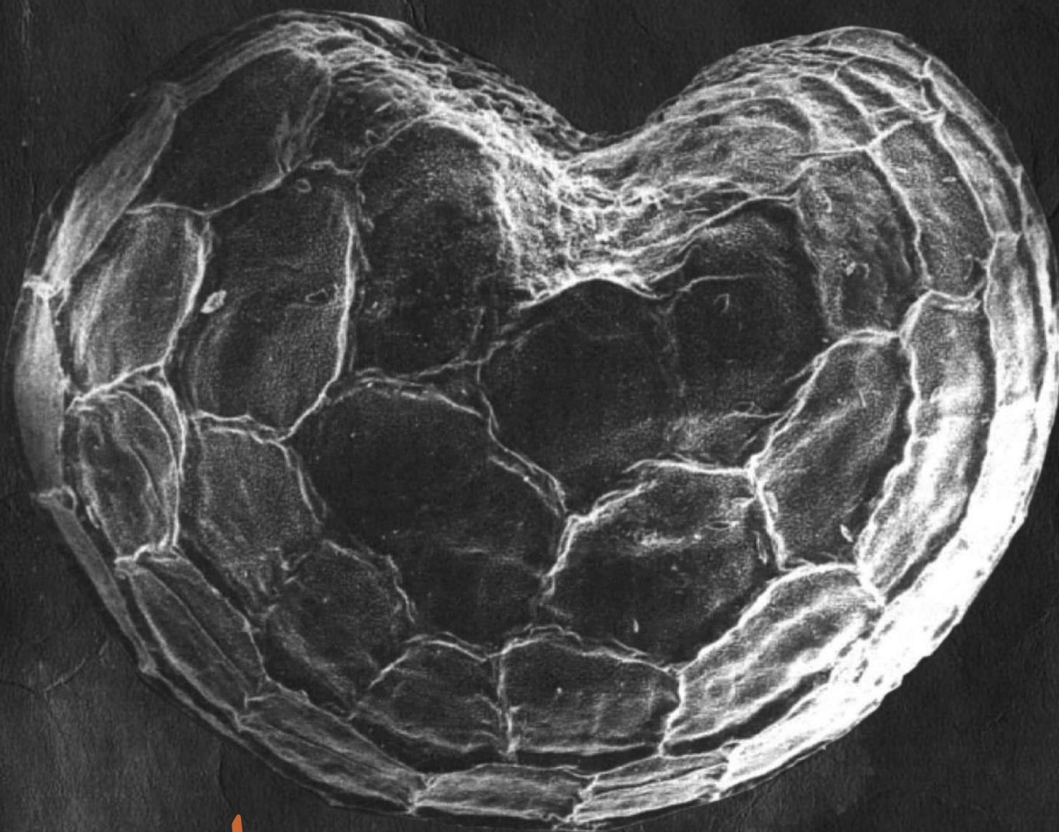


دانه خشخاش (پاپاور سومنیفروم)، از کتاب خشخاش: گونه پاپاور، ویراسته جینو برنث، نشر سی آرسی، ۱۹۹۹،  
صفحه ۷۱.



هدایت:  
افیون ترجمه و خلاق  
خاطره ناممکن

صالح نجفی

\*تزیازدهم\*

این مقاله به سفارش مجله «صفحه» نوشته و اولین بار در آن نشریه منتشر شده است.

هرچه تریاک<sup>[۱]</sup> برایم مانده بود کشیدم تا این افیون غریب همه مشکلات و پرده‌هایی که جلو چشم مرا گرفته بود، این همه یادگارهای دوردست خاکستری و متراکم را پراکنده بکند. حالی که انتظارش را می‌کشیدم آمد و بیش از انتظارم بود: کم‌کم افکارم دقیق، بزرگ و افسون‌آمیز شد، در یک حالت نیمه‌خواب و نیمه‌اغما فرورفتم.

صادق هدایت<sup>[۲]</sup>

### تذکار است که پشت پرده می‌رود

راوی (مؤنث) فیلم بی‌آفتاب (۱۹۸۳) که نامه‌های دوست (مذکر)ش را برای بیننده می‌خواند در یک‌جای فیلم از قول دوستش می‌گوید: «تنها فیلمی که قادر بوده حافظه ناممکن - حافظه مجنون - را به تصویر کشد سرگیجه‌آلود هیچ‌کاک است.» «حافظه ناممکن؟» «حافظه مجنون؟» این دو تعبیر (یا دو مفهوم؟) در مابقی نامه‌هایی که راوی فیلم می‌خواند به‌طور مستقیم بسط نمی‌یابد. جست‌وجو در دیگر نوشته‌ها و کارهای کریس مارکر هم کمک چندانی به روشن‌تر شدن این ابهام نمی‌کند، حتی مقاله درخشانی که مارکر در تحلیل شاهکار هیچ‌کاک نوشته است. منظور از حافظه ناممکن چیست؟ باید سرنخ‌هایی برای کشف این معنی جست. آیا اینکه هیچ‌کاک تصمیم می‌گیرد نام قهرمان زن فیلم خود را مادلن بگذارد سرنخی به‌دست می‌دهد؟ هرچه نباشد واژه «مادلن» یادآور لحظه تعیین‌کننده رمان پروست، جستجوی زمان گمشده، است: کیک مادلن که موتور تذکار را برای راوی جستجو روشن می‌کند. آیا می‌توان ادعا کرد موضوع اصلی رمان پروست «حافظه ناممکن» است؟ مارسل، راوی رمان پروست، از خصلت نجات‌بخش «حافظه غیرارادی» سخن می‌گوید. آیا «حافظه غیرارادی» وحدت اضداد (oxymoron) است؟ به‌یادآوردن ناخواسته؟ و آیا می‌توان این دو تعبیر را هم‌ارز گرفت؟ شاید برای شروع فکر کردن به این پرسش‌ها بد نباشد حافظه/یاد (memory) را در وجه فعلی آن بشکافیم: افعال مرتبط با حافظه را می‌توان به دو قسم بخش کرد: به‌یادداشتن (remembering) و به‌یادآوردن (recollecting)، یا شاید یادبود و یادکرد.

احتمالاً نخستین بار که در تاریخ فلسفه تلاشی برای مفهوم‌پردازی درباره تفکیک این دو وجه حافظه به عمل آمد در رساله فیلیپوس افلاطون بود. در رساله فیلیپوس، سقراط در صحبت با مخاطبش، پروتارخوس، می‌کوشد به‌دقت memory (یاد/حافظه) را از recollection (یادکرد، یادآوری، تذکار) متمایز کند. سقراط افلاطون می‌گوید به اعتقاد او می‌توان «نگاهداری ادراک حسی» را «به‌یادداشتن» نامید اما «به‌یادآوردن» فرق می‌کند: «وقتی آنچه نفس در اشتراک با جسم تجربه کرده است تا حدی که ممکن باشد به‌وسیله نفس و در خود نفس، جدا از جسم، استرداد شود [recaptured]، آنگاه از 'به‌یادآوردن' یا 'تذکار' چیزی سخن می‌گوییم.» سقراط در ادامه می‌گوید وقتی نفسی که خاطره (memory) یک ادراک حسی یا خاطره چیزی که آموخته است را از دست داده است آن خاطره را در درون خود بازمی‌یابد و مطلب قدیمی را مرور می‌کند، معمولاً این فرایند را «تذکار» می‌خوانیم.<sup>[۳]</sup>

