



صادق هدایت



بوف کور

● قدرت، یک زبانه است. آرزو
چند زبانه است و آزادی در همان
آرزو کردن است.

● اکنون زمان آن رسیده است که
هم از اضمحلال جهان به نام
ساختن آن دست بردارند و هم از
اندام زن به نام تربیت، مصادره‌ی
تربیتی و انهدام اخلاقی، جسمانی
و جنسی او.

رضا براهنی

بازنویسی بوف کور

طریق سایه به سایه شدن قطعات ساختاری درون اثر، هم اثر را بسازند و هم معانی را به بخش‌های دیگر اثر تداعی بکنند - چیزی که در مقاطع آن ما به کرات در گذشته قرار گرفته‌ایم و تفسیر و تاویل خود از قضیه را هم داده‌ایم - این بار ما اثر را برمی‌گردانیم به دو مقطع پیش از پایان اثر و یا شاید به دو مقطع آغازی اثر - یعنی مقطعی که در آن امضاکننده‌ی اثر و راوی اثر رابطه‌ی خود را با هم مشخص می‌کنند و مقطعی که در آن رابطه‌ی راوی به عنوان شخصیت اصلی با بقیه‌ی شخصیت‌ها، علی‌الخصوص شخصیت‌هایی از جنس مخالف او، ترسیم می‌شود. این مقطع، مقطع قرائت و بازخوانی اثر نیست. این مقطع، مقطع نوشتن و یا بازنویسی اثر است. قصد ما این است که اثر را بازنویسی کنیم.

احساس کنیم. به همین دلیل قصد من در این جا به هیچ وجه بازخوانی کتاب نیست. هدف ما بازنویسی کتاب است. چرا که تنها از طریق بازنویسی کتاب می‌توانیم در قلب مطلب قرار بگیریم. ما با معانی کتاب، با ساختار کتاب، با نمادها و اسطوره‌های کتاب کاری نداریم. راجع به این قبیل شاخصه‌های کتاب در گذشته، هم گفته‌ایم و هم نوشته‌ایم.^۱ دیگران هم گفته و نوشته و چاپ کرده‌اند. در شرایط حاضر به صحت و سقم این تفسیرها کاری نداریم. حتی صحت و سقم این تفسیرها هم موضوع تاویل‌های بعدی و اضافی شده است. بررسی آن‌ها هم موضوع بحث ما نیست. به جای آن که اثر را از دیدگاه عُلقه‌های مدلولی آن، یعنی در جایی که مضامین به بن‌مایه‌ها از طریق طرح و توطئه تبدیل شده‌اند و می‌روند که از

۱- در ادبیات روایی ما بوف کور مقام برجسته‌ای دارد. صرف نظر از موقعیت خاص تاریخی آن به عنوان نخستین رمان فارسی، اهمیت و مقام بالاتری نیز دارد که مدیون اجرای هنری کتاب است. این اجرای هنری از عمق و به شدت تمام، به رخ کشیده شده است و از چنان قدر برخوردار است که ما همه به عنوان خواننده به میدان جاذبه‌ی آن کشیده می‌شویم و بهت و حیرت و کَشش ما به درون نیروی جادویی کتاب چنان قوی است که قدرت‌های انتقادی ما گُند می‌شود. کرختی ناشی از لذت هنری به ما اجازه‌ی انتقاد نمی‌دهد، حتی در بازخوانی‌های چندباره‌ی آن نیز تنها مخاطب هنری آن باقی می‌مانیم. افسون عمیق و گسترده و خیال‌انگیز آن نمی‌گذارد زهری را که در کام ما چکانده می‌شود،

۲- نگاه ما به این مسایل با نگاه دیگران فرق می‌کند. از همان آغاز فرق می‌کرد. اگر اثری که از نظر اجرای هنری ناقص است ما را ترغیب می‌کند که موقع بررسی کم و کیف آن به‌نقص آن پی ببریم و ذواق دست به نقد ادبی بزنیم، اثری که از نظر هنری کامل شمرده می‌شود - مثل سوف کور - از ما نگرش دیگری را می‌طلبد و آن عبارت است از تعریف اثر کامل. می‌بینید که دنبال تعریف اثر هنری نیستیم. در این جا حتی قصد تعریف «ژسریک» و یا بررسی نوع‌شناختی اثر هنری را هم نداریم، نمی‌خواهیم بگوییم شعر است، قصه‌ی کوتاه است، رمان کوتاه یا بلند است، بلکه به دنبال تعریف اثر کامل هستیم. ممکن است کسی بگوید اگر تو اثر را کامل می‌دانی، دیگر چرا دست‌بردار نیستی، رها کن. برو! ما می‌گوییم، برعکس، کار ما در جهت بررسی اثر خوب، دقیقاً از همین جا شروع می‌شود: اگر اثر کامل ناقص نیست اما برای تعریف اثر کامل آن را به دلایل دیگری ناقص اعلام می‌کنیم، به این معنی که می‌گوییم در هر اثر کامل، جاهای مخفی وجود دارد، قاره‌های خفته و کمین کرده وجود دارد که تنها پس از آن که اثر بارها خوانده شد و بارها از لحاظ بسیاری از منتقدان گذشت و در میان ثنورسین‌ها دست به دست شد و جزء به جزء آن بررسی شد، ما از راه می‌رسیم به عنوان ناقص‌کننده‌ی کمال آن، به عنوان ضربه‌وارد کننده بر کمال آن، به عنوان به هم زنده‌ی تار و پود آن، به عنوان شکننده و خردکننده‌ی سلسله اعصاب آن، به عنوان به صدا درآورنده‌ی جاهای مخفی آن، به عنوان خسروشاننده‌ی سناکت‌های آن و متحرک‌کننده‌ی ساکن‌های آن؛ و اعلام می‌کنیم که تنها با بازنویسی اثر می‌توانیم آن نقص را در اثر پیدا کنیم. در این قبیل موارد، زمان باید بگذرد تا ما برسیم برای دیدن آنچه باید در اثر می‌بود و نیست؛ برای رفتن به درون اثر، نه به قصد معنی کردن آن، نه



● **بزرگ‌ترین سر اثر جادویی در این است که ما آن را از نظر ساختاری، اورگانیک می‌دانیم.**

● **ما به جای آن که اثر را کامل بدانیم - حتی اگر آن را کامل هم بدانیم - آن را با دیدگاه دیگری که در اثر مکتوم گذاشته شده، به سوی نقص می‌رانیم.**

به قصد بررسی ساختار آن، بلکه به قصد شکستن قلب اثر، درست در مقطع خاستگاه آن - یعنی در آن فاصله‌ی کاملاً نامریی بین آفریننده‌ی اثر و نیروی آفرینش.

نخست ما آن فاصله‌ی نامریی را پیدا می‌کنیم و بعد قلم خود را در آن فاصله قرار می‌دهیم تا ببینیم آیا نویسنده اثر را کامل نوشته است، کامل می‌نویسد و یا چیزهایی را کتمان می‌کند. چیزهایی را - خواه به دلایل شخصی خود و خواه به دلایل تاریخی، خواه به دلایل کمبودهای خود و خواه به دلیل اقتضائات نوع‌شناختی و فرم‌شناختی اثر، با نوشتن می‌نویسد؛ با علنی کردن پنهان می‌کند و با پنهان کردن، به‌ظاهر اثر را کامل می‌آفریند؛ ولی ما از راه می‌رسیم، و پس از آن که جامه‌های چند لایه‌ی اثر را از تن آن در آوریم و با آن،

خلوت کردیم، برهنه و بی‌شائبه و خالص با آن خلوت کردیم، می‌گوییم، ببین رفیق! این و این و این! دقت کن؛ مشکل این جاست: درست است که راوی محترم تو دردهای بی‌درمان داشته است و مدام هم از آن‌ها نالیده است و یک جامعه هم به او حق داده است که او بگوید: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد»، ولی این زخم‌ها، این خوره‌ها و این دردها از آن جاهای مخفی و پنهان، از آن جاهای ساکت و ساکن نگه داشته شده، از آن عناصر سرکوب شده در خود اثر سرچشمه می‌گیرد که راوی مسبب اصلی سکوت، سکون و اختفای آن‌هاست. ما به دنبال آن منبع سکوت هستیم، به دنبال آن عناصر سرکوب شده هستیم و اطمینان می‌دهیم که با کشف آن‌ها، ساختار اثر به هم می‌خورد و دیگر به آن صورت وجود ندارد و ممکن است به صورت‌های دیگری وجود پیدا کند. تعریف اثر کامل این است که کمال آن هنگام بازنویسی آن به هم بخورد و بازنویسی اثر، برعکس بازخوانی آن، عبارت است از خواندن چیزهایی که در اثر، با نوشتن آن، برای همیشه سرکوب شده و اثر، در نتیجه و در سایه‌ی این سرکوب به صورتی که منتشر شده، درآمده است. پس تعریف اثر خوب و کامل این است که ضمن تعریف شدن در همین بازنویسی، کمال خود را در پشت سر می‌گذارد و تبدیل می‌شود به بخشی از آگاهی آفرینش اثر، هر اثری؛ آفرینش راوی، هر راوی‌ای؛ آگاهی روایت، هر روایتی؛ و آگاهی بر اصل روایت، یعنی آفرینش روایتی؛ و «روایتیت»^۳ به آگاهی بر اصل روایت است. مشکل اصل بوف کور، مشکل اصل روایت است.

