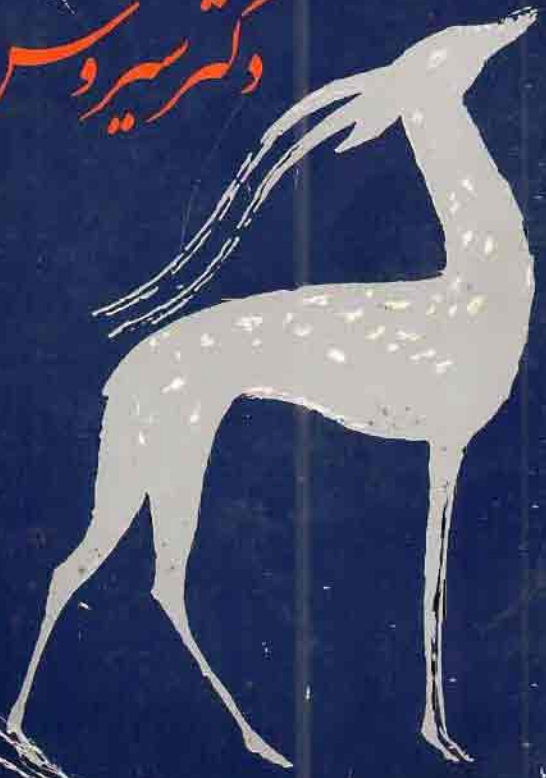
داستان یک روح

دکتر سیروس شمیسا



داستان یک روح

(شرح و متن بوف کور صادق هدایت)

دکتر سیروس شمیسا

The Blind Owl

of

Sadegh Hedayat

with
Introduction and Commentary

by
C.Shamissa, Lit.D

Tehran
1993

خیابان دانشگاه، کوچه میترا، شماره ۷
تلفن ۶۴۱۸۸۳۹ ـ ۶۴۶۹۹۶۵

داستان یک روح
دکتر سیروس شمیسا
چاپ سوم : ۱۳۷۶ ـ تهران
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
چاپ: چاپخانه رامین
همهٔ حقوق محفوظ است.
۹۵۰ تومان

صادق هدایت این نقش آهو را در سال ۱۹۲۸ که در پاریس تحصیل می‌کرده ست بر روی کارت پستالی کشیده و در تاریخ ۱۶ اکتبر همان سال «خدمت جناب مستطاب اجل اکرم آقای محمود خان هدایت دام‌اقباله» فرستاده است با این یادداشت: «تصدقت گردم امروز از زور بی‌تکلیفی نخستین شعر فارسی را به Miniature درآوردم و خدمتتان تقدیم می‌دارم. امیدوارم همگی سلامت بوده باشند حال بنده خوب است منتظر جواب هستم. امروز هوا خیلی خوب شده و خیال دارم عصری بروم به جنگل Boulogne به همهٔ اهل خانواده سلام می‌رسانم.»

فهرست

۱ ـ پیشگفتار ۱۹-۹
۲ ـ داستان یک روح ۱۴۴-۲۱

(مقدمه ص ۲۲، انشقاق ص ۲۶، موجود دوجنسی ص ۲۸، ازدواج جادوئی ص ۳۳، همه یک نفرند ص ۴۰، قدمت ص ۴۵، تناسخ و حضور انسان نوعی در همهٔ زمانها ص ۴۸، روان زنانه و روان مردانه ص ۵۴، اُصل تأنیث ص ۵۹، اُصل تأنیث در ارتباط با مرگ ص ۶۱، معشوق، زن درون مرد ص ۶۲، اسطورهٔ آدم و حوّا ص ۶۳، مواجهه با روح ص ۶۴، مواجهه با خود: سایه ص ۷۳، پرسونا ص ۷۸، من یا خود ص ۷۹، جهان تاریکی ص ۸۰، ساخت بوف کور ص ۸۴، ساختار سبکی بوف کور ص ۸۸، زبان رویهٔ دیگر فکر ص ۱۰۶، تکنیک داستانی بوف کور ص ۱۰۹، در این داستان به صورت خلاصه چه اتّفاق می‌افتد ص ۱۱۵، نوع کتاب ص ۱۱۷، سمبل ۱۱۹، ایران و هند ص ۱۲۲، آئین تانترا ص ۱۲۳، عنوان کتاب ص ۱۲۵، رد بوف کور در آثار دیگر هدایت ص ۱۳۰، حرف‌ها و مضامین کتاب ص ۱۳۱، ری باستان ص ۱۳۴، تفسیر خود نویسنده ص ۱۳۸)

۳ ـ بخش اوّل بوف کور ۲۲۱-۱۴۵
۴ ـ بخش دوّم بوف کور ۳۱۱-۲۲۳
۵ ـ لغتنامه ۳۲۶-۳۱۳
۶ ـ کتابنامه ۳۳۰-۳۲۷
۷ ـ اضافات ۳۳۹-۳۳۱
۸ ـ فهرست راهنما ۳۴۷-۳۴۱
۹ ـ فهرست آیات و احادیث و ... ۳۵۰-۳۴۹

چراغ هدایت

در سوگ نابغهٔ بزرگ صادق هدایت

سرگشته در این مرحله چون گوی بماندیم
ز آن سوی نرفتیم و از این سوی بماندیم

تو آب روان بودی و رفتی سوی دریا
ما سنگ و کلوخیم، ته جوی بماندیم

چو باد، تو زی کشور جان رفتی آزاد
ما خاک صفت، بر سر این کوی بماندیم

زنجیر علائق را چون شیر گسستی
ما، مورمنش بسته یک موی بماندیم

صد خوان هنر چیدی، و ما گرسنه طبعان
بعد از تو، پی رنگ و پی بوی بماندیم

شایسته همراهی سیمرغ، مگس نیست
ماندن حد ما بود، از آن روی بماندیم

نشناخته قدر گهرت عمری، تاچار
از دیده گهربار گهرجوی بماندیم

مسعود فرزاد

کینگزبری ـ فروردین ۱۳۳۰

پیشگفتار

بعد از آن که من رفتم، به درک! می‌خواهد کسی کاغذپاره‌های مرا
بخواند می‌خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند!
بوف کور ـ ص ۵۱

چند سال پیش در جلساتی از درس ادبیات معاصر بوف کور را موضوع بحث قرار دادم. قرار بود تنی چند از دانشجویان با توجه به نوشته‌های هدایت‌شناسان دربارهٔ کتاب بحث کنند و تکیه اصلی بر فهم اثر بود. امّا اکثر دانشجویان متن را دردست نداشتند و برخی رونوشت‌های (فتوکپی) ناخوانائی از آن تهیه کرده بودند. خود به خود سؤالی که مطرح می‌شد این بود: در حالی که در غرب ـ نخست در اروپا (مخصوصاً فرانسه) و اکنون آمریکا ـ هر سال کتب و مقالات متعددی در مورد این نویسندهٔ بزرگ نوشته می‌شود[۱] و روز به روز به حیثیت ادبی او افزوده می‌گردد و مخصوصاً بوف کور سریعاً درحال معروف شدن به یک اثر ممتاز جهانی است[۲] و ترجمه‌های متعددی از آن به زبان‌های گوناگون صورت پذیرفته است، چرا ما نباید حتی متن این اثر را به حد کافی دردست داشته باشیم؟ جواب از نظر من روشن بود: زیرا ما بوف کور را ـ نه در زمان آن و نه حتی اکنون ـ نفهمیده‌ایم وکاش غائله به همین جا ختم می‌شد زیرا از آن بدتر این است که آن را غلط فهمیده‌ایم و در مورد آن ـ این تنها صادرات ادبی ما در دوران جدید ـ تبلیغات منفی بسیاری کرده‌ایم و حق مسلم فخر و مباهات به آن را ـ به اعتبار شهرت جهانیش ـ نادانسته از خود سلب کرده‌ایم.

امّا برخی با من هم‌عقیده نبودند و توجیهات دیگری داشتند که کم و بیش محملی داشت. تا آن‌که برخی از دانشجویان به استناد نوشته‌های این و آن در باب بوف کور ـ امّا عمدةً دربارهٔ فلسفه‌بافی‌های کتاب و زندگی هدایت و سایر آثار او ـ مطالبی خواندند و برحسب معمول هدایت را فردی بیمار و نامتعادل معرفی کردند و کم مانده بود که او را قاتل و دزد و دیوانه و وطن‌فروش... نیز بخوانند[۳]! اما در عوض گروه اکثریت با تکیه بر ذوق ادبی خود می‌گفتند که ما عظمت این اثر را حس می‌کنیم اما

نمی‌توانیم برای درک دقیق آن نظامی در ذهن خود ترتیب دهیم و بیان روشنی برای توصیف آن داشته باشیم.

من تلقی خود را از بوف کور در سیستمی برای آنان مطرح کردم. مقصود من از سیستم این است که هر اثر ادبی را باید در چهارچوب فکری کلّی‌یی فهمیدکه بتواند همهٔ جزئیات‌اثر را دربرگیرد و توجیه کند و به جمیع چرائی‌ها و مسائل آن پاسخگو باشد بی آن‌که در مبانی بحث تناقض ایجاد شود. بدیهی است که هر کسی مختار است که درک دیگرگونه‌یی از اثر داشته باشد، امّا او نیز باید به نوبهٔ خود سیستمی بسازد. یعنی درک او وقتی جنبهٔ علمی مستدل خواهد داشت که در چهارچوب مشخصی قابل اثبات و رد باشد. باید نظامی ایجاد کند که برمبنای آن بتوان روشمندانه همهٔ معضلات و پرسش‌های کتاب را چه در کلیات و چه در جزئیات به نحو کم و بیش مقنعی پاسخ گفت، به طوری که پاسخ‌ها و دریافت‌ها در تضاد با یکدیگر نباشند و به قول معروف یک بام و دو هوا نشود. فراوان دیده شده است که هر گوشه از اثر ادبی را به نحوی تفسیر کرده باشند: فلان بیت در مدح می است و بیت بعد در ذم آن! اول کتاب عرفانی است و وسط کتاب مذهبی و آخر آن دنیوی! و فراوان شنیده شده است که آفرینندهٔ اثر هر لحظه حالی دارد، در بیتی عارف است و در بیت دیگر جاهل! جملات یا ابیات اثر ادبی می‌تواند به هم ربطی نداشته باشد! و از این دست سخنان که در حقیقت نتیجهٔ کاهلی ما در ره بردن به نظام منسجم اثر ادبی است که طبیعةً به لحاظ ادبی بودن و متعالی بودن، پنهان و دیریاب است و اگر قرار بود در اولین برخورد، باز شناخته آید دیگر اثر هنری متعالی نبود! در حقیقت سستی و پریشانی ذهن خود را ناجوانمردانه بر خالق هنر و اثرش باز می‌افکنیم.

باری بگذریم... تفسیر من از بوف‌کور به سرعت بین دانشجویان علاقه‌مند پخش شد و طرفدارانی یافت، نه آن‌که حاقّ مطلب را گفته باشم بلکه به این دلیل که به هر حال درکی از اثر را ارائه داده بودم. سرانجام مقتضی دیدم که خلاصه‌یی از تفسیر خود را در یکی از مجلات ادبی به

طبع رسانم[۴]. انعکاس این مقاله برای من حیرت‌آور بود و از توجه عمیق مردم به این اثر ادبی حکایت‌ها داشت: نامه‌های متعددی از فلان استاد دانشگاه در غرب، رانندهٔ تاکسی در تهران، دانشجوئی در زاهدان و حتی دانش‌آموزی در قم به دست من رسید که در ضمن تشویق و تأیید من، پرسش‌های مختلفی مطرح کرده بودند و نظریات تازه‌یی ابراز داشته بودند.

بدین‌ترتیب تدریجاً این انگیزه در من قوت گرفت که آن مقاله را به صورت کتابی منتشر سازم تا بوف‌کور حداقل به یک اعتبار از زندان آن همه افترا و تهمت و کژاندیشی نجات یابد و به هر حال دوباره مطرح شود و در اختیار نسل جدید ادبی قرار گیرد. کاملاً آشکار بود که جامعهٔ فرهنگی ما به احیاء متن این اثر نیازمند است و به دنبال بهانه‌یی است ـ مثلاً تفسیر معقولی از آن ـ تا جبران مافات کند. چنان که بلافاصله در شمارهٔ بعدی آن مجله تفسیر دیگری در باب بوف‌کور به طبع رسید و جسته و گریخته دیدم که بعد از فتوری چند، در این جا و آن جا چیزهائی در باب هدایت می‌نویسند[۵].

باری به قول صاحب جهانگشا «متشمّر کارزار» شدم و در ضمن کار به نظرم رسید که تفسیر من بدون دردست بودن متن اثر، چندان مفید فایده نخواهد بود. پس بر آن شدم تا متن کتاب را نیز منتشر سازم که مسلماً فایدهٔ آن هزاران بار از تفسیر من بیشتر است. پس متن را تکه‌تکه کردم و در ذیل هر پاره به اختصار توضیحاتی ـ عمدتاً در باب سمبل‌های کتاب ـ دادم. من ناگزیر بودم که متن را بهر بهر کنم و با شرح درآمیزم. امّا خواننده می‌تواند بدون توجه به گزارش من، متن را پشت سرهم بخواند و به همین لحاظ حروف متن و شرح از یکدیگر متمایز است.

در متن جز دو سه جمله هیچ حذفی صورت نگرفته است، امّا رسم‌الخط و نقطه‌گذاری به سلیقهٔ من است. نقطه‌گذاری بوف‌کور فرّار است و می‌توان به انحاء مختلف نقطه‌گذاری کرد. من هر زمان که تکه‌یی را چندباره بازنوشته‌ام، دگرگونه نقطه‌گذاری کرده‌ام، زیرا نثر کتاب نثری زنده

است، عین مکالمهٔ یک انسان زنده است که هربار ممکن است در جائی مکث کند، آهی بکشد، دوروبر خود را نگاه کند و ادامه بدهد. مقطّع حرف بزند یا مسلسل حرف بزند.

آن چه مرا پریشیده می‌دارد این است که نمی‌دانم غلط‌های چاپی متن کدام‌ها بوده‌اند، چه کلمه‌یی حذف شده و چه حرفی افتاده است؟ خندهٔ خراشیده (ص ۱۱۴) درست است یا نخراشیده؟ «به رنگ» بوده است یا «رنگِ»؟ آیا در فلان جمله «را» حذف نشده است؟ پریشانی فلان جمله از نویسنده است یا از حروف‌چین؟ بوف کور اثری است که در آن مسالهٔ «اصالت متن» یا «نقد متن» یا «تصحیح متن» باید ملحوظ نظر باشد که من در این چاپ به علت فقدان منابع بدان نپرداختم. جای تأسف است که آثار تجدیدنظر شده و مصحّح هدایت ـ که با خود برده بود ـ در پاریس مفقود شده است.

بوف‌کور به طرز شگرفی با سیستم جهانی سمبولیسم، مخصوصاً سمبولیسم جادوئی مربوط است و از این رو بین آن و هر اثر معتبری در این زمینه، ارتباط است، چنان‌که من در نگارش شرح خود از فرهنگ سمبل‌ها A Dictionary of Symbols بهرهٔ فراوان برده‌ام. امّا زیاد، سمبل‌ها را شرح و بسط ندادم تا بین پاره‌های متن، چندان فاصله نیفتد. وآنگهی در این مرحله از کار، صلاح را در ایجاز و اختصار دیدم، هرچند مطالبی را جهت تأکید در فهم اثر در جای‌های گوناگون تکرار کرده‌ام.

همهٔ امید من این است که این کتاب در آینده باری دگر حروف‌چینی شود تا مواردی را که جا دارد تفصیل دهم و مخصوصاً امیدوارم که تا آن زمان دوستان خواننده ـ چنان‌که تاکنون کرده‌اند ـ خطاهای مرا گوشزد کنند و نکات ضروری را یادآور شوند.

در پاره‌یی از صفحات، مخصوصاً در بخش دوم، بوف‌کور مشتمل بر رؤیامانندها یا رؤیاواره‌های بسیاری است (مثل صحنه‌یی که در آن سر افراد می‌افتد، ص ۹۵) که ذهن را برای تفسیرهای دور و درازی وسوسه می‌کند. همواره در ضمیر خود این آرزوی محال را داشته‌ام که کاش

بوف‌کور را یونگ می‌خواند. بوف‌کور را کلاً می‌توان اثری دانست که آمیزه‌یی از خواب و بیداری است مثلاً صحنهٔ کلوچه دادن به برادر زن راکه در ص ۹۵ خواب دیده است قبلاً در عالم بیداری تعریف کرده بود (ص ۷۹)

بدین‌ترتیب طبیعی است اگر بسیاری از نکته‌های این اثر پیچیده ـ که نمائی از پیچیدگی روان ماست ـ از نظر من پنهان مانده باشد. امّا من حتی‌المقدور کوشیدم تا تأویل من در کل، به صورت یک نظام منسجم فراگیر باشد تا بتوان هر جزئی را بعداً بر مبنای آن مورد بحث قرار داد.

اخیراً مرسوم شده است که بگویند ادبیات را فقط باید از دیدگاه ادبیات بررسی کرد و نه مثلاً از دیدگاه نظام‌های دیگر علوم انسانی چون روانکاوی و جامعه‌شناسی و تاریخ و اسطوره.... این حرف‌ها فقط در کلاس‌هائی که در آن تئوری ادبیات تدریس می‌شود و در آن سخن از ادبیات محض من حیث ماهی ادبیّة است معنی دارد وگرنه در عمل هر اثر ادبی کم و بیش سخنی دارد و مطلبی را مطرح می‌کند ـ البته به شیوهٔ خاص هنری و با جوهرهٔ ادبی ـ که خواه‌ناخواه با نظام‌های دیگر تفکر بشری مربوط است و در نهایت آن چه برای ادبیات باقی می‌ماند عمدتاً نحوهٔ ارائه مطلب و چم و خم‌ها یا شیوهٔ بیان است: بیان ادبی که هر بینشی را باید در بافت خاص خود ادبی کند.

به هر حال سؤال این است که آیا باید متن را به نحوی «فهمید» یا خیر؟ اگر قرار است متنی را بفهمیم باید به مبانی فکری آن توجه داشته باشیم و این مبانی ممکن است سیاست، روانکاوی، مذهب و یا هر چیز دیگر باشد. به هر حال هنر محض آرمانی و بالقوه، یک بحث فلسفی و نظری است و هنر در عالم عمل، هنر بالفعل، نسبت به آن مراتبی پیدا می‌کند.

من بوف‌کور را به دلیل ارتباط روشن آن با مسائل روحی بشر از دیدگاه روانشناسی بررسی کرده‌ام و عمدهٔ ابزار من مباحث روانی کارل گوستاو یونگ و مسائل اساطیری و سمبل‌شناسی بوده است و البته در مقدمهٔ کتاب دربارهٔ ساختارهای ادبی آن هم، از جمله تکنیک

منحصربه‌فرد آن از نظر داستان‌پردازی بحث‌هایی کرده‌ام.

داستان‌پردازی در ایران مراحل مختلفی را پشت سر نهاده و در اوج خود به تمثیل‌سازی و سمبل‌گرائی رسیده بود (منطق‌الطیر، مثنوی مولانا، آثار شیخ اشراق...) و انتظار آرمانی آن بود که در دوران جدید نیز از همین نقاط قوت و اوج حرکت کند. اتفاقاً بوف‌کور به صورت طبیعی در ادامه و تکامل آن شیوه‌های ادبی به وجود آمده بود، ولی متأسفانه در زمان خود[۶] نه‌تنها فهمیده نشد بلکه مردود شناخته آمد (و بعید نیست که به خود نویسنده نیز باورانده باشند که این اثر چیزی نیست زیرا هدایت دیگر در این شیوه کار نکرد و لامحاله به سطوح نازلی فرولغزید) و این باعث شد تا داستان‌نویسی در ایران، حرکت خود را از سکوهای نازل‌تری از قبیل رئالیسم سطحی اجتماعی، ادبیات توصیفی و امثال آن آغاز کند.

یکی از دلایل موفقیت آثار کسانی چون همسه ـ که بوئی از عرفان دارد ـ یا مارکز ـ که به شیوهٔ رئالیسم جادوئی می‌نویسد ـ در کشور ما این است که معادل‌هائی در ادبیات کهن ما دارند و به اصطلاح بوی آشنا می‌دهند. برخلاف آن چه برخی از ناآشنایان می‌پندارند، ادبیات کهن ما از مایه‌های قوی تخیلی و به اصطلاح Fantastic سرشار است و امروزه کسانی چون تودروف در بحث‌های خود دربارهٔ تئوری ادبیات و رمان به متونی از قبیل هزار و یک شب (که در اختیار دارند) و حتی مباحث بلاغی افرادی چون جرجانی در تمثیل توجه یافته‌اند.

البته درک این ادبیات باستانی و گسترده و اُنس با آن مثل هر چیز دیگر محتاج به مقدماتی است و معاصرانی که در راه ادب می‌پویند باید به خود زحمت آموختن این مقدمات را هموار سازند. متأسفانه در دوران معاصر، ارتباط کسانی که به سائقهٔ ذوق خود به مسائل نوین ادبی توجه داشتند و یا خود دست‌اندرکار خلق آثار نوین ادبی بودند با ادبیات کهن ما قطع شده بود و عموماً تلقی درستی از جریانات اصیل ادبی کهن ما نداشتند و نقاط اوج و حضیض آن را نمی‌شناختند و از سوی دیگر کسانی نیز که با ادبیات کهن محشور بودند اساساً التفاتی به انواع جدید ادبی از جمله رمان

نداشتند و اصولاً این‌گونه آثار را نمی‌خواندند. و این جریانات در مجموع در مقام یک فاجعهٔ فرهنگی و تعطیل باب داد و ستدهای فکری، گریبانگیر بوف‌کور نیز شد و ارزش حقیقی آن در محاق نسیان، پنهان ماند و آفرینندگان آثار ادبی نیز ندانستند که مصلحت آنان در چیست و از کجاها باید شروع و حرکت کنند.

بوف‌کور از طرفی دربردارندهٔ تمام رمز و رازهای ادبیات سنتی ما و دقیقاً ادامهٔ منطقی ادبیات سمبلیک و تمثیلی ماست و از طرف دیگر سرآغاز فصلی جدید در ادبیات ماست و این راز عظمت همهٔ شاهکارهای ادبی است که از یک‌سو ریشه در ادبیات و سنت‌های پیش از خود دارند و از دیگر سو، پنجره‌یی به فضا و زمانی دیگر و به تبع ذهنی و دریافتی دیگر می‌گشایند.

من به عنوان یک معلم ادبیات اطمینان دارم که در آینده، بوف‌کور در کنار متونی چون آثار شیخ اشراق، مثنوی مولانا، دیوان حافظ... در مدارس و دانشگاه‌های ما مورد بحث و فحص‌های آکادمیک قرار خواهد گرفت. در آن زمان شاید این کتاب من چیزی ابتدائی و خام درنظر آید امّا مسلماً کوشش‌های بی‌شائبهٔ من در جهت ارائه نوعی دریافت از این متن ارزشمند و تقلا در نفوذ به دنیای اسرارآمیز برخی از سمبل‌های آن ـ در عصری که نگارش در مورد آثار ادبی بیشتر جنبهٔ توصیفی و انشانویسی دارد و به هر حال این شیوه را بیشتر می‌پسندند، و قلم زدن بدین آئین، آسان‌تر و کم‌آزارتر است ـ نادیده انگاشته نخواهد شد.

سیروس شمیسا
شهریور ۱۳۷۱

چند تذکر:

۱ ـ شمارهٔ صفحات نقل‌قول‌های مقدمه و متن کتاب و لغتنامه، همه از متن بوف‌کور منطبعهٔ انتشارات امیرکبیر (چاپ چهارم، ۱۳۳۱) است به سه دلیل:

۱ ـ این متن مکرراً به صورت افست چاپ شده و احتمالاً کثیری از

خوانندگان آن را دردست دارند.

۲ ـ من امیدوارم که این کتاب به حروف‌چینی مجدد برسد و از این‌رو شمارهٔ صفحات تغییر یابد.

۳ ـ انطباق صفحات متن چاپ شده با دستنویس من (که چندبار بازنوشته شد) در جزیان چاپ، آسان نمی‌نمود!

۲ ـ دستنویس مرا طبق معمول چند تن از شاگردان و یاران قدیم من خواندند از همه متشکرم، مخصوصاً از خانم سفانهٔ انجم‌روز که نکات ارزشمند متعددی را یادآور شدند.

پانوشت‌ها:

۱ ـ و دیگر کار به آنجا کشیده است که کسانی که اصلاً فارسی نمی‌دانند (و از مستشرقان محسوب نمی‌شوند) و مثلاً استاد ادبیات انگلیسی هستند در مورد او کتاب می‌نویسند و این جدا از سمینارهای متعددی است که دربارهٔ او در دانشگاه‌های معتبر برگزار می‌شود و جدا از فیلم‌هائی است که بر مبنای این اثر ساخته شده است.

۲ ـ کسانی چون آندره برتون رهبر جنبش سورئالیست‌ها در مدح آن داد سخن داده‌اند و اخیراً در برخی از دائرةالمعارف‌ها آن را از بزرگترین شاهکارهای ادبی قرن بیستم خوانده‌اند و من خود دیده‌ام که ادب‌دوستان غرب از گذشتهٔ ما خیام و از امروز ما هدایت را می‌شناسند (و البته گاهی امثال حافظ و سعدی و رومی را هم ممکن است بشناسند امّا امثال بوعلی‌سینا را عرب می‌دانند زیرا در قاموس آنان مسلمان بودن معادل عرب بودن پنداشته می‌شود).

۳ ـ و ظاهراً عمدهٔ مستند آنان سخنان خود هدایت بود. آنان از این بدیهی‌ترین بحث ادبی بی‌خبر بودند که اثر ادبی، گزارش تاریخی و شرح حال‌نویسی و مستندپردازی نیست و تاکنون هیچ نویسنده‌یی را به جرم این‌که در داستان خود، قتلی مرتکب شده و یا به سرقتی اعتراف کرده است به کلانتری نبرده‌اند! (یقولون ما لایفعلون) ای کاش ما به جای این همه متن، درسی هم در باب این‌که ادبیات چیست و روش‌ها و بینش‌های آن کدام است، می‌داشتیم. البته من مانند منتقدان نحلهٔ نقد نو یا مکتب شیکاگو به انفکاک کامل اثر ادبی از شخصیت آفرینندهٔ آن معتقد نیستم، امّا می‌گویم ارتباط، غیرمستقیم و پوشیده، یعنی هنری است، به طوری که گاهی حتی ممکن است معکوس مسائل، مطمح نظر باشد، به قول مولانا:

ای گرانجان خوار دیدستی مرا — ز آن که بس ارزان خریدستی مرا
غرق عشقی‌ام که غرق است اندرین — عشق‌های اولیین و آخرین
من چو لب گویم لب دریا بود — من چو لا گویم مراد الاّ بود
من ز شیرینی نشینم رو تُرُش — من ز بسیاری گفتارم خمش
تا که شیرینی ما از دو جهان — در حجاب رو تُرُش باشد نهان
تا که در هر گوش ناید این سخن — یک همی گویم ز صد سرّ لدن

۴ ـ کیهان فرهنگی، تیرماه ۱۳۶۸

۵ ـ امیدوارم که نوشته مرا معاذالله، حمل بر خودستائی نکنند که از آن به شدّت نفرت دارم. مقصود من گزارش شکل گرفتن یک جریان فرهنگی، حداقل در محدودهٔ کارخود من است.

۶ ـ هدایت بوف کور را در سال ۱۳۰۹ در ۱۵۰ نسخهٔ پلی‌کپی میان دوستان خود منتشر ساخت. بوف کور با توجه به سال نگارش آن در یک معیار جهانی هم از آثار آوانگارد ادبی محسوب می‌شود.

به نویسندهٔ بوف کور

ای سوخته ز آتش خطا بوده — دلخسته به کنج انزوا بوده
چون بوم به تنگنای ویرانه — بس خوانده نوا و بینوا بوده
نقشی ز پسی خیال دیوانه — بر صفحهٔ دهر خودنما بوده
افسون و فریب‌دیده تا دیده — نومید و نژند بوده تا بوده
تا دیده تباهی و خطا دیده — تا بوده به رنج و ابتلا بوده
نگشوده به دیولاخ هستی چشم — مشتاق تباهی و فنا بوده
گوئی ابدیتی هراس‌انگیز — از خاطر تو گره‌گشا بوده
دیری است که این سیاهی سیّال — با زندگی تو آشنا بوده
و آن تیره‌شب سیاه بی‌فرجام — جان‌بخش‌تر از دم صبا بوده
نایافته گوهر نهان چون من — عمری به هوای کیمیا بوده

مهرداد اوستا

داستان یک روح

مقدمه

بوف کور داستانی است سورئالیستی. در آثار سورئالیستی مطالب و وقایعی که در ورای (sur) واقعیات و حقایق (real) متعارفند مطرح می‌شوند. منشاء این مطالب ـ توهّمات یا واقعیاتی دیگرگونه ـ ضمیر ناخودآگاه و یا به زبان غیر فنّی، روح است. در این گونه آثار با تظاهرات و تجلیات ناخودآگاه روح (The unconscious manifestions of the soul) مواجهیم.

سوررئالیسم در قرن بیستم در فرانسه تحت تأثیر یافته‌های نوین فروید در روانشناسی و روانکاوی اشاعه یافت. امّا در برخی از آثار کهن ادبی نیز می‌توان مایه‌هائی از آن را ردیابی کرد. سوررئالیسم نوشتن آزاد بدون درنظر گرفتن هیچ قیدوبندی حتی در حیطهٔ زبان است. سوررئالیسم خواب دیدن در بستر کاغذ است. آثار سوررئالیستی انواع و اقسامی دارد، چنان‌که می‌توان نوول‌های روانی و نوول‌هائی را که به شیوهٔ «جریان سیال ذهن» نوشته شده‌اند با اندکی مسامحه از فروع آن محسوب داشت. و به این اعتبار می‌توان به بوف کور نوول روانی هم گفت.

بدیهی است که در بررسی آثاری از این دست که محصول فعالیت ذهن ناخودآگاه و یا روح است و در آن با سایه روشن‌هائی از محتویات لایه‌های مختلف ذهن ناخودآگاه فردی و جمعی و به عبارت دیگر اعماق روح مواجهیم باید از دیدگاه‌های نقد روانشناسانه (Psychological criticism) و نقد اسطوره‌گرا یا اساطیری (Myth criticism or Mythological criticism) یا نقد صور مثالی (Archetypal criticism) سود جست.

البته بین روانکاو و منتقد ادبی فرق است. روانکاوان و روانپزشکان در تجزیه و تحلیل آثار هنری روانی (شعر، نقاشی، داستان...) بیشتر به

شخصیّت نویسنده و خالق، به عنوان یک روان‌پریش و بیمار روانی توجه دارند. امّا منتقدان ادبی بیشتر به جنبه‌های فکری و هنری خود اثر توجه دارند و می‌کوشند تا زمینه‌های اساطیری و فلسفی آن را تبیین کنند و نهایةً تکیه آنان بر نبوغ خالق است و آراء او را نمایندهٔ آراء بشر کلی و نوعی و تاریخی قلمداد می‌کنند. آنان می‌دانند که ادبیات جهان محاکات است و فی‌المثل شاعری که هیچگاه دامن لب را به می نیالوده است می‌تواند به دقیق‌ترین نحوی عالم مستان را محاکات کند و گنگ خوابدیده‌یی به زبان بی‌زبانی حتی برای کران حکایت‌ها داشته باشد.

البته این سخن به معنای آن نیست که به هیچ‌وجه و در هیچ موردی بین اثر و شخصیت و ذهن نویسنده ارتباط نیست بلکه برعکس به قول مولانا:

عالم چو کرنائی و او در هنر شکافتن می‌دمد هر نالهیی دارد یقین، زان دو لب چون قند، قند!

مراد ما این است که روانکاوان منحصراً به شخصیت نویسنده و خالق اثر هنری توجه می‌کنند و تکیه منتقدان ادبی بیشتر به جنبه‌های هنری و فلسفی خود اثر است.

این معنا در بررسی فروید از رمان برادران کارامازوف داستایفسکی به خوبی ملاحظه می‌شود. هرچند فروید در آغاز بررسی خود از داستایفسکی ستایش می‌کند، امّا در بخش‌های دیگر مقالهٔ خود به سختی به او می‌تازد و روح او را سرشار از تمایلات جنایتکارانه می‌بیند. فروید در اعتراض یکی از روانکاوان به این مقاله، اعتراف می‌کند که از داستایفسکی متنفر است و می‌گوید که من مدّت‌هاست که دیگر تحمّل چنین بیماران روان‌پریشی را ندارم!

به نظر من قهرمان بوف کور (و بسیاری از داستان‌های دیگر روانی) یک قهرمان آرکی تایپی روانی (Psychological archetype) است نه یک فرد بیمار روانی (Psychological abnormal individual) و باید در اعمال و افکار او به دنبال طرح‌های کلی اعمال و افکار بشری در طی تاریخ درازپای

حیات بشری بود و از مو به پیچش مو رسید.

ربط بین اثر و روحیه و زندگی صاحب اثر چیزی نیست که در قرن اخیر بر اثر بحث‌های روانشناسانه مطمح نظر قرار گرفته باشد، بلکه چنین تمایلی از قدیم در بشر وجود داشته است. محققان کهن از جمله ارسطو از خاصیت حقیقت‌نمائی (Verisimilitude) آثار ادبی سخن گفته‌اند. در آثار بزرگ ادبی این خاصیت هست که خود را به خواننده می‌باوراند (to make believe).

دیدگاه‌های نقد روانشناسانه و اسطوره‌گرا و صور مثالی به هم نزدیکند و مخصوصاً در نقد اسطوره‌گرا، روانشناسی یونگ تأثیر عمده داشته است. به طوری که گاهی می‌توان گفت ـ برخلاف عقیدهٔ رایج در بین منتقدان فرنگی ـ دیدگاه یونگی به نقد اساطیری نزدیک‌تر است تا به نقد روانشناسانه.

به هر حال باید از همهٔ این دیدگاه‌ها ـ و دیدگاه‌های مشابهٔ دیگر ـ استفاده کرد و به کمک مجموع آن‌ها ـ که من به آن نقد جادوئی می‌گویم ـ به سراغ رمز و راز اثر ادبی و لایه‌های هزار توی روح رفت و مجملی از مفصّل را دید و مجمل‌تری را باز گفت! من در این مقاله می‌کوشم به شیوهٔ نقد جادوئی (و عمدةً با کمک مصطلحات روانشناسی یونگی) فضای کلی اسرارآمیز بوف‌کور را بررسی کنم[۱]. مهم‌ترین این اصطلاحات، اصطلاح آرکی‌تایپ Archetype است که می‌توان آن را به صور مثالی یا صور اساطیری یا صور هورقلیاویه یا صور ازلی و امثال آن ترجمه کرد و قبلاً در متون فارسی به کهن الگو نیز ترجمه شده است. Arche به معنی کهن و Type به معنی نوع است یعنی الگوها و اشکالی که از زمان‌های کهن در روان بشر وجود دارد و رفتارها و کردارهای او را تحت نفوذ و تسلط و کنترل خود قرار می‌دهد. این صور هورقلیائی تصاویر یا الگوهای معنائی هستند که مکرراً در ادبیات، تاریخ، مذهب، فولکلور و انواع هنرها رخ می‌نمایند. منشاء این صور دیرینه و اسطوره نهاد، ناخودآگاه جمعی ماست. فعالیت آنان در قلمرو غرایز است و فلسفهٔ اشکال موروثی

رفتارهای روانی ما در آنجاست. مهم‌ترین آرکی‌تایپ‌ها، سایه (Shadow)، صورتک یا نقاب (Persona) و خواهر تکامل یا زن شبانهٔ موعود[۲] یعنی آنیما (Anima) است که از اجزاء روح موروثی انسان محسوب می‌شوند. این همزادهای بشری در روند کسب فردیت (individualization) نقش برجسته‌یی دارند. در روند کسب فردیت، شخص خود را باز می‌شناسد و از دیگران متمایز می‌یابد.

در آثاری که از روح (ناخودآگاه) نشأة گرفته است، هرچند ممکن است مسائل جزئی و مبتلیٌ‌به یک روح خاص و فردی هم مطرح باشد، امّا بیشتر با مسائل کلی که مشترک همهٔ ارواح بشری و انسان کلی و نوعی است مواجهیم. یونگ می‌گوید که هنرمند یک انسان جمعی و کلی است نه یک انسان منفرد. در کتابِ «انسان جدید در جستجوی روح» (Modrn man in search of a soul) می‌نویسد که هنرمند انسان است امّا در معنائی والاتر، او یک collective man (انسان نوعی) است.

پس باید مواظب بود که در بوف کور از سنگلاخ جزئیات متعدد و از لابلای شاخ و برگ‌های داستانی که به مفاهیم اصلی روانی اثر افزوده شده‌اند هوشیارانه عبور کنیم تا به آن لایه عمومی و مشترک و به عبارت دیگر به مرکز اثر و عرصهٔ اصلی تظاهرات روح برسیم. باید توجه داشت که هم در نقد روانشناسانه و هم در نقد اساطیری، منتقد به دنبال انگیزه‌های پنهان و پیچیدهٔ رفتارهای بشری است و در تحقق این هدف هرچند توجه به جزئیات به نوبهٔ خود لازم است امّا باید توجه اصلی به ژرف ساخت و هستهٔ اصلی اثر باشد.

نکته‌یی که در باب این‌گونه آثار روانی و فراواقعی مهم است، شباهت‌های بنیادی آن‌ها با یکدیگر است، زیرا نویسنده به نهانگاه روح - که در همهٔ افراد بشری مشترک است - نزدیک می‌شود و یا ره می‌یابد، و از این رو شرح مشاهدات و گزارش او کم و بیش شبیه به شرح گزارش کسان دیگری خواهد بود که به این نهانخانه راه یافته‌اند و جلوه‌یی از جمال او را دیده‌اند. از این رو من بین بوف کور و مثلاً «ال الا»[۳] شباهت‌های بنیادی

می‌بینم و یا شبکهٔ سمبولیسم بوف‌کور را جزئی از شبکهٔ جهانی سمبولیسم آثار روانی و اساطیری می‌یابم که حتی با کتاب «فرهنگ سمبل‌ها»[۲] که در آن سوی جهان گردآوری شده است قابل تحقیق و ردیابی است.

انشقاق

بوف کور داستان انشقاق (Division) روح تامّهٔ بشری و وجود کلّی واحد به دو جزء است: مذکر و مؤنث، مرد و روان زنانهٔ درونش (آنیما)، زن و روان مردانهٔ درونش (آنیموس)، خودآگاه و ناخودآگاه، زندگی درونی و بیرونی.

و این اساس آئین تانترا از آئین‌های مذهبی و فلسفی هند است که بعداً به شرح آن خواهم پرداخت. برطبق این آئین برای نجات از مصائب دنیوی می‌باید این ثنویت را به توحید نخستینه بازگرداند.

نویسنده در شرح ماجرای تضاد بین این دوگانگی‌ها و کثرتی که از وحدت زاده است هم نگاهی بیرونی دارد و هم نگاهی درونی، این جهانی و آن جهانی، زمینی و اثیری. هم سرنوشت یک انسان خاص (نویسنده) مطرح است و هم انسان به مفهوم مطلق (انسان نوعی).

بوف کور گلایه‌یی است از این کثرت، از این انشقاق، از این دو جنبگی فناآفرین، از این ثنویت به انزوا کشاننده و آرزوی وحدت و در نتیجه جاودانگی را مطرح می‌کند. نه‌تنها آرزو را بلکه داستان مجاهدت در جهت رسیدن به توحید و تبدیل کثرت به وحدت است و البته در این آرزوی دیرپای بشری کامیاب نمی‌شود و از این رو اندوهی تلخ از هر واژهٔ کتاب به سوی جان ما که خود شکست‌خوردهٔ دیگری هستیم شراره می‌کشد. هدایت می‌خواهد همراه با او همراه با زن اثیری همراه با لکاته (همراه با خود) به جزیره‌یی گمشده (بهشت) راه یابد که در آن هیچکس جز آن‌ها حتی ماری (مارحوا) هم نباشد.

در بوف کور همهٔ قهرمانان مرد در حقیقت یک نفر و همهٔ قهرمانان زن هم یک شخصیت بیش نیستند و در نهایت این مرد و زن هم یک نفرند،

یعنی باید یک وجود باشند. هدف تحقق یک «وجود متحد» است امّا دریغ:

من این جزیرهٔ سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده‌ام
و تکه‌تکه شدن راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد[۵]

مردان وجود مذکر و بیرونی خود نویسنده (صورتک‌های او) و زنان روح مؤنث درون او (و انسان نوعی) هستند.

اصل تأنیث و تذکیر در اصل ـ در عالم‌آرمانی و نظری ـ توأمان بودند، یکی بودند و بعد در عالم عمل (زندگی تاریخی بشر)، در جریان آفرینش لحظه به لحظه از هم دورتر شدند. روح کلی بشری از این انشقاق، از این دور شدن از خود، از این حرکت به سوی کثرت ناراضی است و در خواب و بیداری در آرزوی وحدت نخستینه است و وحدت از این دیدگاه مساوق جاودانگی است.

روان زنانه خود دو جنبه یا دو تظاهر دارد: جنبهٔ مثبت و خلاق که نویسنده آن را «اثیری» می‌خواند و جنبهٔ منفی و ویرانگر و دنیوی که نویسنده به آن «لکاته» می‌گوید.

بوف‌کور دو بخش دارد. بخش اوّل داستان آن روح اثیری است که نویسنده می‌خواهد با آن تنها بماند و متحد شود امّا نمی‌تواند و سرانجام زن اثیری می‌میرد یا کشته می‌شود. بخش دوم بوف‌کور داستان لکاته است که نویسنده جنبهٔ جسمی و شهوانی و دنیوی و زمینی آن را درنظر دارد. این آن جنبه از روح است که مسؤول زندگی متعارف و فعالیت‌های اجتماعی است و مورد نفرت نویسنده است. البته می‌کوشد که او را به وضعیت زن اثیری تعالی دهد امّا نمی‌تواند، حتی با این جنبه از روح نیز نمی‌تواند به

وحدت رسد و سرانجام او را هم با گزلیک می‌کشد. در این بخش نویسنده انزجار شدید خود را از مسائل زندگی متعارف و رزمرّگی (routinization یا *evrydayness*) و آن چه *عوالم رجالگی می‌خوانند نشان می‌دهد*. بدین‌ترتیب در این کتاب هم مسائل متبلیّ به جسم و زندگی عادی بیان شده است از قبیل تمایلات جنسی و آداب زندگانی متعارف و هم مسائل متبلیّ به روح و زندگانی متعالی از قبیل وحشت و تنهائی و شک و خلاقیت و هنر و زیبائی.

نویسنده نفرت خود را از این انشقاق و کثرت و آرزوی خود را برای رجعت به عصر و عوالم وحدت اساطیری با لغات و سمبل‌های متعددی که غالباً دلالت بر قدمت و دیرینگی دارند بیان می‌کند: ری، راغ، گزمه، درهم، پشیر، دقیانوس.... قهرمانان گاهی در مرحله طفولیت سیر می‌کنند و انگشت سبابه دست چپ خود را می‌مکند. عدد دو و مضارب آن از قبیل چهار که در تمام طول کتاب تکرار شده است بیانی از همین مسألهٔ انشقاق است.

موجود دو جنسی

یونگ در «پاسخ به ایوب» می‌نویسد: «حتّی در ایام قبل از تاریخ هم این عقیده وجود داشت که موجود ازلی الهی هم نر است و هم ماده»[۶]. این نیروی ازلی که در اصل به قول کیمیاگران آندروژن (Androgynous) یعنی دوجنسی بود، به دو نیروی متخالف مذکر و مؤنث تقسیم می‌شود. این معنی، بنیاد بسیاری از مکاتب فلسفی و مذهبی کهن از جمله آئین تانترا است.

در فلسفهٔ افلاطون هم انسان نخستین در جهان مثالی، هرمافرودیت بود یعنی هم نر و هم ماده و سپس در این جهان به دو موجود نیمه‌کامل نر و ماده تقسیم شد و از این جاست که تا ابدالآباد هر نیمه به دنبال نیمهٔ دیگر خود است. در رسالهٔ مهمانی Symposium می‌نویسد که خدایان انسان را نخست به صورت کره‌یی آفریدند که دو جنسیت داشت.

در تلمود (شرح تورات) هم آمده است که «خداوند آدم را دارای دو چهره آفرید به طوری که در یک سو مرد و در طرف دیگر زن قرار داشت. سپس این آفریده را از وسط به دونیم ساخت»[۷]. این سخن با توجه به آن‌چه در سفر پیدایش (۲۶:۱ و ۲۷) آمده است که «او [آدم] در صورت خدای حیّ آفریده شد» ما را به اسطورهٔ کهن دوجنسی بودن خالق و مخلوق ره می‌نماید. البته بعدها این اسطوره را به صورت عقلانی جدیدی تعبیر و تفسیر کردند چنان که در قاموس کتاب مقدس در ذیل آدم، بعد از نقل عبارت سفر پیدایش می‌نویسد: «... پولس این شباهت را تصریح می‌کند که انسان در قدّوسیّت و عدالت مانند او خلق گردید». در روایات ما هم آمده است که: فإنّ اللهَ خَلَقَ آدَمَ علی صُورَتِه (← احادیث مثنوی، ص ۱۱۴) و مولانا می‌گوید:

خلق ما بر صورت خود کرد حق　　وصف ما از وصف او گیرد سبق

دفتر چهارم مثنوی

... آری هر نیمه به دنبال نیمهٔ خود است. و آیا در عالم عمل هم در حقیقت این‌چنین نیست که عاشق معشوق را نسبت به خود چون یک روح در دو بدن می‌شمارد و تمام جان او در تسخیر این وحدت آرمانی است؟ و سپس ازدواج‌های زمینی و دنیوی است که به او نشان می‌دهد که در جهان کثرت و پوست و تن این وحدت آرمانی و یک روحی و دو بدنی تحقق‌پذیر نیست.

روح او با روح شه در اصل خویش　　پیش ازین تن بود هم پیوند و خویش
کار آن دارد که پیش از تن بُدست　　بگذر از این‌ها که نو حادث شده است
چشم عارف راست‌گوئی احول است　　چشم او برگشت‌های اوّل است

دفتر دوم مثنوی

مفترق شد آفتاب جان‌ها — در درون روزن ابدان‌ها
چون نظر بر قرص داری خود یکی است — آن که شد محجوب ابدان در شکی است
تفرقه در روح حیوانی بود — نفس واحد روح انسانی بود
چون که حق رشّ علیهم نوره — مفترق هرگز نگردد نور او
روح نفسانی کنفسٍ واحد است — روح حیوانی سفال جامد است
عقل جزو از رمز این آگاه نیست — واقف این سر به جز الله نیست

دفتر دوم مثنوی

در روایات آمده است: الارواحُ جنودٌ مُجَنَّدَةٌ فما تَعَارَفَ منها ائتَلَفَ و ماتَنَاکَرَ منها اخْتَلَفَ یعنی روح‌ها چون لشکری به هم پیوسته بودند و آنانی که در آنجا یکدیگر را می‌شناختند در اینجا متحدند و آنانی که در آنجا یکدیگر را نمی‌شناختند در اینجا از یکدیگر جدایند. و هم‌چنین در برخی از روایات هست که وحدت فقط برای مؤمنان است:

الْمؤمنونَ کنفسٍ واحدة یا الْمؤمنُون کرجلٍ واحد. و عرفا گفته‌اند که فقط اولیاالله هنوز در حکم یک روحند منتهی در ابدان مختلف:

چون از ایشان مجتمع بینی دویار — هم یکی باشند و هم سیصد هزار

دفتر دوم مثنوی

جان حیوانی ندارد اتحاد — تو مجو این اتحاد از روح باد
جان گرگان و سگان از هم جداست — متحد جان‌های شیران خداست
همچو آن یک نور خورشید سما — صد بود نسبت به صحن خانه‌ها
لیک یک باشد همه انوارشان — چون که برگیری تو دیوار از میان

دفتر چهارم مثنوی

باری برگردیم به سخن اصلی: ربیس (Rebis) یا سنگ فلاسفه هم که در کیمیاگری مرسوم است موجودی دوجنسی است. در کیمیاگری

هرمافرودیت نقش مهمی دارد. مثلاً جیوه (مرکوری) دوجنسی است، از یک سو تن و شکل دارد و از دیگرسو مایع مانند و سیال و فرّار است (روح) و از این روگاهی به صورت شکلی دوسر ترسیم می‌شود. اسطورهٔ موجود هرمافرودیت در همهٔ فرهنگ‌های کهن دیده می‌شود. بلاوتسکی (Blavatsky) می‌گوید که همهٔ اقوام کهن، خدای خود را آندروژن می‌دانستند[۸]. در فرهنگ کهن مکزیکو، کوئت زال کوتل Quet zal coatl خدائی بود که در او قوانین متضاد و جنس‌های دوگانه جمع بود. آبراکساس هم در دمیان هسه، هم زن است و هم مرد.

در دوره‌های بعد، خدایان (مثلاً در یونان) به مذکّر و مؤنث تقسیم شدند. اصنام یا بت‌های عرب نیز (لات و عزّی و مناة) مذکر و مؤنث بودند. در قرآن کریم هم اشاراتی است که اعراب الله را دارای جنسیت می‌پنداشتند و مثلاً خزاعه و کنانه، ملائکه را بنات‌الله می‌خواندند. و «سخن بنوملیح آن بود که خداوند با جن مواصلت کرده و ملائکه متولد شدند»[۹]. و به طور کلی دختران را به خداوند و پسران را به خود نسبت می‌دادند. اَفَاَصْفیکُم رَبُّکم بالْبَنینَ واتّخَذَ من الملائکة اِناثاً... (سورهٔ ۱۷ الاسراء، آیهٔ ۴۲) یعنی آیا پس مخصوص کرد شما را خدای شما به پسران و (خود) از فرشتگان دختر گرفت؟ اَمْ لَهُ البناتُ ولکُم البنوُنَ (سورهٔ ۵۲ النجم، آیهٔ ۳۹) یعنی آیا برای اوست دختران و برای شماست پسران؟

مظاهر تبدیل این توحید به ثنویت یا وحدت به کثرت در معارف بشری با صدها نام نموده شده است: خودآگاه و ناخودآگاه، بیمار و روانپزشک، زن و مرد، شیوا و پارواتی (یا شاکتی)، یانگ و یین...

پارواتی اسم همسر شیواست. شاکتی نیز همسر شیوا و نیروی خلاّقه اوست. در تانترا اتحاد و ازدواج شاکتی و شیوا رمز تبدیل ثنویت به توحید است و اهمیتی عظیم دارد. یانگ و یین دو سمبل چینی هستند که درکتاب «آی چینگ» به‌کار رفته‌اند و مبین اتحاد نیروهای متضادند. یانگ Yang اصل مذکر و نشانگر ذهن خودآگاه و یین Yin اصل مؤنث و نشانگر ذهن ناخودآگاه و تاریکی است.

شخصیت دوجنسی تاجدار در یکی از متون کیمیاگری غرب

ازدواج جادوئی

در همهٔ موارد و مثال‌هائی که گذشت، نکته، آرزوی بازگشت به اصل و رسیدن به وحدت است، چنان که در اعمال سمبلیک کیمیاگری، قرع (مذکر) و انبیق (مؤنث) به عنوان نر و ماده عمل می‌کنند و محصول کامل را به ظرف قابله تحویل می‌دهند که هم نر است و هم ماده.

برمبنای همین بینش کهن اساطیری بوده است که مردان کامل ازدواج نمی‌کرده‌اند (کاهنان، کشیشان، برخی از مشایخ، حضرت عیسی...) زیرا کمال مفروض این بود که موجود کامل هم مانند موجود ازلی فراموش شده هم نر باشد و هم ماده. لذا در مراسم ازدواج جادوئی (Magic wedding) مشاهده می‌شود که طلبهٔ طریقت تانترا، خود، خود را آبستن می‌کند و در این صورت فرزند روحانی به وجود می‌آید و جسم اختری و الماسی و نورانی می‌شود (Transfiguration). در این‌گونه ازدواج با خود است که انسان کامل (total man) و به قول یونانیان، انسان غائی (Anthropos teleios) به وجود می‌آید و در بینش هندوان، چشم سوم باز می‌شود. یونگ در مورد Hierosgamos (ازدواج مقدس یا روحانی) می‌گوید که نمونه‌های آن جلوهٔ مسیح و کلیسا به عنوان داماد و عروس (sponsus et sponsa) و وصلت خورشید و ماه در کیمیاگری است.

«... بهترین راه توضیح این مطلب پیچیده، توجه به عملیات تانتری هند است که جادوگران سده (siddha) می‌کوشیدند بدان وسیله به وحدت روحی نایل آیند. مناسک تانترا پیچیده و اسرارآمیز است. مبتدی باید حتماً معصوم باشد وزن باید معمولاً یکی از فواحش مقدس معابد باشد[۱۰]. امّا در حقیقت او هم مثل مبتدی، معصوم است. یک دورهٔ دراز آماده‌سازی پیش از انجام مناسک ضروری است. مرد و زن با هم از صحنهٔ نمایش به طرف جنگل می‌روند و مثل برادر و خواهر زندگی می‌کنند، مثل کیمیاگر و خواهرش، اندیشه‌ها، خیالات و واژه‌هایشان را با هم رد و بدل می‌کنند. با هم در یک بستر می‌خوابند امّا یکدیگر را لمس نمی‌کنند. فقط بعد از گذشت ماه‌ها از مرحلهٔ آماده‌سازی است که آیین نهائی عشای ربانی

تانتری برگذار می‌شود که در آن شراب نوشیده، گوشت و حبوبات خورده و سرانجام مای‌تونا (Maithuna) یا جماع جادوئی را انجام می‌دهند. این عمل اوج روند طولانی تعالی (Sublimation) است که در طی آن جسم تغییر شکل یافته و نورانی می‌گردد، همان‌طور که در کیمیاگری سرب مبدل به طلا می‌شود. و مقصود از این عمل جماع دقیقاً همان افروختن آتش رمزی در پایهٔ ستون فقرات است... در این عشق، عامل، جوهر مرگ است و حیات روحانی به وجود می‌آورد. زن یک کاهنه عشق جادوئی است که وظیفهٔ او لمس کردن و بیدار ساختن چاکراهای (chakra) قهرمان مناسک تانترائی است که بدین‌وسیله امکان می‌یابد تا به سطوح جدید خودآگاهی دست یابد تا این که کلّیت تحقق پذیرد. در پایان لذتی که تحصیل می‌شود فقط یک انزال منی نیست که شدیداً از آن نهی شده است بلکه لذت دیدار، لذت گشایش چشم سوم است که بر ترکیب دو متضاد دلالت می‌کند و مرد منی خود را خارج نمی‌کند بلکه خودش را بارور می‌کند... محصول این عشق ممنوع موجود دوجنسی، انسان کامل است که اکنون دیگر همهٔ چاکراها یا مراکز خودآگاهیش بیدارند... همین که مراسم عشق بدون عشق کامل وتمام شد مرد و زن از هم جدا می‌شوند. آنان اکنون کاملند و به فردیت [شخصیت تام و تمام] رسیده‌اند. 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. بر روی دیواره‌های معبد کاجو راهو در هند، این عشق ممنوع به صورت هزاران تصویر کنده‌کاری نشان داده شده است. امّا هیچ کجا نشان از تمثال بچه نیست و این می‌رساند که این عشق، عشقی غیرطبیعی است. در داخل معبد، در مکانی کاملاً سرّی، شیوا در حال ایجاد موجود نر و ماده است، با چشمان بسته‌اش مراقبه می‌کند و در حال مداقه و التذاذ از عمل آفرینش خود است... در این مراسم عجیب مهم نیست که مای‌تونا جسمی باشد. آن چه مهم است این است که خواهر رمزی[11] آنجا باشد، با کیمیاگر و به او کمک کند که مواد خود را ترکیب نماید... پس آن چه مهم است نقش روحانی متقابل دو نفر است... که باید با

هم بیافرینند و خودشان را در این روند کسب فردیت بازیابند. ازدواج نهائی یا وحدت، در درون فرد کنارکشیده، صورت می‌گیرد که دیگر آن‌قدر تنهاست که حتّی هیچ احساسی از جسم خود هم ندارد... این ازدواج بین من و نفس است...»[۱۲]

ازدواج جادوئی در بوف‌کور هم هست. در بخش اول ازدواج جادوئی با روح با زن اثیری صورت می‌گیرد. راوی در دهان او شراب می‌ریزد و کنار تن بی‌حرکت او کنار مردهٔ او می‌خوابد. بدن او را که دیگر فایده‌یی ندارد به خاک می‌سپارد. دو روح در یک بدن قرار می‌گیرند و موجود جدیدی به وجود می‌آید: «در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم... یک دنیای دیگر...»[۱۳]. در بخش دوّم با جسم لکاته هم‌بستر می‌شود، فقط یک‌بار و آن آخرین‌بار هم هست زن می‌میرد و مرد تبدیل به موجود جدیدی می‌شود. در بخش اول که زن اثیری مرده و بی‌حرکت است اشاره به حالت زن در مراحل اول مای‌تونا و در بخش دوّم که زن چون ماری به دور مرد می‌پیچد اشاره به حالت زن در مراحل نهائی مای‌توناست که در بخش اوّل داستان ال الاّ هم مشاهده می‌شود. وجود دو زنبور عسل هم که از رمزهای مربوط به شاه و ملکه هستند دلالت بر همین ازدواج جادوئی دارند. در بخش دوم بوف‌کور، با این که راوی با همسر خود در یک خانه زندگی می‌کند امّا هیچگاه نزدیکی صورت نمی‌گیرد، آنان فرزندی ندارند. راوی هم زن خود را فاحشه قلمداد می‌کند و لکاته می‌خواند و هم او را معصوم می‌داند و دوست دارد و به همین منوال شباهت‌های متعددی با آیین ازدواج جادوئی در بوف‌کور ملاحظه می‌شود.

در ادبیات غرب به ازدواج جادوئی آساگ (Asag) گفته شده است. «آساگ اسم آزمایشی روانی است بدین شرح: مرد و زنی برهنه با هم به یک بستر می‌رفتند و بدون این که یکدیگر را لمس کنند شب را سپری می‌کردند. و به طوری که در منظومهٔ تریستان و ایزوت (از داستان‌های عشقی قرون وسطی) آمده است گاهی اوقات در بین خود شمشیری قرار می‌دادند. این آزمایش در آیین تشرف تروبادورها و مین‌سینگرهای

(Minnesinger) آلمان (طبقه‌یی از شاعران غنائی و خنیاگران آلمان در قرون ۱۲ تا ۱۴ میلادی) نیز دیده می‌شود. آساگ معادل مای‌تونا (جماع مقدس) در آیین تانترا است با این فرق که جزو آراء افلاطونی محسوب می‌شود»[۱۴].

علاوه بر این ازدواج جادوئی نشانه‌های دیگری هم دارد و به صور دیگری هم در بین ملل مختلف مشاهده شده است. مثلاً گاهی با مخلوط کردن خون زن و مرد همراه است. در بوف‌کور هم در هر دو بخش لکه‌های خون زن بر بدن و جامهٔ راوی می‌ریزد. گاهی ازدواج جادوئی با مرگ یکی از طرفین همراه است همان‌طور که زنبور نر در وصلت با ملکه می‌میرد. در بوف‌کور هم پس از ازدواج جادوئی زن (زن اثیری و لکاته) می‌میرد و مرد تبدیل به موجود جدیدی می‌شود. در بخش اول بوف‌کور نقاش تبدیل به نویسنده می‌شود و در بخش دوّم جوان بیست و چند ساله تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود که رمز انسان نوعی است.

در رساله‌یی منسوب به ابن‌سینا آمده است که اکسیر ماری است که خود، خود را آبستن می‌کند[۱۵] و یکی از اسامی شیوا، خدای نیمه‌مرد و نیمه‌زن است. در این ازدواج عجیب و جادویی و کیمیاگرانه، فی‌الواقع آدمی با روح خود ازدواج می‌کند. مرد با آنیما و زن با آنیموس.

در بوف‌کور در هر دو بخش این ازدواج منجر به شکست می‌شود و جدال و تعارض او با کسی که باید با او تبدیل به وجود متحد شود به حدی قوی است که بعدها در زندگی واقعی خود هدایت هم تأثیر می‌گذارد و او خود را از بین می‌برد. گوئی عصر ازدواج جادوئی قرن‌هاست که به پایان رسیده است و شکست راوی در این وصلت، رمز شکست انسان امروزی در ازدواج با درون خود است.

نویسنده در روز نحس سیزدهٔ نوروز متوجه مسألهٔ انشقاق می‌شود. ایام خوش عید که ایام وحدت و کمال است به پایان رسیده است. نویسنده به اصل وحدت نر و ماده با واژهٔ اساطیری «مهرگیاه» اشاره می‌کند، مهرگیاه به دو نیمه شده است: «مثل نر و مادهٔ مهرگیاه به هم چسبیده بودیم. اصلاً

تن او مثل تن مادهٔ مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند» (ص ۲۷)

در برهان قاطع، دربارهٔ مهرگیاه یا مردم‌گیاه آمده است:

«گیاهی باشد شبیه به آدمی... ریشهٔ آن به منزلهٔ موی سر اوست. نر و ماده دست در گردن هم کرده و پای در یکدیگر محکم ساخته. گویند هرکه آن را بکند در اندک روزی بمیرد... و نر و مادهٔ آن را از هم تفرقه نتوان کرد»[۱۶].

و انوری گوید: ... مردم‌گیاه شد که نه مرد است و نه زن است!

بعید نیست که واژهٔ مهرگیاه با مهری و مهریانه (مشی و مشیانه) که نخستین نر و ماده در اسطورهٔ ایرانی آفرینش هستند مربوط بوده باشد.

به طوری که قبلاً اشاره کردم هدایت انشقاق یک به دو یا وحدت اساطیری را به کثرت دنیوی با عدد دو و مضارب آن نشان داده است. عدد زوج از نظر روانشناسی مؤنث است مثلاً چهار که رمز چهار عنصر و آرزوی وحدت است مؤنث است، امّا سه اصل مذکر است و اجتماع آن دو عدد هفت است که رمز کمال مطلق است.

عدد دو از طرف دیگر، مظهر تضاد یعنی ساخت و ویرانی است (← فرهنگ سمبل‌ها، ص ۲۲۰) که بعداً در این مورد توضیح خواهم داد. و اینک نمونه‌هائی از مصادیق عدد دو:

دو ماه و چهار روز (ص ۱۱، ۱۴، ۱۹، ۶۴)، دو قران و یک عباسی[۱۷] (ص ۳۷)، دو درهم و چهار پشیز (ص ۱۰۸)، دو دریچه (ص ۵۳، ۵۴)، دو سال و چهار ماه (ص ۷۱)، دوتا کلوچه (ص ۷۴)، دو گوسفند (ص ۵۵)، دو یابوی سیاه لاغر (ص ۵۵)، دو اسب سیاه (ص ۳۴)، دو مگس زنبور طلایی (ص ۳۱)، دو شمع کافوری (ص ۶۳)، دو دندان کرم‌خورده (ص ۱۰۷)، دو شمعدان (ص ۲۹).

و چند نمونه از عدد چهار:

روزنهٔ چهارگوشهٔ دیوار به کلی مسدود و از جنس آن شده بود... چهارپایه را پیش کشیدم (ص ۱۹)، دو ماه و چهار روز (ص ۱۱)، دو سال و چهار ماه (ص ۷۱)، دو درهم و چهار پشیز (ص ۱۰۸)، چهار دیوار اطاقم

(ص ۱۲)، سراسر زندگیم میان چهار دیوار گذشته است (ص ۱۲)، دایه‌ام توی چهارچوب در ایستاده (ص ۱۰۶).

بنیاد کتاب بوف کور بر همین عدد دو است. دو بخش دارد که هر بخش تکرار دیگری است هم از نظر ساخت و هم از نظر وقایع و جزئیات و توضیحات و واژگان و جملات. آرزوی پنهان و آشکار راوی، بازگرداندن این دوئی به یکی است. یعنی بازگشت به عصر اساطیری صدر آفرینش، چنان که در اشاره به زمان‌های دور در آغاز قصه‌ها می‌گفتند یکی (یاء نکره) بود و یکی‌ئی (یاء مصدری) نبود زیرا هنوز مفهوم دوئی نبود و این زمان اساطیری پیش از عصر انشقاق، عصر حماسه‌ها و نخستینه‌هاست.

در تاریخ ادبیات و معارف جهانی شواهد متعددی است که بشر همواره در آرزوی Unus Mundus بوده است یعنی جهان وحدت. اونوس موندوس جهانی است که در آن هنوز جسم و روح از هم منفک نشده‌اند و یکی هستند. یعنی عالم ذر و مثال، عالم مجردات، عالم فرشتگان که در ایشان عشق و درد نیست و کاملند[۱۸].

یونگ در نامه‌یی به میگوئل سرانو می‌نویسد:

«فعالیت ناخودآگاهی به هر شکلی که باشد، در جهت وصول به کلّیت است و این تجربه‌یی است که در تمدن جدید ما حضور ندارد. ناخودآگاه شارع و شاهرائی است که به اونوس موندوس [جهان وحدت] می‌رسد»[۱۹].

یک جا در بوف کور مطلبی است که وحدت آدم و حوا را در بهشت به یاد می‌آورد و این که حوّا (نفس آدمی، درون، آنیما) آن وحدت و کمال را به فریب ماری فروخت:

«آرزوی شدیدی می‌کردم که با او در جزیرهٔ گمشده‌یی باشم که آدمیزاد در آنجا وجود نداشته باشد... آیا آن وقت هر جانور دیگر، یک مار هندی، یا یک اژدها را به من ترجیح نمی‌داد؟» (ص ۶۷)

مار در اینجا علاوه بر این که تلمیحی به اسطورهٔ آدم و حواست، سمبل هم هست. یونگ در کتاب سمبل‌های تغییر شکل[۲۰] می‌گوید: مار در خواب‌ها و توهمات سمبل تظاهر ناگهانی و غیرمنتظرهٔ ناخودآگاه است،

سمبل مداخلهٔ دردناک و خطرناک ناخودآگاه در امور ماست و جنبهٔ مهیب ناخودآگاه را نشان می‌دهد. و در ص ۳۹۶ همان کتاب می‌نویسد: مار بیانگر جهان غریزه است و به شکاف و اختلاف بین خودآگاه و غریزه دلالت می‌کند. مار بیانگر جنبهٔ مهیب این جدال است.

البته در این مورد خاص می‌توان مار را با سیستم نمادشناسی فروید هم معنی کرد، امّا یونگ در این‌گونه موارد به طبیعت دوگانه و دوجنسی (Androgynous nature) سمبل توجه داشت. در نتیجه مار همان‌قدر که به مرد مربوط است به زن هم مربوط می‌شود. در ص ۲۵۱ همان کتاب می‌نویسد: مار نشانگر مادر دهشتناک، معدهٔ بلعنده و آرواره‌های مرگ است. او حتی مار را ترس مرد از جنسیت زنانه می‌داند.

امّا به طوری که بعداً توضیح خواهم داد و در متون مربوط به آئین تانترا و در برخی از مقالات یونگ آمده است مار خود زن خود حوا هم هست که در زیر درخت آشیانه می‌کند و در بوف‌کور، هدایت جنازهٔ زن اثیری را در زیر درخت سرو دفن می‌کند.

بدین‌ترتیب کل کتاب بوف‌کور آرزوی انسان برای یک زندگی آرام و بی‌دردسر کامل است که جز با وحدت (زن و مرد، خودآگاه و ناخودآگاه، انسان و خدا...) تحقق نمی‌پذیرد. این آرزو در بخش اول به صورت وحدت با روح (زن اثیری) مطرح می‌شود و چون در عالم نظر است و نه عمل و زن اثیری مرده‌یی بیش نیست شاید بتوان گفت که موفق است، امّا در بخش دوم که صحنهٔ عمل و واقعیت است یقیناً به شکست منجر شده است. همین آرزوی کمال و وحدت است که آدمی آن را در عمل به ازدواج و زوج خود فرا افکنده می‌کند. امّا وحدت و زندگی یک روحی و دوبدنی از عالم نظر به عالم عمل فرود نمی‌آید و هر انسانی نهایةً تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود که انسان نوعی و تاریخی است که این تجربهٔ شکست را پشت سر نهاده است و از این‌رو به تازه‌واردان این معرکه، پوزخند می‌زند و ایشان را به سخره می‌گیرد.

قدیمی‌ترین مصداق این شکست اسطورهٔ آدم و حواست. آدم نیز از

عهدهٔ زندگانی وحدت‌مدارانه با حوا در باغ بهشت برنیامد و من بعداً در این باره خواهم نوشت.

همه یک نفرند

با توجه به مطالبی که گذشت عجیب نیست اگر همهٔ پرسوناژهای داستان بوف‌کور یک نفر باشند. همهٔ مردان یک مرد و همهٔ زنان یک زن که این زن و مرد هم در حقیقت یک نفر یعنی دو جنبهٔ مذکر و مؤنث یک وجودند:

۱ ـ پیرمرد نعش‌کش تابوت‌ساز همان پیرمرد نقاشی روی قلمدان و همان عمو یا پدر راوی است. و از طرفی خود راوی هم هست و بدین‌سبب راه خانهٔ او را به خوبی می‌داند و این دانستن نشانی خانه (روح)، چند جا تکرار می‌شود: «من خونتو بلدم» (ص ۳۸)

همه قوز کرده و شالمهٔ هندی بسته‌اند، هم عمویش و هم پیرمرد نقاشی روی گلدان و این تصویر به خود راوی هم شباهت دارد. و راوی شکل پدرش را هم همین‌طور تصور می‌کند:

«به هر حال عمویم پیرمردی بود قوزکرده که شالمهٔ هندی دور سرش بسته بود، عبای زرد پاره‌یی روی دوشش بود و سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود، یخه‌اش باز و سینهٔ پشم‌آلودش دیده می‌شد. ریشه کوسه‌اش را که از زیر شال‌گردن بیرون آمده بود می‌شد دانه‌دانه شمرد. پلک‌های ناسور سرخ و لب شکری داشت. یک شباهت دور و مضحک با من داشت. مثل این که عکس من روی آینهٔ دق افتاده باشد. من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین‌جور تصور می‌کردم» (ص ۱۴)

پدر و عموی راوی دوقلو هستند (ص ۵۸) راوی در جلوی بساط منقلش مثل پیرمرد خنزرپنزری در کنار بساطش است (ص ۱۰۵) راوی تصریح می‌کند که حالت مخلوطی از پیرمرد خنزرپنزری و قصاب دارد:

«حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیهٔ قصاب و پیرمرد خنزرپنزری در من پیدا شده بود» (ص ۱۱۷) و سرانجام در پایان داستان آشکارا می‌گوید که خود پیرمرد خنزرپنزری است «من پیرمرد

خنزرپنزری شده بودم» (ص ۱۲۶) و از این‌رو می‌توان به راحتی به این سؤال او جواب داد: «اصولاً چرا این مرد [پیرمرد خنزرپنزری] از وقتی که من زن گرفتم جلو خانهٔ ما پیدایش شد؟» (ص ۱۰۷) زیرا پیرمرد، خود راوی است و از این‌روست که «لکاته» هر شب با پیرمرد خنزرپنزری است نه با راوی (از طرف دیگر پیرمرد پدر لکاته هم هست).

و باز از همین روست که برخلاف ظاهر عبارات داستان و انتظار ما، راوی از پیرمرد منتفر نیست یعنی پیرمرد خنزرپنزری شخصیت منفی (Villain) داستان نیست: «چون پیرمرد خنزرپنزری یک آدم معمولی لوس و بی‌مزّه نبود، شاید هم خودش نمی‌دانست ولی او را مانند یک نیمچه خدا نمایش می‌داد... نماینده و مظهر آفرینش بود» (ص ۱۰۹).

۲ ـ زنش، مادرش هم هست:

«دایه‌ام گفت: دخترم (مقصود زنم، آن لکاته بود) آمده بود سر بالین من و سرم را روی زانویش گذاشته بوده، مثل بچه مرا تکان می‌داده. گویا حس پرستاری مادری در او بیدار شده بود، کاش در همان لحظه مرده بودم» (ص ۷۰).

مادر حقیقی‌اش بوگام داسی، رقّاصهٔ معبد لینگام است که از طرفی حکم همان زن رؤیائی و اثیری را دارد و از طرف دیگر جنبه‌هائی از لکاته در اوست و از این روست که برخورد راوی با اینان آمیزه‌یی از حُب و بغض و عشق و نفرت است.

امّا دایه، هم مادر راوی است و هم مادرِ زن راوی:

«به همان چشم بچگی به من نگاه می‌کرد، چون یک وقتی مرا لب چاهک سرپا می‌گرفته» (ص ۸۷).

«چند روز پیش به من گفت که دخترم (یعنی آن لکاته)...» (ص ۸۸).

از طرف دیگر عمه‌اش او را بزرگ کرده بود و شوهرعمه‌اش همان پیرمرد قوزکرده و شال‌گردن بسته بود که پدرزنش هم بود:

«ولی در این لحظه پردهٔ اطاق مجاور پس رفت و شوهرعمه‌ام، پدر همین لکاته، قوزکرده و شال‌گردن بسته وارد اطاق شد» (ص ۶۳).

پس زنش دخترعمه‌اش بود (ص ۶۲) و از سوی دیگر راوی و زنش خواهر برادر شیری بودند:

«به هر حال من بچّهٔ شیرخوار بودم که در بغل همین نه‌نه‌جون گذاشتندم و نه‌نه‌جون دخترعمه‌ام، همین زن لکاته مرا هم شیر می‌داده است» (ص ۶۲).

دخترعمه‌اش یعنی زنش شباهت به عمه‌اش داشت:

«از وقتی که خودم را می‌شناختم، عمه‌ام را به جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم. به قدری او را دوست داشتم که دخترش همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود به زنی گرفتم» (ص ۶۲).

چنان‌که تاکنون معلوم شد دایه، هم دایهٔ راوی است و هم دایهٔ زنش (ص ۵۷) و اساساً مادر این زن و شوهر یک فرد است:

«امّا از دنیای داخلی: فقط دایه‌ام و یک زن لکاته برایم مانده بود. ولی نه‌نه‌جون دایه او هم هست، دایه هردومان است. چون نه‌تنها من و زنم خویش و قوم نزدیک بودیم، بلکه نه‌نه‌جون، هردومان را با هم شیر داده بود. اصلاً مادر او مادر من هم بود» (ص ۵۷).

۳ ـ زنش و برادر زنش یک نفرند:

«مثل سیبی که با خواهرش نصف کرده باشند» (ص ۷۹) و از این رو گاهی برادرزنش را به جای زنش می‌گیرد (ص ۷۹).

زنش، مادر برادر خودش هم هست (همان‌طور که مادر راوی هم بود):

«به زن من به جای مادر خودش، شاه‌جان می‌گفت» (ص ۷۹).

و از همه مهمتر این که راوی و زنش یک نفر هستند:

«من او را گرفتم چون شبیه مادرش بود، چون یک شباهت محو و دور با خودم داشت» (ص ۷۳).

۴ ـ و مناسبات پیچیده و عجیب دیگر که از فحوای همین مطالب فوق‌الذکر نیز قابل استنباط است. از قبیل این که راوی و برادرزنش یک نفرند (زنش مادر هردوی آن‌هاست) یا از آنجا که پیرمرد خنزرپنزری، هم مثل عمویش هست و هم مثل پدرش و هم پدرزنش، مثل این است که

راوی پدرزن و پدر و عموی خود است. زیرا در پایان داستان تصریح شده است که پیرمرد خنزرپنزری همان راوی است. و حتی می‌توان گفت که پدر و مادر او هم یک نفرند زیرا جائی شراب را ارثیهٔ پدر و جای دیگر ارثیه مادر خود خوانده است:

«دایه‌ام گفت وقت خداحافظی مادرم یک بغلی شراب ارغوانی که در آن زهر دندان ناگ، مار هندی حل شده بود برای من به دست عمه‌ام می‌سپارد. یک بوگام داسی چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟» (ص ۶۱).

«امّا مثل این بود که به من الهام شد، بالای رف یک بغلی شراب کهنه که از پدرم به من ارث رسیده بود داشتم» (ص ۲۵).

و یک جا هم نه از پدر اسم می‌برد و نه از مادر و کلاً می‌گوید «گویا به من الهام شد، دیدم یک بغلی شراب کهنه که به من ارث رسیده بود ـ گویا به مناسبت تولد من این شراب را انداخته بودند ـ بالای رف بود» (ص ۱۵).

قصاب نیز همان راوی است. قصاب «جسدهای خون‌آلود را... نوازش می‌کند، دستمالی می‌کند، بعد یک گزلیک دسته استخوانی برمی‌دارد، تن آن‌ها را به دقت تکه‌تکه می‌کند» (ص ۵۶) همان‌طور که راوی جسد زن اثیری را با گزلیک تکه‌تکه کرد.

بدین‌ترتیب ملاحظه می‌شود که همهٔ قهرمانان سرد یکی و همهٔ قهرمانان زن هم یکی هستند و نهایةً آن مرد و زن هم یک نفرند و از این رو معنی این جملهٔ مهم فهمیده می‌شود: «آیا من یک موجود مجزا و مشخّص هستم؟ نمی‌دانم، ولی حالا که در آینه نگاه کردم خودم را نشناختم» (ص ۵۲).

و عجیب این است که این قهرمانان همه آئینهٔ مرگ یکدیگرند: پدر یا عموی راوی را در حقیقت مادر راوی، بوگام داسی، با زهر مار ناگ می‌کشد و بعد راوی، زن اثیری و لکاته را که در حقیقت همان بوگام داسی هستند می‌کشد. در بخش اول در لای دندان‌های کلید شدهٔ زن اثیری

شرابی که در آن زهر مار ناگ است می‌ریزد و در بخش دوم همین که شعر گزمه‌های مست را دربارهٔ شراب می‌شنود:

بیا بریم تا می خوریم　　شراب ملک ری خوریم...

به سراغ لکاته می‌رود و او را می‌کشد. آیا راوی با کشتن زن اثیری و لکاته در حقیقت خودش را نکشته است؟

جالب است که پدر و عموی راوی که یک نفرند «به قول مردم مثل سیبی که نصف کرده باشند» (ص ۵۸) بعداً تبدیل به مذکر و مؤنث می‌شوند یعنی زن راوی و برادرزنش «مثل سیبی که با خواهرش نصف کرده باشند» (ص ۷۹) و راوی با این هردو درمی‌آمیزد.

همهٔ این زنان چه بوگام داسی و چه لکاته همان مارند مانند او می‌رقصند و پیچ و تاب می‌خورند و نیش می‌زنند و همهٔ سردان همان پیرمرد نقاشی هستند که زیر درخت نشسته است و این ما را به یاد همان اسطورهٔ حوا و مار «درخت معرفت نیک و بد» می‌اندازد.

این‌که قهرمانان مرد و زن یا به طور کلی دو قهرمان، دو جنبهٔ مذکر و مؤنّث یک نفر باشند در برخی از آثار ادبی از جمله در داستان‌های هرمان هسه هم دیده می‌شود. مثلاً سینکلر و دمیان در واقع یک نفرند و همین‌طور نرگس و گلدموند و حتی سیدارتا و گووبندا هم یک نفرند. ولی این وسعت و تنوعی که در بوف‌کور است در هیچ اثر ادبی دیگری مشاهده نشده است و همین کثرت قهرمانان است که باعث شده است این وحدت که یکی از کلیدهای فهم بوف‌کور است تاکنون پنهان مانده باشد. البته این وسعت قهرمانان با موضوع کتاب تناسب دارد. زیرا بوف‌کور شرح زندگی انسان نوعی است، شرح زندگی روح در عالم آب و گل که می‌تواند هزاران مظهر و مصداق داشته باشد.

این تکرارها و این همانی بودن‌ها فقط در مورد انسان‌ها نیست که در بوف‌کور جلب توجه می‌کند بلکه اشیاء و امور و پدیده‌ها هم در این کتاب

در اصل یک چیز و یک مطلبند که در جلوه‌های مختلف رخ می‌نمایند. مثلاً گلدانی که در گورستان ری پیدا می‌شود، که هم گلدان است و هم کوزه (ص ۳۸ و ۴۸) همان است که در بساط پیرمرد خنزرپنزری هم هست. نقش روی پردهٔ گلدوزی «یک پیرمرد قوزکرده شبیه جوکیان هند، شالمه بسته، زیر یک درخت سرو نشسته بود و سازی شبیه ستار در دست داشت و یک دختر جوان خوشگل مانند بوگام داسی رقاصهٔ بتکده‌های هند، دست‌هایش را زنجیر کرده بودند و مثل این بود که مجبور است جلو پیرمرد برقصد» (ص ۸۴) علی‌رغم اختلاف ظاهری، در حقیقت همان تصویر پیرمرد و دختر سیاهپوشی است که به اوگل نیلوفر تعارف می‌کند و راوی آن را هم در عالم واقع دیده است و هم نقاشی کرده است و از طرف دیگر یادآور رقص بوگام داسی در نزد عمو یا پدر راوی است.

قدمت

این نوشته با سمبل‌ها سعی می‌کند به ما بفهماند که این وحدت آرمانی مربوط به دوران نخستینه‌ها، عصر اساطیر، عالم ذر و مثال و سایه‌هاست و در عالم خاکی و زیست متعارف تحقق‌پذیر نیست. آرکی تایپ بیمرگی و جاودانگی به صورت فرار از زمان و بی‌زمانی متجلّی می‌شود و این وضعیتی است که انسان قبل از هبوط، داشت.

اینک مواردی از بوف‌کور که در آن به نحوی به قدمت زمانی و مکانی اشاره شده است:

خانهٔ راوی مربوط به عهد دقیانوس است:

«نمی‌دانم این خانه را کدام مجنون یا کج‌سلیقه در عهد دقیانوس ساخته، چشمم را که می‌بندم نه‌فقط همهٔ سوراخ سنبه‌هایش پیش چشمم مجسم می‌شود، بلکه فشار آن‌ها را روی دوش خودم حس می‌کنم، خانه‌یی که فقط روی قلمدان‌های قدیم ممکن است نقاشی کرده باشند» (ص ۱۳).

بعداً در شرح متن توضیح خواهم داد که خانه رمز بدن و هستی است.

خانهٔ او و گورستانی که در آنجا زن اثیری را دفن می‌کند نزدیک راغ (راگا)، شهر ری در روزگار باستان است (ص ۳۸) و شهری که در آن زندگی می‌کند دروازه دارد: «یک مرتبه ملتفت شدم که از دروازه خارج شده‌ام» (ص ۷۵).

اتفاقاتی که برای راوی رخ می‌دهد ممکن است یک سابقهٔ هزارساله داشته باشد:

«یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد» (ص ۵۳).

راوی قرن‌هاست که زنده است، زمان او معنا و ساخت دیگری دارد: «چند دقیقه، چند ساعت، یا چند قرن گذشت، نمی‌دانم» (ص ۱۱۲). اصلاً او از روز ازل وجود داشته است:

«من همیشه از روز ازل او را لکاته نامیده‌ام» (ص ۷۳). «... به قدری مرا تکان داده که هرگز فراموش نخواهم کرد و نشان شوم آن تا زنده‌ام، از روز ازل تا ابد زندگی مرا زهرآلود خواهد کرد» (ص ۱۰). «در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد» (ص ۲۴).

قهرمانان معمولاً در حالت طفولیت هستند:

«زمان بچگی خودم را می‌دیدم، نه‌تنها می‌دیدم بلکه در این گیرودارها شرکت داشتم و آن‌ها را حس می‌کردم. لحظه به لحظه کوچک‌تر و بچّه‌تر می‌شدم» (ص ۴۷). «چشم‌های بیمارم حالت خسته، رنجیده و بچگانه داشت» (ص ۱۰۵). «من و زنم توی نتو پهلوی هم خوابیده بودیم، یک نتوی بزرگ دونفره» (ص ۶۸).

در مورد زن اثیری می‌نویسد:

«مانند بچّهٔ خسته و کوفته‌یی خوابیده بود» (ص ۲۶). «چه صورت بچه‌گانه، چه حالت غریبی!» (ص ۲۶).

به همین علت است که گاهی قهرمانان در حال مکیدن انگشت سبّابهٔ دست چپ خود هستند. وقتی نقاشی می‌کرد (و همهٔ نقاشی‌هایش یک‌جور می‌شد)، پیرمرد قوزکردهٔ نقاشی «انگشت سبابهٔ دست چپش را

به دهنش گذاشته بود» (ص ۷۹) و این البته حالت تعجب و ابهام هم هست، زیرا نقاش (راوی داستان) فی‌الواقع در حال مصورکردن روح خود بود.

زن اثیری «همین‌طور که دراز کشیده بود، ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید» (ص ۲۵). زنش «لبخند می‌زد و انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید» (ص ۷۸) یا «بی‌اختیار انگشت سبابهٔ دست چپش را به دهنش گذاشت» (ص ۱۱۰). برادرزنش «همین‌طور که نشسته بود، انگشت سبابهٔ دست چپش را به دهنش گذاشته بود» (ص ۷۹).

او همان نقاش صدها یا هزاران سال پیش ری است:

«... در عین حال خوشی بی‌دلیلی، خوشی غریبی به من دست داد، چون فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام. آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم را طی نکرده بود؟... میان این مردمان یک نفر نقاش فلکزده، یک نفر نقاش نفرین‌شده، شاید یک نفر روی قلمدانساز بدبخت مثل من وجود داشته، درست مثل من» (ص ۴۵).

زمان و مکان در بوف‌کور، ازلی و آفاقی است:

«زیرا در این لحظه من در گردش زمین و 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» (ص ۲۸).

و شب‌های او شب‌های تاریک بی‌پایان صدر آفرینش است، شب تاریک روح:

«در میان تاریکی شب جاودانی که مرا فراگرفته بود... بایستی یک شب بلند تاریک سرد و بی‌انتها در جوار مرده بسر ببرم... به نظرم آمد که تا دنیا دنیاست، تا من بوده‌ام...» (ص ۲۸).

از این رو زمان و مکان حوادث مشخّص و معین نیست:

«من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است» (ص

.(۵۲

در بازسازی فضای همین عصر لازمانی و لامکانی است که از امکنه و مشاغل و اشیاء قدیمی نام می‌برد:

رئیس داروغه (ص ۶۶)، داروغه (ص ۴۹)، گزمه (ص ۵۰) و پول زمان او درهم و پشیز و عباسی است.