این تفکیک مبنای کار یکی از کتاب‌های سورن کیرکگور در قرن نوزدهم می‌شود. کیرکگور در دیباچه کتاب *مراحلی در طریق زندگی* و به‌هنگام بحث از مصائب شیرین رازداری می‌کوشد تمایز «یادبود» و «یادکرد» را هرچه بازتر کند. کیرکگور از دو واژه erindre (remind یا recollect) و huske (remember) استفاده می‌کند و می‌نویسد این دو به‌هیچ‌وجه یکی نیستند. به گفته کیرکگور، نمی‌توان گفت راز به شخص حامل راز تعلق دارد و به همین جهت نمی‌توان به راحتی ادعا کرد که راز قابل

انتقال است: اما این تنها مشکل رازداری نیست. تنها مشکل رازداری این نیست که فرد حامل راز نباید آن را لو دهد. کسی که رازی را نگه می‌دارد مسئولیت دیگری هم دارد: باید مراقب باشد آن را فراموش نکند. و تازه حالت بدتری هم وجود دارد که کیرکگور آن را «تذکار ناقص» (incomplete recollection) می‌خواند: «تبدیل جان خویش به انبار ترانزیت اجناس خسارت‌دیده».<sup>[۴]</sup> در بسط این معنی، کیرکگور از تشبیه جالب توجهی بهره می‌گیرد: اگر فراموش کردن یا از یاد بردن (هرچند شاید تفکیک دیگری هم در اینجا ضروری باشد: از یاد رفتن و از یاد بردن) پرده ابریشمی باشد که جلو خاطره‌ای می‌کشیم، تذکار (یادکرد = recollection) باکره معبد وستا (vestal virgin) است که پشت پرده می‌رود: «پشت پرده بار دگر فراموشی است — اگر نگوییم تذکاری حقیقی، زیرا در آن صورت فراموشی طرد می‌شود».<sup>[۵]</sup>

در اینجا می‌توان از رابطه دیالکتیکی تذکار (حقیقی) و فراموشی سخن گفت. هر به یادداشتنی مشروط به فراموشی عناصری از گذشته است. از همین روی به یاد آوردن در بسیاری موارد در گرو از یاد بردن بعضی چیزهای دریادمانده است. حتی می‌توان گفت به یاد آوردن گاهی مترادف است با خلق خاطره‌هایی که به خاطر نداریم. از همین روست که یکی از قالب‌های اصلی به یاد سپردن در آدمیان نوشتن (یادداشت کردن) است. گویی ما از ترس از یاد بردن آنچه می‌بینیم یا می‌شنویم یا می‌خوانیم متوسل به ابزاری مادی برای ثبت دیده/شنیده/خواننده‌ها مان می‌شویم و صورتی مادی-لفظی به یادهای شکننده خویش می‌بخشیم. اما با نوشتن چیزی نو تولید می‌شود. بر این اساس، می‌توان ادعا کرد نوشتن همواره با وجهی از تولید گذشته همراه است، گذشته‌ای که نمی‌تواند به یاد آید یا، به تعبیر مارسل پروست، بنا به قانون‌های عام عادت که همواره بر حافظه ارادی آدمی حکم فرمایند جایی در یاد ندارد. این است سرچشمه ناشادی حافظه و دل‌بستن بیمارگون به گذشته‌ای جعلی که ضامن خیال سعادت است که حال حاضر از آن محروم است. تذکار یگانه وسیله تحقق شادکامی راستین است و فراموشی، در این معنی، بالقوگی منفی مندرج در هر کوششی برای تذکار حقیقی است.

کیرکگور معتقد است تذکار نه تنها باید صحیح و کامل باشد که باید شادکام نیز باشد. تذکار پیش از آنکه در بطری خاطره را ببندد و آن را مهر کند باید رایحه تجربه به یاد آورده را نگاه داشته باشد. برای توضیح این معنی و تشریح تمایز یادکرد و یادبود، کیرکگور مثالی می‌زند: ممکن است آدمی تک‌تک جزئیات واقعه‌ای را خیلی خوب در یاد داشته باشد بدون آنکه از این طریق آن را به یاد آورد: «در یادداشتن (remembering) وضعیتی محوشونده است».<sup>[۶]</sup> به نظر کیرکگور، تجربه از طریق یادبود (memory) خود را عرضه می‌کند تا تذکار آن را تقدیس کند. به نظر او، این تمایز در تفاوت نسل‌ها هم مشهود است:

شخص سالخورده *memory* را از دست می‌دهد. حافظه معمولاً اولین قوه‌ای است که از دست می‌رود. با این حال در شخص سالخورده چیزی شاعرانه هست. در ذهن عوام، شخص سالخورده حالت نبوت و الهام‌یافتگی دارد. اما برترین نیروی شخص سالخورده و مایه تسکین او تذکار است که با دوربینی شاعرانه‌اش به او تسکین می‌دهد. در مقابل، کودکی حافظه دارد و سرعت انتقال ذهن (یا ادراک) زیاد، اما به هیچ وجه تذکار ندارد.<sup>[۷]</sup>

کیرکگور می‌نویسد، می‌توان گفت «آنچه کودک در یاد دارد پیر به یاد می‌آورد».<sup>[۸]</sup> ولی آیا می‌توان راه‌هایی برای جابه‌جا کردن یا به هم آمیختن در یادداشتن و به یاد آوردن یافت؟ و آیا «حافظه ناممکن» به نوعی، حاصل سنتز این دو تجربه نیست؟ آیا نوشتن همواره کوششی برای دگرگون ساختن یادبودها از طریق یادکرد گذشته نیست؟ از این حیث، نوشتن پیوند غریبی با کشیدن تریاک دارد. حد فاصلی که کیرکگور در اشاره به تفاوت کودکی و پیری از قلم می‌اندازد یا به غیابش اشاره می‌کند همان جوانی است. جوانی، از این حیث، همواره از راه تجربه یک خسران، از دست رفتن کودکی-بی‌گناهی، و توقع آینده‌ای اضطراب‌آور، از دست دادن جوانی، تعریف می‌شود. نوشتن و مصرف مواد مخدر دو وجه تلاشی واحد برای (باز) یافتن پیوند با زمان‌اند. مختصات زمانی نوشتن، قطع نظر از سن نویسنده، همواره مقوم تجربه جوانی است. اگر نوشتن هوای باززیستن کودکی دارد، مصرف مواد مخدر به امکان تجربه سالخوردگی می‌اندیشد: تصاحب نیرو و مایه تسکین سالخوردگان در جوانی. بدین اعتبار، می‌توان گفت نوشتن و افیون همواره همدیگر را احضار می‌کنند: نوشتن صورت مثالی (ideal) کشیدن افیون و کشیدن افیون صورت مادی نوشتن است. اما تجربه سالخوردگی در جوانی یعنی چه؟ شاید بتوان گفت در تجربه‌هایی چون

عاشق شدن و ایمان آوردن، تجربه‌هایی که در بطن خود با ایده جوانی پیوند دارند، با کنش‌هایی کودکانه رویاروییم که سالخوردگی زودرس می‌آورند.

