فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و سوم، زمستان ۱۳۹۰: ۱۰۰-۷۹
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱۰/۲۷

مرگ‌اندیشی هدایت؛ نگرشی فلسفی یا روان‌شناسانه؟!

علیرضا شاهینی *
محمدرضا نصراصفهانی **

چکیده

از دیدگاه شماری از منتقدان، *صادق هدایت* در بیشتر داستان‌های خود، قهرمانانش را به مرگ سوق می‌دهد و این مسئله برآمده از ذهن مرگ‌اندیش و فلسفهٔ بدبینانهٔ وی دربارهٔ زندگی است. از معضلات نقد داستان‌های هدایت، یکی همین است که آثارش سرشار از یأس فلسفی دانسته شده و دیگر اینکه شخصیت‌های اصلی داستان پیش را، مثل راوی *بوف کور*، آیینهٔ شخصیت خود نویسنده می‌دانند؛ اما با دقت در بن‌مایه‌های داستانی هدایت، باید در مرگ فلسفی این شخصیت‌ها به سوءظن نگریست. هدایت از جمله نویسندگانی است که در ساختار روایت داستان‌های خود، رویکردی ویژه به نمایش جنبه‌های روانی شخصیت‌ها دارد. بنا بر نظریهٔ روان‌شناسانهٔ فروید دربارهٔ دو غریزهٔ عشق و مرگ به عنوان دو غریزهٔ اصلی انسان- غریزهٔ عشق به زندگی در پی شکست و نرسیدن به آرزوها در وجود انسان افول کرده و به ناچار جای خود را به غریزهٔ مرگ می‌دهد. در این مجال، ردپای این نظریهٔ روان‌شناختی در بن‌مایهٔ داستان‌های هدایت بررسی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: غریزه، مرگ، عشق، زندگی، هدایت و فروید.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آباده Ar_shahini@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان M.nasr@ltr.ui.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

صادق هدایت، از جمله نویسندگانی است که منتقدان دربارهٔ وی و آثارش، دیدگاه‌های گوناگون و حتی متضاد داشته‌اند. شماری، مرگ‌اندشی هدایت را از نوع فلسفی دانسته و در پی اثبات آن، به گفته‌های منقول از دیگران یا بخش‌های مجزایی از نوشته‌های این نویسنده تأکید می‌ورزند. با خودکشی هدایت در عالم واقع، مرگ شخصیت‌های داستانی وی، مشق این انتحار نهایی و رهایی از فلسفهٔ مبهم زندگی در عالم داستان به شمار آمده است؛ آل احمد در این‌باره می‌نویسد: «آیا میان خود او و آثارش امتیازی هست؟ «خود» هدایت را حتی وقتی هم که زنده بود، می‌بایست از آثارش شناخت. هر طرفی از او را در کتابی و هر قسمتی از او را در داستانی؛ گرچه این نیز خود یک معمای حلّ شده است، ولی می‌شود گفت که هدایت از وقتی «تاریکخانه» را نوشت، خودکشی کرده بود و از وقتی که «بوف کور» را تمام کرد، تمام شده بود» (آل احمد، ۱۳۷۳، ج۲: ۷۳۴). این نقد، از نخستین دیدگاه‌هایی به شمار می‌رود که چند ماهی پس از مرگ هدایت نوشته شد. نقطه ضعف این نقد و ایرادی که بر آن وارد است، منسوب کردن تمام افکار و رفتار شخصیت‌های داستانی هدایت به خود اوست. دیدگاهی که به شکلی فراگیر در نوشته‌های انتقادی دیگران نیز تکرار شده و تا به امروزه نیز ادامه دارد؛ چنانکه یکی از منتقدان در ابتدای اثر خود می‌نویسد: «برای این تحلیل روان‌شناختی، به همان شیوه روانکاوی ابتدا تلاش می‌کنیم همراه با خواننده ما باب گفت‌وگو (دیالوگی) را با این نوشته‌ها برقرار کنیم. انگار که راوی یا خود هدایت، جلوی ما، روی تخت دراز کشیده و تداعی آزاد می‌کند» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۰). چنانکه می‌بینیم در این تحلیل نیز، راوی بوف کور و خود هدایت یکی انگاشته شده است. درست است که نویسنده، خواسته یا ناخواسته، بخشی از اندیشه و وجود خود را در اثرش منعکس می‌کند؛ اما اطلاق کلیت فکری یک داستان به نویسنده از اصول نقد ادبی به دور است.

گروهی نیز مرگ‌اندیشی هدایت را به پوچ‌گرایی منتسب می‌کنند. در این بین دکتر شریعتی دیدگاه عجیبی دارد: «دلهرهٔ فلسفی صادق هدایت، ناشی از رفاه است. رفاه یک پوچی است، پوچی معنی ندارد. زندگی‌اش هدف و معنی ندارد، کسی که رفاه دارد، برخوردار از واقعیتی است که خود در انجام آن واقعیت هیچ سهمی ندارد، دیگری کار می‌کند و او می‌خورد که این یک امر منطقی نیست. بنابراین رفاهی که دارد پوچ است (جامعه رفاه ندارد و او دارد) ... بعد صادق هدایت برمی‌گردد به کافکا و مسخ شدن آدمی را می‌نویسد و می‌بیند که آن خلأ را با هیچ چیز نمی‌تواند پر کند، مگر با خاتمه دادن به زندگی‌اش که در همه ابعادش پوچ است» (شریعتی، ۱۳۶۸: ۸۲).

نیازی به توضیح نیست که این دیدگاه با شیوهٔ زندگی و میزان رفاه هدایت راست نمی‌آید. اندیشمندی دیگر که با هدایت مصاحبت داشته، در تفسیر شیوهٔ تفکر وی معتقد است: «بر این

www.SID.ir

باور هستم که صادق هدایت بر روی هم نویسنده‌ای بود «نیستانگار»؛ آدمی بود که مانند همهٔ هنرمندان و نویسندگان باخترزمین حوالت تاریخی او چنین آمده بود که آنچه برای او اصالت داشته باشد همان «من» و «ما»ی انسانی باشد، نه حق و حقیقت به طور مطلق. مراد من از «نیستانگاری» که خود مستلزم خودبنیادی است، همین نیست انگاشتن حق و حقیقت است» (فردید، ۱۳۸۰: ۶۱۸). نکتهٔ برجسته در نظر شریعتی و فردید، برداشت شخصی ایشان از اندیشهٔ هدایت است، بنا بر شناختی که از شخصیت این نویسنده حاصل کرده‌اند، بی آنکه به بن‌مایه‌های داستانی هدایت و دغدغه‌های ذهنی این نویسنده در عالم هنر رویکرد ویژه‌ای داشته باشند.

چنین دیدگاه‌هایی، خواه ناخواه، بر شیوهٔ نقد آثار هدایت تأثیر گذارده و بسیاری از منتقدان چون *عبدالعلی دستغیب* (۱۳۵۷: ۱۲)، *میرصادقی* (۱۳۶۰: ۲۶۷)، *طایفی* (۱۳۷۲: ۱۰۵) و *پدرسن* (۱۳۸۶: ۳۵) با چنین تصویری از هدایت، به دنبال یافتن نمونه‌هایی از این‌گونه مرگ‌اندیشی در آثار وی به تفسیر داستان‌هایش پرداخته‌اند. از سوی دیگر، اندیشهٔ هدایت را تحت تأثیر جهان‌بینی فلسفی اگزیستانسیالیست‌هایی چون *سارتر*، *کامو* و *کافکا* دانسته‌اند. رفتن هدایت به فرنگ و پایه‌ریزی کردن سبک نوین داستان‌نویسی در زبان فارسی، این ذهنیت را قدرت بخشید که هدایت چه در سبک نویسندگی و چه در اندیشه‌های خود از نویسندگان غربی تقلید می‌کند. قدر مسلم آن است که شیوهٔ داستان‌نویسی هدایت را نمی‌توان در اساس با اصول فکری اگزیستانسیالیست‌ها، به‌ویژه پایهٔ فکری سارتر در داستان‌هایی مانند *تهوع* و *دیوار* و همچنین کامو در آثاری چون *افسانهٔ سیزیف* برابر دانست. هدایت در هیچ‌یک از داستان‌های خود، حتی بوف کور، بن‌مایه و اساس داستان را بر زشت‌کرداری معطوف به آزادی انسان، تصادف در رویداد حوادث داستانی، تکرار بی‌حاصل روزمره‌گی و نیهلیسم فلسفی شخصیت‌ها که از مؤلفه‌های داستان‌نویسی سارتر و کامو به شمار می‌آید (قبادی و توماج نیا، ۱۳۸۶: ۴۰-۳۸) نگذارده است.

