

زن و عشق

در دنیای صادق هدایت

و نقدی تحلیلی و تطبیقی بر داستان

بوف کور

نوشته

محمود کیانوش

لندن

۱۹۹۶-۱۹۹۸

سپاسنامه

نوشتن درباره «صادق هدایت» که تاریخ به چهره او هاله حرمت بخشیده است، کاری است دشوار، و هنگامی این کار را به آسانی می توان کرد که بر قلم چیزی مگر ستایش جاری نشود. در حدود سه سال پیش که «بیژن اسدی پور» برای مجله اش، «دفتر هنر»، ویژه صادق هدایت، از من مقاله ای خواست، به یاد سال ۱۳۴۳ افتادم که «دکتر ناصر وثوقی» برای مجله اش، «اندیشه و هنر»، شماره ویژه «جلال آل احمد»، از من مقاله ای خواست، و من که هرگز «حقیقت» را خدمتگزار «مصلحت» نکرده ام، با نوشتن مقاله «آل احمد در داستانهای کوتاهش» از پرستندگان هاله حرمت، که سخت رنجدیدند، رنج فراوان دیدم.

مقاله «زن و عشق در دنیای صادق هدایت» را هم که نوشتن آن در برخورد با چنین واقعیتی سخت دشوارتر از نوشتن مقاله «آل احمد در داستانهای کوتاهش» بود، نوشتم و برای «بیژن اسدی پور» فرستادم، غافل از اینکه کار او را، حد اقل با طولانی بودن مقاله، دشوار کرده ام، و کار او آسان نمی شد مگر اینکه از او ملتسمانه بخواهم که به جای مختصر کردن آن، از چاپ کردن آن بگذرد، و

همین مقاله بود که بعد در طی سه سال گذشته به صورت این کتاب درآمد. پس بی گمان «بیژن اسدی پور»، که این کارِ دشوار را بر عهده من گذاشت، ناخواسته در پدید آمدن این کتاب نقشی داشته است سزاوار سپاس.

و نیز از دوستان ارجمندم «م.ف. فرزانه» و «دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان» سپاسگزارم که با کتابها و مقاله هایی که در باره «صادق هدایت» نوشته اند، ناخواسته مرا به قدم نهادن در میدان این بحث تشویق کرده اند. و نیز از همسر، «پری منصوری»، سپاسگزارم که این کتاب را در جریان نوشتن، فصل به فصل، و چند بار با دید انتقادی خواند و همواره مرا از لحنهایی در کلام که می توانست موجب سوء تفاهم شود، آگاه کرد. و نیز از همه کسانی سپاسگزارم که به کتابها و مقاله هاشان مراجعه داشته ام و در هر مورد به نام از آنها یاد کرده ام.

و از خوانندگان، با سپاس، این انتظار را دارم که انتظار نداشته باشند که آنچه در این کتاب می خوانند در هیچ موردی با آنچه قبلاً درباره «صادق هدایت» و نوشته هایش در ذهن داشته اند، مغایرتی نداشته باشد؛ و نیز این انتظار را دارم که پیش از رد کردن آنچه با

تصوّر، باور، یا برداشتشان مغایرت دارد، در آن تأمل کنند، زیرا که هدف اصلی من از نوشتن این کتاب به دست دادن نمونه ای از تلاش یک انسان در «پرستاری حقیقت» بوده است، نه در «خدمتگزاری مصلحت».

و نیز، هرچند لازم به اشاره نیست، نمی دانم چرا این اشاره را لازم می دانم که در این کتاب داستانهای «صادق هدایت»، مخصوصاً داستان «بوف کور» از جنبه های متفاوت بررسی شده است، و ناگزیر بعضی از نمونه هایی که از آنها در یک گفتار نقل کرده ام، به مناسبتی دیگر در گفتاری دیگر تکرار شده است، و بدیهی است که این تکرارها تکرار موضوع گفتارها نیست.

با درود بر روان صادق هدایت.

محمود کیانوش

لندن، هفتم دسامبر ۱۹۹۸

* چهار زن اصلی

در دنیای هر مردی، اگر زندگی عادی داشته باشد و طبیعت هم در حق او استثنایی روا نداشته باشد، در چهار مرحله چهار زن ظاهر می شوند: مادر، خواهر، همسر، و دختر. و باز هر مردی اگر طبیعی و عادی زاده و پرورده شده باشد، به هر یک از چهار زن در زندگی خود جایی خاص می دهد. شاید درست نباشد که از او پرسند: «کدامیک از این چهار زن را بیشتر دوست می داری؟» یا «پیوندت با کدامیک از آنها محکم تر است؟» زیرا که مرد نمی خواهد آنها را با یکدیگر مقایسه کند.

پیوند با مادر پیوندی است که با عقل و استدلال تحلیل پذیر نیست. زنی که کودک، یا مرد آینده، به محض زاده شدن، دهانش پستان او را می جوید، در آغوش گرم او امنیت رحم را باز می یابد، و بعد همچنان با یک بند ناف نامرئی به او وابسته می ماند، صاحب بهشت کودکی اوست. این مادر می تواند جاهل بوده باشد، در فرزند خاطره های تلخ به جا گذاشته باشد، در وظیفه مادری بسیار کوتاهیها

کرده باشد، اما با این همه، مرد هرگاه که مادر را به یاد بیاورد، پنداری که فرشته ای را به یاد آورده است که او را از نفسِ خدا گرفت و در رحمِ خاک گذاشت، زیرا که مرد در دورهٔ کودکی، که دورهٔ آفرینشِ تدریجیِ «مَنیتِ» انسانیِ اوست، مادر را فرمانروا و روشنایی بخش جهانی می بیند که برای او آفریده می شود، گسترش می یابد و ارزشهای گوناگون به خود می گیرد، حتی اگر این مادر او را در رحم خود نپرورده باشد، چنانکه بسیار بوده اند مردانی که پس از زاده شدن، هرگز مادرِ اصلی خود را نشناخته اند و در پناه زن دیگری پرورش یافته اند، و تا زمانی که از این راز خبر نشده بوده اند، با همان زن پیوندِ «فرزند و مادری» احساس می کرده اند.

و اما خواهر، دوّمین زنی که در دنیای مرد حضور پیدا می کند، مادرِ واری است که پسر در مقامِ «برادر» می تواند با او همبازی باشد، یعنی با آنکه چهرهٔ مادر را دارد، پسر بر گردِ او حصارِ حرمت یا قدّوسیتی نمی بیند که ناشکستی باشد. پسر همچنان که به دورهٔ نوجوانی می رسد، با آنکه پیوندِ او با مادر استوار می ماند و مهر او به مادر اگر افزایش نیابد، از آن کاسته هم نمی شود، به واسطهٔ خواهر است که می تواند با دنیای بیرون از خانواده ارتباط پیدا کند. خواهر به دختران دیگر تقریباً شباهت کامل دارد، یعنی که پسر دختران

دیگر را چندان بیگانه نمی بیند، ولی مادر «یگانه» می ماند و شباهتی به هیچ زنِ دیگر ندارد. زنانِ دیگر برای پسر بیگانه اند، حال آنکه دختران همسالِ خواهرِ او یا همسالِ خود او، با یک برخورد آشنایند. به همین سبب است که معمولاً از عشقِ یک نوجوان به یک دختر، خواهرِ آن نوجوان پیش از مادرِ او آگاه می شود، و باز معمولاً این پسر یا مردِ آینده است که بی تشویشِ ناشی از شرم می تواند از دل بستگی خود به یک دختر، یا زنِ آینده، با خواهرِ خود سخن بگوید. دنیای مادرِ دنیایی است بهشتی، اما پسر بی آنکه از این دنیا جدایی بگیرد، خواهانِ دنیای زمینی است، و در این دنیای زمینی نه مادر، بلکه خواهر است که راهگشاست، و شاید به همین سبب باشد که بسیاری از مردانِ بی خواهرِ دورهٔ گذار از شرمِ بلوغ را نرم و آرام و عادی پشتِ سر نمی گذارند.

زنِ سوّم در زندگی مرد، که با او جدایی واقعی، و نه حقیقیِ مرد از مادر آغاز می شود، چیزی از مادر با خود دارد، چیزی از خواهر، اما قدرتش در تسخیرِ مرد به اندازهٔ قدرتِ زندگی و مرگ است، یعنی که مرد در برابر او اختیاری ندارد، و تنها با خودسپردگی است که مرد می تواند زن را از آنِ خود احساس کند، یعنی که باید در زن مستحیل شود تا زن را در خود مستحیل بیابد. این دیگر مهمّ نیست که مرد و

زنی با یکدیگر سازگاری پیدا نکنند، یا از همدیگر جدا شوند. هرگاه که مردی با زنی دوره آمیزشی داشته باشد، هرچند کوتاه، حتی به کوتاهی یک روز، و در این دوره آن خودسپردگی و مستحیل شدگی پیش آید، مفهوم کلی زن در زندگی مرد را باز می نماید.

و دختر، زن چهارم در زندگی مرد، چیزی از مادر در خود دارد، چیزی از خواهر، و چیزی از همسر، و در هنگامی که مادر مرد پیر شده است، یا در گذشته است، و همسر مرد در جریان ناخوشایندیهای ناگزیر زندگی روزمره گهگاه خود را از مرد خسته می یابد، همچنانکه مرد را از خود خسته می کند، این دختر است که جلوه زن در دوره های گذشته مرد را با روایت زندگی خود از فراموش شدگی دور می دارد، و حتی هنگامی که خود مانند همسر مرد از خانواده جدا می شود و به مرد دیگری می پیوندد، باز نزدیکی و مهرش را از پدر دریغ نمی دارد، و در این سخن به نگرشهای «فرویدی» هم کاری نداریم.

به هر حال این چهار زن، هر یک به سهم خود و بنا بر ماهیت پیوندی خود، در زندگی مرد جایی دارند، و مردی که داستان نویس باشد، در هر داستان، هرگاه که از یک یا دو یا سه یا از هر چهار تایی

این زنان روایتِ حالی داشته باشد، مسلماً بینشِ او در روایتِ حال آنها، دانسته یا ندانسته، تأثیر می‌گذارد.

* بود و نمود زن

با در نظر داشتن این مقدمه، داستانهای «صادق هدایت» را مرور می‌کنیم و با دقت به تصویرهایی که او از این چهار زن دارد، می‌نگریم تا ببینیم زن در زندگی او چه بود و نمودی داشته است. شاید کسانی باشند که بگویند «داستانهای صادق هدایت روایتِ حال و قالِ مردان دیگر است، و نیز روایتِ حال و قالِ زنان در زندگی این مردان دیگر، و به همین سبب نمی‌تواند نمودار تمامیِ واقعیتِ زن در زندگی خود صادق هدایت باشد.» در مستدل بودن چنین سخنی هیچ ایرادی پیدا نیست، اما در این سخن هم که زندگی هر نویسنده ای را می‌توان با بررسی و تحلیل آثارش تا اندازه ای شناخت، نمی‌تواند ایرادی داشته باشد، مخصوصاً اگر در بسیاری از این داستانها نویسنده در قهرمانهایی پنهان شده باشد که تقریباً ذهنیت او را دارند، جهان بینی او را دارند، و با تجربه نویسنده در سیرِ درونیِ او شناخته می‌شوند و با

تخیلِ او ساخته می شوند، و ناگزیر با زبان او سخن می گویند و به جای او رفتار می کنند، چنانکه از اوّلین دههٔ ۱۳۰۰ که اوّلین داستانهای «صادق هدایت» نوشته شد تا پایان دههٔ ۱۳۳۰ که «صادق هدایت» در پاریس خودکشی کرد، بسیاری از قهرمانهای داستانهای او خودکشی کرده بودند. به همین صورت ردّ بسیاری از خصوصیات زندگی فردی «صادق هدایت» را می توان در روایتِ حال قهرمانهایش جست و جو کرد و شناخت.

در این بررسی می توانیم کاری به این نداشته باشیم که «صادق هدایت» واقعی چگونه مادری داشت، و این مادر تا چه زمانی در زندگی او مادری کرد. و کاری به این نداشته باشیم که او اصلاً خواهر داشت یا نداشت، و عاشق شد یا نشد، و زن گرفت یا نگرفت. فقط نمی توانیم ندانسته بگیریم که «صادق هدایت» فرزند نداشت و در سن چهل و هشت سالگی خودکشی کرد. امّا صادق هدایتی که در پیش نظر داریم، «صادق هدایت» داستانهای اوست، و فرض را بر این می گذاریم که فقط برای آشنایی با جای زن در دنیای او همین داستانها را داریم و بس، و باید با دنبال کردن شخصیت نویسندهٔ «صادق هدایت» و تأمل در نمودهای ضمیر ناخودآگاه او، به ذهن او راه پیدا کنیم و از چشم او زنهای چهارگانه را ببینیم.

* زندهای واقعی، زندهای تخیلی

در داستانهای «صادق هدایت» آشکارترین زنها از دو گروه اند: یکی گروه «واقعی» و معمولاً از طبقه اجتماعی متفاوت با طبقه خود او، مثل «علویه خانم»، که انتظار داریم «صادق هدایت» نمونه آنها را از دور یا نزدیک در محیط خود دیده باشد و همچنین درباره آنها شنیده باشد و همچنین درباره آنها پرس و جو کرده باشد. دیگر گروه «تخیلی»، و به این معنی تخیلی که حتی وقتی که «صادق هدایت» با نشانه‌هایی زندهای این گروه را در دنیای واقعیت قرار می‌دهد، باز به خوبی می‌بینیم که اینها تخیلی اند. مثلاً «کاتیا»، زن رؤیایی دنیای گذشته مهندس اتریشی که روایت‌کننده ماجرای او در واقع شنونده ماجراست، باید در بازگویی روایت، از تخیل برکنار بماند، حال آنکه در روایت حال و قال مهندس اتریشی و کاتیای او، با بسیار نشانه‌های آشنا، چهره «صادق هدایت» و چهره زن رؤیایی او در بسیاری از

داستانهای دیگرش را می بینیم که مرد در آنها خودِ راوی است، و زن، زنِ رؤیایی او.

در میان زنهای «واقعی» صادق هدایت اغلبِ مادرها و خواهرها سخت استثنایی اند، یا خصوصیتی، بیشتر منفی و کمتر مثبت، شبیه خصوصیات بعضی از زنهای بعضی از قصه های عامیانه دارند. و در دنیای «تخیلی» صادق هدایت، مادرها و خواهرها یا حضور ندارند، یا حضورشان سایه وار است و به حکم ضرورت‌های داستانی حضوری کمرنگ پیدا می کنند.

و اما دختر به معنی فرزند در دنیای «واقعی» او معمولاً برای پُر رنگ کردنِ تصویرِ مادر دیده می شود، یا در واقع دختر بودن است که با انفعالیّتِ خود به فعلیّتِ مادر بودن معنی می بخشد. و دختر به معنی فرزند در دنیای «صادق هدایت» تقریباً وجود ندارد، و چون دنیای «تخیلی» او تصویری ذهنی از دنیای «واقعی» شخصِ اوست، و شخصِ او هرگز پدر نبوده است، دختر به معنی فرزند هم در این دنیا نمی تواند جایی داشته باشد.

از زنهای چهارگانه در داستانهای «صادق هدایت»، شمار زن به معنی «نیمه دیگر» یا «جفت»، بیشتر از آن سه تای دیگر است،

آنقدر بیشتر که در دنیای داستانی او بزرگترین قلمرو را اینها گرفته اند. و این نیمه های دیگر یا جفتها هم به ندرت در مقام همسر حضور پیدا می کنند، و گاهی هم که مثل «لگاته» در داستان «بوف کور» همسر معرفی می شوند، حضور آنها در این نقش برای مقایسه آنها با نقش مقابلشان، یعنی «معشوق» بودن و «زن اثری» بودن است. از «مادر»، زن اول در زندگی مرد، شروع می کنیم.

* مادر

در بسیاری از داستانهای «صادق هدایت» خود نویسنده، نه در مقام راوی، بلکه در ذهنیت حدّ اقلّ یکی از شخصیتهای داستان حضور دارد و از دیدگاه این شخصیت است که جهان هستی و زندگی انسان تفسیر می شود، و در داستانهایی مثل «بوف کور» که راوی معرفّ هویت و شخصیت نویسنده است، تفسیر او از جهان هستی و زندگی انسان میدانی گسترده دارد. در این داستانها همه آن چیزهایی که «زمینه انفعالی دائم ذهن» او را تشکیل می دهد، گاه با زبانی استعاری و گاه با بیانی صریح، نمود پیدا می کند. آنچه از موجودیت ذهنی و عاطفی نویسنده، با صراحت یا به شیوه ای استعاری نموده و گفته می شود، چیزهایی است که نویسنده می خواهد نموده و گفته

شود، و آنچه مهمّ است و جهانِ ذهنی هیچ انسانی خالی از آن نیست، و روح و عاطفهٔ هیچ انسانی آن را به فراموشی نمی سپارد، امّا نانموده و ناگفته می ماند، با تأمل در همان نموده ها و گفته ها جستنی و یافتنی است، کشف شدنی و شناختنی است، زیرا که تعمدِ نویسنده در نانموده و ناگفته گذاشتن آنهاست که جای خالی آنها را نشان می دهد، و همواره جای خالی هر چیز مهمّ در میان چیزهای دیگر، از شیوه ای که نویسنده برای نمودار کردن چیزهای دیگر و گفتن دربارهٔ آنها به کار می گیرد، آشکار می شود. و در این گروه از داستانهای صادق هدایت بزرگترین جای خالی به «مادر» داده شده است.

در داستان «بوف کور» که در واقع «غزل زندگی» صادق هدایت است، «پدر»، آن نیمه خدای جهان محسوسِ انسان، که نمودارِ جای خالی نیمه خدای دیگر، یعنی «مادر» است، شکلی کریه و هولناک دارد، و معمولاً با خنده ای که مو بر تن آدم راست می کند. گویی که «غصب کنندهٔ مادر» است، و با کینه ای نمایان تر و آگاهانه تر از آنچه «صادق هدایت» از تحلیلهای «زیگموند فروید» برداشت کرده بوده است، ملاحظه می شود.

«عمویم پیر مردی بود قوز کرده که شالمه هندی دور سرش بسته بود، عبای زرد پاره ای روی دوشش بود و سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود، یخه اش باز و سینه پشمالودش دیده می شد. ریش کوسه اش را که از زیر شال گردن بیرون آمده بود، می شد دانه دانه شمرد، پلکهای ناسور سرخ و لب شکری داشت: یک شباهت دور مضحک با من داشت، مثل اینکه عکس من روی آینه دق افتاده باشد: من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین جور تصوّر می کردم.»

بدیهی است که وقتی که شباهتی میان پدر و فرزند موجود باشد، فرزند است که اجزای شباهت را از پدر گرفته است و نه برعکس! اما در اینجا می بینیم که «صادق هدایت» این اجزای شباهت را، که سازنده سیمای اوست، اصل می گیرد و آنها را در آینه دق بازتاب می دهد تا سیمای پدر را، با حفظ خطّهای ژنتیکی شباهت، کریه و هولناک کرده باشد، و این نشان دهنده کینه ای است نمایان تر و آگاهانه تر از تحلیلهای «فروید» در رابطه نفسانی پسر با مادر و پسر با پدر، که غصب کننده مادر است.

پس این مادر، که جای خالی او با پدر نموده می شود، باید در یک لحظه تند گذر حضوری پیدا کند، نطفه ای را به رحم بگیرد و غایب شود، و در این لحظه تندگذر نشانه هایی از «زن رؤیایی» را که بعدها «صادق هدایت» در سراسر زندگی اش در جست و جوی «او» بوده است، در جنین به یادگار بگذارد: «بعد از مدتی پدرم عاشق یک دختر باکره بوگامداسی، رقااص معبد لینگم می شود.» و این بوگامداسی، یعنی مادرش، «گیسوی سنگین سیاهی» دارد «که مانند شبِ ازلی تاریک، و در پشت سرش گره زده» است. «چشمهای درشت سیاه خمار مورّب» دارد. عمویش که برادر دوقولوی همسان پدر اوست، عاشقِ مادر او می شود، و با «شبهتِ ظاهری و معنوی» ای که با پدرش داشته است، مادر او را «گول می زند» و «همینکه قضیه کشف می شود»، مادرش می گوید که «هر دوی آنها [پدر و عمویش] را ترک خواهد کرد»، مگر به این شرط که پدر و عمویش «آزمایش مار ناگ را بدهند و هر کدام که زنده بماند به او تعلق خواهد داشت». و آنکه در این آزمایش زنده می ماند و معلوم نیست که پدر یا عموی اوست، «با بوگامداسی به شهر ری بر می گردد» و راوی را که نوزادی است، «می آورد به دست خواهرش، که عمه او باشد، می سپارد.»

این مادر، که پس از آن لحظه تندگذرِ تقدیری غایب می شود، به گفته دایه اش «وقت خداحافظی ... یک بغلی شراب ارغوانی که در آن زهر مار هندی حلّ شده بود» برای او به دست عمّه اش می سپارد. و همین بغلی شراب است که راوی «بوفِ کور» همواره آن را در پستوی اتاقش دارد، و هنگامی که به او الهام می شود که یک پیاله از این شراب را، که «با یک جرعه آن همه کابوسهای زندگی نیست و نابود می شود»، به لگاته، همسر هرزه اش، بدهد و یک پیاله هم خودش سر بکشد و «در میان یک تشنج با هم بمیرند»، این یادگارِ مادر مفهوم «نجات دهنده» پیدا می کند. مادری که ناخواسته به او «حیات» بخشیده است، جوهر «ممت» را هم برایش به یادگار گذاشته است. راوی «بوف کور»، پس از غایب شدنِ مادر، می گوید:

«از وقتی که خودم را شناختم، عمّه ام را به جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم، به قدری دوست داشتم که دخترش همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود به زنی گرفتم.»

و این عمّه که جای مادر او را گرفته است، نیز شوهری دارد که پیرمردی است «قوز کرده و شال گردن بسته» شبیه پیر مردی که راوی «بوف کور» روی قلمدانها نقش می کند، و نیز شبیه «پیرمرد

خنزرنزری» که به گفته دایه اش شبها به اتاق زن او، لگاته، می رفت و او «جای دو تا دندان کرم خورده» اش را روی صورت زنش دیده بود. و حتی خودِ راوی «بوف کور» هم، وقتی که گزلیک دسته استخوانی ای را که زیر بالش گذاشته است، بر می دارد و تصمیم می گیرد که زنش، لگاته، را پس از «شهوترانی» با او، بکشد، باز خودش شبیه پدرش و شبیه مردهای غصب کننده «مادر» و «جفت» می شود:

« قوز کردم و یک عبای زرد هم روی دوشم انداختم. بعد سر و رویم را با شال گردن پیچیدم. حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیه قصاب و پیر مرد خنزرنزری در من پیدا شده بود.»

در داستان «زنده به گور» که با عنوان فرعی «از یادداشتهای یک نفر دیوانه» معرفی می شود، راوی داستان، که معتقد است که «خودکشی با بعضیها هست. در خمیره و سرشت آنهاست، نمی توانند از دستش بگریزند»، هوسی که پیش از مرگ به سرش می زند، نمودار جای خالی مادر است:

«همین طور که خوابیده بودم دلم می خواست بچه کوچک بودم. همان گلین باجی که برایم قصه می گفت و آب دهنِ خودش را فرو می داد، اینجا بالای سرم نشسته بود، همان جور من خسته در

رختخواب افتاده بودم، او با آب و تاب برایم قصه می گفت و آهسته چشمهایم به هم می رفت.»

این «مادر داشتگی» یا در واقع «محرومیت از مادر داشتگی» یا در واقع «محروم شدگی از بهشت کودکی» است که جای مادر را در ذهن بسیاری از مردهای بسیاری از داستانهای «صادق هدایت» مشخص می کند. مردهای این داستانها از زن بیزار نیستند، از شهوت و ارضای شهوت روگردان نیستند، اما زندگی و شهوت و مرگ را چنان درهم آمیخته می بینند که نمی توانند در برابر آنها حضور طبیعی جداگانه ای داشته باشند، و زنانگی و شهوت و مرگ در رحم مادر آمیخته می شود، و بنابراین تنها در رحم است که «بیقراری» وجود ندارد و «امنیت و آرامش» وجود دارد، و پس از جدایی از رحم، تنها «مرگ» است که بازگشت به «امنیت و آرامش» را ممکن می دارد.

در داستان «تاریکخانه» از کتاب «سگ ولگرد»، مردی که از جامعه متحول بی چهره شهر بزرگ بیزار است، زیرا که گردش آن به دست تازه به دوران رسیده ها افتاده است، و نیز معتقد است که «کار و کوشش مال مردم توخالیس، به این وسیله میخوان چاله ای که تو خودشونه پر بکنن، مال اشخاص گداگشنه است که از زیر بته بیرون

اومدن»، در مورد خانواده خودش هم که تازه به دوران رسیده نیست، با توجه به شیوه تاریخی کسب قدرت و اشرافیت در جامعه ایرانی، می گوید: «من افتخاری به اجدادم نمی کنم، علاوه بر اینکه توی این مملکت طبقات مته جاهای دیگه وجود نداره، و هر کدام از دوله ها و سلطنه ها را درست بشکافی، دو سه پشت پیش اونا دزد، یا گردنه گیر، یا دلکک درباری و یا صراف بوده»، و به این نتیجه رسیده است که «توی این محیط فقط یه دسته دزد، احمق بی شرم و ناخوش حقّ زندگی دارند و اگه کسی دزد و پست و متملق نباشه، میگن: قابل زندگی نیس!» و می گوید: «دردهایی که من داشتم، بارِ موروثی که زیرش خمیده شده بودم، اونا نمی تونن بفهمن! خستگی پدرانم در من باقی مونده بود و نستالژی این گذشته رو در خود حسّ می کردم.» او از شهر بزرگ می گریزد و میان شهر های ایران به «خوانسار» پناه می برد که «هنوز حالت و اتمسفر قدیمی خودشو از دست نداده ... و دور و پرته ...»

اما این مرد که در برابر نظام نفرت انگیز تازه به دوران رسیدگی اجتماعی عصیان کرده است، و از بار اشرافیت بی اصالت خانواده اش هم خسته است، خوانسارِ دور افتاده و پرت را برای این انتخاب کرده است که در آنجا، در خانه ای برای خودش اتاقی به شکل رحم

بسازد، با دالانی تنگ و تاریک به شکل استوانه [راه رحم به دنیای بیرون]، «طاق و دیوارش به رنگ آخرا و کف آن از گلیم سرخ پوشیده»، و فضای درون اتاق تخم مرغی شکل، بی هیچ منفذی به خارج، «مگر به وسیله دری که به دالان» باز می شود.

شبی که این مرد، سر راه خوانسار، سوار اتوموبیل (اتوبوس) راوی داستان می شود، به خوانسار که می رسند، راننده به مسافران می گوید که ناگزیر باید شب را در خوانسار بمانند، و آنوقت این مرد راوی را برای گذراندن شب به خانه خودش دعوت می کند و آن شب، با اینکه «از جملات براق و تو خالی منورالفکرها» چندشش می شود و می خواهد توی خودش و در خودش باشد، برای راوی بیگانه که مهمان به رضا و رغبت به خانه آورده اوست، مدتی دراز منورالفکرانه از خودش می گوید، که «در هر جا خارجی» است و «هیچ رابطه ای با سایر مردم» ندارد، و از «جامعه گندیده» می نالد که «مطابق سلیقه و حرص و شهوت» سایر مردم درست شده است و در آخر شب، بعد از صرف یک گیلان شیر (خوراک نوزاد، چیزی شبیه خون مادر در رحم)، مهمان را از دالان اتاق رحم گونه به اتاقی دیگر راه می نماید و خودش به رحم که نور چراغش با آباژوری سرخ فضا را به جهان خونی رحم تبدیل کرده است، باز می گردد. «فردا دو ساعت به ظهر»، راوی،

که فکر می کرده است که «آیا با یک نفر مجنون وسواسی یا با یک نفر آدم فوق العاده سر و کار پیدا کرده» است، به اتاق رحم گونه میزبان می رود و می بیند که «میزبان با همان پیژامای پشت گلی، دستها را جلو صورتش گرفته، پاهایش را توی دلش جمع کرده، به شکل بچه در زهدان مادرش درآمده و روی تخت افتاده» و به همان حالت خشک شده است.

بی تردید می شود گفت که راوی، یعنی «صادق هدایت»، این مرد به رحم بازگشته را «یک نفر مجنون وسواسی» نمی داند، و مثل راوی «بوف کور» کالبد داستانی خود را به ذهنیت و عاطفه و روح «صادق هدایت» به عاریت داده است، و مسلّم است که راوی، یعنی صادق هدایت، او را «یک نفر آدم فوق العاده» می داند. و این آدم فوق العاده از جهان و جهانیان گریخته به خاک بازگشته، به علت نقص ساختمانی داستان است که راوی در خوانسار بیگانه را به رضا و رغبت به خانه می برد تا داستانش نوشتنی شود؛ وگرنه کسی که می خواهد «تو تاریکی خود» ش «غوطه ور» بشود و «در خود» ش «قوم» بیابد، احتیاجی ندارد که همسفر ناشناخته ای را، در شبی که اتاق رحم گونه او با یک آباژور سرخ تکمیل می شود، در واقع به زور به خانه خود ببرد. و در این مورد خود راوی در همین داستان این

اعتراف را دارد که ما آدمیزادگان «حتّی در موضوعهای خارجی، احساسات و مشاهدات خودمونو به زبون کسون دیگه می‌گیم.»

به موضوع مادر بازگردیم: خلاصه کلام آنکه در همه داستانهای «تخیلی» صادق هدایت، که شخصیت‌های اصلی آنها حداقل از یکی از چند دردِ بزرگ او رنج می‌برند، مادر به ظاهر جای نمایانی ندارد، اما جای خالی او با نشانه‌های بسیار، از مردِ کودک مانده‌ای حکایت دارد که برای بزرگ شدن و استقلال یافتن ساخته یا پرورده نشده است و نجاتش تنها در بازگشت به رحم است، که معمولاً با نوعی خودکشی واقعیت می‌پذیرد.

* مادرها

اما در داستانهای «واقعی» یا ظاهراً رئالیستی «صادق هدایت»، که بیشتر آدم‌های آنها از طبقه اجتماعی نویسنده نیستند، عکس مادرها در آینه‌ای دگرگون نما می‌افتد که واقعیت را بیشتر از حد انتظار ناساز و ناخوشایند می‌کند. اغلب مادرها در نکبت و فقر و جهل و

خرافات به موجوداتی بیعاطفه و پلید تبدیل شده اند که صفات آنها را به هیچ جانور درنده ای نمی توان داد.

در داستان «زنی که مردش را گم کرد»، از کتاب «سایه روشن»، زنی به نام «زرین کلاه» که دو سال است شوهر کرده است و شوهرش او را با یک بچه وانهاده و به روستای خود برگشته است و به زنی دیگر آویخته است، با همه درماندگی حاضر نیست که به خانه مادر برگردد، زیرا که «از همان وقت که بچه کوچک بود مادرش یک مشت به سر او می زد و یک تکه نان به دستش می داد و پشت در خانه شان می نشاند». این زن، که هفده سالی بیشتر ندارد و مادر یک بچه است، یعنی درست در زمانی که با بلوغ جنسی مهر طبیعی مادری آغاز می شود، هنگامی که شوهر را پس از جست و جو و رنج فراوان می یابد، اما مطمئن می شود که برای همیشه او را از دست داده است، «بچه اش را جلو در خانه ای می گذارد و به او می گوید: «ننه جون تو اینجا بنشین، من بر می گردم.» و آنوقت راوی می گوید:

«بچه آرام و فرمانبردار مثل عروسکی پنبه ای آنجا نشست. ولی زرین کلاه دیگر خیال نداشت که برگردد و حتی ماچ هم به بچه اش

نکرد. چون این بچه به درد او نمی خورد، فقط بار سنگین و نان خور
زیادی بود و حالا آن را از سرش باز کرد.»

و بعد راوی که در جهان واقعی یا رئالیستی از زندگی مردم ساده
و فقیر برداشت «منورالفکرانه» ای دارد، برای توجیه روانشناسانه و
جامعه شناسانه این تصمیم و عمل زرین کلاه در مقام مادر، از زبان
دل او می گوید:

« ... و حالا آن [بچه] را از سرش باز کرد، همان طوری که او
را گل ببو (شوهرش) وازده بود و مادر خودش او را رانده بود، همان
طوری که مهر مادری را از مادرش آموخته بود، نه، او احتیاجی به بچه
اش نداشت، دستش به کلی خالی شد ... نفس راحت کشید ... بی
باعث و بانی می خواست فرار بکند که اقلأ از دست بچه اش
بگریزد.»

زرین کلاه، مادر جوان، حتی پیش از آنکه شوهرش را پیدا کند
و با یقین معلومش شود که او را از دست داده است، به گفته راوی، و
لابد از زبان دل مادر، برای او «بچه اش، مانده علی، هم یک
موجودی بود که هیچ انتظارش را نداشت و علاقه ای برای او حس
نمی کرد، همان طوری که مادر خودش برای او علاقه ای نشان نداده

بود. ولی عجالاً احتیاج به وجود او پیدا کرده بود، چون شنیده بود که بچه میخ میان قیچی است و حالا با این اسلحه که در دست داشت امیدوار بود شاید بتواند این محبت از هم گسسته (با شوهرش) را به وسیله بچه دوباره جوش بدهد...» و بعد راوی فکر می کند که شاید این مادر اندک علاقه ای به این «بچه به دردش نخور» داشته است که او را با تحمل همه دشواریها دو ساله کرده است و برای این اندک علاقه محتمل توجیهی پیدا می کند که باز نواله ای است که به شهوت جنسی داده می شود، و مهر تصدیقی است که بر بی عاطفگی مطلق مادر گذاشته می شود، و آن توجیه این است که «علاقه کمی که برای بچه اش داشت از این جهت بود که موی سرش به رنگ موی گل ببو (شوهرش) بود.»

در داستان «علویه خانم»، زن اصلی داستان پتیاره پاچه ورمالیده ای است که با گروهی از زوار در یک گاری، همراه چند گاری دیگر، به زیارت «امام رضا» می رود و کارش پرده داری، یعنی گدایی غیر مستقیم از زائران است، و در عین حال برای هر مردی که آبی از او گرم شود و نانی از دست او به سفره آید، صیغه می شود، و اجازه می دهد که «آب کمرش را توی دل او خالی کند». اما علویه در عین حال مادر چند بچه است که «هیچکدام با هم شباهتی» ندارند و

معلوم نیست که «بچه های خودش یا مال دخترش و یا مال یک نفر سورچی» اند. او دربارهٔ دخترِ بزرگش می گوید: «سه مرتبه به صیغه اش دادم، سه مرتبه هم طلاقشو گرفتم. یه شکم زایید و دیگه رو نیومد.»

کسی که برای «علویه خانم» پرده خوانی می کند، جوانکی است به نام «آقا موچول» که زائران دیگر نمی دانند که پسرِ اوست، یا دامادِ او، یا کارگر او، اما در آخر داستان، خودِ «علویه» که مرد دیگری به نام «پنجه باشی» را جانشین او کرده است، به یوزباشی گاریچی می گوید: «ذلیل شده را ولش کردم. اونم می خواس آب کمرشو تو دل من و عصمت سادات (دخترش) خالی بکنه ... حالا نون آب و گلشو می خوره، می دونی رفته بچه بی ریش تو حموم شده.»

البته زنان زائر دیگر هم که در منش و عفاف در درجات چندان بالاتری قرار نمی گیرند، از او بیمناکند و با او بر سرِ ستیز، چنانکه یکی از آنها به نام صاحب سلطان، که ظاهراً شوهری هم دارد، اما به یک زائر دیگر اعتراف کرده است که «نه صیغه می شم نه عقدی،

جنده می شم به نقدی»، وقتی که احساس می کند که علویه خانم می خواهد «مرد»ش را از چنگش در آورد، به او می گوید:

«خوبه که همه می دونن با این زنیکه عصمت سادات (ظاهراً دختر بزرگش) طبق می زنی، آقا موچولم بچه خوشگلته. اینا رو اسباب دست کردی تا مردا رو به هوای اونا رو خودت بکشی، وگرنه دک و پُزت رو الاغ ببینه، رم می کنه. (اشاره به زینت و طلعت) این دوتا بچه هام تخم مول هستن. بغل هر چارواداری می خوابی، اونوخت می خوای شوورم رو از دسم در بیاری...»

و آنوقت این زن، مادر چند بچه، تمام فحشهایی را که «صادق هدایت» با جست و جوی وسیع و مدید در بخشی از یادداشتهای مربوط به «فرهنگ عامیانه» گرد آورده است، و هر پتیاره پاچه ورمالیده ای بیش از چند درصدی از آنها را نمی آموزد و به کار نمی برد، نثار دیگران می کند، و باز به همین اندازه نفرین را نثار بچه های خود می کند، البته حدّ اقلّ همیشه همراه یک بامبچه. در همان اوّل داستان، بی مقدمه، بی آنکه به خواننده گفته شود که به چه دلیل، «علویه باز یک بامبچه به سر زینت سادات زد و گفت: بترکی هی!...» و بعد برای سیاه سرفه زینت سادات و نفرینهای خودش این

دلیل را می آورد که «بترکه! از بس اله اوله خورده. من کشتیارش شدم که پای پرده بتمرگه، مگه حریفش شدم؟» و آنوقت سیل نفرین:

«خدا صد سال عمرتو یه روز بکنه، بچه! الاهی به زمین گرم بخوری که منو به ستوه آوردی! ... الاهی زیر اسب اجل بری، سیاهتو سرم بکنم... پسّونش آتیش بگیره که به تو شیر داد...» و باز در چند صفحه بعد، بی مقدمه، بی آنکه به خواننده گفته شود که به چه دلیل: «علویه مشت خود را پر کرد، توی تیره پشت زینت سادات کوید: الاهی بمیری، زبون پس قفا بشی، جفتون ذلیل و زمینگیر بشین که منو کاس کردین ... این جونم مرگ شده ها رو ببین، چه بلایی گرفتار شدم. در مسجده، نه کندنیه، نه سوزوندنیه. حیف جُل، حیف کرباس، گدا رو جون به جونش بکنی گدا زاده س، خدا خرو شناخت که شاخش نداد. الاهی روی تخته مرده شور خونه از تنت در بیارن...»

و حتی در آخر داستان، صادق هدایت برای حسن ختام ترجیع بامبچه و نفرین را تکرار می کند: «علویه با یک بامبچه محکم تو کله زینت سادات زد: الاهی آکله شتری به بالا و پایینت بریزه که جونم رو به لبم رسوندین. از دسّ شما جونم مرگ شده هاس که من به این روز

افتادم! اون بابای جاکشتونم خواس آب کمرشو تو دل من و عصمت
سادات خالی بکنه!»

در داستان «محلل» والده احمد «یک شب از پای وعظ» که بر
می‌گردد، از شوهرش طلاق می‌خواهد و به او می‌گوید: «... یا
طلاق بده یا به همین سوی چراغ بچه ات را (که صد البته بچه
خودش هم هست) خفه می‌کنم.» و در داستان «طلب آمرزش»،
عزیزه، زنی که بچه دار نمی‌شود، و در واقع شخصیتش نشانه آرزوی
برآورده نشده مادری است، دو بچه نوزاد هوویش را، با فرو کردن
سوزن در ملاج آنها می‌کشد، و بچه سوّم را، چون در موقع سوزن فرو
کردن در ملاج، لبخند می‌زند، نمی‌کشد، و خود هوو را با ریختن سم
در غذایش می‌کشد، و حالا هم با اشک ریختن در مزار مقدس طلب
آمرزش می‌کند.

شاید کسانی باشند که بگویند: «صادق هدایت» در داستانهای
واقعی یا رئالیستی خود به مادرهایی نظر دارد که نکبت فقر و
جهل همه آنها را بیرحم و بیعاطفه می‌کند. بله، او حتی در داستان
«سگ ولگرد»، در توصیف «پات»، یک سگ صاحب گم کرده، می
گوید: «ولی چیزی که بیشتر از همه پات را شکنجه می‌داد، احتیاج به

نوازش بود. او مثل بچه ای بود که همه اش تو سری خورده و فحش شنیده، اما احساساتِ رقیقش هنوز خاموش نشده. و این نشان می دهد که در ذهنِ «صادق هدایت» همیشه توسری زدن و فحش دادنِ مادرها به بچه ها در جهان فقر و جهل واقعیت کلی و مسلم دارد، اما آیا نویسنده ای که خود بخش وسیعی از فرهنگ عامیانه را در کتابهای «نیرنگستان» و «اوسانه» گرد آورده است، با این واقعیت آشنا نیست که همین مادرهای فقر زده جاهل بوده اند که در طول قرون زیباترین و پرمهرترین «ترانه های لالایی» را برای فرزندان دلبد خود در بالین آنها زمزمه کرده اند و با نگرستن در چهره کودکانشان همه رنجهای زندگی برای آنها قابل تحمل شده است؟ «صادق هدایت»، همان طور که در داستانهای «تخیلی» اش، که بیشتر تصویرهایی از جهان اشرافیت یا زندگی طبقه متوسط است، جای مادر را خالی می گذارد، و آن را به دایه، یا دایه واری، می سپارد، و به این ترتیب بچه ها را از مهر و نوازش آن مادرهای رؤیایی و دور از دسترس محروم می گذارد، در داستانهای واقعی اش هم که مادرها حضور دارند، توسری زدن و فحش دادن و نفرین کردن به بچه ها را با موجودیت آنها ملازم می داند.

اگر در چند روز پیوسته همه داستانهای «صادق هدایت» را با فاصله هایی کوتاه، یکی پس از دیگری، بخوانیم، چنانکه فضای این داستانها در ذهن ما نمودی روشن داشته باشد، به طور کلی این فضا را از حضور مادر در مقام «صاحب بهشتِ کودکیِ انسان» خالی می بینیم، و در این جای خالی است که مردهای کودک مانده طبقه مرفه، یا اشراف، با عقده هایشان سرگردانند و خودکشی، یا معشوق کشی، یا هر دو کشی می کنند؛ و مردهای در کودکی توسری خورده فحش و نفرین شنیده نوازش ندیده طبقه فقیر هم معمولاً «مردمان معمولی»، یا «رجاله با تشدید»، یا «ناقص الخلقه» از آب در می آیند، که گرفتار «احتیاجات پست زندگی» اند؛ با «بوی عرق تن، بوی ناخوشیهای قدیمی، بوهای دهن، بوی پا، بوی تند شاش، بوی روغن خراب شده، حصیر پوسیده و خاکینه سوخته، بوی پیازداغ، بوی جوشانده» بزرگ شده اند؛ «درد فلسفی، این دردی که خیام در هزارسال پیش به آن پی برده» است، ندارند؛ «یک دسته میکروب» اند که «روی زمین می غلتند»، و «بعضی از آنها که کم و بیش به آرزوهای محدود خودشان» می رسند، «شکمشان جلو» می آید، یا «شهوته آنها از پایین تنه به آرواره هایشان سرایت» می کند؛ و نمونه بعضی دیگر از آنها مشهدی رمضان داستان «طلب آمرزش» و سورچی راه خراسان، است که وقتی

که یکی از دو مسافر پولدار او در راه می میرد، مسافر دیگر را هم خودش خفه می کند و هزار و پانصد تومان پولش را از جیبش در می آورد؛ یا خدادادِ داستان «لاله» است، مردی شصت ساله که عاشق یک دختر کولیِ دوازده ساله می شود، و در سرانجام این عشق بی فرجام خودش را سر به نیست می کند؛ یا سید احمدِ داستان «چنگال» است که عاشق خواهرش، ربابه، است و نمی داند، و وقتی که فکر می کند که خواهرش میل شوهر کردن دارد، در اوج هیجانی جنون آمیز و موروثی خواهر و خودش را می کشد.

* خواهر

و اما خواهر، دوّمین زن در زندگی مرد، در داستانهای «صادق هدایت»، غیبتی مرموز تر از غیبتِ مادر در داستانهای «تخیلی» او دارد. در داستانی که بیش از همه داستانهای دیگر می توان انتظار داشت که راویِ داستان از خواهر هم بگوید، چنانکه کم و بیش از همه کس گفته است، داستان «بوف کور» است، زیرا که در این «تک گویی دراز» راوی مجال آن را دارد که خودش را و خاندانش را و جامعه اش را به سایه اش که روی دیوار افتاده است، معرفی کند. اما در این داستان «سورئالیستی، استعاری، سمبولیک» که مایه اصلی آن

باید از زندگی خود نویسنده گرفته شده باشد، قهرمان داستان نه از خواهر حرفی دارد، نه از برادر، و می گوید:

«... از دنیای داخلی فقط دایه ام و یک زن لکّاته برایم مانده بود، ولی ننجون دایه او هم هست، دایه هردومان است، چون نه تنها من و زخم خویش و قوم نزدیک بودیم، بلکه ننجون هر دومان را باهم شیر داده بود. اصلاً مادر او مادر من هم بود، چون من اصلاً مادر و پدرم را ندیده ام و مادر او، آن زن بلند بالا که موهای خاکستری داشت، مرا بزرگ کرد. مادر او بود که مثل مادرم دوستش داشتم و برای همین علاقه بود که دخترش را به زنی گرفتم.»

در جایی دیگر می گوید: «بالاخره عمویا پدرم برای کار تجارتي خودش با بوگام داسی به شهر ری برمی گردد و مرا می آورد به دست خواهرش که عمه من باشد، می سپارد.»

و باز در جایی دیگر می گوید: «از وقتی که خودم را شناختم، عمه ام را به جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم، به قدری او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود، به زنی گرفتم.»

پس در این سه جا اشاره های راوی به زنی است که در اصل خواهرِ پدر است، در نقشِ دوّم عمّه است، در نقشِ سوّم جای مادر را می گیرد، و در نقشِ چهارم، مادر زن می شود. در غیبت مادرِ رؤیایی، خواهرِ پدر «مادر» می شود، و در «دنیای داخلی» یا «خاندانی»، خواهرِ شیری «همسر» می شود، آن هم همسری که به سبب نزدیکی بودن، «همدایه» بودن، یا در واقع «هم مادر» بودن، همسرِ تقدیری است؛ اما به هر حال در دنیای واقعی، خواهر با وجود همهٔ نزدیکی اش به برادر، نمی تواند به او تمایل جنسی داشته باشد، و تمایلش به مردان دیگر است که راوی «بوف کور» آنها را «فاسقهای جفت و طاق» معرفی می کند، با شخصیت‌های اجتماعی ای مانند «سیرابی فروش، فقیه، جگرکی، رئیس داروغه، مقنی، سوداگر، فیلسوف که اسمها و القابشان فرق می کرد، ولی همه شاگرد کله پز بودند.» به این ترتیب خواهرِ شیری و همسرِ تقدیری، به هرکسِ دیگر تمایل جنسی داشته باشد، آن کس «شاگرد کله پز» است.

در داستان «چنگال» از کتاب «سه قطره خون»، سید احمد هجده ساله و خواهرِ پانزده ساله اش، ربابه، بسیار به هم نزدیکند. از آنجایی که از زندگانی کردن با نامادری و پدرِ مجنون‌نوی که مادرشان را کشته است، سخت در رنجند، تصمیم به فرار دارند، و «شبهای وقتی که

توی رختخواب» می روند، «بجز حرفِ النگه [مقصد فرار] و ترتیبِ فرار چیز دیگر در میان» نیست.

اما «پیشامد دیگری رخ» می دهد، و آن اینکه «مشهدی غلام، عَلاف سرگذر ربابه را دیده» است و «مادرش را به خواستگاری ربابه» می فرستد. «این پیشامد تأثیر بدی در اخلاق احمد» می کند و ربابه «برای اینکه به احمد نشان بدهد که مشهدی غلام را دوست ندارد، نسبت به او بیشتر ابراز محبت می کند...» یک شب احمد برای شنیدن حرفِ دل ربابه در باره مشهدی غلام، زیر پای او را می کشد و ربابه می گوید: «مرده شور ریختش را ببرد، الهی تنه اش زیر گل برود!» و آن وقت این مکالمه میان آنها پیش می رود:

[«نه، تو خودت او را می خواهی.»

«به جدّم که نه، من بجز تو کسی را دوست ندارم.»

«دروغ می گویی.»

«والله دروغ نمی گویم، هر آنی که راه بیفتی من هم با تو

می آیم.»

«هفته دیگر ... نه، پس فردا می رویم.»

« با این پا ... »

« هان ... هان ... دیدی که من فهمیدم ... ؟ از همان اوّل فهمیده بودم، تو مرا مسخره کرده ای. مسخره تو شده م. »

« تو به خیالت که من دروغ می گویم. بیا همین الآن برویم. »

« هان ... اما تو آنجا می خواهی شوهر بکنی. تو النگه مردهای پُر زور، جوان و سرخ و سفید دارد. تو می خواهی ... »

در این وقت احمد گونه هایش گل انداخته بود، به دشواری نفس می کشید، انگشتهایش می لرزید و دهنش خشک شده بود. ربابه ملتفت او نبود، دنبال حرفش را گرفت:

« به جدّم قسم اگر من زن مشهدی غلام بشوم. آخر مگر نباید بگویم بله؟ ... نمی گویم ... وانگهی او پیر و زشت است. ماه سلطان گفت دوتا زن دارد. من او را نمی خواهم. با تو می آم... حالا النگه خیلی دور است؟ »

« نه ، پشت کوه است. وانگهی با مال می رویم. »

« ... زنهای اونجا چطورند، هان ... ایلیاتی هستند. من یادم است، ننه نادعلی گاهی می آمد خانه مان، یادت هس؟ ... از توی کوه صحبت می کرد ... تو زن دهاتی هم می گیری. »

احمد به طرز مخصوصی به او خیره می نگریست. ربابه این تغییرِ حالت او را حس کرده بود، ولی از روی لجاجت می خواست او را به حرف بیاورد. غلت زد و شروع کرد به خواندن:

« منم، منم بلبل سرگشته،

از کوه و کمر برگشته (صد کوه و کمر گشته) :

مادر نابکار مرا کشته،

پدر نامرد مرا خورده،

خواهر دلسوز،

استخوانهای مرا با هفتا گلاب شسته،

زیر درخت گل چال کرده،

منم شدم یه بلبل:

پَر پَر.»

این همان ترانه ای بود که سه سال پیش در اتاق روی آب انبار باهم می خواندند، ولی امشب جور دیگر به نظر احمد آمد و او را بیشتر عصبانی کرد. مثل این بود که می خواست به او بفهماند که من شوهر می کنم و می روم.]

در اینجاست که احمد از جا در می رود و گلوی خواهر را می فشارد و سر او را به سنگ حوض می کوبد و او را می کشد، و صبح نعل خود سید احمد را هم در کنار نعلش خواهرش پیدا می کنند.

نشانه های نزدیکی غیرعادی این خواهر و برادر به اندازه ای زیاد و آشکار است که اشاره «صادق هدایت» به اینکه احمد پا درد دارد و می ترسد که ربابه شوهر کند و او «زمینگیر» شود و «نقشه فرار» شان به هم بخورد، به هیچوجه نمی تواند توجیه کننده وابستگی عمیق سید احمد به خواهرش باشد، تا آنجا که به سر خشم بیاید و او و خودش را بکشد. ترانه «بلبل سرگشته» که در داستان آمده است، خود ریشه ای دیرین در بیان استعاری مهر و بی مهری در بستگیهای خونی دارد، و معلوم نیست که در اصل افسانه یا ترانه این مادر بوده است که پسر را کشته است و گوشت او را خوراک پدر کرده است، یا زن پدر و نا مادری. به هر حال در زمینه اصلی داستان «چنگال» پدر بی عاطفه است، و رقیه سلطان، نامادری بی رحم، «بلای جان این دو بچه یتیم، احمد و ربابه»، که «از شکنجه و آزار آنها به هیچ وجه کوتاهی» نمی کند.

پس سید احمد خود را همان پسر افسانه «بلبل سرگشته» می داند و ربابه را «خواهر دلسوز» او، ولی ربابه به نظر سید احمد علیل نمی تواند در دلسوزی بر سر پیمان بماند تا سید احمد به آزادی بلبل شدن و پر کشیدن برسد.

غیر از این دو موردی که در «بوف کور» و در داستانِ «چنگال» از خواهر، دوّمین زن در زندگی مرد، حضوری و توصیفی مشاهده می‌کنیم، در دیگر داستانهای «صادق هدایت»، چه آنها که ظاهراً «واقعی» یا رئالیستی است، چه آنها که «تخیلی»، خواهرِ مرد جایی ندارد؛ اما همین دو مورد برای پی بردن به احساس نهفته یا پنهان داشته «صادق هدایت» نسبت به خواهر، شاید کافی باشد.

* همسرها، جفتها

حال به سوّمین زن، یعنی «جفت» یا همسر می‌رسیم که مردِ داستانهای «صادق هدایت»، مخصوصاً مردِ داستانهای «تخیلی» او را در طلسم خود گرفتار می‌کند، و این زن البتّه از حیث شخصیت درجات مختلف دارد. در پست‌ترین درجه شامل زنانی مثل «علویه خانم» می‌شود و نیز مثل همسفرانش در راه زیارتِ امام رضا، و «عزیز آقا» و «شاباجی خانم» در داستانِ «طلب آمرزش»، و در عالی‌ترین درجه شامل زنانی مثل «زن اثیری» در داستانِ «بوف کور»، یا «روشنک» در داستانِ «گجسته دژ»، یا «کاتیا» در داستانی به همین نام، یا «سیتا» در داستانِ «سامپینگه».

زن رؤیایی و اثری در هر داستانی حضور پیدا می کند، ورودش به دنیای مرد، و نیز چهره و رفتارش خصوصیات تقریباً ثابت دارد. در «بوف کور»، وقتی که این زن بر مرد داستان ظاهر می شود، زنی است سیاهپوش که روی سگوی در خانه او، ظاهراً منتظر، نشسته است، و وقتی که مرد کبریت می زند تا جای کلید را پیدا کند، چهره او را چنین می بیند:

« دو چشم مورّب ، دو چشم سیاه درشت که میان صورت مهتابی لاغری بود، همان چشمهایی که به صورت انسان خیره می شد بی آنکه نگاه بکند... » او « بدون یک کلمه حرف وارد اتاق من شده بود. همیشه پیش خودم تصوّر می کردم که اولین برخورد ما همین طور خواهد بود. »

و باید هم چنین باشد. زن رؤیایی به مرد خبر نمی دهد. ناگهانی وارد می شود، مخصوصاً مردی که نمی خواهد یا نمی تواند با زن به شیوه عادی و مرسوم آشنا شود. این واقعیت را «صادق هدایت» در مواردی درباره مرد داستانهای «تخیلی» اش می گوید، یا از زبان آنها اعتراف می کند. مهندس اتریشی در داستان «کاتیا» می گوید:

« یک روز ... یکمرتبه در باز شد و دیدم که یک دختر جوان خوشگل وارد اتاقم شد. من سر جای خود خشک شده بودم و مات به

سرتا پای دختر نگاه می کردم و او به نظرم یک فرشته یا موجودی خیالی آمد...»

و بعد اعتراف می کند که: «او برای من اولین زن و آخرین زن بود و یک تأثیر فراموش نشدنی در من گذاشت. می دانید، همیشه زن باید به طرف من بیاید و هرگز من به طرف زن نمی روم، چون اگر من جلو زن بروم، این طور حسّ می کنم که آن زن برای خاطر من خودش را تسلیم نکرده، ولی برای پول یا زبان بازی و یا علّت دیگری خارج از من بوده است. احساس یک چیزِ ساختگی و مصنوعی را می کنم. اما در صورتی که اولین بار زن به طرف من بیاید، او را می پرستم.»

در داستان «تجلی»، از کتاب «سگ ولگرد»، واسیلیچ نوازنده و استاد ویولن است. هاسمیک زنی است شوهردار، اما شوهری با «سر طاس، شکم پیش آمده»، پول پرست و بی اعتناء به آرزوهای هاسمیک. در نتیجه طبیعی است که هاسمیک به مردی دیگر، به نام سورن، دل ببندد. پاتوق این سورن کافه ای است که معلّم ویولون او، همان واسیلیچ، در آنجا ویولن می نوازد، و وقتی که «با آن حالت جدّی و لبخند متکبّر ویولن را در دست» می گیرد، «به صورت یک نیمچه خدا در نظر هاسمیک جلوه» می کند. یک شب هاسمیک برای دیدن سورن به پانسیون می رود که واسیلیچ در آنجا اقامت دارد و در همانجا به سورن، و لابد به شاگردهای دیگرش، نواختن ویولن

یاد می دهد. مدتی از پایان وقت تعلیم می گذرد و سورن از پانسیون بیرون نمی آید. هاسمیک ناچار به اتاق واسیلیچ می رود تا ببیند که دیر کردن سورن چه علتی دارد. در این موقع واسیلیچ، هنرمند خیالاتی تصوّر می کند که رؤیایش حقیقت یافته است، و به هاسمیک می گوید:

«... من نمی دانستم آیا ممکن است کسی به فکر من باشد؟... چطور ممکن است؟ فقط در خواب همه چیز را می شود دید. در خواب همه چیز ممکن است... چند سال پیش در صوفیا بودم، همین دختر (اشاره به عکس روی دیوار کرد)، نه ... نمی خواهم یادم بیاید... نیمرخ شما هم شبیه اوست ... در کافه همیشه من به نیمرخ شما نگاه می کنم ... چه چیز غریبی! یادم است در خواب دیدم همین دختر ... من ویولن می زدم وارد اتاقم شد ... خیلی نزدیک آمد، دستهایش را گرفتم، نشست و حرفهایی که فقط در خواب می شود گفت ... یک دقیقه، فقط یک دقیقه بود...»

اما هنرمند بیچاره نمی داند که هاسمیک به سراغ سورن آمده است و زن رؤیاهای او نیست و عنایتی به او ندارد، و حتی در نظرش دیگر نیمچه خدا هم نیست، زیرا که یک شب او را هنگامی که «مست و شنگول» از «خرابات» بیرون آمده و «به طرف یکی از این زنهای کوچه ای» رفته، دیده است، و شنیده است که «آن زن با صورت بزرگ کرده رنگرزی شده» برمی گردد و به استاد واسیلیچ می گوید: «برو

گمشو! خجالت نمیکشی! خاک به سرت، تو که مرد نیستی. همان یه دفعه هم که آمدم از سرت زیاد بود! آدم پیش سگ بره بهتره...» و «هاسمیک تعجب کرده بود که این هنرمند بزرگ که قادر بود حالات گوناگون از لغزش آرشه جادویی خود روی سیم ویولن تولید کرده و شنوندگان را در دنیاها‌ی ناشناس افسونگر سیر و سیاحت بدهد، چطور ممکن بود که احتیاجات مردمان معمولی را داشته باشد؟»

اما واسیلیچ که در دنیای خیالی خود، در آرزوی ظهور ناگهانی زن رؤیایی و اثیری، جوانی خود را باخته است، گیلای و دکا به دست هاسمیک می دهد و برای او شروع به نواختن «سورنادِ شوبرت» می کند، و چنان می نوازد که گویی «برای همزاد و سایه معشوق قدیم خود، برای کسی ساز می زند که می فهمد و بالاخره هنرش او را جلب کرده» است، اما همینکه برمی گردد تا «در چشمان او تأثیر ساز و احساساتش» را دریابد، متوجه می شود که هاسمیک رفته است. با اینکه بیشتر مردهای خیالپرست در داستانهای «صادق هدایت» منتظرند که زن رؤیایی آنها خودش و با کشش دل خودش بیاید و ناگهانی بیاید، وقتی هم که این زن می آید و در عالم واقعیت می آید، معمولاً نمی دانند با او چه کنند، چون «زن خیالی» هرچند «خواستنی» است، باید «دست نیافتنی» بماند. آنکه در دنیای واقعی می آید و می خواهد خودش را تسلیم مرد بکند، با اینکه در جسم خود همه مشخصات «زن خیالی» را دارد، روحاً خود او نیست. مثلاً در

داستان «صورتکها»، از کتاب «سه قطره خون»، مرد داستان، منوچهر، با خجسته در سینما آشنا می شود، و «چیزی که از ساعت اول منوچهر را شیفته خجسته» می کند «سادگی» اوست. بعد که آشنایی بیشتر می شود و درخت عشق باید به ثمر بنشیند، خواهر بزرگ منوچهر، دوّمین زن دنیای مردی او، عکسی می آورد که خجسته را در بغل (لابد به مفهوم «در کنار» با بیان کینه آمیز) مردی دیگر نشان می دهد، یعنی زن رؤیایی، در عالم واقعیت، به لگاته تبدیل می شود؛ و آنوقت است که مرد تصمیم می گیرد که جسم معشوق را بکشد تا روح معشوق در جسم آلوده اسیر نماند؛ و آنوقت است که منوچهر در بالماسکه «با لباس کشتیانی سفید [به نشانه پاک و پاک کنندگی دریایی]، خجسته را با لباس مفیستو [اهریمن] با شنل سیاه [به نشانه هرزه دلی و لگاتگی] می بیند و پس از بگو مگویی اعتراف می کند که:

«تو برای من مظهر کس دیگری بودی، می دانی، هیچ حقیقتی خارج از وجود خودمان نیست [با دید ایده آلیستی کسانی مثل جورج بارکلی، *George Berkeley*]. در عشق این مطلب بهتر معلوم می شود، چون هر کسی با قوه تصوّر خودش کس دیگری را دوست می دارد و این از قوه تصوّر خودش است که کیف می برد، نه از زنی که جلوی اوست و گمان می کند او را دوست دارد. آن زن تصوّر نهانی خودمان است، یک موهوم است که با حقیقت خیلی فرق دارد ...

می خواهم بگویم که تو برای من موهوم یک موهوم دیگر هستی، یعنی تو به کسی شباهت داری که او موهوم اول من بود. برایت گفته بودم که پیش از تو مگ را دوست داشتم تو را دوست داشتم چون شبیه او بودی. تو را می بوسیدم و در آغوش می کشیدم به خیال او. پیش خودم تصور می کردم که اوست و حالا هم با تو به هم زدم چون تو که نماینده موهوم من بودی، یادگار آن موهوم را چرکین کردی.»

اینکه در یک داستان، زن خیالی با حضورش در عکسی در کنار مرد دیگر تبدیل به لگاته شود و سزاوار مرگ، یگانه دلیل لازم برای روگردانی مرد موهوم پرست از زن واقعی نیست، چنانکه مرد داستان «زننده بگور»، «با دختری که تازه با او آشنا» شده است دو سه بار به سینما می رود و در آنجا، در حالی که موسیقی فیلم او را «در سیرهای خیالی می برد»، در تاریکی دستش را «روی پستانهای آن دختر می مالد»، و «از روی لبهای تر و تازه آن بوسه» می زند، و دختر هم خودش را به مرد می چسباند و خلاصه «روز آخری که از همدیگر جدا» می شوند، دختر قرار می گذارد که فردای آن روز، مرد برود و او را به اتاق خودش بیاورد. اما دختری که محسوس و ملموس شده است، دیگر آسمانی نیست، خاکی شده است و می خواهد مرد را هم خاکی کند. در نتیجه مرد از او روی می گرداند و می گوید: «نمی دانستم چه شد که پشیمان شدم، نه اینکه او زشت بود یا از او

خوشم نمی آمد، اما یه قوه ای مرا بازداشت. نه، نخواستم دیگرا او را ببینم، می خواستم همه دل بستگیهای خودم را از زندگی ببرم.»

در داستان «آینه شکسته» از کتاب «سه قطره خون»، اودت «مثل گل‌های بهاری تر و تازه» است. مرد داستان از پنجره اتاقش که روبه روی پنجره اتاق اودت است، «چقدر دقیقه‌ها، ساعتها و شاید روزهای یکشنبه را» از پشت شیشه اتاقش به او نگاه می کند، «بخصوص شبها وقتی که جوراب‌هایش را در می آورد و در رختخوابش» می رود، و «به این ترتیب رابطه مرموزی» میان او و اودت «تولید» می شود، چنانکه اگر یک روز او را نبیند مثل این است که چیزی گم کرده است. آنوقت یک روز که باهم به تماشای جشن جمعه بازار می روند، چون اودت دلش می خواهد معرکه تیغ ژیلت فروش را تماشا کند، راوی او را به حال خود می گذارد و به خانه می رود و سه هفته ای به او بی اعتنایی می کند، و حتی هرگاه که پنجره اتاق اودت باز می شود، او پنجره اتاقش را می بندد. بعد هم مرد داستان برایش مسافرت به لندن پیش می آید و یک ماه بعد در لندن نامه ای از اودت دریافت می کند که در آن دختر اندوه عشق جفا زده اش را بیرون می ریزد و می گوید:

«همان طوری که تصمیم گرفته ام، روز یکشنبه از پاریس خارج خواهم شد. ترن ساعت شش و سی و پنج دقیقه را می گیرم و به کاله می روم، آخرین شهری که تو از آنجا گذشتی، آنوقت آب آبی رنگ

دریا را می بینم، این آب همه بدبختیها را می شوید و هر لحظه رنگش عوض می شود، و با زمزمه های غمناک و افسونگر خودش روی ساحل شنی می خورد، کف می کند، آن کفها را شنها زمزمه می کنند و فرو می دهند، و بعد همین موجهای دریا آخرین افکار مرا با خودش خواهد برد.»

در اینجا زن خیالی که از پشت پنجره دور به نزدیک مرد و در برابر او آمده است و خود را تسلیم او کرده است و واقعی شده است و سزاوار بی اعتنایی، و نیز البته سزاوار مرگ، برای اینکه مرد خیالپرست را به درد سر نیندازد، وظیفه او را خود بر عهده می گیرد و به جای کشته شدن، خودکشی می کند.

اما این گونه پایان گرفتن ماجرای کشش مرد به زن و سپس روگردانی او از زن در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت نمونه کمال یافته ای نیست، و وقتی کمال می یابد که مرد و زن در اوج لذت هماغوشی، در لحظه ای که خلسه عشق از سکره مرگ بازشناختنی نیست، بمیرند، یعنی خود را بکشند. در داستان «س.گ.ل.ل.» سوسن، زن هنرمند و روشنفکر دو هزار سال بعد، به مردی به نام «تد» که عاشق اوست، می گوید: «گمان می کنی میل مرگ ضعیفتر از میل به زندگی است؟ همیشه عشق و مرگ باهم توأم است.»

و در اینجا، بدون ارتباطی آشکار با موضوع سخن، گفتنی است که این زن هنرمند و روشنفکر دو هزار سال بعد، یعنی زن زمانی که «هرگونه آسایش از حیث خورد و خوراک و پوشاک و خانه و شهوت و گردش در دسترس همهٔ مردم است» و اینها همه «در سایهٔ علم و کوشش انسان برای همهٔ مردم میسر شده است»، خود به نشخوارِ حرفهای فیلسوف منشانه می پردازد و از مهمانش چنین پذیرایی می شود: «ناگهان در اتاق باز شد و دختر سیاه کوچکی سر تا پا لخت با چشمهای درشت و موهای تابدارِ وز کرده، لبهای سرخ که به بازو و مچ پاهایش حلقه های کلفت طلایی بود، با گامهای شمرده وارد شد. سینی کوچک چوبی که در آن دو گیلاس بود، در دست داشت. گیلاسها را روی میز گذاشت ...»

برگردیم به موضوع عشق و مرگ: در داستانهای «صادق هدایت» این میل به مردن در اوج هماغوشی عاشق و معشوق معمولاً در مرد بروز می کند، یا در واقع آرزوی مرد است، که در مواردی با ارادهٔ مرد به واقعیت در می آید، چنانکه در داستان «صورتکها» منوچهر موهوم پرست، که معشوقش، خجسته، در نظر او لگاته شده است، تصمیم می گیرد که با او آشتی کند، «و این زندگی را که یک شب توی رختخواب پدر و مادرش به او داده اند با یک شب تاخت بزند، خجسته باشد، زهر بخورند و در آغوش هم بمیرند» و «این فکر به نظرش خیلی قشنگ و شاعرانه می آید»، ولی این آرزوی قشنگ و

شاعرانه را نویسنده به انتقام تبدیل می کند. منوچهر خجسته را راضی می کند که از همان مجلس بالماسکه به مازندران بروند. در راه اتومبیل، البته به اراده منوچهر، به پرتگاه می افتد و «صبح یک مشت گوشت سوخته و لَش اتومبیل کنار جاده افتاده» است و «کمی دورتر دو صورتک پهلوی هم» دیده می شوند، «یکی چاق و سرخ و دیگری زرد و لاغر به شکل چینپها که به هم دهن کجی کرده اند.»

اما در داستان «س.گ.ل.ل» سوسن، که ظاهراً رمز همه رازهای درون آدمی به یاری علم و منطق بر او گشوده شده است، «فروید» وار معتقد است که «شهوَت کشته شده» به صورت عشق در می آید. «تد» که عاشق اوست می گوید: «کاشکی مثل زمان قدیم شراب می خوردم، می آمدم توی کوچه از پشت پنجره خانه گلی کوتاه، جلو چراغ سایه تو را می دیدم و همانجا تا صبح پشت پنجره تو می خوابیدم.» بدیهی است که چنین آرزویی برای سوسن از اوهام رهایی یافته باطل می نماید و از «تد» می پرسد: «آیا هیچ وقت مرا در خواب ندیده ای؟» و «تد» می گوید: «چرا، فقط یکبار، و از خودم بیزار شدم ... خواب دیدم که تو را کشته ام و مُرده ات را در آغوش کشیده ام.»

در «بوف کور» زن اثری خود در عالم واقعیت به خانه مرد و به اتاق او می آید و خاموش روی تختخواب او دراز می کشد. چند لحظه بعد بر مرد معلوم می شود که او مُرده است، چون به هر حال او زن رؤیایی است، و در عالم واقعیتها که غیرواقعی تر از عالم رؤیا و افیون

است، مُرده بودنِ او و زنده وار آمدنش و روی تختخواب دراز کشیدنش و جسد خود را تسلیم مرد کردنش گویایِ واقعیتِ «عالم خیالی» مردی است که با زنِ زنده روی آورده آشنا شده نمی داند چه کند. زنِ زنده دردِ سر کشتنِ خود را، که به تعبیری راندنِ اوست، روی دستِ مرد می گذارد، اما زنی که خود مُرده باشد، خود لکاتگی را از خود دور کرده است و به جسم خود شایستگی گرفتنِ حرارتِ جسمِ مرد و حلولِ روحِ مرد در خود را داده است. مردِ «بوف کور» می گوید:

«خواستم با حرارتِ تنِ خودم او را گرم بکنم، و حرارتِ خود را به او بدهم و سردیِ مرگ را از او بگیرم، شاید به این وسیله بتوانم روحِ خودم را در کالبدِ او بدمم. - لباسم را کندم، رفتم روی تختخواب پهلویِ خوابیدم - مثل نر و ماده مهر گیاه به هم چسبیده بودیم، اصلاً تن او مثل تن ماده مهر گیاه بود که از نرِ خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهر گیاه را داشت.»

آیا مرد با این پهلویِ زنِ مُرده خوابیدن، توانسته است حرارتِ خود را به او بدهد و روحِ خود را در کالبدِ او بدمد؟ اگر نتوانسته است، و این حرفِ او فقط بیان آرزوی اوست، پس چرا می گوید «مثل نر و ماده مهر گیاه به هم چسبیده بودیم»، و نمی گوید «من مثل نر مهر گیاه به او که ماده مهر گیاه بود چسبیده بودم»، چون مُرده که فاعلیت ندارد تا با مرد جمع شود و فعلِ چسبیدن از هر دوی آنها

صادر شود. آیا در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت این «جدا» و «دیگری» بودن زن، فی نفسه مشکلی است که مردها با آن روبرویند؟ و این مردها، دور از زن و در جدایی از زن، آنقدر با خیال زن عشق کرده اند که دیگر «با زن بودن» برایشان دشوار شده است و به «زن را با خیال در خود داشتن» عادت کرده اند، و چنان عادت کرده اند که در آنها آرزوی «هرما فرودیت» [Hermaphroditus] شدن پیدا می شود. هرما فرودیت در اساطیر یونان فرزند «هرمس» [Hermes] و «آفرودیت» [Aphrodite] است. هرمس، پسر زئوس، از آفرودیت، الهه عشق، دارای پسری می شود و او را به فرشتگان طبیعت [nymphs] در کوهستان آیدا [Ida] می سپارد تا بزرگش کنند. این پسر که زیبایی پدر و مادر را در کالبد خود جمع دارد، آزاد و سرکش بزرگ می شود، اما در برابر زن خجول است. یک روز که برهنه در دریاچه ای زلال آبتنی می کند، نگاه «سالماسیس» [salmacis]، یکی از فرشتگان دریاچه و رود و چشمه سار، به او می افتد و سخت عاشق او می شود؛ با دلباختگی خود را در پی او به آب می افکند. نوجوان آرمگین به عبث می کوشد که سالماسیس را از بوسیدن خود بازدارد. عشق سالماسیس به هرما فرودیت تا به آن پایه است که خدایان آرزوی او را برمی آورند، به این نحو که تن او را با تن هرما فرودیت یگانه می کنند: دو کس، نر و ماده، در یک کالبد. البته در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت، از آن جمله «بوف کور»، برعکس اسطوره

یونانی «هرمافروdit + سالماسیس»، این مرد یا جنسِ «نر» است که آرزوی یکی شدن با جنسِ «ماده» را در دل دارد.

شبهات مهر گیاه به هرمافروdit، و نیز شباهتِ آن به مشی و مشیانه یا مشیا و مشیوی [Mashya . Mashyo'i]، یا مهلی و مهلیانه در «بندهش»، که نظیر آدم و حوای اقوام سامی اند و گفته شده است که در آغاز موجودی یگانه بوده اند و بعد به دو موجودِ جداگانه، یکی نر و دیگری ماده، تبدیل شده اند (۱)، ما را به این برداشت راه می دهد که «صادق هدایت» در هنگام روایتِ حال قهرمان داستانِ «بوف کور» به این مفهوم رمزگونه توجه داشته است. خود او در

۱ - «چون کیومرث به هنگام درگذشت تخمه بداد، آن تخمه ها به روشنی خورشید پالوده شد و دو بهر آن را نریوسنگ نگاه داشت و بهری را سپندارمذ پذیرفت. چهل سال (آن تخمه) در زمین بود. با به سر رسیدن چهل سال، ریواس تنی یک ستون، پانزده برگ، مهلی و مهلیانه (از) زمین رستند. درست (بدان) گونه که ایشان را دست بر گوش باز ایستند، یکی به دیگری پیوسته، هم بالا و هم دیسه بودند. میان هر دو ایشان فرّه بر آمد. آنگونه (هر سه) همبالا بودند که پیدا نبود که کدام نر و کدام ماده و کدام آن فرّه هر مز آفریده [بقیه در صفحه بعد]

کتاب «نیرنگستان» در فصل «گیاها و دانه ها» به نقل از فرهنگ جهانگیری و برهان قاطع دربارهٔ مهر گیاه می نویسد:

« گیاهی باشد شبیه آدمی و در زمین چین روید و آن سرازیر و نگونسار می باشد، چنانکه ریشهٔ آن به منزلهٔ موی سر اوست ، نر و ماده دست در گردنِ هم کرده و پایها در همدیگر محکم ساخته، گویند هر آنکه آن را بکند در اندک روزی بمیرد ... »

و اما این آرزوی «زن را در خود داشتن» می تواند مرد را به سوی استمناء [masturbation, onanism] بکشاند و موجب شود که مرد آزر مگین یا «پرهیخته از زن»، هرما فرودیت وار، با «داشتن خیال زن در خود»، یا با خیال «داشتن زن در خود»، اطفای شهوت کند. واقعیت این است که مردهای داستانهایی «تخیلی» صادق هدایت نشانه های این لغزش از خطّ طبیعت را در روایت حالشان آشکار می کنند. در حیطهٔ این مفهوم است که باید به احوال این مردها نگریست و در اقوالشان تأمل کرد تا به علّت یا علتهای شرم و پرهیزشان از زن و نیز مهر و کینشان به زن پی بُرد.

(بود که) با ایشان است، که فرّه ای است که مردمان بدان آفریده شدند ... سپس هر دو از گیاه پیکری به مردم پیکری گشتند و آن فرّه به مینویی در ایشان شد که روان است.» (بند هش، مهرداد بهار، انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۶۹).

* شرم و پرهیز از زن

داستان «بوف کور» را در ایران، که همه داستانهای «صادق هدایت» خوانده شده است، شاهکار او دانسته اند، و در خارج از ایران، مخصوصاً در فرانسه، منتقدانی بوده اند که آن را یک اثر عمیق و ماندنی معرفی کرده اند. پس باید در این داستان چیزهایی باشد که هر انسانی، صرف نظر از تفاوت‌های محیطی و فرهنگی، آنها را آشنا بیابد و احساس کند که حداقل در لحظاتی از زندگی خود پاره ای از تجربه های این روح تنهای پریشان را داشته است. اما «صادق هدایت» پیش از ساختن و پرداختن شاهکارش، «بوف کور»، در مجموعه داستانهای «زنده به گور» [۱۳۰۹]، «سه قطره خون» [۱۳۱۱]، «سایه روشن» [۱۳۱۲]، و پس از «بوف کور»، در مجموعه داستان «سگ ولگرد» [۱۳۲۱]، با این روح تنهای دردمند پریشان همراه بوده است و در حکایت حال مردانی که در برخورد با زن، چه زن اثیری، چه زن لگاته، باید با پسند و دریافت او، که آفریننده آنها است، واکنش نشان دهند، آشفتگیهای درون آنها و سرنوشت محتوم آنها را روایت کرده است.

اگر ما ابتدا «بوف کور» را بخوانیم و نکته های مهم در برخورد قهرمان این داستان با زن، چه زن اثیری، چه زن لگاته، را یادداشت کنیم، و آنگاه دیگر داستانهای «تخیلی» صادق هدایت را بخوانیم،

خواهیم دید که در هر یک از آنها بعضی از آن نکته های مهم، تقریباً به همان شکل و شیوه، آمده است. انگار خود «صادق هدایت» هم از مجموع این نکته های مهم، که در داستانهای دیگرش پراکنده شده است، داستان «بوف کور» را ساخته و پرداخته است.

حال ما به این نکته های مهم پراکنده می نگریم تا ببینیم که «صادق هدایت» این روح دردمند پریشان را چگونه می دیده است و خود او در شناخت این «هرما فرودیت» چه گفته است، و در نگرش به رفتار و کردار و اندیشه های او، در چه مواردی او را «والا» و به چه سببهایی او را «بیمار» می دانسته است. در داستان «عروسک پشت پرده» از کتاب «سایه روشن»، «صادق هدایت» در شناخت ریشه های تربیتی این دردمندی می کوشد، و قهرمان داستان او مردی است که با مجسمه یک زن اثیری عشق می ورزد و «این مجسمه برایش مظهر عشق، شهوت، و آرزو» ی اوست. چرا؟ و «صادق هدایت» در پاسخ می گوید:

« مهاداد از آن پسرهای چشم و گوش بسته بود که در ایران میان خانواده ضرب المثل شده بود و هنوز هم اسم زن را که می شنید از پیشانی تا لاله های گوشش سرخ می شد. او بچه ننه، ترسو، غمناک و افسرده بار آمده بود، تا کنون با زن نامحرم حرف نزده بود و پدر و مادرش تا توانسته بودند، مغز او را از پند و نصایح هزار سال پیش انباشته بودند... بیست و چهار سالش بود ولی هنوز به اندازه یک بچه

چهارده سالهٔ فرنگی جسارت، تجربه، تربیت، زرنگی و شجاعت در زندگی نداشت.»

در این داستان، زن غیر اثیری، باز مثل همسر در داستان «بوف کور»، دختری از خویشاوندان نزدیک مهرداد است. دختر عمویش، درخشنده، را برای او نامزد کرده اند و «شیرینی اش را خورده» اند، یعنی که وابسته کردن یک نوجوان در بحبوحهٔ دوران بلوغ به دختری از خویشاوندان نزدیک، که مرسوم خانواده های ایرانی بوده است، راه ورود به دنیای ناشناختهٔ زن را بر نوجوان می بندد، زیرا که او از کودکی با دخترهای خویشاوند نزدیک آشنایی تقریباً «خواهر برادرانه» داشته است، و این «آشنایی» مانع از آن حرکت گام به گام شورانگیز پسر به سوی «رمز» زن و کشف آن در حیطهٔ «بیگانگی» است. گویی این جست و جو و کشف نیمهٔ دیگر در میان دخترهای بیگانه، جست و جوی نیمهٔ نر «مهر گیاه» برای یافتن نیمهٔ مادهٔ اوست که شباهت به همهٔ نیمه های دیگر دارد، اما تنها یکی از آنهاست، و با آن حرکت گام به گام شور انگیز و معاشرت آزاد پسر و دختر در جامعه است که آن نیمهٔ دیگر بیگانه باید جست و جو و یافته شود، و گرنه مثل مهرداد به مجسمهٔ یک زن اثیری دل خواهد بست و «از آدم زنده که حرف بزند، که تنش گرم باشد، که موافق یا مخالف میل او رفتار بکند، که حسادتش را تحریک بکند»، خواهد ترسید و واهمه خواهد داشت.

بدیهی است که صادق هدایت، که با ریشهٔ دردمندیِ مهرداد آشناست، به حال او دل می‌سوزاند، چون این مجسمه را «تجزیهٔ جوانی و عشق و نمایندۀ بدبختی او» می‌بیند، و می‌داند که مهرداد «با این هیکل موهوم، بیچاره احساسات و میلهایش را گول زده» است و از دختر عمویش که «زجر کشیده، صبر کرده، خودش را مطابق ذوق و سلیقهٔ او درآورده» است، همچنان روی می‌گرداند. و سرنوشت یک چنین روح تنهای دردمند پریشان با یک عامل تصادفی و تقدیری، که ویژهٔ «تراژدی» است، به نقطهٔ ختام می‌رسد، به این ترتیب که وقتی که می‌خواهد میان مجسمه، که «مظهر عشق» اوست و «یک مکان و محلّ جداگانه در قلب او» دارد، و دختر عمویش، یکی را انتخاب کند، مثل قهرمان «بوف کور»، به آسانی نمی‌تواند از مجسمه، از زن خیالی، از سالماسیسِ موجودیتِ هرمافرودیتی خود دل ببرد. در داستان «بوف کور» زن اثیری خود می‌میرد و مرد بدن او را تکه تکه می‌کند و در چمدان می‌گذارد و در قبرستان دفن می‌کند، و آنوقت است که می‌تواند به زنش، لگاته، که دختر عمهٔ اوست روی بیاورد، و آنوقت است که می‌گوید:

«نه تنها او را می‌خواستم، بلکه تمام ذرات تنم، ذرات تن او را لازم داشت»؛ و در داستان «عروسک پشت پرده»، مهرداد در مورد مجسمه یا زن رؤیایی خود تصمیم می‌گیرد که «با او قهر بکند و او را بکشد»؛ و در اینجا است که دختر عمویش، درخشنده، خود را، پس از

مدتها تمرین، «به شکل و حالت» مجسمه در می آورد و «اصلاً روح این مجسمه را تقلید» می کند و به جای مجسمه در خلوت پشت پرده در اتاق مهرداد می ایستد. و این هنگامی است که مهرداد تصمیم گرفته است که در دیدار آخر با مجسمه وداع کند و آن را با «رولور» بکشد؛ و در اینجا است که مجسمه در کالبد دختر عمو زنده می شود و «با گامهای شمرده» به او نزدیک می شود، و مهرداد «بی اراده» رولور را از جیبش بیرون می کشد و «سه تیر به صورت مجسمه پشت سر هم خالی» می کند.

در واقع مرد هرمافرودیتی در «عروسک پشت پرده» سرنوشتی غیر از سرنوشت قهرمان «بوف کور» ندارد، و اگر «عامل تصادفی تراژدی» را از داستان «عروسک پشت پرده» حذف کنیم، داستان ناتمام می ماند، یعنی که داستان در عالم واقعیت، به نحوی واقعی تمام شدنی نیست، و بعدها به همان نحو خیالی در داستان «بوف کور» تمام می شود، زیرا که گوهر «هرمافرودیت» دیگر قابل تغییر نیست و بریدن از زن اثیری هم به معنای پیوستن به زن لگاته نیست. پس همواره یک چیز می تواند کمال دهنده و تمام کننده سرنوشت مرد هرمافرودیتی و زن غیر سالماسیسی او باشد و آن، چنانکه مرد «بوف کور» آرزو می کند، مرگ همزمان هر دوی آنهاست :

«آرزو می کردم که با او در جزیره گمشده ای باشم که آدمیزاد در آنجا نباشد ... آرزو می کردم که یک شب را با او بگذرانم و باهم در

آغوش هم می‌مردیم. به نظرم می‌آید که این نتیجه‌ی عالی وجود و زندگی من بود.»

شاید یکی از مهم‌ترین علتهای این سرنوشت محتوم این باشد که مرد هرما فردیتی در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت در برابر زن خیالی، یک مرد کامل است؛ جهان را از دیدگاهی فلسفی می‌نگرد؛ به زندگی انسان در بیرون از حیطه تنگ «خور و خواب و خشم و شهوت» توجه دارد؛ با روحی تعالی یافته و آگاه از بی‌قراری ابدی انسان در برابر مفهوم خدا می‌ایستد و «خیام وار» می‌گوید که: «ای کاش که جای آرمدن بودی؛ / یا این ره دور را رسیدن بودی؛ / یا کز پس صد هزار سال، از دل خاک، / چون سبزه امید بر دمیدن بودی.» اما همینکه در برابر زن می‌ایستد، احساس می‌کند که در مرتبه حیوانی و شهوانی، مرد کامل نیست، و زن عالم واقعیت، که در هنگامهماغوشی مرد را در جنبه جسمانی و نفسانی کامل می‌خواهد، کاری به جنبه کامل معنوی او ندارد، و چون در جنبه جسمانی و نفسانی او را ناتوان بیابد، با نفرت از او روی گردان می‌شود، و حتی اگر این زن نه دختر عمو یا دختر عمه یا لگاته، بلکه واقعاً «یکی از زنهای کوچک ای»، یعنی روسپی باشد، با اولین تجربه هماغوشی، در دوّمین برخورد با این مرد، چنانکه در داستان «تجلی» می‌بینیم، خواهد گفت: «برو گمشو! خجالت نمی‌کشی؟ خاک به سرت، تو که مرد نیستی. همان یه دفعه هم که آمدم از سرت زیاد بود! آدم پیش سگ بره بهتره.» و از

همینجاست که مردِ داستانهای «تخیلی» صادق هدایت از همهٔ مردهایی که در جنبهٔ جسمانی و نفسانی به کمالند نفرت دارد، و همهٔ آنها را «رجاله» و «شاگرد کله پز» می انگارد. مثلاً مردِ داستان «بوف کور» همهٔ مردهای به جسم کامل را فاسقهای «لکّاته» می داند و می گوید:

« این را دیگر هیچکس باور نخواهد کرد: از هر کسی شنیده بودم خوشش می آمد، کشیک می کشیدم، می رفتم هزار جور خفت و مذلت به خودم هموار می کردم، با آن شخص آشنا می شدم، تملّش را می گفتم و او را برایش غر می زدم و می آوردم ... می خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی را از فاسقهای زخم یاد بگیرم، ولی جاکش بدختی بودم که همهٔ احمقها به ریشم می خندیدند. اصلاً چطور می توانستم اخلاق و رفتار رجّاله ها را یاد بگیرم؟ حالا می دانم، آنها را دوست داشت چون بی حیا، احمق و متعفن بودند.»

و مردِ داستان «تاریکخانه» به گفتهٔ خودش «هیچوقت در کیفهای دیگران شریک نبوده» است، و یک وقت خواسته است که «تقلید سایرین» را در بیاورد، ولی دیده است که خودش را مسخره کرده و «هرچی رو که لذت تصوّر می کنن همه رو امتحان» کرده، ولی دیده است که «کیفهای دیگران به درد» او نمی خورد.

در داستان «شبهای ورامین»، از کتاب «سایه روشن»، فریدون که پس از تحصیل از سوئیس برگشته است (و بدیهی است که باید با دختر حسّاس هنرمندی مثل فرنگیس ازدواج کند که با استادی تار می زند)، در شهر نمی ماند و به همان جزیره دور دست آرزویی، یعنی به ملک موروثی در ورامین پناه می برد، و در واقع زن را در قفس نگاه می دارد. برای همین است که فرنگیس، زن اثیری، پژمرده و بیمار می شود و می میرد، ولی ناخواهری او، گلناز، که در واقع همزاد لگاتّه اوست و نهانی عشق فریدون را دل دارد و از او گرایش مردانه ای نمی بیند، مثل دختر عمو در داستان «عروسک پشت پرده»، از مجسمه، از زن اثیری، از فرنگیس هنرمند تقلید می کند و در نهان تار می زند تا خود را جانشین آن فرنگیس به ظاهر واقعی و در واقع خیالی بکند، و چون باز هم از فریدون خیالپرست گرایشی نمی بیند، از راه انتقام خود را به مردی بیگانه، که کمال جسمانی و نفسانی دارد، مردی «با صورت سرخ، گردن کلفت و اندام نتراشیده»، تسلیم می کند. و فریدون که از یک سو زن اثیری را از دست داده است، یا در واقع با محبوس کردنش در جزیره دور او را گشته است و دفن کرده است، و از سوی دیگر نمی تواند گرایشی مردانه به همزاد لگاتّه او، گلناز، داشته باشد، به یکی از سرنوشت‌های محتوم این مردها محکوم می شود: «همه گمان می کردند که فریدون جنّی شده، اما او دیوانه شده بود.»

مردهای به جسم کامل با گردن کلفت و اندام نتراشیده، شایسته زنان لگاته اند و زنان لگاته، هرچند که در زیبایی نشانه هایی از زن اثری دارند، چون دلبسته شهوتند، خود را تسلیم «شاگرد کله پزها» می کنند. اما زنان اثری، با اینکه زیباییشان از پشت دیوار بلورین خیال مرئی است، خودشان لمس نکردنی می مانند.

* ستاره پرنده

تقریباً در همه داستانهای «تخیلی» صادق هدایت زن اثری، زنی که مرد عاشق اوست اما نمی خواهد که به او دسترسی پیدا کند، از دیدگاه مرد برای در آغوش کشیدن و با او شهوترانی کردن آفریده نشده است، و تنها باید او را از فاصله ای تماشا کرد و با او در عالم خیال و رؤیا خلوت داشت. ملکه این زنها همان زن اثری «بوف کور» است که مثل «یک پرتوگذرنده، یک ستاره پرنده ... به صورت یک زن یا فرشته» به مرد «تجلی» می کند و مرد «در روشنائی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی» خودش را می بیند و «به عظمت و شکوه آن» پی می برد، و بعد هم «این پرتو گذرنده در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود، دوباره ناپدید می شود»، چون مرد نمی تواند «این پرتوگذرنده را برای خودش» نگهدارد.

این زن اثری «خوشگلی معمولی» ندارد؛ «مثل یک منظره رؤیای افیونی» جلوه می‌کند؛ «چشمهای مورّب ترکمنی» او «یک فروغ ماوراء طبعی و مست‌کننده» دارد که «هم می‌ترساند و هم جذب می‌کند»؛ «این آینه جذّاب، همه هستی» مرد را «تا آنجایی که فکر بشر عاجز است» به خود می‌کشاند. «لطافت اعضا و بی‌اعتنائی اثری حرکاتش از سستی و موقّتی بودنِ او حکایت» می‌کند. زنِ اثری نمی‌تواند «با چیزهای این دنیا رابطه‌ای داشته باشد» و چون ساخته‌ی خیال مرد است، «مثلاً آبی که او گیسوانش را با آن شست و شو می‌داده بایستی از یک چشمه‌ی منحصر به فرد ناشناس و یا غاری سحرآمیز بوده باشد»، و اگر «آب معمولی به رویش» بزند، حتماً صورتش می‌پلاسد، و «اگر با انگشتان بلند ظریفش گل نیلوفر معمولی را» بچیند، «انگشتش مثل ورق گل پژمرده» می‌شود. به طور کلی «وجودش لطیف و دست‌زدنی» است و «حسّ پرستش» را در مرد تولید می‌کند، و مرد مطمئن است که «نگاه یک نفر بیگانه، یک نفر آدم معمولی او را کفّت و پژمرده» می‌کند.

زنِ اثری معمولاً در توصیف به فرشته می‌ماند که «این دنیایی» نیست، یا به عروسک می‌ماند که در دنیای واقعی نمادی است بیجان از زیباییِ او. «سوسن» در داستان «س.گ.ل.ل» با شباهت کاملش در جسم به زنِ اثری «بوف کور» در توصیفِ راوی «حالت قشنگی به خودش گرفته» است که «بیشتر او را شبیه یک آدم

مصنوعی یا یک عروسک کرده» است، «آدمی که ممکن است در یک خواب ببینند و یا در مثلها و افسانه های جنّ و پری تصوّر بکنند» و یا «آدمی که یک نقّاش زبردست با فکر خودش ایجاد بکند و از روی پرده نقّاشی جان بگیرد و بیرون بیاید.» این زن «حرکاتش مانند عروسک قشنگی» است که «نفس شیطانی و یا قوّه مافوق خدایی در آن روح دمیده باشد، به طوری که از ظاهر به روحیه، اخلاق و احساسات او» نشود پی برد. «از دور که روی تخت دراز کشیده» است، «مانند مجسمه ظریف و شکننده ای به نظر» می آید «که انسان جرئت» نمی کند «او را لمس بکند از ترس اینکه مبادا کفّت و پژمرده بشود».

این زن اثری حتّی وقتی که ظهورش در مجسمه ای، در مانکنی است در یک فروشگاه لباس زنانه در پاریس، برای مردِ داستان «عروسک پشت پرده» مجسمه نیست، «یک زن، نه بهتر از زن، یک فرشته» است «که به او لبخند می زند.» و چراغی است «که سرتاسر زندگی او را روشن» می کند. و باز این زن اثری در دستان «کاتیا» برای مرد «از گوشت و استخوان» نیست، «یک فرشته» است، «فرشته نجات که زندگی تاریک و بی معنی و یکنواخت» او را «یک لحظه روشن کرده» است و او نمی توانسته است با این فرشته حرف بزند یا دستش را ببوسد، چون او برای مرد «یک موجود مقدّس دست نزدنی» است.

اما زن معمولی، زن لگاته، نه تنها دست زدنی، بلکه مثل زن داستان «زنی که مردش را گم کرد»، شلاق زدنی است. «صادق هدایت» که شاید اصلاً این داستان را با توجه به یک جنبه از این سخن «نیچه» نوشته باشد که در «چنین گفت زرتشت» گفته است: «به سراغ زنها می روی؟ تازیانه را فراموش مکن!»، همین سخن «نیچه» را سرلوحه داستان کرده است. در این داستان «زرین کلاه»، یک زن بسیار جوان روستایی را مظهر جفتی گرفته است که «تمام ذرات تنش» شوهر گمشده اش را می خواهد، شوهری که «جسارتش» قلب همه زنها و «بخصوص زرین کلاه را تسخیر» می کند. او هم مثل بقیه مردهای معمولی «اندام ورزیده، گردن کلفت، لبهای سرخ، تن پشمالو، لبهای درشت گوشتالو» دارد و با بازوهای قوی خود «لنگه بارهای ده دوازده منی را مثل پرکاه» بر می دارد و روی الاغ می گذارد. و شگفتا که «زرین کلاه»، این «دختر خوشگل»، با «مژه های بلند، لبخند دلربا، صورت بچگانه ساده» و چشمهایی که «نگاه گیرنده آنها» به قول مادرش «سگ دارد»، بوی تن این شوهر را که بوی «سرطویله» می دهد و «حرکات خشن و زمخت او و مخصوصاً کتک زدنش را از همه چیز بیشتر دوست» می دارد. «زرین کلاه» در دوری از این شوهر گریخته که قیافه اش را «اگر بچه در تاریکی می دید، می ترسید و گمان می کرد غول بی شاخ و دم است»، آرزو می کند که او را «پیدا بکند و با همان شلاقی که الاغهایش را می زد او را شلاقی بکند». و وقتی که شوهرش را

می یابد و از داشتنش نومید می شود و بچه اش را در سر راه می گذارد و می گریزد، مرد جوان شلاق به دست الاغ سواری را می بیند، که او هم مثل شوهرش «قوی و سرخ و سفید» است و یک الاغ هم جلو او می دود. «زرین کلاه» می کوشد که خود را به این مرد جوان بچسباند، چون با خودش فکر می کند که: «شاید این جوان هم عادت به شلاق زدن داشته باشد و تنش بوی الاغ و سر طویله بدهد!»

البته زنان معمولی ای مثل «زرین کلاه» لگاته هایی نیستند که بتوانند همزاد زن اثری شوند. لگاته اند در سیمای شهوت پرستیشان، و گاه از لگاتگی فروتر می روند و مثل «علویه خانم» پتیاره می شوند؛ یا مثل «عزیز آقا»، یکی از زنان داستان «طلب آمرزش»، بیرحم و آدمکش می شوند، چنانکه این زن دو بچه هوو و سپس خود هوو را می کشد و سالها بعد برای پاک کردن گناهانش به زیارت می رود؛ یا مثل «منیژه خانم» و هوویش «نرگس خانم»، زنهای داستان «مرده خورها»، بیعاطفه و پول پرست می شوند، چنانکه این دو زن تا شوهرشان، مشدی رجب سخته می کند و نعش او را برای کفن و دفن به آشیخ علی می سپارند، هر یک از ترس دیگری بخشی از نقدینه های او را می ربایند، و هنگامی که مشدی رجب، که سخته ناقص کرده بوده است، از گور هنوز به خاک نینباشته بر می خیزد و به خانه می آید، به تصور اینکه مرده او از گور برگشته است، وحشتزده نقدینه هایش را جلوش می اندازند؛ ولی منیژه خانم همینکه متوجه

می شود که واقعاً مشدی رجب نمرده است، با تأسّف عمیق می گوید:
«این هم... این هم ماشاءالله از کار کردنِ آشیخ علی! سه ساعت مرده
را به زمین گذاشت!»

در میان بررسیهایی که دربارهٔ «چهرهٔ زن و رابطهٔ مرد و زن» در
داستانهای «صادق هدایت» دیده ام، مقالهٔ «همایون کاتوزیان»، با
عنوان «زن در آثار صادق هدایت» [مجلهٔ فصل کتاب، شمارهٔ دوّم، سال
دوّم، تابستان ۱۳۷۰، لندن]، بررسی ژرف نگرانه ای است که نویسنده در
پایان آن می گوید: «در رابطه با داستانهایی که از زندگی طبقات بالاتر
و مدرن اجتماعی حکایت می کنند، یکی از مشاهدات ما این بود که
زن معمولاً دارای چهره ای افراطی است. او - به زبانِ ایجاز و
اختصار - یا «فرشته» یا «فاحشه» است، اگرچه وجه منفی بیش از
جنبهٔ مثبت تجلّی می کند. دیگر اینکه شخصیتهای مرد در چنین
داستانهایی اغلب از نظر روابط جنسی با زن بی تجربه و تقریباً همه از
برقراری روابط عاشقانهٔ معمول و متعارف با او عاجز و ناتوانند. «شرم
و حیا»ی زیاد، تردید دربارهٔ صداقت زن، و هراس و نگرانی در روابط
عاطفی با زن از ویژگیهای بارز این مردان است. به یک کلام، آنان (تا
آنجا که به روابط جنسی و عاطفی مربوط می شود) نسبت به زن
واقعی، زن موجود، زن انسان، و - به عبارت دیگر - زنی که مجموعه
ای از ضعفها و قوتهاست بیگانه اند، و به دنبال زن ایده آلی یا زن
«کاملی» می گردند که آنان را بپرستد. بی جهت نیست که هم در

«صورتکها» و هم در «س.گ.ل.ل» کاملاً تصریح می شود که مرد به یک معنا «عاشقِ عشق» است، و این «عاشقِ عشق» بودن، از نظر روان شناختی، جز «عاشقِ خود» بودن مفهوم دیگری ندارد - یعنی آنچه در اصطلاح به آن «نارسیسیسم» می گویند، که خود عارضه ای ناشی از عدم اعتماد به نفس شدید، و میل بیمارگونه به عشق و محبت دیگران است. «درباره خصوصیتی که «همایون کاتوزیان» آن را در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت «عاشقِ عشق بودن» نامیده است و مفهوم آن را با «عاشقِ خود بودن» برابر دانسته است، در فصلی با عنوان «عشقِ غزلی» به تفصیل سخن گفته خواهد شد.

در داستانهای واقعی یا رئالیستی «صادق هدایت» زنها در مقام نیمه دیگری که مرد با او موجودیتش به کمال می رسد، نمودی ندارند. ماده هایی هستند که نرهاشان به آنها ستم می کنند، و با این ستم کشیدن خود نیز ستمگر می شوند. بچه هایی پس می اندازند، و مثل شوهرهاشان در نکبتِ زندگی فقر آلوده و جهل زده غرق می شوند. اصلاً آدمهای معمولی، چه مرد، چه زن، از دیدگاهِ مرد داستانهای «تخیلی» صادق هدایت آدمهایی هستند که گوسفندوار «یکی از آنها نماینده باقی دیگرشان» است؛ «همه آنها یک دهن» هستند «که یک روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان» می شود.

* چهارمین زن

به چهارمین زن در زندگیِ مرد می‌رسیم که دختر، یعنی فرزندِ مؤنث است. در این مرحله مرد، که پدر است، باید تن به زندگی طبیعیِ عادی داده باشد، عاشق شده باشد، ازدواج کرده باشد، صاحب فرزند یا فرزندان شده باشد، از این فرزندان حدِّ اقلّ یکی دختر بوده باشد، و این دختر حدِّ اقلّ به سنّ نوجوانی رسیده باشد تا با حضورش در داستانهای صادق هدایت بتوانیم برخورد مرد را با او مشاهده کنیم و در کیفیت این برخورد تأمل کنیم. امّا تقریباً هیچیک از مردها در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت از دورهٔ سرگردانی در جستن و یافتن نیمهٔ دیگر به دورهٔ قرارِ زندگانی عادی نمی‌رسد تا پدر شود. گاه که در یکی از این داستانها دختری حضور پیدا می‌کند، دختر بودنش مطرح نیست، بلکه حضورش در شمار یکی از اجزای موقعیتی است که مضمون داستان را برای مقصود یا پیام نویسنده می‌پرورد. مثلاً در داستان «گجسته دژ» پیرمردی به نام «خشتون» کیمیاگری است در پی ساختن اکسیر اعظم برای دست یافتن به طلا، این فلز نجیبی که «چه رنگ دلکش و چه صدای مطبوعی دارد»، طلسمی که «دنیا و آخرت و همهٔ افسانه‌های بشر دست به سینه دور آن می‌گردند!» برای ساختن این اکسیر احتیاج به «سه قطره خون باکره» دارد. در نزدیکی «گجسته دژ» مادر و دختری زندگی می‌کنند، و این مادر که گرفتار خوابگردی است، شبها پس از اطمینان به در خواب بودنِ

دخترش، روشنگ، به گجسته دژ، نزد خشتون می رود؛ و در یکی از این دیدارهاست که خشتون با لحنی آمرانه به او می گوید:

«هان می دانستم ... امشب دست خالی آمدی، او را نیاوردی! اما فردا شب از چنگ من جان به در نمیبری؛ فردا شب همین طور که دخترت خوابیده، بغلش می زنی، مبادا بیدار بشود! به دقت او را در پتو می پیچی و می آوری اینجا ... گفتم که نباید بیدار بشود، خوب می شنوی؟ ... او را می آوری توی همین اتاق، می دهی به دست من ... خوب می شنوی، هان؟»

خشتون قبلاً در برخوردی با این دختر، که همیشه برهنه در رودخانه آبتنی می کند، گفت و گویی داشته است، و شگفتا که مردی که سالها پیش زن و دختر خود را رها کرده است و با جنون دست یابی به طلا شب و روز خود را در گجسته دژ در کشف «اسرار جادوگران مصر و کلد و آشور» گذرانده است، به دختر می گوید:

«ما همه تنهاییم، نباید گول خورد، زندگی یک زندان است، زندانهای گوناگون. ولی بعضیها به دیوار زندان صورت می کشند و با آن خودشان را سرگرم می کنند. بعضیها می خواهند فرار بکنند، دستشان را بیهوده زخم می کنند، و بعضیها هم ماتم می گیرند، ولی اصل کار این است که ما باید خودمان را گول بزنیم، همیشه باید

خودمان را گول بزنیم، ولی وقتی می آید که آدم از گول زدن خودش هم خسته می شود...»

پیداست که چنین اندیشه هایی نمی تواند به ذهن مردی راه یابد که روحش همواره با آرزوی مسموم دستیابی به طلا آکنده است، و باید گفت که این «صادق هدایت» است که گاه ناخودآگاه در داستانی به درون مردی می خزد که شخصیت مردهای جفت جوی داستانهای «تخیلی» او را ندارد.

به گجسته دژ بر می گردیم، و خلاصه آنکه شب بعد خشتون دخترک خفته را به تخت می بندد و با نوک شمشیر گلوی او را می شکافد و می گذارد که همه خون او بر خاک بریزد، و «سه قطره آخر خون» او را در اکسیر می چکاند، ولی «جلوی روشنایی پیسوز لگه ماه گرفته روی پیشانی روشنک» را می بیند و دختر خودش را باز می شناسد و فریاد می زند: «کیمیا ... کیمیا ... سه قطره خون ... خون دخترم ... خون روشنک ...» و با فرو افتادن بوته از روی سه پایه، «مایع زنگاری آن روی زمین پخش» می شود و گجسته دژ آتش می گیرد.

پیام این داستان ظاهراً استعاری [*allegoric*]، هرچه باشد، آیا می تواند نشان بدهد که در وجود این مرد از مهری برای دخترش خبری هست؟ و اگر هم مهری بوده است، چنان و چندان نبوده است

که بتواند او را از وانهادن فرزند و همسر، و دل و جان به اندیشهٔ طلا سپردن بازدارد. خشتون چنان دیوانهٔ طلاست که در گفت و گو با روشک ذرهٔ ای رگ مهرش نمی‌جنبند، اما دربارهٔ مردم، یعنی دربارهٔ آن دیگران که نه چنانند که باید باشند، فیلسوفانه به دختر می‌گوید:

«این مردم ... از جانور هم کمترند. آنچه که آنها را اداره می‌کند، اول شکم و بعد شهوت است با یک مشت غضب و یک مشت باید و نباید که کورکورانه به گوش آنها خوانده‌اند.»

می‌بینیم که ساختمان داستان از ضعفِ بنیان سخت می‌لرزد و هنگامی که خواندن آن را به پایان می‌بریم، مثل خودِ گجسته دژ فرو ریخته است و به ویرانه‌ای تبدیل شده است. حتی اگر به خود بگوییم که چشمان این پدر در تاریکیِ وهمِ طلایِ خوشبختی مانده، وقتی باز می‌شود که در روشناییِ پیه سوزِ آگاهیِ دیر هنگامِ دخترِ بی‌جان خود را باز می‌شناسد، به چه نتیجه‌ای می‌رسیم؟ به این نتیجه که طلایِ واقعی همان دختر اوست؟ اما خشتون قبلاً در گفت و گو با روشک به او گفته بود:

«بر فرض هم که طلا را پیدا کردم، به چه دردم می‌خورد؟ هفت سال است که شبها روی زمین نمناک بیخوابی می‌کشم، توی کتابها اسرار پیشینیان را جست و جو می‌کنم، رمزها را می‌خوانم و در چنگال آهنین افسوسها خرد شده‌ام. عمرم آفتاب لب بام است و شبهایم سفید

است، آنچه که اکسیر اعظم می گویند در توست، در لبخند افسونگر
توست، نه در دست جادوگر.»

و آیا خشتون در این سخن با جنبیدنِ رگ مهر پدري اکسیر
اعظم را در دخترک و لبخند افسونگر او می بیند، یا با این سخن
اشاره به خونِ این دختر باکره دارد که برای طلا ساختن، مایهٔ اصلی
در اکسیر اعظم است؟ نه، ما ضعفهای مضمونی و ساختمانی داستان
را نمی توانیم با در فشار گذاشتن مغزمان از میان برداریم و رابطه ای
منطقی و سنجیده میان مهر پدري، طلا و خونِ دختر باکره پیدا کنیم و
مطمئن باشیم که چنین رابطه ای را «صادق هدایت» در هنگام
اندیشیدن طرح این داستان در نظر می داشته است.

