

## هدایت: افیون ترجمه و خلق خاطره‌ی ناممکن

صالح نجفی

«هرچه تریاک [1] برایم مانده بود کشیدم تا این افیون غریب همه‌ی 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.» ابوف کور، انتشارات صادق هدایت، ص 44

تذکار است که پشت پرده می‌رود

راوی (مؤنث) فیلم‌بی‌آفتاب که نامه‌های دوست (مذکر)ش را برای بیننده می‌خواند در یک جای فیلم از قول دوستش می‌گوید، «تنها فیلمی که قادر بوده حافظه‌ی ناممکن - حافظه‌ی مجنون - را به تصویر کشد سرگیجه‌ی آلفرد هیچکاک است.» «حافظه‌ی ناممکن»؟ «حافظه‌ی 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 مقاله‌ی درخشانی که مارکر در تحلیل شاهکارهیچکاک نوشته است. منظور از حافظه‌ی 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 واژه‌ی «مادلن» یادآور لحظه‌ی تعیین‌کننده‌ی 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 «حافظه‌ی ناممکن» است؟ مارسل، راوی رمان پروست، از خصلت نجات‌بخش «حافظه‌ی غیرارادی» سخن می‌گوید. آیا «حافظه‌ی غیرارادی» وحدت اضداد (oxymoron) است؟ به‌یادآوردن ناخواسته؟ و آیا می‌توان این دو تعبیر را هم‌ارز گرفت؟ شاید برای شروع فکرکردن 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 درباره‌ی تفکیک این دو وجه حافظه به عمل آمد در رساله‌ی فیلبوس افلاطون بود. در رساله‌ی فیلبوس، (34 a-c) 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 حسی که ممکن باشد به‌وسیله‌ی 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 خاطره‌ی (memory) یک ادراک حسی یا خاطره‌ی چیزی که آموخته است را از دست داده است آن خاطره را در درون خود

بازمی‌یابد و مطلبِ قدیمی را مرور می‌کند، معمولاً این فرایند را «تذکار» می‌خوانیم.

این تفکیک مبنای کاریکی از کتاب‌های سورن کیرکگور در قرن نوزدهم می‌شود. کیرکگور در دیباچه‌ی کتاب مراحل در طریق زندگی و به هنگام بحث از مصائب شیرین رازداری می‌کوشد تمایز «یادبود» و «یادکرد» را هرچه بازتر کند. کیرکگور از دو واژه‌ی erindre و huske (recollect یا remind) دو این نویسد می‌و کند می‌استفاده (remember) به هیچ‌وجه یکی نیستند. به گفته‌ی 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» (recollection incomplete) می‌خواند: «تبدیل جان خویش به انبار ترانزیت اجناس خسارت‌دیده». و در بسط این معنی، کیرکگور از تشبیه جالب‌توجهی بهره می‌گیرد: اگر فراموش کردن یا زیادبردن (هرچند شاید تفکیک دیگری هم در اینجا ضروری باشد: زیادرفتن و زیادبردن) پرده‌ی ابریشمی باشد که جلو خاطره‌ای می‌کشیم، تذکار (یادکرد=recollection) باکره‌ی معبد وستا (virgin vestal) است که پشت پرده می‌رود: «پشت پرده بار دگر فراموشی است - اگر نگوییم تذکاری حقیقی، زیرا در آن صورت فراموشی طرد می‌شود».

