تحلیل سفرنامه اصفهان نصف جهان

اثر :

صادق هدایت

محمد بهارلو

یادداشتی بر سفرنامهٔ اصفهان از محمد بهارلو

اصفهان نصف جهان جزو نخستین آثار هدایت است، و هدایت آن‌را دو سال پس از بازگشت از فرانسه، یعنی در سی سالگی، در جریان یک سفر کوتاه به اصفهان، نوشته است. آثار پیشین او، مقدمه‌ای بر رباعیات خیام (1302)، انسان و حیوان (1303)، فواید گیاه خواری(1306)، زنده به گور(1309)، پروین دخترساسان(1309) و ترجمهٔ چند داستان کوتاه از نویسندگان اروپایی، تنوع فعالیت ادبی‌اش را، به عنوان یک نویسندهٔ آزمایش‌گر و «همه فن حریف»، نشان می‌دهد. اصفهان نصف جهان در میان این آثار، و حتی آثاری که هدایت بعدها تالیف کرد، کاملا ممتاز است، و نخستین نمونه از یک «گونه»ی کهن سال ادبی –سفرنامه نویسی- در میان نویسندگان نسل اول ما –نوسندگان ادبیات داستانی- است.

اصفهان نصف جهان یک اثر «آزمایشی» است، و در آن نویسنده قصهٔ سفر خود را به یک شهر اسطوره‌ای و «افسانه آمیز» باز می‌گوید، شهری که به تعبیر نویسنده مانند حکایت‌های هزارو یک شب است. طرز برخورد هدایت با شهر و مردم اصفهان و نوع برداشت فرهنگی و مردم شناختی او با طرز برخورد سیاحان و نویسندگانی که پیش از هدایت از اصفهان دیدن کرده‌اند و شرح دیدار خود را نوشته‌اند کاملا متفاوت است. در اصفهان نصف جهان هدایت، به خلاف رسم مالوف سفرنامه نویسان پیش از خود، نه نقشه‌ای، نه عکسی، نه طول وعرض جغرافیایی و مساحت و جمعیت اصفهان را به دست می‌دهد و نه در بارهٔ کوه و دره و دشت و دمن و رودها و قنوات و بلوکات و آب و هوا در فصول چهارگانه چیزی می‌گوید. هدایت حتی از شرح و توصیف «جغرافیای طبیعی» و «جغرافیای انسانی» شهر اصفهان نیز پرهیز دارد، و فقط در مقام یک نویسندهٔ «نوآور» پاره‌ای از لحظات تجربهٔ خود را از سفری سه چهار روزه ضبط کرده است. امتیاز اصفهان نصف جهان در کیفیت شخصی و درونی نگاه بی‌پیرایهٔ هدایت است؛ به طوری که ما صدای «شخصی» نویسنده را از لابه‌لای متن سفرنامه می‌شنویم.

اصفهان نصف جهان با نقل خاطره‌ای از دورهٔ تحصیل ابتدایی نویسنده آغاز می‌شود، زمانی که از طرف مدیر مدرسه از او و سایر شاگردان خواسته می‌شود که «روزنامه»، یا به تعبیر جاری شرح زندگی روزانهٔ خود را بنویسند. او برای ادای «تکلیف»، با رضایت خاطر، «فرمول» ساده‌ای تهیه می‌کند؛ به این معنی که با تقسیم روز، به صبح و ظهر و شب، آن‌چه را که بر او می‌گذرد، مانند نمازگزاردن و دعا و درس و خواندن و خوردن چاشت و ناهار و شام، به طور گذران یادداشت می‌کند، و با «اندک تغییر» این تکلیف را در طول صد روز انجام می‌دهد. در حقیقت هدایت با نقل این خاطره به «زندگی یک‌نواخت» خود اشاره می‌کند؛ زیرا، به تعبیر خود او، این گونه زندگی را نه در محدودهٔ روزها بلکه در طول سال‌ها و شاید یک عمر «مانند تقویم حاجی نجم الدوله می‌شود پیش بینی کرد». از همین‌رو وقتی موضوع سفر به اصفهان پیش می‌آید او، با عزم جزم، چهار روز تعطیل را غنیمت می‌شمرد، چون تردید ندارد که این سفر یک «تغییر و تنوع غیر معمولی»در زندگی روزمره‌اش خواهد بود. او حتی «یادداشت» برداشتن از جریان سفر را برای خود، نه لزوماً به عنوان یک نویسنده، ضروری می‌داند؛ چون قصد دارد خاطرهٔ سفر را، برای همیشه، ثبت کند.