به هر حال، دختر در مقام فرزند، که باید از دیدگاه
مرد، در مقام پدر، نیمی از مفهوم از نو آغاز شدن و ادامه یافتن حیات
مرد را، در سیمای جفت او داشته باشد و جاودانگی انسان را در
زنجیرهٔ نسل نشان دهد، در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت حضور
و نمودی ندارد. در داستانهای واقعی یا رئالیستی او هم پدران به
حکم ناگزیربهای زندگانی، در گرفتاری به ستمهای نظام اجتماعی و
سنتهای ریشه گرفته از جهل و خرافات، با دختر خود مهتری کمتر از
پسر خود دارند، زیرا که پسر دردِ سرش کمتر است و به زودی در
تلاش معاش دستیار پدر می شود. مثلاً در داستان «علویه خانم»،
دخترهای علویه، یعنی عصمت سادات و زینت سادات و طلعت را می

بینیم که اوّلی را مادر تا به حال سه بار به صیغه داده است و طلاقش را گرفته است، و برای او به دنبال شوهر صیغه ای چهارم می گردد، و آن دو دختر دیگر را همواره مشت بر سر می کوبد و نفرین می کند، اما از پدر یا پدراهای این دخترها خبری نیست، و تنها هنگامی از آنها یاد می شود که علویه خانم بگوید: «آن بابای قرمساقونم که ... می خواس آب کمرشو تو دل من ... خالی بکنه.»

و گاهی هم که این پدراهای آب کمر در دلِ مادرها خالی کرده، با حضور دخترشان نمودی دارند، معمولاً وقتی است که دختر خردسال به آستانه بلوغ نرسیده خود را به دست مردی تقریباً همسن خود می سپارند و از شرش خلاص می شوند، و در این موارد هم اگر چیزی باشد که رگ پدری را در آنها بجنباند، حفظ آبرو است، نه خوشبختی دختر، و گرنه دخترها همبستری با مردی همسن پدر را به زندگانی پُر از رنج و آزار در خانه پدر ترجیح می دهند.

* عشقِ غزلی

در جایی از این گفتار به «بوف کور» صادق هدایت با عنوان «غزلِ زندگی» او اشاره کردم. این عنوان به چندین دلیل می تواند معرف خصوصیات داستان «بوف کور» باشد: در بسیاری از داستانهای دیگر «صادق هدایت» که در آنها زن معشوق است، و زیبا و پرستیدنی است، مرد در عشقی که به او دارد، کامیاب نمی شود،

یعنی زن به علت‌های متفاوت برای مرد دست نیافتنی می ماند، و همه این علت‌های متفاوت در جهان واقعیت، به صورتی انتزاعی در می آید و در «بوف کور» زن معشوق زیبای پرستیدنی را، در دنیای خیالی داستان، «اثیری» نشان می دهد تا «دست نیافتنی بودن» مهم ترین خصوصیت ذاتی او باشد. به عبارت دیگر زن با زیبایی اش وقتی پرستیدنی است که دست نیافتنی باشد، چنانکه معشوق در غزل کلاسیک، چه از نوع صرفاً عاشقانه، و چه از نوع عاشقانه-عارفانه، دست نیافتنی است. در تب هجرانش سوختن به عشق معنی می بخشد، و آرزوی وصالش عاشق را زنده پوینده نگاه می دارد. این آرزو در غزل هرگز برآورده نمی شود، زیرا که با برآورده شدن آن، معشوق دست یافتنی می شود، و آنچه دست یافتنی است، خواستنی نیست. گویی معشوق همان چهره آرمانی انسان کامل عارفانی همچون «مولوی» است که جستن او مُراد رهرو است، نه یافتن او: «گفتند یافت می نشود، جسته ایم ما / گفت آنکه یافت می نشود، آنم آرزوست!» در عشق غزلی عاشق، چه در بیداری، چه در خواب، با صورت خیالی معشوق دیدار دارد، و درک عشق فقط در حالت غم هجران، همراه با امید وصال ممکن می شود: «مرا خیال تو هر شب دهد امید وصال / خوشا پیام وصال تو بر زبان خیال؛ / میان بیم و امید اندرم، که هست مرا / به روز بیم فراق و به شب امید وصال.» [امیر معزی نیشابوری]

در داستان «عروسک پشت پرده»، وقتی که «درخشنده»، نامزدِ «مهرداد» از فرنگ برگشته، می‌کوشد که خود را در ظاهر و در رفتار به مجسمهٔ پشت پرده شبیه کند، چنانکه به گفتهٔ «صادق هدایت» بتواند کاملاً تقلیدی از روح مجسمه باشد، و آنوقت، به امید گشودن چشم «مهرداد» بر وجودِ واقعیِ زن، خود را در پشت پرده جانشینِ مجسمه می‌کند، حرمتِ دست نیافتنی بودنِ معشوق می‌شکند و عاشق در برابرِ واقعیتِ زنِ معشوق نشده، زنِ پرستیدنی نشده، چنین واکنش نشان می‌دهد: «آهسته بلند شد و نزدیک مجسمه رفت، دست کشید روی زلفش، بعد دستش را برد تا پشت گردن و روی سینه اش، ولی یکمرتبه مثل اینکه دستش را به آهن گداخته زده باشد دستش را عقب کشید و پس پس رفت. آیا راست بود، آیا ممکن بود، این حرارت سوزانی که حس کرد. نه جای شک نبود. آیا خواب نمی‌دید، آیا کابوس نبود؟» واقعیت یافتنِ معشوقِ خیالی یا غزلی برای عاشق حکم کابوس پیدا می‌کند و عاشق با خالی کردنِ «سه تیر به صورتِ مجسمه»، یا در واقع به صورتِ «درخشنده»، نامزدِ به قالبِ خیال رفته اش، کابوسِ واقعیت را از خود دور می‌کند. در عشقِ غزلی خیال یا رؤیای وصل، و نه خودِ وصل، زیبا و حکایت کردنی است. واقعیتِ وصل در ازدواج آشکار می‌شود و به امورِ روزمرهٔ زندگی می‌پیوندد: «سحر کرشمهٔ وصلش به خواب می‌دیدم / زهی مراتبِ خوابی که به زبیداری است!» [حافظ]

در داستان «بوف کور» معشوق «اثیری» شده است و دیگر زنِ واقعی، یا همسرِ راویِ داستان، که «لگاته» شده است، نمی‌تواند خود را جانشینِ او کند. حتی در یک لحظه که راوی با حسّی آمیخته از «عشق و کینه» و با «اکراه» به رختخواب «لگاته» می‌رود، او را در قالبِ خیالی اش که از گذشته ای دور در یادِ او مانده است، در آغوش می‌کشد، یا «مثلِ یک جانور درنده و گرسنه به او حمله» می‌کند، چون با این کار می‌خواهد به نیازِ تن پاسخ بدهد، و این عشقِ غزلی نیست: «... تنِ گوارا، نمناک و خوش حرارت او را به یاد همان دخترک رنگ پریده لاغری که چشمهای درشت و بیگناه ترکمنی داشت و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می‌کردیم، در آغوش کشیدم...» زنی که یک مرد، هرکه باشد، بتواند او را در آغوش بکشد، زنی است دست یافتنی و همهٔ مردهای جهان می‌توانند او را در آغوش بکشند، پس «اثیری» نیست، «فرشته» نیست، «سرچشمهٔ تعجب و الهام ناگفتنی» نیست. در آغوش کشیدنِ معشوقِ «اثیری» فقط در خواب امکانپذیر است: «دوش در خوابم در آغوش آمدی / و این نیندارم که بینم جز به خواب» [امیر معزی نیشابوری]. راویِ بوف کور هم اگر یکبار معشوقِ «اثیری» را در آغوش می‌کشد، در موقعی است که او مُرده است و تنِ بی جانِ خود را وانهاده است.

معشوقِ غزلی، که می‌تواند «سرچشمهٔ تعجب و الهام ناگفتنی» واقع شود، توصیفِ حسّی ندارد. برایِ وصفِ هرچیز او باید تشبیه‌ها

و استعاره‌هایی به کار برد که هرچه بیشتر او را از واقعیت طبیعی زن دور کند و به مثالی خیالی و رؤیایی از او نزدیک. از این گذشته، شاید به دلیل حرمت آیینی، معشوق در اکثر غزل‌های فارسی، از زمان عنصری و فرّخی سیستانی و امیر معزی نیشابوری گرفته تا زمان قآنی شیرازی، شیرین پسری است تُرک سپاهی که هنوز بر چهره اش موی مردی بر ندمیده است، و اگر دمیده باشد، هنوز خطّ نازک سبزی است بر پشت لب. و گمان من بر این می رود که اگر «تُرک پسر»، «ترسا بچه» یا «مُغچه» شدن معشوق در غزل فقط به دلیل حرمت آیینی می بود، داستان‌هایی مانند «ویس و رامین»، «خسرو و شیرین»، «شیرین و فرهاد»، یا «هزار و یک شب» باید هرگز نوشته نمی شد. شاید زن نبودن معشوق به آسانی او را از جهان واقعیت دور می کرد، عشق را از دایره شهوت بیرون نگاه می داشت و آن را با جلوۀ زیبایی پرستی یا زیبا پرستی نشان می داد. بدیهی است که در واقعیت همه غزلسرایان نمی توانستند همجنس‌باز باشند، اما همه غزلسرایان باید از عشق سخن می گفتند و زیبایی معشوقی را وصف و پرستش می کردند، و چنین معشوقی چه بهتر که فقط «صورت» باشد، مخصوصاً در موقعیتی که عشق بیشتر «نظر بازی» است و به ندرت به «هماغوشی» می انجامد. به این سبب است که وصف معشوق در غزل تقریباً به تمامی به رخسار و گیسو و چشم و ابرو و لب یا دهان و چانه و بناگوش و گهگاه گردن منحصر شده است، و اینها هم چنان توصیف نشده است که برای چشم دل عاشق محسوس تر شود و او را در طلب آغوش شایق تر کند، بلکه

این توصیفها تا به درجه ای انتزاعی می شود که شنونده بیشتر مسحورِ زیبایی هنری آنها می شود، و در آنها اندک نشانی از هوس انگیزی نمی یابد. حتی شاعری مثل نظامی گنجه ای عشق را در داستان، که حال و هوای واقعیت دارد، به گونه ای، و در غزل که به عالم خیال پیوسته است، به گونه ای دیگر می بیند. مثلاً در داستان «خسرو و شیرین»، در جایی «شیرین» را در هنگام آبتنی برهنه در برابر چشمان «خسرو» می گذارد، یا در اصفهان «خسرو» را برای عیاشی به «روسپی خانه» زنی «شکر» نام می فرستد، یا «زفاف خسرو و شیرین» را با آب و تاب بیان می کند و در بزنگاه ظریفانه می گوید:

«گوزن ماده می کوشید با شیر / بر او هم شیر نر شد عاقبت چیر /
 شگرفی کرد و تا خازن خبر داشت / به یاقوت از عقیقش مهر برداشت /
 / برون بُرد از دل پُر دردِ او درد / برآورد از گل بی گردِ او گرد /
 / حصاری یافت سیمین قفل بر در / چو آب زندگانی مهر بر سر / نه
 بانگ پای مظلومان شنیده / نه دست ظالمان بر وی رسیده / خدنگ
 غنچه با پیکان شده جفت / به پیکان لعل پیکانی همی سُفت / مگر
 شه خضر بود و شب سیاهی / که در آب حیات افکند ماهی / ...
 نگویم بر نشانه تیر می شد / رُطب بی استخوان در شیر می شد / شده
 چنبر میانی بر میانی / رسیده ز آن میان جانی به جانی / چکیده آب گل
 در سیمگون جام / شکر بگداخته در مغز بادام / شبان روزی به ترک
 خواب گفتند / به مروارید ها یاقوت سُفتند / شبان روزی دگر خفتند
 مدهوش / بنفشه در بر و نرگس در آغوش / زِ نوشین خواب چون

سر بر گرفتند / خدا را آفرین از سر گرفتند». اما همین نظامی وقتی که در غزل می‌خواهد معشوق ستایی کند، در توصیف زیبایی معشوق بیانی چنین انتزاعی دارد: «ای همه تُرکان شده هندوی تو / باد جدا چشم بد از روی تو» یا: « پروانه را گو شمع گُش کآمد چراغ جان من / گلزار را گو خون گری کآمد گل خندان من»؛ یا «رُخت گل را نقاب خار در بست / گل از دست رُخت زَنار در بست / نقاب غنچه خون آلود بینم / مگر کز شرم تو رخسار در بست / متاع زلف تو چون رخت بگشاد / بنفشه از خجالت بار در بست / به یک نکته جمال ارغوانیت / زبان سوسن از گفتار در بست / اگر دعوی کنی در گوش گل کن / که نرگس چشم از این بازار در بست / بسی کوشید بلبل با نظامی / چو بشنید این غزل منقار در بست».

معشوق در غزل نگار است، صنم است، بت است، پری روست، سمن بوست، سرو چمان یا سرو روان است، و صدها چیز دیگر است، و یک زن واقعی یا طبیعی نیست، چنانکه رویش ماه یا خورشید است، چشمانش نرگس مست یا نرگس بیمار است، دهانش چشمه حیوان است، ابرویش کمان است، مژه هایش تیر، زلفش بنفشه است، و خلاصه آنکه توصیفش تابلویی است از هنر کلامی، رنگین از استعاره هایی که تصویر کلی معشوق را از حالت دیدنی در می‌آورد، و آن را شنیدنی می‌کند، یعنی که واقعیتهای دست نیافتنی و محسوس را به خیالی دست نیافتنی و مجرد تبدیل می‌کند. مثلاً چگونه می‌توان معشوق

«حافظ» را در بیرون از صحنهٔ ذهن و در پیش چشم در گذر دید
وقتی که چهرهٔ او را برای ما چنین توصیف کرده باشد: «ماه خورشید
نمایش ز پس پردهٔ زلف / آفتابی است که در پیش سحابی دارد»؟ و
چه می بینیم در بیرون از ذهن تصویر ساز «سعدی» وقتی که در وصف
معشوقش می گوید: «آن نه زلف است و بناگوش، که روز است و شب
است / و آن نه بالای صنوبر، که درخت رطب است / نه دهانی است که
در وهم سخندان آید / مگر اندر سخن آبی و بداند که لب است»؟ و
«امیر معزی نیشابوری» در تجرید زیبایی معشوق، او را به حور تشبیه
نمی کند، که خود صورتی خیالی است، بلکه از زبان حور معشوق را
مظهر کمال زیبایی می خواند و سزاوار غزل، که زبان وصف و ستایش
معنای معشوق است: «ای نگاری که به حُسن از تو زند حور مثل / ای
غزالی که سزاوار سرودی و غزل».

و در دنیای غزل بیشتر که بگردیم و بیشتر که برویم، به جایی
می رسیم که عاشق را، که همواره نظر بر چهرهٔ معشوق دارد، از همهٔ
چیزهای چهرهٔ معشوق بیشتر گرفتار چشمهای معشوق می بینیم، زیرا
که چشم دریچهٔ دل است، و از دریچهٔ دل است که عاشق خبر از دل
معشوق می گیرد؛ و این معنای نظر بازی است.

در داستانی از مردم ساده مثل «داش آکل»، جوانمردی که
حاجی ثروتمند محلهٔ پیش از مرگ او را «وکیل و وصی» خود می
کند، وقتی که او با سنگینی بار این مسئولیت از خانهٔ آن مرحوم بیرون

می آید، از لایِ پرده دخترکی را می بیند با «چشمهای گیرنده سیاه» که راوی درباره او می گوید: «آیا این دختر خوشگل بود؟ شاید، ولی در هر صورت چشمهای گیرنده او کار خودش را کرد و حالِ داش آکل را دگرگون نمود...» عشقی که سرانجام، غیر مستقیم، به مرگ داش آکل می انجامد، فقط با همان یک نگاه در چشمان سیاه گیرنده دخترکی، که حتی معلوم نیست که خوشگل باشد، آغاز می شود و عاشق را چنان دگرگون حال می کند که همه داشها و لاتهای محله برای او لُغز می خوانند و «حرف او نقل مجالس و قهوه خانه ها» می شود: «من آن فریب که در نرگس تو می بینم / بس آبروی که بر خاک ره فرو ریزد»؛ یا «آه از آن نرگسِ جادو که چه بازی انگیخت / وای از آن مست که با مردم هشیار چه کرد!» [حافظ]

در «بوف کور» چشم، در «عشق غزلی»، ترجیع روایتِ عشق است: «سه ماه، نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم، ولی یادگارِ چشمهای جادویی و شراره کشنده چشمهایش همیشه در زندگی من ماند... از آنجا بود که چشمهای مهیبِ افسونگر، چشمهایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می زدند، چشمهای مضطرب، متعجب، تهدید کننده و وعده دهنده او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گویهایِ براقِ پُر معنی ممزوج و در ته آن جذب شد، این آینه جذّاب همه هستی مرا تا آنجایی که فکر بشر عاجز است، به خود کشید. چشمهای مورّبِ تُرکمنی که یک فروغ ماوراءطبیعی و

مست کننده داشت، در عین حال می ترسانید و جذب می کرد، مثل اینکه با چشمهایش مناظر ترسناک و ماوراء طبیعی دیده بود که هر کسی نمی توانست ببیند...»

در میان وصفهایی که از چشمهای معشوق می کند، گیرندگی و مست کنندگی و ترسانندگی از همه نمایان تر است: «چشمان تو سحر اولینند / تو فتنه آخر الزمانی» [سعدی] ؛ یا «به خواب آن چشم میگون دیده ام دوش / هنوز از ذوق آنم مست و مدهوش» [کمال خجندی] ؛ یا «با غمزه شکار کش و چشم شیر گیر / بس شیر مرد را که تو کردی شکار چشم» [کمال الدین اصفهانی].

راوی «بوف کور» وقتی که «زن اثیری» ساکت به خانه او می آید و روی رختخواب او دراز می کشد و «تنش و روحش هر دو را» به او تسلیم می کند، تا صبح در کنار جسد او می نشیند و با نگاه کردن به چشمهای او تصویر آنها را بارها نقاشی می کند تا اینکه آخرین تصویر را تا اندازه ای نزدیک به چشمهای او می بیند و می گوید: «حالا این چشمها را داشتم، روح چشمهایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد من نمی خورد، این تنی که محکوم به نیستی و طعمه کرمها و موشهای زیرزمین بود! حالا از این به بعد او در اختیار من بود ... هر دقیقه که مایل بودم می توانستم چشمهایش را ببینم ...» عشقِ راوی به معشوق در داشتنِ تصویری از چشمهای او به کمال می رسد، و چون در «عشقِ غزلی» وصال یا آمیزشِ دو تن

تقریباً هیچوقت پیش نمی آید، همان دیدنِ تصویرِ چشمها، هر دقیقه که عاشق مایل باشد، یعنی هرگاه که نیاز دیدار معشوق پیش آید، او را کفایت می کند: «برخیز و از شراب غمش مست گرد و باز / بنشین، در آن دو نرگسِ مخمور می نگر» [اوحدی اصفهانی].

* چندگانگی شخصیت

اما اگر عشقِ راویِ «بوف کور» از جنبه ای «عشق غزلی» می نماید، اندیشه و رفتار او چندگانگی دارد. کسی که می گوید: «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد»، و معتقد است که «بشر هنوز چاره و دوایی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی توسط شراب و خواب مصنوعی به وسیله افیون و مواد مخدره است، ولی افسوس که تأثیر اینگونه داروها موقت است و به جای تسکین، پس از مدتی بر شدت درد می افزاید»، و در این اندیشه است که: «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایه روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می کند، کسی پی خواهد برد؟»، به شرح اتفاقی می پردازد که به گفته او: «نشان شوم آن تا زنده ام، از روز ازل تا ابد تا آنجا که خارج از فهم و ادراک بشر است، زندگی مرا زهر آلود کرد»، و روایت این اتفاق را چنین آغاز می کند: «در این دنیای پست پر از

فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید، اما افسوس این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده بود، یک ستاره پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد و در روشنائی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی بردم، و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود، دوباره ناپدید شد. نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خود نگهدارم.»

آیا کسی که زخمها یا دردهای بی درمان زندگی در انزوا روح او را می خورد و می تراشد، می تواند همان کسی باشد که همه زخمها و دردهای بی درمان روح او همان ناپدید شدن زن یا فرشته ای باشد که فقط یک لحظه در زندگی او حضور داشته است؟ وقتی که راوی می گوید: «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد»، از زندگی به معنای عام آن سخن می گوید و سخنش لحنی فلسفی دارد، چنانکه مثلاً «خیام» گفته باشد: «اسرار ازل را نه تو دانی و نه من / و این حرف معماً نه تو خوانی و نه من / هست از پس پرده گفت و گوی من و تو / چون پرده برافتد، نه تو مانی و نه من!» اما راوی «بوف کور» با آن مقدمه فلسفی، که در آن از دردهای عام زندگی سخن می گوید، در تشریح «درد» از درخشش خورشید وجود زنی در زندگی خود سخن می گوید که پرتوی گذرنده بوده است و او نتوانسته است آن «ستاره پرنده» را برای

خود نگهدارد، یعنی که لابد دیگرانی هستند که نادانی یا بد اقبالی او را نداشته اند و توانسته اند که «زن-فرشته-خورشید» شان را بیابند و برای خود نگهش دارند و شاد و خوشبخت روزگار بگذرانند، یا با دستیابی به او و چندی باهم روزگار گذرانند، به این نتیجه رسیده باشند که «زن-فرشته-خورشید»ها تا هنوز ستاره ای پرنده اند، تا هنوز پرتوی گذرنده اند، عشق آفرینند، و هنگامی که به دست آیند و نگهداشته شوند، رنگ می بازند؛ و شاید در جایی از سیر عمر درنگی کرده باشند و دریافته باشند که عشقی که در آن معشوق را «زن-فرشته-خورشید» بتوان دید، عشق دوران بلوغ جنسی است، و این دوران اگر با حرمان همراه شود، به درازا می کشد و دنیای عاشق را «غزلستان» می کند، چنانکه «سعدی شیرازی» در غزلستان است که در غزلی می گوید: «روزی به دلبری نظر کرد چشم من / ز آن یک نظر مرا دو جهان از نظر فتاد / عشق آمد، آنچنان به دلم در زد آتشی / کز وی هزار سوز مرا در جگر فتاد...» و در غزلی دیگر از بی اعتنایی چنین معشوقی می نالد: «... عمری به بوی یاری، کردیم انتظاری / ز آن انتظار ما را ننگشود هیچ کاری / از دولت وصالش حاصل نشد مرادی / وز محنت فراغش بر دل بماند باری ...»، و با وجود این در غزلی دیگر اقرار می کند که: «در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم / بدان امید دهم جان که خاک کوی تو باشم / به وقت صبح قیامت که سر ز خاک بر آرم / به گفت و گوی تو خیزم، به جستجوی تو باشم ...» اما همین «سعدی شیرازی»، در بیرون از دنیای عشق

غزلی، در بیرون از «غزستان»، نه دلبسته «یار» است، نه پایبند «دیار»:

«به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار / که برّ و بحر فراخ است
و آدمی بسیار ... / گرت هزار بدیع الجمال پیش آید / بین و بگذر و
خاطر به هیچکس مسپار / مُخَالِطِ همه کس باش تا بخندی خوش / نه
پایبند یکی کز غمش بگریی زار ... / وگر به بندِ بلائی کسی گرفتاری /
گناهِ توست که بر خود گرفته ای دشوار / مرا که میوه شیرین به دست
می افتد / چرا نشانم بیخی که تلخی آرد بار ؟ / چه لازم است یکی
شادمان و من غمگین / یکی به خواب و من اندر خیالِ وی بیدار /
مثالِ گردنِ آزادگان و چمبرِ عشق / همان مثالِ پیاده ست در کمندِ
سوار ... / کسی که از غم و تیمارِ من نیندیشد / چرا من از غم و تیمارِ
وی شوم بیمار؟»

این دوسان گویی را از سعدی شیرازی، که در یک جا عاشقانه غزلسرایی می کند و در یک جای دیگر معلّمانه و حکیمانه اندرز می دهد، می توان پذیرفت، اما وقتی که در یک داستان، راوی در بیانِ اندیشه ها و تخیلاتِ خود بینش و روح چندانگانه ای داشته باشد که نتواند در وجودِ یک شخص جمع آید، و هر دسته از این اندیشه ها و تخیلات چنان با دسته های دیگر بیگانه بنماید که خواننده دقیق و آگاه را در اصالت و پیوستگیِ درونیِ مضمون به تردید بیندازد، باید از

چنین تردیدی، سهل انگارانه در نگذشت و در پی شناخت علت و علت‌های این چندگانگی رفت.

بسیاری از کسانی که «بوف کور» را خوانده اند و مسحور زیبایی غم‌رؤیایی آن شده اند و غم‌های خود را در تصویرهای گاه خیالی و گاه واقعی آن دیده اند، و نیز آنها که گرفتار لمعه‌های سمبولیک آن شده اند و در «زن اثری» شکوه ایران باستان را، و در «زن لکاته» نکبت ایران قرن‌های اخیر را نهفته گرفته اند، شاید هرگز متوجه نشانه‌های چندگانگی اندیشه و رفتار شخصیت راوی داستان نشده باشند و از همان آغاز با نیمی از توجه خود همراه داستان و با نیمه دیگر آن همراه تخیلات خود رفته باشند.

در داستان «بوف کور»، چه در بخش اول آن که روایت یکی از اتفاقاتی است که «مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی بکنند»، و چه در بخش دوم آن که راوی در «دنیای جدیدی» بیدار شده است و می‌خواهد «دل پُری» خودش را روی کاغذ بیاورد، پستی دنیایی که تصویر می‌شود، در «فقر و مسکنت» آن نیست. آن مردی که چهار دیواری اتاقش «حصاری دور زندگی و افکار» او کشیده است، و فرزند پدری است که در «بنارس» هند تجارت می‌کرده است، و مادری که رقاصه معبد لینگم [شیوا] بوده است، و «لکاته»، دختر عمه خود را به همسری گرفته است و «شغل مضحک نقاشی روی قلمدان»

را انتخاب کرده است، در روایت داستان خود نمی تواند خواننده دقیق و کنجکاو را متقاعد کند که حق دارد «جرگه آدمها» را «جرگه احمقها و خوشبختها» بداند و همه کسانی را که «زندگی آنها موسم و حدّ معینی دارد، مثل فصلهای سال و در منطقه معتدل زندگی واقع شده است»، «رجاله» قلمداد کند. بسیاری از شیفتگان «بوف کور» جمله هایی از توصیفهای آغاز داستان را از بر دارند، و یکی از این جمله ها همین «دنیای پست پُر از فقر و مسکنت» است که راوی داستان در آن «زن اثیری» را نتوانسته است برای خود نگهدارد. دنیا بسیار «پستیها» دارد و مسلماً «پُر از فقر و مسکنت» است، اما نویسنده داستان «بوف کور» نمی خواهد واقعه یا وقایعی را تصویر کند که اشاره به «فقر و مسکنت» بتواند زمینه ای برای تصویر آنها باشد.

آن مردی که در مرتبه بلندی از حسّاسیت عشق گمان می کند که فقط یک نگاه معشوق اثیری کافی است که «همه مشکلات فلسفی و معماهای الهی» را برای او حلّ کند و در آن مرتبه بلند از حسّاسیت عشق وجود او را چنان «لطیف و دست نزدنی» می بیند که مطمئن است که «نگاه یک بیگانه، یک نفر آدم معمولی او را کفّت و پژمرده» می کند، و نفرت خود از گوشتخواری، یا در واقع از جاندار کُشی، را با توصیف هنرمندانه نفرت انگیزی از رفتار قصاب محله با لاشه گوسفندان بیان می کند، خود رفتارش با لاشه «زن اثیری» سخت هولناک و نفرت انگیز و تهوع آور است: «اوّل به خیالم رسید او را

در اتاقِ خودم چال بکنم. بعد فکر کردم او را بیرون ببرم در چاهی بیندازم ... بالاخره فکری به نظرم رسید: اگر تن او را تکه تکه می‌کردم و در چمدان، همان چمدانِ کهنه خود می‌گذاشتم و با خودم می‌بردم بیرون، - دور، خیلی دور از چشم مردم و آن را چال می‌کردم. - این دفعه دیگر تردید نکردم، کارد دسته استخوانی [ای] که در پستویِ اتاقم داشتم آوردم و خیلی با دقتِ اول لباس نازکی که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود - تنها چیزی که بدنش را پوشانده بود پاره کردم ... بعد سرش را جدا کردم، چگه های خونِ لخته شده سرد از گلوش بیرون آمد، بعد دستها و پاهایش را بریدم و همه تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم و لباسش، همان لباس سیاه را رویش کشیدم - در چمدان را قفل کردم و کلیدش را در جیبم گذاشتم ... »

چنین رفتاری را نمی‌توان بخشی از «اتفاقات ماوراء طبیعی» و دنباله ای از «انعکاس سایه روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند» دانست. می‌تواند از اندیشه های مالخولیایی نادر آدمهایی باشد که عقده های روانی لطافت احساس و ظرافت رفتار را در آنها می‌گشود. اگر راوی «بوف کور» را بیمار روانی بگیریم، اندیشه ها، کارها، رؤیاها، کابوسها، و تخیلات هذیانی او باید در هماهنگی با یکدیگر او را نوعی معین و مشخص از بیماران روانی نشان دهد، حال آنکه در آیینة شخصیتِ راوی «بوف کور» پاره هایی

از شخصیت چند نوع متفاوت از بیمارانِ روانی را می بینیم. او در جایی که با مُردهٔ «زن اثیری» روبه رو می شود، همچون قاتلی حرفه ای بیدرنگ به فکر ناپدید کردنِ جسد می افتد. حتی مثل یک قاتلِ حرفه ای، اوّل فکر می کند که جسد را در اتاق خود چال کند، و بعد تکه تکه کردنِ جسد و در چمدان جا دادن تکه ها و به بیرون از شهر بردنِ چمدان را ترجیح می دهد، و همهٔ این محتاط کاریها پیداست که برای پنهان کردنِ جرم انجام می گیرد، جرمی که راوی، نه در موردِ «زن اثیری» در عالم خیال، بلکه در بخشِ دوّم داستان، در موردِ زنِ واقعی، یعنی «لکّاته»، در عالم واقعیت مرتکب خواهد شد. «زن اثیری»، معشوقِ ابدیِ راوی، خود آمده است و در اتاق او مرده است و جسدش را روی دست او گذاشته است، و او ناگزیر باید این اثرِ جرمِ نکرده را پنهان کند. اما در بخشِ دوّم داستان، که راوی خود را به صورتِ پیرمردِ خنزر پنزری در می آورد و با گزلیک دسته استخوانی به اتاق «لکّاته» می رود، و «لکّاته» به خیالِ اینکه او پیر مرد خنزر پنزری است، او را به بسترِ خود و به هماغوشی می پذیرد، و راوی در اوجِ این هماغوشی گزلیک را «به یک جای تنِ او» فرو می کند و در واقع او را می کشد، می گوید: «من هراسان عبایم را روی کولم انداختم و به اتاق خودم رفتم - جلوی نور پیه سوز مشتم را باز کردم، دیدم چشم او میان دستم بود و تنم غرق خون شده بود.» در اینجا داستانِ مکتوب، و البته نه سرگذشتِ راوی، به پایان می رسد، و در این پایان در عالمِ واقعیت، که راوی، شاید به سبب آنکه با «زن واقعی»،

یا با زن در حالت «لگاتگی» اش، هماغوشی کرده است، به «پیرمردِ خنزر پنزری» تبدیل شده است، دیگر لزومی ندارد که روایتِ ماجرایِ پنهان کردنِ اثرِ جرم، یا جسدِ زن را تکرار کند. گویی او اکنون کسی شده است که برای ابد نخواهد توانست خودش را از دست دیوی که در او بیدار شده است، نجات دهد؛ کسی که تا ابد سرتاپایش به خون دل‌مه شده آلوده خواهد ماند و تا ابد «وَزَنِ مُرده ای روی سینه» او فشار خواهد داد.

رفتاری که راوی با جسدِ «زن اثیری» در عالم خیال، و در واقع با جسدِ «زن لگاته» در عالم واقعیت می‌کند، به کارِ قاتلانِ مرموزی مثل «جک زن مثله‌کن» [Jack the Ripper]، قاتلِ فاحشه‌کشِ اواخر قرن نوزدهم در لندن شباهت دارد، که سرزنها را می‌برید و شکم آنها را می‌درید و بعضی از قسمت‌های بدن آنها را جدا می‌کرد و با خود می‌برد یا در کنارِ جسد می‌انداخت، از جمله بینی، گوش، پستان، و مخصوصاً مَهَبِل و رحم آنها. با اینکه این قاتل را هرگز نیافتند، از میان بیش از صد کتابی که طیّ صد سال گذشته دربارهٔ این قاتل نوشته‌اند، در یکی از آنها که از بقیه موثّق تر دانسته شده است، نویسنده قاتل را مردی معرفی می‌کند نامشروع زاده که مادرش بلافاصله بعد از تولّدش او را به مادر بزرگش می‌سپرد؛ چهارده ساله است که مادرش می‌میرد؛ دوسالی به مدرسه می‌رود؛ تنها و بی رفیق و سرگشته بزرگ می‌شود؛ اینجا و آنجا کار می‌کند؛ از «لیورپول» به

«لندن» می رود؛ نشانه های آشفتگی روانی در او آشکار می شود؛ روز ها در یک تعمیرگاه مبل کار می کند؛ شبها را تا پیش از خواب در میکده ها و با فاحشه ها می گذرانند؛ به بیماری ای مقاربتی مبتلا می شود؛ با دختری ازدواج می کند؛ ظن می برد که زنش پنهانی به فاحشگی می پردازد؛ به سرردهای عجیب مبتلا می شود؛ و هنوز چند ماهی از ازدواجش نگذشته است که سوءظنش دربارهٔ هرزه کاری زنش به اوج می رسد، و به اتاق خواب زنش می رود و با چاقو گلوی او را می برد، و زنش سه روز بعد در بیمارستان می میرد و او محکوم به اعدام می شود. در دادگاه خود را گرفتار جنون معرفی می کند؛ به تیمارستان فرستاده می شود و چندی بعد از تیمارستان می گریزد و فاحشه گشی را آغاز می کند و بعد از کشتن پنج یا هفت فاحشه ناپدید می شود، و سالها بعد که پیرمردی بیمار شده است، به همان تیمارستان بر می گردد و در شصت و نه سالگی در تیمارستان می میرد.

در مورد راوی «بوف کور» حرفی در این نیست که روحاً و جسماً بیمار است و دنیای واقعی خود را در پرده های یک دنیای ساختگی پنهان کرده است، و در این دنیای ساختگی پدر و مادرش او را از همان دورهٔ شیر خوارگی به دست عمه اش می سپارند و می روند و دیگر پیدایشان نمی شود، و در همین دنیای ساختگی است که عمه اش مادر او شده است و او دختر عمه اش، یعنی خواهر شیری اش را، که شبیه خود عمه، یا دقیقتر بگوییم شبیه مادر خیالی اوست، به

زنی می‌گیرد، و این زن که از کودکی با او بزرگ شده است، در دنیای ساختگی «زن اثری» و در دنیای واقعی «لکاته ای» است که «به همه کس تن در می‌دهد الاً به او»؛ و نیز حرفی در این نیست که هرکس پرورده و وانهاد و سرگشته دنیایی ساختگی با چنین خصوصیتی باشد، ممکن است که سرانجام کارش به نوعی جنون بکشد، جنونِ نفرت از همه زنان واقعی که مادرند و خواهرند و همسرند؛ جنونی که در اوج می‌تواند به دیگر گُشی یا خودگُشی، یا به هر دو گُشی بینجامد؛ اما حرف در این است که راوی «بوف کور»، هم آن آدم دنیای ساختگی است که روایتِ حالش به هیچوجه نمی‌تواند دردمندیها و شکوه‌های او را توجیه کند، هم می‌خواهد روایتِ حالش توجیه‌کننده دردمندیها و شکوه‌های «صادق هدایت» روشنفکر بورژوای نویسنده باشد، که نمی‌تواند، زیرا که شخصیتی که «صادق هدایت» برای این مرد دیوانه بی‌خاصیت تریاکی پُر مدعایِ غرغرو ساخته است، در اصل روایت، چیزی مگر حکایتِ یک عاشقِ ناکام، یک معشوقِ اثری و یک همسرِ لکاته ندارد، که اولی بدبخت است و از همه چیز نومید، و دومی پرستیدنی است و نیافتنی و سوّمی یافتنی است و نفرت انگیز و سزاوار کشته شدن.

و نیز حرف در این است که در «بوف کور»، غیر از حکایتِ این مرد و این دو زن، اگر اینجا و آنجا بیرون از حلقه داوریهاییِ سنجدۀ بدبینانه، و ناله سراییهای عاری از زمینه‌های منطقی یا

فلسفی، و سطح نگرینهای ساده لوحانه و کج بینیهای حکیم مآبانه، گهگاه در شب تاریک و خفه و آشفته و پُر رنجمویه برهوت داستان آذرخشی بجهد و در یک لحظه گوشه ای آشنا از شهر نهفته درون یک انسان دردمند آگاه پدیدار شود، خواننده هوشمند «بوف کور» شاید پیش خود بگوید: «هان، اینجا پرتوی از ذهنی می بینم که افقی بلند آسمان تر و گسترده زمین تر از افق کوتاه و تنگ راوی داستان دارد. چرا حضور صاحب این ذهن را در همه جای روایت نمی توان دید؟» و ملاحظه این جزءهای گرانمایه و بیگانه نما در ترکیب داستان است که باز برای خواننده هوشمند «بوف کور» این پرسش را پیش می آورد که: «مگر نویسنده به درستی قهرمان داستان خود را نمی شناخته است؟ و اگر می شناخته است، چرا جزءهای شخصیت فکری و روحی این آدم همسانی و همخوانی ندارد؟ چرا گهگاه چیزهایی می گوید که انگار اندیشیده خود او نیست و به واگوبه ای ناشیانه از گفته دیگر کسان شباهت دارد؟»

و در اینجا خواننده هوشمند «بوف کور» از بسیار نمونه های ناهمخوانی در ترکیب اجزای داستان که به خاطر دارد، یکی را در پیش می گذارد: «این زن، این لکاته، این جادو، نمی دانم چه زهری در روح من، در هستی من ریخته بود که نه تنها او را می خواستم، بلکه تمام ذرات تنم، ذرات تن او را لازم داشت.» در تحلیل این سخن می توانیم بگوییم که گوینده آن سخت از روبه رو شدن با زنان

هراس دارد، زیرا که حرمان جنسی غروری کاذب در او به وجود آورده است، چنانکه فقط در برابر یک زن جرئت بروز خواهش شهوانی را دارد و این زن کسی است، یا دختر عمّه ای است، که با او همسال است و از کودکی باهم بزرگ شده اند و طبیعی است که سخت به او دلبسته شود، زیرا که روبه رو شدن با او به هراسش نمی اندازد و غرور کاذب از حرمان برخاسته اش را نمی شکند. و البته در هیچ جای روایت هم به نزدیکی روحی میان راوی و لگّاته اشاره ای نمی شود، و بدیهی است که تمام ذرّات تنش تمام ذرّات تن او را بخواهد. این خواستن زورمند آتشین، که راوی آن را به جادویی بودن لگّاته نسبت می دهد، زهری نیست که لگّاته در روح او، درهستی او، ریخته باشد. حکمی است که طبیعت جسمانی اش برای او صادر کرده است. در جامعه او بسیاری از جوانان عاشق محروم مانده از وصال معشوق همیشه همین شکوه را از زهرناکی جادوی عشق داشته اند و کار بعضی از آنها به رسوایی و خودکشی یا معشوق کشی می انجامیده است.

راوی «بوف کور» در اینجاست که می گوید: «آرزوی شدیدی می کردم که با او در جزیره گمشده ای باشم که آدمیزاد در آنجا وجود نداشته باشد؛ آرزو می کردم که یک زمین لرزه یا طوفان یا صاعقه آسمانی همه این رجّاله ها که پشت دیوار اتاقم نفس می کشیدند، دوندگی می کردند و کیف می کردند، همه را می ترکانید و فقط من و

او می ماندیم.» و باز در تحلیل این سخن می توانیم بگوییم که گوینده آن فقط می تواند عاشق محرومیت کشیده ساده نافرهيخته ای باشد که نمی داند به چه علت در آرزوی با معشوق تنها بودن را به شرط نابودی همه کسانی می خواهد که بیرون از اتاق او وجود دارند [نفس می کشیدند]، کار می کنند [دوندگی می کردند]، و زندگی زناشویی متعارفی دارند [و کیف می کردند]. او میان خود و همه دیگرانی که زندگانی عادی دارند، هیچ پیوند و شباهتی نمی بیند، و با ساده لوحی عاشقهای حرمان زده نادان تصور می کند که عشق او سوای همه عشقها، معشوق او فراتر از همه معشوقها و خود او انسانی جدا آفریده از همه انسانهاست.

خواننده هوشمند «بوف کور» می بیند که همین مرد، وقتی که در عالم خیالی و هذیانی و افیونی، «در اتاق فقیر پُر از نکبت و مسکنت»، با جسد «سرد و بی حس و حرکت» زن اثری هماغوشی می کند، در چنین موقعیتی جنون آمیز و نفرت انگیز ناگهان حالتی در او پیدا می شود که با هیچ منطق رؤیایی، کابوسی، هذیانی یا افیونی نمی تواند در کسی که در خود باختگی ناشی از جنون شهوت کُشتگی، هم اکنون با مُرده جماع کرده است، پیدا شود: «یک زندگی منحصر به فرد عجیب در من تولید شد. چون زندگیم مربوط به همه هستیهای می شد که دور من بودند ... و وابستگی عمیق و جدایی ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیله رشته های نامرئی

جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصرِ طبیعت برقرار شده بود ... در این لحظه من در گردشِ زمین و افلاک، در نشو و نمایِ رستنیها و جنبشِ جانوران شرکت داشتم، گذشته و آینده، دور و نزدیک با زندگیِ احساساتیِ من شریک و توأم شده بود.»

نه، این گونه ناهمخوانیهای فراوان، این نشانه های چندگانگی یا چندگونگیِ اندیشه و رفتار در شخصیتِ راوی «بوف کور» فقط می تواند ناشی از جزءهای بیگانه ای باشد که به ترکیبِ داستان راه یافته است. تا آنجا که من خبر دارم کسی که نخستین بار در بارهٔ جزءهای بیگانه در ترکیبِ داستان «بوف کور» مقاله ای مختصر نوشت، «منوچهر مهندسی» است. اما دربارهٔ تأثیرپذیریهای رفتاری و ادبی صادق هدایت از «ژرار دو نروال» [Gerard de Nerval]، شاعر و داستان نویس فرانسوی [۱۸۰۸ - ۱۸۵۵]، مخصوصاً در نوشتنِ «بوف کور»، مقاله ای ندیده ام. مقالهٔ «منوچهر مهندسی» به زبان انگلیسی با عنوان «هدایت و ریلکه» در فصلنامه ای به نام «پژوهشهای ادبیات تطبیقی» [Comparative Literature Studies, vol. 23, 1971 p.209 - 216] چاپ شد، و بعدها، در آمریکا، «تامس ریکس» [Thomas M. Ricks] آن را در کتابی که مجموعه ای است از مقالات در نقد ادبی با عنوان «Critical Perspective on Modern Persian Literature» نقل کرد. «منوچهر مهندسی» بعد از مقدمه ای در تأثیر پذیری بعضی از شاعران و

نویسندگان غربی از شاعران و نویسندگان ایرانی، به بحث اصلی که تأثیرپذیری «صادق هدایت» از «راینر ماریا ریلکه» [Rainer Maria Rilke]، شاعر و داستان نویس آلمانی [۱۸۷۵ - ۱۹۲۶] است، می پردازد و می گوید:

«با اینکه از این اثر ریلکه در فرانسه بسیار استقبال شده بود و به زبان فرانسوی هم که صادق هدایت آن را به خوبی می دانست، ترجمه شده بود، در نقدهای بسیاری که درباره آثار هدایت نوشته شده است، ملاحظه نمی شود که خود او [هدایت] یا ناقدان آثار او به تأثیر ریلکه [در هدایت] یا آشنایی او [هدایت] با کتاب «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» اشاره کرده باشند.»

آنگاه «منوچهر مهندسی» چهار مورد از جاهایی در «بوف کور» را که، با اندک تغییری، تقریباً رونوشته ای از چهار جای داستان ریلکه است، می آورد و می گوید: «ریلکه در یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه می پرسد: "آیا ممکن است که ما گمان کرده باشیم که باید به آنچه پیش از تولد ما اتفاق افتاده است، دست بیایم؟ آیا ممکن است که لازم باشد که به هر کس و همه کس یادآور شویم که نتیجه نسلهای گذشته اند و بنابراین گذشته را در وجود خود دارند، و نمی توانند از دیگرانی که مدعی داشتن معرفتی بهتر یا متفاوت اند، هیچ چیز بیاموزند؟" آیا ممکن است که این پرسشها در صادق هدایت برای ساختمان بوف کور، که آمیخته ای است از گذشته و حال تأثیر

گذاشته باشد؟ آیا ممکن است که صادق هدایت خود را بیشتر شبیه مالته لاوریدس بریگه احساس کرده باشد و در پرداختن چهره شخصیت اصلی داستان خود، که میان او و صادق هدایت نیز می توان شباهتی نزدیک مشاهده کرد، بعضی از اندیشه ها و سخنان بریگه را «مال خود» پنداشته باشد؟ یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه، در زیر سرخط تاریخ و محلّ که یازدهم سپتامبر، خیابان توئیّه [Rue Toullier] است، با این کلمات آغاز می شود: «پس مردم به اینجا می آیند که زندگی کنند؟ من بیشتر فکر می کردم که می آیند اینجا بمیرند.» آیا سخنان و اندیشه های بریگه ریلکه همواره با صادق هدایت ماند تا آنکه در ۱۹۵۱ در پاریس خودکشی کرد؟»

اما «منوچهر مهندسی» آن چهار نمونه از شباهتهای اندیشه ها و سخنان «مالته لاوریدس بریگه» ریلکه و شخصیت اصلی داستان «بوف کور» را با هدف تأکید بر اثرپذیری «صادق هدایت» از یک نویسنده آلمانی آورده است و بحثی در کیفیت این تاثیرپذیری نکرده است. حتی تلویحاً این اثرپذیری را به قاعده و به سامان انگاشته است و «صادق هدایت» و «مالته بریگه» و راوی «بوف کور» را از لحاظ روحی و فکری همسان یافته است. مسلماً اگر «منوچهر مهندسی» از تاثیرپذیریهای «صادق هدایت» از رمانهای کوتاه «سیلوی» [Sylvie] و «اورلیا» [Aurelia] اثر «ژرار دو نروال»، شاعر و داستان نویس فرانسوی، در داستان «بوف کور»

آگاه می بود و می دانست که «صادق هدایت» خود به «نروال» بیشتر شباهت داشت تا به «ریلکه»، یک بار دیگر عمیق تر و دقیق تر کمیت و کیفیت تأثیرپذیری «صادق هدایت» از «ریلکه» را بررسی می کرد، و شاید آنوقت می دید که آنچه را که او از نوشته های «ریلکه» و «نروال» پسندیده است و برداشته است و به راوی «بوف کور» نسبت داده است، با آنچه که خود او در شخصیت راوی «بوف کور» می دیده است، هماهنگی ندارد، و نیز ملاحظه می کرد که حتی «صادق هدایت» همان پرسشهای «مالته لاوریدس بریگه» را هم در دهان راوی «بوف کور» گذاشته است، اما در جایی از روایت و به صورتی، که نشان می دهد که او به عمق پرسشهای «مالته لاوریدس بریگه»، یا در واقع پرسشهای «راینر ماریا ریلکه» پی نبرده است.

* هدایت و ریلکه

«منوچهر مهندسی» در مقایسه «بوف کور» و «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» می گوید: «این دو کتاب از حیث مضمون داستانی یکسان نیست. یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه را می توان خود پژوهی مردی سخت حسّاس خواند - یک رشته جلسات روانکاوی است درباره خود او که در آنها، ظاهراً بدون ترتیبی خاص، اندیشه ها، واکنشها و هیجانات تند خود را در برخورد با وقایع، مکانها، اشیاء و مردم، آشنا و ناشناس، واقعی و خیالی، بررسی می کند.

داستان از حیث زمان، گذشتهٔ دور تا زمان حال را در بر می‌گیرد، و از حیث طرح یا سیرِ روایت شیوهٔ داستانهای متعارف را ندارد. اما «بوف کور» رمان است. روایتی است از هوس و عشق و نفرت، که آن را یک بیمار روانی عذاب کشیده بیان می‌کند، مردی که از شدت بیماری گذشته را از حال باز نمی‌شناسد؛ نالهٔ دردناک و پُر اندوه مردی است که روحش او را از جهان بریده است. او نیز برای خود یادداشتهایی می‌نویسد که چندان کیفیت تحلیلِ نفس ندارد، بلکه حدیثِ نفس است، و این کارش تلاشِ نومیدانه‌ای است برای آنکه در ذهنِ آشفتهٔ خود نظمی ایجاد کند. داستان از حیث زمان از عهد باستان تا حال را در بر می‌گیرد، اما بی‌آنکه سیری منطقی داشته باشد. خواننده برای دریافتنِ سیر داستان به جلو می‌رود، به عقب بر می‌گردد و با قهرمان داستان در گيجراهه‌ای از تجربه‌ها، رؤیاهای او هام او گم می‌شود. تلاش خواننده برای یافتنِ ترتیبِ درستِ وقایع و بازساختنِ واقعیت از تخیل، او را تا اندازه‌ای با دردِ آشفتگی و درماندگیِ شخصیت معتاد به تریاکِ داستان آشنا می‌کند. «بوف کور» داستانی است جنون‌آمیز، و در مواردی مضمّن‌کننده، اما سوزناک و دلخراش که از حیث زمانِ واقعی، یا مکان، یا ساختار هیچ شباهتی به کتاب «ریلکه» ندارد. از این گذشته پژوهش «برینگه» در شناختِ اندیشه و احساساتش سرانجام او را به این دریافت می‌رساند که آنچه احساس و تجربه کرده است، نتیجه‌ای با ارزش داشته است، و به فلسفه‌ای مثبت و حرکتی در اعتلاء انجامیده است. قهرمانِ داستان

«هدایت»، برعکس، با کرداری مصیبت بار خود را به ورطهٔ بلا می اندازد.»

در این مقایسه مهمّترین نکته ای که از نظر دور مانده است، مقایسه ناپذیر بودنِ اثر «ریلکه» با نوشتهٔ «صادق هدایت» است، زیرا که «ریلکه» صادقانه خواسته است و امیدوار بوده است که با خلقِ شخصیتِ «مالته لاوریدس بریگه»، که جلوه گاه همهٔ عقده ها، میلهای سرکوفته، و هراسهای اوست، این رنجمایه ها را از نفسِ خود بیرون بریزد، و در عین حال در کار خود، یعنی نوشتنِ این اثر انضباط و آیین هنری و زیبا شناختی را برای به وجود آوردن یک اثر ادبی حفظ کند، اما شخصیتی که «صادق هدایت» در «بوف کور» ساخته است، اصل همهٔ دردمندیها و عقده های خود را با استعاری و سمبولیک کردنِ آنها پنهان می دارد، و مجموعهٔ همهٔ بیقراریهای انسانیِ خود را در تصویرِ «زنی دوگانه» یا در «دوگونگی زن» خلاصه می کند، و در عین حال، در تلاشِ ناشیانهٔ خود برای به وجود آوردن یک اثر ادبی، بسیاری از درون نگرینها و احساسها و دریافتهای «مالته لاوریدس بریگه» را، که اجزایی است از چهرهٔ یک روح بیگانه، از او می رُبايد و در چهرهٔ شخصیتِ داستانِ خود وارد می کند، و در کنارِ اجزای رُبوده شده از چهرهٔ یک روح بیگانهٔ دیگر، یعنی شخصیتِ قهرمان داستانهای «ژرار دو نروال» می گذارد و به این ترتیب انضباط و آیینِ هنری و زیباشناختیِ لازم را از دست می دهد و برای روح

شخصیتِ «بوف کور» چهره ای «کلاژ» می کند که به جای همدردیِ انسانی و تحسینِ هنرشناختی، در خواننده بیزاری و تأسّف می انگیزد، بیزاری از شخصیتِ پوچ و بی روح و ساختگی و خالی از معنویت و مشمّر کننده «بوف کور»، و تأسّف از اینکه «صادق هدایت» با به کار زدنِ احساسها و دریافتهای بیگانه ای که با درون نگریِ صادقانه ای حاصل نشده است، احساسها و دریافتهای اصیل خود را برای خود و برای خواننده ناشناخته گذاشته است، و آنچه در پرداختنِ چهرهٔ شخصیتِ داستان او «خودی» می نماید، آشفته و جنون آمیز و مسخره است.

«راینر ماریا ریلکه» در اصل شاعری است که کمال زندگی را در عشق به هنر نهاده می داند و هنر را جلوه گاه تلاش انسان برای دیدارِ حقیقت می بیند. همین داستان «یادداشتهای مالته لاوریئوس بریگه» او هم در واقع شکل گرفتنِ شعرهایی است در جریانِ روایتِ گذشته و حال، با سیرِ طاق سوز در آفاقِ تاریک و روشنِ درون؛ با تماشای پُر جذبه و هولِ معنای واقعیتهای بیرون؛ با یادآوریِ رؤیاهای و کابوسها، دلهره ها و خیالها؛ با تجربهٔ تلخ ترین یأسها در تلاشِ معتقد ماندن به امید؛ با نیرو گرفتن از تشنجهای زهر اندوهها؛ با فروتنی شکوه آمیزِ حیرت در برابرِ پوچ نماییِ هستی؛ با شناختِ روحِ مرگ در کالبدِ زندگی، و با آرامش گرفتن از آفرینشِ خدا در خود. «ریلکه» نوشتنِ داستانِ «بریگه» را در نخستین دورهٔ اقامتش در پاریس در سال

۱۹۰۴ آغاز کرد و شش سال بعد آن را به پایان رساند. با همه تفاوت‌هایی که به ظاهر میان او و شخصیت اصلی یا راوی داستان می بینیم، سرگذشت «بریگه» روایتی از زندگی خود نویسنده است، چنانکه با اطمینان می توان گفت که بخشی از «بوف کور» روایتی مسخ شده از زندگی خود «صادق هدایت» است، که در آغاز جوانی برای تحصیل به پاریس می رود، اما در داستان در «بنارس» هندوستان به دنیا می آید و او را به «شهر ری» می آورند که مثل پاریس «عروس دنیا» و «بزرگترین شهر دنیا به شمار می آید». البته می دانیم که «ری» و نه «شهر ری»، در حدود هشت قرن پیش به دست مغولان یکسره ویران شد و از آن پس مردم به سوی «تهران»، که دهکده ای خوش آب و هوا بود، کشیده شدند، و «ری» در اوج زندگی دوباره اش شهرکی شد که آن را مردم با نام «شاه عبدالعظیم»، یا «شاهزاده عبدالعظیم» یا «حضرت عبدالعظیم» می شناختند و هنوز بسیاری با همین نامها می شناسندش و در قرن اخیر بود که «فرهنگستان» نام باستانی آن را با افزودن «شهر» به صورت «شهر ری» احیاء کرد. به هر حال با اینکه «ری» حتی در زمان ساسانیان هم که به نسبت آن روزگار شهری بزرگ بود، هرگز بزرگترین شهر دنیا، یا مثل پاریس، «عروس دنیا» نامیده نمی شد، چه رسد به زمانی که راوی «بوف کور» در آن شهر زندگی می کرده است.

زمان داستان «صادق هدایت» با ملاحظه نشانه هایی در متن، که می تواند مشخص کننده حدود یک دوره تاریخی از یک جامعه باشد، دوره قاجاریه است، و نمی تواند از اواسط دوره صفویه عقب تر باشد و به زمانی برسد که نه «شهر ری» بلکه «ری» نه بزرگترین، بلکه یکی از شهرهای بزرگ دنیا به شمار می رفت. چندانکه از این نشانه ها را در پیش می گذارم: خانه راوی «بوف کور» در حاشیه «شهر ری» از لحاظ کج سلیقگی در ساختمان آن چنان است که او می گوید: «فقط روی قلمدانهای قدیم ممکن است نقاشی کرده باشند.» می دانیم که قدمت قلمدانهایی که با لایه های برهم چسبانده و فشرده کاغذ ساخته می شد و روی آنها را نقشهای مینیاتوری می آراست، به اواسط دوره صفویه برمی گردد و در دوره قاجاریه به کمال می رسد. پیش از آن قلمدانها را با فلز یا چوب می ساختند. بنابراین وقتی که راوی «بوف کور» از نقاشی «روی قلمدانهای قدیم» یاد می کند، دوره زندگی او نمی تواند عقب تر از اواخر عهد قاجاریه و آغاز عهد پهلوی باشد، و در این زمان «تهران» است که پایتخت ایران و شهر بزرگی است، نه «شهر ری».

راوی «بوف کور» از «تختخواب»، «چمدان»، «بغلی شراب» و پنجره «أرسی» حرف می زند، که باز قدمت آنها به عقب تر از عهد صفویه بر نمی گردد. از اینها گذشته، در توصیفهایی که از خانه اش می کند، تناقضهایی ملاحظه می شود. مثلاً در آغاز داستان می گوید:

«از حسن اتفاق خانه ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده - اطراف آن کاملاً مجزاً و دورش خرابه است. فقط از آن طرف خندق خانه های گلی تو سری خورده پیداست و شهر شروع می شود». و بعد در بخش دوم داستان می گوید: «اتاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج، با دنیای رجّاله ها دارد. یکی از آنها رو به حیاط خودمان باز می شود و دیگری رو به کوچه است.» پس اگر خانه او در کوچه ای واقع شده است، آن کوچه باید از مجموعه دو ردیف خانه پدید آمده باشد، و خانه او نمی تواند اطرافش کاملاً مجزاً و دورش خرابه باشد و او با فاصله ای در آن طرف خندق خانه های گلی تو سری خورده حاشیه شهر را ببیند.

و باز می گوید: «از تمام منظره شهر دکان قصابی حقیری جلو دریچه اتاق من است که روزی دو گوسفند به مصرف می رساند - هر دفعه که از دریچه به بیرون نگاه می کنم، مرد قصاب را می بینم...» پیداست که در این توصیف خانه اش را در متن شهر می بیند و قصابی که دگانش روبه روی دریچه اتاق اوست و روزی دو گوسفند به مصرف می رساند، باید در محله ای باشد که ساکنانش به طور متوسط و در مجموع روزی دو گوسفند مصرف کنند.

شاید گفته شود که راوی «بوف کور» بیماری است روانی و معتاد به تریاک، و زمان و مکان برای او ماهیتی منطقی و طبیعی ندارد. می گویم که «صادق هدایت» که آفریننده آن بیمار روانی معتاد

به افیون است، وقتی که به آسانی روح «بریگه»، جوانِ اشرافِ زادهٔ به فقر افتادهٔ دانمارکی به پاریس رفته را با همهٔ اندیشه‌ها، احساسها و دردمندیهایش می‌آورد و در کالبدِ راویِ «بوف کور» جای می‌دهد، و دیگر حسابِ این را نمی‌کند که فقط بر «بریگه»، یا در واقع بر «ریلکه» در موقعیتِ خاصّ او و فقط در پاریس و دور از وطنش می‌تواند چنین احوالی بگذرد، بدیهی است که دیگر حسابِ این را نکند که جایِ «پاریس» را به «تهران» دادن و «تهران» را «شهری» وانمود کردن، نمی‌تواند راویِ «بوف کور» را «بریگه» یا «ریلکه» کند که در «پاریس»، با همهٔ «آشوب و جنجالِ زندگی مردم»، و در میان مردم، در درون به خلوتی عمیق دست می‌یابد و در این خلوت، گذشتهٔ رؤیاوارِ خود را، یا گذشتهٔ خود را رؤیاوار به یاد می‌آورد و در چنین موقعیتی می‌گوید:

«عجیب است که عادت کرده‌ام که موقعِ خوابیدن پنجره را باز بگذارم و نمی‌توانم از این عادت دست بردارم. تراموای برقی با زنگِ قهرآمیزشان به اتاق من هجوم می‌آورند. اتوموبیلها با سرعت از بالای سر من رد می‌شوند. دری به هم می‌خورد. در جایی شیشهٔ پنجره ای می‌شکند و فرو می‌ریزد. قهقههٔ تکه‌های بزرگِ شیشه و خندهٔ نخودی خُرده شیشه‌ها را می‌شنوم، و بعد ناگهان از طرف دیگر، از داخلِ خانه، صدایی مبهم و گرفته شنیده می‌شود. کسی از پله‌ها بالا می‌آید؛ همچنان نزدیک و نزدیک تر می‌شود؛ یک مدّت

هست، یک مدّت دراز، و بعد رد می شود. و باز خیابان. دختری جیغ می کشد: «اوه! خفه شو، من دیگه تورو نمی خوام.» یک تراموا با هیجان پیش می شتابد، و بعد از بالای سرم، از بالای همه چیز می گذرد. کسی صدا می زند. مردم می دونند، از هم پیشی می گیرند. سگی پارس می کند. چه قدر آرامش دهنده: یک سگ! نزدیک صبح حتّی یک خروس هم می خواند؛ و این خود آرامش بیکران می آورد. آنوقت ناگهانی من به خواب می روم. اینها صداهاست. اما در اینجا چیز دیگری هست که از اینها هولناک تر است: سکوت. من گمان می کنم که در جریان حریقهای بزرگ بعضی وقتها در یک لحظه اضطراب به اوج شدّت می رسد: فوران آب از لوله ها واپس می رود؛ مأموران آتش نشانی دیگر نردبانها را راست نمی کنند؛ هیچکس نمی جنبد. پیشانی سیاه بام بی صدا به جلو کشیده می شود و دیواری بلند، که در پشت آن شعله ها فوران می زند، بی صدا به جلو یله می دهد. همه بیحرکت، با شانه های بالا بسته و ابروهای درهم کشیده، در انتظار آوار هولناک می مانند. سکوت در اینجا چنین حالی دارد. »

در آن حالت از تحرک «شهر پاریس»، که صادق هدایت در «شهر ری» خود آن را «آشوب و جنجال زندگی مردم» توصیف می کند، «ریلکه» تنهایی و غربت عمیق «بریگه» را با چنین احساسی نشان می دهد. آنوقت راوی «بوف کور» با آن روح آشفته و دردمند،

خانه اش را «از حسن اتفاق» به بیرون از شهر و «در یک محل ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال زندگی مردم» می برد تا همان سکوت درونی «بریگه» در نظاره دلهره آمیز آوار زندگی را داشته باشد، زیرا که سکوت را به آن معنای عجیب که «بریگه»، یا در واقع «ریلکه» در تنهایی و غربت روح خود در می یابد، در نیافته است. حرف در شباهتهای ظاهری «مالته بریگه» با راوی «بوف کور» و تفاوتهای باطنی آنهاست.

* شباهتها و تفاوتها

هر کس که مثل من در یک دوره کوتاه، بی وقفه، و به تناوب بارها «بوف کور» صادق هدایت، «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» راینر ماریا ریلکه، و داستانهای ژار دو نروال، مخصوصاً داستان «اورلیا»ی او را خوانده باشد، و در هر بار خواندن، خطای جستاری معینی را دنبال کرده باشد، و هر بار در حاشیه این داستانهای نکته هایی در شباهتها و تفاوتها یادداشت کرده باشد، و بعد درباره ریلکه و نروال و داستانهایشان کتابها و مقالاتی متعدد از نویسندگان و منتقدان غربی را با دقت و بیطرفانه از نظر گذرانده باشد، بدون شک درباره جهان بینی این سه نویسنده، فضای داستانهایشان، ماهیت فکری و رفتاری شخصیتهای اصلی داستانهایشان می تواند تا آن اندازه حضور ذهن پیدا کند که «شباهتها» و «تفاوتها» را بیدرنگ باز بشناسد.

چنین که من دیده ام، «صادق هدایت»، جوان ایرانیِ روشنفکرِ نویسنده، تشنهٔ آشنایی با ادبیاتِ معاصرِ فرانسه و جهان، در پاریس در میان کتابهایی که می خواند یکی ترجمهٔ فرانسویِ همین «یادداشتهای مالته لاوریئیس بریگه»، اثر «ریلکه» است که در آن زمان از کتابهای روز است و فرانسویان نویسندهٔ آلمانی آن را که گهگاه به زبان فرانسوی هم شعر می گوید، می شناسند و محیطِ ادبیِ پاریس هم او را به خود پذیرفته است. «هدایت» از همان چند صفحهٔ آغاز داستان، با روحیه ای که دارد و چهره ای که از پاریس دیده است، «بریگه» را در دنیای خود آشنا می بیند:

«امروز وقتی که داشتم نامه ای می نوشتم، به خاطر آمد که فقط سه هفته است که به اینجا آمده ام. این سه هفته را در هر جای دیگر، مثلاً اگر در خارج از شهر گذرانده بودم، انگار یک روز گذشته بود، اما اینجا انگار سالها گذشته است. و من قصد دارم که دیگر اصلاً نامه ننویسم. چه فایده ای دارد که به کسی بگویم که دارم تغییر می کنم؟ اگر دارم تغییر می کنم، پس حتماً دیگر آن آدمی که بودم، نیستم، و اگر حالا نسبت به پیش آدم دیگری شده باشم، پس معلوم است که دوست و آشنایی ندارم. و برای غریبه ها، یعنی برای کسانی که مرا نمی شناسند، نامه نوشتن برایم غیرممکن است. نمی دانم قبلاً این را گفته ام یا نه؟ من دارم دیدن یاد می گیرم. بله، تازه شروع کرده ام. هنوز در این کار کند هستم؛ اما قصد دارم از وقتم بیشترین استفاده را

بکنم. اوّل این را بگویم که پیش از این هیچوقت این فکر به مغزم نیامده بود که چه قدر صورتهای مختلف وجود دارد. آدمها زیادند، ولی صورتهای خیلی بیشتر از آدمهایند، چون هر آدمی چندین صورت دارد. کسانی هستند که سالها همان یک صورت را می گذارند: طبیعی است که صورت کهنه می شود؛ کثیف می شود؛ اینجا و آنجایش ترک بر می دارد؛ مثل دستکشهایی که آدم در سفر دستش کرده باشد، کِش می آید. آدمهایی هستند که صرفه جو و ساده اند؛ و صورتشان را عوض نمی کنند؛ حتی هیچوقت تمیزش هم نمی کنند. می گویند همینطور خوب است، و خوب، کی می تواند عکسش را ثابت کند؟ البته این سؤال پیش می آید که اینها که این همه صورت دارند، با بقیه صورتهای چه کار می کنند؟ آنها را نگه می دارند. بچه هاشان از آنها استفاده خواهند کرد. اما گاهی هم پیش می آید که سگهایشان این صورتهای را می زنند و از خانه بیرون می آیند. چرا نزنند؟ صورت صورت است دیگر. کسانی هم هستند که به سرعت عجیبی صورتهایشان را، پی در پی، عوض می کنند. اوّل فکر می کنند آنقدر صورت دارند که هیچوقت تمام نشود؛ اما هنوز پا به چهل سالگی نگذاشته اند که می بینند رسیده اند به آخرین صورت. خوب، طبیعی است که این کار عاقبت بدی دارد. اینها عادت نکرده اند که در استفاده از صورتهای صرفه جو باشند. آخرین صورتهایشان در عرض یک هفته کهنه کهنه می شود، اینجا و آنجایش سوراخ می شود، و خیلی از جاهایش از زور سایدگی به نازکی کاغذ می شود؛ و آنوقت به تدریج

آستر آن که بی چهرگی است، نمودار می شود، و آنها با همین صورتِ بی چهره شان در همه جا ظاهر می شوند.»

و بعد از همین تأمل در صورتها یا صورتکهای چندین و چندگانهٔ مردم است که «مالته لاویریدس بریگه» یا در واقع «ریلکه» ترسها و دلهره های دوران کودکی اش را به یاد می آورد، اشباح و ارواح را به یاد می آورد، بیماریها و مرگهای گوناگون را به یاد می آورد، خانه ای را که در آن بزرگ شده است به یاد می آورد، اعضای خانواده اش را به یاد می آورد، و این دوران کودکی به اندازه ای برای او هولناک بوده است که زهر آن در روحش مانده است، و هم اکنون که بیست و هشت سال دارد و در پاریس زندگی می کند، در خود چنین حالی می بیند:

«در طبقهٔ پنجم هتل، روی تختخوابم دراز کشیده ام، و روزم که هیچ چیز جریان آن را به هم نمی زند، مثل صفحهٔ ساعتی است که عقربه نداشته باشد. شبیه چیزی که مدت‌ها پیش گم شده باشد و یک روز صبح در همان جای قدیمش، درست و آسیب ندیده، و تقریباً تازه تر از روز ناپدید شدنش ظاهر شود، حالا چیزهای گمشده ای از کودکی من، اینجا، روی روتختی من ظاهر شده است، و به همان تازگی است. همهٔ ترسهای فراموش شده برگشته است. ترس اینکه تکهٔ نخ پشمی کوچکی که از حاشیهٔ پتویم بیرون زده است، مثل یک سوزن فولادی سخت بشود، سخت و تیز؛ ترس اینکه این دکمهٔ کوچک

روی جامه خوابم از کله ام بزرگتر بشود، بزرگ و سنگین؛ ترس اینکه این خُرده نان که از تختخوابم پایین می افتد، وقتی که به کف اتاق می رسد، مثل شیشه بشکند و ریز ریز بشود، و اضطرابِ دردآورِ اینکه مبادا حالا همه چیز بشکند و ریزریز بشود، همه چیز و برای همیشه؛ ترسِ اینکه تگه کاغذی که از یک نامه باز شده کنده شده است، حاوی چیز ممنوعی باشد که هیچکس نباید آن را ببیند، چیزی بی نهایت با ارزش که هیچ جایی از اتاق به اندازه کافی برای آن امن نباشد؛ ترس اینکه اگر خوابم ببرد، شاید آن تگه زغال سنگی را که در جلو بخاری افتاده است، فرو بدهم؛ ترس اینکه عددی در مغزم شروع کند به بزرگ شدن و آنقدر بزرگ بشود که دیگر در من جا نگیرد؛ ترس اینکه شاید چیزی که رویش دراز کشیده ام، سنگ خارا باشد، خارای خاکستری رنگ؛ ترس اینکه شاید فریاد بکشم، و مردم پشت در اتاقم جمع بشوند و بالاخره در اتاق را بشکنند؛ ترس اینکه شاید خودم را لُو بدهم و به همه بگویم که من وحشت دارم؛ و ترس اینکه نتوانم هیچ چیز بگویم، چون هیچ چیز ابداً بیان کردنی نیست؛ و ترسهای دیگر ... بله، ترسها. من آرزو کرده ام که کودکی ام برگردد و حالا که برگشته است، احساس می کنم که به اندازه پیش طاقت فرساست، و بزرگ شدن فایده ای نداشته است.»

و «صادق هدایت» هم که با امید به آینده، گذشته خود را به پاریس برده است، بیش از هر آشنای حقیقی، شخصیتِ «بریگه» را با

روح خود محرم می بیند و این دوست مجازی را به خلوت خود می پذیرد، چون احساس می کند که «بریگه» بسیاری از دردهای او را تجربه کرده است و آنها را با استادی در شیوه ای که او در آن شاگردی می کند، بیان کرده است. همین شوق زدگی از آشنا یافتن «بریگه» و شیفتگی شاگردانه به «ریلکه» سبب می شود که بسیاری از احساسها و دریافتهای «بریگه» را که با روح خود او هماهنگی دارد، با تغییرها و تحریفهایی به راوی «بوف کور» که خود او نیست، نسبت بدهد و بگوید:

«من آرزو می کردم که بچگی خودم را به یاد بیاورم، اما وقتی که می آمد و آن را حس می کردم، مثل همان ایام سخت و دردناک بود!... زندگی با خونسردی و بی اعتنایی صورتک هرکسی را به خودش ظاهر می سازد، گویا هر کسی چندین صورت با خودش دارد - بعضیها فقط یکی از این صورتکها را دائماً استعمال می کنند که طبیعتاً چروک می شود و چین و چروک می خورد. این دسته صرفه جو هستند؛ دسته دیگر صورتکهای خودشان را برای زاد و رود خودشان نگه می دارند و بعضی دیگر پیوسته صورتشان را تغییر می دهند، ولی همینکه پا به سن گذاشتند، می فهمند که این آخرین صورتک آنها بوده و به زودی مستعمل و خراب می شود، آنوقت صورت حقیقی آنها از پشت صورتک آخری بیرون می آید... در این رختخواب نمناکی که بوی عرق گرفته بود، وقتی که پلکهای چشم

سنگین می شد و می خواستم خودم را تسلیم نیستی و شب جاودانی بکنم، همه یادبودهای گمشده و ترسهای فراموش شده ام، از سر نو جان می گرفت: ترس اینکه پَرهای متکا تیغۀ خنجر بشود؛ دکمه ستره ام بی اندازه بزرگ، به اندازه سنگ آسیا بشود؛ ترس اینکه تگه نان لواشی که به زمین می افتد، مثل شیشه بشکند؛ دلواپسی اینکه اگر خوابم ببرد، روغن پیه سوز به زمین بریزد و شهر آتش بگیرد؛ وسواس اینکه پاهای سگ جلو دکان قصابی مثل سم اسب صدا بدهد؛ دلهره اینکه پیرمرد خنزر پنزری جلو بساطش به خنده بیفتد، آن قدر بخندد که جلو صدای خودش را نتواند بگیرد؛ ترس اینکه کرم توی پاشویه حوض خانه مان مار هندی بشود؛ ترس اینکه رختخوابم سنگ قبر بشود و به وسیله لولا دور خودش بلغزد و مرا مدفون بکند و دندانهای مرمر به هم قفل بشود؛ هول و هراس اینکه صدایم ببرد و هرچه فریاد بزنم کسی به دادم نرسد...»

«ریلکه» از گوناگونی صورتها یا صورتکهای انسان، از زبان «بريگه» در جایی سخن می گوید که می خواهد «حساسیت» جدیدی را که در «دیدن» پیدا کرده است، نشان دهد. او در این تلاش در واقع شیوه اکسپرسیونسیم را در توصیف به کار می گیرد و دریافتی را که «بیننده» با ملاحظه «ظاهر» از «باطن» پیدا می کند، یا «معنا»یی را که در «صورت» می خواند، با کلمات نقاشی می کند. در این شیوه «دیدن» خطها و رنگها و حرکتها تا اندازه ای از واقعیت عینی دور

می شود و به همان اندازه واقعیت ذهنی را نمودار می کند. «بریگه» بعد از توصیف اکسپرسیونیستی صورتها، خواننده را با «بینش» جدید خود به نظارهٔ چهره ای از یک زن وامی دارد:

«اما زن، آن زن: سرش را میان دستهایش گرفته بود و کاملاً در خودش فرو رفته بود. در نبش خیابان نوتر-دام-د-شان [Notre-dame-des-champs] بود. من همینکه او را دیدم، قدمهایم را سبک کردم. وقتی که آدمهای فقیر در تفکر هستند نباید مزاحشان شد. شاید آن چیزی که در طلبش هستند بالاخره پیدایش بشود. خیابان خیلی خلوت بود، خلوتی که از خودش حوصله اش سر رفته بود؛ صدای قدمهای مرا از زیر پاهایم می گرفت و با آن، مثل کفش چوبی، اینجا و آنجا تق تق می کرد. زن به وحشت افتاد و با چنان شتابی، و با چنان شدتی از خودش بیرون کشیده شد که صورتش میان دستهایش ماند. من صورتش را که میان دستهایش به شکل قالب خالی اش مانده بود، می دیدم. تلاشِ توصیف ناپذیری کردم تا بتوانم چشمهایم را روی آن دستها نگهدارم، و به چیزی که از میان آنها کنده شده بود، نگاه نکنم. از دیدن پشتِ صورتِ چندشم شد، اما از کلهٔ خالی پوست کندهٔ بدونِ صورتِ بیشتر وحشت داشتم.»

می بینیم که آن مقدمه ای که «ریلکه» دربارهٔ گوناگونی صورتهای انسان می آورد، برای در پیش گذاشتن چنین صحنهٔ حیرت آوری از واقعیت است تا درجهٔ حساسیت او را در شیوهٔ جدیدی که در

«دیدن» تجربه می کند، نشان دهد. اما صادق هدایت «ریلکه» یا «بریگه» نیست، و «من استعاری» صادق هدایت، یعنی راوی «بوف کور» هم کودکی «ریلکه» یا «بریگه» را نداشته است، و در زمانی که آرزو می کند که بچگی خود را به یاد بیاورد، «بریگه» ای نیست که روحش در دوره خودجویی و خودسازی به دردی فلسفی دچار شده باشد، احساس پوچی و هیچی بکند، و بخواهد با شناخت گذشته اش، خود را از گذشته اش رهایی بدهد. «بریگه» ای نیست که مثل «بودا» یا «سیدارته»، شاهزاده به ناز پرورده هندی، در برخوردی دیر هنگام و ناگهانی با فقر و رنج و بیماری و مرگ در زندگی دیگران، زندگی خود را «دروغین» یافته باشد و در جوانی زن و فرزند و قصر پدر را ترک کرده باشد و در جست و جوی معنای «راستین» زندگی به سیر در جهان درون و برون پرداخته باشد.

راوی «بوف کور» برای رو در رو شدن با خود و شناخت خود نیست که آرزو می کند که کودکی خود را به یاد بیاورد، بلکه می گوید: «اغلب برای فراموشی، برای فرار از خودم ایام بچگی خودم را به یاد می آورم.» و آنوقت از این کودکی چیزهایی را به یاد نمی آورد که «بریگه» با به یاد آوردن آنها می خواهد برای سؤالی که با سنگینی و ابهام همه هستی در مغزش جای گرفته است، پاسخی پیدا کند. در آنجایی که راوی «بوف کور» به فلسفه نیاز خود به نوشتن می رسد و می گوید: «با خودم شرط کرده بودم که روزی همه اینها را بنویسم»،

لحظه ای است که از نوشتن دربارهٔ شب زفافش با «لکّاته» فارغ شده است، و تازه آن «دردِ بزرگ» که به یاد آورده است، در دنیای «بریگه» نه تنها «درد» نیست، بلکه به لحاظ تفاوتِ شخصیت و فرهنگش با راویِ «بوف کور»، اساساً و اصولاً مطرح نیست. راویِ «بوف کور» آن دردِ بزرگ را چنین به یاد می آورد:

«... چون این دختر باکره نبود، این مطلب را هم نمی دانستم. من اصلاً نتوانستم بدانم - فقط به من رسانده بودند - همان شب عروسی وقتی که توی اتاق تنها ماندیم، من هرچه التماس درخواست کردم، به خرجش نرفت و لخت نشد. می گفت: «بی نمازم.» مرا اصلاً به طرف خودش راه نداد، چراغ را خاموش کرد و رفت آن طرفِ اتاق خوابید. مثل بید به خودش می لرزید، انگاری که او را در سیاهچال با یک اژدها انداخته بودند - کسی باور نمی کند، یعنی باور کردنی هم نیست، او نگذاشت که من یک ماچ از روی لُپهایش بکنم. شب دوّم هم من رفتم سر جایِ شبِ اوّل روی زمین خوابیدم و شبهای بعد هم از همین قرار. جرئت نمی کردم؛ بالاخره مدتها گذشت که من آن طرفِ اتاق روی زمین می خوابیدم. کی باور می کند؟ ... او قبلاً آن دستمال پُر معنی را درست کرده بود، خونِ کبوتر به آن زده بود، نمی دانم. شاید همان دستمالی بود که از شبِ اوّل عشقبازیِ خودش نگهداشته بود برای اینکه مرا مسخره بکند - آنوقت همه به من تبریک می گفتند، به هم چشمک می زدند و لابد توی دلشان می گفتند: «یارو

دیشب قلعه را گرفته؟» و من به روی مبارکم نمی آوردم. به من می خندیدند، به خیریت من می خندیدند...»

و اما «بریگه» در آغاز به یاد آوردن دوران کودکی خود، درباره کیفیت روحی «اکنون» خود چنین می گوید: «خنده دار است. من اینجا توی اتاق کوچک خودم نشسته ام، من، بریگه که بیست و هشت سال از عمرش گذشته است و هیچکس او را نمی شناسد. اینجا نشسته ام و هیچ هستم. ولی همین هیچ شروع می کند به فکر کردن، و در طبقه پنجم هتل، در یک بعد از ظهر تاریک پاریس، این فکرها به سرش می آید...» و من در اینجا خلاصه ای از فکرهای او را که به صورت سؤلهایی بیان می کند، می آورم: «آیا می شود که تا به حال هیچ چیز واقعی و مهمی دیده یا شناخته یا گفته نشده باشد؟ آیا بشریت که هزاران سال وقت داشته است که مشاهده کند و تفکر کند و ثبت کند، گذاشته است که این هزاره ها بیهوده بگذرد...؟ بله، ممکن است. آیا ممکن است که با وجود همه کشفیات و ترقیاتی که داشته ایم، با وجود فرهنگ، مذهب و معرفت‌مان هنوز در سطح زندگی مانده باشیم؟... بله. ممکن است. آیا ممکن است که تاریخ جهان به تمامی اشتباه فهمیده شده باشد؟ آیا ممکن است که برداشت ما از گذشته نادرست باشد...؟ بله، ممکن است. آیا ممکن است که ما فکر کرده باشیم که باید به آنچه پیش از تولدمان اتفاق افتاده است، دست بیاوریم؟ آیا لازم است که به هرکس یادآور شویم که او نتیجه نسلهای

گذشته است و بنابراین گذشته را در وجود خود دارد، و نمی تواند از دیگری که مدعی داشتن معرفتی بهتر یا متفاوتند، چیزی بیاموزد؟ بله، ممکن است. آیا ممکن است که همه این مردم برای خود گذشته ای کاملاً مشخص را بشناسند که هرگز وجود نداشته است؟ آیا ممکن است که همه واقعیتهای در نظرشان هیچ باشد و زندگیشان، بی ارتباط با هیچ چیز، بگذرد، مثل ساعتی در یک اتاق خالی؟ ... بله، ممکن است ... آیا وقتی که ما می گوییم «زنان»، «کودکان»، «پسران»، ممکن است که گمان هم نکرده باشیم (با وجود همه فرهنگی که داریم، گمان هم نکرده باشیم) که این کلمه ها دیگر خیلی وقت است که «جمع» نداشته اند، بلکه همه «مفرد»های بیشمار بوده اند؟ بله، ممکن است. آیا ممکن است که مردمی باشند که از «خدا» حرف بزنند و منظورشان چیزی باشد مشترک در میان همه آنها؟ ... بله، ممکن است. اما اگر همه اینها ممکن باشد - یا حتی در اینها کمترین نشانه ای از امکان وجود داشته باشد - پس مسلماً، محض خاطر بشریت، باید کاری کرد. اولین پیشقدم، یعنی کسی که اینگونه فکرهای اضطراب انگیز را داشته است، باید به بخشی از کارهای به غفلت مانده دست بزند؛ حتی اگر این کس یک آدمیزاد کاملاً عادی باشد، و به هیچوجه مناسب ترین شخص نباشد: کس دیگری پیدا نیست. بریگه، این بیگانۀ [دانمارکی] جوان بی اهمیّت، باید در اتاقش در طبق؛ پنجم [هتلی در پاریس] بنشیند و بنویسد، روز و شب بنویسد. بله، باید بنویسد؛ همین و بس.»

«بريگه» نياز به نوشتن را با طرح اين سؤالهاي پيچيده در پيش مي گذارد، سؤالهايي كه بايد در سيرِ تاملات پيچيده تري به آنها رسيده باشد. پروفيسور نوربرت فوئرسٽ [Norbert Fuerst]، اديب و ريلكه شناس آمريكايي، در كتاب «دورهٔ هاي تحوّل در زندگي و كار ريلكه» [Phases of Rilke] دربارهٔ اين سؤالهاي «بريگه» مي گويد: «اين هفت سؤال مُبين مسائل، يعني موضوعاتي است كه ريلكه در اشعار خود به آنها مي پردازد ... اين سؤالها فقط يك مفهوم دارد و آن اينكه در هر عصري و براي هر هنرمندي همهٔ مسائل بشريت حلّ نشده و تازه است. هنر «پيشرفت» نمي شناسد، هنر (مثل علم) نمي تواند از دورهٔ پيش بياموزد. با هر هنرمندي از نو آغاز مي شود. بريگهٔ جوان براي سؤالهاي زيركانهٔ خود فقط يك جواب دارد: نشستن و نوشتن.»

راوي «بوف كور» را درماندگي فلسفي «بريگه» به نوشتن وا نمي دارد. درماندگي او، هر وقت كه از زبان «بريگه» حرفي را مي رُبايد، رنگ و آهنگ فلسفي به خود مي گيرد، اما همينكه از واقعيتِ درماندگي خود دم مي زند، حقارتِ عقدهٔ روح كوچكِ خود را لُو مي دهد: «خواستم به هر وسيله اي شده بافاسقهاي او رابطه پيدا بكنم. اين را ديگر كسي باور نخواهد كرد ... مي ترسيدم زخم از دستم در برود. مي خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربايي را از فاسقهاي زخم ياد بگيرم، ولي جاكش بدبختي بودم كه همهٔ احمقها به ريشم مي خنديند ...»

کسانی که از درِ شیفتگیِ خود به «صادق هدایت»، همه حرفهایِ راویِ «بوف کور» را استعاری و سمبولیک می‌انگارند، به آسانی می‌توانند بیچارگیِ او در تلاش برای رسیدن به آرزویِ هماغوشی با زنش «لکاته» را به تلاشِ روشنفکرانِ ایرانی در قرن اخیر برای رهاییِ ایران از دستِ فاسقهایِ بیگانه و به دست آوردنِ استقلالِ آن، یا به چیزهایی از این دست، تعبیر کنند، چون بسیار هستند که از درِ شیفتگیِ خود به «صادق هدایت» چنین تعبیرهایی را به آسانی می‌پذیرند. اماِ راویِ «بوف کور» در سیرِ حدیثِ نفس جایی برای این گونه تفسیرها و تعبیرهایِ خطابخشانه و عیب پوشانه نمی‌گذارد. با یادداشت کردنِ وصفهایی که از «لکاته» می‌کند، و چیزهایی که دربارهٔ کیفیتِ روابطِ خودش با او می‌گوید، هر خوانندهٔ بخردی از توسل به هرگونه تفسیری مایوس می‌شود.

«صادق هدایت» از تأمل در همهٔ سؤالهای «بریگه»، بازآوردش برای راویِ «بوف کور» فقط این است که: «آیا من خود نتیجهٔ یک رشته نسلهای گذشته نبودم و تجربیات موروثی آنها در من باقی نبود؟ آیا گذشته در خود من نبود؟» و از همهٔ سؤالهای «بریگه» برای خود چنین نتیجه ای می‌گیرد: «آیا سرتاسر زندگی یک قصهٔ مضحک، یک مثل باورنکردی و احمقانه نیست؟» می‌بینیم که صادق هدایت، بدون اینکه نقشِ «بریگه» را در «چاره ای نداشتن مگر نشستن و شب و روز نوشتن» دریافته باشد، راویِ «بوف کور» را کلاغِ خرامشگاهِ

کبک او می کند. «بريگه» در مقام «من ديگر» ريلکه، در سياهي تلخ زندگي فرو مي رود تا «ريلکه» در مقام «من نهفته در بريگه»، در روشنايي اميد سر بر آورد. «ريلکه» خود در نامه اي به «لوآندره آس-سالومه» [Louandreas-Salome]، زن آلماني در روسيه به دنيا آمده داستان نويس و منتقدی که یکی از بسیار دوستان دلبسته او بود، در ۲۸ دسامبر ۱۹۱۱، درباره «مالته لاوریدس بريگه» نوشت: «من چنان هدف بلندی داشتم که همه سرمایه ام را با زیان تاخت زدم، اما از سوی دیگر ارزشهای آن شاید تنها در این زیان آشکار شود، چنانکه پنداری عروحي بوده است در ظلمت تا پهنه هايی دور و فراموش مانده از بهشت.»

«ريلکه» در ۸ نوامبر ۱۹۱۵ در نامه اي به کسی، که از او با نام اختصاری «L.H» یاد کرده است، نوشت: «آنچه در شکنج دردهای مالته لاوریدس بريگه بیان شده است ... در حقيقت یک چیز است ... و آن چیز فقط این است: زیستن چگونه می تواند امکان پذیر باشد وقتی که به هر حال همه عناصر این زندگی برای ما به کلی ادراک ناپذیر است؟ اگر ما پیوسته در عشق ناتمام باشیم، در اختیار نامطمئن، و در برابر مرگ ناتوان، بودن چگونه می تواند ممکن باشد؟ در این کتاب، که در نهایت فشار تعهد به تحریر در آمده است، من از عهده بر نیامدم که همه حیرت خود از این واقعیت را بیان کنم که آدمیان هزاران سال ناگزیر به درگیری با زندگی بوده اند (درگیری با

خدا به کنار)، و با این همه در برابر اینها که مبرم ترین مشکلات یا دقیق تر بگوییم، تنها مشکلات است (چون مگر ما امروز یا تا هر زمانی در آینده، کار دیگری هم داریم؟) - همچنان مبتدیانی سخت ناتوان مانده اند، میان وحشت و گریز، سخت بیچاره. مگر این خارج از حد ادراک نیست؟ حیرت من از این واقعیت، هرگاه که خود را به آن تسلیم می کنم، اول مرا به عمیق ترین یأس می کشاند و بعد به قعر نوعی وحشت، اما در پس این وحشت چیز دیگری هست و باز چیز دیگری، چیزی چنان قهار که با احساس خود نمی توانم بگویم که از شدت گداختگی است که سفید می نماید یا از شدت یخزدگی. یک بار پیش از این، سالها پیش، خواستم درباره «مالته» برای کسی که از این کتاب به وحشت افتاده بود، بنویسم که من خود گاهی آن را به صورت قالبی میان تهی دیده ام، یک قالب منفی، که همه شیارها و دنده های شکل برونی آن رنج است و غم تسکین ناپذیر و دردناک ترین تأملات، اما اگر ممکن می شد که با این قالب منفی شکل درونی آن را ریخت (همان طور که با ریختن مفرغ می شود از یک قالب منفی شکل مثبت را بیرون آورد)، شاید این شکل می توانست شادی باشد، خرسندی باشد - کامل ترین و مطمئن ترین سعادتها باشد.»

راوی «بوف کور» هم مثل «بریکه» از «فشار تعهد در نوشتن» صحبت می کند، اما نه برای ایستادگی در برابر سؤالهای هولناک هستی. «بریکه» بعد از طرح آن سوالها، می گوید: «... اگر همه اینها

ممکن باشد، پس مسلماً، محضِ خاطر بشریت، باید کاری کرد ... «
و کاری که او می کند، مقابله با ترس است و نوشتن: «من در برابر
ترس وارد عمل شده ام. تمام شب را بیدار نشستم و نوشتم ...» اما
راوی «بوف کور» از درماندگی خود به درماندگی انسان در معمای
هستی نمی رسد و «فشار تعهد» در نوشتن را که حرف «بریگه»
است، بد می فهمد و آن را «یک جور وظیفه اجباری» می خواند، و
«برای مقابله با ترس» و «محضِ خاطر بشریت» هم نمی نویسد و می
گوید: «... می خواستم این دیوی که مدت‌ها بود درون مرا شکنجه می
کرد، بیرون بکشم؛ می خواستم دل پُری خود را روی کاغذ بیاورم.» و
تأکید می کند که مقصودش «نوشتن وصیتنامه» نیست، «چون نه مال
دارم که دیوان بخورد، نه دین که شیطان ببرد»، و هیچ چیز هم در
روی زمین نیست که برایش کوچکترین ارزشی داشته باشد، چون
«آنچه زندگی بوده است از دست داده ام، ... و بعد از آنکه من رفتم،
به درک، می خواهد کسی کاغذ پاره های مرا بخواند، می خواهد
هفتاد سال سیاه هم نخواند - من فقط برای این احتیاج به نوشتن که
عجالتاً برایم ضروری شده است می نویسم - من محتاجم، بیش از
پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایه خودم
ارتباط بدهم - این سایه شومی که جلوی پیه سوز روی دیوار خم شده
و مثل این است که آنچه می نویسم به دقت می خواند ...» و باز
تأکید می کند که: «باید همه اینها را بنویسم تا ببینم که به خودم
مشتبّه نشده باشد»، و نوشتن را وقتی تمام می کند که «لگاته» را کشته

است، «روح تازه ای در تن» او «حلول کرده است»، و نمی تواند خودش را از دست دیوی که در او بیدار شده است، نجات بدهد، بی اختیار می خندد، و می بیند که خودش پیرمرد خنزر پنزری شده است، همان پیرمردی که پدرش، عمویش، شوهر عمّه و پدر زنش، سورچی نعلش کش، قاری، گورکن، و فاسق زنش، همه شبیه اویند.

اما «بریگه» در پاریس خود را وادار می کند که با ترسهایش، از جمله ترس از «مرگ»، که نمی گذارد او «زندگی» را درست ببیند، رو در رو شود، زیرا که بیان در هر گونه هنری نیاز به «دیدن دارد». او در خلوتش در لاک افیون و شراب پنهان نشده است و همان خلوت را از اتاقش به خیابانها می برد، به پارک، موزه و کتابخانه می برد، به بیمارستان می برد، و در این خلوت با چنان حساسیت و دقتی به همه چیز و همه کس می نگرد که گویی همه چیز و همه کس پاره ای از اوست، و او تنها با دیدن همه چیز و همه کس می تواند خود را ببیند و بشناسد. ترسهای او ترسهای همه است، اما همه با ترسهای خود رو در رو نمی شوند، و «بریگه» ترسهای آنها را می بیند و با توصیفی دقیق آنها را از خود می کند و با این تدبیر هنرمندانه دیو ترسها را از خود می راند. «تئودور زیولکوسکی» [Theodore Ziolkowski]، ادیب آمریکایی، استاد ادبیات تطبیقی، در فصلی از کتاب «ابعاد رمان نو» [Dimensions of the Modern Novel] درباره ترسهای «بریگه» می نویسد:

«رنج مالته [لاوریدس بریگه] سر انجام مستقیماً از تجربه ای ریشه می گیرد که او آن را «یادگیری دیدن» می نامد. با شکافتن پرده فریب آمیز مفهومی جاری، مستقیماً و بدون وساطت عقیده های متعارف با واقعیت روبرو می شود ... اما این واقعیت جدید چنان نامألوف است که او با هر دریافت تازه به وحشت می افتد. جمله من وحشت دارم مانند یک ترجیع در صفحه های آغازی کتاب طنین می اندازد. چون بینش بریگه بر او آشکار کرده است که آن مفهومی که در گذشته به انسان ایمان می بخشید، و جهان را همبسته نگاه می داشت، از هم پاشیده است، و مانند دستها و پاها جدا از پیکر در بیمارستان، پراکنده و مجزاً شده است ... بریگه به تدریج به این نتیجه می رسد که انسان همه معانی را با تحلیل به صورت جزءهای ناپیوسته در آورده است، و مشکل همین است. انسان در جستجوی کور خود برای دستیابی به مقولات و نظامها، مبادی را نادیده گرفته است ... چیزهایی که از قیده های حاکم بر اعتقادات متعارف آزاد شده است، مانند اعضای بدنهایی که بریگه در اطراف خود می بیند، به حالت آشفته رها شده است، و جنبه تهدید آمیزی به خود می گیرد که با آن جهان بیرون در نظر بریگه مشخص می شود. پس وحشت بریگه مستقیماً به درهم شکستن نظم مرسوم، و امتناع او از پذیرفتن الگوهای متعارف واقعیت ربط دارد. بریگه برای آنکه از رنج خود بگریزد، باید در صدد یافتن امکان نظمی جدید برآید، نظمی که همه

چیز بار دیگر در آن جایی داشته باشد. و این نظم، از دید او، به مسئله
زمان پیوسته است ... »

«بریگه» در دفتر دوم یادداشت‌هایش، آنجا که بعد از مرگ پدرش، همهٔ اوراق و نامه‌های او را، بی آنکه به آنها نگاه کند، می‌سوزاند، اشاره به کاغذ تا شده‌ای می‌کند که پیش از سوزاندن، آن را می‌خواند. نوشته به خط پدر اوست، دربارهٔ چگونگی حال کریستیان چهارم، پادشاه دانمارک، سه ساعت پیش از مرگ، که می‌خواهد از بستر برخیزد و بایستد، و وقتی که به کمک ملازمان چند لحظه ایستاد، بر لب تخت می‌نشیند و تلاش می‌کند که چیزی بگوید و نمی‌تواند، و سرانجام که موفق می‌شود، می‌گوید: «مرگ، مرگ!»

«بریگه» در یادداشت بعدی خود می‌گوید: «از آن پس من دربارهٔ وحشت از مرگ زیاد تأمل کرده‌ام، و البته در این مورد بعضی از تجربه‌های خودم را هم در نظر داشته‌ام. فکر می‌کنم که به راستی می‌توانم بگویم که آن را حس کرده‌ام. حضور مرگ، اغلب بدون هیچ علتی در شهر پُر جنب و جوش، در میان مردم، بر من مستولی می‌شود. اما خیلی وقتها هم البته علت‌های فراوان داشته‌است. مثلاً وقتی که یک نفر که روی نیمکتی نشسته بود، ناگهان درگذشت، و دیگران همه دور او ایستادند و به او نگاه کردند، و او دیگر با وحشت سر و کاری نداشت: آنوقت وحشت او در من جای گرفت. یا مثلاً آن روز در

«ناپل»: دخترکی که در تراموای رو به روی من نشسته بود، مُرد. اوّل این طور به نظر می آمد که فقط بیهوش شده است؛ مدّتی تراموای به حرکتش ادامه داد. اما بعد دیگر شکی نبود که باید توقف کند. و در پشت سر ما اتومبیلها همه توقف کردند، کیپ هم، طوری که انگار دیگر از آن طرف هرگز عبور و مروری نخواهد بود. شاید دخترک رنگ پریده و درشت جثّه، همان طور که به شخص بغل دستش تکیه داده بود، با آرامش مرده بود. ولی مادرش چنین اجازه ای نمی داد. همه تدبیرهایی را که برای پیشگیری می توانست بیندیشد، به کار زد. لباسهای دخترک را نامرتّب کرد و چیزی در دهانش ریخت، هرچند که دهانش دیگر نمی توانست چیزی را در خود نگهدارد. پیشانی او را با مایعی که کسی آورده بود، مالش داد، و وقتی که با این کار چشمهای دخترک کمی به عقب چرخید، شروع کرد به تکان دادن او تا چشمهایش به حالت عادی برگردد. آن چشمهایی که دیگر چیزی نمی شنید، فریاد زد؛ به سرتاپای دخترک هجوم آورد و او را مثل یک عروسک، سخت به چپ و راست تکان داد، و سر انجام دست خود را بالا برد و با همه زوری که داشت به صورت پُف کرده او سیلی زد تا نگذارد بمیرد. و آنوقت من باز به وحشت افتادم. اما من پیش از آنها هم به وحشت افتاده بودم. مثلاً وقتی که سگم مرد همان سگی که برای ابد مرا تقصیر کار دانست. سخت بیمار بود. تمام روز در کنارش زانو زده بودم، که ناگهان پارسی کوتاه و بریده کرد، به همان شیوه ای که موقع ورود یک غریبه عادت داشت پارس کند. این جور

پارس کردن علامتی بود که من و او برای چنین مواقعی باهم قرارش را گذاشته بودیم، و من بی اختیار به طرف در نگاه کردم، ولی دیگر مرگ آمده بود و وارد او شده بود. با اضطراب توی چشمهایش نگاه کردم، و او هم توی چشمهای من نگاه کرد، اما نه برای اینکه با من وداع بکند. نگاهش خشن و خصمانه بود. مرا برای اینکه به مرگ راه داده بودم، سرزنش می کرد. یقین داشت که من می توانسته ام جلو مرگ را بگیرم و نگرفته ام. آنوقت دیگر برایم مسلم شد که او همیشه مرا دست بالا گرفته بود. و دیگر فرصتی هم نمانده بود که برایش توضیح بدهم. همین طور تنها و با حالت قهر به من زد تا تمام کرد. یا باز در پاییز، وقتی ترس مرا می گرفت که بعد از اولین شبهای یخبندان، مگسها می آمدند توی اتاق و بار دیگر در گرمای اتاق جان می گرفتند. سخت خشکیده بودند و از صدای وز وز خودشان می ترسیدند. آدم می دید که واقعا نمی دانند چه می کنند. ساعتها بیحرکت یکجا می نشستند و به زوال تسلیم می شدند تا اینکه به خاطرشان می آمد که هنوز زنده اند؛ آنوقت خودشان را بی پروا به این طرف و آن طرف پرتاب می کردند، بدون اینکه بدانند بعد چه می خواهند بکنند، و آدم صدای افتادنشان را می شنید؛ اینجا و آنجا می افتادند و دست آخر دور و بر خودشان می خزیدند و به آرامی جان می دادند و مرده شان کف اتاق را می پوشاند.»

«صادق هدایت» چند نمونه از ترسهای «بریگه» را، از دورهٔ کودکی او تا زمان اقامتش در پاریس، از جاهای مختلف یادداشتهای او می‌گیرد، و بی‌اعتناء به زمینهٔ خاص هر یک از این نمونه‌ها، آنها را به هم می‌پیوندد و در بخش دوم داستان «بوف کور» می‌آورد، و بعضی از آنها را، با اختصار و تغییری در ترکیب کلام، در جاهایی دیگر تکرار می‌کند. مثلاً همین نمونهٔ مرگ مگسها در پاییز را یک بار به اختصار در اشاره‌ای به «ننجون»، یا دایهٔ پیرش، می‌آورد و می‌گوید: «اگرچه ننجون ظاهراً تغییر کرده بود، ولی افکارش به حال خود باقی مانده بود. فقط به زندگی بیشتر اظهار علاقه می‌کرد و از مرگ می‌ترسید، مثل مگسهایی که اول پاییز به اتاق هجوم می‌آورند.»

البتهٔ راوی «بوف کور» در دل خود برای این پیرزنی که در جوانی او را با شیرهٔ جاننش پرورده است، نه ترحمی دارد، نه مهری، نه احترامی، و از سر تحقیر است که در اشاره به ترسیدن او از مرگ، به یاد مگسها در پاییز می‌افتد. و «صادق هدایت» که توصیف «بریگه» از حال مگسها در پاییز را در ذهن دارد، در اینجا فقط به پناه آوردن آنها به اتاق اشاره می‌کند، و پس از چندین صفحه از بیماری خود نالیدن و کشیدنی تریاک به تجویز حکیمباشی و درمانهای خرافاتی به تصمیم و ارادهٔ دایه اش و همچنان برگرفتن تأملات و بیاناتی از «ریلکه» و «ژرار دو نروال» و آمیختن آنها با روایت خود، به یکی از بزرگترین ترسهای «بریگه» در دورهٔ کودکی اش می‌رسد، و

آنجاست که حرف کریستیان چهارم، پادشاه دنمارک، و در واقع یکی از توصیفهای «بریگه» از نمود مرگ، را به یاد می آورد و می گوید:

«وقتی خواستم در رختخوابم بروم، چند بار با خودم گفتم «مرگ ... مرگ...» لبهایم بسته بود، ولی از صدای خودم ترسیدم - اصلاً جرئت سابق از من رفته بود، مثل مگسهایی شده بودم که اول پاییز به اتاق هجوم می آورند، مگسهای خشکیده و بی جان که از صدای وز وزِ بال خودشان می ترسند. مدتی بی حرکت یک گله دیوار کز می کنند، همینکه پی می برند که زنده هستند، خودشان را بی محابا به در و دیوار می زنند و مُرده آنها در اطراف اتاق می افتد.»

«بریگه» از بیماری خود در پاریس حرف می زند که پزشک از علت آن سر در نمی آورد، و بعد از ملاحظه چهره زشت بیماری و درماندگی انسان در آینه احوال بیمارانی که در بیمارستان می بیند، از بیماری ای یاد می کند که همیشه او را عذاب می داده است. بعد، از جوهر وحشت می گوید که شفاف همچون هوا به درون می رود و فشرده و سخت می شود و در اعضا و احشاء شکلهای هندسی نوک تیز به خود می گیرد، و می گوید: «زنهار از روشنایی که فضا را تهی تر می کند؛ به اطراف خود نگاه مکن، چون شاید همچنانکه نشسته ای، در پشت سر خود سایه ای بر فراشته بینی که بر تو چیره شود.»

و بعد به توصیف تبه‌های مرموز دورهٔ کودکی می پردازد که در واقع تب ترسهای اوست، ترسهایی که او همیشه می توانست سرانجام از دنیای هذیانی آنها بیرون بیاید و خودش را با جهان واقعیت هماهنگ کند. و بعد از اتاق زیرِ شیروانی می گوید که او پنهانی وارد آن می شد؛ و از لباسهای گوناگونِ قرن هجدهم، بعضی فاخر و بعضی عجیب، می گوید که در کمدها آویخته بود؛ و از تماشا و پوشیدن آنها می گوید، و از تصوّر «دیگری» و «دیگران» بودنِ خود در آن لباسها؛ و از نقابهای گوناگون می گوید که آنها را به صورت خود می آزمود؛ و از لحظه ای می گوید که چهره در نقابی پنهان کرده و شالهایی را عمّامه وار بر سر بسته و سراپا را در شنلی بزرگ پیچیده، در یکی از اتاقهای خواب در برابر آینه می ایستد و ناگهان از نزدیک صدایی می شنود و از وحشت چنان از خود بیخود می شود که همه چیز را در اتاق در هم می ریزد و اینجاست که می گوید :

«برافروخته و خشمگین به طرف آینه دویدم و با زحمت از پشت نقاب به ظاهری که برای خود ساخته بودم، نگاه کردم. اما آینه انتظار همین لحظه را کشیده بود. زمان انتقامش فرا رسیده بود. همچنانکه با اضطرابی سخت فزاینده تلاش می کردم که خودم را به نحوی از آن ظاهر ساختگی بیرون بکشم، آینه، نمی دانم با چه نیرویی، مرا وادار کرد که سرم را بالا ببرم و نگاه کنم، و به من چهره ای را، نه، واقعیتی را تحمیل کرد، واقعیتی بیگانه، باور نکردنی و ترسناک که من،

ناخواسته، از آن آکنده شدم: چون حالا او قوی تر بود و من بودم که آینه شده بودم. به این شخصیت عظیم، وحشتناک و ناشناس که در برابرم بود، خیره نگاه کردم و به نظرم هول آور آمد که با او در اتاق تنها بمانم. اما درست در همان لحظه فکر کردم که بدترین چیز به سرم آمده است: همه آن آشنایی ای که با خود داشتم، از میان رفت، و من دیگر وجود نداشتم. برای یک لحظه آرزویی بیان ناپذیر و غم انگیز و عبث در من پیدا شد، آرزوی اینکه بار دیگر خودم بشوم، و بعد دیدم که فقط او وجود دارد - غیر از او هیچ نبود. از او گریختم، اما حالا او بود که می گریخت ... »

و باز «بریگه»، در آنجا که از ترسهای دوره کودکی می گوید، و از آن سایه عظیم، و از وحشتی که قالب تهی کردن است، اما نه به مفهوم مردن، احساس خود را در اوج مقابله با وحشت چنین توصیف می کند: «قلب تو را از تو بیرون می اندازد، قلبت سر در پی تو می گذارد، و تو به سرحد جنون رسیده ای، و دیگر نمی توانی به درون خود برگردی. مثل سوسکی که لگدش کرده باشند، از قالبت بیرون زده ای و آن اندک سفت شدگی سطحی و سازش یافتگی تو دردی دوا نمی کند.»

و در اینجا است که «بریگه» از آرامش دهنده ترین پناه که حضور مادر است و همه ترسهای هستی را به آن سوی مرزهای احساس می راند، چنین می گوید: «ای شب تهی! ای پنجره تاریک! ای

درهای به دقت بسته! ای رسمهای از دیرترین روزگاران بر جای مانده، به یاد سپرده، پذیرفته شده، اما هرگز به فهم در نیامده! ای خاموشی راه پلکان، خاموشی اتاقهای مجاور، خاموشی فرارفته تا سقف! ای مادر، ای یگانه ای که یک بار در کودکی من همه خاموشی را به کنار زدی. ای که قد علم کردی و گفتی: «نترس، منم.» ای که در دل شب شجاعت آن را داشتی که برای کودک وحشت زده، برای کودکی که داشت از هراس نابود می شد، خودت خاموش بشوی! کبریتی روشن می کنی، و خودت همان صدایی. چراغ را در جلو خود می گیری و می گویی: «منم! نترس.» و چراغ را آهسته پایین می گذاری، و دیگر شکی نمی ماند: بله، تویی... آیا در میان فرمانروایان جهان کسی را قدرتی هست که با قدرت تو برابری کند؟ بله، پادشاهان از وحشت همچون سنگ بر جای می مانند و قصه گوینان هم نمی توانند ذهن آنها را مشغول بدارند. حتی در آغوش کنیزکانشان وحشت به درونشان می خزد و آنها را سست و ناتوان می کند. اما تو می آیی و آن چیز وحشتناک را به عقب می رانی و افزایش در برابر آن می ایستی، نه مثل پرده ای که بشود آن را پس زد. نه! انگار تو به درخواست کسی که نیازمند حضورت بود، بر آن چیز وحشتناک مسلط شده بودی. انگار تو خیلی پیش از آنکه اتفاقی بیفتد، آمده بودی، و در پس خود فقط شتاب آمدنت را داشتی، گذرگاه جاودانی ات را، پرواز مهرت را.»

