتر می‌رود و کار را به هزل و هجو می‌کشاند. درپاره‌ای از این آثار گاهی حتّی به فحّاشی و بدگوئی آشکار برمی‌خوریم، که نمونه‌های بارز آن را در**توپ مرواری** و **حاجی آقا** می‌توان یافت.

در**افسانهٔ آفرینش** هدایت باطنز ملایمی کاریکاتوری از شرح خلقت بشر و داستان آدم و حوّا را به روایت **کتاب مقدس** عرضه می‌کند. دراین نمایشنامهٔ خیمه شب بازی -که نخستین اثرطنز آلودهدایت است- نشانه‌ای از تمسخرهای زهرآگین بعدی نیست. در **وغ وغ ساهاب**، او ومسعود فرزاد هم به تمسخر آراء و عقاید سنّتی زمان خودمی‌پردازند، وهم‌صاحبان این عقاید و آراء -و از جمله اُدبای موفق

و ممتاز آن دوره ـرا دست می‌اندازند. گذشته ازاین آثار بسیاری از نامه‌های هدایت را نیز باید از جمله نوشته‌های طنزگونهٔ او دانست. درواقع، این نامه‌ها ـکه اغلب حالت سخن گفتن شفاهی را دارند- بهترین نشانه‌های آن طنز هدایت اند که دوستان او به خاطر داشته، و درنوشته‌ها وگفته‌هایشان از آن یاد کرده‌اند.

هم آثار ناسیونالیستی وهم طنز هدایت از نظر روان شناختی نیز قابل بحث و بررسی‌اند. دوجنبهٔ کلّی روان شناختی در آثار ناسیونالیستی او می‌توان یافت: یکی جنبهٔ روان شناسی اجتماعی که پیشتر به آن اشارات کوتاهی کردیم و دیگری تندی وخشونت وخشمی که دربیان این احساسات ناسیونالیستی نهفته است. شاید بتوان گفت که جنبهٔ روان شناختی طنز هدایت از این جنبهٔ آثار ناسیونالیستی او نیز قوی تر است. طنز برای هدایت وسیله‌ای هم برای پوشاندن خشم و هم برای بیان آن به شیوه‌های خنده آور و هجو آمیز است. به عبارت دیگر، طنز خود نوعی وسیلهٔ دفاعی است که هدایت با آن هم بر زخم‌هایی که ـبه قول او در **بوف کور**ـ «مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد ومی‌تراشد» سرپوش می‌گذارد، و هم انتقام خودرا از کسان و چیزهایی که مسئول پریشان حالی خویش می‌داند می‌گیرد.

درگروه سوّم آثار هدایت، یعنی داستان‌های رئالیستی او، زمینه برای نقد و بررسی روان شناختی کمتر از دوگروه پیش است. البتّه منظور این نیست که بررسی روان شناختی ازاین دسته از داستان‌های هدایت امکان ندارد، زیرا که در هرحال هیچ اثری هنری ـبویژه داستانـ ازحیطهٔ بررسی‌های روان شناختی بیرون نیست. بلکه غرض این است که آثار و رگه‌های روان شناسی فردی و اجتماعی شخص نویسنده به آن سادگی که حتّی درآثار ناسیونالیستی و طنز آمیز هدایت دیده می‌شود، دراین گونه آثار پیدا نیست. به عبارت دیگر، گرچه آثار رئالیستی هدایت دارای مایه‌های روان شناختی فردی و اجتماعی نیرومندی است، امّا این مایه‌ها بیشتر به خوددداستان مربوط می‌شود تا به نویسندهٔ آن. در **علویه خانم** ما با زوّار امام رضا روبرو می‌شویم که فقر ومسکنت و ذلّت و محرومیّت اثری از عفّت و اخلاق ـچه درکلام آشکار و چه در رفتار پنهانـ درآنان باقی نگذاشته است. در داستان "طلب آمرزش"، عزیز آغا، خانم گلین و رمضان علی، که هرسه زوّار امام حسین اند، آدمکش از آب درمی‌آیند. درداستان "محلّل" برخورد مردی که زنش را سه طلاقه کرده بود، با محلّلی که همان زن را می‌گیرد و دیگر طلاق نمی‌دهد (تا آن که آن زن او را هم رها می‌کند و هرگز

باز نمی‌گردد) آکنده از نکات ریز و درشت روان شناختی است. "مرده خورها" حکایت دو زن بازمانده از یک مرد درگذشته است که هریک به گونه‌ای تجسّم دروغ و دورویی وتظاهراند.

دربارهٔ جزئیات روان شناختی این داستان‌ها و نظایرشان ـیعنی آثار رئالیستی هدایت- به تفصیل می‌توان سخن گفت. امّا روان شناسی نویسنده، و حتّی آراء و عقاید اجتماعی او، از خلال چنین آثاری به دست نمی‌آید، درواقع بزرگ‌ترین ویژگی این‌گونه آثار هدایت، نه تنها رئالیسم، بلکه نوعی "عینیّت" وحتّی می‌توان گفت "بی‌طرفی" نویسنده است. دراین‌گونه داستان‌ها که موضوعشان نقد فرهنگی-اجتماعی است، هدایت ـبرخلاف خیلی ازنویسندگان دورانش- بیشتر نقش یک بینندهٔ دقیق و موشکاف را دارد که خودرا داخل داستان نمی‌کند. او نه مانند محمّد مسعود از خلال این‌گونه داستان‌هایش دست به فریاد برمی‌دارد، نه مثل حجازی به پند و اندرزهای حکیمانه می‌پردازد، و نه مانند جهانگیر جلیلی ازغصّهٔ جهل وفساد اجتماعی به گریه می‌افتد. درحقیقت، در متن و فضای این‌گونه داستان‌ها، رئالیسم پخته و پرداخته وخود دارِ هدایت بزرگ ترین وجه مشخّصهٔ اوست، اگرچه گاه گاه تجلّی احساسات ناسیونالیستی درآنان از میزان واقع بینی داستان می‌کاهد. همین ویژگی را شاید اندکی کمتر دست کم ***در یکی بود یکی نبود*** و ***راه آب نامهٔ*** جمال زاده می توان دید. آل احمد و چوبک نیز درکارهای اوّلیه خود، تحت تأثیر هدایت این شیوه را به کار بسته‌اند. امّا هدایت دادش را درجاهای دیگر و در رابطه بامسائل دیگری می‌زند که برجسته ترین نمونهٔ آن ***بوف کور*** است.

به این ترتیب به گروه چهارم داستان‌های هدایت یا روان-داستان های او می‌رسیم.[۲۰] این داستان‌ها چه رئالیستی چه سوررئالیستی و چه غیر آن باشند مهمّترین خصلتشان این است که درآن ها مسائل فلسفی، هستی شناختی (ontological)، روان شناختی و ـتا اندازهٔ کمتری- جامعه شناختی جایی عمده دارند. این ویژگی روان داستان‌های هدایت را در دوسطح می‌توان دید: یکی این که ارزش و اهمیّت داستانی(fictional) این آثار معمولاً از آثاری که پیش از آن نام بردیم کمتراست. دیگر این که زمان و مکان داستان هرچه باشد، موضوعِ داستان، یاوجوهِ عمده‌ای از آن، جهانشمول (universal) است و از این لحاظ به زمان و مکان ویژه‌ای مقیّد نیست. مثلاً داستان "زنده بگور" که از نخستین داستان‌های هدایت است، ودرفرانسه نوشته شده، از سه جهت جنبه‌های رئالیستی دارد. یکی ازنظر صِرفاً فنّی؛ دیگر از این رو که داستان دارای زمان و مکانی است که در چارچوب

آن یک دانشجوی ایرانی بالاخره خودکشی می‌کند؛ و سوّم -و مهم تراز آن- از این نظر که داستان برمبنای اقدامِ هدایت به خودکشی درهمان زمان‌ها نوشته شده است.[۲۱]

به این ترتیب "زنده بگور" نه فقط یک داستان رئالیستی است بلکه اساساً از واقعه‌ای درزندگی شخص نویسنده ریشه می‌گیرد. با این وصف آنچه "زنده بگور" مطرح می‌کند اصولاً همان چیزی است که بارها و بارها درآثار"روان داستانی" هدایت که به زمان و مکان خاصی مقیّد نیست تکرار می‌شود. هریک از این داستان ها گرچه ویژگی خاص خودرا دارد، ولی درهمهٔ آن‌ها سخن برسر مرگ و زندگی، نقص و کمال، توفیق و شکست، ارزش اجتماع، ارزش انسان های دیگر، جبر و اختیار، وحق و ناحق است. در"زنده بگور" می نویسد:

> همه از مرگ می‌ترسند، من از زندگی سمج خودم . . . . نه، کسی تصمیم خودکشی را نمی‌گیرد. خودکشی با بعضی ها هست، در خمیره و در سرشت آن‌هاست، نمی‌توانند از دستش بگریزند. این سرنوشت است که فرمانروائی دارد، ولی درهمین حال این من هستم که سرنوشت خودم را درست کرده‌ام . . . . نه کسی تصمیم خود کشی را نمی گیرد، خودکشی با بعضی ها هست. در خمیره و در نهاد آنهاست. آری سرنوشت هرکس روی پیشانی‌اش نوشته شده. خودکشی هم با بعضی ها زائیده شده. من همیشه زندگی را به مسخره گرفتم؛ دنیا، مردم، همه‌اش به چشم یک بازیچه، یک ننگ ، یک چیز پوچ و بی معنی است . . .[۲۲]

عین این عواطف و احساسات، و حتّی گاهی عین همین کلمات را در **بوف کور** هم می‌توان یافت. ببینید تا چه اندازه مضامین و حال و هوای جمله‌های زیر به آنچه که در **بوف کور** و پاره‌ای دیگر از روان داستان‌های هدایت (مثلاً "تاریک خانه" و "سگ ولگرد") آمده نزدیک است، و چه زمینه‌های آماده‌ای برای تحلیل‌های فرویدی به دست می‌دهد:

> چه هوس‌هایی به سرم می‌زند! همینطور که خوابیده بودم دلم می‌خواست بچه کوچک بودم. همان گلین باجی که برایم قصه می‌گفت و آب دهن خودش را فرو می‌داد اینجا بالای سرم نشسته بود. همانجور من خسته در رختخواب افتاده بودم، او با آب و تاب برایم قصه می‌گفت و آهسته چشم‌هایم به هم می‌رفت. فکر می‌کنم می‌بینم برخی از تکّه‌های بچگی به خوبی یادم می آید. مثل این است که دیروز بوده . . . حالا سرتاسر زندگی سیاه، پست و بیهودهٔ خودم

را می‌بینم. آیا آن وقت خوشبخت بودم؟ نه چه اشتباه بزرگی . . . آن وقت بیشترحساس بودم . . . شاید ظاهراً می خندیدم یا بازی می‌کردم، ولی در باطن کمترین زخم زبان یا کوچک ترین پیش آمد ناگوار و بیهوده ساعت‌های دراز فکر مرا به خود مشغول می‌داشت و خودم خودم را می‌خوردم. اصلاً مرده شوی این طبیعت مرا ببرد. حقّ به جانب آن هایی است که می‌گویند بهشت و دوزخ درخود اشخاص است. بعضی ها خوش به دنیا می‌آیند و بعضی‌ها ناخوش.[۲۳]

و در **بوف کور** می نویسد: «من آرزومی‌کردم که بچگی خودم را به یاد بیاورم، امّا وقتی که می‌آمد و آن را حس می‌کردم مثل همان ایّام سخت و دردناک بود.»[۲۴] امّا اگر خاطرات دوران کودکی مانند واقعیّات دورهٔ بزرگسالی "سخت و دردناک" است می‌توان از این هم عقب تر رفت و به یاد روزگار شیرخوارگی، یا حتّی زندگی در رحِم افتاد که در واقع از آن خاطراتی دردست نیست ولی درست به دلیل بی‌خبری از آن دوران درد و رنجی نیز نمی‌توان برای آن متصور بود. این دوره، دورهٔ پیش از آگاهی، و مرحلهٔ پیش از تکوین عقدهٔ ادیپی است که در داستان‌های "تاریک خانه" و "سگ ولگرد" به عنوان عصر طلائی متجلّی می‌شود. در"تاریک خانه" گویندهٔ داستان پس از شنیدن بیانات آکنده از افسردگیِ میزبانش می‌گوید:

حالتی که شما جستجو می کنین، حالت جنین در رحم مادره که بی دوندگی، کشمکش و تملّق درمیون جدار سرخ گرم و نرم روی هم خمیده، آهسته خون مادرش رومیمکه وهمهٔ خواهش‌ها و احتیاجاتش خودبخود برآورده میشه. این همون نوستالژی بهشت گمشده ایس که درته وجود هربشری وجود داره . . .[۲۵]

در "سگ ولگرد" حتّی یک سگ هم نوستالژی این بهشت گمشده را در«ته وجود» خود حس می‌کند:

ناگهان یک حالت کرختی به او دست داد. به نظرش آمد وقتی که بچه بود ازپستان مادرش آن مایع گرم مغذّی را می‌مکید و زبان نرم و محکم او تنش را می‌لیسیدو پاک می‌کرد. . . بوی تند و سنگین مادرش وشیر او دربینی‌اش جان می گرفت.[۲۶]

به زمینه‌های فرویدی و روانکارانهٔ آثار هدایت دوباره باز خواهیم گشت. دراین‌جا گفتگوی ما درمعرفی و تعریف روان داستان‌های هدایت است. اشاره‌ای که به

داستان‌های "سگ ولگرد" و " تاریک خانه" کردیم این نکته را روشن می‌کند که روان داستان‌های هدایت اگرچه با **بوف کور** به اوج خود می‌رسند امّا با آن پایان نمی‌یابند. "بن بست،" "کاتیا" و "تجلّی" نیز که پس از **بوف کور** نوشته شده‌اند روان داستان اند، همچنین دو داستان به زبان فرانسه، "Lunatique" و "Sampingue". داستان کوتاه "فردا" هم، برخلاف ظاهر نسبتاً سیاسی‌اش، در واقع آخرین داستان چاپ شدهٔ هدایت است که در این گروه قرار دارد. به این ترتیب -گذشته از داستان نیمه تمام "عنکبوت نفرین شده" (که از دست رفته است)- [۲۷] در واقع نقطهٔ پایان روان داستان‌های هدایت را باید در ***پیام کافکا*** دید که نه قصه بلکه رساله‌ای است ظاهراً درنقد آثار کافکا. امّا -چنان که پیش از این دیدیم- این اثر نیز مانند رسالهٔ "مرگ" و پاره‌ای از نامه‌های هدایت احساساتی را که او در **بوف کور** و روان داستان‌های دیگری متجلّی و منعکس ساخته، آشکارا و بی‌پرده از قول خودِ نویسنده بیان می‌کند.

آنچه درمیان روان داستان‌های پیش از **بوف کور** جالب توجه است زمینه‌هایی است که هریک از آنها کمابیش برای **بوف کور** ساخته‌اند، گویی نخست **بوف کور** نوشته شده و آنگاه ردّ آن دراین نوشته‌ها برجای مانده است. بنابراین، این روان داستان‌ها را می توان به مثابهٔ برنامهٔ دراز مدتی دانست که گام به گام به پیش می‌رود و در **بوف کور** به اوج خود می‌رسد. البتّه منظور این نیست که نویسنده از سال ۱۳۰۸ که "زنده به گور" را نوشته چنین برنامه‌ای را در سرداشته و سرانجام درسال ۱۳۱۵ بانوشتن **بوف کور** آن را به پایان برده است. بلکه غرض این است کـه **بوف کور** به هیـــچ وجه اثرخلق‌الساعه‌ای نیست، بلکه ساختار، جوّ، روان شناسی و فلسفه و هستی شناسی، و بسیاری از دقایق و نکات و جزئیّات خودرا مدیون مایه‌هاو تم‌هایی است که در آثار روان داستانی پیشین هدایت -و در یکی دومورد، درمقدمهٔ ترانه‌های خیّام- پرورش یافته است. به عبارت دیگر، درآنجا که از منابع و مآخذ **بوف کور** سخن می‌رود، باید آنها را بیشتر در روان داستان‌های پیشین هدایت جستجو کرد تا در آثارِ کافکا، ادگار الن پو، ژرار دونروال و دیگران.

"عروسک پشت پرده،" "سه قطره خون،" و "مردی که نفسش را کشت" بهترین نمونه‌های داستان هایی است که درساختار، درفکر و اندیشه، درعواطف و احساسات، و درحال و هوا همگون **بوف کور** اند. امّا پیش از مقایسهٔ این آثار با **بوف کور** بهتراست به بررسی کوتاهی از وجوه روان شناختی روان داستان‌های هدایت بپردازیم. از سه راه می توان به تحلیل روان شناختی داستان‌های یک

نویسنده پرداخت : نخست بحث دربارهٔ روان‌شناسی نویسنده؛ دوّم، تحلیل روان شناختی از داستان و شخصیّت های آن صرفنظر از رابطهٔ آنها با روان شناسی نویسنده، و سوّم تحلیل متن داستان و تأمّل در ویژگیهای آن که ممکن است راه‌گشا به سوی امیال کاملاً ناخودآگاه باشد. در این جا به راههای اوّل و دوّم- یعنی بررسی روان شناسی نویسنده، و تحلیل روان شناختی از داستان و شخصیت‌های آن- بسنده می‌کنیم، گرچه راه سوّم، یعنی شکافتن متن داستان برای وصول به "متن زیرین" (subtext) آن شاید از این دو نیز مهم‌تر باشد. در جای دیگر[۲۸] راه سوّم را تا اندازه ای درتحلیل و بررسی از **بوف کور** به کار بسته‌ایم .

تحلیل روان شناختی نویسنده از طریق داستان‌های او معمولاً کارِ دشواری است زیرا به شدّت نیازمند حدس و گمان زنی (speculation) است . درمورد هدایت چنین دشواری مصداق پیدا نمی‌کند، زیرا- چنان که پیش از این دیدیم- نوشته‌های خصوصی و بی‌پردهٔ او خطوط کلّی روان شناسی او را ترسیم می‌کنند. امّا درهرحال، تحلیل روان شناختی خود داستان ازکوشش برای کشف ویژگی‌های روان شناختی نویسندهٔ آن آسان تر است. درتحلیل نهایی، هر داستان دارای موقع و شخصیّت مستقلی است که می‌تواند هم از روان شناسی وهم از آراء وعقاید و تعهدات و تعصبات نویسندهٔ آن بکلی جدا باشد. اصولاً هرنویسنده‌ای -بویژه نویسندهٔ رئالیست- می تواند آگاهانه از مقولات وفرضیه‌های روان شناختی درساختن و پرداختن شخصیّت های داستان‌هایش بهره گیرد، بدون اینکه روان شناسی خود او لزوماً با آن مقولات و فرضیّات ویژه قابل تحلیل و توضیح باشد.

آثار و علائمی موجود است که هدایت هم[۲۹] از مباحث روانشناسی عمومی، و هم از مقولات روانکاوی فرویدی باخبر بوده، و هیچ بعید نیست که درمواردی -مثلاً در داستان "زنی که مردش را گم کرد،" که نمونه‌ای از خودآزاری زنانه درآن به چشم می‌خورد- آگاهانه این دانش و اطلاعات روان شناختی خودرا به کار برده باشد. امّا اگر هم چنین فرض کنیم، باز این سؤال باقی می‌ماند که چرا کاربردِ روان شناسی در روان داستان‌های هدایت همواره به اضطراب و اضطرار ویأس و حرمان و تاریکی و -به یک کلام- به تجلّی عوارض افسردگی (depression) انجامیده است. به عبارت دیگر، حتّی اگر هدایت در روان داستان‌هایش به طرز کاملاً آگاهانه‌ای از مقولات روان شناختی و روان کاوانه بهره گرفته باشد، بازهم در یکدستی و تجانسی که در انتخاب این مقولات دیده می‌شود نکتهٔ قابل تأمّلی نهفته است. درست مانند تراژدی‌های شکسپیر، هنگامی که اغلب روان داستان‌های هدایت به پایان می‌رسند، یکی دونعش روی صحنه

باقی می‌مانند. امّا تفاوت این دو دقیقاً دراین است که روان داستان‌های هدایت تراژدی نیستند، بلکه -چه با بیان رئالیستی، چه سور رئالیستی وچه به اشکال دیگر- مدّعی ترسیم شرایط واقعی و دائمی زندگی بشراند. موضوع داستان‌های هدایت موضوع تراژدی در زندگی یا زندگی تراژیک نیست، بلکه موضوع زندگی به عنوان تراژدی است. مسلّم است که از نظر گویندگان وشخصیت‌های روان داستان‌های هدایت، نه فقط زندگی آنان، بلکه خودِ زندگی به همان تیرگی و تاریکی و بیهودگی است که به اشکال گوناگون متجلّی‌می‌شود؛ و اگر-به قول راوی **بوف کور**- «احمق‌ها وخوشبخت ها» "آن را طور دیگری می‌بینند این نیز دلیل خوشبختی یا بدبختی آن هاست که چشم حقیقت بین ندارند و درعالم وهم و خیال بسرمی‌برند. برخلاف تصوّر خیلی از خوانندگان و نقدگران، "رجّاله" های بوف کور فقط دزدان و چاقوکشان و بدکاران ودژکاران و بی‌عفتان و -به یک کلام- عناصر ضد اجتماعی نیستند. منظور گویندهٔ داستان از "رجّاله" ها همه کس غیر از امثال خود اوست:

> بدون مقصود معین از میان کوچه‌ها، بی تکلیف از میان رجّاله‌هایی که همهٔ آن‌ها قیافهٔ طتاع داشتند ودنبال پول و شهوت می‌دویدند گذشتم. من احتیاجی به دیدن آن‌ها نداشتم چون یکی از آن‌ها نمایندهٔ باقی دیگرشان بود. همهٔ آن ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته ومنتهی به آلت تناسلی‌شان می‌شد . . . .[۳۰]
>
> به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجه زندگی احمق‌ها و رجّاله‌ها بکنم، که سالم بودند، خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند و خوب جماع می‌کردند، و هرگز ذرّه‌ای از دردهای مرا حس نکرده بودند، و بال‌های مرگ هردقیقه به سرو صورتشان سائیده نشده بود.[۳۱]

سخن از یکدستی و تجانسی بود که به طور کلّی درجوّ روان داستان‌های هدایت به چشم می‌خورد، و حال و هوای آنان را مشابه یکدیگر می‌گرداند. به عنوان نمونه، به روابط جنسی با زنان می‌توان اشاره کرد، که از دست "رجّاله" ها بخوبی ساخته است امّا گویندگان و شخصیت‌های اصلی روان داستان‌های هدایت به شکلی از اَشکال با آن مشکلاتی دارند. مثلاً محسن، شخصیت اصلی داستان "بن بست" دخترخاله‌اش را می‌گیرد، ولی شب عروسی از او جدا می‌خوابد و روز بعد هم از اوجدا می‌شود-ظاهراً فقط به این دلیل که عروسش شروع به خنده‌ای بیجا وتمسخرآمیز می‌کند، بدون اینکه روشن شود به چه می‌خندد.[۳۲] در " آینه شکسته" گویندهٔ داستان بدون دلیل روشنی رابطه‌اش را با اُدت -که «مثل

گل‌های اول بهار ترو تازه بود»- قطع می‌کند.[۳۳] و در "زنده به گور" روزی که گوینده قرار است دوست دختر خود را برای اولین بار به اطاقش ببرد پشیمان می‌شود و زیرقولش می‌زند: «نمی دانم چه شد که پشیمان شدم. نه اینکه زشت بود، یا از او خوشم نمی آمد، امّا یک قوه ای مرا باز داشت. نه، نخواستم دیگر او را ببینم.»[۳۴] درداستان "کاتیا" مهندس اتریشی شرح می‌دهد که زنی به همین نام برای او «اوّلین و آخرین زن بود.»:

> می‌دانید، همیشه زن باید به طرف من بیاید و هرگز من به طرف زن نمی‌روم. چون اگر من جلو زن بروم اینطور حس می‌کنم که آن زن برای خاطر من خودش را تسلیم نکرده، ولی برای پول یا زبان بازی و یا یک علّت دیگری که خارج از من بوده است. احساس یک چیز ساختگی و مصنوعی را می‌کنم. امّا درصورتی که اوّلین بار زن به طرف می‌بیاید، او را می‌پرستم.[۳۵]

در داستان "تجلی" زن فاحشه ویلون زن هنرمند را در ملاء عام به ناتوانی جنسی متّهم می‌کند، و هنگامی که آن ویلون زن در اطاقش با زنی که برای او کششی دارد روبرو می‌شود رفتارش وحشت زده و ترحم انگیز می‌گردد.[۳۶]

از این آثار و پدیده‌های روان شناختی یکدست در روان داستان‌های هدایت چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟ ادعای این که هدایت یا گوینده‌ها وشخصیت‌های داستان‌های گوناگونش عقدهٔ اُدیپی(Oedipal complex) داشته‌اندکار مشکلی نیست، امّا مشکل چندانی را هم حل نمی‌کند و چه بسا که مشکلات دیگری راهم به میان آورد. مشکل چندانی را حل نمی‌کند چون بسیار کسان یا به افسردگی یا به عقدهٔ اُدیپی (اگر از نظر علمی قابل قبول باشد) و یا هردو گرفتار بوده‌اند وهستند، بدون این که نویسنده از آب درآیند، روان داستان و انواع داستان‌های دیگر بنویسند و یا به جایگاهی بلند درتاریخ ادبیات جامعهٔ خود برسند. اگر هم توجّه‌خودرا از نویسنده برگیریم و مقولاتی از قبیل عقدهٔ اُدیپی را تنها در ارتباط با داستان‌هایش مطرح کنیم بازهم بامشکلاتی روبرو خواهیم بود. مثلاً فرض کنید که در یک تحلیل روانکاوانه از **بوف کور** به این نتیجه برسیم که گویندهٔ داستان دچارعقدهٔ ادیپی است. دراین صورت چه اعتباری به نویسنده داده‌ایم جز این که او مقولهٔ عقدهٔ اُدیپی را ازفروید برگرفته و درقصّه‌ای باز تابانده است؟ بدون تردید چنین تحلیل‌هایی بیهوده نیست و هرکس با دقّت

وحوصله از **بوف کور** یا اثر دیگری از هدایت تحلیل روانکاوانه کند، و آنها را متأثر از مقولاتی چون عقدهٔ اُدیپی بداند کار عبثی نکرده است.[۳۷] آنچه ما به آن اصرار می ورزیم این است که چه هدایت یا شخصیت‌های آثارش عقدهٔ اُدیپی داشته باشند چه نداشته باشند، او دربارهٔ جهان، دربارهٔ زندگی، دربارهٔ روابط فردی و اجتماعی، دربارهٔ جبر و اختیار، و دربارهٔ هستی و نیستی آراء و عقایدی عرضه می‌کند که باید آنها را جدّی گرفت و درجای خود به بحث و بررسی گذاشت. کاهش دادن یک اثر هنری به مقولات و نظریات روان شناختی (psychological reductionism) کاری نسبتاً آسان و درست همان چیزی است که باید آگاهانه از آن پرهیز کرد.

مشکلات در این زمینه در واقع منحصر به استفاده از تحلیل‌های روان شناسی ـ بویژه تحلیل‌های روان کاوانه ـ از آثار هدایت نیست بلکه از ذات و ماهیّت خیلی ازمقولات و نظریّات روانکاوانه برمی‌خیزد. نظریاتی چون عقدهٔ اُدیپی -هر اندازه هم که جالب توجه باشند- به معنای واقعی کلمه نظریاتی علمی نیستند. این نکته دربارهٔ فرضیّه های مراحل رشد "دهانی"(oral)، "مقعدی" (anal) و اِحلیلی (phallic) نیز که زیر بنای نظریهٔ عقدهٔ اُدیپی است صادق است. البتّه نباید نظریه ای را به صرف این که به معنای دقیق کلمه علمی نیست بکلّی بیهوده دانست زیرا نظریّات دقیق علمی نیز برپایهٔ فرضیّاتی تکامل یافته‌اندکه درآغاز در زمرهٔ اُلگوهای قابل آزمایش (testable hypotheses) نبوده‌اند. امّا بدیهی است که در به کار بردن این‌گونه مقولات ونظریات بایدجانب احتیاط را رها نکرد و از نتیجه گیری‌های کلّی وقاطعانه دوری جست.[۳۸]

* * *

گفتیم که **بوف کور** نقطهٔ اوج روان داستان‌های هدایت است، و آثار تحوّل و تکامل آن را در روان داستان‌های پیشین هدایت به ویژه در "عروسک پشت پرده،" "سه قطره خون" و "مردی که نفسش را کشت" می توان دید. امّا پیش از مقایسهٔ این داستان‌ها با یکدیگر لازم است به سازمان و ساختار **بوف کور** بپردازیم. این داستان به معنای دقیق کلمه داستانی رئالیستی نیست، امّا در هرحال حکایتِ آن دردو زمان مختلف اتفاق می‌افتد. داستان "زن اثیری" مربوط به دورهٔ معاصر است، و داستان "زن لکّاته" در قرون وسطی، و درعصر طلایی شهر رِی رخ می‌دهد. دربخش اوّل داستان، پس از آن که نقاش قلمدان جنازهٔ زن اثیری را

تکه تکه می‌کند و ـ به کمک پیرمرد قوزی- به خاک می‌سپارد، شروع به تریاک کشیدن می‌کند:

کم کم حالت خمودت و کرختی به من دست داد. . . متدرجاً حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک شده، فراموش شدهٔ زمان بچگی خودم را می‌دیدم- نه تنها می‌دیدم بلکه دراین گیرو دارها شرکت داشتم و آن‌ها را حس می‌کردم، لحظه به لحظه کوچک‌تر و بچه ترمی‌شدم . بعد ناگهان افکارم محو و تاریک شد، به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و درته چاه عمیق و تاریکی آویزان بودم. بعد از سر چنگک رها شدم. می‌لغزیدم و دور می‌شدم ولی به هیچ مانعی برنمی‌خوردم. یک پرتگاه بی پایان در یک شب جاودانی بود. بعد از آن پرده‌های محو و پاک شده پی درپی جلو چشمم نقش می‌بست. یک لحظه فراموشی محض را طی کردم. وقتی که به خودم آمدم یک مرتبه خودم را در اطاق کوچکی دیدم و به وضع مخصوصی بودم که به نظرم غریب می‌آمد و درعین حال برایم طبیعی بود. . . .[۳۹]

دردنیای جدید که بیدار شده بودم محیط و وضع آنجا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود، به طوری که بیش اززندگی ومحیط سابق خودم با آن انس داشتم . . . یک دنیای دیگر، ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می‌آمد به محیط اصلی خودم برگشته‌ام. دریک دنیای قدیمی امّا درعین حال نزدیک ترو طبیعی تر متولد شده بودم.[۴۰]

به این ترتیب، نقاش قلمدان از تهران معاصر در بُعد زمان حرکت می کند و ـ در عالم خیال یا توهم- به یک زندگی پیشین در شهر ری قدیم باز می گردد که در آن خود او بیمار منزوی است، و زن اثیری به صورت "لکّاته" ظاهر می‌شود. دربخش اول کتاب که در دورهٔ معاصر است سخن از دفن مردگان درشاه عبدالعظیم می‌رود[۴۱] درحالی که در بخش دوّم، گویندهٔ داستان محل اقامت خود را چنین توصیف می‌کند:

اطاقم یک پستوی تاریک ودو دریچه باخارج . . . دارد. یکی از آن‌ها رو به‌حیاط خودمان باز می‌شود، و دیگری رو به کوچه است، و از آنجا مرا مربوط به شهر ری می‌کند. شهری که عروس دنیا می‌نامند و هزاران کوچه و پس کوچه و خانه‌های توسری خورده و مدرسه وکاروانسرا دارد. شهری که بزرگ ترین شهر دنیا به شمار می‌آید پشت اطاق من نفس می‌کشدو زندگی می‌کند. . .[۴۲]

علاوه براین، خود هدایت درپاسخ ایرادهای تاریخی‌ای که مینوی از **بوف کور** گرفته

بود می‌نویسد: «باز صحبت از **بوف کور** کرده بودی که تریاک و عینک و تنباکو درآن زمان وجود نداشته، ولی این موضوع تاریخی نیست، یک نوع **fantasie** تاریخی است.»[۴۳]

حلقه‌ای که دو بخش داستان را به یکدیگر وصل می‌کند همان عباراتی است که در بالا نقل کردیم و درآن سعی شده است که حرکت در بُعد زمان توصیف شود. امّا **بوف کور** درانتهای بخش دوّم -یعنی هنگامی که گویندهٔ داستان تبدیل به پیرمرد خنزر پنزری می‌شود- پایان نمی‌یابد، بلکه درست درآن لحظه گویندهٔ داستان از تجربهٔ مجدد زندگی پیشین بیرون می‌آید، و به روزگار معاصر -یعنی انتهای بخش اوّل- باز می‌گردد:

> از شدت اضطراب، مثل این بود که ازخواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم، چشمهایم را مالاندم. درهمان اطاق سابق خودم بودم . . . درمنقل روبرویم آتش تبدیل به خاکستر سرد شده بودو به یک فوت بند بود . . . اوّلین چیزی که جستجو کردن گلدان راغه بود که در قبرستان از پیرمرد کالسکه چی گرفته بودم، ولی گلدان روبروی من نبود. نگاه کردم، دیدم دم در یک نفر با سایهٔ خمیده، نه این شخص یک پیرمرد قوزی بود. . . همین که خواستم از جایم تکان بخورم از در اطاق بیرون رفت. خواستم دنبالش بدوم و آن کوزه . . . را از او بگیرم، ولی پیرمرد باچالاکی مخصوصی دورشده بود. . .[۴۴]

در هر تعبیر و تفسیری از داستان **بوف کور** البته می‌توان تأکید را بروجوه روان شناختی یا اجتماعی یا فلسفی یا هستی شناختی آن گذاشت. امّا تأکید ما درنقد و تفسیر **بوف کور** هرچه باشد دریک نکته کمتر می‌توان تردید کرد، و آن این است که دراین داستان در واقع شخصیّت دیگری ورای یک زن و یک مرد وجود ندارد. دربخش اوّل داستان -که در دورهٔ معاصر روی می‌دهد- راوی داستان، پدراو، عموی او و پیرمرد کالسکه چی همه تجسّم یک شخصیّت واحداند یا به عبارت دیگر هریک عکس برگردان (mirror image) دیگری است. عین این نکته درمورد مادر راوی (که تنها نامی از او برده می‌شود) و زن اثیری نیزصادق است. در بخش دوّم -که درزمان های قدیم رخ داده است- گویندهٔ داستان، پدر وعمویش، پیرمردخنزرپنزری وقصّاب محل نیز هریک عکس برگردان دیگری است، چنانکه مادرش و زن لکّاته نیز وجوهی از یک موجود واحدند، درحالی‌که عمّه و دایه و پدر زن و برادر زن گویندهٔ داستان (اگر آنان را نیز جزئی از او و زنش ندانیم) در واقع حکم سیاهی لشگر را دارند و برای خالی نبودن عریضه‌گاهی از آنان نامی برده می‌شود.