### ترجمه: سرمستی ضبط حافظه‌های ناممکن

والتر بنیامین در سال ۱۹۲۹، در مقاله سوررئالیسم می‌کوشد تجربه اکل حشیش یا کشیدن تریاک و مصرف دیگر مواد مخدر را وسیله‌ای برای راه‌یابی به عرصه‌ای معرفی کند که آن را «اشراق دنیوی» (profane illumination) می‌خواند و بدین‌سان پای در قلمرو سنتی بگذارد که مخدرشناسان ادبی، از بودلر تا هرمان هسه، بدان تعلق دارند. بنیامین تأملات خود را در باب مواد مخدر در چارچوب کوشش مادام‌العمرش برای بسط مفهوم تجربه و غلبه بر «فقر تجربه»، صورت اصلی فقر در جهان مدرن بویژه پس از جنگ اول، پیش برد. به اعتقاد او، تأثیر مواد مخدر می‌تواند زمان و مکان را جدانشدنی سازد. تجربه‌ها بدین‌سان چندلایه و پرتنین می‌شوند: ما در بیش از یک سطح زمان سکنی داریم. بنیامین فرق می‌گذارد بین «پرشورترین تحقیق درباره سرخوشی ناشی از حشیش» و «اشراق دنیوی تفکر درباره این سرخوشی». <sup>۱۹</sup> او از illuminati، اهل اشراق یا روشن‌ضمیران، سخن می‌گوید: «خواننده، متفکر، شخصی که انتظار می‌کشد، فلانور» — اینان انواع گونه‌گون اهل اشراق دنیوی‌اند، درست همان‌طور که افیون‌خوار، رؤیابین، و شخص سرخوش (the ecstatic)، هرچند دسته اول، به باور او، دنیوی‌ترند. <sup>۱۰</sup> مصرف مواد مخدر، از این منظر، تلاشی است برای گشودن فضایی جهت تجربه اشراق دنیوی و نوشتن مهم‌ترین ابزار برای ثبت آن تجربه. این پیوند مدرن میان نوشتن و افیون در جوامعی که مدرنتیبه را از طریق غیاب آن و طی فرایندهای مدرنیزاسیون تجربه می‌کنند لاجرم از راه ترجمه حاصل می‌آید. ترجمه، از این منظر، همواره در حد فاصل یا ملتقای اشراق دینی و دنیوی روی می‌دهد. متنی که ترجمه می‌شود ناگزیر خصلتی چون متن‌های مقدس برای مترجم می‌یابد هرچند فرایند ترجمه به شیوه‌های گوناگون و در سطح‌های مختلف از متن مبدأ حرمت‌زدایی می‌کند: مترجم که جایگاهش به تعبیری از تلفیق هر چهار تمثال اشراق دنیوی مورد نظر بنیامین قوام می‌پذیرد در همان حال درگیر تجربه رؤیابینی و سرخوشی ناشی از افیون است. صادق هدایت در تاریخ ادبیات فارسی جامع همه تمثال‌های مذکور است: هدایت هم خواننده است و مترجم، هم متفکر است و رؤیابین، هم شخص سرخوشی است که انتظار می‌کشد، مادام پرسه می‌زند، در متن-خیابان‌های غربی...

والتر بنیامین در جستار تصویر پروست بر پیوند میان «حافظه غیرارادی» و فعل (act) نوشتن تأکید می‌کند. به اعتقاد بنیامین، زمان خطی در تجربه خواندن یک متن نوعی ساختار تفسیر خطی را بر خواننده تحمیل می‌کند، ساختاری که ردش را می‌توان در خطی‌بودن جمله و خطی‌بودن تجربه بشری (بنا به تلقی جالفتاده) بازجست. و این درست همان چیزی است که پروست می‌کوشد زیر سؤال ببرد. طرفه اینکه، بنیامین نوشتن پروست را «کار پنلوپه‌ای تذکار (یادکرد)» وصف می‌کند که در واقع نوعی «کار پنلوپه‌ای فراموش کردن» است. <sup>۱۱</sup> از این منظر، شاید بتوان به قاعده عامی در نوشتن مدرن نزدیک شد که نوشتن را «ماشین حافظه ناممکن» یا «حافظه مجنون» می‌سازد. و شاید بتوان بر همین اساس به سراغ بوف کور رفت، متنی که نه تنها در لحظه آغاز پروژه مدرن شدن تاریخ ایران به رشته تحریر درآمده است بلکه خود، به تعبیری، متن مؤسس نوشتار مدرن در زبان فارسی است. بوف کور صادق هدایت کوششی است برای ثبت و ضبط «خاطره‌های ناممکن»، خاطره‌هایی که نه در یاد کسی مانده است نه به یاد کسی می‌آید بلکه از طریق افیون نوشتنی جن‌زده، نوشتنی به تسخیر کنش ترجمه درآمده، در جریان نوشتن تولید می‌شود. نوشتار بوف کور، به تعبیری، سنتز ناممکن کودکی و سالخوردگی نثر فارسی است: نثر سالخورده‌ای که ریتم‌های تاریخی خود را فراموش کرده است و مثل یک کودک می‌کوشد ریتمی نو برای خود خلق کند و از آنجا که به هر روی سالخورده است ناگزیر است چیزی را به یاد آورد که در یاد ندارد. و شاید به همین علت است که زن اثیری و لکاته در فضای بوف کور بر هم منطبق‌اند. این نثر سالخورده قرار است خاطره طفولیتی بربادرفته را زنده کند/خلق کند،

طفولیت در قوی‌ترین معنای آن: *infantility* به معنای «ناتوانی از سخن‌گفتن». طفولیت رکن هر نوشتار خلاق است که از آن حیث که نوشتار است هستی می‌یابد نه به عنوان مابازاء یا روگرفت کلام شفاهی.

### افیون: افسون زمان پیچ‌خورده نوشتار

در اواخر بوف کور، راوی از کوشش خود برای به‌یادآوردن کودکی خود سخن می‌گوید. هدایت با ظرافت از ترکیب‌های به‌یادآوردن و به‌یادآمدن استفاده می‌کند. چه نسبتی هست میان این دو فعل؟ گاهی چیزی را به یاد می‌آوریم: حافظه ارادی؟ گاهی چیزی، بی‌آنکه بخواهیم، به یادمان می‌آید: حافظه غیرارادی؟ مسأله این است: آیا ممکن است چیزی به یاد آدم بیاید هنگامی که نمی‌تواند آن را به یاد آورد؟ راوی می‌گوید، «من آرزو می‌کردم که بچگی خودم را به یاد بیاورم، اما وقتی که می‌آمد و آن را حس می‌کردم، مثل همان ایام سخت و دردناک بود!» (تأکید از من است).<sup>[۱۲]</sup> آنچه در این جمله جلب توجه می‌کند فعل «می‌آمد» است. می‌توان گفت هدایت فاعل و صورت کامل فعل جمله را بنا به قاعده حذف به قرینه نیاورده است: «آرزو می‌کردم بچگی خودم را به یاد بیاورم، اما بچگی ام وقتی که یادم می‌آمد... مثل همان ایام سخت و دردناک بود.» نکته در اینجا تنش خواهش و خاطره است: راوی آرزو دارد کودکی‌اش را به یاد آورد. این یعنی درصدد زنده‌کردن خاطره‌هایی شیرین و شاید آرامبخش است اما آنچه به یادش می‌آید «مثل همان ایام» سخت و دردناک است. وجه متناقض‌نمایی در این تنش هست. راوی می‌داند ایام کودکی‌اش سخت و دردناک بوده. پس چرا آرزو دارد آن ایام را به یاد آورد؟ و تازه اگر آن ایام را به یاد دارد، چرا آرزو دارد به یادش آورد؟ آدم چیزی را که به یاد ندارد می‌کوشد به یاد آورد. بدین سان، یاد در زبان فارسی سه بعد می‌یابد: به‌یادداشتن، به‌یادآوردن، به‌یادماندن. درک مختصات زمانی بوف کور در گرو یافتن نسبت این سه بعد یاد در دنیای راوی و نسبت آن‌ها با روایت غریب اوست — روایتی که شاید بتوان با تعبیر «خاطره ناممکن» از آن یاد کرد.

