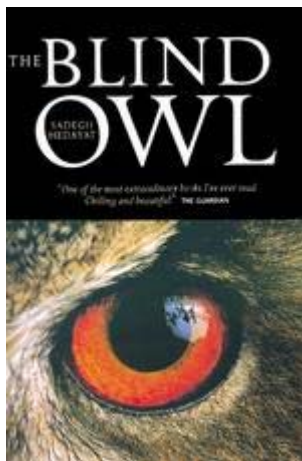


بوف کورِ هدایت، نمادِ سرگشتگیِ روشنفکر ایرانی (بررسیِ نه من در بوف کور)

محمود فلکی



بوف کور صادق هدایت نخستین رمان "مدرن" ایرانی است. اگرچه پیش از بوف کور، رمان‌های دیگری چه در دوران مشروطیت، مانند "کتاب احمد" و "سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیگ"، چه پس از مشروطیت، مانند "تهران مخوف" و دیگر رمان‌های تاریخی-اجتماعی، نوشته شده‌اند که در آنها نشانه‌های اندیشه و ساخت یک رمان "مدرن" (البته در سطح ایران آن زمان) را تا حدودی می‌توان سراغ گرفت، ولی آن نشانه‌ها چندان توانمند نیستند که بتوان آن رمان‌ها را "نخستین رمان مدرن ایرانی" نامید. آنها رمان‌های "گذار" از نثرِ روایتی سنتی به مدرن هستند، که البته ارزش‌های ویژه‌ی خود را دارند. ساختار بوف کور، اما، به گونه‌ای است که آنرا مدرن می‌کند؛ البته این مدرن بودن را باید در سطح "مدرن ایرانی" فهمید تا، آنگونه که معمول است، آن را با رمان‌هایی که در همان زمان یا پیشتر در غرب نوشته شده‌اند هم‌تراز ندانیم. درباره‌ی بوف کور کم گفته و نوشته نشده است، ولی نقد و بررسی دوباره و چندباره‌ی بوف کور از آنرو اهمیت دارد که مؤلفه‌های این رمان و نوع دیدار هدایت از هستی هنوز با ما و در ما می‌زید. از این زاویه، نقد "من" راوی بوف کور، نیز نقد "من" کنونی ما است.

جستار حاضر قصد ندارد به ارزش‌های ادبی-ساختاری بوف کورپردازد، که خود بحث مستقل و درازدانی است. به این پُرس‌مان (مسئله) در مطلب گسترده‌تری درباره‌ی بوف کور پرداخته‌ام که قرار است به شکل کتاب درآید. در جستار حاضر تنها بخش مربوط به بررسی "من" راوی بوف کور می‌آید، بی‌آنکه

نوع روایت به لحاظ زاویه‌ی دید بررسی شده باشد. بنابراین، این جستار را تا زمانی که به زاویه‌ی دید پرداخته نشده، کامل نمی‌دانم.

* * *

راوی بوف کور از همان آغاز نشان می‌دهد که از تنهایی رنج می‌برد. او در همان صفحه‌ی نخست اعلام می‌کند که "دردها" یا زخم دردهایی را که "روح" او را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد "نمی‌شود به کسی اظهار کرد". بشر هنوز برای این "دردها دواپی پیدا نکرده" [...] "و تنها داروی آن فراموشی به توسط شراب و خواب مصنوعی به وسیله‌ی افیون و مواد مخدر است." (ص ۹) ۱

این درد بی‌درمان چیست که راوی را در "انزوا" یا تنهایی مطلق فرو می‌برد و نمی‌شود آن را "به کسی اظهار" کرد؟

چند سطر پایین تر، راوی اما نه از "درد"، که از "اسرار اتفاقات ماورای طبیعی، انعکاس سایه‌ی روح" سخن می‌گوید:

آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماورای طبیعی، این انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغما و بروز بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟ (ص ۹)

چه پیوندی بین آن "درد" و این "اتفاقات ماورای طبیعی" وجود دارد؟

راوی می‌کوشد "به شرح یکی از این پیش آمدها [اتفاقات]" پردازد تا خواننده به "درد" درمان ناپذیرِ راوی بی‌برد. آن اتفاق ماورای طبیعی دیدار "چشم‌های جادویی" زنی است که ابتدا مانند "یک شعاع آفتاب" درخشید و ناپدید شد: "نزدیک غروب" بود که راوی از "سوراخ هواخور رف" اتاقش پیرمردی قوز کرده را در "صحرای پشت" خانه‌اش "نشسته زیر درخت سروی" می‌بیند که "یک دختر جوان، نه، یک فرشته‌ی آسمانی جلوی او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد." (ص ۱۴) راوی، بدین گونه، برای نخستین بار آن "فرشته‌ی آسمانی"، آن "چشم‌های جادویی" را می‌بیند که "همه‌ی هستی" او را "در خود می‌کشد." و بعد "دو ماه و چهار روز" در پی‌اش می‌گردد تا اینکه شبی آن زن، که راوی او را "زن اثیری" می‌نامد، در "هیکل سیاهپوشی" جلوی خانه‌ی راوی نمایان می‌شود. آن زن وارد اتاق راوی می‌شود، روی تختش دراز می‌کشد و بی‌آنکه کلامی بر زبان آورد، می‌میرد. راوی با زن مرده

