با بوطیقای نو در آثار هدایت (۳) / جواد اسحاقیان

سایت حضور

کانال جامعه شناسی https://t.me/IranSociology

با بوطیقای نو در آثار هدایت / جواد اسحاقیان / بخش سوم

هدایت و آیین های فلسفی هند

"دلم را آرزوی هند خون کرد"

" مشرقی "

" هدایت" از همان آغاز حیات نویسندگی و انتشار کتابچه ی خود با عنوان انسان و حیوان در ۱۳۰۳ ـ که سپس با عنوان فواید گیاه خواری در ۱۳۰۶ به گونه ای مشروح تر منتشر شد ـ از باورهای فلسفی هند برکنار نبوده است. علاقه به "بودا" و آیین های هند، در بیش تر آثار او محسوس است. او در این نوشته ی مشروح به ذکر دلایل معقول و منقول پرداخته، از گیاه خوارانی شناخته مانند افلاطون ۱، میلتون ۲ ، لایب نیتس ۳ ، اسپی نوزا ۴ ، روسو ۵ ، لامارتین ۶ ، تولستوی ۷ و مترلینگ ۸ یاد می کند و با ژرف کاوی در متون مقدس دینی

مانند اوِستا و نقل این گزین گویه هایی از گات های سی و دو که " اهورا مزدا نفرین می کند به کسی که کشتن چهارپایان را بیاموزد " و این آموزه ی "بودا" که " مکشید؛ بامحبت باشید و سیر دایرهِ تکامل پست ترین حیوان را خراب مکنید " می کوشد خردمندانه ثابت کند که گوشت نه تنها از نظر غذایی خوراک مفیدی نیست، بلکه زیان هایی جبران ناپذیر دارد و در پایان انسان و حیوان به این نتیجه می رسد که:

" این بی قیدی ظالمانه، جنایتی است نسبت به حیوان و خیانتی می باشد که نسبت به مقام و شئونات عالم انسانیت مرتکب شده ایم . برای یک ملتی که لاف تمدّن می زند و برای کسی که خود را انسان خطاب می کند، این فجایع، زشت و ننگین است و از جاده ی انسانیت به کلی دور می باشد " (قائمیان، ۱۳۳۴، ۲۸۸. (

" هدایت" در ۱۳۱۵ به دعوت دکتر "شیرازپور پرتو" ـ که کارمند وزارت امور خارجه و کنسولیار ایران در بمبئی بود ـ با گرفتن مرخصی از بانک ملی ـ که در آن کار می کرد ـ به عنوان کارشناس تنظیم دیالوگ فیلم فارسی به هند رفت و باآشنایی بیش تر با فرهنگ سرشار و معنوی هند، زیر تأثیر آن قرار گرفت. تأثیر اقامت دو ساله ی بر "هدایت " نخست در یادگیری زبان پهلوی نزد "بهرام گور اَنکِل ساریا" ، از دانشمندان پهلوی دان پارسی ، بود که به ترجمه ی چند متن پهلوی انجامید و از آن ها خواهیم گفت و دو دیگر، اتمام بوف کور که آن را پیش از شروع مسافرتش آغاز کرده بود. او این شاهکار ناشناخته را با خط و خرج خود حد اکثر در صد و پنجاه نسخه در بمبئی منتشر ساخت و اگر غم معاش نمی بود، هرگز به کشور خود بازنمی گشت. او در نهم بهمن ماه ۱۳۱۵در نامه ی خود به پروفسور "یان ریپکا" ۹ نوشت:

" به هیچ وجه دلم هوای بلبلستان و سنبلستان را نمی کند، زیرا تصمیم گرفته ام که زندگی جدیدی برای خودم درست بکنم. اخیراً با یک نفر خیال شرکت دارم برای این که مغازه یِ کوچکی بازکنیـم ولی سرمایه ی کافی هنوز در بساط نیست. شاید خدا خواست به این وسیله روحم را نجات بدهم " (آرین پور، ۱۳۷۶، ۳۴۱ . (

یکی از داستان هایی که بیش تر به آیین "بودا" پرداخته، آخرین لبخند در سایه روشن نام دارد که سه سال پیش از مسافرت به هند (۱۳۱۲) نوشته و از شیفتگی او بر آیین بودایی حکایت می کند. گفته ایم که شخصیت اصلی این داستان کوتاه "روزبهان برمکی" از جمله شخصیت های تاریخی و اشرافی عرب ستیز و مورد علاقه ی نویسنده است، زیرا نیاکان برمکیان پیش از گروش به اسلام از روزگار اشکانیان بر آیین بودایی و نگاهبان معبد بودایی نوبهار بلخ" بوده اند و اصلاً واژه ی "برمک" از ریشه ی "پراموکها" و عنوان عمومی متولّیان این معبد بوده و پس از اسلام، یکی از اجداد یحیی برمکی به نزد "عثمان" خلیفه ی مسلمین رفته مسلمان شده و "عبدالله" نام گرفته است. سیمایی که "هدایت" از "روزبهان" ترسیم کرده، چنان روحانی و خواستنی است که

خواننده را برمی انگیزد. "روزبهان" به پرستشگاه خصوصی و پنهان خود رفته، در لبخند سرشار از رمز و راز "بودا" از خود، رفته است:

" بالای اتاق، مجسمه ی بزرگی از مفرغ به بلندی دو گز گذاشته شده بود که بودا را به حالت نشسته نشان می داد . حالت چشم هایش مثل این بود که در فضای تهی نگاه می کند و لبخند تمسخرانگیز، لبخندی فلسفی روی لب هایش خشک شده بود. از تمام صورت او حالت آرامش، اطمینان، تمسخر و تحقیر هویدا بود. نگاه "روزبهان" به صورت بودا خیره شد و گاهی برمی گشت و به امواج آب [حوض خانه] می نگریست . . . مثل این بود که در این دقیقه های زندگی، او با این امواج جور و اخت شده بود؛ یک نوع زندگی تازه و اسرارآمیز در خودش حس می کرد و اسرار خلقت را می سنجید و به امواج آب نگاه می کرد که روی سطح آب، پدید می گردید. در این ساعت به قدری در افکار خویش آغشته بود، مثل این که در برزخ مابین عدم و وجود واقع شده و همان دم را زندگی می کرد . . . یک نوع حالت خلسه بود که به هیچ چیز حتی به مرگ خودش هم وقعی نمی گذاشت " (۱۳۵۶، ۹۴-۹۲. (

تمثیل امواج گذرای آب در حوض خانه، به اصل "عدم دوام و ناپایداری اشیا (Anitya) "در آیین بودایی اشاره دارد که هرگونه تعیّن و ثباتی را در دنیای سراسر رنج و ناپایدار انکار می کند:

" زندگی به مثابه ی جریان آبی است که دم پیشین با دم پسین متمایز است و حیات، به منزله ی یک سلسله مظاهر پیدایش های زودگذر است که به مجرد این که پدید می آیند، نیست و فانی می شوند. در عالم، هیچ جوهر، ثابت و واقعیت ساکنی نیست که بتوان آن را اساس اشیا و اسباب جهان دانست. همه چیز، غیرواقعی، بی بود و بی اساس است و غیر خود " (شایگان، ۱۳۵۶، ۱۴۶. (

نتیجه ی نهایی این معرفت، کوشش آدمی برای رهایی از چرخه ی ناپایداری اشیا، رسیدن به "مقام فرزانگی" (بودی: شناخت)، رویگردانی از صورت های مادّی و فرونشاندن عطش خواسته های بی پایان در وجود خویش است . خنده ی استهزاآمیز و فلسفی "بودا" بهترین نشانه برای اثبات این فرابینی فلسفی است.

با این همه، اشاره به باورها و آیین های فلسفی هند همیشه مانند مورد بالا، آشکار و ساده نیست. در برخی آثار "هدایت" بی آگاهی از این اشارات و دقایق، درک معنی اسطوره ای، فلسفی و روان شناختی اثر بسیار دشوار است؛ اگر نه خواننده ی ناآشنا تنها بر ظاهر ساده و سطح بیرونی اثر دل می نهد، چنان که خواهیم گفت.

زن اثیری، مادرِ الهی است : ویژگی هایی که "هدایت" در بوف کور از "زن اثیری" بـــرمی شمارد و شوقی

که به دیدار او دارد، زن را تا آستانه ی "مادرالهی" فرامی برد:

" دیدم در صحرای پشت اتاقم، پیرمردی قوز کرده زیر درخت سروی نشسته و یک دختر جوان، نه یک فرشته ی آسمانی، جلو او ایستاده؛ خم شده و با دست راست، گل نیلوفر کبودی به او تعارف می کرد " (۱۳۴۳، ۱۸ -۱۹).

ما سپس در باره ی "زن اثیری" از دید "یونگ" به شرح تر خواهیم گفت اما آنچه خواهیم گفت، مغایرتی با این دقیقه ی فلسفی در آیین "بودا" ندارد که از وی به عنوان "مادرِ الهی" یاد کنیم. در آیین "تان ترا" عبادت الهه ی مادر به صورت مادرِ الهی ظاهر گردید و در تیره ی "ماهایانا" ی بودایی، مبدّل به عالی ترین مقام فرزانگی شد . . . و در آن مفهوم، زن و اصل حاصل خیزی، اتحاد و ازدواج و دو نیروی مذکر و مؤنث جهان شناسی و آداب عبادی، نقش مهمی ایفا کرد. " (شایگان، ۶۳۴ـ۶۳۳، تأکید از من است). به باور "میرچا اِلیاده" ۱۰ نیز آیین "تان ترا"۱۱ بازگشت به دین و آیین نیایش مادر است. مراد از مراسم عبادی "تان ترا" . . . ایجاد وحدت طبیعت متضاد آدمی است که صحنه ی نمایش فاعل و منفعل است؛ به عبارت دیگر، اتصال و پیوند این دو نیرو و منعکس ساختن در سطح جهان شناسی چون ازدواج "شیوا" و "شاکتی" است " (همان،۷۱۱، تأکید از من است.(

با این شناخت از آیین "تانترا" می توان بازتاب آن را در "ازدواج جادویی" ۱ میان راوی و "زن اثیری" تبیین و برداشت شفاف تری از آن ترسیم کرد. در بوف کور می خوانیم:

" حالت افسرده و شادی غم انگیزش همه ی این ها، نشان می داد که او [زن اثیری] مانند مردمان مهمولی نیست. اصلاً خوشگلی او، معمولی نبود. او مثل یک منظره ی افیونی به من جلوه کرد. او همان حرارت عشقی "مهرگیاه" را در من تولید کرد . . . مثل این بود که تن او را از آغوش جفتش بیرون کشیده باشند؛ مثل ماده ی "مهر گیاه" بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند . . . شراره ی چشم هایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می آمد؛ مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده از یک اصل و یک مادّه بوده و بایستی به هم ملحق شده باشیم " (۲۱-۱۹.(

در این عبارت شاهد دو اسطوره ی هندی ـ ایرانی به هم می آمیزند. ازدواج "شیوا" (جنس مرد که با آلت تناسلی یعنی"لینگا" یش شناخته می شود) و "شاکتی" (جنس زن یا نیروی خلاقه و آفرینش و گرداننده ی کائنات) همانندی زیادی با "مهرگیاه" ایرانی دارد و حیات، با آنان آغاز می شود. "آرتور کریستِنسِن" ۱۲ می نویسد:

" نطفه ی گیومرث چهل سال بر زمین باقی ماند. . . در پایان چهل سال، گیاه ریواس از نطفه ی گیومرث رویید. این گیاه دارای یک ساق و پانزده برگ بود که با سنینی مطابقت می کرد که مشی و مشیانه در هنگام بیرون آمدن از گیاه داشتند. این دو موجود به هم شبیه بودند و تنشان در کمرگاه چنان به هم پیوند خورده بود که تشخیص این که کدام نر و کدام ماده اند، میسر نبود. بعد آنان کاملاً به شکل انسان درآمدند و نیروی حرکت یافتند و جان ـ که همان روان است ـ به گونه ای مینویی در آن ها داخل شد " (کریستنسن، ۱۳۸۳، ۷۱).

