عبدالعلی دست‌غیب

افسانه و واقعیت صادق هدایت از دیدگاه جامعه‌شناس

(نگاهی به کتابهای دکتر محمدعلی همایون‌کاتوزیان دربارهٔ هدایت)

□ **صادق هدایت از افسانه تا واقعیت / محمدعلی همایون کاتوزیان / ترجمهٔ فیروزهٔ مهاجر / چاپ اول ۱۳۷۲ / طرح نو / ۴۲۰ ص / ۵۵۰ تومان**

□ **صادق هدایت و مرگ نویسنده / محمدعلی همایون‌کاتوزیان / چاپ اول ۱۳۷۳ / نشر مرکز / ۱۹۰ ص / ۲۵۰۰ ریال**

□ **بوف‌کورِ هدایت / محمدعلی همایون‌کاتوزیان / چاپ اول ۱۳۷۳ / نشر مرکز / ۱۷۶ ص / ۲۹۰۰ ریال**

دربارهٔ صادق هدایت (۱۲۸۱ تا ۱۳۳۰) نویسندهٔ پیشرو معاصر ایران مقاله‌ها و رساله‌ها و کتاب‌های بسیار و گوناگونی نوشته شده است و به احتمال باز نوشته خواهد شد. اگر از شمار اندکی که آثار او را بدآموز و مخرّب تشخیص داده‌اند، بگذریم، موافقان این نویسنده از دیدگاه مارکسی یا فرویدی (و یونگی) یا برحسب زبان‌شناسی و دیدگاه‌های جدیدتر ادبی به واکاوی آثار او پرداخته‌اند. در دههٔ اخیر باز توجّه به آثار او زیاد شده و پژوهشگران می‌کوشند زاویه‌های ناشناخته نوشته‌ها و شخصیّت هدایت را کشف کنند. نشر مجدّد آثار او در ۱۳۷۲ و ۱۳۷۳ ـ با حذف عبارات و جمله‌ها و کلمه‌هائی که نامناسب دانسته‌اند ـ در بین دوستداران آثار نویسنده موجی از خشم برانگیخت و بسیاری از نویسندگان و روشنفکران این کار ناروا را محکوم کردند. ولی در این زمینه سبوئی شکسته و پیمانه‌ای ریخته بود و دیگر کاری نمی‌شد کرد. در این شرائط است که سه اثر تحقیقی دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان: صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت (۱۳۷۲ خورشیدی، ۱۹۹۱ م.)، هدایت و مرگ نویسنده (۱۳۷۲) و بوف کور هدایت (۱۳۷۳)، انتشار می‌یابد و گفت‌وگو درباره هدایت را داغ و تازه می‌کند. این سه کتاب مکمل یکدیگرند، گرچه تکرار و تداخل مطالب نیز

در آنها کم نیست. پژوهشگر دانشمند در نگارش نقد تحقیقی خود به تقریب شرط استقراءِ کامل را رعایت می‌کند، بی‌سند و مدرک حرف نمی‌زند، و هرجا که پای روایت درمیان است، درایت را نیز بکار می‌اندازد و در همه حال می‌کوشد پیوند آثار هدایت را با پیش‌زمینه و تحوّلات همزمان او، روشن سازد.

مُشکل‌هائی که پژوهشگر، در تحلیل آثار هدایت با او روبروست متعددند و مهمترین آنها از این قرار است:

خودکشی هدایت: هدایت در حدود پنجاه سال دارد که با بازکردن شیرگاز خود را می‌کشد. پرسش این است که آیا خودکشی او در اثر فشار اجتماعی بوده یا عاملی روانی آن را موجب شده است؟ و نیز اگر مشکلی روانی علّت خودکشی او بوده آن مشکل یا بیماری روانی چه بوده؟

پرسش دیگر: بوف کور چگونه اثری است؟ منفی و مخرّب است یا شاهکار هنر؟ خودکامگی و وحشت دوره رضاشاهی را نشان می‌دهد، یا وضعیّت همیشگی بشری؟ راوی داستان، شخص هدایت است یا فردی خیالی و وهمی؟

نومیدی مُفرط هدایت از کجا آمده؟ محیط بد و قدرنشناس جامعه ما او را نومید کرد یا افسردگی شدید و روان‌نژندی و روان‌پریشی یا بیماری و دردی موروثی؟

اگر از دیدگاه مخالفان بنگریم و حتی ارزش هنری آثار هدایت را تصدیق نکنیم باز این پرسش طرح می‌شود: چه دلیل یا دلائلی سبب شده که آثار وی پس از درگذشت دردناکش بدین‌گونه تحسین گردد و رواج عام یابد؟ آیا جامعه خود را در مرگ هدایت مسئول و مقصر می‌شناسد و اکنون با استقبال از آثار وی می‌خواهد جبران مافات کند؟ یا برخی از عوامل زمانی و تبلیغ، مُوجب رونق بازار او شده است؟ دکتر کاتوزیان در پژوهش خود، نخست همهٔ پیشداوری‌ها را کنار می‌گذارد و به تاریخ و خود آثار هدایت عطف توجّه می‌کند، سپس با طرح برخی از نظریه‌های نقد جدید: نظریه‌های فروید، یونگ، رولان بارت، فرمالیسم روس، شالوده شکنی... و تحلیل آنها نشان می‌دهد که هیچ یک از این نظریه‌ها تهی از نقص نیستند و مفتاح مطلق حلّ غوامض هنری نمی‌توانند باشند. پژوهشگر در «صادق هدایت و مرگ نویسنده»، نخست از نظریهٔ رولان بارت [در مقاله «مرگ نویسنده»] می‌آغازد. بارت گفته است: «نوشتن، هر صدا و هر نقطهٔ آغازی را محو می‌کند زیرا به محض اینکه واقعیّتی بیان می‌شود رابطهٔ نویسنده و خواننده قطع می‌گردد یعنی مبداء صدا ازبین می‌رود و نویسنده به مرگ خود نزدیک می‌شود... فقط در یک نقطه است که جنبه‌های متعدد متن تمرکز می‌یابد و آن نقطه خواننده است نه نویسنده. خواننده عبارت از فضائی است که در آن همه آنچه نوشته‌ای را می‌سازد گِرد می‌آید.» (ص ۲۴ و ۲۵) دکتر کاتوزیان همزمان با تصدیق ارزش‌های «نقد جدید»، افراط‌های آن را نمی‌پذیرد و به مدد شواهد تاریخی نشان می‌دهد که به هیچ وجه نمی‌توان نویسنده را در زمینهٔ خواندن متن کنار گذاشت یا حذف کرد: در بسیاری موارد خیلی از «اطلاعات» ناقد و خواننده از زندگانی و خلقیات و روحیات مؤلف بر بنیاد آثار ادبی اوست و به این