هریک از دوشخصیّت اصلی داستان دارای دو وَجه، دو روی و دوجلوه است، یکی نمایندهٔ نقص و اسارت ودیگری نمایندهٔ کمال وآزادی یا کوشش برای رسیدن به آن: زن اثیری دربرابر زن لکّاته، و بیمارمنزوی در برابر پیرمرد خنزرپنزری. پیرمرد خنزرپنزری اگرچه این جهانی و آلوده وناقص و فانی است امّا از زمرهٔ رجّاله‌ها نیست، بلکه -گرچه مظهر ضعف و ناتوانی و شکست است- بازهم از "خود" است نه از بیگانگان. راوی داستان خود می‌گوید:

پیرمرد خنزرپنزری، یک آدم معمولی لوس و بیمزه مثل این لردهای تخمی که زن‌های حشری و احمق را جلب می‌کنندنبود. این دردها، این قشرهای بدبختی که بر سر و روی پیرمرد پینه بسته بود، و نکبتی که از اطراف او می‌بارید. . . او را مانند یک نیمچه خدا نمایش می‌داد، و با آن سفرهٔ کثیفی که جلوی او بود نماینده و مظهر آفرینش بود.[۴۵]

بخش اول داستان شرح تبدیل کمال در قالب زن اثیری، یا درواقع شرح عدم واقعیّت کمال است که به صورت جسد بیروحی-درست مانند زن لکّاتهٔ بخش دوم- آماج چاقوی گویندهٔ داستان می‌شود. بخش دوّم کتاب شرح استحالهٔ بیمار منزوی به پیرمرد خنزرپنزری است، یعنی تبدیل کسی که عشق به کمال و جدال با نقص او را به بیماری مزمن دچار کرده، به کسی که مظهر واقعیّت، ناچاری، ناتوانی و آلودگی خود اوست. اما بیمار منزوی ناگهان و درانتهای حادثه به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل نمی‌شود، بلکه این استحاله از مراحلی می‌گذرد. یکی از این مراحل هنگامی است که راوی داستان خود را به هیئت پیرمرد درمی‌آورد و به نیّت آمیزش با زن لکّاته به سراغ او می‌رود. و روند این استحاله همچنان ادامه می‌یابد تا آنجا که درمراحل آخر-درست پیش از آن که گویندهٔ داستان برای آخرین بار به سراغ زنش برود و "اتفاقاً" او را چاقو بزند- خود او تقریباً به پیرمرد خنزرپنزری بدل شده است. و این همان وقتی است که اوسایهٔ خودرا بردیوار مشاهده می‌کند:

سایهٔ من، خیلی پررنگ تر و دقیق تر از جسم واقعی من، به دیوار افتاده بود. سایه‌ام حقیقی تر از وجودم شده بود. . . دراین وقت شبیه به یک جغد شده بودم . . . سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغدی شده بود و با حالت خمیده نوشته‌های مرا به دقّت می‌خواند.[۴۶]

این درست همان **بوف کور** است، یعنی سایهٔ نیمرخ پیرمردی گوژپشت، باچشم‌های

واسوخته و صورت پینه بسته که دستاری برسر وعبای پاره‌ای بردوش دارد. به این ترتیب آرزوی رسیدن به کمال خود خیالی واهی و محکوم به شکست است: واقعیّتِ مرد، همان پیرمرد خنزرپنزری، و واقعّیت زن ، همان زن لکّاته است.

آنچه راوی **بوف کور** بادل و جان به دنبال آن می‌گردد، و به آن نمی‌رسد، به دوشکل و در دوسطح گوناگون، و درارتباط مستقیم با یکدیگر، تجلّی می‌کنند و توفیق دریکی توفیق دردیگری را نیز به همراه خواهد داشت. این هدف، درشکل ملموس وغیرانتزاعی خود، همان آرزوی رسیدن به یک رابطهٔ عشقی "پاک" و"کامل" است، به همان صورت که او-به گمان خودش- برای لکّاته/زن اثیری درخود احساس می‌کند. از سوی دیگر، این هدف، درشکل منتزع و تجریدی اش، رسیدن به رهایی و خویشتن یابی (self-realization) کامل است، بدون این که راوی داستان بداند که پاره‌ای از ناکامی‌های او ناشی از بینش خود اوست، و اگر او آن چنان گرفتار وسواس کمال نبود، زندگی -حتّی زندگی او- می‌توانست بهتر از این باشد. اما، احساس طردشدگی و بیگانگی و غربتی که در او وجود دارد احساسی واقعی است، زیرا که او با راه و روشش، خود را با همهٔ "رجّاله‌ها"، از همهٔ مردم عادی، بیگانه کرده است.

به این ترتیب خود او هم می‌داند که خواستش، آرزوی عشق کامل از یکسو و آرزوی رسیدن به کمال در این زندگی از سوی دیگر، در دسترس او وهیچ کس دیگری نیست، و به همین جهت مرگ خود را به عنوان راه خروج از بُن بست عرضه می‌کند:

> یادم افتاد، نه یک مرتبه به من الهام شدکه یک بغلی شراب درپستوی اطاقم دارم، شرابی که زهر دندان ناگ درآن حل شده بود و با یک جرعهٔ آن همهٔ کابوس زندگی نیست و نابود می‌شد. . . چه بهتر از این می‌توانستم تصور بکنم. یک پیاله از آن شراب به او می‌دادم و یک پیاله هم خودم سر می‌کشیدم و آن وقت درمیان یک تشنّج باهم می‌مردیم. . . . عشق چیست؟ برای همهٔ رجّاله ها یک هرزگی، یک ولنگاری موقّتی است . . . ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگری بود . . . چشم‌های مورّب عجیب، دهن تنگ نیمه باز، صدای خفه و آرام- همهٔ اینها برای من پر از یادگارهای دور و دردناک بود، و من درهمهٔ اینها آنچه را که از آن محروم مانده بودم-که یک چیزمربوط به خودم بود و از من گرفته بودند- جستجو می‌کردم.[۴۷]

نه فقط نتیجه، بلکه حکمت، منطق و استدلال داستان این است که "رهایی،" و "آگاهی طبیعی" (natural awareness)، عشق کامل -و همهٔ استنباطهای معادل آن

در فلسفه وعرفان و روان شناسی و جامعه شناسی و هستی شناسی- هدفی واهی است، و انسان (یعنی هرکس جُز "رجّاله‌ها") محکوم به شکست است، و چاره‌ای جز مرگ و نابودی نیست. این نقطهٔ نظر درسایر روان داستان‌های هدایت، در "سه قطره خون" و "عروسک پشت پرده" هم دیده می‌شود و پیش از **بوف کور** نیز بویژه در داستان "مردی که نفسش را کشت" پرورانده شده است.

* * *

"سه قطره خون" نیز داستانی با مایه‌های سمبولیک وسوررئالیستی است که درآن از تکنیک "عکس برگردانی"(mirror imagery) استفادهٔ زیادی شده است. درست مانند **بوف کور**، این داستان نیز دارای دو بخش مرتبط با یکدیگر است: زندگی درزمان حال، و زندگی درگذشته. با این تفاوت که -برخلاف **بوف کور**- زندگی درگذشته نیز ملموس و معاصر است، نه انتزاعی و باستانی. دربخش اوّل احمد -راوی داستان- را دریک دارالمجانین می‌یابیم که شب‌ها تا صبح از «ناله‌های ترسناک» یک گربه خوابش نمی‌برد. یکی از بیماران قصابی است که یک بار شکمش را با تیله شکسته پاره کرده و اَمعاء خود را بیرون کشیده بوده، چون به قول احمد «به شکم پاره کردن عادت داشته.» ناظم دارالمجانین -که تا اندازه‌ای عکس برگردان احمد است- به نظر او خود دیوانه است، چون دائماً درانتهای باغ بالا و پائین می‌رود و زیر درخت کاجی را نگاه می‌کند. احمد می‌گوید: «من می‌دانم آنجا زیردرخت سه قطره خون روی زمین چکیده.»:

> دیروز بود دنبال یک گربه گل باقالی کرد. همین که حیوان از درخت کاج جلوی پنجره‌اش بالا رفت به قراول دم درگفت حیوان را با تیر بزند. این سه قطره خون مال گربه است.[۴۸]

عبّاس یک بیمار دیگر، و نیز عکس برگردان دیگری از احمد است. «خودش را پیغمبر و شاعر می‌داند،» تارزن ماهری است و ظاهراً تنها دلیل آوردن او به دارالمجانین این است که ابیات زیر را سروده:

دریغا که باردگر شام شد
سراپای گیتی سیه فام شد
همه خلق را گاهِ آرام شد

مگـــرمن که درد و غم شد فزون
جهان را نباشد خوش درمزاج
بجـــزمرگ نبود غم را علاج
ولیکن درآن گوشه درپای کاج
چکیده است برخاک سه قطره خون

بخش اوّل داستان با این جملات احمد پایان می‌یابد:

دیروز درباغ قدم می‌زدم. عبّاس همین شعر را می خواند. یک زن و یک مرد و یک دختر جوان به دیدن او آمدند. . . من آن‌ها را دیده بودم و می شناختم. . . آن دختر به من می‌خندید. پیدا بود که مرا دوست دارد . . . امّا آن زن که با دکتر حرف می‌زد من دیدم عبّاس دختر جوان را کنار کشید وماچ کرد.[۴۹]

دربخش دوّم داستان احمد دربارهٔ گذشته گفت وگو می‌کند. او و بهترین دوستش سیاوش نامزد دوخواهر بودند که دخترعموهای سیاوش‌اند. سیاوش عکس برگردان احمد است، و آن دو دختر نیز عکس برگردان یکدیگرند. یک روز پس از آنکه احمد صدای تیری را درنزدیکی خانه‌شان می‌شنود به دیدار سیاوش که به بیماری نامعلومی دُچار شده است می‌رود. سیاوش او را آهسته به کنار درخت کاجی می‌برد و به او «سه چکّه خون تازه» را که روی زمین چکیده نشان می‌دهد. سیاوش چنان از روابط نزدیک و صیمـانه‌اش با یک گربهٔ مادهٔ گل باقالی به نام نازی سخن می‌گویدکه انگار دربارهٔ زنی گفتگو می‌کند. او درتوصیف نازی می‌گوید:

درهمان حالی که نازی اظهار دوستی می‌کرد، وحشی و تو دار بود و اسرار زندگی خودش را فاش نمی‌کرد. . . ولی نگاه‌های نازی از همه چیز پرمعنی تر بود وگاهی احساسات آدمی را نشان می‌داد، به طوری که انسان بی‌اختیار از خودش می‌پرسید: درپس این کلّه پشم آلود، پشت این چشم‌های سبز مرموز چه فکرهایی و چه احساساتی موج می‌زند.[۵۰]

باری، فصل گربه مستان سرمی‌رسد و نازی یک گربهٔ نر را -نه از گربه‌های خانگی بلکه از آن «گربه‌های دزد و لاغر و ولگرد و گرسنه»- به همسری انتخاب می‌کند. روشن است که سیاوش به گربهٔ نر حسودی می‌کند امّا او برای پرده پوشی احساسات واقعی خود ادعا می‌کندکه سروصدای عشقبازی گربه ها خواب

را از او ربوده بوده است. سیاوش سرانجام از کوره درمی‌رود و جفت نازی را با تیر می‌زند. نازی نعش جفتش را با خود می‌برد ولی سیاوش از آن زمان تاکنون صدای نالهٔ گربه نر را می‌شنود. هربار که صدای گربه می‌آید او بسوی صدا تیراندازی می‌کند، و هربار سه قطره خون تازه درپای درخت کاج میچکد. سیاوش احمد را دربارهٔ وجود سه قطره خون درپای درخت کاج به شهادت می‌گیرد. احمد شهادت می‌دهد، و سپس با تار خود شروع به زدن وخواندن می‌کند:

دریغا که بار دگر شام شد
سراپای گیتی سیه فام شد. . .
ولیـــکن درآن گوشـــه درپای کاج
چکیده است برخاک سه قطره خون

رخساره او را دیوانه می‌خواند و با دیگران اطاق را ترک می‌کند، امّا احمـــد از پنجره سیاوش ورخساره را می‌بینند که یکدیگر را درآغوش می‌کشندومی‌بوســـند.

مانند **بوف کور**، بخش اول سه قطره خون درزمان حال رخ می‌دهد، و روایت منتزعی از بخش دوّم است که درگذشته اتفاق افتاده، جز اینکه گذشته در اینجا تاریخ ملموس است و، برخلاف **بوف کور**، تجربهٔ مجدّدی از یک زندگی قبلی نیست. احمد/عبّاس در دارالمجانین عکس برگردان احمد/سیاوش در بخش دوّم داستان است. وگربهٔ ماده و نیز نامزد/دخترعمو هم درهردو بخش داستان به شکلی حضور دارند. گربهٔ ماده ترکیبی از صفات زن اثیری و زن لکّاته را در**بوف کور** داراست. گربهٔ نر قابل قیاس با "رجّاله‌ها"ی **بوف کور** است که درست مانند زن اثیری و زن لکّاته در**بوف کور** به طرز اسرار آمیزی می‌میرد یا کشته می‌شود.

داستان کوتاه "عروسک پشت پرده" نیز دو بخش دارد. بخش اول سابقه و زمینه را برای بخش دوّم فراهم می‌کند، و همهٔ داستان بر روی هم حکایت رقابت یک مجسّمهٔ بی روح، ولی"کامل"، و یک زن معمولی و "ناکامل" برای عشق جوانی غیرعادی و مالیخولیایی است.

مهرداد جوانی ایرانی است که در یکی از شهرستان‌های فرانسه درس می‌خواند. پیش از رفتن به فرانسه:

مهرداد از آن پسرهای چشم و گوش بسته بود که درمیان خانواده‌اش ضرب المثل شده بود، وهنوز هم اسم زن را که می‌شنید از پیشانی تا لاله‌های گوشش سرخ می‌شد. . . چون او بچّه

ننه، ترسو، غمناک و افسرده بار آمده بود، و تاکنون با زن نامحرم حرف نزده بود. . . مهرداد بیست و چهارسالش بود ولی هنوز به اندازهٔ یک بچّه چهارده‌سالهٔ فرنگی جسارت، تجربه، تربیت، زرنگی وشجاعت درزندگی نداشت، همیشه غمناک وگرفته بود. . .[۵۱]

او دخترعمویش درخشنده را در تهران نامزد کرده بود، و «چندماه اوّل هم درفرنگ اغلب او را به یاد می آورد ولی بعد کم کم درخشنده را فراموش کرد.»[۵۲] مهرداد دائماً درس می‌خوانَد و از گردش و تفریح -حتّی در زمان تعطیل مدرسه- می‌پرهیزد، تا اینکه با فرا رسیدن تعطیل تابستانی پس اندازش را در جیبش می‌گذارد و تصمیم می‌گیرد که برای اوّلین بار درعمرش به کازینو برود. امّا در راه در پشت شیشه مغازه ای مجسّمهٔ زنی را در لباس زیبایی می‌بیند و از ته دل عاشق آن مجسّمه یا "عروسک" می‌شود: «این مجسّمه نبود، یک زن، نه بهتراز زن، یک فرشته بودکه به او لبخند می‌زد. آن چشم‌های کبود تیره، لبخند نجیب و دلربا، لبخندی که تصورش را هم نمی‌توانست بکند.[۵۳]
این توصیف خواننده را بی اختیار به یاد زن اثیری **بوف کور** می‌اندازد. امّا، جذابیّت مجسّمه برای مهرداد بویژه ناشی از حالت سکوت و تسلیم آن است:

به اضافه این دختر با اوحرف نمی‌زد، مجبور نبود با او به حیله و دروغ اظهار عشق و علاقه بکند. . . همیشه خاموش، همیشه به یک حالت قشنگ، منتهای فکر و آمال او را مجسّم می کرد. . . همیشه راضی، همیشه خندان، ولی از همه اینها مهم تر این بود که حرف نمی‌زد، اظهار عقیده نمی‌کرد، و ترسی نداشت که اخلاقشان باهم جور درنیاید. . . آیا می‌توانست، آیا ممکن بود آن را به دست بیآورد، ببوید، بلیسد، عطری که دوست داشت به آن بزند، و دیگر از این زن خجالت هم نمی‌کشید، چون هیچوقت او را لو نمی‌داد. . .[۵۴]

بالاخره مهرداد مجسّمه را -که اتفاقاً بی شباهت به نامزدش درخشنده هم نیست- می‌خرد، و پنج سال بعد با سه چمدان «که یکی از آن ها خیلی بزرگ و مثل تابوت بود» به تهران بازمی‌گردد و نامزدی خودرا با دختر عمویش درخشنده پس می‌خواند و به مادرش می‌گوید تصمیم دارد که هرگز زناشویی نکند. مجسّمه را دردرگاهِ اطاقش پشت پرده‌ای می‌گذارد، و شب‌ها پس از خوردن مشروب ساعت‌ها «محوجمال» او می‌شود:

گاهی که شراب او را می‌گرفت بلند می‌شد، جلو می‌رفت و روی زلفها و سینه آن را نوازش می‌کرد. تمام زندگی عشقی او به همین محدود می‌شد، و این مجسّمه برایش مظهر عشق،

شهوت و آرزو بود.[۵۵]

سرانجام اهل خانه از وجودمجسّمه باخبر می‌شوند، و درخشنده نه تنها موی سر بلکه کفش و لباس خود را مانند سر و لباس مجسمه می‌کند وحتّی:

روزها که مهرداد ازخانه می‌رفت کار درخشنده این بود که می‌آمد دراطاق مهرداد، جلوی آینه تقلیدمجسّمه را می‌کرد. یک دستش را به کمرش می‌زد، مثل مجسّمه گردنش را کج می‌گرفت و لبخند می‌زد. ومخصوصاً آن حالت چشم‌ها، حالت دلربا که درعین حال به صورت انسان نگاه می‌کرد ومثل این بود که درفضای تهی نگاه می‌کند. می‌خواست اصلاً روح این مجسّمه را تقلید بکند.[۵۶]

مهرداد در ابتدا به اداهای درخشنده توجهی نمی‌کند امّا پافشاری درخشنده سبب می‌شودکه دچار تردیدشود ودرفکر افتد که بین مجسّمه و درخشنده یکی را برگزیند:

ولی حس کرد که به این آسانی نمی‌تواند از این مجسّمه که مظهر عشق او بود صرفنظر بکند. . . درمخیّلهٔ او این مجسّمه نبود . . . بلکه یک آدم زنده بود که از آدم‌های زنده بیشتر برای او وجودحقیقی داشت. آیا می‌توانست آن را روی خاکروبه بیندازد یا به کس دیگری بدهد. پشت شیشهٔ مغازه‌ای بگذارد و نگاه هربیگانه‌ای به اسرار خوشگلی او کنجکاو بشود. . . هرگز! باید با او قهر بکند و اورا بکشد، همانطوری که یک نفر آدم زنده را می‌کشند، به دست خودش آن را بکشد.[۵۷]

دردنبال این فکر، یعنی "کشتن" مسجّمه، مهرداد یک طپانچه می‌خرد ولی دراجرای نقشه‌اش تردید دارد. تا یک شب پس ازخوردن مشروب به عادت قدیم برمی‌خیزد، جلوی مجسّمه می‌رود و سر وصورت آن را نوازش می‌کند، و باکمال تعجب حس می‌کند که تن مجسّمه گرمای بدن انسان را دارد. نگران و دست پاچه خودرا روی صندلی می‌اندازد. امّا درهمان لحظه مجسّمه لبخندزنان به سوی او حرکت می‌کند. مهرداد طپانچه‌اش را می‌کشد و به سوی مجسّمه تیراندازی می‌کند. « اما این مجسّمه نبود. درخشنده بود که درخون غوطه می‌خورد!»[۵۸]

شباهت‌های این داستان به **بوف کور**، هم درجزئیات وهم درکلیات، آنقدر روشن است که نیازی به استدلال ندارد. امّا، برخلاف **بوف کور**، "عروسک پشت پرده"

داستان ظاهراً رئالیستی است، و هیچ نکتهٔ انتزاعی یا تخیّلی یا سوررئالیستی درآن وجود ندارد. مجسّمهٔ ساکتی که بیشتر به فرشته شبیه است باید از دیدهٔ بیگانگان پوشیده بماند حتّی اگر لازم باشد "کشته" شود.

شباهت داستان کوتاه "مردی که نفسش را کشت" به **بوف کور** از مقولهٔ دیگری است. گفتیم که آنچه راوی **بوف کور** به دنبال آن می‌گردد و به آن نمی‌رسد، به دوشکل و دردوسطح گوناگون تجلّی می‌کند که با یکدیگر ارتباط مستقیم دارند: یکی رسیدن به یک رابطهٔ عشقی "پاک" و "کامل"، و دیگری حصول به رهایی و خویشتن یابی مطلق. اگر داستان‌های "سه قطره خون" و "عروسک پشت پرده" به شکل ابتدایی تری تجلّی آرزوی نخستین اند داستان "مردی که نفسش را کشت" مستقیماً با آرزوی دوّم ارتباط دارد، آرزویی که هم دراین داستان و هم در **بوف کور** به شکست و مرگ و نیستی می‌انجامد.

"مردی که نفسش را کشت" از آن هردو داستان شهرت کمتری دارد، و این عجیب نیست زیرا حتی یک نقدگر سرشناس هم این داستان را با یک انشاء دبیرستانی مقایسه می‌کند، و کنارش می‌گذارد.[۵۹] چه بسا دلیل عمدهٔ بی توجهی به این داستان -جزسلیقه که امر دیگری است- این باشد که غرض و منظور داستان درست درک نشده است. در ترجمه‌ای که از این داستان در آمریکا شده، "نفس" را به "شهوات"(passions) برگردانده‌اند. اشکال از همین جا شروع می‌شود. واژهٔ "نفس" درعربی تحول یافته، و از آن معانی و مفاهیم مختلف استنباط شده است. درعربی کلاسیک نفس معنای "تن" و "نفر" را می‌دهد. درتصوّف اسلامی "نفس" مفهومی دقیق تر و مشخص تر یافت و به حیات ظاهری، خاکی، فسادپذیر و از بین رفتنی انسان (که آلت جبر و اسارت و احتیاج است) اطلاق شد، دربرابر وجود پاک و بیَ آلایش و آزاد. به گفتهٔ ابوسعید ابی الخیر "پنبهٔ جان" باید از "دانهٔ تن" جدا گردد تا پیشرفت به‌سوی کمال امکان پذیرد. کمال آنگاه حاصل می‌شود که نفس مرده و جان آزاد شده باشد. پس، ـو نکتهٔ اساسی همین جاست ـ نفس فقط مجموعهٔ شهوات نیست بلکه یک موجودیت کامل است، یعنی "خودِ ظاهری وفانی" دربرابر "خودِ باطنی و باقی". یکی از ریشه‌های این هستی شناسی عرفانی در اندیشه‌های افلاطون است که به اشکال گوناگون درفلسفهٔ غربی تحول یافته و استنباطات "واقعیّت" و "حقیقت،" "بودن" و "شدن،" "درخود" و "برای خود" برآن اساس پدید آمده است.

در داستان "مردی که نفسش را کشت،" میرزا حسینعلی، معلّم فارسی و تاریخ دارالفنون، از کودکی تحت تأثیر معلّمش روی به تصوّف آورده است.[۶۰] او

گوشه گیر، تنها، و از هرلحاظ بی ارتباط با زن است. شیخ ابوالفضل، معلم عربی مدرسه، که داعیه درعلم وعرفان دارد، شیخ مُرشد و راهنمای او می‌شود و او را برای اقدام به "نفس کشی" تشویق می‌کند. حسینعلی مرتباً آثار و اشعار عرفای بزرگ را می‌خواند و به تدریج درتصمیم خود راسخ تر می‌شود. امّا برخی از این آثار، و نیز رباعیّات خیّام، در او تخم شک می‌کارند و ایمانش را متزلزل و خودش را افسرده و ناخشنود می‌کنند آنگونه که دیگر معلوم نیست از زندگی چه می‌خواهد. سر انجام یک روز که سخت با تضادهای گوناگون دست به گریبان است، برای تغذیهٔ روح، سرزده به خانهٔ مرشدش می‌رود. امّا دربیرون منزل، پدرِ کلفت شیخ را می‌بیند که فریاد زنان مدّعی است که شیخ دخترش را آبستن کرده و حالا باید او را صیغه کند. البته حسینعلی باور نمی‌کند و به درون خانه می‌رود و شیخ را درحال خوردن شامی از نان و پیازمی‌یابد. هنوز تعارفات معمول تمام نشده که فریادی از درون خانه برمی‌خیزد و به دنبال آن گربه‌ای که کبک بریان به دهان دارد، و درپی او آشپز ساطور به دست، وارد اطاق می‌شوند. شیخ تظاهر را به یکسو می‌نهد، و درحالی که باچماق به قافلهٔ کبک و گربه می‌پیوندد، اعلام می‌کند که اگر گربه بیش از هفت صنّار ضرر بزند قتلش واجب است. حسینعلی کارش تمام است. افسرده وغمگین و بیمار درخیابان‌ها می‌گردد تا به کافه‌ای می‌رسد و برای اوّلین بار وارد آن می‌شودو پس از شرابخواری با یک زن گرجی که سرمیزش آمده بود به منزلش می‌رود و آن شب پس از سال‌ها به جای تلّ کاه روی رختخواب ملافه دار می‌خوابد، البتّه درکنار مهمانش. فردا و پس فردا از مدرسه غافل می‌شود. روز سوّم روزنامه‌ها می‌نویسند که میرزا حسینعلی «به علت نامعلومی» انتحار کرده است.

اهمیت این داستان در نتیجه گیری آن است: حسینعلی خواست " نفسش" را بکشد و بالاخره همین کار را هم کرد، یعنی "خودش" راکشت. "نفس کُشی" به معنای سنّتی آن معنای خارجی ندارد و افسانه‌ای بیش نیست. این نه راه نجات از جبر و اسارت این زندان بلکه شیوه‌ای موهوم برای ایجاد و حفظ یک امید واهی است و تمیز بین "خودفانی" و "خود باقی" راهی جز به گمراهی نمی‌برد. کشتن نفس همان کشتنِ خود است، چنان که عاقبت بیمار منزوی در**بوف کور** هم جز تبدیل شدن به پیرِمردخنزرپنزری -یعنی "خودفانی" او- نمی توانست باشد. بی جهت نیست که هدایت این بیت معروف مولوی را در صدر این داستان نقل کرده است:

نفس اژدرها است او کی مُرده است؟ از غمِ بی آلـتی افسرده است.

پانویس ها:

۱. ***نشریهٔ بنیاد***، سال اول، شمارهٔ ۲، خرداد۲۵۳۶. تاریخ این نامه در***نشریه بنیاد*** ذکر نشده، ولی یک فتوکپی اصل نامه (به لطف شادروان دکتر تقی رضوی) دراختیار نگارنده است.

۲. ر. ک. به: ***رباعیات خیام***، به اهتمام صادق هدایت، تهران، بروخیم، [۱۳۰۲ شمسی].

۳. عین نامه به لطف سیّد محمّدعلی جمال زاده دراختیار نگارنده است. نامه تاریخ ندارد، ولی جمال زاده بالای آن نوشته است: « اواخر آوریل یا اوائل مه ۱۹۴۷».

۴. روزنامهٔ ***ایران ما***، ۳ خرداد۱۳۳۰، به نقل از محمود کتیرایی، ***کتاب صادق هدایت***، تهران، اشرفی، ۱۳۴۹، ص ۱۷۳-۱۷۴. این کتاب درچاپخانه توقیف شد و هرگز اجازهٔ انتشارِ آزاد نیافت. نگارنده نسخهٔ خودرا مدیون دکتر ناصر پاکدامن و شادروان دکتر غلامحسین ساعدی است.

۵. «نامه‌های صادق هدایت به دکتر حسن شهید نورائی»» سخن، اردیبهشت ۱۳۳۴، ص۲۰۰. این نامه هم تاریخ ندارد ولی به احتمال زیاد در اواخر سال ۱۹۴۷ یا اوائل سال ۱۹۴۸ نوشته شده است.

۶. به تاریخ ۲۷ اوت ۱۹۵۰، ***همانجا***، ص ۲۰۹.

۷. ***کتاب صادق هدایت***، ص ۱۹۸.

۸. ***همانجا***، ص ۲۰۲.

۹. ***همانجا***، ص ۲۰۴.

۱۰. ***همانجا***، ص ۲۰۵-۲۰۶.

۱۱. ***همانجا***، ص ۲۰۷.

۱۲. ***همانجا***، ص ۲۰۸-۲۰۹.

۱۳. ***همانجا***، ص ۲۱۲.

۱۴. ***همانجا***، ص ۲۱۳.

۱۵. برای این جزئیّات و جزئیّات دیگری دربارهٔ زندگی هدایت ن. ک. به:

Homa Katouzian, *Sadeq Hedayat: The Life and Literature of an Iranian Writer*, Lonon, I.B Tauris, 1991.

۱۶. ***کتاب صادق هدایت***، ص ۱۲۷.

۱۷. در این نامه ازجمله می نویسد: « بعد از آن امتحان بزرگی که به اسم آزادی و درحقیقت برای خفقان آزادی دادیم دیگرکاری از دست کسی برنمی‌آید. . . مطالب بسیار مفصّل و عجیب است ولی خیانت دو سه‌جانبه بود وحالا توده ای‌ها خودشان را گُه مالی می‌کنند برای اینکه اصل مطلب را بپوشند.» ن. ک. به: حسن قائمیان، ***دربارهٔ ظهور و علامت ظهور***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۱. این نامه در ***کتاب صادق هدایت*** هم (صص ۱۷۵-۱۷۶) تجدید چاپ شده است.

۱۸. ***نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت***، به کوشش حسن قائمیان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۴، ص ۲۹۳.

۱۹. صادق هدایت، ***گروه محکومین و پیام کافکا***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲، ص ۱۲-۱۳.