چنان که بعداً توضیح خواهم داد نویسنده در توصیف مکان داستان، شهر ری باستان را درنظر دارد، امّا گاهی به جای ری از اسم کهن پیش از اسلام آن، راغ (راگا) استفاده می‌کند.

تناسخ و حضور انسان نوعی در همهٔ زمان‌ها

بوف‌کور سرگذشت انسان نوعی در ازمنهٔ مختلف تاریخ بشری و تکرار تجربه‌های تلخ و دردناک است؛ توجه به مرگ‌ها و تولدهای مکرّر در آثار ادبی، نشانگر آرزوی قدیمی بشر برای جاودانگی است.

انسان اساساً به لحاظ روح خود، موجودی قدیمی و همه مکانی و همه زمانی است. یونگ می‌نویسد:

«من فراز و نشیب‌های سرشت روانی خودمان را با حیرت و ترس می‌نگرم. جهان بی‌مکان آن، تصاویر ناگفتهٔ بی‌شماری را پنهان می‌کند که در طول ملیون‌ها سال رشد و تحول زنده، ذخیره شده و در ترکیب وجود ما ثبت شده است»[۲۱].

راوی وجود خود را به عنوان یک میراث مطرح می‌کند:

«آیا من خودم نتیجهٔ یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیات موروثی آن‌ها در من باقی نبود؟» (ص ۸۹) «آیا خمیره و حالت صورت من در اثر یک تحریک مجهول، در اثر وسواس‌ها، جماع‌ها و ناامیدی‌های موروثی درست نشده بود؟ و من که نگاهبان این‌بار موروثی بودم...» (ص ۱۱۳).

نقاش گلدان راغ که مربوط به اعصار کهن است خود نویسنده است:

«شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست

من به اختیار او درآمده بود» (ص ۴۴) «چون فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام، آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود؟ میان این مردمان یک نفر نقاش فلکزده... مثل من وجود داشته، درست مثل من» (ص ۴۵).

در باب تولدهای پی‌درپی می‌نویسد:

«مثل این که دوباره در دنیای گمشده‌یی متولّد شده بودم» (ص ۷۶). «به طور مبهمی آرزوی زمین‌لرزه یا یک صاعقهٔ آسمانی را می‌کردم، برای این که بتوانم مجدداً در دنیای آرام و روشنی به دنیا بیایم» (ص ۹۳).

زن اثیری را که در بخش اول کتاب زیر سرو دفن کرده بود در بخش دوم به صورت دختربچه‌یی دوباره می‌بینیم (ص ۷۷) و در ص ۷۸ می‌خوانیم که آن دختربچه یکی از ساکنان شهر قدیمی ری است.

در پایان بخش اول و آغاز بخش دوم (ص ۴۸) وقتی که متحول می‌شود و تغییر می‌یابد می‌نویسد:

«در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم محیط و وضع آنجا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود، به طوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم به آن انس داشتم. مثل این که انعکاس زندگی حقیقی من بود. یک دنیای دیگر ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می‌آمد در محیط اصلی خودم برگشته‌ام. در یک دنیای قدیمی امّا در عین حال نزدیک‌تر و طبیعی‌تر متولد شده بودم.»

در پایان کتاب (ص ۱۲۶) وقتی که تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود می‌گوید «و روح تازه‌یی در تن من حلول کرده بود».

نویسنده به طور کلی به رابطه زندگی گذشتگان و آیندگان توجه دارد، او مانند خیام نمی‌گوید:

فردا که از این دیر کهن درگذریم　　با هفت هزار سالگان در سفریم

بلکه به عقیدهٔ او هم امروز نیز با هفت هزار سالگان در نشست و برخاست و سفریم:

«من حتم داشتم که پیش از من، یک نفر خونی، یک نفر دیوانه در این اطاق بوده» (ص ۱۰۳).

«میخ طویله‌یی که به دیوار کوبیده شده جای ننوی من و زنم بوده و شاید بعدها هم زن و بچه‌های دیگر را متحمل شده است» (ص ۵۴).

این فکر که انسان به لحاظ روح و فکر خود یک میراث است، در سایر آثار هدایت هم دیده می‌شود، در «زنده به گور»[۲۲] می‌نویسد: «این اندیشه‌ها، این احساسات، نتیجهٔ یک دوره زندگانی من است، نتیجهٔ طرز زندگی، افکار موروثی، آن چه دیده، شنیده، خوانده، حس کرده یا سنجیده‌ام. همهٔ آن‌ها وجود موهوم و مزخرف مرا ساخته».

مسألهٔ تناسخ و حلول از مسائل کهن فرهنگ بشری است و مخصوصاً در هند جزو بحث‌های مهم مذهبی و فلسفی است و از ارکان فکری آثار عمدهٔ ادبی و مذهبی ایشان از قبیل مهابهاراتا و پوراناها است. سامسارا (Samsara) در آئین بودائی آن پیدایش‌های (حیات و ممات‌های) پی‌درپی مداوم و از قالبی به قالب دیگر رفتن است که آدمی را از وصول به نیروانا بازمی‌دارد. برای رهائی از این مرگ و زندگی‌های مستمر باید از دریای سامسارا یا از گردونهٔ سامسارا گریخت که به آن نجات و رهایی (Liberation) گویند. و از این رو کسی که به نیروانا می‌رسد یعنی از گردونهٔ سامسارا رهائی می‌یابد به مرحلهٔ کمال و پذیرش رسیده است. در برخی از ادعیهٔ بودا آمده است که خدایا مرا دوباره از نیروانا بازمگردان!

در آیین بودائی و هندو نتایج اعمال انسان در زمان حیات یا در آینده (یعنی در یکی از زندگی‌های پی‌درپی او) بر او برخواهد گشت که به آن کارما (Karma) می‌گویند. از آنجا که انسان در این آفرینش‌های مکرّر تاوان اعمال گذشتهٔ خود را پس می‌دهد، در هر خلق جدیدی نسبت به خلق پیشین تصفیه و تزکیه می‌شود. در ارتباط با این مطلب، تناسخ

(Reincarnation)مطرح می‌شود که حلول روح مرده به بدن آدمیزاد دیگری است. حتی ممکن است که روح به قالب حیوانات و یا گیاهان انتقال یابد که بدان مسخ (Transmigration) گویند. خدایان نیز ممکن است به صورت آدمی تجسد یابند چنان که کریشنا، هشتمین مظهر و تجلی ویشنو (از خدایان تثلیث هندو) است. ویشنو خدای محافظ هند، برای این که مردم را از شرّ سلطانی جائر رهائی دهد به صورت کریشنا تجسد یافت.

لازم نیست که حتماً بپنداریم که هدایت بر اثر اقامت در هند با این افکار آشنا شده است؛ او داستان انسان نوعی را می‌نویسد و بدیهی است که مفهوم انسان نوعی با حضور در همهٔ زمان‌ها و پشت سر نهادن کل تجربهٔ بشری همراه است. وانگهی این افکار در ایران هم بوده است. ایران از طرف شرق (خراسان) با هند همجوار بوده است. در زندگی حلاج که انا الحق می‌گفت نوشته‌اند که سفری به هند داشته است. حضرت مولانا شبیه به این افکار را در آثار خود آورده است امّا تصریح می‌کند که نباید به این افکار، تناسخ گفت (زیرا تناسخ در اسلام، کفر است) در غزلی می‌گوید:

آن سرخ قبایی که چو مه‌پار برآمد — امسال درین خرقهٔ زنگار برآمد
آن ترک که آن سال به یغماش بدیدی — آن است که امسال عرب‌وار برآمد
آن یار همان است اگر جامه دگر شد — آن جامه به در کرد و دگربار برآمد
آن باده همان است اگر شیشه بدل شد — بنگر که چه خوش بر سر خمار برآمد
ای قوم گمان برده که: «آن مشعله‌ها مرد» — آن مشعله زین روزن اسرار برآمد
این نیست تناسخ، سخن وحدت محض است — کز جوشش آن قلزم زخّار برآمد[۲۳]

الی آخر

سخن وحدت محض، به صورت بحث وحدت وجود در عرفان ما مبحث گسترده‌یی را تشکیل می‌دهد. هم‌چنین در ستونِ عرفانی ما از حلول و اتحاد که منشاء همهٔ آن‌ها همان بحث‌های فرهنگ هندی است سخن

رفته است. این ابیات شیخ محمود شبستری معروف است:

درآ در وادی ایمن که ناگاه — درختی گویدت انی انا الله
حلول و اتحاد اینجا محال است — که در وحدت دوئی عین ضلال است
وجود خلق و کثرت در نمود است — نه هرج آن می‌نماید عین بود است[۲۴]

لاهیجی در شرح حلولی می‌نویسد:
«گروهی می‌گویند که حق به ذات و صفات، حالّ در انسان کامل می‌شود، مثل نصارا در حکایت حضرت عیسی... و بعضی از صوفیهٔ نادان که ایشان را حلولی می‌نامند...»[۲۵].

در قرن نهم حلول جوهر الهی در نفوس برخی از مشایخ اعتقادی رایج بود. یک نمونهٔ آن اعتقاد خاندان صفوی است به رؤسای خود. چنان که پیروان سلطان جنید او را خدا و پسرش سلطان حیدر را پسر خدا می‌نامیدند. شاه اسماعیل صفوی را نیز مریدان متعصب او خدا می‌خواندند[۲۶].

یونگ می‌نویسد: «تصور خدایی که با فرد بشر عیناً یکی باشد تصوری است بسیار پیچیده که بوی کفر از آن می‌آید. هم‌چنین «خدای موجود در باطن بشر» نیز از لحاظ اعتقاد دینی خالی از اشکال نیست. امّا تربیع به صورتی که در روحیهٔ بشر امروز بروز می‌کند نه‌تنها اشاره به خدای باطنی می‌نماید بلکه حاکی از یکی بودن خدا و بشر است»[۲۷].

مولانا معتقد بود که مشایخ همه یکی و حاصل انتقال روح در ابدان مختلف هستند. سلطان ولد در ولدنامه (ص ۱۹) می‌گوید که مولانا در مورد صلاح‌الدین زرکوب می‌گفت:

گفت آن شمس‌دین که می‌گفتیم — باز آمد به ما چرا خفتیم
او بدل کرد جامه را و آمد — تا نماید جمال و بخرامد

و در مناقب افلاکی (ص ۵۸۲) آمده است که حضرت مولانا «روزی مقربان اصحاب و مجربان احباب را جمع کرده فرمود که از رفتن من هیچ مترسید و غمناک مشوید که نور منصور رضی‌الله‌عنه بعد از صد و پنجاه سال بر روح فریدالدین عطار رحمةالله علیه تجلی کرد و مرشد او شد. در هر حالتی که باشید با من باشید و مرا یاد کنید. من خود را به شما بنمایم. در هر لباسی که باشم پیوسته شما را باشم و نثار معانی در ضمایر شما پاشم».

و حتی در آثار او شواهدی است که دلالت بر تجسد خدا به صورت انسانی دارد[۲۸]:

آن پادشاه اعظم دربسته بود محکم　　پوشید دلق آدم امروز بر درآمد

منتهی این سخنان در دورهٔ اسلامی با مبانی «نفختُ فیه من روحی» و «انسان خلیفةالله» مطرح می‌شد. ولی به هر حال در ظاهر شبیه به سخنان هندوان است و این می‌رساند که این مسأله از مسائل جدی در تفکر کهن هند و ایرانی بوده است. یک شعبه از این بحث در آثار قدیم ما، بحث انتقال نور از روحی به روح دیگر است. شیخ اشراق در آثار خود از اضافهٔ اشراقی سخن گفته است که معادل بحث خرّه یا فرّه ایزدی در ایران باستان است.

به هر حال در حول و حوش این مطلب در آثار قدما بحث‌های مفصّلی است که می‌توان برمبنای آن‌ها کتاب جامعی پرداخت. در این میان یک نمونهٔ زیبا و پرمعنی، زیارت سالار شهیدان معروف به زیارت وارث است که در آن امام شهید، وارث آدم و نوح و ابراهیم... خوانده شده است و جمله‌یی از آن من‌باب تبرک و تیمّن نقل می‌شود:

اَشْهَدُ اَنَّكَ كُنتَ نوراً فی الاَصلابِ الشامِخَه والاَرحام الْمُطَهَّرَةِ لَم تُنَجِّسكَ الجاهِلِيةُ بِاَنجاسِها... یعنی شهادت می‌دهم که تو به راستی نوری بودی در پشت‌های بلند و زهدان‌های پاک. زمان جاهلیت ترا به پلیدی‌هایش آلوده نکرد...

روان زنانه و روان مردانه

آنیما (Anima) تشخّص طبیعت زنانهٔ ناخودآگاه مرد و آنیموس (Animus) تشخص طبیعت مردانهٔ ناخودآگانه زن است. بدین‌ترتیب می‌توان گفت که بخشی از وجود یک مرد، زن و بخشی از وجود یک زن، مرد است. این بخش هرچند ناخودآگاه است و آدمیان به صورت معمول بدان مُشعر نیستند امّا در حقیقت از او فرمان می‌پذیرند و در بسیاری از اعمال خود تحت سیطرهٔ او هستند.

آنیما و آنیموس در رؤیاها و تخیلات و آثار هنری و ادبی به صورت معشوق رؤیائی (dream-girl) و عاشق رؤیائی (dream-Lover) تجلّی می‌کنند. رد پای این دورا ـ مخصوصاً وقتی که مردی یا زنی از منطق معمول خود خارج می‌شوند ـ می‌توان در احساسات مردان و تفکرات زنان باز جست.

یونگ آنیما و آنیموس را از مهم‌ترین و مؤثرترین آرکی تایپ‌ها خوانده است. در تکامل شخصیت (The development of personality) می‌نویسد:

«هر مردی در خود تصویر ازلی زنی را دارد، نه تصویر این یا آن زن بخصوص را، بلکه یک تصویر بخصوص زنانه را. این تصویر اساساً ناخودآگاه است، عاملی است موروثی از اصلی ازلی که در جان‌مایهٔ هر مردی مستتر است، صورت مثالی‌یی از همهٔ تجربیات اجدادی جنس مؤنّث، خزانه‌یی از همهٔ تجربیات و احساساتی که تاکنون در زنان بوده است. از آنجا که این ذهنیت، ناخودآگاه است، همیشه ناخودآگاه بر معشوق فرافکنده می‌شود و عامل عمده در عشق یا نفرت همین آنیماست».

امّا آنیموس در شکل ناخودآگاه اولیه‌اش ترکیبی از اندیشه‌های خلق‌الساعه و از پیش تعقل نشده است و نقش مؤثری بر زندگی عاطفی و احساسی زن دارد. آنیما از احساساتی که بر قوّهٔ درک و تفکر مرد اثر دارد

تشکیل شده است امّا آنیموس بر آن است تا خود را بر روشنفکران و بزرگان و قهرمانان از جمله موسیقی‌دانان، نقاشان و ورزشکاران فرا افکند. امّا آنیما به طرف هر چیزی که ناخودآگاه، تاریک و بی‌هدف است تمایل دارد.

نقش و وظیفهٔ طبیعی آنیموس و آنیما این است که در جایگاه خود، بین خودآگاهی فردی و ناخودآگاهی جمعی بمانند، درست مانند نقاب Persona، مثل نوعی لایه و حایل بین خودآگاهی «من» و اشیاء جهان بیرون. آنیما و آنیموس (مثل پرسونا) در حکم پلی هستند که به تصاویر ناخودآگاهی عمومی منتهی می‌شوند[۲۹].

آنیما پیچیده‌ترین و از طرفی دل‌انگیزترین آرکی‌تایپ‌های روانشناسی یونگ است و آن تصویر روح (Soul-image) است که به صورت زن (و مادر) متجلّی می‌شود. مردان کسی را دوست دارند که خصوصیات روان زنانهٔ آنان را داشته باشد. به هر تقدیر این که روان انسان دوجنسی است در معارف بشری از قدیم انعکاس وسیعی داشته است و مخصوصاً در تصاویر کتب کیمیاگری غرب مکرراً به انحاء مختلف نموده شده است. یک ضرب‌المثل آلمانی می‌گوید: «هر مردی حوای خود را در اندرون خود دارد»[۳۰] و در تورات و تفاسیر اسلامی آمده است که خداوند حوا را از پهلوی چپ آدم آفرید «و آدم گفت همانا این است استخوانی از استخوان‌هایم و گوشتی از گوشتم. از این سبب نسا نامیده شود زیرا که از انسان گرفته شد»[۳۱].

آنیما در ادبیات با ده‌ها نام جلوه کرده است. دانته در کمدی الهی او را بئاتریس، میلتون در بهشت گمشده حوا، سهراب سپهری زن شبانهٔ موعود، خواهر تکامل خوشرنگ، حوری تکلم بدوی و غزلسرایان کهن معشوق خیالی و معشوق جفاکار خوانده‌اند و در قصه‌های عامیانه گاهی پری خوانده شده است و شاعران عرب از جن و تابعه که به آنان القای شعر می‌کنند سخن گفته‌اند.

فون فرانتس در فرایند فردیت[۳۲] می‌نویسد: «یک نمونهٔ بویژه خوب از

تصویر باطنی روان زنانه در پزشکان و پیمبران (شمن‌های) اسکیمو و سایر قبایل ساکن قطب شمال یافت می‌شود. برخی از اینان حتی لباس زنانه می‌پوشند یا تصویر پستان بر روی جامه‌های خویش نصب می‌کنند تا طرف زنانهٔ درونی خود را نشان دهند، آن طرفی که آن‌ها را قادر می‌سازد با «سرزمین ارواح» (یعنی آن چه که ما ناخودآگاه می‌نامیم) مربوط شوند».

به هر حال در روند خودشناسی و کسب فردیت، شناخت آنیما ضرورت تمام دارد. و از این جاست که همهٔ اصحاب معرفت در شناخت آنیما تجربه‌ها ورزیده‌اند. در کیمیاگری فلسفی که بر آن است تا مس وجود را زر کند، مواجه راهرو با آنیما به کمک راهبر صورت می‌گیرد. در کیمیاگری عرفانی غرب، آنیما را خواهر اسرار Soror Mystica خوانده‌اند که همان خواهر تکامل سپهری است. «در کیمیاگری فلسفی، مسألهٔ خواهر اسرار مطرح است که با کیمیاگر هنگامی که مشغول آمیزش مواد در قرع و انبیق است کار می‌کند. این زن در همهٔ مدت دراز جریان ترکیب با کیمیاگرست و در پایان یک ازدواج اسرارآمیز صورت می‌گیرد که منجر به آفرینش موجود نر و ماده می‌شود. این عمل بدون حضور زن نمی‌تواند صورت بگیرد و خلاصه بدون مواجههٔ روحانی خواهر و کیمیاگر ممکن نیست... اتحاد روانی (یک روحی و دو بدنی) هرگز در عشق‌های معمولی رخ نمی‌نماید زیرا ولو این که دو دلداده خواسته باشند خودشان را کاملاً با هم یکی کنند، امّا هرگز نمی‌توانند هردو یک خواب را ببینند. همواره فاصله‌یی آنان را از هم جدا نگاه می‌دارد. تنها ازدواج جادوئی قادر است که فاصله را از میان برگیرد... بدین‌ترتیب عشق وحدت روحی محیل و خطرناک است. این عشقی بدون عشق است و با قوانین آفرینش جسمانی و تاریخ تضاد دارد»[۳۳].

در متون کیمیاگری ما تزویج یا نکاح بین کیمیاگر و کیمیا (که خواهر رسالت است) به وسیلهٔ شیطان صورت می‌گیرد:

دست از شیطان صنعت برمدار کو به هر جائی ترا آید به کار[۳۴]

لابد به این سبب که شیطان نفس است و نفس مؤنّث است.

این بحث بسیار مفصل است و من در جاهای دیگر نیز به آن اشاراتی داشته‌ام، از جمله در کتاب «نگاهی به سپهری» (ص ۲۳۲) که مسألهٔ ملهم مرد را مطرح کرده‌ام. مثلاً شمس تبریزی که برای مولانا منبع اشراق و شعر بود. آیا آنیما به صورت مذکر نیز ظهور دارد؟

انّی و کل شاعر من البشر شیطانه انثی و شیطانی ذکر

یونگ در آثار خود اشاره می‌کند که Self یعنی خود که هستهٔ روان و جامع خودآگاه و ناخودآگاه یعنی «من» و غیر من است در رؤیاهای زن به صورت زن و در رؤیاهای مرد به صورت مرد، ظهور می‌کند. این سمبل تمامیت گاهی به صورت راهنمای مذکر (مثلاً گورو در آئین‌های هندی، پیرمرد خردمند...) ظاهر می‌شود[۳۵]. و از این رو شیخ و مقتدا و استاد، جلوه‌هائی از نمود Self هستند نه آنیما و آنیما صرفاً ماهیت مؤنّث دارد. امّا من به این قول مشکوکم. در پندار من خود آنیما هم اساساً آندروژن و دوجنسی است و نمی‌توان سلسلهٔ دوجنسی بودن را که مظهر تمامیت است در جائی قطع کرد. این رشته تا اصل آفرینش پیش می‌رود. از این رو به نظر من آنیما می‌تواند گاهی خود را به صورت مذکر فرا افکنده کند چنان که آنیموس هم مکرراً در آرمان‌های زنان به صورت مؤنّث خود را نشان می‌دهد.

زیباترین کتابی که در آن ماجراهای آنیما و ازدواج جادوئی به زبان داستانی آمده است کتاب «اوواو» (ال الاّ) است. در این کتاب مواجهه با آنیما به وسیلهٔ مردی که در آئینهٔ سه عصر جلوه می‌کند شرح داده شده است. El در اسپانیائی اوی مذکر و Ella اوی مؤنّث است. این داستان شرح سفر روحانی درازی از او به اوست و از این رو نام کتاب «او-او» است. امّا این که من نام کتاب را در ترجمهٔ فارسی همچنان اِل اِلاّ گذاشته‌ام به سبب آن است که در تلفظ «الا الله» را به ذهن متبادر می‌کند و در روایات ما آمده

است که مَنْ عرفَ نفسَه فقد عرف ربه یعنی هرکه خود را شناخت خدا را هم شناخته است.

یونگ می‌گوید که هرچند ناخودآگاهی تمام خدا نیست، امّا راهی به خداست. او می‌نویسد که آباء کلیسا در شرح اصطلاح imago Dei یعنی تصویر خدا (God-image) می‌گفتند که تصویر ذهنی خدا در روح انسان متنقّش است.

در روانشناسی ودین می‌نویسد: «تنها به واسطهٔ روان است که می‌توانیم بگوئیم خدا بر ما عمل می‌کند، لیکن نمی‌توانیم تشخیص دهیم که آیا این اعمال از خدا ناشی می‌شود یا از ناخودآگاه. نمی‌توانیم بگوئیم که خدا و ناخودآگاه دو جوهر متفاوتند. مع‌هذا از لحاظ تجربی می‌توان به احتمال زیاد گفت که در ناخودآگاه صورت مثالی تمامیت وجود دارد... در نتیجه غیرمحتمل می‌نماید که [این] صورت مثالی کیفیتی نمادین را پدید آرد که همیشه خدا را بیان کرده است. تصویر خدا با خود صورت مثالی تطبیق نمی‌کند بلکه با محتوای بخصوصی از آن تطبیق می‌کند، مثلاً با خویشتن مثالی. این همان صورت مثالی است که دیگر نمی‌توانیم آن را به طور تجربی از تصویر ذهنی خدا تمیز دهیم... بنابراین می‌توان تصویر ذهنی خدا را به عنوان بازتاب خویشتن و یا بالعکس، خویشتن را بازتاب imago Dei در انسان تعریف کرد»[۳۶].

از این بحث مفصل کهن درمی‌گذرم و در اینجا همین‌قدر اشاره می‌کنم که تلخی بوف‌کور از آنجاست که بین راوی و روح، آن وحدت غائی و نهائی، آن شناخت کامل دوجانبه صورت نمی‌گیرد و ازدواج جادوئی به توفیق نمی‌رسد. بوف‌کور داستان شکست بشر در وصال با روح، با خویشتن خویش است. زندگی در تن و حیات در دنیا، مخل وحدت است و هیچگاه انسان نمی‌تواند با خواسته‌ها و آرزوهای خود به طور مطلق یکی شود و به قول سپهری «همیشه فاصله‌یی هست».

زن صورت مثالی معمولاً به سه صورت مادر خوب، مادر دهشتناک و جفت روحی جلوه می‌کند. مادر خوب در بوف‌کور گاهی دایه است که

البته گاهی هم به صورت مادر دهشتناک نموده می‌شود ولی بیشتر این جنبه را در زن راوی یعنی در لکاته می‌بینیم. امّا جفت روحی آن زن اثیری بخش اول کتاب است که راوی به دنبال او در بخش دوم به سراغ لکاته می‌رود امّا سرانجام نمی‌تواند با او به وحدت و آرامش برسد.

اصل تأنیث

در فرهنگ کهن بسیاری از اقوام، منشاء آفرینش از یک اصل مؤنّث است و از طرف دیگر، اصل مؤنّث در برخی از آئین‌ها جنبهٔ اهریمنی دارد. مثلاً در مذاهب غنوسی که برای آفرینش به دو بن قائل بودند، جهان اهریمنی است و از این‌رو آفرینندهٔ آن را خدا نمی‌دانستند بلکه دمیورژ (Demiurge) یا اهریمن می‌دانستند. غنوسی‌ها حتی یهوه خدای عهد عتیق را نیز دمیورژ می‌دانستند[۳۷]. من در «ال الاّ» دمیورژ را به «جهی» ترجمه کردم که در اساطیر ایران پیش از اسلام روسپی معنی می‌دهد. به هر حال زنان را از نسل او می‌دانستند. در اساطیر هندی نیز کالی یا دورگا همسر شیوا، نیروی مؤنّث و خلاق اوست. به نظر می‌رسد که در دوره‌های بعد از جنبه‌های منفی اصل تأنیث کاسته شده باشد به طوری که گاهی در متون رمزی و عرفانی، جنبهٔ مثبت نیز یافته است.

از اصل تأنیث به اسم‌های مختلفی یاد شده است: ضمیر ناخودآگاه، روح، صوفیا، دائنا، سکینه و یکی از اسماء او آنیماست و در بسیاری از موارد نیز اسم مشخصی ندارد و به بی‌اسمی او در بوف کور هم اشاره شده است: «این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب (چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم)...» (ص ۲۶)

صوفیا (Sophia) در متون مذهبی و عرفانی غرب حکم همان آنیمای یونگ را دارد و روح مؤنث مرد است که در مقام راهنمای روحانی عمل می‌کند. در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۳۰۰) می‌نویسد که به نظر یاکوب بوهمه (Jakob Böhme) و گئورگ گیشتل (Georg Gichtel) عارفان قرن هفدهم، صوفیا یا باکرهٔ بهشتی اساساً در انسان نخستین می‌زیست و سپس او را

ترک کرد و آدمیزاده نمی‌تواند رستگار شود مگر این که دوباره او را بازیابد.

منشاء این اندیشه مربوط به فلسفهٔ ایرانیان باستان دربارهٔ دائناست که مورد توجه کاتارها[۳۸] قرار گرفت. به طوری که در فرهنگ سمبل‌ها آمده است دین (در اوستا: دائنا Daena) سمبل اصل تأنیث در روان انسان است و مفهومی شبیه به آنیما دارد. دائنا مجموعه‌یی از اعمال انسانی (خوب و بد) در طی زندگانی است. سه روز بعد از مرگ آدمی، دائنا در پل چینوت به صورت دختر جوان بغایت زیبائی به استقبال متوفّی می‌آید و به او خوشآمد می‌گوید و دیگر تا ابد او را رها نمی‌کند و با او یکی می‌شود و بدین‌ترتیب نر ـ مادهٔ نخستین (Primordial Androgyne) دوباره تحقّق می‌یابد.

استاد مرحوم، دکتر محمد معین در حواشی برهان قاطع می‌نویسد که دین (daena) در اوستا به معانی مختلف از جمله خصایص روحی، تشخّص معنوی و وجدان به کار رفته است و در معنی اخیر یکی از قوای پنجگانهٔ انسان است. دین هم‌چنین نام یکی از ایزدان آئین زردشتی است که نگهبان روز بیست و چهارم هر ماه است. در خود متن برهان قاطع آمده است که: «دین نام روز بیست و چهارم بود از ماه‌های شمسی. نیک است در این روز نکاح کردن» و این ۲۴، گاهی دو ماه و چهار روز بوف‌کور را به ذهن می‌آورد.

امّا شخینه یا شکینا Shekinah و Schechina) همان است که در عربی به صورت سکینه درآمده است و به معنای آرامش و اطمینان است. گفته‌اند که شخینه یکی از فرشتگان یهوه یا خود یهوه است. برخی از محققان در دفاع از مضامین عاشقانهٔ غزل غزل‌های سلیمان و در تعلیل این که چرا این اشعار عاشقانه جزو متون مقدس در تورات آمده است، آن را در مدح شخینه، جنبهٔ مؤنّث یهوه دانسته‌اند. در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۲۹۳) دربارهٔ شخینه می‌نویسد که در آئین‌های سرّی و عرفانی یهود (کابلا Kabbalah یا Cabbala) جنبهٔ مؤنث خداست و حکم اصطلاح یونگی آنیما را دارد. این روح به صورت زن جوان، بیگانه، معشوق منعکس

می‌شود. شخینه ممکن است جنبه‌های منفی و خصیصه‌های ویرانگرانه داشته باشد مثل شیوا که گاهی در جنبهٔ ویرانگرانهٔ الوهیت ظاهر می‌شود.

اصطلاح تابوت سکینه (تابوت عهد) که موسی الواح را در آن قرار داده بود و کاربرد لغت سکینه در قرآن مجید از این دیدگاه، بحث‌هائی دارد که در حوصلهٔ این مقال نیست.

غرض از اشارات فوق، این است که در برخورد با لکاته در بوف‌کور متوجه شویم که چرا او دو جنبهٔ مثبت و منفی یا خوب و بد دارد. راوی هم او را از صمیم قلب دوست دارد و هم از او متنفر است. هم می‌خواهد از او بگریزد و هم از او ناگزیر است. لکاته هم زن اوست و هم مادر او، هم نوازش می‌کند و هم می‌آزارد. چنان که ما در طی زندگانی خود ـ چنان که بشر نوعی در گذشت زمان ـ با خویشتن خود چنین ماجراهائی داریم و چنان که خداوند خدا در اسمای مختلف از جنبه‌ها و صفات مختلف قهار و جبار و رحمان و رحیم و منتقم و غیور... ظاهر می‌شود.

در خاتمه این بحث اشاره به این مطلب بی‌جا نیست که اصل تأنیث حتی جانداران و گیاهان و اشیاء را هم در جنبهٔ سمبلیک آن‌ها دربر می‌گیرد، چنان که مار و درخت که در بوف‌کور نقشی دارند مؤنثند.

اصل تأنیث در ارتباط با مرگ

اصل تأنیث همان‌طور که با زایندگی و زندگی مربوط است با مرگ و ویرانی هم همراه است و قبلاً به این جنبه‌های او اشاره‌هائی کرده‌ام. مرگ و نابودی در بوف‌کور در ارتباط با همین اصل تأنیث است و این مطلب با *توجه به نقش عناصر مختلف از جمله «شراب» قابل ردیابی است:*

در آغاز داستان راوی می‌خواهد شیشهٔ شرابی را از بالای رف بیاورد که ناگهان از سوراخ هواخور رف منظره‌یی را می‌بیند که مسیر زندگی او را تغییر می‌دهد و راوی تا پایان به دنبال آن منظره است. همان منظرهٔ پیرمرد قوزکرده و جوی آب و دختری که نیلوفر به دست دارد. بعدها متوجه می‌شویم که این شیشهٔ شراب ارثیه مادر راوی بوده است که در آن مقداری

زهر دندان مارناگ هم حل شده بود و به قول نویسنده «اکسیر مرگ» بوده است. بعدها راوی مقداری از همین اکسیر را در لای دندان‌های کلید شدهٔ زن اثیری می‌ریزد و او را می‌کشد یا به مرگ او صحّه می‌گذارد. زهری که در این شراب بود از همان زهری بود که قبلاً پدر یا عموی راوی را کشته بود. زیرا پدر یا عموی راوی را مارناگ گزیده بود.

در جاهای دیگر می‌گوید که مادرش بوگام داسی در هنگام رقص مثل مارناگ پیچ و تاب می‌خورده است. در نتیجه در تمامی این مرگ‌ها اصل تأنیث مؤثر است و آنجا هم که خود راوی زن اثیری و لکاته را می‌کشد مثل این است که خودش را کشته است.

معشوق، زن درون مرد

به نظر می‌رسد که مرد دوران کهن همواره زنی کلی را در درون خود حمل می‌کرده است. این جریان حتی تا قرون ۱۷ و ۱۸ در غرب هم دیده می‌شود. در داستان ال الاّ که دو بخش از سه بخش آن در غرب اتفاق می‌افتد، زن در درون مرد است. ولی در شرق چه بسا که تا هم‌اکنون ادامه داشته باشد. وقتی فروغ برای نخستین بار خواست به معشوق شعر خود فردیت بخشد موفّق نشد و اعتراضات بسیاری را برانگیخت. معشوق شعر فارسی باید در نهان ما پنهان باشد.

در المعجم فی معاییر اشعار العجم از عرایس الشعر ادبیات عرب نام می‌برد. به این معنی که در شعر قدیم عرب معاشیق بسیاری از شاعران مشخص بوده است. امّا چنین اتفاقی هیچگاه در ادبیات ما نیفتاد. در مکتب وقرع با آن که معشوق مرد بود باز توفیقی حاصل نشد و آن جریان شعری به شکست انجامید.

در بوف‌کور هرچند می‌توان پنداشت که عشق مطرح شده مبتنی بر تجربه‌یی عینی بوده است، امّا به هر حال خواننده با زنی درونی شده که در باطن نویسنده پنهان است مواجهه است.

ما برای تحقیق در تجربهٔ عاشقانه هنرمند معمولاً مدرکی جز خود اثر

هنری یا ادبی نداریم، مدرک ما همان نحوهٔ بیان است. مستبعد نیست که هدایت نیز تجربه‌یی عاشقانه را به تصویر کشیده باشد: بخش اول مربوط به عشق و علاقه و آشنائی و بخش دوم مربوط به نفرت و شکست و جدایی باشد. امّا نحوهٔ بیان، خواننده را عمدةً با معشوقی مواجه می‌کند که گوئی هیچگاه در زمین نبوده است و یا نباید باشد.

معشوق در ادبیات فارسی گاهی صرفاً زمینی است و گاهی خیالی و آسمانی. معشوق زمینی کنیز و بردهٔ شاعر است و مقام والائی ندارد (شعر دورهٔ خراسانی) همین معشوق زمینی که فقط زیبائی‌های جسمانی او مورد توجه است گاهی متعالی می‌شود (شعر سعدی) امّا معشوق خیالی و آسمانی را در شعر عرفانی می‌بینیم.

معشوق بوف‌کور چهره‌هائی از این هر سه معشوق را در خود دارد. زن اثیری کاملاً آسمانی است. لکاته زمینی است و معمولاً پست امّا گاهی هم جنبهٔ متعالی می‌یابد و راوی به دنبال این جنبهٔ اوست.

اسطورهٔ آدم و حوا

داستان راوی و معشوقش در بوف‌کور شباهت زیادی به داستان آدم و حوا دارد. سرانجام راوی زن اثیری (مار) را پای درخت سرو چال می‌کند. زیرا در اسطورهٔ آدم و حوا مار بر تنهٔ درخت پیچیده بود و در اینجا به ریشهٔ آن بازمی‌گردد. مارکنش آنیماست که پیچیده و مهیب است و به حوا می‌گوید که میوهٔ ممنوعه (معرفت نیک و بد) را بخورد.

می‌توان حوا را همان زن اثیری یا آنیما دانست که دست در دست سایهٔ (shadow) آدم یعنی شیطان نفس (پیرمرد خنزرپنزری) می‌نهد و عروس او می‌شود، به زمین می‌آید و لکاتهٔ بوف کور می‌شود.

آنیما معمولاً با سایه درمی‌آمیزد و این آن تعارض بین «من» و آنیماست. هرچند سایه هم جزو ماست امّا ما ازدواج آنیما را با سایه نمی‌پذیریم. شناخت کامل و رسیدن به نفس مطمئنّه وقتی است که ازدواج بین من یعنی Ego و آنیما باشد و در این صورت است که نفس خداگونه می‌شود (من

عرف نفسَه...).

adam در عبری edem به معنی خاک است امّا حوا را من گمان می‌کنم از ریشهٔ حی (به قیاس صیغهٔ مبالغه) به معنی بسیار زاینده، همیشه زنده و جاویدان باشد. «من»ها می‌میرند، امّا آنیما همواره زنده است.

جالب این است که حوا بعد از خوردن میوهٔ ممنوع متوجه عریانی خود نمی‌شود و به آدم می‌گوید من میوه را خوردم و اتفاقی نیفتاد، امّا وقتی که آدم از میوه می‌خورد پی به عریانی خود و حوا می‌برد، زیرا آدم معادل ego است. و بعد از این فهمیدن است که فاجعه آغاز می‌شود (در تورات درخت معرفت نیک و بد). به نظر می‌رسد که حوا که نفس و آنیماست باید لخت و عریان باشد امّا ego (آدم) احتیاج به پوشش دارد. شاعران گناهی را که حوا کرده است به آدم نسبت می‌دهند:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود　　آدم آورد در این دیر خراب آبادم

حافظ

مواجهه با روح

آنیما فاصلهٔ بین Ego (خواست خودآگاه یا خودفکور) و ناخودآگاه یا جهان درون فرد است. یونگ در «آرکی‌تایپ و ناخودآگاه عمومی» می‌نویسد: «آنیما کیفیتی لازمان دارد، او غالباً جوان دیده می‌شود، هرچند که همیشه آثار سال‌ها تجربه و استنباط در وراء وی موجود می‌باشند»[۳۹].

همهٔ این مشخصات در قهرمان زن بوف‌کور هست، امّا از همه مهم‌تر خاصیت دو جنبگی آنیماست که به عالی‌ترین وجهی در بوف‌کور به نمایش درآمده است. روان زنانهٔ راوی دو جنبه دارد، یک قسمت منفی امّا فعّال که با اجتماع در تماس است و راوی از آن نفرت دارد و یک جنبهٔ اثیری و آرمانی که راوی در آرزوی پیوستن با آن است و می‌خواهد با به تصویر درآوردن حالت چشمانش او را برای خود، برای همیشه محفوظ نگاه دارد. بین راوی و این بخش از روح، هیچگاه مکالمه‌یی صورت

نمی‌گیرد و ارتباط آن‌ها فقط به وسیلهٔ چشم است.

یونگ به این نکتهٔ مهم در مورد آنیما مکرراً اشاره کرده است:

«در خواب‌ها و تظاهرات دیگر ناخودآگاه، به تصویر زنی ناشناس برمی‌خوریم که دو جنبه دارد، بهتر است که بگذاریم استقلال خود را حفظ کند و او را تا حد یک موجود شناخته شده تنزل ندهیم و به یاد داشته باشیم که آنیما موجودی است که به نظم دیگری از امور تعلق دارد»[۴۰] و نیز می‌نویسد:

«آنیما از لحاظ وابستگی به کیفیّات و سنخ‌های متفاوت زنان، دوسویه است یا دو جنبه دارد، یکی روشن و دیگری تاریک، در یک‌سو خلوص خیر، تمثال نجیب الهه مانند و در سوی دیگر روسپی، فریبکار یا ساحره مکان گزیده‌اند»[۴۱].

جنبهٔ منفی آنیما در ادبیات غربی با اسامی متعددی از جمله Femme fatale (زن مُـهلک) و La belle dame sans mercie (بانوی زیبای بی‌ترحم) شناخته شده است. امّا اسامی آن در ادبیات فارسی و به طور کلی ادبیات شرقی معروف نیست. امّا می‌توان آن را با توجه به ادبیات کهن فارسی معشوق جفاکار و با توجه به بخش دوم بوف‌کور «لکاته» خواند (جنبهٔ آرمانی و روحانی او را هدایت «اثیری» خوانده است) در بوف‌کور مکرراً به این جنبهٔ منفی اشاره شده است، یک جا در مورد برادرزنش می‌نویسد: «درست شبیه آن لکاته بود و یک تکه از روح شیطانی او را داشت» (ص ۱۲۰).

اینک به برخی از مشخصات جنبهٔ مثبت آنیما یعنی زن اثیری که در بوف کور آمده است اشاره می‌شود:

۱ ـ هیچ رابطه‌یی با زمینیان ندارد و متعلّق به دنیای سایه‌هاست:

«روح شکننده و موقّت او که هیچ رابطه‌یی با دنیای زمینیان نداشت، از میان لباس سیاه چین‌خورده‌اش، آهسته بیرون آمد. از میان جسمی که او را شکنجه می‌کرد و در دنیای سایه‌های سرگردان رفت. گویا سایهٔ مرا هم با خودش برد» (ص ۲۸).

«پیش خودم فکر کردم این چشم‌های درشت وقتی که از خواب زمینی بیدار می‌شد جائی به فراخور ساختمان و قیافه‌اش پیدا می‌کرد وآنگهی می‌بایستی که او دور از سایر مردم، دور از مردهٔ دیگران باشد، همان طوری که در زندگیش دور از زندگی دیگران بود» (ص ۳۹).

۲ ـ گوشش به موسیقی افلاک[۴۲] معتاد بود:

«خواستم چیزی بگویم ولی ترسیدم گوش او، گوش‌های حساس او که باید به یک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد، از صدای من متنفر بشود» (ص ۲۵).

لازم به توضیح است که در بخش اول کتاب هیچ گفتگوئی بین راوی و زن اثیری رد و بدل نمی‌شود و فقط در بخش دوم است که راوی با جنبهٔ منفی روح یعنی لکاته سخن می‌گوید.

۳ ـ در چشم‌های او کیفیتی غریب بود:

«برای من او در عین حال یک زن بود و [از طرف دیگر] یک چیز ماوراء بشری با خود داشت... در چشم‌های سیاهش شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست‌وجو می‌کرد پیدا کردم» (ص ۲۴).

این چشم‌ها راوی را سرزنش می‌کردند:

«چشم‌های درشت‌تر از معمول، چشم‌های سرزنش‌دهنده داشت. مثل این که از من گناه‌های پوزش‌ناپذیری سر زده بود که خودم نمی‌دانستم... یک پرتو ماوراءطبیعی مست‌کننده در ته آن می‌درخشید» (ص ۴۳).

«چشم‌های بیمار سرزنش‌دهندهٔ او خیلی آهسته باز [شد] و به صورت من خیره نگاه کرد» (ص ۳۱).

وقتی که در حال نقاشی روح (زن اثیری) است، به این نگاه سرزنش‌کننده و گناهان نادانستهٔ خود اشاره می‌کند. این قسمت بسیار مهم است زیرا آنیما در حال اخطار است و می‌خواهد که راوی او را بازیابد:

«من مشغول تصویری بودم که به نظرم از همه بهتر شده بود، ولی چشم‌ها؟ آن چشم‌هائی که به حال سرزنش بود، مثل این که گناهان پوزش‌ناپذیری از من سر زده باشد» (ص ۳۱).

نگاه او همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را حل می‌کرد:

«فقط یک نگاه او کافی بود که همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکند. به یک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت» (ص ۲۰).

عین این مشخصه در متون عرفانی دربارهٔ شیوخ آمده است. صرف دیدار شیخ حلاّل همهٔ مشکلات است. مولانا در داستان کنیزک از قول پادشاه به طبیب روحانی می‌گوید:

گفت ای هدیهٔ حق و دفع حرج — معنی الصبرُ مفتاح الفرج
ای لقای تو جواب هر سؤال — مشکل از تو حل شود بی‌قیل و قال
ترجمانی هرچه ما را در دل است — دست‌گیری هرکه پایش در گل است
مرحبا یا مجتبی یا مرتضی — اِن تَغِبْ، جآءَ القضا ضاق الفضا[۴۳]

زن اثیری هم هیچگاه سخن نمی‌گوید و مشکلات را بی‌قیل و قال حل می‌کند.

چشم‌های او خسته بودند:

«چشم‌های خستهٔ او مثل این که یک چیز غیرطبیعی که همه کس نمی‌تواند ببیند، مثل این که مرگ را دیده باشد، آهسته به هم رفت» (ص ۲۵).

به هر حال مهم‌ترین عضو زن اثیری از نظر راوی، چشمان اوست و ارتباط آنان فقط به وسیلهٔ همین چشم‌هاست و هدف و آرزوی راوی در به تصویر درآوردن این چشم‌هاست و آن‌قدر در مورد این چشم‌ها در بوف‌کور جملات زیبای عمیق قابل تأمل آمده است که درج همهٔ آن‌ها در اینجا ممکن نیست:

«پی او را گم کرده بودم، ولی یادگار چشم‌های جادوئی یا شراره کشندهٔ چشم‌هایش در زندگی من همیشه ماند...» (ص ۱۱)«آن دو چشم درشت متعجب و درخشان که پشت آن زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و

می‌گذاخت» (ص ۱۲).

۴ ـ این وجود اثیری لطیف و حساس است:

«وجودش لطیف و دست‌نزدنی بود... من مطمئنم که نگاه یک نفر بیگانه، یک نفر آدم معمول او را کنفت و پژمرده می‌کرد» (ص ۲۰).

۵ ـ زن اثیری اسم ندارد و یا نباید اسم او را برد:

«این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب (چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که این زندگی دوگانه را داشته باشد؟» (ص ۲۶).«نه اسم او را هرگز نخواهم برد... اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم» (ص ۱۲) .

۶ ـ راوی و زن اثیری از قبل از روز ازل یکدیگر را می‌شناختند:

در ص ۲۳ مواجههٔ خود را با روح از این دیدگاه، چه زیبا و دقیق شرح داده است، وقتی که می‌خواهد وارد خانه‌اش (درونش) شود و زن اثیری را بر آستانهٔ در می‌بیند: «اگر او را سابق بر این هم ندیده بودم می‌شناختم... کلید را در قفل پیچانیدم، در باز شد. خودم را کنار کشیدم. او مثل کسی که راه را بشناسد از روی سکو بلند شد، از دالان تاریک گذشت، در اطاقم را باز کرد و من هم پشت سر او وارد اطاقم شدم. دستپاچه چراغ را روشن کردم. دیدم او رفته روی تخت خواب من دراز کشیده. صورتش در سایه واقع شده بود... مثل این بود که بدون اراده آمده بود».

این قسمت کاملاً سمبلیک است. هدایت با سمبل‌های روانشناسانه از قبیل روشن کردن چراغ (خودآگاه، شناخت)، خانه (درون، ناخودآگاه)، دراز کشیدن بر روی تخت (ورود و حضور روح در بدن)، سایه (ناخودآگاه، ابهام).. سعی کرده است موقعیت خود را در مواجهه با این روح مجهول بیان کند و از طرف دیگر آرزوی خود را برای ازدواج جادوئی با او نشان داده است.

در ص ۲۸ از همین دیدگاه به اصل موضوع رمان خود چنین اشاره می‌کند:

«مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام... مثل این که 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».

که یادآور نظریه افلاطون است و در متون عرفانی به‌کرات به آن اشاره شده است.

۷ ـ زنِ اثیری همیشه در هاله‌یی از سکوت است:

«می‌ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود، سکوت او حکم معجز را داشت، مثل این بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند» (ص ۲۴).

«بدون تعجب، بدون یک کلمه حرف وارد اطاق من شده بود، همیشه پیش خودم تصور می‌کردم که اولین برخورد ما همین‌طور خواهد بود» (ص ۲۴).

۸ ـ صورت او هول و محو و بی‌حرکت و بی‌حالت است:

«خیلی سخت‌تر از همیشه صورت هول و محو او مثل این که از پشت ابر و دود ظاهر شده باشد، صورت بی‌حرکت و بی‌حالتش مثل نقاشی‌های روی جلد قلمدان جلو چشمم مجسم بود» (ص ۲۲).

«صورت او همان حالت آرام و بی‌حرکت را داشت... رنگ صورتش مهتابی...» (ص ۲۵)

و از طرف دیگر صورتش معصومانه و بچه‌گانه است:

«چه صورت بچگانه، چه حالت غریبی!) (ص ۲۶).

۹ ـ زنِ اثیری، موقت و گذرنده است:

«فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود... بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد. نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگه دارم» (ص ۱۱).

۱۰ ـ و مشخصات دقیق و زیبای دیگری که باید در متن کتاب جُست. نویسنده به دشواری توصیف روح چنین اشاره می‌کند:

«این حالت برایم حکم یک خواب ژرف بی‌پایان را داشت. چون باید به

خواب خیلی عمیق رفت تا بشود چنین خوابی را دید و این سکوت برایم حکم یک زندگی جاودانی را داشت، چون در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد» (ص ۲۴).

توصیفات این جنبه از آنیما به اعجاب‌انگیزترین شکل‌های ممکن در مطاوی بوف‌کور پراکنده است. و همین آنیماست که (مانند تابعه برای شاعران کهن) این شاهکار بی‌نظیر را به نویسنده الهام کرده است:

«این دختر، نه این فرشته، برای من سرچشمهٔ تعجب و الهام ناگفتنی بود» (ص ۲۰).

آن چه را ما در این بخش روح خوانده‌ایم از نظر روانشناسی یونگی، آرکی‌تایپ یعنی یک صورت مثالی و اساطیری است. یونگ می‌گوید طبیعت واقعی آرکی‌تایپ به نحوی است که نمی‌تواند خودآگاه شود، زیرا بسیار متعالی است و از این روست که بر آن اسم شبه روح یا روانواره Psychoid می‌گذارد. به عبارت دیگر ناخودآگاهی جمعی، روحی را عرضه می‌دارد که برخلاف پدیده‌های قابل فهم روانی، مستقیماً قابل شناخت نیست و به سبب همین طبیعت غیرقابل بیان و نمایش آن است که یونگ آن را سایکوئید خوانده است. و به همین جهت است که در بخش اول کتاب که راوی یک نقاش روی قلمدان است هرچه می‌کوشد نمی‌تواند نقش این شبه روح را به تصویر آورد:

«نمی‌دانم تا نزدیک صبح چندبار از روی صورت او نقاشی کردم ولی هیچکدام موافق میلم نمی‌شد، هرچه می‌کشیدم پاره می‌کردم. از این کار نه خسته می‌شدم و نه گذشتن زمان را حس می‌کردم» (ص ۳۰).

شبیه به این مطلب، نقلی است که در مناقب‌العارفین افلاکی دربارهٔ مولانا آمده است:

برای گرجی خاتون (ملکه) که از محبان مولانا بود سفری پیش آمد و از این رو نقاشی به نام عین‌الدوله رومی را مأمور کرد تا تصویر مولانا را برای او نقش کند تا در سفر همراه داشته باشد. امّا هیچکدام از نقاشی‌های

عین‌الدوله شبیه مولانا و شبیه یکدیگر نمی‌شد، زیرا عین‌الدوله رومی تحت تأثیر عظمت معنوی مولانا بود و از این رو ناخودآگاه درصدد تصویر روح او بود نه جسم او «و چندانک نظر را مکرّر می‌کرد نقش پیکر دگرگون می‌دید. متحیر مانده نعره‌یی بزد و بیهوش گشته قلم‌ها را بشکست»[۴۴] و مولانا در پاسخ تحیر او این غزل راگفت و خود را به اعتبار میر و سفر روح و بی‌شکلی و پویائی آن «ساکن روان» خواند:

آه! چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم — کی ببینم مرا چنان که منم
گفتی: «اسرار در میان آور» — کو میان اندرین میان که منم
کی شود این روان من ساکن — این چنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش — بوالعجب بحر بیکران که منم
این جهان وآن جهان مرا مطلب — کین دوگم شد در آن جهان که منم
فارغ از سودم و زیان چو عدم — طرفه بی‌سود و بی‌زیان که منم
گفتم: «آنی» بگفت: «های خموش! — در زبان نامده‌ست آن که منم!»

الی آخر

یکی از مظاهر این جنبهٔ غیرقابل شناختگی سایکوئید در بوف‌کور این است که نویسنده می‌گوید نمی‌توانم بر زن اثیری نامی بگذارم:

«آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشته عذاب (چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که...» (ص ۲۶).

زیرا اسم بنابر معتقدات اساطیری و جادوئی کهن معرّف کامل مسمّی است و اگر کسی اسم کسی را بداند مثل این است که همهٔ زوایا و خفایای او را کاملاً می‌شناسد و از این رو بود که قهرمانان اساطیری جنگ‌های حماسی، نام خود را برای حریف افشا نمی‌کردند، چنان‌که رستم اسم خود را به سهراب نگفت و این چاره‌اندیشی او مسبب فاجعهٔ تراژدی شد.

از جمله مواردی که نویسنده در آوردن صفت با زحمت روبرو می‌شود

و به ناچار به قول سبک‌شناسان از صفات غیرمعمول و ناهمخوان (deviant) استفاده می‌کند یکی هم مواقعی است که می‌خواهد این تظاهرات اثیری صورت اساطیری را بیان کند:

«تن گوارا، نمناک... تن مهتابی و خنک او...» (ص ۱۲۴).

یا به سبب روشن نبودن مشبه، مشبّه‌به‌ها عجیب می‌شود و همین نکات باعث زیبائی و تشخص سبکی بوف‌کور شده است:

«چشم‌های تر و براق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند»[۴۵] (ص ۲۴).

«چشم‌های خستهٔ او... مثل این که مرگ را دیده باشد» (ص ۲۵).

هم‌چنین قبلاً اشاره کردیم که آنیما دو جنبهٔ متضاد دارد: یکی اثیری و دیگری زمینی که روسپی‌واره و فریبکار و ساحره است. در بیان این دو جنبگی، ترکیبات پارادوکسی جالبی در بوف‌کور آمده است:

«آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب... آیا ممکن بود که این زندگانی دوگانه را داشته باشد؟» (ص ۲۶). «یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد» (ص ۱۱).

در بخش اول کتاب نویسنده وقتی به زن اثیری می‌رسد که او مرده است و به اصطلاح کار از کار گذشته است. سرانجام او که نمی‌تواند این روح بلند و لطیف را در عرصهٔ زندگی آب و خاک حفظ کند «برای این که کس دیگری او را نبیند، برای این که به نگاه بیگانه آلوده نشود» (ص ۳۳) تصمیم عجیبی می‌گیرد. با کارد سر مرده را می‌برد و بدنش را تکه‌تکه می‌کند (ص ۳۳) و در محلی که «تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود» (ص ۳۶) دفن می‌کند.

در بخش دوّم کتاب راوی نمی‌تواند روحی را که مدام با مظاهر اجتماع این جهانی از قبیل قصاب و دوره‌گرد درمی‌آمیزد تحمل کند و لکاته را با گزلیک می‌کشد. بدین‌ترتیب هردو جنبهٔ روح فعال و غیرفعال، زنده و مرده، آن جهانی و این جهانی به وسیلهٔ راوی از بین می‌روند و نویسنده در

آشتی با درون خود و در وصول به وحدت به بن‌بست می‌رسد.

مواجهه با خود: سایه

راوی بوف‌کور می‌خواهد داستان زندگیش را برای سایه‌اش شرح دهد. سایه بخش پنهان شخصیت خود راوی است. سایه یا Shadow از آرکی‌تایپ‌های مهم ناخودآگاه قومی در روانشناسی یونگی است و عبارت است از بخش درونی و لایهٔ پنهان شخصیت که مجموعه‌یی از همهٔ عناصر روح شخصی و جمعی است. سایه با نقطه‌نظرهای ذهن خودآگاه یعنی با من (Ego) ناسازگار است. یونگ می‌گوید: سایه پنهان و سرکوفته است زیرا داخلی‌ترین و گناهکارترین بخش شخصیّت است و ریشه‌اش حتی به قلمرو حیات اجداد حیوانی ما می‌رسد و از این رو شامل همهٔ جنبه‌های تاریخی ناخودآگاه است. سایه سرچشمهٔ همهٔ گناهان و تقصیرهاست. انسان ناخودآگاه همان سایه‌اش است.

پس سایه، آن چهره و سوی دیگر انسان در ناخودآگاه است. طرف مقابل پرسوناست. او کسی است که ما نیستیم. قسمت تاریک ناخودآگاه، بخش اعماقی آن و لایهٔ نامطبوع آن که می‌خواهیم آن را منکوب و مخذول کنیم. گوته آن را در فاوست به صورت مفیستوفل و میلتون در بهشت گمشده به صورت شیطان فراافکنده کرده‌اند. در ادبیات عرفانی ما از آن به شیطان نفس یاد کرده‌اند و در بوف‌کور به صورت پیرمرد خنزرپنزری نموده شده است.

سایه در رؤیاها و متون ادبی با همان جنسیت رؤیابین و هنرآفرین ظاهر می‌شود. به نظر یونگ «سایه در رؤیاها با تجسّم شخصی پائین و بسیار ابتدائی، کسی با کیفیات دل‌ناپذیر یا شخصی که دوستش نمی‌داریم تظاهر می‌کند»[۴۶]. این است که هدایت می‌نویسد: «سایهٔ من خیلی پررنگ‌تر و دقیق‌تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود. گویا پیرمرد خنزرپنزری، مرد قصاب، نه‌نه‌جون و زن لکاته‌ام [یعنی همهٔ شخصیت‌های منفی] همه سایه‌های من بوده‌اند، سایه‌هائی که من میان آن‌ها محبوس بوده‌ام» (ص ۱۲۲)

در مورد این تنوع مصادیق سایه در بوف‌کور باید گفت: «سایه همهٔ آن چیزهائی است که از آن‌ها شرم داریم، همه چیزهائی که ما نمی‌خواهیم دربارهٔ خود بدانیم. بنابراین هر اندازه اجتماعی که ما در آن زندگی می‌کنیم بیشتر متعصب و مقید باشد، سایهٔ ما وسیع‌تر خواهد بود»[۴۷].

راوی می‌گوید من این کتاب را برای آن می‌نویسم که بتوانم با سایه‌ام یعنی اعماق روان خود تفاهم برقرار کنم و بدین وسیله یکدیگر را بهتر بشناسیم:

«و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی کنم، سایه‌یی که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هرچه تماستر می‌بلعد، برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم» (ص ۱۰)

«من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجالتاً برایم ضروری شده است می‌نویسم. من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم، این سایهٔ شومی که جلو روشنائی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آن چه که می‌نویسم به دقت می‌خواند و می‌بلعد. این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد! فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم. اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند. فقط او می‌تواند مرا بشناسد. احتمالاً می‌فهمد... می‌خواهم عصاره، نه، شراب تلخ زندگی خودم را چکه‌چکه در گلوی خشک سایه‌ام چکانیده به او بگویم: این زندگی من است!» (ص ۵۱).

جالب است که راوی از این سایهٔ خود که او را «تصویر»، «موجود خیالی»، «سایهٔ همزاد» می‌خواند هراسان است، او از خود می‌ترسد:

«... او را زیاد دیده بودم. گویا این سایه همزاد من بود و در دایرهٔ محدود زندگی من واقع شده بود... همین که بلند شدم پیه‌سوز را روشن بکنم [یعنی در روشنائی خودآگاه به او بنگرم] آن هیکل هم خودبه‌خود محو و ناپدید شد... رفتم جلو آینه [رمز ضمیر نیمه‌هشیار بین خودآگاه و

ناخودآگاه] به صورت خودم دقیق شدم، تصویری که نقش بست به نظرم بیگانه آمد، باورنکردنی و ترسناک بود... به نظرم آمد نمی‌توانستم تنها با تصویر خودم در یک اطاق بمانم. می‌ترسیدم اگر فرار بکنم او دنبالم بکند... امّا دستم را بلند کردم جلو چشمم گرفتم تا در چالهٔ کف دستم شب جاودانی را تولید بکنم»[۴۸] (ص ۹۳).

«از گوشهٔ چشمم که به سایهٔ خودم نگاه می‌کردم می‌ترسیدم» (ص ۱۲۲).

یونگ می‌گوید که نباید سایه را انکار کرد و از او گریخت بلکه باید او را شناخت. سایه گاهی اوقات کیفیات مطبوعی هم دارد. غرایز طبیعی، عکس‌العمل‌های بموقع، خلاقیت و نگاه‌های واقع‌گرایانه از اوست. به نظر یونگ «انسان باید راهی برای زندگی با سوی تاریک خویشتن بیابد»[۴۹] و فی‌الواقع شناخت سایه یکی از اعمالی است که در جریان کسب فردیت باید صورت بگیرد. صادق هدایت هم می‌خواهد همین کار را انجام دهد، منتهی برعکس می‌گوید می‌خواهم خودم را به سایه‌ام بشناسانم. امّا عملاً در آخر کتاب سایه‌اش را می‌شناسد و می‌فهمد که همان پیرمرد خنزرپنزری است: سایهٔ او بر دیوار مانند پیرمرد خنزرپنزری خمیده و قوز کرده است (ص ۵۲).

چنان که گفتیم سایه خصوصیات مثبتی هم دارد امّا معمولاً در ادبیات جنبهٔ منفی آن مورد تأکید قرار گرفته است. به سایه در ادبیات قدیم ما هم اشاره شده است. شاعرانی از قبیل نظامی و خاقانی شاگردان خود را که به طریق آنان می‌رفته‌اند امّا سری پرباد داشته‌اند در مقام دشمن و حاسد خود، سایه خوانده‌اند:

شعر آب زجویبار من یافت	آوازه به روزگار من یافت
این بی‌نمکان که نان خورانند	در سایهٔ من جهان خورانند
حاسد زقبول این روائی	دور از من و تو به ژاژخائی

چون سایه شده به پیش من پست — تعریض مرا گرفته در دست
کپّی همه آن کند که مردم — پیداست در آب تیره انجم
بر هر جسدی که تابد آن نور[۵۰] — از سایهٔ خویش هست رنجور
سایه که نقیضه‌ساز مردست — در طنزگری گران نوردست
طنزی کند و ندارد آزرم — چون چشمش نیست کی بود شرم

لیلی و مجنون، چاپ وحید، ص ۴۱

سایهٔ من خبر ندارد از آنک — آه من چرخ سوز و کوه در است
جوش دریا درید زهرهٔ کوه — گوش ماهی بنشنود که کر است

خاقانی، مصحح سجادی، ص ۶۴

چون مراد از سایه در اشعار فوق، دشمنان و حاسدان هستند که در حقیقت شاگردان و دست‌پروردگان و پیروان شعری خود این شاعران هستند، در حقیقت نظامی و خاقانی از خود یا از بخشی از شخصیت خود بد می‌گویند. امّا تشبیهی که در ذهن آنان صورت گرفته است تا از چنین استعاره یا به معنی دقیق‌تر سمبلی استفاده کنند این است که سایه بدون معرفت و کورکورانه ادای آدمی را درمی‌آورد و مقلد حرکات اوست، چنان که نظامی آن را به کپی (میمون) مانند کرده است.

یک نکته بسیار جالب در ارتباط با این قضیه این است که در روایات ما آمده است که پیغمبر اکرم سایه نداشتند «از علامت نبوت وی در اخبار آمده است که میغ بر سر وی سایه داشتی و از لطافت وی سایه بر زمین نیفتادی»[۵۱] یعنی شخصیت منفی نداشتند و تمام وجود ایشان خودآگاهی و نور بود. نظامی در ادامهٔ ابیات فوق‌الذکر می‌گوید با این همه پیغمبر از شر مقلّدان دشمن‌کیش و حاسدان ایمن نبودند:

پیغمبر کو نداشت سایه — آزاد نبود از این طلایه

این بیت کلیم هم جالب است:

هرکس مرا شناخت زهمراهیم رمید　　نشناخته است سایه هنوزم که با من است

نکته دیگر در ارتباط با سایه به عنوان شخصیت منفی روان این است که در فرهنگ عامه به بچهٔ غشی «سایه‌زده» می‌گفتند[۵۲] و در نیرنگستان به نقل از فرهنگ انجمن آرا آمده است: «سایه گفته‌اند نام دیوی است و جن را نیز سایه گویند. و سبب این نام این است که هر کسی که دیوانه می‌شده می‌گفتند که جن بر او سایه انداخت، یعنی در او تصرفی کرد و او را سایه‌زده می‌نامیدند یا سایه‌دار می‌خواندند».

در بخشی از کتب حکمی ما ـ که منبعث از آرای شیخ اشراق است و بعدها در آرای ملاصدرا و محسن فیض کاشانی و مشایخ سلسلهٔ شیخیه بسط یافته است ـ آمده است که جسم کدر ظلمانی باید تعالی یابد و نهایةً به جسم هورقلیائی تبدیل گردد چنان که در کیمیاگری از اتحاد سیلیس و قلیا (پتاس) آبگینه ایجاد می‌شود که کدورت و کثافت مولدین خود را ندارد (جسم روحانی) و همین آبگینه را اگر با اکسیر ابیض درآمیزند تبدیل به بلور می‌شود (جسم اختری) و اگر آن را دگرباره با اکسیر ابیض ترکیب کنند الماس به دست می‌آید (جسم مثالی یا جسم الماسی). پس در هر مرحله‌یی از کدورت و کثافت جسم کاسته می‌شود و سرانجام جسمی (روحانی و اختری و الماسی) به دست می‌آید که سایه و تاریکی ندارد.

این مطالب به زبان رمز در علم سیمیا هم آمده است که انسان خاکی با تسخیر هر فلک از نورانیت اختر آن فلک بهره می‌یابد و از کدورت خود می‌کاهد تا به فلک هفتم می‌رسد که در آن نورانیت محض است.

بعید نیست که منشاء این تمثیلات آئین اساطیری مهرپرستی باشد. به هر حال مراد این است که انسان در تکامل معنوی خود هرچه بیشتر از سایه دور و به خورشید نزدیک می‌شود: «چه سخن سایه وآنگهی خورشید؟!»[۵۳] و از این جاست که اولیاالله را سایه نیست و اساساً در جهان

روح سایه نیست و مرده سایه ندارد.

پرسونا

Persona یا نقاب یا صورتک یا نقش آن روی سکّهٔ آنیماست، یعنی واسطهٔ بین ego (من) و جهان خارج است. به عبارت دیگر اگر اِگو را سکه‌یی فرض کنیم یک طرف آن (طرف درونی) آنیما و طرف دیگر آن (طرف بیرونی) پرسوناست.

نقاب، شخصیت اجتماعی ماست که ممکن است از وجود حقیقی ما فرسنگ‌ها فاصله داشته باشد. Persona در اصل اسم ماسک و نقابی بوده است که هنرپیشه در صحنهٔ تآتر بر چهرهٔ خود می‌زده است و از این‌رو می‌توان آن را به «نقش» هم ترجمه کرد. از نظر یونگ نقاب یک سیستم فردی جریان انطباق و تطابق است، روشی است که فرد از آن طریق با جهان بیرون مواجه می‌شود. هر پیشه و شغلی صورتکی را اقتضا می‌کند، امّا خطر در آن است که آدمی با صورتک خود یکی شود. مثلاً استادی با کتاب‌های درسیش، آوازه‌خوانی با صدایش... به‌طور کلی با کمی اغراق می‌توان گفت که پرسونا در حقیقت چیزی است که فرد آن نیست امّا مردم فرد را به آن می‌شناسند[۵۴].

در بوف‌کور تکیه بر پرسونا نیست، یعنی رابطهٔ با جهان خارج و نقش‌های اجتماعی راوی اهمیت چندانی ندارند، بلکه تکیه بر ارتباط راوی با جهان درون و مواجهه با آنیماست. با این همه سخنان مهمی به صورت کلی در مورد صورتک در مطاوی بوف‌کور پراکنده است.

گاهی چنین به نظر می‌رسد که صورتک را همراه با مفهومی از سایه یعنی یک چهرهٔ درونی به‌کار برده است:

«زندگی با خونسردی و بی‌اعتنائی صورتک هر کسی را به خودش ظاهر می‌سازد. گویا هر کسی چندین صورت با خودش دارد. بعضی‌ها فقط یکی از این صورتک‌ها را دائماً استعمال می‌کنند که طبیعتاً چرک می‌شود و چین و چروک می‌خورد... و بعضی دیگر پیوسته صورتشان را

تغییر می‌دهند، ولی همین که پا به سن گذاشتند می‌فهمند که این آخرین صورتک آن‌ها بوده... آن وقت صورت حقیقی آن‌ها از پشت صورتک آخری بیرون می‌آید» (ص ۱۰۲).

«همهٔ این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک جنایتکار و خنده‌آور که به یک اشارهٔ سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همهٔ این‌ها را در خودم دیدم. گوئی انعکاس آن‌ها در من بوده. همهٔ این قیافه‌ها در من بود ولی هیچکدام از آن‌ها مال من نبود» (ص ۱۱۳).

«صورت من استعداد برای چه قیافه‌های مضحک و ترسناکی را داشت. گویا همهٔ شکل‌ها، همهٔ ریخت‌های مضحک، ترسناک و باورنکردنی که در نهاد من بود، به این وسیله همهٔ آن‌ها را آشکار می‌دیدم» (ص ۱۱۳).

من یا خود

من یا خود ego اصطلاحی است که معمولاً با نفس self اشتباه می‌شود. نفس شخصیت کلّی ماست، تمامیت روح ما که مرکب از خودآگاه و ناخودآگاه است. حال آن که ego فقط مرکز خودآگاهی است. ما هیچ وقت نمی‌توانیم نفس خود را به تمامی بشناسیم چون علاوه بر خودآگاهی مشتمل بر ناخودآگاهی نیز هست. پدیده‌های ناخودآگاه به «من» مربوط نمی‌شوند و از این‌رو برای ما ناشناخته‌اند. ego در تماس مستقیم با واقعیت‌های خارجی است و شناخت و تجربه‌یی است که فرد از خودش دارد.

آن چه در بوف‌کور جالب است توجه راوی به تغییرات خود (ego) است. او در جریان تبدیل «خود» به انسان نوعی (پیرمرد خنزرپنزری) متوجه می‌شود که هم از لحاظ جسمی و هم از لحاظ روحی در معرض دگرگونی قرار گرفته است:

«آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم! ولی حالا که در

آینه نگاه کردم خودم را نشناختم. نه، آن «من»[۵۵] سابق مرده است. تجزیه شده، ولی هیچ سد و مانعی بین ما وجود ندارد» (ص ۵۲).

آیا مراد او از «ما» من جدید و قدیم است؟

او این تغییر من و پیدا شدن «من دیگر» (Alter-ego) را که به تدریج در حال پدیدار شدن است و نهایةً باید به پیرمرد خنزرپنزری منجر شود و مرکب از من‌های متعدد است گاهی با لغت همزاد بیان می‌کند:

«گویا این سایهٔ همزاد من بود و در دایرهٔ محدود زندگی من واقع شده بود...» (ص ۹۳).

آینه که زیاد در بوف‌کور به کار رفته است از آنجا که تصویر انسان را منعکس می‌کند گاهی سمبل این «خود» است.

تغییر «من» به «من دیگر» مورد توجه کیمیاگران بود و با زبان رمزی خود از آن سخن گفته‌اند. جالب است که در بوف‌کور هم به وفور اصطلاحات کیمیاگری را به‌کار برده است و ناخودآگاه به جریان فلسفی کیمیاگری نظر داشته است.

جهان تاریکی

سیاهی و تاریکی سمبل رازها و ناشناخته‌ها، مرگ و ناخودآگاهی و فراموشی و سقوط است. مخصوصاً اصل تأنیث یعنی آنیما و ناخودآگاه به دلیل ابهام و مجهول بودن با تاریکی مربوط است و در عوض اصل مذکّر، خودآگاه با روشنائی ارتباط دارد.[۵۶]

بوف‌کور داستان شناخت روح و ناخودآگاه است و عجیب نیست اگر زمینه و فضای آن تاریکی و شب باشد. و از این‌روست که زیباترین و عجیب‌ترین صفات و مشبّه‌به‌ها دربارهٔ شب و تاریکی را باید در این کتاب جُست.

یونگ می‌گوید آنیما با جهان اسرار و کلاً با جهان تاریکی مربوط است.[۵۷] از این‌رو در داستان‌های روانی معمولاً تاریکی و سیاهی مطرح است. مثلاً در داستان «مار» (the snake) جان اشتاین‌بک، زن سو و

چشم‌های سیاهی دارد و لباس سیاهی پوشیده است. در بوف‌کور هم مدام سخن از تاریکی و شب و شب جاودانی و شب ازلی است (و در عوض نور زمینه‌های ضعیف و موقت دارد: نور پیه‌سوز، پرتو گذرنده...) و لباس زن اثیری هم سیاه است. و اینک چند نمونه:

«در چشم‌های سیاهش، شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست‌وجو می‌کردم پیدا کردم» (ص ۲۴)، «یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلّی کرد و در روشنائی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه، همهٔ بدبختی‌های زندگی خودم را دیدم... و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد» (ص ۱۱)، «در شب تاریکی، در شب عمیقی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود راه می‌رفتم» (ص ۴۰)، «نمی‌توانستم تنها با تصویر خودم در یک اطاق بمانم. می‌ترسیدم اگر فرار بکنم او دنبالم بکند... امّا دستم را بلند کردم، جلو چشمم گرفتم تا در چالهٔ کف دستم شب جاودانی را تولید بکنم» (ص ۹۳)، «من در این اطاق فقیر پر از نکبت و مسکنت، در اطاقی که مثل گور بود، در میان تاریکی شب جاودانی که مرا فراگرفته بود و به بدنهٔ دیوارها فرو رفته بود، بایستی یک شب بلند تاریک، سرد و بی‌انتها در جوار مرده بسر ببرم» (ص ۲۸)، «ولی زندگی من همه‌اش یک فصل و یک حالت داشته، مثل این است که در یک منطقهٔ سردسیر و در تاریکی جاودانی گذشته است» (ص ۵۳).

این که سخن از منطقهٔ سردسیر می‌گوید به این سبب است که در اساطیر و فولکلور، مکان روح سرد است و روح و مرگ همچنان که با تاریکی، با سرما نیز مربوط است. حتّی کسانی که در سکته‌های ناقص صوری از مردگان و جهان اموات را دیده‌اند مهم‌ترین چیزی را که پس از بهبود به یاد آورده‌اند سرمای بی‌نهایت زیادی بوده است. به هر حال این نکته در بوف کور شواهد متعدد دارد:

«نمی‌دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست

در این خانه‌ها مسکن داشته باشد. شاید برای سایهٔ موجودات اثیری این خانه‌ها درست شده بود» (ص ۳۶).

باری به تاریکی برگردیم، راستی این «شب جاودانی» این «شب ازلی» که هدایت در جمله‌های عجیبی از آن سخن می‌گوید چیست؟:

«وقتی که پلک‌های چشمم سنگین می‌شد و می‌خواستم خودم را تسلیم نیستی و شب جاودانی بکنم، همهٔ یادبودهای گمشده و ترس‌های فراموش شده‌ام از سر نو جان می‌گرفت» (ص ۱۰۱).

من به طور کلی از آن مرگ و نیستی و فراموشی و جهان ناخودآگاه و روح را می‌فهمم.

حتّی لباس زن اثیری هم در تمام صحنه‌ها سیاه است:

«رنگ صورتش مهتابی و از پشت رخت سیاه نازکی که چسب تنش بود...» (ص ۲۵)، «روح شکننده و موقّت او که هیچ رابطه‌یی با دنیای زمینیان نداشت از میان لباس سیاه چین‌خورده‌اش آهسته بیرون آمد» (ص ۲۸)، «خیلی با دقت اول لباس سیاه نازکی [را] که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود، تنها چیزی که بدنش را پوشانده بود، پاره کردم» (ص ۳۳).

در نقاشی روی قلمدان راوی هم «که از ابتدا یک جور و یک شکل بوده است» لباس زن اثیری سیاه است:

«همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده... نشسته... روبووی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد» (ص ۱۳).

علاوه بر این‌ها به طور کلی فضای همهٔ صحنه‌های بوف‌کور با تاریکی همراه است و چنان‌که قبلاً گفتیم اگر سخن از روشنی باشد این روشنائی‌ها ضعیف و موقتی است (پیه‌سوز و چراغ و شمعدان). از پدیده‌ها و اشیائی هم که با تاریکی مربوط باشند چون ابر و باران و پستو زیاد استفاده کرده است:

«هوا دوباره ابر و باران خفیفی شروع شده بود» (ص ۳۳)، «کارد دسته

استخوانی که در پستوی اطاقم داشتم» (ص ۳۳)، «تاریک روشن بود، روشنائی کدری که از پشت شیشه‌های پنجره داخل اطاقم شده بود» (ص ۳۰)، «بالاخره چراغ‌ها را که دود می‌زد خاموش کردم. دو شمعدان آوردم و بالای سر او روشن کردم. جلو نور لرزان شمع، حالت صورتش آرامتر شد و در سایه‌روشن اطاق حالت مرموز و اثیری به خودش گرفت» (ص ۲۹)، «در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین‌بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید. امّا افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود... نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگه دارم» (ص ۱۱).

چنان که قبلاً اشاره شد در کیمیاگری هدف این است که جسم کدر کثیف را تبدیل به جسم شفاف نورانی کنند. نیگردو (nigredo) به معنی سیاهی مرحلهٔ آغازین این فعل و انفعال کیمیاگرانه است (که از جمله سمبل‌های آن یکی هم کلاغ است) که در طی آن ماده پس از فساد، به وسیلهٔ تطهیر ablution سرانجام تبدیل به جسم سفید شفاف می‌شود. در کیمیاگری فلسفی، نیگردو مرحلهٔ آغازین روح قبل از سفر به سوی جادهٔ تحول و تکامل است[۵۸]. پس نیگردو ولادت در ظلمات است و آن میلاد روح و ناخودآگاهی است. از این‌رو نیگردو را معادل شب تاریک روح the Dark Night of the Soul دانسته‌اند: «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل»[۵۹] که امید است به ولادت معنویت بیانجامد و آن در عرفان ما معادل قبض است که سرانجام صوفی را به جائی رهبر است: والله یقبض ویبسط.

چون که قبضی آیدت ای راهرو — آن صلاح تست، آیی دل مشو
چون که قبض آمد تو در وی بسط بین — تازه باش و چین میفکن در جبین
غم چو آئینه است پیش مجتهد — کاندر آن ضد می‌نماید روی، ضد

دفتر سوم مثنوی

خلاصهٔ سخن این که همان‌طور که ماده در کیمیاگری از عرصهٔ کدورت به جلوهٔ شفافیت می‌رسد روح نیز باید از جهان سیاهی‌ها عبور کند و در نور به ولادت دست یابد و از این جاست که در تمام داستان‌های روانی که در آن‌ها با فعل و انفعالات روحی و کشمکش‌های روانی مواجیهم سخن از آزمایشگاه تاریکی و ظلمت است.

در عرفان ما نیز با اصطلاحات متعددی از قبیل غیم و غین و حجاب از این تاریکی و سیاهی سخن گفته‌اند. یونگ در بحث‌های خود در مورد تاریکی از کربن سیاه سخن می‌گوید که اساس الماس شفاف است و تأکید می‌کند که معنای غائی سیاهی و تاریکی، اختفا و رویش است. در ادبیات ما هم زایندگی به شب نسبت داده شده است، چنان‌که حافظ در مغنی‌نامه می‌گوید:

فریب جهان قصّهٔ روشن است　　ببین تا چه زاید شب آبستن است!

ساخت بوف کور

بوف‌کور مبتنی بر سه مسألهٔ تکرار و تضاد و وحدت است. وحدت هدف آرمانی نویسنده است که نوشته نشده است امّا به وسیلهٔ خواننده فهمیده می‌شود. امّا تضاد را هم در توصیف زن اثیری و لکاته می‌بینیم و هم در مقایسهٔ آن دو. علاوه بر این بوف‌کور پر از صفات و ترکیبات متضادنما (پارادوکسی) است و از همه چشمگیرتر تضاد فضای بخش اول بوف کور با بخش دوم است. فضای بخش اول روحانی است ـ همان که در ادبیات سنتی ما هم هست ـ و فضای بخش دوم اهریمنی و زمینی است. دربارهٔ تضاد و وحدت در صفحات گذشته اشاراتی شد و در اینجا کمی دربارهٔ تکرار سخن می‌گوئیم:

بوف‌کور دو بخش دارد: در بخش اول نویسنده با شتاب آن چه راکه در ذهن داشته نوشته است. نگران است تا هرچه سریعتر خوابی راکه دیده است، خیالی راکه توهم کرده است (منظرهٔ دختر و رود و نیلوفر و سرو...)

و به طور کلی مسائلی را که در ذهن دارد به نحوی بر کاغذ بیاورد. از این رو گاهی جملات کامل و یا روان نیست. در بخش دوم، ظاهراً کمی آرامش یافته است و به اصطلاح خیالش آسوده شده که مقداری از مطالب خود را بیان کرده است. از این رو نثر این بخش از بخش اول تا حدودی دقیق‌تر و ادبی‌تر است، با طمأنینه‌تر و مفصل‌تر نوشته است.

علاوه بر یکی بودن قهرمانان که قبلاً بدان اشاره کردم، تکرار جملات و لغات و صفات و حوادث، این دو بخش را به هم مربوط می‌کند. از نظر ژرف ساخت بخش دوّم، در حقیقت بازنویسی بخش اول است منتهی با افزوده‌های داستانی و حوادث و ذهنیت‌هائی که در بخش اول به صورت صریح و آشکاری معادل ندارند. در داخل هر بخش هم تکرار مشخصاً به چشم می‌خورد. این تکرارها شاید بیانگر تکرار ساخت‌های اصلی زندگی باشند و به هر حال باعث می‌شود تا نکات مهم جریانی را که گذشت یا در حال گذشتن است همواره به یاد داشته باشیم: تکرار در مقام تأکید. علاوه بر این مگر سراسر حیات طولانی بشر نوعی چیزی به غیر از تکرار است؟

در بخش اول، راوی نقاش روی قلمدان است و می‌خواهد با نقاشی تصویر روح خود را ثبت نماید. تصاویری که می‌کشد همیشه مثل همند. تکرارها هم مبین تقدیر او هستند و هم مبین تکرار زندگی‌ها. این نقاش روی قلمدان همان نقاش گلدان راغ (شهر باستانی ری) در بخش دوّم کتاب است:

«تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم، از توی قوطی حلبی بیرون آوردم، مقابله کردم، با نقاشی روی کوزه ذره‌یی فرق نداشت. مثل این که عکس یکدیگر بودند. هر دو آن‌ها یکی و اصلاً کار یک نفر، کار یک نقاش بدبخت روی قلمدانساز بود» (ص ۴۴).

در بخش دوم کتاب، دیگر نقاش و جوان نیست بلکه پیرمرد قوزی لب شکری است که کتاب می‌نویسد:

«هر کس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است. ولی امروز پیرمرد قوزیی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و

لب شکری دارد» (ص ۵۱).

علی‌الظاهر بین این دو قهرمان خیلی تفاوت است، ولی نویسنده به تدریج به ما ثابت می‌کند که این هر دو موجود به ظاهر متفاوت یک نفرند، چنان که کیمیاگر به ما می‌گوید که طلاهمان سرب است یا الماس همان آبگینه است و همهٔ ما در کارگاه زندگی از این رو به آن رو می‌شویم حال آن که در حقیقت یک جوهر بیشتر نداریم. و از این جاست که در بوف کور هم مانند یک متن کیمیاگری، سخن از تجزیه و فساد و فسخ و مخلوط و اکسیر است:

«این احساس از دیرزمانی در من پیدا شده بود که زنده زنده تجزیه می‌شدم... همیشه یک نوع فسخ و تجزیهٔ غریبی را طی می‌کردم... یک توده در حال فسخ و تجزیه بودم. گویا همیشه این‌طور بوده و خواهم بود، یک مخلوط نامتناسب عجیب» (ص ۷۲)، «یک بوگام داسی چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیر مرگ که آسودگی همیشگی می‌بخشد» (ص ۶۱).

مهم‌ترین عناصری که به ساخت واحد همهٔ صحنه‌ها و حادثه‌های این رمان شکل داده اند تکرار نقش شراب و نقاشی روی قلمدان و گلدان و خندهٔ پیرمرد است. بعد از این‌ها از عناصر دیگری از قبیل لباس سیاه دختر، جویدن انگشت، درخت سرو، نیلوفر، تاریکی و چراغ... نیز می‌توان نام برد.

در سمبلیسم شراب، معنای مرگ هم هست زیرا نشئه شراب مانند سکرات مرگ است. سهراب سپهری هم انگور را در هاله‌های معنائی مرگ دیده است: «مرگ با خوشهٔ انگور می‌آید به دهان».

در بوف کور بسیاری از صحنه‌ها که با مفهوم مرگ همراه است با شیشهٔ شرابی که در روی رف است یا شعری که گزمه‌ها دربارهٔ شراب ملک ری می‌خوانند تداعی می‌شود. راوی زن اثیری را که شاید خود مرده بوده است دوباره با شرابی که در آن زهر مارناگ است و در روز تولدش انداخته‌اند و به او به ارث رسیده است می‌کشد. مارناگ یادآور مادرش

بوگام داسی است که چون مار می‌رقصد و پدر یا عموی راوی را در معرض نیش مارناگ قرار داده بود. مرگ لکاته هم بی‌ارتباط به شراب نیست، چون وقتی راوی می‌خواهد به سراغ او برود، آواز گزمه‌های مست را می‌شنود که در دل شب می‌خوانند:

بیا بریم که می خوریم　　شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم کی خوریم؟!

یکی دیگر از تکرارهای پرمعنی، نقاشی روی قلمدان است که عین آن صحنه را راوی از سوراخ هواخور بالای رف دیده بود و بعداً هم عین آن مجلس را روی کوزه‌یی که در قبرستان ری پیدا شده است مشاهده می‌کند. نقاشی، تصویر پیرمردی را نشان می‌دهد که زیر سرو نشسته است. دختر جوانی که لباس سیاه پوشیده، می‌خواهد به او گل نیلوفری بدهد، امّا نمی‌تواند، چون بین آن‌ها یک جوی آب فاصله است.

این تصویر سمبلیک است: پیرمرد انسان نوعی است و دختر جوان که لباس عزا و مصیبت پوشیده است روح زندگی، آرزوی جاودانگی و صلح است که نمی‌تواند به او گل عرفان و وحدت و سعادت را تسلیم کند. آب جوی مظهر گذشت زندگی و سالیان و عمر است.