اما «صادق هدایت»، که راوی «بوف کور»ش «بریگه» نیست، بسیاری از احساسها، نگرشها و دریافتهای او را که در موقعیتهای متفاوت پیدا شده است، چنانکه گویی آنها را در جریان خواندن دهها صفحه از کتاب «ریلکه» برگرفته باشد و پی در پی یادداشت کرده باشد، در چند صفحه، بی توجه به چگونگی شخصیت راوی «بوف کور» و موقعیتهایی که «بریگه» آن احساسها، نگرشها و دریافتها را داشته است، با کلامی فاقد وحدت لحن و بیان، بر زبان یا قلم او جاری می کند. راوی «بوف کور» از صدای «یک دسته گزمه مست» که از کوچه می گذرند، هراسان می شود، و بعد: «من پیه سوز اتاقم را روشن نکردم، خوشم آمد که در تاریکی بنشینم. تاریکی این ماده غلیظ سیال که در همه جا و همه چیز تراوش می کند...» و بعد آن سایه بزرگ مسلط را که «بریگه» از بیم پیدا شدنش نشستن در تاریکی را ترجیح می دهد، با آن چیز عظیم هولناک که «بریگه» در بیماری اش در کودکی دیده بود و در پاریس، در بیمارستان، آن را به یاد می آورد، به همدیگر می پیوندد و می گوید:

«آنجا کنار پرده یک هیكل ترسناک نشسته بود. تکان نمی خورد، نه غمناک بود و نه خوشحال. هر دفعه که بر می گشتم توی تخم چشم نگاه می کرد - به صورت او آشنا بودم، مثل این بود که در بچگی همین صورت را دیده بودم...»

در اینجا راوی «بوف کور» تصویر بیگانه «بریگه» در آینه را هم به هراس از سایه بزرگ و آن چیز عظیم هولناک می افزاید: «همینکه بلند شدم پیه سوز را روشن بکنم، آن هیکل هم خود به خود محو و ناپدید شد. رفتم جلو آینه به صورت خودم دقیق شدم، تصویری که نقش بست به نظرم بیگانه آمد - باور کردنی نبود. عکس من قوی تر از خودم شده بود و من مثل تصویر روی آینه شده بودم - به نظرم آمد نمی توانم با تصویر خودم در یک اتاق بمانم.»

و در پی اینها با نگرش و بینش «بریگه» از «مگسها در پاییز» می گوید و از «صورتکهای چنگانه انسان». و یکی از تفاوتهای فاحشی که شخصیت راوی «بوف کور» با شخصیت «بریگه» دارد، در ملاحظه «پناه مادرانه» در مقابل «ترسهای کودکی» نمایان می شود. راوی «بوف کور» در کودکی از جان گرفتن نقش عجیب و هولناک روی پرده زرد دوزی به وحشت می افتاد و دایه اش را بیدار می کرد و از او «پناه مادرانه» می گرفت: «او با نفس بد بو و موهای خشن سیاهش که به صورتم مالیده می شد، مرا به خودش می چسباند.»

و حالا در بزرگسالی هم، «در مواقع ترسناک زندگی» در خیال از «پناه مادرانه» او برخوردار می شد: «همینکه صورت آرام دایه ام را می دیدم ... یادگارهای آنوقت در من بیدار می شد، شاید امواج مرموزی از او تراوش می کرد که باعث تسکین من می شد ...»

اما راوی « بوف کور» برای دایه ای که از نوزادگی مادروار او را پرورده است و در اوقات ترس و بیماری او را پناه و تسکین داده است، از زیر شنل «بریگه» بیرون می آید و به دستور «صادق هدایت»، که اکنون می خواهد نمونه ای از برداشت‌هایش از « زیگموند فروید» را به کار بزند، درباره آن پیرزن ساده بیچاره دلسوخته ای که از بیماری بی علاج او رنج می برد و به حال او زار زار می گرید، چنین می گوید:

«ولی چرا این زن به من اظهار علاقه می کرد؟ چرا خودش را شریک درد من می دانست؟ یک روز به او پول داده بودند و پستانهای ورچروکیده سیاهش را مثل دولچه توی لُپ من چپانیده بود. کاش خوره به پستانهایش افتاده بود. حالا که پستانهایش را می دیدم، عقم می نشست که آنوقت با اشتهای هرچه تمام تر شیرۀ زندگی او را می مکیده ام و حرارت تنمان درهم داخل می شده. او تمام تن مرا دستمالی می کرد و برای همین بود که حالا با جسارت مخصوصی که ممکن است یک زن بی شوهر داشته باشد، نسبت به من رفتار می کرد. به همان چشم بچگی به من نگاه می کرد، چون یک وقتی مرا لب چاهک سرپا می گرفته. کی می داند، شاید با من طبق هم می زده، مثل خواهر خوانده ای که زنها برای خودشان انتخاب می کنند.»

و باز می گویم که اگر راوی «بوف کور» در دنیایی میان دو قطب «زن لگاته» و «زن اثیری» در سرگردانی می ماند و به عبث

تلاش نمی کرد که عقده های جنسی خود را با انگشتان بیگانه «بریگه» باز کند، به آسانی می شد واقعیت او را پذیرفت، و پذیرفت که از همه انسانهای عادی و سالم نفرت داشته باشد و بگوید: «به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجه زندگی احمقها و رجاله ها بکنم، که سالم بودند، خوب می خوردند، خوب می خوابیدند، و خوب جماع می کردند...»

«بریگه» نه تنها دردهای زندگی همه را زندگی می کند، بلکه مرگ همه را می میرد، و هنگامی که از مرگهای گوناگون، از مرگ زنان بسیار پیر گرفته تا مرگ کودکان خردسال، می گوید، به زن آبستن که نگاه می کند، در احساس و دریافتش چنان حصارهای «فردیت» را می شکند و چنان در بیکرانۀ «جمعیت» پراکنده می شود که گویی خود به معمای زندگی و مرگ تبدیل شده است:

«و چه اندوه زیبایی در زنان آبستن پیدا می شد: می ایستادند و دستهای نازکشان بی اختیار روی شکمهای بزرگشان قرار می گرفت، شکمهایی که دو میوه در خود می پرورد: کودک و مرگ. آیا آن تبسم شکفته و جانبخش که بر چهره سخت خالی خود داشتند، از اینجا سرچشمه نمی گرفت که گهگاه احساس می کردند که این هر دو میوه باهم در آنها رشد می کند؟»

اما راوی «بوف کور» که ملاحظه ظاهر سیر آفاقی و انفسی «بريگه» در او شوقِ روايتِ حال پديد آورده است، توجه به اين واقعيت نمي کند که «بريگه» از وطنش دانمارک به «غربت» پاریس آمده است و در اين غربت با «حرکت» در میان مردم و دیدن دلهره زندگی و درماندگی آنها در برابر مرگ «چله نشینی» می کند، حال آنکه او در وطنش، در اتاقي نشسته است که در آن به دنيا آمده است و، چنانکه از روند داستان بر می آید، در آن هم خواهد مُرد، و او خود نمي داند که چرا گذشته را به ياد می آورد: «شاید از آنجایی که همه روابط من با دنياي زنده ها بريده شده، یادگارهای گذشته جلوم نقش می بندد.»

او در موجودیت ذهنی خود «بريگه» نیست و متفاوت بودن خود با ديگران را دردمندیِ روان خود نمي داند تا مانند «بريگه» همه تلاش نوعی «خودروانکاوی» باشد، بلکه خود را «فقط از دود و دم ديگران خفه شده» می بيند. کسی نمي داند که آن خصوصیت «جدا بافتگی» ای که او را از «مردمان معمولی» یا «رجاله ها» متمایز می کند، چیست! «بريگه»، که «همه بستگان خود را از دست داده است، در پاریس بيکس و تهيدست، حساسیتی عصبی پيدا می کند که به واسطه آن اشیاء، صداها و بوهای شهر، و نموده های بی اهميت در تماس آدمها، که معمولاً به آنها توجهی نمی شود، معنایی عجيب و تهديد آمیز به خود می گيرد؛ اما او اين حساسيتِ جديد را، همراه با

ترس و رنج قاهری که احساس تنهایی او را مشخص می‌کند، به صورت شرطی برای درک و دریافت واقعی می‌پذیرد ... از این گذشته تأکید بر این دارد که دگرگونی‌هایی که روی دادن آنها را در خود مشاهده می‌کند، از حیث تاریخی اهمیت دارد، چون مبین بروز حساسیتی است نو در انسان، در عصری که ساختارهای اجتماعی و نظامهای اعتقادی سنتی از هم پاشیده است.»

اما راوی «بوف کور» چنین حساسیتی را نمی‌شناسد تا آن را مانند «بریگه» به کار بزند و عمیق «دیدن» یاد بگیرد. او می‌گوید: «اتاقم ... دو دریچه با خارج، با دنیای رجّاله‌ها دارد ... ولی در اتاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم و در زندگی محدود من آینه مهمتر از دنیای رجّاله‌هاست که با من هیچ ربطی ندارد.» و با اینکه «آینه» را ظاهراً نماد در خود نگری و خودشناسی گرفته است، فراموش می‌کند که چند دقیقه پیش گفته است: «من می‌ترسم از پنجره اتاقم به بیرون نگاه بکنم در آینه نگاه بکنم، چون همه جا سایه‌های مضاعف خود را می‌بینم.» اگر او در همه خود را می‌بیند، باید از خود نفرت داشته باشد که همه را «رجّاله» می‌بیند، و اگر چنین نفرتی از خود، یعنی از انسان، یعنی از زندگی می‌داشت، آنوقت نمی‌شد که بگوید: «زندگی من ... مثل یک کُنده هیزم تر است که گوشه دیگران افتاده و به آتش هیزم‌های دیگر برشته و ذغال شده، ولی نه سوخته است و نه تر و تازه مانده، فقط از دود و دم دیگران

خفه شده.» پس زندگی او در دیگرانِ جامعه هیزم تر بوده است و زندگی دیگران هیزم خشک، و خشکی سوزان آنها بوده است که با دود و دم خود زندگی او را خفه کرده است! پس او «بریگه» نیست که با حسّاسیتِ نویافتهٔ خود، که به او «دیدن» می آموزد، بگوید: «من نمی دانم چرا، ولی همه چیز عمیق تر در من راه پیدا می کند و دیگر در آنجایی که تا به حال می ماند و تمام می شد، نمی ماند. من صاحبِ یک نفسِ درونی هستم که تا به حال از آن بی خبر بودم. حالا همه چیز به درونِ آن راه می یابد. اینکه در آنجا چه می گذرد، نمی دانم.»

از اینجاست، یعنی در غربتِ پاریس است که «بریگه» به گذشتهٔ خود در دانمارک بر می گردد، یا گذشتهٔ خود را دوباره زندگی می کند، ولی راوی «بوف کور» در پایانِ بخشِ اوّلِ داستان، بعد از دفن کردنِ جسد «زن اثیری»، یا بعد از دفن کردنِ زندگی زیبای آرزوییِ خود، و کشیدنِ «هرچه تریاک برایش مانده» است، «متدرّجاً» حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک شده، فراموش شدهٔ زمانِ بچگیِ «خودش را می بیند، و از اینجاست که بیشتر از هر جای دیگر حکایتِ خود، به اصطلاح، از روی دست «بریگه» به یادداشتهای او نگاه می کند. «بریگه» این حالت تازه را، نه بعد از کشیدن تریاک، بلکه عملاً با به دنیایِ دیگری رفتن، یعنی در پاریس، پیدا کرده است و می گوید: «من در پاریسم ... شهر بزرگی است؛ بزرگ و پر از وسوسه های عجیب. باید پیش خودم اقرار بکنم که من تا اندازه ای

به این وسوسه ها تسلیم شده ام. فکر نمی کنم طور دیگری بشود گفت. من به این وسوسه ها تسلیم شده ام، و این خود، اگر نه در شخصیت من، دست کم در طرز نگرش من به جهان، و به هر حال در زندگی من تغییرهایی داده است. تحت تأثیر اینها برداشتم از همه چیز دارد عوض می شود؛ تفاوتهایی آشکار شده است که بیش از همه تجربه های گذشته ام مرا از دیگران جدا می کند. دنیایی دگرگون شده. زندگی ای تازه، آکنده از معانی تازه. فعلاً برایم کمی دشوار است، چون همه چیز بیش از حد تازه است. من در مقابل اوضاع و احوال زندگی خودم تازه کار هستم.»

راوی «بوف کور»، یا در واقع «صادق هدایت»، که نمی خواهد به پاریس «بریگه»، یا در واقع به پاریس «راینر ماریا ریلکه»، کاری داشته باشد، در خانه اش، در شهر ری، در پای منقل تریاک، آن دگرگونی را پیدا می کند، و شهر ری او، مثل پاریس شهری می شود که آن را «عروس دنیا» می نامند ... شهری که بزرگترین شهر دنیا به شمار می آید ... «و عجیب آنکه باز چند دقیقه پیش گفته است: «من نمی دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته ام، مال نیشابور است یا بلخ یا بنارس است. در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم ... آیا من موجود مجزاً و مشخص هستم؟ نمی دانم ولی حالا که در آینه نگاه کردم، خودم را

نشناختم. نه، آن من سابق مرده است، تجزیه شده، ولی هیچ سدّ و مانعی بین ما وجود ندارد.»

و «بریگه» در این حالت نو، در این دنیای نو، همچنانکه با مشاهدات اکنون و تجسّم یادهای گذشته، روح گدازترین ترسها را تجربه می کند و از سیاه ترین یأسها می گذرد، از امیدی نهفته مایه می گیرد و می گوید: «این طور به نظرم می آید که امتحانی در کار است، و آن اینکه آیا شخص می تواند به خود بپذیرد که در کنار انسان جذام گرفته ای دراز بکشد و او را با هُرم قلب یک عاشق گرم بکند؟ از چنین کاری فقط نیکی می تواند حاصل شود. اما تصوّر نکنید که من اینجا از یأس در رنجم، نه، کاملاً برعکس است. گاهی حیرتم می گیرد که می بینم تا چه حدّ حاضرَم که در برابر واقعیت از همه توقّعاتم دست بردارم، حتی اگر واقعیت بد باشد ...»

راوی «بوف کور» که به عمق فلسفی گفته های «بریگه» درباره مرگ پی نبرده است، «مرگ مطلق» او را به یک «مرگ شخصی» تبدیل می کند، امّا در عین حال از اشارات او کمک می گیرد، و همین کار گفته ها که نه، همان ناله های او را مبتذل تر می کند. او در مشاهده رفتاری که قصّاب محلّه با لاشه گوسفندها دارد، می گوید: «روی ران گوسفندها را نوازش می کرد. لابد شب هم که دست به تن زنش می مالید؛ یاد گوسفندها می افتاد و فکر می کرد که اگر زنش را می کشت، چقدر پول عایدش می شد.» و در «هوای

وحشتناک و پُر از کیفِ شهر به فکر مرگ می افتد و می گوید: «ولی حالا که مرگ با صورتِ خونین و دستهای استخوانی بیخ گلویم را گرفته بود، حالا فقط تصمیم گرفتم - اما تصمیم گرفته بودم که این لگاته را هم با خودم ببرم تا بعد از من نگوید: خدا بیامرز دش راحت شد!»

در این وقت از جلو دریچهٔ اتاقش تابوت می برند و او با ملاحظهٔ مردمی که «هفت قدم دنبال تابوت می رفتند»، فکر می کند که «شاید یاد فلسفهٔ مرگ و آن دنیا افتاده بودند»، و خودش مدتی دربارهٔ مرگ می اندیشد و به این نتیجه می رسد: «تنها چیزی که از من دلجویی می کرد، امید نیستی پس از مرگ بود - فکر زندگی دوباره مرا می ترساند و خسته می کرد - من هنوز به این دنیایی که در آن زندگی می کردم انس نگرفته بودم، دنیای دیگری به چه درد من می خورد؟»

و در اینجاست که «بریگه»، با این احساس که همچون انسانی در حالِ مرگ از همهٔ چیزهای آشنا و مانوس جدا می شود و همه چیز معنای خود را از دست می دهد، می گوید: «من با این تغییر از ترسی بی نام پر شده ام. من هنوز با این دنیا، که به نظرم خوب می آید، انس نگرفته ام. دنیای دیگر به چه درد من خورد؟ خیلی باید خوشحال باشم که در میان مفهومی که برایم ارزش پیدا کرده است،

بمانم...» و آنوقت در منتهای شکستگی و فروماندگی، شعری با این مضمون نقل می‌کند:

«ناخوشنود از همه، و ناخشنود از خود، در خاموشی و خلوتِ شب، از ته دل آرزو می‌کنم که رستگار بشوم و کمی احساس سربلندی بکنم. ای روح همهٔ کسانی که دوستان داشته‌ام، ای روح همهٔ آنهایی که در نغمه‌هایم از شما گفته‌ام، نیرویم بدهید، حمایت کنید و ناراستی و نَفَسهای فاسد کنندهٔ جهان را از من دور بدارید: و تو، ای خدای بزرگِ من، این فیض را به من عطا کن که بتوانم شعرهایی بغض بسرایم تا بر من ثابت شود که پست‌ترین آدمیان نیستم و مرتبه‌ام از کسانی که حقیرشان می‌شمارم، پایین‌تر نیست.»

اما راوی «بوف کور» که در زندگی واقعی تجربه‌های «بريگه» را ندارد و از تجربه‌های عینی و ذهنی «صادق هدایت» مایه می‌گیرد، در این هنگام، با اینکه آرزوی نیستی مطلق دارد، آرزوی بزرگ‌ترش، با نفرتی جنون‌آمیز از مردم عادی این است که کاش «بعد از مرگ دستهای دراز با انگشتان حسّاسی داشتم تا همهٔ ذرات تن خودم را به دقت جمع‌آوری می‌کردم و دو دستی نگه می‌داشتم تا ذرات تن من که مال من هستند، در تن رجاله‌ها نرود.»

«ریلکه» در شعرهایش و نیز در «یادداشتهای مالته لاویریدس بریگه» که تصویری است از بخشی از زندگی شاعر در دورهٔ خود

شناسی و خود سازی، چنانکه «اودن» [W.H.Auden]، شاعر انگلیسی، دربارهٔ او گفته است، بیشتر با سمبولهای مادی و عینی می اندیشد تا با سمبولهای ذهنی و انتزاعی، و «از این رو مشخص ترین هنر مایه های او بیان زندگی انسان در چشم اندازه های محیط است». و این ویژگی در دید هنری «ریلکه» از جهان بینی فلسفی او مایه می گیرد که در آن آگاهی عمیقی از پیوندهای درونی «زندگان» در کل «زندگی» و یکپارچگی «هستها» در کل «هستی» نمایان است. چنین است که برای «بریگه» دیگر مثلاً «خانه» جایی نیست که انسان «در» آن زندگی می کند، بلکه چیزی است که انسان «با» آن زندگی می کند، و بنابراین برای شخصیت او طبیعی است که وقتی که بخاری اتاقش در هتل دود می کند و او ناگزیر بیرون می رود و در خیابانها و کوچه های پاریس پرسه می زند، چشمهایش با دقتی یکسان به «خانه ها» و «انسانها» نگاه کند. در یک محله به جایی می رسد که یک ردیف خانه را خراب کرده اند و اکنون جای خالی آنها در ردیف خانه های به جا مانده پیداست، و او به دیوار جنبی اولین خانه از خانه های به جا مانده توجه می کند که رو به جای خالی آخرین خانه ایستاده است، و برای اینکه در محرومیت از تکیهٔ هم نشین رفته اش فرو نیفتد، با تیرهای قیرمال به آن شمع زده اند. اما این دیوار نه چهره ای از خود، بلکه چهرهٔ دیوار آخرین خانهٔ از میان رفته را دارد، و «بریگه» با ملاحظه جزئیات چهرهٔ این دیوار، بقایای زندگی انسانی آن را توصیف می کند:

«آدم، در طبقه های مختلف، دیوارهای اتاقهایی را می دید که هنوز کاغذ دیواری به آنها چسبیده بود، و اینجا و آنجا نشانه ای از تیرهای کف یا سقفِ اتاقها پیدا بود. نزدیکِ دیوارهای بینِ اتاقهای خواب، در سرتاسرِ طولِ دیوارِ خانه، یک رگهٔ سفیدِ مایل به خاکستری هنوز به جا مانده بود؛ در آن طرفِ این رگه، گودیِ مسیرِ زنگ زدهٔ لولهٔ مستراح، به صورتِ خطّهای پیچاپیچ، کرم وار می خزید و نمودارِ بخشی بسیار مشمئزکننده از عملِ هضم بود. در کناره های سقفِ اثرهایی خاکستری رنگ و غبار گرفته از ردّ لوله های گاز مانده بود؛ خطّهای عبور لوله ها، اینجا و آنجا خم می شد و ناگهانی تغییر جهت می داد و در امتدادِ دیوارهای رنگ خورده کشیده می شد، و همه به درونِ حفره ای سیاه می رفت که عجولانه کنده شده بود. اما از همه فراموش ناشدنی تر خود دیوارها بودند. زندگیِ سرسخت این اتاقها زایل شدن را به خود راه نداده بود. هنوز آنجا بود؛ به میخهایی که در دیوارها مانده بود، چسبیده بود؛ در یک وجب جایی که از کفِ اتاق خواب باقی مانده بود، آرمیده بود؛ در اندک مکانی که در زیرِ تیرهای کناری به جا مانده بود، چمباتمه زده بود. آدم آن را در رنگهایی که آهسته، سال به سال تغییر کرده بود، می دید؛ تغییرِ رنگِ آبی به سبزِ خفه، سبز به خاکستری، و زرد به یک سفیدِ کهنهٔ ملال گرفتهٔ خسته. اما در جاهایِ دیگری هم که تازه تر مانده بود، مشاهده می شد، در جاهایی مثلِ پشتِ آینه ها، پشتِ عکسها و تابلو ها، و پشتِ کمدها و قفسه ها؛ چون خطّ^{۱۴} پیرامونی آنها را بارها از نو ترسیم کرده بود، و در

این خلوتگاههای نهفته هم که حالا در پیش چشم قرار گرفته بود، از تار عنکبوت و غبار در امان نمانده بود. در هر تگّه برهنه و پوست ورآمده سطح دیوارها، در آماسهایی که نم در کناره کاغذهای دیواری ایجاد کرده بود، حضور داشت؛ در شرّه پاره ها شناور بود و عرق وار از لگّه های کثافتِ دیرمانده بیرون می زد. و از این دیوارهایی که زمانی آبی و سبز و زرد بودند، و ردّ آشفتهٔ افزای اتاقها آنها را قاب می گرفت، نفس این زندگیها در می آمد - نفس چسبناک و تنبل و بوی ناگرفته ای که هیچ بادی هنوز آن را پراکنده نکرده بود. بوی غذاهای نیمروزی و بیماریها و بازدمها و دود سالها، و عرقی که از زیر بغلها بیرون می زند و زیر پیرهن را سنگین می کند، و بوی ناخوش دهنها، و گند چرب پاهای عرق کرده. همچنین بوی تند و گزندهٔ شاش و بوی دودهٔ سوخته و سیب زمینی سرخ کرده، و بوی سنگین و تهوع آور روغن فاسد شده. همچنین بوی گس و سمج بچه های شیرخواره ای که تمیزشان نکرده باشند، و بوی کودکان ترسانی که به مدرسه می روند، و بوی زنندهٔ رختخواب پسرهای تازه بالغ. خیلی بوهای دیگر هم که از کف خیابان گندناک برخواسته بود، به آنها اضافه می شد و همین طور بوهایی که با باران آلوده شهر پایین می ریزد. و بسیاری بوهای دیگر که بادهای بی زور و رام محلی، که همیشه در یک خیابان ماندگارند، با خود به آنجا آورده بودند؛ و بسیاری بوهای دیگر که منشأ آنها معلوم نبود. گفتم، نه؟ گفتم که همهٔ دیوارها را خراب کرده بودند، غیر از دیوار آخری؟ من تا حالا

همه اش از همین دیوار حرف می زدم؛ اما می توانم قسم بخورم که به محض اینکه آن را شناختم، پا گذاشتم به فرار. چون همین خودش وحشتناک است، همین شناختن و به جا آوردنش. من اینجا همه چیز را به جا می آورم، و برای همین است که فوراً تسخیرم می کند: در من جایش کاملاً راحت است.»

اما راوی «بوف کور» اشراف زاده از اسب افتاده از اصل نیفتاده دانمارکی نیست که تنها و تهیدست و رنجور از یک بیماری ناشناخته عصبی یا روانی، در غربت با حساسیت و دقتی فوق العاده به همه چیز بنگرد تا همه چیز را در خود بشناسد. راوی «بوف کور»، هرچند که می خواهد بیماری خود را مثل بیماری «بریگه»، ناشناخته قلمداد کند، آشکارترین عارضه بیماری سل پیشرفته، یا احتمالاً بیماری زخم معده، در او بروز می کند: «همین وقت به سرفه افتادم و یک تکه خلط خونین، یک تکه از جگرم روی آینه افتاد»، یا «در این وقت شبیه یک جغد شده بودم، ولی ناله های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لکه های خون آنها را تف می کردم.»

راوی «بوف کور» در خانه اش از پیه سوز استفاده می کند؛ همه وقتش «وقف نقاشی روی جلد قلمدان و استعمال مشروب و تریاک» می شود؛ خانه اش را «مجنون یا کج سلیقه» ای در «عهد دقیانوس ساخته»؛ اتاقش با پرده ای از پستو جدا می شود و خودش آن را «اتاق فقیر پر از نکبت و مسکنت» توصیف می کند؛ دایه اش

می تواند برود فالگوش و «به نیت سلامتی» او مقداری «گند و کثافت‌های مختلف» گدایی کند و همه آنها را «دزدکی» به خورد او بدهد، و او متوجه نشود؛ سرفه هایی می کند که «صدای سرفهٔ یابوهای سیاه لاغر جلوی دگان قصّابی» را می دهد؛ و ناخوشی فکر و حواسّش را سخت ضعیف کرده است. در چنین محیطی و چنین احوالی به حکم عقل سلیم نمی تواند همان حسّاسیت و دقّت «بریگه»، و همان نگرش و بینش او را داشته باشد، و در توصیف خانه اش بگوید :

«اتاقم مثل همهٔ اتاقها با خشت و آجر روی خرابهٔ هزاران خانه های قدیمی ساخته شده، بدنهٔ سفید کرده و یک حاشیهٔ کتیبه دارد - درست شبیه مقبره است - کمترین حالات و جزئیات اتاقم کافی است که ساعت‌های دراز فکر مرا به خودش مشغول بکند، مثل کارتنک کنج دیوار. چون از وقتی که بستری شده ام به کارهایم کمتر رسیدگی می کنند - میخ طویله ای که به دیوار کوبیده شده جای ننوی من و زنم بوده و شاید بعدها هم وزن بچه های دیگر را متحمل شده است. کمی پایین میخ، از گچ دیوار یک تخته ورامده و از زیرش بوی اشیاء و موجوداتی که سابق بر این در این اتاق بوده اند، استشمام می شود، به طوری که تا کنون هیچ جریان بادی نتوانسته است این بوهای سمج ، تنبل و غلیظ را پراکنده بکند: بوی عرق تن، بوی ناخوشی های قدیمی، بوهای دهن، بوی پا، بوی تند شاش، بوی روغن خراب شده،

حصیر پوسیده و خاکینه سوخته، بوی پیاز داغ، بوی جوشانده، بوی پنیرک و مامازی بچه، بوی اتاق پسری که تازه تکلیف شده، بخارهایی که از کوچه آمده، و بوهای مُرده یا در حال نزع که همه آنها هنوز زنده هستند و علامت مشخصه خود را نگه داشته اند. خیلی بوهای دیگر هم هست که اصل و منشأ آنها معلوم نیست، ولی اثر خود را باقی گذاشته اند.»

آن دیوار به جا مانده از خانه های برکنده که «بریگه» در یکی از خیابانها یا کوچه های پاریس می بیند و در برابر نگاه ذهن گذشته کاو او، با سمبولهای «بو»، تابلویی به کمال از «زندگیها» می شود، و چنان تابلویی که «بریگه» با شناختن آن پا به فرار می گذارد، با «یک تخته از گچ ورامده دیوار اتاق» راوی «بوف کور» تفاوت بسیار دارد، و پیدا است که «صادق هدایت» این تفاوت را در نیافته است، یا ندیده گرفته است، و راوی «بوف کور»ش را وا می دارد که با چشمهای خود در جایی چیزهایی ببیند که «بریگه» آنها را با چشمهایش در جا و جاهایی دیگر دیده است. هر قدر هم که آدمها در روح و روحيات خود با هم شباهتهایی داشته باشند، در توصیف روح و روحيات خود نمی توانند تجربه های همدیگر را به عاریت بگیرند و عاریتی بودن آنها را پنهان بدارند. البته می توانند با جهان فکری و روحی همدیگر تا اندازه ای آشنا بشوند، چنانکه «صادق هدایت» توانسته بود تا اندازه ای با جهان فکری و روحی «راینر

ماریا ریلکه «آشنا بشود، اما هیچ «فرد»ی نمی تواند برای رسیدن به «نتیجه» ای که نمودار «فردیت» او باشد، «صغری» و «کبری» هایی را که دیگری چیده است، عیناً به کار بگیرد. مثلاً همه آن تصویرهایی که «بریگه» از مرگهای گوناگون می آورد و همه آن تعبیرها و تفسیرهایی که برای این تصویرها در پیش می گذارد، در جهت ادراک «مرگ» در کلیت خود و با معنایی تازه، یا از دیدگاهی تازه، است. مرگ، در این معنای تازه، یا از این دیدگاه تازه، که «بریگه» آن را دریافته، یا دیده است، همزاد زندگی است، یا اصلاً در خود زندگی است، و همه آن وحشتهایی که «بریگه» در سیر رسیدن به این دریافت یا دید تازه از مرگ پدید کرده است، برای آن است که پس از تجربه آنها، روح او از آنها رهایی یابد، و در این دریافت تازه دیگر «مرگ» را از «زندگی» جدا نیند تا از آن وحشتی داشته باشد.

«بریگه» می گوید: «پیش از اینها ما می دانستیم (یا شاید فقط حدس می زدیم) که مرگ را در خود داریم، همان طور که میوه هسته اش را در خود دارد.» و راوی «بوف کور» می گوید: «ما بچه مرگ هستیم ... و در ته زندگی اوست که ما را صدا می زند و به سوی خود می خواند.» و با اشاره به بیماری اش می گوید: «... در چشمهایم غبار مرگ را دیده بودم، دیده بودم که باید بروم.» و در چند مورد که پای مرگ به میان می آید، چهره مرگ را در تجزیه شدن تن می بیند، «تنی که ... طعمه کرمها و موشهای زیر زمین» می شود، یا

«کرم و جانوران و گزندگان» در خاک «دور او جشن» می گیرند و ریشه گیاهها «در آن فرو می روند و «شیره اش را» می مکند. و متأثر از خرافه ای، هراس نزدیک شدن مرگ او را می گیرد و می گوید: «جلو مهتاب سایه ام بزرگ و غلیظ به دیوار می افتاد ولی بدون سر بود؛ سایه ام سر نداشت؛ شنیده بودم که اگر سایه کسی سر نداشته باشد، تا سر سال می میرد.» و آنوقت، به علت اینکه احساسها و دریافتهایش از مرگ بعضاً خودی و بعضاً عاریتی است، ناگزیر در آنها ناهمخوانی و تناقض پدیدار می شود. کسی که مرگ را با آن چهره می بیند و از آن هراس دارد، در حالتی بعد از «خون دماغ» و بیهوش شدن، و پیش از آنکه در خواب برود، «دُنْبَالَةُ خِیَالَاتِ» را می گیرد و «در این وقت از طبیعت و دنیای ظاهری کنده» می شود و حاضر است «که در جریانِ ازلی محو و نابود» شود، و «چند بار با خود زمزمه» می کند: «مرگ، مرگ ... کجایی؟» «بدیهی است که «جریانِ ازلی» همه کاینات است و از جمله همان خاک است و آب است و کرم است و گیاه است. و باز، در صحنه ای دیگر و در پی وحشتی دیگر که «زمین و موجوداتش بی اندازه از او دور» شده اند، با خود می گوید: «مرگ ... مرگ ...»، و از صدای خودش می ترسد و به یاد مگسها و مرگشان در پاییز می افتد و ترسهای «بریگه» را واگو می کند. فقط وقتی که پای بساط تریاک می نشیند، از شر ترسها خلاص می شود، و به آن «جریانِ ازلی» می پیوندد و می گوید: «پای بساط تریاک همه افکار تاریکم را میان دود لطیف آسمانی پراکنده کردم. در این وقت

جسمم فکر می کرد، جسمم خواب می دید، می لغزید، و مثل اینکه از ثقل و کثافتِ هوا آزاد شده، در دنیای مجهولی که پُر از رنگها و تصویرهای مجهول بود پرواز می کرد...»

و همین آدم در موقعیت دیگری، آنجا که در کنار جسدِ «زن اثیری» نشسته است و او را «خوارک لذیذی برای کرمها و موشهای زیر زمین» می بیند، باز «بریگه» وار به «جریانِ ازلی» می پیوندد و چنانکه در جایی دیگر و به مناسبت دیگر نقل کردم، می گوید: «در این لحظه ... یک زندگی منحصر به فرد و عجیب در من تولید شد. چون زندگیم مربوط به همهٔ زندگیهایی می شد که دور من بودند ... و وابستگی عمیق و جدایی ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیلهٔ رشته های نامرئی جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود ... در این لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنیها و جنبش جانوران شرکت داشتم...» و البته این آدم که «بریگه» نیست و رهرو ثابت قدم وادی شناختِ خود و هستی نیست، فراموش نمی کند که از همهٔ «آدمهای معمولی»، که جزئی از همین «زندگیهای دور اویند»، نفرت دارد.

راوی «بوف کور» با همهٔ شباهتهای عاریتی ای که با «بریگه» پیدا کرده است، بزرگترین تفاوتش با او این است که برخلاف او تصوّر می کند که خودش را خوب شناخته است، و جهان را خوب شناخته است، و دیگران را خوب شناخته است، و این

دیگرانند که شبی ظلمانی «فکر و منطق» آنها را فرا گرفته است و این «دود و دم» دیگران است که او را خفه کرده است. راوی «بوف کور»، برخلاف «بریگه» از بیماری و وحشت مرگ نمی گذرد تا به عشق برسد، و از عشق نمی گذرد تا به خدا، به مفهوم «نماد حقیقت هستی» برسد. راوی «بوف کور» در «بیماری» می ماند، در وحشت «مرگ» می ماند، در «عشق»، که خود آن را مثل «ژرار دو نروال»، «عشق نا امید» می خواند، به جنونی جنایت پرور دچار می شود، و از «خدا»، یا «معنای هستی شناسی انسان»، با برداشتی ناقص از تحلیل مارکسیستی مذهب، و در عین حال با احساس عارفانه «ریلکه»، به آسانی می گذرد :

«ولی تلفظ این کلمات [دعا] از ته دل نبود، چون من بیشتر خوشم می آمد با یک نفر دوست یا آشنا حرف بزنم تا با خدا، با قادر متعال! چون خدا از سر من زیاد بود. زمانی که در یک رختخواب گرم و نمناک خوابیده بودم، همه این مسائل برایم به اندازه جوی ارزش نداشت و در این موقع نمی خواستم بدانم که حقیقتاً خدایی وجود دارد یا اینکه فقط مظهر فرمانروایان روی زمین است که برای استحکام مقام الوهیت و چاپیدن رعایای خود تصور کرده اند؛ تصویر روی زمین را به آسمان منعکس کرده اند؛ فقط می خواستم بدانم که شب را به صبح می رسانم یا نه - حسّ می کردم در مقابل

مرگ، مذهب و ایمان و اعتقاد چقدر سست و بچگانه و تقریباً یک جور تفریح برای اشخاص تندرست و خوشبخت بود ... »

راوی «بوف کور» در تحلیلش از مفهوم «خدا» هم به دیدگاه ماتریالیستی-ایده آلیستی «لودویگ فویرباخ» [Ludwig Andreas Feuerbach]، فیلسوف آلمانی، نظر دارد که «خدا» را انعکاس روح خود انسان می داند و معتقد است که «مذهب» آرمان انسان برای زندگانی بهتر در جهان واقعی را، و آرزوی دگرگون دیدن همین جهان را، ضایع می کند و او را در انتظار صبورانه پاداشی در جهان دیگر وا می نهد؛ و هم به دیدگاه مارکسیستی نظر دارد که در آن این «خدا» نیست که انسان را می آفریند، بلکه انسان است که خدا را به صورت و سیرت خود می آفریند؛ و «مذهب»، با توجه به روابط اجتماعی - تاریخی، که بر پایه استثمار انسان به دست انسان استوار است، تحقق آرمانهای انسان را به جایی خارج از این جهان وابسته می کند، و در این وابستگی او را با بیعدالتی اجتماعی سازگار می کند؛ و هم به دیدگاه «ریلکه» یا «بریگه» نظر دارد که در عین شاعرانه و مبهم بودن، مایه ای از عرفان مادی و اگزستانسیالیسم مذهبی در آن نمودار است؛ و آنچه این دیدهای ناهمگون و متناقض را به زور در کنار همدیگر می گذارد، خشم ناشی از عقده و بیماری و یأسِ راوی است.

«بریگه»، وقتی که به پایان دفتر دوم از یادداشتهایش، یا در واقع به پایان کتاب، نزدیک می شود، با وجود اینکه در خلأ ایستاده

است، و شاید، چنانکه خود قبلاً گفته است، «حال کسی را دارد که در آستانهٔ چیزی عظیم ایستاده باشد»، به خود می‌گوید: «به صفحه‌های پیشین یادداشت‌هایت نگاه کن.» و اینجاست که بار دیگر می‌خواهد آن «پیوستن به جریان ازلی» که بارها به آن نزدیک شده است، به یاد بیاورد و احساس کند که «در آستانهٔ آن چیز عظیم» ایستاده است، نه بر لبِ پرتگاهِ خلأ و سیاهی، و می‌گوید: «آیا همیشه در دوره‌ای نزدیکِ بهار نبود که شکفتاریِ ناگهانیِ سال همچون سرزندی بر تو نمودار می‌شد؟ آرزوی شاد بودن در تو بود، اما باز هنگامی که به فضای گستردهٔ بیرون می‌رفتی، ناشناختگی‌ای شگفت با هوا می‌آمیخت، و قدمهای تو، چنانکه بر عرشهٔ کشتی باشی، مردد می‌شد. باغ، خود را آغاز می‌کرد: اما تو - آری، چنین بود - تو زمستان را و سالی را که سپری شده بود به درونِ آن می‌کشیدی؛ برای تو هرچه بود، ادامه‌ای از گذشته بود. همچنانکه در انتظار بودی تا روح با فصل همگام شود، ناگهان وزنِ دستها و پاهایت را احساس می‌کردی؛ و چیزی مانند امکانِ بیدار شدن به ساحت آینده‌ات راه می‌یافت. تو علت را نازکی زیاد لباس می‌پنداشتی؛ شالت را تنگ تر به دور گردنت می‌پیچیدی؛ در راهرو جلو خانه می‌دویدی و به انتهای آن می‌رسیدی، و آنوقت، با دلی سخت در تپش، در وسط میدانگاه بزرگ می‌ایستادی، و سر آن داشتی که با همهٔ آنچه بود، یگانه شوی. اما پرنده‌ای آواز در داد، پرنده‌ای تنها، و تو را با خود ناآشنا خواند. آه! آیا باید می‌مردی؟ شاید. شاید اعجاب در این باشد

که ما اینها را، سال و عشق را، می گذرانیم و می مانیم. شکوفه ها و میوه ها هنگامی که رسیده اند، فرو می ریزند؛ جانوران خود آگاه اند و همدیگر را می یابند و خرسندند. ما ارضای طبیعت خود را به تعویق می اندازیم؛ هنوز به زمان بیشتری نیاز داریم. برای ما یک سال چه فرصتی است؟ همه سالها چه فرصتی است؟ پیش از آنکه خدا را آغاز کرده باشیم، ملتمسانه به او می گوییم: ما را یاری کن که شب را به سر آریم! و سپس بیماری را به سر آریم! و سپس عشق را به سر آریم!»

پذیرفتی است که برداشت همه کس از این مکاشفه «بریگه» یکسان نباشد، و باید پذیرفتنی باشد که بسیاری از خوانندگان و منتقدان از مکاشفه او چنین دریابند که انسان تا در «گذشته» اش نمیرد، نمی تواند با «اکنون» آغاز شود، یعنی با همه هستها در همه هستی یگانه شود، و انسان بدون «گذشته» اش نمی تواند تصویری از «آینده» داشته باشد، و بنابراین اگر بخواهد که بیرون از جهان ذهنی خود با همه چیز یگانه شود، از آن میان مثلاً پرنده ای آواز در خواهد داد و او را با خود بیگانه خواهد خواند. انسان با همه غربتی که در صحنه یا پهنه هستی دارد، به گذشته تا پیش از آفرینش هستی بر می گردد، و در آینده تا گم شدن همه معانی در شعشعه ظلمت پیش می رود، و در «بودن» نه، بلکه در «انسان بودن» خود است که

می تواند در همه چیز باشد و همه چیز را در خود داشته باشد، و آشنایی با همه چیز را در خود بیابد.

می بینیم که با همه تلاشی که «بریگه» کرده است، برایش یگانه شدن با آن «جریان ازلی» به بیان «صادق هدایت»، و «روح گل هستی»، چنانکه از بیان «راینر ماریا ریلکه» برداشت می شود، کاری چنان آسان نیست که راوی «بوف کور» موهبت آن را در کنار جسد «زن اثری» می یابد. او هم مثل «بریگه» بحث «خدا» که پیش می آید، می خواهد با خدایی حرف بزند که «دوست یا آشنا» باشد، اما بر خلاف «بریگه» که با طرد خدای مذهب، در طلب خدایی است «دوست»، «آشنا» یا «همسایه»، گویی هیچگونه نیازی به سیر در معنی هستی ندارد، و بدون تأمل در معنای کلمات است که مثلاً وقتی که «لکاته» اندک اعتنایی به او نشان می دهد و از او حالی می پرسد، و او با خشم جوابی تلخ می دهد، و «لکاته» رنجیده در را به هم می زند و می رود و او را در حرمانش وا می گذارد، می گوید: «مثل دیوانه ها شده بودم و از درد خودم کیف می کردم - یک کیف ورای بشری، کیفی که فقط من می توانستم بکنم و خداها هم اگر وجود داشتند، نمی توانستند تا این اندازه کیف بکنند. آنوقت به برتری خودم پی بردم، برتری خودم را بر رجاله ها، به طبیعت، به خداها حس کردم، خداهایی که زاییده شهوت بشر هستند - یک خدا شده بودم، از خدا

هم بزرگتر بودم، چون یک جریان جاودانی و لایتناهی در خودم حس می کردم...»

خدایان؟ چگونه می شود که ناگهان مفهوم «خدایان» به ذهن یک ایرانی می آید؟ و این مفهومی است که در ذهن «ریلکه» اروپایی هم جایی ندارد. ظاهراً «صادق هدایت» به تفاوت ماهیتی ای که مفهوم «خدای احد» با مفهوم «خدایان» دارد، اعتنایی نداشته است، و از آنها با هم و به جای هم یاد می کند، و در اینجا تأثیر پذیری او از داستانهای «ژرار دو نروال» آشکار می شود، که بعداً بحثش خواهد آمد.

مفهومی که «ریلکه» از «خدا» در ذهن دارد، از دید «بریگه» درباره دوست و معشوق دوره نوجوانی او، «ابلونه» [Abelone]، که او هم به شیوه ای دیگر سالک وادی عشق و حقیقت است، چنین بیان می شود: «من می دانستم که او آرزویش این بود که آنچه را که گذرنده است، از عشق خود دور کند؛ ولی آیا می شد که قلب بی آرایش او از این بابت فریب خورده باشد؟ آیا او نمی دانست که خدا فقط جهمتی است که به عشق داده می شود، و مقصود عشق نیست؟» به عبارت دیگر خدای بریگه خدایی است که از انسان به سوی او راه گشاده است، اما از او به سوی انسان راهی نیست.

پذیرفتن واقعیت هستی و زندگی، با خرسند یا ناخرسند بودن از هستی و زندگی بسیار تفاوت دارد، و «بریگه» هم که روحش همواره در رنج است، آن هم رنجی که راوی «بوف کور» هرگز به حواشی دریافت آن نرسیده است، هرگز از هستی و زندگی نمی نالد، هرگز در برابر شناخت ناپذیری تلخ هستی و زندگی دهن کجی نمی کند، هرگز همه گرفتاریهای بیشمار نسلهای انسان را «بچگانه» نمی خواند، و مثل او نمی گوید: «آیا سرتاسر زندگی یک قصهٔ مضحک، یک متل باورنکردنی و احمقانه نیست؟»

شاید اگر «صادق هدایت» در ساختن شخصیتِ راویِ «بوف کور» از «ریلکه» و «نروال» تا این حد «مصالح بیگانه» به عاریت نگرفته بود، «بوف کور» هم یک داستانِ «عروسک پشت پرده» دیگر می شد، و می شد به آسانی «عقده» قهرمانِ آن را شناخت، اما «بوف کور»، به صورتی که صادق هدایت آن را سر هم بندی کرده است، بر هیچ پژوهنده ای برای دریافتی فلسفی از روایتِ حالات و رؤیایها و اندیشه های او راهی نمی گشاید، چون نگرشها و بینشهایِ راویِ «بوف کور» در یک لحظه او را تا حد بیمارِ روانی ای فرود می آورد که عقده های جنسی روحش را تماماً به یک دُمَلِ چرکین و دردناک تبدیل کرده باشد، و در لحظهٔ بعدی او را تا حد «ریلکه» فرا می برد، «ریلکه» ای که مارتین هایدگر [Martin Heidegger]، فیلسوف اگزیستانسیالیستِ آلمانی، در اشاره به شعر او، گفته است که

«کار او [هایدِگر] تلاشی بوده است در این راه که حقیقت‌هایی را که ریلکه به صورتی سمبولیک در شعرش بیان کرده است، با زبان فلسفی بیان بکند»؛ یا او را تا حدّ «نروال» فرا می برد، نروالی که «مارسل پروست» [Marcel Proust]، نویسنده نامدار فرانسوی، او را «بدون تردید در شمار سه یا چهار نویسنده ترازِ اوّل قرن نوزدهم فرانسه» خوانده است؛ و درباره آثارش گفته اند که «استفاده نروال از رؤیاهای و شیوه او در به کار گرفتن سمبولها به منزله جزئی بنیادی از معانی، رهگشا در فتنی بود که بعدها سمبولیستها و سوررئالیستها به کار زدند، و با اینکه در ماهیت کلی کارشان با نروال تفاوت‌هایی مهم داشتند، او را پیشاهنگ خود قلمداد کرده اند»؛ و داستان «سیلوی» او را «تحلیلی عمیق از سرگردانی رمانتیکهای فرانسوی در میان میراث خردگرایی قرن هجدهم، و تجربه های روزمره شان در برخورد با آشفتگیهای اجتماعی و سیاسی، و ایده آلیسم یا آرمانگرایی بی حاصلشان» دانسته اند؛ و نورما رینسلر [Norma Rinsler]، استاد زبان و ادبیات فرانسوی در «کینگز کالج» لندن، نویسنده کتابی در بررسی آثار «ژرار دو نروال»، می گوید: «او بیشتر می کوشید که تجربه هایش را به منزله نمونه ای از زندگی انسانی تحلیل کند، و آنچه را که از این راه در می یابد، در حدّ سهمی خرد به گنجینه بصیرت ما در طبیعت انسان و معرفت انسان از خدا عرضه کند»، زیرا که خود او معتقد بود که: «تجربه های هر کس جزئی از گنجینه همگان است.»

و چنین است که مثلاً پژوهنده ای مانند «ایوا مِرت فریدمن» [Eva Merrett Friedman]، در مقاله ای تحلیلی درباره «یادداشتهای مالته لاوریس بریگه»، مندرج در مجله «دانشگاه دیتون» (Dayton)، در ایالت اوهایوی آمریکا، می تواند میان مسائل وجودی انسان که در «یادداشتهای بریگه» تصویر شده است و مسائلی که فیلسوفان مکتب اگزیستانسیالیسم به آنها پرداخته اند، شباهتهایی بیابد و در بررسی این شباهتها بگوید: «با خود بیگانه شدگی انسان عصر جدید و معمّای وجود، کانون توجه فیلسوفان و متفکرانی مانند کیرکگارد [Soren Kierkegaard]، یاسپرس [Karl Jasper]، سارتر [Jean Paul Sartre]، و هایدگر بوده است. راینر ماریا ریلکه با این مسئله وجودی در «یادداشتهای مالته لاوریس بریگه» درگیر می شود. در این «یادداشتهای مالته لاوریس بریگه»، که درباره انسان و سرنوشت اوست، ریلکه هنرمند در برابر واقعیت می ایستد و پرده از بحران وجود بر می دارد ... مهم آن است که در این یادداشتهای چیزی فراتر از اندیشه ها و خاطره های صرفاً خصوصی یک شاعر رنج آزموده، و فراتر از زندگینامه صرف راینر ماریا ریلکه در دوره اقامتش در پاریس ارائه می شود. مضمون اصلی این مجموعه به ظاهر بی نظم و ترتیب تأملات و تجربه ها، در واقع طرح هستی شناسانه مسئله وجود یا «بودن» است ... پژوهش سختکوشانه در مسائل وجودی فرد و با خود بیگانه شدگی انسان در ادبیات آلمانی با «یادداشتهای بریگه» آغاز می شود. «بریگه» ریلکه تجسم بی نظیری است از «طرح دلهره

وجودی» [Ausgesetztsein] انسان: انسانی که از همه معانی پیوسته و عینی وجودی بریده شده باشد. چنین است که «ریلکه» در آغازگاه جنبش اگزیستانسیالیستی، مخصوصاً به صورتی که «هایدگر» به نظام در آورده است، در ادبیات شخصیتی ممتاز دارد ... اهمیت محوری تجربه ترس در «یادداشتها» بدون توجه به مفهوم ترس از دیدگاه «هایدگر» چندان قابل درک نیست ... تجربه بنیادی «ریلکه» و «بریگه»، یعنی «Urerlebnis»، همین ترس و رنج است. اضطراب وجود داشتن، اضطراب ایفای نقش وجود، به صورت وظیفه اخلاقی هر دوی آنها در می آید. رنج و اضطراب فزون از حد معنایی خاص پیدا می کند، چون همینهاست که فرد بسیار حساس و نازک طبع را از عامه متمایز می کند ... این همان طبیعت زندگی است که ترسناک و یأس انگیز است. تصویرهای وحشت فقط وقتی معنای اصلی خود را آشکار می دارد که ما توانسته باشیم آنها را به منزله حرکتی در جهت انضباط نفس بفهمیم... «ریلکه» این را وظیفه خود قرار داد که موجودیت درونی فرد را نشان دهد و بازکند. در این حیطة است که وجود می تواند خود را همواره مایه ور نگهدارد و سرانجام به آسیب ناپذیری برسد ... »

و با اینکه «مارتین هایدگر» دستگاه فلسفی خود را با جهان بینی شعری «ریلکه» یکسان خوانده است، کسانی هم هستند که در جهان بینی «ریلکه» چیزی فراتر از چشم انداز فلسفی «هایدگر»

می بینند، از آن جمله «استوارت هالروید» [Stuart Holroyd]، نویسندهٔ انگلیسی، که می گوید: «به خاطر داریم که هایدگر بود که موقعیت انسان را «دستخوش هیچی» تعریف کرد. ریلکه با این هیچی به مقابله برخاست. هم یأسِ متافیزیکیِ «پاسکال» [Blaise Pascal]، فیلسوف و ریاضیدان فرانسوی، ۱۶۶۲-۱۶۲۳] را تجربه کرد و هم یأسِ ناشی از تنهاییِ روحی در زندگیِ عصر جدید را، همان یأسی که نیچه [فیلسوف و شاعر آلمانی، ۱۸۴۴-۱۹۰۰] را به جنون کشانید، و نیچه، از این تجربه که بیرون آمد، این عبارت را که خاصّ او بود، بر زبان داشت *Dennoch Preisen* (با اینهمه، آفرین). این عبارتی بود که بر زبان «زردشت» نیچه هم می توانست بیاید. علیرغم واقعتهایی که اذهانِ دیگر را به نگرشی منفی سوق داده بود، و با آگاهی کامل از این واقعیتها، آفرین خوانی و شادباش گویی هدف آشکار ریلکه و نیچه بود... نیچه و ریلکه هر دو با این باور که پهنه های اندیشه و احساس را گسترش داده اند، این دشوار را بر خود آسان گرفتند که به «وحدت در کلّ» قائل باشند، درد و رنج و بدی را بپذیرند و این همه را در خود به حالتی دیگر در آورند.»

اما «صادق هدایت» در روایت «بوف کور» گویی چنین بوده است که «راوی» را با ماهیت و جهان بینیِ خود او و با پای خود او در جادهٔ داستان پیش می برده است، در حالی که از او می خواسته است که در یک سمتِ جاده از جهان بینیِ «ریلکه» صحنه هایی بر

گیرد، و در سمت دیگر آن از جهان بینی «نروال»، و البته این صحنه ها را با صحنه های سیر اندیشه و کردار خود همراه کند، و البته داستان خود را پیش ببرد و به مقصد برساند. راوی معصومیت و زیبایی و اعتماد «کودکی» را در «زن اثیری»، که مظهر همه اینهاست، گم کرده است. «بزرگسالی» خواسته است به او بفهماند که آن معصومیت و زیبایی و اعتماد «اوهام» بوده است، و در آئینه واقعیت به او نشان داده است که «زن اثیری» همان دخترکی است که در کودکی، نزدیک نهر سورن با او سرمامک بازی می کرد، و حالا که بزرگ شده است و زن او شده است، «زنی که به همه کس تن در می دهد الا به او»، و از او لقب «لکاته» گرفته است. و راوی که نمی تواند پاکی یا اوهام کودکی را بر زشتی یا واقعیت های بزرگسالی حاکم کند، تصمیم می گیرد که «واقعیت» یا «لکاته» را بکشد، و در پایان روایت می کشد، اما با همه آشفتگی آگاه است که کشتن واقعیت، دنیای خیالی کودکی را زنده نمی کند، و با این یأس دیگر در زندگی چیزی نمی ماند که میان دل او و دنیا پیوندی باشد. پس چنین دنیایی به درد زندگی نمی خورد، و همه آنهایی که به آن دل بسته اند «رجاله» اند و «لکاته» اند. و او هم، که «بهشت کودکی» را گم کرده است، و «دوزخ واقعیت» را نمی خواهد، در آئینه می بیند که به «پیرمرد خنزر پیزی» تبدیل شده است، همان پیر مردی که پدرش، عمویش، پدر زنش، و تقریباً همه آنهایی که او می شناسدشان، شبیه اویند. پس زندگی محکومیتی است تلخ و هرگز از هیچ راهی مگر مرگ به

رستگاری که نه، به آسودگی و فراموشی نمی انجامد. همه داستان‌هایی که راوی «بوف کور» دارد که بگوید، همین است، و از این که بگذریم، آنچه در «بوف کور» به جا می ماند، همان صحنه‌هایی است که راوی، به فرمان «صادق هدایت» از دو سوی جاده روایت از جهان بینی «ریلکه» و «نروال» برگرفته است. در آینه جهان بینی خود راوی، که جهان بینی «صادق هدایت» است، فقط می توانیم تصویرهایی از این گونه ببینیم:

«آیا آنچه که حس می کنم، می بینم و می سنجم، سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت فرق دارد؟» ... «چقدر حکایت‌های راجع به ایام طفولیت، راجع به عشق، جماع، عروسی و مرگ وجود دارد و هیچکدام حقیقت ندارد، من از قصه‌ها و عبارت پردازی خسته شده‌ام» ... «حس می کردم که این دنیا برای من نبود، برای یک دسته آدم‌های بی حیا، پُر رو، گدا منش، معلومات فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود - برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده شده بودند و از زورمندان زمین و آسمان مثل سگ گرسنه جلو دکان قصابی که برای یک تکه لثه دم می جنبانید، گدایی می کردند و تملق می گفتند» ... و «بدون مقصود معینی از میان کوچه‌ها، بی تکلیف از میان رجاله‌هایی که همه آنها قیافه طماع داشتند و دنبال پول و شهوت می دویدند، گذشتم - من احتیاجی به دیدن آنها نداشتم، چون یکی از آنها نماینده باقی دیگرشان بود: همه آنها یک دهن بودند که

یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان می شد.»

راوی «بوف کور» گویی روحی است بدون جسم که از دنیایی دیگر در ورای عالم «مادیت» به زمین افتاده است، بی دهن و بی شکم و بی آلت تناسلی. اینها از دید او نشانه های «جسمیت» حقیر همه زندگان است، و همه زندگان حقیر و رجّاله اند، و حکایت‌های زندگی این حقیران «رجّاله»، که گذرندگان کوچه هاینند، از دید او «هیچکدام حقیقت ندارد». همه آنها «به فراخور دنیا آفریده شده اند»، الا او که همه فکر و ذکرش این است که «لگّاته»، این هرزه حقیر درخور این دنیا آفریده شده، یک بار، فقط یک بار با او «جفت» بشود و به او کمال ببخشد، زیرا که تمام ذرات جسمش جسم او را می خواهد، و این خواستن چنان راوی را بیقرار کرده است که پیراهن چرک او را که «بوی تنش در آن مانده است»، بر می دارد و آن را می بوید و میان پاهایش می گذارد و می خوابد، و دربارهٔ اعجاز پیراهن یا لذت این آمیزش خیالی می گوید: «هیچ شبی به این راحتی ن خوابیده بودم.» و کار این بیقراری یا حرمان جنسی به جایی می کشد که راوی «بوف کور» برای تشفی درد خود وقتی که برادر زنش را که پسر بچه ای است «مثل سیبی که با خواهرش نصف کرده باشند»، بر سکوی خانه پدر زن نشسته می بیند، از خود بیخود می شود: «من روی سکوی خانه نشستم، او را در بغلم نشاندم و به خودم

فشار دادم. تنش گرم و ساق پاهایش شبیه پاهای زخم بود ... مثل این بود که لبهای نیمه باز او تازه از یک بوسه گرم طولانی جدا شده - روی دهن نیمه باز را بوسیدم که شبیه لبهای زخم بود - لبهای او طعم کونه خیار می داد، تلخ مزه و گس بود. لابد لبهای لگاته هم همین طعم را داشت. « و عجیب است که «زن اثری»، این «فرشته»، این «ستاره پرنده» هم که «نمی توانست با چیزهای این دنیا رابطه و وابستگی داشته باشد»، و «وجودش لطیف و دست نزدنی بود»، لبهایش در نظر راوی مثل این است که «تازه از یک بوسه گرم طولانی جدا شده» باشد، «دهنش گس و تلخ مزه» است و «طعم ته خیار» می دهد، و این طعم را راوی «بوف کور» در هماغوشی با جسد بی جان او در می یابد.

شاید اگر «صادق هدایت» فقط از داستانهای «ژرار دو نروال» الهام و بهره مضمونی و بیانی می گرفت، و به «راینر ماریا ریلکه» و «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» او، لا اقل در ساختن و پرداختن داستان «بوف کور» کاری نمی داشت، چندانگی آشکار و آشوبنده در شخصیت راوی «بوف کور» کمتر می شد، زیرا که اولاً «نروال»، چنانکه قبلاً اشاره شد، در زندگی و هنر شباهتهای بیشتری به «صادق هدایت» دارد، و ثانیاً مایه اصلی در داستانهای او، مثل اغلب داستانهای صادق هدایت، مخصوصاً «بوف کور»، «زن اثری» و

«عشق غزلی» است، حال آنکه «ریلکه»، اساساً از «زن» و «عشق» دریافت دیگری دارد.

*ریلکه و بریگه: زن و عشق

با اینکه «ریلکه» شخصیتِ روحی و فکریِ «بریگه» را از تصویرِ خود در آئینهٔ تنهایی و تأمل در غربتِ پاریس گرفته است و او را «منِ دیگر» خود خوانده است، در این آئینه همهٔ زندگی او بازتاب نیافته است، و او خود نخواسته است که «یادداشتهای مالته لاویریدس بریگه» زندگینامهٔ کاملِ خودش باشد. در «یادداشتهای مالته لاویریدس بریگه» و نوجوانی او هست، یادهایی از پدر، مادر و خویشاوندان او هست، ولی فقط گوشه‌ها و جنبه‌هایی از واقعیت‌های عینیِ زندگیِ «گذشته» او تصویر می‌شود که او در آنها ارتباطی با مشاهدات و مکاشفات «اکنون» خود، ارتباطی با کلیتِ انسان، زندگی، عشق، خدا، مرگ، و جهان هستی می‌بیند. بنابراین، «ریلکه»، که در آن زمان بیست و هشت ساله است، و زن و یک فرزند دارد، و اولین بار در هفده سالگی در آن واحد عاشق دو خواهر می‌شود، و از عاشق شدن و عاشق بودن تا نزدیکِ مرگِ دل بر نمی‌دارد، در «یادداشتهای مالته لاویریدس بریگه»، از همهٔ زنانی که تا آن زمان عاشقشان شده بود و عاشقش شده بودند، به اشاره ای هم یاد نمی‌کند. او به آسانی

می توانست خود را، یا همه آنچه را که به « من خصوصی » او مربوط می شد، از دیدگاه « من دیگر »ش که « بریگه » بود، دور نگهدارد.

تا آنجا که با شاعران و نویسندگان جهان و آثارشان آشنایی یافته ام، شاعر یا داستان نویسی را سراغ ندارم که به اندازه «ریلکه» میان آثار او، و یادداشتهای روزانه و نامه هایش ارتباط مضمونی وجود داشته باشد. بیش از نیمی از نامه های «ریلکه»، که مجموع آنها به مرور، از سال ۱۹۳۱ تا ۹۸۳، در پنجاه جلد منتشر شده است، نامه هایی است که او برای زنان نوشته است، و اکثر این زنان هم معشوقان او بوده اند. نویسنده ای به نام «دانلد پریتر» [Donald Prater] که درباره زندگی و آثار «راینر ماریا ریلکه» کتابی با عنوان «آواز جام بلورین» [A Ringing Glass] تألیف کرده است، و در این کار از حدود صد و پنجاه کتاب و رساله ای که دیگران درباره «ریلکه» نوشته اند، بهره گرفته است، در جریان زندگی او، از بار اول عاشق شدنش در هفده سالگی تا نزدیک به زمان مرگش در پنجاه و یک سالگی، از چهل و سه زن نام برده است که او هر یک را در دوره ای کوتاه یا دراز عاشقانه دوست می داشت. بسیاری از این زنان خود نویسنده، شاعر، نقاش، مجسمه ساز، هنرپیشه، یا حداقل تحصیل کرده و روشنفکر و هنردوست بودند، از آن جمله نویسنده ای از طرف پدر روس و از طرف مادر آلمانی به نام « لو آندراس - سالومه » [Lou Andreas - Salome]، که پانزده سال پیش از آنکه در دوستی دل

به «ریلکه» بسپارد، «نیچه»، فیلسوف و شاعر آلمانی، سخت دلباخته او شده بود و به او پیشنهاد ازدواج کرده بود، و او بیدرنگ و قاطعانه این پیشنهاد را رد کرده بود، هرچند که روشنفکرانه مجذوب پروازهای بلند اندیشه «نیچه» بود. «لو» به عشقهای جسمانی، که معمولاً به ازدواج می انجامد، اعتقادی نداشت و می گفت که ازدواج باید «درک این واقعیت باشد که هر یک از دو تن متعلق «در» دیگری است، نه متعلق «به» دیگری، و به مفهومی تقریباً مذهبی یا حداقل در معنای آرمانی ... من هرگز نتوانستم بفهمم که چرا افرادی که جسمانی عاشقِ همدیگرند، ازدواج می کنند.»

شاید «لو»، از آنجا که تنها دختر خواننده بود و در میان برادرانش بزرگ شده بود و در بحبوحه بلوغ، در محیطی دانشگاهی، و پس از آن در محافلِ روشنفکری، همه هوش و حواس خود را به گسترش افقهای ذهنی داده بود، برخلاف دختران عادی، در برخوردش با مردان، اندیشه بر عاطفه جنسی او چیره می شد. حتی زمانی هم که با «فردریک کارل آندره آس»، استاد زبانهای شرقی در دانشگاه برلن ازدواج کرد، به این سبب بود که «آندره آس» تهدید کرده بود که اگر به ازدواج با او تن در ندهد، خودکشی خواهد کرد. با وجود داشتن شوهر، زندگانی مستقلی داشت، تنها یا با دوستانش سفر می کرد و بیشتر اوقاتش صرف مطالعه و نوشتن و معاشرت‌های روشنفکرانه می شد. خود او درباره برخوردش با مردان گفته بود:

«برای من هر مردی، فرق نمی کند که در چه دوره ای از زندگی ام با او آشنا شده باشم، همیشه چنین بوده است که گویی برادری در خود نهفته دارد.» شاید به همین دلیل هم بود که «ریلکه» دوستی اش با او دیرپا تر از بیشتر دوستیهایش با زنانِ دیگر بود، و می توانست رابطهٔ عشقیِ خودش با زنانِ دیگر را، بی هیچ پروایی با او در میان بگذارد. حتی زمانی که «ریلکه» باز به زنی دیگر دل باخته بود که شوهر و یک بچه داشت و نقاش نسبتاً معروفی بود، اما نمی توانست «نگهبانِ خلوت» او باشد، «لو» با این زن دوستانه دیدار کرد و به او فهماند که «ریلکه» باید در خلوت و تنهاییِ خود بماند.

و دیگر «کلارا وستهوف» [Clara westhoff]، مجسمه ساز و شاگردِ «رُدن»، که با «ریلکه» ازدواج کرد و از او صاحبِ دختری شد و پس از یک سال زندگیِ زناشویی، بی طلاق و با حفظِ پیوندِ دوستی از همدیگر جدا شدند. و دیگر «الئونورا دوزه» [Eleonora Duse]، هنرپیشهٔ ایتالیایی که بیست و اندی سال از «ریلکه» بزرگتر بود، و «ریلکه» سالها آرزوی آشنایی با او را داشت و هنگامی به این آرزو رسید که «الئونورا» از صحنهٔ تئاتر کناره گرفته بود. و دیگر «ماگودافون هاتینگبرگ» [Magoda von Hattingberg]، پیانیست، که هشت سالی از «ریلکه» جوان تر بود و از همسرش جدا شده بود و «ریلکه» چنان به او دل بست که در همان آغاز آشنایی، در نامه های مفصل، همهٔ زندگیِ خود را، از کودکی تا آن زمان،

صادقانه بر او گشوده بود و درباره نوشتن این نامه ها به او گفته بود: «این طور به نظرم می آید که این کار من است، وظیفه مسلم من است که حقیقت خود را بر تو آشکار کنم... چنانکه گویی در قلب تو می توانم برای نخستین بار از خود چهره ای آشنا به خدا نشان داده باشم.» احساس می کرد که خودش کافی عمیقش در این نامه ها همان درمانی است که برای دردمندیهایش می جسته است، و اکنون در این مکاتبه «پاک و شفاف» می تواند همه شکستهای گذشته اش در یافتن رابطه ای درست با یک معشوق را فراموش بکند. ولی «ماگدا» زنی بود که در «قصه های خدا»ی «ریلکه» برای هنر خود، موسیقی، چشمه الهامی یافته بود، و در نامه ای به «ریلکه» گفته بود: «شاید اگر زندگی عنایتی بکند و بگذارد که من تا زمانی تو را در جایی بیابم، آنوقت با نواختن موسیقی بتهوون یا اثری از سباستیان باخ، قدرشناسی خودم را به تو نشان خواهم داد.» و طبیعی بود که چنین زنی، مانند خود «ریلکه» از عشق دریافتی دیگر داشته باشد، و در این اندیشه که آیا «ریلکه» را چنان دوست می دارد که هر زنی می تواند مردی را دوست داشته باشد، به خواهر خود بنویسد: «آیا من او را چنان دوست می دارم که بخواهم مادر فرزندانم باشم؟ و اینجاست که باید به خود بگویم: نه. برای من او صدای خداست، روح جاودان است... همه آن چیزهای ماورای طبیعی، خوب، والا و مقدس است - اما انسان [آدمیزاد] نیست!»

و دیگر «کلر اشتودر» [Clare Studer]، بیوه ای زیبا و اغواگر، که در طی سالهای جنگ جهانی اول مقالاتی در هواداری از صلح می نوشت و در میانه جنگ از آلمان به سوئیس رفت و در حلقه مهاجران مخالف جنگ به فعالیت پرداخت، و مجموعه ای از شعرهایش نیز منتشر شده بود. «کلر» یکی از انگشت شمار زنانی بود که «ریلکه» توانسته بود خود را به عشق جسمانی آنها نیز تسلیم کند، هرچند که «کلر» هم البته مانند همه معشوقان دیگر «ریلکه»، ساعتها با او می نشست و با علاقه به شعرخوانی او گوش می داد. اما «من دیگر» او نمی توانست تلخی اندوهی را که در شیرینی این لذت نهفته بود، احساس نکند، و در یکی از بسیار شعرهایی که برای «کلر» دستنویس کرد، به این اندوه چنین اشاره ای دارد: «آیا تو یقین داری که این لذت است که دچارمان می کند / و جامی از انده نیست که ما را بر می افروزد؟»

شاید آنچه موجب می شد که در پیوند عشقی ای که «ریلکه» می خواست با زنان داشته باشد، در مورد بسیاری از آنها شکست می خورد، این بوده باشد که او از «زن» انتظاری داشت که هر زنی طبیعتاً می تواند آن انتظار را از «مرد» داشته باشد. او می خواست که خود «معشوق» باشد و زن «عاشق» او، چنانکه مثلاً «عارف» عاشق خداست و پیوسته دل و جان در آتش عشق او می دارد، اما از او انتظار پاسخ ندارد. «ریلکه» که در «یادداشتهای

بریگه» از چنین زنانِ «عارفه» ای با اشاره به چند نمونهٔ تاریخی یاد می‌کند، گویی نمی‌خواهد بپذیرد که خودِ او «خدا» نیست و هر زنی هم نمی‌تواند «عارفه» باشد، و آن انگشت شمار «زنانِ عارفه» ای هم که او در تاریخ می‌شناسد، هر یک در واقعیتِ نامکشوفِ زندگی اش برای دل سپردنش به عشقِ بی جوابِ خدا دلیلی خاصّ خود داشته بوده است.

یکی از دوستانِ ارانِ «ریلکه»، پرنسس ماری فن تورن آوند تاکسیس - هوهنلوهه [Marie Von Thurn und Taxis - Hohenlohe]، بیست سالی از او بزرگتر بود، رمان نویس و شاعر بود، در موسیقی و نقاشی هم استعدادی داشت، چند زبان را خوب می‌دانست، «کمدی الهی» دانتِه را در نوجوانی از بر کرده بود، و خانه اش برای بسیاری از نویسندگان، شاعران، هنرپیشگان، نوازندگان و آهنگسازان محفلی دلپذیر بود. پرنسس ماری همیشه «ریلکه» را از مهر و حمایت مادرانه برخوردار می‌داشت. در «بوهم» [Bohemia] قصری داشت و در ایتالیا، در نزدیک بندر «تریست» [Triste]، قصر دیگری به نام «دوئینو» [Duino]، که «ریلکه» در آنجا مدتی مهمانِ خلوت گزیدهٔ او بود و یکی از معروفترین آثارش را با عنوان «نواهای دوئینو» [Duineser Eleien] در این خلوتِ دلخواه نوشت. وقتی که باز در افسون عشقی تازه افتاده بود و می‌کوشید پرنسس ماری را مطمئن کند که این بار «نگهبانِ واقعیِ خلوت» خود را یافته است،

پرنسس ماری که او را برای خود «سرافیکو» نامیده بود، در دل گفته بود: «سرافیکوی بیچاره، آیا هرگز نخواهند گذاشت که در آرامش خود بماند، هرگز آن زنی را نخواهد یافت که او را آن قدر دوست داشته باشد که نیاز واقعی او را درک کند - و فقط برای او زندگی کند، بدون اینکه در اندیشهٔ زندگی کوچک و بی اهمیت خود باشد؟ اگر چنین زنی وجود داشته باشد، او چگونه می تواند پیدایش کند؟ من که راه نجاتی نمی بینم.» و با شناخت مهربانانهٔ عمیقی که از «ریلکه» داشت، روا می دانست که فکر کند که شاید هرگز او نتواند «زن آرمانی» خود را بیابد، و دربارهٔ او بگوید: «با وجود این او نمی تواند بدون اینکه جوئی از یک زن او را در میان گرفته باشد، زندگی کند، و آنوقت هم زمان گریز می رسد، آن لحظه ای که او خود را از هرگونه پیوندی دور می کند، و درد و اندوه دیرین باز می گردد.»

اما این زنی که «ریلکه»، با وجود آن همه خودآزمایی و زن آزمایی، یقین کرده بود که «نگهبان واقعی خلوت» او خواهد بود، «بالادین کلوسوسکا» [*Baladine Klossowska*] بود که دلش می خواست «مرلین» [*Merline*] صدایش کنند، یازده سال جوانتر از «ریلکه»، بلندبالا و سبزه فام، که جذابیتش بیش از زیبایی او بود، دارای دو فرزند و دلبستهٔ هنر نقاشی؛ آلمانی تباری که ترجیح می داد به فرانسوی حرف بزند و بنویسد، و در پاریس بود که «ریلکه» با او آشنا شده بود، اما در آن آشنایی میان آن دو از عشق جرّقه ای نجهیده

بود تا آنکه در سوئیس دیدار کردند، و «ریلکه» انگار او را عقدِ واسطِ اکنونش در سوئیس و گذشته اش در پاریس می دید، و شاید در ابتدا چیزی جز این از او نمی خواست، اما «مرلین» با خواندن چند کتاب او، تازه به ارزشِ والای عشقشان پی برد، و هنگامی که ناگزیر مدتی از هم دور بودند، در نامه ای به «ریلکه» نوشت: «من تو را در خود دارم، من معبدِ توام، زیرا که تو مقدسی ... تو آفریدگارِ منی»، و «ریلکه» به او نوشت: «چنان از آرزوی در آغوش کشیدنِ تو سرشارم که دستانم پیوسته بی اختیار گشوده می شود، و اگر عشق تو هنگامی که من با توام، تجسم پیدا می کند ... سوگند می خورم که عشق من همه فاصله میان ما را پُر می کند، همه آنچه که در اطرافِ توست تا پیشِ نگاهت، و آنچه با هوا به درون می بری، اینها همه عشقِ من است، این را یقین بدان، مرلین.» در عین حال «ریلکه» در زوربخ به همه کتابفروشیها سر می زد تا نسخه ای از کتاب نامه های «بتینا به گوته» را بیابد و به مرلین بدهد، با این نیت که از «مرلین» بخواهد که «بتینا» ی او باشد، «بتینا»یی که در «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» درخششی آرمانی دارد.

«بتینا فن آرنیم» [Bettina von Arnim] یکی از برجسته ترین زنان نویسنده آلمان در نیمه اول قرن نوزدهم و از نمونه گذارانِ نهضتِ رمانتیسیم در میان آلمانی زبانان، بیست و یک ساله بود که با «گوته» پنجاه و هفت ساله آشنا شد و تا پایان عمر او و عمر خود

دل بسته و شیفته او ماند، هرچند که با «آخیم فن آرنیم» ازدواج کرد و صاحب هفت فرزند شد و همواره همسری پارسا و وفادار ماند. مادر «بتینا» پیش از ازدواج با «گوته» دوست بود، و بعد از آن هم دوستی اش را با او ادامه داد تا زمانی که حسادت شوهرش انگیخته شد و این دوستی را قطع کرد، و آنوقت بود که «بتینا» در زندگی «گوته» جای مادر را گرفت، اما «گوته»، که شاید مانند «ریلکه» به چنین عشق یکجانبه ای نیاز داشت، خود را صاحب آن احساس می کرد و «بتینا» را در بند عبودیت آن نگاه می داشت. «بتینا» ساعتها با مادر «گوته» می نشست و به سخنان او درباره زندگی گذشته «گوته»، از آغاز کودکی تا آن زمان، گوش می داد، و «گوته» با اطمینان به شیفتگی «بتینا» بود که در سال ۱۸۱۰، در پاسخ به یکی از نامه هایش، به او نوشت:

«از آنجا که تو علاقه مندی که به من نامه بنویسی، و من هم همیشه خوشحال خواهم شد که از تو خبر داشته باشم، شاید بتوانیم از این واقعیت بهره ای بگیریم. خوب است به تو بگویم که من می خواهم اعترافاتم را بنویسم. هنوز نمی دانم که نتیجه اش یک رمان خواهد بود یا شکل وقایع نگاری به خود خواهد گرفت. در هر دو صورت به یاری تو نیاز دارم. مادر نازنین من دیگر در میان ما نیست، همین طور خیلی کسان دیگر که می توانستند در یادآوری گذشته، که بیشترش را فراموش کرده ام، به من کمک کنند. تو بسیار وقتها

ماجراها و حکایت‌های دلخواهش را از او شنیده بودی، و می دانم که آنها را با علاقه به خاطر سپرده ای. پس خواهش می کنم فوراً بنشین و آنچه را که به من و خانواده من مربوط می شود، بنویس. با این کار مرا بی نهایت خوشحال و ممنون خواهی کرد. مرا تا دیدار بعدی دوست بدار! »

بدیهی است که «بتینا» ی بیست و پنج ساله آن زمان از ماهیت شیفتگی خود به «گوته» چندان بی خبر نبود، وگرنه در پاسخ این نامه به او نمی نوشت: «شما همیشه برای نامه نوشتن به من دلیلی دارید، اما من نه کاری به دلیلهای شما دارم، نه در نامه تان غیر از آن چند کلمه آخر به چیزی توجه می کنم: «مرا تا دیدار بعدی دوست بدار!» همین یک عبارت دلنشین مرا از خود بی خود کرده است و از دیشب تا امشب در سحر هزار اندیشه شیرین نگهداشته است...» [از «گوته: داستان یک انسان»، تألیف *Ludwig Lewisohn*] و «ریلکه» در کتاب «مکاتبات گوته و یک کودک»، که دربردارنده نامه های «بتینا» به «گوته» است، جاهایی را که دلخواه اوست، علامت می زند و برای «مرلین» می فرستد، با این امید که «مرلین» در عشق از «بتینا» درس بگیرد، غافل از اینکه خود او «گوته» ای نیست که از «بتینا» چهل و شش سال بزرگتر باشد و بتواند پدرانه بر روح او مسلط باشد؛ حال آنکه «ریلکه» حتی بر روح خود هم مسلط نبود؛ با «مرلین» هماغوش می شد؛ از او می گریخت؛ در دوری نامه هایی

آتشین به او می نوشت؛ همینکه او می خواست به نزدش بیاید، به وحشت می افتاد، و به او می گفت: «در مواقعی معین عشق تو برای من چشمه نیرویی لایزال بوده است... اما لحظه های کارساز را فقط در خلوت و تنهایی می توان یافت.» و چنین بود که سرانجام «مرلین» به این حقیقت تلخ پی برد که «ریلکه» کارش را بیشتر از او دوست می دارد، و به او نوشت: «تو برای زندگی خودت به من نیاز نداری، این واقعیتی است، حال آنکه تو برای من همه زندگی منی... آیا باید تو را برای همیشه ترک کنم؟ عزیزم، روح من بر تو رنجی وارد نخواهد کرد، و جسم من، خدا می داند که چیز مزاحمی نیست - آیا باید آن را به جای دیگری ببرم؟»

و چنین است که از همه آن زنان که «ریلکه» عاشق خود کرد و عاشقشان شد، انگشت شماری که فقط روح او را دوست می داشتند، در پیوندشان با او پایدار ماندند و بقیه از او دل بریدند، یا بیرحمانه رانده شدند. اما «ریلکه»، که لابد ناگزیری طبیعی کشش جنسی میان مرد و زن را باور می داشت، و می دانست که این کشش یا از عشق به هماغوشی می انجامد، یا از هماغوشی به عشق، در قالب «بریگه» نمی خواست جسم داشته باشد؛ نمی خواست در لذت جسمی روحش را دچار رخوت کند؛ نمی خواست ناتمامی خود را در پیوستگی به زن به کمال برساند و در این کمال، چنانکه رسم طبیعت است، خود را گم کند. و این «ریلکه» در دنیای واقعیت نیست، بلکه «بریگه» در

دنیای ذهنی «ریلکه» است که در یادداشت‌هایش از عشق خیالی یا عشق غزلی دورۀ نوجوانی به این سوتر نمی‌آید، و برای همین است که از تنها عشقی که در پرده ابهام سخن می‌گوید، عشقی است که میان او و خالۀ جوانش «ابلونه» [Abelone]، حتی نهفته از خود آن دو می‌گذرد:

«سال بعد از مرگ مادرم بود که برای اولین بار متوجّه حضور ابلونه شدم ... اگر پیش از این به این فکر می‌افتادم که ماهیت رابطه خودم با ابلونه را بشکافم، شاید مسخره به نظر می‌آمد. ابلونه حضور داشت و هرکس هر قدر که می‌خواست از او بهره می‌گرفت. اما من یکدفعه از خودم پرسیدم: ابلونه اینجا چه کار می‌کند؟ هر کدام از ما آنجا بودنش دلیلی داشت ... اما ابلونه برای چه آنجا بود؟ یک مدّت صحبت از این بود که می‌خواهد سرش گرم بشود. اما این قضیه هم به فراموشی سپرده شد. هیچکس برای سرگرم کردن ابلونه زحمتی به خودش نمی‌داد، و او هم مسلماً نمی‌خواست وانمود کند که چیزی سرگرمش می‌کند. ضمناً ابلونه از یک موهبت برخوردار بود، یعنی آواز می‌خواند. موسیقی پُر قدرت و استواری در وجودش بود ... من که حتی در کودکی هم از موسیقی خیلی پروا داشتم (نه به این دلیل که جابرانه تر از هر چیز دیگر مرا از خودم بیرون می‌کشید، بلکه چون متوجّه شده بودم که هیچوقت نمی‌گذارد که من به همان حالتی برگردم که قبلاً داشتم، و مرا خیلی پایین، در اعماق جایی در قلمرو

ناکامیابها رها می کند)، این موسیقی را تحمل می کردم: آدم با آن اوج می گرفت، بالا و بالاتر می رفت، تا جایی که در آن لحظه های آخرش تصوّر می کرد که باید تقریباً به نزدیک بهشت آسمانی رسیده باشد. آنوقتها هنوز من گمان نمی بردم که ابلونه بهشتهای دیگری هم بر من خواهد گشود...»

با توصیفی که «بریگه» از چگونگی پیوند خود با خالّ جوانش، ابلونه، می کند، پیداست که سخنی از کشش جنسی در میان نیست. گویی «ابلونه» کتابی است که «بریگه» با خواندنش به مفهوم «عشق» پی می برد، چنانکه مثلاً نوجوانی، با نظاره زیبایی و جلوه های خالی از شهوت عشق در مادرش، شناخت حالتی شورانگیز و جذبه آمیز را در خود آغاز کرده باشد. حتی «بریگه» خود، آگاهانه یا نا به خود آگاه، از نخستین مرحله پیوندش با «ابلونه» چنین یاد می کند: «در ابتدا پیوند ما در این بود که او از روزگار دوشیزگی مادرم تعریف می کرد. سعی داشت به من بفهماند که مادرم چه شجاع و چقدر سرشار از شور جوانی بود. می خواست من یقین کنم که در آن زمان در رقص و اسب سواری هیچکس با مادرم قابل مقایسه نبود. ابلونه گفت: «او بی اندازه دلیر و خستگی ناپذیر بود، و آنوقت ناگهانی ازدواج کرد.» هنوز بعد از آن همه سال در تعجب بود: «ازدواجش آنقدر غیرمنتظره بود که واقعاً برای هیچکس قابل درک نبود.»

و شاید این بیشتر از دیدِ «بریگه» قابلِ درک نبود، «بریگه» ای که «جوانی» و «عشق» را نمی توانست در زندان ازدواج ببیند. و در این هنگام است که «بریگه» در حیرت از خود می پرسد: «آیا ابلونه زیباست؟» و آنوقت پیوندِ خود با او را احساس می کند و برای او نامه های بسیار می نویسد و در آنها دربارهٔ خانواده و نیز شادمانی خودش با او حرف می زند. و اکنون که روح آن نامه ها را به یاد می آورد، می گوید: «اما، این طور که حالا می فهمم، آن نامه ها لابد همه نامه های عاشقانه بود.» و البته نه عشق عام، بلکه عشق عارفانه ای که فقط در ذهنِ «بریگه» واقعیت دارد، و با این عشق است که «ابلونه» را در لحظهٔ یک برخوردِ خاص به یاد می آورد و می گوید: «من دربارهٔ تو هیچ نخواهم گفت ابلونه. نه به دلیل اینکه ما همدیگر را فریب دادیم - چون حتی در آن هنگام تو، ای عاشق، کسی را دوست می داشتی که هرگز فراموشش نکرده ای، و من همهٔ زنان را دوست می داشتم - بلکه به این دلیل که از گفتن فقط آزار بر می آمد.» و اینجاست که «بریگه»، چون نتوانسته است آن عشق عارفانهٔ «ابلونه» یا «بتینا» را داشته باشد، نهفته خود را سرزنش می کند، و شاید این «ریلکه» است که در قالبِ «بریگه» به طور کلی عشقِ عامِ مردانه را دور از پسند می بیند و می گوید:

«حالا دیگر قرنهایت که زنان همهٔ بار و وظیفهٔ عشق را بر دوش کشیده اند؛ همیشه نقشِ تمامیِ گفت و گو را، نقشِ هر دو جانب

را، به تنهایی ایفاء کرده اند. زیرا که مرد فقط سخن آنها را به تقلید تکرار کرده است، آن هم به طرزی ناشیانه. و با بی توجهی خود، با غفلت خود، با حسادت خود، که آن هم نوعی غفلت است، یادگرفتن را بر خود دشوار کرده است. اما زنان، با وجود این، روز و شب پایداری کرده اند، و با عشق و رنج بالیده اند. و از میان آنها، زیر فشار نیاز بی پایان، آن عشاق دلاوری پدید آمده اند که هرچند مرد خود را می خوانده اند، از او فراتر می رفته اند و اوج می گرفته اند ... اما اکنون که این تغییر صورت می گیرد، آیا وقت آن نرسیده است که ما هم تغییر کنیم؟ آیا نباید بکوشیم که اندکی خود را پیشرفت بدهیم، و آهسته و پیوسته سهم خود را از محنت عشق برعهده بگیریم؟»

و با دیدن چنین معنایی در عشق است که «بریگه» نزدیک به پایان دفتر دوم، یا در واقع نزدیک به پایان «یادداشتها»، و باز هم با به یاد آوردن «ابلونه»، نظرش را درباره عشق چنین خلاصه می کند: «دوست داشته شدن یعنی مصرف شدن. دوست داشتن یعنی با نوری پایان ناپذیر درخشیدن. دوست داشته شدن در گذشتن است، و دوست داشتن بردبارانه ماندن.» و در بخش پایانی «یادداشتها» که «بریگه» از پهنه تاریخ هم گذشته است و داستان «من» خود را با روایتی نو از داستان «فرزند مسرف» [انجیل لوقا، باب پانزدهم] به پایان برده است، از خانواده بریدن و جلای وطن کردن او را به گریز از دوست داشته شدن، و بازگشتن او را به اطمینان یافتن از فراموش دیگران

شدنِ او تعبیر می کند و دربارهٔ او ، یعنی دربارهٔ خود، می گوید: «آنها دربارهٔ او چه می دانستند؟ او حالا دیگر چنان بود که دوست داشتش سخت دشوار شده بود، و احساس می کرد که تنها «یکی» است که می تواند او را دوست بدارد. اما «او» هم هنوز آماده نیست.» و این «او» از دید «ریلکه» یا «بریگه»، در وادی عشقِ عارفانه «خدا»ست، که با معراجِ فکری عارف عاشق وجود پیدا می کند، و «ریلکه» در خطاب به او در شعری می گوید:

«خدایا، وقتی که من بمیرم، چه خواهی کرد؟ / من سبوی توام (اگر بشکنم ، چه خواهد شد؟) / من شراب توأم (اگر نابود شوم، چه خواهد شد؟) / من ردای توأم ، هنر توأم / وقتی که من دیگر نباشم، تو معنای خود را از دست خواهی داد. / وقتی که من بروم، تو دیگر خانه نخواهی داشت ... / خدایا، چه خواهی کرد! من بیمناکم.»

می بینیم که «ریلکه»، چنانکه از نامه های چاپ شدهٔ او در پنجاه جلد، و نیز از بسیار کتابها و مقاله هایی که دربارهٔ زندگی او نوشته اند، بر می آید، از هفده سالگی تا روزهای آخر عمر، هر از چندی، عاشق زنی می شد، و بیشتر این زنان کسانی بودند که با خواندن آثارش شیفتهٔ او می شدند و به نحوی با او دیدار می کردند، و او با سخنانش و خواندن شعرهایش و نوشتن نامه های عاشقانه، آنها را سخت تر شیفتهٔ خود می کرد، به این امید که به او دلبسته نشوند و نخواهند تصاحبش کنند، بلکه یارِ او و نگهبانِ خلوت و تنهایی او

باشند، زندگی خود را بکنند، ولی برای او باشند و دوستدار او بمانند . البته او می خواست که با معشوق پیوندِ دوگانهٔ جسم و روح داشته باشد، اما به تجربه دریافت که هیچ زنی نمی تواند از خود تهی شود و از او پُر، و همان طور که او زندگی اش را وقف هنرش کرده است، زندگی خود را وقف هنر او کند. با این همه هرگز از این تجربه درسی نگرفت ، اما این آرزوی محال را به مخلوق خود ، یا «منِ دیگر» خود، «مالته لاوریدس بریگه»، سپرد که در یادداشتهایش از «عشق» بسیار خبرهاست، مخصوصاً از «عشق عرفانی»، و از «عاشق شدن» خبری نیست. البته، همان طور که قبلاً از نمونه هایی یاد شد، زنانی بودند که خود را فقط عاشقِ روح و هنر او می دانستند، ولی بسیاری از همینها را هم فقط «موقعیت» بود که به پهنهٔ عشقِ جسمانی راهشان نمی داد. مثلاً «مارینا تسوه تایوا» [Marina Tsvetayeva] شاعرهٔ معروفِ روس و دوست و همپایهٔ «بوریس پاسترناک»، در زمانی با خواندن اشعارِ «ریلکه»، و از دور با او آشنا شد که چیزی به پایانِ عمر «ریلکه» باقی نمانده بود. برای همدیگر نامه می نوشتند و شعر می فرستادند، و «مارینا» چنان مسحور شکوه شعر او شده بود که او را، در مقایسه با خود و «پاسترناک»، یکی از «خدایان»، و تازه ترین مظهر «أرفه» [Orpheus]، شاعر و چنگ نوازِ اساطیری یونان، می دانست ، و دربارهٔ او گفته بود: «او یک أرفهٔ آلمانی است، یعنی أرفه ای که این بار در آلمان ظهور کرده است. او نه شاعر، بلکه روح شعر است.» با این همه، عشقِ روحی و هنری، آن هم از دور، برای

هیچیک از آن دو بسنده نبود، و سخت مشتاق بودند که همدیگر را ببینند، و حتی «ریلکه» در نامه اش از «مارینا» می خواست که اتاقی را که نخستین بار در آن دیدار خواهند کرد، برای او توصیف کند، و این دیدار میسر نشد، زیرا که «ریلکه» در همان سال مُرد، و «مارینا» شکوه این عشق جسمانی نشده را تا چهارده سال بعد که خودکشی کرد، هرگز از یاد نبرد و از درد آن هرگز رهایی نیافت.

پس می توانیم بگوییم که از حیث برخورد با «زن» و مفهوم «عشق»، نه «صادق هدایت» به «ریلکه» چندان شباهتی داشت، نه «راوی بوف کور» چندان شباهتی به «بریگه» دارد. «صادق هدایت»، برخلاف «ریلکه» اهل نوشتن یادداشتهای روزانه نبود، و نامه هم معمولاً وقتی به دوستانش می نوشت که پاسخی به نامه ای لازم می آمد، با خود او یا دوستی کاری می داشت. از این گذشته، «ریلکه» در نامه هایش دنیای درونی خود را به تمامی تصویر می کرد، و می گذاشت که لحظه لحظه زندگی شعری، روحی، فلسفی، و عشقی اش در نامه هایش تصویر شود، چنانکه گویی نامه نگاری او نوشتن تاریخ تکوین و تکامل هنر در هنرمند بود، حال آنکه صادق هدایت در نامه هایش از «من واقعی» خود تصویری به تمام نشان نمی داد و بسیار چیزها را در پس عبارتهایی ظاهراً طنزآمیز پنهان می داشت، و گهگاه «نیاز» و «آرزومندی» را در هیئت «درویشی» و «یأس فلسفی» به صحنه می آورد.

«صادق هدایت» در نامه هایش به پدر و مادر، و حتی برادر بزرگش، عیسی خان، لحنی بسیار رسمی دارد، و در آنها از دایره وقایع روزمره در حد پاره ای خبرها و نیازها فراتر نمی رود. پدرش، اعتضادالملک، را «خداوندگار» می خواند و «تصدّق حضور مبارک» یکی و «قربان خاکپای مبارک» دیگری می گردد، و پیداست که در نامه هایش به آنها چیزی از دنیای خصوصی اش بروز نمی دهد. اما با بعضی از دوستانش چنان خودمانی و به اصطلاح «ندار» است که با شوخیهای بعضاً رکیک محبتش را به آنها نشان می دهد. مثلاً در نامه ای به مجتبی مینوی که ازدواج کرده است، می نویسد: «مگر شرط نکرده بودی که زنت را شب عروسی اوّل از لحاظ من بگذرانی؟ گویا تصوّر کردی من خاصیت تفنگ حسن موسی را داشته باشم و از دور بزنم، پاشدی رفتی آن طرف دنیا آلودگی به هم زدی.» [نامه های صادق هدایت، گردآورنده محمد بهارلو، نشر اوجا، ۱۳۷۴] یا به تقی رضوی می نویسد: «[در بانک] مثل سگ یا مثل تو هم هر روز از گرده مان بار می کشند ... این عدد هم دست از سر ما بر نمی دارد. گمان کنم در دنیای دیگر هم من حساب نیم سوزهایی که به کمر تو می زنند، نگه دارم ... همین قدر بدان که وقتی از این مبال خارج می شوم سرم گیج و منگ است. بعد از همه اینها هم بی نتیجه، مزخرف، برعکس تو که با آن عصای کوتاه کثیف که از ... دزدیده ای در *Egouts* های [فاضلاب روهای] پاریس برای خودت پشتک بزن ...» بنابراین می توان فرض کرد که با دوستانش سخت خودمانی

حرف می زده است، اما در هیچیک از نامه هایش نمی بینیم که از رابطه ای عاشقانه میان خودش و زنی اشارتی رفته باشد. البته در بیشتر نامه ها بسیاری جمله ها به صوابدید مخاطب نامه یا ناظران رسمی چاپ آثارش، حذف شده است. اما بدیهی است که اگر به زبانی مطبوع و مألوف از عشق سخنهایی گفته بود، دلیلی نمی داشت که سنت گرایانه به حذف آنها مبادرت کند.

در کتاب «نامه های صادق هدایت»، گردآورده محمد بهارلو، نامه ای کوتاه هست به هدایت از زنی به نام «ترز» [Therese]، با این مضمون: «گرچه کوچک ایرانی من. تنها یک کارت کوچک، زیرا در مرخصی هستم، در «اترنا» پیش مادرم، و خیلی گرفتار. من چند روز پیش از «پون تورسن» رد می شدم، خیلی به نخستین ملاقاتمان فکر کردم. مادرم پیر شده و کمی بیمار است، این مرا ناراحت کرده. وقتی برگشتم به شما نامه خواهم نوشت، نزدیک ۱۵ ژوئن. من را محکوم به بی وفایی نکن، شاید تنبلی، و چرا اسم معشوقم را می پرسی؟ ترجیح می دهی که به شما جواب بدهم که چندتا دارم، چیزی که لازم است بگویم این است که من از آنها هیچکدام را دوست ندارم. من به شما نامه ای مفصل، تا ده روز دیگر می نویسم. من شما را همیشه دوست دارم»

از جمله «من را محکوم به بی وفایی مکن» این طور بر می آید که «صادق هدایت» به «ترز» نامه ای نوشته است، و این پاسخ

«ترز» به نامهٔ اوست. «ترز» قصد دارد که تا ده روز دیگر «نامه ای مفصل» برای «هدایت» بنویسد و پیداست که در آن نامه کیفیت رابطه اش با «هدایت» را روشن خواهد کرد. فعلاً چون در مرخصی است و پیش مادر بیمارش رفته است، همین «کارت کوچک» را برای صادق هدایت می فرستد تا در پاسخ گلایه یا شکوه «صادق هدایت»، او را مطمئن کند که «بی وفا» نیست و او را همیشه دوست خواهد داشت. با تأمل در کلمات و عبارات این نامه، می توانیم برداشت کنیم که «نخستین ملاقات» آنها، لا اقل برای «ترز» و احتمالاً برای هر دوی آنها، کیفیتی اثرگذار داشته است.

آیا چیزی را که صادق هدایت به بی وفایی «ترز» تعبیر کرده است، خبر نگرفتن «ترز» از اوست؟ و هدایت، که لابد می داند که «ترز» با مردی یا مردانی دیگر نیز آشنا یا دوست است، و شاید فکر می کند که به اصطلاح سرش جای دیگر بند است، یا دلش به دیگری مشغول، به شیوهٔ نوجوانان عاشق در نامه اش از او اسم معشوقش را می پرسد. لابد «صادق هدایت» حدس می زند که «ترز» با یکی از کسانی که او می شناسد، پیوند عاشقانه پیدا کرده است، وگرنه به جای پرسیدن اسم معشوقش، از او به سادگی می پرسید: «آیا تو عاشق کس دیگری شده ای؟» ضمناً این ابراز نگرانی «صادق هدایت» از «معشوق دار» شدن «ترز» نشان می دهد که «صادق هدایت» قبلاً مطمئن بوده است که «ترز» دل پیش مرد دیگری ندارد.

علاوه بر این شکوه از بی وفایی «ترز» می تواند این معنی را داشته باشد که «صادق هدایت» از آشنایی یا دوستی با او انتظار «عشق» داشته است، و این را «ترز» می دانسته است که در نامه کوتاهش به او گفته است: «من از آنها هیچکدام را دوست ندارم.» و در پایان نامه، برای دادن اطمینان بیشتر، می گوید: «من شما را همیشه دوست دارم.»

همچنان با تأمل در فضای این نامه، فکر می کنیم که وقتی که زنی فرنگی یک مرد ایرانی آشنا با خود را «گره کوچک ایرانی من» می خواند، باید این آشنایی با «ناز»های آن «گره» و «نوازشهای» آن زن استواری یافته باشد. و اما این نامه در عین حال که یک «نامه عاشقانه» می نماید، از آن عشقی که معمولاً در برخوردها و معاشرتهای عادی پیش می آید، احساس نمی شود. درباره «ترز» محمد بهارلو در پانویس صفحه ای که نامه در آن آمده است، می نویسد: «ترز همدم صمیمی هدایت در رنس، در زمان تحصیل هدایت در پاریس بوده است. پدر او در جنگ بین الملل اول در جبهه «ماژینو» کشته شده بود و مادرش آرزو داشت دخترش با مرد دلخواه خود ازدواج کند و خوشبخت شود.» ظاهراً «ترز» دختری است که دور از مادرش زندگی می کند. مادر پیر و بیمار او در «اترتا» [Étretat] اقامت دارد و باید زنی تنها باشد. «ترز» که در رنس [Reims] «همدم صمیمی هدایت» است، مسلماً از همدردان او

نیست، و احتمالاً در آن شهر کار می‌کند. اما باید از همدیگر مکاناً فاصله ای داشته باشند تا ارتباطشان با نامه حفظ شود. هر مادری آرزو دارد که دخترش با مرد دلخواهش ازدواج کند و خوشبخت شود، ولی وقتی این آرزو را با حسرت ابراز می‌دارد که نوعی مانع در میان باشد. چه چیز مانع از آن بوده است که «ترز» اولاً مرد دلخواهی داشته باشد، و ثانیاً با او ازدواج کند؟ آیا دور بودن «ترز» و تنها و آزاد زندگی کردن او اسباب نگرانی مادرش بوده است؟ چرا؟ مگر «ترز» در زندگی بند و باری و آرمانی نداشته است؟

«صادق هدایت» در «اوایل شهریور ۱۳۰۵ همراه با یکصد و ده محصل، از طرف وزارت معارف، تهران را به مقصد بروکسل، پایتخت بلژیک ترک می‌کند.» و در سال ۱۳۰۶ به پاریس می‌رود، و بعد از سه بار رشته تحصیلی عوض کردن، بدون آنکه رشته ای را به پایان برساند، در تیرماه ۱۳۰۹ به تهران بر می‌گردد. او در ابتدای دوران اقامت در خارج بیست و چهار سال داشت و وقتی که به وطن برگشت، بیست و هشت ساله بود. از جمله داستانهای عاشقانه ای که در پاریس نوشت، یکی «مادلن» است در کتاب «زنده به گور»، که تاریخ نوشتن آن ۱۵ دی ماه ۱۳۰۸ است، و دیگری «آینه شکسته» در کتاب «سه قطره خون» که تاریخ ندارد، اما در متن داستان از تاریخ ۲۱ سبتمبر ۱۹۳۰ یاد شده است که برابر با ۳۰

شهریور ۱۳۰۹ است، یعنی دو ماه بعد از برگشتن او به تهران، زمانی که هنوز ذهنش از فضای زندگی در پاریس خالی نشده است.

در داستان «مادلن»، راوی داستان از آشنایی با یک دختر و مادر و خواهر او حرف می زند. در سوّمین دیدارش از آنها در «اتاق پذیرایی کوچک» شان نشسته است و «دزدکی به موهای تابدار خرمایی، بازوهای لخت، گردن و نیمرخ بچگانه و سرزنده» مادلن نگاه می کند. در اوّلین دیدار در «ویلرویل» (Villerville)، در کنار دریایند و «دسته ای زن و مرد با تنکه و پیراهن چسب تن» شنا می کنند، که برای راوی از ایران آمده عجیب و روایت کردنی است، و «پیرمردها زیر چترهای رنگین راه راه لمیده روزنامه» می خوانند و «زیر چشمی زنها را تماشا» می کنند. رفیق راوی بر می خیزد و او را به دو دختر که به آنها نزدیک می شوند، معرفی می کند. یکی از آن دخترها «مادلن» است. راوی می گوید که مادلن «گاهی بلند می شد و با توپی که در دستش بود بازی می کرد، دوباره می آمد پهلوی من می نشست، من توپ را به شوخی از دست او می کشیدم، او هم پس می کشید، دستان به هم مالیده می شد، کم کم دست یکدیگر را فشار دادیم، دست او گرمای لطیفی داشت. زیرچشمی نگاه می کردم] مثل همان پیرمردهای کنار دریا]: به سینه، پاهای لخت و سر و گردن او، با خودم فکر می کردم چقدر خوب است که سرم را بگذارم روی سینه او و همینجا جلوی دریا بخوابم ... ناگهان صدای ساز رقص در

کازینو بلند شد، مادر که دستش در دستم بود شروع کرد به خواندن یک رقص آمریکایی: میسی سیپی. دست او را فشار می دادم...»

تا اینجا که داستانی در کار نیست. جوانِ راوی به دختری معرفی شده است، زیرچشمی جاهایی از بدن او را تماشا کرده است، به بهانه شوخی دستش را به دست او مالیده است و بعد هم در هنگام آواز خواندن دختر دست او را فشار داده است. آنچه این ماجرا را برای راوی یا «صادق هدایت» داستان می کند، این است که در دیدار سوم، در «اتاق پذیرایی کوچک»، وقتی که مادر مادر مادرن جلو پیانو می نشیند، مادر از جا بلند می شود و از میان ورقه های نُت موسیقی که روی میز ریخته است، یکی را جدا می کند و جلوی مادرش می گذارد، و مادرش این آهنگ را می نوازد و مادر هم آهسته می خواند. و بزنگاه داستان این است که «این همان آهنگ رقص بود که در ویلرویل» شنیده بود: «همان میسی سیپی».

«صادق هدایت» وقتی این داستان را می نویسد که بیست و هفت ساله است، یعنی در همان سنی که «ریلکه» در پاریس به سر می برد، همسر و یک فرزند و معشوقان بسیار دارد، و فارغ از لذت زیرچشمی به جاهایی از زنی نگاه کردن یا هوس سر بر سینه زنی گذاشتن و به خواب رفتن، اما در فضای یک رنج عمیق فلسفی و غرق در اندیشه معنای هستی انسان، کم کم سرگرم نوشتن داستان «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» می شود. و در این زمان «صادق

هدایت» از حیث معاشرت با زن چنان حرمان کشیده است که از یک برخورد ساده با یک دختر فرنگی، که در زندگی اش این برخوردها الزاماً به معنی شیفتگی پیدا کردن و به افسون عشق دچار شدن نیست، در سن بیست و هفت سالگی به گمان خود، «داستان عاشقانه» می نویسد.

در داستان عاشقانه «آینه شکسته» راوی نسبت به راوی داستان «مادلن» در تجربه معاشرت با زن قدمهایی برداشته است و به مرحله ای رسیده است که می تواند خود، بدون یاری دیگران، با زنی تنها آشنا بشود که پنجره اتاقش بختیارانه رو به روی پنجره اتاق اوست: «چقدر دقیقه ها، ساعتها و شاید روزهای یکشنبه را من از پشت شیشه پنجره اتاقم به او نگاه می کردم، بخصوص شبها وقتی که جورابهایش را در می آورد و در رختخوابش می رفت. به این ترتیب رابطه مرموزی میان من و او تولید شد.»

این «رابطه مرموز» با سلام کردن راوی به دختر در خیابان و پیشنهاد کمک در بردن کیف ویولنش از «مرموزیت» در می آید و به دوستی تبدیل می شود، شاید از نوع دوستی «صادق هدایت» با «ترز»، که او هم یک دختر تنهای فرانسوی بود. «اودت» کم حرف است، سمج و لجباز است، و یک روز که با هم به تماشای جمعه بازار می روند و در واگن زره پوش لبهاشان به هم می چسبد، و پیدا است که به هر دو خوش می گذرد، چون دختر اصرار می کند که

پای معرکهٔ یک تیغ ژیلت فروش بایستد و تماشا کند، راوی دختر را نیمه شب تنها رها می کند و به خانه می رود. در ساعت یک بعد از نیمه شب که می رود پنجرهٔ اتاقش را ببندد، می بیند که دختر آمده است و «پایین پنجرهٔ اتاقش پهلوی چراغ گاز در کوچه ایستاده» است، و تازه جوانِ عاشقِ بی تحملِ معشوق آزار متوجه می شود که دستکشها و «کیف منجوق دوزی» دختر که «پول و کلید خانه اش» در آن است، در جیب او مانده است، و حتی در این موقع هم پیش او نمی رود تا از او عذرخواهی و دلجویی کند، و در عوض کیف و دستکشها را از پنجره پایین می اندازد! چرا؟ فقط برای اینکه دختر می خواسته است معرکه گیری تیغ ژیلت فروش را تماشا کند، و به عقیدهٔ راوی «این که دیگر مربوط به زنها نیست!» و تازه بعد از این قهر بیچگانه، سه هفتهٔ تمام هم به دختر بی اعتنایی می کند، و فقط در موقع سفر کوتاه خود به لندن، در سر پیچ کوچه به او بر می خورد و دختر آینهٔ کوچک از میان شکسته ای را از کیفش در می آورد و به او نشان می دهد و به او می گوید: «آن شب که کیفم را پرت کردی، این طور شد. می دانی این بدختی می آورد.» راوی در جواب می خندد و او را خرافات پرست می خواند و به او وعده می دهد که پیش از حرکت دوباره او را ببیند، و نمی بیند، و در یک ماهی هم که در لندن است، نامه ای به اودت نمی نویسد، و عجیب است که در جریان این قهر و بی اعتناییِ راوی، «اودت» نشانی او را، نمی دانیم از کجا، به دست می آورد و نامه ای به او، که اسمش «جمشید» است، می نویسد

و عجیب است که در این نامه «اودت» واقعاً عوض شده است، در همین مدت کوتاه چنان عوض شده است که همان دختری که اخلاق بیچه‌ها را داشت و «سمج و لجباز» بود و آنقدر اهل تفریح، و حتی مشتاق تماشای معركة تیغ ژیلت فروش در جمعه بازار، در نامه اش می نویسد:

«نمی دانی چقدر تنها هستم، این تنهایی مرا اذیت می کند، می خواهم امشب با تو چند کلمه صحبت کنم ... اگر می دانستی درد روحی من تا چه اندازه زیاد است! ... شاید آنجا با دختری آشنایی پیدا کرده باشی، اگر چه مطمئنم که همیشه سرت توی کتاب است ... من پشت شیشه هایم را پارچه کلفت کشیده ام تا بیرون را نبینم، چون کسی را که دوست داشتم آنجا نیست، همان طور که برگردان تصنیف می گوید: پرنده ای که به دیار دیگر رفت، بر نمی گردد ... تو از مملکت خودت صحبت می کردی و آن همه وعده می دادی و من هم آن وعده ها را باور کردم و امروز اسباب دست و مسخره دوستانم شده ام ... عکسی که در بیشه ونسن (*Bois de Vincennes*) برداشتیم، روی میز است، وقتی عکست را نگاه می کنم، همان به من دلگرمی می دهد. با خود می گویم: نه، این عکس مرا گول نمی زند ... از همه چیز بیزار شده ام ... در صورتی که پیش از این این طور نبود. می دانی من دیگر نمی توانم بیش از این

بی تکلیف باشم، اگرچه اسباب نگرانی خلیها می شود، اما غصه همه آنها به پای مال من نمی رسد...»

