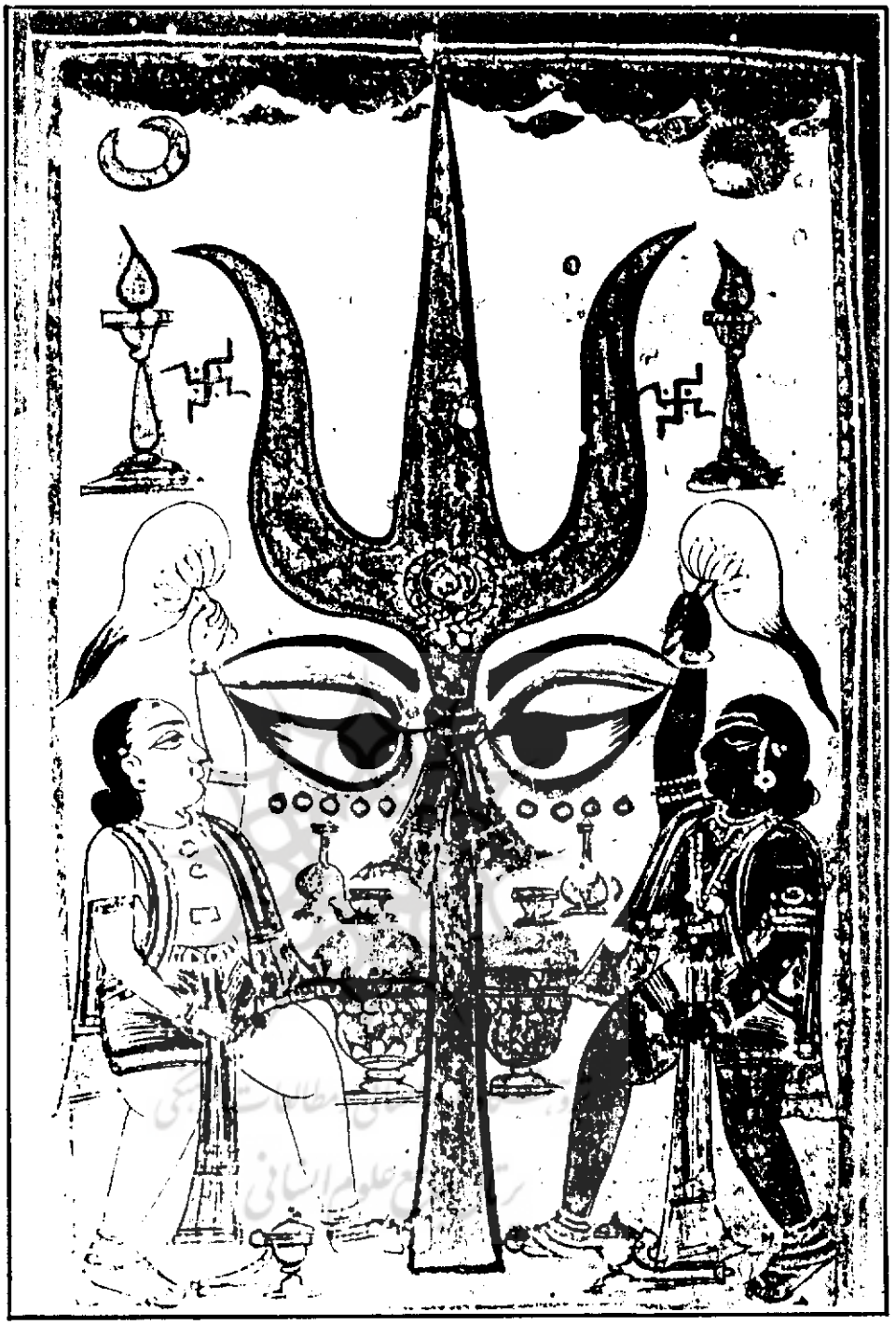


جواد اسحاقیان

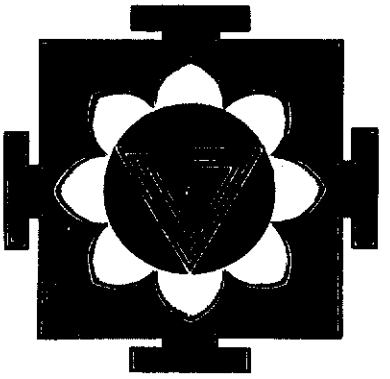
هدایت و آیین‌های فلسفی هند

هدایت از همان آغاز انتشار نخستین اثر خویش *انسان و حیوان* در ۱۳۰۲ ـ که سپس با شرح و بسط بیش‌تری باعنوان *فواید گیاه‌خواری* در ۱۳۰۶ منتشر ساخت ـ از باورهای فلسفی هند برکنار نبوده است. علاقه به‌بودا و آیین‌های هند، در بیش‌تر آثار وی حضور دارد. در *انسان و حیوان* (ص ۵۲) می‌نویسد: «بیش‌تر عرفا و حکما در هرزمانی نباتی‌خوار بوده‌اند: مغان ایران، عقلای هند، کُهَنه‌ی مصر و یونان، متصوفین، اشخاص بزرگ مثل بودا» و یا «بودا گفته است: مکشید، با محبت باشید و سیر دایره‌ی تکامل پست‌ترین حیوانات را خراب مکنید» (ص ۷۵)

یکی از داستان‌های کوتاهی که در آن

بیش‌تر به‌آیین بودا پرداخته «آخرین لبخند» در مجموعه‌ی **سایه و روشن** است که در سال ۱۳۱۲ منتشر شده. می‌دانیم که شخصیت اصلی این داستان روزبهان برمکی از جمله شخصیت‌های تاریخی و اشرافی عرب‌ستیز و مورد علاقه‌ی نویسنده است؛ زیرا نیاکان برمکیان پیش از تشرف به‌اسلام از روزگار اشکانیان، برمذهب بودایی و نگاهبان معبد بودایی نوبهار بلخ می‌بوده‌اند. سیمایی که هدایت از وی ترسیم کرده، چنان روحانی و خواستنی است که خواننده را برمی‌انگیزد. روزبهان به‌پرستشگاه خصوصی و پنهانی خود رفته، در لبخند پررمز و راز بودا از خود رفته است: «بالای اتاق مجسمه‌ی بزرگی از مفرغ به‌بلندی دو گز گذاشته شده بود که بودا را به‌حالت نشسته نشان می‌داد... حالت چشم‌هایش، مثل این بود که در فضای تهی نگاه می‌کند و لبخند تمسخرانگیز، لبخندی فلسفی روی لب‌هایش خشک شده بود. از تمام صورت او، حالت آرامش، اطمینان، تمسخر و تحقیر هویدا بود. نگاه روزبهان به‌صورت بودا خیره شده بود و گاهی برمی‌گشت و به‌امواج آب [حوض خانه] می‌نگریست... مثل این بود که در این دقیقه‌های زندگی، او با این امواج جور و اخت شده بود؛ یک زندگی تازه و اسراسرآمیز در خودش حس می‌نمود و اسرار خلقت را می‌سنجید و به‌امواج آب نگاه می‌کرد که روی سطح آب پدید می‌گردید. این ساعت به‌قدری در افکار خویش آغشته بود؛ مثل این بود که در برزخ مابین عدم و وجود واقع شده بود و همان دم را زندگی می‌کرد... یک نوع حالت خلسه بود که به‌هیچ چیز حتی به‌مرگ خویش هم وقعی نمی‌گذاشت.»[1]

تمثیل امواج گذرای آب در حوض خانه، به‌اصل عدم دوام و ناپایداری اشیا [Anitya] در آیین بودایی اشاره دارد که هرگونه تعیّن و ثباتی را در دنیای رنج انکار می‌کند: «زندگی به‌مثابه‌ی جریان آبی است که دم پیشین با دم پسین متمایز است و



حیات به‌منزله‌ی یک سلسله مظاهر پیدایش‌های زودگذر است که به‌مجرد این‌که پدید می‌آیند نیست و فانی می‌شوند. در عالم هیچ جوهر ثابت و واقعیت ساکنی نیست که بتوان آن را اساس اشیا و اسباب جهان دانست. همه چیز غیرواقعی، بی‌بود و بی‌اساس است و غیرخود.»[2] نتیجه‌ی طبیعی این معرفت، کوشش برای رهایی از چرخه‌ی ناپایداری اشیا، رسیدن به‌مقام فرزانگی، روی‌گردانی از صور مادّی و فرونشاندن خواسته‌های بی‌پایان در وجود خویش است. خنده‌ی استهزاآمیز و فلسفی بودا، بهترین نشانه برای اثبات نیل به‌این فرابینی و آزادگی است.

* * *

با این همه، اشاره به‌باورها و آیین‌های فلسفی هند همیشه مانند مورد بالا، آشکار نیست. در خیلی از آثار هدایت، بدون آگاهی دقیق از این اشارات، درک معانی اساطیری و روان‌شناختی اثر، بسیار دشوار است و در پاره‌ای از موارد محال می‌نماید؛ زیرا در آثاری چون **بوف کور** تنها از رهگذر اسطوره‌شناسی می‌توان به‌کانون اندیشه‌ی هدایت راه یافت؛ وگرنه خواننده تنها برظاهر ساده و سطح برونی اثر دل می‌نهد و به‌چنان برداشت‌هایی سطحی و بیمارگونه گرفتار می‌آید که گاه مایه‌ی خنده و شگفتی می‌شود؛ چنان که خواهیم گفت.

