اندیشه

عشق و مرگ هدایت (۲)

محمد بهارلو

در داستان «آبجی خانم»، که تقریبا شش ماه پس از «زنده‌به گور» و در نخستین ماه‌های پس از بازگشتِ هدایت از پاریس نوشته شده است، عنصرِ مرگ نظرگیر است. امامرگ عنصرِ اصلی، محورِ ساختار، داستان نیست، به آدمِ اصلیِ داستان، آبجی خانم، تحمیل می‌شود. اندیشیدن به مرگ برایِ آبجی خانم اندیشیدن به رهایی نیست؛ اگر چه ممکن است بتوان مرگِ او را نجات از رنجِ هستی تعبیر کرد. در واقع «آبجی خانم» از حیثِ مایه و مضمون (Theme) و «آدم‌پردازی» (Characterization) در امتدادِ داستان «داود گوژپشت»، که دو هفته قبل از آبجی خانم نوشته شده است، قرار دارد.

آدم‌هایی نظیر داود گوژپشت و آبجی خانم قربانیِ عیبی موروثی هستند، و میانِ عواطف انسانی و ساختمانِ جسمانیِ خود تعارضی احساس می‌کنند. هم داود که گوژپشت است و از این جهت خودش را اسبابِ تمسخر یا ترحمِ دیگران می‌داند و هم آبجی خانم که «نه جمال دارد و نه کمال» هیچ کدام نمی‌توانند از محدودیتی که رازِ جسم، طبیعت و تقدیر، برای آن‌ها پیش آورده است رهایی یابند. به تعبیرِ کافکا، که هدایت در «پیام کافکا» نقل می‌کند، «محدود بودن کالبدِ انسانی هراسناک است»؛ زیرا انسان با جسمِ خود احساس می‌کند که محدود است. «کسی از دستِ تنش نمی‌تواند بگریزد، و با جسمش تنها است.» داود گوژپشت و آبجی‌خانم، مانند هر فردِ انسانی، متعلق به جسم خودشان هستند، جسمی که آن‌ها را به این اندیشهٔ ناگوار وامی‌دارد که کاش به زهدانِ زاینده‌یی که از آن بیرون رانده شده‌اند باز می‌گشتند. در واقع آن‌ها آدم‌هایی هستند که وجودشان میانِ آن چه که واقعاً هست و آن چه که فکر می‌کنند باید باشد تقسیم شده‌است؛ و این سرنوشتِ آدم‌هایی است که از لحاظِ جسمانی نمی‌توانند عشق را تجربه کنند.

در واقع اگر بخواهیم داستانِ «داود گوژپشت» و سرنوشت او را ادامه بدهیم ناگزیر به پایانِ سرنوشتِ آبجی خانم ـ یعنی مرگ ـ می‌رسیم. داود که از همه کس و همه جا بریده است، احساس شرم و گناه می‌کند، و سرانجام برای گریز از تنهایی به سگ ولگردی پناه می‌برد و او را در آغوش می‌کشد. اما، از بخت بد، آن سگ هم مرده است. هدایت داستان را در همین جا رها می‌کند؛ زیرا پایانِ آن روشن است. آبجی خانم نیز گرفتارِ احساس تقدیرِ محتومی است. او مردم‌آمیز نیست، حتی با مادرش هم نمی‌سازد. هم‌چون یک «خودآزار» (مازوخیست) کلیتِ شخصیتِ خود را انکار می‌کند؛ هم دیگران را می‌آزارد، هم خود را. وجود خویش را با افراط در «عبادت» و «طاعت»، به صورت وسیله‌یی در دست دیگری یا چیزی غیر از خودش مبدل می‌سازد، و دیگر نیازی به حل مشکلاتِ زندگی‌اش از راه فعالیت‌های بارور ندارد. شبِ عروسیِ خواهرِ کوچک‌تر از خودش ماهرخ، که شباهتی ظاهری به «زن اثیری» بوف‌کور دارد، از غصه و ناامیدی خودش را در آب انبار خانه خفه می‌کند. چنان که اشاره کردیم می‌توان مرگ ـ خودکشی ـ او را نجات از رنجِ هستی هم تعبیر کرد. توصیفِ هدایت از نعشِ او در آب این تعبیر را لازم می‌آورد:

> درختِ زنگاری او به تنش چسبیده بود، صورتِ او یک حالتِ باشکوه و نورانی داشت، مانند این که رفته بود به یک جایی که نه زشتی و نه خوشگلی، نه عروسی و نه عزا، نه خنده و نه گریه، نه شادی و نه اندوه در آن‌جا وجود نداشت. او رفته بود به بهشت.»