عشقبازی می‌کند، او را تکه تکه کرده، در چمدانی جا می‌دهد و به کمک پیرمردِ گورکن زن را در دامنه‌ی کوه‌های ری به خاک می‌سپارد.



این است آن "درد" برآمده از آن "اتفاقِ ماورای طبیعی"؛ یعنی دردِ ناشی از نرسیدن یا از دست دادنِ زنِ اثیری یا زنِ ایده‌آلِ راوی.

البته از دست دادنِ زن یا جفتِ ایده‌آل می‌تواند دردناک باشد، ولی در این اتفاق چه چیز ویژه‌ای وجود دارد که راوی نمی‌تواند آن را "به کسی اظهار" کند؟ این رازداری برای چیست؟ البته راوی می‌کوشد به این پرسش پاسخ بدهد:

"چون عموماً عادت دارند که این دردهای باور نکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سیلِ عقایدِ جاری و عقایدِ خودشان آن را با لبخند شکاک و تمسخر آمیز تلقی کنند." (ص ۹)

این پاسخ، پاسخِ قانع‌کننده‌ای نیست. این اتفاق را می‌شود یک رؤیا یا یک کابوس در تصور آورد، و یا حتا آن را "واقعت" (به زعمِ راوی) دانست. اما چرا نمی‌شود آن را "اظهار" کرد؟ ترسِ راوی واقعا از این

است که دیگران به ریشخندش بگیرند؟ برای او که "هیچ اهمیتی ندارد که دیگران [حرف او را] باور کنند یا نکنند"، واهمه اش از بیان آن درد چیست؟ آیا به این خاطر از گفتن به دیگران واهمه ندارد که خود بر آنچه که "در برزخِ بینِ خواب و بیداری" دیده و بر آنچه که می گوید باورمند نیست یا دست کم به آن اطمینان ندارد؟ تا چه اندازه باید تناقضِ بینِ روایتِ آن اتفاق و پرسشِ زیر را که خودِ او مطرح می کند، جدی گرفت؟:

"آیا آنچه که حس می کنم، می بینم و می سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟"
(ص ۱۰)

این تردیدِ دلپذیر، که گهگاه در میانه‌ی داستان در شکل‌های مختلف رخ می‌نمایاند، مانع از آن نمی‌شود که راوی همچنان در "برزخِ بینِ خواب و بیداری" گیر کند.



برای اینکه علتِ این دوگانگی یا گیر کردن در "برزخ" را دریابیم، ابتدا باید راوی و نگره‌ی او را نسبت به هستی پیرامون بشناسیم. او کیست؟

راوی یک آدم معمولی نیست: از یکسو نقاش است، از سوی دیگر می‌نویسد (نویسنده؟)، درباره‌ی پُرسمان‌های دینی و اجتماعی اظهار نظر می‌کند، به تحلیلِ پیش آمده‌ها و انسان‌ها می‌پردازد، و با اینکه خود را از "جرگه‌ی آدم‌ها [...] به کلی بیرون کشیده"، مسائل و پیش آمده‌ها و انسان‌ها را خیلی جدی می‌گیرد و

...

پس او بیشتر یک "روشنفکر" است که بازتابِ اندیشه‌اش به چگونگیِ برخوردِ یک "روشنفکرِ ایرانی" گیر کرده در "برزخِ بینِ خواب و بیداری"، بینِ سنت و مدرنیت، نسبت به خود، به "من" و هستیِ پیرامون برمی‌گردد.

از درونِ حادّه‌های داستانی، رابطه‌ی راوی با دیگران و یا تحلیلی که او از مسائل دارد، می‌توان به جنبه‌های شخصیت، موقعیت و جایگاه او پی برد:

یکی از مؤلفه‌های مهمِ مدرن بودن یافتِ موجودیت خود به عنوان انسانی مستقل یا تلاش برای رسیدن به فردیت (Individualität) است. در این تلاش، به پرسش کشیدنِ گذشته و اکنون و تردید نسبت به واقعیت‌ها و نگره‌ها تعیین کننده‌اند. چنین رویکردی را می‌توان تا حدودی در عملکرد و نگره‌ی راوی بوف کور مشاهده کرد.

