گزارش به نسل بی سن فردا

رضا براهنی

گزارش به نسل بی‌سن فردا

نشرمرکز

گزارش به نسل بی‌سن فردا
رضا براهنی
طرح جلد از زهره صفدری
چاپ اول ۱۳۷۴، شماره نشر ۲۵۹
۳۰۳۰ نسخه، لیتوگرافی مردمک، چاپ ممتاز
کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است
نشرمرکز، تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴
کدپستی ۱۴۱۴۶
این کتاب با استفاده از کاغذ حمایتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به چاپ رسیده است
شابک: ۳-۰۷۹-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-079-3
۱۲۵۰ تومان

گزارش به نسل بی‌سن فردا

رضا براهنی

نشر مرکز

بحران نقاشی در ایران ۷
پرسشی به نام «مرگ یزدگرد» ۱۹
بریدنِ سیب به قصد مدوّر کردن آن ۲۷
گزارش به نسل بی‌سن فردا ۳۳
یک گفتگو ۵۹
ادبیات ایرانیِ معاصر ۸۱
ناموزونی تاریخی ۱۱۴
شهریار و مالیخولیای اقلیمی ۱۶۳
نگاهی تئوریک به دو کتاب «شعر، به دقیقهٔ اکنون» ۱۶۸
پیشنهادی برای یک جشن ۱۹۴
دیباچهٔ خون و شیر ۱۹۷
تونی ماریسون و نوبل ادبی ۲۱۰
اوج اوجی در کجاست؟ ۲۲۲
کشیده شدن به سوی آنچه کشیده می‌شود: [پردهٔ نصرت‌اله مسلمیان] ۲۲۸
بازنویسی بوف کور ۲۳۷
زن در رمان [اثیرو ثریا و راویِ وارو] ۲۸۰

ذهنیت «آنیما»یی و نیمایی خود جهان درونی و شکوفا و زیبا و دردآلود زن ایرانی را ترسیم کرده است:

کدم قله، کدام اوج
مرا پناه دهید ای اجاقهای پر آتش ــ ای فصلهای خوشبختی
و ای سرود ظرفهای مسین در سیاهکاری مطبخ
و ای ترنّم دلگیر چرخ خیاطی
و ای جدال روز و شب فرشها و جاروها
مرا پناه دهید ای تمام عشق‌های حریصی
که میل دردناک بقا بستر تصرفتان را
به آب جادو
و قطره‌های خون تازه می‌آراید

تمام روز تمام روز
رها شده، رها شده، چون لاشه‌ای بر آب
به سوی سهمناکترین صخره پیش می‌رفتم
به سوی ژرف‌ترین غارهای دریائی
و گوشتخوارترین ماهیان
و مهره‌های نازک پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند

نمی‌توانستم دیگر نمی‌توانستم
صدای پایم از انکار راه برمی‌خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیعتر شده بود
و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت
«نگاه کن
«تو هیچگاه پیش نرفتی
«تو فرو رفتی.»[۱۵]

دست به گوش و فشرده پلک و خمیده
یکسره جیغی بنفش
می‌کشد

گوش ــ سیاهی ز پشت طلمت تابوت
کاه ــ درونِ شیر را
می‌جود

هوم بوم
هوم بوم
وی یو هو هی ی ی ی ی
هی‌یایا هی‌یایا هی‌یایا یایا!!![۹]

مثالی از پانزده سال بعد از این شعر:

دیگر
من
باور نخواهم کرد
خرطو
مفیل
و پا
ندو
ل ساعت را؛
چون
آن
آبروی
آبنبات ساعتیهای قناد
ریخته

و این
هنوز

۸ـ همان، ص ۱۸۴.
۹ـ *خروس جنگی*، شمارهٔ دوم، دورهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۳۰ [با تشکر از جلیل ضیاپور] در این‌جا فقط قسمتی از شعر «کبود» هوشنگ ایرانی را نقل کردم.
۱۰ـ اسماعیل شاهرودی (آینده)، *برگزیدهٔ شعرها*، با مقدمهٔ نیما یوشیج، سازمان نشر کتاب بامداد، ۱۳۴۸، صص ۸۱ - ۱۸۰.
۱۱ـ *شعر، به دقیقهٔ اکنون*، جلد اول، ص ۷۴.
۱۲ـ همان، ص ۶۹ - ۵۹.
۱۳ـ همان، ص ۲۳.
۱۴ـ همان، ص ۱۵.

من ازت حمایت می‌کنم.
من صورتش را می‌خواهم.
او را زیادی دوست نداشته باش.
من او را زیادی دوست دارم.
مواظبش باش؛ می‌تواند بهت رؤیا بدهد.
می‌جود و می‌بلعد.
وقتی که موهایت را می‌بافد، نخواب.
او خندیدن است؛ من خنده‌ام.
من مواظب خانه‌ام؛ مواظب حیاطم.
ترکم کرد.
بابا دارد به سراغمان می‌آید.
چیزی داغ.

محبوب
تو خواهر منی
تو دختر منی
تو صورت منی؛ تو منی
دوباره پیدایت کرده‌ام؛ پیش من برگشتی.
تو محبوب من
مال منی
مال منی
مال منی

شیر تو را دارم
لبخند تو را دارم
مواظبت خواهم بود

تو صورت منی؛ من توام. چرا من را که توام ترک کردی؟
دیگر ترکت نمی‌کنم
دیگر هرگز ترکم نکن
تو هرگز دیگر ترکم نمی‌کنی

توصیف جدیدی از کل بشر است، و با این توصیف جدید از کل بشر است که ما انسان نو را بوجود می‌آوریم. ما با توصیفها و روایات قدیم نمی‌توانیم انسان نو بوجود بیاریم. انسان نو تنها به این معنا نیست که فقط در ایران به وجود بیاید. در جاهای دیگر هم باید بوجود بیاید، در آمریکا، در اروپا، در همه جا. من به اغلب چیزهایی که از دیدگاه مقولات فلسفی ـ ادبی در دنیا اتفاق می‌افتد دسترسی دارم و می‌نشینم و می‌خوانم. اتفاقاً من می‌خواهم این جا متحول شود. کاری به تحول در جاهای دیگر ندارم. آنها هم حتماً آدمهایی از نوع من دارند. ولی من هر چیزی را که در رشتهٔ خودم یادگرفتنی است یاد می‌گیرم. وقتی که من این جریان یادگیری را طی کرده‌ام، طبیعی است که دنیای گذشته به اصطلاح پروژهٔ اصلی توصیف من باشد. وقتی که من گذشته را توصیف می‌کنم، آن را به نفع خودم دگرگون می‌کنم. و این کاری است که هر کسی که جداً به تفکر می‌پردازد، باید بکند. هر کسی باید آنچه را که در عصر خودش وجود دارد و هر چیزی را که از گذشته به او می‌رسد، دوباره توصیف کند و روایت جدید آنها را در اختیار بگذارد. اگر روایت کهنه را به همان صورت که وجود داشته در اختیار بگذارد، در ابتدا خائن به خودش است. هدایت از تاریخ گذشته، از تاریخ مذکر، روایتی در اختیار ما گذاشته. روایت او توصیف مجدد گذشته است و به همین دلیل انتقادی است از گذشته. او مکانیسمهای روایی ما را برای بیان جهان جدید بازسازی کرده است. مکانیسمهای دیگری هست که ما بحث آنها را نکردیم. مثلاً مکانیسم تاریخ و سنت. تاریخ و سنت ما بر فرزندکشی بنا شده است. فرزند را به دو صورت می‌کشید: یا عملاً، مثل کشته شدن سهراب توسط رستم. و یا جوانی را در او می‌کشید و او را تبدیل به پدر می‌کنید، مثلاً ارتباط زال با رستم. در **بوف کور** بیشتر، بین راوی و پیرمرد خنزرپنزری، تبدیل پسر به پدر اتفاق می‌افتد. رستم با کشتن سهراب، با کشتن اسفندیار هر روز به زال و گشتاسب شبیه‌تر می‌شود. راوی هم در آخر رمان پیرمرد خنزرپنزری است. ساختار تجدد، ساختار سنت را با زبان تجدد بیان کرده است. و مکانیسم برادرکشی. چاهی که رستم و رخش در آن افتاده‌اند و «شغاد»ی که کنار چاه با تیر رستم به درخت دوخته شده، همان اتاقی است که دو برادر، یعنی پدر و عموی راوی، برای تصاحب نهایی «بوگام داسی»، با مار تنها ماندند تا یکی مسخ شده بیرون آمد و دیگری با زهر مار از بین رفت. پس ساختار هابیل و قابیلی نیز در شمار مکانیسمهای منبعث از سنت بوده که در بازسازی سنت در جامهٔ تجدد در **بوف کور** شرکت کرده است. ولی من در این جا می‌خواستم تأکیدم بر روابط راوی با زنهای رمان باشد. در همهٔ جوامع، موقعی که خفقان شدت پیدا می‌کند زن