#### . Søren Kierkegaard Stages on Life's Way

در اینجا می‌توان از رابطه‌ی دیالکتیکی تذکار (حقیقی) و فراموشی سخن گفت. هر به یادداشتنی مشروط به فراموشی عناصری از گذشته است. از همین روی به یادآوردن در بسیاری موارد در گرو زیادبردن بعضی چیزهای دریادمانده است. حتی می‌توان گفت به یادآوردن گاهی مترادف است با خلق خاطره‌هایی که به خاطر نداریم. از همین رو است که یکی از قالب‌های اصلی به یادسپردن در آدَمیان نوشتن (یادداشت کردن) است. گویی ما از ترس زیادبردن آنچه می‌بینیم یا -می‌شنویم یا می‌خوانیم متوسل به ابزارِ مادی برای ثبت دیده/شنیده/خوانده‌ها مان می‌شویم و صورتی مادی لفظی به یادهای شکننده‌ی 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 یادآید یا، به تعبیر مارسل پروست، بنا به قانون‌های عام عادت که همواره بر حافظه‌ی ارادی آدمی حکم فرمایند جایی در یاد ندارد. این است سرچشمه‌ی ناشادی حافظه و دل‌بستن بیمارگون به گذشته‌ای جعلی که ضامن خیال سعادت است که حال حاضر از آن محروم است. تذکار یگانه وسیله‌ی 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 رابحه‌ی تجربه‌ی به یادآورده 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». 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 مایه‌ی 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. کیرکگور می‌نویسد، می‌توان گفت «آنچه کودک در یاد دارد پیر به یاد می‌آورد». ولی آیا می‌توان راه‌هایی برای جابه‌جا کردن یا به هم‌آمیختن در یادداشتن و به یاد آوردن یافت؟ و آیا «حافظه‌ی 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 تجربه‌ی یک خسران، ازدست رفتن کودکی بی‌گناهی، و توقع آینده‌ای اضطراب‌آور، ازدست 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 تجربه‌ی جوانی است. اگر نوشتن هوای باززیستن کودکی دارد، مصرف مواد مخدر به امکان تجربه‌ی سالخوردگی می‌اندیشد: تصاحب نیرو و مایه‌ی 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 تجربه‌ی سالخوردگی در جوانی یعنی چه؟ شاید بتوان گفت در تجربه‌هایی چون عاشق شدن و ایمان آوردن، تجربه‌هایی که در بطن خود با ایده‌ی جوانی پیوند دارند، با کنش‌هایی کودکانه رویارویییم که سالخوردگی زودرس می‌آورند.

ترجمه: سرمستی ضبط حافظه‌های ناممکن

والتربنیامین در سال ۱۹۲۹، در مقاله‌ی سوررئالیسم می‌کوشد تجربه‌ی اکل حشیش یا کشیدن تریاک و مصرف دیگر مواد مخدر را وسیله‌ای برای راه‌یابی به عرصه‌ای معرفی کند که آن را «اشراق دنیوی» (illumination profane) می‌خواند و بدین سان 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 بدین سان چندلایه و پرتنین می‌شوند: ما در بیش از یک سطح زمان سکنی داریم. بنیامین فرق می‌گذارد بین «پرشورترین تحقیق درباره‌ی سرخوشی ناشی از حشیش» و «اشراق دنیوی تفکر درباره‌ی این سرخوشی». 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 (ecstatic the)، هرچند دسته‌ی اول، به باور او، دنیوی‌ترند. مصرف مواد مخدر، از این منظر، تلاشی است برای گشودن فضایی جهت تجربه‌ی اشراق دنیوی و نوشتن مهم‌ترین ابزار برای ثبت آن تجربه. این پیوند مدرن میان نوشتن و افیون در جوامعی که مدرنتیه 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 تجربه‌ی رؤیابینی و سرخوشی ناشی از افیون است. صادق هدایت در تاریخ ادبیات فارسی جامع همه‌ی تمثال‌های مذکور است: هدایت هم خواننده است و مترجم، هم متفکر

است و رؤیابین، هم شخص سرخوشی است که انتظار می‌کشد، مدام پرسه می‌زند، در متذ-خیابان‌های غربی...

