اندیشه

عشق و مرگ در آثار هدایت را محمد بهارلو با مرور بیست داستانی که از مجموعه آثار این نویسنده برگزیده بررسی کرده است.

بهارلو در مقدمه کتاب منتشره نشده‌ی با همین عنوان می‌نویسد بحث عشق و مرگ در آثار هدایت طبعاً یک بحث قراردادی است و بررسی امکانات تفسیر و تعبیر همه جانبهٔ آثار او را از نگارنده سلب می‌کند. خوانندگان حرفه‌یی با «خواندن دقیق» (Close reading) می‌توانند در بیست داستانی که نگارنده برگزیده است به نکات دیگری دست پیدا کنند که چه‌بسا اهمیت آن‌ها از مایهٔ عشق و مرگ ـ موضوع این مقدمه ـ کم‌تر نباشد و حتی در تراز بالاتری قرار بگیرد. احساس ما در «وقع خواندن» این داستان‌ها از خود ما ـ از تجربهٔ ما ـ نیست بلکه از تجربهٔ تازه‌یی است که با خواندن داستان‌ها به دست می‌آوریم؛ همان مفهوم ظاهراً ازلی و ابدی عشق و مرگ است که در هر داستان از آن‌ها به نحوی «آشنایی زدایی» شده است.

عشق و مرگِ هدایت (۱)

محمد بهارلو

شاید در ادبیاتِ فارسی هیچ مضمونی به اندازهٔ عشق و مرگ نظرِ نویسندگان و شاعران را نگرفته باشد. حدیثِ عشق و دلدادگی در حکایت‌های کهن ایرانی ساختاری تثبیت شده دارد؛ به این معنی که دو دلداده تا دَم مرگ به هم عاشق‌اند و فقط مرگ پایانی بر عشقِ آن‌ها است. ریشهٔ ازلی رابطه‌هایی چون زال و رودابه، رستم و تهمینه، سیاوش و سودابه، بیژن و منیژه، گشتاسب و کتایون، اردشیر و گل‌ناز، خسرو و شیرین و مانندِ این‌ها در عشق سرشته است که متضمنِ خوبی و خوشیِ بردوام است و این سعادت‌مندی و عاقبت‌به‌خیری در عشقِ نمایندهٔ خوش‌بینی ایرانی یا خوش‌گمانیِ «مزدایی» است. در سنت غنایی و عرفانی ما اگر «شادیِ تن» سدِّ راهِ «شادیِ جان» باشد وصلِ تن‌ها مانعِ وصلِ جان‌ها می‌گردد؛ در این صورت عشق به عشق ـ عشق برای عشق ـ عشق به مرگ است و پایانی فاجعه‌آمیز دارد. در حقیقت هر عشقی همواره در معرضِ جنون و مرگ قرار دارد و میانِ عشق و مرگ پیوندی ناگسستنی و نامریی برقرار است. فقط می‌توان، با تدبیر یا تمهید، مرگ را به تأخیر انداخت، هرگز نمی‌توان برای آن راهِ حلی قطعی یافت.

عشق و مرگ از مضامینِ اصلی و موردِ علاقهٔ هدایت هستند و به صورت نوعی برگردان، تقریباً در همهٔ آثار او تکثیر شده‌اند. برایِ آدم‌های داستان‌های او عشق آمیخته به درد و ملعنت و تباهی است؛ عشق پاسخی است به معنایِ هستی و مرگ نجاتِ آدمی از رنجِ این هستی است. در داستان شگفت و «آخرالزمان»یِ «س.گ.ل.ل» زنِ داستان، که نمایندهٔ مرگ است، به مرد داستان که نمایندهٔ عشق است می‌گوید:

گمان می‌کنی میلِ مرگ ضعیف‌تر از میل به زندگی است. همیشه عشق و مرگ با هم توأم است، همیشهٔ بشر در عین این که به اسم جنگ و مبارزهٔ زندگی کوشیده در حقیقت خواستارِ مرگ بوده است.

از نظر او میل به عشق و مرگ هیچ‌گاه در فردِ انسانی ترک نمی‌شود؛ ممکن است میلِ به عشق یا زندگی نباشد، اما میلِ به مرگ همواره در نهادِ بشرِ شعله‌ور است؛ زیرا میل به مرگ «نتیجهٔ منطقی وجود آدمیزاد است». همین مضمون کمابیش در بوف‌کور نیز وجود دارد. هدایت از منظرِ راوی، نقاشِ قلمدان، می‌نویسد:

عشق چیست؟ برای همهٔ رجاله‌ها، یک هرزگی، یک ولنگاری موقتی. عشق نسبت به او [زنِ اثیری] برای من چیز دیگری بود. من او را از قدیم می‌شناختم.