۱) مادر الهی:

ویژگی‌هایی که هدایت در **بوف کور** از زن اثیری برمی‌شمارد و شوقی که به‌دیدار

وی دارد، او را تا مقام مادر الهی فرا می‌برد: «دیدم در صحرای پشت اتاقم، پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته و یک دختر جوان، نه یک فرشته‌ی آسمانی جلو او ایستاده، خم شده و با دست راست گل نیلوفر کبودی به‌او تعارف می‌کرد... لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود؛ مثل این که به‌فکر شخص غایبی بوده باشد... این آینه‌ی جذاب، همه‌ی هستی مرا ـ تا آن جایی که فکر بشر عاجز است ـ به‌خودش کشید... او مثل رویای افیونی به‌من جلوه کرد.»[3] پیش از این در جای دیگر از دیدگاه روان‌شناختی از زن اثیری، به‌عنوان نمادی از جنبه‌ی خلاّق روان زنانه (آنیما) در مرد یاد کرده‌ایم. اینک به‌اعتبار تاثیر آیین‌های فلسفی هندی در آثار نویسنده، از او به‌عنوان مادر الهی سخن می‌گوییم. در آیین تانترا «عبادت الهه‌ی مادر به‌صورت مادر الهی ظاهر گردید و در تیره‌ی ماهایانای بودایی مبدّل به‌عالی‌ترین مقام فرزانگی شد... و در آن، مفهوم زن و اصل حاصل‌خیزی، اتحاد و ازدواج و دو نیروی مذکّر و مونث جهان‌شناسی و آداب عبادی، نقش مهمی ایفا کرد.» (ادیان... صص ۶۳۴ ـ ۶۳۳) به‌نظر میرچا الیاده آیین تانترا، بازگشت به‌دین و آیین نیایش مادر است. مراد از مراسم عبادی تانترا... «ایجاد وحدت طبیعت متضاد آدمی است که صحنه‌ی نمایش نیروهای فاعل و مفعول است؛ به‌عبارت دیگر اتصال و پیوند این دو نیرو و منعکس ساختن در سطح جهان‌شناسی چون ازدواج شیوا و شاکتی است.» (ادیان... ص ۷۱۱)

پیش از این نوشته‌ایم که همه‌ی شخصیت‌های زن در **بوف کور** (زن اثیری، لکاته، دایه، بوگام داسی) و همه‌ی شخصیت‌های مرد (پیرمرد قوز کرده در برابر زن اثیری، راوی، پیرمرد نعش‌کش، پدر، عموی راوی) چیزی جز نمادهایی گوناگون از روان زنانه و مردانه‌ی راوی نیستند. از این رو، رمان بیش از یک شخصیت ندارد، زیر

همه‌ی زنان و مردان نمادی از انیما و انیموس راوی‌اند. اینک می‌افزاییم راوی گاه در دایه و لکاته، بازتابی از مادر الهی می‌یابد و از همین رو، آن دو را دوست می‌دارد: «از وقتی که خودم را شناختم، عمه‌ام را به‌جای مادر خود گرفتم و او را دوست داشتم. به‌قدری او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود به‌زنی گرفتم.» (**بوف کور** / ۸۴) هرگاه لکاته ـ که به‌دلیل آلایشش راوی از وی بیزاری می‌جوید ـ برسر مهر آید و به‌پرستاری راوی بپردازد، بی‌درنگ مادر الهی می‌شود: «صبح که بیدار شدم، دایه‌ام گفت: دخترم [لکاته] آمده بود سر بالین من و سرم را روی زانویش گذاشته بود؛ مثل بچه مرا تکان می‌داده؛ گویا حس پرستاری مادری در او بیدار شده بود. کاش در همان لحظه مرده بودم. شاید آن بچه‌ای که آبستن بود، مرده است.» (بوف کور / ۱۶)

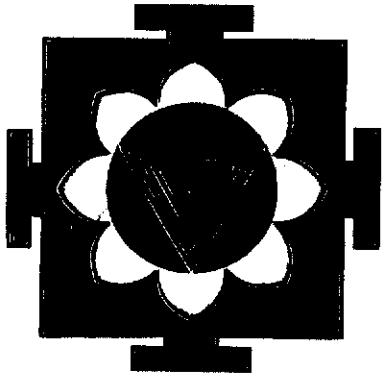
نکته‌ی ظریفی را که باید در همین جا به‌آن اشاره کرد، این است که در بیش‌تر داستان‌های هدایت هرکس به‌اعتبار آن که یادآور وجودی آرمانی (مُثُل افلاطونی و ایده‌ها) است، ارزشمند و خواستنی است. در داستان «صورتک‌ها» منوچهر به‌خجسته می‌گوید: «تو برای من مظهر کسی دیگر بوده‌ای، هرکسی با قوه‌ی تصور خودش کس دیگری را دوست دارد و این از قوه‌ی تصور خودش است که کیف می‌برد نه از زنی که جلو اوست. تو به‌کسی شباهت داری که او موهوم اول من بود. تو را دوست داشتم چون شبیه او بودی.»[۴] در «عروسک پشت پرده» نیز مجسمه‌ی زن، آرمان و محبوب مهرداد است و درخشنده، نامزدش، تا آن اندازه که به‌عروسک همانند است برای مهرداد ارزش دارد: «چیزی که باعث تعجب او شد، این بود که صورت آن [مجسمه] روی هم رفته بی‌شباهت به‌حالت‌های مخصوص صورت درخشنده نبود.»[۵] به‌همین دلیل درخشنده نیز می‌کوشد خود را برمثال عروسک بیاراید تا مورد توجه نامزد خود شود.

جز شباهت، هرآنچه از آن مادر الهی باشد مایه‌ی آرامش راوی است؛ مانند کودکی که با گرفتن انگشت یا مو یا پستان مادر، احساس آرامش می‌کند و می‌خوابد: «در اتاقم که برگشتم، جلو پیه‌سوز دیدم که پیراهن او را برداشته‌ام... پیراهن ابریشمی کار هند که بوی تن او، بوی عطر موگرا می‌داد و از حرارت تنش، از هستی او در این پیراهن مانده بود. آن را بوسیدم و میان پاهایم گذاشتم و خوابیدم هیچ شبی به‌این راحتی نخوابیده بودم.» (**بوف کور** / ۱۶۳) از یاد نبریم که واژگانی چون هند و عطر موگرا از جمله تعبیراتی است که راوی قبلاً در توصیف مادر خود به‌کار برده بود. مادر راوی رقاصه‌ی معبد لینگم در هند بوده و بوی بدن او «مخصوصاً بوی عرق گس و یا فلفلی او [که مخلوط با عطر موگرا و روغن صندل می‌شده] عطری که بوی شیره‌ی درخت‌های دوردست را دراد و به‌احساسات دور و خفه شده، جان می‌دهد.» (**بوف کور** / ۸۰)

* * *

۲) بازگشت به‌زهدان:

گفتیم که زن اثیری و همانند آن، نمادی از مادر الهی‌اند؛ دفن مرده در خاک نیز گونه‌ای بازگشت به‌زهدان مادر طبیعت تلقی می‌شود؛ به‌ویژه که در اساطیر هند، آسمان نمادی از پدر و زمین مظهری از مادر است؛ زیرا گیاهان و موجودات را در خود می‌پرورد. زمین نیز چون مادر آفریننده و زایاست و اگر زمینی بارور نشود، به‌آن عقیم

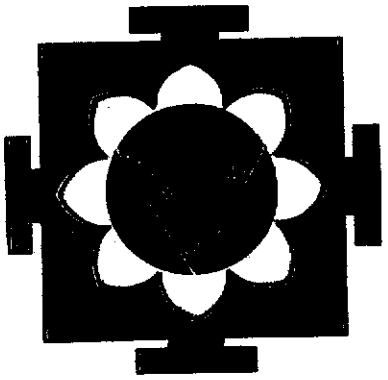


و سترون می‌گویند؛ یعنی همان تعبیراتی که در مورد زنان نازا گویند. اصولاً میان بهشت و زهدان مادر همانندی‌هایی هست: در هردو مورد همه‌ی خواسته‌ها فراهم آمده و کودک در جنین می‌زید و آرامشی دارد؛ هم چنان که آدم و حوّا در بهشت به‌فراخی می‌زیستند و خداوند بدیشان فرمود: و کلا منها رغداً حیث شئتما (و بخورید از آن هرجا که خواهید). در روان‌شناسی می‌گویند گریه‌ی کودک پس از ترک جنین به‌این دلیل است که در دنیای ناآشنای نو، احساس غربت کرده؛ می‌خواهد به‌مرحله‌ی جنینی بازگردد. در **بوف کور**، راوی جسد زن اثیری را تکه تکه کرده به‌گورستان آورده است: «پشت کوه یک محوطه‌ی خلوت، آرام و باصفا بود؛ یک جایی که هرگز ندیده بودم و نمی‌شناختم؛ ولی به‌نظرم آشنا آمد؛ مثل این که خارج از تصور من نبود. روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود پوشیده شده بود. به‌نظر می‌آمد که تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود.» (**بوف کور** / ۱۸) اوصافی چون خلوت، آرام و باصفا، وجود نیلوفر کبود و این که راوی گویا مدت‌ها پیش از این، آن همه را در جایی دیده معنی دارند و نشان می‌دهند که وی به‌دوران جنینی خود اشاره می‌کند که همه چیز در آن آرام، باصفا، خلوت و زیبا بوده است. حال اگر بیفزاییم که زن اثیری، جزیی از وجود راوی (روان زنانه) است، دفن زن اثیری در گور تلویحاً به‌آرزوی راوی به‌بازگشت به‌زهدان، بهشت و جهان مینوی و نخستین اشاره دارد.