مفهوم مرگ در «مرده‌خورها» همان تمایلِ هدایت را به اندیشهٔ مرگ، که در چند داستان اخیر به آن اشاره کردیم، نشان نمی‌دهد. مرگ در این داستان به صورتِ نجات از رنجِ هستی، به عنوان تقدیرِ محتومِ انسان با جنبهٔ «تراژیک» آن، تصویر نشده است. مرگ در «مرده‌خورها»، چنان که از عنوانِ آن برمی‌آید، جنبه‌یی هزل‌آمیز و «کمیک» دارد و این داستان، به گمان من، اثری است «لطیفه‌وار» (Anecdotal) که مزاح در آن با موضوعی دردناک درآمیخته است. عنصرِ «لطیفه‌وار» داستان ـ مردی که ظاهراً مرده است اما در قبر، قبل از آن که رویش خاک بریزند، برمی‌خیزد ـ «مرده‌خورها» را از داستان‌های دیگرِ هدایت، که مضمون مرگ دارند، متمایز می‌سازد. این داستان را، مانند هر داستان «لطیفه‌وار» دیگری، می‌توان در چند عبارتِ کوتاه، خلاصه و نقل کرد، به صورتی که مشخصات و امتیازهای آن، به مقدارِ فراوان، حفظ شوند.

در واقع آن چه در «مرده‌خورها» اهمیت دارد، «نقشه» و «طرح» (Plot) داستان ـ یعنی ترتیب وقایع و حوادث ـ است نه خودِ داستان؛ زیرا داستان مادهٔ خامی است که در «طرح» قوام می‌یابد. منظور از «طرح» به کار گرفتن همهٔ تمهیدات و شگردها و نشانه‌ها و حتی سبکِ داستان است. نحوهٔ قطع و وصلِ صحنه‌ها، کوتاه و بلند توصیف گردنِ زمان‌ها جزوِ «طرح» است. «مرده‌خورها»، در یک «مجلس»، در یک اتاقِ نیمه‌تاریک و دودزده، جریان دارد، و زمانِ کوتاهی را در برمی‌گیرد. در واقع ما با یک «صحنهٔ نمایشی» (Scene) روبه‌رو هستیم؛ به این معنی که منظره‌یی را از نزدیک و به صورتِ تمرکز یافته پیشِ چشم خود می‌بینیم. این طور استنباط می‌شود که هدایت به آن چه در صحنهٔ تئاتر اتفاق می‌افتد نظر داشته است.[1] گفت‌وگو در این داستان نقشِ محوری دارد، و قدرت گفت‌وگونویسیِ هدایت در آن خیره‌کننده است. نویسنده از صحنهٔ داستان غایب است، و خواننده در طولِ داستان خود را با آدم‌ها ـ دو هوو و زنی که برای غمگساری به خانهٔ آن‌ها آمده است و یکی دو نفر دیگر ـ تنها احساس می‌کند. همهٔ آن ملاحظات و نکاتی که خواننده می‌تواند فرض بگیرد یا استنباط کند از داستان حذف شده است. نویسنده حتی نام آدم‌ها را مشخص نمی‌کند، مگر وقتی که خودِ آدم‌ها در گفت‌وگوهای‌شان نامِ یکدیگر را به زبان می‌آورند. در واقع نویسنده مانندِ یک نمایش‌نامه نویس سَبَک‌دست عمل می‌کند و می‌گذارد که آدم‌های داستان خودشان را، در مکالمهٔ زیرکانه و پرحرارتی که میانِ آن‌ها در می‌گیرد، نشان بدهند.

ما از گفت‌وگوی زن‌ها، که معرفِ شخصیتِ آن‌ها و عنصر سازندهٔ داستان است، عمقِ بی‌چارگی و بی‌پناهی و استیصال آن‌ها را درمی‌یابیم. تلاش بیوه زن‌ها برای تصاحب ماترک مختصر شوهرشان چیزی نیست مگر واکنش زار و زبون آدم‌ها در برابر عوارض ویرانگر مرگ؛

آن‌چه که موجب شده است تا نویسنده از آن‌ها به عنوان «مرده‌خورها» تعبیر کند. در این داستان بیش از هر چیز صدایِ گریه و ناله و دعا و نفرین شنیده می‌شود، و نویسنده در فضایِ مرگ موقعیت‌هایِ «کمیک» می‌آفریند؛ موقعیت‌هایی که راه و رسم گروه‌ها و آحاد مشخص از جامعهٔ ایرانی در آن‌ها منعکس است.

