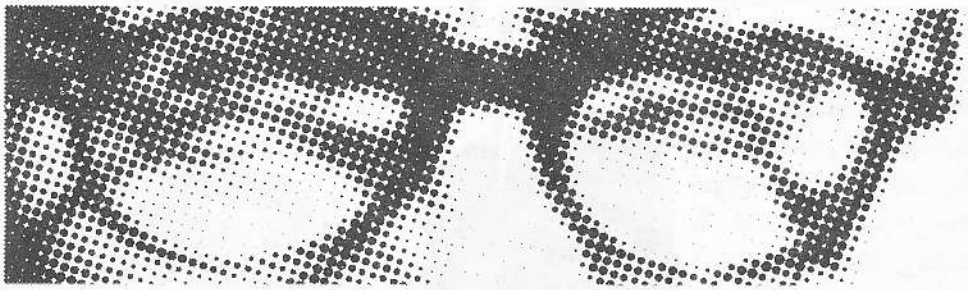
بالاتر از سیاهی، رنگی نیست

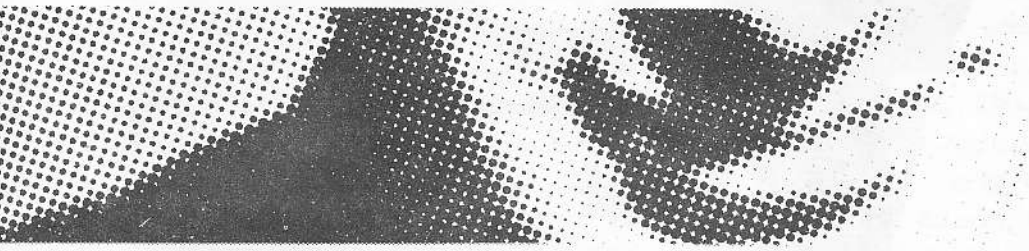
یک بررسی بینامتنی در آثار صادق هدایت

نوشته: اُئوزد میرالپ[1]

ترجمه: حمید فرازنده



در داستان «تاریک‌خانه» با کسی روبه‌رو می‌شویم که آگاهانه از زندگی و مظاهر آن کناره‌گیری کرده است. راوی در اتوبوسی بین شهری با او آشنا می‌شود و به خانه‌اش می‌رود. این خانه‌ای است در دل طبیعت و به دور از شلوغی و آشوب شهر. او در جایی از خانه که به آن «اتاقم» می‌گوید با راوی می‌نشیند: اتاقی بدون پنجره، که کف و سقف و دیوارهایش همه سرخ رنگ است. حتا نور چراغ قرمز است. شخصیت داستان می‌گوید که بیش‌تر اوقاتش را در این اتاق می‌گذارند و به طور عمده با شیر تغذیه می‌کند. راوی می‌اندیشد که او در واقع با گریز از دشواری‌های زندگی می‌خواهد به دورهٔ جنینی زندگی خود در شکم مادرش بازگردد. حتا این را به راوی می‌گوید، اما مرد تنها با نگاه ریشخندآمیز به او پاسخ می‌دهد. سرانجام می‌گوید که می‌خواهد در تاریکی‌های خود غرقه شود و به این ترتیب خود را از نو بسازد. می‌گوید که این تاریکی و سکوت ارزشمندترین بخش زندگی است، و در جوهر هر ذی‌حیاتی وجود دارد، اما همهٔ آدم‌ها از آن می‌گریزند، بی آن که بدانند در واقع دارند از خود می‌گریزند. به بیان دیگر، او دارد از نقطه‌ای سخن می‌گوید که جایگاه فردیت فناپذیر، یکه‌گی‌اش، تمایزش از دیگران و تنهایی نابش است. او از همه دعوت می‌کند تا در این جایگاه با چهرهٔ واقعی خود روبه‌رو شوند: این جا جایی‌ست که آنان جنینی در دل مادر خود بودند، و همان جا است که در آن می‌میرند. می‌گوید که به دیگران هیچ شباهتی ندارد و با نگاهی خشماگین و پرکین به جامعه‌اش نگاه می‌کند، تا جایی که می‌گوید منتظر روزی است که اهریمن ظهور کند.