۲۰. هم عنوان انگلیسی این آثارِ هدایت و هم ترجمهٔ فارسی آن‌ها مصنوعی و مَن درآوردی است، اما من عنوانی بهتر به نظرم نرسیده است. ن. ک. به:

Homa Katouzian, "Sadeq Hedayat's 'The Man Who Killed His Passionate Self': A Critical Exposition," *Iranian Studies*, Summer 1977, Vol. X, No. 3, pp. 196-206.

۲۱. پس از اقدام نافرجامش به خودکشی درپاریس (درسال ۱۹۲۸) هدایت درکارتی که به تاریخ ۳ مه ۱۹۲۸ برای برادرش محمود فرستاده می‌نویسد: «نمی‌دانم عجالتاً چه بنویسم. یک دیوانگی کردم بخیر گذشت. بعد مفصلاً شرحش را خواهم نوشت.» (***کتاب صادق هدایت***، ص ۱۸۳-۱۸۲) و درنامهٔ ۲۳ شهریور ۱۳۰۹ خود به دکتر رضوی (از تهران به پاریس) می‌نویسد: «من خیال دارم خاطرهٔ زنده به‌گور را که شرح دیوانگی است چاپ‌بکنم.» (***همانجا***، ص ۲۰۰)

۲۲. صادق هدایت، "زنده به‌گور" در ***زنده به گور***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲، صص ۱۱ و ۲۴.

۲۳. ***همانجا***، صص ۱۱-۱۲.

۲۴. صادق هدایت، ***بوف کور***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۱، ص ۹۳.

۲۵. صادق هدایت، "تاریک‌خانه" در ***سگ ولگرد***، تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۲، ص ۱۳۸.

۲۶. صادق هدایت، "سگ ولگرد"، ***همانجا***، ص ۱۳.

۲۷. برای اطلاعاتی دربارهٔ این داستان و نیز داستان نیمه تمام دیگری که ازدست رفته اند، ن. ک. به: م. ف. فرزانه، ***آشنایی با صادق هدایت: قسمت اول، آنچه صادق هدایت به من گفت***، پاریس، فرزانه، ۱۹۸۸، و نیز به محمّدعلی همایون کاتوزیان، "خودکشی صادق هدایت و خاطرات م. ف. فرزانه"، مجلّهٔ ***فصل کتاب***، بهار ۱۳۶۹، صص ۳۵-۵۱.

۲۸. ن. ک. به: Homa Katouzian, *Sadeq Hedayat : The Life, and Literature of an Iranian Writer*

۲۹. مثلاً ن. ک. به: صادق هدایت و مسعود فرزاد، "غزیّه فرویدیسم" در ***وغ وغ ساهاب***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۱.

۳۰. ***بوف کور***، ص ۶۸.

۳۱. ***بوف کور***، ص ۷۶.

۳۲. صادق هدایت، " بُن بست" در***سگ ولگرد***.

۳۳. صادق هدایت، " آئینه شکسته" در ***سه قطره خون***، تهران، کتاب‌های پرستو، ۱۳۴۴.

۳۴. "زنده به گور" در ***زنده به گور***، ص ۱۳.

۳۵. "کاتیا" در ***سگ ولگرد***، ص ۷۲.

۳۶. " تجلّی"، ***همانجا***.

۳۷. برای بررسی‌های روانشناختی و روانکاوانه از آثار هدایت، ن. ک. به: بهرام مقدادی، «***بوف کور*** و عقدهٔ اُدیپی»، مجلّه ***جهان نو***، بهار ۱۳۴۹؛ محمّد ابراهیم شریعتمداری، ***صادق هدایت و روانکاوی***

آثار او، تهران، ۱۳۴۳؛ سروش آبادی، *بررسی آثار صادق هدایت از نظر روان شناسی*، تهران، ابن سینا، ۱۳۳۷؛ و نیز ن. ک. به Bahram Meghdadi and Leo Hamalian,"Oedipus and the Owl," in Michael C. Hillmann, ed. *Hedayat's 'The Blind Owl': Forty Years After*, Center For Middle Eastern Studies, The University of Texas at Austin, 1978.

۳۸. نوشته‌هایی که روانکاوی و روانشناسی را با ادبیّات تطبیق می‌دهند، یا دربارهٔ وجوه آن گفتگو می‌کنند، بی شمار است. به عنوان نمونه، ن. ک. به:

S.Arietie and J. Bemporad, *Severe and Mild Depression*, London, Tavistock Publishers, 1980.

مؤلّفین این کتاب که روان پزشکند علاوه بربحث دربارهٔ ادبیّات و روانکاوی، کافکا و آثارش را نیز مورد بررسی دقیق روانکاوانه قرار داده اند. نیز ن. ک. به:

Terry Eagleton, *Literary Theory, An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983; Franz Kuna, *Kafka: Literature as Corrective Punishment*, London: Paul Elek, 1974.

۳۹. ***بوف کور***، صص ۴۲-۴۳.

۴۰. ***همان***، ص ۴۵.

۴۱. ***همان***، ص ۳۱.

۴۲. همان، ص ۵۱.

۴۳. محمود کتیرایی، ***کتاب صادق هدایت***، ص ۱۳۵.

۴۴. صادق هدایت، ***بوف کور***، ص ۱۱۵.

۴۵. ***همان***، ص ۹۹.

۴۶. ***همان***، ص ۱۱۰.

۴۷. ***همان***، صص ۱۰۵.

۴۸. صادق هدایت، "سه قطره خون" در ***سه قطره خون***، ص ۱۶.

۴۹. ***همان***، صص ۱۷-۱۸.

۵۰. ***همان***، ص ۲۳.

۵۱. صادق هدایت، "عروسک پشت پرده" در ***سایه روشن***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲، صص ۸۱-۸۲.

۵۲. ***همان***، ص ۸۳.

۵۳. ***همان***، ص ۸۴.

۵۴. ***همان***، صص ۸۴-۸۵.

۵۵. ***همان***، ص ۹۳.

۵۶. ***همان***، ص ۹۴

۵۷. ***همان***، ص ۹۵.

۵۸. ***همان***، ص ۹۶.

۵۹. ن. ک. به :

H. Kamshad, *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

۶۰. صادق هدایت، "مردی که نفسش را کشت" در ***سه قطره خون***.

آذر نفیسی*

معضل بوف کور

این احساس از دیر زمانی درمن پیدا شده بود که زنده زنده تجزیه می‌شدم. نه تنها جسمم، بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود و باهم سازش نداشتند- همیشه یک نوع فسخ و تجزیهٔ غریبی را طی می‌کردم- گاهی فکر چیزهائی را می‌کردم که خودم نمی توانستم باور بکنم . . . گویا همیشه این طور بوده و خواهم بود، یک مخلوط نامتناسب عجیب. . .[1]

آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که درحالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟[2]

معضل **بوف کور** هنوز با ماست. پاسخ‌های متفاوت و متعددی دراین باره فراهم آمده و درطول سال ها تکرار شده، امّا از سؤال های خواننده ها هیچ کم نگشته است. کمتر خوانندهٔای **بوف کور** را بی اشکال به آخر می‌رساند. و البته کمتر خوانندهٔای توجه می‌کند که مشکلات **بوف کور** بخشی است -شاید بتوان گفت بخش مرکزی- از مشکل داستان نویسی فارسی؛ تنها یک فقره در فهرست طولانی مشکلات فرهنگ معاصر ما.

درنقل قول‌های بالا برخی از این مشکلات اساسی به چشم می‌خورند.

---

* استاد زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه علامه طباطبائی تهران.

نقل قول اول حکایت از تضاد و تناقض دارد و این تضاد نه تنها در شخصیت راوی که‌درسرتاسر روایت دیده می‌شود. مرگ و زندگی، روشنائی و تاریکی، گذشته و حال، " لکاته" و"دختر اثیری". در **بوف کور** دوفضا و دو دنیا کنار یکدیگر و تنیده در یکدیگر آفریده می‌شوند: یکی دنیای ازلی ابدی است، دنیای بی مکان و بی زمان. این دنیا یاد آور فضائی است که در ادب قدیم فارسی- درواقع در تمامی هنرهائی که دراین خاک شکل گرفته- به چشم می‌خورد. فضائی که از سطح ظاهری به درون می‌خزد تا خواننده یا بیننده را به بالا و درنهایت بسوی معنائی متعالی (transcendent) بکشاند. دنیای دیگر دنیای فردی راوی است. "من" راوی برخلاف "من" متعالی ادب قدیم فارسی فردیت سنگینی دارد و این سنگینی مانع می‌شود که "من" راوی به "خودی" والاتر به پیوندد. راوی در فضائی که درعین حال زمینی و متعالی است گرفتار می‌ماند، لبریز از عشق و نفرت درقبال دنیاهای مادی و معنوی. **بوف کور** بر پایهٔ تضادی اساسی بنا شده است. حکایت ذهنیتی است اسیر دو دنیا یا دونوع برخورد با دنیا.

این تناقض یادآور تناقضی عمیق تر در فرهنگ معاصر ماست. بیانگر نگرشی است که نه فرهنگ و ارزش‌های قدیم خود را از طریق درک و نقد و، درنهایت، خلق دوباره تکامل بخشیده و نه فرهنگ جدیدی را هضم کرده است. این ذهنیّت معاصر هنوز هویّت روشنی ندارد و مدام بین دو موضع گیری با دو برخورد مطلق گرا درنوسان می‌ماند. یا مرعوب آن "دیگر" است، یا به آن "دیگر" معترض است. فضای این ذهنیّت دیگر آبی گستردهٔ آسمان آینده را پیش رو ندارد. و وقتی برخوردی خلّاق درکار نباشد گذشته مثل گرد و غبار روی لحظات حاضر می‌نشیند و هرلحظه را کدر می‌کند. اهمیّت **بوف کور** دراینجاست که قربانی این تناقض نمی‌شود، و آن را به کمک ساختار روایت مهار می‌کند. به عنوان مثال، **بوف کور** افشاگر تناقض های ذهنی فرهنگ معاصر در زمینهٔ روابط یا درحقیقت کشمکش‌های پنهان و آشکار زنها و مردهای ماست بی آنکه چون دیگر نوشته‌های این روزگارداغ تعصّب نویسندهٔ خود را برپیشانی داشته باشد.

نقل قول اول به پدیدهٔ دیگری هم اشاره دارد به «یک مخلوط نا متناسب عجیب.» این ویژگی نه تنها درشخصیّت راوی که در سرتاسر روایت دیده می‌شود. البته طبیعی است که هر رمان مخلوطی از عناصر"نامتناسب" و گاهی

"عجیب" باشد. حتی در رمان‌های سنّتی رئالیستی هم می‌بینیم شخصیّت‌ها و حوادث نامتجانس یا متضاد درکنار و در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. به کارگرفتن ضد هر پدیده، به قصد روشن کردن زوایای پنهان آن پدیده، شگردی آشناست. امّا در **بوف کور** این عدم تناسب عجیب به اوج خود می‌رسد. منقدین معاصر اغلب **بوف کور** را مخلوطی می‌دانند از آثار نویسندگانی چون پو و کافکا و نوالیس و ریلکه و نروال. کوشش‌هایی هم شده تا صحنه‌ها با نشانه‌هائی از تأثیر نویسندگان در بخش‌هایی از **بوف کور** مشخص گردد. **بوف کور** همچنین محلِ تلاقی هنرهای مختلف مانند موسیقی و رقص و نقاشی و البته نویسندگی است. امّا جالب تر این که در **بوف کور** مضامین اصلی بیشتر نوشته‌های هدایت درهم تنیده شده است: دلبستگی به فرهنگ گذشتهٔ ایران، فلسفه، تناسخ، دلزدگی‌های اجتماعی، مشکلات جنسی، و البته کلنجار مداوم هدایت با زندگی و عشق توأم با ترسش به مرگ. سؤال اصلی این است که هدایت چگونه توانسته این "نامتناسب عجیب" را به نمایش بگذارد، بی آن که روایت یکپارچگی خودرا از دست بدهد. درجواب باید گفت که هدایت این تناقض درونی را تبدیل به محرّک اصلی تنش در روایت می‌کند. به عبارت دیگر وحدت اثر وعامل پیشبرندهٔ اثر برخوردِ همین عناصر نامتجانس با یکدیگر است.

نقل قول دوم این مسأله یعنی تنش بین شک و یقین را روشن تر می‌کند. این را می‌دانیم که رمان بیشتر از هر شکل روایتی براساس جلوه های گوناگونی از واقعیّت بنا شده، نه بر یک "حقیقت" واحد که برمجموعه ای از واقعیّتهای متفاوت. و می‌دانیم که در رمان معاصر این خصیصهٔ چند صدایی به صورت ابهامی ذاتی در درونمایه و حتی در شخصیّت پردازی ظاهر می‌شود. اما در **بوف کور** شکّ یک عنصر بنیادی است؛ نه فقط یکی از مضامین که یکی از ستون‌های ساختاری روایت. این تنها راوی نیست که به خود و دنیای اطرافش با شک و تردید می‌نگرد، زبان روایت نیز بر پایهٔ شکّ و سؤال بنا شده ـزبانی پُر از"گویا" و "ظاهراً" و «مثل این بود که» و جملات سؤالی. به عبارت دیگر، **بوف کور** به توصیف مواضع و حالاتی دربارهٔ شک و یقین نمی‌پردازد؛ همچنان که به نظر نمی‌رسد شکّ یکی از درونمایه‌های روایت باشد. آنچه **بوف کور** را از دیگر داستان‌های معاصر فارسی متمایز می‌کند شیوهٔ بیانی آن است؛ شیوه‌ای که خواننده را در فضایی از شکّ قرار می‌دهد و او را وادار به تجربهٔ شکّ و تردید می‌کند. خواننده عادت کرده نویسنده سرنخی به او بدهد؛ عادت کرده به

ریسمانی که داستان در اختیارش قرار می‌دهد بیاویزد ـ مثل طرحی(plot) که شخصیّت‌ها را به سرانجامی می‌رساند یا درونمایه‌ای که به بررسی معضلی می‌پردازد. امّا، **بوف کور** این گونه عمل نمی‌کند، هرچند که روایت از حادثه یا شخصیّت کم ندارد، و هرچند که راوی از فلسفه بافی کم نمی‌آورد. جالب است وقتی می‌بینیم فلسفه بافی‌های راوی هنوز هم موافقان و مخالفان را به هیجان می‌آورد؛ و جالب تر است وقتی می‌بینیم فلسفه بافی های او دربارهٔ "مسائل بشری" تاچه اندازه برای اکثر نویسندگانی که دربارهٔ **بوف کور** نوشته‌اند ـ یا می‌نویسند ـ اهمّیت دارد. درتاریخ نقد داستان نویسی فارسی دربارهٔ هیچ کتابی به اندازهٔ **بوف کور** نظرات قاطع ارائه نشده، نظراتی اکثراً شیفتهٔ یافتن ارتباط هایی مرئی یا نامرئی است بین افکار راوی و افکار بودا و مارکس و فروید و سارتر و غیره. این که می‌توان تشابهاتی یافت کافی نیست؛ کوشش این بوده ـ و هنوز هست ـ که کلّ روایت درمحدودهٔ یکی از این نظریات به بند کشیده شود. اهمیت **بوف کور** دراینجاست که از دام این گونه تحلیل ها می‌گریزد.

باز گردیم به سؤالی که پیش از این طرح شد: چگونه عناصری نامتجانس و متناقض در قالب زبانی مبهم و در اساس استفهامی درساختار **بوف کور** ترکیب می‌شوند تا روایت منحصر به فردی درتاریخ داستان نویسی معاصر ایران بیافرینند؟ و باز گردیم به جوابی که پیش از این مطرح شد: جادوی **بوف کور** مانند جادوی هر اثر هنری در شیوهٔ بیان و درنحوهٔ عرضهٔ آن است. هدایت اولین نویسندهٔ ایرانی است که به اهمیّت فردیّت در شخصیّت های داستان توجه کرده: ازطریق زبان گفتگو در داستان هایی مثل ***علویه خانم*** و ***حاجی آقا*** و از طریق زبان درونی شخصیّت در داستان‌هایی مثل "سه قطره خون" و " زنده بگور". امّا در این داستان‌ها و در اغلب داستان‌هایش به ندرت موفق شده که با این تجربه‌ها راه را برای دست یافتن به شخصیّت پردازی هموار کند. در **بوف کور** اگرچه فضا به ظاهر فضایی متعالی است ـ بدون محدودیّت زمان و مکان ـ راوی دارای فردیّت است و دارای شخصیّتی امروزی؛ امروزی تر از تمامی شخصیّت های یک بعُدی و بدون تضاد دراکثر رمان های معاصر فارسی. به عبارت دیگر، **بوف کور** از تضاد بین هنر قدیم ایران و هنر جدید رمان بیشترین بهره را می‌برد. هدایت برای نمایاندن فضای درونی ـ بیرونی شخصیّتش به شگردی دست می‌یابد که بیشتر از آنکه متأثر از نویسندگان غربی باشد از تناقض بین هنر قدیم و هنر جدید تأثیر گرفته: ساختاری بی نظیر براساس

تلفیق تناقض‌های بین این دو ذهنیّت.

* * *

حالا می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشهٔ انگور دردستم بفشارم وعصارهٔ آن را، نه، شراب آن را، قطره قطره درگلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم. فقط می‌خواهم پیش از آنکه بروم دردهایی که مرا خرده خرده مانند خوره یا سلعه گوشهٔ این اطاق خورده است روی کاغذ بیاورم -چون به این وسیله بهتر می‌توانم افکار خودم را مرتب و منظم بکنم - آیا مقصودم نوشتن وصیّت نامه است؟ هرگز . . . من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجالتاً برایم ضروری شده است می‌نویسم - من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم. . . . می خواهم عصاره، نه، شراب تلخ زندگی خودم را چکه چکه درگلوی خشک سایه ام چکانیده به او بگویم: " این زندگی من است."[۴]

دایه ام گفت وقت خداحافظی مادرم یک بغلی شراب ارغوانی که درآن زهر دندان ناگ، مار هندی حلّ شده بود برای من به دست عمه‌ام می‌سپارد. یک بوگام داسی چه چیز بهتر می تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیرمرگ که آسودگی همیشگی می‌بخشد- شاید او هم زندگی خودش را مثل خوشهٔ انگور فشرده و شرابش را به من بخشیده بود- از همان زهری که پدرم را کشت - حالا می‌فهمم چه سوغات گرانبهایی داده است.[۵]

. . . ناگهان نگاهم به بالای رف افتاد-گویا به من الهام شد، دیدم یا بغلی شراب کهنه به من ارث رسیده بود- گویا به مناسبت تولّد من این شراب را انداخته بودند-بالای رف بود. . . همین که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد- دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه- یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر[۶] کبودی به او تعارف می‌کرد، درحالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می جوید.

. . . امّا مثل این که به من الهام شد، بالای رف یک بغلی شراب کهنه که از پدرم به من ارث رسیده بود داشتم-چهارپایه را گذاشتم- بغلی شراب را پایین آوردم . . . سربغلی را باز کردم و یک پیاله شراب از لای دندانهای کلید شده‌اش آهسته در دهن او ریختم. برای اولین بار در زندگیم احساس آرامش ناگهان تولید شد. چون دیدم این چشم‌ها بسته شده، مثل این که سلاتونی[۷] که مرا شکنجه می‌کرد وکابوسی که با چنگال آهنینش درون مرا می‌فشرد، کمی آرام گرفت.

برخورد هدایت با کلمهٔ "شراب" نمونهٔ خوبی است از نوع برخورد او با کلّ ساختار **بوف کور**. درنقل قول اول شراب تمثیلی است از زندگی راوی و درعین حال استعاره ای است برای روند نوشتن این روایت. شراب درهردو بخش روایت نقشی کلیدی باز می‌کند: در طرح، در درونمایه، در ارتباط بین شخصیت ها، و بخصوص درتوضیح نحوهٔ نوشتن راوی. با دنبال کردن شراب می‌توان به منشأ و به خط اصلی روایت دست یافت. بار اول عموی راوی به دیدنش آمده است. راوی می‌رود تا از بالای رف "بغلی شراب کهنه" ای بیاورد. "از سوراخ هواخور" چشمش به بیرون می‌افتد. پیرمردی و دختری را می‌بیند، تصویری که مرکز ثقل روایت است. باردوم شراب را "از لای دندان‌های کلید شده" دردهـان "دختر اثیری" می‌ریزد که به مرگ دختر می‌انجامد. راوی چشم‌های دختر را به تصویر درمی‌آورد: «حالا این چشم‌ها را داشتم، روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد من نمی‌خورد.» دختر از تصویر غیرقابل دسترس صحنهٔ اول به تصویر تحت تملک راوی در صحنهٔ دوم استحاله یافته است.

در هردوی این صحنه‌ها و در هردو بخش روایت هر بار که راوی از شراب حرف می‌زند گویی برای اولین بار است. این شگرد درمورد دیگر مضامین کلیدی روایت نیز صادق است و حالتی شهودی را تداعی می‌کند که درآن هر حادثه به صورت کشفی ناگهانی درمی‌آید. در بخش دوم راوی حکایت می‌کند که شراب را مادرش "بوگام داسی" برای او به ارث گذاشته. دربارهٔ خودش می‌گوید: «حالا می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشهٔ انگور در دستم بفشارم و عصارهٔ آن را، نه، شراب آن را، قطره قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم،» و دربارهٔ مادرش می‌گوید: «شاید او هم زندگی خودش را مثل خوشهٔ انگور فشرده و شرابش را به من بخشیده بود.» پس حاصل زندگی مادر و ارثیه‌اش شراب است. حاصل زندگی راوی ـفرزند این مادرـ نیز نوشتن است.

از سوی دیگر، در شرابی که در بخش اول سبب مرگ دختر می‌شود زهر مارِ ناگ حل شده که پدر عموی راوی را به هلاکت رسانده است. درطول روایت مادر مارِ ناگ را تداعی می‌کند، بخصوص رقصیدنش که یادآور پیچ و تاب های مار است. عمو نیز پدر راوی را تداعی می‌کند، همچنان که پدر زنش را و پیرمرد خنزر پنزری را. «خندهٔ خشک و زنندهٔ» پیرمرد تنها به این خاطر نیست که مرگ برادرش را دیده، او شاهد مرگ خودش و برادرش در آن واحد

بوده است. بیخود نیست که عشق راوی به "دختر اثیری/لکاته" عشقی است مرگبار. می‌بینیم که همهٔ این شخصیّت ها تصاویر دو قطب متضاد را باهم درخود جای داده‌اند.

به این ترتیب روند نوشتن **بوف کور** روشن تر می‌شود، روندی که مثل شراب انگور از قطرات لحظات جداگانه ای تشکیل یافته که یک منشأ دارند و دراصل از یک جنس‌اند. **بوف کور** در پس تکرارهای دایره مانندش دراساس بیان استعاری یک لحظه/تصویر است که عصارهٔ تمامی لحظات/تصاویر را درخود دارد. علاوه براین درطول روایت بارها اشاره به نوشتن این روایت می شود. می‌توان گفت خواننده دو روایت را دنبال می‌کند: روایت راوی را و حکایت به روایت کشیدن این روایت را.

بدیهی است که فشردن خوشهٔ انگور تجربه ای استعاری را تصویر می‌کند. در استعاره بارهای مادّی و معنوی یک پدیده در تصویری زنده و شفاف جمع می‌شوند تا سایه روشن یک تجربه را به نمایش بگذارند. تصویر ساکن می‌ماند، هرچند عصارهٔ حرکت هایی متعدد است. امّا همچنان که در مقالهٔ دیگری به تفصیل شرح داده‌ام[۸] **بوف کور** تنها برای بیان برخی از مفاهیم از استعاره استفاده نمی‌کند، بلکه اساساً ساختاری استعاری دارد. درنتیجه هر جزء آن تکرار استعاری کُل روایت به حساب می‌آید. به نظر می‌رسد **بوف کور** از آن دسته رُمان‌های ذهنی نیز، که به گفتهٔ دیوید لاج بین استعاره و مجاز در نوسانند، فراتر می‌رود.[۹] این نکته نیاز به توضیح دارد.

دراین گونه ساختار استعاری با دو قطب مخالف روبرو هستیم که درعین حال قرار است یکدیگر را بیان کنند. از آنجا که این دو قطب نه فقط کشمکشی مداوم را به نمایش می‌گذارند بلکه درگیر بیان و ارائهٔ یکدیگر هم هستند، نمی توانند تصاویر یک بُعدی و ساده گرایانه باشند. دراینجا به تعریف کالریج از استعاره نزدیک شده‌ایم: کشف تشابه در پدیده‌هایی که شبیه نیستند. به این ترتیب هرحضوری غیبتی را تداعی می‌کند؛ و خواننده در هرلحظه با دو روند همزمان روبرو است: یکی روندی که نفی می‌کند، از طریق تضاد و نبودِ هیچ شباهت. و دیگری روندی که اثبات می‌کند، از طریق تلفیق دو قطب مخالف و استحالهٔ یکی در دیگری. چگونه می‌توان به قضاوت هرلحظه نشست وقتی هرلحظه آبستن لحظهٔ مخالف است وحال از گذشته خبر می‌دهد، زندگی از مرگ و روشنایی از تاریکی؟ "دختر اثیری" و " لکاته" آبستن یکدیگرند و"بوگام داسی"

آبستن هردو. درآغاز عموی راوی که شاید پدر راوی هم هست و درعین حال پیرمرد خنزر پنزری را تداعی می‌کند: «یک شباهت دور و مضحک با من داشت، مثل این که عکس من روی آینهٔ دق افتاده باشد.» و در انتها: «رفتم جلوی آینه. . . دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزر پنزری شده بودم.»

هراستعاره نقطهٔ وصل تفاوت هاست. امّا در **بوف کور** حتی این نقطهٔ وصل هم نقشی متناقض دارد. راوی از طریق نوشتن دربارهٔ حس غریبی که به گونه‌ای مداوم او را عاشق زندگی و مرگ و درعین حال منزجر از مرگ و زندگی نگه می‌دارد کوشش دارد تا براین حس وحال فایق آید. اوج هردو بخش روایت اوج این وصل و جدایی است، این زندگی و مرگ. زمانی که در بخش اول"دختر اثیری" روح و جسم خود را تسلیم راوی می‌کند وصال مساوی است با مرگ و مرگِ دختر مساوی است با زندگی چشم‌های دختر درنقاشی راوی. در بخش دوم، صحنه‌ای که درآن راوی برای اولین بار به وصال زنش می‌رسد و در اوج هم آغوشی با فرو بردن گزلیک به چشمش او را می‌کشد طبعاً یادآور صحنهٔ قبل است و از ترکیب مرگ "دختر اثیری" و مرگ "لکاته" تصویر آخر روایت به دست می‌آید- استحالهٔ راوی به پیرمرد. راوی دیگر فقط نقاش این تصویر نیست بلکه موضوع تصویر هم هست.

حالا می‌توان به تصویر اولیه روایت بازگشت که عصارهٔ همهٔ تصاویر کتاب است: تصویری که راوی روی قلمدان هایش نقاشی می‌کند، تصویری که راوی از سوراخ رف تماشا می‌کند، تصویر پرده‌ای که راوی هروقت در بچگی زیاد به آن دقیق می‌شود می‌ترسد و به دامان دایه‌اش پناه می‌برد. شخصیّت های تصویر اولیّه رقاصه و پیرمرد هستند، یعنی پدر و مادرِ راوی. و این لحظه عصارهٔ همهٔ لحظات روایت است، لحظه‌ای که مادر، پدر/عموی راوی را به رو در رو شدن با مرگ می‌کشاند. از این لحظه است که عشق و مرگ یکی می‌شوند. "دختراثیری" که تصویر دنیای ماوراء طبیعی و زیبایی است و "لکاته" که تصویر دنیای مادّی و زشتی است هر دو در تصویر رقاصهٔ معبد یکی می‌شوند. همچنان که راوی قتل پدر/عمویش را به دست مادرش با قتل "دختر اثیری" ، "لکّاته" پاسخ می‌دهد و با پیرمرد خنزر پنزری یکی می‌شود. **بوف کور** روایت یک تصویر بیش نیست. این تصویر و احد است (عصارهٔ همهٔ تصاویرکتاب) که در طول زمان مداوماً تکرار می‌شود، و راوی و خواننده را در دایرهٔ ابدی روایتی بی انجام از آغاز به انتها و از انتها به آغاز می‌کشاند.

* * *

چیزی که فایده جویی عملی و نمادگرایی آیینی را تکمیل و مهار می‌کرد عشق ایرانیان به زیبایی درتمامی اشکال آن بود. این شادی غریزی [ایرانی‌ها] -به رغم بدبینی آنهاکه پیوسته به شیوایی بیان می‌شد- طی یک هزار سال در شعر و شاعری طراز اول . . . [و در دیگر هنرها] آشکارمی‌گردد. . . . گذشته از آن، این که زیبایی به خودی خود حایز اهمیت است، این که از ضروریات اولیه‌ای است که باید گرامی‌اش داشت، این که در حقیقت ازاسماء الهی است، تمام اینها اصولی بود که همگان پذیرفته بودند و با رفتار خود برآن صحّه می‌گذاشتند.[۱۰]

امّا شکل(form) به خودی خود فریبنده تر است؛ و معمار آموخته‌ها و خلاقیّت و حساسیّت خودرا منحصراً وقف آن می‌کند.[۱۱]

هر روایت با تمرکز روی یک عنصر اصلی -و در ارتباط با این عنصر اصلی- دیگر عناصر ساختاری خود را هماهنگ می‌کند. در **بوف کور** عنصر اصلی و هماهنگ کننده فضاست یعنی آن بخش غایب و ناپیدای استعاره. هدف این روایت بیان حس و حالی است که به بیان درنمی‌آید، مثل تصویر باد در قفس. برای ایجاد چنین فضایی راوی به خلق گونه ای معماری روایتی دست می‌زند. نکته‌ای که عموماً (و خصوصاً در نوشته‌های پوپ) دربارهٔ معماری سنّتی ایرانی گفته می‌شود دراینجا صادق است: فضا به مثابه پدیده‌ای مادّی. هاله‌ای به دور هرچه جسمیّت دارد کشیده می‌شود تا آن را بی‌وزن کند، و در عوض به آنچه بی شکل و بی وزن است شکل داده می‌شود. ساختار **بوف کور** یادآور معماری سنتی ایرانی است، حرکتی به درون به قصد حرکتی به بالا -حرکت به سوی فضای لایتناهی. اگرچه در **بوف کور** دیگر راهی به آسمان وجود ندارد، و روایت در دایره‌ای درون خود می چرخد.

درظاهری ترین سطح، این فضا از طریق توصیف مکان و زمان ساخته می‌شود. مثلاً حوادث اصلی روایت در اطاقی تاریک رخ می‌دهد. دربخش اول، زمانی که راوی برای اولین بار "دختراثیری" را از سوراخ رف می‌بیند شعاعی که از بیرون می‌تابد یادآور بازی نور در بناهای ایرانی است، شعاعی که از تندی و زنندگی نور بیرون اثری ندارد و درست به خاطر استحاله‌ای که یافته حالتی از تقدّس را به نمایش می‌گذارد.

درهمان صفحهٔ اول، راوی این سؤال را مطرح می‌کند: «آیا روزی به اسرار این

اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که درحالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کندکسی پی خواهد برد؟» دربخش اول، این سؤال بسط می‌یابد و تبدیل به حالتی درونی می‌شود، و همه چیز بیانگر این « برزخ بین خواب و بیداری» است. زمانی که دختر به خانهٔ راوی می‌آید:

> هوا گرفته و بارانی بود و مه غلیظی در اطراف پیچیده بود ـ درهوای بارانی که از زندگی رنگها و بی حیایی خطوط اشیاء می‌کاهد، من یک نوع آزادی و راحتی حس می‌کردم و مثل این بود که باران افکار تاریک مرا می‌شست . . . در این دقیقه‌ها که درست مدت آن یادم نیست خیلی سخت تر از همیشه صورت هول و محو او مثل این که از پشت ابر و دود ظاهر شده باشد صورت بی‌حرکت و بی حالتش مثل نقاشی های روی جلد قلمدان جلوی چشمم مجسم بود.

و لحظه‌ای که راوی موفق می‌شود تصویر چشم‌های دختر را نقاشی کند، و گویی به کشف و شهودی دست می‌یابد، «تاریک روشن بود، روشنایی کدری از پشت شیشه های پنجره داخل اطاقم شده بود، من مشغول تصویری بودم که به نظرم از همه بهتر شده بود. . . » در بخش دوم، درقبال روشنایی زنندهٔ روز، تاریکی اطاق راوی بیشتر از هرزمان فضای ذهنی راوی و تمایز آن را از فضاهای بیرون اطاق نمایان می‌سازد. این اطاق دو "دریچه" به بیرون دارد، امّا درمیان نورِ لُختی که آن را احاطه کرده تبدیل به فضایی بسته می‌شود.

