یوسف اسحاق‌پور

بر مزار صادق هدایت

ترجمه: باقر پرهام

فهرست‌نویسیِ پیش‌از انتشار

اسحاق‌پور، یوسف، ۱۳۱۸ــ
بر مزار صادق هدایت/یوسف اسحاق‌پور؛ ترجمه‌ی باقر پرهام.ــ تهران: باغ آینه، ۱۳۷۳.
۱۱۷ ص.
عنوان اصلی: Le tombeau de Sadegh Hedayat

۱. هدایت، صادق، ۱۲۸۱ــ ۱۳۳۰ــنقد و تفسیر. ۲. هدایت، صادق، ۱۲۸۱ــ ۱۳۳۰ــبوف کور ــنقد و تفسیر. الف. عنوان.

PZ4 ۸فا۳/۶۲

فهرست‌نویس: محمّد افتخاری

یوسف اسحاق‌پور

بر مزار صادق هدایت

ترجمه: باقر پرهام

انتشارات باغ آینه

تهران، ۱۳۷۳

یوسف اسحاق‌پور

بر مزار صادق هدایت

ترجمه: باقر پرهام

چاپ اوّل، پاییز ۱۳۷۳، ۵۰۰۰ جلد

کارهای فنّی:

حروفچینیِ هُما، لیتوگرافیِ کاوه‌نو، چاپخانه‌ی هُدا، صحافی فاروس

انتشارات باغ آینه

تهران، صندوق پستی ۱۹۶۸ــ۱۳۱۴۵

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Le tombeau de Sadegh Hedayat

Youssef Ishaghpour

Editions Fourbis, Paris, 1991

یادداشت ناشر

یوسف اسحاق‌پور متفکّرِ هنرشناس و نویسنده‌ی ایرانیِ مقیم فرانسه در سال ۱۳۱۸ در تهران به‌دنیا آمد و از سال ۱۳۳۶ تاکنون در فرانسه زندگی می‌کند؛ او در دانشگاه‌های معتبر اروپا فلسفه و سینما خوانده است و آثار ارجمندی در مباحث فلسفی، شناسایی و نقد سینما و عالَم تصویر به‌زبان فرانسوی نوشته است.

اسحاق‌پور سال‌ها به‌عنوان دوست و همکارِ نزدیک در کنار لوسیَن گُلدمن متفکّرِ نامدار و فقید فرانسوی بوده است. مقدّمه‌ی استادانه‌ی او بر کتاب گُلدمن، لوکاچ و هایدگر که درس‌های گُلدمن درباره‌ی هایدگر و لوکاچ است نشان‌دهنده‌ی گستردگیِ دانش فلسفیِ اوست. کتاب دیگرش درباره‌ی پُل نیزان نویسنده و متفکّر فرانسوی توجّه بسیاری از منتقدان را برانگیخته است. تبحّر و تخصّص او به‌ویژه در مباحث سینمایی و عالَم تصویر، آثارش را در ردیف کتاب‌های مرجع قرار داده است. او سال‌هاست مشغول پژوهش و مطالعه‌ای گسترده درباره‌ی اورسُن وِلْز نابغه‌ی هنر هفتم و دست‌اندرکارِ نگارش کتابی درباره‌ی اوست.

برخی از آثار مهمّ یوسف اسحاق‌پور که نشانگر تلاش بارآورِ فکریِ اوست و به‌زبان فرانسوی منتشر شده‌اند عبارت‌اند از:

* Luchino Visconti (1966)
* Lucien Goldmann, Lukacs et Heideger (1973)
* Paul Nizan, Le sycomore (1980)
* D'une image a lautre (1982)
* Visconti, Le sens et L'image (1984)
* Cinéma Contemporain; de ce coté du miroir (1986)
* Aux origines dc l'art moderne (1989)
* Le Tombeau de Sādegh Hedāyat (1991)

آثار اسحاق‌پور تاکنون به‌زبان‌های ایتالیایی، آلمانی و ژاپنی ترجمه شده‌اند و این در حالی است که در وطنش ناشناخته مانده است.

بر مزار صادق هدایت که متن فرانسویِ آن در سال ۱۹۹۱ در پاریس چاپ شده نخستین اثر یوسف اسحاق‌پور است که به‌فارسی منتشر می‌شود.

انتشارات باغ آینه خُرسند و شادمان از انتشار این کتاب در نظر دارد دیگر آثار این متفکّرِ برجسته‌ی ایرانی را با نظارت او به‌فارسی ترجمه و منتشر کند.

انتشارات باغ آینه

۱

«کسانی هستند که از بیست‌سالگی شروع به‌جان‌کَندن می‌کنند.» این حرفِ صادق هدایت است، بزرگ‌ترین نویسنده‌ی ایران‌نوین، کسی که درست شرح همین جان‌کَندن را نوشته است. همه‌ی جادووجنبلی که کرده‌اند تا مگر آفتِ هدایت به‌جان کسی نزند و خودکشی‌اش یک امر شخصی تلقی شود برای این بوده که نخواسته‌اند همین نکته را ببینند: از زندگی بیزار بود، وجودش اِشکال داشت، دیوانه بود، انحراف داشت، بازمانده‌ی گروهی بود که دورانش به‌سررسیده بود. خوب، که چه؟ هر اثری همین است؛ هر اثری بازتاب طنین غیرشخصی‌ترین عناصر زندگیِ آدمی در قالبِ فردی‌ترین و مخفی‌ترینِ آن‌هاست. منتها هدایتِ زنده‌به‌گور فردی به‌معنایِ معمولیِ کلمه نبود.

بدبینیِ درمان‌ناپذیری که او را واداشت تا بعد از یک زندگیِ دردناک ــ که در ۱۹۰۳ در تهران آغاز شده بود ــ در

۱۹۵۱ در پاریس دست به‌خودکشی بزند چیزی بیش‌تر از وجود خودِ هدایت بود. او خودش را «چوبِ هر دو سر طلا» می‌دانست. آدمی که «اشتباهی به‌دنیا آمده، از این‌جا مانده و از آن‌جا رانده». این «چوب»، مثل زندگیِ خودِ او، مثل ایران نوین، روی یک خط مرزی معلّق بود، آویزان میان شرق و غرب.

❋

هدایت نویسنده‌ی دوران تجدّد ایران بود، تجدّدی ناگزیر. وقتی که عصر تجدّد با علْم و تکنیک و سرمایه‌داری، با خردگرایی و عقل و سنجش انتقادی‌اش، در اروپای قرن هفدهم آغاز شد، «تمدّن‌های بزرگ شرق ــ به‌گفته‌ی داریوش شایگان ــ طاق و رواق خود را تکمیل کرده بودند، و دیگر چیزی نداشتند که بسازند جز تکرار مکرّرات، جز کَژومَژشدن و تحلیل‌رفتن.» غرب دوران تازه‌ای را آغاز کرد و دیری نپایید که سلطه‌اش بر بسیط زمین گسترانیده شد. ایران اگرچه به‌حلقه‌ی استعمار در نیامد امّا از پس‌مانده‌های تمدّن غربی هم برکنار نماند. سلاح‌ها و ساخته‌های صنعتی، و نمونه‌های ناقصی از تکنیک غربی، از دانش و اندیشه و آثار فرهنگیِ غرب، به‌ایران هم رسید. سرانجام، ایران نیز، اگرچه به‌کُندی ولی به‌صورت قطعی، در بازار جهانیِ غرب ادغام شد. و

یک‌روز همه دریافتند که عصر «تمدّن درخشان»شان دیگر به‌سر رسیده، و اگر هم چیزی از آن باقی مانده باشد، باری، دیگر آن چشم‌انداز یگانه‌ای که جماعت جز آن نمونه‌ای نمی‌شناختند نیست. در هوایی که همگان از آن تنفس می‌کردند دیگر عناصر مُخلّی پیدا شده بود. چشم‌ها عادت کردند چیزهای تازه‌ای ببینند و صداهای تازه‌ای به‌گوش‌ها می‌رسید.

غرب از کشف و شهود بریده بود و دیگر عالَم مثالی نمی‌شناخت؛ برای او هر چه بود اشیاء بود. همین‌گونه نگرش به‌جهان بود که از غرب ــ که از لحاظ اقتصادی، فنّی و نظامی دستِ بالا را داشت ــ به‌دنیای کُهنِ شرق وارد شد و شکافی در آن ایجاد کرد، گرچه هنوز درصددِ آن نبود که به‌عنوان یگانه جدول استناد بر این جهان مسلّط شود؛ که البته امکان هم نداشت زیرا دنیای اشیاء هستی‌شناسیِ دیگری می‌طلبید و در جست‌وجوی افق‌های دیگری بود. به‌همین دلیل آمده بود تا، در شرق، فقط به‌صورت لایه‌ای که بر رسوبات پیشین افزوده شود، بر هستی‌شناسیِ شرقیان، که هستی‌شناسیِ عالَم مثال بود، بنشیند بی‌آن‌که بتواند آن‌را از ریشه برکَنَد یا به‌نوبه‌ی خودش در اعماق جامعه‌ی شرقی ریشه‌ای بدواند. و از این‌جا بود که «گسست» آغاز شد، یعنی کنار هم قرارگرفتنِ دو دنیا،

دوپارگیِ درونیِ دو جهان، جهانِ بینش‌های عرفانیِ عالَم مثال و جهانی که همه چیز در برابر نگاهِ آن به‌شیء تبدیل می‌شد.

برخورد با غرب همه‌ی زندگی را در شرق زیرورو کرد. نتیجه‌ی سیاسی-تاریخیِ آن در ایران انقلاب مشروطیّت بود: مردم آزادی می‌خواستند، دنبال حکومت قانون و تأسیس دولت ملّی بودند، نظم هم می‌خواستند، در برابر بی‌نظمی، آشفتگی و خودسریِ موجود که عرصه‌ی رویارویِ قدرت‌های استبدادیِ دربار، روحانیان و سران ایلات و عشایر بود. دیکتاتوریِ رضاشاه دولت ملّی، دستگاه حقوقی و نظم ایجاد کرد، البته در قالبِ شرقیِ یک استبداد روشن. امّا آن‌چه تحقّق نیافت آزادی بود، و کار صادق هدایت ــ به‌قول شاهرخ مسکوب ــ از عوارض همین شکست در تحقق آزادی بود.

کار هدایت همچنین حکایت از این داشت که دو چیز جاذبه و افسون خود را از دست داده است: هم دنیای باورهای مذهبی و عرفانی که اکنون دیگر گویی بازتابی از خرافات گذشته می‌نمود، و هم دنیای «روشنگریِ» غرب. زیرا غرب در دوره‌ای که هدایت آن‌را شناخت غرب دوره‌ی اصحاب دایرةالمعارف، یا غربِ دوره‌ی فاوْسْتِ گوته ــ معاصر انقلاب فرانسه ــ نبود. در این غرب اردوگاه‌های مرگ سر برکشیده بودند، و سیمایِ تازه‌ی فرد، سیمای «گِرِه‌گوْر سِمْسا» در مسخ

کافکا بود، که هدایت آن‌را به‌فارسی برگرداند و همراه با مقاله‌ای بلند درباره‌ی کافکا منتشر کرد. هدایت چهره‌ی خودش را در تنهاییِ کافکا، در این حقیقت که، به‌قول خودش، آدمی مجبور است دنبال مطلق بدود ولی دست‌خالی برگردد بازیافت.

ولی اروپا، پارسِ باستان را هم می‌شناخت، و همین شناخت، هدایت را به«ایرانِ» آریاییان، به‌دوران پیش از اسلام و قبل از هجوم اعراب، که گمان می‌رفت بیانگر هویّت اصیل ایرانیِ وی باشد، رهنمون شد؛ هدایت به‌مطالعه‌ی زبان‌های باستانی همت گماشت و شروع کرد به‌نوشتن در باب پارسیانِ قدیم. او خود را «ایرانی»، یعنی هندواروپایی می‌دانست، و به‌همین دلیل عازم هند و اروپا شد بی‌آن‌که راهی برای خروج از بن‌بست یافته باشد. اروپا، اروپای کافکا بود، همچنان‌که ویرانه‌های پارس، چندین قرن پیش از آن، مهدِ تولّد خیّام. مقاله‌هایی که هدایت درباره‌ی خیّام و کافکا، این دو دلیل راه و همنشین شرقی و غربی‌اش، نوشت از نظر او درواقع روایتگر عالَمی بود که دلش می‌خواست داشته باشد. هدایت زبان موجز و دقیق این دو را دوست داشت و از این‌که آنان همه‌ی باورهای بشری را به‌هیچ می‌گرفتند خشنود بود. امّا، نه در سبکباریِ روشنی که در وجود یکی از آنان می‌دید راهی

داشت و نه در ژرفایی که در وجود دیگری. هدایت ستاره‌ی سرگردانِ منظومه‌ای دیگر بود، منظومه‌ای آنچنان شوم و شوربخت که امکانات زیادی در اختیار او، حتّا به‌عنوان نویسنده، نمی‌گذاشت.

❊

تا آغاز قرن بیستم، ادبیات سنّتی جریان مسلّط ادبی در ایران بود: شعری یکسره غنایی و عرفانی، و نثری همه سرشار از پند و اندرز ولی تهی از مایه‌های واقعی، که پیرایه‌بندی‌ها و لفّاظی‌های «میرزابنویس»ها و شعرای درباری رمقش را گرفته بود. به‌قول شاهرخ مسکوب، «آخرین ملک‌الشعرای ایران، یعنی بهار، در زمانی می‌زیست که نخستین شاعر «مُدرن» ایران کارش را آغاز کرده بود.» و این نخستین شاعر «مُدرن»، یعنی نیما، مثل دیگران زیر تأثیر ادبیات غربی بود، چرا که دانستن یک زبان غربی ـ که آن‌روزها معمولاً زبان فرانسوی بود ـ اندک‌اندک می‌رفت تا از واجبات زندگیِ اُدبای جدید باشد. و با زبان جدید هم نگاه تازه‌ای شکل می‌گرفت که حایلی میان آنان و دنیا می‌شد.

در حالی که شعر، که میراثی غنی‌تر داشت، همچنان قلمروی خاصّ باقی ماند. ساحتِ عرفانیِ شعر و صُوَر شاعرانه‌ی قدیم ـ یعنی وزن و قافیه و قواعد جِناس و

استعاره ــ در پرتو دگرگونیِ مظاهر خارجیِ زندگی البّته بیش از پیش کنار گذاشته شدند بی‌آن‌که این دگرگونی‌ها در احساس، در اعماق خاطر و صُوَر خیالِ برخاسته از آن، یا در تغزّل عشق و طبیعت و درد هجرانی که بر عوالم شاعرانه حکمفرما بود کم‌ترین تأثیری داشته باشد. به‌همین دلیل، شعر «مُدرن» ایران هنوز شعری است که آفاق آن تا حدود زیادی همچنان ماقبل بودلری است. امّا نثر به‌معنای قالب بیان «روزمرّه» و زبانِ بی‌رمزورازِ بده‌بستان در دنیای اشیاء، میراث چندانی نداشت که در پرتو تحولات جدید دگرگون شود. خلاصه، دنیایی بود نصفه‌کاره و نیم‌بها ــ با صنعت چاپِ نوپای اواخر قرن‌نوزدهمی‌اش ــ که تازه دنبال قالب بیانیِ خویش می‌گشت: نگاه تازه و زبان تازه‌ای می‌طلبید. هدایت اگرچه آفریدگار این نثر تازه نبود امّا آن‌را به‌اتمام رساند. او ادبیات را به‌واقعیّتی مستقل تبدیل کرد که برای رسیدن به‌حقیقت کلید خودش را داشت و از آن‌پس از هرآن‌چه بیرون از قلمرو ادبیات ولی مسلّط بر مایه‌ها و صُوَر ادبی بود، یا، از هدف‌های مذهبی، اخلاقی و سیاسیِ حاکم بر آفرینش ادبی، به‌کلّی آزاد می‌نمود.

❊

می‌بایست از سنّت ادبی، که دیگر جانی نداشت، بُرید آن هم در شرایطی که زندگیِ تازه‌ای در کار نبود: و معنای جان‌کَندنِ

زنده‌به‌گوری که مرگ هم به‌سراغش نمی‌آید همین است. چیزی عوض نشده بود جز آن‌که حداکثر مضامینی کهنه به‌شیء تبدیل شده بودند و دیگر جاذبه و افسونی در آن‌ها نبود. آن رابطه‌ی دیرینه‌ای که منِ آدمی را به‌جهان و خودیِ او را به‌خدا می‌پیوست گسسته شده بود بی‌آن‌که به‌راستی ذهنیّتی قائم‌به‌ذات جای آن‌را بگیرد؛ آن‌چه بود بیش‌تر فقدان همین عالمی دیگر و آدمی دیگر بود: زندان، عالَم تنهایی، و درد درماندگی‌ای که با تیره‌روزی‌اش، با هراسش از مرگ و حسرتش به‌رهاییِ از آن، چون تیغه‌ی کارد برهنه احساس می‌شد. دنیایی از مقوله‌ی ماقبل سرمایه‌داری در زیر فشار بازار جهانی فروریخته بود بی‌آن‌که فرد قائم‌به‌ذات و خودْفرمانِ آغازِ سرمایه‌داریِ اروپا، پیش از دوران «تمامیّت» و مرگش در قرن بیستم، پا به‌عرصه‌ی وجود گذاشته باشد. به‌این‌سان، نبودِ گذشته و مرگ فعلیِ چنین موجود قائم‌به‌ذاتی دیگر به‌تجربه‌ای واحد تبدیل شده بود: آن «جان قائم‌به‌ذات» چیزی نبود جز همین موجود بی‌نوا، سرگردان، همین سگ ولگردی که از بهشت رانده شده بود و سرپناهی هم نداشت، موجودی که از تابوت شیشه‌ای‌اش جهان را پُر از رجّاله‌ها و ابلهان، پُر از شکم و زیرشکم، سرشار از خرافه و رذالت، از دروغ‌های مسکین و خباثت‌های حقیر می‌دید. میانِ برون و درون، میانِ من و جز

من، میان آرمان و واقعیّتِ عریان، که در جهانِ بورژوازیِ اروپا شکل ادبیِ «رُمان» را آفریده بودند، میانجی و واسطه‌ای در کار نبود؛ یا هیچ‌گونه امکانی برای باهم‌نگری و درکی از کلّیّت امر، کهکشانی ازهم‌پاشیده بود، پراکنده در اجزاء و مناطقِ ناهمگون، که هر یک از آن‌ها خُرده‌شکل‌ها و زبان‌های متفاوت خود را داشت. و این را در گوناگونیِ نوشته‌های هدایت و قصّه‌های کوتاه او که دارای اهمیّت و کیفیّتی نابرابرانند می‌بینیم.

هدایت در برابر لفظ قلم به‌زبان کوچه‌وبازار روی آورد، که ناگزیر به‌زبان پایین‌ترین قشرهای جامعه می‌کشید، به‌زبان مردمی که هنوز به‌تجدّد دست نیافته بودند امّا نگاه تازه می‌توانست خصوصیّت زبانشان را دریابد: آمیزه‌ای از ضرب‌المثل، فحش، کلمات و اصطلاحات رکیک، قَسَم و آیه، خرافه و دوزوکَلَک. هدایت با شیفتگیِ راستینی، آکنده از بیزاری، برای نخستین و آخرین‌بار، به‌این عالمی که هنوز بر سر پا بود و انسجامی در درون خودش داشت با نگاهی تازه نگریست و آن‌چه را که گرفتنی بود گرفت و نجاتش داد. به‌همین دلیل است که این‌گونه نوشته‌های او همیشه تروتازه‌اند، در حالی که عوالم خُرده‌بورژواییِ «مُدرنِ» برخی دیگر از قصه‌های کوتاه وی از همان آغاز اساساً تازگی نداشت

و به‌دل کسی نمی‌نشست.

هدایت به‌سنّت فضلا معتقد نبود، امّا با خَلق و خلق‌گرایی هم میانه‌ای نداشت. او در زبان، در حکایات و خرافات خلق می‌نگریست و می‌دید که در آن‌ها هنوز چیزی هست و ضربان دارد؛ و کوشید تا از همان چیزِ موجود مایه‌ای بسازد برای بیان چند آرزوی معدود سیاسی‌اش ــ که البته به‌سرعت به‌ناامیدی انجامیدند ــ و، به‌ویژه، برای دست‌انداختن مردم، خرافات، قدرت سیاسی، نهادهای فرهنگی، و نیز متجدّدان. زیباترین لحظه‌های این دست‌انداختن را در برخوردهای دو عالَم با یکدیگر می‌بینیم که در آن‌ها هم چیزی از آن دنیای متفاوتِ گذشته داریم و هم نگاه نویسنده‌ی مُدرنی را که به‌آن به‌صورت شیء می‌نگرد. هر جا که «زنده‌به‌گور» سربرمی‌کشد تا قاطیِ مردمی که دوروبر او هستند بشود حاصل کار قصّه‌هایی است خیالپردازانه.

❊

معروف‌ترین و بلندترین نوشته‌ی هدایت، که به‌حق از دیگر نوشته‌های وی پُرآوازه‌تر است، و شاهکار اوست، **بوف کور** است. این یگانه نوشته در ادبیات معاصر ایران است که می‌تواند با آثار کلاسیک زبان فارسی، و نیز با کتاب‌های بزرگ ادبیات جهانیِ قرن ما، برابری کند. در همین اثر است که

رابطه‌ی میان شرق و غرب ـ کشف و شهود و مثال از یک‌سو و نگاه و چشم از سوی دیگر ـ به‌صورت مشخّصی متبلور می‌شود. اگر وجود عالَم مثال را که کار هدایت ریشه در آن دارد نادیده بگیریم تا تنها به‌عالَم «خیالی» که نویسنده در آن فروغلتیده است بپردازیم البتّه می‌توان گفت **بوف کور** اثری خیالپردازانه است. این مقلوب‌نمایی در خودِ کتاب صورت می‌گیرد و معلوم می‌شود نگاهِ عینیّت‌بخش و طبیعت‌نگر چه‌گونه در کالبد نویسنده‌ای جدید، پیرمردی قوزی، ایزد-اهریمنی مسخره و کثیف که بساط خنزرپنزریِ کهنه و زنگ‌زده‌اش به‌درد کسی نمی‌خورد وارد شده و دارد ماهیّت کشف و شهودیِ وجودش را که توسّل به‌عالَم مثال و عشق راه وصول وی به‌کُنهِ هستی بود یکسره دگرگون می‌کند. دنیای اسرارآمیزی که در آن مرز میان «رؤیت» و «رؤیا»ی ناشی از توهّماتِ افیونی دیگر مشخّص نیست و دو دامنه‌ی شرقی و غربی ـ چرا که کتاب زیر تأثیر ادبیات اروپایی هم هست ـ به‌موازات یکدیگراند بی‌آن‌که به‌هم جفت شوند، بی‌آن‌که شکاف میان آن‌ها که اکنون از هر زمان دیگری خونبارتر است از بین رفته یا جوش خورده باشد. **بوف کور** خود بیانگر راه زنده‌به‌گور است در ارتباط با خیالات و خاطرات و رؤیاهای درهم‌وبرهمش، با مکانی که دیگر چیزی جز خیال نیست، با

رجّاله‌های دوروبرش، با نوشتنی که به‌زندگی پیوندش می‌دهد، و با افیونی که آرامش می‌کند و الهامش می‌بخشد.

دو روایت، یکی «مثالی» و دیگری «خیالین»، از عشقی واحد و ازکشتن مثال، مثالی که جز دو چشم چیزی از آن باقی نمانده. این صفحات را می‌توان وجوه متفاوت تصویری یگانه دانست که با بازگشت‌های ستوه‌آورنده‌ی خود به‌صُوَر گوناگون عالَمی توهّمی، اثیری، آکنده و نفس‌بُر که عالَم خودِ نوشته است می‌آفرینند، عالمی که گویی چیزی نیست جز تجسّم ناگهانیِ تصویر روی قلمدان در برابر چشم نویسنده، با آخرین ناله‌هایش به‌مانند بوفِ کوری بر ویرانه‌ها، و گُم‌شده میان مثال و نگاه، میان سایه و آینه؛ یعنی بی‌هویّت.