بله، این نامه در واقع وصیتنامه دختر دلشکسته است و بعد از فرستادن آن برای «جمشید»، می رود خود را در دریا غرق می کند. در این نامه هم صدای «ترز» را می شنویم، یعنی صدای معشوق را، هم صدای «جمشید» یا «صادق هدایت» را، یعنی صدای عاشق را. «صادق هدایت» از «ترز» گله دارد و او را به بی وفایی متهم می کند، و «اودت» از «جمشید» گله دارد و او را وعده شکن می خواند. «هدایت» از «ترز» اسم معشوقش را می پرسد، که انگار پرسیده باشد: «آیا دل به مرد دیگری سپرده ای؟» و «اودت» به «جمشید» می گوید: «شاید آنجا با دختری آشنایی پیدا کرده باشی.»

اما صدای «اودت» بیشتر به صدای خود «صادق هدایت» شبیه است، همان هدایتی که در نامه هایش به اعتضادالملک، پدر، و عیسی و محمود هدایت، برادرانش، از ۱۷ فروردین تا ۱۳ اردیبهشت ۱۳۰۷، یعنی در طی کمتر از یک ماه، به ماجرای خودکشی انجام نیافته اش اشاره هایی می کند. به پدرش، در ۱۷ فروردین می نویسد: «راجع به کسالت بنده مرقوم فرموده بودید، مدتی است که خوب شده و به حکیم مراجعه کردم...» و به عیسی هدایت در ۱۲ اردیبهشت می نویسد: «تصدقت کردم، بعد از آن کمدی دراماتیک که در فنتن بلو [Fontainebleau] گذشت، در سفارت غوغایی به پا

شده. بنده هم کاملاً مفتضح به طوری که نمی توانم جلو دو نفر بیایم. پولمان هم که به باد رفت. به هر حال اگر بختمان بخت بود، دست خر برای خودش درخت بود. عجالتاً با رختهای جناب عالی پُز می دهم تا بعد چه شود.» و به محمود هدایت می نویسد: «تصدقت کردم، نمی دانم عجالتاً چه بنویسم، یک دیوانگی کردم، به خیر گذشت، بعد مفصلاً شرحش را خواهم نوشت.» و اگر هم بعد واقعیت را به تمامی و به همان صورتی که گذشته بود، برای کسی گفته یا نوشته باشد، بر من معلوم نیست، اما محمد بهارلو در کتاب «نامه های صادق هدایت»، در بخش ضمائم، نقل می کند که تقی رضوی، یکی از دوستان بسیار نزدیک هدایت که در آن زمان در پاریس پزشکی می خواند، در سال ۱۳۵۶ به محمدعلی همایون کاتوزیان گفته بود: «صبح آن روز هدایت را تو یک کافه در مرکز پاریس دیدم، خیلی گرفته به نظر می رسید. زیاد حرف نزد و بیشتر از معمول نوشید ... در موقع خداحافظی، چند کاغذ به م داد تا برای دوست و اقوامش در تهران پست کنم. این بیشتر نگرانم کرد ...» و بعد «تقی رضوی» ماجرا را از زبان «صادق هدایت» برای «کاتوزیان» چنین بازگو می کند:

«تو پاریس که از تو جدا شدم، یک راست رفتم به یک کافه ای در «کشان» (Cachan) چند گیلان دیگر هم زدم، حساب را پرداختم و بقیه اش را انعام دادم، بعد رفتم به یک نقطه پرت افتاده کنار رودخانه «مارن» (Marne) و از بالای یک پل قدیمی

شیرجه زدم آن تو. نمی دانستم که یک جفت جوان در قایق زیر پل سرگرم معاشقه اند. جوانک فوری پرید و مرا بیرون کشید (هدایت شنا بلد نبود) اما تا اسم و آدرس یک آشنای نزدیک را نمی دادم، ول کن نبود. بالاخره نشانی عیسی برادرم را در مدرسه توپخانه دادم.»

بعد «محمد بهارلو» در پانویس، به نقل از کتاب «زندگی و آثار صادق هدایت»، تألیف جنتی عطایی، توضیحاً می آورد که: «وزیر مختار ایران در پاریس، حسین علاء، از عیسی هدایت که در آن زمان در پاریس مشغول گذراندن تعلیمات نظامی بوده، مصرّاً می خواهد صادق را پیش پزشک روانشناس ببرد تا معلوم شود چرا می خواسته خود را سر به نیست کند و حیثیت مملکت را به خطر بیندازد؟»

از این ماجرا چنین بر می آید که به هر حال این خود را به رودخانه در افکندن صادق هدایت به قصد خودکشی بوده است، اما علت یا علت‌های آن کاملاً روشن نیست. با توجه به نامه های خود «هدایت»، به روشنی می توان دید که او در تمام دوره تحصیل در بلژیک و فرانسه از بی پولی می نالیده است، از دشواری درسها می نالیده است، از رشته های تحصیلی که مطلوب او نبوده، می نالیده است، از رفتار اولیای امور می نالیده است، اما در برخوردش با زندگی چنان نیست که بتوانیم او را بیزار از زندگی ببینیم. او از این قضیه برای پدر با عنوان «کسالت» یاد می کند، برای عیسی هدایت با عنوان «کمدی دراماتیک»، و برای محمود هدایت با عنوان

«دیوانگی کردن». آنقدر به کیفیتِ سر و وضع خود توجه دارد که کت و شلواری را که سفارت به مبلغ ۴۵۰ فرانک می خرد، «توبره» می خواند و پیشنهاد می کند که «مثلاً به جای ۴ پیراهن ۲۵ فرانکی سه پیراهن بخرند که گران تر و بهتر باشد، لباس هم قدری گرانتر در عوضش خورده ریزهای دیگر را بزنند...» و مدتی کوتاه قبل از اقدام به خودکشی، در نامهٔ ۲۲ دی ماه ۱۳۰۶ خود به محمود هدایت می نویسد: «در این ماه تا اندازه ای زیاده روی در خرج سر و وضع خود کردم. لباس را اگرچه خیاط از روی اندازه دوخت، چیز خوبی نشده، امروز رفتم معاینش را شرح دادم و بنا شد دوباره درست بکند. برای دو سه روز دیگر سرپرست ماهیانهٔ دوماهه را خواهد پرداخت.» و اندک زمانی بعد از واقعهٔ «کمدی دراماتیک» در همان نامهٔ ۱۲ اردیبهشت ۱۳۰۷ به پدرش می گوید: «با مبلغی که اخیراً خانم جانم فرستاده بودند کفش و کلاه و غیره خریده قرضهایم را پرداختم.»

پذیرفتنی است که صادق هدایت، که در آن زمان بیست و شش ساله بود، جوانی بسیار حسّاس باشد، و از آنچه برای او که اعیان زاده ای در رفاه پرورده بود، می توانست ناملایمات باشد، سخت رنج ببرد و بنالد؛ و نیز پذیرفتنی است که مایهٔ خودکشی در نهادش می بوده باشد؛ اما از موقعیتِ کلی او در آن زمان چنین بر می آید که زمینه این خودکشی او با زمینهٔ خودکشیِ آخر در چهل و نه سالگی که به زندگیش خاتمه داد، خیلی فرق می کرد. این خودکشی را حتی خود

او هم «دیوانگی کردن» خوانده است و خوشحال بوده است که به خیر گذشته است. آیا در این خودکشی، «مشکلِ عشق» دخالت نداشته است؟ آیا «اودت» خود «صادق هدایت» نیست، که شاید از دختری بی وفایی دیده است، وعده شکنی دیده است، و با در نظر گرفتن وضع دشواری که داشته است، شکست در عشق می توانسته است او را، به قول «اودت» یا «بدلِ صادق هدایت»، از همه چیز بیزار کند و راهِ خودکشی را به او نشان بدهد؟ این مسلّم است که صادق هدایت می توانسته است در پاریس تجربه ای از شکستِ در عشق داشته باشد، اما اگر با دختری مثل «اودت» آشنا می شد و میان آنها عشقی به وجود می آمد، شاید آن «اودت» می بود که نمی توانست رفتار جوانِ شرقی را در معاشرت زن و مرد درک کند، نمی توانست «شرقیانه» عاشق شود، و از «جمشید» یا از «صادق هدایت» انتظار می داشت که او را در زندگی اش آزاد بگذارد، و اگر نمی تواند «غربیانه» با او معاشرت کند، دست از او بردارد و به راه خود برود. و چنین است که «صادق هدایت» نقشِ مردِ شرقی را به زنِ غربی وا می گذارد و از او چنان عاشقِ دلسوخته ای می سازد که با یک ماه دور و بی خبر از معشوق ماندن، خود را کسی می بیند که «مرگ به او لبخند بزند و با این لبخند او را به سوی خود» بکشاند، و می رود خودش را در دریا غرق می کند.

از خلال همین اندک شمار نامه هایی که از صادق هدایت چاپ شده است، می توان دریافت که او در بحبوحه جوانی دلش می خواسته است که در پاریس با زنان معاشرت داشته باشد، دلربایی کند و معشوق واقع شود، اما تفاوت فرهنگ چنین امکانی را برای او پیش نمی آورد. او وقتی که به پلاژ می رفت و زنان را نیمه برهنه در میان مردان می دید، کارتی با منظره پلاژ برای برادرش عیسی خان به تهران می فرستاد و آنچه را که برایش دلپذیر، اما حیرت آور بود، به شیوه گریه در برابر دنبه دور از دسترس می دید و می گفت: «چه خر تو خری است. کنار بحر خزر هم می شود پلاژ درست کرد. یکی از وسایل پول درآری فرانسه است.»

در کارت دیگری که برای برادرش محمود خان به تهران می فرستد، می نویسد: «السّاعه که ساعت ۵ بعد از ظهر است در کافه مشغول نوشتن این کارت هستم. موزیک ملایمی مترنم است، جای جناب عالی خیلی خالی است. چنانکه ملاحظه می کنید، نقّاشان اینجا از روی مدل زنده نقّاشی می کنند. اگر در تهران مدل زنده پیدا کردید، دقّت کنید که ناخوش نباشد.»

شاید هدایت می دانسته است که مدل نقّاشی شدن در فرانسه در حدّ خود حرفه ای است (که هنوز هم هست)، و هر زنی که مدل می شود، الزاماً روسپی نیست، آن هم روسپی ای که به بیماریهای مقاربتی، مثلاً، سفلیس مبتلا باشد. اما با این اشارت خواسته بود با

برادرش از عیش سخن گفته باشد و به او، که گهگاه نقّاشی می کرد، بگوید که با پیدا کردن یک مدل زنده، به «هم فال و هم تماشا»یی برسد، امّا چون در ایران فقط زنان روسپی حاضر به قبول این کار می شوند، برادرش مواظب باشد که یک روسپی سوزاکی یا سفیلیسی نصیبش نشود.

حُجَب «صادق هدایت» در برابر زن، از حدّی که می توان آن را ناشی از اخلاق بومی دانست، بسیار فراتر می رفت، و این حجب را احتمالاً کیفیت رفتار خانواده، بی تجربگی، عدم اعتماد به نفس، و نابرخورداری از قدرت جنسی آبرومندان، شدیدتر می کرد و به آن حالت ترس و پرهیز می داد. در پاریس، در زمانی که بیست و شش ساله بود، یعنی در سنّی که مردان ایرانی مخصوصاً از طبقه متوسط به پایین، همسر و چند فرزند داشتند، هنوز برایش رقصیدن با یک زن تجربه ای چنان مشوّش کننده و در عین حال هیجان انگیز است که خبر آن را چنین ظفرمندان، امّا در پردهٔ محرمیت به برادرش محمودخان می دهد:

«راستی برایتان نگفته ام تقریباً یک ماه پیش به زورِ اخوی، شقاقی و دیگران دو سه درس رقص گرفتم. چیزی که آن قدر تنقید می کردم به گیرش افتادم. عجالتاً ولش کردم، به جایی هم نرسید. برای این کار باید پک و پُز شیک داشت و مرتب هفته ای یک مرتبه اَقلاً این کار را کرد. یک شب هم برای امتحان رقص *Dancing*، دختره

بخت برگشته را دعوت کردم. آن قدر روی پاهایش راه رفتم، لگد کردم که نزدیک بود بی هوش بشود. البته مرا آن قدر پُر رو تصور نمی کردید که چنین ناپرهیزی را بکنم، اما در اینجا خیلی معمولی است. آن طوری که در ایران رقص به نظر همه غریب و جلف به نظر می آید نیست، طبیعی می دانند، همه هم این کار را می کنند. به هر صورت موضوعی به دستتان دادم، می توانید در اطرافش حکایت بنویسید.»

برای «صادق هدایت»، با اینکه فرزند یک خانواده اشرفی بود، حدّ آزادی در برخورد با زن را، علاوه بر اصول اخلاقی و مذهبی، مصلحت‌های خانوداگی تعیین می کرد. معمولاً این سختگیرهای پدر و مادر موجب می شود که فرزندان به هم نزدیکتر شوند و در پستوهای نهفته رفتاری، بی رودربایستی و بی آزر، پناه همدیگر باشند. با وجود این می بینیم که «صادق هدایت» حتی از برادر خود، محمود، چنان رودربایستی دارد که از رقصیدن با یک زن با عنوان «پُر رویی» یاد می کند، و از این قاعده شکنی جسورانه با عنوان «ناپرهیزی».

«م. ف. فرزانه»، در بخشی از کتاب «آشنایی با صادق هدایت» با عنوان «آنچه صادق هدایت به من گفت»، درباره رفتار مادرش از قول او چنین نقل می کند: «مواظبت منفی. اینکه مادرم می پایید مبادا کُلفت خوشگل تو این خانه بیاید و مادر شوهر کُلفت بشود. آنوقتها فکر می کردم که می ترسد که دندان بابام پیش دختر کُلفت گیر بکند.»

ولی حالا که پیر شده متوجه می شوم که فقط به خاطر من بوده که مبادا دست از پا خطا کنم ... آره، خیلی مواظب بنده هستند.»

مردی که با نگاه به گذشته با حسرت از نداشتن کلفت جوان و خوشگل در خانه یاد می کند و می گوید: «از بچگی یادم است که نگذاشتند یک کلفت جوان تو دل برو پایش را به این خانه بگذارد»، پیدا است که از لحاظ روابط عادی با دختران خویشاوند و آشنا سخت در مضیقه بوده است. در بزرگسالی هم بسیاری، چون می دیده اند که رابطه ای عادی و آشکار با زنی یا زنانی ندارد، تصوّر می کرده اند که او همجنسباز است و به اصطلاح ضدّ زن. «فرزانه» وقتی که در گفت و گو با صادق هدایت تا اندازه ای مطمئن می شود که او از زن بدش نمی آید، به او می گوید: «شما ضدّ زن و زنها نیستید.» و گفت و گوشان چنین ادامه پیدا می کند: [«فکر می کردی میزوژینم [Misogyne = بیزار از زن]؟»

«نه همان طور که گفتم رفقایم غیبت می کنند.»

«نه خیر. بنده نه دوست هستم و نه دشمن. هرکس جای خودش را دارد. ولی اگر منظورت این است که چرا خانم بازی نمی کنم، علّت جای دیگر است. اوّلندش کو دختر تر و تمیز تو دل برو که بخواهد با من مغازه بکند؟ نه ماشین سواری آمریکایی دارم، نه بُرو بُرو و دم و دستگاه. اگر هم قرار باشد که بروم با لگوری ها خاک

تو سری بکنم، نصیب نشود. جنده های این مُلک هم مثل جنده های همه دنیا باب دندان مردان شهر و مملکت خودشانند. جنده های اینجا دست پرورده مردهای اینجا هستند: همه شان دریده و وقیح!» [

شاید «صادق هدایت» ساده دلانه تصوّر می کرد که می تواند دنیای خالی از «عشق و زن» خود را در پرده بهانه هایی مثل نداشتن ماشین سواری آمریکایی و دم و دستگاه پنهان بدارد، اما بسیاری از مردان در بسیاری از داستانهای او «اسرار مگو»ی او را برملا می کردند و می کنند. زنان در دنیای آنها دو دسته اند: آنها که فرشتگان عشق اند، روح وار و دست نیافتنی اند، و آنها که از دید او تنها جسم اند، دست یافتنی اند، روسپی اند، و در نهایت مایه بیزاری از خود و از زن. در چنین موقعیتی است که تجربه محدودی که «صادق هدایت» از برخورد با زن در دنیای واقعی دارد، بیشتر نمودار جلوه زن در روسپیان است. مثلاً در گفت و گو با «فرزانه» برای اینکه او را مطمئن کند که زن در زندگی او جایی دارد، به گذشته بر می گردد و در خاطرات نسبتاً دورش از تجربه هماغوشی با یک زن روسپی در «هند» حرف می زند، اما چنان که اگر از حرف او چنین برداشت کنیم که در تصویرسازی از «زنان اثری»، روسپیان و لگاته ها «مدل» او بوده اند، پُر بیراه نرفته ایم. او برای «فرزانه» اول از تجربه بد اخلاقی، دریدگی و وقاحت یک روسپی در اصفهان حرف می زند و می گوید:

«درست برعکس عیاشی در بمبئی. آنجا به یک دختر برخوردارم مثل پنجه آفتاب. سبزه، کمر باریک، چشمهای درشت برّاق ... به طوری که آب از چک و چیلیم راه افتاد و با وجود فقر و فاقه و بی پولیِ موروثی، به ش پیشنهاد بداخلاقی کردم و او هم قبول کرد. پوست نرم، هیکل مثل ونوس، ونوس سیاه. بعد که کار تمام شد، از ش پرسیدم مگر خال قرمز در وسط ابروهایش نشانه شوهرداری نیست؟ جواب داد که نامزد شده و برای خرید جهاز به شهر آمده و پولش ته کشیده است. من از تعجب دهانم واز ماند. دخترک گفت: چه مانعی دارد؟ من که روحم را به تو نداده ام. تو فقط با جسم من کار داشتی!»

و بعد در توصیف جنبه مثبت زندگی در «هند» به «فرزانه» می گوید: «موج جمعیت بی نظیر است. زن و مرد و بچه لای همدیگر می لولند ... یا کنار گنگ، آبتنی توی گنگ. بدنها مثل عاج سیاه ... خاصیت زنهایشان این است که پستانهایشان نمی افتد. چربی تو گوشتشان نیست.»

در نامه ای هم که در پانزدهم بهمن ۱۳۱۵ از بمبئی به «مجبئی مینوی» می نویسد، از «زن» هندی نه، از «روسپی» هندی حرف می زند: «روسپی سیاه هندی که در بینی و گوشش حلقه کرده، به بازو، پنجه پا و مچ پایش حلقه دارد، لباس *complicue* خودش را به آرامی

باز می کند و تن سیاه خودش را مثل *Venus noir* [ونوس سیاه] تسلیم می کند. بدون کیف مخصوص نیست.»

«زن اثری» که فقط در «خیال» و در «داستان» پدیدار می شود، در دنیای واقعیت در سایه «زن لگاته» ایستاده است، و «صادق هدایت» در گفت و گوهایش با اطرافیان و در نامه هایش به آنها در اشاره به «زن» همان لگاته ها را در ذهن دارد و با زبان همان «رجاله ها» از زن و هماغوشی حرف می زند و از عشق به ندرت یاد می کند. در داستان است که «خود واقعی» اش را از یاد می برد. مثلاً در ۲۲ بهمن ۱۳۱۴ در نامه ای از تهران به «مجتبی مینوی» که در لندن است می نویسد: «علوی [بزرگ] سرپیری عشقبازی می کند که آن سرش ناپیدا، کت و ویس و رامین را از پشت بسته و کمتر دیده می شود... وضعیت بنداز تو از چه قرار است؟ لابد شکمی، آن هم چه شکمی از عزا در می آوری.»

لفظ «بنداز» که «صادق هدایت» آن را به جای «هماغوشی» یا «رابطه جنسی» به کار می برد، در دوره ای خاص^۹ جوانی بود که در بحبوحه بلوغ جنسی، هر نوبت آمیزش، مخصوصاً با زنان روسپی را در عرصه نمایش قدرت «مردانگی» خود نبردی و «فتح دژی» احساس می کردند، و همان معنای «در سپوختن» را دارد. از کسی که در مکاتبه با دوست فاضلش، «مجتبی مینوی»، کلمه «بنداز» را به کار می برد و در گفت و گو با دوست جوان و ستاینده اش، «فرزانه»،

اصطلاح «خاک تو سری» را، می توان انتظار داشت که در دایرهٔ همین مضمون، اصطلاحات و کنایات مشابه آن را هم به کار برد، مخصوصاً کسی مانند صادق هدایت که با زبان و اصطلاحات عامیانه به خوبی آشنا بود و داستان «علویه خانم» او می تواند گواه این نظر باشد.

اما در داستان، آنجا که «عشق» برای صادق هدایت «غزلی» و زن برای او «اثیری» است، از زبانِ راوی «بوف کور» می گوید: «عشق چیست؟ برای همهٔ رجاله ها یک هرزگی، یک ولنگاریِ موقتی است. عشق رجاله ها را باید در تصنیفهای هرزه و فحشاء و اصطلاحاتِ رکیک که در عالم مستی و هشیاری تکرار می کنند، پیدا کرد. مثل: دستِ خر تو لجنِ زدن و خاکِ توسری کردن، ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگر بود.» البته در اینجا راوی «بوف کور» از عشقش به «لکاته» سخن می گوید، نه «زن اثیری»، یعنی در این هنگام که آرزو می کند که جامی از شراب آمیخته به زهر دندانِ ناگ را بخورد و به «لکاته» بخوراند، و «در میان یک تشنج با هم» بمیرند، «زن اثیری» از سایهٔ «لکاته» بیرون می آید و با او یگانه می شود.

در سراسر داستان «بوف کور»، زن، چه در چهرهٔ اثیری اش، چه در چهرهٔ لکاتگی اش، «فکر» و «زبان» ندارد. همه جا تن و زیبایی اش نمودارِ حضور اوست، و همه جا احساسِ مرد است که در

تن و زیبایی زن وصف می شود، و نیازِ شهبوانیِ مرد به تن زیبای اوست که او را خواستنی و پرستیدنی می کند. وقتی که با گزلیک دسته استخوانی و در قالب «پیرمرد خنزر پنزری»، یا همهٔ مردان دیگری که با زن رابطه ای عادی و توفیق آمیز دارند، در تاریکی لخت می شود و به رختخواب زنش می رود، در تمام مدتی که با او در تقلای آمیزش است و تا زمانی که با گزلیک او را می کشد و از اتاق بیرون می آید، این زن یک کلمه حرف نمی زند، مطلقاً جسم است، مطلقاً بو و حرارت است، مطلقاً داروی فرو نشانندن تبِ شهوت است، و این واقعیت را از آنچه راوی «بوف کور» در شرح ماجرا می گوید به خوبی می توان دریافت:

«حرارت رختخوابش مثل این بود که جان تازه ای به کالبد من دمید. بعد تنِ گوارا، نمناک و خوش حرارت او را به یاد همان دخترک رنگ پریدهٔ لاغری که چشمهای درشت و بیگناه ترکمنی داشت و کنار نهر سورن باهم سرمامک بازی می کردیم، در آغوش کشیدم. نه، مثل یک جانور درنده و گرسنه به او حمله کردم و در ته دلم از او اکراه داشتم، به نظرم می آمد که حسّ عشق و کینه باهم توأم بود. تن مهتابی و خنک او، تن زخم مانند مار ناگ که دور شکار خودش می پیچد، از هم باز شد و مرا میان خودش محبوس کرد - عطر سینه اش مست کننده بود، گوشت بازویش که دور گردنم پیچید، گرمای لطیفی داشت، در این لحظه آرزو می کردم که زندگیم قطع

بشود. چون در این دقیقه همه کینه و بغضی که نسبت به او داشتم، از بین رفت و سعی می کردم که جلو گریه خودم را بگیرم - بی آنکه ملتفت شده باشم مثل مهر گیاه پاهایش پشت پاهایم قفل شد و دستهایش پشت گردنم چسبید - من حرارت گوارای این گوشت تازه را حس می کردم، تمام ذرات تن سوزانم این حرارت را می نوشیدند. حس می کردم که مرا مثل طعمه درون خودش می کشید - احساس ترس و کیف به هم آمیخته شده بود، دهنش طعم کونه خیار می داد و گس مزه بود. در میان این فشار گوارا عرق می ریختم و از خود بیخود شده بودم.»

اما «بریگه»، که راوی داستان «بوف کور» بسیاری از احساسات، اندیشه ها، و دریافتهای او را به خود نسبت می دهد، در سراسر «یادداشتها» یش که بیش از سه برابر «بوف کور» است، در مورد خود فقط از یک معشوق یاد می کند، آن هم در پهنه این معنی که در نوجوانی اش خاله جوان او، «ابلونه»، برای بیدار کردن عشق در او آوازی نافذ بوده است، و آن هم بی آنکه «ابلونه» خود بخواهد، یا «بریگه» خود بداند. و این عشق هم در ذهن «بریگه» در جانب «ابلونه» نمی ماند و در سیر تجربه های ذهنی به «بتینا»، مظهر عشق عرفانی، سپرده می شود. و این «بتینا» نه در حد تاریخی خود، یعنی «عاشق معنویت مرد در گوته» می ماند، نه در حد «زن عاشق عارف»، به صورتی که «ریلکه» از همه زنانی که دوستش می داشتند،

انتظار داشت که باشند، بلکه در نظر «بریگه» سمبولِ مطلقِ «عشقِ عرفانی» می شود برای انسان. «بریگه» در دفتر دوّم «یادداشتها» یش زمانی را به یاد می آورد که در نوجوانی، کتابِ نامه های «بتینا» و «گوته» به یکدیگر را برای «ابلونه» می خواند، و «ابلونه» از او می خواهد که نه جوابهای «گوته»، بلکه فقط نامه های خود «بتینا» را بخواند، و بعد «انگار با خشم» کتاب را از دست «بریگه» می گیرد و در جای معینی از آن یکی از نامه های «بتینا» را می خواند. «بریگه» در آنوقت نمی فهمد که چرا «ابلونه» نمی خواهد به جوابهای «گوته» گوش کند، ولی در صدای او همان آهنگی را می شنود که از آوازخوانی او به یاد دارد، و وقوع چیزی عظیم، در جایی بیرون و فراتر از درک خود را احساس می کند. اکنون بارِ دیگر این کتاب را از همان جایی باز می کند که در اندیشه آن است، و می گوید:

[«... و وقتی که این قسمت را می خوانم، مطمئن نیستم که این بتینا است که در ذهن دارم یا ابلونه. نه، بتینا در دورن من واقعی تر شده است؛ ابلونه ای که می شناختم به منزله تدارکی بود برای بتینا، و اکنون برای من به بتینا مبدل شده است، چنانکه گویی به شخصیتِ ناخودآگاهش مبدل شده باشد. بتینایِ نازنین با همه نامه هایش برای این موجودیت فضایی آفریده است، جهانی با وسیعترین ابعاد به وجود آورده است. او از همان آغاز خود را در کُلِّ پراکند، چنانکه گویی از مرگِ خود فراتر رفته بود. در همه جا تا ژرفترین ژرفای هستی، به

صورتِ جزئی از هستی، رسوخ کرده بود؛ و هرچه که برای او روی می داد، در ماهیت جاودانی بود: در آن خود را باز می شناخت، و او تقریباً با تحملِ درد خود را آزاد می کرد، گویی خود را با تحملِ رنج در وادیِ گذشته کشف می کرد، خود را همچون روحی فرا می خواند و با خود رو در رو می شد.

«هم اکنون تو هنوز وجود داری، بتینا؛ من تو را می فهمم. مگر زمین هنوز از تو گرم نیست؟ و مگر هنوز پرندگان برای صدای تو جا باز نمی کنند؟ شبم آن شبم نیست، ولی ستارگان هنوز ستارگانِ شبهای تو اند. و مگر همهٔ جهان از آن تو نیست؟ چون چه بسا که تو با عشقِ خود به آن آتش در زده ای، و سوختن و شعله کشیدنِ آن را تماشا کرده ای، و پنهانی، وقتی که همه در خواب بوده اند، جهانی دیگر به جای آن گذاشته ای! هر روز صبح، وقتی که از خدا جهانی نو طلب می کردی تا همهٔ جهانهایی که او آفریده است، نوبتِ خود را داشته باشند، احساس می کردی که با خدا یکپارچه هماهنگی. فکر می کردی که آنها [آن جهانها] ارزشِ آن را نداشته باشند که نگاهشان داری یا بهترشان کنی، و به همان حال که بودند مصرفشان می کردی و دستهایت را همواره بدر طلبِ جهانهای دیگری بالا می بردی.

«چرا باید هنوز همه از عشق تو سخن نگویند؟ از آن زمان تا کنون چه چیز دیگری روی داده است که به یادماندنی تر از عشق تو باشد؟ پس به چه چیزِ دیگر سرگرم اند؟ ...»

و پیداست که این «بتینا» دیگر آن «بتینا»ی نویسنده آن نامه‌ها به «گوته» نیست، بلکه «بتینا»یی است که «بریگه» با ماده آن نامه‌ها و مایه‌ای از روح خود ساخته است. و با تأمل در معنای چنین عشقی است که می‌توانیم بگوییم که «بریگه» خود را در «بتینا» می‌بیند و با او، از «عاشق آدمی» بودن به «عاشق عشق» بودن می‌رسد، و «خدا» هم چیزی مگر «معنای عشق» نیست. و از آنجا که «بریگه» معتقد است که حاصل به هم پیوستن دو تن چیزی مگر افزایش تنهایی نیست»، از پهنه عشقی که «تمام زندگی» راوی «بوف کور» را «زهر آلود کرده بود»، وادیهای بسیار گذشته است، و فقط در محرومیت هولناک و جنون آور جنسی است که عاشقی همچون راوی «بوف کور» می‌تواند بگوید: «آرزو می‌کردم یک شب را با او بگذرانم و باهم در آغوش هم می‌مردیم»، و آنوقت تحقق چنین آرزویی را «نتیجه عالی وجود زندگی» خود بداند.

تا آنجا که به بحث از «شباهتها و تفاوتها»ی «بوف کور» و «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» مربوط می‌شود، و با این شرط که بحث کیفیت و ارزش ادبی «بوف کور» در میان نباشد، شاید بتوانیم بگوییم که مضمون «بوف کور»، آن قدر که بعضی از شیفتگان «صادق هدایت» صادقانه یا مؤمنانه آن را شایسته تحلیلها و تفسیرهای اجتماعی، تاریخی و اساطیری گرفته‌اند، مایه‌های سنجیده و منتظم ندارد، و بیشتر به منزله حدیث حال یک بیمار روانی، به کار روانکاو و

روانپزشک می‌آید که تا اگر هنوز این بیمار کارش به دیگر کشی، یا خودکشی، یا هر دو نکشیده است، راههایی و داروهایی برای درمان او بیندیشند.

و اما این که «صادق هدایت» چند جایی، در جریان روایت حرمان عشقی و سرگستگی روحی خود، ناگهان قلم از خط روایت بیرون می‌برد و جمله یا جمله‌هایی در انتقاد از جامعه یا بعضی از گروههای اجتماعی می‌آورد، یا به اشارتهایی از بعضی واقعه‌های تاریخی می‌نالد، نمی‌تواند «بوف کور» را به تمثیلی در جامعه شناسی، تحلیل تاریخی، و شکواییه‌ای ناسیونالیستی تبدیل کند. مثلاً وقتی که مشروب و تریاکش را افزایش داده است، ولی بازهم فکر زنِ اثیری، «اندام او، صورت او، خیلی سخت تر از پیش» جلوش مجسم می‌شود، می‌گوید: «[زن اثیری] از میان روزنه پستوی اتاقم، مثل شبی که فکر و منطق مردم را فرا گرفته، از میان سوراخ چهار گوشه که به بیرون باز می‌شود، دایم جلو چشم بود.» در میانه روایت گرفتاری مدامِ روحش در حضور خیالی معشوق، انتقادی از «فکر و منطق مردم» جامعه اش، آن هم با پراندن بیجای یک جمله، فقط نشان دهنده سهل انگاری و ناشیگری است، و می‌بینیم که این جمله، که در جای خود می‌تواند ارزش فکری و هنری داشته باشد، در اینجا در فضای ذهن خواننده معلق می‌ماند. یا مثلاً در جایی دیگر که ترس از مرگ و زندگی، هر دو، در میان است، که ظاهراً تأملی فلسفی است،

و راوی «بوف کور» را آرزومند نیستی مطلق می کند، ناگهان افق دیدش عوض می شود و در تنگی این افق، حیرت و اضطراب از هستی از یاد می رود، و بیقراری راوی از سرگشتی در معنای وجود، در برابر نارضایی او از دون پروری و وقیح نوازی روزگار غدار رنگ می بازد: «حسّ می کردم که این دنیا برای من نبود، برای یک دسته آدمهای بی حیا، پُر رو، گدا منش، معلومات فروش، چاروادار، و چشم و دل گرسنه بود - برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده شده بودند ...»

شیفتگان «صادق هدایت»، و مخصوصاً ستاینندگان «بوف کور»، ظاهراً هرگز به این صرافت نیفتاده اند که نظرهای اجتماعی، فلسفی، و روانشناسانه ای که در این داستان پراکنده است، با دقت بسنجند و ناهمخوانی آنها را در اوج و حسیض نگرشها و بینشهای راوی ملاحظه کنند تا به ساختگی بودن شخصیت او پی ببرند. به ندرت دیده شده است که کسی، مثلاً با شهامت فکری «نجف دریابندری»، به خود اجازه بدهد که، بی هیچ پروایی از شیفتگان «صادق هدایت»، درباره جنبه هایی از آشفتگیهای مضمونی و ساختمانی «بوف کور» و عاریتی بودن بسیاری از اجزای آن حرف بزند. «دریا بندری» در پاسخ به پرسشهای «ناصر حریری» [یک گفت و گو]، ناصر حریری با نجف دریا بندری، نشر کارنامه، ۱۳۷۶] به «بوف کور» که آن را «یک نمونه از ادبیات منحط» [Decadent]

می داند، برای اینکه کسی اصطلاح «منحطّ» را متضاد «مترقی» و در ردیف «مرتجع» یا «ارتجاعی» نگیرد، عنوان «سمبولیستی» می دهد و می گوید:

«وقتی من می گویم این اثر زیادی سمبولیستی است، منظورم این است که نویسنده بار سمبولهای این داستان را زیادی سنگین کرده. سمبولهایش از درون داستان نجوشیده اند، از بیرون به داستان الصاق شده اند ... من در صورتی از این اثر خوشم می آمد که فضای داستان و لحن کلام این قدر «سانتیمانتال» نبود، و در نتیجه به نظر من آن قدر لوس نمی آمد. در صورتی که عناصر داستان، مثل کالسکه و کالسکه چی و تابوت و چمدان و غیره این قدر عاریتی و بیگانه از فرهنگ ما نبود ... در یک کلام در صورتی که بوف کور این قدر بد نوشته نشده بود ...»

برداشتهای «صادق هدایت» از «یادداشتهای بریگه» در حوزه تأمل در هستی و زندگی و مرگ، سوای آنهایی که نمونه هایش را آوردم، به طریق اقتباس و الهام، و به قول نجف دریا بندری، «الصاق» آنها به شخصیتنامه راوی «بوف کور» بسیار است، و اگر این «الصاقها» با شخصیت فکری او همجوهری می داشت، به جای اینکه «بوف کور» را به آشفتگی مضمونی و ساختمانی دچار کند، حتماً به آن غناء می بخشید. البتّه بعضی از ادیبان و منتقدانی که «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» را از لحاظ تأثیرپذیریهای

«ریلکه» از دیگران بررسی کرده اند، از آثار بسیار کسان نام برده اند، از آن جمله داستان «بازگشت فرزند مُسرف»، اثر «آندره ژید» [۱۹۵۱-۱۸۶۹ Andre Gide]، نویسنده فرانسوی؛ رمانهای «نیلس لونه» [Niels Lyhne]، «ماری گروبه» [Marie Grubbe]، و «موآنس» [Mogens] از پینس پیتر یا کوبسن [Jens Peter Jacobsen] ۱۸۸۵-۱۸۴۷]، داستان نویس و شاعر دانمارکی؛ داستانهای هرمان یواکیم بان [Herman Joachim bang] ۱۹۱۲-۱۸۵۷]، داستان نویس دانمارکی؛ «یک نامه» و بعضی دیگر از نوشته های هوگو فون هوفمانستال [Hugo Von Hofmansthal] ۱۹۲۹-۱۸۷۴]، شاعر و نمایشنامه نویس اتریشی؛ «یادداشت‌های زیرزمینی» از فیودور داستایوسکی [Fyodor Dostoyevski] ۱۸۸۱-۱۸۲۱]، داستان نویس روس؛ کتابهای تاریخی ژان فروآسار [Jean Froissart] ۱۴۱۰-۱۳۳۷]، شاعر و مورخ فرانسوی؛ «غمهای ورتر جوان» و «ویلهلم مایستر» [Wilhelm Meister] از یوهان ولفگانگ فون گوته [Johann Wolfgang Von Goethe] ۱۸۳۲-۱۷۴۹] شاعر و داستان نویس آلمانی؛ نوشته های «فردریک ویلهلم نیچه» [Friedrich Wilhelm Nietzsche] ۱۹۰۰-۱۸۴۴]، فیلسوف، شاعر و منتقد آلمانی؛ و سورن کی یر کگارد [Soren Kierkegaard] ۱۸۵۵-۱۸۱۳] متاله و فیلسوف دانمارکی؛ و رمانهای «فرانتس کافکا»، [Franz kafka] ۱۹۲۴-۱۸۸۳]، داستان نویس آلمانی زبان چک؛ و بعضی از منقدان بیشتر به تأثیر «ینس پیتر یا کوبسن» در «ریلکه»

اشاره کرده اند، و از آن جمله، ای.ام. باتلر [E.M. Butler]، منتقد و رمان نویس انگلیسی، گفته است:

«یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه همان تأثیری را در خواننده می گذارد که از خواندن «نیلس لونه»، «ماری گروبه» و «موآنس» [رمانهای یاکوبسن] در خواننده پیدا می شود - احساسی کلی از مشاهده جزئیات و توصیفهای دقیق؛ تفاوتهای ظریف در معانی؛ و احساسها و هیجانهای بسیار پیچیده و حتی سمبولیستی. بهره گیری از تاریخ که زمینه ساز داستان «ماری گروبه» است، در روایتی که «ریلکه» از تاریخ فرانسه می کند، نمایان می شود. مرگهای عجیبی هم که توصیف شده است، نشان از شیوه «یاکوبسن» دارد. «ریلکه» حتی این جمله یاکوبسن را، که می گوید: «او مرگ دشوار خود را مُرد» به عاریت گرفته است و این تعبیر مربوط به پایان زندگی «نیلس لونه» را در مورد مرگ هول انگیز کریستوف دتلو بریگه [Christoph Detlev Brügge] به کار برده است...»

در اینکه در افق فکری و نظره هایی از جهان بینی «ریلکه» و «یاکوبسن» شباهتهایی مشاهده می شود، تردیدی نیست، و همین شباهت است که معمولاً راه را بر تأثیرپذیری باز می کند، اما با خواندن رمان «نیلس لونه» می توان دید که این تاثیر، یعنی دریچه ای که این جمله «یاکوبسن» بر نظرگاه «ریلکه» می گشاید، از حد الهام تجاوز نمی کند، زیرا که در داستان «نیلس لونه»، در پایان کتاب

می خوانیم: «و سرانجام او مرگ را، مرگ تلخ را مُرد.» و در دو صفحه ای به پایان کتاب «ماری گروبه» هم از زبان او، و در پاسخ به کسی که دربارهٔ اعتقادش به خدا، و جزا و پاداش ابدی می پرسد، می خوانیم: «من معتقدم که هر انسانی زندگی خودش را می زید و مرگ خودش را می میرد، همین.» و حال آنکه «ریلکه» بخشی طولانی از «یادداشتها»ی «بریگه» را به «مرگ» و چهره های گوناگون آن اختصاص می دهد و این بخش را چنین آغاز می کند: «پیش از اینها ما می دانستیم (یا شاید فقط حدس می زدیم) که مرگ را در خود داریم، همان طور که میوه هسته اش را در خود دارد. بچه ها مرگی کوچک در خود دارند، بزرگسالها مرگی بزرگ. زنان مرگشان را در رَحِمشان دارند، مردها مرگشان را در سینه شان. هرکس مرگش را دارد و داشتن آن به انسان عزتی خاص، غروری آرام می بخشد.» و از اینجا است که «بریگه» به توصیف هول انگیز و در عین حال افسون کنندهٔ مرگهای گوناگون می پردازد و از مرگ پدر بزرگش آغاز می کند که شگفت مرگی است که روزهای بسیار در همهٔ اتاقهای خانهٔ بزرگ زندگی می کند، فریاد می زند و درخواستهایی می کند؛ مرگی است «شُرور و شکوهمند که پدر بزرگ در خود داشت و آن را در سراسر عمر پرورده بود ... او مرگ دشوار خود را می مُرد.»

اشارهٔ یا کوبسن به «زندگی خود را زیستن» و «مرگ خود را مُردن» می تواند به مفاهیمی متفاوت تفسیر شود، و از این مفاهیم

متفاوت یکی «مُقَدَّر بودن» و دیگری «خاص بودن» است. در این دو مفهوم «دکتر مهرداد بهار» در مقاله «تخت جمشید: باغی مقدس با درختان سنگی» [کتاب «از اسطوره تا تاریخ»، گردآورده ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر چشمه، ۱۳۷۶]، درباره مرگ «کمبوجیه» چنین اشارتی دارد: «اما چون به مصر رفت، مَغی شبیه بردیا، که مدعی بود خود بردیاست، قیام کرد و خود را به سلطنت رساند، اما هنوز به پایتخت نرسیده، به مرگ خویش مُرد.» و بعد در یادداشتی در توضیح «به مرگ خویش مُرد» گفته است که این جمله ترجمه فارسی باستان «Uvamarshiyu» است. آن را «به دست خویش مردن» هم ترجمه کرده اند، چه این عمل با اراده شخص انجام گرفته باشد، چه بدون اراده و آگاهی او، ولی «به مرگ خویش» محتملاً هم معنی با «مرگ مقدر» است. می‌گوییم مرگش رسیده بود.»

«ای.ام.باتلر» با توجه به شباهتهایی در این حد است که سختگیرانه می‌گوید: «ریلکه [در این داستان] آشکارا به نامه های خود دستبرد زده است و نیز بسیاری از شعرهای خود را بازنویسی کرده است. در واقع اگر او هنرمندی نمی بود که به حد اعلاي اصالت کار معروف شده باشد، می شد کلاً و بیدرنگ او را به کتاب سازی متهم کرد. چون، با اینکه بعضی از نامه ها و بخشهایی از بسیاری از نامه ها که در متن «مالته لاوریدس بریگه» گنجانده شده است، در اصل به

همین منظور نوشته شده بوده است، آنچه را که از آثار یا کوبسن، بان، و آندره ژید گرفته است، با شباهتهای بیانی ای که در آنها مانده است، تقریباً مثل سرقت ادبی به نظر می رسد... بررسی در زمینه منابع [یادداشتهای] مالته لاوردیس بریگه بی شباهت به بازیابی اشیاء در لانه زاغچه نیست. اما همه برگرفته ها چنان همبافت و همگون شده است که کاملاً جوهر ریلکه ای به خود گرفته است...» و می دانیم که اشاره به لانه زاغچه به این معنی است که می گویند این پرند هرجا شیء درخشنده ای، مانند جواهر، ببیند، آن را می رباید و به لانه اش می برد؛ حتی اجزاء یا «مصالح» لانه اش را هم از لانه های پرندگان دیگر می رباید، اما در نهایت لانه، لانه زاغچه است، با گزیده ترین چیزها ساخته و آراسته، چنانکه پنداری از غزلهای «حافظ» سخن می گوئیم، که او در ساختن آنها بهترین گوهرهای معنوی و هنری را از بهترین اشعار بهترین شاعران گذشته تا زمان خود برگرفت، اما در نهایت غزلهایی پدید آورد که «حافظانه» است.

با اینکه تأثیرپذیریهای «ریلکه»، تا آنجا که ساختمان مضمونی «بوف کور» مطرح باشد، از حد «الهام» فراتر نمی رود و به «برگرفتن» نمی رسد، آنچه «صادق هدایت» از «یادداشتهای مالته لاوردیس بریگه»، و نیز، چنانکه بعداً خواهیم دید، از داستانهایی

«ژرار دونروال» برگرفته است، با آنچه از ذهن و روح خود در آورده است، همبافت و همگون نشده است، و من که با سختگیریهای منتقدی مثل «ای.ام.باتلر» به «بوف کور» نگاه نمی‌کنم، و در این گفتار به «قالب» داستان و پست و بلند زبانی و هنری آن کاری ندارم، چندگانگی شخصیتِ راوی داستان را نتیجهٔ ورودِ ناگهانی «صادق هدایت» به جهانِ فکریِ کسانی مثل «ریلکه»، «یاکوبسن»، «نروال»، «ادگار پو» و «کافکا» می‌دانم، و «بوف کور» را غزلی می‌بینم که مضمونهای چندتایی از بیتهای آن آفریدهٔ ذهن صادق هدایت است، و مضمونهای بقیهٔ بیتهایش از دیوانهای دیگران فراهم شده است. این که می‌گویم «ناگهانی» به این معنی است که هریک از نویسندگانِ بیگانه ای که صادق هدایت از آنها احساسها و اندیشه‌هایی را به عاریت گرفته است و در قلمِ راوی داستانش جاری کرده است، اولاً در زمینهٔ داستان نویسی، در فرهنگِ ملی خود میراثی غنی و متحوّل داشته‌اند؛ ثانیاً به سبب چند قرن اشتراک در علم و فلسفه و ادبیات اروپایی، جهان بینی آنها، در بیرون از دایرهٔ ملیت و زبانشان، با یکدیگر همگونی و هماهنگی نسبی پیدا کرده است؛ و ثالثاً وجود نمونه‌هایی عالی از هریک از انواع ادبی [genre] و در مکتبهای گوناگون، مانع از آن می‌شده است که کسی بتواند با تجربه‌هایی مبتدیانه و آشفته وارد صحنهٔ ادبیات بشود و به نام و اعتبار برسد، چنانکه مثلاً در ایران هم که «غزل» سابقه ای دراز و آفریدگارانِ همچون رودکی و خاقانی و سنایی و عطار و مولوی و سعدی و حافظ

داشته است، کمتر کسی توانسته است بدون آموختن هنرمایه های آنها، بدون نوآوریهای شایستهٔ زمان بدون فرهیختگی فردی، بدون اصالت در رنگ و آهنگ جهان بینی شعری، در صحنهٔ غزل نام و اعتباری پیدا کند. اما «صادق هدایت» زمانی به نوشتن تجربی داستان به اسلوب اروپایی آن پرداخت که این «نوع ادبی» هنوز در ایران تولد نیافته بود، و اندک تجربه هایی که تنی چند پیش از او کرده بودند، نمی توانست راهگشا و راهنمای او واقع شود. او با دانستن زبان فرانسوی، و نیز استعداد و علاقه و شور ادبی، ناگهان وارد دنیای داستان کوتاه و رمان اروپایی شد، و آنچه می خواند برایش به تمامی تازگی داشت، و از آنچه می خواند، بخشهایی را که در آئینهٔ روح و ذهن او تا اندازه ای آشنا می نمود، با شوق زدگی می گرفت و در بافت اندیشه های خود جای می داد، و برای پیشگامی همچون او با چنین روشی پیش رفتن تجربه ای بود که باید انجام می گرفت تا دیگرانی بیایند و با اعتماد به نفس و جرئتی بیشتر راه ادبیات داستانی جدید را بگشایند و هموار کنند.

اما در این گفتار بحثی از اعتبار «صادق هدایت» در دایرهٔ بنیانگذاری داستان نویسی جدید ایران نیست، که در این دایره فضل تقدم از آن اوست، بلکه هدف اولاً ملاحظهٔ دقیق «زن» و «عشق» در دیدگاه صادق هدایت است، و ثانیاً نشان دادن کیفیت بهره گیری او از آثار بعضی از نویسندگان بیگانه که شاید به علت آغازگری، به سهل

انگاری انجامیده است، و این سهل انگاری موجب بروز چندگانگی در شخصیتِ بعضی از آفریده های او، مخصوصاً در راوی «بوف کور» شده است. او در ساختمانِ شخصیتِ این راوی که خواسته است روح خود را در کالبدش بگذارد، فراوان مصالح ریز و درشتِ عاریتی به کار برده است، که از «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» نمونه های «درشت» این مصالح را بررسی کردم، و اکنون به شماری از نمونه های «ریز» این مصالح نگاه می کنیم که بسیاری از آنها، گذشته از «بوف کور»، در بعضی از داستانهای دیگر «صادق هدایت» نیز به کار رفته است. کتاب «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» را، که حاشیهٔ صفحه هایش را از یادداشتهایی در شباهتها و تفاوتهای آن با «بوف کور» پُر کرده ام، از اوّل ورق می زنم و نمایان ترین نمونه های «ریز» را نشان می دهم:

«بریگه» نویسنده ای است که در ارزیابی مایه و پایهٔ خود در هنر می گوید: «مقاله ای دربارهٔ کارپاچو [Vittore Carpaccio، نقاش ایتالیایی، ۱۴۶۰-۱۵۲۵] نوشته ام که بد است، یک نمایشنامه با عنوان «ازدواج» که می خواهد از طریقی ناسنجیده عقیده ای نادرست را بیان کند، و چندتایی شعر ... اما همهٔ شعرهای من منابع دیگری داشته است: پس شعر حساب نمی شود. و وقتی که نمایشنامه ام را نوشتم، سخت به بیراهه رفتم! آیا مقلّد و احمق بودم که فکر کردم باید شخصِ سوّمی را وارد صحنه کنم تا سرنوشت دو انسانی را توصیف

کنم که زندگی را برای یکدیگر سخت می کنند؟ ... انسان باید صبر کند و یک عمر، اگر عمر دراز در پیش باشد، معنی و زیبایی بیندوزد و آنوقت، نزدیک به پایان عمر شاید بتواند ده مصراع خوب بسراید. چون شعر، آن طور که مردم تصوّر می کنند، فقط احساسات نیست (احساسات را از همان اوایل داریم)؛ شعر تجربه است. برای سرودن یک شعر باید ...» و در اینجا «بریگه» از بسیار بایدها که شرایط خوب شعر گفتن را معین می دارد، یاد می کند. و راوی «بوف کور» نقّاشی است که در ارزیابی مایه و پایه هنر خود می گوید: «... در این مواقع است که یک نفر هنرمند حقیقی [نه مقلد] می تواند از خودش شاهکاری به وجود بیاورد - اما من که بی ذوق و بیچاره بودم، یک نقّاش روی جلد قلمدان چه می توانستم بکنم؟ با این تصاویر خشک و برّاق و بی روح که همه اش به یک شکل بود، چه می توانستم بکنم که شاهکار بشود؟ ... نقّاشی هر چند مختصر و ساده باشد، باید تأثیر بکند و روحی داشته باشد ...»

«بریگه» در اوایل دفتر اوّل «یادداشتها» دوازده سالگی خود را به یاد می آورد و کیفیت ساختمانی خانه اش را شرح می دهد و اعضای خانواده اش را با توصیف خصوصیات ظاهری و اخلاقی و عاداتی معرفی می کند، و در اوایل دفتر دوّم نیز در این زمینه چیزهای دیگری به یاد می آورد. راوی «بوف کور» هم یک بار در اوایل بخش اوّل داستان، و بار دیگر در اوایل بخش دوّم همین کار را می کند. از

اعضای خانواده «بریگه»، خانم «ماتیلده»، خویشاوند مادرش، مثل دایه یا «ننه جون» در «بوف کور»، زنی است بسیار خرافاتی، و در چهره شباهتی زیاد به مادر «بریگه» دارد. راوی «بوف کور» که از نوزادگی خود مادرش را ندیده است، عمّه اش را مادرانه دوست می دارد، و «بریگه» که مادرش را خیلی زود از دست داده است، هر روز با یاد مادر به چهره «ماتیلده» نگاه می کند.

برای پدربزرگ «بریگه» مثل راوی «بوف کور» گذشته و آینده، و به طور کلی «زمان» معنای عادی ندارد، و از مرده ها، مثلاً از زنی که صد و پنجاه سال پیش مرده است، چنان حرف می زند که انگار زنده اند و حضور دارند، و از زنده ها احوال بچه هایی را که هنوز ندارند، می پرسد. وقتی که پدربزرگ از مادر مرده او در فضای بی مرگی و بی زمانی حرف می زند، بریگه احساس می کند که هم اکنون در هیئت دختری نوجوان در پیراهنی سفید ظاهر خواهد شد، چنانکه راوی «بوف کور» در کنار نهر سورن، در جایی که «به نظر می آمد که تا حالا کسی پایش را اینجا نگذاشته بود»، نوجوانی «لگاته» را می بیند: «ناگهان ملتفت شدم دیدم از پشت درختهای سرو یک دختر بچه بیرون آمد... با حرکت آزادانه و بی اعتنا می لغزید و رد می شد. به نظرم آمد که من او را دیده بودم و می شناختم ولی از این فاصله دور زیر پرتو خورشید نتوانستم تشخیص بدهم که چطور یکمرتبه ناپدید شد.»

در پاریس، در دوره ای که «بریگه» ترسهای گذشته را بار دیگر تجربه می کند، کسانی او را می پایند و دنبال می کنند، و اغلب در جاهایی که انتظار ندارد، بر او ظاهر می شوند. اینها در عالم واقع هر که باشند، در چشم «بریگه» با «مرگ» پیوند یا تبانی دارند. همه «پیرمرد خنزر پنزی» اند که «بریگه» بعضی از آنها را، نه با تفرعنِ راوی «بوف کور»، بلکه از درِ همدردی، امّا با همان بیانِ او «فضولات جامعه» می خواند، از جمله پیرزنی با «چشمهای واسوخته ای که انگار شخصی مریض مایع غلیظ لزوج سبز رنگی زیر پلکهای خون گرفته اش تُف کرده بود.»، و این پیرزن در حالت عرضه کالا، خرت و پرتی به «بریگه» نشان می دهد و «بریگه» احساس می کند که «خرت و پرت» بهانه است و پیرزن قصدی نهفته دارد: «حالا به ندرت روزی می گذرد که برخوردی مشابه پیش نیاید. نه تنها در تاریک روشن، بلکه در وسطِ روز، در شلوغ ترین خیابانها، یک مرد کوچک اندام یا یک پیرزن ناگهان ظاهر می شود، برای من سر می جنباند، چیزی به من نشان می دهد، و بعد ناپدید می شود، مثل اینکه حالا آنچه لازم بوده، انجام گرفته است. امکان دارد که یک روز به این فکر بیفتند که به اتاق من بیایند. مسلّما می دانند که من در کجا زندگی می کنم، و ترتیبی خواهند داد که دربان جلوشان را نگیرد.»

«بريگه» آدمهای بی صورت می بیند و راوی «بوف کور» آدمهای بی سر. «بريگه» صدای فروشندهٔ دوره گردی را می شنود که جار می زند: «گل کلم، گل کلم»، و راوی «بوف کور» صدای فروشنده ای را که جار می زند: «صفرا بُره شاتوت». «بريگه» و راوی «بوف کور»، هر دو، فاصله به فاصله از تب و بیماری خود حرف می زنند، و پزشک دردشان را در نمی یابد. هر دو در پیاده- رویهای بی مقصدشان از کوچه ها و خیابانهایی سردر می آورند که هرگز از آنها عبور نکرده اند. «بريگه» یکی دو باری به مورد، اشاره به «مه» می کند، و راوی «بوف کور» در «تهران» و «شاه عبدالعظیم»، که بارانش بسیار کم است و هوایش خشک، پیوسته «باران» و «مه غلیظ» می بیند. و بسیار شباهتهای «ریز» دیگر، که می توانیم پاره ای از آنها را تصادفی بگیریم، اما با توجه به آن شباهتهای «درشت» که پیش از این نموده شد، شاید همهٔ آنها را نتوان زائیدهٔ تصادف دانست.

در خطّ تأثیرپذیریهای «صاق هدایت» در داستان «بوف کور» اینجا و آنجا، مخصوصاً در شرح حالات و مکاشفات، به جمله هایی بر می خوریم که کلام آنها سادگی و روانی زبان «صادق هدایت» را ندارد. نامأنوس بودن بعضی از کلمه ها و ابهام و گاه حتی بی معنی بودن عبارات، چنان است که گویی نویسنده با زحمت آنها را برای بیان جمله هایی از نوشته ای به زبانی بیگانه، ساخته است. پیدا کردن منابع اینها اگر محال نباشد، بسیار دشوار است، اما اولاً به دلیل اینکه

بیان ساده و روشن از خصوصیات کار «صادق هدایت» است، و ثانیاً به دلیل اینکه هیچ نویسنده ای احساس یا اندیشه ای را تا برای خودش معلوم و گویا نشده باشد، روی کاغذ نمی آورد، شاید بتوان بر این قسمتهای «بوف کور» برچسب «ترجمه ناقص» زد. به چند نمونه نگاه می کنیم:

«من از بس چیزهای متناقض دیده و حرفهای جور به جور شنیده ام و از بس که دید چشمهایم روی سطح اشیاء مختلف ساییده شده - این قشر نازک سختی که روح پشت آن پنهان است، حالا هیچ چیز را باور نمی کنم...»

«نه تنها جسمم، بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود و باهم سازش نداشتند - همیشه یک نوع فسخ و تجزیه غریبی را طی می کردم...»

«این حس شهوت کشته شده که خواب زاییده آن بود، زاییده احتیاجات نهایی من بود. اشکال و اتّفاقات باور نکردنی ولی طبیعی جلو من مجسم می کرد...»

«هرچه بیشتر در خودم فرو می رفتم، مثل جانورانی که زمستان در یک سوراخ پنهان می شوند، صدای دیگران را در گوشم می شنیدم و صدای خودم را در گلویم می شنیدم - تنهایی و انزوایی که پشت سرم پنهان شده بود مانند شبهای ازلی غلیظ و متراکم بود، شبهایی که

تاریکی، چسبنده، غلیظ و مُسری دارند و منتظرند روی سر شهرهای خلوت که پر از خوابهای شهوت و کینه است فرود بیایند - ولی من در مقابل این گلویی که برای خودم بودم، بیش از یک نوع اثباتِ مطلق و مجنون چیز دیگری نبودم...»

و اکنون که شاید به اندازه کافی از «شباهتها و تفاوتها» ی «بریگه» و راوی «بوف کور»، و تأثیرپذیریهای «صادق هدایت» از «راینر ماریا ریلکه» شنیده باشیم، به «شباهتها و تفاوتها» ی «بوف کور» و داستانهای «ژرار دو نروال»، و تأثیرپذیریهای «صادق هدایت» از این نویسنده و شاعر فرانسوی توجه می‌کنیم.

* هدایت و ژرار دو نروال

در جلد دوم کتاب «آشنایی با صادق هدایت»، نوشته «م. ف. فرزانه»، می‌خوانیم: «منتقدان فرانسوی (روژه لسکو Roger Lescot، مترجم «بوف کور»، رونه لالو R. Lalou، هانری ماسه Henri Masset، آندره روسو A. Rousseau) غالباً «بوف کور» را به «اورلیا Aurelia» و خود هدایت را به نویسنده این کتاب، «ژرار دو نروال» G. De Nerval، تشبیه می‌کنند، حال اینکه اگر شباهتِ ظاهری

سرنوشت این دو نویسنده (خودکشی) و جنبه تخیلی آثارشان را کنار بگذاریم (زیرا نظایر آن بسیار است) حتی مضمون عشق که زمینه باطنی «بوف کور» و «اورلیا» است، از دو دید متفاوت نشان داده شده است...»

آنچه از دید «م. ف. فرزانه» شباهت ظاهری دانسته می شود، «خودکشی» این دو نویسنده و «جنبه تخیلی آثارشان» است. اما بحث در این است که اولاً شباهتی که در زندگی و احوال «صادق هدایت» و «نروال» مشاهده می کنیم، به همان قضیه «خودکشی» منحصر نمی شود، و ثانیاً تأثیرپذیری یک نویسنده از نویسنده دیگر به معنای شباهت کامل در همه اجزای «نوشته تأثیرگذارنده» و «نوشته تأثیرپذیرنده» نیست، و این واقعیتی است که «م. ف. فرزانه» خود در جای دیگری از «نقد بوف کور» به آن اشاره می کند: «هدایت هنگامی که در سپتامبر ۱۹۳۰ پاریس را ترک می گوید، گذشته از تعداد زیادی کتاب که به همراه می آورد، سرش پر از تجربه های شخصی و اطلاعات کتابی است: تلخی زندگی تحصیلی بدون داشتن وسیله مادی کافی، عشق راستین، عشق شکست خورده ... و توشه عظیم فرهنگی ای که در آثار ابتکاریش حل شده است.»

در فصل «شباهتها و تفاوتها» ی «بوف کور» و «یادداشتهای بریگه» دیدیم که بخشهایی از برگرفته های «هدایت» از این اثر «ریلکه» حل نشده، در بیرون از ترکیب داستان «بوف کور»، مانده

است. و نیز ملاحظه کردیم که مهم‌ترین علت این «حل نشدگی» ناهمگون بودن زندگی و شخصیت «ریلکه» و «بریگه» اش و زندگی و شخصیت «هدایت» و راوی «بوف کور» اوست. اما شخصیت «صادق هدایت» از بسیاری جهات به شخصیت «ژرار دو نروال» شباهت دارد و به همین دلیل تأثیرهایی که از داستانهای «نروال» در «بوف کور» مشاهده می‌شود، در بافت داستان بهتر جای گرفته است و بیگانه‌نمایی کمتر پدید آورده است. گذشته از شباهتهای شخصیتی، از آنجا که مضمون اصلی در داستانهای این دو نویسنده «عشق» و «معشوق‌اشیری» است، آنچه «هدایت» از نروال گرفته است، در حدیث نفس راوی «بوف کور» نمودی نسبتاً پذیرفتنی و آشنا دارد.

و اما اینکه «هدایت» از «نروال» تأثیر نپذیرفته باشد، یا پیش از نوشتن و چاپ کردن «بوف کور» داستانهای او را نخوانده باشد، بعید به نظر می‌رسد، زیرا که «هدایت» با عطشی که برای شناخت نویسندگان غربی، مخصوصاً نویسندگان فرانسوی داشت، مسلماً در یافتن و خواندن آثار نویسندگان معروف می‌کوشید و «ژرار دو نروال» در آن زمان در شمار معروفترین نویسندگان فرانسه بود. مجموعه کامل آثارش از سال ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۰، یعنی در همان سالهایی که «صادق هدایت» در پاریس بود، در ده جلد تجدید چاپ شد. سمبولیستهای فرانسه که جنبش هنری و ادبیشان در دهه ۱۸۸۰ بنیاد گرفت، او را

پیشاهنگِ خود می دانستند، چنانکه آندره برتون [Andre Breton] در «نخستین بیانیه سورئالیسم» در سال ۱۹۲۴ نوشت که اگر برای جنبش ادبی خودشان به جای سورئالیسم کلمه «سوپرناتورالیسم» [Supernaturalisme] اختیار می کردند که «ژرار دو نروال» آن را در تقدیمنامه کتاب «دختران آتش» به کار برده است، بدون شک درست تر می بود.

«مارسل پروست» فرانسوی، نویسنده رمان هفت جلدی «در جستجوی زمانهای گمشده» [یادآوری گذشته ها]، یکی از بزرگترین داستان نویسان قرن بیستم، که خود شیوه کار «نروال» را در رمان بزرگش به کمال رساند، در جلد هفتم آن که «زمان بازیافته» عنوان دارد، از داستان «سیلوی» در مرتبه یکی از شاهکارهای ادبیات فرانسه یاد کرده است و شیوه خود را در یادآوری غیر ارادی خاطرات، شبیه شیوه «نروال» دانسته است.

«گوته»، شاعر و متفکر گرانمایه آلمانی، حتی زمانی که «نروال» بیست ساله بود و نمایشنامه منظوم «فائوست» او را، با زبانی استوار و آهنگین، به فرانسوی ترجمه کرده بود، هنرمایه های این ترجمه را تحسین کرد و با دریافتی که از آن داشت، به «یوهان اکرمان» (Johann Eckermann)، نویسنده آلمانی و دوست نزدیک خود گفت که به نظر او این ترجمه پدیده ای شگفت در شیوه بیان است، و پیشینی کرد که «نروال» یکی از اصیل ترین و خوش سخن

ترین نویسندگان فرانسه خواهد شد. «اکرمان» به نقل از «گوته» نوشته است که او اعتراف کرد که «دیگر حوصله خواندن نوشته خود را ندارد، اما با خواندن ترجمه فرانسوی «نروال» از «فائوست»، آن را اثری نو و تازه یافته است.»

«شارل بودلر» [Charles Baudelaire]، شاعر فرانسوی، «نروال» را همسان «ادگار آلن پو»، شاعر و داستان نویس آمریکایی، می دانست. «ژان پل سارتر» اعتراف کرده بود که مسحور داستان «سیلوی» او شده است؛ و «هاینریش هاینه» [1856-1797]، شاعر آلمانی، دریافتش از هنر «نروال» این بود که کیفیت خودجوشی و بدیهه واری نوشته های او با هنرورزیِ صبورانه ای همراه است: «کلام ژرار [دو نروال] با پاکی دلنشینی بیان می شود که تقلید ناپذیر است، و به هیچ چیز مگر لطافتِ بیمانندِ روح او شباهت ندارد ... او هنرمندی بزرگ است؛ و رایحه های اندیشه اش همیشه در عطردانهایی زرین، که در حدی حیرت انگیز پرداخت یافته است، نهفته می ماند.»

«تئوفیل گوتیه» [1811-1872]، [Theophile Gautier]، شاعر، داستان نویس و منتقد فرانسوی، «نروال» را نویسنده ای همپایه کلاسیکها، و در آن روزگار آشفته شخصیتی استثنایی می دانست، و به ویژه زبان او را می ستود: «کمتر کسی در میان ادیبان دوره ما زبانی به پالودگی، نظم و شفافیتِ زبان او داشت ... همواره از

توصیفهای ناهنجاری که همهٔ ما بیش و کم به کار برده ایم، پرهیز می‌کرد.» [Gerard D Nerval, Norma Rinsler, The Athlone Press, London 1973]؛ «ژان ژیرودو» [Jean Giraudaux ۱۸۸۲-۱۹۴۴]، داستانسرا و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، دربارهٔ «اورلیا» گفته است: «اورلیا به نظر من درسی است در شعرِ متعالی. شاعر کسی است که زندگی خود را در آینه ای می‌خواند، چنانکه می‌توان صورت معکوس نوشته ای را در آینه خواند، و می‌داند که با این انعکاس، که نمودارِ استعداد او، نمودارِ حقیقت ادبیات است، چگونه به زندگی خود نظمی را که همواره از آن برخوردار نیست، ببخشد. «نروال» با برجسته کردن «اورلیا»، با پرداختن چهرهٔ «اورلیا»، تنها چیزی که می‌خواسته، این بوده است که «زندگی» را به همان صورتی که می‌شناخته است، به روشنی بیان کند ... داستان «اورلیا»، به دور از آن آشفتگی و ابهامی که حاصلِ تعبیرهای امروزی ما از رؤیاست، و به این دلیل که قریحهٔ «نروال»، یا شعفِ انگیزته از قریحه اش بر دیگر مایه های نبوغش پیشی گرفته است، نمودارِ جلوه ای از منطق، نشاطِ روحی، و خرسندیِ کامل است.»

و «نورمن کهن» [Norman Cohn] انگلیسی، نویسنده و استاد زبان و ادبیات فرانسوی، در مقاله ای، در نشریهٔ «Horizon» [افق] داستان «اورلیا»ی او را «دالی در کلام» خواند. به عبارت دیگر آنچه را که «سالوادور دالی» [Salvador Dali]، نقاش سوررئالیست

اسپانیایی، با خط و رنگ در تابلوهایش نشان داده است، «ژرار دو نروال» با کلمه در داستان «اورلیا»ی خود تصویر کرده است.

و بسیار و بسیار کسانِ دیگر هنر «نروال» را در شعر و نثر ستوده اند. اما او که انسانی «غریب» بود و روحی «سرگردان» داشت، و آشفتگی فزایندهٔ روانش به جنون انجامید، در محفلهای هنرمندان و در نزد هنردوستان، به سبب کارهای عجیبی که می کرد، شهرتی دیگر نیز یافته بود و در زمان خود به «افسانه» تبدیل شده بود، و این شهرت به تحسینی که از هنر او می شد، جلوۀ بیشتری می داد. از جمله جفری واگنر [Geoffrey Wagner]، مترجم «گزیدهٔ آثار ژرار دو نروال» به انگلیسی، در مقدمۀ کتاب از دو مورد یاد می کند، یکی اینکه «نروال» به هر محفلی می رفت، جمجمه ای را به عنوان ساغر یا جام شراب با خود می برد، و به حاضران می گفت که این جمجمهٔ مادرِ اوست، و می افزود که برای به دست آوردنِ آن ناگزیر شده است که مادرش را بکشد؛ یا می گفت که این جمجمهٔ فرمانده یک دستهٔ طبّال بوده است که در نبردی کشته شده است. و دیگر اینکه یک چادرِ مخروط شکل، شبیه خیمهٔ سرخ پوستان داشت که هر وقت به جایی دعوت می شد که شب را باید در آنجا می گذراند، این چادر را با خود می برد و آن را در کف اتاق مهمان برپا می کرد و خوابیدن در آن را به خوابیدن در تختخوابِ راحت ترجیح می داد. و نیز در سالهای آخر عمرش، که دوستانش می دیدند که عاداتِ عجیبِ او به جایی رسیده است که

نشانه اختلال شدید روانی است، گفته اند که کارهایی بسیار عجیب تر از او سر می زد، از جمله اینکه او را در باغ «پاله رویال» [Palais - Royal] دیده بودند که خرچنگی بسته به نواری آبی رنگ را به دنبال می کشد، و مقصود او از این کار را که پرسیده بودند، گفته بود که خرچنگ را به سگ ترجیح می دهد، چون خرچنگ واق واق نمی کند، و از این گذشته با رازهای اعماق دریا آشناست. این واقعه را بسیاری از نویسندگان نقل کرده اند، از آن جمله «جیمز جویس» [James Joyce] در داستانی با عنوان «Stephen Hero»، که «تصویر جوانی هنرمند» شکل تکامل یافته آن است.

با توجه به اعتباری که «ژرار دو نروال» در ادبیات جدید فرانسه داشته است، نمی توان تصوّر کرد که «صادق هدایت»، که در پاریس با جست و جوی کنجکاوانه خود به ترجمه فرانسوی کتابی از «ریلکه»ی آلمانی دست پیدا می کند و از آن این همه تأثیر می پذیرد، در این جست و جوی چند ساله هرگز اسم «ژرار دو نروال» را از هیچکس نشنیده بوده باشد، یا در جایی نخوانده بوده باشد، و از وجود او و آثارش بی خبر مانده بوده باشد. «فرزانه» در صحبت از تأثیرپذیریهای «صادق هدایت» در ترکیب داستان «بوف کور»، مخصوصاً به تأثیر «سینمای اکسپرسیونیست سالهای بعد از جنگ جهانی اول» اشاره می کند و از چندین فیلم نام می برد، و نیز از «تأثیر سینما در ادبیات» در دهه ۱۹۳۰ - ۱۹۲۰ و «قبل از آن» و نیز از

«جنبشهای هنری» اکسپرسیونیست، سوررئالیست، امپرسیونیست و فتوریست یاد می کند، و می گوید: «هدایت نه تنها به تمام این جنبشها آشنا بوده، بلکه آنها را در مظاهر مختلفشان پذیرفته بوده است و مثل دیگر نویسندگان این دوران از آنها متأثر گشته»، و مخصوصاً با اشاره به بعضی «شبهاتها» می گوید: «شیوه نگاه و تعبیر چیزها که خاص سوررئالیستها بوده و هست، به طور قطع در هنر هدایت که با بزرگترین پیشاهنگان این هنر پارسی همزمان بوده، مؤثر افتاده.»

از دوستان نزدیک «صادق هدایت» هم، آنهایی که پس از مرگش درباره او چیزهایی نوشته اند، کم و بیش، و گاه حتی با مبالغه، از وسعت مطالعات او سخن گفته اند، از آن جمله «پرویز ناتل خانلری» در مجلس بزرگداشت او، در فروردین ماه ۱۳۳۰ گفت: «از ادبیات دنیا دارای اطلاعات وسیع و عمیقی بود. کمتر نویسنده بزرگ و نامداری از قدیم و جدید و معاصر بود که هدایت او را شناسد و آثارش را به هر زحمتی بود به دست نیاورده و نخوانده باشد ... من در طی این دوستی ممتد از اطلاعات او در ادبیات جهانی و از نظر انتقادی فایده ها بردم.»

«جهانگیر تفضلی» در شماره جمعه، ۳۰ فروردین ماه ۱۳۳۰ نشریه «ایران ما»، با نام مستعار «مازیار» درباره «هدایت» نوشت: «صادق هدایت» کتاب زیاد می خواند و حتی تمام آثار مهم نویسندگان معاصر را خوانده بود. هر کتاب فلسفی و ادبی که در

اروپا منتشر می شد، مرحوم شهید نورایی برای او می فرستاد ... من در میان بعضی از نویسندگان فرانسوی هم که با آنها آشنا شده ام، کسی را ندیده بودم که به قدر صادق هدایت از کتابهای فلسفی و ادبی مدرن فرانسه اطلاع دقیق داشته باشد ...»

و «بزرگ علوی» در «دفتر هنر، شماره ویژه صادق هدایت»، [مهر ماه ۱۳۷۵، چاپ آمریکا]، در یادنامه ای زیر عنوان «من مدیون صادق هدایت هستم»، نوشت: «آنچه موجبات دوستی و به هم پیوستگی او را به من و یا من را به او فراهم آورد گمان می کنم عشق هر دوی ما به ادبیات اروپا و آمریکا و موسیقی فرنگی بود. روزنامه نوول لیتزرر (*Les Nouvelles littéraires*) را مشترک بود و اطلاع می یافت چه اثر تازه ای در دنیا منتشر شده و چه کتابهایی را باید به دست آورد و خواند، و درباره آن با دوستانش بحث می کرد و چه بسا مرا تشویق می کرد که آن را بخوانم و نظر خود را بگویم. بیشتر نویسندگان سرشناس آن زمان را می شناخت.»

با توجه به این اشارات، از واقعیت دور نیست اگر بگوییم که «صادق هدایت» آثار نویسندگان مشهور جهان، مخصوصاً نویسندگان فرانسوی را به دست می آورد و می خواند، و با ادبیات غیر فرانسوی هم از راه ترجمه فرانسوی آن آشنا می شد، چون ظاهراً تنها همین زبان فرانسوی را به خوبی می دانست و با زبان انگلیسی هم آشنایی ای مختصر داشت، در حدی که مسلماً نمی توانست مثلاً رمان «اولیس»

[Ulysses اودیسه]، اثر معروف جیمز جویس [James Joyce ۱۸۸۲ - ۱۹۴۱]، نویسندهٔ ایرلندی را به زبان انگلیسی بخواند. خود او در نامه ای به تاریخ ۲۹ سبتمبر ۱۹۳۷ از تهران به «مجتبی مینوی» نوشت: «از تو رمان و نوول [داستان کوتاه] انگلیسی خوب آسان خواسته بودم، چه طور شد؟» بدیهی است که اگر او انگلیسی را در حد کفایت می دانست، درخواست، رمان، و داستان کوتاه انگلیسی «آسان» نمی کرد. زبان انگلیسی را، چنانکه از پرسشنامهٔ استخدامی اش در بانک ملی ایران بر می آید، در مدت یک سالی که در هندوستان اقامت داشت، تا اندازه ای آموخته بود. در پرسشنامه، در پاسخ به این پرسش که «این زبان [ها] را در کجا آموخته اید؟»، نوشته است: «فرانسه را در تهران و بعد در فرانسه، انگلیسی را در هندوستان.» و باز از واقعیت دور نیست اگر بگوییم که «صادق هدایت» در دورهٔ اقامت یک ساله اش در هندوستان، در عین حال که زبان پهلوی را نزد «بهرام انکلساریا» می آموخت، با همهٔ استعدادی که داشت، نمی توانست در این مدت کوتاه زبان انگلیسی را هم در حد کفایت بیاموزد.

اما در این تردیدی نمی توان داشت که «صادق هدایت» نویسندگان معروف فرانسه را می شناخت و آثار آنان را می خواند، و این خواندن در واقع برای او آموزش داستان نویسی با ترکیبی از دیده‌ها و شیوه‌های آن نویسندگان بود. و باز در این تردیدی نمی توان

داشت که او «ژرار دو نروال» را می شناخت و داستانهایی او را خوانده بود و میان زندگی و دنیای ذهنی خود و او شباهتهایی یافته بود.

درباره «ژرار دو نروال» دوستان نزدیک او بسیار چیزها نوشته اند، چنانکه درباره «صادق هدایت» هم دوستان دور و نزدیک او بسیار چیزها گفته اند، اما با وجود همه شباهتهایی که میان «نروال» و «هدایت» می توان ملاحظه کرد، آن دو با هم یک تفاوت بزرگ داشتند، و آن این بود که «نروال» درون و برونش را در پرده شوخی و طنز و غرور پنهان نمی داشت. به همین دلیل تقریباً همه آنچه دیگران درباره «هدایت» نوشته اند، توصیفی است از چهره پیدای او، یعنی از آن نقابی که «صادق هدایت» چهره واقعی خود را در پس آن پنهان می داشت. در همنشینها «صادق هدایت» روشنفکر، کتابخوان، نویسنده و منتقد جامعه بود که با دیگران گفت و شنود داشت؛ «صادق هدایت» تنها، پریشان و بی پناهی نبود که وحشت اندیشه های تاریک و تلخ او را میان مرگ و زندگی سرگردان می داشت. زندگی او مصداق حال کسی بود که دچار سرگیجه و تهوع شده باشد و بگوید: «این دنیا است که به دور سر من می چرخد!» در این پنهان داری «دورن» و نمودن تصویری معکوس از آن در «برون»، نیاز به بی نیازی تبدیل می شد، نداشتن اعتماد به نفس به بیزاری از مردم، راحت طلبی به کثرت رفتاری روزگار، و درد هوسهای سرکوفته به روی گردانی از

ابتدال. برای نمونه به چند نامه ای که از ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۱ به «تقی رضوی»، یکی از نزدیکترین دوستانش، نوشته است، نگاه می کنیم:

در نامه ۶ اکتبر ۱۹۲۵، که در آن زمان «صادق هدایت» بیست و سه ساله است، یعنی در اوج نیاز جنسی، از کتابی که «تقی رضوی» برای او فرستاده است، تشکر می کند و می گوید: «کارتی که در جوف آن بود دیدم. الحق خوش سلیقه هستید و چهره دلارامی انتخاب کردید. امیدوارم از او کامیاب شوید، اما به درد بنده نمی خورد چون غوره نشده تیرگی زندگانی و بدی دوران مرا مویز کرده، اگر خواستید کارت بفرستید تاریک، غمناک و مهیب باشد بیشتر دوست خواهم داشت.»

به حدس می توان دریافت که تصویر روی کارت زن زیبای «دلارامی» را نشان می داده است و انتخاب آن از دید «صادق هدایت» نشان خوش سلیقگی دوست او بوده است. بدیهی است که منظور از آرزوی توصیه مانند «هدایت» برای «رضوی» در کامیاب شدن از تصویر یک زن زیبای ناشناس، کامیابی او از زن یا زنان زیبای واقعی است. در لحظه ای که «صادق هدایت»، با دیدن تصویر زن زیبا آرزوی کامیابی دوستش از زنان زیبا را می کند، درون او از ناکامیابی خودش «تاریک» و «غمناک» است، اما این ناکامیابی را پنهان می دارد و می گوید: «به درد من نمی خورد.» چه چیز به درد او نمی خورد؟ زن زیبای دلارام؟ زن؟ چرا زن به درد او نمی خورد؟ او

جوان بیست و سه ساله ای ست در زمره اندک شمار جوانان برخوردار از امتیازهای اجتماعی زمانه خود که تحصیل در مدرسه «سن لویی» را به پایان رسانده است و به زودی در زمره اندک شماری از جوانان برای ادامه تحصیل به فرنگستان اعزام می شود. غیر از محرومیت جنسی، چه محرومیت‌های دیگری داشته است که بتواند فشار آنها را از «تیرگی زندگانی و بدی دوران» بداند؟ اگر «بدی دوران» بدی نظام سیاسی مملکت در دوره دیکتاتوری «رضا شاه» بوده باشد که «زندگانی» را برای جوانان روشنفکر «تیره» می کرده است، جوانان محروم از نعمتهایی که «صادق هدایت» بیست و سه ساله از آنها برخوردار می شد، باید «زندگانی» را هزار بار بیشتر از او تیره می دیدند، و البته مشاهده «تصویر یک زن زیبا» نمی بود که آنها را به یاد «بدی دوران» و «تیرگی زندگانی» می انداخت. بیست و سه سالگی را از حیث بلوغ جسمی و عقلی می توان دوران «غورگی» دانست، اما «صادق هدایت» خود را در این دوران «مویز شده» می بیند و علت این «در غورگی مویز شدن» را «تیرگی زندگانی و بدی دوران» قلمداد می کند و از دوستش برای این «درد» کارت «تاریک، غمناک و مهیب» درخواست می کند، و این نالیدن چیزی مگر پنهان داشتن «ناکامیابی جنسی» در پس «از نیاز افتادگی» و «مویز شدگی» نمی تواند باشد.

یکی دیگر از نقابهایی را که صادق هدایت، شاید نا به خود آگاه، ضعفهای شخصیتی و آشفتگیهای روحی خود را در پس آن پنهان می داشت، «طعن» نثار کردن به دوست و بیگانه بود: «حقیر» دیدن تقریباً همه کس و «پلید» شمردن تقریباً همه چیز. این نقاب با لبخند فروتنی، نگاه تکبر داشت. فروتنی او را نگاه تکبر او می توانست لو بدهد، اما دوستان و شیفتگانش که او را در آن زمان از حیث وسعت اطلاعات و تیزی ذهن و خلاقیت ادبی برتر از خود می دیدند، به بذله های او سرگرم می شدند و با این سرگرم شدگی لبخند فروتنانه اش را می دیدند و از نگاه تکبر او غافل می ماندند.

«بزرگ علوی» درباره او گفته است: «هدایت مرد شوخی بود، و گاه دشوار و غیر ممکن بود که مرد اندیشمند را در پشت نقاب لودگی و ولگویی شناخت. با برخی حاضر نبود یک کلمه حرف جدی بزند.»

شاید «بزرگ علوی» خواسته بوده است بگوید که: «هدایت مردی بود به ظاهر شوخ و در باطن جدی، و با بسیاری از کسانی که در آنها ارزش همصحتبی نمی یافت، هرگز جدی سخن نمی گفت.» اما اگر برای دوستان نزدیکش هم شناختن «مرد اندیشمند ... در پشت نقاب لودگی و ولگویی ... گاه دشوار و غیر ممکن بود.»، شاید علتهایی داشت، و شاید یکی از این علتها، «به خود مشغولی» بیش از حد این دوستان بود که مانع از آن می شد که با اندک جمعیت حواس

در مایه های گفتار و سایه های رفتار او تأمل کنند و به ضعفها و عقده های او پی ببرند، و نه شیفته وار، بلکه با دل بستگی یک دوست، او را از آن پیلۀ وحشتناک، از پشت همان نقاب «لودگی و ولگویی» بیرون بکشند و با خود همراه کنند، یا با او همراه شوند. شاید آنهایی که جوان تر از «صادق هدایت» بودند و با او از دور آشنایی داشتند، به خود حق می دادند که فارغ از جذبۀ «شیفتگی» و در امان از سُکر «به خود مشغولی»، دوگانگی را در رفتار او بینند و از آن در حیرت شوند. یکی از این کسان «تورج فرازند» است که در مصاحبه ای با «کیخسرو بهروزی» در «دفتر هنر» گفته است:

«هدایت خیلی وسواسی بود. و این هم یکی از تضادهای او بود. از یک طرف آدمی بود تمیز و وسواسی و از طرف دیگر به پست ترین و کثیف ترین و آلوده ترین مکانها رفت و آمد می کرد. حدود سالهای ۱۳۲۳ (پیش از آنکه به فرنگ بروم) یک مرتبه مرا به خرابه ای برد (بالای خیابان لاله زار نو)، در آنجا توی یک غار بیغولۀ کثیفی که یک عده معتاد مثل اشباح نشسته بودند و تریاک می کشیدند، این آدم تمیز و وسواسی نشست و همان وافور همگانی آنها را به دهان گذاشت! از یک طرف آدمی بود بسیار خجول و محجوب و ضمناً ترسو، و از طرف دیگر جسارتهایی می کرد که به دعوا و کتک کاری و کلانتری می کشید! یک بار هم با هم به شمیران رفتیم. در بازگشت جلو کاخ شاه ایستاد و به دیوار قصر

سعد آباد شاشید! هرچه گفتم آقای هدایت این کار خطرناک است،
توجهی نکرد! مأمور نگهبان هم از چنین جسارتی مات مانده بود!»

بدیهی است که اگر صادق هدایت ظاهری شوخ می داشت و
باطنی جدی، گرفتار دوگانگی یا تضاد در شخصیت نمی بود و
می دانست که در چه موقعیتی و برای چه مقصودی «لودگی» می کند،
یعنی بر اراده خود مسلط می بود، و اگر بر اراده خود مسلط می بود،
در موقعیتی که با یک جوان، مثلاً «تورج فرازمنده» همراه بود، زیر
چشم «مأمور نگهبان» دست به کاری خطرناک مثل شاشیدن به دیوار
قصر سعد آیاد نمی زد. از خود می پرسید که با این عمل می خواهد
چه چیز را به چه کس ثابت کند!

شاید بعضی از دوستان هوشمند او هم این ضعفها و عقده ها را
در شخصیت او می دیدند، اما هر جا که لازم بود از او سخن بگویند،
بر ملا کردن آنها را به صلاح او یا به صلاح خود نمی دیدند، چنانکه
«م. ف. فرزانه»، در جایی از کتاب «آشنایی با صادق هدایت» گفته
است: «صادق هدایتی که در سراسر عمر خود با افسانه بازی و
تحمیق، با دروغ پردازی و تاریکی فکر مبارزه کرد، خودش دچار این
عالم اساطیری شده است. از خودش بتی ساخته اند تا بتوانند با زلم و
زیمبوهایی که بدان بند می کنند، هویت و اصالتش را تغییر دهند...»

نمونه های «طعن» و «تحقیر» و «تکبر» آراسته به جامه «فروتنی» در بعضی از نوشته های «صادق هدایت» و در بسیاری از نامه های او، مخصوصاً نامه هایی که به دوستان نزدیکش نوشته است، بسیار است. در این مورد، از نامه هایی که از ابتدای اقامتش در پاریس تا چندی بعد از بازگشتش به ایران به تقی رضوی نوشته است، نمونه هایی می آورم. در نامه ۲۱ ژانویه ۱۹۲۹ می گوید: «بالاخره بعد از گدا بازی و جهود بازی سفارت که از همه چی گذشته، مضحک بود و پس از آنکه ششصد فرانک از جیب خودم خرج کردم، برایم بلیط راه آهن خریدند و یکراست آمدم به مدرسه رنس.»

سفارت در ماه به همه دانشجویان ماهانه صد یا صد و پنجاه فرانک می داد. اگر این کار «گدا بازی و جهود بازی» می بود، آن دانشجویان درسخوان اما بی بضاعتی که در جیب خود ششصد فرانک نداشتند، و پدر و برادران و مادری گشاده دست نداشتند تا از هر یک از آنها با نامه ای درخواست مبلغی پول اضافه کنند، چه می کردند؟ و عجیب این است که با همه نفوذی که خانواده او در دستگاه دولت داشتند، هرگز او به فکرش نمی گذشت که این اوست که احتیاج به پول بیشتر یا فراوان دارد، بلکه می گفت: «به هر صورت سر من همه جهود بازیهایشان را در می آورند.»

«هدایت» از ایران هفتاد سال پیش به فرانسه رفته است، وارد مدرسه شبانه روزی «رنس» شده است، که البته آن را مخصوص

ایرانیها نساخته بودند، اما او که درونی آشفته و ناخرسند دارند، دربارهٔ این مدرسه می گوید: «چه جایی! خدا نصیب هیچ تنابنده ای نکند.»

در روز یکشنبه «کارت دعوتی از طرف مدرسهٔ دختران برای بال» می رسد تا دانشجویی از ایران هفتاد سال پیش آمده، برود و با دخترها برقصد. تعریفی که «هدایت» از این تجربه دارد، حتی لحظه ای از واقعیت این تجربه را بیان نمی کند. او فقط می گوید: «بال هم فوق العاده نبود. همهٔ دستگاه به هم ریخته و پاشیده.» چرا بال «فوق العاده» نبود؟ آیا این خود «هدایت» نبود که نمی دانست در چنین موقعیتهایی چه کند و چگونه رفتاری داشته باشد تا این موقعیتها را چنانکه انتظار داشت، برای خود «فوق العاده» کند؟

به شهر کوچک «رنس» در نزدیکی پاریس می رود، چنانکه مثلاً از «تهران» به «فرح زاد» آن روزگار رفته باشد، اما انگار انتظار دیدن بهشت را داشته است، و می گوید: «رفتم شهر، یکی دو خیابان تازه سازی دارد، باقیش دوزخ است.» باقیش به چه دلیل دوزخ است؟ به این دلیل که کهنه ساز است؟ نه، از بیان او نمی توان دریافت که انتظار واقعی او از این شهر چه بوده است. «دوزخ» خواندن شهر نوعی «ایزگم کردن» است تا از واقعیت تجربه چیزی نگفته باشد. او با اینکه واقعیت تجربه ها و حقیقت انتظارهای خود را برای دوستی نزدیک مثل «تقی رضوی» پنهان می دارد، در آنجا که می گوید: «کله ام می خواهد بترکد، هیچ کاری

نمی توانم بکنم. بیخود معطل هستم»، تصوّر می کند که ضعف یا عقده ای را برملا کرده است و بلافاصله تأکید می کند که «نمی خواهد حالا برای همه تعریف کنی، هیچ چیز به کسی نگو.»

در نامهٔ ۲۰ مه ۱۹۲۹ به «تقی رضوی» می گوید: «امتحان هم بیخ خیالش. البتّه حاضر می شوم. لاط و لوط همه اطرافم نشسته، *Surveillent* [ناظر امتحان] بد پک و پوزِ عینکی هم هر دم سرکشی [می کند] ولی امید قبول شدن ندارم.» صادق هدایت در این زمان به اعتراف خودش از درسها عقب است. یک بار دیگر رشتهٔ تحصیلی عوض کرده است و در این زمان به تحصیل در آخرین رشته، که «معلّمی ادبیات» باشد، مشغول است. برای امتحان آمادگی ندارد، امّا انگار این دنیا است که خود را برای امتحان دادن او آماده نکرده است. حال که او «امید قبول شدن» ندارد، دانشجویان دیگر یا همدرسهایش که در اطراف او برای امتحان دادن نشسته اند، یک مشت «لاط و لوط» اند، و ناظر امتحان که وظیفه اش پیشگیری از تقلّب است، در چشم هدایت «بد پک و پوز» جلوه می کند. این یک گناه، و گناه دیگرش این است که «عینکی» است، و بزرگترین گناهش این است که «هر دم سرکشی» می کند. شاید «هدایت»، که دلش می خواست آزادانه آثار ادبی جهان را بخواند و آزادانه بنویسد، اصلاً برای تحصیلات رسمی آمادگی نداشت و به خواست و زور پدر برای تحصیل به فرانسه رفته بود. این درخواست آمرانهٔ پدر را از پاسخ

«هدایت» به او در نامهٔ پانزدهم ژانویهٔ ۱۹۲۸ خود از پاریس، به روشنی می‌توان دریافت. پدرش در نامهٔ خود حتماً تأکید کرده بود که در دورهٔ تحصیل به نویسندگی نپردازد و حواسش را فقط به درس‌هایش معطوف بدارد. «صادق هدایت» در پانزدهم ژانویهٔ ۱۹۲۸، در پاسخ این اشارتِ پدر به او نوشت: «فکر و خیالات سابق کتاب نویسی را هم درست نفهمیدم. چه کتابی چاپ کردم یا چه چیزی نوشتم. از آن وقتی که به اروپا آمده‌ام بجز کاغذهایی که فرستادم چیز دیگر ننوشتم. اگر مقاله یا چیز دیگری چاپ کرده‌ام در تهران نوشته بودم، فقط تاریخ آن را عوض کرده‌ام. نمی‌دانم چه کار فوق العاده ای کرده‌ام.» و منظور هدایت از «کار فوق العاده» کاری خلاف قاعده است که پدر رعایت آن را آمرانه از او انتظار داشته است. اما به هر حال، اکنون که «صادق هدایت» در فرانسه بود، دلش می‌خواست پول فراوان در اختیار داشته باشد و با سرِ فارغ آنچه می‌خواهد بخواند و آنچه می‌خواهد بنویسد و خوش بگذراند. خود او هم این را می‌دانست، اما ناخرسندی اصلی را پنهان می‌داشت و آن را به صورت «عیب و ایراد» در همه کس و همه چیز می‌دید و مُدام شکوه می‌کرد. سرانجام هم از ادامهٔ تحصیل «استعفاء» داد و به ایران برگشت. در ایران، وقتی که «تقی رضوی» از فرانسه به او می‌نویسد که «آقای مرآت»، سرپرست کلِّ محصلان ایرانی در اروپا، به پشیمان شدن او از ترک تحصیل در فرانسه اشارتی کرده است، در جواب نامهٔ «تقی رضوی» می‌نویسد: «باری در موضوع کار و اوضاع هم، منزل عقیده

داشتند که دوباره برگردم اروپا، وزارت معارف هم موافق بود، حتی گفتند برای نقاشی، برای Decor، برای هرچه که دلم می خواهد، خودم حاضر نشدم. از قول بنده به آقای مرآت بگویند که گه زیادی خورده اند، الآن هم پشیمان نیستم.»

اما در نامه سیزدهم ژانویه ۱۹۳۱ خود به «تقی رضوی» بی آنکه از پشیمانی سخنی بگوید، از زندگی در پاریس با حسرت یاد می کند و می نویسد: «بعد رفتم کافه لاله زار قدری به یاد فرنگستون مزقون گوش کردم با رادیو، بعد آمدم به خانه. تمام کیف و تفریح من منحصر به دو کافه موزیک دار شده. جای سینماهای «آوانگارد»، جای تئاترها خالی. همین افسوس را از پاریس می خورم...»

با زمینه ای که از دوگانگی حرفهای «هدایت» درباره پشیمان نبودنش از ترک تحصیل و ترک فرانسه به دست می آید، شاید بتوان چنین برداشت کرد که او «زندگی در پاریس» را می خواست، اما حاضر نبود که «درس خواندن در پاریس» را که شرطش از دست دادن آزادی خواندن و نوشتن بود، بپذیرد، و شاید غرورش نمی گذاشت که از این واقعیت، لااقل با نزدیکترین دوستانش، رُک و راست سخن بگوید.

در نامه هایی که به دوستان نزدیکش می نویسد، و در آنها لحنی خودمانی دارد و می تواند «لودگی و ولگویی» کند، آن حالت کثر بینی

آمیخته به شوخی آشکار می شود، و بسیاری از کلمه ها و عبارتهایی که بیان کننده واقعه‌هایی است عادی، صورت عوض می کند، رنگ و آهنگ طعن و تحقیر می گیرد و به این ترتیب پنهان کننده ناخرسندیها و عقده های او، و در عین حال، برای آنها که بصیرت دارند، لُو دهنده این ناخرسندیها و عقده ها، مخصوصاً عقده های جنسی او می شود.

در نامه هایی که به «مجتبی مینوی» نوشته است، «حسّ ترحم» بزرگ علوی به «حسّ پیر زنی» تبدیل می شود. «مسعود فرزاد» نه با چشم دردمند، بلکه با «چشم حیض شده اش کسب معلومات و دفع مجهولات می کند.» مجتبی مینوی در لندن است و «هدایت» که در ایران لابد از لذت بوس و کنار و آغوش زیبارویان محروم است، با حسرت از او می پرسد: «وضعیت بنده از چه قرار است؟ لابد شکمی، آن هم چه شکمی از عزا درآورده ای.» معاشرت و آمیزش با زن یا مغالزه و عشق بازی در کلمه «انداختن» به معنای «سپوختن» خلاصه می شود، و نتیجه «انداختن» هم دفع گرسنگی است با «شکم از عزا درآوردن». در پایان همین نامه، آنجا که به شیوه عام و معمول نامه نویسی آن زمان، از جانب کسان سلامهایی رسانده می شود، «صادق هدایت» ناخودآگاه، و البته از در «شوخی و لودگی و ولگویی»، از زمینه انفعالی دائم ذهنش یاری می گیرد و می گوید: «نیست در جهان خانم هم می گوید شست پای عمو جانم را می بوسم

و یک شلیتۀ روح الاطلس، دو تا تُنکۀ کرب ژورژت و یک خشدک [خشتک] وال از عمو جان می خواهد...»

در زبان «طعن و تحقیر» صادق هدایت، که شیفتگاش آن را زبان «شوخی و لوده و ولگو» تعریف می کنند، موسیقی به «مزیقان» تبدیل می شود، نوزاد به «تولید مثل جدید»، رفقا به «کور و کچلها»، هرجا به «هرگور»، خوردن به «گه نواله کردن»، زن به «ضعیفه»، زیور طبع به «شلیتۀ طبع»، کار کردن به «خر حمّالی»، چیز نوشتن به «مزخرفات سر قدم رفتن»، مغرور به «بر ما مگوزید»، و مانند اینها، و در همه اینها نشانی از روح یک انسان آزرده و ناخرسند و پُر عقده که با دنیا و مافیها قهر است، نمودار می شود. اگر در موضوعهای آمده در نامه های او تأمل کنیم و خطّهای ارتباطی فکر، یا رشته های تداعی معانی را در آنها بیابیم، می بینیم که «صادق هدایت» حقّ دارد که آزرده و ناخرسند باشد، زیرا که در جامعه خود شاهد بیعدالتی است، اما او این بیعدالتی را معمولاً هنگامی در می یابد و از آن به ستوه می آید که موقعیت خود را در نظر دارد و این موقعیت را با موقعیت کسانی مقایسه می کند که با زد و بند و سازشکاری و چاپلوسی به مقامی رسیده اند و رفاهی دارند و خاطری آسوده. اما از روشنفکر نویسنده ای مانند او لابد انتظار می رود که همیشه «واقعتهای شخصی» را بر زمینه «واقعتهای عمومی» ببیند و بر برسد و بشناسد، و او در زندگی روزمره خود چنین نمی کند. اگر می کرد، با آن

هوشمندی ای که داشت، به آسانی در می یافت که «صادق هدایت» هنرمند با «صادق هدایت» کارمند یکسان و یگانه نیست. آن یک که «هنرمند» است، مخصوصاً در یک جامعه نابه سامان و عقب مانده، شهادتی را پذیرفته است و زندگی خود را وقف مقصودی کرده است که مقصود دیگران نیست و در راه رسیدن به آن هم از دیگران، مخصوصاً از نظام سیاسی و اداری آن جامعه، توقعی نمی تواند داشت. و آن یک که مثلاً «کارمند بانک» است، هر صبح در لحظه ای که می خواهد قدم به درون اداره اش بگذارد، باید «من هنرمند» را بیرون در بگذارد و در «من کارمند» وارد شود و در صف «کارمندان» بایستد و موقعیت خود را از هر لحاظ با موقعیت کارمندان همسطح خود مقایسه کند، و «صادق هدایت» چنین نمی کند. در همه جا و در همه حال «من هنرمند»ش را با خود دارد و در همه جا و در همه وقت در حیرت و خشم است که چرا در همه جا و در همه وقت قدر دانش و هنر او را نمی شناسند. هیچ نویسنده ای در هیچ مملکتی و در هیچ زمانه ای از آنچه «صادق هدایت» انتظار داشته است، برخوردار نبوده است.

برای روشن تر دیدن این واقعیت یکی از نامه های او به دوست نزدیکش «حسن شهید نورایی» را بررسی می کنم. این نامه را در دوّم سپتامبر ۱۹۴۷ نوشته است که اوضاع سیاسی کشور با حکومت «فرقه دموکرات» بر آذربایجان آشفته تر شده است. در این موقع صادق

هدایت در «روزنامهٔ مردم» خبرِ دستگیریِ چند نفر، از آن جمله [امیرعبّاس] هویدا را خوانده است. علّتِ این دستگیری، چنانکه «محمد بهارلو» در کتاب «نامه های صادق هدایت» نوشته است، «به اتهام قاچاق در فرانسه» بوده است. صادق هدایت که این رسوایی غرور ملی اش را جریحه دار کرده است، می گوید: «در این پیشامد من کاملاً بیطرفم، اما هرچه ملت شیعه گندش را بیشتر بالا بیاورد بهتر است. اقلّاً بگذارید ما را آن طور که هستیم بشناسند.» و در اینجا است که «بی طرفی» خود در این واقعه را که شاید مرادش «بی اعتنا ماندن» به این واقعه است، حاصل موقعیتِ کسانی مانند خود در مملکت می داند و می گوید: «در مملکتی که آدم مثل یهودی سرگردان زندگی می کند، به چه چیزش ممکن است علاقه مند باشد؟»

پیدا است که در این جمله منظور «صادق هدایت» از «آدم» همه کس نیست، و بیشتر نظر به موقعیتِ خود دارد، زیرا که بلافاصله این را به یاد می آورد که: «بعد از شانزده سال سابقهٔ خدمت، تازه حقوقم را نصف کرده اند، یعنی دولت دلش به حال پیری من سوخته، خواسته مرا هم رسمی کند و ضمناً پنج سال سابقهٔ بانک را ندیده گرفته، به اضافهٔ سه سال دیگر را چون استعفاء کرده بودم و یک سال به هند رفته بودم.» در این زمان «صادق هدایت» در دانشکدهٔ هنرهای زیبا در مقام مترجم کار می کرد. بدیهی است که اگر می خواست سابقهٔ خدمتِ او در بانک را «ندیده» نگیرند، باید در این

راه قدمی بر می داشت، اما او اهل برداشتن قدمهای معمول در جامعه نابسامان و بی رسم و بی راه نبود، و خود این را می دانست، و به همین دلیل است که در ادامه نامه اش می گوید: «نوشتنش احمقانه است، ولیکن من کوچکترین اقدامی نخواهم کرد و تملق هیچکس را نخواهم گفت.»

بسیار خوب، این شایسته «صادق هدایت» بود که کوچکترین اقدامی نکند و تملق هیچکس را نگوید. اما او همچنان متوقع و آزرده و ناخرسند می ماند، زیرا که نمی تواند «من هنرمند» خود را از «من کارمند»ش جدا نگهدارد، و در اینجا است که می گوید: «آنوقت باید افتخار هم کرد که هندوانه زیر بغلمان می گذارند و عنوان نویسنده و غیره هم در این مملکت به آدم می دهند!» از برنیامدگی این توقع چنان خشمگین است که می گوید: «اگر حوصله داشتم و رغبت می کردم که مزخرفی بنویسم، آنوقت بهشان حالی می کردم و نسلشان را حسابی به گه می کشیدم. عجالاً که [به] دست دزدها و مادر قحبه ها خوب مسخره شده ایم. این هم مثل باقی دیگرش.»

در این دوره صادق هدایت «حوصله» و «رغبت» نوشتن ندارد. از سال ۱۳۲۵ به بعد به غیر از داستان کوتاه «فردا» و «پیام کافکا» به صورت مقدمه ای بر «گروه محکومین»، به ترجمه «حسن قائمیان» و ترجمه «مسخ» کافکا، چیزی از او منتشر نمی شود. اینکه می گوید «اگر حوصله داشتم و رغبت می کردم که

مزخرفی بنویسم»، منظورش نوشتنِ مثلاً داستانی است، شاید در ردیفِ داستان «حاجی آقا»، یا قضیه ای «وغ و غ ساهابیه»، یا «هجو نامه» ای در ردیفِ «توپ مرواری»، تا او بتواند در آن «بهشان حالی» کند و «نسلشان را»، نسلِ «دزدها و مادر قحبه ها» را به «گه» بکشد. از این گفتهٔ او بوی تهدید و آرزوی انتقام به مشام می رسد، زیرا که «صادق هدایت» در این حال با ستمی که بر شخصِ او رفته است، و با انگیزهٔ خشمی که از این ستم در او شعله ور شده است، «حوصله» و «رغبت» می خواهد تا از آنها با «به گه کشیدنِ نسلشان» انتقام بگیرد.

اگر «صادق هدایت» در این زمان روحاً آرامشی می داشت و در ذهنِ او چشمهٔ خلاقیت در فیضان می بود، نمی گذاشت که خرابیِ اوضاع مملکت و کمی درآمد ماهانه او را چنین غضبناک کند و به قعرِ بی حوصلگی و بی رغبتی بکشانند. او در ماه اوت ۱۹۴۸، یعنی در حدود هشت ماه بعد از نوشتنِ این نامه به «شهید نورایی»، همچنان در دانشکدهٔ هنرهای زیبا کار می کند و «شهید نورایی» که با او مکاتبه دارد و بیش از اغلب دوستانِ دیگرش از واقعیتِ زندگی او باخبر است، در نامه ای به «محمدعلی جمال زاده» می نویسد: «هدایت فعلاً در هنرکندهٔ هنرهای زیبا کار می کند. حقوقش سیصد و شصت تومان است ... کاری در حقیقت ندارد. ظاهراً مترجم است، ولی متنی وجود ندارد که محتاج به ترجمه باشد... روزی نیم ساعت

آنجا سر می زند. اوّل کلاهش را بر می دارد و در گوشه ای می گذارد. بعد روی صندلی می نشیند و زنگ می زند یک چای قند پهلو دستور می دهد. سپس مدّتی به دیوار نگاه می کند و اگر روزنامه ای زیر دستش باشد، به صفحهٔ اول آن نگاه می کند (ولی نمی خواند) و پس از صرف چای مجدداً بدون اینکه یک کلمه با کسی حرف بزند، کلاهش را بر سر می گذارد و از همان راهی که آمده بود، بر می گردد. این است برنامهٔ روزانهٔ هدایت. یک کلمه خلاف یا اغراق در آنچه عرض کردم نیست... او از همه چیز بیزار است...»

در این تردیدی نمی توان داشت که این «بی حوصلگی» و «بی رغبتی» و «بیزاری از همه چیز» نمی توانست به تمامی زاییدهٔ «خرابی اوضاع مملکت» و «کمی درآمد» باشد. بسیاری از بزرگترین نویسندگان جهان بهترین آثارشان را در بالاترین درجهٔ خرابی اوضاع مملکتشان و در اوج تنگدستی خودشان به وجود آورده اند. اگر او در سال ۱۳۲۷ ماهانه سیصد و شصت تومان حقوق می گرفت، حقوق یک آموزگار در سال ۱۳۳۱ کمتر از صد و پنجاه تومان بود. او در اداره هم که چندان کاری نداشت. بنابراین می توانست در اتاق کارش بنشیند و با شناختی که از جامعهٔ خود داشت، همچنان داستانهای پرمایه تر و پرداخته تر از داستانهای گذشته اش بنویسد، یعنی اثرهای ادبی با ارزش و ماندگار به وجود بیاورد. اما او برای نوشتن «حوصله» و «رغبت» نداشت، و تازه اگر هم می داشت، در آن لحظه در بند این

نبود که اثرهای ادبی با ارزش و ماندگار به وجود آورد، و فقط می خواست برای انتقام چیزی در «به گه کشیدن نسل آنها» بنویسد.