اینک دیگر بار به‌خانه‌ی راوی باز می‌گردیم تا ببینیم چگونه به‌وصف آمده: «از حسن اتفاق خانه‌ام در یک محل ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده و اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است.. نمی‌دانم این خانه را کدام مجنون یا کج‌سلیقه در عهد دقیانوس ساخته.» (**بوف کور** / ۱۴) در جایی دیگر می‌گوید اتاقم به‌گور شبیه است: «میان چهار

دیواری ـ که اتاق مرا تشکیل می‌دهد ـ و حصاری که دور زندگی من و افکار من کشیده، زندگی من مثل شمع خرده خرده آب می‌شود.. اتاقم درست شبیه مقبره است.» (همان، ۷۲) در جایی دیگر اشاره می‌کند که خانه‌اش در کنار ویرانه‌های شهر باستانی ری قرار دارد که مانند دقیانوس رمزی از قدمت و جاودانگی است. اصولاً هرگونه گوشه‌گیری مطلق و حالت استغراق و انقطاع، رمزی از بازگشت به‌دوران جنینی است. معتکفان و زاهدانی که به‌دور از مردم با تبتّل در غار و صومعه‌ای با خود و ذهنیات عالی خویش خلوت می‌کنند، در واقع می‌کوشند از رهگذر تأمل به‌حقیقت و جایگاه نخستین خویش باز گردند. راوی بوف کور در تمامی لحظات زندگی، در حال کشف خویش است و می‌خواهد خود را به‌سایه‌اش معرفی کند. میرچا الیاده زندگی در غار و صومعه و ریاضیت را نوعی کوشش برای بازگشت به‌زهدان (Regress ad Uternum) و نوزایی عقیدتی می‌داند و می‌نویسد: «بازگشت به‌زهدان خواه از طریق انزوا جستن نوگرویده [سالک] در کلبه‌ای، خواه به‌واسطه‌ی رخنه کردن [اعتکاف] او به‌محل مقدسی که با زهدان مام زمین یکی گشته... مجسم می‌شود.»[۶]

«در سگ ولگرد» باز با رغبتِ این حیوان برای بازگشت به‌جایگاه نخستین خود روبروییم. سگ ولگرد اسکاتلندی ـ که در پی ساعتی لذت جنسی از صاحب و خانه‌ی خود جدا افتاده و با گرسنگی و آزار اغیار مواجه می‌شود ـ چون سبزه‌زاری می‌بیند، به‌یاد بهشت از دسته رفته‌ی خود می‌افتد. وصفی که راوی از سبزه‌زاران اسکاتلند و از نگاه این گم شده آورده، چنان گویا و رساست که خواننده به‌معانی ضمنی و تلویحی آن پی می‌برد: «هردفعه که به‌سبزه‌زار دقت می‌کرد، میل غریزی او بیدار می‌شد و یادبودهای گذشته را در مغزش از سر نو جان می‌داد. این حس موروثی او بود؛ چه همه‌ی اجداد او در اسکاتلند میان



سبزه‌زاران پرورش دیده بودند. در میان بوهایی که به‌مشامش می‌رسید، بویی که بیش از همه او را گیج می‌کرد بوی شیربرنج جلو پسربچه بود. این مایع سفید ـ که آن قدر شبیه شیر مادرش بود و یادهای بچگی را در خاطرش مجسم می‌کرد ـ ناگهان یک حالت کرختی به‌او دست داد. به‌نظرش آمد وقتی که بچه بود، از پستان مادرش آن مایع گرم مغذّی را می‌مکید... چه لذتی بیش از این ممکن بود که دست هایش را بی‌اختیار به‌پستان‌های مادرش فشار می‌داد؛ بدون زحمت و دوندگی شیر بیرون می‌آمد... لانه‌ی چوبی سابقش را به‌خاطر آورد.»[۷]

اکنون که آدمی فطرتاً دوست دارد به‌زهدان مادر (عالم مثل، بهشت و جهان سرشار از قداست نخستین) بازگردد، تنها توشه‌ای که باید فراهم آورد، معرفتی است که او را به‌این مقصد راهنمون سازد. چنین توشه‌ای البته علوم صوری و این جهانی نیست؛ بلکه چیزی از گونه‌ی کشف و شهود قلبی است. چنین سلوکی، در حکم گریز تاریخی و اجتماعی از هیاهوی زندگی مادی و پناه در زیر درخت معرفت یا به‌تعبیر هندیان بودهی است. هدف پیر و مرشد از هرگونه تزکیه‌ی سالک، کمک به‌وی برای یادآوری یادهای فراموش شده است. در آئین‌های فلسفی سانکهیا ـ یوگا، هدف، بازیابی هویت فراموش شده‌ی مرتاض است. الیاده نوشته: «نشانه‌ی بیداری ـ که ضمناً تذکار (Anamnesis) نیز هست ـ بی‌اعتنایی نسبت به‌تاریخ، خاصه تاریخ عصر و زمانه است. فقط اسطوره‌ی اولیه مهم است. تنها وقایعی که در گذشته‌ی شگرف افسانه‌ای روی داده در خور آنند که شناخته شوند؛ زیرا با آگاهی از آن‌ها انسان به‌طبیعت حقیقی خویش، شعور حاصل می‌کند. وقایع تاریخی به‌معنای اخص کلمه معنایی ندارند؛ زیرا متضمن هیچ پیام نجات‌بخشی (Soteriologie) نیستند.»[۸]

اینک به‌بوف کور باز می‌گردیم تا دریابیم چرا راوی در دنیایی که هیچ وجه تشابهی میان خود و رجاله‌ها نمی‌بیند، این اندازه نسبت به‌پیرامون خود، زمان و مکان و وضعیت خویش بی‌اعتناست: «من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام، مال نیشابور یا بلخ یا بنارس است... آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم ولی حالا که در آینه نگاه کردم، خودم را نشناختم. نه، آیا من سابق مرده است. تجزیه شده. شاید از آنجا که همه‌ی روابط من با دنیای زنده‌ها بریده شده، یادگارهای گذشته جلوم نقش می‌بندد.» (بوف کور / صص ۷۱ ـ ۷۰) چنان که از این عبارت برمی‌آید، راوی در جستجوی هویّت از دست رفته‌ی خویش است و چندان پیوندی با پیرامون خویش ندارد. حال اگر منتقدی از این اشارات، چنین برداشت کند که گویا هدایت، نویسنده‌ای متعهد و مسوول نیست و رسالت عظیم ادبی را یک سره به‌کناری نهاده، می‌گوییم: این برداشت، بسی ساده‌اندیشانه و از گونه‌ی ارزیابی شتاب‌زده است. جلال آل احمد در نخستین مقاله از هفت مقاله نوشته: «هدایت یک نویسندهٔ رئالیست نیست. هنر او مبنای خود را در واقعیت‌های موجود نمی‌جوید. هنر را نه به‌صورت ارتباط میان نویسنده و دنیای خارج، بلکه به‌صورت وسیله‌ی ارتباطی میان خود و درون خود می‌انگارد؛ رابطه‌ای میان خود و سایه‌ی خود.»[۹]

آل احمد با جداسازی مکانیکی بوف کور از زمینه‌ی فلسفی، اسطوره‌ای و روان‌شناختی‌اش، اثر را به‌داستانی برپایه‌ی

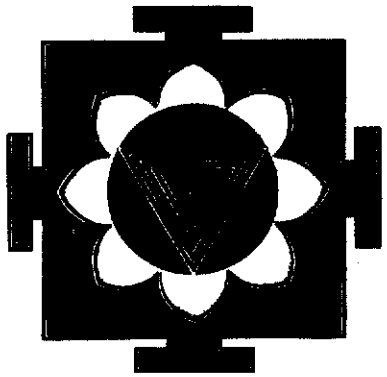
ناکامی‌های جنسی نویسنده‌ی آن تنزّل می‌دهد و آشکارا می‌گوید: چون هدایت در حیات جنسی خود با ناکامی و ناتوانی روبرو بوده، با خلق زن اثیری، از ناتوانی خویش انتقام می‌گیرد. و حتی پا فراتر نهاده ادعا می‌کند مرگ نویسنده، نتیجه‌ی طبیعی و محتوم همین محرومیت‌ها بوده: «هدایت که میان تنش «یک حالت شهوت‌انگیز» ناامید دارد و در روی زمین برای همیشه از عشق محروم مانده، ناچار به‌تمام آن‌هایی که... دنبال شهوت می‌روند کینه می‌ورزد... زن او فاسق‌های طاق و جفت دارد و از او روگردان است و او در رویاهای خود از این روگردانی با تصاحب دختر اثیری انتقام می‌گیرد؛ اما دختر اثیری «جسم سرد و سایه‌وارش را تسلیم من کرده بود» و «این جسم سرد ـ که حس تصاحب و تمالک او را چندان اقناع نمی‌کند ـ او را همیشه زیر بار لاشه‌ی خود می‌آزارد و همین نومیدی است که او را به‌مرگ می‌خواند.»[10] و با این ارزیابی شتاب‌زده است که یکی از بزرگ‌ترین آثار ادبی در ادبیات داستانی فلسفی و اسطوره‌ای معاصر ما، مورد داوری یکی از بی‌رحمانه‌ترین ارزیابی‌های شتاب‌زده‌ی این نویسنده قرار می‌گیرد؛ در حالی که آثار هدایت، تلفیقی از اندیشه‌های خیام و حافظ در ادبیات داستانی ماست.