این مثال‌ها اهمیّت فضا را در **بوف کور** روشن می‌کند، ولی فضای اصلی روایت درونی است. این فضای درونی به دوطریق ساخته میشود: (الف) حرکت روایت، که بر دوپایهٔ تکراری دایره مانند و گردشی استفهامی که مانند علامت سؤال سر به درون دارد به وجود می آید، و(ب) انباشتن فضاها و بارهای مختلف احساسی و معنایی در یک تصویر واحد.

چنین فضایی درعین این که از نظر درونمایه به فضاهای معماری سنتی ایرانی شباهتی ندارد دراساس ازهمان ساختار استفاده می‌کند- یعنی ایجاد فضا برای تجربهٔ آنچه ملموس نیست. نتیجه آن که خوانندهٔ روایت در مرکز تجربه قرار می‌گیرد، مانند بیننده‌ای که لحظاتی زیر گنبد مسجدی اصیل مکث کرده باشد: حتی وقتی به نماز نایستاده درحال عبادت است. فضا از یک طرف این امکان را به بیننده می‌دهد که براین نقش یا بر آن طاقنما تمرکز کند و از طرف دیگر

اجازهٔ دنبال کردن "خطی" اجزاء را از او می‌گیرد. ترکیب این اجزاء فضایی را درحول و حوش او به وجود می‌آورد که دیگر نتیجهٔ منطقی این ترکیب نیست، بلکه چیزی جدا و متعالی است. یعنی حرکت از مجموعه‌ای از عوامل ملموس به فضایی ناملموس. این تجربه البته مختص معماری ایرانی نیست، و در دیگر هنرهای سنتی ما نیز دیده می‌شود. بیننده‌ای را مجسم کنید که لحظاتی روی یکی از ترنج‌های مرکزی قالی اصیلی می‌نشیند. نقش و نگاری که درظاهر بناست یادآور گل‌ها و بوته‌ها باشد در باطن بیننده را به تجربهٔ غیرمادی و غیرملموس و بیان نشدنی باغ همهٔ خواست‌ها و خوشی‌هایش می‌کشاند. یا در مثالی دیگر شاخه‌ای گل یخ را مجسّم کنید در فضایی بسته. عطر گل درآن واحد نفس را بند می‌آورد و هجوم ده‌ها خاطره را از اعماق لایه‌های مختلف زمان و مکان فراهم می‌سازد.

* * *

باز گردیم به آغاز. **بوف کور** با یک سؤال شروع می‌شود، «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی . . . کسی پی خواهد برد؟» امّا پاسخی به دست نمی دهد. **بوف کور** روایتی است بنا شده براساس تضاد و تناقض که در درونمایه‌ای واحد خلاصه نمی شود؛ متشکل از لحظاتی است که مثل شیشه‌های رنگی یک شهر فرنگ مدام جا به جا می‌شوند و ترکیب‌های جدید می‌سازند. درواقع، و با وجود فلسفه بافی های راوی، مضمون اهمیّتی ندارد و روایت درجهت کشاندن خواننده به طرف فکر یا سرانجام معیّنی حرکت نمی‌کند. تنها ساختار روایت است که خواننده را در مرکز تجربیاتی قرار می‌دهد. و از طریق این تجربیّات است که خواننده به دریافت یا دریافت‌هایی مستتر در قالب فضای روایت دست می‌یابد.

ارتباط اصلی بوف کور با دیگر روایت هایی که رمان می‌نامیم در توجه نویسنده به جزئیات است. راوی فردیتی بی چون و چرا دارد، و فضای وهم‌آلود و رؤیا زدهٔ روایت ذهنیّت راوی را به روشنی خلق می‌کند. همهٔ صحنه‌های مبهم و همهٔ تصاویر محو با ذکر جزئیات به گونه ای واقعی ترسیم می‌شوند. درنتیجه ازطریق قراردادن جزئیّات در هاله ای از ابهام است که هدایت موفق می‌شود دنیایی خاص خلق کند، دنیایی که منطق و واقعیّت خودرا به یُمن ساختار منسجم روایت به دست می‌آورد. بدیهی است که واقعیّت **بوف کور** از تقلید وقایع

به دست نمی‌آید. هر روایت موفق منطق درونی خودرا خلق می‌کند، منطقی که در اجزاء و در ساخت روایت نهفته است و به آن واقعیّت و مشروعیّت می‌بخشد. جادوی هر رُمان در قدرت خلق این واقعیّت های غیر واقعی‌است. نویسندهٔ رُمان چون پری قصهٔ سیندرلا عصای جادویش را بر فراز اشیاء بی جان واقعی تکان می‌دهد تا اشیاء غیرواقعی امّا جاندار خلق کند. به این خاطر است که ساختار هر رمان نظریهٔ ادبی مناسب خود را نیز ازطریق همین ساختار ارائه می‌دهد. **بوف کور** ریشه درنگرشی دارد که قرن‌ها بر فرهنگ و هنر ایران مسلط بوده است. همچنان که گفته شد، به بیان درآوردن آنچه به بیان درنمی‌آید یا هستی بخشیدن به آنچه نیست همیشه حرف اصلی ادب و هنر ایرانی بوده است. و این نگرش برای خلق تجربه‌ای درونی و درعین حال متعالی از تمهیداتی بهره می‌گیرد که کالریج " استعاره" و شعرای سمبولیست "تمثیل" می‌نامند.

با چنین دیدی، زیبایی صوری دیگر نه مفهومی مجرد است و نه صرفاً خدمتگزار آنچه واقعیت نامیده می شود. زیبایی به گفتهٔ پوپ پُلی است که زمین را به آسمان وصل می‌کند. از همین رو در فرهنگ قدیم ایران آنچه عموماً شکل خوانده می‌شود از آنچه عموماً محتوا خوانده می‌شود جدا نیست. نبوغ شعرای قدیم ما در پوست و گوشت بخشیدن به خلاء است، در ملموس کردن مفاهیم مجرد و کلّی است. هنر آنان برخلاف تصور غالب بر فرهنگ معاصر ایران در فلسفه بافی نیست؛ درخلق آن حالت غریبی است که به گفتهٔ پوپ نه نتیجهٔ فکرکردن که حاصل غریزهٔ ناب خلاقیّت است. این نگرش که قرن هاست در فرهنگ و هنر ایرانی دیده می‌شود به وسیلهٔ نویسندگان و شعرای مکاتب رومانتیسم و سمبولیسم به صورت نظریه‌ای منسجم درآمده است. توجّه آنان به دنیاهای درونی، یعنی دنیاهایی که مدام تجربه می‌کنیم امّا نمی‌توانیم به بیان در بیاوریم، همراه بوده است، با تلاش برای کشف قالب هایی مناسب، قالب‌هایی که بتوانند فضاهای بین زمین و آسمان را به نمایش درآورند. توجه داشته باشیم که پوپ برای بیان اهمیّت زیبایی در هنر قدیم ایران از شبستری کمک می‌گیرد.

به این ترتیب جای تعجب نیست اگر هدایت بخصوص در **بوف کور** یادآور نویسندگانی چون نوالیس و نروال و ریلکه یا حتی کافکا به نظر برسد. ارتباط او با آنان نه بر پایهٔ تقلید، که براساس برادری و هم خونی است. نقل قولی از مالارمه نشان می‌دهد که نظریاتی از این دست تاچه حد با نوع ساختار **بوف کور** یا اساساً نوع ساختاری که موضوع این بحث است سازگاری دارد:

زیر بنای معنوی شعر خودرا پنهان می‌کند؛ (امّا) حضور دارد و فعال است -در فواصل خالی بین دو بند و در سفیدی کاغذ: سکوتی آبستن که تصنیفش هیچ کمتر از تصنیف خود ابیات اعجاب انگیز نیست.

افسوس که رمان فارسی از همان ابتدا از این نگرش دور افتاد. به نظر می‌رسد که داستان نویسهای ایرانی اکثراً رمان را بیشتر از هرچیز به مثابه یک وسیله به کار برده‌اندو می‌برند. در ایران رمان به بهانهٔ نزدیک شدن به «واقعیت‌های بزرگ تاریخی، اجتماعی» از حقیقت فرهنگ اصیل خود غافل ماند. و اگر درآغاز راه این گسستن آگاهانه و درجهت خلقی تازه بود، به مرور از غریزهٔ طبیعی و خلاقهٔ خود نیز فاصله گرفت. امّا یکی از نکات جالب **بوف کور** شباهتی است که با ساختار فرهنگ سنتی ایران دارد. گویی این ساختار **بوف کور** است که به استقبال ساختار آثار گذشته می‌رود. ولی متأسفانه آثاری که تحت تأثیر **بوف کور** نوشته شده‌اند اکثراً به سطحی ترین وجه آن یعنی به فلسفه بافی های راوی توجه داشته‌اند و پیام اصلی آن را که در ساختارش نهفته است از دست داده‌اند. **بوف کور** درست است که بیشترین و افراطی ترین عکس العمل‌ها را پدید آورده امّا به نظر می‌رسد نه فقط مخالفانش که اکثر طرفدارانش نیز نتوانسته‌اند خود را به دست جادوی ساختار آن بسپارند.

هدف این نیست که نتیجه گیری کنیم همهٔ نویسندگان ایرانی باید **بوف کور** را اُلگو قرار دهند. هدف این مقاله بیش از هرچیز ارائهٔ دید دیگری از رمان است؛ دیدی که در فرهنگ گذشتهٔ ما سابقه دارد و در **بوف کور** متجلی می‌شود. هدف مطرح کردن نوعی رمان است که خواننده را به درون می‌برد و در مرکز تجربه‌ای جدید قرار می‌دهد؛ رمانی که به دنبال پاسخ نیست، بلکه تجربه یا تجربه‌هایی را به تصویر بکشد؛ رمانی که به روند نوشته شدن خود آگاهی دارد و درطول روایتش به کشف و درک این روند می‌رسد به این شرط که خواننده خودرا در این تجربه رها کند وخلاقیت های پنهان- اگر نگوییم سرکوب شدهٔ- خود، را باز یابد. نویسنده‌ای که جسارت خلق کردن دارد قطعاً خواننده ای می‌طلبد که جرأت تجربه کردن داشته باشد.

این مقاله به عنوان قدرشناسی به پروفسور مایکل بیرد تقدیم می شود. آ. ن.

پانویس ها:

۱. صادق هدایت، **بوف کور**، تهران، انتشارات جاویدان، ص ۵۱.

۲. **همان**، ص ۹.

۳ تاثیر سینمای صامت عموماً و سینمای اکسپرسیونیست خصوصاً بر **بوف کور** (از سر و وضع پیرمرد خنزر پنزری و خندهٔ بی صدایش گرفته تا کالسکهٔ نعش کش و مناظر پس زمینه و توالی صحنه‌های بخش اول) نیازمند تحقیق و بررسی بیشتری است.

۴. **بوف کور**، صص ۳۶-۳۷.

۵. **همان**، صص ۴۳-۴۴.

۶. **همان**، صص ۱۲-۱۳.

۷. **همان**، ص۲۰.

۸. ن. ک. به: آذر نفیسی، "دریافتی از بوف کور"، **کلک**، شمارهٔ۱، فروردین ۱۳۶۹.

۹. ن. ک. به "دریافتی از بوف کور" پانوشت ۲.

10. Arthur Upham Pope, *Persian Architecture*, New York, 1965, p.13.

11. Eric Shroeder, "Standing Monuments of the First Period," in Arthur Upham Pope, ed. *A Survey of Persian Art*, London, Oxford University Press, Vol. 3, p. 999.

نسرین رحیمیه*

مسخ هدایت از مسخ

هنگامی که سخن از همانندی های میان صادق هدایت و فرانتس کافکا به میان می‌آید، خطر پیش آمدن این فکر هست که هدایت عمیقاً تحت تأثیر کافکا بوده است. امّا اگر بتوان این فکر را کنار گذاشت، می‌توان راهی را ترسیم کرد که هدایت از آن به کشف یک روح خویشاوند درکافکا رسیده است. نکتهٔ اساسی بحث من این است که اگر هدایت تحت تأثیر کافکا بوده، در مطالعاتش، باید به این یقین رسیده باشد که خود کافکا دچار مسخ شده است. کافکائی که هدایت به خوانندگان ایرانی خود معرفی می‌کند، انعکاسی از زیبائی شناسی و تلاش های ادبی خود هدایت است.

برای پی بردن به ادراک هدایت از کافکا، و درهمان راستا، به احساس هنرمندانهٔ خود او، تحلیل من بر ترجمهٔ هدایت از **مسخ** کافکا، و برمقالهٔ او تحت عنوان "پیام کافکا" استوار است. دربارهٔ مسخ هدایت از کار کافکا در دوسطح سخن خواهم گفت: سطح اول شامل تحلیلی است دربارهٔ آن نوع تغییراتی که هدایت از نظر سبک و زبان در ترجمهٔ خود در داستان کافکا وارد کرده است. از آنجا که هدایت در بازگردانی **مسخ** به فارسی از ترجمهٔ فرانسهٔ الکساندر

---

* استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه آلبرتا، کانادا. آخرین کتاب نسرین رحیمیه به نام *Oriental Rresponses to the West* [واکنش های شرقی به غرب] در ۱۹۹۰منتشر شده است.

ویالات بهره گرفته است و نه از متن اصلی آن به زبان آلمانی، من ناگزیرم درمقایسه‌های خود ترجمهٔ فرانسهٔ مسخ کافکا را ملاک قرار دهم و گزینه هائی را که این متن بر هدایت تحمیل کرده برشمرم.

سطح دوم بررسی به مقالهٔ هدایت دربارهٔ کافکا اختصاص داردکه درآن هدایت رها از قید و بندهای ترجمه، با برداشت های آزادانه تری به خواندن متن‌های کافکا می‌پردازدو مُهر خود را برآن‌ها می‌زند. درمسیر این کار توضیحی شاید بتوانیم سرچشمه‌های "پیوندهای اختیاری" هدایت با کافکا را بیابیم.

امّا هرگونه بحثی از ترجمهٔ مسخ کافکا ناگزیر باید از نحوهٔ ترجمهٔ جملهٔ سهل و ممتنع گشایش داستان آغاز گردد:

> **Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt"**[۱]

[یک روز صبح وقتی گرگور سامسا از خواب های پریشان پرید، متوجه شد که در رختخوابش به جانور بد هیبت ناخوشایندی تبدیل شده است].[۲] واژهٔ **Ungeziefer**، که در لغت به معنای کرم (**vermin**) است مفاهیم خاصی را درزبان آلمانی القا می‌کند که انتقال آن ها به انگلیسی، فرانسه، یا فارسی امر مشکلی است. همانطور که استانلی کورن گولد اشاره می‌کند: «واژهٔ **Ungeziefer** ـکه احتمالاً کافکا آن را می‌شناخته است ـ اصلاً [در شاخه ای] از زبان آلمانی به معنی "حیوان نجسی که مناسب قربانی نیست" می باشد.»[۳] آنچه که از مسخ گرگور سامسا به یک "حشرهٔ ترسناک" برمی‌آید سقوط و پستی کامل اوست. او چه از نظر انسانی و چه از نظر توجه الهی بی ارزش شده است.

مترجم‌فرانسوی، الکساندر ویالات، کلمهٔ **vermin** را که به‌واژهٔ آمده در متن اصلی نزدیکتر است، انتخاب می‌کند امّا برای صفت **ungeheuer** واژهٔ فرانسهٔ **véritable** را برمی‌گزیند که آشکارا روح جملهٔ گشایشی کافکا را عوض می‌کند. همین تعبیر است که هدایت از آن در ترجمهٔ خود به صورت "حشرهٔ تمام عیار عجیبی"[۴] استفاده می‌کند. متن فارسی از یک نظر درست تر است زیرا روشنی بیشتری به بیان کافکا می‌بخشد و کلماتی که هدایت برگزیده روایت را سریع تر به پیش می‌رانند. با شیوهٔ ترجمهٔ هدایت‌خواننده به ماهیت دقیق استحالهٔ گرگور پی می‌برد حتی پیش از آنکه خود گرگور امکان بیابد که به ظاهر جسمی تازهٔ خود نظری بیندازد. متن کافکا، دانسته، سرعت کمتری دارد تا در بر گیرندهٔ آن الهامی باشد که وی برای داستانش مهم تشخیص داده بود.

کافکا با ایجاد یک تساوی تصویری یا ادبی بین گرگور سامسای مسخ شده و هرنوع حشرهٔ مشخصی مخالف بود. برای نمونه، هنگام انتشار داستان، وی ناشرش را از چاپ تصویر حشره‌ای بر روی جلد کتاب منع کرد. این اصرار بر ابهام از تعمّد کافکا درکنار هم گذاشتن رؤیا و واقعیت سرچشمه می‌گیرد. همین منطق درپس جملهٔ گشایشی داستان که در آن سامسا از رؤیائی پریشان به واقعیتی بس هراس آورتر و عینی تر چشم می‌گشاید به روشنی دیده میشود.

درمتن اصلی آلمانی، این حالت سرگردانی بین رؤیا و واقعیت در اولین جملهٔ پاراگراف دوم پایان می‌یابد:

"'Was ist mir geschehen?' dachte er. Es war kein Traum" [باخود فکر کرد "چه به سرم آمده است؟ این رؤیا نبود.»][۶] عبارت "این رؤیا نبود" به این نیت آمده است تا تلاش گرگور را درچنگ انداختن به واقعیت تازه‌اش تقویت کند. درفارسی می خوانیم: «گره گوار فکر کرد: "چه به سرم آمده؟" معهذا در عالم خواب نبود.»[۷] "عالم خواب" هدایت باز تصریح برخورد بین دوقلمروئی است که گرگور در آن برای تعریف وجود خویش می‌کوشد. این سبک گزینش خود هدایت است. امّا متن فرانسه به متن اصلی نزدیک تر است :

"'Que m'est-il arrivé?', pensa-t-il. Ce n'était pourtant pas un rêve." [باخود فکر کرد، "چه بسرم آمده." امّا رؤیا نبود.] این دگرگونی های کوچک در ریزه کاری ها را می توان ناشی از سبک پُر وسواس هدایت و اشتیاق وی به نوشتن متنی روان به فارسی دانست. این جنبهٔ کار هدایت به عنوان یک مترجم، ناشی از تصمیم او برای بهره جستن از اصطلاحات آشنا برای خوانندگان ایرانی است. مثلاً درمتن آلمانی، در اولین حضور وحشتناک گرگور در برابر خانواده و رئیسش، گرگور مادر مضطرب خود را "Mutter, Mutter " خطاب می‌کند. درمتن فرانسه، ویالات نحوهٔ خطاب صمیمانه تر"Maman, Maman" را به کارمی برد اما هدایت بر کوشش گرگور درجلب محبت مادرش و پیوندهای گذشتهٔ میان آن‌ها با اصطلاح "مادرجون، مادرجون" تأکید می‌کند.

با این وصف، مواردی وجود دارد که هدایت بیش از اندازه از متن فرانسه دور می‌شود. یکی از این نمونه‌ها را در اواخر قسمت اول، پس از صحنهٔ بالا، می‌توان دید. پدر گرگور او را به درون اطاقش می‌راند: «پدرش درحالی‌که مثل یک آدم وحشی خش و فش می‌کرد، با بیرحمی جلو آمد.» ترجمهٔ ویالات این است:

" Mais le père impitoyable traquait son fils en poussant des sifflements de Sioux... "[۸]

نکتهٔ جالب این است که ویالات با برگرداندن "سرخ پوستان ایالات مرکزی آمریکا"(Sioux Indians) به " آدم‌های وحشی" عنصری بیگانه را درمتن خویش وارد می‌کند. او آشکارا میل دارد برفضای وحشیگری و ترس حاکم بر صحنه‌ای که گرگور تجربه کرده، تأکید کند.

هدایت، ظاهراً نا آشنا با شهرت سرخ پوستان "Sioux" درمیان ساکنان آمریکای شمالی، به خطا صفت "وحشی" را از پدر به پسر منتقل می‌کند: «ولی پدر بی مروت پسرش را دنبال می‌کرد و بطرز رام کنندگان اسب وحشی سوت می‌کشید.»[۹] این عبارت معنا را یکسره دگرگون کرده است. درمتن اصلی کافکا این پدر است که وحشی توصیف می‌شود، در حالی که در ترجمهٔ هدایت، پدر به رام کنندهٔ حیوان ـپسر وحشیـ تبدیل می‌شود. درنتیجه، ترجمهٔ فارسی سرنوشت گرگور را درهمان مراحل اولیهٔ روایت رقم میزند و صدای روایتگر درهمان آغاز از گرگور تصویری می‌دهد که به نحوی کامل و بازگشت ناپذیر نشانگر حیوان مسخ شده‌ای است. درحالی که درمتن آلمانی راوی و خانوادهٔ سامسا تا رویداد نهائی، که گرگور، مسخ شده، تسلیم سرنوشت می‌شود وطرد خود را بعنوان یک انسان از خانواده‌اش می‌پذیرد، دربارهٔ او درحالت تردیداند. پیامد دیگر برداشتِ غلط هدایت تغییر ناخواستهٔ چشم انداز راوی است که در متن اصلی دقیقاً نزدیک به چشم انداز گرگور است. ظرافتی که کافکا در به کارگیری صدای راوی سوم شخص به خرج می دهد تا نشانگر وحدت زمینه ای و عینی ناهمسانی گرگور باشد، در ترجمهٔ هدایت دیده نمی شود. قطعهٔ مربوط به بی میلی فزایندهٔ گرت به وارد شدن به اطاق برادر یکی از نمونه های بارز این نوع شکل در ترجمهٔ هدایت است. درمتن آلمانی می‌خوانیم:

> Es wäre fur Gregor nicht unerwartet gewesen, wenn sie nicht eingetreten wäre, da er sie durch seine Stellung verhinderte, sofort das Fenster zu öffnen, aber sie trat nicht nur nicht ein, sie fuhr sogar zurück und schloss die Tür; ein Fremder hätte geradezu denken können, Gregor habe ihr aufgelauert und habe sie beissen wollen."[۱۰]

[برای گرگور تعجب آور نبود اگر گرت وارد اطاق نمی‌شد، چون وضعیت او مانع از آن بود که گرت بلافاصله پنجره را بازکند، لیکن نه تنها گرت وارد اطاق نشد، حتی بعقب جهید و در را قفل کرد؛ این فکر ممکن بود بسادگی برای یک آدم غریبه پیش بیاید که گرگور بقصد گاز گرفتن گرت کمین کرده بود.][۱۱]

ترجمهٔ ویالات این است:

"Un étranger aurait pu penser que Grégoire épiait l'arrivée de sa soeur pour la mordre"[۱۲]

امّا روایت هدایت هم متن فرانسه و هم متن اصلی را تحریف می‌کند: «یک نفر خارجی می توانست حدس بزند که گره گوار خواهرش را می‌پائید تا گاز نگیرد.»[۱۳] احتمال دارد که هدایت تا اندازه‌ای بخاطر برگرداندن واژهٔ "étranger" به "خارجی" دچار اشتباه شده باشد. به وضوح معادل "بیگانه" برای این واژه مناسب تر بود. ترجمهٔ هدایت تاکید بر مشروط بودن حالات درمتن‌های آلمانی و فرانسه را هم کاهش می‌دهد. این مشکل کوچک هنگامی به چشم می‌خورد که هدایت یکبار دیگر نقش فاعل و مفعول را عوض می‌کند، به این معنی که انگار این گرگور بود که می‌بایست مواظب باشد تا خواهرش او را گاز نگیرد. گرگور، بجای این که بعنوان مهاجم شمرده شود، به غلط به عنوان قربانی بالقوه تصویر می‌شود. این ترجمهٔ نادرست ناخواسته سرعت روایت را نیز تغییر می‌دهد و سرنوشت گرگور را بعنوان یک قربانی درمرحله‌ای خیلی زودتر از متن اصلی آلمانی آن مشخص می‌کند.

در نمونه‌ای دیگر، عدم دسترسی هدایت به مأخذ اصلی مانع آن می‌شود که وی در ترجمهٔ خود بطور کامل مفهوم درآویختن نامطمئن گرگور به انسانیتش را منتقل کند. این مشکل در صحنه مهمی از بخش سوم داستان رخ می دهد که در آن صدای ویولون خواهر گرگور وی را به اطاق نشیمن می‌کشاند. گرگور ضمن تماشای خواهرش فکر می‌کند: "War er ein Tier, da ihn die Musik so ergriff?"[۱۴] [آیا او حیوان بود که موسیقی می‌توانست چنین اثری روی او بگذارد؟] ترجمهٔ هدایت دراین مورد از صافی متن فرانسهٔ آن می‌گذرد:

"N'était-il donc qu'une bête? Cette musique l'émouvait tant"[۱۵] [آیا او فقط حیوان بود؟ این موسیقی خیلی روی او اثر گذاشت]. ویالات جملهٔ کافکا را به دو جمله تبدیل می‌کند و درنتیجهٔ لذت گرگور از موسیقی را با حیوان بودنش درهم نمی‌آمیزد. هدایت، همانند ویالات، می نویسد: « آیا او جانوری نبود؟ این موسیقی اورا بی اندازه متأثر کرد.»[۱۶] از آنجا که در بخش‌های پیشین، هدایت حالت حیوانی گرگور را قطعیت بخشیده است، در اینجا این سؤال دلالت بر این دارد که لذت گرگور از موسیقی بهیچوجه به معنای بازگشت او از حالت حیوانی نیست. درنتیجه، این پارادوکس که گرگور تنها به عنوان یک حیوان از موسیقی

تغذیه می‌کند، با تمام وضوحی که درمتن کافکا دارد، در ترجمهٔ فارسی هدایت گم شده است.

هدایت، با پیروی دقیق از متن فرانسه یا با تغییراتی براساس سبک شخصی، از نقش خود بعنوان یک مترجم دقیق اثر فراتر می‌رود و گرگور سامسای او بیشتر به شکل یک قربانی شرایط اجتماعی و خانوادگی که خود غرقهٔ آن بوده است، تصویر می‌شود. هدایت، همچنین، مسخ کامل و بی بازگشت او را شرح می‌دهد و موقعیت دشوار گرگور را با ایجاد فاصله‌ای مختصر بین راوی و گرگور، تقویت می‌کند. از همین رو، در ترجمهٔ فارسی حس بیگانه شدگی گرگور شدید تر به چشم می‌خورد.

با آن که برخی از انتخاب‌های هدایت با متن فرانسه‌ای که برای ترجمه دراختیار داشت مرتبط است، تصمیم های او همیشه هم تصادفی نبودند. بینش وی از کافکا نیز در مسخ داستان به وی کمک می کرد. این همان بینشی است که در "پیام کافکا" می‌یابیم که نخستین بار در سال ۱۹۴۸ به صورت مقدمه‌ای بر ترجمهٔ **گروه محکومین** منتشر شد.

ظاهراً مقصود از نوشتن "پیام کافکا" معرفی مقدماتی آثار کافکا بوده است. این مقدمه شامل دو بخش، یک شرح حال و یک تحلیل، است که هدایت از آن به نام دنیای کافکا یاد می‌کند. هدایت مانند غالب مفسران کافکا، به منطقی اشاره می‌کند که تعیین کنندهٔ لحن و سبک کافکاست. آنچه برای او درنوشته‌های کافکا قابل توجه است شیوهٔ ماهرانهٔ وی در توصیف شخصیت‌های عادی و رویدادهای روزانه است که با یک چرخش قلم خوانندگانش را ناگهان به قلمروی غیرمحتمل و رؤیائی می‌کشاند:

> با آدم های معمولی، با کارمندان اداره روبرو می‌شویم که همان وسواس ها و گرفتاری های خودمان را دارند، به زبان ما حرف می‌زنند و همه چیز جریان طبیعی خود را سیر می‌کند. امّا، ناگهان احساس دلهره آوری یخه‌مان را می‌گیرد. همهٔ چیزهائی که برای ما جدی و منطقی و عادی بود، یکباره معنی خود را گم می‌کنند، عقربک ساعت جور دیگر بکار می‌افتد، مسافت‌ها با اندازه گیری ما جور درنمی‌آید، هوا رقیق می‌شود و نفسمان پس می‌زند. آیا برای اینکه منطقی وجود ندارد؟ برعکس، همه چیز دلیل و برهان دارد، یک جور دلیل وارونه؛ منطق افسار گسیخته‌ای که نمی شود جلویش را گرفت. نه، برای اینست که می‌بینیم همهٔ این آدم‌های معمولی سر بزیر که درکار خود دقیق بودند و با ماهمدردی داشتند ومثل ما فکر می‌کردند، همه کارگزار و پشتیبان "پرچ" می باشند.

هدایت، با این تاکید بر بیهودگی و بی معنائی "هستی عادی"، به سرعت به سوی مرحلهٔ بعدی استدلال خود حرکت می‌کند، به مرحلهٔ پیام "هستی" کافکا. او از "گناه وجود ما" حرف می‌زند که در هرمقطعی با آن مواجه هستیم.[۱۸] در دنیای کافکا، هدایت انسان را بطور کامل تنها و بیچاره می‌بیند. انسان نه نیروی رهبری کننده‌ای دارد و نه ملجأ روحی و معنوی والاتری. هدایت نتیجه می‌گیرد که شخصیت‌های کافکا فقط به خودشان اتکا دارند. او این فقدان کامل معنویت در دنیای کافکا را به رویدادهای پُرآشوب جنگ جهانی اول و بحران‌های حاصله از آن در اروپا نسبت می‌دهد. در سراسر مقاله، هدایت به مفهوم بدبینی که بر آثار کافکا چیره می‌یابد، باز می‌گردد، همان چیزی که وی آن را به صورت زننده‌ای در ترجمهٔ "مسخ" ترسیم می‌کند. این بدبینی درخلاصه‌ای که از شرح حال کافکا بدست می‌دهد حتی بیشتر برجسته شده است. توجه به این نکته مهم است که هدایت بین زندگی کافکا و نوع شخصیت‌هائی که درآثارش پیدا می‌کنیم، همبستگی مستقیمی می بیند.[۱۹]

هدایت پدر کافکا را "مستبد و بیسواد" توصیف می‌کند، درحالی‌که مادر کافکا "یهودی خرافاتی" است.[۲۰] او استدلال می‌کند که سه عامل تعیین کنندهٔ سرنوشت کافکا بوده‌اند: ۱) تضاد او با پدرش ومآلاً تضاد او با محیط یهودی‌اش؛ ۲) تجرّد او؛ و ۳) بیماری او، یعنی بیماری سل. هدایت توجه خودرا روی این وجوه زندگی کافکا یعنی ریشه‌های از خود بیگانگی او متمرکز می‌کند و خود را از این جهات با او همانند می‌داند. همانطور که از عنوان مقالهٔ "پیام کافکا با پیام هدایت"ـ که بدون ذکر نام نویسنده در ایران منتشر شدـ برمی‌آید، هدایت کافکا را در قالب تصویر خود می‌ریزد.

نمی گویم هدایت از دشواری هائی همانند دشواری هایی که وی در زندگی کافکا پیدا می کرد رنج می برد. ونیز تأکید هدایت بر بیماری کافکا یا بر اختلاف او با پدرش را نیز کاری نابجا نمی‌شمرم. امّا هدایت، با نحوهٔ تلقی خاص خود از این مسائل، زندگی کافکا را به صورتی برجسته می‌کند که بیشترین شباهت را به زندگی خود وی پیدا کند.

برای نمونه در توصیف هدایت از میراث یهودی کافکا به بازتاب‌های صریحی از بیزاری هدایت نسبت به بنیادهای مذهبی در ایران برمی‌خوریم. در نوشته ای از کافکا به نام "نامه به پدرم" هدایت تصور می‌کند که به ریشه‌های اعتراض کافکا به یهودیت دست یافته است. قطعه‌ای از این نوشته که در آن کافکا از اینکه مجبور شد به معبد برود با انزجار سخن می‌گوید، سرچشمهٔ برداشت

هدایت از رفتار کافکا نسبت به یهودیت می‌شود. هدایت در بارهٔ دوستی کافکا با ماکس برود، که صهیونیست شد و کافکا را هم به جنبش صهیونیستی معرفی کرد، می‌نویسد: «ماکس برود از او می‌خواست و می‌کوشید که او را مجدداً به یهودیت بازگرداند، امّا موفق نشد. کافکا به دوستش می‌گوید: من چه وجه مشترکی با یهودیان دارم؟»[۲۱] هدایت را به خاطر پرداختن به جزئیات بیوگرافی کافکا نمی‌توان به تحریف متهم کرد. این درست است که کافکا واقعاً به پدرش نامه‌ای نوشته بود که در آن پیوندهای ظاهری پدرش به مراسم یهودی را به باد تمسخر گرفته بود. این هم درست است که کافکا نسبت به صهیونیسم بیش از دوست مورد اعتمادش ماکس برود، تردید داشت. امّا، امکان ندارد که کافکا را ازمیراث یهودی خود یکسره جدا درنظر گرفت.