صادق هدایت

ترتیب «خود» مؤلف نیز تا اندازه زیادی از طریق اثرش شناخته می‌شود. این فرضیه که «اثر»، نویسنده را می‌نویسد نه نویسنده، «اثر» را... می‌تواند سبب گیجی و گمراهی شود و سر به عقاید حیرت‌انگیزی بزند... (۳۵)

انواع این نظریه‌ها زیاد است. در مثل میخائیل باختین در نظریهٔ خود؛ «خودآگاهی» اشخاص داستانی داستایفسکی را عمده می‌کند. از دیدگاه او خودآگاهی این اشخاص مشخصهٔ متن‌های این نویسنده است که به آشکارترین وضع او را از اسلاف وی ـ نویسندگانی مانند گوگول ـ متمایز می‌سازد. این خودآگاهی بخشی است از چند آوائی کامل و طرح دیالوژیک رُمان داستایفسکی و پیروان او تا آن جا که با استقلال شخص داستانی متناسب می‌شود و تطابق می‌یابد. این مُشکل که در کجا چنان استقلال مطلق شخص داستانی از رمان نویس قطع می‌شود، ازنظر باختین دور نمانده است. او برای دور ماندن از نقد احتمالی خوانندگان دقیق، مواظب است که در معرض اتهام افراط‌های بارتی قرار نگیرد (که گفته بود نویسنده در فرارونده کار مرده است) و با استدلالی دربارهٔ تفاوت «آفرینش» و «ابداع»، از خود دفاع می‌کند و می‌گوید نمی‌توان گفت که نویسنده رُمان چند آوائی این یا آن شخص داستانی‌اش را «ابداع» می‌کند به این دلیل که آن اشخاص را «منطق» خودآگاهی ایشان تعریف و تحدید می‌سازد بلکه به این دلیل که زن یا مرد «داستان‌نویس آن اثر هنری را «می‌آفرینند» که بودن [وجود] چنان شخصیت‌هائی را مجاز می‌دارد. تأسف‌آور است که باختین چنان استقلال تامی را برای شخصیّت‌های داستانی قائل می‌شود امّا باید درنظر داشت که چه اندازه

استدلال وی نیرومند می‌گردد زمانی که او به سوی مُدل (نمونه)ای می‌گراید که در آن رابطهٔ مؤلف ـ شخصیت داستانی نه در چهارچوب «استقلال» بلکه در چهارچوب «گفت‌وگو» ـ توصیف می‌شود. [ر.ک. به .Lynne Pearce, Reading Dialogics, p:47, London, 1994] در این جا مراد ما گفت‌وگو دربارهٔ این نظریه‌ها نیست بلکه می‌خواهیم نشان دهیم که دکتر کاتوزیان در نقد خود با درنظر گرفتن نظریه‌ها و مباحث گوناگون دربارهٔ ادبیات بطور کلی و هدایت بطور جزئی، استقلال رأی نشان می‌دهد. آراءِ دیگران را نه بدون دلیل رد می‌کند و نه بدون دلیل می‌پذیرد. احسان طبری دربارهٔ هدایت نوشته بود:

«هدایت در محیط یأس و ظلمت دیکتاتوری «بوف کور» را نوشته است. او در این کتاب مالیخولیائی مأیوسی است که به شگفت‌ترین رؤیاهای باطنی خود پناه برده ولی پس از تحوّلات اجتماعی، جنگ در دنیا و دموکراسی در ایران، هدایت در «ولنگاری» و «حاجی آقا»، بدل به نویسندهٔ نقاد و مبارز و سرسختی می‌شود که هدف‌ها و امیدهای معینی دارد... هنر به تمام معنا محصول اجتماعی است... به اجتماع مربوط است و مانند علم، مذهب، و سیاست در اجتماع نقش خود را بازی می‌کند و حربهٔ مبارزهٔ طبقاتی قرار می‌گیرد.»

کاتوزیان می‌نویسد: «البته هنر به مفهومی محصولی اجتماعی است، درست مانند انسان ـ آفرینندهٔ هنر که «حیوانی اجتماعی» است امّا این کجا و دیدگاه‌های حکومت‌های توتالیتر... کجا که طبق آن هنر خوب همانست که خود برای جامعه خوب می‌شمرند یا به عبارت دیگر در خدمت حکومت و ایدئولوژی آن‌هاست. احسان طبری در سخنرانی خود «دربارهٔ انتقاد و ماهیّت هنر و زیبائی» اصول و مبانی دیدگاه حزب توده را دربارهٔ نقد ادبی منعکس کرده است: بحثی پردامنه، با اشاراتی بیش از ظرفیت بحث، به صاحب‌نظران و مکتب‌های فکری و اصطلاحات و کلیشه‌های اروپائی... نمایش کاملی از معلومات عمومی... امّا پیام اصلی سخنرانی همان بوده است که ژدانف در شوروی و اقمار آن جا انداخته بود. (صادق هدایت از افسانه تا واقعیّت، ص ۲۱۲ تا ۲۱۴).

یکی از موارد مشخصی که استقراءِ و دقت و استقلال رأی پژوهنده را نشان می‌دهد، بحث دربارهٔ ماهیّت «رجاله‌ها» و «رجاله» است. هدایت در بوف کور مکرر این واژگان را بکار برده است:

«از میان رجاله‌هائی که همهٔ آن‌ها قیافهٔ طماع داشتند و دنبال پول و شهوت می‌دویدند گذشتم... همهٔ آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلی‌شان می‌شد.»