باید توجه داشت که نیهیلیسم فلسفی اندیشمندانی چون *نیچه* با مفهوم عام آن در معنای پوچ‌گرایی مطلق متفاوت است. نیچه، نیهیلیسم را در زیر سوال بردن تمام ارزش‌های پیشین و بازنگری دوبارهٔ آنها می‌داند؛ به واسطهٔ ابرانسان نیچه، باید آنچه با خرد انتقادی مدرن پذیرفتنی است باقی بماند و مابقی ویران شده و ارزش‌های انسانی نوینی به جای آن بنا شود (پین، ۱۳۸۲: ۸۰۳). هدایت نیز با نیم نگاهی به چنین برداشتی از نیهیلیسم، در *پیام کافکا* آرمان این نویسندهٔ چک را چنین نشان می‌دهد: «این دنیا جای زیست نمی‌باشد و خفقان‌آور است. برای همین به جست‌وجوی «زمین و هوا و قانونی» می‌رود تا بشود با آن زندگی آبرومندانه‌ای کرد. کافکا معتقد است که این دنیای دروغ و تزویر و مسخره را باید خراب کرد و روی ویرانه‌اش دنیای بهتری ساخت. اگر دنیای کافکا با پوچ دست به گریبان است، دلیل این نیست که باید آن را با آغوش باز

Archive of SID

www.SID.ir

پذیرفت، بلکه شوم است. احساس می‌شود که کافکا پاسخی دارد، اما این پاسخ داده نشده. در این آثار ناتمام او، جان کلام گفته نشده است» (هدایت، ۱۳۳۷: ۷۱).

در این بین، سهم تأثیرپذیری هدایت از کافکا را بیش از همه دانسته‌اند. این ادعا که هدایت به سبک داستان‌نویسی کافکا بسیار نظر داشته، ریشه در ترجمهٔ چند اثر از این نویسنده به دست هدایت دارد. در حالی‌که این ترجمه‌ها و حتی شاید آشنایی با کافکا، مربوط به دورهٔ پس از نوشتن بهترین آثار هدایت است. با دقت در سبک و اندیشهٔ هدایت نیز می‌توان به روشنی دریافت که جهان فکری و دغدغه‌های داستانی این دو نویسنده متفاوت است. کافکا و آثارش محصول معناباختگی[1] - این اصطلاح اشتباهاً به «ادبیات پوچی» ترجمه شده (پاینده، ۱۳۸۴: ۳۲)- در جهان مدرنیتهٔ غرب در هنگامهٔ جنگ جهانی است، در حالی‌که هدایت و آثارش از این وقایع و دغدغه‌ها به دور بوده و با نگاهی به بن‌مایهٔ آثاری مانند *قصر*، *محاکمه* و *مسخ* و مقایسه با آثار هدایت می‌توان به بُعد خارخارهای ذهنی این دو نویسنده پی برد. البته با در نظر داشتن این نکته که هر دو، با تلاطم‌های فکری متفاوت، دچار یک نوع روحیهٔ مغموم و مرگ‌اندیش شده بودند؛ «روحیهٔ مشابه بین دو هنرمند یا دو انسان با ملیت یا فرهنگ‌های متفاوت می‌تواند در مورد هر دو هنرمند دیگری نیز واقعیت داشته باشد، بی آنکه آنها از وجود هم با خبر باشند» (فلکی، ۱۳۸۷: ۱۱۵). جان کلام اینکه نمی‌توان میان نگرش ادبی هدایت و همچنین مرگ شخصیت‌های داستانی وی با اندیشه‌های فلسفی نویسندگان مدرن غرب، رابطه‌ای بی چون و چرا برقرار کرد.

داستان‌های هدایت را می‌توان نمودار شیوهٔ تفکر وی دانست که دغدغه‌های ذهنی این نویسنده را بازتاب می‌دهد. یکی از مضامین تکرار شونده در آثار هدایت، شکست روانی برخی از شخصیت‌ها در رسیدن به آرزوها و در نتیجه متمایل شدن به مرگ است. با نگاهی به نظر فروید دربارهٔ غریزهٔ عشق[2] و مرگ[3]، و مقایسه آن با داستان‌های هدایت می‌توان دریافت که دیدگاه هدایت در داستان‌هایش نسبت به مرگ، بیشتر روان‌شناسانه است تا فلسفی؛ شخصیت‌های داستانی هدایت از شکست روانی رنج می‌برند. ناکامی‌هایی در خلال داستان رخ می‌دهد و عشق و امید به ادامهٔ زندگی را از ایشان می‌گیرد. ناکامی‌هایی که انگیزهٔ گزینش مرگ بر زندگی می‌شود. اگر این مشکلات رخ نمی‌داد، شخصیت‌های داستانی هدایت، مرگ را چارهٔ کار خویش ندانسته و زندگی را بدرود نمی‌گفتند. این شخصیت‌ها، بنابر بر گواهی متن داستان‌های هدایت، در دغدغه‌های فلسفی پوچ‌گرا غرقه نشده‌اند که در نتیجه، زندگی را نامفهوم و عبث بیابند و تن به

1. Absurdity
2. Eros
3. Thanatos

www.SID.ir

مرگ بسپارند. پس نمی‌توان مرگ ایشان را مدلول اندیشه‌های بنیادین فلسفی دانست. اساساً شخصیت‌های داستانی هدایت نگرش فلسفی عمیقی ندارند، بلکه گویی دست‌اندازهای روحی آنها در تقابل و جدال با ناکامی‌ها و برآورده نشدن خواسته‌های غریزی انسانی است که ایشان را به ورطهٔ مرگ می‌کشاند. فروید دربارهٔ این دو غریزه می‌نویسد: «غرایز اصلی ما دو قسم‌اند و به عبارت دیگر ما فقط دارای دو غریزه می‌باشیم. یکی به نام غریزه عشق (یا بقای نفس و بقای نوع) و دیگری غریزه مرگ. هدف غریزهٔ عشق عبارت است از اتّحاد و پیوستگی و هدف غریزه مرگ، برخلاف هدف غریزهٔ عشق، عبارت است از تخریب و انهدام. چون عمل غریزهٔ مرگ برگرداندن حیات به مرگ است، از این رو آن را غریزهٔ مرگ می‌نامیم» (فروید، ۱۳۴۰: ۹).

فروید از غریزهٔ عشق و شور زندگی به «لیبیدو»[1] تعبیر کرده است. هرچند که وی تعریفی دقیق از آن به‌دست نداده؛ با توجه به نوشته‌ها و آرای وی می‌توان لیبیدو را در معنایی گسترده، هر نیروی تحریک کننده‌ای دانست که انسان را به هرگونه جنبش و تکاپویی برای حفظ زندگی وا می‌دارد (فروید، ۱۳۸۱: ۱۰۸). از همین رو، نگارنده در پی آن است که داستان‌های هدایت را بار دیگر بر پایه این دیدگاه، کنکاش کرده و میزان برابری آن را با درونمایهٔ داستان‌های وی بسنجد. بن‌مایهٔ بخشی از داستان‌های هدایت، به شکلی آشکار، بر اساس دیدگاه روانکاوانهٔ فروید دربارهٔ عشق به زندگی و مرگ پرداخته شده که ابتدا به مطالعه اینگونه از داستان‌ها می‌پردازیم و سپس ردپای این نظریهٔ فروید را در «روان داستان»های هدایت خواهیم جست.

مرگ، نتیجهٔ شکست در زندگی

هر نویسنده یا هنرمند دیگری، ابعاد شخصیتی گوناگونی دارد که شناخت درست و کامل آن، تنها با اشراف دقیق بر همهٔ جنبه‌های فکری و رفتاری و آثاری وی به دست خواهد آمد. مهم‌ترین جلوهٔ اندیشه و شیوهٔ تفکر یک نویسنده، آثار داستانی اوست. از این رو می‌توان، با مطالعه بن‌مایهٔ داستان‌های هدایت، به نظری صائب دربارهٔ شیوهٔ مرگ‌اندیشی این نویسنده دست یافت. هدایت در داستان‌های اولیهٔ خود که پیرنگ ساده و روشن‌تری دارند، به وضوح نقش و تقابل دو غریزهٔ عشق و مرگ را نشان می‌دهد. در این داستان‌ها مرگ نتیجهٔ شکست در رسیدن به اساسی‌ترین آرزوهای زندگی است، بی‌آنکه هیچ دیدگاه فلسفی چشمگیری در میان باشد. در داستان «لاله»، خداداد، پیرمردی که بیست سال است از دنیا و مافیها بریده و در گوشه‌ای از جنگل، در ملک موروثی خود زندگی را سپری می‌کند و مردم دماوند دیگر به ندیدنش کاملاً عادت کرده‌اند، ناگهان به شهر می‌آید و بار دیگر با شوقی مضاعف به داد و ستد می‌پردازد؛ چرا که رخدادی تازه

1. Libido

Archive of SID

www.SID.ir

غریزهٔ زندگی و شور بودن را در او زنده کرده است: «خداداد با ریش و سبیل خاکستری، چالاک و زنده‌دل، گام‌های محکم بر می‌داشت و نیروی تازه‌ای در رگ و پی پیرش حس می‌کرد» (هدایت، ۱۳۵۶د: ۴۳).

دختری کولی که در شب سردی به پشت در آلونک خداداد آمده و پناه جسته، اینک نماد تمام امید و علاقهٔ این پیرمرد شصت ساله به حضور و زندگی دوباره است، چنانکه با تمام نیرو سعی دارد بهترین شرایط را برای زندگی راحت‌تر لاله فراهم آورد: «خداداد مایل نبود که لاله را از دست بدهد! او را به وجه فرزندی برداشت و کم‌کم علاقهٔ مخصوصی به او پیدا کرد. نه دلبستگی پدر و فرزندی، اما مثل علاقهٔ زن و مرد او را دوست داشت» (همان: ۷۸).

