ویژه‌ی
صادق هدایت ۲

# اوسنه

## در گستره‌ی ادبیات داستانی


خسرو آزاد

خوان کارلوس اونتتی

رضا براهنی

ناصر پاکدامن

طاهر جام‌برسنگ

گیتی راجی

مهشید روان‌بد

کورش زند

بهروز شیدا

بارت لوئیس

محمدرفیع محمودیان

ریچارد ویلیامز

شل یوهانسون



۱۰

تابستان ۱۳۷۳

افسانه در گستره‌ی ادبیات داستانی  شماره‌ی دهم  تابستان ۱۳۷۳

دبیر: داریوش کارگر

ویژه‌ی صادق هدایت ۲

**بهای این شماره**

سوئد ـ اروپا ۳۰کرون

کانادا و امریکا ۷دلار

**اشتراک چهار شماره، با هزینه‌ی پست**

**سوئد**

اشتراک فردی ۱۶۰ کرون

مؤسسات و کتابخانه‌ها ۲۴۰ کرون

**دیگر کشورهای اروپا**

اشتراک فردی ۲۰۰ کرون

مؤسسات و کتابخانه‌ها ۲۴۰ کرون

**کانادا و امریکا**

اشتراک فردی ۲۴۰ کرون

مؤسسات و کتابخانه‌ها ۳۰۰ کرون

**نشانی**

**AFSANE**
**BOX 260 36**
**750 26 UPPSALA**
**SWEDEN**

**شماره‌ی حساب پستی**

***POSTGIRO : 424 22 07 - 1***

روی جلد: یک صفحه از «قضیه‌ی توپ مرواری» به خط صادق هدایت

طرح افسانه : کورش پهلوان

## صادق هدایت

جداشده از عکسی به همراهِ برادرش «عیسی هدایت»

برگرفته از کتابِ «چهار چهره» تالیفِ «دکتر انور خامه‌ای»

**شماره‌ی دهم**
تابستان ۱۳۷۳

یادداشت / ۳

**مقالات، نقد وبررسی**

بازنویسی بوف کور / رضا براهنی / ۷
اطلاعاتی درباره‌ی سفر هدایت به تاشکند / ناصر پاکدامن / ۳۷
وقتی قدرت می‌میرد / بهروز شیدا / ۶۷
جایگاه مرگ در آثار صادق هدایت / محمدرفیع محمودیان / ۷۶
بودیسم و ساختار بوف کور / ریچارد ویلیامز / برگردان: کورش ژند / ۸۸

**در جهان قصه و داستان**

داستان‌نویسی دیگر / شِل یوهانسون / برگردان: طاهر جام‌برسنگ / ۱۰۰
سالشمار زندگی و آثار اونتتی / بارت لوئیس / برگردان: طاهر جام‌برسنگ / ۱۰۲
بالماسکه / خوان کارلوس اونتتی / برگردان: مهشید روان‌بُد / ۱۰۵ / [داستان]
گل عشق / خسرو آزاد / ۱۱۱ [داستان]

نشریات رسیده / گیتی راجی / ۱۱۹
کتاب‌های رسیده / افسانه / ۱۲۴

در صدد ویژه‌نامه‌ی **ادبیات داستانی زنان** هستیم
کارهایتان را در این زمینه برایمان بفرستید و یاری‌مان کنید

**شماره‌ی یازدهم** — **ویژه‌ی صادق هدایت ۳**

| | |
|---|---|
| **اثیر و ثریا و راوی وارو** | رضا براهنی |
| **ظن خود درون او** | بهروز شیدا |
| **کوچه‌ی شامپیونه** | محسن حسام |
| **و . . .** | |

* افسانه در ویرایش مطالب، با صلاحدید نویسنده، آزاد است
* مطالب رسیده، بازپس فرستاده نمی‌شود
* همراه با برگردان اثری به فارسی، متن اصلی را نیز بفرستید
* نقل مطالب افسانه، با ذکر مآخذ، آزاد است

## یادداشت

در یادداشت افسانه‌ی ۹ گفتیم که حضور زنده و تأثیر نقش پویای هدایت در ادبیات سبب شده است تا پس این‌همه سال از درگذشت او، هنوز هم بررسی و کنکاش در آثار و زندگی‌اش، جدا از ایران، در گوشه و کنار جهان نیز، زمینه و موضوع تحقیق‌ها، پایان‌نامه‌های دانشگاهی و همچنین ویژه‌نامه‌های گوناگون باشد. حضوری که به ویژه در زمان حاکمیت قلم‌شکن و نویسنده‌کُش جمهوری اسلامی، هم قدر بیش‌تری یافته و هم گستره‌ی نمایش خویش را وسعتی بیش‌تر بخشیده است.

بر مبنای همین حیات و نقش، مجله‌های تکاپو و گردون، در سالگشت درگذشت هدایت، بخش‌هایی از یک شماره‌ی خود را ـ طبعاً و البته با احتیاط ـ به بررسی آثار وی اختصاص دادند؛ کاری که برای سلاّخان «بوف کور» [که ۲۴ جای این کتاب را به صورت کلّی و جاهای بسیاربسیار بیش‌تری را به صورت واژه‌ها و عبارات کوتاه سانسور کرده‌اند]،

آن‌هم کتابی که «مردم درکش نمی‌کنند»، و نابودکنندگان «زنده به گور» [که روانه‌ی «کارتن‌سازی»اش کردند تا خمیر شود]، نه خوشایند، که غیظ‌آور است. پس، «بی‌کار نمی‌توان نشستن»، نباید هم، که «ایمان و امان به سرعت برق» از دست می‌شود: یکی از اسلام‌پناهان به زودی سرشناس، که با حفظ سمت ادیب‌بودن، نقش مصلح اجتماعی را هم یدک می‌کشد، در مقاله‌ای در روزنامه‌ی «جمهوری اسلامی» با عنوان «صادق‌خان کیست؟»، ضمن انتقاد شدید از مجله‌های تکاپو وگردون و حمله به «سیمین دانشور»، «محمدعلی سپانلو» و «نورالدین سالمی» به خاطر نوشته‌هایشان در تمجید از هدایت، خاطرنشان می‌کند که آیت‌الله «مرتضی مطهری»، صادق هدایت را نویسنده‌ای بی‌ایمان و فاقد فکر صحیح و منظم دانسته است... و در پایان، از مسئولان فرهنگ و مطبوعات می‌پرسد که چرا به نویسندگان و مجلاتی که می‌خواهند افراد فاسدی همچون صادق هدایت را به عنوان الگو به جوانان معرفی کنند، اجازه‌ی فعالیت داده‌اند؟

و می‌مانی، درمی‌مانی با این حافظان «اخلاق» جامعه، که نمی‌توانند ببینند و قبول کنند که در «جامعه‌ی زیر چتر عدل»، باز هم صحبت از «دشمن مسلّح و شماره‌ی یک اخلاق اسلامی» باشد، چه بگویی؟ آدمی درمی‌ماند که با این سیاه‌کبکان چه می‌توان گفت، حتی وقتی برف‌ها آب شدند؟!

و این شماره:

در میان آثار داستانی هدایت، بوف کور مقامی ویژه دارد. همین، خود باعث شده است تا منتقدین، از دیدگاه‌های گوناگون به بررسی نکاتِ پنهان‌مانده در آن بپردازند. «دکتر رضا براهنی» در «بازنویسی بوف کور» از یک سو به تأکید هدایت بر مردبودن راوی در این اثر پرداخته، و از سوی دیگر، ضمن تقدس‌زدایی از بوف کور، دید سنتی حاکم بر نقش زن را در آن، مورد ارزیابی قرار داده است.

در سال ۱۳۲۴ صادق هدایت بنا به دعوت دانشگاه تاشکند، همراه هیئتی راهی ازبکستان شد. هدایت، خود، به غیر از اشاره‌هایی به این سفر، که در «آشنایی با صادق هدایت» نوشته‌ی «م. ف. فرزانه» آمده است و علیرغم آن‌که مجله‌ی «سخن» به هنگام بازگشت او از ازبکستان، آگهی انتشار یادداشت‌های سفر وی را در شماره‌های بعدی مجله به اطلاع خوانندگانش رساند، هیچگاه چیزی در این باره ننوشته است. «دکتر ناصر پاکدامن» در «اطلاعاتی در باره‌ی سفر هدایت به تاشکند»، ابتدا به بررسی موقعیت تاریخی، جغرافیایی و سیاسی ازبکستان در آن زمان، و نیز دیدِ افراد هیئت اعزامی به

موقعیت این جمهوری پرداخته و سپس با نگاهی دقیق، ضمن تطبیق یادداشت‌ها، گفته‌ها یا سفرنامه‌های افراد هیئت مذکور، وجوه‌اشتراک ونیزناهمخوانی‌های این گفته‌هارابابیانی طنزآمیز برشمرده است.

«داش آکل» از معدود داستان‌های کوتاه هدایت است که صاحبان دیدگاه‌های متفاوت و گاه حتی متضاد را به ستایش خویش واداشته است؛ ستایشی که گاه متوجه‌ی ساخت و شکل اثر، گاه به جهت وجه تاریخی یا فضای حاکم بر آن و گاه به خاطر روانکاوی شخصیت‌ها و... بوده است. «بهروز شیدا» در «وقتی قدرت می‌میرد» با نگاهی دیگرگون به عناصر خیر و شر در داش آکل، و در کنار آن، به نقش قدرت، عشق و مرگ، و تأثیر همه‌ی این عناصر بر یکدیگر پرداخته و گوشه‌ای دیگر از این اثر را به نقد و بررسی نشسته است.

«مرگ» مفهومی است که در برخی از موارد، بی‌آن که با تحلیلی مشخص همراه باشد، و متاسفانه گاه با تعابیری یکسره اشتباه، همدوش آثار هدایت قلمداد شده است. «محمدرفیع محمودیان» در «جایگاه مرگ در آثار صادق هدایت»، نخست به مرگ و در کنار آن «دراختیارگرفتن مرگ» در جامعه‌ی متجدد پرداخته، و سپس با همین بینش، جایگاه آن را در برخی از آثار داستانی هدایت مورد ارزیابی قرار داده است.

این‌که بوف کور متأثر از چه آثاری است و ذهن هدایت، در موقع خلق آن، خواسته یا ناخواسته، متوجه‌ی کدام آثار ـایرانی یا غیرایرانیـ بوده، موضوع بررسی‌های متفاوتی بوده است. یکی از این بررسی‌ها، کارِ «ایرج بشیری» است که نویسنده در آن، نقطه‌نظرات خویش را پیرامون برداشت‌های هدایت از ادبیات «هندی‌ـبودایی» ارائه کرده است. «بودیسم و ساختار بوف کور» نوشته‌ی «ریچارد ویلیامز» با برگردان «کورش ژند» نقد این نقطه‌نظرات است.

در فاصله‌ی انتشار دو افسانه، «خوان کارلوس اونتتی» داستان‌نویس بزرگ برزیلی، در تبعید، جهان را از خود خالی گذاشت. داستان‌نویسی که پدر ادبیات‌داستانی نو در امریکای لاتین خوانده می‌شود و رد پا و مُهر تأثیر کار او را بر خیلی از آثار اعجاب‌انگیز ادبیات کنونی جهان اسپانیایی‌زبان به روشنی می‌توان دید. «داستان‌نویسی دیگر» نوشته‌ی «شِل یوهانسون» و «سالشمار زندگی و آثار خوان کارلوس اونتتی» نوشته‌ی «بارت لوئیس» و هردو با برگردان «طاهر جام‌برسنگ»، و به همراهشان داستان کوتاه «بالماسکه» از وی، با برگردان «مهشید روان‌بُد»، یادواره‌ی کوچکِ این داستان‌نویس بزرگ

دوران ما است.

و در کنار این‌همه، داستان کوتاه «گل عشق» از «خسرو آزاد»، که عشق را، با نگاهی دیگر، وباگذرازجهان اسطوره‌ها، درشلوغی و ناباوری دنیای کنونی ما به نمایش می‌گذارد.

و نشریات رسیده، که «گیتی راجی»کارمعرفی‌آن‌راعهده‌داربوده‌است. وکتاب‌های رسیده.

❑

در افسانه‌ی ۹، با اختصاص‌دادن بخشی از «در جهان قصه و داستان» به «سعیدی سیرجانی» آرزو کرده بودیم که خلاصی‌اش از بند، زود باشد، زود! دریغ اما، که این نیز، حسرتی دیگر شد بر دل‌هامان، و روسیاهی و ننگ بزرگ دیگری برای آنان که با او همان کردند که در هماره‌ی تاریخ، با آتش قلم کرده‌اند و با جسارت و شجاعت آدمی.

با تسلیتی صمیمانه به خانواده‌ی آن انسان جسور و پژوهشگر، نویسنده، و شاعر ارجمند، و نیز جامعه‌ی نویسندگان و مردم ایران، گرامی‌داشت یادش، بخشی از یک شماره‌ی افسانه ـو به احتمال، شماره‌ی آینده‌ـ را ویژه‌ی او خواهیم کرد، که داستان‌گوی بزرگ روزگار ما بود.

...

غیر از آن، و در همصدایی با ۱۳۴ نویسنده‌ی داخل کشور، که به‌جان‌آمده از سانسور، خطابیه‌ـنامه‌ای را علیه آن امضاء کرده‌اند، برآنیم تا بخشی از یک شماره‌ی افسانه ـو شاید که بخشی از شماره‌ی یازدهمـ را، نیز، ویژه‌ی این «خواست» کنیم. در این زمینه از همه‌ی عزیزان می‌خواهیم دست‌مان را بگیرند و با برگردان و ارسال تفسیرهایی که در نشریات مختلف جهان بر این حرکت نوشته شده، یاری‌مان کنند تا ویژه‌نامه‌ای درخور فراهم آوریم.

❑

و همچون همیشه، سپاسگزارِ همه‌ی محبت‌ها، یاری‌ها و یاوری‌هایی هستیم که وجود و حضورشان، انتشار دفتری دیگر از افسانه را امکان‌پذیر ساخت. هرچند همین حالا و همین‌جا باید بگوییم که علیرغم همه‌ی این خوبی‌ها، اگر یاری مادی دوستان و دوستداران به داد نرسد، امکان این که نتوانیم چند شماره‌ای بیش افسانه را منتشر کنیم، بسیار است. یعنی که، ما هم، همچون همه‌ی عزیزانی که در طول سال‌های تبعید دست بالا زدند و نشریه‌ای راه انداختند و سرانجام، یکی دو شماره بیش‌تر یا کم‌تر، با ته‌کشیدن پس‌انداز جیب‌هاشان، کار را به ناچار رها ساختند، به بی‌پولی برخورده‌ایم و تا زمین‌خوردن‌مان چندان فاصله‌ای نیست!

# بازنویسی بوف کور

رضا براهنی

طرح: بیژن اسدی‌پور

۱ـ در ادبیات روایی ما بوف کور مقام برجسته‌ای دارد. صرف‌نظر از موقعیت خاص تاریخی آن به عنوان نخستین رمان فارسی، اهمیت و مقام بالاتری نیز دارد که مدیون اجرای هنری کتاب است. این اجرای هنری از عمق، و به شدت تمام، به رخ کشیده شده است و از چنان قدرت بی‌نظیری برخوردار است که ما همه به عنوان خواننده به میدان جاذبه‌ی آن کشیده می‌شویم و بهت و حیرت و کشش ما به درون نیروی جادویی کتاب چنان قوی است که قدرت‌های انتقادی ما کُند می‌شود. کرختی ناشی از لذت هنری به ما اجازه‌ی انتقاد نمی‌دهد، حتی در بازخوانی‌های چندباره‌ی آن نیز تنها مخاطب هنری آن باقی می‌مانیم. افسون عمیق و گسترده و خیال‌انگیز آن نمی‌گذارد زهری را که در کام ما چکانده می‌شود، احساس کنیم. به همین دلیل قصد من در این‌جا به

هیچ‌وجه بازخوانی کتاب نیست. هدف ما بازنویسی کتاب است، چرا که تنها از طریق بازنویسی کتاب می‌توانیم در قلب مطلب قرار بگیریم. ما با معانی کتاب، با ساختار کتاب، با نمادها و اسطوره‌های کتاب کاری نداریم. راجع به این قبیل شاخصه‌های کتاب در گذشته، هم گفته‌ایم و هم نوشته‌ایم.(۱) دیگران هم گفته و نوشته و چاپ کرده‌اند. در شرایط حاضر به صحت و سقم این تفسیرها کاری نداریم. حتی صحت و سقم این تفسیرها هم موضوع تأویل‌های بعدی و اضافی شده است. بررسی آن‌ها هم موضوع بحث ما نیست. به جای آن‌که اثر را از دیدگاه عُلقه‌های مدلولی آن، یعنی در جایی که مضامین به بُن‌مایه‌ها از طریق طرح و توطئه تبدیل شده‌اند و می‌روند که از طریق سایه‌به‌سایه شدن قطعات ساختاری درون اثر، هم اثر را بسازند و هم معانی را به بخش‌های دیگر اثر تداعی بکنند -چیزی که در مقاطع آن ما به کرات در گذشته قرار گرفته‌ایم و تفسیر و تأویل خود از قضیه را هم داده‌ایم- این بار ما اثر را برمی‌گردانیم به دو مقطع پیش از پایان اثر، و یا شاید به دو مقطع آغازین اثر -یعنی مقطعی که در آن امضاءکننده‌ی اثر و راوی اثر رابطه‌ی خود را با هم مشخص می‌کنند و مقطعی که در آن رابطه‌ی راوی به عنوان شخصیت اصلی با بقیه‌ی شخصیت‌ها، علی‌الخصوص شخصیت‌هایی از جنس مخالف او، ترسیم می‌شود. این مقطع، مقطع قرائت و بازخوانی اثر نیست. این مقطع، مقطع نوشتن و یا بازنویسی اثر است. قصد ما این است که اثر را بازنویسی کنیم.

۲- نگاه ما به این مسائل با نگاه دیگران فرق می‌کند. از همان آغاز فرق می‌کرد. اگر اثری که از نظر اجرای هنری ناقص است ما را ترغیب می‌کند که موقع بررسی کم و کیف آن به نقص آن پی ببریم و در واقع دست به نقد ادبی بزنیم، اثری که از نظر هنری کامل شمرده می‌شود -مثل بوف کور- از ما نگرش دیگری را می‌طلبد، و آن عبارت است از تعریف اثر کامل. می‌بینید که دنبال تعریف اثر هنری نیستیم. در این‌جا حتی قصد تعریف «ژنریک» و یا بررسی نوع‌شناختی اثر هنری را هم نداریم، نمی‌خواهیم بگوییم شعر است، قصه‌ی کوتاه است، رمان کوتاه یا بلند است، بلکه به دنبال تعریف اثر کامل هستیم. ممکن است کسی بگوید اگر تو اثر را کامل می‌دانی، دیگر چرا دست‌بردار نیستی. رها کن، برو! ما می‌گوییم، برعکس، کار ما در جهت

بررسی اثر خوب، دقیقاً از همین‌جا شروع می‌شود: اگر اثر کامل ناقص نیست اما برای تعریف اثر کامل آن را به دلایل دیگری ناقص اعلام می‌کنیم، به این معنی که می‌گوییم در هر اثر کامل، جاهای مخفی وجود دارد، قاره‌های خفته و کمین‌کرده وجود دارد که تنها پس از آن‌که اثر بارها خوانده شد و بارها از لحاظ بسیاری از منتقدان گذشت و در میان تئوریسین‌ها دست به دست شد و جزء به جزء آن بررسی شد، ما از راه می‌رسیم به عنوان ناقص‌کننده‌ی کمال آن، به عنوان ضربه‌واردکننده بر کمال آن، به عنوان به‌هم‌زننده‌ی تار و پود آن، به عنوان شکننده و خردکننده‌ی سلسه‌اعصاب آن، به عنوان به‌صدادرآورنده‌ی جاهای مخفی آن، به عنوان خروشاننده‌ی ساکت‌های آن و متحرک‌کننده‌ی ساکن‌های آن؛ و اعلام می‌کنیم که تنها با بازنویسی اثر می‌توانیم آن نقص را در اثر پیدا کنیم. در این قبیل موارد، زمان باید بگذرد تا ما برسیم برای دیدن آنچه باید در اثر می‌بود و نیست؛ برای رفتن به درون اثر، نه به قصد معنی‌کردن آن، نه به قصد بررسی ساختار آن، بلکه به قصد شکستن قلب اثر، درست در مقطع خاستگاه آن ـ یعنی در آن فاصله‌ی کاملاً نامرئی بین آفریننده‌ی اثر و نیروی آفرینش.

نخست ما آن فاصله‌ی نامرئی را پیدا می‌کنیم و بعد قلم خود را در آن فاصله قرار می‌دهیم تا ببینیم آیا نویسنده اثر را کامل نوشته است، کامل می‌نویسد و یا چیزهایی را کتمان می‌کند. چیزهایی را ـ خواه به دلائل شخصی خود و خواه به دلائل تاریخی، خواه به دلائل کمبودهای خود و خواه به دلیل اقتضائات نوع‌شناختی و فرم‌شناختی اثر، با نوشتن نمی‌نویسد؛ با علنی‌کردن پنهان می‌کند و با پنهان‌کردن، به ظاهر اثر را کامل می‌آفریند؛ ولی ما از راه می‌رسیم، و پس از آن‌که جامه‌های چندلایه‌ی اثر را از تن آن درآوردیم و با آن خلوت کردیم، برهنه و بی‌شائبه و خالص با آن خلوت کردیم، می‌گوییم، ببین رفیق! این وَ این وَ این! دقت کن! مشکل این‌جاست: درست است که راوی محترم تو دردهای بی‌درمان داشته است و مدام هم از آن‌ها نالیده است و یک جامعه هم به او حق داده است که او بگوید: «**در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد**»(۲)، ولی این زخم‌ها، این خوره‌ها و این دردها از آن جاهای مخفی و پنهان، از آن جاهای ساکت و

ساکن نگه‌داشته شده، از آن عناصر سرکوب‌شده در خود اثر سرچشمه می‌گیرد که راوی سبب اصلی سکوت، سکون و اختفای آن‌هاست. ما به دنبال آن منبع سکوت هستیم، به دنبال آن عناصر سرکوب‌شده هستیم؛ و اطمینان می‌دهیم که با کشف آن‌ها، ساختار اثر به هم می‌خورد و دیگر به آن صورت وجود ندارد و ممکن است به صورت‌های دیگری وجود پیدا کند. تعریف اثر کامل این است که کمال آن هنگام بازنویسی آن به هم بخورد، و بازنویسی اثر، برعکس بازخوانی آن، عبارت است از خواندن چیزهایی که در اثر، با نوشتن آن، برای همیشه سرکوب شده و اثر، در نتیجه و در سایه‌ی این سرکوب به صورتی که منتشر شده، درآمده است. پس تعریف اثر خوب و کامل این است که ضمن تعریف‌شدن در همین بازنویسی، کمال خود را در پشت سر می‌گذارد و تبدیل می‌شود به بخشی از آگاهی آفرینش اثر، هر اثری؛ آفرینش راوی، هر راوی‌ای؛ آگاهی روایت، هر روایتی؛ و آگاهی بر اصل روایت، یعنی آفرینش هر روایتیتی؛ و «روایتیّت»( ۳ ) به آگاهی بر اصل روایت است. مشکل اصلی بوف کور، مشکل اصل روایت است.

۳ـ گفتیم که ما به جای آن‌که اثر را کامل بدانیم ـحتی اگر آن را کامل هم بدانیمـ آن را با دیدگاه دیگری که در اثر مکتوم گذاشته شده، به سوی نقص می‌رانیم. بزرگ‌ترین ستر اثر جادویی در این است که ما آن را از نظر ساختاری، اورگانیک می‌دانیم. چنین اثری انگار برای سراسر زمان‌ها و مکان‌ها نوشته شده، چرا که اجزای به هم پیوسته‌ی آن کلی را تشکیل می‌دهند که انگار به نحوی خدشه‌ناپذیر تا ابد ادامه می‌یابد و نه تنها فساد نمی‌پذیرد، بلکه از آن خلع نوع و یا نوع‌زدایی هم نمی‌توان کرد. برای به‌هم‌زدن طلسم، برای گشودن طلسم، با بیرون‌کشیدن بخشی از کل و یا جزیی از اجزاء، بر طلسم ضربه وارد می‌کنیم. بوف کور اثری جادویی است؛ یعنی جهان مرموزی در آن آفریده می‌شود که یا ما باید آن را کاملاً بپذیریم، و یا اگر جزیی از آن خدشه‌بردار بود، کل آن هم خدشه‌بردار است. بوف کور اثری جادویی است ولی ما که جادوگر نیستیم و اعتقادی به جادو نداریم. پذیرفتن جادو، ما را به خواب می‌برد. و ما قصد داریم بیدار بمانیم. برای شکستن طلسم، برای ضربه‌زدن به اثر جزیی از اجزای آن را بیرون می‌کشیم و آن را در برابر آینه‌ی

دیگری قرار می‌دهیم تا ببینیم آیا آن جزء بقیه‌ی اجزا را به آن صورت که آن اجزا و آن جزء با هم کلی را تشکیل می‌دادند، به سوی خود می‌کشاند تا کلیت خود را در جای دیگری تشکیل دهد یا خیر. یعنی جزء باید چنان قدرتمند باشد که ما هرگز نتوانیم آن را از کل بیرون بکشیم؛ و اگر آن را بیرون کشیدیم، بقیه‌ی اجزای کل با آن بیایند و دوباره آن کل را در جای دیگری تشکیل بدهند. اگر جزء را بیرون کشیدیم و اجزای دیگر با آن بیرون نیامدند، ما طلسم اثر را شکسته‌ایم، درون آن قرار گرفته‌ایم و داریم در آن دخالت می‌کنیم. در چنین شرایطی ما اثر را بازخوانی نمی‌کنیم، بلکه آن را بازنویسی می‌کنیم. شکست ساختارِ اثر به ظاهر کامل، کوششی است در این جهت که اولاً هر اثر بزرگ جاهای پنهان دارد که هنوز به وسیله‌ی خود اثر اشغال نشده است و آن جاهای پنهان انتظار ما را می‌کشند تا آن‌ها را پر کنیم و این خود، کمال اثر را دستخوش مخاطره می‌کند؛ و خود این عمل رفتن به سوی آگاهیِ از نوعی است که «ژاک دریدا» در بررسی آثار ادبی-فلسفی از آن صحبت می‌کند( ۴ )، و پیش از او «مارتین هایدگر» در چه چیز اندیشیدن نامیده می‌شود، در بررسی بخش «اندیشه‌ی نااندیشیده» از آن سخن گفته است( ۵ )؛ ثانیاً شکستن ساختار اثر کوششی است در جهت بازنویسی آن به صورتی دیگر. اگر ما قدرت آن را داشته باشیم که اثر را بازنویسی کنیم، در واقع باید اندیشه را به سراغ آن جاهای ساکت در اثر بفرستیم که زبان اثر با بیان پاره‌ای چیزها، آن جاها را پنهان و «نااندیشیده» نگه داشته است. ما باید جاهای ساکت اثر را از طریق صدادارکردن زبان، از طریق بردن آن جاها به پسزمینه‌های دیگر و یا صرفاً از طریق نامیدن مجدد آن‌ها، به صدا درآوریم تا اثر بازنویسی شود. ما انواع مختلف راه‌ها را برای انجام چنین کاری در اختیار داریم که در حوزه‌ی فن و بوطیقای ادبی زبان به سه مکانیسم از آن راه‌ها اشاره می‌کنیم: ۱ ) ایجاد استعاره‌ی دیگری برای اثر؛ ۲ ) ایجاد مجاز مرسلی برای اثر؛ ۳ ) ایجاد متضاد و یا معکوس کامل و یا معکوس معکوس اثر و یا معکوس‌سازی اثر در دو نوبت. در مورد دو مکانیسم از این سه مکانیسم توجه ما به قطب‌های مختلف زبان‌شناختی در شیوه‌ی بررسی «زبان‌پریشی» از دیدگاه «یاکوبسون» است؛ و در مورد معکوس‌سازی اثر، سر و کار ما با

مکانیسم راوی و اصل روایتیّت است و نیز اصل چندزبانگی که ما همیشه در گذشته بر آن تأکید داشتیم و پس از خواندن متون تئوریک «میخائیل باختین»، تئوریسین بزرگ روس، در عقاید خود راجع به زبان شخصیت‌ها مصرتر هم شده‌ایم، به ویژه این‌که در ارتباط با مسائل زن در جهان امروز، بخشی از تئوری‌های باختین را «نویسندگان» زن جهان درونیِ تئوری‌های ادبی خود کرده‌اند. «باختین» از زبان‌های متفاوت شخصیت‌ها صحبت می‌کند، پس «دیگرزبانگی»( ۶ ) مورد نظر او، به طریق اولی توسط شخصیت‌های زن رمان‌ها و نویسندگان زن و یا نویسندگان طرفدار زن قابل مصادره به سود ادبیات معاصر جهان است. گرچه در «باختین» نیز این اندیشه، «نااندیشیده» مانده است، به همان صورت که پاره‌ای از اندیشه در حضور هر متفکر بزرگی نااندیشیده مانده است. حضور آن نااندیشیده‌ها در بوف کور را تنها با علم فنون بازنویسی می‌توانیم کشف کنیم. اثر اصیل اثری است که با پیش‌کشیدن اصالت خود نشان دهد که اصالت‌های دیگر در آن نااندیشیده مانده است. سیستم معکوس‌سازی معکوس‌سازی یا معکوس‌سازی در دو نوبت به ما اجازه می‌دهد که به بخش اعظم آن حقایق پشت پرده پی ببریم. خاستگاه اصلی این حقایق پشت پرده، آن فاصله‌ی مبهم بین آفریننده و عمل آفرینش است.

۴- از زندگی‌نامه‌های مختلفی که راجع به صادق هدایت نوشته شده، نوشته‌ی فرزانه بهترین آن‌هاست. ادبیات ایران از این بابت مدیون فرزانه است. گرچه می‌توان گله‌هایی هم داشت، مثلاً این‌که چرا این مطالب زودتر از این به چاپ نرسیده بوده است، و چرا دست‌کم در جاهایی که نقد ادبی در ایران و در جاهای دیگر، به سبب عدم اطلاع نویسندگان این نقدها از کم و کیف کار و زندگی خصوصی و خوانده‌ها و اندیشه‌های هدایت به بیراهه می‌رفت، بخشی از یادهای آقای فرزانه راجع به روندهای خلاقیت هدایت در اختیار علاقمندان او قرار نمی‌گرفت. ولی بر روی این گله‌ها تأکید جدی نمی‌توان کرد. به هر طریق، کتاب آقای فرزانه این خلاء را پر کرده است، به ویژه در جاهایی که گاهی هوشیاران نقد ادبی به ریشه‌های هدایت اشاره می‌کردند -یونگ، جویس، ویرجینیا وولف، فروید و دیگران- ولی سند معتبر در اختیار نداشتند تا کتاب آقای فرزانه درآمد. گرچه ما با آقای فرزانه موافق نیستیم که می‌توان بعضی از

کارهای هدایت را ـ مثلاً توپ مرواريد را قابل قياس با کارهای جويس دانست، ولی از نظر سير تحليلی کار می‌توان بر تأثير آثار جديد بر اين اثر صحه گذاشت، بی آن‌که بتوانيم بر اهميت خودِ کار صحه بگذاريم. اشارات آقای فرزانه به جويس، اتورنک، يونگ و فرويد و فيلم‌های مختلفی که هدايت می‌ديده، بسيار باارزش است، به ويژه در جايی که مسئله‌ی «همزاد» در آثار اتورنک مطرح می‌شود. در طول سی‌سال گذشته، ما بی آن‌که مطمئن باشيم که هدايت از اين اشخاص متأثر شده است، مدام بر تأثير جدی آنان بر ادبيات جديد اصرار ورزيده‌ايم. ما خود در دوسه‌دهه بعد از اين بزرگان متأثر شده‌ايم، بی آن‌که سند معتبری در دست داشته باشيم که هدايت در زمان خود از اين اشخاص متأثر شده است. مطرح‌شدن جويس، پروست، ويرجينيا وولف، يونگ، فرويد، اتورنک و ديگران در دهه‌ی چهل و پنجاه، من‌غيرمستقيم به معنای مطرح‌شدن صادق هدايت هم بوده است، بی آن‌که خود هدايت در معرض اين تأثيرات ديده شده باشد. منتقدانی که تصوری بسيار سطحی از ادبيات جهان و رمان ايران داشتند و مدام هدايت را به عنوان نويسنده‌ی واقع‌گرا در مقابل مدرنيست‌هايی چون جويس و ويرجينيا وولف قرار می‌دادند، با چاپ کتاب آقای فرزانه بايد خلع سلاح شده باشند، چرا که حرف خود هدايت راجع به تقسيم ادبيات پيش و بعد از جويس در کتاب آقای فرزانه در برابر ماست، و دقيقاً روشن است که هدايت متأثر از مدرنيسم عصر خود بوده و نويسنده‌ی عصر خود. طبيعی است که ما در «بازنويسی بوف کور» از داده‌های فرزانه به عنوان ماده‌ی اوليه استفاده می‌کنيم، همان‌طور که از داده‌های خود هدايت و زندگی او. خودکشی هدايت نيز در اين بازنويسی اهميت دارد. ما جريان اين خودکشی را هم در سايه‌ی بوف کور بازنويسی می‌کنيم.

نخست اين نکته را بگوييم که اگر بوف کور کامل باشد بايد آنچه هدايت در آن آفريده، با آنچه او در جاهای ديگر آفريده، هرگز ترکيب نشود و يا تداخل نکند. برعکس آنچه بوف کور است هم به زندگی خود هدايت مربوط می‌شود و هم به ساير آثار او. موضع راوی بوف کور، که در اين بازنويسی برای ما اهميت دارد، پلی ايجاد می‌کند بين رمان بوف کور و نويسنده‌ی آن. از اين بابت، فعلاً ما کاری به خارج از ادبيات نداريم. بعداً به آن خواهيم پرداخت.

ولی هدایت طوری خود را به داخل نوشته‌هایش برده، و بعداً طوری در تقلید از نوشته‌هایش زندگی و خودکشی کرده است که هر اثری از او، به اثر دیگری از او، و زندگی و مرگ خارج از آثار ادبی او مربوط می‌شود.

۵ـ این نکته اخیراً برای ما روشن شده است، به ویژه توسط آقای بیژن جلالی که خانواده‌ی هدایت ریشه‌ی ایلخانی و آسیای میانه‌ای دارد. ولی لازم است در مورد ریشه‌ی «بوگام داسی» و ترکیب واژگانی آن به نکات زیر که از منابع، لغت‌نامه‌ها و دائرةالمعارف‌های مختلف جمع‌آوری کرده‌ایم ـاز سه زبان فارسی، ترکی و انگلیسیـ توجه دقیق داشته باشیم.

«بیگ» در ترکی به معنای آقا، ارباب، امیر قبیله و فرمانده‌ی سپاه، نجیب‌زاده و اصیل بوده است و به طور کلی لقب اشراف خارج از خاندان‌های سلطنتی است. «پک» و «بک» چینی به معنای خدا و پادشاه است، که در «بیفور» به معنای خاقان چین و تغییریافته‌ی آن به صورت «ففور» دیده می‌شود. تا چه حد این کلمه با بَغْیٌ عربی به معنای ظلم و تعدی مربوط است روشن نیست. آنچه روشن است «باگا»ی عصر ساسانی به معنای خداست که مناسبت با مفهوم آن در چینی دارد. «پی» pi در میان شمنیست‌های آلتایی در خطاب به شخص به معنای «بزرگ» و در مناجات‌ها و اوراد و اذکار شمنی به کار برده می‌شده است. «بی» bi در میان هون‌ها هم تقریباً در معنای چینی و ترکی به کار گرفته می‌شده است. می‌دانیم که «بک»، «پی»، «بیک» و «بیگ» در طول قرون از چین تا اروپای شرقی، القابِ دیوانیان ملل و اقوام مختلف قرار گرفته است.

«بیگم» هم در معنای «بیگ من» و هم در معنای مؤنثِ بیگ، هم‌سطح جنسی بیگ از دیدگاه اجتماعی و خانوادگی است. «بیگم» لقب ملکه‌ی مادر در زبان ترکی است؛ در هند که به شکل‌های مختلف در میان خاندان‌های ترک به کار گرفته شده به معنای ملکه و شاهزاده‌خانم مسلمان است. اگر با قرینه‌های مربوط به معانی «بیگ»، به «بیگم» نگاه کنیم، حتماً شمن‌های زن، بیگم خطاب می‌شده‌اند.

«داس» das از ریشه‌ی «داسا» dasa در سانسکریت به معنای شیطان، دشمن، کافر و خدمتکار است، و نسبت دارد با «داه» فارسی که به معنای

کنیزک، خدمتکار و دایه است. «داس» به معنای برده و خدمتکار هندو هم هست. مؤنث آن «داسی» dasi است که به معنای زن برده و کنیزک هندوست و معمولاً در مورد زن‌هایی از موقعیت‌های پائین اجتماعی به کار گرفته می‌شود.

ریشه‌های اصل این کلمات برای درک ماهیت «بوگام داسی» اهمیت دارد. گاهی دیگران نیز به یک دو ریشه از این ریشه‌ها توجه کرده‌اند. به عنوان مثال منتقدی امریکایی گفته است که امکان دارد هدایت در مورد «بوگام» به Begum فرانسه نظر داشته باشد و نه به Beggoon، Beegum و Begaum انگلیسی که در لغت اکسفورد آمده است. ولی به راستی کسی که این همه وسواس در کار خود نشان داده است، ممکن است در انتخاب اسم یکی از شخصیت‌های رمانش به فرهنگ لغات فرانسه مراجعه کرده باشد، آن‌هم نویسنده‌ای مثل هدایت که سابقه‌ی خانوادگی‌اش شاید به همین بیگ‌ها و بیگم‌ها می‌رسیده است؟( ۷ )

از نظر فنی تردید نداشته باشیم که هدایت می‌دانسته است چه می‌کند. نوع انتخاب اسامی و ابلاغ آن‌ها به خواننده از تصور تئوریک او از ادبیات سرچشمه می‌گیرد. «بوگام داسی» از دو کلمه‌ی «بوگام» و «داسی» ترکیب شده است. ولی هر دو کلمه را باید هرمافرودیتی خواند. بوگام شکل لهجه‌ای بیگم است و بیگم، در واقع به معنای زنمرد است. یعنی کلمه، دوجنسی است. «داسی» نیز که مؤنث «داس» است، مثل بوگام، دوجنسی است. ریشه‌ی بیگم اورالی-آلتایی و ریشه‌ی داسی هندواروپایی -یعنی سانسکریت، فارسی و هندوست. در ترکیب دو ریشه‌ی زبانی نیز آن حالت هرمافرودیتی صورت گرفته است. یعنی هدایت از ترکیب دو کلمه‌ی هرمافرودیتی، نام مادر را می‌سازد. در واقع واژه‌ی «بوگام داسی»، حافظه‌ی پیش‌تولد مادری به نام «بوگام داسی» است. تنها از طریق معکوس‌سازی معکوس‌سازی هدایت می‌توانیم بفهمیم که در ذهن هدایت نسبت به موقعیت جنسیت‌های مختلف چه می‌گذشته است. هدایت، بیگ را به طرف بیگم یا بوگام حرکت داده، و در کنار آن، «داس» را به سوی «داسی» حرکت داده، و از ترکیب دو واژه‌ی هرمافرودیت که در واقع دوگانه‌های جنسی را مخفی کرده است، یک موجود به نام «بوگام داسی» ساخته است. در واقع او مرد معکوس را زن نامیده است و با معکوس‌سازی آن، می‌رسیم به مغز خود

آن بیگ. ما معکوس‌سازی او را معکوس می‌کنیم. او نشان نمی‌دهد که آن حافظه‌ی پیش‌تولد این کلمه چه بوده است. در واقع هدایت در ابعاد مختلف تحت تاثیر «اتورنک» قرار گرفته است، به دلیل این‌که «اتورنک» واضع قضیه‌ی حافظه‌ی پیش‌تولد است. از وجود هرکسی که متولد می‌شود، به دلیل درد و رنج خودزاییده‌شدن، حافظه‌ی پیش‌تولد حذف شده است. از وجود «بوگام داسی» که رقاصه‌ی هندی است، حافظه‌ی تشکل و ترکیب و تکوین آن فراموش شده است.