طرفه این که در بسط و توسعهٔ تدریجی رمان متوجه می‌شویم که پیرمرد همان راوی است و زن جوان، همان زن اثیری است و راوی نقاش در حقیقت زندگی خودش را روی قلمدان سی‌کشیده است. انتخاب قلمدان هم برای نقاشی بی‌حکمت نیست، زیرا راوی در بخش دوم نویسنده است و این‌بار به جای نقاشی با نوشتن زندگی خود را مرور می‌کند.

بدین‌ترتیب باید اذعان کرد که بوف کور ساختار هنری بغایت منسجم و پیچیده‌یی دارد که هم با ساختارهای هنری رمان‌های جدید همخوان است و هم ریشه در اعماق هنرهای اصیل خودمان دارد. آن چه در آغاز رمان

مطرح می‌شود (نقاشی روی قلمدان و منظرهٔ سوراخ رف) در آخر رمان هم تکرار می‌شود: راوی همان پیرمردی می‌شود که زیر سرو نشسته بود (زیرا زن اثیری را در پای درخت سرو دفن کرده بود). و بدین‌ترتیب زمان و مکان درهم شکسته می‌شوند و اجزاء مختلف آن در منطقی دیگر به هم وصل می‌شوند.

مشغله‌برانگیزترین نکتهٔ ساختاری بوف‌کور ربط دو روایت به ظاهر مختلف بخش اول و دوم کتاب به هم است. به نظر من تمام صحنه‌ها و گفتارهای این دو بخش به نحوی تکرار یکدیگرند. کنجکاوی در یافتن ارتباط این دو بخش، ناخودآگاه ذهن خواننده را در تمام طول مطالعهٔ رمان به خود مشغول می‌دارد. مثلاً در بخش اول کوشش نقاش این است که چشم‌های زن اثیری را بر روی کاغذ بیاورد و در بخش دوم وقتی لکاته را به ظاهر ناخواسته می‌کشد می‌گوید: «دیدم چشم او میان دستم بود و تمام تنم غرق خون شده بود» (ص ۱۲۶). در بخش اول وقتی به سوی گورستان می‌رود خانه‌های عجیبی به اشکال مکعب، منشور و مخروطی می‌بیند. در بخش دوم وقتی دوتا کلوچه از رف برمی‌دارد و به کوچه‌های خلوت می‌زند، باز همین خانه‌ها را با دریچه‌های کوتاه و تاریک می‌بیند (ص ۷۵). در بخش اول (ص ۳۶) در مورد آن خانه‌ها می‌نویسد: «مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست درین خانه‌ها مسکن داشته باشد». در بخش دوّم (ص ۷۵) در شرح آن خانه‌های عجیب عین همین جمله‌ها را تکرار می‌کند: «مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد».

ساختار سبکی بوف‌کور

از میان سبک‌شناسانی که کوشیده‌اند بین سبک و روان نویسنده ارتباط برقرار کنند از همه نامبردارتر لئو اسپیتزر Leo spitzer (۱۹۶۰-۱۸۸۷) است که در وین تربیت شده بود و تحت تأثیر یافته‌های نوین فروید در روانکاوی بود. روش او در سبک‌شناسی به دایرهٔ واژه‌شناختی یا

فقه‌اللغوی Philological circle معروف است. در این روش نخست باید اثری را خواند و خواند و خواند تا مجذوب آن شد و با فضای کلی آن اُنس گرفت. در این صورت ممکن است یک یا چند مختصهٔ سبکی تکرارشوندهٔ آن (Recurrent stylistic idiosyncrasies) بر سبک‌شناس رخ نماید. او خود در این مورد واژهٔ Click را به‌کار می‌برد: مختصّهٔ سبکی در ذهن جرقه می‌زند. در مرحلهٔ دوم باید به دنبال توضیح و تفسیر روانشناسانهٔ این مختصات تکرارشونده رفت و در یافتن ارتباط بین آن‌ها و جان و خرد نویسنده، مجاهده کرد. در مرحلهٔ سوم که مرحلهٔ نهائی است باید برای تأیید و تأکید یافته و نظر خود، دوباره از مرکز به سطح اثر بازگشت و مختصات و شواهد و مدارک دیگری را باز جُست.

با این روش اگر کسی بوف‌کور را مکرر در مکرر بخواند متوجه چند نشانهٔ سبکی بارز می‌شود که از همه مهم‌تر تکرار است که مصادیق متعددی دارد. مثلاً یکی از آن تکرار عدد دو و مضرب آن چهار در سرتاسر داستان است: دو ماه و چهار روز، دو درهم و چهار پشیز، دو سال و چهار ماه، دو دریچه، دوتا کلوچه، دو یابوی سیاه لاغر، دو قران و یک عباسی... این مختصهٔ واژه‌شاختی می‌تواند مبین آرزوی شدید و میل باطنی نویسنده در جهت تحقق یک وحدت آرمانی در این جهان دوگانگی‌ها و دوروئی‌ها باشد.

اگر بخواهیم از مرکز اثر که همین طرح تضاد و کوشش در جهت وحدت است به سطح بیائیم تا مدارک و شواهد دیگری بیابیم، علاوه بر متن خود رمان، می‌توانیم به زندگی هدایت متوسل شویم: هدایت در تمام طول زندگی خود از همه نظر تنها بود، منزوی زیست و ازدواج نکرد و هیچگاه نتوانست با این جهان تعارض‌ها و ریاها و نفاق‌ها به وحدت رسد. او در آرزوی آن معشوق اثیری بود که با او یکی باشد، امّا هیچگاه موفّق نشد و سرانجام در همان تنهائی غریبانهٔ خود در پاریس دست به خودکشی زد.

از این روست که همهٔ پرسوناژهای داستان بوف‌کور در نهایت یک نفر

بیش نیستند. همهٔ مردان یک مرد و همهٔ زنان یک زنند و این زن و مرد کلی هم در حقیقت یک نفرند، یعنی دو جنبهٔ مذکر و مؤنث یک وجودند، یک وجود کلّی.[۶۰]

از مصادیق دیگر تکرار، تکرار نقاشی روی قلمدان (که همیشه یک جور می‌شد)، تکرار نقش شراب (در ارتباط با مرگ)، تکرار خندهٔ پیرمرد قوزی یا خزرپنزری... است که قبلاً از آن‌ها سخن گفته‌ام.

در اینجا از چند مسألهٔ زبانی چشمگیر که توجه خواننده را به خود جلب می‌کنند سخن می‌گویم:

۱ ـ وفور لغات عامیانه (که استادانه کنار لغات ادبی قرار گرفته‌اند):

کنفت: «من مطمئنم که نگاه یک نفر بیگانه، یک آدم معمولی او را کنفت و پژمرده می‌کرد» (ص ۲۰).

دزدکی: «هرگز، فقط او را دزدکی و پنهانی از یک سوراخ، از یک روزنهٔ بدبخت پستوی اطاقم دیدم» (ص ۲۱).

چارودار: «حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود، برای یک دسته آدم‌های بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات‌فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود» (ص ۹۹).

نمونه‌های دیگر را می‌توان در فهرست لغاتی که در پایان کتاب آورده‌ام جست.

امّا با وجود این لغات عامیانه، زبان بوف‌کور به‌طور کلی ادبی است: زبان ادبی امروز که در آن لغات محاوره‌یی امروزی هم هست و این دلیل بر اصالت سبک است.

۲ ـ آوردن ضمیر منفصل که ظاهراً زاید است و حکم حشو را دارد:

«در هوای بارانی که از زندگی رنگ‌ها و بی‌حیائی خطوط اشیاء می‌کاهد، من یک نوع آزادی و راحتی حس می‌کردم» (ص ۲۲)، «هیچ وقت من به این صرافت نیفتاده بودم» (ص ۱۵)، «مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام» (ص ۱۸)، «برای این که او را بهتر ببینم من خم شدم» (ص ۲۵).

بیشترین ضمیر حشو «من» است امّا گاهی هم «او» را زاید آورده است:
«هرچه به صورتش نگاه کردم مثل این بود که او از من به کلی دور است. ناگهان حس کردم که من به هیچ‌وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم» (ص ۲۵).

۳ ـ حذف «را» مفعولی تحت تأثیر زبان محاوره[۶۱]:
«می‌خواستم محلی [را] که روز سیزده‌بدر او را در آنجا دیده بودم پیدا بکنم» (ص ۲۱)، «کارد دسته استخوانی [بی را] که در پستوی اطاقم داشتم آوردم و خیلی با دقت اول لباس سیاه نازکی [را] که مثل تارعنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود ـ تنها چیزی که بدنش را پوشانده بود ـ پاره کردم» (ص ۳۳)، «می‌خواستم این شکلی [را] که ظاهراً بی‌حرکت و به یک حالت بود، سر فارغ از رویش بکشم... یعنی آن موهومی [را] که از صورت او در من تأثیر داشت پیش خودم مجسّم بکنم... و خط‌هائی [را] که از صورت او در من تأثیر داشت پیش خودم مجسّم بکنم... و خط‌هائی [را] که از صورت او انتخاب می‌کردم روی کاغذ بیاورم» (ص ۳۰ و ۲۹)، «اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم، سایه‌یی که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه [را که] می‌نویسم با اشتهای هرچه تمامتر می‌بلعد» (ص ۱۰)، «می‌خواستم این دیوی [را] که مدت‌ها بود درون مرا شکنجه می‌کرد بیرون بکشم» (ص ۴۹)، «می‌خواستم این چشم‌هائی [را] که برای همیشه به هم بسته شده بود روی کاغذ بکشم» (ص ۲۹) در جملهٔ زیر هم ضمیر «من» زاید است و هم «را» مخذوف:
«حالا من می‌توانستم حرارت تنش را حس بکنم و بوی نمناکی [را] که از گیسوان سنگین سیاهش متصاعد می‌شد ببویم» (ص ۲۶).

۴ ـ استعمال حروف اضافه به سبک و معنی قدیم:
الف: «به» به معنی برای، چنان که مثلاً «به من» را به معنی «برای من»، «در نظرم» به‌کار برده است: «آسایش به من حرام شده بود» (ص ۲۱)، «وضع آنجا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود» (ص ۴۸)، «ولی آن لکاته، این

کلمه مرا بیشتر به او حریص می‌کرد. بیشتر او را سرزنده و پرحرارت به من جلوه می‌داد» (ص ۱۱۵)، «او مثل یک منظرهٔ رؤیای افیونی به من جلوه کرد» (ص ۱۶)، «چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد» (ص ۷۱)، «باید همهٔ این‌ها را به سایهٔ خودم که روی دیوار افتاده است توضیح بدهم» (ص ۱۳)، «یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد» (ص ۱۱).

وگاهی «به من» به معنی «مرا» آمده است:

«به من سرزنش می‌داد» (ص ۱۱۸)، «در صورتی که عقلم به من سرزنش می‌کرد» (ص ۷۲)، «دایهٔ پیرم که مونس مرگ تدریجی من شده بود به من سرزنش می‌کرد» (ص ۶۷).

بدین‌ترتیب می‌توان گفت که مفعول را با حرف اضافه «به» می‌آورد نه با حرف نشانهٔ «را»: «و توی دلم به خودم ملامت می‌کردم» (ص ۷۲).

ب: «به» به معنی با:

«این پیشآمد وحشت‌انگیز که به اولین نگاه به نظر من آشنا آمد» (ص ۱۸)، «به یک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت» (ص ۲۰)، «به صورت او آشنا بودم مثل این بود که در بچگی همین صورت را دیده بودم» (ص ۹۲).

ج: حروف اضافه به جای یکدیگر:

از به جای با:

«آیا احساسات و فکر هم بعد از ایستادن قلب از بین می‌روند و یا تا مدتی از باقیماندهٔ خونی که در عروق کوچک هست زندگی مبهمی را دنبال می‌کنند» (ص ۹۸).

در به جای به:

«از کنار کوه گذشتم، در یک محوطهٔ کوچک باصفائی رسیدم» (ص ۷۷)، «در اطاقم که برگشتم» (ص ۱۱۸)، «به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می‌آمد در محیط اصلی خودم برگشته‌ام» (ص ۴۸).

۵ ـ حذف حروف اضافه که از مختصات زبان محاوره است:

«گونه‌هایم سرخ و [به] رنگ گوشت جلو دکان قصابی شده بود» (ص ۶۷)، «بالاخره حکیم‌باشی را خبر کردند... او افتخار می‌کرد دوای قوت باه به پدربزرگم داده، خاکه شیرینات [در] حلق من ریخته و فلوس به ناف عمه‌ام بسته است» (ص ۶۸)، «همهٔ مردم [به] بیرون شهر هجوم آورده بودند» (ص ۱۴).

۶ـ استعمال «یک» به عنوان علامت وحدت که در اکثر موارد زاید است و در نثر قدیم نبوده است ولی امروزه رایج شده است:

«شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلی بکنم» (ص ۱۰).

در جملهٔ زیر «یک» و «یاء وحدت» را با هم آورده است که به لحاظ دستور زبان غلط است:

«اطراف من یک چشم‌انداز جدید و بیمانندی پیدا بود» (ص ۳۵).

و در جملهٔ زیر هم از یک به عنوان علامت وحدت استفاده کرده است و هم از «ی» (تلفیق زبان ادبی و غیرادبی): «شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خراب می‌دید» (ص ۳۲).

۷ـ حذف فعل پارهٔ اول جمله به قرینهٔ پارهٔ دوم:

«تنم خیس عرق و حرارت سوزانی روی گونه‌هایم شعله‌ور بود» (ص ۸۲)، «دیدم لباسم خاک‌آلود، پاره و خون لخته شدهٔ سیاهی به آن چسبیده بود» (ص ۳۹)، «هوا دوباره ابر و باران خفیفی شروع شده بود» (ص ۳۳)، «گونه‌هایم سرخ و رنگ گوشت جلو دکان قصابی شده بود» (ص ۶۷).

۸ـ حذف فعل بدون قرینه:

«چشم‌های بیمار سرزش‌دهندهٔ او خیلی آهسته باز و به صورت من خیره نگاه کرد» (ص ۳۱)، «یخه‌اش باز و سینهٔ پشم‌آلودش دیده می‌شد» (ص ۱۴)، «حس می‌کردم که امروز دلم تهی و بته‌ها عطر جادوئی آن زمان را گم کرده بودند» (ص ۷۶)، «ریشم نامرتب ولی یک حالت روحانی و کَشنده پیدا کرده بودم» (ص ۱۰۵)، «دهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌داد» (ص ۲۷).

۹ـ آوردن فعل مفرد برای فاعل جمع غیرجاندار:

«در تاریکی بود که افکار گم شده‌ام، ترس‌های فراموش شده، افکار مهیب باورنکردنی که نمی‌دانستم در کدام گوشهٔ مغزم پنهان شده بود، همه از سر تو جان می‌گرفت، راه می‌افتاد و به من دهن‌کجی می‌کرد» (ص ۹۲).

و گاهی هم فعل جمع است:

«ابرهای سنگین باردار، قلّهٔ کوه‌ها را در میان گرفته، می‌فشردند» (ص ۳۶).

و گاهی برای فاعل غیرجاندار هم فعل مفرد آورده است و هم فعل جمع:

«بعضی جاها فقط تنه‌های بریده و درخت‌های کج و کوله دور جاده را گرفته بودند و پشت آن‌ها خانه‌های پست و بلند... دیده می‌شد که گل‌های نیلوفر کبود از لای آن‌ها درآمده بود» (ص ۳۶).

این مورد (فعل مفرد و جمع) را در مورد فاعل جاندار هم اعمال کرده است:

«کرم‌های کوچکی به تنم چسبیده بود که درهم می‌لولیدند» (ص ۳۹)، «در میان خون دلمه شده و کوم‌هائی که درهم می‌لولیدند دو چشم درشت سیاه دیدم که بدون حالت رک زده به من نگاه می‌کرد» (ص ۳۹).

۱۰ ـ آوردن «ب» بر سر فعل مضارع که از مختصات زبان محاوره است:

«هرگز نمی‌خواستم او را لمس بکنم» (ص ۱۸)، «چندین‌بار خواستم بروم از روزنهٔ دیوار نگاه بکنم» (ص ۱۸)، «آیا می‌توانستم بکلی صرف‌نظر بکنم؟» (ص ۱۹)، «چگونه می‌توانستم فراموش بکنم؟» (ص ۲۱)، «شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلی بکنم، نه‌فقط اطمینان حاصل بکنم و یا اصلاً خودم بتوانم باور بکنم» (ص ۱۰).

و ظاهراً فقط یک جا به جای «بکنم»، «کنم» آورده است:

«بی آن‌که احساس خستگی کنم» (ص ۱۰۰).

۱۱ ـ اشکال در مطابقهٔ افعال (مثلاً به جای مضارع استمراری (اخباری) ماضی استمراری و به جای ماضی نقلی، ماضی بعید به کار می‌برد):

«آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر

را دیده بودند که رابطهٔ مرموزی میان آن‌ها وجود داشته است؟» (ص ۱۸)، «بعد حس کردم که زندگی من رو به قهقرا می‌رفت» (ص ۴۷)، «به نظرم می‌آمد که این قصه‌ها سن مرا به عقب می‌برد و حالت بچگی در من تولید می‌کرد» (ص ۶۸)، «بی‌اختیار حس کردم که می‌*خواستم* از او تقلید بکنم» (ص ۹۶).

در جملات زیر:

«امّا هیچ اثری... ازکسانی که آنجا دیده بودم پیدا نکردم. آن‌قدر شب‌ها جلو مهتاب زانو به زمین زدم، از درخت‌ها، از سنگ، از ماه... استغاثه و تضرّع کرده*ام* و همهٔ موجودات را به کمک *طلبیده‌ام*، ولی کمترین اثری از او ندیدم» (ص ۱۹).

یا باید به جای ماضی‌های نقلی، ماضی ساده باشد و یا به جای ماضی‌های ساده، ماضی نقلی آمده باشد.

مخصوصاً در جملاتی که مفاد آن‌ها شک و تردید است و با ادات شک و تردید همراهند به جای ماضی التزامی یا ماضی نقلی، ماضی بعید به‌کار می‌برد:

«انگاری که او را در سیاه‌چال با یک اژدها انداخته بودند» (ص ۶۴)، «انگاری که وزن سنگینی صورتش را پائین کشیده بود» (ص ۸۳)، «مثل این بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند» (ص ۲۴).

یا ـ مانند جملات غیرمشکوک و غیرتردیدی ـ به جای مضارع (استمراری) اخباری، ماضی استمراری و به جای ماضی نقلی، ماضی بعید به‌کار می‌برد:

ولی به نظر می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمی‌شد» (ص ۱۵)، «به نظرم آمد خواب دیشب آن‌قدر دور و محو شده بود، مثل این که چند سال قبل وقتی که بچه بوده‌ام دیده‌ام» (ص ۸۳).

۱۲ ـ در عبارات گاهی ضعف تألیف دیده می‌شود و گاهی اساساً غلطند. برخی از این جملات ممکن است به لحاظ زبان محاوره، طبیعی باشند و در گفتگوهای روزانه نظایر آن‌ها را شنیده باشیم، امّا به لحاظ زبان

نوشتاری درست به نظر نمی‌رسند و به قول قدما فصیح نیستند. بوف کور اثری تقریباً سمبولیستی است و در همهٔ آثار سمبولیستی زبان روشن و صریح نیست و در آن‌ها قواعد بلاغی و دستوری رعایت نمی‌شود:

«چون از حالت چشم‌های او خجالت می‌کشیدم، به من سرزنش می‌داد» (ص ۱۱۸)، «اگر دایم همهٔ تنم را مواظبت می‌کردم و بی‌اراده متوجهٔ آن نبودم قادر بود که کارهائی از آن سر بزند که هیچ انتظارش را نداشتم» (ص ۷۲)، «حق به جانب آن‌ها بود، چون تا درجه‌یی که من ذلیل شده بودم باورکردنی نبود» (ص ۶۷)، «در راکه باز می‌کنند عمویم از اطاق بیرون می‌آید ولی صورتش پیر و شکسته و موهای سرش از شدت بیم و هراس، صدای لغزش و سوت مار خشمگین که چشم‌های گرد شرربار و دندان‌های زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز که منتهی به یک برجستگی شبیه به قاشق و سر کوچک می‌شده، از شدت وحشت با موهای سفید از اطاق خارج می‌شود» (ص ۶۰)، «می‌خواستم این شکلی که خیلی آهسته و خرده‌خرده محکوم به تجزیه و نیستی بود، این شکلی که ظاهراً بی‌حرکت و به یک حالت بود، سر فارغ از رویش بکشم» (ص ۲۹)، «صورتش را که با شال‌گردن پهنی پیچیده بود دیده نمی‌شد» (ص ۳۴)، «مرد قصاب را می‌دیدم، ولی حرکات او که از دریچهٔ اطاقم ترسناک، سنگین و سنجیده به نظرم می‌آمد، از این بالا مضحک و بیچاره جلوه می‌کرد، مثل چیزی که این مرد نباید کارش قصابی بوده باشد و بازی درآورده بود» (ص ۹۶)، «جاروکه تمام شد به اطاقم برگشتم و یک تصمیم گرفتم» (ص ۹۶)، «بی‌اختیار حس کردم که می‌خواستم از او تقلید بکنم، لازم داشتم که این کیف را بکنم» (ص ۹۶)، «اصلاً جرئت سابق از من رفته بود» (ص ۹۴)، «پیرهائی هستند که با لبخند می‌میرند، مثل این که خواب به خواب می‌روند و یا پیه‌سوزی که خاموش می‌شود» (ص ۹۸)، «روبروی او دختری با لباس سیاه بلند و با حرکت غیرطبیعی، شاید یک بوگام داسی است، جلو او می‌رقصد» (ص ۱۰۴).

گاهی در جمله، حذفی دیده می‌شود که دقیقاً معلوم نیست مربوط به نثر نویسنده است یا اشتباه در حروف‌چینی، امّا من احتمال می‌دهم که مسامحه از خود نویسنده باشد:

«چندین‌بار این فکر برایم [پیش] آمده بود» (ص ۹۸)، «زندگی من به نظرم همان‌قدر غیرطبیعی، نامعلوم و باورنکردنی می‌آمد که نقش روی قلمدانی که با [قلم] آن مشغول نوشتن هستم» (ص ۱۰۴)، «باید همهٔ این‌ها را بنویسم تا ببینم که [امر] به خودم مشتبه نشده باشد» (ص ۱۳).

«این آینهٔ جذاب همهٔ هستی مرا تا آنجائی که فکر بشر [از درک آن] عاجز است به خودش کشید» (۸۷)، «مثل انعکاس خنده‌یی بود که از میان تهی [کذا] بیرون آمده باشد» (ص ۱۷)، «به آن دو اسب سیاه لاغر مثل [جسد] تشریح بسته شد» (ص ۳۴)، «مدتی بی‌حرکت [روی] یک گله دیوار کز می‌کنند» (ص ۹۴).

من این‌گونه جملات ضعیف و غیرفصیح را هم در کنار جملات فصیح و زیبا و ادبی بوف‌کور به لحاظ سبکی معنی‌دار می‌دانم، این هم یکی دیگر از مصادیق تضاد است که از بنیادهای ساختاری بوف‌کور است.

۱۳ ـ تکرار غیرضروری فاعل در جملات طولانی که از مختصات زبان محاوره‌یی است:

«... او با آن اندام اثیری، باریک و مه‌آلود، با آن دو چشم متعجب و درخشان که پشت آن زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و می‌گداخت، او دیگر متعلق به این دنیای پست درنده نیست» (ص ۱۲).

۱۴ ـ تقدیم مسند که از مختصات زبان محاوره‌یی است:

«اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم» (ص ۱۲).

یا تقدیم مفعول به فاعل: «آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام؟» (ص ۱۳).

۱۵ ـ لغات و ترکیبات و اصطلاحات در معانی غیرمعمول یا در صورت‌های غیرمعمول:

برای این که به معنی تا:

«به یک نگاه کافی بود، برای این که آن فرشتهٔ آسمانی... تأثیر خودش را در من بگذارد» (ص ۱۷).

کمترین نشانه‌یی از به معنی کوچکترین نشانه‌یی از:

«کمترین نشانه‌یی از روزنهٔ دیوار دیده نمی‌شد» (ص ۱۹).

سخت‌تر به معنی شدیدتر و قوی‌تر:

«صورت او خیلی سخت‌تر از پیش جلوم مجسم می‌شد» (ص ۲۱)، «خیلی سخت‌تر از همیشه، صورت هول و محو او... جلو چشمم مجسم بود» (ص ۲۲).

۱۶ ـ اساس کتاب بوف کور به لحاظی بر وهم و تردید و شک است چون در حال توصیف جهانی مجهول و وهمی است. و این در زبان او به انحاء مختلف از قبیل استفاده از ادات شک و تردید و جملات سؤالی منعکس شده است:

الف: وفور جملات سئوالی (به طوری که کمتر صفحه‌یی از آن خالی است) که غالباً جنبهٔ استفهام انکاری دارند:

«آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟» (ص ۱۸)، «آیا می‌توانستم از دیدارش به کلی چشم بپوشم» (ص ۱۸)، «آیا می‌توانستم به کلی صرف‌نظر بکنم؟» (ص ۱۹)، «چگونه می‌توانستم فراموش بکنم؟» (ص ۲۱)، «چطور می‌توانستم آسایش داشته باشم؟» (ص ۲۱).

و البته در موارد متعددی جنبهٔ استفهام انکاری ندارند و مفید شک و تردیدند:

«آیا من حقیقةً با او ملاقات کرده بودم؟» (ص ۲۱)، «آیا من افسانه و قصّهٔ خودم را نمی‌نویسم؟» (ص ۶۹).

یا به ماهیت مسأله‌یی فلسفی و مجهول و از طرفی مهم تأکید دارند:

«آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟» (ص ۹).

ب: وفور ادات شک و تردید:

«مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده» (ص ۱۸)، «شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌روئیدند» (ص ۳۲)، «به فکرم رسید که شاید گرسنه و یا تشنه‌اش باشد» (ص ۲۵)، «امّا مثل این که به من الهام شد» (ص ۲۵).

۱۷ ـ آوردن صفات و مسندها و به طور کلی واژگان ناهمخوان deviant در محور همنشینی که به نثر او جنبهٔ خلاقی داده است. به لحاظ سبک‌شناسی می‌توان گفت که نگرش و بینش نو، او را به زبان نوی کشانده است:

«زندگیم برای همیشه بیهوده و گم شده است» (ص ۲۰)، «هرگز، فقط او را دزدکی و پنهانی از یک سوراخ، از یک روزنهٔ بدبخت پستوی اطاقم دیدم» (ص ۲۱)، «در این لحظه افکارم منجمد شده بود» (ص ۲۸)، «و سرمای لزج خون را روی تنم حس کردم» (ص ۴۰)، «آسایش گوارائی سر تا پایم را فراگرفت» (ص ۴۲)، «و بوی نمناکی که از گیسوان سنگین سیاهش متصاعد می‌شد ببویم» (ص ۲۶)، «مثل این بود که باران افکار تاریک مرا می‌شست» (ص ۲۲)، «در هوای بارانی که از زندگی رنگ‌ها و بی‌حیائی خطوط اشیاء می‌کاهد» (ص ۲۲).

«تاریکی عمیقی که در روح من پائین آمده بود» (ص ۴۰)، «شب‌هائی که تاریکی چسبنده، غلیظ و مسری دارند» (ص ۱۰۰)، «او با آن اندام اثیری، باریک و مه‌آلود» (ص ۱۲).

۱۸ ـ و در تحقق همین زبان خلاق است که در بوف‌کور تشبیهات غریب و بی‌سابقه‌یی دیده می‌شود. به طور کلی، مشبّه‌های مجهول او را به مشبّه‌به‌های عجیب و از طرف دیگر مؤثر و زیبائی رسانده است و در همهٔ موارد وجه‌شبه یعنی نگاه نویسنده سخت قابل تأمل است:

«لای در اطاق را مثل دهن مرده باز گذاشته بود» (ص ۱۷)، «چشم‌های خستهٔ او، مثل این که یک چیز غیرطبیعی که همه کس نمی‌تواند ببیند، مثل این که مرگ را دیده باشد، آهسته به هم رفت» (ص ۲۵)، «در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم، چشم‌های تر و براق، مثل گوی الماس

سیاهی که در اشک انداخته باشند. در چشم‌هایش، در چشم‌های سیاهش شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست و جو می‌کردم پیدا کردم (ص ۲۴)، «گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت سرش گره زده بود» (ص ۵۹)، «آسمان سیاه و قیراندود مانند چادر کهنهٔ سیاهی بود که به وسیلهٔ ستاره‌های بیشمار درخشان سوراخ سوراخ شده باشد» (ص ۹۱)، «صورت هول و محو او مثل این که از پشت ابر و دود ظاهر شده باشد» (ص ۲۲)، «مثل نر و مادهٔ مهرگیاه به هم چسبیده بودیم، اصلاً تن او مثل تن مادهٔ مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت. دهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌داد. تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود» (ص ۲۷). «دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته، جلو من بود» (ص ۱۸).

یک نکتهٔ جالب در تشبیهات او این است که مشبه به حالات و رفتار خاص انسان تشبیه می‌شود و این یکی از مصادیق و شواهد درونگرائی نویسنده است:

«از پشت ابر، ستاره‌ها مثل حدقهٔ چشم‌های براقی که از میان خون دلمه شدهٔ سیاه بیرون آمده باشد، روی زمین را نگاه می‌کردند... درخت‌های پیچ در پیچ با شاخه‌های کج و کرله مثل این بود که در تاریکی از ترس این که مبادا بلغزند و زمین بخورند دست یکدیگر را گرفته بودند» (ص ۴۲)، «خورشید مثل چشم تب‌دار» (ص ۷۵)، «ماههٔ گرم نمناک را در مشتم می‌فشردم، مثل گوشت سفت تن دختری بود که در آب افتاده باشد و لباسش را عوض کرده باشد» (ص ۷۸)، «این پنجره‌ها به چشم‌های گیج کسی که تب هذیانی داشته باشد شبیه بود» (ص ۳۶).

۱۹ ـ ذهنیت جدید و نگرش‌های نوین او را مجبور به وضع لغات و ترکیبات تازه و گزینش‌های بی‌سابقه می‌کند:

«این شعاع آفتاب نبود بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلّی کرد» (ص ۱۱).

۲۰ ـ جملات عجیب و مبهم از نظر معنی:

«مثل این که همهٔ عناصر، قانون مقدس آرامش هوای سوزان، قانون سکوت را مراعات کرده بودند» (ص ۷۵)، «سایه‌های لرزان دیوارهائی که زاویهٔ آن‌ها محو شده بود، مانند کنیزان و غلامان سیاه‌پوست در اطراف من پاسبانی می‌کردند» (ص ۷۷).

«ولی من در مقابل این گلوئی که برای خودم بودم بیش از یک نوع اثبات مطلق و مجنون چیز دیگری نبودم» (ص ۱۰۰).

۲۱ ـ چنان که قبلاً مکرّراً گفته‌ام یکی از مهم‌ترین مختصّات ساختاری بوف کور تکرار است و بدیهی است که این تکرار صحنه‌ها و حوادث، در لغات و جملات و تعبیرات نیز منعکس می‌شود:

«دهنش [زن اثیری] گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌داد» (ص ۲۷)، «لب‌های او [برادرزنش] طعم کونهٔ خیار می‌داد، تلخ مزه و گس بود» (ص ۸۰).

«به موجودات بی‌جان پناه بردم، رابطه‌یی بین من و جریان طبیعت، بین من و تاریکی عمیقی که در روح من پائین آمده بود تولید شده بود» (ص ۴۰)، «زندگیم مربوط به همهٔ هستی‌هائی می‌شد که دور من بودند... وابستگی عمیق و جدائی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیلهٔ رشته‌هائی نامرئی، جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود... درین لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت داشتم» (ص ۲۸).

«اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم، سایه‌یی که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هرچه تمام‌تر می‌بلعد. برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم: ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم» (ص ۱۰)، «من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجالتاً برایم ضروری شده است می‌نویسم، من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم. این سایهٔ شومی که جلو روشنائی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آن چه

می‌نویسم به دقت می‌خواند و می‌بلعد... اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند. فقط او می‌تواند مرا بشناسد، او حتماً می‌فهمد» (ص ۵۱).

لغات و جملات شبیه را مکرراً در توصیف خندهٔ زننده و خشک پیرمرد، شرح نقاشی، حرکت اسب‌ها، حالت چشم‌ها، توصیف شکل خانه‌ها... می‌بینیم.

بدین‌ترتیب آن چه در نثر این کتاب به لحاظ سبکی اهمیت دارد عبارت است از:

۱ ـ عناصری که مربوط به نثر خلاق است از قبیل واژگان ناهمخوان و مشبّه‌به‌های عجیب و وجه شبه‌های تازه.

۲ ـ عناصری که مربوط به زبان محاوره است مانند حذف را و آوردن «ب» بر سر فعل مضارع...

۳ ـ عناصری که مربوط به نادرستی به‌کارگیری زبان نوشتاری است مانند عدم تطابق افعال و جملاتی که روان و فصیح نیستند.

امّا به طور خلاصه باید گفت که نثر بوف‌کور با همهٔ فراز و نشیب‌هایش، نثری است چهره‌دار و سبک‌دار و به لحاظ تأثیر در خواننده، مسلماً باید آن را بلیغ خواند. آوردن واژگان ناهمخوان که جنبهٔ بلاغی دارند و به طور کلی عدول از هنجارهای زبان (deviation from the norm) به طرز هنری، استعاره و فورگراندینگ (Foregrounding)های بدیع، مشبّه‌به‌های غریب و طولانی ـ گاه در حد یک جمله ـ که همه و همه مبیّن تلاش بی‌پایان نویسنده در به تصویر درآوردن ذهنیتی غریب و تازه‌اند، به نثر کتاب سیمائی منحصربه‌فرد داده است. و جالب این است که این همه زیبائی و تأثیر در بافت نثر امروزی که سرشار از لغات عامیانه است متجلّی شده است نه نثر به اصطلاح فصیح و هموار سنتی. آری فصاحت و بلاغت هر دوره‌ئی را باید در آثار نویسندگان بزرگ همان دوره جُست.

مشبّه‌به‌های دراز و عجیب او نشان می‌دهد که نویسنده برای گزارش مشبّه‌های مجهول و مبهم که معمولاً تظاهرات روح و عوالم اسرارآمیز آن است، دچار چه عرقریزان روحی‌یی بوده است. و به طور کلی خواننده در غالب موارد متوجه می‌شود که نویسنده با چه صداقتی به توصیف هرچه دقیقتر یافته‌های خود و پدیده‌های روانی پرداخته است و در جهت حفظ این صداقت است که در بسیاری از موارد از خیر لغات به اصطلاح فصیح و بلیغ سنتی و جمله‌های متعارف و هموار گذشته است.

نمونه‌یی از مشبّه‌به‌های سبک‌دار او را قبلاً مثال زدیم و اینک در چند تشبیه او تأملی می‌کنیم:

«تنهائی و انزوایی که پشت سرم پنهان شده بود مانند شب‌های ازلی غلیظ و متراکم برد» (ص ۱۰۰) مشبّه‌به شب ازلی است که محسوس نیست و از این رو وجه شبه را نمی‌توان به قول ادبا از آن به روشنی أخذ کرد، از این رو نویسنده خود وجه شبه را که غلظت و تراکم باشد ذکر کرده است (تشبیه مفصّل).

«صدای آب مانند حرف‌های بریده بریده و نامفهومی که در عالم خواب زمزمه می‌کنند به گوشم می‌رسید» (ص ۷۸).

غرض از تشبیه، تقریر و توضیح وضع مشبه در ذهن است، یعنی روشن‌تر کردن درک آن، حال آن که در مثال مورد بحث مشبّه‌به به مشبه ابهام بخشیده است، زیرا وجه شبه درک و تجسّم صدای منقطع و گنگ در عالم خواب است که مسلماً از مفهوم صدای آب اوضح نیست. و این مبین این نکته است که دید نویسنده حتی در مورد امور و پدیده‌های معمولی و متعارف نیز، درک عمیق‌تر و به طور کلی درک دیگری است.

«گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک [بود] و [آن را] در پشت سرش گره زده بود» (ص ۵۹).

شب ازلی را که امری معقول است نازل منزلهٔ محسوس قرار داده و از آن تاریکی و سیاهی‌یی را که غلیظ‌تر و سنگین‌تر از گیسوی بوگام داسی است اراده کرده است.

هم‌چنین گاهی از صفات غریبی استفاده می‌کند که مبین این نکته است که موصوف را با نگاهی دیگرگونه دیده است:

«یک چشمهٔ منحصربفرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی» (ص ۲۰).

زیرا چشمه‌ها و غارهای معمولی از عهدهٔ بیان ذهنیت او برنمی‌آیند. این است که در مباحث سبک‌شناسی گفته شده است که هر نگرش نوینی، نویسنده را مجبور به تصرف در زبان می‌کند.

«روح شکننده و موقّتی که مربوط به دنیای سایه‌های سرگودان است» (ص ۲۸).

آوردن صفات شکننده و موقّت برای روح و تصور جهانی موسوم به دنیای سایه‌های سرگودان همه مبین کوشش و صداقت هدایت در بیان هرچه دقیق‌تر ذهنیت اوست و همین کوشش و صداقت است که سبک‌ساز است.

«صورتش یک فراموشی گیج‌کنندهٔ همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد» (ص ۲۴).

آیا تاکنون کسی از صورت کسی چنین توصیفی کرده است؟ و چه قدر تلاش او در بیان یکی از صفات زن اثیری در این جمله آشکار است و تکرار صدای e در پایان کلمات چه موسیقی اسرارآمیزی به جمله داده است. نمی‌دانم چرا این جمله مرا به یاد این بیت مولانا می‌اندازد:

یک دهان خواهم به پهنای فلک　　تا به گویم شرح آن رشک ملک!

در خاتمه دریغم می‌آیدکه نمونه‌هائی ازنثر خلاق بوف‌کور را در اینجا نیاورم:

گردش شبانه

«شب آخری که مثل هر شب به گردش رفتم، هوا گرفته و بارانی بود و مه غلیظی در اطراف پیچیده بود. در هوای بارانی که از زندگی رنگ‌ها و بی‌حیائی خطوط اشیا می‌کاهد، من یک نوع آزادی و راحتی حس می‌کردم

و مثل این بود که باران افکار تاریک مرا می‌شست. در این شب آن‌چه که نباید بشود، شد. من بی‌اراده پرسه می‌زدم ولی در این ساعت‌های تنهائی، در این دقیقه‌ها که درست مدت آن یادم نیست، خیلی سخت‌تر از همیشه صورت هول و محو او، مثل این که از پشت ابر و دود ظاهر شده باشد، صورت بی‌حرکت و بی‌حالتش مثل نقاشی‌های روی جلد قلمدان، جلو چشمم مجسم بود» (ص ۲۲).

شب

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی درکرده بود. صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌روئیدند. در این وقت ستاره‌های رنگ‌پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد.» (ص ۳۲).

خواب

«شب موقعی که وجود من در سرحد دو دنیا موج می‌زد، کمی قبل از دقیقه‌یی که در یک خواب عمیق و تهی غوطه‌ور بشوم خواب می‌دیدم. به یک چشم به هم زدن، من زندگی دیگری به غیر از زندگی خودم را طی می‌کردم، در هوای دیگر نفس می‌کشیدم و دور بودم. مثل این که می‌خواستم از خودم بگریزم و سرنوشتم را تغییر بدهم. چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد. این تصویرها زندگی مخصوص به خود داشتند، آزادانه محو و دوباره پدیدار می‌شدند، گویا ارادهٔ من در آن‌ها مؤثر نبود» (ص ۷۱).

چشم‌ها

«برای من او در عین حال یک زن بود و یک چیز ماوراء بشری با خودش

داشت. صورتش یک فراموشی گیج‌کنندهٔ همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد، به طوری که از تماشای او لرزه به اندامم افتاد و زانوهایم سست شد. در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم. چشم‌های تر و برّاق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند. در چشم‌هایش، در چشم‌های سیاهش شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جستجو می‌کردم پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه‌ور شدم. مثل این بود که قوه‌یی را از درون وجودم بیرون می‌کشند. زمین زیر پایم می‌لرزید و اگر زمین خورده بودم یک کیف ناگفتنی کرده بودم» (ص ۲۴).

زبان رویهٔ دیگر فکر

اینک مطالبی را که در بحث ساختار سبکی بوف‌کور مطرح کردیم به نحو خلاصه با نظم دیگری مطرح می‌کنیم: مسألهٔ سبک مسألهٔ توأمان زبان و فکر است. هر بینشی در زبان خاصی متجلّی می‌شود، یعنی از حیث نحو، ترکیب، کاربردهای فعلی، گزینش لغات، صور خیال و حتی نقطه‌گذاری و طول جملات می‌توان بینش‌های خاصی را ردیابی کرد. مثلاً ما در شرح ساخت بوف‌کور متذکر شدیم که اساس این کتاب بر تضاد و تکرار و درونگرائی و شک و تردید است. بدیهی است که همهٔ این مطالب به نحوی در زبان بوف‌کور متجلی شده‌اند و اینک به مواردی اشاره می‌شود:

۱ ـ تضاد بین روح و جسم، روح و دنیا، مذکر و مؤنّث و تضادهای متعدد دیگر که در سرتاسر این کتاب پراکنده است و خود صراحتاً به آن اشاره کرده است «روحم همیشه با قلبم متناقض بود... گویا همیشه این طور بوده و خواهم بود: یک مخلوط نامتناسب عجیب» (ص ۷۲)، باعث وفور واژگان متضاد و ترکیبات پارادوکسی در نثر بوف‌کور شده است:

دوده‌ها مثل برف سیاه روی دست و صورتم می‌نشست ص ۱۱۳، مردهٔ متحرک ص ۶۷، سرگیجهٔ گوارا ص ۷۶، خواب عمیق و تهی ص ۷۱، تشعشع کدر ص ۴۲، پنجره‌های سیاه ص ۴۲، درخت‌ها می‌گذشتند... و

فرار می‌کردند ص ۴۲ (حال آن که درخت باید ثابت باشد)، دیوار بلورین ص ۲۴، تهدیدکننده و وعده‌دهنده ص ۴۳ (صفت چشم)، چشم‌های مهیب افسونگر ص ۴۳، می‌ترسانید و جذب می‌کرد ص ۴۳، شادی غم‌انگیز (ص ۱۶)، کونهٔ خیار ص ۱۱۴ (به لحاظ اروتیک بودن).

۲ ـ تکرار زندگی بشر نوعی به وسیلهٔ افراد مختلف، قصاب، قصاب، نویسنده، نقاش، پیرمرد قوزی و... که خود صراحتاً به آن اشاره می‌کند: «چیزی که تحمل‌ناپذیر است: حس می‌کردم از همهٔ این مردمی که می‌دیدم و میانشان زندگی می‌کردم دور هستم ولی یک شباهت ظاهری، یک شباهت محو و دور و در عین حال نزدیک مرا به آن‌ها مربوط می‌کرد» (ص ۷۳)، در تکرار واژگان و جمله‌ها متجلی شده است:

«برادر زنم روی سکو نشسته بود... من بی‌اختیار جلو رفتم. دست کردم کلوچه‌هائی که در جیبم بود درآوردم و به او دادم» (ص ۷۹)، «برادر زنم... روی سکو نشسته بود. دست کردم از جیبم دوتا کلوچه درآوردم خواستم به دستش بدهم» (ص ۹۵).

و مخصوصاً تکرار مضامین نمونه‌های بسیار دارد:

«آیا من خودم نتیجهٔ یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیات موروثی آن‌ها در من باقی نبود؟ آیا گذشته در خود من نبود» (ص ۸۹)، «آیا خمیره و حالت صورت من در اثر یک تحریک مجهول، در اثر وسواس‌ها، جماع‌ها و ناامیدی‌های موروثی درست نشده بود؟ و من که نگاهبان این‌بار موروثی بودم...» (ص ۱۱۳).

۳ ـ بوف کور آمیزه‌یی از مشاهدات و رؤیاهای خواب و بیداری، حقایق متعارف و غیرمتعارف است. حرکت در جهان تاریکی‌ها و نزدیک شدن به آشیانهٔ روح و سخن گفتن از ابهام آن است، چنان که خود نویسنده می‌گوید: «آیا در حالت رؤیا دیده بودم؟ آیا حقیقت داشت» (ص ۳۱)، و این مسائل در جملات سؤالی و استفاده فراوان از ادات شک و تردید منعکس شده است: «آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب (چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که این

زندگی دوگانه را داشته باشد؟» (ص ۲۶)، «آیا لازم داشتم که دوباره آن‌ها را ببینم؟ آیا به قدر کافی در فکر و مغز من مجسم نبودند؟ (ص ۳۰)، «به نظرم آمد تا مدتی که کوزه روی رف است خوابم نخواهد برد (ص ۸۲)، «به نظرم آمد خواب دیشب آن‌قدر دور و محو شده بود مثل این که چند سال قبل وقتی که بچه بودم دیده‌ام» (ص ۸۳).

۴ ـ فضای مبهم کتاب و پیچیدگی موضوع و مطالب آن منجر به جملات عجیب و غریب (از نظر معنی) شده است:

«گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت سرش گره زده بود» (ص ۵۹)، «ولی من در مقابل این گلوئی که برای خودم بودم بیش از یک نوع اثبات مطلق و مجنون چیز دیگری نبودم. فشاری که در موقع تولید مثل دو نفر را برای دفع تنهائی به هم می‌چسباند در نتیجهٔ همین جنبهٔ جنون‌آمیز است که در هرکس وجود دارد و با تأسفی آمیخته است که آهسته به سوی عمق سرگ متمایل می‌شود...» (ص ۱۰۰)، «همه جا آرام و گنگ بود مثل این که همهٔ عناصر قانون مقدس آرامش هوای سوزان، قانون سکوت را مراعات کرده بودند» (ص ۷۵).

۵ ـ یکی از جلوه‌های درونگرائی در زبان تشبیه اشیا و امور به حالات انسانی است: «خورشید مثل چشم تب‌دار، پرتو سوزان خود را از ته آسمان نثار منظرهٔ خاموش و بیجان می‌کرد» (ص ۷۵)، «درخت‌های پیچ در پیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس این که مبادا بلغزند و زمین بخورند دست یکدیگر را گرفته بودند» (ص ۴۲).

۶ ـ مواجهه با امور و حالات غریب و نو و غیرمتعارف و دید تازهٔ او نسبت به محیط، باعث شده است که در توصیفات خود از صفات غیرمتعارف و غیرمعمول استفاده کند:

تن مهتابی خنک او ص ۱۲۴، تن گوارا ص ۱۲۴، یک دریای مبهم و مخلوط ص ۱۱۵، حالت شهوت‌انگیز ناامید ص ۱۰۳، اشیاء باطش همه مرده ص ۱۰۸، سایهٔ پیر ص ۵۳.

۷ ـ راوی انسان فکور قرن بیستم است (رجوع شود به حرف‌ها و

فلسفه‌گوئی‌های او) امّا مسأله‌یی راکه در بوف مطرح می‌کند، مسألهٔ کهن و اساطیری است: مسألهٔ خلقت و روح و تضاد بشری. این مسأله باعث شده است که زبان او مخلوطی از زبان ادبی و عامیانه و محاوره‌ئی امروزی باشد.

۸ ـ در حقیقت او نمی‌نویسد، او وقایع مبهم و دهشتناکی را روایت می‌کند، حرف می‌زند و به همین سبب نثر بوف‌کور عمدةً مبتنی بر منطق زبان محاوره است و بدین سبب است که نقطه‌گذاری کتاب او فرّار و غیرثابت است، بستگی دارد به این که کجا مکث کنیم و از کجا ادامه بدهیم.

تکنیک داستانی بوف‌کور

شیوهٔ داستان‌پردازی در بوف‌کور هرچند به جریان سیّال ذهن (Stream of consciousness) نزدیک است امّا دقیقاً آن نیست. «در این شیوهٔ روایتی [جریان سیال ذهن]، همهٔ طیف‌های روحی و جریانات و مشغله‌های ذهنی قهرمان، در داستان مطرح می‌شود. داستان عرصهٔ نمایش تفکرات و دریافت‌ها از جنبهٔ آگاهی و نیمه‌آگاهی و ناخودآگاه، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی معانی‌های بی‌پایان است»[۶۲] و از این نظر بوف‌کور به «جریان سیّال ذهن» نزدیک است. امّا در جریان سیال ذهن «تکیه بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار (Prespeech Levels) است تا گفتارهای عقلانی (Rational Verbalization) بدین معنی که در ذهن شخصیت یا شخصیت‌ها مطالب و مسائلی است که هنوز به صورت گفتار تبلور نیافته است، امّا خواننده باید آن‌ها را حس کند»[۶۳]. هرچند این مورد نیز نمونه‌هائی در بوف‌کور دارد امّا اساسی نیست.

بوف‌کور یک رمان روانی است و یکی از فرق‌های رمان روانی با شیوهٔ روایتی جریان سیال ذهن در همین نکته است که در آن خبری از لایه‌های پیش از گفتار نیست و گفتارها جنبهٔ عقلانی و طبیعی دارند. هم‌چنین شیوهٔ روایتی بوف‌کور را می‌توان تا حدودی نزدیک به گفتگوی درونی (interior

(dialogue) یا تک‌گفتارهای درونی (interior monlogue) دانست. در گفتگوی درونی وصف و نمایش جریانات ذهنی قهرمان مطرح است و تک‌گفتارهای درونی مربوط به روایاتی است که «در آن خود قهرمان به بیان جریانات ذهنی خود می‌پردازد و نویسنده در مکالمات و جهات و حالات ذهنی او دخالت نمی‌کند. مثلاً صحبت‌ها را جهت توصیف یا افزودن مطلبی قطع نمی‌کند یا جملات را از نظر دستوری تصحیح نمی‌کند و به آن‌ها نظم و ترتیب منطقی نمی‌دهد»[۶۴].

تک‌گفتارهای درونی و گفتگوی درونی و سولی‌لوکی Soliloquy (حدیث نفس، گفتارهای بی‌مخاطب) همه از شیوه‌هائی هستند که در جریان سیال ذهن به‌کار می‌روند و همه در بوف‌کور نمونه‌هائی دارند.

امّا این که گفتیم بوف‌کور دقیقاً به این شیوه نیست به این سبب است که در بوف کور نظم و ترتیب دقیق و منسجمی است؛ منتها این نظم و نظام پنهان و دیریاب است و این باعث می‌شود تا خواننده علی‌الظاهر بپندارد که بوف‌کور فقط بازتاب ذهنیات نویسنده است و هدف خاص و نظم و ترتیبی را دنبال و رعایت نمی‌کند.

آن چه فهم بوف‌کور را دشوار می‌کند مسألهٔ زمان است و به اعتبار آن می‌توان شیوهٔ بوف‌کور را شیوهٔ زمان‌های مدوّر یا زمان‌های منکسر و یا شاید دقیق‌تر شیوهٔ زمان‌های ستوازی یا زمان معکوس خواند. در حکایت‌پردازی‌های سنتی ما این نکته هست که داستان مدور است و سرنوشت همهٔ قهرمانان آغاز کار در پایان روشن می‌شود، امّا بوف‌کور از این حد فراتر است، دو زمان و دو زندگی است از یک قهرمان، یک قهرمان که در عین حال در دو دنیای مختلف و در دو زمان متوازی می‌زید.

در آغاز کتاب متوجه می‌شویم که جوانی، عشق و علاقهٔ خود را نسبت به زن جوانی می‌خواهد توصیف کند. چند قهرمان، ظاهراً دور و محو و غیرفعال، همراه این دو حرکت می‌کنند که از همه مهم‌تر پیرمرد قوزی است. پیرمرد قوزی در طی داستان اعمالی انجام می‌دهد که موجب تعجب است، مثلاً به اطاق زن راوی می‌رود و با او همبستر می‌شود، راه

خانهٔ راوی را به خوبی می‌داند. امّا در پایان داستان می‌فهمیم که آن پیرمرد خود راوی است و در نتیجه آن اعمالی که از او سر زده است اعمالی است که از خود راوی در زمان دیگری ـ یک زمان متوازی و متقابل با زمان راوی ـ بروز کرده است. در نتیجه رمان بعد از پایان، دوباره از نو در ذهن خواننده آغاز می‌شود، یعنی وقتی‌که راوی می‌گود من پیرمرد خنزرپنزری شده بودم می‌توان دوباره کتاب را از آغاز خواند و این‌بار توجه داشت که قهرمان اصلی یعنی راوی همان پیرمرد خنزرپنزری است که به اطاق همسر خود رفته است و وقتی جوان بوده است، نقاش و نویسنده بوده است.

اتفاقاً در وسط کتاب هم به نوع مبهمی اشاره می‌کند که من همان پیرمردم منتهی خواننده به آن توجه نمی‌کند تا آن‌که در آخر کتاب مطلب را به تمامی دریابد. مثلاً در آغاز بخش دوم (ص ۵۵) می‌نویسد: «هرکسی دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب‌شکری دارد». پس این پیرمرد است که راوی داستان است، منتهی چون بعداً ماجراهای راویی که جوان است و ده سال پیش بچه بوده است توصیف می‌شود، خواننده به صورت طبیعی به این جمله توجه نخواهد کرد. در آغاز بخش اول هم منظره و نقاشی‌یی توصیف می‌شود که زن جوانی می‌خواهد به پیرمردی گل نیلوفر بدهد که آن پیرمرد در حقیقت خود راوی است.

بدین‌ترتیب آغاز و وسط و آخر رمان یکی است و زمان‌ها به صورت بسیار بغرنجی درهم مخلوط شده‌اند و رمان برخلاف معمول و منتظَر بر روی یک خط مستقیم زمانی که متعارف ذهن خواننده است، جلو نمی‌رود. زمان در عین حال هم گذشته است و هم حال و هم آینده و ماجراها هم مربوط به دیروزند و هم امروز و هم فردا و همین‌طور است موقعیت قهرمانان. هر قهرمانی را می‌توان با توجه به زمان‌های مختلف مظهر قهرمان دیگر دانست و داستان را از زبان او گفت. اگر از دیدگاه پیرمرد قوزی نگاه کنیم، ماجراهای راوی، ماجراهای گذشتهٔ اوست و اگر از دید راوی نگاه کنیم ماجراهای پیرمرد ماجراهای فردای اوست و گاهی

هم این هردو با هم در زمان حال مواجه می‌شوند.

همین‌طور ماجراهای پدر یا عموی راوی که منطقاً باید ماجراهای گذشته باشد، قسمتی از ماجراهای آیندهٔ اوست. زیرا این همان پدر یا عموی راوی است که بعد از آن که به وسیله زهر مارناگ مشاعر خود را از دست داده تبدیل به پیرمرد بساط‌فروش شد. و همین‌طور ماجراهای زن اثیری و لکاته و بوگام داسی و عمهٔ راوی و دایه همهٔ ماجراهای یک شخصیت است. یعنی لکاته در یک لحظه بوگام داسی است و در یک لحظهٔ دیگر زن اثیری و خواننده باید مدام متوجه باشد که ماجراهای کدام شخصیت را می‌خواند و در کدام یک از زمان‌های سه‌گانه است. مثلاً وقتی که صحبت از مکیدن انگشت است مربوط به دورهٔ گذشته و کودکی است و وقتی سخن از شال و عباست مربوط به آینده است.

در اوایل کتاب می‌گوید بعد از او به مشروب و تریاک پناه بردم و بعد در ص ۱۲ می‌گوید که تمام مشغولیات من تریاک و مشروب و نقاشی است برای این که وقت را بکشم. این‌ها بعد از وقایع او با زن اثیری است، حال آن که قبل از شرح ماجرای زن اثیری بیان شده است. مقصود این است که رمان تسلسل خطی ندارد و وقایع به ترتیب زمانی شرح داده نشده است. در ص ۱۳ وقتی که موضوع نقاشی را شرح می‌دهد می‌گوید «آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام؟» که جواب آری است، زیرا داستان فی‌الواقع از آخر به طرف اول می‌رود، او بعد از این که منظرهٔ زن اثیری را دیده بود، این مجلس را نقاشی می‌کرد.

به هر حال من بشخصه تاکنون چنین پیچیدگی‌یی را در ساخت هیچ رمانی ندیده‌ام و گمان نمی‌کنم به لحاظ «زمان» تاکنون چنین اثر درهم تنیده و پیچ در پیچ و به قول فرنگی‌ها «لابیرنت»واره‌یی آفریده شده باشد.

امّا مفهوم این تداخل زمان‌ها و شخصیت‌ها چیست؟ به طور ساده می‌توان گفت که یک مفهوم کلی در ارتباط با مصادیق خود سنجیده شده است: مفهوم انسان کلی و نوعی در برابر یکی از افراد (یا چند فرد). انسان کلی یا نوعی که در همهٔ زمان‌هاست در برههٔ مخصوصی آن فرد خاص

است (به لحاظ یکی از زمان‌ها) و هم انسان‌های دیگر و از طرف دیگر، آن فرد خاص، هم خودش است و هم بخشی از انسان نوعی و بین آن‌ها رابطهٔ عموم و خصوص است.

بحث مفهوم کلی یکی از بحث‌های معروف در فلسفهٔ ماست و چون فهم آن اندکی دشوار است در میان اصحاب حوزه معروف بود که طلبه‌یی گفته است که من انسان کلی را در کوه‌های همدان دیده‌ام! در فرهنگ اصطلاحات منطقی (ص ۱۳۸) دربارهٔ کلی می‌نویسد: «تصوری که افراد متعدد خارجی یا فرضی و ذهنی را شامل می‌شود، به عبارت دیگر مفهومی است که فی‌نفسه بر افراد متکثر قابل صدق باشد مانند تصور انسان...». و در اساس الاقتباس (ص ۲۹) آمده: «کلیات را از این جهت که کلّی‌اند وجود جز در عقول و اذهان نبود و چون در خارج موجود باشند لامحاله در اشخاص موجود توانند بود» یعنی کلی وجود ذهنی دارد و اگر وجود عینی پیدا کند جزئی است نه کلی. مفهوم کلی را که از اعیان جزئی مستفاد می‌شود کلی طبیعی نیز گویند مثل مفهوم انسان و به تصور انسان کلی یعنی تصور انسان با قید کلّیت کلی عقلی می‌گویند. خود کلی یا جزئی بودن هم امر ثابتی نیست، مثلاً انسان هرچند کلی است امّا نسبت به حیوان جزئی اضافی است. و این مفهومی است که در بوف‌کور همراه با مفاهیم مختلف زمان، رمان را شکل داده است و بدین‌ترتیب معنی جملاتی نظیر این روشن می‌شود: «آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم! ولی حالا که در آینه نگاه کردم خودم را نشناختم» (ص ۵۲).

امّا در مورد زمان باید گفت که یکی از فرق‌های انسان معاصر با انسان قدیمی ـ و در نتیجه یکی از فرق‌های ادبیات نو با ادبیات کهن ـ در همین مفهوم زمان‌های غیرمتصل، زمان‌های منکسر و درهم در مقابل مفهوم زمان خطی و مستقیم است که دریافت انسان قبل از قرن بیستم است. در فلسفهٔ کهن ما از زمان با اصطلاح «کمّ متصل غیرقارالذات» یاد کرده‌اند و در تعریف آن نوشته‌اند: «کم متصلی که اجزاء آن فرّار یعنی متجدد و سیّال و غیرثابت باشد به این معنی که هرگز اجزاء آن و حتّی دو جزء آن با هم

موجود نتواند بود. و به وجود آمدن هر جز مستلزم معدوم شدن اجزاء قبل باشد و آن منحصراً عبارت است از زمان که کمیتی است متصل و اجزاء آن کاملاً به هم پیوسته است و هیچ‌گونه بریدگی و انقطاع و انفصالی بین اجزاء آن نیست. منتهی همواره یک جزء آن یعنی یک لحظه یا یک دم آن که همین «آن» یا زمان حاضر باشد بالفعل وجود دارد و آنات سابق ولاحق (ماضی و مستقبل) همه معدوم است»[۶۵].

و این درست برخلاف زمان مطرح در بوف‌کور است که در آن زمان‌های سابق ولاحق در کنار زمان حال وجود دارند یعنی در یک لحظه هم راوی را می‌بینم که جوانی است و هم پیرمرد قوزی یا خنزرپنزری راکه آیندهٔ راوی است. همین پیرمرد از طرف دیگر زمان حال راوی هم هست به اعتبار این که راوی در برهه‌یی از زمان پیرمرد است و جزئی از کل اوست. و از این رو برخی از سخنان راوی را باید در حقیقت از سخنان پیرمرد تلقی کرد:

«آیا من خودم نتیجهٔ یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیات موروثی آن‌ها در من باقی نبود؟ آیا گذشته در خود من نبود؟» (ص ۸۹).

و بدین‌ترتیب است که معنی جملاتی نظیر این، روشن می‌شود: «از کجا باید شروع کرد؟ چون همهٔ فکرهائی که عجالةً در کله‌ام می‌جوشد، مال همین الان است، ساعت و دقیقه و تاریخ ندارد. یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد... گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچگی و پیری برای من جز حرف‌های پوچ چیز دیگری نیست. فقط برای مردمان معمولی، برای رجاله‌ها... برای رجاله‌ها که زندگی آن‌ها رسم و حد معینی دارد ـ مثل فصل‌های سال و در منطقه معتدل زندگی واقع شده است ـ صدق می‌کند» (ص ۵۳).

تعبیر جدید از مفهوم زمان به لحاظ علمی و فلسفی در آرای انشتین و هانری برگسون ملاحظه می‌شود و در آثار ادبی قرن بیستم مثلاً رمان‌های مارسل‌پروست و جیمز جویس به‌کار گرفته شده است. هانری برگسون

(متوفی در ۱۹۴۱) فیلسوف معروف فرانسوی عقیده داشت که دو مفهوم از زمان داریم یکی زمان کمّی یا زمان نجومی که حاصل مطابقت زمان با بُعد است و دیگری زمان حقیقی یا فلسفی که ادراک آن با نفس است و مفهوم آن در حقیقت مفهوم مدت یا استمرار است. به نظر او اگر ذهن را از تصور همهٔ اشیاء و امور مادی پاک نگاه داریم می‌توانیم در اعماق درون حقیقت زمان را ادراک کنیم.

در این داستان به صورت خلاصه چه اتفاق می‌افتد؟

کسی (راوی) زمان حال خود را شرح می‌دهد امّا در عین حال آیندهٔ خود را (داستان پیرمرد خنزرپنزری را) هم به موازات آن شرح می‌دهد و در نتیجه دو نوع ماجرا با هم مخلوط شده‌اند. زمان این داستان به صورت دو خط موازی است. پای قهرمان روی هر دو خط است. در یک خط راوی است که جوان است و ده سال پیش بچه بوده و در یک خط پیرمرد خنزرپنزری است. داستان گاهی از زبان راوی و گاهی از زبان پیرمرد خنزرپنزری است. مثلاً آنجا که در اول بخش دوم گفته است هرکه مرا دیروز دیده جوان بیماری‌دیده وامروز پیرمردی می‌بیند، این سخن از زبان پیرمرد خنزرپنزری است. اگر مثل رمان‌های عادی، زمان، طولی و مستقیم بود باید حوادث این پیرمرد را بعد از این پایان کتاب می‌خواندیم.

پیرمرد از نظر خواننده، شخصیت منفی است (زیرا متوجه زمان‌های بریده شده نمی‌شود و گذشتهٔ پیرمرد را نمی‌داند) امّا از نظر راوی شخصیت مثبتی است، نیمچه خداست و از هر حیث از رجاله‌ها والاتر است. زیرا راوی گذشته پیرمرد را می‌داند. پیرمرد خنزرپنزری خود راوی است، درون اوست و خدای اوست و به همین علّت است که دایه می‌آید و روبروی اطاق راوی (خدا) نماز می‌خواند. همین پیرمرد نیمچه خداست که سرنوشت راوی را رقم زده است و تقدیر او را مشخص کرده است. راوی در مقام نقاش می‌گوید که تمام نقاشی‌هائی که می‌کرده «از ابتدا یک جور و یک شکل بوده». تقدیر او همان مفاد صحنهٔ نقاشی بود: زنی

می‌کوشد به پیرمردی که زیر سرو نشسته است گل نیلوفری بدهد امّا نمی‌تواند، زیرا بین آن‌ها یک جوی آب فاصله است. معشوق در یک قدمی اوست و آن‌قدر دست‌نیافتنی است، «مراد ما ز تماشای باغ عالم چیست؟»

داستان بوف‌کور، ماجرای انسان و درون انسان است: روحش، منتهی روح را اگر بخواهیم تصور کنیم، باید مجسم کنیم یعنی جسم‌دار (روح هم می‌تواند جسم داشته باشد: بدن مثالی، لینگاسریرا). این است که روح به صورت زن اثیری که صاحب بدن و فعل است نموده شده است (و جسم او بعدها در این داستان از بین می‌رود). راوی عاشق دختر اثیری است منتهی دختر اثیری (روح) از آغاز می‌داند که با او (من و خودآگاه او) به توافق نمی‌رسد. یک کلمه با او حرف نمی‌زند (و راوی هم اسم او را نمی‌برد) و فقط گاه‌گاهی در سایه خودش را به او نشان می‌دهد (آنیما عروس سایه یعنی پیرمرد خنزرپنزری است). سرانجام راوی تصمیم می‌گیرد که این روح را که با او همدم نیست بکشد. در اینجا کتاب مبهم است. زن اثیری می‌آید روی تخت دراز می‌کشد. معلوم نیست که مرده است یا زنده، امّا هیچگونه حرکت و فعالیتی ندارد و به نظر می‌رسد که مرده است. با این همه راوی در دهان کلید شده‌اش زهر مارناگ می‌ریزد و او را می‌کشد. با جسد مرده ازدواج جادوئی صورت می‌گیرد تا موجود جدیدی تولد یابد سپس جسد را تکه‌تکه می‌کند و در چمدان (که جای لباس و نشانهٔ زندگی و سفر است) قرار می‌دهد و دفن می‌کند. دفن در اساطیر، مساوق تولد دیگر است. همهٔ نشان‌ها، رود، سرو... حاکی از آرزوی تولد دیگر روح است به این امید که راوی لااقل با او به توافق برسد. خاک گورستان به ازای جسد زن اثیری به راوی کوزه‌یی می‌دهد که نشانهٔ تولد دیگر است. امّا توافق با موجود جدید به مراتب مشکل‌تر از زن اثیری است. با لکاته ازدواج می‌کند. در ضمن شرح ماجراهای خود با لکاته، گاهی سخن از بچه‌یی است که یادآور زن اثیری است تا خواننده به یاد داشته باشد که زن لکاته تجسم جدید زن اثیری است. با او هم به شکست می‌رسد، امّا باز امیدوار است. در جائی که بیمار است و لکاته به احوالپرسی او می‌آید،

راوی مهر خود را به او نشان می‌دهد. امّا این‌ها موقتی است. پس باید لکاته هم کشته شود. با او نیز ازدواج جادوئی صورت می‌گیرد و لکاته می‌میرد. سرانجام راوی به صورت پیرمرد تکامل می‌یابد: انسان بی‌روح بی‌درون که انسان نوعی است. همین انسان نوعی است که همه چیز را به سخره می‌گیرد و تمام کوشش‌های راوی را در نزدیکی به روح استهزاء می‌کند.

در غالب آموزه‌های مذهبی و عرفانی هست که باید جسم را نابود کرد تا روح تعالی یابد، امّا ظاهراً بشر جدید این را باور نمی‌کند. نابودی جسم (که گاهی در بوف‌کور به صورت بیماری و ضعف راوی است) موجب اعتلای روح نمی‌شود.

یک فرق جالب بوف‌کور با آثار مشابه مثلاً ال‌اِلاّ این است که ال‌اِلاّ گزارش توفیق در ازدواج جادوئی و شناخت درون است، حال آن که بوف‌کور گزارش شکست در این زمینه است.

خود هدایت هم مانند پیرمرد خنزرپنزری همه چیز را به مسخره گرفت. از خانوادهٔ اشرافی که با دربار مربوط بود سود نجست و از سر و صدای ایران پیش از اسلام که در دورهٔ او خواهان بسیار داشت استفاده نکرد. ازدواج نکرد و سرانجام خود را (درون خود را) کشت.

تنها نکته‌یی که در این میانه می‌ماند این است که آیا ممکن است انگیزهٔ این داستان یک عشق واقعی هم بوده باشد؟ (مسعود فرزاد یک‌بار از عشق هدایت به زنی با من سخن گفت). در این مورد مثل غالب موارد دیگر در عالم ادبیات، مدرک مستندی جز خود اثر ادبی نداریم. به هر حال این خاصیت در ادبیات هست که یک موضوع معمولی و جزئی را تبدیل به موضوعی متعالی و کلی کند. در بوف‌کور هم نهایةً مسأله را می‌توان به این ترتیب توجیه کرد.

نوع کتاب

بوف‌کور از نظر اسلوب، سوررئالیستی و از نظر نوع (genre) نوول روانی (Psychological Novel) است. ماجراهای نوول‌های روانی را می‌توان به

همان قدمت داستان‌های اساطیری قلمداد کرد چون تظاهرات روح یا ناخودآگاه را مطرح می‌کنند و از زبان ناخودآگاهی جمعی که در همهٔ افراد بشر چه به لحاظ «در زمانی» و چه به لحاظ «هم‌زمانی» مشترک است سخن می‌گویند. قهرمانان این‌گونه نوول‌ها، آرکی‌تایپ‌ها هستند، یعنی محتویات ناخودآگاه ذهن جمعی که به صورت اسطوره و سمبل تجلّی می‌کنند. در این‌گونه آثار، معمولاً کلمات و جملات در معنای قراردادی (ما وُضع له) به‌کار نمی‌روند و باید تأویل و تفسیر شوند. مخصوصاً در آن‌ها سمبل‌های شخصی دیده می‌شود که حاصل برخورد خاص نویسنده با جهان بیرون و درون است.

چنان که قبلاً هم اشاره کرده‌ام نوول‌های روانی و سوررئالیستی به هم شبیه هستند زیرا نویسندگان این‌گونه آثار سعی در ورود به دنیای مبهم و مجهول روح و خفایای ناخودآگاه داشته‌اند و از این رو توصیفات و تجربیات آنان معمولاً در بسیاری از موارد شبیه به هم است. از این رو کسانی بین بوف‌کور و برخی از آثار نروال و کافکا و ریلکه و نوالیس و پو و امثال ایشان شباهت‌هائی یافته‌اند. مخصوصاً برخی از هدایت‌شناسان فرانسوی از قبیل آندره برتون، ژیلبر لازار، رژه لسکو و هانری ماسه از شباهت بوف‌کور با اورلیا Aurélia اثر نروال G.de.Nerval یاد کرده‌اند و ظاهراً هدایت با آثار این نویسنده آشنا هم بوده است. به هر حال این‌گونه شباهت‌ها طبیعی است و این شباهت در آثاری هم که بعدها نوشته شود دیده خواهد شد.

من هم بین جملات و توصیفات و صحنه‌هائی از بوف‌کور با برخی از صفحه‌های «ال‌اِلاّ» و «با یونگ و هسه» شباهت‌هائی می‌بینم:

«وقتی که نوجوان بودم هر شب احساس می‌کردم که دارم تقسیم می‌شوم و یا ترک برمی‌دارم... تمام این جریانات در حالتی اتفاق می‌افتاد که اصلاً شبیه به رؤیا نبود، کاملاً واقعی و راست می‌نمود» (با یونگ و هسه، ص ۱۶۴)، «به یک چشم به هم زدن من زندگی دیگری به غیر از زندگی خودم را طی می‌کردم... چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من

ظاهر می‌شد... این احساس دیر زمانی در من پیدا شده بود که زنده زنده تجزیه می‌شدم... همیشه یک نوع فسخ و تجزیه غریبی را طی می‌کردم» (بوف‌کور، ص ۷۱).

در همین قسمت می‌گوید این تصویرها زندگی مخصوص به خود داشتند که شبیه به این جمله را هم در ال الاّ و هم در با یونگ و هسه و هم در آثار دیگر روانی می‌توان پیدا کرد.

بوف‌کور به شیوهٔ روائی (Narration) نوشته شده و از نظر زاویهٔ دید (Point of View) به شیوهٔ اول شخص مفرد است.

سمبل

بحث سمبل، تعریف و اقسام آن مفصّل است[۶۶]. به طور خلاصه می‌توان گفت که سمبل همان استعاره است با دو فرق:

در استعاره قرینهٔ صارفه داریم تا فقط معنای مجازی واژه را دریابیم، امّا در سمبل معنای اولیه نیز قابل برداشت است. در سمبل مشبّه‌به، به مشبه دلالت صریح ندارد (برخلاف استعاره)، بلکه در آن با هاله‌یی از معانی نزدیک به هم (range of meaning) مواجهیم. به قول یونگ در کتاب آرکی‌تایپ‌ها و ناخودآگاه جمعی (The Archetypes and the collective unconscious) سمبل وقتی به کار می‌رود که مشبه مجهول و ناخودآگاه باشد، ما فقط معنا و مفهوم آن را حدس می‌زنیم. در این صورت سمبل بهترین وسیلهٔ نشان دادن آن معنای مجهول و مبهم است.

در بوف‌کور سمبل‌های ارزشمند متعددی مطرح است که در شرح متن به آن‌ها اشاره کرده‌ام و اینک چه نمونه:

زنبور طلایی:

«دو مگس زنبور طلایی دور او [زن اثیری] جلو روشنائی شمع پرواز می‌کردند» (ص ۳۱). هم‌چنین دو مگس زنبور طلایی دور راوی پرواز می‌کنند (ص ۳۹) زیرا بر لباس او لکّهٔ خون زن اثیری است. نُماد ازدواج

جادوئی، ازدواج شاه و ملکه است که هرکدام مشعلی (شمعدانی) دردست دارند.

زنبور به لحاظ این که ملکه دارد رمز شاه و ملکه است. از طرف دیگر در ادبیات سنسکریت و هندی زنبور عاشق گل است و حکم پروانه یا بلبل را در ادبیات ما دارد[۶۷].

در کتاب «سمبل‌ها»[۶۸] آمده است که زنبور در نزد مغولان حمل‌کننده روح بود... چون در قدیم ابدان مردگان را با عسل آغشته می‌کردند، شکلی از روح تلقی می‌شد.

رنگ زرد:

عموی راوی یعنی پیرمرد قوزکرده که شباهت دور و مضحکی به خود راوی دارد عبای زرد پاره‌یی بر دوش دارد (ص ۱۴). پیرمرد خنزرپنزری عبای زرد دارد (ص ۱۱۶). خود راوی عبای زردی بر دوش دارد (ص ۱۲۳). سگ گردن کلفتی که محلّهٔ راوی را قرق کرده است و همیشه با چشم‌های بی‌گناه حسرت‌آمیز به دست قصاب نگاه می‌کند زردرنگ است (ص ۵۶) و بالاخره «روی کرانهٔ آسمان را ابرهای زرد غلیظ مرگ‌آلود» (ص ۹۷) فراگرفته است.

رنگ زرد (زعفرانی) مربوط به ازدواج است. این رنگ نزد هندوان مقدس است. پرچم‌های روی معابد به این رنگ است و مخصوصاً داماد در وقت عروسی باید لباس زعفرانی بپوشد[۶۹].

وگاهی رنگ زرد در ارتباط با خرابه‌های شهر باستانی ری است:

«تپه‌های صحرا زیر آفتاب تابان به رنگ زردچوبه درآمده بودند» (ص ۷۵)، «کرزه لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت که به رنگ زنبور طلایی خرد شده درآمده بود» (ص ۴۳).

گل نیلوفر:

در کتاب بوف‌کور مکرراً از گل نیلوفر سخن رفته است که نیلوفر عادی

نیست:

«روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد» (ص ۱۳)، «فهمیدم که آن گل‌های نیلوفر، گل معمولی نبوده... و اگر با انگشتان بلند و ظریفش گل نیلوفر معمولی را می‌پیچید انگشتش مثل ورق گل پژمرده می‌شد» (ص ۲۰).

و وقتی که می‌خواهد معشوق اثیری را دفن کند به جائی می‌رود که «روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو پوشیده بود» (ص ۳۶) و وقتی او را دفن می‌کند: «رفتم از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو آوردم و روی خاکش نشا کردم» (ص ۳۹).

گل نیلوفر در عرفان هندی رمز روح اثیری است که از مرداب جهان سر برمی‌زند امّا به گند آن آلوده نمی‌شود و از این رو عارف (جوکی) باید به حالت نیلوفر بنشیند. امّا نیلوفری که در بوف کور مطرح است، نیلوفر آبی و نیلوفر مرداب نیست بلکه نیلوفر صحرائی و باغی است (که گل‌های شیپوری کوچک دارد). این نیلوفر شبیه عشقه است و می‌پیچد. مشخصهٔ آن این است که دانه‌هایش بر روی خاک پخش می‌شود و به سرعت رشد می‌کند و تکثیر می‌یابد و از این رو می‌تواند رمز بی‌مرگی و رشد سریع و حضور در همهٔ مکان‌ها باشد. نیلوفر همیشه در هنر ایرانی جنبهٔ سمبلیک داشته است و در کهن‌ترین آثار باستان‌شناسی مثلاً در آثاری که در تپه سیلک پیدا شده است دیده می‌شود.

آینه:

جالب‌ترین سمبل‌ها در این کتاب مربوط به روح و ضمیر ناخودآگاه و نیمه‌هشیار است. یکی از این‌گونه سمبل‌ها آینه است که رمز ضمیر نیمه‌هشیار و خاطرات و دل و درون است:

«اطاقم [وجودم، بدنم] یک پستوی تاریک [ناخودآگاه، درون] و دو دریچه [چشم] با خارج... دارد. یکی از آن‌ها رو به حیاط خودمان [زندگی داخلی] باز می‌شود و دیگری رو به کوچه [مقدّمه جهان خارج] است...

ولی در اطاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم» (ص ۵۵).

و در آخر کتاب (ص ۱۲۶) در همین آینه است که متوجه می‌شود پیرمرد خنزرپنزری شده است.

ایران و هند

چنان که ملاحظه شد برخی از سمبل‌های بوف‌کور زمینهٔ هندی دارند و این به سبب آن است که در این کتاب در جوار بحث انشقاق کلی وجود به نر و ماده، زن و مرد، خودآگاه و ناخودآگاه... از چند انشقاق فرعی دیگر هم سخن رفته است که یکی از آن‌ها انشقاق قوم آریائی به دو گروه هندی و ایرانی است.

عمو و پدر راوی برای تجارت از ایران به هند رفته بودند و بین بنارس و ری رفت و آمد داشتند. مادر راوی بوگام داسی رقاص معبد لینگام در هند بود که به ایران آمد. و خود هدایت رمان بوف‌کور را در اقامت یک‌ساله‌اش در هند نوشت.

هدایت در این کتاب یکی از بنیادی‌ترین اندیشه‌های نژاد آریائی مخصوصاً هندوایرانی را مطرح می‌کند و آن تعارض میان نور و ظلمت، بد و خوب است که تا هم امروز نیز به صورت افراط و تفریط در ارزشگذاری‌ها و تقسیم مطلق به مقبول و مردود در اندیشه‌های ما مانده است.

اسورا یا اسوره‌ها (اهورهٔ اوستائی) خدایان خوب بودند که در مقابل خدایان شر (دیوان) قرار داشتند چنان که در ایران اهوره‌مزدا (همان امورای هندی) در مقابل اهریمن بود. بعدها کم‌کم به شخصیت‌هائی برمی‌خوریم که به تنهائی تلفیقی از شر و خیرند، مثلاً کیکاوس که شخصیتی منفی است (مثلاً در مقابل سیاووش) دارندهٔ نوشدارو هم هست که داروی ضد مرگ است. در ادبیات ما آدمی بین دیوان و خدایان است یعنی بین فرشته و شیطان و ابلیس در اصل فرشته بوده است.

در بوف‌کور پیرمرد خنزرپنزری انسان نوعی است و از طرفی سایه یعنی جنبهٔ منفی شخصیت است که سرانجام او فقط باقی می‌ماند یعنی اصل شر و اگر بگوئیم که روح زن اثیری هم تسخیرنشده باقی می‌ماند یعنی اصل خیر به جا مانده است. جهی سمبل روسپیگری هم دختر و هم زن اهریمن است، عین لکاته که هم دختر پیرمرد قوزی است و هم زن او و از این رو پیرمرد قوزی یعنی سایه، یعنی انسان نوعی همان اهریمن، خدای قدرتمند آئین غنوسی است که جاودانه باقی می‌ماند و آنیما، زن اثیری در حقیقت عروس اوست.

اگر بخواهیم بوف‌کور را از این دیدگاه مورد توجه قرار دهیم شاید بتوانیم شواهد و مدارک متعددی را مطرح کنیم، مثلاً بعید نیست که دو سال و چهار ماه یا دو ماه و چهار روز اشاره‌ئی به دو هزار و چهارصد سال تاریخ مدون ایران باشد یعنی مسامحةً تاریخی که کاملاً ایران و هند از هم جدا شده‌اند، مخصوصاً که تأکید می‌کند سه ماه [سه هزار سال] نه، درست دو ماه و چهار روز!

توصیفاتی که از زن اثیری می‌کند: موهای سیاه، چشم‌های درشت، مهربانی‌اش... یادآور زنان هندی است و در عوض لکاته یادآور زن ایرانی است.

آئین تانترا

به نظر می‌رسد که هدایت در طول اقامت یک‌سالهٔ خود در هند با آئین تانترا که دین عامه مردم است آشنائی حاصل کرده باشد. به هر حال بسیاری از آموزه‌ها و مراسم و آئین‌های تانترا در بوف‌کور هم دیده می‌شود. تانترا می‌گوید که آفرینش به صورت انقسام توحید به ثنویت (که سمبل آن شیوا و شاکتی است) تحقق پذیرفته است و برای رهائی از مصائب و بدبختی‌ها، باید دوباره این ثنویت را به توحید نخستینه بازگرداند و از این رو اساس آئین تانترا جمع شدن اضداد یعنی مذکر و مؤنّث است که مظهر آن ازدواج جادوئی شیوا و شاکتی است که به آن

مای‌تونا می‌گویند.

اساس کتاب بوف‌کور هم همین مطلب است و از این رو بسیاری از ماجراها و صحنه‌های بوف‌کور، یادآور مناسک تانترائی است که ذیلاً به چند مورد اشاره می‌شود:

۱ ـ قبل از مای‌تونا Maithuna شراب یا Divine nectar نوشیده می‌شود (تانترا[۷]، ص ۱۴۶). در بوف‌کور هم وصلت مرد با زن همواره با شراب زهرناگ مربوط است.

۲ ـ به زنی که در ازدواج جادوئی شرکت می‌کند، لاتا Lata یعنی خزنده (Creeper) می‌گویند زیرا چنان خود را به مرد می‌پیچد که گوئی ماری به درخت (زن حکم کوندالینی Kundalinī را دارد). چنان که در پایان بخش اول اِل‌الاّ چنین است. این در پایان بخش دوم بوف‌کور هم مشاهده می‌شود و زن حکم مار را دارد «ناگهان حس کودم که او لب مرا به سختی گزید» (ص ۱۲۵). لکاته همان بوگام داسی است که خود مارناگ است و باعث گزیده شدن پدر یا عموی راوی شده بود.

۳ ـ شراب آسمانی (divine nectar) ازدواج جادوئی از نیلوفر هزارپر که به آن غدهٔ صنوبری (Pineal gland) می‌گویند به دست می‌آید. در بوف‌کور هم نیلوفر به زن مربوط است.

۴ ـ در بوف‌کور در صحنه‌یی که جنازهٔ زن اثیری را باکالسکه می‌برند از ابرهای تیره و سیاه سخن گفته شده است. ابرهای تیره و سیاه حالتی از شاکتی است. زیبائی شاکتی مانند ابر باران‌زای سیاه است. شاکتی را به ابر سیاه تشبیه می‌کنند زیرا بی‌شکل و بی‌رنگ است (تانترا، ص ۵۵).

۵ ـ در تانترا شیوا و شاکتی از هم جدائی‌ناپذیرند و شکل متحد آن‌ها اسم‌هائی دارد از جمله Prajnā که به آن زن جوان، مادر، خواهر، زن رخت‌شوی، زن رقاص، دختر و doma-girl می‌گویند. مادر می‌گویند زیرا او باعث آفرینش است، رقاص می‌گویند زیرا جهان چیزی جز رقص آفاقی پراجنا نیست و همهٔ اشیاء در حالت رقصند و به او dombi می‌گویند برای این که ورای لمس و ورای ذهن و حواس بشر است، غیرقابل لمس است

(تانترا، ص ۳۷). در بوف‌کور هم از این اسامی استفاده شده است و می‌گوید که زن اثیری غیرقابل لمس و ماوراء بشری بود.

۶ـ یکی از آئین‌های تانترا پرستش مارناگ است و در زیر درخت برای مار خانه می‌سازند و در بوف‌کور علاوه بر سخن از مارناگ، زن اثیری را که همان بوگام داسی و مار است زیر درخت سرو دفن می‌کند.

در شرح متن مجدداً به پاره‌ئی از این موارد اشاره خواهم کرد.

عنوان کتاب

قبلاً اشاره کردیم که مخاطب نویسنده یا راوی بوف‌کور، سایهٔ اوست و راوی بر آن است که خود را به سایه‌اش بشناساند امّا سرانجام او سایه‌اش را می‌شناسد (و در طی کتاب به تصریح نویسنده معلوم می‌شود که سایه خود راوی است) و درمی‌یابد که این سایهٔ قوزگرده و خمیده همان پیرمرد خنزرپنزری (انسان نوعی، انسان در زمانی) است:

«اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم. سایه‌یی که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هرچه تمامتر می‌بلعد. برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم: ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم. چون از زمانی که همهٔ روابط خودم را با دیگران بریده‌ام، می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم» (ص ۱۰).

امّا آن چه می‌نویسد: «انعکاس سایهٔ روح» است:

«آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراءطبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟» (ص ۹).

این سایه که راوی می‌خواهد انعکاس سایهٔ روح را برای او توضیح دهد، روی دیوار درست شبیه جغد است:

«در این وقت شبیه یک جغد شده بودم، ولی ناله‌های من در گلویم گیر

کرده بود و به شکل لکه‌های خون آن‌ها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی داردکه مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار درست‌شبیه‌جغد شده بود و با حالت خمیده نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند. حتماً او خوب می‌فهمد. فقط او می‌توانست بفهمد. ازگوشهٔ چشمم‌که به سایهٔ خودم نگاه می‌کردم می‌ترسیدم» (ص ۱۲۲).