۲

«نه، کسی تصمیمِ خودکشی را نمی‌گیرد. خودکشی با بعضی‌ها هست. در خمیره و در سرشت آن‌هاست. نمی‌توانند از دستش بگریزند. این سرنوشت است که فرمانروایی دارد ولی درهمین‌حال این من هستم که سرنوشت خودم را درست کرده‌ام... سرنوشت پُرزورتر از من است.»

وسوسه‌ی خودکشی، پیش از آن‌که موضوع نوشته‌های

هدایت باشد و به‌اخرین حرف او در آثارش و به‌اقدام نهایی وی در زندگی‌اش تبدیل شود، در وجود او بوده است.

این فکر و اقدام به‌عملی‌کردن آن به‌عنوان مشغله‌ی ذهنی در ادبیات و تقدیر نویسنده، در ایران به‌کلّی تازه بود. هدایت نخستین چهره‌ی ادبیات فارسی است که خودکشی کرده است. تأثیر منفیِ این خودکشی هم چیزی است در حدّ ارزش واقعیِ آن. داشتن دوستانی که بیش‌تر هوایش را داشته باشند، شرایط زندگیِ بهْتر، یا فلان‌وبهمان اتفاق گذرا، هیچ‌کدام ممکن نبود مانع خودکشی وی شود. هدایت نمی‌توانست شرایط زندگیِ بهْتری داشته باشد، یا از تنهایی به‌درآید و امیدوار شود، زیرا هدایت همانی بود که بود. خودکشی‌اش به‌اوضاع‌واحوال ربطی نداشت و امری وجودی بود؛ حتّا از حالت امر وجودی هم که ممکن است فقط بیانگر جنبه‌های شخصی باشد خارج بود: خودکشیِ هدایت از مقوله‌ی «تقدیر» یا به‌عبارت دیگر از مقوله‌ی ضرورت بود.

غریب در دیار خود، تک‌وتنها در بین جماعت اُدبای ایرانی، و تنها در میانه‌ی شرق و غرب. اگر می‌خواست یا می‌توانست غیر از «هدایتی» باشد که اکنون برای همیشه هست شاید برایش آسان بود کاری کند که همه دوروبرش را بگیرند و کمکش کنند. نگذارند کارمند دون‌پایه‌ی اداره‌ی

فرهنگ و هنر باشد با چندرقاز حقوق، که مجبور شود کتابخانه‌اش را بفروشد تا به‌پاریس برود و کَلَک خودش را در آن‌جا بکَنَد.

قیافه‌اش قیافه‌ی یک خُرده‌بورژوآ، یک کارمند اداری بود. ظاهری شبیه به‌وَجَنات پسوآ (Pessoa) داشت که البته آن‌زمان خیلی از نویسنده‌ها چنین بودند. باریک‌اندام و ظریف بود، با چشمانی چون چشمان جغد، و لبخندی اندوهگین، شیطنت‌بار. به‌رغْم شرایط زندگی‌اش، منشاءِ خُرده‌بورژوآیی نداشت. افراد خانواده‌اش، که با سلسله‌ی قاجار قرابتی داشتند، در دوران پهلوی هم از محافل قدرت دور نبودند؛ مردمانی ادیب و صاحبِ مناصبِ بالای نظامی و اداری بودند. هدایت، پیش از آن‌که جزو نخستین گروه از مقرّری‌بگیرانِ دولتی برای تحصیل در «مهندسیِ ساختمان» عازم اروپا شود، در مدرسه‌ی سَن‌لوییِ تهران با ادبیات آشنا شده بود. دنباله‌ی قضایا را هم می‌دانیم: به‌ادبیات و گشت‌وگذار روی آورد، یکی از دوستانش خودکشی کرد، با زن جوانی ماجرایی داشت که به‌فرجام خوشی نینجامید. یک‌بار هم به‌رودخانه «افتاد» و همه خیال کردند که دست به‌خودکشی زده است و همان هم باعث شد که به‌ایران برگردد. در طول سالیان تحصیلش در گان (Gand)، پاریس و کشان (Cachan)، و در هر جایی که بود،

شروع کرده بود به‌نوشتن. از شغل بانکی‌اش در تهران استعفا کرد تا به‌نویسندگی ادامه دهد، و سردبیر تنها مجله‌ی موسیقی کشور شد.

هدایت پنجمین فرزند خانواده‌اش بود، و ظاهراً از توجّه و نوازش اطرافیانش بسیار برخوردار. پس، از این‌بابت هم چیزی در دست نداریم که احساس تنهاییِ بی‌کران موجود در آثارش را توجیه کند. آن تنهایی، احساسی ناآشکار و درونی بود: حسّاسیّتی عظیم، بیش از حدّ شکننده و بی‌دفاع در برابر زندگی. این ضعف، که برای نویسندگی لازم است، زاییده‌ی مشاهده‌ی وضعی بود که ناگزیر باید آن‌را انحطاط طولانیِ ایران پیش از عصر تجدّد نامید. در وی آن نیرویی که بتواند بر این خصوصیّت غلبه کند نبود، خصوصیّتی که اگر به‌حال خود هم رها می‌شد، می‌توانست وجودش را درهم بشکند؛ و هیچ چیزی هم نبود که این نیرو را به‌وی بدهد. ناگزیر در برابر جهانی که سراپای هستی‌اش را می‌سایید به‌نوشتن روی آورد. این تنها نیروی وی بود، همان نیرویی که کوشیدند ــ و موفّق هم شدند ــ که ویرانش کنند.

رابطه‌ای عمیق از عشق و نفرت وی را به‌کشورش پیوند می‌داد. در این کشور، او در بین خویشان و بستگانش می‌زیست و عزیزدُردانه‌ی خانواده بود. به‌رسم خانواده‌های

پدرْسالار همه مواظبش بودند. و او هم ناچار بود به‌همه احترام بگذارد و محبت و علاقه نشان بدهد، که آن سرش احساس خفقان بود، و بیزاری و بی‌میلی. با طبع ریاضت‌کش و آداب‌شناسیِ سختگیرانه‌اش که لطافتی عظیم در آن نهفته بود. هدایت در درون خانواده ناگزیر در لاک نزاکتش فرومی‌رفت که کم‌تر کسی نظیرش را داشت، یعنی در لاک سکوتش.

این مایه از نزاکت تنها در محفل دوستان یا در مقابله با خصومت‌های ادبی تا حدّی تعدیل می‌شد، نه این‌که البته به‌کلّی از بین برود. این‌جاها بود که لحنش گزنده می‌شد، شلّاقی و سرشار از فحش‌های آب‌نکشیده‌ی چارواداری و قهوه‌خانه‌ای؛ زبانی پُر از استعاره و کنایه، پُر از جلا، پُر از مَثَل و مَتَل و پند و حدیث عامیانه، با مایه‌ای از لفظ قلم‌های نیشدار و تعارفات ایرانی، با سلام‌وصلوات، مطنطن و آراسته. فروتنی‌اش عظیم بود و ریشخندش خودبرانداز.

فضلا شروع کرده بودند که به‌حسابش نیاورند: «این پسرک که دستور زبان بلد نیست». چرا؟ برای این‌که زبان زنده و روزانه را به‌قواعد مُرده‌ی اُدبا ترجیح می‌داد. امّا دنیای این فضلا چندان گسترده نبود و صادق هم سرانجام از همه‌جایش سر درآورد. دستش به‌محفل نیم‌دوجین آدمی که آن‌روزها «انتلکتوئل»های واقعی ایران بودند، و چندتایشان هم عضو

حزب توده، می‌رسید. و همین باعث شد که بعدها بگویند «توده‌ای» بود، که البته هرگز نبود.

در آغاز کار نویسندگی‌اش مجبور بود کتاب‌هایش را به‌خرج خودش دربیاورد، چون کسی آن‌ها را نمی‌خرید و نمی‌خواند، حتّا «دوستان» که مفت و مجّانی می‌گرفتند.

دست‌آخر هم که وانمود کردند هدایت‌شناس شده‌اند ناگهان کشف کردند ـ البته پیش از خودکشیِ او ـ که هدایت با بدبینی و زندقه و تلخکامی‌اش «جوان‌ها را فاسد می‌کند». از نظر آن‌دسته‌ای که جای پایشان قرص بود انتقادهای هدایت تند و خطرناک می‌نمود و رنگ «کمونیستی» داشت. از نظر نویسندگان معترض و متعهّد در سیاست امّا کار هدایت کاری بود که آینده‌ای نداشت و از واقعیّت اجتماعی به‌دور بود. هر دو دسته هم وسیله‌ی خوبی پیدا کردند که از شرّش خلاص شوند: هدایت چیزی نیست، هر چه می‌گوید پس‌مانده‌ی حرف‌هایی است که در زبان‌ها و ادبیات غربی به‌گوشش خورده بی‌آن‌که بفهمد و جذب کند. زیرجُلَکی هم شروع کردند «مفاسد»ی برایش تراشیدن، اعّم از واقعی یا موهوم، که از نظر آنان مایه‌ی رسوایی بود. و به‌روی مبارک هم نمی‌آوردند که اتّهام می و افیون و شاهدبازی ـ که این آخری البته در مورد هدایت بیش‌تر احتمال بود تا واقعیّت ـ هرگز در ایران مانع از

آن نشده بود که مردم شُعرای بزرگ را بستایند و بپندارند که این‌گونه حرف‌ها در ذهن آن‌ها چیزی جز کنایه‌های شاعرانه یا عرفانی نیست. چرا که آن‌ها، آن شُعرای بزرگ، مقامشان بالا بود و دستشان از زمانه کوتاه، در حالی که هدایت زنده بود و دوروبرش پُر بود از جماعتِ تنگ‌نظر، آن‌هم در روزگار رادیو و روزنامه که شهرت نویسنده به‌افکار عمومی بستگی داشت.

ولی کینه‌ها درواقع از جای دیگری سرچشمه می‌گرفت: هدایت در ادبیات وارویی زده بود که بُرد و اهمیّت تازه و بی‌سابقه‌ای داشت.

❋

در ایران، به‌طور سنّتی، همیشه آدم‌هایی بوده‌اند که حاشیه می‌گزیده‌اند امّا حاشیه‌ای که خودش به‌مرکزی برای سنّت تبدیل می‌شده است. این‌جور آدم‌ها عارفانه بار «ملامت»ها را می‌کشیدند، و رودرروی پارسایان و اهل صلاح می‌ایستادند. از کج‌راهه‌های آنان راه‌هایی به‌سوی خدا باز می‌شد. سیاهکاری یا جُرم از نظرشان وجود خارجی نداشت، و آنان در همه‌جا چیزی جز عشق و شعر نمی‌دیدند.

شُعرای بزرگ عرفانیِ ایران بی‌دینی و الحاد نمی‌شناختند. فقط از حقارت زُهاد و خشکه‌مقدّسیِ آنان در حیرت بودند. چرا که این‌گونه خشکه‌مقدّسی‌ها از دید آنان

چیزی نبود جز به‌سردی فاصله گرفتن از ذاتِ خدا، در حالی که همه‌ی وجود آنان در آتش قُربِ خدا می‌سوخت.

در سراسر دنیای شرق، عرفان و استبداد اغلب دو رویه‌ی یک سکّه بوده‌اند. دو چراغ برای روشن‌کردن یک زندگیِ واحد، یکی روزانه و دیگری شبانه. زیرا، اگر هر کس در برابر تن واحدی که زمام قدرت در دست اوست هیچ است، درعوض، همگان، حتّا آن قَدَرقدرتِ بر مسندنشسته، در برابر ذاتی که گستره‌ی توانایی‌اش در معیار و مقیاسی نمی‌گنجد به‌یکسان خاکسار هستند. از آن‌جا که هیچ‌کس چیزی نیست، و یا امکانی برای هستیِ ورای عالَم فانی ـ حتّا به‌صورت دیدار قهرمانانه با ناممکن، به‌صورت دل به‌دریازدن در پهنه‌ی رویارویی و ایثار، که در دنیای غرب آزادیِ تراژدی را به‌بار آورد ـ وجود ندارد، عرفان شرقی، در حکم راهی عروجی است به‌عنوان یگانه امکان بَرکَندن از حیاتی که تحمّلش نمی‌توان کرد.

باری، با توجه به‌شرایطی اینچنین در ایران، عجب نیست اگر بی‌رحمانه‌ترین و مستبدانه‌ترین شیوه‌های سخت‌اندیشیِ مذهبی را ـ در تن واحد یا در جمع واحد ـ در کنار بنیادگرایانه‌ترین شیوه‌های عرفانیِ بیزار از هرگونه سختْ‌اندیشیِ مذهبی در عشق به‌احدیّت همدل و همداستان

ببینیم.

پس، شعر غنایی-عرفانی در ایران تابعی درونی از متغیّری واحد بود، یعنی زندگی در سایه‌ی استبداد سیاسی و سختْ‌اندیشیِ مذهبی. شاعرِ عارف کارش این بود که «طایر گلشن قدس» را از «دامگهِ حادثه» برهاند و به‌سوی ملکوت به‌پرواز درآورد. و یقین داشت که «قدسیان شعر او را از برمی‌کنند»، چون خود در حکم قاصدی بود میان زمین و آسمان، مهینْ‌فرشته‌ای راستین در «ره دوست»، راه حقیقت، راه خدا.

آری، هدایتی که ــ بنا به«تقویم» غربی که به‌ایران هم راهی یافته بود ــ در عصر پس از رمانتیسم می‌زیست فرشته‌ی بال‌وپر ازدست‌داده‌ای بود افتاده در سرزمین رنج و عذاب که حتّا نمی‌توانست جای شیطان را بگیرد. او نخستین نویسنده‌ی مُدرن ایران بود. و دیدِ مُدرن هم آسمان نمی‌شناسد. دستِ بالا می‌داند جهنّمی هست، و جهنّم هم در همین دنیاست.

❊

ایرانی که هدایت در آن زیسته همان‌زمان هم از نفَس افتاده بود. به‌مانند «شعاع آفتاب بر لب بام» می‌رفت که در تاریکی ناپدید شود، و تنها تیرگی‌هایش در **بوف کور** بمانَد و بس، با بوی نای و پوسیدگی‌هایش، با کثافات و خِرت‌وپِرت‌های

بی‌مصرفش. از آن شیوه‌های گذشته‌ی زندگی، زمانی که معنا و مایه‌ای داشتند، غنی‌ترین سنّت‌های شعریِ جهان به‌وجود آمده بود؛ و حالا دیگر آن سنّت‌ها، خیلی پیش از به‌دنیاآمدنِ هدایت، مرده بودند. و گذشت روزگار پس از آن هم نشان داد که دیگر نمی‌شد آن‌ها را زنده کرد.

دلیل همه‌ی این‌ها، این بود که تلقّیِ تاریخوارانه از هستی و معنای تاریخی که، از انقلاب فرانسه به‌این‌سو، عامل مسلّط در غرب بوده در جوامع سنّتیِ شرق پدیده‌ای بیگانه است. البته این یا آن شکل از زندگی، یا آثار ادبی، هرکدام در طول زمان در دوره‌ی معیّنی پیدا شده‌اند. ولی این تلقی از زمان از این حدّ فراتر نمی‌رود و معنا را در بر نمی‌گیرد. و همین باعث می‌شود که تمامیِ صُوَر زندگی و آثار گذشته در کنار هم باشند و فعلیّت داشته باشند. و از این‌جاست که هنوز هم همه می‌توانند تصوّر کنند که معاصر مولوی و حافظ‌اند؛ در حالی که تاریخ راه خودش را می‌رود و مسیر دیگری دارد.

این نوع احساس هجران و حسرت نسبت به گذشته‌ی سنّتی را حتّا در نزد متجدّدان هم می‌بینیم که تجدید حیات تازه‌ی ایران برایشان تصویری از پارس باستان بود، و به‌نوبه‌ی خود فراموش می‌کردند که از آن‌زمان تاکنون بیش از هزار سال سپری شده است. هدایت هم به‌همان آتشِ پاکی‌بخشِ ایران

پیش از اسلام، به‌همان‌چیزی که به‌نظر او پیش از تحمیل خرافات «بیگانه» بر ایران و خدشه‌دارشدن «خلوص» آن و تضعیف‌شدن عظمت پارس وجود داشت، می‌اندیشید؛ امّا هدایت آگاه بود که آن‌چه بوده برای همیشه از دست رفته و فاصله‌ی ایجادشده را دیگر نمی‌توان درنَوَردید.

❊

هدایت با عرفان، و با مذهبی که زمینه‌ی آن‌را تشکیل می‌داد، مخالف بود، و به‌همین دلیل از سنّتِ شعرِ غنایيِ ایران خوشش نمی‌آمد و بیش از این حاضر به‌شنیدنش نبود.

ولی خیّام مستثنا بود. و به‌راستی نیز در سراسر این جریان تاریخی خیّام چهره‌ای استثنایی است. یادمان نرود که تسلّط اعراب بر ایران، زبان و فرهنگ فارسی را عقب رانده بود. و می‌بایست همه‌چیز را از نو ساخت. در قصاید تغزّلیِ شعرا و وصف‌هایشان از طبیعت، و به‌ویژه، بعدها، در حماسه‌ی فردوسی که گردآورنده‌ی سرگذشت‌ها و کردوکارهای اساطیری-پهلوانیِ ایرانیانِ پیش از اسلام بود، این کار انجام گرفت. خیّام که در دوره‌ی بعدی می‌زیست توانست با ویرانه‌های آن جهان شجاعانه روبه‌رو شود، و با صفا و آرامش درونی‌اش به‌این نتیجه برسد که هر چه هست در همین جهان گذراست، و کلِّ این نقشِ مجسّم نیز هیچ است و معنایی در

کار نیست. خیّام نیازی نداشت که وجود خدا را منکر شود. خدا از نظر او «مفتّشِ» نیک و بد در زندگیِ ما نبود. آگاهیِ حادّ او نسبت به‌مرگ این جرأت را به‌وی می‌داد که بگوید آری، و برای این کار هم هیچ‌گونه نیازی، به‌هیچ باوری، تسلّابخش یا غیر آن، نداشته باشد. این جرأتِ ایستادن بر کناره‌ی مُغاکِ عدم و به‌خودنلرزیدن، این جرأتِ قبول و برخلاف بودا، به‌جهانِ گذران نه‌نگفتن، از زندگی بیزارنبودن و به‌سودای درون پناه‌نبردن، آری، این روشنیِ باطن، این صفایِ سخن، پدیده‌ای است که در ایران یا هرجای دیگر کم‌تر دیده‌ایم. آنان‌که بعد از حمله‌ی مغول و پس از خیّام آمدند کوشیدند تا ویرانه‌های تاریخ را در پناه عشقِ غنایی-عرفانیِ خویش به‌مبداء و اصل، یا در حسرت روزگار وصل خویش، فراموش کنند. آن‌چیزی که تهیّه‌ی مقدّمات آن سالیان درازی به‌طول انجامیده بود سرانجام به‌راستی در قالب «مذهب عشق» متبلور شد و از آن‌پس تمامیِ وجود، جان، دل و فرهنگ ایرانی را در سیطره‌ی خود گرفت.

این گرایش، که بعضی‌ها آن‌را برگشت روح ایران پیش از اسلام در قالبی عرفانی و سرشار از حسرت گذشته می‌دانند، چیزی بود که در ایران ادامه یافت. و اندکْ‌اندک چندان راهِ انحطاط پیمود که امروزه‌روز جز پسندخاطری در مردم، و

حال‌کردن‌شان با شعر و ترانه، یا حال‌وهوایی که هنوز در بخش مهمّی از شعر غناییِ «مُدرن» ایران می‌بینیم چیزی از آن باقی نمانده است.

هدایت از همین‌گونه واماندگی‌های گذشته، و شرایطی که پرورنا.ه‌ی آن‌ها بود، به‌شدّت بیزار بود چندان‌که دیگر نخوانْد و نسرود، و بر آن شد تا روایت خودش را از «مذهب عشق» در **بوف کور** بنگارد، چونان سندی از مسخ گذشته‌های دور در قالبی مُدرن، چونان حدیثی از تحوّلِ مشقّت‌بار، پُرکابوس و جنون‌آمیزی که آن گذشته از سر گذرانده بود.

❊

هدایت که با اعتقادهای دیرینه و صُوَر اجتماعیِ ملازم با آن‌ها هر دو مخالف بود ناگزیر کناره برگزید. امّا کناره‌گیریِ او با انزوای عُرفا که در کانون سنّت قرار داشت، و با اشعارشان که وِرْد زبان همه بود، وجه‌مشترکی نداشت. هدایت از نوادر افرادی بود که دریافته بودند راه گذشته برای همیشه بسته شده است. اگرچه هنوز نمی‌دانستند که میلیون‌ها تن جان خود را در این راه از دست خواهند داد. او آگاه بود که حسرتِ «بازگشت» فقط به‌برگشت مُرده‌ها ختم می‌شود. او از قبیله‌ی کسانی بود که از مهلکه‌های پُرهراس، از وادی‌های دهشت‌انگیز مُدرنیته به‌بهای جان خود گذر کرده بودند. پس کناره‌نشینیِ وی ربطی

به‌همگان نداشت: تجربه‌ی بنیادی تنهاییِ خود او بود. میان او و دیگران مُغاکی دهان گشوده بود و همه‌ی نوشته‌های وی از قعر همین مُغاک برمی‌خاست.

وجه مشترک وی با «متجدّدان» در این بود که مانند آن‌ها از «شعر» بیزار بود، و لازمه‌ی این بیزاری و نتیجه‌ی حتمیِ آن احساس نیاز به‌نثر بود، به‌عنوان ابزار دستیابی به‌دنیای بی‌رمزوراز اشیاء. همان جهانی که نویسنده‌ی مُدرن بدبختانه نمی‌تواند بی‌رمزورازی‌اش را به‌خود بقبولاند اگرچه همّش بر این است که به‌هیچ کلام تسلّابخش، به‌هیچ موعظه‌ی «غنایی-شاعرانه»ی پُرسوزوگدازی که بخواهد چهره‌ی کریه آن‌را بپوشاند گردن ننهد.

❊

در برابر هدایت سنّتی ویران، منحط و ازهم‌پاشیده وجود داشت که زنده‌ماندنش جز این‌که مطالعه‌اش کنی و از این طریق نجاتش دهی میسّر نبود. و واقعیّتی، بینابینِ کهنه و نو، با امکاناتِ وجودیِ بسیار، با لایه‌لایه‌ی برهم‌نشسته و هیأت آشفته یا اصولاً بی‌هیأتش که خودبه‌خود منطقی در آن نبود جز آمیزه‌هایی دورگه یا بی‌شکل و بی‌هویّت و، بنابراین، فاقدِ آثار وجودی، از عناصر شرق و غرب. هدایت معماری زمان خودش را با بناهای اصفهانِ «نصف جهان» مقایسه می‌کرد و

می‌دید که نه ایرانی است نه اروپایی؛ می‌دید که در هر ساختمانی، هر پاره‌ای از بنا منطق ویژه‌ی خودش را دارد؛ ستونش یونانی است، سقفش ایرانی و پنجره‌هایش انگلیسی.

هدایت مانند همه‌ی کسانی که خود سازنده‌ی مُدرنیته نبوده‌اند ولی آثار آن مثل آواری روی سرشان فروریخته بود با همه‌ی صُوَری که هیچ‌گونه پیوندی با سنّت ایرانی، با زندگیِ کنونی، با تجربه‌ای که او آزموده بود و دوروبرش همه آزموده بودند نداشت آشنا بود. می‌دانست که در قبال تاریخ جهان و ادبیّات جهانی در حاشیه قرار دارد. او در وسط این خلاء، ممکن بود درعین‌حال خالق چند جور اثر باشد و همه‌ی صُوَری را که در لحظاتی خاصّ، در کشاکش و مقابله با دیگران، هرکدام توسط مؤلفی متفاوت در جای دیگری خلق شده بودند، در خلوت خود یک‌به‌یک از آنِ خود کند. آزمایشی هم در این راه کرده و چندتایی هم با سبْک‌ها و شیوه‌های مختلف نوشته است بی‌آنکه مثل یکی دیگر از نویسنده‌های دنیای پیرامونی اسم‌های دیگری روی خودش بگذارد.