آن‌چه در «مرده‌خورها» نظرگیر است کاربرد گونه‌های زبانی و متغیرهایی چون موقعیتِ اجتماعی و جنسیت آدم‌ها ـ تفاوت در گفتار زن و مرد ـ است. زبان آدم‌های داستان پُرمایه و سرشار از کنایه و اشاره و تمثیل است، و استفادهٔ مناسب از مقدوراتِ بیانی و حالت‌های «دراماتیکِ» زبان عامیانه، فضا (Atmosphere) و حال و هوای (Mood) داستان را مؤثر از کار در آورده است. در عین حال بافتِ کلام و لحن زبان آدم‌ها بیان‌کنندهٔ جنبهٔ روان شناختی آن‌ها نیز هست، و امتیازِ قابلیتِ نویسندگی هدایت را به خوبی نشان می‌دهد. این قریحه یا حساسیت ممتاز را هدایت در داستان «علویه خانم»، به صورت پرورده‌تری نشان داده است.

به گمانِ من در «مرده‌خورها»، مانند «علویه خانم»، قبل از آن که موضوع یا محتوای انسانی مدّنظر باشد، طبع آزمایی و آزمایش‌گری نویسنده در عرصهٔ زبان مطرح است؛ عرصه‌یی که هدایت بیش از هر نویسندهٔ دیگری نسبت به آن حساس بود. در داستانی مانند «سه قطره خون» این حساسیت نه نسبت به زبانِ داستان بلکه به شیوه‌ها و شگردهای نویسندگی و کاربرد هنرمندانهٔ نشانه‌ها و نمادها معطوف است. از این نظر «سه قطره خون» در میانِ داستان‌های کوتاه هدایت اثر بی‌بدیل و ممتازی است، و در کارنامهٔ نویسندگی هدایت فقط می‌توان آن را با «بوف‌کور» مقایسه کرد. روشنفکران و منتقدانِ ادبی که این داستان کوتاه هدایت را خوانده‌اند اغلب وانمود کرده‌اند که آن را فهمیده‌اند و از آن لذت برده‌اند، اما جملگی بر معماآمیز و پیچیده بودن آن تأکید ورزیده‌اند. این تأکید، البته بخشی از حقیقت، یا واقعیتِ داستان را بیان می‌کند، اما نشانه‌ها و نمادهای دیریاب و گریزندهٔ آن را توضیح نمی‌دهد. در این داستان مانند اغلب داستان‌های «سمبلیستی» توصیف طبیعت و اشیا و چهرهٔ آدم‌ها جایی ندارند. طبیعت به صورت «خیال متحرک» نشان داده می‌شود و اشیا نیز آن قدر ثابت نیستند و ما به واسطهٔ حواس‌مان از آن‌ها درک خاصی داریم. واقعیت این است که با داستانی مانند «سه قطره خون» فقط با «خواندن دقیق» (Close reading)ـ توجهِ شایسته به متن که به معنای تفسیر تحلیلی نیز هست ـ می‌توان تماس برقرار کرد.

حتی با خواندن دقیق «سه قطره خون»، و آشنایی با مجموعهٔ آثار هدایت ما ناگزیر از حدس و گمان‌زنی (Speculation) هستیم؛ زیرا عنصرِ غالب، یا معنا، در این داستان، به وضوح قابل تشخیص نیست. در واقع معنا بر سطح متن داستان ظاهر نمی‌شود، بلکه در لایه‌های زیرین، در «ناخودآگاهِ متن» نهفته است. به عبارت دیگر معنا در نشانه‌ها و تصاویر نمادین متن پنهان است، یا به طور کلی در معمایی (Enigma) که در ساختار داستان سرشته است. می‌توان قصد نویسنده را، هر چه که بوده است، نادیده گرفت و چه بسا او برقصد خود، برمعنا، یا «ناخودآگاهِ متن»، کاملاً واقف نبوده است. طبیعی است که ما وحدتِ عناصر این داستان را ـ اگر وحدتی حاصل باشد ـ در ساختار آن جست‌وجو کنیم نه در قصدِ نویسنده.