آنچه راوی بلافاصله پس از این یادآوری بیان می‌کند در غرابت کم از تنش خاطره و خواهش او ندارد: «سرفه‌هایی که صدای سرفه یابوهای سیاه لاغر جلو دکان قصابی را می‌داد.» آیا این است آنچه از ایام کودکی به یاد راوی می‌آید؟ و «اجبار انداختن خلط و ترس اینکه مبادا لکه خون در آن پیدا بشود.» و سپس جمله‌ای در وصف خون: «این مایع سیاه ولرم شورمزه که از ته بدن بیرون می‌آید، که شیرۀ زندگی است و ناچار باید قی کرد.» «این مایع سیاه»؟ و آنگاه اشاره به «تهدید دائمی مرگ که همه افکار او را بدون امید برگشت لگدمال می‌کند و می‌گذرد بدون بیم و هراس نبود.»<sup>[۱۳]</sup> غرابت تصویرها با غرابت نحو کامل می‌شود: تهدید دائمی مرگ که افکار «او» را لگدمال می‌کند و می‌گذرد. او؟ راوی می‌گوید این تهدید بدون بیم و هراس نبود. مگر این حرف گفتن دارد؟ مگر تهدیدی خالی از بیم و هراس هم داریم؟ و مگر بیم با هراس فرق می‌کند؟ شاید. مترجم انگلیسی<sup>[۱۴]</sup> از دو واژه *fear* و *anxiety* بهره گرفته است. می‌گوییم «غرابت نحو»، زیرا جمله دوم راوی که با «سرفه‌هایی که...» آغاز می‌شود خیلی دیر فعل می‌یابد: «سرفه‌هایی که صدای سرفه یابوهای سیاه می‌داد» — مسندالیه اول. «اجبار انداختن خلط» — مسندالیه دوم. «ترس» — مسندالیه سوم. این سه مسندالیه در آخر بدون فعل می‌مانند. جمله بعد با «تهدید دائمی مرگ» شروع می‌شود و با «بدون بیم و هراس نبود» پایان می‌یابد.<sup>[۱۵]</sup> و خواننده می‌تواند «نبود» را فعل هر چهار مسندالیه بشمارد و جالب توجه اینکه مترجم انگلیسی این غموض نحوی را از همان ابتدا برطرف کرده است:

*Other things which brought their contribution of anxiety and fear were my coughing...; and the continuous menace of death...*<sup>[۱۶]</sup>

در جمله‌های هدایت نوعی غرابت نحوی هست که با خاطره ناممکن راوی پیوند دارد. سرفه‌ها و اجبار خلط‌انداختن و خون و تهدید دائمی مرگ، هر چهار تا، مسندالیه جمله‌ای واحدند که مفصل‌هایش سست شده‌اند و علائم سجاوندی غریب و آشفتۀ هدایت به غرابت کل جمله دامن می‌زند.

پاراگراف بعدی رمان رشته روایت را پاره می‌کند. راوی آغاز می‌کند به تأملی در باب «صورتک‌ها». اهمیت این پاراگراف، این گریز نیمه‌فلسفی، در ناروشنی پیوندش با پاراگراف‌های پیش و پس از آن است. هدایت می‌نویسد:

زندگی با خونسردی و بی‌اعتنایی صورتک هر کسی را به خودش ظاهر می‌سازد، گویا هرکسی چندین صورت با خودش دارد — بعضی‌ها فقط یکی از این صورتک‌ها را دائماً استعمال می‌کنند که طبیعتاً چرک می‌شود و چین‌وچروک می‌خورد. این دسته صرفه‌جو هستند — دسته دیگر صورتک‌های خودش را برای زادورود خودشان نگه می‌دارند و بعضی دیگر پیوسته صورتشان را تغییر می‌دهند ولی همین که پا به سن گذاشتند می‌فهمند که این آخرین صورتک آن‌ها بوده و به‌زودی مستعمل و خراب می‌شود، آن وقت صورت حقیقی آن‌ها از پشت صورتک آخری بیرون می‌آید. [۱۷]

این تأمل از کجا نشأت گرفته است؟ این پاراگراف در اواخر رمان کوتاه هدایت چه می‌کند؟ و اصلاً موضوع تأمل چیست؟ هرکسی «صورتکی» دارد که زندگی به او ظاهر می‌سازد. «صورتک» واژه‌ای است که هدایت در ترجمهٔ ماسک به کار برده است. ولی جملهٔ دوم منظور راوی/هدایت را پیچیده‌تر می‌سازد: «گویا هر کسی چندین صورت [نه صورتک] با خودش دارد.» و بعد، «بعضی‌ها فقط یکی از این صورتک‌ها را دائماً استعمال می‌کنند.» چنان می‌نماید که هدایت صورت (به معنای چهره، رخ یا روی) و صورتک (ماسک) را به یک معنا به کار برده. [۱۸] آیا هدایت به رابطهٔ لازم و ملزوم صورت و صورتک نظر دارد؟ برای این سؤال‌ها جوابی موقت در کار است: این جمله‌ها به نحوی در «یاد» هدایت/راوی بوده است. و او درحالی که می‌کوشد گذشته‌ای را که از جهتی به یاد «دارد» از جهتی دیگر به یاد «آورد» ناگهان چیزی دیگر به یادش «می‌آید.» از کجا؟ از متن‌های دیگری که خوانده بوده و زمانی ترجمه کرده بوده؟ شاید. نظیر جمله‌هایی که در این پاراگراف رمان آمده، یگانه رمانی که هدایت در عمر نویسندگی‌اش نوشت، در یگانه رمانی آمده است که راینر ماریا ریلکه، از بزرگ‌ترین شاعران آلمانی‌زبان، نوشته، هنگامی که در پاریس می‌زیسته، رمانی که در ۱۹۱۰ منتشر می‌شود و خصلتی کم‌وبیش حدیث‌نفسی دارد، هر چند راوی رمان جوان حدوداً ۲۸ ساله‌ای دانمارکی است: دفترهای مالد لائوریس بریگه: «این را پیش‌تر نگفتم؟ دارم یاد می‌گیرم بینم — بله، تازه شروع کرده‌ام. هنوز خوب نمی‌بینم. ولی می‌خواهم حداکثر استفاده را از زمان ببرم.» [۱۹]

راوی رمان ریلکه می‌خواهد «دیدن» بیاموزد و یکی از چیزهایی که در این راه آموخته این است که «صورت‌ها» (faces) بسیار بیش از آنند که او خیال می‌کرده: «برای نمونه، هیچگاه از خودم نپرسیده بودم چند صورت در کار است. آدم‌ها خیلی زیادند ولی صورت‌ها به مراتب بیشترند زیرا هر شخصی چندین صورت دارد. هستند کسانی که یک صورت را سال‌ها می‌پوشند.» [۲۰]

جملهٔ آخر در اصل آلمانی بدین قرار است:

Da sind Leute, die tragen ein Gesicht Jahrelang. [=wear a face for years.]

روشن است که راوی ریلکه ترکیبی نسبتاً غریب به کار برده. در انگلیسی عبارتی چون wear a smile/frown/grin تداول دارد:

His face wore a welcoming smile.