خداداد چنان شوری در خود حس می‌کند که گویی به حقیقت دوباره زاده شده و به جوانی رسیده و معنی زندگی را با عشق لاله می‌فهمد: «برای خداداد که آمخته به پیاده‌روی بود، اگرچه شهر تا خانه‌اش دو فرسنگ فاصله داشت، بیش از یک میدان به نظرش نمی‌آمد. با وجود پیری و شکستگی حالا زندگی او مقصد و معنی پیدا کرده بود» (همان: ۸۱).

اما این معنی و شور زندگی دیری نمی‌پاید. با حضور دوبارهٔ کولی‌ها و بازگشت لاله به اصالت خویش، خداداد پیر، تنها نظاره‌گر اوست که دست در گردن پسرک جوان کولی، خندان و لاابالی، به گشت و شادی می‌رود و پایان داستان حضور دوبارهٔ غریزهٔ مرگ در پی ناامیدی پیرمرد از شور و معنای زندگی است: «خداداد از غم و خوشحالی گریه می‌کرد. افتان و خیزان از همان راهی که آمده بود برگشت، رفت در آلونکش و در را به روی خودش بست و دیگر کسی او را ندید» (همان: ۸۵).

دو داستان «داوود گوژپشت» و «آبجی‌خانم»، از نظر درونمایه همانندی‌های ویژه‌ای دارند که می‌توان بر اساس نظریهٔ روان‌شناسانهٔ فروید، آنها را تفسیر کرد. داوود گوژپشت، همان‌طور که از نامش پیداست، داستان مردی است سرخورده از زندگی خود؛ مردی که ذاتاً و به تقدیر از دیگران و دنیای انسان‌های عادی جدا افتاده است: «از دور که به او نگاه می‌کردند نیم‌تنهٔ چوچونچهٔ او با پشت بالا آمده، دست‌های دراز بی‌تناسب، کلاه گشادی که روی سرش فرو کرده بود، به‌خصوص حالت جدّی که به خود گرفته بود و عصاش را به سختی به زمین می‌زد بیشتر او را مضحک کرده بود» (هدایت، ۱۳۵۶الف: ۴۳).

همین ظاهر متفاوت و در نگاه دیگران مضحک، تمام غریزه، شور، علاقه و امید او را نسبت به ادامه زندگی از بین می‌برد. این فاجعه از ابتدای زندگی با او بوده است: «او فکر می‌کرد می‌دید از آغاز بچگی خودش تا کنون همیشه اسباب تمسخر یا ترحم دیگران بوده» (همان: ۳۷). داوود حتی در یافتن همسر و همراه زندگی ناتوان است و چند باری که خواستگاری کرده، همه وی را به

Archive of SID

www.SID.ir

تمسخر گرفته و تحقیر کرده‌اند. اینک بیرون از شهر، در تنهایی خویش به بخت خویش می‌اندیشد که ناگاه با زنی تنها برخورد می‌کند و شاید برای آخرین بار می‌کوشد تا سرنوشت پر از تنهایی‌اش را تغییر دهد: «مانند اینکه اختیار زبان خودش را نداشت، گفت: خانم شما تنها هستید؟ منم تنها هستم. همیشه تنها هستم! همهٔ عمرم تنها بوده‌ام!» (همان: ۴۰). اما به یکباره درمی‌یابد که این زن، همان «زیبنده» است که پیش‌تر خواستگاریش را کرده و تمسخر کشیده است. این‌چنین این‌بار دیگر تمام امید، آرزو و غریزهٔ خود را به ادامه زندگی از دست می‌دهد و پیش از آنکه ریشخندی دوباره بشنود، راهش را کج کرده و «خودش را کشید تا پهلوی همان سگی که در راه دیده بود. نشست و سر او را روی سینهٔ پیش‌آمدهٔ خودش فشار داد؛ اما آن سگ مرده بود» (همان: ۴۱). به این ترتیب غریزه مرگ جای شور و امید را در داستان زندگی داوود گوژپشت می‌گیرد.

«آبجی‌خانم» نیز داستانی است با همین درونمایه؛ دو خواهر از طبقهٔ فقیر جامعه به نام‌های آبجی‌خانم و ماهرخ که گویی حتی در نامگذاری فرزندان نیز نابرابری موج می‌زند: «آبجی‌خانم خواهر بزرگ ماهرخ بود، هر کس که سابقه نداشت و آنها را می‌دید ممکن نبود باور کند که با هم خواهر هستند، آبجی‌خانم بلند بالا، لاغر، گندمگون، لب‌های کلفت، موهای مشکی داشت و روی‌هم رفته زشت بود، در صورتی که ماهرخ کوتاه، سفید، بینی کوچک، موهای خرمایی و چشم‌هایش گیرنده بود و هر وقت می‌خندید روی لپ‌های او چال می‌افتاد» (همان: ۴۹).

همین مسئله موجب شده تا آبجی‌خانم، پر از عقده‌ها، با اخلاقی ناشایست در برابر ماهرخ که طرف توجه دیگران، خوش‌اخلاق و مردم‌دوست بود، قرار گیرد: «از حیث رفتار و روش هم آنها خیلی با هم فرق داشتند. آبجی‌خانم از بچگی ایرادی، جنگره و با مردم نمی‌ساخت حتی با مادرش، دو ماه سه ماه با مادرش قهر می‌کرد. برعکس خواهرش که مردمدار، تو دل برو، خوشخو و خنده‌رو بود، ننه حسن همسایه‌شان اسم او را «خانم سوگلی» گذاشته بود. مادر و پدرش هم بیشتر ماهرخ را دوست داشتند که ته تغاری و عزیز نازنین بود» (همان: ۴۹).

همین مقدار از داستان کافی است تا بدانیم که آبجی‌خانم در چه موقعیت سخت روحی‌ای روزگار می‌گذراند. آن شور و امیدی که لازمهٔ تداوم غریزهٔ زندگی است، هر روز در وجود وی تکیده‌تر شده و تلنگری کافی است تا فاجعه‌ای رخ دهد. آبجی‌خانم را به کسی پیشنهاد می‌دهند، اما او به خواستگاری نمی‌آید که زشت است. در این بین از ماهرخ خواستگاری می‌شود. خواهر بزرگ‌تر در خانه مانده و ماهرخ به خانه بخت خواهد رفت. این بخش زندگی، دیگر برای آبجی‌خانم قابل تحمّل نیست و در نهایت، ناامید از زندگی خود، غریزهٔ مرگ را در درون خویش

Archive of SID

www.SID.ir

چنان پرزور می‌یابد که به راحتی سر به آب داده، می‌رود: «مانند این بود که او رفته بود به یک جایی که نه زشتی و نه خوشگلی، نه عروسی و نه عزا، نه خنده و نه گریه، نه شادی و نه اندوه در آنجا وجود نداشت. او رفته بود به بهشت» (همان: ۵۵).

«داش‌آکل» داستانی است دلکش از هدایت که در پس لایهٔ عامه‌پسندش که گروهی آن را تصویری از تقابل عشق و نفرت، کینه و گذشت و قربانی شدن داش‌آکل در پیروزی بدی بر خوبی دانسته‌اند (قربانی، ۱۳۷۲: ۵۹)، نکته‌های چشمگیری از فرهنگ این سرزمین را در خود دارد. داش‌آکل، لوطی‌ای است که با باورها و فرهنگ خاص این قشر پرورش یافته است. زن و زندگی زناشویی را بند و اسارتی می‌داند که آزادی وی را مخدوش می‌کند. این نکته در گفت‌وگوی وی با زن حاجی که داش‌آکل با مرگ حاجی قیّم خانواده‌اش شده، آشکارا دیده می‌شود: «خانم! من آزادی خودم را از همه چیز بیشتر دوست دارم، اما حالا که زیر دین مرده رفته‌ام، به همین تیغهٔ آفتاب قسم اگر نمردم به همه نشان می‌دهم» (هدایت، ۱۳۵۶د: ۴۳).

اما در این بین، داش‌آکل با احساس عجیب عشق در خود آشنا می‌شود و به دختر حاجی، مرجان که اینک قیّم اوست دل می‌بندد. این عشق از طرفی بسیار زیباست و تمام زندگی وی را تحت‌الشعاع خود قرار داده، چنانکه نیرومندترین غریزهٔ میل به زندگی در داش‌آکل همین عشق به مرجان است. اما او نمی‌خواهد این عشق را ابراز کند: «اگر داش‌آکل خواستگاری مرجان را می‌کرد البته مادرش مرجان را بر روی دست به او می‌داد. ولی از طرف دیگر او نمی‌خواست که پایبند زن و بچه شود، می‌خواست آزاد باشد، همان‌طوری که بار آمده بود. به علاوه پیش خودش فکر می‌کرد هرگاه دختری که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک به حرامی خواهد بود. از همه بدتر هر شب صورت خودش را در آیینه نگاه می‌کرد، جای جوش خوردهٔ زخم‌های قمه، گوشهٔ چشم پایین کشیده خودش را برانداز می‌کرد و با آهنگ خراشیده‌ای بلند بلند می‌گفت: شاید مرا دوست نداشته باشد! بلکه شوهر خوشگل و جوان پیدا کند» (همان: ۴۷).