کافکا نه تنها تحصیل عبری کرده بود، بلکه برخلاف اکثر همدینان اروپای غربی معاصر خود مدافع فرهنگ و زبان یهودی (یدیش) هم بود. درمورد توجه و علاقهٔ او به تئاتر یهودی (یدیش) نیز اسناد کافی وجود دارد. بعضی از شرح حال نویسان کافکا می‌گویند که او احتمالاً در جنبش صهیونیستی هم شرکت داشته است. مثلاً، ریچی رابرتسون می‌گوید:

> کافکا. . . نمی توانست فراموش کند و فراموش هم نکرد که خود یک یهودی بود. زمینه‌های گوناگون فعالیت اجتماعی یهودیان از جمله جنبش صهیونیستی در برابرش وجود داشت. میزان توجه او به صهیونیسم مورد بحث فراوان قرار گرفته است. برودو ولچ معتقدند که کافکا نسبت به این جنبش صمیمانه متعهد بود، و کلارا کارملی دراین باره دلایلی هم ارائه می‌دهد. نوشته‌های عجیب دفتر خاطرات کافکا برای روز ۲۲ ژانویه ۱۹۲۲ ـکه درآن از کارهای زیادی که شروع و بعد درطول زندگی رها کرده، نام می‌برد ـ کمکی به شرح حال نویس نمی‌کند. درمیان این کارهای جور واجور و عجیب که با درس پیانو شروع می‌شود و با طرح نافرجام ازدواج و تشکیل خانواده پایان می‌پذیرد، به دو کلمه بر می‌خوریم "ضد صهیونیسم، صهیونیسم." با این حال، ظاهراً نظر کافکا نسبت به صهیونیسم تا اواخر دههٔ ۱۹۲۰ نه دوستانه بود و نه دشمنانه، بلکه کاملاً بی طرفانه بود. امّا برود در نامهٔ ۱۲ فوریه ۱۹۱۷ به مارتین بوبر می‌گوید: من با دوستم فرانتس کافکا گفتگوئی نکردم ولی خوشحالم که او بی آنکه متوجه شود آرام آرام به یهودیت می‌گراید، درآن سال در می‌یابیم که کافکا در تدارک مهاجرت به فلسطین بود، تا در آنجا بعنوان صحاف کار کند.[۲۲]

اینکه کافکا واقعاً درجنبش رو به رشد صهیونیستی زمان خود شرکت داشته یا نه، دارای اهمیت چندانی نیست. آنچه به بحث ما مربوط می‌شود اینست که هدایت

ارتباط پیچیدهٔ کافکا به یهودیت را کاملاً نادیده می‌گیرد. این انکار مطلق هدایت از هرنوع وابستگی کافکا به یهودیت نشانگر میل او است به دیدن کافکا بصورت روشنفکر از خود بیگانه‌ای که از هرنوع تأ ثیر مذهبی که هدایت آنرا با خرافات معادل می‌شمارد رها شده است. به عبارت دیگر، از آنجا که هدایت اسلام را خوار می‌شمرد، می‌خواهد کافکا هم یهودیت را طرد کند. طرد سنت، مذهب، و استبداد درجهان بینی هدایت چنان مرکزیتی دارد که نمی‌تواند پرتو آن را بر کافکا نیفکند.

حتی تضاد کافکا با پدرش، درنظر هدایت به نماد ستیز مداوم کافکا با استبداد مبدل می‌شود. از آنجا که هدایت به این تضاد تنها در یک سطح شخصی نمی‌نگرد، اختلاف پدر و پسر را ناشی از نارضایتی کافکا از یهودیت می‌داند. درتحلیل هدایت، مشکلات کافکا با پدرش نشانهٔ یک بیماری بزرگتر اجتماعی، مذهبی، و حتی سیاسی است. ترکیب این "بیماری" با بیماری جسمی کافکاست که هدایت آن را بعنوان بن بست نهائی زندگی کافکا درنظر می‌گیرد. کافکائی که او می‌دید هم از نظر روحی و هم از نظر جسمی از کار افتاده بود. این کافکا همزاد هدایت است. نتیجه گیری‌های هدایت از تحلیل آثار کافکا طنین آرزوها و ناکامی های خود او است:

> این دنیاجای زیست نمی‌باشد و خفقان آور است، برای همین به جستجوی "زمین و هوا و قانونی" می‌رود تا بشود با آن زندگی آبرومندانه کرد. کافکا معتقد است که این دنیای دروغ و تزویر و مسخره را باید خراب کرد و روی ویرانه‌هایش دنیای بهتر ساخت. اگر دنیای کافکا با پوچ دست بگریبان است دلیل این نیست که باید آن را با آغوش باز پذیرفت، بلکه شوم است. احساس می‌شود که کافکا پاسخی دارد، اما این پاسخ داده نشده است. در این آثار نا تمام او جان کلام گفته نشده است.[۲۳]

به این ترتیب، تعجبی ندارد اگر میان مقالهٔ هدایت دربارهٔ کافکا و رسالهٔ او دربارهٔ "عمرخیّام" همانندی هائی یافت شود. علیرغم تفاوت‌های عظیم بین خیام و کافکا، هدایت در ارزیابی آثارشان، از زبانی دقیقاً یکسان برای جهان بینی آن‌ها استفاده می‌کند: «خیّام می خواست این دنیای مسخره، پست، وناجور را از بین ببرد و بر ویرانه های آن دنیای منطقی تری بسازد.»[۲۴] خیّام هم مانند کافکا علیه سنت و استبداد شورش کرده بود: «خیّام از دست مردم زمانه‌اش خسته و بیزار بود، اخلاقیات و آداب و رسوم آن‌ها را با کنایاتی گزنده محکوم می‌کرد و تعالیم اجتماعی را اصلاً قبول نداشت.»[۲۵] شورش و مخالفتی را که هدایت درست یا

غلط، به خیّام و کافکا نسبت می‌دهد، نمایانگر درون آشفتهٔ خود اوست. آنچه را که هدایت درمیان شاعران و نویسندگان موردعلاقهٔ خود جستجو می‌کرد، ناسازگاری و مخالفت بود. این نحوهٔ دید خود او ضرورت آراستن جنبه‌های معینی از شرح حال آنان را ایجاب می‌کرد. هم خیّام و هم کافکا هردو باید دوباره براساس تصویر هدایت خلق می‌شدند. این تائید ضمنی از خود بیگانگی و اضطراب درونی، برای خلاقیت هدایت یک عامل واسطهٔ ضروری به شمار می‌رفت. از آنجا که هدایت درگیر طغیانی علیه سنت فرهنگی و ادبی خود بود، از پیدا کردن نسخه بدل‌های خود در زمان‌ها ومکان‌های دور لذت می‌برد. نوشته‌های او دربارهٔ خیّام و کافکا، از این نظر، برآورندهٔ همان نیازی است که عمل نوشتن برای روایتگر **بوف کور**؛ او برای سایهٔ خود می‌نویسد تا خودش را بهتر بفهمد.

اینگونه برداشت درملاحظات وی دربارهٔ زبان و سبک کافکا تجلی ویژه‌ای دارد. هدایت دقت وصرفه جوئی در زبان را که از ویژگی‌های خود اوست به کافکا نسبت می‌دهد:

> ترجمهٔ آثار کافکا کار آسانی نیست، بعلت زبانش که هرچند محدود است امّا بطرز شگفت آوری موشکاف، آهنگ دار و موزون و دارای تمام خواص سبک کلاسیک می‌باشد، و جز این غیر ممکن بوده که وحشت‌های درونی و دلهره‌های ناگفتنی که درکتاب هایش یافت می‌شود بیان کند. درظاهر روشن و در باطن نفوذ ناپذیراست.[۲۶]

هدایت درمورد آمیختگی میراث زبانی کافکا هم حساسیت نشان می‌دهد زیرا که در آن بازتابی از تلاش های خود برای رهائی ایران از چیرگی زبان عربی بر فارسی می‌بینند. هدایت می دانست که کافکا هم زبان آلمانی را زیر تأثیر زبان‌های عبری و چک می‌داند. انتخاب میراث زبانی و ادبی کافکا نشانهٔ دیگری از خود بیگانگی او به حساب می‌آید. کافکا هم، مانند هدایت، مجبور بود برای خلاقیت ادبی خود وسیلهٔ بیان تازه‌ای پیدا کند. او به درجهٔ از خود بیگانگی‌اش آگاهی داشت و غالباً به دور افتادگی خود از دیگر آلمانی زبانان بومی اشاره می‌کرد. آلمانی "پراگی" که کافکا حرف می‌زد و در داستان‌هایش به کار می‌برد در آن زمان یک رسانهٔ فرهنگی و ادبی شده بود. امّا کافکا پیچ و خم‌های استعاری و زبانی خود را درآن وارد کرد. یکی از منقّدان کافکا می‌گوید:

> دلبستگی کافکا به زبان محاوره ای پراگ را باید یک نیروی محّرک آگاهی شاعرانه او

برحقیقت خود زبان به شمار آورد. زبان او در جستجوی ذات نهفته در زبان معمولی است که تنها با تحریف ارادی زیر لایه‌های استعاری این زبان می‌توان بیرون آورد و آشکار کرد. . . کافکا با بلند پردازی شاعرانه‌ای به ویرانگری شخصیت بومی خود دست می‌زند و بر امتیاز زبان موروثی خط بطلان می‌کشد.[۲۷]

کافکا و هدایت، از نظر نوآوری در استعمال زبان نیز، وجوه اشتراک زیادی دارند. هرچند هدایت بین خود و کافکا به صراحت به مقایسه نمی‌پردازد، امّا یقیناً به انواع نو آوری‌هائی که خود او درنثر فارسی ایجاد کرد، آگاه بود. همانند کافکا، هدایت هم به ویرانگری و آنگاه به بازآفرینی سنت بومی زبان خود مبادرت ورزید.

هدایت، با ترجمهٔ آثار کافکا- مانند مقاله‌اش دربارهٔ او- آشکارا به یک آفرینش ادبی پرداخت و از همین رو بعید است، آنطور که ایرج بشیری اشاره می‌کند، تنها به خاطر منافع مادی دست بکار ترجمه زده باشد.[۲۸] به هرحال واقعیت این است که هدایت در جریان برگرداندن **مسخ** به فارسی به نوعی هم خود و هم کافکا را به مسخ ادبی کشانده است. او در ترسیم مجدد تصویرکافکا، آرزوهای خودش را می یابد. کافکا سرمشق و منبع الهامی برای تعهد او به رنسانس ادب فارسی است. ترجمهٔ فارسی **مسخ** را می توان یادآوری مهم و ظریفی دانست دربارهٔ نوعی سرکوفتگی روانی که به زعم هدایت هموطنانش زمان درازی از آن در رنج بوده‌اند.

برگردان متن انگلیسی از **عزیز عطائی لنگرودی**.

پانویس ها:

1. Franz Kafka, "Die Verwandlung" in *Samtliche Erzahlungen*, ed. Paul Raabe, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag.1978, p. 56.

2. Franz Kafka, "The Metamorphosis," Trans. Stanley Corngold, in *The Norton Antholgy of world Masterpieces*, Vol. 2, fifth ed., New York, W. W. Norton, 1985, p. 1605.

3. Stanley Corngold, *The Commentator's Despair: The Interpretation of Kafka's Metamorphosis*, Port Washington, N.Y. , Kennikat Press, 1973, p. 10.

۴. فرانتس کافکا، **مسخ**، ترجمهٔ صادق هدایت، تهران، پرستو، ۱۳۴۲، ص ۱۱.

5. "Verwandlung," p. 56.

6. " Tne Metamorphosis," p.1605.

۷. مسخ، ص ۱۲.

8. Franz Kafka, *La Metamorphose*, Trans. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1938, p. 36.

۹. مسخ، ص ۴۹.

10. "Verwandlung," p. 77.

11. "The Metamorphosis," p. 1624.

12. *La Metamorphose*, p. 55.

۱۳. مسخ، ص ۷۲_۷۳.

14. "Verwandlung," p. 92.

15. *La Metamorphose*, p. 89.

۱۶. مسخ، ص ۱۱۴.

۱۷. صادق هدایت، **گروه محکومین و پیام کافکا**، تهران، امیرکبیر، چاپ چهارم، صص ۱۱_۱۲.

۱۸. همان، ص ۱۳.

۱۹. همان، صص ۲۸و۴۰.

۲۰. همان، ص ۱۸.

۲۱. همان، ص ۲۵.

22. Ritchie Robertson, *Kafka, Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, Clarendon Prss, 1985, p. 12-13.

۲۳. **گروه محکومین و پیام کافکا**، صص ۷۴_۷۵.

24. Hassan Kamshad, *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p.150.

25. Ibid.

۲۶. **گروه محکومین و پیام کافکا**، ص ۵۵.

27. Stanley Corngold, The Commentator's Despair, p. 27.

28. Iraj Bashiri, *The Fiction of Sadeq Hedayat*, Lexington, Kentucky, Mazda Publishers, 1984, p.11.

م. رازین*

آیا من فسانه و قصهٔ خودم را نمی نویسم؟

بُنمایهٔ داوری مایکل هیلمن درکتابِ "فرهنگ ایرانی: نظر یک فارسی دان" عمدتاً وجود احساس شکست درحافظهٔ قومی و تضادهای برخاسته ازآن در فرهنگ ایرانی است. وی برای نشان دادن خاستگاه این نظر متن هائی از ادبیات کلاسیک و مدرن فارسی را در فصل‌های ششگانهٔ کتاب خود برمی رسد، و، درهمین راستا، درفصل چهارم آن، "کابوس اجتناب ناپذیر یک نویسندهٔ مدرنیست ایرانی،" **بوف کور** را تحلیل می‌کند. این فصل درآغازهٔ کتاب چنین خلاصه شده است:

> فصل چهارم، **بوف کور** رُمان معروف ۱۹۴۱ هدایت را تحلیل می‌کند. رمانی با وسواس دربارهٔ گذشته، سردرگمی دربارهٔ رابطهٔ آن با حال، و ترس از آینده، به عنوان واکنش یک ایرانی در برابر جهان امروز. در بوف کور، صدای خیام، جابجائی فرهنگ پیش از اسلام ایرانی با فرهنگ عرب مسلمان، و تصورات روشنفکرانهٔ اروپائی در دهه‌های ۲۰و۳۰ میلادی در تجسم دراماتیک یک هنرمند ایرانی، که در رسیدن به هماهنگی باجهانی که درآن زیست می‌کند، دچارشکست شده است، در آمیخته اند.

---

* شاعر و منتقد ادبی مقیم آستین تکزاس.

برمبنای این تعریف، **بوف کور**، فرآوردهٔ بازتاب های متقابل تاریخ، شرایط جاری اجتماعی، و فردیت هدایت بریکدیگر است. مایکل هیلمن پس از تحلیل **بوف کور** براین مبنا، در پایان این فصل، نگرش خودرا دربارهٔ وجود رابطهٔ مستقیم بین شخصیت راوی **بوف کور** و شخصیت هدایت این گونه جمع بندی می‌کند: «بوف کور نه تنها بیان ادیبانهٔ شکست قهرمان داستان، که اعتراف هدایت به شکست خود نیز می‌باشد.»[۲] و سپس دربارهٔ ماهیت این شکست می‌افزاید: «هدایت در فائق آمدن برآنچه که از آن بیزار بود یا در ادامهٔ زندگی و در زمینهٔ آن، هم در زندگی خصوصی و هم در زندگی اجتماعی، شکست خورد.»[۳]

در اینجا، پیش از هرچیز این پرسش مطرح می‌شود که آیا از کنش و منش راوی، یا کلاً شخصیت یک داستان، می‌توان به عوامل ذهنی نویسندهٔ آن رسید؟ در این زمینه، بختین معتقد است که «رابطهٔ خلاقه‌ای که هنرمند، درزمان خلق یک اثر هنری، در گیر آن می‌باشد بدون آن که در روح خود هنرمند و به وسیلهٔ خودش تجربه شده باشد در اثرش فعلیت می‌یابد.»[۴] زیرا «در فرایندآفرینش ادبی، انسان دیگری ـ که هم از نظر درونی و هم از نظر ظاهر باخود نویسنده متفاوت است ـ خارج از او و درمقابل او به وجودمی آید.»[۵] یعنی «هستی جدیدی در بُعد جدیدی از جهان باز آفرینی می‌شود.»[۶] بختین، اما، درعین حال، اذعان دارد که نویسنده در "جهان خدا"، یعنی فراسوی ارزش های فرهنگی، دست به آفرینش نمی‌زند. بلکه ویژگی‌های یک اثر، فقط می‌تواند برپایهٔ یک "فرهنگ" شکل گیرد.[۷] در سوی دیگر، آدلر، به خود آفرینی درهنر اعتقاد دارد و می گوید: «انسان مداوماً براساس شخصیت خود خلق می‌کند.»[۸]

برخی از متن های کتاب شناسی قطور هدایت نیز آثار او (به ویژه **بوف کور**) را مستقل از نویسنده‌اش، بررسی کرده اند. و برخی دیگر شخصیت خود او را از زیر ذره بین یکان‌های موجود در**بوف کور** و دیگر آثارش عبور داده‌اند. گرچه نوشته‌های هردو دسته برآمده از دیدگاه‌ها وجهان بینی‌های متفاوت وگاه متضاد با یکدیگرند، امّا، از جمع بندی دستاوردهای هر دوگروه چنین به نظر نمی‌آید که"شکست" راوی **بوف کور**، امری درخور تردید باشد. مایکل هیلمن در "فرهنگ ایرانی"، با پشتوانهٔ برخی از این دستاوردها و تحلیلی که خود از واحدهای مفهومی **بوف کور**، با توجه به شرایط تاریخی زمان آفرینش آن، انجام داده است، این اثر هدایت را «واکنش یک ایرانی در برابر جهان امروز» و شکست راوی آن را نماد حس شکست قومی،

اجتماعی و فردی در هدایت تلقی می‌کند.

نوشتار حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که آیا بازتاب چنین ذهنیتی در آثار دیگر هدایت هم وجود دارد؟ زیرا اگر بپذیریم که سازوارهٔ ذهنی هدایت حامل حس شکست تاریخی قوم ایرانی و درگیر شکست‌های اجتماعی و فردی بوده‌است، و نیز بپذیریم که برآیند این سه نیرو در **بوف کور** عینیت یافته است، باید که بازتاب هریک از این سه، یا آمیزه‌ای از آن ها، در دیگر نقش های پندارین هدایت نیز قابل ردیابی باشد. در این راستا، الگوی به دست آمده از تحلیل‌های ارزندهٔ فرزانهٔ میلانی[۹] و همایون کاتوزیان[۱۰] در بارهٔ زن در آثار هدایت (که شکل تکامل یافته تر تحلیل‌های پیشین در بارهٔ آثار این نویسنده هستند)، هنجارهای فردی او را در زمینهٔ عشق و برخورد با زن نشان می‌دهند. این الگو- بدون‌آن که تحلیل‌گران یادشده، چنین نتیجه‌ای را اعلام کرده باشند- ما را از بن بست مشترک راویان هدایت، به بن بست خود او و دراین زمینه هدایت می‌کند.

"مادلن" (۱۵ دی ۱۳۰۸/۴ ژانویه ۱۹۲۹)، قدیمی ترین داستان نخستین مجموعهٔ صادق هدایت، **زنده بگور**،[۱۱] در زمانی نوشته شده است که هدایت جوان، افزون برخوانده‌ها و شنیده‌هایش، بی واسطه زندگی غربی را از نزدیک تجربه می‌کند. گرچه تأثرات ناشی از اروپای بین دو جنگ درکارهای بعدی هدایت به تدریج پیچیده تر و پُررنگ تر نمودار می‌شود، امّا "مادلن" نمایانگر نخستین تأثرات نویسنده است از فرهنگ غرب. دراین دو داستان، دو "رود" درنماد نام دو قطعهٔ موسیقی در برابر هم قرار گرفته‌اند: ولگا و میسی‌سیپی. دو رودخانه، در دو سوی جهان؛ ولگا در شرق و میسی‌سیپی درغرب. واژهٔ "کشتیبانان" بر"ولگا" مقدم است، و واژگان "رقص آمریکائی"، بر"میسی‌سیپی". نام قطعهٔ اول را واژهٔ " آواز"، و نام قطعهٔ دوم را واژهٔ " آهنگ" همراهی می‌کند: "آواز کشتیبانان ولگا" و "آهنگ رقص آمریکائی میسی‌سیپی". داستان دارای سه بزرگپاره است. پارهٔ اول درسومین ملاقات راوی (اول شخص مفرد) با مادلن و خانوادهٔ او شکل می‌گیرد. "شب" است؛ «آواز شورانگیز کشتیبانان ولگا» که در محیطی سربسته ومحصور (دریک اطاق) پخش می‌شود، باغرش باد و صدای یکنواخت چکه‌های باران درآمیخته است. «همه خاموشند، مگر سوزن گرامافون بر صفحهٔ سیاه.» مادلن، که راوی اورا در ملاقات نخست پُر جنب وجوش و شاد دیده بود، اکنون، نشسته، سر را به دست تکیه داده است و پژمرده، اندیشناک، و سر بگریبان زندگی می‌کند. این رفتار او به نظر راوی ساختگی می‌نماید. دراین بخش، فضا راکد و معذب است. و با این که "فعل" در نفس خود

پویاست، فعل‌هائی که این فضا را ساخته‌اند، همگی (غیر از فعل صحبت کردن) فاعلی ایستا دارند. و حتی "کش آمدن"، صرف نظر از دلالت آن بر حرکتی رخوتناک، در اینجا فاعلی غیر از انسان (چکه‌های باران) دارد. در یادآوری راوی از ملاقات نخستش با مادلن، کردار همین افراد ـ بویژه مادلن ـ به گونهٔ دیگری نشان داده می‌شود. پارهٔ دوم داستان شرح آن ملاقات است. مکان ملاقات، کناردریا، (در ویلر ویل)، و زمان آن «نزدیک غروب» تا اوایل شب است. در تجسم این فضا واژه‌ها و ترکیب‌هایی چون شوخی، توپ، رقص، آواز، آب، روشن، ساز، سرزنده، خانوادگی، خودمانی، گرمای لطیف، حالت بچگانه، و حالت آزاد به کار گرفته شده اند. و فعل‌هائی که یاخته‌های این فضای پُرطپش را به بافت می‌رسانند، همگی فاعلی پویا دارند. مادلن لباس شنا پوشیده‌است، و با چهره‌ای گشاده و حالتی بچگانه و آزاد توپ بازی می‌کند و با راوی صحبت و شوخی. دست هایشان به هم مالیده می‌شود، و «کم کم دست یکدیگر را فشار می‌دهند.» وقتی " آهنگ رقص آمریکائی میسی‌سیپی" از کازینو بلند می‌شود، مادلن دست در دست راوی، آهنگ را با آواز خود همراهی می‌کند. یعنی، نه تنها در جریان شنیدن آهنگ فعال است، بلکه فعالیّت او نقش دخالت در یک "کل" را دارد. به یاری اثر این ترکیب‌های زبانی در فضاسازی، پویش و عشق و آزادی در صحنه موج می‌زند. گرچه در ساختن هردو فضا از مصدر"نشستن" استفاده شده است. درفضای دوم محل نشستن روی «لبهٔ بلند سدّ» است، که مفهوم چیرگی و تسلط هم از واژهٔ "روی" و هم از واژهٔ "سدّ"، که در اینجا برآمده از نیروی انسانی است، بر می تابد. درفضای اول "تکیه دادن" و در دومی "لمیدن" به کار رفته است. "تکیه دادن" از نظر جسمی و روانی بر نبودن تعادل و اتکاء به نفس دلالت می‌کند. درحالی که "لمیدن" در ذات خود حاکی از آرامش خیال و استراحت است. در هردو فضا "صحبت کردن" وجود دارد. دراولی «وقتی که صفحه با آواز دور و خفه» می‌ایستد مادر مادلن برای مجلس گرمی صحبت می‌کند. یعنی برای شکستن سکوت و سرمای فضا. درحالی که درفضای دوم این کردار طبیعی و از روی رغبت است، آنقدر طبیعی و از روی نیاز که با این قضاوت راوی دنبال می‌شود: « مثل این بود که چندین سال است مرا می‌شناسد.» دراین فضای پُر حرکت و آزاد راوی "دزدکی" یا "زیرچشمی" به مادلن نگاه می‌کند و در برخورد با میلی که به این دختر حس می‌کند تنها آرزویش این است که سرش را روی سینهٔ او بگذارد و همانجا جلوی دریا بخوابد. و با این که فضا را «خودمانی و خانوادگی» می یابد آنچه توجه او را جلب

می‌کند ماه رنگ باخته و سایهٔ آدم ها است. با این روایت، راوی ذهنیت خموده، خفقان زده و کنترل شدهٔ خود را در برابر آزادی رفتار مادلن و شادی برآمده از آن قرار می‌دهد. دربارهٔ سوم داستان که پس از پایان آواز "کشتیبانان ولگا" است دنبالهٔ رکود و خفگی فضا تاچندی محسوس است. اما به تدریج، و با "جدا" کردن ورقهٔ نت آن " آهنگ رقص" برای بازگشت به فضای عادی و طبیعی هستی او آماده می‌شود. با لبخند کنار راوی می‌ایستد و همراه با آهنگی که مادرش با پیانو می‌نوازد آواز می‌خواند. داستان با این جمله پایان می‌گیرد: «این همان آهنگ رقص بود که در ویلرویل شنیده بودم. همان میسی‌سیپی است . . .» با توجه به این که زمان روایت درطول داستان زمان گذشته بوده است، تغییر واژهٔ "بود" به "است" در آخرین جملهٔ آن، باور راوی، نه، باور نویسنده، را می‌رساند به وجود یک جریان پیوسته که در هستی مادلن -یک دختر غربی- نه تنها شادی و آزادی را آفریده است بلکه آنرا روا می‌داند. یعنی این "است" امضای نویسنده است در تایید وجود آن جریان. جریانی که در داستان در برابر جریان دیگری، دور، خفه، غمگین و رخوتناک، قرار گرفته است. تقابل دو "رود" ، دو "آهنگ"، دو فرهنگ؟ فرهنگ های خفقان و آزادی؟ فرهنگ شرق و غرب؟ آیا کاربرد واژه های "آواز" و "کشتیبانان" برای ولگا تصادفی است؟ یا، از آن روست که از دیکته شدن اندیشه به جامعه و از حضور محافظان میراثی "دور وخفه" در شرق خبر دهد؟ حتی اگر این دو آهنگ با همین نام ها در واقعیت وجود خارجی داشته باشند کاربرد تقابلی آن ها دراین داستان گزینش آگاهانهٔ هدایت را نمی‌رساند؟ آیا درهمین داستان است که نطفهٔ "نهر سورن" بسته می‌شود؟ در **بوف کور**، "جو" یا "نهر" فاصله‌ای است بین زن و مرد. پدر/عموی راوی -که همهٔ مردان دیگر است- «گویا ناخدای کشتی» است. پیرمرد خنزرپنزری -که همهٔ آنان دیگر است- شکل نیمچه خداست. و راوی که همهٔ آنان دیگر می‌شود درست در لحظهٔ "رنجاندن زنش" احساس خدائی می‌کند. درلحظهٔ تصمیم زن در پریدن از جو -یعنی در به هم زدن مرزبندی موجود- صدای «خنده خشک، زننده، و مسخره آمیز» پیرمرد قوزی که همهٔ مردان دیگر است در درازنای زمان و در زوایای هستی همه -نسل به نسل- می‌پیچد و بارآور حس ترس و خجالت می‌شود. نعش دختر اثیری درصحنه‌ای، مشابه با مجلس نقاشی روی قلمدان، درکنار رودخانه، رودخانهٔ خشک، دفن می‌شود. و در قسمت دوم **بوف کور**، باز، "لغزیدن" پای دختر در "نهر سورن"، و پدیدار شدن "هیکل ترسناک" مرد، و ده ها مدلول مشابه با آنها.[۱۲] آیا صحنهٔ نقاشی روی

قلمدان نماد جامعه‌ای ایستا و گریزان از بازسازی نیست؟ و آیا "رود" روان این جامعه یعنی فرهنگ آن نیست؟ فرهنگی که کارکرد ارزش های آن هر "روزنه" ای را به "یک پارچه سرب" تبدیل می‌کند؟ فرهنگی که با تمام "وزن" خود روی سینهٔ افراد آگاه سنگینی می‌کند؟ فرهنگی که میدان برد آن "نیشابور، بلخ و بنارس" را در برمی‌گیرد؟

امّا با این همه، راوی "مادلن" آواز غم انگیز و رخوتناک "کشتیبانان ولگا" را در عین حال "شورانگیز" می‌داند. و راوی "زنده بگور"، در اوج نیاز به گریز از خود، از افکار موروثی خود و از جامعه به عنوان پناهگاه، به خلوتگاه برفپوش "سیبریه"[۱۳] یا به جنگل های سر به هم کشیدهٔ " هندوستان"[۱۴] می‌اندیشد. یعنی اگر مقایسه‌ای هست، و نیز، اگر تحسینی از فرهنگ غربی می‌شود به معنای "انتخاب" آن "سو" نیست. بلکه، هم زمینهٔ انتقاد و هم "سوی" انتخاب شرق است، و اختصاصاً فرهنگ خودی، یعنی زدگی از یک پدیده و درعین حال وابسته بودن به آن.