ناقدان حزبی در دههٔ ۲۰ و ۳۰ و بعضی از ناقدان دهه‌های بعد، لابد برای «برائت ذمهٔ» گناه هدایت در بدشمردن «سواد اعظم» جامعه می‌گفتند و می‌گویند مراد او از «رجاله‌ها» طبقهٔ اشرافی و سیاست‌مداران دوره رضاشاهی بوده است. کاتوزیان خیلی راحت و به سادگی آب پاکی روی دست این ناقدان می‌ریزد و می‌نویسد:

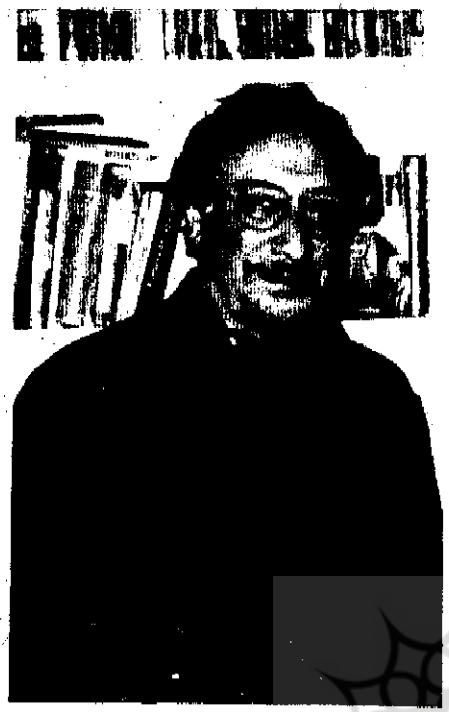
«پس رجّاله‌ها فقط مردمان تبهکار و فاسد نیستند بلکه همهٔ «مردمان معمولی»اند یعنی آنهائی

که با نقص‌ها و محدودیّت‌ها و نابسامانی‌ها و بی‌انصافی‌ها و بی‌عدالتی‌های این جهان... کنار می‌آیند و درنتیجه خواهی نخواهی ـ در تداوم آن ضعف‌ها و بی‌عدالتی‌ها سهیم و شریک می‌شوند. این الزماً دلیل آن نیست که راوی (بوف کور) همهٔ مردم را جز خودش رجّاله می‌داند، امّا روشن است که هرکس که آرمان‌های بشری را در عمل پاس نمی‌دارد (و درنتیجه مانند خود راوی، بهای سنگین و کُشندهٔ آن را نمی‌پردازد) از جرگهٔ رجاله‌هاست. (بوف کور و هدایت، ۴۴).

پژوهنده سخنانی از یغمای جندقی (شاعر دورهٔ قاجار) را در بدشماری سواد اعظم جامعه نقل می‌کند و نشان می‌دهد که راوی بوف کور در این زمینه تنها نبوده است. [البته در همین جا می‌شد سخنان افلاطون، مولوی، شکسپیر «در مثل از هملت» و گوته... را نیز به استشهاد نقل کرد.] راوی چنان از این مردم متنفر است که نمی‌خواهد پس از مرگ نیز با آنها محشور گردد و ذرات تنش از ذرات تن رجاله‌ها برود:

«به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجّه زندگی احمق‌ها و رجاله‌ها بکنم که سالم بودند، خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند و خوب جماع می‌کردند و هرگز ذره‌ای از دردهای مرا حس نکرده بودند [ای کاش پس از مرگ امکان داشت] همهٔ ذرّات تن خودم را به دقت جمع‌آوری می‌کردم و دودستی نگه می‌داشتم تا ذرّات تن من... در تن رجاله‌ها نرود.»

دکتر کاتوزیان البته بحث را در این جا نمی‌بُرد و می‌کوشد به ریشه‌یابی این «تنفر شدید» بپردازد و منش راوی و هدایت را زیر ذره‌بین تحقیق بگذارد. آری هدایت نویسندهٔ آفرینشگری بود، در زمینهٔ نقد اجتماعی و داستان‌های روان‌شناختی آثار خوبی بوجود آورد امّا هم او و هم راوی بوف کور بیش از حدّ حساس و زودرنج بوده‌اند، شرائط زندگانی انسانی و تنگناهای آن را خوب نمی‌شناخته‌اند اگر سواد اعظم جامعه این همه طماع، گدامنش، چشم و دل گرسنه و احمق [و طبعاً خوش بخت]اند... بطوری که راوی می‌خواهد خود را برای همیشه از جرگهٔ آن‌ها بیرون بکشد، پس چرا او مکرر از آن‌ها یاد می‌کند و آنان را می‌کوبد؟ او بایست برایشان رحمت می‌آورد یا دست کم بر آنان خشم نمی‌گرفت... مشکل راوی این است که او اشتباه می‌کند و برخلاف تصور خود در ناخودآگاهش سخت با همین احمق‌ها و خوش بخت‌ها درگیر است. شاید او در کینه و نفرت به این جماعت به یک معنا حق داشته باشد ولی تردیدی نیست که خود را از چنگ ایشان رها نکرده است... چنین به نظر می‌رسد با این که راوی ـ تا اندازه‌ای به حق ـ از برتری خود بر رجّاله‌ها آگاه است، ناخودآگاهانه از عجز و ناتوانی خود در انجام همان کارهائی که از دست «رجاله‌ها» برمی‌آید خشمگین است و شاید حتی به آنان غبطه می‌خورد وگرنه چرا مستقیم یا غیرمستقیم تأکید می‌کند که آنان «سالم بودند، خوب می‌خوردند...» و مانند او رنج نمی‌کشیدند... پس نفرت او از «رجّاله‌ها» بازتابی است از نفرت او نسبت به خود. نفرت او از ناتوانیش، از این که نمی‌تواند مانند آن‌ها سبکبال و شادخواری، و کامجوئی کند، و از دنیا بیش از آنچه هست انتظاری نداشته باشد. (همان، ص ۵۴



محمدعلی همایون کاتوزیان

و ۵۶).