اگرچه تردیدِ راوی نسبت به چیزها مطلق است، ولی در هر حال تردیدِ او می‌تواند تردیدِ آدمِ مدرنی باشد که به ثباتِ چیزها باورمند نیست:

"به ثقل و ثبوت اشیا، به حقایق آشکار و روشن همین الان هم شک دارم. نمی‌دانم اگر انگشتانم را به هاونِ سنگیِ گوشه‌ی حیاطمان بزنم و از او بپرسم آیا ثابت و محکم هستی، در صورت جواب مثبت باید حرف او را باور کنم یا نه!" (ص 49)

در کنار این شک نسبت به "حقایق آشکار"، از باور و آدابِ دینی و خرافات بشدت انتقاد می‌کند یا دست کم آنها را به زیر پرسش می‌کشد. و مهمتر اینکه راوی می‌خواهد خود را بشناسد:

"از زمانی که همه‌ی روابطِ خودم را با دیگران بریده‌ام می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم." (ص 10)

تردید، به نقد کشیدنِ باورِ مسلط و تلاش برای شناختِ خود از مؤلفه‌های اندیشه‌ای مدرن‌اند که در سوی رسیدن به فردیت کارکرد دارند.

اما آیا راوی در این مؤلفه‌ها هویت می‌یابد؟ آیا او انسان یا روشنفکرِ مدرنی است که از "من" گذشته، "من" وابسته می‌رهد و به "من" مستقل می‌رسد یا دست کم می‌کوشد که به فردیت برسد؟

برای پاسخگویی به این پرسش، پرسشی را که خودِ راوی مطرح می‌کند می‌تواند راهگشا باشد:

"آیا من خودم نتیجه‌ی یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیاتِ موروثیِ آنها در من باقی نبود؟ آیا گذشته در خود من نبود؟" (ص ۸۱)

اگرچه راوی می‌کوشد با نشان دادنِ ناباوریِ خود نسبت به دین و آدابِ آن خود را از گذشته یا اخلاقِ مسلط جدا کند، ولی در تلاش خود موفق نیست، زیرا حادثه‌ها و گفته‌های راوی در پهنه‌های مختلف، میزان وابستگی او را به "گذشته" یا سنت بهتر نشان می‌دهند. وابستگیِ راوی به سنت نه تنها در طرح گذشته‌ی باستانیِ نموده می‌شود (آنجا که نسبتِ خود را به رقاصه‌ی هندی، بوگام داسی، می‌رساند و همچنین حضورِ نقشمایه‌هایی مانند درخت سرو، کوزه، شهر ری، خرابه‌ها و...)، بلکه مهمتر از همه در نگاهِ **عرفانی**ِ راوی برجستگیِ ویژه‌ای می‌یابد. از این زاویه او از مدرنیت فاصله می‌گیرد. انسانِ مدرن، گیتیانہ ۲ (سکولار) می‌اندیشد و هستیِ مادی و "تن" را خوار نمی‌شمرد. راوی اما نه تنها "اتفاقی" که برای او پیش آمده "اسرار ماورای طبیعی" یا "انعکاس سایه‌ی روح" می‌داند که مفاهیم یا نگره‌ای مینوی یا عرفانی‌اند، بلکه "تن" را نیز خوار می‌شمارد:

"نمی‌خواستم او را/زن اثیری را/لمس کنم." (ص ۱۶) ... "روح چشمهایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد من نمی‌خورد." (ص ۴۹)

در همین راستا "چیزهای زمینی را چنان پست می‌داند که نمی‌خواهد آن "زن اثیری"، آن "فرشته‌ی آسمانی" را "آلوده‌ی هستی این جهانی کند:

"اسم او را هرگز نخواهم برد/.../اسم او را نباید آلوده‌ی چیزهای زمینی کنم." (ص ۱۱)

نگره‌ای که "چیزهای زمینی" را پست یا "آلوده" می‌داند، و نیز پندارهای او در پیوند با هستی و نیاز به گریز از چیزهای زمینی نشان می‌دهند که بدینی **هدایت**، برخلاف نظر رامین جهانگلکو، (بویره در بوف کور) یک "بدینی سکولار" نیست. ۳ راوی نه تنها "چیزهای زمینی" را پست و آلوده می‌داند، بلکه "دنیای درخشانش" با فاصله‌گیری یا کنده شدن از "دنیای زمینی" معنی می‌یابد:

" در دنیای درخشانی زندگی می‌کردم که به مسافت سنجش ناپذیری با دنیای زمینی فاصله داشت." (ص ۹۷)

راوی بوف کور هنوز از بند سنت، بند نگاه عرفانی نسبت به هستی، به عشق، رهایی نیافته است. هدایت در جامعه‌ی استبدادزده‌ی درگیر با اخلاق سنتی‌ای می‌زیست که تنها نسیمی از مدرنیته، از سکولاریسم، در سطح آن جریان داشت. بنابراین نمی‌توانست در آثار خود " تجربه‌ی مدرنیته را به لحظه‌ی زیسته شده [erlebte] و تجربه‌ای قابل نقل بدل " کند. 4

به همین علت و علت‌های دیگر هدایت - برخلاف نظر جهانگلکو و برخی دیگر - نمی‌تواند " به کافکا شباهت برد. " جهانگلکو بر این باور است که: " تجربه‌ی ادبی هدایت از مدرنیته صرفاً شرح و تفصیلی از اضطراب و اندوه نیست، بلکه بیان حالت هنرمندی قهرمان است که در خلال مدرنیته می‌زید، آن هم با بخشیدن وزنی از تجربه به آن. " 5

هدایت چگونه می‌توانست در جامعه‌ای مانند ایران که هنوز مدرنیته را، به معنای گیتیانه و دموکراتیک آن، " تجربه " نکرده، " در خلال مدرنیته " بزید؟ آیا با چهار سال زندگی در فرانسه و خواندن کتاب می‌توان مدرنیته را " زیست " یا درونی کرد؟

اتفاقاً آنچه راوی بوف کور را، به عنوان انسان عصر هدایت، طبیعی جلوه می‌دهد، نه مدرن بودنش، که " اضطراب " اوست؛ زیرا او در زمانی می‌زید که با حضور آغازین زندگی مدرن (نه مدرنیته)، آن ثبات و یقین اندیشگی و آرامش خاطر از رهگذر باور و امید به قادر مطلق، روح جاودانه یا مرجع تصمیم گیرنده برای " ما " و دیگر پشتوانه‌های سنتی شکاف برمی‌دارد و انسانی که می‌اندیشد خود را در بی‌پناهی و بی‌تکیه‌گامی تنها می‌یابد، بی‌آنکه هنوز بتواند " من " خود را جایگزین " ما " یا باور پیشین کند، آن هم زیر فشار مضاعف یک جامعه‌ی استبدادی. چنین شرایطی را می‌توان با دو مفهوم " نه دیگر " (nicht mehr) و " هنوز نه " (noch nicht) تعریف کرد. 6 در چنین فضای معلق در بی‌پناهی و تنهایی است که اضطراب، بیزاری، ناتوانی و بدینی راوی بوف کور درک پذیر می‌شود.

به گمانم آنچه که باعث می‌شود تا به قیاس ساده‌انگارانه و مکانیکی بین نویسنده یا اندیشمند ایرانی و غربی پردازند، نادیده گرفتن تفاوت شرایط اجتماعی-فرهنگی شرق و غرب و موقعیت روانی متفاوت انسان‌ها در

آن شرایط است. این نوع داوری خوشبینانه در نزد برخی تا آن پایه کارکرد دارد که بوف کور را " جزو اولین آثار پست مدرن جهان" برآورد می‌کنند. ۷

هدایت در شرایطی می‌زید که تازه باور به یقین مطلق "شکاف" برمی‌دارد، آن هم در سطح معینی از جامعه؛ اما کافکا در شرایطی می‌زید که آن یقین، سده‌هاست که "فرو" ریخته است. کافکا انسان مدرنی است که تجربه‌ی سکولار انسان مدرن را پشت سر نهاده است و اکنون در جستجوی هویت خویش (به عنوان یک یهودی بی‌خدا و بی‌میهن) و فردیت ازدست رفته ("خودِ رها" freies selbst) در مطلق‌گرایی خردباوری است. یعنی "بدینی" کافکا را - که به گمانم نه بدینی، که دیداری تلخ از واقعیت است - باید در جستجوی بی‌سرانجام او در پی ایجاد رابطه با دیگری و تلاش برای یافتن "خودِ رها" فهمید که تنهایی او را تعریف‌پذیر می‌کند. بدینی و تنهایی هدایت، اما، نتیجه‌ی ناامید شدن از مردم پیرامون خویش برمی‌آید، که ارتباطی به انسان مدرن یا رشد مدرنیته ندارد، جامعه‌ای که نه سکولاریسم را تجربه کرده و نه خردگرایی روشنگری در آن عملکردی تعیین‌کننده دارد. اگر مردم عادی هنوز می‌توانند با اتکا به باورهای سنتی از شدت ضربه‌ی گیج‌کننده‌ی زندگی مدرن بکاهند، راوی بوف کور، به عنوان یک "روشنفکر"، مضطرب و آشفته می‌شود و چون قادر نیست رفتار مردم را در شرایط ویژه دریابد، از کاهندگی و کاهلی مردم به شدت سرخورده و از آنها بیزار می‌شود. او ناتوانی خود را در درک موقعیت برزخی‌اش، در بیزاری از دیگران جبران می‌کند. او از همه بیزار است، چرا که او را نمی‌فهمند. راوی بوف کور می‌نویسد تنها کسی که می‌تواند او را بفهمد یا بشناسد "سایه"ی اوست (ص 4۸). ۸ انگار باید "رجاله‌ها و احمق‌ها" یک روشنفکر را بفهمند! و تازه او خود هیچ تلاشی برای فهماندن خود به دیگری یا نزدیک شدن به دیگری و یا درک دیگری، که ضروری حرکت انسان مدرن است، نمی‌کند:

"به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجه‌ی زندگی احمق‌ها و رجاله‌ها بکنم، که خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند و خوب جماع می‌کردند و ذره‌ای از دردهای مرا حس نکرده بودند." (ص ۷۶)

راوی بوف کور خود را تافته‌ی جدابافته‌ای می‌داند که همه را به نفهمیدن محکوم می‌کند. و جالب اینجاست که دیگران عجیب شبیه خودِ راوی هستند. و به همین علت است که او از خود نیز بیزار است. در اینجاست که تفاوت جهان کافکا و هدایت بار دیگر آشکار می‌شود؛ یعنی درحالی که شخصیت‌های کافکا در جستجوی "من" می‌کوشند، شخصیت‌های هدایت در سوی تحقیر یا نابودی "من" حرکت می‌کنند؛ زیرا "من" او شکل‌نیافته است، منی است پاره پاره در برزخ سنتِ توانمند و مدرنیته‌ی ابتدایی وارداتی.

شخصیت‌های **کافکا**، اگرچه در هزارتوی مناسبات اجتماعی و بوروکراسی جامعه‌ی متمدنِ مدرن سرگردان می‌شوند، ولی این سرگردانی، که بیشتر نوعی سیاحت (Wanderung) است، به خاطر جستجوی موجودیت خویش یا برای تلاش در سوی دستیابی به "خودِ رها"ست. آنها ایستا و پذیرنده‌ی سرنوشت نیستند، بلکه همچون سیاحی در هزارتوی پیچیده‌ی هستیِ مدرن مدام در جستجوی رهایی اند: جوزف ک. می‌کوشد بیگناهیِ خود را ثابت کند، ک. می‌کوشد به قصر برسد، گرگور زامزا می‌کوشد از هیکلِ حیوانی بدرآید، حتا گراخوسِ شکارچی، مرده‌ی زنده‌نما، یک سرگردانِ ابدی، در اندیشه‌ی ماندگاری در یک سرزمین معین است و...؛ یعنی "من" آدم‌های کافکا شکل دارند. حتا در بيقواره شدنِ "من" (از نوع زامزا) نوعی شکل و هارمونی وجود دارد؛ و اساساً فضا سازی در داستان‌های کافکا از رهگذر همان تلاش برای رهایی است که شکل می‌گیرد و درونِ همین فضاست که کارکردِ داستانی در هیئتِ تراژیکِ خود چفت و بست می‌یابد. ۹

اما شخصیت‌های هدایت (بویژه در بوف کور) به هیچوجه نمی‌کوشند خود را از زندانی که در آن دست و پا می‌زنند، رها کنند. برعکس، به نظر می‌رسد که آنها به سرنوشت تعیین شده تسلیم‌اند و داوطلبانه رابطه‌ی خود را از جهان بیرون بریده‌اند و در تنهاییِ مطلق بین رؤیا و واقعیت گیر کرده‌اند. آنها مانند آدم‌های کافکا همچون سیاحی در جستجوی چیزی نیستند، بلکه در یک فضای بسته ایستایند، چیزی که با زیستن زیر نظامی خودکامه و مستبد درک‌پذیر است. شخصیت‌های هدایت مانند یک زندانی عمل می‌کنند، که به نظر می‌رسد بیشتر زندانی خویش‌اند: در "زنده بگور" تمام دنیای شخصیت داستان اتاقی است که در آن می‌کوشد خود را نابود کند، در "سه قطره خون" میرزا احمد خان (راوی داستان) در یک تیمارستان زندانی است، در "بوف کور"، راوی در خانه‌ای زندگی می‌کند که دیوارهایش "مانند دیوارهای یک مقبره" است:

" اتاقم [...] درست شبیه مقبره است." (ص ۵۰) ... " زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اتاقم می‌گذشت و می‌گذرد." (ص ۱۱)

رابطه‌ی راوی با "دنیای بیرونی"، "دکان قصابی حقیر" و "بساط خنزرنزری پیرمردی قوز کرده با دندان‌های زرد" است، و رابطه‌اش با "دنیای داخلی"، "فقط دایه و یک زن لکاته" است، که هیچ نشانی از یک زندگیِ مدرن در آن مکان‌ها و در آن آدم‌ها دیده نمی‌شود. راوی، اما، نه تنها کوششی برای گریز از آن "مقبره" و آن "جهان" حقیر نمی‌کند، بلکه بیشتر در پی تسلیم و فراموشی است:

"از ته دل می‌خواستم و آرزو می‌کردم که خودم را تسلیم خواب و فراموشی کنم. اگر این فراموشی ممکن می‌شد، اگر می‌توانست دوام داشته باشد [...] به آرزوی خود رسیده بودم." (ص 4۲)

"من"، که در جامعه‌ی گیتیانه حیثیتِ خوارشده‌ی خود را می‌یابد یا دست کم می‌کوشد که بیابد، در بوف کور خوارشده باقی می‌ماند. در اینجا خواستِ فراموشی و تسلیم جای یافتن و رهایی را می‌گیرد. تسلیم، میل به خودنابودی و ازدگی که برآمده از آمیزه‌ای از سده‌های زیست در جامعه‌ی استبدادی و گریزِ عرفانی از واقعیت‌هاست، از راوی-روشنفکر تصویری لخت و بی‌گُنش (passiv)، و در مواردی پرتوقع به دست می‌دهد. چنین روشنفکری چنان در لختیِ موروثی خوگر شده که دیگر حوصله و توان درگیر شدن با واقعیت تلخ را ندارد و راه چاره را در "تسلیم و فراموشی" می‌جوید. شاید به همین خاطر است که از خود اراده‌ای ندارد. او درعین بیزاری و کنده‌شدن از دیگران، وابسته‌ی آنهاست، و این دیگران‌اند که برای او تصمیم می‌گیرند: وقتی نمی‌داند با زنِ مرده چه کند، پیرمرد نعلش کش راهنمای او می‌شود، برایش قبر می‌کند تا زن را در آن دفن کند، و دیگری (شاید همان) او را به خانه‌اش برمی‌گرداند. زن او با "فاسق"‌های مختلف سر می‌کند، درحالی که از هم‌خوابگی با او خودداری می‌کند، ولی او اراده‌ای در مقابله یا درگیری با یا رهایی از این موقعیت ندارد و تنها راه چاره را در نابودی خود یا دیگران می‌بیند. اشتباه نشود. منظورم از درگیری، درگیری فیزیکی یا مبارزه‌ی آرمان‌گرایانه از نوع مبارزه‌ی هواداران "آرمان‌شهر" شوروی یا شکل‌های دیگر نیست. اینها هرگز قادر نبودند یا نمی‌توانستند به این اندیشه برسند که با "خود"، با "من بحرانی"، دربیفتند. درگیری آنها نه با "درون"، که با "برون" و در سطح پُرس‌مان‌ها خلاصه می‌شد.

هدایت اگر چه در قیاس با بسیاری از روشنفکران همزمان یا پس از خود، که جهان پیچیده‌ی هستی را تا سطح مناسبات ساده‌ی مادی تقلیل می‌دادند و فکر می‌کردند که با چند شعار می‌توانند دنیا را تغییر بدهند، البته مدرن‌تر و پیشرفته‌تر است، ولی او در قیاس با روشنفکر غربی، هنوز در بند مناسباتی است که مانع از شکل‌گیریِ من مستقل اوست. "من" او هنوز آشفته و سردرگم است. از این زاویه هدایت، پدر بسیاری از نویسندگان و شاعران کنونی ما در این پهنه است. بوف کور هدایت، که شاهکار اوست، نماد سردرگمیِ روشنفکری است که در برزخ میان سنت و زندگی مدرن رنج می‌برد. رنج راوی بوف کور، اما، مرا بیشتر به یاد "رنج‌های ورتِر جوان" (اثر گوته) می‌اندازد تا کافکا:

ورتر (Werther) نیز عاشق و شیفته‌ی زنی است که نمی‌تواند به او دست بیابد، اما رنج ورتِر تنها به خاطر دست نیافتن به زنی نیست که عاشقِ اوست. سرچشمه‌ی رنج ورتِر (ورتر نیز راوی داستان است) از یک