این پژوهشگر دانمارکی به نقل از دینکرد (یک کتاب دینی به زبان پهلوی) می نویسد:

" چون پنجاه سال گذشت، میل داشتن پسری نخست در "مشی" و سپس در "مشیانه" پیدا شد. بدین گونه بود که مشی به مشیانه گفت: چون عضو جنسی ترا می بینم، آلت من بیشتر برمی خیزد." همچنین "مشیانه" گفت: "برادر مشی! چون من آلت بزرگ ترا می بینم، عضو جنسی من می لرزد." بعد آنان به هم میل کردند تا کام خود را برآوردند. . . پس از نه ماه، جفتی توأمان از آنان زاده شد: یک پسر و یک دختر " (همان، ۱۳۸۳، ۲۵).

وصف "هدایت" از "زن اثیری" و "راوی" نیز به گونه ای است که گویا این زوج، سالیان دراز در عالم مُثُل یا جهان برین مانند ارواح قبل از نزول در اجساد خاکی در کنار هم می بوده اند؛ هم را دیده و می شناخته اند و اگر اکنون به هم می آمیزند، به اقتضای همین آشنایی پیشین است. این دو زوج اسطوره ای هندی و ایرانی سخت به هم شباهت دارند و از اشتراک تاریخی و فرهنگی دو قوم آریایی هند و ایرانی حکایت می کند. افزون بر این، این اسطوره ها به خواننده کمک می کند تا سویه های گوناگون منش پیچیده ی آدمی و جهان شناسی او، ترسیم شود. اما آنچه در این اسطوره اهمیت بیشتری دارد، نتیجه ی "ازدواج جادویی" آن دو است.

وقتی راوی از گردشی عصرانه به خانه ی متروکش در کنار ویرانه ها باز می گردد، زن اثیری را بر روی سکوی خانه ی خود منتظر می بیند. زن بی اراده برخاسته به طرف تختخواب راوی می رود و دراز می کشد. اما زن ـ به خاطر شرابی که راوی به او داده و با زهر مار "ناگ" آمیخته شده بوده است ـ مرده و اکنون راوی می کوشد با لخت کردن خویش و همکناری با او، گرمای تن خود را به او ببخشد و به او جان بدهد:

" مثل نر و ماده ی مِهرگیاه به هم چسبیده بودیم. اصلاً تن او مثل ماده ی مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت . . . در این لحظه من قادر بودم به آسانی به رموز نقاشی های قدیمی، به اسرار کتاب های مشکل فلسفه و به حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم، زیرا در این لحظه من

در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رُستنی ها و جنبش جانوران شرکت داشتم. گذشته و آینده، دور و نزدیک با زندگی احساساتی من، شریک و توأم شده بود " (۳۷-۳۴.(

اکنون پیش از آن که جلوتر برویم، اندکی درنگ می کنیم تا همانندی این اشارات اساطیری را با اسطوره های مربوط به "ویشنو" و "شاکتی" مورد بررسی قرار دهیم. "ویشنو" شباهتی به "راوی" و "شاکتی" همانندی ای با "زن اثیری" دارد. این جفت ها، اجزایی از یک واقعیت کامل ترند که بی جفت خود نمی توانند به کمال برسند؛ هم چنان که هریک از شاخه های ریواس ـ که یکی نماد نرینگی و دیگری سمبول مادینگی است و جزئی از یک وجود یگانه هستند ـ بدون دیگری، ناقص و ابترند. یکی از آثار کلیدی ـ که به درک بهتر بوف کور کمک می کند، داستان یک روح (چاپ دوم، ۱۳۷۴) نوشته ی استاد فرزانه ام دکتر "سیروس شمیسا" است که در پیوند با "آیین نانترا" و "ازدواج جادویی" به کار ما می آید. من چند جمله و عبارت از این منبع را عیناً نقل می کنم و سپس به بررسی بیشتر آن می پردازم تا هم اولویت تحقیق ایشان پاس داشته شده باشد، هم به عنوان دانشجوی چهل سال پیش ایشان در "پژوهشکده ی فرهنگ ایران" چیزی بر آن افزوده باشم:

" تانترا می گوید که آفرینش به صورت انقسام توحید به ثنویت ـ که سمبل آن، "شیوا" و "شاکتی" است ـ تحقق پذیرفته است و برای رهایی از مصائب و بدبختی ها، باید دوباره این ثنویت را به توحید نخستینه بازگرداند و از این رو، اساس آیین تانترا، جمع شدن اضداد یعنی مذکر و مؤنث است که مظهر آن، ازدواج جادویی شیوا و شاکتی است که به آن "مای تونا" می گویند.

اساس کتاب "بوف کور" هم همین مطلب است و از این رو، بسیاری از ماجراها و صحنه های "بوف کور" یادآور مناسک تانترایی است که ذیلاً به چند مورد اشاره می شود:

قبل از مای تونا (Maithuna) شراب یا Divine nectar نوشیده می شود.در "بوف کور" هم وصلت مرد با زن، همواره با شراب زهر ناگ مربوط است.

به زنی که در ازدواج جادویی شرکت می کند، "لاتا (Lata) "یعنی "خزنده (Creeper) "می گویند زیرا چنان خود را به مرد می پیچد که گویی ماری به درخت (زن حکم "کوندالینی] Kundalini "در یوگا، به انرژی پنهان و چنبره زده در ستون فقرات یا کمر زن اطلاق می شود]. این رخداد در پایان بخش دوم "بوف کور" هم مشاهده می شود و زن، حکم مار را دارد: " ناگهان حس کردم که او [لکاته] لب مرا به سختی گزید" (ص ۱۲۵). لکاته، همان بوگام داسی است که خود مارِ ناگ است و باعث گزیده شدن پدر یا عموی راوی شده بود.

شراب آسمانی، ازدواج جادویی از نیلوفر هزارپر . . . به دست می آید. در "بوف کور" هم نیلوفر، به زن مربوط است.

در "تانترا"، "شیوا" و "شاکتی" از هم جدایی ناپذیرند و شکل متحد آن ها اسم هایی دارد. . . مادر می گویند، زیرا او باعث آفرینش است. رقاص می گویند زیرا جهان، چیزی جز رقص آفاقی "پراجنا" [معرفت ممتازی که انسان را به بالاترین فضایل اخلاقی و "نیروانا" می رساند] نیست و همه ی اشیا در حالت رقصند و به او Dombiمی گویند برای این که ورای لمس و ورای ذهن و حواس بشر و غیر قابل لمس است. در "بوف کور" هم راوی می گوید زن اثیری، غیر قابل لمس و ماورای بشری بود.

یکی از آیین های "تانترا"، پرستش مارِ ناگ است و در زیر درخت برای مار، خانه می سازند و در "بوف کور" علاوه بر سخن از مار ناگ، زن اثیری را ـ که همان بوگام داسی و مار است ـ زیر درخت سرو، دفن می کند " (شمیسا، ۱۳۷۴، ۱۲۵-۱۲۳.(

این اشارات، کمک می کند تا برداشتی شفاف تر از تأثیر اساطیر هند بر رمانی کوتاه داشته باشیم که "هدایت" در مدت یک سال و اندی اقامت خود در این سرزمین زیست و چنان به زندگی در این کشور دل نهاد که دیگر نمی خواست به قول خودش به کشور "بلبلستان" بازگردد. باری، من در "راوی" و "زن اثیری" نمودهایی از منش اسطوره ای "شیوا" و "ساکتی" می بینم که همه ی نمودهای خدایان و الهه ها یا آدم های خاکی و "کهن الگو" ۱۳ های "یونگ" ۱۴ را می توان یافت. "شیوا" خدایی است که می تواند به کسی طول عمر بدهد. خدای طبابت و دارو است و هرکس او را بپرستد، به او یاری می رساند (ایونس، ۱۳۷۳، ۷۲). آسمان، جایی است که رود "گنگ" از تاج موهای درهمش فرومی ریزد" (۷۶) و با خود باروری و زایندگی طبیعت را به ارمغان می آورد. میان دو ابرویش، چشم سومی دارد که نماد فرزانگی و فرابینی است (۳۶۳.(

" شاکتی" همان نیروی مادینه ی "شیوا" است که به عنوان همسر وی و همچنین به دلیل داشتن قدرت خلاقه اش، مورد نیایش قرار می گیرد. گاه سیمای ایزدبانویی مهربان به خود می گیرد (۱۶۳). از داده ها چنین برمی آید که ازدواج جادویی این خدا و ایزدبانو، مایه ی تمامیت روانی و کمال آن دو می شود و هریک، بخشی از انرژی های حیاتی را در زن و مرد، نمایندگی می کنند. "راوی" می گوید پس از این ازدواج جادویی و معنوی است که احساس می کند به اسرار هستی پی برده و می تواند همه ی معماهای آن را حل کند. او سپس موفق می شود یک بار دیگر، چشم های "زن اثیری" را از نزدیک و شاید در حالتی شبیه رؤیا ببیند و با الهام از آن، آن ها را روی کاغذ ترسیم کند:

" چشم های بی اندازه باز و متعجب او ـ چشم هایی که همه ی فروغ زندگی در آن جمع شده بود . . . خیلی آهسته باز شد و به صورت من نگاه کرد. . . این پیشامد شاید لحظه ای بیش طول نکشید ولی کافی بود که من حالت چشم های او را بگیرم و روی کاغذ بیاورم. با نیش قلمم مو، این حالت را کشیدم و این دفعه، دیگر نقاشی را پاره نکردم " (۴۱-۴۰).

با این همه، قراینی در داستان نشان می دهد که آنچه راوی نقاش کشیده، یک سیمای "کهن الگویی" است که به روزگاری دور و دراز بازمی گردد؛ گویی نقاش از حافظه ی تاریخی و باستانی خود الهام گرفته است و نقشی را بر روی کاغذ ترسیم کرده که در "ناخودآگاهی جمعی" ۱۵ او وجود داشته و نقاش آن را به فراموشی سپرده است:

" تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم، از توی قوطی حلبی بیرون آوردم؛ مقابله کردم؛ با نقاشی روی کوزه، ذره ای فرق نداشت؛ مثل این که عکس یکدیگر بودند. . . شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او آمده بود. آن ها را نمی شد 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 غیر معمولی به این تصویر داده بود " (۵۹-۵۸).

چنان که پیشتر هم نوشته ایم، به زنی که منبع الهام مرد در خلق آثار هنری و ادبی و هر گونه خلاقیتی علمی شود "زن الهام بخش" ۱۶ می گویند که مرد را به تمامیت روانی می رساند. با وجود این، هم "شیوا" و "شاکتی"، هم "راوی" و "زن اثیری" سیماهایی منفی و زیانبار و اهریمنی هم دارند که در رمان "هدایت" هم بازتاب یافته و منبع الهام هندی را بهتر افاده می کند. چنان که می دانیم "راوی" نه تنها از شرابی کهنه به "زن اثیری" می چشاند با زهر مار "ناگ" آمیخته و باعث مرگ زن می شود، بلکه پس از "ازدواج جادویی" با وی با گزلیک بدن او را قطعه قطعه کرده؛ در چمدان می نهد و در گورستان شهر "ری" دفن می کند:

" کارد دسته استخوانی را ـ که در پستوی اتاقم داشتم ـ آوردم. . . سرش را جدا کردم. چکه های خون لخته شده ی سرد، از گلویش بیرون آمد. بعد دست ها و پاهایش را بریدم و همه ی تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم " (۴۴-۴۳).