ناهمسانیِ نوشته‌های وی، که در آن‌ها از قصّه‌های خیالی بگیر تا حکایت و دِرام تاریخی، و مقاله‌ی تحقیقی و داستان‌های کوتاهِ «ناتورالیستی» همه‌جور چیزی می‌توان دید،

از همین‌جاست. در این نوشته‌ها از آثار شخصی، که در آن‌ها عـذاب مـؤلف از زنـده‌بودن، زیـر پـوششی از خـیالپردازی، مستقیماً مشهود است، تا نوشته‌های جَدَلی، کـه هـدایت در آن‌ها به‌ملقمه‌ی خرافات مذهبی، اسـتبداد و امـپریالیسم کـه سرنوشت ایران را در دست دارد می‌تازد، پلّه‌های متفاوتی را مـی‌توان دیـد؛ پـرونده‌ی مـفصّلی است از انـواع آثـار قـلمی (مـقاله‌ی تـحقیقی، حکـایت، سـرگذشت، داسـتان کـوتاه، منظومه، هجو، و قول) به‌همه‌جور زبان و بیان که یافتن ضریب مشترکی میان آن‌ها دشوار است. همه‌ی این‌ها در **بوف کور** که شاهکار اوست به‌هم می‌رسند. کتاب یگـانه‌ای کـه فشـرده و خلاصه‌ی بقیه‌ی نوشته‌های هدایت، چند سروگردن بالاتر از آن‌ها، و به‌دلیل پیچیدگی، عمق، غنا و رازی که در آن است، متمایز از همه‌ی آن‌هاست.

❊

در وضعیّتی که هدایت در آن قـرار داشت سـنجشِ انـتقادی به‌عنوان ویژگیِ آغازگر دوران مُدرنیته امری اجتناب‌ناپذیر بود: پـیروان روشـنگری مـلاحظه‌ی «کشـیشان و جـبّاران» را نمی‌کردند. جامعه‌ی سـنّتی زیـر سـیطره‌ی مـذهب است در حالی که در ماجرای مُدرنیته همه‌ی بازی بر سر این است که مذهب متحوّل شود. این وجهِ مسأله را در چه‌گونگیِ گسترش

«رُمان» در ایران می‌بینیم: از **زیبا**، نوشته‌ی حجازی ــ که در آن طلبه‌ای دهاتی عبا و عمامه را کنار می‌گذارد تا در یکی از وزارتخانه‌هایی که به‌تازگی در ایران تأسیس شده بودند کارمند شود تا **نفرین زمین** ــ نوشته‌ی آل‌احمد، چندسالی پیش از انقلاب اسلامی ــ که در آن یک معلمِ کارمند وزارت آموزش و پرورش دنبال جای پای مذهب در روستاها می‌گردد.

گام انتقادیِ واقعی و نظری در **روشنگری** در ایران را احمد کسروی برداشته بود، که به‌قیمت جانش هم تمام شد. و به‌همین دلیل بود که هدایت از منتشرکردن بعضی از نوشته‌هایش، که هنوز هم مخفیانه دست‌به‌دست می‌گردند، خودداری کرد: طنز هدایت در این‌گونه نوشته‌ها چهره‌ی ترسناک دیگری داشت؛ زیرا وی در آن‌ها زبانِ زرگریِ قدرت را آنچنان خوب ملکه‌اش کرده بود که با به‌کاربردنش از درون متلاشی‌اش می‌کرد.

ولی سنجش انتقادی به‌تاختن به‌مراجع ستم ختم نمی‌شود. انتقاد واقعی و کارساز این است که کیفیّت درونیِ زندگیِ زیر ستمی را که تحمّلش ناممکن است بیابی و عریان کنی؛ نشان دهی که حقیقتِ یک موقعیّت تاریخی در چیست و چشم‌انداز آن کدام است. و این کاری است که از روشنفکر و تبلیغاتچی ساخته نیست، کار نویسنده است. کارِ **بوف کور** بود،

که برگردان و رویه‌ی مخالفِ روشنگری، یعنی عقلانیّتِ خوشبینانه و ترقیخواهانه‌ی دوران مُدرن، و قطعه «شعر» اصیل آن بود؛ مُغاکِ دهان‌گشوده‌ی الحاد، شب، سیاهیِ ظلمت، نومیدیِ بی‌کرانِ بشریّتی دست‌وپازنان در تنهایی و در برابر معمّای وجود خویش.

❊

آثار هدایت با مناظر ترسناک، با دهشت و خشونت و قطعه‌قطعه‌کردن، با بوی گند و همهمه و فریاد و خاک‌وخُل، با کارد و چنگک و تبر، با لاشه‌هایِ تکه‌تکه‌شده و دل‌وروده درآمده، و، به‌ویژه با جویبارهای خون آغاز می‌شود. نوشته‌ی هدایت توصیف صحنه‌ی جنگ نیست، چیزی است که سایه‌ای شوم روی خودِ تمدّن می‌اندازد: تصویری دل‌به‌هم‌زن، تهوع‌آور و برآشوبنده از سلّاخ‌خانه‌ها که پیش‌گفتاری بر ***فواید گیاه‌خواری*** است.

زنده‌به‌گور یا «یادداشت‌های یک نفر دیوانه» را باید درست مقطعی دانست که هدایتِ نویسنده در آن به‌دنیا آمده است: جای پای آدمی که دست به‌خودکشی زده، آثارِ آخرین روزهای زندگیش و تلاش بی‌حاصلش برای این‌که کَلَک خودش را بکَنَد. سخن بر سرِ تنهایی است و ناتوانی در زیستن، بر سر پوچیِ زندگی و هستی به‌طورکلّی، بر سرِ این‌که دست‌کشیدن

از این زندگی ناممکن و حتّا بی‌فایده است. در این اثر جنون و خودکشی را، پابه‌پای آدادرآوردن و جلوی دیگران نقش بازی‌کردن، دست‌اندرکار می‌بینیم. نوشتن از هراسی پرده برمی‌گیرد که به‌ضدّ خودِ نوشتن، به‌ضدّ نویسنده و به‌ضدّ خوانندگانی که نوشته‌اش را می‌خوانند برمی‌گردد.

هنگامی که نوشتن بر وجهِ ناگفتنیِ تنهایی، بر خودکشی و جنون، انگشت می‌گذارد، هنگامی که نوشتن به‌پرده‌ی ماقبل آخر زندگی تبدیل می‌شود بی‌آن‌که هیچ‌گونه اراده‌ای به‌ارتباط و گفت‌وگو در کار باشد، باید گفت نوشتن کاری است در حدِّ «زندگینامه‌نویسیِ» خیالیِ مؤلف.

و این خصوصیّتِ سرگیجه‌آور و نفس‌بُر یکی از کیفیّاتی است که در **بوف کور** هم می‌بینیم، منتها همراه با نقیض آن، یعنی با خصوصیّتی قدیمی‌تر که نقطه‌ی مقابل کیفیّتی است که در نوشتن به‌معنای مُدرن کلمه هست: احساس راحتی و آرامشِ ناشی از نَقل و حکایت.

هدایت از نخستین گردآورندگان حکایات در ایران بود. خودش هم حکایت‌هایی با مضامین استعاری و مربوط به‌زندگیِ معاصر نوشته است. او به‌اقوال و عاداتِ خرافیِ مشترک در بین همه‌ی اقشار جامعه علاقه‌مند بود. و قرابتی که از این نظر در لحن روایتیِ آن‌دسته از نوشته‌های او که به‌زندگیِ

عـامه‌ی مـردم ارتـباط دارنـد مـی‌بینیم از هـمین‌جاست. در این‌گونه نوشته‌ها، نویسنده تمایل آشکاری بـه‌مجادله نـدارد. طنز و هجوی اگر هست در ذات خودِ موضوع است که دهشتِ موجود در آن خودبه‌خود و با مـعصومیّت بـیرون مـی‌زند، و لطف و جاذبه‌ی مطلبی که صدها بار تکرار شده، و پُر از تعابیر و اصطلاحاتی است که بارِ زمان را با خود دارند، به‌جای خود محفوظ می‌مانَد.

همین دنیای دیرینه‌ی زندگیِ عـوام را بـا زبـان خـاصّ و خـرافـات آن در **بـوف کـور** هـم بـازمی‌یابیم، و لاشـه‌های پوست‌کَنده و خونْ‌چکانی را که بار اسب‌های لاغر و مُردنی پشت سرهم از سلّاخ‌خانه‌ها می‌رسند. تصویری حیّ‌وحاضر از دنـیای مـعاصر ایـران: تـصویری مـادّی، خـونْ‌چکان و مسکـنت‌بار کـه از دیـوار مـی‌گذرد تـا بـر دقّتِ جـادویی و توهّم‌انگیز عالَم **مثال** بیفزاید و به‌آن چنان عینیّتی ببخشد کـه نتوان تمیز داد چه چـیز از دنـیای واقـع است و چـه چـیزی برخاسته از عـالَم مـثال، از رؤیـا، از خـواب‌وخـیال، از پـندار شیرین، یا فقط از خاطره.

❊

هدایت با **بـوف کـور** شکـلی از روایتِ ادبـی را آفـریده کـه از شکل‌های رآلیستی در ادبیات اروپا و صُوَر ادبیِ قدیم ایران هر

دو بیرون است. غرب و شرق در این اثر از این‌جهت به‌هم رسیده‌اند که به‌هنگام نگارش آن عالَم معنوی ایران حضوری جز حضور اشباح، مرده‌ها و ازگوربرگشته‌ها نداشت و شکل‌های روایت رآلیستی در ادبیات اروپایی نیز یکسره زیرورو شده بودند.

❊

نخستین سفر هدایت به‌اروپا در اواخر سال‌های بیست بود. در آن ایام، سوررآلیسم و اکسپرسیونیسم، وکاوش در ناخودآگاهِ آدمی، و پذیرش این‌که دنیای ادبیات و عالَم رؤیا به‌هم نزدیک‌اند، هنوز شکل‌های ادبیِ مسلّط در اروپا بودند. البته گرایش‌های دیگری هم وجود داشت. ولی هر نویسنده‌ای از بین جریان‌های موجود همیشه تأثیر آن جریان‌هایی را که برایشان آمادگیِ بیش‌تری دارد می‌پذیرد. جریان‌هایی که برکار هدایت تأثیری مشخّص نهادند در جاهایی دورتر از اروپا ریشه داشتند.

جامعه‌ی ایرانی در این لحظه از تاریخ، میان دو عالَم جادویی ـ مذهبیِ گذشته و دنیای افسونْزدوده‌ی جدید، در حال گذاری بود که آثار رمانتیک و رُمان رآلیستی را در اروپا پدید آورده بود. ولی ایران اگرچه زیر تأثیر مُدرنیته قرار گرفته بود امّا هنوز جامعه‌ای مُدرن نشده بود؛ و به‌دلیل پُربودن‌اش از

سنگینی‌های گذشته تمایلی به‌راسیونالیسم و آمپیریسم و سبْک‌پردازی‌های رآلیستی نداشت. برای هدایت دست‌یافتن به‌رمانتیسم، که از میان دو جهان جاذبه‌ی جادو را، البته به‌صورت حالتی از شیداییِ خیالین، برگرفته و نگاه‌داشته بود آسان‌تر بود. امّا «رمانتیسمِ» وی سخت‌تر و بی‌رحمانه‌تر از کار درآمد چرا که جهانِ پیرامون وی تا بخواهی سخت و بی‌رحم بود. علاقه‌ای که وی به‌فولکلور، حکایات، خرافات، خُلق و خوی مردم، سرگذشتِ تاریخی، رنگ و جلای محلّی، و ادبیاتی ملّی، به‌«زبان عامیانه»، یا به‌سایه‌های مردگان و بازگشت مومیایی‌شده‌ها داشت از همین سنّت برمی‌خاست.

با این‌همه نباید تصوّر کرد که اگر هدایت چند چهره را که سبب شدند تا وی امکانات تازه‌اش را بشناسد و گسترش دهد نمی‌شناخت هرگز می‌توانست **بوف کور** را بنویسد. و این چهره‌ها کسانی بودند که وجود عناصر کهن در قالب مُدرنیته را به‌صورت کابوس و جنون، به‌صورت پناه‌بردن به‌دنیای درون و جز خود کسی را ندیدن، آزموده بودند.

از ناحیه‌ی رمانتیسم سیاه، نخست به‌«تریاک‌خور»ها، و به‌مقدّم‌ترین‌شان در بین «مُدرن»ها، که به‌گفته‌ی والِری بابِ «احوال روانیِ بیمارگون» را در ادبیات گشود، یعنی به‌اِدگار آلن‌پو باید اشاره کرد. دنیای مصنوعی و شبانه‌ی هدایت که پُر

است از رفت‌وآمد مُرده‌های زنده، دنیایی که در آن، عشق، بینابین واقعیّت و تصویر، زاییده‌ی وصلتِ مرگ و زیبایی است، چیزی است که هدایت از اِدگار آلن‌پو گرفته است. سپس به‌بودلر می‌رسیم که تأثیرش بر **بوف کور** خیلی بیش‌تر از تأثیری است که بر «شعر جدید» ایران گذاشته است. نه از رهگذر خیالپردازی، که شاعر را با آن کاری نیست، بل‌که از راه تغییری بنیادی در حسّاسیّت هنری: همان «انحطاطی» که هنوز هم سرکوفتش را به‌هدایت می‌زنند. همان گرایشِ اساساً شیطانیِ دنیایِ مُدرن ــ که والتر بنیامین صحبتش را می‌کند ــ گرایشی که عنصر کهنه را می‌گیرد تا تغییرش دهد، بر هر چیزی انگشت می‌گذارد تا جای پای مرگ و ملال را در آن نشان دهد، گرایشی که به‌محض پس‌زدن حجاب نیازها، چهره‌ی جنایت ــ و جنایتکار و لاشه‌ی مرده ــ را می‌بیند و نشان می‌دهد. همان تنهاییِ بنیادیِ بریدن از دیگران، از موجودات، از اشیایی که تا دستشان بزنی از هم می‌پاشند. با رابطه‌ای تازه با زن که ستایش مقیّد به‌تحقیر را با نفرت همراه می‌کند؛ تلقیِ تلخ، بی‌رحمانه و خشونتباری از عشق. جست‌وجوی نامتناهی در قعر ورطه‌ی شرّ، آزادیِ کاویدن در آن و آرزوی این‌که کاش می‌توانستیم خداوندگارِ جهنّمی‌اش باشیم. این نوع حساسیّت هنریِ جدید در حُکم همان خلاءِ آغازینی است که **بوف کور**

«اهریمن»اش را از آن می‌زایاند. البته همه‌ی این‌ها همراه است با همان بیزاریِ همیشگی نسبت به‌حماقت عالَم، با همان خواست همیشگی که کاش می‌شد گردن این سعادت خودپرستانه را گرفت و چنان پیچاند که پوزه‌اش در خون و کثافت مالیده شود (بودلر)؛ با همان لحن سرشار از کج‌خُلقی و شکایت که انگشت اتهام به‌سوی خود می‌گیرد و زخم‌هایش را نشان می‌دهد؛ و، به‌جای حلاوت و پختگیِ شُکوه شاعرانه، با بی‌رحمیِ خونبار واقعیّتِ خام، در بی‌کرانی از لطافت روح، با بی‌ملاحظگی و گزندگیِ زبان، و تمنّای تنی آزاردهنده که از هیچ روزن و پنجره‌ای از حواس خود غافل نیست.

این حساسیّت هنری در *بوف کور* حالت خواب و رؤیا دیدنی را به‌خود می‌گیرد که الگوهایش را باید در جاهای دیگری جُست. از جمله در نزد نِرْوال ـ که خودکشی‌اش هدایت را افسون می‌کرد ـ و گزارش او از تأثرات یک بیماریِ طولانی، از ریزش و ترشح خواب در زندگی معمولی، و عشقِ او به«تصویر» و به‌رسوب لایه‌لایه‌ی خاطره‌ی فراموش‌شده، یادبودهای کودکی، رؤیا و آرمان در آن، و تفاوتی که نسبت به‌واقعیت دارد. ولی نِرْوال هنوز به‌استقرار دوباره‌ی هماهنگی در عالَم از رهگذر رؤیا اعتقاد داشت: بینش او آمیزه‌ای بود از خاطرات *هزارویک‌شب*، آیین پرستش ایزیْس و علم جَفْر. در

حالی که هدایت حسرت این‌چیزها را نداشت. او، به‌قول ریلْکه در ***خاطرات مالت لوریدبریگه***، که چندجایش عیناً در **بوف کور** آمده است، «در هر ذره‌ی هوا وحشتی می‌دید و می‌آزمود». با این‌همه، تأثیری که هدایت از ریلْکه گرفته در زیر قلم او ضربآهنگ دیگری دارد که به‌اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی در باب شکست، مرگ، تهوّع، بی‌پناهی، هراس و میرندگی نزدیک‌تر است. در نزد ریلْکه، آزمون تنهایی، گذشته از چشم‌انداز ذهنیّت‌اش ــ که هراسی است برابر با مرگ ــ به‌وحشت از زیبایی بَدَل می‌شود؛ مالیخولیا، بی‌نوایی و جنون سرانجام در قالب عشقِ نامتناهیِ بی‌موضوعی درمی‌آیند که دیگر در برابر خود نه اشیاء که فقط رمز و کنایه می‌بینند. در حالی که در **بوف کور** همه‌ی رموز و کنایه‌ها استعاره‌هایی از مرگ‌اند.

بوف کور هدایت، برخلاف نوشته‌ی نِرْوال یا ریلْکه، دیگر در حکم زندگینامه‌یِ اِشراقیِ مؤلّف آن یا حکایت تجربه‌ی عارفانه‌ی وی که کم‌وبیش به‌گفتاری مانند باشد نیست. عالمی است خیالی، و نه‌فقط پُر از احساس و بیان، بل‌که قصّه‌ای است سرشار از تصاویری معمّایی که دست از سر مؤلّف برنمی‌دارند و حضورشان نشانه‌ای از پافشاریِ ــ اساساً کافکاییِ ــ عنصر کهن و اهریمنی در واقعیّتِ اکنون: آزمون

همزمانِ سنّتِ فروپاشانِ گذشته در زندگیِ معاصر و زندگیِ معاصر در فروپاشیدگی‌های سنّتِ گذشته؛ زیرا عرفان ایرانیِ عشق از نظر هدایت ـ برخلاف تمثیل‌های عدالت و رستگاری از دید کافکا ـ در جوّی که مانند جوّ کافکایی همچنان آکنده از کابوس است بی‌گمان آفریننده‌ی آب‌وهوایی دیگر است، بر پایه‌ی اشیایی دیگر و انگیزه‌هایی دیگر.

هدایت با پذیرش منطق خیال، با تسلیم‌شدن به‌پافشاریِ انگیزه‌های ناخودآگاه، با پاشیدن رنگی از رؤیا به‌حکایت، درست در قالب جهان ادبیات اروپاییِ زمان خود می‌نشیند که البته جهان سوررآلیسم بود، امّا نه‌فقط سوررآلیسم؛ زیرا احساس شدّت و ضرورتِ تب‌آلود، احساس ترس، عشقِ خودآزار، احساس کینه‌توزی و تمایل شدید به‌آدمکشی، احساس تنهاییِ درمان‌ناپذیر و مطلقی که تا سرحدّ جنون و بیماری می‌کشد، احساس وجود برزخی که در آن قلمروِ روزمرّه‌ی زندگی در سیطره‌ی مرگ قرار دارد، خلاصه، تمامیِ حال‌وهوایی که در دوّمین بخش **بوف کور** می‌بینیم، چیزی است نزدیک به‌اکسپرسیونیسمِ ادبی، در حالی که لحن تیره و نمای شبح‌گونه‌ی آغاز کتاب، مثل پرده‌هایی از نمایش نگاتیف فیلم سینمایی، با بازگشت «زنِ مرده» به‌زندگی، با گورکَن و کالسکه‌ی نعش‌کش، که در چشم‌اندازها و طبیعتی به‌اَشکال

هندسی می‌گذرند، همه مستقیماً از سینمای اکسپرسیونیستی، از *«نوسفراتو»* و *«مطب دکتر کالیگری»* (که هدایت جوابش را با *سه قطره خون* داده بود) حکایت دارند.

با این‌همه، اهمیّت ***بوف کور*** فقط در این نبود که این کتاب در قالب سنّت‌های ادبیِ موجود می‌گنجید: ***بوف کور*** اثری بود قائم‌به‌ذات که شرح ماجراهایش، به‌سان کم‌وزیادشدن یک تصویر و بازتاب‌هایش در آینه، فرارسیدنِ دورانی از خیالپردازیِ ناب را خبر می‌داد که بعدها با تأثیر قلمِ بورخس گسترش کامل یافت. ولی، اثر هدایت، به‌رُغم همه‌ی مراجعی که می‌توان برای آن شمرد، اثری بغرنج و عالمانه نیست و مؤلّف ننشسته است که به‌مدد اطلاعات خود قصّه‌ای خیالی بنویسد، بل‌که کار او، همان‌طور که کافکا می‌خواست، زاییده‌ی فرودآمدنِ کاردی است در زخمی.

❊

تنها در ***بوف کور*** است که هدایت به‌مرتبه‌ای از نوشتن به‌عنوان امری که هدف آن در چیزی بیرون از آن نیست به‌طور قطع دست می‌یابد، زیرا در این مرتبه مقصود از نوشتن خودِ نوشتن است که اسباب ملعنت و رستگاریِ نویسنده در آنِ واحد است، و معمّای نوشتن همان معمّای تنهاییِ بی‌غازه، معمّای نبودِ معنا، معمّای جنایت و جنون است.

بوف کور گرچه به‌شدّت مدیون ادبیات غربی است امّا پدیده‌ای دورگه نیست، کتابی است سراسر ایرانی، و نه‌تنها از جهت انگیزه‌ها و آب‌وهوایش، که از لحاظ بینشِ کشف و شهودی‌اش؛ فقط لازم بود هدایت گرایش‌های ادبیِ جدید و مُدرنیته را بشناسد تا همه‌ی این‌ها بتواند شکل بگیرد. درست مانند شاگال که اگر کوبیسم و اکسپرسیونیسم و سوررآلیسم را نمی‌شناخت نمی‌توانست «نقش»هایی را بکشد که به‌سنّتِ غربی تعلّق ندارند.

❊

بوف کور هنوز با **عشق** و **شعر** رابطه‌ای دارد. همچنان وابسته‌ی تعلّق‌خاطر به‌بینش کشف و شهودی است هرچند که دنیای کشف و شهود در آن مقلوب شده و به‌صورتِ عالَم کابوس درآمده است. زیرا وجه وجودیِ دنیای کشف و شهود در قالب مُدرنیته چیزی جز کابوس نیست. مذهب عشق با هُبوطش از عالَم بالا مسخ می‌شود و ذات عنصر اسطوره‌ای و کهن، باطنِ دهشت، خشونت و تمایل به‌مرگ را که در مقام مجاورت با تکنیک، مضامین واقعیِ وی را تشکیل می‌دهند، برمَلا می‌سازد. پدیده‌ای که نزدیک بود با همه‌ی ابعاد خود در واقعیّت هم پیش آید.