* * *

۳) نیلوفر کبود:

در توصیفی که راوی برای نخستین بار از زن اثیری در **بوف کور** آورده، وی خم شده با دست گل نیلوفر کبودی را به‌پیرمرد قوز کرده، تعارف می‌کند. (ص ۱۸) به‌چه معنی است این نیلوفر کبود؟ ما پیش از این به‌مناسبتی، از این گل یاد کرده‌ایم؛ اما از آن جا که ساختار این اثر برپایه‌ی آیین‌های فلسفی هند نهاده شده، رمز این گل را نیز باید در همان اساطیر جست؛ زیرا گل نیلوفر آبی را در اساطیر ایرانی و حتی در کاشی‌کاری‌های برخی از بناهای مذهبی اصفهان در دوره‌ی صفویه می‌توان دید که رمزی از عروج به‌جهان مینوی است. در *اوپانیشاد* آشکارا از نیلوفر دل (- Hrdaya pundanika) یاد شده که: «بین اهل کشف و شهود مرکز وجود انسان است و شهر برهمن، در همان محل است و آن حاوی اثیر لطیف است و جان ر روح در آن قرار یافته‌اند.»[11]

با این اشاره دانسته می‌شود که آنچه زن اثیری به‌پیرمرد تعارف می‌کند، چیزی جز قلب و عشق خود نیست. نکته‌ی دیگر، رنگ گل نیلوفر است که در آیین‌های هند، معنی رمزی خاصی دارد. رنگ این گل، کبود است و برابر کیش تانترا در وجود انسان هفت مرکز مهم روحانی و لطیف هستند که به‌هریک از آن‌ها چاکرا (چرخ) گفته‌اند. شش مرکز از هفت مرکز، در ستون فقرات نهاده شده که رنگ گل نیلوفرشان، کبود نیست. تنها مرکزی که چرخ یا گل نیلوفر آن می‌تواند کبود باشد، چرخ هفتم است که در بالای سر قرار گرفته و «جایگاه و مقر روح است.»[12] با این توضیح از مرز گمان می‌گذریم و با توجه به‌احادیثی که در آیین خود ما هست پی می‌بریم که قرارگاه عشق و روح، قلب آدمی است و همان گونه که به‌تعبیر قرآن «الرحمن علی العرش استوی»، چون رب العزّه خواهد برقلب عاشق خویش تجلّی کند، برقلب او فرود می‌آید که از نظر مرتبه چون عرش (آسمان نهم، فلک اطلس، فلک الافلاک، فلک محیط) آمده است. «قلب المومن، عرش الرحمن» عرش رحمن با این باور هندی که شهر برهمن در قلب نهاده شده، برابری می‌تواند کرد.



قرینه‌ی دیگر که به‌ما در اثبات این معنی کمک می‌کند، «سه قطره خون» هدایت است. در این داستان هم همه‌ی شخصیت‌های زن (دختر جوان، رخساره) و تمامی شخصیت‌های مرد (راوی، سیاوش و عباس) یک تن بیش‌تر نیستند. گربه‌ی ماده (نازی) همان لکاته و گربه‌ی نر نیز پیرمرد خنزر پنزری و دیگر فاسق‌هایند. در این داستان آمد: «دختر جوان، یک دسته گل آورده بود. آن دختر به‌من می‌خندید؛ پیدا بود که مرا دوست دارد.»[13] در این داستان ـ که عناصری از آن در **بوف کور** نیز هست ـ دسته گل رمزی از عشق و عوالم قلبی است که در **بوف کور** به‌خاطر ساختار آیینی‌اش به‌گل نیلوفر کبود بدل شده است.

* * *

۴) ازدواج مقدس:

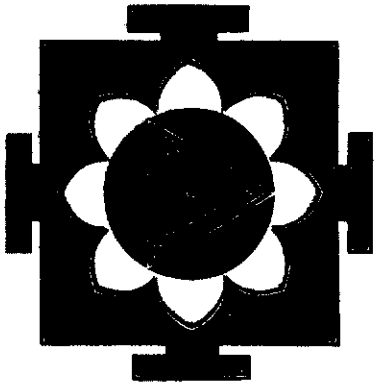
در نخستین صحنه‌ی **بوف کور**، راوی، زن اثیری را در حالتی ترسیم کرده که به‌نشانه‌ی دلدادگی، گل نیلوفر کبودی به‌پیرمرد قوز کرده تعارف می‌کند. در دومین رخداد فلسفی این اثر، با شب زفافِ دو نیروی خلاّق آدمی روبه‌روییم که هم را در کنار می‌گیرند. زن اثیری با پای خود به‌خانه‌ی دوست آمده و چون پیاله‌ای از شراب به‌او نوشانده می‌شود، بدنش سرد می‌گردد: «خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم؛ حرارت خود را به‌او بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم؛ شاید به‌این وسیله، بتوانم روح خود را در کالبد او بدمم. لباسم را کندم؛ رفتم روی تخت‌خواب پهلویش خوابیدم. مثل نر و ماده‌ی مهرگیاه به‌هم چسبیدیم. اصلاً تن او مثل تن ماده‌ی مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت... من قادر بودم به‌آسانی به‌رموز نقاشی‌های قدیمی، به‌اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه، به‌حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم زیرا در این لحظه من در گردش افلاک در نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت داشتم. گذشته و آینده، دور و نزدیک با

زندگی احساساتی من شریک و توأم شده بود.» (بوف کور / ۳۷ ـ ۳۴)

آنچه هدایت از آن با تمثیل فراهم آمدن راوی و زن اثیری یاد می‌کند، نمادی از اصل خلاقیت خدای شیوا در آیین تانتراست. مهم‌ترین ویژگی شیوا، آلت تناسلی (لینگا) و رقص دیوانه‌وار اوست. آلت تناسلی خدای شیوا، رمزی از نیروی خلاقه‌ی اوست: «چنان که در *ریگ ودا* آسمان را پدر و زمین را مادر می‌دانند و یونانیان این دو را به‌ترتیب آسمان (اورانوس) و زمین (گایا) می‌نامند. شیوا جمع و تلفیق این دو نیروی متضاد است و به‌همین جهت، او را خدای نیمه زن ـ نیمه مرد (Vara Ardhunaris) می‌خوانند... هرگاه میل و خواهش آفرینش پدید آید، شیوا با لینگای خود، نطفه‌ی جمله‌ی امکانات آفرینش را در بطن همسرش، پارواتی، جای می‌دهد و دست به‌تکوین عناصر و کائنات می‌زند. برای آن که آفرینش به‌وقوع پیوندد، ضروری است که اضداد جمع شوند: فاعل و منفعل؛ مذکّر و مؤنّث به‌هم آمیزند. این ازدواج شیوا را با نیروهای طبیعت، آمیزش (مایتونا) می‌گویند.» (ادیان... صص ۲۵۸ ـ ۲۵۷) نتیجه‌ی این ازدواج مقدس، تکامل جوهر وجود است و به‌همین دلیل راوی پس از رفتن در آغوش زن اثیری، احساس می‌کند «در گردش زمین و افلاک و نشو نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت دارد.» دکتر سیروس شمیسا نیز در توضیح این معنی نوشته است: «در این عشای ربانی تانتری، انسان در واقع با روان خود ازدواج کرده است؛ مرد با آنیما و زن با آنیموس خود وصلت نموده است. برروی دیواره‌های معبد کاجو راهو در هند، این عشق ممنوع به‌صورت هزاران تصویر کنده‌کاری نشان داده شده؛ اما هیچ کجا نشانی از تمثال بچه نیست و این، می‌رساند که این عشق، عشقی غیرطبیعی است.»[۱۴]

* * *

۵) رقص مقدس:



چنان که آمد، پدر راوی در شهر بنارس به‌کار تجارت می‌پرداخته و در همان جاست که بریک دختر رقاصه و باکره‌ی معبد لینگم (بوگام داسی) شیفته می‌شود: «کار این دختر، رقص مذهبی جلو بت بزرگ لینگم و خدمت بتکده بوده است... حالا می‌توانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام داسی با ساری ابریشمی رنگی زری دوزی... النگوهای مچ پا و دستش با حرکات آهسته‌ی موزونی که به‌آهنگِ ساز و تنبک می‌رقصیده؛ یک آهنگ ملایم و یک نواخت و پرمعنی که همه‌ی اسرار جادوگری و خرافات و شهوت‌ها و دردهای مردم هند در آن مختصر و جمع شده بوده... مثل برگ گل باز می‌شده لرزشی به‌طول شانه و بازوهایش می‌داده؛ خم می‌شده؛ دوباره جمع می‌شده است... این حرکات که مفهوم مخصوصی دربر داشته و بدون زبان حرف می‌زده، چه تأثیری ممکن است در پدرم کرده باشد؟... همه‌ی این‌ها یادگارهای دور و کشته شده‌ی پدرم را بیدار کرده.» (بوف کور / ۸۱ ـ ۷۹)