۳- گفتیم که ما به جای آن که اثر را کامل بدانیم - حتی اگر آن را کامل هم بدانیم - آن را با دیدگاه دیگری که در اثر مکتوم گذاشته شده، به سوی نقص می‌رانیم. بزرگ‌ترین سر اثر جادویی در این است که ما آن را از نظر ساختاری، اورگانیک می‌دانیم. چنین اثری



انگار برای سراسر زمان‌ها و مکان‌ها نوشته شده، چرا که اجزای به هم پیوسته‌ی آن کلی را تشکیل می‌دهند که انگار به نحوی خدشه‌ناپذیر تا ابد ادامه می‌یابد و نه تنها فساد نمی‌پذیرد، بلکه از آن، خلع نوع و یا نوع‌زدایی هم نمی‌توان کرد. برای به هم زدن طلسم، برای گشودن طلسم، یا بیرون کشیدن بخشی از کل و یا جزیی از اجزاء، برطلسم ضربه وارد می‌کنیم. بوف کور اثری جادویی است؛ یعنی جهان مرموزی در آن آفریده می‌شود که یا ما باید آن را کاملاً بپذیریم و یا اگر جزیی از آن خدشه‌بردار بود، کل آن هم خدشه‌بردار است. بوف کور اثری جادویی است ولی ما که جادوگر نیستیم و اعتقادی به جادو نداریم. پذیرفتن جادو، ما را به خواب می‌برد و ما قصد داریم بیدار بمانیم. برای شکستن طلسم، برای ضربه زدن به اثر جزیی از اجزای آن را بیرون می‌کشیم و آن را در برابر آینه‌ی دیگری قرار می‌دهیم تا ببینیم آیا آن جزء بقیه‌ی اجزا را به آن صورت که آن اجزا و آن جز با هم کلی را تشکیل می‌دادند، به سوی خود می‌کشاند تا کلیت خود را در جای دیگری تشکیل دهد یا خیر. یعنی جزء باید چنان قدرتمند باشد که ما هرگز نتوانیم آن را از کل بیرون بکشیم؛ و اگر آن را بیرون کشیدیم، بقیه‌ی اجزای کل با آن بیایند و دوباره آن کل را در جای دیگری تشکیل بدهند. اگر جزء را بیرون کشیدیم و اجزای دیگر با آن بیرون نیامدند، ما طلسم اثر را شکسته‌ایم، درون آن قرار گرفته‌ایم و داریم در آن دخالت می‌کنیم. در چنین شرایطی ما اثر را بازخوانی نمی‌کنیم، بلکه آن را بازنویسی می‌کنیم. شکست ساختار اثر به ظاهر کامل، کوششی است در این جهت که اولاً هر اثر بزرگ جاهای پنهان دارد که هنوز به وسیله‌ی خود اثر اشغال نشده است و آن جاهای پنهان انتظار ما را می‌کشند تا آن‌ها را پر کنیم و این خود، کمال اثر را دستخوش مخاطره می‌کند؛ و خود این عمل رفتن به سوی آگاهی از نوعی است که «ژاک دریدا» در بررسی آثار ادبی - فلسفی از

آن صحبت می‌کند^۴، و پیش از او «مارتین هایدگر» در چه چیز اندیشیدن نامیده می‌شود، در بررسی بخش «اندیشه‌ی نااندیشیده» از آن سخن گفته است^۵؛ ثانیاً شکستن ساختار اثر کوششی است در جهت بازنویسی آن به صورتی دیگر. اگر ما قدرت آن را داشته باشیم که اثر را بازنویسی کنیم، در واقع باید اندیشه را به سراغ آن جاهای ساکت در اثر بفرستیم که زبان اثر با بیان پاره‌ای چیزها، آن جاها را پنهان و «نااندیشیده» نگه داشته است. ما باید جاهای ساکت اثر را از طریق صدا دار کردن زبان، از طریق بردن آن جاها به پس‌زمینه‌های دیگر و یا صرفاً از طریق نامیدن مجدد آن‌ها، به صدا درآوریم تا اثر بازنویسی شود. ما انواع مختلف راه‌ها را برای انجام چنین کاری در اختیار داریم که در حوزه‌ی فن و بوطیقای ادبی زبان به سه مکانیسم از آن راه‌ها اشاره می‌کنیم: ۱) ایجاد استعاره‌ی دیگری برای اثر؛ ۲) ایجاد مجاز مرسلی برای اثر؛ ۳) ایجاد متضاد و یا معکوس کامل و یا معکوس معکوس اثر و یا معکوس‌سازی اثر در دو نوبت. در مورد دو مکانیسم از این سه مکانیسم توجه ما به قطب‌های مختلف زبان‌شناختی در شیوه‌ی بررسی «زبان‌پریشی» از دیدگاه «یاکوبسون» است؛ و در مورد معکوس‌سازی اثر، سر و کار ما با مکانیسم راوی و اصل روایت است و نیز اصل چند زبانگی که ما همیشه در گذشته بر آن تاکید داشتیم و پس از خواندن متون تئوریک «میخائیل باختین»، تئورسین بزرگ روس، در عقاید خود راجع به زبان شخصیت‌ها مصرتر هم شده‌ایم، به ویژه این که در ارتباط با مسایل زن در جهان امروز، بخشی از تئوری‌های باختین را «نویسندگان» زن جهان درونی تئوری‌های ادبی خود کرده‌اند. «باختین» از زبان‌های متفاوت شخصیت‌ها صحبت می‌کند، پس «دیگر زبانگی»^۶ مورد نظر او، به طریق اولی توسط شخصیت‌های زن رمان‌ها و نویسندگان زن و یا نویسندگان

● ما جزء راوی را از بوف کور می‌کشیم بیرون، نه تنها برای درک خود بوف کور تا آن را باز بنویسیم، بلکه برای آن که سازده احتجاج را هم بازنویسی کنیم. ● رمان، آنچه را که قانونی است، با مکانیسم‌های خاص خود غیرقانونی می‌کند و ما چنان مجذوب اثر می‌شویم که از غیرقانونی لذت هنری می‌بریم ولی از قانونی لذت هنری نمی‌بریم.

طرفدار زن قابل مصادره به سود ادبیات معاصر جهان است. گرچه در «باختین» نیز این اندیشه، «نااندیشیده» مانده است، به همان صورت که پاره‌ای از اندیشه در حضور هر متفکر بزرگی نااندیشیده مانده است. حضور آن نااندیشیده‌ها در بوف کور را تنها با علم فنون بازنویسی می‌توانیم کشف کنیم. اثر اصیل اثری است که با پیش کشیدن اصالت خود نشان دهد که اصالت‌های دیگر در آن نااندیشیده مانده است. سیستم معکوس‌سازی معکوس‌سازی یا معکوس‌سازی در دو نوبت به ما اجازه می‌دهد که به بخش اعظم آن حقایق پشت پرده پی ببریم. خاستگاه اصلی این حقایق پشت پرده، آن فاصله‌ی مبهم بین آفریننده و عمل آفرینش است.

۴- از زندگی‌نامه‌های مختلفی که راجع به صادق هدایت نوشته شده، نوشته‌ی فرزانه بهترین آن‌هاست. ادبیات ایران از این بابت مدیون فرزانه است. گرچه می‌توان گله‌هایی هم داشت، مثلاً این که چرا این مطالب زودتر از این به چاپ نرسیده بوده است، و چرا دست کم در جاهایی که نقد

● در عبور از دوران مادر سالاری به دوران پدر سالاری، انگار هنرمند در ارتباط با زن، درون پدر سالار را بیان می‌کرده است.

● اگر زن بوف کور زبان باز می‌کرد و حرف می‌زد، اگر او راوی قرار می‌گرفت و به داوری می‌نشست، اگر دوربین به دست او داده می‌شد تا او نیز راوی قرار گیرد، ما رمان هنری از نوع دیگری داشتیم.

ادبی در ایران و در جاهای دیگر، به سبب عدم اطلاع نویسندگان این نقدها از کم و کیف کار و زندگی خصوصی و خواننده‌ها و اندیشه‌های هدایت به بیراهه می‌رفت، بخشی از یاد‌های آقای فرزانه راجع به روندهای خلاقیت هدایت در اختیار علاقمندان او قرار نمی‌گرفت. ولی بر روی این گله‌ها تاکید جدی نمی‌توان کرد. به هر طریق، کتاب آقای فرزانه این خلاء را پر کرده است، به ویژه در جاهایی که گاهی هوشیاران نقد ادبی به ریشه‌های هدایت اشاره می‌کردند - یونگ، جوئیس، ویرجینیا وولف، فروید و دیگران - ولی سند معتبر در اختیار نداشتند تا کتاب آقای فرزانه درآمد. گرچه ما با آقای فرزانه موافق نیستیم که می‌توان بعضی از کارهای هدایت را مثلاً توپ مروارید را قابل قیاس با کارهای جوئیس دانست، ولی از نظر سیر تحلیلی کار می‌توان بر تاثیر آثار جدید بر این اثر صحنه گذاشت، بی آن که بتوانیم بر اهمیت خود کار صحنه بگذاریم. اشارات آقای فرزانه به جوئیس، اتورنک، یونگ و فروید و فیلم‌های مختلفی که هدایت می‌دیده، بسیار با ارزش است، به ویژه در

جایی که مسئله‌ی «همزاد» در آثار اتورنک مطرح می‌شود. در طول سی سال گذشته، ما بی آن که مطمئن باشیم که هدایت از این اشخاص متأثر شده است، مدام بر تاثیر جدی آنان بر ادبیات جدید اصرار ورزیده‌ایم. ما خود در دو سه دهه بعد، از این بزرگان متأثر شده‌ایم، بی آن که سند معتبری در دست داشته باشیم که هدایت در زمان خود از این اشخاص متأثر شده است. مطرح شدن جوئیس، پروست، ویرجینیا وولف، یونگ، فروید، اتورنک و دیگران در دهه‌ی چهل و پنجاه، من غیرمستقیم به معنای مطرح شدن صادق هدایت هم بوده است، بی آن که خود هدایت در معرض این تاثیرات دیده شده باشد. منتقدانی که تصویری بسیار سطحی از ادبیات جهان و رمان ایران داشتند و مدام هدایت را به عنوان نویسنده‌ی واقع‌گرا در مقابل مدرنیست‌هایی چون جوئیس و ویرجینیا وولف قرار می‌دادند، با چاپ کتاب آقای فرزانه باید خلع سلاح شده باشند، چرا که حرف خود هدایت راجع به تقسیم ادبیات پیش و بعد از جوئیس در کتاب آقای فرزانه در برابر ماست و دقیقاً روشن است که هدایت متأثر از مدرنیسم عصر خود بوده و نویسنده‌ی عصر خود. طبیعی است که ما در «بازنویسی بوف کور» از داده‌های فرزانه به عنوان ماده‌ی اولیه استفاده می‌کنیم، همان طور که از داده‌های خود هدایت و زندگی او. خودکشی هدایت نیز در این بازنویسی اهمیت دارد. ما جریان این خودکشی را هم در سایه‌ی بوف کور بازنویسی می‌کنیم.

نخست این نکته را بگوییم که اگر بوف کور کامل باشد باید آنچه هدایت در آن آفریده، با آنچه او در جاهای دیگر آفریده، هرگز ترکیب نشود و یا تداخل نکنند. برعکس آنچه بوف کور است هم به زندگی خود هدایت مربوط می‌شود و هم به سایر آثار او. موضع راوی بوف کور، که در این بازنویسی برای ما اهمیت دارد، پلی ایجاد می‌کند بین رمان بوف کور و نویسنده‌ی آن.