معلوم است که چنین کسی حساب خود را با همه چیز تصفیه کرده است: برای این که پاک باشیم، باید اصلاً به دنیا نمی‌آمدیم، و یا زود بمیریم و به جایی که از آن آمده‌ایم بازگردیم. روز بعد، راوی او را در اتاقش مرده می‌یابد. بدنش به حالت جنینی فرو رفته و همان طور مانده است. راوی با خود می‌اندیشد: شاید او در شب آخرش کسی را در کنار خود می‌خواسته است. به نظر می‌آید گمان راوی درست باشد، او نیاز به یک شاهد داشته است، همان‌طور که نویسنده نیاز به خواننده دارد. متن ادبی، به خصوص نوشته‌های کسانی چون صادق هدایت تجلی آن اتاق تاریک است: یادآوری برخی از حقایق اساسی است که ما تلاش می‌کنیم در زندگی از آن‌ها بگریزیم: نوشته‌هایی که هر چقدر هم در گوشه و کنار انزوا بمانند، برای گواهی دادن بر وجود چنین موقعیت‌هایی به سراغ قلم رفته‌اند.

«تاریک‌خانه» داستان ادبیاتی است که خواننده‌اش را می‌جوید. شخصیت داستان، برخلافِ شخصیتِ اولِ «زنده به گور»، نسبت به زندگی‌اش آگاهی دارد، برای همین است که آسوده‌تر به سوی مرگ می‌رود.

هدایت این داستان را پس از «بوف کور» نوشته است، اما از نظر معضلی که با آن دست به گریبان است، با «بوف کور» هم خانواده است، و به ما کمک می‌کند تا برخی از معضل‌های هستی شناسانهٔ «بوف کور» را بهتر بشناسیم.

شاید هدایت این داستان را پس از خواندن مقالهٔ تحقیقی «**اتو رَنک**»[۱] به نام «تروما‌ی تولد و مفهوم آن در روانکاوی» (Geburt und Seine Beduntung fur die Psychoanalyse) نوشته باشد. از نظر «اتورنک» آدمی پس از جدایی از رحم مادر، هیچ‌گاه موفق نمی‌شود تأثیرات مخرب (traumatic) این رویداد را جبران کند؛ این است که هرگز به تمامی به دنیا خو نمی‌گیرد، و برای بازگشت به رحم مادر - آن آشیان ایده‌آل و گرم و تاریک - بی‌تابی می‌کند. این میل تنها سرنوشت فردی او را رقم نمی‌زند؛ در ضمن به تدریج مسیر فرهنگ‌ها و حرکت تمدن‌ها را نیز تعیین می‌کند: «... پیشرفت تمدن‌ها تلاشی است پیوسته و تکراری که از هماهنگی بین میل غریزی به بازگشت به رحم مادر و به زور پریده شدن از آن پدید می‌آید...» - بدون وارد شدن در بُعد جنسی قضیه - می‌توان گفت: در این عمل انتقام‌جویانه، مادر به خاطر به دنیا آوردن فرزند مجازات می‌شود؛ مسئولیت تروما‌ی (ضربهٔ) زادن، متوجه زن می‌شود، و این تجلی بازگشت به رحم مادر یا خواست مرگ است.

اشیایی چون تابوت، قلمدان، چمدان، صندوق که در «بوف کور» به آن‌ها برمی‌خوریم، همه هم‌خانواده‌های تاریک‌خانه‌اند. انگار این داستان را عزرائیل نوشته باشد.

هدایت در ۱۹۴۶ داستان «فردا» را انتشار می‌دهد، و موضع خود را در خصوص وقایع سیاسی آن روز ایران مشخص می‌کند. این دوراه‌ای است که حزب توده و غرب در صددند ایران را به دو سوی مختلف بکشانند. در دل روشنفکرانی که به حزب توده امید بسته‌اند. بذر امید به فردا می‌نشیند، آنان می‌خواهند هدایت را نیز در صف خود ببینند. فکر می‌کنند آن دورهٔ تاریک که «بوف کور» در آن پدید آمده بود سپری شده است، و دیگر وقت آن است که هدایت چیزهای امیدبخش بنویسد؛ حتا همین داستان «فردا» در نشریهٔ «پیام نو»، ارگان فرهنگی ایران - شوروی منتشر می‌شود. اما صادق هدایت همین جا نیز تفاوتش را با دیگران به نمایش می‌گذارد. زیرا با این که «مهدی» قهرمان داستان که کارگری است که در طی تظاهراتی در اصفهان کشته می‌شود، سرانجام با مداخلهٔ راوی پی می‌بریم که در واقع خودکشی کرده است. می‌توان درآمد و گفت که او به این ترتیب هر گونه امید خود را نسبت به شرق پرهرج و مرج از دست داده است. اما تردیدی نیست که هدایت نکتهٔ مهم‌تر دیگری را مدنظر دارد، و این در روایت «توپ مرواری» آشکارتر می‌شود.