بر این قیاس، شاید بتوان گفت:

She wore a very serious face.

وقتی کسی چنین می‌گوید، منظورش این است که فلانی قیافه خیلی جدی می‌گرفت، اما این حالت که در سیمایش نمایان بود حاکی از سر و حال درونش نبود. به این اعتبار، می‌توان گفت face در این عبارت معنایی نزدیک به mask دارد. از اینجاست قرابت «صورت» و «صورتک» در قطعه مورد بحث ما از کار هدایت.

راوی ریلکه ادامه می‌دهد:

*بالطبع آن صورت رفته‌رفته فرسوده می‌شود، کثیف می‌شود، چین می‌خورد، مثل دستکشی که در سفر به دست کرده باشند کش می‌آید. این‌ها آدم‌های ساده صرفه‌جویند؛ این‌ها صورت خود را عوض نمی‌کنند و هیچوقت تمیزش هم نمی‌کنند. می‌گویند همین یکی خوب است و چه کسی می‌تواند نظرشان را تغییر دهد؟ و خوب، چون چندین صورت دارند، این سؤال پیش می‌آید که: با باقی صورت‌ها چه می‌کنند؟ ذخیره می‌کنند. بقیه به درد بچه‌ها می‌خورد. حتی در بعضی موارد سگ‌ها با آن صورت‌ها بیرون می‌روند. چرا نروند؟ صورت صورت است دیگر.<sup>[۲۱]</sup>*

پیداست که هدایت به‌هنگام نوشتن پاراگراف منقول این عبارت‌ها را در یاد/ذهن داشته اما ترجمه‌اش لفظ به لفظ نیست. چرا؟ چون نقل به مضمون کرده؟ چون از حافظه مدد گرفته؟ چون تعبیر wear a face برایش غریب بوده؟ نمی‌دانیم ولی، به‌گمانم، یک چیز مسلم است: هدایت به این نکته نظر داشته که ترجمه تحت‌اللفظی جمله ریلکه واژه face (Gesicht) را دارای دلالتی ضمنی می‌کند: هر قیافه‌ای که می‌گیریم در حکم نقاب/صورتکی است که به چهره می‌زنیم. و سؤال این است: مگر آدمی می‌تواند قیافه نگیرد؟ در زندگی واقعی، خیلی بعید است (باستر کیتون، مدل‌های برسونی).

راوی ریلکه گروه دوم آدم‌ها را چنین وصف می‌کند: «دیگر آدم‌ها صورت‌هاشان را، یکی پس از دیگری، با سرعتی غریب [unheimlich] می‌پوشند [auf setze = put on] و درمی‌آورند.»<sup>[۲۲]</sup> تشبیه صورت به دستکش و کاربرد فعلی که برای پوشیدن جامه استفاده می‌شود در مورد صورت؛ ریلکه صورت را چیزی پوشیدنی وصف می‌کند:

*ابتدا چنان می‌نماید که آنقدر صورت دارند که کفافشان را تا آخر عمر بدهد، اما هنوز به چهل‌سالگی نرسیده نوبت به آخرین صورتشان می‌رسد. و البته این جنبه‌ای تراژیک دارد. معمولاً مراقب صورت‌هاشان نیستند؛ آخرین صورتشان در عرض یک هفته فرسوده و سوراخ‌سوراخ شده و در بسیاری جاها به نازکی کاغذ گردیده؛ لایه زیرین، ذره‌ذره، نمایان می‌شود، ناصورت (non-face=nichtgesicht) می‌شود و ایشان آن را می‌پوشند.<sup>[۲۳]</sup>*

هدایت، به پیروی از ریلکه، آدم‌ها را دو دسته می‌کند. دسته اول را «صرفه‌جو» می‌خواند و در مورد دسته دوم می‌گوید، «پیوسته صورتشان را تغییر می‌دهند.» اما تفاوت معنی‌داری در نتیجه‌گیری راوی ریلکه و راوی هدایت هست: «ولی همین که پا به سن گذاشتند می‌فهمند که این آخرین صورتک آن‌ها بوده و به زودی مستعمل و خراب می‌شود، آن وقت صورت حقیقی آن‌ها از پشت صورتک آخری بیرون می‌آید.»<sup>[۲۴]</sup> راوی هدایت می‌گوید در آخر، صورت حقیقی آشکار می‌شود و راوی ریلکه می‌گوید لایه زیرین که به زعم او، «ناصورت» است، صورتی که صورت نیست...<sup>[۲۵]</sup>

حال می‌توان به این سؤال بازاندیشید که این پاراگراف چه نسبتی با قبل و بعد خود در رمان هدایت و از آن مهم‌تر با کل رمان دارد. شاید بتوان گفت این پاراگراف «خاطره ناممکن» نثر — نحو — روایت هدایت است. همچنان که راوی بوف کور می‌کوشد در حافظه «افیونی» خویش یادهایی را زنده کند که بدون افیون زنده نمی‌شوند و مصرف افیون هم آن‌ها را کج و کوله می‌سازد، نثر هدایت هم می‌کوشد توان بالقوه‌ای را در تاریخ نثر فارسی به فعل رساند که بدون افسون ترجمه امکان فعلیت‌یابی ندارد و چون از صافی می‌گذرد، در قیاس با آنچه شاید بتوان نثر پاکیزه فارسی و برآمده تاریخ هزار سال نثر پارسی خواند، نثری کج و کوله و آلوده به کژتابی و گرفتاری‌های نحوی است، به همان سان که روایت این نخستین رمان مدرن فارسی نیز در

مختصات زمانی پیچ‌خورده‌ای می‌گذرد که گذشته‌اش را خاطره‌هایی ناممکن، اکنونش را هجوم افیون و آینده‌اش را کابوسی هم‌اینک تحقق‌یافته شکل داده است.

### صیورت نباتی: راه فراری برای آرزوهای ناکام

«برای اینکه او را بهتر ببینم من خم شدم، چون چشم‌هایش بسته شده بود. اما هرچه به صورتش نگاه کردم، مثل این بود که او از من به کلی دور است. ناگهان حس کردم که من به‌هیچ‌وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه‌ای بین ما وجود ندارد» (تأکیدها افزوده شده).<sup>[۲۶]</sup>

در بوف کور هدایت، خواننده به مواردی از اشتباه‌ها یا، به بیان بهتر، سردرگمی‌های نحوی برمی‌خورد. اما مورد فوق کیفیت خاصی دارد که شاید به فهم تنشی که مختصات زمانی رمان را، به تعبیری، «وامی‌پیچد» کمک کند. جملهٔ راوی/هدایت ایراد کوچک اما مهمی دارد؛ صورت صحیح جمله این است: «ناگهان حس کردم به‌هیچ‌وجه از مکنونات قلب او خبر ندارم و هیچ رابطه‌ای بین ما وجود ندارد.» مسأله اینجاست که هدایت در ساخت این جمله از معیاری دوگانه پیروی کرده است. می‌توان حدس زد این معیار دوگانه حاصل تنش ذهنی نویسنده‌ای است که سال‌ها با متن‌های اروپایی کلنجار رفته است. مقایسه با ترجمهٔ انگلیسی این نکته را به‌خوبی روشن می‌کند:

All at once I felt that I had no knowledge of the secrets of her heart and that no bond existed between us<sup>[۲۷]</sup>