این افتتاحیه در سفرنامهٔ اصفهان نصف جهان نمایندهٔ گرایش هدایت به داستان‌سرایی است، و قدرت تعبیر و پویایی حس زیبایی شناختی او را نشان می‌دهد. هدایت، هم‌چون یک نویسنده، خاطره (خیال) را با واقعیت مستند در هم می‌آمیزد، و به تعبیر گئورک لوکاچ خود را در اثرش کشف می‌کند، همان‌گونه که ما او را در اثرش کشف می‌کنیم. هدایت، چنان که خودش می‌نویسد، نمی‌داند چرا تصمیم می‌گیرد به اصفهان برود. او عکس‌هایی از مناظر اصفهان، «مسجدها، پل‌ها،

کوشک‌ها، مناره‌ها، کاشی‌کاری‌ها، قلم‌کاری‌ها»، را دیده و وصفی از آن‌ها شنیده یا خوانده است؛ عکس‌هایی از کتاب معروف بررسی هنر ایران، تالیف مستشرق و ایران شناس نام آور آمریکایی پروفسور آرتور اپهام پوپ، و همین‌طور وصف‌های شگفتی از سفرنامهٔ ده جلدی سیاح فرانسوی شاردن. ظاهراً همین‌ها، به ویژه جست‌و جوگری ذاتی هدایت، کافی بوده است تا او را به سوی اصفهان –«شهر پر استعداد هنرمندان»- بکشاند.

هدایت با دقت یک داستان‌نویس «روزنامه»ی -سفر- خود را آغاز می‌کند. او، پس از دوندگی بسیار برای گرفتن جواز سفر، همراه سه مسافر دیگر، پس از شش ساعت معطلی، در گاراژی در تهران، سوار یک اتومبیل لکنته می‌شود. مسافران تا دقیقهٔ آخر نمی‌دانند که آیا اتومبیل حرکت می‌کند یا نه، تا این‌که سرانجام اتومبیل بوق می‌کشد و میان «گرد وغبار طلایی رنگ» به‌راه می‌افتد.

«با شوفر و شاگردش شش نفر بودیم: من و یکی از آشنایان که به دیدن خویشانش می‌رفت و یک نفر کلیمی سرخ آبله‌رو که بینی مانند قرقی داشت و به بوشهر می‌رفت تا مال التجاره بیاورد، عقب اتومبیل نشستیم. شوفر و شاگردش و یک نفر ارباب زرتشتی با گردن کلفت و سبیل‌های آویزان جلو نشستند.»

اتومبیل ساعت پنج و نیم بعد از ظهر به شاه عبدالعظیم می‌رسد و بار دیگر از مسافران جواز عبور می‌خواهند. توصیف هدایت از مسیر حرکت، کمابیش، نظیر همان توصیف‌هایی است که او در داستان‌هایش به دست می‌دهد.

«اتومبیل دوباره به‌راه افتاد. چشم انداز دو طرف جاده بیابان بود و با تپه‌های پست و بلند. گاهی درخت کوچک و سبزه‌های تنک رنگ پریده از دور دیده می‌شد.»

برای نمونه می‌توان به توصیفی مشابه از داستان کوتاه زنی که مردش را گم کرده بود اشاره کرد:

«اتومبیل را آب‌گیری کردند، بوق کشید، از خودش بوی بنزین و روغن سوخته و دود در هوا پراکند و در جادهٔ گرم خاک آلود به‌راه افتاد. دورنمای اطراف ابتدا یک‌نواخت بود، سپس تپه‌ها، کوه و درخت‌های دوردست و پیچ و خم‌های راه چشم انداز را تغییر داد...در چندین جا اتومبیل نگه‌داشت وجواز مسافران را تفتیش کردند.»

در کهریزک بار دیگر از مسافران جواز عبور می‌خواهند.«من دیگر تکلیف خود را فهمیدم و دانستم هر جا یک درخت ببینم باید جوازم را قبلاً حاضر بکنم.» این اشاره، و تکرار و تأکید گذران، کنایه‌ای است از وضع سیاسی و اختناق زده «دیکتاتوری سیاه» دورهٔ بیست ساله؛ همان وضعی که در داستان میهن‌پرست -سیاسی‌ترین داستان کوتاه هدایت- از زبان «سید نصرالله ولی»، ادیب «سازمان پرورش افکاری»، تعبیر شوخی‌آمیزی از آن به‌دست داده شده است:

«مادر میهن را تشبیه به ناخوش رو به قبله‌کرده بود که رضاخان را به شیوهٔ ژیلبلاس با شیشهٔ اماله و شاخ حجامت بالای سرش آورده بودند و بالاخره او را نجات داد!»