در عین حال در سکه‌زدن این واژه، هدایت همان کار را کرده است که متافیزیک نیچه‌ای در مورد روند حرکت انسان کرده است. میمون، مرحله‌ی فیزیکی حیوانی موجودی بوده که بعداً انسان شده است: در قاموس نیچه‌ای ـ هایدگری متافیزیک یعنی عبور از فیزیک قبلی به سوی فیزیک بعدی که در واقع متافیزیک آن فیزیک قبلی خواهد بود. به همان‌گونه که انسان امروزین آخرین انسان است و پروسه‌ی تکوین او به سوی آن موجود آینده، او را به فراموشی خواهد سپرد و آن موجود آینده ـ ابرانسان ـ در واقع در ارتباط با انسانی که امروز وجود دارد، دچار فراموشی خواهد شد. بوگام داسی، متافیزیک در متافیزیک «بیگ» و «داس» است. «بیگ» رفته به طرف «بیگم»؛ «داس» رفته به طرف «داسی»؛ «بیگم» و «داسی» با هم ترکیب شده‌اند. نتیجه پیدایش موجودی است در حال تبری‌جستن از روند شکل‌گیری خود، چرا که او فقط مادر است؛ فقط رقاصه‌ای هندی است در معبد «لینگم». تنها از طریق معکوس‌سازی آن معکوس‌سازی ما می‌توانیم آن اصل اولیه را پیدا کنیم، و این پروسه‌ای است که هایدگر در کتاب متافیزیک، هستی و زمان و چه چیز اندیشیدن نامیده می‌شود، در پیش گرفته است. هدایت با به کاربردن کلمه به این صورت، درک مفهوم آن را عقب انداخته است، به تعبیری که ما هم در فرمالیسم روس و بررسی رمان آن را می‌بینیم: لذت هنری در رمان از کش‌دادن، از عقب‌انداختن حل مسئله حاصل می‌شود؛ و هم در کار ژاک دریدا، موقعی که او اصل عقب‌انداختن را اصل آگاهی‌یافتن از ماهیت اثر قرار می‌دهد. ولی یک نکته را در کار هدایت نمی‌توان نادیده گرفت. نشانه‌ای به نام «بوگام داسی» چندین نشانه را در خود مخفی کرده است. هدایت که این‌همه

در مورد اسامی و القاب کتاب دقت کرده است، پیرمرد خنزرپنزری و لکاته و اثیری و غیره، نمی‌توانسته است «بوگام داسی» را به تصادف انتخاب کرده باشد، به ویژه از این نظر که «بوگام داسی» تنها اسم خاص کتاب است. هدایت می‌نویسد:

**«آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراءطبیعی، این انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟»**

«ماوراءطبیعی» همان «متافیزیک» است. حالا ما از طریق معکوس‌سازی چندباره به اصل برمی‌گردیم. بوگام داسی در خدمت معبد «لینگم» است. لینگم به معنای احلیل یا آلت رجولیت است. داسی = دایه در خدمت راوی مرد است. راوی را او بزرگ کرده است. بوگام داسی در خدمت معبد آلت مذکر است. داسی و بوگام در خدمت بیگ هستند. هدایت در یک اسم خود را مخفی کرده است. کُنیه‌ی خود را مخفی کرده است. از طریق مکانیسم راوی بوف کور، ما از زمان می‌آییم بیرون و به آثار و زندگی هدایت، به ویژه زندگی او نگاه می‌کنیم، و بعد دوباره برمی‌گردیم آن تو، غرق می‌شویم در آن کمال تا ببینیم چه چیز در آن پیدا می‌کنیم. پدر و عمو از هر لحاظ شبیه هم‌اند: یکی عاشق شود، دیگری هم عاشق خواهد شد. پدر عاشق رقاصه‌ی معبد لینگم شده، و زن را به علت آبستن‌شدن بیرون کرده‌اند. حقیقت این است که می‌توان گفت دقیقاً روشن نیست که بچه از پدر است یا از عمو. با وجود این، «بوگام داسی»، یعنی هرمافرودیت پیشنهاد می‌کند که پدر و عمو بروند توی اتاقی که «مار ناگ» در آن قرار دارد. هرکدام زنده بیرون آمد، بوگام داسی از آن او خواهد شد. یکی می‌میرد، دیگری بیرون می‌آید و آنقدر مسخ شده است که معلوم نیست پدر یا عموست. «بوگام داسی» به او تعلق پیدا می‌کند. درپشت سر این قضیه ما زندگی «تیرسیاس» موبد معبد «آپولو» را می‌بینیم. این موبد زندگی هرمافرودیتی دارد. یک بار در بیابان که می‌رفته دو مار را دیده که با هم عشقبازی می‌کردند، عصایش را چنان محکم بر سر دو مار زده که آن‌ها جدا شده‌اند، ولی او خود از شدت ضربت عصا زن شده است. دایه پستان‌های دولچه‌ای دارد که توی دهن راوی می‌کرده است و حالا دایه ریش درآورده و

صورت مردها را پیدا کرده است. هفت سال بعد «تیرسیاس»، موبدِ معبد «دلفی» در بیابان همان دو مار را دوباره می‌بیند، و باز هم در حال عشقبازی. عصا را بلند می‌کند و می‌زند، مارها از هم جدا می‌شوند و او دوباره مرد می‌شود. او از یک جنس به سوی یک جنس دیگر حرکت کرده است. دیدن یک شخص به صورت یک جنس عکس‌برداری است، دیدن همان شخص به صورت دو جنس چی؟ هدایت در ترکیب بوگام داسی، در انداختن پستان‌های دولچه‌ای ننه در دهن کودک راوی و ساییدن ریش دایه به صورت راوی مریض در بزرگسالی، در واقع از عکس‌برداری، به سوی معکوس‌سازی و به سوی همزادسازی رفته است. ولی مار هم حضور دارد.

اولاً یک مار نیست، بلکه دو تا مار است. «ناگ» در هندی به معنای مار است. پس «مار ناگ» می‌شود دو تا مار. هدایت به فرزانه می‌گوید من از صفت «ترانسپوزیسیون» استفاده کرده‌ام. «ترانس» به معنای «فرا»، «ترا» و «آنور» است، «پوزه» به معنای قراردادن است: «ترانسپوزیسیون» به معنای «فراقراردادن» است. کلمه‌ی «مار» فارسی با کلمه‌ی «ناگ» هندی با هم عشقبازی می‌کنند، به هم چسبیده‌اند. دو کلمه‌ی برادر. «دوقلو»، زاییده از یک شکم، و عاشق یک زن. راوی جوان و پیرمرد خنزرپنزری یک موجود ـ دو مرد ـ عاشق یک زن: «مارِ ناگ» یک کلمه در شکم یک معنا، تولد دو کلمه از شکم یک معنا. شکم، شکم آن اتاق، که هرمافرودیت تعیین کرده است باید بروند آن تو، یعنی توی شکم بوگام داسی برای آن‌که فقط یکی بماند. و یکی می‌ماند. «مار ناگ» یکی از آن‌ها را حذف می‌کند و یکی را به بیرون پرت می‌کند، و آن که بیرون می‌آید معلوم نیست، اولی است یا دومی. هدایت این‌ها را معکوس کرده است. ما تنها از طریق معکوس‌سازی آن معکوس‌ها می‌فهمیم که راوی چه قصدی داشته است. رفتن توی شکم مادر، برای یافتن آن حافظه‌ی پیش‌تولد. هدایت فقط از مقاله‌ای که فرزانه به آن اشاره می‌کند یعنی «همزاد» اثر «اتورنک» متاثر نشده است، از دو کتاب دیگر او که یکی تولد اسطوره‌ی قهرمان است و دیگری مربوط به درد زاییده‌شدن و حافظه‌ی پیش‌تولد نیز متاثر شده است. جاذبه‌ی مار جاذبه‌ای نیشی است و زنانه، و نیز بند نافی است که ما را به درون شکم مربوط می‌کند، شکم مادر. وقتی که در شکم

مادریم آرامش داریم، بعد تولد پیش می‌آید که دردناک است، هم برای کسی که متولد می‌کند و هم برای کسی که متولد می‌شود. درد آن‌چنان زیاد است که تقریباً همه‌چیز آن پیش‌تولد فراموشمان می‌شود، ولی حس بازگشت به آن مرکز حیات با ما باقی می‌ماند. بازگشت به شکم مادر، وسوسه‌ی سراسر عمر نیچه هم بوده است. اگر به شکم مادر برگردیم باید با شکنجه برگردیم، باید در هنر برگردیم، باید برای آن جانشین درست کنیم، اتاق «مار ناگ» آن گودال است و در آن مرگ هست. هدایت دو برادر را می‌اندازد آن تو. هابیل و قابیل را می‌کند آن تو. مار یکی را تحویل می‌دهد، آن‌یکی را از بین می‌برد. دین هم یکی را تحویل می‌دهد، آن‌یکی را از بین می‌برد، دین می‌گوید آنچه مانده قابیل است. در بوف کور معلوم نیست کدام‌یک باقی مانده است. دین به ناچار باید دقیق باشد. رمان امکان سهو را باقی می‌گذارد. و با این امکان سهو، امکانات سهو دیگر را هم باقی می‌گذارد. شاید «لکاته» آبستن است. از کی؟ معلوم نیست. حتی معلوم نیست آبستن است. «بوگام داسی» قبل از بازگشت عمو آبستن بوده. شاید. بعد پدر، و یا عمو را «مار ناگ» می‌کشد. چون «بوگام داسی» این آزمایش «مار ناگ» را پیشنهاد کرده، پس مار که «سمبول شیطان» است، سمبول بوگام داسی هم می‌شود. می‌ماند سه نفر، یک مرد که معلوم نیست پدر اولی است یا عمویش؛ راوی در شکم بوگام داسی؛ و بوگام داسی. ولی در سراسر رمان عموست که به دیدن راوی می‌آید، پس راوی در واقع حرامزاده است. رمان روایت حرامزادگی است بر اساس همان مکانیسمی که خود هدایت آن را «فراقراردادن» خوانده است. ولی مار اهمیت دارد. «تیرسیاس» پیشگوی آینده است. موبد معبد «دلفی» است که معبد آپولوست. ولی آپولو کیست؟ اول این را بگوییم که به دلیل عوض‌شدن هویت دختر اثیری، عمه، لکاته، بوگام داسی و دایه با یکدیگر، ما حق داریم مشخصات یکی از آن‌ها را به همه و همه‌ی آن‌ها را به یکی نسبت دهیم. لکاته روسپی است، بوگام داسی هم روسپی است. از اینجا می‌رویم بر سر آپولو. آپولو، به معنای دلال مرگ و قاتل زن است. در معبد آپولو، چه بسیار زن‌های زیبا که مرده‌اند. معبد او دلفی است. «دلفین» Delphine، به معنای رحم زن است. بر سردر معبد آپولو نوشته شده: «زن را تحت تسلط نگهدار!» راوی بوف کور به صورت خاصی

آن‌ها را تحت سیطره نگه می‌دارد. هردوی آن‌ها را قطعه‌قطعه می‌کند. کافی است قطعات را بگیریم و برگردیم. پیدا کنید جاهای مخفی را. وقتی که آرامش پیدا نمی‌کنیم، وقتی که نمی‌توانیم برگردیم به آن آرامشگاه، گزلیک را به دست می‌گیریم، و قطعه‌قطعه می‌کنیم. ریشه‌ی آپولو از آپولونئی Appollunai به معنای ویران‌کردن است.

ولی از راوی تجاوز می‌کنیم به سوی هدایت. هدایت را در حال حرکت به سوی آن اتاق می‌بینیم. اتاقی که در آن یک «مار ناگ» از نوع دیگری منتظر است. اتاقی که اتاق مرگ است. «مار ناگ» با کمی تخفیف می‌شود: مرگ. آن «ترانسپوزیسیون» در این‌جا، به صورت صوتی اتفاق می‌افتد. آیا مار و مردن از یک ریشه‌اند؟ نمی‌دانیم. هدایت این‌بار اتاق را خودش تهیه می‌کند. آثارش را از بین می‌برد. همه را فریب می‌دهد. از همه در می‌رود. راوی تنها می‌ماند. نه بوگام داسی آنجاست، نه دختر اثیری، نه لکاته. نه خانواده‌ی هدایت. هم فرزانه و هم جلالی گفته‌اند که درک خانواده‌ی هدایت برای درک هدایت ضرورت تام دارد. هدایت از دست خانواده هم در رفته است. از دست مادرش، از دست پدرش، از دست خانواده‌ای که سپهبد رزم‌آرا را هم از آن خود کرده است. از ایران هم رفته است. بیزاری هدایت مطلق است. و چرا؟ به این نکته خواهیم پرداخت. هدایت پنبه و روزنامه‌ی کهنه می‌خرد. سوراخ‌سمبه‌های اتاق را می‌گیرد و خود را به دست خواب، گاز و مرگ می‌سپارد. به همان صورت که پدر راوی برای بازگشت به شکم مادر آن اتاق مار ناگ را انتخاب کرده بود، راوی شکم آن اتاق را برمی‌گزیند. پس ما جزء راوی را از بوف کور می‌کشیم بیرون. نه تنها برای درک خود بوف کور تا آن را بازبنویسیم، بلکه برای آن که شازده‌احتجاب را هم بازنویسی بکنیم. ریشه در آن «بوگام داسی» است. «بوگام» خانم است و «داسی» خدمتکار. ساختار «فخری» و «فخرالنساء» در برابر ماست. کلفت بره‌ی گمشده‌ی راعی و زنی که آن کاغذ مجهول‌الهویه را به پائین پرت می‌کند در برابر ما هستند. قبل از آن «درددل ملاقربانعلی» جمال‌زاده در برابر ماست. می‌کشیم، شئ می‌کنیم، خانم را کلفت می‌کنیم، کلفت را مثل خانم بزک می‌کنیم و رمان می‌نویسیم. «عروسک پشت پرده» و «دختر اثیری» را می‌طلبیم، ولی در جبه‌خانه از روی جنازه‌ی زن در

غسالخانه، تنها برای ریختن ترسمان رد می‌شویم. چرا؟ چرا؟

و اما یک ترانسپوزیسیون دیگر و یک معکوس‌سازی دیگر. وقتی که راوی دهن زن قصه را می‌بوسد، بوسه مزه‌ی کونه‌ی خیار را می‌دهد. صورت زن عین صورت برادرش است. وقتی که دهن برادر را می‌بوسد، آن بوسه هم مزه‌ی کونه‌ی خیار را می‌دهد. زنش، لکاته و او در یک ننو می‌خوابیده‌اند. در واقع خواهر و برادرند. پس قاعدتاً دهن خودش هم مزه‌ی کونه‌ی خیار را باید بدهد. ولی لکاته زن اثیری هم هست و بوگام داسی هم هست و دایه، داسی است، و راوی خودش، عموست، قصاب است، شوهر عمه است و راننده‌ی نعش‌کش هم هست و پدر هم هست. پس همه در این شباهت به یکدیگر دهنشان مزه‌ی کونه‌ی خیار می‌دهد. در واقع در دهن این شخصیت‌ها نوعی تمرکز مقعدی صورت گرفته است. (۱۰) راوی در تعریف مردم ایران می‌گوید این مردم به صورت یک لوله‌اند که از دهنشان شروع و به آلت تناسلی‌شان ختم می‌شود. در واقع هدایت ملتی می‌سازد که شدیداً بوگندوست. پس هدایت به شخصیت‌های خودش و از طریق آن‌ها به ملت خودش چگونه نگاه کرده است، و چرا به این صورت نگاه کرده است؟

به «آپولو» نگاه کردیم. تاثیر نفرت آپولو از زن‌ها از طریق «تیرسیاس» و «مار ناگ» را گفتیم. برای جداکردن مارها از یکدیگر عصای «تیرسیاس» هرمافرودیت در جامه‌ی «بوگام داسی» رقاص معبد لینگم، در آن اتاق بر سر «دوقلو» فرو می‌آید. یکی می‌میرد، دیگری مسخ می‌شود و راوی آن موجود مسخ‌شده است. شاید تیرسیاس عصایش را بر سر دو مار، هنگام بوسیدن برادرزن هم فرود آورده است؟ شاید از آغاز، «تیرسیاس» مخالف ازدواج این خواهر و برادر بوده است؟ اصلاً نفرین‌شدگی راوی زاییده‌ی چیست؟ هدایت رمان را به صورت یک پدیده‌ی غیرقانونی، پدیده‌ی غیرمشروع، پدیده‌ی غیرسنتی و غیرعرفی می‌نویسد. راوی حرامزاده است. راوی زنمرد است. راوی قوّاد است. مادر راوی روسپی است، خود راوی فرد تک‌جنسی است. سرنوشت رمان فارسی، به‌طور کلی همه‌ی رمان‌های دنیا در طول سیصدسال تاریخ رمان، با حرامزادگی عجین شده است. در پشت سر یک زن چند زن دیده می‌شود که یکی از آن‌ها هم مادر است. مادر هم روسپی است که خود به خود

مشروعیت و قانونی‌بودن راوی را زیر سئوال می‌برد. رمان چه می‌کند؟ آنچه را که قانونی است، با مکانیسم‌های خاص خود غیرقانونی می‌کند تا به آن شکل هنری دهد، و ما چنان مجذوب اثر می‌شویم که از غیرقانونی لذت هنری می‌بریم ولی از قانونی لذت هنری نمی‌بریم.( ۱۱ ) هنرمند یاغی است. اگر راوی هم پدر و هم پسر باشد، در واقع ما با یک ساختار «دئونیزوسی» سر و کار داریم. «دئونیزوس» به معنای «زئوس مرد جوان» است: زئوس در شکل جوانی‌اش. دئونیزوس هم دو بار به دنیا آمده است. «دئونیزوس» پسر «زئوس»، پادشاه خدایان است، منتها به صورت خاصی. زئوس عاشق «سمیل»( ۱۲ ) که زن جوان زیبایی است می‌شود. زن از زئوس حامله می‌شود. زئوس مادر را با صاعقه‌اش، خاکستر می‌کند و بچه را که در شکم مادر شش‌ماهه بوده از طریق «هرمیس»( ۱۳ ) که پیک اوست نجات می‌دهد. «هرمیس»، بچه را به ران «زئوس» می‌دوزد، و سه ماه بعد بچه از ران «زئوس» به دنیا می‌آید. در واقع قدرت زاییدن زن به نام «زئوس» مصادره می‌شود. در روایتی دیگر، زئوس معجونی را که از قلب و شاید از آلت خود دئونیزوس گرفته شده به «سمیل» می‌خوراند و سمیل برای «دئونیزوس» که قبلاً وجود داشته حامله می‌شود. در واقع «دئونیزوس» دو بار به دنیا آمده است، و در هر دو نوبت پس از شئ‌شدگی زن، اضمحلال او. دئونیزوس خودش دیده است که پدرش او را چگونه از رانش به دنیا می‌آورد. می‌دانید که در «فروید»، بحث رشک‌بردن زن به آلت تناسلی مرد وجود دارد. ولی این نمونه‌ها چیز دیگری را نشان می‌دهد، حسادت مرد نسبت به رحم مادر. کشتن مادر پیش از آن که او بتواند بچه‌اش را به دنیا بیاورد و تصاحب عمل باروری توسط «زئوس» که خدایی مرد است. این مسئله در تولد «پالاس آتنه»( ۱۴ )، دختر زئوس هم اتفاق می‌افتد. «پالاس آتنه»، بدون وساطت زن از پیشانی «زئوس» بیرون می‌پرد. به همین دلیل زنی است ضدزن. یعنی مرد، حذف زن را، قطعه‌قطعه‌کردن و خاکسترکردن زن را، مدفون‌کردن او را به صورت خاصی که حتی خودش هم نتواند محل دفن را بعداً تشخیص بدهد، اساس آفرینش هنری قرار می‌دهد. «پالاس آتنه» را سمبول آفرینشی ناگهانی در عمل خلاقیت هنری دانسته‌اند. در تولد عیسی مسیح از دیدگاه غربیان نیز همین مسئله وجود دارد. زن حذف شده است.

وقتی که دریدا بحث «در برابر قانون» کافکا را پیش می‌کشد، اشاره می‌کند به فروید که قد راست‌کردن انسان و اخلاقی‌شدن او را در نفرت او از مرکز تن، وسائل تناسلی و بوهای مربوط به آن می‌داند. هیچ حیوانی این نفرت را نداشته است. وقتی که انسان احساس بیزاری از آلات تناسلی و بوهای مرکز تن انسان کرده، سرش را برگردانیده، تا آنجا که نهایتاً ستون فقرات خودش را راست کرده است و در فاصله از مرکز بدنش ایستاده است. چنین به نظر می‌رسد که هدایت که بعداً همین **در برابر قانون** را ترجمه کرده، و جزو خوانندگان کافکا، فروید و یونگ و رتک بوده، پس از نفرت خود از آن کونه‌ی خیار و از آن تمرکز مقعدی از دهان تا آلت تناسلی، به دنبال نفرت از جنسیت رفته است، در واقع آن تمرکز را به عکس آن تبدیل کرده است. در این‌جا تقدم و تاخر تاثیرات اهمیت چندانی ندارد.

راوی هدایت راجع به بغلی مشروب معروف **یوف کور** روایت‌های مختلفی دارد: «**گویا به مناسبت تولد من این شراب را انداخته بودند.**» می‌خواهد این مشروب را بدهد که عمویش بخورد. ولی در صفحات بعد معلوم می‌شود که این شراب از همان «مار ناگ» گرفته شده، شراب نیست، بلکه زهر است، و مادرش این شراب را به او سپرده است. در همان ثلث اول کتاب با ریختن این شراب در حلق دختر اثیری، زن می‌میرد. (البته بار اول)، و حتماً این شراب توسط همان پدر یا عمو به او سپرده شده است، چون او فقط تصوری از «بوگام داسی» دارد، و عملاً او را ندیده است. و چون او را ندیده در واقع در وضع همان دئونیزوس قرار دارد که مادرش را ندیده و انگار پسر از ران پدر زاییده شده، و شاید حتی زاییده نشده به دلیل این‌که او در واقع پیرمرد خنزرپنزری جوان است. ولی اگر زاده باشد، حتماً اولین چیزی که به مشام او خورده، همان بوهای مرکز بدن «بوگام داسی» بوده، که به هر طریق ترکیبی از بوهای پائین‌تنه‌ی بیگ، بیگم و داسی بوده. راوی نفرت خود را از این بوها، با آفرینش آثار هنری، قلمدان، نقاشی روی قلمدان و حتی نوشتن این زندگی برای سایه‌ی روی دیوار، و به طور کلی آفرینش، نشان می‌دهد. مرکز نفرت او یکی پیرمرد قوزکرده است که همان قوزکردگی‌اش به او حالت بازگشت به پائین‌تنه و علاقه به آن بوها را نشان می‌دهد، و یکی هم لکاته است که روسپی است و قدرت‌های

جنسی خود را ـ که بیشتر همان پائین‌تنه است و در اختیار رجاله‌ها می‌گذارد. در قله‌ی آفرینش هنری راوی دختر اثیری است که از آن مراکز جنسی به اندازه‌ی فاصله‌ی زمین تا آسمان فاصله گرفته است. منتها بار اول، به رأی‌العین، او را از کجا می‌بیند؟ از یک سوراخ. راوی سرش را از سوراخ‌های بودار، از آن سوراخی که دهان را به آلت تناسلی مربوط می‌کرد، بلند کرده، چهارپایه‌ای را زیر پایش می‌گذارد. می‌گوید:

«... برای این‌که دستم به رف برسد چهارپایه‌ای را که آنجا بود زیر پایم گذاشتم ولی همین‌که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد ـ دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه ـ یک فرشته‌ی آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه‌ی دست چپش را می‌جوید.

دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی به نظرم می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمی‌شد. نگاه می‌کرد، بی آن‌که نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود، مثل این‌که به فکر شخص غایبی بوده باشد ـ از آنجا بود که چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهنده‌ی او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گودی‌های براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد ـ این آینه‌ی جذاب همه‌ی هستی مرا تا آنجایی که فکر بشر عاجز است به خودش کشید ـ چشم‌های موزب ترکمنی که یک فروغ ماورا‌طبیعی و مست‌کننده داشت، در عین حال می‌ترسانید و جذب می‌کرد، مثل این‌که با چشم‌هایش مناظر ترسناک و ماورا‌طبیعی دیده بود که هر کسی نمی‌توانست ببیند، گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به‌هم‌پیوسته، لب‌های گوشتالوی نیمه‌باز، لب‌هایی که مثل این بود تازه از یک بوسه‌ی گرم طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود. موهای ژولیده‌ی سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته

از آن روی شقیقه‌اش چسبیده بود ـ لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش از مستی و موقتی‌بودن او حکایت می‌کرد، فقط یک دختر رقاص بُتکده‌ی هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد.

حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش همه‌ی این‌ها نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست. اصلاً خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یک منظره‌ی رؤیایی افیونی به من جلوه کرد... او همان حرارت عشقی مهرگیاه را در من تولید کرد. اندام نازک و کشیده با خط متناسبی که از شانه، بازو، پستان‌ها، سینه، کپل و ساق پاهایش پائین می‌رفت مثل این بود که تن او را از آغوش جفتش بیرون کشیده باشند ـ مثل ماده‌ی مهرگیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند.» (۱۶)

تشبیهات، استعارات و سمبول‌هایی که راجع به این دختر به کار می‌گیرد: «پرتو گذرنده / ستاره‌ی پرنده / زن یا فرشته / عظمت، شکوه / چشم‌های جادویی / شراره‌ی کشنده‌ی چشم‌هایش / اندام اثیری، باریک و مه‌آلود، با آن دو چشم متعجب درخشان / لباس سیاه، گل نیلوفر / به یک نگاه کافی بود، برای این‌که آن فرشته‌ی آسمانی، آن دختر اثیری، تا آنجایی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است تأثیر خودش را در من گذارد / روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده، و بایستی که به هم ملحق شده باشیم / می‌بایستی در این زندگی نزدیک او بوده باشم / هرگز نمی‌خواستم او را لمس کنم / در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم یا عشق هیچکس را / او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا رابطه و وابستگی داشته باشد / یک نگاه او کافی بود که همه‌ی مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل کند / برای من او یک دسته‌گل تر و تازه بود که روی خاکروبه انداخته باشند / دو چشم مورّب، دو چشم درشت سیاه که میان صورت مهتابی لاغری بود / یک زن و یک چیز ماوراءبشری / صورتش یک فراموشی گیج‌کننده‌ی همه‌ی صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد / چشم‌های تر و برّاق، مثل الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند / سیاهی مهیب افسونگر / گوش‌های حساس او که باید به یک موسیقی دور آسمانی و

ملایم عادت داشته باشد...»

و او شراب را به این زن می‌دهد و احساس می‌کند که انگار چند روز است که زن مرده.

«آینه را آوردم جلو بینی او گرفتم، ولی کمترین اثر زندگی در او وجود نداشت.»

و بعد با مرده ی او همغوش می‌شود.

«خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم، حرارت خودم را به او بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم شاید به این وسیله بتوانم روح خودم را در کالبد او بدمم ـلباسم را کندمـ رفتم روی تختخواب پهلویش خوابیدمـ مثل نر و ماده‌ی مهرگیاه به هم چسبیده بودیم، اصلاً تن او مثل تن ماده‌ی مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت ـدهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌دادـ تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس می‌کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کردـ همه‌ی کوشش‌های من بیهوده بود، از تخت پائین آمدم، رختم را پوشیدم. نه، دروغ نبود، او اینجا در اتاق من، در تختخواب من آمده تنش را به من تسلیم کرد. تنش و روحش هر دو را به من داد!»( ۱۷ )

هماغوشی با مرده، عشق مردگان، «نکروفیلی»( ۱۸ ). و بعد چشم‌ها را می‌کشد، چون همه‌چیز وسیله است تا هنر جاودانی به وجود بیاید. و هنر جاودانی، هنری است که پیش از هنرمند، در یک زمان دور، در ازل آفریده شد، و زندگی امروز ما و هنر امروز ما فقط به صورت تقلیدی از آن اثری می‌تواند باشد که در ازل کشیده شده. از این نظر مطلق هدایتی با مطلق حافظ . مو نمی‌زند. و بعد می‌ماند جسم زن. روح هنر از آن رخت بربسته و رخت دیگری را برای خود برگزیده است. پس موضوع اخلاق پیش می‌آید. سر را از روی عفونت بلند می‌کند. با کارد دسته‌استخوانی او را تکه‌تکه می‌کند و تکه‌ها را در چمدان می‌گذارد و می‌برد بیرون و به راهنمایی پیرمرد خنزرپنزری دفنش می‌کند و بعد گلدان راغه را از پیرمرد می‌گیرد و در خانه‌اش وقتی که به تصویر روی گلدان نگاه می‌کند، می‌بیند نگاه همان است

که قبلاً کشیده شده، انگار بی‌زمانی جهان در زمان او تکرار می‌شود. تصویر در واقع همان است که شب قبل از صورت زن اثیری کشیده بوده. دیگر احساس تنهایی نمی‌کند چرا که یک مرد، یک نقاش دیگر در گذشته همان تصویر را از روی همان زن کشیده بوده است. حتماً او هم از روی مرده‌ی زن. و بعد می‌نشیند و تریاک می‌کشد و در پایان آن عوالم از دنیای جدیدی که بیدار شده، معلوم می‌شود که پیرمرد خنزرپنزری شده است. انگار هزاران سال، این مردها این زن‌ها را می‌کشته‌اند و آثار هنری خلق می‌کرده‌اند. در عبور از دوران مادرسالاری به دوران پدرسالاری، انگار هنرمند در ارتباط با زن، درون پدرسالار را بیان می‌کرده است.

یک بخش بازنویسی از همین جا شروع می‌شود. قلم را از دست راوی بگیرید و بدهید به دست زن اثیری. دختر اثیری از اول تا آخر ساکت مانده است. زبان، زبان راوی بوف کور است. این یک بخش مخفی. هدایت یک عروسک بی‌زبان را در برابر راوی نشانده است. زن اثیری را از خواب بیدار کنیم. بگذاریم با راوی حرف بزند. بگذاریم در برابر راوی از خود واکنش نشان دهد. بگذاریم او هم از نوع قضاوت‌هایی که راوی در باره‌ی او کرده، در باره‌ی راوی بکند. رمان را از یک زبان به سوی زبان دیگر ببرید. طبیعی است که برای این کار باید راوی را عوض کنید. این زن نه طبیعی است، و نه حتی زنی است که ما می‌شناسیم. این زن جانشین زن شده است. او آفریده‌ی توهم مرد از زن است. در این‌جا زن به نگاه بخشی از ذهن مرد قالب‌گیری شده است. برای این‌که ما بفهمیم چرا چنین کاری صورت گرفته است، باید به نگاه خاص راوی و پشت سر راوی توجه داشته باشیم. در هدایت راوی ترکیبی از هدایت و راوی است. درست است که مردان به شدت تحت تأثیر شکوه جادویی و حس پیشگویی زنان قرار می‌گرفتند، به ویژه در قرون وسطی، و هیچ چاره‌ای نمی‌دیدند جز این‌که از طریق کشتن آن‌ها خود را از شر آن‌ها نجات دهند، ولی در این‌جا هدایت مدام از یک مرده عکس گرفته است، یک‌بار از سوراخ هواخور و بعد روی تختخواب و بعد از چشم‌های بعد از مرگ و بعد از گلدان راغه. اگر این زن زبان باز می‌کرد و حرف می‌زد، اگر او راوی قرار می‌گرفت و به داوری می‌نشست، اگر دوربین به دست او داده می‌شد تا او نیز راوی قرار

گیرد، ما رمان هنری از نوع دیگری داشتیم.

در اولیس جویس هم زن اثیری هست، ولی زن اثیری او زن اثیری نمی‌ماند. دگرگون می‌شود. زاویه‌ی دید دیگری به او تحمیل می‌شود. از سوی دیگر رسماً در ملاء عام «لپولد بلوم»، شخصیت اصلی رمان، تغییر جنسیت می‌دهد و در یک بالماسکه چنان پدری از او درآورده می‌شود که او پشت سر هم قالب عوض می‌کند. این قالب عوض‌کردن‌ها، یک بخشش مربوط می‌شود به تحقیرهایی که او باید به صورت «ابژه» و یا مقبول دید دیگران، اعم از زن و مرد، متحمل شود تا درون‌های مختلف خود را برملا کند، و بخش دیگر آن به صورت نوعی «کارناوال» بیان می‌شود به همان صورت که باختین بخشی از رمان را به آن متکی می‌داند: موقعی که اشخاص و زبان‌هاشان با هم ترکیب می‌شوند تا یک کلیت زبانی از ترکیب و از مجموع زبان‌ها به وجود بیاید. پدرسالاری راوی، وحشت راوی پدرسالار از زبان زن به او اجازه نمی‌دهد که زن حتی یک کلمه بگوید، و بعدها هم به لکاته فقط اجازه‌ی بیان چند سطر را می‌دهد، در سراسر شصت صفحه‌ی بقیه‌ی رمان. و در این‌جاست که می‌گوییم جای مخفی را باید استخراج کرد و نوشت. بازنویسی در این لحظه‌ی بخصوص مردنویسی، زن‌نویسی زن و زن‌نویسی راوی است، نویسنده‌ی واقعی‌اش هرکه می‌خواهد باشد. شش هفت سال پیش در درس‌های هدایت من این نکته را بیان کردم، و بعد در طول همین چندسال گذشته، به ویژه در سخنرانی‌های زمستان ۹۲ در آکسفورد و لندن در باره‌ی نویسندگان زن ایران و بعد در برلن به این نکته پرداختم که زن‌نویسی باید برای همیشه هدایت را پشت سر بگذارد، حتی فرشته‌ی هدایت را تا چه رسد به لکاته‌اش. و این‌جاست که تکنیک معکوس‌نگاری به صورت خاصی باید صورت بگیرد. من این را چندماه پیش در سخنرانی راجع به ثریا حسامی، همسر حسامی گفتم، و حالا هم بی آن‌که آن حرف‌ها را تکرار بکنم می‌گویم. زن آدم را زاییده و به او تک‌تک کلمات را یاد داده است. این در تاریخ‌نویسی مذکر، معکوس شده است. حالا زمان آن رسیده است که زن راوی جهان شود و خود نام بگذارد. آزادی زن در ادبیات به این معنی است که او خود و محیطش را تعریف کند. من اثیری نیستم، من لکاته نیستم. من ادامه‌ی بیگ نیستم تا به صورت بیگم درآیم. من اگر تو را شیر

داده‌ام تو غلط می‌کنی پستان‌های مرا به دولچه تشبیه کنی. تو اگر عاشق من هستی، چرا مرا قطعه‌قطعه می‌کنی؟ این تمهیدات چیست برای خودت درست کردی و می‌خواهی مرا بکشی؟ اگر تو کاری از دستت ساخته نیست، اگر تو قوّادی، به من چه ربطی دارد؟ چرا با گزلیک می‌آیی توی رختخواب، چرا، چرا، چرا؟ اسطوره‌ی مرد، نیرو و تخیل زن را مخفی کرده است. جزء راوی را از کل اورگانیک رمان بکشید بیرون و در برابر آیینه‌ی زبان رمان به طور کلی نگاه دارید، صورت مخدوش و مسخ‌شده و لب شکری او نشان خواهد داد که یک آلترناتیو زبانی دیگر ضرورت دارد. زن اثیری نیازمند رستاخیز واقعی جملات و واژه‌ها و تمهیدات زبانشناختی است. و برای این کار احتیاج به زبان فراپدرسالاری دارد. از این نظر مردی که مثل زن بنویسد یا بکوشد مثل او بنویسد، متحد زنی است که زن‌نویسی می‌کند، ولی مواضع راوی‌ها، مسئله‌ی اصلی است. با کمال تأسف بوف کور را مقدس کرده‌اند، تقدیس کرده‌اند. باید از آن سلب تقدس کرد، و تنها راه آن بازکردن زبان مخفی زن‌های بوف کور است. به ویژه زبان لکاته. چراکه لکاته گردن نمی‌نهد، به دختر اثیری شرف دارد، به دلیل این‌که آن چند جمله را بر زبان می‌آورد. عناد می‌کند، کج می‌رود. به تصاویر قالبی که مرد از زن خواسته تسلیم نمی‌شود، ضد پدرسالار است به یک معنا، امید زبان آینده‌ی رمان فارسی است. راوی بوف کور زن را دو قسمت کرده، نفرت خود را بر سر لکاته ریخته، عشق خود را به آن فرشته‌ی آسمانی ابراز کرده است. اگر هیچ کاری از دست زن ساخته نباشد، و مدام پیرمرد خنزرپنزری او را از این‌رو به آن‌رو کند و از این دنده به آن دنده بچرخاند، و فقط با مرده‌ی او بخوابد، چرا نام این مرد را عاشق هنر بدانیم؟ چرا مدام به دنبال بیان‌های هرمنوتیکی از او برویم؟ یک بار هم بگذاریم تمامی آدم‌هایی که واقعاً معتقد به تساوی زن و مرد هستند، با او همان معامله‌ای را بکنند که او با زن کرده است. یک بار از توی سوراخ لوله‌ی وافور او را در کنار یک سرو و جوی قرار بدهید و بعد قطعه‌قطعه‌اش کنید و دفنش کنید و بار دیگر او را به صورت یک روسپی مرده درآرید و قطعه‌قطعه‌اش بکنید و چالش کنید. به قول «مری دیلی» به جای Robotitude، یعنی آدم‌آهنی‌سازی، یا عروسک پشت‌پرده‌سازی، آدم‌کوکی‌سازی، یا لکاته‌بازی، دست به Roboticide

بزنیم، یعنی آدم‌آهنی‌ها را از بین ببریم و بگذاریم فرشته روح انسانی پیدا کند، لکاته از رختخواب فاسق‌هایش بلند شود، این‌قدر به او به عنوان فاسد نگاه نکنیم. واقعاً راوی هدایت چه پدرسالار وحشتناکی بوده است!

آنچه «دریدا» در باره‌ی اعتقاد «نیچه» به زن می‌گوید، راجع به بخشی از کار راوی هدایت صادق است، حرف‌های دریدا:

**او بود، او از این زن اخته‌شده می‌ترسید.**

**او بود، او از این زن اخته‌کننده می‌ترسید.**

**او بود، این زن تأییدکننده را دوست داشت.**

در قصه‌ی «کاترینا»ی هدایت، مردی می‌گوید که من طرف زن نمی‌روم، می‌گذارم او طرف من بیاید. ولی این در مورد راوی بوف کور هدایت صادق نیست. هدایت از زن اثیری، زنی که خودش به عنوان یک فرشته‌ی آسمانی اخته‌اش کرده، وحشت دارد. از لکاته، زنی که او را اخته کرده بود، وحشت داشت. ولی بوف کور فاقد زن تأییدکننده است. راوی هدایت، کششی غریب به سوی رفتن توی شکم و آرامش پیداکردن دارد، ولی زندگی مخفی‌مانده‌ی جنسی هدایت به ما اجازه نمی‌دهد بفهمیم که آیا او شخصاً این آرامش را، که تنها پس از کشتن زن‌ها به دست می‌آید، با بازگشت به رحم به دست آورده است، یا نه. رحمی که پدر او در آن رفته بود او را مخدوش‌شده و مسخ‌شده بیرون انداخت. رحم پاریس او را کشت.

«لومن ایریگاره» خطاب به زرتشتِ چنین گفت زرتشت می‌نویسد:

**«ولی من می‌خواهم رؤیاهای نیمه‌شبی تو را تفسیر کنم و نقاب از روی پدیده بردارم: شبِ تو و تو را مجبور به قبول‌کردن این حرف بکنم که من به عنوان هولناک‌ترین نکبت تو در آنجا ساکن خواهم شد. تا این که تو بالاخره بفهمی بزرگ‌ترین بیزاری تو چیست تا این‌که در کنار تو بجنگم تا زمین از آن من شود و قانع شوم که خود را برده‌ی طبیعت تو کنم، تا این‌که تو بالاخره دست از تنهاخدابودن برداری.»**

**«اگر از او برای خود تأیید هستی خود را می‌خواهی، چرا اجازه نمی‌دهی او هزارتوی درون تو را بکاود، چرا نمی‌گذاری او حرف بزند، از جایی که او پایان‌یافتن تو را می‌خواند، بگذار او قدرت آن را پیدا کند که**

به تو «نه» بگوید.»( ۲۰ )

موضوع این است که قدرت یک‌زبانه است. آرزو چندزبانه است و آزادی در همان آرزوکردن است. زنانگی و مردانگی در رمان موقعی اهمیت پیدا می‌کنند که هر دو به عنوان نشان‌دهنده به عنوان signifier دربیایند. زن اثیری اولیس می‌گوید: «ما جاودانه‌ها، از آن جاهایی که شما دارید نداریم، مو هم نداریم، مثل سنگ پاک و سردیم، و نور برق می‌خوریم.»( ۲۱ )

باید به این نکته توجه کنیم که از اول بوف کور تا آخر آن فقط یک نفر حرف می‌زند. زن اثیری اصلاً حرف نمی‌زند. پیرمرد خنزرپنزری، چند جمله‌ی تکراری بیشتر نمی‌گوید، لکاته حتی ده جمله هم حرف نمی‌زند. خود راوی یک بار وارد یک دیالوگ کوبیک می‌شود که در آن فقط یک جمله می‌گوید. مست‌ها می‌خوانند سه بار. و همین. در حالی‌که یک معنی لکاته، سلیطه است، و سلیطه تصویری است که مرد از زن ساخته و در جامعه رواج داده است. خود مرد موقعی که می‌گوید: «نمی‌دونی چه سلیطه‌ای است!» منظورش این است که کسی جلودار زبان او نمی‌شود. و هدا او را ساکت نگه‌داشته است. زن‌کُشی از این بالاتر نمی‌توان پیدا کرد.

خاستگاه این تفکر کجاست؟ طبیعی است که بخشی از آن شرقی است، ولی هدایت به جای خود با خیلی چیزها مخالفت کرده است. نمونه‌اش توپ مروارید، که در آن زبان، قدرت آن اعتراض را هم پیدا کرده است. ولی در این اثر هدایت نیز، تحقیر زن، جنسی‌دیدن زن، تبدیل او به شئ جنسی، نشانه‌ی بحران عمیقی است که بر سراسر جهان‌بینی هدایت حاکم است. گرچه در این اثر زبان غنای خاصی پیدا می‌کند که با زبان سایر آثار او فرق دارد، و گرچه به سبب کندن اشیاء و آدم‌های واقعی از سر جاهایشان و سیر دادن آن‌ها در مناطق و حال و هوای دیگر، هدایت در عوالم مدرنیسم دست به کار جدیدی می‌زند، ولی اثر برخلاف گفته‌ی آقای مصطفی فرزانه، ربطی به فرار متن از کارهای جویس ندارد. به طور کلی قدرت آفرینشی این اثر و ذهنیت خاص حاکم بر آن، آن را از حوزه‌ی تخیل و روایت خارج می‌کند و به صورت یک اثر «پولمیک» درمی‌آورد.