اما آن کسی که مرجان را به زنی می‌گیرد، هم پیرتر و هم «بدگل‌تر» از داش‌آکل است. داش‌آکل که با فرهنگ خاص خود بار آمده، زن و فرزند را متضاد با آزادی خود می‌داند و گرفتن دختری را که قیّم اوست، بی شرفی. درون داش‌آکل در تضاد بین باورهای خویش و آرزوی عاشقانه‌اش، آن هم به شکل خاصی که هدایت روایت می‌کند و از آن در می‌گذریم (همان: ۴۷)، میل به زندگی و ادامهٔ آن را هر روز می‌کاهد. داش‌آکل می‌اندیشد که شاید با ازدواج مرجان، این عشق که اینک زنجیر پای دل اوست، رهایش کند؛ اما در شب عروسیِ مرجان درمی‌یابد که تنها امید زندگی خویش را نیز بر باد داده و اینک هر چه بادا باد. از این پس، داش‌آکل مردهٔ متحرکی است که هر لحظه و به هر بهانه‌ای زندگی خود را تسلیم غریزهٔ مرگ خواهد کرد. این بهانه کاکا

Archive of SID

www.SID.ir

رستم است که بارها ضرب شست داش‌آکل را چشیده؛ اما این بار قمه را بر پهلوی وی فرو می‌برد و داش‌آکل به شکستی خودخواسته و ناامید از ادامهٔ زندگی، خود را به غریزهٔ مرگ می‌سپارد.

«صورتک‌ها» نیز داستان دیگری است که بر اساس جدال عشق و مرگ بنیان نهاده شده است. منوچهر، جوانی است از طبقهٔ مرفّه جامعه که با خجسته آشنا شده و به او دل بسته است: «به اندازه‌ای منوچهر فریفتهٔ خجسته شده بود که همهٔ معایب و محاسن او، همهٔ حرکاتش، سلیقه و حتی غلط‌های املایی که در کاغذهایش می‌کرد برای منوچهر بهتر از آن ممکن نبود. این یک ماهی که با هم آشنا بودند، بهترین دورهٔ زندگی او به شمار می‌رفت» (هدایت، ۱۳۵۶د: ۸۸).

این عشق به اندازه‌ای است که با وجود مخالفت خانواده، منوچهر سرسختانه در اندیشهٔ ازدواج با خجسته است؛ اما حرکتی ناشایست از خجسته تمام عشق منوچهر را به نفرت تبدیل می‌کند: «عکس خجسته بود با چشم‌های خمار مست که در بغل ابوالفتح افتاده بود. از دیدن این عکس دود از سر منوچهر بلند شد، آیا برای خاطر او با خانواده‌اش به هم نزده؟ حالا این سرشکستگی را چه بکند؟ نه می‌توانست از خجسته چشم بپوشد و نه اینکه دوباره او را ببیند. در هر صورت تمام امیدها و افکاری که شالودهٔ آیندهٔ خود را روی آن بنا کرده بود این عکس نیست و نابود کرد» (همان: ۸۷).

این رفتار خجسته نقطه‌ای است بر پایان غریزه و شور زندگی منوچهر که بسیار هم خطرناک است؛ چرا که جوانان در این مواقع کارهای عجولانه بسیار می‌کنند؛ چنانکه منوچهر نیز در تصمیمی رمانتیک، خود، خجسته و خودرو را به درّه پرت می‌کند و این‌چنین غریزهٔ مرگ بر زندگی وی نمایان می‌شود.

مرگ شخصیت: نماد مرگ امید

هدایت در تعدادی از داستان‌هایش، فرجام رمانتیکی برای شخصیت‌های داستانی خود رقم می‌زند که امکان دارد خواننده از خود بپرسد: هیچ گزینهٔ دیگری غیر از مرگ نبود؟! در این گونه داستان‌ها، به نظر می‌رسد که نویسنده بیش از آنکه در پی القای «توهّم واقعیت» و توجه به جنبهٔ رئالیستی داستان خود باشد، سعی دارد تأثیر مخرب و خطرناک ناامیدی و افول غریزهٔ عشق به زندگی را با مرگ شخصیت در پایان داستان نشان دهد؛ هرچند که از دیدگاه خواننده، اغراق داستانی از مرز واقعیت گذشته باشد. از این نظر، چند داستان دیگر هدایت جلوهٔ بیشتری دارند.

در داستان کوتاه «مردی که نفسش را کشت» میرزا حسینعلی، معلّم جوان ساده‌دل و نجیبی است که در پی حقیقت است. میرزا متوسل به پیری می‌شود که از بد حادثه در رستهٔ صوفیان

Archive of SID

www.SID.ir

شبهه‌خوار و ریاکار است: «شیخ ابوالفضل معلم عربی بود که خیلی ادعا داشت، پیوسته از درجهٔ ریاضت و کرامت خودش دم می‌زد که چند سال در عالم جذبه بوده و چند سال حرف نمی‌زده» (همان: ۱۱۱). سیر و سلوک روحانی تمام وجود میرزا حسینعلی را فراگرفته، به طوری که همهٔ هستی و معنای زندگی خود را در همین جنبش عرفانی خویش برای رسیدن به معرفت می‌بیند و مسلماً حضور مرشد وی و صداقت و راهنمایی او تأثیر بسیاری بر جریان زندگی میرزا حسینعلی خواهد داشت. تمام امید و آرزوی وی رسیدن به در معرفت الهی است که به واسطهٔ پیر خود، امیدوار به دریافت آن است؛ اما وقتی میرزا حسینعلی به ریای مراد خود پی می‌برد و درمی‌یابد که چگونه به سخره گرفته شده، به نفرت و مجازات خویش، دل به لهو و لعب می‌بندد؛ اما چنان این ناامیدی و قطع غریزهٔ زندگی توانمند است که تنها غریزهٔ مرگ می‌تواند او را آرام کند. با مرگ میرزا در پایان داستان، در واقع نویسنده می‌کوشد فشار روانی شخصیت از تشویش و نداشتن امید به ادامهٔ زندگی را با بزرگ‌نمایی بیشتر به خواننده القا کند.

یکی از منتقدان جدی آثار هدایت، این داستان را به شکلی دیگر تفسیر کرده که جای تأمل و درنگ دارد: «اهمیت این داستان در نتیجه‌گیری آن است. حسینعلی خواست «نفسش» را بکشد و بالاخره همین کار را هم کرد، یعنی خودش را کشت و به این ترتیب در کوشش چندین سالهٔ خود برای رسیدن به کمال شکست خورد» (کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۱۳۸). چنین نتیجه‌ای از روند منطقی داستان به دست نمی‌آید. انتحار میرزا را نمی‌توان به شکست خوردن وی در رسیدن به کمال نسبت داد. بلکه سبب‌ساز اساسی آن، ریاکاری و کژرفتاری مرادش است. اگر داستان زندگی حسینعلی از لونی دیگر بود و پیری راستین آموزش و همراهی او را بر عهده می‌گرفت، آیا باز هم امکان داشت که حسینعلی به چنین فرجامی دچار شود و در پی آن، به این چنین نتیجه‌ای رسید؟ البته هدایت در عنوان‌بندی این داستان به معانی مختلف واژگانی، عرفانی و روان‌شناسانهٔ «نفس» توجه داشته است. از دیدگاه روانکاوانه، نفس معادلی است برای «من نامهذب» یا «نهاد» که فروید آن را جایگاه جولان لیبیدو یا غریزهٔ عشق و شور به زندگی می‌داند (فروید،۱۳۴۰: ۸). به این تفسیر، حسینعلی در واکنش به ریاکاری مرشدش، ناگزیر این غریزه را در خود می‌کشد و تن به غریزهٔ مرگ می‌دهد.

داستان «س.گ.ل.ل» از جمله داستان‌های متفاوت هدایت است که مستقیماً از دغدغه‌های روان‌شناسانهٔ هدایت و همچنین تأثیرپذیری وی از اندیشه‌های فروید مایه گرفته است. داستان چنین آغاز می‌شود: «دو هزار سال بعد اخلاق، عادات، احساسات و همهٔ وضع زندگی بشر به کلی تغییر کرده بود. آنچه را که عقاید و مذاهب مختلف در دو هزار سال پیش به مردم وعده می‌داد، علوم به صورت عملی درآورده بود. احتیاج تشنگی، گرسنگی، عشق‌ورزی و احتیاجات دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

زندگی برطرف شده بود، پیری، ناخوشی و زشتی محکوم انسان شده بود. زندگی خانوادگی متروک و همهٔ مردم در ساختمان‌های بزرگ چندین مرتبه مثل کندوی زنبور عسل زندگی می‌کردند» (هدایت، ۱۳۵۶ب: ۱۰).

اینچنین پیشگویی‌ای دور از ذهن و خالی از واقعیت نخواهد بود. این داستان نیز بر اساس همین نظریهٔ فروید که غریزهٔ مرگ و زندگی با یکدیگر در تضاد و جنگ‌اند، بنا شده است؛ چنانکه سوسن، یکی از دو شخصیت اصلی داستان، می‌گوید: «گمان می‌کنی میل مرگ ضعیف‌تر از میل به زندگی است؟ همیشه عشق و مرگ با هم توأم است، همیشه بشر در عین این که به اسم جنگ و مبارزهٔ زندگی کوشیده در حقیقت خواستار مرگ بوده. امروزه آزاد شده و با وجود اینکه همهٔ وسایل زندگی راحت برایش فراهم است ولی باز هم میل مرگ در بشر کشته نشده بلکه قوی‌تر شده و یک‌جور القای خودبه‌خود و عمومی شده» (همان: ۲۵).