از این بابت، فعلاً ماکاری به خارج از ادبیات نداریم. بعداً به آن خواهیم پرداخت. ولی هدایت طوری خود را به داخل نوشته‌هایش برده، و بعداً طوری در تقلید از نوشته‌هایش زندگی و خودکشی کرده است که هر اثری از او، به اثر دیگری از او و زندگی و مرگ خارج از آثار ادبی او مربوط می‌شود.

۵- این نکته اخیراً برای ما روشن شده است، به ویژه توسط آقای بیژن جلالی که خانواده‌ی هدایت ریشه‌ی ایلخانی و آسیای میانه‌ای دارد. ولی لازم است در مورد ریشه‌ی «بوگام داسی» و ترکیب واژگانی آن به نکات زیر که از منابع، لغت‌نامه‌ها و دائرةالمعارف‌های مختلف جمع‌آوری کرده‌ایم - از سه زبان فارسی، ترکی و انگلیسی - توجه دقیق داشته باشیم.

«بیگ» در ترکی به معنای آقا، ارباب، امیر قبیله و فرمانده‌ی سپاه، نجیب‌زاده و اصیل بوده است و به طور کلی لقب اشراف خارج از خاندان‌های سلطنتی است. «پک» و «بک» چینی به معنای خدا و پادشاه است، که در «بیغور» به معنای خاقان چین و تغییر یافته‌ی آن به صورت «فغفور» دیده می‌شود. تا چه حد این کلمه با بَعْنی عربی به معنای ظلم و تعدی مربوط است، روشن نیست. آنچه روشن است «باگا»ی عصر ساسانی به معنای خداست که مناسبت با مفهوم آن در چین دارد. «پی» Pi در میان شمنیست‌های آلتایی در خطاب به شخص به معنای «بزرگ» و در مناجات‌ها و اوراد و اذکار شمنی به کار برده می‌شده است. «بی» bi در میان هون‌ها هم تقریباً در معنای چینی و ترکی به کار گرفته می‌شده است. می‌دانیم که «بک»، «پی»، «بیگ» و «بیگ» در طول قرون از چین تا اروپای شرقی، القاب دیوانیان ملل و اقوام مختلف قرار گرفته است.

«بیگم» هم در معنای «بیگ من» و هم در معنای مونث بیگ، هم سطح جنسی بیگ از دیدگاه اجتماعی و خانوادگی است. «بیگم» لقب ملکه‌ی مادر در زبان ترکی است؛ در هند که به شکل‌های مختلف در میان





خانواده‌های ترک به کار گرفته شده به معنای ملکه و شاهزاده خانم مسلمان است. اگر با قرینه‌های مربوط به معانی «بیگ» به «بیگم» نگاه کنیم، حتماً شمن‌های زن، بیگم خطاب می‌شده‌اند.

«داس» das از ریشه‌ی «داسا» dasa در سانسکریت به معنای شیطان، دشمن، کافر و خدمتکار است، و نسبت دارد با «داه» فارسی که به معنای کنیزک، خدمتکار و دایه است. «داس» به معنای برده و خدمتکار هندو هم هست. مونث آن «داسی» dasi است که به معنای زن برده و کنیزک هندوست و معمولاً در مورد زن‌هایی از موقعیت‌های پایین اجتماعی به کار گرفته می‌شود.

ریشه‌های اصل این کلمات برای درک ماهیت «بوگام داسی» اهمیت دارد. گاهی دیگران نیز به یک دو ریشه از این ریشه‌ها توجه کرده‌اند. به عنوان مثال منتقدی آمریکایی گفته است که امکان دارد هدایت در مورد «بوگام» به Begum فرانسو نظر داشته باشد و نه به Beegum, Beggon و Begaum انگلیسی که در لغت اکسفورد آمده است. ولی به راستی کسی که این همه وسواس در کار خود نشان داده است، ممکن است در انتخاب اسم یکی از شخصیت‌های رمانش به فرهنگ لغات فرانسو مراجعه کرده باشد، آن هم نویسنده‌ای مثل هدایت که سابقه‌ی خانوادگی‌اش شاید به همین بیگ‌ها و بیگم‌ها می‌رسیده است؟^۷

از نظر فنی تردید نداشته باشیم که هدایت می‌دانسته است چه می‌کند. نوع انتخاب اسامی و ابلاغ آن‌ها به خواننده از تصور تئوریک او از ادبیات سرچشمه می‌گیرد. «بوگام داسی» از دو کلمه‌ی «بوگام» و «داسی» ترکیب شده است. ولی هردو کلمه را باید هرمافرودیتی خواند. بوگام شکل لهجه‌ای بیگم است و بیگم، درواقع به معنای زنمرد است. یعنی کلمه، دوجنسی است. «داسی» نیز که مونث «داس» است، مثل بوگام، دوجنسی است. ریشه‌ی بیگم اورالی - آلتسای و ریشه‌ی داسی هند و

اروپایی - یعنی سانسکریت، فارسی و هندوست. در ترکیب دو ریشه‌ی زبانی نیز آن حالت هرمافرودیتی صورت گرفته است. یعنی هدایت از ترکیب دو کلمه‌ی هرمافرودیتی، نام مادر را می‌سازد. درواقع واژه‌ی «بوگام داسی»، حافظه‌ی پیش‌تولد مادری به نام «بوگام داسی» است. تنها از طریق معکوس‌سازی معکوس‌سازی هدایت می‌توانیم بفهمیم که در ذهن هدایت نسبت به موقعیت جنسیت‌های مختلف چه می‌گذشته است. هدایت، بیگ را به طرف بیگم یا بوگام حرکت داده، و در کنار آن، «داس» را به سوی «داسی» حرک داده، و از ترکیب دو واژه‌ی هرمافرودیت که درواقع دوگانه‌های جنسی را مخفی کرده است، یک موجود به نام «بوگام داسی» ساخته است. درواقع او مرد معکوس را زن نامیده است و با معکوس‌سازی آن، می‌رسیم به مغز خود آن بیگم. ما معکوس‌سازی او را معکوس می‌کنیم. او نشان نمی‌دهد که آن حافظه‌ی پیش‌تولد این کلمه چه بوده است. درواقع هدایت در ابعاد مختلف تحت تاثیر «اتورنک» قرار گرفته است، به دلیل این که «اتورنک» واضع قضیه‌ی حافظه‌ی پیش‌تولد است. از وجود هرکسی که متولد می‌شود، به دلیل درد و رنج خود زاییده شدن، حافظه‌ی پیش‌تولد حذف شده است. از وجود «بوگام داسی» که رقاصه‌ی هندی است، حافظه‌ی تشکیل و ترکیب و تکوین آن فراموش شده است.

در عین حال در سکه زدن این واژه، هدایت همان کار را کرده است که متافیزیک نیچه‌ای در مورد روند حرکت انسان کرده است. میمون، مرحله‌ای فیزیکی حیوانی موجودی بوده که بعداً انسان شده است. در قاموس نیچه‌ای - هایدگری، متافیزیک یعنی عبور از فیزیک قبلی به سوی فیزیک بعدی که درواقع متافیزیک آن فیزیک قبلی خواهد بود. به همان گونه که انسان امروزی آخرین انسان است و پروسه‌ی تکوین او به سوی آن موجود آینده، او را به فراموشی خواهد

● زن‌نویسی باید برای همیشه هدایت را پشت سر بگذارد، حتی فرشته‌ی هدایت را تا چه رسد به لکاته‌اش.

● زن‌ائیری نیازمند رستاخیز واقعی جملات و واژه‌ها و تمهیدات زبانشناختی است و برای این کار احتیاج به زبان فرایدرسالاری دارد.

سپرد و آن موجود آینده - ابوانسان - درواقع در ارتباط با انسانی که امروز وجود دارد، دچار فراموشی خواهد شد. بوگام داسی، متافیزیک در متافیزیک «بیگ» و «داس» است. «بیگ» رفته به طرف «بیگم»؛ «داس» رفته به طرف «داسی»؛ «بیگم» و «داسی» با هم ترکیب شده‌اند. نتیجه پیدایش موجودی است در حال تبری جستن از روند شکل‌گیری خود، چرا که او فقط مادر است؛ فقط رقاصه‌ای هندی است در معبد «لینگم». تنها از طریق معکوس‌سازی آن معکوس‌سازی ما می‌توانیم آن اصل اولیه را پیدا کنیم و این پروسه‌ای است که هایدگر در کتاب متافیزیک، هستی و زمان و چه چیز اندیشیدن نامیده می‌شود، در پیش گرفته است. هدایت با به کار بردن کلمه به این صورت، درک مفهوم آن را عقب انداخته است، به تعبیری که ما هم در فرمالیسم روس و بررسی رمان آن را می‌بینیم: لذت هنری در رمان از کش دادن، از عقب انداختن حل مسئله حاصل می‌شود؛ و هم در کار ژاک دریدا، موقعی که او اصل عقب انداختن را اصل آگاهی یافتن از ماهیت اثر قرار می‌دهد. ولی یک نکته را در کار هدایت نمی‌توان نادیده گرفت. نشانه‌ای به نام «بوگام داسی» چندین نشانه را در خود مخفی کرده است. هدایت که این همه در مورد اسامی و القاب کتاب دقت کرده است، پیرمرد خنزرپنزی و

● اکنون باید جهان را از زبانی که در آن زن به انواع شناخت‌ها آلوده شده است، شست.

● باز نویسی بوف کور به معنای باز کردن زبان زن‌های بوف کور و زبان زن‌های بینابین دو قطب متعارض ائیری و لکاته در ذهن راوی بوف کور است.