هدایت در این روایت هجوآمیز، نه تنها ایران آن روز را، که همهٔ تمدن غرب را هم مورد حمله قرار می‌دهد. هدایت اینجا، قصد مقایسه و قطب‌بندی بین غرب متمدن و ایران مسلمان را ندارد. او کسی است که فرهنگ غرب را عمیقاً درک کرده و با فروید و اتو رنک آشنایی گسترده دارد، و تأثیر مطالعاتش در زمینهٔ روانکاوی در بسیاری از آثارش مشهود است. «توپ مرواری» این تأثیر را از همه بیش‌تر نشان می‌دهد. از سوی دیگر، تم زن ستیزی در این کتاب، بیش از پیش برجسته شده است. این بارتاب دیگری از همان زن ستیزی او در «بوف کور» است. با این همه به جاست که نقد هدایت از تمدن نرینه سالار (phallocratique) را با علاقهٔ او نسبت به فرهنگ هند بررسی کنیم. همان طور که گفته شده است مهم‌ترین تفاوت بین تمدن‌های غرب و شرق (منظور عمدتاً هندوئیسم است) در این است که اولی خواهان استیلای بشر به طبیعت است، و دومی در جستجوی ایجاد هماهنگی بین بشر و طبیعت. صادق هدایت در داستان «س گ ل ل» نوک تیز حملهٔ خود را متوجه تمدن، و در واقع تمدن غربی می‌کند. از یک نظر، انتقاد هدایت پیش درآمدِ آن خط فکری است که از سال‌های ۱۹۷۰ به این سو خود غربی‌ها نیز به آن گرویدند و به انتقاد از تمدن خود پرداختند.

جنبش هیپی‌گری بیهوده به هدایت احساس نزدیکی نکرده است. صادق هدایت از جداافتادگی تمدن غرب و فرهنگ‌های هم‌مدار آن از طبیعت سخن می‌گوید؛ از تمدنی که استوار بر نظامی تهاجمی است که عنصر نرینگی (phallus) بر آن مستولی است. اگر از این زاویه نگاه کنیم، می‌توان گفت چیزی که هدایت در زن‌ها محکوم می‌کند، نه وجود زن و زنانگی به طور کلی، که پیوندی است که آن‌ها با این نظم مردسالار برقرار کرده‌اند. این متعضل فلسفی که هدایت به آن اشاره می‌کند، یکی از معضل‌هایی است که اندیشمندان فمینیست، پس از سال‌های ۱۹۷۰ به آن پرداخته‌اند.

از سوی دیگر، بررسی چگونگی علاقهٔ هدایت به هندوستان و فرهنگ هند برای ورود به مضمون کارهایش شرطی الزامی است. می‌توان گفت که به طور عمده افق فرهنگی هدایت بین ایران، اروپایی به مرکز پاریس و هندوستان به سه بخش تقسیم شده است. نقد تمدن نرینه‌سالار شامل دو بخش است و هندوستان برای هدایت، سرزمین خیال و رؤیا است. در نامه‌ای که در سال ۱۹۳۷ از بمبئی برای دوستی در ایران می‌فرستد، می‌نویسد: «فکر برگشتن به کشور مشهدی تقی و مشهدی نقی مرا از وحشت به لرزه می‌اندازد. احساس چندش تا گلویم بالا می‌آید...» در داستانِ «سامینگ» هندوستان پیش از ورود سفیدپوستان به عنوان سرزمین دسترسی‌ناپذیر، و نوعی بهشت گم شده معرف یمی شود. در قطب مقابل، ایران آن روز است که هدایت در آن به سر می‌برد. پرسشی که این جا ممکن است مطرح شود این است که آدمی مثل هدایت که این قدر به تمیزی اهمیت می‌دهد، روشنفکری که می‌خواهد از «کثافت» ایران عقب افتاده عاری بماند، چگونه خود را به ندیدن کثیفی هند می‌زند؟ - به گمانم پاسخ این پرسش را باید در چندگانگیِ ارتباطی که تمدن‌های گوناگون با مفهوم کثیفی برقرار می‌کنند، جستجو کرد. **ژولیا کریستوا** در کتاب «Pouvoirs de L'horreur» [«قدرت‌های وحشت»] شرح می‌دهد که هر فرهنگ به شکلی ویژهٔ خود قطب‌های تمیز / کثیف را تعریف می‌کند. در ساختار روان‌شناسی انسان، این فرا-من (super-ego) است که دست به این طبقه‌بندی می‌زند. احساس اشمئزاز از چیزی که کثیف دیده می‌شود نیز توسط فرا-من تعیین می‌شود. به بیان دیگر، احساس