مشکل اصلی در خود مدرنیسم است. تسلط بر طبیعت در بعد از

رنسانس، به ویژه تسلط بر همه‌ی مناطق جهان برای اروپایی، اساس پیشرفت قرار گرفت. زبان و ذهنیت غربی بر این تسلط آلوده شد. عصر روشنگری، عصر شیءبینی سراسر جهان نهایتا ثنویتی را رواج داد که هم رنسانس و هم دکارت به دنبال آن بودند. انگار جهان باید ویران می‌شد تا سوژه به اوج سوژه‌بودن خود دست می‌یافت. خود استعمار زاییده‌ی تفکر ثنویت خاصی است که در آن سوژه می‌اندیشد که ابژه، اعم از زمین، زن، مستعمره، سیاه و کارگر، چه حاصلی باید به دست دهد. در پشت سر استعمار تفکر شیءسازی دکارتی قرار دارد. تفکر دکارت بزرگ‌ترین روایت فلسفی غرب بعد از رنسانس، تفکر شیءسازی جهان بوده است.

دکارتیسم در عمل تکنولوژی را از چهار مرحله گذراند: مرحله‌ی توجیه و آماده‌سازی، مرحله‌ی تسخیر و ضمیمه‌سازی، مرحله‌ی ابزارسازی و مصادره، و بعد مرحله‌ی قطعه‌قطعه‌کردن و بلعیدن. «وال پلامودو» این مسئله را در کتاب **زن‌گرایی و تسلط بر طبیعت**، به روشنی و دقت تمام شکافته است.( ۲۲ ) ما اکنون فرصت آن را نداریم که تک‌تک این مراحل را بررسی کنیم. ولی رابطه‌ی خاصی که در ذهن بسیاری از اندیشمندان بعد از دکارت بین زن و زمین ایجاد شده، این نتیجه‌گیری را نیز به ذهن‌ها راه داده است که آن‌چه را که سوژه در مورد زمین می‌کند، مرد در باره‌ی زن می‌کند. بین محیط زیست و آزادی زن رابطه‌ی خاصی برقرار شده است. زن، زمین نیست. ولی سوژه‌ی مرد با او نیز همان معامله را کرده است که سوژه‌ی دکارتی با سراسر جهان کرده است. یعنی می‌توان زن را هم از آن چهار مرحله گذراند، و مرحله‌ی بعدی؟ همان است که به سوژه‌ی مرد دست می‌دهد. در کرم شیءسازی جنایتکارانه‌ی خود لولیدن. مرحله‌ی بعدی انهدام خویش است. چیزی که هدایت به آن دست زد.

در عمل زمین‌شناختن زن حالت‌های فاعلی-سوژه‌ای به مرد نسبت داد که به همان صورت که انسان برای تسلط بر طبیعت، از آلوده‌کردن و انهدام زمین سر درآورد، مرد هم از انهدام، از قطعه‌قطعه‌کردن و آلوده‌کردن زن به تفکر خود سامان داد. بسیاری از فمینیست‌های جهان به این نکته به تفصیل پرداخته‌اند که هم فلسفه‌ی تجربی انگلیس، هم دکارت، هم عصر روشنگری، هم

هگل، فراروایت‌های گوناگونی از آن روایت هستند و در این تسلط همان گونه که زمین آسیب دیده زن نیز آسیب دیده است. و به همان اندازه که سوژه‌ی تک‌گو فعال مایشایی سرنوشت زمین بوده، زبان او به این ساختار آلوده شده است. و اکنون زمان آن رسیده است که اولاً از اضمحلال جهان به نام ساختن آن دست بردارند و هم از اندام زن به نام تربیت، مصادره‌ی تربیتی و انهدام اخلاقی، جسمانی و جنسی او. اکنون باید جهان را از زبانی که در آن زن به عنوان شناعت‌ها آلوده شده است شست.

تسلط بر طبیعت، تسلط بر زن نیز شناخته می‌شد. طبیعت حرف نمی‌زد، پس زن هم که زمین حاصل‌خیز مرد است نباید حرف بزند. زن‌های بوف کور حرف نمی‌زنند. بازنویسی بوف کور به معنای بازکردن زبان زن‌های بوف کور و زن‌های بینابین دو قطب متعارض اثیری و فاحشه در ذهن راوی بوف کور است.( ۲۳ ) پیش از نوشته‌شدن بوف کور هدایتی که می‌گوید ادبیات جهان را باید به پیش و پس از جیمز جویس قسمت کرد، باید توجه می‌کرد به این نکته که «مالی»، شخصیت زن اولیس جویس، فرشته نیست. گرچه هزاران سال از طریق تک‌گویی درونی او بیان می‌شود. ولی واقعیت زن با درخشش خاصی از آن برق می‌زند. ای ن تلؤ، و در کنار آن آثار ویرجینیا وولف ـ که آن‌ها هم مورد ستایش هدایت بودند ـ جهان را برای بیان زن در ادبیات هموار کردند. هدایت، گرفتارتر از آن بود، و محیط عینی او، عقب‌مانده‌تر و گرفتارکننده‌تر از آن، که به او مجال دیدن واقعیت زن را بدهند.

پایان نگارش از نوع بوف کور را نه به عنوان این‌که با شاهکاربودن بوف کور مخالفت بکنیم، بلکه به عنوان اعتراض به این‌که زبان مرد در رمان، و نگاه مرد به عنوان راوی کافی نیست، تمجید از زیبایی آسمانی زن، کافی نیست، نکوهش اخلاقی او توسط مرد به هیچ وجه اخلاقی نیست، از طریق زن‌نویسی به صورت جدی شروع کنیم، یعنی زن‌ها از دیدگاه خود جهان را ببینند و مردان در رمان‌ها و سایر آثار ادبی‌شان تصاویر پلیدی را که از زن ساخته شده، بعد از این بیرون بریزند. پایان زن‌کُشی را در ادبیات با زن‌نویسی اعلام کنیم.

۲۴ / ۳ / ۷۳ ـ تهران

متن سخنرانی رضا براهنی برای دوستان دیدار

□ «بازنویسی بوف کور»، علیرغم آن که در شکل فعلی خویش مقاله‌ای مستقل است، با این حال بخش اول از یک بررسی سه‌قسمتی است: ۱ـ بازنویسی بوف کور ۲ـ پرسش و پاسخ پیرامون «بازنویسی بوف کور» ۳ـ زن در رمان /اثیر و ثریا و راوی وارو/، که به خاطر کمبود جا، قسمت‌های دوم و سوم آن در شماره‌ی بعدی افسانه خواهد آمد.

## حواشی:

۱ـ از سی‌صد نوار کارگاه شعر و قصه و تئوری ادبی، سی‌ودو نوار مربوط به بررسی آثار هدایت است. بررسی آثار هدایت در فاصله‌ی سال‌های ۶۸ـ۶۷ صورت گرفته است. پیش از آن در **کیمیا و خاک** به بررسی فنی **بوف کور** از دیدگاه فنی ساختاری و ساختارشکنی و بر اساس دو قطب استعاری و مجازی «رومن یاکوبسون» پرداخته‌ایم (سال ۶۴، نشر مرغ آمین). در سال ۷۷ میلادی در کتاب **آدمخواران تاجدار** به زبان انگلیسی، دو قطب زن از دیدگاه هدایت در **بوف کور** را در بخش «تاریخ مذکر» آن کتاب بررسی کرده بودیم. اندیشه‌ی بازنویسی **بوف کور** برمی‌گردد به اوایل دهه‌ی شصت، به ویژه به اوایل کارگاه در سال ۶۶، و زمان شروع به نگارش‌مان **دو روز پنجاه‌هزار سال (بگرد و پیدایم کن)**. طرح‌واره‌ای از این اندیشه را در ۷۳/۲/۱۲ به صورت سخنـــــرانی کوتاهی تحت عنوان زن در رمان [اثیر و ثریا و راوی وارو]، در مراسم سالگرد درگذشت «ثریا حسامی»، ایراد کردم که ضمیمه‌ی همین سخنرانی است. و «**بازنویسی بوف کور**» متن سخنرانی در تاریخ ۷۳/۳/۲۶، که تکمیل‌شده‌ی آن با پرسش‌ها و پاسخ‌های آن جلسه در این‌جا به عنوان متن اصلی اندیشه‌ی «بازنویسی» چاپ می‌شود. پیش از این دو سخنرانی، در سخنرانی دانشگاه لندن (مارس ۱۹۹۲) که در دانشگاه‌های آکسفورد، کمبریج، منچستر در دانشگاه‌های وین، برلین و هامبورگ، تکرار شده، رمان ایرانی را در برابر برداشت‌های هدایت و آل‌احمد از زن قرار داده بودم.

۲ـ صادق هدایت، **بوف کور**، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۱، ص ۹

3- narrativity

4- Jacaues Derrida, **Acts of Literature**, Edited by Derrek Attridge, Routledge,

New York, 1992 PP. 81-220

ژاک دریدا ساختارزدایی یک اثر به سوی اثر دیگر و ساختارزدایی از آن به سوی اولی، و از این دو به سوی سومی، و قراردادن ذهن در روند حرکت ساختارزدایی را «آگاهی» نامیده است. در مقاله‌ی «در برابر قانون» اول اثر بی‌نظیر را تعریف کرده، بعد به بررسی اثر کوتاه کافکا پرداخته، بعد اندیشه‌ی مربوط به اخلاق «فروید» را به آن مربوط و از هر دو در برابر هم ساختارزدایی کرده، بعد به محاکمه‌ی کافکا پرداخته و آخرسر با آوردن بخشی از زندگی خود در پراگ، قانون این آگاهی‌یافتن را استخراج کرده است.

5- Martin Heidegger, What Is Called Thinking? (Harper L Row, New York, 1968), Part One, PP. 3-100

«آنچه در اندیشه‌ی یک متفکر نااندیشیده هست، کمبودی نیست که در اندیشه‌ی او نهفته باشد. آنچه نااندیشیده هست در هر مورد فقط به عنوان نااندیشیده وجود دارد. اندیشه‌ی متفکر هرقدر اصیل‌تر باشد، هرچه در آن نااندیشیده هست، غنی‌تر خواهد بود. نااندیشیده بزرگترین هدیه‌ای است که اندیشیدن به ارمغان آورده.» هایدگر پیداکردن آن «نااندیشیده را مربوط به زبان متفکران می‌داند.» زبان متفکر می‌گوید چی هست، به جای آن‌که زبان بیان عقاید متفکر باشد. ص ۷۶، کتاب فوق از هایدگر.

6- Heteroglossia

7- Michael Beard, Hedayat's Blind Owl as A Western Novel, (Prinston University Press, Prinston, N.J. 1990) P. 182

8- Tiresias

9- Mary Daly, Gyn / Ecology, The Metaethics of Radical Feminism (Beacon Press, Boston, 1978) PP. 61-73

10- anal concentration

۱۱ـ در مورد «حرامزادگی‌نویسی» مراجعه کنید به:

Marie Maclean, The Name of The Mother (Writing Illegitimacy), (London, Routledge, 1994)

12- Semele

13- Hermes

14- Pallas Athena

15- Mary Daly, LBID, PP. 64-69

۱۶ـ صادق هدایت، یوف کور، امیرکبیر، بهمن ۱۳۵۱، تهران، صص ۱۵ـ۱۴

۱۷ـ صادق هدایت، یوف کور، صص ۲۵ـ۲۴

18- necrophilia

19- Nietzcche, Feminism and Political Theory, Edited by Paul Patton, (Routledge, London, 1993) P. 34

20- LBID, PP. 89-109

21- Suzetter A. Hanke, James Joyce and The Politics of Desire (Routledge, London, 1990) P. 117

22- Val Plumwood, Feminism and Mastery of Nature (Routledge, London, 1993) PP. 104-196

۲۳ـ نگاه کنید به مقاله‌ی «ادبیات ایرانی معاصر»، «دنیای سخن»، نوروز ۷۱، بخش مربوط به تقابل بین دو قطب زن در آثار صادق هدایت و آل‌احمد، قبلاً نیز نویسنده در **آدمخواران تاجدار** [سال ۷۷ میلادی] به زبان انگلیسی به این مسئله از دیدگاه اجتماعی پرداخته بود.

اطلاعاتی درباره‌ی

## سفر هدایت به تاشکند (۳۰_۱۶ آذر ۱۳۲٤)

ناصر پاکدامن

غرض از نوشتن این سطور ارائه‌ی اطلاعاتی است در باره‌ی سفر صادق هدایت به تاشکند (ازبکستان).

این سفر در ۱۳۲۴ صورت گرفت و هدایت خود در باره‌ی آن چیزی ننوشته است و آنچه دیگران هم در شرح احوال او نوشته‌اند همه‌جا یکسان و همخوان نیست.

ونسان مونتی می‌نویسد: «در ۱۳۲۴ یکی‌دوماه در تاشکند، ازبکستان شوروی، گذراند و در حالی‌که بخصوص کثرت نسخه‌های خطی که در دانشگاه آنجا نگاهداری می‌شود فوق‌العاده جلب نظرش را کرده بود مراجعت کرد.» (ونسان مونتی، صادق هدایت، ترجمه‌ی حسن قائمیان. تهران. انتشارات روزنامه‌ی دنیای امروز، ۱۹فروردین ۱۳۳۱، ص۳۰)

ابوالقاسم جنتی عطایی در **زندگانی و آثار صادق هدایت** (تهران، انتشارات مجید، ۱۳۵۷، ص۱۸۷_۱۸۶) همین سفر را چنین شرح می‌دهد: «در آذر ۱۳۲۴، بنا به دعوت فرهنگستان علوم ازبکستان، با هیأتی به ریاست دکتر علی‌اکبر سیاسی برای شرکت در جشن بیست‌وپنجمین سال تأسیس دانشکده‌ی تاشکند از طریق خراسان به آن دیار رهسپار شد. در توس به دیدن آرامگاه خداوند سخن فردوسی رفت و ساعت‌ها در جوار آن مزار به سر برد. در سفر ازبکستان او موفق به دیدن زادگاه رودکی مهندس شعر فارسی، در شهر پنج‌رودک شد و از گور و موزه‌ی عصر رودکی و آثار او بازدید کرد. وقتی از این سفر تقریبا دوماهه مراجعت کرد نه تنها در باره‌ی آن سخنی نگفت بلکه برخلاف رویه‌اش که غالبا وقتی از سفر برمی‌گشت خاطره‌ای از آنچه دیده و یا شنیده بود می‌گفت و یا می‌نوشت در هیچ‌کجا سخنی از آن بر زبان نیاورد.» (ص۱۸۷_۱۸۶)

از آنچه هم در این زمینه در زندگینامه‌ی هدایت که اخیراً به زبان انگلیسی انتشار یافته است نوشته شده، خواننده چنین استنباط می‌کند که هدایت چندماهی پس از آذر ۱۳۲۳ (دسامبر ۱۹۴۴) به شرکت در مراسم بیست‌وپنجمین سال تأسیس دانشگاه تاشکند دعوت شده است و در این سفر با دکتر علی‌اکبر سیاسی و دکتر فریدون کشاورز همراه بوده است (هما کاتوزیان، **صادق هدایت، زندگی و آثار یک نویسنده‌ی ایرانی** (متن انگلیسی)، لندن، ۱۹۹۱، ص۱۶۵_۱۶۴). از این سفر چه می‌دانیم؟

روزنامه‌ی **ایران ما** در شماره‌ی ۱۴آذر ۱۳۲۴ تحت عنوان «دعوت به اتحاد شوروی» می‌نویسد: «از طرف دانشگاه آسیای میانه که جشن بیستمین تأسیس خود را به زودی برپا می‌کند از آقایان دکتر کشاورز و صادق هدایت و دکتر علی‌اکبر سیاسی دعوت شده است که در این جشن شرکت نمایند و مشغول تهیه‌ی مقدمات عزیمت خود هستند که به سوی تاشکند حرکت نمایند.»

روزنامه‌ی **رهبر** در شماره‌ی ۶۴۹ مورخ جمعه ۱۶آذر ۱۳۲۴ (۷دسامبر ۱۹۴۵) خود تحت عنوان «حرکت به شوروی» خبر می‌دهد که «آقایان دکتر کشاورز و صادق هدایت و دکتر علی‌اکبر سیاسی، رئیس دانشگاه که برای شرکت در بیستمین سال تأسیس دانشگاه آسیای وسطای خاورمیانه تاشکند

دعوت شده بودند صبح امروز با هواپیما عزیمت خواهند کرد. از آقای حسین سمیعی، رئیس فرهنگستان ایران، نیز دعوت شده بود ولی ایشان در بیمارستان هستند و قادر به مسافرت نمی‌باشند.»

بنابراین صادق هدایت به همراه دکتر سیاسی که در آن زمان رئیس دانشگاه تهران بود و تا آن زمان نیز چندبار در سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ به وزارت رسیده بود (وزیر فرهنگ در نخست‌وزیری قوام‌السلطنه از مرداد ۱۳۲۱ تا بهمن ۱۳۲۱، و در نخست‌وزیری علی سهیلی از بهمن ۱۳۲۱ تا فروردین ۱۳۲۳ و وزیر مشاور در نخست‌وزیری مرتضی‌قلی بیات از آذر ۱۳۲۳ تا اردیبهشت ۱۳۲۴) و دکتر فریدون کشاورز که در آن زمان استاد دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه تهران، عضو کمیته‌ی مرکزی حزب توده‌ی ایران و نماینده‌ی مجلس شورای ملی بود در روز جمعه ۱۶آذر ۱۳۲۴ از تهران به سوی تاشکند عازم می‌شوند تا در مراسم بیستمین (و نه بیست‌وپنجمین) سال تأسیس دانشگاه تاشکند شرکت جوید. ادیب‌السلطنه سمیعی، رئیس فرهنگستان ایران هم که به این مراسم دعوت داشته است در اثر بیماری نتوانسته است همراه آن سه دیگر به سفر برود.

خبر بازگشت از این سفر را در مجله‌ی سخن می‌خوانیم (دوره‌ی۲، شماره‌های ۱۲_۱۱، دی_بهمن ۱۳۲۴، ص۹۰۰)، که زیر عنوان «دعوت دانشگاه ازبکستان» می‌نویسد: «به مناسبت جشن تأسیس دانشگاه ازبکستان از یک هیئت ایرانی دعوت شده بود که در مراسم آن جشن شرکت جویند. این هیئت از آقای دکتر سیاسی رئیس دانشگاه تهران و آقای دکتر کشاورز استاد دانشگاه و نماینده‌ی مجلس شورای ملی و آقای صادق هدایت، نویسنده‌ی بزرگ و همکار محترم ما تشکیل یافته بود. آقایان مزبور با هواپیما به تاشکند عزیمت کردند و مدت پانزده‌روز سفر ایشان به طول انجامید و روز جمعه ۳۰دی‌ماه به تهران بازگشتند.» سخن سپس اضافه می‌کند: «امیدواریم در شماره‌ی آینده بتوانیم یادداشت‌هایی از مشاهدات ایشان به نظر خوانندگان سخن برسانیم.» در شماره‌های بعد هیچ گزارش و یادداشتی در باره‌ی این سفر که در ۱۶آذر ۱۳۲۴/۷دسامبر ۱۹۴۵ با حرکت از تهران آغاز می‌شود انتشار نیافته است.

تاشکند پایتخت جمهوری شوروی سوسیالیستی ازبکستان است و این

جمهوری یکی از پنج جمهوری شوروی سوسیالیستی است که در دوران پس از انقلاب اکتبر در آنچه پیش از آن در کتب جغرافیا «آسیای مرکزی» نامیده می‌شد تأسیس گردید: قزاقستان، ازبکستان، تاجیکستان، قرقیزستان و ترکمنستان.

در آن زمان ازبکستان بزرگ‌ترین و پرجمعیت‌ترین و چه بسا آبادترین این جمهوری‌هاست. در همه‌ی این مناطق افزایش جمعیت شتاب برداشته است: در سرشماری ۱۹۳۹، جمعیت چهار جمهوری ازبکستان، ترکمنستان، تاجیکستان و قرقیزستان به حدود ۱۰/۵میلیون نفر می‌رسد یعنی‌که در فاصله‌ی دو سرشماری ۱۹۲۶ و ۱۹۳۹ حدود ۲۵٪ افزایش یافته است. در همین مدت، جمعیت ازبکستان هم از حدود ۴/۵ میلیون‌نفر به حدود ۶/۳ میلیون‌نفر رسیده است. در ۱۹۴۵، یعنی در زمان سفر هدایت، تاشکند با ۶۰۰هزار نفر جمعیت بزرگ‌ترین شهر آسیای مرکزی بوده است (آلماآتا: ۲۳۰هزارنفر، استالین‌آباد ( دوشنبه‌ی کنونی ): ۱۲۰هزارنفر، فرونزه: ۹۰هزارنفر و عشق‌آباد: ۱۲۰هزارنفر ).

یکی از مأموران انگلیسی که در ۱۹۳۸ از این مناطق دیدن می‌کند ( نگاه کنید به: Fitzroy Maclean, Eastern approaches. London, 1949 ) و از آلماآتا روانه‌ی تاشکند می‌شود می‌نویسد: «در بیشتر پانصدمایل فاصله‌ی آلماآتا تا تاشکند، کوه‌های برف‌گرفته‌ی قرقیزستان در جنوب به چشم می‌خورد. به سوی غرب و جنوب که سفر می‌کنید آثار نفوذ روسیه و نه الزاماً شوروی معدود و محدودتر می‌شود و آدمی بی‌دشواری به این نکته پی می‌برد که در بخشی از آسیاست که از زمان فتح لشکر تزاری در حدود هفتاد یا هشتاد سال پیش تا کنون فقط پای پنج‌شش اروپایی به آنجا رسیده است. در دهات مسیر ما، به نظر می‌رسید که از زمانی که بر این سرزمین امیر بخارا حکومت می‌کرد هیچ‌چیز تغییر نکرده است. روش‌های کشت ابتدایی است و الاغ و شتر هنوز مهم‌ترین وسیله‌ی حمل و نقل است. نادر نبود که در کوچه یا خیابان اصلی دهی، به یکی از متشخصان محل برخورد کنیم که بر گاوی سوار می‌گذرد. مردان عمامه به سر دارند و لباس‌های محلی راه‌راه روشن رنگی ( خلعت ) پوشیده‌اند و غالب زنان هنوز هم روبنده‌های سیاهِ بافته از موی اسب بر چهره

دارند.( ص۴۸ ) مسافر به سمرقند که می‌رسد بازهم از دوام رسم و رسوم گذشته صحبت می‌کند تا بیفزاید که اکنون برچیده‌شدن بقایای یک تمدن گذشته، «فقط یک مسئله‌ی زمان است.»( ص۵۲ ) همو می‌نویسد که «تاشکند مرکز صنعت پنبه‌ی شوروی است و با حدود نیم‌میلیون نفر جمعیت، در قیاس با سمرقند، شهر بزرگی است.» این و آن به مسافر ناامنی شهر را هشدار می‌دهند. از سویی شهر قدیم است با کوچه‌های باریک و خانه‌های گلی و بازارهای شلوغ: همه‌چیز در خرید و فروش است و هرکس به داد و ستدی سرگرم. و در سوی دیگر شهر نو پا گرفته است با خانه‌هایی تازه‌ساز و خیابان‌های گسترده و باز. «در تاشکند هم مثل سمرقند، لباس‌ها و رسوم ملی به نحو گسترده‌ای حفظ شده است و هنوز بسیاری زنان با حجاب رفت و آمد می‌کنند.»( ص۵۳ ) بخارا از بسیاری جهات به سمرقند و یا به شهر قدیمی تاشکند شباهت دارد... در تاشکند و سمرقند، برخلاف بخارا، شرق و غرب در کنار هم قرار گرفته‌اند و اغلب هم به حیرت‌انگیزترین نحوه درهم آمیخته‌اند. در بخارا همه‌چیز به کمال و تمامی شرقی مانده است.»( ص۱۲۱ )

با ورود اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی به جنگ دوم جهانی ( ۲۲ ژوئن ۱۹۴۱ ) و پیشرفت سریع نیروهای هیتلری در بخش اروپایی کشور شوروی، مناطق و نواحی «پشت جبهه» و خاصه کشورهای آسیای مرکزی اهمیت و مقام تازه‌ای به دست آوردند. در یکی از جزوه‌های تبلیغی آن دوران ( نگاه کنید به: Léon Emine, Les musulmans en U.R.S.S., Moscou, Novosti, 1986). می‌خوانیم که در آغاز مخاصمات، بسیاری کارخانه‌های صنعتی و نیروگاه‌های برق و مقدار معتنابهی ماشین‌آلات کشاورزی و میلیون‌ها رأس دام از مناطق غربی که با خطر تهاجم و تصرف مواجه بود به نواحی شرقی انتقال یافت. می‌نویسند که قریب ۲۷۵۰ مؤسسه‌ی صنعتی از مناطق جنگ‌زده به قسمت آسیایی اتحاد جماهیر شوروی منتقل شده است و سه چهار ماه بعد، این واحدهای صنعتی، کار خود را در محل جدید از سر گرفتند. از ۱۹۴۱، صنایع جنگی عمدتاً در قزاقستان استقرار می‌یابد و در ازبکستان هم کشت محصولات صنعتی و صنایع شیمیایی مستقر می‌شود. در این کشور است که از ۱۹۴۳ به بعد صنایع فولاد و پنبه و نساجی جا می‌گیرد و در همن زمان است که در دشت‌های جنوبی

ازبکستان، در اطراف بخارا، معادن آهن و زغال‌سنگ و نفت کشف می‌شود. انتشارات رسمی بر شور و شوق عموم در مشارکت در جنگ، در کوشش ایشان در بالابردن تولیدات و یا در یاری‌رساندن به جنگ‌دیدگان و جنگ‌زدگان تکیه‌ی فراوان دارند؛ در ۱۹۴۲، ازبک‌ها سطح زیر کشت و تولید گندم را نسبت به آخرین سال پیش از جنگ سه‌برابر کردند و برای نخستین بار در تاریخ ازبکستان، هزاران‌هزار هکتار چغندرقند کشت شد و «برای تولید قند مورد نیاز سربازان در جبهه‌ها، زخمیان در بیمارستان‌ها، کارگران در کارخانه‌ها و معادن و کودکان، کارخانه‌های قند ساخته شد.»

در خیابان دروجبا نارودوف تاشکند به افتخار شاه‌احمد شاه‌محمدوف آهنگر و همسرش بقرا مجسمه‌ای از برنز برافراشتند چرا که این زوج نوعدوست «در ایام جنگ سیزده یتیم جنگی از ده ملیت مختلف را پذیرفتند و سرپرستی کردند و بزرگ کردند.»( ص۱۳ )

نمی‌دانیم که این تندیس برنزی در ایام اقامت هدایت و همراهان در تاشکند برپا شده بوده است یا نه، اما می‌بینیم که در این سال‌های جنگ آسیای مرکزی در تغییر و دگرگونی است. تاشکند یکی از صحنه‌های این دگرگونی‌های سریع است. هدایت به این جمهوری سوسیالیستی دعوت دارد.

در آن سال، ازبکستان شوروی، بیستمین سال حیات خود را هم جشن گرفته است و از برخی ارباب قلم و مطبوعات نیز برای شرکت در این جشن دعوت شده است. سعید نفیسی، منشی انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، پروین گنابادی که در آن زمان عضو کمیته‌ی مرکزی حزب توده‌ی ایران بود و فروزش، مدیر روزنامه‌ی نجات ایران، هیئتی را تشکیل می‌دهند که از تهران برای شرکت در این جشن می‌رود ( دکتر غنی هم از مدعوان دیگر است که به علت بیماری نمی‌تواند راهی این سفر شود ) به این سه تن که از تهران با هواپیما عازم مشهد می‌شوند، در این شهر چند تن دیگر هم می‌پیوندند تا همگی با اتوموبیل به عشق‌آباد بروند. و در عشق‌آباد با هواپیما راهی تاشکند می‌شوند. پرواز عشق‌آباد ـ تاشکند، در آن روزها، چهار ساعت به طول می‌انجامد. این هیئت نُه روز در تاشکند می‌ماند. در بازگشت، مسافران ازبکستان، در ۲۵دی‌ماه، مجلسی در تالار موزه‌ی ایران باستان ترتیب می‌دهند

تا از سفر خود «حضار و علاقمندان» را گزارشی دهند (رهبر، ۲۴دی ۱۳۲۴) در روز پنج‌شنبه ۲۷دی، آقای فروزش هم در همین زمینه از رادیو تهران سخنرانی می‌کند (همانجا، ۲۸دی ۱۳۲۴). پروین گنابادی هم مشاهدات خود را با عنوان «مسافرت به تاشکند» طی یک سلسله مقالات متوالی در روزنامه‌ی رهبر چاپ می‌کند (شماره‌های ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۷، ۲۸دی و ۱، ۵، ۶ و ۸ بهمن ۱۳۲۴). این یادداشت‌ها در رهبر ناتمام می‌ماند چرا که روزنامه در ۸ بهمن توقیف می‌شود و دنباله‌ی «یادداشت‌ها» احتمالاً می‌بایست در روزنامه‌ای منتشر شده باشد که به جای رهبر انتشار یافته است و این نگارنده به آن دسترسی نداشته است. سراسر «مسافرت به تاشکند» همه‌جا بر پیشرفت‌های ازبکستان در همه‌ی زمینه‌ها تکیه دارد. در باره‌ی وضع فرهنگ و علوم در ازبکستان (۲۳ دی) از بازدید دانشگاه سخن می‌رود و می‌خوانیم: «برای این‌که باز هم خوانندگان این سطور ترقیات حیرت‌انگیز ملت ازبک را که نگارنده به چشم دیده‌ام حمل بر اغراق ننمایند نخست دلیل ساده و مخصوص می‌آورم که صحت تمام حقایقی را که در باره‌ی شوروی گفته می‌شود تایید می‌کند و آن پایداری تاریخی و خارق‌العاده‌ی ملل شوروی در عرض سه‌سال با اهریمن مهیب فاشیزم است...». «مسافرت به تاشکند» با شور و شوق رسمی‌نویسان نگاشته شده و همچنان‌که انتظار هم می‌باید داشت در محتوا با نوشته‌های ستایش‌آمیز و تبلیغاتی چندان تفاوتی ندارد.

در ۱۸ اردیبهشت آن‌سال (۸ مه ۱۹۴۵) متفقین بر نیروهای محور (آلمان و ایتالیا) پیروز شده‌اند. جنگ با ژاپن هم در تاریخ یازدهم شهریور (۲ سپتامبر ۱۹۴۵) به پایان رسید. نیروهای متفقین که ایران را در شهریور ۱۳۲۰ تسخیر کرده بودند پس از آن (۹ بهمن ۱۳۲۰) متعهد شده بودند که حداکثر شش‌ماه پس از ختم مخاصمات خاک ایران را تخلیه کنند. بنابراین اکنون سپاهیان شوروی، امریکا و انگلیس می‌بایستی تا تاریخ ۱۱ اسفند ۱۳۲۴ (۲ مارس ۱۹۴۶) ایران را یکسره تخلیه کنند. ارتش‌های انگلیس و امریکا به تعهدات خود وفا کردند و پیش از روز مقرر از ایران بیرون رفتند اما ارتش شوروی چنین نکرد و آهنگ ماندن داشت و سر رفتن نداشت. «قضیه‌ی آذربایجان» آغاز شده است و در ۲۱ آذر ۱۳۲۴، چند روزی پس از عزیمت

هدایت و همراهان به تاشکند، «مجلس ملی آذربایجان» افتتاح می‌شود. همه‌چیز حکایت از آن دارد که تمامیت ارضی ایران بیش از پیش زیر سئوال رفته است. ماه‌ها و روزهایی سخت بحرانی است. ابراهیم حکیمی ( حکیم‌الملک ) نخست‌وزیر ایران است. این‌بار در آبان ۱۳۲۴ به نخست‌وزیری رسیده است و تا پایان دی‌ماه همان سال هم در این مقام باقی می‌ماند. با استعفای او ( ۳۰ دی ) که از سیاست همسایه‌ی شمالی به سازمان ملل شکایت می‌برد، احمد قوام ( قوام‌السلطنه ) به نخست‌وزیری می‌آید ( اول بهمن ) و چندی بعد، در سی‌ام بهمن راهی مسکو می‌شود. حزب توده در اوج قدرت است. در کابینه‌ی دوم قوام سه‌تن از اعضای این حزب و ازجمله دکتر فریدون کشاورز که چندماه پیش همسفر هدایت در سفر تاشکند بوده است به وزارت می‌رسند ( ۱۰ مرداد ۱۳۲۵ ).

در چنین ایامی است که سفر به تاشکند انجام می‌شود. از این سفر که به دعوت انجمن فرهنگی ایران و شوروی ( وکس ) انجام می‌شود چه می‌دانیم؟

دکتر علی‌اکبر سیاسی در شرح احوال خود زیر عنوان «شرکت در جشن دانشگاه تاشکند» می‌نویسد که:

«در آن ایام به سفری چندماهه به امریکا رفته بودم و همین‌که در روزهای نخست آذرماه به تهران بازگشتم همسرم گفت از طرف آقای حکیم‌الملک، نخست‌وزیر جدید، چندین بار تلفن شده و گفته‌اند کار فوری دارند. گفتم: «فعلاً که خسته‌ام و باید کمی استراحت کنم.» روز بعد به دیدن آقای حکیمی رفتم. گفت: «دولت شوروی از شما دعوت کرده است که در مراسم جشن‌هایی که به مناسبت بیست‌وپنجمین سال تأسیس دانشگاه تاشکند تشکیل می‌شود به آن شهر بروید. یک هفته است که سفارت شوروی در این‌باره امان مرا بریده است. امروز به آنها گفتم از سفر بازگشته‌اید، خوشوقت شدند و یقیناً فردا کمیسارف، رایزن فرهنگی سفارت به سراغ شما خواهد آمد،

آماده‌ی سفر باشید. این مراسم ده روز دیگر شروع خواهد شد.» گفتم: «تازه از سفر چندماهه‌ی امریکا مراجعت کرده و خسته‌ام؛ مرا باید معاف بفرمایید، به‌خصوص که تاکنون سه‌بار به شوروی رفته‌ام و این سفر چندان دل‌انگیز نیست.» گفت: «موضوع دل‌انگیزی یا دل‌ناانگیزی در میان نیست، بلکه مقصود وظیفه‌ای است که خواهش می‌کنم حتما انجام دهید. می‌دانید که ما باید رعایت حال شوروی‌ها را بکنیم. نظامیان آنها هنوز در خاک ما هستند. درست است که طبق قراردادی که استالین و آیزنهاور و چرچیل در تهران گذاشته‌اند باید در عرض شش‌ماه از ایران خارج شوند، ولی هنوز در این باره قدمی برنداشته‌اند. ما که به زور از عهده‌ی آنها برنمی‌آییم باید نسبت به آنها ملایمت، دوستی و حسن تفاهم نشان دهیم.»

نیم‌ساعت بعد از بازگشتن به منزل، کمیسارف با تلفن اجازه خواست به دیدن من بیاید. در دانشسرای عالی در دفترم او را پذیرفتم. در این ملاقات دعوت‌نامه‌ی رسمی دانشگاه تاشکند را تسلیم کرد و گفت: «هواپیمای مخصوص سه روز دیگر در فرودگاه قلعه‌مرغی (هنوز فرودگاه مهرآباد ساخته نشده بود) در انتظار شما خواهد بود.»

روز موعود به فرودگاه که رسیدم دکتر فریدون کشاورز و صادق هدایت را هم دیدم که آنجا هستند. به استقبال من آمدند. گفتم: «شما اینجا چه می‌کنید؟» گفتند: «ما هم در خدمت شما هستیم.» معلوم شد سفارت شوروی آنها را هم برای شرکت در جشن دعوت کرده است.

در تاشکند ما سه‌نفر را در بیرون شهر در ویلایی واقع در میان باغی منزل دادند. پانزده روز آنجا بودیم. هر روز اتومبیلی می‌آمد و ما را به دانشگاه یا به هرجای دیگری، مجالس ضیافت، تئاتر، نمایشگاه‌ها و جز آن ـ که طبق برنامه معین شده بود ـ می‌برد و در پایان به منزل بازمی‌گرداند. در این رفت و آمدها همیشه یک راهنما با ما بود و هیچگاه از ما دور نمی‌شد و ما را تنها نمی‌گذاشت. شرح رویدادهای این مدت را در همان زمان به تفصیل یادداشت کرده‌ام ولی آوردن آنها در این گزارش بی‌فایده است. باید اکتفا کنم به این‌که بگویم مصاحبت و بحث و گفت‌وگو با دوتن همراهان بسیاری چیزها را دستگیرم کرد.

همراه باذوق ما، صادق هدایت، بیش از اندازه مشروب الکلی، که در آنجا سلسبیل بود مصرف می‌کرد و در پاسخ من که می‌گفتم: «اینقدر الکل نخورید و به وجود خود صدمه نزنید.»، می‌گفت: «شما برای دنیا خیلی ارزش قائل هستید. من این دنیا و این زندگی را پوچ می‌دانم نه قابل به این‌که آدم به خاطر آن به خود سخت بگیرد و از چیزی که خوشش می‌آید چشم بپوشد.»

گفتم: «مشروبات الکلی که به خودی خود لذت‌بخش نیستند. اگر می‌بودند می‌بایستی من هم مثل شما از آنها لذت ببرم. در صورتی که چندان لذتی نمی‌برم. شما اسیر و بنده‌ی عادت هستید و من نیستم فرق ما فقط در این است و ارتباطی با ماهیت مشروب ندارد. این عادت به مزاج شما، به فکر شما، به ذوق سرشار شما آزار می‌رساند. کوشش کنید خود را

از این قید و بند رها سازید.» او در پاسخ سخنان خیرخواهانه‌ی من این جمله را تکرار می‌کرد: «همان‌طور که گفتم دنیا ارزش آن را ندارد که من به خودم سخت بگیرم...»

روزی هم دکتر کشاورز را سرزنش کردم که چرا وارد حزب توده شده است. گفتم: «کسی خود را به مقامی می‌بندد یا وارد جمعیت و حزبی می‌شود که نقصی در کارش باشد یا کسری داشته باشد و برای جبران آن به چنین کار توسل می‌جوید. در صورتی که در شما نقیصه‌ای نیست، دکتری هستید متخصص و در کار خود موفق. همه به شما احترام می‌گذاشتند، چه راست‌گراها، چه چپ‌گراها، پیوستن به حزب نه تنها چیزی را جبران نمی‌کند بلکه از حیثیت و اعتبار شما مقداری هم می‌کاهد.» دکتر کشاورز برآشفت و گفت: «شما مرا به این کار وادار کردید.» با تعجب گفتم: «مقصود چیست؟» گفت: «بلی، شما می‌دانید که من داوطلب کرسی استادی بیماری‌های اطفال در دانشکده‌ی پزشکی بودم و شما دیگری را بر من ترجیح دادید، مرا مأیوس و ناکام ساختید، من هم به حزب روی آوردم.» گفتم: «اولاً انتخاب با رئیس دانشگاه نبود با پرفسور ابرلن بود که طبق قانون اختیار تام و تمام برای تجدید تشکیلات دانشکده‌ی پزشکی داشت. ثانیاً این پیش‌آمد به هیچ‌وجه نمی‌تواند مجوّز شما برای پیوستن به حزب باشد.» (علی‌اکبر میامی: گزارش یک زندگی. جلد اول، لندن، دی ۱۳۶۶، ص ۱۵۲_۱۴۹)

می‌بینیم که دکتر سیاسی می‌نویسد که «شرح رویدادهای این مدت [ اقامت در تاشکند] را به تفصیل یادداشت کرده‌ام ولی آوردن آنها در این گزارش

بی‌فایده است.» از این اشاره به درستی روشن نمی‌شود که این «شرح رویدادها» پیش از این انتشار یافته است ( هرچند که تفحصی در کتاب‌شناسی‌های موجود ردپایی از مقاله یا کتابی در این باب به دست نداد ) و یا این‌که همچنان به صورت دست‌نوشت مانده است ( و این احتمال چه بسا قوی‌تر باشد ). در هرحال آن «بسیاری چیزها» که در این سفر دستگیر رئیس دانشگاه تهران و وزیر سابق و لاحق می‌شود بسیار ناچیز می‌نماید. استاد روان‌شناسی دانشگاه تهران مضار اعتیاد را گوشزدِ هدایتِ همسفرِ خود می‌کند تا جواب بشنود که دنیا ارزش سخت‌گیری ندارد. و بعد هم از قول همسفر دیگر خود دکتر کشاورز روایتی از پیوستن او به حزب توده به دست می‌دهد که ساده‌دلانه و مضحک و خنده‌آور است. وی در تأیید و توضیح این روایت سطوری هم می‌افزاید ( همانجا ص۱۵۲ ) که چیزی بر اعتبار آن روایت نمی‌افزاید:

«در اینجا لازم است یادآوری شود که دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه تهران قبل از استخدام پرفسور ابرلن، اسماً دانشکده بود ولی سازمان درستی نداشت. فاقد آزمایشگاه لازم و تالار تشریح بود... پرفسور ابرلن فرانسوی که با موافقت شاه و قانون مجلس با اختیارات تام استخدام شده بود سازمان کهنه‌ی دانشکده‌ی پزشکی را بر هم زد و سازمان نوی به آن داد و با توجه به مدارک علمی و سوابق فرهنگی داوطلبان استادی دانشکده به انتخاب پرداخت. از جمله برای تدریس بیماری‌های کودکان دو تن داوطلب بودند، یکی دکتر فریدون کشاورز و یکی دکتر محمد قریب. پرفسور ابرلن دکتر محمد قریب را شایسته‌تر دانسته او را برگزید. من نمی‌دانستم که این امر دکتر کشاورز را گران آمده و سبب شده که وارد سیاست حزبی شود...»