لکاته و ائیری و غیره، نمی‌توانسته است «بوگام داسی» را به تصادف انتخاب کرده باشد به‌ویژه از این نظر که «بوگام داسی» تنها اسم خاص کتاب است. هدایت می‌نویسد: «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟»

«ماوراء طبیعی» همان «متافیزیک» است. حالا ما از طریق معکوس‌سازی چند باره به اصل برمی‌گردیم. بوگام داسی در خدمت معبد «لینگم» است. لینگم به معنای احلیل یا آلت رجولیت است. داسی = دایه در خدمت راوی مرد است. راوی را او بزرگ کرده است. بوگام داسی در خدمت معبد آلت مذکر است. داسی و بوگام در خدمت بیگ هستند. هدایت در یک اسم خود را مخفی کرده است. گنیهی خود را مخفی کرده است. از طریق مکانیسم راوی بوف کور، ما از رمان می‌آیم بیرون و به آثار و زندگی هدایت، به‌ویژه زندگی او نگاه می‌کنیم و بعد دوباره برمی‌گردیم آن‌سو، غرق می‌شویم در آن کمال تا ببینیم چه چیز در آن پیدا می‌کنیم. پدر و عمو از هر لحاظ شبیه هم‌اند: یکی عاشق شود، دیگری هم عاشق خواهد شد. پدر عاشق رقاصه‌ی معبد لینگم شده و زن را به علت آبستن شدن بیرون کرده‌اند. حقیقت این است که می‌توان گفت

دقیقاً روشن نیست که بچه از پدر است یا از عمو. با وجود این، «بوگام داسی»، یعنی هرمافرودیت پیشنهاد می‌کند که پدر و عمو بروند توی اتاقی که «مار ناگ» در آن قرار دارد. هرکدام زنده بیرون آمد، بوگام داسی از آن او خواهد شد. یکی می‌میرد، دیگری بیرون می‌آید و آنقدر مسخ شده است که معلوم نیست پدر یا عموست. «بوگام داسی» به او تعلق پیدا می‌کند. در پشت سر این قضیه ما زندگی «تیرسیاس» موبد معبد «آپولو» را می‌بینیم. این موبد زندگی هرمافرودیتی دارد. یک بار در بیابان که می‌رفته دو مار را دیده که با هم عشقبازی می‌کردند، عصایش را چنان محکم بر سر دو مار زده که آن‌ها جدا شده‌اند، ولی او خود از شدت ضربت عصا زن شده است. دایه پستان‌های دولچه‌ای دارد که توی دهن راوی می‌کرده است و حالا دایه ریش درآورده و صورت مردها را پیدا کرده است. هفت سال بعد «تیرسیاس»، موبد معبد «دلفی» در بیابان همان دو مار را دوباره می‌بیند و باز هم در حال عشقبازی. عصا را بلند می‌کند و می‌زند، مارها از هم جدا می‌شوند و او دوباره مرد می‌شود. او از یک جنس به سوی یک جنس دیگر حرکت کرده است. دیدن یک شخص به صورت یک جنس عکس‌برداری است، دیدن همان شخص به صورت دو جنس چی؟ هدایت در ترکیب بوگام داسی، در انداختن پستان‌های دولچه‌ای ننه در دهن کودک راوی و ساییدن ریش دایه به صورت راوی مریض در بزرگسالی، در واقع از عکس‌برداری، به سوی معکوس‌سازی و به سوی همزادسازی رفته است. ولی مار هم حضور دارد.

اولاً یک مار نیست، بلکه دو تا مار است. «ناگ» در هندی به معنای مار است. پس «مار ناگ» می‌شود دو تا مار. هدایت به فرزانه می‌گوید من از صفت «ترانسپوزیسیون» استفاده کرده‌ام. «ترانس» به معنای «فرا»، «ترا» و «آتور» است، «پوزه» به معنای قرارداد است: «ترانسپوزیسیون»

به معنای «فرا قرار دادن» است. کلمه‌ی «مار» فارسی با کلمه‌ی «ناگ» هندی با هم عشقبازی می‌کنند، به هم چسبیده‌اند. دو کلمه‌ی برادر. «دوقلو» زاییده از یک شکم و عاشق یک زن، راوی جوان و پیرمرد خنزر پنزری یک موجود - دو مرد - عاشق یک زن: «مار ناگ» یک کلمه در شکم یک معنا، تولد دو کلمه از شکم یک معنا. شکم، شکم آن اتاق، که هرمافرودیت تعیین کرده است باید بروند آن‌تو، یعنی توی شکم بوگام داسی برای آن که فقط یکی بماند و یکی می‌ماند. «مار ناگ» یکی از آن‌ها را حذف می‌کند و یکی را به بیرون پرت می‌کند و آن که بیرون می‌آید معلوم نیست، اولی است یا دومی. هدایت این‌ها را معکوس کرده است. ما تنها از طریق معکوس‌سازی آن معکوس‌ها می‌فهمیم که راوی چه قصدی داشته است. رفتن توی شکم مادر، برای یافتن آن حافظه‌ی پیش تولد. هدایت فقط از مقاله‌ای که فرزانه به آن اشاره می‌کند یعنی «همزاد» اثر «اتورنک» متأثر نشده است، از دو کتاب دیگر او که یکی تولد اسطوره‌ای قهرمان است و دیگری مربوط به درد زاییده شدن و حافظه‌ی پیش تولد نیز متأثر شده است. جاذبه‌ی مار جاذبه‌ای، نیشی است و زنانه و نیز بند نافی است که ما را به درون شکم مربوط می‌کند، شکم مادر. وقتی که در شکم مادریم آرامش داریم، بعد تولد پیش می‌آید که دردناک است، هم برای کسی که متولد می‌کند و هم برای کسی که متولد می‌شود. درد آن چنان زیاد است که تقریباً همه چیز آن پیش تولد فراموشمان می‌شود، ولی حس بازگشت به آن مرکز حیات با ما باقی می‌ماند. بازگشت به شکم مادر، و سوسه‌ی سراسر عمر نیچه هم بوده است. اگر به شکم مادر برگردیم باید با شکنجه برگردیم، باید در هنر بزرگ‌تریم، باید برای آن جانشین درست کنیم، اتاق «مار ناگ» آن گودال است و در آن مرگ هست. هدایت دو برادر را می‌اندازد آن‌تو. هایبل و قایل را می‌کند آن‌تو. مار یکی را تحویل می‌دهد،





آن یکی را از بین می‌برد. دین هم یکی را تحویل می‌دهد، آن یکی را از بین می‌برد، دین می‌گیرد آنچه مانده قایل است. در بوف کور معلوم نیست کدام یک باقی مانده است. دین به‌ناچار باید دقیق باشد. رمان امکان سهو را باقی می‌گذارد و با این امکان سهو، امکانات سهو دیگر را هم باقی می‌گذارد. شاید «لکاته» آستن است از کی؟ معلوم نیست. حتی معلوم نیست آستن است. «بوگام داسی» قبل از بازگشت عمو آستن بوده. شاید. بعد پدر و یا عمو را «مار ناگ» می‌کشد. چون «بوگام داسی» این آزمایش «مار ناگ» را پیشنهاد کرده، پس مار که «سمبول شیطان» است، سمبول بوگام داسی هم می‌شود. می‌ماند سه نفر، یک مرد که معلوم نیست پدر اولی است یا عمویش؛ راوی در شکم بوگام داسی؛ و بوگام داسی، ولی در سراسر رمان عموست که به‌دیدن راوی می‌آید، پس راوی در واقع حرامزاده است. رمان روایت حرامزادگی است براساس همان مکانیسمی که خود هدایت آن را «فرا قرار دادن» خوانده است. ولی مار اهمیت دارد. «تیرسیاس» پیشگوی آینده است. موبد معبد «دلفی» است که معبد آپولوست. ولی آپولو کیست؟ اول این را بگوییم که به‌دلیل عوض شدن هویت دختر اثیری، عمه، لکاته، بوگام داسی و دایه با یکدیگر، ما حق داریم مشخصات یکی از آن‌ها را به‌همه و همه‌ی آن‌ها را به‌یکی نسبت دهیم. لکاته روسپی است، بوگام داسی هم روسپی است. از اینجا می‌رویم بر سر آپولو. آپولو، به‌معنای دلال مرگ و قاتل زن است. در معبد آپولو، چه بسیار زن‌های زیبا که مرده‌اند. معبد او دلفی است. «دلفین» Delphine، به‌معنای رحم زن است. بر سر در معبد آپولو نوشته شده: «زن را تحت تسلط نگهدار!» راوی بوف کور به‌صورت خاصی آن‌ها را تحت سیطره نگه می‌دارد. هر دوی آن‌ها را قطعه قطعه می‌کند. کافی است قطعات را بگیریم و برگردیم. پیدا کنید جاهای مخفی را. وقتی که آرامش پیدا

نمی‌کنیم، وقتی که نمی‌توانیم برگردیم به‌آن آرایشگاه، گزلیک را به‌دست می‌گیریم، و قطعه قطعه می‌کنیم. ریشه‌ی آپولو از آپولونثی Appollunai به‌معنای ویران کردن است. ولی از راوی تجاوز می‌کنیم به‌سوی هدایت. هدایت را در حال حرکت به‌سوی آن اتاق می‌بینیم. اتاقی که در آن یک «مار ناگ» از نوع دیگری منتظر است. اتاقی که اتاق مرگ است. «مار ناگ» با کمی تخفیف می‌شود: مرگ. آن «ترانسپوزیسیون» در این جا، به‌صورت صوتی اتفاق می‌افتد. آیا مار و مردن از یک ریشه‌اند؟ نمی‌دانیم. هدایت این بار اتاق را خودش تهیه می‌کند. آثارش را از بین می‌برد. همه را فریب می‌دهد. از همه در می‌رود. راوی تنها می‌ماند. نه بوگام داسی آنجاست، نه دختر اثیری، نه لکاته، نه خانواده‌ی هدایت. هم فرزانه و هم جلالی گفته‌اند که درک خانواده‌ی هدایت برای درک هدایت ضرورت تام دارد. هدایت از دست خانواده هم در رفته است. از دست مادرش، از دست پدرش، از دست خسانوده‌ای که سپهد رزم‌آرا را هم از آن خود کرده است. از ایران هم رفته است. بی‌زاری هدایت مطلق است و چرا؟ به‌این نکته خواهیم پرداخت. هدایت پنبه و روزنامه‌ی کهنه می‌خرد. سوراخ سمبه‌های اتاق را می‌گیرد و خود را به‌دست خواب، گاز و مرگ می‌سپارد. به‌همان صورت که پدر راوی برای بازگشت به‌شکم مادر آن اتاق مار ناگ را انتخاب کرده بود، راوی شکم آن اتاق را برمی‌گزیند. پس ما جزء راوی را از بوف کور می‌کشیم بیرون، نه تنها برای درک خود بوف کور تا آن را باز بنویسیم، بلکه برای آن که شازده احتجاب را هم بازنویسی بکنیم. ریشه در آن «بوگام داسی» است. «بوگام» خانم است و «داسی» خدمتکار. ساختار «فخری» و «فخرالنساء» در برابر ماست. کلفت بره‌ی گمشده‌ی راهی و زنی که آن کاغذ مجهول‌الهویه را به‌پایین پرت می‌کند در برابر ما هستند. قبل از آن «درد دل ملاقربانعلی» جمال‌زاده در برابر