اشمئزاز، بیش‌تر از آن که حالتی طبیعی باشد، امری اخلاقی است. کریستوا با ارجاع به **و.س.نایپل**، بررسی موقعیت خاصِ هندوستان را از نظر دور نگه نداشته است: «هندوها همه جا ممکن است قضای حاجت کنند؛ هیچ کس از این سایه‌نماها که همه جا سرپا می‌نشینند، چیزی نمی‌گوید؛ نه تنها چیزی نمی‌گویند، بلکه در هیچ کتابی هم چیزی در این مورد نوشته نشده است، زیرا کسی این سایه‌نماها را نمی‌بیند.» کریستوا تأکید می‌کند که این دیده نشدن متأثر از اِعمال هیچ سانسوری نیست، بلکه مربوط به جدایی و تمایز فرهنگ هند از فرهنگ غرب است. او این رفتار آزادانه را، از نظر روانکاوانه، همچون «پیوند مادر و طبیعت» می‌بیند. او شرح می‌دهد که احساسات شرم، گناه و ممنوعیت، متعلق به «نرینگی»اند؛ و نزاعی که بین این احساسات و رفتار «طبیعی» در دیگر فرهنگ‌ها وجود دارد، در فرهنگ هند دیده نمی‌شود. معلوم است که صادق هدایت، هندوستان را جدای از تمدن نرینه‌سالار در نظر گرفته است.

بد نیست، اینجا، کمی بیش‌تر وارد جزئیات شویم: در داستانِ «آخرین لبخند» جسدِ روزبهانِ منتحر این گونه تصویر شده است: «صورت روزبهان خم و در آب منعکس شده بود، چشم‌هایش با روشنایی کبود و بی‌حرکت می‌درخشید و لبخند تمسخرآمیز، لبخند فلسفی بودا روی لب‌هایش نقش بسته بود. این لبخند که در امواج آب‌نما منعکس شده بود ترسناک به نظر می‌آمد. مثل این که می‌خواست بگوید: «این هم یک موج بیش نیست، این هم یک موج مسخره‌آمیز و گذرنده است. مثل موج آب، مثل لبخند بودا» و این پیش آمدها هم به نظرش دمدمی و گذرنده بود و مرگ هم آخرین درجهٔ مسخره و آخرین موج آن به شمار می‌آمد!»

کنایه‌آمیز بودنِ این لبخند، بی‌اندازه اهمیت دارد. جای نارسیس را که تصویر خود را در کمال خودپسندی در آب می‌بیند، بودا گرفته است؛ بودایی که لبخندی کنایه‌آمیز بر لب دارد. به این ترتیب، نارسیسیم پشت سر گذاشته می‌شود. سوژه نه تنها ریشخندش را متوجه دنیای بیرون از خود می‌کند، بلکه خودش را هم بخشی از همان دنیا می‌بیند. زندگی، اگر همان‌طور که یکی از شخصیت‌های فیلیپ جیان نویسندهٔ بتی‌بلو می‌گوید: «یک شوخی فجیع است»، زندگی بودا نیز در مقابلِ این زندگی، لبخندی است سیاه و ناب.

مایکل بیرد در بررسی‌اش بر «بوف کور» نوشته است: «در پشت سر راوی صدایی آرام و ریشخندآمیز شنیده می‌شود.» به نظر من منشاء آن صدا و این لبخند یکی است. ذهنی نیست‌کننده که با آگاهی به خود، و با برگذشتن از حدّ خود می‌نویسد، و گمان می‌کند در خود همهٔ انسان‌ها را نیست می‌کند: ذهن آن من که در واقع نیست.