و فرزند را با هم می‌کشند. رمان هدایت تحت تأثیر هند به صورتی دیگر هم هست. داشتن دختر در بسیاری از دهات، حتی امروز هم شرم‌آور شمرده می‌شود و هر پدری، و هر والد و والده‌ای مکانیسمهای قتل دخترها را به ابتکار خود پیدا می‌کنند. هر خانواده‌ای دستکم یک بار در دهات هند بالش را روی دهان کودک دختر گذاشته و او را کشته است. امروز در هند، نطفهٔ دختر را خفه می‌کنند و سقط جنین دختران احتمالی آینده مسئله‌ای است روزمره. در بوف کور پیرمرد خنزرپنزری، هم اثیری را می‌کشد و هم لکاته را. با توصیف مجدد گذشته ما از شرایط گذشته انتقاد می‌کنیم. انتقاد از هدایت نیز انتقاد از گذشته است، انتقاد از شرایط قابل انتقاد گذشته و توصیف مجدد موجودی به نام انسان است. یکی از مسائلی که من با آن سروکار داشتم، همین انتقاد از گذشته است. انتقاد من از مکتب خراسانی شعر و نثر نیز مربوط به همین قضیه است. حماسه و قصیده، مردْ ـمَدارترین شکلهای ادبی ما هستند، هم در زبان و هم در موضوع. ما باید خود را از مردْ ـمَداری و ستم ناشی از آن که از خصائص اصلی مکتب خراسان بوده نجات دهیم. دیدید که حرف من راجع به رمان‌نویسی به زبان خراسانی چه جنجالی به پا کرد. زنِ بدبخت دهات خراسان در رمان به زبان ادبای مذکر و مردْ ـمَدار خراسان کهن حرف بزند. راه یادگیری زبان خراسانی این است که همیشه نسبت به آن یک زاویهٔ انتقادی پیدا کنیم. غرضم مردم خراسان نیستند، غرضم مکتب خراسانی است. مکتب مردانه است، حتی وقتی که زنش حرف می‌زند. طبیعی است که بخشی از زبان خود آن مکتب را هم می‌توان یاد گرفت، اخوان از آن یاد گرفته، شاملو از آن یاد گرفته، دیگران هم یاد گرفته‌اند، من خودم هم یاد گرفته‌ام. ولی اگر کل مکتب خراسانی را یاد بگیرید و دست نخورده به کارش بگیرید و دید انتقادی نسبت به آن، بویژه از پایگاه مطالبات اساسی زن، نداشته باشید، دیگر نمی‌توانید نویسندهٔ زنهای خراسان امروز باشید. پس توصیف مجدد خراسان مطرح شده است.

سؤال: دکتر کاتوزیان معتقد است معیارهای روانشناسی بسیار گسترده است. به نظر شما، مسئلهٔ «آنیما» و «آنیموس» را که یونگ مطرح کرده است، و دکتر شمیسا در داستان یک روح جهت تفسیر دو جنس و ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی از آن بهره گرفته تا چه حد علمی است و در فهم اشعار شاعرانی مانند سپهری و داستانهایی از نوع داستانهای هدایت تا چه حد کاربرد دارد.

جواب: این سؤال را بدهید من بروم خانه و بنشینم راجع به آن کتاب بنویسم. سؤال خیلی مفصل است. عرض کنم که برای نگارش حتی یک مقاله به شیوهٔ یونگ در ادبیات

شما احتیاج دارید که نه تنها تمهیدات روانشناختی را بشناسید، بلکه تمهیدات ادبی را هم به آن صورتی که یونگ می‌شناخته بشناسید. تأسف من این است که آقای شمیسا تمهیدات جدید ادبی را نمی‌شناسد، و اگر فقط تمهیدات یونگی را بشناسد، کافی نیست و گمان نمی‌کنم که او هم روانشناسی خوانده باشد. تازه این نکته که تا چه حد روانشناسی علمی است یا علمی نیست، من قاضی‌اش نمی‌توانم باشم. تخصص من در روانشناسی نیست. با وجود اینکه تقریباً عمری را صرف خواندن آثار روانشناسهای مختلف کرده‌ام. تا آنجا که می‌دانم دکتر کاتوزیان هم بررسی روانشناختی را کافی ندانسته است. ولی نویسنده‌ها تحت تأثیر روانشناسها هم قرار می‌گیرند. یکی از چیزهای جالب که من در کتاب فرزانه دیدم این بودکه او دقیقاً به عنوان منابع برای هدایت همانهایی را دارد می‌گوید که من در دومین یا سومین مقاله که در زبان فارسی نوشتم، یعنی مقالهٔ «طلا در مس» به همانها اشاره کرده بودم: یعنی مسئلهٔ «اتورنک». ولی این نکته که آیا «یونگ» را می‌توان به کار گرفت یا نه، من اعتقاد دارم «یونگ» یکی از آن آدمهای فوق‌العاده مهم است که روانشناسی‌اش، بیشتر روانشناسی هنرمند است و روان هنرمند. منتها باید به آثار ادبی به عنوان آثار ادبی نگاه کرد و نه به عنوان آزمایشگاه مکاتب روانشناسی. وظیفهٔ تئوری ادبی و نقد ادبی، استفاده از همهٔ مقولات معرفتی، منجمله روانشناسیهای مختلف، در جهت استخراج ساختارهای ادبی و ساختارزدایی از آنها، و نیز در جهت بالا بردن سطح لذت هنری است. اثری که با دید مطلق یونگی سنجیده شود، اثری روانشناختی است؛ اثری که با دید مطلق فرویدی سنجیده شود، اثری است روانکاوانه. این بررسیها هر قدر هم مفید باشند، بررسیهای ادبی نیستند. مثلاً مقالهٔ یونگ دربارهٔ سورهٔ «کهف» و اشارات متعدد او به شخصیت «خضر»، اشارات و تأملهای جدی او بر ساختارهای «ماندالا»یی از دیدگاه هنری، بسیار آموزنده و مفید است. موضوع «آنیما» و «آنیموس» و طبایع چهارگانه و صور مثالی مختلف نیز از اهم موضوعات انسانی است؛ ولی روایتهای او از این مسائل که خاستگاهشان هنری است، هدفمندی خود را در جهت شناسایی روان انسان به طور کلی نشان می‌دهد. ادبیات با این مقولات و مقولات دیگر با هدفمندی خاص خود سروکار دارد. مقالهٔ «فروید» دربارهٔ «پدرکشی» در *برادران کارامازوف* داستایوسکی، مقالهٔ بسیار مهمی است، ولی اثری روانکاوانه است، و نه اثر ادبی. یونگ، فروید و روانشناسی قرن بیستم، جاهای مخفی انسان و هنر را نشان داده‌اند. فایدهٔ آنها برای نویسنده و منتقد در کلیات این مسائل است. ادبیات از اینها استفاده می‌کند بی‌آنکه آنها را از خود ادبیات مهم‌تر تلقی کند. ما در کارگاه تئوری و شعر

و قصه در آن زیرزمین کوچولومان به بررسی «دریدا» پرداختیم و اثر کوچکی از کافکا «در برابر قانون» را از دیدگاه «دریدا» دیدیم. «دریدا» اول «در برابر قانون» را بررسی کرده، بعد دیدگاه «فروید» را از «اخلاق» و بعد **محاکمه** را بررسی کرده و بعد از مجموع این بررسیها، نهایتاً قانون ادبیات را استخراج کرده است. این قانون، قانون ادبیات است، نه فرویدیسم. من دوست دارم کار حرفه‌ای خودم را بکنم، یعنی نوشتن رمان، شعر و نقد تئوریک و فلسفهٔ ادبیات.

سؤال: هدایت زنکش و مردسالار نیست، به دو دلیل: ۱) رابطهٔ هدایت با جنس مخالف را نمیتوان از دل اثرش، مثلاً بوف کور بیرون کشید، چراکه اثر از مؤلف جداست و به محض اینکه آفریده شد، می‌تواند هیچ ربطی به مؤلف نداشته باشد، بنابر این، لزوماً راوی نمی‌تواند هدایت باشد.