" لکاته" نیز ـ که خواهر شیری و نیز همسر راوی و جز "زن اثیری" هم نیست ـ هنگام همکناری با "راوی" یا "شوهر" گرایشی سادیستی یا دیگرآزارانه دارد که از نمودهای "شور مرگ" یا "تاناتوس" ۱۷ آدمی است:

" موهای او ـ که بوی عطر موگرا می داد ـ به صورتم چسبیده بود و فریاد اضطراب و شادی از ته وجودمان بیرون می آمد. ناگهان حس کردم که او لب مرا به سختی گزید؛ به طوری که از میان دریده شد. . . گمان کردم دیوانه شده است. در میان کشمکش دستم را بی اختیار تکان دادم و حس کردم گزلیکی که در دستم بود، به یک جای تن او فرورفت. . . او فریاد کشید و مرا رها کرد " (۱۷۳.(

چنان که از این توصیف برمی آید، میان "زن اثیری" و "لکاته" به اعتبار بوی مو و دیگر ظواهرشان، همانندی هایی به هم دارند و جز یک تن نیستند اما هر کدام، سویه ای از "روان زنانه" را ـ که سویه های مثبت و منفی دارد ـ بازتاب می دهند. این حکم در مورد "راوی" نیز کاملاً صادق است. به سویه های منفی در جفت هندی نیز اشاره شده است:

" او ["شیوا"] نماد خشونت و قدرت در مقایسه با دیگر خدایان استو از ویرانی به خاطر ویران کردن، لذت می برد. بسیاری از خشونت های "شیوا" به شکل نمادین، در همسران و نمادهای آیینی خونبار مربوط به او، نمایان می شود " (ایونس، ۷۴-۷۲). "شاکتی" یا "نیروی مادینه ی شیوا" ـ که به عنوان همسر و قدرت خلاقه ی او نیایش می شود و به خدابانویی مهربان و نیز خدابانویی وحشتبار شهرت دارد " (همان،۱۶۳.(

چنان که از این شواهد برمی آید، "هدایت" دو "کهن الگوی" گوناگون "روان زنانه" ۱۸ و "روان مردانه" ۱۹ و دو جنبه ی مثبت و منفی آن دو را به خوبی در "شیوا" و "شاکتی" از یک سو و "راوی" و "زن اثیری" و "لکاته" ممثّل ساخته است. در اسطوره ی "مهرگیاه" نیز این دو قطب "مهر" و "کین" در دو جنس مذکر و مؤنث هست. دو شاخه ی شبیه ریواس یکی "مشی" یا "مَهلی" و دیگری "مشیانه" یا "مَهلیانه" نیز نام دارند. در بُندَهِش به جای "مشی" و "مشیانه" آشکارا از "مَهلی" و "مَهلیانه" نام رفته که " یکی به دیگری پیوسته، همبالا و همدیسه بودند" (دادَگی، ۱۳۸۰، ۸۱). این منبع آشکارا از وجود "فرّه" یا "روان" نیز در این "ریباس تنی یک ستون" یاد کرده که قابل جدایی و تشخیص از یک دیگر نبودند " (همان). اما آنچه در دینکرت آمده است، از سویه ی منفی هم این جفت نیز می گوید:

" پس از نه ماه جفتی توأمان از آنان زاده شد: یک پسر و یک دختر. از شیرینی که فرزندان داشتند، مادر یکی را و پدر، دیگری را خورد " (کریستنسن، ۲۵.(

خوردن فرزند، به اعتبار اسطوره ای و نیز روان شناختی از یک واقعیت در "روان" آدمی پرده برمی دارد که آدمی، موجودیتی دو جنسیتی و آمیزه ای از نیروهای اهورایی و اهریمنی است. چنان که "مشی" و "مشیانه" نیز در آغاز به آموزه های "اهورامزدا" گردن نهادند و بر این نهادند که " نیک اندیشند؛ گفتار نیک گویند، کردار نیک

ورزند و دیوان را نستایند. اما اندکی بعد زیر تأثیر تلقینات اهریمن، به دروغ گفتند که "اهریمن آفرید آب و زمین و گیاه و دیگر چیز را " (دادگی، همان.(

خوشبختانه "سیروس شمیسا" به رمزگشایی یک دقیقه پرداخته و نوشته اند:

" زن، یک کاهنه ی عشق جادویی است که وظیفه ی او لمس کردن و بیدار ساختن "چاکرا" های قهرمان مناسک "تانترا" یی است که بدین وسیله امکان می یابد تا به سطوح جدید خودآگاهی دست یابد تا این که کلّیّت [تمامیّت] تحقق پذیرد. در پایان، لذتی که تحصیل می شود، فقط یک انزال منی نیست ـ که شدیداً از آن نهی شده است ـ بلکه لذت دیدار، لذت گشایش "چشم سوم" است که بر ترکیب دو متضاد دلالت می کند و مرد، منی خود را خارج نمی کند؛ بلکه خودش را بارور می کند . . . محصول این عشق ممنوع موجود دو جنسیتی، انسان کامل است که اکنون دیگر همه ی "چاکرا" ها یا مراکز خودآگاهی اش بیدارند " (شمیسا، ۳۴. (

به عنوان توضیح دقیق تر می افزاییم "هدایت" در ترسیم این ازدواج جادویی به یکی از خدایان هند به نام "شیوا" نظر دارد که سه چشم دارد و نماینده ی فروغ خورشید، ماه و آتش است. با این سه چشم است که "شیوا" بر گذشته، حال و آینده اشراف دارد و " چشم سوم او بر پیشانی اش جای گرفته و چشم جهان بین او است که به کمک آن "شیوا" حقایق ماوراء الطبیعه را می بیند و به اسرار خلقت و راز آفرینش پی می برد " (شایگان، ۲۵۶) . از این رو است اگر راوی می گوید پس از این "ازدواج جادویی" می تواند " به اسرار کتاب های مشکل فلسفه و به حماقت ازلی اشکال و انواع پی " برد و یا " گذشته و آینده ، دور و نزدیک با زندگی احساساتی من شریک و توأم شده " است (۳۷ـ ۳۶.(

گذشته از این، "شیوا" در حکم پدر و مادر نوع، منشأ آفرینش و دارای دو اصل فاعلی "لینگا" و اصل منفعل "یونی" (بطن، رحِم) است : "لینگا" و "یونی" به ترتیب " نماینده ی دو نیروی جهان شناسی فاعل و منفعل و مذکر و مؤنث است که به علت پیوند و آمیزش ـ که نوعی "ازدواج مقدس" تعبیر تواند شد ـ جهانی را که به مثابه ی طفل و فرزند آن ها است، به وجود می آورند و می پرورانند " (شایگان، ۲۵۷). رفتار راوی با زن اثیری، شبیه رفتار "شیوا" با همسرش "پارواتی" است که هرگاه میل و خواهش آفرینش داشته باشد، با "لینگا" ی خود، نطفه (Bija) ی امکانات آفرینش را در بطن (Yuni) همسرش، جای می دهد اما چنین همسری، بیرون از او نیست؛ بلکه در هستی دوگانه ی او است و به همین دلیل "شیوا" را خدای نیمه زن ـ نیمه مرد) (Ardhanaris'varaمی نامند. صحنه ی رمزی و نمادین همآغوشی راوی ـ زن اثیری، شباهت زیادی با صحنه ای دارد که راوی، روز سیزده آن را دیده است: در این تصویر نیز دختر اثیری می کوشد، میل خود را

برای برقراری یگانگی با پیرمرد قوز کرده نشان دهد و نماد و وسیله ی یگانگی "نیلوفر کبود" است. به این اعتبار، دختر اثیری همان بخش یا روان زنانه (پارواتی) و پیرمرد همان بخش یا روان مردانه (شیوا) است. در هماغوشی راوی ـ زن اثیری، یگانگی ممکن نمی شود و پایانی فاجعه آمیز و تراژیک دارد، زیرا راوی لحظات هماغوشی را به " شب بلند تاریک، سرد و بی انتها در جوار مرده " تعبیر می کند.

اکنون دو نکته باقی می ماند: نخست، این که چرا چنین وحدتی ممکن نمی شود؟ به باور "هدایت" هر گونه کوششی را برای همداستانی میان جسم مادی یا نفس حیوانی با روح یا نفس ناطقه از یک سو و یگانگی سویه های زنانه و مردانه ی روان، محال است و درست به همین دلیل، کوشش شخصیت های داستانی او برای رسیدن به کمال روحانی (آخرین لبخند، مردی که نفسش را کشت) بی ثمر و به خودکشی آنان منجر می شود. نکته ی دوم این است که "شیوا" برای باروی، از نطفه ی خود (Bija) و ریختن آن در بطن و رحِمِ (Yuni) "پارواتی" سود می جوید، اما راوی برای باروری از شرابی استفاده می کند که به زهر آغشته شده ؛ زهری که از مار "ناگ" گرفته شده و رمزی از خواهش نفسانی است. علت مرگ زن اثیری چیزی جز خوراندن همین زهرابه نیست:

" سرِ بغلی را بازکردم و یک پیاله شراب از لای دندان های کلید شده اش آهسته در دهن او ریختم " (۳۳. (

زن اثیری تا پیش از خورانده شدن این اکسیر مرگزا، زنده است و راوی به حس کردن "حرارت تن" او و پس از چند لحظه به مرگ او اشاره می کند.

" سیروس شمیسا" یک جا از "ابهام کتاب" سخن می گوید (۱۱۶). با این همه، تصور می رود ابهامی در کار نباشد. زن اثیری، روانی و جسمی دارد. نمودهایی از هر دو گوهر این زن در "لکاته" هم هست. راوی، جنبه ی متعالی را در هر دو می ستاید اما با جسم آنان سرِ دشمنی دارد و به همین دلیل می گوید:

" روح شکننده ی و موقت او . . . از میان لباس چین خورده اش آهسته بیرون آمد؛ از میان جسمی که او را شکنجه می کرد " (۳۵. (

راوی با جسم و تن خاکی خود نمی تواند کنار بیاید و منتظر فرصتی است که شر آن را از سرِ خود و دیگران راحت کند. پس یک بار به سروقت جسم زن اثیری می رود و آن را قطعه قطعه می کند تا سپس در گورستان دفن سازد (۴۳(

و یک بار هم به سراغ "لکاته" می رود و پس از هماغوشی او را بی جان می کند (۱۷۳(

۲.بازگشت به زهدان: گفتیم که "زن اثیری" رمزی از مادرِ الهی است. دفن مرده در خاک نیز گونه ای بازگشت