❊

شعر غنایی-عرفانی در قبال واقعیّت روزمرّه امری اساساً از مقوله‌ی غیر بود. این‌گونه غیریّت در مُدرنیته سرنوشتی است که نصیب مرگْ‌آزمودگان می‌شود، و موجودیّت اثر مُدرن درست از همین رابطه است. روزبهان، عارفِ بزرگِ عشق و تصویر و آینه، می‌گفت خدا به‌پس پرده کاری ندارد؛ و مُدرنیته درست همین پرده را پاره می‌کند. میان کار جلال‌الدّین رومی و **بوف کور** همان پیوستگی و تضاد قاطع را می‌توان دید که میان ***کتاب ایّوب*** و اثر کافکا. **بوف کور** همان دَمِ مولای روم است که در دنیایی حقیر و جهنّمی به‌آخر می‌رسد، همان سرمستی و شادمانیِ بی‌کران اوست که اکنون به‌عذاب و مالیخولیا تبدیل شده است.

درد، رنج و ترس از حیاتی از هر جهت حقیر و بی‌مایه که برای ادامه‌ی خویش دستاویز دیگری جز افیون و خیال نمی‌بیند. ولی نیروی آن تصویر بَدْوی در کشاکش این تخریب و واژگونگی چندبرابر شده است، و تجربه‌ی فوق‌طبیعیِ نهفته در آن، اکنون، درحقیقتِ خود، با ژرفای بس بیش‌تری نمایان است تا در نزد همه‌ی آن کسانی که تصاویر و معارف کهنه‌ی چند قرن پیش را دایم قرقره می‌کردند در حالی که حتّا خودشان هم از حقیقتی که سرچشمه‌ی نیروی جوشنده‌ی آن‌ها بود خبری نداشتند. حتّا می‌شود فرض کرد که شعر

عرفانی صورت مسخ‌شده‌ای از تاریکی‌های اعماق بود، و تأثیر **بوف کور** درست برای این است که به‌همین لایه‌ی تحتانی و تاریک دست یافته است.

❊

همه‌ی این‌ها در ایران مثل یک سنگ آسمانی بود از آن‌سوی ستارگان فروافتاده. همگان احساسی از غرابت نگران‌کننده داشتند و می‌دیدند که عالَم آشنایشان چنان عوض شده است که دیگر شناختنی نیست. هدایت رسوایی بار آورده بود نه برای این‌که خطایی که می‌گفتند از وی سر زده باشد بل‌که به‌خاطر شناکردنش برخلاف جریان هزارساله‌ی ادبیات فارسی.

این ادبیّات با مرگ عنادی نداشت و آن‌را آستانه‌ی دیدار خود با خویشتن می‌دانست. ولی نسبت به‌این جهان هم تحقیری نشان نداده بود؛ بل‌که اغلب، حتّا می‌شود گفت مکرّر در مکرّر، خلاف این را گفته بود. منتها این جهان روشنایی‌اش را از جهانی دیگر می‌گرفت. و درست است که تنها چیز شایسته‌ی اعتنا در همان‌جا بود امّا، باری، نوری که از آن می‌تابید به‌این جهان هم می‌رسید. در حالی که از نظر هدایت جهان جلای تیره‌ای داشت که «خورشید سیاه مالیخولیا» روشنش می‌کرد. هدایت، مانند «قهرمان» **بوف کور** که در

ردّکردن خرافات مذهبی و دروغ تسلّابخش آن لحظه‌ای هم درنگ نمی‌کند، بی‌بروبرگرد خدانشناس بود و نسبت به‌زندگیِ پس از مرگ، یا دنیای آخرتی پس از این جهان، کم‌ترین توهّمی نداشت. به‌عقیده‌ی او اگر آغاز و انجام و لذّتی در کار باشد در همین جهان است و بس، و در همین‌جاست که دست‌کم می‌توانی امیدوار باشی که روزی کَلَک خودت را بکَنی، امیدی که در آن جهان نمی‌تواند وجود داشته باشد.

این وادادگی، این تمایل به‌مُردن، اراده‌ی حادّ زیستن را که آن نیز در وجود هدایت هست مقلوب می‌کند. بسیاری از سرگذشت‌های او با مرگ، جنایت، جنون و خودکشی پایان می‌یابند. این مرگْ‌آگاهی، این بی‌اعتقادیِ به‌آخرت، و کشش بی‌انتها به‌زندگی، که بی‌مایگی‌اش درعین‌حال اسباب دل‌زدگیِ اوست، حالتی از دلْ‌دونیمی، از رنج و تناقض در وی می‌آفرینند که مایه‌ی نوشته‌های وی‌اند، و مایه‌ی جبر و التهابی که در وی برای نوشتن هست، و خاستگاه وسوسه‌ی جنون و خودکشی که یک‌دَم آرامش نمی‌گذارد.

❊

این تهدید مرگ که هیچ چیزی بازش نداشته است و سرانجام به‌جایی رسیده که بزرگ‌ترین نویسنده‌ی مُدرن ایران را واداشته است تا نوشته‌هایش را نابود کند و در بالاترین حدّ روشن‌بینی

به‌حیاتش خاتمه دهد؛ این وسوسه که در مورد او گویی حُکم تقدیر را پیدا کرده، چیزی است که اهمّیّت بنیادی‌اش از نوع دیگری است: همان مرز نهایی‌ای است که حتّا اگر همیشه به‌تحقّق نینجامد در افقِ پیش روی هر نویسنده‌ی مُدرنی گشوده است.

میان خودکشی‌های قدیم که به‌نُدرت پیش می‌آمدند، و پاسخی بودند به‌احساسی از تخلفِ بخشایش‌ناپذیر، یا سنگ محکی بودند برای آزمایش شرف در یک هستیِ قهرمانانه (دنیای باستان، ژاپن) و خودکشی‌های فعلی که بیش‌تر از بی‌اعتقادی، از زوال و نابودیِ وجوه زندگیِ مشترک برمی‌خیزند و گویی پاسخی از سرِ تنهایی به‌واقعیّت تنهایی‌اند تفاوتی ذاتی وجود دارد.

در غوغای بیمارگونه‌ی شهرهای بزرگ، خودکشی یگانه کردار قهرمانانه‌ی ممکن است. جوهر و عصاره‌ی مُدرنیته‌ای است که شعارش، یعنی آزادی، با مرگ قرابتی عجیب دارد. نویسنده یا هنرمند مُدرن با وقف‌کردنِ هستیِ خویش در راه آزادی، در نگاهداشتِ خصوصیّتِ ذاتیِ خویش در معرضِ تنهاییِ کُشنده‌ای قرار می‌گیرد.

سابق بر این، مضامین، صُوَر و کارکردهای آثار ادبی مشخّص بود. امّا نویسنده‌ی مُدرن باید همه‌چیز را بیافریند،

درست به‌گَرته‌ی آشفتگیِ جهان؛ او می‌داند مطلقی که وی به‌دنبال آن است و هرگز هم مطمئن نیست که بتواند به‌آن دست یابد، همان هیچی که تمامیِ خدایان گذشته را در خود بلعیده، بنیاد دیگر و واقعیّت دیگری جز آن‌چه در اثرش به‌وی ارزانی می‌شود ندارد. ناممکنِ ازحدّ گذرنده‌ای است که وی را به‌مصیبت تهدید می‌کند.

نویسنده، از این‌پس، بدون نقاب، بی‌هیچ سپر محافظ یا راهنمایی در دل ناشناخته‌ای پیش می‌رود که مذاهب با اسطوره‌های خویش چهره‌اش را پوشانده بودند، چندان‌که به‌نظر می‌رسید چهره‌ای و معنایی دارد. این‌گونه نگاه‌کردن به‌تاریکی و به‌چیزی بی‌نام‌ونشان، برای کسی که دهشت‌های قرن وی را از توصیف ظاهر ساده‌ی اشیاء برکنده‌اند، در حُکم دل‌به‌دریازدنی است که ممکن است در همان گام نخست جابه‌جا خشکش کند، یا دیوانه‌اش، یا، با وی کاری کند که دیگر هرگز نتواند از آن بازگردد و ناگزیر شود مکافات خطرکردن و ماجراجویی‌های دورودرازش را بپردازد. آزمون نویسنده‌ی مُدرن در عالَم تنهایی‌اش، که چون راه عارفان راهی پُرمخافت است ــ با این تفاوت که عارف دستِ‌کم برادرانِ راهی داشت و از هدف خویش نیز مطمئن بود ــ در قالب دستگاه فروریخته‌ای از مابَعدالطبیعه، مستلزم این است که وی

بر سر هستی‌اش بازی کند چرا که هیچ‌گونه مقصود دیگری در کار نیست. برای وی یک ضرورت بیش‌تر وجود ندارد: در برابر هیچ چیز گام واپس‌ننهادن، حتّا اگر شده به‌خاطر آسایش و آرامش همگان. الزامی اخلاقی نویسنده‌ی مُدرن را وامی‌دارد که بر سر همه‌چیز خطر کند، از همه‌چیز چشم بپوشد، جرأت کند که چیزی نباشد، کناره بجوید و جز به‌سکوتِ کار پُرمشقّت و یک‌تنه‌اش به‌چیز دیگری دل درندهد.

❊

ادبیات و هنر مُدرن، با بی‌هدفی و بی‌بنیادی‌اش، از دید کسی که همه‌چیز حتّا زندگی‌اش را در راه آن می‌نهد، هم بازی و سرگرمی است و هم فعالیّتی اساسی. و با وجود این، از نظر دیگران اگر امری کاملاً زیانبار نباشد، باری، آنچنان بی‌اهمّیّت است که کسی وجود و فایده‌اش را حسّ نمی‌کند. به‌همین دلیل است که آثار و ساخته‌های جانِ بشری بیش از پیش و به‌نحو برگشت‌ناپذیری انعطاف‌ناپذیر و ریشه‌برانداز می‌شوند و فاصله‌ای پُرنشدنی، حتّا می‌توان گفت گسستی، میان پدیدآورندگان آن آثار و خواهندگان و مشتاقان‌شان، که زندگیِ مادّیِ نویسنده و هنرمند اکنون دیگر وابسته به‌آن‌هاست، پدید می‌آید.

سابق بر این شُعرا از قِبَل دربار، یا دولت، یا از قِبَل قوم و

قبیله‌ی خود روزگار می‌گذراندند. حرفشان الزاماً در ستایش قدرتمندان نبود، ولی با ساخته‌های خود در ساختن عالَم بالایی که قدرت به‌آن وابسته بود مشارکت می‌کردند؛ در حالی که ذهن خلّاق در هنر و ادبیات مُدرن حاکمیّتی جز در وجود خودش نمی‌شناسد. شاه و دولتی نیست که گذران زندگی‌اش را تأمین کنند، و اگر هم باشند خود او این مقام را برای آن‌ها نخواهد پذیرفت. ناگزیر او می‌ماند و بازاری که وی باید به‌قوانین آن گردن نهد. هر مشتری که از راه برسد باید همان کاری را بکند که پادشاهان و حکّام به‌خاطر افتخار خودشان می‌کردند، و، به‌علاوه، این مشتری باید تواناییِ درک و شناختن ارزش چیزی را که می‌خرد داشته باشد.

نویسنده‌ی مُدرن، با امتناع از پذیرش عالَم بالایی که عامل انسجام جامعه‌ی قدیم بود دیگر نه به‌کمال که به‌کمبود استناد می‌جوید: چیزی را می‌بیند که نیست و کسی هم به‌طور کامل نمی‌داند که چه‌گونه ممکن است باشد. و از این‌جاست که حرف‌هایش برای آدم‌های دوروبرش ناراحت‌کننده است. آدم‌هایی که هدایت آنان را رجّاله می‌نامید چه‌گونه می‌توانستند قدرش را بدانند، و قدرشناسیِ چنین کسانی هم حتّا اگر از وی دریغ نمی‌شد جز این‌که حالش را به‌هم بزند برای او که این‌جور نان‌خوردن را نمی‌خواست چه فایده‌ای

می‌توانست داشته باشد؟

*

تنها در روی زمین، غریب در دیار خود، نفیِ‌بلدشده در بین معاصرانی که گویی می‌خواستند «زنده‌زنده چالش کنند»؛ پرسه‌زنِ تنهایِ ژان ژاک روسو، که قهرمان دورانِ پیش از مُدرنیته بود، نیز همین احساس‌ها را داشت.

این‌جا سخن بر سر کسانی است که از بنیاد آشتی سرشان نمی‌شود؛ نمی‌خواهند یا نمی‌توانند کاری را که همه می‌کنند بکنند. شاعر و نقّاش، در روزگار گذشته، با اُمرا و شهریاران همسر بودند، حالا همه فکر می‌کنند که آدم حسابی که کتاب‌نویسی و نقّاشی نمی‌کند. از این‌جاست که نویسنده و نقّاش، نسبت به‌دیگری، یا دیگران، در عالَمی از بیگانگی است، غرابتی غیرمعمول دارد که هیچ‌کس به‌چشمِ پسند به‌آن نمی‌نگرد چنان‌که گویی با جنون و جنایت طرف‌اند؛ جنون و جنایتی که خودِ نویسندگان هم به‌گردن می‌گیرند و، برخلاف رسم و قراری که در پیرامونشان معمول است، به‌موضوعِ رُمان‌های خودشان تبدیلش می‌کنند.

به‌این‌سان، خصوصیّت زندگیِ نویسنده‌ی مُدرن و وجهِ افتراقش با دیگران، یعنی همان چیزی که وی به‌دنبال آن است، به‌صورت طوق لعنتی به‌وی برگردانده می‌شود بی‌آن‌که

البته تنهاییِ اساسی‌ای که خود وی آن‌را برگزیده با آن تنهایی‌ای که دیگران وی را به‌آن محکوم کرده‌اند تلاقی کند. از قدیم‌وندیم می‌گفتند که سازندگان و هنرمندان سوداوی مزاج‌اند. اهل مالیخولیا و هذیان و جنون‌اند. ولی قرابت اجباری میان نبوغ، بیماری و جنون به‌ویژه هنگامی به‌واقعیّت تبدیل شد که دوران مُدرنیته فرارسید و جان از روال جهان جدا گردید.

❊

با جنون و خودکشی افقی شکل می‌گیرد که هر آدم مُدرنی باید موقعیّت و تکلیف خودش را با آن روشن کند. تنهاییِ مرگبار همان عرصه‌ای است که در آن بازی بر سر آزادی، بر سر خصوصیّتِ آدمی است؛ امّا خودکشی کارکردی دوگانه خواهد داشت. به‌عنوان امکان دایمی، چیزی است که معیار سنجش آزادی است، نوعی گذار در نهایتِ ممکنی است که خصوصیّت فرد آدمی، دگرشدنِ وی، مبتنی بر آن و نهفته در آن است؛ امّا دامی هم هست که وجه ناممکنِ خصوصیّتِ فردیِ آدمی، فقدان آزادی و حتّا بی‌فایدگیِ هردوی این‌ها، یعنی ناتوانیِ ناشی از آن، ممکن است به‌آن بینجامد. این عدم امکان از نظر نویسنده، همان حالتی است که در آن نمی‌توانی کَلَک خودت را بکَنی، در سکوت گُم بشوی، نوشته‌هایت را از

بین ببری؛ و همه‌ی این‌ها هم، به‌عنوان چیزی که می‌توانست آخرین اقدام زندگی‌ات باشد، سرآغاز تازه‌ای است.

اگر، در دوران مُدرنیته، خودکشی را سنگ راهی بدانیم که سر هر کسی در زندگیِ خصوصی‌اش به‌آن می‌خورَد، باید گفت، در روزگارِ مُدرن، خودکشی جز در بین کسانی که «از دست جامعه خودشان را کُشته‌اند» وجود ندارد. خودکشی وقتی است که هیچ راهی برای اشتراک معنوی با همنوعان در کار نیست. جایی که به‌هیچ نحوی نمی‌شود از «تمدّن» گریخت: نه امیدی به‌قیامتی هست و خدای بخشاینده‌ای، نه امیدی به‌ناکجاآبادی در جای دیگر، مثلاً جزایر سعادت یا دورنمای سیاسی؛ جایی که تنهاییِ آدمی، بر اثر موقعیّتی خاصّ، از تنهایی‌ای که هیچ‌کس در دل شهرهای بزرگ از آن بی‌نصیب نیست بسیار ریشه‌براندازتر و اساسی‌تر است.

❊

هدایت تنها هم بود، بسیار بسیار تنها بود. خارج از هر مدار جغرافیایی، از این‌جا مانده از آن‌جا رانده، میان یک جامعه‌ی سنّتیِ در حال فروپاشیدن و مُدرنیته‌ای که هنوز در آن پا نگرفته بود، در مُغاک، در خلایی بی‌انتها، دست‌وپا می‌زد. اگر چهره‌ی نویسنده‌ی ملعنت‌زده را چهره‌ی خاصّ روزگار مُدرن بدانیم، ملعنت‌زدگیِ هدایت را باید دوچندان دانست؛ زیرا تقدیرش

این بود که در جایی از جهان «مُدرن» باشد که خودِ آن از مُدرنیته خبری نداشت، و از روز اوّل هم حسّ کند که وجودش زیادی است.

در برابرِ هدایت، برخلاف بسیاری دیگر در دنیای غرب، بورژوازیِ فاتحی وجود نداشت که ادعای سروَری بر جهان و شکل‌دادن به‌آن‌را داشته باشد، جامعه‌ای ستمگر و کِرْم‌خورده در برابر وی بود که برخلاف آن‌چه از اقدامات نوگرایانه‌ی پهلوی‌ها برمی‌آمد؛ سخت وابسته‌ی سنّتی بی‌گوهر و بی‌مایه بود. پس جای آن نبود، و هدایت هم توان یا طیبت این را نداشت که سرکشی‌اش را با زرق‌وبرقی پرومته‌ای و شیطانی بیاراید. او از فراغ‌خاطر و خودشیفتگیِ شاعرانِ غنایی مبّرا بود امّا نه از هراس و ناخشنودیِ بنیادینی که در درون نویسنده‌ی مُدرن می‌گذرد؛ پس او می‌دانست که پیشاپیش باخته است، و نوشتن تنها سلاح اوست: «نوعی علیٰ‌رغْم همه‌چیز»، ولی غافل نبود که موقعیّت تاریخی‌اش به‌نحوی است که رسیدن به‌کمال واقعیِ ادبی را برایش ناممکن می‌سازد. به‌همین دلیل به‌کارهایی که کرده بود هرگز افتخار نمی‌کرد.

احساس می‌کرد در دنیایی محروم از حیات قرار دارد که هیچ‌گونه شور و جهشی برای نوسازیِ واقعی در اعماق آن جریان نداشت. به‌نظرش می‌رسید که از بالا تا پایین جامعه،

همه سروتهِ یک کرباس از خرافات و ریاکاری‌اند. پس سفینه‌ی آزادی‌اش، به‌طور قطع، به‌گِلِ ناتوانی، به‌ساحل نامرادی، نشسته بود. این آزادی، رنگ عصیان و درعین‌حال تسلیم و رضا داشت، رنگ احساس بیزاری، با آمیزه‌ای از حسرت، احساس گناه، عشق و نفرت نسبت به‌تمامیِ آن‌چه به‌نظر وی سرنوشت مشترک همه بود: وصلتی میان حماقت و خباثت که فکر می‌کرد خودش از بَدْو تولّد از آن برکنار بوده است.

❊

خودکشیِ هدایت با ایثارِ تراژیک، با تجدید عهد بشری، با نیروهای کاینات، شباهتی نداشت. در وی آن شوق و جذبه‌ای که در نزد برخی از نقّاشان و شاعران مُدرن، به‌صورت کوششی برای خروج از خود، می‌بینیم ــ همان گامِ به‌سوی ماورایی که از دید آنان وسیله‌ای برای سرانجام دست‌یافتن به‌مطلقی بود که همواره از چشم‌انداز آثارشان کنار می‌رفت ــ وجود نداشت. این خودکشی پاسخی به‌رویداد تاریخیِ عمده‌ای هم که بشود گفت ناگهان پندارهای هدایت را فروریخته است، نبود. خودکشی‌ای بود که روشن‌بین‌ترین جانِ ایران در قرن حاضر، درست به‌دلیل روشن‌بینی‌اش، محکوم به‌آن بود چرا که جامعه‌ی ایرانی راه دیگری جز گشودن شیرهای گاز در یک چهاردیواریِ محقر، در غربت، برایش باز نگذاشته بود.

❊

آقای فرزانه شرح جانسوز آخرین ماه‌های زندگیِ هدایت را در کتابی با عنوان ***آشنایی با صادق هدایت*** آورده است: هدایت احساس می‌کرد که دایره‌ی خصومت به گِرد او هر لحظه تنگ‌تر می‌شود، از کوی و دیار خود دست کشید و راهیِ پاریس شد، شهری که اداره‌ی شهربانی‌اش، ورقه‌ی اقامت او را، با سختگیری‌ها و تحقیرهایی که همه می‌دانیم، پانزده‌روز یک‌بار تمدید می‌کرد. هدایت، ذلّه شده بود و چون دیگر توان ادامه‌دادن نداشت مقدّمات خودکشی‌اش را با دقّت فراهم کرد و آخرین پس‌اندازهایش را هم برای مخارج کفْن‌ودفن خودش گذاشت.

پاریس را می‌شناخت، چون در این شهر زندگی کرده بود. از دور هم با این شهر به‌صورت یک دالان پیچ‌درپیچ ذهنی آشنا بود، مثل همه‌ی کسانی که کتاب‌های نوشته‌شده در این شهر را خوانده‌اند. پاریسِ «پایتختِ قرن نوزدهم»، مهد جهنّم و بهشت خیالیِ مُدرنیته، شهر بزرگی که «در غوغای بیمارگونه‌اش خودکشی، یگانه کردار قهرمانانه‌ی ممکن» به‌نظر آمده بود.

❊

خودکشی هر قدر هم «مُقدّر» باشد ـ چنان‌که هدایت در

نوشته‌های جوانی‌اش آورده ـ مثل هر امکان دیگری در زندگی، هرگز ضرورت مطلق نیست. خودکشی به‌این دلیل به‌تقدیر هدایت تبدیل شد که روال جهان چنان شکلی به‌زندگیِ وی داد که انطباق‌یافتن با آن از توان وی بیرون بود، و تنها در صورتی می‌توانست تابش را بیاورد که مهّم‌ترین عنصر ذاتش، یعنی خودش، را نابود کند.

هدایت، کاری را که بر عُهده‌اش بود، در تنهاییِ زندگی‌اش، در اثرش، به‌انجام رساند: و این همان کاری بود که خودش برای خودش در نظر گرفته بود، همان کاری که می‌بایست، می‌توانست و می‌خواست انجامش دهد. او که به‌تنهایی از عهده‌ی بیش از این برنمی‌آمد، یا نمی‌توانست قیافه‌ی قهرمان دوران به‌خود بگیرد و مسخره‌ی خاصّ‌وعامّ شود، یا شهیدنمایی درآورد و خیال کند قادر است روال امور را تغییر دهد. همان کار نویسندگی‌اش به‌حدّ کافی عذاب و مشقّت برایش به‌بار آورده بود. تنهایی‌اش از این‌رو به‌مرگ انجامید که آدم‌های روزگارش نتوانستند در مقامی باشند که از آنان انتظار می‌رفت، آن هم نه برای نجات‌دادن زندگیِ وی بل‌که به‌خاطر خودشان و برای این‌که زندگیِ دیگری برای همه از جمله هدایت امکان‌پذیر شود.

عجبی نیست اگر می‌بینیم درست همان‌جایی که همه

آماده‌اند تا با سر درگرداب هرگونه جنون جمعی، به‌شرط آن‌که رنگ رستگاری داشته باشد، فروغلتند، آثاری را منحط و فاسدکننده می‌شمرند که به‌جای توجیه و تشویق این‌گونه جنون‌ها به‌عنوان کردارهایی پُرمعنا، بر جنبه‌ی هول‌انگیز زندگیِ بشری، یا یک دوره‌ی تاریخی، و دیوانگیِ نهفته در آن انگشت می‌گذارند.