پژوهنده در این جا از روسو و «اعترافات» او یاد می‌کند. روسو نیز بسیار حسّاس بود و مردانی مانند ولتر، هولباخ، دیدرو و هیوم را «بی‌رحم، بی‌عفت، بی‌اخلاق، توطئه‌گر و بی‌اصول» می‌نامید. او تاب تحمّل انتقادهای ایشان را نداشت. حساسیّت او چنان بود که به گفتهٔ هیوم وی گوئی نه فقط جامه بر تن نداشت بلکه از پوست تن نیز عریان بود، بطوری که حتی اشارهٔ سرانگشتی می‌توانست او را برانگیزد و به درد آورد. نامدارانی وی در برابر «دشمنانش»، منصفانه نبود و نمی‌توانست کینه و نفرتی که در انزوا مانند خوره به جانش افتاده نفرت از ناتوانی‌های خود اوست. در نمایشنامهٔ «پسر طبیعی» le Fils Naturel دیدرو، زنی که قهرمان داستان را دوست دارد به او می‌گوید:

«برای بدست آوردن آرامش باید تأئید دل خود و شاید دلِ بشریت را بدست آوری ولی اگر موقعیتی راکه به تو داده شده است ترک کنی نه پذیرش بشریت نه پذیرش دل خود را بدست نخواهی آورد... من وظیفه دارم که ترا به عنوان پشتیبان خصائل نجیبی که سرکوب شده‌اند... به‌عنوان دوست بشریّت، به عنوان ذهن آزاد و روان نیرومندی که برای پیشبرد هدف‌های بی‌شمار بزرگ و سودمند و ستایش انگیزی لازم است، نگاهدارم، چگونه ممکن است تو جامعه را رها کنی. من دل تو را به شهادت می‌گیرم، از دلت بپرس و او به تو خواهد گفت که آدم خوب در جامعه زندگی می‌کند و فقط آدم بد در انزوا بسر می‌برد.»

(بوف کورِ هدایت، ص ۶۱)

این جمله آخرین ـ که موجب خشم روسو شد ـ دربارهٔ راوی بوف‌کور نیز درست است. راوی البته انسانی غیرعادی است ولی می‌توانست برای جامعهٔ خود بسیار سودمند باشد. او باور دارد که موجودی نخبه و برگزیده است ولی این باور را به گونه‌ای منفی منعکس می‌کند یعنی به تلویح می‌رساند که جامعه لیاقت او را ندارد. (همان، ۶۲)

در این جا می‌توان گفت که «انزواجوئی» به هرحال در جائی دارد و لازمهٔ آن مرگ اندیشی و تحقیر دیگران نیست. بسیاری از بزرگان جهان ـ دست کم دوره‌ای از زندگانی خود را در انزوا گذرانیده‌اند. زرتشت پیش از سرودن «گاهان» مدتی در انزوا بسر برد، افلاطون حتی در شهری مانند آتن ـ که در آن نوعی دموکراسی اشرافی وجود داشت ـ آکادمی خود را در نقطه‌ای دور از شهر قرارداد تا بتواند از مزاحمت بلفضولان زمانه درامان باشد و فلسفهٔ خود را بنویسد و آموزش دهد. نیچه پس از کناره‌گیری از تدریس در دانشگاه «بازل» تا پایان زندگانی، یکه و تنها در کلبه‌ای کوهستانی بسرآورد یا پس از سکتهٔ مغزی سروکارش به تیمارستان افتاد. روح شاعری مانند گوته در خدمت دوک بزرگ ساکس وایمار و گرفتاری‌های اداری و سیاسی خفه می‌شد و او احساس می‌کرد وظیفه طبیعی او شریف‌تر از استیفای دیوان امیر و کدخدائی ضیاع و عقار اوست... پس به ایتالیا گریخت و در چامه‌ای که در رم سرود گفت:

در پس کوه‌های بلند، در شمال، تاریکی مه‌آلودی دور مرا فرا گرفته بود و آسمانی تیره و کدر همچون کوه بر سرم فشار می‌آورد. جهان سر به سر بی‌رنگ و فروغ بود.

(اطلاعات ماهانه، دکتر محمدباقر هوشیار، شماره ۱۸ شهریور ۱۳۲۸)

امّا به گفتهٔ خودش در همین چامه «در بیابان هولناک اندیشه در پی چاره می‌گشت و در راه تیره گام برمی‌داشت» او راه را یافت و ادراک کرد وظیفه‌اش رهائی دادن ملت آلمان از چنگ بی‌فرهنگان است. «فاوست» ثمرهٔ عمری تلاش جانکاه است و گوته می‌خواست این اثر بیش و بیشتر در دل انسان‌ها راه یابد. او نیز گاهی خود را همچون ابرانسانی و متمایز از دیگران می‌دید. در آغاز یکی از اشعارش خدابانوئی او را به همین جهت سرزنش می‌کند و گوته خود نیز با صداقت به این نکته اقرار دارد که:

راهم را با چنین جدّ پرشوری چرا جستجو کردم

اگر نه در این امید بودم که برادرانم را نیز به آن جا ببرم؟

راوی بوف کور البته اهل این حرف‌ها نیست. نومید و شکاک است. حضور مرگ را احساس می‌کند:

ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب زندگی نجات می‌دهد و در زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند.

امّا باید دقت کنیم که ما نباید همه جا هدایت و راوی بوف‌کور را یکی و یکسان بگیریم. هدایت به رغم نومیدی شدید و وسوسهٔ خودکشی که از نوجوانی با او بود و تا پایان زندگانی وی را

رها نکرد، هیچ گاه از آموختن و نوشتن و تشویق یاران به اشتغال به کارهای فرهنگی دور نشد. او در جامعه‌ای که قدر وی را نمی‌شناخت، قریب سی جلد کتاب داستانی و تحقیقی نوشت، برای آموختن زبان و هنر غرب به فرانسه و بلژیک سفر کرد، به قصد آموختن زبان فارسی میانه و آشنائی با فرهنگ هند به این شبه قاره رفت، در گردهمآئی فردوسی‌شناسان در تهران (۱۳۱۴) و نخستین کنگره نویسندگان ایران (۱۳۲۴) فعالانه شرکت جست. به گوشه و کنار ایران سفر می‌کرد و از شیوه زیست و گفت‌وگوی مردم یادداشت برمی‌داشت، ایران و فرهنگ ایران را به جان دوست می‌داشت. و به روایت پروین گنابادی می‌گفت: «نویسنده‌ای که مردم میهن‌اش را دوست نداشته باشد، نویسنده نیست، دکاندار است.» با این همه او انسانی سخت ظریف و شکننده بود. از اینکه قدرش را نمی‌شناسند آزرده خاطر می‌شد و سر به عصیان برمی‌داشت و سخنان تلخ می‌گفت:

«آدمیزاد یکه و تنها و بی‌پشت‌وپناه است و در سرزمین ناسازگار گمنامی زیست می‌کند که زادبوم او نیست.»