دگرگشت ژرف اجتماعی برمی آید. ورتن زمانی نوشته می شود که روشنگری (Aufklärung) در آلمان آغاز شده است. برای نخستین بار شهروند آلمانی در حال گسستن از وابستگی به قدرت کلیسا و اشرافیت در سوی اتکا به خود و رسیدن به فردیت است. او در این گسستن ناچار است هویت خود را بی واسطه قدرت هایی که همه ی رشته های اجتماعی و اقتصادی را به هم پیوند می دادند، بیابد. ورتن، به عنوان یکی از این شهروندها، همچون کودکی که بند ناف سده ها و وابستگی موروثی اش را بریده باشند، مضطرب است و احساس تنهایی می کند. در این تنهایی می کوشد جهان تازه و یکه ی خود را بیافریند. اما به تنهایی کشیدن بار این دگرگشت تاریخی - اجتماعی و روانی چنان دشوار است که رنج می برد؛ زیرا او برای نخستین بار می خواهد بدون وابستگی های سنتی، جهان تازه و ناآشنای خود خویشتن، "من" خود را تجربه کند.

نیاز به اتکا به "من" در نزد ورتن، اگرچه از توجه به سوژه یا "سوژه-مرکزی" برآمده از جنبش روشنگری سرچشمه می گیرد، ولی او در عین حال در برابر خردباوری مطلق روشنگری می ایستد و برای "احساس"، که از سوی جنبش روشنگری نادیده گرفته می شود، ارزش ویژه ای قایل است، که مشخصه ی جنبش اجتماعی - ادبی "حساسیت" (Empfindsamkeit) در سده ی هجدهم در آلمان است. این جنبش در برابر آن بخش از خردگرایی روشنگری می ایستد، که عقل را مطلق همه چیز می کند، اما ضد خرد نیست و می کوشد موازنه ای بین احساس و خرد ایجاد کند. در این راستا، متأثر از جنبش عرفانی "پیه تیسیم" (Pietismus) خدا را زمینی می کند و او را در طبیعت می جوید. ورتن زیر بار سنگین این تجربه ی نوین رنج می برد؛ بویژه اینکه با مقاومت سنت دیرپای کلیسا و اشرافیت، رسیدن به فردیت دشوار می شود.

رنج ورتن در این راستا تا حدودی شبیه رنج راوی بوف کور است. او هم در حال بریده شدن از بند ناف سنت است و می خواهد خود را بشناسد ("می ترسم که فردا بمیرم و خودم را نشناخته باشم" - ص ۱۰). و در این مسیر به تنهایی می رسد و رنج می برد.

اما تفاوت بنیادی و آشکار بین راوی بوف کور و ورتن در این است که ورتن در تنهایی خود به نیاز به همدردی و درک دیگری در یک جامعه ی گیتیانه می رسد، که از مؤلفه های جنبش "حساسیت" است. برای همین است که می کوشد از طریق درک دیگری، خود را بشناسد. از این رو نه تنها با آنهایی که به او نزدیک اند، حتا با رقیب عشقی اش (نامزد لوته) احساس همدردی می کند و حتا مزایای شخصیت و کار او را برمی شمرد و می ستاید. او مانند راوی بوف کور هستی مادی و دیگران را تحقیر نمی کند و آنها را "احمق و رجاله" نمی نامد (با اینکه از اشراف و مناسبات اخلاقی مسلط انتقاد می کند). در اینجا است که تفاوت پایه ای

بین جهانی که روشنگری را "تجربه" کرده یا در حال تجربه کردن است با جهانی که تازه دارد از آن "حرف" می‌زند، بی‌آنکه آن را درونی کرده یا هنوز معنی آن را بدرستی دریافته باشد، آشکار می‌شود. این به حرف افتادن، اما، از رهگذر یک پدیده‌ی وارداتی (نه خودزیسته (erlebte) و خودیافته) ایجاد می‌شود، آن هم در مناسبات استبدادی و دین‌خویانه‌ی جامعه‌یی مانند جامعه‌ی ایران.

اگر ورتر به سوی رسیدن به فردیت حرکت می‌کند و در این مسیر همچون انسانی سکولار، زیبایی‌های این جهانی را می‌ستاید و از آنها لذت می‌برد، راوی بوف کور، اما، در تعلیق و سرگشتگی‌اش نه تنها از زندگی لذتی نمی‌برد، بلکه از آن بیزار است و گریزی عرفانی از هستی دارد و به "فراموشی و خواب مصنوعی" پناه می‌برد. "من" او سرگشته و معلق است، نه زمینی است نه آسمانی، نه کاملاً مدرن است و نه سنتی، در عین حال اندکی از هر کدام را در خود دارد. یعنی او در اصل "من" ندارد، یک "نه من" است.