و باز در این تردیدی نمی توان داشت که «صادق هدایت» دردی هولناک تر را در پس دستاویزهایی موجّه نما، مثل خرابی اوضاع مملکت و بیعدالتی دستگاه اداری و کمی درآمد خود پنهان می داشت، و از علّت اصلی این «بی حوصلگی» و «بی رغبتی» خود به نوشتن هم با هیچکس سخن نمی گفت. علّت اصلی، یا آن درد هولناکی که او را به قعر یأس و بیزاری از همه چیز و همه کس کشانده بود، حالتی است که برای بسیاری از نویسندگان پیش آمده است و آن را به «مرگ خلاقیت» یا «مرگ ذهنی» تعبیر کرده اند، و این حالت مخصوصاً برای نویسندگانی پیش می آید که در نوشتن همواره به درون خود نظر دارند و حتی موقعی که درباره دیگران می نویسند، آن دیگران چهره هایی از خود نویسنده اند و ضمیر او را در خود آشکار می کنند. و در اینجاست که می خواهیم بگویم که با وجود همه شباهتهایی که «صادق هدایت» به «ژرار دو نروال» داشت، یک خصوصیت مهمّ، آن دو را متفاوت می کرد، و آن خصوصیت مهمّ این بود که «صادق هدایت» علّتهای همه ناخرسندیهای خود را به عاملهای بیرونی نسبت می داد و «ژرار دو نروال» مایه های همه آشفته گیها را در درون خود می جست. به عبارت دیگر، «صادق هدایت» از شناختن و شناساندن خود بیم داشت، یا پروا می کرد، و

«ژرار دو نروال» شناختن و شناساندنِ خود را مهم‌ترین هدفِ زندگی می‌دانست. حتی هنگامی که بویی از «مرگِ ذهنی» یا «مرگِ خلاقیت» در خود می‌شنید، آن را از دیگران پنهان نمی‌داشت. بارها بیماریِ روانی، که آن را «جنونِ رؤیا بینی» و نیز «اسکیزوفرنی» یا «جنونِ جوانی» تشخیص داده بودند، با عارضهٔ افسردگی شدید موجب شده بود که دوره‌های دراز در بیمارستان نگاهش دارند، و در آخرین دوره که سخت‌ترین آنها بود، همینکه از بیمارستان بیرون آمد، نوشتنِ بخشِ دومِ معروف‌ترین داستانش، «اورلیا»، را ادامه داد، و بخشِ اولِ آن را که برای چاپ آماده می‌شد، بارها با دقت و وسواسی فوق‌العاده اصلاح کرد و گسترش داد. پیش از افتادن به بیمارستان، به دوستی نوشت: «به جایی نمی‌رسم. اسف انگیز است. شاید علتش وسواس بیش از حد در به کمال رساندن کار باشد ... با وجود این ادامه می‌دهم، البته هر وقت که بتوانم، چون این از بیماری نیست، از کُندیِ ذهن است.»

می‌بینیم که «نروال» آنچه را که فکر می‌کند، عیناً برای دوستش می‌نویسد. از یک طرف در به کمال رساندن کار وسواس بیش از حد دارد، و این برای او واقعیتی است، و از طرف دیگر گمان می‌کند که شاید ذهنش دچار کُندی شده باشد، و این راهم از خود و دوستش، و دوستانش، پنهان نمی‌دارد. این حالت ادامه پیدا می‌کند تا آنکه وحشت از عقیم شدنِ ذهن، که به قولِ «نورما رینسلر»، مؤلف

کتاب [زندگی و آثار] «ژرار دو نروال»، برای هنرمند بدترین وحشتهاست، چنان بر او چیره می شود که به دوست نویسنده اش، «ژرژ بل» [Georges Bell] می نویسد: «می دانی، هراسی که من از بابت قوای خلاقه خودم دارم، بزرگترین علت یأس عمیق من بوده است... الآن روزهاست که واقعاً نتوانسته ام یک سطر چیز بنویسم. از آن بیم دارم که دیگر نتوانم هیچ چیز به وجود بیاورم.» صبح روز بعد از نوشتن این نامه «ژرار دو نروال» مُرده بود، یا در واقع «خودکشی» کرده بود.

اما «صادق هدایت» از یک طرف شاید به سبب نا آشنا بودن با کُنه «واقعیتها»، و از طرف دیگر به سبب «توقع» بیش از حدی که از جامعه داشت، هنگامی که دچار «ورشکستگی ذهنی» و «فقر خلاقیت هنری» شده بود، در سیاهی این خلأ سقوط می کرد، اما وقوع آن را نمی پذیرفت. حتی اگر در نهفته ترین جای ضمیرش بر او آشکار شده بود که در مرحله ای از رشد فکری و هنری خود بیش از حد مانده است و در این مرحله سخت کهنه و فرسوده شده است، نه تنها برای دیگران، بلکه برای خودش هم علت را به چیزی سوای واقعیت وابسته می کرد. در نامه پانزدهم اکتبر ۱۹۴۸، به «محمد علی جمال زاده» نوشت: «باری اصل مطلب اینجاست که نکبت و خستگی و بیزاری سرتاپایم را گرفته. دیگر بیش از این ممکن نیست. به همین مناسبت نه حوصله شکایت و چَس و ناله دارم و نه می توانم خود را گول بزنم

و نه غیرت خودکشی دارم، فقط یک جور محکومیت قی آلودی است که در محیطِ گندِ بی شرمِ مادر قحبه ای باید طی کنم. همه چیز بن بست است و راه‌گزینی هم نیست.»

این «نکبت» چیست؟ این خستگی از کجاست؟ این «بیزاری» چه علت یا علت‌هایی دارد؟ آن حقیقتی که بر او آشکار شده است و مانع از آن می‌شود که او بتواند بازهم خود را گول بزند، چیست؟ اگر «همه چیز بن بست است و راه‌گزینی نیست»، آن اندک مایه امید که مانده است و در «غیرتِ خودکشی نداشتن» آشکار می‌شود، انتظار وقوع چه معجزه ای است؟ و آیا اگر برای او امکان‌رهایی از آن «محیطِ گندِ بی شرمِ مادر قحبه» پیش می‌آمد، «بن بست» گشوده می‌شد؟ و آیا چنین مایوسانه از تلخی زندگی نالیدن اگر «شکایت» نیست، چه تعریف دیگری دارد؟

اما «ژار دو نروال» دو سالی پیش از خودکشی در نامه ای به «ژرژ بل» صادقانه گفت: «آنچه اکنون می‌نویسم سخت در دایره ای محدود دور می‌زند. من اکنون خود را تکرار می‌کنم و چیز تازه ای برای نوشتن ندارم.»

او در آخرین روزهای زندگیش بیشتر اوقات را گرسنه در خیابانهای پاریس می‌گشت، و برای اینکه دوستانش را با درد و رنج خود نیازارد، خود را از آنها پنهان می‌داشت، و در گریز از تنهایی با

گدایانِ راه نشین همراهی و همزبانی می کرد. در دورانی که چشمهٔ خلاقیتش فیضان داشت، با اینکه معتقد بود که جامعه باید حقوق نویسندگان را هم در حد دارندگان حرفه های دیگر رعایت کند، هرگز نویسندگی را از حرفه های دیگر برتر نمی شمرد، با تنگدستی زندگی می کرد، از راه نوشتن مقاله برای نشریات و ترجمه آثار شاعران و نویسندگان آلمانی به زبان فرانسوی اندکی بر درآمد ناچیز خود می افزود. جامعه را مدیون خود نمی دانست و برای نویسنده حقی جدا از ارزش اثری که به جامعه عرضه می دارد، قائل نبود و انتظار نداشت که به اعتبار نویسنده بودن از امتیازی ویژه برخوردار شود. چنانکه «نورما رینسلر»، با مطالعه نامه های «ژرار دو نروال» به پدر و دوستان نزدیکش دریافته است، «او همواره کارش را در حکم ادای دین به جامعه اش، به دوستانش، به پدرش، و شاید به خود زندگی می دانست.»

وحشتی که «ژرار دو نروال» از «فقر ذهنی» یا «مرگ خلاقیت» داشت، در حدی بر همهٔ دوستان نزدیک او معلوم بود که در نزد بعضی از آنها زیانزد شده بود. «جوآنا ریچاردسون» [Joanna Richardson] در زندگینامهٔ «شارل بودلر» به چنین وحشتی که یک بار به سراغ او آمده بود، اشاره می کند و این بخش از یک نامه او به دوستش «پوله ملاسی» [Poulet-Malassia] را می آورد: «در اینجا می خواهم چند کلمه ای اضافه کنم، و این چیزی است که فقط به تو

می توانم بگویم ... در این ماه گذشته دچار ناتوانی و یأسی هول آور شده ام. احساس می کنم بیماری ای شبیه بیماری ژرار [دو نروال] به من حمله کرده است، یعنی وحشت از اینکه دیگر نتوانم فکر کنم، یا حتی یک سطر چیز بنویسم...» و «جوانا ریچاردسون» در اینجا می گوید: «ژرار دو نروال سالهای آخر عمر را در آستانهٔ جنون گذرانده بود، و در سال ۱۸۵۵ خودکشی کرده بود. فکر او بودلر را رها نمی کرد. اشارهٔ او به «نروال» قابل توجه است، زیرا که نروال در اواخر عمر ترسی را که از مرگ ذهنی داشت در نامه هایش ابراز داشته بود، اما هرگز آن را در آثار منتشر شده اش بیان نکرده بود.»

و این واقعیتی که «جوانا ریچاردسون» آن را دربارهٔ کار «ژرار دو نروال» قابل توجه می داند، شاید به این معنی باشد که او همینکه نشانه های «مرگ ذهنی» یا «فقرِ خلاقیت» را در خود احساس کرد، در نامه هایش از آن با دوستانِ خود سخن گفت، اما دیگر به نوشتنِ اثری تازه نپرداخت، و این پذیرفتنِ شجاعانه تلخترین واقعیتِ زندگی بود. و شاید «صادق هدایت»، که از این واقعیتِ تلخ با هیچکس بی پرده سخن نگفته بود، و شاید خود نیز نتوانسته بود پذیرفتنِ آن را بر خود هموار کند، چنانکه بعضی از دوستان و نزدیکانش گفته اند، نوشته های این دوره از زندگی اش را، که به احتمال قوی از گوهرِ خلاقیت مایه ای نداشت، پیش از خودکشی پاره و نابود کرده بود، و سخنِ «تقی رضوی» در این باره، به آن

«واقعیت تلخ» اشارتی نهفته دارد: «این البتّه ویژگی هنرمندان خلاق است که کارهایی را که دوست ندارند از بین می برند.»

تفاوتها در شخصیتِ فکری و جهان بینی «صادق هدایت» و «ژرار دو نروال» بیش از اینهایی است که گفته شد و هر جا که مناسبتی پیش آید، به بعضی از آنها اشاره خواهد شد، اما آنچه اکنون می خواهم مطرح کنم شباهتهایی است که در شخصیت و زندگی خصوصی این دو نویسنده و نیز در شخصیتِ راوی «بوف کور» ملاحظه می شود.

* جامعه نروال، جامعه هدایت

«ژرار دو نروال» در فرانسه نیمه اول قرن نوزدهم پرورش یافت و زندگی کرد، و این دوره ای بود که فرانسه انقلاب کبیرش را پشت سر گذاشته بود. ناپلئون، فرمانده انقلابی، با جنگها و کشورگشاییهایش فرانسه را به عظمت رسانده بود و خود را امپراتور کرده بود، و مردم فرانسه از سنگینی بار این عظمت بینواکننده به ستوه آمده بودند و امپراتور خود را از تخت قدرت به زیر آورده بودند، و می خواستند به دور از غوغای افتخارات بزرگ، زندگی آرامتری را تجربه کنند. آثار روشنگرانه اندیشمندان قرن هجدهم آنها را از افسون خوار دارنده کلیسا و افیون خرد افسای خرافات رهایی بخشیده بود. علم و صنعت گذران زندگی را برای آنها آسان تر و آسایش آمیزتر

کرده بود، و اکنون دوره ای آغاز شده بود که روشنفکران جوان برای زندگی خود آرمانی تازه می جستند، زیرا که خلع کره زمین از مرکزیت عالم هستی و فرود آوردن آدمیزاد از کرسی اشرفیت مخلوقات و باز کردن چشم خردش بر نسب نامه او در سیر تکامل حیات، و وابسته کردن او به مادیت مطلق، و محدود داشتن افقهای اندیشه او به لذت‌های جسمانی، موجب شده بود که از دیدن برهنگی زندگی در روشنائی تند آگاهی، در برهوت هستی بی معنا و بی هدف، سخت دچار ملال شوند و در خود نیازی عمیق به تحوّل دلگرم کننده و خیال انگیز احساس کنند.

البته این دوره تحوّل که در ابتدا سیری کند داشت، مدتی پیش از آنکه «ژرار دو نروال» به بلوغ جسمی و عقلی برسد، آغاز شده بود، و در ادبیات جنبش «رمانتیسیم» را تکوین داده بود، که بسیاری از صاحب‌نظران آن را واکنشی در برابر «نئو کلاسیسم» و «رنالیسم» رایج شناخته اند. این جنبش را «ژان ژاک روسو» با اندیشه های نو در بازگشت به طبیعت و برنشاندن ارزش فردیت آدمی و ستیز با نظام سنت یار اجتماعی و سیاسی، و ستایش اهمّیت عواطف و احساسات انسان؛ و «مادام دو استال» [Madame De Stael] با نوشته های تحلیلی در نقد ادبی و نیز دو رمان روانشناختی و رمانتیک؛ و «شاتوبریان» (Chateaubriand) با تعبیرهای شاعرانه اش از مسیحیت و پرداختن تصویرهایی گیرا از جلوه های زندگی قبایل بدوی

در سرزمینهای دور، آماده کرده بودند، اما رمانتیسیم در واقع با آثار شاعران و داستان نویسانی مانند «آلفونس دو لامارتین»، «ویکتور هوگو»، «آلفرد دو موسه»، «آلفرد دو وینی» [vigny]، «توفیل گویتیه» [Theophile Gautier] و «پراسپر مریمه» [Prospre Merimee] بود که درخشش خود را نشان داد. بی آنکه آثار اینان همه به یک شیوه و در بر دارنده اندیشه ها و احساسهای یکشان باشد، در همه آنها نشانهایی از تأکیدشان بر تخیل و احساسات در برابر تعقل و خردگرایی محض نمایان بود. آنچه نوشته هاشان را با آثار اسلافشان یا همعصران سنت گراشان متفاوت می کرد، اینها بود: «توجه به اصالت فرد، ستایش طبیعت، سادگی و زیبایی زندگی بدویان، علاقه به فرهنگهای قرون وسطایی و شرقی و باستانی، ایده آلیسم فلسفی، اعتقاد به آزادی اندیشه و در عین حال گرایش به عرفان مذهبی، سرکشی در برابر مرجعیت و سلطه سیاسی و قراردادهای اجتماعی، تجلیل شور و جوش جسمانی، و دلبستگی شیفته وار به جلوه هایی از آنچه فوق طبیعی، مرگ آلود، حزن آمیز و دردناک است.»

در مقاله ای که «جان آنتونی کادون» [J.A.Cuddon] نویسنده و منتقد ادبی، در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، در تعریف «رمانتیسیم» آورده است، پس از اشاره به بعضی از این ویژگیها، جنبه های مختلف ادبیات رمانتیک را چنین بر می شمارد: « ۱ - توجهی فزاینده به طبیعت و شیوه های طبیعی، بدوی و نامتمدنانه

زندگی؛ ۲ - علاقه فراوان به مناظر طبیعی، مخصوصاً به جلوه های رام نشده و آرایش و پیرایش نیافته آنها؛ ۳ - ارتباط دادن حالات انسان به «حالات» [نمودهای متغیر] طبیعت، و به این سبب، داشتن برخوردی ذهنی با آن و تفسیر آن؛ ۴ - تأکیدی آشکار بر مذهب طبیعی؛ ۵ - تأکید بر خود به خودی بودن اندیشه و عمل و نیز بیان اندیشه؛ ۶ - قائل بودن اهمیت فراوان برای نبوغ طبیعی و قدرت تخیل؛ ۷ - گرایش به تعالی ارزش فرد و نیازهای او، و تأکید بر ضرورت آزادی بیشتر در بیان اندیشه ها و احساسات فردی؛ ۸ - کیش وحشی نجیب، [به معنی کمال مطلوب دانستن و ستایش کردن انسان بدوی].»

البته رمانتیستهای فرانسه در افق گشاییهای خود از تجربه های همفکرها و همسبکهای خود در دیگر کشورها نیز آگاه بودند و از آنها متأثر می شدند، از آن جمله در آلمان از «گوته»، «شیلر»، «فردریش نووالیس» [Friedrich Novalis] و «هاینریش کلايست» [Heinrich Kleist]، و در انگلستان از «وردز ورث» [Wordsworth]، «کالریج» [Coleridge]، «شلی» [Shelley]، «لرد بایرون» [Byron]، «جان کیس» [Keats]، و در آمریکا از «امرسون» [Emerson]، «ناتانیل هاثورن» [Hawthorne]، «هرمان ملویل» [Melville]، «هنری لانگفلو» [Longfellow]، «ادگار آلن پو» [Edgar Allan Poe] و از بسیاری شاعران و نویسندگان دیگر.

در اوج این تحوّل فکری و ادبی و در فرانسه، «ژرار دو نروال» به حلقه نویسندگان و شاعران جوانی پیوست که علمدار تحوّل ادبی شده بودند، از آن جمله «ویکتور هوگو» و «تئوفیل گوتیه» و چند تن دیگر که بعضی از آنها نه تنها در نوشتن، بلکه در رفتار و کردارشان هم اعتراضشان به سر به راهی ادامه دهندگان «وضع موجود» را بی پروا نشان می دادند، چنانکه مثلاً لباسهای عجیب می پوشیدند، یا در جامههایی به شکل مجسمه شراب می نوشیدند، در نیمه های شب در خیابانهای خلوت و ساکت می دویدند و با صدای بلند آواز می خواندند. شش تن از این شاعران جوان گروهی تشکیل دادند و آن را «*Les Bousingos*» نامیدند، که «جفری واگنر» در مقدمه «گریده آثار نروال» به زبان انگلیسی، آن را معادل «غوغاگران» ترجمه کرده است. این «غوغاگران» خود را زبان اعتراضات نسل خود در زمانه می دانستند، با کهنه اندیشان در می افتادند، و به معنای حقیقی کلمه «غوغا» نیز می کردند، چنانکه گاه از این بابت از جانب پلیس با تنبّه و تأدیب مواجه می شدند. البته «نروال» و «هوگو»، با اینکه در این محفلهای عجیب و پُر غوغا حضور می یافتند، در کنشهای اعتراضی خود به ندرت به راه افراط می رفتند.

در اینجا گروه «غوغاگران»، یا به اعتبار شمار ایشان، گروه «سه‌تّه»، می تواند ما را به یاد گروه «ربعه» بیندازد که نامی بود که به گفته «بزرگ علوی»، آن را «مسعود فرزاد»، در برابر جمع هفت نفره

«عباس اقبال آشتیانی»، «سعید نفیسی»، «نصرالله فلسفی»، «رشید یاسمی»، «بدیع الزمان فروزانفر»، «حسن تقی زاده» و «علی اصغر حکمت»، به جمع چهار نفره «صادق هدایت»، «مسعود فرزاد»، «مجتبی مینوی» و «بزرگ علوی» داده بود. البته نه آن گروه همیشه هفت نفره ماند، نه این گروه چهار نفره. با گروه «ربعه» از همان ابتدا کسانی مثل «عبدالحسین نوشین» و «مین باشیان» همراه بودند، و گروه «سبعه» هم طیفی داشت که همه فاضلان و ادیبان سنت گرا و محافظه کار را، چه آنها که با نظام سیاسی همراه بودند و چه آنها که با آن مدارا داشتند، در بر می گرفت. «ربعه» را هم «مسعود فرزاد» به جای صورت دُرست کلمه که «اربعه» است، از راه مزاح، برای همقافیگی با «سبعه» انتخاب کرده بود، یا چنانکه «مجتبی مینوی» گفته است: «یک دهن کجی بود به آن جماعتی که ایشان را به اسم ادبای سبعه می شناختیم و هر مجله و کتاب و روزنامه ای که به فارسی منتشر می شد، از آثار قلم آنها خالی نبود. هم آنها از هفت نفر بیشتر بودند، هم ما از چهار نفر، اما آنها هزار رو و هزار دل داشتند، در حالی که ما یگانه بودیم.»

آنچه این دو گروه را با یکدیگر متفاوت می کرد، در جنبه هایی به تفاوت های میان یاران «ژرار دو نروال»، یعنی گروه «غوغاگران» و نسل دل به خرد باخته و شیفته تعالی مادی در فرانسه آن زمان شباهت داشت. جامعه «هدایت» هم دوره روشنگری منجر به انقلاب

مشروطیت را پشت سر گذاشته بود، اما با این تفاوت که در خردگرایی به جایی نرسیده بود. هنوز از اندک آزادی حکومت پارلمانی بهره ای نبرده بود که گرفتار دیکتاتوری پارلمان ساز شده بود. روشنفکران سالمند که خود پروردهٔ آخرین دهه های حکومت استبدادی قاجاریه بودند، با قدرت نمایی تجددگرایانهٔ «رضا شاه»، به پیوستن جامعهٔ ایرانی به قافلهٔ تمدن و فرهنگ جهانی امیدوار شده بودند، اما از دگرگونی بنیادی در نظام سیاسی، اداری و اقتصادی مملکت هراسشان می گرفت، و ذهنشان جرئت برخورد با اندیشه های بلند انقلابی را نداشت. از تجدد غربی بیشتر و بیشتر از تفکر غربی، مظاهر این تجدد را می دیدند و گمان می کردند که داشتن ارتش و دانشگاه و کارخانه و برق و اتوموبیل و رادیو و چاپ روزنامه و مانند اینها جامعهٔ ایران را با جامعه های پیشرفتهٔ غرب، که سیر تجدد را از چند قرن پیش آغاز کرده بودند، همراه می کند. با همهٔ صداقتی که بسیاری از آنان در آرمانهای خود داشتند، مایه های شخصیت فکری آنها از جامعهٔ معتاد به استبداد و پابند به سنتهای کهنه گرفته شده بود، و نمی توانستند همهٔ اصلهای اعتقادی و ارزشی خود را در بوتۀ شک بریزند، زیرا که پذیرش محک خوردن داراییها در بوتۀ «شک» می توانست با حکم «یقین» به کم نوایی یا بی نوایی آنها بینجامد. پیشرفته ترین آنها در «معنویت حرفی» از خود «تجدد ترجمه ای و اقتباسی» نشان می دادند، اما «معنویت عملی» آنها همچنان از «تجربۀ بومی و سنتی» مایه می گرفت. در میان آنها بود که گروه «سبعه» پدید می آمد، یا دو

دهه ای پیشتر جرگهٔ ادبی «دانشکده» به رهبری «ملک الشعراء بهار» پدید آمده بود و به تعبیر «یحیی آزین پور» در کتاب «از صبا تا نیما»، «پیکار کهنه و نو» در گرفته بود.

در فرانسه سنت گرایان اصول رعایت شده در آثار کسانی مانند «پی یر کُرنی» [Pierre Corneille، ۱۶۸۴-۱۶۰۶] و «ژان راسین» [Jean Racine، ۱۶۹۹-۱۶۳۹] را وحی مُنزل می دانستند و پیامبران در آیین نوشتن همچنان شاعران و فیلسوفان یونان و روم باستان بودند، و در ایران، نه تنها سنت گرایان متعصب، بلکه سنت ستایان ترقی خواه نیز اعتقاد داشتند که فردوسی، مولوی، سعدی و حافظ نهایت پرواز را در افقهای اندیشه کرده اند و کُل قواعد ثابت و ابدی هنر را در ساختمان فنی آثار خود به ودیعه نهاده اند، یا به قول «صادق هدایت» در «قضیهٔ مرغ روح» در کتاب «ولنگاری»، «حافظ و سعدی هرچه گفتنی و شنفتنی بود گفته و شنفته و حتی یک کلمه حرف حسابی برای دیگران باقی نگذاشته اند.»

«ملک الشعراء بهار» سنت گرای ترقی خواه، از یک سو در مقالهٔ «دستور ادبی» در مجلهٔ «دانشکده» فاضلانه می گفت: «باید بسا از اصول و قواعد قدیمه را که مراعات آنها در حال حاضر بیفایده و مضحک به نظر می آید، پس از شور و تنقیب از میان برداریم، و به حملات و غوغای علاقه مندان به میراثهای مُرده ریگ قدما ابداً وقع و سنگی قرار نداده، مثل ادبای رُمانتیک شعر و ادبیات را آزاد کنیم»، و

از سوی دیگر، در پاسخ جوانان عصیانگرِ زمانِ خود، که به بهانهٔ تاختن به «سعدی»، در برابر سنت گرایانِ غیور صف آرای می کردند، استادانه می گفت: «من مدعی هستم که هر اصلی و قاعده ای که امروزه تازه تر و مفید تر به حالِ معیشتِ عمومی و اخلاق اجتماعی بوده، متفق علیه تمام علمای اجتماع و اخلاق و فلسفهٔ طبیعی بوده باشد، نشان بدهید تا من آن را در کتاب مثنوی، و بوستان سعدی، و در طی غزلیات حافظ برای شما پیدا کرده و به شما ارائه بدهم تا بدانید که یا شما از اصل نمی دانید چه می خواهید، یا اشعار مزبور را نخوانده اید، یا اگر خوانده اید، نفهمیده اید.»

اما پیدا بود که آن جوانان پرخاشگر «از اصل می دانستند چه می خواهند»، و با زبان «تقی رفعت»، سردبیر روزنامهٔ «تجدد» تبریز، به اینان می گفتند: «هر گاه در ماوراء حدود ایران یک مدنیت عالی و یک بشریت تکاملی موجود نبود و عصر ما یکی از قرون وسطی محسوب می شد و جهان عبارت از جهان ایرانی بود، به این ثروت و مکنّت محدود ادبی قناعت می روزیدیم.» حتی از مرانامهٔ جرگهٔ «دانشکده» نمی شد دریافت که آنها خود دریافته باشند که مُرادشان از «تجدید نظر در طرز و رویهٔ ادبیات ایران» چیست، و از «ترویج معانی جدید در لباس شعر و نثر قدیم» چگونه می خواهند به «ضرورت اقتباس محاسن نثر اروپایی» برسند. از همین «یک بام و دو هوایی» بود که دل کسی همچون «تقی رفعت» به درد می آمد و از

تبریز فریاد بر می آورد که: «عزیز من، کلاه سرخ ویکتور هوگو را در سر قاموس دانشکده مجوی! طوفانی در ته دوات نوجوانان تهران هنوز برنخاسته است.» و حتی به ذهن ترقی خواهی همچون «ملک الشعراء بهار» هم نمی آمد که انقلاب ادبی بدون انقلاب فکری و فرهنگی امکان پذیر نیست، و انقلاب فکری و فرهنگی است که انقلاب ادبی را با خود می آورد. «تقی رفعت» ها می گفتند: «تابوت سعدی گاهواره شما را خفه می کند. عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است ... در زمان خودتان اقلان آن قدر استقلال و تجدد به خرج دهید که سعدیها در زمان خودشان به خرج دادند»، و «ملک الشعراء بهار» ها که مفهوم واقعی «استقلال و تجدد» در فکر و هنر را در نمی یافتند، برای تعیین حدود «انقلاب ادبی» و نظارت عالیّه آن به دولت وقت متوسل می شدند، چنانکه شخص «ملک الشعراء بهار» در «نخستین کنگره ادبی ایران»، در پایان بیاناتش گفت: «امیدواریم که پیشوای محبوب ما، جناب آقای قوام [السلطنه]، که خود از گویندگان و نویسندگان معروف این کشور است، عنایت خاصی در این باره [یعنی حمایت از ادبیات] مبذول دارند و در برنامه هفت ساله دولت خود، برای ایجاد یک جنبش تازه و سریع ادبی پیش بینیهای عمده بفرمایند.»

اما در مقابل گروههایی مثل «دانشکده» و «سبعه»، روشنفکران جوانی بودند که شرط رسیدن به تجدد و ترقی را برخورداری از آزادی

واقعی می دانستند و قانون را نگهبان آزادی می خواستند، نه نگهبان قدرت، و امنیت را در حاکمیت مردم می جستند، نه در نظم ناشی از قدرت حاکم. اینها یا از پیوستن به دستگاه دولت اکراه داشتند، یا به آن راه نمی یافتند، و اگر می یافتند، هرگز به مقامات بالا نمی رسیدند. تشنه آگاهی از تازه ترین پیشرفتهای ادبی و فلسفی و علمی جهان بودند و از برخورد با هیچ فکر و عقیده نو و انقلابی پروا نمی کردند. خود را به آب و آتش می زدند تا برای شکستن سحر کهنگی در خود باطل السحری به دست آورند. خط سیر حکمت را در دایره مذهب دور نمی زدند و دانش و فلسفه را جهانی می دانستند، نه سرزمینی، و فرهنگ را بشری می دانستند، نه ملی. در تجربه هاشان نوپا بودند و خطاها می کردند. به حکم جوانی و نو اندیشی مغرور و پرخاشگر بودند و در دل سالمندان محافظه کار وحشت می انگیختند و در سر دولتمردان مرتجع آتش کینه و دشمنی می افروختند، و بار مسئولیتی که در جامعه خود احساس می کردند، بسی سنگینتر و ذهن آشوب تر از مشغله ذهنی و روحی شاعران و نویسندگان در جامعه فرانسه در زمان «ژرار دو نروال» بود، زیرا که در فرانسه دوره های تحوّل فکری توالی تاریخی و منطقی خود را داشت و «روشنگری» و «انقلاب» دگرگونیهای لازم را در جامعه پدید آورده بود؛ پیوند نظام روحانیت و نظام پادشاهی از بنیاد سست شده بود؛ حتی «لویی فیلیپ» که در پی فرمانروایی کوتاه «لویی هجدهم» پادشاه شده بود، به جای «اشرافیت» اعتبار باخته، با تکیه بر طبقه متوسط و روشنفکر

فرمانروایی می‌کرد. اندیشه‌های کسانی مانند «سن سیمون» [*Saint Simon* ، ۱۸۲۵ - ۱۷۶۰] بر زمینهٔ آرمانگرایی علمی، و با هدف ایجاد حکومت صنعتی در جهت نابودی فقر و نشان دادن علم به جای مذهب بر کرسی مرجعیت و اقتدار، بسیاری را به برقراری سوسیالیسم در جامعه امیدواری می‌داد؛ و رهبری «خرد» مردم را از تاریکی «کلیسا» بیرون آورده بود و در فضای «برون نگری» با روشنایی «علم» سیمای دیگری از نظام هستی به آنها نشان داده بود؛ و اکنون که انسان اندیشمند و بیقرار فرانسوی، با وجود همهٔ این تحولات و در نتیجهٔ این تحولات، خود را در برهوت بی معنای عالم تنها و بی مقصد می‌یافت، دورهٔ «درون نگری» را آغاز می‌کرد و در ادبیات از کلاسیسیسم و نئوکلاسیسیسم و رئالیسم علمی به رمانتیسیسم و سوررئالیسم و سمبولیسم می‌پیوست.

اما جوانان روشنفکر و تحول خواه ایرانی در زمان «صادق هدایت» ناگهان چشم ذهنشان بر حاصل چند دورهٔ متوالی از سیر تحول فکری جامعه‌های غربی، مخصوصاً جامعه‌های فرانسه و آلمان و انگلستان، باز شده بود، و آنچه را که می‌دیدند، با وجود تفاوتها و تضادهایی که داشت، تازه و نیازموده می‌یافتند، و کیفیت ناهمزمانی آنها را در نمی‌یافتند. به عبارت دیگر، جامعهٔ ایرانی در زمان صادق هدایت تازه چشم از خواب قرون وسطایی باز کرده بود و همهٔ آن دوره‌های تحول فکری را که در غرب به توالی گذشته بود،

می خواست یکجا و یکباره تجربه کند. به همین سبب بود که مثلاً جوان روشنفکرِ نویسنده ای مانند «صادق هدایت»، در آن واحد هم «گرنی» و «راسین» و «مولیر» بود، هم «هوگو» و «لامارتین»، هم «بالزاک» و «گی دو موپاسان»، هم «ژرار دو نروال» و «ریلکه» و «مارسل پروست»، هم «چالز دیکنس» و «ادگار آلن پو» و «داستایوسکی» و «کافکا» و «جیمز جویس»؛ و به همین سبب بود که هم از «ولتر» و «روسو» تأثیر می پذیرفت، هم از «هگل» و «مارکس» و «داروین»، هم از «کی یر کگار» و «ژان پل سارتر»، هم از «فروید» و «یونگ»، یعنی چند قرن سفر چندین نسل ناهمزمان و ناهمراه را می خواست در فرصت کوتاه یک نسل کرده باشد؛ و چنین بود که ناگزیر در سیر خود جویی و خود سازی، به خود گم کردگی می رسید؛ و چنین بود که در ذهن او سوسیالیسم با ناسیونالیسم افراطی می آمیخت، و داروینیسم با نژاد پرستی و آریایی ستایی؛ و چنین بود که راوی «بوف کور» او با شخصیت فکری و کرداری چندگانه ای معرفی می شد؛ امّا راوی در داستانهای «ژرار دو نروال»، مخصوصاً در «سیلوی» و «اورلیا» که نویسنده مایه اصلی آنها را از زندگی خود گرفته است، شخصیت فکری و کرداری یگانه ای دارد، و در جاهایی سخن او تصویری است روشن از سیمای زمانه او. و چنین است که مثلاً در حیطه بررسی تحلیلی و تطبیقی، پژوهشگری مانند «کریستوفر رابینسون» [Christopher Robinson]، استاد دانشگاه آکسفورد، مقدمه خود بر کتاب «ادبیات فرانسه در قرن

نوزدهم» را با نقل بخشی از داستان «سیلوی» تکمیل می کند، زیرا که «ژرار دو نروال» توانسته است، با وجود همهٔ دردمندیهایِ روحی، چشم ذهنش را در ملاحظهٔ اوضاع زمانه و احوال همزمانانش روشن و تیزبین نگاهدارد. «کریستوفر رابینسون» این مقدمهٔ کوتاه را با بخشی از شعر «ساحل داوور» (Dover)، از «ماثیو آرنولد» [Matthew Arnold ۱۸۲۲-۱۸۸۸]، شاعر و منتقد ادبی انگلیسی، آغاز می کند:

«... و جهانی که پنداری

همچون دیارِ رؤیاها در پیش ما گسترده است،

با همهٔ رنگارنگی، زیبایی و تازگی اش،

در حقیقت نه نشاطی دارد، نه مهری، نه فروغی،

نه یقینی، نه آرامشی، نه تسکینِ دردی؛

و ما اینجا در پهنه ای هستیم تاریک

که آن را در پیکار شبانهٔ سپاههایِ غافل

غوغایِ وحشت از جنگ و گریز فرا گرفته است.

و بعد می گوید: «این سخنِ «آرنولد» خلاصهٔ آن آشفتگیِ فرهنگی و فلسفی ای را که انقلاب فرانسه و پیامدهای آن برای جامعهٔ روشنفکران در این کشور پیش آورد، به خوبی تصویر می کند. کاری

که انقلاب کرد، در واقع، این بود که آن دریافتی را که از زندگی، در پرتو عقاید اندیشمندانِ دورهٔ «روشنگری» در قرن هجدهم پیدا شده بود، از اعتبار انداخت، و این دریافت هم به موقع خود به تضعیف مفاهیم سنتی در مرجعیت اخلاقی و ماوراء طبعی انجامیده بود، مفاهیمی که از قرون وسطی به بعد تقریباً تغییری نیافته بود. تا نیمهٔ قرن هجدهم با دو عقیدهٔ مهمّ مقابله ای جدی صورت نگرفته بود. یکی اینکه دربارهٔ ماهیت عالم هستی و انسان حقیقت‌هایی ابدی وجود دارد، و این بر انسان است که در شناخت و دریافت این حقیقتها بکوشد. دوم اینکه هیئت عالم هستی را می توان به صورت نظامی مبتنی بر سلسلهٔ مراتب تعریف کرد که یک اصل لایزال رأس آن را تشکیل می دهد. بنابراین ارزشهای اخلاقی، مستقل از انسان وجود دارد و این وظیفهٔ متألّهان و فیلسوفان است که در جهت خیر و صلاح بشریت، این ارزشهای اخلاقی را معلوم دارند تا هر فرد بتواند کردار خود را با معیارهای مجرد تطبیق دهد.

«گروهی از اندیشمندانِ نیمهٔ دوم قرن هجدهم، که اصطلاحاً «فیلسوف» خوانده می شدند، و تابع حکم خرد بودند و از تحقیقات متنوع علمی آن زمان، مخصوصاً از کارهای «نیوٹن» (Isaac Newton) و «لاک» (John Locke) انگلیسی مایه می گرفتند، دربارهٔ ماهیت مقام انسان در عالم هستی تردیدهایی مطرح کردند. آنها در تردیدهای خود الزاماً قصد بی اعتبار کردن هیچیک از عقاید یاد

شده را نداشتند، اما البتّه این تردیدها موجب شد که در برابر مفاهیم تجریدی مستقلّ از انسان به موجودیتِ خودِ انسان اهمّیت بیشتری داده شود. چه آنهایی که مانند «وُلتر» خرد و علم را یگانه داورِ حقیقت می دانستند، یا مانند «روسو» بر ارزش کشف و شهود تأکید می کردند؛ و چه آنهایی که مانند الهیونِ بی مذهب که معتقد بودند که خدا یک اصل متافیزیکی مجرد است، یا آنهایی که مانند «دیدرو» [Diderot] در نیاز به مسلّم فرض کردن وجود خدا تردید داشتند، همه به ارزش و اهمّیتِ انسان و امکان رسیدنِ انسان به کمالِ اخلاقی معتقد بودند. چنین به نظر می آمد که انقلاب، با از بین بردنِ مفاسد اجتماعی ای که مانع ترقّی و تعالی انسان می شود، می توانست زمینه را برای دستیابی انسان به حیاتی تازه فراهم کند. اما انقلاب آمد و رفت، و در پیامدهای آن هیچ چیز حاکی از آن نبود که انسان نسبت به گذشته یک گام هم به کمال نزدیک تر شده باشد. در واقع، در دوره «وحشت» [که مدّتی کوتاه بعد از انقلاب، فرانسه را فراگرفت] رفتار انسانها نسبت به یکدیگر نشان داد که برای این فرض که انسان طبیعتاً موجودی اخلاقی است، اصلاً هیچگونه مبنایی وجود ندارد، و اگر هم وجود داشته باشد، حتماً جامعه انسان را در حدّی اصلاح ناپذیر فاسد کرده است.

«بنابراین، جامعه بعد از انقلاب خود را با آشفتگی شدیدِ ارزشها مواجه دید. «فیلسوفان» یقینهای کهن را از میان برداشته

بودند، اما نتوانسته بودند یقین‌هایی نو جانشین آنها کنند. پس هیچ جای تعجب نیست که مشخصه اصلی تفکر در اوایل قرن نوزدهم «عصیان» باشد، یعنی دست برداشتن از هرگونه تلاشی در تعمیم عقاید و مفاهیم، بی اعتقادی محض به هرگونه مکتب فکری، و رد هرگونه راه حلی که بر مبنای برتری خرد برای مشکلات انسان ارائه شود. این سخن به این معنا نیست که وجود ارزشهای مطلق عموماً انکار می‌شد، یا اعتقاد بر این بود که خرد به طور کلی در زندگی انسان نقشی ندارد. در اینکه انسان برای شناخت ارزشهای مطلق، مخصوصاً از راههای صرفاً عقلانی، مایه و توانی داشته باشد، تردید پیدا شده بود. تصور پیشرفت و تعالی انسان را وابسته به این می‌دانستند که فقط از طریق کشف و شهود باشد، و به صورتی آزمایشی، و در جهت یک مقصد متافیزیکی بسیار دور و بیان ناپذیر که در هستی مادی کاملاً دست نیافتنی است. البته با اینکه چنین بازگشتی به کشف و شهود و ذهنیت‌گرایی بازگشت کامل نبود، سازندگان دستگاه فلسفی جدید، یعنی «اصالت معرفت حسی» [Positivism]، ناگزیر بودند که واقعیت آن را در نظر بگیرند، و در هر حال، بعد از آنکه سی سال یا بیشتر از آغاز قرن گذشت، تازه نظریات آنها توانست در پیشرفت، سیری سریع‌تر پیدا کند.

«اصل اعتقادی منفی‌ای مانند عصیانگری مسلماً نمودهای واقعی بسیار متفاوتی در پی دارد. بعضی از متفکران همچنان در

حالتِ یأس مانده اند. بعضی از آنها به راه حلّهایی خود محورانه رسیدند که فقط مناسبِ حال فرد یا گروهی از نخبگان بود. تفکّر اجتماعی کیفیتِ مدینهٔ فاضله ای یا آرمانشهری پیدا کرد، و فلسفهٔ مایهٔ متافیزیکی یا مابعدالطبیعی به خود گرفت. مهمّ تر از همهٔ اینکه پیوسته از جهانِ مادّی، از دستاورد انسان در جهانِ مادّی، و از آگاهیهایی که جهانِ مادّی می تواند به انسان عرضه کند، ابراز ناخرسندی می شد، چنانکه «ژرار دو نروال» در داستان «سیلوی» (۱۸۵۳) توصیف کرده است.»

و در اینجا «کریستوفر رابینسون» این بخش از داستان «سیلوی» را با حذفهایی نقل می کند، که من نظر به اهمیتِ آن در بحث از پاره ای شباهتهای جامعهٔ فرانسه در زمان «نروال» و جامعهٔ ایران در زمان «هدایت»، همهٔ آن بخش را، همراه با توضیحاتی، می آورم:

«ما در آن دوره، در زمان عجیبی زندگی می کردیم، شبیه دوره هایی که معمولاً در پی انقلابها یا انحطاطِ سلطنتهای بزرگ می آید. دیگر از دلاوریهای قهرمانانه در پیکارهای خیابانی (la Fronde)، هوسبازیهای دورهٔ «نایب السّلطنگی» (Régence) با ظاهرهای خوش آراسته، یا شکاکیت و عیشیهای جنون آمیز دورهٔ «فرمانروایی هیئت پنج نفره» (Directoire) خبری نبود...»

[در اینجا چند توضیح می آید و بعد نقلِ بخشی از داستان «سیلوی» ادامه داد
می شود: برای پیکارهای خیابانی در متن فرانسوی و ترجمهٔ انگلیسی کلمهٔ «فلاخن» یا

«سنگ قلاب» (*la Fronde*) آمده است و «فلاخنیان» یا «سنگ قلابیان» به آن دسته از نمایندگان طغیانگر مجلس فرانسه در سالهای ۱۶۴۹-۱۶۴۸، و نیز به گروهی از شاهزادگان سرکش در سالهای ۱۶۵۳-۱۶۵۰ در دوره سلطنت «لویی چهاردهم» گفته می‌شد که در جنبش خود با صدراعظمی کاردینال «مازارن» [*Mazarin*] مخالفت می‌کردند، و این وجه تسمیه از آنجا آمد که رفتار این مخالفان به رفتار دانش آموزان شروری تشبیه می‌شد که با فلاخن یا سنگ قلاب به شیطنت و آزار رسانی می‌پرداختند. دوره «نایب السطنتگی» (*Régence*) در تاریخ فرانسه سالهای ۱۷۱۵ تا ۱۷۲۳ بود که به سبب صغر سن «لویی پانزدهم»، نیابت سلطنت را «فیلیپ»، دوک اورلئان، برعهده داشت. دوره فرمانروایی «هیأت پنج نفره» (*Directoire*) سالهای ۱۷۹۵ تا ۱۷۹۹ بود که یک هیئت پنج نفره بر فرانسه فرمانروایی می‌کرد و این هیئت را ناپلئون از مسند قدرت به زیر آورد.]

... «دوره ای بود که در آن تلاش، تردید و تناسانی با هم درآمیخته بود، همراه با «مدینه های فاضله» حیرت انگیز، آرمانهای فلسفی و مذهبی، و شور و شوقهای مبهم، اندیشه هایی در باب «رنسانس» [احیای اندیشه، علم، هنر و ادبیات]، خستگی و ملال از درگیریهای گذشته، خوشبینیها و امیدواریهای بی پایه، تا اندازه ای شبیه دوره «پرگرینوس» (*Pregrinus*) و «آپولیوس» (*Alpuleius*)...

[توضیح: «پیتر پرگرینوس» یا «پی یر دو ماریکور» [*Pierre De Maricourt*] دانشور فرانسوی قرن سیزدهم میلادی که رساله ای در باره «مغناطیس» نوشت و در این رساله علاوه بر شرح نسبتاً علمی آن، به خصوصیات جادویی آن پرداخت، چون معتقد بود که «مغناطیس» این خصوصیات را مستقیماً از ملکوت آسمان گرفته است. «لوسیوس آپولیوس»، فیلسوف و داستان نویس رومی قرن دوم میلادی است، که «جادو» و «مسخ» یا «خر زرین» از آثار معروف اوست. ماجراهای داستان «خر زرین» به تمثیلی

در گذار انسان از سختیهای دوزخی تا رسیدن به رستگاری کامل تفسیر شده است. کتاب «جادو» در واقع «دفاعیه» ای بود که او در ردّ ادّعای خانواده همسرش نوشت که او را به فریفتن دخترشان با جادو متهم کرده بودند. در این کتاب علاقه او به سحر و جادو و تأثیر فلسفه نوافلاطونیان و عرفان شرقی آیین «ایزیس»، الهه مصری نمایان است. شاید اشارت «ژرار دو نروال» به زمانه «پرگرینوس» و «آپولیوس» به این معنی باشد که ذهنیت مردمان زمانه آنها آمادگی پذیرش سحر و جادو و نفوذ عالم بالا را داشت. [

... «انسان مادی آرزو می کرد که از دست «ایزیس» قدسی دسته گلی سرخ دریافت کند که به او حیاتی تازه ببخشد. و این الهه با جوانی و پاکی جاویدانش شبها بر ما پدیدار می شد و ما را از تباه کردن روزها مان شرمسار می کرد. ما به سنّ جاه طلبی نرسیده بودیم، و با توجه به تقلّاهای آزمندانه ای که لازمه دستیابی به افتخارات و مقامات است، خود را از صحنه همه فعالیت‌های ممکن دور نگاه می داشتیم. تنها پناهگاهی که برای ما می ماند، برج عاج شاعر بود، که در آن بالا و بالاتر می رفتیم تا هرچه بیشتر خود را از عوام الناس جدا کرده باشیم. با رهبری استادانمان به آن بلندیها صعود می کردیم و در آنجا آخرین هوای پاک خلوت و تنهایی را به درون می بردیم، و شراب فراموشی را در جام زرین افسانه می نوشیدیم، و با شعر و عشق مست می شدیم؛ اما عشقی با تجسمهای مبهم، با سایه رنگهای آسمانی و گلگون، عشق شب‌های ماوراءطبیعی! زن، زن واقعی که او را از نزدیک می دیدیم، روح های صاف و ساده مارا بیزار می کرد. او باید

ملکه ای یا الهه ای می بود. و از اینها بالانر، باید دست نیافتنی می ماند.»

و «کریستوفر رابینسون» پس از نقلِ خلاصهٔ این بخش از داستان «سیلوی»، مقدمهٔ کتاب خود را با این سخن پایان می دهد: «آن دوره عصر تمام عیارِ نبردِ بزرگ بود، نبردی که کمتر عصری به تمامی از تجربهٔ آن برکنار می ماند: برخورد و درگیری میانِ واقعیت و خیال.»

و این توصیف، با تفاوت‌هایی در سیرت، صورتِ حالِ جامعهٔ روشنفکری در زمان «صادق هدایت» را نشان می دهد. «خیال» این بود که جامعهٔ ایرانی، پس از دورهٔ «روشنگری» یا «بیداری»، و در پی آن «انقلاب مشروطیت»، به دموکراسی و تعالیِ فرهنگی و ترقی در جنبه های مادیِ حیاتِ برسد و به کاروانِ تمدنِ جدید بشر بپیوندد، و «واقعیت» این بود که «استبداد کهن» جایش را به «دیکتاتوری نو» داده بود؛ نفوذِ بیگانه بر استقلالی که هرچند تا آن زمان برای سعادتِ مردم معجزه ای نکرده بود، لااقلْ توانسته بود حافظِ غرورِ ملی آنها باشد، لکنهٔ ننگ گذاشته بود؛ و آن اندازه از مظاهرِ تمدنِ غربی هم که به جامعه عرضه شده بود، به علتِ بی پایگی و بی مایگی، تحوّلِ آینده ساز پدید نیاورده بود، و فقط می توانست با کیفیتِ نقابی فریبنده چهرهٔ واقعیِ نخبگان شهری را، که شاید پنج درصدِ جامعه را هم تشکیل نمی دادند، در پسِ خود پنهان کند، اما شرمگاهِ جهل و

خرافات و بینواییِ بیش از نود و پنج درصدِ جامعه را نمی توانست پوشانند؛ و اندک شمار روشنفکران پاکدل و آرمانگرا هم شور و احساسات انقلابیشان در حدی خطرناک بر تفکر و بینشِ سیاسیانشان می چربید، چنانکه غالباً عرضِ خود می بردند و گهگاه جانِ خود می باختند و همواره زحمتِ مردم می داشتند. در این موقعیت، «اکنون» مکروه و دل آزار بود و بسیاری از روشنفکران برای داشتنِ تصویری آرمانی از «آینده»، در آئینه «گذشته» های دور نگاه می کردند، یعنی «بازگشت»، اما بازگشتی نه با کیفیتِ طبیعی و تکوینی بازگشتِ روشنفکرانِ جامعهٔ فرانسه در زمان «ژرار دو نروال»، که از آنچه آرزوی برنیامدهٔ روشنفکرانِ ایرانی بود، در چندین نسل بهره مند شده بودند و خسته شده بودند و نومید شده بودند و روی گردان شده بودند، بلکه بازگشتی در عالم «خیال» برای گریز از «واقعیت»، آن هم در پهنهٔ تحریف پذیر «تاریخ»؛ غبار زدایی از مقبرهٔ «گذشته»؛ امروز را شرمسارِ دیروزها کردن؛ در حسرتِ «متجدد» شدن، اصالت را در «مقدم» جستن. اگر رُمانتیکهای فرانسه برای گریز از «واقعیت» زمانِ خود به «گذشته» باز می گشتند، این گذشته قومی و ملی نبود، بشری و جهانی بود، و در این گریزگاه آن قدر از «اکنون» فرانسه و اروپا دور می شدند تا در مصرِ چندهزار سالِ پیش به معبدِ «ایزیس»، الههٔ باروری و حاصلخیزی و مادر «هوروس»، خدای خورشید و آسمان، و خواهر و همسر «اوزیریس»، فرمانروای جهانِ مردگان می رسیدند. همانندیهای رمز آمیزی در میانِ

آیینها و اساطیرِ مردمان باستانی شرق و یونان و روم در می یافتند، چنانکه انگار در این «سیرِ بازگشتی» از کودکی آراسته به خیال و رمز و ابهامِ بشر دیدار می کنند، بشری که در قرن نوزدهم از واقعیات دورهٔ بلوغِ عقلیِ خود، از حقیقت شناختگی و اوهامِ باختگی، سختِ ملالش گرفته بود و خود را بر لبِ پرتگاهِ بیهودگی می دید، و اکنون، بی آنکه اعتبارِ خرد را نفی کند و دانش را بی ارزش بشمارد، می خواست به جایی از تاریخ برگردد که انسان در گهوارهٔ طبیعت رازهایِ نظامِ عالم هستی را با رمزهای «افسانه» باز می شناخت و هنوز استادِ «خرد» او را از بازیِ «خیال» باز نداشته بود و در بیکرانهٔ هولناکِ «واقعیت» سرگردان نکرده بود؛ و از این «بازگشتِ عصیانی» تسکینی می گرفت که در خاصیت به تسکینِ شراب و افیون بی شباهت نبود.

در «بازگشتِ عصیانی» رمانتیکهای فرانسه، با اینکه همهٔ آنها میهن و فرهنگ و زیانشان را دوست می داشتند، و به عظمت فرانسه در صحنهٔ جهان مباحثات می کردند، ناسیونالیسمِ عاطفی و افراطیِ جایی نداشت. از عقب ماندگیِ فرهنگی رنج نمی بردند؛ دوره های جلالِ تاریخی و عصرهایِ طلاییِ فرهنگیشان به قرنهای پیش از هجومها و چیرگیهای بیگانه و سرکوبیهای خودی بر نمی گشت و زیرِ آوارهای خفت و انحطاط مدفون نمانده بود. به همین دلیل مثلاً «ژرار دو نروال» جوان، با اینکه اوّلین شعرهایش مضمونهای میهنی و

سلحشوری داشت و در دو مجموعه، با عنوانهای «ناپلئون و فرانسه»
 «جنگجو» و «ترانه های غمناک ملی و طنزهای سیاسی» منتشر شد، در
 عالم خیال خوش داشت که خود را از تبار «مارکوس نروا» (Marcus
 Nerva)، دوازدهمین امپراتور روم بداند، و هنگامی که به «شرق»،
 یعنی به مالت، مصر، سوریه، قبرس، استانبول و ناپل سفر کرد، در
 مصر در دکه های عتیقه فروشان سکه های «امپراتور نروا» را
 می جست؛ در قاهره که عزب زیستن مرد در نزد مردم مکروه دانسته
 می شد، کنیزی جاوه ای به نام «زینب» خرید که پلکها و بازوهایش
 را با حنا رنگ می زد و پره چپ بینی اش سوراخ حلقه آویختن
 داشت و در رختخوابش پیاز می گذاشت و اوراد می خواند تا بهتر
 بخوابد؛ و چندی بعد «نروال» عاشق «سلمه»، دختر یکی از سران
 قوم «دروز» شد و او را، مانند چند معشوق دیگرش، مظهر زن آرمانی
 و ترکیبی از «ایزیس»، الهه مصری و «بلقیس»، ملکه «سبا»
 می انگاشت، که البته چون اهل ازدواج نبود، پس از اندک زمانی
 نامزدی اش با او را به هم زد و در جبران این ناروایی، «زینب» را به
 «سلمه» بخشید.

«نروال» در گریز از واقعیتهای زمان و مکان خود و در جست
 و جوی شگفتیهای فرهنگ عام بشری چنان خود را با فضا و فرهنگ
 «شرق»، از مصر تا هند، مسحور کرده بود که در شعرها و
 داستانهایش، بیش از آثار ادبی خود شرقیها نمونه هایی از اسطوره ها،

افسانه‌ها، رسمها و سنت‌هایشان نمودار می‌شد. انگار روح بزرگ و آزاد او، رسته از همهٔ افسونهای زادبومی، از همهٔ فرهنگهای بشری میراث برده بود، چنانکه مثلاً بی هیچ تصویری از ناهمگونی و بیگانگی مفاهیم آنها، «مریم عذری» را در «ایزیس»، و «الوهیم» یهودی را با خدایان یونان و روم و اسکاندیناوی باستان همراه می‌دید؛ در یک حالت رؤیایی و هذیانی به کلیسا می‌رفت و زاهدانه در برابر «مریم عذری» زانو می‌زد، و از کلیسا که در می‌آمد، از موزهٔ «تاریخ طبیعی» دیدن می‌کرد، و باز در خیابان زیر رگبار هول‌انگیز باران، از بیم آنکه جهان را سیلاب بگیرد، انگشتی اش را که بر نگین آن به خط عربی «الله» و «محمد» و «علی» حک شده بود، طلسم وار در سیلاب می‌انداخت، و به آنی طوفان و باران فرو می‌نشست و خورشید پدیدار می‌شد؛ یا در یک جا از داستان «اورلیا» از «همزارد» با زمینهٔ خرافی آن در نزد آلمانیها سخن می‌گفت که با رؤیت آن مرگ شخص نزدیک می‌شود، و در جای دیگری از همین داستان از «همزاد» با زمینهٔ «زردشتی» آن، که «فروهر» نام دارد و تقریباً همسان «روح» در نزد مسلمانان است. در هیچ شعر یا داستان او نشانی از «بیگانه» دیدن و «منفور» یافتن هیچ قومی و هیچ فرهنگی پیدا نیست، و او در بیداری و خواب، در غرب و شرق، آشفته‌ای است بیقرار، رنج آزمایی است بردبار، و جویندهٔ «رستگاری».

اما در جامعهٔ ایرانیِ زمان «صادق هدایت»، روشنفکر
 رُمانتیک در گریز از «واقعیت» و در «سیرِ بازگشتی» خود از
 ویرانه های تاریخِ مَلّتِ خود گامی فراتر نمی گذارد، و در این ویرانه ها
 بر کُشتهٔ اصالتِ انسانِ ایرانی آریایی تبار اشک می ریزد و زخمهای
 روح خود را اثرِ جذامِ فرهنگِ «انیرانی» می پندارد، زیرا که واقعیتِ
 نکبت آمیز و ناگوارِ زمان او با واقعیتِ رُمانتیکهای فرانسه تفاوت
 تاریخی و ماهیتی دارد. هر دو می خواهند از واقعیتهای زمانشان
 بگریزند، اما یکی در نومیدشدگی از کامیابیهای علمی و مادّی، و
 دیگری در حسرت از ناکامیاب ماندگی از کرامتهای علم و نعمتهای
 مادّی گرای، و چنین است که رُمانتیکهای ایرانی در «سیرِ بازگشتی»
 خود گرفتار ناسیونالیسم افراطی می شوند و بسیاری از آنها با آنچه در
 زبان و فرهنگ و زندگی روزمره ریشهٔ «انیرانی» دارد، در می افتند، تا
 آنجا که مثلاً یکی از حاشیه نشینانِ گروه «ربعه» نام خود را که
 «محمّد مُقَدّم» بود، به صورت «مَه مِت مُعَدَم» می نوشت، و در
 چکامه ای بلند که با یاد «حسن صَبّاح» و عصیان ظاهراً ضدّ انیرانی
 او می سرود، او را از نکبتِ حروف اختصاصاً عربی پاک می کرد تا
 «هَسَنِ سَبّاه» شود زیرا که به اعتقاد او عرب به غیر از مثنی واژهٔ
 درخورِ یک قوم بیابانگرد، بقیهٔ واژه هایش را از زبانهای دیگر، و
 اکثراً از زبان فارسی به غارت برده است. و یا مثلاً «صادق هدایت»،
 رهبر گروه «ربعه»، در ستیز فکری با «سید حسن تقی زاده»، یکی از
 ناموران گروه «سبعه»، در ایرادهای به جایی که از یک گفتار او با

عنوان «زبان فصیح فارسی» داشت، از این ادّعی او که زبان «عربی یکی از غنی ترین و پُرمایه ترین و عالی ترین زبانهاست»، چنان متعصّبانه به خشم می آمد که «تئوری مبالغه آمیز» او را با «تئوری پر ضدّ و نقیض» خود، چنین پاسخ می گفت: «این تئوری به قدری بکر است که مرغ را لای پلو به خنده می اندازد. زیرا علم و فرهنگ و زبان در اثر احتیاج به وجود می آید. حال می خواهیم بدانیم این قبایل بی شمار بادیه نشین شتر چران چطور شد که یک مرتبه از زیر بته در آمدند و تمام اصطلاحات علم و فرهنگ و اخلاق و آداب و رسوم را ناگهان تدوین کردند، در صورتی که کوچکترین تصوّری از آن نداشتند؟ و بعد از آنکه کتابهای دیگران را سوزانیدند و ادبیات و موسیقی و نقاشی و حجّاری را تحریم کردند، به همان سرعت که فلسفه و علوم و فنون به وجود آوردند، به همان سرعت نیز در علم و تمدن سر خوردند و همینکه ملل مغلوب عذرشان را خواستند و آنها را راندند، دوباره در بیابانهای سوزان به شکار سوسمار پرداختند...» [نوشته های فراموش شده صادق هدایت»، گردآورده مریم دانایی برومند]

«صادق هدایت» در نمایشنامه های میهنی «پروین دختر ساسان» و «مازیار» هم، از زبان شخصیت‌های معتبر روایت «تاریخی-داستانی» با همین لحن، کینه هزار و سیصد ساله را آشکار می کرد. مثلاً از زبان «مازیار» در ذمّ یک ایرانی با عرب همراه و هم‌رأی شده می گفت: «اصلاً نژاد این مردم از اختلاط و آمیزش با عربها فاسد

شده، فکر، روح، ذوق و جنبش در اثر کثافتِ فکر عرب از آنها رفته. «یا مثلاً یک زندانی سیاسی ایرانی در زندان «سامره» به همبندِ خود، با اشاره به کاسه ای گلی، می گوید: «بین، این کاسه ای است که ناتیس، سردار رومی را توی آن غذا می دادند و سر سه روز از کثافت اینجا طاقت نیاورد و مُرد، اما موسی بن حریش که با زنِ خلیفه خوابیده بود و او را در همین زندان انداخته بودند یادت هست، بعد از یک ماه گردنش را تبر نمی زد!» و زندانی دیگر در پاسخ او می گوید: «تو رومی و ایرانی را می گذاری پیش این عربهای کثیفِ سوسمار خور که اگر کثافت به آنها نرسد می میرند؟» حتی در کتاب «اصفهان نصف جهان» که سفرنامه ای است ساده و جالب توجه، آنجا که ساختمان «مسجد شاه» را توصیف می کند، باز در نگرش تاریخی خود ناگهان لحنِ عالمانه را در سخنِ محققانه به کنار می گذارد و می گوید: «به نظر می آید که صنعت معماری، کاشیکاری، و نقاشی و قلمکار بعد از زمان ساسانیان، در اصفهان در دوره صفویه بود که دوباره روح صنعتی ایران قوت گرفت و به درجه کمال رسید و شاهکارهای آن زمان بهترین نمونه دوره بعد از اسلام به شمار می آید. و آنچه که به نام هندی، مغول و عرب در اروپا معروف است، همه ابداع و اختراع ایرانی بوده. بخصوص عربها که پابرهنه دنبال سوسمار می دویده اند، فکر صنعتی نمی توانسته در کله شان رسوخ پیدا کند و آنچه به اسم آنها معروف است، مال ملل دیگر است، چنانکه امروزه هم معماری عرب یک تقلید مسخره آمیز معماری ایرانی است.»

با در نظر گرفتنِ تغییری که در ماهیتِ نگرش و بینشِ هر فرد در دوره های پیاپی زندگی او می تواند پیش بیاید، و اینکه شخصیتِ روانی هر فرد که هرگز نمی تواند به تمامی مایه و رنگِ گروه اجتماعی او را به خود بگیرد، به آسانی می توان پذیرفت که «صادق هدایت»، که پوچ بینیِ حیات و آسایش خواهی از مرگ هیچوقت ذهن او را رها نمی کرد، گاهی چیزهایی در زندگی و محیط خود ببیند که او را موقتاً امیدوار کند و دیو یأسِ فلسفی را در روح او خفته نگهدارد، چنانکه او گاهی «زنده به گور» و «تاریکخانه» و «س.گ.گ.ل» را بنویسد و گاهی «علویه خانم» و «حاجی آقا» و «فردا» را، و با توجه به شباهتها و تفاوت‌های تاریخی و ماهیتیِ جامعهٔ ایرانی در زمان «صادق هدایت» و جامعهٔ فرانسوی در زمان «ژرار دو نروال»، می توان انتظار داشت که رمانتیک ایرانی تکلیفش با خواستهایش روشن نباشد و مثلاً هم به ارزشها و عاداتِ طبقهٔ اجتماعی خود پابند باشد، هم جامعه را از نکبتهایی که زائیدهٔ بیعدالتی در نظام کهنه ماندهٔ طبقاتی است، رها بخواند، هم بدیِ مردم ساده را ناشی از سلطهٔ فقر و جهل و خرافات در جامعه بداند، هم با قلمی خالی از رحم و شفقت همین مردم سادهٔ بد را تحقیر و رسوا کند. نشانه های این بی تکلیفیِ «صادق هدایت» با خواستهایش، در کنار نشانه های جهان بینی تاریک و مرگ آلود او، در بیشتر نوشته هایش پیداست، و شخصیتی که در هر داستان او «راوی» یا «بیننده» وقایع و معرفی کنندهٔ آدمهاست، همان شخصیتِ ایرانیِ رمانتیکی است که تکلیفش با

خواستهایش روشن نیست. به همین دلیل از صادق هدایتی که می‌شناسیم، چه «سگ ولگرد» را بخوانیم، چه «صورتکها» را، چه «داوود گوزیشت» را بخوانیم، چه «شبهای ورامین» را، با وجود همه تفاوت‌های مضمونی و بیانی، در همه داستانها خصوصیات مشترک می‌بینیم که سیمای فردیت نویسنده و جهان بینی او را مشخص می‌کند. به عبارت دیگر تقریباً در هیچیک از این داستانها «صادق هدایت» را آن قدرها در کارِ روایت با شخص یا اشخاص دیگری شریک نمی‌بینیم تا پیوسته به دوگانگی یا چندگانگیِ روالِ دیدها و اندیشه‌ها بربخوریم، و تنها در داستان «بوف کور» است که چنین نیست. پاره‌هایی از شخصیتِ روحی و فکریِ راوی «بوف کور» را در بیشتر داستانهای دیگر «صادق هدایت» می‌توانیم باز بشناسیم. مثلاً مردی که در داستان «صورتکها» سخت عاشق زنی به نام «خجسته» است، اما به زودی دربارهٔ وفاداری او به شک می‌افتد و سرانجام او را از یک مجلس «بالماسکه» سوار اتوموبیل می‌کند و در جادهٔ کوهستانی چنان دیوانه وار می‌راند که «اتوموبیل در پرتگاه کنار جاده» می‌افتد و هر دو می‌میرند، با راوی «بوف کور» از حیث شخصیتِ روحی و فکری همسانی آشکار دارد؛ یا مثلاً مردی که در داستان «سه قطره خون» از عشقبازیهای هر شبهٔ گربهٔ محبوبش «نازی» با یک گربهٔ بیگانه به خشم می‌آید و گربهٔ فاسق را می‌کشد و «نازی» هم به سبب این ستم با او نامهربان می‌شود و ترکش می‌کند، و کارِ مرد به جنون می‌کشد، با مردی که در «بوف کور» از

عشق‌بازیهای زنش، «لگاته»، با ناکسان می نالد و سرانجام این زن را می‌کشد، در مایه‌ها و نمایه‌های ذهنیت همسانی دارد، و قابل توجه است که همین شخصیت داستان «سه قطره خون» گوشه‌ای از پهنه روح «صادق هدایت» را به خوبی نمایان می‌کند. او در داستان می‌گوید: «من یک گربه داشتم، اسمش نازی بود... روزها که از مدرسه بر می‌گشتم، نازی جلوم می‌دوید، میو میو می‌کرد، خودش را به من می‌مالید... پوزه‌اش را به صورتم می‌زد... و اصرار داشت که او را ببوسم...» و «صادق هدایت» در نامه‌ای از تهران به رفیقش، «تقی رضوی»، در پاریس، می‌نویسد: «یک گربه بزرگ قشنگی داریم که نمی‌گذارد بنویسم، آمد روی میز من روی همین کاغذ راه رفت، خودش را مالید به من، بوس داد، حالا هم به سر شما قسم اگر دروغ بگویم، کونش را کرد به من خوابید...» می‌بینیم که شخصیت داستان «سه قطره خون» و «صادق هدایت» هر دو از «گربه»‌ای چنان حرف می‌زنند که انگار از «زنی» دلارام حرف می‌زنند. اما راوی «بوف کور» در سیر روایت همواره با همین شخصیت روحی و فکری پیش نمی‌رود، و چنانکه قبلاً اشاره شد، در مایه‌ها و نمایه‌های ذهنی رنگ عوض می‌کند و به شخصیتی چندگانه یا چندگونه، تبدیل می‌شود که فقط یکی از آن‌گونه‌ها می‌تواند در ذهنیتش ساخته «صادق هدایت» باشد، و آن‌های دیگر نه تنها به ذهنیت، بلکه به زبان هم با او همسانی ندارند. تفاوت «بوف کور» با بقیه داستانهای «صادق هدایت» بر همه کسانی که درباره آثار او سخن

گفته اند، آشکار بوده است، اما تقریباً همه این تفاوت را در برتری هنری «بوف کور» از بقیه داستانهایش دیده اند، چنانکه «فریدون هویدا» گفته است: «به عقیده من بوف کور یک استثناء در بین تمام آثار هدایت است. یک شاهکار است، شاهکاری در سطح ادبیات جهان است.» [با صادق هدایت از کافه فردوس تا پاریس، «دفتر هنر»]

از شخصیت‌های چندگانه یا چندگونه‌ی راوی «بوف کور» یکی را، چنانکه پیش از این به تفصیل گفته شد، «صادق هدایت» از داستان «مالت لاوریدس بریگه»، اثر «راینر ماریا ریلکه» به عاریت گرفته است، و یکی را هم، که از بسیاری جهات به خود او شباهت ظاهری دارد، اما تفاوت‌هایش با شخصیت راوی «بوف کور» باطنی است، از زندگی و داستانهای «ژرار دو نروال». با در نظر داشتن شباهتها و تفاوت‌های جامعه فرانسوی در زمان «ژرار دو نروال» و جامعه ایران در زمان «صادق هدایت»، اکنون شباهتها و تفاوت‌های زندگی این دو نویسنده را بر می‌رسیم.

* شباهتها و تفاوتها

در زندگی «نروال» و «هدایت»

پدر «نروال» نظامی و پزشک بود و به خدمت در ارتش دلبستگی داشت؛ و مادرش زنی بود که می‌توانست یا می‌پذیرفت، که بچه یک ماهه اش را به دست دایه ای بسپارد و در مأموریت‌های

شوهرش با او همراه شود. این زن دو سال و اندی که رنج زندگی در این مأموریتها را بُرد، بیمار شد و در سن بیست و پنج سالگی مُرد. پدر «ژرار» همچنان در مأموریت از فرانسه و فرزند دور ماند، و «ژرار»، که از سوی پدرش خبری نمی آمد، «یتیم» وار به دست یکی از کسان مادر، شاید عمو یا دایی مادر، سپرده شد، و هرچند که کودکی او در خانواده ای مهربان و در محیطی روستایی و بسیار زیبا گذشت، در فضایی گذشت که از معنای وجود و حضور پدر و مادر خالی بود، چنانکه «ژرار» در هفت سالگی، وقتی که پدرش سرانجام برگشت، او را بیگانه ای یافت که آمده بود تا با حق و ادعای پدر بودن، «ژرار» را از بهشت پر آرامش کودکی اش بیرون بکشد. «نروال» نخستین برخوردش با پدر بیگانه را در قطعه ای با عنوان «کودکی»، در کتاب «گشتها و ره آوردها» توصیف کرده است و در همین قطعه دربارهٔ مادرش گفته است: «من مادرم را هرگز ندیدم، عکسهایش گم شده بود یا آنها را ربوده بودند؛ همین قدر می دانم که او شبیه تصویرهایی بود که در آن زمان به سبک «پروودون» یا «فراگونار» چاپ می شد و این تصویرها را مظهر «نجابت» می خواندند...»

این «پروودون» [Pierre Paul Prudhon] و «فراگونار» [Jean Fragonard] از نقاشان و گراوورسازان نامدار قرن هجدهم بودند، و معروفترین آثار آنها تصویرهایی بود پرداخته از عشاق در صحنه هایی عجیب و خیال انگیز؛ «کوپید» (Cupid)، خدای عشق، آن جوانک

بالدار کمانگیر که عشق را با پرتاب تیر در قلبها می نشاند؛ حوران یا فرشتگان طبیعت؛ و دیگر چهره های «رُمانتیک». می بینیم که «ژرار دو نروال» مادر هرگز ندیده را در خیال «زن-فرشته» ای مظهر «نجابت» می داند، چنانکه راوی «بوف کور» یا چهره استعاری «صادق هدایت»، مادرش را دختر باکره بوگام داسی [*Bogam*]، [*Dhasi*]، رقاصه معبد لینگوم [*Lingam*]، معرفی می کند، که از دیدگاهی دیگر همان زن «اثیری» است که «زن-فرشته» است، هرچند که «بوگام» یا «بگام» به معنی «لذت جنسی» و «داسی» که مذکر آن «داسا» [*Dhasa*] است، به معنی «شاگرد» و «مرید» است.

«ژرار دو نروال» در گفت و گوهایش با دوستان و در نامه هایش به آنها، درباره زندگی اش همان چیزهایی را می گفت که در داستانهایش می نوشت، اما «صادق هدایت» به غیر از آنچه از چهره برونی زندگی اش بر دیگران نمودار می شد، از چهره درونی زندگی اش چیزی در نامه ها و نوشته هایش نمودار نکرده است. در شرح حال مختصری که آن را به درخواست «خانه فرهنگ شوروی» برای شرکتش در جشنی فرهنگی در ازبکستان نوشت، درباره خودش چیزهایی گفت و چنان گفت که هیچ چیز نگفته باشد. در این مختصر خواسته بود که گفته باشد: «همان قدر از شرح حال خودم رم می کنم که در مقابل تبلیغات آمریکایی مآبانه»، و دیگر اینکه «شرح حال من هیچ نکته برجسته ای در بر ندارد»، و دیگر اینکه «اگر برای علاقه

خوانندگان است باید اول مراجعه به آراء عمومی آنها کرد، چون اگر خودم پیشدستی بکنم مثل این است که برای جزئیات احمقانه زندگی ام قدر و قیمتی قائل شده باشم.» و پیداست که این حرفها بیش از فروتنی جلوه فروتن نمایی دارد، و پنهان دارنده واقعتی است که او در ذهن داشته است.

برخلاف تصوّر بعضی از شیفتگان «صادق هدایت»، فقط بی ادعایی و فروتنی نبود که او را از گفتن و نوشتن درباره واقعیات زندگی اش باز می داشت و فقط عادت به رعایت آیین اخلاق اشرافی خانواده نبود که در آن ظاهر آراستگی روا دانسته می شد و باطن نمایی ناروا، بلکه بیشتر این خود «صادق هدایت» بود که می خواست زندگی واقعی اش را از مجموعه ای که به آن تعلق داشت و در آن ریشه داشت، جدا کند و به صورتی انتزاعی در زندگی استعاری آدمهای داستانهایش نهفته بدارد، و ما بهترین مأخذی که برای شناخت او در دست داریم همین چهره های استعاری اوست که در داستانهایش آورده است.

خانواده «صادق هدایت» فضایی «درباری-قاجاری» داشت که در آن روابط افراد با یکدیگر به تناسب مرتبه آنها در سلسله مراتب دستگاه خانواده معین می شد. پدر «سلطان» بود، مادر «سلطنت بانو»، و فرزندان «رعیت». در برخوردشان «حرمت» پیدا بود و «مهر» ناپیدا. در نامه هایی که «صادق هدایت» از بیست و سه

سالگی تا بیست و هفت سالگی برای پدر، مادر و دو برادرش نوشته است، و در شمار معدود نامه هایی است که با صوابدید و اجازه بازماندگانِ نویسنده، پس از حذفهایی، منتشر شده است، «صادق هدایت» پدر را «خداوندگار» خطاب می کند و خود را در برابر او «چاکر» و «فدوی». در آنها «تصدّق وجود مبارک» او می شود، و رعیت وار مثلاً می گوید: «انشاءالله خداوند متعال روز به روز بر عمر و عزّت و شأن و شوکت حضرت اجلّ بیفزاید و سایه بلندپایه حضرت اجلّ را از سر فدویان کم و کوتاه نفرماید.» حتی در نامه ای که به برادرش، «محمود خان»، می نویسد، از پدر نه با کلمه «پدر»، بلکه با عنوان «حضرت خدایگان» یاد می کند: «دو کاغذ هم که حاکی از وضعیات بود برای حضرت خدایگان فرستادم.» در اینجا شاید با این لحن نخواستہ است که حرمت مقام خداوندگاری پدر را نزد برادرِ نزدیک به خود نگاه داشته باشد، بلکه احساس مشترک خود و برادر را در برابر خدایگانی پدر با نهفته گویی آشکار کرده است. در نامه هایش به پدر، خدمت «خانم جان»، یعنی مادرش، و در نامه هایش به مادر، خدمت «آقا جان»، یعنی پدرش عرض بندگی می کند، و در همه این نامه ها عبارتی نمی توان یافت که جای پدر و مادر را در خانه دل او نشان بدهد. آنجا که با فرد معینی در خانواده کار معینی ندارد، همه افراد «اهل منزل» اند، چنانکه در سی و چهار سالگی از بمبئی کارتی به «منزل آقای اعتضادالملک» می فرستد، بدون مخاطب معینی، به تمامی در این دو جمله: «به مناسبت عید

نوروز تیریکات صمیمانه خود را تقدیم اهل منزل داشته، امیدوارم همگی سلامت بوده باشند.» حتی همین دو جمله هم ترکیب کلام را از حافظه اجتماعی او گرفته است، نه از اندیشه او در بیان احساس.

پیداست که میان او و پدر، با اینکه همیشه در «سایه بلندپایه» او زندگی کرد، فاصله بیش از آن بود که «ژرار دو نروال» میان خود و پدرش می دید، یا می خواست ببیند. پدر «نروال» هم مانند پدر «هدایت» اصلاً دلش نمی خواست که فرزندش نویسنده بشود، و «نروال» هم مانند «هدایت» مدتی در چند رشته تحصیل کرد، از آن جمله در حقوق و پزشکی، اما هیچیک را به جایی نرساند و تا بیست و شش سالگی هم که ناگهان پولی از پدر به میراث برد، در خانه پدر زندگی می کرد و از خود درآمدی نداشت، چنانکه «هدایت» هم تا آخر زندگی در خانه پدر ماند و تا بیست و هشت سالگی که در بانک ملی ایران استخدام شد، به اعانت پدر وابسته بود. هر دو نویسنده می کوشیدند که به پدر ثابت کنند که نویسندگی هم، در عین هنر بودن، شغلی است، و هر دو در این راه توفیقی نیافتند. اما «نروال»، برخلاف «هدایت» که از جانب پدر لاقلاً از حمایت مالی برخوردار می شد، و از عاطفه غریزی و سنتی مادر هم بی بهره نمانده بود، با وجود اینکه حق داشت که از پدر به سبب سهم ناخواسته او در مرگ مادرش نفرت داشته باشد، هرگز از تلاش در اثبات مهرش به پدر دست برنداشت. مثلاً به آسانی فراموش می کرد که پدر آن قسمت از ارثیه

مادرش را که قانوناً به او می رسید، در اختیارش نگذاشت؛ و نیز به آسانی فراموش می کرد که یک بار هنگامی که در «وین» دستش تنگ شده بود و در نامه ای از پدرش اندک پولی به قرض خواسته بود، «پدرش درخواست او را مطلقاً رد کرد، آن هم با انتقاد شدید از شیوه زندگی او، از حرفه او، و از برنامه های آینده او. به «ژرار» گفته بود که آنچه بر سرش آمده است، تقصیر خود اوست و بهتر است که حالا هم همان دوستانی که در راه حماقت مشوّق او بوده اند، او را از گرفتاریهای این حماقت نجات بدهند. این جواب به اندازه کافی دردناک بود، اما از این دردناکتر آن بود که به او گفته بود که وقتش را تلف می کند و پیداست که هیچ استعدادی ندارد و هرگز نخواهد توانست با نویسندگی امرار معاش کند. [نورما رینسلر، «زندگی و آثار ژرار دو نروال»] و این عقیده ای بود که پدر «نروال» تا پایان عمر او درباره شخصیت فکری و هنری او داشت. با وجود این «نروال» در نامه ای که در بیستم ژوئن ۱۸۵۴، شش ماهی پیش از بازگشت از سفر آلمان و خودکشی در پاریس، به پدرش نوشت، به او گفت: «تنها هدف من و تنها چیزی که می تواند به من آرامش خاطر بدهد، این است که تو مرا روزی خوشبخت بینی، زیرا که من خود را شایسته خوشبختی می دانم، و دیگر اینکه مرا خوب بدانی، زیرا که من فکر می کنم آدم خوبی باشم. تصوّر نکن که چون از تو دورم، به تو نزدیک نیستم. حتی زمانی که در گور هم خفته باشم، باز به تو نزدیکم. اگر من پیش

از تو بمیرم، در آخرین لحظه در این فکر خواهم بود که شاید تو هرگز
مرا به خوبی نشناختی ...»

با اینکه شاید «صادق هدایت» هرگز چنین دردی را با پدرش
در میان نگذاشته بوده باشد، بخشی از رنج درون او هم از رفتار پدرش
مایه می گرفت، اما او در ذهن خود از پدری که در بد رفتاری هرگز به
پای پدر «نروال» نمی رسید، چهرهٔ یک «حضرت خدایگان»
می دید، نه همچون «نروال» چهرهٔ پدری با قهر روی از فرزند
گردانده، و همواره ناخرسند و بیگانه و طلبکار مانده. «صادق
چوبک» که با پدر «هدایت» آشنایی داشت و پس از مرگ
«هدایت»، گهگاه به دیدارش می رفت، گفته است: «پدرش پس از
مرگ او به من گفت آخرش من هیچوقت طبیعت او را نشناختم.»

شاید «صادق هدایت» در مقام نویسنده ای که طبقات
مختلف جامعه اش را کم و بیش می شناسد، و هرگاه که دربارهٔ هر
فردی از هر طبقه ای داستانی می نویسد، با این اطمینان می نویسد که
با شخصیت برونی و درونی آن فرد آشناست، اگر از آن همه تلاشهایی
که «نروال» برای نزدیک کردن پدر به خود کرده بود، اندکی را نه
برای همدلی، بلکه برای همسخنی با پدر آزموده بود، می توانسته بود
که چشم پدر را به تفاوت خوشبختی از دیدگاه خود بگشاید، اما از
کرده ها و گفته های «صادق هدایت» چنین بر می آید که او با پدر
همواره بر سر غیظی آراسته به حرمت بود. «ژاک کدری»، همسایهٔ

«دوران کودکی و جوانی صادق هدایت» [درگفت و گو با علی جعفری در «دفتر هنر»، چاپ آمریکا] خاطره ای را باز می گوید که نشان دهنده برجای ماندن دیوار بیگانگی میان «صادق هدایت» و پدر اوست: «مرحوم اعتضادالملک اغلب عصرها در کنار جوی خیابان و زیر درختان قدم می زد. روزی هنگام خروج از خانه، مرا صدا زد. بعد از سلام و عرض ادبی که کردم، ایشان سر صحبت را باز کرد و گفت: شما که با صادق دوست صمیمی هستید، او را هدایت کنید که ازدواج کرده و برای خود سر و سامانی ترتیب بدهد. من هم یک شب که به اتفاق صادق به رستوران کنتینانتال رفته بودیم، ضمن صحبت، مطلب را مطرح کردم و سفارش پدر صادق را به او گفتم. گفت: تا چند روز دیگر جواب خواهم داد. چند شب بعد به مغازه من آمد و دستمال آلوده و چسبناک و خشکیده ای را به من داد و گفت: این را به پدرم برسان و بگو نوه و نتیجه هایت توی این دستمالند! من جنایتی را که تو مرتکب شدی، تکرار نخواهم کرد!»

اگر این سخن «صادق هدایت» بخواید از دیدی رمانتیک، گواه نفرت او از زندگی به سبب بیمعنایی و بی مقصودی آن و رنجهای بی پاداش آن باشد، در عین حال بیزاری او از همکلام شدن دوستانه با پدر را هم می تواند القاء کند، و اگر همسایه «صادق هدایت» واقعاً آن «دستمال آلوده و چسبناک و خشکیده» را به دست پدر او داده باشد و این پیام تلخ فرزند را به پدر رسانده بوده باشد،

حاصل چنین پاسخی به پدری که کیفیت خوشبختی از دیدگاه فرزند بر او روشن نیست، چیزی مگر دلشکستگی و روح آزرده‌گی نمی‌تواند بود.

در «بوف کور»، راوی پدرش را هرگز ندیده است، «چون از ابتدای جوانی به مسافرت دور دستی» رفته است. میان او و پدر همواره فاصله بسیار بوده است، اما او از پدر همیشه تصویری در ذهن داشته است که سخت مشمئزکننده است. در توصیف عمویش که با پدر او دوقولوی همسان بوده اند، می‌گوید: «پیرمردی بود قوز کرده که شالمه هندی دور سرش بسته بود، عبای زرد پاره ای روی دوشش بود و سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود، یخه اش باز و سینه پشمالودش دیده می‌شد. ریش کوسه اش را که از زیر شال گردن بیرون بود، می‌شد دانه دانه شمرد، پلک‌هایی ناسور و لب شگری داشت.» این چهره که «پیر مرد خنزر پنزری» و «شوهر عمه»، یعنی پدر زنش هم آن را دارند، و هر مرد معمولی دیگری هم دارد، و خود راوی هم در پایان داستان به همین چهره در می‌آید، در واقع توصیفی است از «صورت» برای بیان احساسی که راوی از «سیرت» افراد دارد. تصویر «بیزاری» است، تصویر «نفرت» است، و شباهت صاحب این صورت با خود راوی «یک شباهت دور و مضحک» است: همان شباهتی است که در «صورت»، پدر «صادق هدایت» با او دارد، اما وقتی که می‌گوید: «مثل اینکه عکس من روی آینه دق افتاده باشد -

من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین جور تصوّر می کردم»،
معنای حرفش می تواند این باشد که او و پدرش در «سیرت» همان
تفاوتی را دارند که میان یک چهره طبیعی بی عیب و انعکاس شکسته
و مسخ شده و مضحک این چهره در یک آئینه دق می توان دید.

پدر یا عمویِ راویِ «بوف کور» در عالم واقعی بر او ظاهر
نمی شود. ظهور او در عالم خیال پیش می آید و پرداخته افیون و
ناگهانی و زودگذر است. در واقع این ظهور می تواند فقط در چشم
خیال، یا در رؤیای بیداری پیش آمده باشد. اما «ژرار دو نروال» که
از آغاز زندگی تا هفت سالگی در پهنه برخوردها و پیوندها فقط عمو
یا داییِ مادرش را در مقام پدر دیده بود، در داستان «اورلیا»
صحنه ای شبیه صحنه ظهور «عمو» بر راویِ «بوف کور» دارد که در
آن در «رؤیای بیداری» به خانه یکی از عموها یا داییهایِ مادرش
می رود که «بیش از یک قرن پیش مُرده بود.» یک مستخدمه پیر که
راوی او را از عهد کودکی می شناخته است، به او می گوید: «چرا
روی تختخواب دراز نمی کنی؟ از راه درازی آمده ای و عمویت تا
دیر وقت به خانه نخواهد آمد.»

در این صحنه راویِ «اورلیا» یا «نروال» چیزهای کهن و
خویشانِ مُرده بسیار می بیند. پرنده ای بر یک ساعت دیواری با او
مثل انسان سخن می گوید و او فکر می کند که روح پدر بزرگش باید
در این پرنده باشد، و بعد پیرمردی را می بیند که همان کسی است که

در قالب پرنده با او سخن گفته است. از میان خویشاوندان یکی می آید و «نروال» را با مهر در آغوش می فشارد. او هم مثل عمویِ راوی «بوف کور» جامه هایی دور از بابِ زمان و نامعمول بر تن دارد که فرسوده و رنگباخته است و «چهرهٔ متبسم این مرد در زیر موهای پودر زده تا اندازه ای شبیه چهرهٔ خودِ راوی است. با دقتی بیشتر و از نزدیک چنین به نظرش می آید که این مرد روح او را در خود دارد، و اینجاست که می گوید: «او عموی من بود. مرا در کنار خود نشانده و میان ما مکالمه ای برقرار شد. نمی توانم بگویم که صدای او را می شنیدم؛ فقط همینکه افکار من به دورِ سؤالی می چرخید، جواب آن بیدرنگ بر من روشن می شد، و تصویرهایی جلو چشم من به وضوح جان می گرفت.»

«نروال» در این رؤیا تا اندازه ای همان «هدایت» در داستانِ «آفرینگان» است که از احوالِ مردگان در جهان دیگری می گوید، با این تفاوت که «هدایت» در داستانِ «آفرینگان» سری به «دخمه» یا گورستان زردشتیان می زند و از زبانِ «سایه» های مُردگان که در جوارِ «جسد» های پوسیده یا پوسانِ خود «می لغزیدند و جا به جا می شدند»، موضوع «روح» و «زندگی جاویدان» را به بحث می گذارد. «نروال» با مشاهدهٔ امواتِ ظاهراً زندهٔ خود، به عمویش می گوید: «پس حقیقت دارد که ما جاودانی هستیم، و در اینجا موجودیتی را که شبیه موجودیتمان در دنیای پیشین است، حفظ

می‌کنیم. فکر اینکه همه آن کسان و چیزهایی که دوست می‌داشته ایم برای همیشه در اطراف ما وجود خواهند داشت، چه شادی بزرگی است ... من سخت از زندگی خسته شده بودم.» و عمویش می‌گوید: «این قدر زود خوشحال نشو، چون تو هنوز متعلق به جهان بالایی و باید سالهای سخت امتحان را بگذرانی. این مسکنی هم که این قدر تو را به وجد آورده است، غمهای خودش را دارد، تقلاها و خطرهای خودش را دارد. زمینی که ما در آن زندگی می‌کردیم، هنوز صحنه ای است که سرنوشت‌های ما در آن شکل می‌گیرد و نمودار می‌شود. ما فروغهایی از آن آتش مرکزی هستیم که به زمین حیات می‌بخشید و هم اکنون رو به کاهش گذاشته است...»

و راوی داستان «اورلیا» یا در واقع «نروال» به عمویش می‌گوید: «چه می‌گویی! منظورت این است که زمین خواهد مُرد و نیستی بر ما چیره خواهد شد؟» و عمویش در جواب می‌گوید: «نیستی به مفهومی که تصوّر می‌شود، وجود ندارد، امّا زمین هم خودش جسمی است مادی که مجموعه ذرات را در بر دارد و این مجموعه همان روح است. ماده نیستی پذیرتر از اندیشه نیست، امّا می‌تواند بر حسب خیر و شرّ دیگرگون بشود. گذشته و آینده ما باهم پیوند نزدیک دارد. ما در نوع خود زندگی می‌کنیم و نوع ما در ما زندگی می‌کند.» و در اینجا راوی به خود می‌گوید: «معنای این فکر فوراً بر من روشن شد. انگار دیوارهای اتاق بر چشم اندازهایی بیکران

گشوده شد و من زنجیری بی گسست از مردان و زنانی را دیدم که خود در آنها بودم و آنها خود من بودند...»

«نروال» در داستان «اورلیا» لحظه های برزخی و دوزخی بسیار دارد اما حرکت او از دورن افسانه ها و اسطوره ها و آیینهای شرقی و غربی، برای دریافت معنایی زیبا و پذیرفتنی از هستی و زندگی است، و رسیدن به آرامشی که می تواند رستگاری روح در جهان مادی باشد. در این حرکت از آیین زردشتی «آتش» را می گیرد که فرزند «اهورامزدا» و مایه حیات و زاینده خرد است، و آن را به تفسیری مادی از حیات نزدیک می کند، به این معنی که «آتش» در دل خورشید و در دل فرزندش زمین جای دارد، و انسان «فروغی از آن آتش مرکزی» است که کاهش یافتنی، یعنی نیستی پذیر است، و زمین را در بردارنده جوهر همه ذهنیات یا کلیت روح می بیند، و از اینجا به «خیر» و «شر» در آیین زردشتی می رسد که در پدیده ها و دگرگونیهای «هستی» یا «طبیعت» نمود پیدا می کند. اما «هدایت» از زبان یکی از مردگان که به اعتقاد او «روح هم می میرد»، هرچند که خود او در داستان، «روح» است و ظاهراً زنده است و با حرارت حرف می زند، می گوید: «وجود زنده های روی زمین را هم انکار می کنم... یک مشت سایه که در اثر یک کابوس هولناک، یا خواب هراسناکی که آدم بنگی ببیند به وجود آمده اند، از اول یک فریب، یک وهم بیش نبوده ایم...» او «صادق هدایت»ی است که از درون

آیینهای شرقی گذشته است، و از دیدگاه فلسفهٔ مادّی غرب همه چیز را «روی زمین و آسمانها دمدمی، موقّتی و محکوم به نیستی» می داند، و سرانجام هم به نیهلیسم و پوچ انگاری می رسد که که شرقی و غربی ندارد، هرچند که «خیّام» وار می گوید: «چرا اینجاییم؟ چرا روی زمین بودیم؟ نه تو می دانی و نه من. پس بهتر است که حرفش را هم نزنیم.»

این عصیان «صادق هدایت» در برابر «هستی»، هرچند که مانند بیقراری «نروال» در جریان «هستی»، جست و جویی برای دستیابی به آرامش و رستگاری روح در پیش ندارد، او را هم مانند «نروال» از گردش در موزه های اندیشه و خیال انسان در سیر تاریخ باز نمی دارد. «نروال» در «سفر به شرق»، یا تأملش در یادگارهای رمزی، جادویی، افسانه ای، اسطوره ای، آیینی و فلسفی «شرق»، خود را نه یک فرانسوی یا غربی، بلکه فرزندی از خانوادهٔ بزرگ انسان می بیند و در اشاره به «شرق» می گوید: «این سرزمین مقدّس که نخستین وطن همهٔ ماست»، و هدفش از این سفر و تأمل را سیراب کردن ذهنش «از این سرچشمه های حیات بخش بشریت» می داند که «شعر و معتقدات پدارن ما در آنها جاری است.» و چنانکه «نورما رینسلر» می گوید: «او توجه خود را فقط به گذشتهٔ مُرده نه، بلکه به جریان زندهٔ سنتها نیز معطوف می داشت، و به همین دلیل به افسانه ها و ترانه های عامیانه علاقه مند بود. حافظهٔ خود را همچون لوحی

می دانست که بر آن متنی بر روی متن دیگر نوشته می شد، بی آنکه متنهای زیرین به کلی محو شده باشد، و تاریخ، یا حافظه تبار انسان را لایه هایی از تجربه ها می دید که پی در پی برهم قرار گرفته است، همچون لایه های پی در پی تمدن که در حفاریهای باستان شناسی آشکار می شود: نو جای کهن را نمی گیرد، بلکه روی آن ساخته می شود.»

برای «صادق هدایت» نیز ترانه های عامیانه، و به طور کلی فرهنگ توده، همین قدر اهمیت داشت، چنانکه او در گردآوردن و شناساندن این بخش از میراث فرهنگی جامعه اش از پیشگامان بود. در سرلوحه مقاله ای با عنوان «ترانه های عامیانه» [مجله موسیقی، ۱۳۱۸] این سخن «شومان» [Schumann]، آهنگساز آلمانی را آورد: «با دقت به ترانه های ملی گوش فرادار، آنها سرچشمه بی پایان قشنگترین ملودیها می باشند و چشم تو را به صفحات مشخصه ملل گوناگون باز می کنند.» در این مقاله گفته است: «... سرچشمه ترانه های عامیانه بسیار قدیمی و همزمان نخستین تراوشهای معنوی بشر است. ولی باید اقرار کرد که این هنر ابتدایی به قدری نیرومند و دارای قوه حیاتی به خصوصی است که از بین نرفته است.»

در زمینه «فولکلور» یا «فرهنگ توده» هم «هدایت» نخستین کسی بود که رساله ای نوشت، با مقدمه ای در تعریف و اهمیت آن، و طرحی برای کاوش و گردآوری آن [مجله «سخن»، شماره های سوم تا ششم

، ۲۴-۱۳۲۳] ، و در آن گفت: «هنر و ادبیات توده به منزلهٔ مصالح اولیهٔ بهترین شاهکارهای بشر به شمار می‌آید، به خصوص ادبیات و هنرهای زیبا و فلسفه و ادیان مستقیماً از این چشمه سیراب شده و هنوز هم می‌شوند. این سرچشمهٔ افکار توده که نسلهای پیاپی همهٔ اندیشه‌های گرانها و عواطف و نتایج فکر و ذوق و آزمایش [تجربه] خود را در آن ریخته‌اند گنجینهٔ زوال‌ناپذیری است که شالودهٔ آثار معنوی و کاخ باشکوه زیبایهای بشریت به شمار می‌آید.»

اما با وجود این شباهت آشکار در علاقهٔ این دو نویسنده به میراث‌های فرهنگی همهٔ شاخه‌های خانوادهٔ بزرگ انسان در خانهٔ زمین، هرگز در هیچ نوشته‌ای از «ژرار دو نروال» نمی‌بینیم که او قومی را به سبب خطاهای چند نسلی از گذشتگانش تحقیر کرده باشد، حال آنکه «صادق هدایت» که زاده و پروردهٔ سرزمین اعتقاد به طبیعت دوگانهٔ انسان، یعنی نیکی و بدی، مظهرهای اهورایی و اهریمنی در سرشت انسان است، در بسیاری از نوشته‌هایش «ضمیر قومی» خود را از «ضمیر بشری» اش جدا نگاه می‌دارد و با همین «ضمیر قومی» است که نمایشنامه‌های «پروین دختر ساسان» و «مازیار» و داستان «آخرین لبخند» را می‌نویسد و در این داستان از زبان یکی از شخصیت‌های آن می‌گوید: «این تقصیر خودمان بود که طرز مملکتداری را به عربها آموختیم، قاعده برای زبانشان درست کردیم، فلسفه برای آیینشان تراشیدیم، برایشان شمشیر زدیم، جوانهای خودمان

را برای آنها به کشتن دادیم، فکر، روح، صنعت، ساز، علوم و ادبیات خودمان را دو دستی تقدیم آنها کردیم تا شاید بتوانیم روح وحشی و سرکش آنها را رام و متمدن بکنیم. ولی افسوس! اصلاً نژاد آنها و فکر آنها زمین تا آسمان با ما فرق دارد و باید هم همین طور باشد. این قیافه های درنده، رنگهای سوخته، دستهای کوره بسته برای گردنه گیری درست شده. افکاری که میان شاش و پشگل شتر نشو و نما کرده بهتر از این نمی شود. تمام ساختمان بدن آنها گواهی می دهد که برای دزدی و خیانت درست شده...» و فراموش می کند که خود در رساله «فرهنگ توده» گفته است: «... عادات و اعتقادات ما نه تنها از جانب پدر یا کسانی که در سرزمین هم نژاد نیاکان می زیسته اند، به ما رسیده، بلکه از تمام نژادهای دیگر این عادات و اعتقادات را گرفته ایم. فولکلور دشمنی با بیگانگان را زایل می کند و همبستگی نژاد بشر را نشان می دهد.»

درباره آشفته گیها و عقده های روانی «ژرار دو نروال» و «هدایت» از دیدگاه روانشناسی و روانکاوی به بسیار نکته ها اشاره کرده اند، و در موردهایی معین این نکته ها را، بر اساس واقعیتهایی از زندگی آن دو، شکافته اند، از آن جمله «عقدۀ ادیپ»؛ اسکیزوفرنی یا جنون جوانی؛ بیگانگی و سلطه جویی پدر؛ ماندگار شدن خصوصیاتِ بالطبع گذرای دوره بلوغ جنسی در آن دو، مانند کمرویی، بی اعتمادی به نفس، زن گریزی و وابسته به زن طلبی؛ کم توانی یا

ناتوانی جنسی؛ تلاش در اثبات شایستگیِ موجودیتِ خود به پدر؛ کناره‌گیری از صحنهٔ فعالیتهای اجتماعی به سبب آرمان پرستی و پرهیز از سازش با فرومایگیهای معمولِ زمانه؛ و مانند اینها، و اینها همه روح آن دو را همواره بیقرار و آشفته می داشت. از سوی دیگر آن دو، گذشته از آثار ادبی ملتهای گوناگون، از نوشته های فلسفی و علمی گذشته و حال گرفته تا رمزنامه های جفر، اسطرلابگری، جن شناسی و جن گیری، مانیتسیم، طلسمات، تعبیر خواب، احضار ارواح، اخراج اجنه، کیمیاگری، خواص اعداد، و مانند اینها را مطالعه می کردند و خزانهٔ ذهنشان را با این همه آگاهیهای ناهمسااز، اما بشری، می انباشتند. ولی «ژرار دو نروال» برخلاف «صادق هدایت» می کوشید که با شناخت پیوندهای نهفته در باورهای ذهنی و تخیلی و دریافتهای علمی و تجربی انسان در طول تاریخ، نظامی و نظامی در جهان بینی عام انسان بیابد یا برقرار ببیند و با این پشتوانهٔ فکری بر آن بیقراری و آشفته‌گی روانی فایق بیاید.

در ذهنیت رمانتیک در فرانسهٔ زمان «نروال» یکی از راههای نجات روح انسان از دردمندیهای ناشی از تمدن «بازگشت به طبیعت» دانسته می شد، و پیامهای «ژان ژاک روسو» در بیان دُرستی این باور در کسانی مانند «نروال» بسیار مؤثر افتاده بود. اما در دورهٔ «صادق هدایت»، ذهنیت رمانتیک ایرانی، که در آن جایگیرترین مشغله ها دستیابی به مظاهر تمدن جدید و آرمانگرایهای اجتماعی و

سیاسی بود، نمی توانست خود را به موضوع بازگشت به طبیعت مشغول بدارد. با وجود این «صادق هدایت» که در ساختار شخصیت فکری خود از خواننده هایش بسیار تأثیر می پذیرفت، مانند «نروال» از کجروشیه‌های تمدن صنعتی در بیرون کشیدن انسان از خطه طبیعت به وحشت می افتاد. او این کجروشیه‌ها را در داستان «س.گ.ل.ل» به مفهوم نزدیک شدن به «آخر دنیا» تصویر کرده است، و در تخیل خود از آینده تمدن، تمدن علمی و صنعتی، به «انقراض نسل بشر» رسیده است، اما برخلاف «نروال» خود را به این کابوس تسلیم می کند و خودکشی دسته جمعی را «آخرین پیروزی فکر بشر» می انگارد، هرچند که داستان را با پیروزی «گروه لختیها» به پایان می برد و می گوید: «گروه لختیها با اندام ورزیده، رنگهای سوخته و بازوهای توانا وارد شهر «کانار» شدند و تا اول شب همه شهر را بدون مقاومت گرفتند»، یعنی که پیروزی نهایی با طرفداران بازگشت به طبیعت است. و این «لختیها» کسانی هستند که «پشت پا به تمدن بشر زده اند» و ظاهراً در برابر معتقدان به «خودکشی دسته جمعی» در شهر «کانار» که سمبول تمدن صنعتی است، طغیان کرده اند و برای مبارزه نهایی، چریک وار از شهر گریخته اند. و در اینجا است که «صادق هدایت»، که در این داستان هم، مثل داستان «بوف کور» شخصیت فکری چندگانه یا چندگونه ای دارد، از دیدگاه «ژان ژاک روسو» و «نروال» می گوید: «حق به جانب لختیهاست که پشت پا به تمدن بشر زده اند... چونکه بشر میلیونها سال زیر درختها خوابیده،

آرامش جنگل را حس کرده، صبح زود از آواز پرندگان بیدار شده. شبهای مهتاب به آسمان نگاه کرده و حالا به واسطهٔ محروم ماندن از این کیفهاست، به واسطهٔ دور افتادن از محیطِ طبیعی خودش است که به صورتِ امروز درآمده...»

این «لختیها» در داستانِ «اورلیا»ی «نروال» در همان «رؤیا در بیداری»ای که او با روحِ عمویش برخورد می‌کند، «کوهستانیها» یند که دور از شهر شلوغ، در بلندیهای کوهستان زندگی می‌کنند و گهگاه اگر در خودِ «شهر بزرگ» هم دیده شوند، پیداست که «فردیت استوارِ کوهستانیِ خودشان را حفظ کرده اند»، و در رفتارشان چنان «هشیار و با اراده» و در چهره هاشان چنان «پُر حرارت و نیرومند» به نظر می‌آیند که «نروال» آنها را «از تبارِ قومی سلحشور و مستقلِ کوهستانی» می‌پندارد. راهنمای «نروال» که روحی است جوان، او را از پله‌هایی بر سینۀ کوه بالا و بالاتر می‌برد، و در آن بلندیها کلبه‌های ساده و زیبای «کوهستانیها» را که از شهر بزرگ روی گردانده اند، به او نشان می‌دهد، و «نروال» می‌گوید: «یک قوم سعادت‌مند این پناهگاه را که دلخواه پرندگان و گلهاست، با هوایی پاک و برخوردار از آفتاب، برای خود ساخته است.» و روحِ راهنما به او می‌گوید: «اینها با آداب و رسوم سادهٔ خود، مهربان و راست‌کردار، زمانی دراز در اینجا زیسته اند و فضیلت‌های طبیعیِ انسانهای نخستین را حفظ کرده اند»، و چنانکه «نروال» نتیجه

می‌گیرد، «با وجود اینکه بر جهل چیره شده‌اند، همچنان پاک مانده‌اند.»

در داستان «س.گ.ل.ل.» با اینکه «لختیها» پیروز می‌شوند، دو شخصیت اصلی داستان، یکی «سوسن»، زنی است هنرمند که مانند راوی «بوف کور» روح را مسخره می‌کند، میلِ مرگ را قوی‌تر از میلِ به زندگی، و عشق را «دام طبیعتِ برای تولید مثل»، و احساس عشق را «شهوَت کشته شده» می‌داند و معتقد است که «همیشه عشق و مرگ باهم توأم است، همیشه بشر در عینِ اینکه به اسم جنگ و مبارزه کوشیده، در حقیقت خواستار مرگ بوده»؛ و دیگری، «تد» مردی هنرمند، که سخت به عشق، آن هم «عشقِ غزلی» معتقد است، همان عشقی که در یک نگاهِ «زن اثیری» راویِ «بوف کور» را تا مرگ در افسونِ خود نگاه می‌دارد. او به معشوقش «سوسن» اعتراف می‌کند که در عشق «قدیمی» است، و می‌گوید: «قلب و احساساتِ بشر هیچوقت عوض نمی‌شود... اگر روزی بشر می‌توانست مدار زمین را هم به دور خورشید تغییر بدهد... همان آدمیزادِ ضعیف و ترسو و احساساتی بود»، یعنی بندهٔ عشق می‌ماند. و همین عاشق است که گویی با «کوهستانیها» در داستانِ «اورلیا»ی «ژرار دو نروال» آشناست و آنها را، و در آنها طبیعت را، چنین ستایش می‌کند: «لختیها عاقلند که می‌گویند باید به طبیعت برگشت، انسان هرچه از

طبیعت دورتر بشود بدبخت تر می شود. آفتابِ طلایی، چشمه های درخشان، میوه های گوارا، هوای لطیف.»

این عاشق و معشوق که در گفت و گوهاشان درباره زندگی، روح، مرگ و عشق ظاهراً عقیده های متفاوت و یا متضاد دارند، در واقع صدایِ گفت و گویِ درونیِ شخصیتی واحدند، چنانکه «نروال» هم در گفت و گو با روحِ عمویش در داستان «اورلیا» می گوید: «نمی توانم بگویم که صدای او را می شنیدم؛ فقط همینکه افکار من به دور سؤالی می چرخید، جواب آن بیدرنگ بر من روشن می شد...»، یعنی که سؤالاها و جوابها می توانست یک گفت و گوی درونی باشد، و در چنین گفت و گوی درونی ای است که «صادق هدایت» از زبان «سوسن» و «تد» همان وحشت «نروال» از تصور نیستی مطلق انسان، و همان پاسخهای آرامش دهنده «علمی-عرفانی» عموی او را مطرح می کند:

[سوسن]: «... بالاخره زندگی روی زمین خاموش خواهد

شد...»

[تد]: «پس این روحی که به آن معتقدی بعد از آنکه خورشید

مثل قطره ژاله در فضا تبخیر شد در فضای سرگردان چه می کند؟»

[سوسن]: «... من به یک روح مستقل و مطلق که بعد از تن بتواند زندگی جداگانه بکند، معتقد نیستم، ولی مجموعِ خواص معنوی که

تشکیل شخصیت هر کس و هر جنبنده ای را می دهد، روح است ... مگر نه اینکه افکار و تصوّرات ما خارج از طبیعت نیست و همان طوری که جسم ما موادّی که از طبیعت گرفته پس از مرگ به آن رد می کند، چرا افکار و اشکالی که از طبیعت به ما الهام می شود، از بین برود؟ این اشکال هم پس از مرگ تجزیه می شود ولی نیست نمی شود...»