تنها هنر است که با حقیقت رابطه دارد: حقیقت شرط امکانِ آثار هنری است. هنر چیزی جز درک و ضبط نیروهای کهن نیست، ولی هنر، درضمن، وعده‌ی سعادت، وعده‌ی چیزی است که هنوز درنرسیده است. نویسنده، امّا، می‌تواند وجود چیزی را پیشاپیش حسّ کند ولی نمی‌تواند اختراعش کند، روش نویسنده در وفای‌به‌وعده در این است که سراب نیافریند. آن‌ها که می‌خواهند با حذف نویسنده از شرّ تنگنایی که فوق‌تحمّل است خلاص شوند دنبال راه‌حلّ آسان می‌گردند. برای آنان درواقع دهشت از عناصر ذاتیِ زندگیِ بشری نیست، گناه نویسنده‌ای است که در کام جهان زهر و شیطنت می‌ریزد. این نویسنده است که بدبین و منحط است و نه وضعیّت تاریخیِ به‌بن‌بست‌رسیده. این دیگران نیستند که چشم دیدن ندارند، بل‌که نویسنده‌ای که به‌بهای جان و زندگی‌اش جرأت دیدن داشته متّهم به‌جُبْن و بی‌غیرتی

می‌شود.

❊

بدیهی است که وادادن و به‌سودای درون پناه‌بردن، حالتی است که دلایل عمیق و شخصی دارد. و جوجه‌روانکاوها هم بسیار کوشیده‌اند جای پای چنین دلایلی را در آثار هدایت بجویند؛ ولی این نه دلیل کافیِ خلقِ اثر ادبی است، نه دلیل کافی برای خودکشی. برای آن‌که اثر ادبیِ بزرگی خلق شود سه نوع شرط باید دست‌به‌دست هم دهند: تاریخِ زندگیِ شخصی، تاریخ یک دوره، و تاریخ زبان که وسیله‌ی بیان است؛ و هدایت با وجود شرایط دشوار سرگردانی‌اش میان شرق و غرب توانسته بود این شرایط را در وجودش با هم تلفیق کند. سودایِ درونیِ او، که با نوشته‌شدن **بوف کور** به‌اثر ادبی تبدیل شد، روی کاغذ و در قصّه‌ی خیالی، در قلمروِ مرگ گام می‌نهاد و از میرندگی می‌رهید. تا زمانی که هیچ‌کس به‌روی خودش نمی‌آوَرْد که هدایتی هم هست، وی دلیلی برای زیستن و وسیله‌ای برای مبارزه داشت. ولی از وقتی که خصومت‌ها آغاز گردید به‌این‌جا رسید که نوشته‌هایش را پاره کند و به‌زندگی‌اش پایان دهد.

❊

«در زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست». مالیخولیا و تنهایی

همیشه وجود داشته است؛ امّا مهّم این است که این‌ها هر بار رنگ متفاوتی می‌گیرند. آن تنهاییِ عُرفا، که حتّا احساس بی‌پناهیِ خود را نشانی از ناتوانی در ادراک حضور الاهی می‌دانستند، ربطی به‌تنهایی در دنیای مُدرن نداشت و به‌کلّی غیر از آن بود. آن عارف می‌توانست دنبال تنهایی بگردد، و راضی باشد که همه‌چیز و همه‌کس، حتّا خدا، رهایش کنند، امّا خودِ او از طلب خدا و رازونیاز با او دست برنمی‌داشت. امّا از دیدگاه آدم مُدرن، هیچ نه درخور عشق است، نه همسخن شایسته‌ای برای راز و نیاز. برای او، درد به‌مظهر تنهایی و غایت مقصود بَدَل می‌شود.

بهْ‌ترین، و صادقانه‌ترین، وسیله‌ای که آدم مُدرن برای بازتاباندن چهره‌ی جهان در اختیار دارد این است که درماندگی، کمبودها و زخم‌هایش را به‌وی نشان دهد. آدم مُدرن، رابطه‌ی عدمیِ ویرانگرانه‌اش با دنیای خارج را، که تبدیل به‌حقیقتِ این دنیا می‌شود، در همین شکل خودْویرانگری است که می‌تواند تحقّق بخشد. و از این‌جاست که نشان خودْآزاری به‌پیشانی‌اش می‌کوبند و حال آن‌که وجود او حتّا در خودْویرانگری‌هایش چیزی جز وفادارانه‌ترین عُصاره‌ی خودِ واقعیّت نیست. و اگر هدایت توانست با چیزی که خود را بر جامعه‌ی ایرانی تحمیل کرد ــ و یکی از بسیاری

امکانات تحقّق‌نیافته‌اش بود ــ هماهنگ کند برای این بود که همین توانِ خودْویرانگری را به‌قوّه در خود داشت.

❊

اگر به‌آثار هدایت برگردیم و پس از گذشت زمان به‌آن‌ها بنگریم خواهیم دید که نورِ سیاهی بر مجموعه‌ی نوشته‌ها و زندگیِ وی تابیده است. هیچ چیز نخواهد توانست این سیاهی را به‌چیزی روشن تبدیل کند، یا آن احساس «بی‌فایدگیِ» کاملی را که در نویسنده هست با جامعه آشتی دهد: هدایت را خواهیم دید که، بی‌ظاهرسازی، با معمّایِ هستی رویاروست، و باکی ندارد که دیگران وی را منحط، افسرده‌حال، خودخواه و انگلی خطرناک به‌حساب آرند.

این روشنی که در کردار و اثر هدایت هر دو می‌بینیم جزو ذاتیِ آن‌هاست: تا دنیا چنین است که هست، حقیقت از آنِ چیزی است که قدرت نداشته و با قدرت هم‌کنار نیامده است، از آنِ چیزی است که توانسته است ضعیف و شکننده بماند و زرنگیِ لازم برای انطباق و بقا را نداشته باشد.

❊

مصیبتی که در زندگیِ هدایت می‌بینیم بیانگر ذات کُشنده‌ی روزگار اوست. گرچه در آخرین سال‌های حیاتِ وی رویدادهای تاریخیِ عُمده‌ای در ایران پیش نیامده امّا اتّفاقات

کوچکی داشته‌ایم که معنادار بوده‌اند. دستگیریِ دوستانِ توده‌ای‌اش، هرچند که هدایت کم‌ترین توهّمِ رستگاری از رهگذر حزب توده نداشت، علامتی بود که از پایان دوره‌ی گشایش سیاسی و فرهنگی خبر می‌داد. اندکی پیش از خودکشیِ هدایت، شوهرخواهرش، سرلشگر رزم‌آرا، نخست‌وزیرِ تجدّدخواه ایران ــ که البته نباید فکر کرد که هدایت الزاماً مهری از او در دل داشت ــ به‌دست یکی از اعضای «فداییان اسلام»، کشته شد... هدایت البته فرصت این را نیافت که جنبش ملّی به‌رهبریِ مصدّق را که اندکی پس از مرگ وی ایران را به‌لرزه درآورد بشناسد. ولی این اقدام هم به‌همان سدِّ سکندر اعتقادی-استبدادی-امپریالیستی‌ای که هدایت در آثار خویش بر آن انگشت گذارده بود برخورد و در نطفه خفه شد.

❊

هدایت خوشبختانه این بزرگی را داشت که از موهومْ‌پنداریِ جنون‌آسای خاصّ ذهنیّت «عقب‌مانده» محروم بود. قدرت دیگران برای او بهانه‌ای نبود برای توجیه بدبختی‌هایش و انداختن گناه آن به‌گردن دیگران. می‌دانست عجزی اگر هست در خودِ اوست که نمی‌تواند از پسِ موقعیّتی که در آن بود برآید. نیروی او در همین احساس مسئولیّتش نهفته بود:

به‌ضعف خود و وجودِ ناممکن رودررونگریستن و دنبال علل مخفّفه هم نگشتن.

هدایت همان‌چیزی را که در مقیاس تاریخ ایران، آن‌هم برای مدّتی مدید، می‌بایست تحقّق یابد روی خودش و در خودش تحقّق داد. نومیدیِ ریشه‌ای‌اش بارزترین نشانِ الزام‌ها و روشن‌بینیِ بی‌کرانِ وی بود: جرأت این را داشت که امکانات آینده را با چسبیدن به‌دلخوشکُنک‌های حقیر سبُک نکند و به‌هدر ندهد.

۳

«تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همه‌ی موهومات را نیست‌ونابود می‌کند. ما بچّه‌ی مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد، و در ته زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند و به‌سوی خودش می‌خواند.»

در **بوف کور** صدای به‌هم‌خوردن بال‌های مرگ را می‌توان شنید؛ کم‌تر نوشته‌ای تا این حدّ زیر سیطره‌ی مرگ و انباشته از حضور آن است. در این‌جا تجلّیِ مرگ پرده‌های گوناگون دارد. از آستانه‌ی مرگ را داریم تا آن دنیا را، تا بینش مرگ و قلمروِ

آن، تا ظهور مرگ، تا قریب‌الوقوع بودنِ دنیای دیگر، یا رویدادی فوق‌طبیعی، در همین‌جا که هستیم؛ و درضمن جسمانی‌ترین جنبه‌های مرگ را: جسد، بو، طعم، یخ‌زدگی، سنگینی، خشک‌شدگی، تجزیه‌ی ذرّات، کِرْم‌ها، گورکَن، قبر و قبرستان. و نیز ترس از مرگ و مُرده‌ها را با مِیل به‌مُردن، میل به‌رهیدن از رنج و سربه‌نیست‌شدن در عدم. میلی که همراه است با نقیض خودش، با وهْم، با اضطرابِ مردن، با استنکاف و ترسِ نزدیک‌بودنش، و با ترس این‌که بعد چه خواهد شد ــ نه ترسِ عذاب یا پاداش آخرت که دیگر اعتقادی به‌آن نیست ــ بل‌که ترس این‌که مبادا خودت ذرّه‌ذرّه پوسیدنت را حسّ کنی؛ و همه‌ی این‌ها نیز درکنار میل عمیقی به‌مرگْ‌پاشاندن و کُشتن: لاشه‌ی تکه‌تکه، و تنِ قطعه‌قطعه. بیش‌ترِ استعاره‌های کتاب نشانِ مرگ دارد و بافت تمثیلی‌اش از مرگ است که «آهسته آواز خودش را زمزمه» می‌کند، آوازی که «هر کلمه را مجبور است تکرار بکند و دوباره از سرِ نو شروع» می‌کند، آوازی که «مثل ارتعاش ناله‌ی ارّه درگوشت تن» رخنه می‌کند.

❊

ولی امکانِ زندگی اقتضا دارد که وهْمِ مُردن و ترس از مُرده‌ها را از خود دور کنیم. باید فراموششان کرد. وگرنه دچار جنون خواهیم شد. جنون نسبت به‌امری که هیچ چیز از آن

نمی‌دانیم. **بوف کور** شرح چنین حالتی است میان زندگی و مرگ، شرح زندگیِ «مُرده‌ی متحرّکی که نه رابطه‌ای با دنیای زنده‌ها دارد و نه از فراموشی و آسایش مرگ استفاده می‌کند». در این اثر، فاصله‌ی محافظی که وجود داشت پیموده شده، و آن‌چه در حکم سدّی مقاوم بود اکنون به‌پرده‌ای تبدیل شده است که مرگ و ترس از مُردن بر آن سایه انداخته‌اند. ترس از مرگ و مردن، در این کتاب، به‌صورت احساسی دایمی در درون همه‌ی اندیشه‌ها و همه‌ی اشیاء جاری است. زندگی در مرگ ریشه دارد، در مرگی که هدف و تنها همدم اوست. خودِ زندگی ظاهری گذرنده بیش نیست: آمیزه‌ای است از یادبود، رؤیا، و هراس که هنوز از مرگ جدا نشده در گرداب تاریک عدم ناپدید می‌شود.

❊

این می‌تواند در هر کسی مقاومتی در برابر دهشت، که برای خودش ناشناخته است، ایجاد کند. مثل «شکلک‌های احمقانه»ی ترس‌های کودکانه که هیچ‌کس نمی‌پسندشان. ولی «این احمقیِ بزرگ با آن‌همه چیزهای دیگر که در دنیا به‌آن پی نبرده‌اند و فهمش دشوار است ارتباط داشت. آن‌چه که در ته تاریکیِ شب‌ها گم شده است، یک حرکت مافوق بشر مرگ بود». این‌جا صحبت از سقوطی است در «یک پرتگاه بی‌پایان،

در یک شب جاودانی»، و آثاری که از این قلمروِ رؤیا و مرگ برجای می‌ماند. درکِ «انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب‌وبیداری جلوه می‌کند» فوق‌طاقتِ ادراک بشری است. «آن‌جایی که زندگی با مرگ به‌هم آمیخته می‌شود تصویرهای منحرف‌شده به‌وجود می‌آید، میل‌های کُشته‌شده‌ی دیرین، میل‌های محوشده و خفه‌شده، دوباره زنده می‌شوند و فریاد انتقام می‌کشند.»

ولی این سقوط درضمن حرکتی است در جهت سربه‌نیست‌شدن در دل جریانی ازلی و ابدی. کنده‌شدن از طبیعت و جهان ظاهری است. تولّدی است در عالمی متفاوت، حقیقی‌تر، واقعی‌تر، ولی درعین‌حال عجیب و سرشار از ناشناخته. حرکتی است در جهت وادادن و لمیدن در دامان عدم و تاریکیِ شبِ جاودانه، که باید دوست‌داشتن‌اش را آموخت. نوعی توان پذیرش تصاویری است که از دل همان تاریکی برمی‌جهند و غافلگیرت می‌کنند. نوعی نزدیکی به‌ذاتی است که در اندیشه نمی‌گنجد، ذاتی که حضور ناواقعِ دیگری ندارد مگر به‌صورت تصویری از چیزی که بیرون از تخیّل بشری است. تصویری با حدّتِ بصریِ بسیار شدید، که همان فعلیّت تصاویر رؤیا را دارد، و بسیار روشن و، درعین‌حال، بسیار محو و ناگرفتنی است. تصویری که معنایش

از دست می‌گریزد و در ناشناخته گم می‌شود.

تصویر و چشم، در این متن، که به‌ظاهر شرح توهّم‌آلود کابوسی است که نامنتظری که ضمناً انتظارش را داشته‌ایم در آن رخ می‌دهد، درکانون مرکزیِ وقایع قرار دارند. تصویرهایی که از جای دیگری آمده‌اند، «این تصویرها زندگیِ مخصوص به‌خود داشتند. آزادانه محو و دوباره پدیدار می‌شوند. گویا اراده‌ی من در آن‌ها مؤثر نبود». و با این‌همه «گویا خواب‌هایی که می‌دیدم همه‌اش را خودم درست کرده بودم و تعبیر حقیقی آن‌را اقلاً می‌دانستم.»

ویژگیِ **بوف کور** همین خصلت دوگانه‌ی آن است: اثری که سرچشمه و منطق‌اش را نمی‌شناسد، اثری از چیزی که بر وی عارض شده، دخالتی نگران‌کننده در زندگی‌اش که خودِ او روی آن هیچ تأثیری ندارد، ولی اثری که درعین‌حال محصول اراده‌ای است که مطلقاً بر خودش مسلّط است.

❊

معمّایی که در این اثر هست امری دلخواسته نیست. چنین کابوسی را به‌اراده‌ی خود نمی‌توان ایجاد کرد، کابوسی که به‌مؤلّف و خواننده‌ی اثر با جبر و وضوحی کورکننده تحمیل می‌شود. همین لحن اسرارآمیز، لحن کلّیِ اثر است که نه ترجمان چیز دیگری است، نه حجاب آن. تجربه‌ای که اثر از آن

پدید آمده است چندان مهّم نیست: سدّی از آتش خودِ اثر را که حالا دیگر چیز مستقلی است، از سرچشمه‌هایش و از مؤلّفش جدا می‌کند. خصوصیّت‌یابی و تمایز در این اثر به‌حدّی است که دیگر می‌شود گفت خصوصیّتی در کار نیست، آن‌چه هست روایت رویداد بی‌نام‌ونشانی است که در آن دیگر بحث بر سر امر خصوصی نیست. امّا درعین‌حال هیچ چیزِ این اثر به‌تجربه‌های مشترک برنمی‌گردد، یا به‌همدستیِ میان مؤلّف و خواننده که حضورش برای کتاب منتفی است مگر به‌صورت حضور در سایه و به‌این منظور که به‌بوفی تبدیل شود که از فرط خواندن و جذب‌کردنِ مضمونِ آن کور شده است.

ظاهراً اتفاقی است که در آن سهیم نیستیم، برخوردی با حدّومرزِ وجود؛ درست همان جاهایی که در حالت سرگیجه ناگهان چیزی از هستی آشکار می‌شود، نوعی آزمون‌های مخفی که ممکن است درکمین هرکسی نشسته باشد، عشق و عمیق‌ترینِ حسرت‌ها، یا وهْم‌هایی که از وجودشان بی‌خبریم، یعنی تاریک‌ترین لایه‌های زندگی، که وجودمان از آن‌ها غافل است. و این همان بخش از ناشناخته است که هر وجودی آغاز و انجامش را در آن می‌یابد، همان‌چیزی است که دامنه‌اش به‌راز زندگی و مرگ می‌کشد.

مضمونِ **بوف کور** این است که پاسخ قطعی وجود ندارد و برای برگرفتن پرده از روی اسرار هیچ کوششی نمی‌شود کرد. دانشی هم در کار نیست که بتوان جای این‌ها گذاشت. هر هنری که تابع قواعدِ «مُحاکات» یا بازگوییِ روایت است، حتّا اگر به‌صورت «رآلیسم» باشد ــ همان رآلیسمی که شکل «فلسفی» دارد و از چیزی که ممکن بود باشد حرف می‌زند و نه‌فقط از چیزی که هست ــ می‌کوشد تا همه‌چیز را مقرون به‌حقیقت نشان دهد. **بوف کور** برایش این قاعده مطرح نیست. اصلاً به‌فکر این نیست که خواننده قبول کند با چیزی که معمولاً و بنا به‌عادت واقعیّت نامیده می‌شود سروکار دارد. هدفش رسیدن به‌چیزی است که ورای ما هست، همان‌چیزی که هستیِ بشری از آن ساخته شده ولی ما از بیان آن عاجزیم. این فقط از راه حیرت و پریشانی امکان‌پذیر است که در پایان کتاب به‌حدّ اعلای خود می‌رسند.

رعشه‌ی ترس که بر اندامان نشست تازه ملتفت چیزی می‌شویم که از هر چیز دیگری کهن‌تر است: در برابر نگاهِ **غیر** بودن، آن‌هم به‌صورت لاعلاجش. و در برابر ناخوانده‌ی فاجعه‌آسایی که به‌هیچ نحوی سرِ آشنایی ندارد. بی‌هوده خیال می‌کردیم که با سفت‌کردن زیر پای خودمان و چسبیدن به‌واقعیّات مشخّص، هراس دست از سرِ ما برخواهد داشت و

آرام خواهد گرفت؛ هراس، افسارگسسته، دوباره می‌تازد و ردّ پاهای نازدودنی‌اش را دوباره پُررنگ‌تر می‌کند.

این احساس سرمستی، دهشت، کابوس، این احساس عذابی که دست از سرِ ما برنمی‌دارد، این احساس سرگیجه، و این‌که دایم در دایره‌ای بسته به گِرد خود می‌چرخیم، این سقوط مقدّر در قعر چاه، که در آن من چهره‌ی خودش را به‌صورت غیری هولناک کشف می‌کند، این فشار بدنِ مرگ روی سینه و هیکل‌مان، همه‌ی این‌ها ترکیب اثیریِ بوف کور را تشکیل می‌دهند، و معنایِ ناگفته‌اش را، معنایی که به‌هیچ چیز دیگری هم نمی‌شود برگرداند.

❊

مثل این است که دنیا از ریشه کَنده شود. و هرگونه باوری به‌نحوی زیروزبَرکننده معلّق از آب درآید؛ مثل این است که در همه‌چیز، در زمان، مکان، مادّه، در رویدادها و اشیای دوروبرمان، در ملموس‌ترینِ هستی‌ها، در هر چیزی که وزن و مقاومتی دارد، حتّا «هاون سنگیِ گوشه‌ی حیاط» شکّ کنی، جهان و من در این حالت، سایه‌هایی بیش نیستند و اصول همانی و واقعیّت معنای خود را از دست داده‌اند. پس علّیّتی هم که روایت رآلیستی روی آن تکیه دارد درکار نیست و جای خودش را به‌جبر، به‌تقدیر، به‌نظم متفاوتی داده است که

افسونی اهریمنی در آن است.

نیروی **بوف کور** از این است که فاصله‌ای در کارش نیست، میل و مرگ در آن به‌هم چسبیده‌اند. میان مضمون و خواننده پرده‌ای وجود ندارد، یا بازی با قصه‌پردازی، یا چیره‌دستیِ هنری. هیچ چیزی، در این اثر، زیادی، پیش‌پاافتاده یا زاید نیست. هر کلمه و جمله‌ای قالب کامل خودش را دارد، که هم لازم است هم معمّایی. هر گوشه‌ای از آن برمی‌گردد به‌آهنگ اصلی؛ نوشته‌ای است تب‌آلود و بی‌نهایت سنجیده، که هر کلمه را وزن می‌کند و به‌کار می‌برد، و کاملاً هم مطمئن است که تأثیر خودش را خواهد داشت؛ با ایجاز بیانی و روشن‌بینیِ معناییِ حیرت‌انگیزی از ناحیه‌ی زبانِ بی‌بو و خاصیّتی که شیفته‌ی لفظ قلم آراسته و مطنطن بود. عباراتی کوتاه، لُخت و عور، با لُبّ مطلب، با آهنگ تند نوازشِ چکش، چنان تفصیل می‌یابند که دوباره برگردند به‌همان اختصار خودشان، به‌همان سرریزِ کلام پُر از کنایه و استعاره‌ای که آهنگ و نواختش دیگر به «نثر» شباهتی ندارد.

الحان ثانوی این اثر مثل دیگر نوشته‌های هدایت است: همان پس‌زدنِ دنیای رجّاله‌ها، و «تمایلات» و خرافاتشان؛ همان محرومیّت، بی‌پناهی، رنج و تلخکامیِ تنهایی و فقر بی‌پایان؛ همان هراس‌های درون، حسرت‌ها، اندوه‌های

عمیق، ترس‌ها و کینه‌ها. ولی این‌ها در **بوف کور** به‌نحو دیگری روایت شده است: از زبان کسی که راهی پیش پایش نیست، و مرجع و ملجایی ندارد، یا حتّا مخاطبی، کسی که گوشش به‌سکوتی است غیرقابل فهم، در شبی تاریک و عمیق که سراسر زندگیِ او را فراگرفته است.

❊

از همین‌جاست که موج تصویرها سرریز می‌کند، مثل این‌که از قعر آینه‌ی دق زاییده شده باشد، از دلِ چیزی که در خاطره‌ی فراموش‌شده، در روز و روزگار دوردست، برافتاده، ناشناخته، در قلمروِ خواب و گوشه‌وکنارهای حافظه جای دارد. از همین بازگشت‌ها، از همین واشناسی ـ ناشناسی‌ها، از همین تکرارهاست ـ تکرار پیوسته‌ی همان تصاویر، همان انگیزه‌ها، همان استعاره‌ها و عبارات ـ که کلِّ کتاب شکل می‌گیرد. بحث بر سر چیزی است که دیده‌ایم امّا در نگاه اوّل نمی‌شناسیمش. یا می‌شناسیم امّا در ضمن از بازگشتش نگران‌ایم. بحث بر سر تکرارشدن‌های مستمرّی است که حضور سمج مرگ را در آن‌ها می‌توان دید.

شدیدترین وجه بروز این غرابت نگران‌کننده را در رابطه‌ی آینه به‌آینه‌ای می‌بینیم که میان دو بخش کتاب وجود دارد. دو بخشی که از هم متمایزاند، و هرکدامشان، با لحن

خاصّ خودش، کلّی است مجزّا از دیگری که منطق خودش را دارد و شیوه‌ی زندگی و آهنگ خودش را. میان این دو بخش رابطه‌ی علّت و معلولی وجود ندارد، رابطه‌ی آن‌ها مثل رابطه‌ی دو آینه است که نه صاف‌اند نه موازی، امّا هر تصویری در یکی از آن‌ها، هم سرچشمه‌ی تصویری است که در دیگری است هم بازتابی از آن، درعینِ حال ناآشنا.