ماست. می‌کشیم، شیء می‌کنیم، خانم را کلفت می‌کنیم، کلفت را مثل خانم بزرگ می‌کنیم و رمان می‌نویسیم. «عروسک پشت پرده» و «دختر اثیری» را می‌طلبیم، ولی در جبهه خانه از روی جنازه زن در غسلخانه، تنها برای ریختن ترسمان رد می‌شویم. چرا؟ چرا؟ و اما یک ترانسپوزیسیون دیگر و یک معکوس‌سازی دیگر. وقتی که راوی دهن زن قصه را می‌بوسد، بوسه مزه‌ی کونه‌ی خیار را می‌دهد. صورت زن عین صورت برادرش است. وقتی که دهن برادر را می‌بوسد، آن بوسه هم مزه‌ی کونه‌ی خیار را می‌دهد. زنش، لکاته و او در یک نسنو می‌خوابیده‌اند. درواقع خواهر و برادرند. پس قاعدتاً دهن خودش هم مزه‌ی کونه‌ی خیار را باید بدهد. ولی لکاته زن اثیری هم هست و بوگام داسی هم هست و دایه، داسی است و راوی خودش، عموست، قصاب است، شوهر عمه است و راننده‌ی نش‌کش هم هست و پدر هم هست. پس همه در این شباهت به‌یکدیگر دهانشان مزه‌ی کونه‌ی خیار می‌دهد. درواقع در دهن این شخصیت‌ها نوعی تمرکز مقعدی صورت گرفته است.^۸ راوی در تعریف مردم ایران می‌گوید این مردم به‌صورت یک لوله‌اند که از دهانشان شروع و به‌آلت تناسلی‌شان ختم می‌شود. درواقع هدایت ملتی می‌سازد که شدیداً بوگندوست. پس هدایت به‌شخصیت‌های خودش و از طریق آن‌ها به‌ملت خودش چگونه نگاه کرده است، و چرا به‌این صورت نگاه کرده است؟ به «آپولو» نگاه کردیم. تاثیر نفرت آپولو از زن‌ها از طریق «تیرسیاس» و «مار ناگ» را گفتیم. برای جدا کردن مارها از یکدیگر عصای «تیرسیاس» هرمافرو دیت در جامه‌ی «بوگام داسی» رقاص معبد لینگم، در آن اتاق برسر «دوقلو» فرود می‌آید. یکی می‌میرد، دیگری مسخ می‌شود و راوی آن موجود مسخ شده است. شاید تیرسیاس عصایش را برسر دو مار، هنگام بوسیدن برادرزن هم



نفرت از جنسیت رفته است، در واقع آن تمرکز را به عکس آن تبدیل کرده است. در این جا تقدم و تاخر تاثیرات اهمیت چندانی ندارد.

راوی هدایت راجع به بغلی مشروب معروف بوف کور روایت‌های مختلفی دارد: «گویا به مناسبت تولد من این شراب را انداخته بودند.» می‌خواهد این مشروب را بدهد که عمویش بخورد. ولی در صفحات بعد معلوم می‌شود که این شراب از همان «مار ناگ» گرفته شده، شراب نیست، بلکه زهر است و مادرش این شراب را به او سپرده است. در همان ثلث اول کتاب با ریختن این شراب در حلق دختر اثری، زن می‌میرد: (البته بار اول) و حتماً این شراب توسط همان پدر یا عمو به او سپرده شده است، چون او فقط تصویری از «بوگام داسی» دارد و عملاً او را ندیده است و چون او را ندیده در واقع در وضع همان دثونیزوس قرار دارد که مادرش را ندیده و انگار پسر از ران پدر زاییده شده و شاید حتی زاییده نشده به دلیل این که او در واقع پیرمرد خنزرنری جوان است. ولی اگر زاده باشد، حتماً اولین چیزی که به مشام او خورده، همان بوهای مرکز بدن «بوگام داسی» بوده، که به هر طریق ترکیبی از بوهای پایین تنه‌ی بیگ، بیگم و داسی بوده. راوی نفرت خود را از این بوها، با آفرینش آثار هنری، قلمدان، نقاشی روی قلمدان و حتی نوشتن این زندگی برای سایه‌ی روی دیوار، و به‌طور کلی آفرینش، نشان می‌دهد. مرکز نفرت او یکی پیرمرد قوز کرده است که همان قوزکردگی‌اش به او حالت بازگشت به پایین تنه و علاقه به آن بوها را نشان می‌دهد و یکی هم لکاته است که روسپی است و قدرت‌های جنسی خود را - که بیش‌تر همان پایین تنه است - در اختیار رجاله‌ها می‌گذارد. در قله‌ی آفرینش هنری راوی دختر اثری است که از آن مراکز جنسی به اندازه‌ی فاصله‌ی زمین تا آسمان فاصله‌گرفته است. مستها بار اول، به رأی‌العین، او را از کجا می‌بیند؟ از یک

قبلاً وجود داشته حامله می‌شود. در واقع «دثونیزوس» دوبار به دنیا آمده است و در هر دو نوبت پس از شی‌شدگی زن، اضمحلال او. دثونیزوس خودش دیده است که پدرش او را چگسونه از رانش به دنیا می‌آورد. می‌داند که در «فروید»، بحث رشک بردن زن به آلت تناسلی مرد وجود دارد. ولی این نمونه‌ها چیز دیگری را نشان می‌دهد، حسادت مرد نسبت به رحم مادر. کشتن مادر پیش از آن که او بتواند بچه‌اش را به دنیا بیاورد و تصاحب عمل باروری توسط «ژئوس» که خدایی مرد است. این مسئله در تولد «پالاس آتنه»^{۱۲}، دختر ژئوس هم اتفاق می‌افتد. «پالاس آتنه» بدون وساطت زن از پیشانی «ژئوس» بیرون می‌پرد. به همین دلیل زنی است ضد زن. یعنی مرد، حذف زن را، مدفون کردن او را به صورت خاصی که حتی خودش هم نتواند محل دفن را بعداً تشخیص بدهد، اساس آفرینش هنری قرار می‌دهد. «پالاس آتنه» را سمبول آفرینشی ناگهانی در عمل خلاقیت هنری دانسته‌اند. در تولد عیسی مسیح از دیدگاه غربیان نیز همین مسئله وجود دارد. زن حذف شده است.

وقتی که دریدا بحث «در برابر قانون» کافکا را پیش می‌کشد، اشاره می‌کند به فروید که قدر راست کردن انسان و اخلاقی شدن او را در نفرت او از مرکز تن، و مسائل تناسلی و بوهای مربوط به آن می‌داند. هیچ حیوانی این نفرت را نداشته است. وقتی که انسان احساس بیزاری از آلات تناسلی و بوهای مرکز تن انسان کرده، سرش را برگردانیده، تا آنجا که نهایتاً ستون فقرات خودش را راست کرده است و در فاصله از مرکز بدنش ایستاده است. چنین به نظر می‌رسد که هدایت که بعداً همین در «برابر قانون» را ترجمه کرده و جزو خوانندگان کافکا، فروید و یونگ و رنک بوده، پس از نفرت خود از آن کونه‌ی خیار و از آن تمرکز مقعدی از دهان تا آلت تناسلی، به دنبال

فروید آورده است؟ شاید از آغاز، «تیرسیاس» مخالف ازدواج این خواهر و برادر بوده است؟ اصلاً نفرین‌شدگی راوی زاییده‌ی چیست؟ هدایت رمان را به صورت یک پدیده‌ی غیرقانونی، پدیده‌ی غیرمشروع، پدیده‌ی غیرسستی و غیرعرفی می‌نویسد. راوی حرامزاده است. راوی زنمرد است. راوی قواد است. مادر راوی روسپی است، خود راوی فرد تک‌جنسی است. سرنوشت رمان فارسی، به‌طور کلی همه‌ی رمان‌های دنیا در طول سیصد سال تاریخ رمان، با حرامزادگی عجین شده است. در پشت سر یک زن چند زن دیده می‌شود که یکی از آن‌ها هم مادر است. مادر هم روسپی است که خود به خود مشروعیت و قانونی بودن راوی را زیر سؤال می‌برد. رمان چه می‌کند؟ آنچه را که قانونی است، با مکانیسم‌های خاص خود غیرقانونی می‌کند تا به آن شکل هنری دهد و ما چنان مجذوب اثر می‌شویم که از غیرقانونی لذت هنری می‌بریم ولی از قانونی لذت هنری نمی‌بریم.^۹ هنرمند یاغی است. اگر راوی هم پدر و هم پسر باشد، در واقع ما با یک ساختار «دثونیزوسی» سر و کار داریم. «دثونیزوس» به معنای «ژئوس مرد جوان» است: ژئوس در شکل جوانی‌اش. دثونیزوس هم دوبار به دنیا آمده است. «دثونیزوس» پسر «ژئوس»، پادشاه خدایان است، مستها به صورت خاصی. ژئوس عاشق «سمیل»^{۱۰} که زن جوان زیبایی است می‌شود. زن از ژئوس حامله می‌شود. ژئوس مادر را با صاعقه‌اش، خاکستر می‌کند و بچه را که در شکم مادر شش ماهه بوده از طریق «هرمیس»^{۱۱} که پیک اوست نجات می‌دهد. «هرمیس»، بچه را به ران «ژئوس» می‌دوزد و سه ماه بعد بچه از ران «ژئوس» به دنیا می‌آید. در واقع قدرت زاییدن زن به نام «ژئوس» مصادره می‌شود. در روایتی دیگر، ژئوس معجونی را که از قلب و شاید از آلت خود دثونیزوس گرفته شده به «سمیل» می‌خوراند و سمیل برای «دثونیزوس» که

سوراخ. راوی سرش را از سوراخ‌های بودار، از آن سوراخی که دهان را به آلت تناسلی مربوط می‌کرد، بلند کرده، چهار پایه‌ای را زیر پایش می‌گذارد. می‌گوید:

«... برای این که دستم به‌رف برسند چهارپایه‌ای را که آنجا بود زیر پایم گذاشتم ولی همین که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد - دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه - یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کیبودی به او تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه‌ی دست چپش را می‌جوید.

دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی به‌نظرم می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمی‌شد. نگاه می‌کرد، بی آن که نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود، مثل این که به فکر شخص غایبی بوده باشد - از آنجا بود که چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هایی که مثل این بود که به‌انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهنده‌ی او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گودی‌های براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد - این آینه‌ی جذاب همه‌ی هستی مرا تا آنجایی که فکر بشر عاجز است به‌خودش کشید - چشم‌های موزب ترکمنی که یک فروغ ماوراطبیعی و مست‌کننده داشت، در عین حال می‌ترسانید و جذب می‌کرد، مثل این که با چشم‌هایش مناظر ترسناک و ماوراطبیعی دیده بود که هرکسی نمی‌توانست ببیند، گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به‌هم پیوسته، لب‌های گوش‌تالوی نیمه‌باز، لب‌هایی که مثل این بود تازه از یک بوسه‌ی گرم طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود. موهای ژولیده‌ی سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن

روی شقیقه‌اش چسبیده بود - لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثری حرکتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد، فقط یک دختر رقص بُت‌کده‌ی هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد.

حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش همه‌ی این‌ها نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست. اصلاً خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یک منظره‌ی رؤیایی افیونی به‌من جلوه کرد... او همان حرارت عشقی مهر گیاه را در من تولید کرد. اندام نازک و کشیده با خط متناسبی که از شانه، بازو، پستان‌ها، سینه، کپل و ساق پاهایش پایین می‌رفت مثل این بود که تن او را از آغوش جفتش بیرون کشیده باشند - مثل ماده‌ی مهر گیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند»^{۱۳}

تشبیهات، استعارات و سمبول‌هایی که راجع به‌این دختر به‌کار می‌گیرد: «پرتو گذرنده / ستاره‌ی پرنده / زن یا فرشته / عظمت، شکوه / چشم‌های جادویی / شراره‌ی کشنده‌ی چشم‌هایش / اندام اثری، باریک و مه‌آلود، با آن دو چشم متعجب درخشان / لباس سیاه، گل نیلوفر / به‌یک نگاه کافی بود، برای این که آن فرشته‌ی آسمانی، آن دختر اثری، تا آنجایی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است تاثیر خودش را در من گذارد / روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال با روان او هم‌جوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده، و بایستی که به‌هم ملحق شده باشیم / می‌بایستی در این زندگی نزدیک او بوده باشم / هرگز نمی‌خواستم او را لمس کنم / در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم یا عشق هیچکس را / او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا رابطه و وابستگی داشته باشد / یک نگاه او کافی بود که همه‌ی مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل کند / برای من او یک دسته گل‌تر و تازه بود که روی خاک‌روبه انداخته باشند / دو چشم مورب، دو چشم درشت سیاه که میان صورت

مهتابی لاغری بود / یک زن و یک چیز ماورا بشری / صورتش یک فراموشی گیج‌کننده‌ی همه‌ی صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد / چشم‌های تر و براق، مثل الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند / سیاهی مهیب افسونگر / گوش‌های حساس او که باید به‌یک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد...»

و او شراب را به‌این زن می‌دهد و احساس می‌کند که انگار چند روز است که زن مرده.

«آینه را آوردم جلو بینی او گرفتم، ولی کمترین اثر زندگی در او وجود نداشت.»

و بعد با مرده‌ی او هماغوش می‌شود. «خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم، حرارت خودم را به‌او بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم شاید به‌این وسیله بتوانم

روح خودم را در کالبد او بدمم - لباسم را کسندم - رفتم توی رختخواب پهلویش خوابیدم - مثل تر و ماده‌ی مهر گیاه به‌هم چسبیده بودیم، اصلاً تن او مثل تن ماده‌ی مهر گیاه بود که از تر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهر گیاه را داشت - دهنش گس و تلخ مزه، طعم ته خیار را می‌داد - تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس می‌کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کرد - همه‌ی کوششهای من بیهوده بود، از تخت پایین آمدم، رختم را پوشیدم. نه، دروغ نبود، او اینجا در اتاق من، در تختخواب من آمده تنش را به‌من تسلیم کرد. تنش و روحش هردو را به‌من داد»^{۱۴}

هماغوشی با مرده، عشق مردگان، «نکروفیلی»^{۱۵}. و بعد چشم‌ها را می‌کشد، چون همه چیز وسیله است تا هنر جاوداتی به‌وجود بیاید و هنر جاوداتی، هنری است که پیش از هنرمند، در یک زمان دور، در ازل آفریده شد، و زندگی امروز ما و هنر امروز ما فقط به‌صورت تقلیدی از آن اثری می‌تواند باشد که در ازل کشیده شده. از این نظر مطلق هدایتی با مطلق حافظ مو

نمی‌زند و بعد می‌ماند جسم زن، روح هنراز آن رخت بر بسته و رخت دیگری را برای خود برگزیده است. پس موضوع اخلاق پیش می‌آید. سر را از روی عفونت بلند می‌کند. با کارد دسته استخوانی او را تکه تکه می‌کند و تکه‌ها را در چمدان می‌گذارد و می‌برد بیرون و به راه‌نمایی پیرمرد خنزرپنزی دفنش می‌کند و بعد گلدان راغه را از پیرمرد می‌گیرد و در خانه‌اش وقتی که به تصویر روی گلدان نگاه می‌کند، می‌بیند نگاه همان است که قبلاً کشیده شده، انگار بی‌زمانی جهان در زمان او تکرار می‌شود. تصویر در واقع همان است که شب قبل از صورت زن ائیری، کشیده بوده. دیگر احساس تنهایی نمی‌کند چرا که یک مرد، یک نقاش دیگر در گذشته همان تصویر را از روی همان زن کشیده بوده است. حتماً او هم از روی مرده‌ی زن و بعد می‌نشیند و تریاک می‌کشد و در پایان آن عوالم از دنیای جدیدی که بیدار شده، معلوم می‌شود که پیرمرد خنزرپنزی شده است. انگار هزاران سال، این مردها این زن‌ها را می‌کشته‌اند و آثار هنری خلق می‌کرده‌اند. در عبور از دوران مدارسالاری به دوران پدر سالاری، انگار هنرمند در ارتباط با زن، درون پدر سالار را بیان می‌کرده است.

یک بخش بازنویسی از همین جا شروع می‌شود. قلم را از دست راوی بگیری و بدهید به دست زن ائیری. دختر ائیری از اول تا آخر ساکت مانده است. زبان، زبان راوی بوف کور است. این یک بخش مخفی. هدایت یک عروسک بی‌زبان را در برابر راوی نشانده است. زن ائیری را از خواب بیدار کنیم. بگذاریم با راوی حرف بزنند. بگذاریم در برابر راوی از خود واکنش نشان دهد. بگذاریم او هم از نوع قضاوت‌هایی که راوی درباره‌ی او کرده، درباره‌ی راوی بکند. زبان را از یک زبان به سوی زبان دیگر ببرید. طبیعی است که برای این کار باید راوی را عوض کنید. این زن نه طبیعی است و نه حتی زنی است که ما می‌شناسیم. این زن

جانشین زن شده است. او آفریده‌ی توهم مرد از زن است. در این جا زن به‌نگاه بخشی از ذهن مرد قالب‌گیری شده است. برای این که ما بفهمیم چرا چنین کاری صورت گرفته است، باید به‌نگاه خاص راوی و پشت سر راوی توجه داشته باشیم. در هدایت راوی ترکیبی از هدایت و راوی است. درست است که مردان به شدت تحت تاثیر شکوه جادویی و حس پیشگویی زنان قرار می‌گرفتند، به‌ویژه در قرون وسطی و هیچ چاره‌ای نمی‌دیدند جز این که از طریق کشتن آن‌ها خود را از شر آن‌ها نجات دهند، ولی در این جا هدایت مدام از یک مرده عکس گرفته است، یک بار از سوراخ هواخور و بعد روی تخت‌خواب و بعد از چشم‌های بعد از مرگ و بعد از گلدان راغه. اگر این زن زبان باز می‌کرد و حرف می‌زد، اگر او راوی قرار می‌گرفت، و به‌داوری می‌نشست، اگر دورین به دست او داده می‌شد تا او نیز راوی قرار گیرد، ما رمان هنری از نوع دیگری داشتیم.

در اولیس جویس هم زن ائیری هست، ولی زن ائیری او زن ائیری نمی‌ماند. دگرگون می‌شود. زاویه‌ی دید دیگری به او تحمیل می‌شود. از سوی دیگر رسماً در ملاء عام «لپولد بلوم» شخصیت اصلی رمان، تغییر جنسیت می‌دهد و در یک بالماسکه چنان پدری از او در آورده می‌شود که او پشت سر هم قالب عوض می‌کند. این قالب عوض کردن‌ها، یک بخشش مربوط می‌شود به تحقیرهایی که او باید به صورت «ابژه» و یا مقبول دید دیگران، اعم از زن و مرد، متحمل شود تا درون‌های مختلف خود را بر ملا کند و بخش دیگر آن به صورت نوعی «کارناوال» بیان می‌شود به همان صورت که باختین بخشی از رمان را به آن متکی می‌داند: موقعی که اشخاص و زبان‌هاشان با هم ترکیب می‌شوند تا یک کلیت زبانی از ترکیب و از مجموع زبان‌ها به وجود بیاید. پدرسالاری راوی، وحشت راوی پدرسالار از زبان زن به او اجازه