سخن «سوسن» درست همان سخنی است که روح عموی «نروال» به او می گوید. البتّه باید این واقعیت را به خاطر داشت که همه هنرها در جریان تأثیرگذاری و تأثیرپذیری موجودیت یافته است، و اگر چنین نمی بود، هیچ هنری از تنگنای فردیت در واحه ابتدایی خود بیرون نمی آمد و در آفاق جمعیت به شهر کمال نمی رسید. همین «ژرار دو نروال» که «صادق هدایت» در دوره ای از خلاّقیت ادبی خود در حدّ تقلید از او تأثیر پذیرفته است، خود معماری بود که در ساختمان آثارش بسیاری از «مصالح» مناسب را از آثار دیگران می گرفت و آنها را با چنان مهارت و دقتی به کار می برد که به نمای کلی و فضای درونی در بنای آثارش وحدت و اصالت کافی می بخشید، چنانکه مثلاً اگر ردّ «مصالح» یا ساختمایه های یکی از زیباترین و کمال یافته ترین غزلهای «حافظ» را در حیطة پنج قرن غزل فارسی بجویم، خواهیم دید که هر پاره ای از این «مصالح» را از کسی دیگر به وام گرفته است، امّا در غزل خود «کاخی بلند» بر

افکنده است که به تمامی از آن اوست. می توان گفت که زباندانی «نروال» هم در کار «مصالح یابی» بسیار به او یاری می کرد. او علاوه بر زبان آلمانی که در آن استاد بود، چنانکه در کتاب «گشتها و ره آوردها» گفته است، با زبانهای ایتالیایی، یونانی، لاتین، و حتی عربی و فارسی هم آشنایی داشت، و در مقدمه ترجمه فرانسوی اش از «فائوست»، اثر «گوته»، درباره اهمیت «ساختمان» در اثر هنری گفت: «هنر همواره نیازمند به قالبی است دقیق و کمال یافته، که اگر چنین نباشد، در آن چیزی مگر ناهماهنگی و آشفتگی یافت نخواهد شد.»

«تئوفیل گوتیه»، دوست «نروال»، درباره دقتی که او در به کمال رساندن اثر هنری به کار می برد، می گوید: «من با اطمینان می توانم بگویم که پرهیز ژرار دو نروال از شهرت، که او سرانجام به ناچار آن را پذیرفت، به هیچوجه به قصد برانگیختن کنجکاوی مردم نبود، بلکه از وسواس بی نهایت او در کار سرچشمه می گرفت و از حرمت بسیار عمیقی که برای هنر قائل بود. هر قدر هم که در پرداخت آثارش دقت به کار می برد، بازهم آنها را بسیار ناقص می پنداشت، احساس می کرد که چسباندن نامش بر آنها در حکم به خود نازیدنی کودکانه است.»

با اینکه بسیاری از منتقدان استادی «نروال» در کاربرد زبان و دقت او در ساختمان هنری آثارش را ستوده اند، بعضی از منتقدان

چندان مایه ای از ابتکار و ابداع در کار او ندیده اند، و گفته اند که در بسیاری موارد بخشی از یک مطلب یا تمامی آن را در چندین اثر خود تکرار کرده است؛ بسیاری از مطالب را از کتابها گرفته است؛ غالباً از چند جمله تا بندهایی بلند از نوشته های دیگران را عیناً، یا با تغییرهایی، به کار برده است؛ و بعضی از پیشامدها و تجربه هایی که به خود می بندد، در واقع از آن دوستان او، یا از آن کسانی است که او در سفرهایش با آنها برخورد داشته است. اما چنانکه قبلاً هم اشاره شد، مایه هایی هم که او از دیگران می گرفت و در اثری واحد به کار می برد، باید از صافی ذهن او می گذشت و با زمزمه روح او، در جویبار تفکر و تخیل او جاری می شد تا به وحدت مضمونی و اصالت معنوی اثر او خدشه ای وارد نشود، حال آنکه «صادق هدایت» در بعضی از داستانهایش که «حدیث روح»های پریشان است، مخصوصاً در «بوف کور»، نتوانسته است به مایه های از دیگران گرفته اش چنین وحدتی ببخشد. نمونه هایی از خدشه در وحدت مضمونی «بوف کور» را قبلاً در مقایسه آن با «یادداشتهای مالته لاویریدس بریگه» دیدیم، و در اینجا به نمونه هایی از تکرار بیش از حد یک تصویر، نمایه یا اندیشه عاریتی در «بوف کور» توجه می کنیم، یعنی به یکی از همان ایرادهایی که بر «ژرار دو نروال» وارد کرده اند و آن را نشانه فقر نویسندگی در ابتکار و ابداع دانسته اند، با این تفاوت که «نروال» یک تصویر، نمایه یا اندیشه را در چند اثر متفاوت تکرار

کرده است، حال آنکه «صادق هدایت» در یک اثر کوتاه تکرار را از حد گذرانده است و آن را ملال آور کرده است.

شیفتگان «صادق هدایت» اکثراً ستودن او را با ستودن «بوف کور»، و سخن خود را با نقل این جمله از کتاب آغاز می کنند: «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد»، و این جمله ای است که نویسنده داستان را با آن آغاز کرده است. شاید اگر «صادق هدایت» این جمله را یک بار دیگر با همین کلمه ها، یا مفهوم آن را با تغییری در کلمه ها، در داستان به کار می گرفت، از تأثیر آن در خواننده کاسته می شد، و اگر بارها آن را تکرار می کرد، در پایان داستان از تأثیر آن چیزی در ذهن خواننده نمی ماند.

در ابتدای داستان، راوی «بوف کور» می گوید: «سه ماه، نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم...»، و در چند صفحه بعد می گوید: «تمام اطرف خانه مان را زیر پا کرده ام، نه یک روز، نه دو روز، بلکه دو ماه و چهار روز...» در جایی که دست می کند توی جیبش که کرایه کالسکه چی [نعش کش] را پردازد: «دو قران و یک عباسی بیشتر توی جیبم نبود.» شاید کسانی باشند که ندانند که در اواخر عهد قاجار و اوایل عهد پهلوی هر یک «قران» برابر با هزار دینار بود و هر یک «عباسی» برابر با دویست دینار، یعنی دو سکه

صد دیناری که در زبان محاوره به آن «صنار» می گفتند . بنابراین دو قران و چهار صنار هم در مفهوم عددی عینِ دو ماه و چهار روز است.

بعد از آنکه پیرمرد کندنِ گور برای دفن جسد «زن اثیری» را تمام می کند، باز راوی دست می کند توی جیبش که مزد او را بدهد، و باز: «دو قران و یک عباسی بیشتر نداشتم»، و باز که راوی می خواهد به خانه برگردد، پیر مرد پیدایش می شود و گلدان راغه ای را که در هنگام کندنِ قبر یافته است، به راوی می دهد، و در اینجا هم باز راوی: «من دست کردم در جیبم دو قران و یک عباسی درآوردم...»

راوی با «لگاته» ازدواج می کند و «لگاته» او را به همبستری راه نمی دهد: «دو ماه، نه ، دو ماه و چهار روز دور از او روی زمین خوابیدم و جرئت نمی کردم نزدیکش برم.» و باز در نالیدن از رفتار عذاب دهنده زنش می گوید: «در این اتاق که هر دم برای من تنگ تر و تاریک تر از قبر می شد، دایم چشم به راه زنم بودم، ولی هرگز نمی آمد. آیا از دست او نبود که به این روز افتاده بودم؟ شوخی نیست، سه سال، نه، دو سال و چهار ماه بود، ولی روز و ماه چیست؟ برای من معنی ندارد...» و باز آنجا که به سر بساط پیرمرد خنزرپنزی می رود و قیمت کوزه اش را می پرسد: «من دست کردم جیبم دو درهم و چهار پیشیز گذاشتم گوشه سفره اش.»

م. ف. فرزانه» در «نقدی بر بوف کور» [«صادق هدایت چه می گفت؟»، جلد دوّم «آشنایی با صادق هدایت»] می گوید: «هدایت ادّعی مرا تصدیق می کرد که عدد بیست و چهار، دو قران و یک عبّاسی، دو ماه و چهار روز، همه کنایه به طول زمانی بوده که به یک دختر پاریسی عشق می ورزیده است.» واقعاً اگر تکرار بیش از حدّ این عددها با معدودهای متفاوت فقط به همین دلیل بوده باشد، مفهوم آنها مطلقاً شخصی است و شخصی هم می ماند، چون مشغول داشتنِ ذهن خواننده به تفنّنی شخصی که تلاش در گشودن رمز آن کاری عبث باشد، و مفهوم آن هم با سازه های احساسی و فکری و کرداری داستان ارتباطی نداشته باشد، در واقع بی اعتنایی به اصل حرمت خواننده در ادبیات است. اگر برای نشان دادن اینکه «زن لکّاته» چهره دیگر «زن اثیری» است، یک بار در گم کردنِ دوّمی و یک بار هم در ازدواج کردن با اوّلی به «دو ماه و چهار روز» اشاره کرده بود، تکرار وظیفه مضمونی پیدا می کرد و تکرارِ مخلّ نمی بود.

بعضی از رمانتیسست‌ها که علاوه بر اسطوره ها و افسانه ها، در آثار خود به حکمت عامیانه و عقاید خرافی عجیب نیز توجّه داشتند، گهگاه اشاراتی به خواصّ رمزی «اعداد» و «حروف» نیز کرده اند. «ژرار دو نروال» مخصوصاً از قَبّالَه [Kabbalah] یا «احادیث» یهودی و «تفسیر عرفانی» کتاب «عهد عتیق» آگاهی وسیع داشت. بخشی خرافی از این تفسیر در مفهوم رمزی اعداد است. مثلاً «نروال»

در داستان «اورلیا»، آنجا که با روح عمویش دیدار می کند، از او درباره معنای رمزی عدد «هفت» می شنود که شماره افراد خانواده «نوح» بود و با نسل پیشین «الوهیم» یا خدایان یهودی، که بعداً به خدای واحد، یعنی «یهوه» تبدیل می شود، ارتباط دارد. و در جایی دیگر از داستان «اورلیا» تأثیر خاصیت رمزی اعداد در ذهنیت راوی را با این روایت نشان می دهد: «یک شب، حوالی نیمه شب، به محله ای که در آنجا سکونت داشتم، بر می گشتم که اتفاقاً سرم را بالا بردم و نگاهم به شماره یک خانه افتاد که نور چراغ خیابان آن را روشن کرده بود. شماره خانه برابر سن من بود. سرم را که پایین آوردم، در جلو خودم زنی را دیدم با چشموهای گودافتاده که در سیما به اورلیا شباهت داشت. به خودم گفتم: این نشانه مرگ خودم یا مرگ اورلیاست.»

«صادق هدایت» هم به این باور خرافی اشاره ای دارد، در آنجا که سایه اش را بر دیوار بدون سر می بیند و می گوید: «شنیده بودم که اگر سایه کسی سر نداشته باشد تا سر سال می میرد.»

اما می بینیم که این اشارتهای «نروال» به معنای رمزی اعداد در روایت حال راوی داستان، که در پهنه تأملات خرافی و تخیلات جادویی شلنگ می اندازد، با ساختار کلی داستان ناهماهنگی ندارد، حال آنکه ذکر مکرر عدد «دو» با معدود بزرگ و عدد «چهار» با

معدود کوچک در «بوف کور» نعره ای است پرت کننده حواس که در بیرون از مجلس روایت کشیده می شود!

و باز در حیطة «تکرار مغل»، بعد از آنکه «زن اثیری» به صورت «زن-ستاره-فرشته» ای «در روشنایی یک لحظه» بر راوی پدیدار و ناپدید می شود، در اشاره به دیوار سیاه رنگ می گوید: «مانند همان تاریکی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته، جلوی من بود». این «تاریکی» بعد در اشاره به جهل مردم زمانه به «شب» تبدیل می شود: «مانند شبی که فکر و منطق مرا فراگرفته»، و در اشاره به چشمهای معشوق گمشده به «شب ابدی»: «در چشمهای سیاهش شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست و جو می کردم، پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه ور شدم». و این «شب ابدی»، «شب ازلی»، «شب جاودانی» نمایه ای است که بارها در بافت غزلی داستان خودنمایی می کند: «در اتاقی که مثل گور بود، در میان تاریکی شب جاودانی [ای] که مرا فراگرفته بود»؛ «در شب تاریکی، در شب عمیقی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود راه می رفتم»؛ «می لغزیدم و دور می شدم ولی به هیچ مانعی بر نمی خوردم، یک پرتگاه بی پایان در یک شب جاودانی بود»؛ «گیسوی سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت سرش گرده زده بود»؛ «اما دستم را بلند کردم، جلو چشمم گرفتم تا در چاله کف دستم شب جاودانی را تولید بکنم»؛ «می خواستم خودم را تسلیم نیستی و شب جاودانی

بکنم»؛ «یک شب تاریک و ساکت، مثل شبی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود».

«ژرار دو نروال» هم در داستان «اورلیا» یک بار از «شب ابدی» یا «شب ازلی» یا «شب جاودانی» سخن می‌گوید. راوی داستان که معشوقش مُرده است، در پریشانی روح، به فکر خودکشی می‌افتد و چندبار قصد رفتن به سوی رود «سن» می‌کند، اما چیزی او را از این کار باز می‌دارد، و در اینجا می‌گوید: «ستاره‌ها در آسمان می‌درخشیدند. ناگهان به نظرم آمد که همه آنها مثل شمعهایی که در کلیسا دیده بودم، خاموش شده‌اند. فکر کردم که وقت آن شده است که دنیا به پایان برسد... خورشیدی سیاه در یک آسمان خالی دیدم و یک گوی سرخ خون بر فراز باغ تویلری [Tuileries]. به خودم گفتم: شب ابدی آغاز شده است، وحشناک خواهد بود. وقتی که مردم بفهمند که دیگر خورشیدی وجود ندارد، چه خواهد شد؟» و این آسمان خالی و خورشید سیاه و شب ابدی دیگر در داستان تکرار نمی‌شود، زیرا که این موقعیت روحی راوی در جاهای دیگر روایت تکرار نمی‌شود. در این موقعیت معین، او در اوج آشفتگی روانی است، و در همین جاست که از پدر و مادرش حرف می‌زند؛ و از یأس و خودکشی؛ و از سالهای شک و بحران سیاسی و اجتماعی بعد از انقلاب ژوئیه ۱۷۹۴ و سقوط «روبسپر» [Robespierre]؛ و از اینکه او یکی از جوانهای این دوره بوده است و هیجانهای آتشین و

تلخیهای آن را چشیده است؛ و از اینکه ایمان در او مُرده است و کلیسا را از خدا و مسیح خالی می بیند؛ و از اینکه به نظر او «زمین از مدار خود بیرون افتاده است و مانند کشتی بی بادبان در فضا سرگردان است»؛ و از اینکه «حالا مردم وقتی که ببینند شب همچنان ادامه دارد، چه حیرتی خواهند کرد»؛ و در همین جاست که به خانۀ دوستی، که شاعری آلمانی است [هاینریش هاینه]، می رود و به او می گوید: «دیگر همه چیز تمام شده است و باید برای مرگ آماده شویم»؛ و آنوقت شاعر آلمانی زنش را صدا می زند و او را از بحران روانیِ راویِ داستان، که در واقع خود «نروال» است، خبر می کند، و «نروال» را به بیمارستان روانی می برند و یک ماهی بستری می شود و اندکی بهبود می یابد، و از بیمارستان که بیرون آمد، دو ماهی مثل گذشته در پاریس پرسه می زند، اما با نشانه هایی که دوستانش از جنون در او آشکار می بینند، ناگزیر به تیمارستانش می برند، و داستان در همین تیمارستان به پایان می رسد، در ادامه همان «شب ابدی»، اما با امید رستگاری، زیرا که الهه رؤیاهای او در ستاره ای بر او پدیدار می شود و با لبخند، در جامه بانوان هندی، به او نوید می دهد که دوره محنتش به آخر رسیده است، عذرهای مقدس نمرده است و روحی ساده، رسته از بندها و پیوندهای خاکی، نزد او شفاعتش را خواهد کرد. و این شفیع همان «معشوق غزلی» یا معشوق عرفانی او، «اورلیا»ست. و داستان با این سخن پایان می گیرد که: «من از بابت باورهای تازه ای که پیدا کرده ام خوشحالم، و محنتهایی را که بر من گذشته است با عذاب

همسان می بینم که برای پیشینیان معنای افتادن به دوزخ داشت.» و چنین است که خواننده داستان می تواند تصور کند که از درون آشفستگی آن «شب ابدی»، یا در واقع «جنون»، که به «عالم هیولی» شباهت دارد، به «عالم کون» یا در واقع به جهان نظام یافته «عقل» راه خواهد یافت، که ضامن رستگاری او خواهد بود.

اما راوی «بوف کور» که با نظر به آشفته‌گیهای روحی و عقلی «نروال» خود را گرفتار «شب ابدی» کرده است، از این «عالم هیولی» راهی به سوی رستگاری نمی جوید، زیرا که «عشق غزلی» او «عشق عرفانی» و «رمانتیک» نیست، و به گفته خود «صادق هدایت»، که راوی داستانش را میان عقل حیوانی و جنون روشنفکرانه سرگردان کرده است، یک «عشق کشته شده» است، حسرتِ هماغوشی است، و چنین است که در آخرین باری که از آن «شب ازلی» یاد می کند، وقتی است که «یک قوه مافوق بشری در خود حس می کند و «گزلیک» به دست و جامه پیر مرد خنزر پنزری به تن، یعنی در قالب قصاب و فاسق، در آن «شب تاریک و ساکت، مثل شبی که سرتاسر زندگی او را فرا گرفته است»، به بستر «لگاته» می رود، و حاصل این «قوه مافوق بشری» این است که: «مثل یک جانور درنده و گرسنه به او حمله کردم ... عطر سینه اش مست کننده بود، گوشت بازویش که دور گردنم پیچید گرمای لطیفی داشت، در این لحظه آرزو می کردم که زندگیم قطع بشود، چون در این دقیقه همه

کینه و بغضی که نسبت به او داشتم از بین رفت ... من حرارت گوارای این گوشت تر و تازه را حس کردم ... احساس ترس و کیف به هم آمیخته بود، دهنش طعم کونه خیار می داد و گس مزه بود. در میان این فشار گوارا عرق می ریختم و از خود بیخود شده بودم.» و پس از این کامیابی «گوشتی» است، نه کامیابی «روحی»، که گزلیک را «به یک جای تن» زن فرو می کند و او را می کشد، و در آن «شب ازلی» باید دیگر غمی و پروایی از «افتادن به دست داروغه» نداشته باشد، زیرا که «دوزخ» او حسرت کامیابی بوده است، و اکنون به «بهشت» کامروایی رسیده است، هرچند که ساختگی بودن یا چندگونگی شخصیتش او را وادار می کند که بگوید: «رفتم جلو آینه، ولی از شدت ترس دستهایم را جلو صورتم گرفتم. دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزر پنزری شده بودم... روح تازه ای در من حلول کرده بود ... طور دیگر حس می کردم و نمی توانستم خودم را از دست او، از دست دیوی که در من بیدار شده بود نجات بدهم ...»

و از دیگر تکرارهای غزلی در «بوف کور»، که در بافت داستان بالا می نشیند، یکی همین «طعم کونه خیار» است، یکی «باران»، و یکی «مه غلیظ»، آن هم چنان غلیظ که راوی درست جلو پایش را نمی تواند ببیند، و درباره این باران و مه است که «م. ف. فرزانه» گفته است: «... و از آن مهمتر قسمتهایی است که نه تنها خاص فرنگستان می باشد، بلکه متأثر از ادبیات و مخصوصاً سینمای

اکسپرسیونیست سالهای بعد از جنگ جهانی اول است ... حتی وقتی که از خانه اش که پشت به یک صحرای «پُر خاشاک و شنِ داغ و استخوان دندهٔ اسب» دارد، بیرون می رود، به هوای بارانی با مهٔ غلیظ بر می خورد که آدم را به یاد هوای اوایل زمستان شمال اروپا می اندازد.» و «پرویز ناتل خانلری» هم در مصاحبه ای با «صدرالدین الهی» در «نقد بوف کور» [دفتر هنر، شمارهٔ ویژهٔ صادق هدایت] گفته است: «اوصاف دقیق و بدیع در کتاب بسیار است، اما گاهی بعضی از آنها چندین بار در موارد مختلف تکرار شده و مثل این است که نویسنده فریفتگی و یا تعلق خاطری به این کلمه داشته است.»

از شباهتهایی در وسعت و تنوع در حیطةٔ مطالعات «صادق هدایت» و «ژرار دو نروال» به تفاوتهایی در چگونگی بهره گیری از این مطالعات در آثارشان رسیدیم، و اکنون به پاره ای شباهتها و تفاوتهای دیگر در زندگی این دو نویسنده نگاه می کنیم. چنانکه از نوشته های آن دو بر می آید، در زندگی هر دو «زن»، چه در معنای «نیمهٔ دیگر» طبیعی و انسانی مرد، چه به صورت نمایه ای از بیقراریها و سرگردانیهای انسان، بیشترین و برترین نمودها را دارد. این هر دو هرگز ازدواج نکردند و هرگز مدتی کوتاه یا دراز با زنی زندگی مشترک نداشتند تا فرصتی بیابند که آیینۀ رفتار و کردار همدیگر شوند و چهرهٔ مرد بودن را نه در آیینۀ خیال خود، بلکه در آیینۀ واکنشهای زن ببینند

و به واقعیتِ کششهای میانِ زن و مرد در جریانِ طبیعی و عادیِ زندگی برسند.

دربارهٔ عشقهای دورهٔ نوجوانیِ «صادق هدایت» هیچ نمی دانیم، اما می دانیم که او تا اوایل سال ۱۳۰۷، یعنی در سن بیست و شش سالگی که در فرانسه به قصد خودکشی خود را به رودخانه ای می اندازد و او را زنده از آب بیرون می کشند، به جز آن دخترِ فرانسوی، که باید همان «ترز» باشد، مسلماً به دختران و زنان دیگری دل باخته بود، اما از این عشقها نه خودِ او چیزی نوشته است، نه دیگران چیزی گفته اند. فقط در مورد این «ترز» می توانیم حدس بزنیم که او «گرهٔ کوچک ایرانی» خود را در بحبوحهٔ جوانی و در دیار غربت، خواسته یا ناخواسته، سخت به عشقِ خود امیدوار می کند، و بعد «صادق هدایت» که لابد در عالم عشقی شرقی و غزلی سیر می کرده است، و معشوق را زنی «اثیری» می خواسته است، با «لکاته» نمایی این معشوقِ فرنگی چنان گرفتار یأس می شود که دست به خودکشی می زند، و شاید یاد ناکامیابی همین عشق باشد که در «بوف کور» بازتابِ غزلی پیدا می کند.

اما «ژرار دو نروال» تا پیش از آنکه در بیست و هفت سالگی عاشقِ «ژنی کولون» [Jenny Colon]، یک آوازخوان و هنرپیشهٔ «سیاه چشم» بشود و تا آخر عمرِ خود عاشقِ او بماند، حداقل از یک عشقِ دورهٔ نوجوانی داستانی ساخت با عنوان «سیلوی» که در آن، هم

از چهره دوگانه زن، از چهره «واقعی» و «خیالی» زن در زندگی خود تصویری درخشان پرداخت، هم با روایتی از زیبایی و سادگی فراموش مانده زندگی روستایی فرانسه، در برابر افسون بزرگ کردگی زندگی شهری و صنعتی نیمه او قرن نوزدهم، در دل‌های آماده برای جلوه‌های رمانتیسیسم حسرتی عمیق برانگیخت. «نروال» که عشقش به «ژنی کولون» از ابتدا عشقی خیالی بود و این معشوق را مظهر زنانگی، الهه عشق، ملکه سبا، ایزیس، فرشته، ستاره، و حتی عذرای مقدس می‌دید و او را دست نیافتنی می‌خواست، با زنهایی دیگر در زندگی برخورد یافت، اما از میان زنهای «واقعی» همواره چهره دختری را به خاطر داشت که در نوجوانی به او دل‌بستگی یافته بود، و او دختری روستایی بود که در همسایگی «ژرار» زندگی می‌کرد. با خاطره‌های این دل‌بستگی است که «نروال» در داستان «سیلوی» عشق از دست داده دوران نوجوانی خود را روایت می‌کند و مسلم است که بخش اصلی این روایت از تجربه‌های واقعی او گرفته شده است، بر خلاف «صادق هدایت» که در «بوف کور» به ندرت از تجربه‌ای حرف می‌زند که از واقعیت گرفته شده باشد، و بعضی از تجربه‌ها هم که در آنها رگه‌هایی از واقعیت مشاهده می‌شود، مثل رفتار و گفتار «ننه جون»، دایه پیری که اگر چهره اش با دانش «فرویدی» راوی، و نخوت طبقاتی و نفرت بی‌منطق او مسخ نمی‌شد، می‌توانست تصویری از استحاله زندگی دایه‌ها در مفهوم «خدمت» باشد، دایه‌هایی که حاصل موجودیت خود را فقط در رضایت «مخدوم»

می دیدند و از «خود» خالی می ماندند. با اینکه «ننه جون» تنها واسطهٔ ارتباطِ راوی «بوف کور» با دنیای خارج و دیگران است، و تنها کسی است که هنوز هم او را «تر و خشک» می کند، چهره اش در آئینهٔ تحلیلهای روانشناسانهٔ او نفرت انگیز می نماید. مثلاً در جایی از داستان که نویسنده چهرهٔ «دایه» را در حدّ سیما و سیرت «عوام الناس» در جامعهٔ زمان خود بزرگ می گیرد، و انتظار دارد که خواننده همهٔ مشخصات مردم فقیر و جاهل و خرافاتی را در چهرهٔ او ببیند، دربارهٔ او می گوید: «فقط او بود که به من رسیدگی می کرد. لابد دایه ام معتقد بود که تقدیر این طور بوده، ستاره اش این بوده. به علاوه او از ناخوشی من استفاده می کرد و همهٔ درد دل‌های خانوادگی، تفریحات، جنگ و جدالها و روح سادهٔ مودی و گدامنش خودش را برای من شرح می داد و دل پُری که از عروسش داشت مثل اینکه هووی اوست و از عشق پسرش نسبت به او دزدیده بود، با چه کینه ای نقل می کرد!»

در چنین موردهایی است که نویسنده شخصیتی را که برای راوی «بوف کور» در نظر گرفته است، فراموش می کند و او را به تحلیلهای آگاهانه و دانشورانه وا می دارد، و به چهره اش نمودی ساختگی می دهد، چنانکه بر خلاف تصوّر و انتظار او، داستانش مانند داستانهای «نروال» و «مارسل پروست» و «جیمز جویس» ماهیت «*Inconscient*» یا «روایت ضمیر نا به خود آگاه» پیدا

نمی‌کند. «صادق هدایت» در نامه ای از بمبئی، در پاسخ به چند ایرادی که «مجتبی مینوی» از «بوف کور» گرفته است، می‌گوید: «باز صحبت از بوف کور کرده بودی که تریاک و عینک و تنباکو در آن زمان وجود نداشته، ولی موضوع تاریخی نیست، یک نوع *Fantaisie* [خیالپردازی] تاریخی است که شخص به واسطه *instinct* *dissimulation or simulation* فرض کرده است و زندگی واقعی خودش را *Romancee* قلم داده، به هیچوجه تاریخی حقیقی نیست. تقریباً رمان *inconscient* است.» [«نامه های صادق هدایت»، گردآورده محمد بهارلو»]

اگر مراد «صادق هدایت» از «*dissimulation*» معنایی نزدیک به «کتمان» یا «پنهان داری» باشد، و از «*Simulation*» معنایی نزدیک به «نقاب زدگی»، «چهره بازی» یا «دیگر نمایی»، و از «*instinct*» معنایی نزدیک به «غریزی»، «طبیعی» یا «غیر ارادی»، و آنگاه او خواسته بوده باشد که بر اساس این معانی گفتار و کردارِ راوی «بوف کور» را در داستان «*fantaisie*»، به معنای «خیالپردازی» تعریف کند، چنانکه راوی «زندگی خودش را *Romancee* کرده باشد، یعنی با شاخ و برگهای غیرواقعی به آن آب و تاب داستانی داده باشد، و آنگاه «صادق هدایت» همه اینها را «تقریباً رمان *inconscient*» به معنای «داستانی بر مبنای روایت ضمیر نا به خود آگاه» دانسته بوده باشد، بر اساس این تقلای «صادق

هدایت» در توجیه همه ناهمخوانیها و ناهمزمانیهای داستانش این فرض پیش می آید که در این شیوه داستان پردازی نویسنده باید در سیر روایت همواره سخت مراقب باشد که چیزی از شخصیت غیرداستانی خود را با شخصیت قهرمان داستان نیامیزد تا به واقعیت فکری و روحی او خدشه ای وارد نشود و چهره ای ساختگی پیدا نکند که چنگانه و چندگونه بنماید، و این مراقبتی است که «صادق هدایت» در روایت داستان همواره با خود نداشته است، و علت اصلی این ناهم‌رنگیها و ناهماهنگیها هم، چنانکه قبلاً نشان داده شد، تفاوت ماهیتی و ضمیری است بین برگزیده های «صادق هدایت» از اندیشه ها و خیالهای دیگران و اندیشه ها و خیالهای خود او.

«ژرار دو نروال»، چنانکه بعضی از منتقدانش دریافته اند و گفته اند، در داستانهای خود، مخصوصاً در داستان «اورلیا»، اندیشه ها و خیالهایی از دیگران را به راوی داستان خود بسته است، و حتی پاره ای از رؤیاهای دیگران را با رؤیاهای او همراه کرده است، اما راوی داستان او، که در اصل و اساس شخصیتش خود اوست، هرگز چیزی از دیگران به عاریت نگرفته است که با «از خود داشته» های او ناهم‌رنگ و ناهماهنگ باشد و بر چهره او عاریتی بنماید. «نروال» خود به صراحت گفته است که: «من از شمار آن نویسندگانی هستم که زندگی‌شان با آثاری که عرضه کرده اند پیوندی نزدیک دارد.» در تأملی که «نورما رینسلر» در این سخن «نروال»

کرده است، آن را مبهم و دوپهلویافته است و می‌گوید: «آیا این حرف به این معنی است که او آثارش را زندگی‌اش گرفته است یا زندگی‌اش را از آثارش؟» و با توجه به شخصیت عجیب «نروال» که نه با رؤیا، بلکه در رؤیا زندگی می‌کرد، این معنی را که او زندگی‌اش را از آثارش گرفته باشد، دور و ناممکن نمی‌داند، زیرا که «نروال» خود گفته بود: «من به خواست خود به زندگی ام روالِ داستانی می‌دهم.»

با این درآمیختگی زندگی واقعی «ژرار دو نروال» با زندگی داستانی شخصیتِ راوی در داستانهایش، منتقدان به آسانی توانسته‌اند، مثلاً، بگویند که «اورلیا» در داستانی با همین عنوان، زنی بود هنرپیشه که «نروال» تا آخر عمر شیفته او ماند؛ یا «اوکتاوی» [Octavie] در داستانی با همین عنوان، و نیز در اشاره‌هایی به او در داستانهای دیگر، زنی بود انگلیسی که «نروال» در سفرش به ایتالیا با او آشنا شد؛ یا «پاندورا» [Pandora] در داستانی با همین عنوان زنی بود به نام «ماری پلایل» [Marie Pleyel] که «نروال» در اتریش چندی دل به او بست؛ یا «سیلوی» در داستانی با همین عنوان، دخترکی بود روستایی در همسایگی خانهٔ عموی داییِ مادر «نروال» به نام «سیلوی ترُبله» [Tremblay] که بعدها شوهر کرد و مادر دو فرزند شد و سه سالی پیش از خودکشی «نروال» مُرد. امّا «صادق هدایت» که در بسیاری از داستانهایش دنیای مرد را از دیدگاه خود در

افق زن، در پهنه عشق و در سایه مرگ تصویر می کند، در هیچیک از آنها واقعه ای از واقعه های زندگیش را چنانکه بر او گذشته بوده است، تصویر نکرده است، و در همه آنها دیگرانی متفاوت با اویند که سرنوشت‌های ساخته و پرداخته او را زندگی می کنند تا به اندیشه ها و خیالهای او واقعیت داستانی بدهند. حتی در داستان «بوف کور» که می تواند تصویری استعاری از زندگی خود او باشد، در آن همه چیز و همه کس را چنان از زندگی واقعی خود دور کرده است که شباهتی هم به زندگی واقعی هیچکس دیگر پیدا نکرده است.

مرگ «نروال» و «هدایت» هم، با وجود شباهتهای آشکار، تفاوت‌هایی نهفته دارد. هر دو خودکشی کردند: «نروال» در چهل و هفت سالگی، بی هیچ اعتنایی به آبرو، حلق آویز در کنار خیابان، و «صادق هدایت» در چهل و نه سالگی، در آشپزخانه آپارتمان اجاره ای خود با گاز، و هر دو در پاریس. کیفیت گذران آخرین روزهای زندگیشان می تواند شباهتها و تفاوتها را تا اندازه ای نشان دهد. «نروال» که در بعضی از داستانهایش، در اوج آشفتگی روحی و فکری راوی، از قصد خودکشی او سخن گفته است، در هیچیک از آنها مشکل وجودی راوی را با خودکشی حل نکرده است، زیرا که «نروال»، که در بیشتر داستانهایش همان راوی است، در جست و جوی رستگاری روح است و در سیاه ترین و تلخ ترین لحظه ها اندیشه خودکشی را پیش می آورد تا از مرگ بپرهیزد و برای ادامه

زندگی از این پرهیز نیرو بگیرد. مثلاً در داستان «اورلیا»، آنجا که راوی قصد خودکشی می کند، چیزی او را از این کار باز می دارد و برای گریز از مرگ به سوی خانه «هاینریش هاینه» رهسپارش می کند. در همین داستان می گوید: «یأس و خودکشی ناشی از موقعیتهایی خاص و مرگناک در زندگی کسی است که به جاودانگی، با همه غمها و شادیهایش ایمان ندارد؛ فکر می کنم با روایت ساده و روشن سلسله اندیشه هایی که به واسطه آنها توانسته ام آرامش ذهن و نیروی تازه ای برای مقابله با مصیبت های زندگی ام در آینده به دست بیاورم، کار خوب و مفیدی کرده باشم.»

اما رهایی او از حمله های جنون، که هر بار از بار پیش کوبنده تر می شد، شاید امکان پذیر نبود. در ماه اوت ۱۸۵۳ در بیمارستان روانی بستری شد. در حدود ده ماه بعد، که تا اندازه ای بهبود یافته بود، مرخص شد. چیزی که با خود از بیمارستان بیرون آورد، نسخه ناتمام داستان «اورلیا» بود. دو ماه بعد کتاب «دختران آتش» او انتشار یافت، و یکی از داستانهای این کتاب داستان «سیلوی» بود که بیش از هر داستان دیگری برایش شهرت آورد، اما آشفته گی روحی باز بر وجود او چیره شد. انگار دیگر دنیای عاقلان او را به خود متعلق نمی دانست، چون از اکتبر ۱۸۵۴ که بار دیگر از بیمارستان روانی بیرون آمد، تا ژانویه ۱۸۵۵ که خودکشی کرد، بیشتر اوقاتش را در کوچه پسکوچه های پاریس، و در معاشرت با فقیران

خانه به دوش، سرگردان می‌گذراند، در مسافرخانه های ارزان می‌خوابید، و پیوسته جا عوض می‌کرد تا دوستانش نتوانند او را پیدا کنند، از رنج و دردمندی اش به زحمت بیفتند و ناگزیر باز به بیمارستانش ببرند. در این موقعیت، خود را جانوری زخمی توصیف کرده بود که «به گوشه ای پناه می‌برد تا در تنهایی زمانی دراز رنج ببرد، یا بی ناله و شکوه خود را به مرگ تسلیم کند.»

با وجود این یکی دو روز پیش از خودکشی اش به سراغ «ژوزف مری» [Joseph Mery]، یکی از دوستان نزدیکش رفت، و چون او را در خانه اش نیافت، با خراش بر سگه ای علامت صلیب کشید، که نشانه رنج بردن است، و سگه را به منزله یادداشتی از خود برای او گذاشت. روز بعد هم فقط به اندازه یک شب اجاره اتاقی محقر، و نه بیشتر، از دوست دیگری گرفت، و در آن شب بسیار سرد بیست و پنجم ژانویه در محله ای فقیر نشین، در خانه ای را که مسافرخانه وار اتاق به اجاره می‌داد، کوبید و کوبید و جوابی نیامد، و روز بعد بود که جسدش را، حلق آویز، در خیابان یافتند، و آخرین صفحه های دستنویس داستان «اورلیا» را در جیبش. سرایدار آن خانه بعد از مرگ «نروال»، گفته بود که صدای در زدن او را شنیده است، اما از بس هوا سرد بوده است، حال آن را نداشته است که از جا برخیزد و در را باز کند. شاید بسته ماندن آن در، در آن سرمای شدید، «نروال» آشفته آواره را بر آن داشته بود که دیگر دل از امید نجات

بردارد. شاید چنانکه پزشک معالجش، دکتر «بلانش» [Blanche]، گفته بود: «ژرار دو نروال خود را کشت زیرا که جنون خودش را رو در رو دیده بود.»

اما پیداست که «نروال»، با اینکه سرانجام خود را شایسته زندگی یا زندگی را شایسته خود نیافت، تکلیفش با هنر تا دم آخر روشن بود، یعنی اگر در ایمان به عشق و ایمان به خدا میان شک و یقین در نوسان ماند، ایمانش به هنر سخت استوار بود. چنان یکپارچه روح و اندیشه خود را به الهه هنر سپرده بود که در میان شعله های جنون هم از پرستش مؤمنانه این الهه باز نمی ماند. سه هفته ای پیش از مرگش بخش اول داستان «اورلیا»ی او در «مجله پاریس» [Revue de Paris] چاپ شد، و اینکه آخرین صفحه های دستنویس بخش دوم آن را در هنگام مرگ در جیب داشت، نشان وفاداری کامل او به هنر بود. حتی دو روز پیش از مرگش فهرستی کامل و دقیق از همه آثارش تهیه کرد و آن را به دوستی به نام «پل لاکروآ» [Paul Lacroix] سپرد، و این کاری است که به تعبیر «نورما رینسلر»: «آخرین اشارت رقت انگیز او به احساس مسئولیت هنری» بود.

«صادق هدایت» هم در آخرین روزهای زندگی اش در پاریس سخت مردم گریز شده بود. مدتی کوتاه بعد از ورودش به پاریس در نامه ای [۱۴ ژانویه ۱۹۵۱] به «انجوی شیرازی» می نویسد: «اینجا به من خیلی خوش نمی گذرد. تقریباً از همه کنار کشیده ام»

مخصوصاً از ایرانیها...» و در این لحظه بزرگترین مشکلی که به ذهنش می آید، مشکل مالی است و می گوید: «مخارج دارد ته می کشد، اما هیچ اهمیتی ندارد، دیگر بالاتر از سیاهی رنگی نیست.» دو هفته بعد [۲۶ فوریه ۱۹۵۱]، در نامه ای به «جمال زاده» می گوید: «دو سه ماه از مرخصی محدودی که داشتم حسابی نغله شد. اخیراً مسافرتی به هامبورگ کردم. بر خلاف انتظار خیلی خوش گذشت. از اینجا [فرانسه] که خیری ندیدم. به علاوه اشکالات خیلی مضحک برای جواز اقامتم می کنند. این است که خیال دارم فرانسه را ترک بکنم و باقی مانده مرخصی را در لندن یا سوییس بگذرانم...» و در آخرین نامه اش به «محمود هدایت» [۱۰ مارس ۱۹۵۱] می نویسد: «از اوضاع من خواسته باشید به همان طرز سابق می گذرد، یعنی بی تکلیفی و دوندگی برای جا و غذا و هزار جور اشکالات مضحک دیگر... عجلتاً با اشکالات زیاد دو ماه تمديد جواز اقامت در فرانسه را گرفتم، ولیکن خیال دارم به سوییس یا جای دیگری بروم...»

اما بلا تکلیفی او از لحاظ اقامت و مشکل مالی همچنان به جا ماند و پیش از رفتن به هامبورگ، به دعوت «فریدون فروردین»، در نامه ای به «انجوی شیرازی» [۹ فوریه ۱۹۵۲] نوشت: «تقریباً همان ده دوازده روز دیگر مجبورم که از آلمان برگردم، آنوقت می بینیم که چه باید کرد، چون باید پاسپورت را عوض کنم و تمديد مدت بگیرم و با

وضع فعلی تقاضای مسافرت به سویس بی مورد است... اوضاع مادی تعریفی ندارد، تقریباً کفگیر به ته دیگ خورده و گمان می‌کنم اگر به هامبورگ رفتم و برگشتم دیگر چیزی در بساط نباشد...» و در این هنگام در تلاش است که به نحوی دورهٔ مرخصی اش تمدید شود و برایش هیچ اشکال اداری پیش نیاید. با توجه به همین قصد است که در همین نامه به «انجوی شیرازی» می‌گوید: «من در همان اوایل ورود به دکترا مراجعه کردم و مقداری اسناد تهیه کردم که تاریخ آن مطابق دسامبر سال گذشته است. مقداری روی دستمان گذاشت، حالا اگر بخواهم آنها را به صحهٔ سفارت برسانم و به تهران بفرستم که تمدید مرخصی بدهند، تاریخش به دبه ای که درآوردم وفق نمی‌دهد و از قرار معلوم مبلغ ارزی که مجبورند بدهند زیاد خواهد شد. آنوقت اگر بگویم از اوّل بهمن ماه آمده ام تکلیف این موضوع چیست؟»

«صادق هدایت» حتی پیش از سفر به پاریس هم در فکر آن بود که با حفظ شغل اداری و سابقهٔ خدمت خود مدتی از ایران دور شود، یعنی که در ذهن او سفرش، چه کوتاه، چه دراز، با برگشتن به ایران پایان می‌گرفت، نه با رفتن به وادی مرگ، و این معنی در نامه ای که چند ماهی پیش از رفتن به پاریس به «شهید نورایی» نوشت، پیداست. در این نامه می‌گوید: «اینکه نوشته بودید اقدامی راجع به مسافرت حقیق کرده اید، اصولاً با مسافرت اگر چه به توسط ملک نقاله باشد موافقم. اگر به وسیلهٔ مقامات رسمی این کار باید انجام بگیرد -

هرچند به هیچوجه چشمم آب نمی خورد - ولیکن شاید بتوانم کلاه شرعی سرش بگذارم و اقدامی بکنم که سر پیری نانمان آجر نشود، مثلاً اگر به بهانه ناخوشی یا از این جور چیزهاست، باید زمینه را قبلاً حاضر کنم...» و چهل روزی بعد از ورود به پاریس [۱۲ ژانویه ۱۹۵۱] در نامه ای به پدرش، اعتضاد الملک، می گوید: «... و دیگر اینکه چون به عنوان مرخصی موقت آمده ام و بسیار خسته و کسل هستم تا ممکن است می خواهم عجالتاً گذشته ای که مرا با این کیفیت تحویل اروپا داده است فراموش بکنم...»

از مضمون این نامه ها نمی توان چنین برداشت کرد که «صادق هدایت» به قصد خودکشی به پاریس رفته بود. اینکه ذهن کسی همواره اندیشه مرگ و خودکشی را در خود داشته باشد، با اقدام به خودکشی در یک موقعیت سخت بحرانی تفاوت دارد. با توجه به آنچه «صادق هدایت» خود در آخرین روزها درباره مهم ترین مشکلات زندگی اش می گوید، شاید بتوانیم این سؤال را در پیش بگذاریم که: «آیا اگر مشکل جواز اقامت او در پاریس حل می شد، و مشکل بی پولی هم به نحوی از پیش پایش برداشته می شد، باز هم دست به خودکشی می زد؟ ذهنی که از پیش با تصمیمی قاطع برای خودکشی آماده شده باشد، دیگر نمی تواند به تلاشهایی که «صادق هدایت» از آنها حرف زده است، مشغول بماند. این گونه تلاشها را کسی می کند که آنچه برایش اهمیت و اولویت دارد، بیرون کشیدن

خود از تنگنای مشکل جواز اقامت و بی پولی است، وگرنه کسی که برای خودکشی به پاریس رفته بود، نیازی به این همه «دوندگی» نمی داشت. پیداست که فکر خودکشی هنگامی به سراغش می آید که کاملاً در حلّ این مشکلات به بن بست رسیده است، و دیگر در او امیدی برای باز شدن راهی به جا نمانده است. البته این «صادق هدایت»، با آن روح حسّاس و آشفته بود که به بن بست می رسید. در زندگی هر کس بن بست در انتهای راهی پیش می آید که او از آغاز زندگی، مرحله به مرحله، پیموده است. به بن بست رسیدن، در کنار عوامل دیگر، نتیجه یک عمر در مسیری راه سپردن است که رهرو در آن نقشه راهنمای هم‌رنگی با جماعت را قدم به قدم دنبال نکرده باشد، و کسی همچون «صادق هدایت» که می خواهد زندگی کند، اما نمی خواهد حقارت هم‌رنگی با جماعت را در زندگی بپذیرد، در ورطه چنین مشکلاتی، که برای «جماعتیان» پیش نمی آید، یا اگر پیش بیاید، برای آنها به آسانی حلّ شدنی است، بدیهی است که به بن بست می رسد.

«هدایت» و «نروال» هر دو در آخرین روزهای زندگیشان به بن بست خود رسیدند و هر دو خودکشی کردند، اما در آنچه آنها در آخرین روزهای زندگیشان کردند، تفاوتها بیشتر از شباهتهاست. «صادق هدایت» با این سفر خواسته بود از گذشته اش دوری بگیرد. سفر برایش معنای مقدمه ای برای نو کردن زندگی داشت. اگر سفر او

فقط برای خودکشی می بود، چه اصراری می داشت که بخواهد با هزار زحمت، با «دبّه درآوردن»، با «کلاه شرعی» سر قضیهٔ مرخصی گذاشتن، دورهٔ آن را هرچه بیشتر دراز کند! مقدمهٔ نو کردنِ زندگی بود که به فرصت بیشتری نیاز داشت. او همهٔ امیدش را به حاصلِ این سفر بسته بود، و شاید در همان مقدمهٔ نو کردنِ زندگی دریافته بود که «خود» نو کردنی نیست، پس زندگی را هم نو نمی توان کرد. و البته مشکل اجازهٔ اقامت و بی پولی هم مزید بر علت اصلی شده بود و بر سیاهی و تلخی یأس او افزوده بود.

«حسن قائمیان» در مقدمهٔ «نوشته های پراکنده صادق هدایت» گفته است: «چند شب پیش از حرکت هدایت به پاریس با دوستانم آقایان اکبر هوشیار و محمدباقر هوشیار، استاد دانشگاه تهران در منزل هدایت بودیم. هدایت مقدار زیادی از نوشته های خود را در حضور ما پاره کرد و در زنبیل زیر میز تحریر خود ریخت. هنوز که هنوز است هر وقت من و آقای هوشیار به هم می رسیم، از این موضوع ابراز تأسف می کنیم که چرا آن شب هدایت را از این کار مانع نشدیم.»

اگر معنای سخن «قائمیان» این باشد که «صادق هدایت» در یأس زدگی نوشته های چاپ نشدهٔ با ارزش خود را، پیش از سفر به پاریس، در حضور آنها پاره کرده بود، باید نوشته های چاپ نشدهٔ با ارزش دیگری نمی داشت، حال آنکه به گفتهٔ «م. ف. فرزانه» [در

شماره اول مجله «کبوتر صلح»، اردیبهشت ۱۳۳۰] در پاریس، هشت روزی پیش از خودکشی، نوشته های چاپ نشده با ارزش دیگری را که لابد از تهران با خود برده بود، پاره کرده بود: «روز اول آوریل که یکشنبه بود ... به سراغش رفتم. دیدم زنبیل زباله اتاقش پُر از کاغذ پاره است. بعد معلوم شد سه تا رُمان و چهارتا نولهایی [داستانهای کوتاه] را که این اواخر، یعنی پیش از آمدن به فرنگ، نوشته پاره کرده است. موضوع دوتا از آنها را خودش برایم گفت. من به اصرار و حتی به حيله خواستم کاغذ پاره ها را از چنگش دریاورم، ولی نگذاشت ... می گفت: دیگر نمی خواهم یک کلمه فارسی ازم بماند ...»

به فرض بعید هم که «صادق هدایت» نوشته هایی در حد «بوف کور» و «توپ مرواری»، یا با ارزش تر از آنها را از سر قهری که با زندگی و نیز با هنر پیدا کرده بود، پاره کرده باشد، و نیز به فرض بعید هم که این کار بخشی از تدارکِ خودکشی او بوده باشد، باز می بینیم که از آخرین اقدامهای «ژرار دو نروال» پیش از خودکشی، یکی در جیب گذاشتن آخرین صفحه های دستنویس داستان «اورلیا»ست که بخش اول آن به تازگی چاپ شده بود، و دیگر تهیه فهرستی کامل و دقیق از همه آثارش. «نروال» حتی بیست و سه روز پیش از خودکشی در نامه ای که در پوزش خواهی از تندی رفتار خود، به پزشک معالجش، دکتر «بلانش»، نوشت، علت این رفتار را تلخی فکر بازماندن از کار هنری خود توصیف کرد و به او، و شاید در عین

حال به خود، امیدواری داد که حالش خوب شده است، و اکنون می تواند به تلاش ادبی خود ادامه بدهد:

«هیچ چیز مرا به اندازه این فکر غمگین نمی کند که آزرده‌گی بیمارگونه من در هنگام ترک خانه تان، شما را دلگیر کرده باشد... کافی است که شما فقط تصوّر بکنید که آرزوی من در باز نماندن از کار ادبی ام تا چه حدّ می توانست مرا بی آرام و آشفته کند، و امیدوارم که شما با این فکر که به هر حال امروز من می توانم همه چیز را درست ببینم، خوشحال باشید... حال من خوب است و به کار ادامه می دهم، با این امید که نتیجه ای در بر داشته باشد، و از این بابت هرچه بیشتر چشم به آینده دوخته ام.»

شاید «هدایت» با زندگی و هنر، هر دو، قهر کرده بود، و «نروال» با حفظ ایمان و حرمتش به هنر، دیگر قدرت پایداری در برابر جنون و ادامه زندگی را در خود نمی دید، اما با وجود همه تفاوتها، زندگیشان در رسیدن به بن بست شباهت بسیار داشت، و «صادق هدایت» در داستان «بوف کور» ردّ آشنایی خود با زندگی و آثار این «هم سرنوشت» فرانسوی را آشکارا به جا گذاشته است. در این فصل و همچنین در دو فصل پیش، در موردهایی به نمونه هایی از تأثیرپذیریهای «هدایت» از «نروال» اشاره شد، و اکنون بازتاب اندیشه ها و خیالها و رؤیاهای «ژرار دو نروال» در «بوف کور» را،

مخصوصاً در چشم اندازِ زن و عشق در دنیای آن دو، نشان می‌دهم.

* بازتاب داستانهای «نروال» در «بوف کور»

در داستان «بوف کور»، با مایه‌های خیالی و رؤیایی «ژرار دو نروال» و خیالپردازیها و رؤیاسازیهای «صادق هدایت» در کلنجارِ راوی با «زن» و «عشق»، دو جریانِ ناهمگون در هم می‌آمیزد، که یکی کیفیتِ نا به خود آگاهیِ رؤیا و هذیان دارد، و دیگری آگاهانه است و در آن اندیشه‌های راوی در پردهٔ رؤیا و هذیان بیان استعاری پیدا می‌کند.

«نروال» در داستان «اورلیا»، در جهانِ «واقعیت»، در برخورد با یک زنِ واقعی به عشق می‌رسد، و عشق او را به جهانِ «رؤیا» می‌برد، و دیگر خودِ آن زن نیست که او را عاشق نگاه می‌دارد، بلکه موجودیتِ رؤیاییِ اوست، که تقدس پیدا می‌کند و «زن-مادر-الهه» می‌شود، و در چنین تحوّلِ «جسم» دیگر با نیازِ هماغوشی یا «وصال» در میانه نمی‌ماند، بلکه مست از شرابِ «رستگاری»، از رؤیای عشق بیدار می‌شود و در این بیداریِ عرفانی است که او، در پیِ آن رنجِ دراز آشفستگی، در پیِ عبوری از دوزخ، خود را در آرامشِ بهشتیِ جهانی نو آفریده می‌بیند: «من از رؤیایی بس شیرین درآمده‌ام.

زنی را که دوست می داشتم، درخشان و شکوهمند دیدم. ملکوت آسمان با همه جلالش بر من گشوده شد، و من در آن کلمه «عفو» را، نوشته با خونِ مسیح، خواندم. ناگهان ستاره ای درخشید و راز جهانِ جهانیها را بر من آشکار کرد.»

اما در «بوف کور» روایتِ عشق سیر معکوس دارد. از خیالی رؤیاوار و افیونی آغاز می شود، معشوق به صورت «ستاره-زن-فرشته» یک لحظه ای بر راوی «تجلی» می کند و ناپدید می شود، و در تجلی دیگر با مرگِ خود می آید، و عاشق سرانجام در مرگ به «وصال» می رسد و دیوِ نیازِ سرکوفته «جسم» پیروز می شود و راوی را از درِ انتقام به دوزخ رنج و آسفتگی ابدی روح در می افکند.

«نروال» عاشقِ عشق است، و مظهرِ این عشق برای او زنی است دست نیافتنی، مانند «آدرین» که راهب شده است، و از دنیای جسم چشم برداشته است، و به دنیای روح تعلق یافته است؛ یا مانند «اورلیا» که هنرپیشه است، و متعلق به دنیای هنر، و الهه وار در روشنایی صحنه ظاهر می شود، و برای همه ظاهر می شود، و زیبایی مقدسِ عشق را در خود تجلی می دهد. اما زن، در معنای نیمه دیگرِ مرد، برای «نروال» کشش روحانی ندارد و با کشش جسمانی خود از دنیای عشق بیرون می ماند، بی آنکه از اعتبار انسانی او کاسته شود؛ دست یافتنی است، و در عین حال چهره معشوق دست نیافتنی را دارد، چنانکه «بُت» یا پیکره مادی یک «خدا» عین آن «خدا»

نیست، اما آن خدای واحد دست نیافتنی و بیرون از نمودهای جسمانی را می توان در او دید و با او سخن گفت و بر پای او بوسه پرستش گذاشت. به عبارت دیگر، برای «نروال» زن دست نیافتنی «معشوق» بود و مظهر «الهه عشق»، و زن دست یافتنی فقط «زن» بود و مظهر «معشوق»، که در او می شد زیبایی عشق را دید و لمس کرد، در او زیبایی عشق را نوشید، در او با زیبایی عشق آمیخت، و در او زیبایی عشق را پرستش کرد.

چنین است که از همه زنانی که «نروال» در زندگی واقعی خود با آنها آشنا شد، چه آنها که برایش مظهر «الهه عشق» شدند، چه آنها که برایش فقط «زن» بودند، حتی یکی هم «لگاته» نمی شود، انگیزنده نفرت نمی شود، شایسته مرگ یا نفی وجود نمی شود، زیرا که «نروال» برعکس «صادق هدایت»، در واقع «عشق رمانتیک» را خود انتخاب کرده بود، و این عشق را در هر زنی که با او میل هماغوشی داشت، نمی جست. به همین دلیل است که در داستانهای «نروال» جای زنانی که مظهر «الهه عشق» اند و کشش روحانی دارند، از جای زنانی که فقط «زن» اند و فقط کشش جسمانی دارند، جداست؛ اما برای «صادق هدایت»، مخصوصاً برای راوی «بوف کور» او، یک زن چهره های متفاوت به خود می گیرد: آنجا که همین زن معشوق دوره نوجوانی اوست، شباهت به «سیلوی» دارد که معشوق دوره نوجوانی «نروال» بود، و آنجا که دست نیافتنی و پرستیدنی است، شباهت به

«اورلیا» دارد که معشوق همیشگی «نروال» بود، و آنجا که دست یافتنی و همسر است، یعنی فقط «زن» است، به جز شباهتهای ظاهری، هیچ چیز از آن دو زن با خود ندارد، هرزه و پلید و نفرت انگیز است، «لگاته» است، و در دنیای «نروال» نظیری برای او نمی توان یافت، و ساخته و پرداخته فرهنگ فردی و اجتماعی «صادق هدایت» است که با فرهنگ فردی و اجتماعی «نروال» تفاوت تکوینی دارد.

«ژرار دو نروال» که در زمان وقوع داستان «سیلوی» جوانی است بیست و شش، هفت ساله و مدتی است که از روستای دوره کودکی و نوجوانی خود دور شده است، و در پاریس، «عروس دنیا» زندگی می کند، و عشق را در «ژنی کولون» یا «اورلیا» می جوید، در هنرپیشه ای که «نروال» او را در تاریکی تالار تماشاخانه، تالار واقعیت، فقط در روشنایی صحنه، صحنه خیال، می بیند، چنانکه راوی «بوف کور» معشوقش را از «سوراخ هواخور» اتاق در رف، از دنیای واقعیت محصور خود، در پهنه جهان ذهن و در کنار جویبار خیال دیده است؛ و این معشوقی است که «نروال» درباره او می گوید: «محال است که به جز او بتوانم به کس دیگری دل بیندم»، چنانکه راوی «بوف کور» درباره «زن اثری» می گوید: «در این دنیای پست یا عشق او را می خواستم و یا عشق هیچکس را.»

در این هنگام «نروال» در روزنامه ای چشم به خبری درباره برگذاری جشنی در «لوآزی» [Loisy]، از روستاهای بخش

«ارمنویل» [Ermenville] می افتد که او دورهٔ کودکی و نوجوانی خود را در آنجا گذرانده بود و عشق به طبیعت را در آنجا آموخته بود و در آنجا نخستین بار عاشق شده بود، و «ارمنویل» همان محلی است که «ژان ژاک روسو»، پیامبر طبیعت، آخرین روزهای عمرش را در آنجا گذرانده بود. این خبر ناگهان «نروال» را از پاریس و زمان حال و از تماشاخانه یا ستایشگاه «الههٔ عشق» بر می گیرد و به گذشته می برد، و این آغاز داستان «سیلوی» است که در سیرِ روایتِ آن، تا پایان داستان، بیداری و خیال و رؤیا به هم می پیوندند، زمانِ سیرِ خطّی ندارد و به خاطره ها و خیالها وابسته می شود. «نروال» در یادآوری گذشته دو عشق را در برابر هم می گذارد، یکی عشقِ زمینی و طبیعی که مظهر آن «سیلوی» است، و دیگری عشقِ آسمانی و خیالی که مظهر آن در این داستان گاه «آدرین» راهبه است و گاه «اورلیا» ی هنرپیشه که راوی عشقِ خود به او را با ترکیبی که در کلام فرانسوی آشناست، «عشقِ نا امید» می خواند، به مفهوم «عشقِ خالی از امید»، «عشقِ بی ثمر» یا «عشقِ محال»، چنانکه راوی «بوف کور»، آنجا که از عشقِ خود در تفاوت با عشقِ رجّاله ها سخن می گوید، آن را، با ترکیبی که در کلام فارسی ناآشناست، «عشقِ نا امید» می خواند.

بازگشتِ «نروال» به گذشته، که در جنبه ای بازگشت به طبیعت و عشق به طبیعت و عشقِ طبیعی به زن است، به او آرامش می دهد، اما او را در خود نگاه نمی دارد و در بخش آخر داستان، که او

می خواهد با «سیلوی» شوهر کرده و صاحبِ دو فرزند شده، و با گذشتهٔ خود وداع کند، پیشِ خود، یا در واقع به خوانندهٔ داستانش می گوید: «چنین است پندارهای موهوم که ما را در صبحگاهان زندگی افسون می کند و می فریبد. من کوشیده ام که آنها را بدون چندان نظم و ترتیبی روی کاغذ بیاورم، اما بسیاری از دلها خواهند توانست دل من را بفهمند. خیالهای واهی، همچون سبوسِ دانه ها، یکی بعد از دیگری فرو می ریزد، و آنچه به جا می ماند، تجربه است. طعمی تلخ دارد، اما در تندیِ طعمِ آن خاصیتی هست ... ای اِرمُنوویل ... تو تک ستاره ای را که برای من با روشناییِ دو رنگه ای درخشید، گم کرده ای. این ستاره که دَمی فیروزه فام بود و دَمی گلگون، همچون ستارهٔ فریبندهٔ «دَبَران» [Aldebaran]، «آدرین» یا «سیلوی»، دو نیمه از عشقی واحد بود: یکی آرمانِ پُرشکوه و دیگری واقعیتی شیرین. اکنون دریاچه ها و سایه سارهای تو برای من چیست؟ ... تو هیچ چیز از این گذشته را نگاه نداشته ای! من گاه نیاز دارم که از این صحنه های تنهایی و رؤیاهای بیداریِ خود دیدار کنم...»

راوی «بوف کور» هم در یادآوری گذشته معشوق را «یک ستارهٔ پرنده» می خواند که در «گرداب تاریکی» ناپدید شده است، و این «تاریکی» همان تجربه های زندگی، بعد از دور شدن از جهانِ کودکی است، و گم کردنِ زیباییهای شیرین و فریبندهٔ خیال، و وابسته شدن به «دنیای پستِ درنده» واقعیتهای تلخ. اما راوی «بوف کور»

می کوشد که «دل پُری» خود را فقط برای «سایه» اش روی کاغذ بیاورد، چون عشقِ مبدل به نفرت شده و پیوندش را به همه مردم بریده است و او «نروال» نیست که یادها و خیالهای گذشته را برای دلهایی بنویسد که او را می فهمند، و چنان در خود گم شده است که می گوید: «فقط با سایه خودم می توانم حرف بزنم... فقط او می تواند مرا بشناسد، او حتماً می فهمد.»

یکی از این دیدارهای گذشته برای راوی «بوف کور» یک روز سیزده به در است، که جشنی است بهاری در فضای سبز و آزاد، و در آن زمان معشوق او، دختر عمه همسال او، که باهم بزرگ شده بودند و از یک دایه شیر خورده بودند و انگار خواهر و برادر بودند، دخترکی است که راوی با او، و شاید بچه های دیگر، پشت درختهای سرو، در کنار نهر سورن سرمامک بازی می کند. پای دخترک می لغزد و در نهر می افتد، و وقتی که او را از آب بیرون می آورند و رختش را عوض می کنند، راوی «دزدکی از پشت درخت تمام تنش» را می بیند. و این دخترک سیاه چشم، وقتی که از معصومیت کودکی در می آید، در چشم راوی «بوف کور» که اکنون شوهر اوست، به «لکّاته» تبدیل می شود، با هرزگی خود او را زجر می دهد، هر چند که هنوز هم در دل می گوید: «فقط می خواستم بدانم آیا می دانست که برای خاطر او بود که من می مُردم؟ اگر می دانست آنوقت من خوشبخت-ترین مردمان روی زمین بودم»، و در حیرت است که «آیا این همان

زنِ لطیف، همان دختر اثیری بود که لباس سیاه چین خورده می پوشید و در کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می کردیم، همان دختری که حالت آزاد بچگانه و موقت داشت و مچ پای شهوت انگیزش از زیر دامن لباسش پیدا بود؟» و این دختر در عین حال همان «زن آرمانی» یا «الهة عشق» است که راوی «بوف کور» یک بار، روز جشن سیزده به در او را از سوراخ هواخور رف، در صحرای پشت اتاقش می بیند، و یک بار هم شبی، باز در لباس سیاه چین خورده، به خانه راوی می آید و روی تختخواب او می میرد و تن بی جان خود را تسلیم او می کند.

نروال» هم در داستان «سیلوی» معشوقِ دورهٔ نوجوانی خود، آن دخترک سیاه چشم را، پس از سالها دوری، در صحنه ای از یک جشن بهاری به یاد می آورد، جشنی که مثل «سیزده به در» در فضایی سبز و آزاد، و با رقص و آواز و بازی دختران و پسران می گذرد. راوی داستان دربارهٔ «سیلوی» می گوید: «تنها او را دوست می داشتم، و او تنها دختری بود که نظر به رویش بسته بودم...» و با همین دختر است که یک روز در هنگام بازی می خواهد از روی نهري بجهد، در آب می افتد و پسری که به جستن از روی نهر ترغیش کرده بود، او را از آب بیرون می کشد، که در واقعهٔ مشابه در «بوف کور» دختر در آب می افتد. و همین دختر است که راوی در جایی دیگر از داستان دربارهٔ پرهیز خود از فریب دادن او می گوید: «من هرگز نمی توانستم او را

فریب بدهم... از این گذشته عشقی که به دوران کودکی بر می‌گردد، کیفیتی مقدس دارد... سیلوی که من با او بزرگ شده بودم، برای من حالت خواهر داشت.»

«نروال» خیالها و رؤیاهایی از آن خود دارد و می‌کوشد که آنها را در پرتو افسانه، و اسطوره‌ها و پنداشتهای کهن بفهمد و بیان کند. به همین دلیل، در داستانهای خود از مادری که «هرگز نشناخته» بود و نمی‌توانست از او خاطره‌ای داشته باشد، هرگز چیزی نمی‌گوید. اگر به سبب بی‌مادر بزرگ شدن و از مهر و آغوش مادر محروم ماندن، معشوق دست نیافتنی او در یکی از چهره‌هایش «مادر» است، او در تصوّر و تصویر چنین چهره‌ای برای معشوق نمی‌خواهد آگاهانه این «محرومیت» را بیان کرده باشد. این ضمیر نا به خود آگاه اوست که در خواب «الهه» را بر او ظاهر می‌کند، و الهه به او می‌گوید: «من هم مریم عذرایم، هم مادر توام، هم آن موجودی که همیشه در هر کالبدی دوستش می‌داشته‌ای. در هر یک از محنتهای تو من یکی از نقابهایی را که با آن سیمایم را پنهان می‌دارم، فرو انداخته‌ام، و به زودی مرا در چهره حقیقی‌ام خواهی دید.» و چنین از عشق به خدا رسیدن، و معشوق و مادر و الهه را یگانه دیدن، می‌تواند تفسیری عرفانی از تجلّی حقیقت در معنای عشق باشد. «زیگموند فروید»، بنیانگذار روانکاوی علمی یک سال و اندی پس از مرگ «نروال» تولّد یافت، و «کارل گوستاو یونگ» بیست سال و اندی پس از مرگ او. در زمان

«نروال» هنوز «روان» [Psyche] به اجزای سه گانه «آن» [id] و «خود» [Ego] و «ابرخود» [Superego] تقسیم نشده بود؛ هنوز از میان عقده های انسان یکی «عقده اُدیپ» و بسیاری «امیال سرکوفته» نام نگرفته بود؛ هنوز تعبیر رؤیا از شیوه خرافی یا نگرشهای پراکنده به نظام علمی در نیامده بود؛ و هنوز معرفت نفس به حیطة روانشناسی ضمیر نا به خود آگاه» نپیوسته بود.

اما «صادق هدایت» بر اساس فراگرفته هایش از نظریه های کسانی مانند «فروید» و «یونگ» و داستانهای نویسندگانی مانند «راینر ماریا ریلکه» و «ژرار دو نروال»، به مضمونی که خود برای یک داستان کوتاه دارد، ساختمانی می دهد که در آن ضمیر به خود آگاه نویسنده می کوشد که از ضمیر نا به خود آگاه دیگران بهره گیری کند. کار او شباهت به کار کسی دارد که تعبیر رؤیایی را در دست داشته باشد و بخواهد بر اساس آن خود رؤیا را بازسازی کند. مثلاً در جایی از داستان «بوف کور» می گوید: «رفتم در رختخواب، لحاف را روی سرم کشیدم، غلت زدم، رویم را به طرف دیوار کردم. پاهایم را جمع کردم، چشمهایم را بستم و دنباله خیالات را گرفتم...» در اینجا مقصود او این است که با دنباله خیالاتش که هنوز در عالم بیداری می گذرد، به عالم خواب که ماهیت دیگری دارد، ورود خواهد یافت، و این حالت میان خواب و بیداری، که «نروال» و «هدایت» به آن اشاره های بسیار دارند، در یکی از

توصیفهای «نروال» در آغاز داستان «سیلوی» به این صورت بیان می شود:

«رفتم به رختخواب، اما نمی توانستم بخوابم. سرگردان در وادی میان خواب و بیداری همه دوران نوجوانی من بار دیگر از خاطرم گذشت. این حالت که در آن روح هنوز در برابر شگفت-کاریهای رؤیا مقاومت می کند، اغلب به ما این امکان را می دهد که برجسته ترین تصویرهای دوره ای دراز از زندگیمان را در فرجه چند لحظه بگنجانیم.» و در اینجا «نروال» فقط همان صحنه های درهم فشرده خاطرات را به یاد می آورد، زیرا که از عالم رؤیا نمی خواهد سخن بگوید، و آنجا که مثلاً در «اورلیا» می خواهد از عالم رؤیا سخن گفته باشد، رؤیاهای «زندگی دوم» انسان می خواند و می گوید:

«نخستین لحظه های خواب تصویری است از مرگ؛ کرختی ای مبهم به اندیشه های ما چنگ می اندازد و برای ما دیگر امکان پذیر نیست که درست آن لحظه ای را که «من»، با هیئتی دیگر، وظیفه هستی را ادامه می دهد، دریابد. مغاکی تیره اندک اندک روشن می شود و شکلهایی رنگباخته، با سکوتی صلابت آمیز، که در حالتی برزخی به سر می برند، خود را از سایه ها و شب جدا می کنند. آنوقت تصویر شکل پیدا می کند، نوری تازه به این اشباح عجیب روشنی می بخشد و آنها را به حرکت در می آورد. در این هنگام

عالمِ روحِ دربرابرِ ما گشوده می شود.»

راوی «بوف کور» این دو موقعیتِ متفاوت را، که یکی لحظه های مقاومتِ روح در برابر «رؤیا»ست و به «خیالات» تعلق دارد، و دیگری لحظهٔ ورود به عالم رؤیاست و هرگز نمی توان آن را دریافت، به همدیگر می پیوندد، و با اینکه در رختخواب غلت می زند، به این معنی که خوابش نمی برد، همهٔ آن لحظه های پیش از ورود به عالم خواب را در چندبار زمزمه کردنِ «مرگ، مرگ، کجایی؟» خلاصه می کند و چشمهایش به هم می رود، و همینکه چشمهایش بسته شد، رؤیایی را که از پیش بر پایهٔ نمایه ها و تعبیرهای رؤیا ساخته است، توصیف می کند. پیش از تعریف این رؤیا و در توصیف «خیالات» پیش از تسلیم شدن به عالم خواب است که می گوید: «...دنبالهٔ خیالات را گرفتم. این رشته هایی که سرنوشتِ تاریک، غم انگیز، مهیب و پُر از کیفِ مرا تشکیل می داد: آنجایی که زندگی با مرگ به هم آمیخته می شود و تصویرهای منحرف شده به وجود می آید، میلهای کشته شدهٔ دیرین، میلهای محو شده و خفه شده دوباره زنده می شوند و فریاد انتقام می کشند...»

راوی «بوف کور» اولین بار در آغاز داستان، آنجا که از دردهای باور نکردنی سخن می گوید، اشاره ای کوتاه به «برزخ بین خواب و بیداری» دارد، نه برای سخن گفتن از «رؤیا» که «زندگیِ دوّم» آدمی است، بلکه برای «اتفاقاتِ ماوراءِ طبیعی» که چندان

ربطی به «رؤیا» ندارد، و می‌گوید: «آیا روزی به اسرار این اتّفاقاتِ ماوراء طبیعی، این انعکاسِ سایهٔ روح که در حالتِ اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟» و از سخن او نمی‌توان فهمید که حالتِ اغماء را به چه معنی به کار برده است. آیا منظور او همان است که «نروال» به صورت «کرختی مبهم» تعریف می‌کند، حالتی که در برزخ میان خواب و بیداری بر اندیشه‌ها یا «خیالات» ما چنگ می‌اندازد؟ که اگر چنین باشد، در این برزخ چه «اتّفاقاتِ ماوراء طبیعی» ای می‌تواند جلوه کند که در عین حال «انعکاسِ سایهٔ روح در حالت اغما» باشد؟ و این «اتّفاقات» که ماجراهای «بوف کور» یکی از آنهاست، و نویسنده، با آگاهی از علّت دردمندیهای روحِ خود، یا روحِ راوی داستان، آنها را ساخته و پرداخته کرده است، چه اسراری می‌تواند داشته باشد که پی بردن به آنها را تقریباً محال می‌کند؟

«صادق هدایت» که با اطلاع از تعبیرهای «محتوای نهفته» [Latent] رؤیا، می‌کوشد که «محتوای آشکار» [Manifeste] آنها را بازسازی کند، توصیفِ شاعرانهٔ «نروال» از «رؤیا» را با توصیفِ دانشورانهٔ «فروید» در هم می‌آمیزد، و آنچه از خود به این آمیزه می‌افزاید بی‌دقتی و سهل‌انگاری در چنین ترکیبی است، و در این جریان به «تصویرهای منحرف» و «میلهای کشته شده» اشاره می‌کند. اگر مقصود او از «منحرف» در «تصویرهای منحرف» همان مفهومی

باشد که از «*distorted*» در زبان انگلیسی و از «*déformé*» در زبان فرانسوی گرفته می شود، در واقع «تحریف شده» به معنی «تغییر شکل یافته» است، نه «منحرف» از مصدر «انحرف» که در فارسی مفهوم کج اندیشی و کجروی و کج کرداری دارد. «فروید» در باب «تحریف در رؤیاهای» یا «دگرگون شدگی در رؤیاهای» می گوید:

«فقط لازم است که به این واقعیت توجه داشت که تئوری من بر تأمل در محتوای آشکار رؤیاهای مبتنی نیست، بلکه اشاره به اندیشه هایی دارد که در پشت رؤیاهای نهفته است، و این اندیشه ها با تعبیر نشان داده می شود. ما باید بین محتوای «آشکار» و «نهفته» رؤیا تفاوت بگذاریم. تردیدی نیست که رؤیاهایی هست که محتوای آشکار آنها سخت پریشان کننده است... رؤیاهایی هست که به منزله برآمدن میلهها [خواستها، آرزوها] است، بی آنکه این میلهها شکلی دیگر به خود گرفته باشد. اما در موردی که برآمدن میل بازشناختنی نیست، یعنی شکلی دیگر به خود داده است [یا با نقاب آشکار شده است]، باید گرایشی به مقابله با آن میل وجود داشته باشد؛ و به سبب همین مقابله، آن میل نمی تواند خود را به هیچ صورتی مگر به شکلی دگرگون شده [تحریف شده] بیان کند. [تعبیر رویا]، جلد چهارم «آثار روانشناختی زیگموند فروید»، The Hogarth Press، لندن، ۱۹۷۱]

«صادق هدایت» مسلماً مقصودش از «تصویرهای منحرف» همان مفهومی است که «فروید» در تئوری خود در بخش «دگرگون-

شدگی در رؤیایها» یا «تحریف در رؤیا» از آن سخن گفته است. اما «میل‌های کشته شده»، که «صادق هدایت» بعد از صفت «کشته شده»، با صفت‌های «محو شده» و «خفه شده» نقص تعریف آنها را بیشتر می‌کند، همان «میل‌های سرکوفته» یا «آرزوهای سرکوفته» است که در تعریف «نروال» در ورود به عالم رؤیا از حالت برزخی یا نسیانی بیرون می‌آید و شکل‌هایی عجیب به خود می‌گیرد.

«صادق هدایت» بعد از آن مقدمه «فرویدی» و با آگاهی از «عقدۀ ادیب» در تعبیر بعضی از رؤیایها، و اینکه سختگیری پدر با رفتاری قاهرانه، در تأکید بر سلطۀ مطلقه اش بر خانواده، می‌تواند در ضمیر نا به خود آگاهِ پسر آرزوی مرگ او را بنشانند، و این آرزو در رؤیایهای پسر، با مرگ کسی دیگر برآورده می‌شود، می‌گوید: «چشم‌هایم که بسته شد، دیدم در میدان محمدیه [میدان اعدام] بودم. دار بلندی برپا کرده بودند و پیرمرد خنزر پنزری جلو اتاقم را به چوبه دار آویخته بودند. چند نفر داروغه مست پای دار شراب می‌خوردند...»

در ترکیب داستان «بوف کور» این آگاهی نویسنده از محتوای آشکار و نهفته رؤیا و تعبیر نمایه‌های آن بیش از حد ذهن او را گرفتار می‌کند، چنانکه اغلب رؤیایها و خیالهای رؤیایی او را، که در عنصرهایی و جنبه‌هایی به رؤیایها و خیالهای رؤیایی «نروال» شباهت دارد، خشک و تُنک مایه و ساختگی می‌کند. مثلاً همین

پیرمرد خنزربنزی که در قیافه شبیه پدر اوست، و نیز شبیه عموی او، و نیز شبیه شوهر عمه و پدر زن او، در عین حال همان پیرمردی است که با «خنده دو رگه خشک و زنده» ای که مو به تن راست می کند، همیشه میان او و معشوق حضور دارد: برای بردنِ نعش معشوق به گورستان؛ برای کندنِ گورِ معشوق؛ برای بازگرداندنِ راوی از گورستان به خانه، از مسیری کابوسی؛ با نشستنِ مُدام در جلو پنجره اتاق او، یعنی در چشم اندازِ آگاهی او از جهانِ هستی؛ در شوهر عمه او به هنگامی که راوی برای اولین بار دخترِ او، یعنی لکاته را در آغوش می کشد و می بوسد؛ در همین شوهر عمه و پدر زن به هنگامی که راوی لبهای نیمه باز برادر زنش را که «مثل سیبی بود که با خواهرش نصف کرده باشند»، می بوسد؛ در نقش «پرده گلدوزی» آویخته در اتاق خوابِ راوی و دایه اش و دخترکی که بعدها لکاته خواهد شد؛ در بچگیِ راوی به هنگامی که با «لکاته» سرمامک بازی می کند؛ در نقشِ روی قلمدانهایِ راوی، در زیر درخت سروی در کنار جویی که این سوی آن «زن اثیری»، گل نیلوفر به دست، ایستاده است؛ در فاسق زنش؛ و سرانجام در خودِ او که در قالب این فاسق، گزلیک به دست، به قصد هماغوشی با زنش و کشتنِ او، در پناه تاریکی، به رختخواب او می رود؛ و در پایانِ داستان در پیرمرد خنزربنزی برای ربودنِ گلدانِ راغه ای که نقش باستانی یا ازلی معشوق را بر خود دارد. و همین پیرمرد است که در رؤیایِ راوی، او را در میدانِ محمدیه به دار می زنند.

این پیرمرد خنزر پنزری که راوی داستان همواره پدرِ هرگز ندیده و همیشه حاضرِ خود را به شکل او تصوّر می کرده است، نه تنها مادر را از او جدا کرده است، بلکه هرگز نگذاشته است که او در برابر زن حضوری تنها و مستقل و آزاد و مطمئن داشته باشد، و این چیزی است که در رؤیاهای «نروال» پیش نمی آید، زیرا که «عقدۀ ادیپ» در او تأثیرِ معکوس داشته است. چنانکه قبلاً نشان داده شد، او همیشه در تلاش بود که آن حصار بلند میانِ خود و پدر را فرو بشکند، و «این واقعیت که مادر را هرگز به خود ندیده بود، روح او را در بند خود نگهداشته بود و او را، حتی از همان زمان کودکی، مستعدّ شیفتگی به زنان کرده بود، و به همین سبب است که زنان در همهٔ نوشته های او، در چهره های گوناگون، در مقام مظهرهای دست نیافتنی زنِ آرمانی تصویر می شوند.» [Nineteenth-Century Literature Criticism] «نقد ادبی در قرن نوزدهم»، جلد اول].

راوی «بوف کور» که «صادق هدایت» برای با خود بیگانه کردنِ او، داستان خیالیِ پدر و عموی دوقولوی او و عشقشان به «یک دختر باکرۀ بوگام داسی، رقاص معبد لینگم»، و آزمایش سیاهچال و مار ناگ را به زندگی او می بندد، با اینکه از شیرخوارگی پدر و مادر را هرگز ندیده است، در سراسر حدیث زندگی اش، پدر و سایه های وحشت انگیز او، با خنده ای که مو بر تن راست می کند، حضور دارند و در قالب پدری که صاحبِ مادر است، یعنی مالکِ مطلق زن است،

او را به وحشت می اندازند. پدری که هرگز در زندگی پسر وجود نداشته بوده باشد، نمی تواند برای پسر همواره در زشت ترین چهره ها حضور سنگین و هولناک داشته باشد و غاصب معشوق او بشود و چشیدن میوه زن را بر او حرام کند، مگر اینکه نویسنده گاه با عین شخصیت خود به قالب شخصیت راوی داستان وارد شود و با احساس خود در برابر پدر همیشه حاضر، از دل راوی هرگز پدر ندیده سخن بگوید. همین دوگانگی میان واقعیت راوی «بوف کور» و شخصیت داستانی او موجب شده است که بیشتر نمایه هایی که «صادق هدایت» از «نروال» گرفته است و با تغییرهایی به راوی «بوف کور» بسته است، به بالای شخصیت داستانی او نیاید و عاریتی بنماید. مثلاً نمایه های دختر در نقش روی قلمدان، خم شده بر نهر یا جوی، گل نیلوفر کبود، گلدان راغه یا کوزه لعابی با تصویر همان دختر، مرگ دختر اثری، گورستان، داشتن این احساس که کسانی را در زندگی پیشین یا در عالم مثال دیده است، اشعه نامرئی یا مغناطیسی پیوند دهنده، یا بسیاری نمایه های دیگر در داستانهای «نروال»، به ویژه در داستان «اورلیا»، به شکل و شیوه ای درخور زندگی و رؤیاهای و خیالهای راوی داستان پیدا می شود، بی آنکه با ظهور سخت ناگهانی و نمود سخت پا در هوای خود، و نیز با تکرار بیش از حد این نمود، در بافت روایت ناهمواری گره دار پدید آورد.

در «بوف کور»، راوی که «زن-ستاره-فرشته» خود را گم

کرده است، برای گیج کردن خود و کشتن وقت، «شغل مضحک نقاشی روی قلمدان» را اختیار می کند و در این باره می گوید: «همیشه یک درخت سرو می کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده ... چنبا ته نشسته ... بود. رو به روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می کرد، چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت. آیا این مجلس را من سابقاً دیده بودم، یا در خواب به من الهام شده بود؟ نمی دانم. فقط می دانم که هرچه نقاشی می کردم همه اش همین مجلس و همین موضوع بود.»

و هنگامی که راوی اولین بار از روزن بالای رف اتاقش «زن اثری» را در صحرای پشت خانه اش می بیند، عیناً همین مجلس بر او نمودار می شود. پس از نابود شدن «زن-ستاره-فرشته» دیگر این «جوی آب و درخت سرو و بته گل نیلوفر» دست از سر او بر نمی دارد، مخصوصاً بته نیلوفر کبود که حتی در خشک ترین جاها به فراوانی یافت می شود. البته آن نیلوفری که گلش کبود یا آبی تند باشد و در محیط طبیعی «بوف کور» بتواند پیدا شود، مسلماً «نیلوفر آبی» نیست که مثلاً در این بیت از «سعدی» از آن یاد شده است: «چو نیلوفر در آب و ماه در میخ / پری رخ در میان پرنیان است»، و باید یکی از انواع نیلوفرهای خزنده و پیچکی باشد که در «لغتنامه دهخدا» با نامهای نیلوفر باغی با گلهای سفید یا گلی، نیلوفر پیچ هندی با گلهای ارغوانی، بنفش یا سفید، نیلوفر صحرایی با گلهای

سفید، و «نیلوفر در تداول امروز» معرفی شده است، و «دهخدا» در تعریف این نیلوفر نوشته است: «قسمی پیچک است، گل آن چون شیپوری است به رنگ آبی سخت مطبوع یا سرخ کمرنگ و لطیف، در نهایت صفا و طراوت که صبح زود باز شود و چند ساعت پس از آفتاب زدن پژمرد. گل ازرق. آفتاب پرست. گل کبود.»

اگر چنانکه در «برهان قاطع» زیر کلمه «مرداد» آمده است، ایرانیان قدیم در مرداد روز از مرداد ماه جشنی به نام «جشن نیلوفر» می داشته بودند، بنابراین «نیلوفر» نمی توانسته بوده است که در نزد مردم آن روزگاران گل سوگواری و ماتم بوده باشد. در «لغتنامه دهخدا»، به نقل از «قیاس اللغه از «مصطلحات الشعراء»، زیر «نیلوفر ماتم» آمده است: «سیه پوشان ماتم گل نیلوفر را از جهت سیاه رنگی بر سر زنند»، و در این معنی این بیت «صائب» شاهد آورده شده است: «شمع نیلوفر ماتم زده از شعله به سر / ظلمت اندوخت شبنم بس که ز هجران کسی». و برداشت من این است که «صادق هدایت» در داستان «بوف کور» به این معنای رمزی «گل نیلوفر کبود» توجه داشته بوده است، که مرگ و فراموشی را هم القاء می کند.

در داستان «اورلیا» هم چندین بار «گل فراموشم مکن» نمودار می شود، و پیداست که «نروال» هم با در نظر داشتن رمز فولکلوریک این گل، از آن یاد کرده است. در «اورلیا»، آنجا که راوی ناگهان در رؤیای بیداری از پاریس به کرانه رود «راین» در آلمان برده می شود،

به درون خانه ای می رود که برایش آشناست، و متعلق است به یکی از خویشان مادرش، نقاشی که بیش از یک قرن پیش مُرده است، و همانجاست که روح پدر بزرگِ راوی در کالبدِ مرغکِ ساعت دیواری به او می گوید: «می بینی، عمویت [دایی ات] به فکر بوده و از پیش تصویرِ «او» را نقاشی کرده است ... حالا «او» پیش ماست.» و این «او» در اینجا اشاره به «اورلیا» دارد که مثل «زن اثری» به جهان مردگان، به «دنیای سایه های سرگردان» پیوسته است، و نقاشی گمنام، همچون راوی «بوف کور»، «صدها شاید هزاران سال پیش» چهره او را بر «گلدان راغه» نقاشی کرده بود.

راویِ «اورلیا» در اینجا می گوید: «سرم را برگرداندم و تصویر زنی را دیدم در جامهٔ آلمانیهای قدیم: زن در کنار نهری خم شده بود و چشمهایش را به یک دسته گل فراموشم مکن دوخته بود.» اما در بیشتر جاهایی که راویِ «اورلیا» در رؤیاهای و خیالهایش از ویرانه ها و جاهای متروک سر در می آورد، زمین را پوشیده از گل پایتال یا عشقه می بیند. در پایان داستان، در بخشی با عنوان «یادگارها»، «ژرار دو نروال» دریافتهایی را که از چند رؤیا دارد، با مایهٔ امید به رستگاری، در پرتو نمایی از اسطوره ها و آیینهای مردمان گوناگون در دوره های گوناگون، در هم می آمیزد و شعروار بیان می کند، و در اینجاست که می گوید:

«در هیمالیا گلی کوچک زاده می شود. فراموشم مکن. نگاه

درخشندهٔ یک ستاره لحظه ای بر آن می رقصد، و پاسخی به زبانی نرم و بیگانه شنیده می شود. موئوستیس! « زبان بیگانه ای که «ژرار دو نروال» به آن اشاره می کند، یونانی قدیم است، و کلمهٔ «موئوستیس» [μυσοσωτις - Myosotis] در این زبان همان نام گل «فراموشم مکن» است که نام علمی این تیره از گلها شده است و معنای اصلی آن «گوش موش» است. اما «نروال» در این گل کوچک به همان معنای «فراموشم مکن» توجه دارد و گویی با اشاره به این گل از «معشوق-خدا» می خواهد که او را فراموش نکند، یعنی او را ببخشاید و به یاد داشته باشد. شاید «نروال» شعری از «جان کیتس» [John Keats، ۱۷۹۵-۱۸۲۱]، شاعر انگلیسی را نیز به خاطر داشته است که مضمون عرفانی آن وصف همین گل است:

«زمانی که خدا گلهای خود را / یکایک نامهای خوب می داد، / گلی کوچک که چشمی نیلگون داشت، / خبر از یک دل محبوب می داد، / به پیش پای او برگشت با ترس / نگه در چهرهٔ پر نور او کرد؛ / خدا از درد این گل با خبر بود / ترحم بر دل رنجور او کرد؛ / گل بیچاره با اندام لرزان / دهان بگشود و گفت آرام آرام؛ / «خداوندا، تو نامم دادی، اما / چو می رفتم، فراموشم شد آن نام.» / خدا بر او نگاهی کرد با مهر / بگفت: «ای گل، برو بنشین به گلشن؛ / اگر کردی تو نام خود فراموش / فراموشم مکن، نام تو با من.»

و در جای دیگری از همین بخش «یادگارها راوی می گوید:
«تپه ها برای درّه ها در ستایش تو ترانه می خوانند، چشمه ها برای
جویباران، جویباران برای رودها، و رودها برای دریاها؛ هوا از شادی
در تپش است، و نور به نرمی غنچه گلها را می شکفاند. نفخه ای،
لرزه ای از عشق از بطن آماسیده زمین برمی خیزد، و دسته همسرای
ستارگان خود را در بیکرانگی پراکنده می کند، و ستارگان دور
می شوند و باز می گردند، جمع می شوند و می گسترند، و در
دور دستهای فضا بذر آفرینشهای نو می افشانند. بر ستیغ کوهی کبود
رنگ، گلی کوچک زاده می شود. فراموشم مکن. نگاه درخشنده
ستاره ای یک لحظه بر آن بازی می کند، و به زیبایی نرم و بیگانه
پاسخی شنیده می شود. موئوستیس!»

«گلدان راغه»، که بارها در «بوف کور» دست به دست
می شود، یکی از نمایه های توجه انگیز و در عین حال گیج کننده
داستان است. اولین بار آن را پیرمردی گورکن در موقع کندن گور «زن
اثیری» در خاک پیدا می کند و در پاسخ راوی که می خواهد به او
اندک مزدی بدهد، می گوید: «نمی خواد، قابلی نداره ... وانگهی
عوض مزدم یک کوزه پیدا کردم، یک گلدان راغه، مال شهر قدیم
ری، هان!»

اگر بخواهیم معنایی استعاری یا رمزی برای این گلدان بجویم،
بستگی به معنایی خواهد داشت که زن اثیری، مرگ، حفر زمین،

گور، گلدان عتیقه، و شهر قدیم ری می تواند برای هر جوینده ای تداعی کند. گلدان راغه از زیر خاک گذشته ایران بیرون می آید، آن هم در هنگامی که معشوقِ آرمانی در خاک می رود؛ این گلدان بر خود نقشِ چهرهٔ «زن اثیری» را دارد، که چهرهٔ «عشق آرمانی» است، و «حال» راوی را به «گذشتهٔ» قومی او پیوند می دهد. اما اگر آن «نقاشِ قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها، شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود»، همدرد راوی بوده باشد، دیگر برای «یک نفر روی قلمدان سازِ بدبخت» مثل راوی «گذشته» و «حال» فرقی نمی تواند داشت، و دست تقدیر و سرنوشت به میان می آید که از حکم آن گریزی نیست؛ یا شاید راوی اندیشهٔ «تناسخ روح» را در ذهن داشته است که در میان قومهای گوناگون و در آیینهای گوناگون، و با گذشت اعصار، تعریفهای گوناگون پیدا کرده است، و پیش از آنکه «فیثاغورس»، فیلسوف و ریاضیدان یونانی در قرن ششم پیش از میلاد آن را به صورت نظریه ای فلسفی مطرح کند، کاهنان مصر با جنبه ای از مفهوم آن آشنا بودند.

پیرمرد گلدان راغه را میان دستمالی چرک می بندد و با خود نگاه می دارد، اما بعد که راوی را در کالسکه سوار می کند، گلدان را در دامن او می گذارد، و راوی، گلدان راغه به دست، در جلو خانهٔ خود از کالسکه پایین می جهد و گلدان را در اتاقش تمیز می کند و نقش چهرهٔ «زن اثیری» را در آن می بیند. اما در بخشِ دوّم «بوف

کور» باز این گلدان راغه که گاه گلدان است و گاه کوزه لعابی، در بساطِ پیرمرد خنزر پنزری، در کنار خرت و پرتها پیدا می شود، که «رویش را دستمال چرک انداخته» است، و به روایتِ دایهٔ راوی، پیرمرد «در جوانی کوزه گر بوده و فقط همین یک دانه کوزه را برای خودش نگاهداشته و حالا از خُرده فروشی نانِ خودش را در می آورد». آیا این پیرمرد نمایهٔ قومِ ایرانی است که در جوانی، یا به اعتقاد «صادق هدایت» در عصر ساسانیان، عصر طلایی تمدن و فرهنگ خود را می گذرانند، و حالا دچار نکبت شده است؟ به هر حال، همین پیرمرد است که با یک چهره در نقشهای متفاوت در «بوف کور» پدیدار می شود، و حتی در یک نقش، در جایی از داستان، برای راوی سخت نفرت انگیز است و کلهٔ ای مازویی دارد که در آن «افکار سمج و احمقانه ای مثل علف هرز رویده است»، طلسمی به بازویش بسته است، و «شبهای جمعه با دندانهای زرد و افتاده اش قرآن می خواند» و در همین نقش، در جای دیگری از داستان، «یک آدم معمولی لوس و بیمزه مثل این مردهای تخمی که زندهای حشری و احمق را جلب می کنند» نیست، و «این دردها، این قشر بدبختی که به سر و روی» او پینه بسته است و «نکبتی که از اطراف او» می بارد، «او را مانند یک نیمچه خدا» نمایش می دهد، و «با آن سفرهٔ کثیفی که جلو او» است، «نماینده و مظهر آفرینش» است.

و باز یک بار راوی به سر بساط پیرمرد می رود و با پرداختِ دو درهم و چهار پیشیز کوزه یا گلدان راغه را از او می خرد. این بار «صادق هدایت» به جای دو قران و یک عباسی، دو درهم و چهار پیشیز می آورد که سابقه هر دو به عهد باستان می رسد: «درهم» [drachma] از اصل یونانی و «پشیز» از اصل «پهلوی»، خردترین سکه مسی عهد ساسانیان. و در پایان داستان، راوی شاید برای آنکه مرگ «زن اثیری» و کشته شدن «زن لگاته» را به هم پیوند دهد، می گوید: «از شدت اضطراب، مثل این بود که از خواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم، چشمهایم را مالاندم ... اولین چیزی که جست و جو کردم 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 سایه خمیده، نه، این شخص یک پیرمرد قوزی بود که سر و رویش را با شالگردن پیچیده بود و چیزی را به شکل کوزه در دستمال چرکی بسته، زیر بغل گرفته بود... همینکه خواستم از جایم تکان بخورم از در اتاق بیرون رفت ... خواستم دنبالش بدوم و آن کوزه، آن دستمال بسته را از او بگیرم، ولی پیرمرد با چالاکی مخصوصی دور شده بود. من برگشتم پنجره رو به کوچه اتاقم را باز کردم، هیکل خمیده پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه هایش از شدت خنده می لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغل گرفته بود.»

چنین است که می بینی تکلیف تو با «گلدان راغه» و «پیرمرد

خنزر پزی» روشن نیست، و شاید تکلیف «صادق هدایت» هم با آن روشن نبوده است، زیرا که اگر داستان ساختمانی سنجیده داشته باشد و نمایه هایی در آن بخواهد استعاره ها یا سمبولهایی برای چیزها و معنیهایی معین و مشخص باشد، لابد نباید چنین «زینت وار» در بافت داستان گاه به گاه پیدا شود، به همان شیوه که در بافت «غزل» کلاسیک نمایه ها بیشتر آینه دار زیبایی کلام اند و خوشنوازی آهنگ تا مدعیان سرکش معانی؛ به همان شیوه که نمایش و گردش نقشها در پرده های قلمکار و قالبها معمولاً سیری در بازنمایی اندیشه ای نیست، و بازی صنعتگرانه ای است در تقلید از طبیعت، که در بازیهای معنایی و منطقی و مقصودی آشکار نیست.

اما راوی «اورلیا» در یک رؤیا خود را در باغی می یابد، همراه زنی که ظاهراً راهنمای اوست. در جایی از باغ، در پیش رو، پشته ای از سنگ می بیند، پوشیده از عشقه، که از میان آن چشمه ای با آب زلال می جوشد و با صدایی دلنواز در آگیری می ریزد که نیلوفرهای آبی سطح آن را فرا گرفته است. در این هنگام واقعه ای روی می دهد که بخشی از آن در روال معکوس به جریان تدفین جسد «زن اثری» و پیدا شدن گلدان راغه شباهت دارد:

«زنی که من به دنبال او رفتم پیکر نازکش را با حرکتی برافراشت، چنانکه چینه های پیراهن تافته خواب و بیدارش به تلالؤ درآمد، و او دستش را به شیوه ای دل انگیز به دور ساقه دراز یک گل

خطمی لغزاند. آنگاه، به تدریج پیکر او، زیر ستونی از پرتوهای درخشنده نور، چنان بزرگ شد که سراسر باغ در قالب او جای گرفت، و باغچه های گل و درختها به صورت نقش و نگار و زینت پیراهن او درآمد، و طرح چهره و دستهای او در آسمان بر ابرهای گلرنگ افتاد. با این دگرگونی او را گم کردم، زیرا که او در عظمت پیکر خود ناپدید شد. فریاد زدم: «آه! مرا ترک مکن! طبیعت با تو می میرد.» این را گفتم و به سختی از میان بوته های تیغ دار تمشک پیش رفتم تا شاید این شب عظیمی را که از من می گریخت، به چنگ آورم. خودم را روی قسمت فرو ریخته ای از دیوار انداختم، که در پای آن مجسمه نیم تنه زنی از مرمر افتاده بود. آن را از جا برداشتم و یقینم شد که مجسمه «او» ست ... سیمای دوست داشتنی او را بازشناختم و همینکه به اطراف نگریستم، دیدم که باغ گورستان شده است، و صداهایی شنیدم که می گفتند: «عالم هستی در ظلمت فرو رفته است.»

و باز «نروال» در قالب راوی «اورلیا» در بیمارستان روانی، که خانه ای است بزرگ در بالای تپه ای، در میان باغی بزرگ، ساعتها دل به تماشای افق می سپارد و خیالش تپه ها و ابرها را با چهره هایی ملکوتی پُر می کند و آنها را مشخص به چشم می بیند، و می گوید: «می خواستم که اندیشه های دلخواهم را با وضوح و دقت بیشتر ثبت کنم، و چند تکه ای زغال و پاره آجر قرمز فراهم کردم و به زودی دیوارها را با نقشهایی که نشان دهنده دریافتهای من بود،

پوشاندم. یک چهره بر همهٔ چهره های دیگر چیرگی داشت، و آن چهره «اورلیا» بود، که او را به شکل یک الهه، همان طور که در خواب بر من پدیدار شده بود، تصویر کرده بودم. در زیر پای او چرخ‌های در گردش بود و خدایان در پشت سر او به صف در حرکت بودند. این گروه را توانستم با گرفتن شیرهٔ گیاهها و گلها رنگ بزنم. در برابر آن بُت نازنین چه بسیار رؤیاها که دیدم! و بعد کوشیدم که پیکر معشوقم را با گل بسازم. هر روز ناچار بودم که ساختن آن را از نو آغاز کنم، زیرا که دیوانه ها، که به خوشبختی من حسد می ورزیدند، از خراب کردن پیکرهٔ او لذت می بردند.»

در اندیشه ها و خیالها و رؤیاهای راویان «اورلیا» و «بوف کور» شباهتها را در معنای باطنی نمایه ها می جوئیم، نه در شکل ظاهری آنها، که با تفاوت‌های خود شباهت معنایی را کم و بیش پنهان می دارد. مثلاً در شباهت نمایهٔ دست یافتن به معشوق دست نیافتنی در «تصویر» او، راوی «اورلیا» چهرهٔ او را بر دیوار نقاشی می کند و راوی «بوف کور» بر کاغذ و روی قلمدان. صورت «زن اثیری» در روایت «صادق هدایت»، در بیرون از سیطرهٔ زمان، بر گلدان راغه ظاهر می شود که نقاشی گمنام «صدها شاید هزاران سال پیش» آن را، انگار به حکم تقدیر برای راوی کشیده است، و صورت «اورلیا» را یکی از هم‌تباران راوی، که بیش از یک قرن پیش مُرده است، انگار به حکم تقدیر برای او، بر بوم کشیده است. گلدان راغه با نقش معشوق

آرمانی در هنگامِ کندنِ گور او، در جایی که گورستان نیست، پیدا می‌شود، یعنی در محوطه‌ای «خلوت، آرام و باصفا» در پشت کوه، که «روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو پوشیده شده» است و به نظر می‌آید «که تا کنون کسی پایش را در این محلّ نگذاشته» است؛ و در موردِ راوی «اورلیا» پیکرهٔ مرمزینِ معشوقِ آرمانی در باغی کوچک و باصفا، اما متروک پیدا می‌شود، آن هم هنگامی که باغ در رؤیای راوی به گورستان مبدل می‌شود.

شبهت در معنای باطنی نمایه‌ها و فراوانیِ نمایه‌های مشابه است که واقعیت و حدّ تأثیرپذیری «صادق هدایت» از «ژرار دو نروال» را نشان می‌دهد. دو نمایهٔ دیگر که در داستانهای «اورلیا» و «بوف کور» بارها می‌آید، و با تأکید بر معنای باطنی آنها می‌آید، یکی «همزاد» است و دیگری «زندگی پیشین»، که این یکی در «بوف کور» با «عالم مُثُل» افلاطونی و «عالم ذرّ» اسلامی-ایرانی مترادف گرفته شده است. اکنون در مجالی گسترده‌تر به این دو نمایه نگاه می‌کنیم.

* همزاد و زندگیِ پیشین

دربارهٔ «همزاد» در «فرهنگ فارسی معین» آمده است: «موجودی متوهم (از جنّ) که گویند با شخص در یک زمان متولد می‌شود و در تمام حیات با او همراه است. بنا به اعتقادی عامیانه

همزاد گاه ممکن است باعث زحمت و صدمه زدن به همزاد انسانِ خویش شود و گاه هم او را به سعادت و مکت و ثروت می رساند. نیز عامّه معتقدند که بعضی از مردم (خاصّه جنگیران و غشیها) با همزاد رابطهٔ دوستانه یا خصمانه دارند و با آنها رو به رو و همکلام می شوند.»

«نروال» در نخستین اشاره اش به «همزاد»، آن را یک عقیدهٔ خرافی معروف در نزد آلمانیها توصیف می کند و می گوید که بنابراین عقیدهٔ خرافی «هرکس همزادی دارد، و وقتی که کسی همزاد خود را ببیند، مرگش نزدیک است».

«نروال» علاوه بر فرهنگ عامیانهٔ قوم آلمانی، که زبان و ادبیاتش را خوب می شناخت، با فرهنگ عامیانهٔ بسیاری از مردمانِ دیگر جهان نیز آشنایی داشت، و اینکه اعتقاد به وجود «همزاد» را یک عقیدهٔ خرافی آلمانی معرفی کرده است، نمی تواند به این معنی باشد که چنین عقیده ای را منحصرأ متعلق به فرهنگ عامیانهٔ قوم آلمانی می دانسته است. در آنجا که نخستین بار به «همزاد» اشاره دارد، وقتی است که باز در مقدمهٔ به اوج رسیدنِ آشفتگی روانی، رفتاری عجیب از او سر می زند. در جهتِ ستاره ای که او را به سوی خود می خواند و هردم بزرگتر می شود، پیش می رود. همهٔ جامه های جهانِ خاکی اش را در خیابان از تن می کند و بر زمین می اندازد، و در این هنگام چند نگهبانِ شبگرد او را می گیرند و به پاسگاهی

می برند. در آنجا می شود که نگهبانان از مرد ناشناس دیگری حرف می زنند که او را هم به همان حال دستگیر کرده اند. طنین صدای آن مرد ناشناس را در سینه خود احساس می کند و می گوید:

«... انگار روح من هستی دوگانه ای پیدا کرده بود، و به نحوی متمایز میان دنیای رؤیا و دنیای واقعیت تقسیم شده بود. برای لحظه ای به این فکر افتادم که به زور رویم را به طرف آن شخص دیگر برگردانم؛ آنوقت این عقیده خرافی آلمانیها به خاطر آمد که هر آدمیزادی یک «همزاد» دارد و هر وقت که او را ببیند مرگش به زودی می رسد، و از این فکر به خود لرزیدم.»

در زبان آلمانی به همزاد «دوپل گانگر» [*doppel-ganger*] می گویند، به معنای «همرو»، که همتا و همراهی است روح مانند که در سراسر عمر هرکس در او جای دارد و فقط بر او مرئی است. در میان انگلیسی زبانان هم، علاوه بر همین کلمه آلمانی، با جزئی تفاوتی در مفهوم، کلمه های «فچ» [*fetch*] و «ریث» [*wraith*] دلالت بر همزادی دارد که پدیدار شدن او بر شخص نشانه نزدیک شدن مرگ او انگاشته می شده است. اما «نروال» در داستان «اورلیا» در همه جاهایی که از «همزاد» سخن می گوید، به این معنای آن نظر ندارد. مثلاً وقتی که در رؤیایی به شهر مرموز «کوهستانیها» می رود، پیرمردی در جامه سفید با سلاحی که در دست دارد، او را تهدید می کند. همین پیرمرد در رؤیایی دیگر، در جامه شاهزاده ای شرقی بر

او ظاهر می شود. در اینجاست که می گوید:

«با تهدید به سوی او شتافتم، اما او آرام برگشت، و همینکه دیدم که چهره او چهره خود من است و پیکر مرا دارد، اما بزرگ شده و کمال یافته، به وحشت افتادم و برآشفته شدم. آنوقت همان مردی را به یاد آوردم که در یک شب با من دستگیر شده بود، و فکر کرده بودم که نگهبانان، وقتی که دو تن از دوستانم برای بردن من آمده بودند، او را به نام من آزاد کرده بودند. در دستش سلاحی داشت که شکل آن را درست نمی دیدم، و یکی از همراهانش گفت: «با همین سلاح به من حمله کرد.» توضیح اینکه چگونه وقایع جهان خاکی می تواند در ذهن من با وقایع جهان ماوراءطبیعی همگونگی پیدا کند، برایم محال بود؛ این چیزها را می توان احساس کرد، اما بیان روشن و دقیق آنها دشوار است. پیش خودم این را به ضربه ای ربط دادم که در موقع افتادن بر من وارد شده بود. اما این شبیح که بود که هم من بود و هم بیرون از من؟ آیا همان «همزاد» افسانه های کهن بود، یا آن برادر مرموز که شرقیان آن را «فرّوهر» [Fereuer] می خوانند؟ زمانی نیز حکایت شهسواری چنین مرا به حیرت انداخته بود: او تمام شب را در جنگلی با دشمنی ناشناس، که خود او بود، نبرد کرده بود. هرچه باشد، من تصوّر نمی کنم که آنچه تخیل انسان ابداع کرده باشد، در این جهان یا جهانهای دیگر حقیقت نداشته باشد، و نمی توانستم در آنچه خودم با چنین وضوحی دیده بودم، تردید کنم. فکر هولناکی در ذهنم بود، و آن

اینکه هر انسانی همزادی دارد، و به خودم گفتم: من در خود وجودِ دو شخص را احساس می‌کنم ... در هر انسانی یک تماشاگر هست و یک هنرپیشه، یکی که حرف می‌زند و یکی که جواب می‌دهد. شرقیان در وجودِ شخص دو فرشته متضاد دیده‌اند: یکی فرشته خوب و دیگری فرشته بد. از خودم پرسیدم: من فرشته خوبم، یا فرشته بد؟ به هر حال، آن وجودِ «دیگر» م با من سر دشمنی دارد. و کیست که بگوید در شرایطی معین، یا در دوره ای معین از زندگی این دو روح از هم جدا نمی‌شوند؟ هر دو با پیوندی مادی به یک بدن پیوسته‌اند، و شاید که یکی برای شرف و سعادت، و دیگری برای نابودی و عذاب ابدی مقدر شده باشد!»

و هرچند عجیب بنماید، در واقع عجیب هم نیست که این سخن «نروال» را تقریباً عین همان تعریفی می‌یابیم که «ابراهیم پور داوود» در شرح «یشتها» [جلد اول] درباره «فرشته نیکی و دیو بدی» می‌آورد: «انسان در مراحل زندگانی با فرشته نیکی و خوبی و دیو زشتی و بدی همسفر است، آن یک کوشاست که وی را به سرمنزل مقصود برساند، و آن دیگری ساعی است که وی را از راه راست به در برده، از کاروان سعادت دور نماید.»

به روشنی پیداست که مأخذ این اندیشه «نروال» آیین زردشتی است. «پورداوود» در بخش دیگری از شرح «یشتها» می‌گوید: «انسان را اهورامزدا از روی صور روحانی عالم پاک فروهر

[فَرَوَشی] بیافرید و او را پاک و بی آرایش ساخت، اوصاف رذیله که آئینه ضمیر وی را کدر ساخته یا وی را به آفات و مصائب مبتلا نموده، از اثر وسوسه و ضربت اهرمین نا بکار است، ولی آن جنبه ایزدی و آن روح عالم مینوی که گفتیم فروهر نام دارد و در باطن وی به ودیعه گذاشته شده، گرد آرایش به خود نپذیرفته، پس از جدا شدن روان از کالبد دگرباره به سوی عالم بالا، از همانجایی که فرود آمده، باز گردد.»