شاید اگر در آخرین روزهای زندگانی که نومیدانه برای اقامت در فرانسه به هر در و دیواری می‌زد، حامی بزرگوار و راستین یافته بود دست به خودکشی نمی‌زد. دکتر کاتوزیان نیز نشان می‌دهد که برخلاف گفتار بسیاری از دوستان هدایت و پژوهشگران، این نویسنده به قصد خودکشی به فرانسه نیامده بوده و تا چند روز آخر نیز می‌کوشید به نوعی وسائل اقامت خود را در غرب فراهم آورد: «اگر هدایت از همان ابتدا، قصد خودکشی داشت، دنبال گواهینامه طبی نمی‌دوید و برای اقامت در ژنو و لندن به این در و آن در نمی‌زد.» (مرگ نویسنده، ۱۸۳) امّا چون همه راه‌ها را بسته دید دیگر چاره‌ای ندید جز اینکه عرصهٔ زندگانی را ترک گوید و به تعبیر طنزآمیز خودش بیش از این دردسر یاران را فراهم نیاورد. این موضوع البته نیازمند پژوهش بیشتری است. در تاریخ هنر، هنرمندان بیماری مانند پو و داستایفسکی... کم نبوده‌اند و نبوغ نیز راهی به جنون دارد [الجنونُ فنون] همانطور که حافظ گفته است:

شاه شوریده سران خوان من بی‌سامان را زآنکه در بی‌خردی از همه عالم بیشم!

ماری بوناپارت از شاگردان فروید در کتاب مستندی که دربارهٔ «پو» نوشته است به این نتیجه رسید که شاعر و داستان‌نویس آمریکائی به شدّت دچار بیماری روانی بوده. پو «شیفتهٔ جسد مردگان» بود. مادرش را به شدّت دوست می‌داشت و چون او درگذشت به پرستیدن پیکرهٔ مردهٔ او پرداخت. آنگاه دیگر قادر نبود که با هیچ زنی آمیزش کند پس به هنر و می‌گساری پناه آورد. بوناپارت نتیجه می‌گیرد که اگر ادگار آلن‌پو به هنر و الکل روی نمی‌آورد هرآینه دست به جنایت می‌زد و قاتل از آب درمی‌آمد. به تعبیر شاعر ما:

گردون به رنج دارد مرا کشته بود اگر پیوند عمر من نشدی نظم جان فزای

این بحثی است دراز دامان و بهتر است که آن را در همین جا ببرّیم و بگوئیم آثار هنری دخلی به بیماری‌های تنانی یا روانی هنرمندان [و عقدهٔ اودیپی و جنون ادواری و آلام دیگری از این دست]

بوف کورِ هدایت

محمدعلی همایون کاتوزیان

نشر مرکز

○ عبدالعلی دست‌غیب

ندارد، و تأثیر اجتماعی و انسانی آن مربوط به خلاقیّت و کوشش هنرمندانست، افزوده بر این اگر قرار باشد که ردپای آلامی از این یا آن دست را در زندگانی هنرمندان و حتی دیگر انسان‌ها جستجو کنیم، چه کسی می‌تواند از صدمهٔ قسمی از این «زخم‌های پنهان» مصون بماند یا مانده باشد؟

دکتر کاتوزیان آثار هدایت را [جز نوشته‌های پژوهشی او] به چهار گروه بخش می‌کند. ۱). داستان‌های رئالیستی و انتقادی مانند طلب آمرزش و علویه خانم. ۲). نمایشنامه‌ها و داستان‌های ملی‌گرایانه و رومانتیک مانند پروین دختر ساسان و آخرین لبخند. ۳). آثار طنزآمیز: حاجی آقا، قضیهٔ زیربته، وغ وغ ساهاب. ۴). روان داستان‌ها: بوف کور، زنده‌به‌گور، سه قطره خون...

در آثار رئالیستی و انتقادی هدایت، حضور نویسنده ناچیز و نامحسوس است و این داستان‌ها دربارهٔ وجوه زندگی و عادات و اخلاق و رفتار مردم عادی شهرنشین است. در نوشته‌های ملی‌گرایانه و رومانتیک او حضور عواطف و عقاید نویسنده به شیوهٔ بارز و گاه زمخت و خشنی نمایان می‌شود. ملی‌گرائی رومانتیک او یکی از نمودهای گسترده و مؤثر اجتماعی قرن ۱۹ اروپا و دورهٔ مشروطه و رضاشاهی در ایران بوده و هدایت آن را در این آثار خود منعکس ساخته. البته طرفداری او از فرهنگ ملی ربطی به تبلیغات دولتی زمان رضاشاهی نداشته است. در آثار طنزآمیز هدایت ـ گروه سوم ـ باز حضور او نمایان است ولی شدّت کمتری دارد و هم‌چنین ظرافت و ادبیّت آن‌ها بیشتر است و حکایتگر نقد ادبی یا نقد سیاسی یعنی نقد هیئت حاکمه ادبی و تسویه حساب با هیئت حاکمهٔ سیاسی است. شهرت هدایت به‌ویژه ناشی از گروه چهارم یا آثار تخیّلی «روان‌داستان‌ها»ی هدایت است: بوف کور، زنده‌به‌گور، هوسباز، فردا... مسائل عمدهٔ این آثار بیشتر

جنبهٔ درونی (سوبژکتیف)، فلسفی، روان‌شناسی، متافیزیکی... دارند و محدود به زمان و مکان ویژه نیستند و می‌شد آن‌ها را در هرجای دیگر نوشت. هوا در این داستان‌ها به درجه‌های گوناگون سنگین است و محیط مرموز و مشکل‌ها ظاهراً غامض و ناروشن و بطور مسلّم حل نشدنی. این مشکل‌ها عبارتند از: ایدهٔ هستی، دنیا، جبر و اختیار، فاصلهٔ نقص و کمال، بُرد و باخت، توفیق و شکست و مرد و زن (مرگ نویسنده، ص ۳۶ به بعد)

پژوهنده «بوف کور» را اثری «دیالوژیکی» می‌داند [این واژگان را باختین ابداع کرده است]. این دیالوگ در آثار داستایفسکی ملموس و مشهود و دَم دست است و در حوزهٔ متن زیرین قرار دارد، در حالی که در بوف کور از «دیالوگ» در سیاهی‌های متن خبری نیست و باید آن را در سفیدهایش پیدا کرد. باری در خلال تک‌صدائی بوف کور چندصداگونه که در خواب و بیداری و در بینابین مشاهدهٔ قصاب سرگذر و پیرمرد قوزی و بالا آمدن شکم «لکاته» صورت می‌گیرد ـ و از چند رؤیا و کابوس و آینه‌نگری و گشت و گذار و پرسه زدن بی‌مقصُد و بی‌نتیجه می‌گذرد، راوی به سراغ پیرمرد خنزر پنزری می‌رود و قیمت کوزه‌اش را می‌پرسد. (بوف کور هدایت، ۲۱).