دو قطب غرایز اصلی در دیدگاه فروید، آشکارا در این بخش داستان نمایان است. از دیگر سو چنانکه می‌دانیم خودکشی در میان کسانی که رفاه و آسایش بالاتری دارند، بیشتر خواهد بود. علت آن، کم شدن میل کوشش و تلاش برای داشتن زندگی بهتر و آسایش بیشتر است؛ در واقع دیگر چیزی وجود ندارد که انسان برای آن بجنگد. هر خواسته‌ای آزادانه و سریع تحقّق می‌یابد و بی‌آرزویی تمام وجود انسان را فرا گرفته و اینچنین میل به زندگی، به‌طور روز افزون کاسته می‌شود. در این داستان «تد» نمایندهٔ تفکری است که همچنان عشق را سمبول شور زندگی دانسته و میل و عشق خود به سوسن را رکن اساسی بودن خویش و لذت بردن از زندگی می‌یابد. تد به سوسن می‌گوید: «از روزی که... ترا دوست دارم ... از وقتی عاشق تو شده‌ام همه چیز به نظرم قشنگ می‌آید. تنها تو در دسترس من نیستی، برای همین بود که دیوانه‌وار کارهایم را گذاشتم و به دیدن تو آمدم» (همان: ۱۷).

اما قطب مخالف این اعتقاد، سوسن است که عشق را باور ندارد. به همین دلیل مرگ را موهبت دانسته و تنها برای دل خویش و نه ثابت کردن هیچ چیز مجسمه می‌سازد، تنها برای اینکه از آن لذّتی شخصی می‌برد: «کی به تو گفته بود که من برای بشر کار می‌کنم؟ بر فرض هم که بشر نابود شد و کارهایم به دست برف و باران و قوای کور طبیعت سپرده شد، باز هم به درک. چون حالا من از کار خودم کیف می‌کنم و همین کافی است» (همان: ۱۵). این دیدگاه‌های متفاوت شخصیت‌های داستان، در نهایت با تزریق سرم شگفت و خیالین «س.گ.ل.ل» یا همان سرم ضد عشق که باعث می‌شود دیدگاه تد نیز همانند سوسن شود، به مرگ آن دو می‌انجامد؛ چراکه با تزریق این سرم و تغییر دیدگاه تد، عشق درون وی نیز به عنوان نماد علاقه و امید به زندگی جای خود را به غریزهٔ مرگ می‌دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

«سگ ولگرد» به ظاهر داستان سگی است اسکاتلندی که از صاحب خود دور افتاده و در بین مردمانی با فرهنگ سگ‌ستیز گرفتار شده: «این یک سگ اسکاتلندی بود که پوزهٔ کاه دودی و به پاهایش خال سیاه داشت، مثل اینکه در لجنزار دویده و به او شتک زده بود. گوش‌های بلبله، دم براغ، موهای تابدار چرک داشت و دو چشم باهوش آدمی در پوزهٔ پشم‌آلود او می‌درخشید. در ته چشم‌های او یک روح انسانی دیده می‌شد، [...] نه تنها یک تشابه بین چشم‌های او و انسان وجود داشت بلکه یک نوع تساوی بود» (هدایت، ۱۳۵۶ج: ۱۰).

هدایت با تأکید بر روح انسانی این سگ و تساوی آن با آدمی، ذهن را به سمت توجه ویژهٔ وی به حیوانات سوق می‌دهد و اینکه این سگ استعاره از انسانی است که دچار غربت شده و بالاتر از همه سمبول کسی است که از بهشت رانده و بر زمین هبوط داده شده. این سگ با نام «پات»، به دنبال غریزهٔ طبیعی خود برای یافتن جفتی، از صاحبش دور افتاده و اینک مردمی را در پس خود می‌بیند که هر یک بنا به عقیده‌ای تنها فحش و تحقیر و سنگ نثارش می‌کنند؛ اما غریزهٔ امید و عشق به یافتن صاحب یا جفتی او را به راه می‌اندازد؛ ولی در نهایت با از دست رفتن این امید، تنها و مأیوس حتی از آن کسی که دستی بر سرش کشیده، در کنار خیابان می‌افتد و می‌میرد. شاید مرگ پات دور از واقعیت باشد؛ اما باید توجه داشت که این فرجام داستان، در پی ارضای حس واقع‌بینی خواننده نیست. بلکه سعی دارد پیامد ناامیدی را هر چه مؤثرتر در ذهن خواننده جایگیر کند.

داستان «تخت ابونصر» نیز بر پایهٔ همین دیدگاه پرداخته شده است. عشق چنان شوری برای زندگی است که حتی مردهٔ کاذب را بیدار می‌کند تا کام خود از زندگی بستاند. «سیمویه» از مرزبانان درگذشته‌ای است که جسد مومیایی وی کشف می‌شود. دکتر واگنر با یاری گرفتن از طلسم و جادوی گذشتگان، تلاش دارد که وی را از خواب کاذب بیدار کرده و به زندگی بازگرداند. سیمویهٔ مرزبان، خود داستانی جالب دارد: وی عاشق دختر بیابان‌نشینی به نام خورشید بوده و برخلاف سنّت اعیان، خواستار ازدواج با او شده و به همین دلیل، پیش از آنکه کام دل از خورشید بگیرد، با معجونی او را به خوابی کاذب برده‌اند. اینک دکتر واگنر این طلسم را می‌شکند. از قضا، در شب بیدار شدن سیمویه، چند زن از جمله یکی به نام خورشید که بسیار شبیه دلبر سیمویه است، در آن نزدیکی است: «افکارش (سیمویه) همه در بخار لطیف موج می‌زد و می‌جوشید و در تمام هستی خود عشق سوزان و دیوانه‌واری برای خورشید حس می‌کرد. تشنهٔ خورشید بود» (همان: ۹۶).

سیمویه به واسطهٔ همین عشق سوزان- نماد شور و غریزهٔ زندگی- باری دیگر به دنیای زندگان پا می‌گذارد تا کام برآورد؛ با گام‌هایی سنگین به سمت خورشید می‌رود و او را در بر

www.SID.ir

می‌گیرد؛ اما ترس و اضطراب و نفرت خورشید به او می‌فهماند که دوستش ندارد و در نتیجه سیمویه با خود می‌اندیشد که آیا «به امید عشق موهومی سال‌ها در قبر انتظار خورشید را کشیده بود؟!» (همان: ۱۰۰). پایان این عشق یعنی پایان شور و امید به زندگی؛ یعنی حضور غریزهٔ مرگ در سیمویه: «همین که خواستند سیمویه را از زمین بلند کنند، دیدند تمام تنش تجزیه و تبدیل به یک مشت خاکستر شد» (همان: ۱۱۱).

چنانکه مطالعه و مشخص شد، بخش قابل توجهی از داستان‌های هدایت با نظریهٔ فروید در باب غریزهٔ عشق و مرگ قابل تفسیر بوده و نشانگر توجه خاص هدایت به اندیشه‌های روان‌شناسانهٔ دوران خویش است. به علاوه هدایت، «وغ وغ ساهاب» به روشنی از فروید و اندیشه‌هایش در نوشته‌ای با عنوان «قضیهٔ فرویدیسم» یاد می‌کند (هدایت، ۱۳۵۶ر: ۴۷).

حضور غریزهٔ مرگ در نهانخانهٔ ذهن

در میان «روان‌داستان»های هدایت، سه داستان «زنده به‌گور»، «تاریکخانه» و «بوف کور» نیز در بن‌مایهٔ خود ارتباطی تنگاتنگ با دیدگاه فروید دارند؛ اما تفاوت اساسی این داستان‌ها با آنچه پیش‌تر آمد، مرگ‌اندیشی ذهنی شخصیت‌ها است. در داستان‌هایی که تا اینجا ارزیابی شد، مرگ شخصیت‌ها در نتیجهٔ کنش و رخدادی شکل می‌گیرد که آنها را به سمت مرگ سوق می‌دهد؛ اما در این سه داستان هدایت، در پی تعارض بین آرزوها و خواسته‌های شخصیت با دنیای بیرون، مرگ به عنوان غریزه‌ای نیرومند در ذهن وی چنان جایگیر شده که کلیت اندیشه و رفتار وی را به زیر سایهٔ خود می‌کشد. از این رو در داستان، اتفاق و بحرانی خاص روی نمی‌دهد که باعث ناامیدی شخصیت و مرگ‌اندیشی وی شود، بلکه شالودهٔ داستان را بسط و نمایش دنیای ذهنی مرگ‌اندیش شخصیت شکل می‌دهد.