این تضاد نه تنها دغدغهٔ هدایت که، به شهادت متن‌های تاریخی، مطبوعاتی، و ادبی فارسی، از شروع زمزمهٔ انقلاب مشروطیت تاکنون، خاستگاه جهت گیری های سیاسی-اجتماعی و مبارزهٔ نواندیشان ایران بوده است. به یاری این متن ها در می یابیم که در فرایند آمیزش حیرت، حسرت و ترس از جاماندگی و تلاش برای کشف هویت ملی و فردی، گروهی از نواندیشان چاره جو «جا بجائی فرهنگ پیش از اسلام ایرانی با فرهنگ عرب مسلمان» را مهمترین ترین ریشهٔ جاماندگی ایران شمردند. بازتاب این نگرش را، به گونه ای مستقیم، در "ولنگاری"، ***نیرنگستان***، و ***توپ مرواری***، و در برخی از آثار جدّی هدایت (***پروین دختر ساسان***، " آتش پرست"، ***مازیار***) و به گونه ای غیر مستقیم -به اشاره یا جمله ای- در برخی دیگر از آثار او (***بوف کور***، "گجسته دژ"، ***اصفهان نصف جهان***، "زنده بگور"، "عروسک پشت پرده"، "شبهای ورامین"، "صورتکها" و حتی"داش آکل") می توان دید. شیوه‌هائی که هدایت برای القاء این نگرش در داستان‌های یادشده به کار گرفته است خود نشانه‌هائی هستند برای شناخت رسوب این ذهنیت درمتن‌های دیگر او. مثلاً در "مرده خورها"، "محلل"، "مردی که نفسش را کشت"، ***علویه خانم***، "حاجی مراد"، " آبجی خانم"، "چنگال"، و "طلب آمرزش"، اندیشه وکردار آدم ها، که یا افرادی شکست خورده اند و یا غوطه ور در فقر اقتصادی و فرهنگی، خاستگاه فرهنگ مذهبی دارد. حتی در " آب زندگی"، و ***حاجی آقا*** که در زمان گرایش نا پایدار هدایت به تز "مبارزهٔ

طبقاتی" نوشته شده‌اند این رگه بیش از رگهٔ اختلاف طبقاتی به چشم می‌خورد. به طور کلی، در بیشتر نوشته‌های هدایت رگهٔ خشم و بدبینی نسبت به آموزه‌های مذهبی (بیشتر آموزه‌های اسلامی) وجود دارد. البته، منظور ما این نیست که موضوع مذهب را تنها زمینهٔ افشاگری هدایت بشناسیم زیرا آثار اوقیامی است علیه پدر سالاری، انتقال دست نخوردهٔ ارزش‌های فرهنگی، و استبداد، چه از نوع سیاسی و چه از نوع مذهبی آن. و نیز از نشانه‌هایی که در دست داریم ("جادوگری در ایران"،[۱۵] **توپ مرواری**، "شب های ورامین")[۱۶] چنین به نظر نمی‌آید که اسلام به معنای مطلق مورد حملهٔ هدایت باشد. بلکه چنین می‌نماید که او چیرگی فرهنگ عرب مسلمان را در افول عظمت ایران باستان و ایستائی فرهنگ ایرانی مؤثر می‌داند. منتها، نکته‌ای که در لایه‌های زیرین اندیشگی بیشتر نوشته‌های او به چشم می‌خورد پیوند این ریشه یابی است با عشق و ناکامی جنسی. در **بوف کور** مصداق های این پیوند، گرچه ذهنی، اما فراوان وجود دارد که به ذکر دو نمونه از آن بسنده می‌کنیم. گاری نعش کش که راوی را با چمدان حامل عشق مثله شدهٔ او ـنعش دختر اثیریـ به سوی قبرستان می‌برد با اسب هائی کشیده می‌شود که دست های لاغر آن ها به دست های «دزدی که طبق قانون انگشت هایش را بریده و در روغن داغ فرو کرده باشند» تشبیه شده است. وقتی راوی سرگذشت عشق به بن رسیدهٔ خود را برای سایه‌اش حکایت می‌کند متوجه شباهت این سایه با "جغد" می‌شود و می‌گوید: «شاید جغد مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند.» زمانی این مفهوم ـالبته با همراهی واژهٔ "کور"ـ مشخص می‌شود که بدانیم جغد در ادبیات پیش از اسلام از پرندگان خجسته ومبارک بوده است.[۱۷] در " گجسته دژ" ، ماکان کاکویه هر روز عصر بر ایوان قصر بزرگ خود کشیک می‌کشد تا دختری را که در رودخانه شستشو می‌کرده، تماشا کند، دختری را که «بالاخره سبب جوانمرگی» ماکان می‌شود. «از آن پس . . . همهٔ "طاق" ها شکست برداشته بود، ستون‌ها فرو ریخته بود. خاموشی سنگینی روی این ملک و کشتزارهای دور آن فرمانروائی داشت. چون پس از تسلط پسران سام همهٔ زمین ها خراب و بایر مانده بود.»[۱۸] در "عروسک پشت پرده"، مهرداد که «عشق و شهوت و آرزو» را در یک مجسمه خلاصه کرده است، «بچه ننه، ترسو، غمناک و افسرده بارآمده» هرگز با زن نامحرم حرف نزده و مغز او از «پند و نصایح هزار سال پیش» انباشته شده است. همیشه «غمناک و گرفته» است. «مثل اینکه منتظر است روضه خوان بالای منبر برود و گریه بکند.»[۱۹]

دراین گونه کار کردهاست که رگهٔ فردیت هدایت از تنهٔ استوار اندیشه‌های

اجتماعی او سر برمی‌آورد که: "منم." هدایت همچنان که در "مادلن" با تغییر ناگهانی زمان فعل، صدای خودش را به خواننده رسانده است، در **بوف کور** نیز(فقط یک جا) خود را از بند راوی رها می‌کند تا بگوید که" منم." مگر محتوای **بوف کور** حکایت خود راوی نیست؟ مگر جز این است که راوی با نوشتن حکایت خودش می‌خواهد به سایه‌اش بگوید که « این زندگی من است؟» پس این صدای کیست که درعین پرسش فاش می‌کند؟

آیا من فسانه و قصهٔ خودم را نمی‌نویسم؟ قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است. آرزوهائی که به آن نرسیده اند. آرزوهائی که هر متل سازی مطابق روحیهٔ محدود و موروثی خودش تصور کرده است .[۲۰]

این رگه، این "آرزوهای ناکام"، این "ناخوشی"، این "زخم"، همانا محور پنهانی اتحاد و انشعاب عناصر است در بافت کلی آثار هدایت؛ محوری پنهان، امّا نه ناخود آگاه. عناصر این میدان شناخت او از پدیده‌های عامل و واسطه است. دراین شناخت، عوامل واسطه به سوی زدایش نمودهای طبیعی از هستی آدمی حرکت می‌کنند. و آموزه‌های تاریخی، ادبی/هنری، فلسفی/عرفانی، و روانشناختی او، به مشابهٔ مویرگ های اتصالی بین محور و عناصر این میدان هستند که در هر داستان چگونگی انتخاب و شیوهٔ کاربرد عناصر پیرامونی را در رابطه با محور تعیین می‌کنند. در **بوف کور** انتخاب عناصر درهردو بخش یکسان است. امّا شیوهٔ کاربرد آن ها در بخش نخست به گونه‌ای است که درون محور را به بیرون می‌ریزد. از این روست که مکان‌ها، آدم ها، و حرکت و رابطهٔ آن ها با یکدیگر، همگی درهاله‌ای از ابهام پوشیده‌اند. به طوری که به وجود هرکدام می‌توان شک کرد. تنها کسی که در این پارهٔ داستان حرف می‌زند پیرمرد نعش کش/قبرکن است. امّا دیگر عناصر تا آن حد حضور دارند که راوی را در این بیان یاری کنند که: من اینم، هستی من این است. امّا در بخش دوم، هدایت عناصر، یعنی جهان پیرامون، را به درون محور فرو می‌کشد. یعنی که این هستی به پدید آورندهٔ خود(افکار موروثی جامعه) چنین می‌نگرد. از این روست که دراین بخش افراد و اشیاء و مکان ها واقعی تر می‌نمایند. امّا آنچه دراینجا مبهم می‌ماند رابطهٔ آن ها با یکدیگر است. یعنی که جهان خارج به چشم من "انعکاس زندگی حقیقی" من است. و این یعنی حرکت از محور به خودش؛ محور زخم خورده، زهرآگین و گریز انگیز.

در آثار دیگر هدایت نیز آنقدر که میل به گریز از "خود" هویداست میل به گریز از جامعه پیدا نیست. مردهای داستان های او هریک به گونه‌ای مبهم، به بهانه‌ای ناشکافته، به گریز ازخود، و نهایتاً به انکار خود می‌رسند. هدایت درک خود را از ماهیت این محور در "زنده بگور" با عبارت های متفاوت نشان داده است که مشخص ترین آن ها این جمله است: «شنیده‌ام وقتی که دور کژدم آتش بگذارند، خود را نیش می‌زند.»[۲۱] در تلخی این دریافت است که در سراسر **بوف کور**، هرجا که حرف از ژرفای محور است، زبان شکوهمند شعر، در همنشینی زلال و بی زحمت واژه‌ها گل می کند. و تنها دراین پاره‌های ریز است که مایه‌های واقعی سوررئالیستی و ناخودآگاه را می‌توان جستجو کرد، نه درکل اثر. امّا، کل اثر از فراشناخت و انتخاب آگاهانهٔ عناصر و شیوهٔ کاربرد آن ها در پیکرهٔ بنا پدید آمده است. این آمیزه در تخیل فرهیختهٔ او است که شاهکار همه زمانی **بوف کور** را بر تارک ادبیات فارسی نشانده است.

یونگ دربازشناسی استقلال اثر هنری به عنوان موجودیتی خارج از نویسنده‌اش تا آن حد پیش می‌رود که آن را "موجود زنده"ای می‌داند که از آفرینندهٔ خود به عنوان یک میانجی نیرو رسان استفاده می‌کند. با این همه، او از میان گونه‌های ادبی به گونه‌ای اشاره می‌کند که کلاً از قصد و نیت نویسنده به منظور دستیابی به یک نتیجهٔ معین سرچشمه می‌گیرد. او می‌گوید که دراین گونه اثرها نویسنده در گزینش ابزار کار آزادی مطلق دارد و این ابزار کاملاً از نیت هنرمندانهٔ او پیروی می‌کنند.[۲۲] نگارندهٔ این سطور نه تنها **بوف کور** که کلیهٔ آثار هدایت را در ردهٔ اخیر جا می‌دهد، زیراکه تکرار مفاهیم معین در کارکردهای مشابه، در سراسر آثار یک نویسنده، نشان دهندهٔ انتخاب هدفمندانهٔ او و گویای هنجارهای آگاهانه و ناخود آگاهانهٔ اوست، و نیز این که خاستگاه هنجارهای فرد آن گونه‌ای از هستی است که خود او آن را زیسته و آزموده است.

آیا این «محور و عناصر پیرامونی» همان "عصارهٔ" هستی فردی، قومی، و نوعی هدایت نیست که وی "قطره قطره" های دردمند ولی آگاه آن را در **بوف کور** به هم پیوند داده است؟ و آیا نمی توان گفت که: «**بوف کور** نه تنها بیان ادیبانهٔ شکست قهرمان داستان، که اعتراف هدایت به شکست خود می باشد؟»

پا نویس ها:

1. Michael C. Hillmann, *Iranian Culture: A Persianist View*, Lanham, MD, University Press of America, 1990, p. 5.

۲. *همان*، ص ۱۱۱

۳. *همانجا*.

4. M. M. Bakhtin, *Art and Anserability: Early Philosophical Essays*, Austin, TX, University of Texas Press, 1990, p. 7.

۵. *همان*، ص ۱۰۱

۶. *همان*، ص ۱۰۲

۷. *همان*، ص ۲۰۶

8. Arthur Roblins and Linda Beth Sibly, *Reative Art Therapy*, New York, Burnner/Mazel Publisher, 1976, p. 5.

۹. فرزانه میلانی، «رویائی از گذشته یا زن رویائی درآثار هدایت،» ***ایران نامه***، سال پنجم، شماره اول، پائیز ۱۳۶۵، ص۸۱-۹۷.

۱۰. همایون کاتوزیان، "زن درآثار هدایت،" ***فصل کتاب***، سال سوم، شماره دوم، تابستان ۱۳۷۹، ص ۲۴-۴۹.

۱۱. "مادلن" درمجموعهٔ ***زنده بگور***، تهران، انتشارات جاویدان،۲۳۵۶، ص ۴۲-۴۵.

۱۲. مفهوم "موسیقی،" که در زیر ساخت کارکردها می‌توانند به نماد فرهنگ یا روان جامعه تعبیر شوند، نیز، در داستان‌های هدایت نمونه‌های فراوان دارد. از جمله: رقص بوگام داسی (مادر راوی) با آهنگ «تار و تنبک و تنبور» درزمینهٔ توضیحی که دربارهٔ "آهنگ" داده شده است، یا "آهنگ مخصوصی" که از زنگولهٔ آویخته برگردن اسب کالسکهٔ نعش کش "مترنم" است، در ***بوف کور***. یا "آواز ابوعطا" در "داودگوژپشت،" یا "آهنگ همایون" در "شبهای ورامین،" یا " تار زدن" عباس در ***سه قطره خون***، و آواز"Where is my Silivia" در"زنده بگور".

۱۳. "زنده بگور"، ص ۱۹.

۱۴. *همان*.

۱۵. م. ف. فرزانه، در ***کتاب آشنائی با صادق هدایت، قسمت دوم***، پاریس، ۱۹۸۸، ص ۲۲، چند جمله از این کتاب را نقل می‌کند که شامل انتقاد هدایت است نسبت به باورهای خرافی در"مغان" ایران باستان.

۱۶. "فریدون" در "شبهای ورامین،" از مجموعهٔ ***سایه روشن***، تهران، امیرکبیر، چاپ پنجم،۱۳۴۲، ص ۱۲۵ می‌گوید: «خوبی و بدی آدم ها دخلی به مذهب ندارد. همهٔ فتنه‌ها زیر سرآدم‌های مذهبی بوده، همهٔ جنگ های مذهبی، جنگ‌های صلیبی زیر سرکشیش ها بود.»

۱۷. سیروس شمیسا،"داستان یک روح" (از دیدگاه یونگی)، ***کیهان فرهنگی***، سال ششم، شماره ۵، ص ۴۲.

۱۸. "گجسته دژ" درمجموعهٔ ***سه قطره خون***، تهران، انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶، ص ۱۴۱.

۱۹. "عروسک پشت پرده" درمجموعهٔ ***سایه روشن***، ص ۷۹-۹۶.

۲۰. ***بوف کور***، تهران، انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶، ص ۴۹.

۲۱. "زنده بگور"، ص ۲۵.

22. C.G. Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature*, 2nd printing, Trans, R. F. C. Hull, Princeton, Princeton Unviversity Press, 1972, pp. 71-72.

نقد و بررسی کتاب

عبّاس میلانی

Michael Beard, *Hedayat's* ***Blind Owl*** *as a Western Novel*, Princeton University Press, Princeton. 1990, 270 pp.

بوف کور و غرب

بوف کور ***به عنوان یک رمان غربی*** رقصی است ظریف و زیبا گرد اثری بزرگ و رقص، همانگونه که مایکل بیردخود به تفصیل نوشته است، نه تنها در زیبایی شناسی هدایت و **بوف کور** که درکل سنّت هنر مُدرن مقامی مرکزی دارد.

بیرد دراین کتاب با فضل و دقتی ستودنی و روشی بدیع، سنّت هدایت شناسی را به مرتبهٔ نویی برمی‌کشد و کاری به راستی کارستان می‌کند. کم نیستند شاهکارهای ادب معاصر فارسی که زیربار ترجمه‌هایی نارسا یا منقّدانی عجول مدفون ماندند و ارجشان شناخته نشد. امّا اثر جدید بیرد نشان و ضامن آنست که قدر **بوف کور** هدایت شناخته و جایگاهش بسان یکی از شاهکارهای ادب جهانی تثبیت شده است.

یکی از اهداف مایکل بیرد شناخت بهتر سنّت‌های روایی غرب از طریق حلاجی **بوف کور** است. درنفس این روش، نوعی سنّت شکنی نهفته است. برخلاف جریانی که همواره ادبیات غرب را چراغی برای درک پیچیدگی‌های آثار

ادب جهان سوّم می‌داند، این بار بیرد **بوف کور** را چراغ و سکّانی برای درک بهتر آثار ادب غرب می‌شمرد. بطور مشخص، بخش دوّم کتاب (صص ۴۲ـ۶۷) با بحثی به غایت زیبا و دقیق دربارهٔ عبارت اول **بوف کور** می‌آغازد و آنگاه رابطهٔ هدایت با دانته را برمی‌رسد و بخصوص برتوازی **زندگی نو** دانته و رمان هدایت تأکید دارد. درخلال این بحث ها، بیرد با ظرافت و خضوعی تمام، برخی از نارسایی‌های ترجمهٔ انگلیسی **بوف کور** را هم گوشزد می‌کند.

بخش سوم (صص ۶۸ـ۱۰۲) به مسئلهٔ "نور و ظلمت" و "سایه" اختصاص دارد و ریشه‌های روانکاوانهٔ مفهوم سایه را در فروید و آتو رانک (Rank) می کاود و نشان می‌دهد که هدایت با آثار این متفکران آشنایی داشته است و از همین رو سایهٔ بلند افکار این هر دو را در **بوف کور** سراغ می‌توان کرد. درهمین صفحات، نه تنها همدلی فکری هدایت و خیّام بلکه معانی نمادهایی از قبیل "شهر" و "رودخانه" و "پیر" مورد بحث قرار گرفته‌اند. بعلاوه، نویسنده با ریزبینی و احتیاط خاصی که ویژگی سبک **بوف کور به عنوان یک رمان غربی** است ظرایف نظری و صنایع ادبی **بوف کور** را برای شناختن شخصیت هدایت به کار می‌گیرد، و درضمن، هشدار می دهد که ذهن آگاه و ناخود آگاه هرنویسنده به شکلی همواره پیچیده و گاه نمادین، وارد متن می‌شود ولاجرم هرگز نباید هیچ رُمانی را صرفاً نوعی اقرار نامه یا زندگی‌نامهٔ ساده نویسنده‌اش دانست.

بخش‌های چهارم و پنجم (صص ۱۷۶ـ۳۰۱) **بوف کور** هدایت را به عنوان جزیی از سنّت رمان گوتیک (Gothic romance) تلقی می کند و برتأثیر ویژهٔ ادگار آلن پو برهدایت تأکید دارد. درعین حال، در زمینهٔ تأثیر یادداشتهای ریلکه بر هدایت، مواردی را که **بوف کور** قاعدتاً ملهم از این یادداشت‌ها بوده است نشان می‌دهد. بحث مفصّل نویسندهٔ کتاب دربارهٔ رابطهٔ هدایت و پو، هم برداشتی زیبا از برخی از بهترین آثار پو است و هم کان اطلاعاتی دربارهٔ منابع الهام هدایت دراین زمینه. بررسی بیرد از نماد "چشم" در **بوف کور** و در آثار برخی از نویسندگان و متفکران غرب ـ بخصوص ژرژ باتای (Georges Bataille)ـ به راستی پُر مغز است. بیرد، گاه به تلویح و زمانی به تصریح، اشاراتی اجمالی نیز به نحوهٔ برداشت هدایت از روابط جنسی و برخورد او با زنان دارد و به یاری همین تذکّرات مختصر نشان می‌دهد که اگر نیک بنگریم، پیچیدگی هایی بمراتب بیش از قصّهٔ تکراری لکّاته و زن اثیری درکنه این روابطه سراغ می‌توان گرفت.

بخش ششم (صص۱۷۷-۲۱۸) به بررسی تفکّر هدایت پیرامون سرشت فرایند

خلاقیت هنری می‌پردازد و اهمیت گریز ناپذیر حاشیه نشینی و رنج را دراین فرایند نشان می‌دهد. هدایت به سنّتی تعلق داشت که درآن هنرمندی و رنجوری همزاد یکدیگراند. بیرد **بوف کور** را با داستانی از ارنست تئودور آمادئوس هافمن (E. T.A. Hoffmann) می سنجد و با کاوش دقیق خود درک هردو اثر را تسهیل می‌کند. بعلاوه، وی بحثی مفصّل درباب رقص، به عنوان یکی از بالاترین شکل های هنری در سلسله مراتب زیبایی شناسی هدایت، دارد و این جایگاه را با سنّت رمانتیسم در اروپا و قدری که برای رقص قایل بودند قابل قیاس می‌شناسد.

بخش هفتم (صص ۲۱۹-۲۳۷) خاستگاهی متفاوت از شش بخش اول دارد. انگار ساخت کتاب بیرد بازتابی از ساخت **بوف کور** است و دوپارگی آن همگون دوپارگی اثر هدایت است. تمثیل تکرار و آیینه، که در زیبایی شناسی **بوف کور** مقامی تعیین کننده دارد، دراینجا به این شکل به کار آمده که در شش بخش اول، کار هدایت را به عنوان "رمانی غربی" تلقی می‌کند و آنگاه در بخش هفتم، منظری نو برمی‌گزیند و از همان کار "برداشتی شرقی" عرضه می‌دارد. در اینجا نه تنها به طنز هدایت که به تلاشش برای یافتن جایگاهی میان غرب و شرق اشاره دارد. **بوف کور**، به گفتهٔ نویسنده، بیان بیگانگی هستی شناختی هدایت دراین دو وادی است.

درتمامی صفحات کتاب به راستی نادراند مواردی که، به گمان من، لغزش هایی جزیی درمتن راه یافته‌اند مانند آنجا که عنوان کتاب معروف صمد بهرنگی به شکل **ماهی کوچولوی سیاه** آمده (ص ۸) یا مثال افلاطونی برابر فارسی تمثیل غار افلاطون دانسته شده (ص ۷۴) یا ۱۹۸۰ نخستین سال چاپ **توپ مرواری** شمرده شده است (ص ۳۶). نقطه نظرهای حاشیه‌ای دیگری هم درکتاب هست که شاید با سلیقهٔ نظری برخی از خوانندگان ناسازگار باشد. ولی هیچ یک از این نکات از قدر وارزش این کتاب که، با صبر و صلاحیت و جامعیتی کم نظیر درسنّت نقد ادب فارسی، به سراغ یکی از متون اساسی ادب معاصر رفته است نمی‌کاهد. حتی می‌توان با نقطهٔ عزیمت نظری این کتاب دربارهٔ سرشت رُمان مخالف بود و با این حال آن را تحقیقی به غایت پُرمغز و آموزنده دانست.

به نظر من، شاید پاشنهٔ آشیل کتاب هم همین نقطهٔ عزیمت آن باشد. به اعتقاد بیرد، آن چنان که در بخش اول (صص ۳-۴۱) به تفصیل نوشته است، رُمان و قصهٔ کوتاه پدیده‌هایی یکسره غربی‌اند و در ایران "هیچ ریشه" ندارند و ناچار آنان که دراین وادی گام می‌زنند «چاره‌ای جز این ندارند که به زبانی وام

گرفته از غرب» (ص ۹) سخن بگویند. افزون بر این، او تلاش هدایت برای تعریف هویت ملی ایران از طریق فرهنگ پیش از اسلام را هم «نمونه وار سنّت غربی ریشه یابی» (ص ۳۳۲) می‌داند. سوای بحث های نظری گسترده‌ای که در سالهای اخیر در غرب پیرامون سرشت رمان جریان داشته و پیدایش این شکل ادبی را نه با "فرهنگ غرب" که با تجربهٔ تاریخی تجدّد(modernity) ملازم دانسته اند، درهمین دوران برخی از نویسندگان و منقّدان ایران ساخت روایی آثاری چون ***تاریخ بیهقی***، ***گلستان*** سعدی، ***سمک عیار*** و ***شاهنامهٔ*** فردوسی را ریشهٔ رُمان و قصّه نویسی (و سنّت بالقوه سودمندی برای آنها) دانسته‌اند. گذشته از این، مگر تلاش هدایت در یافتن و حفظ فرهنگ پیش از اسلام، در جوهر، متفاوت از تلاش متفکّرانی چون سهروردی است که، بی آشنایی با «سنت غربی ریشه یابی»، و بدون تکیه بر آن، کوشیدند افکار و اساطیر پیش از اسلام را به شکلی مقبول و مفهوم زمان خود عرضه کنند؟ دریک کلام ، به گمان من، بیرد به ریشه‌های ایرانی هدایت کم عنایت کرده است. امّا با این حال غنای روایتش از ریشه‌های غربی هدایت کفایت می‌کند که ***بوف کور به عنوان یک رُمان غربی*** را نقطهٔ عطفی درهدایت شناسی بشناسیم .

ویلیام هناوی

تأثیر نویسندگان فرانسوی برهدایت

Derayeh Derakhshesh, *Les Affinités françaises de Sadeq Hedayat: étude comparative avec les oeuvres de Nerval, Baudelaire et Sartre*, Bethesda, MD, Iranbooks, 1990, 170 pp.

گرچه درمجموع، عنوان این کتاب معرّف محتوای آن است امّا باید خاطر نشان کرد که نویسندهٔ این کتاب همهٔ آثار نویسندگان فرانسوی نامبرده درعنوان و همهٔ نوشته‌های هدایت را مشمول بررسی تطبیقی خود نکرده است. به طور مشخص، درایهٔ درخشش ***اورلیـــای***(*Aurelia*) نروال را بـا ***بوف کور***، ***گل های جهنم***

(*Les Fleurs du mal*) بودلـر را با برخـی دیگر از نوشته‌های هدایت و **تهوع** (*La Nausée*) سارتر را با "زنده بگور" مقایسه کرده است. با این همه، و دراین حوزهٔ مشخّص، درخشش توانسته است درزمینهٔ اندیشه، روحیه و جهان بینی، به همانندی‌های بسیاری میان هدایت و نویسندگان نامبردهٔ فرانسوی دست یابد. درمورد یافتن اختلاف میان این نویسندگان نیز درایهٔ درخشش کوشش بسیار کرده و همین سبب شده است که کتاب او اندیشه برانگیز تر شود.

صحنهٔ اصلی درپاریس ترسیم شده و در آن اشاره به گورستان پرلاشز ـ آرامگاه هدایت ـ به نوبهٔ خود یادآور توصیف مقبرهٔ عمرخیّام در **چهارمقاله** نظامی عروضی است. دراین اثر، هدایت به عنوان انسانی تصویر می‌شود که میان ایران و پاریس سرگشته و دوپاره شده؛ میان اشتیاق به رسیدن به کمال و آگاهی فلج کننده به پوچی و بیهودگی زندگی.

نکتهٔ مهم در آشنایی هدایت با فرهنگ ادبی فرانسه درمحدود بودن این آشنایی است، چه هدایت نه با صحنهٔ زنده و پویای ادبی آن کشور در دهه‌های ۱۹۲۰و۱۹۳۰ بلکه بیشتر با دونویسنده‌ای که درنیمهٔ قرن نوزدهم درگذشته بودند، و با سارتر که **تهوع** اش هشت سال پس از انتشار "زنده بگور" به چاپ رسید، آشنا شده بود.

گرچه نویسندهٔ کتاب همانندی های جالبی میان هدایت و نویسندگان فرانسوی یافته است امّا این همانندی‌ها درزمینه‌های گوناگون ومختلف اند و به هر حال به سختی می‌توان به نظر او در بارهٔ ابـعاد این رویارویی فرهنگی دست یافت.

درکتاب، واژه‌ها و تعبیرهایی را چون "نفوذ،" "مطابقت،" "همانندی،" "گرته،" "نشانه" و "مایه‌های مشترک" می توان یافت امّا رابطهٔ میان هدایت و آثار فرانسوی که مورد علاقه و مطالعهٔ او بوده است چندان روشن نیست. شاید هرگز این رابطه را به روشنی نتوان دریافت امّا بهرحال دراین کتاب جای بررسی فضای روشنفکرانهٔ آن دوران که می‌تواند رابطهٔ هدایت با نویسندگان فرانسوی را مشخص ترکند خالی است. جمله‌ای از کتاب را می توان اشاره‌ای به نظر نویسنده دراین باره دانست: «برمحراب یک شاهکار فردی به فرانسه و فارسی است که نماد هویت فرهنگی سرانجام قربانی می‌شود.» دراین مورد، باید به یاد داشت که بسیاری معتقدند هدایت نویسنده‌ای کاملاً ایرانی بود و ازهمین رو برخی از بنمایه‌های نوشته‌هایش همانند تقدیر وسرنوشت (ن. ک. به ص ۱۲۸

دربارهٔ *تهوع* سارتر) احتمالاً ریشه در باورهای عمیق ایرانیان دربارهٔ زندگی و جهان داشت. در هرصورت، بدون داشتن برداشتی روشن از واژه‌ها و تعابیری که درایه درخشش برای توصیف رابطهٔ هدایت و نویسندگان فرانسوی به کار می‌برد، به نتیجهٔ دقیق تری دراین زمینه نمی توان رسید.

ورای این نکات، کتاب پروفسور درخشش اثری گیرا از پژوهنده‌ای است که هم از نویسندگان سده‌های نوزدهم و بیستم فرانسه درکی عمیق داردو هم از نوشته‌های هدایت. آثار هدایت متأثر از جریان‌های اندیشه‌ای بسیار است و دراین میان، تاکنون تأثیر اندیشهٔ نویسندگان فرانسوی بهتر از آنچه که دراین کتاب آمده ارائه نشده است. نویسندهٔ این کتاب آثار دو فرهنگ را با حساسیتی قابل توجه مورد بررسی و تعمّق قرار داده و، بدون بهره جویی متظاهرانه از واژه‌ها و تعبیرهای پیچیده و اغلب نامفهوم امروزین، ملاحظات و آراء خود را بیان کرده است. این شیوهٔ دلپسند او می‌تواند سرمشقی برای دیگران باشد.

این نقد در اصل به انگلیسی نوشته شده است.

کاظم تهرانی و عزیز عطائی لنگرودی

*حسن طاهباز، **یادبودنامهٔ صادق هدایت بمناسبت هشتادمین سال تولد او***
کلن، آلمان، انتشارات بیدار ۱۳۶۱، ۲۵۳ ص.

شخصیت و آثار صادق هدایت، به سبب تأثیری که در ادبیات معاصر ایران دارد، در ۴۰ سال گذشته بیشتر از هرنویسندهٔ دیگری زمینهٔ تحلیل و بررسی بوده است. اما در زمان حیات این نویسنده، تنها یک جلسه بزرگداشت برای او در "خانه فرهنگ" تشکیل شد (۱۹۴۵/۱۳۲۴) و درآن جلسه، بزرگ علوی،

نویسنده و دوست صادق هدایت، دربارهٔ او سخنرانی کرد. و نیز مجتبی مینوی در بخش فارسی رادیو بی بی سی به معرفی او و آثارش پرداخت. آثار هدایت، در دوران زندگی اش، نه تنها از سوی جامعه مورد توجه قرار نگرفت، بلکه حتی نزدیک ترین دوستش، مجتبی مینوی، بر جزئیات شاهکار او، **بوف کور**، خرده گرفت. این کتاب اولین بار در فرانسه به عنوان یک اثر برجستهٔ ادبی شناسائی، و توسط روژه لسکو به فرانسه ترجمه شد. پس از مرگ هدایت، برخی از نویسندگان فرانسوی، او و آثارش را در نشریات فرانسوی معرفی کردند و فهرست کامل آثار چاپ شده و نشده، و نیز کتابشناسی او برای اولین بار توسط ونسان مونتی فرانسوی در بهمن ماه ۱۳۲۰ در تهران چاپ و منتشر شد. در ایران، هشت روز پس از مرگ هدایت، نشریهٔ دانشجو برای نخستین بار او را به عنوان "تواناترین نویسندهٔ ایران" معرفی کرد.

تاکنون صدها مقاله و ده‌ها کتاب توسط هواداران و مخالفان هدایت، دربارهٔ او و آثارش در ایران نوشته شده است. از جمله کتاب‌های مهمی که درمعرفی شخصیت و آثار هدایت به فارسی منتشر شده است، عبارتند از:

- حسن قائمیان، ***یادبود نامهٔ صادق هدایت، بمناسبت ششمین سال در گذشت او***، امیرکبیر، ۱۳۳۶.
- ــــــــــ، ***نظرات نویسندگان خارجی دربارهٔ هدایت و آثار او: یادنامهٔ سیزدهمین سال درگذشت هدایت***، تهران، پرستو، چاپ سوم، ۱۳۴۳.
- ــــــــــ، ***مجموعهٔ نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت***، تهران، امیرکبیر،
- ــــــــــ، ***نظرات نویسندگان خارجی دربارهٔ هدایت و آثار او: یادنامهٔ سیزدهمین سال درگذشت هدایت***، تهران، پرستو، چاپ سوم، ۱۳۴۳.
- ــــــــــ، ***مجموعهٔ نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت***، تهران، امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۴۳.
- اسماعیل جمشیدی، ***خودکشی صادق هدایت***، تهران، عطائی، ۱۳۵۱.
- محمود کتیرائی، ***کتاب صادق هدایت***، تهران، اشرفی، ۱۳۴۹.
- مهرداد مهرین، ***صبح صادق***، تهران، آسیا،؟۱۳۴.
- محمد ابراهیم شریعتمداری، ***صادق هدایت و روانکاوی آثارش***، تهران، پیروز، ۱۳۵۴.
- محمد گلبن، ***کتابشناسی صادق هدایت***، تهران، توس،۱۳۵۶(۲۵۳۶).
- عبدالعلی دستغیب، ***نقد آثار صادق هدایت***، تهران ، سپهر، ۱۳۵۷.

- م . ف . فرزانه، ***آشنائی با صادق هدایت***، در دو جلد، پاریس ۱۹۸۸.
- حسن طاهباز، ***یاد بود نامهٔ هشتادمین سالروز تولد هدایت***، کلن، آلمان، انتشارات بیدار، بهمن ۱۳۶۱.

حسن طاهباز، ***مؤلف یادبودنامهٔ هشتادمین سالروز تولد او***، در پیشگفتار کتاب، هدف خود را از تدوین این مجموعه چنین شرح می‌دهد:

> پس اگر من دست به این کار زده‌ام، خدا می‌داند که تنها و تنها برای کسانی زده‌ام که. . . به کسی می اندیشند که سی و یک سال پیش خواست از میان ما برود. زندگی‌اش همان بود که نوشت، نوشته‌هایش همان که زیست و مرگش اعتراض به آنچه دید. . . (ص ۱۰)

مؤلف دربارهٔ شروع کار می‌گوید که از چند تن از دوستان نزدیک هدایت برای همکاری در تدوین کتاب یاری خواسته است و از بین آن ها تنها محمدعلی جمالزاده چند خاطره و یک مقاله دربارهٔ هدایت برای او فرستاده است (ص۱۰) بقیهٔ مطالب کتاب را، مؤلف از لابلای کتاب‌ها و مقاله‌هائی که دربارهٔ هدایت و آثارش چاپ شده، گردآوری کرده است. براین اساس، در برخورد با جزء جزء اطلاعات داده شده دراین کتاب، چنین به نظر می‌آید که فقط گفته‌ها و نوشته‌های پیشین دیگران در آن تکرار شده است. به عبارت دیگر، کتاب از نکته‌های تازه دربارهٔ شخصیت و یا آثار هدایت خالی است. البته از عنوان کتاب هم چنین ادعائی باز نمی‌تابد. امّا ارزش این مجموعه در شیوهٔ هوشمندانه‌ای است که مؤلف در تنظیم اطلاعات، در دفتر دوم به کار برده است. این دفتر پرسش‌های فراوانی را دربارهٔ آثار هدایت و میراث خواران آن برمی‌انگیزد.