متأسفانه من در این جا با نظر پژوهندهٔ دانشمند موافق نیستم زیرا در این مکان نمی‌توان مصداقی برای نظریهٔ باختین یافت. بوف کور درواقع رمانی اعتراف‌گونه و مونولوگی طولانی است. البته گفت‌وگوهائی بین اشخاص داستانی آن درمی‌گیرد [در همهٔ داستان‌ها چنین گفت‌وگوهائی موجود است] ولی این دیالوگ‌ها جنبهٔ دراماتیک ندارند. اگر درستی نظریهٔ باختین را بپذیریم، [از دیدگاه من نظریهٔ او بسیار طُرفه امّا پیشنهادی و قابل بحث است]، باز دلائل استواری در دست نداریم آن را بر بوف کور منطبق کنیم. بوف کور رمان ـ و درواقع رمان واره Novelette ای است نظیر اعترافات نیمه شب ژرژ دوهامل، گرگ بیابان هرمان هسه، شب لطیف است اسکات فیتزجرالد با ساختاری غنائی Lyrical و فضائی وهم‌آمیز که منطق شعری بر روایت آن چیره است و درنتیجه توالی خطی زمان در آن شکسته شده، تصویر جای عمل و رویداد را می‌گیرد. روایت بوف کور از عمل دور می‌شود و به صورت بیان خاطره‌ها، اعترافات و یادداشت‌ها و تأثرات روزانه درمی‌آید. در رمان غنائی رویدادها جنبهٔ تصویری پیدا می‌کند و دارای تضاد و کششی است بین حالات شاعرانه و داستانی.

روایت اصلی کتاب ساده است. و می‌توان آن را اعتراف جوانی منزوی و مالیخولیائی دانست که بین رؤیا و واقعیّت در حرکت است. نویسنده این روایت را ناخودآگاهانه به دو سطح برده و به موازات یکدیگر و در تداخل با یکدیگر و بازگوئی آن را به عهدهٔ راوی گذاشته است. روایتی که در هزار و حتی بیش از هزار سال پیش در ری کهن می‌گذرد و روایتی که ظاهراً در اواخر قاجاریه در تهران اتفاق می‌افتد. راوی از پدری ایرانی و مادری هندی بوجود می‌آید و بعد نزد عمه‌اش بزرگ می‌شود و با دختر عمه ازدواج می‌کند امّا دختر عمه به او دست نمی‌دهد و فاسق‌های طاق و جفت می‌گیرد. راوی برای کام گرفتن از همسرش خود را به شکل پیرمرد خنزر پنزری درمی‌آورد و به اطاق او می‌رساند. زن لب پائین او را می‌گزد. لب راوی مانند پیرمرد دریده می‌شود و او لب شکری

می‌شود، از شدت درد می‌خواهد خود را از چنگ زن رهائی دهد و گزلیکی که در دست دارد به تن زن فرو می‌رود و زن کشته می‌شود. او هراسان به آئینه می‌نگرد و می‌بیند تبدیل به پیرمرد خنزر پنزری شده است.

روایت دوم آشنائی راوی با دختر اثیری است. دختر سرزده به اطاق او آمده روی تخت دراز می‌کشد راوی به زودی درمی‌یابد که دخترک مرده است و برای اینکه نگاه بیگانه‌ای به دختر نیفتد، جسد وی را تکه تکه می‌کند و به کمک پیرمرد قوزی کالسکه‌چی به بیرون شهر برده و در گورستان شهرکی که بر خرابه‌های ری باستانی بنا شده دفن می‌کند. پیرمرد قوزی گلدان یا کوزه‌ای قدیمی به او می‌دهد و او آن را روی سینه‌اش قرار می‌دهد و به خانه برمی‌گردد در حالی که احساس می‌کند وزن مرده‌ای بر سینه‌اش سنگینی می‌کند. نقاشی‌های روی کوزه درست مشابه نقاشی‌های روی قلمدان خود اوست و از این موضوع خشنود می‌شود زیرا درمی‌یابد که یکنفر همدرد قدیمی داشته است.

این دو روایت به صورت وهمناکی باهم گره می‌خورد و همه مردها به صورت راوی ـ پیرمرد خنزر پنزری و همهٔ زن‌ها به صورت دختر اثیری ـ لکاته درمی‌آیند. شخصیت راوی دوپاره شده است و او می‌کوشد با گردآوردن عناصر مردانه و زنانهٔ وجود خود در واحدی یگانه بر این دوپارگی چیره شود و به تعادل برسد و چون نمی‌تواند مردن خود را به سوگ می‌نشیند. و نیز می‌توانیم بگوئیم دوپارگی درونی او معلول دوپارگی و شقاق جامعهٔ همزمان اوست. این شقاق: محیط ایران جدید و قدیم، تجدد و تحجر آن زمان... درست از قلب راوی بوف کور گذشته است.