آن‌چه هدایت در مسیر حرکت توصیف می‌کند، مانند دو شتری که در حاشیه جاده زیر درخت خوابیده‌اند یا الاغی زخمی با کرهٔ سفیدش که نویسنده برایش آرزوی مرگ می‌کند، اگر چه به زمینهٔ «رئالیستی» سفرنامه تعلق دارند در عین حال حساسیت‌ها و شاخص‌های «دستگاه فکری» هدایت را نشان می‌دهد:

«ساربان به صورت یکی از آن‌ها مشت زد و افسارش را کشید. حیوان نگاه پر از کینه‌ای به او انداخت و لوچه آویزانش را باز کرد، فریاد کشید، مثل این بود که به او و نژادش نفرین فرستاد.»

و نمونهٔ دیگر:

«کمی دورتر یک الاغ زخمی سر بزرگش را پایین گرفته بود، مثل این که مرگ را مانند پیش‌آمد گوارایی آرزو می‌کرد. پهلویش یک کره الاغ سفید با چشم‌های درشت سیاه، گوش دراز و پیشانی کف کرده ایستاده بود، می‌خواستم سر او را نوازش بکنم و اگر سقم سیاه باشد دعا بکنم که هر چه زودتر بمیرد تا به‌روز مادرش نیفتد.»

نظیر توصیف، یا مضمون، بالا را در نخستین داستان کوتاه هدایت، زبان حال یک الاغ در وقت مرگ، می‌توان دید:

«امروز به واسطهٔ بی‌مبالاتی صاحبم، اتومبیلی پاهای مرا شکست و به این روز افتادم. بعد از ضرب و شتم، جسد مرا در کنار این جاده کشیدند و به‌حال خود گذاشتند...کاش زودتر می‌مردم و در مقابل آستانهٔ عدل سرمدی انتقام خود را از این جنس ظالم مطالبه می‌کردم.»

همین مضمون در رسالهٔ انسان و حیوان، که مانند داستان کوتاه زبان حال یک الاغ...جزو نوشته های دورهٔ جوانی هدایت است، با لحنی «رمانتیک» تکرار شده است:

«الاغ در ایران برای زجر کشیدن و جان‌کندن آفریده می‌شود. در کوچه‌ها به حال رقت آوری با زخم‌های زیاد، پای چلاق ، شکم گرسته، دو برابر قوهٔ خود، از اطلاع آفتاب الی موقع خواب صاحبش باید بار بکشد.»

از نظر هدایت «انسان مظلوم کش است» و رفتار او نسبت به حیوانات خشن و ظالمانه و اسارت‌آور است، و آن‌چه، به زعم او، باعث می‌شود که زندگی حیوانات بر آن‌ها دشوارتر از مرگ شود رفتار افراد انسانی است. تأکید هدایت به این‌که الاغ زخمی «مرگ را مانند پیش‌آمد گوارایی آرزو می‌کرد» و دعا کردن او که کره الاغ سفید هرچه زودتر بمیرد تا به سرنوشت مادرش دچار نشود از گرایش هدایت به مرگ سرچشمه می‌گیرد؛ گرایشی که مشغلهٔ ذهنی و تقدیر خود او نیز بود. این گرایش در قطعهٔ مرگ، که از نوشته‌های دورهٔ جوانی هدایت است، و در بسیاری از داستان‌های کوتاه او جلوهٔ نظرگیری دارد، به عنوان مایهٔ اصلی به کار گرفته شده است:

«ای مرگ! تو از غم و اندوه زندگانی کاسته آن را از دوش برمی‌داری. سیه‌روز تیره‌بخت سرگردان را سرو سامان می‌دهی، تو نوش داروی ماتم‌زدگی و ناامیدی می‌باشی، دیده سرشک‌بار را خشک می‌گردانی.»

در واقع هدایت، در مقام نویسنده و قبل از هر چیز به‌عنوان داستان نویس، خودش را در اثرش کشف می‌کند، و چنان که گفتیم، در جریان همین مکاشفه است که ما با «خود» او، که همواره در معرفی خودش به دیگران امساک و پرهیز دارد، تماس می‌گیریم. آن‌چه برای هدایت در این سفرنامه اهمیت دارد اظهار نظرهای مستقیم و واکنش‌های ضمنی او نیست، بلکه روایت‌های تاریخی و حکایت‌هایی است که او از زبان دیگران و همراهان خود دربارهٔ موضوعات گوناگون نقل می‌کند؛ از جمله حکایت سگ نگهبان سلمان فارسی و حصیری (چخ) که در شهر قم جلو دکان‌ها آویخته است و ارباب زرتشتی برای مسافران نقل می‌کند، یا حکایت وجه تسمیهٔ شهر تاریخی مورچه خورت (مورچه خوار)، که به‌یک افسانه عامیانه شبیه است، و باز از زبان ارباب زرتشتی نقل می‌شود. داستان اصالت (اصفهانی بودن) کاوه آهنگر و گودرز، و از سه نژاد بودن اهالی اصفهان، و نقل حدیثی از پیامبر اسلام که «دعا کرد مدینه خراب بشود و اصفهان آباد»، و حکایت‌هایی که جا به جا در گزارش دیدار هدایت از اماکن و ابنیه‌های تاریخی اصفهان نقل می‌شود، و همان زبان و لحن داستان‌های او را دارد، اشتغال خاطر و ارادت او را به قصه و حکایت نشان می‌دهد.

