یوسف اسحاق پور*

برمزار صادق هدایت

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

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

---

* محقق ونویسندهٔ ایرانی‌مقیم‌فرانسه. این مقاله را **باقر پرهام** ازمتن‌فرانسهٔ آن که با عنوان *Le Tombeau de Sadeq Hedayat* درپاریس منتشر شده به فارسی بر گردانده است.

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

*

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

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

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

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

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

*

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

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

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

*

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

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

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

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

بشود حاصل کار قصه‌هائی است خیالپردازانه.

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

پیرامونی اسم های دیگری روی خودش بگذارد.

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

*

در وضعیتی که هدایت درآن قرار داشت سنجش انتقادی بعنوان ویژگی آغازگر دوران مدرنیته امری اجتناب ناپذیر بود: پیروان روشنگری ملاحظهٔ "کشیشان و جبّاران" را نمی‌کردند. جامعهٔ سنتی زیر سیطرهٔ مذهب است درحالی که در ماجرای مدرنیته همهٔ بازی برسر این است که مذهب متحول شود. این وجه مسأله را درچگونگی گسترش "زمان" درایران می‌بینیم: از زیبا نوشتهٔ حجازی ـ که درآن طلبه‌ای دهاتی عبا و عمامه را کنار می‌گذارد تا دریکی از وزارتخانه‌هائی که بتازگی در ایران تأسیس شده بودند کارمند شود ـ تا نفرین زمین ـ نوشتهٔ آل احمد، چند سالی پیش از انقلاب اسلامی ـ که درآن یک معلم کارمند وزارت آموزش و پرورش دنبال جای پای مذهب در روستاها می‌گردد.

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

*

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

*

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

*

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

تاریک دست یافته است.

*

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

*

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

سابق براین شعرا از قِبَل دربار، یا دولت، یا از قِبَل قوم و قبیلهٔ خود روزگار می‌گذراندند. حرفشان الزاماً درستایش قدرتمندان نبود، ولی با ساخته‌های خود در ساختن عالم بالائی که قدرت بدان وابسته بود مشارکت می‌کردند. درحالی که ذهن خلاّق در هنر و ادبیات مدرن حاکمیتی جز در 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 به قوانین آن گردن نهد. هر مشتری که از راه برسد باید همان کاری را بکند که پادشاهان و حکام بخاطر افتخار خودشان می‌کردند، و، بعلاوه، این مشتری باید توانائی درک و شناختن ارزش چیزی را که می‌خرد داشته باشد.

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

*

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

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

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

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

*

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

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

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

*

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

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

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

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

*

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

*

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

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

*

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

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

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

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

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

*

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

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

*

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

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

*

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

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

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

*

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

*

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

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

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

*

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

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

*

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

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

*

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

*

رویداد ماوراء طبیعی، همان دیدار با مثال است.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

*

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

*

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

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

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

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

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

*

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

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

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

*

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

*

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

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

لحظه‌ای که " او" از کاسه بیرونش بیاورد.

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

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

*

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

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

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

*

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

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

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