اگر در این سطور نمی‌باید علت گرویدن و پیوستن دکتر کشاورز به حزب توده را جستجو کرد اما شاید بتوان از سخن‌ها و گفت‌وگوهای سه همسفر

نشانه و نمونه‌ای به دست آورد.

م. فرزانه به یاد می‌آورد که هدایت در بهار ۱۳۲۹، ضمن گفتگویی در باره‌ی هراس اعضای خانواده‌اش از نزدیکی وی به محافل چپ، از این سفر چنین گفته است:

«... چرا وکس؟ تا چشم این‌ها کور بشود. وگرنه همین یکی مانده که بروم و مجیز اُروس‌ها را بگویم. بله! دعوت سفرشان را قبول کردم. می‌خواستم با چشم خودم ببینم که تاشکند چه‌جوری شده؟ مگر نه این‌که به جای فحش می‌گوییم ازبک؟ این ازبک به چه حالی درآمده است؟

توی طیاره دکتر میاسی پرسید از کتاب‌هایت چه داری، بده بخوانم. چون‌که اصلاً یکی از آن‌ها را نخوانده بود. گفتم همراهم نیست. اما وقتی رسیدیم به تاشکند، یک دوره‌ی کامل از معلوماتم را دادم به کتابخانه‌شان. به ریاست عظمای دانشگاه تهران برخورد. بهش گفتم این‌ها همان ازبک‌های سابق خودمان هستند، حالا ببینید دختربچه‌هایشان پیانو می‌زنند، باله می‌رقصند، تراخمی و کچل هم نیستند، مالک هم ندارند... زیرسبیلی در کرد. بعد رفت همه‌جا نشست و گفت فلانی بلشویک شد... بدبختی این‌است که نه این‌وریم و نه آن‌وری، نه اهل سیاست...»(آشنایی با صادق هدایت، جلد اول، پاریس، ۱۹۸۸، ص۲۸۸)

در آغاز این نوشته، سطوری را که ابوالقاسم جنتی عطایی، در زندگی‌نامه‌ای که در باره‌ی صادق هدایت نوشته، به این سفر اختصاص داده است نقل کردیم. چندسال پیش، ماهنامه‌ی **روزگار نو** (پاریس) این زندگی‌نامه را به تلخیص و با جرح و تعدیلاتی در چندین شماره‌ی خود منتشر کرد (فروردین ۱۳۶۲ ـ خرداد ۱۳۶۳) و همین موجبی شد تا آقای دکتر کشاورز نیز نامه‌ای

به تاریخ ۱۸ مه ۱۹۸۴ به این مجله بنویسد و طی آن از جمله و خاصه از این سفر تاشکند سخن بگوید و در باره‌ی این‌که «صادق هدایت بنا به نوشته‌ی آقای جنتی عطایی، با هیئتی به ریاست دکتر علی‌اکبر سیاسی به تاشکند رفت» توضیح بدهد ( روزگار نو، سال۳، دفتر۵، خرداد ۱۳۶۳، ص۹۷_۹۲ ):

«چون آن «هیئت» دکتر علی‌اکبر سیاسی و صادق هدایت بود. «مختصری هم» این بنده‌ی ناچیز». دکتر علی‌اکبر سیاسی به عنوان رئیس دانشگاه تهران، صادق هدایت به عنوان نویسنده‌ی مشهور و معروف ایرانی و من به عنوان استاد دانشگاه و عضو شورای عالی فرهنگ دعوت شده بودیم و دیگر کسی در این «هیئت» نبود مسافرت این «هیئت» سه هفته طول کشید. ما سه‌نفر با هواپیمای شوروی از تهران به مشهد رفتیم و شب را در منزل شادروان فرخ شاعر نامی خراسان که در آن زمان رئیس انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی خراسان و مشهد بود گذراندیم و از شنیدن اشعار تازه‌ی او محظوظ شدیم و صبح روز بعد با هواپیما به تاشکند رفتیم. در فرودگاه از طرف رئیس دانشگاه تاشکند و چندتن از استادان دانشگاه از ما پذیرایی به عمل آمد و به اتفاق دو تن از میزبانان به ویلایی که برای «هیئت» نمایندگی ایران تعیین شده بود رفتیم. میزبانان ما پس از صرف چای با ما خداحافظی کرده و رفتند. ویلای مزبور چند اتاق‌خواب، یک اتاق نهارخوری، یک سالون و یک اتاق تفریح داشت که در آن شطرنج و نرد و یک میز بیلیارد و سایر وسایل از قبیل کارت و دومینو گذاشته بودند. مشغولیت صادق هدایت و من در ساعات فراغت صحبت بود و گاهی بازی بیلیارد.

صادق هدایت و من یکدیگر را خوب می‌شناختیم.

زیرا او گاهی به کلوب حزب می‌آمد و در اغلب تظاهرات حزب توده‌ی ایران قبل از ۲۱آذر ۱۳۲۵ یعنی شکست فرقه‌ی دموکرات آذربایجان شرکت می‌کرد. به پیشنهاد صادق هدایت، او و من در یکی از اتاق‌های خواب که در آن دو تخت‌خواب بود می‌خوابیدیم تا بتوانیم تا پاسی از شب گذشته صحبت کنیم... من نویسنده نیستم. صحبت ما راجع به وضع ایران بود و راه اصلاح آن. ما سه هفته، تقریباً با هم بودیم. به نظر من صادق هدایت نه تنها دمدمی نبود، بلکه نظریات و عقاید منظم و بااعتقاد داشت «یک‌دنده بود» اما او بسیار حساس بود. مانند اکثر نویسندگان واقعی به‌خصوص آنان که اوضاع کشور و زمان خود و مردم اطراف خود را با موشکافی نوشته و به تاریخ می‌سپارند. در این سفر و در تاشکند بود که صادق هدایت شرح «جمعه»های باغ شمیران مریم فیروز را که من در «من متهم می‌کنم کمیته‌ی مرکزی حزب توده‌ی ایران را» در ص۱۹۲ شرح آن را داده‌ام برایم تعریف کرد... تا آن‌جا که من در مدت سه‌هفته معاشرت شبانه‌روز صادق هدایت را شناختم او به ایران و مردم ایران عشق می‌ورزید، از فقر و بی‌موادی و محرومیت مردم اندوهگین بود. با مردم و به‌خصوص طبقات پائین تماس داشت. به میان آن‌ها می‌رفت... او در دوران معینی به حزب توده‌ی ایران شدیداً دل بسته بود و به آن امیدوار بود. صحبت ما شب‌ها در باره‌ی اصلاحات ایران، باسوادکردن مردم، و ورود آنان به مبارزات سیاسی بود. هر دوی ما از دیدن دانشگاه تاشکند و تئاتر آن شهر و به‌خصوص لابراتوار اتمی دانشگاه تاشکند تعجب می‌کردیم. همه

می‌دانند که در سال‌های اول حزب توده‌ی ایران عده‌ی بسیار زیادی از روشنفکران، نویسندگان، متخصصین، شعرا، مهندسین جوان ایران و استادان دانشگاه به این حزب وارد شدند. و این را نیز همه می‌دانند که عده‌ی زیاد دیگری از جوانان و هنرمندان و تحصیل‌کرده‌ها در کنار حزب توده فعالیت می‌کردند ولی عضو حزب نبودند. از این میان پس از گذشت بیش از چهل سال از «معروفین» آنان نام این اشخاص را به خاطر دارم: صادق هدایت که آثارش نه تنها در... / یزدانبخش/ قهرمان، شاعر معروف خراسانی،... فریدون توللی،... محمود محمود، کمپوزیتور مشهور ایرانی،... مهندس رضوی که بعدها همکار باوفای دکتر مصدق شد و به نیابت ریاست مجلس شورای ملی انتخاب شد، دکتر میرسپاسی، متخصص بیماری‌های اعصاب و... بسیاری از نویسندگان و شعرا و متخصصین... که من نام آنان را اکنون به خاطر ندارم...

... از مذاکرات مفصلی که من در طی سه‌هفته شبانه‌روز با صادق هدایت در تاشکند داشتم وجداناً استنباط من این بود که او به اتحاد شوروی در آن زمان اعتقاد دارد که دولتی آزادیخواه و مدافع کشورهای ضعیف است. به حزب توده‌ی ایران امیدوار بود که در باسوادکردن مردم و کشاندن آنان به میدان مبارزه‌ی سیاسی برای در دست‌گرفتن سرنوشت خود و استقرار یک عدالت اجتماعی مبارزه می‌کند. هنگامی که آن اعتقاد و آن امیدواری، به مناسبت سرسپردگی بعضی از رهبران حزب به شوروی از بین رفت و رهبری حزب توده‌ی ایران به تدریج به

سراشیب اشتباه (از روی اعتقاد به شوروی) و به عمد خطا و بعد خیانت (به مناسبت سرسپردگی و جاسوسی بعضی از افراد رهبری) کشانده شد، یأس و ناامیدی صادق هدایت را فرا گرفت.» (روزگار نو، یادشده، ۹۶ و ۹۴_۹۳)

پس این‌هم روایت همسفری دیگر است در باره‌ی این سفر تاشکند. شاید از ره تصحیح و تدقیق باید اضافه کرد که نام کوچک محمود، آهنگسازِ معروف، پرویز است و نه محمود. پرویز محمودِ آهنگساز فرزند محمود محمود مورخ است. فریدون توللی هم عضو سرشناس حزب توده بود و همراه انشعابیون از این حزب جدایی گرفت.

روایت دیگر از این سفر را در نوشته‌ای از عبدالحی حبیبی می‌یابیم که از دانشمندان به‌نام افغانستان در زمان معاصر بود و صاحب آثار فراوان در زمینه‌ی تاریخ و فرهنگ افغانستان:

در بهار ۱۳۶۹ که در شهر دوشنبه (تاجیکستان) بودم از دوستی از سفر هدایت به آن صفحات جویا شدم، از این مقاله سخن گفت و نسخه‌ای از آن را از راه لطف در اختیارم گذاشت. این مقاله که در اول قوس [ آذر ] ۱۳۶۱ نوشته شده است، پس از مرگ نویسنده، با عنوان «یک ماه با صادق هدایت» همراه با توضیح و معرفی مختصری از رهنورد زریاب در مجله‌ی ژوندون، ارگان نشراتی اتحادیه‌ی نویسندگان جمهوری دموکراتیک افغانستان، سال سوم، شماره‌ی اول، حمل و ثور [ فروردین و اردیبهشت ] ۱۳۶۱ صفحات ۳۷_۳۳ به چاپ رسیده است. توضیح پیش‌درآمدگونه‌ی رهنورد زریاب چنین است:

«محضر شادروان استاد عبدالحی حبیبی برای من همواره پرفیض و پرثمر بود. در گفته‌های استاد فرزانه همیشه نکته‌هایی می‌دیدم نغز و دل‌انگیز و مطالبی می‌یافتم سودمند و روشنایی‌بخش.

روزی در میان سخن‌های دیگر گفتند که یک ماه را در تاشکند با شادروان صادق هدایت سپری کرده‌اند. با اصرار از استاد خواستم که آنچه ازین

مسافرت و ازین دیدار در حافظه دارند، روی کاغذ آورند. با بزرگواری پذیرفتند و روزی در تلفن گفتند: «آن نبشته آماده هست.»

بدین صورت، خاطرات فشرده‌ی استاد حبیبی از دیدار با صادق هدایت به دست من رسید. حالا که استاد در میان ما نیستند، خواستم که این فیض برای مشتاقان آثار استاد و دلبستگان نویسنده‌ی پرآوازه صادق هدایت عام شود و به چاپ برسد.

در شکل نگارش این نبشته تغییراتی داده‌ام و چند جمله‌ای را حذف کرده‌ام. البته اجازه‌ی این کار را از استاد بزرگوار داشتم.»

و «یک ماه با صادق هدایت» عبدالحی حبیبی چنین نوشته شده است:

«در زمستان سال ۱۳۲۵ خورشیدی به حیث نخستین رئیس پوهنجی [ دانشکده ] نوبنیاد ادبیات کار می‌کردم. روزی وزیر معارف وقت، در بوستانسرای کابل، جایی که امیر عبدالرحمان‌خان مدفون است، امر کرد که سه نفر در مراسمی که به مناسبت بیست‌وپنجمین سالگرد تأسیس دانشگاه تاشکند در آن شهر برگزار می‌شد، از طرف افغانستان شرکت کنند. این سه نفر، من، داکتر محمد انس و مرحوم سرور گویا بودیم.

سفر ما بی‌درنگ آغاز شد، زیرا به گشایش مراسم تنها دو روز مانده بود و ما ناگزیر بودیم که آن روزهای زمستانی، از میان برف‌های هندوکش و رودبار آمو بگذریم، سپس از شهر تاریخی «ترمذ» در شمال آمو، به سوی سرزمین «شاش» (نام کهن تاشکند) پرواز کنیم.

در آن روزگار، کشور ما راه‌های پخته و قیرشده

نداشت. جاده‌های پربرف، گل‌آلود و مارپیچ را در دشت و کوه و کمر پیمودیم. موتور ما بارها در گل و لای فرو رفت. سرانجام، شب شده بود که به مزارشریف رسیدیم. شب را در آن شهر سپری کردیم و سحرگاهان بار دیگر به راه افتادیم اما موتور کوچک تیزرفتار ما دیگر نتوانست گل و لای را درنوردد و از رفتار بازماند.

ناگزیر اسپان تنومندی را به سه کراچی بستند و هر یک ما، با کوله‌بار خویش، سوار یک کراچی شدیم. کراچی‌ها به راه افتادند و اسپان نیرومند با تندی و شتاب به تاخت درآمدند. نیمروز بود که به شهر «سیاه‌گرد» که مقر مرزبانان افغانی بود، رسیدیم. از گل و لای بیرون شدیم و به ریگستان پا گذاشتیم. درین‌جا ارابه‌های کراچی‌ها در ریگ فرو رفتند و اسپان کوه‌پیکر از کشیدن کراچی‌ها بازماندند.

باری، از کراچی‌ها پائین شدیم و بر اسپان تازه‌نفس سوار گشتیم. ترکسواران تازنده‌ی جوان و تنومند پیش روی‌مان بر اسپان زیبا نشستند. ما که عادت به ترکسواری و نشستن بر پشت اسپان نجیب تازنده‌ی آن سرزمین نداشتیم، ناچار با دستار خودمان را به آن جوانان نیرومند بستیم. و آنان با شتابی حوصله‌فرسا ما را به سوی «تاشگذر» که در آن هنگام گذرگاه دریای آمو بود، بردند.

کسانی که به اسپ‌سواری عادت ندارند به‌ویژه آنانی که همواره در پشت میزها قلمزنی و میرزایی کرده‌اند اگر با چنین آزمونی روبه‌رو شوند و ناگزیر باشند که از چاشت تا شب خویشتن را به مقصد

برسانند، حتماً حوصله می‌بازند و زمام مقاومت از دست می‌دهند.

با خستگی حوصله‌فرسا و در میان سرمای سخت به «تاشگذر» رسیدیم. خوشبختانه، در کنار آمو، اتاق گرمی استقبال‌مان کرد. از فرط خستگی به خواب سنگین فرو رفتیم. سحرگاهان با کشتی بخار که مهمانداران شوروی به این ساحل آمو آورده بودند، به راه افتادیم.

آمو مرز مشترک کشور ما و دولت بزرگ شوروی‌ست. در میان ما شعرشناسی چون روانشاد گویای اعتمادی بود که داستان پل‌بستن سلطان‌محمود بر رود آمو و گذشتن جهانگیران ازین دریا، به زبان شعر و قصیده، از فرخی سیستانی برای ما می‌خواند:

«بر آب جیحون پل‌بستن و گذاره‌شدن
بزرگ‌معجزه‌ای باشد و قوی‌برهان
سکندر آنگه کز چین همی فرود آمد
بماند بر لب جیحون سه‌ماه تابستان
ملک به وقتی کز آب رود جیحون بود
چو آسمان که مر او را پدید نیست کران
بر آب جیحون به هفته‌ای یکی پل بست
چنان که گفتی کز دیرباز بود چنان...»

باری غرق‌شدن ادیب صابر ترمذی را در همین آب، که کشتی بخاری ما بر آن می‌خرامید، به همدیگر حکایت می‌کردیم تا از دریا گذشتیم. و شکر گزاردیم که به سرنوشت ادیب صابر گرفتار نیامدیم.

از کشتی پیاده شدیم و بر کنار راست دریا پا نهادیم. این‌جا خاک «ترمذ» بود. خاکی که داستان‌های فرهنگ و تمدن و ناموران دانش و ادب

آسیای میانه با آن پیوند دارد و نام‌های حکیم ترمذی، محدث ترمذی، ابوبکر وراق ترمذی و دیگران در افق آن می‌تابند.

مهماندار، ما را شتابان به پروازگاه هواپیما برد و از آن‌جا به تاشکند پرواز کردیم.

هوا سرد بود و کم‌کم برف می‌بارید. مهماندار دانشگاه تاشکند ما را به مهمانخانه‌ای در حومه‌ی شهر برد که راه آن مانند شهر مزار گل‌آلود بود.

در آن هنگام، جنگ جهانی دوم به شدت جریان داشت و مردم شوروی تمام همت و تلاش‌شان را در امر پیروزی در جنگ گماشته بودند. مردان و زنان لباس‌های ساده‌ی سیاه به تن داشتند و دست اندر کار بودند تا تجاوزگران را از خاک‌شان برانند.

در همین روز، سه مهمان ایرانی نیز به مهمانخانه رسیدند. یکی از این مهمانان صادق هدایت نویسنده‌ی پرآوازه‌ی ایران بود. مهمان دیگر دکتور کشاورز نام داشت که از اعضای نامور حزب توده‌ی ایران بود. او اگرچه در رشته‌ی بیماری‌های کودکان در فرانسه تحصیل کرده بود، در سیاست دستی چیره داشت و مردی بود نقّاد، آتشین و صریح‌اللهجه. زبان روسی را با روانی گپ می‌زد و نظام شاهی ایران را سخت انتقاد می‌کرد. بیت‌هایی هم، بر وزن شاهنامه، در هجو شاه وردِ زبان داشت. مهمان سوم ایرانی که مردی بود میاستمدار درباری و دانشمند، دکتور علی‌اکبر میاسی نام داشت. او نیز در رشته‌های روان‌شناسی و آموزش و پرورش در فرانسه تحصیل کرده بود. در آن هنگام وزیر آموزش و پرورش و رئیس دانشگاه تهران بود. او مردی بود فکور، آرام و

هوشیار که از دولت ایران دفاع می‌کرد و همواره با دو همراه ایرانی‌اش پرخاش‌های لفظی و زبانی داشت.

صادق هدایت ـ که یک ماه را با او درین مهمانخانه گذراندیم ـ جوانی نحیف و میانه‌قد بود. اعضای متناسب و چهره‌ی نیکو، معصوم و دوست‌داشتنی داشت. لباس سیاه می‌پوشید. موهای سرش بسیار سیاه بود و بروت‌های کوچکی داشت.

هدایت با دکتور کشاورز روشی دوستانه و نزدیکی اندیشه داشت، ولی کشاورز مردی بود فعال، پویا و پرتپش و هدایت مرد نظر بود و درون‌گرا. یکی کرداری بود و دیگری پنداری.

در مهمانخانه اتاق‌های خواب هرکدام‌مان جدا بود، اما سالون و میز نان‌خوری مشترکی داشتیم. یک خانم پخته‌سال که ما او را «ام‌الکواعب» می‌نامیدیم، با دو دوشیزه‌ی خوش‌روی و نیکومنظر در خدمت ما بودند. دکتور کشاورز که روسی می‌دانست، غالباً ترجمانی ما را می‌کرد و گاهی با آن زیبارویان مزاح و شوخ‌طبعی می‌نمود.

گویای اعتمادی از همان روز نخست دریافت که بین هدایت و دکتور کشاورز و دکتور میاسی میاست‌مآب، اختلاف شدیدی وجود دارد. ازین رو، هنگامی که در سالون می‌نشستیم یا بر میز نان‌خوری گرد می‌آمدیم، گویای مرحوم در باره‌ی اوضاع ایران از دکتور میاسی چیزی می‌پرسید. او لب به سخن می‌گشود و از پیشرفت‌های ایران گپ می‌زد. و این دو تن دیگر چیزهایی را که دکتور میاسی می‌گفت، بی‌درنگ با صراحت لهجه، حتی گاهی با طنز و طعنه رد می‌کردند و ما این پرخاش‌ها را با دلچسبی

تماشا می‌کردیم.

هدایت را مردی یافتم بدبین که به زندگی دلبستگی نداشت.

سحرگه پیش از صبحانه باده‌ی تلخ می‌نوشید و صبوحی می‌کرد. پس از آن هم اگر دست می‌داد می‌خورد. اگر کسی پندش می‌داد که: «ـ جوانی، مبادا به تندرستی‌ات آسیبی رسد!»

در پاسخ می‌گفت: «ـ آقا، زندگی ارزشی ندارد و به این‌قدر قید و پرهیز نمی‌ارزد. من چونی را از چندی بیشتر دوست دارم.»

هدایت ساده و ماورای ساده هر دو را به سخریه می‌گرفت. او به اندازه‌ای آزاده بود که گاهی سخن‌هایی از دهنش برمی‌آمد که اگر آخوندی آن‌ها را می‌شنید، یقیناً به الحاد و فساد عقیده‌اش فتوا می‌داد.

هدایت با نوشته‌های آزاد و انتقادی و با آفریده‌های ارجمند ادبی‌اش بسیار پرآوازه شده است. کتاب‌هایش به زبان‌های اروپایی نیز ترجمه شده‌اند. من که به هنر داستان‌پردازی آشنایی درستی ندارم، هنر او را درین زمینه، چنان که شایسته است، ارزیابی نمی‌توانم کرد، ولی می‌توانم گفت که مقدمه‌ی انتقادی او بر رباعیات خیام که او نسخه‌ای ازین کتاب را به من یادگار سپرد، از دیدگاه انتقاد ادب و آزاداندیشی، ارزشی بی‌پایان دارد و می‌تواند در شناخت اندیشه‌ی این نویسنده‌ی پرتوان ملاک خوبی باشد.

عقاید هدایت در باره‌ی تاریخ ادبیات فارسی و چگونگی تحول زبان پهلوی به دری، بسیار دانشمندانه بود، زیرا او پهلوی را آموخته بود و خوب می‌دانست که سلطه‌ی سیاسی تازیان چگونه بر ادبیات و زبان

ایران اثر گذاشت و زبان‌ها و لهجـــه‌های مردمان ایران و ماورای ایران با چی [ چه ] سرنوشتی روبه‌رو شدند.

صادق هدایت با کیش و مذهب ویژه‌ای پیوند نداشت. گاهی از روی مزاح مطالب زننده‌ای را بر زبان می‌آورد.

تشناب مهمانخانه‌ی ما مشترک بود و ما مهمانان افغان و ایرانی، گاهی برای گرفتن نوبت به در آن صف می‌کشیدیم. من عادت دارم که سحرگاهان، پیش از برآمدن خورشید، از خواب برخیزم. روزی در تشناب سرگرم غسل‌کردن بودم و هدایت در بیرون، نزدیک دروازه‌ی تشناب، بر کرسی انتظار نشسته بود. فکر می‌کنم که در اثنای شست‌وشوی سر و بدن، بر حسب تلقین و عادت روزگار کودکی، کلمه‌ی شهادت را بر زبان آوردم. هنگامی که از تشناب برآمدم، هدایت با طیب و مزاح گفت: «ـ احسنت، احسنت! خوب با تکبیر و تهلیل شست‌وشو کردی. از تو چنین انتظار نمی‌رفت. مثل آخوندی اذان دادی.»

گفتم: «ـ گاهی بر حسب عادت...» سخنم را برید و چیزهای دیگری گفت.

روزی دکتور کشاورز با دکتور سیاسی بر سر استادی دانشگاه پرخاش رفت. دکتور سیاسی به دکتور کشاورز گفت: «ـ شما که استاد دانشگاه نیستید، چرا هرجا خودتان را استاد دانشگاه معرفی می‌کنید؟»

هدایت در حالی که خنده بر لب داشت، با لحنی نرم و آرام گفت: «ـ چی باک؟ شما هم استادید سیاسی!»

تماشا می‌کردیم.

هدایت را مردی یافتم بدبین که به زندگی دلبستگی نداشت.

سحرگه پیش از صبحانه باده‌ی تلخ می‌نوشید و صبوحی می‌کرد. پس از آن هم اگر دست می‌داد می‌خورد. اگر کسی پندش می‌داد که: «ـ جوانی، مبادا به تندرستی‌ات آسیبی رسد!»

در پاسخ می‌گفت: «ـ آقا، زندگی ارزشی ندارد و به این‌قدر قید و پرهیز نمی‌ارزد. من چونی را از چندی بیشتر دوست دارم.»

هدایت ماده و ماورای ماده هر دو را به سخریه می‌گرفت. او به اندازه‌ای آزاده بود که گاهی سخن‌هایی از دهنش برمی‌آمد که اگر آخوندی آن‌ها را می‌شنید، یقیناً به الحاد و فساد عقیده‌اش فتوا می‌داد.

هدایت با نوشته‌های آزاد و انتقادی و با آفریده‌های ارجمند ادبی‌اش بسیار پرآوازه شده است. کتاب‌هایش به زبان‌های اروپایی نیز ترجمه شده‌اند. من که به هنر داستان‌پردازی آشنایی درستی ندارم، هنر او را درین زمینه، چنان که شایسته است، ارزیابی نمی‌توانم کرد، ولی می‌توانم گفت که مقدمه‌ی انتقادی او بر رباعیات خیام که او نسخه‌ای ازین کتاب را به من یادگار سپرد، از دیدگاه انتقاد ادب و آزاداندیشی، ارزشی بی‌پایان دارد و می‌تواند در شناخت اندیشه‌ی این نویسنده‌ی پرتوان ملاک خوبی باشد.

عقاید هدایت در باره‌ی تاریخ ادبیات فارسی و چگونگی تحول زبان پهلوی به دری، بسیار دانشمندانه بود، زیرا او پهلوی را آموخته بود و خوب می‌دانست که سلطه‌ی سیاسی تازیان چگونه بر ادبیات و زبان

ایران اثر گذاشت و زبان‌ها و لهجـــه‌های مردمان ایران و ماورای ایران با چی [ چه ] سرنوشتی روبه‌رو شدند.

صادق هدایت با کیش و مذهب ویژه‌ای پیوند نداشت. گاهی از روی مزاح مطالب زننده‌ای را بر زبان می‌آورد.

تشناب مهمانخانه‌ی ما مشترک بود و ما مهمانان افغان و ایرانی، گاهی برای گرفتن نوبت به در آن صف می‌کشیدیم. من عادت دارم که سحرگاهان، پیش از برآمدن خورشید، از خواب برخیزم. روزی در تشناب سرگرم غسل‌کردن بودم و هدایت در بیرون، نزدیک دروازه‌ی تشناب، بر کرسی انتظار نشسته بود. فکر می‌کنم که در اثنای شست‌وشوی سر و بدن، بر حسب تلقین و عادت روزگار کودکی، کلمه‌ی شهادت را بر زبان آوردم. هنگامی که از تشناب برآمدم، هدایت با طیب و مزاح گفت: «ـ احسنت، احسنت! خوب با تکبیر و تهلیل شست‌وشو کردی. از تو چنین انتظار نمی‌رفت. مثل آخوندی اذان دادی.»

گفتم: «ـ گاهی بر حسب عادت...» سخنم را برید و چیزهای دیگری گفت.

روزی دکتور کشاورز با دکتور سیاسی بر سر استادی دانشگاه پرخاش رفت. دکتور سیاسی به دکتور کشاورز گفت: «ـ شما که استاد دانشگاه نیستید، چرا هرجا خودتان را استاد دانشگاه معرفی می‌کنید؟»

هدایت در حالی که خنده بر لب داشت، با لحنی نرم و آرام گفت: «ـ چی باک؟ شما هم استادید سیاسی!»

و منظورش این بود که دکتور سیاسی از راه سیاست به این مقام رسیده است.

صادق هدایت جثه‌ای نحیف و ظاهری آرام داشت، ولی هنگام مقابله با خصم، هیچگاه خودش را نمی‌باخت و با جد یا هزل پاسخ طرف را می‌داد. او را هرگز عصبانی ندیدم.

شبی که مهتاب در آسمان می‌درخشید، ما را به دیدن رصدگاه تاشکند بردند. در آن‌جا چاهی ژرف در زمین کنده بودند که زینه‌ی آهنین داشت و با چراغ‌های برق روشن بود.

مهماندار ما گفت: «ـ در اعماق این چاه که صد متر ژرفا دارد، ساعتی‌ست بسیار دقیق. این ساعت اعشار ثانیه‌ها و لمحات بسیارکوچک زمانی را نشان می‌دهد، ولی برای دیدن آن یک‌نفر تنها باید پائین برود، زیرا تنفس چندین نفر بر هوای آن‌جا تأثیر می‌کند. هوای جایی که ساعت قرار دارد، باید به میزانی ثابت نگه‌داشته شود. حالا هرکس می‌خواهد، می‌تواند از زینه‌ی آهنین پائین برود.»

مهمانان با شگفتی و کنجکاوی به اعماق چاه نگاه کردند و پائین‌رفتن و بالاآمدن را بسیار دشوار یافتند.

دکتور کشاورز گفت: «ـ در تهران به وجود من بسیار ضرورت است. هم در حزب و هم در بیمارستان کودکان به من احتیاج دارند. فکر نمی‌کنم که ازین گودال زنده برآیم.»

دکتور سیاسی گفت: «ـ این کار از نظر روان‌شناسی بر روان من تأثیری ناگوار خواهد داشت.»

گویا گفت: «ـ پائین‌رفتن و بالاآمدن بسیار دشوار

است. «چرا عاقل کند کاری که باز آرد پشیمانی؟»

صادق هدایت با خنده‌ی لطیفی گفت: «ـ برای من که تمام عمر به دو جو ارزش ندارد، شمردن ثانیه‌ها و لمحات آن دیگر چیست؟»

روزی ما را برای دیدن ایشان باباخان، مفتی بزرگ تاشکند، بردند. در مدرسه‌اش ضیافتی پُرتکلف ترتیب داده بود. مهماندار ما که به زبان‌های اوزبیکی و روسی گپ می‌زد، وظیفه‌ی ترجمانی را داشت. خود مفتیِ بزرگ زبان دری می‌فهمید، ولی برای این‌که مترجم مطالبش را خوب‌تر بفهمد، گاهی به روسی و گاهی به اوزبیکی سخن می‌گفت. او که مرد جالب و برجسته‌ای بود، اطلاعات گسترده‌ای از مسایل دینی داشت. بر دیوارهای اتاقش فرمان‌های استالین دیده می‌شد.

مترجم گفت: «مفتی بزرگ با فتوای خویش هزاران فرد را برای دفاع از کشور به میدان جنگ فرستاده است. کمک‌های مادی و معنوی او درین زمینه باعث شده که رهبری شوروی با نامه‌های رسمیِ تشکرآمیز وی را بستاید.»

مفتی بزرگ که مرد روشنفکر و هوشیاری بود، مطابق ذوق جوانان سخن می‌گفت، ولی صادق هدایت که از مصاحبت آخوندی دلتنگ شده بود، قیافه‌ای بسیار عبوس داشت. (در میان عکس‌های استاد حبیبی، عکسی ازین ملاقات موجود است و من آن را دیده‌ام. ر. ز.)

در صادق هدایت هیچگونه عجب و خودستایی ندیدم. فروتن و بدبین بود. با آشنا و ناآشنا با جبین گشاده سخن می‌گفت. از شاعران درباری و مدیحه‌سرا

بدش می‌آمد. خیام را بنا بر صراحت لهجه و نیشخندهایش دوست داشت.

این خاطرات سی‌وشش سال پیش را بنا بر اصرار نویسنده‌ی ارجمند، رهنورد زریاب نوشتم و آنچه در حافظه مانده بود، به قید قلم آوردم، ورنه مرا ذوقی برای نوشتن چنین داستان‌های کهن نمانده است.

( کابل، جمال‌مینه، اول قوس ۱۳۶۱ )

در باره‌ی «یک ماه با صادق هدایت» ذکر چند نکته بی‌فایده نیست.

نخست آن‌که سفر به تاشکند در ماه آخر پائیز سال ۱۳۲۴ شمسی صورت گرفته است و نه در سال ۱۳۲۵، آنچنان‌که استاد حبیبی به سهو نگاشته‌اند.

دوم آن‌که در زمستان ۱۳۲۴، همان‌طور که دیدیم، چندماهی از پایان جنگ جهانی دوم می‌گذشته است، بنابراین نمی‌توان نوشت که «در آن هنگام جنگ جهانی دوم به شدت جریان داشت و مردم شوروی...»

سوم آن‌که دکتر علی‌اکبر سیاسی در آن هنگام وزیر آموزش و پرورش نبود.

اما نکته‌ی واپسین و نه کمترین این‌که آن زمان که مقاله‌ی عبدالحی حبیبی را شناختم نسخه‌ای از آن را خدمت دکتر فریدون کشاورز فرستادم، و از ایشان هم از سفر تاشکند پرسیدم. استاد کشاورز لطف کردند و هم نامه‌ای را که پیش از این در باره‌ی این سفر به مجله‌ی روزگار نو نوشته بودند در اختیارم گذاشتند ( که قسمت‌هایی از آن نامه که به سفر تاشکند می‌پرداخت پیش از این نقل شد ) و هم در باره‌ی نوشته‌ی عبدالحی حبیبی ملاحظات و توضیحات مفید زیر را اضافه کردند ( ژنو، سوم اوت ۱۹۹۰ ):

«در باره‌ی نوشته‌ای که «نقل» تغییرداده‌شده‌ای منسوب به مرحوم حبیبی است، اشتباهاتی وجود دارد (برای این‌که نگویم نادرستی‌هایی ) که در زیر می‌نویسم:

۱ـ صادق هدایت و دکتر سیاسی و من بیشتر با مرحوم گویا مربوط بودیم، و کمتر با دیگر نمایندگان افغانستان.

۲ـ در نوشته‌ی منسوب به مرحوم حبیبی ذکر شده که: «دکتر کشاورز روسی را با روانی گپ می‌زد» در آن ایام من هنوز به مناسبت حکم اعدام محکمه‌ی شاه به مهاجرت نرفته بودم و روسی را اصلاً نمی‌دانستم.

ممکن است نویسنده‌ی محترم مرا با برادر مرحومم، کریم کشاورز، که روسی و چند زبان دیگر را خوب می‌دانست و قریب پنجاه اثر نوشته و ترجمه‌ی او چاپ و منتشر شده اشتباه کرده باشد.

۳ـ صادق هدایت و دکتر سیاسی و من رابطه‌ی بسیار ساده، مودبانه و می‌توان گفت دوستانه‌ای با هم داشتیم و در مذاکرات، هیچ‌وقت کارمان به پرخاش نکشید.

۴ـ صادق هدایت و من که از ایران با هم آشنا و دوست بودیم به پیشنهاد صادق هدایت، شب‌ها در یک اتاق بزرگ دوتخت‌خوابی می‌خوابیدیم که بتوانیم در باره‌ی اوضاع اجتماعی و سیاسی ایران ـتا پاسی از شب گذشته‌ـ صحبت کنیم.

۵ـ هدایت بدبین نبود. طبع حساس او از اوضاع ایران (فساد، استبداد، سرکوب عقاید و نبودن آزادی) ناراضی بود و این خود باعث نزدیکی صادق به حزب توده شد.

۶ـ دکتر سیاسی که مردی مودب و متین و مبادی آداب بود هرگز به خود اجازه نمی‌داد که برخلاف واقع بگوید که «شما استاد دانشگاه نیستید». من نه تنها استاد دانشگاه، بلکه یکی از دوازده نفر اعضای شورای‌عالی فرهنگ بودم و پس از مهاجرت نیز در شوروی (پس از دادن امتحان مخصوصی شبیه «آگرگاسیون فرانسه») از طرف آکادمی علوم، پرفسور

بیماری‌های کودکان شناخته شدم که حکم آن را خوشبختانه دارم. و پس از آن در بغداد و بعد پانزده سال در الجزیره (پایتخت الجزایر) رئیس سرویس و پرفسور بیماری‌های کودکان بودم که اسناد آن در خاطراتم چاپ می‌شود.

۷ـ در باره‌ی «زیج و صد پله»، گفته‌هایی که به ما نسبت داده شده بیشتر به شوخی شبیه است تا واقعیت. شاید نویسنده‌ی محترم خواسته است کمی «نمک» نوشته را بیشتر و آن را جالب‌تر کند.»

این است همه‌ی آنچه تاکنون در باره‌ی این سفر گرد آمده است: نقل‌هایی و روایاتی از همسفران با ابهامات و ناروشنی‌هایی که دیدیم. اگر یادداشت‌های دکتر سیاسی چاپ شود و یا به مطبوعات آن‌روز ایران نظر گسترده‌تری انداخته شود، البته برخی ابهامات از میان برداشته می‌شود از جمله این‌که خواهیم دانست که این سفری بوده است پانزده روزه (دکتر سیاسی)، بیست‌ویک روزه (دکتر کشاورز)، سی روزه (عبدالحی حبیبی)، چهل‌وپنج روزه (مجله‌ی سخن) و یا شصت روزه (روزگار نو)! هرچند از هم‌اکنون می‌توان نوشت که تاریخی که مجله‌ی سخن به عنوان تاریخ بازگشت مسافران از تاشکند ذکر می‌کند (جمعه سی‌ام دی‌ماه) درست نیست چراکه در آن سال سی‌ام دی‌ماه مصادف با یکشنبه است و نه جمعه، در حالی‌که سی‌ام آذرماه، روز جمعه است. پس چه‌بسا جمعه سی‌ام آذرماه درست باشد و جمعه سی‌ام دی‌ماه از سهو نویسنده و یا غلط چاپی حاصل آمده باشد!

این‌که ابوالقاسم جنتی عطایی می‌نویسد که «هدایت در سفر ازبکستان موفق به دیدن زادگاه رودکی... در شهر پنج‌رودک گشت و از گور و موزه‌ی عصر رودکی و آثار او بازدید کرد» جای تأمل بسیار دارد: زادگاه رودکی در تاجیکستان است و هیچ‌یک از مسافران در نوشته‌های خود به بازدید از تاجیکستان، جمهوری دیگر آسیای مرکزی، اشاره‌ای نمی‌کند و روشن نیست که نویسنده‌ی زندگانی و آثار صادق هدایت این اطلاعات را از چه منبعی به دست آورده است!

رفتار و کردار سیاسی و اجتماعی دکتر سیاسی مورد تأیید احزاب و نیروهایی چون حزب توده نبود. وی دولتمردی بود از بزرگان نظم مستقر. ریاست دانشگاه دکتر سیاسی هم آن‌زمان با انتقادهای دانشجویان حزب توده روبه‌رو می‌شد و نشانه‌ای از این موضع حزب توده و محافل نزدیک به آن را در مقاله‌ای می‌یابیم که در همان ایام روزنامه‌ی **رهبر** چاپ کرده است ( جلیل: «نظری به دانشگاه»، **رهبر**، ۲۸ آذر ۱۳۲۴ ). پس این‌که دانشگاه و سیاست‌های فرهنگی موضوع بحث و گفتگوی میان همسفران باشد هیچ بعید نمی‌نماید. حتی مهم‌تر، آن روزها ایران در ایامی بحرانی به سر می‌برد و مسائل تعیین‌کننده‌ای مطرح می‌شد؛ بعید است که سه تن از فرهیختگان کشور هم صحبت و هم‌سخن یکدیگر شده باشند و از آنچه در کشورشان می‌گذرد سخنی نگفته باشند! و می‌دانیم که نظر اینان در باره‌ی آنچه در ایران روی می‌داد یکسان و... همسان نبود.

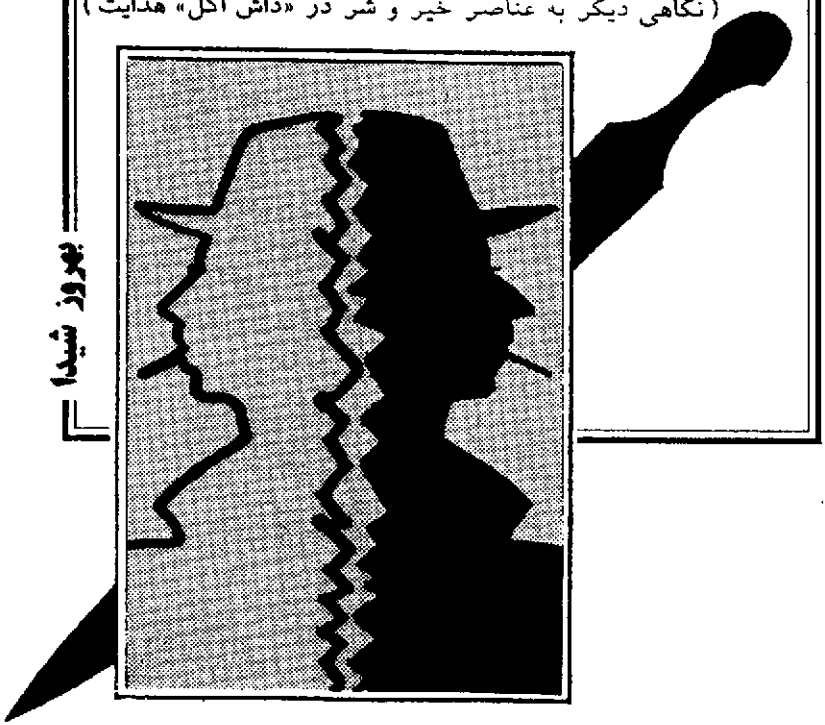
بیش از این نوشتن بر حدس و گمان می‌انجامد و اسارت در چنبره‌ی «اگر» و «شاید» را به همراه می‌آورد. اکنون از آنچه در آن سفر گذشت همین اشارات پراکنده و ناهمگنی را در دست داریم که از لابلای خاطرات و یادهای یادشده می‌یابیم. مگر این‌که در بایگانی جمهوری ازبکستان گزارش‌هایی هم در باره‌ی هیئت نمایندگی ایران، اعضاء و فعالیت‌ها و حرف و سخن‌های آن‌ها به دست بیاید. که این‌هم کشتگاه دیگری می‌شود محققان و متتبعان و چه بسا پنهان‌پیکاران را از هم‌اکنون تا زمان‌های آینده.