راویِ «سه قطره خون»، مانند راویِ «زنده‌به گور»، دیوانه است، یا وانمود می‌کند که دیوانه است. او مانند راویِ «زنده‌به گور» نویسنده است، و در همان بندِ (پاراگراف) اول داستان می‌نویسد:

> در تمام این مدت [یک سال] هر چه التماس می‌کردم کاغذ و قلم می‌خواستم به من نمی‌دادند. همیشه پیش خودم فکر می‌کردم هر ساعتی که قلم و کاغذ به دستم بیفتد، چه‌قدر چیزها که خواهم نوشت.

بعد اشاره می‌کند که، بی‌آن‌که خواسته باشد، به او قلم و کاغذ داده‌اند؛ یعنی آن‌چه ما، از آن پس، می‌خوانیم ریختهٔ قلم او است. به جز «بندِ» اول داستان، تا پایان، همهٔ بندها در «گیومه» آمده است. این نکته بی‌شکلی و آشفتگی ظاهری جهانِ داستان را، تا حدّ زیادی، توجیه می‌کند؛ زیرا ما با محصولِ یک ذهن «ناخوش» سروکار داریم. راوی چنان‌چه خودش می‌گوید، حتی نمی‌داند که چرا روی کاغذ می‌نویسد: «سه قطره خون»، نه راوی و نه نویسنده پاسخ مستقیم و روشنی به این پرسش نمی‌دهند؛ و عبارتِ کوتاه و مرموز «سه قطره خون» که به حکایت یا افسانه‌یی راجع است همان «ناخودآگاهِ متن» است.

از هر داستانِ سمبلیک یا کنایی مانند «سه قطره خون»، می‌توان تعابیر متفاوتی به دست داد؛ چنان‌که تاکنون به دست داده‌اند. سمبلیسمِ «سه قطره خون» خودسرانه است و به ایجاد رابطهٔ موهومی میان عناصرِ داستان حکم می‌کند. حتی چشمِ تیزبین نمی‌تواند معانیِ باطنی و ژرفِ سمبل‌های داستان را در نگاه اول تشخیص دهد. سرچشمهٔ این معانی پایان‌ناپذیر است، و هر نسلی، یا فردی، می‌تواند تعبیر خاص خود را داشته باشد، و چه بسا، چنان که اشاره کردیم، آن تعبیر از ذهنِ خودِ نویسنده هم نگذشته باشد. اما هدایت در ارایهٔ دنیایِ پیچیده و رازآمیز داستان و رفع مسئولیت از خود، در مقام نویسنده، از یک اصل روان‌شناختی موجه تبعیت کرده است؛ زیرا راوی، آن که ما اثرِ دست یا ذهنش را می‌خوانیم، ظاهراً یک دیوانه است و چنان که گفته‌اند بر دیوانه حرجی نیست. اما همین کیفیت، یعنی دیوانه وار بودنِ اثرِ دست و ذهنِ راوی، نوشتن داستان را دشوارتر ساخته است و نویسنده ناگزیر بوده است که هر

جزء داستان خود را به گونه‌یی بنویسد که با اجزای دیگر رابطه‌یی مربوط و معنی‌دار داشته باشد، و در عین حال دیوانه‌وار جلوه کند.