به زهدان مادر طبیعت تلقی می شود؛ به ویژه که در ریگ وِدا ۲۰ آسمان رمزی از پدر و زمین، رمزی از مادر شناخته شده است ـ که در اساطیر یونان معادل هایش "اورانوس" ۲۱ و "گایا" ۲۲ هستند ـ زیرا گیاهان و موجودات را در خود می پرورد. زمین نیز چون مادر، آفریننده و زایا است و اگر زمینی بارور نشود، به آن سترون، بایر و عقیم می گویند. در بوف کور پس از آن که راوی جسم "زن اثیری" را با کارد پاره پاره می کند، آن را به گورستانی خلوت و آرام می برد . وصف راوی از این خلوتکده، دلالتگر است: از یک سو می گوید " یک جایی که هرگز ندیده بودم و نمی شناختم " و از طرفی اشاره می کند که " ولی به نظرم آشنا می آمد " (۴۸) . علت آشنایی این است که راوی پیش از این، از صحنه ای یاد کرده که در آن برای نخستین بار چنین زنی را در کنار پیرمرد "قوزکرده" ، کنار آب روان و درخت سرو دیده و دختر جوان گل نیلوفر کبودی به پیرمرد تعارف می کرده است (۱۸) . قبری که کالسکه چی یا همان "پیرمرد قوز کرده" به اندازه ی چمدان برای راوی می کند " نزدیک رودخونه کنار درخت سرو " و پوشیده از " بته های نیلوفر کبود " (۴۹) و گورستان نزدیک "شاه عبدالعظیم" و شهر باستانی "ری" واقع شده است. پس تردیدی نیست که جسد "زن اثیری" به همان جایی بازگشته که پیش از آن در آنجا زندگی می کرده : زادگاه و پرورشگاه آغازین، بهشت یا سرزمین مشترک هند و ایران کهن و نمادش "ری" یا "راگا" ی باستانی، یعنی جایی که گورکن ضمن حفاری برای پنهان کردن چمدان، گلدانی متعلق به روزگاری کهن را نیز یافته است و همان را به عنوان دستمزد خود کافی می داند:

" عوض مزدم، من یه کوزه پیدا کردم؛ یه گلدون راغه، مال شهر قدیم ری هان! " (۵۰(

به گور، آرامگاه، خوابگاه و مرقد نیز می گویند و این واژگان بر جایی دلالت می کند که یا مانند بهشت، آدمی در آن از هر رنجی برکنار و یا مانند زهدان مادر از هر آسیبی ایمِن است. در داستان کوتاه اما سرشار از راز و رمز تاریک خانه در مجموعه ی سگ ولگرد، مسافری و میزبانی مردم گریز، راوی را به تاریک خانه خود در باغی نزدیک شهر کوچک "خوانسار" دعوت می کند و می گوید اصلاً دوست ندارد وقت خود را با کار کردن تباه کند و ترجیح می دهد لحظات اندک زندگی را تنها با تأملات فلسفی خویش بگذراند، راوی می گوید:

" حالتی که شما جست و جو می کنین، حالت جنین در رحِمِ مادره که بی دوندگی، کشمکش و تملّق در میون جدار گرم و نرم، خمیده، آهسته خون مادرش را می مکه و همه ی خواهش ها و احتیاجاتش خود به خود برآورده میشه. این ، همون نوستالوژی بهشت گـــم شده ای است که در ته وجود بشری وجود دارد. آدم در خودش وقت خودش را زندگی می کنه " (هدایت، ۱۳۵۶، ۱۲۴-۱۲. (

در این داستان، میزبان شبانه خودکشی می کند و چون راوی صبح روز بعد به سراغ میزبان خود می رود با صحنه ای دلالتگر مواجه می شود:

" دیدم میزبان با همان پیژامای گلی، دست ها را جلو صورتش گرفته، پاهایش را توی دلش جمع کرده؛ به شکل بچه در زهدان مادرش درآمده و روی تخت افتاده است " (همان،۱۲۵. (

آنچه راوی از وضع بچه در حالت جنینی و بهشتی خود می گوید، به دقت به حالت مردگان در گورهایی شباهت دارد که از گورهای اقوام آریایی ایران و هند کشف شده و معنایی تلویحی دارد:

" اجساد مردگان را در حالتی که پاها را جمع کرده اند و روی مردگان را با ِگل "اوخرا" اندوده می بینیم. گِل اوخرا ، نماد خون است و حالت مرده در گور، همان حالت جنینی در رحم. مرگ ، تولدی دیگر و حیاتی تازه است " (سبحانی، ۱۳۷۲، ۱۰. (

میزبان مردم گریز، جز راوی "بوف کور" کسی نیست. او نیز در خانه ای متروک زندگی می کند که شبیه خانه ی روستایی میزبان است:

" از حسن اتفاق، خانه ام در یک محل ساکت و آرام، دور از آشوب و جنجال مردم واقع شده و اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است " (۱۴. (

راوی در این خانه پیوسته در حال خودشناسی است؛ یعنی همان حالتی که میزبان از آن به " زندگی آدم در خودش " تعبیر می کرد. این حالت مراقبه (دِیانَ) و استغراق (سَمادی) عارفانه ـ فلسفی نیز، تعبیری از همان بازگشت به حالت جنینی است. در آیین های فلسفی "سانکهیا ـ یوگا" هدف از استغراق " بازیابی هویت فراموش شده ی مرتاض " است. در مکتب "سانکهیا" شناخت ("بودهی"، "بودی") با تمیز میان روح و ماده ممکن می شود و در "یوگا" باید " تمیز حق از باطل و ماده از روح تحقق بپذیرد و از قوه به فعل بگراید " (شایگان، ۶۵۰). "فروید" نیز هرگونه پناه بردن به جهان تخیل و بازسازی جهان عین را بر پایه ی خیالبافی (فانتزی) در بیداری روز (و حالت رؤیا در شب) نوعی بازگشت به جنین می داند و می گوید در این حال ما:

" به وضع ابتدائی خود ـ به وضعی که مخصوص وجود جنینی ما است ـ بازمی گردیم یا لااقل محیطی سخت مشابه آن برای خود می آفرینیم : گرم ، تاریک و بی تحریک " (آریان پور، ۱۳۵۷، ۲۲۰). "میرچا اِلیاده" نیز "مراقبت" و حالت "استغراق" پیامبران، اولیاء الله و سالکان طریقت را در غار، صومعه و کلبه، نوعی "بازگشت به زهدان (Regressus ad Uterum) "می داند و می نویسد:

" بازگشت به زهدان خواه از طریق انزوا جستن نوگرویده در کلبه ای، خواه به واسطه ی رخنه کردن [اعتکاف] او در محل مقدسی که با زهدان مام زمین یکی گشته . . . مجسم می شود " (الیاده، ۱۳۶۲، ۱۳۷. (

گل نیلوفر : در توصیفی که راوی برای نخستین بار از زن اثیری در بوف کور آورده، زن خم شده با دست راست گل نیلوفر کبودی را به پیرمرد قوز کرده تعارف می کند (۱۸). در اوپانیشاد به صراحت از "نیلوفر دل" یاد شده که مورد توجه یوگیان و اهل کشف وشهود است:

" آیین "ودانتا" آن را مرکز وجود انسان تشخیص داده و معتقد است که شهر برهمن (برهما پوترا) در همان محل است و آن، حاوی اثیر لطیف است و جان (جیواآتمان) وروح (پروشا) در آن قرار یافته اند " (شایگان، ۶۸۲) . به این ترتیب، آنچه "زن اثیری" در کنار درخت سرو و جویبار به پیرمرد تعارف می کند، جز عشق و دل نیست. نکته ی دیگر این است که در آیین های هندی مانند "تان ترا" از هفت مرکز مهم روحانی و لطیف وجود (چاکرا : چرخ) تنها مرکزی که چرخ یا گل نیلوفر آن می تواند کبود باشد، چرخ هفتم است که در بالای سر قرار گرفته و " جایگاه و مقر روح است " و اگر بخواهیم برای آن در ادبیات عرفانی خود معادلی بیابیم " سویدای دل " خواهد بود که نقطه ی سیاه دل است. دکتر "محمد صنعتی" در مقام رمز گشایی از "نیلوفر کبود" پس از پنج صفحه آشفته نویسی و پراکنده گویی و سرگردان میان نیلوفر آبی و آبزی و سفید و کبود، زمانی آن را نمادی از "سرزمین هند" و "بودا" می داند و گاهی "مادر سامپینگه" و هنگامی "نماد باروری" و وقتی همان "هوم" معروف و گاهی "ِمهر گیاه" می داند و سرانجام هم راه به دهی نمی برد (صنعتی، ۱۳۸۰، ۹۶-۹۱.(

استاد فرزانه ام دکتر "سیروس شمیسا" ، گل نیلوفر را از زمینه ی عرفانی و بودایی اش جدا ساخته می نویسند:

" نیلوفری که در "بوف کور" مطرح است . . . نیلوفر صحرایی و باغی است . . . این نیلوفر شبیه عَشَقه است و می پیچد . . . و می تواند رمز بی مرگی . . . باشد " (شمیسا، ۱۲۱.(

آنچه در همان صحنه ی دلالتگر به نوشته ی "هدایت" معنی و جهت ساختاری دقیق می بخشد، از سویی همان "دختر اثیری" است که از یک سو یادآور مادرِ راوی به عنوان "یک دختر باکره ی بوگام داسی" و رقاصه ی معبد "لینگَم" بودایی است و میان ابروان باریکش "خال سرخ" می داشته است (۷۹) و از سوی دیگر، تداعی کننده ی "زن اثیری" که سیمایی کاملاً هندی دارد. گل نیلوفر کبود نیز به "پیرمردی قوزکرده" تعارف می شود که " زیر درخت سروی نشسته . . . و ناخن انگشت سبابه ی دست چپش را می جود " (۱۸). "پیرمرد قوز کرده" طبعاً کهن الگوی جاودانگی یا "صورت الهی" ۲۳ و " جویدن انگشت سبابه " بر حالت تفکر و مراقبه " او دلالت

می کند و "بودا" زیر درخت انجیر جنگلی ("بود" : شناخت یا معرفت) ریاضت می کشیده است و "هدایت" ای بسا به مناسبت مفهوم جاودانگی، "سرو" را برگزیده که در فرهنگ اساطیری ما شناخته تر بوده است، اما "پیرمرد قوز کرده" در نقاشی های راوی "شبیه جوکیان هندوستانی" ترسیم شده که " دور سرش شالمه بسته شده " (۱۵) که "بودا" یا "عارف" را به ذهن متبادر می کند. در چنین زمینه و ساختار معنایی است که گل "نیلوفر کبود" رمزی از "دل آگاهی" و "دل نیلوفری" می شود که به نوشته ی "ویاسا" مبدل به "جوهر پاک عقلانی" (بودی سَت وان) می شود که مانند اثیر، درخشان است " (شایگان، ۶۸۳. (

رقص مقدس : در "بوف کور" پدر راوی در شهر "بنارس" به کار تجارت مشغول می بوده و در همان جا بر دختر رقاصه و باکره ی معبد "لینگم" به نام "بوگام داسی" شیفته شده است. کار این دختر، رقص مذهبی جلو بت بزرگ "لینگم" و خدمت در بتکده بوده است:

" حالا می توانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام داسی با ساری ابریشمی رنگی زری دوزی . . . النگوهای مچِ پا و دستش با حرکات آهسته ی موزونی که به آهنگ ساز و تنبک می رقصیده ، یک آهنگ ملایم و یکنواخت و پرمعنی ـ که همه ی اسرار جادوگری و خرافات و شهوت ها و دردهای مردم هند در آن مختصر و جمع شده بود ـ مثل برگ های گل باز می شده. لرزشی به طول شانه ها و بازوهایش می داده؛ خم می شده؛ دوباره جمع می شده . . . این حرکات . . . چه تأثیری ممکن است در پدرم کرده باشد؟ " (۸۱ـ۷۹(