❊

بخش اوّل را شاید بتوان تجربه‌ای از غیر، از دنیایِ جادوییِ تصویر و مرگ، دانست؛ و بخش دوّم را آزمایشی از وجودِ خود به‌عنوان غیر: غیری در قالبِ خودی، مسخی جسمانی و روحی، تفکّر و نوشتن.

احتیاج به‌نوشتن، «وظیفه‌ی اجباریِ نوشتن» دو بخش **بوف کور** را از بیرون به‌هم پیوند می‌دهد. البتّه نه نیاز به‌این‌که کسی نوشته‌هایت را بخواند. برای نویسنده هیچ اهمّیّتی ندارد که کسی «کاغذپاره»هایش را بخواند. او در این نوشته‌ها هیچ مایل نیست لاشه‌ی خودش را نجات بدهد و می‌داند که هیچ‌کس حرفش را باور نخواهد کرد. او در آستانه‌ی مرگ هیچ چیزی ندارد جز سایه‌ی خودش. و زیر فشار مرگ است که می‌خواهد عُصاره‌ی زندگی‌اش را «قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌اش» بریزد.

میان او و دیگران ـ رجّاله‌ها، مردمان معمولیِ حقیر و بی‌حیا، که هیچ خبری از رنج‌های او ندارند، و هرگز گذرشان به‌تاریکی‌های سرد و جاودانه نیفتاده و صدای بال‌های مرگ را بالای سرشان نشنیده‌اند ـ ورطه‌ی هولناکی وجود دارد. تنهاییِ بی‌کرانِ نویسنده وجود دیگران را به‌سایه‌هایی تبدیل می‌کند و خود او را به‌خدایی که خودش هم چیزی نیست جز سایه‌ی سایه‌اش. سراسر کتاب ماجرایی است که بر یک آدم تک‌وتنها می‌گذرد که خودش بیش از آن‌که ناقل ماجرا باشد «درگیر» ماجراست و بدون اختیار می‌نویسد.

❊

ولی، تنهایی و نوشتن به‌تلقین مرگ در کار هدایت امر تازه‌ای نیست. **زنده‌به‌گور** هم همین بود، ولی جز این نبود. چیزی نبود جز یکی از پرده‌های **بوف کور**، آن‌هم نه پرده‌ی اصلی‌اش. در **بوف کور** تنهایی چهره‌ی اهریمنیِ دیگری دارد، و نوشتن اجبار دیگری؛ این‌جا، مرگ، به‌رنگ‌های گوناگون، در همه‌جا هست، نفس‌گیر و ازخداخواسته و ترساننده؛ و ناشناخته‌ی عُمده هم سایه‌ای دیگر دارد، با تاریکیِ دیگری و تصاویر دیگری، چندان‌که دیگر قصه‌های هدایت که در آن‌ها صحبت بر سر مُرده‌های زنده، سایه‌های در برزخ یا عروسک‌های پشت پرده است در کنار **بوف کور** حکم نوشته‌هایی به‌سبْکِ رومانتیک را

پیدا می‌کند.

بر مبنای این تنهاییِ دلخواسته و گرفتار در سیطره‌ی مرگ است که یکی دیگر از مایه‌های همیشه مطلوب هدایت شکل می‌گیرد: مایه‌ی عشق که باید عامل رهایی از تنهایی و مرگ باشد. ولی عشق هم، به‌گفته‌ی او، آواز زیبایی است از حنجره‌ی آدم کریهی که نباید از نزدیک به‌وی نگریست.

عشق فرزندِ زشتی و بی‌نوایی است هرچند که عاشق وجودی الاهی‌تر از زیبایی‌ای است که مطلوب اوست. تلخکامیِ برخاسته از غم هجران، کراهتِ جدایی‌آور ولی آفریننده‌ی نیاز به‌عشق، از احساساتی است که در چندین نوشته از نوشته‌های هدایت می‌بینیم: در این نوشته‌ها، در زیر ظاهری از کراهت و بی‌پناهی، روح حسّاس، عمیق و عاشقی را می‌توان دید که رنج می‌کشد در حالی که رجّاله‌ها نقابی از زُهد و پرهیز بر چهره دارند که باطن جنایتکارانه‌شان را می‌پوشاند.

ولی تضادّ میان «عاشق» و زاهد از مایه‌های اساسیِ فرهنگ ایرانی است. ناب‌ترین صورت عشق در نزد هدایت را در چهره‌ی داش‌آکُل می‌بینیم که آخرین نماینده‌ی یکی از صورت‌های ازلیِ بنیادی در این فرهنگ است. آخرین «عیّار»، برادر آن «رند»ی که آمیزه‌ای از پهلوانی و عرفان بود؛ و

«جوانمرد»ی که دارونـدارش را با دوستان همپیاله خرج کرده یا به‌فقرا بخشیده است، و هنوز هم سرِ هر کوی‌وبرزنی قمه‌کشِ مدافـع آن‌هـاست. ایـن آدم کـافی است یک نگـاه بـه‌صورت دخترکی تازه‌بالغ بکند و چنان عاشق شود که بگذارد دشنه‌ی حریف در قلبش فرورود در حالی که به‌آسانی می‌توانست آن دختر را به‌زنی بگیرد. عشق فرزند بی‌نوایی و زشـتی است و سرانجامی جز مرگ نمی‌شناسد.

در **بوف کور** عرفان و حماسه‌ای نیست؛ ظاهراً این کتاب، از تمامیِ سنّت غنایی-عرفانیِ عشق در شعر فارسی بویی نبرده است. ولی در حـــقیقت **بـــوف کـــور** مـظهر بـرگشتگی و مقلوب‌شدگیِ آن سنّت در این عالَم خاکی و نشانه‌ای از تحوّل آن است، که دیگر تحوّلی اهریمنی است نه فرشته‌گون. و نیز مظهر همه‌ی آن‌چیزهایی که بر نگاه ــ که همیشه به‌راه عشقِ مطلق می‌نگریست ــ بر چشم، بر تصویر، بر شعر و بر شاعر... گـذشته است. حـتّا پـیرمرد خـنزرْپنزری و ظـاهرِ رمـاننده و چندش‌آورش را، «که شباهتی هم به‌خدا دارد،» شـاید بـتوان تـجسّم دیگـری از «عشّـاق» پـارس دانست، یکـی از آخـرین تجسّم‌های کسانی که عشق‌شان سبب می‌شد تا خاکسترنشین شوند. و خودِ نویسنده را که به‌سایه‌اش بَدَل شده است هم همین‌طور، شاید بتوان یکی از «آخرین شاعران» به‌شمار آورد.

❊

در نخستین بخش کتاب، موضوع مطلقِ عشق از عالَم مثال می‌آید تا در این دنیای خاکی بمیرد. در جریان بخش دوّم، نوبت عاشق است که بیمار عشق، که بیماری کشنده‌ای است، شود و سرانجام به‌جایی برسد که بُت معبودش را به‌واقع نابود کند. شاید این هم نشانی است از مقلوب‌شدگیِ نظّاره‌ی عالَم مثال و تبدیل‌شدنش به‌دنیای مرگ، که آفریننده‌ی نفرت و خشونت و همه‌ی آن دنیای اهریمنیِ بخش دوّم است. البته اگر درگردش دایره‌واری که پیش روی ماست عکس قضیه درست نباشد.

❊

این رابطه‌ی مقلوب میان سرمنشاء و تکرار درکتاب به‌مدد یک مایه‌ی مرکزی تکرار می‌شود: همان **مثالی** که **بوف کور** دایم تکرارش می‌کند.

این مثال، بی‌درنگ پس از سرآغاز کتاب، قبل از هر چیز و درست مثل یک «تصویر» پیدایش می‌شود. نقّاشی که راویِ بخش اوّل است می‌گوید شغل مسخره‌ی نقّاشیِ روی چرمِ قلمدان را برای وقت‌کُشی برگزیده است. ولی چیزی که غریب و باورنکردنی است این است که موضوع مجلس نقّاشی‌هایش همیشه از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده است:

همیشه یک درخت سرو می‌کشیده که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان نشسته، انگشت سبابه‌ی دست چپش را به‌حالت تعجب به‌لبش گذاشته به‌دختری که از آن‌سوی جوی آب گُلِ نیلوفری به‌او تعارف می‌کرد می‌نگریست؛ این مجلس درعین‌حال به‌نظر او دورونزدیک می‌آید و از خودش می‌پرسد که منشاءِ آن ازکجاست: آیا سابقاً آن‌را دیده یا در خواب به‌وی الهام شده است؟

در بخش دوّم راویِ نویسنده می‌گوید شاید هر چه می‌نویسد تحت تأثیر نقّاشیِ روی جلد قلمدان باشد که معلوم نیست کدام احمقی آن‌را کشیده است. ولی درضمن چون می‌گوید که تریاک هم می‌کشیده امکان این وجود دارد که تمامیِ **بوف کور** به‌راستی با دیدنِ نقّاشیِ روی جلد قلمدان، صندوقچه یا پرده، زیر نشئه‌ی تریاک به‌هدایت الهام شده باشد.

کلّ کتاب هم چیزی نیست جز در بحر تغییرات یک تصویر فرورفتن، به‌رؤیای آن تسلیم‌شدن، به‌آن جان‌بخشیدن و تجسّمش‌کردن. نیروی سرشارکننده، خصلت توهّم‌انگیز و وسوسه‌کننده‌ی **بوف کور** زاییده‌ی بازگشت‌های همان یک تصویر است که هر بار به‌وجهی متفاوت برمی‌گردد تا هم نقش باشد و هم واقعیّت؛ چندان‌که گویی از خلال این آمدورفت‌ها

و دگرگونی‌ها خواننده با نوعی اسطوره سروکار دارد. اسطوره‌ای که روایت از آن برمی‌خیزد و از آن پدید می‌آید: نوعی تصویر جهان، تصویر کَوْن و فساد، که همه‌ی مناسبات دیگر تابع آن‌اند.

❊

رویداد ماورای طبیعی، همان دیدار با مثال است.

سیزده‌ی نوروز، که همه‌ی مردم بیرون شهر هجوم آورده‌اند تا نحسیِ سال را به‌در کنند، و نقّاش هم پنجره‌ی اتاقش را بسته است تا از سرِ فراغت نقّاشی کند، ناگهان سروکلّه‌ی عمویش پیدا می‌شود، که شباهت دور و مضحکی با خودِ وی دارد، با سرووضعی که وی همیشه پدرش را به‌همان شکل پیش خودش تصوّر می‌کرده: پیرمردی قوزکرده با سینه‌ی پشم‌آلود و ریش کوسه، که شالمه‌ی هندی دور سرش بسته و عبای زرد پاره‌ای روی دوشش انداخته است. همین چهره، که به‌اصطلاح عموی نویسنده است، درواقع قالبی است برای ترسیم چهره‌های مردانه‌ی کتاب که بارها تکرار می‌شود. باری، با آمدن عمو، نقّاش به‌پستوی تاریک اتاقش می‌رود و چشمش به‌یک بغلیِ شراب کهنه می‌افتد...

برای این‌که دستش به‌رَف برسد و بغلیِ شراب را بردارد چارپایه‌ای زیر پایش می‌گذارد و ناگهان از سوراخِ هواخور رَف

مثالِ زنده را مقابل خودش می‌بیند، که نمونه‌ی مجسّم مجلسی است که همیشه روی جلد قلمدان می‌کشیده است: همان سرو، همان رودخانه، همان پیرمرد عجیب‌وغریب با هیأت ترسناکش، با همان دختر جوان، با زیباییِ اثیری، لطافت روحانی و جسمانیِ توأمانش، با تن آسمانی و شهوانی‌اش، که حضوری دور و درعین‌حال نزدیک دارد، با چشم‌های مهیب و افسونگرش، که درعین‌حال می‌ترساند و جذب می‌کند، دختری که متوجّهِ اطرافش نیست؛ و چنان نگاه می‌کند که گویی به‌فکر شخص غایبی است. نقّاش محو تماشای این صحنه است که خنده‌ی خشک و زننده‌ی پیرمرد، که انعکاس خنده‌ای است که از میانِ تهی بیرون آمده است، هراسانش می‌کند و رؤیایش را می‌گسلد.

روز بعد البتّه نه هَواخوری در دیوارخانه است، نه سرو و رودخانه‌ای در پشت آن. به‌جای رؤیای دیروزی چیزی نیست جز واقعیّت: خاشاک و شن داغ و استخوان دنده‌ی اسب و سگی که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشد. با این‌همه، نقّاش می‌اندیشد که اگر می‌توانست زیر آن درخت سرو بنشیند آرامشی در زندگی‌اش به‌وجود می‌آمد. بعد از پرسه‌زدن‌ها و تضرّع‌های بسیار، نقّاش، در شبی که هوا گرفته و بارانی است، دوباره هیکل سیاهپوش زنی را می‌بیند که روی سکوی درِ

خانه‌اش نشسته است. این زن آمده است تا بار دیگر در خانه‌ی او بمیرد. نخست چهره‌ی زن را می‌کشد و آن‌گاه تنش را تکه‌تکه می‌کند تا با چمدان ببرد و دور از چشم مردم چال کند. از خانه که خارج می‌شود دوباره خودش را در همان منظره‌ای می‌بیند که در عالَم مثال دیده بود: پیرمردی قوزکرده زیر یک درخت سرو، که می‌گوید گورکَن است و یک کالسکه‌ی نعش‌کش هم دارد. دونفری می‌روند به‌محوّطه‌ی خلوت و آرامی، در پشت کوه، نزدیک شاعبدالعظیم، و پیرمرد با بیلچه و کلنگش مشغول کندن قبر می‌شود، و درضمنِ کندوکو چیزی شبیه کوزه‌ی لعابی پیدا می‌کند که یک طرف تنه‌ی آن به‌شکل لوزی حاشیه‌ای از نیلوفر کبودرنگ دارد و میان حاشیه‌ی لوزی صورت زنی کشیده شده است، و خودِ این محوّطه دیدار دیگری است از همان منظره‌ی قبلی.

همین منظره است که در بخش دوّم کتاب دوباره زنده می‌شود. روزی که راوی تصمیم می‌گیرد برود و خودش را گُم بکند؛ از خانه می‌گریزد و بی‌مقصود معینی در کوچه‌ها راه می‌افتد؛ از خانه‌های خاکستری‌رنگ به‌اَشکال هندسیِ عجیب‌وغریب، که کالسکه‌ی نعش‌کش هم از همان‌ها عبور کرده بود، می‌گذرد، و از دروازه‌ی شهر خارج می‌شود... احساس خستگی می‌کند. کنار نهر سُورِن زیر سایه‌ی یک

درخت کهن سرو می‌نشیند. ناگهان می‌بیند که از پشت درخت‌های سرو دختربچّه‌ای بیرون می‌آید، با لباس‌های سیاه که تاروپودشان گویی از ابریشم بافته شده است، درست مثل زنی که در عالَم مثال دیده بود. یاد بچّگی‌اش می‌افتد، یاد روز سیزده به‌دری که با خواهرِ شیری‌اش که حالا همان زن «لکّاته»ی اوست همین‌جا آمده بود تا دنبال یکدیگر بدوند و بازی کنند. درازکشیدن پای درخت سرو، نزدیک صدای آب و در کنار لکّاته برای وی با احساسی از ابدیت همراه است.

به‌این روایت‌های گوناگون از عالَم مثال ـ نقّاشیِ روی جلد قلمدان، منظره‌ی رؤیاییِ پشت دیوار خانه، دیدار با چهره‌های مختلف، بازیافتن منظره‌ی پیشین، حسرت کودکیِ ازدست‌رفته، و کشش به‌ابدیّت ـ روایت دیگری افزوده می‌شود که به‌ماجرای تولّد راوی برمی‌گردد. ننه‌جون برایش گفته که پدر و عمویش برادر دوقلو بوده‌اند، یک شکل و یک قیافه و یک اخلاق داشته‌اند و حتّا صدایشان یکجور بوده به‌طوری‌که تشخیص آن‌ها از یکدیگر کار آسانی نبوده است. هر دو به‌هندوستان می‌روند. بعد از مدّتی پدرش عاشق یک دخترِ باکِره‌ی بوگام‌داسی، رقّاص معبد لینْگُم، می‌شود که چون از پدرش بچّه‌دار می‌شود از معبد بیرونش می‌کنند. عمو هم که سلیقه و عشقش با سلیقه‌ی پدر جور می‌آمده، یک‌دل نه صد

دل عاشق مادرش می‌شود و بالاخره او را گول می‌زند چون شباهت ظاهری و معنوی‌اش با پدرش این کار را برای او آسان می‌کند. قضیه کشف می‌شود و مادرش می‌گوید که هردوی آن‌ها را ترک خواهد کرد مگر به‌این شرط که پدر و عمو آزمایش مارِناگ را بدهند و هرکدامشان که زنده ماند به‌او تعلّق خواهد داشت. پشت در صدای خنده‌ی تهی و چندش‌آوری شنیده می‌شود که زندگیِ راوی به‌قول خود او انعکاسی جز آن نیست. به‌جای جوانی که منتظرش بودند پیرمردی قوزی و لبْ‌شِکری از در بیرون می‌آید. چون زندگیِ سابق خود را به‌کلّی فراموش کرده و بچّه را هم نمی‌شناخته است همه تصوّر کرده‌اند که عمویش بوده پس راوی نمی‌داند پدرش کیست، و تنها از شباهتی که وی با عمویش داشته قیافه‌اش را حدس می‌زند. درباره‌ی مادرش هم چیزی نمی‌داند و می‌گوید شاید اکنون که مشغول نوشتن است او در میدان شهری دوردست در هند جلوِ روشناییِ مشعل مثل مار پیچ‌وتاب می‌خورد و می‌رقصد، و پدر یا عمویش هم گوشه‌ای کِز کرده به‌او نگاه می‌کند و از یادآوری ماری که سرش را بلند می‌کرد و چشم‌هایش برق می‌زد و گردنش مثل کفچه بود به‌خودش می‌لرزد.

در بخش اوّل کتاب درباره‌ی زن رؤیایی گفته شده بود «فقط یک دختر رقّاص بتکده‌ی هند ممکن بود حرکات موزون

او را داشته باشد.» پس می‌بینیم که لایه‌های متعدّد در مثال هست، از نقّاشیِ روی جلد قلمدان، از دیدار با رؤیا، از یادبود کودکی و خاطره‌ی دخترکی که اکنون به‌لکّاته تبدیل شده، تا تصویر مادر خیالی، ضمن آن‌که در چهره‌ی پیرمرد نخست سیمای کسی را می‌یابیم که می‌گوید عموی اوست، آن‌گاه سیمای پیرمرد رؤیا را، و سپس سیمای گورکَن را، سیمای پدر یا عموی راوی در آزمایش مارِ ناگ را، که به‌دنبال آن چهره‌های پدر لکّاته را داریم و پیرمرد خنزرْپنزری را که جلوی خانه نشسته است، و سرانجام چهره‌ی خودِ راوی را که به‌پیرمردی خنزرْپنزری تبدیل شده است.

ولی اشارات متعدّد داریم به‌چهره‌ی پدر خیالی و به‌تولّد راوی و به‌ممنوعیّتی که از آغاز بر آن حاکم بوده. در پایان کتاب، راوی می‌گوید اصلاً شبیه پیرمرد خنزرْپنزری شده و موهای سر و ریشش مثل موهای سروصورت کسی است که زنده از اتاقی بیرون بیاید که یک مارِ ناگ در آن‌جا بوده. در مورد جوکیِ روی پرده‌ی اتاقش که راوی در کودکی از آن وحشت داشته نیز همین اصطلاح به‌کار رفته است. مارِ ناگ هم ــ که به‌رغْم نامش بیش‌تر از *سِفْر پیدایش* گرفته شده تا از اساطیر هندی ــ همین‌طور: در آخرین صحنه‌ی عشقیِ خشونت‌بار پایان کتاب دوباره به‌نام این مار برمی‌خوریم؛ لکّاته چونان مارِ

ناگ به‌دور بدن راوی می‌پیچد: لبش را چنان می‌گزد که از میان دریده می‌شود، و راوی چشم او را به‌نیش گزلیک درمی‌آورد.

*

تصویرِ روی جلد قلمدان، و تصویری که نقّاش در منظره‌ی رؤیاییِ پشت دیوار خانه می‌بیند از کجا آمده است؟ آیا مؤلف این تصویر را از خودش اختراع کرده؟ نه، حتّا اگر به‌شکلی که می‌بینیم تصویری مطلقاً تازه باشد. آیا چنین تصویری به‌صورت نقّاشی‌شده روی پرده‌ها در هند وجود دارد؟ اگر چنین باشد باید گفت از ایران به‌آن‌جاها رفته است. چنین تصویری را در ایران زیاد می‌بینیم، البته نه درست به‌شکلی که در کتاب آمده است، بل‌که به‌صورتی که تصویر کتاب درواقع یکی از حالت‌های آن است، حالت تغییریافته‌ای که شکل اساطیری‌اش را از همان گرفته است. در همه‌ی مجالسی که در دیوان شُعرا می‌کشند، یا در همه‌ی تصویرهایی که رمز و نُماد این‌گونه دیوان‌هاست، درختی می‌بینیم، با رودخانه و سرو و شراب و شاعری که کنار محبوبش نشسته است: اعم از این‌که عشقِ زمینی هدفی فی‌نفسه باشد یا فقط کنایه‌ای از یک راه، باید گفت که این مجلس بیانگر آرمان زندگی است، وعده‌ی سعادت یا، به‌قول راوی، وعده‌ی ابدیّت است.

و پیرمرد چرا؟ برای پاسخ‌دادن به‌این پرسش کافی است

به‌چهره‌ی خیالیِ همه‌ی شاعران پارس بنگریم: همه ریش سفیدی دارند، با عمّامه‌ای به‌دور سر. درواقع نیز همه پیر بوده‌اند، حتّا در چهره‌ی اساطیریِ رازآشناکُنِ «پیرِ مُغان» که بازمانده‌ی روح پارسیِ باستان در شعر ایرانِ اسلامی بود؛ زیرا، به‌رغْم وجود قهرمانان جوان در اساطیر ایرانی، باید گفت جوانی از ابداعات یونانی‌هاست: قهرمانان یونانی نیمه‌خدایانی هستند که با خدایانِ همواره جوانِ خود در حال رقابت‌اند. در شرق، رابطه با عنصر الاهی همیشه رابطه‌ی احترام بوده نه رابطه‌ی رقابت؛ و جوانی، حماقت و نادانی است. خدایان، شیوخ و شاهان همه از ریش‌سفیدان‌اند، و نیز شُعرا و حُکما.

پیرمردِ خنزرْپنزری، با کثافت، فقر و عظمت شُکوهمندش، هم از همین تصویر می‌آید. امّا موجودی است از ابدیّت رانده‌شده، که صاعقه‌ی میل بر تنش فرود آمده، و سینه‌اش از رنج‌های جدایی شَرحه‌شَرحه شده است. همان غیرِ درضمن هم‌هویّت با خودِ راوی است که بیمار مرض عشق است. همان عاشق ــ برادرِ رند و شاعر ــ که جهان را باخته یا فروگذاشته، و خود را ویران کرده است؛ همان کسی که عشق مطلق ــ اعم از زمینی یا حکیمانه ولی درهرحال مقدّس ــ زندگی‌اش را سوزانده و «به‌خاکسترش نشانده» است.

سرو، درختِ همواره سرسبز بهاری ـ آب، آینه‌ی روشنی و شُکوه ـ از عناصر سازنده‌ی بنیادیِ فردوس‌اند که چنان‌که می‌دانیم از آفریده‌های پارس باستان بود. سرو و کبوتر با هم‌اند که این یکی قاصد سعادت، پرنده‌ی عشق، دوستی، صلح و وفاداری است. در نزد هدایت، کبوتری در مجلس نمی‌بینیم، چرا که در غربت و سقوطش مسخ شده و به‌صورت بوف درآمده است.