ساختار «سه قطره خون» متکی بر تکرار و شبیه‌سازی یا «شباهت» (Resemblance) است و هر کدام از آدم‌های داستان «عکس برگردانِ» (Mirror Image) دیگری است؛ شگردی که عیناً در «بوف‌کور» هم به کار رفته است. داستان، «مانند بوف‌کور»، دو بخش دارد؛ زمان حال که نیمهٔ نخست را تشکیل می‌دهد و زمان گذشته که نیمهٔ دوم را در برمی‌گیرد. داستان دارای دو صحنه یا زمینه (Setting) است: تیمارستان و خانهٔ سیاوش. راوی در بخش نخست، می‌نویسد که «شب‌ها تا صبح از صدای گربه بیدار است» و «این ناله‌های ترسناک، این حنجرهٔ خراشیده» جانِ او را به لبش رسانده است. در پایان داستان که در زمان گذشته است، سیاوش نیز که «بهترین رفیق» راوی و همسایهٔ دیوار به دیوار او است، خطاب به راوی می‌گوید که پس از کشتن گربهٔ نر، جفتِ نازی، هر شب صدای نالهٔ او را می‌شنود. «از آن شب تا حالا هر شب می‌آید و با همان صدا ناله می‌کشد.» سیاوش تکرارِ شخصیتِ راوی، «سایه» و «همزاد» او است. در وجود او بخشی از شخصیت راوی را می‌توان دید. سیاوش قصد دارد با دخترعموی خود، خواهرِ رخساره که در داستان غایب است، ازدواج کند؛ اما در پایان داستان اَظهارِ علاقهٔ او را به رخساره، نامزد راوی، می‌بینیم. سیاوش، مانند راوی، «ناخوش» است، اما هم چون راوی خودش را ناخوش نمی‌داند. هر دو تار می‌نوازند، و رفتار و احساساتِ کمابیش مشابهی دارند. توصیفی که راوی از اتاقِ سیاوش به دست می‌دهد توصیفِ اتاق خود او، در تیمارستان، است: «اتاق او ساده، آبی رنگ و کمرکشِ دیوار کبود بود.»

در بخش دوم داستان وقتی که راوی، پس از شنیدن صدای تیر، ششلول خود را از توی کشوی میزش برمی‌دارد و وارد حیاط خانهٔ سیاوش می‌شود وقایعی رخ می‌دهد که راوی در بخش نخست، در «ناخودآگاهِ متن»، نشانه‌ها و نمادهایش را نقل کرده است. سیاوش دست راوی را می‌گیرد و او را پای درخت کاج می‌برد و سه قطره خونِ تازه را روی زمین نشانش می‌دهد. بنابراین راوی، نخستین‌بار، سه قطره خون را زیر درخت کاج در خانهٔ سیاوش می‌بیند. او سه قطره خون را، در تیمارستان باز هم زیر درختِ کاج می‌بیند. ناظم تیمارستان که به تعبیر راوی «دستِ تمام دیوانه‌ها را از پشت بسته» می‌گوید که آن سه قطره خون «مالِ مرغ حق است»، اما راوی که دیده است قراول دم در تیمارستان به دستور ناظم به گربهٔ گل باقالی شلیک کرده است، عقیده دارد که آن سه قطره خون «مال گربه است». عقیده سیاوش نیز همین است اما در پایان

داستان راوی عقیده ناظم را بیان می‌کند. «آن سه قطره خون مالِ گربه نیست مالِ مرغ حق است.» شاید درست‌تر این است که بگوییم ناظم حرفِ راوی را تکرار می‌کند؛ زیرا حرفِ راوی مقدم بر حرف ناظم است. راوی برگردانِ شخصیت سیاوش و هم برگردانِ شخصیت ناظم است. هم‌چنین در پایانِ داستان راوی شعری را که ابتدا سراینده‌اش را عباس معرفی کرده بود، به عنوان سرودهٔ خود، همراه با نواختنِ تار، می‌خواند. در تیمارستان عباس «رفیق و همسایه»ی راوی است و خودش را «پیغمبر» و «شاعر» و «تارزنِ ماهر» می‌داند. وجه شبه عباس با سیاوش و راوی بارز است. دختر جوان همراهِ یک زن و مرد به ملاقات عباس می‌آیند. دخترِ جوان برای عباس یک دسته گل می‌آورد، اما راوی در این خیال است که دختر او را دوست دارد؛ «اصلاً به هوایِ من آمده بود، صورت آبله‌روی عباس که قشنگ نیست.» در یک لحظه راوی می‌بیند که عباس دخترِ جوان را کنار می‌کشد و می‌بوسد.