جواب: من فکر می‌کنم که در گذشته راجع به استقلال اثر از مؤلف صحبت کرده‌ام. و در اینجا هم گفتم که شما اثر را به دو صورت ببینید، یکی بازخوانی اثر است و یکی بازنویسی آن. بازنویسی در ادامهٔ ساختارزدایی است و بازخوانی تا حدودی در ادامهٔ ساختارگرایی. یکی این است که شما تأکید را از دال به مدلول می‌برید و معنی‌شناسی مدلولی را اصل قرار می‌دهید. من از این نوع بررسی ادبی هرگز غافل نبوده‌ام و نیستم. ولی در بازنویسی شما اثر را از مدلول به سوی دال می‌برید. ما این نوع بررسی دوم را به کار گرفتیم که با اصول ساختارزدایی و «پست مدرنیسم» منطبق‌تر است. ما خود را یک بار بین راوی و شخصیتهایی که او می‌بیند قرار دادیم و یک بار هم بین نویسنده و روای. راوی به نیابت از طرف نویسنده دارد به پیدا شدن، ارزیابی و هستی‌یابی شخصیتهای دیگر کمک می‌کند. همه چیز از دیدگاه او دیده می‌شود. این دو دیدگاه بود که در این جا اصل قرار گرفت. این دیدگاه را در زبانشناسی، نشانه‌شناسی و ادبیات‌شناسی اصل دالها [Signifier ها] می‌خوانند، یعنی آنهایی که پیامها را می‌فرستند، نشانه‌ها را ابلاغ می‌کنند، به جای آنکه در واقع‌گیرندهٔ پیامها و نشان‌شدهٔ نشانه‌ها باشند. یعنی ما در بازنویسی اثر از دیدگاه نشان‌شده‌های ساکت، نشان دهندهٔ ناطق را بمباران کردیم. در این تردید ندارم که بین آن بخش اول و بخش دوم، ارتباطی بسیار جدی وجود دارد و کسی منکر آن نیست. ولی بستگی دارد به اینکه شما نگاهتان را در کجا قرار بدهید. من نگاهم را در جایی می‌گذارم که به نظرم گذار از مدرنیسم به آن سوی مدرنیسم است، گذار از شناخت‌شناسی به سوی هستی‌شناسی اثر و دالها. باید این نکته را توضیح می‌دادم، در متن سخنرانی، و نشد، و حالا توضیح دادم. سؤال بعدی ایشان چیست؟

سؤال: ۴) رابطهٔ راوی با جنس مخالف مثل رابطهٔ او با رجاله‌هاست، یعنی عشق و نفرت. مگر نمی‌توان کسی را هم با گزلیک قطعه‌قطعه کرد، و هم از اعماق دوست داشت. این ذهن محدود بسته‌ای است که می‌گوید دوستم بدار یا از من نفرت داشته باش.

جواب: اولاً رابطهٔ راوی با جنس مخالف مثل رابطهٔ او با رجاله‌ها نیست. راوی هدایت از رجاله‌ها نفرت مطلق دارد. خود اثر این مسئله را نشان می‌دهد. ثانیاً، شما اگر کسی را هم دوست داشته باشید و هم او را با گزلیک قطعه‌قطعه کنید، به شما می‌گویند: سادیست. و به این عمل می‌گویند: سادیسم. این قبیل آدمها را شما در فیلمها هم می‌بینید. منتها قتل در بوف کور هنری است. آقایی بود به نام فیاض. شاید خاطرتان باشد. این آدم نه نفر را کشته بود. اول رفته بود طبقه دوم، زن و بچه‌های خودش را کشته بود، بعد رفته بود طبقه سوم و زن و بچه‌های برادرش را کشته بود و رفته بود دنبال کارش. بعد فیاض را گرفتند. آقای سید حسینی برادری دارند که در رژیم گذشته در روزنامهٔ *اطلاعات* کار می‌کرد. من در مورد پرونده‌هایی که از دادگستری به دست او می‌افتاد، گاهی برای اطلاع از کم و کیف زندگی مردم با او همکاری می‌کردم. ایشان به من اطلاع دادند که مردی به نام فیاض دست به چنین کاری زده، و ما با هم رفتیم دادگستری، به دنبال پرونده. خود فیاض را نتوانستیم ببینیم، ولی برادرش «ایاز» را دیدیم و برش داشتیم آوردیم خانه برای صحبت و آشنایی و ضبط مصاحبه. مصاحبه را من دارم. «ایاز» گفت اگر برادرم را اعدام کنند من زن دوم و بچه‌هایم را از بین می‌برم. این حرف در سال ۵۱ یا ۵۲ زده شد. ما رفتیم به خارج از ایران، بعد اطلاع پیدا کردیم که گویا اتفاق مشابهی افتاده است. آیا می‌توانیم بگوییم «فیاض» یا هر کس دیگری چون عشق توأم با نفرت داشته اینها را کشته، چرا نفرت بر عشق غلبه کرده، چرا عشق غلبه نکرده است؟ ما پلیدی کار فیاض را می‌بینیم و تقبیح می‌کنیم و یا این قبیل پلیدیها را در میان خاندانهای سلطنتی حاکم بر ایران می‌بینیم و انتقاد می‌کنیم. ولی وقتی به اثر ادبی می‌رسیم، سکوت می‌کنیم. من می‌گویم آن سکوت انتقادی را نویسندهٔ اثر بوجود آورده است. ما از آن خوشمان می‌آید. رمان، تمهیدات هنری را ــ همین است مسئله ــ تمهیدات هنری را به صورتی در ذهن ما فرو می‌کند، و آنقدر ما را با استعاره‌ها و بافتهای مختلف استعاری غرق در لذت می‌کند که ما نهایتاً می‌گوییم حق داشته است که بکشد. ولی خب، ما دنبال جاهای مخفی اثر هستیم به قول «هایدگر» و به قول «فوکو» دنبال آن «نااندیشیده» هستیم که نویسنده با مکتوم گذاشتن آن ما را به سوی مسئلهٔ دیگری حرکت داده است. درست است که ما اثر ادبی را به سوی واقعیت برنمی‌گردانیم و درست است این را می‌دانیم که هدایت آنقدر از

قتل نفرت داشته است که از کشتن حیوان حتی اجتناب می‌کرده و رساله‌اش راجع به گیاهخواری نمونهٔ عالی پرهیز او از آزار دادن حیوانهاست، ولی خب، اثر ادبی، قضاوت فلسفی ـ ادبی ما را می‌طلبد. چون اگر موضوعاتی از نوع «عشق و نفرت» را مطلق بکنیم، باید بقیه مثالهایمان از همان نوع باشد، مثلاً بگوییم چون «صدام» ملت ایران را دوست داشت، خوزستان را بمباران کرد و چون «بوش» عاشق مردم عراق بود، دست به نسل کشی زد. هیتلر نسبت به مردم جهان عشق و نفرت توأمان داشت. می‌دانیم که این نوع مطلق کردنها ما را به جایی نمی‌رساند.

سؤال: آیا بازنویسی یک متن، امروزی کردن و معاصر کردن آن نیست؟ آن طور که شما بازنویسی کرده‌اید واقعیت متن را درهم شکسته‌اید. اگر و مگرهایی گذاشتید که تعیین تکلیف کردن برای نویسنده است. آقای دکتر، متن بوف کور پیش روی شماست. شما می‌توانید وارد جهان متن شوید. متن شما را با خود خواهد برد. البته می‌توانید وارد جهان متن نشوید. و خلاص. اما اینکه بگویید اگر هدایت این طور می‌نوشت، اگر هدایت این طور می‌گفت. این اگرها را برای کسی می‌گذارید که چهل و سه سال پیش درگذشت. شما نمی‌توانید با بازنویسی آن متن، آن را کامل کنید، چون بنا به گفتهٔ خودتان متن کامل است.

جواب: می‌گویند: «متن را درهم شکسته‌اید.» درست است. ما متن را درهم می‌شکنیم. می‌گویند شما وارد متن می‌شوید. متن شما را با خود خواهد برد. درست است. ولی ما هم متن را با خود خواهیم برد. ما حرف جدید دربارهٔ متن داریم. شما که این جا جمع شده‌اید تا به حرفهای من توجه کنید، دوست دارید، حرف جدید راجع به متن بشنوید. شما که دوست ندارید انعکاس صدای خودتان را بشنوید. قرار است صدای مرا هم بشنوید. شما اگر حرف جدید دربارهٔ متن داشته باشید، من سراپا گوش خواهم بود. شما حتماً دلتان می‌خواهد که هر مسئله از دیدگاه تازه بررسی شود. حرف تازه معمولاً مخاطب را ریشه‌دار می‌کند، یعنی او را رادیکالیزه می‌کند. طرف ممکن است در ابتدا با آدم مخالف باشد، ولی موقعی که رفت خانه، کلاهش را قاضی قرار می‌دهد. من هر وقت حرف جدید از کسی شنیدم فکر کردم مثل اینکه یکی محکم با لگد زده، دنده‌هایم را خرد کرده. بعداً که رفتم نشستم فکر کردم دیدم طرف حرف حساب دارد. آدم خیلی محبوبیت پیدا می‌کند موقعی که بیاید اینجا بنشیند و بگوید بوف کور، بعله، شاهکار، آره. این کافی نیست. بررسی ادبیات نیازمند داوری است. آدم زبان دارد، شعور دارد، حرف خودش را می‌زند، تخیل خودش را راجع به مسئله‌ای که گفته شده به کار می‌گیرد. بودند آدمهایی که پس از خواندن بوف کور گفتند ما می‌خواهیم

خودکشی کنیم. من موقعی که کتاب را خواندم، خیلی لذت بردم. هنوز هم لذت می‌برم. نتیجهٔ این همه لذت بردن این است که بیایم ببینم چه منابع دیگر لذت در این اثر امکان داشت نهفته باشد. داستایوسکی می‌نویسد: «ما همه از «زیرشنل» گوگول بیرون آمدیم»، نویسنده‌های ما اغلب از پشت عینک هدایت دنیا را دیده‌اند. من دوست دارم دنیا را با عینک خودم ببینم. همانطور که من راجع به هدایت قضاوت می‌کنم، شما هم می‌توانید راجع به من قضاوت بکنید.