والتر بنیامین در جستار «تصویر پروست» بر پیوند میان «حافظه‌ی غیرارادی» و فعل (act) نوشتن تأکید می‌کند. به اعتقاد بنیامین، زمان خطی در تجربه‌ی خواندن یک متن نوعی ساختار تفسیر خطی را بر خواننده تحمیل می‌کند، ساختاری که ردش را می‌توان در خطی بودن جمله و خطی بودن تجربه‌ی بشری (بنا به تلقی جاافتاده) بازجست. و این درست همان چیزی است که پروست می‌کوشد زیر سؤال ببرد. طرفه اینکه، بنیامین نوشتن پروست را «کار پندلوه‌ای تذکار (یادکرد)» وصف می‌کند که در واقع نوعی «کار پندلوه‌ای فراموش کردن» است. از این منظر، شاید بتوان به قاعده‌ی عامی در نوشتن مدرن نزدیک شد که نوشتن را «ماشین حافظه‌ی ناممکن» یا «حافظه‌ی مجنون» می‌سازد. و شاید بتوان بر همین اساس به سراغ بوف کور رفت، متنی که نه تنها در لحظه‌ی آغاز پروژه‌ی مدرن شدن تاریخ ایران به رشته‌ی 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 جن زده، نوشتنی به تسخیرکنش 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 برهم منطبق‌اند. این نثر سالخورده قرار است خاطره‌ی طفولیتی بریادرفته را زنده کند / خلق کند، طفولیت در قوی‌ترین معنای آن: infantility به معنای «ناتوانی از سخن گفتن». 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 پیچ خورده‌ی نوشتار

در اواخری بوف کور، راوی از کوشش خود برای به یاد آوردن کودکی خود سخن می‌گوید. هدایت با ظرافت از ترکیب‌های به یاد آوردن و به یاد آمدن استفاده می‌کند. چه نسبتی هست میان این دو فعل؟ گاهی چیزی را به یاد می‌آوریم: حافظه‌ی ارادی؟ گاهی چیزی، بی‌آنکه بخواهیم، به یادمان می‌آید: حافظه‌ی 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) آنچه در این جمله جلب توجه می‌کند فعل «می‌آمد» است. می‌توان گفت هدایت فاعل و صورت کامل فعل جمله را بنا به قاعده‌ی حذف به قرینه نیاورده است: «آرزو می‌کردم بچگی خودم را به یاد بیاورم، اما بچگی ام وقتی به 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 در صدد زنده کردن 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: به یاد داشتن، به یاد آوردن، به یاد ماندن. 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 «خاطره‌ی 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 سرفه‌ی 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 لکه‌ی خون در آن پیدا بشود». و سپس جمله‌ای در وصف خون: «این مایع سیاه ولرم شورمزه که از ته بدن بیرون می‌آید، که شیرهی زندگی است و ناچار باید قی کرد». «این مایع سیاه»؟ و آنگاه اشاره به «تهدید دائمی مرگ که همه‌ی افکار او را بدون امید برگشت لگدمال می‌کند و می‌گذرد بدون بیم و هراس نبود». 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 [2] از دو واژه‌ی *fear* و *anxiety* بهره گرفته است. می‌گوییم «غرابت نحو»، زیرا جمله‌ی دوم راوی که با «سرفه‌هایی که...» آغاز می‌شود خیلی دیر فعل می‌یابد: «سرفه‌هایی که صدای سرفه‌ی یابوهای سیاه می‌داد» - مسندالیه اول. «اجبار انداختن خلط» - مسندالیه دوم. «ترس» - مسندالیه سوم. این سه مسندالیه در آخر بدون فعل می‌مانند. جمله‌ی بعد با «تهدید دائمی مرگ» شروع می‌شود و با «بدون بیم و هراس نبود» پایان می‌یابد. [3] 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...

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

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

«زندگی با خونسردی و بی‌اعتنایی صورتک هرکسی 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 چین و چروک می‌خورد. این دسته صرفه‌جو هستند - دسته‌ی دیگر صورتک‌های خودشان 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 به زودی مستعمل و خراب می‌شود، آن وقت صورت حقیقی آن‌ها از پشت صورتک آخری بیرون می‌آید.»

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 ترجمه‌ی ماسک به کار برده است. ولی جمله‌ی دوم منظور راوی/هدایت را پیچیده‌تر می‌سازد: «گویا هرکسی 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. [4] آیا هدایت به رابطه‌ی لازم و ملزوم صورت و صورتک نظر دارد؟ برای این سؤال‌ها جوابی موقت درکار است: این جمله‌ها به نحوی در «یاد» هدایت/راوی بوده است. و او درحالی‌که 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، دریگانه رمانی آمده است که راینر ماریا ریلکه، از بزرگ‌ترین شاعران آلمانی‌زبان، نوشته، هنگامی که در پاریس می‌زیسته، رمانی که در 1910 منتشر می‌شود و خصلتی کم‌وبیش حدیث‌نفسی دارد، هرچند راوی رمان جوان حدوداً 28 ساله‌ای دانمارکی است: دفترهای مالده 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.»