آنچه در این نوشته از آن به عنوان رقص "بوگام داسی" در معبد "لینگم" یاد شده، تقلیدی از حرکات موزون و رمزآمیز خدای "شیوا" برای بیداری نیروهای نهفته و خفته ی معنوی آدمی است که از آن به "رقص مقدس" تعبیر می کنیم. در هند رقص مقدس، آدابی چون "یوگا" است که در آن پیرو یوگا، دم درمی کشد و می کوشد نیروهای پنهان وجود معنوی خویش را متمرکز سازد:

" رقص در نزد این اقوام، خاصیت کیمیایی داشته که به موجب آن، رقاص حرکات و حالات خود را با حرکت افلاک و جنبش و نیروی متحرکه ی عالم طبیعت تطبیق می داده و می کوشیده که با انجام دادن این حرکات به خصوص ، خود را به درجه ی موجودات اساطیری ارتقا دهد و حتی خویش را مبدل به سحر و جادوی اهریمنان افسونگر سازد. رقص از سوی دیگر، جنبه ی جهان شناسی نیز داشته و رقاص، نیروهای نهفته در طبیعت خود را به وسیله ی خاصیت کیمیایی رقص برمی انگیخته و خویشتن را صحنه ی نمایش و ظهور نیروهای مرموز طبیعت می کرده است " (شایگان، ۲۵۸. (

چنین آیینی را به تقریب، در دیگر فرهنگ ها و اقوام نیز می توان یافت. در اساطیر یونان "دیونیزوس" ۲۴ (باکوس) ۲۵ پسر زئوس ۲۶ خدای تاکستان، شراب، رقص و جاذبه های عرفانی است. او در شهر "تِب" ۲۷ به ترویج جشن های "باکال" (سماع) می پردازد. در این جشن ها، همه ی اجناس مردم پس از نوشیدن شراب به رقص و پایکوبی می پرداخته اند و گاه چنان در جذبه های عرفانی از خود می رفته اند که فریادها برمی آورده اند:

" زنان در حال سیر و گشت مزارع و حالت جذبه، نعره ها می کشیدند که گویی مبدل به ماده گاو شده بودند " (بهمنش، ۱۳۵۶، ۲۶۰. (

در تصوف اسلامی هم هدف از برپایی "سماع" بی خودشدگی از خویش، کوشش برای غیبت از غیر و حضور در محضر دوست بوده است. "امام محمد غزالی" با این که خود فقیهی متعبّد می بوده ـ سماع و وجد را مباح دانسته، در کیمیای سعادت از سماع صوفیان و کسانی یاد کرده است که:

" به دوستی حق مشغول و مستغرق باشند و سماع بر آن کنند " (همایی، ۱۳۶۸، ۳۹۴. (

آنچه دکتر "زرین کوب" در باره ی مجالس سماع صوفیه نوشته، با آداب "یوگا" ی هندی و "باکال" یونانی چندان فرقی ندارد:

" خاموش و آرام سر به زیر انداخته، نفس ها را حبس می کردند و سعی می ورزیدند تا سکوت و سکون جمله را برهم نزنند، اما این سکوت و سکون در میان آن شور و هیجان، البته دوامی نمی داشت . . . تمام حاضران به پایکوبی و دست افشانی برمی خاستند . . . یکی نعره های بیهشانه می کشید و شاید گه گاه یک دو تن هم از غلبه ی شور، هلاک می شدند " (زرین کوب، ۱۳۵۶، ۹۵. (

مارِ ناگ : نخستین باری که راوی از مار ناگ هندی سخن می گوید، وقتی است که پدرش بر رقاصه ی معبد شیفته شده او را آبستن می کند و چون عموی راوی نیز دل به نزد همان رقاصه برده، مادر تهدید می کند که هر دو را ترک می کند به شرط این که هر دو در آزمون مار ناگ شرکت کنند:

" آزمایش از این قرار بوده که پدر و عمویم را بایستی در یک اتاق تاریک مثل سیاه چال با یک مار ناگ بیندازند. هریک از آن ها که او را مار گزید، طبیعتاً فریاد می زند. آن وقت مارافسا درِ اتاق را باز می کند و دیگری را نجات می دهد و بوگام داسی به او تعلق می گیرد " (۸۲ ـ۸۱. (

دومین نکته ای که در باره ی این مار در "بوف کور" آمده، این است که مادر راوی هنگام خداحافظی، "یک بغلی شراب ارغوانی ـ که در آن زهر مارِ ناگ حل شده بود ـ برای وی به دست عمه ی راوی می سپارد و راوی از همین شراب، پیاله ای از لای دندان های قفل شده ی زن اثیری به دهان او می ریزد که بی درنگ می میرد. آنچه باعث مرگ زن اثیری می شود، خاصیت سمّی زهر نیست؛ بلکه سویه ی غریزه ی کامخواهی مار است که با سویه ی روحانی و "اثیری" زن، سازگار نیست. آنچه این پندار را تقویت می کند، این است که راوی به هنگام همکناری با "لکاته" ـ که در وجه غالبش رمزی از "نفس امّاره" و کامجویی است ـ می گوید:

" تن زنم مثل مار ناگ از هم باز شد و مرا در میان خودش محبوس کرد " (۱۷۲. (

و سپس به گونه ای شفاف تر می گوید:

" منِ محکوم و بیچاره. . . در مقابل هوا و هوس امواج، سرِ تسلیم فرودآورده بودم " (۱۷۳. (

پیش از آن که به آیین های فلسفی مشابه آن در هند اشاره کنم، ترجیح می دهم به داستان کوتاهی از "هدایت" بپردازم که به مار، اشاره ای دلالتگر دارد. در داستان س. گ. ل. ل. در مجموعه ی سایه روشن "سوسن" و "تِد" ماسکی خاص به صورت می زنند و از دهانه ی کپسولی حاوی گاز "پروتکسید دُ ازت" نفس می کشند و در حالی که هم را در آغوش گرفته اند در تابوت مانندی آرام می گیرند و می میرند. وقتی "لُختی ها" شهر را تصرف می کنند، به اتاق آن دو آمده می بینند:

" در میان تابوت، یک زن و مرد لخت شبیه صورت مجسمه ی حشرات در آغوش هم خوابیده بودند و "مار سفیدی" دور کمر آن ها حلقه زده بود " (۱۳۵۶، ۳۰. (

مسخ عاشق و معشوق به هیئت حشرات (تبدیل انسان به نوع پست تر) از سقوط انسانی آن دو خبر می دهد و یادآور همکناری راوی با "لکاته" و مسخ سیمای او به صورت پیرمرد خنزرپنزری، فاسق لکاته است که با نیش زهرآگین مارِ ناگ تغییر سیما می دهد و در یک لحظه پیر می شود (۸۲. (

در آیین های فلسفی هند، پرهیز از آمیزش جنسی از اصول مهم ریاضت است. مطابق آیین "یوگا" قوه ی شهوانی یکی از منابع سرشار نیروی معنوی و روحانی است و آدمی با پرهیز از شهوات، می تواند به این نیروی کور غریزی جهتِ آرمانی داده متوجه جهان برین و روحانی سازد؛ یعنی آنچه "فروید" ۲۸ به آن "والایش) " (Sublimationمی گفت و حضرت "موسی" را مصداق کامل آن می دانست. در آیین های هندی به هر گونه پرهیزی برای رسیدن به تعالی "یمه (Yama) "و به پرهیز از شهوات و روابط جنسی "برهما کاریا) "

(Brahmacaryaمی گویند و مقصود پیروان "یوگا" از این اصطلاح، نه تنها " دوری از شهوات یا تلطیف و اعتلای غریزه ی جنسی است؛ بلکه مراد کشتن ، انهدام و از بن برکندن آن است " (شایگان، ۶۷۱). یکی از کشاکش های مهم "بودا" برای رسیدن به "نیروانا" جهاد با نفس امّاره و اغوای شیطان است. در آن حال شیطان یا "مارا" ی حیله گر پیوسته "گوتاما" ("بودا" ی بعدی) را دنبال می کند و:

" با فرستادن ماهرویان افسونگر کوشید شهوات مرتاض بزرگ را برانگیزد و توجه او را از حق منحرف سازد و از وصول به حقیقت بازدارد " (شایگان، ۱۳۶.(

درخت سرو و جوی آب : اولین باری که در "بوف کور" از این درخت سخن رفته، هنگامی است که راوی می گوید:

" چیزی که باورنکردنی است، نمی دانم چرا موضوع مجلس همه ی نقاشی های من از ابتدا یک جور و یک شکل بوده: همیشه یک درخت سرو می کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان، عبا به خودش پیچیده ، چمباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود " (۱۵. (

دیگر بار به هنگام دفن جسد زن اثیری در گورستان، باز پیرمرد نعش کش ـ که همان سیمای پیرمرد قوزکرده را دارد ـ به راوی می گوید:

" همین جا کنار درخت سرو، یه گودال به اندازه ی چمدان برات می کنم و میرم " (۴۹.(

در دانشنامه ها و فرهنگ ها در باره ی "سرو" زیاد نوشته شده اما از میان همه ی آن ها، تنها مورد یا مواردی به کار تأویل و توضیح می آید که بتواند به عنوان یک جزء با اجزای متشکله ی "ساختار" متن ۲۹همداستان باشد؛ به دریافت کل آن کمک کند یا یک مجموعه ی معنایی همگون و تقویت کننده را به وجود آورد. این درخت به اعتبار سرسبزی اش با بهشت خرم ارتباط دارد. به خاطر چهارفصل بودن آن، رمز قدمت، کهن سالی و جاودانگی است که باز با بهشت جاوید ـ که به تعبیر قرآن بندگان در آن جاویدانند " خالدین فیها " (۲۰/۷۶) پیوند دارد. سرو به راستی و بلندی قامت معروف است و به خاطر ارتفاعش، تداعی کننده ی "رفعت" و "آسمان" است که باز به این اعتبار که بهشت در آسمان قرار گرفته یادآور بهشت است، زیرا به مصداق " قلنااهبطوا مِنها جمیعاً " (۲/۳۸) خداوند "آدم" و "حوا" و شرکای آن دو را در عصیان (مار، طاووس) از بهشت آسمان به زمین "هبوط" کرد.