خواننده در این روایت‌ها و حکایت‌ها، که نمایندهٔ وسوسهٔ هدایت نسبت به نفس داستان‌سرایی است، قبل از هر چیز با فردیت و قدرت خلاقیت نویسنده آشنا می‌شود. این‌طور به‌نظر می‌رسد که آن‌چه برای او اهمیت دارد نفس داستان گویی یا داستان

سرایی است؛ آن‌هم داستانی که به «مناسبت» و به ساده‌ترین و زلال‌ترین زبان ممکن بیان شود. برای او نوشتن در حکم بازسازی و بازیافتن مایه و مضمون -یا تجربه‌ای- است که او، به طور ضمنی یا تصادفی، در معرض آن قرار می‌گیرد. چنان که اشاره کردیم هدایت نمی‌داند چرا تصمیم می‌گیرد به اصفهان برود، و باید سفرنامهٔ اصفهان نصف جهان را محصول تصمیم آنی و ارتجالی نویسنده بدانیم؛ و این کیفیت آنی و ارتجالی بودن، به مقدار فراوان، در متن سفرنامه سرشته است. در حقیقت هدایت کوشیده است تا تجربهٔ سفر خود را به اصفهان به یک اثر هنری بدل کند. مصالح هدایت واقعیت و ملاحظات او بوده است. هدایت، به تعبیر ولادیمیر ناباکف، نه با کمک کلمات بلکه با «سایهٔ کلمات» فکر می‌کند، و به گونه‌ای می‌نویسد که کلمه در محدودهٔ کلمه باقی نمی‌ماند، بلکه «سایهٔ» خود را نیز به همراه می‌آورد. ار این‌رو اصفهان نصف جهان کتابی برای سیاحان و جهان‌گردان نیست؛ زیرا وظیفهٔ «اطلاع‌رسانی» را به عهده ندارد. هیچ پیام و رهنمودی، نظیر آن‌چه در سفرنامه‌های مشابه وجود دارد، در آن دیده نمی‌شود. هدایت به جای ارایهٔ اطلاعات مستقیم «توصیف» می‌کند.

او همان‌قدر که در توصیف طبیعت حاشیهٔ راه -رشته کوه‌های قدیمی که مانند «جعبه آینه جواهر فروشان» رنگ به رنگ می‌شود- درنگ می‌کند و در وصف مارمولک سبز کوچکی که در کنار جاده روی دست‌ها و پاهای کجش می‌لغزد تا «به‌خیال خودش پی گم بکند» باریک می‌شود و، کمابیش، با همان نگاه سیال و «شخصی»به‌خیابان تاریخی شهر اصفهان، چهار باغ، یا به باشکوه‌ترین مسجد جهان، مسجد جامع، می‌نگرد. چنان‌که اشاره کردیم هدایت کوشیده است تا تجربهٔ شخصی خود را از دیدارش از یک شهر تاریخی، که وصف آن‌را از دیگران شنیده یا در کتاب‌ها خوانده است، به‌دست دهد. این سفرنامه، مانند داستان‌ها یا سایر آثار هدایت، دنیای خودش را می‌آفریند، و به مقدار فراوان جدا از دنیای بیرون یا «واقعی».

اصفهان نصف جهان، به‌رغم آن‌که یک سفرنامهٔ مستند است، بیان کنندهٔ شهر اصفهان در یک دوره تاریخی و اجتماعی معین نیست، و هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که این سفرنامه نمایندهٔ شهر اصفهان در اوایل سال 1311 است. در واقع می‌توانیم، و باید، بگوییم که اصفهان نصف جهان چشم اندازی از شهر اصفهان است از منظر هدایت؛ آن‌هم هدایت در مقام نویسندهٔ ادیب. جنبه، یا کیفیت، جامعه شناختی و مردم شناختی این سفر نامه، اگر به‌راستی چنین جنبه، یا کیفیتی، حاصل باشد، از همین منظر قابل تأویل است.