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 درکار است. آدم‌ها خیلی زیادند ولی صورت‌ها به مراتب بیشترند زیرا هر شخصی چندین صورت دارد. هستند کسانی که یک صورت را سال‌ها می‌پوشند.»

جمله‌ی آخر در اصل آلمانی بدین قرار است:

Die 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 grin/frown/smile a wear ... تداول دارد:

His face wore a welcoming smile

براین قیاس، شاید بتوان گفت:

She wore a very serious face

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

راوی ریلکه ادامه می‌دهد:

«بالتبع آن صورت رفته رفته فرسوده می‌شود، کثیف می‌شود، چین می‌خورد، مثل دستکشی که در سفر به دست کرده باشند کش می‌آید. این‌ها آدم‌های ساده‌ی 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.»

پیدا است که هدایت به هنگام 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 *face a wear* برایش غریب بوده؟ نمی‌دانیم ولی، به گمانم، یک چیز مسلم است: هدایت به این نکته نظر داشته که ترجمه‌ی تحت‌اللفظی جمله‌ی ریلکه واژه‌ی *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. (باسترکیتون، مدل‌های برسونی)

راوی ریلکه گروه دوم آدم‌ها را چنین وصف می‌کند:

«دیگر آدم‌ها صورت‌هاشان را، یکی پس از دیگری، با سرعتی غریب (*unheimlich*) می‌پوشند و درمی‌آورند.»

(auf setze = put on)

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 چهل سالگی نرسیده نوبت به آخرین صورتشان می‌رسد. و البته این جنبه‌ای تراژیک دارد. معمولاً مراقب صورت‌هاشان نیستند؛ آخرین صورتشان در عرض یک هفته فرسوده و سوراخ سوراخ شده و در بسیاری جاها به نازکی کاغذ گردیده؛ لایه‌ی زیرین، ذره‌ذره، نمایان می‌شود، ناصورت (*Nichtgesicht = face-non*) می‌شود و ایشان آن را می‌پوشند.»

هدایت، به پیروی از ریلکه، آدم‌ها را دو دسته می‌کند. دسته‌ی اول را «صرفه‌جو» می‌خواند و در مورد دسته‌ی 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.»

راوی هدایت می‌گوید در آخر، صورت حقیقی آشکار می‌شود و راوی ریلکه می‌گوید لایه‌ی زیرین که به زعم او، «ناصرت»



است، صورتی که صورت نیست... [5]

حال می‌توان به این سؤال بازاندیشید که این پاراگراف چه نسبتی با قبل و بعد خود دررمان هدایت و از آن مهم‌تر با کل رمان دارد. شاید بتوان گفت این پاراگراف «خاطره‌ی ناممکن» نثر- نحو- روایت هدایت است. همچنان که راوی بوف کور می‌کوشد درحافظه‌ی «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، درقیاس با آنچه شاید بتوان نثر پاکیزه‌ی فارسی و برآمده‌ی 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.

صیوروت 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 به هیچ وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه‌ای بین ما وجود ندارد» («بوف کور، تأکیدها افزوده شده»)

دریوف 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. جمله‌ی راوی/هدایت ایراد کوچک اما مهمی دارد؛ صورت صحیح جمله این است: «ناگهان حس کردم به هیچ وجه 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 ترجمه‌ی انگلیسی این نکته را به خوبی 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.

اگر یک فارسی‌زبان به هنگام ترجمه‌ی این جمله معیار نحو اروپایی را اعمال کند، حاصل کارش جمله‌ای غریب در فارسی می‌شود: «ناگهان حس کردم به هیچ وجه 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)، رودرو 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، همه‌ی این احساسات متعلق به الان است و مال گذشته نیست».