داستان «زنده بگور» از جمله نوشته‌های هدایت است که بسیاری آن را نشانگر سیاه‌بینی و اعتقاد وی به پوچی می‌دانند؛ اما باید توجه داشت که راوی داستان در هیچ کجای آن به مسائل اصلی فلسفه زندگی نمی‌پردازد. بلکه تنها بر تنهایی خود و اینکه چرا نمی‌تواند همچون دیگران باشد، معترض است. در اوایل داستان از طرز زندگی خود و افکار موروثی‌اش چنین می‌نویسد: «هزار جور فکرهای شگفت‌انگیز در مغزم می‌چرخد، می‌گردد. همهٔ آنها را می‌بینم. اما برای نوشتن کوچک‌ترین احساسات یا کوچک‌ترین خیال گذرنده‌ای، باید سرتاسر زندگانی خودم را شرح بدهم و آن ممکن نیست. این اندیشه‌ها، این احساسات نتیجهٔ یک دوره زندگانی من است،

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجهٔ طرز زندگی و افکار موروثی آنچه دیده، شنیده، خوانده، حس کرده یا سنجیده‌ام. همهٔ آنها وجود موهوم مرا ساخته» (هدایت، ۱۳۵۶ الف: ۹).

تکیه راوی بر افکار موروثی و طرز زندگی، اشاره به سه مؤلفه شکل‌گیری شخصیت در روان‌شناسی دارد: وراثت، محیط و خود (شعاری‌نژاد، ۱۳۷۸: ۶۷)؛ اما چرا راوی طرز زندگی و افکار خود را موهوم می‌داند؟ باید توجه داشت که هدایت در انبوهی از داستان‌هایش به نقد نقاط ضعف فرهنگ دورهٔ خویش پرداخته است. در زنده به‌گور نیز به چند نکته اشاره دارد. راوی اینک در رختخواب افتاده و به فکر نابودی است؛ اما چنانکه یاد می‌کند، زیباترین لحظات در خاطر ماندهٔ وی، گذراندن روزگار با کسی است که هنوز هم دوستش دارد و همچنین رفتن به سینما و گوش دل دادن به صدای دل‌انگیز موسیقی و آوازه‌خوان: «از بس که خوشم آمده بود چشمهایم را به هم گذاشته بودم، گوش می‌دادم. آواز نیرومند و گیرندهٔ او هنوز در گوشم صدا می‌دهد. تالار سینما به لرزه در می‌آمد، به نظرم می‌آمد که او هرگز نباید بمیرد، نمی‌توانستم باور کنم این صدا ممکن است روزی خاموش بشود» (هدایت، ۱۳۵۶ الف: ۱۱).

این خاطرات جزء زیباترین لحظات زندگی راوی است که حتی ارزش آن را داشته که نوشته شود. عشق و شور راوی به زندگی در این بخش نمایان است. راوی در لحظاتی که از آن یاد کرده، احساس حضور و امید به ادامه زندگی را در خویش دارد و از آن لذت می‌برد؛ اما به دلیلی در ظاهر نامعلوم، از ادامه این شور و امید به زندگی دست می‌کشد و دیگر به دیدار آن دختر نمی‌رود: «نه اینکه آن زشت بود یا از او خوشم نمی‌آمد، اما یک قوه‌ای مرا بازداشت. نه، نخواستم دیگر او را ببینم، می‌خواستم همهٔ دلبستگی‌های خودم را از زندگی ببرم، بی‌اختیار رفتم در قبرستان» (همان: ۱۲).

این قوّه که راوی از آن سخن نمی‌گوید، همان است که پیش‌تر از آن به «طرز زندگی و افکار موروثی» تعبیر کرده؛ فرهنگ خاصی که از کامجویی گریزان است و آن را ضدارزش می‌داند. همین بی‌اهمیّتی دنیاست که در ناخودآگاه راوی حضور دارد و باعث می‌شود وی از تداوم شور و لذّت زندگی سر باز زند و به سوی قبرستان بپیچد. خاکستان نماد دوری و جدایی از دنیاست. طرز فکری که در ذهن راوی یک ارزش است و وی با افکار وراثتی خود، در شهری با ارزش‌های فرنگی، در تضاد بین فرهنگ خود و دیگران، همچون کژدمی است که آتش به دور خود می‌بیند: «به یادم می‌آید شنیده‌ام وقتی که دور کژدم آتش بگذارند خودش را نیش می‌زند، آیا دور من یک حلقهٔ آتشین نیست؟» (همان: ۲۵). همین تضاد ذهنی درون راوی است که غریزه عشق به زندگی را در وی کاهش داده، به مرگ و خودکشی سوق می‌دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

«تاریکخانه» داستانی است که علاوه بر توجه هدایت به جدال عشق و مرگ در بن‌مایهٔ آن، با نظریهٔ فروید دربارهٔ «میل بازگشت به زهدان» راست می‌آید. داستان مردی که از دنیا و مردمانش بریده و خود را در اتاقی به شکل زهدان، محبوس کرده است. راوی این اتاق را چنین توصیف می‌کند: «از دالان تنگ و تاریکی که طاق ضربی داشت و به شکل استوانه درست شده بود ـ طاق و دیوارش به رنگ اخرا و کف آن از گلیم سرخ پوشیده شده بود، رد شدیم. در دیگری را باز کرد، وارد محوطه‌ای شدیم که مانند اطاق بیضی شکل بود و ظاهراً به خارج هیچ‌گونه منفذ نداشت مگر به وسیلهٔ دری که به دالان باز می‌شد. بدون زاویه و بدون خطوط هندسی ساخته شده و تمام بدنه و سقف و کف آن از مخمل عنابی بود» (همان: ۱۱۸).

فروید معتقد است که «کودک هنگام تولد به وضعی کاملاً مغایر با دوران پیشین خود، یعنی زمانی که در رحم مادر قرار داشت، دچار می‌شود. محیط جدید شامل دگرگونی‌ها و ناراحتی‌هایی است که در زهدان با آنها مواجه نبود. این اولین تأثیر ناخوشایند در روان ناخودآگاه انسان است که به شکلی برجسته، نقش بسته و مضبوط می‌ماند» (فروید، ۱۳۴۲: ۷۶). شخصیت داستانی تاریکخانه نیز، در کنار دلایل گوناگون و قابل تأمّلی که برای گزینش این شیوهٔ زندگی ابراز می‌دارد، به نکاتی شبیه به نظر فروید انگشت می‌نهد: «اما چیزی که هس، من برای کار آفریده نشدم. اشخاص تازه به دوران رسیدهٔ متجدّد فقط می‌تونن به قول خودشون توی این محیط عرض اندام بکنن، جامعه‌ای که مطابق سلیقه و حرص و شهوت خودشون درس کردن و در کوچک‌ترین وظایف زندگی باید قوانین جبری و تعبّد اونا رو مثه کپسول قورت داد! این اسارتی که اسمشو کار گذاشتن و هر کسی حق زندگی خودشو باید از اونا گدایی بکنه! [...] دردهایی که من داشتم، بار موروثی که زیرش خمیده شده بودم اونا نمیتونن بفهمن! خستگی پدرانم در من باقی مونده بود و نوستالژی این گذشته رو در خود حس می‌کردم. می‌خواستم مثه جونورای زمستونی تو سولاخی فرو برم، تو تاریکی خودم غوطه‌ور بشم و در خودم قوام بیام» (هدایت، ۱۳۵۶ج: ۱۲۰).

این نوستالژی گذشته، در تاریکی غوطه‌ور شدن و به خواب زمستانی رفتن که شخصیت داستان از آن یاد می‌کند، همان «میل بازگشت به زهدان» و رهایی از جار و جنجال زندگی است. دوندگی و جار و جنجالی که به عقیدهٔ وی «اون چیزهایی که در انسون لطیف و مخفی است» (همان: ۱۲۱) را می‌کشد و از بین می‌برد. از همین روست که حتی به خوردن لیوان شیری و حبس شدن در اتاق بیضی شکل مخملی سرخ رنگی اکتفا کرده و خود را از جهان خارج و هیاهویش بیرون کشیده است؛ چراکه برخلاف بسیاری از انسان‌ها که خود را به نوعی با جهان پس از زهدان وقف می‌دهند، او هنوز در غم و نوستالژی آن جهان آرام و بی‌تکلیف از دست رفته است؛

Archive of SID

www.SID.ir

اما این شیوهٔ تفکّر وی باعث می‌شود که دیگر در درونش، برای غریزهٔ شور زندگی رمقی باقی نمانده و به راحتی جای خود را به غریزهٔ مرگ دهد و گویی به زهدان مادر بازگردد، چنانکه راوی توصیف می‌کند: «فردا دو ساعت مانده به ظهر بیدار شدم. برای خداحافظی از میزبانم [...] دم دالان رفتم و با احتیاط در زدم[...] دیدم میزبانم با همان پیژامای پشت گلی، دست‌ها را جلو صورتش گرفته پاهایش را توی دلش جمع کرده، به شکل بچه در زهدان مادرش درآمده و روی تخت افتاده است» (همان: ۱۲۵). جالب توجه است که بدانیم در بعضی از قبایل گذشته نیز، اجساد را به شکلی شبیه حالت بچّه در زهدان مادر، به خاک می‌سپردند. شاید انتظار تولّد دوبارهٔ مرده این کار را به آنان الهام می‌کرده است (چایدستر، ۱۳۸۰: ۲۴).