در پایان جلد اول «یشتها» نیز «پور داوود» درباره «فروهر» شرحی مفصل می آورد و در این شرح عقیده به وجود «فروهر» در آیین مزدیسنا را با عقاید مردمان دیگر مقایسه می کند و می گوید: «عقیده به فروهر شبیه است به عقیده بقای روح که کلیه اقوام قدیم به آن قائل بودند، اما در مزدیسنا رنگ و روی مخصوصی گرفته، افکار لطیف فلسفی ضمیمه آن شده است به طوری که آن را باید از خصایص آیین زردشتی شمرد. در واقع در هیچ دینی نظیر آن هم دیده نمی شود، چه فروهر چنانکه خواهیم دید غیر از روح است، مگر آنکه برای فهم کلام ناگزیریم که عقاید سایر اقوام را که شباهتی به این عقیده دارد ذکر کنیم، از آن جمله بابلیها اعتقاد داشته اند که هر کسی را خدای مخصوصی است که او را حفظ می کند و هرکسی فرزند خدا نامیده می شده است. به نظر می رسد، چنانکه بسیاری از دانشمندان مستشرقین ذکر کرده اند، عقیده فروهر ایرانیان به شکل دیگری داخل

دین یهود و از آنجا به سایر ادیان نفوذ کرده باشد. غالباً در انجیل می بینیم که برای انسان ملک و فرشته مخصوص قائل شده اند، به طوری که تردیدی باقی نمی ماند از آنکه فقط اسم فرّوشی اوستا به ملک تبدیل یافته باشد. همچنین بسیار بعید به نظر می رسد که افلاطون در فلسفه خویش تحت نفوذ مزدیسنا نباشد، و در جایی که می گوید هریک از اجسام را یک صورت ذهنی و معنوی موجود است، از فرّوشی [فروهر] بی اطلاع باشد. افلاطون می گوید نه آنکه فقط انسان و آتش و آب را چنین صورت باطنی وجود دارد، بلکه نیکویی و خوبی و عدالت نیز دارای چنین صورت ذهنی است. صورت ذهنی [ideas] قالب و سرمشق [paradeigm] کلیه اشیا موجود است و یا به عبارت دیگر صور ذهنی فقط دارای وجود حقیقی است و اشیا موجوده جسمانی تقلیدی است از صورت ذهنی [ideas] که قدیمی و جاودانی و غیر مرئی است. آنچه تقلیدی است در معرض همه قسم تغییرات است. پس هر چیز را در عالم دو جزء است: جزء ازلی و ایزدی و جزء فناپذیر. جزء ایزدی مثلاً روح انسانی که پیش از ترکیب جسمانی او وجود داشته در صورتی که پاک و بی آلایش مانده باشد، دوباره به عالم علوی عروج کرده، به مقام اولی خود رسد و به حیات ابدی پیوسته گردد. این فلسفه کاملاً یادآور حکمت زردشتی است، مگر آنکه کلمه فرّوشی [فروهر] به ideas تغییر یافته است... و فروهر غیر از روان است... ولی در خود اوستا نیز مثال زیاد داریم که فروهر و روان طوری با هم ذکر شده که قهراً بایستی روزی به هم مشتبه

گشته، این دو را یکی تصوّر کنند و چیزی که به خصوصه ممدّ این اشتباه شده و تفکیک فروهر را از روان مشکل ساخته، آن ملحق شدنِ روان است پس از مرگ به فروهر...»

با در نظر داشتنِ واقعیهایی که «پور داوود» بر پایهٔ بررسیهای «مستشرقان»، در شرح «فروهر» به آنها اشاره می کند، تردید نمی توان داشت که «ژرار دو نروال» منظورش از این «شرقیان»، که به روح یا «همزاد»ی به نام «فروهر» معتقدند، همان «ایرانیانِ زردشتی» است، نه هیچ قوم شرقی دیگری. شاید «نروال»، که ادیب بود، نه دانشور، در این باره به مأخذی جامع مراجعه نکرده بوده باشد، و شاید که او، در حدّ اشاره ای مختصر به یکی از باورداشتهای مردمی از بسیار مردمانِ مشرق زمین، یعنی ایرانیان، برای خوانندهٔ مغرب زمینی خود ذکر «شرقیان» را کافی می دانسته است.

«نروال» در اشاره اش به فرشتهٔ خوب و فرشتهٔ بد کلمهٔ فرانسوی «*génie*» را به کار می برد که معادل انگلیسی آن «*genius*» است، به معنی روح، فرشته یا خدای نگهبانِ آدمی، و به آن صفت‌های «خوب» و «بد» را می افزاید، حال آنکه «فرشته» در فرهنگ ایرانی نمی تواند «بد» باشد و ضدّ او «دیو» است. «رابرت چارلز زینر» [R.C.Zaehner]، استاد سابق آیینهای شرقی در دانشگاه آکسفورد، در کتاب «تعلیمات مغان» [The Teachings of The Magi, Sheldon] (press London ۱۹۵۶) گفته است: «انسان در اصل موجودی

روحانی است و روان [روح] او، به صورت آنچه زردشتیان «فروشی» یا «فروهر» می نامند، پیش از تن او وجود دارد. «می بینیم که «زینر» بین «روان» یا «روح» و «فروهر» تفاوتی نمی بیند. اما چنانکه «پور داوود» در شرح «یشتها» اشاره می کند، و «مهرداد بهار» هم در مصاحبه ای با عنوان «نوروز: جشن باز زایی» [از اسطوره تا تاریخ، مهرداد بهار، گردآورنده و ویراستار: ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر چشمه، ۱۳۷۶]، می گوید: «اینها [فروهرها] ... خدا نبودند، اما ویژگی روحانی داشتند. بنا بر آنچه از فروردین یشت بر می آید، فروشیها [فروهرها] مقدار زیادی عمل ارواح مردگان را انجام می دهند. در عمل با آنچه که به ارواح مردگان نسبت می دهند خیلی متفاوت نیست. در حالی که در اصل، فروشی غیر روح است. ما در اوستا نقشی برای ارواح پس از مرگ نمی بینیم. آنچه می بینیم نقش فروشیهاست.»

وقتی که به نموده‌های گوناگون «همزاد» در ظهور بر رویان «اورلیا» و «بوف کور» نگاه کنیم، در این نمودها «همزاد» را از بدوی ترین شکل آن که سایه و بازتابِ چهره «خود» در آب و آینه است گرفته تا نمود آیینی آن در «فروهر» زردشتیان و نیز در «مثال» افلاطونی، می بینیم؛ و در چگونگی برخورد «نروال» و «هدایت» با مفهوم «همزاد» در هریک از این نمودها که تأمل کنیم، در می یابیم که هیچیک از این دو نویسنده به جنبه اعتقادی و آیینی «همزاد» چندان توجهی ندارد و تنها جنبه «دیگر» بودن یا «من

دیگر» بودن آن را، که معرفِ دوگونگیِ شخصیتِ آدمی است، در پیش نظر دارد، و با نگرش به این «همزاد»، که گاه «فرشته» است و گاه «دیو»، می‌خواهد این «خود» مرموز «خاکی-خدایی» را بشناسد. و با ملاحظه نمودهای گوناگون «همزاد» در «بوف کور» و «اورلیا» در می‌یابیم که «نروال» راوی را بیشتر با چهره «فرشتگی» او در برخورد می‌گذارد و «هدایت» با چهره «دیوی» اش. با وجود این در خیالپردازی و رؤیاسازی هر دو نویسنده گهگاه نمودهای خرافی «همزاد» به صورت «هاله»، «اشعه نامرئی»، «صورت وهمی»، «امواج مرموز» و مانند اینها نیز به کار گرفته می‌شود.

در دایره المعارف «انسان، اساطیر و جادو» [*Man, Myth and Magic; Marshall Cavendish, N.Y., 1985*]، زیرعنوان «همزاد»، با نگاهی به زمینه تاریخی این مفهوم و تطوّر فرهنگی آن، چنین آمده است: «مفهوم همزاد (یا همزادها) ی انسان همواره در فرهنگ عامیانه وجود داشته است، مخصوصاً اعتقاد به اینکه هر انسانی در سراسر زندگی با دو موجود پیوسته به شخصیت خود همراه است، یکی خوب و دیگری بد؛ اولی نورانی و دومی تاریک و بدخواه. ریشه این عقیده عجیب احتمالاً به پنداشت و دریافتی بدوی از بازتاب چهره انسان در آب می‌رسد، و نیز به سایه انسان که همیشه همراه اوست. ایرانیان باستان، از آنجایی که آیین ثنویت یا «دوتا پرستی» داشتند، به این پنداشت رسیده بودند که هر انسانی با دو روح خوب و بد همراه

است، و اینها در اندیشه های او از تولد تا مرگ نفوذ دارند. یونانیان باستان این همزادان را در شمار نیمه خدایان [daemon] می دانستند. هرچند که همزاد انسان می تواند موجودیتی جدا از خودِ انسان داشته باشد، رؤیت او شوم است، زیرا که آن را نشانهٔ مرگ می پنداشته اند. شایان توجه است که برای یک یونانی عهد باستان دیدنِ بازتابِ چهره اش در آب سخت بدشگون بود و یادآور سرگذشت غم انگیز ناریسیسوس [Narsissus]، که چهرهٔ خود را در آب دید و عاشق خود شد و به صورت گلی در آمد که ناریسیسوس (نرگس) نام گرفت]. همچنانکه «نیمه خدا» یونانیان [daemon] در تطوّر خود در فرهنگ اروپایی به «دیو» تبدیل شد، بازتابِ روشن چهره به صورتِ روح خوب در آمد و در مسیحیت «فرشتهٔ نگهبان» شناخته شد. مفهوم همزاد، پس از پایان گرفتن دورانِ شرک در این هیئتِ آسمانی به جا ماند، اما در حیطهٔ معتقدات عوام بیشتر به صورت «همزاد اثیری» و «همتای آسمانی» نمودار شد...»

«نروال» در داستان «اورلیا» چهرهٔ دوگانهٔ «همزاد» را با همان خصوصیتی که در آیین مزدیسنا دارد، و گاه آمیخته با بعضی از خصوصیات خرافی ای که در فرهنگ عامیانهٔ اروپایی پیدا کرده است، حفظ می کند، به این معنی که همواره، چه در چهرهٔ «فرشتهٔ خوبی» یا «همزاد نیکخواه» و چه در چهرهٔ «دیو بدی» یا «همزاد بدخواه»، نیمه ای از روحِ خودِ او، یا نیمه ای از «منِ دیگر» اوست. اما

«هدایت» در بیشتر موارد خود را به حفظ خصوصیات آیینی و خرافی «همزاد» ملزم نمی‌داند و به همین سبب مفهوم شکافی نمایه‌ها را برای خواننده خود دشوار و حتی بیهوده می‌کند. «همزاد بدخواه» در داستان «بوف کور»، در عین حالی که می‌تواند نیمه‌ای از روح یا «منِ دیگر» او باشد، با چهرهٔ حاکم و مناع «پدر»، یا به طور کلی با چهرهٔ «رقیب» در قالب «پیر مرد»، می‌آمیزد. مثلاً راوی یک شب، پس از کشیدن تریاک، در تاریکی اتاق، در «کنار پرده یک هیکل ترسناک» می‌بیند که دربارهٔ او می‌گوید: «نه غمناک بود و نه خوشحال. هر دفعه که بر می‌گشتم توی تخم چشم نگاه می‌کرد، به صورت او آشنا بودم، مثل این بود که در بچگی همین صورت را دیده بودم. یک روز سیزده به در بود، کنار نهر سورن من با بچه‌ها سرمامک بازی می‌کردم، همین صورت به نظرم آمده بود که با صورتهای معمولی دیگر که قد کوتاه، مضحک و بی‌خطر داشتند، به من ظاهر شده بود. صورتش شبیه همین مرد قصّاب رو به روی دریچهٔ اتاقم بود. گویا این شخص در زندگی من دخالت داشته است و او را زیاد دیده بودم، گویا این سایهٔ همزاد من بود و در دایرهٔ محدود زندگی من واقع شده بود.»

این هیکل ترسناک، در عین حالی که «همزاد» اوست و «در دایرهٔ محدود زندگی» او واقع شده است، در بچگی، درست در همان زمانی که او در طلیعهٔ بلوغ جنسی با «دخترک» در کنار نهر بازی

می کند، بر او ظاهر می شود. چهره او معمولی، قد کوتاه، مضحک و بی خطر نیست، یعنی که او در قامت بلند، در چهره متین و در رفتار خطرناک است، و در این چهره در واقع همان فرمانروای جهان کودکی اوست، و خطر در سلطه و اقتدار اوست. و این چهره در عین حال به چهره مرد قصاب رو به روی دریچه اتاق او هم شباهت دارد، و مرد قصاب کسی است که با کارد خود بر گوشت گوسفندان مسلط است، یعنی که باز همان «پدر» است و با آلت مردانگی خود صاحب جسم «مادر»، یا به طور کلی صاحب جسم «زن» است و به جای اینکه موجودیت مهربان و پناه دهنده و آسمانی زن را با عشق ستایش و پرستش کند، از دستمالی کردن او، و از تجاوز قاتلان به تن یا گوشت او لذت می برد. و در همین چهره است که در هر وقت و هر جا که راوی «بوف کور» می خواهد با زن یا معشوق، چه «لگاته»، چه «اثیری»، خلوتی داشته باشد، ظاهر می شود و بر جسارت او در بروز دادن میل جنسی «خنده خشک و زنده چندش انگیز» می کند، خنده ای چنان هول آور که از شنیدن آن «موبه تن راست» می شود؛ و او که با توجه به «اخلاق سنتی» خود را در حال ارتکاب «گناه» احساس می کند، می گوید: «من از زور خجالت می خواستم به زمین فرو بروم.»

در داستان «اورلیا» هم راوی که معشوقش مُرده است، این امید را دارد که زندگی اش به زودی در جهان خاکی به سر آید و او بتواند

در جهان ارواح به معشوق پیوندند، اما در رؤیای خود می شنود که در جایی دیگر مراسم ازدواج او با «اورلیا» را تدارک می بینند، حال آنکه نزدیکترین دوستان او و حتی خود «اورلیا» نیز «همزاد بدخواه» راوی را به جای خود او گرفته اند، و حالا نه او، بلکه «همزاد» اوست که در جهان ارواح با «اورلیا» ازدواج خواهد کرد. در این هنگام به خشم می آید و فریاد می زند: «می دانم که او یک بار با سلاحش مرا فرو کوبیده است، اما من هراسی ندارم و در انتظارش می مانم، چون رمز شکست دادن او را می دانم.» و در این هنگام یکی از حاضران با میله ای دراز که گلوله ای گداخته بر سر دارد و می تواند سمبول توانایی جنسی دانسته شود، به سوی او می آید، و همه حاضران با دیدن این صحنه به «ناتوانی» او می خندند. آنوقت راوی فریاد آکنده از درد عمیق زنی را می شنود و از خواب می پرد، و خود را بر کف اتاق می اندازد و با سوز دل دعا می خواند و اشکی گرم فرو می بارد. «همزاد بدخواه» او مانع پیوند او با معشوق است، و حتی پس از مرگ معشوق هم نمی گذارد که راوی به وصال روحانی او، یعنی به عفو و رستگاری دست یابد، هرچند که در هنگام شنیدن خبر مرگ معشوق با اندوهی آمیخته به امید، و با اعتقاد به «وجود جهانی که دلهای عاشق در آن باز به دیدار همدیگر نائل می شوند»، گفته بود: «حالا که مُرده است خیلی بیشتر از وقتی که زنده بود به من تعلق دارد»، حال آنکه معشوق اثری در داستان «بوف کور» مُرده خود را به راوی تسلیم می کند و راوی با تن بی روح او که مثل تگرگ سرد

شده است، اما «عشق سوزانِ مهر گیاه» را دارد، می آمیزد تا روحش را در کالبدِ او بدمد، یعنی که عشق در نزدِ راویِ «اورلیا» همچنان آسمانی می ماند و به روح وابسته است، و در نزدِ راویِ «بوف کور» آسمانی توصیف می شود، اما به جسمِ خاکی وابسته است، و روح خادمِ فعلیتِ آن است.

در شخصیتِ راویِ «بوف کور» میانِ «همزادِ بدخواه» و آن چهره های واقعی و خیالی ای که نمایه «استعاره» مفهوم «پدر» و «رقیب» و «غاصب» می شوند، مرزی مشخص ندارد، اما آن «من» روایت کننده که درباره هدف خود از نوشتن می گوید: «از زمانی که همه رابطه خودم را با دیگران بریده ام، می خواهم خودم را بهتر بشناسم»، خود را گرفتارِ «منِ دیگر» می داند که او را «دیوِ درون» معرفی می کند، و همین دیو است که سرانجامِ راوی را به چهره همه کسانی در می آورد که او از آنها وحشت و نفرت داشته است: «رفتم جلو آینه، ولی از شدت ترس دستهایم را جلو صورتم گرفتم، دیدم شبیه، نه، اصلاً پیر مرد خنزر پنزری شده بودم.»

از دیدگاه استعاره، نیمه انسانیِ راوی، یا «همزادِ فرشته سرشت» او، که «ماورای همه احتیاجاتِ پست و کوچک مردم» است، «جریانِ ابدیت و جاودانی را در خود» احساس می کند و «نیمچه خدا» می شود، و در حالتِ نیمچه خدایی «ابدیت» برای او عشقی است که اوجِ آن به آمیزش جنسی نمی رسد و نمایه اش در خیالِ

حسی او این است که یک لحظه چشمهایش را ببندد و سرش را در دامن دخترکی که مظهر عشق است و به دوران پاک نوجوانی تعلق دارد، پنهان کند. اما نیمه حیوانی، یا «همزاد دیو سرشت» او سرانجام بر «همزاد فرشته سرشت» او غالب می شود، و این هنگامی است که با شهوت یک قصاب در فرو بردن کارد در «گوشت تر و تازه»، با زن، با لگاته، هماغوش می شود، یا به بیانی استعاری «گزیلیک را به یک جای تن او» فرو می کند، و در اینجا است که دیگر روزنه ای به سوی رستگاری باز نمی ماند و می گوید: «نمی توانستم خودم را از دست دیوی که در من بیدار شده بود، نجات بدهم.»

راویان «اورلیا» و «بوف کور» با وجود تفاوتهایی که در فرهنگ اجتماعی دارند، در شباهتهای فردیشان هر دو از نزدیک شدن به معشوق بیم دارند و آن نیروی نهفته یا کشش طبیعی ای را که به نزدیک شدن و آمیختن با معشوق وادارشان می کند، به همزاد بدخواه، روح خبیث یا دیو درون نسبت می دهند. «نروال» یک بار که چند دقیقه ای «ژنی کولون»، مظهر عشق آسمانی و دست نیافتنی اش را از نزدیک می بیند، و ناگزیر است که از عالم عشق خیالی بیرون بیاید و با چهره واقعی زن در معشوق رو به رو شود، خود را سخت پشیمان می یابد و در نامه ای به او می نویسد: «در آن هنگام او زنی نبود که من در وجود تو دوست می داشتم، بلکه الهه ای بود که من در برابرش سر ستایش فرود می آوردم. شاید بهتر می بود که من برای همیشه خود

را به همین نقشِ خاکسارانه خرسند می داشتم و نمی کوشیدم که آن بُت زیبا را، که تا آن لحظه از دور ستایشش می کردم، از سگّوی بلندش پایین بیاورم.»

و راوی «بوف کور» هم در هنگامی که «معشوق اثیری» را از سگّوی بلندش پایین می آورد، او را مثلِ همهٔ زنان، «لکّاته»، و خود را مثلِ همهٔ مردان، یا رجّاله‌ها، و «پیرمرد خنزر پنزری» می بیند، و امید به رستگاری را برای همیشه از دست می دهد. اما هر دو نویسنده برای راویانِ داستان‌هایشان، که بازگو کنندهٔ اندیشه‌ها و خیالهایِ خود آنهایند، لحظه‌های تردید نیز پیش می آورند. مثلاً «نروال» در داستان «سیلوی» راوی را که پس از سالها اقامت در پاریس به دیار نوجوانی بازگشته است و از معشوق فراموش شده دیدار می کند، به این فکر می اندازد که شاید به عبث واقعیت، یعنی سیلوی، را وانهاده است و دل به خیال، یعنی به «اورلیا»، بسته است. وقتی که «سیلوی» به او می گوید: «تو باید [در ایتالیا] با دخترانی بسیار زیباتر از من برخورد کرده باشی»، در پاسخ او می گوید: «نه، سیلوی، حتی با یکی هم که چشمهای تو را داشته باشد، آن طرح زیبا و اصیلِ چهرهٔ تو را داشته باشد، برخورد نکردم. تو یک پریِ زیبای بی همتایی، اما خودت نمی دانی.» و وقتی که «سیلوی» می پرسد: «در پاریس چه طور؟» راوی نمی داند چه بگوید: «بدون اینکه جوابی بدهم، سرم را جنباندم. آنوقت ناگهان به یاد آن تصویرِ موهوم [اورلیا] افتادم که مدتی دراز مرا

از راه به در برده بود ... خودم را روی پاهای سیلوی انداختم، و در حالی که اشک سوزان می ریختم، به دو دلیها و بلهوسیهای خود اعتراف کردم.»

در «بوف کور» که «معشوق اثری» و «زن لگاته» چهره های متفاوتِ یک شخصند، راوی در لحظهٔ تردید دربارهٔ «لگاته» می گوید: «آیا این همان زن لطیف، همان دختر اثری بود که ... کنار نهر سورن باهم سرمامک بازی می کردیم ... بلند شدم دامنش را بوسیدم و در حالت گریه و سرفه به پایش افتادم، صورتم را به ساق پای او مالیدم ... آنقدر گریه کردم، گریه کردم، نمی دانم چه قدر وقت گذشت، همینکه به خودم آمدم دیدم که رفته است.»

و راوی «سیلوی» هم در حالی که اشک سوزان می ریزد، به او می گوید: «مرا نجات بده. من برای همیشه به پیش تو بر می گردم.» اما در آن لحظه گفت و گوی آن دو با قهقههٔ بلند برادرِ سیلوی قطع می شود و سیلوی به برادرش می گوید: «باید برویم به خانه ...» و در لحن کلامش همان ناباوری ای احساس می شود که در بی اعتنائیِ «لگاته» به راویِ «بوف کور» و اشکهای پشیمانی او می توان احساس کرد.

و اما «همزاد» با معنایی که در «مزدیسنا» دارد، پیش از آنکه فرود آمدن به جهانِ خاکی و زیستن در کالبدِ یک انسانِ معین بر

او مقدر شود، با موجودیت مستقل خود در «عالم برین» زندگی می‌کند. بنابراین وقتی که راویان «اورلیا» و «بوف کور» از «زندگی پیشین» خود حرف می‌زنند، بیشتر به «من باقی» اشاره دارند تا به «من فانی»؛ و «من باقی» است که پیش از «من فانی» هستی پیدا می‌کند و پس از «من فانی» هم به بقای خود ادامه می‌دهد، و می‌تواند از «زندگی پیشین» در خود خاطره‌ای داشته باشد. در این معنی «زندگی پیشین» با «زندگی دیگر» که هر دو نویسنده یکی دوبار به آن اشاره می‌کنند، تفاوت آشکار دارد. «زندگی دیگر» به مفهوم گونه‌ای «تناسخ» در باورداشت «فیثاغورث» [Pythagoras] قرن ششم پیش از میلاد]، ریاضیدان و فیلسوف یونانی، که گویند نخستین بار او بود که کلمهٔ مرکب «فیلسوف» [Philosophos] را به معنای «دوستدار خرد» یا «دوستدار حکمت» به کار برد، می‌تواند اشاره به دوره‌ای از اقامتهای «روح» در کالبد موجودی دیگر داشته باشد، زیرا که به پنداشت او «روح» می‌تواند در سیر نزولی به کالبد پست‌ترین موجودات، و در سیر صعودی به کالبد عالی‌ترین موجودات حلول کند. «نروال» و «هدایت» در جایی از «زندگی پیشین»، و در جایی از «زندگی دیگر» یا «هستی دیگر» سخن می‌گویند. مثلاً راوی «بوف کور»، هنگامی که تصویر «زن اثیری» بر کوزهٔ لعابی را با تصویری که خود از او کشیده است، مقایسه می‌کند، می‌گوید: «هر دوی آنها یکی و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی قلمدانساز بود، شاید روح نقاش در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به

اختیار او درآمده بود.» و راوی «اورلیا»، در جایی که با یکی از دوستانش دربارهٔ «حلول ارواح» صحبت می‌کند، به او می‌گوید: «من امشب انگار روح ناپلئون را در خود دارم، و او در دل من می‌اندازد و به من فرمان می‌دهد که کارهای بزرگ بکنم.»

اما در آنجا که سخن از «زندگی پیشین» به میان بیاید، فقط «عالم مینوی» است که «فروهرها» یا روحها، پیش از فرود آمدن به «جهان خاکی» و جای گرفتن در کالبد آدمیان، در آنجا هستند و زنده اند و می‌توانند با یکدیگر آشنا شوند، و همین «عالم مینوی» است که در باورداشت مسلمانان به صورت «عالم ذرّ» در می‌آید، و «محمدباقر مجلسی» در کتاب «حیوة القلوب» این حدیث را دربارهٔ آن آورده است: «چون حقّ تعالی ذرّیتِ آدم را از پشت وی بیرون آورد که پیمان از ایشان بگیرد... وحی فرمود به آدم که نظر کن چه می‌بینی. پس نظر کرد آدم به سوی ذرّیت خود و ایشان ذرّات بودند و پُر کرده بودند آسمان را... آدم گفت: پروردگارا، چرا بعضی از این ذرّات را بزرگتر می‌بینیم از بعضی، و بعضی نور بسیار دارند و بعضی نور کم دارند و بعضی در اصل نور ندارند؟ فرمود: از برای این چنین خلق نمودم ایشان را [که] امتحان کنم ایشان را در همهٔ حالات ...» و با توجه به همین معنی است که گاه مردم مثلاً می‌گویند که آن دو سابقهٔ آشنایی [یا عشق] از «عالم ذرّ» دارند.

راوی «بوف کور» نخستین بار که «زن اثیری» را از روزن هواکشِ رف می بیند، درباره‌ها و می گوید: «شراره چشمهایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می آمد، مثل اینکه روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و ماده بوده و بایستی به هم ملحق شده باشیم. می بایستی در این زندگی نزدیک او بوده باشم.» در این معنی شاید «صادق هدایت» به پنداشتهای سه گانه، یعنی به «عالم مینوی فروهران» زردشتی، «عالمِ ذر» اسلامی، و «عالمِ مُثُل» افلاطونی توجه داشته است.

و راوی «اورلیا» نخستین بار که به «زندگی پیشین» اشاره می کند، در هنگامی است که در آسمان به ستاره ای، که آن را ستاره راهنمای خود به «عالم مینوی» می داند، چشم می دوزد، و سرپا برهنه، با دستهای گشوده، به سوی آن ستاره پیش می رود، با این انتظار که ستاره او را در جهان ارواح به روح معشوق برساند، و در این هنگام است که می گوید: «همچنانکه پیش می رفتم، سرودی مرموز را می خواندم که به خاطر انگار آن را در زندگی پیشین شنیده بودم، سرودی که مرا از شادی ای توصیف ناپذیر سرشار می کرد.»

آنچه نمایه های همسان را در «اورلیا» و «بوف کور» از هم جدا می کند، تفاوت دیدگاه های «نروال» و «هدایت» است. «نروال»، نویسنده و شاعری که اندیشه های انقلابی دارد، و در آشنایی با فرهنگ علمی زمان خود، اعتقادش به نظام آیینی مسیحیت

سست شده است، و با پیروی از رُمانتیکها به سیر و تأمل در آئینها و اسطوره ها و افسانه های باستانی شرقی و غربی می پردازد، و در این سفرِ روحی همواره عشقی خیالی یا آرمانی راهنمای اوست، و در داستانی که با عنوان «اورلیا» دربارهٔ این سفر می نویسد، با دریافتن پیوندهایی میان مسیحیت و دیگر آئینها به آرامشی عرفانی دست می یابد، و می گوید: «آگاهی به اینکه اکنون دیگر از خطاهای زندگی گذشته ام پاک شده ام، به من لذتِ روحی بی پایانی می داد؛ اطمینان به جاودانگی روح و گردآمدن همهٔ کسانی که دوست می داشته ام در جهانِ دیگر گویی برای من واقعیت پیدا کرده بود، و من از این بابت خود را مدیون کسی می دانستم که با لطفی برادرانه مرا از اعماقِ نومیدی به راههای روشن ایمان بازگرداند.» و این شخص جوانی است دیوانه، در بیمارستان روانی، که از خوردن و نوشیدن دست برداشته است، و راوی «اورلیا» دربارهٔ برخوردش با او می گوید:

[«یک روز از باغ که برگشت، به من گفتم: «تشنه ام.» من رفتم و برایش آب آوردم؛ لیوان را به لب برد، اما نتوانست آب را فرو ببرد. از او پرسیدم: «چرا نمی خواهی مثل دیگران بخوری و بنوشی؟» و او در جواب گفت: «برای اینکه مُرده ام. مرا در گورستانی معین، در جایی معین دفن کردند و...» - «و حالا فکر می کنی کجا هستی؟» - «در برزخ هستم. دورهٔ مکافات را می گذارم.»]

و راوی «اورلیا» با اشاره به بیماریِ روانی خود، یا در واقع سرگشتگی اش در برهوتِ بی‌ایمانی، فکر می‌کند که خودش هم این دورهٔ برزخی و مکافات‌ی را گذرانده است و اکنون به رستگاری رسیده است، هرچند که این رستگاری با راوی «اورلیا» در داستانِ او به جا ماند و در زندگی نصیب خود «ژرار دو نروال» نشد.

اما «صادق هدایت»، چنانکه قبلاً به مناسبتی دیگر اشاره شد، نویسندهٔ روشنفکری بود که به قول خودش خواسته بود راوی «بوف کور» او «زندگی واقعی خودش را رمانسه قلمداده» باشد، و در همین کار، نمایه‌هایی را که از خواننده هایش گرفته بود، خوب نسنجیده بود تا ببیند که درخورِ شخصیتِ فکری و فرهنگی به اصطلاح «قهرمان داستان» او هست یا نیست، و همین ناسنجیدگی موجب شده است که راوی «بوف کور»، بر عکسِ راوی «اورلیا»، در سرگردانیهایش در پهنهٔ «اعتقاد» یا «ایمان» هیچ خطی را دنبال نکند و هیچ مقصدی نداشته باشد، و آن مقصدی هم که نه راوی «بوف کور»، بلکه «صادق هدایت» در داستان «بوف کور» دارد، در میان این اقتباسهای رنگارنگ و ناهمگون گم بشود. مثلاً راوی «بوف کور» با «ترس از مرگ» که رو به رو می‌شود، «مذهب و ایمان و اعتقاد» را «سُست و بچگانه و تقریباً یک جور تفریح برای اشخاص تندرست و خوشبخت» می‌داند، و نمی‌خواهد هم بداند که «حقیقتاً خدایی وجود دارد» یا اینکه خدا به طور کلی «مظهر فرمانروایان روی زمین

است که برای استحکام مقام الوهیت و چابیدن رعایای خود تصوّر کرده اند، تصویرِ روی زمین را به آسمان منعکس کرده اند.

این تحلیل و برهانِ آوریِ «هدایت» عمیقاً و آشکاراً پایه و مایهٔ «ماتریالیستی» یا «دهری» دارد و نزدیک به نتیجه ای است که «کارل مارکس» از تحلیلِ مذهب و خدا گرفته است، و در تحلیلِ خود به دریافتهای رایجِ زمانِ خود، مخصوصاً به نظریهٔ «لودویگ فوئرباخ» (*Ludwig Feuerbach*)، فیلسوفِ آلمانی توجه داشته است، که خدا را بالاترین و والاترین حدّ گسترشِ آرمانهای انسان می پنداشت، با این تفاوت که «کارل مارکس» در تحلیلِ خود بیش از هر عاملِ دیگر بر رابطهٔ مذهب با تضادهای اجتماعی تأکید داشت و به این نتیجه رسید که «رابطهٔ فرماندهی-فرمانبری در نظام جامعه واقعی است اساسی است؛ بنابراین مذهب واقعیتِ این رابطه را منعکس می کند.» از این دیدگاه بود که «کارل مارکس» مذهب را «افیونِ مردم» پنداشت و چنان دید که «کسانی که در ردهٔ بالای جامعه قرار می گیرند، برای حفظ قدرت خود مذهب را جاری و معمول می دارند.»

می بینیم که راوی «بوف کور» از میان بسیار تحلیلهایی که از دیدگاههای گوناگون دربارهٔ مفهوم خدا و نمود این مفهوم در مذهب شده است، به تحلیلِ «مادی» یا «مارکسیستی» آن بیشتر توجه داشته است، یعنی که این تحلیل به گرایشِ فکریِ او نزدیکتر بوده است. کسی که نه تنها از پهنهٔ خرافات، بلکه از پهنهٔ مذهب هم بیرون رفته

باشد، و حتی به آسانی بتواند تحلیل «مارکسیستی» خدا را بپذیرد، چگونه ممکن است که به «همزاد»، به «ابدیتِ روح»، به «زندگی پیشین» در «عالم مُثل» یا در «عالم ذرّ»، به «حلول» و «تناسخ» و مانند اینها اعتقاد داشته باشد؟ تنها عاملی که موجب این درآمیختگی و ناهمگونی پنداشتها و باورداشتهای می شود، همان برگرفتنِ ناسنجیدهٔ نمایه‌هایی از نوشته‌های دیگران، مخصوصاً از داستان «اورلیا»ی «ژرار دو نروال» است، که راویِ آن در «موزهٔ اندیشه»های انسان دربارهٔ هستی و زندگی هیچ اندیشه‌ای را «سُست و بچگانه» نمی‌بیند و همهٔ آنها را نمایه‌هایی متفاوت برای بیان یک دریافتِ عرفانی می‌انگارد. چنین است که ما از راویِ «اورلیا» می‌پذیریم که در آغازِ روایتِ آشفته‌گیهای روحی و رؤیایها و خیالهایش بگوید: «اگر فکر نمی‌کردم که وظیفهٔ نویسنده این است که آنچه را که در لحظه‌های خطیرِ زندگی بر او می‌گذرد، با صداقت تحلیل کند، و اگر قصدم این نمی‌بود که کاری سودمند کرده باشم، در همینجا دست از نوشتن بر می‌داشتم، و تلاش نمی‌کردم که تجربه‌های بعدیِ خود را به صورت یک رشته رؤیا و خیال که زائیدهٔ جنون، یا به زبانِ عوامانه ناشی از اختلالِ حواسّ بود، بیان کنم.» راویِ «اورلیا» یا «نروال» می‌داند که در نوشتنِ داستان خود دو هدف دارد: یکی آنکه از تجربه‌هایی سخن بگوید که در آنها مرزی میان رؤیا و بیداری وجود ندارد، و دیگر آنکه این تجربه‌ها را با بهره‌گیری از خواننده‌هایش در هم بیامیزد، و در عینِ آشفته‌گی و بی‌نظمی، به آنها چنان هماهنگی و نظم ببخشد که

سرانجام به صورت یک اثر با ارزش ادبی در آید. بنابراین در هنگام نوشتن این تجربه‌ها همواره با خواننده‌ای هوشمند و آگاه رو به روست.

و چنین است که ما می‌توانیم در «صداقت» راوی «بوف کور» تردید کنیم، وقتی که در آغاز بخش اول داستانش می‌گوید: «برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور کنند یا نکنند، فقط می‌ترسم که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم، زیرا در طی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که چه ورطه هولناکی میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکارم را برای خودم نگهدارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه ام معرفی بکنم...» و نیز و باز می‌توانیم در «صداقت» او تردید کنیم، وقتی که در آغاز بخش دوم داستانش می‌گوید: «آنچه زندگی بوده است از دست داده ام، گذاشتم و خواستم از دستم برود و بعد از آنکه رفتم، به درک، می‌خواهد کسی کاغذ پاره‌های مرا بخواند، می‌خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند. 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 سایه خودم ارتباط بدهم...»

راوی «بوف کور» خود را نقاش روی قلمدان معرفی می‌کند، و این کار را هم نه در حد هنر، بلکه در حد شغلی مضحک پیش گرفته

است. بنابراین «نویسنده» نیست، امّا خالقِ او، یعنی «صادق هدایت»، در سایهٔ او ایستاده است و می داند که دارد یک اثر ادبی می آفریند، و به همین دلیل است که دچار لغزش فنی می شود و حرفِ دلِ خود را بر زبانِ مخلوق فرمانبردارِ خود می گذارد و آن نقّاشِ «بی ذوق و بیچاره» را وا می دارد که بگوید: «بعد از آنکه رفتم، به درک، می خواهد کسی کاغذ پاره های مرا بخواند، می خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند». فقط یک نویسنده که از خود نوشته ای به جا بگذارد، هرچند که آن را «کاغذپاره» خوانده باشد، می تواند دربارهٔ رابطهٔ خودش با مردم چنین حرف بزند. امّا راویِ «اورلیا» نه تنها خود را نویسنده معرفی می کند، بلکه از وظیفهٔ نویسنده هم، که «صادقانه» نوشتن و سودمند نوشتن است، سخن می گوید.

راویِ «اورلیا»، وقتی که حتی در رؤیای خود، در جهان ارواح، امید وصال معشوق را از دست می دهد، زیرا که «همزادِ بدخواه» جای او را در پیوستن به معشوق گرفته است، در آغاز بخش دوم داستان می گوید: «یک بار دیگر سرگشته! همه چیز تمام است، همه چیز از دست رفته است. اکنون باید بمیرم و بدون امید هم بمیرم. پس مرگ چیست؟ نیستی و هیچی؟ ... خدا می کرد که چنین می بود! امّا خدا خودش هم نمی تواند مرگ را به نیستی و هیچی تبدیل کند. چرا بعد از مدتی دراز ناگهان به فکر خدا افتاده ام؟ آن نظام سرنوشتی که در ذهن من شکل گرفته است جایی برای یک چنین سلطانِ واحدی

نداشت... یا در آن نظام چنین سلطانی در مجموعه کاینات حلّ شده بود... اما او [اورلیا] به خدا معتقد بود و یک روز از آمدن نام مسیح بر لبان او تعجب کردم. این نام با چنان لطافتی بر لبانش لغزید که من به گریه افتادم. خدیا، آن اشکها، آن اشکها... دراز زمانی است که خشکیده است. خدایا، آن اشکها را به من بازگردان.»

و در ورطه این نومییدی است که می گوید: «وقتی که روح در میان زندگی و رؤیا، میان آشفستگیِ ذهن و بازگشت به تفکر آرام، با حالت بی اطمینانی در نوسان است، از اندیشه مذهبی است که باید تسلی بجوییم...»

و راوی «اورلیا» در بخش دوم داستان چنین خطی را دنبال می کند، حال آنکه راوی «بوف کور» در پایان بخش اول داستان، که پاره های جسد «زن اثیری» را به خاک سپرده است، در خانه با تماشای تصویر دوگانه او، بر کاغذ و بر گلدان راغه، می گوید: «تمام بدبختیهای زندگیم دوباره جلو چشمم مجسم شد. آیا فقط چشمهای یک نفر در زندگیم کافی نبود! حالا دو نفر با همان چشمها، چشمهایی که مال او بود، به من نگاه می کردند... من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین زده گمان نمی کردم...» آنوقت نقاشی خودش را پهلوی نقاشی کوزه می گذارد و منقل و افور را آماده می کند و پس از چند پُک، در «عالم خلسه» به تصویرها خیره می شود، و در سبب تریاک کشیدن و به تصویرها خیره شدنش می گوید: «چون

می خواستم افکار خودم را جمع بکنم و فقط دودِ اثیری تریاک بود که می توانست افکار مرا جمع آوری کند و استراحت فکری برایم تولید کند.» و آنوقت هرچه تریاک برایش مانده است می کشد تا: «کم کم افکارم دقیق، بزرگ و افسون آمیز شد، در یک حالت نیمه خواب و نیمه اغماء فرو رفتم... از ته دل آرزو می کردم که خودم را تسلیم خوابِ فراموشی بکنم. اگر فراموشی ممکن می شد، اگر می توانست دوام داشته باشد، اگر چشمهایم که به هم می رفت، در وراء خواب آهسته در عدم صرف می رفت و هستی خودم را احساس نمی کردم... به آرزوی خود رسیده بودم.» و آنوقت بخش دوم داستان را، که مایه و شیوه ای دیگر دارد، آغاز می کند.

اول «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد». بعد این زخمها دردهایی می شود که آنها را «نمی شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باور نکردنی را جزو اتفاقات و پیشامدهای نادر و عجیب بشمارند». اگر این دردها باور نکردنی است، چرا نباید جزو اتفاقات و پیشامدهای نادر و عجیب شمرده شود؟ «و اگر کسی بگوید یا بنویسد مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی کنند، زیرا بشر هنوز چاره و دوايي برایش پیدا نکرده...»

و اگر تلاش کنیم که از این جمله معنایی بگیریم، این چه درد

باور نکردنی ای است که اگر مردم با لبخند شکاک یا تمسخر نشان بدهند که نمی‌توانند آن را باور کنند، علتش این باشد که هنوز بشر چاره و دوائی برایش پیدا نکرده است؟ یعنی اگر چاره و دوائی برایش پیدا کرده بود، اولاً باور کردنی می‌شد، و ثانیاً کسی آن را «با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی» نمی‌کرد؟

و آنوقتِ راوی «بوف کور» می‌گوید: «تنها داروی آن فراموشی توسط شراب و خواب مصنوعی به وسیلهٔ افیون و مواد مخدره است»، و افسوس می‌خورد که «تأثیر این گونه داروها موقت است و به جای تسکین پس از مدتی بر شدت درد می‌افزاید.» و من خواننده منتظرم که راوی پرده از این درد مرموز بردارد، اما راوی ناگهان درد را به «اتفاقات ماوراء طبیعی» تبدیل می‌کند و می‌گوید: «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟» پس آن زخمی که «مثل خوره روح را در انزوا» می‌خورد و می‌تراشید، و بعد «درد باور نکردنی» شد و جزو «اتفاقات و پیشامدهای نادر و عجیب» به شمار آمد، در واقع از «اتفاقات ماوراء طبیعی» بود. اما آن «انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند»، اگر مانند رؤیاهای راوی «اورلیا» باشد، شاید بتوان آن را «انعکاس سایهٔ روح» دانست، زیرا که «نروال» داستان «اورلیا» را با این بیانیه آغاز می‌کند که: «رؤیا

زندگی دوّم است»، و همهٔ تجربه‌هایی که روایت می‌کند یا رؤیاست در خواب، یا رؤیاست در بیداری، یا خیال رؤیاوار است، و در بارهٔ آنها می‌گوید: «از اینجا بود که حالتی که آن را جاری شدن رؤیا در زندگی واقعی می‌خوانم، آغاز شد. از این به بعد، گاهی همه چیز جنبه‌ای دوگانه به خود می‌گرفت، آن هم بدون اینکه قوهٔ تعقل من از منطق دور بشود یا حافظه ام در جزئی‌ترین چیزی که اتفاق می‌افتاد، خطا کند. فقط اعمال من بود که ظاهراً نامعقول بود، و از حالتی که آن را هذیان می‌خوانند، ناشی می‌شد و با خرد آدمی هماهنگی نداشت...»

این حالتِ راوی «اورلیا» را که «جاری شدن رؤیا در زندگی واقعی» یا آمیختن رؤیا با بیداری است، می‌توان به حالتِ راوی «بوف کور» که «حالتِ اغماء و برزخ بین خواب و بیداری» است، نزدیک دانست، اما این حالت در راوی «اورلیا» به نحوی خود به خود و بدون توسّل به موادّ مخدّر بروز می‌کند، حال آنکه راوی «بوف کور» معمولاً وقتی که تریاک می‌کشد و زیاد هم می‌کشد، خود را در چنین حالتی می‌یابد: «کم کم افکارم دقیق شد، بزرگ و افسون‌آمیز شد، در یک حالت نیمه خواب و نیمه اغماء فرو رفتم... مثل اینکه قانونِ ثقل برای من وجود نداشت و آزادانه دنبال افکارم که بزرگ، لطیف و موشکاف شده بود، پرواز می‌کردم...»

و چنین است که به داوریِ عقل سلیم و تأیید روانشناسی هنر،

آنچه را که «هدایت» از رؤیایها و خیالهای راوی «اورلیا» و نیز از ترسها و رؤیایها و خیالهای «مالته لاوریدس بریگه» می‌گیرد و به راوی «بوف کور»، در حالتِ هیپروتیِ افیون زدگی نسبت می‌دهد، به او نمی‌آید، اویی که با آن دیو درندهٔ درونش از همه چیز و همه کس متنفر است، و با «حسّ جنایتی» که در او پنهان است، نمایه‌های همواره پدیدار در آئینهٔ ذهنش گزلیک دسته استخوانی است و گوشت لُخم، خون مُرده، خون لخته شدهٔ مثل لجن، تنِ گوارا، حرارت گوارایِ گوشت تر و تازه، خونِ دل‌مه شده، مگسِ زنبور طلایی، گوشتِ تنِ تگهٔ تگهٔ شده، خندهٔ خراشیدهٔ زندهٔ ترسناک، مچ پای شهوت انگیز، زخم دندانهای چرک و زرد و کرم خوردهٔ روی لپ، و باز گزلیک، گوشت، خون، گزلیک، گوشت، خون! و اگر این نمایه‌ها مبینِ بیزاری از شهوت و مرگ است، و اگر خلاصهٔ زندگی شهوت و مرگ است، و عشق که خلاصهٔ همهٔ کششهای بین زن و مرد است، فشاری است که «در موقعِ تولیدِ مثل، دو نفر را برای دفعِ تنهایی به هم می‌چسباند»، و این هم نتیجهٔ همان «جنبهٔ جنون آمیز» زندگی است که «در هرکس وجود دارد و با تأسّفی آمیخته است که آهسته به سوی عمقِ مرگ متمایل می‌شود»، پس این همه از عشق نالیدن برای چیست؟ به چیزی تُف انداختن و آن چیز را ستایش کردن چه معنایی دارد؟ و آیا روحی چنین در منجلابی از یأس و پوچی فرو رفته، می‌تواند همان حالتِ عرفانیِ روح ساده و مجنونِ «ژرار دو نروال» را به یاریِ «افیون» در خود پدید بیاورد و بگوید: «در این لحظه ... وابستگی

عمیق و جدایی ناپذیر با دنیا و حرکتِ موجودات و طبیعت داشتم و به وسیلهٔ رشته های نامرئی جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود ... زیرا در این لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنیها و جنبش جانوران شرکت داشتم...»؟! و همان حالتِ راوی «اورلیا» در او پیدا شود که در یک رؤیای بیداری یگانگیِ خود با طبیعت را باز می یابد و می گوید: «... پرتوهای نامرئی، که از خود من یا از دیگران بیرون می آید، از زنجیرهٔ بی پایان همهٔ مخلوقات بی هیچ مانعی عبور می کند؛ شبکه ای شفاف است که جهان را در بر می گیرد، و رشته های نازک آن به درجات خود را به سیارات و ستارگان می پیوندد. و من که اکنون اسیرِ خاکم، با جمع در ترنم ستارگان که در شادیها و غمهای من شریکند، پیوستگی دارم.»

و آیا مردی که عشق را، خالی از همهٔ احساسهای لطیف و خیالهای رنگین، فشاری می بیند که «دو نفر را برای دفع تنهایی به هم می چسباند»، و از هماغوشی با یک اصطلاح خشکِ علمی از حوزهٔ زیست شناسی، یعنی «تولید مثل» یاد می کند، و کشش میان زن و مرد را «جنبه ای جنون آمیز» از حیات می داند که در اصل حرکتی «آهسته به سوی عمق مرگ» است، به آن حدّ از بی معنایی و پوچی زندگی نرسیده است که دیگر میان انسان و کرم خاکی تفاوتی قائل نباشد؟ و اگر چنین است، پس آن مرد دیگر کیست که در «بوف کور» با چشم خیال در بیداری، یا با چشم روح در رؤیا، در یکی دو

لحظه چهره زنی را می بیند که معشوق دوره بلوغ جنسی اوست، و زندگی اش از آن دم تغییر می کند و می گوید: «به یک نگاه کافی بود، برای اینکه آن فرشته آسمانی، آن دختر اثری، تا آنجایی که فهم بشر از ادراک آن عاجز است تأثیر خودش را در من گذارد»؟ آیا این دو مرد هم چهره های متضادّ از یک مردند، چنانکه «زنِ اثری» و «لگاته» چهره های متضادّ یک زنند؟

تلاش برای یافتنِ خطّی در داستان که بتواند چنین برداشتی را مسلم کند، بیهوده می ماند، اما ناهمگونی آشکار در تأثیرپذیریها این واقعیت را مسلم می کند که در «بوف کور» یک داستان اصلی هست که نویسنده آن را با یادهایی که در ذهن و با یادداشتهایی که بر کاغذ از نوشته های دیگران داشته است، چنان آراسته است که این داستان اصلی در میان آنها گم یا بی رنگ شده است. در مواردی این یادها و یادداشتهای حتی در ذهن نویسنده باز اندیشی نشده است تا معلوم شود که آنچه را که او در نوشته های دیگران دیده است و پسندیده است، از کلام بیگانه درآمده است و در ذهن او با اندیشه خود او جاری شده است و صورت کلام فارسی به خود گرفته است یا نه. در این گونه موارد اگر مانند موردهایی که در «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه»، اثر «راینر ماریا ریلکه»، و در داستانهای «سیلوی» و «اورلیا»، اثر «ژرار دو نروال» نشان داده شد، نتوانیم مأخذها را پیدا کنیم، با توجه به بیان ساده و روشنی که «صادق هدایت» در همه نوشته هایش، و نیز

در بیان آن داستانِ اصلیِ گم یا بی رنگ شده در «بوف کور» دارد، می‌توانیم مثلاً موردی را در پیش بگذاریم و بگوییم که این مورد اندیشه‌ای نیست که پیچیدگی آن موجب بیان ناقص و نامفهوم آن شده باشد، بلکه ترجمه‌ای است ناقص و نامفهوم که نویسنده به جای تأثیر پذیرفتن از «معنی»، خود را اسیر ترکیب «کلام» بیگانه کرده است، و شاید روزی کسی به تصادف اصل بیگانه آن را در میان آثار نویسندگانی که «صادق هدایت» از آنها تأثیر پذیرفته است، پیدا کند. من برای نمونه در اینجا یکی از این موردها را، که قبلاً به مناسبت‌های دیگری جمله‌هایی از آن آورده‌ام، به تمامی می‌آورم و می‌گویم که این بند به تمامی ترجمه‌ای است که در بخش اول آن نویسنده مفهوم را گرفته است و تقریباً به کلام مناسب فارسی درآورده است، اما در بخش دوم آن «کلام» بیگانه را به کلمه‌های فارسی تبدیل کرده است، و «مفهوم» بیگانه در کلام خودی مسخ شده است و «خودی» نشده است:

«هرچه بیشتر در خود فرو می‌رفتم، مثل جانورانی که در زمستان در یک سوراخ پنهان می‌شوند، صدای دیگران را در گوشم می‌شنیدم و صدای خودم را در گلویم می‌شنیدم - تنهایی و انزوایی که پشت سرم پنهان شده بود، مانند شبهای ازلی غلیظ و متراکم بود، شبهایی که تاریکی چسبنده، غلیظ و مسری دارند و منتظرند روی سر شهرهای خلوت که پُر از خوابهای شهوت و کینه است، فرود بیایند - ولی من

در مقابل این گلوئی که برای خودم بودم بیش از یک نوع اثبات مطلق و مجنون چیز دیگری نبودم - فشاری که در موقع تولید مثل دو نفر را برای دفع تنهایی به هم می چسباند در نتیجه همین جنبه جنون آمیز است که در هر کس وجود دارد و با تأسفی آمیخته است که آهسته به سوی عمق مرگ متمایل می شود...»

نمونه هایی از این دست، که رد آنها را نمی توان به آسانی در «یادداشتهای مالته لاوریس بریگه» و در داستانهای «سیلوی» و «اورلیا» پیدا کرد، مسلماً در میان خواننده های «صادق هدایت» مأخذهایی دارد. البته بعضی از تأثیرپذیریهای «هدایت» مستقیم نیست و به واسطه است، به این معنی که مثلاً «ریلکه» و «نروال» خود از بسیاری نویسندگان دیگر تأثیر پذیرفته اند و «هدایت» نیز از این تأثیرها بهره گرفته است.

* تأثیرهای دیگر

چنانکه از فهرستهای چاپ شده آثار «صادق هدایت» بر می آید، او نخستین داستانهایش را در فاصله سالهای ۱۳۰۳ و ۱۳۰۹، که سال انتشار کتاب «زننده به گور» است، نوشت. کتاب «یکی بود و یکی نبود»، نخستین مجموعه داستانهای کوتاه «سید محمدعلی جمال زاده» چند سالی پیش از چاپ نخستین داستان کوتاه «صادق هدایت»، در «برلن»، انتشار یافته بود، اما این داستانها اگر

می توانست در ترغیب «هدایت» به نوشتن مؤثر بیفتد، نه تنها سبک آنها با سبک داستانهایی که او به زبان فرانسوی خوانده بود، بسیار متفاوت بود، بلکه از حیث مضمون هم با آنچه در آفاق جهان بینی «هدایت» جوان واقع می شد، تفاوتهایی داشت. به عبارت دیگر «صادق هدایت» برای نوشتن داستان کوتاه به سبک اروپایی، یا به طور کلی «سبک غربی»، در ادبیات داستانی فارسی نمونه هایی نمی دید که بتواند از آنها رمزهای این فن را بیاموزد، و از این بابت استادانش همان نویسندگان بیگانه بودند که در حدود سه قرن داستان نویسی را در مقام یک نوع ادبی به همان مرتبه ای رسانده بودند که شعر فارسی چندین قرن پیش از آن رسیده بود. بنابراین طبیعی بود که «صادق هدایت» در هنگام خواندن داستانهای آن استادان بیگانه، همواره شاگردوار نکته هایی را که سازنده می دید، به خاطر بسپارد، یا حتی یادداشت کند، و نیز از مضمون آن داستانها برای یافتن نظیرهایی در جامعه ایرانی، یا ساختن نظیرهایی در خور جامعه ایرانی، الهام بگیرد.

امروز اگر یک جوان ایرانی بخواهد به داستان نویسی پردازد، بسیاری از نویسندگان ایرانی ای که بتوانند با نوشته های خود در مرحله های اول شاگردی برای او آموزگاری کنند. اما کار «صادق هدایت» به کار اولین شاعران پارسی زبان شباهت داشت که در این راه باید رموز ساختن شعر در وزنهای عروضی را از استادان «عرب»

می آموختند و سپس، با یاری گرفتن از ذوق و قوهٔ ابتکار خود، این فن را هم «ایرانی» و «فارسی» می کردند، هم آن را گسترش می دادند و به کمال می رساندند. به این سبب بود که بسیاری از اندیشه ها و نمایه های بعضی از شاعران بزرگ «عرب» در شعرهایی از شاعران کلاسیک فارسی نمودار می شد. و به این سبب است که بعضی از اندیشه ها و نمایه های بعضی از نویسندگان بزرگ «غرب» در داستانهایی از «صادق هدایت» نمودار شده است. از راه همین تأثیرپذیریها بود که او توانست نخستین نمونه های داستان کوتاه فارسی را بنویسد و چنان بنویسد که آنها که پیشگام تر از او بودند، به حساب نیایند، و مردم فضل تقدّم را از آن او بدانند و او را بنیاد گذار داستان نویسی جدید در ایران بخوانند.

«صادق هدایت» پیش از آنکه دل به نویسندگی بسپارد، یقیناً روشنفکری شیفتهٔ دانستن بود و موقعیت او در دورهٔ کودکی و نوجوانی چنان بود که او را فردی درونگرا بار آورده بود، و این درونگرایی او را به تأمل در مفهوم زندگی و به تلاش در شناخت هستی واداشته بود، و شاید به همین سبب بود که نخستین نوشته ای که به صورت کتاب از او انتشار یافت، مقدمه ای بر رباعیات «حکیم عمر خیّام» بود که آن را در سنّ بیست و یک سالگی نوشت، و شاید در این مقدمه، در آنجا که از جهان بینی «خیّام» سخن می گفت، خواسته بود که تا اندازه ای نیز از جهان بینی خود سخن گفته باشد. در همین مقدمه، در مقایسهٔ

جنبه‌هایی از فکر و فلسفه «خیام» با فکر و فلسفه بعضی از نویسندگان و شاعران اروپایی عصرهای قدیم و جدید، از کسانی مانند «شارل بودلر»، شاعر فرانسوی، سخن می‌گوید و از کتاب «بهشت مصنوعی» یا «فردوس ساختگی» [Les Paradis Artificiels] او؛ از «لو کرس» یا «لو کرتیوس کاروس» [Lucretius Carus]، شاعر رومی قرن اول پیش از میلاد، سخن می‌گوید، که بر اساس فلسفه «اپیکور» و «دیموکریتوس» [Democritus، دیمقراطیس] منظومه‌ای تعلیمی نوشت در شش دفتر با عنوان «دربارۀ طبیعت موجودات»، با این هدف که انسان زمان خود را از چنگ خرافات مذهبی و هراس از مرگ و جهان پس از مرگ رهایی بخشد، و در آن موضوع فانی بودن روان، باقی بودن ماده، ماهیت احساس و اندیشه، و مبدأ حیات و تکوین و توسعه تمدن را مطرح کرد؛ و نیز از «شوینهاور» و «گوته»، و از «ولتر» و «هاینریش هاینه» سخن می‌گوید، و نشان می‌دهد که مطالعاتش حیطه‌ای وسیع داشته است و مانند بعضی از داستان نویسان معاصر، کار مطالعه را به داستان خوانی محدود نمی‌کرده است.

در جایی از همین مقدمه بر رباعیات «خیام» می‌گوید: «تردید روح خیام، شکاکي دردناک او در مقابل قضا، و مطابق علوم ریاضی و افکار شاعرانه‌ای که داشته یک سودا و اندوهی بر او مستولی می‌شود که پیوسته سعی کرده با شادی مختصر و حقیقی تسکین دهد.

پس دارویی به از شراب نیافته و مانند «بودلر» تشکیل «بهشت مصنوعی» می دهد، یعنی ترجیح خواب مستی را بر شادیهای پستی که یقیناً انتظار فراموشی آن را می داشت» [مقدمه ای بر رباعیات خیام، کتابخانه بروخیم، ۱۳۰۳]. در همین چند جمله آهنگ بینش و اندیشه راوی «بوف کور» را می توان احساس کرد.

از نوشته ها و نامه های خود «صادق هدایت»، و نیز از آنچه دیگران درباره او نوشته اند، چنین بر می آید که او، با اینکه به خواندن آثار همه نویسندگان ممتاز جهان اشتیاق داشت، بیشتر از فکر و قلم نویسندگانی تأثیر می گرفت که یا رمانتیک اند، یا نوشته هاشان، همراه با مایه های رئالیستی و ناتورالیستی، رگه هایی از دید و اندیشه رمانتیک دارد، از آن جمله «داستایوفسکی»، «چخوف»، «ژان ژاک روسو»، «شوپنهاور»، «شارل بودلر»، «آلفرد دو موسه»، «ارنست تئودور هوفمان» [E.A.T Hoffmann]، «ادگار آلن پو»، «گی دو مویاسان»، و «چارلز دیکنس». اما با وجود توجه خاصش به نویسندگانی مانند «فرانتس کافکا» (Franz Kafka) که داستان «سخ» او را هم ترجمه کرد و برای «گروه محکومین» او به ترجمه «حسن قائمیان»، مقدمه ای با عنوان «پیام کافکا» نوشت؛ و «ژان پل سارتر» که داستان «دیوار» او را به فارسی درآورد، از این نویسندگان در مضمون سازی و شکل و ترکیب داستان پردازی چندان تأثیری نپذیرفت، زیرا که «صادق هدایت» البته با درک تیز خود جهان بینی

«کافکا» و «سارتر» را در می‌یافت و بسیاری از پرسشهای «اگزستانسیالیستی» آنها را پرسشهای خود می‌دید، اما در شخصیت واقعی، در تجربه‌های فردی، در فرهنگ اجتماعی، و در شیوه ساخت و پرداخت داستان، «فرانتس کافکا» یا «ژان پل سارتر» نبود، و هرگز داستانی نوشت که بتوانیم آن را «کافکا وار» یا «سارتر وار» بینیم.

در داستانهایی مانند «داوود گوژپشت»، «مُرده خورها»، «داش اکل»، «محلل»، «عروسک پشت پرده»، «علویه خانم» و «حاجی آقا» با نویسنده‌ای برخورد داریم که بینشی مستقل دارد، و اگر هم از دیگران تأثیری پذیرفته باشد، این تأثیر در مایه مضمونی و شیوه ساختمانی داستان سهمی آشکار ندارد، اما در بعضی از داستانهای دیگر او، مخصوصاً در «بوف کور»، چندگانگی و چندگونگی‌ای که در شخصیت خلقی و فکری بعضی از «آدمها» می‌بینیم، چنانکه قبلاً هم اشاره شد، ناشی از ناسنجیدگی در تأثیر پذیریهاست.

رمانیتکها، با توجه خاص به دنیای درونی فرد، شیوه‌های تک-گویی یا «حدیث نفس»، یادداشتهای روزانه، و نامه‌های به هم پیوسته را مناسب مقصود یافته بودند، و با این شیوه نه تنها رمان، بلکه داستان کوتاه نیز می‌نوشتند. «صادق هدایت» در همان آغاز کار نویسندگی با نمونه‌هایی از این نوع داستان آشنایی یافته بود و داستان «زنده به گور» که عنوان فرعی آن «از یادداشتهای یک دیوانه» است،

این واقعیت را نشان می دهد. او این داستان را در سال ۱۳۰۸، در زمانی که در پاریس تحصیل می کرد، نوشت، و هفت سال بعد، ته رنگی از این داستان در «بوف کور» او نمودار شد. با وجود همه تفاوت‌هایی که در مضمون «زننده به گور» و «بوف کور»، و به قول «م. ف. فرزانه» در شخصیت قهرمانان این دو داستان پیداست، به نظر من شخصیت نویسنده آن تغییری نکرده است، و نویسنده «بوف کور» که می گوید: «این دردها را نمی شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باور نکردنی را جزو اتفاقات و پیشامدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می کنند آن را با لبخند شگاک و تمسخر آمیز تلقی بکنند»، همان نویسنده «زننده به گور» است که گفته بود: «چه خوب بود اگر همه چیز را می شد نوشت، اگر می توانستم افکار خودم را به دیگری بفهمانم می توانستم بگویم، نه یک احساساتی هست یک چیزهایی هست که نمی شود به دیگران فهماند، نمی شود گفت، آدم را مسخره می کنند. هرکس مطابق افکار خودش دیگری را قضاوت می کند.»

شاید بزرگترین تفاوت مضمونی این دو داستان این باشد که «صادق هدایت» در «زننده به گور» علت اصلی تصمیم به خودکشی راوی داستان را، که ناتوانی او در برخورد با عشق است، پنهان می دارد، و در «بوف کور» تقریباً چیزی مگر بازتابهای همان ناتوانی

راوی در برخورد با عشق مطرح نمی‌شود؛ و در این یکی راوی داستان برای اینکه خود را از دیو «خواستن و نتوانستن» نجات بدهد، به جای اینکه «خود» را بکشد، «عشق» را می‌کشد، اما باز هم نجات پیدا نمی‌کند. و بزرگترین تفاوت ساختمانی این دو داستان این است که «صادق هدایت» در داستان «زنده به گور»، اگر از تأثیر خواننده هایش مایه ای گرفته باشد، در همان حدی است که بسیاری از نویسندگان، آگاهانه یا نا به خود آگاه، از تأثیر خواننده هایشان مایه می‌گیرند؛ اما در داستان «بوف کور»، نویسنده آن، که اکنون نسبت به زمان نوشتن «زنده به گور» از خواننده هایش آموخته های بیشتری دارد، خواسته است که پاره هایی مناسب از این آموخته ها را عیناً در ساختمان داستانش به کار بگیرد، و به گمان خود داستانی به کمال بپردازد؛ و با همین گمان ساده اندیشانه بوده است که به انگیزه ها و گرایشهای متفاوت در جهان داستانی آن نویسندگان، که از یک یا چند اثرشان چیزی یا چیزهایی برگرفته است، توجهی درخور انگیزه ها و گرایشهای خود نکرده است. به همین سبب است که «بوف کور» در جایی یک داستان خیالی مالیخولیایی هول پرورانه است، شبیه بعضی از داستانهای «ادگار آلن پو» و «گی دو موپاسان»؛ در جایی یک داستان خودشکافانه و روانشناختی است، شبیه «غمهای ورتر جوان»، اثر «گوته» و نیز «یادداشتهای زیرزمینی» اثر «داستایوسکی» و «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه» اثر «ریلکه»؛ در جایی یک داستان رمانتیک رؤیا نگارانه است، شبیه «اورلیا»، اثر «ژرار دو

نروال»؛ و در جایی یک داستانِ افیون آزمايانه است، شبیه «اعترافات یک انگلیسی افیون خوار»، اثر «تامس دکوینسی» [*Thomas De Quincey, 1785-1859*]؛ و در میان همهٔ اینها و آراسته به همهٔ اینها و در نیامیخته با هیچیک از اینها، داستان خود «صادق هدایت» است با صورتکِ یک روح بیمارِ در خود ماندهٔ از عشق بریدهٔ با خود عشق ورزیدهٔ در شرم گناه شکستهٔ به زندگی دلبستهٔ از زندگی ترسان.

چیزی که هم می تواند تأمل انگیز باشد، هم نشان دهندهٔ ماهیت و کیفیت تأثیرپذیری، این است که با مطالعهٔ آثار این نویسندگان و نقدهایی که دربارهٔ آثار آنها نوشته اند، به این واقعیت پی می بریم که هیچیک از آنها آفریننده ای نبوده است که در همهٔ آفریده هایش فقط و فقط به قدرتِ ابداع و ابتکار خود متکی بوده باشد، و همهٔ آنها میراث بُردگانی میراث گذار بوده اند. از حلقه های اصلی در زنجیرهٔ تأثیر گذاریها و تأثیر پذیرها، در پهنه ای که «صادق هدایت» سیر و سیاحت داشته است، یکی «روسو» بوده است با «اعترافات»، «خیالپردازیهای رهروی تنها» و داستان «هلواز جدید» [*Nouvelle Heloise*]؛ و یکی «گوته» با نمایشنامهٔ منظوم «فائوست» و داستان «غمهای ورتِر جوان»؛ و یکی «والتر اسکات» [*Walter Scott*] [1771-1832] با بعضی از رمانهایش؛ و یکی «هوفمان» با رمان «اکسیر شیطان» و افسانه هایی در سه مجموعهٔ «حکایت‌های تخیلی» «حکایت‌های شبانه» و «برادران سراپیون» [*Die Serapionsbrüder*]؛

و یکی «ادگار آلن پو» با «داستانهایی از عجایب و غرایب» و دو مجموعه داستان دیگر؛ و یکی «گوگول» با داستان «یادداشتهای یک دیوانه»؛ و یکی «داستایوسکی» با «یادداشتهای زیرزمینی»، «همزاد» و تا اندازه ای داستانهای دیگرش؛ و یکی «هوگو فون هوفمانستال» با نمایشنامه هایش؛ و یکی «هرمان یواخیم بان» [Herman Joachim Bang]، داستان نویس دانمارکی، با «خانه سفید»؛ و یکی «پیتر یا کوبسن» با رمانهای «نیلس لونه» و «ماری گروبه»؛ و یکی «ژرار دو نروال» با همه داستانهایش، به ویژه «سیلوی» و «اورلیا»؛ و یکی «تامس دکوینسی» با داستان «اعترافات یک افیون خوار انگلیسی»؛ و یکی «شارل بودلر» با مجموعه شعر «گلهای بدی»، «شعرهای منشور»، و «بهشتهای ساختگی، افیون و حشیش»؛ و یکی «راینر ماریا ریلکه» با «یادداشتهای مالته لاوریدس بریگه»؛ و یکی «گی دو موپاسان» با سی و اندی داستان از سیصد و اندی داستان کوتاهش؛ و نیز «سورن کی یر کگارد» و «نیچه» و «هایدگر» و «سارتر» با نوشته های فلسفیشان؛ و «زیگموند فروید» و «کارل گوستاو یونگ» با اندیشه ها و نظریه های روانشناختیشان؛ و «چارلز داروین» و «کارل مارکس» با تحلیلهای مادیشان از طبیعت و جامعه انسانی. «صادق هدایت» با آثار این نویسندگان کم و بیش آشنایی یافته بود، و اگر هم آثار بعضی از آنها را نخوانده بود یا خوب نخوانده بود، از میراث دست به دست شده آنها بهره منده شده بود، و نشان این آشناییها و

بهره مند شدگیها را در بعضی از داستانهای او از آن جمله در «بوف کور»، گاه در یک بند طولانی و گاه در یک جمله کوتاه، می توان یافت.

«ادگار آلن پو» با اینکه به نوشتن مرگ آلوده ترین و ترسناکترین داستانها شهرت دارد، در بیشتر داستانهایش زبان ادیبانه او که همواره مانند نوتهای موسیقی آهنگ احساسات و هیجانات راوی را بیان می کند، و توصیفهای بسیار دقیق او که در نگاه به بیرون از کیفیتی سینمایی برخوردار است و در نگاه به درون مبهم ترین حالات را با رنگمایه مناسب ترین کلمه ها تجسم می دهد، در لحن بسیار جدی خود طنزی نهفته دارد که آن را در فیلمهای ترسناک «آلفرد هیچکاک» می توان احساس کرد. انگار با خواننده قرار گذاشته است که او را با هول و دلهره و اندوه سرگرم کند. چنین است که از یک طرف پیشگامی است برای داستانهای پلیسی - جنایی و علمی - تخیلی، و مثلاً با داستان «ویلیام ویلسون» خود الهام بخش «رابرت لوییس استیونسون» (*Robert Louis Stevenson*) در نوشتن رمان «قضیه عجیب دکتر جکیل و آقای هاید» می شود، و نیز الهام بخش «گی دو مویاسان» در نوشتن داستان «اورلا» (که از معروفترین داستانهای اوست، و در آن راوی، که گرفتار جنون وحشت از حضور همزاد نامرئی است، در رهایی از شرّ «او» برایش چاره ای مگر کشتن «خود» نمی ماند)؛ و از طرف دیگر شاعری بسیار جدی و

تلخ اندیش مانند «شارل بودلر» را چنان بر می‌انگیزد که نه تنها داستانهای او را به زبان فرانسوی ترجمه می‌کند، بلکه چندین مقاله دربارهٔ آثار او می‌نویسد، و از این راه بسیاری از شاعران و نویسندگان فرانسوی را به تماشای جهانِ داستانی او می‌برد.

«صادق هدایت» در داستانی مثل «تاریکخانه»، هم توانسته است فضایی «ادگار آلن پو» وار پدید بیاورد، هم از این فضا جنبه‌ای سمبولیک بگیرد، و اتاقی را که شخصیت اصلی داستان می‌سازد و در آن می‌میرد، جانشین «رَجم» کند و نشان بدهد که مرگ هدف زندگی است. امّا در داستان «بوف کور»، از آنجا که «هدایت» تأثیرهای ناهمگون را با هم در آمیخته است، تأثیری که از «پو» پذیرفته است و در همه جا با سیمایی که می‌خواهد از راوی تصویر کند، هم‌رنگی ندارد. وقتی که چهره و پیکر «زن اثری» را توصیف می‌کند، انگار به توصیفهای «ادگار پو» از چهره و پیکر «لیجیا» [*Ligeia*]، در یکی از زیباترین داستانهای عاشقانه او توجه داشته است، که البته نمایه‌های شاعرانه در توصیف زیبایی گنجینهٔ عامّ است و از هر جا به هر جا که برود، بیگانه نمی‌نماید. امّا راوی «بوف کور» در آنجا که می‌خواهد جسد «زن اثری» را سر به نیست کند، از یاد می‌برد که اگر خواسته است که ترسهای او شبیه ترسهای «بریگه» باشد در ذهن «ریلکه»، و رؤیاهای او شبیه رؤیاهای راوی «اورلیا» باشد در روح «نروال»، دیگر واکنش او در برابر جسم

بی جانِ معشوق نمی تواند شبیه واکنشِ راوی در داستانهای پلیسی - جنایی «گربه سیاه» و «قلب سخن چین» در مخیله «ادگار آلن پو» باشد.

در داستان «گربه سیاه»، راوی که زنش را کشته است و او را گرفته اند و لابد می خواهند اعدامش کنند، برای سبکبار کردن روح خود، وقایعی را که او در جریان آنها از یک انسان نرم خوی نازک دل به یک دیو زود خشم درنده تبدیل شده است، روایت می کند. «پو» با شیوه طنز آمیز خود آنچه را که می تواند نشانه بیماری روانی و حتی جنون باشد، به منزله برهان و گواهِ عاقل بودن و منطقی فکر کردنِ راوی بر زبان او می آورد. یک بار گربه سیاه زنش، که از مهر او هم برخوردار است، به او بی اعتنایی نشان می دهد و حتی دندان در دست او فرو می برد، و او در جنون مستی چنان به خشم می آید که با قلمتراش یک چشم گربه را از حدقه بیرون می کشد. پس از مدتی، در اثبات «وجود جوهر شرارت در طبیعت انسان»، جانور بیچاره را بر شاخه درختی حلق آویز می کند. چندی بعد گربه سیاه دیگری در یک خرابات خود را به او می چسباند و همراه او به خانه می رود و از مهر زن راوی برخوردار می شود، اما راوی رفته رفته از این گربه در خود احساس نفرت می کند و از اینکه همواره سایه وار در پی اوست، به ستوه می آید، و یک روز که با زنش برای کاری به سرداب رفته است، همپایی گربه در پلکان، که او را با خطر افتادن مواجه می کند، چنان

خشمش را بر می انگیزد که او تبر بر می گیرد تا گربه را بکشد، اما زنش مانع او می شود، و او تبر را بر فرق زنش فرود می آورد. و آنوقت این دیوانه آدمکش شده، که ابتدا تندخویی جنون آمیزش را از افراط در میخوارگی می داند، و آنگاه وسوسه کشتن را به وجود جوهر شرارت در طبیعت انسان نسبت می دهد، و مدعی است که از کمالِ صحت عقل هم برخوردار است، می گوید:

«وقتی که این جنایت هولناک به انجام رسید، من بیدرنگ، و با تأملِ بسیار، به کار پنهان کردنِ جسدِ همت گماشتم. می دانستم که نمی توانم آن را، چه در روز و چه در هنگام شب، از خانه بیرون ببرم، و بیم آن نبود که همسایگان مرا ببینند. بسیار تدبیرها به ذهنم آمد. یک بار فکر کردم که جسد را تکه تکه کنم، تکه های بسیار کوچک، و آنها را در آتش نابود کنم. و بعد رأیم بر این قرار گرفت که برایش در کف سرداب گوری بکنم. و باز چنین اندیشیدم که آن را در چاه حیاط بیندازم، یا همچون کالایی آن را به شیوه معمول در جعبه ای ببندم، و آنوقت از حمّال بخواهم که بیاید و آن را از خانه بیرون برد. و سرانجام بر آن شدم که آن را در دیوارِ سرداب جای بدهم، مانند همان کاری که راهبانِ قرون وسطی، چنانکه نوشته اند، با قربانیان خود می کردند.»

و آنوقت راوی «بوف کور» که وجودِ «لطیف و دست نزدنی» معشوق را چنان آسمانی می بیند که در توصیف او می گوید: «مطمئن شدم که اگر آب معمولی به رویش می زد، صورتش می پلاسید، و اگر

با انگشتان بلند ظریفش گل نیلوفر معمولی را می چید، انگشتش مثل ورق گل پژمرده می شد»، در می ماند که با جسدِ همین معشوق چه کند! «صادق هدایت» از این بابت نمی تواند چاره ای شایسته او بیندیشد، و بی آنکه به ناهمگونیِ راویِ داستانِ خود و راویِ «گربه سیاه» بیندیشد، از «ادگار آلن پو» یاری می گیرد و می گوید: «آیا با مرده چه می توانستم بکنم؟ ... اوّل به خیالم رسید او را در اتاق خودم چال بکنم؛ بعد فکر کردم او را ببرم بیرون و در چاهی بیندازم... اما همه این کارها برای اینکه کسی نبیند، چه قدر فکر، چه قدر زحمت و تردستی لازم داشت ... بالاخره فکری به نظرم رسید: اگر تن او را تگّه تگّه می کردم و در چمدان، همان چمدان کهنه خود می گذاشتم و با خودم می بردم، دور، خیلی دور از چشم مردم و آن را چال می کردم.»

بعد هم که چمدان را در کالسکهٔ نعش کش روی سینه اش قرار می دهد، «فقط سنگینی چمدان را روی قفسهٔ سینه اش احساس می کند، و عجیب است که «یک نوع راحتی بی دلیل و ناگفتنی سرتاپای» او را می گیرد. و عجیب تر آنکه در عین حال می گوید: «مُردهٔ او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینهٔ مرا فشار می داده.» و در پایان بخش دوّم داستان نیز، بعد از کشتنِ «لکّاته» و درآوردنِ چشم او، در آخرین جملهٔ روایت، «وزن مُرده روی سینه» اش فشار می دهد. اینش به جای خود که با تکرار این نمایه خواسته باشد دوگونگیِ سیمای زن را، «اثیری» بودن و «لکّاتگی»

را، نشان داده باشد، اما انتظار نمی رود که در این دو حالت کاملاً متضاد در روای احساسی کاملاً یکسان پیدا شود، و این احساس به آنچه راوی «گربه سیاه» درباره وحشت خود از شبح گربه مقتول، یعنی گربه دوّم، می گوید، شباهت داشته باشد؛ و این گربه دوّم شبیحی است که انگار به صورت روحی خبیث برای انتقام بر روای ظاهر شده است و سرانجام او را به قتل زنش وا می دارد و خود ناپدید می شود:

«دیگر نه شب از نعمت آرامش برخوردار بودم، نه روز. در طول روز آن موجود لحظه ای مرا به حال خود نمی گذاشت، و در طول شب هر ساعت با کابوسهایی که وحشتناکی آنها بیان ناپذیر است، از خواب می پریدم و نفس داغ آن موجود را روی صورتم احساس می کردم، و وزن بسیار سنگین او، آن کابوس مجسمی که توانایی راندنش را نداشتم، جاودانه بر قلب من مأوی گرفته بود...»

یکی دیگر از نویسندگان فرانسوی ای که ذهنش آمادگی تأثیرپذیری از داستانهای «ادگار آلن پو» را داشت، «گی دو موپاسان» بود. «آرنولد کلت» [Arnold Kellet] که سی و یک داستان کوتاه او را با عنوان «نیمه تاریک گی دو موپاسان» [The Dark Side of Guy De Maupassant, Xanadu, 1989] به زبان انگلیسی ترجمه کرده است، می گوید: «با گزینش و ترجمه این داستانهای بسیار گیرا از مجموع سیصد و یازده داستان کوتاه از گی دو موپاسان، استاد مسلم داستانسرایی، بارها این فکر به خاطرم گذشته

است که این کتاب به راستی باید با یک هشدار همراه شود. بدون تردید این داستانها برای کسانی که در آنها گرایشی به بیماری افسردگی وجود دارد، و حتی برای کسانی که به بیخوابی مبتلایند، و نیز برای آنهایی که قوهٔ تخیلی بیش از حد فعال دارند، مناسب نیست ... گذشته از بیماری بیرحم و درمان ناپذیر [سفلیس]، عوامل دیگری نیز مویسان را به انتخاب این مضمونهای تاریک و تلخ ترغیب می کرد. او از همان دورهٔ نوجوانی در روحیه اش رگه ای از تیره اندیشی نمودار بود ... و خواندن داستانهای تخیلی هوفمان و ادگار آلن پو، که این یک داستانهایش در سال ۱۸۶۵ به ترجمهٔ فرانسوی بودلر انتشار یافته بود، به تیره اندیشی او پر و بال داد. او همچنین از فلسفهٔ الحادی آرتور شوپنهاور، که بر محتوم بودن درد و رنج تأکید دارد، سخت متأثر بود. با اینکه از شواهد بسیار چنین بر می آید که مویسان اهل خوش گذراندن بود، بیشتر داستانهایش رنگمایه ای از بدبینی و مردم گریزی دارد.»

گفته اند که بیماری سفلیس او موجب شد که به مواد مخدر، مانند حشیش، کوکائین و مورفین روی بیاورد، اما عوارض این بیماری وقتی در او آشکار شد که بیشترین و بهترین داستانهایش را نوشته بود. بنابراین از بیماری او که بگذریم، از بسیاری جهات میان او و «صادق هدایت» شباهتهایی می بینیم. او هم مانند «هدایت» به زن کشش فراوان داشت و در عین حال از زن بیزار بود، و هرگز ازدواج نکرد. با

اینکه شش رُمان هم نوشت، در داستان کوتاه بود که می توانست برداشتهای خود از نگرش به درون مردم را با استادی تصویر کند. در زمان خود بزرگترین نویسنده داستانهای کوتاه در فرانسه شناخته شد، و امروز هم از انگشت شمار استادانِ مسلّم این فنّ شمرده می شود. پس با اطمینان می توان گفت که «صادق هدایت» با داستانهای «موپاسان» آشنا بود و در آموختنِ هنرِ خود از او نیز درسهایی گرفته بود و این درسها را در ساخت و پرداختِ داستانهای خود به کار برده بود.

اما تأثیر پذیربهای «صادق هدایت» در داستانهای کوتاهش جا افتادگی بیشتری دارد، چون کوتاهی آنها به او این مجال را نداده است که مانند داستان در اساس کوتاه، اما در روایت بلند «بوف کور»، برداشتهای ناهمگون را در کنار هم بگذارد. در «بوف کور» است که تقریباً از هر نویسنده و متفکر گرانمایه ای که «صادق هدایت» به آثار او دل بستگی داشت، نشانه ای پدیدار می شود.

در مورد «گی دو موپاسان»، «م. ف. فرزانه» در کتاب «آشنایی با صادق هدایت» به «همزاد» در داستان «هورلا» (*Le Horla*) اشاره می کند و پیداست که می خواهد شباهت این نمایه در «بوف کور» و «هورلا» را در پرتو تفاوتِ کاربردِ آن بیرنگ کند: «حتّی اگر هورلای گی دو موپاسان، یعنی از نزدیک ترین آثار به «بوف کور» را دوباره مطالعه کنیم، می بینیم که مضمونِ همزاد و مرگ در این دو اثر

از دیدهای کاملاً متفاوت عرضه شده است. در «هورلا» نیز نویسنده یادداشتهای روزانه با نگاه همزادش طرف است: «وانمود می کردم که دارم چیزی می نویسم تا او [هورلا] را گول بزنم، زیرا او هم مرا می پایید و ناگهان حسّ کردم، مطمئن شدم که سرش را نزدیک گوشم آورده و دارد نوشته هایم را می خواند.» و در دفاع از کیفیت تأثیرپذیری «صادق هدایت» می گوید: «هدایت از به کار بردن دانسته هایش باک ندارد... این سرشاری کار هدایت است که خوانندگان را در مقابل آینه دانش خود قرار دهد و هرکس به فراخور فهم و سوادش در آن خویشتن و دانش خود را می یابد.»

البته «همزاد» در داستان «هورلا» بیشتر نمایه ای است برای «مرگ طبیعی» که در خانه «حیات» هرکس اقامت دارد، تقریباً به همان مفهومی که «صادق هدایت» درباره آن در «بوف کور» می گوید: «ما بچه مرگ هستیم... و در ته زندگی اوست که مارا صدا می زند و به سوی خودش می خواند.» راوی «هورلا» که مانند خود «موپاسان» از مرگ زودرس یا نا به هنگام وحشت دارد، می کوشد که این هول را از ضمیر خود براند، و در روایتی استعاری این «همزاد» شوم را در خانه گیر می اندازد و درها را بر او می بندد و خانه را آتش می زند، اما بعد در می یابد که این «همزاد»، یعنی «مرگ»، از «زندگی» جدایی ناپذیر است، و می گوید: «مرگ پیشرس! همه وحشتهای آدمی از همین است! بعد از آدمی، هورلا. یعنی بعد از آن

موجودی که ممکن است در هر روز، هر ساعت، هر دقیقه، در یک حادثهٔ جزئی بمیرد، آن دیگری می‌آید که فقط در وقتِ مقدرِ خود خواهد مرد، وقتی خواهد مرد که به آخرین حدِ هستیِ خود رسیده باشد! نه... نه... دیگر تردیدی نیست، هیچ تردیدی نیست. او نمرده است... پس... پس دیگر چاره‌ای برایمانده است مگر اینکه... خودم را بکشم!»

«م. ف. فرزانه» در نقد خود می‌گوید: «اما کسی که در بوف کور سرگذشتش را نقل می‌کند... اعمالی انجام می‌دهد که در ایران رسم نیست، مثلاً دو شمعدان بالای سر مرده می‌گذارد...» منظور از رسم نبودن این کار در ایران، لابد اسلامی نبودن این رسم است، اما اگر همین صحنه از «بوف کور» را در برابر صحنه‌ای تقریباً مشابه در داستان دیگری از «مویاسان» با عنوان «لبخند شوپنهاور» بگذاریم، غیر از دو شمع کافوری که در بالای سر مرده می‌سوزد، نمایه‌های همگون دیگری هم در این دو صحنه می‌بینیم. «هدایت» در این صحنه می‌گوید: «خیلی از شب گذشته بود، من برای آخرین وداع همینکه همهٔ اهل خانه به خواب رفتند... در اتاق مرده رفتم. دیدم دو شمع کافوری بالای سرش می‌سوخت... پارچهٔ روی صورتش را پس زدم. عمهٔ ام را با آن قیافهٔ باوقار و گیرنده اش دیدم. مثل اینکه همهٔ علاقه‌های زمینی در صورت او به تحلیل رفته بود. یک حالتی که مرا وادار به کرنش کرد. ولی در عین حال مرگ به نظرم اتفاق معمولی و

طبیعی آمد. لبخند تمسخر آمیزی گوشه لب او خشک شده بود.»

راوی «بوف کور» از این عمه، که اکنون مرده است، در سراسر داستان چیزی نمی گوید، و ما فقط می دانیم که: «من زیر دست عمه ام، آن زن بلند بالا که موهای خاکستری روی پیشانیش بود، در همین خانه با دخترش همین لکاته بزرگ شدم. از وقتی که خودم را شناختم عمه ام را به جای مادر خود گرفتم و او را دوست داشتم. به قدری او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود، به زنی گرفتم.» و درباره زندگی و شخصیت فکری و اخلاقی این عمه هیچ چیز نمی دانیم تا اینکه ناگهان راوی با نگریستن به جسد او به ما می گوید: «لبخند تمسخر آمیزی گوشه لب او خشک شده بود». آیا در نظر راوی هر انسانی، چه یک پیرزن ساده، چه یک فیلسوف بدبین و ملحد، پس از غلبه مرگ، با یک معنای فلسفی، «لبخندی تمسخر آمیز» بر گوشه لبش آشکار می شود تا پیروزی مرگ را به هیچ گرفته باشد؟ یا اینکه راوی اندیشه خود درباره زندگی و مرگ را در این لبخند تمسخر آمیز خیالی می بیند؟

در داستان «لبخند شوپنهاور» اثر «موپاسان»، می خوانیم که: «شوپنهاور تازه مرده بود، و قرار بر این شده بود که ما تا صبح به نوبت بر سر بالین جسد او بیدار بمانیم. او را در یک اتاق خواب بزرگ، که اسباب ساده ای داشت، و بسیار ملال آور بود، گذاشته بودند. دو شمع روی میز کنار تختخواب می سوخت. نیمه شب بود که من و دوستم

آمدیم تا بر سرِ جسد کشیک بدهیم. دو رفیقی که ما به جایشان آمده بودیم، خانه را ترک کردند، و ما رفتیم و در پایینِ تختخواب نشستیم. حالتِ چهرهٔ او اصلاً تغییری نکرده بود. هنوز لبخند بر لب داشت. گوشه‌های دهانش با نیشخندی که ما آن را خوب می‌شناختیم، بالا رفته بود، و ما هر آن انتظار داشتیم که چشمهایش را باز کند، بجنبد و حرف بزند.»

«گی دو موپاسان» تمام یک داستان را با توجه به معنای فلسفی این نیشخند یا لبخندِ تمسخرآمیز روایت می‌کند، آن هم دربارهٔ فیلسوفی سخت بدبین که «معتقد بود که همهٔ آرزوها، هوسها و نیازهای آدمی، و نیز همهٔ نیروهای طبیعت، تجلیات یک ارادهٔ واحد است، و آن ارادهٔ معطوف به زیستن است، که اساس و جوهرِ هستی است، و از آنجا که عمل این اراده به معنای تلاشی است مُدام و ارضاء ناپذیر، پس زندگی هم رنج بردنی است مُدام. تنها با تسلط بر اراده از طریقِ عقل، و با سرکوب کردنِ آرزوی تولید مثل می‌توان رنج را کاهش داد.»

داستان «لبخند شوپنهاور» را «موپاسان» از زبانِ پیرمردی آلمانی روایت می‌کند که خود شاگردِ آن فیلسوف بوده است. راوی که با این پیرمرد آشنا شده است، و از سر کنجکاوی می‌خواهد به دنیای درون او راه بیابد، روزی که خود کتابی از «آلفرد دو موسه» به همراه دارد، پیرمرد را در حال خواندنِ کتابی به زبان آلمانی از

«شوپنهاور» می بیند که به خطِ خودِ فیلسوف در حاشیهٔ صفحه های آن یادداشت‌هایی هست. در اینجا است که راوی، که آلمانی نمی داند، می گوید: «کتاب را با گونه ای حرمت از دست او گرفتم و به سطورِ آن نگاه کردم، که هر چند یک کلمهٔ آن را نمی فهمیدم، می دانستم که بیان کنندهٔ اندیشه های فراموشی ناپذیر مردی است که در نابود کردنِ خیالها و رؤیاهای آدمی مادرِ دهر هرگز کسی همچون او نزیاده است. ناگهان این بیت از آلفرد دو موسه به خاطر آمد: «ولتر، آیا با آرامش خفته ای، و لبخندِ شوم تو/ هنوز در اطراف اسکلت برهنهٔ تو موج می زند؟» و بی اختیار دهن کجیِ کودکانه و ضدّ مذهبیِ ولتر را با طنز تسخیرکنندهٔ شوپنهاور مقایسه کردم، آن فیلسوف آلمانی ای که تأثیرش هرگز محو نخواهد شد. او لذّت جویی است سرخورده که اعتقادهای، امیدها، شعر و پروازهایِ خیال را نابود کرده است، آرزوها را به باد داده است، اطمینان را از میان برده است، عشق را کشته است، بر ستایشِ آرمانیِ زن خط بطلان کشیده است، حباب همهٔ پندارهای آدمی را شکسته است، و در شکاکیتِ هرگز کسی فراتر از او نرفته است. تمسخرِ او در همه چیز راه یافته است، همه چیز را از معنی تهی کرده است. و حتی امروز هم، آنهایی که از او بدشان می آید، پیداست که ناخواسته در ذهنِ خود ذراتی از اندیشه های او را دارند.»

با چنین دریافتی از فکر و فلسفهٔ «شوپنهاور» است که «مویاسان» در داستانِ خود با چشمِ راوی بر لبانِ جسدِ او لبخندی یا

نیشخندی می بیند که گوشه های دهان او را بالا برده است و این نیشخند به جسد آن فیلسوف می برازد، اما نشانند این لبخند برگوشه لب جسد پیرزنی ساده، بی اهمیت گرفتن اصل «واقعیت نمایی» در نظام داستان سازی است. اگر دهان مرده ای چنان بنماید که در حال مرگ لبخندی بر گوشه های آن خشکیده است، در این لبخند جلوه ای از تمسخر دیدن بستگی به دیدِ راوی یا نویسنده دارد، و نیز به قصد او در اشارتی نهفته به جهان بینی آن انسان مُرده، چنانکه راوی در داستان «موپاسان» جلوه ای از این تمسخر را در لبخندِ جسدِ «شوپنهاور» دیده است، و «صادق هدایت» به نیابتِ راوی «بوف کور»، لبخند تمسخر به مرگ، یا به زندگی، یا به هر دو را از لب «شوپنهاور» گرفته است و بر لب پیرزنی گذاشته است که در فضای داستان «بوف کور» نمی تواند آن را به خود بپذیرد.

رؤیایها و خیالهای راوی «بوف کور» نیز از منطق رؤیا و خیال برخوردار نیست، و در آنها رنگ و آهنگی طبیعی استمرار ندارد. در آنجا که متأثر از رؤیایها و خیالهای «نروال» است، نویسنده فراموش می کند که «نروال» از جمله اندک شمار نویسندگان رمانتیک عصر خود بود که نخواستند بودند مرز میان واقعیت و رؤیا، یا بیداری و خواب را با مصرف مواد مخدر بشکنند، و او خود سرشتی رؤیایی داشت، چنانکه این سرشت کار او را به جنون کشانید. حتی آن رؤیاهایی که برای او پیش نیامده است و او خود آنها را ساخته است،

خالی از کیفیتِ طبیعیِ رؤیاهای واقعی او نیست. اما «صادق هدایت» در «بوف کور» تکلیف خواننده را با رؤیاهای و خیالهای خود روشن نمی‌کند. از ابتدای روایت، یعنی از واقعهٔ رؤیت «زن اثری» از «سوراخ هواخور رف» تا چندین صفحه بعد که از درد گم کردن او می‌نالد، بر خواننده چنین وانمود می‌شود که این صحنهٔ عجیب در بیداری بر او گذشته است، یعنی رؤیا نیست. اما ناگهان می‌گوید: «از این به بعد به مقدار مشروب و تریاک خود افزودم»؛ و بنابراین می‌توان فرض کرد که در هنگام رؤیت «زن اثری»، و بعد در هنگام بسته شدن خود به خود و خیالی «سوراخ هواخور رف»، او همچنان مشروب و تریاک مصرف می‌کرده است، و تریاک همدست با مشروب، هر قدر هم که می‌بوده باشد، می‌توانسته است در کیفیت رؤیا و تخیل او تأثیر بگذارد.

با اینکه «صادق هدایت»، با تأثیر پذیری از رؤیاهای و تخیلات «ژرار دو نروال» می‌خواهد که راوی «بوف کور» او دربارهٔ عشق و معشوق و عالم روح چشم بر افقهای راوی «اورلیا» داشته باشد، به این واقعیت بی‌توجه می‌ماند که راوی «اورلیا» هیچ اندیشه، خیال یا رؤیایی ندارد که از تأثیر مواد مخدر مایه گرفته باشد، و آنوقت چیزهایی از تجربهٔ خود در مصرف تریاک و تأثیر آن در نموده‌های خیالی و رؤیایی آن را با مایه ای که از «نروال» گرفته است، در هم می‌آمیزد، و در این کار بی‌گمان «تامس دِ کویینسی» هم به او یاری

داده است.

«صادق هدایت» در نامهٔ ۱۶ اکتبر ۱۹۲۵ خود به «تقی رضوی»، به او می‌گوید: «چندی پیش کتاب آلفرد دو موسه که عنوان ذیل را داشت: *Le Confession d'un Enfant de Siecle* [اعترافات فرزند زمانه] خواندم. خیلی دلچسب بود، خصوصاً اوایل آن. به هر صورت رمان خوبی است. شما هم بخوانید.»

«آلفرد دو موسه» این رمان را که روایتی از زندگی خود اوست، در بیست و شش سالگی نوشت. «صادق هدایت» آن را در بیست و سه سالگی خوانده بود و «خیلی دلچسب» یافته بود. مضمون نخستین شعرهای «آلفرد دو موسه» بیشتر تأملات و مکاشفاتی است در «وَجدها و یأسهای عشق» و نخستین اثری که از او در هجده سالگی اش منتشر شد، ترجمه ای آزاد از کتاب «اعترافات یک افیون خوار انگلیسی»، نوشتهٔ «تامس دِ کویینسی» بود. «دِ کویینسی» در بخشی از این کتاب ماجرای اعتیاد خود به تریاک را روایت می‌کند و اثر افیون در تبدیل تجربه های کودکی و نوجوانی به رؤیاهای سمبولیک و پُر معنی و رازگشا را نشان می‌دهد. اما بخش اصلی کتاب در واقع زندگینامه اوست، و روایت رنجها و ناکامیهای دورهٔ کودکی و نوجوانی او، که در عین حال تصویری است از زندگانی طبقهٔ گرفتار «فقر و مسکنت» در انگلستان، در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم.

راوی «بوف کور» علت تریاک کشیدن خود را دچار بودن به بیماری ای می داند که حکیم باشی از آن سر در نمی آورد. او می گوید: «حکیم باشی با سه قبضه ریش آمد و دستور داد که من تریاک بکشم.» و در «اعترافات یک افیون خوار انگلیسی»، راوی که دانشجویست، و دچار دندان درد و سرماخوردگی شدید، «بی هدف، و شاید بیشتر برای فرار از شکنجه درد، از خانه بیرون می رود و در خیابان به یکی از دوستان دانشکده ای بر می خورد و این دوست به او توصیه می کند که برای رفع درد تریاک بکشد. راوی «بوف کور» می گوید: «چه داروی گرانبهایی برای زندگی دردناک من بود! وقتی که تریاک می کشیدم، افکارم بزرگ، لطیف، افسون آمیز و پرآن می شد، در محیط دیگری ورای دنیای معمولی سیر و سیاحت می کردم.» و راوی در داستان «د کویینسی» پس از نخستین تجربه افیون خواری، می گوید: «تریاک را خوردم، و ساعتی بعد، خداوندا! چه دگرگون حالی شگفتی! چه رستخیزی از پایین ترین درکات روح! چه مکاشفه ای در دنیای درون! اینکه اکنون دردهایم از میان رفته بود در نظرم چندان اهمیتی نداشت؛ این اثر درمانی در برابر اثرات مثبت بی حد و حصری که در پهنه بیکران لذتی آسمانی بر من آشکار شد، اصلاً به حساب نمی آمد. اکنون من به داروی همه دردهای بشری دست یافته بودم؛ آن سرشادمانی که اهل حکمت قرنهای قرن درباره آن بگو مگو کرده بودند، ناگهان بر من مکشوف شده بود.»

«د کویینسی» در کتاب خود در یک فصل «لذت‌های افیون» و در فصلی دیگر «رنج‌های افیون» را بیان می‌کند، و تأکید او بیشتر بر تأثیر تریاک در کیفیت خیالها و رؤیاهاست، و این درست همان چیزی است که راوی «بوف کور» بر آن تأکید دارد و در جایی می‌گوید: «هرچه تریاک برایم مانده بود کشیدم تا این افیون غریب همهٔ مشکلات و پرده‌هایی که جلو چشم مرا گرفته بود، این همه یادگارهای دوردست خاکستری و متراکم را پراکنده بکند... مثل اینکه قانون ثقل برای من وجود نداشت و آزادانه دنبال افکارم که بزرگ، لطیف و موشکاف شده بود پرواز می‌کردم... از قید بار تن آزاد شده بودم. یک دنیای آرام ولی پر از اشکال و الوان افسونگر و گوارا ... در امواجی غوطه ور بودم که پُر از نوازشهای اثیری بود. صدای قلبم را می‌شنیدم، حرکت شریانم را حس می‌کردم... متدرجاً حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک شده، فراموش شدهٔ زمان بچگی را می‌دیدم، نه تنها می‌دیدم بلکه در این گیر و دارها شرکت داشتم و آنها را حس می‌کردم، لحظه به لحظه کوچکتر و بچه‌تر می‌شدم، بعد ناگهان افکارم محو و تاریک شد، به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و در ته چاه عمیق و تاریکی آویزان بودم. بعد از سر چنگک رها شدم. می‌لغزیدم و دور می‌شدم ولی به هیچ مانعی بر نمی‌خوردم. یک پرتگاه بی پایان در یک شب جاودانی بود.»

و «د کویینسی» می گوید: «پدیده اصلی ای که افیون همواره خود را در آن آشکار می کرد، و تنها پدیده ای که تعریف پذیر بود، در رؤیایها نمودار می شد (و در مناظر رؤیایی عجیب) که نتیجه افراط در مصرف افیون بود. اما بدیهی است که این رؤیایها و این مناظر رؤیایی، شکلها و مایه های خود را، روشنیها و سایه های شگرف خود را از رازهای عمیقی که سخت در قلب رسوخ کرده بود، می گرفت، و نیز از آثار گداختهایی که در کوره های عظیم زندگی در شهر لندن با نیروی قهار فقر و مسکنت در حافظه پایدار همچون داغ ثبت شده بود... با افزایش قدرت خلاقه چشم، انگار در یک مرحله، بین حالت بیداری و خواب مغز رابطه ای پیدا می شد، چنانکه در تاریکی درباره هرچیز قابل رویت که فکر می کردم، بیدرنگ شبح آن چیز در پیش چشم نمودار می شد... این دگرگونی در رؤیاهای من به نحوی توصیف - ناپذیر با اضطرابی ریشه دار و حزنی مرگ آلود همراه بود. انگار هر شب در حفره ها و پرتگاههایی بی آفتاب سقوط می کردم، نه به مفهومی استعاری، بلکه به معنای واقعی سقوط می کردم، سقوطی که گویی از اعماق بی پایان آن امید به بازگشت نبود. و حتی با بیدار شدن هم، احساس نمی کردم که از آن اعماق بازگشته ام... مفهوم مکان، و در نهایت مفهوم زمان، هر دو سخت دگرگون می شد. ساختمانها، مناظر و دیگر چیزها ابعادی چندان وسیع به خود می گرفت که چشم طبیعی توانایی دریافت آن را نداشت. فضا آماس می کرد و در حد بیکرانگی ای وصف ناپذیر و خودافزا بزرگ می شد.

و این از گسترشِ وسیعِ زمانِ کمترِ مرا پَریشانِ می‌کرد. گاهی انگار در یک شب، هفتاد یا صد سالِ زندگیِ کرده‌ام؛ نه، گاهی احساسم از زمانِ در حدّیِ وِرایِ تجربهِ بشریِ بود... کوچکترینِ وقایعِ دورانِ کودکی، یا صحنه‌هایِ فراموشِ شده‌یِ دوره‌هایِ بعدِ اغلبِ زنده می‌شد. نمی‌توانم بگویم که آنها را به یاد می‌آوردم، چون اگر در بیداری آنها را برایم باز می‌گفتند، نمی‌توانستم بپذیرم که اینها بخشیهایی از تجربه‌هایِ گذشته من بوده است...»

خیالها و رؤیاهایی که «دکویینسی» در «در اعترافات یک انگلیسی افیون خوار» روایت می‌کند، شباهتهایی نزدیک به خیالها و رؤیاهایِ راویِ «بوف کور» دارد، با این تفاوت که «دکویینسی» از آنها داستانِ نساخته است و هدفش نشان دادنِ تأثیرِ افیون در دگرگونیهایِ عملِ مغزِ انسان در بیداری و خواب بوده است. در مقدمه‌ای که «جان ای. جُردن» [John E. Jordan]، استاد زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه کالیفرنیا، بر کتاب «اعترافات یک انگلیسی افیون خوار» نوشته است، می‌گوید: «علم امروز در این تردید دارد که افیون هیچگونه تأثیری در دنیای پر ابهام رؤیایا داشته باشد. بررسی حالات معتادان نشان می‌دهد که مصرف موادّ افیونی در عاداتِ شخص در خواب دیدنِ تغییری ایجاد نمی‌کند، ولی گاه دیدنِ کابوس می‌تواند از عوارضِ اوّلیّه ترک افیون باشد.»

«جان ای. جُردن» پس از این اشاره به تردید علم در واقعیتِ

تأثیر افیون در کیفیت رؤیا، می افزاید که «د کویینسی» از همان دوران کودکی «موجودی رؤیایی» بود و رؤیا برای او همیشه از حیث گشودن رازهای درون اهمیت فراوان داشت، و خود او گفته بود: «عضوی که عامل رؤیاست، در پیوند با دل و چشم و گوش، دستگامی شگفت تشکیل می دهد که لایتناهی را به درونِ غرفه های مغز انسان می کشاند و از ابدیتهای اعماقِ زندگی پرتوهایی تاریک بر آینه های آن «کامرا اُبسکورا» [Camera Obscura: تاریکخانه] مرموز، یعنی ذهن خفته، می تاباند.» در شش سالگی، وقتی که در کنار جسدِ خواهرش ایستاده بود، به حالت «خلسه» در افتاده بود و در این حالت «در اوج آسمان بلند نیلگون ایوانی گشوده شد» و او که «انگار بر امواجی عظیم سوار بود» تا عرش خداوند صعود کرد.

راوی در «اعترافات یک انگلیسی افیون خوار» در نوجوانی، به هنگام فقر و آوارگی در خیابان با دختری به نام آن [Ann] آشنا می شود و با مهری که از او می بیند سخت به او دل می بندد، اما او را گم می کند و هرچه در هرجا به جست و جویش می پوید، او را نمی یابد. سالها بعد، در یک رؤیا، یا به گفته صادق هدایت «در برزخ خواب و بیداری» واقعه ای بر او می گذرد که آن را در فصل «رنجهای افیون» چنین روایت می کند: «به خاطر گذشت که صبح یک روز بکشنه ماه مه بود؛ یعنی یکشنبه عید فصیح، و هنوز دمدمه های صبح بود. به نظرم آمد که در آستانه کلبه ام ایستاده ام. در

برابر من همان چشم اندازی بود که در چنین مواقعی می شد انتظار دیدنش را داشت، اما طبق معمول قدرت رؤیا به آن جلال و تقدس بخشیده بود. همان کوهها بود و در پای کوهها همان دره زیبا، اما کوهها از بلندی «قاف» هم فراتر می رفت، و در فاصله آنها جلگه ها و علفزارهایی پهناورتر گسترده بود؛ پرچینها را گلهای سفید فراوان آراسته بود، و هیچ موجود زنده ای دیده نمی شد، مگر دامهایی که در گورستان خرم کلیسا بر گورهای پوشیده از گیاه شاداب، مخصوصاً در گردِ گورِ کودکی که زمانی او را بسیار دوست می داشتم، آرمیده بودند، درست به همان حال که آنها را پیش از طلوع آفتاب، در همان تابستانی که آن کودک مُرد، دیده بودم. بر این چشم انداز آشنا خیره شدم و به خود گفتم: «تازه هنوز آفتاب بالا نیامده است؛ و یکشنبه عید فصیح است؛ و روزی است که نخستین ثمرات قیامت مسیح را جشن می گیرند. می روم بیرون می گردم؛ امروز غمهای کهنه فراموش خواهد شد؛ چون هوا خنک و آرام است، و کوهها بلند، و سرکشیده تا اوج آسمان؛ و گورستان همچون کف جنگل پوشیده از گیاه خرم، و کف جنگل همچون گورستان کلیسا آرام؛ و من می توانم تب را با شبنم از پیشانی ام بشویم؛ و آنوقت دیگر غمناک نخواهم بود.» روی برگرداندم، چنانکه انگار بخوام در باغچه ام را باز کنم، و ناگهان در سمت چپ صحنه ای کاملاً متفاوت دیدم؛ اما همین صحنه را هم قدرت رؤیا با موقعیت هماهنگ کرده بود. صحنه ای از جهان شرق بود؛ و آنجا هم یکشنبه عید فصیح بود، و دمه های صبح. و در

دور دست، همچون لکه ای بر افق، گنبدها و قبه های یک شهر بزرگ نمودار بود: طرحی یا خیالی که شاید در کودکی از مشاهده تصویر «بیت المقدس» در خاطر من مانده بود. و در فاصله ای کمتر از یک تیر پرتاب، روی صخره ای، در سایه نخلها زنی نشسته بود؛ و من خوب نگاه کردم، و دیدم که او «آن» است! او با اشتیاق چشمانش را به من دوخت؛ و من سرانجام به او گفتم: «پس بالاخره تو را پیدا کردم.» در انتظار ماندم؛ اما او در جواب من یک کلمه هم بر زبان نیاورد. چهره اش به همان حالی بود که آخرین بار او را دیده بودم؛ به همان حال، اما بسیار متفاوت! هفده سال پیش، وقتی که روشنایی چراغ خیابان در لندن عظیم بر چهره اش افتاده بود، و من برای آخرین بار لبهای او را بوسیدم... اشک از چشمانش روان بود. اما اکنون در چشمانش اشکی دیده نمی شد. گاه به نظر می آمد که تغییر کرده است، و گاه به نظر می آمد که اصلاً تغییری نکرده است؛ و سنش هم بیشتر نشده است. نگاهش آرام بود، اما حالت وقاری تقدس آمیز و عجیب داشت، و من اکنون با حرمت به او می نگریستم. ناگهان چهره اش تاریک شد؛ و من رو به سوی کوهها گرداندم، و احساس کردم که میان من و او توده های مه در پیچ و تاب است؛ و در یک لحظه همه چیز ناپدید شد؛ و در یک چشم بر هم زدن من از کوهها بسیار دور بودم، و در روشنایی چراغ خیابان در لندن، باز با «آن» قدم می زدم، درست مثل هفده سال پیش، که هر دو نوجوان بودیم، به موازات صف بی پایان خانه های خیابان آکسفورد قدم می زدیم.»