راوی بوف کور از افیون نوشتن برای واپیچیدن مختصات زمانی سوژه - فاعل 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 همه‌ی آن‌ها را در حال حاضر و «متعلق به الان» 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 روحیه‌ی محدود و موروثی خویش تصور کرده است». این فرضیه/نظریه که یادآور نظریه‌ی فروید درباره‌ی نسبت رؤیاها با میل‌های واپس‌زده است، هم‌نشینی فعل‌های مضارع و ماضی را در جمله‌ی منقول فوق تا اندازه‌ای تبیین می‌کند. دقیق‌تر که بنگریم، جمله‌ی «قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است» هم ابهام دارد: «راه فرار برای آرزوهای ناکام»؟ چنان می‌نماید که این جمله هم ترجمه‌ی 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.

نکته‌ی دیگری که در متن می‌تواند سرنخی برای درک این معنی به دست‌مان دهد نسبت کلام و تصویر در روایت راوی است. (شاید بتوان ادعا کرد تصویرها [pictures] همواره از راه صور خیال [images] کلمه‌ها را، یعنی عناصر اصلی مفهوم متن را، افیونی می‌کنند). راوی بوف کور، به طرز 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 هرچی نقاشی می‌کردم، همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود؛ دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید و...»

دستی که بدون اراده مدام یک تصویر را می‌کشد - پیداست که صحبتِ قسمی «اجبار تکرار» در کار است، تصویر «مجلسی» که راوی نمی‌داند یا مطمئن نیست آن را قبلاً در عالم واقع - بیداری - دیده است یا در خواب به او الهام شده است. این دو را که کنار هم بگذاریم، می‌توان ادعا کرد هدایت از شوکی ترومایی سخن می‌گوید. روشن است که تروما وجه اشتراکی با «شیء فی‌نفسه» 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، درمن، عمل می‌کند و، چنانکه اسلاوی ژبژک در کتاب کمتر از هیچ، 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 صحنه‌ی تجاوز را مستقیم به یاد آورند، نکته این است که خاطره‌ی واپس‌زده‌ی 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. تقابلی که ژبژک میان تروما و شیء فی‌نفسه مطرح می‌کند همین جا 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 فروید به موجزترین وجه میان تروما و تکرار برقرار می‌کند: «آدمی محکوم است به تکرار آنچه نمی‌تواند به یاد آورد». تروما، مطابق با تعریف فروید، 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. ژبژک در کتاب درباب باور، ضمن پیوند زدن این معنی با ایده‌ی اراده‌ی معطوف به قدرت نیچه، می‌نویسد، «آنچه خود را تکرار می‌کند همین ناکامی و حتی ناممکن بودن تکرار/تذکار درستِ تروما است».

برای درک ابعاد کامل نسبت تروما و تکرار می‌توان به، شاید، رادیکال‌ترین تقریر از مفهوم تکرار در تاریخ فلسفه رجوع کرد. سورن کیرکگور در رساله‌ی تکرار، با نام مستعار کنستانتین کنستانتیوس، ادعا می‌کند، «تکرار و تذکار حرکتی واحدند اما در دو جهت مخالف». 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 بدین سان آنچه به یاد نمی‌آید، به شکلی خارق اجماع، رو به جلو به یاد می‌آید، یعنی تکرار می‌شود و تروما بدین اعتبار 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 پوسوا، بوده پیوسته درصدد 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 فروید، «از کار درآورد» (through works). 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. خواننده‌ی 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 بدین سان نثر هدایت جن زده می‌شود، افیونی می‌شود، از درون وامی‌پیچد. کژتابی‌های نحوی و سردرگمی‌های معنایی حاصل همین تکرار/از کار درآوردن 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 همه‌ی 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 بطیئه‌الحرکت نباتی - را در کالبد من دمیده بود. من در عالم نباتی سیر می‌کردم؛ نبات شده بودم...»