در این دفتر، دربخش فهرست تفصیلی آثار هدایت، مؤلف "انتشار" را معیار تقسیم بندی خود قرار داده و آثار او را با این ملاک به چهار دسته تقسیم کرده است:

۱. آثار هدایت درچاپ جدید؛
۲. آثار نایاب؛
۳. آثاری که تاکنون به صورت کامل به چاپ نرسیده است؛ و
۴. آثار چاپ نشده.

آنگاه مؤلف تاریخچهٔ انتشار و یا علل عدم انتشار هر اثر در این چهار گروه را، با مراجعه به کتاب‌ها و مقاله‌های منتشر شده در آن زمینه، از ابتدا تا زمان چاپ کتاب حاضر (۱۳۶۱) شرح داده است. این توضیحات که همگی مستند و

با ذکر مرجع اند، در مجموع، دربارهٔ آثار هدایت همان تردیدی را نشان می‌دهند که مثلاً دربارهٔ برخی از ابیات دیوان حافظ و یا هر اثر قدیمی دیگر وجود دارد. علی رغم تلاش فرزانگانی که به تصحیح این گونه متن ها همت کرده اند، این تردید ها در بارهٔ تاریخ تولد و مکان زندگی نویسنده، تاریخ نگارش اثر، و یا حتی، دربارهٔ اصالت برخی از آثار منتسب به او هیچگاه یکسره از میان نمی رود. اما تردیدهای موجود دربارهٔ آثار مهم ترین نویسندهٔ فارسی زبان درقرن حاضر را- قرن‌ها پس از اختراع چاپ- چه چیزی توجیه می کند؟

برای روشن شدن انگیزهٔ این پرسش چند مثال از کتاب را بازگو می‌کنیم. دربارهٔ "***توپ مرواری***" به نقل از حسن قائمیان (پیش گفتار ***یادبود نامهٔ صادق هدایت، بمناسبت ششمین سال درگذشت او، ص۱۰***) می خوانیم:

> . . . هدایت مقداری از نوشته‌های چاپ نشدهٔ خود را در تهران پیش ازحرکت به پاریس و مقداری را نیز در پاریس از میان برده است مگر ***البعثة الاسلامیه فی بلادالافرنجیه*** و ***قضیه توپ مرواری*** را و اینکه صادق دو اثر مزبور را بجا گذاشته است برای این بود که نسخه‌هائی از آن ها در اختیار کسان دیگر نیز بود و از میان بردن متن تجدید نظر شدهٔ این آثار جز اینکه متن ناقصی از آن ها باقی می‌ماند، سود دیگری نداشت . . . نسخهٔ دست نویس ***توپ مرواری*** بنا به نوشتهٔ شخصی معروف به "ریشو" دریکی از روزنامه‌ها، دراختیار او می‌باشد. (ص ۱۰۴)

حسن طاهباز در توضیح واژهٔ "ریشو" در زیر نویس می‌نویسد: گمان می‌شود که منظور انجوی شیرازی است.»

و باز به نقل از حسن قائمیان (***نظریات نویسندگان خارجی دربارهٔ هدایت***، صص ۱۰۲-۱۰۳) می‌خوانیم:

> بازماندگان هدایت در صدد برآمدند نسخهٔ ***توپ مرواری*** را که به دست عیال شهید نورائی رسیده بود از وی پس بگیرند و یا از او خریداری کنند. ولی تا آنجا که اینجانب اطلاع دارم تاکنون دراین امر توفیقی نیافته‌اند و برای به دست آوردن نسخهٔ دیگری از همین اثر که هدایت جزو کتاب‌ها و اثاث خود چند روز پیش از خودکشی به سوئیس، که ظاهراً قصد مسافرت به آنجا را داشت ولی فسخ عزیمت کرد، فرستاده بود نیز ظاهراً تمهیدات و اقدامات وراث هدایت مؤثر نیفتاد و اکنون معلوم نیست سرنوشت نسخهٔ اخیر که طبعاً کامل ترین و مطمئن ترین نسخه‌هاست چه خواهدبود. (ص ۱۰۱)

باز به نقل از همان مأخذ (ص ۱۰۳) می خوانیم:

زمانی مرحوم اعتضادالملک نامه‌ای که از متصرف کنونی در دست داشت و درآن نویسنده تصریح کرده بود که آثار صادق بعنوان امانت نزد اوست، به من داده بود تا به استناد آن، طرف را از طریق قانونی مورد تعقیب قرار دهم ولی من بدلائلی از مداخلهٔ در این امر معذرت خواسته بودم و نامهٔ مزبور هنوز دردست است و شاید بعدها درصورت لزوم منتشر کنم.»

به نقل از حسن قائمیان («دربارهٔ آثار منتشر نشده هدایت،» مجله **فردوسی**، شماره ۹۲۵، ۱۳۴۸) می خوانیم:

دیگر این که مرحوم اعتضادالملک پدر صادق از من خواهش کرده بود حتی الامکان از چاپ آثاری از صادق که ممکن است بنحوی از انحاء در اذهان مردم سوء اثر داشته باشد و موجب تعبیرات بجا یا بیجای سیاسی و مذهبی بشود خودداری کنم بهمین جهت بود که من . . . از چاپ آثاری از قصهٔ "افسانه آفرینش" و " آمدن شاه بهرام ورجاوند" و نظایر آن ها خودداری کردم. (ص ۱۰۹)

دربارهٔ «طاس چل کلید» می‌خوانیم: « بدین ترتیب، این نوشته، حال پس از مرگ هانری ماسه، باید دراختیار بازماندگان وی باشد.» (ص ۱۲۱)

امیر پاکروان درمصاحبه‌ای (مجله **فردوسی**، شماره۸۳۴، ۲۲ آبان ۱۳۴۶، ص ۹) می‌گوید:

. . . در این کتاب [L'Art de Mourir] راههای مختلف خودکشی شرح داده شده بود و صادق هدایت از آن همه دو راه پسندید. یکی این که: اگر شخصی شریان خودرا پاره کند و درجوی گل آلود بگذارد خون دیده نمی‌شود و کار به پایان می‌رسد. راه دیگر که همیشه آن را بهترین راه می‌دانست خودکشی با گاز بود . . . یکبار برای همین کار- یعنی راه اول- من و او به لاهیجان رفتیم ولی جوی گل آلود مناسب و شرایط مساعد کار فراهم نشد. داستانی که هدایت بعدها به اسم "درجادهٔ نمناک" نوشت، محصول همین مسافرت کوتاه است . . . (ص ۱۲۲)

در پایان این نقل قول حسن طاهباز می‌افزاید: «برای اطلاع افزوده می‌گردد که این اثر پس از مدتها که ظاهراً جزو آثارمفقودالاثر هدایت بشمار می‌رفت، طبق گزارش نشریه‌ای . . . نزد مرحوم امیر پاکروان بود که البته خود امیر پاکروان درهیچ جا به چنین مسأله‌ای اشاره نمی‌کند.» (ص ۱۲۲)

از قول حسن قائمیان («دربارهٔ آثار منتشر نشده هدایت») می خوانیم:

. . . نه تنها من حاضر نیستم این گونه آثار را دراختیار کسی قرار دهم، بلکه فکر چاپ و انتشار آن ها را نیز در سرنمی‌پرورانم. زیرا مادام که حساب "مذهب" از "نژاد" جدا نشود و رشد فکری پیدا نکنیم دست به انتشار متن کامل این گونه اثرها جز دردسر سودی نخواهد داشت. دراینجا لازم است قسمتی از توصیهٔ خود صادق را دراین زمینه‌ها. . . بیاورم تا عمل من مخالف تمایلات صادق تلقی نشود: "همیشه فعالیت‌های بشر دوستانه وخداپسندانه با منافع پست و مقاصد پلید عده‌ای اصطکاک پیدا می‌کند و یا با عقاید مردم خرافاتی و متعصب که طبعاً نادان وکینه جو نیز هستند جور درنمی‌آید. به علاوه این گونه فعالیت ها و طرح ها همیشه آمادگی کاملی دارد که به آسانی رنگ مذهبی یا سیاسی به خود بپذیرد. . . از این فکرها صرف نظر کن و بیهوده خود را به زحمت نینداز." (۱۰۹)

به طور کلی توضیحاتی که مؤلف دربارهٔ یک یک " آثار نایاب"، « آثاری که به طور کامل به چاپ نرسیده‌اند»، و "آثار چاپ نشده" هدایت، آورده است، خواننده را متوجه جوّ پنهان‌کاری وسانسوری می‌کند که به گرد واقعیت آثار هدایت ـ حتی آثار چاپ شده‌اش ـ دمیده شده است. آیا متن **بوف کوری** که ما در دست داریم، همانی است که هدایت به خط خود در بمبئی پلی کپی کرده بود؟ آیا متن **توپ مرواری** که در سال ۱۳۵۷ به طور مخفیانه به کوشش بهرام چوبینه به چاپ رسیده است، کامل است؟ بهرام چوبینه چه کسی است؟ آیا "درجادهٔ نمناک" با مرگ امیر پاکروان نابود شده است؟ و بسیاری پرسش های دیگر. البته بی نظری محققانهٔ حسن طاهباز دربازگو کردن واقعیات، با نقل قول هائی که از دیگران می‌آورد، بیشتر برای خواننده روشن می‌شود و ارزش کتاب درست درهمین نکته است که نویسندهٔ آن از هرگونه داوری دربارهٔ مسائل یاد شده خودداری کرده و فقط خواننده را در زمینهٔ مورد بحث دربرابر نظرها و رُخ دادها قرارداده است. کتاب خالی از اشکال نیست: مثلاً شماره گذاری صفحات کتاب ناقص است. درسالشمار زندگی هدایت، سال ۱۳۰۸، سال نگارش داستان "مادلن"، از قلم افتاده است (ص ۲۰) و یا در توضیح سال ۱۳۰۵ به نگارش و انتشار قطعهٔ "مرگ" اشاره نشده است (ص۱۹). دو داستان از کافکا که به وسیلهٔ حسن قائمیان به طور مستقل ترجمه شده، درفهرست تفصیلی آثار هدایت آمده است (ص ۹۳). در بخش "چند نوشته از آثار نایاب" مؤلف به چگونگی دستیابی خود به این نوشته‌ها، اشاره نمی‌کند. و بالاخره این پرسش که، چرا مؤلف، کتاب را، با قطعه‌ای («هدایت از زبان خودش»، ص ۱۷) شروع می‌کند که خود، در صفحهٔ ۱۲۳، معترف است که از مأخذ و چگونگی آن "اطلاع" ندارد؟

کتابها ونشریات رسیده

- ایرج افشار، گردآورنده، ***ناموارهٔ دکتر محمود افشار***، جلد ششم، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۰.
- غلامرضا رشید یاسمی، ***کُرد و پیوستگی نژادی وتاریخی او***، تهران، بنیادموقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۶۹.
- صادق چوبک، مترجم، ***مهپاره؛ داستان‌های عشقی هندو***، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰.
- میرزا آقا خان کرمانی، ***مکتوب شاهزاده کمال الدوله به شاهزاده جلال الدوله***، به کوشش بهرام چوبینه، مرد امروز، ۱۳۷۰.
- منیره روانی پور، ***پرندهٔ زرین بال***، تهران، کتاب‌های گل مریم، ۱۳۷۰.
- ح. ب. دهقانی تفتی، ***مسیح و مسیحیت نزد ایرانیان***، جلد اول، لندن، کتاب‌های سهراب، ۱۹۹۲.
- صفدر تقی زاده و اصغرالهی، گردآورندگان، ***داستان‌های کوتاه از نویسندگان امروز ایران و جهان***، تهران، ۱۳۷۰.
- منوچهر جمالی، ***شاهنامه یا نامهٔ نیرومندی***، لندن ، مرکز نشرکتاب، (بدون تاریخ).
- منوچهر جمالی، ***قهقهه برق‌ها؛ بوسهٔ اهریمن***، (بدون تاریخ).
- سراج الدین علی المعروف به خان آرزو، ***مثمر***، کراچی، ۱۹۹۱.
- ویورل باجاکو، ***بافته‌های ایرانشناسی در رومانی***، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۷۰.

* * *

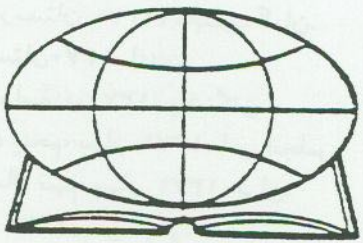
- ***اختر***، دفتر دهم، پائیز ۱۳۷۰، پاریس.
- ***بررسی کتاب***، شماره۸، سال دوم، زمستان ۱۳۷۰، لس آنجلس.
- ***نیمهٔ دیگر***، شمارهٔ ۱۵/۱۶، پائیز و زمستان۱۳۷۰، کمبریج، ماساچوتس.
- ***افسانه***، شمارهٔ ۲، پائیز ۱۳۷۰، آپسالا، سوئد.
- ***ره آورد***، شماره ۲۹، سال هشتم، بهار ۱۳۷۱، لس انجلس.
- ***روزگار نو***، دفترهای ۲ـ۵ سال یازدهم، فروردین ـ تیر ۱۳۷۱، پاریس.

- **علم و جامعه**، شماره‌های ۱۰۰_۱۰۱، سال سیزدهم، فروردین واردیبهشت ۱۳۷۱، واشنگتن.
- **کوروش بزرگ**، شماره‌های ۱۹_۲۰، ۱۳۷۰، شرمن اوکز، کالیفرنیا.
- **پژواک**، شمارهٔ۲۰، اردیبهشت ۱۳۷۱، کلمبوس، اوهایو.
- **نامه پارسی**، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۰، ماینس، آلمان.
- **صوفی**، شماره ۱۳، زمستان۱۳۷۰، لندن.
- **پر**، شماره۲ سال هفتم، اسفند ۱۳۷۰، واشنگتن.
- **مانترا**، شماره ۱۸، سال پنجم، بهار ۱۳۷۱، لس انجلس.
- **حقوق بشر**، شماره ۱، سال نهم، بهار ۱۳۷۱، برلن.
- **پژوهش**، شماره ۸، دی ۱۳۷۰، سن دیگو.
- **شوفار**، شماره ۶۸، سال دهم، فروردین ۱۳۷۱، لس انجلس.
- **مجلهٔ زبانشناسی**، شماره۲، سال هفتم، پائیز و زمستان ۱۳۶۹، تهران.
- **پیام زن**، شماره‌های ۲۷ و ۲۸، آوریل ۱۹۹۲، کویته، پاکستان.
- **نشردانش** شماره‌های ۲_۳، سال دوازدهم، بهمن و اسفند ۱۳۷۰ و فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۱، تهران.
- **لقمان**، شماره۱، سال هشتم، پائیز و زمستان۱۳۷۰، تهران.
- **تحقیقات اسلامی**، شماره‌های ۱_۲، سال اول، بهار و تابستان ۱۳۶۵؛ شمارهٔ۲، سال دوم، ۱۳۶۶؛ شمارهٔ ۱_۲، سال سوم،۱۳۶۷؛ و شماره ۱_۲، سال چهارم، ۱۳۶۸، تهران.
- **کلک**، شماره‌های ۲۵_۲۶، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۱، تهران.
- **معارف**، شماره۳، دورهٔ هفتم، آذر، اسفند۱۳۶۹، تهران.
- **سوره**، شماره‌های ۱_۳، دورهٔ چهارم، فروردین - خرداد ۱۳۷۱، تهران.
- **فرهنگ**، کتاب های هشتم و نهم، بهار و تابستان ۱۳۷۰، تهران.

* * *

-*Encyclopaedia Iranica*, Vol. V, fascicle 7,costa Mesa, C A.
-*Paradis*, Vol. 1 no.1, Spring 1992, West Orange, N.J.
-*Studia Iranica*, Vol. 20, fascicule 2, Leuven.
-*Hamdard Islamicus*, Vol. X1V, no. 2, Karachi.

علم و جامعه



جُنگ اجتماعی ـ سیاسی ـ فرهنگی

مدیر: دکتر ناصر طهماسبی

نشانی:

Persian Journal for
Science and Society
P.O.Box 7353
Alexandria, Virgina 22307

بهای اشتراک: یکساله ۳۰ دلار

Contents

Iran Nameh
Vol. X, No. 3, Summer 1992

Persian:
Articles
Book Reviews

English:

Afterword
Michael Hillmann

At the Tomb of Sadeq Hedayat
Youssef Ishaghpour

Nationalism and Hedayat
Mashallah Ajoudani

Language and Style in Hedayat's Writing
Simin Karimi

The Lantern of Imagination in the Works of Hedayat
Michael Beard

"Dash Akol" and the *Luti* Film Genre
Hamid Naficy

Sadeq Hedayat's Psycho-Fictions
M.A. Homayoun Katouzian

The Problem of *The Blind Owl*
Azar Nafisi

Hedayat's Metamorphosis of the *Metamorphosis*
Nasrin Rahimieh

Am I Not Writing My Own Tale and Story?
M. Razin

FROM DURHAM TO TEHRAN: PERSIANIST IMPRESSIONS
Michael Hillmann writes on:

Jalal Al-e Ahmad, Gertrude Nye Dorry, Parviz Ahour, Pari Ahour, Karim Emami, Goli Emami, Ali Dehbashi, Shams Al-e Ahmad, Mahmud Borujerdi, Simin Daneshvar, Zohreh Ra`in, Reza Navabpour, John Steinbeck, Ehsan Yarshater, Sadeq Chubak, Sandy Morton, Ebrahim Golestan, Esma`il Fasih, Nader Naderpour, Ahmad Ashraf, Ali Banuazizi, Jalal Matini, Habib Ladjevardi, Leonardo Alishan, Farzaneh Milani, Farhad Kazemi, L.P. Elwell-Sutton, Ali Dashti, Omar Khayyam, Michael Beard, Ahmad Karimi-Hakkak, Forough Farrokhzad, Jerome Clinton, Gernot Windfuhr, A.J. Arberry, Ahmad Kasravi, Ali Jazayery, Hushang Golshiri, Marziyeh Sami`i, Frank Bagley, Mehri Bharier, Mahmud Dowlatabadi, Gertrude L. Bell, J.T.P. Bruijn, Basil Bunting, Rudaki, Ferdowsi, Rumi, Sa`di, Dick Davis, Sadeq Hedayat, Reza Shah, Gene Garthwaite, William Beeman, Joel Hettger, Bruce Craig, Wheeler Thackston, Paul Luft, Colin MacKinnon, Bahram Meghdadi, Parichehr Kasra, Peter Chelkowski, Kate Millet, Babak Zahra`i, Ruhollah Khomeini, Shahrokh Mescoub, Mohammad Mossadeq, Hafez Farmanfarmayan, Herman Bicknell, Bill Ochsenwald, James Bill, Peter Avery, James Joyce, Sheraguime Youchidje, Ali Shariati, Behruz Vosuqi, Ali Akbar Hashemi Rafsanjani, Ayatollah Milani, Erwin Gans-Ruedin, Daryush Mehrju'i, Gholam-Hossein Saedi, Behruz Neirami, Mike Jerald, Ghassem Zarrin, Nasrollah Pourjavady, Peter Lamborn Wilson, Masu'd Kimiya'i, Manuchehr Hezarkhani, Eslam Kazemiyeh, Hushang Vaziri, Parviz Shahpour, Donald Wilber, Najaf Daryabandari, Azar Nafisi, Ali Mohammad Afghani, Goli Taraghi, Tahereh Saffarzadeh, Mohsen Makhmalbaf, John Gurney, E.G. Browne, Wilferd Madelung, Anne Tyler, Taghi Modaressi, Nahid Rachlin, Manuchehr Parvin, M.R. Ghanoonparvar, Parviz Natel Khanlari, Zabihollah Mansuri, Nahid Musavi, Shahrnoush Parsipour, Roxanne Zand, Khosrow Shahani, Ali Mohammad Haghshenas, Simin Behbehani, Sohrab Sepehri, Hossein Zenderoudi, Parviz Kalantari, Yasai Shajanian, Afzal Vossoughi, Gholam-Hossein Yusofi, Julie Scott Meisami, Hamid Naficy, Hamid Dabashi, Mehdi Akhavan-Sales, M.E. Beh`Azin, Hamed Raziee, Ghasem Khosrovan, Mostafa Farzaneh, Nasser Ovissi, Bo Utas . . .

From Durham to Tehran presents images, impressions and reflections about involvement of a Persian literature specialist in his field of study. The impressions derive from two trips, one to Durham, England in 1986 and the other to Tehran, Iran in 1989. The author **Michael Craig Hillmann** first travelled to Iran as an American Peace Corps volunteer in 1965. He thereafter studied Persian, Arabic, and Islam at the The University of Chicago and Tehran University. Since 1974 he has taught Persian literature and Iranian culture at The University of Texas at Austin. He writes on classical Persian epic and lyric poetry, modern Persian fiction and lyric poetry, Persian carpets, and Iranian painting.

● 128 pages ● photographs ● cloth $25.00 ● ISBN 0-936347-18-X ● softcover $15.00 ● ● ISBN 0-36347-19-8 ● Library of Congress Catalog Card Number: 91-73515 ●

IRANBOOKS, INC.

8014 OLD GEORGETOWN ROAD BETHESDA, MARYLAND 20814

TELEPHONE: (301) 986-0079 FACSIMILE (301) 907-8707

Afterword: Sadeq Hedayat and the 'American' School of Persian Studies

Michael Hillmann

In January 1991, commemorating the fortieth anniversary of the death of Sadeq Hedayat (1903-1951) and the fiftieth anniversary of the publication of Hedayat's *Buf-e Kur* [The Blind Owl], upwards of thirty Persian literature *amateurs* gathered at The University of Texas at Austin to participate in a conference called "Sadeq Hedayat and Persian Literature." These Hedayat Conference participants comprised three generations of Iranian academics and a spectrum of critical orientations from traditionalist to modernist and from philological to feminist. They represented specific expertise in Cinema, Comparative Literature, English Literature, Folklore, Literary History, Linguistics, Orientalist Persian Studies, Psychology, Sociology, World Literature, and Women's Studies. They had come (at mostly their own expense) from Tehran, London, Oxford, Alberta, Portland (Oregon), Los Angeles, Tucson, Salt Lake City, Washington, D.C., and New York. They presented and discussed sixteen papers on such topics as Hedayat's folkloristic writing (Mahmoud Omidsalar), Hedayat's Iranophilic intellectualism (Jalal Matini), writing as therapy in *The Blind Owl* (M.R. Ghanoonparvar), *The Blind Owl* as an artistic manifesto (Hamid Dabashi), and the Iranian roots of Hedayat's popularity (L.P. Alishan). Nasser Ovissi's contribution was a painting called "The Faces of Sadeq Hedayat," while Dariush Dolatshahi performed a Hedayatesque monologue as a conference entertainment.

The very fact of such a gathering involving such disparate origins, orientations and perspectives intimates Hedayat's special place in the minds and hearts of many educated Iranians and the special importance and relevance which his work would appear to hold for critics and scholars in a wide range of disciplines. Few other Iranian literary figures or subjects might attract such a disparate group of experts.

Furthermore, this Hedayat issue of *Iran Nameh*, only the second issue in the journal's ten-year history to focus exclusively on a post-fourteenth century Iranian literary figure, emphatically reinforces the twin suppositions of Hedayat's preeminence as the best known, most discussed, and most controversial Persian literary artist since the *ghazal* poet Hafez (c.1320-c.1390) and of his *chef d'oeuvre The Blind Owl* (1941) as the most discussed and influential Persian prose work since *Golestan* [(The) Rose Garden] (1258) by Sa'di (c.1215-c.1290).

This Hedayat issue of *Iran Nameh*, to which this essay serves as a tangential "Afterword," has brought together half of the papers from the 1991 Hedayat Conference--those by Mashallah Ajoudani, Michael Beard, Simin Karimi, Homa Katouzian, Hamid Naficy, Azar Nafisi, and Nasrin Rahimieh, along with a new paper by conference participant M. Razin, and reviews by conference participants Aziz Atai-Langroudi, William Hanaway, Abbas Milani, and Kazem Tehrani. The volume also features Youssef Ishaghpour's essay called "At the Grave of Sadeq Hedayat."

For the most part and in comparison with Hedayat Studies to date in

Iran and Europe, the genesis of and the bulk of the writing in this volume may stand as a statement of a relatively new cluster of attitudes and approaches toward the critical appreciation of Persian literature. For lack of a better designation, the phrase 'American School' might serve to describe this emerging perspective, seen mainly in English and Persian writings published in North America. In its cursory review of America-based Hedayat Studies, encompassing translations of Persian Iranian short stories and novels and the publication of critical writing on twentieth-century Persian literature, this "Afterword" suggests the range and characteristics of this 'American School.'

* * *

The most popular Persian literary medium in twentieth-century Iran has been the short story. Before this century, Persian verse had reigned almost supreme in the Iranian literary arena. Then, because modernist Persian poetry represented a threat to traditional poetic practice and taste, it has had almost as many detractors as supporters throughout most of the century, while traditional(ist) verse did not continue to spark the imagination of most post-World War II readers. As for the Iranian novel, mostly because of the availability of Western novels in Persian translation, it began only in The Islamic Republican Era (1979-) to attract a substantial Iranian readership. But the Iranian short story, suitable for publication in newspapers and magazines, as well as in collections, became an accepted form by mid-century. The first Persian short story to achieve popularity and notoriety was "Persian Is (as Sweet as) Sugar" (1921/2) by the prominent expatriate writer Mohammad Ali Jamalzadeh (b.1892). However, the leading figure in Persian short fiction turned out to be Sadeq Hedayat, who published four collections of short stories between 1930 and 1942: *Buried Alive* (1930), *Three Drops of Blood* (1932), *Chiaroscuro* (1933), and *The Stray Dog* (1942), along with the separately printed *Madame 'Alaviyeh* (1933), a volume of satirical narratives co-authored with Mas'ud Farzad called *Mr. Bow Wow* (1933), and scattered short stories, most of which appeared in the posthumous volume called *Scattered Writings of Sadeq Hedayat* (1955, 1971). The chief short story writers from the 1940s, Sadeq Chubak (b. 1916) and Jalal Al-e Ahmad (1923-1969), and their successors in the 1950s and after, starting with Gholamhosayn Sa'edi (1935/6-1985) and Hushang Golshiri (b.1937), almost uniformly pay lip service to Hedayat as having influenced the development of their own techniques and styles, while critics have routinely evaluated short fiction after Hedayat using his achievements as a yardstick.

Much representative shorter Persian fiction is available in English translation, chiefly in the following publications:

Alavi, Bozorg. *The Prison Papers of Bozorg Alavi.* Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1985. Pp. 115-196.

Al-e Ahmad, Jalal. *Iranian Society: An Anthology.* Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1982.

Behrangi, Samad. *The Little Black Fish and Other Modern Persian Short Stories*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1976.

Chubak, Sadeq. *Sadeq Chubak: An Anthology*. Delmar, NY: Caravan Books, 1982.

Daneshvar, Simin. *Daneshvar's Playhouse: A Collection of Stories*. Washington, D.C.: Mage Publishers, 1989.

Hedayat, Sadeq. "Buried Alive" and "Three Drops of Blood." *Hedayat's 'The Blind Owl' Forty Years After*. Austin, TX: UT Austin Center for Middle Eastern Studies and UT Press, 1978. Pp. 43-67.

_____."The Mongol's Shadow." *Chicago Review* 20, pt. 4 (1969): 95-104.

_____. *Sadeq Hedayat: An Anthology*. New York, NY: Bibliotheca Persica, 1978.

Iran. The Literary Review 18, no. 1 (Fall 1974). Includes translations of short stories by Samad Behrangi, Sadeq Chubak, Ebrahim Golestan, Sadeq Hedayat, and Bahram Sadeqi.

Jamalzadeh, Mohammad Ali. *Once upon a Time*. New York, NY: Bibliotheca Persica, 1985.

Major Voices in Contemporary Persian Literature. Literature East & West 20 (1981). Includes translations of short stories by Jalal Al-e Ahmad, Sadeq Chubak, Nader Ebrahimi, Ebrahim Golestan, Sadeq Hedayat, and M.A. Jamalzadeh.

Modern Persian Short Stories. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1980. Includes translations of short stories by Jalal Al-e Ahmad, Mahshid Amirshahi, Sadeq Chubak, Simin Daneshvar, Ebrahim Golestan, Sadeq Hedayat, Nader Ebrahimi, Mahmud Kiyanush, Ahmad Mahmud, Jamal Mirsadeqi, Shapur Qarib, Bahram Sadeqi, Gholamhosayn Sa'edi, Khosrow Shahani, Naser Taqva'i.

New Writing from the Middle East. New York, NY: A Mentor Book, New American Library, 1978. Includes short fiction by Bozorg Alavi, Massud Farzan, Hushang Golshiri, Sadeq Hedayat, and Gholamhosayn Sa'edi.

Sa'edi, Gholamhosayn. *Dandil: Stories from Iranian Life*. New York, NY: Random House, 1981.

_____. *Fear and Trembling*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1984.

Stories by Iranian Women since the Revolution. Austin, TX: UT Austin's CMES and Texas Press, 1991. Includes stories by Fatemeh Abtahi, Mihan Bahrami, Simin Daneshvar, Mahdokht Dowlatabadi, Nasrin Ettehad, Ghodsi Ghazinur, Mahdokht Kashkuli, Fereshteh Kuhi, A. Rahmani, Lili Riyahi, Mojdeh Shahriari, Shahrzad, and Goli Taraghi.

Stories from Iran . . . 1921-1991. Washington, D.C.: Mage Publishers, 1991. Includes stories by Bozorg Alavi, Jalal Al-e Ahmad, Mahshid Amirshahi, M.E. Beh'azin, Sadeq Chubak, Simin Daneshvar, Mahmud Dowlatabadi, Nader Ebrahimi, Amin Faqiri, Esma'il Fasih, Ebrahim

Golestan, Hushang Golshiri, Sadeq Hedayat, M.A. Jamalzadeh, Nasim Khaksar, Ahmad Mahmud, Jamal Mirsadeqi, Shahrnush Parsipur, Moniru Ravanipur, Bahram Sadeqi, Gholamhosayn Sa'edi, Goli Taraqi, Feraydun Tonokaboni, and several others.

The list reveals that Hedayat is one of only seven Iranian authors featured to date in separate anthologies of English translations, although Gholamhosayn Sa'edi, and not Hedayat, is the only Iranian short story writer whose stories in translation have appeared under the aegis of a major trade publisher. The list further shows that every anthology of Iranian short stories by multiple authors, except naturally for one anthology of women's stories, includes at least one Hedayat story. The list implies Hedayat's continuing role as a model, foil, and competitor for Iranian short story writers coming after him.

But Hedayat casts an equally pervasive shadow over Iranian novel-writing. His *The Blind Owl*, distributed in a small, private printing in 1937 and published in Tehran in 1941, was the first critically significant Iranian novel, a species and medium which did not reach maturity until the 1960s. The development of the Iranian novel from Al-e Ahmad's *The School Principal* (1958) to Hushang Golshiri's *Prince Ehtejab* (1969) owed much to the inspiration of *The Blind Owl* for then younger writers in the generation(s) after Hedayat. Iranian novels began to compete for readers with translations of Western fiction in the 1980s, when several novelists were making a living from their craft, an unprecedented situation in Persian literature. Regardless, even in novels of the 1990s, for example Shahrnush Parsipur's *Women without Men* (1990), readers can discern the presence of *The Blind Owl* as a literary forebear.

English translations of the following Persian Iranian novels are available:

Alavi, Bozorg. *Her Eyes*. Lanham, MD: University Press of America, 1989.

Al-e Ahmad, Jalal. *By the Pen*. Austin, TX: UT Austin's CMES and UT Press, 1989.

_____. *The School Principal*. Minneapolis, MN: Bibliotheca Islamica, 1974.

_____. *The School Principal*. New Delhi: Harnam Publications, 1986.

Baraheni, Reza. "The Dismemberment." *New Writing from the Middle East*. New York, NY: A Mentor Book, New American Library, 1978. Pp. 292-326.