خوانندگان توجه دارند که این «او»، این «سایه»، این «جغد» خود راوی است. امّا چرا نویسنده این همه تأکید بر فهم او می‌کند و آرزوی او این است که این سایه، این جغد، نوشتهٔ او را «انعکاس سایهٔ روح» را بفهمد:

«من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم. این سایهٔ شومی که جلو روشنائی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آن‌چه که می‌نویسم به دقّت می‌خواند و می‌بلعد. این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد! فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم، اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند، فقط او می‌تواند مرا بشناسد، او حتماً می‌فهمد... می‌خواهم عصاره، نه، شراب تلخ زندگی خودم را چکه‌چکه درگلوی خشک سایه‌ام [که مثل جغد است] چکانیده به او بگویم: «این زندگی من است!» (ص ۵۱).

نویسنده فقط در آخر کتاب (ص ۱۲۲) است که می‌گوید «سایه‌ام... شبیه جغد شده بود» امّا در توصیفات قبل از آن (ص ۵۱) برای سایه «گلو» قائل شده است.او فقط در یک مورد سایهٔ خود را جغد خوانده است امّا برای آن صفت «کور» را نیاورده است. درست است که جغد در روز نمی‌بیند، امّا مواجهه نویسنده با آن در شب است و چشم‌های جغد در شب درشت و براق است (مانند چشم‌های زن اثیری)، پس چرا عنوان کتاب «بوف‌کور» است؟

برای این‌که این جغد سرانجام نمی‌تواند زندگی نکبت‌بار راوی را ببیند و بفهمد. تکیه راوی در توصیف زن اثیری بر چشم‌هایش بود، امّا در مورد لکاته که عروس سایه یعنی پیرمرد خنزرپنزری شده است از چشم‌ها

سخن نمی‌گوید بلکه در پایان داستان با گزلیک او را کور می‌کند و می‌کشد. بوف‌کور شرح شکست تفاهم بین بوف‌کور که اسم سایه و درون پنهان راوی است با خود راوی است و بدین‌ترتیب معنای آن همه تأکید و آرزوی نویسنده بر این که سایه نوشته‌اش را بفهمد و ببلعد معلوم می‌شود. و این یکی دیگر از مصادیق دوجنبگی و تضاد ساختاری بوف‌کور است. جغد در شب است امّا کور است. راوی می‌گوید می‌فهمد، امّا نمی‌فهمد.

بوف‌کور بر زن اثیری هم قابل انطباق است. زن اثیری مانند بوف چشم‌های درشت دارد و ناله‌اش در گلویش گیر کرده است. وقتی راوی سر زن اثیری را می‌برد «چکه‌های خون لخته شدهٔ سرد از گلویش بیرون آمد» (ص ۳۳) که عین توصیفی است که از بوف می‌کند «در این وقت شبیه یک جغد شده بودم، ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لکه‌های خون آن‌ها را تف می‌کردم» (ص ۱۲۲). تماس راوی با چشم‌های زن اثیری یک طرفه است یعنی راوی به چشم‌های او نگاه می‌کند، امّا زن اثیری نمی‌بیند «همان چشم‌هائی که به صورت انسان خیره می‌شد بی‌آن‌که نگاه بکند» (ص ۲۳).

جالب است که توجه داشته باشیم که جغد در ادبیات و فولکلور ما پرندهٔ منحوس و شومی است، امّا همین پرنده نزد بسیاری از اقوام از جمله در ایران پیش از اسلام، از پرندگان خجسته و مبارک بوده است و این باز جنبهٔ دیگری از مصادیق متعدد تضاد در بوف‌کور است.

پس عنوان کتاب بوف‌کور در حقیقت به معنای سایهٔ کور است و سایه همان‌طور که قبلاً مکرراً شرح داده‌ام قسمت پنهان وجود ماست و همان‌طور که خود نویسنده گفته است خود و روح است.

گزینش سمبل جغد برای روح مبتنی بر دلایل متعددی است:

جغد هم مانند روح دوجنبگی‌های متعدد دارد: شوم و خجسته، بینا (شب) و کور (روز)، زشت و زیبا. جغد مانند روح با دنیای تاریکی و شب سروکار دارد.

چنان‌که گفتیم تکیه نویسنده در بخش اول بر روی چشم‌های زن اثیری

است. چشم‌های تر و براق و این همان چشم‌های بوف است که با آن همه «درشتی»، «بی‌نهایت درشتی» کور است و نمی‌بیند. چنان‌که درون هدایت او را ندید و او با درون خود به وحدت نرسید. جغد تنهاست و در خرابه‌هاست، چنان که راوی تنها بود و در نزدیکی‌های ری باستانی در خانه‌یی مخروبه می‌زیست.

جغد هم مثل روح مؤنث است. در نیرنگستان می‌نویسد:

«جغد را که ببینند باید بگویند: میمنت خانم! خوش آمدی عروسی است!»[۷۱]

اینک با ذکر جملاتی از کتاب «عجایب‌المخلوقات»[۷۲] این بحث را به پایان می‌برم. خوانندگان خود می‌توانند به تداوم اساطیر و اشکال مختلف آن توجه کنند:

«جغد را چون بکشند چشمی باز کند و یکی برهم نهد. چشم وی یکی خواب آرد و یکی سهر... و جغد به شب آواز می‌کند منکر. اهل جاهلیت گویند ارواح مردگان، هامه [= جغد] شود و گرد گور می‌گردد...

حکایت

آورده‌اند که مرغان با سلیمان شکایت کردند کی در میان ما مرغی است نام وی بوم، در آبادانی نیاید، طعام بنی‌آدم نخورد و گوش دراز دارد. بر بام‌ها نشیند، شومی زند و بر گورستان‌ها جایگاه دارد. سلیمان وی را بخواند و گفت مرغان ازتو شکایت می‌کنند. گفت بلی در میان ایشان نروم تا از بلای حسد ایشان برهم و طعام بنی‌آدم نخورم کی ناخورده مرا می‌زنند چون قوت ایشان خورم... خواری بیش کشم. دو گوش دراز دارم کی شنوم و از شنیدن آفت نیاید و از گفتن آید... و به گورستان‌ها باشم گویم ای صاحب قصر صاحب قبر شدی...

سلیمان علیه‌السلام گفت این مرغ را تعرض مرمانید کی بسیار حکمت است. مقصود آن است کی عوام وی را به چشم حقارت بینند و حقیقت وی ندانند.»

امّا مهم‌ترین نکته در این باره این است که جغد در حقیقت تصویر آنیمای راوی است (زن اثیری که چشم‌های درشت داشت و لکاته که گزلیک به چشمانش فرو رفته بود). راوی در آخر داستان خنزرپنزری شده است و روح او هم جغدی کور (چون دیگر چیزی برای تماشا و سیاحت ندارد) که در خرابه‌های وجود پیرمرد مسکن گزیده است. ام.ال.فون‌فرانتس از یاران یونگ در مقالهٔ «فرایند فردیت»[۲۳] در بحث از روان زنانه یا زن درون، سخن را به جنبه‌های خطرناک این روح می‌کشد و چند مورد از تجلیات آن را در موقعیت‌های منفی ذکر می‌کند. یک جا داستانی را ذکر می‌کند که در آن آنیما به شکل جغد نمودار می‌شود:

«فرانسویان این تصویر روان زنانه را زن شوم Femme fatale می‌نامند (نوع ملایم این روان مؤنث تاریک در اپرای نی سحرآمیز اثر موتسارت در قالب ملکهٔ شب تجلّی می‌کند). سیرن‌های یونانی یا لورلاهای آلمانی نیز این جنبهٔ خطرناک روح زنانه را که سمبول پندار انهدام است، مجسم می‌کنند...

داستان زیر که مربوط به سرزمین سیبری است، رفتار چنین روان زنانهٔ مخرّبی را نشان می‌دهد:

روزی یک شکارچی تک و تنها، زن زیبایی را می‌بیند که از جنگلی انبوه در آن سوی رودخانه بیرون می‌آید زن به طرف شکارچی دست تکان می‌دهد و چنین نغمه سر می‌دهد: اوه، ای شکارچی تک و تنها در سکوت مغرب، بیا، بیا، بیا! من تو را می‌جویم، تو را می‌خواهم! حالا من تو را در آغوش می‌کشم! بیا! بیا! آشیانهٔ من نزدیک است، آشیانهٔ من نزدیک است. بیا، بیا، ای شکارچی تک و تنها، حالا در سکوت مغرب.

شکارچی لخت می‌شود و شناکنان تا آن سوی رود می‌رود. ولی زن ناگهان به شکل جغد پرواز می‌کند و خندهٔ تحقیرآمیزی سر می‌دهد. شکارچی سعی می‌کند شناکنان به طرف لباس‌های خود بازگردد، ولی در رودخانه غرق می‌شود».

ردّ بوف‌کور در آثار دیگر هدایت

به دلایلی که توضیح آن در این مقال مناسب نیست علی‌رغم میل خود نمی‌خواهم به بررسی کلی آثار هدایت بپردازم و لذا به چند اشاره کوتاه در مورد ارتباط بوف‌کور با برخی دیگر از آثار هدایت بسنده می‌کنم:

در بحث‌های نقد ادبی آمده است که هر هنرمندی در یک اثر خود به کمال شکوفا می‌شود و آن اثر او بلوغ سایر آثار اوست. شاهکار هدایت بوف‌کور است و برخی از اندیشه‌ها و تکنیک‌های او که در اینجا و آنجا دیده می‌شود در این اثر به اوج خود رسیده است. رگه‌هائی از بوف‌کور را می‌توان در زنده‌بگور، سه قطره خون، شب‌های ورامین، سامپینگه و لوناتیک جُست.

در روحیات قهرمانان زنده‌بگور و سه قطره خون شباهت‌های بارزی با روحیات قهرمانان بوف‌کور مخصوصاً راوی به چشم می‌خورد. امّا از همه مهم‌تر شباهت بین سه داستانی است که هدایت در هند نوشته است یعنی بوف‌کور (۱۳۰۹) و Sampingué و Lunatique (بمبئی، ۱۹۳۷) که دو داستان اخیر را به زبان فرانسه نوشته است و مکان وقوع حوادث هر دو داستان در هند است.

سامپینگه آشکارا همان زن اثیری بخش اول بوف‌کور است که چندی بی‌قرار در این جهان می‌زید و سرانجام به سرزمین هورقلیائی خود یعنی دره‌های موجودات اثیری، باز می‌گردد:

«در زمان خیلی پیش، قبل از این که سفیدها به هندوستان رسیده باشند، موجودات اثیری‌یی در این دره در نهایت خوشی و شادکامی زندگانی می‌کردند که چون از کارهای شاق انسان فناپذیر فارغ بودند مثل کودکان، بی‌غم و بی‌قرار زندگانی می‌کردند... جمعاً یک خانواده را تشکیل می‌دادند... مرگ هم که سالخوردگان را فرامی‌رسید چنان به آرامی آنان را می‌ربود که گوئی به خواب عمیقی فرو رفته‌اند»[۷۴].

سامپینگه از این توحید خارج می‌شود، امّا نمی‌تواند وضع جدید را تحمل کند.

امّا لوناتیک که در اصل به معنی ماه‌زده و دیوانه است و در فارسی به هوسباز ترجمه شده است طرح اولیه زن لکاتهٔ بخش دوّم بوف‌کور است که راوی هم او را دوست دارد و هم از او گریزان است:

«دیشب تا به حال از خود می‌پرسم که آخر تو با یک زن هوسباز متلون‌المزاج یا خانه‌بدوش جسور خطرناکی چه کار داشتی... از طرفی نمی‌دانم چه سرّی در زیبائی او بود که وضع خاص غیرقابل وصفی به او داده بود. ضمناً چراگاهی آن همه به من اظهار علاقه می‌کرد و در عین حال یک مرتبه از من می‌رمید و دوری می‌جست»[۷۵].

پیرمرد پاره‌دوزی که فلیسیا (لوناتیک) او را به راوی ترجیح می‌دهد، طرح اولیه همان پیرمرد خنزرپنزری است. باگوان پاره‌دوز پیر هندی همیشه زیر پنجرهٔ نویسنده نشسته است و سرفه می‌کند:

«از این مرد متنفرم. او لاینقطع سرفه می‌کند... به علاوه نمی‌دانم او چرا جلو اطاق مرا برای نشستن خود اختیار کرده است»[۷۶].

«سر شب که برای گردش از منزل خارج می‌شدم فلیسیا را با پاره‌دوز روبروی پنجرهٔ خودم گرم صحبت و اختلاط دیدم»[۷۷].

بین این داستان‌ها می‌توان جملات و مضامین شبیه به هم یافت:

«او به من نگاه نمی‌کرد مثل این که مرا از شیشه ساخته باشند و چیزی در ماوراء وجود من موجود باشد به آن چیز متوجه بود»[۷۸].

و در بوف‌کور می‌خوانیم: «مثل این بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند» (ص ۲۴). در بخش دوم بوف‌کور لکاته هم «یک زن هوسباز» (ص ۷۳) خوانده شده است.

حرف‌ها و مضامین کتاب

هدایت در بوف‌کور، گاه‌گاهی که مجالی یافته است به فلسفه‌پردازی پرداخته و سخنان و مطالبی را مطرح کرده است که از قضا بیش از خود رمان مورد توجه خوانندگان قرار گرفته است و آن همه سر و صدا هم که در مورد این رمان ـ و کلاً رمان‌های او ـ برپا شده است بیشتر با توجه به

سخنانی است که قهرمانان اظهار کرده‌اند. مخصوصاً در بوف‌کور که ساخت پیچیده‌یی دارد طبیعی است اگر خوانندگان عادی بیش از خود رمان به فلسفه‌پردازی‌های قهرمان داستان توجه یافته باشند. مضحک آن است که برخی این سخنان را از بافت داستانی خارج کرده و عین اعترافات و عقاید نویسنده پنداشته‌اند.

به هر تقدیر، بیشتر این سخنان زمینهٔ خیامی دارد. هدایت در «ترانه‌های خیام» ۱۴۳ رباعی او را از نظر موضوع تقسیم کرده و مضامین آن‌ها را به شرح زیر توصیف کرده است[۷۹]:

۱ ـ راز آفرینش (کسی از پس پرده خبر ندارد و هیچ‌کس تاکنون درنیافته که چرا زاده شده و چرا می‌میریم. زمانی که مردیم هیچ و پوچ می‌شویم).

۲ ـ درد زندگی (برآمدن و رفتن ما هیچ سودی متصوّر نیست. زندگی تلخ است و اگر اختیار دردست من بود هرگز به جهان نمی‌آمدم).

۳ ـ از ازل نوشته (همه چیز از پیش معلوم است و ما بازیچهٔ یک نمایش مسخره‌ایم. محکوم به عذابیم و خود چرخ هم بارها از ما بیچاره‌تر است).

۴ ـ گردش دوران (گردش دوران مسخره است. ما و جهان به ظاهر تغییر می‌کنیم ولی در حقیقت همه چیز ثابت و تکراری است. زندگی ما فقط یک آمدن و رفتن بی‌معنی غیرمحسوس است).

۵ ـ ذرات گردنده (بعد از مرگ از ما تنها خاکی می‌ماند و هیچ که آن هم خشت گور دیگران و کوزهٔ شراب و آب این و آن می‌شود. کوزه‌گران در حقیقت با جسم و جان ماست که کوزه می‌سازند).

۶ ـ هرچه بادابادا (باید دم را غنیمت شمرد و خوش زیست. گذشته گذشته است و آینده پیدا نیست و همهٔ سخن‌ها در این باب هیچ و پوچ است. دوزخ و بهشتی درکار نیست. بعد از مرگ، گل مرا صراحی کنید. شراب شایسته‌ترین چیزی است که در جهان یافت می‌شود).

۷ ـ هیچ است (اساس کار جهان هیچ و پوچ است و هزاربار این نکته را تحقیق کرده‌ام).

۸ ـ دم را دریابیم (دم را غنیمت بشمریم و مخصوصاً به باده‌پیمائی که

مظهر اعلای خوشی است بپردازیم).

مضامین اصلی خود بوف‌کور و حرف‌های قهرمان آن (راوی، نویسنده) نیز تقریباً همین اندیشه‌های خیامی است با اندکی کم و زیاد. از جمله این که قهرمان بوف‌کور مرگ‌گراست و مرگ را فرامی‌خواند و می‌گوید: «آه، ای مرگ کجائی؟!» (هرچند باطناً به شدت از آن واهمه دارد.) و ثانیاً این که اهل دم را غنیمت شمردن نیست و از زندگی خود بهره‌یی نمی‌برد. مدام در گوشه‌یی نشسته و در حال غصه خوردن و رنج کشیدن است، چنان که خود را به بوتیمار تشبیه می‌کند (ص ۵۰).

و جز این سخنان دیگری هم دارد که اتفاقاً در خیام هم هست، امّا در فهرست هدایت نیامده است مانند بدگفتن از مردم و رجّاله‌ها (زیر و زبر دوگاو، مشتی خر بین!)

یکی دیگر از مضامین مهم بوف‌کور شک و عدم اطمینان است:

«در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم... هیچ چیز را باور نمی‌کنم. به ثقل و ثبوت اشیاء، به حقایق آشکار و روشن همین الآن هم شک دارم» (ص ۵۲).

و اینک سخنانی از بوف‌کور:

«آن چه که زندگی بوده است از دست داده‌ام. گذاشتم و خواستم از دستم برود و بعد از آن که من رفتم به درک! می‌خواهد کسی کاغذپاره‌های مرا بخواند، می‌خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند» (ص ۵۱).

«من هنوز به این دنیائی که در آن زندگی می‌کردم انس نگرفته بودم، دنیای دیگر به چه درد من می‌خورد» (ص ۹۹).

«نه مال دارم که دیوان بخورد و نه دین دارم که شیطان ببرد» (ص ۵۱).

«... برای مردمان معمولی، برای رجاله‌ها، رجّاله با تشدید، همین لغت را می‌جستم» (ص ۵۳).

«حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود، برای یک دسته آدم‌های بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات‌فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود، برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده شده بودند» (ص ۹۹).

فون فرانتس در فرایند فردیت[۸۰] در مورد شکل‌گیری آنیما و تأثیرات آن بر مرد» اشاراتی داردکه می‌توان آن را با فضای بوف‌کور و مضامین سخنان قهرمان آن مربوط کرد:

«جلوه‌های فردی عنصر زنانهٔ روان مرد، معمولاً به دست مادر شکل می‌گیرد. اگر او احساس کند که مادرش نفوذ منفی در او داشته است، عنصر زنانهٔ روان او غالباً به شکل حالات خشماگین، غمناک، مردد، ناامن و بسیار حساس نمایان می‌شود... در روح چنین مردی، پیکر منفی مادر - روان زنانه - مرتباً این موضوع را پیش می‌کشد: «من هیچ نیستم، هیچ چیز برای من معنی ندارد... من از هیچ چیز لذت نمی‌برم». این «حالات روان زنانه» نوعی کندذهنی، ترس از بیماری یا ناتوانی جنسی یا حوادث به وجود می‌آورد. تمام زندگی یک جنبهٔ غمگین دشوار به خود می‌گیرد. این حالات تیره حتی ممکن است انسان را به خودکشی سوق دهد که در این صورت روان زنانه تبدیل به عفریت مرگ می‌شود».

ری باستان

چنان که قبلاً اشاره شد، مکان وقوع حوادث بوف‌کور شهر ری است. اشاره‌های صادق هدایت همه با جغرافیای ری باستان منطبق است. من حدس می‌زنم که او لااقل مقالهٔ دکتر بهرامی (رئیس وقت باستان‌شناسی) را دربارهٔ ری باستان که در طوفان هفتگی سال ۱۳۰۷ خورشیدی چاپ شده است، خوانده بود. البته موقعی که هدایت این کتاب را می‌نوشت دکتر اشمیدر با هیئت آمریکائی (سال ۱۹۳۵) مشغول حفاری در ری باستان بود و گزارش‌های او به اطلاع مردم رسیده بود.

من برای اطلاع از اوضاع ری باستان به کتاب ارزشمند «ری باستان»[۸۱] رجوع کردم و مطالبی راکه در اینجا می‌آورم همه مستند به آن کتاب است. وقتی که این کتاب را می‌خوانیم می‌توانیم به خوبی مکان حوادث داستان بوف‌کور را در ذهن مجسّم کنیم. البته راوی داستان بوف‌کور در ری باستانی زندگی نمی‌کند. او در خرابه‌های این شهر می‌زید امّا شوکت قدیم

آن را به خوبی به یاد دارد و تمام جاهای آن را می‌شناسد. جنازهٔ زن اثیری را به گورستان قدیم آن که در دامنه‌های کوه است می‌برد و از خاک آن کوزهٔ قدیمی پیدا می‌کند.

۱ ـ اسم ری در یونانی و لاتین به صورت‌های Ragau (راگو)، Rhago (راگو)، Rhaga (راگا) و Rhageia (راگیا) آمده است (به این شهر در زمان سلوکیان اروپا یا اورپس می‌گفتند).

در بوف کور گلدان راغ اشاره به اسم قدیم ری است.

۲ ـ ریشهٔ اسم ری معلوم نیست امّا احتمال می‌دهند که شاید از راج و راجهٔ هندی به معنی شاه باشد.

چنان که قبلاً توضیح دادم یک معنای ضمنی دیگر داستان بوف‌کور، انشقاق قوم آریائی به دو طایفهٔ هند و ایرانی است. مادر او بوگام‌داسی از هند به ایران می‌آید و پدر یا عموی او از ری به بنارس می‌رود.

۳ ـ ری باستان از شهرهای بسیار بزرگ و آباد بود و باغ‌های بزرگ و قصور رفیع داشت. در بوف‌کور به این سابقهٔ ری اشاره شده است.

۴ ـ به ری عروس دنیا می‌گفتند که در بوف‌کور به آن اشاره شده است. در معجم‌البلدان به نقل از اصمعی آمده است که «الری عروس‌الدنیا والیه متجرالناس» یعنی ری عروس دنیا و مرکز بازرگانی و داد و ستد است.

۵ ـ نهر سورن که در بوف‌کور ذکر شده همان چشمه علی امروزی است. نهر سورن (منسوب به خاندان سورن که در دورهٔ اشکانیان در ری قصوری داشته‌اند) در قدیم بسیار پرآب و وسیع بود. نزدیکی مظهر چشمه علی، تپه‌های کهنه و قدیمی است که مشتمل بر آثار ارزشمند باستانی بسیاری است و قدمت این آثار به چهار تا شش هزار سال قبل می‌رسد.

دوروبر چشمه علی از بهترین محله‌ها و گردشگاه‌های ری کهن بود. بر صخرهٔ چشمه علی، تصویر فتحعلی‌شاه قاجار در حال شکار، حک شده است.

اسم رود سورن در منابع قدیم به صورت سورین یا سورینی یا نهر روده (اسم یکی از بازارهای ری) ثبت شده است. چون این اسم در منابع

عربی به صورت محرّف سورقنی آمده در دائرةالمعارف اسلامی به صورت Surkani ضبط شده است. در سفرنامهٔ ابودلف آمده است که مردم در دوره‌یی این رود را شوم می‌دانستند و می‌گفتند شمشیری راکه با آن یحیی‌بن زید راکشته‌اند در این رود شسته‌اند:

«و بهاماءٌ یُقال لهالسُّورین، رأیتُ اهلها ینکرونه و یتطیرون منه ولایقربونه، فسألتُ عن أمره، فقال لی شیخٌ منهم: سبب ذلك انّ السیف الذی قُتِلَ به یحیی بن زید علیه‌السلام، غسل به»

۶ـ ری چندین‌بار ویران و آباد شد و اشاره صاحب بوف کور به این که در اطاق من نسل‌های متمادی زندگی کرده‌اند شاید احساسی مبتنی بر این خبر باشد.

۷ـ تمام کوهستان شمالی ری زیرین گورستان بزرگی بوده است که در قبل از اسلام هم گورستان زرتشتیان بوده است. دامنه‌های کوهستان شمال شرقی نیز دارای برج‌های سنگی و آجری بود که بین آن‌ها مقابر شهر یاران آل‌بویه و بزرگان دیگر بود. در کوهستان مشرق کارخانهٔ سیمان، چهار بنای سنگی مکعب شکل دیده می‌شود که ظاهراً از آرامگاه‌های صدر اسلام هستند. طول و عرض و ارتفاع هریک از این چهار بنای مکعب چهار متر است.

اشاره هدایت به گورستانی که در پای کوه و تپه بوده، همین کوهستان است و خانه‌های مکعب و مثلث و مستطیلی که در طول راه می‌دیده همین آرامگاه‌ها هستند.

کوهستان شمالی ری گورستان بود و تپه طبرک (که قلعهٔ طبرک بر آن بود) در این کوهسار مستطیل شکل واقع بود.

۸ـ مردم ری از قبل از تاریخ به سفال‌سازی و کوزه‌گری معروف بودند. در دامنهٔ جنوبی کوه چشمه علی بقایای ظروف سفالین منقش که سابقهٔ چهار تا شش هزارساله به دست آمده است.

۹ـ شراب ری معروف بود. در حدودالعالم (ص ۱۴۲) آمده است: «از وی... نبید خیزد» و در احسن‌التقاسیم (ص ۳۹۱) می‌گوید: «لفقاعهم ذکر»

بناهای سنگ و گچ قرون اول اسلام در سمت مشرق و خارج کارخانهٔ سیمان شهرری

آثار تپه‌گبری یا آرامگاه مرداویج در ری باستان

شعر بوف‌کور که گزمه‌ها می‌خوانند ناظر به این مطلب است:

بیا بریم که می خوریم　　شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم کی خوریم

با آن که بوف‌کور داستان است و خواننده از قبل می‌داند که حوادث آن خیالی است، امّا به حدّی، حقیقت‌نمائی در آن قوی است که هنگامی که من در خرابه‌های ری باستانی در جست‌وجو محل‌های فرضی حوادث بوف‌کور بودم مکرراً راوی داستان را با چمدان و همراه با پیرمرد نعش‌کش در افق‌های دور می‌دیدم وگاهی به خود می‌لرزیدم و یک‌بار زن اثیری را که به صورت دختربچه‌یی در کناره‌های نهر سورن بازی می‌کرد دیدم. واقعیت‌نمائی بوف‌کور مخصوصاً هنگامی تشدید می‌شود که کتاب «ری باستان» را نیز به دقت خوانده باشیم.

تفسیر خود نویسنده

در تفسیر داستان‌های روانی (و اصولاً هر اثر والای ادبی) خود نویسنده حکم خواننده را دارد، یعنی آرای او نسبت به داستان تقریباً همان‌قدر غیرقطعی است که خواننده (و یا لااقل چنین وانمود می‌کند). از این‌رو نویسندگان معمولاً در مورد این‌گونه آثار خود اظهارنظر نمی‌کنند چنان‌که هدایت هم در مورد بوف‌کور سخنی نگفت. در این‌گونه موارد نویسنده فقط می‌گوید که این حوادث اتفاق افتاده است، همین!:

«من فقط به شرح یکی از این پیشآمدها می‌پردازم که برای خودم اتفاق افتاده و به قدری مرا تکان داده که هرگز فراموش نخواهم کرد... برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور کنند یا نکنند» (ص ۱۰).

وقتی که جان اشتاین‌بک داستان کوتاه مار (the snake) را نوشت، در مورد آن سروصدای بسیار برخاست، امّا او در تفسیر آن فقط گفت: این برایم اتفاق افتاده بود!:

«من آن را فقط همان طوری که اتفاق افتاده نوشتم. نمی‌دانم معنی آن چیست و هیچگاه به نامه‌هایی که در آن‌ها از من از معنای فلسفی آن می‌پرسند جواب نخواهم داد. فقط می‌توانم بگویم که اتفاق افتاده»[۸۲].

از این‌رو توضیحی که از قول هدایت در یکی از کتاب‌ها[۸۳] نقل شده ـ در صورت صحیح بودن ـ نمی‌تواند چندان ارزش نقادانه‌یی داشته باشد. نویسنده از هدایت نقل می‌کند که او زمانی عاشق زنی بوده و این عشق دو سال طول کشیده بود و عدد ۲۴ که در بوف‌کور به صور مختلف تکرار شده، اشاره به این عشق دوساله است[۸۴].

به هر حال چنان که قبلاً اشاره کرده‌ام، تنها سند معتبر برای تفسیر یک اثر ادبی، خود آن اثر ادبی است.

پانوشت‌ها:

۱ ـ به نظر من بدترین ابزار برای بررسی بوف‌کور (و نوول‌های روانی دیگر) روانشناسی عامیانهٔ فرویدی است ـ مقصود من آن جنبه از روانشناسی فرویدی است که در ذهن عوام شکل گرفته است و مخصوصاً در ایران برمبنای آن تحلیل‌های مبتذلی در مورد بوف‌کور منتشر شده است ـ و بهترین ابزار روانشناسی یونگی است که وارد فضاهای فلسفی و عرفانی می‌شود. به تعبیر دیگر اگر روانشناسی فرویدی بیشتر در برخورد با شخصیت‌های روان‌نژند کارآمد است، روانشناسی یونگی در مواجهه با آثار هنری راهگشاست.

۲ ـ آنیما در فرهنگ بشری اسامی متعددی دارد: همزاد، معشوق جفاکار، تابعه... دو اسمی که در متن آمده است مأخوذ از شعری از سهراب سپهری است:

حرف بزن ای زن شبانهٔ موعود
حرف بزن خواهر تکامل خوشرنگ
حرف بزن حوری تکلم بدوی

رجوع شود به نگاهی به سپهری، ص ۲۲۷ به بعد، مقالهٔ زن شبانهٔ موعود.

۳ ـ اِل اِلاّ، میگوئل سرانو، ترجمهٔ سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۶۸

در شرح متن بوف‌کور به برخی از موارد شباهت اشاره می‌شود.

۴ ـ A Dictionary of Symbols, J.E.Cirlot, Routeledge & Kegan Paul, 1973.

۵ ـ فروغ فرخزاد، منظومهٔ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد

۶ ـ پاسخ به ایوب، ترجمهٔ فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۲۱۴

۷ ـ نقد و نگرشی بر تلمود، ص ۸۲

۸ ـ فرهنگ سمبل‌ها ذیل Hermaphrodite

۹ ـ قرآن مجید، کتابفروشی محمدعلی علمی و محمدحسن علمی، ۱۳۳۷. در تفسیر وَ یَجْعَلُونَ لله الْبَنَاتِ (سورهٔ ۱۶ النحل، آیهٔ ۵۹)

۱۰ ـ دئوا داسی (Deva-dāsi) کنیز خدا که در معبد می‌رقصید و در بوف‌کور به صورت بوگام داسی آمده است.

۱۱ ـ Soror Mystica

«این زن در همهٔ مدت دراز جریان ترکیب با کیمیاگر است و در پایان یک ازدواج اسرارآمیز صورت می‌گیرد که منجر به آفرینش موجود نر ـ ماده می‌شود».

با یونگ و همه ـ ص ۱۱۲

۱۲ ـ با یونگ و همه، ص ۱۱۹-۱۱۳

۱۳ ـ بوف‌کور، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۳۱، ص ۴۸

همهٔ ارجاعات به این چاپ است.
۱۴ ـ ال الاّ ـ ص ۷۲
۱۵ ـ روانشناسی و دین ، ص ۶۳
۱۶ ـ خود صادق هدایت در نیرنگستان (کتاب‌های پرستو، ص ۱۲۲) این مطالب از برهان را در ذیل مهرگیاه آورده است.
۱۷ ـ یک عباسی معادل چهارشاهی است.
۱۸ ـ

فرشته عشق نداندکه چیست‌قصه مخوان بخواه جام شراب و به خاک آدم ریز
حافظ

بر فرشته عشق هست و درد نیست درد را جز آدمی در خورد نیست
عطار

و نیز رجوع شود به آیهٔ مبارکهٔ انا عرضنا الامانة... که از زیباترین و اسرارآمیزترین آیات قرآن مجید است که در آن امانت را به عشق تفسیر کرده‌اند که هیچ موجودی آن را نپذیرفت جز آدمی که نادان و ظالم به خود بود، یعنی دو نیمه شدن را و جستجوی هر نیمه، نیمهٔ دیگر را و نیافتن او را.
۱۹ ـ با یونگ و همه، چ دوم، ص ۲۶
۲۰ ـ Symbols of transformations, p.374
۲۱ ـ خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ص ۴۱۳
۲۲ ـ زنده به‌گور، کتاب‌های پرستو، چاپ هفتم، ۱۳۴۴، ص ۱۰
۲۳ ـ کلیات شمس، استاد فروزانفر، ج ۲، غزل شمارهٔ ۶۳۹
۲۴ ـ گلشن راز، مصحح دکتر صمد موحد، طهوری، ۱۳۶۸، ص ۸۵
۲۵ ـ همانجا، ص ۱۲۵
۲۶ ـ تاریخ ادبیات صفا، ج ۵، بخش یکم، ص ۱۴۸-۱۴۶
۲۷ ـ روانشناسی و دین، ترجمهٔ فؤاد روحانی، امیرکبیر، ۱۳۷۰، ص ۱۱۷
۲۸ ـ در این مورد رجوع شود به مقدّمهٔ:
گزیدهٔ غزلیات مولوی، سیروس شمیسا، چاپ و نشر بنیاد، چاپ دوّم، ۱۳۶۹
۲۹ ـ مأخوذ از یادداشت‌های آخر کتاب «خاطرات، رؤیاها و تفکرّات» یونگ:
C.G.Jung: Memories, Dreams, Refelections, Flamingo, 1977
۳۰ ـ A Handbook of critical approaches to literature, second edition, p.180
۳۱ ـ سفر پیدایش، باب ۲
۳۲ ـ انسان و سمبول‌هایش، ص ۲۸۰

۳۳ ـ با یونگ و همسه، ص ۱۱۳-۱۱۲
۳۴ ـ نورالانوار از بحرالاسرار، مظفر علیشاه کرمانی، تهران، کتابخانهٔ خیام، ۱۳۳۸، ص ۷۴
۳۵ ـ انسان و سمبول‌هایش، ص ۲۳۲
۳۶ ـ خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، کارل گوستاویونگ، ترجمهٔ پروین فرامرزی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰، ص ۴۰۸
۳۷ ـ ال الا، ص ۴۳
۳۸ ـ Cathar فرقهٔ خاصی از مسیحیت که در قرون وسطی می‌زیستند و در آرای آنان ثنویت آئین مانی هم دیده می‌شد. به طور کلی عقاید آنان التقاطی از مسیحیت و مانویت بود. رجوع شود به حواشی ال الا، ص ۷۰
۳۹ ـ مقدمه‌یی بر روانشناسی یونگ، فریدا فوردهام، ترجمهٔ دکتر مسعود میربها، انتشارات اشرفی، ۱۳۶۴، ص ۹۹
۴۰ ـ The pratice of psychoanalytic criticism, edited by Leonard tennenhouse, wayne state university press, 1976, p.239
۴۱ ـ مقدمه‌یی بر روانشناسی یونگ، ص ۹۹
۴۲ ـ موسیقی افلاک، موسیقی عالم روح و هور قلیاست که در توضیحات متن به آن اشاره خواهم کرد.
۴۳ ـ اگر غایب شوی (دور شوی، بروی)، قضای بد به ما رو می‌کند و فضا (عرصه بر ما) تنگ می‌شود.
۴۴ ـ مناقب‌العارفین، شمس‌الدین احمد افلاکی، مصحح تحسین یازیچی، دنیای کتاب، ۱۳۶۲، ص ۴۲۶
۴۵ ـ که به قول ادبا تشبیه خیالی است.
۴۶ ـ مقدّمه‌یی بر روانشناسی یونگ، ص ۹۳
۴۷ ـ همانجا، ص ۹۳
۴۸ ـ تا تصویرم را در تاریکی ذهن و روح بپوشانم.
۴۹ ـ مقدمه‌یی بر روانشناسی یونگ، ص ۹۴
۵۰ ـ یعنی نور سخنوری و توفیق الهی
۵۱ ـ قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی، مصحح یحیی مهدوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۷، ص ۴۱۶
۵۲ ـ نیرنگستان، ص ۴۴
۵۳ ـ هفت‌پیکر، مصحح وحید ـ ص ۷ (در نعمت رسول)
۵۴ ـ مأخوذ از یادداشت‌های آخر کتاب «خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها»

۵۵ ـ «من» را خود نویسنده در گیومه قرار داده است.
۵۶ ـ البته گاهی جهان روح و مجردات در تصورات و تخیلات آدمی، با سایه‌روشن و حتی نور و روشنی همراه است.
۵۷ ـ The practice of Psychoanalytic criticism, p.239
۵۸ ـ فرهنگ سمبل‌ها ـ ص ۹۹
۵۹ ـ Fifty poems of Hafiz, Arthur J.Arberry, p.139
۶۰ ـ مأخوذ از سبک‌شناسی، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۱، ص ۱۸ و ۱۷
۶۱ ـ که در فارسی قدیم هم معمول بوده است و نویسندگان قدیم در آوردن «را» صرفه‌جوئی می‌کردند. این مختصه در زبان نوشتاری جدید از بین رفت امّا در زبان گفتاری به جا ماند.
۶۲ ـ انواع ادبی، ص ۲۰۱
۶۳ ـ همانجا، همان صفحه
۶۴ ـ همانجا، همان صفحه
۶۵ ـ فرهنگ اصطلاحات منطقی، دکتر محمد خوانساری، ص ۱۴۲
۶۶ ـ خوانندگان می‌توانند به کتاب «بیان، سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۷۱» رجوع کنند.
۶۷ ـ راماین (کتاب مقدس هندوان)، سرودهٔ والمیکی، عبدالودود اظهر دهلوی، ج ۱، ص ۴۷
۶۸ ـ سمبل‌ها، گرترود جابز، ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، ص ۶۱
۶۹ ـ راماین، ج ۱، پانوشت‌های صفحه ۱۴۶ و ۱۶۲
۷۰ ـ Tantra, Lalan prasad singh, Delhi, 1976
۷۱ ـ نیرنگستان، صادق هدایت، کتاب‌های پرستو، چاپ چهارم، ۱۳۴۴، ص ۱۳۰
۷۲ ـ عجایب‌المخلوقات، محمدبن محمود بن احمد طوسی، به اهتمام دکتر منوچهر ستوده، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵، ص ۸-۵۳۷
۷۳ ـ انسان و سمبولهایش، ص ۲۸۲
۷۴ ـ مجموعهٔ نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت، امیرکبیر، چاپ دوّم، ۱۳۴۴، ص ۵۳۸
۷۵ ـ همانجا، ص ۵۵۳
۷۶ ـ همانجا، ص ۵۵۱
۷۷ ـ همانجا، ص ۵۴۹
۷۸ ـ همانجا، هوشیاز، ص ۵۵۱
۷۹ ـ سیر رباعی، ص ۱۵۱ به بعد.

۸۰ ـ انسان و سمبل‌هایش، ص ۲۸۱
۸۱ ـ ری یاستان، مجلد اول، دکتر حسین کریمان، انجمن آثار ملی، ۱۳۴۵
۸۲ ـ رک مقالهٔ:
Myth and Mystery in steinbeck's "The snake", by charles E.May
در کتاب:
The practice of psychoanalytic criticism
۸۳ ـ آشنایی با صادق هدایت، قسمت اول، آن چه صادق هدایت به من گفت، م. فرزانه، پاریس، ۱۹۸۸
۸۴ ـ مسعود فرزاد می‌گفت که هدایت قرار بود با دو نفر ازدواج کند و می‌گفت که نامه‌های عاشقانهٔ آنان دردست است. مادر یکی از آنان به نام «هـ.س» در بخش انگلیسی دانشگاه شیراز کارمند بود.

بخش اول

بوف کور

چنان که در مقدّمه اشاره شد، بوف‌کور دو بخش دارد که هر بخش به نحوی ـ از نظر ژرف ساخت ـ تکرار بخش دیگر است.

در بخش اول راوی داستان یک نقاش روی جلد قلمدان است. تصویری که او می‌کشد همواره به یک شکل است: پیرمرد قوزی زیر درخت سرو نشسته است. دختری که لباس سیاه پوشیده، خم شده است و به او گل نیلوفر تعارف می‌کند. بین آنان جوی آبی فاصله است. روزی عموی راوی که شبیه به همان پیرمرد نقاشی و پدر راوی و خود راوی (امّا راوی جوان است) است به دیدنش می‌آید. راوی می‌رود تا از بالای رف برای او شراب بیاورد. چشمش از منفذ بالای رف به صحرای بیرون خانه می‌افتد و عین همان منظرهٔ نقاشی خود را می‌بیند. از این پس راوی همواره در جست‌وجوی آن دختر ـ که او را زن اثیری می‌خواند ـ است. یک شب که از گردش برمی‌گردد، آن دختر را می‌بیند که روی سکوی در خانهٔ راوی نشسته است. زن اثیری می‌رود و روی تختخواب راوی دراز می‌کشد. راوی می‌گوید که او مرده است. چشم‌های او را نقاشی می‌کند و جسد او را در چمدانی قرار می‌دهد که ببرد دفن کند. پیرمرد قوزی نقاشی در نقش نعش‌کش می‌آید و راوی را به حوالی شاه عبدالعظیم می‌برد. جسد را دفن می‌کند و روی آن نیلوفر می‌کارد. در موقع کندن قبر گلدانی قدیمی پیدا می‌شود که عین نقاشی راوی بر جداره‌هایش نقش بسته است. این حالات راوی را به حال اغما فرو می‌برد و وقتی که به هوش می‌آید وارد زندگی دیگری شده است.

شروع این ماجرا روز سیزدهٔ فروردین بود و اکنون که ماجرا را شرح می‌دهد دو ماه و چهار روز از آن تاریخ گذشته است.

شخصیّت‌های بخش اول عبارتند از:

۱ ـ راوی که نقاش است.
۲ ـ زن اثیری.
۳ ـ عموی راوی که مثل پدر راوی و خود راوی است.
۴ ـ پیرمرد قوزی که کالسکه‌چی و نعش‌کش است.
برخی از مشخصات زن اثیری به شرح زیر است:
۱ ـ گونه‌های برجسته، ۲ ـ پیشانی بلند، ۳ ـ ابروهای باریک به هم پیوسته، ۴ ـ لب‌های گوشتالوی نیمه‌باز، ۵ ـ موهای پریشانی که یک دسته از آن روی شقیقه چسبیده است، ۶ ـ دو چشم سیاه بسیار درشت که جذاب و ترساننده است و راوی را سرزنش می‌کند، ۷ ـ صورت مهتابی لاغر، ۸ ـ سیاهپوش است، ۹ ـ لطافت اعضا و بی‌اعتنائی، ۱۰ ـ سستی و موقتی بودن، ۱۱ ـ چشم‌های مورّب ترکمنی.

این داستان سمبلیک است و مفهوم آن ازدواج جادوئی با خود یعنی با جنبهٔ مؤنث روان یا آنیماست: وحدت بین مذکر و مؤنث. بدین‌ترتیب مهم‌ترین و اصلی‌ترین ایدهٔ کتاب، تبدیل دو به یک و کثرت به وحدت است که می‌باید با ازدواج جادوئی تحقق یابد.

در بخش اوّل با جنبهٔ اهورائی آنیما مواجهیم و در بخش دوم به شرحی که خواهد آمد با جنبهٔ اهریمنی آن.

اکنون در لابلای متن داستان، به توضیح برخی از سمبل‌ها و شرح برخی از جنبه‌های روانی و اساطیری خواهیم پرداخت.

در زندگی زخم‌هائی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیشآمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکنند. زیرا بشر هنوز چاره و دوائی برایش

پیدا نکرده و تنها داروی آن فراموشی به توسط شراب و خواب مصنوعی به وسیلهٔ افیون و مواد مخدره است. ولی افسوس که تأثیر این‌گونه داروها موقّت است و به جای تسکین، پس از مدتی بر شدت درد می‌افزاید.

زخم‌ها، زخمی را که لکاته در پایان داستان به صورتش وارد می‌کند به یاد می‌آورد: «ناگهان حس کردم که او لب مرا به سختی گزید، به طوری که از میان دریده شد» (ص ۱۲۵).

ترادف خ در زخم و خوره و خوردن، بر شدت تصور زخم افزوده است.

آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراءطبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟

صراحتاً کتاب خود را گزارشی از «انعکاس سایهٔ روح» خوانده است که در حالت «اغما و برزخ بین خواب و بیداری» جلوه می‌کند. تا پایان کتاب به شرح این «انعکاس» در آن «حالت» وفادار می‌ماند.

من فقط به شرح یکی از این پیشآمدها می‌پردازم که برای خودم اتفاق افتاده و به قدری مرا تکان داده که هرگز فراموش نخواهم کرد و نشان شوم آن تا زنده‌ام ـ از روز ازل تا ابد، تا آنجا که خارج از فهم و ادراک بشر است ـ زندگی مرا زهرآلود خواهد کرد. زهرآلود نوشتم ولی خواستم بگویم داغ آن را همیشه با خودم داشته و خواهم داشت.

چنان که بعداً ملاحظه خواهد شد زهر مارناگ نقش بزرگی در این داستان دارد. این است که نویسنده به اعتراف خود به جای داغ، ناخودآگاه

زهرآلود نوشته است.

من سعی خواهم کرد آن چه را که یادم هست، آن چه را که از ارتباط وقایع در نظرم مانده بنویسم. شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلی بکنم، نه! فقط اطمینان حاصل بکنم و یا اصلاً خودم بتوانم باور بکنم. چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور بکنند یا نکنند. فقط می‌ترسم که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم. زیرا در طی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که چه ورطهٔ هولناکی میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد؛ تا ممکن است باید افکار خودم را برای خودم نگه دارم. و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم. سایه‌یی که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هرچه تمامتر می‌بلعد. برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم، ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم. چون از زمانی که همهٔ روابط خودم را با دیگران بریده‌ام می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم.

افکار پوچ ـ باشد! ولی از هر حقیقتی بیشتر مرا شکنجه می‌کند ـ: آیا این مردمی که شبیه من هستند که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس مرا دارند، برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟ آیا آن چه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟

من فقط برای سایهٔ خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی بکنم.

سایه: چنان که در مقدّمهٔ کتاب توضیح دادیم از مصطلحات مهم روانشناسی یونگی است. یکی از آرکی‌تایپ‌هاست که در رؤیاها و آثار

ادبی خلاق با جنسیت بیننده یا نویسنده تظاهر می‌کند: «در رؤیاها و اساطیر، سایه به صورت شخصی که با رؤیا بین همجنس است ظاهر می‌شود»[۱]. سایه، قسمت پنهان شخصیت ماست، After-ego یا من دیگر. همان‌طور که فریزر در کتاب «شاخهٔ زرین» نشان داده است اقوام ابتدائی سایه یا انعکاس خود را در آب یا آئینه به عنوان روح خود یا پارهٔ زنده‌یی از وجود خود تلقی می‌کردند و این مسأله شاید باگذاشتن آب و آینه در اطاق مرده که در سنن ما هست بی‌ارتباط نباشد: مرده دیگر سایه ندارد و نیز به این اعتبار آینه در برخی از آثار هنری با روح مرتبط است.

سایه معمولاً آن بخش از شخصیت پنهان ماست که آن را نمی‌پذیریم و بدان باور نداریم، زیرا وجوه منفی و خصوصیات نامطلوب ما را نشان می‌دهد. یونگ می‌گوید: سایه شخصیت پنهان، منکوب شده و پست و گناهکار ماست. از این‌رو سایه در بوف کور که همان شخصیت منفی روای است، جنبه‌یی به ظاهر منفی دارد: جغد و پیرمرد قوزی و خنزرپنزری است.

امّا در مردان بزرگ این همّت هست ـ و در آثار ادبی نموده شده است ـ که به شناختن سایهٔ خود می‌روند یعنی به شناختن خویشتن خود. یونگ می‌نویسد: «صلاح ما در این است که کوشش مجدّانه‌یی به عمل آوریم تا سایهٔ خود و اعمال شوم آن را بازشناسیم. اگر ما بتوانیم این سایه را (که قسمت تاریک طبیعت ماست) ببینیم، از هرگونه آلودگی و تأثیرات سوء اخلاقی و روحی مصون خواهیم ماند»[۲].

آن چه در این قسمت جالب است این است که هدایت می‌گوید: «سایه‌یی که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هرچه تمامتر می‌بلعد... شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم» یعنی فقط او نیست که دوست دارد خود را بشناسد، ناخودآگاه او هم مایل است که این خودآگاه غریب را بشناسد. برای سایه ـ ناخودآگاه ـ جالب است که دریابد خودآگاه چه قدر از او شناخت دارد. این است که با ولع تمام منتظر حرف‌های خودآگاه در مورد خود است. این اتفاق برای همه

کس رخ نمی‌دهد و معمولاً آدمی این دو را ـ خودآگاه و ناخودآگاه را ـ به حال خود وامی‌گذارد تا هریک در اقلیم خود به کار خود مشغول باشند. مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيانِ، بَيْنَهُما بَرْزَخٌ لايَبْغِيانِ[۳] بین این دو دریا، برزخی (فاصله‌یی) است و اینک هدایت در آن برزخ قرار گرفته است «اغما و برزخ بین خواب و بیداری» و می‌خواهد آب این دو دریا را به هم برساند. منشاء بسیاری از آثار خلاق هنری، استقرار (هرچند طولانی نباشد) در این مرز مواج است که معمولاً با تاریکی و تنهائی و وحشت و توهّم توصیف شده است: «شب موقعی که وجود من در سرحد دو دنیا موج می‌زد، کمی قبل از دقیقه‌یی که در یک خواب عمیق و تهی غوطه‌ور بشوم، خواب می‌دیدم» (ص ۷۱).

چنان که گفتیم سایه معمولاً وجهی منفی و پست دارد چنان که در این کتاب به صورت پیرمرد خنزرپنزری تظاهر می‌کند (چنان‌که بعداً خواهیم گفت پیرمرد خنزرپنزری در حقیقت شخصیتی منفی نیست). امّا سایه همیشه جنبهٔ منفی ندارد و در بسیاری از موارد منشاء خلاّقیت است. یونگ در آیون (Aion) می‌نویسد: اگر قبلاً پنداشته می‌شد که سایه سرچشمهٔ تمام امور منفی است، اکنون روشن شده است که انسان ناخودآگاه یعنی سایه گاهی خصوصیات مثبتی نیز دارد از قبیل نشان دادن عکس‌العمل‌های بموقع و واقع‌بینی، نیروهای خلاّقه و بروز غرایز طبیعی. او هم‌چنین می‌نویسد: «همان‌طور که «من» شامل جنبه‌های نامساعد یا مخرب است، سایه دارای کیفیات خوب است، مانند غرایز طبیعی و انگیزه‌های خلاّق»[۴].

چراغ: از آنجا که منبع نور است رمز خودآگاهی است. سایه (ناخودآگاه) در مقابل چراغ (خودآگاه) واقع شده است. در صفحات بعد نیز مواجهه با تاریکی و سایه و درون به کمک نورهای ضعیف مثلاً نور شمعدان، نور پیه‌سوز، نور مهتاب... صورت می‌گیرد.

در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۱۷۶) می‌نویسد: چراغ سمبل شعور و روح

است و در این معنی در اسطورهٔ یونانی سایک Psyche در افسانهٔ دیوژن ملاحظه می‌شود. هم‌چنین در ص ۱۸۶ دربارهٔ نور می‌نویسد که نور به صورت سنّتی مساوق روح است.

در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین‌بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید، امّا افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستارهٔ پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد و در روشنائی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همهٔ بدبختی‌های زندگی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد. نه! نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگه دارم.

ستارهٔ پرنده: مشبّهٌ‌بهی است خیالی (یعنی ترکیبی که اجزاء آن تک‌تک وجود دارد امّا هیأت ترکیبی وجود خارجی ندارد) زیرا مشبّهی را که می‌خواهد توصیف و تقریر کند (روح، زن اثیری) مبهم است.

در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۳۰۹) می‌نویسد: ستاره به عنوان نوری که در تاریکی می‌درخشد، سمبل روح است. یونگ این شعار مهری را خاطرنشان می‌کند که «من یک ستاره‌ام که با تو می‌روم و از اعماق می‌درخشم».

در برخی از فرهنگ‌ها، روح بعد از مرگ به صورت ستاره تصور می‌شود. ستاره به‌طور کلی جنبهٔ ملکوتی دارد و پرستش نورانیات از کهن‌ترین مذاهب بشری است که در قرآن مجید هم به آن اشاره شده است. در قرآن مجید ستاره ثاقب وسیله‌یی است برای رجم شیاطین و دور کردن آن‌ها از عالم ملکوت.

امّا پرواز از نظر روانشناسی «سمبل اندیشه و تخیّل است» (فرهنگ سمبل‌ها، ص ۱۰۹) و نیز می‌تواند سمبل رهائی و آزادی و خارج از دسترس بودن نیز باشد.

سه ماه، نه! دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم، ولی یادگار چشم‌های جادوئی یا شرارهٔ کُشندهٔ چشم‌هایش در زندگی من همیشه ماند. چه‌طور می‌توانم او را فراموش بکنم که آن‌قدر وابسته به زندگی من است؟

نه! اسم او را هرگز نخواهم برد، چون دیگر او با آن اندام اثیری، باریک و مه‌آلود، با آن دو چشم درشت متعجب و درخشان ـ که پشت آن زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و می‌گداخت ـ او دیگر متعلق به این دنیای پست درنده نیست. نه! اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم.

دو ماه و چهار روز: به طوری که در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۲۳۲) آمده است سه نشان‌دهندهٔ ترکیب روحانی است و دلالت بر حل شدن تعارضاتی دارد که به سبب ثنویت ایجاد شده است. سه نشانهٔ رشد وحدت است و از این‌رو به بهشت نیز مربوط می‌شود. چون راوی به وحدت نرسیده و تعارض ثنویت را حل نکرده است، سه را رد می‌کند.

امّا دو چنان‌که در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۲۳۲) آمده است رمز تعارض یا آرامش موقّتی نیروهاست و نیز نشانهٔ گذشت زمان است. در تمام باورهای آئینی و سری، دو شوم قلمداد شده است. این عدد دلالت بر سایه دارد و نیز نشانگر دوجنسی بودن، اتصال بین مرگ و بی‌مرگی و تغییر و ثبات است. دو با مادر عُظمی Magna Mater نیز مربوط است.

دو هم‌چنین می‌تواند رمز انشقاق و ثنویت باشد. سیرن‌ها (Siren) یعنی زنان افسونگری که نیمی پرنده و نیمی انسان یا نیمی ماهی و نیمی انسان بودند در برخی از تصاویر دو دم دارند، یا عقاب که رمز روح است گاهی با دو سر نشان داده شده است.

دربارهٔ عدد چهار در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۲۳۲) آمده است که سمبل زمین و فضای زمینی و موقعیت بشری است و دلالت بر امور عقلانی دارد.

امّا عدد چهار در نظر یونگ و پیروان او (← انسان و سمبول‌هایش، ص ۴۸۲) سمبل تمامیت و کمال است. سلف یا خود (هستهٔ روان) به صورت ساخت‌های چهارتائی متظاهر می‌شود (همانجا، ص ۲۹۰). عدد چهار با روان زنانه نیز مربوط است (همانجا، ص ۲۹).

امّا چهار را می‌توان به عنوان دو برابر دوگاهی رمز تعارض و دوجنسی بودن و عدم ثبات دانست و شوم تلقی کرد. چنان که در مقدّمه توضیح دادم عدد چهار هم در بوف‌کور نقش عمده‌یی دارد مثلاً سه‌بار از چهار دیوار اطاق سخن گفته است.

عدد دو و چهار تفسیرهای مختلفی را برمی‌تابند، چنان که در مقدّمه گذشت گاهی سه، سه هزار سال و دو و چهار، دو هزار و چهارصد سال را در ارتباط با تاریخ ایران به ذهن متبادر می‌کنند. عدد دو و چهار را مثلاً می‌توان ۲۴ تلقی کرد که در فلسفهٔ سانکیا عدد مقدسی است (فرهنگ سمبل‌ها، ص ۲۳۵) و در آئین‌های دیگر هم عدد معناداری است. در گاهشماری ایران باستان (تقویم اوستائی) روز ۲۴ هر ماه خورشیدی «دین» (در اوستا دائنا) نام دارد. دائنا معادل آنیماست. هم‌چنین اگر دو ماه و چهار روز را، ۶۴ (به اعتبار روزها) درنظر بگیریم باز عدد معناداری است. مثلاً آی چینگ (کتاب تقدیرات که چینی‌ها با آن تفأل می‌کردند) ۶۴ علامت دارد.

دو ماه و چهار روز که سه‌بار در بخش اول بوف‌کور تکرار می‌شود، در بخش دوّم تبدیل به دو سال و چهار ماه می‌شود. بدین‌ترتیب زمان دورتر و درازتر می‌شود و بُعد زمانی مورد تأکید قرار می‌گیرد.

وقوع ماجرا در روز سیزدهٔ سال است که با احتساب دو ماه و چهار روز حدود ۱۷ خرداد می‌شود امّا به قرینهٔ دو سال و چهار ماه در بخش دوّم مسلماً چنین اشاره‌یی به روز و ماه مشخصی مراد نویسنده نبوده است هرچند گاهی تأکید می‌کند که «دو ماه پیش، نه درست دو ماه و چهار روز»

نام: قهرمان داستان که زن اثیری است، در بخش اول کتاب نامی ندارد زیرا

مجهول است و در بخش دوم نیز فقط با صفت لکاته نام برده می‌شود. چنان‌که بعداً توضیح خواهم داد، اسم دلالت بر شناخت مسمّی دارد و راوی زن اثیری را نمی‌شناسد (فقط در اواخر بخش دوّم یک جا می‌گوید: «و چندبار به اسم اصیلش او را صدا زدم» (ص ۱۱۲)).

بعد از او من دیگر خودم را از جرگهٔ آدم‌ها، از جرگهٔ احمق‌ها و خوشبخت‌ها بکلّی بیرون کشیدم و برای فراموشی به شراب و تریاک پناه بردم. زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اطاقم می‌گذشت و می‌گذرد. سرتاسر زندگیم میان چهار دیوار گذشته است.

تمام روز مشغولیات من نقاشی روی جلد قلمدان بود. همهٔ وقتم وقف نقاشی روی جلد قلمدان و استعمال مشروب و تریاک می‌شد و شغل مضحک نقاشی روی قلمدان را اختیار کرده بودم، برای این که خودم را گیج بکنم، برای این که وقت را بکشم.

از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده، اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است. فقط از آن طرف خندق خانه‌های توسری‌خورده پیداست و شهر شروع می‌شود. نمی‌دانم این خانه را کدام مجنون یا کج‌سلیقه در عهد دقیانوس ساخته. چشمم را که می‌بندم نه‌فقط همهٔ سوراخ سنبه‌هایش پیش چشمم مجسم می‌شود، بلکه فشار آن‌ها را روی دوش خودم حس می‌کنم. خانه‌یی که فقط روی قلمدان‌های قدیم ممکن است نقاشی کرده باشند.

خانه: رمز شخصیت و وجود آدمی است. در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۱۵۳) می‌نویسد که اصحاب علوم سرّی، جنبهٔ مؤنث جهان را به عنوان صندوق، خانه، دیوار یا یک باغ محصور تلقی کرده‌اند. خانه با بدن انسان و اندیشهٔ آدمی مربوط است و روانکاوان این را به تجربه دریافته‌اند. آنیا تیلار (Ania Teillard) می‌گوید که در رؤیاها خانه را در مقام لایه‌های متفاوت روح

می‌بینیم.

بیرون خانه بیانگر شخصیت بیرونی آدمی است: نقاب او. سقف و طبقهٔ بالائی، سر و ذهن است. زیرزمین یا طبقهٔ اول مطابق با ناخودآگاه و غرایز است. آشپزخانه (جائی که در آن مواد غذائی تغییر و تبدیل می‌یابند) گاهی دلالت بر محل یا زمان تغییر و قلب ماهیت در مفهوم کیمیاگرانهٔ آن دارد. پله‌ها ارتباط بین سطوح مختلف روح هستند امّا معنی خاص آن‌ها بستگی به این دارد که به طرف بالا باشند یا پائین.

در ادبیات ما هم خانه در مفهوم سمبلیک وجود و درون آدمی (دل) به‌کار رفته است. مولانا در شعری دربارهٔ دل می‌گوید:

این خانه که پیوسته در او بانگ چغانه است	از خواجه بپرسید که این خانه چه خانه است؟
این صورت بت چیست اگر خانهٔ کعبه است	وین نور خدا چیست اگر دیر مغانه است
فی‌الجمله هر آن کس که در این خانه رهی یافت	سلطان زمین است و سلیمان زمانه است

در سمبل‌شناسی خانه، بین تلقی غربیان و شرقیان اختلافاتی است:

خانه‌های غربی روباز است و حیاط، در و دیوار ندارد و این به معنی گسترش خودآگاهی و برونگرائی است، حال آن که خانه‌های شرقی محصور و پوشیده و پنهان است و این به معنی سیطرهٔ ناخودآگاهی و درونگرائی است. خانه‌های غربی رو به خیابان و اجتماع باز می‌شوند و خانه‌های شرقی معمولاً در کوچه‌های پیچ‌درپیچ تنگ قرار دارند. (و البته این امور از دید جامعه‌شناسی هم قابل تعبیرند).انبار و زیرزمین و پستو (= ناخودآگاه) در خانه‌های شرقی در طبقهٔ اول و تحتانی است، حال آن که انبار در خانه‌های غربی معمولاً همان اطاق زیرشیروانی (Attic) است: ناخودآگاه سطحی و در نزدیکی خودآگاه است.

آن چه در این قسمت جالب است این جملهٔ هدایت است که می‌گوید: «نمی‌دانم این خانه راکدام مجنون یاکج‌سلیقه در عهد دقیانوس ساخته» و این اشاره به قدمت وجود انسان نوعی و زندگی مستمر او در لایه‌های

مختلف تاریخی است.

به خانه و پستو در مفهوم سمبلیک آن‌ها در این کتاب اشاره‌های مهمی شده است که بعداً به آن‌ها اشاره خواهم کرد.

خرابه: دور این خانه خرابه است. معنای سمبلیک خرابه واضح است: ویرانی و زندگی‌های بربادرفته، احساسات و اندیشه‌های مرده،گذشته و نابودی.

راوی در شهر زندگی نمی‌کند یعنی با مردم نیست و این طرف خندق است. این خندق به لحاظ مکان حوادث داستانی، خندق‌های دور شهر ری باستانی است.

باید همهٔ این‌ها را بنویسم تا ببینم که به خودم مشتبه نشده باشد، باید همهٔ این‌ها را به سایه خودم که روی دیوار افتاده است توضیح بدهم. آری پیشتر برایم فقط یک دلخوشی یا دلخوشکنک مانده بود: میان چهار دیوار اطاقم روی قلمدان نقاشی می‌کردم و با این سرگرمی مضحک وقت را می‌گذرانیدم. امّا بعد از آن که آن دو چشم را دیدم، بعد از آن که او را دیدم، اصلاً معنی، مفهوم و ارزش هر جنبش و حرکتی از نظرم افتاد. ولی چیزی که غریب، چیزی که باورنکردنی است: نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همهٔ نقاشی‌های من از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود. روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد، چون میان آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت. آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام؟ یا در خواب به من الهام شده بود؟ نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هرچه نقاشی می‌کردم

همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود. دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید و غریب‌تر آن که برای این نقش مشتری پیدا می‌شد و حتّی به توسط عمویم از این جلد قلمدان‌ها به هندوستان می‌فرستادم که می‌فروخت و پولش را برایم می‌فرستاد.

مجلس نقاشی: این تصویر ـ که بعدها هم مدام تکرار می‌شود و از اصلی‌ترین موتیف‌های کتاب است ـ سمبلیک است. پیرمردی زیر درخت سرو نشسته است. روبروی او دختری که لباس سیاه پوشیده، خم شده می‌خواهد به او گل نیلوفر بدهد. بین آن‌ها یک جوی آب فاصله است.

پیرمرد همان راوی است که عزا گرفته و زیر درخت سرو نشسته است زیرا بعداً می‌خوانیم که زن اثیری را در پای درخت سرو دفن کرده بود (بوف کور از نظر زمانی از آخر شروع می‌شود یعنی از آخر به اول می‌آید). پیرمرد از نظر سمبل‌شناسی می‌تواند سمبل زندگی تباه‌شدهٔ راوی باشد و هم سمبل انسان نوعی که مجموعه‌یی از مرگ‌های پی‌درپی و آرزوهای بربادرفته در طی تارخ است و هم نفس وکُل وجود آدمی که مجموعه‌یی از خودآگاه و ناخودآگاه است.

در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۲۴۳) دربارهٔ پیرمرد می‌نویسد که در کابلا Cabala (آئین‌های سری و عرفانی یهود) رمز علوم خفیه است و در مطالعات جدید سمبل‌شناسی آن را تشخّص خرد کهن انسانیت یا ناخودآگاهی عمومی می‌دانند. معادل آن پیر روزگاران Ancient of Days است.

دختر (که همان زن اثیری است) روح و نیروی حیاتی است، همان که اگر نباشد زندگی هم نیست. لباس سیاه او دلالت بر این دارد که آنیما مجهول است و به جهان سیاهی‌ها و تاریکی‌ها تعلّق دارد. از طرف دیگر لباس سیاه نشانهٔ عزا و مصیبت است، او با راوی به توافق نرسیده است و شناخت صورت نگرفته است. ــ دختر هیچگاه موفق نمی‌شود گل را به پیرمرد بدهد.

گل نیلوفر، اگر مراد نیلوفر آبی باشد رمز عرفان و آرامش وحیات است. نیلوفر در عرفان هندی چنین تعبیر می‌شود که از گنداب جهان سر برمی‌زند امّا به‌گند آن آلوده نمی‌شود. امّا به طوری که بعدها معلوم خواهد شد نیلوفر بوف‌کور، ظاهراً نیلوفر باغی است که مشخصهٔ آن رشد سریع و همه‌گیر و پیچش و خزندگی است و بدین‌ترتیب دختر می‌خواهد حیات و زندگی و رشد و بی‌مرگی را به پیرمرد هدیه دهد، ولی دریغ که این گل به دست او نخواهد رسید.

جری آب هم رمز حیات است (آب) و هم رمز ممات (گذشتن) و از این‌رو رمز زندگی و زمان است. سرو رمز جاودانگی و حیات است و هم به طوری که بعدها در این کتاب مشخص خواهد شد به آئین‌های کفن و دفن مربوط است. در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۷۵) می‌نویسد که رومی‌ها به آن نام Funeral (آئین دفن) داده بودند که امروزه نیز این مفهوم با آن هست. حافظ در بیتی می‌گوید:

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید　　که مرده‌ایم به داغ بلند بالائی

این مجلس در عین حال به نظرم دور و نزدیک می‌آید، درست یادم نیست، حالا قضیه‌یی به خاطرم آمد ـ گفتم باید یادبودهای خودم را بنویسم، ولی این پیشآمد خیلی بعد اتفاق افتاد و ربطی به موضوع ندارد و در اثر همین اتفاق از نقاشی به کلی دست کشیدم ـ دو ماه پیش، نه درست دو ماه و چهار روز می‌گذرد. سیزدهٔ نوروز بود. همهٔ مردم بیرون شهر هجوم آورده بودند. من پنجرهٔ اطاقم را بسته بودم. برای این که سر فارغ نقاشی بکنم. نزدیک غروب گرم نقاشی بودم. یک‌مرتبه در باز شد و عمویم وارد شد، یعنی خودش گفت که عموی من است. من هرگز او را ندیده بودم، چون از ابتدای جوانی به مسافرت دوردستی رفته بود. گویا ناخدای کشتی بود. تصور کردم شاید کار تجارتی با من دارد، چون شنیده بودم که تجارت هم می‌کند. به هر حال عمویم پیرمردی بود

توزکرده که شالمهٔ هندی دور سرش بسته بود. عبای زرد پاره‌یی روی دوشش بود و سر و رویش را با شال‌گردن پیچیده بود. یخه‌اش باز و سینهٔ پشم‌آلودش دیده می‌شد. ریش کوسه‌اش را که از زیر شال گردن بیرون آمده بود می‌شد دانه‌دانه شمرد. پلک‌های ناسور سرخ و لب‌شکری داشت. یک شباهت دور و مضحک با من داشت، مثل این که عکس من روی آینهٔ دق افتاده باشد. من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین‌جور تصور می‌کردم. به محض ورود رفت کنار اطاق چمباتمه زد. من به فکرم رسید که برای پذیرائی او چیزی تهیه بکنم. چراغ را روشن کردم، رفتم در پستوی تاریک اطاقم. هرگوشه را وارسی می‌کردم تا شاید بتوانم چیزی باب دندان او پیدا بکنم. اگرچه می‌دانستم که در خانه چیزی به هم نمی‌رسد، چون نه تریاک برایم مانده بود و نه مشروب. ناگهان نگاهم به بالای رف افتاد،گویا به من الهام شد. دیدم یک بغلی شراب کهنه که به من ارث رسیده بود ـ گویا به مناسبت تولد من این شراب را انداخته بودند ـ بالای رف بود. هیچ وقت من به این صرافت نیفتاده بودم، اصلاً به کلی یادم رفته بود که چنین چیزی در خانه هست. برای این که دستم به رف برسد چهارپایه‌یی را که آنجا بود زیر پایم گذاشتم. ولی همین که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد:

دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد، درحالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید.

ناخدای کشتی: دریا و اقیانوس رمز ناخودآگاه است (فرهنگ سمبل‌ها، ص ۵-۲۹۴). کشتی وسیله‌یی است که با آن به سفر ناخودآگاه می‌رویم. اقیانوس هم‌چنین سمبل زن یا مادر است (از هر دو جنبهٔ خوب و بد) و

بازگشت به دریا به معنی بازگشت به سوی مادر است یعنی مرگ (همانجا، ص ۲۸۱). در فرهنگ (ص ۲۴۲) هم‌چنین می‌نویسد: «اقیانوس معادل ناخودآگاه عمومی است که از آن خورشید روح طلوع می‌کند».

باید توجه داشت که عموی راوی همان پدر راوی و همان پیرمرد قوزی و نهایةً خود راوی است.

رف: رف در سمبل‌شناسی خانه، رمز فاصلهٔ بین خودآگاهی و ناخودآگاهی یا مجموعهٔ خودآگاهی و ناخودآگاهی است، چون فرورفتگی‌یی در بالای خانه است. این که در بالای رف، شراب قدیمی است تقویت جنبهٔ ناخودآگاهی آن است.

سوراخ هواخور رف: سوراخ به طوری که در فرهنگ سمبل‌ها آمده است هم به معنای بارآوری است و هم به معنای اتصال این جهان به آن جهان. و گاهی عبور از مرحلهٔ وجود ناپایدار به وجود پایدار است.

شراب: در داستان‌های جادوئی، عاملی قهرمان را به دیار ناخودآگاه (قصر طلسم) می‌کشاند. این هادی، گاهی گورخری، اسبی، پرنده‌یی، صدائی، اشاره‌ئی است و در اینجا شراب است. شراب در بوف‌کور از مفاهیم کلیدی است.

شراب جنبهٔ دوگانه‌یی دارد: از یک سو بر خون و قربانی دلالت می‌کند و از سوی دیگر مفهوم جوانی و زندگی جاودانی دارد. به‌طوری که در مقدّمه اشاره کردم شراب در بوف‌کور گاهی با مرگ مربوط است و از طرف دیگر در اینجا می‌گوید شراب را به مناسبت تولد من انداخته بودند یعنی با مفهوم حیات همراه است.

تقابل دست راست دختر با دست چپ پیرمرد: در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۱۳۸) می‌نویسد که دست راست با زمینه‌های عقلی، خودآگاه، منطقی و

مردانه مربوط است و دست چپ عکس آن است. در متون کیمیاگری تصاویری است که پادشاه با دست چپ خود، دست چپ ملکه را گرفته است. یونگ می‌گوید این ممکن است به معنی جنبهٔ ناخودآگاه اتحاد آنان باشد.

دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی به نظر می‌آمد که هیچ متوجهٔ اطراف خودش نمی‌شد. نگاه می‌کرد، بی‌آن‌که نگاه کرده باشد. لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌یی کنار لبش خشک شده بود، مثل این که به فکر شخص غایبی بوده باشد. از آنجا بود که چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هائی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهندهٔ او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گوهای برّاق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد. این آینهٔ جذاب همهٔ هستی مرا تا آنجائی که فکر بشر عاجز است به خودش کشید، چشم‌های مورّب ترکمنی که یک فروغ ماوراءطبیعی و مست‌کننده داشت. در عین حال می‌ترسانید و جذب می‌کرد. مثل این که با چشم‌هایش مناظر ترسناک و ماوراءطبیعی [یی] دیده که هرکسی نمی‌توانست ببیند. گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، ... جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود. موهای ژولیده سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن روی شقیقه‌اش چسبیده بود. لطافت اعضا و بی‌اعتنائی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد.

توصیف آنیماست: چشم‌های مهیب افسونگر، موهای ژولیده، صورت مهتابی، بی‌اعتنائی اثیری و موقتی بودن. امّا تکیه بر روی چشم‌هاست، زیرا چشم وسیلهٔ شناخت و ارتباط است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد: «روند دیدن، بیانگر عملی روحانی است و ممثل درک است. مصری‌ها

چشم را چنین تعریف می‌کردند: «خورشیدی در دهان» و رنه مارگریت نقاش سوررئالیست این را کشیده است. یونگ در تفسیر آن می‌گوید: چشم آغوش مادر و مردمک، بچّه آن است. بدین‌ترتیب خدای بزرگ خورشیدی دوباره کودک شده و در آغوش مادرش در جست‌وجوی تجدید حیات است (آغوش نزد مصریان سمبل دهان است). مثل این که به فکر شخص غایبی بوده باشد: آیا این شخص غایب خود راوی نیست؟

فقط یک دختر رقاص بتکدهٔ هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد.

بعدها می‌گوید که مادرش بوگام‌داسی رقاصه معبد لینگام در هند بوده است. زن اثیری در حقیقت همان بوگام‌داسی است.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد رقص رمز گذشت زمان است. در آموزه‌های هندو رقص شیوا در نقش ناتاراجا Natarājā (پادشاه رقص کیهانی، ممثّل اتحاد فضا و زمان) بیانگر این معنی است. از آنجاکه رقص یک شکل هنری موزون است ممثل آفرینش است. رقص یکی از قدیمی‌ترین اشکال جادو است. هر رقصی نمایشی ساکت از مسخ و تغییر (متامورفوسیس) است (لذا احتیاج به ماسک است تا تغییر شکل آسان شود). در این رقص‌ها، رقاص به خدایا شیطان یا برخی دیگر از اشکال وجردی تبدیل می‌شود. پس رقص به اصل پیدایش گیتی مربوط می‌شود.

رقص با بازوان پیوسته، ممثل ازدواج کیهانی یا اتحاد آسمان و زمین است، اتحاد مرد و زن.

حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش، همهٔ این‌ها نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست.

چنان که در مقدّمه اشاره کرده‌ام در توصیف او مکرراً از ترکیب‌های

پارادوکسی استفاده می‌کند: مهیب و افسونگر، تهدیدکننده وعده‌دهنده، می‌ترسانید و جذب می‌کرد، شادی غم‌انگیز.

اصلاً خوشگلی او معمولی نبود. او مثل یک منظرهٔ رؤیای [ظ: رویائی] افیونی به من جلوه کرد... او همان حرارت عشقی مهرگیاه را در من تولید کرد.

مهرگیاه: رمز وحدت است. مهرگیاه که در متون کهن به صورت مردم گیاه، استرنگ، سگ‌کن (چون آن را به وسیلهٔ سگ می‌کنند) و یبروح‌الصنم (که ربطی به بی‌روح ندارد امّا آن را به ذهن متبادر می‌کند) هم آمده است گیاهی است شبیه به آدمی. میوهٔ آن لفاح نام دارد «چون بیخ هر نوع لفاحی که بزرگ باشد بشکافند در آن شبیه به دو صورت انسان مشاهده می‌گردد» (← حواشی برهان). هدایت در نیرنگستان (ص ۱۲۲) از برهان نقل می‌کند: «گیاهی باشد شبیه آدمی و در زمین چین روید و آن سرازیر و نگونسار می‌باشد چنان که ریشهٔ آن به منزلهٔ موی سر اوست. نر و ماده دست در گردن هم کرده و پای در یکدیگو محکم ساخته. گویند هر آن که آن را بکند در اندک روزی بمیرد».

مهرگیاه به احتمال زیاد از نظر لغوی با مهر و مهریانه یا مشی و مشیانه ـ که در اساطیر ایرانی حکم نخستین زوج انسانی را دارند ـ مربوط است. هنگامی که انسان نخستین یعنی کیومرث درگذشت نطفهٔ او بر زمین ریخت و مَشْیَه و مَشیانه که نخستین زوج بشر بودند به صورت ریباس از زمین روئیدند. اسم آن‌ها در برخی از متون به صورت مهر و مهریانه آمده است.

درگزیده‌های زاد اسپرم آمده است: «کیومرث اندرگذشت... اندر پایان چهل سال، ریباس‌گونهٔ مشی و مشیانه برآورده شدند. یکی به دیگری پیوسته و هم بالا (= همقد) و یگانه. اندر میان ایشان روان برآمد. ایشان به هم بالائی (= همقدی) آنگرنه بودند که پیدا نبود کدام نر، کدام ماده و کدام

آن روان هرمزد آفریده بود... پس مشی و مشیانه از گیاه پیکری به مردم پیکری گشتند»[۵].

این مطالب در ادبیات فارسی به صورت هرمافرودیت بودن مهرگیاه منعکس شده است:

باد صبا که فحل بنات نبات بود　　مردم‌گیاه شدکه نه مرداست و نه زن است

انوری

... مثل مادهٔ مهرگیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند. لباس سیاه چین‌خورده‌یی پوشیده بود که قالب و چسب تنش بود. وقتی که من نگاه کردم گویا می‌خواست از روی جوئی که بین او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست. آن وقت پیرمرد زد زیر خنده، خندهٔ خشک و زننده‌یی بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد. یک خندهٔ سخت دورگه و مسخره‌آمیز کرد بی‌آن‌که صورتش تغییری بکند. مثل انعکاس خنده‌یی بود که از میان تهی بیرون آمده باشد.

خندهٔ پیرمرد از موتیف‌های کتاب است و تا آخر تکرار می‌شود. خندهٔ پیرمرد خندهٔ طنز است زیرا او به عنوان انسان نوعی می‌داند که دختر اثیری (رمز حیات) نمی‌تواند از روی جو بپرد. این که مادهٔ مهرگیاه می‌خواهد به جفتش برسد در صفحهٔ بعد به صورت فلسفی (آراء افلاطون) دوباره مطرح می‌شود.

من در حالی که بغلی شراب دستم بود، هراسان از روی چهارپایه پائین جستم. نمی‌دانم چرا می‌لرزیدم. یک نوع لرزهٔ پر از وحشت و کیف بود.

مثل این که از خواب گوارا و ترسناکی پریده باشم. بغلی شراب را زمین گذاشتم و سرم را میان دو دستم گرفتم. چند دقیقه، چند ساعت طول کشید؟ نمی‌دانم. همین که به خودم آمدم بغلی شراب را برداشتم، وارد اطاق شدم. دیدم عمویم رفته و لای در اطاق را مثل دهن مرده بازگذاشته بود. امّا زنگ خندهٔ خشک پیرمرد هنوز توی گوشم صدا می‌کرد. هوا تاریک می‌شد. چراغ دود می‌زد ولی لرزهٔ مکیّف و ترسناکی که در خودم حس کرده بودم هنوز اثرش باقی بود.

شراب: پس عمو شراب را نمی‌خورد، زیرا عمو خود راوی است. شراب در ازدواج جادوئی با زن (مرگ زن) به‌کار می‌رود.
چراغ: تاریک شدن هوا و دود زدن چراغ نشانهٔ بازگشت به ناخودآگاهی است. در یک لحظه خودش را ـ در زمان دیگری ـ دیده است و می‌لرزد.
در فرهنگ سمبل‌ها (ص ۲۹۹) می‌نویسد که دود توانائی‌های جادوئی دارد و در کیمیاگری ممثل روح است که بدن را ترک می‌کند.

زندگی من از این لحظه تغییر کرد. به یک نگاه کافی بود برای این که آن فرشتهٔ آسمانی، آن دختر اثیری ـ تا آنجائی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است ـ تأثیر خودش را در من بگذارد.
در این وقت از خود بی‌خود شده بودم. مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. شرارهٔ چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می‌آمد. مثل این که 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.

دربارهٔ هرمافرودیت و موجود دوجنسی (آندروژن) قبلاً سخن گفتیم. برطبق بسیاری از آئین‌های سرّی قدیم، موجود ازلی در اصل نر و ماده بوده است. برطبق نظر افلاطون در Symposium خدایان نخست انسان را

به صورت موجود دوجنسی آفریدند، امّا انسان در این جهان به نر و ماده منقسم شد و از این رو هر نیمه به دنبال نیمهٔ دیگر خود است تا با آن کامل شود (و این فلسفه عشق و ازدواج است).

در یکی از روایات آمده است: الأرواحُ جُنُودٌ مُجَنَّدَةٌ فما تَعَارَفَ مِنها ائْتَلَفَ وماتَنَاكَرَ منها اخْتَلَفَ (احادیث مثنوی، ص ۵۲)، یعنی ارواح لشکری به هم پیوسته بودند و هرکدام که در آنجا یکدیگر را می‌شناختند در اینجا با هم توافق دارند و آنانی که در آنجا یکدیگر را نمی‌شناختند در اینجا اختلاف دارند.

و به این مطلب در ادبیات ما مکرراً اشاره شده است:

روح او با روح شه در اصل خویش پیش از این تن بود هم پیوند و خویش

مثنوی

هرگز نمی‌خواستم او را لمس بکنم. فقط اشعهٔ نامرئی [یی] که از تن ما خارج و به هم آمیخته می‌شد کافی بود. این پیشآمد وحشت‌انگیز که [ظ: که زاید است] به اولین نگاه به نظر من آشنا آمد. آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر را دیده بودند؟ که رابطهٔ مرموزی میان آن‌ها وجود داشته است؟ در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم و یا عشق هیچکس را. آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟ ولی خندهٔ خشک و زنندهٔ پیرمرد، این خندهٔ مشئوم، رابطهٔ میان ما را از هم پاره کرد.

تمام شب را به این فکر بودم. چندین‌بار خواستم بروم از روزنهٔ دیوار نگاه بکنم ولی از صدای خندهٔ پیرمرد می‌ترسیدم. روز بعد را هم به همین فکر بودم. آیا می‌توانستم از دیدارش به کلی چشم بپوشم؟ فردای آن روز بالاخره با هزار ترس و لرز تصمیم گرفتم که بغلی شراب را دوباره سر جایش بگذارم ولی همین که پردهٔ جلو پستو را پس زدم و نگاه کردم دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی که سرتاسر زندگی مرا

فراگرفته، جلو من بود. اصلاً هیچ منفذ و روزنه‌یی به خارج دیده نمی‌شد.
پستو و دیوار در سمبل‌شناسی خانه، رمز ضمیر ناخودآگاه است. روزنهٔ و منفذ، باریکه‌یی به ناخودآگاه است.
قبلاً سخنی از پرده نگفته بود. پرده رمز انفصال و جدائی است. پوشش ناخودآگاه است.

روزنهٔ چهارگوشهٔ دیوار به کلی مسدود و از جنس آن شده بود، مثل این که از ابتدا وجود نداشته است. چهارپایه را پیش کشیدم، ولی هرچه دیوانه‌وار روی بدنهٔ دیوار مشت می‌زدم و گوش می‌دادم یا جلو چراغ نگاه می‌کردم کمترین نشانه‌یی از روزنهٔ دیوار دیده نمی‌شد و به دیوار کلفت و قطور ضربه‌های من کارگر نبود. یک‌پارچه سرب شده بود.

در این قسمت سه سمبل روزنهٔ چهارگوشه، چراغ و دیوار کلفت قابل تأمّل است. تربیع و دایره (ماندالا) از اشکالی هستند که هنگام پریشانی‌های روانی تظاهر می‌کنند. چراغ سمبل نور و خودآگاهی و دیوار کلفت مرز دنیای ناخودآگاهی و درون است که خود حقیقی، آنیما، روح در پشت آن است. دیوار مانع آن است که راوی به درون خود نگاه بکند. روزنه مثل پنجره رمز نفوذ است، وسیله‌یی است برای ارتباط با ناخودآگاه.

آیا می‌توانستم به کلی صرف‌نظر بکنم؟ امّا دست خودم نبود. از این به بعد مانند روحی که در شکنجه باشد هرچه انتظار کشیدم، هرچه کشیک کشیدم، هرچه جستجو کردم، فایده‌یی نداشت. تمام اطراف خانه‌مان را زیر پا کردم، نه یک روز، نه دو روز، بلکه دو ماه و چهار روز. مانند اشخاص خونی که به محل جنایت خودشان برمی‌گردند هر روز طرف غروب مثل مرغ سرکنده دور خانه‌مان می‌گشتم، به طوری که همهٔ سنگ‌ها و همهٔ ریگ‌های اطراف آن را می‌شناختم.

غروب و سیاهی و تاریکی از ملائمات روح و آنیما و ناخودآگاه است که در ابهام است. خانه رمز وجود است و این که می‌گوید همهٔ سنگ‌ها و همهٔ ریگ‌های اطراف آن را می‌شناختم یعنی به جزئیات وجود خود علم داشتم. در قدیم که مرغ را در خانه سر می‌بریدند گاهی اتفاق می‌افتاد که مرغ بر اثر طپیدن از زیردست سر بُرنده بیرون می‌پرید و در حالی که نصف گلویش بریده شده بود به این‌سو و آن‌سو می‌جنبید و دور حیاط می‌چرخید.

چرا خودش را به اشخاص خونی که به محل جنایت خود برمی‌گردند تشبیه کرده است؟ زیرا بعداً می‌خوانیم که این او بود که زن اثیری را در همین خانه کشته بود و تکه‌تکه کرده بود. چنان که قبلاً اشاره کردم رمان از آخر به اول شروع شده است.