سؤال: با توجه به اینکه رمان همواره در تحول و استحاله به سر می‌برد، تکرار جملات و تأکید بر عباراتی خاص از جمله دو ماه و چهار روز و یا دو قران و دهشاهی، و، و، و، و تکرار جملات مشابه در ابتدای هر پاساژ انتقال را چگونه تحلیل می‌کنید؟

جواب: به نظر من سؤال فوق‌العاده خوبی است. من راجع به این مسئله یادداشت کرده بودم که حرف بزنم، ولی فرصت تا حال به دست نیامده بود. علتش این است که می‌گوییم به نویسنده مراجعه نکنید، اثر کافی است. خب، در مورد این موضوع بخصوص، دستکم، کافی نیست. به کتاب فرزانه نگاه کنید. این موضوع را از خود هدایت پرسیده و هدایت در این ارتباط، مکانیسم «ترانسپوزیون» را که ما در متن سخنرانی به آن اشاره کردیم، شکافته است. فرزانه از هدایت می‌پرسد این جریان سه ماه گفتن و پس گرفتن حرف و بعد دو ماه و چهار روز گفتن چه معنایی دارد. هدایت می‌گوید این همان جریان «ترانسپوزیسیون» است. برای من در همین پاریس اتفاقی افتاد. به زنی علاقمند شدم و مدت سه سال، و بعد تصحیح می‌کند، می‌گوید مدت دو سال و چهار ماه این علاقه طول کشید. می‌دانید که هدایت از این بیان به دو صورت استفاده می‌کند، یک بار به صورت دو ماه و چهار روز و یک بار به صورت دو سال و چهار ماه. و این نشان می‌دهد که ما چگونه باید به اعداد اهمیت بدهیم. و هدایت به این اعداد اهمیت داده است. در *بارهستی* یا *سبکی تحمل‌ناپذیر هستی*، شما عدد ۶ را دارید. در «سه قطره خون» سه تا قطره خون و تکرار سه قطره خون را در آخر هر بند قصه دارید. ممکن است بپرسید مگر می‌رفته چراغ قوه می‌انداخته و در شب قطره‌های خون را می‌شمرده که سه تا قطره باشد و هیچوقت چهار قطره نباشد. خب؟ تکرار چه می‌کند؟ تکرار در خود اثر یک مکانیسم است که ارجاع‌ناپذیری ایجاد می‌کند در اثر. از طریق آن نمادنگاری صورت می‌گیرد. وقتی که شما می‌گویید سه قطره خون، و یک صفحه بعد دوباره می‌گویید سه قطره خون، و بعد دوباره و سه باره و چهار باره، و حتی قضیه را عنوان اثر هم می‌کنید و بعد عنوان کتاب هم می‌کنید، باید به آن اثر اهمیت خاصی داده باشید. شما اثر را برداشته‌اید و با

یک حالت centripetal آن را به دور «سه قطره خون» می‌چرخانید. به جای اینکه اثر را به سوی بیرون حرکت دهید، به سوی درون حرکت می‌دهید. تکرار ارقام و اعداد در بسیاری از رمانها و شعرهای بلند اتفاق می‌افتد. من وقتی که *روزگار دوزخی آقای ایاز* را می‌نوشتم، به ایاز شناسنامه‌ای دادم که یک عدد در آن در قرون مختلف با تغییر رادیکال، و یا دو رقم اول تکرار می‌شود ۳۹۱، ۴۹۱، ۵۹۱ تا زمان نگارش خود اثر ۱۳۹۱. ایاز در همهٔ قرون تکرار می‌شود، حتی در قرون پیش از تولدش. با تکرار شخصیت را به قرون مختلف هم می‌توان برد.

سؤال: آیا امکان دارد بازکسی بیاید و دوباره باورها بازنویسی و تکرار شود؟

جواب: طبیعی است. حتماً. من فکر می‌کنم که اگر کسی صمیمانه و دوستانه، و حتی خصمانه، از حرفهایی که این‌جا من زدم انتقاد بکند و جاهای مکتوم آنها را پیدا کند، من فکر می‌کنم که موفق شده‌ام.

سؤال: این سؤال اشاره‌ای دارد به پاسخ یکی از سؤالهایی که مطرح شد، پس آن را هم مطرح می‌کنیم: آقای براهنی به قول خود شما یک اثر را باید با معیار خاص اثر سنجید، و می‌دانیم که یکی از معیارهای نقد توجه به زمان اثر است. اما شما همه چیز را با معیار زمان خودتان سنجیدید، بقول خودتان. و می‌دانیم همهٔ نوآوران با توجه به آثار گذشتهٔ خود و بدون قطع رابطه با آنها نوآوری می‌کنند و نوآوری با شتابزدگی تفاوت دارد. قضاوت شما دربارهٔ زبان خراسانی هم نوعی شتابزدگی است، چون زبان فی‌نفسه اسباب ارتباط است و خودبه‌خود نمی‌تواند مردسالارانه یا زن‌سالارانه باشد، بلکه فکر پشت آن می‌تواند آن‌گونه باشد. همین برداشت شتابزدهٔ شما را می‌توان دربارهٔ همه‌چیز و همهٔ زبانها، حتی همان زبان ترکی خود شما هم زد.

جواب: من خیلی تشکر می‌کنم. اینها همه واقعاً درست است! اگر چه بسیاری از اینها را من جواب دادم، ولی با در نظر گرفتن پاره‌ای ملاحظات می‌توان از دیدگاه دیگری هم جواب داد. اتفاقاً همان زبان ترکی خود بنده هم پدرسالاری زده است، و باید از آن هم رفع پدرسالاری کرد و یا پدرسالارزدایی در همهٔ زبانها و لهجه‌ها باید شروع شود. ولی چون زبان ترکی بنده به عنوان زبان رمان شما انتخاب نشده، حرف زدن راجع به آن در شرایط حاضر کار عبثی خواهد بود. گفتن اینکه «زبان فی‌نفسه اسباب ارتباط است و خودبه‌خود نمی‌تواند مردسالارانه یا زن‌سالارانه باشد، بلکه فکر پشت آن می‌تواند آن‌گونه باشد»، نشانهٔ عدم درک ادبیات است. موقع نوشتن رمان، زبان فقط وسیلهٔ ارتباط نیست. علمی هست به نام «زبانروانشناسی» که بنیانگذار آن «نوم چامسکی» است. و این

فکر در میان نویسنده‌های جهان همیشه بوده، و حالا در کارهای چامسکی صورت تئوریک پیدا کرده است. مسئله این است، زبان درونیِ شخصیت است. در ادبیات رمان، زبان بخشی از شخصیت و روانشناسی شخصیت است و وسیلهٔ ارتباط ساده در این جا منتفی است. پس زبان می‌تواند زبان مرد باشد، زبان بچه باشد، زبان زن باشد، و ارتباط بین شخصیتهای رمان به معنای ارتباط زبانروانشناختی است. زبان خراسانی، زبان تاریخ مردان، زبان قصیدهٔ مردان راجع به سلحشوری و گاهی قلدری مردان، و زبان حماسهٔ مردان است. پس زبانی است که هم درون خود، هم در محتوای خود و هم به عنوان وسیلهٔ ارتباط، مردسالار است. از این دیدگاه زبان منوچهری، فرخی، فردوسی، ناصرخسرو و بیهقی چندان فرقی با هم ندارند. تفکر، موضوع، قالب و مخاطب، همه مَردند. خیلی چیزها از این زبان می‌توان آموخت، ولی زبان زن را نمی‌توان از آن آموخت. نیاز به درک تئوری دیگر ــ زبانی است تا موضوع زن با زبان زن بیان شود.