**پاریس، مرداد ۱۳۷۳**

# وقتی قدرت می‌میرد

( نگاهی دیگر به عناصر خیر و شر در «داش آکل» هدایت )

بهروز شیدا



درونمایه‌ی داستان کوتاه داش آکل بر سه عنصر همیشه‌مانای عشق، قدرت و مرگ بنا می‌شود؛ سه عنصری که در استحاله‌ی بی‌وقفه به یکدیگر، نه تنها سرنوشت قهرمانان اصلی داستان، که همچنین سرگذشت جهان غم‌انگیزی را رقم می‌زنند که در آن سرانجام مرگِ داش آکل تبدیل به نمادِ بی‌فرجامیِ انسانی می‌شود که جستجوی نوشداروی زخم قدرت را به ناکامی بازگشته است. داش آکل هدایت صحنه‌ی نبردِ همارِه‌جاریِ عشق و قدرت است؛ نبردِ پایان‌ناپذیرِ خیر و شر.

۱

کاکارستم تنهاست. تنها همچون همه‌ی قهرمانان داستان‌های هدایت، و تنها

همچون انسان، که چون به دامِ جهان گرفتار می‌آید، گمگشته‌ای را می‌ماند که به جستجوی کلید راز وجود، در خویش و در جهان به حیرت نظاره می‌کند. انسان راز مشترکی است: «سرشت انسان را باید تنها بر حسب تضادهای بنیادینی که هستی انسان را مشخص می‌کند و در دوپارگی زیست‌شناختی‌ای که بین غریزه‌های ازدست‌رفته و خودآگاهی ریشه دارد، جستجو کرد... انسان مجبور است به وحشت جدایی، ناتوانی و گمگشتگی غلبه کند و صورت‌های تازه‌ای برای مربوطساختن خود با جهان بیابد.»( ۱ )

کاکارستم تنهاست. تنها همچون انسان که برای گریز از غربت خویش افسانه‌ها را آفرید، به هستی ویژگی‌های دلخواه بخشید و تحقق یگانگی را در دنیای بی‌مرزِ امکاناتِ خیالی جست: «فرد با شناخت افسانه بنیان چیزها را می‌شناسد و بر آنها نظاره می‌کند و آنها را به خواست خود تکثیر می‌کند... با این کار فرد از جهان معمولی به در آمده و به جهان نورانی و آغازین... وارد می‌شود.»( ۲ )

کاکارستم تنهاست. تنها همچون انسان که در جستجوی نیمه‌ی گمشده‌ی خویش موجودات الهی-ازلی را دوجنسی( ۳ ) تصور کرد، در اندوه جدایی از زهدان مادر غریب و سرگشته شد( ۴ )، و چون خویش را در آینه تنها دید، از هراس «هویت منفصل» چنان بر خویش لرزید که به سوی وحدتی رؤیایی دست تمنا دراز کرد: «در مرحله‌ی آینه‌ای پیشازبانی، کودک از درون وضعیت خیالی، از هستی یک تصویر واحد و رضایت‌بخش می‌بیند که به سوی او بازمی‌گردد... گرایش خیالی حتی پس از شکل‌گیری خود ادامه دارد، زیرا اسطوره‌ی یک خودِ یکپارچه به توانایی‌اش برای همانندسازی با اشیاء جهان به مثابه‌ی دیگران وابسته است.»( ۵ )

کاکارستم تنهاست. تنها همچون انسان که به عالم مثال پناه برد و تاریخی سراسر رنج را درنوردید، مگر در نهایتِ جهان، گمشده‌ی خود را نشانی بیابد: «روح می‌خواهد با صورت معتدل به مفهوم راستین خود مطابق شود، ولی نفس او حجاب چهره‌ی جانش می‌شود و در این بیگانگی از خود، احساس سربلندی و خشنودی دروغین می‌کند.»( ۶ )

کاکارستم تنهاست. تنها همچون انسان که جدایی بین خود و دیگران را

زاییده‌ی پندار دانست و پرده‌ی وهم را کنار زد تا وحدت با دیگران را در پس نمودِ جهان تجربه کند: «در نظر شخص خوب پرده‌ی مایا (پندار، وهم) شفاف است. او می‌بیند که همه‌ی اشیاء یکی هستند و تمایز بین او و دیگران ظاهری است. وی از طریق عشق به این درون‌بینی می‌رسد و عشق همیشه عبارت است از همدردی، و با درد دیگران مربوط است. وقتی که پرده‌ی مایا کنار رود، یک شخص رنج تمام جهان را بر عهده می‌گیرد.»(۷)

کاکارستم تنهاست. تنها همچون انسان که از هراس تسلط اشیاء بر هستی خویش آشفته شد و به جهانی چشم امید بست که در آن «انسان، انسان باشد و عشق با عشق و اعتماد با اعتماد پاسخ داده شود.»(۸) کاکارستم همچون انسان تنهاست، اما در میان همه‌ی راه‌ها و کوره‌راه‌ها، قدرت را تنها راه گریز از تنهایی می‌یابد.

۲

قدرت بازی سه‌جانبه‌ای است؛ بازی‌ای که توأمان بین قدرتمندان با یکدیگر و هر قدرتمند با قدرت‌پذیر جریان دارد. در این بازی اما، میلِ حذفِ قدرتمندان دیگر و امکان تحمیل اراده بر قدرت‌پذیر، مفاهیمی به روشنی درهم‌تنیده‌اند، چه قدرت‌پذیر نیاز خویش به هویت و شادمانی را تنها به شرطی فراموش می‌کند که به قدرتِ پیروز دخیل بندد. برای قدرت‌پذیر، جستجوی شادی، میل به کسبِ اعتبار، نیاز به ماجراجویی برای گریز از کسالتِ روزمرگی و اشتیاق مفهوم‌بخشیدن به هستی، تنها در چهره‌ی قدرتمند پیروز، پاسخ دروغین می‌یابد. قدرت‌پذیر میل به یگانگی را در «گرایشات سادیستی و موهوم‌پرستانه»(۹) خویش فرو می‌نشاند و در تراژدی قدرتِ سرور به دنبال پایان خوش می‌گردد.

قدرتمند نیز از نیاز به شادمانی و پذیرفته‌شدن و هماهنگی حرکت می‌کند، اما بارِ ترسی مضاعف را بر دوش می‌برد. پذیرفته‌نشدن از سوی قدرت‌پذیر، او را به موقعیتی فرو می‌غلتاند که از آن گریخته است و از این رو تهاجمی همیشگی، تنها سلاح او در رودررویی با این ترس است: «فرد مبتلا به ترس تهاجمی عشقی ندارد، نه به نوع انسان، نه به یاری و نه به خودش؛ تمام نیرویی

که در دعوت به عشق و محبت و هرگونه آری‌گفتن جاری است، در وجود این آدم به مصرفِ لبیک‌گویی به قدرت می‌رسد.»( ۱۰ ) قدرتمند میل به یگانگی را از طریق شورِ ویران‌کننده‌ی قدرت پاسخ می‌دهد و چنین پاسخی او را به بازتولید دو نوع بیگانگی وامی‌دارد؛ بیگانگی با رقیبان حاضر و احتمالی از یک‌سو و بیگانگی با قدرت‌پذیران از سوی دیگر. آرزوی همیشه‌ی مرگِ رقیب تجسم این بیگانگی است. قدرت به غریزه‌ی مرگ دوستی استحاله پیدا می‌کند و مرگ جانشین عشق می‌شود: «نمایش دیگری از منش مرده‌دوست، این اعتقاد است که تنها راه‌حل هر مسئله یا کشمکش زور و خشونت است... آنچه مشخصه‌ی مرده‌دوست استِ این است که... قدرت تبدیل انسان به جنازه، نخستین و آخرین راه‌حل هرچیزی است.»( ۱۱ )

قدرتمند نیاز به عشق را در میلِ به قدرت فرو می‌نشاند و در این فرونشانی، مرگ را پاداش می‌برد. او که به دنبال شادی و وحدت به قدرت رو کرده است، سرانجام چاره‌ای ندارد جز این که فریاد برآرد که: «روح انتقام، دوستان من. این است بهترین چیزی که تا کنون بشر اندیشیده است.»( ۱۲ )

میل به قدرت، فریاد تنهایی آدمی و تمنای عشق گمشده‌ای است که در مرگ استحاله می‌یابد.

۳

کاکارستم بر بدوی‌ترین ابزار قدرت تکیه دارد. قدرت بدنی تنها ابزار او برای ایجاد باور در قدرت‌پذیران است. او در جامعه‌ای می‌زید که در بدویت خویش به قدرت تن به مثابه‌ی پناه و امنیت می‌نگرد و در قدرتِ قداره‌کشان هراس خویش از زخم‌پذیری را درمان می‌کند. تنهایی کاکارستم، تنها هنگامی کمرنگ می‌شود که قدرتِ جسم خویش را در تقابل با آکل به نمایش گذارد و اثبات کند و از همین رو مرگ ممکنی که در آغاز داستان بین او و آکل ایستاده است، چاره‌ای جز فعلیت ندارد: «همه‌ی اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکارستم سایه‌ی یکدیگر را با تیر می‌زدند.»( ۱۳ ) بازی مرگ یک سو ندارد، اما آنچه کاکارستم را از داش آکل متفاوت می‌کند، ناتوانی او در تبدیل عریان میلِ قدرت به میلِ عشق است. کاکارستم در جهانی می‌زید که در آن قدرت

تنها معیار سنجش است و تناقض و مرگ مفاهیمی که تبلور هماره‌ی این معیارند؛ چیزی که او را بدل به عنصر شّر می‌کند، تسلیم او در مقابل این معیار است. کاکارستم نماینده‌ی جهانی است که در آن به یاری قدرت، عشق می‌خرند.

کاکارستم با قتل داش آکل، امکان رهایی جهان از چنبره‌ی قدرت را می‌کشد. با مرگ داش آکل، امکان رهایی کاکارستم از تنهایی نیز می‌میرد.

کاکارستم همچون انسان تنهاست. تنها همچون انسان که شور یگانگی‌اش را در میل قدرت تعمید می‌دهد و دست خالی بازمی‌گردد. کاکارستم در پوشش پیروزی، امید خویش به وحدت را می‌بازد تا بر پیروزیِ جهانی مبتنی بر شّر صحه بگذارد.

در بازی همیشه‌ی عشق و قدرت و مرگ، رستم غریبانه قدرت و مرگ را تجسم می‌بخشد و هم از این‌رو تبلور عنصر شّر در جهانی یکسره تباه است. چه، خیری نیست، مگر نزد آنان که قدرت را به بهای عشق می‌خرند. آکل بیانگر چنین امکانی است.

۴

«داش آکل را همه‌ی اهل شیراز دوست داشتند. چه او در همان حال که محله‌ی سردزک را قرق می‌کرد، کاری به کار زن‌ها و بچه‌ها نداشت، بلکه برعکس با مردم به مهربانی رفتار می‌کرد... ولی بالای دست خودش چشم نداشت کسی را ببیند.»(۱۴) مهر مردم به داش آکل اما، نه بر گسترش خرد انسانی و عشق، که بر تقدس اسطوره‌ی قدرت استوار است. مهربانی داش آکل تنها از آن‌رو برجستگی می‌یابد که نشانه‌ی کَرَم قدرتی است که دیگران موقعیت تراژیک خویش را در پس چهره‌ی او پنهان می‌کنند. در تراژدی هماره‌برصحنه‌ی قدرت، قدرت‌پذیر، فارغ از واقعیت عینی، ویژگی‌های قدرتمند را ابعادی ذهنی می‌بخشد. در تکریم اسطوره‌های کوچک یا بزرگ، آدمی نیازهای بربادرفته‌ی خویش را حسرت می‌برد و از این‌رو: «هر پدیده‌ای را به صورت الگویی از صورت‌های معین به معاینه و مشاهده درمی‌آورد.»(۱۵) اسطوره‌ی قدرت اما، تا آنجا ماندنی و قابل ستایش است که از برآورده‌کردن

این نیازها سر نپیچد، چه شکست قدرت به معنای شکست قدرت‌پذیرانی است که از برپاداشتن جهان خویش به شابه‌ی تمامیتی از همه‌ی موجودیت‌های انسانی ناتوانند؛ قدرت‌پذیرانی که به خاطر همراهی با ساختاری که آنها را خوار داشته است، از یاد برده‌اند که خود نیز هستند.

پیوند داش آکل با قدرت‌پذیران، پیوندی است که بیرون از چگونگی او صورت می‌گیرد و از این‌رو هراس شکست را همیشه در خود پنهان دارد. داش آکل نیز تنهاست؛ درگیر نبردِ پایای مرگ و زندگی؛ درگیر نبرد قدرت. کاکارستم امکان سقوطِ اوست. کاکارستم باید خوار بماند. آکل را گریزی نیست: «کاکا مردت خانه نیست. معلوم می‌شه که یک بست فور بیشتر کشیدی، خوب شنگلت کرده... به پوریای ولی قسم اگر دومرتبه بدمستی کردی سبیلت را دود می‌دهم. با برگه‌ی همین قمه دونیمت می‌کنم.»( ۱۶ )

داش آکل تنهاست. تنها همچون انسان که در تمنای صید یگانگی در هراسی بی‌نهایت فرو می‌غلتد و در تناقض میل به زندگی و درگیری در غریزه‌ی مرگ هنوز تنهایی نصیب می‌برد. داش آکل را تا پیش از عشق مرجان خیری نیست، حتی اگر چون کاکارستم شریر ننماید.

۵

عشق مرجان، داش آکل را از بازی قدرت دور می‌کند. وقتی هراس بربادرفتن قدرت نزد مردم از میان می‌رود، تصور پیروزی کاکارستم نیز هراسی نمی‌آفریند: «تا حالا دو شب است کاکارستم چشم به راه شما بود. دیشب می‌گفت یارو خوب مارو غال گذاشت... به نظرم قولش از یادش رفته! داش آکل دست کشید به سبیلش و گفت: بی‌خیالش باش!»( ۱۷ )

داش آکل در عشق مرجان، اسکان دیگری برای درمان تنهایی خویش می‌جوید، با عشق مرجان او از مرگ می‌گریزد و میل قدرت را به سرچشمه و چرایی خویش باز می‌گرداند، چه اگر میل قدرت نشان تباهی عشق و معنای هستی است، استحاله‌ی قدرت به عشق، تنها حادثه‌ی خجسته است: «برانگیختن عشق در دیگران از طریق عشق‌ورزی آفریدن یک چیز تازه است، چیزی که قبلاً وجود نداشته است.»( ۱۸ ) آکل با عشق مرجان در آستانه‌ی آفریدن قرار

می‌گیرد؛ آفریدن یک کل که می‌تواند جایگزین مَن تنهای او شود. استحاله‌ی قدرت به عشق، او را از مرگ دور می‌کند و به سوی آفرینش می‌راند. توان این تغییر خاستگاه خیر اوست، اما دریغ که این امکان شکست می‌خورد. مرجان او را نمی‌بیند.

عشق تمامیتی است از دو جزء که تنها هنگامی تحقق می‌یابد که هر جزء خواست دیگری برای یگانگی با خویش را به دست آورد. بی دیده‌شدن از سوی معشوق، عشق هنوز تنها یک امکان است: «اگر من بتوانم بی آن‌که آزادی دیگری را پایمال کنم، خواست او را که من برایش یک عین، یک ذات هستم، تصاحب کنم، آنگاه به بنیاد و حقانیت خود تبدیل خواهم شد.»( ۱۹ ) داش آکل این فرصت را نمی‌یابد. مانع در تراژدی زمان ایستاده است؛ در گذر زمان تاریخی: «شاید مرا دوست نداشته باشد، بلکه شوهر جوان و خوشگل پیدا کند، نه، از مردانگی دور است... اما چه بکنم؟ این عشق مرا می‌کشد... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم مرجان، عشق تو مرا کشت.»( ۲۰ ) مرجان معشوقی است که به عاشق بدل نمی‌شود و از این‌رو علت وجودی داش آکل بی پاسخ می‌ماند. اینک گریزی نیست، مگر بازگشت ناامیدانه به تناقضی دردانگیز. داش آکل به جستجوی پاسخ هستی خویش از آفرینش به مرگ باز می‌گردد؛ از عشق به قدرت.

صحنه‌ی آخر داش آکل هدایت، صحنه‌ی نبرد خیر و شر است. داش آکل در برابر حرمتِ آفرینش سر به خضوع خم کرده است، اما توان آفریدن نیافته است. کاکارستم اما هرگز در آستانه‌ی چنین امکانی قرار نگرفته و بدان باور نیاورده است. مرگ داش آکل، مرگِ خیر است.

۶

داش آکل هدایت، بر مرگ یک امکان شهادت می‌دهد. امکان تحقق عشق در فضایی که از تناقض و میل قدرت انباشته است. در چنین فضایی آدمی همیشه تنهاست، چه جامه‌ی پیروزی بر تن کند و چه رخت عزای شکست بپوشد. داش آکل بهشتِ خویش را نمی‌یابد و غمگنانه پا به صحنه‌ی مصافی می‌گذارد که آبستن مرگ اوست. قدرت و مرگ توامان مادر و فرزند. جهان

آرزوی داش آکل آفریده نمی‌شود، اما درک حقانیت این جهان خود خیر است. داش آکل با باور عشق خیر مطلق است و با بازگشت به نبرد قدرت آمده است تا بر عدم امکان آرزویش مرثیه بخواند. آمده است تا بگوید آنان که عشق را به یاری قدرت می‌خرند، بر جهان سیطره گسترده‌اند. آمده است تا بگوید عشق شاخسار غریبی است در هجوم باد. آمده است تا بگوید تنهایی کاکارستم و مرگ داش آکل از یک جنس‌اند. آمده است تا بگوید جز مرگ یا تنهایی گریزی نیست. آمده است تا بگوید جهان قدرت فقط می‌میرد. آمده است تا بگوید انسان تنهاست. داش آکل مرده است. خیر مرده است. اما طوطی او دریغ او از عدم تحقق یک امکان را همراه با سمفونی پایای زاری مرجان و مرجان‌ها هنوز و همیشه فریاد می‌کند: «مرجان... مرجان... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم مرجان... عشق تو مرا کشت.»( ۲۱ )

تیرماه ۷۳

**منابع و توضیحات:**

۱ـ آناتومی و ویران‌سازی انسان، اریک فروم، ترجمه‌ی ا. صبوری، ص۳۴۷

۲ـ انسانه و واقعیت، میرچه الیاده، ترجمه‌ی نصرالله زنگویی، ص۲۲

۳ـ به عنوان نمونه نگاه کنید به پاسخ ایوب، یونگ و یا تلمود ( شرح تورات ). در تلمود،

موجود دوجنسی چنین توصیف شده است: «خداوند آدم را دارای دو چهره آفرید به طوری که در یک‌سو مرد و در طرف دیگر زن قرار داشت، سپس این آفریده را از وسط به دو نیم ساخت.»

۴ـ نگاه کنید به آناتومی و ویران‌سازی انسان، اریک فروم، ترجمه‌ی ا. صبوری

۵ـ نگاه کنید به مقاله‌ی ژان لاکان، زبان و ناخودآگاه، رامان سلون، ترجمه‌ی علی لاله‌جینی، اندیشه‌ی آزاد ۲۰و۱۹، بهار۱۳۷۳، ص۱۰۹

۶ـ عقل در تاریخ، گ. و. هگل، ترجمه‌ی حمید عنایت، ص۱۶۸

۷ـ شوپنهاور، به نقل از تاریخ فلسفه‌ی غرب، برتراند راسل، ترجمه‌ی نجف دریابندری، جلد سوم، ص۴۶۳

۸ـ نگاه کنید به دست‌نوشته‌های اولیه‌ی اقتصادی-فلسفی مارکس

۹ـ نگاه کنید به روان‌شناسی توده‌ای فاشیسم، ویلهلم رایش، ترجمه‌ی علی لاله‌جینی

۱۰ـ نقد و تحلیل جباریت، مانس اشپربر، ترجمه‌ی کریم قصیم، ص۷۰

۱۱ـ سیمون ویل، به نقل از آناتومی و ویران‌سازی انسان، اریک فروم، ترجمه‌ی ا. صبوری، ص۵۱۱

۱۲ـ چنین گفت زرتشت، فریدریش نیچه، ترجمه‌ی داریوش آشوری، ص۲۰۸

۱۳ـ مجموعه‌ی آثار صادق هدایت، مجموعه‌داستان سه قطره خون، انتشارات آرش استکهلم، ص۴۳

۱۴ـ همان، ص۴۵

۱۵ـ زبان و اسطوره، ارنست کاسیرر، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، ص۵۴

۱۶ـ مجموعه‌ی آثار صادق هدایت، مجموعه‌داستان سه قطره خون، انتشارات آرش استکهلم، ص۴۵

۱۷ـ همان، ص۴۹

۱۸ـ به نام زندگی، اریک فروم، ترجمه‌ی اکبر تبریزی، ص۱۸

۱۹ـ ژان پل سارتر، به نقل از شش متفکر اگزیستانسیالیست، هـ. ج. بلاکهام، ترجمه‌ی محسن حکیمی، ص۱۸۹

۲۰ـ مجموعه‌ی آثار صادق هدایت، مجموعه‌داستان سه قطره خون، انتشارات آرش استکهلم، ص۵۳

۲۱ـ همان، ص۶۱

# جایگاه مرگ در آثار صادق هدایت

محمدرفیع محمودیان

این موضوع با شیوه‌ی نقاشی مرده‌ی من تناسب مخصوصی داشت ـ نقاشی از روی مرده ـ اصلاً من نقاش مرده‌ها بودم.»

بوف کور (۱)

مرگ یکی از مضمون‌های اصلی آثار صادق هدایت است. مضمونی که گاه به صورت حاشیه‌ای و یک نکته میان نکات دیگر، و گاه ـ یا اغلب اوقات ـ به مثابه‌ی مسئله‌ی محوری در داستان‌های مختلف طرح می‌شوند. فضای افسرده، وهم‌آلود و متشتت داستان‌ها، در واقع همواره به وسیله‌ی معرفی مضمون مرگ از

موقعیت مشخص و انضمامی بهره‌مند می‌گردد. منتقدین آثار هدایت معمولاً بیان این مضمون را به افسردگی روحی نویسنده و شرایط نکبت‌بار و تیره و تار اجتماعی ایران نسبت می‌دهند.( ۲ ) به نظر آنان، هدایت، مأیوس از زندگی خود و وضعیت اجتماعی و فرهنگی ایران معاصر، ذهنیت خود را در داستان‌هایش انعکاس می‌دهد. مرگ خودکرده‌ی هدایت نیز از طرف آنان به عنوان دلیلی بر این یأس و افسردگی و اندیشه حول امر مرگ قلمداد می‌شود. من در این مقاله، در مقابل، سعی خواهم کرد موقعیت روانی نویسنده را به کناری گذاشته، به محتوای آثار همچون یک مسئله‌ی اجتماعی و فلسفی بپردازم. در این رابطه تلاش من بر این خواهد بود تا نشان دهم چرا مرگ و خودکشی به عنوان یکی از مسائل اصلی عصر، آن‌چنان جایگاه مهمی را در نوشته‌های هدایت اشغال می‌کنند و چگونه موضوع تأویلی مورد بحث، به یک واقعیت معین تبدیل شده، زندگی نویسنده را به کام نیستی می‌کشاند.

۱

تجدد دنیایی دین‌زدایی‌شده ( سکولار ) را می‌آفریند. کلیه‌ی حوادث و امور تاریخ و زندگی فرد در این جهان معنای مقدس، متعالی و مرتبط با مشیت الهی را از دست می‌دهد و تبدیل به پدیده‌های عادی، منفرد و بسته در خود می‌گردد. حوادث را اینک می‌توان با اتصال به اهداف غایی این جهانی، آکنده از معنا ساخت، ولی این اهداف غایی به صورت پیشاپیشی و سنتی وجود ندارند و افراد باید در همراهی و همکاری با یکدیگر آن را رقم زنند. این اهداف چون به محدودیت‌های بی‌شمار زندگی طبیعی و مادی این‌جهانی دچارند، همواره در حال عروج و فروپاشی هستند، از این‌رو دل‌بستن به آنها دل و جرئت قوی‌ای را طلب می‌کند. در این هنگامه، مرگ بیش از هر حادثه و پدیده‌ی دیگر، هویتی مستقل و بسته در خود پیدا می‌کند. مرگ را کمتر از هر چیز دیگر می‌توان به اهداف این‌جهانی مرتبط گردانید؛ مرگی که در خلاء جهان فرازمند الهی و حیات ازلی-ابدی سخت منزوی، منفرد و بی‌معنی به نظر می‌رسد. در مقابل این سئوال که «من چرا می‌میرم؟» کمتر انسان سراپا مدرنی پاسخ قانع‌کننده‌ای دارد. تنها در مذهب می‌شود پاسخی به این سئوال

یافت؛ ولیکن کجاست آن انسانی که آغشته‌ی زندگی و دیدگاه‌های مدرن شده باشد و توانسته باشد یک ایمان ساده و شهودی را در دل و اندیشه حفظ کند؟:

• حس می‌کردم در مقابل مرگ، مذهب و ایمان و اعتقاد چقدر سست و بچگانه و تقریباً یک‌جور تفریح برای اشخاص تندرست و خوشبخت بود ـ در مقابل حقیقت وحشتناک مرگ و حالات جانگدازی که طی می‌کردم، آنچه راجع به کیفر و پاداش روح و روز رستاخیز به من تلقین کرده بودند یک فریب بی‌مزه شده بود و دعاهایی که به من یاد داده بودند، در مقابل ترس از مرگ هیچ تأثیری نداشت.• (بوف کور، ص۸۲)

[ هدایت شیفته‌ی مرگ است. برای او مرگ در مقایسه با زندگی، که پر از خاطره‌های دردناک، احساس ضعف و دغدغه و دلواپسی آینده است، به سان عدم مطلق که در آن هیچ چیز وجود ندارد، ظاهر می‌شود. او که جستجوگر گریز از این زندگی لعنتیِ این‌جهانی است، در مرگ کُنامی را می‌یابد که زندگی را بدان راهی نیست. زندگی مدرن، برگذشتن از درد و رنج کشفِ محدودیت‌های قدرتِ انسان را به همراه دارد و این درد و رنج را راه نجاتی نیست به‌جز نابودی مرکز احساس آن یعنی آگاهی. ]

۲

دلهره در مقابل چنین مرگی، زندگی انسان‌های مدرن را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. نیستی به هولناکی تمام رو در روی همه، همچون نابودکننده‌ی تمامی آرزوها و برنامه‌ها ظاهر می‌شود. فرد در جهان کنونی دارای هویت تعین‌یافته و تدقیق‌شده‌ای نیست، وی همواره در حال شدن است؛ شدنی که هیچ مرز و محدودیتی را نمی‌شناسد. آن‌کس که در جای خود بایستد یا به حفظ آنچه که هست بکوشد، بعد از مدتی خود را نیست‌شده و بی‌هویت می‌یابد. همه در این شرایط خود را مجبور می‌یابند که به انواع حیل، آینده‌ای متفاوت از

گذشته و حال را برای خود تدارک ببینند. مرگ، درست سر این بزنگاه، تهدیدکننده‌ی همه‌ی این آرزوها برای آینده جلوه می‌کند. به دیگر سخن، انسان در تلاش است تا حوادث و مشقّات زندگی حال را به وسیله‌ی اتصال به هدفی در آینده معنادار بگرداند، یا به خود بپذیراند که آنچه در حال گذر است به قصد خاص و معینی در حال رویداد است، آنگاه به ناگهان مرگ، که خود بی‌معنی‌ترین حادثه‌ی زندگی است، به صورت تهدیدی برای نابودی و ناتمام‌گردانی همه‌ی برنامه‌های زندگی، ظاهر می‌شود.

«نه، ترس از مرگ گریبان مرا ول نمی‌کرد ـ کسانی که درد نکشیده‌اند این کلمات را نمی‌فهمند ـ به قدری حس زندگی در من زیاد شده بود که کوچک‌ترین لحظه‌ی خوش، جبران ساعت‌های دراز خفقان و اضطراب را می‌کرد.» (بوف کور، ص۸۳ـ۸۲)

«میرزاحسینعلی دردهای مافوق‌بشر را حس کرده بود. ساعت‌های نومیدی، ساعت‌های خوشی، سرگردانی و بدبختی را می‌شناخت و دردهای فلسفی را که برای توده‌ی مردم وجود خارجی ندارد می‌دانست. ولی حالا خودش را بی‌اندازه تنها و گمگشته حس می‌کرد. سرتاسر زندگی برایش مسخره و دروغ شده بود. با خودش می‌گفت:

«از حاصل عمر چیست در دستم؟ هیچ!»

این شعر بیشتر او را دیوانه می‌کرد.» (مردی که نفسش را کشت(۳)، ص۱۴۵)

[ هدایت در مرگ، رستگاری یا فنا در وجودی گسترده‌تر از خودِ انسانی‌اش را جستجو نمی‌کند. او عدم مطلق را طلب می‌کند. ما در اینجا با صوفی یا عارف متجددی روبرو نیستیم که خواهان تمرکز آگاهی خود حول تأمل در وجودی لایتناهی باشد، سر و کار ما بلکه با انسان حساس مدرنی است که دلبسته‌ی هیچگونه آگاهی‌ای نیست و تنها و تنها می‌خواهد که این

جهان را با تمام مسائل و مشکلاتش به حال خود واگذارد. ]

۳

دلهره از مرگ، دلهره از رهاکردن بی‌سرانجام زندگی است؛ دلهره از بیهوده‌گشتن تمامی مشقّات و رنج‌های روزمره است؛ دلهره از عدم بهره‌وری از محصولات طبیعی زندگانی این‌جهانی است. این دلهره در جهان معاصر به شکل زشتی وحشتناک می‌نماید. تجدد افق‌های آینده را برای همه می‌گشاید و همه را به امکان فتح این آینده امیدوار می‌سازد. هرکس اکنون قرار است سعادت و خوشبختی خود و جهان را تضمین کند. در مقابل تلاش و کوشش شخص، هیچ حصار یا مانعی، به ظاهر، وجود ندارد. البته، به‌جز مرگ.

**«همه‌ی کابوس‌های هراسناکی که اغلب به او روی می‌آورد، این‌دفعه سخت‌تر و تندتر به او هجوم‌آور شده بود. به نظرش آمد که زندگی او بیهوده به سر رفته، یادگارهای شوریده و درهم سی‌سال از جلوش می‌گذشت، خودش را بدبخت‌ترین و بی‌فایده‌ترین جانوران حس کرد.»** (مردی که نفسش را کشت، ص۱۴۴)

[ تلخی و دردناکی‌ای که ما انسان‌های معمولی در مرگ می‌یابیم برای هدایت بیگانه می‌نماید. این زندگی است که برای او پر از درد و شکنجه و تلخی است. مرگ، در عوض، زیباست و لذت‌آفرین، و فرا می‌رسد تا همچون نوشدارویی همه‌ی آلام را تسکین دهد. زیبایی مرگ نه تنها مرتبط به مطلقیّت آن است، بلکه از آن نیز سرچشمه می‌گیرد که دو عامل متناقض هستی و نیستی را با هم ادغام می‌کند. آن‌که مرده است هنوز اثر هستی را بر خود دارد، همچون زن اثیری در رختخواب، حاضر وجود دارد، اما این وجود بی‌آگاهی و پیوسته به مطلق یک جسم بی‌جان است و نه چیز دیگری. ]

۴

ولی آرمان‌های تجدد را نباید قربانی‌شده‌ی مرگ انگاشت. آن‌چنان نیرویی در جهان جدید هست که با آن بشود مرگ را نیز به زیر مهمیز کشید. اگر

مرگ به ناگهان، غیرمترقبه، فرا می‌رسد و ما را غافلگیر می‌کند، ما با برنامه‌ریزی به تقابل با آن برمی‌خیزیم. عقلانیت متجدد را چه بهتر که همین‌جا به کار گرفت. خودکشی، مرگِ خودکرده، راه مبارزه با مرگ می‌شود. در زمان معین، با ساعت و دقیقه‌ی مشخص، خود مرگِ خویش را می‌آفرینیم و مرگ را از اسلحه‌ی اصلی خویش، غیرمترقبه‌بودن، خلع‌سلاح می‌کنیم، و سیر تاریخ را ( حداقل از چشم‌اندازِ خود ) متوقف می‌سازیم.

«هنگامی که آزمایش سخت و دشوار زندگانی چراغ‌های فریبنده‌ی جوانی را خاموش کرده است... اوست که چاره می‌بخشد. ای مرگ تو نوشداروی ماتم‌زدگی و ناامیدی می‌باشی... تو پرتو درخشانی، اما تاریکی‌ات می‌پندارند... تو دریچه‌ی امید به روی ناامیدان باز می‌کنی... تو زندگانی جاویدان داری.»
( ۴ )

«اضطراب و هول و هراس و میل زندگی در من فروکش کرده بود، از دورریختن عقایدی که به من تلقین شده بود آرامش مخصوصی در خودم حس می‌کردم ـتنها چیزی که از من دلجویی می‌کرد امید نیستی پس از مرگ بود. فکر زندگی دوباره مرا می‌ترسانید و خسته می‌کرد ـمن هنوز به این دنیایی که در آن زندگی می‌کردم انس نگرفته بودم، دنیای دیگر به چه درد من می‌خورد؟» ( بوف کور، ص۹۰ )

[ کوشندگی و بی‌قراری انسان مدرن را باید با مرگ درآمیخت. نباید اجازه داد تا سرنوشت، نیرویی متعلق به سیر حوادث در جهان پر از اضطراب کنونی، نیستی را به ارمغان آورد. باید خود پا جلو نهاد و مرگ را آفرید. هدایت تصویرگر و تحسین‌گر جنایت و خودکشی است. او را با مرگی که در نتیجه‌ی گذر طبیعی عمر به وقوع می‌پیوندد چندان کاری نیست. قهرمانان او شاید از همه‌ی کارهای جهان وامانده باشند، اما می‌دانند که با جوهر هستی، زندگی انسان، چکار کنند و چگونه بر آن تفوق یابند. ]

۵

این شاید فتحی بیهوده به نظر آید: خودکشی، خود پذیرش مرگ است؛ تسلط بر دشمن به وسیله‌ی همراه‌شدن با آن است. ولی آیا در مقابل دشمنی چنین شرور و قدرتمند، جز این‌گونه می‌توان مبارزه‌ای را پیش برد؟ جوابی که از اندرون تجدد برخاسته همواره در این مورد اثباتی بوده. آری، با آفرینش و ثبت حضور ما در زندگی و قطعیتِ مادی بخشیدن به تلاش‌هایمان در زندگی چیزی را به جای می‌گذاریم که حتی مرگ نتواند آن را به ویرانی کشاند. کارگران، کالاهای مصرفی را به مثابه کارِ تجسدیافته به جامعه عرضه می‌کنند؛ بورژوازی سوداگر، تلاش خود را در سرمایه‌ی انباشته‌گشته متحقق می‌سازد؛ بوروکرات‌ها سند روی سند انبار می‌کنند و هنرمند شعر، داستان و اثر هنری می‌آفریند.

**«در این‌جور مواقع هرکس به یک عادت قوی زندگی خود، به یک وسواس خود پناهنده می‌شود: عرق‌خور می‌رود مست می‌کند، نویسنده می‌نویسد، حجّار سنگ‌تراشی می‌کند و هرکدام دق‌دل و عقده‌ی خودشان را به وسیله‌ی فرار در محرک قوی زندگی خود خالی می‌کنند و در این مواقع است که یک‌نفر هنرمند حقیقی می‌تواند از خودش شاهکاری به وجود بیاورد.»** ( بوف کور، ص۲۶ )

[ فتح زندگی نه، بلکه فتح مرگ خصلت‌نمای قدرت انسان مدرن است. «باید کشت!» فرمان عاجل اراده‌ی تجدد به ماست: زندگی انسان باید تباهِ دستاوردهای به‌جاماندنی آن گردد. شکوه تمدن مدرن بشری در آن نهفته است که انسان‌ها با گذشتن از جان خود آن را شکل می‌دهند. هدایت نیز آگاه است که مرگ انسان هستی جامد و قطعی تمدن بشری را به جای می‌گذارد، هستی‌ای که آگاهی را در آن خللی نیست و از این‌روی نیستی مطلق را شکل می‌دهد. راویان بوف کور و زنده به گور می‌نویسند تا از ورای مرگ خود و

دیگران سند ادبی‌ای به‌جای نهند. اثر ادبی در این‌جا نظارت بر مرگ مستقیم یا تجربه‌شده دارد. نویسنده باید بمیرد تا اثر زاده شود، اثری که نیستیِ مطلق مطلوب نویسنده را تجسد می‌بخشد. ]

۶

فراافکنی کوشش‌های یک‌عمر زندگی در محصولات و پدیده‌های گوناگون، کارِ سختی جلوه نمی‌کند. هرکسی را بدان دسترسی هست که کارگر، بورژوا و بوروکرات شود و کالا، سرمایه و سند از خود به یادگار نهد. در این موقعیت کار هنرمند از همه سخت‌تر است. آنچه او از خود به جای می‌نهد خودبه‌خود محصول کار و تلاش پنداشته نمی‌شود. شعرِ بی‌مایه تلقی‌شده را ما شوخیِ بی‌جای انسان سردرگمی حساب می‌کنیم و به او که تابلو نقاشی غیرقابلِ تطابقی با سلیقه‌ی همگانی کشیده توصیه می‌کنیم که به دنبال کار و زندگی برود و دست از بازی‌های الکی بکشد. آنچه هنرمند می‌آفریند تنها هنگامی از مادیت یک پدیده‌ی تولیدشده برخوردار می‌گردد که مورد قبول همگان ( یا بخش مهمی از این همگان ) افتد.

«ولی من، من که بی‌ذوق و بیچاره بودم، یک نقاش روی جلد قلمدان چه می‌توانستم بکنم؟ با این تصاویر خشک و براق و بی‌روح که همه‌اش به یک شکل بود چه می‌توانستم بکشم که شاهکار بشود؟ اما در تمام هستی خودم ذوق سرشار و حرارت مفرطی حس می‌کردم، یک‌جور ویر و شور مخصوصی بود، می‌خواستم این چشم‌هایی که برای همیشه به هم بسته شده بود روی کاغذ بکشم و برای خودم نگه‌دارم.»
( بوف کور، ص۲۷ـ۲۶ )

[ خودکشی بیش از جنایت و در نتیجه بسیار بیشتر از مرگ طبیعی روح و جوهر عصر مدرن را بازتاب می‌دهد. خودکشی بازی با زندگی، تقدیر و مرگ محسوب می‌شود و رهایی انسان از همه‌ی قیودات اجتماعی و طبیعی را به همراه دارد. هدایت با بازی با مرگ، خود را از همه‌ی قیودات این جهان آزاد

می‌کند و نشان می‌دهد ( حداقل به خود ) که می‌تواند آزاد سرنوشت خود را رقم زند. او همانند بودلر و بنیامین( ۵ ) به این کشف نایل آمده که خودکشی علامت مشخصه‌ی تجدد است. ]

۷

کالا، سرمایه و سند به هنگام پیدایش از قطعیّت عینی برخوردارند، زمان در این رابطه نقش مهمی بازی نمی‌کند. محصول کار هنرمند اما در لحظه‌ی آفرینش ابژه‌ی معینی نیست. اگر شعر سروده‌شده‌ای جایی به چاپ نرسد، شعر محسوب نمی‌شود و داستان انتشارنیافته، به مانند داستان نقل‌نشده، وجود خارجی ندارد. از این‌رو دغدغه‌ی هنرمند در پیشی‌جویی از مرگ فزون‌تر از دیگران است. در مقابل او همیشه ورطه‌ی زمانی‌ای وجود دارد که مرگ می‌تواند آن را به پرتگاهیَ تبدیل کند.

**«گاهی با خودم نقشه‌های بزرگ می‌کشم، خودم را شایسته‌ی همه کار و همه چیز می‌دانم، با خود می‌گویم: آری کسانی که دست از جان شسته‌اند و از همه چیز سر خورده‌اند تنها می‌توانند کارهای بزرگ انجام بدهند. بعد با خودم می‌گویم: به چه درد می‌خورد؟ چه سودی دارد؟ ...دیوانگی، همه‌اش دیوانگی است! نه، بزن خودت را بکش، بگذار لاشه‌ات بیفتد آن میان، برو، تو برای زندگی درست نشده‌ای، کمتر فلسفه بباف، وجود تو هیچ ارزشی ندارد، از تو هیچ کاری ساخته نیست!»** ( زنده به گور، ص۲۰_۱۹ )

[ آفرینندگی ادبی برای هدایت، از طریق بازی با مرگ امکان‌پذیر است. دست‌شسته از زندگی و مجذوب نیستی، او قلم به دست می‌گیرد تا مرگ را، اگر نه مستقیم، بلکه به طور ذهنی ثبت‌شده، روی کاغذ تجسم بخشد. نوشتن برای او دوری‌جویی از مرگ نیست، نزدیکی‌خواهی بدان است. ]

۸

در تصویر تجدد از خود، هنرمند همچون خلاق‌ترین و آزاده‌ترین عناصر ظاهر می‌شود. او از هیچ آنچه را می‌آفریند که پرمعناترین چیزهاست. در این آفرینش او می‌تواند تمامی سنگینیِ بارِ سنت و تاریخ را نفی کرده، سبک و رسم نویی را بنا نهد. در این راستا، گمان می‌رود که او قهرمان تقابل با مرگ است ـ مگر نه این‌که در روند تاریخ تنها نام او را به همراه معدود نام‌های دیگری از دانشمندان، فیلسوفان و سیاستمداران به خاطر می‌سپاریم؟ اگر مرگ بی‌معناست، آفریده‌ی هنری بامعناست، چه هنرمند روح زندگی و جهان را در آن خلاصه می‌کند. کالا، سرمایه و سند جز برای آنان که از آن استفاده می‌کنند، بی‌معنی جلوه می‌کند، ولی کار هنری قرار است برای همه بامعنا جلوه کند.