«بوف‌کور» نیز داستانی است دربارهٔ آسیب‌های روان‌شناسانهٔ عشق و تبدیل شدن آن به غریزهٔ مرگ. راوی داستان دچار نوعی بیماری روانی است که پیوسته سعی دارد با چهره‌ای حق به جانب و مظلوم، خواننده را بفریبد. هدایت در پرداخت آن به نظریات فروید دربارهٔ عشق و غرایز کشته شده و ارتباط آنها و همچنین نظریهٔ *یونگ* دربارهٔ آنیما توجه دارد. راوی، با دیدن دختر اثیری از روزن رف خانهٔ خویش، دلدادهٔ وی می‌شود و ازین پس، تمام شور و علاقه‌ای که او را به زندگی پیوند می‌زند، آرزوی یافتن و داشتن این دختر اثیری است؛ آرزویی که رسیدن به آن باعث خواهد شد که دیگر زخمی در زندگی مثل خوره روحش را در انزوا نخورد و نتراشد؛ اما عشق راوی به این دختر، عشقی سالم و برآمده از نیازهای معنوی انسانی نیست. بلکه این عشق حاصل سرکوب و واپس خوردن نیازهای طبیعی و غریزی راوی است که به ناچار خود را به شکل عشقی آتشین نشان داده تا دیگر به شکل نیازی جسمانی و ممنوع نبوده و بتواند برای خود و دیگران خوشایند و قابل پذیرش باشد. فروید، این فرایند روانی را «تبدیل»[1] می‌نامد (فروید، ۱۳۴۲: ۸۳). در بخش نخست بوف‌کور، پس از روزها تلاش برای یافتن دختر اثیری، راوی او را در سکوی کنار خانهٔ خویش دیده، به خانه می‌برد؛ اما چشمان به ظاهر سرزنش‌بار دختر مانع از آن است که راوی بتواند آن طور که همیشه آرزو کرده، از وی کام برآورد. راوی، این دختر را اثیری و ماوراءطبیعی می‌داند و وجود وی را برای حل مشکلات فلسفی و الهی‌اش بسنده و کافی می‌شمارد: «گرچه نوازش نگاه و کیف عمیقی که از دیدنش برده بودم یک طرفه بود و جوابی برایم نداشت، زیرا او مرا ندیده بود، 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» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۰).

1. Deguisement

www.SID.ir

راوی با زهر مار ناگ دختر را می‌کشد تا چشمان سرزنش‌بارش، مانع رسیدن راوی به هدفش نشود؛ اما این پیکر سرد چیزی برای ارضای غریزهٔ وی ندارد. پس او را به خاک سپرده و تنها به کشیدن طرحی از چهرهٔ معشوق بسنده می‌کند. فروید، پناه بردن انسان به هنر و ادبیات، برای جبران ناکامی‌ها و آرزوها را «والایش[1]» می‌نامد (فروید، ۱۳۵۷: ۸۸). چنانکه راوی نیز خود بر این نکته تأکید می‌کند: «قصه فقط یک راه فرار از آرزوهای ناکام است. آرزوهایی که به آن نرسیده‌اند» (هدایت، ۱۳۸۳: ۶۵). با به خواب رفتن راوی، به بخش دوم داستان وارد می‌شویم. در دیدگاه فروید، خواب می‌تواند راهی برای تخلیهٔ آرزوها و غرایز سرکوب شده باشد؛ چراکه دنیای خواب، به واقعیت نهاد انسانی نزدیک‌تر بوده و غرایز مختلف، بدون هیچ مانعی، آزادانه خود را نشان می‌دهند (فروید، ۱۳۸۲: ۱۳۵).

راوی، همسر خود را لکّاته می‌خواند؛ اما در واقع همسر وی ارتباط ناشایستی با دیگران ندارد. مشکل اینجاست که راوی، بیماری روانی است که به همه چیز و همه کس مظنون است. نوعی بیماری پارانویا که هرکسی را دست اندر کار توطئه‌ای بر علیه خود می‌بیند؛ درست به مانند شخصیت بیمار «قضیهٔ میزان تروپ» که هدایت وی را شبیه بوف‌کور، «تنها و همیشه غصه‌دار» می‌خواند (هدایت، ۱۳۵۶ر: ۹۴). هر ناسزا و فعل شنیعی را به زنش نسبت می‌دهد و در ادامه می‌گوید که نمی‌دانم یا فلان کس برایم تعریف کرده: «شب‌ها وقتی که وارد خانه می‌شدم او هنوز نیامده بود، نمی‌دانستم که آمده است یا نه، اصلاً نمی‌خواستم که بدانم» (هدایت، ۱۳۸۳: ۶۲). حتی به زنش اتهام بارداری از دیگران را می‌زند؛ اما آن را چنین توصیف می‌کند: «کاش در همان لحظه مرده بودم شاید آن بچه‌ای که آبستن بود مرده است. آیا بچه او به دنیا آمده بود؟ من نمی‌دانستم» (همان: ۶۶). در واقع همین عشقی که حاصل غرایز واپس زده است، باعث شده که راوی دچار این چنین اختلالات روانی و فکری شده و گاه حتی به یأس برسد؛ از زندگی خود ناامید و بیزار شده و حضور و تداوم غریزهٔ مرگ را در خود بیش از پیش احساس کند. به تعبیری دیگر، دختر اثیری و زن راوی که از آن به لکّاته یاد می‌کند، دو جنبهٔ متضاد آنیما یا عنصر مادینهٔ روان راوی هستند (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۸۴-۲۵۷). دختر اثیری جنبهٔ مثبت آن است و لکّاته جنبهٔ منفی آن؛ اما هیچ‌یک آنچنان که راوی ادعا می‌کند، واقعیت ندارند، بلکه ساخته و پرداختهٔ افکار موهوم راوی بیمار است که در دنیای منحصر به فرد خود غرق شده است. منتقدانی که بوف کور را از منظر روانکاوانه مطالعه کرده‌اند، به جنبهٔ منفی آنیمای وجود راوی که در لکّاته جلوه‌گر شده، توجّهی نشان نداده‌اند. بلکه لکّاته را نماد واقعی و زمینی و خاکی شدهٔ دختر اثیری

1. Sublimation

www.SID.ir

دانسته‌اند[۱]. شرح مفصل نوع عشق راوی بوف‌کور و پیامدهای روانی آن در مقاله‌ای دیگر بسط داده شده است (شاهینی: ۱۳۸۵).

البته که تأویل و تفسیرهای متفاوت از یک داستان، در نقد امروز بسیار ارزشمند است و هر یک جایگاه ویژهٔ خود را دارد؛ اما باید توجه داشت این متن است که تأویل‌های مختلف را به خود می‌پذیرد و در حوزهٔ نقد علمی، منتقد نباید از دامنهٔ متن خارج شود. از این‌رو گاه با تأویل‌های شگفتی از بوف‌کور و دیگر داستان‌های هدایت روبه‌روییم که بدون توجه به متن داستان، نقد تنها بر اساس سلیقه، باور و برداشت شخصی منتقد پیش می‌رود. هر خواننده‌ای، در هر سطحی از توانش ادبی، حق دارد که برداشتی شخصی و منحصر به فرد از متن داشته باشد؛ اما تفاوت بنیادین برداشت‌های شخصی و خصوصی خواننده با نقد علمی در این است که منتقد باید به اصالت متن و تمرکز بر آن متعهد باشد و برای به کرسی نشاندن حرف خود بافت متن را فراموش نکرده و تنها با دیدن نشانه‌ای، بی هیچ تفکر و توجهی، به نقد ننشیند. شاهدیم که علاوه بر چند نقد غیرعملی از بوف‌کور، تفسیرهای عامه‌پسند دربارهٔ داستان‌های دیگر هدایت نیز صورت گرفته؛ برای نمونه، هدایت داستان «زنی که مردش را گم کرد» را با این جمله از نیچه می‌آغازد: «به سراغ زنان می‌روی؟ تازیانه را فراموش مکن». گروهی این جمله و ظاهر این داستان را نشانگر گرایش هدایت به مازوخیست زنانه و زن‌ستیزی نویسنده می‌دانند (کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۱۴۲)؛ اما با بازگشت به اصل کلام نیچه در کتاب «چنین گفت زرتشت» و دریافت منظور وی از این سخن، دیدگاه دیگری از نظر نویسنده به روی خواننده باز می‌شود. در این کتاب، زرتشت به پیرزنی می‌گوید: «ای زن، آن حقیقت کوچک را به من بگوی. پیرزن گفت: چون به نزد زنان روی، تازیانه را فراموش مکن» (نیچه، ۱۳۸۶: ۹۷). این سخن چنانکه می‌بینیم، نه نظر نیچه است و نه دیدگاه زرتشت، بلکه از ذهن و زبان پیرزنی بیرون می‌جهد که خود از جنس زنان است. نکته در همین جاست که فرهنگ مردانه، چنان قدرتمند است که حتی خود زنان نیز به این باور رسیده‌اند که باید تازیانه خورده و رام مردان شوند. حتی اگر بتوان بر این عقیده بود که نیچه زنان را سرکش می‌خواند، چنانکه می‌نویسد: «روزگاران بر زن گذشته و او سرکش و برده بوده است، پس او دوستی را نسزد. زن تنها با واژهٔ عشق آشناست» (همان: ۸۷)، باز هم نکته‌بینی نیچه در سرکشی زنان ارزشمند است. از کسی که به روزگاران برده و فرمانبردار بوده، جز سرکشی برای یافتن و داشتن حقش چه می‌توان انتظار داشت؟!