آنچه در اینجا از آن به‌عنوان رقص بوگام داسی در معبد لینگم یاد شده نه همان رقص‌های هوس‌انگیز رقاصگان خودآرا و آشوبگر بازاری؛ بلکه تقلیدی از حرکات موزون و رمزآمیز خدای شیوا برای بیداری نیروهای نهفته و خفته‌ی معنوی آدمی است که از آن به‌رقص مقدس، تعبیر کرده‌ایم. در هند رقص مقدس، آدابی چون یوگاست که در آن پیرو یوگا دم در می‌کشد، به‌حالی همانند مراقبه‌ی صوفیان ما فرو می‌رود و می‌کوشد نیروهای پنهان وجود معنوی خویش را متمرکز سازد: «رقص در نزد این اقوام، خاصیت کیمیایی داشته که به‌موجب آن رقاص، حرکات و حالات خود را با حرکت افلاک و جنبش و نیروی متحرکه‌ی عالم طبیعت تطبیق داده و می‌کوشیده که با انجام دادن این حرکات مخصوص خود را به‌درجه‌ی موجودات اساطیری ارتقا دهد... رقص از سوی دیگر، جنبه‌ی جهان‌شناسی داشته و رقاص نیروهای نهفته در طبیعت خود را به‌وسیله‌ی خاصیت کیمیایی رقص برمی‌انگیخته و خویشتن را صحنه‌ی نمایش و ظهور نیروهای مرموز طبیعت می‌کرده است.» (ادیان... / ۲۵۸)

چنین آیین‌هایی را به‌تقریب در دیگر فرهنگ‌ها و اقوام نیز توان یافت. در اساطیر یونان دیونیزوس یا باکوس، پسر زئوس، خدای تاکستان و شراب و رقص و جاذبه‌های عرفانی است. او در شهر تِب به‌ترویج جشن‌های باکانال (سماع) می‌پردازد. در این جشن‌ها همه‌ی اجناس مردم پس از نوشیدن شراب به‌رقص و پای‌کوبی می‌پرداخته‌اند و گاه چنان در جذبه‌های عرفانی از خود می‌رفته‌اند که فریادها برمی‌آورده‌اند: «زنان در حال سیر و گشت مزارع و حالت جذبه نعره‌هایی می‌کشیدند که گویی مبدّل به‌ماده گاو شده بودند.»[۱۵] در تصوف اسلامی هم هدف از برپایی مجالس سماع، بی‌خود شدن از خویش و کوشش برای غیبت از غیر و حضور در محضر دوست بوده است. امام غزّالی با وجود این که خود فقیهی متعبّد می‌بوده، سماع و وجد را مباح می‌دانسته و در *کیمیای سعادت* از سماع صوفیان و کسانی یاد کرده که: «به‌دوستی حق مشغول و مستغرق باشند و سماع بر آن کنند.»[۱۶] آنچه دکتر زرین‌کوب در باره‌ی مجالس سماع صوفیه نوشته با آداب یوگای هند و باکانال یونانی چندان فرقی ندارد: «خاموش و آرام سر به‌زیر افکنده، نفس‌ها را حبس می‌کردند و سعی می‌ورزیدند تا سکوت و

سکون جمله را برهم نزنند؛ اما این سکوت و سکون در میان آن شور و هیجان البته دوامی نمی‌داشت... تمام حاضران به‌پایکوبی و دست‌افشانی برمی‌خاستند... یکی نعره‌های بی‌هوشانه می‌کشید و شاید که گاه یک دو تن هم از غلبه‌ی شور، هلاک می‌شدند.»[۱۷]

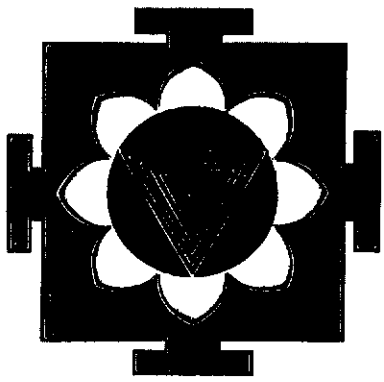
* * *

۶) مار ناگ:

نخستین باری که راوی از مار ناگ هندی سخن می‌گوید وقتی است که پدرش بررقاصه شیفته شده او را آبستن می‌کند و چون عموی راوی نیز بررقاصه مهر می‌ورزد: «مادرم می‌گوید که هردوی آن‌ها را ترک خواهد کرد؛ مگر به‌این شرط که پدر و عمو آزمایش مار ناگ را بدهند؛ هرکدام از آن‌ها که زنده بمانند، به‌او تعلق خواهد داشت. آزمایش از این قرار بوده که پدر و عمویم را بایستی در یک اتاق تاریک مثل سیاه چال با یک مار ناگ بیندازند؛ هریک از آنها که او را مار گزید، طبیعتاً فریاد می‌زند. آن وقت مارافسا در اتاق را باز می‌کند و دیگری را نجات می‌دهد و بوگام داسی به‌او تعلق می‌گیرد... وقتی که در را باز می‌کنند، عمویم از اتاق بیرون می‌اید ولی صورتش پیر و شکسته و از شدّت بیم و هراس، صدای لغزش و سوت مار خشمگین... با موهای سفید از اتاق خارج می‌شود.» (بوف کور / ۸۲ - ۸۱)

دومین نکته‌ای که درباره‌ی این مار در **بوف کور** آمده، این است که مادر راوی هنگام خداحافظی، «یک بغلی شراب ارغوانی ـ که در آن زهر دندان ناگ حل شده بود ـ» (ص ۸۳) برای وی به‌دست عمه‌اش می‌سپارد. راوی از همین شراب، پیاله‌ای از لای دندان‌های کلید شده‌ی زن اثیری به‌دهان او می‌ریزد که بی‌درنگ می‌میرد؛ زیرا زن اثیری و جنبه‌ی خلاق آدمی را با شهوات کاری نیست. (ص ۳۳) آنچه دختر باکره‌ی معبد لینگم را به‌مادر آبستن و مطرود بتکده تبدیل ساخته، مار تباه‌کننده‌ی غریزه‌ی جنسی است و فرزند او همان فرزند نامشروع لکاته است که راوی از وی نام می‌برد و به‌همین دلیل هم به‌لکاته کینه می‌ورزد. پس تردید نمی‌توان کرد که مار ناگ، استعاره و رمزی از نفس امّاره و غریزه‌ی شهوت‌خواه آدمی است که او را می‌فریبد و از کمالش باز می‌دارد. بهترین دلیل برای اثبات این مدّعا، مقایسه میان ازدواج مقدّس راوی با زن اثیری و هم‌آغوشی همو با لکاته است. وقتی درکنار زن اثیری آرام می‌گیرد، خود و او را به‌مهر گیاه مانند می‌کند که همان نیروهای خلاق آنیما و انیموس هستند: «مثل نر و ماده‌ی مهر گیاه به‌هم چسبیده بودیم.» (**بوف کور** / ص ۳۴) اما وقتی با لکاته هم‌آغوش می‌شود، می‌گوید: «تن زنم مانند مار ناگ از هم باز شد و مرا در میان خودش محبوس کرد.» (ص ۱۷۲). نتیجه‌ی نخستین ازدواج مقدس، تولد دیگرباره در دنیایی متفاوت است: «یک زندگی منحصر به‌فرد در من تولید و وابستگی عمیق و جدایی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم.» (ص ۳۶) اما در هم‌آغوشی غریزی با لکاته اعتراف می‌کند که: «من محکوم و بیچاره... در مقابل هوی و هوس سرتسلیم فرو آورده بودم.» (ص ۱۷۳)

در داستان کوتاه «س. گ. ل. ل» هم از مار، یاد شده است. چون سوسن و تِد ماسکی خاص به‌صورت می‌زنند و از دهانه‌ی کپسولی حاوی گاز پروتکسید ازوت نفس می‌کشند، در آغوش هم در تابوت مانندی آرام می‌گیرند و می‌میرند.



وقتی لختی‌ها شهر را به‌تصرف در می‌آورند، به‌اتاق آن دو آمده می‌بینند: «در میان تابوت، یک زن و مرد لخت شبیه صورت مجسمه‌ی حشرات در آغوش هم خوابیده بودند و مار سفیدی دور کمر آن‌ها چنبر زده بود.» (**سایه و روشن** / ۳۰) مسخ عاشق و معشوق به‌هیأت حشرات (تبدیل انسان به‌نوع پست‌تر) از سقوط انسانی آن دو، خبر می‌دهد و یادآور هم‌آغوشی راوی با لکاته است.

در آیین‌های فلسفی هند مانند یوگا پرهیز از آمیزش جنسی از اصول مهم ریاضت است. این آیین باور دارد که قوّه‌ی شهوانی یکی از منابع سرشار از نیروهای معنوی و روحانی است و آدمی با پرهیز از شهوات، می‌تواند این نیروی غریزی را کانالیزه کرده به‌عالم روحانی متوجه سازد؛ یعنی آنچه فروید به‌آن والایش [Sublimation] می‌گفت و کسانی چون حضرت موسی را مصداق کامل آن می‌دانست. در آیین‌های هندی به‌این آموزه اصطلاحاً برهما کاریا می‌گویند. در داستان اساطیری بودا امده که چون گوتاما (بودای آینده) پنهانی از قصر پادشاهی خود بیرون رفته به‌سوی جنگل ریاضت شش ساله روی می‌نهد، شیطان یا مارای حیله‌گر پیوسته دنبالش کرده می‌خواهد اغوایش کند: «و با فرستادن ماه‌رویان افسونگر کوشید شهوات مرتاض بزرگ را برانگیزد و توجه او را از حق منحرف سازد و از وصول به‌واقعیت جهان باز دارد.» (ادیان... / ۱۳۶) در ادبیات اساطیری ما هم، مار نمادی از فریبکاری است. اوست که پای شیطان را به‌ساحت مقدس بهشت باز می‌کند. عطّار نیشابوری در دیوان اشعار خود سروده:

در دهن مار نفس در بن چاه است
هرکه در این راه، جاه و مال نماید

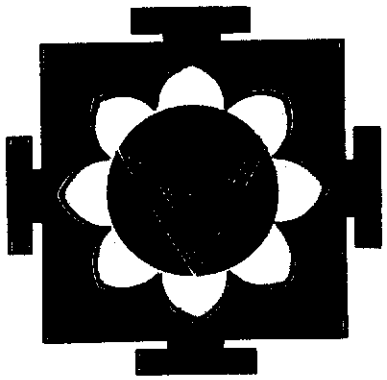
* * *

۷) درخت سرو:

نخستین باری که از پیرمرد قوز کرده در زیر درخت سرو سخن رفته، هنگامی است

که راوی می‌گوید: «چیزی که غریب، چیزی که باورنکردنی است: همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش، پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان، عبا به‌خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبّابه‌ی دست چپش را به‌حالت تعجب به‌لبش گذاشته بود... غریب‌تر آن‌که برای این نقش، مشتری پیدا می‌شد.و حتی به‌واسطه‌ی عمویم از این جلد قلمدان‌ها به‌هندوستان می‌فرستادم که می‌فروخت.» (**بوف کور** / ۱۵) دیگر بار به‌هنگام دفن جسد زن اثیری در گورستان، این دو نماد با هم جمع می‌آیند، پیرمرد نعش‌کش ـ که همان سیمای پیرمرد قوز کرده را دارد ـ به‌راوی می‌گوید: «همین جا کنار درخت سرو، یه گودال به‌اندازه‌ی چمدان برات می‌کنم و میرم.» (همان / ۴۹) به‌چه معنایند این دو نماد در کنار هم؟

از واژگان «جوکی» و «شالمه‌ی هندی» دور سر جوکی، می‌توان دریافت که درخت سرو به‌ضرورت پیوندی ساختاری با پیرمرد و نیز هند دارد که نقاشی‌های راوی در آن جا به‌فروش می‌رسد. در داستان زندگی اساطیری بودا آمده: «بودا زیر درختی... در جهت مشرق نشست و با خود گفت: تا هنگامی که به‌واقعیت نرسم از این محل تکان نخواهم خورد. بودا برای مدت هفت هفته در ناحیه‌ی همان درخت بیداری سکنی گزید و از لذت آرامش و آزادی در سکوت تنهایی، بهره‌مند شد.»[18] دکتر سیّد ابوطالب میرعابدینی در مقدمه‌ای که بر *بلوهر و بوداسف* نوشته می‌گوید: «روزی در ناحیه‌ی گایا نزدیک بنارس در زیر درختی از نوع انجیر هندی ـ که بدان پاتیان می‌گویند ـ به‌حال تباه افتاد ولی پیوسته در آرزوی وصول به‌سرمنزل حقیقت اندیشه می‌کرد. پس عهد کرد که از زیر آن درخت برنخیزد تا سرّ حقیقت و گوهر معرفت را دریابد. مدت هفت هفته بدین منوال به‌سر آورد تا ناگهان نور دانش و فروغ حقیقت، بردل او تابید و



مربته‌ی اشراق حاصل کرد. پس برخاست و آنچه را براو الهام شده بود، به‌خلایق باز گفت... لقب وی از همان درخت اشراق ـ که بودهی، شجر معرفت، نام داشت ـ اشتقاق یافته و از آن روز به‌بعد ساکیامونی گوتاما به‌بوداستوه ـ که در فارسی بوذاسف شده ـ ملقّب شد.»[19]

زنده‌یاد دکتر علی شریعتی در *تاریخ و شناخت ادیان* درباره‌ی این درخت نوشته: «بودهی از ریشه‌ی Bodh [به‌معنی] بیدار شدن، شناختن و اشراق است و [این درخت] با درختی که در بهشت است و ثمره‌اش میوه‌ی ممنوع... بی‌شباهت نیست. آدم با خوردن میوه‌ی ممنوع، بینایی می‌یابد... پس در زیر این درخت است که سیدارتا، شه‌زاده‌ی تنعّم‌پرور، پس از سال‌ها رنج و رسیدن به‌مقام عظیم روحانیت و ریاضت برهمایی... به‌بودهی می‌رسد و بودا می‌شود.»[20] ما پیش از این در جای دیگری از پیرمرد زیر درخت سرو از دید یونگ، به‌عنوان نمادی از روان خلاق مرد و از دید اریش فروم، به‌عنوان نمادی از عقل و جادوی سخن یاد کرده‌ایم. این که وی در حال شگفتی و حیرت تصویر شده، بی‌گمان نشانه‌ی حالت مراقبت و مکاشفت عرفانی اوست. چرا مادرِ راوی هندی است و پدر و عمویش پیوسته با کشتی به‌آن اقلیم، آمد و شد دارند؟ زیرا راوی، گوهر وجود خود را از هند، بهشت و جهان مینوی می‌داند.

* * *

۸) شبان قدر شهود:

در آثار هدایت، شب را فضیلتی و

قداستی است که روز، آن ندارد؛ که روز به‌تعبیر قرآن، عوام را مسکن و لباس باشد تا از رنج روز بیارامند و شب را خواص به‌پای دارند که گاهِ شهود و آفرینش است. در **بوف کور** می‌گوید: «شب، موقعی که وجود من در سرحد دو دنیا موج می‌زند، کمی قبل از دقیقه‌ای که در یک خواب عمیق و تهی غوطه‌ور بشوم... من زندگی دیگری به‌غیر از زندگی خودم را طی می‌کردم. در هوایی دیگر نفس می‌کشیدم و دور بودم... به‌من نیاموخته بودند که به‌شب نگاه کنم و شب را دوست داشته باشم.» (صص ۹۸ ـ ۹۷) در یکی از همین شب‌های قدر است که راوی برای نخستین بار دیده به‌دیدار زن اثیری باز می‌کند: «شب آخری که مثل هرشب به‌گردش رفتم، هوا گرفته و بارانی بود... در این شب آنچه نباید بشود، شد.» (ص ۲۷)

در داستان کوتاه «تاریک خانه» میزبان ناشناسی ـ که جز راوی **بوف کور** و هدایت نیست ـ او را به‌خانه‌ی نیمه تاریک خود در روستایی دوردست دعوت می‌کند، تا از علت شب‌پرستی خود با او سخن گوید: «یه گربه، روز جلو نور معمولیس؛ اما شب تو تاریکی، چشماش می‌درخشه؛ موهاش برق می‌زنه و حرکاتش مرموز می‌شه. یه بته گل ـ که روز رنجور و تار عنکبوت گرفتس ـ شب مثل اینه که اسراری در اطرافش موج می‌زنه و معنی به‌خصوص به‌خودش می‌گیره. روشنایی همه‌ی جنبنده‌ها رو بیدار و مواظبت می‌کنه... در تاریکی آدم می‌خوابه اما می‌شنوه. خود شخص بیداره و زندگی حقیقی آن وقت شروع میشه. آدم از احتیاجات پست زندگی بی‌نیازه و عوالم معنوی رو طی می‌کنه. چیزایی رو که هرگز به‌اونا پی نبرده، به‌یاد میاره.» (**سگ ولگرد** / ۱۲۲) در «آخرین لبخند» زندگی حقیقی و روحانی روزبهان برمکی شب هنگام آغاز می‌شود: «ولی شب‌ها بعد از آن که حَبّ مخصوصی را... می‌خورد، حالتش عوض می‌شد و احتیاج به‌کوشک زیرزمینی خودش داشت؛ به‌طوری که زندگی او دو

حالت متضاد و متغیّر پیدا کرده بود: روزها پر از کار و جدّیت و شب‌ها آسایش و استراحت و آن هم به‌طرز مخصوصی در کوشک خاموش خودش پناه می‌برد و این اسم را روی آن گذاشته بود، چون در آنجا حرف زدن ممنوع بود. وقتی که شب‌ها سر ساعت معیّن، یک شخص ثانوی مانند سایه یا یک روح دیگر به‌او حلول می‌کرد در افکار فلسفی خودش غوطه‌ور می‌شد.» (**سایه و روشن / ۹۶**)

در اساطیر دینی بودایی، کرامت و فضیلت شب، همه از آن است که بودا در آن هنگام به‌گوهر شهود دست یافت: «و سرانجام هنگام شب، واقعیت، نقاب از چهره‌ی فروغ‌آگین برداشت به‌تدریج به‌مراتب بالاتر و ممتازتر آگاهی و هشیاری، شاعر شد.» (**ادیان / ۱۳۶**) و «آن شی بود که در زیر درخت آشواتا جای گزید و غرق تفکر در ماهیت اشیای جهان شد؛ فروغ این حقیقت در دل او تابید و از آن پس هسته‌ی تعلیمات او شد.» (**ادیان / ۱۴۲**)

در اساطیر یونان، خواب و مرگ برادران دوگانه‌اند. هیپ نوس ـ که واژه‌ی هیپنوتیسم از آن گرفته شده ـ پسر شب و برادر دوگانه‌ی تاناتوس فرشته‌ی مرگ است. اووید [Ovide] شاعر لاتین از قصر افسون‌آمیز او ـ که در آن همگان در خوابند ـ تصویری گویا ترسیم کرده. تاناتوس نیز فرشته‌ای مذکّر و بالدار بوده و به‌روایت ایلیاد و هزیود هردو پسران شبند.[۲۱] الیاده پس از نقل شواهدی از منابع یهودی و مسیحی در زمینه‌ی پیوند شوم خواب و مرگ می‌نویسد: «از آن رو که هیپ نوس، برادر تاناتوس است، در می‌یابیم چرا در یونان، چنان که در هند و حکمت گنوسی، عمل بیدار کردن مفید معنی رستگاری و نجات (Soteriologie) به‌معنی وسیع کلمه بوده است. سقراط مخاطبان خود را گاه برخلاف میل آن‌ها بیدار می‌کند... در مکشافات یوحنّا آمده است: هرکه گوش شنوا دارد، از خواب سنگین برخیزد»[۲۲]