«موضوع این کتاب‌ها عرفان و فلسفه‌ی قدیم و تصوف بود... نه این‌که میرزاحسینعلی از دانستن معنی آنها عاجز بود... آنها را در خودش حس می‌کرد و یک دنیای ماوراء دنیای مادی در خودش ایجاد کرده بود و همین سببِ خودپسندی او شده بود ـ چون او خودش را برتر از سایر مردم می‌دانست و به این برتری خود اطمینان کامل داشت.» (مردی که نفسش را کشت، ص۱۳۴)

[ در انتها، چون آثار ادبی هدایت خود حیاتی مستقل نمی‌یابند، روندِ نزدیکی‌گردانی ذهنی، ناتمام برجای می‌ماند. راهی نمی‌ماند جز آن‌که مرگ را نه در ذهن، نه روی کاغذ و نه در تجسد کلام، بلکه در صحنه‌ی عملی زندگی جستجو کرد. ایده‌ی ثبت‌شده روی کاغذ و لای صفحات کتاب به جهان واقعی اتاق، پل، خیابان و هتل راه پیدا می‌کنند. ابعاد خیالی‌ـذهنیِ ایده و کلام، جای خود را به حجم لغزنده و فراگیر آب و گازی می‌دهند که سطوح مختلف تن را در بر می‌گیرند و مرگ را به ارمغان می‌آورند. ]

۹

در نتیجه‌ی آن فشار سنگین بر هنرمند در تقابل با مرگ، او بار محنت خود و دیگران را بر دوش می‌کشد. هم از این‌روست که آنگاه که گمان بَرَد با آفرینندگی نمی‌تواند به مبارزه با مرگ برخیزد، رو به سوی خودکشی می‌آورد. شعرهای نوشته بر کاغذهای مچاله‌گردیده، داستان‌های به چاپ نرسیده و تابلوهای نقاشی متروکه، دلهره از مرگِ غیرمترقبه را به شدتِ تمام در ذهن می‌گستراند. هنرمند به مثابه عنصر خلاق و پویا، با برنامه‌ریزی عقلانی و هدفمند به چاره‌جویی برمی‌خیزد و خود مرگ خود را رقم می‌زند.

«از ته دل می‌خواستم و آرزو می‌کردم که خودم را تسلیم خواب فراموشی بکنم. اگر این فراموشی ممکن می‌شد، اگر می‌توانست دوام داشته باشد، اگر چشم‌هایم که به هم می‌رفت در وراء خواب آهسته در عدم صرف می‌رفت و هستی خود را احساس نمی‌کردم، اگر ممکن بود در یک لکه‌ی مرکّب، در یک آهنگ موسیقی یا شعاع رنگین تمام هستی‌ام ممزوج می‌شد و بعد از این امواج و اشکال آنقدر بزرگ می‌شد و می‌دوانید که به کلی محو و ناپدید می‌شد به آرزوی خود رسیده بودم.» (بوف کور، ص۴۲)

«از همه‌ی این‌ها غریب‌تر رفیق و همسایه‌ام عباس است، دو هفته نیست که او را آورده‌اند، با من خیلی گرم گرفته، خودش را پیغمبر و شاعر می‌داند. می‌گوید که هرکاری، بخصوص پیغمبری، بسته به بخت و طالع است. هرکسی پیشانی‌اش بلند باشد، اگر چیزی بارش نباشد می‌گیرد و اگر علامه‌ی دهر باشد و پیشانی نداشته باشد به روز او می‌افتد.» (سه قطره خون، ص۱۳)

[ اثر ادبی، نیستی مطلق مورد نظر نویسنده را نمی‌یابد. خواننده ذهنیت خود را، به هنگام قرائت، به درون اثر تزریق می‌کند، یگانگی اولیه‌ی کلمات و

جملات و استعاره‌ها را از آنها برگرفته، بدان‌گونه که خود می‌خواهد آنها را به صورت عناصر مجزّا تأویل می‌کند و به همدیگر مرتبط می‌سازد. خواندن هیچ اثری بدون این خلاقیت و پویایی خواننده و تأثیر آن بر اثر مورد قرائت، امکان‌پذیر نیست.( ۸ ) هدایت مرگ را تنها و تنها برای خود آفرید؛ او همه‌ی ما، خوانندگان کارهایش را، محکوم ساخت که تا به ابد زنده و هوشیار آنها را بخوانیم و تأویل کنیم. ]

**یادداشت‌ها:**

۱ـ هدایت، صادق: بوف کور، انتشارات نوید ـ انتشارات مهر، ساربروکن، سال انتشار نامعلوم ( اولین انتشار: ۱۳۱۵، بمبئی )

۲ـ نمونه‌ای از این درک را در کتاب زیر می‌توان مشاهده کرد:
همایون کاتوزیان، محمدعلی: صادق هدایت و مرگ نویسنده، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲

۳ـ هدایت: «مردی که نفسش را کشت»، در صفحات ۱۴۹ـ۱۲۹ کتاب سه قطره خون، انتشارات نیما، استکهلم، ۱۹۸۸

۴ـ مقاله‌ی «در باره‌ی مرگ» هدایت در کاهنامه‌ی ایرانشهر ( برلن ) به تاریخ فوریه ۱۹۲۶ انتشار یافت. نقل‌قول فوق را من از کتاب کاتوزیان، با مشخصات زیر برگرفته‌ام:
همایون کاتوزیان، محمدعلی: صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، طرح نو، تهران، ۱۳۷۲

۵ـ ر. ک. به یادداشت‌های بنیامین در باره‌ی بودلر:
Benjamin, Walter. 1990. Paris 1800-Talets Huvudstad (Passagearbetet. Band 1) Stockholm / Stehag: Symposion Bokförlag. sidor 242,278 och 304

۶ـ هدایت: «زنده به گور»، در صفحات ۲۷ـ۹ کتاب زنده به گور، انتشارات آرش، استکهلم، ۱۹۹۰

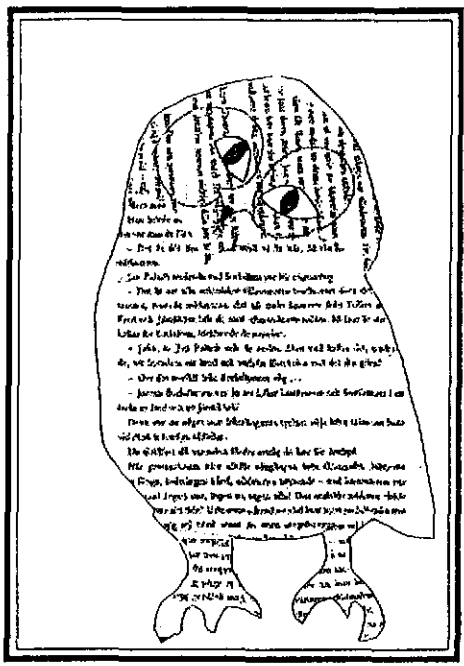
۷ـ هدایت: «سه قطره خون»، در صفحات ۲۲ـ۹ کتاب سه قطره خون

۸ـ ر. ک. به:
Barthes, Roland. 1988. The Death of the Author. PP. 167-172 in Modern Criticism and Theory, Edited by David Lodge. London and New York: Longman

# بودیسم و ساختار بوف کور

برگردان: کورش زند

ریچارد ویلیامز



طرح: انتشی بری

زمانی می‌شد معنی و سبک داستان‌های روایی را از روی خود اثر کشف کرد؛ به عبارت دیگر، راوی به مثابه‌ی شاهد، نظمی ـ نوعی ساختار نسبی برای ما ـ را القاء می‌کرد که به یاری آن خود می‌توانست به مجموعه‌ای از حوادث اتفاقی سامان دهد. انواع گوناگون داستان کوتاه و رمان قرن بیستم اما، به ما آموخته‌اند که دیگر نباید منتظر مدل‌های مبتنی بر ساختار باشیم. حالا راوی خود عاملی است که همه‌ی تصویرهای رمان از ذهن او سرچشمه می‌گیرد. چیزی که به بسیاری از داستان‌های مدرن ویژگی می‌بخشد و آنها را تبدیل به پیش‌نویسی کلی ـ که خواننده باید از روی آن به آگاهی‌های پراکنده نظم دهد ـ می‌کند، ذهنی‌بودن شدید صدای راوی است. به عبارت دیگر، در این نوع از داستان، شکل مجموعه‌ای از ارزش‌های ثبت‌شده نیست و به ناچار ما باید به

خود اثر بازگردیم؛ نکته‌ای که منقدانِ «رمان نو»ی اروپا دیرزمانی است آن را کشف کرده‌اند.

«یکدستی روایت و زاویه‌ی دیدِ آن خواننده را مجبور می‌کند که همان‌گونه که «لارنت لاسیج» Laurent LaSage گفته است: «در حصارهای آگاهی راوی» باقی بماند، اجازه‌ی گفتگو با نویسنده را نیابد و امکان خروج از متن و نگاه به موقعیت را پیدا نکند.»( ۱ )

بی‌تردید چنین اثری حسی ناخوشایند در ما برمی‌انگیزد. به هر تقدیر، تکیه بر تحولات تاریخی آشنا و عقلانی‌کردن فردیت بنیادی و صدای درونی-ذهنیِ روایت منثور جدید، راهی برای فرار از دشواری‌های خودِ اثر است و منقدی که خود را به زاویه‌ی دید درونی اثر محدود نکند، به برداشت‌های نادرستی دست خواهد یافت. شاید بتوان یکی از گرایش‌های عمده‌ای را که منجر به برداشت‌های نادرست می‌شود، چنین جمع‌بندی کرد: اگر ما تنها بتوانیم تأثیرات اثر، پیش‌فرض‌های ادبی و غیرادبی نویسنده و نیز آرایشی را که او در ترکیب اثر به کار گرفته است دریابیم، داستان مدرن به آسانی خوانده و فهمیده خواهد شد.

«برج عاج هدایت» Hedayat's Ivory Tower اثر «ایرج بشیری» ( ۱۹۷۴ )، بیانگر آن است که این گرایشات صوری، بر بازنگری‌های آثار هدایت نیز مؤثر واقع شده است. بشیری تأکید می‌کند که «فضای وهم‌آلود و سبک انقلابی بوف کور، ناشی از تأثیرات هند و اروپایی است.»( ۲ ) نویسنده با به‌کارگیری اصطلاح هند و اروپایی از ما می‌خواهد که در این اصطلاح، ترکیب بسیار ویژه‌ای از انگاره‌ها، بُن‌مایه‌ها و ساختار بودیستی، زرتشتی و ریلکه‌ای کشف کنیم. تحلیل او اگرچه به ظاهر کوششی است برای بیان اهمیت هدایت و بوف کور در روند پیشرفت داستان مدرن فارسی، اما در واقع خلاقیت نویسنده را زیر سئوال می‌برد. او به اثر به مثابه‌ی مجموعه‌ای از تکه‌هایی می‌نگرد که از این‌جا و آن‌جا وام گرفته شده است؛ ترکیبی از آثار قدیمی گوناگون که قابلیت انعطاف دارد:

«مقایسه‌ی تکه‌های وام‌گرفته‌شده با نسخه‌های اصلی، دوگانگی انگیزه‌های نویسنده را روشن می‌کند؛ چیزی که نمی‌توان به سادگی از آن گذشت. هنر

هدایت را تنها باید در خلق یک چهل‌تکه‌ی ادبی جستجو کرد.»( ۳ )

شدیدترین حمله علیه یک نویسنده، به مثابه‌ی هنرمندی خلاق، آن است که او را تا حد یک تکنیسین تنزل دهیم.

شاید یکی از مهم‌ترین تفکراتی که گفته می‌شود بر چهارچوب و محتوای بوف کور تأثیر بسیار داشته است، بودیسم است. «دیوید شامپاین» David Champagne در «تخیل هندی در بوف کور» با مهارت تمام نشان داده است که واژه‌ی بودایی همواره به شکلی سهل‌انگارانه برای مفاهیم گوناگون هندی به کار گرفته شده است. بحث من در مقاله‌ی حاضر، به بحث شامپاین بیشتر شبیه است؛ چرا که بشیری نیز معتقد است که ساخت بوف کور بر الگوی استعاره‌ای متن سانسکریت «بوداکاریتا» Buddhacarita ـ که گویا زندگی‌نامه‌ی بودا و منتسب به «اشواقوزا» As´vaghosa‌ی شاعر است ـ مبتنی است: «به نظر می‌رسد که هدایت متن را تحلیل کرده است، راوی بوف کور را به جای بودای زندگی‌نامه نشانده است و فضا و مکان و زمان را در قالبِ زمینه‌ی داستان ایرانیِ پیش از مغول تغییر داده است.»( ۴ ) استدلال‌های بشیری را به‌طور خلاصه، می‌توان چنین جمع‌بندی کرد:

«۱ـ بوداکاریتا، منبع اصلی هدایت است.

۲ـ بنابراین به شکل ضمنی گفته می‌شود که داستان را با توجه به ساخت و محتوای بودایی آن می‌توان بهتر تفسیر کرد.

۳ـ از آنجا که داستان از بوداییسم الهام گرفته است، در جوهر خود هندی است و بدین خاطر وهم‌گونه جلوه‌گر می‌شود؛ بدین‌ترتیب این نظر که هدایت تحت تأثیر مواد مخدر داستان را نوشته است، رد می‌شود: «هدایت در بوف کور ثابت می‌کند که یک انسان منظم سیستماتیک برای خلق بوف در خوانندگانش نیازی به مواد مخدر... ندارد.»( ۵ )

روند گزینش بشیری را به دشواری می‌توان تعیین کرد. به ویژه آن که خودش نیز می‌پذیرد که «هیچ مدرک معتبری وجود ندارد که آشنایی هدایت با بوداکاریتا ـ کتابی که هدایت برای نوشتن بوف کور از آن استفاده کرده است ـ را ثابت کند.»( ۶ ) بی‌تردید زندگی‌نامه‌ی بودا، برای ادبیات بودایی هندی، تم محبوبی است. اما بوداکاریتا تنها زندگی‌نامه‌ی بودا و ماهرانه‌ترین

آنها نیست، بلکه تنها بیان هنری قصه‌های «پالی جاتاکا» Pali Jataka ـ داستان‌های تولد بودا ـ است.

از حماسه‌ی عظیم «رامایانا» Ramayana، همواره به عنوان منبع اصلی تکنیک داستان‌سرایی آشوقوزا نام برده شده است.( ۷ ) ویژگی بودایی بوداکاریتا را باید در محتوای آن جستجو کرد و نه در سبکِ زمانی‌اش. اما نکته‌ی مهم‌تر این است که کلّ زندگی‌نامه‌ی بودا ( تولد، رهایی از رنج، ناپایندگی، سلوک، آزمایش‌ها، وسوسه‌ها، بیداری فرجامین و پیروزی ) در حقیقت، از ساختمانی مشابه همه‌ی نمونه‌های ادبیاتِ زندگی‌نامه‌ای هند برخوردار است. «کاریتام» Caritam یا زندگی‌نامه، در واقع یک نوع ادبی است، و ما برای این‌که همسانی‌های ساختاری زندگی‌نامه‌ها را دریابیم، تنها نیاز داریم به روند زندگانی دیگر خدایان مقدس هندی همچون «ماهاویرا» Mahavira ـ که معاصر بودا و بنیان‌گذار «جاییینیسم» Jainism است ـ و یا قهرمان هندو، «راما» Rama، مراجعه کنیم. چنین روندهایی اما، منحصر به ادبیات مذهبی نیست، بلکه در همه‌ی ادبیات سفرنامه‌ای و جستجوگرانه‌ی هند باستان به چشم می‌خورد. جستجوی نمادین قهرمان ناسوتی، «ویدیادهارا» Vidyadhara، تلاشی است در راه تحقق خود که سرانجام او را قادر می‌کند از موقعیت انسانی خویش برگذرد و به طلا دست یابد. ادبیات جستجوگرانه‌ی سانسکریت، چه مذهبی و چه ناسوتی، خود را تنها وقف یک هدف ماورایی می‌کند: «نیل به جهانی عرفانی که پایه‌ی کّل تفکر هندی است؛ فراروی از محدودیت‌های غم‌انگیز انسانی و رسیدن به مرحله‌ای عالی‌تر.»( ۸ )

گذشته از نکاتی که بشیری در مورد تأثیرات هندی بر تکنیک وهمی بوف کور مطرح می‌کند، سئوال اساسی این است که آیا الگوی ساختاری بوف کور بارِ هندی دارد؟ بشیری استدلال خویش را با توجه به مقایسه‌ی هسته‌ی مرکزی کتاب بوداکاریتا و سطوح مشابه بوف کور، پی می‌ریزد. به‌علاوه، طرح دایره‌گونه‌ی داستان مرتباً تکرار می‌شود و هر دایره، نظر نویسنده در مورد تم و حرکت اثر را پُررنگ‌تر می‌کند. بشیری هفت محور را برای مقایسه پیشنهاد می‌کند:( ۹ )

بوداکاریتا

۱ـ تولد بودا
۲ـ افسانه‌ی چهار چشم‌انداز گذرا و رهایی از رنج و ناپایندگی
۳ـ سلوک
۴ـ آزمایش‌ها: ملاقات با فرزانگان و کشف راه راست
۵ـ پذیرش کاسه‌ی شیر دلمه‌شده از دختر باکره و «بازگشت به زندگی» بودا
۶ـ «مارا» Mara بودا را وسوسه می‌کند
۷ـ بودا به نیروانا دست می‌یابد

## بوف کور

۱ـ تولد راوی
۲ـ روبرویی با سایه: آگاهی از رنج و مرگ
۳ـ سفرودنبال‌کردن ردپاهایی‌که به رود «سورن» Suren ختم می‌شود
۴ـ دیدارها: دیدار از رودخانه‌ی سورن و دیگر نقاط غیرعادی
۵ـ بازگشت راوی به سوی همسرش
۶ـ وسوسه‌ی راوی: زنش به سوی او می‌آید
۷ـ نیروانای راوی: زخم‌خورده از زنش چون مارگزیده‌ای تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود

بی‌تردید همسانی‌های قابل‌توجهی بین این دو اثر وجود دارد، اما وجود چنین همسانی‌هایی در آثاری که تحقق و کمال را جستجو می‌کنند، طبیعی است. به عبارت دیگر، در ادبیات جستجوگرایانه، چنین همسانی‌هایی همیشه وجود دارد؛ هرچند که باید توجه داشت که جستجوی بودا قصه‌ی موفقیت است، حال آنکه بوف کور از شکست می‌گوید. به عنوان نمونه، بشیری می‌گوید که پذیرش کاسه‌ی شیر از دوشیزه‌ی باکره به معنای بازگشت به زندگی خوردن و نوشیدن است(۱۰) ـ احتمالاً برای این‌که بتواند آن را با بازگشت راوی به سوی همسرش مقایسه کند. اما از یاد نبریم که بودا پس از نوشیدن شیر، کاسه‌ی خالی را، همچون بدن فانی‌اش، به رودخانه پرتاب می‌کند تا بتواند به سوی بالا روانه شود. و این نشان پیروزی اوست؛ در بوف کور چنین

چیزی یافت نمی‌شود. به علاوه استحاله‌ی خودِ آگاه در آزادی، یعنی محتوای ضمنی نیروانای بودایی، به سختی می‌تواند با استحاله‌ی راوی در پیرمرد خنزرپنزری مقایسه شود؛ راوی در اسارت می‌ماند و عشق انسانی و فناپذیری مسلط بر اثر، سرانجام راه‌حلی نمی‌یابند.

«چون تنم، تمام ذرات وجودم بودند که به من فرمانروایی می‌کردند، فتح و فیروزی خود را به آواز بلند می‌خواندند ـ من محکوم بیچاره در این دریای بی‌پایان در مقابل هوی و هوس امواج سر تسلیم فرود آورده بودم.» (ص ۱۱۳ نسخه‌ی فارسی)

حتی اگر همسانی‌های میان بوداکاریتا و بوف کور را بپذیریم، باز هم ضرورتی ندارد که تأثیر بودیسم بر این داستان را مسلم فرض کنیم. کسانی که با کتاب «قهرمان هزارچهره» The Hero with a Thousand Faces اثر «جوزف کمپبل» Joseph Campbell آشنا هستند، احتمالاً، درک روشنی از «الگوی مشترک» دارند. کمپبل بر مبنای این پیش‌فرض که تنها تعداد مشخصی نمونه‌های اصلی وجود دارد، که نمونه‌های گوناگون با توجه به آنها بنا می‌شود، تحلیلی از ساختار مشترک اسطوره‌ها و ادبیات مردمی جهان به دست می‌دهد. تا آنجا که به بحث ما مربوط می‌شود، بخش «ماجراهای قهرمان» The Adventures of the Hero کتاب کمپبل را می‌توان به شکل زیر خلاصه کرد:(۱۱)

### جدایی یا بازگشت

۱ـ دعوت به ماجراجویی یا نشانه‌های دعوت قهرمان

۲ـ ردِ دعوت — حماقتِ گریز از خدا

۳ـ مددِ ماوراءطبیعی — یاری‌قابل اتکاء که به‌کمک‌خطرپیشگان می‌آید

۴ـ عبور از اولین گذرگاه

۵ـ شکم نهنگ — یا گذر به قلمرو شب

### آزمایش و پیروزی‌های آغازین

۱ـ معبر آزمایش‌ها — یا جنبه‌های خطرناک خدایان

۲ـ ملاقات با الهه‌گان — یا شادی طفولیتِ بازیافته
۳ـ زن به مثابه‌ی موجودی فریبنده — تحقق و رنج «ادیپ»
۴ـ آشتی با پدر
۵ـ عروج
۶ـ فرمان واپسین

البته، هر نمونه به شکل خاص خود، روند پیشرفت مراحل مختلف را انتخاب می‌کند. به هر تقدیر، به نظر می‌رسد که سومین بخش مهم اثر کمپبل، «بازگشت به جامعه و پیوند دوباره با آن» The Return and Reintegration with Society (۱۲)، ارتباط کمتری با داستان مدرن دارد، چراکه جهان مدرن دیگر با جهان‌بینی و الهیاتی که اسطوره‌ها را تغذیه می‌کنند، همخوانی ندارد، بلکه باید وظیفه‌ی هماهنگی را خود به انجام برساند. اسطوره می‌خواهد از طریق آشتی‌دادن خواست فردی و آرزوهای همگانی جهل را از بین ببرد، حال آنکه داستان مدرن به جهل به مثابه عامل تعیین‌کننده‌ی موقعیت انسانی می‌نگرد. رمان مدرن ضداسطوره و ضدقهرمان است و سنت را به بازی می‌گیرد و واژگون می‌کند. اسطوره و قصه‌ی عامیانه به بیرون رو می‌کنند؛ نوعی بازنویسی مخرج مشترک ارزش‌های اجتماعی. داستان مدرن اما، به درون رو می‌آورد و راوی پیش از آن‌که بخواهد جهان بیرونی را قابل فهم کند، بر تجربیات خود از جهان پرتو می‌افکند. بنابراین، جستجوی همسانی‌های ساختاری کمک چندان بزرگی به روشن‌شدن این یا آن داستان مدرن نمی‌کند. تنها معیاری که وجود دارد، خودِ داستان است. زاویه‌ی دید درونی بوف کور، تنها کلیدِ شناخت سبک است. در یک تجربه‌ی ذهنی، جستجوی «اصل»، راه به جایی نمی‌برد.

اثر هدایت، تنها به این خاطر نقطه‌ی تحول داستان فارسی است که یک آگاهی داستانی را در قالب زاویه‌ی دیدی ارائه می‌کند که از آن می‌توان به جهان نگریست. نیروهایی که ذهن راوی را در اختیار دارند، فضا و لحن داستان را تعیین می‌کنند؛ حالا دیگر پیرنگ و شخصیت اهمیتی ندارند؛ و این، نکته‌ی اصلی بیانیه‌ی مکتب «داستان جدید» نویسندگان آلمانی و فرانسوی است. به عنوان نمونه، در مورد آثار کافکا گفته می‌شود:

«تقریباً در همه‌ی داستان‌ها یک اصل به چشم می‌خورد: تا زمانی که داستان از ورای صافیِ آگاهیِ راوی خوانده می‌شود، خواننده گزارش جانبدارانه‌ی راوی و ناآگاهی همیشگی او از محدودیت‌هایش را به ذهن می‌سپارد. در این حالت، خواننده از طریق ذهن راوی است که اتفاقات را دنبال می‌کند، چرا که دنیای بیرونی به وسیله‌ی راوی ویرایش می‌شود و به شکل ناقص درمی‌آید. بنابراین حوادثی که آثار کافکا را شکل می‌دهد، تنها زمانی می‌تواند درک شود که خواننده اهمیت زاویه‌ی دید را به خاطر بیاورد.»( ۱۳ )

من با بشیری بر سر این نکته که بوف کور را صرفاً به خاطر پیچیدگی آن نمی‌توان یک اثر کافکایی خواند، مخالفتی ندارم، اما معتقدم شک او در شناختِ نقش کنترل‌کننده‌ی صدای ذهنی داستان، منجر به شک او در شناخت اثر به مثابه‌ی یک رمان می‌شود. در اینجا بد نیست به قسمت‌هایی از نظریه‌ی او اشاره کنم:

۱ـ «ترکیبی از دو داستان کوتاه با اندازه‌های متفاوت... این تفاوت‌ها آنقدر زیاد است که بوف کور را از محدوده‌ی رمان خارج می‌کند.»( ۱۴ )

۲ـ «اولین اثر فارسی ـ در اندازه‌ی رمان ـ که چه از زاویه‌ی نگرش و چه محتوا می‌تواند با رمان غربی به شکل موفقیت‌آمیزی رقابت کند.»( ۱۵ )

۳ـ «بیش از آن‌که یک رمان مدرن ایرانی باشد، نخستین نمونه‌ی مدرن شعر منثورِ فارسی است؛ یک آواز غریب که از وزن و قافیه و دیگر ویژگی‌های شعری تهی است.»( ۱۶ )

۴ـ «یک چهل‌تکه‌ی ادبی.»( ۱۷ )

۵ـ «هدایت به روشنی نشان می‌دهد که رمان‌نویس می‌تواند با استفاده از یک ساختار مدور، در ضمیر نیمه‌آگاه خواننده نوعی تداعی ایجاد کند.»( ۱۸ )

ما انتظار داریم در اثری که ادعا می‌شود یک تحلیل ساختاری است، تعهد بیشتری ببینیم. تمسکِ بشیری به پیش‌فرض‌هایی که در مورد الگوی ایده‌آل داستان مسلسل ساختاری ـ به عنوان نمونه، بوداکاریتا ـ وجود دارد، سبب می‌شود که او بوف کور را به دو داستان کوتاه تقسیم کند که در زمان‌های متفاوت نوشته شده است و هیچ رشته‌ای آنها را به هم پیوند نمی‌دهد: «یکدستی بوف کور ناشی از توجه آن به ریتم است.»( ۱۹ ) توالی زمانیِ بوف

کور به هر شکل که باشد، از آنجا که هدایت برای کل اثر، یک عنوان برگزیده است، باید بپذیریم که او اثر خود را به مثابه‌ی یک تمامیت زیبایی‌شناسی تلقی می‌کرده است و از خواننده و منقد نیز انتظار داشته است که بر همین مبنا در مورد موفقیت یا عدم موفقیت آن داوری کنند. به علاوه بوف کور ویژگی ساختاری دیگری نیز دارد که در مقایسه با نسخه‌های هندی مفروض قابل توجه است. «و. و. مالاندرا» W. W. Malandra در مقدمه‌ای بر مقاله‌ی بشیری چنین می‌گوید:

«هر هندشناسی از شکل توالی زمانی بوف کور، که به روشنی تقلیدی از داستان‌های هندی است، شگفت‌زده خواهد شد و از خود خواهد پرسید که آیا هدایت با قصه‌های پندآموز هندی، که توسط نویسندگانی چون «راماکریشنا» Ramakrishna احیاء شده است، آشنایی داشته است؟»( ۲۰ )

بی‌تردید تکنیک قصه‌درقصه، یکی از ویژگی‌های روایت‌های هندی است و هنوز که هنوز است، بحث پیرامون تاثیر آن بر داستان‌های عربی قرون وسطی، همچون «هزارویک شب»، و نیز، به وسیله‌ی اعراب، نفوذ آن بر ادبیات غرب، ادامه دارد. «در روایت هندی، زنجیره‌ی قطعات داستانی، به کمک تکثیر، تصویر می‌آفریند. هر داستان به طریقی، به کل اثر چیزی اضافه می‌کند و زنجیره‌ی قصه‌ها تسلسلی زمانی ایجاد می‌کند که می‌تواند راه بازگشت به هسته‌ی اصلی قصه را ببندد و یا باز بگذارد.»( ۲۱ ) حرکت دورانی بوف کور چنین ویژگی‌ای ندارد، بلکه هر داستان، به منظور تاکید بر تمی مشابه، از طریق الگویی تکراری به خود بازمی‌گردد. بشیری برای توضیح این مسئله، به ویژگی‌های بومی ایرانی اشاره می‌کند:

«برای کسانی که در مورد ایران تحقیق کرده‌اند، مقوله‌ی بازآفرینی یک تم بنیادی و تبلور ایماژها از طریق دگرگونی، چندان بیگانه نیست. برای کسانی که با «وندیداد» و ساختار «یشت‌ها» ـ متونی که هدایت به خوبی می‌شناخت ـ آشنا هستند، این مقوله‌ای شناخته‌شده است... کاری که هدایت کرده است این است که این اجزای باستانی را با عناصر دلخواهش درهم آمیخته است.»( ۲۲ )

بار دیگر باید گفت که ما نیازی نداریم به جستجوی اطلاعاتی برویم که توسط ذهن راوی ارائه نشده است. زمان پس از گذر از ذهنیت راوی، پدیده‌ای

روانی است و نه زمانی.

ناتوانی بشیری در تشخیص بوف کور به عنوان کلیتّی یکپارچه، ناشی از ناتوانی او در شناخت این تمایز است. چرا زمان خطی قطع می‌شود و راوی ما را به دایره‌ی اصلی داستان و شهر باستانی ری باز می‌گرداند؟ راوی چرایی این ترفند را روشن می‌کند: «**در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم**» (ص ۴۵ نسخه‌ی فارسی) و «**از شدت اضطراب، مثل این بود که از خواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم**» (ص ۱۱۵ نسخه‌ی فارسی). بنابراین دایره‌ی اصلی یک رؤیاست. اما باید پرسید کدامیک از این‌ها برای او واقعیتِ اصلی است؟ در اینجا نیز تنها با توجه به متن و دید نویسنده می‌توانیم ساخت دایره‌ای پیچیده‌ی داستان را تفسیر کنیم.

اما به راستی چه چیزی اساساً در بوف کور هندی یا بودایی است؟ اگرچه از زاویه‌ی ساختاری، همسانی‌هایی وجود دارد، اما برای دست‌یابی به اصل، نیازی به گذر از «هیمالیا» نیست. از زاویه‌ی محتوایی، گاه‌گاهی یک لایه‌ی هندی خودنمایی می‌کند، اما لایه‌ای که از صافی آگاهی اروپای اوایل قرن بیستم گذشته است و احتمالاً در طول اقامت نویسنده در شبه‌قاره‌ی هند پالایش یافته است، سرانجام به تم‌های رنج انسانی، فناپذیری، عشق، مرگ و تناسخ می‌رسد. شعور خلاق جهان مدرن هماره بر مبنای یک یا چند اصل از این اصول ویژگی یافته است. اندیشه‌ی هندی ممکن است بعضی از این اصول را پیش از دیگران کشف کرده باشد، اما هرگز ادعای انحصاری‌بودن آنها را نداشته است.

**یادداشت‌ها:**

۱ـ «شعور داستانی» Narrative Consciousness، «جرج اچ. سزانتو» George H. Sezanto (آستین: انتشارات دانشگاه تکزاس، ۱۹۷۲)، ص ۴۲

۲ـ «برج عاج هدایت» Hedayat's Ivory Tower، ایرج بشیری (مینه‌پولیس: مینور هاوس، ۱۹۷۴) ص ۲۰۱

۳ـ همانجا

۴ـ همانجا، ص ۱۵۲

۵ـ همانجا، ص ۲۶

۶ـ همانجا، ص ۴۱

۷ـ به عنوان نمونه، نگاه کنید به «تاریخ ادبیات سانسکریت» History of Sanskrit Literature، «باری‌دیل کیت» Barriedale Keith (آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۲۰، چاپ مجدد ۱۹۶۶) صص ۵۹ـ۵۸

۸ـ «قصه‌های هند باستان» Tales of Ancient India، ترجمه‌ی «جی. ا. بی. وان بی‌تنن» J.A.B. van Buitenen (شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۵۹؛ انتشارات فونیکس ۱۹۷۳) ص ۸

۹ـ برای آشنایی بیشتر با جزییاتِ برج عاج هدایت، ایرج بشیری، نگاه کنید به صص ۱۴۷ تا ۱۵۲

۱۰ـ همانجا، ص ۱۴۹

۱۱ـ برای آشنایی بیشتر با جزییات «قهرمان هزارچهره»ی «جوزف کمپبل» (پرینستون: انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۴۹، مجموعه‌های بولینگن ۱۹۷۲) نگاه کنید به صص ۲۷ـ۲۶ و ۲۴۵ـ۲۴۶

۱۲ـ همانجا، ص ۲۶

۱۳ـ شعور داستانی، سزانتو، ص ۴۷

۱۴ـ برج عاج هدایت، ایرج بشیری، ص ۲

۱۵ـ همانجا، ص ۸

۱۶ـ همانجا، ص ۲۰۲

۱۷ـ همانجا، ص ۱۷۳

۱۸ـ همانجا، ص ۱۵۸

۱۹ـ همانجا، ص ۲۰۲

۲۰ـ همانجا، ص xii

۲۱ـ به عنوان نمونه، نگاه کنید به فصل «ساختار» Structure در Budhasvamin's Brhatkathaslo kasamgraha، یک بررسی ادبی در مورد روایت هند باستان، «ای. پی. ماتن» E. P. Maten (لیدن: ا. جی. بریل ۱۹۷۳)، صص ۶۶ تا ۶۸

۲۲ـ برج عاج هدایت، ایرج بشیری، صص ۱۵۹ و ۱۵۸

جهان قصه و داستان در جهان قصه و داس
در جهان قصه و داستان در جهان قصه و
و داستان در جهان قصه و داستان در جه
جهان قصه و داستان در جهان قصه و داس
داستان در جهان قصه و داستان در جهان
قصه و داستان در جهان قصه و داستان
داستان در جهان قصه و داستان در جهان

## داستان نویسی دیگر

برگردان: طاهر جام پرسنگ

## شل یوهانسون

«خوان کارلوس اونتتی» Juan Carlos Onetti بعدازظهر دوشنبه، سی‌ام مه ۱۹۹۴ در مادرید درگذشت. او که در سال ۱۹۰۹ در «مونته‌ویدئو» Montevideo متولد شده بود، نه تنها یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان اوروگوئه، که از چهره‌های شاخص نثر مدرن امریکای‌لاتین بود.

اونتتی در جوانی به شغل روزنامه‌نگاری مشغول بود و همچون بسیاری از نویسندگان اوروگوئه‌ای با هفته‌نامه‌ی فرهنگی-سیاسی «مارخا» Marcha در مونته‌ویدئو ارتباط داشت و مدتی نیز، خود سردبیری این مجله را به عهده گرفت.

فضای تنگ و ملال‌آور اوروگوئه، شالوده‌ی نوشته‌های اونتتی است. وی در رمان‌ها و مجموعه‌ی داستان‌هایش از پوست به درون نفوذ می‌کند. در آثار

داستانی او، پیام، ظهوری عینی ندارد. جهان رمان‌هایش جاری و متغیّر است و انتظارِ یک نتیجه‌گیری ازپیش طرح‌ریزی‌شده به هنگام مطالعه‌ی آن‌ها، انتظاری است عبث. آدم‌های داستان‌های اونتتی پُرملال، خاکستری و شکست‌خورده‌اند و گاه بی‌رحم و ظالم؛ و این ناشی از جهان‌بینی بدبینانه‌ای است که این نویسنده بدان گرایش داشت.

زمانی که اونتتی در دهه‌ی ۳۰ اولین کتاب خود را منتشر کرد، نثر رایج امریکای‌لاتین با سخت‌جانی در برابر او ایستاده بود. ویژگی این نثر آن بود که برخوردهای اجتماعی را به شیوه‌ی رئالیسم سنتی توضیح می‌داد. اونتتی در مقابله با این شیوه، نهال تجدد در رمان امریکای‌لاتین را در آغاز دهه‌ی ۴۰ کاشت؛ نهالی که در دهه‌ی ۶۰ به بر نشست.

اونتتی، همچون غالب نویسندگان امریکای‌لاتین، و نیز، همچون رمان امریکای‌لاتینی، تأثیر شدیدی از «ویلیام فاکنر» پذیرفته بود. درست به همان گونه که فاکنر «یوکناپاتاوا کانتی» Yoknapatawpha County و «گابریل گارسیامارکز» «ماکاندو» Macondo و «خوان رولفو» «کومالا» Comala را آفریدند، اونتتی نیز با خلق «سانتاماریا» Santa Maria ـمکانی مرکب از مونته‌ویدئو و روستاهای اوروگوئه‌ـ به آفرینش یک جغرافیای تخیلی همت گمارد. او با برپایی نمایشگاه زنده‌ی خود در این شهر، که از افراد زیادی ساخته شده است، [ چند تن از آنان نیز، چون «براسن» Brausen و «لارسن» Larsen، اسامی اسکاندیناویایی دارند ]، در چندین رمان، از جمله «عمرکوتاه» La vida breve ( منتشرشده در ۱۹۵۰ ) تا آخرین رمانش «وقتی که دیگری هیچ معنایی ندارد» Cuando ya no importe ( که سال گذشته ـ۱۹۹۳ـ منتشر شد )، زندگی در این شهر را به روایت می‌نشینند.

اونتتی به عنوان یک نویسنده‌ی بزرگ، آرام‌آرام مقام خود را تثبیت کرد. بی‌علاقگی و بدبینی او شاید نقش اصلی را در ساختن شهرتش داشته باشند؛ شهرتی که خود، هیچ تلاشی برای به دست‌آوردنش نکرد.

اونتتی همچون بسیاری از هموطنانش در دهه‌ی ۷۰، به‌جان‌آمده از دست دیکتاتور، مجبور به جلای وطن شد، به مادرید رفت، در سال ۱۹۷۸ تبعیت اسپانیا را پذیرفت، و بقیه‌ی عمرش را در آنجا گذراند.

او همان‌گونه که به دست‌نوشته‌هایش بی‌اعتنا بود، به سلامتی خود هم توجهی نداشت، تا آنجا که ده‌سال آخر عمر را در بستر بیماری گذراند.

با گذشت زمان، رابطه‌ی اونتتی و ادبیات مبدل به رابطه‌ای عاشقانه شد. او، یک سال قبل از مرگ، در مصاحبه‌ای گفته بود: «ادبیات معشوقه‌ی من است. من هیچ‌وقت مثل «وارکاس یوسا» یا «گارسیامارکز»، برده‌ی نوشتن نبوده‌ام.»

اونتتی جایزه‌ی «سروانتس» را ـ که نوبل جهان اسپانیایی‌زبان خوانده می‌شود ـ در سال ۱۹۸۰ از آن خود کرد. او که ۱۲سال به‌طور مداوم کاندید دریافت جایزه‌ی نوبل بود، همچون دیگر همقطارانش در قاره‌ی امریکا، که این جایزه را از آن خود کردند، بی‌شک شایستگی دریافت آن را داشت.

---

* شل آ. یوهانسون Kjell A. Johansson منتقد و روزنامه‌نگار سوئدی و دبیر بخش فرهنگی یکی از بزرگ‌ترین روزنامه‌های صبح استکهلم.