منتقد دیگری نیز بر عقدهٔ مازوخیستی شخصیت زن این داستان، زرین کلاه، پافشاری می‌کند و در نهایت به این نتیجه می‌رسد: «شخصیت‌های روان‌رنجوری مانند زرین‌کلاه به طور غریزی طالب آزار کشیدن‌اند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۲۲). چنانکه اشاره شد، آزار دیدن زنان از مردان در

www.SID.ir

فرهنگ مردسالار امری طبیعی محسوب می‌شود، به‌طوری که خود زنان نیز آن را پذیرفته و اعتراض حادی بدان ندارند. از این‌رو نباید رضایت زرین‌کلاه از شلاق شوهرش را به پای غریزهٔ لذت خودآزاری وی گذاشت، بلکه بر اساس متن داستان، باید توجه داشت که از دیدگاه زرین‌کلاه، داشتن شوهر با تمام ناملایمتی‌هایش بسیار گواراتر از بدبختی خانهٔ مادری، سرکوفت، فحش و اتهام به سرخوری و بدقدمی است.

هدایت خود در تولید تأویل‌های متفاوت از داستان‌هایش، نقشی عمده دارد؛ زیرا تنها با قرار دادن متن داستان در برابر خواننده و گریز از توضیح آن، مسیر خوانش و برداشت از داستان را برای خواننده باز می‌گذارد. حتی گاه می‌توان در پس تعدادی از این تأویل‌ها خندهٔ شیطنت‌آمیز این نویسنده را دید. این‌چنین است که داستان‌های هدایت همچنان ادامه دارد. چراکه از دیدگاه روایت‌شناسانی چون *ژرار ژنت*، نباید داستان را مجموعهٔ رخدادهایی دانست که نویسنده آنها را نوشته است، بلکه تمام آنچه که در متن آمده و تمام آنچه که زیرساخت داستان بوده و در متن نیامده، چه در ذهن نویسنده بوده و چه قابل برداشت از طرف خواننده باشد، همه و همه به «داستان» تعبیر می‌شود (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ۳۱۵).

نتیجه‌گیری

از دید بسیاری، مرگ‌اندیشی هدایت نگرشی فلسفی است که از سیاه‌بینی و پوچ‌گرایی این نویسنده ریشه می‌گیرد. در اثبات این مدعا، مرگ شخصیت‌های داستانی وی از جمله شواهدی دانسته شده که می‌توان بر آن تأکید کرد. شخصیت‌هایی که از زندگی خود ناامید شده و مرگ را به ادامهٔ زندگی برمی‌گزینند؛ اما با پژوهش در بن‌مایهٔ چنین داستان‌هایی، رد پای متقن و مسلمی به دست نمی‌آید که دال بر بیهوده انگاشتن روند زندگی و در نتیجه تن به نیستی و مرگ سپردن باشد.

برای کندوکاو در چند و چون مرگ در آثار هدایت و شیوهٔ مرگ‌اندیشی وی، تعدادی از داستان‌های این نویسنده چون *لاله*، *داوود گوژپشت*، *آبجی‌خانم*، *داش‌آکل*، *صورتک‌ها*، *مردی که نفسش را کشت*، *س.گ.ل.ل*، *سگ ولگرد*، *تخت ابونصر*، *زنده‌بگور*، *تاریک‌خانه* و *بوف‌کور* که به مرگ شخصیت‌های داستانی منجر می‌شود، از این چشم انداز مطالعه شد. شخصیت‌های داستانی هدایت با زندگی خود مشکل فلسفی ندارند، بلکه بسیاری از آنان به خاطر شکست در نیل به آرزوهای خود، شور و امید ادامه زندگی را از دست داده و به ناگزیر مرگ را برمی‌گزینند. این دیدگاه، با نظریهٔ روانکاوانهٔ فروید دربارهٔ دو غریزهٔ اصلی زندگی انسان سازگار است. فروید بر آن است که غریزهٔ عشق به زندگی و غریزهٔ مرگ، غرایز اصلی وجود انسان هستند که آدمی پیوسته در تلاطم و کشمکش میان این دو قطب مخالف است. هرگاه امید و علاقهٔ به روند زندگی فزونی

Archive of SID

www.SID.ir

بگیرد، روان انسان از غریزهٔ مرگ دور می‌شود؛ اما در صورت بروز مشکلات و شدت گرفتن بحران‌های روانی که میل به ادامه زندگی را ضعیف کند، روان انسان جولانگاه غریزهٔ مرگ شده و او را به نیستی می‌کشاند. هدایت، غریزهٔ مرگ را در داستان‌های خود با مرگ شخصیت‌ها نشان می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. ر.ک. یاوری، ۱۳۷۴؛ مقدادی، ۱۳۷۸؛ شمیسا، ۱۳۷۹.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آل احمد، جلال (۱۳۷۳) ادب و هنر امروز ایران، جلد ۲، تهران، میترا.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، جلد ۱، تهران، مرکز.

پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد، تهران، روزنگار.

پاینده، حسین (۱۳۸۴) «سیری در جهان کافکا؛ گفت‌وگو با حسین پاینده و سیاوش جمادی»، در: کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره۹۶، مهر.

پدرسن، کلاوس (۱۳۸۶) جهان‌بینی در ایران پیش از انقلاب، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

پین، مایکل (۱۳۸۲) فرهنگ اندیشه‌های انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

چایدستر، دیوید (۱۳۸۰) شور زندگی، ترجمهٔ غلامحسین توکلی، قم، مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۷) نقد آثار صادق هدایت، تهران، سپهر.

شاهینی، علیرضا (۱۳۸۵) «بن مایهٔ عشق در بوف کور»، در: نافه، شمارهٔ۳۳، صص۴۹-۳۹.

شریعتی، علی (۱۳۶۸) مجموعه آثار۱۲ (تاریخ تمدن)، تهران، قلم.

شعاری نژاد، علی اکبر (۱۳۷۸) روان‌شناسی رشد، تهران، اطلاعات.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۹) داستان یک روح (شرح و متن بوف کور صادق هدایت)، تهران، فردوس.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰) صادق هدایت و هراس از مرگ، تهران، مرکز.

طایفی اردبیلی، موسی الرضا (۱۳۷۲) صادق هدایت در آیینه آثارش، تهران، ایمان.

فردید، احمد (۱۳۸۰) «اندیشه‌های صادق هدایت»، در: یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، ثالث.

فروید، زیگموند (۱۳۴۰) نکات عمدهٔ روان‌شناسی تحلیلی، ترجمهٔ ابوالحسن گونیلی، تهران، دانشگاه تهران.

فروید، زیگموند (۱۳۴۲) روانکاوی برای همه، ترجمهٔ هاشم رضی، تهران، پیروز.

فروید، زیگموند (۱۳۵۷) آیندهٔ یک پندار، ترجمه و تحشیه و مقدمهٔ هاشم رضی، تهران، آسیا.

فروید، زیگموند (۱۳۸۱) پنج گفتار در بیان روانکاوی، ترجمهٔ فرشاد امانی‌نیا، اصفهان، نقش خورشید.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲) تفسیر خواب، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، مرکز.

فلکی، محمود (۱۳۸۷) بیگانگی در آثار کافکا و تأثیر کافکا بر ادبیات مدرن فارسی، تهران، ثالث.

قبادی، حسینعلی و جمال‌الدین توماج نیا (۱۳۸۶) «ادبیات و بحران‌های فکری و اجتماعی در قرن بیستم»، در: کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۱۶).

قربانی، محمدرضا (۱۳۷۲) نقد و تفسیر آثار صادق هدایت، چاپ دوم، تهران، ژرف.

کاتوزیان، محمدعلی.همایون (۱۳۷۲) صادق هدایت و مرگ نویسنده، تهران، مرکز.

کاتوزیان، محمدعلی. همایون (۱۳۷۳) بوف کور هدایت، تهران، مرکز.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) هدایت و سپهری، تهران، هاشمی.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۰) قصه، داستان کوتاه، رمان: مطالعه‌ای در شناخت ادبیات داستانی و نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران، تهران، آگاه.

نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۶) چنین گفت زرتشت، ترجمهٔ مسعود انصاری، تهران، جامی.

هدایت، صادق (۱۳۸۳) بوف کور، اصفهان، نشر صادق هدایت.

هدایت، صادق (۱۳۳۷)پیام کافکا (مقدمه‌ای بر داستان گروه محکومین از فرانتس‌کافکا، ترجمهٔ حسن قائمیان)، تهران، امیرکبیر.

Archive of SID

www.SID.ir

هدایت، صادق (۱۳۵۶ الف) زنده به‌گور، تهران، جاویدان.
هدایت، صادق (۱۳۵۶ب) سایه روشن، تهران، جاویدان.
هدایت، صادق (۱۳۵۶ج) سگ ولگرد، تهران، جاویدان.
هدایت، صادق (۱۳۵۶د) سه قطره خون، تهران، جاویدان.
هدایت، صادق (۱۳۵۶ر) وغ وغ ساهاب، تهران، جاویدان.
یاوری، حورا (۱۳۷۴) روانکاوی و ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان، تهران، تاریخ ایران.
یونگ، کارل گوستاو و همکاران (۱۳۸۷) انسان و سمبول‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ ششم، تهران، جامی. علوم اجتماعی، ۱۱ (۲۳).

Archive of SID

www.SID.ir