این‌جا لازم است که در نکتهٔ دیگری دقیق شویم: مادرِ راویِ «بوف کور» رقاصه‌ای است در معبد لینگام در هندوستان. لینگام خدای هندوئیسم و نمادِ شیوا در هیأت نرینه (phallus) است. این است که ظاهراً ستایش

شیوا، همان ستایش «نرینگی» به نظر می‌آید. اما **کارل گوستاو یونگ** در جستار انسان و نمادهایش (Man and his Symbols, ۱۹۶۷) به نکته‌ای جالب توجه اشاره می‌کند: «اگر یک هندوی آموزش‌دیده از لینگام با شما سخن بگوید، دربارهٔ چیزهایی خواهد گفت که هیچ کدام از ما غربی‌ها نخواهیم توانست ارتباطی بین آن و آلت نرینگی برقرار کنیم؛ لینگام به هیچ وجه نمادی غیراخلاقی نیست.» به راستی هندوها در این نکته پافشاری می‌کنند که مفهوم لینگام با آن چه ما از آن می‌خواهیم بفهمیم تفاوت دارد. به نظر آن‌ها لینگام، ستون نورانی جهان است. شیوا همه چیز است، به زبان هندوها «همهٔ دنیاهای موجود در همهٔ جهان‌ها در شیوا نهفته است.» با این همه، شیوا مفهومی است انتزاعی. رسیدن به آن با تمرکزِ ذهنی بر ابژه‌ای معین میسر می‌شود: «لینگام برای تمرکز ذهن بر خدا در حکم یک ذره‌بین است».

من در این زمینه صاحب تخصص نیستم، اما تا آن جا که به بحث ما مربوط می‌شود، این جا مسأله این نیست که آیا لینگام نرینگی است یا نه؛ بلکه مهم این است که آیا لینگام بخشی از تمدنِ نرینه سالار به شمار می‌آید یا نه. هندوها خودشان را از تمدن نرینه‌سالار قطعاً متمایز می‌کنند.

می‌توان گفت که صادق هدایت نیز از همین زاویه با مسأله برخورد کرده است. در «بوف کور»، پدر، به بیان دقیق‌تر پدر واقعی همچون چیزی که نبوده است، نشان داده می‌شود. اگر از نزدیک‌تر نگاه کنیم، پدر واقعی از دست رفته است. از یک نظر گذشتهٔ ایده‌آل هند که هدایت در اشتیاق آن است، لینگامی است که به آن خیانت شده است: پدری که گم شده و شکست خورده است. گذشته‌های آریایی و زرتشتی نیز در کنار همین پدرِ گم شده و شکست خورده قرار می‌گیرند. این، از سوی دیگر، پدری است که نویسنده در مخیلهٔ خود آفریده است و می‌خواهد که پدرش باشند. او به راستی پدرش را از دست داده است. فقدانِ پدر، موقعیت خاصِ روشنفکر جهان سوم است: روشنفکری که تکیه گاه اصلی، دستگیره‌ها و نقاط ارجاعش را از دست داده است و یا هیچ‌گاه آن‌ها را در اختیار نگرفته است. روشنفکر جهان سوم، برخلافِ روشنفکر غربی، شامل فرامنی فرهنگی نیست که بتواند به آن تکیه کند و به منظور تعریف خود، بی‌هیچ‌گونه جدلی، از آن استفاده جوید، و یا به منظور تغییر دادنش با آن به مخالفت برخیزد. زیرا همان‌گونه که **تان پنیار**[۲] می‌گوید: «زنجیرهٔ تداوم پاره شده است.» آشوبِ گذشتن از تمدنی به تمدن دیگر، این روشنفکر را محاصره کرده است. در این موقعیت، روشنفکر به جای برقراری ارتباط با منابع واقعی به ایدئال‌ها و ایده‌ئولوژی‌ها تکیه می‌کند. هدایت نیز در این معنا، با آریایی‌گرایی، زرتشت‌گرایی و هندوئیسم یک فرا-من آفریده و خواسته است فکر کند که این‌ها را از دست داده است. در واقع، این فرامن، این پدر وجود ندارد، هیچ وقت هم نبوده است: فراوردهٔ آن من که در واقع نیست، پدری است که در واقع نبوده است. اما در ذهن آن من که در واقع نیست، این نظم ایده‌آل در حکم واقعیت است. او به راستی باور می‌کند که آن را از دست داده است. جای آن نظم ایده‌آل را مادرِ بدطینتی که با عموی بدکردار همدستی کرده، گرفته است. هندوئیسم و بودیسم، مرام‌هایی است که با آدمی، طبیعت و هستی آشتی است. در صادق هدایت این آشتی وجود ندارد، نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا پارادایم تغییر کرده است: هندوی ایده‌آل که می‌توانست نویددهندهٔ این آشتی باشد، تسلیم مردان سفیدپوست شده است. این است که ذهن در برابر امر امکان‌ناپذیر، به ناچار خود را به سوی نابودی سوق می‌دهد.