به‌گمان من امتیاز هدایت در اصفهان نصف جهان، به عنوان راوی اول شخص، کسی که «روزنامه» خودش را می‌نویسد، در روایتی است که بازگو می‌کند، و فضا و «حال و هوا»ی نوشته را می‌آفریند. فاصلهٔ راوی نسبت به موضوع روایت، آن‌چه از آن به «فاصلهٔ زیبا شناختی» تعبیر می‌کنند، «دور» و «سرد» نیست، بلکه فاصلهٔ حساسی است که خواننده را مجذوب می‌کند و در عین حال دور نگه می‌دارد، تا خواننده بتواند در صورت لزوم احساسی -قضاوتی- متفاوت از احساس - یا قضاوت- نویسنده داشته باشد. اما خواننده در طول سفر هیچ‌گاه نویسنده را «رها» یا «گم» نمی‌کند؛ انگار با نویسنده هم سفر گشته است، خود را گاهی در مسجد و گاهی در مدرسه و گورستان و زمانی در بازار و آتش‌گاه می‌بیند. موضوع –آن‌چه در متن سفرنامه توصیف می‌شود- به عنوان «ابژه» (مورد شناسایی) و نویسنده (راوی) در مقام «سوبژه» (فاعل شناسایی یا شناسنده) نیست؛ زیرا در این سفرنامه «شناسنده» و «شناخته»، یا «فاعل» و «مفعول»، وجود ندارد، و این نکته‌ای است که هدایت تلویحا به آن اشاره کرده است:

«آیا برای شناختن اصفهان سه چهار روز کافی است؟ آیا می‌توانم راجع به‌آن اظهار عقیده بکنم؟ برای این شهری که در زمان صفویه نصف جهان لقب داشته...»

نقش نویسنده در اصفهان نصف جهان به نوعی «بدیهه پردازی» شبیه است؛ انگار آدمی که برای نخستین بار بخواهد دربارهٔ موضوعی سخن بگوید، و حتی برای نخستین بار به موضوع گفتارش اندیشیده است. هدایت، چنان‌که اشاره کردیم، هدف خود را پیشاپیش معین کرده است؛ او نمی‌داند چرا به اصفهان می‌رود، و قصد ندارد راجع به آن «اظهار عقیده» بکند. فقط آن‌چه را که می‌بیند با حساسیت ذاتی خود توصیف می‌کند. هر توصیف، یا تصویری، وابسته به توصیف، یا تصویر، دیگر است که بینش یا عاطفهٔ هدایت در آن سرشته است. در حقیقت اگر چیزی در این سفر نامه مورد شناسایی باشد، قبل از هر چیز، شخصیت هدایت است که از طریق برون‌نگری (مشاهده یا معاینه) و درون نگری (مراقبت یا تأمل) خود را در معرض نگرش، یا قضاوت، خواننده قرار می‌دهد. طبعاً خواننده می‌خواهد این قصه پرداز «غریب آشنا» را بشناسد و دریابد که این مرد، که افسون زدهٔ سفر و عاشق افق‌های مجهول و هنر قدیم ایران است، کیست. به گمان من اصفهان نصف جهان، احتمالاً پس از بوف کور، «اتوبیوگرافیک»ترین اثر هدایت است؛ به این معنی که گرایشات فکری و احوال ذهنی و سجایای اخلاقی او را مستقیما و به طور سرراست منعکس می‌کند. ما در این کتاب با شخصیت هدایت ادیب و داستان نویس روبه رو هستیم؛ به ویژه با مایه‌ها و مضامین مورد علاقهٔ او، نظیر قصه و حکایت و هنر نقاشی و معماری و طبیعت و مرگ.

در همان صفحات نخستین سفرنامه، قبل از آن‌که اتومبیل مسافران به شهر دلیجان برسد، هدایت از دیدن روستاییانی که با «قبال قدک» در هوای گرگ و میش، میان کشت‌زارها، زمین را بیل می‌زنند احساس، یا واکنش «رمانتیک»، خود را ثبت می‌کند:

«به نظرم آمد که اگر مرا آن جا می‌گذاشتند با همان مردمان می‌توانستم یک زندگی تازه و ساده‌ای بکنم. عرق بریزم و زمین را شخم بزنم، زمین درو شده با بوی گوارا، بوی مخصوص به خودش، روزها، ماه‌ها، سال‌ها، هیچ خسته نمی‌شدم. اول پاییز کلاغ‌ها روی آسمان پرواز می‌کردند، زمستان‌ها زن‌ها دوک می‌ریسیدند و قصه می‌گفتند و از قیمت گندم، جو، آب، زمین و غیره صحبت می‌کردند.»