اما این عشق در معنایِ قدیمی، در معنای ازلی (مثالی)، در زمان حال، در زمانِ حالِ نقاشِ قلمدان، دیگر وجود ندارد؛ امکانِ تحقق آن فراهم نیست. زن اثیری، به عنوان مظهرِ عشق، با کالبدِ بی‌جانش نصیبِ نقاش می‌شود، و کام‌گیری از مرده عین مرگ است؛ رابطه‌یی غیرطبیعی است که دستِ بالا می‌توان از آن به «عشق نوروتیک» تعبیر کرد. اما نقاشِ قلمدان ـ و اغلب آدم‌های داستان‌های هدایت ـ گماکان در پیِ همان عشقِ قدیمی (ازلی) هستند، عشقی که دیگر به سنت غنایی و عرفانیِ ما شباهت ندارد و طبیعی است که آدمی را خاکسترنشین کند.

۱

از منظرِ هدایت، چنان که در «پیام کافکا» می‌نویسد: «آدمیزاد، یکه و تنها و بی‌پشت و پناه است و در سرزمین ناسازگارِ گمنامی زیست می‌کند که زاد و بوم او نیست». این آدمیزاد، که در همهٔ داستان‌های هدایت حضور برجسته‌یی دارد و اغلب «سایه» یا «همزاد» خود او است، «حتی در اندیشه و کردار و رفتارش هم آزاد نیست.» اگر چه می‌خواهد، به نیروی خود، سرنوشتش را تعیین کند، در اغلب موارد، سرنوشت او با ناکامی و مرگ رقم می‌خورد. ناسازگار بودن سرزمینی که او در آن زندگی می‌کند بیش از هر چیز به جهت از هم گسیختگی شیرازهٔ وابستگی‌های سنتی است و از آن‌جا که بنا کردنِ سرزمین جدید، که روندی بسیار کُند و دردناک است، مستلزم ریختن شالودهٔ اصول و انگیزهٔ زندگی جدید است که او قادر به انجام دادن آن نیست؛ در واقع امکانش را ندارد. او غریبه‌یی است که با آدم‌های پیرامون خود هیچ نسبتی ندارد و حتی از «وصلت» طبیعی و ساده نیز عاجز است. در حقیقت آن چه هدایت در وصفِ آدمِ اصلی داستان‌های کافکا می‌آورد توصیفِ دقیقی از آدمِ نمونه‌وارِ داستان‌های خود او نیز هست.

به جای این که از این فضای یخ‌زده بگریزد و در حرارت کانونِ خانوادگی پناهنده شود، به سوی سرمای فلج‌کننده، به سوی خاموشیِ جاودان و تهیِ بی‌پایان می‌رود و دلو را به راهِ خود را می‌پیماید. عوض این که چشمش را ببندد، نگاه دوراندیشِ خود را به زندگی می‌دوزد و در جلوش ایستادگی می‌کند.

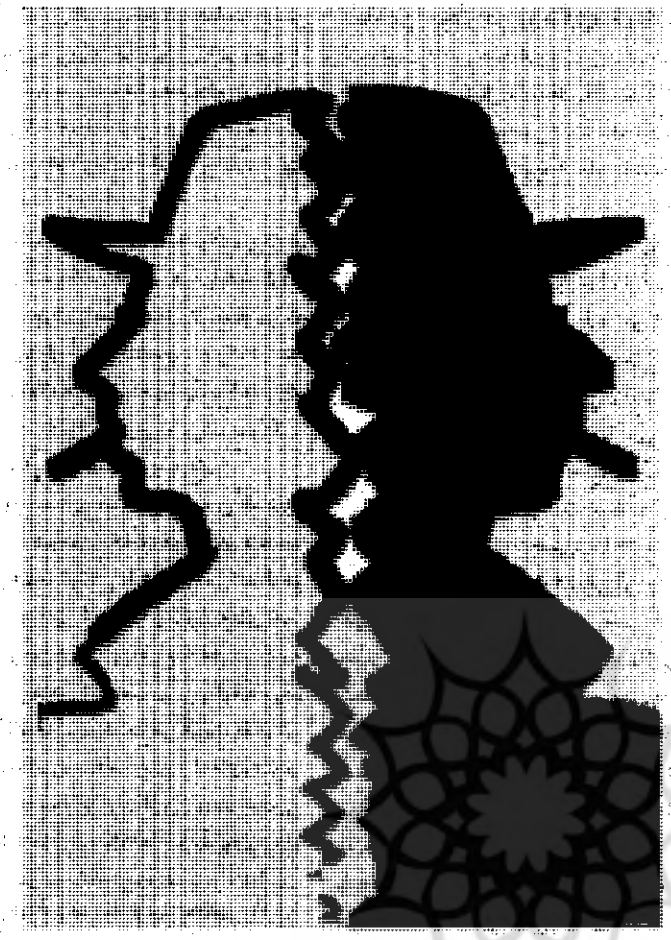
در قطعهٔ «مرگ»، که هدایت آن را در زمان اقامت کوتاهش در بلژیک، در بهمن ماه ۱۳۰۵ شمسی در مجلهٔ «ایران‌شهر» منتشر می‌کند، نویسنده نخستین بار از مفهوم مرگ سخن می‌گوید. «مرگ» نوشتهٔ کوتاهی است دربارهٔ گریزناپذیر بودنِ مرگ و در ستایشِ عدم و نیستی که در واقع نوعی قطعهٔ ادبی است. این قطعه خام