«نبات شدن» (صیرورت گیاهی) هم نمونه‌ی کامل اوج اشراق دنیوی و بسط میدان تجربه‌ای است که هیچ‌گاه از محدوده‌ی ادراک‌های حیوانی-انسانی فراتر نرفته است هم اشاره به رابطه‌ی 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 تجربه‌ی گیاه شدن را از سر می‌گذراند. بدین سان جسم در این فرایند نه حذف بلکه با وجه طردشده‌ی 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/خواب دیدن 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 لحظه‌ی زخم خوردن جسم تفکر ایرانی آن را ادامه می‌دهد. یا به انحای مختلف آن را انکار می‌کند. هدایت از نوعی «صیوروت نباتی» (گیاه شدن) سخن می‌گوید، صیوروتی که فقط در ادبیات و به میانجی مصرف تریاک در فضای روایت ممکن می‌شود. این خط‌گزینی است که نثر هدایت ترسیم می‌کند و به تعبیرغریب خودش «راه فراری برای آرزوهای ناکام»، برای میل‌هایی که لحظه‌ی 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 این همه، فکر می‌کند، خواب می‌بیند... درگیرودار همین احوال است که راوی، نمی‌داند چرا، باز به یاد پیرمرد خنزیرنری می‌افتد، بختک‌انکاری که توان بالقوه‌ی ابداعی را که در تجربه‌ی تکرار مستتر است هدر می‌دهد، بر باد می‌دهد:

«برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتاپا آلوده به خون دل‌مه شده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم در هم می‌لولیدند، و وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد...»

پاورقی:

[1] «تریاک که اکنون در زبان ما به جای افیون به کار 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 همه‌ی زبان‌های اروپایی درآمده عبارت است از ترکیب چندین دارو که از برای گزش جانوران و به ویژه مار به کار می‌رود.» (ابراهیم پورداد، هر مزد نامه، صص 107-108).

ملاس، واژه‌ی فرانسوی، مایع غلیظ شربتی‌شکل تیره‌رنگی است که در کارخانه‌های قندسازی در نتیجه‌ی جوشاندن نیشکریا پس از استخراج شکر از جوشانده‌ی چغندر قند حاصل شود. در انگلیسی به آن treacle می‌گویند. در اواسط قرن چهاردهم میلادی، تریکل به آمیزه‌ای دارویی اطلاق می‌شد که پادزهر بود. ریشه‌ی این واژه triacle در فرانسه‌ی قدیم است و از theriacای لاتینی گرفته شده که خود مأخوذ از theriake برای که پادزهری، است یونانی در (antidotos) درمان گزش حیوانات وحشی سمی استفاده می‌شد. theriakos در یونانی صفتی است منسوب به دد یا جانور وحشی علت به احتمالاً، رفت کاربه انگلیسی در 17 قرم اواخر در بار اولین (molasses) ملاس معنای به treacle. (therion). استفاده از ملاس که در واقع مَلین به حساب می‌آید برای خنثی‌کردن طعم بد دارو. از سال 1771 به هر چیز «زیاده شیرین یا احساساتی (پرسوزوگداز)» هم اطلاق می‌شود.

[2] بوف کور در سال 1957 میلادی به دست دزموند پاتریک کاستلو به انگلیسی ترجمه شد.

[3] «... 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 لکه‌ی خون در آن پیدا بشود؛ خون، این مایع سیال ولرم شورمزه که... شیرهی زندگی است و ناچار باید قی کرد. و تهدید دائمی مرگ که همه‌ی افکار او را بدون امید برگشت لگدمال می‌کند و می‌گذرد بدون بیم و هراس نبود.»

[4] هوشنگ گلشیری: «از صبح تا شب مجبوریم صد تا بامبول سوار کنیم. ده جور صورتک به صورتمان بیاویزیم.

بی آنکه خوش باشیم، بخندیم.» در این جمله، صورتک مجازاً به حالتی از چهره‌ی آدمی اطلاق می‌شود که نشان دهنده‌ی باطن او نیست: «قیافه‌ی ربایی».

[5] 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، وحشت زده، سرعقب 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.»

نکته‌ی جالب توجه این است که مترجم انگلیسی‌بوف 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: 1) صرفه‌جویانی که فقط از یکی از صورتک‌های خود استفاده می‌کنند؛ 2) کسانی که صورتک‌های خود را برای اولادشان نگه می‌دارند، و 3) 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.