در حقیقت هدایت در جست‌و جوی طبیعت یا معنویت، یا در واقع همان «اصل خویش»، است و بیش از هر چیز حسرت زمان‌های گذشته را می‌خورد؛ زمان‌هایی که جهان «معنی» داشته و انسان می‌توانسته است طبیعت را مانند نوعی دفتر شعر «بخواند». در جهان بینی «رمانتیک» انسان و طبیعت در یک‌دیگر تداخل دارند و میان آن‌ها هیچ حد فاصلی نیست، و میان افراد انسانی نیز، مانند انسان و طبیعت، مرزی وجود ندارد. هدایت در رویای رابطهٔ هم‌دلی و هم‌دردی میان آدم‌ها است، رویایی که در آن خواهش‌های کلی بر ملاحظات فردی ترجیحح دارند و آدم‌ها، از حیث آدم بودن، در تعارض با یک دیگر قرار نمی‌گیرند.

همین احساس، یا واکنش، نسبت به «افسانه سرایی» مرد دهقان، که در دامنهٔ کوه آتش‌گاه (آتشکده ساسانی) کرت‌ها را آب یاری می‌کنند، صراحت بیش‌تری دارد:

«ایران چقدر بزرگ، قدیمی و اسرار آمیز است! این افکار تنها در دهاتی ایرانی پیدا می‌شود که پر از یادگارهای موروثی و قدیمی است. یک نفر دهاتی امریکایی یا فرانسوی نمی‌تواند این‌همه یادبود، فکر و افسانه داشته باشد.»

هدایت در برابر عمارت آتشکده، که از آن جز مقداری جرز و سنگ کبود باقی نمانده است، از خود بی‌خود می‌شود و تکه روزنامه‌ای از جیب در می‌آورد و آتش می‌زند و در محراب آتشکده می‌اندازد تا، به یاد آتش جاودانی، «نمایندهٔ پاکیزگی و زیبایی»، شعله بکشد. او از این که آتشکده خراب و خاموش افتاده و فراموش شده است حسرت می‌خورد: «چه خوب بود اگر آن‌جا را از روی نقشهٔ اولش می‌ساختند و به‌یادگار زمان پیشین در آن آتش می‌افروختند.»

گذشته‌گرایی هدایت یک مفهوم «رمانتیک» است؛ زیرا گذشته از نظر او فقط یک واقعیت نیست، بلکه آرمانی برتر است. این تمایل به آرمانی کردن گذشته و معنویت بخشیدن به آن یکی از بارزترین مشخصات اندیشهٔ «رمانتیک» است که به صورت بازگشت به ادبیات و معماری کهن و تلاش برای احیای سنت‌های هنری زمان باستان نیز تجلی می‌کند. می‌توان به توصیف او از عمارت عالی قاپو اشاره کرد:

«این بنای ظریف و زیبا همهٔ مجالس بزم، پارچه‌های گران بها، قالی‌های بی همتا، تشک‌های نرم ابریشمی، جام‌های می، دختران لاله رخ و همهٔ شکوه گذشته را به خاطر می‌آورد.»

همین طور احساسی که بعد از تماشای نقاشی‌های دیواری کاخ چهل‌ستون به او دست داده است:

«ولی این پرده‌ها پر از روح است و بعد از سیصد سال هنوز نقاش احساسات خودش را از روی همین نیش‌های قلم مو به ما انتقال می‌دهد]...[و همین پایهٔ تمدن و بزرگی آن زمان را می‌رساند، زیرا تنها چیزی که در آیندگان تاثیر دارد همین تراوش‌های عجیب مانند نقاشی، معماری، ساز و ادبیات است که انسان را به هیجان می‌آورد و قلب را به تکان می‌اندازد.»

از نظر هدایت از این که شاگردان مدارس ایران «اسم معمار لوور یا اپرای پاریس را می‌دانند ولی اسم معمار تاج محل،قصر یلدیز و مسجد اصفهان را که ایرانی بوده‌اند نمی‌دانند» «خجلت آور» است؛ به ویژه این که کسی خود را نسبت به این شاگردان مسئول نمی‌داند؛ زیرا، به تعبیر او، «مرغ همسایه غاز است». هدایت نه فقط گذشت زمان، و مهیا بودن «وسایل ساختما آسان‌تر و بهتر»، را باعث پیش‌رفت هنر معماری نمی‌داند بلکه از نظر او «معمارهای امروزه هم با همه وسایل مثل اینست که ذوق و سلیقه‌شان پریده و چیزهایی که می‌سازند نه تنها به شیوهٔ ایرانی نیست بلکه اروپایی هم نمی‌باشد و هر تکه از بنا یک حکم می‌کند. مثلا ستون به طرز یونانی، طاق ایرانی، و پنجره تقلید شیوهٔ انگلیسی است». این نگرش انتقادی، که حاوی مقداری حقیقت نیز هست، متوجه نقاشی‌های روی قلم‌کار نیز می‌شود؛ زیرا به تعبیر او «این نقاشی‌ها را هیچ اسمی نمی‌شود رویش گذاشت».