و اما خود هدایت. وقتی که من می‌گویم به «بوگام داسی» فقط به عنوان نام یک زن نگاه نکنیم و ریشهٔ آن «بوگام» را دربیاریم، «داسی» را دربیاریم و آن را به آن دایه نسبت دهیم و همهٔ آنها را برگردانیم به ریشه‌های چینی، آلتایی، زبانهای پیش از اسلام ایران و حتی به یک معنا به «بغی» و «باغی» عربی، «بوگام» را به دو قسمت بکنیم، و بیگ را بیاریم و لهجه‌ای شدن «بیگم» را به صورت «بوگام»، من می‌خواهم چکار بکنم؟ من می‌خواهم که از آن رقاصهٔ هندی که جنسش زن است، ما دست به یک حرکت «فراتک‌جنسی» بزنیم و حرکت کنیم به طرف مردی که آن «بیگ» است، و «بیگ» همان بچه شازدهٔ ایلخانی است که ممکن است اسمش صادق هدایت باشد. اگر ما نتوانیم برگردیم به این مراحل و اثر را، اسامی اثر را نشکنیم و درنیاریم معانی اثر را، ما هنوز به هدایت و راوی او نزدیک نشده‌ایم. دیگران هم در جای دیگر این کار را کرده‌اند. از این بابت جسته گریخته چیزهایی هم، همانطور که در متن سخنرانی اشاره کردم، دیده‌ایم. کسانی که «سموئل بکت» را می‌خوانند، می‌بینند که «بکت» از شخصی اسم می‌برد به نام «مولوی» و از شخصی به نام «مالون» و از شخص دیگری به نام «مکمن» و از شخص دیگری به نام «مهود» (در تریلوژی بزرگ *مولوی*، *مالون می‌میرد* و *نام‌ناپذیر*)؛ شما موقعی که به این اسامی نگاه می‌کنید می‌بینید که همه با صدای «میم» شروع می‌شوند. به چه مناسبت؟ وقتی که شما به این قضیه با دقت نگاه کنید، می‌بینید که از طریق اسامی مبتنی بر «میم»هایی که به‌کار برده، شما می‌آیید و می‌رسید به ریشهٔ گذشتهٔ صدای «میم» و بعد می‌بینید که «میم» صدایی است که توی ذهن است. «میم» گفتن به معنای ذهنی شدن

است و این یعنی «بکت». اینها همه می‌رسند به آن چیزی که دیگر نام ندارد. دیگر حتی «میم» هم ندارد، یعنی «نام‌ناپذیر»، و این یعنی ذهنیت مطلق. برای اینکه به این برسید باید اثر را بخوانید و ببینید که چگونه این آدم این ذهنیات را بوسیلهٔ اسامی می‌سازد. اگر این مسئله را ما درک نکنیم مشکلات عجیب و غریبی پیدا می‌کنیم. حالا، به همان صورت که شما دست به حرکت «فراتک‌جنسی» در مورد «بوگام داسی» می‌زنید، به همان صورت در مورد اثری که چهل سال پنجاه سال، یا شصت سال پیش از زمان شما نوشته شده، شما آن اثر را از جنس خودش، از جنس زمان خودش که عبارت است از دوران رضاشاه، جدا می‌کنید و می‌آورید به زمان حال. چرا؟ یا اثر مرده و رفته، و در آن دوره مدفون شده. پس تمام شده. شما در مورد *فتنه‌ی* «دشتی» چنین کاری را نمی‌کنید. در مورد روزنامه‌هایی که در آن دوره درآمده چنین کاری را نمی‌کنید. ولی به چه مناسبت راجع به *بوف کور* و «سه قطره خون» این کار را می‌کنیم؟ مگر *حاجی آقا* به ما نزدیک‌تر نیست؟ در حدود شش هفت سال به ما نزدیک‌تر است، به چه مناسبت راجع به *حاجی آقا* این کار را نمی‌کنیم؟ به دلیل اینکه *حاجی آقا* ظرفیت حرکت «فراتک جنسی» را ندارد، یعنی از جنس خودش که *حاجی آقای* دوران خاصی است جدا نمی‌شود و به طرف ما نمی‌آید، ولی ــ و این به دلیل ساختار فوق‌العاده قوی *بوف کور* است ــ ولی آن یکی، چون ساختارش قوی است، ضمن بیان عصر خودش، عصر خودش را بلند می‌کند روی دوشش و می‌آورد معاصر ما می‌کند. این جاست که من می‌گویم اگر ما از «بوگام داسی» استنباط «فراتک‌جنسی» می‌کنیم، این را شامل حال خود اثر هم بکنیم، یعنی در اثر هم این حرکت «فراتک‌جنسی» اتفاق بیفتد. از مکان خودش جدا بکنیم. از زمان خودش جدا بکنیم. من به همه پیشنهاد می‌کنم که به جای آنکه *حاجی آقا* را بخوانند، *یادداشتهای زیرزمینی* داستایوسکی را بخوانند که صد سال هم قبل از آن نوشته شده. از همهٔ شما متشکرم.*

پی‌نوشتها

۱ـ از سی‌صد نوار «کارگاه قصه و شعر و تئوری ادبی»، سی و دو نوار مربوط به بررسی آثار هدایت است. بررسی آثار هدایت در فاصلهٔ سالهای ۶۸ - ۶۷ صورت گرفته است. پیش از آن در *کیمیا و خاک* به بررسی فنی *بوف کور* از دیدگاه فنی ساختاری و ساختارشکنی و بر اساس دو قطب استعاری و مجازی «رومن

* سؤالها و جوابها مربوط به سخنرانی «بازنویسی *بوف کور*» است که از روی نوار پیاده شده است. در پاسخها تغییرات ناچیز نحوی و توضیحی داده شده تا خواننده در جریان بحثها قرار بگیرد.

یاکوبسون» 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 مذکر» آن کتاب بررسی کرده بودم. اندیشهٔ «بازنویسی» **بوف کور** برمی‌گردد به اوایل دههٔ شصت، بویژه به اوایل کار کارگاه در سال ۶۶، و زمان شروع به نگارش رمان ***دو روز پنجاه هزار سال*** (***بگرد و پیدایم کن***). طرحواره‌ای از این اندیشه را در ۷۳/۲/۱۲ به صورت سخنرانی کوتاهی تحت عنوان زن در رمان [اثیر و ثریا و راوی وارو]، در مراسم سالگرد درگذشت «ثریا صدردانش»، ایراد کردم که ضمیمهٔ همین سخنرانی است. و، بازنویسی **بوف کور**، متن سخنرانی در تاریخ ۷۳/۳/۲۶، که تکمیل شدهٔ آن با پرسشها و پاسخهای آن جلسه در این جا به عنوان متن اصلی اندیشهٔ «بازنویسی» چاپ می‌شود. پیش از این دو سخنرانی، در سخنرانی دانشگاه لندن (مارس ۱۹۹۲ که در دانشگاههای آکسفورد، کمبریج، منچستر و در دانشگاههای، وین، برلین و هامبورگ، تکرار شده، رمان زن ایرانی را در برابر برداشتهای هدایت و آل‌احمد از زن قرار داده بودم.

۲ـ صادق هدایت، **بوف کور**، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۱، ص ۹.

3- Narrativity.

4- Jacques Derrida, *Acts of Literature*, Edited By Derrek Attridge, (Routledge, New York, 1992), pp. 181 - 220

ژاک دریدا ساختار زدایی یک اثر به سوی اثر دیگر و ساختارزدایی از آن به سوی دومی، و از این دو به سوی سومی، و قرار دادن ذهن در روند حرکت ساختارزدایی را «آگاهی» نامیده است. در مقالهٔ «در برابر قانون» اول اثر بی‌نظیر را تعریف کرده، بعد به بررسی اثر کوتاه کافکا پرداخته، بعد اندیشهٔ مربوط به اخلاق «فروید» را به آن مربوط و از هر دو در برابر هم ساختارزدایی کرده، بعد به ***محاکمه***‌ی 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 & Row, New York, 1968), Part One, pp. 3-100

«آنچه در اندیشهٔ یک متفکر نااندیشیده هست، کمبودی نیست که در اندیشهٔ او نهفته باشد. آنچه *نا*اندیشیده هست در هر مورد فقط به عنوان نا***اندیشیده*** وجود دارد. اندیشهٔ متفکر هر قدر اصیل‌تر باشد، هر چه در آن نااندیشیده هست، غنی‌تر خواهد بود. نااندیشیده بزرگترین هدیه‌ای است که اندیشیدن به ارمغان می‌آورد.» هایدگر پیدا کردن آن «نااندیشیده» را مربوط به زبان متفکران می‌داند. «زبان متفکر می‌گوید چی هست»، به جای آنکه زبان بیانِ 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- Tiresias.

9- Mary Daly, *Gyn/Ecology, The Metaethics of Radical Feminism* (Beacon Press, Boston, 1978), pp. 61-3.

10- anal concentration.

۱۱ـ در مورد «حرامزادگی‌نگاری» مراجعه کنید به:

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

12- Semele.