و ناپرورده است و لحنی رمانتیک دارد.

ای مرگ! تو از غم و اندوهِ زندگانی کاسته آن را از دوش برمی‌داری. سیه‌روزِ تیره‌بختِ سرگردان را سروسامان می‌دهی، تو نوش‌داروی ماتم‌زدگی و ناامیدی می‌باشی...

در داستان کوتاه «زبان حال یک الاغ در وقت مرگ»، نیز، که هدایت دو سال زودتر از «مرگ» نوشته است، همین مضمون وجود دارد. الاغی زخمی، که نفس‌های آخرش را می‌کشد، مرگ را مانند پیش‌آمدِ گوارایی آرزو می‌کند و دعا می‌کند که کره الاغ سفید او هر چه زودتر بمیرد تا به سرنوشت مادرش دچار نشود. مایهٔ این دو اثر که محصول دورهٔ جوانی نویسنده‌اند در اولین داستان از نخستین مجموعهٔ داستان او، «زنده به گور»، تکرار شده‌اند. این داور به نظر می‌رسد که نویسنده مرگ را، به عنوان یک محتوای انسانی که دغدغهٔ خاطر او است، هم‌چون زمینهٔ یک متن ادبی برگزیده است و قصد دارد تا به آن معنایی ادبی ببخشد.

در «زنده به گور»، به رغم این که یک معنا یا مایهٔ اصلی در کانون توجه نویسنده قرار دارد، به معناهایی دیگر، آن‌چه در اصطلاح نقد ادبی جدید از آن به «متن متکثر» (plural text) تعبیر می‌کنند، نیز برمی‌خوریم. در قطعهٔ «مرگ» و «زبان حال»... ما با یک متن بسته و یک معنای محدود که در سطح ظاهر متن منعکس است، روبه‌رو هستیم. معنا - رهایی را در مرگ جستن - در این دو متن «ثابت» است، اما در «زنده به گور» همین معنا «تعریض» یا «تکثیر» می‌شود. در حقیقت در «زنده‌به گور» نویسنده، در مقام راوی، به صورت کلی و تجریدی به مرگ نمی‌اندیشد. به خلاف دیگران، به رغم آدم‌های طبیعی، او از تجسم واقعیتِ مرگ پرهیز و گریز ندارد و رودرروی مرگ با مرگ پیمان می‌بندد. معمولاً آدم‌ها، در عالم واقع، فقط مرگِ دیگران را باور دارند، اما مرگ خودشان را نه. آدمِ اصلی «زنده به گور»، که دانش‌جویی است دل‌خسته و تلخ‌کام و مقیم پاریس، و ما زیر عنوان «از یادداشت‌های یک نفر دیوانه» تأملات او را دربارهٔ مرگ می‌خوانیم، این احساس را در ما برمی‌انگیزد که نسبت به «فانی» بودنِ خودمان بیندیشیم.