امّا هیچ اثری از درخت سرو، از جوی آب و از کسانی که آنجا دیده بودم پیدا نکردم. آن‌قدّر شب‌ها جلو مهتاب زانو به زمین زدم، از درخت‌ها، از سنگ‌ها، از ماه که شاید او به ماه نگاه کرده باشد استغاثه و تضرع کرده‌ام و همهٔ موجودات را به کمک طلبیده‌ام ولی کمترین اثری از او ندیدم.

در همهٔ موارد جست‌وجو در تاریکی (ناخودآگاه) به کمک روشنائی (جرقه‌یی از خودآگاه) صورت می‌گیرد. در اینجا مهتاب حکم چراغ را در سطور قبلی دارد.

اصلاً فهمیدم که همهٔ این کارها بیهوده است، زیرا او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا رابطه و وابستگی داشته باشد. مثلاً آبی که او گیسوانش را با آن شستشو می‌داده بایستی از یک چشمهٔ منحصربه‌فرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد.

چشمه و غار هر دو سمبل هستند. چشمه و آب رمز خودآگاهی و دانش است امّا در اینجا به لحاظ این که منشاء آن ناشناس است رمز ناخودآگاهی است. مخصوصاً که زن اثیری با آن آب گیسوان (سیاهی) خود را می‌شوید. غار نیز سمبل ناخودآگاهی است.

در فرهنگ سمبل‌ها دربارهٔ غار می‌نویسد که ممثل قلب انسان در مقام مرکز روحانی است. از نظر یونگ غار بیانگر امنیت و تسخیرناپذیری ناخودآگاه است. این که غارهای کهن مشتمل بر تصاویر اساطیری است وجه شبه دیگری بین غار و ناخودآگاه است. معنای سمبلیک دیگر غار رحم است و هم چنین شباهت بین واژه‌های آلمانی Höhl (غار) و Holle (دوزخ) جالب است.

بعید نیست که کهف عربی و Cave انگلیسی و کاو (کندوکاو) فارسی یک واژه باشند. در این صورت داستان اصحاب کهف که قرن‌ها در غار خود خسبیده بودند می‌تواند به معنی خواب در ناخودآگاه و فراموشی و گذشته‌ها باشد: فرو رفتن در خوابی مربوط به عهد دقیانوس!

در مورد چشمه در فرهنگ سمبل‌ها آمده است که در تصویر بهشت زمینی چهار رود از مرکز نشأت می‌گیرند یعنی از پای درخت زندگی بیرون می‌آیند و در چهار جهت اصلی جاری می‌شوند. این چهار رود از یک منشاء واحد سرچشمه گرفته‌اند و بدین‌ترتیب چشمه سمبل مرکز و منشاء است. این چشمه، چشمهٔ جوانی است که آب‌های آن معادل جریان جاودانگی و بی‌مرگی است و بدین‌ترتیب این آب‌ها سمبل نیروی حیاتی هستند.

یونگ وقت زیادی را صوف مطالعه در باب سمبلیسم چشمه کرد و مخصوصاً در ارتباط آن با کیمیاگری دقت داشت و سرانجام به این نتیجه رسید که چشمه، تصویری از روح به عنوان منشاء زندگی درونی و انرژی روانی است. یونگ هم‌چنین چشمه را به دوران طفولیت مربوط می‌کند که در آن ارتباط با ناخودآگاه قوی‌تر است. به نظر او نیاز به این چشمه وقتی قوت می‌گیرد که زندگی فرد در معرض خشک شدن قرار گرفته باشد.

نویسنده می‌گوید که زن اثیری گیسوانش را با آب چشمه یا غار می‌شسته است. گیسو سیاه است (سیاهی = تاریکی شب = اصل مادر و زایش) و آب هم بیانگر بارآوری و زایش است. «در هند شیر و فرآورده‌های آن حکم منی را دارد درحالی که آب معمولاً به عنوان سمبل رحم به کار می‌رود»[۶].

دو واژهٔ چشمه و غار و آوردن دو صفت «منحصربه‌فرد ناشناس» و «سحرآمیز» برای آن‌ها مهم است. باید توجه داشت که چشمهٔ آب حیات هم در ظلمات در غار تاریکی بوده است. و این که چند خط بعد می‌گوید: «مطمئن شدم اگر آب معمولی به رویش می‌زد صورتش می‌پلاسید» باید اشاره‌یی به همین آب ظلمات بوده باشد.

> لباس او از تاروپود پشم و پنبهٔ معمولی نبوده و دست‌های مادی، دست‌های آدمی آن را ندوخته بود. او یک وجود برگزیده بود. فهمیدم که آن گل‌های نیلوفر گل معمولی نبوده. مطمئن شدم اگر آب معمولی به رویش می‌زد صورتش می‌پلاسید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش گل نیلوفر معمولی را می‌پیچید، انگشتش مثل ورق گل پژمرده می‌شد.
>
> همهٔ این‌ها را فهمیدم. این دختر، نه این فرشته، برای من سرچشمه تعجب و الهام ناگفتنی[یی] بود.

به نظر می‌رسد که صورت زن اثیری منحصراً به همان گل نیلوفر غیرمعمولی که در دست او بود تشبیه شده است. خط آخر اشاره به جنبهٔ الهام‌بخشی آنیماست امّا چرا می‌گوید سرچشمهٔ تعجب؟ پیرمرد هم (که خود راوی است) در برخورد با زن اثیری در حالت تعجب انگشت به دهان داشت.

> وجودش لطیف و دست‌نزدنی بود. او بود که حس پرستش را در من تولید کرد. من مطمئنم که نگاه یک نفر بیگانه، یک نفر آدم معمولی او را

کنفت و پژمرده می‌کرد.
از وقتی که او را گم کردم، از زمانی که یک دیوار سنگین، یک سد نمناک بدون روزنه، به سنگینی سرب جلو من و او کشیده شد، حس کردم که زندگیم برای همیشه بیهوده و گمشده است.

دیوار و سد رمز فاصله بین خودآگاه و ناخودآگاه هستند مانعی که دورتادور ناخودآگاه را فراگرفته‌اند و همان برزخی هستند که قبلاً اشاره کردیم: مرج‌البحرین لایلتقیان، بینهما برزخٌ لایبغیان. جالب است که در برخی از زبان‌ها بهشت (ناخودآگاه، سرزمین آرمان‌ها و آرزوها) به معنی باغی است که دورتادور آن محصور شده باشد. مثلاً جنّت به معنی باغ پوشیده و پنهان است. فردوس که معرب پردیس (در زبان‌های اروپائی Paradise) است در اصل به معنی پارک و باغ بزرگ محصور بوده است. Pairi-daêza در اوستا مرکب است از Pairi به معنی گرداگرد و پیرامون و daêza از مصدر daêz به معنی دیوار گذاشتن (← حواشی برهان).

در ادبیات ما گاهی معشوق به صورت باغی دست‌نیافتنی توصیف شده است، چنان که شیرین می‌گوید:

من آن باغم که میوه‌اش کس نچیده است　　درش پیدا کلیدش ناپدید است

در برخی از داستان‌ها باغ‌ها به عنوان دنیاهائی از رمز و راز معرفی شده‌اند که در پشت دیوارها پنهانند و ورود به آنجا ورود به قصر طلسم شده است و معمولاً این باغ‌ها نهانگاه و محبس زن اثیری است.

آن چه در این قسمت جالب است صفت نمناک برای سد است که چشم زن اثیری را به ذهن متبادر می‌کند زیرا چشم نیز حکم درِ بین خودآگاه و ناخودآگاه را دارد. ارتباط راوی با زن اثیری فقط به وسیلهٔ همین چشم است و سرانجام راوی چشم‌های زن اثیری‌را در بخش اول‌برای خود نقاشی می‌کند و در بخش دوم چشم‌های زن لکاته را با گزلیک کور می‌کند.

اگرچه نوازش نگاه و کیف عمیقی که از دیدنش برده بودم یک‌طرفه بود و جوابی برایم نداشت ـ زیرا او مرا ندیده بود ـ ولی من احتیاج به این چشم‌ها داشتم و فقط یک نگاه او کافی بود که همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکند. به یک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت.

توصیف معنوی که از او می‌کند شبیه به توصیفی است که در متون عرفانی از مشایخ شده است. مثلاً مولانا دربارهٔ مرد روحانی و شیخ می‌گوید:

ای لقـــای تـــو جـــواب هـــر ســـؤال مشکل از تو حل شـود بی‌قیل و قـال

و از این‌روست که ما معتقدیم یک جنبهٔ آرمانی تجلّی آنیما (در مرحلهٔ مخصوصی از سنّ) به صورت شیخ و مراد مذکر است، یعنی آنیما هرچند اصالتاً مؤنث است امّا گاهی می‌تواند به صورت مذکر نیز متجلّی شود. امّا روح و نفس و Magna Mater اساساً مؤنث است و از این‌رو غالباً تجلّی زنانه دارد.

از این به بعد به مقدار مشروب و تریاک خودم افزودم، امّا افسوس به جای این که این داروهای ناامیدی فکر مرا فلج و کرخت بکند، به جای این که فراموش بکنم، روزبه‌روز، ساعت به ساعت، دقیقه به دقیقه، فکر او، اندام او، صورت او، خیلی سخت‌تر از پیش جلوم مجسم می‌شد.

چگونه می‌توانستم فراموش بکنم؟ چشم‌هایم که باز بود و یا روی هم می‌گذاشتم، در خواب و در بیداری او جلو من بود. از میان روزنهٔ پستوی اطاقم ـ مثل شبی که فکر و منطق مردم را فراگرفته ـ از میان سوراخ چهارگوشه که به بیرون باز می‌شد، دایم جلو چشمم بود.

آسایش به من حرام شده بود. چه‌طور می‌توانستم آسایش داشته باشم؟ هر روز تنگ غروب عادت کرده بودم که به گردش بروم. نمی‌دانم

چرا می‌خواستم و اصرار داشتم که جوی آب، درخت سرو و بتهٔ گل را پیدا بکنم. همان طوری که به تریاک عادت کرده بودم، همان‌طور به این گردش عادت داشتم. مثل این که نیروئی مرا به این کار وادار می‌کرد.

آن داروها خودآگاه را مضمحل می‌کرد و راوی را به دنیای ناخودآگاه که عرصهٔ حکومت آنیماست می‌کشاند. گردش رمز تفرج در ناخودآگاه است.

صفت چهارگوشه برای سوراخ دلالت بر تربیع دارد که در روانشناسی یونگی بحث مفصّلی دارد. مربّع سمبل کلیت و ترکیب است و مطابق است با سمبلیسم عدد چهار.

در تمام راه همه‌اش به فکر او بودم، به یاد اولین دیداری که از او کرده بودم و می‌خواستم محلی که روز سیزده‌بدر او را در آنجا دیده بودم پیدا بکنم.

سیزده‌بدر سمبل چیست؟ روز نحسی که پایان سال کهن و آغاز سال جدید، زندگی جدید و تولد دوباره است. ورود به این مرحله نوزائی باید خطیر باشد. روز نحسی است و باید کوشید تا به سلامت آن را سپری کرد. باید به تفرج و تماشا رفت یعنی به دیدن و نگاه کردن و گذشتن و چه‌بسا که خطر در همین دیدن‌ها و نگاه کردن‌ها باشد.

اگر آنجا را پیدا می‌کردم، اگر می‌توانستم زیر آن درخت سرو بنشینم، حتماً در زندگی من آرامشی تولید می‌شد. ولی افسوس بجز خاشاک و شن داغ و استخوان دندهٔ اسب و سگی که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشید چیز دیگری نبود.

یعنی نمادهای زندگی این جهانی که حقیرند و مربوط به جهان خودآگاه هستند و از این‌رو هیچ ربطی به زن اثیری ندارند.

آیا من حقیقةً با او ملاقات کرده بودم؟ هرگز! فقط او را دزدکی و پنهانی از یک سوراخ، از یک روزنهٔ بدبخت پستوی اطاقم دیدم. مثل سگ گرسنه‌یی که روی خاکروبه‌ها بو می‌کشد و جستجو می‌کند، امّا همین که از دور زنبیل می‌آورند از ترس می‌رود پنهان می‌شود، بعد برمی‌گردد که تکه‌های لذیذ خودش را در خاکروبهٔ تازه جستجو بکند، من هم همان حال را داشتم. ولی این روزنهٔ مسدود شده بود. برای من او یک دسته گل تر و تازه بود که روی خاکروبه انداخته باشند.

تشبیه خودش به سگ به این معنی است که وقتی آنیما پیدا می‌شد من فرار می‌کردم و وقتی که او نبود من به دنبالش می‌گشتم.

سگ در اساطیر مربوط به دنیای مردگان و کسی است که جسد را تحویل می‌گیرد[۷].

خاکروبه مثل خرت و پرت و وسایل انبار و زیرزمین، محتویات ضمیر ناخودآگاه است.

شب آخری که مثل هر شب به گردش رفتم، هوا گرفته و بارانی بود و مه غلیظی در اطراف پیچیده بود. در هوای بارانی که از زندگی رنگ‌ها و بی‌حیائی خطوط اشیاء می‌کاهد، من یک نوع آزادی و راحتی حس می‌کردم و مثل این بود که باران افکار تاریک مرا می‌شست. در این شب آن چه که نباید بشود شد: من بی‌اراده پوسه می‌زدم ولی در این ساعت‌های تنهائی، در این دقیقه‌ها که درست مدت آن یادم نیست، خیلی سخت‌تر از همیشه، صورت هول و محو او مثل این که از پشت ابر و دود ظاهر شده باشد، صورت بی‌حرکت و بی‌حالتش مثل نقاشی‌های روی جلد قلمدان جلو چشمم مجسم بود.

در این قسمت که به نثر خلاق بسیار زیبائی نوشته شده است باردیگر صورت آنیما توصیف شده است: بی‌حرکتی، تاریکی، وصف‌ناپذیری،

هول و محو بودن.

مه غلیظ، هوای بارانی، ابر و دود همه دلالت به جهان تاریک آنیما، به جهان مبهم و مجهول درون دارد.

وقتی که برگشتم گمان می‌کنم خیلی از شب گذشته بود و مه انبوهی در هوا متراکم شده بود، به طوری که درست جلو پایم را نمی‌دیدم. ولی از روی عادت، از روی حس مخصوصی که در من بیدار شده بود، جلو در خانه‌ام که رسیدم دیدم یک هیکل سیاهپوش، هیکل زنی روی سکوی در خانه‌ام نشسته.

کبریت زدم که جای کلید قفل را پیدا بکنم، ولی نمی‌دانم چرا بی‌اراده چشمم به طرف هیکل سیاهپوش متوجه شد و دو چشم مورب، دو چشم درشت سیاه که میان صورت مهتابی لاغری بود، همان چشم‌هائی را که به صورت انسان خیره می‌شد بی‌آن‌که نگاه بکند، شناختم. اگر او را سابق بر این هم ندیده بودم، می‌شناختم. نه، گول نخورده بودم. این هیکل سیاهپوش او بود. من مثل وقتی که آدم خواب می‌بیند، خودش می‌داند که خواب است و می‌خواهد بیدار بشود امّا نمی‌تواند، مات و منگ ایستادم. سرجای خودم خشک شدم. کبریت تا ته سوخت و انگشت‌هایم را سوزانید. آن وقت یک‌مرتبه به خودم آمدم. کلید را در قفل پیچانیدم. در باز شد، خودم را کنار کشیدم. او مثل کسی که راه را بشناسد از روی سکو بلند شد، از دالان تاریک گذشت. در اطاقم را باز کرد و من هم پشت سر او وارد اطاقم شدم. دستپاچه چراغ را روشن کردم. دیدم او رفته روی تختخواب من دراز کشیده. صورتش در سایه واقع شده بود. نمی‌دانستم که او مرا می‌بیند یا نه؟ صدایم را می‌توانست بشنود یا نه؟ ظاهراً نه حالت ترس داشت و نه میل مقاومت. مثل این بود که بدون اراده آمده بود.

مواجهه با آنیما: چنان که قبلاً گفتم خانه، ذهن و درون و وجود است،

ورود به آن ورود به عالم درون است، ما روزها از خانه بیرون می‌رویم و شب‌ها به عالم خود بازمی‌گردیم. این‌بار مشاهده با نور ضعیف کبریت است: (قبلاً چراغ، نور مهتاب). بهترین وصفی که از آنیما شده است این است «اگر او را سابق براین هم ندیده بودم، می‌شناختم». فقط چشم‌هایش را می‌بیند، امّا چشم‌هائی را که به صورت انسان خیره می‌شود بدون آن‌که نگاه بکند، زیرا آنیما احتیاجی به دیدن ندارد، او راوی را دقیقاً می‌شناسد، تمام زوایای درون او را ـ خود را ـ قبلاً دیده است. در عوض این راوی است که باید او را در نور ضعیف کبریت (خودآگاهی) نگاه کند و بشناسد. به همین علّت است که می‌گوید او راه را می‌شناخت و از دالان تاریک گذشت.

دالان (درگاه، آستانه)، لابیرنت ذهن است که باید تاریک باشد. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که رمز انتقال و تعالی است، ممثّل اتحاد و افتراق دو جهان زمینی و آسمانی است و به‌طور کلی در آن یک جنبهٔ دوگانگی است: خواب و بیداری (زیرا در مرز خودآگاهی و ناخودآگاهی است و سایه روشن است).

سهراب سپهری در شعر «نزدیک دورها» دربارهٔ آنیما می‌گوید:

«زن دم درگاه بود
با بدنی از همیشه»

آنیما در ادبیات و نقاشی فقط خود را در سایه‌روشن نشان می‌دهد، او هیچگاه در روشنائی کامل قرار نمی‌گیرد. از این‌رو وقتی چراغ را روشن می‌کند باز صورت او را نمی‌بیند «صورتش در سایه واقع شده بود». آنیما بدون اراده آمده است. سیاهپوش است. سیاهپوشی شاید به سبب ارتباط روح با عوالم ابهام و ناشناختگی باشد. امّا وقتی کتاب به پایان می‌رسد به این نتیجه می‌رسیم که آنیما عزادار است، او از قبل می‌داند که نهایةً با راوی به تفاهم نمی‌رسد و وحدت و صلح دست نمی‌دهد و سرانجام راوی او را تکه‌تکه می‌کند.

آیا ناخوش بود؟ راهش را گم کرده بود؟ او بدون اراده مانند یک نفر خوابگرد آمده بود. در این لحظه هیچ موجودی حالاتی را که طی کردم نمی‌تواند تصور بکند. یک‌جور دردگوارا و ناگفتنی حس کردم. نه، گول نخورده بودم! این همان زن، همان دختر بود که بدون تعجب، بدون یک کلمه حرف وارد اطاق من شده بود. همیشه پیش خودم تصور می‌کردم که اولین برخورد ما همین‌طور خواهد بود. این حالت برایم حکم یک خواب ژرف بی‌پایان را داشت، چون باید به خواب خیلی عمیق رفت تا بشود چنین خوابی را دید. و این سکوت برایم حکم یک زندگی جاودانی را داشت، چون در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد.

بدون تعجب: چون خود او سرچشمهٔ تعجب بود.
بدون یک کلمه حرف: در تمام طول بخش اول، هیچ سخنی بین راوی و آنیما ردوبدل نمی‌شود، او در حالت ازل و ابد است و در این حالت نمی‌شود حرف زد.

این که پیش خود تصور می‌کرد که اولین برخورد آنان همین‌طور خواهد بود به این سبب است که «خود» همان آنیماست و اولین برخورد خود را می‌داند.

برای من او در عین حال [هم] یک زن بود و [هم] یک چیز ماوراء بشری با خودش داشت. صورتش یک فراموشی گیج‌کنندهٔ همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد، به طوری که از تماشای او لرزه به اندامم افتاد و زانوهایم سست شد. در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او، دیدم. چشم‌های تر و برّاق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند. در چشم‌هایش، در چشم‌های سیاهش، شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جستجو می‌کردم پیدا کردم و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه‌ور شدم. مثل این بود که قوه‌یی را از درون وجودم

بیرون می‌کشند. زمین زیر پایم می‌لرزید و اگر زمین خورده بودم یک کیف ناگفتنی کرده بودم.

صورتش همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر از جمله راوی را برای راوی مجسم کرد و راوی خودش را در او دید، از این‌رو می‌گوید تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را پشتِ چشم‌های او دیدم و به یاد آورد که او را کشته بود و خود پیرمرد خنزرپنزری شده بود.

شب ابدی و تاریکی متراکمی که جست‌وجو می‌کرد، اعماق درون، آشیانهٔ آنیماست. قوه‌یی راکه بیرون می‌کشیدند مقاومت خودآگاهی بود و اگر زمین می‌خورد به اعماق ناخودآگاهی فرو می‌لغزید. زمینی که زیر پایش می‌لرزید زمین هورقلیا، سرزمین ارواح و ناخودآگاهی است.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که شب مربوط به اصل مؤنّث و ناخودآگاهی است. هزیود به شب نام «مادر خدایان» داده بود زیرا یونانیان عقیده داشتند که شب و تاریکی مقدم بر آفرینش بوده است. از این‌رو شب مثل آب بیانگر بارآوری و زایش است امّا در سنت سمبل‌شناسی دلالت بر مرگ و سیاهی دارد. تاریکی مساوی با اصل مادر و زایش است و مطابق با آشفتگی نخستین و هاویه (کائوس Chaos) است. هم‌چنین به فنای عرفانی مربوط می‌شود و در نتیجه جاده‌یی است که به اسرار بنیادین منشاء منجر می‌شود.

در مورد چشم در این فرهنگ آمده است که ممثل ادراک است و تلقی مصری‌ها از چشم به عنوان «خورشیدی در دهان» در صفحات قبل، ذکر شد. توصیف چشم زن اثیری از موتیف‌های کتاب است و مخصوصاً تأکید بر درشتی بیش از حدّ آن است.

یک جملهٔ مهم این قسمت این است که می‌نویسد او برای من هم یک زن بود و هم یک چیز ماوراء بشری در خود داشت که اشاره به جنبهٔ تأنیث آنیما و روحانی بودن اوست. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که زن مطابق با اصل مؤنث طبیعت است و سه جنبهٔ اصلی دارد:

نخست به عنوان یک سیرن Siren یا Lamia یا موجود مهیبی که آواز می‌خواند و مردان را فریفته از جاده صواب دور می‌کند. دوّم به عنوان یک مادر یا Magna mater (سرزمین مادری، شهر طبیعت مادری) که به ناخودآگاه مربوط می‌شود. سوم به عنوان یک دوشیزه یا بانوی جوان، معشوق یا آنیما در روانشناسی یونگی (که قهرمان بوف‌کور از این جنبه معرفی می‌شود).

یونگ در کتاب سمبل‌های تغییر شکل می‌گوید که مردم باستان زن را به عنوان حوا، هلن، صوفیا یا مریم می‌دیدند. زن اگر به صورت آنیما متجلی شود بالاتو از مرد است زیرا انعکاس کیفیات بالا و ناب مرد است و در اشکالی از قبیل حوا و هلن ـ که مبین جنبه‌های احساسی و غریزی است ـ در سطح فروتری از مرد است.

> قلبم ایستاد. جلو نفس خودم را گرفتم. می‌ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود. سکوت او حکم معجز را داشت، مثل این بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند. از این دم، از این ساعت و یا ابدیت خفه می‌شدم. چشم‌های خستهٔ او مثل این که یک چیز غیرطبیعی که همه‌کس نمی‌تواند ببیند، مثل این که مرگ را دیده باشد، آهسته به هم رفت. پلک‌های چشمش بسته شد و من مانند غریقی که بعد از تقلا و جان کندن روی آب می‌آید از شدت حرارت و تب به خودم لرزیدم و با سرآستین، عرق روی پیشانیم را پاک کردم.

نفس کشیدن علامت هستی و حضور خودآگاه است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد: نفس کشیدن سمبل جذب و تحلیل نیروهای معنوی است. در یوگا به تنفس اهمیت خاصی می‌دهند زیرا تنفس انسان را قادر می‌سازد که نه‌تنها هوا بلکه نور خورشید را جذب کند. اشکال در تنفس ممکن است به معنی اشکال در جذب و تحلیل نیروهای روحی و کهکشانی باشد.

ابر و دود مشبّه‌به آنیما هستند، وجه شبه تاریکی و ابهام و سیّالیت و

فرّار بودن است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد ابر از نظر سمبل‌شناسی دو جنبه دارد: از یک‌سو مربوط به سمبلیسم مه است که دال بر جهان واسطه، جهان بین آشکار و پنهان است و از دیگرسو مربوط به «آب‌های بالادست» قلمرو نپتون Neptune (رب‌النوع دریا) باستانی است. جنبهٔ نخستین مربوط به پدیده‌ها و تظاهراتی است که مدام در حال تغییر شکلند. جنبهٔ دوم مربوط به سمبلیسم بارآوری است. از این‌رو بود که مسیحیان کهن ابر را مترادف پیامبر تفسیر می‌کردند. زیرا پیامبران نیروهای غنی بارآوری و از نظر منشاء آسمانی هستند. پس می‌توان ابر را سمبل پیغام‌آور و فرستاده دانست. دود به قول جابر Geber کیمیاگر «رمز روحی است که از بدن خارج می‌شود» (← فرهنگ سمبل‌ها، ص ۳۰۰).

دیوار بلورین اشارهٔ مهمی است زیرا در آستانهٔ حضور در ناخودآگاه است. قبلاً سخن از دیوار کلفت و دیوار سربی بود. مواجهه تمام شده است و آنیما چشم‌هایش را می‌بندند. چشم وسیلهٔ تماس و ارتباط بود و راوی با نگاه به چشم‌های زن اثیری در اعماق وجود فرورفته بود. اینک باید بازگردد. غریقی است که از اعماق دریای ناخودآگاهی دوباره بر روی آب می‌آید. عرق کرده و خسته است. گرئی آب، دریای مواج ناخودآگاه، سرتاسر وجود آنیما بوده است. همین که منفذ یعنی چشم‌هایش بسته می‌شود، راوی امکان نجات از اعماق دریای عمیق ظلمانی را می‌یابد.

آب هم‌چنین رمز روزگار بی‌آغاز است، عصر مادهٔ نخستین، عصر بی‌شکلی، عصر منشاءها، زیرا همه چیز از آب آفریده شده است و آب مادر مادرهاست.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که کیمیاگران به جیوه در نخستین مرحلهٔ استحالهٔ آن «آب» می‌گفتند. آب هم‌چنین به «بدن سیال» اطلاق می‌شد. روانشناسی معاصر بدن سیال را به عنوان ناخودآگاه تفسیر می‌کند یعنی سویهٔ مؤنّث، بی‌شکل و متحرک شخصیت. فرورفتن در آب به معنی بازگشت به وضعیت بی‌شکلی نخستین است که در آن از یک سو مفهوم مرگ و فنا و از سوی دیگر مفهوم تولد دیگر و نوزایی است. یوحنای

زرین دهن St.John Chrysostom در تفسیر غسل تعمید می‌گوید: «غسل تعمید بیانگر مرگ و تدفین زندگی و رستاخیز است... هنگامی که سر خود را به زیر آب ـ چونان گوری ـ فرو می‌بریم، انسان پیر کاملاً تدفین می‌شود و هنگامی که خود را از آب بیرون می‌کشیم انسان نو ناگهان پدیدار می‌شود» خروج از آب یا نجات یافتن از آن، سمبل بارآوری و ولادت کودک است.

صورت او همان حالت آرام و بی‌حرکت را داشت، ولی مثل این بود که تکیده‌تر و لاغرتر شده بود. همین‌طور که دراز کشیده بود ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید. رنگ صورتش مهتابی و از پشت رخت سیاه نازکی که ...

جویدن انگشت سبابهٔ دست چپ یعنی چه؟ آیا دلالت بر همان معنی متعارف ابهام و تعجب و تردید و بلاتکلیفی دارد؟ امّا زن اثیری خودش سرچشمهٔ تعجب است و دیگران در برخورد با او ـ مثلاً پیرمرد قوزی زیر درخت سرو ـ انگشت خود را به دهان می‌گیرند. به نظر می‌رسد باید اشاره به دوران نخستین به دوران کودکی به قدمت باشد. یکی از مفسران بوف‌کور نوشته است[۸]: «مکیدن و جویدن انگشت در نزد کودکان به نوعی لیبدوی [کشش جنسی] ابتدائی اطلاق می‌شود و حالت انگشت به دندان گرفتن بزرگان در موقع تفکر نوع تصعید شدهٔ همان لیبدوی سرکوفته و منحرف‌گشته زمان کودکی است که دست چپ اشاره بر انحراف آن می‌باشد»، «درحالی که ناخن دست چپ خود را می‌جود، میل‌های سرکوفتهٔ بشرهای نخستین را به ذهن متبادر می‌سازد». چپ سویهٔ ناخودآگاه و شوم است.

برای این‌که او را بهتر ببینم، من خم شدم، چون چشم‌هایش بسته شده بود. امّا هرچه به صورتش نگاه کردم مثل این بود که او از من به کلی دور

است. ناگهان حس کردم که من به هیچ‌وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه‌یی بین ما وجود ندارد.

این که از ضمایر منفصل فاعلی ظاهراً بدون دلیل استفاده می‌کند: من خم شدم، او از من به کلی دور است، من به هیچ‌وجه... به این سبب است که به حالت خودآگاهی بازگشته و در این حالت متوجه خرد شده است و می‌بیند که درون خود را نمی‌شناسد و رابطه‌یی با او ندارد.

خواستم چیزی بگویم، ولی ترسیدم گوش او، گوش‌های حساس او که باید به یک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد از صدای من متنفر بشود.

موسیقی دور آسمانی را لابد فرشتگان و ارواح مجرد می‌شنوند و آن موسیقی سماء ارض هور قلیاست که برای اجسام اختری و الماسی مسموع است.

سهراب سپهری در شعر «متن قدیم شب» که دربارهٔ ادوار کهن اساطیری است می‌گوید:

در علفزار پیش از شیوع تکلّم
آخرین جشن جسمانی ما به پا بود
من در این جشن موسیقی اختران را
از درون سفالینه‌ها می‌شنیدم

آخرین جشن گفته است، زیرا بعد از تکلّم یعنی رسیدن به تفکر، بشر از طبیعت دور می‌شود و دیگر موسیقی افلاک را نخواهد شنید.

فیثاغورس عقیده داشت که از گردش افلاک، موسیقی‌یی در فضا پخش می‌شود که گوش ما به سبب عادت، دیگر آن را نمی‌شنود.

به فکرم رسید که شاید گرسنه و یا تشنه‌اش باشد. رفتم در پستوی اطاقم تا چیزی برایش پیدا بکنم، اگرچه می‌دانستم که هیچ چیز در خانه به هم نمی‌رسد. امّا مثل این که به من الهام شد: بالای رف یک بغلی شراب کهنه که از پدرم به من ارث رسیده بود داشتم. چهارپایه را گذاشتم، بغلی شراب را پائین آوردم.

قبلاً صورت زن اثیری، صورت‌های دیگر از جمله مادرش بوگام‌داسی را به یادش آورده بود، بوگام‌داسی پدرش را با زهر مارناگ کشته بود، از این‌رو راوی در مقام پدر، با شراب زهرناگ، مادرش را می‌کشد.
این شراب گاهی ارث مادرش است و گاهی ارث پدرش.

پاورچین پاورچین کنار تختخواب رفتم. دیدم مانند بچّهٔ خسته و کوفته‌یی خوابیده بود. او کاملاً خوابیده بود و مژه‌های بلندش مثل مخمل به هم رفته بود. سر بغلی را باز کردم و یک پیاله شراب از لای دندان‌های کلیدشده‌اش آهسته در دهن او ریختم.

آیا با همین شراب (که مخلوطی از زهرمارناگ است) است که زن اثیری می‌میرد؟ یا او خود قبلاً مرده است؟ دو وصف از او کرده است: مثل بچه بود (و انگشت‌های خود را می‌مکید) مثل مرده بود (دندان‌های کلیدشده). به بچه باید شیر داد امّا چرا به مرده باید شراب داد؟
بچه و مرده، دو مفهوم متضادند و این تضاد دلالت بر تولد مجدد دارد.
بچه رمز فطرت و درون است امّا مرده رمز درونی است که دیگر نمی‌توان با او ارتباط ایجاد کرد، دهانش (دندان‌های کلیدشده) و چشمش بسته است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که بچه سمبل آینده است در مقابل پیرمرد که سمبل گذشته است. بچه رمز «مرکز عرفانی» و نیروهای درحال بیداری است. در تمثال‌نگاری مسیحی بچه به صورت فرشته نموده می‌شود. به نظر یونگ رمز نیروهای شکل‌دهندهٔ ناخودآگاه نوع

نیکوکار و محافظ است. از نظر روانشناسی، بچه محصول ارتباط بین ناخودآگاه و خودآگاه است. کسی که بچه را به خواب می‌بیند در معرض تغییر روحی بزرگی است. و در انسان و سمبول‌هایش (ص ۳۴۱) آمده است که طفل سمبل جهانی تمامیت است.

پس تضاد بچه و مرده اهمیت فراوانی دارد: روح در حال تغییر و تولد مجدّد است، چیزی شبیه به ازدواج جادوئی.

برای اولین‌بار در زندگیم احساس آرامش ناگهانی تولید شد. چون دیدم این چشم‌ها بسته شده. مثل این که سلاتونی که مرا شکنجه می‌کرد و کابوسی که با چنگال آهنینش درون مرا می‌فشرد، کمی آرام گرفت. صندلی خودم را آوردم کنار تخت گذاشتم و به صورت او خیره شدم. چه صورت بچگانه‌یی! چه حالت غریبی! آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب (چون نمی‌دانستم) چه اسمی رویش بگذارم، آیا ممکن بود که این زندگی دوگانه را داشته باشد؟ آن‌قدر آرام، آن‌قدر بی‌تکلّف؟

آیا حالت دوگانه مربوط به بچه بودن و غریب بودن است، آشوب روحی ایجاد کردن و آرام بودن است؟ بچه و مرده، فرشتهٔ عذاب (خداوند نیز جامع اضداد است). یا این که راوی که داستان را از آخر به اول به یاد می‌آورد، به یاد می‌آورد که او همان لکاته است که با او آن همه ماجرا داشته است؟ و به همین علت می‌گوید این زن (لکاته) یا این دختر (دختر اثیری).

قبلاً اشاره کردم که اسم نشانهٔ شناخت مسمّی است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد: توجه به رابطهٔ نام با ایدهٔ مصری «قدرت کلمات» مهم است. نام‌ها تصادفی نیستند. مصری‌ها عقیده داشتند که نام‌های ایشان انعکاسی از روح آنان است. بنابراین نام می‌تواند تأثیر جادوئی بر صاحبش داشته باشد. نام با شخصیت (و سرنوشت) شخص مساوی است.

نکتهٔ جالب تشبیه چشم‌های زن اثیری به سلاتون (دیو، شیطان) و

کابوس آهنین چنگال است، زیرا وقتی که چشم‌های زن اثیری باز بود، راوی در تسخیر آن بود.

حال می‌توانستم حرارت تنش را حس بکنم و بوی نمناکی [را] که از گیسوان سنگین سیاهش متصاعد می‌شد ببویم. نمی‌دانم چرا دست لرزان خودم را بلند کردم - چون دستم به اختیار خودم نبود - و روی زلفش کشیدم، زلفی که همیشه روی شقیقه‌هایش چسبیده بود. بعد انگشتانم را در زلفش فرو بردم. موهای او سرد و نمناک بود، سرد، کاملاً سرد. مثل این که چند روز می‌گذشت که مرده بود. من اشتباه نکرده بودم، او مرده بود.

در فرهنگ سمبل‌ها دربارهٔ زن مرده می‌نویسد: تصویر یا خیال یا رؤیای زن جوان مرده در گورش، سمبل آشکار مرگ آنیماست که در داستان‌های متعددی از جمله ملکهٔ سفیدپوش Queen Blanche دیده می‌شود. جورج گیشتل George Gichtel یکی از شاگردان یاکوب بوهم Jakob Böhme به این سمبل بانو یا ملکهٔ مرده (مردهٔ واقعی یا ظاهری یعنی خوابیده) اشاره می‌کند و می‌گوید که این تصویر به تخریب و فنای جسد نورانی مثالی مربوط می‌شود.

در داستان اِل الاّ هم مکرراً با زن جوان مرده یا خوابیده در گور مواجه می‌شویم. تصویر زن جوان مرده مربوط است به فنای روح و شکست در شناخت درون. و معمولاً وقتی باید مشاهده شود که آدمی از نیمهٔ فعّال زندگی درگذشته و به نیمهٔ دوّم عمر که قلمرو رسوخ مرگ است رسیده باشد. تأثیر و پیام این تصویر، خمودگی و خموشی و سکوت و شکست است.

چنان‌که قبلاً اشاره کردم مواجهه تمام شد و شناخت کامل و وحدت غائی دست نداد. از قطع ارتباط به مردن، تعبیر شده است. بعد از این فقط روح است و جسم باید نابود شود. پس از این با جنبهٔ مذکر روح راوی با

سایه با انسان نوعی به صورت پیرمرد نعش‌کش مواجه می‌شویم.

دستم را ... روی ... قلبش گذاشتم. کمترین تپشی احساس نمی‌شد. آینه را آوردم جلو بینی او گرفتم ولی کمترین اثر زندگی در او وجود نداشت ... خواستم با حرارت ... 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 ... مثل نر و مادهٔ مهرگیاه ... بودیم ... مثل تن مادهٔ مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت. دهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌داد. تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس می‌کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کرد.

تضادها قابل توجه است: حرارت خودم ـ سردی مرگ، عشق سوزان مهرگیاه ـ تنی که مثل تگرگ سرد است، خون ـ انجماد، سرما ـ قلب.

این بخش ازدواج جادوئی را به ذهن متبادر می‌کند.

همهٔ کوشش‌های من بیهوده بود. از تخت پائین آمدم، رختم را پوشیدم. نه دروغ نبود، او اینجا در اطاق من، در تختخواب من آمده تنش را به من تسلیم کرد. تنش و روحش هردو را به من داد!

تا زنده بود، تا زمانی که چشم‌هایش از زندگی سرشار بود، فقط یادگار چشمش مرا شکنجه می‌داد، ولی حالا بی‌حس و حرکت، سرد و با چشم‌های بسته شده، آمده خودش را تسلیم من کرد، با چشم‌های بسته!

این همان کسی بود که تمام زندگی مرا زهرآلود کرده بود و یا اصلاً زندگی من مستعد بود که زهرآلود بشود و من به جز زندگی زهرآلود

زندگی دیگری را نمی‌توانستم داشته باشم. حالا اینجا در اطاقم تن و سایه‌اش را به من داد.

اشاره به ازدواج جادوئی است که در آن یکی از طرفین می‌میرد و دیگری مبدّل به موجود جدید می‌شود. زن اثیری سایه‌اش را به راوی می‌دهد زیرا مردگان سایه ندارند.

تأکید نویسنده به زهرآلود بودن زندگی مربوط به بخش دوّم رمان است. بوگام‌داسی پدر راوی را در معرض نیش مارناگ قرار می‌دهد و لکاته لب راوی را می‌گزد و چاک می‌دهد.

روح شکننده و موقت او که هیچ رابطه‌یی با دنیای زمینیان نداشت از میان لباس سیاه چین‌خورده‌اش آهسته بیرون آمد، از میان جسمی که او را شکنجه می‌کرد و در دنیای سایه‌های سرگردان رفت. گویا سایهٔ مرا هم با خودش برد.

نویسندهٔ خود لباس سیاه چین‌خوردهٔ زن اثیری را به جسم او تفسیر کرده است. این که می‌گوید گویا سایهٔ مرا هم با خود برد شاید اشاره به این باشد که آنیما عروس سایه است. در بخش دوّم همسر پیر مرد خنزرپنزری است، با او می‌رود و ego را تنها می‌گذارد.

ولی تنش بی‌حس و حرکت آنجا افتاده بود. عضلات نرم و لمس او، رنگ و پی و استخوان‌هایش منتظر پوسیده شدن بودند و خوراک لذیذی برای کرم‌ها و موش‌های زیر زمین تهیه شده بود. من در این اطاق فقیر پر از نکبت و مسکنت، در اطاقی که مثل گور بود، در میان تاریکی شب جاودانی که مرا فراگرفته بود و به بدنهٔ دیوارها فرو رفته بود، بایستی یک شب بلند تاریک سرد و بی‌انتها [را] در جوار مرده بسر ببرم، با مردهٔ او. به نظرم آمد که تا دنیا دنیاست، تا من بوده‌ام، یک مرده،

یک مردهٔ سرد و بی‌حس و حرکت در اطاق تاریک با من بوده است. آن مرده که مردهٔ آنیماست، روح خود راوی است. دیگر شوقی برای زندگی ندارد، تاریکی آمیال و آرزوهای بربادرفته بر او چیره شده است و در ناامیدی محض است.

در این لحظه افکارم منجمد شده بود. یک زندگی منحصربه‌فرد عجیب در من تولید شد. چون زندگیم مربوط به همهٔ هستی‌هائی می‌شد که دور من بودند، به همهٔ سایه‌هائی که در اطرافم می‌لرزیدند و وابستگی عمیق و جدائی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیلهٔ رشته‌های نامرئی، جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود. هیچگونه فکر و خیالی به نظرم غیرطبیعی نمی‌آمد. من قادر بودم به آسانی به رموز نقاشی‌های قدیمی، به اسرار کتاب‌های مشکل فلسفه، به حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم.

به دوگونه قابل تفسیر است:

۱ ـ ملحوظ نظر آنیما شده است و دیگر رازی نمانده و درون و بیرون یکدیگر را دیده‌اند، دو مرده با هم مکالمه کرده‌اند. قبلاً گفته بود: «فقط یک نگاه او کافی بود که همهٔ مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکند» (ص ۲۰).

۲ ـ تبدیل به انسان نوعی شده است که در طی همهٔ ادوار تاریخ حضور داشته است و از این‌رو طبیعی است که به حماقت ازلی اشکال و انواع آشنا باشد و این تفسیر اخیر پذیرفتنی‌تر است.

زیرا در این لحظه من در گردش زمین و افلاک، در نشو نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت داشتم. گذشته و آینده، دور و نزدیک، با زندگی احساساتی من شریک و توأم شده بود.

در این‌جور مواقع هرکس به یک عادت قوی زندگی خودش، به یک

وسواس خود پناهنده می‌شود: عرق‌خور می‌رود مست می‌کند، نویسنده می‌نویسد، حجّار سنگتراشی می‌کند و هرکدام دق دل و عقدهٔ خودشان را به وسیلهٔ فرار در محرّک قوی زندگی خود خالی می‌کنند. و در این مواقع است که یک نفر هنرمند حقیقی می‌تواند از خودش شاهکاری به وجود بیاورد. ولی من، من که بی‌ذوق و بیچاره بودم، یک نقاش روی جلد قلمدان، چه می‌توانستم بکنم؟ با این تصاویر خشک برّاق و بی‌روح که همه‌اش به یک شکل بود، چه می‌توانستم بکشم که شاهکار بشود؟ امّا در تمام هستی خودم ذوق سرشار و حرارت مفرطی حس می‌کردم، یک‌جور ویروشور مخصوصی بود. می‌خواستم این چشم‌هائی [را] که برای همیشه به هم بسته شده بود روی کاغذ بکشم و برای خودم نگه دارم. این حس مرا وادار کرد که تصمیم خودم را عملی بکنم. یعنی دست خودم نبود، آن هم وقتی که آدم با یک مرده محبوس است. همین فکر شادی مخصوصی در من تولید کرد.

بالاخره چراغ را که دود می‌زد خاموش کردم، دو شمعدان آوردم و بالای سر او روشن کردم. جلو نور لرزان شمع، حالت صورتش آرام‌تر شد و در سایه‌روشن اطاق حالت مرموز و اثیری به خودش گرفت.

وقتی تصمیم می‌گیرد چشم‌ها را روی کاغذ بکشد و برای خود حفظ کند که چشم‌ها بسته شده‌اند. وقتی که باز بودند از آن‌ها به سلاتون و کابوس تعبیر کرده بود.

چراغی که دود می‌زند سمبل خودآگاهی در حال اضمحلال است. دو شمعدان هم مناسب مرده است و هم مناسب ازدواج جادوئی که منجر به آفرینش شخصیت دوجنسی می‌شود.

ازدواج جادوئی در حقیقت وصلت انسان با روح خود است که منجر به ایجاد موجود نر ـ ماده (Androgynos) یعنی انسان کامل می‌شود، چنان که در کیمیاگری سرب تبدیل به طلا می‌شود. مصادیق این ازدواج، ازدواج سلیمان و ملکهٔ سبا، شیوا و پاراواتی است. در کیمیاگری غرب این ازدواج

را با اتحاد سولفور و مس نشان داده اند که یکی شاه و دیگری ملکه است. تصویر شخصیت دوجنسی تاجدار را به صورت شاه و ملکه که در یکی از متون کیمیاگری قرن ۱۷ آمده است در صفحات گذشته دیدید. یونگ می‌گوید این همان وحدت کامل یا آشتی درونی مرد با روحش در مرحلهٔ کسب فردیت است. ازدواج جادوئی در بوف کور بسیار لطیف و زیبا و از طرفی پنهانی و غیرصریح است. راوی پهلوی مردهٔ زن اثیری می‌خوابد امّا عمل جنسی صورت نمی‌گیرد. دو شمعدان یکی از سمبل‌های این ازدواج است و از طرف دیگر دو زنبور چنان که بعداً اشاره خواهم کرد رمز شاه و ملکه است که نشانگر ازدواج جادوئی هستند. در قسمت فاصلهٔ بخش اول و دوم کتاب، به تولد موجود جدید صراحتاً اشاره کرده است.

کاغذ و لوازم کارم را برداشتم آمدم کنار تخت او - چون دیگر این تخت مال او بود - می‌خواستم این شکلی که خیلی آهسته و خرده خرده محکوم به تجزیه و نیستی بود، این شکلی که ظاهراً بی‌حرکت و به یک حالت بود، سر فارغ از رویش بکشم. روی کاغذ خطوط اصلی آن را ضبط بکنم. همان خطوطی که ازین صورت در من مؤثر بود انتخاب بکنم. نقاشی هرچند مختصر و ساده باشد ولی باید تأثیر بکند و روحی داشته باشد. امّا من که عادت به نقاشی چاپی روی جلد قلمدان کرده بودم حالا باید فکر خودم را به کار بیندازم و خیال خودم یعنی آن موهومی که از صورت او در من تأثیر داشت پیش خودم مجسم بکنم. یک نگاه به صورت او بیندازم بعد چشمم را ببندم و خطهائی که از صورت او انتخاب می‌کردم روی کاغذ بیاورم تا به این وسیله با فکر خودم شاید تریاکی برای روح شکنجه شده‌ام پیدا بکنم. بالاخره در زندگی بی‌حرکت خطها و اشکال پناه بردم.

این موضوع با شیوهٔ نقاشی مردهٔ من تناسب مخصوصی داشت، نقاشی از روی مرده، اصلاً من نقاش مرده‌ها بودم. ولی چشم‌ها، چشم‌های بستهٔ او، آیا لازم داشتم که دوباره آن‌ها را ببینم؟ آیا به قدر

کافی در فکر و مغز من مجسم نبودند؟

نمی‌دانم تا نزدیک صبح چندبار از روی صورت او نقاشی کردم ولی هیچکدام موافق میلم نمی‌شد. هرچه می‌کشیدم پاره می‌کردم از این کار نه خسته می‌شدم و نه گذشتن زمان را حس می‌کردم.

تاریک روشن بود، روشنائی کدری از پشت شیشه‌های پنجره داخل اطاقم شده بود. من مشغول تصویری بودم که به نظرم از همه بهتر شده بود، ولی چشم‌ها؟ آن چشم‌هائی که به حال سرزنش بود ـ مثل این که گناهان پوزش‌ناپذیری از من سر زده باشد ـ آن چشم‌ها را نمی‌توانستم روی کاغذ بیاورم. یک مرتبه همهٔ زندگی و یادبود آن چشم‌ها از خاطرم محو شده بود. کوشش من بیهوده بود، هرچه به صورت او نگاه می‌کردم، نمی‌توانستم حالت آن را به خاطر بیاورم.

نقاشی روح: روح را نمی‌توان نقاشی کرد، زیرا این «ساکن روان» مجمع اضداد است: مذکر و مؤنث، زشت و زیبا و فرار و سیال و بی‌شکل است و قبلاً به داستان نقاشی عین‌الدوله رومی از مولانا اشارت رفت.

ناگهان دیدم در همین وقت گونه‌های او کم‌کم گل انداخت ـ یک رنگ سرخ جگرکی مثل رنگ گوشت جلو دکان قصابی بود ـ جان گرفت و چشم‌های بی‌اندازه باز و متعجب او ـ چشم‌هائی که همهٔ فروغ زندگی در آن جمع شده بود و با روشنائی ناخوشی می‌درخشید ـ چشم‌های بیمار سرزنش‌دهندهٔ او خیلی آهسته باز [شد] و به صورت من خیره نگاه کرد. برای اولین‌بار بود که متوجهٔ من شد، به من نگاه کرد و دوباره چشم‌هایش به هم رفت. این پیشآمد شاید لحظه‌یی بیش طول نکشید ولی کافی بود که من حالت چشم‌های او را بگیرم و روی کاغذ بیاورم. با نیش قلم‌مو این حالت راکشیدم و این‌دفعه دیگر نقاشی را پاره نکردم. بعد از سر جایم بلند شدم، آهسته نزدیک او رفتم، به خیالم زنده است، زنده شده عشق من درکالبد او روح دمیده. امّا از نزدیک بوی مرده، بوی

مردهٔ تجزیه شده را حس کردم. روی تنش کرم‌های کوچک درهم می‌لولیدند و دو مگس زنبور طلائی، دور او جلو روشنائی شمع پرواز می‌کردند. او کاملاً مرده بود، ولی چرا چه‌طور چشم‌هایش باز شد؟ نمی‌دانم. آیا در حالت رؤیا دیده بودم؟ آیا حقیقت داشت؟ نمی‌خواهم کسی این پرسش را از من بکند.

جلو دکان قصابی: این قصاب در بخش دوم شخصیت می‌یابد.
جان گرفت: باز پارادوکس دیگری مطرح شده است: زن اثیری هم مرده است و هم زنده. زن اثیری به لحاظ جسم مرده است امّا به لحاظ روح زنده است. به روح او با توصیف چشم‌های سرزنش‌دهنده اشاره شده است. آنیما راوی را از این که نمی‌تواند او را بشناسد و با او به آرامش برسد ـ یا به اعتبار این که او را کشته است و بعد تکه‌تکه خواهد کرد ـ سرزنش می‌کند.
زنبور: به طوری که در فرهنگ سمبل‌ها آمده است در نزد مصریان کهن رمز خاندان شاهی بود، زیرا زنبورها اولاً سازمانی نظیر سازمان شاهی دارند (ملکه و طبقات مختلف) و ثانیاً به ثروت (عسل) و بارآوری (تولیدمثل ملکه) مربوط می‌شوند و به این نکته در پارابل شمشون (سامسون) اشاره شده است:

«و چون به تاکستان‌های نِمْنَه رسیدند اینک شیری جوان بر او بغرید * و روح خداوند بر او مستقر شده آن را دید... و چون بعد از چندی برای گرفتنش برمی‌گشت از راه به کنار رفت تا لاشهٔ شیر را ببیند و اینک انبوه زنبور و عسل در لاشهٔ شیر بود * آن را به دست خود گرفته روان شد و در رفتن می‌خورد»[۹]. این ماجرا مربوط به وقتی است که شمشون برای ازدواج با دختری فلسطینی حرکت کرده بود و از این‌رو زنبور مسألهٔ ازدواج شاه و ملکهٔ اساطیری را که یونگ مطرح می‌کند فرایاد می‌آورد. ازدواج شاه و ملکهٔ اساطیری از رمزهای کیمیاگری است، حاصل این وصلت، ولادت موجود کامل دوجنسی است.

در آموزه‌های ارفئوسی، زنبور رمز روح است، زیرا زنبورها به صورت گروهی از کندو مهاجرت می‌کنند، چنان که ارواح از ملکوت به صورت گروهی نزول کردند.

چنان که قبلاً در مقدمه اشاره کردم، زنبور در ادبیات سنسکریت رمز عاشق است و از طرف دیگر به سبب رنگ زردش می‌تواند سمبل داماد باشد. (در هند و پاکستان زن عاشق است و به خواستگاری مرد می‌رود). رنگ زرد برای هندوان مقدس بود و داماد جامهٔ زرد (زعفرانی) بو تن می‌کرد.

زنبور گاهی رمز زنان بلهوس و زنی است که می‌خواهد عاشقان بسیاری داشته باشد (زنبور هر لحظه بر گلی می‌نشیند). باید توجه داشت که زن اثیری بعد از مرگ در بخش دوم به صورت لکاته درمی‌آید که فاسق‌های بسیار دارد. در «مهپاره»[۱۰] مجموعه قصص کهن هندی، فصل نهم آمده است:

«و امّا بشنو از زن، چون مدتی با راجپوت بسر برد، از او دلزده شد و رهایش کرد و معشوقی دیگر گُزید. او را نیز پس از چندی رها کرد و دیگری یافت و چون زنبورعسل از گلی به گل دیگر می‌نشست»

> ولی اصل کار، صورت او، نه چشم‌هایش بود و حالا این چشم‌ها را داشتم. روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم و دیگر تنش به درد من نمی‌خورد. این تنی که محکوم به نیستی و طعمهٔ کرم‌ها و موش‌های زیرزمین بود! حالا از این به بعد او در اختیار من بود، نه من دست‌نشاندهٔ او. هر دقیقه که مایل بودم می‌توانستم چشم‌هایش را ببینم. نقاشی را با احتیاط هرچه تمام‌تر، بردم در قوطی حلبی خودم که جای دخلم بود گذاشتم و در پستوی اطاقم پنهان کردم.

در ازدواج جادوئی «انسان در واقع با روان خود ازدواج کرده است، مرد با آنیما و زن با آنیموس وصلت نموده است»[۱۱] پس دیگر تن زن اثیری برای

راوی اهمیتی ندارد. پستو به ناخودآگاه مربوط می‌شود، امّا چرا تصویر را در قوطی حلبی که جای دخل است قرار می‌دهد؟ آیا دخل او در زندگی همین بوده است؟

شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی درکرده بود. صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید. شاید گیاه‌ها می‌روئیدند. در این وقت ستاره‌های رنگ‌پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد.

ستاره‌های رنگ‌پریده که پشت ابر ناپدید می‌شوند خودآگاهی در حال اضمحلال هستند، از طرف دیگر صدای خروس است که با بیداری و فعالیت و خورشید و خودآگاهی مربوط است.

آیا با مرده چه می‌توانستم بکنم؟ با مرده‌یی که تنش شروع به تجزیه شدن کرده بود! اوّل به خیالم رسید او را در اطاق خودم چال بکنم، بعد فکر کردم او را ببرم بیرون و در چاهی بیندازم، در چاهی که دور آن گل‌های نیلوفر کبود روئیده باشد. امّا همهٔ این کارها برای این که کسی نبیند، چه‌قدر فکر، چه‌قدر زحمت و تردستی لازم داشت. به علاوه نمی‌خواستم که نگاه بیگانه به او بیفتد. همهٔ این کارها را می‌بایست به تنهائی و به دست خودم انجام بدهم. من به دَرَک، اصلاً زندگی من بعد از او چه فایده‌یی داشت؟ امّا او، هرگز، هرگز، هیچکس از مردمان معمولی، هیچکس به غیر از من نمی‌بایستی که چشمش به مردهٔ او بیفتد. او آمده بود در اطاق من، جسم سرد و سایه‌اش را تسلیم من کرده بود، برای این که کس دیگری او را نبیند، برای این که به نگاه بیگانه آلوده نشود. بالاخره فکری به نظرم رسید: اگر تن او را تکه‌تکه می‌کردم و در

چمدان، همان چمدان کهنهٔ خودم می‌گذاشتم و با خودم می‌بردم بیرون، دور، خیلی دور از چشم مردم و آن را چال می‌کردم.

این‌دفعه دیگر تردید نکردم، کارد دسته استخوانی که در پستوی اطاقم داشتم آوردم و خیلی با دقت اول لباس سیاه نازکی که مثل تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود ـ تنها چیزی که بدنش را پوشانده بود ـ پاره کردم. مثل این بود که او قد کشیده بود چون بلندتر از معمول به نظرم جلوه کرد. بعد سرش را جدا کردم. چکه‌های خون لخته شدهٔ سرد از گلویش بیرون آمد. بعد دست‌ها و پاهایش را بریدم و همهٔ تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم و لباسش، همان لباس سیاه را رویش کشیدم. در چمدان را قفل کردم و کلیدش را در جیبم گذاشتم. همین که فارغ شدم نفس راحتی کشیدم. چمدان را برداشتم وزن کردم، سنگین بود. هیچ وقت آن‌قدر احساس خستگی در سن پیدا نشده بود. نه هرگز نمی‌توانستم چمدان را به تنهائی با خودم ببرم.

اطاق رمز درون وجود راوی است.

چاه دنیای ناخودآگاه است و بیرون کشیدن آب از چاه بیرون کشیدن محتویات اعماق درون است. چاه هم‌چنین رمز روح است و به اصل تأنیث مربوط می‌شود. چاه جسد را به سرچشمه‌های آب‌های جاودانی مربوط می‌کند. این که باید دور چاه گل‌های نیلوفر کبود روئیده باشد قرینه است که چاه در معنای خود به‌کار نرفته است.

جسم سرد و سایه‌اش را تسلیم من کرده بود: این جمله را قبلاً هم گفته بود. سایه رمز روح است و مردگان سایه ندارند. لباس سیاه نازک در حکم همان تن و جسم است که روح را پوشانده بود.

بدن آن‌چنان که در فرهنگ سمبل‌ها آمده است معدن بیماری و مرگ است و باید نابود شود. راوی قبلاً روح زن اثیری را که در چشم‌هایش متمرکز بود به دست آورده بود.

هوا دوباره ابر و باران خفیفی شروع شده بود. از اطاقم بیرون رفتم تا شاید کسی را پیدا بکنم که چمدان را همراه من بیاورد. در آن حوالی دیّاری دیده نمی‌شد. کمی دورتر درست دقت کردم. از پشت هوای مه‌آلود، پیرمردی را دیدم که قوز کرده و زیر یک درخت سرو نشسته بود. صورتش ـ را که با شال گردن پهنی پیچیده بود ـ دیده نمی‌شد. آهسته نزدیک او رفتم. هنوز چیزی نگفته بودم، پیرمرد خندهٔ دورگهٔ خشک و زننده‌یی کرد به طوری که موهای تنم راست شد وگفت:

«ـ اگر حمال می‌خواسی من خودم حاضرم هان، یک کالسکهٔ نعش‌کش هم دارم. من هر روز مرده‌هارو می‌برم شاعبدالعظیم به خاک می‌سپرم‌ها، من تابوت هم می‌سازم، به اندازهٔ هر کسی تابوت دارم به طوری که مو نمی‌زنه، من خودم حاضرم، همین الان!...»

قهقه خندید، به طوری که شانه‌هایش می‌لرزید. من با دست اشاره به سمت خانه‌ام کردم، ولی او فرصت حرف زدن به من نداد وگفت:

«نه لازم نیس، من خونهٔ تورو بلدم، همین الان هان.»

از سر جایش بلند شد. من به طرف خانه‌ام برگشتم، رفتم در اطاقم و چمدان مرده را به زحمت تا دم در آوردم. دیدم یک کالسکهٔ نعش‌کش کهنه و اسقاط دم در است که به آن دو اسب سیاه لاغر مثل [جسد] تشریح بسته شده بود. پیرمرد قوزکرده آن بالا روی نشیمن نشسته بود و یک شلاق بلند در دست داشت. ولی اصلاً برنگشت به طرف من نگاه بکند. من چمدان را به زحمت در درون کالسکه گذاشتم که میانش جای مخصوصی برای تابوت بود. خودم هم رفتم بالا میان جای تابوت دراز کشیدم و سرم را روی لبهٔ آن گذاشتم تا بتوانم اطراف را ببینم. بعد چمدان را روی سینه‌ام لغزاندم و با دو دستم محکم نگه داشتم.

چنان که قبلاً گفتیم پیرمرد خود راوی است ـ منتها در زمان دیگری ـ و از این روست که او هم مانند زن اثیری راه خانهٔ راوی را می‌داند. این اولین باری است که در این داستان مکالمه‌یی صورت گرفته است. زن اثیری

هیچگاه با راوی سخن نگفته بود. به همین علت هنگامی که راوی سر زن اثیری را از بدنش جدا کرد «چکه‌های خون لخته شده سرد از گلویش بیرون آمد» (که یادآور توصیفاتی است که بعداً از بوف می‌کند: «در این وقت شبیه یک جغد شده بودم، ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لکه‌های خون آن‌ها را تف می‌کردم» (ص ۱۲۲)). مکالمهٔ زن اثیری با راوی به وسیلهٔ چشم‌های سرزنش‌دهنده (که باز بوف را به یاد می‌آورد) صورت می‌گرفت.

خودش در تابوت دراز می‌کشد چون مرگ زن اثیری مرگ خود اوست.

دو اسب لاغر رمز دو جسم هستند که یک سوار (یک روح) را می‌برند. در فرهنگ سمبل‌ها در مورد اسب می‌نویسد که سمبلیسم آن بغایت پیچیده است. الیاده آن را در برخی از فرهنگ‌ها مربوط به مراسم تدفین می‌داند. در آلمان و انگلستان رؤیای اسب سفید، نشانهٔ مرگ است. یک جفتِ اسب، یکی سفید و یکی سیاه، نشانهٔ مرگ و زندگی است. یونگ می‌گوید اسب بیانگر جنبهٔ جادوئی آدمی است «مادری درون ما» یعنی درک اشراقی. امّا اسب از سوی دیگر تشانگر نیروهای فرودست آدمی است. در ادبیات کهن ما، اسب ـ مثل خر ـ نماینده تن و ماده است و سوار رمز روح و معنویت:

اسب داند اسب را کوهست یار — هم سواری داند احوال سوار
چشم حس اسب است و نور حق سوار — بی‌سواره اسب خود ناید به کار
اسب بی‌راکب چه داند رسم راه — شاه باید تا بداند شاه را

مولانا

در فرهنگ سمبل‌ها در مورد ارابه (chariot) آمده است که ارابه با بدن انسان مربوط است و ارابه‌ران ممثل نفس (خود self) در روانشناسی یونگی است (ارابه‌ران پیرمرد است که قبلاً گفتیم سمبل انسان نوعی و ناخودآگاه جمعی است). اسب نیروهای حیاتی است و هنگامی که قهرمان

را حمل می‌کند نشانهٔ بدن قهرمان است که در خدمت روحش قرار گرفته است. رنگ اسب‌ها مهم است. اسب‌های ارابهٔ ارجونا سفید بودند.

رفتن راوی و زن اثیری با کالسکهٔ نعش‌کش یادآور سفر عروس و داماد و ازدواج جادوئی است.

شلاق در هوا صدا کرد، اسب‌ها نفس‌زنان به راه افتادند، از بینی آن‌ها بخار نفسشان مثل لولهٔ دود در هوای بارانی دیده می‌شد و خیزهای بلند و ملایم برمی‌داشتند. دست‌های لاغر آن‌ها مثل دزدی که طبق قانون، انگشت‌هایش را بریده و در روغن داغ کرده، فروکرده باشند آهسته، بلند و بی‌صدا روی زمین گذاشته می‌شد. صدای زنگوله‌های گردن آن‌ها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنم بود. یک نوع راحتی بی‌دلیل و ناگفتنی سرتاپای مرا گرفته بود، به طوری که از حرکت کالسکهٔ نعش‌کش، آب تو دلم تکان نمی‌خورد، فقط سنگینی چمدان را روی قفسهٔ سینه‌ام حس می‌کردم. مردهٔ او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینهٔ مرا فشار می‌داده.

مه غلیظ اطراف جاده را گرفته بود. کالسکه با سرعت و راحتی مخصوصی از کوه و دشت و رودخانه می‌گذشت. اطراف من یک چشم‌انداز جدید و بیمانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم: کوه‌های بریده بریده، درخت‌های عجیب و غریب توسری‌خورده، نفرین‌زده، از دو جانب جاده پیدا بود که از لابلای آن، خانه‌های خاکستری رنگ به اشکال سه‌گوشه، مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می‌شد. این پنجره‌ها به چشم‌های گیج کسی که تب هذیانی داشته باشد شبیه بود. نمی‌دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست درین خانه‌ها مسکن داشته باشد. شاید برای سایه موجودات اثیری این خانه‌ها درست شده بود.

گویا کالسکه‌چی مرا از جادهٔ مخصوصی و یا از بیراهه می‌برد. بعضی جاها فقط تنه‌های بریده و درخت‌های کج و کوله دور جاده را گرفته بودند و پشت آن‌ها خانه‌های پست و بلند، به شکل‌های هندسی، مخروطی، مخروط ناقص با پنجره‌های باریک و کج دیده می‌شد که گل‌های نیلوفر کبود از لای آن‌ها درآمده بود و از در و دیوار بالا می‌رفت.

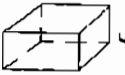
کالسکه آن‌ها را با طی مسافت دوری (کوه و دشت و رودخانه) که از آن تعبیر به جادهٔ مخصوص یا بیراهه شده است به سرزمین ناخودآگاهی و روح می‌برد، به ارض هورقلیا، به دنیای «سایه‌های سرگردان» و دنیای «سایه موجودات اثیری». پس برای رسیدن به سرو و رود باید از بیراهه و جادهٔ مخصوص رفت. امّا صدای زنگوله‌های اسب که نمی‌تواند آن را وصف کند (به طرز مخصوصی) نوعی ارتباط ضعیف با خودآگاه و عالم بیرون را حفظ می‌کند.

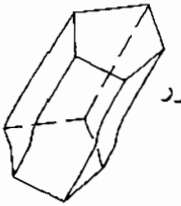
کوه رمز مرگ و زندگی است، رمز رهائی است و رأس کوه به طوری که در فرهنگ سمبل‌ها آمده است رمز کلیّت است.

خانه‌های عجیب گوئی انسان‌های هفت هزارساله، انسان‌های باستانی تاریخی هستند که قبلاً خود به چنین سفری رفته‌اند و پنجره‌های آنان در حکم چشم‌هاست. سرما و برودت مربوط به عالم ارواح است. در همهٔ این صحنه‌ها گل‌های نیلوفر کبود حضور دارند که رمز مرگ و زندگی هستند. گل‌های نیلوفر از یک‌سو ضعیف و شکننده‌اند و از سوی دیگر پیچیده و خزنده و فراگیر.

خانهٔ سایه موجودات اثیری به اشکال سه‌گوشه و مکعب و منشور وصف شده‌اند که یادآور آرامگاه‌های (بی‌بی‌شهربانو، برج طغرل) کوهستان شهر ری باستان است و نویسنده خود به گور بودن آن‌ها اشاره کرده است: «مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست درین خانه‌ها مسکن داشته باشد»، به لحاظ سمبلیک نیز قابل تعبیر است.

سه‌گوشه یا مثلث رمز تبدیل کثرت به وحدت است.

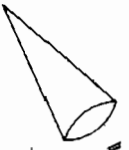
مکعب  چون از چهارضلعی‌ها ساخته شده، رمز تمامیت است.

منشور  مجموعه‌یی از چهارضلعی‌ها و سه‌ضلعی‌هاست.

پس به‌طور کلی سخن از سه و چهار یعنی مذکر و مؤنّث است که مجموع آن‌ها هفت می‌شود. سه مذکر است امّا عدد زوج مؤنث است، مثلاً چهارکه رمز چهار عنصر و آرزوی وحدت است، مؤنث است. اجتماع سه و چهار، هفت است که کمال مطلق و نر ـ ماده است.

یونگ در روانشناسی و دین (ص ۱۲۱) می‌نویسد که تثلیث منحصراً جنبهٔ نرینگی دارد امّا تربیع می‌تواند رمز موجود دوجنسی نر ـ ماده باشد. و در ص ۱۱۲ همان کتاب می‌نویسد: «اشخاص به‌طور کلی رمز رقم چهار را معرّف حالات خودشان یا چیزی از حالات خودشان می‌دانند و چنین احساس می‌کنند که این رمز تعلق به کنه وجود آن‌ها دارد و یک عامل منشاء اثر و یک آفتاب زندگی‌بخش در اعماق ضمیر ناخودآگاه آن‌هاست».

امّا خانه‌های مخروطی و مخروطی ناقص:

مخروط  مرکب از مثلث و دایره است.

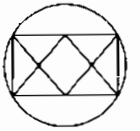
در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که معنای سمبلیک مخروط پیچیده است. می‌توان معنای آن را از اتحاد دایره و مثلث أخذ کرد و می‌توان معنای آن را مأخوذ از معنای سمبلیک هرم دانست که در این وجه اخیر، مبیّن وحدت روحی است.

مخروط ناقص مرکب از دو دایره است.

پس به‌طور کلی در این ۵ شکلی که وصف کرده است سخن از سه‌گوشه و چهارگوشه و دایره است که به ترتیب دلالت بر آسمانی بودن و زمینی بودن و تمامیت دارند.

یونگ در روانشناسی و دین (ص ۱۶۰) می‌نویسد: «تمامیت (کمال) دایرهٔ آسمانی و چهارگوش بودن زمین نمایندهٔ جامعیت و اتحادند»

این سه‌گوشه و چهارگوشه و دایره، اساس «ماندالا» هستند:

ماندالا  در مصطلحات هندو، به معنی دایره است و نشانگر تصاویر ذهنی است که هیچ‌گاه عین هم نمی‌شوند، زیرا اوضاع روانی مختلفی را نشان می‌دهند، مثلاً در یک مورد دایره درون مربع است و در مورد دیگر مربع درون دایره. ماندالا همیشه اشاره به مفهوم مرکز دارد و به‌طور خلاصه ترکیب جنبه‌های دوگانگی و وحدت است. یکی از اعمال کیمیاگری مربع کردن دایره بود (← انسان و سمبول‌هایش، ص ۳۹۰). اگر دایره مربع را دربرگیرد مثل این است که روح بر جسم محیط است و اگر مربع دایره را فراگیرد مثل این است که جسم بر روح استیلا یافته باشد. زیرا دایره رمز روح و مربع سمبل جسم و زمین است (← انسان و سمبول‌هایش، ص ۳۹۴). یونگ در روانشناسی و دین (ص ۱۰۷) می‌نویسد: «شکل دایره یا کره به طوری که متضمّن رقم چهار باشد در نظر بسیاری از نیاکان دانشمند ما رمز و نشانهٔ الوهیت بوده است». تأمل و تمرکز بر ماندالا، بدین‌منظور است که آرامش درونی ـ این احساس که زندگی بار دیگر معنی و نظم خود را بازیافته است ـ به وجود آید (← انسان و سمبول‌هایش، ص ۳۳۱).

ماندالا Mandala در ادبیات ما به صورت سندل آمده است و آن خطی بود که ساحران به دور خود می‌کشیدند و به تسخیر روح یا جن

می‌پرداختند چنان که نظامی گوید:

در این منزل خاکی از بیم خون نیارم سرآوردن از خط برون

شکل دیگر جادوئی در ارتباط با مربع و دایره، ماندورلا Mandorla است. سمبل زمین در هند مربع یا مکعب و سمبل آسمان دایره است و ترکیب آن‌ها به شکل ماندورلا نموده می‌شود.

این منظره یک‌مرتبه پشت مه غلیظ ناپدید شد. ابرهای سنگین باردار، قُلّهٔ کوه‌ها را در میان گرفته می‌فشردند و نم‌نم باران مانند گردوغبار، ویلان و بی‌تکلیف در هوا پراکنده شده بود. بعد از آن که مدّت‌ها رفتیم نزدیک یک کوه بلند بی‌آب و علف، کالسکهٔ نعش‌کش نگه داشت. من چمدان را از روی سینه‌ام لغزانیدم و بلند شدم.

پشت کوه یک محوطهٔ خلوت، آرام و باصفا بود، یک جائی که هرگز ندیده بودم و نمی‌شناختم ولی به نظرم آشنا آمد، مثل این که خارج از تصور من نبود.

چنان که قبلاً گفتیم قُلّهٔ کوه رمز کلیت و تمامیت است. و به لحاظ نزدیکی به آسمان می‌تواند رمز ملکوت باشد. در بخش دوم اِلی‌الاَ آرامگاه زن اثیری در قُلّهٔ کوه است.

جائی که هرگز قبلاً ندیده بود ولی برایش آشنا بود (پارادوکس) ارض هورقلیا، یعنی عالم ناخودآگاه و روح است، عالم ذر و مثال که نوع بشر در زندگی مستمر خود در آنجا هم بوده است.

روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو پوشیده شده بود. به نظر می‌آمد که تاکنون کسی پایش را درین محل نگذاشته بود. من چمدان را روی زمین گذاشتم. پیرمرد کالسکه‌چی رویش را برگردانید و گفت:

«ـ اینجا نزدیک شاعبدالعظیمه، جائی بهتر از این برات پیدا نمیشه، پرنده پر نمی‌زنه هان!»

من دست کردم جیبم کرایهٔ کالسکه‌چی را بپردازم، دو قران و یک عباسی بیشتر توی جیبم نبود. کالسکه‌چی خندهٔ خشک زننده‌یی کرد و گفت:

«ـ قابلی نداره، باشه، بعد می‌گیرم. خونت‌رو بلدم، دیگه با من کاری نداشتی هان؟ همین‌قد بدون که در قبرکنی من بی‌سررشته نیستم هان! خجالت نداره، بریم همین جا نزدیک رودخونه کنار درخت سرو، یه گودال به اندازهٔ چمدون برات می‌کنم و می‌رم»

از اینجا به بعد صفت «بی‌بو» به نیلوفر کبود افزوده می‌شود.

دو قران (قران = نزدیکی) دو جسم و یک عباسی (با توجه به شاه) یک روح است. قران از اصطلاحات نجومی هم هست و دو پیکر یا جوزا (gemini) را به یاد می‌آورد که سومین ماه برج است که خرداد باشد و با دو ماه و ۴ روز که از سیزدهٔ نوروز گذشته است مطابقت دارد.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که دو پیکر سمبل همهٔ انواع دوقلوست (بهشتی و زمینی، سیاه و سفید).

ماریوس شنایدر Marius Schneider مطالعات عمیقی در اسطوره‌شناسی دو پیکر داشت و نشان داد که جوزا دو جنبهٔ متضاد دارد: خلاق و ویرانگر و این دو جنبه با بازوان دو پیکر نموده می‌شود. دو پیکر اساساً سمبل متضادهاست. دو پیکر آسمانی با هم جفت می‌شوند و به موجود واحد بدل می‌گردند (موجود کامل کروی).

بعد از مرگ زن اثیری است که دو قران و یک عباسی تکرار می‌شود. در عددهای قبلی (مثلاً دو ماه و چهار روز) هردو جزء زوج بودند. علت شاید این باشد که دیگر سخن از یک روح و دو بدن یا دو روح و یک بدن است.

سرو چنان که قبلاً اشاره شد به آیین کفن و دفن مربوط است. علاوه براین سرو رمز حیات جاودان است. این که جسد را می‌خواهد در کنار

رودخانه (رمز حیات) و سرو دفن کند، نشانهٔ ابدی بودن زندگی و بی‌مرگی است. امّا چنان‌که چند سطر بعد می‌گوید رودخانه خشک است که معادل حیات سترون و عقیم است. باز بنابه شیوهٔ اصلی کتاب، سخن از تضاد و تعارض است.

راوی برای دفن قبلاً دو راه را درنظر داشت:

آن را در چاهی بیندازد که دورش گل‌های نیلوفر روییده باشند. جسد را در اطاق خود دفن کند.

رودخانه و کنار درخت سرو را پیرمرد پیشنهاد می‌کند.

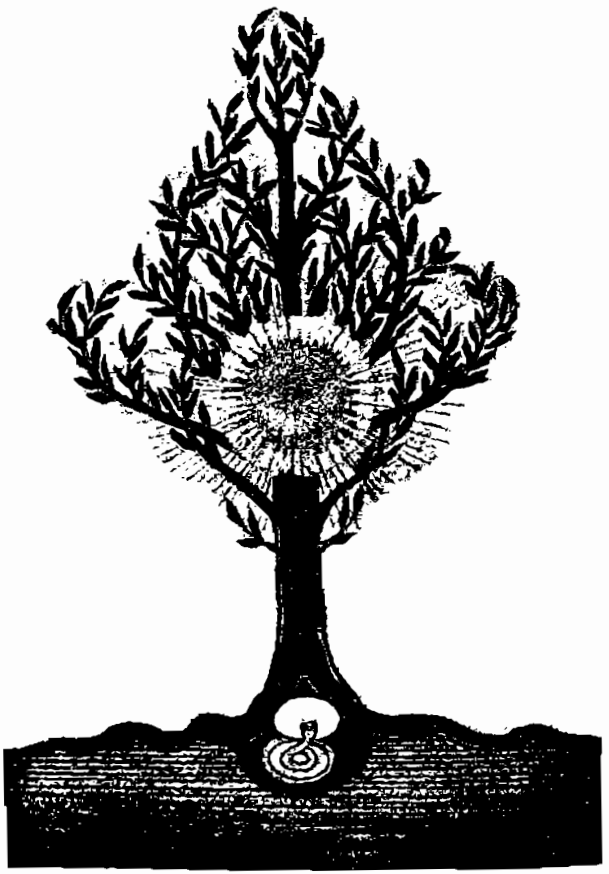
این رودخانه باید همان نهر سورن بخش دوم باشد. در ضمن رودخانه، رود استیکس یا استوکس (Styx) را به یاد می‌آورد که رودخانهٔ مردگان بود. در این صورت پیرمرد حکم هرمس را پیدامی‌کند زیرا وظیفه هرمس این بود که اشباح مردگان را تا رودخانه بدرقه و همراهی کند (و در آنجا کارون charon آن‌ها را از رود عبور می‌داد) و از این‌رو به هرمس (رمز حکمت و خدا و انسان نوعی) Psychopomp یعنی راهنمای ارواح می‌گفتند[۱۲].

هم‌چنین مار باید در زیر درخت (مخصوصاً سرو) باشد که مؤنث است. در بخش دوّم معلوم می‌شود که بوگام‌داسی و لکاته (و طبیعةً زن اثیری) در حقیقت مار هستند. یونگ در مجموعهٔ آثار خود[۱۳] (ج ۱۳، ص ۳۴۰) می‌نویسد که در سایه درختان مقدس در هند، فراوان به سنگ مار naga stones برمی‌خوریم. درخت رمز زن (همانجا ص ۳۳۸) و نفس یا Anthropos است (همانجا ص ۳۳۸). خانهٔ مارناگ زیر درخت مقدس است و سرو از درختان مقدس محسوب می‌شود.

پیرمرد با چالاکی مخصوصی که من نمی‌توانستم تصورش را بکنم از نشیمن خود پائین جست. من چمدان را برداشتم و دو نفری رفتیم کنار تنهٔ درختی که پهلوی رودخانهٔ خشکی بود.

او گفت:

«ـ همین‌جا خوبه»



دور سر مار که در ریشه درخت است هاله‌یی است و در شاخه‌ها خورشید می‌درخشد و این نشانهٔ آن است که اتحاد مار و درخت موفّق بوده است.

و بی‌آن‌که منتظر جواب من بشود با بیلچه و کلنگی که همراه داشت مشغول کندن شد. من چمدان را زمین گذاشتم و سر جای خودم مات ایستاده بودم. پیرمرد با پشت خمیده و چالاکی آدم کهنه‌کاری، مشغول بود. در ضمن کندوکاو چیزی شبیه کوزهٔ لعابی پیدا کرد، آن را در دستمال چرکی پیچیده بلند شد و گفت:

«ـ اینم گودال هان، دُرُس به اندازهٔ چمدونه، مو نمی‌زنه هان!»

من دست کردم جیبم که مزدش را بدهم. دو قران و یک عباسی بیشتر نداشتم. پیرمرد خندهٔ خشک چندش‌انگیزی کرد و گفت:

«ـ نمی‌خواد، قابلی نداره، من خونتو بلدم، هان، وآنگهی عوض مزدم من یه کوزه پیدا کردم، یه گلدون راغه، مال شهر قدیم ری هان!»

کوزه (که در عین حال گلدان هم هست) در ادبیات ما سمبل هفت هزارسالگان است و از موتیف‌های شعر فارسی است:

در گارگه کوزه‌گری رفتم دوش — دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
هریک به زبان حال با من گفتند — کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش!

خیام

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که گلدان محل اختلاط نیروها و سمبل زهدان مادر است.

کوزه به ازای جسد زن اثیری پیدا می‌شود و از این‌رو Urn را به ذهن متبادر می‌کند. Urn ظرفی بود که خاکستر مرده را در آن نگاه می‌داشتند.

بعد با هیکل خمیدهٔ قوزکرده‌اش می‌خندید! به طوری که شانه‌هایش می‌لرزید. کوزه را که میان دستمال چرکی بسته بود زیر بغلش گرفته بود و به طرف کالسکهٔ نعش رفت و با چالاکی مخصوصی بالای نشیمن قرار گرفت. شلاق در هوا صدا کرد، اسب‌ها نفس‌زنان به راه افتادند. صدای

زنگولهٔ گردن آن‌ها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنم بود و کم‌کم پشت تودهٔ مه از چشم من ناپدید شد.

همین که تنها ماندم نفس راحتی کشیدم. مثل این بود که بار سنگینی از روی سینه‌ام برداشته شد و آرامش گوارائی سر تا پایم را فراگرفت. دور خودم را نگاه کردم: اینجا محوطهٔ کوچکی بود که میان تپه‌ها و کوه‌های کبود گیر کرده بود. روی یک رشته کوه آثار و بناهای قدیمی با خشت‌های کلفت و یک رودخانهٔ خشک در آن نزدیکی دیده می‌شد. این محل دنج، دورافتاده و بی‌سروصدا بود. من از ته دل خوشحال بودم و پیش خودم فکر کردم این چشم‌های درشت وقتی که از خواب زمینی بیدار می‌شد جائی به فراخور ساختمان و قیافه‌اش پیدا می‌کرد. وآنگهی می‌بایستی که او دور از سایر مردم، دور از مردهٔ دیگران باشد، همان طوری که در زندگیش دور از زندگی دیگران بود.

چمدان را با احتیاط برداشتم و میان گودال گذاشتم. گودال درست به اندازهٔ چمدان بود، مو نمی‌زد. ولی برای آخرین‌بار خواستم فقط یک‌بار در آن، در چمدان نگاه کنم. دور خودم را نگاه کردم دیّاری دیده نمی‌شد. کلید را از جیبم درآوردم و در چمدان را بازکردم. امّا وقتی که گوشهٔ لباس سیاه او را پس زدم، در میان خون دلمه شده و کرم‌هائی که درهم می‌لولیدند، دو چشم درشت سیاه دیدم که بدون حالت، رک زده به من نگاه می‌کرد و زندگی من ته این چشم‌ها غرق شده بود. به تعجیل در چمدان را بستم و خاک رویش ریختم. بعد با لگد خاک را محکم کردم. رفتم از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو آوردم و روی خاکش نشاکردم. بعد قلبه سنگ و شن آوردم رویش پاشیدم تا اثر قبر به کلی محو بشود، به طوری که هیچکس نتواند آن را تمییز بدهد. به قدری خوب این کار را انجام دادم که خودم هم نمی‌توانستم قبر او را از باقی زمین تشخیص بدهم.

کارم که تمام شد نگاهی به خودم انداختم، دیدم لباسم خاک‌آلود، پاره و خون لخته شدهٔ سیاهی به آن چسبیده بود. دو مگس زنبور طلائی

دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های کوچکی به تنم چسبیده بود که درهم می‌لولیدند. خواستم لکهٔ خون روی دامن لباسم را پاک بکنم، اما هرچه آستینم را با آب دهن تر می‌کردم و رویش می‌مالیدم لکهٔ خون بدتر می‌دوانید و غلیظ‌تر می‌شد، به طوری که به تمام تنم نشد می‌کرد و سرمای لزج خون را روی تنم حس کردم.

یک رشته کوه که روی آن آثار و بناهای قدیمی است همان تپه‌های کهنه و قدیمی شهرری است نزدیک مظهر چشمه‌علی (نهرسورن) که در آن آثار باستانی ارزشمندی کشف شده است و آن رودخانهٔ خشک همان چشمه علی است که سابقاً رود بزرگی بوده است.

لکهٔ خون روی لباس، نشانهٔ ازدواج جادوئی است. در فرهنگ اساطیری برخی از کشورها (مثلاً خاور دور) ازدواج جادوئی با اختلاط خون دو طرف صورت می‌گیرد.

نزدیک غروب بود، تم‌نم باران می‌آمد. من بی‌اراده ردّ چرخ کالسکه نعش‌کش را گرفتم و راه افتادم. همین که هوا تاریک شد جای چرخ کالسکهٔ نعش‌کش را گم کردم. بی‌مقصد، بی‌فکر و بی‌اراده در تاریکی غلیظ متراکم، آهسته راه می‌رفتم و نمی‌دانستم که به کجا خواهم رسید، چون بعد از او، بعد از آن که آن چشم‌های درشت را میان خون دلمه شده دیده بودم، در شب تاریکی، در شب عمیقی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود راه می‌رفتم. چون دو چشمی که به منزلهٔ چراغ آن بود برای همیشه خاموش شده بود و در این صورت برایم یکسان بود که به مکان و مأوائی برسم یا هرگز نرسم.

یادآور آخر کتاب است که چشم‌های لکاته در میان دست اوست و سرتاپایش آلوده به خون دلمه شده است و پیرمرد خنزرپنزری به کلی پشت مه ناپدید می‌شود.

شب مربوط به اصل منفی، مؤنث و ناخودآگاه است. نخستین مرحلهٔ کیمیاگری که تزویج است nigredo نام دارد که به معنی شب تاریک روح است (The dark night of the soul). نیگردو معادل مرحلهٔ آغازین روح است قبل از حرکت به سوی جادهٔ تحوّل.

سکوت کامل فرمانروائی داشت. به نظرم آمد که همه مرا ترک کرده بودند. به موجودات بی‌جان پناه بردم. رابطه‌یی بین من و جریان طبیعت، بین من و تاریکی عمیقی که در روح من پائین آمده بود تولید شده بود. این سکوت یک‌جور زبانی است که ما نمی‌فهمیم. از شدت کیف سرم گیج رفت، حالت قی به من دست داد و پاهایم سست شد.