در نخستین صحنه ی " بوف کور " دختر اثیری (حوّا ، روان زنانه) گل نیلوفر (مهر قلبی) خود را در حالی به "پیرمرد قوزکرده" (صورت الهی) تعارف می کند که "پیرمرد" در کنار درخت سرو نشسته و "جوی آب" ی میان آن دو فاصله انداخته است. جمع آدم، حوا، جوی آب، گل نیلوفر و سرو، یک مجموعه ی بهشتی و ساختار معنایی به هم پیوسته ای است. اما چرا همین درخت سرو را در گورستان هم می بینیم؟ همه چیز این گورستان باز یادآور بهشت است : جسم " زن اثیری " قطعه قطعه و در گور چال شده است ؛ اما قرار نیست وجود مادّی آن تباه شود ، زیرا به گفته ی مولوی (؟) " که گور پرده ی جمعیت جنان باشد " ، برای گذر به بهشت باید از این پرده و مرحله ی انتقالی گذر کرد. "مرده" مانند بذر در زمین است که دیگربار با فرارسیدن بهار قیامت، سبز می شود و حیات دوباره می گیرد و آدمی باید هرگونه بدگمانی و تردید را در این زمینه از خود دور کند:

کدام دانه فرورفت در زمین که نَرُست چرا به دانه ی انسانت این گمان باشد

" هدایت" به این آموزه باور دارد و در داستان کوتاه آفرینگان در سایه روشن "استودان" و "گور" را به "دیگ" ی مانند می کند که:

" همه ی موادی که را که تن آدمی از طبیعت قرض گرفته بود، دوباره در آن دیگ تغییر و تحول پیدا می کرد؛ تجزیه می گردید و عناصر طبیعت را دوباره به آن رد می کرد " (۱۳۵۶، ۶۴. (

اما "روح" تا تعیین تکلیف قطعی در عالم "برزخ" باقی می ماند و روح "زربانو" به صورت "سایه" ی سفیدی سه روز و سه شب است که بالای سر جسم مرده ی خود دست زیر چانه ی خود گرفته با خود زمزمه می کند. آنچه این سبز شدن و حیات مجدد بهشتی را تقویت می کند، حضور "سرو" در گورستان است که به ظاهر عجیب می نماید اما غرابتی در کار نیست. " سرو " در این صحنه به تقویت معنی و تأویل متن کمک می کند و نشان می دهد که همه ی مردگان روزگاری در پی بعث و نشور به خاستگاه نخستین خود بهشت بازخواهند گشت. قرینه ای که این معنی را بیش تر تقویت می کند این است که راوی می گوید هم چنین جایی را قبلاً ندیده و هم اعتراف می کند که به نظرش آشنا است:

" یک محوّطه ی خلوت آرام و با صفا بود؛ یک جایی که هرگز ندیده بودم ونمی شناختم ولی به نظرم آشنا آمد؛ مثل این که خارج از تصور من نبود. روی زمین از نیلوفرهای کبود پوشیده شده بود . " (۴۸. (

این صحنه به این دلیل "خارج از تصور" راوی نیست که "آدم" و از جمله راوی به عنوان "انسان نوعی" روزی در این جای "خلوت و باصفا" زندگی می کرده است. گور به این معنی همان عالم بالا، مثل افلاطونی و جهان ایده های نخستین یا بهشت است. این که راوی روی قبر را با گل های نیلوفر کبود می پوشاند (۵۲) باز دلالتگر است. حال اگر در برخی دانشنامه ها، یکی از دلالت های "سرو" را " پیوند با " مرگ و گورستان " نوشته اند، به همین اعتبار است:

" ارتباط کلی سرو با مفهوم مرگ و گورستان و این که در برخی نقاط دنیا، از جمله ترکیه و . . . ایران، بر سرقبرها سرو می کارند . . . حاکی از ارتباط سرو (درخت زندگی) با نقیض آن یعنی مرگ است " (یاحقی، ۱۳۸۶، ۴۶۰.)

" در اساطیر هندی "گوتاما" در زیر درخت "انجیر هندی جنگلی" یا "درخت بیداری و روشنایی Buddhi) :عقل ، معرفت) به معرفت کامل رسید و به " بودا Buddha :) " عارف) معروف شد. " درخت انجیر " به این تعبیر به ظاهر چیزی از نوع " شجر " ممنوع یا معرفت است که در اساطیر اسلامی (قرآن : ۳۵ : ۲) و یهودی (تورات : پیدایش : ۲ : ۱۷) آدم و حوّا از خوردنش منع شدند اما این معرفت، شهودی و از نوع "دل آگاهی" و "روشن روانی" در شاهنامه است. با این همه، مناقشه بر سرِ لفظ نیست؛ بلکه آنچه میان آن دو مشترک می نماید، این است که هر دو درخت، رمزی از جاودانگی و تقدس هستند. گذشته از این، از آنجا که هفت هفته خلوت نشینی "گوتاما" در زیر همین درخت در ناحیه ی "گایا" نزدیک "بنارس" رخ می دهد و نقاشی های راوی "بوف کور" نیز به همین شهر می رود و خریدار می یابد، تصور می رود گزینش این شهر تصادفی نباشد.

اما "جوی آب" و معادل آن "نهر" در صحنه ای دیگر ـ که با نخستین صحنه یکسان می نماید ـ تقویت کننده ی معنی و تأویل ما است. در نخستین توصیف "جوی آب" میان "زن اثیری" و "پیرمرد" فاصله می انداخت، زیرا نمی توانست از آن بگذرد و پیش از این اشاره شد که هدایت اتحاد میان روح و جسم را غیرممکن می دانست اما در دومین صحنه، وضع به کلی فرق می کند. در این صحنه راوی به یاد روزگار کودکی خود می افتد که روز سیزده به در با "لکاته" (همسر کنونی ، دختربچه ی قدیم) سرمامک بازی می کرده و دنبال او می دویده است:

" 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 چادر نماز گرفته بودند . . . بعد یک رودوشی سفید به تنش پیچیدند و لباس سیاه ابریشمی اورا . . . جلو آفتاب پهن کردند " (۱۰۷. (

روز سیزده به در، روز آشتی با طبیعت زنده و باصفا است و راوی "زن اثیری" را در همین روز و یک بار برای همیشه دیده است. این دخترک و آن "زن اثیری" هر دو لباس سیاه دارند که استعاره ای از جسم مادّی و حقیر آنان دو است. در نخستین صحنه، "زن اثیری"، " لباس سیاه " خود را بیرون نمی آورد و به همین دلیل نمی تواند از آب بگذرد ، زیرا با وجود جسم ـ که به باور "هدایت" و زیر تأثیر آموزه های بودایی، نشان پستی وجود مادّی است ـ نیل به تکامل معنوی و تعالی روانی ممکن نیست. اما دختر عمه ی معصوم ـ که هنوز باکره است و مانند بعدها " فاسق های جفت و طاق ندارد " (۸۸) ـ از "لباس سیاه" (آلایش تن) خود بیرون می آید و قطیفه ای سفید (پاکی جسم) به دوش می اندازد و جویدن ناخن انگشت نیز بر رفتار کودکانه و سلامت روانی او دلیل می کند. او با گذشتن از "نهر" مرحله ی انتقالی و پالودگی روانی و تکاملی خود را پشت سر می نهد.

گذشتن از "آب" به هر شکل و هیئت (نهر، رودخانه، دریا) کهن الگو است و نشان می دهد که آدمی (سالک، رونده) می خواهد از یک مرحله ی پایین تر به مرحله ی بالاتر معنوی و روحانی برسد. حضرت "موسی" یک بار در سه ماهگی از رود نیل می گذرد؛ یعنی مرحله ی خطر مرگ را پشت سر می نهد تا در قصر دختر فرعون ایمِن گردد:

" دختر فوعون به آن زن [مادر موسی] گفت: این کودک را به خانه ات ببر. او را شیرِ ده و برای من بزرگش کن " (کتاب مقدس، سفر خروج، ۲ : ۱۰-۸. (

آن حضرت یکبار دیگر با امت خود از نیل می گذرد و به ارض موعود می رسد؛ یعنی اینک در مقام پیامبر برای خود و امت سرگردان و برده ی خود، سروری می آفریند.

اما نقش" آب " را به عنوان پل و مرحله ی انتقالی در آیین های فلسفی بودایی "آتش" انجام می دهد. به خدای آتش در این آیین "آگنی" می گویند. سوزاندن جسد مردگان، رفتاری آیینی و به منزله ی "قربان" شدن آنان است. اصولاً آتش به عقیده ی هندوان و بیش تر جهانیان، پاک کننده است. با سوزاندن مرده، او از آلایش جسم پاک و صعودش به جهان و مراتب عالی تر ممکن می شود:

" آگنی، واسطه ی خدایان و انسان، پیامبر خدایان و انتقال دهنده ی قربانی هایی است که مردمان به خدایان می دهند . . . هستی های سه گانه ی او در فروغ خورشید، در آذرخش و در آتشی است که به دست آدمیان برافروخته می شود " (ایونِس، ۲۶-۲۵. (

می دانیم که در اساطیر هند ، گوشت خواری رفتار نکوهیده ای است ، زیرا مایه ی آزار دیگر جانوران و حیوانات می شود و در چرخه ی حیات آنان مانع ایجاد می کند. در این حال یک وظیفه ی "آگنی" این است که " آلودگی گوشت را از میان بردارد و خود و دیگران را از آن بهره مند سازد " (ایونس، ۲۷) . مطابق آنچه در اوپانیشاد آمده، جسم مردگان پس از سوزاندن ـ که گونه ای قربانی به حضور خدایان شمرده می شود ـ پاک گشته روحشان، راه سفر طولانی خود را به جانب "اثیر" در پیش می گیرند و از آنجا به سوی ماه می روند. زمان اقامت آنان در ماه، موقتی و بستگی به میزان اعمال نیک آنان دارد. پس از پایان یافتن این اندوخته " چون چراغی که بر اثر اتمام سوخت خاموش شود به پایان رسیده، باز از همان راه به روی زمین بازمی گردند و در رَحِم و بطن جدیدی جای می گیرند " (شایگان، ۱۱۲ـ۱۱۱. (

شبان قدر شهود : در آثار "هدایت" ، شب را فضیلتی است که روز، آن ندارد . در "بوف کور" می گوید:

" شب، موقعی که وجود من در سرحد دو دنیا موج می زند، قبل از دقیقه ای که در یک خواب عمیق و تهی غوطه ور بشوم . . . من زندگی دیگری به غیر از زندگی خودم را طی می کردم. در هوایی دیگر نفس می کشیدم و دور بودم . . . به من نیاموخته بودند که به شب نگاه کنم و شب را دوست داشته باشم " (۹۸ـ۹۷. (

در یکی از همین شب های "قدر" است که راوی برای نخستین بار دیده به دیدار "زن اثیری" باز می کند:

" شب آخری که مثل هر شب به گردش رفتم، هوا گرفته و بارانی بود . . . در این شب، آنچه نباید بشود، شد " (۲۷. (

در داستان کوتاه و پرراز و رمز تاریک خانه در سگ ولگرد میزبانی ناشناس، راوی را به خانه ی تاریک خود به روستایی در شهر "خوانسار" دعوت می کند تا از علت شب پرستی خود با او بگوید:

" یه گربه روز جلو نور، معمولی است، اما شب تو تاریکی چشماش می درخشه؛ موهاش برق می زنه و حرکاتش مرموز میشه . . . روشنایی، همه ی جنبنده ها رو بیدار می کنه. در تاریکی آدم می خوابه اما میشنوه. خود شخص بیداره وزندگی حقیقی آن وقت شروع میشه؛ آدم از احتیاجات پست زندگی بی نیازه و عوالم معنوی رو سیر می کنه؛ چیزایی رو که هرگز به اونا پی نبرده، به یاد میاره " (۱۳۵۶، ۱۲۲.(

در آخرین لبخند در مجموعه داستان سایه روشن حیات روانی و معنوی "روزبهان برمکی" شب هنگام آغاز می شود و او را شب هنگام با مجسمه ی بودا و لبخند مرموز او اشارات عاشقانه است:

" روزها پر از کار و جدیّت و شب ها آسایش و استراحت و آن هم به طرز مخصوصی در کوشک خاموش خودش پناه می برد . . . در آنجا حرف زدن ممنوع بود. وقتی که شب ها سرِ ساعت معین، یک شخص ثانوی یا یک روح ثانوی مانند سایه به او حلول می کرد، در افکار فلسفی خودش غوطه ور می شد " (۱۳۵۶، ۹۶. (

چنین به نظر می رسد که پاس داشتن شب به هنگام "مراقبه" و "استغراق" در اکثر آیین ها و ادیان سفارش شده است . "اِلیاده" پس از نقل شواهدی از منابع یهودی و مسیحی در زمینه ی پیوند شوم خواب و مرگ می نویسد:

" از آن رو که " هیپنوس [خواب] برادر "تاناتوس" [شور مرگ] است، درمی یابیم چرا در یونان، چنان که در هند و حکمت "گنوسی" عمل بیدار کردن، مفید معنی "رستگاری و نجات (Soteriologie) "به معنی وسیع کلمه بوده است. در مکاشفات "یوحنّا" آمده: هرکه گوش شنوا دارد، از خواب سنگین برخیزد " (الیاده، ۱۳۰-۱۳۲. (

" مولوی " با توجه به حدیث شریف " النّوم اخوالموت " باور دارد که خواب ، اسب جان را از رفتن باز می دارد:

اسب جان ها را کند عاری ز زین معنی النوم اخوالموت است این

نویسنده ی کشف الاسرار در تفسیر آیه ی شریفه ی " قُمِ اللیلَ الا قلیلاً " خطاب به پیامبر (ص) می نویسد:

" ای سید! تو خلعت قربت ما که یافتی، در شب یافتی. هم در شب، خدمت ما به جای آر. ای جوانمرد! بنده را هیچ کرامت چنان نبود که در شب تاری از بستر گرم برخیزد؛ بر درگاه باری با تضرّع و زاری در مناجات شود " (میبدی، ۱۳۶۱، ۲۷۳. (

فضیلت شب در زندگی "بودا" همه از آن است که وی در شب به گوهر شهود و معرفت دست یافت:

" و ســـرانجام هنگام شب، واقعیت، نقاب از چهره ی فروغ آگین برداشت و به تدریج به مراتب بالاتر و ممتازتر آگاهی و هشیاری شاعر شد " (شایگان، ۱۲۶. (

حلول و گردونه ی بازپیدایی : در آثار "هدایت" باوری به حلول و تناسخ هست که ریشه ای در اندیشه های

“ خیام” و آیین های فلسفی هند دارد. وقتی راوی “بوف کور” به سنجش میان نقاشی های خود روی جلد قلمدان و نقش روی گلدانی می پردازد ـ که پیرمرد نعش کش به او بخشیده ـ متوجه همانندی بی کم و کاست آن دو می شود:

” هر دوی آن ها یکی و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی قلمدان ساز بود . شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن، در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او درآمده بود “ (۵۸. (

در یک جای دیگر، راوی در حالی که آرزوی مرگ می کند، نگران این است که مبادا “ ذرات تنم در ذرات تن رجاله ها برود “ (۱۳۶) . در آفرینگان در سایه روشن آشکارا از تکامل و تنزّل ارواح جانوران و آدمیان در کالبد دیگران سخن می رود. یکی از ارواح در جهان “برزخ” به نام “رشن” می گوید:

” روح جانوران . . . به جسم آدم ها حلول می کند و ممکن است آدم های شهوتی، در جسم جانوران بروند. یک نقاش در جسم شب پره حلول کرده. من او را می شناسم . همیشه دور از مردم روی گل های وحشی می نشیند. “ و “ همه ی آن ها [ارواح] در “فروهر” [نگاهبان آفریدگان نیک ایزدی] حل شده اند؛ فقط دسته ای می مانند که به زندگی مادّی علاقه دارند. بعد آن ها هم می روند در جسم بچه ها حلول می کنند تا دوباره روی زمین به دنیا بیایند و این کار آن قدر تکرار می شود تا به کلی از آلایش مادّه پاک بشوند و دسته ای که علاقه ی مادّی آن ها بریده شده، داخل قوای طبیعت [آسمانی] می شوند “ (۱۳۵۶، ۷۲ـ۷۱. (

یکی از داستان های کوتاهی که “هدایت” در مدت اقامت خود در هند و زیر تأثیر باور به حلول ارواح دیگران در اجساد پست تر مثل پرندگان به فرانسه نوشته ماه زده (Lunatique) در مجموعه ی پروین، دختر ساسان (چاپ اول، ۱۳۱۲) است که با عنوان نارسای هوسباز به فارسی ترجمه شده است. در این داستان از زنی لاغراندام، سبزچشم، اهل کلکته اما تربیت شده در فرنگ به نام “فلیسیا” یاد می شود که راوی دل به نزد او برده است، اما درمی یابد که وی همیشه نگران سلامت پینه دوز بیماری است که کنار خانه ی راوی بساط خود را پهن می کند. مراقبت های پزشکی در بیمارستان به جایی نمی رسد و پینه دوز می میرد اما چون بر “فلیسیا” مهری افکنده بوده، روحش چون سایه ای بر بالای سر زن در پرواز است. “فلیسیا” در باره ی تأثیر نیروی ماه بر حیات روانی خود به راوی می گوید:

" من تصور می کنم که ماه در سرنوشت من دخالت تام دارد و من مطیع ماهم و به من الهاماتی می کند؛ شاید در وجود قبلی ای که داشته ام، مرتکب گناهان عظیمی شده ام" .

وقتی این دو شخصیت داستان در اتاق راوی می خواهند هم را در کنار گیرند، خفاشی وارد اتاق راوی می شود و دور اتاق می گردد. "فلیسیا" وحشت زده می گوید:

" می بینی؟ این، روح او است که برای تنبیه من آمده. آمده مچ مرا با تو بگیرد. باید هم الساعه ترا ترک گویم " (۱۳۵۶، ۱۲۸-۱۲۷. (

چنان که پیش از این گفته ایم ، بوداییان اعتقاد دارند ارواح آنان پس از مرگ در آغاز به دود، سپس به "اثیر" (ام العناصر) و بعد به "ماه" می رود و اینِ جرم آسمانی به خاطر "اهلّه" ای که دارد، در آیین های هند، مظهری از "صیرورت" یا "سامسارا" است و روح به کمال نرسیده ای که در ماه بماند، اندکی بعد به زمین بازمی گردد و دیگر بار اسیر "ماده" و گردونه ی مرگ و حیات می شود؛ یعنی:

" دوباره از همان راهی که آمده بودند، بازمی گردند. ابتدا به "اثیر" ، سپس به هوا، بعد تبدیل به دود و مِه می شوند . سپس ابر و باران می گردند و بعد چون دانه روی زمین سبز می شوند و می رویند و بعد تغذیه می شوند و در بطن جدیدی ظاهر می شوند " (شایگان، ۱۱۰. (

پس "ماه زده" به این اعتبار به معنی دارنده ی روحی است که به جای رفتن به راه "برهمن" ـ واصل به حق و کسی که از گردونه ی زمان و بازپیدایی نجات یافته ـ به طریق "نیاکان" خود رفته است؛ یعنی حتی به مدارج پایین تر از هیئت انسانی خود سقوط کرده است.

جادوی اعداد : اعداد "دو" و "چهار" در "بوف کور" به خاطر تکرار بیش از اندازه و غیرتصادفی خود،

معنادار است. "سیروس شمیسا" به راز و رمز احتمالی این اعداد جادویی اشاراتی دارند اما چون با "همبافت" متن، یعنی باورها و آیین های فلسفی در هند از سویی و خاستگاه رمزی و اسطوره ای حکایتی خاص در هزار و یک شب از سوی دیگر پیوندی ندارد، گرهی از کار فروبسته نمی گشاید (شمیسا، ۱۵۴-۱۵۳). ذهنیت "هدایت" در آثار داستانی به معنی اعم و در "بوف کور" به معنی اخص کلمه، بسیار پیچیده است و برای راه یافتن به خاستگاه های احتمالی آن باید به هزار نکته ی باریک تر از مو پرداخت. من بی آن که در این زمینه مدّعی باشم، می کوشم دانسته های خود را ـ که می تواند به کشف بیش تر رمز بینجامد ـ بازگویم، اما درِ گفتمان را همچنان باز می دانم.

راوی داستان یک جا از " دو مگس زنبور طلایی " یاد می کند که پس از حمل جسد زن اثیری در گورستان به دورش پرواز می کنند (۵۲). جایی از دو دریچه ی اتاق می گوید که " یکی رو به حیاط خودمان باز می شود و دیگری رو به کوچه است " (۷۴). وقتی به توصیف قصاب می پردازد، از این عدد بسیار یاد می کند:

" روزی دو گوسفند به مصرف می رساند . . . هر روز صبح دو یابوی سیاه و لاغر . . . که دو طرفشان لش گوسفند آویزان شده، جلو دکان می آورند . . . قصاب، دو تا از آن ها را انتخاب می کند " (۷۵. (

راوی پیوسته می گوید که از زمان نخستین دیدار زن اثیری، بیش از دو ماه می گذرد (۲۳) و وقتی می خواهد پولی به پیرمرد نعش کش بپردازد، می گوید بیش از دو درهم ندارد " (۱۴۹. (

در باره ی عدد "دو" زیاد می توان نوشت اما تنها مواردی به کار ما می آید که بتواند به کار رمزگشایی اعداد در "بوف کور" کمک کند. نخستین مورد، باور به دوگانگی، تضاد و تقابلی است که ساختار جسمی و روحی، طبیعت مادّی و معنوی و سویه های متفاوت هستی را بازتاب می دهد. در آیین های فلسفی هند، این تضاد و تقابل به شدت محسوس است: پایه ی آفرینش در آیین های فلسفی هندی بر "روح" (پوروشا) و "مادّه" (پراکریتی) و پیوند میان آن دو قرار دارد:

" آفرینش مستلزم فعل و انفعال دو نیروی جهان شناسی است که یکی چون "فاعل"، دیگری چون "منفعل" به هم می آمیزند و با تلفیق دو نیروی متقابل خود، یکدیگر را تکمیل می کنند و دست به تکوین صور آفرینش می گشایند " (شایگان، ۵۹۱. (

" آمیزشِ عبادی" یا "ازدواج جادویی (Maithuna) "تکرار فعل مقدس جهان شناسی یعنی پیوند میان اصل فاعل و منفعل (مذکر و مؤنث) است. "لینگا" (نرینگی) و "یونی" (مادینگی) و آمیزش "شیوا ـ پارواتی" تعبیری از همان اصل دوگانه ی " پدر ـ مادر " جهان یعنی " آسمان ـ زمین " است. "شیوا" دو جنسیتی است و او را خدای نیمه زن ـ نیمه مرد (Ardhanaris vara) می نامند. عناصری که در وجود آدمی حضور دارند یا مادّی اند (آجی وا) یا معنوی (جی وا). "فرزانگان" به خاطر تهذیب نفس (میرجارا) روحی پاک از آلایشَ منهیات (کارما) دارند و پیوسته روی در فراز و تعالی و "دیوانگان" به خاطر چیرگی "کارما" بر هستی شان، روی به جانب فرود و مسخ دارند. جهان، جلوگاه ثنویت مادّی و روحی است.