بزرگ علوی، در پایان جستار خود بر «بوف کور» چنین می‌نویسد: «[هدایت] کمی پیش از مرگش طرح یک داستان را در ذهن خود می‌پروراند؛ موضوع این بود: مادر عنکبوت در حقّ نوزاد خود چنین نفرین می‌کند: امیدوارم نتوانی تار بتنی!. عنکبوت کوچک هم که دیگر نمی‌توانست تار بتند، در چنگ مرگ می‌افتد. ـ آیا این داستان زندگی هدایت بود؟»

هدایت درام شخصی خود را ـ که کسی نمی‌توانست آن را بداند ـ در درام اجتماعی خود عجین کرده بود؛ تصاویر و موقعیت‌هایی که تنیده بود، پیش از هر چیز، با تار و تور معماها خوانندهٔ آثارش را دربرگرفته است. او همچون عنکبوت، تار تنیدن را در نویسندگی تجربه کرده است. با این همه، نوشتن، به تنهایی، نتوانسته او را زنده نگه دارد. برای او نوشتن نه تجلی یک قدرت، که تجلیِ ناممکن بودنِ تغییر دادنِ جهان و نفسِ ناتوان شده است. افزون بر این، نوشتن برای او معنایی فراسوی کنشی روشنفکرانه به خود گرفته است. پرواضح است که حمله‌های صادق هدایت به دنیایی که در آن می‌زیست تنها در سطح اندیشه باقی نمانده و روح نویسنده را عمیقاً متأثر کرده است. گویی هدایت بر گرد خود دیواری ضخیم تنیده و اجازه نداده باشد روزنه‌ای به بیرون از آن باز شود، حتا روزنه‌های باز شده را سراسیمه بسته است؛ انگار گور خود را ساخته باشد. جستار «پیام کافکا» که در ۱۹۴۸ نوشته است، این برداشت ما را تأیید می‌کند. این جستار آخرین متنی است که از هدایت بر جا مانده است و در مقدمهٔ «Inder Strafkolonie» که با نام «گروه محکومین» به ترجمهٔ **حسن قائمیان** چاپ شده، آمده است. هدایت در این جستار، که تقریباً به حجم داستان است، نه تنها جهان کافکا، بلکه جهان خود را نیز بررسی کرده است. «محمد کانار»[۵] در مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ ترکی این جستار نوشته است. معتقد است: «پیام کافکا، در واقع پیام هدایت است.» هدایت، پس از والتر بنیامین دومین نویسنده‌ای در جهان است که این چنین خود را به کافکا نزدیک احساس کرده است. کسی تعجب نکند: در ادبیات معاصر فاصلهٔ چندانی بین پراگ و تهران وجود ندارد. گذشته از این، صادق هدایت نیز همچون کافکا محدود به جغرافیایی تنگ نیست: او نویسنده‌ای است متعلق به ادبیات جهان، معلوم است که هدایت با اثر کافکا پس از نوشتن «بوف کور» آشنا شده است. او در کافکا هم‌زاد خود را یافته است. جستار «پیام کافکا» نشان می‌دهد که هدایت این همدلی را چقدر عمیق احساس کرده است. اولین چیزی که در این متن توجه ما را به خود جلب می‌کند، تأکیدی است که هدایت بر درون‌مایهٔ مجرمیتِ فردیِ انسانِ کافکایی می‌کند: «و همین که به دنیا آمدیم در معرض داوری قرار می‌گیریم و سرتاسر زندگی ما مانند یک رشته کابوس است که در دندانه‌های چرخ دادگستری می‌گذرد. بالاخره مشمول مجازات اشد می‌گردیم و در نیمه روز خفه‌ای، کسی که به نام قانون ما را بازداشت کرده بود، گزلیکی به قلبمان فرو می‌برد و سگ‌کش می‌شویم. دژخیم و قربانی هر دو خاموشند.» تشبیه «سگ» که هدایت این‌جا آن را به کار برده است، یادآور داستان‌های «سگِ ولگرد» و «داوود گوژپشت» است. گویی سگ،