«نه صنعت جدید است و نه صنعت قدیم، نه شیوه نقاشی ایرانی دارد و نه فرنگی است. می‌شود آن را شیوه و اسلوب «براسورین» نامید. همان حکایت لوس لیلی و مجنون را نشان می‌دهد با شکم باد کرده و پاهای خشکیده، مثل گداهای سال قحطی و بیش‌تر به مجنون حقیقی شبیه است تا به صنعت نقاشی و هرگز نمی‌تواند به پای کارهای ظریف قدیم برسد.»

در این سفرنامه هدایت جوان گم‌کردهٔ خود را در گذشته می‌جوید، اما آن را نمی‌یابد. او به گذشته، به صرف این که گذشته است، گرایش ندارد؛ زیرا، چنان که اشاره کردیم، در جست و جوی «آرمان برتر» است. از نظر هدایت آن‌چه باعث شده است که شهر اصفهان از عظمت و اعتبار گذشته خود بیفتد و بسیاری از عمارت‌ها و بناهای با شکوه آن «خراب» و «محو» شوند بی‌کفایتی و «جنون» حکامی مانند ظل السلطان بوده است. او، از زبان میزبان خود، نقل می‌کند «ظل السلطان، خون‌خواری و تجاوزاتی که به مردم می‌کرده قوای روحی آن‌ها را کشته و نتیجهٔ آن تریاک، الکل، و سفلیس شده است». هدایت، در این میان، آسیب زمانه و گزند حوادث و نقش تخریبی فرصت‌طلبان و سوداگران و دزدان را بی‌تاثیر نمی‌داند.

«ولی چیزی که انسان را دل‌چرکین می‌کند، شکست‌های طاق و کاشی‌هایی است که ریزش کرده. به غیر از کاشی‌هایی که در دو حیاط مجاور صحن دزدیده و فروخته‌اند، مانند صورت خوشگلی است که رویش را آبله خورده باشد. به اضافه یادگارهایی که روی دیوار نوشته‌اند و میخی که معلوم نیست کدام دست چلاق شده روی کاشی کوبیده است!»

هدایت از تعرض به «این‌همه عظمت، این همه زیبایی» چنان بر می‌آشوبد که پیشنهاد می‌کند «برای عبرت دیگران یکی از این دست‌ها را که یادگار روی نقاشی نوشته» ببرند و زیر «جعبه آینه» تالار کاخ چهل ستون بگذارند. اما با وجود این او بر این

عقیده است که اصفهان هنوز بهترین «شهر صنعتی» ایران است،و بهترین شهر برای «جلب مسافر» نیز هست، و از همین رو امیدوار است که در این شهر «صنایع ظریف ایران» دوباره احیا شوند. این طور به نظر می‌رسد که او نقاشی و معماری و ادبیات و موسیقی را به عنوان والاترین دست آورد بشری و مایهٔ پویایی و هم‌دلی افراد انسانی می‌داند؛ زیرا، به تعبیر او، در این جهان ناشناس و ناملایم چیز دیگری که «قلب» و «حس ظرافت: انسان را به تحرک وادارد و در «آیندگان» تاثیر بگذارد وجود ندارد.

زبان اصفهان نصف جهان، کمابیش، همان زبان داستان‌های هدایت، نثر داستانی مالوف او را واخوانی می‌کند، و خالی از تصنع و «میرزاماآبی» و سرشار از مفردات و ترکیبات کنایی عامیانه است.

از نظر هدایت «ادبی» بودن به معنای شاعرانه بودن نیست؛ حال آن که تا پیش از هدایت «ادبی» بودن، دقیقا، به شاعرانه بودن تعبیر می‌شد. هدایت، چنان که این سفرنامه نیز نشان می‌دهد، عبارت پرداز نبود، و اثری از لفاظی و مترادفات و مکررات مصنوع و ملال آور -مشخصهٔ سنت فرتوت و منحط گذشتگان- در سبک نگارش او دیده نمی‌شود. او همهٔ ذهن خود را معطوف به پیدا کردن کلمات درست و مناسب می‌کرد، همان کیفیتی که همینگ‌وی از آن به مشکل اصلی نویسندگی تعبیر کرده است. نثر اصفهان نصف جهان نرم و هموار است، به‌طوری که ما خصلت، یا امتیاز، آن‌را احساس نمی‌کنیم. هدایت، همان‌گونه که خودش اشاره می‌کند، این سفرنامه را بر اساس یادداشت‌هایی که در جریان سفر برداشته منتشر کرده است:

«سکوت کامل در این جا فرمان روایی می‌کرد، من موقع را مناسب دیدم تا یادداشت‌های خود را تکمیل بکنم.»