در "بوف کور" یک مرد و یک زن وجود دارد. مرد (راوی) به هیئت های متفاوت ترسیم می شود: پدر، عمو، پیرمرد خنزرپنزری، پیرمرد نعش کش و پیرمرد قوزکرده. زن نیز سیماهایی مختلف دارد: زن اثیری، مادر، لکاته، دایه ، دخترعمه. راوی یک بار تن "زن اثیری" را " به ماده ی مِهرگیاه تشبیه می کند که " از نر خودش جدا کرده باشد " (۳۴). این اشاره ی اسطوره ای نشان می دهد که زن و مرد، وجودی یگانه اما طبیعتی دوگانه دارند. در تذکره ی ضریر انطاکی در باره ی "مهرگیاه" آمده:

"رُستنی است که برگ آن مانند برگ انجیر؛ چون از ریشه آن را برکنی، دو انسان یابی دست در گردن یکدگر زده و چیزی از اعضا کم ندارد. ماده ی آن، از موی سرخ پوشیده " (شهیدی، ۱۳۶۴، ۲۱۲. (

گذشته از این، میان جسم و روح به عنوان دو پدیده ی ناهمگون تضاد و تقابلی هست. اما حقیقت این است که آن اندازه که "هدایت" این دو سویه ی وجود را در آدمی "متناقض" می بیند، در آیین های فلسفی هند، تا این حد در نقطه ی مقابل هم قرار نگرفته اند. وقتی راوی، زن اثیری را به عنوان یک هستی روحانی در کنار می گیرد، او را مرده می یابد و کوشش وی برای بازگرداندن گرمی حیات به زن، به جایی نمی رسد؛ پس با کارد دسته استخوانی به سراغ جسد می رود و قطعه قطعه اش می کند. لباس سیاه نازک زن ـ که از نظر راوی چون " تار عنکبوت او را در میان خودش محبوس کرده بود ـ مورد تنفر راوی است (۴۳). در پایان داستان نیز راوی یک بار با همان کارد به سراغ جسم و "مار ناگ" مانندِ "لکاته" می رود (۱۷۳). جز "بوف کور" نویسنده در بیش تر داستان هایی که گزارشگر منش نویسنده اند، شخصیت های خود را به خودکشی برمی انگیزد و جسم را از آنان می گیرد تا روحشان به جاودانگی برسد؛ در حالی که در آیین های فلسفی هند، آفرینش مستلزم فعل و انفعال روح (پوروشا) و جسم (پراکریتی) به عنوان دو نیروی جهان شناسی است و هر یک کارکردی دارد و پیوند میان آن دو را به تمثیل اتحاد کور و چلاق (Pangu - andhavat) دانسته اند که در آن، طبیعت و مادّه مانند آن مرد کور است که توان رفتن، و چلاق قدرت دیدن دارند.

اما همه ی مردان و همه ی مردان در نگاهی نهایی، وجودهای عینی نیستند؛ بلکه سویه های متفاوت روان زنانه و مردانه ی راوی هستند و چنان که باز هم خواهیم گفت، کوشش راوی برای همکناری با زن اثیری و لکاته، تلاش برای رسیدن به یگانگی وجود و ِگرد کردن همه ی توانایی های بالقوه ی روان شناختی او استو چون نیاز به توضیح جزئی تر دارد، به فصل بعد وامی نهیم.

در این میان عدد "چهار" نیز ـ که پیوسته در روایت تکرار می شود ـ برای خود عالمی دارد:

" سه ماه، نه دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم " (۱۲. (

یا " روزنه ی چهارگوشه ی دیوار به کلی مسدود و از جنس آن شده بود . . . چهارپایه را پیش کشیدم . . . نه یک روز، نه دو روز بلکه دو ماه و چهار روز مانند اشخاص خونی . . . دور خانه مان می گشتم " (۲۳. (

ساختار فلسفی و رِوایی بوف کور بر عددهای "دو" و "چهار" بنیان گرفته است: در این اثر، چهار مرد هست: پدر ـ عموی راوی که چنان به هم شباهت دارند که راوی فرقی میان آن دو نمی نهد و وقتی در باره ی عمویش حرف می زند ، می گوید:

" من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین طور تصور می کردم " (۱۷. (

دوم، پیرمرد قوزکرده که درآن سوی جوی آب نشسته و دختر اثیری از آن سوی جوی آب به او گل نیلوفر کبود تعارف می کند (۱۸). سوم، خودِ راوی است که باز می گوید شبیه پدر ـ عموی خویش است:

" یک شباهت دور و مضحک با من داشت؛ مثل این که عکس من روی آینه ی دق افتاده باشد " (همان. (

و چهارمی، پیرمرد نعش کش در گورستان که باز شبیه همه ی پیرمردهای دیگر است، اما کهن الگوی جاودانگی است و همه چیز را در مورد راوی می داند، زیرا کسی جز خود راوی نیست (۴۵). در رمان، چهار زن هست: زن اثیری، مادر راوی، عمه ی راوی و لکاته و چنان که خواهیم گفت، اینان تنها یک زن و آن هم، "روان زنانه" ی راوی است. دو عدد "دو" و "چهار" و نیز خاستگاه و منبع الهام "زن اثیری" و "لکاته" در حکایت یا حکایت هایی در هزار و یک شب و هفت پیکر "نظامی" هست که به آن خواهیم پرداخت، اما در آیین های فلسفی هند نیز تکرار این عدد در برخی اسطوره ها چشمگیر است، اما به باور من مستقیماً با "بوف کور" پیوندی ندارد. عدد "دو" ناظر به دوگانگی "تن" و "جان" از یک سو و تذکیر و تأنیث و تضادی است که به اعتبار فلسفی با هم دارند. این دوگانگی در فلسفه ی بودایی (مانند ازدواج جادویی "شیوا" و "شاکتی") سرانجام به یگانگی می رسند اما در نظر "هدایت" یکپارچگی آن دو ممکن نیست و تنها با مرگ (خودکشی) و اعلان جنگ رسمی با "جسم" می توان "جان" را آزاد کرد و به همین دلیل پیوند و همکناری میان راوی با "زن اثیری" و "لکاته" همیشه به "گزلیک استخوانی" پایان می یابد، اما عدد "چهار" به پندار من، ناظر به چهار سیمای زن و مرد در روایت است که بر خلاف نخستین مورد، می توانند یگانه شوند و راوی با هیچ یک از این چهار زن و چهار مرد، مشکلی فلسفی ندارد و خود را با آنان همذات می پندارد.

لبخند استهزاآمیز بودا: در داستان آخرین لبخند در مجموعه داستان سایه روشن "روزبهان برمکی" علاقه ی خاصی به مجسمه ی بودا دارد و هر شب پس از خوردن حَبّ خاصی که برایش می آورند، به زیرزمین پنهان بتکده ی خود می رود تا به آیین نیاکان خود پیش از تشرّف به اسلام، او را بستاید. البته او با همه ی باورهای بودایی موافق نیست و اندک تغییراتی در آن پدید آورده است؛ مثلاً:

" در آن، شراب را جایز می دانست و در موضوع پرهیز، عقیده ی مخصوصی را اتخاذ کرده بود، زیرا پرهیز و ریاضت را در محروم ماندن از لذت نمی دانست و برعکس می خواست با داشتن همه ی وسایل، از کیف و تفریح خودداری و پرهیر بکنند. . .

چیزی که بیشتر از همه در مذهب بودا برایش کشش و گیرندگی داشت، مجسمه ی خود بودا و به خصوص لبخند سخت، لبخند تمسخرآمیز، تودار و ناگفتنی او بود، مانند موج آب . . . فلسفه ی روزبهان، تقریباً از همین امواج آب و لبخند بودا به او الهام شده بود و فلسفه اش، فلسفه ی موج بود؛ چون او در همه ی هستی ها، یک موج گذرنده و دمدمی بیش نمی دید. . . زندگی، مرگ، خوشی و ناخوشی همه ی این ها، یک موج دمدمی، یک موج گذرنده و پل گذرگاهی بود که در نیستی "نیروانه" ممزوج می شد. . . زندگی به نظرشمسخره و غم انگیز بود و او داروی غم را نه تنها در کشتن میل و خواهش می دانست، بلکه این اندوه را در جام های باده فرومی نشاند ولی در عین حال، می خواست میل و علاقه به زندگی را در خودش بکشد " (۱۳۵۶،۹۷-۹۶).

" داریوش شایگان" در زمینه ی لبخند کذایی "بودا" می نویسد:

" نیروانا، انتها و هدف نهایی تعلیمات بودایی و مستلزم آن است که جوینده ی حق ابتدا به واقعیت حق بیدار شده باشد؛ مانند خود بودا که زیر درخت روشنایی ناگهان به واقعیت مطلق رسید و در حالی که شمع هوا و هوش دنیا خاموش می شد، چراغ روشنایی حق در دل او می افروخت و لبخند اسرارآمیزی بر لبان مرتاض بزرگ نقش می بست؛ لبخندی که قرن های متمادی است در تمثال ها و تصویرهای بودا و "بودی ساتواها" منعکس است و راز آن در دل هر بودایی واقعی، متجلّی است. لبخندی که هم نوعی استهزا به عدم ثبات اشیا و ناپایداری سلسله ی علل و گردش بی پایان ذرات هستی و رقص کائنات تعبیر می تواند شد، هم نوعی ترحم پاک و خالص و شریف و خالی از گزند احساسات؛ ترحم به اندوه و رنج بی پایان ناپذیر موجودات سرگردانی که گریبانگیر چرخ "بازپیدایی" اند و زیر چرخ آسیاب هستی، در انتظار آرامش خیالی، عمری را به تلخی سپری کرده اند " (شایگان، ۱۶۸-۱۶۷).

بخش دوم این مقاله:

https://t.me/iransociology/7980

بخش اول:

https://t.me/iransociology/7950

۱. Plato

۲. Milton

۳. Leibniz

۴. Spinoza

۵. Rousseau

۶. Lamartine

۷. Tostoy

۸. Maeterlinck

۹. Rypka

۱۰. Mircea Eliade

۱۱. Tantra

۱۲. Arthur Christensen

۱۳. Archetype

۱۴. Jung

۱۵. Collective consciousness

۱۶. Femme inspiratrice

۱۷. Thanatos

۱۸. Anima

۱۹. Animus

۲۰. Rigveda

۲۱. Uranus (Father Sky)

۲۲. Gaia (Mother Earth)

۲۳. Imago Dei

۲۴. Dionysos

۲۵. Bacchus

۲۶. Zeus

۲۷. Thebes

۲۸. Freud

۲۹. Context

منابع:

آریان پور، امیر حسین. فرویدیسم: با اشاراتی به ادبیات و عرفان. تهران: امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۷.

آرین پور، یحیی. از نیما تا روزگار ما. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۶.

الیاده، میرچا. چشم اندازهای اسطوره. ترجمه ی جلال ستاری. تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۲.

ایونس، ورونیکا. اساطیر هند. ترجمه ی باجلان فرخی. تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۳.

دادگی، فرنبغ. بندهش. ترجمه ی مهرداد بهار. تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

زرین کوب، عبدالحسین. ارزش میراث صوفیه. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶.

سبحانی، توفیق. تاریخ ادبیات ۱. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۲.

.شایگان، داریوش. ادیان و مکتب های فلسفی هند. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶

.شمیسا، سیروس. داستان یک روح. تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۴

.شهیدی، سید جعفر. شرح لغات و مشکلات دیوان انوری. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴

.صنعتی، محمد. صادق هدایت و هراس از مرگ. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰

.کتاب مقدس: عهد عتیق و عهد جدید. ترجمه ی تفسیری. بی نا . بی تا

کریستنسن، آرتور. نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه ای ایران. ترجمه ی ژاله آموزگار؛ احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

.گریمال، پی یر. فرهنگ اساطیر یونان و رُم. ترجه ی احمد بهمنش. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۴

.میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. کشف الاسرار و عدّه الابرار. به اهتمام علی اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱، ج ۱۰

.هدایت، صادق. بوف کور. تهران: امیرکبیر، چاپ دهم، ۱۳۴۳

.پروین، دختر ساسان. تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶ . -———

.سگ ولگرد. تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶ . -———

.زنده به گور. تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶ . ———

.سه قطره خون. تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶ . ———

.سایه روشن. تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶ . -———

.نوشته های پراکنده. گردآورنده: حسن قائمیان. تهران: بی نا. ۱۳۳۴ . ———

.همایی، جلال الدین. غزالی نامه. تهران: نشر هما ـ فروغی، ۱۳۶۸

.یاحقی، محمد جعفر. فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۶