همین واقعه در زمانِ گذشته به نحوِ دیگری رخ داده است. وقتی راوی پس از شنیدن صدای تیر واردِ حیاط خانهٔ سیاوش می‌شود سیاوش او را به اتاق خودش می‌برد و یک ششلول قدیمی دسته صدفی از کشوی میزش در می‌آورد و به راوی نشان می‌دهد؛ ششلولی که یادآور ششلولِ خودِ راوی است. بعد رخساره، دختر عموی سیاوش که نامزد راوی است، با مادرش و یک دسته گل به عیادت سیاوش می‌آیند. در این جا بارِ دیگر، با تغییر شخصیت راوی مواجه می‌شویم و سیاوش جای خود را به راوی می‌دهد. در حقیقت این جابه‌جایی، به ابتکار سیاوش، صورت می‌گیرد؛ شاید به نیتِ تصاحبِ رخساره و جابه‌جایی رخساره با خواهرش که نامزدِ سیاوش است. سیاوش در برابر رخساره و مادرش می‌گوید که راوی حاضر است شهادت بدهد که سه قطره خون را به چشم خودش در پایِ درخت کاج دیده، تا به این ترتیب برایِ ادعا یا توهم خود مبنی بر شنیدن ناله‌های شبانهٔ گربه شاهدی بتراشد. سپس ششلول راوی را از جیب او در می‌آورد و روی میز می‌گذارد. سیاوش بی‌آن که راوی چیزی گفته باشد، از ششلول در جیبِ او خبر دارد؛ اصلاً گویی ششلول را از جیبِ خودش در می‌آورد. راوی، که در این جا با نام او، میرزا احمدخان، آشنا می‌شویم، به دروغ می‌گوید که برای تفریح به درخت کاج تیر انداخته است، اما چنان که اشاره کردیم او نمی‌گوید که سه قطره خون از آنِ گربه است، بلکه می‌گوید «مالِ مرغ حق است». البته او بعد به گربهٔ تیرخورده هم اشاره می‌کند: «یا این که گربه‌یی قناریِ همسایه را گرفته بود و او را با تیر زده‌اند و از این جا گذشته است.» (ناظم در تیمارستان به گربه و قناری هم اشاره می‌کند.) وقتی راوی شعر را همراه با نواختن تار می‌خواند رخساره او را دیوانه خطاب می‌کند و دستِ سیاوش رامی گیرد و از اتاق بیرون می‌روند. آن‌گاه راوی از پشت پنجره می‌بیند که آن دو یکدیگر را در آغوش کشیده و می‌بوسند؛ نظیر آن‌چه عباس در تیمارستان با دخترجوان می‌کند. در هر دو حال ما راوی را نظاره‌گر می‌بینیم، بی‌آن‌که از احساس غبنِ خود چیزی بگوید. در حقیقت با این پایان‌بندی، که ملتقایِ زمانِ گذشته با زمانِ حال است، معلوم می‌شود که «ناخوش» یا دیوانهٔ اصلی یکی است و آن هم خودِ راوی است.

نه فقط میان مردهای داستان -راوی، ناظم، عباس

سیاوش - بلکه میانِ دخترها - نامزد عباس، رخساره و واهرش - وجوهِ شباهت خیره‌کننده است. اما نکتهٔ بسیار مهم این جا است که راوی خودش را نسبت به بقیه‌ی بگران متفاوت می‌داند: «هیچ وجهِ اشتراکی بینِ ما نیست، من از زمین تا آسمان با آن‌ها فرق دارم.» مایه و مضمون داستان در همین عبارت نهفته است؛ زیرا راوی دم‌های پیرامونِ خود را، با «ناله‌ها، سکوت‌ها، فحش‌ها، گریه‌ها و خنده‌های» آن‌ها، هم‌چون گربه‌یی می‌داند که با «ناله‌های ترسناک» خود، شب‌های او را «پُر از کابوس» کرده و جانِ او را به لبش رسانده است. در حقیقت راوی، چنان که خودش می‌گوید، یکه و تنها و بیگانه نسبت به پیرامونِ خویش است: «من دیگر از چیزی نمی‌توانم کیف بکنم، همهٔ این‌ها [آسمان لاجوردی، باغچهٔ سبز و گل‌های باز شدهٔ روی تپه] برای شاعرها و بچه‌ها و کسانی که تا آخر عمرشان بچه می‌مانند خوبست.»