# سالشمار زندگی و آثار خوان کارلوس اونتتی

## لوئیس ل. پارت

**برگردان: طاهر جام‌برسنگ**

| | |
|---|---|
| ۱۹۰۹ (اول جولای) | تولد، در مونته‌ویدئو / اروگوئه |
| ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۴ | زندگی در بوئنس‌آیرس |
| ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۲ | سردبیری مجله‌ی «مارخا» در مونته‌ویدئو |
| ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۳ | سردبیری «رویتر» Reuters در مونته‌ویدئو |
| ۱۹۴۳ تا ۱۹۴۶ | سردبیری رویتر در بوئنس‌آیرس |

| | |
|---|---|
| ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۵ | سردبیری Vea y Lea در بوئنس‌آیرس |
| ۱۹۵۵ | ازدواج با خانم «دولی مور» Dolly Muhr |
| ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۷ | مدیریت یک مؤسسه‌ی تبلیغاتی در مونته‌ویدئو |
| ۱۹۵۷ | مدیریت کتابخانه‌های شهرداری مونته‌ویدئو |
| ۱۹۷۵ | آغاز اقامت در اسپانیا |
| ۱۹۹۴ | مرگ در مادرید، اسپانیا |

## جوایز

| | |
|---|---|
| ۱۹۶۲ | جایزه‌ی ملی ادبیات |
| ۱۹۶۳ | جایزه‌ی بنیاد ایبرو-امریکایی Ibero-American ویلیام فاکنر |
| ۱۹۶۵ | جایزه‌ی Casa de las América |
| ۱۹۷۲ | جایزه‌ی انستیتوی ایتالیا-امریکای‌لاتین |
| ۱۹۸۰ | جایزه‌ی سروانتس Premio Cervantes |

## آثار

| | |
|---|---|
| ۱۹۳۹ | چاله |
| ۱۹۴۳ | امشب |
| ۱۹۵۰ | عمر کوتاه |
| ۱۹۵۱ | Un sueno realizado y otros cuentos |
| ۱۹۵۴ | وداع |
| ۱۹۵۹ | گور بی‌نام |
| ۱۹۶۰ | La cara de la desgracia |
| ۱۹۶۱ | ( کارخانه‌ی ) کشتی‌سازی |
| ۱۹۶۲ | El infierno tan temido |
| ۱۹۶۳ | Tan triste como ella |
| ۱۹۶۴ | پیکردزد |

| | |
|---|---|
| Jacob y el otro, un sueno realizado y otors cuentos | ۱۹۶۵ |
| سه داستان | ۱۹۶۷ |
| Cuentos completos | ۱۹۶۷ |
| Novelas cortas completas | ۱۹۶۸ |
| La novia robada y otros cuentos | ۱۹۶۸ |
| Los rostros del a mor | ۱۹۶۸ |
| Obras completas | ۱۹۷۰ |
| La muerte y la nina | ۱۹۷۳ |
| Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950 | ۱۹۷۴ |
| Tan triste como ella y otros cuentos | ۱۹۷۶ |
| Dejemos hablar al viento | ۱۹۷۹ |
| Cuentos secretos: periquito el Aguador | ۱۹۸۶ |
| Presencia otros cuentos | ۱۹۸۶ |
| Cuando entonces | ۱۹۸۷ |

---

* عنوان‌های فارسی آثار اونتی از ترجمه‌ی انگلیسی برگردانیده شده‌اند.

** بارت ل. لوئیس Bart L. Lewis ادیب و منتقد امریکایی، و از اعضای هیئت تحریریه‌ی دانشنامه‌ی ادبی Contemporary World Writers. Gale Research International Ltd., London, 1993. سالشمار زندگی و آثار خوان کارلوس اونتی نیز از دانشنامه‌ی مذکور گرفته و برگردانده شده است.

برگردان: مهشید روان‌بد

## خوان کارلوس اونتی

«ماریا اسپرانزا» Maria Esperanza وارد پارکی شد که در امتداد جاده‌ای آجرفرش، به دریاچه‌ای در میان درختان سایه‌دار منتهی می‌شد. جاده که به ساحل می‌رسید، می‌پیچید و زیر نور نورافکن‌ها و گُرده‌های کاملاً سیاه جماعتی قرار می‌گرفت که مشغول تماشای قایق‌هایی بودند که با پرچم و موسیقی، لغزان روی آب پیش می‌رفتند؛ رقصنده‌هایی که در آن جزیره‌ی مصنوعی پایکوبی می‌کردند.

ماریا خسته بود و پاشنه‌های کفشش که بلندتر از پاشنه‌ی همه‌ی کفش‌هایی بود که تا به حال پوشیده بود، سوزشی از زخمی را که بر مچ پا داشت به جانش می‌نشاندند. ایستاد، اما آن‌جا، اینجا نبود، بی آن‌که دلیلش را بداند حس می‌کرد که اینجا نبوده، علاوه براین از آن چهره‌های جذاب، جدی یا

متبسم، دچار ترس شد. ترس از آن جهت که آن چهره‌ها به غایت شبیه چهره‌ی خودش بودند که با رنگ‌های تند سفید و سرخ و سیاه پوشانده بودش، ترس از آن جهت که به او نگاه کنند و متوجه شوند که او هم یکی از خودشان است و بعد با تنفر به او نگاه کنند، چرا که او کاری را که نباید می‌کرد، کرده بود، وقتی‌که چندساعت پیش، چنین چهره‌ای را، تمیز و بدون آرایش، درخشان وشاد، با مویی آب‌چکان و بی هیچ احساس شرمی، در مقابل آیینه به نمایش گذاشته بود.

ماریا، همراه موسیقی رقص جزیره که در هوا موج می‌زد و دور شانه‌هایش حلقه شده بود، در امتداد کناره‌ی ساحل دریاچه که از میان سایه‌ها و درختان می‌گذشت، راه افتاد. نشست و کفش از پا درآورد، چشم برهم گذاشت، با آه عمیقی صورتش را متورم کرد؛ خوشحال و غرق در رؤیا قصد دریافتن تمامی چیزهایی را کرد که در شب جاری بود: نوای دوردست موسیقی و عطر گل‌ها. اما حادثه‌ی فوق‌العاده دردباری که چندساعت پیش اتفاق افتاده بود به خاطرش آمد؛ درست لحظه‌ای پس از آن که صورت تمیز خود را در آیینه دیده بود، چهره‌ی شریری را به خاطر آورد که تهدید کرده بود قلبش را به دست خواهد آورد؛ تن آرامش بر روی نیمکت به لرزه درآمد. از جا برخاست و این‌بار به سوی دیگر پارک رفت که مشرف به جاده بود.

کم‌کم به روشنایی نزدیک شد و توانست آگهی‌های براق سیرک را تشخیص دهد، چراغ‌های رنگارنگ غرفه و نوای موسیقی باله که از کنار دریاچه می‌آمد پشت سرش به خاموشی گرایید و آهنگ تانگو و موسیقی کافه‌ها که از روبرو به او نزدیک می‌شد، او را به خود آورد، قدمی به جلو برداشت و آهسته‌تر شروع به رفتن کرد تا به شیوه‌ی راه‌رفتنی که در مقابل آیینه تمرین کرده بود، بیشتر شبیه باشد. حالا آخرین چهره‌ای را که به دقت در آیینه دیده بود، به نمایش می‌گذاشت، بسیار مغرور، با ابروهای بالاانداخته و سایه‌ای از یک لبخند.

خود را در میان سر و صدایی یافت که از سمت دیگر پارک می‌آمد، کرخت از درهم‌شدگی موسیقی، خنده، فریادهای خواندن پیشخدمت و سفارش غذاهایی که پیشخدمت با صدای بلند در مقابل پیشخوان تکرار می‌کرد. در

مقابل نور خیره‌کننده و جنجالی که شنیده می‌شد، او هنوز در سایه‌ی درختی ایستاده بود که از آنجا می‌توانست به صحنه‌ی تماشاخانه و پرده‌های کشیده‌شده نگاه کند. گروه سه‌نفری رقصندگان ملبس به لباس دریانوردان با پاشنه‌ی پا روی من چوبی می‌رقصیدند.

زن کوتاه، خودش را بین دو غولی که گیر کرده بود تکان داد. یکی از مردها چهره‌ای روشن و غمگین داشت با بینی آب‌چکان؛ دیگری لاغراندام بود با پیشانی کوتاه و موهای سیاه چرب، و تمام زوایای صورتش، حتی بدن لاغرش هم، در حرکات خود، بی‌میلی شدید و درمان‌ناپذیری به زندگی نشان می‌داد. زن موطلایی بود و متبسم، برانگیخته، سرخ، و با دندان‌های کودکانه لبخند می‌زد، تکانی به موهایش می‌داد و با حرکاتی اغراق‌آمیز، ضرب موسیقی را با دست‌ها، پاها و لمبرهایش دنبال می‌کرد، لبخند می‌زد، و نورافکنی با نور سفید، لجبازانه چهره‌اش را می‌سوزاند و بینی‌اش را در نور سفید محو می‌کرد.

سمت راست، مردی لباس فراک به‌تن، میمونی را به نمایش گذاشته بود که لباس خدمتکاران هتل را به تن داشت و قوزکرده روی میز نشسته بود، در همان حال، میمون بزرگ‌تری با قیافه‌ی رقت‌انگیز و حرکاتی سنگین، آکاردئونی می‌نواخت که در تمام مدت تنها یک صوت از آن خارج می‌شد، صوتی ناله‌مانند، که دقیقاً شبیه آخرین صوت به نظر می‌آمد. مرد فراک‌پوش شکلک درمی‌آورد و با صدایی گرفته حرف می‌زد و مردم با صدای بلند می‌خندیدند، کاملاً هماهنگ، وقفه‌ای از سکوت و سرما و ناگهان شروع خنده‌ی مجدد، بی آن‌که ماریا اسپرانزا، که خنده‌کنان به درخت تکیه داده بود و دست خود را به پوسته‌ی گره‌دار درخت حمایل کرده بود، بداند که آن‌ها به مرد می‌خندند، به آنچه مرد می‌گوید یا به میمون‌ها.

سمت چپ، قدری دورتر، پشت ردیفی از چراغ‌های سفید و آبی ـناخوشایندترین و ملال‌انگیزترین رنگ آبی‌ای که تاکنون دیده بود، که تصور کرده بود آبی هم می‌تواند بدین گونه باشد ـ بر فراز نوای پیانویی که به نظر می‌آمد دور می‌زند و مدام تکرار می‌شود، زنی در لباس مردانه با کلاه کپی و دستمال سرخی که به گردن بسته بود، همچنان که سیگار می‌کشید با صدای

نامفهومی آواز می‌خواند. نگاه زن از سمتی به سمت دیگر می‌چرخید، گویی سیر کلماتش را در هوا تعقیب می‌کرد و در پی آن بود که بداند آن‌ها چه فاصله‌ای را طی خواهند کرد، چه موفقیتی در پرتاب هرچه دورتر آن‌ها داشته و بر سر کدام تماشاگر سقوط خواهند کرد، زیر کدام میز و بر کدام قطعه زمین با علف‌های لگدمال‌شده خواهند مرد. آنجا، روی آن سن دورافتاده، زنی که لباس مردانه پوشیده بود، فاقد چهره بود. ماریا اسپرانزا برجای ماند و به گُرده‌ی تماشاچیان که به درختانی می‌ماندند، به جهانی در ستون مهره‌ها، خیره شد. فهمیدن آنچه زن می‌خواند ممکن نبود، اما تک‌تک کلماتی که از آن میهمانی شبانه به گوش می‌رسید به او احساس شادی غم‌آلودی می‌داد، همچون لحظه‌ای پیش، که خود را بر سایه‌ی نیمکت جا گذاشته بود. آسمان سیاه بود و وقتی به آن نگاه می‌کرد باد سردی را که از جانب ساحل می‌آمد حس می‌کرد، بادی که می‌توانست تمام قوای او را تحلیل برد و در نهایت او را به سمت یأس و دلمردگی سوق دهد. او و جسمش که از سوی چهره‌ی شریری که بر خاطره‌اش نقشه بسته بود و نمی‌بایست به آن می‌اندیشید، نظاره می‌شد.

از کنار درخت رد شد و چرخی میان میزها زد، وقتی که اولین قدم را برداشت هیچکس او را نگاه نمی‌کرد و وقتی پای بعدی را برداشت تمام سرها برای تماشا به سوی او برگشت، تمام لبخندها، چشم‌های برّاق، صورت‌های عرق‌کرده به سوی او چرخید، اما از گام بعدی، به تنهایی و بی آن‌که کسی او را ببیند، رفتن را ادامه داد. ایستاد. مردد در مقابل میز مرد چاقی ایستاد که سبیل‌های رنگ‌کرده داشت و پارچی آبجو می‌نوشید، بی آن‌که به ماریا نگاه کند، نگاهش از فراز کف‌های آبجو رو به رقصندگان روی صحنه داشت. ماریا به قدری تنها بود که انگار درخت را به دنبال به خود می‌کشید، انگار نیمرخ خود را لای پوسته‌ی زمخت درخت پنهان کرده و انگار که دست می‌توانست خود را، فراموش‌شده، در غده‌ای با لبه‌های صیقل‌یافته پنهان کند.

زنی کلاه گلدارش را تکان داد و کُرنش‌کنان خندید و بعد چهره‌ی سه رقصنده، او را تماشا کردند، بعد صورت‌ها به طرفش برگشت و هرقدر هم که به رفتن ادامه می‌داد، بی آن‌که شیوه‌ی راه‌رفتن خود را که چنان با علاقه تمرین کرده بود از دست بدهد، مجبور بود که همچون ابلهی به سمتی که نور از

دیگر نقاط شدیدتر بود، به آنجا که تمام نورهای رنگارنگ به هم می‌پیوستند، نگاه‌های تمام آن‌ها که در آن شب خنک تابستان کنار میزها نشسته بودند یا از داخل پارک رد می‌شدند، بی هیچ عجله‌ای، تنها، با همراه، همراه با کودکی، برود. ماریا اسپرانزا دیدگانش را برهم نهاد، حس کرد که شکلکی درآورده است، چشم باز کرد و به سمت میز مرد چاق رفت که در حال نوشیدن آبجو ناگهان او را کشف کرد و چهره‌ای مهربان به خود گرفت، در حالی که با دو انگشت گره‌ی کراوات خود را قدری شل می‌کرد، کت خود را مرتب کرد و پارچ آبجو را به گوشه‌ای از میز نهاد. مرد تمام مدت با چهره‌ای مهربان او را نگاه می‌کرد. آن‌چنان مهربان که او زیرلب گفت نه و به راه خود ادامه داد و با بدنش یک‌ردیف نی را با برگ‌هایی محکم که به جلو خم شده و زمزمه‌ی او را تکرار می‌کردند لمس کرد.

توفانی از کف‌زدن از سمت چپ به گوش می‌رسید، در حالی که زنی که لباس مردانه به تن داشت کلاه به دست تعظیم می‌کرد، موهایش به دورش ریخت، طوری که تقریبا با لامپ‌های سفید و آبی معاس شد، همان رنگ آبی ناخوشایند که باعث شد حال او، ماریا اسپرانزا، به هم بخورد. عرق کرد و حس کرد که چگونه رنگ تحلیل می‌رود و چگونه درد کفش پاشنه‌بلندش چون کاردی در مچ پایش فرو می‌رود.

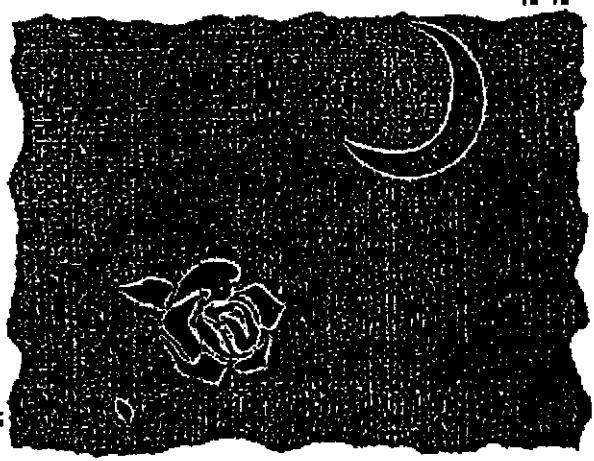
و درست پس از کف‌زدن رو برگرداندند، همگی رو برگرداندند تا او را نگاه کنند و تصنیف‌خوان که درست بعد از رقصندگان به روی صحنه آمد، دور تندی زد، در حالی که ارکستر قطعه‌ای موسیقی اسپانیایی می‌نواخت، دستی در کمربند انداخت و خنده‌کنان شروع به خواندن کرد، خواننده در حالی که او را نگاه می‌کرد دوسه قدم برداشت و دوباره، ضمن نگاهی تمسخرآمیز، برای او شروع به خواندن کرد، تنها حرفی که با او زد زمانی بود که رودی از خنده بر فراز تماشاگران کنار میز جاری شد.

آنگاه جاده‌ی کنار نی‌زار را ترک کرد و به سوی مرد لاغراندامی رفت که با کلاهی حصیری که به گردنش آویخته بود، بی‌هیچ حرکتی سیگار می‌کشید، و ایستاد، آنقدر به او نزدیک شد که می‌توانست لمسش کند؛ به چهره‌اش نگاه کرد، مرد به کشیدن سیگار ادامه داد. و چشمان کوچک و غمگینش همچنان به

جلو خیره بود. ماریا به سرعت برگشت و مستقیم جلو رفت، اما حالا دیگر به شیوه‌ی همیشگی راه می‌رفت، آرام با دست‌های آویزان، به سمت میز مرد چاق رفت که پارچ آبجوی دیگری می‌نوشید و وقتی متوجه‌ی آمدن او شد پارچش را کنار گذاشت تا بتواند دوباره با مهربانی لبخند بزند، تا موقعی که ماریا در کنار او پشت میز چدنی نشست. در یک لحظه متوجه شد که مرد چاق او را با چهره‌ای مهربان نگاه می‌کند، بعد، لبخندش را فرو خورد تا پیشخدمت را صدا کند، و دوباره لبخند زد ـ لبخندی احمقانه که به نظر می‌رسید می‌گوید که او، ماریا اسپرانزا، دختر یک مرد چاق سبیل‌سیاه است که در آن شب خنک تابستانی در پارک آبجو می‌نوشید ـ دستش را روی دست دختر گذاشت، از روی زانو برش داشت و گذاشتش روی میز، بعد از دختر سئوالی کرد، بعد خنده‌ای و آنگاه سئوالی دیگر، فقط دو سئوال، که دخترک نتوانست معنی‌شان را درک کند.

# گل عشق

خسرو آزاد



صبرکردن عجیب آدم را کلافه می‌کند. هی از این پا به آن پا. چندبار عرض کوچه را طی کردم و گل‌هایی را که در دست داشتم نگاه کردم. الحق که آقامراتی در انتخاب آنها خیلی زحمت کشید. نهایت سلیقه‌اش را به کار برد که دسته‌گل قشنگی جور کند. بهش که گفتم، خدا عمرش بدهد، چه مرد نازنینی‌ست، زحمت انتخاب را از من گرفت. اصلاً اولش می‌خواستم گلایل بخرم؛ یا شاید هم میخک. ولی، بهش که گفتم دسته‌گل را برای چی می‌خواهم، خدا عمرش بدهد، رفت از پستوی مغازه یک شاخه رُزِ قرمز برایم آورد. چه گلی، رنگ جگر، رنگ خون، قرمز سوخته. چه درشت، چه سالار، عجیب باطراوت. انگار همین الآن چیده شده. به‌ام گفت: «رُز ببر، خیلی بهتره.» و بعد، در حالی‌که رزِ جگری را نشان می‌داد، گفت: «این‌یکی مخصوصِ توئه!»

برای موافقت من دیگر فرصتی نبود. آقامراتی تر و فرز چهارتا رز قرمز هم گذاشت دور و برش و دسته را با کمی عروس و زرورق پیچید داد دست من. حالا که به آن نگاه می‌کنم، می‌بینم که حق داشت. رز قرمز خیلی مناسب‌تر است. مخصوصاً آن رز جگری که آقامراتی گذاشته وسط. درست مثل یک ملکه‌ی باستانی که ندیمه‌ها دورش را گرفته‌اند. دسته‌گل را خوب برانداز کردم. واقعاً که عالی‌ست. یک چیزی لایق خورشید. به طرف صورتم آوردم که بویش کنم. راستی چرا تا حالا این کار را نکرده بودم؟ رز جگری را نزدیک بینی‌ام گرفتم و نفس عمیقی کشیدم. خدای من! حس کردم رگ‌های سرم گرم شد. انگار آبِ گرمی را از راه بینی به مغزم تزریق کردند. سرم منگ شد و یک‌دفعه احساس عجیبی کردم. اول فکر کردم رگ‌های بینی‌ام پاره شدند و بویی که شنیدم مربوط به آن است. دسته‌گل را کنار کشیدم. نه، خبری از خون نبود. ولی بویی که من شنیده بودم بوی خون بود. اشتباه نمی‌کنم. خون تازه. بویی که وقتی گوسفند قربانی می‌کردند، زیاد شنیده بودم. دوباره بو کردم. درست بود. حق با من بود. بوی خون بود. آن‌هم با چه غلظتی.

حس کردم سرم گیج می‌رود. کنار کوچه، لبِ پله‌ای نشستم. چشمم درست جایی را نمی‌دید، ولی در همان حالت متوجه شدم که او آمد. آمد و خیلی آرام از جلوی چشمم گذشت، بدون این‌که من قدرت نشان‌دادن عکس‌العملی داشته باشم. بی‌حال و مدهوش روی پله‌ها افتاده بودم. لعنت به این شانس. امروز هم گذشت و من نتوانستم عشقم را به خورشید ابراز کنم.

ولی آنچه که در آن لحظه فکر مرا به‌طور کامل اشغال کرده بود، نه خورشید بود و نه عشق و علاقه‌ی من به او، بلکه تنها این رز آتشین بود که حالا در میان دسته‌گل جلوه‌ی شومی پیدا کرده بود. فکرم تنها متوجه‌ی آن بود. بوی عجیب و رنگ استثنایی‌اش، این حس را در وجودم برمی‌انگیخت که این گل روی خاک عادی پرورش نیافته و حتماً محصول گلخانه‌ای استثنایی است.

نمی‌دانم چه‌مدت بی‌حال بودم، ولی حالم که سر جایش آمد، درنگ نکردم و فوراً راه افتادم به طرف مغازه‌ی گل‌فروشی. تا آنجا راهی نبود. دوخیابان آن‌طرف‌تر مغازه‌ی آقامراتی بود با آن سردر زیبا، که نشان‌دهنده‌ی ذوق و

سلیقه‌ی صاحب مغازه بود. «گل‌فروشی مزدا»؛ چه اسم خوش‌آهنگی.

گرمای شدید نیمه‌ی تابستان و اشتیاق من به رسیدن، انگار مسیر را طولانی‌تر کرد. هرچه بود، تا به مغازه رسیدم انگار چندماهی گذشته بود و از همه بدتر این‌که وقتی رسیدم، از بخت بدم، مغازه بسته بود و من غرق در تعجب که این موقع عصر چرا باید مغازه‌ی گل‌فروشی بسته باشد.

«عصر پنجشنبه هر بنده‌خدایی بخواهد یک‌جایی برود، باید یک شاخه گل بخرد. این آقامراتی هم عجب آدمی است!»

واقعاً هم آقامراتی مرد عجیبی بود. من از بچگی او را می‌شناختم. از وقتی خودم را شناختم، او سر همین کوچه گل‌فروشی داشت و از همان موقع هم پیر بود. هیچ‌کس یادش نمی‌آمد آقامراتی کِی آمده بود اینجا. قدمتش به اندازه‌ی خودی محل بود. کسی هم نمی‌دانست کجا زندگی می‌کند. شب‌ها تا دیروقت سر مغازه بود و بعد که همه می‌رفتند خانه‌شان و همه‌ی مغازه‌ها تعطیل می‌شد، آهسته راهش را می‌گرفت و پیاده از ته کوچه می‌پیچید و دور می‌شد. اگرچه مرد خوش‌رویی بود، ولی با کسی زیاد گرم نمی‌گرفت، حتی با کاسب‌های محل، یا همسایه‌ها. مردم می‌گفتند قبلاً زرتشتی بوده، بعد مسلمان شده. حاج‌آقا ضلالی، خدابیامرزدش، همیشه این داستان را تعریف می‌کرد. می‌گفت آنقدر تو گوش آقامراتی موعظه کردم که او از گبربودن برگشت و مسلمان شد. ولی از قرار معلوم هرچه حاج‌آقاضلالی اصرار کرده که اسم کوچکش را که بهرام بوده عوض کند و محمد بگذارد، موافقت نکرده و تنها فامیلی را عوض کرده و گذاشته مراتی. من خودم یک‌بار ازش پرسیدم. درست یادم هست شش‌هفت سالم بود. خیلی بچه بودم. یک‌روز از دم مغازه‌ی آقامراتی می‌گذشتم. دیدم پیرمرد دم در ایستاده. من هم رفتم و ایستادم جلویش، توی چشم‌هایش نگاه کردم و بی‌مقدمه پرسیدم: «آقامراتی، راست می‌گن شما زردشتی بودی، حاجی‌ضلالی مسلمانت کرده؟»

آقامراتی همان‌طور که قیافه‌ی مرا نگاه می‌کرد، بی آن‌که از این سئوال بیجا ناراحت شود، دستی به سرم کشید و گفت: «پسرجون این حرف‌ها برای تو خیلی زوده.»

شنیده بودم که نه زن دارد و نه بچه. عشقش فقط گل‌هایش است. برعکس

همه‌ی فروشنده‌ها از فروختن اجناسش خوشحال نمی‌شد. یادم هست یک‌بار به من گفت: «اگه مطمئن نبودم با پول این گل‌ها بازم می‌تونم گل بخرم، هیچوقت اونارو نمی‌فروختم.»

با این‌همه من مطمئن‌ام که دروغ می‌گفت. او گل‌ها را می‌فروخت تا پژمرده‌شدنشان را نبیند. چرا که با پژمرده‌شدن گل‌ها، او هم پژمرده می‌شد.

آن‌شب اصلاً نتوانستم بخوابم. همه‌اش در فکر آقامراتی بودم با آن صورت دراز و لاغر و چشم‌های گودرفته، که انگار از پشت تجربه‌ی قرن‌ها به قضایا نگاه می‌کنند. و چه رازی پشت وجود این گل بود که تنها او از آن باخبر بود؟

دسته‌گل را گذاشته بودم توی آب، بالای تختم. هنوز همان بو را می‌داد. صبح که بلند شدم، چشمم اول به گلدان افتاد. پناه بر خدا، چه بلایی بر سر گل آمده بود؟ انگار که هفته‌ها دور از یک‌قطره آب حتی، زیر گرمای آفتاب افتاده بود. خشکِ خشک شده بود، ولی رزهای اطرافش تازه و باطراوت مانده بودند.

رُز جگری را برداشتم و بو کردم. همان بو را می‌داد، منتها این‌بار بوی خون خشک‌شده، خون دلمه‌بسته. باید می‌فهمیدم. گلی که روی این زمین پرورش نیافته، حتماً از آب هم تغذیه نکرده. باید آب آن را خشک کرده باشد.

فوراً به طرف گل‌فروشی راه افتادم. دیروز که گفتم گل را برای چی می خواهم، بی‌درنگ رفت و این گل عجیب را برایم آورد.

وقتی به مغازه رسیدم، خیس عرق بودم. خوشبختانه مغازه باز بود. رفتم تو. هوای داخل خیلی خنک بود، انگار که تابستان قدرت گذشتن از پنجره‌های شیشه‌ای را نداشت. شاید هم باد کولرها بود که تابستان را پشت شیشه نگه می‌داشت. پیرمرد پشت میزش نشسته بود و مشغول خواندن چیزی بود. با شنیدن صدای پای من سرش را بلند کرد. با دیدنم لبخندی زد و به آرامی گفت: «بالاخره آمدی پسرم؟ بیا بشین، حتماً خبرای خوب آوردی.»

درست روبرویش نشستم و به چشم‌هایش نگاه کردم و به آهستگی او را از اشتباه درآوردم. وقتی فهمید که منظور من سئوال‌کردن پیرامون آن گل عجیب است، زیر بار نرفت. قبول نمی‌کرد که این گل با گل‌های دیگر مغازه‌اش تفاوت داشته باشد، تا این‌که به ناچار آن گل اسرارآمیز را از جیبم بیرون آوردم و

روی میزش گذاشتم و گفتم: «نگاه کن، آب به این‌روزش انداخت!»

لبخند تلخی زد و گفت: «این گل‌هارو من از یک دوست قدیمی می‌خرم. او فقط ماهی یک‌دونه از این گل‌ها به من می‌فروشه. خاصیت این گل‌ها اینه که عاشق‌رو به معشوق می‌رسونه. من بارها امتحان کردم، ردخور نداره. تو نفر اول نیستی.»

«چه‌جوری می‌تونم اونو ببینم؟»

پیرمرد با دلسوزی جواب داد: «بهتره فکرشو نکنی. دیدن اون چه دردی‌رو ازت دوا می‌کنه؟»

«ولی من باید حتماً اونو ببینم و راز این گل عجیبو کشف کنم.»

آقامراتی که اصرار بیش از حد مرا دید، به ناچار تسلیم شد. روی تکه‌کاغذی نشانی باغی را نوشت و به دستم داد.

«اینجا قبلاً آتشکده‌ی زرتشتیا بوده. چهارشنبه‌ی آخر هر ماه، بعد از ساعت ۵ بعدازظهر می‌ری اونجا. در باغو سه‌دفعه‌بافاصله‌می‌کوبی‌ومنتظر جواب می‌مونی. درجوابِ ستوال‌خودتومعرفی‌کن‌وبگوبرای‌دیدن‌گشتاسب‌موبد اومدی.»

از مغازه که بیرون آمدم، تنها به آن باغ فکر می‌کردم که حالا برایم حالت افسانه‌ای پیدا کرده بود. این چگونه باغی است که چنین گل‌هایی در خاک خود پرورش می‌دهد؟ آن‌هم فقط ماهی یک‌دانه. چرا تنها در روز و ساعت خاصی می‌توان به آنجا رفت؟ آقامراتی آنها را از کجا می‌شناسد؟

این ستوال آخری تنها ستوالی بود که در ذهنم جوابی، هرچند ناتمام، برایش یافتم. خوب، اگر آنجا قبلاً آتشکده بوده و آقامراتی هم قبلاً زرتشتی بوده، شاید بتوان قضیه را توجیه کرد.

روز چهارشنبه از صبح هیجان‌زده بودم. پیداکردن نشانی زیاد مشکل نبود. باغ بسیار بزرگی بود با دیوارهای مرتفع و دری عظیم، که انگار تنها رابط این باغ با جهان خارج بود. از گرما کلافه شده بودم. آفتاب خشک اواسط تابستان واقعاً آزاردهنده بود. باید از درکوب استفاده می‌کردم. سه ضربه‌ی نسبتاً قوی و با فاصله نواختم و منتظر پاسخ ماندم. چیزی نگذشت که صدای پسربچه‌ای از آن‌طرف در پرسید که کی هستم و چی می‌خواهم.

«من از دوستان آقامراتی‌ام. باید گشتاسب موبد را ببینم.»

در که باز شد، پسربچه‌ی ده-دوازده‌ساله‌ای پشت آن ایستاده بود با لباس سراسر سفید و موهای خرمایی، که چند تار آن روی پیشانی‌اش افتاده بود. چشم‌های درشت و بی‌حالش به من خیره شد و بدون این‌که کلمه‌ای بپرسد، راه را باز کرد تا من داخل شوم.

داخل باغ انگار دنیای دیگری بود. سرسبز و باطراوت. پسرک از جلو می‌رفت و من به دنبالش. دوطرف راه بوته‌های شمشاد، که همه را یک‌اندازه حرس کرده بودند، درهم فرو رفته بودند. درختان سرو با فاصله‌های منظم و شاخه‌های انبوه، سایه‌ی مطبوعی ایجاد کرده بودند. اینجا از آن گرمای جهنمی خبری نبود. فکر کردم پا در بهشت گذاشته‌ام. بعد از مدتی به عمارت زیبایی رسیدیم سراسر سفید و کاملاً گرد، با ستون‌هایی ضخیم و بلند، که بر سر همه‌ی آنها کله‌ی چهار شیر از چهار طرف بیرون آمده بود. برای ورود به عمارت باید از یک ردیف پله می‌گذشتیم. من پائین پله‌ها ایستادم، چون فکر کردم برای ورود به عمارت احتیاج به اجازه‌ی مخصوصی هست. پسرک به بالای پله‌ها که رسید برگشت و با اشاره‌ی سر به من فهماند که دنبالش بروم. داخل راهروی تنگ و تاریکی شدیم که از اطراف به اتاق‌های زیادی باز می‌شد که ظاهراً همه خالی و متروک مانده بود.

«چقدر غم‌انگیزه!» این اولین کلامی بود که بعد از برخورد با پسرک، بی‌اختیار، از دهان من خارج شد.

پسرک با لحن غمگینی جواب داد: «سال‌ها پیش این اتاق‌ها پُر از انسان‌های سعادتمند بود.»

کنجکاوی‌ام شدیداً تحریک شده بود، ولی فرصت نکردم سئوالی بکنم، چون به در یکی از اتاق‌ها رسیدیم که از داخل آن اندکی نور به بیرون می‌تابید. من دم در ایستادم و پسرک داخل شد. بالای اتاق تخت بزرگی بود و پیرمرد سفیدپوشی روی آن نشسته بود و کتاب می‌خواند. در سمت راستش آتشدان کوچکی قرار داشت که نور اتاق از آن تأمین می‌شد؛ نوری آنقدر کم، که برای دیدن صورت پیرمرد هم کافی نبود. پسرک رفت و آهسته چیزهایی در گوش پیرمرد گفت.

پیرمرد به آرامی سر برداشت و گفت: «پسرم آیا هنوز می‌خواهی در مورد آن گل چیزی بدانی؟»

«بله، من تصمیم خودمو گرفته‌م.»

پیرمرد رو به پسر کرد و گفت: «او را به باغ سهر راهنمایی کن و در ضمن برایش توضیح بده.»

از راهرو قبلی حرکت کردیم، در همان جهت. از شوق دانستن رازِ گل، سر ازپانمی‌شناختم. دربین‌راه پسرک شروع کردبه صحبت و پرده از راز برداشت.

«این داستان مربوط به چهارده‌قرن پیش است. در سرزمین پارس جوان برومندی زندگی می‌کرد به نام جوانشیر. جوانی خوش‌اندام و زیبا، که از حیث دلاوری و مردانگی بین مردم شهره بود. جوانشیر عاشق دختری بود به نام نوش‌آفرین، که زیبایی‌اش در سرزمین پارس بی‌نظیر بود. این‌دو، دلداده‌ی هم بودند و آوازه‌ی عشق‌شان سرزها را درنوردیده بود. تا این‌که ناهید وارد زندگی آنها شد. دختری که ریشه‌ی ایرانی نداشت و معلوم نبود از کجا آمده. ناهید به صد حیله دل جوانشیر را به دست آورد، اما دیری نگذشت که جوانشیر دریافت که او عیّاری بیش نیست و به سراغ عشق پیشین‌اش رفت، ولی نوش‌آفرین او را از خود راند.

حالا چهارده‌قرن است که جوانشیر در باغ سهر به پای این بوته‌گل نشسته و با خون خود آن را آبیاری می‌کند. نوش‌آفرین ماهی یک‌بار، در چهارشنبه‌ی آخر هر ماه خودش را به او می‌نماید و جوانشیر شاخه‌گلی را که با خون خود آب داده، تقدیم او می‌کند تا که شاید از تقصیرش بگذرد، اما نوش‌آفرین نمی‌پذیرد و این قضیه هرماه تکرار می‌شود.

امشب هم باید بیاید. چندساعت دیگر پیدایش می‌شود. تو هم اگر می‌خواهی آنها را ببینی، باید قول بدهی که آرام در گوشه‌ای بنشینی و تا رفتن نوش‌آفرین از جایت تکان نخوری.»

از ساختمان بیرون آمدیم. وارد محوطه‌ی گردی شدیم، که بیشتر به باغچه شبیه بود تا باغ، و از هر طرف در محاصره‌ی ساختمان بود. در وسط محوطه جوانی روی زمین نشسته بود که جلوی پایش یک بوته‌ی گل‌سرخ قرار داشت. در بالاترین شاخه‌ی بوته، یک رز جگری باشکوه دیده می‌شد که برای من کاملاً آشنا بود. جوان به آرامی رگ دستش را به خارهای گل می‌کشید و قطره‌های‌خون، آرام‌آرام، ازدستش‌برساقه‌ی‌گل‌جاری‌می‌شدودرخاک فرو می‌رفت.

جوانک انگار مرا نمی‌دید. من، آرام در گوشه‌ای نشستم و منتظر شدم. نمی‌دانم چقدر منتظر ماندم. فکر می‌کنم تمام شب. هوا هنوز روشن نشده بود که دختر بلندقامتی از سمت مقابل من وارد محوطه شد. سپیدرو، با پیشانی بلند و چشمانی میشی و آهووار، که حالتی مسحورکننده داشت. موهای خرمایی آشفته‌اش، حالت موجودات اثیری را به او می‌بخشید. چنان با غرور راه می‌رفت که گویی بر زمین منت می‌گذارد که پا برآن می نهد. جوان، به محِ آمدن او، بلند شد. رز را از شاخه چید و به سمت او گرفت و با نگاهی ملتمسانه ایستاد. دختر لحظه‌ای درنگ کرد و بعد با بی‌اعتنایی راهش را ادامه داد تا از کنار منَ بگذرد، که ناگهان من جستی زدم و مچ دستش را گرفتم.

حس کردم صدای مهیبی در مغزم پیچید. انگار سرم از درون منفجر شد. شایدهم‌صدای‌رعدبودوبعدبخار بود و بخار، و دختر در میان بخار ناپدید شد.

آنقدر وحشت‌زده بودم که نمی‌توانستم به چیزی فکر کنم. فقط شروع کردم به دویدن. تمام راه را، در داخل عمارت و از آنجا تا درِ باغ و از آنجا تا سر خیابان، همه‌اش می‌دویدم. از وحشت عرق می‌ریختم. به هر جان‌کندنی بود، خودم را به محله‌مان رساندم. هوا روشن شده بود. از دور کوچه‌مان را دیدم. سر کوچه خیلی شلوغ بود؛ درست جلوی خانه‌ی خورشید. هول برم داشت. چه اتفاقی افتاده بود؟ خودم را به جمعیت رساندم و از یکی از همسایه‌ها پرسیدم: «چه خبر شده؟»

«خورشید مرده. دیشب مثل این‌که رگای مچ دستش قطع شده و...»

بقیه‌ی حرف‌هایش را نشنیدم. طاقت ماندن نداشتم. راهِ آمده را برگشتم؛ خیلی سریع. درِ باغ هنوز باز بود. وارد شدم. از پله‌های عمارت بالا رفتم و به اتاق گشتاسب رسیدم و بدون اجازه رفتم تو.

جسد جوانشیر جلوی پای موبد دراز افتاده بود و او برایش دعا می خواند. باشنیدن‌صدای‌من، موبدسربلندکرد. حالااوراشناختم. خودش بود. آقامراتی.

«بالاخره آمدی پسرم؟ زودتر برو به باغ مهر. نوش‌آفرین ماه دیگر به دیدنت می‌آید. فراموش نکن که باید گل را آبیاری کنی.»

برگشتم و به طرف باغ مهر راه افتادم.

تهران ـ ۷۲/۳/۱۱

## نشریات رسیده

کیتی راجی

**آرش**. شماره‌ی ۴۲و۴۱، مرداد/شهریور ۱۳۷۳، سردبیر: مهدی فلاحتی، ۵۰صفحه، ۱۵فرانک فرانسه

گزینه‌ی مطالب: گفت‌وگو با هوشنگ گلشیری: جلال سرفراز. در ششمین سالگرد قتل‌عام زندانیان سیاسی. سنگسار: پرتو مهر. جنجال قاهره: زیتلا کیهان. و اشعاری از: مانا آقایی، بهروز شیدا، حیدرضا رحیمی و...

Arash, 6sq. Sarah Bernhardt, 77185 Lognes, France

**آفتاب**. شماره‌ی ۷، شهریور ۱۳۷۳، با مسئولیت ع. آرش، ۳۲ صفحه

گزینه‌ی مطالب: هنر مقوله‌ای است جانبدار: شهریار م. سینما در تبعید: گفت‌وگو با فرخ مجیدی. و اشعاری از: قدسی قاضی‌نور، محمود معتقدی، و...

Aftab, Postboks 3556, 4004 Tjensvoll, Norway

**ایران، سرکوب و ترور**. شماره‌ی ۱۰_۹، شهریور/مهر ۷۳، ۶ صفحه

گزینه‌ی مطالب: محکومیت جمهوری اسلامی در کمیسیون فرعی حقوق بشر. «روایت رسمی» در باره‌ی ترور و سرکوب در ایران. خبر محاکمه‌ی متهمان به قتل شاپور بختیار. و...

C. I. C. R. E. T. E., 42 Rue Monge, 750 05 Pris, France

**ایران شناسی**. شماره‌ی دوم/سال ششم، تابستان ۱۳۷۳، مدیر: جلال متینی، ۲۴۰ صفحه

گزینه‌ی مطالب: مروری بر تاریخ‌های ادبیات عربی و فارسی: احمد مهدوی‌دامغانی و جلال متینی. جنازه‌گردانی سردار ارمن: محمدرحیم اخوت. معرفی دست‌نویس‌های عبید زاکانی( ۲ ): محمدجعفر محجوب. تک‌نگاری یک روزنامه: «دانش»: صدرالدین الهی. و...

Iranshenasi, P.O.Box 1038, Rockville, Maryland 20849-1038, U.S.A.

**به سوی اتحاد**. شماره‌ی ۷، مرداد/شهریور ۷۳، ۱۲ صفحه

گزینه‌ی مطالب: آیا می‌توان همچنان نشست و دست روی دست گذاشت؟ زمان ترک مرزبندی‌های گذشته میان نیروهای چپ فرا رسیده است: فرامرز. و...

Besu-ye Ettehad, P.O.Box 20452, P.A.B.T., New York, NY 10129, U.S.A.

**بررسی کتاب [ویژه‌ی اردشیر محصص]** شماره‌ی ۱۵، پائیز ۷۲، زیر نظر مجید روشنگر، قیمت: ۵ دلار

ویژه‌ی اردشیر محصص کاری درخور و ارزشمند است. این ویژه‌نامه، جدا از گفت‌وگوی روشنگر با محصص، دربرگیرنده‌ی برگزیده‌ای از طرح‌های او در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۴ تا ۱۳۷۲ است؛ طرح‌هایی که پیش‌تر، در مجموعه‌های او، روزنامه‌ها و مجلات ایرانی داخل و خارج کشور، و نیز نشریات خارجی به چاپ رسیده است.