اگرچه در مجلس **بوف کور** شرابی در کار نیست، امّا در خودِ کتاب صحبت از شراب هست. شراب از دنیای تصویر بیرون است و معنایی مقلوب دارد. نقّاش هنگامی منظره‌ی رؤیایی را می‌بیند که چارپایه‌ای زیر پا گذاشته تا بغلیِ شراب را از روی رَف بردارد. شراب، به‌عنوان منبعی درخشان و خورشیدی، با یا بی‌آب‌ورنگ‌های عارفانه‌اش، هم از زمان پارسِ پیش از اسلام سرچشمه‌ی الهام شاعران بوده؛ شراب باده‌ی جاودانگی و بی‌مرگی است؛ در حالی که بغلیِ شراب **بوف کور** به‌سمِّ مارِ ناگ آغشته است: این دیگر باده‌ی بی‌مرگی نیست، شرنگِ کُشنده‌ی مرگ است.

سخن بر سر صورتی پُربار از یک قالب فرهنگیِ ازلی است، و واقعیّت و طنین آن در شرایطی کاملاً مخالف آن‌چه بود. زیرا موضوعِ مقلوب‌شده‌ی هنر هرگز خودِ امر نیست بل‌که

شکل منحّط آن به‌صورت تصویر منسوخ و تهی‌شده از معنای آن است. مسخ و جان‌باختگیِ «تصویر» **بوف کور**، و تبدیل‌شدن فردوس به‌جهنّم، به‌رنج و خشونت و مرگ، هم همین‌طور است.

❊

در **بوف کور مثال** از دو چهره تشکیل شده است: ـ زیباییِ افسون‌کننده درکنار زشتی و غرابتی ترسناک که همه‌ی سطوح کتاب را پُرکرده‌اند. این چهره‌ها مردانه و زنانه‌اند. چهره‌ی زنانه چهره‌ای است اثیری و مادّی، که درعین‌حال ملکوتی و شهوانی است. درکنار این چهره، سیمای بی‌دندان و زشت پیرمرد را داریم با خنده‌های میان‌تهی‌اش. این دو چهره گویی از اعماق دیرینه‌ترین لایه‌های ناخودآگاه می‌آیند: نوعی صورت آرمانی‌شده‌ی تصویر مادری و چهره‌ی بی‌حیا و درنده‌ی پدری خیالی، جَماع‌کُن و بچّه‌پس‌انداز، چیزی نزدیک به‌دیو گنوستیک‌ها و مانَویّان، که مسئول آفرینش دنیای شرّ، دنیای مادّی است. چهره‌ی کثیف و دل‌آشوبنده‌ی پیرمرد خنزرْپنزری که عاشق لکّاته است نیز به‌همین‌سان ترسیم شده است: «اشیای بساطش همه مُرده، کثیف و ازکارافتاده بود ولی چه زندگیِ سمج و چه شکل‌های پُرمعنایی داشت». دردها و بدبختی‌هایی که به‌سرووی پیرمرد نشسته بود «او را مانند یک

نیمچه‌خدا نمایش می‌داد و با آن سفره‌ی کثیفی که جلوی او بود نماینده و مظهر آفرینش بود.»

مثال در کتاب نقش یک «صحنه‌ی اوّلیّه» را بازی می‌کند: کافی است به‌تاریخچه‌ی تولّد راوی بنگریم که صحنه‌ی عشقیِ پُرخشونت پایان کتاب هم تکرار آن است هم کوششی برای تخریب آن. نوعی ممنوعیّت، نوعی سدّ خشونت و مرگ مانع از واردشدن در مدار **مثال** می‌شود.

چهره‌ی زنانه موضوع عشق یا پرستشی است که تاروپود آن با اطاعت و محرومیّت گره خورده است. تنها کسی که به‌آن دسترسی دارد پیرمردی است دهشت‌انگیز. و نزدیک‌شدن به‌آن، درست مثل مورد همین دیوِ بدترکیب، در حکم نیمه‌خداشدن است، و درعین‌حال در حکم ویران‌کردن، که کشتن چهره‌ی زنانه است.

جوِّ کابوس و مرگ، جوّ روح مرده‌ای که بر این نوشته سنگینی می‌کند شاید ناشی از مانعی باشد که حدِّ فاصلِ ورود به‌این صحنه است، و ناشی از ممنوعیّت همبستری با محارم که بر فضای آن سایه انداخته. زیرا دستمایه‌ی این زمینه‌ی فکری از همان آغازِ صحنه‌ی تولّد به‌چشم می‌خورد. وانگهی، راوی برادر شیریِ لکّاته است و نمی‌بایست با وی ازدواج می‌کرد؛ این‌ها تقریباً دوقلو هستند و در یک گهواره پرورش

یافته‌اند؛ و راوی او را دوست دارد چرا که شبیه وی است و نیز شبیه مادرش؛ سیمای خانم[1] و چهره‌ی دیو در چنین زمینه‌ای شکل می‌گیرند.

❊

تصویر روی جلد قلمدان و تصویری که نقّاش در صحنه‌ی رویارویی‌اش می‌بیند شاید به‌دیدی عارفانه برمی‌گردند. عارف پیر، در حیرت از دیدار زن جوان، که گُلی به‌رنگ آبیِ آسمانی در دست دارد، انگشت به‌لب مانده است. معشوق آینه‌ای است که عاشق سیمای الاهی‌اش را در آن می‌بیند، همان سیمایی که به‌عقیده‌ی عُرفای ایران، حکم وجودِ باطنی، حکم خودِ راستین او را داشت. زنی که بر نقّاش ظاهر می‌شود نیز همین حالت را دارد؛ نقّاش چنان مجذوب و محو نظّاره است که گویی در جای دیگری است. هم‌اوست که در میدان دید قرار دارد. به‌جای پیرمرد اوست که بینش دارد، و همه‌چیز از همین جابه‌جایی می‌آید. خنده‌ی میان‌تهی، و اهریمنیِ او حکم هبوطی را دارد که نابودکننده‌ی بینش است.

❊

شاید هم همین هبوط، یعنی وجود دنیای مادّی و رنج، دنیای ملال و مرگ باشد که عامل ایجاد بینش است. در این‌صورت،

۱. Dame، در ادبیاتِ Triybadour.

عشقِ مطلق ــ عشقِ به‌مرگ ــ حکم بازشناسی و درعین‌حال پس‌زدنِ دنیای دوگانه‌نگر را خواهد داشت. در یک‌سو دنیای مادّی، آفرینشِ نیمه‌خدای بدی را داریم، و در سوی دیگر بینش را که یادآور اصلی است که در این جهان خاکی نمی‌توان به‌آن دست یافت. «در این دنیای پست پُر از فقر و مسکنت، برای نخستین‌بار گمان کردم که در زندگیِ من یک شعاع آفتاب درخشید. امّا افسوس! این شعاع آفتاب نبود، بل‌که فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره‌ی پرنده بود که به‌صورت یک زن یا فرشته به‌من تجلّی کرد [...] و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد.»

این‌جا به‌راستی سخن بر سر نوعی دیدار ــ ظهور حیّ‌وحاضر تصویری که نقّاش همیشه می‌کشیده است ــ آن‌هم از روزنی که وجود ندارد. نوعی ربوده شدن ــ به‌معنای واقعیِ کلمه ــ به‌پسِ پشتِ دیوار واقعیّت است. دیوار کلفت و تیره‌ای که روزهای بعد درباره‌اش می‌گوید «مثل شبی که فکر و منطق مردم را فراگرفته». این‌گونه دیدار مشخّص و عیان با نادیدنی، از حواسّ ما ساخته نیست بل‌که کار تخیّل فعّال است که عرفای ایران آن‌را دیدار «عالَم مثال» می‌نامیدند. نقّاش درباره‌ی «آن فرشته‌ی آسمانی، آن دختر اثیری، که وجود لطیف و دست‌نزدنی‌اش نمی‌توانست با چیزهای این دنیا

رابـطه داشـته بـاشد» مـی‌گوید مـثل ایـن‌که اسـم او را قـبلاً می‌دانسته، مثل این‌که روانش در عالَم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک مادّه بوده و بایستی که به‌هم مـلحق شده باشند.

دیـدارکـننده بـه‌واقـع بـا فـرشته دیـدار داشـته است، از این‌روست که خنده‌ی زننده و میان‌تهیِ پیرمرد را می‌شنود، پیرمردی که بعدها گورکَن می‌شود، همان نیمه‌خدایی که در آستانه‌ی خلقت نشسته، و همان دیوی که راوی در درون خود دارد. به‌قول بنیامین، در تجدّد (= مُدرنیته) دوباره عهد عتیق را می‌بینیم امّا به‌صورت کابوس. نظّاره‌ی فـرشته بـه‌جای آن‌کـه شـاعرِ عـارف را بـه‌سعادت دیـدار خـدا بـرساند بـرمی‌گردد به‌صورت بینش اهریمنی، و روایتگر امروزی را به‌رنج، به‌پندار و عدم رهنمون می‌شود (هدایت هم در قصّه‌ای کوتاه، ***مردی که نَفْسش را کشت***، شرح طنزآمیز خودکشیِ کسـی را نـوشته کـه ناگهان می‌بیند باورهای عرفانی‌اش خواب‌وخیالی بیش نبوده است).

عشق، رسیدن به‌کمال بود؛ نه‌تنها قلمروی بود که در آن خـاصّان در ذات احـدیّت بـه‌هم مـی‌رسیدند، بـل‌که کـوره‌ی گُدازانی بود که همه چیز را در خود ذوب، و دگرگون می‌کرد، روشناییِ تازه‌ای بود به‌رنگی دیگر و با هیأتی دیگر. ولی سراب

اگر تحقّق یابد دیگر زخمی است جانکاه که می‌کُشد و می‌میراند. خاستگاه و مقصد میل عرفا در عالَم مثال بود؛ ولی آن میلی که خشنودی‌اش را در واقعیّت می‌جوید ـ چرا که آدم مُدرن چیزی جز واقعیّت نمی‌شناسد ـ تنها به‌سرخوردگی می‌انجامد و بس که فرسنگ‌ها از مطلقی که حالا دیگر «خیالی بیش نیست» فاصله دارد. در چنین هبوطی ـ که **بوف کور** درست محلّ آن است ـ میل فرشته‌گون نامیرا به‌شکل مقلوب جنایت و تمایلات منحرفی که یگانه صورت واقعیِ اوست تبدیل می‌شود.

❊

فرشته دیگر بینشگر را به‌عالَم مثال رهنمون نمی‌شود: از آن عالَم سقوط می‌کند تا در این جهان بمیرد. چون راهی نیست که تصویر را به‌جهانی دیگر ببرد، چون پرتو نامیرندگی از بین رفته، فقط تصویر باقی مانده است که دیگر پیداست جسدی بیش نیست. و دلیلش فقط این نیست که هرگونه تجسّم ماورایی مرگش را در خود نهفته دارد، بل دلیلش این است که در این نوع جهان‌نگریِ کشف و شهودی مرگ پایه‌ی همه‌چیز است.

آخرین شبِ ماجرا، چهره‌ی زنِ مطلوب در ذهن نقّاش به‌همان شدّت و حدّتی است که تصویر روی قلمدان. و وی این چهره را دَم در خانه‌اش می‌یابد. چهره‌ای است که به‌رؤیا،

به‌زندگی ابدی می‌ماند. تجسّم مادّیِ شب و تاریکی است، که از جهان ناشناخته، از عالَم تصاویر، از قلمروِ مرگ، از گذشته‌ای گریخته و خفه‌شده می‌آید. مانند خوابگردها به‌خانه‌ی وی پا می‌گذارد، به‌سمت تختخواب می‌رود، می‌خوابد و چشم‌هایش را می‌بندد. مُرده‌ای است که آمده تا تن یخ‌زده و سایه‌اش را به‌نقّاش تسلیم کند. نقّاش خیلی دلش می‌خواهد گرمایی در این تن بدمد. پهلویش می‌خوابد. لب بر لبش می‌نهد و طعم بوسه‌ی مرگ را می‌چشد، از دهانی که «گَس و تلخْ‌مزه بود و طعم کونه‌ی خیار را می‌داد.» تن‌هایشان به‌هم چسبیده‌اند، مثل نر و مادّه‌ی مِهْرگیاه، که همیشه همچون رمز عشق بر زبان هدایت است.

❊

آیا غیرِ خیالی هم موجودی مُرده است که پایش هنوز به‌قلمروِ اشیای گُم‌شده نرسیده است؟ آیا می‌توان گفت که تخیّل، یا بینش به‌طور کلّی، هم خصلتی مرگْ‌گریز دارد که در زیبایی و نامیرندگی به‌شُکوه می‌رسد! یا این‌که فقط با مقلوب‌شدنِ آن است که عالَم مثال به‌دنیای خاطره‌ی فراموش‌شده و مرگ تبدیل می‌شود؟

هر چیزی که با زیبایی دیدار کرده باشد طعمه‌ی مرگ است چرا که «نقش عنصر زیبا (به‌گفته‌ی لاکان) این است که

در نوعی حالت خیرگی به‌ما نشان دهد که جای رابطه‌ی آدمی با مرگ خویش در کجاست». امّا چنین زیباییِ الزاماً آن‌سوْ باشنده و دور از دسترسی، همیشه این نقش را دارد که روان را به‌نامیرندگی و ابدیّت رهنمون شود. «درخشش و شُکوهِ آن طعمه‌ای است که کشش ایجاد می‌کند و خودِ آن‌هم به‌ناحیه‌ی میان مرگ و زندگی کشیده می‌شود که در آن هر کششی به‌سمت فقدان هرگونه شیء گراییده می‌شود.» میل و کشش قادر نیست به‌موضوعش دست یابد. وگرنه، مانند مورد بوف کور معلوم می‌شود که زیبایی‌اش حجابی بوده پوشاننده‌ی مرگ و گندیدگی، و دهشتِ «امرِ» بی‌نام.

❊

در چنین سرحدّی، دو راه برای نقّاش وجود دارد؛ یا باید به‌عنوان هنرمند عمل کند یعنی به‌انگیزه‌ی بهره‌مندی از هنر که شُکوه و تعالی‌یافتن و کُشتنِ تمثیلیِ موضوع هنر است؛ موضوع در این حالت از دست می‌رود و درمی‌گذرد تا در ناواقعیّتیِ عالَم هنر دوباره بازیافته شود. این‌جاست که وی تمام شب را در تبی آفرینش‌بخش می‌گذراند تا چهره‌ی موضوع را بکِشد، جاودانه‌اش کند، طعمه را، زیبایی را، دوباره زنده کند، یعنی چیزی را که می‌بایست در کام مرگ بگندد از مرگ پس بگیرد. یا این‌که در همان جهتِ خلاءِ مرکزیِ میل و

کشش که بوی نعش می‌دهد، و تنِ غیر در آن تکه‌تکه می‌شود پیش برود. این‌جاست که کاردش را برمی‌دارد و شروع می‌کند به‌قطعه‌قطعه‌کردن پیکر زن تا همه را در یک چمدان بگذارد. آن‌گاه از خانه بیرون می‌رود و در آن‌جا، در منظری شبیه به‌منظره‌ی نقّاشی‌ها و رؤیاهایش، آن چهره‌ی دیگرِ همین منظره، پیرمردی قوزی، عاشقِ عارفی را می‌بیند که حالا دیگر مُرده‌خور شده است.

❊

فوایدگیاه‌خواری که یادمان هست: کتاب را که بازکنیم دلمان از نفرت و خشونت به‌هم می‌خورد. هدایت در این کتاب در مقابل بی‌رحمی و درندگیِ خون‌آشام آدمیان، مُبلّغِ روشنایی و پاکی و بی‌آزاری است، درست مثل مذهب زردشت که قربانی‌کردن را مطلقاً ممنوع کرده و سفارش کرده بود که حیوانات را برای خوردن گوشتشان نکشند. ولی در **بوف کور** پاکی و نوری در کار نیست. این‌جا دنیای دیو و امیال نادانسته است. تکه‌تکه‌کردن پیکر زن در هر دو بخش کتاب هست؛ در آغاز کتاب که عیناً هست، و در دنباله‌ی آن به‌صورت میل انتقامی درمی‌آید که تمام وجود راوی را فراگرفته: قوّه‌ای که مشاهده‌ی لاشه‌های آویخته در دکان قصّابی محرّک آن است.

خانه‌ی نقّاش در ناکجایی که دیار و دیّاری در آن نبود قرار

داشت در حالی که خانه‌ی راویِ نویسنده پنجره‌ای دارد که به‌کوچه باز می‌شود. در این کوچه هر روز صبح یابوهایی لاغر و مُردنی می‌آیند با بار لاشه‌های خونینی بر پشت. قصّاب را می‌بینیم که لاشه‌ها را با نگاه خریداری برانداز می‌کند، بعد دو تا از آن‌ها را می‌گیرد و به‌چنگک دکانش می‌آویزد. بعد گزلیکِ دسته‌استخوانی‌اش را برمی‌دارد تا گوشت لُخم را تکه‌تکه ببُرد و به‌مشتریانش بدهد.

کمی دورتر پیرمرد عجیبی نشسته است که هویّتی پنهانی او را به‌راوی وصل می‌کند چندان‌که در رؤیاهایش هم دست از وی برنمی‌دارد. در پایان کتاب وی احساسات هر دو را در خویش می‌بیند. وقتی که برای قطعه‌قطعه‌کردن زن می‌رود خودش را به‌صورت پیرمرد درمی‌آورد و می‌خواهد همان کِیف قصّاب را هم داشته باشد.

❊

ولی بخش دوّم **بوف کور**، پیش از آن‌که به‌این میل تحقّق‌نیافته برسد به‌روایت سودای عشق می‌پردازد که عمومی‌تر است. در ابتدا همه‌چیز تقریباً دوقُلو است، و این حالت بیانگر روایتِ زمینیِ احدیّتِ عالَم مثال است: راوی در دامان مادرزنش بزرگ شده، یعنی از بچّگی با «زنش» خوابیده و بالیده است. «لکّاته» هم کنار نعش مادرش به‌وی آویخته؛ و همین باعث شده که

راوی با او ازدواج کند. ولی از آن لحظه به‌بعد لکّاته دیگر به‌وی راه نداده و رفته بغل هر کس‌وناکسی خوابیده است: «سیرابی‌فروش، . . . ، جگرکی، رئیس داروغه، مقنّی، سوداگر، فیلسوف که اسم‌ها و القابشان فرق می‌کرد ولی همه شاگردکلّه‌پز بودند».

سودایِ عشق، عزا، درد، احساس غربت، رنج و سعادتِ شدید می‌آورد. میل عشق میلی کُشنده است. خانم بی‌رحم و فطرتاً لکّاته‌ای است که فقط محرومیّت‌دادن و ازچنگ گریختن را بلد است. خودِ امراست نه این یا آن امر ممنوع. لکّاته راه نمی‌دهد چون قانون عرف عقد ازدواجش را با راوی بسته هرچند که خودش همه‌ی دسیسه‌ها را چیده است. ممنوعیّت دیگری با همه‌ی سنگینی‌اش در کار است که بنیادی‌تر است. لکّاته شبی می‌آید تا سرِ راویِ بیمار را مثل بچّه‌ای روی زانویش بگذارد و چنان مادرانه می‌نوازدش که وی آرزو می‌کند کاش همان لحظه می‌مُرد. اگر لکّاته بداند که وی به‌خاطر او می‌میرد خوشبخت‌ترین آدم‌ها خواهد بود.

هر چه راوی تصویری را بیش‌تر دوست بدارد به‌همان نسبت حسّ میل در وی نیرومندتر است. و وی از این نکته غافل نیست. ولی همین‌جاست که او به‌شدّت متوجّه «گوشت» می‌شود. با وحشت می‌بیند که زنش دیگر آن

دختربچّه‌ی دوران کودکی‌اش نیست. «یک زنِ جاافتاده و سنگین‌ورنگین شده.» و این، گوشت‌های دکّان قصّابی و کارد را به‌یادش می‌آورد.

در کنار تصویر آرمانیِ زن، و عشق و نفرتی که از آن می‌بارد، وظایف مادری و مواظبت‌ها به‌عُهده‌ی ننه‌جون است. از آن‌جا که حتّا خودِ راوی سایه‌ای بیش نیست ننه‌جون تنها آدمی است که در **بوف کور** واقعیّتی دارد؛ انسجامی اگر در بخش دوّم کتاب هست از اوست. در وجود او دیگر رؤیاهای مثالی و خیالی نیست که تجسّم می‌یابند بل‌که آن‌چه می‌بینیم آن رویِ آن‌ها و خاستگاه آن‌هاست: دنیایی کهنه و فرسوده با آت‌وآشغال‌های بی‌مصرفش و بوهای گندیده‌اش، همان چیزی که ایرانِ قدیم شده بود پیش از آن‌که به‌شبحی تبدیل شود. ننه‌جون ــ که به‌نظر می‌رسد واقعاً هم در زندگیِ هدایت بوده ــ ضمناً «پیرِ مراد» همه‌ی «خاله‌زَنَک»های آثار هدایت است که زبانشان را بلد است، دنیای فقر و مسکنت‌شان، دسیسه‌ها و شیطنت‌هایشان، و خرافات و قصّه‌هایشان را می‌شناسد، و این‌ها همه یکی از ابعاد **بوف کور** و نیز گذشته از این کتاب جالب‌ترین بخش نوشته‌های هدایت را تشکیل می‌دهند.

❋

محرّک بخش دوّم کتاب جنایتی عشقی است، با احساس پرستش و محرومیّت، تحقیر و خودآزاری، حسادت جنون‌آسا و هذیان، کینه و قتل. حتّا مهلکه‌ی همجنس‌بازی را هم در این میانه داریم زیرا راوی که نمی‌تواند لکّاته را در آغوش بگیرد برادرش را که شباهتی به‌او دارد در بر می‌کشد. در این قسمت اتّفاقی نمی‌افتد مگر تفکّر و دگرگونیِ حالتی که تا دگرگونیِ شخص کشیده می‌شود. تعداد مایه‌ها و چهره‌ها در این بخش مهّم‌تر است و ساختمان کار سُست‌تر، که بداهت توهّم‌انگیز بخش اوّل را ندارد؛ ولی از لطافتی دیگر برخوردار است. این بخش بیش‌تر به‌توصیف دنیایی کهنه کشیده می‌شود. ولی درعین‌حال دریچه‌ای به‌سوی دنیای تنهایی و سایه، دنیای تاریکی و شب و رؤیا یا مرگ هم دارد.

❊

راوی دچار بحران شده و حکیم‌باشی تجویز کرده است که تریاک بکشد. این هم یک انگاره‌ی ثابت است هم قالب کلّ کتاب. با این‌همه، از نظر **بوف کور** خارجی وجود ندارد، مقدّمه و بیرون و کناره‌ای در کار نیست. مرجع نوشته، خودِ نوشته است، خودِ خلاءِ مرکزی و درونیِ موجود در آن است. پس تریاک‌کشی هم قبل از هر چیز انگاره‌ای است مثل خیلی از انگاره‌های دیگر. «وقتی که تریاک می‌کشیدم افکارم بزرگ،

لطیف، افسون‌آمیز و پرّان می‌شد. در محیط دیگری ورای دنیای معمولی سیر و سیاحت می‌کردم.» و آن رویداد مافوق‌طبیعی هم ظاهراً از همین سیروسیاحت در عالَمی اثیری و آسمانی ناشی می‌شود: رؤیا به‌زیباییِ نشئه‌ی تریاک است و شُکوهی که در وجود زن می‌بینیم همان جاذبه‌ی تریاک را دارد.

تریاک چون با تغییر حال همراه است به‌وسیله‌ای برای ساختن بَدَل می‌شود: میان پایان بخش اوّل و دوّم و به‌خصوص پس از بخش دوّم در صفحه‌ی آخر کتاب این نکته را می‌بینیم.