اگر یک فارسی‌زبان به‌هنگام ترجمهٔ این جمله معیار نحو اروپایی را اعمال کند، حاصل کارش جمله‌ای غریب در فارسی می‌شود: «ناگهان حس کردم به‌هیچ‌وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه‌ای بین ما وجود نداشت.» لغزش نحوی هدایت، اگر محق باشیم از این تعبیر استفاده کنیم، خواننده را با همنشینی (نا)ممکن دو مختصات زمانی، ماضی (نداشتم) و مضارع (ندارد)، رودررو می‌کند. آیا می‌توان این لغزش و همنشینی ناشی از آن را جدی گرفت؟ به این جمله‌های راوی نظر کنید: «حس می‌کردم که بچه شده‌ام و همین الان که مشغول نوشتن هستم در احساسات شرکت می‌کنم، همهٔ این احساسات متعلق به الان است و مال گذشته نیست.»<sup>[۲۸]</sup>

راوی بوف کور از افیون نوشتن برای واپیچیدن مختصات زمانی سوژه — فاعلِ روایت — بهره می‌گیرد: حس می‌کند به‌هنگام نوشتن در احساساتی که سرگرم روایت آن‌هاست شرکت می‌کند، احساساتی که علی‌القاعده یا علی‌الظاهر متعلق به گذشته‌اند اما روای/نویسنده همهٔ آن‌ها را در حال حاضر و «متعلق به الآن» تجربه می‌کند. راوی فرضیه/نظریه‌ای هم در این زمینه ارائه می‌کند: «قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است، آرزوهایی که به آن نرسیده‌اند، آرزوهایی که هر متل‌سازی مطابق روحیهٔ محدود و موروثی خویش تصور کرده است.»<sup>[۲۹]</sup> این فرضیه/نظریه که یادآور نظریهٔ فروید دربارهٔ نسبت رؤیاها با میل‌های واپس‌زده است، هم‌نشینی فعل‌های مضارع و ماضی را در جملهٔ منقول فوق تا اندازه‌ای تبیین می‌کند. دقیق‌تر که بنگریم، جملهٔ «قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است» هم ابهام دارد: «راه فرار برای آرزوهای ناکام؟» چنان می‌نماید که این جمله هم ترجمهٔ جمله‌ای اروپایی باشد. مگر آرزوهای ناکام محبوس‌اند که راه فراری نیاز داشته باشند؟ احتمالاً هدایت به راهی برای ارضای میل‌های واپس‌زده (یا آرزوهای ناکام) می‌اندیشیده است نه راه فرار.

نکتهٔ دیگری که در متن می‌تواند سرنخی برای درک این معنی به‌دست‌مان دهد نسبت کلام و تصویر در روایت راوی است. (شاید بتوان ادعا کرد تصویرها همواره از راه صور خیال کلمه‌ها را، یعنی عناصر اصلی مقوم متن را، افیونی می‌کنند.) راوی بوف کور، به‌طرز معنی‌داری، نقاش است، «صورتگر» است. «آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام، یا در خواب به من الهام شده



بود؟ نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هرچه نقاشی می‌کردم، هم‌اش همین مجلس و همین موضوع بود؛ دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید و...»<sup>[۳۰]</sup> دستی که بدون اراده مدام یک تصویر را می‌کشد — پیداست که صحبتِ قسمی «اجبارِ تکرار» در کار است، تصویر «مجلسی» که راوی نمی‌داند یا مطمئن نیست آن را قبلاً در عالم واقع — بیداری — دیده‌است یا در خواب به او الهام شده‌است. این دو را که کنار هم بگذاریم، می‌توان ادعا کرد هدایت از شوکی ترومایی سخن می‌گوید. روشن است که تروما وجه اشتراکی با «شیء فی نفسة» کانتی دارد: واقعیتی دسترس‌ناپذیر که مدام از چنگ فاعل ادراک می‌گریزد، همواره بیرون از روایتِ راوی می‌ماند. در مقابل، تروما به‌سان چیزی حاضر در اینجا، در من، عمل می‌کند و، چنانکه اسلاوی ژیزک در کتاب کمتر از هیچ (۲۰۱۲)، توضیح می‌دهد «منظر من از واقعیت را وامی‌پیچد و به هم می‌ریزد و آن را به شیوه‌ای خاص می‌پیچاند.» مثال کلاسیک این شوک، مورد کسانی است که با خشونت مورد تجاوز و تحقیر واقع شده‌اند: این اشخاص نه تنها قادر نیستند صحنه تجاوز را مستقیم به یاد آورند، نکته این است که خاطره واپس‌زده تجاوز رهیافت ایشان را به واقعیت نیز وامی‌پیچد — یعنی آنان را نسبت به بعضی جنبه‌های آن واقعیت تحمل‌ناپذیر بیش از حد حساس می‌کند و موجب می‌شود دیگر جنبه‌ها را نادیده بگیرند.<sup>[۳۱]</sup> تقابلی که ژیزک میان تروما و شیء فی نفسه مطرح می‌کند همین‌جا رخ می‌نماید: تروما درون روایت عمل می‌کند و آن را هم از درون می‌پیچد هم قوام می‌بخشد.

درک این نکته در گرو نسبت مفهومی دیگری است که فریود به موجزترین وجه میان تروما و تکرار برقرار می‌کند: «آدمی محکوم است به تکرار آنچه نمی‌تواند به یاد آورد.»<sup>[۳۲]</sup> تروما، مطابق با تعریف فریود، چیزی است که آدم نمی‌تواند به یاد آورد، یعنی نمی‌تواند آن را جزئی از روایتِ نمادین خویش سازد. به بیان دیگر، تروما جزئی از روایت است که روایت نمی‌شود. تروما خود را تکرار می‌کند و وجود کسی را که می‌کوشد آن را به یاد آورد تسخیر می‌کند. ژیزک در کتاب درباب باور (۲۰۰۱)، ضمن پیوند زدن این معنی با ایده «بازگشت جاودان همان» نیچه، می‌نویسد، «آنچه خود را تکرار می‌کند همین ناکامی و حتی ناممکن بودن تکرار/تذکارِ درستِ تروما است.»<sup>[۳۳]</sup>

برای درک ابعاد کامل نسبت تروما و تکرار می‌توان به، شاید، رادیکال‌ترین تقریر از مفهوم تکرار در تاریخ فلسفه رجوع کرد. سورن کیرکگور در رساله تکرار، با نام مستعار کنستانتین کنستانتیوس، ادعا می‌کند، «تکرار و تذکار در حقیقت یک حرکت‌اند، فقط در دو جهت مخالف.»<sup>[۳۴]</sup> کیرکگور تذکار را تکرار رو به عقب و تکرار را تذکار رو به جلو تعریف می‌کند: تکرار یعنی واقع‌های را رو به جلو به یاد آوردن. تکرار، در این معنی، کوششی است، عموماً تراژیک، برای به یاد آوردن چیزی که، طبق تعریف، قادر نیستیم به یاد آوریم، با فرجامی شاید کمیک. تکرار و تذکار، هر دو، می‌کوشند پیوندی میان گذشته و حال برقرار کنند. تروما، در این میان، گذشته‌ای است که چون زخم حال حاضر تکرار می‌شود و بدین‌سان آنچه به یاد نمی‌آید، به شکلی خارق اجماع، رو به جلو به یاد می‌آید، یعنی تکرار می‌شود و تروما بدین‌اعتبار سنتز ناممکن تذکار و تکرار است: تکرار تذکاری سلبی. جالب توجه اینکه صورتی از نوشتن مدرن که یکی از کامل‌ترین جلوه‌هایش با نام مستعار نوشتن، از کیرکگور تا فرناندو پسوا، بوده پیوسته در صدد به یاد آوردن گذشته‌ای است که از طریق به یاد نیامدن به یاد می‌آید و، از این حیث، نوشتن ماشینی افیونی است که از طریق ناخواسته به یاد آمدن واقعه‌ای در گذشته به کار می‌افتد تا تروما را، به تعبیر ماندگار فریود، «از کار درآورد» (works through). این «از کار درآوردن» نه درمان است نه فراموشی زخم، قسمی سرکردن با آن است به قصد آفریدن چیزی/ضرباهنگی نو.