13- Hermes.

14- Pallas Athena.

15- Mary Daly, *Ibid*, pp. 64-69.

۱۶ـ صادق هدایت، بوف کور، امیرکبیر، بهمن ۱۳۵۱، تهران، صص ۱۵ - ۱۴.

۱۷ـ صادق هدایت، بوف کور، صص ۲۵ - ۲۴.

18- Necrophilia.

19- *Nietzsche, Feminism and Political Theory*, Edited by Paul Patton, (Routledge, London, 1993), p. 34.

20- *Ibid*, pp. 89-109.

21- Suzette A. Hanke, *James Joyece and the Politics of Desire* (Routledge, London, 1990), p. 117.

22- Val Plumwood, *Feminism and The Mastery of Nature* (Routledge, London, 1993), pp. 104-196.

۲۳ـ نگاه کنید به مقالهٔ «ادبیات ایرانیِ معاصر» در همین کتاب، بخش مربوط به تقابل بین دو قطب زن در آثار هدایت و آل‌احمد، قبلاً نیز نویسنده در *آدمخواران تاجدار*(سال ۷۷ میلادی) به زبان انگلیسی به این مسئله از دیدگاه اجتماعی پرداخته بود.

زن در رمان
[اثیر و ثریا و راوی وارو]

این حرفها را که به ناچار بسیار کوتاه و فشرده خواهد بود با یاد روانشاد ثریا صدردانش شروع می‌کنم و آنها را به سه یادگار او، هوشنگ، شیده و شراره، تقدیم می‌کنم.

وقتی که زن نویسنده‌ای از میان ما می‌رود، من یکی وارد فضای رمان می‌شوم. و لازم نیست آن زن نویسنده، رمان‌نویس بوده باشد، که می‌دانیم در این مورد بخصوص هم نبوده است. فرضیه‌های مختلفی را می‌توان ارائه داد. یکی اینکه او هنوز جوان بوده؛ دیگر اینکه آن بخش از زندگی را که او نزیسته، می‌توان به صورت رمان زیست. و ما در واقع همهٔ رمانها را به این صورت زندگی می‌کنیم. یعنی می‌توان خیالی آفرید که جانشین زندگیِ زیسته نشدهٔ او باشد؛ و دیگر اینکه می‌توان از واقعیت‌های زندگی گذشتهٔ او، واقع‌نمایی به صورت رمان آفرید؛ و چه بسا که همهٔ این پیشنهادها در ذهن آدم دیگری که دست به قلم دارد ــ مثل خود هوشنگ ــ سیران خود را داشته باشد، گرچه او هم مثل ثریا رمان‌نویس نیست و طبیعی است که قرار نیست رمان خیالی زندگی نزیستهٔ او را بنویسد. ولی چون او، یعنی ثریا، اگر هم نگوییم بسیار جوان، دستکم در میانسالی زندگی خود، از میان ما رفته است، وسوسهٔ این خیال ممکن است با ما باشد که نیمهٔ دیگر را هم بنویسیم. جولان در عرصه‌های مرگ و زندگی، زندگی پیش و پس از مرگ، سیلان در طول زمان، حرکت در هزارتوی مکانها و امکانهای جدید، رستاخیز این زن از ثریٰ تا به ثریا، عبور او از میان خلایق خیالی و از خلال حوادث موهوم، حرفهایی که او می‌توانست

بزند و خوابهایی که می‌توانست ببیند، همگی امکان داشت که موضوع رمان بسیار وسوسه‌انگیزی باشد؛ و اگر این مجموع به دست نویسندای قَدَر هم می‌افتاد، امکان داشت به نوبهٔ خود سر از قالب یک شاهکار درآورد. و می‌توانست ــ گفتم قالب، و می‌خواهم بر این کلمه تأکید کنم ــ در صورتی که یک شرط بزرگ و مهم بر مجموع شرایط افزوده می‌شد ــ قالب غالب و یا قالب مسلط را بشکند. و آن شرط چیست؟

قصد پرچانگی ندارم، ولی آنقدرها هم خام نیستم که آن شرط را بلافاصله با شما در میان بگذارم. در همین زمان کوتاه، به تبعِ ساختار رمان، ما چند مسیر انحرافی را طی خواهیم کرد و در همین چند دقیقه، بعضی چیزها را در طول هفتاد هشتاد سال کش خواهیم داد تا به آن شرط و یا شرط‌بندی اصلی خود برسیم. یکی از آن مسیرهای انحرافی اینکه چند سال پیش وقتی که به پیشنهاد گروه پنج نفرهٔ برگزیدهٔ تعدادی از نویسندگان معاصر کشور، مراسم چهلم شاعر بزرگ ایران، روانشاد مهدی اخوان‌ثالث را در آپارتمان یکی از آن پنج نفر گرفتیم، نویسندهٔ عزیزی که او را هم، همین سال گذشته، نقاب خاک نامزد کرد، هنگام تجلیل از روزگار تیرهٔ دوران جوانی اخوان در زندان «زرهی» یا «فلک الافلاک» گفت: «اخوان مَرد بود. مَرد.» و البته، غرض آن نویسندهٔ شیرین‌سخن این بود که اخوان آدم شجاعی بود. متأسفانه آن نویسنده، این حرفها را در تجلیل از اخوان در حضور کسانی می‌زد که در میان آنان تعدادی از نویسندگان زن کشور نیز بودند. که برخی از آنان ماهها و سالهایی از زندگانی باارزش خود را، اگر نه در زندان «زرهی» و یا زندان «فلک الافلاک»، در زندانهای دیگر گذرانده بودند. همین یکی دو سال پیش، وقتی که از بانوی هنرمندی در روزنامه پرسیدند چرا شما به دعوت یکی از کشورهای عربی برای شرکت در فیلم جواب رد دادید، ایشان گفتند آنها آدمهای ناجوانمردی هستند. حاشا که به آن نویسندهٔ شیرین‌سخن و این بانوی هنرمند نسبت سوءنیت راجع به زنان بدهیم، بویژه که یکی از آن دو، خود زن است. ولی می‌بینیم که زن و مرد، به مرد و جوانمرد، نسبتهای سراپا نیکی را می‌دهند که انگار زن، بالمره و از ازل از آن نسبتها محروم بوده است. انتقاد شخصی نمی‌کنیم. مسئله این است که ما همه تقصیر کاریم. مردسالاری و پدرسالاری بر روح و روان ما حاکم است و ما، با وجود اینکه به عنوان نویسندهٔ شاعر، هنرمند و روزنامه‌نگار، زبان فارسی را با تسلط نسبی به کار می‌بریم، به این قضیه توجه نداریم که حافظهٔ زبان ما آلوده است. و این آلودگیِ زبانشناختی بر ما مسلط است و تا موقعی که با دید انتقادی ششدانگ، عمیق و گسترده، گوش به زنگ و مستمر و سختگیر، با زبانی که به کار می‌گیریم، برخورد نکنیم، اوهام و

غلطهایِ دستوریِ غیرانسانی، غیردموکراتیک، اوهام ظاهر فریب زبانشناختی، دست از سر زبان برنخواهند داشت، و این هجوم مفاهیم غلط و بدآموز، بدتر از هر نوع تهاجم فرهنگی از خارج و داخل است. جنسیت‌زدایی از مفاهیم، آزاد کردن زن از زبان مسلط مردانه، اعتقاد به اینکه زن، زبانهای خاص خود را در شعر، هنر، رمان و شکلها و ساختارهای ادبی و غیرادبی دارد، باید شعار، عمل و روش همهٔ دست‌اندرکاران فرهنگی ما باشد. گرچه من می‌دانم کار به این سادگی نیست، و به این سادگی به من هم مربوط نیست. ولی چرا؟ مربوط است و خیلی هم مربوط است؛ یکی به دلیل اینکه من هم مرد هستم و حتماً در بوجود آوردن این شرایط سهیم بوده‌ام؛ و دیگر اینکه هر مردی جان زنانه‌ای هم دارد که با سرکوب کردن آن، هم خود و هم بخشی از کل جهان را سرکوب کرده است؛ و به همین دلیل حق دارم نظرم را بگویم، ولی بیشتر دوست دارم نظر خود زنها را هم بشنوم. و حالا برگردیم سر آن ثریٰ تا به ثریا، و سر آن شرط و شرط‌بندی؛ ولی نه، پل خراب شده و ما مجبوریم یک مسیر انحرافی دیگر هم برویم تا برسیم به اصل مطلب، چرا که آنچه مهم است، راه است [نظر «دائو»]، جریان محاکمه است و نه نتیجهٔ آن [نظر کشیش رمان محاکمهٔ «کافکا»]؛ و همین کش دادن و کش پیدا کردن مطلب برای نرسیدن به اصل مطلب است که قانونِ همهٔ قوانین ادبی و هنری است [«ژاک دریدا»ی فرانسوی].