نماد روشنفکر مجرم است. از سوی دیگر، این حالت مجرمیت مادرزاد، موافق حالِ راویِ «بوف کور» نیز هست. بازگفتی در یکی از شعرهای «عصمت اوزل» به یادم می‌آید:

I am a powerless criminal in a time of criminal power

این سخن، از یک نظر، بازتابی است از حالت روحی شخصیت‌ها، یا ضدقهرمان‌های داستان‌های هدایت و نیز شخصیت‌های داستان‌های کافکا: کسانی که در حاشیهٔ نظم موجود مانده‌اند و خود را مجرم می‌بینند، و به اندازه‌ای که مرتکب جرم شوند نیز بخشی از نظم موجود می‌شوند، این جنگی است بین پیرمرد خنزرپنزری و مقتدر با مرد جوان، و در سطح روانکاوانه جنگ بین من و فرامن. در جوامعی که من، فرد مختار، اجازهٔ پیشرفت و رشد نداشته باشد، فرا-من نقش اصلی را برعهده می‌گیرد. این حالت، در کسانی که «من»شان رشد کرده است، یعنی روشنفکران، تنش‌زا می‌شود. تنش نه تنها بین فرد و نظم جاری، که در درون روح فرد نیز به وجود می‌آید. از سویی در رژیم‌های مرکزیت‌طلب، احساس گناه در فرد، هم در محیط خانواده، هم در مدرسه وجود دارد، و به موازات ترس رشد می‌یابد؛ رژیم‌های مرکزیت‌طلب ـ صاحب هرگونه ایده‌ئولوژی که باشند ـ تا وقتی که بتوانند این احساس را زنده نگه دارند، سرپا می‌مانند. از سوی دیگر، روشنفکر بودن، مستلزم ذهنی جدا شونده از جمع است. دشوار بتوان ادعا کرد این ذهن بتواند خود را از احساس جرم مصون نگه دارد. به تدریج در ساختار روحی روشنفکر احساس جرم، از یک شخص معمولی برجسته‌تر می‌شود و او را در تنگنا قرار می‌دهد. زیرا روشنفکر فردی است که تلاش می‌کند از خود فراتر رود. این است که در برابر احساسِ جرمِ فردی و نیز در برابرِ صاحبان قدرت اجتماعی به مبارزه برمی‌خیزد. افزون بر این، روشنفکر دارای ذهن آگاهی است که هم اجتماع و هم خود را نفی می‌کند. به بیان دیگر، این ذهنی است که در برابر فرا-من قیام می‌کند. در این جنگ چندگانه، جای سوژه و ابژهٔ احساس‌های اشمئزاز و نفرت و افترا تغییر می‌کند، اما به شکل قوی باقی می‌ماند، و روح روشنفکر را زیر و رو می‌کند. گاهی صاحبان قدرت از روشنفکر احساس نفرت می‌کنند، متهمش می‌کنند، گاهی برعکس. کافکا در شرایط ویژهٔ خود این تراژدیِ درونی را تجربه و در ابعاد جهانی درک کرده است. صادق هدایت نیز در کشور خودش، این تراژدی را در شکلی دیگر تجربه کرده است. کافکا در اروپا در پی جنگ دوم جهانی، در مقابل یک فراشد تاریخی کابوس‌وار فریادِ ناتوانی فرد است. قهقههٔ اوست. صادق هدایت نیز در مقابل فراشد اجتماعی‌ای که نتوانسته است بر آن به هیچ‌رو تأثیر بگذارد، فریادِ ناتوانیِ یک روشنفکر جهان سوم است. هدایت یک روشنفکر جهان سوم است که قطب‌نمایش را گم کرده است. به بیان دقیق‌تر، روشنفکر بی‌قطب‌نمای جامعهٔ پر هرج و مرجِ شرقی است - جامعه‌ای که جهت بین نو و کهنه را گم کرده است. روشنفکری است که ناگزیر خودخوری می‌کند. «**ولف گانگ گونترلرش**» هدایت را همچون قربانیِ غیرمستقیم نظم موجود دیده است. (Zeitung,16 December 1998, Frankfurter Allegmeine)

"Bald ein Club der Toten Dichter",

فریاد صادق هدایت، فریاد منی است که در واقع نیست. (شاید به ویژه در جهان سوم این خطی است که نویسنده را به خواننده پیوند می‌دهد.)