_____. *The Infernal Days of Aqa-ye Ayaz*. In Carter Harrison Bryant II, "Reza Baraheni's *The Infernal Days of Aqa-ye Ayaz:* A Translation and Critical Introduction." Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 1982.

Chubak, Sadeq. *The Patient Stone*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1990.

_____. *Tangsir* [Man with a Gun]. In *Sadeq Chubak: An Anthology*. Delmar, NY: Caravan Books, 1982.

Daneshvar, Simin. *A Persian Requiem*. New York, NY: Braziller, 1992.

_____. *Savushun*. Washington, D.C.: Mage Publishers, 1990.

Fasih, Esma'il. *Sorayya in a Coma*. London: Zed Press, 1985.

Golshiri, Houshang. *Prince Ehtejab*. In *Major Voices in Contemporary Persian Literature*. Austin, TX: Literature East & West, 1980.

Irani, Manuchehr (pseudonym). *King of the Benighted*. Washington, D.C.: Mage Publishers, 1990.

Hedayat, Sadeq. *The Blind Owl*. London: Calder, 1957; New York, NY: Evergreen Black Cat Edition, 1969; New York, NY: Grove Weidenfeld, 1989.

_____. *Haji Agha*. Austin, TX: UT Austin's CMES and UT Press, 1979.

Taraghi, Goli. *Winter Sleep*. In Francine Timothy Mahak, "A Critical Analysis and Translation of a Modern Persian Novel: *Winter Sleep* by Goli Taraqqi." Ph.D. Dissertation, The University of Utah, 1986.

This list shows that *The Blind Owl* was the first Persian Iranian novel to appear in an English version. Actually, five or six English translations of it exist in manuscript, but only two have been published (D.P. Costello's listed above and Iraj Bashiri's, privately published in two versions, neither attracting critical attention or approval). Moreover, *The Blind Owl* remains the only Iran-produced Persian novel in translation marketed by a commercial publisher, thus relatively available to the general English-speaking reading public. (Because Taghi Modarressi's *The Book of Absent People* and *The Pilgrim's Rules of Etiquette* first appeared in English, they have not figured in the foregoing list). Other Persian novels in English translation have the imprints of small Iranian-American and academic presses, which cater to libraries and deal through mail orders with mostly Iranian-American customers.

As for critical writing on Hedayat in English, it probably exceeds that on any other Iranian author. A *Saturday Review* piece by William Kay Archer in December 1958 first drew attention to the then recently published English translation of *The Blind Owl*. Eight years later the first significant study of Hedayat in English appeared in the second half of Hasan Kamshad's *Modern Persian Prose Literature* (1966). In some respects, this special Hedayat issue of *Iran Nameh* traces itself back to Kamshad and to several articles in Iran in the 1950s, among them Al-e Ahmad's "The Hedayat of *The Blind Owl*" (1951).

Here follows a list of major critical writing on Hedayat in English, not including the many articles on modernist Persian literature in general which naturally deal with Hedayat, among other major figures:

Archer, William Kay. "The Terrible Awareness of Time." *Saturday Review* 41, no. 52 (17 December 1958): 24-25.

Bashiri, Iraj. *The Fiction of Sadeq Hedayat*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1984.

Beard, Michael. *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

_____. "The Hierarchy of the Arts in *The Blind Owl*." *Iranian Studies*

15 (1982): 53-67.

_____. "Psychology and Character in Hedayat's *The Blind Owl.*" *Edebiyat* 1 (1976): 207-218.

_____ and Ehsan Yarshater. "Sadeq Hedayat." *Persian Literature.* Edited by Ehsan Yarshater. Albany, NY: State University of New York Press, 1988. Pp. 318-335.

Fischer, Michael. "Past and Present, Art and Psyche: *The Blind Owl.*" *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* 5 (1984): 207-213.

Hillmann, Michael. Compiler and editor. *Hedayat's 'The Blind Owl' Forty Years After.* Austin, TX: UT Austin's CMES and UT Press, 1978.

_____. "Hedayat's *The Blind Owl:* An Autobiographical Nightmare." *Iranshenasi* 1, no. 1 (Spring 1989): 1-21 (English section).

_____. "The Iranian Artist's Almost Inevitable Nightmare." *Iranian Culture: A Persianist View.* Lanham, MD: University Press of America, 1989. Pp. 119-158 and 210-211.

Kamshad, Hasan. "Part Two." *Modern Persian Prose Literature.* Cambridge, England: Cambridge University Press, 1966. Pp. 135-208.

Katouzian, M.A. Homayoun. *Sadeq Hedayat: The Life and Literature of an Iranian Writer.* London: I.B. Taurus, 1991.

Mohandessi, Manoutchehr. "Hedayat and Rilke." *Comparative Literature* 23 (1971): 209-216.

Ricks, Thomas M. Editor. *Critical Perspectives on Modern Persian Literature.* Washington, D.C.: Three Continents Press, 1984.

Arguably the chief event in Hedayat studies in the two decades after the 1957 publication of the English translation of *The Blind Owl*, Kamshad's *Modern Persian Prose Literature* put Hedayat into the context of modern Persian prose writing in Iran, asserted his preeminence, and offered readers a tentative paradigm for the study of Hedayat's career. Kamshad saw that career as having these five stages: early years (1923-1930), creative period (1930-1937), barren period (1937-1941), period of high hopes (1941-1947), and aftermath (1947-1951). Kamshad also highlighted approaches to the study of the enigmatic *Blind Owl* and staked out the position that readers should submit to its atmosphere and mystery and not endeavor to analyze it as in the case of more straightforward fictions. At the same time, Kamshad pointed to other critical approaches, among them, echoing Al-e Ahmad, foreign inspiration, specifically *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910) by Rainer Maria Rilke (1875-1926).

Mohandessi's 1971 article on the subject called "Hedayat and Rilke" was conclusive in its demonstration of Hedayat's debt to Rilke and particularly important in that it appeared in a mainstream academic journal, rather than in an Iranian studies publication. In other words, its publication in *Comparative Literature* implied that academic readers in the English-speaking world should have read or should read *The Blind Owl.*

Hedayat's The Blind Owl Forty Years After (1979) took up

interpretation of *The Blind Owl* through a comprehensive, multifaceted approach to analysis. Besides a translation of Al-e Ahmad's "The Hedayat of *The Blind Owl*" (1951), *Forty Years After* contains essays on the book's title, Hindu imagery, history as a theme in the novel, Khayyamic echoes, possible Buddhist influences, a Jungian analysis, Oedipal features, affinities with Nerval, Kafka, Poe, and the Surrealists, and the conflict among the narrator, the odds-and-ends man, and the wife. The book suggested that literary critical inquiry henceforth needed grounding anew in the facts of the text rather than further impressionistic speculation, cultural appreciation, or personal reaction, which constituted critical directions which much writing on the subject in Iran had taken.

Earlier, also with an eye to Mohandessi's seminal essay on literary influences in *The Blind Owl*, Michael Beard had completed a doctoral dissertation called "Sadeq Hedayat's *The Blind Owl* and the West: A Study in the Transmission of Genre" (Indiana University, 1974). This work marked the beginning of a series of significant articles during the 1970s and 1980s and a definitive monograph in 1990 called *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*. In that book, Beard paradoxically suggests salient aspects of Hedayat's genius through a scrutiny of certain and likely foreign literary sources of inspiration and analogues. His final chapter called "Prolegomenon to *The Blind Owl* as an Eastern Novel" reminds readers that adequate critical appreciation of *The Blind Owl* as an Iranian literary masterpiece is still a long way off.

Specifics of the appreciation of *The Blind Owl* as an Iranian masterpiece have obviously attracted critical attention. For example, in "Hedayat's *The Blind Owl:* An Autobiographical Nightmare" (1989, *Iranshenasi*), Michael Hillmann pursues one line of speculation and inquiry through the assertion that the book may reveal its secrets to readers if they approach it as autobiography, as Hedayat's use of metaphor and mask in relating the true story of his interior, mental life. Hardly grounded in conclusive textual evidence, Hillmann's argument nevertheless at least reminds Hedayat readers that Western distinctions between fact and fiction may not hold in Persian literature, even modernist, Western-inspired prose fiction, and that Hedayat drew on his personal experiences, external and interior (including his reading), for his narratives, even if they turn out as artifacts far from everyday life owing to his self-censorship and unique personality and creative imagination.

As for another avenue of dealing critically with Hedayat's fiction in Iranian terms, Homa Katouzaian's *Sadeq Hedayat: The Life and Literature of an Iranian Writer* (1991), a culmination of earlier essays dealing with psychology and Hedayat narratives, gives readers a feel for how *The Blind Owl* and earlier "psycho-fictions" relate to Hedayat's personality. Katouzian's book, in addition, is the first to present a relatively detailed biographical sketch of the writer.

Katouzian's approach and views appear in this issue of *Iran Nameh* in the essay called "Hedayat's Psycho-fictions," as do Michael Beard's in "The Lantern of Imagination in Hedayat's Works." Along with them are Simin Karimi's "Language and Style in Hedayat's Fiction," Nasrin Rahimieh's "Hedayat's Metamorphosis of Kafka's *Metamorphosis*," Hamid Naficy's "Dash

Akol and the *Luti* Film Genre," Mashallah Ajoudani's "Nationalism and Hedayat," and Azar Nafisi's "The Problem of *The Blind Owl*." Collectively, the bulk of these articles and other writings in the foregoing lists may signal the development in Persian literature study of an 'American' orientation or school, which would appear to exhibit at least six characteristics.

First is the importance which some America-based Persianists and such publishers as Three Continents Press, Mazda Publishers, and Mage Publishers give to literary translation, implying their sense of the significance of Persian literature as a window into Iranian culture, which translations can provide for English-speaking readers in societies which routinely demonstrate inadequate understanding and appreciation of Iranian culture. Prominent among doctoral dissertation projects in North American university programs in Persian studies are literary translations with critical introductions. Teacher-scholars willingly undertake translations of short stories and novels, the while knowing that the circulation of the finished products may not extend beyond academic library shelves and book collections of readers who know Persian. But that may strike them as good enough for the time being, insofar as academically oriented readers who do not know Persian can avail themselves of such translations and thereby begin to influence changes in attitudes among other academics, students, and acquaintances.

A second feature of Persian literature study in North America is the tendency in writing on Persian literature in the States toward a discipline-oriented focus. Whether writers choose to ground their analyses in anthropology, linguistics, a specific literary critical approach, psychology, or sociology, they would seem to avoid the generalized approaches of many critics and scholars in Iran and Europe who come to a text with knowledge of Persian, language history, literary history, and major antecedent texts, but without an emphasis of a specific disciplinary approach or terminology. Only a trained literary critic also familiar with cinema could write Michael Beard's "The Lantern of Imagination in the Works of Hedayat." Only a trained film expert could write Hamid Naficy's "Dash Akol and the *Luti* film Genre." A linguist's expertise was needed for Simin Karimi's "The Language and Style of Hedayat's Works," while comparative literature interests are palpable in Nasrin Rahimieh's "The Metamorphosis of Kafka's *Metamorphosis*" and Azar Nafisi's "The Problem of *The Blind Owl*." The bringing together of such discrete disciplinary perspectives was a deliberate organizational and thematic strategy at the 1991 Hedayat Conference. Although the combination of the varied perspectives may not lead to a seamless critical discussion or publication, a consistent critical and scholarly rigor may ensue in tune with North American emphasis of specialization in critical inquiries in general.

As a third arguable characteristic of American Persian studies, one might point to this anthologizing of various discipline-specific perspectives. Examples prior to this special *Iran Nameh* volume and after *Hedayat's 'The Blind Owl' Forty Years After* (1978), include: *Literature and Society in Iran* (1982), *The Sociology of the Iranian Writer* (1985), *Nimeye Digar-Special Issue*

on Simin Daneshvar (1988), *Forugh Farrokhzad A Quarter-Century Later* (1988), *Iran Nameh-Special Issue on Malek al-Sho'ara Bahar* (1987), and *Iranshenasi-Special Issue on Parvin E'tesami* (1989). In Europe and Iran, this has not been a tradition with respect to modernist literature, except in Ali Dehbashi's admirable work on Sadeq Chubak, Nima Yushij, Sohrab Sepehri, et al. But even there Dehbashi does not consciously endeavor to provide multidisciplinary treatments.

Moreover, and fourthly, as some of the titles in the previous paragraph suggest, American Persian Studies has focussed special and characteristic attention on women as writers and as critics on women's studies issues since the mid-1970s. Nearly half of the formal participants (speakers, chairs, and discussants) at the 1991 Hedayat conference were women. Parenthetically, Hedayat's *The Blind Owl*, not to mention other narratives of his, is an interesting text in terms of this new balance because women therein, even if a man's depiction of women or merely feminine dimensions of a male narrator, are special because they are not subordinate and submissive to men.

Fifth, American Persian Studies would appear in general to pay no special lip service or respect to classical or traditional Persian literature merely because of its classical status. Rather, a premise of the 'American' school would appear to be that each generation of scholars, critics, and readers should freshly engage works of the past which need to prove themselves generation by generation as having aesthetic appeal and human relevance. The facts that Persian departments at Iranian universities have never offered courses in modernist Persian literature in a comprehensive or systematic way and that Persian programs at European universities would not appear to acknowledge the possibility that twentieth-century Persian literature might be as rich and varied as that in any other period of Persian literature highlight a perhaps distinctively 'American' attitude toward past and present in this regard.

Finally, and sixth, in American Persian Studies, no special reverence toward the literary artist comes, as it were, with the territory. Critics deal routinely with writers not as a special class of human on a pedestal, but as human beings like other human beings with special skills at writing. Mashallah Ajoudani's "Nationalism and Sadeq Hedayat" presents the brilliant prose artist as the racist nationalist he was without diminishing his significance in the arena of creative writing. Straightforward and unvarnished biographical writing in America, from the short blurbs in *Stories from Iran* (1991) to articles and monographs on Al-e Ahmad, Forugh Farrokhzad, and Nima Yushij, happens infrequently elsewhere.

All of this neither says nor suggests that Persian Studies scholarship and criticism elsewhere do not have more value than America-based writing in general or that Hedayat studies owe as much to America-based work as to work in Iran or in Europe. Although now in the States, Mohammad Ja'far Mahjoub was in Europe when he wrote a review article in *Ketab-e Djom'eh-ha* (Fall 1987) taking the Mazda edition of Hedayat's *Pearl Cannon* (1989) to task for serious shortcomings in textual criticism, reminding America-based scholars that solid

expertise in textual criticism is not a matter of personal preference and taste or familiarity with the Persian language even as a mother tongue. In this volume, Youssef Ishaghpour's "At The Grave of Sadeq Hedayat" clearly represents the thoughtfulness and breadth of vision associated with the Iranian-European tradition of Persian literature study. M.F. Farzaneh's *Acquaintance with Sadeq Hedayat* (Paris, 1985) is as important a book on Hedayat to appear in years. Farzaneh's *A Critique of The Blind Owl, with a Complete Text of Buried Alive and The Blind Owl* (1991) is another most useful book. In Iran, Mohammad Golbon's *Bibliography of Sadeq Hedayat* (1977) set a standard which bibliographical work outside of Iran could do well to emulate. But as this Hedayat issue of *Iran Nameh* implies, the die is cast for Persian literature study to reflect, alongside other approaches, discipline-based premises, including women's studies, and multidisciplinary analyses, and to engage texts and issues on their own terms without a priori assumptions.

* * *

In conclusion, thanks go to the Foundation for Iranian Studies for its support of the 1991 Hedayat Conference which inspired this volume, and to Foundation Executive Director Mahnaz Afkhami for encouraging the publication of a Hedayat issue of *Iran Nameh* based on conference papers. Further thanks go to Mahnaz Afkhami for inviting this writer to serve as co-editor of this issue. The consequent association on this project with my friend and prominent Iranian academic intellectual Daryush Shayegan has been a pleasure. Further appreciation goes to Hormoz Hekmat, who has orchestrated the compilation of materials for this special issue through undertaking most of the translations and much of the editing and by coordinating communication between Paris and Austin.

My University of Texas at Austin colleagues Aziz Atai-Langroudi and Mohammad Mehdi Khorrami deserve thanks for their expert translation services and M. Razin for her indispensable editorial expertise and advice. Department of Oriental and African Languages and Literatures staff person Anne Brokaw deserves special mention for her work with the Hedayat Conference.

Final and primary thanks naturally go to Hedayat Conference participants. Besides those named in various contexts above, Katayoun Beglari, Derayeh Derakhshesh, Farzaneh Milani, Malekeh Taleghani, and, especially, Ehsan Yarshater played important and appreciated parts in the conference.

The list of multidisciplinary conferences and publications on Persian literary figures continues to grow. Mahmoud Dowlatabadi's *Klidar*, Parvin E'tesami's poetry, Forugh Farrokhzad and her poetry, Ferdowsi's *Shahnameh*, Nezami's poetry, and Nima Yushij and his poetry have received such attention to date. Contributors to this special Hedayat issue of *Iran Nameh* should take some satisfaction in recognizing their collaborative effort as a significant addition to the list through their multifaceted contributions to the understanding and appreciation of a great twentieth-century writer.

ABSTRACTS

At the Tomb of Sadeq Hedayat

Youssef Ishaghpour

Characterizing Sadeq Hedayat as the greatest contemporary Iranian writer and *The Blind Owl* as a world class literary masterpiece, this article juxtaposes glimpses of Hedayat's life and personal experiences with the philosophical and historical underpinnings of his writings, and with the author's own views on western social and literary tradition and its impact on Iranian writers. Hedayat was, according to the writer, the quintessential by-product of a society ravaged by the onslaught of Western modernity; a society wrenched from its past and left rudderless in a sea of conflicting and contradictory forces and emotions. His writings, therefore, reflected the pathos of a people neither comfortably beholden to its decaying mystical and religious values--which, in retrospect, seemed nothing more than echoes of bygone superstitions--nor in tune with the imperatives of the new age of modernity and enlightenment. Thus, in their uneven literary quality, Hedayat's works were by themselves representative symbols of a fractured and fragmented world where man's loneliness had made the lure and fear of death an ever-present obsession.

It is particularly in *The Blind Owl*, the longest and most famous of his works, that Hedayat alludes to the confrontation between Eastern fascination with mysticism and Western obsession with objectification. It is also in this work that Hedayat presents a stream of mystical and psychological reflections through images and mirrors in the protagonist's tortuous and circular journey in search of his "self" in a place no longer in existence.

Nationalism and Hedayat

Mashallah Ajoudani

The article attempts to review the nature of Hedayat's nationalism in the light of the nationalistic ideas expressed by Iranian writers and poets during the constitutional movement and to assess its impact upon the structure and literary form of some of his works. Hedayat's brand of nationalism, influenced by the pervasive socio-political turmoil wracking his world, differed in one important dimension from that prevalent in the constitutionalist period at the turn of the century: it was nourished almost exclusively by a nostalgia for the lost glories of ancient Iran and was tinged by a deep sense of despair about Iran's future.

The other side of Hedayat's fascination with pre-Islamic Iranian civilization --which at times bordered on ethnic chauvinism--was his abhorrence

of the cultural heritage left by the Arab conquest of the old Iranian empire. Islam, in his eyes, was the source of Iran's cultural decadence and moral decay. The effect of this profoundly bitter attitude towards all things Arab is quite evident in many of Hedayat's short stories, and even in some of his historical essays, all of which are overwhelmed by a heavy ideological-polemical load.

The Blind Owl, however, stands out as one of Hedayat's few works which do not suffer such a burden. This work, too, reflects Hedayat's nationalistic values and his reading of Iranian history. However, in its treatment of Hedayat's main themes, i.e., "past" and "present", *The Blind Owl*, in a truly modern narrative style and literary structure which is replete with symbolic images and subtle allegoric references, avoids the pitfall of unmitigated sloganeering about Iran's glorious past and Islam's baneful presence.

Language and Style in Hedayat's Writings*

Simin Karimi

The Russian writer and thinker, M. M. Bakhtin, states that "language, like the living concrete environment in which the consciousness of the verbal artist lives, is never unitary. It is unitary only as an abstract grammatical system of normative forms. . ." Bakhtin also asserts that "the novel can be defined as a diversity of social speech types and a diversity of individual voices, artistically organized. . .while the artificially created language of poetry must be directly intentional and singular." This article examines the variety of Hedayat's language in his fictions, combined in his unique style, a style which itself is a combination of "styles", a system of "languages".

The body of the paper consists of five distinct, but interrelated, sections. First comes a look at the development of Hedayat's language in its grammatical as well as artistic aspects. The second section treats the language and the style of the context of his fictions, and his imaginative descriptions. A sociolinguistic approach to Hedayat's writings in the third section takes into account the interaction of linguistic and social variables and their reflections in his short stories and novels. Hedayat's symbolic works, specifically *The Blind Owl*, are discussed in the fourth part of this article. The final section examines Hedayat's writings from Bakhtin's point of view. In this context, a basic distinction is made regarding the language of his nonsymbolic fictions, on the one hand, viewed as a sociolinguistic discourse which exhibits the internal stratification of language, and his symbolic writings, on the other hand, regarded as a poetic discourse, divorced from the concrete levels of language and disconnected from specific contexts. Also the "double voice" in Hedayat's writings is briefly addressed and discussed in the final section of this work.

* Abstracts marked by an asterisk are prepared by their respective authors.

The Lantern of Imagination in the Works of Hedayat*

Michael Beard

There is a painting by Nasser Ovissi, an homage to Sadeq Hedayat entitled *Chehre-ha-ye Hedayat* [Faces of Hedayat], whose esthetic effect works through conflicting visual styles: he juxtaposes replicas of a famous studio photograph of Hedayat against a painterly background, an austere, empty landscape which becomes emptier and more stark from the juxtaposition. This painting can be used as a starting point for an examination of Hedayat's work, which occasionally uses an analogous device, juxtaposing distinct or discordant narrative modes, allowing the reader to trace a seam or rift that runs through his writing.

The opening scene of "*Zendeh be-gur*" [Buried Alive] in which the narrator describes himself watching a film, provides a starting point for a catalogue of such effects in Hedayat's work. Here the narrative center of attention shifts from active to passive, from the narrator's story of his own life to an account of himself as a member of an audience. This essay pursues that device or trope first thematically--through a sequence of passages that deal with film specifically--and then formally, through a series of comparable scenes which show characters observing images, designs, or shadows on walls, the most famous of which is the narrator's shadow as described in *Buf-e Kur* [*The Blind Owl*]. As an analysis of Hedayat's recurring interest in the mechanics of visual imagery, from film to magic lanterns to shadows and murals; as an analysis of forms it seems to me a device which allows a story to look momentarily at the limits of story-telling, as if from outside, stepping beyond the narrated events onto a second level of representation. They are moments which call the mimetic effect in question, in much the same way as Nasser Ovissi's "Faces of Hedayat".

"Dash Akol" and the *Luti* Film Genre

Hamid Naficy

Sadeq Hedayat's short story, "Dash Akol," which underlines some of the social values and moral dilemmas reflected in Iranian popular romances, is one of the most well-known cinematic adaptations in Iran. *Luti* films, as exemplified by *Dash Akol*, were informed by not only the contents but also the formal attributes of these romances. The pleasure involved in watching *luti* films, which were quite popular in pre-revolutionary Iran, stemmed from a search for the schema, recognition of the familiar, the pull of the permanent, and, in the words of Umberto Eco, the "return of the identical."

Public popularity notwithstanding, *luti* films have long been considered by critics and intellectuals (religious and secular alike) to be frivolous, empty of meaning and even demeaning. In fact, no study has considered *luti* films as a

distinct genre whose conventions and narrative structures are worthy of study because they reveal processes by which Iranian culture and literature evolve and respond to change.

Many generic elements of plot, acting and character type, dialogue, dress code and life style were codified recurrently and consistently in *luti* films. These elements, like stock phrases of oral epics and romances, and well-known to male movie-goers, were rearranged each time a filmmaker made a film. These recurrent features and elements created a sense of familiarity and anticipation in audiences, a mythic sense of deja-vu, a ritualistic experience, which further endeared these films and their characters to the public.

Sadeq Hedayat's Psycho-Fictions*

M.A. Homayoun Katouzian

Hedayat's works of fiction may be broadly divided into four groups: critical realist short stories such as "Asking for Absolution"; romantic nationalist fictions such as "Maziar"; social and cultural satire such as *Haji Aqa*; and his psycho-fictions which include many of his best works such as the 'Three drops of Blood,' 'Buried Alive,' 'Dark Room,' and 'Stray Dog,' and especially *The Blind Owl*. Predictably, there are some overlaps among these four groups, but each group would appear sufficiently distinct to justify the above classification.

The style, technique and poetics of the psycho-fictional stories sometimes vary considerably. However, what binds this group of Hedayat's stories together is that they pose questions, address problems, and contain puzzles which are--to a great or lesser extent--of a psychological, metaphysical and ontological nature. Therefore, although their linguistic and cultural content is inevitably Iranian, the intellectual plane is universal in both time and space. In this sense, they can not be described as being specifically Eastern or Western stories except to the extent that they inevitably bear the general imprint of both Eastern and Western cultures and literatures.

All of the psycho-fictional works have been interpreted in the light of Freudian, Indo-Buddhist and other theories. But the fundamental pattern that emerges is a yearning for perfection and liberation, perfect love, and total security, even a 'return to the womb'. These are of course all aspects of the same goal which in *Sufi* doctrine necessitates the destruction of the *nafs* and in modern psychology requires the attainment of natural awareness. But in Hedayat's psycho-fictions this goal is never achieved, which results in the despair, death and suicide for which they are commonly known.

The Problem of *The Blind Owl*

Azar Nafisi

The problem of *The Blind Owl*--which contains such elements in Hedayat's earlier writings as his fascination with ancient Iranian culture and his eternal hate-love relationship with death--continues to preoccupy Iranian readers and literary critics alike. In a sense, the problem is rooted in fundamental paradoxes gripping Iranian culture with its persistent fractions and contradictions. *The Blind Owl* deftly manages to juxtapose many of these contradictions, among them, life and death, light and darkness, and past and present. In a sense, it simultaneously embraces two different yet inseparable worlds and exhibits a magical capacity to dissect, within its complex narrative structure, age-old contradictions of the Iranian society without becoming their victim.

In *The Blind Owl* Hedayat has succeeded in creating a unique narrative style inspired more by the contradiction between the old Persian art and the modern Western arts than by such Western writers as Poe, Kafka, Rilke and Nerval who have purportedly influenced his writing. Although the presence of strange and contradictory elements in a narrative is nothing extraordinary, these elements reach unusual dimensions in *The Blind Owl*. Finally, in its narrative style, Hedayat's novel plunges the reader into a world of doubt and uncertainty where the writer provides no clues and leads for answering questions that have been raised only implicitly. It is perhaps this feature that most distinguishes *The Blind Owl* from other contemporary Iranian novels.

Hedayat's Metamorphosis of the *Metamorphosis**

Nasrin Rahimieh

Sadeq Hedayat's translation of Franz Kafka's *The Metamorphosis* has often been regarded as a fertile ground for traditional influence studies. The very existence of this translation is taken as prima facie evidence of Hedayat's indebtedness to Kafka. Overlooked in these assumptions is Hedayat's own highly creative manipulations of Kafka's text which he was, in addition, only able to read through the barrier of Alexandre Vialatte's 1938 French translation,"*La Metamorphose*." Although Hedayat's text bears witness to having cut across unnecessary linguistic and cultural filters, it nevertheless manifests a degree of artistic independence that goes beyond the work of Kafka's French translator.

Hedayat may be said to have subjected Kafka's text to a certain kind of metamorphosis. Close readings and comparisons among the original German, Vialatte's translation, and the Persian text indicate that Hedayat's choices were

not necessarily of a purely linguistic or stylistic nature. Read against his 1948 essay "Kafka's Message," the Persian translation of *The Metamorphosis* reveals even more about Hedayat's aesthetics. The Kafka Hedayat presents to his Iranian readers, in his essay and in his translation, is molded in his own image much in the same way that he reinterpreted Khayyam's works to fit his own outlook on life and literature. Hedayat's translation of Kafka's novella can, therefore, be seen as a catalyst to the consolidation of Hedayat's own ideas.

Am I Not Writing MY Own Tale and Story?*

M. Razin

Referring to Michael Hillmann's judgement that the protagonist's failure in *The Blind Owl* symbolizes Hedayat's own sense of personal, social and ethnic defeat, the author poses the question whether one can fathom the depths of a writer's mind through an analysis of the character and behavior of his protagonist. In chapter four of his *Iranian Culture: A Persianist View* (1990), Hillmann suggests that *The Blind Owl* is "a novel of obsession with the past, confusion about its relation to the present and fear of the future" (p. 5). Hedayat's awareness of an ethnic failure may also be traced to a number of his short stories. Not only in his private letters but also in such stories as "Haji Aqa," "Haji Morad," "Abji Khanom" and "Mardi ke Nafsash ra Kosht" Hedayat projects his belief in the connection between ethnic and social failure.

What also comes through from the deeper layers of all of Hedayat's writings is the link that he creates between traditional socio-ethnic values on the one hand, and love and sexual frustration on the other. Such a link is particularly evident in "Buf-e Kur," "Zende be Gur," and "Arusak-e Posht-e Parde." In his works, Hedayat seems bent on escaping more from his "self" than the society. Thus, each of the male protagonists in his stories somehow try to distance themselves from, and ultimately reject, their own existence. Most of Hedayat's short stories exhibit this trait by using religious symbolism. It can, therefore, be said that not only the protagonist in "Buf-e Kur," but also most of Hedayat's imaginary characters are all echoes of his own personal outlook that he has artfully and poignantly brought to life.

ره آورد

پیامنامهٔ آزاداندیشان ایران

ناشر و سردبیر: حسن شهباز

مدیر : گیتی شهباز

چهارشماره، هریک ۳۲٤ صفحه

فقط

۲۸ دلار در آمریکا - ۳٦ دلار دیگر کشورها

قبول اشتراک با کارت اعتباری

در آمریکا و کانادا:

1-800-547-IRAN

در لوس آنجلس:

1-818-774-0350

نیمه دیگر

نیمه دیگر نشریه ای است به همت زنان، ویژه مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زنان.

نیمه دیگر شماره ۱۵/۱۶

شامل:

آزاده آزاد، «نیمه دیگر: مفهومی عمیقاً مرد سالاری»

فرزانه میلانی، «پرده را برداریم، بگذاریم احساس هوایی بخورد»

فردوس / هاشمی نژاد، « چهره زن از دیدگاه علی شریعتی»

مرنیسی/ منشی پور، «چه کسی زیرک تر است: مرد یا زن؟»

منتشر شد.

برای اشتراک نیمه دیگر با آدرس زیر تماس بگیرید:

Nimeye Digar
P. O. Box 1468
Cambridge, MA 02238, USA

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies
Published by
The Foundation for Iranian Studies

Editor:
Daryush Shayegan

Book Review Editor:
Ahmad Karimi-Hakkak

Managing Editor:
Hormoz Hekmat

Editorial Board:

Shahrokh Meskoob
Changiz Pahlavan

Advisory Board:

Guitty Azarpay, University of California, Berkeley
Peter J. Chelkowski, New York University
Richard N. Frye, Harvard University
M. Dj. Mahdjoub
S. H. Nasr, George Washington University
Roger M. Savory, University of Toronto
Ehsan Yarshater, Columbia University

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political, educational and research center, dedicated to the study, promotion and dissemination of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section (501) (c) (3) organization under the Internal Revenue Service Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.

Telephone: (301)657-1990

Iran Nameh is copyrighted 1992
by the Foundation for Iranian Studies
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor

Annual subscription rates (4 issues) are $35.00 for individuals, $20.00 for students, and $55.00 for institutions.

The price includes postage in the U.S. For foreign mailing add $6.80 for surface mail. For airmail add $12.00 for Canada, $22.00 for Europe, and $29.50 for Asia and Africa.

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

Afterword
Michael Hillmann

At the Tomb of Sadeq Hedayat
Youssef Ishaghpour

Nationalism and Hedayat
Mashallah Ajoudani

Language and Style in Hedayat's Writing
Simin Karimi

The Lantern of Imagination in the Works of Hedayat
Michael Beard

"Dash Akol" and the *Luti* Film Genre
Hamid Naficy

Sadeq Hedayat's Psycho-Fictions
M.A. Homayoun Katouzian

The Problem of *The Blind Owl*
Azar Nafisi

Hedayat's Metamorphosis of the *Metamorphosis*
Nasrin Rahimieh

Am I Not Writing My Own Tale and Story?
M. Razin

Vol. X, No. 3, Summer 1992