تریاک و رؤیا، در حرکت دوّم کتاب، وسیله‌ای برای گذر به‌آن‌سو، برای تاخت‌وتازهای راز در زندگیِ معمولی‌اند؛ و همین آمادگیِ زیرآبی و واپس‌نگرانه‌ای ایجاد می‌کند که آغاز کتاب را ناشی از نشئه‌ی تریاک بدانیم. ولی با تأمّلی نهایی همه‌چیز عوض می‌شود. می‌بینیم آن‌چیزی که فکر می‌کردیم واقعیّت است و شکّی در آن نیست، به‌رؤیا، به‌کُنه رویدادهای فوق‌طبیعی تبدیل می‌شود.

گفتیم بخش دوّم، چون بعد از بخش اوّل آمده است. امّا هیچ‌چیزی دالّ بر بخش‌دوّم‌بودنش نیست. برعکس، وقتی که نقّاش و گورکَن به‌خارج شهر می‌روند تا چمدان را چال کنند

گورکَن در گودال قبر کوزه‌ای می‌یابد، مال شهر قدیم ری، که نقّاش می‌گوید حالا شاعبدالعظیم نامیده می‌شود ــ درواقع نیز شهر اکنون همین نام را دارد. می‌دانیم که راویِ «بخش دوّم» در سال‌های عظمت شهر ری زندگی می‌کند. «شهری که عروس دنیا می‌نامند و هزاران کوچه‌پس‌کوچه و خانه‌های توسری‌خورده و مدرسه و کاروانسرا دارد ــ شهری که بزرگ‌ترین شهر دنیا به‌شمار می‌آید.» و در همین بخش دوّم گفته می‌شود که پیرمرد خنزرْپنزری از کوزه‌گرهای قدیمی است که فقط یک کوزه برای خودش نگاه داشته است؛ و موقعی که راوی تصمیم داشته کوزه را از وی بخرد پیرمرد هنوز کوزه را در بساطش داشته و دستمال چرکی رویش انداخته بوده است. و آن‌روزی هم که پیرمرد گورکَن کوزه را در قبرستان به‌نقّاش می‌داد باز هم آن‌را در دستمالی پیچیده بود. و نقّاش دیده بود که روی کوزه منظره‌ای کشیده شده عین تصویری که وی شب قبل از مُرده کشیده بود. و در پایان کتاب وقتی که «قهرمان» جلوی منقل‌ووافورش بیدار می‌شود باز همین کوزه را داریم که پیرمرد قوزی با خودش می‌بَرَد. تنها عناصر ثابت، پس از هر بخش، بوی مرگ و خونِ روی لباس‌هاست که نمی‌دانیم از تن «فرشته» است یا از تن لکّاته.

پس پایان کتاب ادامه‌ی بخش اوّل آن است؛ و ابتدای

بوف کور ـ همان سرآغازی که درباره‌ی زخم‌هایی صحبت می‌کند که نمی‌شود به‌کسی گفت، زخم‌هایی که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد و وادارت می‌کند تا شرح تنهایی‌ات را فقط برای سایه‌ات بنویسی ـ شاید با آغاز بخش دوّم تطبیق کند. به‌این‌سان هر یک از دو حرکت کتاب رؤیایی در درون حرکت دیگر است، و هر بار، مانند نشئه‌های تریاک، مثل این است که در دنیای جدیدی بیدار شوی، واقعی‌تر، قدیمی‌تر، مأنوس‌تر از محیطی که به‌آن اُنس داری، عجیب‌تر و آشناتر از آن.

این جابه‌جایی‌های آغاز و پایان نوعی ضرورت است. وگرنه روابط مضاعف و انعکاسیِ موجود میان **مثال** و رویداد، یا میان بخش‌های «اوّل» و «دوّم» می‌بایست بی‌نهایت ادامه یابد. به‌این‌سان کتاب با بازتابی درونی بسته می‌شود. و در این دایره دیگر علّت‌ومعلولی، یا پیش‌وپسی، در کار نیست: در آن‌جایی که همه‌چیز حکم تکرار را دارد، و جز بازگشت جاودانِ همانی که همیشه بود و برابریِ دیرینه و فعلی نیست. سرآغازی وجود ندارد. در بازگشت هماره همان، **مثال** یا بخش «اوّل» یا نیروی اسطوره‌ی زاینده‌ای که نابودگر هویّت فردی و شخصی است به‌کار می‌افتد. از این‌جا دنیایی از سایه‌ها، از بازتاب‌ها و پندارها، پدید می‌آید که مرگ یگانه واقعیّت آن

است.

مثال، «صحنه‌ی اولیه»، باید به‌واقعیّت برسد. خنده‌ی میان‌تهی و ترسناک پیرمرد درست در لحظه‌ای رشته‌ی بینش را می‌گسلد که زن می‌خواهد حرکتی به‌سوی او بکند. مثل این است که بینش می‌خواسته به‌واقعیّت تبدیل شود. پس کتاب به‌این‌گونه تحقّق‌یابی، به‌این‌گونه میراندن، گرایشی دارد. صحنه‌ای عشقی است که در رهاشدگی و خشونتش چیزی کیهانی، چیزی اَزلی و ابدی، دارد. میلی که واقعیّت یافته باشد به‌مُثله‌شدگی و مرگ می‌انجامد. در قوی‌ترین لحظه‌های هماغوشی و بی‌خبری، زن لب مرد را می‌گزد و می‌درد، و مرد با کاردی که در دست دارد، چشمش را درمی‌آورد و می‌کشدش.

❊

اگر بینش همان راه باشد و عشق وابسته‌ی نگاه، نقّاش، به‌جای نگاهِ غیر چشم‌های او را می‌بیند. نقّاشی که **مثال** را در پشت دیوار می‌نگرد مجذوب چشم‌هاست، چشم‌های مضطرب، درخشان، پُرشرار و کُشنده‌ای که همه‌ی هستی‌اش را به‌خود می‌کشد. با دیدن این چشم‌هاست که زندگی‌اش در آینه‌ی سیاهیِ ابدیِ آن‌ها غرق می‌شود. او شیفته‌ی این چشم‌هاست. می‌نشیند و تصویرشان را می‌کِشد، همان چشم‌ها را روی

بدنه‌ی کوزه‌ی قدیمی بازمی‌یابد و آن‌دَمی که می‌خواهد آخرین نگاه را به‌چمدان، پیش از چال‌کردنش بیندازد باز هم همان چشم‌های درشت و پُر از سرزنش‌اند که ناگهان از وسط کِرمْ‌هایی که وول می‌خورند به‌وی خیره می‌شوند. در دنباله‌ی داستان هم، جایی که راوی نمی‌تواند پیکر زن را مثل گوشت قصّابی تکّه‌تکّه کند می‌بینیم که با نیشِ گزلیک چشمش را درمی‌آورد.

تن قطعه‌قطعه، بوی نعش، جسد و گندیدگی، چیزهایی‌اند که نمی‌شود دید: مضمونِ پرده‌ی پوشیده‌ای که در بینش تصویر از راه زیبایی به‌تعالی رسیده است. ولی پیکر قطعه‌قطعه و چشم‌های مرگ را هم داریم که با تصویر و آینه مستور مانده‌اند.

چشم و نگاه به‌هم مربوط‌اند. با این‌همه چشم‌ها را وقتی می‌بینیم که نگاه را نبینیم. نقّاش مجذوب چشم‌هاست چرا که زن در آن رؤیا هرگز به‌وی نگاه نمی‌کند؛ ولی اگر حتّا یک‌بار نگاهش می‌کرد کافی بود تا همه‌ی رازها بر وی آشکار شود. تنها وقتی که نقّاش در حضور آن زنِ مُرده جزیی از «جریان ابدیّت و جاودانی» می‌شود، تنها هنگامی که همه‌ی شب را بی‌هوده در این می‌گذراند که چشم‌های بسته‌ی آن زن را نقّاشی کند، آری درست در چنین موقعی است که زن

چشم‌هایش را بازمی‌گشاید و ــ برای آن‌که وی بتواند اثرش را تکمیل کند ــ از عالَم مرگ به‌وی می‌نگرد.

چشم‌ها، بینش، نگاه، تصویر، سایه و آینه همه حکایت از آن دارند که در این‌جا سخن بر سر ماجرای چشم و دیدن است که در عنوان کتاب هم آمده است: **بوف کور**. اندکی مانده به‌آخر کتاب راوی می‌گوید که شبیه جغد شده است. «شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند.» سایه‌اش به‌دیوار که وی از آن می‌ترسد شبیه جغدی شده که نوشته‌های وی را به‌دقّت می‌خوانَد.

مهّم‌ترین چیزی که در وجود جغد، این پرنده‌ی زیرک و روشن‌بین هست و بیش از هر چیز روی بیننده تأثیر می‌گذارد، چشم تیز و درخشان، نگاه روشن و نافذ اوست. جغد، با قدرت دیدش در تاریکیِ شب، از نظر یونانیان مظهر دانایی بود؛ با این‌همه، این‌که جغد هم به‌جای نقاب گورگونی[1] ــ که با «چشم‌های مرگبار» درست توی چهره‌ی ما می‌نگرد ــ روی سپر «آتنا» نقش بسته شاید اشاره‌ای باشد به‌نزدیکیِ پرنده‌ی شب با دنیای مرگ. جغد در ایران اساساً پرنده‌ی بدشُگونی است که در ویرانه‌ها می‌زید، و وجودش شاهد و پیشْ‌آگهیِ مرگ‌ها و ویرانی‌هاست. شاید کوری با «چشم‌های مرگ»

۱. Gorgone، هیولای اساطیری که در سرش به‌جای مو مارها روییده‌اند. ـ م.

ارتباطی داشته باشد. یعنی که ــ مثل اودیپ ــ از چیزهایی که دیده کور شده است. کوری ممکن است مستلزم شناختی غیر از داناییِ روزانه باشد و بیانگر بینشی که به‌دنیای مردگان و مرگ راه دارد.

کوری همچنین به‌معنای تواناییِ در خودنگریستن، برای دیدن و نقّاشی‌کردن تصویرهای درونی است. در سراسر کتاب یک فکر واحد بارها تکرار می‌شود: «چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقیِ خودم به‌من ظاهر می‌شد»؛ «چشم‌هایم را بستم و دنباله‌ی خیالات خودم را گرفتم»؛ «پلک‌های چشمم که پایین می‌آید یک دنیای محو جلوم نقش می‌بست، یک دنیایی که همه‌اش را خودم ایجاد کرده بودم [...] درهرصورت خیلی حقیقی‌تر و طبیعی‌تر از دنیای بیداریم بود.»

❊

در بخش اوّل کتاب همه‌چیز به‌تصویر برمی‌گردد: نقّاشیِ روی جلد قلمدان، منظره‌ی رؤیایی، و نیز کشیدن تصویر چشم‌های مُرده روی کاغذ و چهره‌ی زن روی کوزه. ولی موضوع اصلیِ بخش دوّم آینه است: «در اتاقم یک آینه به‌دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم و در زندگیِ محدود من آینه مهّم‌تر از دنیای رجّاله‌ها است که با من هیچ ربطی ندارد.»

آینه معمولاً وجود ما را برای خودمان تضمین می‌کند و از

هویّت خودمان مطمئن می‌شویم؛ ولی در بوف کور هویّت، یقین و حضوری در کار نیست. راوی «از بس چیزهای متناقض دیده و حرف‌های جوربه‌جور شنیده، و از بس «دید چشم‌هایش» روی سطح اشیای مختلف ساییده شده «که به‌ثقل و ثبوت اشیاء، یا به‌واقعیّت مکان و نظم زمان هم دیگر باور ندارد. او حتّا در هستیِ خود هم شک می‌کند و نمی‌داند آیا ثابت و محکم هست یا نه. راوی آن‌چیزی نیست که بود. یا حتّا آن‌چیزی نیست که هست. ترکیب نچسب و عجیب و غریبی است: تنی مرکب از قطعاتی که در اختیارش نیست، توده‌ی زنده‌ی در حال تجزیه، قلب و روحی از هم جدا.

پشت آینه، چشمان مرگ است و تنی پاره‌پاره و در حال تجزیه. در آینه، راوی بازتاب‌های دیگران؛ زنش، قصّاب، پیرمرد خنزرْپنزری را در وجود خودش بازمی‌یابد، امّا هیچ‌کدام از این چهره‌ها مال خود او نیست. تا روزی که به‌کلّی مسخ و به‌غیر تبدیل شود: به‌پیرمرد ترسناک و اهریمنی.

❊

در آغاز، نقّاش چشم‌ها را می‌بیند امّا در این چشم‌ها نگاهی به‌سوی او نیست مگر از دل مرگ. در پایان کتاب این نگاه پیدا می‌شود. این‌جا راوی به‌خودش می‌نگرد، امّا به‌صورت غیری که حالا هست و نگران اوست.

بینش آینه در عرفان فارسی امری اساسی است، و نگاه، راه آن است. خدا به‌بازتاب خودش می‌نگرد؛ آینه چهره‌ی معشوق است. چهره‌ی معشوق آینه‌ای است که عاشق در آن ذات الاهیِ خویش را می‌نگرد؛ آینه، آینه‌ی چشم‌های معشوق است، که خدا از آن به‌عاشق می‌نگرد. از این‌همه، در **بوف کور** چشم‌های مرگ و دیوی که خود را در آینه می‌بیند باقی مانده است.

بوف کور تماشای دگرشدگیِ پوشیده زیر ظاهر آشکار است، در جا و محلّی که باید همانی و هویّت در کار باشد. و همین تجلّیِ غیر در قالب همانی است که تصویر جهان را برهم می‌زند، توبه‌تو، نامأنوس، هراس‌آور و ناشناختنی‌اش می‌کند.

❊

راوی پیش از آن که خود را به‌صورت غیر کشف کند هویّتی پنهانی دارد که وی را به‌پیرمردِ خنزرْپنزری ربط می‌دهد: عشق به‌لکّاته. فقط «غیر» خوشبخت‌تر از اوست. و راوی سلیقه‌ی زنش را می‌پسندد. این پیرمرد کثیف ــ با دو دندان کِرْم‌خورده و بدبختی‌هایش ــ دست‌کم ایزدی است که با «یک آدم معمولیِ لوس و بی‌مزه مثل این مردهای تخمی که زن‌های حشری و احمق را جلب می‌کنند» فرق دارد.

این خنزرْپنزریِ از نوع به‌خصوص کوزه‌گر هم بوده: و

چون «صانع» یا کوزه‌گر دهری که می‌سازد و باز بر زمین می‌زند از اشتغالات فکریِ اصلیِ خیام هم هست، پس شاید این پیرمرد خنزرْپنزریِ بخش دوّم همان کسی باشد که آن تصویر را روی بدنه‌ی کوزه‌ی ساختِ ری کشیده بود. و نقّاش بخش اوّل که شاهدی پیدا کرده که آدم دیگری هزاران سال پیش از وی همین دردهای او را داشته است شادمان است. می‌بیند که دیگر فقط خودش نیست که در تنهاییِ مطلق افتاده. درمی‌یابد که هویّت شخصی در کار نیست، و زمانی وجود ندارد، و آن‌چه حالا پیش می‌آید در گذشته هم پیش آمده؛ همان رنج عشق، همان چشم‌ها و همان تصویر، و یک وسیله هم بیش‌تر برای نامیرنده کردنش وجود ندارد.

برگشت وجود به‌خویشتنِ خود حکم دایره‌ای موهوم را دارد که به‌گِرد نیستی می‌چرخد. در این دایره آغازی وجود ندارد: تصویر روی کوزه، مجلسِ روی جلد قلمدان، منظره‌ی رؤیایی، ظهور شبح زن، و آخرین تصویری که نقّاش می‌کشد، هرکدام می‌توانند آغاز باشند. تنها چیزی که هست گردش دایره‌وارِ بی‌انتهایی میان سرمنشاء و بازتاب، نوعی جابه‌جاییِ میان مرگ و تصویر است که در آن گویی تصویر مسخ می‌شود و به‌صورت بینش مثالی درمی‌آید، در این عالَم خاکی ظاهر می‌شود، همین‌جا می‌میرد تا دوباره، در هنر، به‌تصویر تبدیل

شود.

❊

از نظر عارف، هر جا نگاه هست، عشق هست. نگاه، راه عشق است که واقعیّت راستین، واقعیّت ناممکنش که در دعا و نیاز می‌بینیم، در تصویر و آینه در دسترس قرار می‌گیرد. آن‌چه نگاه در جست‌وجوی خود در آینه می‌جوید نگاه است، نگاه معشوق، نگاه خدا، که نگرنده را به‌سرمنزل وجود می‌رساند زیرا نگاه‌کردن وجودبخشیدن است، و از این‌جاست که با نگاهِ خدا همه چیز در حیات جاودانی وجود دارد؛ ولی **بوف کور** شناخت مرگ، شناخت پشت آینه است.

نقّاش در دیدار **فرشته**، دیدار **مثالِ** پشت دیوار، از شادیِ برخورد نگاه‌ها، همان تقابل نگاه‌ها در آینه که دیدن و دیده‌شدن در آن متمایز نیست، محروم است. از جایی که او نگاه می‌کند چیزی جز نبودِ نگاه نمی‌بیند، فقط به‌جای آن چشمی می‌بیند که مجذوبش می‌کند، چشمی که به‌معمّای زندگی‌اش تبدیل می‌شود تا لحظه‌ای که «او» از کاسه بیرونش بیاورد.

نگاه به‌تصویر وابسته است. تصویر ممکن بود دیدار مثالی یا جلوه‌ای از فردوس باشد، ولی با تکرارها و تغییرات و نقش اندر نقش‌هایش، همه‌ی عالَم را چنان در خود خلاصه می‌کند

که گویی در حکم رمز شیطانیِ همه‌ی کاینات است: یعنی شناخت تیره‌بختی و شرّ. عشق عارفانه، ممزوجی از شیفتگی به‌خود و غیر که دیگر از هم نامتمایزاند، در برابر مثال، در میانه‌ی چشم و نگاه، درگیرودار هراس و معمّا، مسخ می‌شود و صورتی دیگر پیدا می‌کند. صورت حالتی از بی‌پناهی و جدایی که در تب و تاب‌های خودکُشنده و قتّالش در طلب غیر و بازشناسی‌های آن زیروبالا می‌شود: مرگ یا دیو، به‌جای تجلّیِ ذاتِ احدیّت، خود را در آینه می‌نگرند.

ناممکنی که به‌واقعیّت تبدیل شده اکنون به‌دیوار ناممکنیِ خودش برمی‌خورَد: در برابر این دیوار، در مقابل مرگ و چشم از کاسه‌درآوردن، لبْ‌شکری و صدای خشک و خنده‌ی میان‌تهی را داریم؛ و در عوضِ فقدان کمال، فقدان سرود و کلام، نوشته‌ی خاموشی و پرنده‌ی شب را که نگاهش را از دست داده است: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. دردهایی که نمی‌شود به‌کسی اظهار کرد.»

❊

صادق هدایت استعداد نقّاشی هم داشت. پدرش بیش‌تر به‌او نصیحت کرده بود که حرفه‌ی نقّاشی را برگزیند، و دنبال نویسندگی که اجدادش از آن خیری ندیده بودند نرود. در

بوف کور نقّاش می‌گوید که از سرِ ملال و برای کُشتن وقت نقّاشیِ مرده می‌کشیده. زیرا باغ بهشت، دیدار مثالی، دنیای جادویی و درخشان مینیاتورهای ایرانی دیگر آنچنان دور و گذشته بود که مثل مرده‌هایی که شب فراخوانده شوند تنها در کتاب و نوشته می‌شد نامی از آن‌ها برد.

با دنیای تصویر، دنیای قصّه را داریم که با هم یکی از دو بُعد **بوف کور**اند: همان جنبه‌ی جادویی و شگفت‌انگیز آن. «قصّه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است، آرزوهایی که به‌آن نرسیده‌اند». راوی، بعد از آن‌که بیمار و بستری می‌شود، دوباره به‌قصّه‌های کودکی‌اش علاقه‌مند می‌شود و می‌گوید: «گویا حرکات، افکار، آرزوها و عادات مردمان پیشین که توسط این مَتل‌ها به‌نسل‌های بعد انتقال داده شده، یکی از واجبات زندگی بوده است.» ولی راوی به‌این‌ها اعتقاد ندارد و نمی‌داند «آیا در آن [در قصه‌ی خودش] کم‌ترین اثر از حقیقت وجود خواهد داشت» یا نه. زیرا قصّه، که حکایت و مَتلِ جمعی است ــ و این بُعد دیگر **بوف کور** را نشان می‌دهد ــ حالا دیگر معلوم نیست مسلّم باشد. قصّه حالا برای کسی که تنهاست و «گرفتار جبر نوشتن» و باید شیره‌ی زندگی را بفشارد و درگلوی خشک سایه‌اش بریزد، به‌معمّایی ناگشودنی تبدیل شده است.

❋

تصویر، تصویر شیءِ گُم‌شده‌ای است که حالا به‌تمثال تبدیل شده که پرستیدنی است و حیاتی جاودان دارد. نوشته در این رابطه راهی ندارد مگر به‌این صورت که محلّی است برای بازتابیدن آن؛ ولی چنین نوشته‌ای دیگر از ناحیه‌ی تصویر، از ناحیه‌ی شیء گُم‌شده، نیست، بل‌که از ناحیه‌ی کسی است که برای سایه‌اش، و زیر تلقین مرگ، مجبور است بنویسد، مجبور است نه آن شیءپرستیدنی، بل‌که «دیو درونش» را بیرون بریزد.

«هیچ‌کس نمی‌تواند با دیوی که در درون اوست به‌سر برَد. یا دست به‌جنایت می‌زند یا شعر خواهد گفت [TSAVETAEVA]. هنر از دیرینه‌ترین ایام سپر محافظی در برابر تهدیدهای ترسناک، در برابر اهریمن و مرگ بوده. هنر می‌تواند به‌ناشناخته شکل بدهد، بازتابش را به‌وی برمی‌گرداند و به‌این‌سان مجذوب و خلع‌سلاحش می‌کند. سعادتِ اثر هنری از این است که اثر هنری در ذات خود تناقضی دارد: تسلیم‌شدن کاملی است به حسرت و آغشتگی به‌عنصر دیرینه، و درعین‌حال رهیدن از آن و غلبه‌کردن بر عناصر اولیه به‌مدد خیالپردازی، به‌مدد شکل‌دادن و مهارت در نوشتن.

ولی تلخکامیِ **بوف کور** یک گام دورتر از این‌هاست، از جایی است که دیگر بازگشتی ندارد. این‌جا فکر رستگاریِ

شخصی از راه نوشتن، یا در برابر عدم چیزی آفریدن، نیست. حداکثر چیزی که هست این است که میلی ناشدنی بیان شود: «اگر ممکن بود در یک لکّه‌ی مرکب، در یک آهنگ موسیقی، یا شعاع رنگین، تمام هستی‌ام ممزوج می‌شد و بعد از این، امواج و اشکال آن‌قدر بزرگ می‌شد و می‌دوانید که به‌کلّی محو و ناپدید می‌شد به‌آرزوی خودم رسیده بودم.» اثر هنری البته واقعیّتی نامیراست امّا جلوی امر واقع تاب نمی‌آورد. **بوف کور** اثری نیست که امر موجود را دگرگون کند تا قابل تحمّل باشد. در برابر شور ویرانگر ظواهر موهوم هیچ چیز حتّا اثر هنری تاب مقاومت ندارد. در آخر کتاب همان گورکَنی که کوزه را در چالِ قبر یافته بود آن‌را زیر بغل می‌زند و می‌رود؛ مرگ آن‌را آورده بود، حالا هم با خودش می‌بَرَد.

باشگاه ادبیات

Youssef Ishāghpour

Bar Mazār-e Sādegh Hedāyat

Le Tombeau de Sādegh Hedāyat

Traduit du Français en Persan par:
Bāgher Pārham

Téhéran, 1994

Bāgh-e Āyeneh Publishers

Tehran, P.O.Box: 13145/1698

نقّاشِ روی جلد: بهرام دبیری