راوی در جایی می‌گوید: "آن من سابق مرده است." (ص 49) و خواننده فکر می‌کند شاید با مرگ "من" سابق "من" تازه‌ای آفریده شود، ولی انتظار بیهوده است. من سابق (هرچه یا هرکه هست) بیشتر به سوی "نه من" شدن پیش می‌رود؛ زیرا راوی در پایان داستان بی‌قواره شدن "من" را در شبیه شدن به دیگران برملا می‌سازد؛ چیزی که نوعی سقوط در آن فضا و در آن آدم‌هایی است که از آنها بیزار است: "حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیه‌ی قصاب و پیرمرد خنزر پنزری در من پیدا شده است." (ص ۱۰۶) (این "حالت مخلوط" نشان می‌دهد که او دیگر خودش نیست یا اینکه دیگر "من" ندارد، یک "نه من" است.

این "نه من" راوی بوف کور به نوعی هنوز در وجود بسیاری از اهالی قلم و اندیشه‌ی ایرانی، بویژه در آنهایی که داعیه‌ی پست مدرنی (البته نوع ایرانی‌اش) هم دارند، همچنان ادامه دارد. به گمانم تا زمانی که این "نه من"، "من" نشده است، نه جامعه‌ای دموکراتیک خواهیم داشت نه ادبیاتی جهانی. و آنچه را که بسیاری به عنوان "من" یا فردیت در تصور دارند و فکر می‌کنند که به آن رسیده‌اند، "من" نیست، "منیت" (خودخواهی، خودبزرگ‌بینی) است. هامبورگ - فوریه ۲۰۰۶

پانویس‌ها:

۱. صادق هدایت؛ بوف کور. آلمان: نوید-مهر، [بی تا]
۲. یکی از برابرنامه‌هایی که داریوش آشوری برای "سکولار" (Säkular/ secular) آورده واژه‌ی "گیتیانه" یا "گیتی‌باور" است که برابرنامه‌ی مناسبی به نظر می‌رسد (فرهنگ علوم انسانی؛ تهران: نشر

مرکز، ۱۳۷۴، ص ۳۳۳). احتمالاً آشوری این واژه را با رویکرد به پارسی میانه به کار برده است. در ادبیات مانوی دو هستی مادی یا این جهانی و روحانی یا آن جهانی با مفهوم های gêtig (در پارسی نو، گیتی) و menôg (در پارسی نو، مینو) از هم تفکیک می شوند، که البته نباید gêtig را با گهان (کیهان، معرب آن، جهان) یکسان گرفت.

۳، ۴ و ۵. رامین جهانگللو؛ "هدایت و تجربه‌ی مدرنیته" (ترجمه‌ی یلدا واقفی). کارنامه، شماره‌ی ۴۱، اسفند ۱۳۸۲.

۶. این دو مفهوم را از مقاله‌ی ناصر منوچهری، "بهت، شک، وحشت، تنهایی و هنر" (سنجش، شماره‌ی ۳، ژانویه ۱۹۹۹- هامبورگ) به عاریه گرفته‌ام.

۷. رضا براهنی ادعا کرده است که چون هدایت در "دستخط" خود، "بندهای بخش مربوط به زن لکاته را در گیومه آورده،" به این نتیجه رسیدیم [رسیدم] که بوف کور جزو اولین آثار پست مدرن جهان است: "شهروند (تورنتو)، ۲۴ فوریه ۲۰۰۶"

۸. هدایت از بی توجهی دیگران نسبت به کارهای ادبی اش نیز دلگیر و سرخورده بود. وقتی فرزانه این پرسش را مطرح می کند که "تقلید کافکا را می کنید که آثارش را نابود می کرد؟"، هدایت در پاسخ می گوید: "چطور من شدم شبیه کافکا؟ کافکا به هر حال نان و آتش را داشت، نامزدش را داشت، کتاب هایش را اگر می خواست چاپ می کردند... من برعکس نه نان دارم، نه نامزد و بخصوص نه خواننده..."

۹. از آنجا که در پایان نامه‌ی دانشگاهی ام، زیر عنوان "بیگانگی در آثار کافکا و تاثیر کافکا بر ادبیات مدرن فارسی" (که هنوز به فارسی ترجمه نشده است) این مورد را گسترده بررسی کرده‌ام، از بحث بیشتر در اینجا خودداری می کنم.