بوف کور هدایت اجرای فرایند «از کار درآوردن» ترومایی تاریخی در قالب کلمات است. خواننده بوف کور، همراه با راوی این نخستین رمان فارسی، «رو به جلو به یاد می‌آورد»: ضرباهنگ‌هایی را می‌زید که اگر بوف کور نبود هرگز تجربه نمی‌کرد. بوف کور ترجمان زخمی است که با ضرباهنگ‌های سنتی امکان روایت/تذکارش نبود و از همین رو هدایت ناگزیر از تکرار ناممکن بودن تذکار آن بود. منشأ این زخم چه بود؟ مواجهه با تحقق میل مدرن شدن پیش از فراهم شدن شرایط مادی تکوین و درک آن میل. هدایت این مواجهه را از راه تلاش برای خواندن/ترجمه کردن/فهم کردن متن‌های اروپایی تجربه می‌کند: هر متن زخم ناشی از آن مواجهه را عمیق‌تر می‌کند و بدین‌سان نثر هدایت جن‌زده می‌شود، افیونی می‌شود، از درون وامی‌پیچد.

کژتابی‌های نحوی و سردرگمی‌های معنایی حاصل همین تکرار/ازکاردرآوردن ترومایی جمعی-شخصی/سیاسی-ادبی است. و البته راوی بوف کور با روایت خویش به این زخم جسم می‌بخشد و زمینه را مهیای وقوع واقعه‌ای بی‌سابقه در تفکر ایرانی می‌سازد و طرفه اینکه این زمینه‌سازی «پای بساط تریاک» (در فضای روایت) صورت می‌بندد:

پای بساط تریاک همه افکار تاریکم را میان دود لطیف آسمانی پراکنده کردم. در این وقت، جسمم فکر می‌کرد، جسمم خواب می‌دید، می‌لغزید و مثل اینکه از ثقل و کثافت هوا آزاد شده، در دنیای مجهولی که پر از رنگ‌ها و تصویرهای مجهول بود پرواز می‌کرد. تریاک روح نباتی - روح بطی، الحركت نباتی - را در کالبد من دمیده بود. من در عالم نباتی سیر می‌کردم؛ نبات شده بودم... [۱۳۵]

«نبات‌شدن» (صیروت گیاهی) هم نمونه کامل اوج اشراق دنیوی و بسط میدان تجربه‌ای است که هیچ‌گاه از محدوده ادراک‌های حیوانی-انسانی فراتر نرفته است هم اشاره به رابطه پدیداری نوشتن و حیات نباتی دارد و هم اشارتی دارد به نسبت نوشتن با تریاک. کسی که می‌نویسد حرکت‌های حیوانی خود را به حداقل می‌رساند، تفریق می‌کند. او تجربه گیاه‌شدن را از سر می‌گذراند. بدین‌سان جسم در این فرایند نه حذف بلکه با وجه‌پردشده خود در تقابل دیرپای حیات حیوانی/زندگی انسانی مواجه می‌شود. جسم در روایت بوف کور بدل می‌شود به ماشینی با روحی نباتی که تریاک در آن دمیده است. راوی از فکر کردن/خواب‌دیدن جسم سخن می‌گوید. این سرآغاز حیات واقعی و مستقل جسم در تاریخ فرهنگی است که هیچ‌گاه شأنی فکری-معنوی برای جسم قائل نبوده است. اما این آغاز فرایندی است که نثر مدرن فارسی از راه تکرار لحظه زخم‌خوردن جسم تفکر ایرانی آن را ادامه می‌دهد - یا به انحای مختلف آن را انکار می‌کند. هدایت از نوعی «صیروت نباتی» (گیاه‌شدن) سخن می‌گوید، صیرورتی که فقط در ادبیات و به‌میانجی مصرف تریاک در فضای روایت ممکن می‌شود. این خط‌گریزی است که نثر هدایت ترسیم می‌کند و به تعبیر غریب خودش «راه فراری برای آرزوهای ناکام»، برای میل‌هایی که لحظه برآوردن‌شان هنوز نرسیده است و شاید هیچ‌گاه نرسد، یا درست‌تر بگوییم: میل‌هایی که از راه مصرف افیون ترجمه پیش از موقع تحقق می‌یابند، پیش از قوام‌گرفتن جسمی که بتواند حامل آن‌ها باشد، جسمی که هنوز اندام‌هایش رشد نکرده اما، با این‌همه، فکر می‌کند، خواب می‌بیند... در گیرودار همین احوال است که راوی، نمی‌داند چرا، باز به یاد پیرمرد خنزرپنزی می‌افتد، بختک‌انکاری که توان بالقوه ابداعی را که در تجربه تکرار مستتر است هدر می‌دهد، بر باد می‌دهد:

برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتاپایم آلوده به خون دلمه‌شده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم در هم می‌لولیدند، و وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد... [۱۳۶]

— —

1. «تریاک که اکنون در زبان ما به‌جای افیون به‌کار می‌رود کلمه‌ای است یونانی و به معنی پادزهر است... تریاق یا دریاق معرب تریاک است و باز به همان معنی پادزهر است... در یونانی Theriakos که در همه زبان‌های اروپایی درآمده عبارت است از ترکیب چندین دارو که از برای گزش جانوران و به‌ویژه مار به‌کار می‌رود» (ابراهیم پورداود، هرمزد نامه، ۱۳۳۱، ۱۰۸-۱۰۷). «ملاس»، واژه فرانسوی، مایع غلیظ شربتی شکل تیره‌رنگی است که در کارخانه‌های قندسازی در نتیجه جوشاندن نیشکر یا پس از استخراج شکر از جوشانده چغندر قند حاصل شود. در انگلیسی به آن Treacle می‌گویند. در اواسط قرن چهاردهم میلادی، تریکل به آمیزه‌ای دارویی اطلاق می‌شد که پادزهر بود. ریشه این واژه Triacle در فرانسه قدیم است و از Theriaca ی لاتینی گرفته شده که خود مأخوذ از Theriake (antidotus) در یونانی است، پادزهری که برای درمان گزش حیوانات وحشی سمی استفاده می‌شد. Theriakos در یونانی صفتی است منسوب به دد یا جانور وحشی (therion). Treacle به معنای ملاس (molasses) اولین بار در اواخر قرن ۱۷ در انگلیسی به‌کار رفت، احتمالاً به علت استفاده از ملاس که در واقع ملین به حساب می‌آید برای خنثی‌کردن طعم بد دارو. از سال ۱۷۷۱ به هر چیز «زیاده شیرین یا احساساتی (پرسوزوگداز)» هم اطلاق می‌شود.