خستگی بی‌پایانی در خودم حس کردم، رفتم در قبرستان کنار جاده روی سنگ قبری نشستم. سرم را میان دو دستم گرفتم و به حال خودم حیران بودم. ناگهان صدای خندهٔ خشک زننده‌یی مرا به خودم آورد. رویم را برگردانیدم دیدم هیکلی که سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود پهلویم نشسته بود و چیزی در دستمال بسته، زیر بغلش بود. رویش را به من کرد و گفت: «ـ حتماً تو می‌خواهی شهر بری، راهو گم کردی هان؟ لابد با خودت میگی این وقت شب من تو قبرسون چه کار دارم، امّا نترسی، سروکار من با مرده‌هاس، شغلم گورکنیس، بد کاری نیس هان؟ من تمام راه و چاه‌های اینجارو بلدم، مثلاً امروز رفتم یه قبر بکنم این گلدون از زیر خاک درآمد، میدونی گلدون راغه، مال شهر قدیم ری هان! اصلاً قابلی نداره، من این کوزه‌رو به تو میدم، به یادگار من داشته باش»

من دست کردم در جیبم دو قران و یک عباسی درآوردم. پیرمرد با خندهٔ خشک چندش‌انگیزی گفت:

«هرگز، قابلی نداره، من ترو می‌شناسم. خونه‌ت روهم بلدم. همین بغل، من یه کالسکهٔ نعش‌کش دارم. بیا ترو به خونه‌ت برسونم هان، دو قدم راس»

کوزه را در دامن من گذاشت و بلند شد. از زور خنده شانه‌هایش می‌لرزید. من کوزه را برداشتم و دنبال هیکل قوزکردهٔ پیرمرد افتادم. سر پیچ جاده یک کالسکهٔ نعش‌کش لکنته با دو اسب سیاه لاغر ایستاده بود. پیرمرد با چالاکی مخصوصی رفت بالای نشیمن نشست و من هم رفتم درون کالسکه میان جای مخصوصی که برای تابوت درست شده بود دراز کشیدم و سرم را روی لبهٔ بلند آن گذاشتم، برای این که اطراف خودم را بتوانم ببینم. کوزه را روی سینه‌ام گذاشتم و با دستم آن را نگه داشتم.

در موقع آمدن چمدان حامل جسد را روی سینه گذاشته بود و اینک در موقع برگشت کوزه را روی سینه‌اش گذاشته است. کوزه و جسد معادل همند، زن اثیری را به خاک داده است و معادل آن کوزه را گرفته است. در صفحه بعد می‌گوید: «گلدان مثل وزن جسد مرده‌یی روی سینهٔ مرا فشار می‌داد». پس کوزه رمز مرگ انسان نوعی است.

پیرمرد چنان که قبلاً گفتیم رمز انسان نوعی است که ما را از کوچه‌های مرگ گذر می‌دهد و می‌خندد. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که سمبل خرد کهن انسان یا ناخودآگاه جمعی است. تکرار صحنه‌ها و جملات، نشانگر تکرار سرنوشت‌ها و سرگذشت‌هاست: زندگی نوع انسان.

شلاق در هوا صدا کرد. اسب‌ها نفس‌زنان به راه افتادند. خیزهای بلند و ملایم برمی‌داشتند. پاهای آن‌ها آهسته و بی‌صدا روی زمین گذاشته می‌شد. صدای زنگولهٔ گردن آن‌ها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنم بود. از پشت ابر، ستاره‌ها مثل حدقهٔ چشم‌های براقی که از میان خون دلمه شدهٔ سیاه بیرون آمده باشد، روی زمین را نگاه می‌کردند. آسایش گوارائی سرتاپایم را فراگرفت، فقط گلدان مثل وزن جسد مرده‌یی روی سینهٔ مرا فشار می‌داد. درخت‌های پیچ‌درپیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس این که مبادا

بلغزند و زمین بخورند دست یکدیگر را گرفته بودند. خانه‌های عجیب و غریب به شکل‌های بریده بریدهٔ هندسی با پنجره‌های متروک سیاه کنار جاده رج کشیده بودند. ولی بدنهٔ دیوار این خانه‌ها مانند کرم شبتاب تشعشع کدر و ناخوشی از خود متصاعد می‌کرد. درخت‌ها به حالت ترسناکی دسته‌دسته، ردیف‌ردیف، می‌گذشتند و از پی هم فرار می‌کردند. ولی به نظر می‌آمد که ساقهٔ نیلوفرها توی پای آن‌ها می‌پیچید و زمین می‌خوردند. بوی مرده، بوی گوشت تجزیه شده همهٔ جان مرا فراگرفته بود. گویا بوی مرده همیشه به جسم من فرو رفته بود و همهٔ عمر من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده‌ام و یک نفر پیرمرد قوزی که صورتش را نمی‌دیدم مرا میان مه و سایه‌های گذرنده می‌گردانید.

در مقدمهٔ کتاب اشاره کردیم که اساس بوف‌کور بر تضاد است و این تضاد خواه‌ناخواه در زبان متجلّی می‌شود. نمونه‌هائی از آن در این قسمت به چشم می‌خورد: پنجره‌ها که باید روشن باشند سیاه هستند. تشعشع که باید روشن باشد کدر است. درخت‌ها که باید ساکن باشند می‌گذرند و فرار می‌کنند.

نکتهٔ سبک‌شناسانهٔ دیگر ابهام کتاب است که ناشی از جست‌وجوی نویسنده در دنیای مبهم و مجهول روان است. یک انعکاس آن تشبیهات غریب کتاب است: ستاره‌ها مثل حدقه چشم‌ها در میان خون دلمه شده هستند. فشار گلدان مثل وزن جسد مرده است، دیوار خانه‌ها مانند کرم شبتاب می‌درخشند.

در مورد نیلوفر که از کلمات کلیدی کتاب است قبلاً اشاره کردم که خزندگی و رویش سریع و فراگیری آن مد نظر است و در این قسمت به جنبهٔ پیچندگی آن اشاره شده است: ساقهٔ نیلوفرها توی پای درخت‌ها می‌پیچید. یادآور این شعر نیماست:

در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام

پیرمرد قوزی انسان نوعی است که راوی را از کل تاریخ (مه) و جهان روح (سایه‌های گذرنده) عبور می‌دهد.

کالسکهٔ نعش‌کش ایستاد. من کوزه را برداشتم و از کالسکه پائین جستم. جلو در خانه‌ام بودم. به تعجیل وارد اطاقم شدم. کوزه را روی میز گذاشتم، رفتم قوطی‌حلبی، همان قوطی‌حلبی که غلّکم بود و در پستوی اطاقم قایم کرده بودم برداشتم آمدم دم در که به جای مزد، قوطی را به پیرمرد کالسکه‌چی بدهم. ولی او غیبش زده بود. اثری از آثار او و کالسکه‌اش دیده نمی‌شد. دوباره مأیوس به اطاقم برگشتم، چراغ را روشن کردم. کوزه، لعاب شفاف قدیمی بنفش داشت که به رنگ زنبور طلایی خرد شده درآمده بود و یک طرف تنهٔ آن به شکل لوزی، حاشیه‌یی از نیلوفر کبود رنگ داشت و میان آن...

میان حاشیهٔ لوزی، صورت او... صورت زنی کشیده شده بود که چشم‌های سیاه درشت، چشم‌های درشت‌تر از معمول، چشم‌های سرزنش‌دهنده داشت. مثل این که از من گناه‌های پوزش‌ناپذیری سر زده بود که خودم نمی‌دانستم. چشم‌های مهیب افسونگر که در عین حال مضطرب و متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهنده بود. این چشم‌ها می‌ترسانید و جذب می‌کرد و یک پرتو ماوراءطبیعی مست‌کننده در ته آن می‌درخشید. گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، لب‌های گوشتالوی نیمه‌باز و موهای نامرتب داشت که یک رشته از آن روی شقیقه‌هایش چسبیده بود.

لعاب کوزه به رنگ زنبور طلائی خرد شده است. در مورد زنبور قبلاً گفتیم که رمز عاشقان و نشانهٔ ازدواج جادوئی (شاه و ملکه) است.

لوزی چهارضلعی است و تربیع رمز تمامیت است و به اصل تأنیث یا مذکر- مؤنث مربوط می‌شود.

گلدان رمز جسد زن اثیری است و از این‌روچهرهٔ او را بر خود دارد.

ایرانیان به نقش نیلوفر بر کوزه توجه داشتند و در سفال‌هائی که در سیلک به دست آمده نقش نیلوفر دیده می‌شود. مو رمز رهائی و کثرت و کلّیت است و از این‌رو با جهان ارواح و سایه‌ها مربوط می‌شود. در ادبیات سنّتی ما زلف پریشان سمبل تفرقه است:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم
حافظ

معشوق زلف پریشان دارد، زیرا معنوی و آسمانی و روحانی است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد موی سر رمز نیروهای معنوی است.

امّا تأکید و تکرار نویسنده راکه یک رشته از موها روی شقیقه چسبیده بود نمی‌فهمم.

این که راوی می‌خواهد قوطی حلبی را به پیرمرد بدهد به ازاء کوزه است که تصویر زن اثیری برآن نقش شده است. در قوطی هم تصویر زن اثیری است که راوی کشیده است. زن اثیری مدام بین پیرمرد و راوی (که هردو یک نفر در دو زمان هستند) ردوبدل می‌شود.

تصویری راکه دیشب از روی او کشیده بودم از توی قوطی حلبی بیرون آوردم، مقابله کردم، با نقاشی روی کوزه ذره‌یی فرق نداشت مثل این که عکس یکدیگر بودند. هردو آن‌ها یکی و اصلاً کار یک نفر، کار یک نقاش بدبخت روی قلمدانساز بود.

شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او درآمده بود. آن‌ها را نمی‌شد از هم تشخیص داد، فقط نقاشی من روی کاغذ بود، در صورتی که نقاشی روی کوزه لعاب شفاف قدیمی داشت که روح مرموز، یک روح غریب غیرمعمولی به این تصویر داده بود و شرارهٔ روح شروری در ته چشمش می‌درخشید. نه باورکردنی نبود، همان چشم‌های درشت بی‌فکر، همان قیافهٔ تودار و در

عین حال آزاد! کسی نمی‌تواند پی ببرد که چه احساسی به من دست داد. می‌خواستم از خود بگریزم. آیا چنین اتفاقی ممکن بود؟ تمام بدبختی‌های زندگیم دوباره جلو چشمم مجسّم شد. آیا فقط چشم‌های یک نفر در زندگیم کافی نبود؟ حالا دو نفر با همان چشم‌ها، چشم‌هائی که مال او بود به من نگاه می‌کردند! ته، قطعاً تحمل‌ناپذیر بود. چشمی که خودش آنجا نزدیک کوه، کنار تنهٔ درخت سرو، پهلوی رودخانهٔ خشک به خاک سپرده شده بود، زیر گل‌های نیلوفر کبود، در میان خون غلیظ، در میان کرم و جانوران و گزندگانی که دور او جشن گرفته بودند و ریشهٔ گیاه‌ها به زودی در حدقهٔ آن فرو می‌رفت که شیره‌اش را بمکد، حالا با زندگی قوی و سرشار به من نگاه می‌کرد!

لعاب رمز گذشت زمان است. کوه رمز مرگ و زندگی است. انسان نخستین بر کوه می‌زیست و ایرانیان کهن مرده‌ها را در کوه قرار می‌دادند و کوه شهر باستانی ری گورستان بوده است. درخت سرو رمز حیات جاویدان است. رودخانه رمز حیات است، امّا رودخانهٔ خشک (نهرسورن) رمز حیات عقیم و سترون است. گل‌های نیلوفر رمز زندگی و وسعت حیات هستند امّا کبود رمز مرگ و عزا است و به این دوجنبگی در صفحهٔ بعد اشاره شده است: «شاید ذرات قسمت‌های مختلف تن آن‌ها [مردمان] در گل‌های نیلوفر کبود زندگی می‌کرد». بدین‌ترتیب در مجموع این سمبل‌ها، مفهوم تضاد و درآمیختگی مرگ و زندگی است.

من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین‌زده گمان نمی‌کردم، ولی به واسطهٔ حس جنایتی که در من پنهان بود، در عین حال خوشی بی‌دلیلی، خوشی غریبی به من دست داد چون فهمیدم که یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام. آیا این نقاش قدیم نقاشی که روی این کوزه را صدها شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود همدرد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود؟ تا این لحظه من خودم را بدبخت‌ترین

موجودات می‌دانستم ولی پی بردم زمانی که روی آن کوه‌ها در آن خانه‌ها و آبادی‌های ویران که با خشت‌های وزین ساخته شده بود، مردمانی زندگانی می‌کردند که حالا استخوان آن‌ها پوسیده شده و شاید ذرات قسمت‌های مختلف تن آن‌ها در گل‌های نیلوفر کبود زندگی می‌کرد، میان این مردمان یک نفر نقاش فلکزده، یک نفر نقاش نفرین‌شده، شاید یک نفر روی قلمدانساز بدبخت مثل من وجود داشته، درست مثل من. و حالا پی بردم، فقط می‌توانستم بفهمم که او هم میان دو چشم درشت سیاه می‌سوخته و می‌گداخته، درست مثل من، همین به من دلداری می‌داد.

بالاخره نقاشی خودم را پهلوی نقاشی کوزه گذاشتم، بعد رفتم منقل مخصوص خودم را درست کردم، آتش که گل انداخت آوردم جلوی نقاشی‌ها گذاشتم. چند پک وافور کشیدم و در عالم خلسه به عکس‌ها خیره شدم. چون می‌خواستم افکار خودم را جمع بکنم و فقط دود اثیری تریاک بود که می‌توانست افکار مرا جمع‌آوری کند و استراحت فکری برایم تولید بکند.

هرچه تریاک برایم مانده بود کشیدم تا این افیون غریب همهٔ مشکلات و پرده‌هائی که جلو چشم مرا گرفته بود، این همه یادگارهای دوردست خاکستری و متراکم را پراکنده بکند. حالی که انتظارش را می‌کشیدم آمد و بیش از انتظار بود: کم‌کم افکارم دقیق، بزرگ و افسون‌آمیز شد. در یک حالت نیمه‌خواب و نیمه‌اغما فرو رفتم.

آن کوه‌ها آن خانه‌ها و آبادیهای ویران همهٔ اشاره به تاریخ شهرری است. صفت مخصوص برای منقل و اثیری برای دود دلالت بر معنای سمبلیک آن‌ها دارد. افیون وسیلهٔ فروکوفتن خودآگاه و گسترش ناخودآگاه است. از آنجاکه دود به سوی بالا می‌رود سرشتی ملکوتی دارد و چون سیاه است با ناخودآگاه و روح مربوط است، در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد ستون دود سمبل ترکیب دره و کوه است و به رابطهٔ بین زمین و آسمان دلالت

دارد و اشاره است به جاده‌ئی که از میانهٔ آتش به رهائی می‌رسد.

بعد مثل این بود که فشار و وزن روی سینه‌ام برداشته شد، مثل این که قانون ثقل برای من وجود نداشت و آزادانه دنبال افکارم که بزرگ، لطیف و موشکاف شده بود پرواز می‌کردم. یک‌جور کیف عمیق و ناگفتنی سرتاپایم راگرفت. از قید بارِ تنم آزاد شده بودم. تمام وجودم به طرف عالم کند و کرخت نباتی متمایل شده بود، یک دنیای آرام ولی پر از اشکال و الوان افسونگر و گوارا. بعد دنبالهٔ افکارم از هم گسیخته و در این رنگ‌ها و اشکال حل می‌شد. در امواجی غوطه‌ور بودم که پر از نوازش‌های اثیری بود. صدای قلبم را می‌شنیدم. حرکت شریانم را حس می‌کردم. این حالت برای من پر از معنی و کیف بود.

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 خودم را دیگر احساس نمی‌کردم، اگر ممکن بود در یک لکهٔ مرکب، در یک آهنگ موسیقی یا شعاع رنگین، تمام هستیم ممزوج می‌شد و بعد این امواج و اشکال آن‌قدر بزرگ می‌شد و می‌دوانید که به کلی محو و ناپدید می‌شد، به آرزوی خودم رسیده بودم.

نتیجهٔ ازدواج جادوئی، به وجود آمدن موجود جدید کامل است که در اینجا در مقدّمهٔ آن هستیم و آن معادل است با حالت استحاله در کیمیاگری که به وسیلهٔ کاتالیزور افیون آغاز شده است. جملاتی از قبیل «تمام وجودم به طرف عالم کند و کرخت نباتی متمایل شده بود» همه اشاره به همین استحاله و ایجاد موجود جدید است. این موجود جدید نهایةً انسان نوعی، همان پیرمرد خنزرپنزری بخش دوّم کتاب است که در زمانی دیگر می‌زید.

کم‌کم حالت خمودت و کرختی به من دست داد، مثل یک نوع خستگی گوارا و یا امواج لطیفی بود که از تنم به بیرون تراوش می‌کرد. بعد حس کردم که زندگی من رو به تهقرا می‌رفت. متدرّجاً حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک شده، فراموش شدهٔ زمان بچگی خودم را می‌دیدم. نه‌تنها می‌دیدم بلکه در این گیرودارها شرکت داشتم و آن‌ها را حس می‌کردم. لحظه به لحظه کوچکتر و بچه‌تر می‌شدم. بعد ناگهان افکارم محو و تاریک شد. به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک باریک آویخته شده و در ته چاه عمیق و تاریکی آویزان بودم. بعد از سر چنگک رها شدم، می‌لغزیدم و دور می‌شدم ولی به هیچ مانعی برنمی‌خوردم. یک پرتگاه بی‌پایان در یک شب جادوانی بود. یک لحظه فراموشی محض را طی کردم. وقتی که به خودم آمدم یک‌مرتبه خودم را در اطاق کوچکی دیدم و به وضع مخصوصی بودم که به نظرم غریب می‌آمد و در عین حال برایم طبیعی بود.

اولین مشخّصهٔ استحاله و ایجاد موجود جدید درهم شکستن زمان است. نویسنده عبور از زمان حال به گذشته را به رها شدن در چاهی بی‌پایان تشبیه کرده است: هاویهٔ ناخودآگاه و بی‌زمانی و می‌گوید «یک لحظه فراموشی محض را طی کردم» و از این‌رو آن یک لحظه می‌تواند هزاران لحظه باشد.

شب جاودانی اشاره به nigredo اولین مرحلهٔ ترکیب مذکر و مؤنث در کیمیاگری است. راوی نقاش تبدیل به راوی نویسنده می‌شود و دو قهرمان بخش اول زن اثیری و پیرمرد قوزی، در بخش دوم لکاته و پیرمرد خنزرپنزری هستند.

* * *

در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم، محیط و وضع آنجا کاملاً به من

آشنا و نزدیک بود، به طوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم به آن انس داشتم. مثل این که انعکاس زندگی حقیقی من بود. یک دنیای دیگر، ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می‌آمد در محیط اصلی خودم برگشته‌ام. در یک دنیای قدیمی امّا در عین حال نزدیک‌تر و طبیعی‌تر متولّد شده بودم.

هوا هنوز گرگ و میش بود، یک پیه‌سوز سر طاقچهٔ اطاقم می‌سوخت. یک رختخواب هم گوشهٔ اطاق افتاده بود. ولی من بیدار بودم، حس می‌کردم که تنم داغ است و لکه‌های خون به عبا و شال‌گردنم چسبیده بود. دست‌هایم خونین بود. امّا با وجود تب و دوار سر، یک نوع اضطراب و هیجان مخصوصی در من تولید شده بود که شدیدتر از فکر محو کردن آثار خون بود، قوی‌تر از این بود که داروغه بیاید و مرا دستگیر کند. وآنگهی مدّت‌ها بود که منتظر بودم به دست داروغه بیفتم. ولی تصمیم داشتم که قبل از دستگیر شدنم پیالهٔ شراب زهرآلوده را که سر رف بود به یک جرعه بنوشم. این احتیاج نوشتن بود که برایم یک‌جور وظیفهٔ اجباری شده بود. می‌خواستم این دیوی که مدت‌ها بود درون مرا شکنجه می‌کرد بیرون بکشم، می‌خواستم دل‌پُری خودم را روی کاغذ بیاورم. بالاخره بعد از اندکی تردید پیه‌سوز را جلو کشیدم و این‌طور شروع کردم:

این قسمت میان بخش اول و بخش دوم بوف‌کور است که در آن به زندگی جدید خود اشاره می‌کند. چنان که انتظار می‌رود و از اوایل بخش دوّم بوف‌کور برمی‌آید راوی باید تبدیل به جوان نویسنده‌یی شده باشد، امّا معرفی‌یی که از خود در اینجا کرده است شبیه به آخر بخش دوم است: او تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری شده است که عبا و شال‌گردن دارد. این که دست‌هایش خونین است و منتظر است که به دست داروغه بیفتد بعد از کشتن لکاته در بخش دوّم است. باز مشکل زمان مطرح است: در یک زمان جوان نویسنده است و در یک زمان دیگر (زمان غائی) پیرمرد خنزرپنزری

که همسرش را کشته است.

می‌گوید «می‌خواستم این دیوی که مدّت‌ها بود درون مرا شکنجه می‌کرد بیرون بکشم» در آخرین صفحات کتاب وقتی که دیگر پیرمرد خنزرپنزری شده است، چنین می‌خوانیم: «نمی‌توانستم خودم را از دست او، از دست دیوی که در من بیدار شده بود نجات بدهم» (ص ۱۲۶).

در بخش اول نقاش روح بود و در بخش دوّم نویسندهٔ روح می‌شود. در بخش اول در اطاقش تختخواب بود و در اینجا رختخواب. در بخش اول چراغ داشت و در اینجا پیه‌سوز دارد. شراب بخش اوّل در بخش دوم زهرآلود است.

پانوشت‌ها:

۱ ـ انسان و سمبول‌هایش، ص ۲۶۶

۲ ـ همانجا، ص ۱۲۸

۳ ـ سورهٔ الرحمن (۵۵)، آیات ۱۹ و ۲۰: روان کرد (خدا) دو دریا را که به هم برسند، میانشان حایلی است که زیادتی به هم نمی‌کنند (و مفسران آن را برحسب ظاهر به آب شیرین و تلخ تفسیر کرده‌اند).

۴ ـ انسان و سمبول‌هایش، ص ۱۸۰

۵ ـ اساطیر ایران، مهرداد بهار، بنیاد فرهنگ ایران، ص ۳۱

۶ ـ Hindu culture and personality (a psycho-analytic study), p.sprat, Delhi printers, P Rakashan, 1977, p.78

۷ ـ سمبل‌ها ـ ص ۶۴

۸ ـ این است بوف کور، ص ۳۶ و ص ۴۹

۹ ـ تورات، سفر داوران، باب چهاردهم

۱۰ ـ مهپاره، ترجمهٔ صادق چوبک، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱

۱۱ ـ با یونگ و همسه، ص ۱۱۶

۱۲ ـ Who's who in classical Mythology, Michael Grant and John Hazel, 1973

۱۳ ـ The collected works of C.G.Jung, volume 13, princeton university press, third printing, 1976

مقالهٔ: The philosophical tree

بخش دوم

بوف کور

در بخش دوّم، راوی داستان نویسنده‌یی است که همسر دارد، امّا به پندار او همسرش (لکاته) به او خیانت می‌کند، با این همه راوی او را دوست دارد. بنای این بخش شرح ماجراهای روحی او با لکاته است و در ضمن آن ازمادرش که رقاصه‌یی در هند بود و از پدرش که برای تجارت به هند رفته بود سخن می‌گوید.

یکی از کسانی که به پندار راوی بیش از همه با زن او سر و سرّی دارد پیرمردی است قوزی که راوی او را پیرمرد خنزرپنزری می‌نامد. امّا در پایان داستان متوجه می‌شویم که راوی خود تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری شده است.

در بخش دوّم هم تم اصلی کتاب، شکست در اتحاد با روح، منتهی در زندگی عملی و واقعی است. برخلاف بخش اول به این بخش مایه‌های داستانی چندی افزوده شده است مانند ماجراهای فاسق‌های متعدد یا آمدن حکیم و شرح نسخهٔ او و در ضمن هرجا فرصتی یافته به فلسفه‌پردازی نیز پرداخته است.

در بخش اوّل با جنبهٔ مثبت و خلاق آنیما مواجه بودیم که منجر به نقاشی روح (چشم‌های زن اثیری) شده بود. در بخش دوّم با جنبهٔ منفی و مخرّب و زمینی آنیما مواجهیم که منجر به بدبختی و فلاکت می‌شود و راوی را تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری (انسان نوعی، انسان تاریخی) می‌کند. امّا به طور کلی بخش دوّم را می‌توان روایت دیگری از همان بخش اوّل کتاب دانست که کمی مفصّل‌تر است و جزئیات بیشتری را مطرح می‌کند.

قهرمانان بخش دوم عبارتند از:

راوی (که نویسنده است) ـ قصاب ـ دایه (ننه‌جون) که مثل عمهٔ راوی

است و موهای خاکستری دارد ـ لکاته که زن راوی و دخترعمه و خواهر شیری اوست ـ بوگام داسی که مادر راوی است و موهای سیاه دارد ـ عموی راوی که مثل پدر راوی است ـ مادرزنش که عمه‌اش هم هست و موهای خاکستری دارد ـ فاسق‌های متعدد زنش از قبیل سیرابی‌فروش ... حکیم رجّاله‌ها ـ پدرزن ـ برادرزن که لکاته را مادر صدا می‌کند ـ دختربچهٔ سیاه‌پوش ـ میرغضب ـ پسر و عروس دایه ـ کودک توی شکم لکاته ـ پیرمرد خنزرپنزری ـ پیرمرد قاری ـ پیرمرد بساط‌فروش ـ شوهرعمه‌اش که قوزکرده و شال‌گردن بسته است.

من همیشه گمان می‌کردم که خاموشی بهترین چیزهاست، گمان می‌کردم که بهتر است آدم مثل بوتیمار کنار دریا بال و پر خود را بگستراند و تنها بنشیند. ولی حالا دیگر دست خودم نیست چون آن‌چه که نباید بشود شد، کی می‌داند؟ شاید همین الان یا یک ساعت دیگر یک دسته گزمهٔ مست برای دستگیرکردنم بیایند. من هیچ مایل نیستم که لاشهٔ خودم را نجات بدهم. به علاوه جای انکار هم باقی نمانده، بر فرض هم که لکه‌های خون را محو بکنم... ولی قبل از این که به دست آن‌ها بیفتم یک پیاله از آن بغلی شراب، از شراب موروثی خودم که سر رف گذاشته‌ام خواهم خورد.

حالا می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشهٔ انگور در دستم بفشارم و عصارهٔ آن را، نه شراب آن را، قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم. فقط می‌خواهم پیش از آن که بروم دردهائی که مرا خرده‌خرده مانند خوره یا سلعه، گوشهٔ این اطاق خورده است روی کاغذ بیاورم؛ چون به این وسیله بهتر می‌توانم افکار خودم را مرتب و منظم بکنم.

آیا مقصودم نوشتن وصیت‌نامه است؟ هرگز! چون نه مال دارم که دیوان بخورد و نه دین دارم که شیطان ببرد. وآنگهی چه چیزی روی زمین می‌تواند برایم کوچکترین ارزش را داشته باشد. آن‌چه که زندگی

بوده است از دست داده‌ام، گذاشتم و خواستم از دستم برود و بعد از آن که من رفتم، به درک! می‌خواهد کسی کاغذپاره‌های مرا بخواند می‌خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند. من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجالةً برایم ضروری شده است می‌نویسم. من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم. این سایهٔ شومی که جلو روشنائی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آن‌چه که می‌نویسم به دقت می‌خواند و می‌بلعد. این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد! فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم، اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند. فقط او می‌تواند مرا بشناسد، او حتماً می‌فهمد. می‌خواهم عصاره، نه شراب تلخ زندگی خودم را چکه‌چکه در گلوی خشک سایه‌ام چکانیده به او بگویم: این زندگی من است!

بوتیمار مرغ اندوه و تنهائی است و به آن غمخورک می‌گویند. می‌گویند در کنار آب می‌نشیند و از غم آن‌که مبادا آب کم شود با وجود تشنگی از آن نمی‌خورد.

دریا رمز هستی است.

این که منتظر است تا به دست گزمه‌های مست اسیر شود به سبب این است که در پایان کتاب لکاته را می‌کشد و خون چشم‌های لکاته بر لباسش ریخته است. در حقیقت آغاز بخش دوم ادامهٔ پایان بخش دوّم است. این آغاز در ضمن به آغاز و پایان بخش اول هم مربوط است. بدین‌ترتیب بوف‌کور به لحاظ «زمان» ساختار پیچیده‌یی دارد: زمان مدور و معکوس. پایان داستان، آغاز داستان است و آغاز داستان ادامهٔ پایان آن است.

انگور (شراب) به مسألهٔ مرگ و زندگی مربوط می‌شود. شراب مانند مرگ آدمی را در خلسهٔ بی‌خودی می‌برد. از این‌رو خوشهٔ انگور می‌تواند جان و روح و هستی باشد که شیرهٔ آن خون است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد: انگور سمبل بارآوری است (به عنوان میوه) و سمبل قربانی و

فدیه است (زیرا شراب می‌دهد و شراب به رنگ خون است). در تمثیلات دورهٔ باروک معمولاً برهٔ خدا (مسیح) را در میان شاخه‌های انگور نشان داده‌اند.

مانند بخش اوّل، می‌خواهد خودش را به سایه‌اش معرفی کند به موجود خیالی خودش، منتهی می‌گوید سایهٔ شوم، زیرا این بخش از کتاب و زندگی راوی، مواجهه با جنبهٔ منفی آنیماست.

هرکس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب‌شکری دارد. من می‌ترسم از پنجرهٔ اطاقم به بیرون نگاه بکنم، در آینه به خودم نگاه بکنم، چون همه‌جا سایه‌های مضاعف خودم را می‌بینم. امّا برای این که بتوانم زندگی خودم را برای سایهٔ خمیده‌ام شرح بدهم باید یک حکایت نقل بکنم. اوه، چه‌قدر حکایت‌هائی [که] راجع به ایام طفولیت، راجع به عشق، جماع، عروسی و مرگ وجود دارد و هیچکدام حقیقت ندارند. من از قصه‌ها و عبارت‌پردازی خسته شده‌ام.

خودش را همان پیرمرد قوزی بخش اول معرفی می‌کند که در بخش دوم پیرمرد خنزرپنزری است و موهای سفید و چشم‌های واسوخته و لب‌شکری دارد. سایه‌های مضاعف اصطلاح مهمی است: سایه‌های دوگانه و دو برابر، جنبه‌های مثبت و منفی روح، زیرا در این بخش با جنبه‌های اهریمنی وجود سروکار دارد.

چنان که گفتیم رمان از آخر به اول می‌آید. این که می‌گوید می‌ترسم از پنجرهٔ اطاقم به بیرون نگاه کنم به سبب آن است که در آخرین صفحه رمان می‌گوید: «من برگشتم پنجرهٔ رو به کوچهٔ اطاقم را باز کردم، هیکل خمیده پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه‌هایش از شدت خندهٔ می‌لرزید... افتان و خیزان می‌رفت تا این که به کلی پشت مه ناپدید شد» (ص ۱۲۸). و این که

می‌گوید می‌ترسم در آینه به خودم نگاه بکنم به سبب آن است که در اواخر کتاب می‌گوید: «رفتم جلوی آینه، ولی از شدت ترس دست‌هایم را جلو صورتم گرفتم، دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزرپنزری شده بودم» (ص ۱۲۶).

من سعی خواهم کرد که این خوشه را بفشارم ولی آیا در آن کمترین اثر حقیقت وجود خواهد داشت یا نه؟ این را دیگر نمی‌دانم. من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است. در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم.

من از بس چیزهای متناقض دیده و حرف‌های جوربه‌جور شنیده‌ام و از بس که دید چشم‌هایم روی سطح اشیاء مختلف سابیده شده ـ این قشر نازک و سختی که روح پشت آن پنهان است ـ حالا هیچ چیز را باور نمی‌کنم. به ثقل و ثبوت اشیاء، به حقایق آشکار و روشن همین الان هم شک دارم. نمی‌دانم اگر انگشت‌هایم را به هاون سنگی گوشهٔ حیاطمان بزنم و از او بپرسم: آیا ثابت و محکم هستی؟ در صورت جواب مثبت، باید حرف او را باور بکنم یا نه.

مراد از این خوشه ظاهراً جان و روح اوست.

نیشابور و بلخ و بنارس یادآور جغرافیای زندگی انسان نوعی شرقی است. سهراب سپهری هم «در صدای پای آب» دربارهٔ زندگی انسان نوعی می‌گوید:

اهل کاشانم
نسیم شاید برسد
به گیاهی در هند به سفالینه‌یی از خاک «سَیلک»
نسیم شاید به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد.

اهل کاشانم، امّا
شهر من کاشان نیست
شهر من گم شده است.

کاستلو Costello مترجم انگلیسی بوف‌کور این عبارات را مأخوذ از رباعی خیام می‌داند:

چون می‌گذرد عمر چه شیرین و چه تلخ — پیمانه چو پر شد چه نشابور و چه بلخ
می‌نوش که بعد از من و تو ماه بسی — از سلخ به غرّه آید از غرّه به سلخ

آیا من یک موجود مجزّا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم، ولی حالا که در آینه نگاه کردم خودم را نشناختم. نه آن «من» سابق مرده است، تجزیه شده، ولی هیچ سد و مانعی بین ما وجود ندارد. باید حکایت خودم را نقل بکنم. ولی نمی‌دانم باید از کجا شروع کرد. سرتاسر زندگی، قصه و حکایت است. باید خوشهٔ انگور را بفشارم و شیرهٔ آن را قاشق قاشق در گلوی خشک این سایهٔ پیر بریزم.

از کجا باید شروع کرد؟ چون همهٔ فکرهائی که عجالةً در کله‌ام می‌جوشد، مال همین الان است، ساعت و دقیقه و تاریخ ندارد. یک اتفاق دیروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یک اتفاق هزار سال پیش باشد.

شاید از آنجائی که همهٔ روابط من با دنیای زنده‌ها بریده شده، یادگارهای گذشته جلوم نقش می‌بندد. گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچگی و پیری برای من جز حرف‌های پوچ چیز دیگری نیست، فقط برای مردمان معمولی، برای رجّاله‌ها ـ رجّاله با تشدید، همین لغت را می‌جستم ـ برای رجّاله‌ها که زندگی آن‌ها موسم و حد معینی دارد ـ مثل فصل‌های سال و در منطقهٔ معتدل زندگی واقع شده است ـ صدق می‌کند. ولی زندگی من

همه‌اش یک فصل و یک حالت داشته، مثل این است که در یک منطقهٔ سردسیر و در تاریکی جاودانی گذشته است، در صورتی که میان تنم همیشه یک شعله می‌سوزد و مرا مثل شمع آب می‌کند.

«من» را خود نویسنده در گیومه قرار داده است و مراد از ما (هیچ سد و مانعی بین ما وجود ندارد) من سابق و من جدید است.

سایهٔ او هم پیر و خمیده شده است. منطقهٔ سردسیر و تاریکی جاودانی به طوری که در بخش اوّل توضیح داده‌ام مربوط به عالم روح است.

میان چهاردیواری که اطاق مرا تشکیل می‌دهد و حصاری که دور زندگی و افکار من کشیده، زندگی من مثل شمع خرده خرده آب می‌شود، نه، اشتباه می‌کنم، مثل یک کندهٔ هیزم تر است که گوشهٔ دیگدان افتاده و به آتش هیزم‌های دیگر برشته و زغال شده. ولی نه سوخته است و نه تر و تازه مانده، فقط از دود و دم دیگران خفه شده. اطاقم مثل همهٔ اطاق‌ها با خشت و آجر روی خرابه هزاران خانه‌های قدیمی ساخته شده، بدنهٔ سفید کرده و یک حاشیهٔ کتیبه دارد، درست شبیه مقبره است. کمترین حالات و جزئیات اطاقم کافی است که ساعت‌های دراز فکر مرا به خودش مشغول بکند، مثل کارتنک کنج دیوار، چون از وقتی که بستری شده‌ام به کارهایم کمتر رسیدگی می‌کنند. میخ طویله‌یی که به دیوار کوبیده شده جای ننوی من و زنم بوده و شاید بعدها هم زن بچه‌های دیگر را متحمل شده است. کمی پائین میخ، از گچ دیوار یک تخته ور آمده و از زیرش بوی اشیاء و موجوداتی که سابق براین در این اطاق بوده‌اند استشمام می‌شود. به طوری که تاکنون هیچ جریان و بادی نتوانسته است این بوهای سمج، تنبل و غلیظ را پراکنده بکند: بوی عرق تن، بوی ناخوشی‌های قدیمی، بوی‌های دهن، بوی پا، بوی تند شاش، بوی روغن خراب شده، حصیر پوسیده، خاگینهٔ سوخته، بوی پیاز داغ، بوی جوشانده، بوی پنیرک و مامازی بچه، بوی اطاق پسری که تازه

تکلیف شده، بخارهائی که از کوچه آمده و بوهای مرده یا در حال نزع که همهٔ آن‌ها هنوز زنده هستند و علامت مشخصهٔ خود را نگه داشته‌اند. خیلی بوهای دیگر هم هست که اصل و منشاء آن‌ها معلوم نیست ولی اثر خود را باقی گذاشته‌اند.

اطاقی که روی خرابهٔ هزاران خانهٔ قدیمی ساخته شده اشاره به زندگی انسان نوعی (پیرمرد خنزرپنزری) است. از این خانهٔ قدیمی که خانهٔ همه انسان‌هاست به مقبره تعبیر شده است که همهٔ بوها را در خود دارد.

پس اطاق رمز وجود و هستی و زندگی است و کتیبه هم شرح تاریخ زندگی انسان‌هاست و هم شرح ماجرای شهادت راوی که چون شمعی آب شد.

اطاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج، با دنیای رجاله‌ها دارد. یکی از آن رو به حیاط خودمان باز می‌شود و دیگری رو به کوچه است و از آنجا مرا مربوط با شهرری می‌کند. شهری که عروس دنیا می‌نامند و هزاران کوچه پس‌کوچه و خانه‌های توسری‌خورده، مدرسه و کاروانسرا دارد، شهری که بزرگترین شهر دنیا به شمار می‌آید، پشت اطاق من نفس می‌کشد و زندگی می‌کند. اینجا گوشهٔ اطاقم وقتی که چشم‌هایم را به هم می‌گذارم، سایه‌های محو و مخلوط شهر، آن‌چه که در من تأثیر کرده، با کوشک‌ها، مسجدها و باغ‌هایش همه جلو چشمم مجسم می‌شود.

این دو دریچه مرا با دنیای خارج، با دنیای رجاله‌ها مربوط می‌کند. ولی در اطاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم و در زندگی محدود من این آینه مهم‌تر از دنیای رجاله‌هاست که با من هیچ ربطی ندارد.

اطاق مثل خانه رمز وجود است. دو دریچهٔ دو چشم یکی به درون و

دیگری به بیرون است، دو ارتباط اوست با زندگی خانوادگی و داخلی (حیاط خودمان) و با زندگی اجتماعی (رو به کوچه) که در بخش اول هم آمده بود. پستو اعماق وجود و ناخودآگاه است.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد: اطاق رمز فردیت و اندیشه‌های خصوصی است. پنجره‌ها ممثل امکان دریافت و عبور به سوی خارج و ماوراء هستند و هم‌چنین نشانگر هرگونه ارتباط محسوب می‌شوند. بدین‌ترتیب اطاقی که پنجره ندارد ممکن است رمز باکرگی باشد و یا کلاً به عدم ارتباط دلالت کند.

آینه رمز دل و ذهن و درون و خاطره و چشم باطن و ارتباط با خود است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد: آینه رمز تخیلات یا خودآگاهی و تفکر است و به سبب خاصیت انعکاسش، سمبلیسم آن مانند سمبلیسم آب است. سمبلیسم آینه به سمبلیسم ماه هم نزدیک است (چون نور خورشید را جذب می‌کند). مردم بدوی آینه را رمز کثرت و تفرقهٔ روح می‌دانستند. گاهی آینه حکم دری را دارد که روح از خلال آن خود را آزاد می‌سازد و به سوی دیگر می‌رود، از این‌رو وقتی کسی در حال مرگ بود آینه را می‌پوشاندند یا به سوی دیوار برمی‌گرداندند. گاهی آینه مثل پژواک دلالت بر توأمان‌ها دارد.

در مورد شهر باستانی ری در مقدمه توضیحاتی دارم و در اینجا دوباره اشارتی می‌کنم:

ری را عروس دنیا می‌دانستند. در معجم‌البلدان (ج ۲، ص ۸۹۶) آمده است که «و قال الاصمعی: الری عروس الدنیا والیه متجرالناس...». ری از بزرگترین شهرهای جهان قدیم بود و به آن ام‌البلاد می‌گفتند. در مورد تعداد محله‌ها و خانه‌ها و کوچه‌ها و مساجد ری مطالب حیرت‌انگیزی در کتب قدما آمده است. در هفت اقلیم می‌نویسد: «در زمان المهدی بالله عباسی عمارات شهرری بدین منوال بوده... محلات نود و شش محله و در هر محله‌یی چهل و شش کوچه و در هر کوچه چهل هزار خانه و در هر کوچه هزار مسجد» (← ری باستان، ص ۳۲۱). ری مرکز تجارت شرق و

غرب بود و از این‌رو کاروانسراهای بسیار داشت. کاروانسراها در بیرون شارستان و کهندز قرار داشتند و بزرگترینشان در بازار روده کنار نهرسورن بود. ری به سبب فراوانی آب و زمین، باغ‌های فراوان داشت و میوهٔ آن معروف بود. کاخ‌های متعددی حتی از پیش از اسلام (اشکانیان و ساسانیان) در آنجا باقی مانده بود. ری هم‌چنین از مراکز مهم علمی بود و کسانی چون صاحب‌بن عباد در آنجا زندگی می‌کردند. اسم و شرح مدارس متعدد آن در کتاب «ری باستان» آمده است.

از تمام منظرهٔ شهر دکان قصابی حقیری جلو دریچهٔ اطاق من است که روزی دو گوسفند به مصرف می‌رساند، هر دفعه که از دریچه به بیرون نگاه می‌کنم مرد قصاب را می‌بینم. هر روز صبح زود، دو یابوی سیاه لاغر ـ یابوهای تب لازمی که سرفه‌های عمیق خشک می‌کنند و دست‌های خشکیدهٔ آن‌ها منتهی به سم شده، مثل این که مطابق یک قانون وحشی دست‌های آن‌ها را بریده و در روغن داغ فروکرده‌اند و دوطرفشان لش گوسفند آویزان شده ـ جلو دکان می‌آورند. مرد قصاب دست چرب خود را به ریش حنابسته‌اش می‌کشد، اوّل لاشهٔ گوسفندها را با نگاه خریداری برانداز می‌کند، بعد دوتا از آن‌ها را انتخاب می‌کند. دنبهٔ آن‌ها را با دستش وزن می‌کند، بعد می‌برد و به چنگک دکانش می‌آویزد. یابوها نفس‌زنان به راه می‌افتند. آن وقت قصاب این جسدهای خون‌آلود را با گردن‌های بریده، چشم‌های رک زده و پلک‌های خون‌آلود که از میان کاسهٔ سرکبودشان درآمده است نوازش می‌کند، دستمالی می‌کند. بعد یک گزلیک دسته استخوانی برمی‌دارد، تن آن‌ها را به دقت تکه‌تکه می‌کند و گوشت لخم را با تبسم به مشتریانش می‌فروشد. تمام این کارها را با چه لذتی انجام می‌دهد! من مطمئنم یک جور کیف و لذت هم می‌برد. آن سگ زرد گردن‌کلفت هم که محله‌مان را قرق کرده و همیشه با گردن کج و چشم‌های بی‌گناه نگاه حسرت‌آمیز به دست قصاب می‌کند، آن سگ هم همهٔ این‌ها را می‌داند،

آن سگ هم می‌داند که قصاب از شغل خودش لذت می‌برد.

همین یابوها در بخش اول جنازهٔ زن اثیری را حمل کرده بودند و راوی در بخش اول مانند همین قصاب جسد زن اثیری را تکه‌تکه کرده بود. ظاهراً قصاب هم باید نمادی از سایهٔ او باشد که جنایتکار است.

سگ زرد یادآور صاحب جامهٔ زرد در بخش اوّل است. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد در سمبلیسم مسیحیت سگ معنای دیگری دارد که منبعث از وظیفهٔ سگ گله است و آن محافظت و هدایت گله است و بدین‌ترتیب مکرراً به عنوان تمثیلی از کشیش به‌کار رفته است.

یونگ در ص ۹۳ جلد سیزدهم مجموعه آثار خود بحثی دربارهٔ تجلی عاشق و معشوق به صورت سگ نر و ماده دارد.

کمی دورتر زیر یک طاقی، پیرمرد عجیبی نشسته که جلوش بساطی پهن است. توی سفرهٔ او یک دستفاله، دوتا نعل، چندجور مهرهٔ رنگین، یک گزلیک، یک تله‌موش، یک گازانبر زنگ‌زده، یک آب‌دوات‌کن، یک شانهٔ دندانه شکسته، یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی گذاشته که رویش را دستمال چرک انداخته. ساعت‌ها، روزها، ماه‌ها من از پشت دریچه به او نگاه کرده‌ام. همیشه با شال گردن چرک، عبای شتری، یخهٔ باز که از میان آن پشم‌های سفید سینه‌اش بیرون زده، با پلک‌های واسوخته که ناخوشی سمج و بی‌حیائی آن را می‌خورد و طلسمی که به بازویش بسته، به یک حالت نشسته است. فقط شب‌های جمعه با دندان‌های زرد و افتاده‌اش قرآن می‌خواند. گویا از همین راه نان خودش را درمی‌آورد، چون من هرگز ندیدم کسی از او چیزی بخرد. مثل این است که در کابوس‌هائی که دیده‌ام اغلب صورت این مرد در آن‌ها بوده است. پشت این کلهٔ مازوئی و تراشیدهٔ او که دورش عمامهٔ شیر و شکری پیچیده، پشت پیشانی کوتاه او، چه افکار سمج و احمقانه‌یی مثل علف هرزه روئیده است!

گویا سفرهٔ رویروی پیرمرد و بساط خنزرپنزری او با زندگیش رابطهٔ مخصوص دارد. چندبار تصمیم گرفتم بروم با او حرف بزنم و یا چیزی از بساطش بخرم، امّا جرئت نکردم.

دایه‌ام به من گفت این مرد در جوانی کوزه‌گر بوده و فقط همین یک دانه کوزه را برای خودش نگاه داشته و حالا از خرده‌فروشی نان خودش را درمی‌آورد.

کوزهٔ لعابی که رویش دستمال چرکی انداخته شده است همان گلدان بخش اول است که وقتی پیرمرد قبرکن آن را پیدا کرد، در دستمال چرکی پیچید.

این که در کابوس‌های خود اغلب صورت این مرد را می‌بیند به این سبب است که پیرمرد سایهٔ او و خود اوست. پیرمرد خنزرپنزری کوزه‌گر است، زیرا کرزه در ادبیات ما سمبل انسان نوعی و تاریخی است، سمبل مرگ‌ها و زندگی‌های پی‌درپی.

بعید نیست که وسایلی که پیرمرد خنزرپنزری می‌فروشد هم جنبهٔ سمبلیک داشته باشند مخصوصاً که در صفحات بعد دربارهٔ این وسایل می‌گوید «چه شکل‌های پرمعنی داشت» (ص ۱۰۸). یکی از مفسران بوف‌کور این وسایل را به شرح زیر تفسیر کرده است[۱]:

دستغاله و بیلچه سمبل کشاورزی ـ دو نعل، عبور از تاریخ ـ گزلیک، جنگ و کشتار ـ گازانبر، صنعت ـ آب‌دوات‌کن، علم و دانش ـ شانه، زندگی شهری (آرایش) ـ تله‌موش، تمدن و شهرنشینی ـ کوزهٔ لعابی، مرگ و زندگی...

این‌ها رابطهٔ من با دنیای خارجی بود، امّا از دنیای داخلی:

فقط دایه‌ام و یک زن لکاته برایم مانده بود. ولی نه‌نه‌جون دایه او هم هست، دایه هردومان است، چون نه‌تنها من و زنم خویش و قوم نزدیک بودیم، بلکه نه‌نه‌جون هردومان را با هم شیر داده بود. اصلاً مادر او مادر من هم بود، چون من اصلاً مادر و پدرم را ندیده‌ام و مادر او آن زن

بلندبالا که موهای خاکستری داشت مرا بزرگ کرد. مادر او بود که مثل مادرم دوستش داشتم و برای همین علاقه بود که دخترش را به زنی گرفتم. از پدر و مادرم چند جور حکایت شنیده‌ام، فقط یکی از این حکایت‌ها که نه‌نه‌جون برایم نقل کرد، پیش خودم تصور می‌کنم که باید حقیقی باشد. نه‌نه‌جون برایم گفت که: پدر و عمویم برادر دوقلو بوده‌اند. هردو آن‌ها یک شکل، یک قیافه و یک اخلاق داشته‌اند و حتی صدایشان یک‌جور بوده، به طوری که تشخیص آن‌ها از یکدیگر کار آسانی نبوده است. علاوه بر این یک رابطهٔ معنوی و حس همدردی هم بین آن‌ها وجود داشته است، به این معنی که اگر یکی از آن‌ها ناخوش می‌شده دیگری هم ناخوش می‌شده است، به قول مردم مثل سیبی که نصف کرده باشند. بالاخره هردو آن‌ها شغل تجارت را پیش می‌گیرند و در سن بیست سالگی به هندوستان می‌روند و اجناس ری را از قبیل پارچه‌های مختلف مثل منیره، پارچهٔ گلدار، پارچه پنبه‌یی، جبّه، شال، سوزن، ظروف سفالی، گل سرشور و جلد قلمدان به هندوستان می‌بردند و می‌فروختند. پدرم در شهر بنارس بوده و عمویم را به شهرهای دیگر هند برای کارهای تجارتی می‌فرستاده. بعد از مدتی پدرم عاشق یک دختر باکره، بوگام‌داسی، رقاص معبد لینگم می‌شود. کار این دختر، رقص مذهبی جلو بت بزرگ لینگم و خدمت بتکده بوده است. یک دختر خونگرم زیتونی با دستان‌های لیموئی، چشم‌های درشت مورب، ابروهای باریک به هم پیوسته که میانش را خال سرخ می‌گذاشته.

حالا می‌توانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام‌داسی، یعنی مادرم با ساری ابریشمی رنگین زردوزی، سینهٔ باز، سربند دیبا، گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت سرش گره زده بوده، النگوهای مچ پا و مچ دستش، حلقهٔ طلائی که از پرهٔ بینی گذرانده بوده، چشم‌های درشت سیاه خمار و مورّب، دندان‌های براق، با حرکات آهستهٔ موزونی که به آهنگ ستار [ظ: ستیار] و تنبک و تنبور و سنج و کرنا می‌رقصیده ـ یک آهنگ ملایم و یکنواخت که مردهای

لخت شالمه‌بسته می‌زده‌اند، آهنگ پرمعنی که همهٔ اسرار جادوگری و خرافات و شهوت‌ها و دردهای مردم هند در آن مختصر و جمع شده بوده ـ و به وسیلهٔ حرکات متناسب و اشارات شهوت‌انگیز، حرکات مقدس، بوگام‌داسی مثل برگ گل باز می‌شده، لرزشی به طول شانه و بازوهایش می‌داده، خم می‌شده و دوباره جمع می‌شده است، این حرکات که مفهوم مخصوصی دربرداشته و بدون زبان حرف می‌زده است، چه تأثیری ممکن است در پدرم کرده باشد.

بوگام‌داسی: مرکب از بوگا و داسی. بوگا (بغا) از ریشهٔ بغ به معنی خدا و داسی به معنی کنیز است و بوگام‌داسی یعنی خدمتکار خدا یا کنیز خدا. داسی مؤنث داس به معنی غلام است چنانکه Nagi مؤنث Naga (مار) است. این اسم لقب دختران باکره‌یی بود که وقف معابد می‌شدند و این رسم در بسیاری از تمدن‌های باستانی دیده می‌شود، چنان‌که عمران دختر خود مریم را وقف معبد کرده بود.

بوگام‌داسی را ظاهراً هدایت از خود ساخته است و اصطلاح معمول Deva-dāsī(s) است (deva به معنی خدا که همان دیو فارسی است). در فرهنگ هندوئیسم[۲] (ص ۷۲) این اصطلاح را به temple women (زنان معبد) و slaves of the god (بردگان خدا) ترجمه کرده است و در توضیح آن می‌نویسد که مراد زنانی است که وقف معبد شده‌اند و باید با خدائی که به آن مربوطند ازدواج کنند. این خدا معمولاً شیوا است که خدای رقص بود. هر معبد به اندازهٔ وسع و گنجایشش هشت یا بیشتر، رقصنده داشت. رسم فحشای مقدس (temple-prostitution) بیشتر در جنوب هند معمول بود و تا زمان‌های اخیر هم ادامه داشت. این رقصندگان را از زمان کودکی تحت تربیت مخصوص قرار می‌دادند.

معبد لینگم: Lingam مظهر نرینگی یعنی فالوس شیواست. فالوس به عنوان مظهر نیروی زایندگی در برخی ازمذاهب هندو جنبهٔ تقدس دارد. لینگام شیوا (از خدایان تثلیث هندی) در معبد بزرگ شیوا در جزیرهٔ الفانتا

نزدیک بمبئی است. این لینگام روی تخته سنگ گردی که بدان یونی (Yoni) می‌گویند جا گرفته است.از ازدواج جادوئی (hieros-gamos) لینگا و یونی، جهان و هستی به وجود می‌آید. به هر حال یکی از مشخصات مجسمه‌های شیوا، وجود همین لینگا (Linga) است.

بوگام‌داسی مادر راوی به عنوان کنیز شیوا، دربردارندهٔ خواص خود شیواست. شیوا هم نابودکننده است و هم خاصیت احیا و آفرینش دارد. شیوا سه چشم دارد که چشم سوم او میان دو ابرویش قرار گرفته است. بوگام‌داسی هم در میان ابروهای باریک به هم پیوسته‌اش خال سرخی دارد. همین چشم سوم شیوا بود که «کاما» خدای عشق را تبدیل به خاکستر کرد. عمو و پدر راوی هم با موهای سفید از سیاهچال برمی‌گردند. شیوا خدای نیمه مرد و نیمه زن است. یکی از صفات بارز شیوا رقص اوست. شیوا خدای رقص است و دربارهٔ رقص‌های شوریده‌وار او داستان‌های بسیاری پرداخته‌اند.

جملهٔ آخرین این بخش طویل و مشتمل بر جملات معترضهٔ متعددی است، خلاصهٔ آن چنین است:

حالا می‌توانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام‌داسی... [با] این حرکات... چه تأثیری ممکن است در پدرم کرده باشد.

مخصوصاً بوی عرق گس و یا فلفلی او که مخلوط با عطر موگرا و روغن صندل می‌شده، به مفهوم شهوتی این منظره می‌افزوده است، عطری که بوی شیرهٔ درخت‌های دوردست را دارد و به احساسات دور و خفه شده جان می‌دهد. بوی مجری دوا، بوی دواهائی که در اطاق بچه‌داری نگه می‌دارند و از هند می‌آید، روغن‌های ناشناس سرزمینی که پر از معنی و آداب و رسوم قدیم است. لابد بوی جوشانده‌های مرا می‌داده. همهٔ این‌ها یادگارهای دور و کشته شدهٔ پدرم را بیدار کرده، پدرم به قدری شیفتهٔ بوگام‌داسی می‌شود که به مذهب دختر رقاص، به مذهب لینگم می‌گرود. ولی پس از چندی که دختر آبستن می‌شود او را از

خدمت معبد بیرون می‌کنند.

عطر موگرا را به مو می‌زده‌اند. عطری پردوام بود و خاصیت تحریک جنسی داشت. این که می‌گوید «لابد بوی جوشانده‌های مرا می‌داده» جالب است زیرا راوی در آن زمان هنوز متولد نشده بود. زمان درهم نوشته شده است، منطقاً باید چنین باشد: لابد بوی جوشانده‌های حالای مرا می‌داده. مترجم انگلیسی چنین ترجمه کرده است:

I feel sure that the medicines I used to take had that smell.

یعنی: من مطمئنم که داروهائی که عادت داشتم بخورم همان بو را داشت.

چنان که قبلاً اشاره شد بوگام‌داسی باید باکره باشد وگرنه کنیز خدا نخواهد بود، همان‌طور که حضرت مریم هم مجاز نبود که آبستن شود. مراد از مذهب لینگم همان مذهب شیواست.

من تازه به دنیا آمده بودم که عمویم از مسافرت خود، به بنارس برمی‌گردد. ولی مثل این که سلیقه و عشق او هم با سلیقهٔ پدرم جور می‌آمده، یک دل نه صد دل عاشق مادر من می‌شود و بالاخره او را گول می‌زند. چون شباهت ظاهری و معنوی که با پدرم داشته این کار را آسان می‌کند. همین که قضیه کشف می‌شود مادرم می‌گوید که هردو آن‌ها را ترک خواهد کرد، مگر به این شرط که پدر و عمویم آزمایش مارناگ را بدهند و هرکدام از آن‌ها که زنده بمانند به او تعلق خواهند داشت.

آزمایش از این قرار بوده که پدر و عمویم را بایستی در یک اطاق تاریک مثل سیاهچال با یک مارناگ بیندازند و هریک از آن‌ها که او را مارگزید طبیعةً فریاد می‌زند. آن وقت مارافسا در اطاق را باز می‌کند و دیگری را نجات می‌دهد و بوگام‌داسی به او تعلّق می‌گیرد.

قبل ازاین که آن‌ها را در سیاهچال بیندازند پدرم از بوگام‌داسی خواهش می‌کند که یک‌بار دیگر جلو او برقصد، رقص مقدس معبد را

بکند. او هم قبول می‌کند و به آهنگ نی‌لبک مارافسا جلو روشنائی مشعل با حرکات پرمعنی موزون و لغزنده می‌رقصد و مثل مارناگ پیچ و تاب می‌خورد. بعد پدر و عمویم را در اطاق مخصوصی با مارناگ می‌اندازند. عوض فریاد اضطراب‌انگیز، یک نالهٔ مخلوط با خندهٔ چندشناکی بلند می‌شود، یک فریاد دیوانه‌وار. در را که باز می‌کنند عمویم از اطاق بیرون می‌آید، ولی صورتش پیر و شکسته و موهای سرش از شدت بیم و هراس ـ صدای لغزش و سوت مار خشمگین که چشم‌های گرد شرربار و دندان‌های زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز که منتهی به یک پیوستگی شبیه به قاشق و سر کوچک می‌شده ـ از شدت وحشت، عمویم با موهای سفید از اطاق خارج می‌شود. مطابق شرط و پیمان بوگام‌داسی متعلق به عمویم می‌شود.

در فرهنگ هندوئیسم دربارهٔ مارناگ می‌نویسد:

Naga در اساطیر هندی اسم عام مار است. (به مار ماده Nagi می‌گویند). جانور اساطیری مورد علاقه ویشنو، ناگاست. ناگا هم‌چنین به مردمی (و دهشان) اطلاق می‌شود که جزو مردمان اولیه‌یی هستند که به هند آمدند و در آنجا ساکن شدند. به پیروان آئین پرستش مار هم ناگا گفته می‌شود. معبد مارپرستان در بسیاری از نقاط هند دیده می‌شود. (مخصوصاً در جنوب هند و در بنگال و آسام. الهه مار در جنوب هند دورگاما نام دارد). در روز جشن زنان هر خانواده یک تمثال سفالی یا گلی مار یا کوزه‌یی را که نقش مار دارد به معبد می‌برند و در سوراخ مار شیر می‌ریزند.

در جنوب هند بسیاری از خانه‌ها، معبد خصوصی برای مار دارند که مرکب است از درختی در گوشهٔ باغ و سنگی که بر آن نقش مار حک شده است. این سنگ‌ها را زیر درخت می‌نهند.

مار به سبب حرکت نرم، چشمان پرنفوذ و قابلیت ناپدید شدن فوری،

نیش زدن و کشتن، پوست مخصوصش، القاءکننده دو مفهوم ترس و جاذبه است (در بوف‌کور در مورد زن اثیری می‌نویسد که چشمان مهیب و افسونگر داشت). سابقهٔ آئین پرستش مار در هند به هزارهٔ سوم پیش از میلاد می‌رسد.

در حواشی «مهپاره»[۳] آمده است که: ناگاها در اساطیر موجوداتی هستند که از طرفی خصوصیات مارها را دارند و از طرفی مثل آدمیان هستند و مخصوصاً زنان آنان به زیبائی معروفند.

مار و بوگام‌داسی (و زن اثیری و لکاته) همه یک نفرند. «مار از پدر و عمو یکی را انتخاب می‌کند چنان که بوگام‌داسی. بوگام‌داسی هم مانند مارناگ می‌رقصد... و در صفحات آینده مکرراً به این شباهت اشاره می‌شود. اینان در حقیقت همان کوندالینی Kundalini هستند که مثل مار است و مؤنث است. «کوندالینی ملکهٔ قلمرو معنویت است که شیوا آقای آن قلمرو است»[۴]. هنگامی که شاکتی می‌رقصید، شیوا او را تماشا می‌کرد، همان‌طور که پدر راوی به رقص بوگام‌داسی می‌نگریست.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد: یک ارتباط آشکار بین مار و اصل تأنیث وجود دارد. الیاده می‌گوید که حوا به عنوان یک الههٔ باستانی فنیقی در مار تشخّص می‌یابد. کیمیاگران نیز در مار تصویری از «تأنیث در مرد» را می‌دیدند.

فن فرانتس در فرایند فردیت[۵] در بحث از جنبه‌های خطرناک آنیما می‌نویسد: «در سراسر جهان افسانه‌هایی وجود دارد که در آن یک «بانوی زهرآگین» (این نامی است که در مشرق آسیا به کار می‌رود) نمایان می‌شود. او موجود زیبائی است که سلاح‌هایی، یا یک زهر پنهانی، در بدن خود دارد که با آن عاشقان خود را در نخستین شب وصل می‌کشد».

در بوف‌کور مکرراً از صفت زهرآلود استفاده شده است.

خندهٔ چندشناک پدر در سیاهچال همان خندهٔ پیرمرد خنزرپنزری در صفحات آتی است.

یک چیز وحشتناک: معلوم نیست کسی که بعد از آزمایش زنده مانده پدرم و یا عمویم بوده است. چون در نتیجهٔ این آزمایش اختلال فکری برایش پیدا شده بود، زندگی سابق خود را به کلی فراموش کرده و بچه را نمی‌شناخته. از این‌رو تصور کرده‌اند که عمویم بوده است. آیا همهٔ این افسانه مربوط به زندگی من نیست؟ یا انعکاس این خندهٔ چندش‌انگیز و وحشت این آزمایش تأثیر خودش را در من نگذاشته و مربوط به من نمی‌شود؟

از این به بعد، من بجز یک نانخور زیادی و بیگانه چیز دیگری نبوده‌ام. بالاخره عمو یا پدرم برای کارهای تجارتی خودش با بوگام‌داسی به شهرری برمی‌گردد و مرا می‌آورد به دست خواهرش که عمهٔ من باشد می‌سپارد.

دایه‌ام گفت وقت خداحافظی مادرم یک بغلی شراب ارغوانی که در آن زهر دندان‌ناگ، مار هندی حل شده بود برای من به دست عمه‌ام می‌سپارد. یک بوگام‌داسی چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیر مرگ که آسودگی همیشگی می‌بخشد. شاید او هم زندگی خودش را مثل خوشهٔ انگور، فشرده و شرابش را به من بخشیده بود، از همان زهری که پدرم را کشت، حالا می‌فهمم چه سوغات گرانبهائی داده است!

همان‌طور که مارناگ زهر دارد، بوگام‌داسی هم شراب ارغوانی مخلوط با زهر دندان‌ناگ «اکسیر مرگ» داشت. این اکسیر مرگ یادآور nectar است که در اساطیر یونان و روم نوشیدنی خدایان بود و مایهٔ عمر جاودانی می‌شد. nectar در ضمن شهد گیاهان است که زنبورها را به خود جلب می‌کند تا از آن عسل سازند. از این‌رو عجیب نیست که در بخش اول کتاب که زن اثیری به وسیلهٔ نوشیدن شراب می‌میرد، سخن از دو زنبور طلائی است.

آیا مادرم زنده است؟ شاید الان که من مشغول نوشتن هستم او در میدان یک شهر دوردست هند، جلو روشنائی مشعل مثل مار پیچ و تاب می‌خورد و می‌رقصد، مثل این که مارناگ او را گزیده باشد، وزن و بچه و مردهای کنجکاو و لخت دور او حلقه زده‌اند؛ درحالی که پدر یا عمویم با موهای سفید، قوز کرده، کنار میدان نشسته به او نگاه می‌کند و یاد سیاهچال، صدای سوت و لغزش مار خشمناک افتاده که سر خود را بلند می‌گیرد، چشم‌هایش برق می‌زند، گردنش مثل کفچه می‌شود و خطی که شبیه عینک است پشت گردنش به رنگ خاکستری تیره نمودار می‌شود.

به هر حال، من بچّهٔ شیرخوار بودم که در بغل همین نه‌نه‌جون گذاشتندم و نه‌نه‌جون، دختر عمه‌ام، همین زن لکاته مرا هم شیر می‌داده است. و من زیردست عمه‌ام آن زن بلندبالا که موهای خاکستری روی پیشانیش بود، در همین خانه با دخترش همین لکاته بزرگ شدم.

از وقتی که خودم را شناختم، عمه‌ام را به جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم. به قدری او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیری خودم را بعدها، چون شبیه او بود، به زنی گرفتم.

یعنی مجبور شدم او را بگیرم. فقط یک‌بار این دختر، خودش را به من تسلیم کرد. هیچ وقت فراموش نخواهم کرد، آن هم سر بالین مادر مرده‌اش بود. خیلی از شب گذشته بود. من برای آخرین وداع همین که همهٔ اهل خانه به خواب رفتند با پیراهن و زیرشلواری بلند شدم، در اطاق مرده رفتم. دیدم دو شمع کافوری بالای سرش می‌سوخت. یک قرآن روی شکمش گذاشته بودند برای این که شیطان در جسمش حلول نکند. پارچه روی صورتش را که پس زدم عمه‌ام را با آن قیافهٔ باوقار و گیرنده‌اش دیدم. مثل این که همهٔ علاقه‌های زمینی در صورت او به تحلیل رفته بود. یک حالتی که مرا وادار به کرنش می‌کرد. ولی در عین حال مرگ به نظرم یک اتفاق معمولی و طبیعی آمد. لبخند تمسخرآمیزی گوشهٔ لب او خشک شده بود. خواستم دستش را ببوسم و از اطاق خارج شوم، ولی رویم را که برگردانیدم با تعجب دیدم همین

لکاته که حالا زنم است وارد شد و روبروی مادرمرده، مادرش، با چه حرارتی خودش را به من ... مرا به سوی خودش می‌کشید و چه ... . از من کردا من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم، امّا تکلیفم را نمی‌دانستم. مرده با دندان‌های ریک‌زده‌اش مثل این بود که ما را مسخره کرده بود. به نظرم آمد که حالت لبخند آرام مرده عوض شده بود...، ولی در این لحظه پردهٔ اطاق مجاور پس رفت و شوهرعمه‌ام، پدر همین لکاته، قوزکرده و شالگردن بسته وارد اطاق شد. خندهٔ خشک و زنندهٔ چندش‌انگیزی کرد، مو به تن آدم راست می‌شد، به طوری که شانه‌هایش تکان می‌خورد، ولی به طرف ما نگاه نکرد. من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم. و اگر می‌توانستم، یک سیلی محکم به صورت مرده می‌زدم که به حالت تمسخرآمیز به ما نگاه می‌کرد. چه ننگی! هراسان از اطاق بیرون دویدم، برای خاطر همین لکاته. شاید این کار را جور کرده بود تا مجبور بشوم او را بگیرم.

با وجود این که خواهر برادر شیری بودیم، برای این که آبروی آن‌ها به باد نرود، مجبور بودم که او را به زنی اختیار کنم. چون این دختر باکره نبود، این مطلب را هم نمی‌دانستم، من اصلاً نتوانستم بدانم، فقط به من رسانده بودند. همان شب عروسی وقتی که توی اطاق تنها ماندیم، من هرچه التماس، درخواست کردم به خرجش نرفت و لخت نشد، می‌گفت: «بی‌نمازم». مرا اصلاً به طرف خودش راه نداد. چراغ را خاموش کرد و رفت آن طرف اطاق خوابید. مثل بید به خودش می‌لرزید. انگاری که او را در سیاه‌چال با یک اژدها انداخته بودند. کسی باور نمی‌کند، یعنی باورکردنی هم نیست ... شب دوم هم من رفتم سر جای شب اول، روی زمین خوابیدم و شب‌های بعد هم از همین قرار. جرئت نمی‌کردم. بالاخره مدت‌ها گذشت که من آن طرف اطاق روی زمین می‌خوابیدم. کی باور می‌کند؟ دو ماه، نه دو ماه و چهار روز دور از

او روی زمین خوابیدم و جرئت نمی‌کردم نزدیکش بروم.

زن اثیری هم فقط یک‌بار خود را به او تسلیم کرده بود و آن وقتی بود که مرده بود! مادر نوعی هم مثل پدر نوعی (پیرمرد قوزی) اعمال تکراری و غریزی بشر را مسخره می‌کند.

در این قسمت به جای مارناگ سیاهچال، اژدها گفته است.

او قبلاً آن دستمال پرمعنی را درست کرده بود، خون کبوتر به آن زده بود. نمی‌دانم، شاید همان دستمالی بود که از شب اول عشقبازی خودش نگه داشته بود برای اینکه بیشتر مرا مسخره بکند. آن‌وقت همه به من تبریک می‌گفتند، به هم چشمک می‌زدند و لابد توی دلشان می‌گفتند: «یارو دیشب قلعه‌رو گرفته!» و من به روی مبارکم نمی‌آوردم. به من می‌خندیدند، به خریت من می‌خندیدند. با خودم شرط کرده بودم که روزی همهٔ این‌ها را بنویسم.

بعد از آن‌که فهمیدم او فاسق‌های جفت و تاق [طاق] دارد و شاید به علت این که ... و او را در تحت اختیار من گذاشته بود از من بدش می‌آمد، ـ شاید می‌خواست آزاد باشد ـ بالاخره یک شب تصمیم گرفتم که به زور پهلویش بروم. تصمیم خودم را عملی کردم. امّا بعد از کشمکش سخت، او بلند شد و رفت و من فقط خودم را راضی کردم آن شب ... بخوابم و غلت بزنم. تنها خواب راحتی که کردم همان شب بود. از آن شب به بعد اطاقش را از اطاق من جدا کرد.

شب‌ها وقتی که وارد خانه می‌شدم، او هنوز نیامده بود. نمی‌دانستم که آمده است یا نه، اصلاً نمی‌خواستم که بدانم، چون من محکوم به تنهائی، محکوم به مرگ بوده‌ام. خواستم به هر وسیله‌یی شده با فاسق‌های او رابطه پیدا بکنم، این را دیگر کسی باور نخواهد کرد. از هر کسی که شنیده بودم خوشش می‌آمد، کشیک می‌کشیدم، می‌رفتم

هزار جور خفّت و مذلت به خودم هموار می‌کردم، با آن شخص آشنا می‌شدم، تملّقش را می‌گفتم و او را برایش غر می‌زدم و می‌آوردم. آن هم چه فاسق‌هائی: سیرابی‌فروش، ....، جگرکی، رئیس داروغه، ....، سوداگر، فیلسوف که اسم‌ها و القابشان فرق می‌کرد ولی همه شاگرد کله‌پز بودند.

یعنی همه در حکم شاگرد کله‌پز بودند، هرکه بودند و هر مقامی داشتند در حد یک شاگرد کله‌پز بودند. کاستلو درست ترجمه کرده است:
Their names and titles varied, but none of them was fit to be anything better than assistant to the man who sells boiled sheep's heads.

همهٔ آن‌ها را به من ترجیح می‌داد. با چه خفت و خواری خودم را کوچک و ذلیل می‌کردم، کسی باور نخواهد کرد، چون می‌ترسیدم زنم از دستم در برود. می‌خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربائی را از فاسق‌های زنم یاد بگیرم! ولی جاکش بدبختی بودم که همهٔ احمق‌ها به ریشم می‌خندیدند. من اصلاً چطور می‌توانستم رفتار واخلاق رجاله‌ها را یاد بگیرم؟ حالا می‌دانم آن‌ها را دوست داشت چون بی‌حیا، احمق و متعفن بودند. عشق او اصلاً باکثافت و مرگ توأم بود. آیا حقیقةً من مایل بودم با او بخوابم؟ آیا صورت ظاهر او مرا شیفتهٔ خودش کرده بود یا تنفر او از من؟ یا حرکات و اطوارش بود و یا علاقه و عشقی که از بچگی به مادرش داشتم؟ و یا همهٔ این‌ها دست به یکی کرده بودند؟ نه نمی‌دانم! تنها یک چیز را می‌دانم: این زن، این لکاته، این جادو، نمی‌دانم چه زهری در روح من، در هستی من ریخته بود که نه‌تنها او را می‌خواستم، بلکه تمام ذرات تنم، ذرات تن او را لازم داشت، فریاد می‌کشید که لازم دارد و آرزوی شدیدی می‌کردم که با او در جزیرهٔ گمشده‌یی باشم که آدمیزاد در آنجا وجود نداشته باشد. آرزو می‌کردم که یک زمین‌لرزه یا

طوفان و یا صاعقهٔ آسمانی همهٔ این رجاله‌ها [را] که پشت دیوار اطاقم نفس می‌کشیدند، دوندگی می‌کردند و کیف می‌کردند، همه را می‌ترکانید و فقط من و او می‌ماندیم. آیا آن وقت هم هر جانور دیگر، یک مار هندی، یا یک اژدها را به من ترجیح نمی‌داد؟

خصوصیات منفی آنیما در زن نوعی منعکس شده و تا حوّا پیش رفته است. آدم و حوا در جزیرهٔ بهشت تنها می‌زیستند امّا حوا یک مار را، یک اژدها را به آدم ابوالبشر ترجیح داد. به نظر می‌رسد که در اینجا جزیرهٔ گمشده استعاره از بهشت باشد.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که جزیره سمبل پیچیده‌یی است و معانی مختلفی دارد. مطابق آرای یونگ جزیره محل فرار و پناه بردن از حمله و یورش تهدیدکنندهٔ دریای ناخودآگاهی است. یا به عبارت دیگر ترکیب و نتیجهٔ خودآگاهی و خواست است. در باور هندوها ـ به طوری که زیمر نقل می‌کند ـ جزیره منطقهٔ نیروهای ماوراءطبیعی محسوب می‌شود. در عین حال جزیره سمبل تنهائی و انزوا و مرگ است. شاید بتوان گفت معادله‌یی بین جزیره و زن از یک‌سو و غول و قهرمان از سوی دیگر وجود دارد.

صفائی که برای فاسق‌ها آورده است نشانگر این است که آنیما در حیات عملی و عادی با طبیعت پست سازگارتر است.

آرزو می‌کردم که یک شب را با او بگذرانم و با هم در آغوش هم می‌مردیم. به نظرم می‌آید که این نتیجهٔ عالی وجود و زندگی من بود.

مثل این بود که این لکاته از شکنجهٔ من کیف و لذت می‌برد. مثل این که دردی که مرا می‌خورد کافی نبود. بالاخره من از کار و جنبش افتادم و خانه‌نشین شدم، مثل مردهٔ متحرک. هیچکس از رمز میان ما خبر نداشت. دایهٔ پیرم که مونس مرگ تدریجی من شده بود به من سرزنش می‌کرد. برای خاطر همین لکاته پشت سرم، اطراف خودم

می‌شنیدم که درگوشی به هم می‌گفتند: «این زن بیچاره چطور تحمل این شوور دیوونه‌رو می‌کنه؟» حق به جانب آن‌ها بود، چون تا درجه‌یی که من ذلیل شده بودم باورکردنی نبود.

روزبه‌روز تراشیده شدم. خودم راکه در آینه نگاه می‌کردم گونه‌هایم سرخ و رنگ گوشت جلو دکان قصابی شده بود. تنم پرحرارت و چشم‌هایم حالت خمار و غم‌انگیزی به خود گرفته بود. از این حالت جدید خودم کیف می‌کردم و در چشم‌هایم غبار مرگ را دیده بودم، دیده بودم که باید بروم.

بالاخره حکیم‌باشی را خبر کردند، حکیم رجّاله‌ها، حکیم خانوادگی که به قول خودش ما را بزرگ کرده بود. با عمّامهٔ شیر و شکری و سه قبضهٔ ریش وارد شد. او افتخار می‌کرد دوای قوت یاه به پدربزرگم داده، خاکهٔ شیرنبات حلق من ریخته و فلوس به ناف عمه‌ام بسته است. باری همین که آمد سر بالین من نشست، نبضم را گرفت، زبانم را دید، دستور داد شیر ماچه الاغ و ماشعیر بخورم و روزی دومرتبه بخورکُندر و زرنیخ بدهم. چند نسخهٔ بلندبالا هم به دایه‌ام سپرد که عبارت بود از جوشانده و روغن‌های عجیب و غریب از قبیل پرِزوفا، زیتون، رُب سوس، کافور، پرسیاوشان، روغن بابونه، روغن غار، تخم کتان و تخم صنوبر و مزخرفات دیگر.

حالم بدتر شد، فقط دایه‌ام ـ دایه او هم بود ـ با صورت پیر و موهای خاکستری گوشهٔ اطاق، کنار بالین من می‌نشست، به پیشانیم آب سرد می‌زد و جوشانده برایم می‌آورد. از حالات و اتفاقات بچگی من و آن لکاته صحبت می‌کرد. مثلاً او به من گفت که زنم از توی نو عادت داشته همیشه ناخن دست چپش را می‌جویده، به قدری می‌جویده که زخم می‌شده.

چپ منحوس است، به نظر می‌رسد جویدن ناخن دست چپ که از موتیف‌های کتاب است رمز طرح نقشه‌های شیطانی و توطئه و نیرنگ

باشد که به نهاد آنیما مربوط می‌شود. یا ممکن است علامت بلاتکلیفی و حیرانی باشد.

در فرهنگ سمبل‌ها ذیل Bite (گاز گرفتن، جویدن با دندان) می‌نویسد:

این سمبل مانند تعداد کثیری از سمبل‌ها معنای دوگانه‌یی دارد هم به لحاظ عرفانی و هم به لحاظ روانشناختی. در سطح عرفانی، گاز گرفتن یا علامت دندان معادل طبع کردن یا مهر زدن روح بر جسم است (زیرا دندان دیوارهای قلعهٔ درون یا روح است). در سطوح روانشناختی، مخصوصاً وقتی که سخن از جای دندان حیوانات باشد، به نظر یونگ کنش ناگهانی و خطرناک غرایز بر روان مطرح است.

وگاهی هم برایم قصّه نقل می‌کرد. به نظرم می‌آمد که این قصه‌ها سن مرا به عقب می‌برد و حالت بچگی در من تولید می‌کرد، چون مربوط به یادگارهای آن دوره بود: وقتی که خیلی کوچک بودم و در اطاقی که من و زنم توی ننو پهلوی هم خوابیده بودیم ـ یک ننوی بزرگ دونفره ـ درست یادم هست، همین قصه‌ها را می‌گفت. حالا بعضی از قسمت‌های این قصه‌ها که سابق براین باور نمی‌کردم برایم امر طبیعی شده است، چون ناخوشی، دنیای جدیدی در من تولید کرد، یک دنیای ناشناس، محو و پر از تصویرها و رنگ‌ها و میل‌هائی که درحال سلامت نمی‌شود تصور کرد. وگیرودارهای این مَتل‌ها را باکیف و اضطراب ناگفتنی در خودم حس می‌کردم. حس می‌کردم که بچه شده‌ام و همین الان که مشغول نوشتن هستم، در این احساسات شرکت می‌کنم. همهٔ این احساسات متعلق به الان است و مال گذشته نیست.

گویا حرکات، افکار، آرزوها و عادات مردمان پیشین که به توسط این متل‌ها به نسل‌های بعد انتقال داده شده، یکی از واجبات زندگی بوده است. هزاران سال است که همین حرف‌ها را زده‌اند، همین جناغ‌ها را کرده‌اند، همین گرفتاری‌های بچگانه را داشته‌اند. آیا سرتاسر زندگی یک قصّهٔ مضحک، یک مَتل باورنکردنی و احمقانه نیست؟ آیا من

افسانه و قصّهٔ خودم را نمی‌نویسم؟ قصّهٔ فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است، آرزوهائی که به آن نرسیده‌اند، آرزوهائی که هر مثل‌سازی مطابق روحیهٔ محدود و موروثی خویش تصوّر کرده است.

کاش می‌توانستم مانند زمانی که بچه و نادان بودم آهسته بخوابم، خواب راحت بی‌دغدغه. بیدار که می‌شدم روی گونه‌هایم سرخ به رنگ گوشت دکان جلو قصابی شده بود. تنم داغ بود و سرفه می‌کردم، چه سرفه‌های عمیق ترسناکی! سرفه‌هائی که معلوم نبود از کدام چالهٔ گمشدهٔ تنم بیرون می‌آمد، مثل سرفهٔ یابوهائی که صبح زود لش گوسفند برای قصاب می‌آوردند.

درست یادم است هوا به کلی تاریک بود، چند دقیقه در حال اغما بودم. قبل از این که خوابم ببرد با خودم حرف می‌زدم. در این موقع حس می‌کردم، حتم داشتم که بچه شده بودم و در تنو خوابیده بودم. حس کردم کسی نزدیک من است. خیلی وقت بود که همهٔ اهل خانه خوابیده بودند. نزدیک طلوع فجر بود و ناخوش‌ها می‌دانند در این موقع مثل این است که زندگی از سرحد دنیا بیرون کشیده می‌شود. قلبم به شدت می‌تپید، ولی ترسی نداشتم، چشم‌هایم باز بود، ولی کسی را نمی‌دیدم چون تاریکی خیلی غلیظ و متراکم بود. چند دقیقه گذشت یک فکر ناخوش برایم آمد، با خودم گفتم: «شاید اوست!» در همین لحظه حس کردم که دست خنکی روی پیشانی سوزانم گذاشته شد.

به خودم لرزیدم. دوسه بار از خودم پرسیدم: «آیا این دست عزرائیل نبوده است؟» و به خواب رفتم. صبح که بیدار شدم دایه‌ام گفت: دخترم (مقصود زنم، آن لکاته بود) آمده بوده سر بالین من و سرم را روی زانویش گذاشته بوده، مثل بچه مرا تکان می‌داده. گویا حس پرستاری مادری در او بیدار شده بوده، کاش در همان لحظه مرده بودم. شاید آن بچه‌یی که آبستن بود مرده است، آیا بچّه او به دنیا آمده بود؟ من نمی‌دانستم.

این قسمت خیلی مهم است. ننوی او و لکاته یکی بود. راوی و آنیما در کودکی در روز اول، پهلوی هم می‌خوابیدند و فطرت آنان یکی بود (اتحاد انسان و روح، انسان و ناخودآگاه، انسان در طی رشد است که تدریجاً به خودآگاهی دست می‌یابد). انسان بعد از رشد و توسعهٔ تمدن از روحش فاصله گرفت مثل راوی و لکاته.

راوی تصور می‌کند که بچه شده و در ننو خوابیده است. پس قاعدةً لکاته هم باید نزد او خوابیده باشد در همین لحظه تصور می‌کند که دست عزرائیل بر پیشانی او فرود آمده است. پس لکاته برای او در عین حال که همه زندگی‌است عزرائیل نیز هست (جنبهٔ دوگانگی آنیما). این افکار وقتی به او دست می‌دهد که تاریکی (ناخودآگاهی) خیلی غلیظ و متراکم است.

وقتی که او بچه شده و لکاته او را تکان می‌دهد وقتی است که بچهٔ زنش مرده است. در حقیقت لکاته مادر او شده است. در همهٔ این موارد سرگذشت انسان نوعی مطرح است.

بعدها خواهد گفت که لکاته بچه را در حمام از اجنه آبستن شده بود.

> در این اطاق که هر دم برای من تنگتر و تاریکتر از قبر می‌شد، دایم چشم به راه زنم بودم ولی او هرگز نمی‌آمد. آیا از دست او نبود که به این روز افتاده بودم؟ شوخی نیست، سه سال، نه، دو سال و چهار ماه بود. ولی روز و ماه چیست؟ برای من معنی ندارد، برای کسی که در گور است زمان معنی خودش را گم می‌کند. این اطاق مقبرهٔ زندگی و افکارم بود. همهٔ دونگی‌ها، صداها و همهٔ تظاهرات زندگی دیگران، زندگی رجاله‌ها که همه‌شان جسماً و روحاً یک‌جور ساخته شده‌اند، برای من عجیب و بی‌معنی شده بود. از وقتی که بستری شدم، در یک دنیای غریب و باورنکردنی بیدار شده بودم که احتیاجی به دنیای رجاله‌ها نداشتم. یک دنیائی که در خودم بود، یک دنیای پر از مجهولات و مثل این بود که مجبور بودم همه سوراخ سنبه‌های آن را سرکشی و وارسی بکنم.
>
> شب موقعی که وجود من در سرحد دو دنیا موج می‌زد، کمی قبل از

دقیقه‌یی که در یک خواب عمیق و تهی غوطه‌ور بشوم خواب می‌دیدم. به یک چشم به هم زدن من زندگی دیگری به غیر از زندگی خودم را طی می‌کردم، در هوای دیگر نفس می‌کشیدم و دور بودم. مثل این که می‌خواستم از خودم بگریزم و سرنوشتم را تغییر بدهم. چشمم را که می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد. این تصویرها زندگی مخصوص به خود داشتند، آزادانه محو و دوباره پدیدار می‌شدند. گویا ارادهٔ من در آن‌ها مؤثّر نبود. ولی این مطلب مسلّم هم نیست. مناظری که جلو من مجسم می‌شد خواب معمولی نبود، چون هنوز خوابم نبرده بود. من در سکوت و آرامش، این تصویرها را از هم تفکیک می‌کردم و با یکدیگر می‌سنجیدم. به نظرم می‌آمد که تا این موقع خودم را نشناخته بودم و دنیا آن طوری که تاکنون تصور می‌کردم مفهوم و قوه خود را از دست داده بود و به جایش تاریکی شب فرمانروائی داشت، چون به من نیاموخته بودند که به شب نگاه بکنم و شب را دوست داشته باشم.