در منابع اسلامی نیز برابر احادیث، خواب برادر مرگ است. مولوی با تضمین این حدیث شریف بدین باور است که خواب، اسب جان را از رفتن باز می‌دارد:

اسب جان‌ها را کند عاری ز زین

معنی النّوم اخو الموت است این

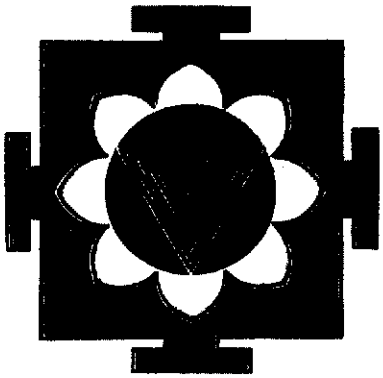
واژه‌ی مرقد در عربی به‌معنی خوابگاه و گور هردو آمده که دلیلی دیگر برپیوند شوم این دو است. در سوره‌ی **مزّمّل** خداوند، پیامبر محبوبش را به‌پاس داشتن شب برمی‌انگیزد: «قُم اللیل الا قلیلاً.» نویسنده‌ی **کشف‌الاسرار** در تفسیر و تأویل عرفانی این آیه می‌نویسد: «ای سیّد! تو خلعت قربت ما که یافتی در شب یافتی. هم در شب خدمت ما به‌جای آر. ای جوان مرد! بنده را هیچ کرامت چنان نبود که در شب تاری از بستر گرم برخیزد متواری؛ بردرگاه باری تا تضرع و زاری در مناجات شود.»[۲۳]

* * *

۹) حلول و گردونه‌ی بازپیدایی:

در آثار هدایت، باوری به‌حلول و تناسخ هست. این دقیقه، از یک سو اندیشه‌های او را به‌خیام و از دیگر سو به‌هنجار وراثت در باورهای ناتورالیست‌ها مانند می‌کند که از آن به‌شرح‌تر نوشته‌ایم. وقتی راوی به‌سنجش میان نقاشی‌های خود روی جلد قلمدان و نقش روی گلدانی می‌پردازد که پیرمرد نعش‌کش به‌او بخشیده، متوجه‌ی همانندی بی‌کم و کاست آن دو می‌شود، «هردوی آن‌ها یکی و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی قلمدان‌ساز بود. شاید روح نقاش کوزه، در موقع کشیدن، در من حلول کرده بوده و دست من به‌اختیار او درآمده بود.» (**بوف کور / ۵۸**) در یک جای دیگر ضمن این که راوی آرزوی مرگ می‌کند، نگران این است که «ذرّات تنم، در ذرّات تن رجاله‌ها برود.» (همان ص ۱۳۶) در «آفرینگان» آشکارا از تکامل و تنزّل ارواح جانوران و آدمیان و حلولشان در کالبد دیگران سخن می‌گوید. یکی از ارواح به‌نام رشن می‌گوید: «روح جانوران و آدمیان و حلولشان در کالبد دیگران سخن می‌گوید. یکی از ارواح به‌نام رشن می‌گوید: «روح جانوران ـ که ترقی می‌کند ـ به‌جسم آدم‌ها حلول می‌کند و ممکن است آدم‌های شهوتی، در جسم جانوران بروند. یک نقاش، در جسم شب پره حلول کرده. من او را می‌شناسم. همیشه دور از مردم، روی گلهای وحشی می‌نشیند.» (**سایه و روشن / ۷۲**) در داستان کوتاه «بن‌بست» محسن، دوست شریف راوی داستان، در دریا غرق شده. اکنون پسر محسن ـ که زیردست شریف در اداره‌ی مالیه کار می‌کند ـ نیز به‌سرنوشت پدر کشیده می‌شود: «شریف، پی برد که محسن نمرده بود؛ بلکه روح او در جسم این جوان حلول کرده بود. شاید همان چیزی را که زندگی جاودانی می‌گفتند، مبدأ خود را از همین تولید مثل گرفته بود.» (**سگ ولگرد / ۵۵**)

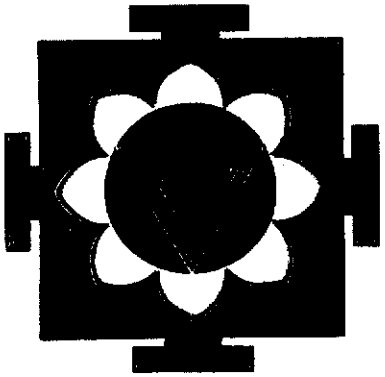
در **ریگ ودا** نیز حلول ارواح در اجساد دیگران، خود بر یک باور دینی است؛ مثلاً ویشنو در این اثر، خدایی است که گرداننده‌ی کاینات نام‌گرفته و سامان کار دنیا با اوست. در رساله‌ی ***بهاگاوات پوراتا*** به‌حلول ویشنو در هیأت‌های مختلف اشاراتی آشکار هست: «همان گونه که از دریاچه‌ای پایان‌ناپذیر، رودها و جویبارها سرچشمه می‌گیرند... به‌همان گونه از آن که فرونشاننده‌ی رنج و جامع جمیع حقایق است، مظاهر و تنازلات بی‌شماری پدید می‌آید... بینندگان حق، پیامبران، خدایان و نژادهای گوناگون، از جمله تجلیات او به‌شمار می‌آیند... برای این که هرکس بتواند



به‌تکمیل و تعالی باطنی و خارجی وجود خویش تحقق بخشد، ویشنو به‌صورت پیکری زنده، تجسم می‌پذیرد.» (ادیان / ۲۶۵) در این آیین به‌ده گونه تجلی و نمود تاریخی و دورانی ویشنو اشاره شده که ماهی، لاک‌پشت، گراز، موجود نیمه آدم ـ نیمه شیر، کوتوله، کریشنا و بودا از آن جمله‌اند.

از نظر آیین‌های بودایی، پدیده‌ها بردو گونه‌اند: یا مادّی (آجی وا) هستند یا معنوی (جی وا). روح دارای نیروی ادراک و علم و سرور است و جز ارواح واصلان حق، بقیّه‌ی ارواح، ناپاک و بی‌آلایش منهیّات (کارما) آلوده‌اند. با حلول ارواح در اجساد عالی‌تر، از آلایش (کارما) کاسته می‌شود و برمیزان عناصر لطیف روحانی افزوده می‌گردد. با تهذیب و تزکیه، عنصر مادّی (آجی وا) به‌پدیده‌های روحانی (جی وا) تبدیل می‌شود و در گردونه‌ی بازپیدایی (سام سارا) جانوران و آدمیان علوّ درجه می‌یابند: «اتصال مواد «کارما» به‌روح، به‌مثابه‌ی پیوند ذرات گرد و غبار به‌جسمی است که آغشته به‌مواد چربی است و این ذرات کارما آن چنان روح را احاطه کرده‌اند که روح مانند جسمی مادّی جلوه‌گر می‌شود. [پس از عمل تخلیه و تصفیه (میرجارا)] روح رفته رفته از پلیدی‌های کارما منزّه می‌گردد... این است که روح دایم، محصور در دایره‌ی حیات و از مرتبه‌ای به‌مرتبه‌ی دیگر هستی سرگردان است.» (ادیان / ۲۰۶ / ۲۰۵) در داستان «آفرینگان» می‌خوانیم: «همه‌ی آن‌ها (ارواح) در فروهر [نگاهبان آفریدگان نیک ایزدی] حل شده‌اند؛ فقط دسته‌ای می‌مانند که به‌زندگی مادّی علاقه دارند. بعد آن‌ها هم می‌روند و در جسم بچه‌ها حلول می‌کنند تا دوباره، روی زمین به‌دنیا بیایند و این کار، آن قدر تکرار می‌شود تا به‌کلّی از آلایش مادّه پاک بشوند و دسته‌ای که علاقه‌ی مادّی آن‌ها بریده شده، داخل قوای طبیعت می‌شوند.» (سایه و روشن / ۷۲ ـ ۷۱)

* * *



۱۰) جادوی اعداد:

در واپسین بخش این نوشتار به‌جادوی اعداد اشاره می‌کنیم که به‌نظر می‌رسد به‌ویژه در **بوف کور** دانسته و سنجیده به‌کار رفته. تکرار شماره‌های ۲ و ۴ در این اثر، خواننده را به‌تأمّل وا می‌دارد. راوی یک جا از دو «مگس زنبور طلایی» یاد می‌کند که پس از حمل و دفن جسد زن اثیری دورش پرواز می‌کنند. (ص ۵۲) جایی دیگر از دو دریچه‌ی اتاق اسم می‌برد که «یکی رو به‌حیاط خودمان باز می‌شود و دیگری رو به‌کوچه است.» (ص ۷۴) وقتی به‌توصیف قصّاب می‌پردازد، از این عدد بسیار می‌گوید: «روزی دو گوسفند به‌مصرف می‌رساند... هرروز صبح دو یابوی سیاه لاغر... که دو طرفشان لش گوسفند آویزان شده، جلو دکان می‌آورند... قصّاب دو تا از آن‌ها را انتخاب می‌کند.» (ص ۷۵) پیوسته تکرار می‌کند که از زمان نخستین دیدارش با زن اثیری بیش از دو ماه می‌گذرد. (ص ۲۳) گاه این دو ماه، به‌دو سال و اندی می‌رسد. (ص ۹۶) وقتی می‌خواهد در ازای دفن زن اثیری پولی به‌پیرمرد نعش‌کش بپردازد می‌گوید بیش از دو درهم ندارد. (ص ۱۴۹)