بوف کور در کل بیشتر اثر شاعرانه و توصیفی است و تأثیرات حسی را القاء می‌کند و در قیاس با آثار مشابه خود مانند «یادداشت‌های یک دیوانه» گوگول، در زمینه نمایشی کردن لحظه‌های هراس و دیوانگی، کم‌می‌آورد (جز در صحنهٔ کابوس بخش دوم که راوی در خواب خود را در میدان محمدیه می‌بیند. در آن جا دار بلندی برپا کرده و پیرمرد خنزرپنزری را به چوبهٔ دار آویخته‌اند. مادر زن راوی دست او را می‌کشد و نزد میرغضب که جامهٔ سرخ پوشیده می‌برد که این شخص را نیز دار بزنید.) امّا سخن باختین درباره رمان و رمان‌های داستایفسکی است که در اصل، از آنِ نوع «تراژدی» است درحالی که بوف کور اثری «تراژیک» است. باختین در رساله‌های مُشکل پوئتیک داستایفسکی (۱۹۲۹) و تخیّل دیالوژیک (۴۱-۱۹۳۴)، تأثیر متقابل اصوات و آگاهی را در متون ادبی نشان می‌دهد تا شیوه‌های مربوط به سبک، مسائلی از قبیل ایجاد سبک، نقیضه گوئی، و تنوّع ویژه روایت چندآوائی را توضیح دهد. او باور دارد که داستایفسکی مبدع سبک چندآوائی در رمان است. چندگونگی اصوات و شخصیّت‌های رومان‌های داستایفسکی تابع نظرگاه عام راوی ـ نویسنده نیست و آنها کاملاً مستقل ـ و به تعبیر خود باختین ـ بطور مساوی معتبرند. نمایش این اصوات و دیدگاه‌های چندگانه ناچار به تکوین متفاوت «رمان چندآوائی» می‌انجامد: تکامل خطی طرح plot و شخصیّت در بیان روایت به اوج می‌رسد و متن‌هائی که بسیار متناقض و نامعیّن‌اند جای خاتمهٔ گفت‌وگوها را می‌گیرند. باختین باور دارد که از منظرهٔ «رمان مونولوژیک اروپائی»، رمان‌های داستایفسکی «بی‌نظم و پرآشوب» می‌نمایند امّا مدعی است که آثار داستایفسکی در این زمینه دارای

«وحدت برتر» رمان چندآوائی هستند. (Reading Dialogics, p.45)

البته باید بدانیم که این مشخصه‌هائی که باختین نام می‌برد، ویژهٔ تراژدی است و داستایفسکی همانطور که ناباکف نشان داده است در قیاس با تولستوی در زمینهٔ رمان‌نویسی کم‌می‌آورد و آثار او ترکیبی است از داستان‌های جنائی، ملودرام‌های احساساتی و گفت‌وگوهای پُرتلاطم و طوفانی تراژدی‌وار. ناباکف اظهار می‌دارد که این نویسنده بهتر بود به نوشتن تراژدی می‌پرداخت زیرا که در رمان‌نویسی استعداد زیادی نداشت.

با این مقدمات می‌توان گفت که هدایت نیز قادر به خلق رمان‌هائی مانند باباگوریو یا آناکارنین... نبود و میدان هنرش، داستان کوتاه‌نویسی و طنز بوده است. «بوف کور» اثر تخیّلی است و داستان کوتاهی است که اندکی بسط یافته و همانطور که دکتر کاتوزیان نشان می‌دهد نمونهٔ کاملتر زنده‌به‌گور و سه قطره خون است. روایتی است اعتراف‌گونه نه رمان تا بتوانیم آن را رمان دیالوژیک نوع داستایفسکی بدانیم یا از نوع رمان کلاسیک دیکنز یا بالزاک.

خاصهٔ دیگر کار پژوهنده بحث در بارهٔ منابع خارجی بوف کور (اندیشه‌های بودائی، اثری از ریلکه، آثار نروال، کافکا، سارتر، داستان‌های گوتیک...) و منابع داخلی (اندیشه‌های خیام، داستان‌های پیشین خود هدایت زنده‌به‌گور و...) است و نشان می‌دهد که بسیاری از داوری پژوهشگران پیشین در زمینهٔ اخذ و اقتباس آثار خارجی از سوی هدایت، مبتنی بر حدس و گمان است. هدایت کتاب‌های بسیار خوانده و تجربه‌های بسیار اندوخته امّا خود نویسنده‌ای آفرینشگر و اصیل بوده است «بوف کور نه فقط رمان بالغ و پیشرفته بلکه در همان زمان اولین رمان مُدرنیستی زبان فارسی است با اینکه در آن زمان نه یولیسس جویس هنوز چندان شهرتی داشت و نه، به‌ویژه، آثار کافکا، که به تقریب مسلّم است که هدایت هنوز نامی از او نشنیده بود... اگرچه بوف کور اثری مدرنیستی است ولی اثری اصیل و اوریژینال است و کیفیت مدرنیستی آن تقلیدی از هیچ اثر مدرنیستی دیگری نیست. (بوف کور هدایت، ۷۵).

این گفتهٔ «روژه لسکو» را نیز باید یاد کرد که «میان بوف کور و اورلیا مشابهت بسیار می‌توان یافت و در اصفهان نصف جهان ـ که سفرنامهٔ ساده‌ای است ـ صفحاتی خواننده را به یاد تأثیرات Ile de France می‌اندازد که نروال در کتاب دختران آتش Les Fillesde Feu بیان کرده است. البته گفتگوی تقلید در میان نیست زیرا پیش از آنکه نگارنده (= لسکو) هدایت را به مطالعهٔ آثار نروال وادارد، وی نروال را فقط به نام می‌شناخت.» (سخن، دورهٔ سوم، ص ۱۱۷).

به تازگی عنایت‌الله (سعید) دست غیبی شیرازی ـ که در ادب فارسی و انگلیسی پژوهش‌هائی کرده است مقاله‌ای نوشته با عنوان «بوف کور را هدایت نوشته است یا واشینگتن آیروینگ؟» و معتقد است بخش نخست بوف کور از لحاظ طرح داستانی، فضا و برخی گفته‌ها و اوصاف برگرفته از داستان کوتاه «ماجرای دانشجوی آلمانی» آیروینگ نویسندهٔ آغاز سده نوزده آمریکاست (W. Irving تولد ۱۷۸۳، مرگ ۱۸۵۹) داستان آیروینگ از قسم گوتیک است. از ویژگی‌های این قسم داستان‌ها: وحشت و ترس مادی و روانی و فضای رمزآمیز عجیب و دور از دانستگی عادی است.