راوی «زنده‌به گور»، که در جست‌وجوی مرگ است، «مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید» به انواع گوناگون می‌کوشد تا خود را از پا درآورد، ولی مرگ در مقابل او ناتوان است. راوی در فضایی بسته سیر می‌کند و تک‌گویی او، به صورت «یادداشت» یا خاطرات ایام، اعترافِ روانیِ شخصیت او است، و این همان گونه‌یی است که داستانِ روانی یا روان‌شناختی نامیده می‌شود. در واقع در این داستان، ما در لحظاتی، با همان «سایه» و «همزاد» نویسنده روبه‌رو هستیم و در قطعاتی از آن پاره‌یی از خصوصیاتِ راوی نویسنده به طرزی کنایه‌آمیز محسوس است. عبارت های فراوانی در داستان وجود دارد که از حیثِ ارایهٔ جنبهٔ ذهنی یا «خود» راوی نویسنده نوشته شده‌اند؛ از جمله:

این‌ها را که نوشتم کمی آسوده شدم، از من دل‌جویی کرد، مثل این است که بار سنگینی را از روی دوشم برداشتند. چه خوب بود اگر همه چیز را می‌شد نوشت [...] نه یک احساساتی هست، یک چیزهایی هست که نمی‌شود گفت، آدم را مسخره می‌کنند.

رسیدن به رضایت خاطر و شناختن خود از راه نوشتن مشغلهٔ راویِ «سه قطره خون» و «بوف‌کور» نیز هست. نقاش قلمدان می خواهد خودش را به سایه‌اش معرفی کند و این را به تکرار و تأکید می‌نویسد: «من فقط برای این احتیاج نوشتن که عجالتاً برایم ضروری شده است می‌نویسم.» بنابراین مقصودِ راوی - و طبعاً خودِ نویسنده - از نوشتنِ خودِ امرِ نوشتن است، آن‌چه که اسبابِ «ملعنت» یا «رستگاری» است؛ در واقع نوشتن نه به صورتِ وسیلهٔ ارتباط میانِ راوی و دنیای خارج بلکه به صورت وسیلهٔ ارتباط میانِ راوی و درونِ خود او است. راوی می‌خواهد به سایه‌اش بگوید که «این زندگی من است» تا شاید از این طریق خودش را بشناسد؛ همان‌گونه که راوی «زنده‌به گور» می‌نویسد: «می‌خواهم همه چیز را در خودِ حس بکنم.» راوی «سه قطره خون» نیز، که در تیمارستان بستری است، در آرزوی آن است که به او قلم و کاغذ بدهند تا هر چه دلش می‌خواهد بنویسد. اما راویِ «زنده به گور» و «بوف‌کور» از نوشتن و «گفتنِ» افکار و احساسات و «زخم‌های درونِ خود» پرهیز دارند. در واقع، در این جا، ما با جنبه‌یی از شخصیتِ خودِ هدایت، در مقام نویسنده مواجه هستیم. او مانند هر نویسنده‌یی، به عمد یا غیرعمد، از خودش مایه می‌گذارد.

نه کسی تصمیم خودکشی را نمی‌گیرد، خودکشی با بعضی‌ها هست. در خمیره و در نهادِ آن‌ها است. آری سرنوشتِ هر کسی روی پیشانیش نوشته شده، خودکشی هم با بعضی‌ها زاییده شده.

این عبارت، که دوسال قبل از خودکشیِ نخستین هدایت در پاریس - انداختن خودش در رودِ «مارن» - نوشته شده، از آن‌چه در وجود او، به صورت پنهان و ناهوشیار، جریان دارد پرده برمی‌دارد. او در نامه‌یی به برادرش محمود هدایت عمل خود را «یک دیوانگی» می‌نامد و در نامه‌یی دیگر به عهسی هدایت آن را

«کمدی دراماتیک» می‌داند. در حقیقت هدایت خودش را در آدمِ داستانش می‌بیند، یا خودش را در وجود او منعکس می‌کند. این به یک معنا به منظورِ شناختنِ خویشتن نیز هست و فقط معرفی خویش نیست. در عین حال عبارتِ بالا نمایندهٔ تقدیرِ نویسنده است. نمونهٔ دیگر:

یک هفته بود که خودم را آمادهٔ مرگ می‌کردم، هر چه نوشته و کاغذ داشتم، همه را نابود کردم. رخت‌های چرکم را دور انداختم تا بعد از من که چیزهایم را وارسی می‌کنند چیز چرک نیابند. رختِ زیرِ نو که خریده بودم پوشیدم، تا وقتی که مرا از رختخواب بیرون می‌کشند و دکتر می‌آید معاینه بکند شیک بوده باشم.