2. صادق هدایت، بوف کور (اصفهان: انتشارات صادق هدایت، ۱۳۸۳) ۴۴.
3. افلاطون، فیلبوس، ترجمه جی. سی. بی. گاسلینگ، (آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۷۵) a-c4.
4. سورن کیرکگور، *مراحلی در طریق زندگی*، تنظیم و ترجمه هوارد وی. هونگ و ادنا ایچ. هونگ، (پرینستون: انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۸۸)، ۲۳.
5. همان.
6. کیرکگور، *مراحلی در طریق زندگی*، ۹.
7. همان.
8. همان.
9. والتر بنیامین، «سوررئالیسم: آخرین عکس فوری از روشنفکران اروپایی»، در *تأملات: مقالات، جملات قصار، زندگی نامه‌ها*، ترجمه ادmond جفکات، تنظیم پیتر دیمتز، (نیویورک: انتشارات شوکن، ۱۹۷۸) ۱۹۰.
10. همان.
11. والتر بنیامین، «تصویر پروست»، در *اشراق*، ترجمه هری زون، تنظیم هانا آرنه، (نیویورک: انتشارات شوکن، ۱۹۶۸)، ۲۰۲.
12. هدایت، بوف کور، ۹۷.
13. همان.
14. بوف کور در سال 1957 میلادی به دست دزموند پاتریک کاستلو به انگلیسی ترجمه شد.
15. از متن رمان بوف کور: «... اما وقتی که می‌آمد... مثل همان ایام سخت و دردناک بود! سرفه‌هایی که صدای سرفه‌های یابوها... را می‌داد، اجبار انداختن خلط و ترس اینکه مبادا لکه خون در آن پیدا بشود؛ خون، این مایع سیال ولرم شورمه که... شیرۀ زندگی است و ناچار باید قی کرد. و تهدید دائمی مرگ که همه افکار او را بدون امید برگشت لگدمال می‌کند و می‌گذرد بدون بیم و هراس نبود.» «او» در نسخه دستنویس هدایت در بمبئی نیامده. متن معیار این مقاله نسخه‌های متعددی است که در دسترس همگان است. هر جا که نسخه بمبئی تفاوت‌هایی با این متن معیار دارد در پاورقی‌ها آمده است.
16. صادق هدایت، بوف کور، ترجمه دی. پی. کاستلو، (نیویورک: نشر گروو، ۱۹۵۷)، ۷۸.
17. هدایت، بوف کور، ۹۷.
18. «از صبح تا شب مجبوریم صد تا بامبول سوار کنیم. ده جور صورتک به صورتمان بیاویزیم. بی‌آنکه خوش باشیم، بخندیم» (هوشنگ گلشیری، برۀ گمشده راعی، ۱۴۱). در این جمله، صورتک مجازاً به حالتی از چهره آدمی اطلاق می‌شود که نشان‌دهنده باطن او نیست: «قیافه ریایی».

19. راینرماریا ریلکه، *دفترهای مالدۀ لائوریس بریگه*، ترجمۀ ویلیام نیدهم (نشر ولف پاپ بوکس، ۲۰۱۳)، ۲.

20. همان.

21. همان.

22. همان.

23. همان.

24. هدایت، بوف کور، ۹۷.

25. راوی ریلکه پس از این تأمل خاطره‌ای دردناک تعریف می‌کند درباره‌ی زنی که در کنج خیابان نتردام دشان سر در دست‌هایش نهاده و کاملاً در خودش فرو رفته. خیابان خلوت است و راوی می‌ترسد صدای پاهایش مزاحم زن شود. با وجود احتیاط‌هایش، سرانجام زن، وحشت‌زده، سر عقب می‌آورد، «چنان سریع، چنان شدید، که صورتش در دست‌هایش می‌ماند.» ریلکه تشبیه صورت به صورتک را، در این خاطره، به منت‌هایش می‌رساند: «می‌توانستم صورتش را در دست‌هایش ببینم، خالی شکلش را. از دیدن درون یک صورت به خود لرزیدم اما بیش از آن از پوست‌رفتگی بی‌حفاظ سری بی‌صورت ترسیدم» (ریلکه، *دفترها*، 2). نکته‌ی جالب توجه این است که مترجم انگلیسی بوف کور، به پیروی از هدایت، صورتک را mask و صورت را face ترجمه کرده: «*Life as it proceeds reveals, coolly and dispassionately, what lies behind the mask that each man wears*». مترجم انگلیسی تغییر/تصحیح کوچکی در متن هدایت اعمال کرده: راوی بوف کور می‌گوید، «زندگی... صورتک هرکسی را به خودش ظاهر می‌سازد»، اما مترجم انگلیسی می‌نویسد زندگی «آنچه را در پشت نقاب (یا صورتک) نهفته است آشکار می‌کند.» طرفه اینکه اگر پاراگراف مورد بحث بوف کور را ترجمه‌ی آزاد یا نقل به مضمون رمان ریلکه تلقی کنیم، جمله‌ی اول افزوده‌ی هدایت است. همچنین وقتی دو متن را دقیق‌تر قیاس می‌کنیم متوجه می‌شویم راوی بوف کور آدم‌ها را به سه گروه تقسیم می‌کند: (۱) صرفه‌جویانی که فقط از یکی از صورتک‌های خود استفاده می‌کنند؛ (۲) کسانی که صورتک‌های خود را برای اولادشان نگه می‌دارند، و (۳) کسانی که پیوسته صورت خود را تغییر می‌دهند و چون پا به سن می‌گذارند متوجه می‌شوند آخرین صورتک‌شان را هم مصرف کرده‌اند. البته می‌توان از لغزش کوچکی در ترجمه‌ی هدایت یاد کرد: ریلکه می‌گوید آدم‌های ساده‌ی صرفه‌جو که فقط از یک صورت خود استفاده می‌کنند باقی صورت‌ها را برای فرزندان‌شان ذخیره می‌کنند.

26. هدایت، بوف کور، ۲۴. نسخه‌ی بمبئی: «... ناگهان حس کردم که من به‌هیچ‌وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه‌ای بین ما وجود نداشت.» این جمله را یا خود هدایت ویراسته یا ویراستار. درهرحال، ناخودآگاه نحوی نویسنده یا ویراستار درگیر اختلاف نحو فارسی و نحو زبان‌های اروپایی بوده. نحو اروپایی: ناگهان حس کردم هیچ رابطه‌ای بین ما وجود نداشت. نحو فارسی: ناگهان حس کردم هیچ رابطه‌ای بین ما وجود ندارد.

27. صادق هدایت، بوف کور، ترجمه‌ی دی. پی. کاستلو، (نیویورک: نشر گرو، ۱۹۵۷)، ۷۸.

28. هدایت، بوف کور، ۶۵. نسخه‌ی بمبئی: «... و همین الان که مشغول نوشتن هستم درین احساسات شرکت می‌کنم.»

29. هدایت، بوف کور، ۶۵.

30. هدایت، بوف کور، ۱۳.

31. اسلاوی ژیتک، کمتر از هیچ: هگل و سایه ماتریالیسم دیالکتیک، (لندن: نشر ورسو، ۲۰۱۲) ۵۳۵-۵۳۶.

32. اسلاوی ژیتک، دریاب باور، (لندن: انتشارات روتلج، ۲۰۰۱)، ۳۷.

33. همان.

34. سورن کیرگور، تکرار: جستاری در روانشناسی تجربی، ترجمه صالح نجفی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۶)، ۳۳.

25. هدایت، بوف کور، ۹۹.

36. همان.