صادق هدایت، شخصیت کافکا را نیز مانند شخصیت خود می‌بیند:

«پایهٔ آزمایش درونی کافکا احساس محرومیت است. چیزی کم دارد، یگانگی نیست، حقیقت دیده نمی‌شود، دوئیت وجود دارد، انسان با خود بیگانه است، میان انسان و عالم مینوی ورطه‌ای تولید شده، همه چیز به مانع برمی‌خورد. مقصود کافکا چیست؟ دنیای دیگر؟ نه، او فقط می‌خواهد که در همین دنیا پذیرفته بشود. حقیقت تازه‌ای نمی‌خواهد، آن‌چه دور و بر خود می‌بینید آن حقیقت نیست. کافکا رنج می‌برد که در کنار زندگی نگه داشته شده... احساس جدایی و ناسازگاری و در عین حال میل همرنگی با دیگران را کافکا از همان زمان بچگی داشته است: [مختصات مرا کسی نمی‌دانست.] این وضع را یک جور محکومیت می‌پندارد... عجب نیست همیشه کشمکش میان خود و دنیا در کافکا احساس شدید بزه‌کاری تولید می‌کند. این موضوع یکی از مطالب اساسی در سرتاسر نوشته‌هایش می‌گردد. بزه‌کاری و نه گناه، زیرا کافکا و قهرمانانش خودشان را گناهکار نمی‌دانند.» انگار همهٔ این سطرها در وصف صادق هدایت نوشته شده باشند. شباهت‌ها و رفته‌رفته هم‌سنگی‌ها را می‌توان بیش‌تر کرد. وقتی صادق هدایت می‌گوید: «در اثر کافکا همه چیز رابطه‌ای منفی با زندگی دارد.» گویی دربارهٔ آثار خود سخن می‌گوید. او با گفتن این که پیام کافکا جایی برای امید باقی نگذاشته، هیچ جایی برای گریز و پناه بردن باقی نمانده، و بی‌معنایی و بیهودگی هست آدمی را از چارسو محاصره کرده است، خطوط سرنوشت خود را رسم می‌کند. این سخنانش مانند فریادی است: «کافکا معتقد است که این دنیای دروغ و تزویر و مسخره را باید خراب کرد و روی ویرانه‌اش دنیای بهتری ساخت.» در زیر این سخنان به ظاهر معمولی، نه تنها فریاد یک ایرانی، بلکه فریاد تمام روشنفکرانی پنهان است که خواسته‌اند جهان را تغییر دهند و نخواسته‌اند فریب نسخه‌های گذرا و گول زننده را بخورند، فریاد منی که در واقع نیست.

مه ۲۰۰۰، آنکارا

پی‌نویس‌ها:

۱- Oguz Demiralp: از منتقدان به‌نام ترکیه (متولد ۱۹۵۲). این نوشته، ترجمهٔ بخشی از آخرین کتاب چاپ شدهٔ او (اوت ۲۰۰۱) به نام «خوانندهٔ کور» است. زیرعنوان کتاب «بررسی آثار صادق هدایت از کانون «بوف کور»» است. بخش بزرگی از کتاب به بررسی «بوف کور» اختصاص یافته است.-م.

۲- Otto Rank.م.ف.فرزانه در «avec Sadegh Hedayat Rencontres» (آشنایی با صادق هدایت) می‌گوید که هدایت در نوشتن بوف کور از کتاب‌های «Doppelganger Don Juan und der» اثر اتو رنک و «Mzensk'li Lady Macbeth» اثر نیکلای لسکوف سود جسته است.-م.

۳- Hedayat's Blind owl as a Western Novel, Micheal Beard: Princeton University Press. 1990.-م.

۴- Ahmet Hamdi Tanpinar نویسندهٔ ترک.-م.

۵- Mehmet Kanar: مترجم آثار هدایت به ترکی. رئیس بخش ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه استانبول.-م.

۶- Ismet Ozel: از شاعران معاصر ترک.-م.