بیست و یک سال بعد از نگارش این داستان، هدایت در پاریس، هم‌چون مخلوقِ خود، راوی «زنده به گور»، که دستی هم در نوشتن دارد، عمل می‌کند. او در واپسین روزهایِ حیاتش آخرین دست‌نوشته‌های خود را پاره می‌کند و از بین می‌برد و با فراغِ خاطر دست به عملی می‌زند که از مدتی قبل تصمیم آن را گرفته بوده است. خواهرزادهٔ او، مهین دولتشاهی فیروز، که در آن ایام در پاریس بوده است، بلافاصله پس از اطلاع یافتن از خودکشیِ هدایت به محل سکونتِ او می‌رود؛ به خانه‌یی که هدایت آن را به مدت سه ماه اجاره کرده بود و تمام مبلغِ اجاره را از پیش به مالک پرداخته بود و فقط یک هفته در آن جا اقامت کرده بود. او مشاهداتش را از آن روز نوشته است:

پس از جست‌وجو ... دیدم یک دست لباس و پوشاک محدودی در یک چمدان بود و چهار بسته سیگارِ پل‌مال روی میز و هزار و هشتصد فرانک جدید پول نقد که درست پیش‌بینی کرده بود برای خرید زمین در قبرستان Pera Lachaise... جنازه به طور طبیعی به خوابِ ابدی رفته بود. حتی رنگِ چهره کاملاً طبیعی بود، گویی خوابیده است البته با لباس.*

در کتابِ خودکشی صادق هدایت، تألیف اسماعیل جمشیدی، از زبان رحمت‌الله مقدم، از بستگان سببی هدایت، که او نیز در آن ایام در پاریس بوده، جنازهٔ هدایت، بر کف آشپزخانه، این گونه توصیف شده است:

یک ژاکت به تن داشت، خیلی تمیز و پیراهنِ سفید و شلوار هم به پا داشت، صورتش را هم اصلاح کرده بود. موهایش هم شانه‌خورده و مرتب بود.

به این ترتیب می‌توان اثری مانند «زنده به گور» را، به عنوان یک متن یا سند روان‌شناختی مورد توجه قرار داد؛ یعنی شکافتن داستان برای رسیدن به «متن زیرین» (Subtext) آن. با استناد به «زنده به گور» احتمالاً می‌توان نشان داد که هدایت یک بار دیگر، پس از انداختنِ خودش در رودِ «مارن»، خودکشی را تجربه کرده است. از این حیث این داستان برای خوانندگانی که در یک متن به دنبال جنبه‌های ناشناختهٔ وجودِ خالقِ آن هستند، قابلِ توجهی است. اما نباید به راه گزاف رفت و راوی «زنده به گور» را نمایندهٔ شخصیت خود هدایت دانست.

چنان که اشاره کردیم «زنده به گور» زیرِ عنوان فرعی «از یادداشت‌های یک نفر دیوانه» آغاز می‌شود و واژهٔ «دیوانه» در این جا جنبهٔ کنایی دارد. خودکشی از حیث آسیب‌شناختی (پاتولوژیک) یک عملِ جنون‌آمیز و دیوانه‌وار است. عموم روان‌شناسان بر این عقیده‌اند که هیچ شخص سالم و عاقلی خودش را نمی‌کشد و آدمی که دست به خودکشی می‌زند دست‌کم در زمان عمل مبتلا به یک اختلالِ روانی است، مبتلا به نوعی «نوروز» یا «اپسیکوز» و یا «اختلال شخصی». ما همه تابعِ مخیلهٔ خودمان هستیم و گناه و قربانی آن. یک دیوانه، علی‌الاطلاق، قربانیِ مخیلهٔ خویش است. آدم دیوانه از هذیان‌های خودش لذت می‌برد و اعمال و اغراض او آلوده به خودخواهی و کینه‌توزی و رذالت‌های آگاهانهٔ انسانی نیست. از همین رو یک دیوانه بی‌گناه و معصوم است و حتی صادق. راوی «زنده به گور» اندیشه‌هایش را «نتیجهٔ طرز زندگی افکار موروثی» خود می‌داند و بر این عقیده است که سراسر زندگی‌اش «سیاه، پست و بیهوده» بوده است. او جاسر به پرده‌پوشی نیست و می‌داند که «نزد همهٔ مردم خودکشی یک کار عجیب و غریبی است». در فرهنگِ ما خودکشی ننگ است و بازماندگان از این که یکی از اعضای خانواده به حیات خود پایان داده است احساس شرم می‌کنند. گناه نیز، در این وضع، احساس رایجی است. اما راوی، چنان که خودش نویسنده توضیح می‌دهد، خانواده ندارد. تنها و در غربت زندگی می‌کند و نظر دیگران مردم برایش اهمیتی ندارد.