حتی عشق در راوی - حضورنامزدش رخساره - هیچ انگیزه‌یی پدید نمی‌آورد. رابطهٔ او با رخساره، به تعبیر اریش فروم، نمایندهٔ یک «عشق احساساتی» هم نیست؛ عشقی که حتی در خیال وجود ندارد، چه برسد به عالمِ واقع که باید مشهود و محسوس باشد. راوی اشاره می‌کند که رخساره نامزدِ او است، اما لوازم این رابطه - آن‌چه به طور طبیعی باید بین دو دلداده برقرار باشد - وجود ندارد. در واقع نه راوی عاشق است و نه رخساره معشوق؛ و وقتی که سیاوش، در پایان داستان، رخساره را در آغوش می‌گیرد هیچ اثری از حسادت در راوی دیده نمی‌شود. راوی حتی علاقه‌یی به نفوذ در شخصِ رخساره از خود نشان نمی‌دهد؛ زیرا او با این نفوذ می‌توانست خود را دریابد و بر رازی، که هم دیگری و هم خودِ او است، غلبه کند. در این صورت او چه بسا، می‌توانست بر احساس انزوا و جدایی و «کابوس‌های خود مسلط شود. این طور به نظر می‌رسد که راوی دربارهٔ زن‌ها با تقی، که هم‌چون او در تیمارستان بستری است، کمابیش هم عقیده است. تقی که به تعبیر راوی می‌خواسته است «دنیا را زیر و رو بکند» بر این اعتقاد است که «زن باعث بدبختی مردم شده و برای اصلاح دنیا هر چه زن است باید کشت»؛ اما خودش عاشق پیرزن دیوانه‌یی به نام صفرا سلطان است.

نمادِ گربه در داستان - نازی و جفت‌نرش که سرنوشت مرگباری دارد - مفهومِ عشق را از نظر راوی، و نویسنده روشن‌تر می‌سازد. گربه در «سه قطره خون»، با تأکید ممتازی که نویسنده بر آن دارد، به مقدار فراوان، بارِ داستان را بردوش می‌کشد؛ به ویژه اگر در نظر آوریم که گربه یک نماد، یا رمز، است. گربه مساوی با گربه، به عنوان حیوانِ خانگی یا اهلی که می‌شناسیم، نیست. روشن است که نویسنده خواسته باری را بر دوش معنای «باطنی» گربه بگذارد، و از همین رو است که باطن یا «سمبلیسم» گربه در داستان اهمیت پیدا می‌کند.

نویسنده به رغمِ امساک و ایجازی که در توصیفِ ظاهر آدم‌های داستان به کار برده است، در وصف جسمانی گربه و حرکات و سکنات او، که گاه به وضوح جنبهٔ انسانی پیدا می‌کند، به ذکر جزییات و دقایق نیز پرداخته است؛ به طوری که وصفِ گربه بیش از یک سوم حجم داستان را در برمی‌گیرد.

بخشِ عمدهٔ نیمهٔ دوم داستان، که گفت‌وگوی راوی با سیاوش است و در گذشته رخ می‌دهد، نقل خاطره‌یی است که گربه محورِ آن است. ابتدا سیاوش ظاهرِ گربه را که اسمش «نازی» است، توصیف می‌کند: «دو تا چشم درشت [داشت] مثل چشم‌های سرمه‌کشیده. روی پشتش نقش و نگارهای مرتب بود.» بعد از رفتار گربه می‌گوید: «میومیو می‌کرد، خودش را به من می‌مالید، وقتی که می‌نشستم از سرو کولم بالا می‌رفت، پوزه‌اش را به صورتم می‌زد، با زبانِ زبرش پیشانیم را می‌لیسید و اصرار داشت که او رابببوسم.» آن گاه «پیش‌آمد هولناکی» را نقل می‌کند که ماجرایِ عشق‌بازی نازی با یک گربهٔ نر است؛ گربه‌یی که پس از جنگ‌ها و کش‌مکش‌ها با گربه‌هایِ نر دیگر، چون «پرزورتر و صدایش رساتر» است، نازی او را انتخاب می‌کند.

شب‌ها از دستِ عشق بازی نازی خوابم نمی‌برد، آخرش از جا در رفتم، یک شب جلو همین پنجره کار می‌کردم. عاشق و معشوق را دیدم که در باغچه می‌خرامیدند. من با همین ششلول که دیدی، در سه قدمی نشانه رفتم. ششلول خالی شد و گلوله به جفت نازی گرفت.