اما آن‌چه ما نمی‌دانیم این است که آیا متن سفرنامه، عیناً، همان یادداشت‌هایی است که هدایت به صورت ارتجالی و سردستی، در حین سفر، نوشته است، یا این که نویسنده پس از بازگشت از سفر روایت دیگری بر اساس آن یادداشت‌ها فراهم کرده است؟ نکتهٔ روشن این است که هدایت در موقع وانویس کردن یادداشت‌های سفر خود به منابعی از جمله کتاب معروف آرتور پوپ، بررسی هنر ایران، و سفرنامهٔ معروف شاردن مراجعه کرده است:

«تاکنون چندین مسافر امریکایی به تماشای اصفهان آمده‌اند. نمایشگاه لندن و کتاب‌های «پوپ» در این قسمت بدون تاثیر نبوده.»

یا:

«پرده‌های بزرگی که دور تالار در قسمت بالای آن کشیده شده...مانند همان مجالسی که شارن نقل می‌کند...»

اما خواننده احساس می‌کند که با متنی ساده و فروتن، یا خود جوش و طبیعی، روبه‌رو است که در آن هیچ‌گونه «شگرد» یا «هنرنمایی» به‌کار نرفته است، یا وانمود می‌شود که به کار نرفته است،و این، به مقدار فراوان، از سبک باری و سیلان متن –در واقع نحوهٔ نگاه نویسنده- ناشی می‌شود. به عبارت دیگر خواننده خود را با موضوع و مصالح سفرنامه –آن‌چه در جریان سفر در معرض نویسنده قرار داشته است- روبه‌رو می‌بیند،و نه با نویسنده‌ای که با «خود نمایی» قلم را بر صفحه کاغذ دوانده است. آن چه محرز است این است که هدایت نسبت به این «خودداری» یا «بی اعتنایی» آگاه است، یا در واقع آگاهانه «خودداری» و «بی اعتنایی» را برگزیده است. بنابراین ارزش زیبایی شناختی این سفرنامه –اگر چنین ارزشی حاصل باشد- نه در شباهت آن به واقعیت، نه در احساس همانندی خواننده با نویسنده، بلکه در کیفیت ارائه آن است.

هدف هر اثر ادبی، یا هنری، این است که مخاطبانش پس از مطالعهٔ آن اثر احساس کنند که خود و دیگران –از جمله نویسنده یا هنرمند- را بهتر شناخته اند. این احساسی است که پس از خواندن اصفهان نصف جهان به خواننده دست می‌دهد؛ حتی اگر بر این عقیده باشیم که این اثر به «حقیقت ثابتی» ختم نمی‌شود، و در آن با یک حرکت گذران و ناتمام و

تناقض‌آمیز روبه‌رو هستیم، این سفرنامه، اگر در شناخت اصفهان و دیگران و «خود» خوانندگان هیچ تاثیری نداشته باشد،این قدر هست که ما را با سایه روشن‌هایی از شخصیت هدایت آشنا می‌سازد؛ زیرا، به تعبیر مارسل پروست، «خود راستین نویسنده فقط در کتاب‌هایش نشان داده می‌شود».

سفرنامهٔ اصفهان نصف جهان، قطع نظر از قضاوتی که دربارهٔ آن وجود دارد، جزیی از تاریخ ادبیات معاصر ایران است؛ به ویژه از این جهت که هدایت جزیی –جزء مهمی- از تاریخ ادبیات ما است.

بسیاری از نویسندگان معاصر هدایت، و حتی نویسندگان پس از او، به تاریخ ادبیات تعلق ندارند؛ زیرا آثار آن‌ها به عنوان یک «ارزش»، به عنوان یک کیفیت زیبایی‌شناختی، در تاریخ ادبیات معاصر حضور نظرگیر ندارند. فقط در درون تاریخ ادبیات است که می‌توانیم ببینیم چه اثری تازه است و چه اثری تکراری؛ کشف کدام است و تقلید کدام. به این اعتبار هدایت به تاریخ ادبیات جهانی نیز تعلق دارد؛ زیرا او نویسنده‌ای «فراملی» است، و به همین جهت بیش از هر نویسندهٔ معاصر دیگری آثارش به زبان‌های زندهٔ جهانی ترجمه شده‌اند.

تابستان 1377