13327 Washington Blvd., Los Angeles California, 90066-5107, U.S.A.

**بولتن آغازی نو**. شماره‌ی ۲۶، شهریور ۱۳۷۳، ۱۴۴ صفحه

گزینه‌ی مطالب: تبعید از رسانه‌ها: عباس سماکار. جزای کفرگویی: گفت‌وگو با باقر مؤمنی. یادواره‌ی شاعر تبعیدی کمال رفعت‌صفایی، با

نوشته‌هایی از: نعمت آزرم، حسین دولت‌آبادی و سعید یوسف. تسلیمه نسرین، زنی نمادین. و...

Aghazi No, B. P. 157, 940 04 Creteil, cedex France

**پو**. شماره‌ی ۱۰۵، مهرماه ۱۳۷۳، زیر نظر شورای نویسندگان، ۵۰ صفحه، ۲/۵ دلار

گزینه‌ی مطالب: سعیدی شاعر: رامین احمدی. مفاهیم سرریزشده: اشکان آویشن. مسافر آخر: بیژن مقدم. ستر دلبران: بهمن مؤمنی. و اشعاری از: منوچهر و شیده‌ی نامی. و...

Par, P. O. Box 703, Falls Church, Virginia 220 40, U.S.A.

**پناهندگان مبارز**. شماره‌ی ۱۶، آگوست/سپتامبر ۹۴، مسئولین: مینا سهرابی، آذر افشار و مراد قندچی

گزینه‌ی مطالب: از سلمان رشدی تا بتی محمودی: محمدرضا زمانی. افریقای جنوبی از سال ۱۰۰۰ تا کنون: مسعود. و اشعاری از: پرویز لک، یوسف وفا، و...

CHAMEH, Box 121 41, 402 42 Göteborg, Sweden

**پنجره**. شماره‌ی ۴، سپتامبر ۹۴، مدیر مسئول: هادی فهیمی‌فر، رایگان

گزینه‌ی مطالب: افزایش تعداد پناهندگان در جهان. شعر رهایی است، نجات است و آزادی: احمد شاملو. حضور احمد شاملو در سوئد: سیروس بهرامی. یادمان هوشنگ پورکریم. و اطلاعات و آگهی‌های خدماتی

Panjereh C/O Baran, Box 4048, 163 04 Spånga, Sweden

**پندار** [نشریه‌ی فرهنگ و ادب]. شماره‌ی ۶، پائیز ۱۳۷۳، مدیر مسئول: نادر ثانی، ۲۴ صفحه، رایگان

[همه‌ی مطالب این نشریه، معرفی و نیز بررسی اجمالی کتاب‌های تازه در زمینه‌ی ادبیات، تاریخ و فرهنگ است].

گزینه‌ی مطالب: هشت کتاب: مانا. شعر فارسی از آغاز تا امروز: شعله. داستان‌هایی از زندگی امیرکبیر: پریسا. خدمتگزار تخت‌طاووس: نادر. و...

Pendar, Box 4010, 611 04 Nyköping, Sweden

**خبرنامه‌ی کمیته‌ی امیرانتظام**. شماره‌ی اول

گزینه‌ی مطالب: گزارش فعالیت‌های کمیته‌ی مزبور. شرح‌حال مختصر عباس امیرانتظام، چگونگی دستگیری و شکنجه و اتهاماتی که جمهوری اسلامی به وی وارد کرده. و...

A.E.D.C., P.O.Box 8464, Silver Spring. MD 20907, U.S.A.

**دفتر هنر [ویژه‌ی فروغ فرخزاد]**. شماره‌ی ۲، سردبیر: بیژن اسدی‌پور، پائیز ۱۳۷۳، ۱۴۴ صفحه

گزینه‌ی مطالب: سالشمار فروغ فرخزاد: مهناز عبداللهی. شجاعت یا پرده‌دری: محمود عنایت. حرف‌هایی با فروغ فرخزاد: محمدتقی صالح‌پور. نامه‌های خصوصی فروغ. کشف حجاب در اشعار فروغ: فرامرز سلیمانی. و...

P.O.Box 140, Eatontown, NJ 07724, U.S.A.

**روزگار نو**. شماره‌ی ۱۵۱، شهریور ۱۳۷۳، سردبیر: اسماعیل پوروالی، ۱۱۲ صفحه

گزینه‌ی مطالب: ماجرا بر سر فلسفه: احسان یارشاطر. مشروطه و نحوست سیزده: اسماعیل پوروالی. بلوچ، قومی با شکم گرسنه: ع. هادی. دهه‌ی سینمای جمهوری اسلامی: پرویز صیاد. و...

Roowzegar-e Now, B.P No. 67, 94302 Cedex Vincennes, France

**سوسیالیسم**. شماره‌ی ۴، مرداد ۱۳۷۳، ۲۸ صفحه

گزینه‌ی مطالب: آیا سوسیالیسم ممکن است؟: د. کوهی. متدولوژی دولت بدون ایدئولوژی: فرامرز. بحران پولی ارزی: مندل. ملاحظاتی بر ماهیت و جهت‌گیری سیاسی. و...

Postfach 412, 30004 Hannover, Germany

**سیمرغ**. شماره‌ی ۵۲، شهریور ۱۳۷۳، سردبیر: مرتضا میرآفتابی، ۵۴ صفحه، ۲/۵ دلار

گزینه‌ی مطالب: مردهای تابستانی: امیرحسن چهل‌تن. فرار: فریبا وفی. گفت‌وگو با جمال میرصادقی. و اشعاری از: روشنک بی‌گنه، محمود فلکی، مرتضا میرآفتابی، و...

Simorgh, P.O.Box 3480, Mission Viejo, CA 92690, U.S.A.

**کنکاش**. دفتر یازدهم، بهار ۱۳۷۳، سردبیر: عبدی کلانتری، ۲۱۰ صفحه

گزینه‌ی مطالب: هویت زبان و معنا در رمان آینه‌های دردار: عبدی کلانتری. فرزندکشی، برادرکشی و فروپاشی جامعه‌ی کهن: حسن تهرانچیان. نگاهی دیگر به شعر امروز ایران: پیمان وهاب‌زاده. و...

Kankash, P.O.Box 4238, New York N.Y. 10185-0036, U.S.A.

**مهرگان**. شماره‌ی دوم/سال سوم، تابستان ۱۳۷۳، زیر نظر شورای نویسندگان، ۱۹۲ صفحه

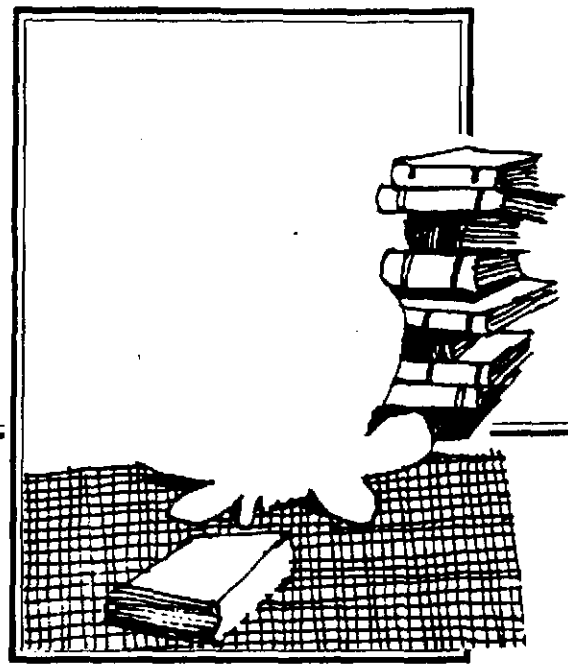
گزینه‌ی مطالب: قهرمان دوران ما، نلسون ماندلا: بزرگ علوی. صدور انقلاب اسلامی: کنت کتزمن. علما در اعلامیه‌ها: حمید حمید. آموزش و ساختار ایران نو: ژانت آفاری. و...

Iran Teachers Association, P.O.Box 6257, Washington, D.C. 20015, U.S.A.

**نقد**. شماره‌ی ۱۳، شهریور ۱۳۷۳، ویراستار: ش. والامنش، ۱۳۲ صفحه

گزینه‌ی مطالب: نماد دینی و ژولیدگی فرهنگی: حمید حمید. کار مولد و کار نامولد: ش. والامنش. خرد پاسخ است، پرسش چه بود؟: توماس آسموئر. مارکسیسم و جامعه‌شناسی: هانری لوفور

Postlagerkarte nr. 75743C, 30001 Hannover, Germany





**آبادی بزرگ ویران**. چل آسکلدسن، ترجمه‌ی بیژن شـــــیبانی، چاپ؟، ۱۳۷۳، نروژ، کانون هنر هدایت

عنصر زبان در داستان‌های آسکلدسن، بر سنت ارنست همینگوی، و پیرو مدرنیستِ او ریموند کارور است. محتوای آثارش نیز بیش‌تر از شیوه‌ی نگرش کافکا، بکت و کامو تاثیر پذیرفته است. فردریک وندروپ منتقد نروژی آبادی بزرگ ویران را سندی بر پیشاهنگی آسکلدسن شمرده و می‌نویسد: «نام این کتاب به عنوان یکی از قوی‌ترین ارکان ادبیات زیبایی‌شناسانه‌ی ما باقی خواهد ماند.» آثار آسکلدسن تا کنون به بیش از ۱۲زبان ترجمه شده است و آبادی بزرگ ویران، دربرگیرنده‌ی هفت داستان کوتاه، نخستین اثری است که از او به زبان فارسی برگردانده و منتشر می‌شود.

📖 **آموزش خیاطی کودکان**. سوزان هارتمن، ترجمه‌ی محمدرضا پنجوانی، چاپ اول، بهار۷۳، تهران، انتشارات صریرقلم

کوشش نویسنده در این کتاب، علاوه بر خیاطی، آموزش دقت، یادگیری و به‌خاطرسپردن به کودکان است.

📖 **از چندچشمان و تک‌چشمان**. منوچهر جمالی، بی‌تا، بی‌نا

مجموعه‌ای شامل ۱۹۷ نوشته‌ی کوتاه و بلند به شعر و نثر، پیرامون گوشه‌های گوناگون زندگی.

📖 **بریده‌های نور**. مهرنوش مزارعی، چاپ اول، بهار۱۹۹۴، امریکا، نشر ری‌را

منیرو روانی‌پور در نامه‌ای خطاب به نویسنده، که در آغاز کتاب آمده، می‌نویسد: «زندگی عاطفی، فضای خاص آن دیار و مشکلاتی که اغلب گریبان مهاجران را می‌گیرد و آنقدر تحقیرکننده نیست تا آدمی را به نابودی بکشاند... همه‌ی این‌ها را در کارهای تو دیده‌ام... پایان‌بندی قصه‌هایت زیباست. در واقع اغلب، حرف اصلی را در پایان قصه می‌گویی...»

بعضی از داستان‌های این مجموعه، پیش از این در نشریات «نیمه‌ی دیگر»، «فروغ» و «دفترهای شنبه» چاپ شده است.

Tassveer Book Store & Publication, 1433 Westwood Blvd., Los Angeles CA 900 24, U.S.A.

📖 **بی عشق، بی نگاه**. مینا اسدی، چاپ اول، ۱۳۷۲، سوئد، انتشارات مینا

مجموعه‌ای از «طرح‌ها و شعرهای شاعر، که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۶۹ تا ۱۳۷۲ سروده شده‌اند: «بی عشق/بی نگاه/گسترده خود را/در شب/ماه!»

Mina förlag c/o Aftab, Box 5065, 163 05 Spånga, Sweden

📖 **پایان یک عمر**. داریوش کارگر، چاپ اول، بهار ۱۳۷۳، سوئد، انتشارات افسانه

داستان بلندِ پایان یک عمر، بازخوانی عمر رفته است، عمر عشق، عمر سوختگی، عمر کار و کارزار، که با همه‌ی شاهدانش، پشت سر، در مِهِ من می‌ماند و یاد آن، بریده‌بریده و تکه‌تکه، در آغازه‌ی تبعید، داستان زندگی-عمر

دیگری را ساز می‌کند.

Afsane, Box 260 36, 750 26 Uppsala, Sweden

📖 **پهلوان، عارفه رند**. منوچهر جمالی، بی تا، بی نا

نویسنده در این مجموعه، به تاریخ، اسطوره، فرهنگ و دین در ایران کهن و اکنون می‌پردازد تا در نهایت، راهی به سوی رهایی بیابد و نشان دهد.

📖 **تابستان شاد**. سیروس سیف، چاپ اول، تابستان ۱۳۷۳، سوئد، انتشارات آرش

مجموعه‌ی هفت داستان کوتاه، که نخستین کار نویسنده در این عرصه است. نسیم خاکسار در مقدمه‌ای بر این مجموعه و در باره‌ی کارهای سیف می‌نویسد: «سیف بی‌شک داستان را می‌شناسد. فضای کار او فضایی است که در داستان خلق می‌شود... او با ارائه‌ی شخصیت‌هایش نشان می‌دهد عناصر متشکله‌ی جامعه‌ی بسته‌مان را می‌شناسد. او در هرکدام از داستان‌های این مجموعه سراغ یکی از آن‌ها می‌رود و با شیوه‌ی خودش به آن‌ها می‌پردازد... حتی اگر این مجموعه اولین کار سیف در عرصه‌ی داستان‌نویسی باشد باید گفت خوب شروع کرده است.»

Arash, Bredbyplan 23 NB, 163 71 Spånga, Sweden

📖 **تپه‌ی چراغانی**. بیژن شیبانی، چاپ؟، ۱۳۷۳، نروژ، کانون هنر هدایت

مجموعه‌ی هشت داستان کوتاه، که نخستین تجربه‌ی نویسنده در عرصه‌ی ادبیات داستانی است؛ هرچند غنای برخی از داستان‌ها، به ویژه در حیطه‌ی زبان، نمایانگر آن است که نویسنده، از دوران «تجربه‌کردن»های ابتدایی برگذشته و سعی در فراهم‌آوری افق گسترده‌ای برای کار خویش است. از این مجموعه، داستان چراغانی، در افسانه‌ی پیشین ( شماره‌ی ۹ ) چاپ شده است.

📖 **تخمه‌ی آتش**. منوچهر جمالی، چاپ؟، انگلیس، کانون کتاب

مجموعه‌ی دیگری از شعرهای آزاد منوچهر جمالی.

Kanoune ketab, 2A Kensington Church Walk, London W8, England

📖 **ترانه‌های جاده‌ی ابریشم**. میرزاآقا عسگری، چاپ اول، ۱۳۷۳، تهران، انتشارات مروارید

برگزیده‌ای از شعرهای میرزاآقا عسگری، با «پیش‌گفتار»ی از خود شاعر

در باره‌ی زندگی و اصل و نسب و زادگاهش. نخستین شعر این مجموعه تاریخ ۱۳۶۳ را دارد و یکی از آخرین آن‌ها، تاریخ ۱۳۷۰. «هرگاه تاریکی/ بر پلک‌های زنانه فرو افتاد/ و واژگان بی‌تاب/ در زیر پنجه‌ی نومیدی پرپر شدند/ برایم از عشق سخنی کن!»

**انتشارات مروارید، تهران، صندوق پستی ۱۶۵۴ / ۱۳۱۴۵**

📖 **جشن تولد**. مهری یلفانی، چاپ اول، ۱۳۷۰، امریکا، انتشارات کتاب پر

مجموعه‌ی بیست داستان کوتاه، که در سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۸۹ نوشته شده و تعدادی از آن‌ها، پیش از این مجموعه، در نشریات چاپ شده‌اند. از ویژگی‌های کار یلفانی، پرداختن به وضعیت زندگی زنان، رنج‌ها، تلاش‌ها و سرخوردگی‌های آن‌هاست در دوران پیش و پس از انقلاب ۵۷، در داخل و خارج از کشور.

پیش از این، از یلفانی، دو مجموعه‌داستان دیگر نیز، با نام‌های «روزهای خوش» ( ۱۳۴۵ ) و «قبل از پائیز ( ۱۳۵۹ ) در ایران منتشر شده است.

PAR, P.O.Box 703, Falls Church, Virginia 220 40, U.S.A.

📖 **جمشید با پیکان و تازیانه‌اش جهان را به آفرینندگی انگیخت** ( نخستین دفتر )، منوچهر جمالی، چاپ؟، انگلیس، کانون کتاب

نویسنده در این کتاب برآن است تا «با شناخت و شناساندن اساطیر ایران، هم به خودشناسی بپردازد و هم با مسخ‌شدگی‌های اندیشه‌ی ملیت‌پرستی در عصر حاضر بجنگد.»

📖 **چکامه‌های غربت**. مسعود عطایی، چاپ اول، بهار۱۳۷۳، آلمان، نشر شیرین، بهاء: ۱۰مارک

برگزیده‌ای از اشعار مسعود عطایی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۳ سروده شده‌اند. در مؤخره‌ی کتاب می‌خوانیم که عطایی، جدا از ساختن ترانه‌های فراوان برای آهنگ‌سازانی چون محجوبی، خالدی، تجویدی، خرّم و... داستان‌نویس نیز هست و مجموعه‌ی داستان‌های کوتاهش به نام «پسرک ورامینی» به زبان آلمانی ( دسامبر ۱۹۹۰ ) با استقبال محافل ادبی آلمان مواجه گردیده است.

📖 **چهار شاعر آزادی**. محمدعلی سپانلو، چاپ اول، بهار ۱۳۷۲، سوئد،

تحقیقی همه‌جانبه، دقیق و جاندار، پیرامون آثار، و نیز، زندگی ادبی، سیاسی، اجتماعی عارف، عشقی، بهار و فرخی یزدی، که فرزند انقلاب مشروطه بودند و آثارشان، نمونه‌های بارز ادبیات ویژه‌ی این انقلاب است. جدا از این چهار تیپ، با گونه‌های متفاوت‌شان در زندگی سیاسی و ادبی، سپانلو به دو تیپ دیگر نیز می‌پردازد: لاهوتی، مرد قلم و شمشیر، و نیما، ققنوس منفرد.

شیوه‌ی تحقیق سپانلو در این اثر، یادآور کارِ مانای زنده‌یاد «آرین‌پور» در «از صبا تا نیما» است، با استحکام ساختار و شیوایی نثری که کار را از نظر کشش، همچون یک رمان، دلپذیر و خواندنی می‌کند.

Baran Bokförlag, Box 4048, 163 04 Spånga, Sweden

📖 **خسرو خوبان**. رضا دانشور، چاپ اول، بهار ۱۳۷۳، سوئد، انتشارات افسانه

خسرو خوبان، تلفیقی هنرمندانه، و بیش از آن هوشمندانه است از زندگی و کشمکش‌های اساطیر و گذران کنونی زندگی. رضا دانشور در این رمان، حیات مردمی را رقم می‌زند که بارِ تاریخ را بر شانه‌های خویش تحمل می‌کنند، هرچند نمی‌توانند، نمی‌شود، و یا نمی‌گذارند از آن بهره بجویند تا زندگی‌شان، به‌طور مداوم، در دایره نچرخد.

خسرو خوبان از ساختار حساب‌شده، شخصیت‌پردازی دقیق و فضاسازی‌ای که با لحظه‌لحظه‌ی زندگی قهرمانان رمان و همچنین جامعه همخوان است، برخوردار می‌باشد. نثر دانشور در این کتاب، هرچند به فراخور حال لحظات و شخصیت‌های داستان، شاعرانه، حماسی و تراژیک است، اما در همه حال یکدست و منسجم است. در یک کلام، خسرو خوبان را می‌توان یکی از چند کتاب شاخص و برجسته ادبیات داستانی سالیان اخیر خواند.

📖 **خواب و خاموشی**. شاهرخ مسکوب، چاپ اول، مارس ۱۹۹۴، انگلیس، دفتر خاک

خواب و خاموشی، همچون همه‌ی آثار مسکوب، همدوش با جذابیتی که حاصل شیوه‌ی پرداخت و تامل او بر موضوع نوشته‌اش است، خواننده را در

لحظه‌لحظه‌ی نثر خویش نیز مسحور زیبایی‌ای می‌کند که حتی در غمبارگی موضوع، نمی‌تواند فراموش شود.

خواب و خاموشی در بردارنده‌ی سه گفتار ـ خطابه [ و به گمان نویسنده‌ی این سطور، سه داستان کوتاه ] در پیرامون مرگ است: «قصه‌ی سهراب و نوشدارو»، پیرامون آخرین لحظات حیات سهراب سپهری؛ «به یادِ رفتگان و دوستداران»، درباره‌ی جهان‌وانهادن «هوشنگ»، یکی از یاران مسکوب؛ و «غروب آفتاب»، یادداشت‌های تاریخ‌خورده‌ای که روزشمارِ انتظار برای رسیدن ناگزیر، به آخرین نفس «امیر»، دوستِ دیگر مسکوب است، تا که جهان جانِ دوست را بیازارد: «امروز دوستی از تهران تلفن کرد. بعد از حال و احوالپرسی و چند کلمه‌ی پراکنده و مکثی کوتاه، گفت راستی امروز صبح امیر «چیز» شد. فهمیدم که بالاخره آن چیز آمد این طرف آب و امیر را برد آن طرف.»

Daftar-e khak, 106 Church Drive, London NW9 8DS, England

📖 **در شکار لحظه‌ها**. بهرام مرادی، چاپ اول، تابستان ۱۹۹۳، آلمان، بی نا

مجموعه‌ی پانزده داستان کوتاه، که به نظر می‌رسد اولین مجموعه‌ی انتشاریافته‌ی نویسنده است. داستان‌های در شکار لحظه‌ها، پیرامون زندگی در تبعید، و به تبع آن، زندگی در داخل کشور است، با رنج، با جنگ، با سرکوب، با گریز و...

📖 **روز معلم**. چاپ؟، اردیبهشت ۱۳۷۳، امریکا، انتشارات مجله‌ی سهرگان

روز معلم، گزارشی تاریخی از قیام معلمان در ۱۲ اردیبهشت ۱۳۴۰ است که به شهادت دکتر ابوالحسن خانعلی انجامید. در این گزارش، جریان ماوقع از زبان روزنامه‌های آن روزگار [ هرچند غالباً از صافی سانسور آن دوران گذشته‌اند ] آورده شده، و دربرگیرنده‌ی فعالیت معلمان در تهران، شهرستان‌ها و نیز خارج از کشور است.

Iran Teachers Association, P.O.Box 6257, Washington D.C. 20015-0257, U.S.A.

📖 **سفرهای ملاح رؤیا**. جواد مجابی، چاپ اول، بهار ۱۳۷۲، سوئد، انتشارات افسانه + نشر باران

مجموعه‌ای از شعرهای جواد مجابی در دو دفتر، که اجازه‌ی انتشار در داخل کشور نیافته‌اند. این شعرها، که آخرین آن‌ها تاریخ سرایش سال ۱۳۷۱ را دارد، بیانگر صورت‌های ساده‌ای از زندگی‌اند، با زبان گاه سهل و ممتنع، و گاه پر رمز و راز مجابی. «شهری آنجاست/ که دور از ما/ می‌پاید در سنگ‌شدن/ پلک‌هایم را می‌پوشاند باران.»

📖 **سه قطعه برای سه موقعیت**. ساموئل بکت، ترجمه‌ی پرویز اوصیاء، چاپ اول، پائیز ۱۳۷۲، سوئد، انتشارات افسانه

بکت، این سه قطعه‌ی نمایشی را، که از آخرین کارهای اوست، با «نگرشی از زاویه‌ی بسته و بی‌روزن چیرگی رنج و تنهایی و تن‌دادن به آن»، در سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۸۱ نوشته است. زنده‌یاد پرویز اوصیاء، به خوبی از عهده‌ی برگردان کارِ بکت، که «منبت‌کاری در کلام، در طرحی بس فشرده برای بیان مفاهیم پیچیده است» برآمده است. مترجم، قطعه‌ی «تاپ‌لالا» را با دو بیان‌شیوه به فارسی برگردانده است.

📖 ... **[شعر، دفتر دوم]**. پرویز اوصیاء، چاپ اول، زمستان ۱۳۷۲، سوئد، انتشارات افسانه

این دفتر، دربرگیرنده‌ی گزیده‌ای از شعرهای زنده‌یاد اوصیاء است از سال ۵۷ (۷۹) تا ۸۷. شعرها، بیانگر نگاه شاعر به زندگی در میهن، با همه‌ی ابعاد آن، و یادِ آن در تبعید است. «عاشقان نیز، هیچ سنگی را، به ناهمواری/ در وادی عشق/ به ترازو نمی‌برند/ قدرش به کاستن.»

📖 **شعرهای ونیسی**. مجید نفیسی، چاپ؟، ۱۳۷۰، امریکا، نشر ری‌را

این دفتر، چهارمین مجموعه‌شعر شاعر است؛ با فاصله‌ای بیست و دو ساله از چاپ نخستین مجموعه‌اش «در پوست ببر». شعرهای نفیسی، دربردارنده‌ی لطافتِ دقایق لحظه‌های عاشقانه‌ی زندگی‌اند؛ و زیباتر آن که او، به خاطر وجود و حضور این دقایق، لحظات اندوهبارانه‌ی رنج را نیز، در شعرش، از سر نمی‌گذراند. «از تارهای جوراب/ و چوبدست به‌جامانده‌اش/ سازی ساختم./ تازیانه خروشید:/ از آن کیست؟/ گفتم:/ بگذار بنوازد/ تا خود/ بازگوید.»

📖 **ضحاک ماردوش**. سعیدی سیرجانی، تجدیدچاپ، بهار ۷۳، سوئد، انتشارات سپید

گزارش سعیدی سیرجانی از ضحاک ماردوش، بر اساس متن شاهنامه‌ی فردوسی است. وی، ضمن تحلیلی تاریخی از وضعیت اجتماعی دوران فردوسی و سرایش شاهنامه، به تقسیم‌بندی شاعران (اهل قلم) به: تیغ‌کشیدگان سخن در رویارویی با فساد و ستم در یک سو، و هنرمندانی که با هنرمندی و رندی به استتار افکار تند خود در پوشش صنایع بدیعی و ایهامات شاعرانه می‌پردازند در سوی دیگر پرداخته است.

غیر از متن داستان ضحاک از شاهنامه، سیرجانی از متون تاریخ بلعمی، تاریخ طبری، افسانه و آفرینش و مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر برای تحلیل و تفسیر نکات پنهان‌مانده‌ی این حماسه سود جسته است و با جامعه‌شناختی ادبی تیزبینانه‌ای، ضمن تطابق و تعمیم این حماسه در روزگاران متفاوت میهن‌مان، کاری ماندنی ارائه کرده است.

📖 **عبور از باغ قرمز**. جواد مجابی، چاپ اول، بهار ۱۳۷۲، سوئد + امریکا، نشر زمانه + انتشارات آرش

عبور از باغ قرمز، روایت زندگی یک خانواده است در قالب یک رمان؛ زندگی‌ای با همه‌ی رابطه‌های تو در توی خانواده‌ها: پیوندهای دوستانه، فداکاری‌های بی‌سرز، کینه‌های کور، عشق‌های گاه بارور و گاه فروخورده، شادی‌های زودگذر و رنج‌های هماره در یاد. مجابی در این رمان، بار دیگر به لحظاتی ارزنده و ماندگار از کار داستان‌نویسی و زبان دست می‌یابد.

Zamaneh Publication, 2030 Concourse Drive, San Jose CA 95113, U.S.A.

📖 **فارسی بیاموزیم**. لیلی ایمن (آهی)، چاپ دوم، ۱۹۹۴، امریکا، کتابفروشی ایران، قیمت: ۹۵/۹ دلار

در میان کتاب‌های منتشرشده‌ی آموزش زبان فارسی برای کودکان در خارج از کشور، که تعدادشان هم کم نیست، این کتاب از مزیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است و آن، آگاهی و تسلط خانم ایمن، هم در امر آموزش، و هم در تالیف کتاب‌های درسی است. فارسی بیاموزیم، خوشبختانه، فاقد بدآموزی‌های «تاریخی» برای کودکان است. امتیازات دیگر کتاب، نقاشی‌های مناسب فلورا بلورچیان و نیز، چاپ تمیز آن است.

Iranbooks Inc, 8014 Old Georgetown Road Bethesda, maryland 20814, U.S.A.

📖 **فصل خاکستر**. طاهر جام‌برسنگ، چاپ اول، ۱۳۷۳، سوئد، نشر باران

در شعرهای جام‌برسنگ، آنچه در وهله‌ی اول به چشم می‌آید، سادگی است؛ سادگی‌ای که حساب از ساده‌انگاری جدا کرده است. همدوش با این سادگی، پیوند تک‌تک شعرها با احساس شاعر را نیز می‌توان به روشنی دید. پیوندی که با خواننده هم، حتی اگر نه به همان نسبت و شدت، اما رابطه‌ای مبتنی بر احساس ایجاد می‌کند. «آسمان عریان/پستان فروزان خود را/بر من هبه می‌کند/تا از آن آتش بنوشم./کویر دل‌مرده‌ی وجودم/اما/میل پایان دارد/بر آهیانه‌هایم/دو جویبار/غبار آینه‌ی آرزوهام/را می‌شویند.»

📖 **کاغذین جامه**. سیمین بهبهانی، چاپ اول، ۱۳۷۱، امریکا، نشر زمانه

اگر بتوان اهل‌قلمی چند انگشت‌شمار را، که در روزگار سخت کنونی، جان اندیشه و هنر، به تمامی، به زندگی مردم در آن گوشه‌ی انگار فراموش ـ میهن ـ سپرده‌اند برشمرد، بی هیچ تردیدی نام سیمین بهبهانی بر تارک این لیست خواهد بود.

سیمین را، به حق، نیمای غزل خوانده‌اند. او در هر نگاه به جامعه‌ی خویش، از دیروز برمی‌گذرد تا از امروز پلی بسازد برای رسیدن به فردا، و همین هم هست که کار و نام او اعتبار خویش را بی‌مرز می‌کند. کاغذین جامه، آخرین کار سیمین است؛ گذشته از آب و گذشته از درد، اما نگذشته از روزگار. روایت دیگری از آنچه بر انسان ایرانی، و به ویژه زن ایرانی، در سال‌های اخیر رفته است: «خانه ابری بود روزی، خانه خونین است اینک/ آنچنان بود، این‌چنین شد، حال ما این است اینک!»

📖 **کتاب‌ها و نشریه‌های مهاجرت** (جلد اول). ویراستاران: بهزاد کشمیری‌پور + Catrin Steinjan، چاپ اول، دی ۱۳۷۲، آلمان، انتشارات کارگاه ایرانیان

یکی از کارهای ارزنده‌ای که در سال‌های اخیر اهمیت خویش را یافته است، تهیه‌ی فهرست‌های موضوعی کتاب‌های منتشرشده در خارج از کشور است؛ و همین‌جا بگوییم که در این زمینه، کار معین‌الدین محرابی از اهمیت به سزایی برخوردار است. کتاب فوق نیز فهرستی است از کتاب‌ها و نشریه‌های مهاجرت، و متاسفانه تنها دربرگیرنده‌ی نام آثار منتشرشده‌ای است که در

«کارگاه ایرانیان» در شهر هانوور آلمان، برای استفاده‌ی عموم جمع‌آوری شده است. مزیّت این کتاب اما، بر آثار مشابه، دوزبانه‌بودن آن است که در کنار نام و شناسنامه‌ی هر اثر به زبان فارسی، معادل آلمانی آن نیز آورده شده است.

Iranische Gemeinde, Wilhelm-Bluhm-Str. 12, 30451 Hannover, Germany

📖 **کسی می‌آید**. مهری یلفانی، چاپ اول، ۱۹۹۴، سوئد، نشر باران

رمان کسی می‌آید، همچون غالب آثار یلفانی، بر محور زندگی زن در جامعه‌ی بسته‌ی ایران می‌گذرد. زندگی زهره ـ قهرمان کتاب ـ هرچند گره‌خورده با رنجی است که بر دوش تمام اعضای خانواده آوار شده است، اما او رنجی مضاعف را نیز در جان خویش دارد و آن، همانا، زن‌بودن اوست که مادرش «توبه کرده است تا او را به مدرسه نفرستد». نهایت این رنج، علیرغم پیروزشدن زهره‌ی کوچک و رفتن به مدرسه و درس‌خواندن، باز هم او را به نیستی می‌کشاند، حتی اگر آقای «منجی» بیاید، که هیچ نیست جز فریب و جز فریب؛ زیرا، منجیِ زهره و زهرا و زن، نه «منجی» و نه حتی برادرِ یک‌زمان حزبی‌اش، که تنها و تنها خودِ آنان‌اند.

📖 **گیسو**. قاضی ربیحاوی، چاپ اول، پائیز ۱۳۷۲، تهران، مؤلف

رمان گیسو، روایتی دیگر، روایتی دیگرگون از زندگی است، با عشق در مرکز آن و تلخکامی‌ها و فشارها و سرکوب‌ها و ناملایمات اجتماعی، گرد بر گردش. ساخت و زبان گیسو، ساخت و زبانی غیرمتعارف است و نو، و جدا از کار قاضی ربیحاوی، نقطه‌ی عطفی در ادبیات داستانی امروز ایران نیز هست.

📖 **یادداشت‌های ناتمام**. کیواندخت کیوانی، چاپ اول، زمستان ۶۹، تهران، بی نا

یادداشت‌های ناتمام، از ۶۴/۳/۱۲ شروع و در ۶۷/۵/۲ تمام می‌شوند. راوی، دیده‌ها، احساس‌ها، شنیده‌ها و برخوردهای آدم‌ها با آدم‌ها، آدم‌ها با بلای هردم در کمین در آسمان و آدم‌ها با طبیعت را ـ که این آخری نقشی تعیین‌کننده و وجهی مشخص در یادداشت‌ها دارد ـ در یادداشت‌هایش، که تماما در دوران جنگ ایران و عراق می‌گذرد، ثبت کرده است. دید انسانی حاکم بر یادداشت‌ها، و عدم حضور هرگونه پیش‌داوری و سفید و سیاه‌دیدن مطلق این‌سو و آن‌سو، این مجموعه‌یادداشت را خواندنی و درعین درد‌باری،

دلچسب کرده است.

📖 **یک پوسته یک استخوان**. بهمن فرسی، چاپ اول، فوریه ۱۹۹۴، لندن، دفتر خاک

فرسی در «در حاشیه...» [مقدمه‌ی کتاب] نکاتی در باره‌ی اشکال و اوزان ترانه، رباعی و دوبیتی و تاریخ و علل پیدایش هریک از آن‌ها در ادبیات ایران به دست داده و پس از آن «جُنگِ گویه‌ها» یا رباعیات و دوبیتی‌های «نو» خویش را ارمغان خواننده کرده است. شعرهای کوتاهی که در کنار نوبودن قوالب، مضامین، حرف‌ها و تصویرهای نوینی نیز با خود دارند. و این همه، یعنی که شاعر ـ انسان این روزگار، ذهنیت، اندیشه و طبیعتاً احساساتی نوین و متفاوت با همه‌ی اعصار دارد. «گفتمش زمانه را!/ گفت خانه، خانه را!/ زمانه خانه را به درد و داغ/ به دیو بی‌چراغ/ به دد، به بد، فروخت/ دل، دل زمانه سوخت.»

📖 **یک تکه‌ام آسمان آبی بفرست**. اسماعیل خوئی، چاپ اول، شهریور ۱۳۷۳، لندن، ارس

خوئی، در مؤخره بر رباعی‌های خویش ـ یک تکه‌ام آسمان آبی بفرست ـ گفته است که «شکل‌ها و کالبدهای نیمایی‌ی شعر، به هیچ روی، یگانه شکل‌ها و کالبدهای کارآی شعر این روزگار نیستند، و که، یعنی، در این روزگارِ ناهمزمان و از درون با خود ناهمخوان، بسیاری از نیازهای شعری ما را تنها شکل‌ها و کالبدهای سنتی‌ی شعرند که می‌توانند برآورند.» «دانم که دلم نشانه‌ی تیر بلاست/ هرجا که روم، تیر بلا نیز آنجاست/ وآن نیز مرا نقطه‌ی آغاز بقاست/ وآغازه‌ی پایانه‌ی دنیای شماست.»

139 North End Road, London W14 9NH, Tel & Fax: (071) 603 078

# کتاب ارزان

**دومین فهرست کتاب ارزان مشتمل بر صدها عنوان از آخرین تازه‌های کتاب انتشار یافت**

لطفاً از طریق نامه یا تلفن برای دریافت فهرست با ما تماس بگیرید

## فرهنگ معین، ۵۰۰ کرون سوئد
## فقط تا نوروز ۱۳۷٤

## تهیه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا

نمایندگی «کتاب ارزان» در تهران می‌تواند کلیه‌ی کتاب‌های درخواستی شما را در سرتاسر اروپا ، اسکاندیناوی ( منهای سوئد ) با قیمت مناسب به دستتان برساند . از این طریق شما می‌توانید مبلغ زیادی را که بابت پست در اروپا می‌پردازید ، ذخیره نمایید .

**نشانی ما:**

***KITAB-I ARZAN***

B. Jarlsg. 9B, 554 63 JÖNKÖPING, SWEDEN

**TEL: + (46) 36 - 148031  TEL/FAX: + (46) 36 - 710999**

کتاب چشم‌انداز

منتشر کرده :

**قوی‌تر از شب / محسن یلفانی**

[پنج نمایشنامه]

**سفر تاجیکستان / نسیم خاکسار**

[سفرنامه]

# تصحیح و پوزش

در شماره‌ی پیشین افسانه [شماره‌ی ۹، ویژه‌ی هدایت ۱]، اشتباهاتی -چاپی و غیرچاپی- راه یافته، که ضمن پوزش از خوانندگان، به ذکر موارد درست آنها می‌پردازیم. با سپاس از دکتر ناصر پاکدامن که منت گذاشتند و این اشتباهات را یادآوری کردند.

| | | اشتباه | درست |
|---|---|---|---|
| ص ۹ | س ۶ | زبان یک الاغ... | زبان حال یک الاغ... |
| ص ۱۱ | س ۲۲ | روزنامه‌ی ایران ما | روزنامه‌ی ایران |
| ص ۱۴ | س ۲و۳ | تشکیل گروه ربعه، در سال ۱۳۰۹ بوده است و نه ۱۳۱۳ | |
| ص ۱۵ | س ۴ـ۱ | [احضار هدایت به اداره‌ی تامینات به خاطر طرح‌هایی بوده که از عرب کتاب به دست کشیده بوده است.] | |
| ص ۱۷ | س ۹ | [«داستان ناز» و «شیوه‌ی نوین در تحقیق ادبی» و «شیوه‌های نوین در شعر فارسی» تدوین و تحریر هدایت و خانلری است. این نکته را خود خانلری می‌گفت.] | |
| ص ۱۸ | س ۷ـ۶ | [مدیر و صاحب امتیاز سخن در دوره‌ی اول دکتر ذبیح‌الله صفا بوده است و نه دکتر خانلری.] | |
| ص ۲۰ | س اول | سفر دوماهه | سفر ۱۵روزه [به احتمال زیاد] |
| ص ۲۱ | س ۱۸ | مورگنشتون | مورگنشترن |
| ص ۲۳ | س ۹ | نیمه‌ی دی‌ماه | ۱۲ آذر |
| ص ۲۳ | س ۱۳ | ۱۹ یا ۲۰ فروردین | ۱۷ یا ۱۸ فروردین |
| ص ۲۵ | س ۱۸ | [تاریخ انتشار سال سوم مجله‌ی پیام نو از مهر ۲۵ تا دی ۲۶ بوده است] | |
| ص ۴۵ | س ۲۱ | تاجیکستان | ازبکستان |
| ص ۵۵ | س ۶ | دوره‌ی دوم | دوره‌ی سوم |
| ص ۵۶ | س ۲ | ۱۳۰۸ | ۱۳۰۹ |

# *INNEHÅLL*


❑ Inledning / 3

***ARTIKLAR OCH KRITIK & UTREDNING***

❑ Omskrivning av "Bof-e kor" / Reza Barahani / 7

❑ Informationen om Hedaytas resa till Tashkint / Nasser Pakdaman / 37

❑ När makten dör / Behrouz Sheida / 67

❑ Dödens plats i Hedayats verk / MohammadRafie Mahmodian / 76

❑ Buddism och strukturen av "Bof-e kor" / Richard Williams
övers. Kouroush Zhand / 88

***I SAGANS OCH NOVELLENS VÄRLD***

❑ En annan författare / Kjell A. Johansson
övers. Taher Jambarsang / 100

❑ Krönikan om Onettis liv och verk / Bart Lewis
övers. T. Jambarsang / 102

❑ Maskerad / Juan Carlos Onetti / övers. Mahshid Ravanbåd / 105

❑ Kärlekens blomma / Khosro Azad / 111

❑ Inkomna tidskrifter / G. Radji / 119

❑ Inkomna böcker / Afsane / 124

Afsane SKÖNLITTERÄR TIDSKRIFT 10 Sommaren 1994

ANSVARIG UTGIVARE OCH REDAKTÖR:

DARIUSH KARGAR

**Lösnummer**
Sverige & Europa 30 skr
Kanada & USA 7 $

**Prenumeration, 4 nummer**
**Sverige**
Organisationer 240 skr
Enskilda 160 skr

**Övriga länder i Europa**
Organisationer 240 skr
Enskilda 200 skr

**Kanada & USA**
*Organisationer* 300 skr
Enskilda 240 skr

**Adress**
BOX 260 36
750 26 UPPSALA
SWEDEN

**Postgiro**
42 42 207 - 1

**ISSN 1103 - 453X**

# Afsane

skönlitterär tidskrift

(LEGEND)

**SOMMAREN 1994**

**10**