سیاوش مشخص نمی‌کند که آیا هدفش نازی یا گربهٔ نر بوده است. همین قدر می‌گوید که «عشق بازیِ نازی» او را از جا در می‌برد. فردای آن روز نازی با نعش جفتش گم می‌شود، و چند شبِ بعد سیاوش صدای همان گربهٔ نر را می‌شنود که تا صبح «ونگ» می‌زند. سیاوش باز ششلول خود را برمی‌دارد و به طرف گربه شلیک می‌کند و صبحِ فردایِ آن روز پایِ درخت کاج سه قطره خون می‌بیند. از آن پس او هر شب صدایِ نالهٔ گربه را می‌شنود و مطمئن است که صدا از همان گربه‌یی است که کشته است و «گربه جفت خودش را صدا می‌زند». آیا به تعبیر فرویدی، که هدایت به او ارادت می‌ورزید، گربه مظهری از «لیبیدو» - غریزه یا انگیزهٔ جنسی - است، و ریشهٔ اضطراب و ناراحتی روانی سیاوش را باید در تمایلات سرکوب‌شدهٔ غریزی یا در آرزوی زنایِ با محارم جست‌وجو کرد؟ در پایان داستان - چنان که اشاره کردیم - سیاوش در زیرِ نگاه راوی، دخترعموی خود رخساره را، که نامزد راوی است، در آغوش می‌کشد و می‌بوسد. سیاوش، مانند راویِ شخصیت یک‌پارچه‌یی ندارد، و برای گریز از احساس تحمل‌ناپذیر تنهایی و جدایی خود را جزیی از وجودِ دیگری - نازی - می‌داند. تصاحب نازی، توسط گربهٔ نر برای او تحمل‌ناپذیر است؛ زیرا باعث می‌شود که بیشتر احساس تنهایی و جدایی کند.

با در نظر داشتن همهٔ آن‌چه که گفتیم «سه قطره خون» هنوز جلوه‌یی رازآمیز دارد؛ زیرا شگردِ اصلی هدایت در این داستان کتمان کردن - اثبات از راه انکار - است، و این شگردی است که هدایت از کافکا آموخته است. این شگرد تا حدّ زیادی مبتنی بر «سفیدخوانی»است؛ به این معنی که در میان «بندهای داستان و پاره‌یی از «بین السطور» و حتی در لابه‌لای برخی از گفت‌وگوها «سفیدخوانی»هایی وجود دارد که خواننده باید آن‌ها را بخواند؛ به ویژه خواننده‌یی که به «خواندن دقیق» عادت دارد. نویسنده در «پیام کافکا» دربارهٔ جهان داستان هایِ کافکا می‌گوید: «چگونه این دنیایی را که پیوسته گریزنده و لغزنده است در نظرمان مجسم کنیم؟ نه برای آن که به مفهوم آن پی نمی‌بریم بلکه برعکس برای این که مفهوم آن بیش از انتظار ما است.» در حقیقت در این داستان، مانند عالمِ رؤیا یا خواب، همه چیز ناقص و گریزان به نظر می‌رسد. منطق نویسنده نیز به منطق حاکم بر عالم رؤیا و خواب شباهت دارد.

شاید تعبیرِ درست‌تر این باشد که بگوییم هدایت معنا، یا «پیام» را به صورتِ مدون در داستان درج نکرده است، و اصولاً در آن نباید در پی معنایِ ثابت بود. به عبارت دیگر این داستان، قبل از آن که دربارهٔ نویسنده و خواننده یا جهان خارج باشد، از خودش - از نشانه‌ها و نمادها، تصویرگری و شگردها و ساختارِ ادبی - حرف می‌زند؛ کمابیش به همان معنایی که رومن یاکوبسن برای شعر قایل است. در واقع بی‌نظمی نامأنوس داستان، دوری جستن نویسنده از «طبیعی شدن»، صرفاً به معنایِ آشنایی زدایی از جهانِ خارج، یا امر واقع، نیست بلکه «آشنایی زدایی» از خودِ ادبیات نیز هست. هدایت با «سه قطره خون» ساختاری ارایه می‌کند که پیش از او در صحنهٔ ادبیاتِ ایران وجود نداشته است. با وجودِ این‌ها به گمانِ من، «سه قطره خون» نمادِ بیگانگیِ انسانِ معاصرِ محروم از عشق نیز هست.

□

پانوشت:

۱. مرده‌خورها، به ترجمهٔ یان ریپکا، ایران‌شناس نام‌آور چک، در سال ۱۳۱۸ شمسی در فرهنگستان خاوری پراگ، به صورتِ مکالمه خوانده می‌شود. پس از آن، در ایران، توسط عبدالحسین نوشین و با همکاری خودِ هدایت به صورتِ نمایش‌نامه در می‌آید و اجرا می‌شود به «نامه‌های صادق هدایت» گردآوری صاحب این قلم مراجعه شود.