احمد شاملو در ۲۱ آذر ۱۳۰۴ به دنیا آمده است. رضا براهنی در ۲۱ آذر ۱۳۱۴ به دنیا آمده است. سید جعفر پیشه‌وری در ۲۱ آذر ۱۳۲۴، در آذربایجان، فرقهٔ دموکرات را صاحب قدرت اعلام کرده است. ارتش شاه در ۲۱ آذر ۱۳۲۵ وارد تبریز شده است. شاه ۲۱ آذر را روز ارتش اعلام کرده است. خیابان غربی دانشگاه در زمان شاه، خیابان ۲۱ آذر خوانده شده است. حزب توده در بعد از انقلاب، خیابان ۲۱ آذر را مقر اصلی خود تعیین کرده است. پس احمد شاملو مقصر و مهدورالدّم است. فکرش را بکنید: احمد شاملو سالی را برای تولد خود انتخاب کرده است که رضاشاه در آن سال به سلطنت رسیده است و براهنی سالی را برای تولد خود انتخاب کرده است که حول و حوش آن حزب کمونیست ایران هم تشکیل شده است و از آن بدتر شاملو و براهنی با تولد خود در روز ۲۱ آذر به پیشواز تولد فرقهٔ دموکرات در ۲۱ آذر سال ۲۴ رفته‌اند و چون بعدها گاهی تولدشان هم جشن گرفته شده است، حتماً روز ارتش شاه را جشن گرفته‌اند. پس سلطنت‌طلب، کمونیست، تجزیه‌طلب و طرفدار جشنهای شاهنشاهی هم هستند. تصور نکنید که ما با این سناریوی قلابی و کشکی وارد فضای خیالی رمان شده‌ایم. نه! هنوز نه!

ولی وارد فضای نوعی نقد ادبی شده‌ایم. یک کتاب نقد راجع به رمانی از من، اگر نه سراپا تحقیقاً دستکم تخمیناً، بر الگوی همین سناریو نوشته شده است. تصور نکنید که مغز من پیچیده است. و یا شطح می‌گویم. ما هنوز رمان رانمی‌شناسیم و هر رطب و یابسی را به عنوان شناسنامهٔ رمان در مطبوعات چاپ می‌کنیم، و دقیقاً هم از خاستگاه پدرسالارانه این کار را می‌کنیم، و این ربطی به ملت و دولت هم ندارد، و همهٔ تقصیرها متوجه مردی است وافوری به نام راوی صادق هدایت؛ و اگر حدود شصت سال پیش، در زمانی که فکر روایت به ذهن او راه یافت، ادرار او را ــ بسیار می‌بخشید خانم‌ها و آقایان ــ می‌دادیم به آزمایش، مشکلی به نام رمان فارسی بوجود نمی‌آمد، و همه خلاص می‌شدیم. و در پایان این مسیر انحرافی، که من یک راه انحرافی دیگر هم در پیش می‌بینم، از خیر همهٔ راههای انحرافی می‌گذرم و پایان همهٔ راههای انحرافی را اعلام می‌کنم و می‌گویم به آن شرط رسیده‌ایم، ببخشید به آن شرط نزدیک شده‌ایم، به حول و حوش آن رسیده‌ایم. من به دلیل دیگری، هدایت را مجرم اصلی می‌دانم، به دلیل تاریخ رمان، مجرم اصلی می‌دانم. وای اگر من می‌خواستم رمانِ روزگار زیسته نشدهٔ ثریا را بنویسم! حیف که آن شرط را ندارم. ولی پیش از رسیدن به آن شرط، این تصادف را هم بگویم که کلمات «اثیر» و «ثریا» از حروف یکسان تشکیل شده‌اند. حروف کلمهٔ «اثیر» را به هم بریزید، می‌توانید از آنها «ثریا» را بسازید. کم و کسری وجود ندارد. ولی هدایت از این نظر محکوم نیست که نمی‌دانست زمانی یکی به نام براهنی پیدا خواهد شد و زن «اثیری» او را به «ثریا»ی صدردانش، نسبت خواهد داد. شاید هم می‌دانست و به همین دلیل محکوم نیست. ولی محکومیت او در جایی دیگر است. وای اگر دوربین راوی بوف کور را زن «اثیری» به دست می‌گرفت، حتی برگردان منفی و منفور او، یعنی ــ ببخشید ــ «لکاته»ی بوف کور به دست می‌گرفت چه می‌شد؟[1]

به ظاهر آدمی خوش‌ذوق، ساده، روی از چشم دوربین عکاسان برگرفته. بی‌زن و بی‌بچه، متنفر از زندگی،سخت درونی و درون‌بین، و در نوشتن، انگار بی‌اعتنا به همهٔ

۱ـ در حدود پنج سال پیش، موقع بررسی آثار هدایت برای دوستان «کارگاه قصه و شعر»، راوی بوف کور را از نظر جنسی عوض کردم و دوربین را به دست زن اثیری دادم تا از دید او راوی بوف کور دیده شود و در آن زمان این سؤال را مطرح کردم که اگر زن اثیری و لکاته متحد می‌شدند و به صورت راوی برمی‌گشتند و راجع به راوی مرکب بوف کور ــ من جوان = پیرمرد خنزرپنزری قضاوت می‌کردند، چه می‌شد. فکر نگارش روزگاز زیسته نشدهٔ زن اثیری از دید خود او را هم در همان زمان مطرح کردم. نوار آن بحثها دست به دست رفته است.

خلایق. ولی همین آدم ساده، خوشرو و محجوب، بزرگ‌ترین پدرسالار ایران، یعنی راوی بوف کور را آفریده است. راوی، زن را به دو بخش قسمت می‌کند: زن اثیری، موجودی است بهشتی و آسمانی که فقط به درد هنرهای مطلق‌پذیر پیش از پیدایش رمان می‌خورد. او غرق در مطلقهای پیش ـ تاریخی است. نقطهٔ مقابل او ـ با عرض معذرت، «لکاته» ـ با هر کس و ناکسی سر و سِرّ دارد جز شوهرش که در ارتباط با ارضای او تا حد واسطگی پیش می‌رود. هدایت از این نیمهٔ زن رمان خود مخلوقی پلید و پلشت می‌سازد. این دو مخلوق، که گاهی در یکدیگر ادغام می‌شوند ـ یکی بیداری آن دیگری است و دیگری رؤیای آن اولی ـ و می‌توان همهٔ استنتاجات «فروید» و «یونگ» و «رنک» و «آدلر» و «لاکان» و «دریدا» را از مراسم ختنه تا «احلیل ـ زبان مداری»[۲]، برغم همهٔ اختلافات روان ـ زبان ـ ادبیات‌شناختی این فضلا بر آن دو پیاده کرد ـ به ظاهر دمار از روزگار راوی درمی‌آورند و راوی، همهٔ مطلقهای ذهنی خود را در یک بازی شطرنج محتوم در برابر این دو می‌چیند و چون آخر سرمی‌بیند که برنده نیست، باطن خود را بروز می‌دهد و با کارد به جان زن می‌افتد؛ حالا که زن، زیبا، رؤیایی و آسمانی، و دسترس‌ناپذیر است، حالاکه او هم بستر همگان است و موجودی زیرزمینی است، حالا که من تنها از حول و حوش رختخواب او می‌توانم او را بپایم و بسوزم، حالاکه او برای من زنده نیست، پس بهتراست اصلاً زنده نباشد، و راوی زیباپرست به بهای تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری، زن را قطعه‌قطعه می‌کند. سؤال: هدایت چه کسی را کشته است؟ جواب: رمان را. مسئله این است: هدایت متوهم شده است نسبت به زن؛ از اولی در جهت آسمانی کردن او سلب واقعیت کرده است؛ از دومی در جهت زیرزمینی کردن او. و واقعیت زن در کجاست؟ در زندگی و رمان. و هدایت آن واقعیت را نشان نداده است. هدایت چنان محیط خفقان‌آوری در رمانش خلق کرده است، چنان محیط بستهٔ زیبایی از مکانیسمهای آفرینشی رمان پدید آورده است که هیچکدام از این زنها، حتی کلمه‌ای بر زبان نمی‌آورند. هدایت به صورت خاصی واقعیت هر دو را پشت‌پرده نگه داشته است. زبان و ذهنیت مرد سراپای رمان را اشغال کرده است. رمان از آغاز تا پایان به یک زبان نوشته شده، که زبان انقلاب علیه سنت فارسی پیش از رمان هدایت است، ولی زبانی است که از آن زبان زن به کلی حذف شده است. یک زبان، زبان راوی جوان پیر، با اشتغالات ذهنی مطلقهای مردانهٔ حاکم بر جهان‌بینی هدایت بر رمان حاکم شده است.