نمی‌دهد که زن حتی یک کلمه بگوید و بعدها هم به‌لکاته فقط اجازه‌ی بیان چند سطر را می‌دهد، در سراسر شصت صفحه‌ی بقیه‌ی رمان و در این جاست که می‌گوییم جای مخفی را باید استخراج کرد و نوشت. بازنویسی در این لحظه‌ی بخصوص مردنویسی، زن‌نویسی زن و زن‌نویسی راوی است، نویسنده‌ی واقعی‌اش هر که می‌خواهد باشد. شش هفت سال پیش در درس‌های هدایت من این نکته را بیان کردم، و بعد در طول همین چند سال گذشته، به‌ویژه در سخنرانی‌های زمستان ۹۲ در آکسفورد و لندن درباره‌ی نویسندگان زن ایران و بعد در برلن به این نکته پرداختم که زن‌نویسی باید برای همیشه هدایت را پشت سر بگذارد، حتی فرشته‌ی هدایت را تا چه رسد به‌لکاته‌اش و این جاست که تکنیک معکوس‌نگاری به صورت خاصی باید صورت بگیرد. من این را چند ماه پیش در سخنرانی راجع به‌ثریا حسامی، همسر حسامی گفتم و حالا هم بی‌آن که آن حرف‌ها را تکرار بکنم می‌گویم. زن آدم را زاییده و به او تک تک کلمات را یاد داده است. این در تاریخ‌نویسی مذکر، معکوس شده است. حالا زمان آن رسیده است که زن راوی جهان شود و خود نام بگذارد. آزادی زن در ادبیات به این معنی است که او خود و محیطش را تعریف کند: من ائیری نیستم، من لکاته نیستم. من ادامه‌ی بیگ نیستم تا به صورت بیگم در آیم. من اگر تو را شیر داده‌ام تو غلط می‌کنی پستان‌های مرا به‌دولچه تشبیه کنی. تو اگر عاشق من هستی، چرا مرا قطعه قطعه می‌کنی؟ این تمهیدات چیست برای خودت درست کردی و می‌خواهی مرا بکشی؟ اگر تو کاری از دستت ساخته نیست، اگر تو قوادی، به من چه ربطی دارد؟ چرا با گزلیک می‌آیی تو رختخواب، چرا، چرا، چرا؟ اسطوره‌ی مرد، نیرو و تخیل زن را معرفی کرده است. جزء راوی را از کل اورگانیک رمان بکشید بیرون و در برابر آیینی‌ی زبان رمان به‌طور کلی نگاه





دارید، صورت مخدوش و مسخ شده و لب شکری او نشان خواهد داد که یک آلترناتیو زبانی دیگر ضرورت دارد. زن اثیری نیازمند رستاخیز واقعی جملات و واژه‌ها و تمهیدات زبانشناختی است و برای این کار احتیاج به زبان فرآپدرسالاری دارد. از این نظر مردی که مثل زن بنویسد یا بکوشد مثل او بنویسد، متحد زنی است که زن‌نویسی می‌کند، ولی مواضع راوی‌ها، مسئله‌ی اصلی است. با کمال تأسف بپور کور را مقدس کرده‌اند، تقدیس کرده‌اند. باید از آن سلب تقدس کرد و تنها راه آن باز کردن زبان مخفی زن‌های بوف کور است. به‌ویژه زبان لکاته. چرا که لکاته گردن نمی‌نهد، به‌دختر اثیری شرف دارد، به‌دلیل این که آن چند جمله را بر زبان می‌آورد. عناد می‌کند، کج می‌رود. به‌تصاویر قالبی که مرد از زن خواسته تسلیم نمی‌شود، ضد پدرسالار است؛ به‌یک معنا، امید زبان آینده‌ی رمان فارسی است. راوی بوف کور زن را دو قسمت کرده، نفرت خود را بر سر لکاته ریخته، عشق خود را به‌آن فرشته‌ی آسمانی ابراز کرده است. اگر هیچ کاری از دست زن ساخته نباشد و مدام پیرمرد خنزرپنزی او را از این رو به‌آن رو کند و از این دنده به‌آن دنده بچرخاند و فقط با مرده‌ی او بخوابد، چرا نام این مرد را عاشق هنر بدانیم؟ چرا مدام به‌دنبال بیان‌های هرمنوتیکی از او برویم؟ یک بار هم بگذاریم تمامی آدم‌هایی که واقعاً معتقد به تساوی زن و مرد هستند، با او همان معامله‌ای را بکنند که او با زن کرده است. یک بار از توی سوراخ لوله‌ی وافور او را در کنار یک سرو و جوی قرار بدهید و بعد قطعه‌قطعه‌اش کنید و دفنش کنید و بار دیگر او را به‌صورت یک روسپی مرد درآرید و قطعه‌قطعه‌اش بکنید و چالش کنید. به‌قول «مری دیلی» به‌جای Robotitude، یعنی آدم آهنی‌سازی، یا عروسک پشت پرده‌سازی، آدم کوکی‌سازی، یا لکاته بازی، دست به‌Roboticide بزنیم، یعنی آدم‌آهنی‌ها را از بین ببریم و بگذاریم

فرشته روح انسانی پیدا کند، لکاته از رختخواب فاسق‌هایش بلند شود، این قدر به‌او به‌عنوان فاسد نگاه نکنیم. واقعاً راوی هدایت چه پدرسالار و حشمتناکی بوده است! آنچه «درید» درباره‌ی اعتقاد «نیچه» به‌زن می‌گوید، راجع به‌بخشی از کار راوی صادق هدایت است، حرف‌های درید:

او بود، او از این زن اخته شده می‌ترسید.

او بود، او از این زن اخته‌کننده می‌ترسید.

او بود، این زن تاییدکننده را دوست داشت.

در قصه‌ی «کاترینا»ی هدایت، مردی می‌گوید که من طرف زن نمی‌روم، می‌گذارم او طرف من بیاید. ولی این در مورد راوی بوف کور صادق هدایت نیست. هدایت از زن اثیری، زنی که خودش به‌عنوان یک فرشته‌ی آسمانی اخته‌اش کرده، وحشت دارد. از لکاته، زنی که او را اخته کرده بود، وحشت داشت. ولی بوف کور فاقد زن تاییدکننده است. راوی هدایت، کششی غریب به‌سوی رفتن توی شکم و آرامش پیدا کردن دارد، ولی زندگی مخفی مانده‌ی جنسی هدایت به‌ما اجازه نمی‌دهد بفهمیم که آیا او شخصاً این آرامش را، که تنها پس از کشتن زن‌ها به‌دست می‌آید، با بازگشت به‌رحم به‌دست آورده است، یا نه. رحمی که پدر او در آن رفته بود او را مخدوش شده و مسخ شده بیرون انداخت. رحم پاریس او را کشت.

«لوس ای‌ریگاره» خطاط به‌زرتشت چنین گفت زرتشت می‌نویسد:

«ولی من می‌خواهم رؤیاهای نیمه شبی تو را تفسیر کنم و نقاب از روی پدیده بردارم: شب تو و تو را مجبور به‌قبول کردن این حرف بکنم که من به‌عنوان هولناک‌ترین نکبت تو در آنجا ساکن خواهم شد. تا این که تو بالاخره بفهمی بزرگ‌ترین بی‌زاری تو چیست تا این که در کنار تو بجنگم تا زمین از آن من شود و قانع شوم که خود را برده‌ی

طبیعت تو کنم، تا این که تو بالاخره دست از تنها خدا بودن برداری.»

«اگر از او برای خود تایید هستی خود ر می‌خواهی، چرا اجازه نمی‌دهی او هزار توی درون تو را بکاود، چرا نمی‌گذاری او حرف بزند، از جایی که او پایان یافتن تو را می‌خواند، بگذار او قدرت آن را پیدا کند که به‌تو «نه» بگوید.»^{۱۶}

موضوع این است که قدرت یک زبانه است. آرزو چند زبانه است و آزادی در همان آرزو کردن است. زنانگی و مردانگی در رمان موقعی اهمیت پیدا می‌کنند که هر دو به‌عنوان نشان دهنده به‌عنوان signifier در بیایند. زن اثیری اولیس می‌گوید: «ما جاودانه‌ها، از آن جاهایی که شما دارید نداریم، مو هم نداریم، مثل سنگ پاک و سردیم، و نور برق می‌خوریم.»^{۱۷}

باید به‌این نکته توجه کنیم که از اول بوف کور تا آخر آن فقط یک نفر حرف می‌زند. زن اثیری اصلاً حرف نمی‌زند. پیرمرد خنزرپنزی، چند جمله‌ی تکراری بیشتر نمی‌گوید، لکاته حتی ده جمله هم حرف نمی‌زند. خود راوی یک بار وارد یک دیالوگ کوئیک می‌شود که در آن فقط یک جمله می‌گوید. مست‌ها می‌خوانند سه بار. و همین. در حالی که یک معنی لکاته. سلیطه است، و سلیطه تصویری است که مرد از زن ساخته و در جامعه رواج داده است. خود مرد موقعی که می‌گوید «نمی‌دونی چه سلیطه‌ای است!» منظورش این است که کسی جلودار زبان او نمی‌شود. و هدایت او را ساکت نگه داشته است. زن‌کشی از این بالاتر نمی‌توان پیدا کرد.

خاستگاه این تفکر کجاست؟ طبیعی است که بخشی از آن شرقی است، ولی هدایت به‌جای خود با خیلی چیزها مخالفت کرده است. نمونه‌اش توپ مروارید، که در آن زبان، قدرت آن اعتراض را هم پیدا کرده است. ولی در این اثر هدایت نیز، تحقیر زن، جنسی دیدن زن، تبدیل او به‌شیء جنسی، نشانه‌ی بحران عمیقی است

که بر سراسر جهان بینی هدایت حاکم است. گرچه در این اثر زبان غنای خاصی پیدا می‌کند که با زبان سایر آثار او فرق دارد، و گرچه به سبب کندن اشیاء و آدم‌های واقعی از سر جاهایشان و سیر دادن آن‌ها در مناطق و حال و هوای دیگر، هدایت در عوالم مدرنیسم دست به کار جدیدی می‌زند، ولی اثر برخلاف گفته‌ی آقای مصطفی فرزانه، ربطی به فرار متن از کارهای جویس ندارد. به طور کلی قدر آفرینشی این اثر و ذهنیت خاص حاکم بر آن، آن را از حوزه‌ی تخیل و روایت خارج می‌کند و به صورت یک اثر «پولمیک» در می‌آورد.