در «بوف کور» راوی در یکی از آن حالتهای رؤیایی، از سوراخ هواخور رف «دختر اثیری» را زیر درخت سرو می بیند و سخت مسحور نگاه او می شود، اما روز بعد که به سراغ «سوراخ هواخور رف» می رود، می بیند که «روزنه چهارگوشه دیوار به کلی مسدود و از جنس آن» شده است، «مثل اینکه از ابتدا وجود نداشته است.» از آن پس هرچه جست و جو می کند، او را نمی یابد. البته چهره دیگری از این دختر همان دخترکی است که در دوره معصومیت، در یک روز سیزده به در با او و بچه های دیگر سرمامک بازی کرده بود، و دختر در کنار نهر سورن پایش لغزیده بود و در نهر افتاده بود: «او را بیرون آوردند بردند پشت درخت سرو رختش را عوض بکنند، من هم دنبالش رفتم، جلو او چادر نماز گرفته بودند. اما من دزدکی از پشت درخت تمام تنش را دیدم.» و راوی «بوف کور» در واقع این دختر را که همان دخترعمه و همسن اوست، قبلاً در هنگامی که «دوره معصومیت» را پشت سر گذاشت و به همسری او درآمد و «لگاته» شد، گم کرده بود. بار دوم نمود رؤیایی آن دختر است که گم می شود، اما در رؤیایی دیگر خود را در آستانه خانه اش بر او نمودار می کند و بی آنکه کلمه ای میان آن دو رد و بدل شود، بر تختخواب او می میرد.

شاید «صادق هدایت» که کتاب «اعترافات فرزند قرن»، نوشته «آلفرد دو موسه» را خوانده بود و آن را «خیلی دلچسب» یافته

بود، از اینکه همین «آلفرد دو موسه» در هجده سالگی کتاب «اعترافات یک انگلیسی افیون خوار» را به فرانسه ترجمه کرده بود، بی اطلاع نمانده بود، زیرا که این کتاب در نزد بسیاری از نویسندگان قرن نوزدهم فرانسه بسیار شناخته بود، چنانکه منتقدی دربارهٔ آن گفته بود: «تامس دکوینسی نعمتی بود که ادبیات فرانسه بیش از ادبیات انگلیسی از آن برخوردار شد.» و قبلاً هم اشاره کرده بودم که «شارل بودلر» بخشهایی از «اعترافات» او را با ترجمه ای آزاد در کتاب «بهشتهای ساختگی» آورد، و «بالزاک» و «تئوفیل گوتیه» هم احتمالاً از این کتاب تأثیرهایی پذیرفته بودند، و با اطمینان می توان گفت که نویسندگان سوررئالیست فرانسوی، و نیز «ژرار دو نروال» که پیشگام آنها بود، کتاب «اعترافات یک انگلیسی افیون خوار» به ترجمه «آلفرد دو موسه» را خوانده بودند.

در مورد تأثیرپذیریها و بهره گیریهای «صادق هدایت» از بعضی از آثار بعضی از نویسندگان جهان، با نمونه هایی که بررسی شد، تردیدی به جا نمی ماند، اما گاه ممکن است که نمایه ای از داستان «بوف کور» با نمایه ای در اثری از نویسنده ای دیگر، مخصوصاً نویسندگان رمانتیک اروپا و آمریکا شباهتی داشته باشد، بی آنکه بتوان این شباهت را با اطمینان دلیل آشنایی «صادق هدایت» با آثار آن نویسنده یا تأثیرپذیری او از آن نمایه دانست، و چنین شباهتی می تواند صرفاً تصادفی باشد. مثلاً «واشنگتن ایروینگ»

[Washington Irving, 1783-1859] نویسنده و مورخ آمریکایی، در کتاب «حکایت‌های یک جهانگرد» داستانی دارد با عنوان «ماجراهای یک دانشجوی آلمانی»، دربارهٔ جوانی حسّاس و خیالباف که با تأمل در عالم ارواح سخت گرفتار تصوّرات موهوم می‌شود، چنانکه در دنیای خیالی خود گمان می‌کند که جنّ یا روحی خبیث در صدد تسخیر اوست. دوستانش به بحران عقلی و روانی او پی می‌برند، و از آنجا که در درمان او بهترین چاره را تغییر محیط می‌بینند، او را برای ادامهٔ تحصیل به پاریس می‌فرستند.

سال ۱۷۹۸ در آلمان آغاز نخستین مرحله از ظهور و تحوّل «رمانتیسیم» است و در فرانسه آغاز انقلاب، و در چین دوره ای است که «واشنگتن ایروینگ» یک دانشجوی آلمانی را، که از ماندن در دنیای درون و سیر در آفاق خیال بیمار شده است، به فرانسه ای می‌فرستد که می‌خواهد با انقلاب ارزشهای کهن را فرو بشکند و زندگی را با واقعیت‌های طبیعی هماهنگ کند. اما جوان آلمانی فرانسوی نمی‌شود، و هرچند که «هیجان تند مردم در ابتدا ذهن مستعد او را جلب می‌کند، و مسحور نظریه های فلسفی زمانه می‌شود، اما صحنه های خون ریزی ای که در پی انقلاب می‌آید، طبیعت حسّاس او را سخت می‌آشوبد، او را از جامعه و جهان بیزار می‌کند، و بیش از پیش به انزوا می‌کشاند.»

تا اینجا شباهتی میان راوی «بوف کور» و «دانشجوی آلمانی»

نمودار نیست، و حتّی رفتنِ «صادق هدایت»، یک «دانشجوی ایرانی» به فرانسه برای ادامه تحصیل در سالهای بعد از جنگ جهانی اوّل هم زمینه ای برای مقایسه به دست نمی دهد. بعد «واشنگتن ایروینگ» در روایت خود می گوید: «او به اندازه ای خجالتی و بی تجربه بود که نمی دانست چگونه به جنس لطیف نزدیک شود، امّا زیبایی زن را با شور فراوان می ستود، و بیشتر اوقات خود را در انزوای اتاقش با نظارهٔ خیالی پیکرها و چهره های آشنا می گذراند و قوّهٔ تخیل او تصویرهایی از زیبایی می پرداخت که بسیار فراتر از واقعیت بود.»

این توصیف «واشنگتن ایروینگ» از «ولفگانگ»، دانشجوی آلمانی، در جهان داستانی «صادق هدایت» توصیفی آشناست و می تواند مثلاً یادآور «مهرداد»، قهرمان داستان «عروسک پشت پرده» باشد، و بدیهی است که راوی «بوف کور» با راوی «عروسک پشت پرده» اشتراک ذهنیت دارد، یعنی آفرینندهٔ هر دو «صادق هدایت» است، امّا تا اینجا داستان با نمایه ای برخورد نمی کنیم که ویژگی آن نیاز به ابداع داشته باشد، زیرا که در جامعهٔ «صادق هدایت»، مخصوصاً با فرهنگ خانوادگی و طبقاتی او، از این گونه جوانان بسیار بودند، و خود او یک نمونه به کمال از آنها بود.

آنچه در داستان «ماجرای یک دانشجوی آلمانی» موجب شده است که «عنایت الله دستغیبی (سعید)» در مقاله ای با عنوان «بوف

کور، اثری از هدایت یا آبروینگ؟» [دفتر هنر، ویژه صادق هدایت]، حیرت خود را از شباهت این داستان با بخشی از «بوف کور» ابراز کند، کیفیت ظهور «زن رؤیایی» بر «ولفگانگ» است. «دستغیبی» می‌گوید: «فصل اول بوف کور، که در واقع هسته اصلی کتاب و لبّ مطلب است عیناً از داستان کوتاه «ماجرای یک دانشجوی آلمانی» واشنگین آبروینگ اقتباس شده است... زیبایی اثری و خیره‌کننده یک زن خیالی که قهرمان داستان، نادیده عاشقش شده است و سپس ناگهان او را در شبی بارانی، با لباس مشکی و موهای بلند مشکی... می‌بیند. زن بدون مقاومت به خانه مرد می‌رود و تا مرد بخواهد بیاید، زن جسد شده است!»

در داستان «آبروینگ» دانشجوی آلمانی یک بار زنی را در خواب می‌بیند که زیبایی فوق‌العاده‌ای دارد و آنگاه این زن رؤیایی روزها در تخیلات او، و شبها در رؤیاهایش، پیوسته بر او نمودار می‌شود تا اینکه در یک شب بارانی، در هنگام بازگشتن به خانه، در میدانی، بر پله‌ای از پله‌های سکوی «گیوتین» نگاهش بر زنی می‌افتد نشسته و سر بر زانوان فرو گرفته، به حالتی که «ولفگانگ» فکر می‌کند که یا او از زنانی است که در آن دوره پر آشوب کارشان به فحشاء کشیده است، یا سوگواری است که انقلاب عزیزترین کس او را طعمه گیوتین کرده است. وقتی که به او نزدیک می‌شود، در روشنائی آذرخش او را همان «زن رؤیایی» خود می‌بیند. به او

پیشنهاد می‌کند که او را به دوستانش برساند، و زن با اشاره به گیوتین می‌گوید:

[«من روی زمین دوستی ندارم.» ولفگانگ گفت: «به هر حال خانه که داری.» «بله، در گور!»]

و خلاصه آنکه این زن را به آپارتمان کوچک خود می‌برد و به او از آشنایی خود با او در رؤیاهایش می‌گوید، و از او می‌خواهد که برای همیشه باهم زندگی کنند و زن می‌پذیرد و در آغوش او فرو می‌افتد. صبح روز بعد «ولفگانگ» در حالی که زن خفته است، از خانه بیرون می‌رود تا آپارتمانی بزرگتر، مناسب زندگی تازه خود پیدا کند: «وقتی که برگشت، دید که سر زن از تختخواب فرو آویخته است. با او حرف زد، اما جوابی نشنید. جلو رفت تا بیدارش کند و او را از آن وضع ناراحت کننده در آورد. دستش را گرفت، دید سرد است و نبضش نمی‌زند. صورتش رنگ باخته و ترسناک شده بود. مختصر آنکه مُرده بود.»

دانشجو «وحش‌زده و پریشان» همسایگان را خبر می‌کند، و مأمور پلیس می‌آید و همینکه چشمش به جسد زن می‌افتد، با تعجب می‌گوید: «عجیب است! این زن چه طور به اینجا آمده است؟» و وقتی که «ولفگانگ» از مأمور پلیس می‌پرسد: «شما درباره این زن چیزی می‌دانید؟» مأمور پلیس می‌گوید: «چیزی می‌دانم! او را

دیروز با گیوتین گردن زدند!» و آنوقت جلو می رود و نوار سیاهی را که به دور گردن جسد پیچیده است، باز می کند و سر جسد از تن جدا می شود و بر کف اتاق می غلتد. دانشجوی آلمانی دیوانه وار فریاد می زند: «شیطان! شیطان مرا تسخیره کرده است! دیگر هرگز رستگار نخواهم شد!» هرچه می کوشند که او را آرام کنند، مؤثر نمی افتد و «ولفگانگ» که معتقد است که یک روح خبیث برای تسخیر او از جسد زن استفاده کرده است، دیوانه می شود، و پس از چندی در تیمارستان می میرد.»

در پایان داستان «ایروینگ» از راوی داستان می پرسد: «این داستان به راستی واقعیت دارد؟» و راوی در جواب می گوید: «در واقعیت آن تردیدی نیست... آن دانشجو خودش ماجرا را برای من تعریف کرد. او را در تیمارستانی در پاریس دیدم.»

بدیهی است که استناد روایت به خود آن دانشجو نمی تواند دلیل واقعیت آن باشد. شگردی که «ایروینگ» با این استناد به کار می برد، نزد بسیاری از نویسندگان داستانهای تخیلی ترسناک و خارق العاده و محیر العقول معمول بوده است، و نیز بدیهی است که هیچیک از این نویسندگان انتظار نداشته است که با چنین استنادهایی طنزآمیز، حکایتهایی را که هیچ صاحب عقل سلیمی باور نمی کند، باور کردنی کند. و جنبه ای دیگر از شگرد «ایروینگ» اینکه از کجا معلوم که

راوی که با دانشجوی آلمانی در تیمارستان دیدار داشته است، خود دیوانه نبوده باشد؟

اما نویسندگانی که رؤیا را «زندگی دوم انسان» می دانسته اند، و در عین حال می خواسته اند که دنیای درونی روحهای پریشان یا بیمار را تصویر کنند، در این دو زمینه آن قدر تأمل و تجربه داشته اند که بتوانند با نوشته هاشان خواننده را برای سیر و سیاحت در دنیای درونی خود او یاری دهند. «صادق هدایت» هم با نظر به نمونه هایی از این گونه داستانها «بوف کور» را نوشته است، و اگر هم داستان «ماجراهای یک دانشجوی آلمانی» اثر «واشنگتن ایروینگ» را خوانده بوده باشد، در این مورد می توان گفت که تأثیرپذیری او مقلدانه نبوده است، زیرا که در بخش اول «بوف کور» این معشوق دوره کودکی یا دوره معصومیت روح اوست، که در بزرگسالی، در هنگامی که او می خواهد خود را بشناسد، در قالب «زن اثری» می میرد و روح و جسم خود را به او تسلیم می کند تا در «من دیگر»ش که «لگاته» است وجود نداشته باشد، و به این ترتیب دنیای کودکی راوی از دنیای بزرگسالی او جدا می شود، و اوایی که به پیرمرد خنزر پنزی و قاتل «لگاته» تبدیل می شود، در دنیایی و متعلق به دنیایی می ماند که «من گمشده» راوی هرگز آن را نخواسته است و نپذیرفته است. در «ماجراهای یک دانشجوی آلمانی» خواننده می تواند یکی از دو امکان را انتخاب کند و بر مبنای آن داستان را به

معنایی برساند. امکان اوّل اینکه از دید «ولفگانگ» مایخولیایی یک روح خبیث، برای اینکه سرانجام او را تسخیر کند و به تیمارستان بیندازد و به مرگ بسپارد، سر آن زنی را که روز پیش انقلابیون با گیوتین گردن زده بودند، به تن او می چسباند و به او جان و جنبش موقت می دهد تا «ولفگانگ» را بفریبد و او زن را در ظلمت شب به خانه ببرد، و بعد در روشنایی روز با واقعیت رو به رو شود و ضربه این واقعیت چنان سنگین باشد که نظام خرد را در او از هم بپاشد. و امکان دوّم اینکه خواننده بیشتر نمایه ها را در داستان «ایروینگ» استعاری بینگارد و داستان را چنین تفسیر کند که هرگاه مردی جوان، در بحبوحه بلوغ جنسی، به جای برخورد با واقعیت زن و آزاد گذاشتن خود در بروز کشش طبیعی، با صورت خیالی زن در خلوت روح به سر برد، معنای واقعی عشق برایش دگرگون می شود و چنین عشقی او را به جنون می کشاند.

گفتار در تأثیر پذیریهایی «صادق هدایت» در ساختمان مضمونی «بوف کور» را به این نتیجه می رسانم که او در مقام نخستین نویسنده ای که داستان کوتاه به شیوه اروپایی یا غربی را در ادبیات فارسی پدید آورده است، توفیقی تحسین انگیز داشته است، و بهترین نمونه این داستانها را می توان در میان داستانهای «رنالیستی» یا واقعی او پیدا کرد، امّا او در سیر هنرآموزی و تجربه اندوزی خود هرگز نتوانست یک داستان بلند بنویسد، و «بوف کور» نیز یک

داستان کوتاه به زور بلند شده است، و ناهمگونی در تأثیرپذیریها آن را به آشفته ترین و نا به سامان ترین داستان تخیلی و روانشناختی او تبدیل کرده است. اما در عین حال، چنانکه قبلاً هم اشاره شد، در «بوف کور» یک داستان به سامان نهفته است که می توان آن را از بار پیرایه های نامناسب و عاریتی سبک کرد و دید که «صادق هدایت» اگر خود به اهمیت و ارزش این داستان پی می بُرد و در تأثیرپذیریهایش استقلال دید خود را حفظ می کرد، داستانی بی نظیر در بیان «به خود عشق ورزی» و «استمناء» و به طور کلی درباره «عاشقان بی معشوق» پدید آورده بود.

* «بوف کور»:

داستان «عاشقان بی معشوق»

اکنون، پس از این همه در «بوف کور» نگریستن، آن را در مثل درختی می بینم عجیب و تماشایی: عجیب، زیرا که در شاخسار انبوه آن بسیار شاخه ها پیداست از درختان گوناگون برگرفته و در هم بافته؛ و با این ترکیب، از فاصله ای، در نظر به هیچ درختی نمی ماند؛ و تماشایی، زیرا که از نزدیک برگها و شکوفه های هر شاخه ای از آن با شکلها و رنگهای اصیل خود، پاره ای از شاخسار درختی آشنا را در برابر چشم بیننده می گیرد، و اگر بیننده درنگ کند، می تواند تمامی آن درخت آشنا را در دیدگاه خیال خود برافرازد. اما آن درختهای آشنای

گونگون درخت «بوف کور» نیست، هرچند که «بوف کور» در مجموع درختی عجیب و تماشایی باشد. با کنجکاوی خود در چند فصل پیش، با درنگ در برابر هر پاره از شاخسار این درخت عجیب و تماشایی، در دیدگاه دانش خود از درختهای آشنا، بعضی از نمایان ترین آنها را نظاره کردم، و اکنون می خواهم بدانم که اگر این درخت را سخت تکان بدهم تا شاخه های عاریتی آن فرو بیفتد، در اساس چه چیز به جا می ماند که توانسته است این درخت عجیب و تماشایی را برپا نگهدارد، درختی که در چند دهه گذشته همواره تماشاگرانی متعجب داشته است، و تعجب این تماشاگران غالباً به تحسینی انجامیده است گاه آمیخته با همدلی و همفکری، و گاه نمودار هراس و بیزاری.

من آن درخت بزرگ عجیب و تماشایی را سخت تکان دادم، و اکنون آنچه به جا مانده است، چنانکه می بینم درخت کوچک سیبی است در باغ فراموش شده تنهایی، در زندگی عاشقان بی معشوق. راوی «بوف کور» کیست؟ این مرد که می گوید: «در اتاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می بینم و در زندگی محدود من آینه مهمتر از دنیای رجّاله هاست که به من هیچ ربطی ندارد»، در بریدگی از دنیای رجّاله ها، یا دنیای خارج از وجود خود، در آینه چه می بیند؟ او زندگی خود را به چهار دیوار اتاقش محدود کرده است، اتاقش دنیای او شده است، و دنیای او تنهایی اوست، و او صورت

خود را، تنهایی خود را در آینه می بیند. چرا آینه برای او مهمتر از دنیای رجّاله هاست؟ آیا دیگران هرگز صورت او را چنانکه او در آینه تنهایی خود دیده است، ندیده اند، یا چنان دیده اند که آنها را به خنده انداخته است، آن هم «چه خنده خراشیده زنده و ترسناکی» که مو به تن آدم راست می کند؟

وقتی که سخن از «عشق» به میان می آید، راوی «بوف کور» عشق رجّاله ها را ردّ می کند، خود را از آن میرا می کند، زیرا که به نظر او عشق «برای همه رجّاله ها یک هرزگی، یک ولننگاری موقّتی است». پس او عشق را «پاک»، «مقدّس» و «جاودانی» می خواهد. او در مقایسه عشق خود با عشق رجّاله ها می گوید: «عشق رجّاله ها را باید در تصنیفهای هرزه و فحشاء و اصطلاحات رکیک که در عالم مستی و هوشیاری تکرار می کنند، پیدا کرد. مثل دست خرتو لجن زدن یا خاک تو سری کردن.» پس چرا خود او وقتی که به جای «زن»، «معشوق» یا هر اسم و صفت پاک دیگری، نیمه دیگرش را «لکّاته» می خواند، او را دلخواه تر می بیند؟ چرا می گوید: «این کلمه مرا بیشتر به او حریص می کرد، بیشتر او را سرزنده و پر حرارت به من جلوه می داد؟» معنایی که در برابر کلمه «لکّاته» می یابیم «زن بدکار، روسپی، زن وقیح و دریده، و سلیطه» است. چگونه ممکن می شود که مردی که عشق را پاک و مقدّس و جاودانی می خواهد، لکّاته خواندن زن او را بیشتر به زن حریص کند، و زن را برای او

«سرزنده تر و پر حرارت تر» جلوه بدهد؟ آیا زن فقط در حالتی که لکاته باشد، بدکار و روسپی و وقیح و دریده و سلیطه باشد، سرزنده تر و پر حرارت تر جلوه می کند و می تواند مرد را به خود حریص تر کند؟ مگر به نظر راوی «بوف کور» این رجّاله ها نیستند که هماغوشی پاک و مقدس را «دست خر تو لجن زدن» و «خاک تو سری کردن» می دانند؟ و همین رجّاله هایند که به جای «معشوق» و یا هر اسم و صفت پاک دیگری، فقط از زن با کلمهٔ «لکاته» یاد می کنند که مترادف است با «پتیاره»، «لگوری» و «نشمه»، و این کلمه ها آنها را به زن حریص تر می کند.

آیا راوی «بوف کور» می خواهد از وجودِ یک تضادّ درونی خبر بدهد؟ بی گمان چنین تضادّی در روایت او وجود دارد. او دربارهٔ عشقش به «لکاته» می گوید: «ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگر بود». این چیز دیگر که عشق او را از عشق رجّاله ها متمایز می کند، چیست؟ مگر وقتی که او در نقابِ یک رجّاله پنهانی به بستر لکاته می رود و لکاته او را یک رجّاله تصور می کند و به خود می پذیرد، از هماغوشی انتظاری متفاوت با هماغوشیِ رجّاله ها دارد؟ در این هماغوشیِ آرزویی، راوی «بوف کور» همان حالتی را احساس می کند که در هر رجّاله ای پیدا می شود. یک بار دیگر توصیف هماغوشیِ راوی «بوف کور» را که عشقِ او به زن «چیز دیگری» است از زبان خود او می شنویم:

«حرارت رختخوابش مثل این بود که جان تازه ای به کالبد من دمید. تن گوارا، نمناک و خوش حرارت او را به یاد همان دخترک رنگ پریده لاغری که چشمهای درشت و بیگانه ترکمنی داشت و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می کردیم در آغوش کشیدم. نه، مثل یک جانور درنده و گرسنه به او حمله کردم و در ته دلم از او اکراه داشتم، به نظرم می آمد که حسّ عشق و کینه با هم بود. تن مهتابی و خنک او، تن زخم مثل مار ناگ که دور شکار خودش می پیچد از هم باز شد و مرا میان خودش محبوس کرد - عطر سینه اش مست کننده بود، گوشت بازویش که دور گردنم پیچید گرمای لطیفی داشت، در این لحظه آرزو می کردم که زندگی ام قطع بشود. چون در این دقیقه همه کینه و بغضی که نسبت به او داشتم از بین رفت و سعی می کردم که جلو گریه خودم را بگیرم. بی آنکه ملتفت شده باشم مثل مهر گیاه پاهایش پشت پاهایم قفل شد و دستهایش به پشت گردنم چسبید. من حرارت گوارای این گوشت تر و تازه را حس می کردم، تمام ذرات تن سوزانم این حرارت را می نوشیدند. حسّ می کردم که مرا مثل طعمه به درون خودش می کشید. احساس ترس و کیف به هم آمیخته شده بود، دهنش طعم کونّه خیار می داد و گس مزه بود. در میان این فشار گوارا عرق می ریختم و از خود بیخود شده بودم. چون تنم، تمام ذرات وجودم بودند که به من فرمانروایی می کردند، فتح و فیروزی خود را به آواز بلند می خواندند. من محکوم و بیچاره در این دریای بی پایان در مقابل هوی و هوس امواج سر تسلیم فرود آورده بودم. موهای او که

بوی عطر موگرا می داد، به صورتم چسبیده بود و فریاد اضطراب و شادی از ته وجودمان بیرون می آمد.»

راوی «بوف کور» تمام داستان اصلی خود را در توصیف این صحنهٔ هماغوشی خلاصه کرده است. همه تضاد درونی او، همه دردها و پریشانیهای روحی او، در این توصیف آشکار شده است. آنچه که او کوشیده است که در پشت نمایه های گوناگون، در رؤیاهای خیالها و اندیشه های هذیانی و افیونی پنهان نگاه دارد، بی آرایه های استعاره و کنایی، در توصیف این صحنه به نمایش در آمده است. او در هنگام سخن از عشق متفاوت خود، فقط با اشاره به «چشمهای مورب عجیب، دهن تنگ نیمه باز، صدای خفه و آرام زن، می گوید: «اینها برای من پُر از یادگارهای دور و دردناک بود و من در همهٔ اینها آنچه را که از آن محروم مانده بودم که یک چیز مربوط به خودم بود و از من گرفته بودند، جست و جو می کردم. آیا برای همیشه مرا محروم کرده بودند؟ برای همین بود که حس ترسناک تری در من پیدا شده بود. لذت دیگری که برای جبران عشق نا امیدم احساس می کردم، برایم یک نوع وسواس شده بود.»

و پس از بیان این حالت است که با یادِ قصاب محله و در لباس پیرمرد خنزر پنزری، گزلیک به دست، به بستر لگاته می رود، و در پایان صحنه ای که توصیف آن آورده شد، می گوید: «ناگهان حس کردم که او لب مرا به سختی گزید، به طوری که از میان دریده شد، آیا

انگشت خودش را هم همین طور می جوید یا اینکه فهمید من پیرمرد لب شکری نیستم؟ خواستم خودم را نجات بدهم، ولی کمترین حرکت برایم غیرممکن بود. هرچه کوشش کردم بیهوده بود. گوشت تن ما را به هم لحیم کرده بودند. گمان کردم دیوانه شده است. در میان کشمکش، دستم را بی اختیار تکان دادم و حس کردم گزلیکی که در دستم بود به یک جای تن او فرو رفت - مایع گرمی روی صورتم ریخت، او فریاد کشید و مرا رها کرد - مایع گرمی که در مشت من پر شده بود همین طور نگهداشتم و گزلیک را دور انداختم. دستم آزاد شد، به تن او مالیدم، کاملاً سرد شده بود - او مرده بود»

راوی «بوف کور» از چیزی سخن می گوید که در گذشته های دور و دردناک، گذشته ای که به دوران کودکی او بر می گردد، او را از آن «محروم» کرده بودند، چیزی که «مربوط به خود» او بوده است، و اکنون در بزرگسالی، شاید در آخرین فرصتی که از زندگی برای او مانده است، نگران آن است که برای همیشه او را از آن چیزِ مربوط به خود او «محروم» کرده باشند، و به همین دلیل است که «حس ترسناک تری» در او پیدا می شود، زیرا که در محروم ماندن از یک چیز حیاتی، ناگزیر چیز دیگری جانشین آن می شود تا آن را به نحوی جبران کند، و چیست این جانشین، یا «لذت دیگری» که می تواند جبران کننده «عشق نا امید» راوی، یا همان «محرومیت» او باشد؟ آیا او در کاوش روان خود دریافته است که این «محرومیت» او را به

یک بیمارِ روانی خطرناک تبدیل کرده است؟ آیا او خود را به این «حسّ ترسناک تر» تسلیم خواهد کرد؟ و آیا کشتنِ لگاته همان چیزی است که برای او به صورت یک «وسواس» درآمده است؟ یا اینکه مفهوم این «حسّ ترسناک تر» بریدن از زن برای همیشه، با استعاره «کشتنِ زن» است و عاشقِ بی معشوق مُردن؟

از سخنِ راوی «بوف کور»، در جای جای روایت، چنین بر می آید که او با «روانکاوی»، در حدّ نگرش و بینش «فروید» آشناست؛ به اهمّیت رابطهٔ طبیعی مادر با کودک در رشد شخصیت کودک پی برده است؛ و به خوبی می داند که آیندهٔ کودک را رفتار پدر و مادر با او، و کیفیت برخورد جامعه با بروز خواهشهای غریزی او رقم می زند. او به خوبی می داند که اگر بیماری و پریشانی روانی یک بزرگسال بسیار علّتها داشته باشد، سر حلقهٔ این علّتها در کودکی او پیدا شده است. با این آگاهی علمی است که در یک جا می گوید: «قصهٔ فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است، آرزوهایی که به آن نرسیده اند، آرزوهایی که هر متل سازی مطابق روحیهٔ محدود و موروثی خودش تصوّر کرده است»؛ و در جایی دیگر می گوید: «چشمهایم را بستم و دنباله خیالات را گرفتم. این رشته هایی که سرنوشت تاریک، غم انگیز، مهیب و پُر از کیف مرا تشکیل می داد، آنجایی که زندگی با مرگ به هم آمیخته می شود و تصویرهای منحرف شده به وجود می آید، میلهای کشته شدهٔ دیرین، میلهای محو شده و

خفه شده دوباره زنده می شوند و فریاد انتقام می کشند؛ و با این آگاهی علمی است که گاه برای خود رؤیاهای سمبولیک و تعبیرپذیر می سازد، و تعجب آور نیست که در جایی از داستان می گوید: «پلکهای چشمم که پایین می آمد، یک دنیای محو جلوم نقش می بست. یک دنیایی که همه اش را خودم ایجاد کرده بودم و با افکار و مشاهداتم وفق می داد. در هر صورت خیلی حقیقی تر و طبیعی تر از دنیای بیداریم بود. مثل اینکه هیچ مانع و عایقی در جلو فکر و تصوّر وجود نداشت، زمان و مکان تأثیر خود را از دست می دادند، این حسّ شهوت کشته شده که خواب [رؤیا] زائیده آن بود، زائیده احتیاجات نهانی من بود، اشکال و اتّفاقات باورنکردنی ولی طبیعی جلو من مجسم می کرد. و بعد از آنکه بیدار شدم، در همان دقیقه به وجود خودم شک داشتم، از زمان و مکان خودم بی خبر بودم - گویا خوابهایی که می دیدم همه اش را خودم درست کرده بودم و تعبیر حقیقی آن را قبلاً می دانسته ام.»

راوی «بوف کور» یک بیمار روانی بر نیمکتی در اتاق کار یک روانکاو آرمیده نیست که برای یاری گرفتن از روانکاو و درمان بیماری روانی خود، بی خبر از اهمیت خاطرات دوران خردسالی و نوجوانی و رؤیاهای کنونی در تشخیص علت یا علتهای اصلی بیماری، آنچه را که به یاد می آورد، بدون تغییر و تحریف بیان کند. او می خواهد در روایت خود سه نقش بر عهده بگیرد: نقشهای «بیمار»،

«روانکاو» و «نویسنده»، و در نقش نویسنده است که آنچه را که نقشهای بیمار و روانکاو او می‌گویند، و در حدّ یک درخت کوچک سیب است، با شاخه‌های برگرفته از درختهای گوناگون، به یک درخت بزرگ عجیب و تماشایی تبدیل می‌کند. و شاید او در نقش نویسنده است که از خوانندگان ژرف نگر انتظار داشته باشد که درخت بزرگ عجیب و تماشایی او را سخت تکان بدهند تا درخت کوچک سیب او را ببینند، و ببینند که او با داستانش ادعا نامه ای در محکوم کردن سنتهای اخلاقی و آیینی جامعه در پرورش کودکان و معیارها و محدودیتهای اجتماعی در روابط زن و مرد ارائه کرده است و عاملهای مؤثر در ایجاد جامعه ای مبتنی بر استبداد را به اشاره نشان داده است.

با فراهم یافتن چنین زمینه ای است که با اطمینان می‌توانم بگویم که راوی «بوف کور» در کودکی از نخستین عشق یا نخستین عشقهای پیش از بلوغ محروم داشته شده است، و با این محرومیت، زن برایش به موجودی ناشناختنی تبدیل شده است، و در این بیگانه ماندن با زن، در بزرگسالی عشق یا عشقهای بعد از بلوغ را از دست داده است، و برای جبران «عشق نا امید» خود، «زن واقعی» را با استعاره «کشتن» از دنیای خود طرد کرده است، و با طرد کردن زن واقعی، «زن آرمانی» او هم که دست نیافتنی مانده است، ناگزیر باید بمیرد، و در پایان روایت راوی «بوف کور» بماند و زندگی تباہ-

شده ای که در آن مرگِ عشق به مرگِ زندگی پیش از مُردن تبدیل شده است، و او می گوید: «من برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتاپایم آلوده به خون دلمه شده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می کردند و کرمهای سفید کوچک روی تنم در هم می لولیدند، و وزن مُرده ای روی سینه ام فشار می داد»، و این وزن را از مُرده عشق بر سینه خود احساس می کند.

راوی «بوف کور» در فاصله محروم داشتن از نخستین عشق یا نخستین عشقها در خردسالی تا بعد از شکست خوردگی در عشق در بزرگسالی، همواره با ستایش یک «زن آرمانی» و دست نیافتنی توانسته است شکست خود در دست یافتن به یک زن واقعی را با نفرت از زن واقعی جبران کند، و در عین حال در حسرت یک لحظه که در آن برایش «زن واقعی» با «زن آرمانی» یگانه شود و او بتواند کمال یافتگی خود را در آینه عشق ببیند، همواره سوخته است و سوختن خود را در چهار دیواری اتاقش از دیگران پنهان داشته است. در چنین فقدان تلخ و دردناکی از تجربه عشق است که راوی «بوف کور»، که همه مردان موفق در فتح زن را رجاله هایی می بیند که او با هیچیک از آنها قدرت رقابت ندارد، و همه زندهای دل و تن به مرد داده را لگاته هایی می بیند که فقط به درد «شاگرد کله پزها» می خورند، بزرگترین آرزویش این می شود که: «با او در جزیره گمشده ای باشم که آدمیزاد در آنجا وجود نداشته باشد، آرزو می کردم

که یک زمین لرزه یا طوفان یا صاعقه آسمانی همه این رجّاله ها که پشت دیوار اتاقم نفس می کشیدند، دوندگی می کردند و کیف می کردند، همه را می ترکانید و فقط من و او می ماندیم.» او حتی در آرزوی مُحال خود چنان از توانایی جنسی خود نا امید است که می گوید: «آیا آنوقت هم هر جانور دیگر، یک مار هندی، یا یک اژدها را به من ترجیح نمی داد؟ آرزو می کردم که یک شب را با او بگذرانم و باهم در آغوش هم می مردیم - به نظرم می آید که این نتیجه عالی وجود و زندگی من بود.»

او می خواهد بگوید بدا به حال آن جامعه ای که با منعِ کودک از کوچکترین کنشی که نشانهٔ بروزِ پاکترین خواهشهای غریزی است، در برابر مفهوم دوزخی «گناه» به وحشتش بیندازند و او را از حقیقت حیات تهی کنند و روحش را با توهمات باطل و سیاه بیا کنند، و سرانجام ناخواسته از او مردی بسازند که «نتیجهٔ عالی وجود و زندگی» برایش در معنای یک هماغوشی کامل و به دور از محدودیتها و مزاحمتهای اخلاقی و اجتماعی خلاصه شود. راوی «بوف کور» نمی خواهد با این مبالغه در این اعتراف جلوه ای از شکوه و عظمت عشق خود به «لکّاته» را آشکار کرده باشد زیرا که در «عشقِ غزلی» او خود را به «زن اثیری» وابسته می داند، نه به «لکّاته»، و در «لکّاته» فقط و فقط لذّت هماغوشی را می جوید، یعنی آن چیزی را می جوید که «طبیعت» از آغازِ کودکی مرد را برای بهره وری از آن

آماده می‌کند و «جامعه» از آغازِ کودکی آن را «گناه» می‌شمارد و کودک را از آماده شدن برای بهره‌وری از آن «منع» می‌کند.

جامعهٔ راوی «بوف کور» برای خود «انزال» [Orgasm] لذتی طبیعی و روا قائل نیست و هماغوشی را وظیفه‌ای آیینی برای تولید مثل می‌داند، و با این اعتقاد عمل «استمناء» را که در دیدگاه علم در خردسالی و نوجوانی‌گنشی است طبیعی در رشد غریزهٔ جنسی، «گناه» می‌شمارد و برای آن کیفیتهای وحشتناک دنیوی و اخروی معین می‌کند. «امام محمد غزالی»، متأله و فیلسوف و عارف بزرگ قرن پنجم هجری، در کتاب «کیمیای سعادت»، برای نکاح فوایدی بر می‌شمارد و در فائدهٔ اوّل آن که آوردن فرزند است، چهار ثواب می‌بیند، و دربارهٔ ثواب اوّل آن می‌گوید: «آنکه سعی کرده باشد در آنچه محبوب حقّ تعالی است از وجود آدمی و تناسل وی، و هرکه حکمت آفرینش بشناسد، وی را هیچ شکّ نماند که این محبوب حقّ تعالی است، هرگاه که خداوند زمینی که زراعت را شاید به بندهٔ خویش دهد و تخم به وی دهد و جفتی گاو و آلات زراعت، اگر بنده هیچ خرد دارد، بداند که مقصود خداوند از این چیست، اگرچه خداوند به زبان با وی نگوید و ایزد تعالی که رَحِم بیافرید، و آلت مباشرت بیافرید و تخم فرزند در پشت مردان و سینهٔ زنان بیافرید و شهوت را بر مرد و زن موکّل کرد، بر هیچ عاقل پوشیده نماند که مقصود از این چیست. چون کسی تخم ضایع کند و موکّل را به حیل از خود دور

کند، بی شک از راه مقصود فطرت بگردیده باشد.»

این سخن «غزالی»، با توجه به زمینه آیینی آن، کاملاً منطقی به نظر می آید، به ویژه با تأکید بر اینکه هماغوشی مرد و زن برای تولید مثل «مقصود فطرت» یا هدف طبیعی است. اما اشاره او به «ضایع کردن تخم» و «موکل»، یعنی شهوت را «به حیلت از خود دور کردن»، به مفهوم ارضای میل جنسی است از هر طریقی مگر هماغوشی بعد از نکاح، و بدیهی است که یکی از این طریقه‌های مکروه و ممنوع، که در آن تخم ضایع می شود، «استمناء» است که در واقع حیلتی برای اطفای شهوت، و یا دور کردن موکل آن است.

اما همین «غزالی» با عنوان «پیدا کردن آفت نگریستن به زنان و آنچه حرام است از آن»، چنان مرد را، در بیرون از چهار دیواری نکاح، از مشاهده زن برحذر می دارد که گویی می خواهد «فرشته» را از مشاهده «شیطان» برحذر بدارد: «بدان که این نادر بود که کسی قدرت یابد اندر چنین کار و خویشتن نگاه تواند داشت، اولی تر آن بود که ابتداء کار نگاه دارد: و ابتداء کار چشم است. علاءبن زیاد همی گوید که چشم بر چادر زن میفکن که از آن شهوتی در دل تو افتد. و حقیقت واجب بود حذر کردن از نظر کردن در جامه زنان و شنودن بوی خوش ایشان و شنیدن آواز ایشان، بلکه پیغام فرستادن و شنیدن، و به جایی گذشتن که ممکن بود که ایشان تو را ببینند - اگر

تو ایشان را نبینی - که هر جا که جمال باشد، این تخم شهوت و اندیشه
بد اندر دل افکندن بود...»

و در چنین جامعه ای است که برای راوی «بوف کور» زیباترین
و ماندگارترین خاطره اش از دوران خردسالی دزدیده نگریستن بر بدن
یک دختر است: «ما چه قدر آن روز پشت همین درختهای سرو دنبال
یکدیگر دویدیم و بازی کردیم ... یک مرتبه که من دنبال همین لگاته
رفتم نزدیک همان نهر سورن بود، پای او لغزید و در نهر افتاد. او را
بیرون آوردند، بردند پشت درخت سرو رختش را عوض بکنند، من هم
دنبالش رفتم، جلو او را چادر نماز گرفته بودند. اما من دزدکی از
پشت درخت تمام تنش را دیدم... بعد یک رو دوشی سفید به تنش
پیچیدند و لباس سیاه ابریشمی او را که از تار و پود نازک بافته شده
بود، جلو آفتاب پهن کردند.» و در همین جاست که راوی «بوف
کور» هیکل ترسناک مردی را می بیند که در بزرگسالی با چهرهٔ مرد
قصاب محله بر او نمودار می شود، و این چهره در داستان «بوف
کور» چهرهٔ همهٔ مردانی است که هم زن را «غصب» کرده اند و هم
راوی را از نزدیکی به زن «حذر» داده اند. و در همین جاست که
راوی «بوف کور» از تخیل نوجوان در ارضای میل جنسی، که
زمینه ای برای «استمناء» می شود، نخستین توصیف را می آورد:
«بالاخره پای درخت کهن سرو روی ماسه ها دراز کشیدم. صدای
آب مانند حرفهای بریده بریده و نامفهومی که در عالم خواب زمزمه

می‌کنند، به گوشم می‌رسید. دستهایم را بی‌اختیار در ماسه‌ گرم و نمناک فرو بردم، ماسه‌ گرم و نمناک را در مشتم می‌فشردم، مثل گوشت سفت تن دختری بود که در آب افتاده باشد و لباسش را عوض کرده باشند.»

او در جامعه‌ خود حقّ دارد که با یک نظر دیدن عاشق بشود، اما باید این عشق را در خود پنهان بدارد و در محرومیت از معشوق آن را با تخیل به جایی برساند که او را سخت بسوزاند، اما از خود معشوق بی‌نیاز کند، چنانکه «غزالی» در دنباله‌ «آفت نگرستن به زنان»، به نقل این حدیث می‌پردازد که «هرکه عاشق شود و خویشان نگاه دارد و پنهان دارد و از آن رنج بمیرد، شهید بود.» و راوی «بوف کور» با داستان تلخ و سیاه و دردناک خود به شوم بودن عاقبت این گونه «شهادتِ عشق» گواهی می‌دهد.

در «بوف کور» پدر و مادر حضور ندارند. داستان برادران دوقولو که یکی از آنها پدر راوی است، و عاشق «یک دخترِ باکره‌ بوگام داسی، رقاص معبد لینگم» می‌شود، و این دختر را به جرم آبتن شدن از خدمت معبد بیرون می‌کنند، یک داستان استعاری است، و به فرض آنکه برای راوی «بوف کور» واقعیت هم داشته باشد، اینکه اندکی بعد از تولّد راوی، پدر و مادرش او را به عمّه اش در شهر ری می‌سپارند و خودشان می‌روند و برای ابد از دنیای داستان ناپدید می‌شوند، جای پدر و مادر خالی نمی‌ماند، به این معنی

که جای مادر به عمّه سپرده می شود و جای پدر به شوهر عمّه و پدر زن، و نیز به پیرمرد خنزرپنزی، به قصّاب محلّه، و همه رجّاله ها. راوی از آغاز کودکی از پستان و آغوش گرم مادر محروم مانده است و دیگر فرق نمی کند که این مادر در زندگی واقعی او موجود می بوده باشد، امّا جای خود را، چنانکه در طبقه اشرف و حتی در بخشی از طبقه متوسط معمول بود، به «دایه» داده بوده باشد، یا در همراهی با پدر او را برای همیشه ترک کرده باشد. مادری که در «مملکت محروسه خانواده» نقش «ملکه» را ایفاء کند و در سایه پدر یا «سلطان خانواده» ایستاده باشد، همان «دختر باکره بوگام داسی، رقص معبد لینگم» است که مردی حرمت باکرگی او را شکسته است و از خدمت معبد عشق رانده شده است و پس از فروهشتن فرزند، با آن مرد از دنیای راوی برای همیشه بیرون رفته است. امّا چهره او را همواره راوی «بوف کور» در دخترکی که در کودکی با او سرمامک بازی می کرد، در «زن اثیری» که از سوراخ هواخور رف بر او پدیدار می شود، و در دختر عمّه و همسرش «لگاته» می بیند، و همواره پدر، سلطان خانواده، در چهره پیرمرد خنزرپنزی حضور دارد تا او را از دستیابی به مادر، به زن، به معشوق محروم کند. پیرمرد خنزرپنزی گویی مظهر مبانی اخلاقی در روابط زن و مرد در جامعه راوی است، و انگار از زبان «امام محمد غزالی» می گوید:

«و بدان که هیچ تخم فساد چون نشستن با زنان اندر مجلسها و مهمانیها و نظاره ها نبود - چون میان ایشان حجاب نبود و بدان که زنان چادر و نقاب دارند کفایت نبود، بلکه چون چادر سفید دارند و اندر نقاب نیز تکلف کنند، شهوت حرکت کند و باشد که نیکوتر نمایند از آنکه روی باز کنند، پس حرام است بر زنان به چادر سفید و روی بند پاکیزه به تکلف اندر بسته بیرون شدن، و هر زن که چنین کند، عاصی است، و پدر و مادر، برادر و شوهر که دارد و بدان راضی بود، اندر آن معصیت با وی شریک باشد، که بدان رضا داده بود.»

البته چنین نگرشی به موضوع جنسیت و روابط زن و مرد منحصر به جامعه هایی معین و پیروان آیینی معین نبوده است، و در جامعه های غربی هم، تا پیش از آنکه در تمدن جدید گوش مردم صدای علم را رساتر از صدای فرمانروایان روح و جسم بشنود، چنین نگرشی با اندک تفاوتهایی معمول بوده است. «ویلهم رایش» [Wilhelm Reich, 1897-1957]، فیزیولوژیست و پزشک اتریشی، که مدتی دستیار «زیگوند فروید» بود و بعد با او اختلاف نظر پیدا کرد و پژوهشهای خود در زمینه روانشناسی و روانکاوی، به ویژه در باره تأثیر «انزال» در سلامت جسم و روح فرد و سعادت جامعه را مستقلاً ادامه داد، نظریه اش حتی برای جامعه آمریکا، وطن دوم او، به اندازه ای با معیارهای سنتی در اخلاق اجتماعی مغایرت داشت، که در سال ۱۹۵۴ «سازمان مواد غذایی و دارویی» آمریکا دستور داد که

درمانگاه او را ویران کنند، و چون او، با وجود ممنوعیت از انتشار نوشته هایش، به این کار مبادرت کرد، در سال ۱۹۵۶ به جرم اهانت به دادگاه به زندانش انداختند و یک سال بعد در زندان مُرد، و این زمان آغازِ نیمهٔ دوّم قرن بیستم در یکی از پیشرفته ترین کشورهای غربی بود. «ویلهم رایش» در کتاب «عمل انزال» دربارهٔ اثرات پُر آسب سرکوب کردن تمایلات جنسی در فرد و جامعه می گوید:

«تشکل توده های مردم به صورتی که کورکورانه از مرجع اقتدار اطلاع کنند، حاصلِ محبتِ طبیعیِ پدر و مادر نیست، بلکه از خانواده ای با ساختار استبدادی ناشی می شود. سرکوب کردن تمایلات جنسیِ کودکانِ خردسال و نوجوانان عامل اصلی ایجادِ اطاعت است... پدران و مادران تمایلات جنسی را در کودکان و نوجوانان سرکوب می کنند، غافل از اینکه این کار را به فرمانِ جامعهٔ استبدادی و فاقد جوشش طبیعیِ حیات انجام می دهند. کودکانی که راه بروز تمایلاتِ طبیعیِ آنها با پرهیزگاری اجباری و تا اندازه ای با فقدانِ عمل در ارضای این تمایلات بر آنها بسته می شود، وابستگی ناهنجاری به پدر و مادر پیدا می کنند، و این وابستگی با حالتِ درماندگی و احساس گناه مشخص می شود. این به نوبهٔ خود نمی گذارد که آنها از وضعیتِ کودکی و نیز از اضطرابها و سرکوفتگیهای جنسی وابسته به آن رهایی یابند. کودکانی که در چنین شرایطی بزرگ می شوند، بزرگسالانی با شخصیت روانی ناسالم

بار می آیند، که به نوبه خود اختلالهای عصبی و روانیشان را به فرزندانشان منتقل می کنند. به این ترتیب است که سنت محافظه کاری و هراس از زندگی در جامعه ادامه می یابد... ممنوع داشتن کودکان از ابراز تمایلات طبیعی جنسی به مؤثرترین نحو زمینه را در همه طبقات جامعه برای وابسته ماندن به «خانواده» و نیز بسط این وابستگی در رابطه فرد با «وطن» فراهم می کند. این وابستگی خود منشأ فقدان استقلال فکری و عملی مرد است. نیرو و تحرک روحی با فعالیت طبیعی جنسی همراه است و زمینه آن را تشکیل می دهد. از سوی دیگر سرکوفتگی جنسی لازمه سرکوفتگی و درماندگی روحی است.» [The Function of Orgasm Wilhelm Reich Souvenir press (London, 1989)]

راوی «بوف کور» که نهایت سرکوفتگی و درماندگی روحی را در روایت حال خود آشکار می کند، به اندازه ای در همه چیز به مادر «یعنی به ننجون» یا دایه اش وابسته است که هنوز هم او تر و خشکش می کند، و راوی درست مثل یک کودک خردسال خود را به مراقبت و مواظبت او تسلیم می دارد: «ننجون مثل بچه با من رفتار می کرد. می خواست همه جای مرا ببیند. من هنوز از زخم رودرواسی داشتم... ولی پیش دایه ام هیچ رودرواسی نداشتم.»

حتی در این وابستگی به «مادر»، که در کنار دایه، عمه اش هم نقش او را ایفا می کند، دوست داشتن زنش، لگاته را که می تواند در

زندگی او طبیعی ترین و قوی ترین میل باشد، زاییده دوست داشتنِ مادر او می داند و در جایی از داستان می گوید: «از وقتی که خودم را شناختم، عمه ام را به جای مادر خود گرفتم و او را دوست داشتم. به قدری او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود به زنی گرفتم.» و در جایی دیگر می گوید: «آیا صورت ظاهر او مرا شیفته خودش کرده بود یا تنفر او از من، یا حرکات و اطوارش بود و یا علاقه و عشقی که از بچگی به مادرش داشتم و یا همه اینها دست به یکی کرده بودند؟» و باز در جایی دیگر می گوید: «اصلاً مادر او مادر من هم بود، چون من اصلاً مادر و پدرم را ندیده بودم و مادر او بود که مثل مادرم دوست می داشتم و برای همین علاقه بود که دخترش را به زنی گرفتم.»

یادآوری خاطرات کودکی برای همه کس پیش می آید، و می تواند انگیزه های متفاوت داشته باشد. اما وابستگی راوی «بوف کور» به این خاطرات به اندازه ای است که گاه «گذشته» او واقعیتش را بر «حال» او چیره می کند، چنانکه انگار او بچگی را به یاد نمی آورد، بلکه بچه می شود: «حس می کردم که بچه شده ام و همین الآن که مشغول نوشتن هستم، در احساسات شرکت می کنم؛ همه این احساسات متعلق به الآن است و مال گذشته نیست.» این انتزاع کودکی از واقعیت زمانی آن تلاش نا به خود آگاهانه ای است برای رهایی روح از درد تسکین ناپذیرِ خلأ زندگی در بزرگسالی، زیرا که

راوی «بوف کور» فقط در کودکی است که می تواند خود را عاشق و کامل ببیند، با عشقی که به یأس نمی انجامیده است و کمالی که به اثبات نیازی نداشته است. حتی در مورد «لکاته» هم که مظهر و معنای «زن» در بزرگسالی اوست، فقط می تواند با کودکی او در عالم خیال رو به رو شود، زیرا که خود او تجربه بزرگسالی ندارد تا بداند که با زن چگونه برخوردی باید داشته باشد: «با ترس و وحشت دیدم که زنم بزرگ و عقل رس شده بود، در صورتی که خودم به حال بچگی مانده بودم - راستش از صورت او، از چشمهایش خجالت می کشیدم. زنی که به همه کس تن در می داد الا به من و من فقط خودم را به یادبود موهوم بچگی او تسلیت می دادم.»

در شخصیت راوی «بوف کور» همه نشانه های پرورش یافتگی در خانواده ای سخت پیرو نظام اخلاق استبدادی آشکار است. در چنین خانواده ای نه تنها پدر، مادر و دایه، بلکه برادران و خواهران بزرگتر هم به نیابت آنها مراقب کوچکترین کنشهای کودک در حال رشدند تا با ملاحظه حرکتی مغایر با موازین اخلاقی او را از آن حرکت منع کنند و این منع به درجات مختلف با اخم و سرزنش و استهزاء و تنبیه همراه است. یکی از طبیعی ترین این حرکتها به اصطلاح ور رفتن کودک با آلت تناسلی خود اوست، که در ابتدا انگیزه غریزی دارد و بعدها که کودک به بلوغ جنسی نزدیک می شود، به قصد ایجاد لذت انجام می گیرد و «استمناء» خوانده می شود. «زیگموند فروید» در

«سه مقاله دربارهٔ نظریهٔ تمایلات جنسی»، زیر عنوان «حیات جنسی آدمیان» می‌گوید:

«اگر یک نوزاد می‌توانست حرف بزند، بدون شک اظهار می‌داشت که عمل مکیدن پستان مادرش مهم‌ترین چیز در زندگی اوست. و او در این احساس به خطا نمی‌رود، زیرا که با این عمل دو نیاز بزرگ حیاتی را بر می‌آورد. بنابراین وقتی که با روانکاوی در می‌یابیم که این عمل در سراسر زندگی فرد تا چه حد اهمیت جسمانی دارد، تعجب نمی‌کنیم. مکیدن پستان مادر آغازگاه تمامی حیات جنسی آدمی است، و نخستین نمونهٔ بی‌نظیر هرگونه ارضای تمایلات جنسی در بقیهٔ دوران زندگی، و غالباً تخیل آدمی در اوقات نیاز، به آن بازگشت می‌کند. عمل مکیدن در تبدیل پستان مادر به نخستین واسطه [Object] برای ارضای غریزهٔ جنسی دخالت دارد... در ابتدا نوزاد در عمل مکیدن، این واسطه را ترک می‌کند و جایی از بدن خود را جانشین آن می‌کند. به مکیدن انگشت شست یا زبان خود می‌پردازد. به این ترتیب از لحاظ کسب لذت خود را از وابستگی به جهان برونی [پستان مادر] بی‌نیاز می‌کند، و علاوه بر این با تحریک جای دیگری از بدن خود، این لذت را افزایش می‌دهد. البته همهٔ نقاطی از بدن که زمینهٔ تحریک جنسی دارد، به یک اندازه لذت ایجاد نمی‌کند. بنابراین وقتی که کودک، در جریان ور رفتن با خود، نقطه‌های به ویژه حسّاس در تحریک جنسی را در

آلت تناسلی خود کشف می کند، برایش تجربه مهمی است، و به این نحو از عمل مکیدن پستان به عمل اسمتاء می رسد. [Lectures on Psychoanalysis, Sigmund Freud, The Penguin Freud Library, London 1991]

در «دایرة المعارف بریتانیکا»، زیرعنوان «جنسیت و تمایلات جنسی» می خوانیم که «کودکی که با آلت تناسلی خود ور می رود، در می یابد که این عمل بیدرنگ باعث جلب توجه بزرگسالان و هُشدار بازدارنده از جانب آنها می شود، یا آنکه بزرگسالان عملاً او را از این کُنش باز می دارند. بر کودک معلوم می شود که این قسمت از بدن باید مفهومی غیرعادی و ممنوع [Taboo] داشته باشد... تقریباً مسلّم است که آلت تناسلی با اضطراب و شرم پیوند پیدا می کند. شایان یادآوری است که این مفهوم در زبان جامعه های گوناگون غربی در کلمه هایی با معنای «پنهان کردنیها» بیان می شود و کلمه آلمانی آن «Scham» به معنی «شرم» است [چنانکه در زبان فارسی از آن با کلمه «شرمگاه» یاد می شود]... در طیّ سالهایی که شخصیت کودک شکل می گیرد... اگر او را به دلیل ور رفتن با آلت تناسلی یا بازی هماغوشی با هگمنان بزنند یا به نحوی دیگر تنبیه کنند، این رفتار ممکن است که در آینده [در مورد بعضی از افراد] به سادیسم یا مازوخیسم بینجامد... در حوالی سنّ بلوغ غالباً پدران و مادران، و به طور کلیّ جامعه، حاضر نیستند بپذیرند که کودکان احساسات و قابلیت های جنسی دارند، و در نتیجه نظرها و معیارهایی که خود درباره تمایلات

جنسی دارند به کودکان تلقین می کنند. این تلاش بزرگسالان در نهی نوجوانان از کنشهایی معین نتیجه ای منفی دارد. در عین حالی که نوجوانان را به معاشرت با جنس مقابل تشویق می کنند، هیچگونه فعالیت جنسی را به منزله رفتاری نمونه و پذیرفتنی تعریف و تأیید نمی کنند... در نتیجه این تضاد یا معیار دوگانه در اخلاق جنسی، روابط میان دختران و پسران نوجوان غالباً به نوعی مسابقت سنتی تبدیل می شود، به این صورت که مرد می کوشد که دامنه فعالیت جنسی خود را گسترش دهد، و زن در برابر تلاش او مقاومت نشان می دهد، و به جای برابری در رفتار و احترام متقابل، غالباً نوعی منازعه جریان دارد که در آن زن یک واسطه ارضای تمایلات جنسی دانسته می شود که اکراه و پرهیز نشان می دهد و باید از او بهره گرفت، و مرد اغواکننده ای تجاوزگر تصور می شود که برای حفظ شخصیت خود و حفظ موقعیتش در میان همگان باید در تلاش خود به موفقیت برسد. این نوع رابطه غیرطبیعی و ناسالم با اثری ماندگار این باور را به زن القاء می کند که: به مردان نباید اعتماد کرد؛ آنها فقط به ارضای نیاز جنسی خود علاقمندند؛ دختر جرئت نمی کند که به آنها لبخند بزند یا با آنها دوستانه رفتار بکند تا مبادا که این رفتار را به نشانه آمادگی او برای آمیزش جنسی تعبیر کنند. چنین جوّی آکنده با بدگمانی و خصومت و اضطراب نمی تواند به ایجاد روابطی گرم و اطمینان بخش در بین مرد و زن بینجامد. خوشبختانه عشق یا شیفتگی معمولاً در مورد بعضی از مردان بر منفی اندیشی آنها فایق می آید، اما بیشتر زنان

همچنان در برابر مرد بیمناک و بدگمان می ماند.» [Sex and
Sexuality, Encyclopedia Britannica]

راوی «بوف کور» که در آمیزش جنسی، یعنی منشأ دوگانه زندگی و مرگ، همواره جنبه منفی آن، یعنی حضور مرگ را احساس می کند، نخستین برخورد جنسی او با زن یا «لکاته» در حضور جسدِ مادر او، یعنی در حضور مرگ پیش می آید: «رو به روی مادرِ مرده، مادرش، با چه حرارتی خودش را به من چسبانید، مرا به سوی خود می کشید و چه بوسه های آبداری از من کرد!» اما او که از آغاز کودکی همواره از ابراز تمایلات جنسی منع می شده است، و در این زمینه نسل پیش ارزشهای اخلاقی خود را به او تلقین و تحمیل کرده است، به جای اینکه در برخوردش با زن نقشی «اغواکننده و تجاوزگر» از خود نشان دهد، چنان از زن، یا از ابراز تمایلات جنسی، وحشت دارد که در برابر انگیزش جنسی زن می گوید: «من از زور خجالت می خواستم به زمین فرو بروم. اما تکلیف خود را نمی دانستم.»

«خجالت» از چه کس یا چه چیز؟ خجالت از مُرده مادر؟ شاید، اما راوی بلافاصله از ندانستن تکلیف خود سخن می گوید. در واقع او خجالت می کشد زیرا که «تکلیف» خود را نمی داند. او «تکلیف» خود را نیاموخته است و تجربه نکرده است؛ از آموختن و تجربه کردن تکلیف خود باز داشته شده است، آن هم با موازین

اخلاقی ای که فرا رفتن از خطّ آنها سرزنش و تنبیه در پی داشته است، و حاصل سرزنش و تنبیه همیشه خجالت بوده است. جالب توجه است که در زبان فارسی رسیدن به سن بلوغ جنسی با «تکلیف شدن» نیز بیان می شود، و راوی که در آن زمان برای خود از لحاظ سنّی مردی بالغ بوده است، هنوز «تکلیف» خود را نمی دانسته است. در همان لحظه ای که احساس ندانستن تکلیف می کند، چشمش به مُردهٔ مادر می افتد و ضمیر نا به خود آگاه او می بیند که: «مُرده با دندانهای ریک زده اش مثل این بود که ما را مسخره کرده بود.» نمی گوید: «ما مسخره کرده بود»، بلکه در اینجا بوسهٔ زن، به او این احساس اطمینان را داده است که زن با اوست، نه با نسل حاکم، و با جرّتی که پیدا می کند، اما بازهم نه با اراده، بلکه به انگیزشِ غریبزه، واکنش مناسب نشان می دهد: «من بی اختیار او را در آغوش کشیدم و بوسیدم، ولی در این لحظه پردهٔ اتاق مجاور پس رفت و شوهر عمّه ام، پدر همین لکّاته قوز کرده و شال گردن بسته وارد اتاق شد. بعد خندهٔ خشک چندش انگیزی کرد. مو به تن آدم راست می شد، به طوری که شانه هایش تکان خورد، ولی به طرف ما نگاه نکرد. من از زور خجالت می خواستم به زمین فرو بروم، و اگر می توانستم یک سیلی محکم به صورت مُرده می زدم که به حالت تمسخر آمیز به ما نگاه می کرد. چه ننگی! هراسان از اتاق بیرون دویدم.»

و این بار ظاهر شدنِ پدر است که راوی در برابر او از خجالت

می خواهد به زمین فرو برود. مُردهٔ مادر و زندهٔ پدر هر دو او را مسخره می کنند، اما او حتی نمی تواند به صورت مرده سیلی بزند. انگار پدر و مادر انتظار ندارند که فرزندشان به بلوغ جنسی برسد و نسل بعدی را آغاز کند، با این اشارت نهفته که نوبت نسل پیشین به سر آمده است. مسخره به نظر آمدن ابراز توانایی جنسی فرزند، بی آنکه پدر و مادر به استبداد خو کرده از ماهیت آن آگاه باشند، مقابله ای در برابر تفویض قدرت است، و راوی «بوف کور» در طریق صیانت نفس، به جای اینکه عصیان کند، حرمت خودکامگی خانواده را نگاه می دارد، و از بابت حرکتی که نشانه ای از عصیان بوده است، از زور خجالت می خواهد به زمین فرو برود. این حرکت خود را ننگی بزرگ می بیند و از اتاق بیرون می دود. پدر در عین حالی که به این حرکت عصیانی خنده استهزاء می زند، حتی حاضر نیست که به طرف او نگاه کند، زیرا که نگاه کردن تأیید ملاحظهٔ عصیان است و عصیان نباید بی مکافات بماند. پس واکنش او دوگانه می شود: با خنده اصالت عصیان را نفی می کند و با نگاه نکردن به راوی او را از مکافات معاف می دارد.

راوی «بوف کور» در اینجا برای پنهان کردن ناتوانی جنسی خود، ناگزیر گناه را به گردن زن می اندازد. او بوده است که به راوی روی آورده است، و راوی «برای آنکه آبروی آنها به باد نرود»، مجبور شده است که دختر را به زنی بگیرد. اما او در خود توانایی برخورد با زن را ندارد. از آزمایش خود مأیوس است. پس باز باید این ضعف را

به نحوی بر خود و برای خود پنهان بدارد. و در اینجاست که می‌گوید:
«... چون این دختر باکره نبود، این مطلب را هم نمی‌دانستم.»

باکره نبودنِ دختر معکوس ناتوانی جنسی مرد است، و راویِ «بوف کور» در سراسر روایت خود پرهیز زن از خود را ظاهراً بی دلیل می‌گذارد، اما در باطن نمی‌تواند خفتِ ناتوانی جنسی خود را پنهان بدارد. واکنش طبیعی در موقعیت او این است که زن «هرزه» باشد، و هرزگی او موجب روی گرداندن او از راوی بشود که «شاگرد کله پز» نیست، بلکه مردی است منزّه و بافرهنگ که «ورطه ای هولناک میان او و دیگران وجود دارد» اصلاً او «محکوم» به تنهایی، محکوم به «مرگ» است. و در اینجاست که می‌گوید: «خواستم به هر وسیله ای شده با فاسقهای او رابطه پیدا بکنم. این را دیگر کسی باور نخواهد کرد - از هرکسی که شنیده بودم خوشش می‌آید، کشیک می‌کشیدم، می‌رفتم هزار جور خفت و مذلت به خودم هموار می‌کردم، با آن شخص آشنا می‌شدم، تملّش را می‌گفتم و او را برایش غر می‌زدم و می‌آوردم.»

این اعترافِ راویِ «بوف کور» حاکی از عملی نیست که او واقعاً انجام داده باشد، بلکه مکافاتِ است که برای ناتوانی جنسی خود تعیین می‌کند. محکومیتی است که بر خود روا می‌دارد تا از تلخی و سنگینی درد خود بکاهد. آنوقت این مکافات را برای خود به نهایت می‌رساند: «بالاخره از کار و جنبش افتادم و خانه نشین شدم، مثل

مُردهٔ متحرک. هیچکس از رمز میان ما خبر نداشت. « بدیهی است که راوی «بوف کور» با آنچه دربارهٔ این رمز می گوید، حقیقت این رمز را آشکار نمی کند، زیرا که «من» درهم شکستهٔ او هنوز هم برای سر بر آوردن از زیر آواری که حیات را بر او تباه کرده است، تلاش می کند، و در این تلاش می خواهد علت‌های درونی و برونی این تباهی را بشناسد. در اینجا هم روانکاوی به او یاری می دهد، روانکاوی ای که «صادق هدایت» با آن آشناست و در روایت حالِ قهرمان داستان از آن بسیار بهره گرفته است.

« فروید» در جای دیگری از مقالهٔ «حیات جنسی آدمیان» می گوید: «امّ اکنون به گروههایی از اشخاص غیرعادی می رسیم که فعالیت جنسی آنها به درجات متفاوت از آنچه در نظر یک فرد با خرد مطلوب می نماید، فاصله دارد»، و پس از توصیف حال چند گروه، می گوید: «و بعد آنهایی هستند که به طور کلی آلت تناسلی را واسطهٔ فعالیت جنسی نمی دانند، و قسمتی دیگر از بدن را واسطهٔ ارضای میل جنسی خود کرده اند، مثلاً پستان، پا، یا طرهٔ ای از موی زن را. بعد از این گروه «فتیشیست» [*Fetishist*] هایند که برایشان هیچ چیزی از بدن اهمیت ندارد، بلکه هوسشان با جامه، کفش یا زیرپوشی ارضا می شود. پس از اینها کسانی هستند که البته برای ارضای میل جنسی خود به تمامی جسم طرف مقابل توجه دارند، امّا تمناشان عجیب یا هولناک است، تا به حدّی که می خواهند به صورت جسدی

بی دفاع در آمده باشد، و با توسّل به جنایت، او را به جسد تبدیل می کنند تا از آن لذّت ببرند.» و در اینجا «فروید» که انگار خود از توصیف حال این گروه به وحشت افتاده است، می گوید: «اما دیگر این گونه توصیفهای وحشت انگیز بس!»

انحرافهای جنسی مسلماً از دیرباز در جامعه های انسانی به صورتهای مختلف بروز می کرده است، و «امام محمد غزالی» هم در «کیمیای سعادت»، به غیر از «استمناء» به نوعی «فتیشیسم» نیز اشاره ای نهفته دارد. او می گوید: «و روا نیست هیچ مردی را جامه زنی که داشته بود، اندر پوشد به قصد شهوت، یا دست فرا آن کند یا ببوید... و از کوزه ای که زنان آب خورند نشاید به قصد از جای دهان ایشان آب خوردن و از باقی میوه که وی دندان فرو برده باشد خوردن... و از هیچ چیز حذر کردن مهمتر از آن نیست که از آنچه به زنان تعلق دارد.»

و «ویلhelm رایش» در جای دیگری از کتاب «عمل انزال»، در شناخت حال بیماران روانی، شرحی در کیفیت استمناء در نزد آنها دارد و می گوید: «در عمل استمناء حتی یک بیمار هم تصویری از تجربه لذّت در عمل طبیعی آمیزش جنسی نداشت. با دقت بررسی کردم تا بینم که بیماران در هنگام استمناء چه تخیلاتی داشته اند، و پی بردم که هیچگونه تخیل و تصوّر مشخصی نداشته اند. اصطلاح «آمیزش جنسی» را بدون اراده به کار می بردند. معمولاً این اصطلاح

نیاز به «اثبات مرد بودن» را بیان می‌کرد، و آرزوهای دورهٔ خردسالی، یعنی آرمیدن در آغوش یک زن، معمولاً زنی بزرگسال، یا «فرو کردن در یک زن» [به معنای چیزی نوک تیز در بدن زن فرو کردن] را شامل می‌شد. خلاصه آنکه اصطلاح «آمیزش جنسی» می‌توانست مبین انواع حالات باشد، مگر لذتی که از آلت جنسی حاصل می‌شود... به زودی توانستم دو گروه عمده را شناسایی کنم، یک گروه با این خصوصیت که آلت در عمل استمناء برای آنها وظیفه ای تخیلی ایفاء می‌کرد. انزال انجام می‌گرفت، اما آن لذتی را که وابسته به آلت تناسلی است، ایجاد نمی‌کرد. آلت تناسلی برای آنها حالت یک سلاح کُشنده داشت، یا برای «اثبات توانایی جنسی» به کار می‌رفت. بیماران با فشردن آلت تناسلی خود به دُشک به انزال می‌رسیدند. در این حالت در نظر آنها بدن «انگار مرده» بود. آلت تناسلی با حوله ای فشار داده می‌شد، و یا آن را میان رانها می‌فشردند یا به رانها می‌مالیدند. تنها تخیل آمیزش با توسل به زور [زنای به عنف] می‌توانست برای آنها موجب انزال بشود.»

آنچه در مورد راوی «بوف کور» تأمل انگیز، و تا حدی غیرعادی است، این است که او انواع انحرافهای جنسی را که مبین عقده های ناشی از تمایلات سرکوفته جنسی در دوران کودکی و نوجوانی است، به خود نسبت می‌دهد، اما در سراسر داستان یک بار هم اشاره به استمناء نمی‌کند. با در ذهن داشتن آنچه از «فروید» و

«ویلهم رایش» دربارهٔ «انحرافهای جنسی» نقل کردم، اکنون به اعترافات راوی «بوف کور» بر می‌گردم. در هر دو بخش از داستان «بوف کور»، «گزیلیک» یا کارد نمایه‌ای است که بسیار تکرار می‌شود، و «کارد» در «سمبولیسم رؤیا» از دید «فروید» نشانه آلت تناسلی، و فرو کردن آن در هرجایی از بدن زن و حتی کشتن او نشانهٔ عمل آمیزش جنسی است. راوی «بوف کور»، آنجا که در تخیل، در خواب، یا در بیداری، در غالب «پیرمرد خنزر پنزری»، یعنی در قالب «پدر» که صاحب و غاصب و فاتح زن است، پنهانی به بستر «لگاته» می‌رود، یعنی ناتوانی جنسی خود را به ظاهر توانایی می‌آراید تا مطلوب زن باشد، از یک هماغوشی و آمیزش جنسی کامل تا مرحلهٔ انزال سخن می‌گوید: «در میان کشمکش دستم را بی اختیار تکان دادم و حس کردم گزیلیکی که در دستم بود به یک جای بدن او فرو رفت - مایع گرمی روی صورتم ریخت، او فریاد کشید و مرا رها کرد. مایع گرمی که در مشت من پُر شده بود، همین‌طور نگهداشتم و گزیلیک را دور انداختم.»

در داستان اصلی «بوف کور»، یعنی آن درخت سیب کوچک که داستان «عاشقان بی‌معشوق» یا «عاشقان خود معشوق» است، جنبه‌ای از جنبه‌های چندگانهٔ داستان اهمیت مضمونی دارد که زن در آن واقعیت عینی یا برونی ندارد. در بخش اول، که زن در قالب «زن اثیری» به خانهٔ او می‌آید، به جای اینکه «انگار مرده» باشد، «واقعاً

مرده» است، و یک کلمه هم بر زبان نمی آورد، و در بخش دوّم، در قالب «زن لکّاته» که توصیفی واقعی تر دارد، و «زننده» است، در تمام داستان فقط در یک جا می گوید: «حالت چطوره؟» و در جایی دیگر می گوید: «شال گردنتو وا کن!» و در یکجا هم می گوید: «یه پیرهن نو و نالون!» حتّی در هنگامی که راوی در بستر با او در آمیخته است، و او شاید فهمیده است که راوی همان پیرمرد لب شکری نیست که مطلوب اوست، و شاید به همین دلیل لب او را می گزد به طوری که از میان دریده می شود، باز هم مطلقاً ساکت است، و حتّی در موقعی که راوی گزلیک یا کارد را در یک جای بدن او فرو می کند، او فقط «فریاد» می کشد. در هر دو مورد هماغوشیِ راوی، یک بار با مُردۀ «زن اثیری» و یک بار با زنندۀ «زن لکّاته»، زن به معنای واقعی وجود ندارد، و آن کاردی که راوی در بدن زن فرو می برد، سمبول آلت تناسلی است، و فرو کردنِ کاردِ نماییۀ تخیلِ آمیزش جنسی است. راوی پس از «استمناء» با تخیلِ «آمیزش جنسی با توسل به زور» یا «توسّل به حيله» به «انزال» می رسد و آن «مایع گرم» که مِشتِ راوی را پُر می کند، نه «خون» زن، بلکه «منی» خود اوست، و با رسیدن به «انزال» راوی «گزلیک» یا «آلت تناسلی» را دور می اندازد، و دور انداختن نشانهٔ نفرت از آن است، زیرا که او کلّ عملِ «استمناء» را در واقع «کشتن زن» یا «کشتنِ واقعیِ طبیعیِ رابطهٔ زن و مرد»، یا «کشتنِ عشق» می داند.

راوی «بوف کور» حتی انحرافی را که «فتیشیسم» نام گرفته است، به خود نسبت می دهد. در یک نوبت که با کارد به قصد آمیختن با زن و کشتن او به اتاقش می رود، ولی موفق نمی شود، می گوید: «بالاخره از کنار تختخوابش یک تکه پارچه که جلو پایم را گرفته بود، برداشتم و هراسان بیرون دویدم. گزلیک را روی بام سوت کردم، چون همه افکار جنایت آمیز را این گزلیک برایم تولید کرده بود... در اتاقم که برگشتم، جلوپیه سوز دیدم که پیرهن او را برداشته ام، پیرهن چرکی که روی گوشت تن او بوده، پیرهن ابریشمی نرم کار هند که بوی تن او، بوی عطر موگرا می داد، و از حرارت تنش، از هستی او در این پیرهن مانده بود، آن را بوییدم، میان پاهایم گذاشتم و خوابیدم. هیچ شبی به این راحتی نخوابیده بودم.» می بینیم که وجود پیراهن در میان پاهای راوی او را به آرامشی که می خواهد، می رساند، اما این بار هم گزلیک را با نفرت به روی بام سوت می کند، یعنی دور می اندازد، و همین آلت را تولید کننده «همه افکار جنایت آمیز» یا اندیشه ها و کردارهای «منحرفانه» می داند.

یکی دیگر از انحرافهایی که راوی «بوف کور» در رفتار خود نشان می دهد، ارضای هوس جنسی خود با در آغوش فشردن و بوسیدن پسرکی است که او را برادر «لگاته» معرفی می کند: «پسر کوچکش، برادر زنم، روی سکو نشسته بود. مثل سیبی که با خواهرش نصف کرده باشند... من روی سگوی خانه نشستم، او را در

بغلم نشاندم و به خودم فشار دادم. تنش گرم و ساق پاهایش شبیه ساق پاهای زخم بود و همان حرکات بی تکلف او را داشت. لبهای او شبیه لبهای پدرش بود، اما آنچه نزد پدرش مرا متنفر می کرد برعکس در او برای من جذبه و کشندگی داشت، مثل این بود که لبهای نیمه باز او تازه از یک بوسه گرم و طولانی جدا شده - روی دهن نیمه باز را بوسیدم که شبیه لبهای زخم بود - لبهای او طعم کونه خیار می داد، تلخ مزه و گس بود. لابد لبهای لگاته هم همین طعم را داشت.»

می بینیم که این عمل راوی «بوف کور» آن گونه انحرافی نیست که «همجنس گرایی» یا حتی «همجنس بازی» دانسته می شود، بلکه او با تأکید بر شباهتهای پسرک و لگاته می خواهد بگوید که او را به جای خواهرش در بر می کشیده است، اما توصیف او چنان به شهوت آمیخته است که نمی تواند نشانه ای از عشق در خود داشته باشد و بیشتر به ولع ناشی از محرومیت جنسی شباهت دارد.

راوی «بوف کور» در بخش اول داستان از «عشق آرمانی» و «معشوق خیالی» سخن می گوید، از عشقی که در زندگانی واقعی و در جامعه انسانی به «هرزگی»، «ولنگاری موقتی»، «دست خر تو لجن زدن» و «خاک تو سری کردن» تبدیل می شود، و از معشوق یا «زن - فرشته - ستاره» ای سخن می گوید که به «لگاته» تبدیل می شود. محکومیت او به «تنهایی» و «مرگ» ناشی از این واقعیت است که «زن - فرشته - ستاره» در معصومیت و پاکی مقدس خود متعلق به

دوران کودکی و نوجوانی است، و در همان دوران می ماند، و در دوره بزرگسالی موجود و زنده نیست، و «لگاته» هم زنی نیست که او بتواند در «ماورای همه احتیاجات پست و کوچک مردم»، چشمهایش را ببندد و سرش را در دامن او پنهان کند تا «جریان ابدیت و جاودانی را در خود حس» کند و «نیمچه خدا» بشود. با دریافت محتوم بودن این موقعیت است که می گوید: «سایه من خیلی پر رنگ تر و دقیق تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود، سایه ام حقیقی تر از وجودم شده بود. گویا پیرمرد خنزر پنزری، مرد قصاب، ننجون و زن لگاته ام همه سایه های من بوده اند، سایه هایی که من میان آنها محبوس بوده ام.

چنین است که راوی از حقیقت وجود خود خالی می ماند و سایه هایی که نمایه گذشته او، دوران کودکی و نوجوانی او، تمایلات جنسی سرکوفته او، رؤیاهای او، و کردارهای انحرافی اویند، در قالب سایه خود او، نه در ذهن وجود حقیقی او، «خیلی پُر رنگ تر و دقیق تر از جسم حقیقی» او بر دیوار می افتند و این سایه شبیه جغد می شود که نمایه نحوست و شومی، نمایه ویرانی و تباهی است. اما او با این سخن، یا در واقع با روایت تمامی داستان، نهفته و آشکار، بر وجود حقیقی خود، بر خود «شهادت شده» اش دل می سوزاند و مرثیه می خواند. او در طی سالها پریشانی، در میان آن سایه های هول آور و درد انگیز، در جریان آنچه «فروید» آن را

نشاندنِ «خود» [Ego] به جای «واسطه» [Object] یا «واسطه‌ها» ی ارضای تمایلات جنسی می‌داند و «به خود عشق ورزی» یا «نارسیسیسم» می‌خواند، بیش از هر مردِ سالمِ عادی، با آمیزش جنسی طبیعی، به بدن خود توجه پیدا کرده است، چنانکه گاهی برای تحریک تخیلی خود آن را بدنِ معشوق دیده است. این حالت را در صحنه‌ای که پریشانی روح او به اوج رسیده است و دور سرش را «یک حلقه آتشین» فشار می‌دهد، چنین توصیف می‌کند:

«بوی تند شهوت انگیز روغن صندل که در پیه سوز ریخته بودم، در دماغم پیچیده بود. بوی ماهیچه‌های پای زنم را می‌داد و طعم کونه خیار با تلخی ملایمی در دهنم بود. دستم را روی تنم می‌مالیدم و در فکرم اعضای بدنم را: ران، ساق پا، بازو، و همه آنها را با اعضای تن زنم مقایسه می‌کردم. خط ران و سرین، گرمای تن زنم، اینها دوباره جلوم مجسم شد. از تجسم خیلی قوی تر بود، چون صورت یک احتیاج را داشت. حس کردم که می‌خواستم تن او نزدیک من باشد. یک حرکت، یک تصمیم برای دفع این وسوسه شهوت انگیز کافی بود.»

و در جایی دیگر، وقتی که در آینه به خود می‌نگرد، می‌گوید:
«از صورت خودم خوشم آمد، یک جور کیف شهوتی از خودم می‌بردم.» و این «نارسیسیسم» معمولاً با «استمناء» پیوند نزدیک دارد. البته با توجه به کیفیت هول انگیزی که عمل استمناء در قلمرو

اخلاق اجتماعی و آیینی پیدا کرده است، تعجبی ندارد که راوی «بوف کور» یا «صادق هدایت» در هیچ جای داستان اشاره ای مستقیم به این عمل نمی کند. اما در روانکاوی علمی و حتی در پزشکی «استمناء» از ساده ترین و بی آسیب ترین یا کم آسیب ترین انحرافهای جنسی دانسته شده است. «فروید» در تعریف «انحراف» می گوید: «ما یک فعالیت جنسی را وقتی منحرف می خوانیم که در آن هدف تولید مثل ترک شده باشد، و فعالیت جنسی برای حصول لذت به منزله هدفی مستقل از آن انجام بگیرد. بنابراین ... به هر عملی که نسبت به هدف تولید مثل بی اعتناء بماند و صرفاً برای کسب لذت انجام بگیرد، نام ناخوشایند انحراف داده می شود، و در نتیجه ممنوع دانسته می شود.»

اما «استمناء» چنانکه «دکتر بنجامین جی. سادوک» [Benjamin J. Sadock]، استاد دانشکده پزشکی دانشگاه نیویورک، در «دایرة المعارف امریکانا» نوشته است، «معمول ترین نوع از فعالیت‌های جنسی در میان جوانان تازه بالغ و بزرگسالان مجرد است... تا سن بیست سالگی بیش از نود درصد مردان و بیش از سی درصد زنان استمناء می کنند. تا سن چهل سالگی بیش از نود درصد مردان و بیش از هشتاد درصد زنان در مرحله ای از این سالهای زندگی خود استمناء کرده اند. حد تکرار استمناء نسبت به سن افراد و کیفیت زناشویی آنها تغییر می کند. بیشتر جوانانی که به بلوغ جنسی

رسیده اند، به طور متوسط در هفته دو تا سه بار استمناء می کنند. در میان افراد متأهل استمناء معمولاً ماهی یک بار انجام می گیرد. بیشتر مردان و زنان مجرد، از چهل تا پنجاه سالگی، به طور متوسط هفته ای یک بار استمناء می کنند، اما بیشتر افراد مجرد کم سال تر به طور متوسط یک تا دو بار در هفته به استمناء می پردازند. در مورد بعضی افراد عمل استمناء تا سن پیری هم ادامه پیدا می کند.»

در «غرب» تا اواسط قرن نوزدهم هر نوع آمیزش جنسی، کاهنده نیروی جسمی و خطرناک تصور می شد، و حتی کسانی بودند که بر اساس یک نظریه کهن زیاده روی در آمیزش جنسی و استمناء و از دست دادن «منی» را علت بسیاری از ناخوشیها و بیماریها، از سردرد و سوء هاضمه و سل گرفته تا سکتة قلبی، سفلیس، صرع و جنون می دانستند. به گفته «ورن لروی بولاو» [*Vern Leroy Bullough*]، مورخ، پژوهشگر و استاد دانشگاههای ایالت کالیفرنیا، «وقتی که معتقدان به این نظریه به تیمارستانهای آن زمان سر می زدند و می دیدند که دیوانگان در بیشتر اوقات با آلت تناسلی خود ور می روند، با اطمینان می گفتند که همین عمل گواه بیماری روانی آنهاست. از بس که استمناء کرده اند دیوانه شده اند.» [«تشریح هوس جنسی: سرکوفتگی» *Anatomy of Desire: Repression*]، یک رشته برنامه تلویزیونی، کانال چهار، تلویزیون تجارتي بریتانیا، ۱۹۹۸]

در جامعه راوی «بوف کور» هنوز هم اکثریت مردم معتقدند که

استمناء گذشته از «گناه» بودن، موجب ناتوانی جسمی و جنسی، ضعف بینایی، نابینایی، کمی حافظه و حتی اختلال حواس و جنون می شود. نوجوانی که در دوره بلوغ جنسی در خود نسبت به دختران کششی لذت بخش احساس می کند و گهگاه در خواب به او احتلام دست می دهد، و گهگاه در بیداری به استمناء دست می زند، همواره با تلقینات صریح و تلویحی به وحشتهای دوزخی افکنده می شود، روحش را مکافاتهای هولناک دنیوی و اخروی، یعنی بیماری و گناه، همواره عذاب می دهد، و بروز هرگونه تمایل جنسی در او زمینه ای شیطانی پیدا می کند. حتی احتلام را که از نخستین نشانه های بلوغ جنسی است، برای او با «شیطانی شدن» تعریف می کنند، به این معنی که شیطان برای فریب دادن نوجوانان خود را در خواب به صورت دختر یا زنی زیبا و برهنه بر آنان ظاهر می کند، و چنین است که نخستین لذت طبیعی در طلوع تمایلات جنسی به فریبی شیطانی وابسته می شود، و چنین است که کشش جنسی به «گناه» و ارضای تمایلات جنسی از هر طریقی مگر در محدوده نکاح به «جنایت» تبدیل می شود.

راوی «بوف کور» در عین حالی که همواره از دردمندیهای روح خود می نالد، اشاره به ترسها و خرافه های موروثی می کند، و بدیهی است که او میان دردمندیها و ترسها پیوندی برقرار می بیند، زیرا که از خود می پرسد: «آیا خمیره و حالت صورت من در اثر یک تحریک

مجهول، در اثر وسواسها، جماعها و نا امیدیهای موروثی درست نشده بود؟ و من که نگهبان این بار موروثی بودم، به وسیلهٔ یک حسّ جنون آمیز و خنده آور، بلا اراده فکر متوجّه نبود که این حالات را در قیافه ام نگهدارد؟»

و این حالات یا «همهٔ شکلها، همهٔ ریخته‌های مضحک، ترسناک و باورنکردنی»، یا «صورتکهای ترسناک و جنایتکار و خنده آور» که در خود می بیند و هیچ کدام آنها را از خود نمی داند، همان میراثهای اخلاقی است که در بیان او در کلمهٔ «جنایت» جای می گیرد، و او نومیدانه می گوید: «شاید فقط در موقع مرگ قیافه ام از قید این وسواس آزاد می شد و حالت طبیعی که باید داشته باشد به خودش می گرفت.» و چنین است که در جایی دیگر از روایت آرزوی بازگشت به بهشت گمشدهٔ زندگی طبیعی و در امان بودن از ترسها و خرافه های موروثی را به این صورت بیان می کند: «آرزومند بودم که فکر و احساسات کرخت و کند شده می داشتم. بدون زحمت نفس می کشیدم و بی آنکه احساس خستگی کنم، می توانستم در سایهٔ ستونهای یک معبد لینگم پوجه برای خودم زندگی را به سر برم - پرسیه می زدم به طوری که آفتاب چشمم را نمی زد، حرف مردم و صدای زندگی گوشم را نمی خراشید.»

و در اینجا مراد راوی «بوف کور» از اشاره به «معبد لینگم پوجه»، یا در واقع معبد «پرستش ذکر شیوا» با توجه معنای

سمبولیک «لینگم» در آیین «هندو» که نمایهٔ اصلِ آفرینش است، می‌تواند «آزادی انسان در طبیعت» باشد. اما «گناه» یا «جنایت» چنان در روح او حک شده است که در پایان داستان، با نمایهٔ یک «دیو درونی» همچنان در او بیدار می‌ماند، و یأس از «نجات» یا «رستگاری» او فقط می‌تواند با اعترافات او نتیجه‌ای مثبت داشته باشد، زیرا که در ابتدای بخش دوم داستان که او در «دنای جدیدی بیدار شده» است، می‌گوید: «مدتها بود که منتظر بودم به دست داروغه بیفتم، ولی تصمیم داشتم که قبل از دستگیر شدنم پیالهٔ شراب زهرآلود را که سر رف بود به یک جرعه بنوشم. این احتیاج به نوشتن بود که برایم یک جور وظیفهٔ اجباری شده بود، می‌خواستم این دیوی [را] که مدتها بود درون مرا شکنجه می‌کرد، بیرون بکشم.» و اگر با روایت حال یا اعترافات خود، چنانکه امید داشته است، در پایان نتوانسته باشد خود را از دست این دیو نجات بدهد، لااقل نتوانسته است ادعا نامهٔ خود را علیه سنتها و ارزشهای اخلاقی کهنهٔ جامعه اش که بر جهل و ریا و استبداد مبتنی است، بنویسد و امضا کند.

این است داستان اصلی «بوف کور» که من آن را به صورت یک درخت سیب کوچک در میان شاخه‌ها و برگها و شکوفه‌های عاریتی آن درخت بزرگ، عجیب و تماشایی دیده‌ام، و در پایان این بررسی تحلیلی و تطبیقی می‌گویم که اگر «صادق هدایت» همین

داستان را می نوشت و تلاش نمی کرد که با اندیشه ها و نمایه هایی ناهمگون از دیگران آن را به یک داستان بلند تبدیل کند، «بوف کور» می توانست یک داستان کوتاه پر مایه تر و سنجیده تر از داستان «تاریکخانه» یا «زنده به گور» از کار در آید، اما به این صورت که هست نخستین تجربه «صادق هدایت» است در نوشتن داستان بلند، تجربه ای به توفیق نینجامیده که به هر تقدیر نتوانست ادامه پیدا کند و از او نویسنده ای همدیاف هیچیک از نویسندگانی که از آثارشان سرمشق می گرفت، بسازد.

* اشاره

در ابتدا که این کتاب به صورت مقاله ای مفصل با عنوان «زن و عشق در دنیای صادق هدایت» نوشته شد، در پایان مقاله اشاره ای داشتم به صورت «حرف آخر» درباره چگونگی موقعیت زن در داستاهای «صادق هدایت»، و آن اشاره را در اینجا می آورم:

نام صادق هدایت با فضلی که او در تقدّمش بر دیگران (البته به استثنای سید محمدعلی جمال زاده) در پایه گذاری داستان نویسی جدید ایران به شیوه جهانی داشته است، همواره در تاریخ ادبیات جدید ایران در فصلی ویژه ماندگار خواهد بود. اما نمی توان ناگفته گذاشت (چنانکه بعضی از منتقدان خودی و بیگانه ناگفته نگذاشته اند) که او در ساختمان داستانهایش ضعفهای ریز و درشت بسیار دارد، و این

برای یک نویسنده آغازگر طبیعی است، اما این ضعفها، آنجا که بحث دربارهٔ شخصیت آدمها پیش می‌آید، قابل چشم پوشی نیست، زیرا که چنین بحثی ناگزیر موضوع درجهٔ آشنایی نویسنده با «جامعهٔ داستانی» او را پیش می‌آورد.

در داستانهای «تخیلی» صادق هدایت معمولاً فکر یا مقصود نویسنده بر ترکیب داستان پیشی زمانی دارد، به این معنی که نویسنده برای بیان حاصل اندیشه‌های خود درباره معنی داشتن یا پوچ بودن زندگی انسان، درباره زشت و زیبای روابط و برخوردهای پیچیدهٔ افراد با یکدیگر، دربارهٔ تأثیر عوامل محیطی و خانوادگی و طبقاتی و فرهنگی در ساخت و پرداخت شخصیت آدمها، و دربارهٔ موضوعهای دیگری از این دست، در صدد ریختن طرح داستانهایی بر می‌آمده است و در این داستانها آدمها را به‌کنشها و واکنشهایی وا می‌داشته است که رابطهٔ آنها کم و بیش در مخیلهٔ او طبیعی و محتوم می‌نموده است. به عبارت دیگر، از آنجا که این آدمها برای به عهده گرفتن اجرای نقش در «جامعه بخشیدن» به اندیشه‌های او ساخته می‌شده‌اند، اکثراً آدمهایی هستند که در جامعهٔ واقعی، اگر هم پیدا شوند، معمولاً آنچه را که باید در داستانهای صادق هدایت «عمل» کنند، در زندگانی واقعی خود فقط به «ذهن» می‌آورند و یا حدّ اکثر «حرف» آن را می‌زنند. بنابراین ما از مردهای داستانهای «تخیلی» صادق هدایت انتظار نداریم که در ساختمان شخصیت خود مثلاً

نماینده تمام عیار مردان طبقه تحصیلکرده روشنفکر شهری در یک دوره متحول از جامعه ایرانی باشند. اینها البته برای اینکه خود را در صف این گروه از مردان جای بدهند، نشانه‌هایی معتبر و صادق از شخصیت، یا از گفتار یا کردار خود ارائه می‌دهند، اما این نشانه‌ها کافی نیست که به آنها حق نمایندگی این گروه از مردان را بدهد. این مردان خیلی کمتر از آنچه درباره «معلولها» می‌گویند، درباره «علتها» می‌دانند. اغلب در بیان بیزاری از زندگی و شیفتگی خود به آرامشی که در مرگ سراغ دارند، از «جدا یافتگی تافته» خود حرف می‌زنند و از پست و پلید بودن همه دیگران. خود آنها، حتی آنهایی که مثل قهرمان داستان «زننده به گور» از ابتدا تا انتهای روایت حالشان از خودکشی می‌گویند و معتقدند که «خودکشی ... در خمیره و سرشت ... بعضیها هست»، گوشه‌هایی از زندگانی واقعی خود را باز نمی‌کنند تا خواننده به علت «چنان بودن» آنها تا اندازه‌ای پی ببرد. اما در همین داستان «زننده به گور»، آنجا که مرد با یک زن در سینما دیداری دارد، می‌بینیم که از موسیقی فیلم چنان لذتی می‌برد، که همین لذت، اگر علت آن را دریابد، می‌تواند برایش استوارترین دلیل تن دادن به زندگی و روی گرداندن از مرگ باشد. مردی که در کنار یک دختر بودن او را از شنیدن آوازی و نوای ویولنی در فیلم چنان به هیجان می‌آورد که از «کیف» تمام وجودش به موسیقی تبدیل می‌شود، باز از قوه مرموزی حرف می‌زند که او را به سوی خودکشی می‌کشاند. انگار که خودکشی یا مرگ یک فرمان الهی است که شخص خدا با

آشکار کردن خودش در کوه طورِ زندگی بر لوح سرگردانیِ او رقم زده است. آنوقت همین مرد را در چند روز بعد، در حال نوشتنِ یادداشتهای پیش از خودکشی می بینیم، و نمی توانیم باور کنیم که او با یک چنین آمادگیِ طبیعی برای زندگی کردن و با زن در آمیختن، دیوانه‌ه عشق مرگ باشد، و ناگزیریم بگوییم که این سرنوشت ناروا را «صادق هدایت» بر او مقدر کرده است و خودکشی در «سرشت» آزاد او نیست. اگر لازم باشد که در هنگام خواندن داستان «زنده به گور» به اشاره «صادق هدایت»، که نویسنده آن است، مرد داستان را «دیوانه» بدانیم، ناگزیریم که با توجه به شباهتی که در ماهیت کردار و رفتار و گفتار او تقریباً با همه مردهای داستانهای «تخیلی» صادق هدایت ملاحظه می شود، تقریباً همه این مردها را دیوانه بدانیم و «صادق هدایت» را نویسنده سرگذشت دیوانگان. اما نه این مردان دیوانه اند، نه «صادق هدایت» نویسنده سرگذشت دیوانگان است، بلکه این مردها بیشتر ساخته تخیلِ اویند با مشخصات فکری و روانی ای که در ترکیب خود برای آدمهای واقعی همسنگی و هماهنگی ندارند.

مردان داستانهای «تخیلی» صادق هدایت غالباً فرهیختگانی هستند نازک بین و مغرور، ظریف طبع و حسّاس، که از جزئی ترین ناهماهنگی در محیط اجتماعی، و از کمترین ناپروردگی در رفتار آدمها سخت رنج می برند؛ همه چیز را، در جهانی آرمانی، آراسته و

پیراسته می خواهند؛ و خود را شایسته فرمانرواییِ چنین جهانی می دانند؛ و بدیهی است که در چنین جهانی چنین مردانی را «زن فرشتگانی» که از همهٔ فضیلتها و هنرهای زنانه برخوردارند باید همچون بت ستایش کنند، و بگذارند که این مردان با شیوه‌هایی آسمانی و هنرشناسانه از زنانگیِ تنِ آنها لذتِ بهستی ببرند، و این شیوه‌های تلطیف‌شده و غیر حیوانی را حمل بر ضعف جنسی آنها نکنند و در پایان هر نوبت از این مراسم نیایش زیبایی و زنانگی، از حاصل بیحاصل آن مشمژ نشوند و نافرهیخته وار و لگاته منش نگویند: «خاک بر سرت، تو که مرد نیستی!»

با چنین عقده‌ای مرد تکلیفش را اول یا زن، و بعد با خود نمی‌داند، و ماحصل جستار اینکه اول از زن واقعی بیزار می‌شود و دوری می‌گزیند و به زن خیالی، رؤیایی و اثیری دل می‌بندد، و تکلیف خود را با او با کشتن خیالی او معلوم می‌کند، و بعد وقتی که نوبت تکلیفش با خودش می‌رسد، اگر نتواند زندگی دوگانه‌ای را ادامه دهد، که در یکی از آنها با زن هرزه بی‌هویت اطفاء شهوت کند، و در دیگری با زن خیالی و اثیری عشق را نوایی ببخشد، ناگزیر تکلیف خودش را با کشتن خود معلوم خواهد کرد.

اگر به اجزائی از این داستانها که به طرزی حاشیه‌ای، ضمنی و معترضه‌ای، و گاه سخت در قالب استعاره‌های نهفته، نکاتی را در زمینهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی، تاریخی، فرهنگی، مذهبی، فلسفی و

ناسیونالیستی مطرح می‌کند، بهای بیش از حد ندهیم، می‌توانیم بگوییم که بالاترین ارزش داستانهای «صادق هدایت»، بعد از ارزش پیشگامی او در داستان نویسی جدید ایران، ارزش پژوهشی [case study] دربارهٔ عقده‌های روانی و جنسی گروهی از مردان است؛ و در حق کسانی که بخواهند آنها را آینه‌ای صادق با انعکاسی از زندگی اجتماعی نمونه‌هایی از مردم ایران در یک دوره معین بپندارند، باید گفت که یا مانند خود «صادق هدایت» شناختی جامع و همه‌جانبه از جامعهٔ زمان او و زمان خود ندارند، یا به سبب شهرت سزاواری که صادق هدایت از بابت پیشگامی در داستان نویسی جدید ایران نصیبش شده است، به اشتباه در افتاده‌اند.

محمود کیانوش

لندن، ۱۹۹۸-۱۹۹۶

کتابهایی که تا کنون از محمود کیانوش در ایران و
خارج منتشر شده است (به اضافه چند کتاب آماده
چاپ):

شعر:

- ۱ - شبستان (یک شعر بلند)
- ۲ - شکوفه حیرت (مجموعه شعر)
- ۳ - ساده و غمناک (مجموعه شعر)
- ۴ - شباویز (یک شعر بلند)
- ۵ - ماه و ماهی در چشمه باد (مجموعه شعر)
- ۶ - آبهای خسته (مجموعه شعر)
- ۷ - به انسان، اما برای خرماکیها، یونجه ها، و کلاغها
(مجموعه شعر)
- ۸ - من مردم هستم (یک شعر بلند)

- ۹ - قصیده ای برای همه (یک شعر بلند)
- ۱۰ - از پنجره تاج محلّ (مجموعه شعر - با نام مستعار
پرادیپ اوما شانکار)
- ۱۱ - کتاب دوستی (مجموعه شعر)
- ۱۲ - کجاست آن صدا؟ (یک شعر بلند)
- ۱۳ - پرنده ها و انسان (مجموعه شعر - این کتاب ترجمه
فارسی «Of Birds and Men» است که در لندن منتشر
شده بود. ترجمه فارسی در سوئد انتشار یافت.
- ۱۴ - ناگهان انسان و زمینش (یک شعر بلند)
- ۱۵ - ای آفتاب ایران (مجموعه شعر)
- ۱۶ - با نگاهی دیگر (مجموعه رباعیها)
- ۱۷ - در خرگاه شب (مجموعه غزل - هر غزل همراه با
حاشیه ای مشروح. این کتاب ابتدا به مرور در هفته نامه
«نیمروز» در لندن انتشار یافت.

داستان:

- ۱۸ - در آنجا هیچکس نبود (مجموعه داستان کوتاه)
- ۱۹ - مرد گرفتار (یک داستان بلند)
- ۲۰ - غصه ای و قصه ای (مجموعه داستان کوتاه)
- ۲۱ - آینه های سیاه (مجموعه داستان کوتاه)
- ۲۲ - حرف و سکوت (رمان)
- ۲۳ - و بلا آمد و شفا آمد (مجموعه داستان کوتاه)
- ۲۴ - علامت سؤال (نمایشنامه)
- ۲۵ - برف و خون (رمان - با اسم مستعار دیگنو ده
آلابانترآ به وسیله انتشارات آگاه منتشر شد.
- ۲۶ - غواص و ماهی (رمان)
- ۲۷ - در طاس لغزنده (مجموعه داستان کوتاه)

- ۲۸ - در آفاق نفس (رمان)
- ۲۹ - از خون سیاوش (نمایشنامه)
- ۳۰ - باغی در کویر (یک داستان بلند)
- ۳۱ - این آقا کی باشند؟ (رمان)
- ۳۲ - اسم نمی خواهد (حدیث نفس)
- ۳۳ - آی، زندگی! (داستان بلند)
- ۳۴ - سفر شک و سؤال (رمان)
- ۳۵ - در سایه اندیشه های بلند (سه داستان کوتاه - آماده برای چاپ)

نقد ادبی

- ۳۶ - بررسی شعر و نثر فارسی معاصر (مجموعه مقالات)
- ۳۷ - شعر کودک در ایران - اشارات آگاه

۳۸- نظم، فضیلت، و زیبایی (تأملاتی در فلسفه هنر و ادبیات)

۳۹- شعر فارسی در غربت (چاپ لندن)

۴۰- زن و عشق در دنیای صادق هدایت و نقدی تحلیلی و تطبیقی بر بوف کور. این کتاب به وسیله «شرکت کتاب» در آمریکا منتشر شد

۴۱- شعر، زبان کودکی انسان (گفتاری دربارهٔ مبدأ، ماهیت و سیر تحوّل شعر)

۴۲- نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی (دفتر اوّل از کتاب رمزها و رازهای نیما یوشیج)

۴۳- با چشم دل در آینهٔ خرد (نقد و بررسی شعر میمنت میرصادقی، با نگاهی به شعر فروغ فرّخ زاد، و سیمین بهبهانی)

۴۴- راز درون پردهٔ حافظ (سه مقاله دربارهٔ شعر حافظ)

۴۵ - جلوۀ دوگانگی در یگانگی (مجموعهٔ مقالات در نقد ادبی)

۴۶ - بردار اینها را بنویس آقا (خاطرات نویسنده از دو واقعهٔ تاریخی در ادبیات معاصر)

۴۷ - ملاحظه و مکاشفه در شعر فارسی معاصر

۴۸ - معمّای پروین اعتصامی

۴۹ - شعر ایرانی، شعر جهانی (با عنوان مقدمه ای بر چاپ دوّم کتاب دوستی

به زبان انگلیسی

۵۰ - Modern Persian Poetry - ترجمهٔ انگلیسی
۱۲۹ شعر از ۴۳ شاعر ایرانی با ۵۶ صفحه مقدمه در
معرفی شعر فارسی به انگلیسی زبانان. این کتاب در سال
۱۹۹۶ به وسیلهٔ The Rockingham Press ، در
انگلستان منتشر شد.

۵۱ - Of Birds and Men: Poems from a Persian Divan - مجموعه شعر - ناشر The Rockingham Press ، انگلستان - سال ۲۰۰۴

۵۲ - Through the Window of Taj Mahal ، ناشر The Rockingham Press - انگلستان - سال ۲۰۰۷ (فارسی این کتاب با عنوان «ازینجره تاج محل» با اسم مستعار پرادیپ اوما شانکار، به وسیله انتشارات نیل در تهران منتشر شد. کتاب «ازینجره تاج محل» را جلال زنگابادی، شاعر و مترجم عراقی، با عنوان «عبر شباک تاج محل» به عربی و همچنین به کردی ترجمه کرده است و در عراق منتشر شده است.

۵۳ - The Amber Shell of Self ، مجموعه شعر - ناشر The Rockingham Press ، انگلستان، سال ۲۰۱۱

۵۴ - The Songs of Man ، مجموعه شعر - ناشر The Rockingham Press ، انگلستان - سال ۲۰۱۲

۵۵ - Poems of the Living Present ، مجموعه شعر
- ناشر The Rockingham Press ، انگلستان - سال
۲۰۱۴

۵۶ - Thorns and Pearls (خار و مروارید)، مجموعه شعر،
به دو زبان انگلیسی و فارسی. این کتاب در سال
۱۳۸۸ در تهران به وسیله نشر قطره منتشر شد.

۵۷ - The Journey and Other Poems ، مجموعه شعر،
آماده برای چاپ

شعر برای کودکان و نوجوانان

۵۸ - طوطی سبز هندی

۵۹ - نوک طلای نقره بال

۶۰ - باغ ستاره ها

۶۱ - بچه های جهان

۶۲ - طاق هفت رنگ

۶۳ - آفتاب خانه ما

۶۴ - زبان چیزها

۶۵ - شعر به شعر (ترجمه شعرهای خارجی به شعر فارسی)

داستان برای کودکان و نوجوانان

۶۶ - آدم یا روباه (داستان بلند)

۶۷ - دهکده نو (داستانهای کوتاه)

۶۸ - از بالای پله چهارم (مجموعه دوازده داستان کوتاه)

۶۹ - از کیکاووس تا کیخسرو (باز نویسی سه داستان

سهراب، سیاوش، و فرود از شاهنامه فردوسی)

۷۰ - حمّامیها و آب انباریها

۷۱ - خود نویس آبی و گل سرخ (داستان بلند)

تعلیم و تربیت

۷۲ - با فرزندان خویشتن باشیم (مجموعه مقالات)

ترجمه ها

۷۳ - به خدایی ناشناخته ، جان استین بک

۷۴ - زنی که گریخت، دی . اچ . لارنس

۷۵ - در کرانه شب، مری الن چیس

۷۶ - بچه های عمو تام، ریچارد رایت

۷۷ - سیر روز در شب، یوجین اونیل

۷۸ - پروانه های سپید، نویسندگان جهان

۷۹ - عشق در میان کومه های یونجه، دی . اچ . لارنس

۸۰ - شعر سیاهان امریکا

- ۸۱ - بازگشت به زادبوم، امه سه زر
- ۸۲ - مالون می میرد، ساموئل بکت
- ۸۳ - آنها زنده اند، آثول فوگارد
- ۸۴ - سلام و خدا حافظ، آثول فوگارد
- ۸۵ - سی زوئه بانسی مرده است، آثول فوگارد
- ۸۶ - جَلاد، پار لاگر کویست
- ۸۷ - شبستان، پار لاگر کویست
- ۸۸ - شعر افریقا، شعر سیاه،
- ۸۹ - بنفشه بلند آرزو [۲۰ داستان، از ۲۰ نویسند، از ۲۰
ملیت]
- ۹۰ - خنده نیشتر، شانزده داستان طنزآمیز از نویسندگان
جهان
- ۹۱ - خدا، ای همسایه من، ایان پترسون
- ۹۲ - خانه برناردا آلبا، فدریکو گارسیا لورکا

۹۳ - در انتظار بربرها، کاوافی

۹۴ - میمون گلی کوچولو، کارلو کولودی

۹۵ - هاوایی، گوهر اقیانوس آرام، اسکار لوییس

۹۶ - مرگ و دختر، آریل دورفمن (نمایشنامه)

۹۷ - سر زمین و مردم ژاپن، جوزفین وُان

۹۸ - راهی به کشور آفتاب، فردیناند کن

طنز اجتماعی

۹۹ - غزلیات و قصائد

۱۰۰ - ترکیبات و ترجیعات و غیره

۱۰۱ - ۱۰۲ - ۱۰۳ - ۱۰۴ - مثنویات

آماده برای چاپ

۱۰۵ تا ۱۱۴ - ده دفتر، هر دفتر شامل ۵۲ مقاله کوتاه
فرهنگی، اجتماعی و انتقادی

۱۱۵ - زبان فارسی امروز (بررسی و نقد، در هفتاد فصل)

و چند کتاب دیگر