2- Phalogocentricism (اصطلاح از «دریدا» است)

البته همه می‌دانیم که هدایت موقع نوشتن اثر خود، قالبی را می‌شکست، قالب قصه و روایت حماسی کهن را. یعنی زبان روایت او، زبانی است پویا و مربوط به عصر ما؛ و ساختار روایت هم منبعث از آن نوعِ ادبی است که پیش از هدایت رایج نبوده است. بوف کور هدایت قالب مسلط را می‌شکَست و قالب جدیدی را بنیان می‌گذاشت که قرار بود قالب روایت پس از بوف کور و هدایت باشد. ولی هدایت، به دنبال بازآفرینی تاریخ مذکر ما بود. ما واقعیتی را گم کرده‌ایم؛ یا به آسمانش برده‌ایم و یا به خاکش افکنده‌ایم؛ زن یا ثریاست یا ثریٰ، ولی پلی بین این دو زده نشده است. واقعیت زن بین دو قطب متباعد هدایتی ــ مطلق قطبی که دست دیّار بشری به او نمی‌رسد، و مطلق قطب شیء شده‌ای که مدام دستمالی می‌شود و از شدت دستمالی به تجرید دستمالی تبدیل شده است، گم می‌شود.

و حالا آن شرط را می‌گویم: قالب مسلط باید شکسته شود. راوی، جهان‌بینی است. برای نوشتن هم زندگی واقعی ثریا، و هم آن بخش زندگی او که زیسته نشد، بیایید جنسیت راوی و جنسیت دو موجود روایت شدهٔ بوف کور را عوض کنیم. راوی زن باشد و جای دو زن را دو مرد بگیرد؛ و یا راوی، موضوع روایت، یعنی مفعول دید روایت باشد و دو زن فاعل روایت. به اعتقاد من در هر دو حال ما به طور جدی با یک انقلاب ادبی روبرو خواهیم شد، انقلابی که اهمیت تاریخی، اجتماعی و سیاسی هم خواهد داشت. راه سومی هم وجود دارد که با منطق جهان‌بینی امروزین ما منطبق‌تر است و آن اینکه راویهای زن مثل زن حرف بزنند و راویهای مرد، مثل مرد. در این فضای مرکب از چند زبانگی، بی‌تردید گامی به سوی روشنی برداشته‌ایم. اگر زنها با زبان خود در برابر راوی بایستند، راوی قاتل آنها نخواهد شد. اگر راوی بوف کور به همان صورت می‌ماند که حالا وجود دارد، ولی دو شخصیت زن «اثیری» و «لکاته»، زبان باز می‌کردند و حرف می‌زدند، هر دو به ریش راوی می‌خندیدند. راوی بوف کور به شدت دست و پا چلفتی می‌نمود. مثلاً زن «اثیری» بهش تشر می‌زد که برای چی این همه به من خیره شدی. چرا از سوراخ پستو نگاه می‌کنی؟ اگر جرأت داری خواب و خیال را کنار بگذار و بیا و ببین که من واقعی هستم و نه اثیری؛ و «لکاته» می‌گفت، مرد حسابی، خجالت نمی‌کشی این مردهای گردن کلفت را از کوچه و بازار جمع می‌کنی، می‌آری توی خانه؟ خودت یک کاری بکن. خودت را اصلاح کن. گوشه‌ای ایستادی به من فحش می‌دهی؟ این تو هستی که مرا لکاته کردی، و تازه چیزی هم طلبکاری و فکر می‌کنی من زندگی تو را خراب کردم! خود تو که من را دو تکه کردی، مقصری! اصلاً به تو چه من لکاته یا اثیری هستم!

مگر من راجع به تو از این قضاوتها می‌کنم؟

در صورتی که این سه شخصیت با زبانهای خاص خود با هم برخورد می‌کردند، شاید بخش اعظم مشکلات ارتباطی زن و مرد، که به علت لاینحل ماندن قضیه، به دست گزلیک راوی سپرده می‌شود، به صورت حسی، عاطفی و متفکرانه حل می‌شد. و از سوی دیگر، چون راوی بوف کور، زنهای غیرواقعی آفریده، در صورت واقعیت یافتن آنها، خود او هم واقعیت پیدا می‌کرد؛ و همه می‌دانیم که واقعیت پیدا کردن در رمان، گاهی، سوای واقعیت پیدا کردن در جهان واقع است.

شرط اصلی برای نوشته شدن رمان راجع به بخش باقیماندهٔ زندگی طبیعی ثریا، در صورتی که قرار باشد این رمان نوشته شود این است که موقع نوشته شدن آن، قالب رمان هدایتی فروبریزد و برای آنکه آن قالب درهم بشکند و فرو بریزد، لازم است که آن زندگی خیالی از ذهن یک راوی زن بیرون ریخته شود. در نیمهٔ خیالی، از دید آن زن راوی، آن بخش نازیستهٔ ثریا، چه آرزوهایی را در برابر ما ترسیم می‌کرد؟ نمی‌دانیم. آیا او هم مرد را به آسمان می‌برد؟ زیرزمین چالش می‌کرد؟ قطعه‌قطعه‌اش می‌کرد؟ هنرهای مطلق‌پذیر بوجود می‌آورد؟ به سرشت واقعیت جسمانی خود وفادار می‌ماند؟ او را می‌زایید؟ و شاید جهانی از نو می‌زایید و برای خود و هم‌جنسان خود، از همه چیز سهمی مساوی، ولو متفاوت، می‌طلبید. جهان و عصر ما، بیش از هر زمان دیگری، در آستانهٔ تحولی از این دست ایستاده است. کسی که از این آستانه به دامان راوی بوف کور برگردد، باخته است. آیندهٔ واقعیت، مثل خیال می‌نماید. ولی آنچه امروز خیالی می‌نماید، واقعیت خواهد یافت.

وقتی که زن نویسنده‌ای از میان ما می‌رود، ما وارد فضای رمان می‌شویم. رمان خیال. رمان آینده، رمان واقعیت، رمان آن سوی واقعیت عصر. هیچ چیز مانع پیدایش رمانی از این دست نیست. متشکرم.[۳]

۷۳/۲/۱۲

۳ـ این مقاله به صورت سخنرانی در مراسم بزرگداشت روانشاد ثریا صدردانش، به مناسبت سالگرد درگذشت او در تاریخ ۷۳/۲/۱۲، در کوی نویسندگان مطبوعات ایراد شده است.

از کتابهای نشر مرکز

شعر و اندیشه داریوش آشوری

رمان به روایت رمان‌نویسان میریام آلوت / علی‌محمد حق‌شناس

پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی تری ایگلتون / عباس مخبر

با نگاه فردوسی باقر پرهام

درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی سعید حمیدیان

زندگی در دنیای متن بابک احمدی

چهارده مقاله در ادبیات، اجتماع، اقتصاد و فلسفه محمدعلی همایون کاتوزیان

بوف‌کور هدایت محمدعلی همایون کاتوزیان

سیمای زن در فرهنگ ایران جلال ستاری

بازاندیشی زبان فارسی داریوش آشوری

متون عرفانی فارسی محمدحسن حائری

درباره فرهنگ تی. اس. الیوت / حمید شاهرخ

ساختار و تاویل متن بابک احمدی

مدرنیته و اندیشه انتقادی بابک احمدی

چگونه میتوان بن‌بستهای فکری و شیوه شناختی ادبیات معاصر را شکست؟ بحران ادبی و هنری ما از کجا سرچشمه میگیرد؟ ناموزونی تاریخی دوران ما چگونه در هنرها و ادبیات انعکاس مییابد؟ جایگاه ادبی ما در جهان متحول کنونی با چه ویژگیهایی تعریف میشود؟ شعر جوانان ما به کجا میرود؟ میراث اصلی شعر دهه‌ی چهل تا پنجاه ما چگونه به امروز انتقال مییابد؟ خوانندهٔ رمان چه نقشی در بازنویسی ساختار رمان ایفا میکند؟ مقاله‌ها و گفتگوهای این کتاب حاصل اندیشه‌هایی هستند درباره‌ی این پرسشهای اساسی فرهنگ معاصر ما.

نویسنده در مقاله‌ی بازنویسی بوف کور، که از مهمترین نوشته‌های نظری او پیرامون ادبیات است، انگشت بر نکته‌ی حساسی میگذارد: سرکوب زن. چگونه میتوان قلم از دست راوی بوف کور گرفت و به دست زنهایی سپرد که راوی آنها را به سکوت محکوم کرده است؟ مضمون «زن‌نویسی»، که ذهن براهنی سالها به آن مشغول بوده در این مقاله به صورت بخشی از برنامهٔ فرهنگی ادبیات معاصر ایران ارائه می‌شود.

ISBN : 964-305-079-3