مشکل اصلی در خود مدرنیسم است. تسلط بر طبیعت در بعد از رنسانس، به ویژه تسلط بر همه‌ی مناطق جهان برای اروپایی، اساس پیشرفت قرار گرفت. زبان و ذهنیت غربی بر این تسلط آلوده شد. عصر روشنگری، عصر شیء بینی سراسر جهان نهایتاً ثنوتی را رواج داد که هم رنسانس و هم دکارت به دنبال آن بودند. انگار جهان باید ویران می‌شد تا سوژه به اوج سوژه بودن خود دست می‌یافت. خود استعمار زائیده‌ی تفکر ثنوت خاصی است که در آن سوژه می‌اندیشد که ابژه، اعم از زمین، زن، مستعمره، سیاه و کارگر، چه حاصلی باید به دست دهد. در پشت سر استعمار تفکر شیء سازی دکارتی قرار دارد. تفکر دکارت بزرگ‌ترین روایت فلسفی غرب بعد از رنسانس، تفکر شیء سازی جهان بوده است. دکارتیسم در عمل تکنولوژی را از چهار مرحله گذراند: مرحله‌ی توجیه و آماده سازی، مرحله‌ی تسخیر و ضمیمه سازی، مرحله‌ی ابزار سازی و مصادره و بعد مرحله‌ی قطعه قطعه کردن و بلعیدن. «وال پلامودو» این مسئله را در کتاب زن‌گرایی و تسلط بر طبیعت، به روشنی و دقت تمام شکافته است.^{۱۸} ما اکنون فرصت آن را نداریم که تک تک این مراحل را بررسی کنیم. ولی رابطه‌ی خاصی که در ذهن بسیاری از اندیشمندان بعد از دکارت

بین زن و زمین ایجاد شده، این نتیجه گیری را نیز به ذهن‌ها راه داده است که آن چه را که سوژه در مورد زمین می‌کند، مرد درباره‌ی زن می‌کند. بین محیط زیست و آزادی زن رابطه‌ی خاصی برقرار شده است. زن، زمین نیست. ولی سوژه‌ی مرد با او نیز همان معامله را کرده است که سوژه‌ی دکارتی با سراسر جهان کرده است. یعنی می‌توان زن را هم از آن چهار مرحله گذراند و مرحله‌ی بعدی؟ همان است که به سوژه‌ی مرد دست می‌دهد. در کرم شیء سازی جنایتکارانه‌ی خود لولیدن. مرحله‌ی بعدی انهدام خویش است. چیزی که هدایت به آن دست زد.

در عمل، زمین شناختن زن حالت‌های فاعلی - سوژه‌ای به مرد نسبت داد که به همان صورت که انسان برای تسلط بر طبیعت، از آلوده کردن و انهدام زمین سر در آورد، مرد هم از انهدام، از قطعه قطعه کردن و آلوده کردن زن به تفکر خود سامان داد. بسیاری از فمنیست‌های جهان به این نکته به تفصیل پرداخته‌اند که هم فلسفه‌ی تجربی انگلیسی، هم دکارت، هم عصر روشنگری، هم هگل، فراروایت‌های گوناگونی از آن روایت هستند و در این تسلط همان گونه که زمین آسیب دیده زن نیز آسیب دیده است و به همان اندازه که سوژه‌ی تک گو فعال مایشایی سرنوشت زمین بوده، زبان او به این ساختار آلوده شده است و اکنون زمان آن رسیده است که هم از اضمحلال جهان به نام ساختن آن دست بردارند و هم از انهدام زن به نام تربیت، مصادره‌ی تربیتی و انهدام اخلاقی، جسمانی و جنسی او. اکنون باید جهان را از زبانی که در آن زن به انواع شناخت‌ها آلوده شده است، شست.

تسلط بر طبیعت، تسلط بر زن نیز شناخته می‌شد. طبیعت حرف نمی‌زد، پس زن هم که زمین حاصل خیز مرد است نباید حرف بزند. زن‌های بوف کور حرف نمی‌زنند. باز نویسی بوف کور به معنای باز کردن زبان زن‌های بوف کور و زن‌های بینابین دو قطب متعارض اثیری و لکاته در

ذهن راوی بوف کور است.^{۱۹} پیش از نوشته شدن بوف کور هدایتی که می‌گوید ادبیات جهان را باید به پیش و پس از جیمز جویس قسمت کرد، باید توجه می‌کرد به این نکته که «مالی»، شخصیت زن اولیس جویس، فرشته نیست. گرچه هزاران سال از طریق تک‌گویی درونی او بیان می‌شود. ولی واقعیت زن با درخشش خاصی از آن برق می‌زند. این تالو، و دیگر آثار ویرجینیا وولف - که آن‌ها هم مورد ستایش هدایت بودند - جهان را برای بیان زن در ادبیات هموار کردند. هدایت، گرفتارتر از آن بود و محیط عینی او، عقب‌مانده‌تر و گرفتارکننده‌تر از آن، که به او مجال دیدن واقعیت زن را بدهند.

پایان نگارش از نوع بوف کور را نه به عنوان این که با شاهکار بودن بوف کور مخالفت بکنیم، بلکه به عنوان اعتراض به این که زبان مرد در رمان و نگاه مرد به عنوان راوی کافی نیست، تمجید از زیبایی آسمانی زن، کافی نیست، نکوهش اخلاقی او توسط مرد به هیچ وجه اخلاقی نیست، از طریق زن‌نویسی به صورت جدی شروع کنیم، یعنی زن‌ها از دیدگاه خود جهان را ببینند و مردان در رمان‌ها و سایر آثار ادبی‌شان تصاویر پلیدی را که از زن ساخته شده، بعد از این بیرون بریزند. پایان زن‌گویی را در ادبیات با زن‌نویسی اعلام کنیم.

۷۳/۳/۲۴ - تهران

متن سخنرانی رضا براهنی

برای دوستان دیدار

□ «بازنویسی بوف کور»، علیرغم آن که در شکل فعلی خویش مقاله‌ای مستقل است، با این حال بخش اول از یک بررسی سه قسمتی است: ۱- بازنویسی بوف کور ۲- بررسی و پاسخ پیرامون «بازنویسی بوف کور» ۳- زن در رمان اثیری و ثریا و راوی وارو[که امیدواریم قسمت‌های بعدی را در شماره‌های بعدی بخوانیم.





۱. از سی صد نوار کارگاه شعر و قصه و تئوری ادبی، سی و دو نوار مربوط به بررسی آثار هدایت است. بررسی آثار هدایت در فاصله‌ی سال‌های ۶۷-۶۸ صورت گرفته است. پیش از آن در کیمیا و خاک به بررسی فنی بوف کور از دیدگاه فنی ساختاری و ساختارشکنی و براساس دو قطب استعماری و مجازی «رومن یا کوبسون» پرداخته‌ایم (سال ۶۴، نشر مرغ آمین). در سال ۷۷ میلادی در کتاب *آدمخواران تاجدار* به زبان انگلیسی، دو قطب زن از دیدگاه هدایت در بوف کور را در بخش «تاریخ ملذکر» آن کتاب بررسی کرده بودیم. اندیشه‌ی بازنویسی بوف کور برمی‌گردد به اوایل دهه‌ی شصت، به‌ویژه به اوایل کارگاه در سال ۶۶، و زمان شروع به نگارش رمان دور روز پنجاه هزار سال (بگرد و پیدایم کن). طرح‌واره‌ای از این اندیشه را در ۷۴/۲/۱۲ به صورت سخنرانی کوتاهی تحت عنوان زن در رمان لائیر و ثریا و راوی وارو، در مراسم سالگرد درگذشت «ثریا حسامی»، ایراد کردم که ضمیمه‌ی همین سخنرانی است و «بازنویسی بوف کور» متن سخنرانی در تاریخ ۷۳/۳/۲۶، که تکمیل‌شده‌ی آن با پرسش‌ها و پاسخ‌های آن جلسه در این جا به عنوان متن اصلی اندیشه‌ی «بازنویسی» چاپ می‌شود. پیش از این دو سخنرانی، در سخنرانی دانشگاه لندن (مارس ۱۹۹۲) که در دانشگاه‌های آکسفورد، کمبریج، منچستر در دانشگاه‌های وین، برلین و هامبورگ، تکرار شده، رمان ایرانی را در برابر برداشت‌های هدایت و آل احمد از زن قرار داده بودم.

۲. صادق هدایت، بوف کور، امیرکبیر، تهران،

۱۳۵۱، ص ۹

3. narrativity

4. Jacques Derrida. *Acts of Literature*, Edited by Derek Attidge, Routledge, New York, 1992 PP. 81 - 220

ژاک دریدا ساختارزدایی یک اثر به‌سوی اثر دیگر و ساختارزدایی از آن به‌سوی اولی و از این دو به‌سوی سومی و قرار دادن ذهن در روند حرکت ساختارزدایی را «آگاهی» نامیده است. در مقاله‌ی «در برابر قانون» اول اثر بی نظیر را تعریف کرده، بعد به بررسی اثر کوتاه کافکا پرداخته، بعد اندیشه‌ی مربوط به اخلاق «فروید» را به آن مربوط و از هر دو در برابر هم ساختارزدایی کرده، بعد به محاکمه‌ی کافکا پرداخته و آخر سر با آوردن بخشی از زندگی خود در پراگ، قانون این آگاهی یافتن را استخراج کرده است.

5. Martin Heidegger, *What is Called Thinking?* (Harper L Row, New York, 1968), Part One, PP. 3 _ 100

«آنچه در اندیشه‌ی یک متفکر نااندیشیده هست، کمبودی نیست که در اندیشه‌ی او نهفته باشد. آنچه نااندیشیده هست در هر مورد فقط به عنوان نااندیشیده وجود دارد. اندیشه‌ی متفکر هر قدر اصیل‌تر باشد، هرچه در آن نااندیشیده هست، غنی‌تر خواهد بود. نااندیشیده بزرگ‌ترین هدیه‌ای است که اندیشیدن به‌ارمغان آورده.» هایدگر پیدا کردن آن «نااندیشیده را مربوط به زبان متفکران می‌داند.» زبان متفکر می‌گوید چی هست، به جای آن که زبان بیان عقاید متفکر باشد. ص ۷۶، کتاب فوق از هایدگر.

6. Heteroglossia

7. Michael Beard, *Hedayat's Blind Owl as A Western Novel*, (Princeton University Press, Princeton, N.j. 1990) P. 182

8. anal concentration

۸. در مورد «حرامزادگی نویسی» مراجعه کنید

به:

Marie Maclean, *The Name of The Mother Writing Illegitimacy*, (London, Routledge, 1994)

10. Semele

11. Hermes

12. Pallas Athena

۱۳. صادق هدایت، بوف کور، امیرکبیر، بهمن ۱۳۵۱، تهران، صص ۱۴-۱۵

۱۴. صادق هدایت، بوف کور، صص ۲۵-۲۴

15. necrophilia

16. LBID, PP. 89 - 109

17. Suztter, A. Hank, James Joyce and The Politics of Desire (Routledge, London, 1990) P. 17

18. Val Plumwood, *Feminism and Mastery of Nature* (Routledge, London, 1993) PP. 104 - 196

۱۹. نگاه کنید به مقاله‌ی «ادبیات ایرانی معاصر»، «دنیای سخن»، نوروز ۷۱، بخش مربوط به تقابل بین دو قطب زن در آثار صادق هدایت و آل احمد، قبلاً نیز نویسنده در *آدمخواران تاجدار* [سال ۷۷ میلادی] به زبان انگلیسی به این مسئله از دیدگاه اجتماعی پرداخته بود.