تنها فرد نزدیک به راوی دختری است که «تازه با او آشنا شده» است. در نخستین توصیفی که راوی از دختر به دست می‌دهد علاقهٔ خود را به دختر و موسیقی بیان می‌کند. راوی و دختر در تالار سینما نشسته‌اند و مشغول تماشای فیلم «آوازه‌خوان و سخنگو» هستند و راوی سعی می‌کند که در ضمن تماشای فیلم علاقه‌اش را به دختر نشان دهد.

ساز می‌زدند، زیر و بم، غلت‌ها و ناله‌یی که از روی سیم ویولن درمی‌آمد مانندِ این بود که آرشهٔ ویولن را روی رگ و پی من می‌لغزانیدند و همهٔ تار و پود تنم را آغشته به ساز می‌کرد، می‌لرزانید و مرا در سیرهای خیالی می‌برد.

در واقع عشق و موسیقی باعث می‌شوند که تصویر مرگ، ولو موقتاً، از نظر راوی دور شود. در آخرین یاری که قرار است راوی با دختر، دَم در خانه‌اش که نزدیک قبرستان «مُنپارناس» است، ملاقات کند ناگهان از روبه‌رو شدن با دختر پشیمان می‌شود. فکر این که او زشت بود یا از او خوشم نمی‌آمد، اما یک قوه‌یی مرا بازداشت.» راوی، بی‌اختیار، وارد قبرستان می‌شود. خاموشی شگرف قبرستان او را سخت تحت تأثیر قرار می‌دهد و افسوس می‌خورد که چرا به جای مرده‌ها نیست.

دختره به کلی از یادم رفته بود، سرمای هوا را حس نمی‌کردم، مثل این بود که مرده‌ها به من نزدیک‌تر از زندگان هستند. زبان آن‌ها را می‌فهمیدم.

به جز موسیقی که در داستان‌های دیگر هدایت، کارایش همین نقش را دارد، علاقهٔ دیگر راوی به نقاشی است، همان دو هنری که رمانتیک‌ها سخت شیفته و شیدای آن بودند. «افسوس می‌خوردم که چرا نقاش نشدم، تنها کاری بود که دوست داشتم و خوشم می‌آمد [...] می‌توانستم در نقاشی یک دلدارِ کوچکی برای خودم پیدا کنم.» بی‌جهت نیست که هدایت راوی «بوف‌کور» را به هیأت نقاش قلمدان درمی‌آورد. در حقیقت موسیقی و نقاشی و نوشتن، از حیثِ «نقش» و «کارکرد»، در امتداد هم قرار دارند. در پایانِ «زنده به گور» وقتی راوی، پس از آزمودن انواع راه‌های خودکشی، تصمیم به خوردن تریاک می‌گیرد، در آستانهٔ مرگ، در خاطرات گذشته غوطه‌ور ممی‌شود. روزی را به یاد می‌آورد که با کشتی عازم سفر است و عده‌یی ساز می‌زنند و دختر زیبایی روبه‌رویش نشسته است. «در فکر خودم غوطه‌ور شده بودم، دنبالِ آن می‌دویدم، مانند این که بال درآورده بودم و در فضا جولان می‌دادم، سبک و چالاک شده بودم به طوری که نمی‌شود بیان کرد.» اما این غوطه خوردن در خاطرات گذشته ـ تأثیرِ ساز و حضور دختر زیبا ـ موقتی و گذران است. در واقع مرگ است که حضوری پایدار و مسلط دارد. البته این مرگ، لزوماً، مرگ جسمانی نیست، زیرا راوی پیش از آن که بمیرد خود را در جرگهٔ مرده‌ها می‌داند؛ چنان که از عنوان داستان برمی‌آید: «من هم با آن‌ها هستم، یک زنده‌به گور هستم...» این معنا در «پیام کافکا» با عبارت‌بندی دیگری نقل شده است: «در حقیقت ما نمی‌میریم، اما چنین به دست می‌آید که زنده هم نیستیم، در حالی که زنده هستیم مرده‌ایم: مرده‌های از گور گریخته!»

دی ماه ۱۳۷۸

پانوشت:

* «صادق هدایت در بوتهٔ نقد و نظر»، گردآورنده مریم دلقایی برومند، «پاریس ۲۳ ژوئن ۱۹۶۹»، نوشتهٔ مهین دولتشاهی فیروز، صفحهٔ ۱۴۲.