من نمی‌دانم در این وقت آیا بازویم به فرمانم بود یا نه؟ گمان می‌کردم اگر دستم را به اختیار خودش می‌گذاشتم به وسیلهٔ تحریک مجهول و ناشناسی خودبه‌خود به‌کار می‌افتاد، بی‌آن‌که بتوانم در حرکات آن دخل و تصرّفی داشته باشم. اگر دایم همهٔ تنم را مواظبت نمی‌کردم و بی‌اراده متوجّه آن نبودم، قادر بود که کارهائی از آن سر بزند که هیچ انتظارش را نداشتم. این احساس از دیرزمانی در من پیدا شده بود که زنده زنده تجزیه می‌شدم. نه‌تنها جسمم بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود و با هم سازش نداشتند. همیشه یک نوع فسخ و تجزیهٔ غریبی را طی می‌کردم. گاهی فکر چیزهائی را می‌کردم که خودم نمی‌توانستم باور بکنم. گاهی حس ترحم در من تولید می‌شد، در صورتی که عقلم به من سرزنش می‌کرد. اغلب با یک نفر که حرف می‌زدم یا کاری می‌کردم، راجع به موضوع‌های گوناگون داخل بحث می‌شدم، در صورتی که حواسم جای دیگر بود، به فکر دیگر بودم و توی دلم به خودم ملامت می‌کردم. یک تودهٔ در حال فسخ و تجزیه

بودم. گویا همیشه این طور بوده و خواهم بود یک مخلوط نامتناسب عجیب...

مراد از دو دنیا دنیای درون و بیرون، دنیای روح و جسم است. دنیای روح تا سپیده‌دمان ادامه دارد و با نور صبح محو می‌شود. از این‌رو می‌گوید «چشمم راکه می‌بستم دنیای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد».

نه‌تنها جسمم بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود: هم می‌توان قلب را مرکز آرزوها دانست و هم مرکز عقل (استنباط قدما) و معادل ego یعنی خود.

در این سطور تضاد وجودی انسان را مطرح می‌کند: یک مخلوط نامتناسب عجیب!

چیزی که تحمّل‌ناپذیر است: حس می‌کردم از همهٔ این مردمی که می‌دیدم و میانشان زندگی می‌کردم دور هستم، ولی یک شباهت ظاهری، یک شباهت محو و دور و در عین حال نزدیک مرا به آن‌ها مربوط می‌کرد. همین احتیاجات مشترک زندگی بود که از تعجب من می‌کاست. شباهتی که بیشتر از همه به من زجر می‌داد این بود که رجاله‌ها هم مثل من از این لکاته، از زنم خوششان می‌آمد و او هم بیشتر به آن‌ها راغب بود. حتم دارم که نقصی در وجود یکی از ما بوده است.

اسمش را لکاته گذاشتم، چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی‌افتاد. نمی‌خواهم بگویم: «زنم»، چون خاصیت زن و شوهری بین ما وجود نداشت و به خودم دروغ می‌گفتم. من همیشه از روز ازل او را لکاته نامیده‌ام. ولی این اسم کشش مخصوصی داشت. اگر او را گرفتم برای این بود که اول او به طرف من آمد، آن هم از مکر و حیله‌اش بود. نه، هیچ علاقه‌یی به من نداشت. اصلاً چطور ممکن بود او به کسی علاقه پیدا بکند؟ یک زن هوسباز که یک مرد را برای شهوت‌رانی، یکی را برای عشقبازی و یکی را برای شکنجه دادن لازم داشت، گمان نمی‌کنم

که او به این تثلیث هم اکتفا می‌کرد. ولی مرا قطعاً برای شکنجه دادن انتخاب کرده بود، و در حقیقت بهتر از این نمی‌توانست انتخاب بکند. امّا من او را گرفتم چون شبیه مادرش بود، چون یک شباهت محو و دور با خودم داشت. حالا او را نه‌تنها دوست داشتم، بلکه همهٔ ذرات تنم او را می‌خواست... چون نمی‌خواهم احساسات حقیقی را زیر لفاف موهوم عشق و علاقه و... پنهان بکنم، چون هوزوارشن ادبی به دهنم مزه نمی‌کند. گمان می‌کردم که یک جور تشعشع یا هاله، مثل هاله‌یی که دور سر... می‌کشند ..... موج می‌زد و هالهٔ ..... او را ـ لابد هالهٔ رنجور و ناخوش من ـ می‌طلبید و با تمام قوا به طرف خودش می‌کشید.

حالم که بهتر شد، تصمیم گرفتم بروم، بروم خودم را گم بکنم، مثل سگ خوره گرفته که می‌داند باید بمیرد، مثل پرندگانی که هنگام مرگشان پنهان می‌شوند. صبح زود بلند شدم، لباسم را پوشیدم، دوتا کلوچه که سر رف بود برداشتم و به طوری که کسی ملتفت نشود از خانه فرار کردم، از نکبتی که مرا گرفته بود گریختم. بدون مقصود معینی از میان کوچه‌ها، بی‌تکلیف از میان رجاله‌هائی که همهٔ آن‌ها قیافهٔ طماع داشتند و دنبال پول و شهوت می‌دویدند گذشتم. من احتیاجی به دیدن آن‌ها نداشتم چون یکی از آن‌ها نمایندهٔ باقی دیگرشان بود: همه آن‌ها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته شده و منتهی به آلت تناسلشان می‌شد.

ناگهان حس کردم که چالاک‌تر و سبک‌تر شده‌ام، عضلات پاهایم به تندی و جلدی مخصوصی که تصورش را نمی‌توانستم بکنم به راه افتاده بود. حس می‌کردم که از همه قیدهای زندگی رسته‌ام. شانه‌هایم را بالا انداختم. این حرکت طبیعی من بود. در بچگی هر وقت از زیر بار زحمت و مسؤولیتی آزاد می‌شدم همین حرکت را می‌کردم.

آفتاب بالا می‌آمد و می‌سوزانید. در کوچه‌های خلوت افتادم. سر راهم خانه‌های خاکستری رنگ به اشکال هندسی عجیب و غریب،

مکعب، منشور، مخروطی، با دریچه‌های کوتاه و تاریک دیده می‌شد. این دریچه‌ها بی‌دروبست، بی‌صاحب و موقت به نظر می‌آمدند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد.

خورشید مانند تیغ طلائی، از کنار سایهٔ دیوار می‌تراشید و برمی‌داشت. کوچه‌ها بین دیوارهای کهنهٔ سفیدکرده ممتد می‌شدند. همه جا آرام و گنگ بود مثل این که همهٔ عناصر، قانون مقدس آرامش هوای سوزان، قانون سکوت را مراعات کرده بودند. به نظر می‌آمد که در همه جا اسراری پنهان بود، به طوری که ریه‌هایم جرئت نفس کشیدن را نداشتند.

یک مرتبه ملتفت شدم که از دروازه خارج شده‌ام. حرارت آفتاب با هزاران دهن مکنده، عرق تن مرا بیرون می‌کشید. بته‌های صحرا زیر آفتاب تابان به رنگ زردچوبه درآمده بودند. خورشید مثل چشم تب‌دار، پرتو سوزان خود را از ته آسمان نثار منظرهٔ خاموش و بیجان می‌کرد. ولی خاک و گیاه‌های اینجا بوی مخصوصی داشت، بوی آن به قدری قوی بود که از استشمام آن به یاد دقیقه‌های بچگی خودم افتادم. نه تنها حرکات و کلمات آن زمان را در خاطرم مجسم کرد، بلکه یک لحظه، آن دوره را در خودم حس کردم، مثل این که دیروز اتفاق افتاده بود. یک نوع سرگیجهٔ گوارا به من دست داد، مثل این که دوباره در دنیای گمشده‌یی متولد شده بودم. این احساس، یک خاصیت مست‌کننده داشت و مانند شراب کهنهٔ شیرین در رگ و پی من تا ته وجودم تأثیر کرد. در صحرا خارها، سنگ‌ها، تنهٔ درخت‌ها و بته‌های کوچک کاکوتی را می‌شناختم. بوی خودمانی سبزه‌ها را می‌شناختم. یاد روزهای دوردست خودم افتادم، ولی همهٔ این یادبودها به طرز افسون‌مانندی از من دور شده بود و آن یادگارها با هم زندگی مستقلی داشتند؛ در صورتی که من شاهد دور و بیچاره‌یی بیش نبودم و حس می‌کردم که امروز دلم تهی و بته‌ها عطر جادوئی آن زمان را گم کرده

بودند. درخت‌های سرو بیشتر فاصله پیدا کرده بودند. تپه‌ها خشکتر شده بودند. موجودی که آن وقت بودم دیگر وجود نداشت و اگر حاضرش می‌کردم و با او حرف می‌زدم نمی‌شنید و مطالب مرا نمی‌فهمید؛ صورت یک نفر آدمی را داشت که سابق برین با او آشنا بوده‌ام ولی از من و جزو من نبود.

دنیا به نظرم یک خانهٔ خالی و غم‌انگیز آمد و در سینه‌ام اضطرابی دوران می‌زد. مثل این که حالا مجبور بودم با پای برهنه همهٔ اطاق‌های این خانه را سرکشی بکنم. از اطاق‌های تودرتو می‌گذشتم، ولی زمانی که به اطاق آخر در مقابل آن «لکاته» می‌رسیدم، درهای پشت سرم خودبه‌خود بسته می‌شد و فقط سایه‌های لرزان دیوارهائی که زاویهٔ آن‌ها محو شده بود مانند کنیزان و غلامان سیاه‌پوست در اطراف من پاسبانی می‌کردند.

مسأله‌یی که در اینجا مهم است با خود بیگانه شدن است، راوی دیگر خود را نمی‌شناسد.

چنان که قبلاً گفتیم خانه رمز وجود و بدن است، لکاته در «اطاق آخر» است یعنی در آخرین واحهٔ اعماق وجود که پناهگاه آنیماست. جملهٔ آخر خیلی عجیب است: سایه‌های لرزان دیوارهائی که زاویهٔ آن‌ها محو شده بود... یعنی چه؟

شهرری دروازه‌های متعدد داشت. ری مرکز تجارت بود و قافله‌های متعدد از دروازه‌های مختلف به آن وارد می‌شدند و گفته‌اند که حتی دروازه‌های آهنین هم داشت.

نزدیک نهرسورن که رسیدم جلوم یک کوه خشک خالی پیدا شد. هیکل خشک و سخت کوه مرا به یاد دایه‌ام انداخت، نمی‌دانم چه رابطه‌یی بین آن‌ها وجود داشت. از کنار کوه گذشتم، در یک محوطهٔ کوچک باصفائی رسیدم که اطرافش را کوه گرفته بود. روی زمین از بته‌های

نیلوفر کبود پوشیده شده بود و بالای کوه یک قلعهٔ بلند که با خشت‌های وزین ساخته بودند دیده می‌شد.

در این وقت احساس خستگی کردم، رفتم کنار نهرسورن زیر سایهٔ یک درخت کهن سرو روی ماسه نشستم. جای خلوت و دنجی بود. به نظر می‌آمد که تا حالا کسی پایش را اینجا نگذاشته بود. ناگهان ملتفت شدم دیدم از پشت درخت‌های سرو یک دختربچه بیرون آمد و به طرف قلعه رفت. لباس سیاهی داشت که با تاروپود خیلی نازک و سبک،گویا با ابریشم بافته شده بود. ناخن دست چپش را می‌جوید و با حرکت آزادانه و بی‌اعتنا می‌لغزید و رد می‌شد. به نظرم آمد که من او را دیده بودم و می‌شناختم ولی از این فاصلهٔ دور زیر پرتو خورشید نتوانستم تشخیص بدهم که چطور یک‌مرتبه ناپدید شد.

من سر جای خودم خشکم زده بود، بی‌آن که بتوانم کمترین حرکتی بکنم. ولی این دفعه با چشم‌های جسمانی خودم او را دیدم که از جلو من گذشت و ناپدید شد. آیا او موجودی حقیقی و یا یک وهم بود؟ آیا خواب دیده بودم و یا در بیداری بود؟ هرچه کوشش می‌کردم که یادم بیاید بیهوده بود. لرزهٔ مخصوصی روی تیره پشتم حس کردم. به نظرم آمد که در این ساعت همهٔ سایه‌های قلعه روی کوه جان گرفته بودند و آن دخترک یکی از ساکنین سابق شهر قدیمی ری بوده.

این قسمت بسیار زیبا و سرشار از سمبل‌ها و آرکی‌تایپ‌هاست:

رابطه‌یی که بین کوه و دایه وجود دارد اصل تأنیث است، کوه که مشتمل بر غار است مؤنث است. کوه مدفن و مولد آنیماست. در بخش دوم اِل‌الا زن اثیری از مدفن خود در فراز کوه، زنده می‌شود. در اینجا هم زن اثیری به صورت دختربچه دوباره ولادت یافته است.

درخت سرو مظهر جاودانگی است.

در ناخودآگاه او را می‌شناخت امّا در خودآگاهی (پرتو خورشید) نتوانست او را تشخیص بدهد.

قلعه، قلعهٔ روح است، ملکوت و عالم اسرار که ارواح در آنجا به سر می‌برند.

در فرهنگ سمبل‌ها دربارهٔ قلعه می‌نویسد که سمبل پیچیده‌یی است، معنای سمبلیک آن ممکن است از خانه و محوطهٔ بسته یا شهر محصور مأخوذ باشد. معنای شهرهای محصور در هنر قرون وسطی روح متعالی و اورشلیم آسمانی است. قلعه به طور کلی در فراز کوه یا تپه است و شکل و رنگ و تاریکی و روشنائی آن همه در معنای سمبلیک آن نقش دارند.

به طور کلی می‌توان گفت که قلعه سمبل یک نیروی آمادهٔ جنگ و یک نیروی معنوی است.

قلعهٔ سیاه در متون کیمیاگری ورود به جهان دیگر است. در بسیاری از افسانه‌ها، معنای قلعهٔ تاریکی که شوالیه سیاه در آنجاست سفر به دوزخ است. شوالیه شریری که کسانی را که به قلمرو او نزدیک شده‌اند در قلعه اسیر کرده است، سمبل صاحب جهان مردگان است (در ادبیات ما دیو دختر را در قلعه اسیر کرده است یعنی در جهان مرگ و قهرمان برای نجات او وارد قلعه می‌شود مثلاً در همای و همایون یا داستان عامیانهٔ حسن کچل. ساخت قدیمی‌تر این اسطوره رفتن قهرمان به جهان مردگان و بازآوردن مرده به جهان زندگان است).

قلعهٔ نورانی مفهوم نجات‌بخشی دارد. پیوب Piobb می‌گوید که آشکار شدن ناگهانی قلعه در مسیر کسی که پرسه می‌زند (مثل این قسمت بوف کور) ممثل آگاهی یافتن ناگهانی از یک طرح و الگوی روحی و معنوی است. قبل از این منظرهٔ افسون‌کننده همهٔ خستگی‌ها از بین می‌رود. (هدایت هم قبل از دیدن این منظره می‌گوید: در این وقت احساس خستگی کردم) بیننده احساس می‌کند که گنج درون قلعه هست. قلعه در مجموع با گنج (جوهرهٔ جاویدان ثروت معنوی) و دوشیزهٔ جوان (آنیما) و شوالیهٔ پاک رویهم ترکیبی است که میل به رهائی را نشان می‌دهد.

قلعه معمولاً با توصیف دختر جوان و نیز خورشید همراه است که در این قسمت بوف کور نیز می‌بینیم. ری در اینجا حکم «بغداد» جهان جان را

دارد.

ما به بغداد جهان جان اناالحق می‌زدیم پیش از این،کاین‌دار وگیر و نکتهٔ‌منصور بود
جان فدای ساقی‌یی کز راه جان در می‌رسد تا براندازد نقاب از هرچه آن مستور بود
مولانا

منظره‌یی که جلو من بود یک‌مرتبه به نظرم آشنا آمد، در بچگی یک روز سیزده‌بدر یادم افتاد که همین جا آمده بودم. مادرزنم و آن لکاته هم بودند. ما چه‌قدر آن روز پشت همین درخت‌های سرو دنبال یکدیگر دویدیم و بازی کردیم. بعد یک دسته از بچه‌های دیگر هم به ما ملحق شدند که درست یادم نیست. سرمامک بازی می‌کردیم. یک‌مرتبه که من دنبال همین لکاته رفتم نزدیک همین نهر سورن بود، پای او لغزید و در نهر افتاد. او را بیرون آوردند، بردند پشت درخت سرو رختش را عوض بکنند، من هم دنبالش رفتم. جلو او چادرنماز گرفته بودند. امّا من دزدکی از پشت درخت ... دیدم. او لبخند می‌زد و انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید. بعد یک رودوشی سفید به تنش پیچیدند و لباس سیاه ابریشمی او را که از تاروپود نازک بافته شده بود جلو آفتاب پهن کردند.

بالاخره پای درخت کهن سرو روی ماسه دراز کشیدم. صدای آب مانند حرف‌های بریده بریده و نامفهومی که در هالم خواب زمزمه می‌کنند به گوشم می‌رسید. دست‌هایم را بی‌اختیار در ماسهٔ گرم و نمناک فرو بردم. ماسهٔ گرم نمناک را در مشتم می‌فشردم. مثل گوشت سفت تن ... بود که در آب افتاده باشد و لباسش را عوض کرده باشند.

بازی سرمامک نشانگر تکی است که به دنبال جفت پنهان خود است و یادآور نظریهٔ هرمافرودیت افلاطون است، زیرا هنگامی که جفتش را یافت بر او سوار می‌شود و بقیهٔ راه زندگی را با او می‌آید. دختری که در آب

افتاد، آنیماست که مرده است و چون لباسش را عوض می‌کنند آنیمائی است که تغییر شکل داده است (تبدیل زن اثیری به لکاته).

تضاد رودوشی سفید و لباس سیاه ابریشمی معنی‌دار است.

مفهوم تغییر لباس، تغییر رفتار و اختلال در شناخت و مرحلهٔ نو در زندگی است. در فرهنگ سمبل‌ها ذیل Disguise می‌نویسد: تغییر لباس در اساس به پوشیدن لباس جنس مخالف می‌رسد. به نظر الیاده Eliade این مناسکی است که با سمبلیسم اورگی Orgy (مراسم سری به افتخار خدای باستانی یونانیان و رومیان که با آواز و رقص همراه بود) معادل است.

مفاد آن تجدید کردن و احیاء موجود دوجنسی فرضی و باستانی است که افلاطون به آن در «مناظرات Dialogues» اشاره کرده است. زیمر Zimmer می‌گوید که در هند مراسمی است که هر سال در آغاز فصل باران صورت می‌گیرد و در آن مردانی که لباس زنانه پوشیده‌اند فیلی را همراهی می‌کنند. آنان بدین‌وسیله از طبیعت مادر تجلیل می‌کنند.

نمی‌دانم چقدر وقت گذشت، وقتی که از سر جای خودم بلند شدم بی‌اراده به راه افتادم. همه جا ساکت و آرام بود. من می‌رفتم ولی اطراف خودم را نمی‌دیدم. یک قوه‌یی که به ارادهٔ من نبود مرا وادار به رفتن می‌کرد، همهٔ حواسم متوجهٔ قدم‌های خودم بود. من راه نمی‌رفتم، ولی مثل آن دختر سیاه‌پوش روی پاهایم می‌لغزیدم و رد می‌شدم. همین که به خودم آمدم دیدم در شهر و جلو خانهٔ پدرزنم هستم. نمی‌دانم چرا گذارم به خانهٔ پدرزنم افتاد. پسر کوچکش، برادرزنم، روی سکو نشسته بود، مثل سیبی که با خواهرش نصف کرده باشند. چشم‌های مورب ترکمنی، گونه‌های برجسته، رنگ گندمی، دماغ شهوتی، صورت لاغر ورزیده داشت. همین‌طور که نشسته بود، انگشت سبابه دست چپش را به دهنش گذاشته بود. من بی‌اختیار جلو رفتم، دست کردم کلوچه‌هائی که در جیبم بود درآوردم به او دادم و گفتم: «اینارو شاجون برات داده»، چون به زن من به جای مادر خودش شاه‌جان می‌گفت.

او با چشم‌های ترکمنی خود نگاه تعجب‌آمیزی به کلوچه‌ها کرد که با تردید در دستش گرفته بود. من روی سکوی خانه نشستم. او را در بغلم نشاندم... همان حرکات بی‌تکلّف او را داشت. لب‌های او شبیه لب‌های پدرش بود، امّا آن‌چه که نزد پدرش مرا متنفر می‌کرد، برعکس در او برای من جذبه و کَشندگی داشت. مثل این بود که... دهن نیمه‌بازش... شبیه لب‌های زنم بود. لب‌های او طعم کونهٔ خیار می‌داد، تلخ‌مزه و گس بود. لابد لب‌های آن لکاته هم همین طعم را داشت.

چشم‌های ترکمنی بیانگر نیروهای سرکش و توحش و گریزپائی و آشتی‌ناپذیری آنیماست. برادرزنش حکم زنش را دارد زیرا چنان که قبلاً اشاره شد تم کتاب توصیف موجود دوجنسی است.

لب‌های او طعم کونهٔ خیار را دارد چنان که در ص ۲۷ در مورد زن آثیری نوشته بود: «دهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌داد».

در همین وقت دیدم پدرش، آن پیرمرد قوزی که شال‌گردن بسته بود، از در خانه بیرون آمد، بی‌آن‌که به طرف من نگاه بکند رد شد. بریده‌بریده می‌خندید. خندهٔ ترسناکی بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد و شانه‌هایش از شدت خنده می‌لرزید. از زور خجالت می‌خواستم به زمین فروبروم. نزدیک غروب شده بود. بلند شدم مثل این که می‌خواستم از خودم فرار بکنم، بدون اراده راه خانه را پیش گرفتم. هیچ‌کس و هیچ چیز را نمی‌دیدم. به نظرم می‌آمد که از میان یک شهر مجهول و ناشناس حرکت می‌کردم. خانه‌های عجیب و غریب به اشکال هندسی، بریده‌بریده، با دریچه‌های متروک سیاه اطراف من بود. مثل این بود که هرگز یک جنبده نمی‌توانست در آن‌ها مسکن داشته باشد ولی دیوارهای سفید آن‌ها با روشنائی ناخوشی می‌درخشید. و

چیزی که غریب بود، چیزی که نمی‌توانستم باور بکنم: در مقابل هریک از این دیوارها می‌ایستادم، جلو مهتاب سایه‌ام بزرگ و غلیظ به دیوار می‌افتاد ولی بدون سر بود. سایه‌ام سر نداشت. شنیده بودم که اگر سایه کسی به دیوار، سر نداشته باشد تا سر سال می‌میرد.

این که پیرمرد به او می‌خندد و او می‌خواهد از زور خجالت به زمین فرو رود در یکی از صحنه‌های قبل هم تکرار شده است آنجا که راوی در حضور مادرزنش که درحال احتضار است، زنش را در آغوش می‌گیرد.

پیرمرد انسان نوعی و وجدان پنهان نوع انسان و سایهٔ ماست که از همهٔ امور بشری مطلع است. در بخش اول که راوی زنش را می‌کشد او هم هست. در بخش دوّم که برادرزنش را به خودش می‌فشرد، هست.

او از همهٔ کارهای پنهان و زشت خبر دارد زیرا خود این مراحل را گذرانده است، می‌بیند و به استهزا می‌خندد.

افلاتون در تیمائوس می‌گوید که سر انسان تصویر جهان است. در تأیید این لبلان Leblant اشاره می‌کند که جمجمه اشاره به بهشت است. سر به سمبولیسم کره مربوط می‌شود که رمز وحدت و تمامیت است.

هراسان وارد خانه‌ام شدم و به اطاقم پناه بردم. در همین وقت خون‌دماغ شدم و بعد از آن که مقدار زیادی خون از دماغم رفت بیهوش در رختخوابم افتادم، دایه‌ام مشغول پرستاری من شد. قبل از این که بخوابم در آینه به صورت خودم نگاه کردم، دیدم صورتم شکسته، محو و بی‌روح شده بود. به قدری محو بود که خودم را نمی‌شناختم. رفتم در رختخواب لحاف را روی سرم کشیدم، غلت زدم، رویم را به طرف دیوار کردم، پاهایم را جمع کردم، چشم‌هایم را بستم و دنبالهٔ خیالات خودم را گرفتم: این رشته‌هائی که سرنوشت تاریک، غم‌انگیز، مهیب و پر از کیف مرا تشکیل می‌داد. آن جائی که زندگی با مرگ به عم آمیخته می‌شود و تصویرهای منحرف شده به وجود می‌آید. میل‌های کشته شدهٔ

دیرین، میل‌های محو شده و خفه شده دوباره زنده می‌شوند و فریاد انتقام می‌کشند. در این وقت از طبیعت و دنیای ظاهری کنده می‌شدم و حاضر بودم که در جریان ازلی محو و نابود شوم. چندبار با خودم زمزمه کردم: «مرگ، مرگ... کجائی؟» همین به من تسکین داد و چشم‌هایم به هم رفت.

چشم‌هایم که بسته شد، دیدم در میدان محمدیه بودم. دار بلندی برپا کرده بودند و پیرمرد خنزرپنزری جلو اطاقم را به چوبهٔ دار آویخته بودند. چند نفر داروغهٔ مست پای دار، شراب می‌خوردند. مادرزنم با صورت برافروخته، ـ با صورتی که در موقع اوقات‌تلخی زنم حالا می‌بینم که رنگ لبش [ظ: لپش] می‌پرد و چشم‌هایش گرد و وحشت‌زده می‌شود ـ دست مرا می‌کشید، از میان مردم رد می‌کرد و به میرغضب که لباس سرخ پوشیده بود نشان می‌داد و می‌گفت: «اینم دار بزنین...!»

میدان محمدیه (که در شعری از فروغ هم آمده است) همان میدان اعدام است. پیرمردی را که به دار آویخته‌اند همان راوی است که با خود زمزمه می‌کند: «مرگ، مرگ... کجائی»

در فرهنگ سمبل‌ها دربارهٔ مرد به دار آویخته می‌نویسد: سمبلیسم عمیق و پیچیده‌یی دارد، هر نوع تعلیقی در فضا، تنهائی و انزوای عرفانی است که به ایدهٔ پرواز در هوا و پرواز در رؤیا مربوط می‌شود. یونگ می‌گوید این تصویر سمبل آرزوهای متحقق نشده و انتظارات است.

مرد بدار آویخته بر زمین زندگی نمی‌کند، در رؤیای ایده‌آلیسم عرفانی می‌زید. خود را به ایده‌های خود آویخته است.

من هراسان از خواب پریدم، مثل کوره می‌سوختم. تنم خیس عرق و حرارت سوزانی روی گونه‌هایم شعله‌ور بود. برای این که خودم را از دست این کابوس برهانم، بلند شدم آب خوردم و کمی به سر و رویم زدم. دوباره خوابیدم، ولی خواب به چشمم نمی‌آمد.

در سایه‌روشن اطاق به کوزهٔ آب که روی رف بود خیره شده بودم. به نظرم آمد تا مدتی که کوزه روی رف است خوابم نخواهد برد. یک‌جور ترس بی‌جا برایم تولید شده بود که کوزه خواهد افتاد. بلند شدم که جای کوزه را محفوظ بکنم، ولی به واسطهٔ تحریک مجهولی که خودم ملتفت نبودم دستم عمداً به کوزه خورد، کوزه افتاد و شکست. بالاخره پلک‌های چشمم را به هم فشار دادم، امّا به خیالم رسید که دایه‌ام بلند شده به من نگاه می‌کند. مشت‌های خودم را زیر لحاف گره کردم، امّا هیچ اتفاق فوق‌العاده‌یی رخ نداده بود. در حالت اغما صدای در کوچه را شنیدم، صدای پای دایه‌ام را شنیدم که نعلینش را به زمین می‌کشید و رفت نان و پنیر را گرفت.

بعد صدای دوردست فروشنده‌یی آمد که می‌خواند: «صفرا بره شاتوت!». نه، زندگی مثل معمول خسته‌کننده شروع شده بود. روشنائی زیادتر می‌شد. چشم‌هایم را که بازکردم یک تکه از انعکاسِ آفتابِ روی سطحِ آبِ حوض که از دریچهٔ اطاقم به سقف افتاده بود می‌لرزید.

به نظرم آمد خواب دیشب آن‌قدر دور و محو شده بود مثل این که چند سال قبل وقتی که بچه بوده‌ام دیده‌ام. دایه‌ام چاشت مرا آورده، مثل این بود که صورت دایه‌ام روی یک آینهٔ دق منعکس شده باشد، آن‌قدر کشیده و لاغر به نظرم جلوه کرد، به شکل باورنکردنی مضحکی درآمده بود. انگاری که وزن سنگینی، صورتش را پائین کشیده بود.

با این که نه‌نه‌جون می‌دانست دود غلیان برایم بد است، باز هم در اطاقم غلیان می‌کشید. اصلاً تا غلیان نمی‌کشید سر دماغ نمی‌آمد. از بس که دایه‌ام از خانه‌اش، از عروس و پسرش برایم حرف زده بود، مرا هم با کیف‌های ... خودش شریک کرده بود. چه‌قدر احمقانه است،گاهی بی‌جهت به فکر زندگی اشخاص خانهٔ دایه‌ام می‌افتادم. ولی نمی‌دانم چرا هرجور زندگی و خوشی دیگران دلم را به هم می‌زد، در صورتی که می‌دانستم که زندگی من تمام شده و به طرز دردناکی آهسته خاموش

می‌شود. به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجه زندگی احمق‌ها و رجاله‌ها بکنم که سالم بودند، خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند و خوب جماع می‌کردند و هرگز ذره‌یی از دردهای مرا حس نکرده بودند و بال‌های مرگ هر دقیقه به سر و صورتشان سابیده نشده بود.

نه‌نه‌جون مثل بچه با من رفتار می‌کرد. می‌خواست همهٔ جان مرا ببیند. من هنوز از زنم رودرواسی داشتم. وارد اطاقم که می‌شد روی خلط خودم راکه در لگن انداخته بودم می‌پوشانیدم؛ موی سر و ریشم را شانه می‌زدم، شبکلاهم را مرتب می‌کردم. ولی پیش دایه‌ام هیچ‌جور رودرواسی نداشتم. چرا این زن که هیچ رابطه‌یی با من نداشت خودش را آن‌قدر داخل زندگی من کرده بود؟ یادم است در همین اطاق رویِ آب‌انبار، زمستان‌ها کرسی می‌گذاشتند. من و دایه‌ام با همین لکاته دور کرسی می‌خوابیدیم. تاریک روشن که چشم‌هایم باز می‌شد نقش روی پردهٔ گلدوزی که جلو در آویزان بود در مقابل چشمم جان می‌گرفت. چه پردهٔ عجیب و ترسناکی بود! رویش یک پیرمرد قوزکرده شبیه جوکیان هند شالمه بسته زیر یک درخت سرو نشسته بود و سازی شبیه ستار در دست داشت و یک دختر جوان خوشگل مانند بوگام‌داسی رقاصه بتکده‌های هند، دست‌هایش را زنجیر کرده بودند و مثل این بود که مجبور است جلو پیرمرد برقصد. پیش خودم تصور می‌کردم شاید این پیرمرد را هم در یک سیاه‌چال با یک مارناگ انداخته بودند که به این شکل درآمده بود و موهای سر و ریشش سفید شده بود.

از این پرده‌های زردوزی هندی بود که شاید پدر یا عمویم از ممالک دور فرستاده بودند. به این شکل که زیاد دقیق می‌شدم می‌ترسیدم. دایه‌ام را خواب‌آلود بیدار می‌کردم. او با نفس بدبو و موهای خشن سیاهش که به صورتم مالیده می‌شد مرا به خود می‌چسبانید.

کوزه رمز مرگ و زندگی است امّا کوزهٔ آب رمز حیات است، «روی رف بودن» قرینه است که کوزه در معنای حقیقی به‌کار نرفته است.

چرا دست‌های دختر را زنجیر کرده‌اند؟

حتی در مینیاتورهای جدید که در دواوین حافظ و خیام کشیده‌اند همواره مرد پیر و زن جوانی است. این سمبل در تفکر ایرانی جنبهٔ بنیادی دارد. مرد پیر سمبل انسان نوعی، انسان تاریخی، خودآگاهی و آرزوهای برباد رفته است، تجربهٔ کیهانی و زن جوان سمبل آرزوها، نیروی حیات و آنیمای جاویدان است.

صبح که چشمم باز شد او به همان شکل درنظرم جلوه کرد. فقط خط‌های صورتش گودتر و سخت‌تر شده بود.

اغلب برای فراموشی، برای فرار از خودم، ایام بچگی خودم را به یاد می‌آورم، برای این که خودم را در حال قبل از ناخوشی حس بکنم، حس بکنم که سالمم. هنوز حس می‌کردم که بچه هستم و برای مرگم، برای معدوم شدنم، یک نَفْس دومی بود که به حال من ترحم می‌آورد، به حال این بچه‌یی که خواهد مرد. در مواقع ترسناک زندگی خودم، همین که صورت آرام دایه‌ام را می‌دیدم، صورت رنگ پریده، چشم‌های گود و بی‌حرکت و کدر و پره‌های نازک بینی و پیشانی استخوانی پهن او را که می‌دیدم، یادگارهای آن وقت در من بیدار می‌شد. شاید امواج مرموزی از او تراوش می‌کرد که باعث تسکین من می‌شد. یک خال گوشتی روی شقیقه‌اش بود که رویش مو درآورده بود. گویا فقط این روز متوجه خال او شدم، پیشتر که به صورتش نگاه می‌کردم این‌طور دقیق نمی‌شدم.

اگرچه نه‌نه چون ظاهراً تغییر کرده بود ولی افکارش به حال خود باقی مانده بود. فقط به زندگی بیشتر اظهار علاقه می‌کرد و از مرگ می‌ترسید، مثل مگس‌هائی که اول پائیز به اطاق پناه می‌آورند. امّا زندگی من در هر روز و هر دقیقه عوض می‌شد. به نظرم می‌آمد که طول زمان و تغییراتی که ممکن بود آدم‌ها در چندین سال بکنند، برای من ـ این سرعت سیر و جریان ـ هزاران‌بار مضاعف و تندتر شده بود، در صورتی که خوشی آن به‌طور معکوس به طرف صفر می‌رفت و شاید از

صفر هم تجاوز می‌کرد. کسانی هستند که از بیست سالگی شروع به جان کندن می‌کنند، در صورتی که بسیاری از مردم فقط در هنگام مرگشان خیلی آرام و آهسته، مثل پیه‌سوزی که روغنش تمام بشود، خاموش می‌شوند.

ظهر که دایه‌ام ناهارم را آورد، من زدم زیر کاسهٔ آش، فریاد کشیدم، با تمام قوایم فریاد کشیدم. همهٔ اهل خانه آمدند جلو اطاقم جمع شدند. آن لکاته هم آمد و زود رد شد. به شکمش نگاه کردم، بالا آمده بود. نه هنوز نزائیده بود. رفتند حکیم‌باشی را خبر کردند. من پیش خودم کیف می‌کردم که اقلاً این احمق‌ها را به زحمت انداخته‌ام.

حکیم‌باشی با سه قبضه ریش آمد و دستور داد که من تریاک بکشم. چه داروی گرانبهائی برای زندگی دردناک من بود! وقتی که تریاک می‌کشیدم، افکارم بزرگ، لطیف، افسون‌آمیز و پرّان می‌شد، در محیط دیگری ورای دنیای معمولی سیر و سیاحت می‌کردم. خیالات و افکارم از قید ثقل و سنگینی چیزهای زمینی آزاد می‌شد و به سوی سپهر آرام و خاموشی پرواز می‌کرد، مثل این که مرا روی بال‌های شپرهٔ طلائی گذاشته بودند و در یک دنیای تهی و درخشان که به هیچ مانعی برنمی‌خورد گردش می‌کردم. به قدری این تأثیر عمیق و پرکیف بود که از مرگ هم، کیفش بیشتر بود.

«نَفْس دوّم» همان آنیما و نیروی حیات‌بخش اوست.

خال در ترجمهٔ انگلیسی بوف‌کور Birthmark است که جالب است: نشانهٔ ولادت. نه‌نه‌جون هم ولادت‌های مکرر داشته است. نه‌نه‌جون یک جنبهٔ از آنیماست. آنیما معمولاً جوان است امّا به صورت مادر و دایه هم متجلّی می‌شود.

نه‌نه‌جون خال مولودی دارد عین راوی که بچه شده است، از طرف دیگر نه‌نه‌جون هم مثل راوی از مرگ می‌ترسد.

از پای منقل که بلند شدم، رفتم دم دریچه رو به حیاطمان. دیدم دایه‌ام جلو آفتاب نشسته بود، سبزی پاک می‌کرد. شنیدم به عروسش گفت: «همه‌مون دل‌ضعفه شدیم، کاشکی خدا بکشدش راحتش کنه!» گویا حکیم‌باشی به آن‌ها گفته بود که من خوب نمی‌شوم.

امّا من هیچ تعجبی نکردم، چقدر این مردم احمق هستند! همین که یک ساعت بعد برایم جوشانده آورد، چشم‌هایش از زور گریه سرخ شده بود و باد کرده بود، امّا روبروی من زورکی لبخند زد. جلو من بازی درمی‌آوردند. همه جلو من بازی درمی‌آوردند، آن هم چقدر ناشی! به خیالشان من خودم نمی‌دانستم. ولی چرا این زن به من اظهار علاقه می‌کرد؟ چرا خودش را شریک درد من می‌دانست؟ یک روز به او پول داده بودند و پستان‌های ورچروکیدهٔ سیاهش را مثل دولچه توی لپ من چپانیده بود. کاش خوره به پستان‌هایش افتاده بود. حالا که پستان‌هایش را می‌دیدم، عقم می‌نشست که آن وقت با اشتهای هرچه تمامتر شیرهٔ زندگی او را می‌مکیده‌ام و حرارت تنمان درهم داخل می‌شد. او تمام تن مرا دستمالی می‌کرده و برای همین بود که حالا هم با جسارت مخصوصی که ممکن است یک زن بی‌شوهر داشته باشد، نسبت به من رفتار می‌کرد. به همان چشم بچگی به من نگاه می‌کرد، چون یک وقتی مرا لب چاهک سرپا می‌گرفته. کی می‌داند شاید با من طبق هم می‌زده، مثل خواهرخوانده‌یی که زن‌ها برای خودشان انتخاب می‌کنند.

حالا هم با چه کنجکاوی و دقتی مرا زیرورو و به قول خودش «تر و خشک» می‌کرد! اگر زنم، آن لکاته به من رسیدگی می‌کرد، من هرگز نه‌نه‌جون را بخودم راه نمی‌دادم، چون پیش خودم گمان می‌کردم دایرهٔ فکر و حس زیبائی زنم بیش از دایه‌ام بود و یا این که فقط شهوت، این حس شرم و حیا را برای من تولید کرده بود.

از این جهت پیش دایه‌ام کمتر رودرواسی داشتم و فقط او بود که به من رسیدگی می‌کرد. لابد دایه‌ام معتقد بود که تقدیر این‌طور بوده،

ستاره‌اش این بوده. به علاوه او از ناخوشی من استفاده می‌کرد و همه درددل‌های خانوادگی، تفریحات، جنگ و جدال‌ها و روح سادهٔ موذی و گدامنش خودش را برای من شرح می‌داد و دل پُری که از عروسش داشت ـ مثل این‌که هووی اوست و از عشق و شهوت پسرش نسبت به او دزدیده بود ـ با چه کینه‌یی نقل می‌کرد! باید عروسش خوشگل باشد، من از دریچه رو به حیاط او را دیده‌ام، چشم‌های میشی، موی بور و دماغ کوچک قلمی داشت.

از دریچه رو به حیاط مسائل خانوادگی و از دریچهٔ رو به کوچه مسائل دنیا و از آیینه، خودش را می‌بیند.

دایه‌ام گاهی از معجزات انبیا برایم صحبت می‌کرد، به خیال خودش می‌خواست مرا به این وسیله تسلیت بدهد، ولی من به فکر پست و حماقت او حسرت می‌بردم. گاهی برایم خبرچینی می‌کرد. مثلاً چند روز پیش به من گفت که دخترم (یعنی آن لکاته) به ساعت خوب، پیرهن قیامت برای بچه می‌دوخته، برای بچّهٔ خودش. بعد، مثل این‌که او هم می‌دانست به من دلداری داد. گاهی می‌رود برایم از در و همسایه‌ها دوا درمان می‌آورد. پیش جادوگر، فالگیر و جام زن می‌رود، سر کتاب باز می‌کند و راجع به من با آن‌ها مشورت می‌کند. چهارشنبه آخر سال رفته بود فالگوش، یک کاسه آورد که در آن پیاز، برنج و روغن خراب شده بود. گفت این‌ها را به نیت سلامتی من گدائی کرده و همه این گند و کثافت‌ها را دزدکی به خورد من می‌داد. فاصله به فاصله هم جوشانده‌های حکیم‌باشی را به ناف من می‌بست، همان جوشانده‌های بی‌پیری که برایم تجویز کرده بود: پرِ زوفا، رب سوس، کافور، پرسیاوشان، بابونه، روغن غار، تخم کتان، تخم صنوبر، نشاسته، خاکه شیر و هزار جور مزخرفات دیگر...

چند روز پیش یک کتاب دعا برایم آورده بود که رویش یک وجب

خاک نشسته بود. نه تنها کتاب دعا بلکه هیچ جور کتاب و نوشته و افکار رجاله‌ها به درد من نمی‌خورد.

چه احتیاجی به دروغ و دونگ‌های آن‌ها داشتم. آیا من خودم نتیجهٔ یک رشته نسل‌های گذشته نبودم و تجربیات موروثی آن‌ها در من باقی نبود؟ آیا گذشته در خود من نبود؟

.....

به صراحت به انسان نوعی اشاره می‌کند و خود را وارث تجربه‌های موروثی می‌داند.

اگرچه سابق برین، وقتی که سلامت بودم چند بار اجباراً به مسجد رفته‌ام و سعی می‌کردم که قلب خودم را با سایر مردم جور و هماهنگ بکنم، امّا چشمم روی کاشی‌های لعابی و نقش و نگار دیوار مسجد ـ که مرا در خواب‌های گوارا می‌برد و بی‌اختیار به این وسیله راه گریزی برای خودم پیدا می‌کردم ـ خیره می‌شد. در موقع دعا کردن چشم‌های خودم را می‌بستم و کف دستم را جلو صورتم می‌گرفتم. در این شبی که برای خودم ایجاد کرده بودم مثل لغاتی که بدون مسؤولیت فکری در خواب تکرار می‌کنند، من دعا می‌خواندم؛ ولی تلفظ این کلمات از ته دل نبود؛ چون من بیشتر خوشم می‌آمد با یک نفر دوست یا آشنا حرف بزنم تا با خدا، با قادر متعال، چون خدا از سر من زیاد بود.

زمانی که در یک رختخواب گرم و نمناک خوابیده بودم همهٔ این مسائل برایم به اندازهٔ جوی ارزش نداشت..... فقط می‌خواستم بدانم که شب را به صبح می‌رسانم یا نه حس می‌کردم که در مقابل مرگ، ایمان و اعتقاد چقدر سست و بچگانه و تقریباً یک جور تفریح برای اشخاص تندرست و خوشبخت بود. در مقابل حقیقت وحشتناک مرگ و حالات جانگدازی که طی می‌کردم، آن چه راجع به کیفر و پاداش روح به من تلقین کرده بودند، یک فریب بی‌مزه شده بود و دعاهائی که به من یاد

داده بودند، در مقابل ترس از مرگ هیچ تأثیری نداشت.

نه، ترس از مرگ گریبان مرا ول نمی‌کرد. کسانی که درد نکشیده‌اند این کلمات را نمی‌فهمند. به قدری حس زندگی در من زیاد شده بود که کوچکترین لحظه خوشی، جبران ساعت‌های دراز خفقان و اضطراب را می‌کرد.

می‌دیدم که درد و رنج وجود دارد ولی خالی از هرگونه مفهوم و معنی بود. من میان رجاله‌ها، یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم، به طوری که فراموش کرده بودند که سابق برین جزو دنیای آن‌ها بوده‌ام. چیزی که وحشتناک بود: حس می‌کردم که نه زندهٔ زنده هستم و نه مردهٔ مرده. فقط یک مردهٔ متحرک بودم که نه رابطه با دنیای زنده‌ها داشتم و نه از فراموشی و آسایش مرگ استفاده می‌کردم.

یونگ می‌گوید خدا تمام ناخودآگاه نیست، امّا تصویر خدا در ناخودآگاه است.

سر شب از پای منقل تریاک که بلند شدم از دریچهٔ اطاقم به بیرون نگاه کردم، یک درخت سیاه با در دکان قصابی که تخته کرده بودند، پیدا بود. سایه‌های تاریک، درهم مخلوط شده بودند. حس می‌کردم که همه چیز تهی و موقت است. آسمان سیاه و قیراندود مانند چادر کهنهٔ سیاهی بود که به وسیلهٔ ستاره‌های بیشمار درخشان سوراخ سوراخ شده باشد. در همین وقت صدای اذان بلند شد. یک اذان بی‌موقع بود، گویا زنی، شاید آن لکاته مشغول زائیدن بود، سر خشت رفته بود. صدای نالهٔ سگی از لابلای اذان شنیده می‌شد. من با خودم فکر کردم: «اگر راست است که هر کسی یک ستاره روی آسمان دارد، ستارهٔ من باید دور، تاریک و بی‌معنی باشد، شاید من اصلاً ستاره نداشته‌ام!»

در این وقت صدای یک دسته گزمهٔ مست از توی کوچه بلند شد که می‌گذشتند و شوخی‌های هرزه با هم می‌کردند؛ بعد دسته‌جمعی زدند

زیر آواز و خواندند:

بیا بریم تا می خوریم　　شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم، کی خوریم؟

من هراسان خودم را کنار کشیدم، آواز آن‌ها در هوا به طور مخصوصی می‌پیچید، کم‌کم صدایشان دور و خفه شد. نه، آن‌ها با من کاری نداشتند، آن‌ها نمی‌دانستند... دوباره سکوت و تاریکی همه جا را فراگرفت. من پیه‌سوز اطاقم را روشن نکردم، خوشم آمد که در تاریکی بنشینم. تاریکی، این مادهٔ غلیظ سیال که در همه جا و در همه چیز تراوش می‌کند، من به آن خو گرفته بودم. در تاریکی بود که افکار گم‌شده‌ام، ترس‌های فراموش شده، افکار مهیب باورنکردنی ـ که نمی‌دانستم در کدام گوشهٔ مغزم پنهان شده بود ـ همه از سر نو جان می‌گرفت، راه می‌افتاد و به من دهن‌کجی می‌کرد. کنج اطاق، پشت پرده، کنار در، پر از این افکار و هیکل‌های بی‌شکل و تهدیدکننده بود.

آنجاکنار پرده، یک هیکل ترسناک نشسته بود، تکان نمی‌خورد، نه غمناک بود و نه خوشحال. هر دفعه که برمی‌گشتم، توی تخم چشمم نگاه می‌کرد. به صورت او آشنا بودم، مثل این بود که در بچگی همین صورت را دیده بودم. یک روز سیزده‌بدر بود، کنار نهر سورن من با بچه‌ها سرسامک بازی می‌کردم، همین صورت یه نظرم آمده بود که با صورت‌های معمولی دیگر که قد کوتاه مضحک و بی‌خطر داشتند، به من ظاهر شده بود. صورتش شبیه همین مرد قصاب روبروی دریچهٔ اطاقم بود. گویا این شخص در زندگی من دخالت داشته است و او را زیاد دیده بودم. گویا این سایه، همزاد من بود و در دایرهٔ محدود زندگی من واقع شده بود....

سایه، همزاد خود را یک هیکل ترسناک معرفی کرده است که نه غمناک

است و نه خوشحال. سایه‌اش را که شبیه قصاب روبروی دریچهٔ اطاق است زیاد دیده است. سایه به صورت مذکر ظاهر می‌شود، آنیما به صورت مؤنث ظاهر می‌شود.

همین که بلند شدم پیه‌سوز را روشن بکنم، آن هیکل هم خودبه‌خود محو و ناپدید شد. رفتم جلو آینه به صورت خودم دقیق شدم، تصویری که نقش بست به نظرم بیگانه آمد، باورنکردنی و ترسناک بود. عکس من قوی‌تر از خودم شده بود و من مثل تصویر روی آینه شده بودم. به نظرم آمد که نمی‌توانستم تنها با تصویر خودم در یک اطاق بمانم. می ترسیدم اگر فرار بکنم او دنبالم بکند، مثل دو گربه که برای مبارزه روبرو می‌شوند. امّا دستم را بلند کردم، جلو چشمم گرفتم تا در چالهٔ کف دستم شب جاودانی را تولید بکنم. اغلب حالت وحشت برایم کیف و مستی مخصوصی داشت، به طوری که سرم گیج می‌رفت و زانوهایم سست می‌شد و می‌خواستم قی بکنم. ناگهان ملتفت شدم که روی پاهایم ایستاده بودم. این مسأله برایم غریب بود، معجزه بود، چه طور من می‌توانستم روی پاهایم ایستاده باشم؟ به نظرم آمد اگر یکی از پاهایم را تکان می‌دادم تعادلم از دست می‌رفت. یک نوع حالت سرگیجه برایم پیدا شده بود. زمین و موجوداتش بی‌اندازه از من دور شده بودند. به طور مبهمی آرزوی زمین‌لرزه یا یک صاعقهٔ آسمانی را می‌کشیدم، برای این که بتوانم مجدداً در دنیای آرام و روشنی به دنیا بیایم.

روشنی پیه‌سوز کوشش برای دیدن سایه است.

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد گربه در نزد مصری‌ها مقدس بود و به الهه Isis و Bast موبوط می‌شد. Bast الههٔ نگهبان ازدواج بود.

ایجاد شب جاویدانی، فرورفتن در ابهام و تاریکی اعماق ناخودآگاه است.

زمین‌لرزه و صاعقهٔ آسمانی دنیای رجاله‌ها را از بین می‌برد و زندگی و دنیای نوی می‌آفریند. در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد زمین‌لرزه سمبل تغییر کیهانی است. رعد و برق مربوط به چشم سوم شیواست که ویرانگر همهٔ اشکال مادی است.

وقتی که خواستم در رختخواب بروم چندبار با خودم گفتم: «مرگ... مرگ...». لب‌هایم بسته بود، ولی از صدای خودم ترسیدم. اصلاً جرئت سابق از من رفته بود. مثل مگس‌هائی شده بودم که اول پائیز به اطاق هجوم می‌آورند، مگس‌های خشکیده و بیجان که از صدای وزوز بال خودشان می‌ترسند، مدتی بی‌حرکت روی یک گلهٔ دیوار کز می‌کنند، همین که پی می‌برند که زنده هستند، خودشان را بی‌محابا به در و دیوار می‌زنند و مردهٔ آن‌ها در اطراف اطاق می‌افتد.

پلک‌های چشمم که پائین می‌آمد، یک دنیای محو جلوم نقش می‌بست. یک دنیائی که همه‌اش را خودم ایجاد کرده بودم و با افکار و مشاهداتم وفق می‌داد، در هر صورت خیلی حقیقی‌تر و طبیعی‌تر از دنیای بیداریم بود. مثل این که هیچ مانع و عایقی در جلو فکر و تصورم وجود نداشت. زمان و مکان تأثیر خود را از دست می‌دادند. این حس شهوت کشته شده ـ که خواب زائیده آن بود، زائیده احتیاجات نهائی من بود ـ اشکال و اتفاقات باورنکردنی ولی طبیعی جلو من مجسم می‌کرد. و بعد ازآن که بیدار می‌شدم، در همان دقیقه هنوز به وجود خودم شک داشتم، از زمان و مکان خودم بی‌خبر بودم. گویا خواب‌هائی که می‌دیدم همه‌اش را خودم درست کرده بودم و تعبیر حقیقی آن را قبلاً می‌دانسته‌ام.

از شب خیلی گذشته بود که خوابم برد. ناگهان دیدم در کوچه‌های شهر ناشناسی که خانه‌های عجیب و غریب به اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب، با دریچه‌های کوتاه و تاریک داشت و به در و دیوار آن‌ها بتهٔ نیلوفر پیچیده بود، آزادانه گردش می‌کردم و به راحتی نفس

می‌کشیدم. ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند: همه سر جای خودشان خشک شده بودند، دو چکه خون از دهنشان تا روی لباسشان پائین آمده بود. به هر کسی دست می‌زدم، سرش کنده می‌شد می‌افتاد.

این خانه‌های عجیب را قبلاً در بخش اوّل در راه گورستان دیده بود. پس آن شهر ناشناس شهر مرگ و خاموشان است که نشانهٔ آن بته نیلوفر است که خزنده و فراگیر است مثل مرگ.
قبلاً سایهٔ خودش را دیده بود که سر نداشت. فروغ در شعری می‌گوید:

«زن‌های باردار نوزادهای بی‌سر زائیدند».

جلو یک دکان قصابی رسیدم دیدم مردی شبیه پیرمرد خنزرپنزری جلو خانه‌مان شال‌گردن بسته بود و یک گزلیک در دستش بود و با چشم‌های سرخ مثل این که پلک آن‌ها را بریده بودند، به من خیره نگاه می‌کرد. خواستم گزلیک را از دستش بگیرم، سرش کنده شد به زمین افتاد. من از شدت ترس پا گذاشتم به فرار، در کوچه‌ها می‌دویدم. هر کسی را می‌دیدم سر جای خودش خشک شده بود. می‌ترسیدم پشت سرم را نگاه بکنم. جلو خانهٔ پدرزنم که رسیدم برادرزنم، برادر کوچک آن لکاته روی سکو نشسته بود. دست کردم از جیبم دوتا کلوچه درآوردم، خواستم به دستش بدهم، ولی همین که او را لمس کردم سرش کنده شد به زمین افتاد. من فریاد کشیدم و بیدار شدم.

هوا هنوز تاریک‌روشن بود. خفقان قلب داشتم. به نظرم آمد که سقف روی سرم سنگینی می‌کرد. دیوارها بی‌اندازه ضخیم شده بود و سینه‌ام می‌خواست بترکد. دید چشمم کدر شده بود. مدتی به حال وحشت‌زده به تیرهای‌اطاق خیره شده بودم، آن‌ها را می‌شمردم و دوباره از سر نو شروع می‌کردم. همین که چشمم را به هم فشار دادم صدای در آمد. ننه‌جون آمده بود اطاقم را جارو بزند. چاشت سرا

گذاشته بود در اطاق بالاخانه. من رفتم بالاخانه جلو ارسی نشستم. از آن بالا پیرمرد خنزرپنزری جلو اطاقم پیدا نبود. فقط از ضلع چپ، مرد قصاب را می‌دیدم، ولی حرکات او که از دریچهٔ اطاقم ترسناک، سنگین و سنجیده به نظرم می‌آمد، از این بالا مضحک و بیچاره جلوه می‌کرد، مثل چیزی که این مرد نباید کارش قصابی بوده باشد و بازی درآورده بود. یابوهای سیاه لاغر را که دو طرفشان دو لش گوسفند آویزان بود و سرفه‌های خشک و عمیق می‌کردند آوردند. مرد قصاب دست چربش را به سبیلش کشید نگاه خریداری به گوسفندها انداخت و دوتا از آن‌ها را به زحمت برد و به چنگک دکانش آویخت. روی ران گوسفندها را نوازش می‌کرد. لابد شب هم که دست به تن زنش می‌مالید یاد گوسفندها می‌افتاد و فکر می‌کرد که اگر زنش را می‌کشت چه‌قدر پول عایدش می‌شد.

جارو که تمام شد به اطاقم برگشتم و یک تصمیم گرفتم، تصمیم وحشتناک! رفتم در پستوی اطاقم گزلیک دسته استخوانی را که داشتم از توی مجری درآوردم. با دامن قبایم تیغهٔ آن را پاک کردم و زیر متکایم گذاشتم. این تصمیم را از قدیم گرفته بودم، ولی نمی‌دانستم چه در حرکات مرد قصاب بود ـ وقتی که ران گوسفندها را تکه‌تکه می‌برید، وزن می‌کرد، بعد نگاه تحسین‌آمیز می‌کرد ـ که من هم بی‌اختیار حس کردم که می‌خواستم از او تقلید بکنم. لازم داشتم که این کیف را بکنم. از دریچه اطاقم میان ابرها یک سوراخ کاملاً آبی عمیق روی آسمان پیدا بود. به نظرم آمد برای این که بتوانم به آنجا برسم باید از یک نردبان خیلی بلند بالا بروم. روی کرانهٔ آسمان را ابرهای زرد غلیظ مرگ‌آلود گرفته بود، به طوری که روی همهٔ شهر سنگینی می‌کرد.

کسی که سر ندارد، هویت ندارد (نه خودآگاه و نه ناخودآگاه). طبیعی است که ساکنان دیار مرگ سر نداشته باشند. چرا زرد، رنگ مرگ است؟ برای این که به نقطهٔ آبی (آرامش و عشق و بی‌نهایتی) برسد باید از لایهٔ غلیظ

ابرهای زرد عبور کند.

توصیفاتی که هدایت از قصاب می‌کند مرا به یاد شعر زیبا و بلندی از مولانا می‌اندازد که در آن می‌گوید:

خویش قربه می‌نمائیم از پی قربان عید　　کان قصاب عاشقان بس خوب و زیبا می‌کشد

موضوع این شعر استقبال از مرگ عرفانی است و قصاب عاشقان استعاره از خدا و معشوق ازلی است. در ترکیب قصاب عاشقان، پارادوکس است. قصاب زمینی و پست و عاشقان آسمانی و بلندند. قصاب به جسم توجه دارد و عاشق به روح.

در عشق‌ورزی قصاب (سایه) به لکاته (زن اثیری) هم این تضاد دیده می‌شود.

یک هوای وحشتناک و پر از کیف بود، نمی‌دانم چرا من به طرف زمین خم می‌شدم. همیشه در این هوا به فکر مرگ می‌افتادم. ولی حالا که مرگ با صورت خونین و دست‌های استخوانی بیخ گلویم را گرفته بود، حالا فقط تصمیم گرفتم ـ امّا تصمیم گرفته بودم ـ که این لکاته را هم با خودم ببرم تا بعد از من نگوید: «خدا بیامرزدش راحت شد!»

در این وقت از جلو دریچهٔ اطاقم یک تابوت می‌بردند که رویش را سیاه کشیده بودند و بالای تابوت شمع روشن کرده بودند. صدای: «لا اله الا الله» مرا متوجه کرد. همهٔ کاسب‌کارها و رهگذران از راه خودشان برمی‌گشتند و هفت قدم دنبال تابوت می‌رفتند. حتی مرد قصاب هم آمد برای ثواب هفت قدم دنبال تابوت رفت و به دکانش برگشت. ولی پیرمرد بساطی، از سر سفرهٔ خودش جم نخورد. همهٔ مردم چه صورت جدی به خودشان گرفته بودند!

شاید یاد فلسفهٔ مرگ و آن دنیا افتاده بودند. دایه‌ام که برایم جوشانده آورد دیدم اخمش درهم بود. دانه‌های تسبیح بزرگی که دستش بود

می‌انداخت و با خودش ذکر می‌کرد. بعد نمازش را آمد پشت در اطاق من، به کمرش زد و بلند بلند تلاوت می‌کرد: «اللهم،اللللهم...» مثل این که من مأمور آمرزش زنده‌ها بودم! ولی تمام این مسخره‌بازی‌ها در من هیچ تأثیری نداشت. برعکس کیف می‌کردم که رجاله‌ها هم اگرچه موقتی و دروغی، امّا اقلاً چند ثانیه عوالم مرا طی می‌کردند. آیا اطاق من یک تابوت نبود؟ رختخوابم سردتر و تاریک‌تر از گور نبود؟ رختخوابی که همیشه افتاده بود و مرا دعوت به خوابیدن می‌کرد. چندین‌بار این فکر برایم [پیش] آمده بود که در تابوت هستم. شب‌ها به نظرم اطاقم کوچک می‌شد و مرا فشار می‌داد. آیا در گرر همین احساس را نمی‌کنند؟ آیا کسی از احساسات بعد از مرگ خبر دارد؟

این که دایه آمد جلوی اطاق او نماز خواند، در حقیقت نماز میّت است: اَللّهُمَّ اغْفِرْ لِهذا الْمیّتِ! (خدایا این مرده را بیامرز!). اطاق راوی در حقیقت تابوت اوست.

اگرچه خون در بدن می‌ایستد و بعد از یک شبانه‌روز بعضی از اعضای بدن شروع به تجزیه شدن می‌کنند ولی تا مدتی بعد از مرگ، موی سر و ناخون می‌روید. آیا احساسات و فکر هم بعد از ایستادن قلب از بین می‌روند و یا تا مدتی از باقیماندهٔ خونی که در عروق کوچک هست زندگی مبهمی را دنبال می‌کنند؟ حس مرگ خودش ترسناک است چه برسد به آن که حس بکنند که مرده‌اند! پیرهائی هستند که با لبخند می‌میرند، مثل این که خواب به خواب می‌روند و یا پیه‌سوزی [هستند] که خاموش می‌شود. امّا یک نفر جوان قوی که ناگهان می‌میرد و همهٔ قوای بدنش تا مدتی بر ضد مرگ می‌جنگد چه احساساتی خواهد داشت؟

بارها به فکر مرگ و تجزیه ذرات تنم افتاده بودم، به طوری که این فکر مرا نمی‌ترسانید. برعکس آرزوی حقیقی می‌کردم که نیست و نابود

بشوم. از تنها چیزی که می‌ترسیدم این بود که ذرات تنم، در ذرات تن رجّاله‌ها برود. این فکر برایم تحمل‌ناپذیر بود. گاهی دلم می‌خواست بعد از مرگ دست‌های دراز با انگشتان بلند حساسی داشتم تا همهٔ ذرات تن خودم را به دقت جمع‌آوری می‌کردم و دو دستی نگه می‌داشتم تا ذرات تن من که مال من هستند در تن رجاله‌ها نرود.

گاهی فکر می‌کردم آن چه را که می‌دیدم، کسانی که دم مرگ هستند آن‌ها هم می‌دیدند. اضطراب و هول و هراس و میل زندگی در من فروکش کرده بود. از دور ریختن عقایدی که به من تلقین شده بود آرامش مخصوصی در خودم حس می‌کردم. تنها چیزی که از من دلجوئی می‌کرد امید نیستی پس از مرگ بود. فکر زندگیِ دوباره مرا می‌ترسانید و خسته می‌کرد. من هنوز به این دنیائی که در آن زندگی می‌کردم انس نگرفته بودم، دنیای دیگر به چه درد من می‌خورد؟ حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود، برای یک دسته آدم‌های بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات‌فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود؛ برای کسانی که به فراخور دنیا آفریده شده بودند و از زورمندان زمین و آسمان ـ مثل سگ گرسنه جلو دکان قصابی که برای یک تکه لثه دم می‌جنباند ـ گدائی می‌کردند و تملق می‌گفتند. فکر زندگیِ دوباره مرا می‌ترسانید و خسته می‌کرد. نه، من احتیاجی به دیدن این همه دنیاهای قی‌آور و این همه قیافه‌های نکبت‌بار نداشتم. مگر خدا آن‌قدر ندیده‌بدیده بود که دنیاهای خودش را به چشم من بکشد؟ امّا من تعریف دروغی نمی‌توانم بکنم و در صورتی که زندگی جدیدی را باید طی کرد، آرزومند بودم که فکر و احساسات کرخت و کند شده می‌داشتم؛ بدون زحمت نفس می‌کشیدم و بی‌آن که احساس خستگی کنم می‌توانستم در سایهٔ ستون‌های یک معبد لینگم برای خودم زندگی را به سر ببرم؛ پرسه می‌زدم به طوری که آفتاب چشمم را نمی‌زد؛ حرف مردم و صدای زندگی گوشم را نمی‌خراشید.

هرچه بیشتر در خودم فرو می‌رفتم ـ مثل جانورانی که زمستان در

یک سوراخ پنهان می‌شوند ـ صدای دیگران را با گوشم می‌شنیدم و صدای خودم را در گلویم می‌شنیدم. تنهائی و انزوائی که پشت سرم پنهان شده بود مانند شب‌های ازلی، غلیظ و متراکم بود؛ شب‌هائی که تاریکی چسبنده، غلیظ و مسری دارند و منتظرند روی سر شهرهای خلوت که پر از خواب‌های شهوت وکینه است فرود بیایند. ولی من در مقابل این گلوئی که برای خودم بودم بیش از یک نوع اثبات مطلق و مجنون چیز دیگری نبودم [کذا؟]. فشاری که در موقع تولید مثل، دو نفر را برای دفع تنهائی به هم می‌چسباند در نتیجهٔ همین جنبهٔ جنون‌آمیز است که در هرکس وجود دارد و با تأسفی آمیخته است که آهسته به سوی عمق مرگ متمایل می‌شود...

تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید! حضور مرگ همهٔ موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچّهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خودش می‌خواند. در سن‌هائی که ما هنوز زبان مردم را نمی‌فهمیم اگر گاهی در میان بازی مکث می‌کنیم برای این است که صدای مرگ را بشنویم. و در تمام مدت زندگی، مرگ است که به ما اشاره می‌کند. آیا برای هرکسی اتفاق نیفتاده که ناگهان و بدون دلیل به فکر فرو برود و به قدری در فکر غوطه‌ور بشود که از زمان و مکان خودش بی‌خبر بشود و نداند که فکر چه چیز را می‌کند؟ آن وقت، بعد باید کوشش بکند برای این که به وضعیت و دنیای ظاهری خودش دوباره آگاه و آشنا بشود، این صدای مرگ است.

راوی خود را مرده پنداشته زندگی مرده بعد از مرگ را وصف می‌کند و از این‌رو تنهائی و انزوائی که پشت سرش پنهان شده است تنهائی و انزوای عالم اموات است.

ولی من در مقابل این گلوئی... مبهم است و معنای روشنی ندارد. کاستلو مترجم انگلیسی چنین فهمیده است:

From the viewpoint of this troat with which I had identified myself I was nothing more than an insane abstract mathematical demonstration.

یعنی «از نقطهٔ نظر این گلو که با آن خودم را تشخیص داده بودم، من چیزی بیش از یک برهان ریاضی تجریدی و معیوب (دیوانه‌وار) نبودم» که باز معنای روشنی ندارد.

مفهوم جمله بعدی چنین است (با استمداد از ترجمهٔ کاستلو):

فشاری که در موقع تولید مثل دو نفر را به هم می‌چسباند، دو نفری که می‌کوشند تا از تنهائی بگریزند، نتیجهٔ همین جنبهٔ جنون‌آمیز است که در هرکسی وجود دارد و در ذهنشان با این تأسف آمیخته است که دارند به سوی اعماق مرگ می‌لغزند.

درین رختخواب نمناکی که بوی عرق گرفته بود، وقتی که پلک‌های چشمم سنگین می‌شد و می‌خواستم خودم را تسلیم نیستی و شب جاودانی بکنم، همهٔ یادبودهای گمشده و ترس‌های فراموش شده‌ام از سر نو جان می‌گرفت: ترس این که پرهای متکا تیغهٔ خنجر بشود، دگمهٔ ستره‌ام بی‌اندازه بزرگ به اندازهٔ سنگ آسیا بشود، ترس این که تکه نان لواش که به زمین می‌افتد مثل شیشه بشکند، دلواپسی این که اگر خوابم ببرد روغن پیه‌سوز به زمین بریزد و شهر آتش بگیرد، وسواس این که پاهای سگ جلو دکان قصابی مثل سم اسب صدا بدهد، دلهرهٔ این که پیرمرد خنزرپنزری جلو بساطش به خنده بیفتد، آن‌قدر بخندد که جلو صدای خودش را نتواند بگیرد، ترس این که کرم توی پاشویهٔ حوض خانه‌مان مار هندی بشود، ترس این که رختخوابم سنگ قبر بشود و به وسیلهٔ لولا دور خودش بلغزد، مرا مدفون بکند و دندان‌های مرمر به هم قفل بشود، هول و هراس این که صدایم ببُرد و هرچه فریاد بزنم کسی به دادم نرسد...

من آرزو می‌کردم که بچگی خودم را به یاد بیاورم، امّا وقتی که

می‌آمد و آن را حس می‌کردم مثل همان ایام سخت و دردناک بود!
سرفه‌هائی که صدای سرفهٔ یابوهای سیاه لاغر جلو دکان قصابی را می‌داد، اجبار انداختن خلط و ترس این که مبادا لکهٔ خون در آن پیدا بشود: خون، این مایع سیال ولرم و شورمزه که از ته بدن بیرون می‌آید، که شیرهٔ زندگی است و ناچار باید قی کرد. و تهدید دائمی مرگ که همهٔ افکار را بدون امید برگشت لگدمال می‌کند و می‌گذرد، بدون بیم و هراس نبود.

شب جاودانی استعاره از مرگ است که معادل نیستی آمده است. در اینجا مفهومی است شبیه به نیگردو Nigredo که در متون کیمیاگری آمده است و قبلاً به آن اشاره کردیم. نیگردو مرحلهٔ نخستین کار کیمیاگر است و معادل است با تصویر مرحلهٔ آغازین روح قبل از حرکت در مسیر تحول و تکامل. در الاَلاَ[۶] مردی که زن مرده را در درون خود دارد می‌گوید: «او را با همهٔ وجود و توانم دوست داشتم. راست است که او را به شیوه‌یی دیگرگونه دوست داشتم امّا این بالاتر از یک عشق معمولی بود. او را با خود به همهٔ دنیا بردم. چشمانم را به او دادم تا بتواند ببیند و حواسم را به او دادم تا بتواند حس کند. اگر نمی‌توانم کس دیگری را دوست داشته باشم به خاطر این است که مرا سوزاند و خاموش کرد. به خاطر این است که من و او یکی هستیم.

سپس به عبادت ستاره صبح پرداخت. چند دقیقه بعد صدائی شنید: نه، نه هنوز، من هنوز درگور هستم. بعد از مدتی نیا سخن گفت این نیگردو Nigredo، شب تاریک روح (the Dark Night of the Soul) است، فساد و نقصان یکی، کون و کمال دیگری است (Corruptio unis generatio est alterium) بعد از نیگردو، البدو Albedo می‌آید.»

زندگی با خونسردی و بی‌اعتنائی صورتک هرکسی را به خودش ظاهر می‌سازد. گویا هر کسی چندین صورت با خودش دارد. بعضی‌ها فقط

یکی از این صورت‌ها را دائماً استعمال می‌کنند که طبیعةً چرک می‌شود و چین و چروک می‌خورد؛ این دسته صرفه‌جو هستند. دستهٔ دیگر صورتک‌های خودشان را برای زاد و رود خودشان نگه می‌دارند. و بعضی دیگر پیوسته صورتشان را تغییر می‌دهند، ولی همین که پا به سن گذاشتند می‌فهمند که این آخرین صورتک آن‌ها بوده و به زودی مستعمل و خراب می‌شود، آن وقت صورت حقیقی آن‌ها از پشت صورتک آخری بیرون می‌آید.

نمی‌دانم دیوارهای اطاقم چه تأثیر زهرآلودی با خودش داشت که افکار مرا مسموم می‌کرد. من حتم داشتم که پیش از من یک نفر خونی، یک نفر دیوانهٔ زنجیری درین اطاق بوده. نه‌تنها دیوارهای اطاقم، بلکه منظرهٔ بیرون، آن مرد قصاب، پیرمرد خنزرپنزری، دایه‌ام، آن لکاته و همهٔ کسانی که می‌دیدم و همچنین کاسه آشی که تویش آش جو می‌خوردم و لباس‌هائی که تنم بود، همهٔ این‌ها دست به یکی کرده بودند برای این که این افکار را در من تولید بکنند.

چند شب پیش همین که در شاه‌نشین حمام لباس‌هایم را کندم افکارم عوض شد. استاد حمامی که آب روی سرم می‌ریخت مثل این بود که افکار سیاهم شسته می‌شد. در حمام سایهٔ خودم را به دیوار خیس عرق کرده دیدم. دیدم من همان قدر نازک و شکننده بودم که ده سال قبل وقتی که بچه بودم. درست یادم بود سایهٔ تنم همین‌طور روی دیوار عرق کردهٔ حمام می‌افتاد.

به تن خودم دقت کردم: ران، ساق پا و میان تنم یک حالت ... ناامید داشت.

سایهٔ آن‌ها هم مثل ده سال قبل بود، مثل وقتی که بچه بودم حس کردم که زندگی من همه‌اش مثل یک سایهٔ سرگردان، سایه‌های لرزان روی دیوار حمام بی‌معنی و بی‌مقصد گذشته است. ولی دیگران سنگین، محکم و گردن‌کلفت بودند. لابد سایهٔ آن‌ها به دیوار عرق‌کردهٔ حمام پررنگتر و بزرگتر می‌افتاد و تا مدتی اثر خودش را باقی

می‌گذاشت. در صورتی که سایهٔ من خیلی زود پاک می‌شد. سربینه که لباسم را پوشیدم، حرکات قیافه و افکارم دوباره عوض شد، مثل این که در محیط و دنیای جدیدی داخل شده بودم، مثل این که در همان دنیائی که از آن متنفر بودم دوباره به دنیا آمده بودم. در هر صورت زندگی درباره به دست آورده بودم، چون برایم معجز بود که در خزانهٔ حمام مثل یک تکهٔ نمک آب نشده بودم!

صورتک ظاهراً همان Persona یا نقاب است. در روانشناسی یونگ صورتک جنبهٔ اجتماعی فرد است جنبه‌یی که با آن با اجتماع و مردم روبرو می‌شود، صورتک زندگی بیرونی ماست.

با آن که در آغاز بخش دوّم می‌گوید: «هر کس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب‌شکری دارد» در این قسمت خودش را جوانی در حدود بیست سال معرفی می‌کند چون سخن از ده سال قبل است که بچه بود. چنان که قبلاً اشاره کردیم آغاز بخش دوّم در حقیقت ادامهٔ پایان بخش دوّم است وگرنه در طی کتاب راوی غالباً جوان بیمارگونهٔ نحیفی است.

یک قسمت مهم آنجاست که می‌گوید ران، ساق پا و میان‌تنم یک حالت شهوت‌انگیز ناامید داشت که شبیه این وصف را قبلاً در مورد لکاته آورده بود در اینجا دوجنسی بودن که یکی از تم‌های کتاب است مطرح است.

حمام رمز شستن همهٔ افکار و برگشت به پاکی نخستین است، رمز انتقال است. جالب است که می‌گوید همین که لباس پوشیدم دوباره به دنیای اول برگشتم. بدین‌ترتیب کندن لباس رمز بیرون کردن افکار کهن و خروج از جسم است. همین که شستشو تمام می‌شود و لباس می‌پوشد دوباره به جهان کثرت و توهم (مایا) بازمی‌گردد.

در شرح حالا مولانا نوشته‌اند که «دیگر از علایق او حمام بود، مخصوصاً وقتی از مردم ملول می‌شد به حمام می‌رفت و در خزینه

می‌نشست (مناقب، ص ۳۴۴) و گاهی هم با لباس در خزینه می‌پرید و حتّی گفته شده است که گاهی چند روز در حمام می‌ماند و شاید در آن فضای بخار آلودهٔ حمّام جهان مه‌آلود ازل و ابد را که آن همه در شعرش از آن سخن رانده است می‌دید»[۷].

زندگی من به نظرم همان‌قدر غیرطبیعی، نامعلوم و باورنکردنی می‌آمد که نقش روی قلمدانی که با [قلم] آن مشغول نوشتن هستم. گویا یک نفر نقاش مجنون، وسواسی روی جلد این قلمدان را کشیده. اغلب به این نقش که نگاه می‌کنم مثل این است که به نظرم آشنا می‌آید. شاید برای همین نقش است... شاید همین نقش مرا وادار به نوشتن می‌کند. یک درخت سرو کشیده شده که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان چنباتمه زده، عبا به خودش پیچیده و دور سرش شالمه بسته به حالت تعجب انگشت سبابهٔ دست چپش را به دهنش گذاشته. روبروی او دختری با لباس سیاه بلند و با حرکت غیرطبیعی، شاید یک بوگام‌داسی است، جلو او می‌رقصد، یک گل نیلوفر هم به دستش گرفته و میان آن‌ها یک جوی آب فاصله است.

پای بساط تریاک همهٔ افکار تاریکم را میان دود لطیف آسمانی پراکنده کردم. درین وقت جسمم فکر می‌کرد، جسمم خواب می‌دید، می‌لغزید و مثل این که از ثقل و کثافت هوا آزاد شده در دنیای مجهولی که پر از رنگ‌ها و تصویرهای مجهول بود پرواز می‌کرد. تریاک، روح نباتی، روح بطی‌الحرکت نباتی را در کالبد من دمیده بود. من در عالم نباتی سیر می‌کردم، نبات شده بودم. ولی همین‌طور که جلو منقل و سفرهٔ چرمی چرت می‌زدم و عبا روی کولم بود،نمی‌دانم چرا یاد پیرمرد خنزرپنزری افتادم. او هم همین‌طور، جلو بساطش توز می‌کرد و به همین حالت من می‌نشست. این فکر برایم تولید وحشت کرد. بلند شدم عبا را دور انداختم، رفتم جلو آینه. گونه‌هایم برافروخته و رنگ گوشت جلو دکان قصابی بود. ریشم نامرتب [بود] ولی یک حالت روحانی و

کشنده پیدا کرده بودم. چشم‌های بیمارم حالت خسته، رنجیده و بچگانه داشت. مثل این که همهٔ چیزهای ثقیل زمینی و مردمی در من آب شده بود. از صورت خودم خوشم آمد، یک جور کیف شهوتی از خودم می‌بردم. جلو آینه به خودم می‌گفتم: «درد تو آن‌قدر عمیق است که ته چشمت گیر کرده... و اگر گریه بکنی یا اشک از پشت چشمت درمی‌آید و یا اصلاً اشک درنمی‌آید!...»

بعد دوباره گفتم: «تو احمقی، چرا زودتر شر خودت را نمی‌کنی؟ منتظر چه هستی... هنوز چه توقعی داری؟ مگر بغلی شراب توی پستوی اطاقت نیست؟ یک جرعه بخور و برو که رفتی!... احمق... تو احمقی... من با هوا حرف می‌زنم!» افکاری که برایم می‌آمد به هم مربوط نبود. صدای خودم را در گلویم می‌شنیدم ولی معنی کلمات را نمی‌فهمیدم. در سرم این صداها با صداهای دیگر مخلوط می‌شد. مثل وقتی که تب داشتم، انگشت‌های دستم بزرگتر از معمول به نظرم می‌آمد، پلک‌های چشمم سنگینی می‌کرد، لب‌هایم کلفت شده بود. همین که برگشتم دیدم دایه‌ام توی چهارچوب در ایستاده. من قه‌قه خندیدم. صورت دایه‌ام بی‌حرکت بود. چشم‌های بی‌نورش به من خیره شد، ولی بدون تعجب یا خشم و یا افسردگی بود. عموماً حرکت احمقانه به خنده می‌اندازد، ولی خندهٔ من عمیق‌تر از آن بود. این احمقی بزرگ با آن همه چیزهای دیگر که در دنیا به آن پی نبرده‌اند و فهمش دشوار است ارتباط داشت. آن چه که در ته تاریکی شب‌ها گم شده است، یک حرکت مافوق بشر، مرگ بود. دایه‌ام منقل را برداشت و با گام‌های شمرده بیرون رفت. من عرق روی پیشانی خودم را پاک کردم. کف دست‌هایم لکه‌های سفید افتاده بود. تکیه به دیوار دادم. سر خودم را به جرز چسبانیدم، مثل این که حالم بهتر شد.

به کمک افیون در اعماق ناخودآگاه در آستانهٔ مرگ ایستاده است. آنیما به صورت دایه در چهارچوب خودآگاهی ایستاده است و راوی را نجات

می‌دهد زیرا هنوز کار راوی تمام نشده است.

بعد نمی‌دانم این ترانه را کجا شنیده بودم، با خودم زمزمه کردم:

بیا بریم تا می خوریم　　شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم کی خوریم؟

همیشه قبل از ظهور بحران، به دلم اثر می‌کرد و اضطراب مخصوصی در من تولید می‌شد. اضطراب و حالت غم‌انگیزی بود، مثل عقده‌یی که روی دلم جمع شده باشد، مثل هوای پیش از طوفان. آن وقت دنیای حقیقی از من دور می‌شد و در دنیای درخشانی زندگی می‌کردم که به مسافت سنجش‌ناپذیری با دنیای زمینی فاصله داشت.

در این وقت از خودم می‌ترسیدم، از همه کس می‌ترسیدم، گویا این حالت مربوط به ناخوشی بود. برای این بود که فکرم ضعیف شده بود. دم دریچهٔ اطاقم پیرمرد خنزرپنزری و قصاب را هم که دیدم ترسیدم. نمی‌دانم در حرکات و قیافهٔ آن‌ها چه چیز ترسناکی بود. دایه‌ام یک چیز ترسناک برایم گفت. قسم به پیر و پیغمبر می‌خورد که دیده است پیرمرد خنزرپنزری شب‌ها می‌آید در اطاق زنم. و از پشت در شنیده بود که این لکاته به او می‌گفته: «شال گردنتو واکن!». هیچ فکرش را نمی‌شود کرد. پریروز یا پس‌پریروز بود، وقتی که فریاد زدم و زنم آمده بود لای در اطاقم خودم دیدم، به چشم خودم دیدم که جای دندان‌های چرک، زرد و کرم‌خوردهٔ پیرمرد که از لایش ... بیرون می‌آمد روی لپ زنم بود. اصلاً چرا این مرد از وقتی که من زن گرفتم جلو خانهٔ ما پیدایش شد؟ آیا خاکسترنشین بود، خاکستر نشین این لکاته شده بود؟ یادم هست همان روز رفتم سر بساط پیرمرد، قیمت کوزه‌اش را پرسیدم. از میان شال‌گردن، دو دندان کرم‌خورده، از لای لب شکریش بیرون آمد خندید. یک خندهٔ زنندهٔ خشک کرد که مو به تن آدم راست می‌شد و

گفت: «آیا ندیده می‌خری؟ این کوزه قابلی نداره هان، جوون ببر خیرشو ببینی!» با لحن مخصوصی گفت: «قابلی نداره خیرشو ببینی!» من دست کردم جیبم دو درهم و چهار پشیز گذاشتم گوشهٔ سفره‌اش.

باز هم خندید، یک خندهٔ زننده کرد به طوری که مو به تن آدم راست می‌شد. من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم. با دست‌ها جلو صورتم را گرفتم و برگشتم.

از همهٔ بساط جلو او بوی زنگ‌زدهٔ چیزهای چرک وازده که زندگی آن‌ها را جواب داده بود استشمام می‌شد. شاید می‌خواست چیزهای وازدهٔ زندگی را به رخ مردم بکشد، به مردم نشان بدهد. آیا خودش پیر و وازده نبود؟ اشیاء بساطش همه مرده، کثیف و از کار افتاده بود. ولی چه زندگی سمج و چه شکل‌های پرمعنی داشت! این اشیاء مرده به قدری تأثیر خودشان را در من گذاشتند که آدم‌های زنده نمی‌توانستند در من آن‌قدر تأثیر بکنند.

ولی نه‌نه‌جون برایم خبرش را آورده بود، به همه گفته بود... با یک گدای کثیف! دایه‌ام گفت رختخواب زنم شپش گذاشته بوده و خودش هم به حمام رفته. سایهٔ او به دیوار عرق کرده حمام چه‌جور بوده است؟ لابد یک سایهٔ ... که به خودش امیدوار بوده. ولی روی‌هم‌رفته این دفعه از سلیقهٔ زنم بدم نیامد، چون پیرمرد خنزرپنزری یک آدم معمولی لوس و بی‌مزه مثل این مردهای پخمی که زن‌های ... احمق را جلب می‌کنند نبود. این دردها، این قشرهای بدبختی که به سر و روی پیرمرد پینه بسته بود و نکبتی که از اطراف او می‌بارید، شاید هم خودش نمی‌دانست، ولی او را مانند یک نیمچه ... نمایش می‌داد و با آن سفرهٔ کثیفی که جلو او بود نماینده و مظهر آفرینش بود.

از خودش و پیرمرد و قصاب می‌ترسد، زیرا هرسه یک نفرند.

این که دایه، پیرمرد خنزرپنزری را در اطاق لکاته دیده است تعجبی ندارد چون پیرمرد خنزرپنزری خود راوی است. خاکسترنشین بودن او،

بساط‌فروشی او همه و همه قسمت‌هایی از رمان است که به جای آن که در آخر رمان روی یک نظم زمانی مستقیم توضیح داده شود به صورت متفرق، با درهم شکستن زمان در مطاوی رمان آمده است، یعنی این وقایع مربوط به آخر رمان به بعد است که راوی می‌گوید من پیرمرد خنزرپنزری شده‌ام و وقتی وارد اطاق زنش می‌شود، لکاته به او می‌گوید شال‌گردنتو واکن. اما نویسنده از آن زمان به بعد وقایع پیرمرد را شرح نمی‌دهد زیرا زندگی او را به تفاریق در مطاوی کتاب آورده است. این چنین تکنیک درخشانی را در هیچ رمان دیگر سراغ ندارم.

کوزه رمز زن اثیری و لکاته و به‌طور کلی مرده است. وقتی که زن اثیری به خاک سپرده می‌شود معادل آن کوزه، پیدا می‌شود. امّا کوزه در اختیار پیرمرد قوزی (انسان نوعی، راوی در طی تاریخ) است. راوی به عنوان یک فرد اصرار دارد آن را از پیرمرد بگیرد امّا نمی‌تواند مگر این که خود در گذشت زمان پیرمرد قوزی شود. این که پیرمرد قوزی با لحن مخصوصی می‌گوید «قابلی نداره خیرشو ببینی» اشاره به همین معناست: این زن هم مال تو! بعد نویسنده جملهٔ «من از زور خجالت می‌خواستم به زمین فرو بروم» را می‌آورد به دو اعتبار: اول این که این جمله قبلاً در مواقعی تکرار شده است که راوی لکاته یا برادر زنش را در حضور پیرمرد قوزی یا مادرزن درحال اختضارش در آغوش گرفته بود و دوم این که او نمی‌تواند زن زنده‌یی را دوست داشته باشد، به دنبال زن مرده، زن درون خود است به دنبال کوزه است و این که با دست جلو صورتش را می‌گیرد برای این است که حقیقت را نبیند. در سطور بعدی وقتی لکاته را می‌رنجاند می‌گوید: «گویا من طرز حرف زدن با آدم‌های دنیا، با آدم‌های زنده را فرامرش کرده بودم».