○ مزار صادق هدایت ـ گورستان پرلاشز ـ عکس از علی‌دهباشی

قهرمان داستان جوانی است آلمانی به نام «گوتفرید ولفگانگ» از خانواده‌ای مرفه و تحصیل کرده که خلق و خوی عجیب و تخیّلات شگرف دارد و زیر تأثیر اوهام و خیالات رومانتی‌سیسم آلمانی است. او در آغاز انقلاب کبیر فرانسه وارد پاریس می‌شود و مسحور انقلاب و نظریه‌های سیاسی می‌گردد ولی خونریزی‌های بی‌شمار انقلابی او را حیران می‌سازد و از مردم و جامعه بیزار می‌کند. پس به گوشه عزلت پناه می‌برد و در جهان خیالات خود غوطه‌ور می‌شود، در حوزه‌ای متافیزیکی و سحرانگیز سیر می‌کند. در بین روئیت‌ها و رؤیاهایش «رؤیای زنی به زیبائی فوق بشری» جای نمایانی دارد. با همهٔ وجود عاشق سایه روشن این رؤیا می‌شود... شبی در میدان گیوتین، در فضائی کدر و مه‌آلود «هیکل زنی سیاه‌پوش را که روی یکی از پله‌های پائین چهارچوب دستگاه گیوتین نشسته» می‌بیند. این همان زن رؤیاهای اوست که اکنون در برابرش قرار گرفته. زن سرپناهی ندارد. ولفگانگ از او می‌خواهد به خانه وی بیاید و بیاساید. ولفگانگ در روشنائی اطاق به زن غریبه می‌نگرد: دور تا دور صورت مهتابی رنگش را که لطافت خیره کننده‌ای دارد، دسته‌دسته موهای پُر پشت سیاه... احاطه کرده. نوار پهن مشکی دورگردن دارد... صبح فردا، ولفگانگ به قصد بیدار کردن زن، او را نوازش می‌کند. ناگهان درمی‌یابد که با جسدی رویاروی شده است. ساکنان ساختمان پلیس را خبر می‌کنند. افسر پلیس نوار دور گردن زن را باز می‌کند و سر زن به کف اطاق درمی‌غلطد، و ولفگانگ از وحشت فریاد می‌کشد و دیوانه می‌شود.

این بخش از داستان «آیروینگ» با بخش نخست «بوف کور» مشابهت زیاد دارد و احتمال اینکه هدایت داستان نویسندهٔ آمریکائی را خوانده باشد کم نیست. بهرحال مقایسهٔ داستان‌های

هدایت و «آیرونیک» را می‌توان بیش از این به بحث گذاشت.

کتاب‌های دکتر کاتوزیان دربارهٔ هدایت و مقاله‌های اجتماعی و سیاسی او ـ از جمله مقاله «خلیل ملکی، نامه رسانی و سیاست» (چاپ شده در شهریور ۱۳۷۲) که پس از این سطوری از آن می‌آوریم، نشان می‌دهد که او به ژرفای مُشکل فرهنگی ما راه یافته است. او هم در آن رساله‌ها و هم در این مقاله دقت‌نظر، دوراندیشی و استقلال رأی را بکار می‌بندد و سفارش می‌کند.

یکی از دشواری‌های کار باسوادان و روشنفکران ما در سدهٔ اخیر تَشَبُّه به کردار و نقل گفتار غربیان بوده. ما در بیشتر موارد دریچه‌ای به سوی فرهنگ غرب نگشوده‌ایم بلکه در زیر آوار آراء و افکار غربیان از پا درآمده‌ایم. بعضی قلم بدستان ما ترجمه یا اخذ نوشته‌های کسانی مانند یاکوبسن، دریدا، پل دومان و... را خدمتی به فرهنگ ایران می‌دانند و به این آراء تفوه می‌کنند و مدعی‌اند که فلسفه دانند در حالیکه فلسفه و تفکّر اصیل شیوهٔ اندیشیدن است نه راه ازبرکردن و بر زبان آوردن اندیشه‌ها. بی‌جهت نیست که می‌بینیم بسیاری از مقالات روشنفکران چند دهه اخیر جز ترجمهٔ محض ـ و در بسیاری موارد نادرست ـ مقالات غربی نبوده است و در این انبوه نوشته‌ها کمتر به رساله یا مقاله‌ای برمی‌خوریم که وضعیّت اجتماعی ـ اقتصادی ما را از تاریکی به روشنی آورده باشد. اینان رساله‌های درازدامنی دربارهٔ فنومنولوژی هگل یا دیالکتیک مارکس یا فرویدیسم و هایدگر... می‌نویسند امّا از وضع مادی و معنوی افراد کوی خود بی‌خبرند و آگاهی ایشان از روستا و شهرهای کوچک و بزرگ کشورشان چیزی است در حدّ صفر. به سخن دیگر: «همانطور که صرف نوشتن قانون اساسی و برپاکردن مجلس و عدلیه دیالکتیک استبداد و آشوب را در جامعه ریشه‌کن نکرد، صرف ترجمه پولتیک به سیاست [و تألیف و ترجمهٔ آثاری دربارهٔ نظریه، هنر و تاریخ سیاست] سبب پیشرفت مستمر سیاسی نشد و این واقعیتی است که نه فقط در حوزهٔ حاکمان که حتی در جرگهٔ مخالفان و نه فقط در بین سنت‌گرایان که حتی در میان تجدّد خواهان مشهود است. البته پیشرفت‌هائی حاصل شد امّا عادت‌های استبداد و آشوب‌گرائی ـ که چون با یکدیگر در تضاد است، هریک دیگری را توجیه می‌کند ـ از بازشدن فضای واقعی سیاسی و جا افتادن مقوله، ابزار و راه و روش سیاست جلوگیری کرد. این بود که صرفنظر از نوادر، حوزهٔ سیاست [و البته حوزهٔ ادب و پژوهش ادبی] محدود به توطئه و دسیسه، خودخواهی، انحصار طلبی، عوامفریبی و آرمانگرائی غیرمسئولانه شد. (مجله آدینه، شمارهٔ ۸۳ ص ۳۹، مرداد ـ شهریور ۱۳۷۲؛ مقالهٔ دکتر کاتوزیان).

برای شکوفا کردن فرهنگ راهی به جز سخت‌کوشی، دورنگری، تکیه بر معارف گرانبهای خودی و تفکّر دربارهٔ آن و احاطهٔ وسیع به علم و فن جدید و پرهیز از تقلید و هیجان‌انگیزی و پذیرفتن دلیرانه مسئولیت نیست و من خطوط کلی و واکاوی دقیق این رهنمودها را در رساله‌ها و مقاله‌های دکتر کاتوزیان به روشنی می‌بینم و به این دلیل خواندن و توجّه به آنها را برای پیشبرد فرهنگ ایران جدید ضروری می‌دانم.