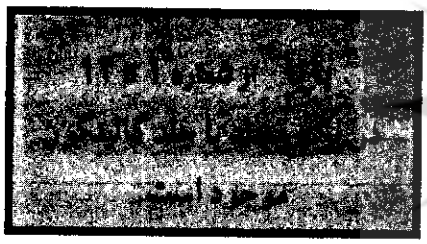
دکتر سیروس شمیسا کوشیده‌اند با بهره‌گیری از کتاب **فرهنگ سمبول‌ها** رمز این عدد بگشایند؛ اما در آنچه می‌نویسند، خود قاطع نیستند؛ پیداست که چنین کشف رمزی، خرسندشان نمی‌کند؛ ناگزیر برداشت‌ها تزاحم می‌یابند و خواننده راه به‌دهی نمی‌برد. گاه عدد ۲ را رمز تعارض یا آرامش موقتی نیروها می‌دانند؛ زمانی نشانگر دو جنسی بودن و هنگامی رمز انشقاق و ثنویت.[۲۴] ما برآنیم که رمز این عدد باید در پیوند با اشارات رمزآمیز و نمادین آیین‌های فلسفی هند گشوده شود و باید آن را در ساختار اساطیری هند مورد بررسی قرار داد. این عدد بی‌گمان با اصل تذکیر و تأنیث و مفهوم مادر الهه در آیین تانترا، پیوندی دارد. زن اثیری و پیرمرد قوز کرده، لکاته و راوی نمادهایی از روان زنانه و مردانه بودند. اشارات پیاپی راوی به‌مهر گیاه برای القای اصل تذکیر و تأنیث و ضرورت وحدت آن‌ها ـ که در عین حال نماد عشق و عقل نیز هستند ـ براین مدعا، دلیلی است. آن ازدواج مقدس یا آمیزش شیوا و شاک‌تی یا اصل فاعل و مفعول در تانترا، به‌صورت ازدواج اساطیری دو نیروی جهان‌شناسی مذکر و مؤنث جلوه کرده. لینگا و یونی و به‌عبارت دیگر شیوا ـ پارواتی به‌پدر و مادر جهان تعبیر شده‌اند. شیوا، جمع و تلفیق پدر آسمان و مادر زمین است.

گذشته از این‌ها در اساطیر یونان نیز از موجودی به‌نام هرماف رودیت [Hermaphrodite] یاد شده که موجودی دوجنسی است. در سرگذشت او آمده که وی پسر آفردویت ـ هرمس بوده. در پانزده سالگی در ناحیه‌ی کاری به‌دریاچه‌ی بسیار زیبایی می‌رسد. الهه‌ی این دریاچه (Salmacis) درصدد جلب خاطرش برمی‌آید: «هرماف رودیت ـ که محو شکوه دریاچه و صدای آب آن شده بود ـ لباس خود را بیرون آورده، وارد دریاچه شد. سال ماسیس... در آب رفت و خود را به‌او چسباند... و از خدایان خواست که بدن آن‌ها همیشه به‌هم متصل باشد و هرگز از هم جدا نشود. خدایان دعای او را اجابت کردند و از آن دو، وجودی جدید ساختند که دارای دو طبیعت بود.»[۲۵]

اما در مورد عدد رمزآمیز و سمبول ۴ دکتر سیروس شمیسا به‌نقل از **فرهنگ سمبل‌ها** آن را رمزی از زمین، فضای زمینی،

موقعیت بشری و امور عقلانی و به‌نقل از ***انسان و سمبول‌هایش*** یونگ «سمبل تمامیت و کمال» دانسته‌اند.[۲۶] که باز ربطی ساختاری با اساطیر هند ندارد و گره از رمز فروبسته‌ی **بوف کور** نمی‌گشاید. در زندگی اساطیری بودا آمده است که وی با مشاهده‌ی چهار صحنه و شخص یا تأمّل درباره‌ی آن‌ها، دلبستگی‌های این جهانی از خود فرو نهاد. این چهار تن عبارت بودند از: پیرمرد، بیمار، جسد و راهب ـ که در ادب عرفانی ما و در روایات شیخ صدّوق و علامه مجلسی به‌بلوهر معروف است. در پی این مشاهدات، شاه‌زاده برای نخستین بار با پیری، بیماری، مرگ و وارستگی کسی که از بند مرگ و زندگی رسته است آشنا گردید و همانند برخی از عرفای ما (سنایی، عطار، مولوی) به‌کوی عرفان افتاد. گونه‌ای دیگر از زندگی دنیوی، حیات خانوادگی، طلبگی و گوشه‌گیری از جهانیان. باری هرگونه معنای نمادین عدد چهار، به‌ضرورت باید به‌مقاطعی از حیات هندو، اشاره کند که نقشی تعیین کننده در باورهای الهی وی داشته باشد.

۱. سایه و روشن، صادق هدایت (تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶) صص ۹۴ ـ ۹۲
۲. ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، داریوش شایگان (تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶) ج ۱، ص ۱۴۶
۳. بوف کور، صادق هدایت (تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۳) صص ـ ۱۹ ـ ۱۸
۴. سه قطره خون، صادق هدایت (تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶) ص ۹۴
۵. سایه و روشن، ص ۵۵
۶. چشم‌اندازهای اسطوره، میرچا الیاده، ترجمه‌ی جلال ستّاری (تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۲) ص ۸۷
۷. سگ ولگرد، صادق هدایت (تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶) صص ۱۳ ـ ۱۱
۸. چشم‌اندازهای اسطوره، ص ۱۳۷
۹. هفت مقاله، جلال آل احمد (تهران، انتشارات رواق، ۱۳۵۷) صص ۲۱ ـ ۲۰
۱۰. همان، ص ۳۰
۱۱. ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، ص ۶۸۳
۱۲. همان، ص ۷۱۷
۱۳. سه قطره خون، ص ۱۳
۱۴. داستان یک روح، دکتر سیروس شمیسا (تهران، انتشارات فردوس، نشر اندیشه، ۱۳۷۴) ص ۳۴
۱۵. فرهنگ اساطیر یونان و رم، پیر گریمال، ترجمه‌ی دکتر احمد بهمنش (تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۴) ج ۱، ص ۲۶۰
۱۶. غزّالی‌نامه، جلال‌الدین همایی (تهران، نشر هما و فروغی، ۱۳۶۸) ص ۳۹۴
۱۷. ارزش میراث صوفیه، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب (تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶)، ص ۹۵
۱۸. ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، صص ۱۳۷ ـ ۱۳۶
۱۹. بلوهر و بوذاسف، به‌روایت شیخ صدّوق و ملا محمدباقر مجلسی، تحقیق و بررسی از دکتر سیّد ابوطالب میرعابدینی (تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵) صص ۱۳ ـ ۱۲
۲۰. تاریخ و شناخت ادیان، دکتر علی شریعتی (تهران، شرکت سهامی انتشار البرز، ۱۳۵۶) ص ۸۶۱
۲۱. فرهنگ اساطیر یونان و رم، ج ۲، ص ۸۷۶
۲۲. چشم‌اندازهای اسطوره، صص ۱۳۲ ـ ۱۳۰
۲۳. کشف‌الاسرار و عدّه‌الابرار، ابوالفضل رشیدالدین میبدی، به‌اهتمام علی‌اصغر حکمت، (تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱) ج ۱۰، ص ۲۷۳
۲۴. داستان یک روح، ص ۱۵۳
۲۵. اساطیر یونان و رم، ج ۱، ص ۴۱۳
۲۶. داستان یک روح، صص ۱۵۴ – ۱۵۳



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرگ چنین خواجه نه کاریست خُرد

این بار متأسفانه خبر غم‌انگیز و بهت‌آور مرگ **هوشنگ گلشیری** نویسنده‌ی توانا و خالق آثار ارزشمند **شازده احتجاب، آینه‌های دردار، دست تاریک دست روشن، جن‌نامه، بره گمشده‌ی راعی، معصوم پنجم، مثل همیشه، نمازخانه کوچک من، جبه خانه، در ولایت هوا، دوازده رخ و ... .** عضو فعال کانون نویسندگان ایران و سردبیر نشریه ادبی کارنامه در آخرین لحظه‌ی چاپ «بایا» به دستمان رسید.

گرچه در غم از دست دادنش سوگواریم اما چه می‌توانیم بکنیم جز اینکه با حسرت از دست دادنش به کارنامه درخشان ادبیش نگاه کنیم و تسلیت بگوئیم به همسر عزیزش، **فرزانه طاهری** (مترجم ارزشمند)، برادر گرانقدرش **احمد گلشیری**، باربد، غزل و خانواده‌ی داغدار گلشیری، **کانون نویسندگان ایران، جامعه ادبی، هنری ایران** و جهان دوستان و دوستداران و شاگردانش و تسلی بدهیم خودمان را که گلشیری نمرده است و نخواهد مرد به گواهی آثارش و بگوئیم:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق　　گلشیری عزیز، ثبت است بر جریده‌ی عالم دوام تو.

کارکنان «بایا»