در اِل‌الاّ هم قهرمان، زن مرده، زن درون خود را دوست دارد. جدّ اعلی به او می‌گوید: «آن نیای شما در تصویر و پدربزرگ‌های اعلای شما همه‌شان از عشق ورزیدن به انسان‌های حقیقی گوشت و پوست‌دار عاجز بودند. همه‌شان خودشان را وقف چیزی کردند که وجود نداشت، به این

امید که بدان وسیله غرورشان را حفظ کنند. توهم همان طوری. توهم از عشق ورزیدن به یک زن حقیقی ناتوانی و لذا به جای آن به زن مرده‌یی عشق می‌ورزی. تو می‌دانی که او وجود ندارد زیرا برای همیشه رفته است. مثل همهٔ اجدادت کسی جز خودت را دوست نداری»[۸].

در مواقع دیگر وقتی جلوی صورتش را می‌گیرد که آنیما با چشم‌های سرزنش‌کننده به او نگاه می‌کند، مواقعی که آنیما دارد او را ملامت می‌کند. راوی همواره در برابر آنیما (خود) محکوم است.

آری جای دوتا دندان زرد کرم‌خورده که از لایش ... بیرون می‌آمد روی صورت زنم دیده بودم. همین زن که مرا به خودش راه نمی‌داد، که مرا تحقیر می‌کرد ولی با وجود همهٔ این‌ها او را دوست داشتم، با وجود این که تاکنون نگذاشته بود یک‌بار روی ... را ببوسم!

آفتاب زردی بود، صدای سوزناک نقاره بلند شد. صدای عجز و لابه‌یی که همهٔ ... و ترس از تاریکی را بیدار می‌کرد.

نقاره اشاره به نقارهٔ حرم عبدالعظیم دارد. در بقاع متبرکه زایران برای برآورده شدن حاجات خود از نقارچی می‌خواهند که نقاره بزند و از این‌رو سخن از «خرافات موروثی» می‌کند.

هم‌چنین به کوهی در ری، کوه نقاره‌خانه یا کوه طبرک می‌گفتند (دو کیلومتری جنوب‌غربی بی‌بی‌شهربانو). در این مکان گورهای قدیمی و آثار باستانی به دست آمده است. به این آثار، آثار نقاره‌خانه می‌گویند.

حالِ بحران، حالی که قبلاً به دلم اثر کرده بود و منتظرش بودم آمد. حرارت سوزانی سرتاپایم را گرفته بود، داشتم خفه می‌شدم. رفتم در رختخواب افتادم و چشم‌هایم را بستم. از شدت تب مثل این بود که همه چیزها بزرگ شده و حاشیه پیدا کرده بود. سقف عوض این که پائین بیاید بالا رفته بود. لباس‌هایم تنم را فشار می‌داد. بی‌جهت بلند

شدم در رختخوابم نشستم. با خودم زمزمه می‌کردم:

«بیش از این ممکن نیست... تحمل‌ناپذیر است...»

ناگهان ساکت شدم. بعد با خودم شمرده و بلند با لحن تمسخرآمیز می‌گفتم: «بیش ازین...»بعد اضافه می‌کردم: «من احمقم!» من به معنی لغاتی که ادا می‌کردم متوجه نبودم، فقط از ارتعاش صدای خودم در هوا تفریح می‌کردم. شاید برای رفع تنهائی با سایه خودم حرف می‌زدم. در این وقت یک چیز باورنکردنی دیدم: در باز شد و آن لکاته آمد. معلوم می‌شود گاهی به فکر من می‌افتاد. باز هم جای شکرش باقی است. او هم می‌دانست که من زنده هستم و زجر می‌کشم و آهسته خواهم مرد. جای شکرش باقی بود. فقط می‌خواستم بدانم آیا می‌دانست که برای خاطر او بود که من می‌مردم. اگر می‌دانست، آن وقت آسوده و خوشبخت می‌مردم. آن وقت من خوشبخت‌ترین مردمان روی زمین بودم. این لکاته که وارد اطاقم شد افکار بدم فرار کرد. نمی‌دانم چه اشعه‌یی از وجودش، از حرکاتش تراوش می‌کرد که به من تسکین داد. این دفعه حالش بهتر بود، فربه و جاافتاده شده بود. ارخلق سنبوسهٔ طوسی پوشیده بود. زیر ابرویش را برداشته بود. خال گذاشته بود، وسمه کشیده بود، سرخاب و سفیدآب و سورمه استعمال کرده بود. مختصر، با هفت قلم آرایش وارد اطاق من شد. مثل این بود که از زندگی خودش راضی است و بی‌اختیار انگشت سبابهٔ دست چپش را به دهنش گذاشت. آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثیری بود که لباس سیاه چین‌خورده می‌پوشید و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می‌کردیم؟ همان دختری که حالت آزاد بچگانه و موقت داشت و مچ پاهای ... از زیر دامن لباسش پیدا بود؟

تا حالا که به او نگاه می‌کردم درست ملتفت نمی‌شدم، در این وقت مثل این که پرده‌یی از جلو چشمم افتاد. نمی‌دانم چرا یاد گوسفندهای دم دکان قصابی افتادم. او برایم حکم یک تکه گوشت لخم را پیدا کرده بود و خاصیت دلربائی سابق را به کلی از دست داده بود. یک زن

جاافتادهٔ سنگین و رنگین شده بود که به فکر زندگی بود. یک زن تمام‌عیار! زن من! من با ترس و وحشت دیدم که زنم بزرگ و عقل رس شده بود، در صورتی که خودم به حال بچگی مانده بودم. راستش از صورت او، از چشم‌هایش خجالت می‌کشیدم. زنی که به همه کس تن درمی‌داد الاّ به من و من فقط خودم را به یادبود موهوم بچگی او تسلیت می‌دادم؛ آن وقتی که یک صورت سادهٔ بچگانه، یک حالت محوگذرنده داشت و هنوز جای دندان پیرمرد خنزرپنزری سرگذر روی صورتش دیده نمی‌شد. نه این همان کس نبود.

او به طعنه پرسید که: «حالت چطوره؟» من جوابش دادم: «آیا تو آزاد نیستی، آیا هر چی دلت می‌خواد نمی‌کنی، به سلامتی من چه کار داری؟»

او در را به هم زد و رفت. اصلاً برنگشت به من نگاه بکند. گویا من طرز حرف زدن با آدم‌های دنیا، با آدم‌های زنده را فراموش کرده بودم. او، همان زنی که گمان می‌کردم عاری از هرگونه احساسات است از این حرکت من رنجید!

چندین‌بار خواستم بلند بشوم بروم روی دست و پایش بیفتم، گریه بکنم، پوزش بخواهم؛ آری گریه بکنم، چون گمان می‌کردم اگر می‌توانستم گریه بکنم راحت می‌شدم. چند دقیقه، چند ساعت، یا چند قرن گذشت نمی‌دانم. مثل دیوانه‌ها شده بودم و از درد خودم کیف می‌کردم، یک کیف ورای بشری، کیفی که فقط من می‌توانستم بکنم و... هم اگر وجود داشتند نمی‌توانستند تا این اندازه کیف بکنند... در آن وقت به برتری خودم پی بردم. برتری خودم را به رجاله‌ها، به طبیعت، ... حس کردم؛ ... که زائیدهٔ شهوت بشر هستند. یک ... شده بودم، از ... هم بزرگتر بودم، چون یک جریان جاودانی و لایتناهی در خودم حس می‌کردم...

ولی او دوباره برگشت. آن‌قدرها هم که تصور می‌کردم سنگدل نبود، بلند شدم دامنش را بوسیدم و در حالت گریه و سرفه به پایش افتادم.

صورتم را به ساق پای او می‌مالیدم و چندبار به اسم اصیلش او را صدا زدم. مثل این بود که اسم اصیلش صدا و زنگ مخصوصی داشت. امّا توی قلبم، در ته قلبم می‌گفتم: «لکاته... لکاته!» ماهیچه‌های پایش را که طعم کونهٔ خیار می‌داد، تلخ ملایم و گس بود بغل زدم. آن‌قدر گریه کردم، گریه کردم، نمی‌دانم چه‌قدر وقت گذشت. همین که به خودم آمدم، دیدم او رفته است. شاید یک لحظه نکشید که همهٔ کیف‌ها و نوازش‌ها و دردهای بشر را در خودم حس کردم. و به همان حالت مثل وقتی که پای بساط تریاک می‌نشستم، مثل پیرمرد خنزرپنزری که جلو بساط خودش می‌نشیند، جلو پیه‌سوزی که دود می‌زد مانده بودم. از سر جایم تکان نمی‌خوردم، همین‌طور به دودهٔ پیه‌سوز خیره نگاه می‌کردم. دوده‌ها مثل برف سیاه روی دست و صورتم می‌نشست. وقتی که دایه‌ام یک کاسه آش جو و ترپلو جوجه برایم آورد، از زور ترس و وحشت فریاد زد، عقب رفت و سینی شام از دستش افتاد. من خوشم آمد که اقلاً باعث ترس او شدم. بعد بلند شدم سر فتیله را با گلگیر زدم و رفتم جلو آینه. دوده‌ها را به صورت خودم می‌مالیدم. چه قیافهٔ ترسناکی! با انگشت، پای چشمم را می‌کشیدم ول می‌کردم، دهنم را می‌درانیدم، توی لپ خودم باد می‌کردم، زیر ریش خودم را بالا می‌گرفتم و از دو طرف تاب می‌دادم، ادا درمی‌آوردم. صورت من استعداد برای چه قیافه‌های مضحک و ترسناکی را داشت. گویا همهٔ شکل‌ها، همهٔ ریخت‌های مضحک، ترسناک و باورنکردنی که در نهاد من پنهان بود به این وسیله همهٔ آن‌ها را آشکار می‌دیدم. این حالات را در خودم می‌شناختم و حس می‌کردم و در عین حال به نظرم مضحک می‌آمدند. همهٔ این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک جنایتکار و خنده‌آور که به یک اشارهٔ سرانگشت عوض می‌شدند: شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همهٔ این‌ها را در خودم دیدم. گوئی انعکاس آن‌ها در من بوده. همهٔ این قیافه‌ها در من بود ولی هیچکدام از آن‌ها مال من نبود. آیا خمیره و حالت صورت من در اثر یک تحریک

مجهول، در اثر وسواس‌ها، جماع‌ها و ناامیدی‌های موروثی درست نشده بود؟ و من که نگاهبان این بار موروثی بودم، به وسیلهٔ یک حس جنون‌آمیز و خنده‌آور، بلااراده فکرم متوجه نبود که این حالات را در قیافه‌ام نگه دارد؟ شاید فقط در موقع مرگ قیافه‌ام از قید این وسواس آزاد می‌شد و حالت طبیعی که باید داشته باشد به خودش می‌گرفت.

ولی آیا در حالت آخری هم حالاتی که دائماً ارادهٔ تمسخرآمیز من روی صورتم حک کرده بود، علامت خودش را سخت‌تر و عمیق‌تر باقی نمی‌گذاشت؟ به هر حال نفهمیدم که چه کارهائی از دست من ساخته بود. به قابلیت‌های خودم پی بردم. یک‌مرتبه زدم زیر خنده،چه خندهٔ [ز] خراشیدهٔ زننده و ترسناکی بود، به طوری‌که موهای تنم راست شد، چون صدای خودم را نمی‌شناختم. مثل یک صدای خارجی ـ یک خنده‌یی که اغلب بیخ گلویم پیچیده بود، بیخ گوشم شنیده بودم ـ در گوشم صدا کرد.

همین وقت به سرفه افتادم و یک تکه خلط خونین، یک تکه از جگرم روی آینه افتاد. با سرانگشتم آن را روی آینه کشیدم. همین که برگشتم دیدم نه‌نه‌جون با رنگ پریدهٔ مهتابی، موهای ژولیده و چشم‌های بی‌فروغ وحشت‌زده، یک کاسه آش جو از همان آشی که برایم آورده بود، روی دستش بود و به من مات نگاه می‌کرد. من دست‌ها را جلو صورتم گرفتم و رفتم پشت پردهٔ پستو و خودم را پنهان کردم.

«شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همهٔ این‌ها را در خودم دیدم»: صراحتاً به وحدت قهرمانان داستان اشاره می‌کند، به سایه‌های خود.

کم‌کم تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری می‌شود از این‌رو خندهٔ او زننده و ترسناک است و سرفه می‌کند. آنیما هم با او پیر شده است. نه‌نه‌جون رنگ‌پریده و چشم‌های بی‌فروغ دارد. آنیما مدام به دو صورت زن جوان و دایه در این کتاب حضور دارد و اکنون از هر دو جنبه تغییر یافته است. در

چند صفحهٔ پیش گفت که لکاته خال گذاشته بود فربه و جاافتاده شده بود و دیگر آن حالت آزاد بچگانه و موقت را نداشت.

دستش را جلو صورتش می‌گیرد و به پستو می‌رود تا هم خود ناظر مرگ آنیما نباشد و هم آنیما مرگ او را نبیند.

وقتی که خواستم بخوابم، دور سرم را یک حلقهٔ آتشین فشار می‌داد. بوی تند شهوت‌انگیز روغن صندل که در پیه‌سوز ریخته بودم در دماغم پیچیده بود. بوی ماهیچه‌های پای... را می‌داد و طعم کونهٔ خیار با تلخی ملایمی در دهنم بود. دستم را روی تنم می‌مالیدم و در فکرم اعضای بدنم را: ران، ساق پا، بازو و همهٔ آن‌ها را با اعضای تن... مقایسه می‌کردم... این‌ها دوباره جلوم مجسم شد. از تجسم خیلی قوی‌تر بود، چون صورت یک احتیاج را داشت. حس کردم که می‌خواستم ... او نزدیک من باشد. یک حرکت، یک تصمیم برای دفع این وسوسهٔ ...کافی بود. ولی این حلقهٔ آتشین دور سرم به قدری تنگ و سوزان شد که به کلی در یک دریای مبهم و مخلوط با هیکل‌های ترسناک غوطه‌ور شدم.

هوا هنوز تاریک بود. از صدای یک دسته گزمهٔ مست بیدار شدم که از توی کوچه می‌گذشتند. نحش‌های هرزه به هم می‌دادند و دسته‌جمعی می‌خواندند:

بیا بریم تا می خوریم　　شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم کی خوریم؟

یادم افتاد، نه، یک مرتبه به من الهام شد که یک بغلی شراب در پستوی اطاقم دارم. شرابی که زهر دندان‌ناگ در آن حل شده بود و با یک جرعه آن همه کابوس‌های زندگی نیست و نابود می‌شد.... ولی آن لکاته؟ این کلمه مرا بیشتر .... حریص می‌کرد، بیشتر او را سرزنده و

پرحرارت به من جلوه می‌داد.

چه بهتر از این می‌توانستم تصور بکنم، یک پیاله از آن شراب به او می‌دادم و یک پیاله هم خودم سر می‌کشیدم. آن وقت در میان یک تشنج با هم می‌مردیم! عشق چیست؟ برای همهٔ رجاله‌ها یک هرزگی، یک ولنگاری موقتی است. عشق رجاله‌ها را باید در تصنیف‌های هرزه و نحشا و اصطلاحات رکیک که در عالم مستی و هوشیاری تکرار می‌کنند پیدا کرد. مثل: دست خر تو لجن زدن و خاک توسری کردن. ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگری بود. راست است که من او را از قدیم می‌شناختم: چشم‌های مورب عجیب، دهن تنگ نیمه‌باز، صدای خفه و آرام. همهٔ این‌ها برای من پر از یادگارهای دور و دردناک بود و من در همهٔ این‌ها آن چه را که از آن محروم مانده بودم و از من گرفته بودند جست‌وجو می‌کردم.

آیا برای همیشه مرا محروم کرده بودند؟ برای همین بود که حس ترسناک‌تری در من پیدا شده بود. لذت دیگری که برای جبران عشق ناامید خودم احساس می‌کردم، برایم یک نوع وسواس شده بود. نمی‌دانم چرا یاد قصاب روبروی دریچهٔ اطاقم‌افتاده بودم‌که‌آستینش را بالا می‌زد، بسم‌الله می‌گفت و گوشت‌ها را می‌برید. حالت و وضع او همیشه جلو چشمم بود. بالاخره من هم تصمیم گرفتم، یک تصمیم ترسناک. از توی رختخوابم بلند شدم، آستینم را بالا زدم وگزلیک دسته استخوانی را که زیر متکایم گذاشته بودم برداشتم. قوز کردم و یک عبای زرد هم روی دوشم انداختم. بعد سر و رویم را با شال‌گردن پیچیدم. حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیهٔ قصاب و پیرمرد خنزرپنزری در من پیدا شده بود.

از اینجا به بعد او پیرمرد خنزرپنزری است که به اطاق زنش می‌رود و می‌فهمد که «هرچه به او نسبت می‌دادند افترا و بهتان محض بوده» (صفحه بعد) و دایه همین صحنه‌ها را دیده بود. در نتیجه ماجراهای پیرمرد

خنزرپنزری همه ماجراهای خود راوی است. علاوه بر این او تصریح می‌کند که روحیهٔ قصاب را هم دارد، چنان که در مقدمه اشاره شد، همهٔ قهرمانان یک نفرند.

بعد پاورچین پاورچین به طرف اطاق زنم رفتم. اطاقش تاریک بود. در را آهسته باز کردم. مثل این بود که خواب می‌دید، بلند بلند با خودش می‌گفت: «شال گردنتو واکن!» رفتم دم رختخواب، سرم را جلو نفس گرم و ملایم او گرفتم. چه حرارت گوارا و زنده‌کننده‌یی داشت! به نظرم آمد اگر این حرارت را مدتی تنفس می‌کردم دوباره زنده می‌شدم. اوه، چه‌قدر وقت بود که من گمان می‌کردم نفس همه باید مثل نفس خودم داغ و سوزان باشد. دقت کردم ببینم آیا در اطاق او مرد دیگری هم هست. یعنی از فاسق‌های او کسی آنجا بود یا نه. ولی او تنها بود. فهمیدم هرچه به او نسبت می‌دادند افترا و بهتان محض بوده. از کجا هنوز او دختر باکره نبود؟ از تمام خیالات موهوم خودم نسبت به او شرمنده شدم. این احساس دقیقه‌یی بیش طول نکشید، چون در همین وقت از بیرون در صدای عطسه آمد و یک خندهٔ خفه، مسخره‌آمیز که مو را به تن آدم راست می‌کرد شنیدم. این صدا تمام رگ‌های تنم را کشید. اگر این عطسه و خنده را نشنیده بودم، اگر صبر نیامده بود، همان طوری که تصمیم گرفته بودم همهٔ گوشت تن او را تکه تکه می‌کردم، می‌دادم به قصاب جلو خانه‌مان تا به مردم بفروشد. خودم یک تکه از گوشت ... را به عنوان نذری می‌دادم به پیرمرد ... و فردایش می‌رفتم به او می‌گفتم «می‌دونی اون گوشتی که دیروز خوردی مال کی بود؟»

اگر او نمی‌خندید، این کار را می‌بایستی شب انجام می‌دادم که چشمم در چشم لکاته نمی‌افتاد. چون از حالت چشم‌های او خجالت می‌کشیدم. به من سرزنش می‌داد. بالاخره از کنار رختخوابش یک تکه پارچه که جلو پایم را گرفته بود برداشتم و هراسان بیرون دویدم. گزلیک را روی بام سوت کردم، چون همهٔ افکار جنایت‌آمیز را این

گزلیک برایم تولید کرده بود. این گزلیک را که شبیه گزلیک مرد قصاب بود از خودم دور کردم.

در اطاقم که برگشتم جلو پیه‌سوز دیدم که پیرهن او را برداشته‌ام. پیرهن چرکی که روی گوشت تن او بوده، پیرهن ابریشمی نرم کار هند که بوی تن او، بوی عطر موگرا می‌داد و از حرارت تنش، از هستی او درین پیرهن مانده بود. آن را بوئیدم، میان پاهایم گذاشتم و خوابیدم. هیچ شبی به این راحتی نخوابیده بودم. صبح زود از صدای داد و بیداد زنم بیدار شدم که سر گم شدن پیرهن دعوا راه انداخته بود و تکرار می‌کرد: «یه پیرهن نو و نالون!» در صورتی که سرآستینش پاره بود. ولی اگر خون راه می‌افتاد من حاضر نبودم که پیرهن را رد کنم. آیا من حق یک پیرهن کهنهٔ زنم را نداشتم؟

... مدتی تنفس می‌کردم دوباره زنده می‌شدم: از وقتی که درحال تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری است خودش را مرده می‌داند، جریان تبدیل روح از جوان بیست ساله به پیرمرد خنزرپنزری همان مرحله تحول روح یا شب تاریک روح یا نیگردو در مصطلحات کیمیاگری است که قبلاً شرح دادم.

از کجا هنوز او دختر باکره نبود؟: زیرا آبستنی لکاته امر مسلمی نبود.

صدای عطسه و خندهٔ مسخره‌آمیز، مربوط به آن پیرمرد خنزرپنزری است که مظهر انسان نوعی است و نویسنده از او به نیمچه خدا یاد کرده است. راوی دیگر با او یک قدم بیشتر فاصله ندارد و چند صفحه بعد کاملاً تبدیل به او می‌شود.

لکاته درحال تبدیل شدن به زن اثیری (جنبهٔ مثبت آنیما) است. چشم‌هایش سرزنش‌کننده است و راوی از او خجالت می‌کشد. راوی را در ظلمت به اطاق خود پذیرفته است. از این‌رو صدای عطسه می‌آید تا راوی در کشتن او درنگ کند.

لکاته که در حال تبدیل شدن به زن اثیری بخش اول کتاب است آرام و

بی‌حرکت در تاریکی مثل مرده خوابیده است و بوی عطر موگرا می‌دهد که همان عطر بوگام‌داسی مادر راوی بوده است (← ص ۵۹).

راوی پیرهن کهنهٔ او را می‌برد زیرا لکاته باید تجسدی نو بیابد. تبدیل پیرهن چنان که قبلاً اشاره کردم رمز تغییر افکار و زندگی است.

نه‌نه‌جون که شیر ماچه الاغ و عسل و نان تافتون برایم آورد، یک گزلیک دسته استخوانی هم پای چاشت من در سینی گذاشته بود و گفت آن را در بساط پیرمرد خنزرپنزری دیده و خریده است. بعد ابرویش را بالا کشید و گفت: «گاس برا دم دس به درد بخوره!» من گزلیک را برداشتم نگاه کردم، همان گزلیک خودم بود. بعد نه‌نه‌جون به حال شاکی و رنجیده گفت: «آره دخترم (یعنی آن لکاته) صبح سحری میگه پیرهن منو دیشب تو دزدیدی! من که نمی‌خوام مشغول ذمه شما باشم، امّا دیروز زنت لک دیده بود... ما می‌دونسیم که بچه... خودش می‌گفت تو حموم آبسن شده، شب رفتم کمرشو مشت و مال بدم، دیدم رو بازوش گُل‌گُل کبود بود، به من نشون داد گفت: بیوقتی رفتم تو زیرزمین از ما بهترون وشگونم گرفتن!». دوباره گفت: «هیچ می‌دونسی خیلی وقته زنت آبستن بود؟» من خندیدم گفتم: «لابد شکل بچه، شکل پیرمرد ناریبه. لابد به روی اون جنبیده!» بعد نه‌نه‌جون به حالت متغییر از در خارج شد، مثل این که منتظر این جواب نبود. من فوراً بلند شدم، گزلیک دسته استخوانی را با دست لرزان بردم در پستوی اطاقم توی مجری گذاشتم و در آن را بستم.

چنان که گفتیم لکاته نیز در حال تبدیل شدن به زن اثیری است (همان‌طور که راوی در حال تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری است که در صحنهٔ اول کتاب با هم بودند: پیرمرد و دختر جوان و سرو و رود و گل نیلوفر) از این‌رو پیرهنش را گم می‌کند و بچه‌اش را از دست می‌دهد (لک می‌بیند).

هدایت در نیرنگستان (ص ۳۲) دربارهٔ اصطلاح رو به کسی جنبیدن

می‌نویسد:

«هرگاه زن آبستن به کسی نگاه بکند و در همان لحظه بچه در زهدانش تکان بخورد (رو به آن کس بجنبد) بچه به شکل آن شخص خواهد شد».

نه، هرگز ممکن نبود که بچه به روی من جنبیده باشد. حتماً به روی پیرمرد خنزرپنزری جنبیده بود!

بعدازظهر، در اطاقم باز شد برادر کوچکش، برادر کوچک آن لکاته درحالی که ناخونش را می‌جوید وارد شد. هرکس که آن‌ها را می‌دید فوراً می‌فهمید که خواهر برادرند. آن‌قدر هم شباهت! دهن کوچک تنگ، ...، پلک‌های خمیده خمار، چشم‌های مورب و متعجب، گونه‌های برجسته، موهای خرمائی بی‌ترتیب و صورت گندمگون داشت. درست شبیه آن لکاته بود و یک تکه از روح شیطانی او را داشت. از این صورت‌های ترکمنی بدون احساسات، بی‌روح که به فراخور زد و خورد با زندگی درست شده، قیافه‌یی که هر کاری را برای ادامه به زندگی جایز می‌دانست. مثل این که طبیعت قبلاً پیش‌بینی کرده بود، مثل این که اجداد آن‌ها زیاد زیر آفتاب و باران زندگی کرده بودند و با طبیعت جنگیده بودند و نه‌تنها شکل و شمایل خودشان را با تغییراتی به آن‌ها داده بودند، بلکه از استقامت، از شهوت و حرص و گرسنگی خودشان به آن‌ها بخشیده بودند. طعم دهنش را می‌دانستم، مثل طعم کونهٔ خیار تلخ ملایم بود.

وارد اطاق که شد با چشم‌های متعجب ترکمنیش به من نگاه کرد و گفت: «شاجون می‌گه حکیم‌باشی گفته تو می‌میری از شرت خلاص می‌شیم. مگه آدم چطو می‌میره؟»

من گفتم: «بهش بگو خیلی وقته که من مرده‌ام»

«ـ شاجون گفت: اگه بچه‌ام نیفتاده بود همیهٔ خونه مال ما می‌شد»

من بی‌اختیار زدم زیر خنده، یک خندهٔ خشک زننده بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد، به طوری که صدای خودم را نمی‌شناختم، بچه

هراسان از اطاق بیرون دوید.

در این وقت می‌فهمیدم که چرا مرد قصاب از روی کیف گزلیک دسته استخوانی را روی ران گوسفندها پاک می‌کرد. کیف بریدن گوشت لخم که از توی آن خون مرده، خون لخته شده، مثل لجن جمع شده بود و از خرخره گوسفندها قطره‌قطره خونابه به زمین می‌چکید. سگ زرد جلو قصابی و کلّهٔ بریدهٔ گاوی که روی زمین دکان افتاده بود و با چشم‌های تارش رک نگاه می‌کرد و هم‌چنین سر همهٔ گوسفندها، با چشم‌هائی که غبار مرگ رویش نشسته بود، آن‌ها هم دیده بودند، آن‌ها هم می‌دانستند!

حالا می‌فهمم که نیمچه خدا شده بودم، ماورای همه احتیاجات پست و کوچک مردم بودم. جریان ابدیت و جاودانی را در خودم حس می‌کردم. ابدیت چیست؟ برای من ابدیت عبارت از این بود که کنار نهر سورن با آن لکاته سرمامک بازی بکنم و فقط یک لحظه چشم‌هایم را ببندم و سرم را در دامن او پنهان بکنم.

یک‌بار به نظرم رسید که با خودم حرف می‌زدم، آن هم به طور غریبی، خواستم با خودم حرف بزنم ولی لب‌هایم به قدری سنگین شده بود که حاضر برای کمترین حرکت نبود. امّا بی‌آن‌که لب‌هایم تکان بخورد و یا صدای خودم را بشنوم حس کردم که با خودم حرف می‌زدم.

در این اطاق که مثل قبر هر لحظه تنگ‌تر و تاریک‌تر می‌شد، شب با سایه‌های وحشتناکش مرا احاطه کرده بود. جلو پیه‌سوزی که دود می‌زد با پوستین و عبائی که به خودم پیچیده بودم و شال گردنی که بسته بودم به حالت کپ زده، سایه‌ام به دیوار افتاده بود.

سایهٔ من خیلی پررنگ‌تر و دقیق‌تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود. گویا پیرمرد خنزرپنزری، مرد قصاب، نه‌نجون و زن لکاته‌ام همه سایه‌های من بوده‌اند، سایه‌هائی که من میان آن‌ها محبوس بوده‌ام.

در این وقت شبیه یک جغد شده بودم، ولی ناله‌های من در گلویم

گیر کرده بود و به شکل لکه‌های خون آن‌ها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند. حتماً او خوب می‌فهمید، فقط او می‌توانست بفهمد. از گوشهٔ چشمم که به سایهٔ خودم نگاه می‌کرد می‌ترسیدم.

نیمچه خدا استعاره از انسان نوعی، خلیفةُ الله، پیرمرد خنزرپنزری است.

انسان نوعی در سرنوشت کلی خود، سرنوشت جزئیِ پیرمرد خنزرپنزری (راوی)، مرد قصاب، نه‌نه‌جون و زن لکاته را جمع دارد.

خودش و سایه‌اش تبدیل به جغد شده‌اند و این علت اسم‌گذاری کتاب است، وجه‌شبه نشستن بر خرابه‌هاست، عصرهای گذشته و باغ‌ها و قصور نابودشده، چنان که راوی هم در آرزوی نهر سورن، نهر خشک‌شده ری قدیم بود. امّا تراژدی در اینجا پایان نمی‌پذیرد، چشم‌های درخشان و درشت جغد معروف است، امّا این جغد کتاب حتی آن چشم‌ها را هم ندارد.

یک شب تاریک و ساکت، مثل شبی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود؛ با هیکل‌های ترسناکی که از در و دیوار، از پشت پرده به من دهن‌کجی می‌کردند. گاهی اطاقم به قدری تنگ می‌شد مثل این که در تابوت خوابیده بودم. شقیقه‌هایم می‌سوخت، اعضایم برای کمترین حرکت حاضر نبودند. یک وزن روی سینهٔ مرا فشار می‌داد، مثل وزن لش‌هائی که روی گردهٔ یابوهای سیاه لاغر می‌اندازند و به قصاب‌ها تحویل می‌دهند.

مرگ آهسته آواز خودش را زمزمه می‌کرد؛ مثل یک نفر لال که هر کلمه را مجبور است تکرار بکند و همین که یک فرد شعر را به آخر می‌رساند دوباره از سر نو شروع می‌کند. آوازش مثل ارتعاش نالهٔ اره در گوشت تن رخنه می‌کرد، فریاد می‌کشید و ناگهان خفه می‌شد.

اشاره به شب تاریک روح The Dark night of the Soul یا Nigredo در مصطلحات کیمیاگری است که در آن روح در مرحله تغییر و تحول قرار گرفته است، چنان که در کیمیاگری جسم کثیف اسود در معرض تغییر به جسم لطیف ابیض قرار می‌گیرد (Albede).

سخن از مرگ و همچنین تولد دوباره است، معادل فعل و انفعالات شیمیائی در کیمیاگری که جسم مدام از مرحله‌یی به مرحله دیگر می‌رسد و مثل تاریخ سرنوشت بشری که تکرار ممات‌ها و حیات‌های پی‌درپی است، گردونهٔ ساسارا.

هنوز چشم‌هایم به هم نرفته بود که یک دسته گزمهٔ مست از پشت اطاقم رد می‌شدند فحش‌های هرزه به هم می‌دادند و دسته‌جمعی می‌خواندند:

بیا بریم تا می خوریم　　شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم کی خوریم؟

با خودم گفتم: «در صورتی که آخرش به دست داروغه خواهم افتاد!» ناگهان یک قوهٔ مافوق بشری در خودم حس کردم: پیشانیم خنک شد، بلند شدم عبای زردی که داشتم روی دوشم انداختم، شال‌گردنم را دوسه‌بار دور سرم پیچیدم، قوز کردم، رفتم گزلیک دسته استخوانی را که در مجری قایم کرده بودم درآوردم و پاورچین پاورچین به طرف اطاق لکاته رفتم. دم در که رسیدم دیدم اطاق او در تاریکی غلیظی غرق شده بود. به دقت گوش دادم، صدایش را شنیدم که می‌گفت:

«آمدی؟ شال‌گردنتو واکن!» صدایش یک زنگ گوارا داشت، مثل صدای بچگیش شده بود. مثل زمزمه‌یی که بدون مسؤولیت در خواب می‌کنند. من این صدا را سابق در خواب عمیقی شنیده بودم. آیا خواب می‌دید؟ صدای او خفه و کلفت، مثل صدای دختربچه‌یی شده بود که

کنار نهر سورن با من سرمامک بازی می‌کرد. من کمی ایست کردم، دوباره شنیدم که گفت: «بیا تو شال‌گردنتو واکن!»

اطاق وجود است که در تاریکی غلیظی فرو رفته است. این بار دوم است که لکاته ـ زن اثیری می‌گوید شال‌گردنتو واکن زیرا چنان که گفتیم ساختار کتاب بر عدد دو است چه در کلیات و چه در جزئیات، از این‌رو این جمله در این قسمت هم دوبار تکرار می‌شود.

لکاته در حال تبدیل شدن به زن اثیری است؛ صدایش مثل صدای بچگیش شده است، جریان تبدیل با رمز تاریکی غلیظ بازگفته شده است زیرا جسم کثیف اسود باید تبدیل به جسم شفاف الماسی یا اختری شود.

زن اثیری درکی وسیع‌تر از حد متعارف دارد، پیش از این که راوی خود بداند تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری شده است و پیش از این که اصلاً وارد اطاق بشود به او می‌گوید شال‌گردنتو واکن. روح قبلاً نیز با این جنبه از راوی سروکار داشت منتهی راوی خود از این جنبهٔ خود (سایه) خبر نداشت.

من آهسته در تاریکی وارد اطاق شدم، عبا و شال‌گردنم را برداشتم. ... ولی نمی‌دانم چرا همین‌طور که گزلیک دسته استخوانی در دستم بود در رختخواب او رفتم. حرارت ..... مثل این بود که جان تازه‌یی به کالبد من دمید. بعد... به یاد همان دخترک رنگ‌پریدهٔ لاغری که چشم‌های درشت بی‌گناه ترکمنی داشت و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می‌کردیم... نه، مثل یک جانور درنده و گرسنه به او حمله کردم و در ته دلم از او اکراه داشتم. به نظرم می‌آمد که حس عشق و کینه با هم توأم بود... مانند مارناگ که دور شکار خودش می‌پیچد از هم باز شد و مرا... محبوس کرد. عطر... مست‌کننده بود. ... دور گردنم

پیچید... در این لحظه آرزو می‌کردم که زندگیم قطع بشود. چون در این دقیقه همهٔ کینه و بغضی که نسبت به او داشتم از بین رفت. و سعی کردم که جلو گریهٔ خودم را بگیرم. بی‌آن که ملتفت شده باشم مثل مهرگیاه... دست‌هایش پشت گردنم... تمام ذرات ..... این حرارت را می‌نوشیدند. حس می‌کردم که مرا مثل طعمه در درون خودش می‌کشید، احساس ترس و کیف به هم آمیخته شده بود. دهنش طعم کونهٔ خیار می‌داد و گس‌مزه بود. ... عرق می‌ریختم و از خود بی‌خود شده بودم.

چون تنم، تمام ذرات وجودم بودند که به من فرمانروائی می‌کردند، فتح و فیروزی خود را به آواز بلند می‌خواندند. من محکوم و بیچاره در این دریای بی‌پایان در مقابل هوی و هوس امواج سر تسلیم فرود آورده بودم. موهای او که بوی عطر موگرا می‌داد به صورتم... بود و فریاد اضطراب و شادی از ته وجودمان بیرون می‌آمد. ناگهان حس کردم که او لب مرا به سختی گزید، به طوری که از میان دریده شد. آیا انگشت خودش را هم همین‌طور می‌جوید یا این که فهمید من پیرمرد لب شکری نیستم؟ خواستم خودم را نجات بدهم، ولی کمترین حرکت برایم غیرممکن بود. هرچه کوشش کردم بیهوده بود. ... ما را به هم لحیم کرده بودند.

گمان کردم دیوانه شده است. در میان کشمکش، دستم را بی‌اختیار تکان دادم و حس کردم گزلیکی که در دستم بود به یک جای تن او فرو رفت. مایع گرمی روی صورتم ریخت. او فریاد کشید و مرا رها کرد. مایع گرمی که در مشت من پر شده بود همین‌طور نگه داشتم و گزلیک را دور انداختم. دستم آزاد شد، به تن او مالیدم، کاملاً سرد شده بود. او مرده بود. درین بین به سرفه افتادم. ولی این سرفه نبود، صدای خندهٔ خشک و زننده‌یی بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد. من هراسان عبایم را کولم انداختم و به اطاق خودم رفتم. جلو نور پیه‌سوز مشتم را باز کردم، دیدم چشم او میان دستم بود و تمام تنم غرق خون شده بود.

مکرراً مادرش را به مارناگ تشبیه کرده بود و اینک لکاته که دوباره تبدیل به زن اثیری و بوگام‌داسی شده است مارناگ است و به همین علت لب زاوی را به سختی می‌گزد و زاوی کاملاً تبدیل به پیرمرد لب‌شکری می‌شود چنان که پدرش بود.

در بخش اول هم مراسم ازدواج جادوئی بین او و مرده زن اثیری با اختلاط خون صورت گرفته بود و در این‌جا هم آخرین مرحلهٔ ازدواج جادوئی با اختلاط خون صورت می‌گیرد.

عین توصیفی که اینجا می‌کند در پایان بخش اول ال الاّ در شرح ازدواج جادوئی طلبه کائولا و راهبه هم دیده می‌شود که در آن طلبه کائولا می‌خواهد خود را از آغوش زن و آخرین مرحله نجات دهد (زیرا نباید وصل متعارف صورت گیرد):

«درحالی که مرد حواسش را با همهٔ توانش بر فضای بین دو ابرو متمرکز کرده بود در هر جزء مراسم شرکت داشت. او را کاملاً از درون حس می‌کرد، لب‌ها روی لب‌ها، پاها دور کمر و بازوانش دور گردن بود.

کوشید به وسیلهٔ علامت دادن با دست آزاد خود او را از غرق شدن برهاند. امّا آهنگ دیوانه‌وار زن تقریباً سعیش را باطل کرد و او را با خود در شوریدگی فروکشید. دیگر لحظهٔ بزرگترین آزمایش فرارسیده بود. دانست که می‌باید با توسل به فکر دیگری، راه گریزی بیابد. و در این لحظه به راهبهٔ مرده اندیشید و همین که چنین کرد پشتاب به درونش ریخت و در درون به طرف پای درخت حرکت کرد و در آنجا افعی آتشین [کوندالینی] را بیدار کرد»[۹].

در اینجا قطع جریان به وسیلهٔ فرورفتن گزلیک در چشم زن صورت می‌گیرد و ازدواج جادوئی به پایان می‌رسد و مرد خود خود را آبستن می‌کند و موجود دوجنسی کامل یعنی انسان نوعی، پیرمرد خنزرپنزری به وجود می‌آید.

در مراسم عشای تانتری، یکی از طرفین می‌میرد (معمولاً زن) زیرا او فقط وسیله است یا حکم کاتالیزور در فعل و انفعالات کیمیاگرانه را دارد.

چنان که زنبور بعد از وصلت ملکه می‌میرد یا مار که می‌گزد و می‌میرد و چنان که هم در بخش اول و هم در بخش دوّم بوف‌کور زن می‌میرد. چشم‌های آنیما را بیرون می آورد زیرا عمل استحاله به پایان رسیده است و باب مکالمه و مکاشفه برای ابد بسته شده است.

به هر حال هم در بخش اول و هم در بخش دوم وصال دست نمی‌دهد و به قول فروغ:

چگونه ناتمامی قلبم بزرگ شد
و هیچ نیمه‌یی این نیمه را تمام نکرد
چگونه ایستادم و دیدم
زمین به زیر دو پایم زتکیه‌گاه تهی می‌شود
و گرمی تن جفتم
به انتظار پوچ تنم ره نمی‌برد

«وهم سبز»

رفتم جلو آینه، ولی از شدت ترس دست‌هایم را جلو صورتم گرفتم، دیدم شبیهٔ، نه، اصلاً پیرمرد خنزرپنزری شده بودم. موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی بود که زنده از اطاقی بیرون بیاید که یک مارناگ در آنجا بوده، همه سفید شده بود. لبم مثل لب پیرمرد دریده بود. چشم‌هایم بدون مژه، یک مشت موی سفید از سینه‌ام بیرون زده بود و روح تازه‌یی در تن من حلول کرده بود. اصلاً طور دیگر فکر می‌کردم، طور دیگر حس می‌کردم و نمی‌توانستم خودم را از دست او، از دست دیوی که در من بیدار شده بود نجات بدهم. همین‌طور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم بی‌اختیار زدم زیر خنده، یک خندهٔ سخت‌تر از اول که وجود مرا به لرزه انداخت. خندهٔ عمیقی که معلوم نبود از کدام چالهٔ گمشدهٔ بدنم بیرون می‌آید. خندهٔ تهی که فقط در گلویم می‌پیچید و از میان تهی درمی‌آمد. من پیرمرد خنزرپنزری شده بودم.

موجود جدیدی شده است و جرأت نمی‌کند که در آینه نگاه کند، به قول فروغ:

من هیچگاه پس از مرگم
جرأت نکرده‌ام که در آئینهٔ بنگرم

«دیدار در شب»

روح تازه‌یی که در تن او حلول کرده است روح جاویدان، روح کلی، روح مطلق انسانی است که از آن به دیو تعبیر شده است چنان که در بخش سوم ال‌الاّ نیای بزرگ نیز که در زیرزمین [اعماق وجود] به زنجیر کشیده شده است حکم دیوی را دارد: «موجود مسخ شده‌یی... که با زنجیر و تسمه محکم بسته شده بود. در چهره‌اش داغ تحقیر و رنج بود، امّا از طرفی این بلایا تقدس نوع بشر را هم نشان می‌داد. این چهره نمایندهٔ مشخصات همهٔ مخلوقات بود، جانوران، ماهی‌ها، گیاه و معدنیات.

ـ این است نیای بزرگ، جداعلی همهٔ جدها. از او طلب برکت و بخشایش کن. جلوی او زانو بزن و زخم‌هایش را ببوس»[۱۰].

و همین جداعلی است که پس از رهائی در آخر کتاب به قهرمان می‌گوید:

«آن نیای شما... و پدربزرگ‌های اعلای شما همه‌شان از عشق ورزیدن به انسان‌های حقیقی گوشت و پوست‌دار عاجز بودند. همه‌شان خودشان را وقف چیزی کردند که وجود نداشت... توهم همان طوری. توهم از عشق ورزیدن به یک زن حقیقی ناتوانی ولذا به جای آن به زن مرده‌یی عشق می‌ورزی. تو می‌دانی که او وجود ندارد زیرا برای همیشه رفته است...»[۱۱].

این خدا، خدای دوم مذهب گنوستیکی، همان اهریمن یا دمیورژ است.

* * *

از شدت اضطراب، مثل این بود که از خواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم، چشم‌هایم را مالاندم. در همان اطاق سابق خودم بودم. تاریک روشن بود و ابر و میغ روی شیشه‌ها را گرفته بود. بانگ خروس از دور شنیده می‌شد.

در منقل روبرویم گل‌های آتش تبدیل به خاکستر سرد شده بود و به یک فوت بند بود. حس کردم که افکارم مثل گل‌های آتش پوک و خاکستر شده بود و به یک فوت بند بود.

اولین چیزی که جستجو کردم گلدان راغه بود که در قبرستان از پیرمرد کالسکه‌چی گرفته بودم، ولی گلدان روبروی من نبود. نگاه کردم دیدم دم در یک نفر با سایهٔ خمیده، نه، این شخص یک پیرمرد قوزی بود که سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود و چیزی را به شکل کوزه در دستمال چرکی بسته زیر بغلش گرفته بود. خنده خشک و زننده‌یی می‌کرد که مو به تن آدم راست می‌ایستاد.

همین که من خواستم از جایم تکان بخورم از در اطاقم بیرون رفت. من بلند شدم خواستم دنبالش بدوم و آن کوزه، آن دستمال بسته را از او بگیرم، ولی پیرمرد با چالاکی مخصوصی دور شده بود. من برگشتم پنجرهٔ رو به کوچهٔ اطاقم را باز کردم. هیکل خمیدهٔ پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه‌هایش از شدت خنده می‌لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود. افتان و خیزان می‌رفت تا این که به کلی پشت مه ناپدید شد. من برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتاپایم آلوده به خون دلمه شده بود. دو مگس زنبور طلائی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم درهم می‌لولیدند و، و زن مرده‌یی روی سینه‌ام فشار می‌داد...

پایان

اطاق سابق: جسم و جسد و بدن سابق است. ابر و میغ ناخودآگاهی و بانگ خروس، هم صدای جهانی دیگر و هم نشانهٔ خودآگاهی و نور و سحر است.

سرانجام گلدان را به دست نیاورد و گلدان (رمز حیات و ممات، زن اثیری) همچنان در نزد پیرمرد قوزی (انسان نوعی) ماند. در مطاوی کتاب سرگذشت همین پیرمرد را می‌خوانیم که گلدان را در بساط خود گذاشته است.

مه زمان کلی، خاطره کلی بشر، ناخودآگاه جمعی است.

دو مگس زنبور طلائی می‌گویند که مراسم ازدواج شاه و ملکه تمام شده است.

افکار راوی که مانند یک توهم، در چرت پای منقل، در طول یک شب دراز بوده است در اینجا ناتمام تمام می‌شود. پیرمرد «از در اطاق بیرون می‌رود» و راوی «پنجرهٔ رو به کوچهٔ اطاق را باز می‌کند».

پانوشت‌ها:

۱ ـ این است بوف کور

۲ ـ A Dictionary of Hinduism, Margaret and James Stutley, Routledge & Kegan paul, 1977, p.198

۳ ـ مهپاره، ترجمهٔ صادق چوبک ـ ص ۱۰۹

۴ ـ Tantra (its mystic and scientific basis), Lalan prasad singh, Delhi, 1976, p.68

۵ ـ انسان و سمبول‌هایش، ص ۲۸۳

۶ ـ ال الاّ، میگوئل سرانو، انتشارات فردوس، ۱۳۶۸، ص ۱۰۵

۷ ـ گزیدهٔ غزلیات مولوی، سیروس شمیسا، چاپ و نشر بنیاد، ۱۳۶۸، ص ۲۹

۸ ـ ال الاّ، ص ۱۰۵

۹ ـ همانجا، ص ۳۶

۱۰ ـ همانجا، ص ۱۰۴

۱۱ ـ همانجا، ص ۱۰۵

لغتنامه

آب تربت، ص ۵۱

مقداری از خاک کربلا (سالار شهیدان) را با آب حل می‌کنند و به آن آب تربت کربلا می‌گویند که حکم دارو را دارد و شفا می‌دهد.

آب توی دل تکان نخوردن، ص ۳۵

کنایه از آرام بودن و آرامش داشتن.

آب دوات‌کن، ص ۵۶

وسیله‌یی که با آن آب در دوات می‌ریختند.

آینهٔ دق، ص ۱۴، ۸۳

دق: سل، تب لازم، لاغری و باریکی است و آینهٔ دق آینه‌یی است که صورت را لاغر و بیمار نشان می‌دهد. در ترجمهٔ انگلیسی Distorting mirror آمده است یعنی آینه‌یی که کج و معوج و بدشکل نشان می‌دهد.

اَرْخَلُق سنبوسهٔ طوسی، ص ۱۱۰

ارخلق نیم‌تنهٔ زنان است که روی جامه‌های دیگر می‌پوشیدند و سنبوسه، لچک‌زنان بود. بدین‌ترتیب ظاهراً باید ارخلق و سنبوسهٔ طوسی باشد، امّا گویا نیم‌تنه و لچک را رویهم، جامه‌یی گرفته است.

در ترجمهٔ انگلیسی A cloak of tus material آمده است که ظاهراً غلط است: اولاً سنبوسه را ترجمه نکرده است و ثانیاً طوسی را منسوب به شهر توس پنداشته است حال آن که گویا رنگ طوسی مراد است.

اُرسی، ص ۹۶

پنجره‌یی که با بالا و پائین رفتن باز و بسته می‌شد.

بالاخانه، ص ۹۶

اطاق طبقهٔ فوقانی ساختمان.

بغلی شراب، ص ۱۱۵

بغلی شیشهٔ کوچک مشروب است که در جیب بغل کت جا می‌گرفت.

به دل اثر کردن، ص ۱۰۷

به دل افتادن
به هم رسیدن، ص ۲۵
پیدا شدن
بی‌پیر، ص ۸۹
بی‌پدر (صفت منفی)، بلا
بی‌سررشته، ص ۳۷
غیروارد، بدون تجربه
بی‌نماز، ص ۶۴
حیض، غیرطاهر

پرِ زوفا، ص ۶۸
← زوفا
پنیرک، ص ۵۴
اسم گیاهی است که به حالت خودرو در باغ‌ها سبز می‌شود امّا در اینجا ظاهراً مراد استفراغ بچه است زیرا می‌گوید «بوی پنیرک و مامازی بچه»
پیش‌سینه، ص ۲۶
کرست، سینه‌بند
پیراهن قیامت، ص ۸۸
«بچه که به دنیا می‌آید پس از شستشو، یک تکه چلوار را چاک‌زده به تن او می‌پوشانند، این لباس را پیرهن قیامت می‌نامند و باید یک شب و یک روز به تنش باشد. سپس بچه را در قنداق سفید می‌پیچند و در تنو می‌خوابانند» (نیرنگستان، ص ۳۸)

تب لازم، ص ۵۵
سل
تخمی، ص ۱۰۹
بی‌ارزش و حقیر

ترپلو جوجه، ص ۱۱۳
پلو به صورت کته همراه با جوجه

جام زن، ص ۸۸
فالگیر و دعانویس
جرز، ص ۱۰۶
دیوار، پایهٔ ساختمان. جرز دیوار: لای دیوار، وسط آجرهای دیوار.
جُم خوردن، ص ۹۷
تکان خوردن، حرکت کردن
جنبیدن بچه، ص ۱۱۹
تکان خوردن بچه در رحم مادر، برطبق اعتقاد عوام اگر در همان زمان مادر به کسی نگاه کند، بچه به شکل آن شخص درخواهد آمد و می‌گویند بچه رو به آن کس جنبیده است.

چاروادار، ص ۹۹
چهارپادار، کسی که حیوانات بارکش دارد یا آن‌ها را کرایه می‌دهد. مجازاً پست و بی‌سر و پا.
چاهک، ص ۸۷
مستراح
چشم و دل گرسنه، ص ۹۹
حریص و بی‌شرم

حشری، ص ۱۰۹
شهوتران

خاک توسر کردن، ص ۱۱۶
کنایه از عمل جنسی

خاکسترنشین، ص ۱۰۷

آدم بیچاره که خانه و کاشانه‌یی ندارد، به خاک سیاه نشانده شده، بدبخت، مصیبت‌زده، کنایه از عاشق هستی برباد داده.

خنزرپنزر، ص ۵۷

خرده‌ریز، خرت و پرت، اجناس بی‌ارزش متفرقه. در ترجمه انگلیسی: odds and ends.

بساط خنزرپنزر: بساط اجناس بنجل خرده‌ریز. خنزرپنزری منسوب به آن است: فروشندهٔ اجناس خرده‌ریز در کنار خیابان و گذر.

خواب به خواب رفتن، ص ۹۸

خواب رفتن و بی‌حس شدن دست و پا: «پیرهائی هستند که با لبخند می‌میرند، مثل این‌که خواب به خواب می‌روند»(از خوابی به خواب دیگر رفتن؟)

خوره، ص ۵۱

جذام

خونی، ص ۱۹

قاتل

دروغ و دَوَنگ، ص ۸۹

حرف‌های دروغ و بی‌سروته

دست خر تو لجن کردن، ص ۱۱۶

کنایه از عمل جنسی

دستغاله، ص ۵۶

داس

دل ضعفه شدن، ص ۸۶

گرسنه شدن، مجازاً بی‌طاقت شدن

دَلَمَه شدن، ص ۳۹

بسته شدن مایعات مثلاً خون

دِنج، ص ۷۷

جای خلوت و بی‌مزاحم

دوانیدن، ص ۴۰، ص ۴۷

پخش شدن، گسترده شدن، نشد کردن: «لکهٔ خون بدتر می‌دوانید»، «بزرگ می‌شد و می‌دوانید»

دولچه، ص ۸۷

دلو، سطل

راغ، راغه، ص ۳۸، ص ۴۱، ص ۱۲۷

تلفظی از راگ و راگا: اسم قدیم شهر ری

رج کشیدن، ص ۴۲

صف کشیدن

رجّاله، ص ۹۹

در اصل جمع راجل به معنی پیاده و مجازاً افراد پست و سفله.

رک زده، ص ۳۹، ص ۵۶

خیره شده، «چشم‌های رک زده». رک زدن: مستقیم نگاه کردن

رودوشی، ص ۷۸

بالاپوش

ریک زده، ص ۶۳

دندان‌های ریک‌زده: ظاهراً دندان‌های آشکار؟، در ترجمهٔ انگلیسی: her teeth visible

زاد و رود، ص ۱۰۲

زاد به معنی زائیده و فرزند و رود نیز به معنی فرزند، روی هم: تخم و ترکه، زالد و ولد

زوفا، ص ۶۸

گیاهی طبی که اسانس آن مانند اسانس نعناع است. در ترجمهٔ انگلیسی: hyssop. در بوف‌کور به صورت «پرِ زوفا» آمده است.

زیرپا کردن، ص ۱۹
طی کردن،زیر پا گذاشتن

ساری، ص ۵۸
جامه مخصوص زنان هند و پاکستان، یک سر پارچه را به کمر می‌بندند و سر دیگر را روی شانه می‌اندازند.
ساعت خوب، ص ۸۸
وقت مناسب، وقتی که به لحاظ تنجیم شگون دارد.
سِتْرَه، ص ۱۰۱
کت، نیمتنه. شاید مُحرّف صُدْرَه باشد. صدره جامه‌یی بود بی‌آستین که سینه را می‌پوشاند و گرم نگاه می‌داشت. این سینه‌بند را هم زنان می‌پوشیدند و هم مردان:

جیب من بر صدرهٔ خارا عتابی شد ز اشک　　کوه خارا زیر عطف دامن خارای من
خاقانی

سربند، ص ۵۹
روسری، دستار
سرْبینه، ص ۱۰۴
رختکن حمام، بینه هم به همین معناست.
سرخشت رفتن، ص ۹۱
کنایه از وضع حمل، زیرا زائو برای سهولت در زائیدن بر روی آجر یا خشت می‌نشست(؟)

سفال تو شود گردون چو باشد　　عروس خاطرم را وقت زادن
خاقانی

سرزنش زدن، ص ۱۶

سرزنش کردن

سرمامک، ص ۷۹

یکی از بازی‌های کودکان، قایم‌باشک، قایم‌موشک، یکی از کودکان مامک می‌شود و کودکی سر در گریبان او می‌نهد و کودکان دیگر پنهان می‌شوند. کودکی که چشم را بسته بود باید یکی از آنان را بیابد، اگر یافت بر دوش یا پشت او می‌نشیند و به نزدیک مامک می‌آید.

ز ابتدا سر مامک غفلت نبازیدم چو طفل ز آن‌که هم مامک رقیبم بود و هم مامای من

خاقانی

سلاتون، ص ۲۶

دیو، شیطان، اهریمن

سَلْعه، ص ۵۱

خنازیر، غده‌های سخت زیر گلو، زگیل، برآمدگی گوشتی، سرطان

سمج، ص ۵۷

در فرهنگ معین به معنی زشت و بی‌حیا آمده است ولی در استعمالات مردم به معنی مصّر و چسبنده و ول‌نکن است.

سوت کردن، ص ۱۱۸

پرت کردن

سُوُس، ص ۶۸

شیرین‌بیان. رُبّ سُوُس: رب شیرین‌بیان

شالمه، ص ۱۳

عمّامهٔ هندی: turban

شاه‌نشین حمام، ص ۱۰۳

شاه‌نشین قسمتی از اطاق‌های بزرگ است که از قسمت‌های دیگر بلندتر باشد و بزرگان آنجا می‌نشستند. در حمام آن قسمتی است که مرتفع

است و لباس را در آنجا درمی‌آورند.

شمع کافوری، ص ۶۳

شمعی که به موم یا پیه آن کمی کافور می‌افزودند تا بوی خوش دهد. این نوع شمع گران بود.

ابلهی کو روز روش شمع کافوری نهد　　زود بینی کش به شب روغن نباشد در چراغ

سعدی

صبر آمدن، ص ۱۱۷

عطسه کردن که معنی آن صبر و تأمل و توقف در کار است.

صِرافت، ص ۱۵

شغل صرّافی. به صرافت چیزی افتادن مجازاً به فکر کار و امری افتادن است.

طاقی، ص ۵۶

معبر و گذرگاه طاقدار

طبق زدن، ص ۸۷

ساحقه، مالیدن زنان شرمگاه خود را به یکدیگر.

عبای ششتری، ص ۵۶

عبای ساخت شهر شوشتر

غُر زدن کسی را، ص ۶۶

راضی کردن و فریفتن کسی را برای عمل جنسی

فالگوش، ص ۸۸

زنان در شب چهارشنبه‌سوری نیتی می‌کردند و در معابر می‌ایستادند و

سخن اولین کسی را که رد می‌شد در پاسخ نیت خود، تعبیر می‌کردند.

فلوس، ص ۶۸
میوهٔ درخت فلوس که مغز آن را به عنوان مسهل و ملین می‌خوردند.

قبضه، ص ۶۹
یک مشت از هر چیز، به اندازهٔ یک کف دست. معمولاً یک قبضه ریش می‌گویند یعنی به اندازه یک مشت دست. در بوف کور «سه قبضه ریش» آمده است یعنی ریش مفصل انبوه.

کارتنک، ص ۵۴
عنکبوت
کاکوتی، ص ۷۶
گیاهی شبیه نعناع که خوشبوست و معمولاً در ماست و دوغ می‌ریزند.
کپ زده، ص ۱۲۱
در ترجمهٔ انگلیسی: motionless یعنی بی‌حرکت. امّا ظاهراً به معنی بادکرده و پریشان و بی‌حرکت است مثل حالت مرغ کرک. در فرهنگ معین ذیل «کپ آمدن» می‌نویسد: «حال مرغی است که می‌خواهد بچه بگذارد»
کِز کردن، ص ۹۴
به خود فرو رفتن، خود را جمع کردن، غمگین بودن
کشیک کشیدن، ص ۱۹
کشیک دادن، مراقب بودن
کنفت، ص ۲۰
پژمرده، افسرده
کهنه کار، ص ۳۷
آزموده و باتجربه

گاس، ص ۱۱۹
کاش، شاید، امید است که.
گزلیک، ص ۵۶
کارد
گُلگیر، ص ۱۱۳
مقراضی که با آن فتیله چراغ و شمع را می‌بریدند و صاف می‌کردند.

خاکساران ز اغنیا محتاج همراهی نبیند شمعدان گُل کجا در بند گُلگیر طلاست
عبدالغنی قبول

گُله دیوار، ص۴
گوشهٔ دیوار

لب شکری، ص ۱۴
لب چاک. شِکردن به معنی شکار کردن، پاره کردن و شکستن است.

لته، ص ۹۹
گوشت گندیده، آشغال
لُخم، ص ۵۶
گوشت بی‌استخوان و چربی
لک دیدن، ص ۱۱۹
لکهٔ خون، مقدّمهٔ حایض شدن
لکاته، ص ۵۷
روسپی، دریده، سلیطه. منسوب به لکات که ورق بی‌بی در بازی گنجفه است.
لکته، ص ۴۲
درب و داغان، منسوب به لکنت به معنی عاجز و فرسوده و

ازکار افتاده.

لمس، ص ۲۸

بی‌حرکت، فلج، نرم و سست، بی‌حس.

ماچه‌الاغ، ص ۶۸،، ص ۱۱۸

ماده الاغ

مارناگ، ص ۶۰

مارکُبری

مازوئی، ص ۵۷

منسوب به مازو. مازو برجستگی‌های تقریباً کروی‌شکلی است که بر روی جوانه‌های درخت بلوط مازو دیده می‌شود. مراد از مازوئی می‌تواند کروی ناصاف وکج و معوج باشد. در بوف‌کور در مورد کلّهٔ پیرمرد، کلّهٔ مازوئی آمده است که ظاهراً مراد کلّهٔ کج و معوج است. مترجم انگلیسی greenish ترجمه کرده است به معنی مایل به سبز.

مامازی، ص ۵۴

کهنهٔ بچه

مَتل، ص ۶۹

افسانه

مِجْری، ص ۹۶، ص ۱۱۹

صندوقچهٔ آهنینی که در آن اسناد و اوراق یا پول و جواهرات یا داروها را قرار می‌دادند. در بوف‌کور «مِجْری دوا» آمده است.

مجلس، ص ۱۳

صحنهٔ نقاشی

منیره، ص ۵۸

نوعی پارچهٔ ابریشمی

موگرا، ص ۵۹، ص ۱۱۸

نوعی عطر. در ترجمهٔ انگلیسی: champace.

ناسور، ص ۱۴
زخم. پلک‌های ناسور: پلک‌های مجروح و متورم و سرخ.
ناف، ص ۶۸
به ناف کسی بستن چیزی را: چیزی را به خورد او دادن.
ندیده‌بدیده، ص ۱۰۰
تازه به دوران رسیده، نوکیسه، تنگ‌نظر
نفرین‌زده، ص ۳۵
نفرین‌شده.
نماز به کمر زدن، ص ۹۷
در فرهنگ معین نماز خواندن به جهت ترغیب دیگران به نماز خواندن، معنی شده است و از زنده‌بگور (ص ۷۵) نقل می‌کند: «لنگ ظهر است. پس کی پا می‌شوی نمازت را به کمرت بزنی»، امّا ظاهراً به معنی مطلق نماز خواندن است.

وازده، ص ۱۰۸
مردود، منفور و بدبخت و مطرود
واسوخته، ص ۵۷
سوخته. پلک‌های واسوخته: پلک‌هائی که مژگانش ریخته باشد، پلک‌های ملتهب.
ورآمده، ص ۵۴
بادکرده
ویر، ص ۲۹
علاقه و عشق مفرط، میل مفرط.
ویلان، ص ۳۶
سرگردان

هوزوارشن، ص ۷۴

هوزوارش، برخی از کلمات آرامی را در کتب پهلوی به الفبای پهلوی می‌نوشتند امّا در موقع خواندن، معادل پهلوی آن را قرائت می‌کردند، مثلاً ملکا می‌نوشتند امّا شاه می‌خواندند.

هول، ص ۲۲

عجله و شتاب، دست‌پاچه، ترس و اضطراب. «صورت هول و محوار» ظاهراً به معنی صورت مضطرب و نگران.

کتابنامه

۱ ـ احادیث مثنوی، بدیع‌الزمان فروزانفر، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۱
۲ ـ اساطیر ایران، دکتر مهرداد بهار، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲
۳ ـ ال الا، میگوئل سرانو، ترجمهٔ سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۶۸
۴ ـ انسان و سمبول‌هایش، کارل گوستاویونگ و همکاران، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، کتاب پایا، چاپ دوم، ۱۳۵۹
۵ ـ انواع ادبی، سیروس شمیسا، باغ آینه، ۱۳۷۰
۶ ـ این است بوف کور، م.ی.قطبی، انتشارات زوّار، چاپ دوم، ۱۳۵۶
۷ ـ با یونگ و همه، میگوئل سرانو، ترجمهٔ سیروس شمیسا، فردوس، چاپ دوّم، ۱۳۶۸
۸ ـ برهان قاطع، محمدحسین بن خلف تبریزی، مصحح دکتر محمد معین، ابن‌سینا، ۱۳۴۲
۹ ـ بوف کور، صادق هدایت، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر، ۱۳۳۱
۱۰ ـ پاسخ به ایوب، کارل گوستاویونگ، ترجمهٔ فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب
۱۱ ـ تورات، ترجمهٔ فارسی، لندن، ۱۹۳۰
۱۲ ـ خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، کارل گوستاویونگ، ترجمهٔ پروین فرامرزی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰
۱۳ ـ روانشناسی ودین، کارل گوستاویونگ، ترجمهٔ فؤاد روحانی، کتاب‌های جیبی، ۱۳۷۰
۱۴ ـ ری باستان، مجلد اول، دکتر حسین کریمان، انجمن آثار ملی، ۱۳۴۵
۱۵ ـ سبک‌شناسی، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۱
۱۶ ـ سمبل‌ها، گرترود جابز، ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، ناشر مترجم، ۱۳۷۰
۲۷ ـ عجایب‌المخلوقات، محمدبن محمودبن احمد طوسی، مصحّح دکتر منوچهر ستوده، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵
۲۸ ـ فرهنگ اصطلاحات منطقی، دکتر محمد خوانساری، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۶

۲۹ ـ فرهنگ معین، دکتر محمد معین، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۵۷
۳۰ ـ قرآن مجید، کتابفروشی محمدعلی علمی و حسن علمی، ۱۳۳۷
۳۱ ـ قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی، مصحّح یحیی مهدوی، دانشگاه تهران، ۱۳۴۷
۳۲ ـ گزیدهٔ غزلیات مولوی، سیروس شمیسا، چاپ و نشر بنیاد، ۱۳۶۸
۳۳ ـ گلشن راز، شیخ محمود شبستری، مصحّح دکتر صمد موحد، کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۶۸
۳۴ ـ مجموعهٔ نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت، حسن قائمیان، امیرکبیر، چاپ دوّم، ۱۳۴۴
۳۵ ـ مقدّمه‌یی بر روانشناسی یونگ، فریدا فوردهام، ترجمهٔ دکتر مسعود میربها، انتشارات اشرفی، ۱۳۴۶
۳۶ ـ مناقب‌العارفین، شمس‌الدین احمد افلاکی، مصحّح تحسین یازیچی، دنیای کتاب، ۱۳۶۲
۳۷ ـ نقد و نگرشی بر تلمود، ظفرالاسلام خان، ترجمهٔ محمدرضا رحمتی، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۹
۳۸ ـ نورالانوار از بحرالاسرار، مظفرعلیشاه کرمانی، کتابخانهٔ خیام، ۱۳۳۸
۳۹ ـ نیرنگستان، صادق هدایت، کتاب‌های پرستو، چاپ چهارم، ۱۳۴۴

1- A dictionary of hilnduism, Margaret & James stutley, Routlegge & Kegan paul, 1977
2- A dictionary of Symbols, J.E.Cirlot, Routledge & Kegan paul, London, 1973
3- A Handbook of critical approaches to Literature,
(چاپ افست در ایران، انتشارات وحید)
4- Memories, Dreams, Refelections, C.G.Jung, Flamingo, 1977

5- Tantra (its mystic and scientific basis), Lalan prasad singh, concept publishing company, Delhi, 1976
6- The practice of psychoanalytic criticism, edited by leonard tenneshouse, wayne state university press, Detroit, 1967

اضافات

هدایت با زبان و ادبیات فرانسه آشنائی عمیقی داشت و بدیهی است که با آثار ادبی این زبان مأنوس بوده است و از این رو گاهی بین عباراتی از نوشته‌های او مخصوصاً بوف‌کور با آثار ادبی شباهت‌هائی دیده می‌شود در دو کتاب:

۱ ـ ملال پاریس و گل‌های بدی، بودلر، ترجمه دکتر اسلامی ندوشن، بنگاه ترجمه و نشر کتاب،

۲ ـ بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، دکتر حسن هنرمندی، کتابفروشی زوار، ۱۳۵۰

گاهی به شباهت‌های عباراتی از بوف‌کور با آثار بودلر اشاره‌هائی شده است و اینک چند نمونه:

از شعر «اطاق دوگانه» بودلر، کتاب ملال پاریس، ص ۸:

... بر آن بستر، صنمی که بانوی رؤیاهاست غنوده است، ولی چه‌گونه بدینجا آمده، چه کسی او را آورده، چه نیروی جادوئی او را بر این اورنگ رؤیا و خواهش نشانیده؟... چشمان مهیب نافذ که من از پتیارگی هولناکی که در خود دارند، بازشان می‌شناسم! این چشمان جذب می‌کنند، مقهور می‌کنند و می‌درند... در این دنیای تنگ نفرت‌بار، تنها یک چیز به روی من تبسم می‌کند: شیشهٔ محلول تریاک، یار دیرینه و دهشتناک که مانند همهٔ معشوقه‌ها، افسوس! در نوازش و خیانت چیره‌دست است.

از شعر «کدامیک اصلی است؟» بودلر، کتاب ملال پاریس، ص ۱۰۳

زنی را شناختم به نام بندیکتا که فضا را از آرمان می‌انباشت و چشمانش آرزوی عظمت و زیبائی و افتخار و همهٔ آنچه را که درخور جاودانی بودن است، می‌پراکند. ولی این دختر معجزه آسا، زیباتر از آن بود که تا دیرزمانی زندگی کند... مُرد... خود سن او را به خاک سپردم... همانگاه که چشمانم بر مکانی که گنج مرا در خود نهان می‌داشت، دوخته مانده بود، به ناگهان موجود خردجثه‌یی را دیدم که به طرز شگفت‌آوری به زن متوفی شبیه بود، با حدّتی شوریده‌وار و عجیب بر خاک تازهٔ گور پای

می‌کوفت و قهقهه‌زنان می‌گفت: «بندیکتای اصلی منم! من لکاته‌یی تمام‌عیارم! و به کیفر دیوانگی و کوردلیت تو محکومی که مرا به همین صورت که هستم دوست بداری!»

دکتر اسلامی در توضیحات این شعر می‌نویسد: «تفاوت و شباهتی که در اینجا بین بندیکتای راستین و دروغین می‌بینیم، همان است که بین «دختر جوان» بوف‌کور و «لکاته» دیده می‌شود... صادق هدایت نیز در داستان خود، موضوع آرمان و واقعیت را مطرح کرده است. به احتمال قوی، هدایت در نوشتن بوف‌کور سخت تحت تأثیر ادگارپو و بودلر بوده است».

بودلر در شعر «آرزوی نقاشی» می‌گوید (ص ۹۹):

من در اشتیاق کشیدن تصویر زنی می‌گدازم که بسیار به ندرت بر من ظاهر شده و بسیار زود از من رمیده است... این زن زیباست و برتر از زیبا حیرت‌انگیز است. در وجود او سیاه فزونی دارد و هرچه از او انگیخته می‌شود ظلمانی و عمیق است. چشمانش دو هاویه‌اند که رمز، به طرز ابرآلردی از آن‌ها ساطع است و نگاهش چون آذرخش می‌درخشد: انفجاری است در تیرگی...»

دیگر از همانندی‌های بوف‌کور با مضامین اشعار بودلر یکی «بیزاری عاشقانه» است. دکتر اسلامی می‌نویسد: «یکی از موضوع‌های اصلی بوف‌کور هدایت «بیزاری عاشقانه» است. مرد، دختر را می‌بیند و از آن پس «یا عشق او را می‌خواهد یا عشق هیچ کس دیگر» را، امّا در شیی که او را مرده می‌یابد، با کارد قطعه قطعه‌اش می‌کند و در چمدان جای می‌دهد.... برای من تردیدی نیست که هدایت در این مورد از بودلر متأثر بوده است، در هر حال «بیزاری عاشقانه» این دو بسیار به هم شبیه است» (ص ۲۴۲). مراد نویسنده از بیزاری عاشقانه این است که عاشق هم معشوق را دوست دارد و هم از او متنفر است. دیگر از همانندی‌ها، توصیف بوی مو است. دکتر اسلامی نویسد: «در بوف‌کور» هدایت به توصیف‌هایی از بوی مو برمی‌خوریم که می‌تواند بودلر را به یاد بیاورد»

(ص ۲۴۰). دیگر از همانندی‌ها «زن ماروش» است. در دو شعر «مار رقصنده» و «در جامه‌های مواج و صدف آجینش» قهرمان شعر زنی است که مانند مار پیچ و تاب می‌خورد. برخی از قهرمانان شعرهای بودلر «زنان ماه وش» هستند. دکتراسلامی می‌نویسد: «ماه درادبیات فرنگی آیت هوس و تلون و بی‌وفائی است. از این رو در زبان فرانسه از آن صفت Lunatique به معنی بوالهوس و عجیب ساخته شده.... این قطعه در نخستین انتشار خود به زنی به نام «برت» تقدیم شده... برت نمونهٔ کامل زنان ماه‌وش است: پریده‌رنگ، سبز چشم، بوالهوس، عجیب، شوریده‌سر، ناآرام، شهوی و لعنت‌زده. بودلر کشش خود را به سوی زیبایی‌های شوم و نیرومند و زهرآلود که ماه سرچشمهٔ آن است، پنهان نمی‌دارد» (ص ۲۳۰).

دکتر هنرمندی می‌نویسد که هدایت پس از خواندن اورلیا Aurélia اثر نروال گفته بود اگر این کتاب را پیشتر خوانده بودم بوف‌کور را نمی‌نوشتم (ص ۴۳). ترجمهٔ اورلیا در «بنیاد شعر نو در فرانسه» آمده است. جالب است، امّا با بوف‌کور قابل مقایسه نیست.

بند آخر شعر پندار Fantaisie اثر نروال چنین است:

آن‌گاه زنی را در کنار پنجرهٔ بلند کاخ می‌بینم
زنی زرین‌موی و سیاه‌چشم در جامهٔ دوران کهن
گوئی این زن را در زندگی پیشین خود یکبار دیده‌ام
و اینک دوباره به یادش می‌آورم

مصراع سوم آن در بوف‌کور هم هست.

در اولیا می‌نویسد: «... روحم به اصطلاح دارای شخصیت دوگانه می‌شد و به‌طور مشخّصی میان رؤیا و واقعیت تقسیم شده بود.... با یادآوری یک روایت بسیار مشهور آلمانی به خود لرزیدم که می‌گوید هر انسان همزادی دارد و وقتی او را دید مرگش نزدیک است...» (ص ۸۳) در بوف‌کور هم هدایت در واقع وقتی که همزادش یعنی سایه‌اش یعنی پیرمرد خنزرپنزری را می‌بیند به پایان راه می‌رسد!

در یک دورهٔ خاص (قرن نوزدهم)، در ابیات فرانسه ستایش‌هائی از مواد مخدّر دیده می‌شود. بودلر در شعر زهر Le poison می‌گوید (ص ۱۸۹):

تریاک، هرچه را بی‌انتهاست عظیم می‌سازد و نامحدود را گسترش می‌دهد، زمان را ژرف می‌سازد، شهوت را می‌شکافد و روح را بیش از توان خود از لذت‌های تیره و غم‌آلوده انباشته می‌سازد.

در بوف‌کور هم چنین مضامینی دیده می‌شود.

هنگامی که این کتاب در مراحل نهائی چاپ بود کتابی به دستم رسید با مشخصات زیر:

Hedayat's "The Blind Owl" forty years after, edited by Michael C.Hillmann, university of texas at Austin, 1978

در این کتاب ۱۶ مقاله از نویسندگان ایرانی و خارجی در مورد هدایت و بوف‌کور درج شده است که چند مقالهٔ آن حائز اهمیت است و من در آیندهٔ نزدیکی آن‌ها را به فارسی ترجمه خواهم کرد و در جلد تکمیلی این کتاب به طبع خواهم رساند.

ذیلاً به نکاتی از برخی از مقالات آن اشاره می‌شود.

دیوید شامپاین (David c.champagne) در مقالهٔ «هندوئیسم در بوف‌کور» می‌نویسد:

این که عموی راوی و خود راوی و پیرمرد نقاشی هر سه مثل همند و مثل مرتاضان هستند، شیوا را به یاد می‌آورد که در یکی از جنبه‌هایش صورت مثالی مرتاضان و حامی ایشان است. شیوا را غالباً در جامهٔ زردی به تصویر می‌کشند. او معمولاً در مکان‌های ترسناک است و گردنبندی از جمجمه بر گردن دارد. عموی راوی عبای زرد بر تن دارد. پیرمرد گورکن در گورستان است که مکانی ترسناک است. عمو و گورکن هر دو گردن خود را با شال گردن پوشانده‌اند.

در ارتباط با شیوا می‌توان گفت که زن تصویر و زنی که از سوراخ رف دیده می‌شود و زنی که به خانهٔ راوی می‌آید یادآور شاکتی هستند. اسم

همسر شیوا، دوی devi در جنبهٔ مثبتش پاروارتی pārvarti است. پاروارتی که زنی زیباست لباس سیاه می‌پوشد و نیلوفری به دست دارد. او ترکیبی از عشق جنسی و مادرانه است.

پرستش شیوا و دوی با تانتریسم هندو مربوط است. تانتریسم پرستش اصل مؤنث یعنی شاکتی sakti است. دو فرقه اصلی در تانتریسم هست:

۱ ـ گروه راست‌دستان یا سامایین Samayin

۲ ـ گروه چپ‌دستان یا کائولا Kaula

کائولا پنج اصل عبادت هندو را مهم می‌دانند: شراب، گوشت، ماهی، ژست‌های انگشت و عمل جنسی.

زن اثیری بخش اول بوف‌کور یادآوری پاروارتی است. امّا همسر شیوا جنبهٔ منفی هم دارد و در این جنبه نام او دورگا Durgā و کالی Kāli است. این زن زشت و مهیب است و لکاته را به ذهن می‌آورد.

یکی از غوامض بوف‌کور حرکت انگشت زن اثیری است. مرد نقاشی و پیرمردگورکن و زنی که به خانه راوی می‌آید همه حرکات انگشت دارند. در مذهب شیوا هرکدام از رقاصه‌ها (mudra) حرکات و ژست‌های خاص انگشت دارند که هر حرکت مفهوم خاصی دارد.

امّا در بوف‌کور توضیحات به حد کافی نیست تا بتوان مفهوم ژست‌های انگشت را استنباط کرد. البته بین شیوا و پاروارتی و قهرمانان بوف‌کور فرق‌هائی هم هست. قهرمانان بوف‌کور فانی هستند و ارتباط جنسی صورت نمی‌گیرد، حال آن که شیوا و پاروارتی جاودانی هستند و نمایندهٔ عمل جنسی محسوب می‌شوند.

هم در بودیسم و هم در هندوئیسم فلسفهٔ مرگ و رنج و عشق مطرح است که در بوف‌کور هم موضوع اصلی است.

التون دانیل Elton Daniel در مقالهٔ «تاریخ، یکی از موضوعات بوف‌کور» از روی اسامی‌یی که در بوف‌کور آمده چون شاه عبدالعظیم، دو قران و یک عباسی، درهم، پشیز، نهر سورن... می‌کرشد تا تاریخ ری را که

در بوف کور صحنهٔ داستان است مشخص کند. او به این نتیجه می‌رسد که بخش دوم بوف کور قدیمی‌تر از بخش نخست آن و لذا مقدم بر آن است. او بخش اول را بین پایان قرن نوزده و سال ۱۹۳۰ و بخش دوّم را بین قرن یازده و سیزدهٔ میلادی می‌داند.

در پایان مقالهٔ خود می‌گوید یافتن گلدان راغ و درک راوی از این که یک نفر نقاش قدیمی همدرد او بوده، شبیه به کشف رباعیات خیام به وسیلهٔ خود هدایت است و رسیدن به این که یک نفر همدرد قدیمی داشته است.

چند توضیح و اضافه:

ص ۱۱۱: در نتیجه رمان بعد از پایان، دوباره از نو در ذهن خواننده آغاز می‌شود:

به طور کلی باید توجه داشت که زمان بخش دوم رمان کهن‌تر از بخش اول است. در بخش دوم در ص ۵۵ می‌گوید «شهری که عروس دنیا می‌نامند... شهری که بزرگترین شهر دنیا به شمار می‌آید، پشت اطاق من نفس می‌کشد و زندگی می‌کند» پس در این زمان ری‌آباد است. حال آن که در بخش اول ص ۱۲ گفته بود: «از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر... واقع شده، اطراف آن کاملاً منزوی و دورش خرابه است، فقط از آن طرف خندق خانه‌های گلی توسری‌خورده پیدا است و شهر شروع می‌شود» به نظر می‌رسد که در این زمان ری ویران شده است.

این است که اطاق راوی در صفحهٔ ۴۸ یعنی در فاصلهٔ بین بخش اول و دوم (که راوی در آنجا شروع به نوشتن بخش دوم می‌کند) همان وضعیت اطاقی را دارد که در پایان این بخش توصیف شده است. در ص ۴۸ می‌گوید که در اطاق من پیه‌سوزی است و روی عبا و شال گردنم، لکه‌های خون است و منتظرم که داروغه بیاید و مرا بگیرد و این قاعدةً باید بعد از پایان بخش دوم باشد که راوی لکاته را کشته است. در پایان در ص ۱۲۶ وقتی لکاته را کشته است می‌گوید به اطاق خودم رفتم و جلو نور پیه‌سوز مشتم را باز کردم و در صفحهٔ آخر (ص ۱۲۸) می‌گوید که سرتاپایم آلوده

به خون دلمه شده بود.

ص ۱۲۲: هدایت رمان بوف‌کور را در اقامت یک‌ساله‌اش در هند نوشت:

حسن کامشاد در مقالهٔ "Hysterical Self-Analysis" در ص ۲۴ کتابِ «بوف‌کور هدایت بعد از چهل سال» می‌گوید:

بوف‌کور در زمان رضاشاه (۱۹۴۱–۱۹۲۵) نوشته شده بود و هدایت نمی‌توانست آن را در ایران منتشر کند. در ۱۹۳۷ که به هند رفت، بوف‌کور را در بمبئی در ۶۰ صفحه به چاپ رساند و روی جلد نوشت: نه برای فروش یا چاپ در ایران. می‌گویند اصلاً غرض او از سفر به هند، انتشار بوف‌کور بوده است.

(امّا ونسان مونتی در:

Sâdeq Hedâyat, Vincent Monteil, Tehran, 1952, p.82

می‌نویسد: بوف‌کور در بمبئی در سال ۱۹۳۷ در ۱۴۴ صفحه به صورت پلی‌کپی چاپ شد و سپس در سال ۱۹۴۱ در تهران در ۶۰ صفحه به طبع رسید)

ص ۱۳۰: سه داستانی است که هدایت در هند نوشته است:

سامپینگه و لوناتیک و بوف‌کور هر سه در ۱۹۳۷ در بمبئی به طبع رسیدند.

ص ۱۸۲: جویدن انگشت سبابهٔ دست چپ:

همان‌طور که دیوید شامپاین نوشته است رقاصه‌های معبد شیوا هرکدام به نحو خاصی به انگشت‌های خود حالتی می‌دهند و به اصطلاح ژشت انگشت دارند که هر شکل مفهوم خاصی دارد. باید توجه داشت که زن اثیری در واقع همان بوگام‌داسی رقاصهٔ معبد شیوا است.

ص ۲۳۵: فقط دایه‌ام و یک زن لکاته برایم مانده بود:

در این قسمت فعل‌ها را ماضی می‌آورد، زیرا اکنون که این خاطرات را می‌نویسد، بعد از کشتن «لکاته» است که در آخر کتاب بیان شده است.

راوی بعد از کشتن لکاته در پایان کتاب و تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری، مشغول تحریر خاطرات خود است. یعنی آخر بخش دوّم

مقدّم بر آغاز بخش دوّم است.

ص ۲۴۲: وحشت این آزمایش تأثیر خودش را در من نگذاشته و مربوط به من نمی‌شود؟:

خودش را پدرش یا عمویش می‌داند و آزمایش مارناگ را به خود مربوط کرده است.

ص ۲۵۰: به رنگ گوشت دکّان جلو قصابی شده بود:

ظاهراً غلط چاپی است و «به رنگ گوشت جلو دکان...» صحیح است. در ص ۲۸۵ به صورت صحیح «رنگ گوشت جلو دکان قصابی» آمده است.

ص ۲۷۲: نه، آن‌ها با من کاری نداشتند، آن‌ها نمی‌دانستند:

یعنی هنوز گزمه‌ها نفهمیده بودند که من لکاته را کشته‌ام. در پایان کتاب است که راوی می‌گوید من لکاته را کشته‌ام و هر لحظه منتظرم که گزمه‌ها بیایند و مرا دستگیر کنند.

خواننده بعد از پایان کتاب باید دوباره آن را بخواند تا متوجه چنین اشاراتی شود.

ص ۱۸۲: جویدن انگشت سبابهٔ دست چپ

در مورد این که زن اثیری و پیرمرد قوزی و به‌طور کلی قهرمانان بوف‌کور انگشت دست چپ خود را می‌جوند باید توجه داشت که همهٔ آنان، همان راوی هستند و راوی داستان را برای سایهٔ خود که جغد است می‌نویسد. در بندهشن آمده است: جغد در ویرانه‌ها اوستا می‌خواند تا دیوان را دور کند و ناخن را اگر دعا خوانده و افسون شده باشد، می‌ستاند و می‌خورد تا به زین ابزار دیوان بدل نشود (رک: شایست نشایست، ترجمهٔ کتایون مزداپور، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۹، ص ۱۳۸) پس در حقیقت همه همان سایه ـ جغد ـ هستند که ناخن می‌خورند. این نکته (که خانم انجم‌روز تذکر داده‌اند) به عمق اساطیری داستان می‌افزاید.

ص ۲۳۶: رقص

رقص بوگام داسی ممکن است رقصِ مرگ باشد. در تصویرهای متعددی که بر روی استودان‌های کهن آسیای میانه دیده می‌شود، یکی هم تصویر زنانی است که مشغول انجام رقص مردگان هستند. این رسم ظاهراً زردشتی نیست (رک: خراسان و ماوراءالنهر، الکساندر بلنیتسکی، ص ۲۵۵).

ص ۲۳۷: بوگام داسی

در کاشان به زن کارگر حمام (دلّاک) ***dāssi*** (و در آران ***dossi***) می‌گویند. آیا ممکن است همان داسی سانسکریت باشد؟

The Blind Owl

of

Sadegh Hedayat

with
Introduction and Commentary

by
C.Shamissa, Lit.D

Tehran
1993