● 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 به‌نام ساختن آن دست بردارند و هم از اندام زن به‌نام تربیت، مصادره‌ی تربیتی و انهدام اخلاقی، جسمانی و جنسی او.

رضا براهنی

بازنویسی بوف کور

۱ـ در ادبیات روایی ما بوف کور مقام برجسته‌ای دارد. صرف نظر از موقعیت خاص تاریخی آن به‌عنوان نخستین رمان فارسی، اهمیت و مقام بالاتری نیز دارد که مدیون اجرای هنری کتاب است. این اجرای هنری از عمق و به‌شدت تمام، به‌رخ کشیده شده است و از چنان قدربرخوردار است که ما همه به‌عنوان خواننده به‌میدان جاذبه‌ی آن کشیده می‌شویم و بهت و حیرت و کشش ما به‌درون نیروی جادویی کتاب چنان قوی است که قدرت‌های انتقادی ما کُند می‌شود. کرختی ناشی از لذت هنری به‌ما 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، احساس کنیم. به‌همین دلیل قصد من در این جا به‌هیچ وجه بازخوانی کتاب نیست. هدف ما بازنویسی کتاب است. چراکه 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 به‌این قبیل شاخصه‌های کتاب در گذشته، هم گفته‌ایم و هم نوشته‌ایم.[1] دیگران هم گفته و نوشته و چاپ کرده‌اند. در شرایط حاضر به‌صحت 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. به‌جای ان که اثر را از دیدگاه عُلقه‌های مدلولی آن، یعنی در جایی که مضامین به‌بُن‌مایه‌ها از طریق طرح و توطئه تبدیل شده‌اند و می‌روند که از طریق سایه به‌سایه شدن قطعات ساختاری درون اثر، هم اثر را بسازند و هم معانی را به‌بخش‌های دیگر اثر تداعی بکنند ـ چیزی که در مقاطع آن ما به‌کرات در گذشته قرار گرفته‌ایم و تفسیر و تاویل خود از قضیه را هم داده‌ایم ـ این بار ما اثر را برمی‌گردانیم به‌دو مقطع پیش از پایان اثر و یا شاید به‌دو مقطع آغازی اثر ـ یعنی مقطعی که در آن امضاکننده‌ی اثر و راوی اثر رابطه‌ی خود را با هم مشخص می‌کنند و مقطعی که در آن رابطه‌ی راوی به‌عنوان 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.

۲ـ نگاه ما به‌این 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 درواقع دست به‌نقد ادبی بزنیم، اثری که از نظر هنری کامل شمرده می‌شود ـ مثل **بوف کور** ـ 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 «ژنریک» و یا بررسی نوع‌شناختی اثر هنری را هم نداریم، نمی‌خواهیم بگوییم شعر است، قصه‌ی کوتاه است، رمان کوتاه یا بلند است، بلکه به‌دنبال 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، دقیقا از همین جا شروع می‌شود: اگر اثر کامل ناقص نیست اما برای تعریف اثر کامل آن را به‌دلایل دیگری ناقص اعلام می‌کنیم، به‌این 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 تئوریسین‌ها دست به‌دست شد و جزء به‌جزء آن بررسی شد، ما از راه می‌رسیم به‌عنوان ناقص‌کننده‌ی کمال آن، به‌عنوان ضربه‌وارد کننده بر کمال آن، به‌عنوان به‌هم زننده‌ی تار و پود آن، به‌عنوان شکننده و خردکننده‌ی سلسله اعصاب آن، به‌عنوان به‌صدا درآورنده‌ی جاهای مخفی آن، به‌عنوان خروشاننده‌ی ساکت‌های 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 به‌درون اثر، نه به‌قصد معنی کردن آن، نه به‌قصد بررسی ساختار آن، بلکه به‌قصد شکستن قلب اثر، درست در مقطع خاستگاه آن ـ یعنی در آن فاصله‌ی کاملاً نامریی بین آفریننده‌ی اثر و نیروی آفرینش.

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

● ما به‌جای آن که اثر را کامل بدانیم ـ حتی اگر آن را کامل هم بدانیم ـ آن را با دیدگاه دیگری که در اثر مکتوم گذاشته شده، به‌سوی نقص می‌رانیم.

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 ـ خواه به‌دلایل شخصی خود و خواه به‌دلایل تاریخی، خواه به‌دلایل کمبودهای خود و خواه به‌دلیل 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 آوردیم 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 به‌او حق داده است که او بگوید: «**در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد**»[2]، 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 به‌دنبال آن منبع سکوت هستیم، به‌دنبال آن عناصر سرکوب شده هستیم و اطمینان می‌دهیم که با کشف آن‌ها، ساختار اثر به‌هم می‌خورد و دیگر به‌آن صورت وجود ندارد و ممکن است به‌صورت‌های دیگری وجود پیدا کند. تعریف اثر کامل این است که کمال آن هنگام بازنویسی آن به‌هم بخورد و بازنویسی اثر، برعکس بازخوانی آن، عبارت است از خواندن چیزهایی که در اثر، با نوشتن آن، برای همیشه سرکوب شده و اثر، درنتیجه و در سایه‌ی این سرکوب به‌صورتی 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 به‌بخشی از آگاهی آفرینش اثر، هر اثری؛ آفرینش راوی، هر راوی‌ای؛ آگاهی روایت، هر روایتی؛ و آگاهی براصل روایت، یعنی آفرینش روایتیتی؛ و «روایتیت»[3] به‌آگاهی براصل روایت است. مشکل اصل **بوف کور**، مشکل اصل روایت است.

۳ـ گفتیم که ما به‌جای آن که اثر را کامل بدانیم ـ حتی اگر آن را کامل هم بدانیم ـ آن را با دیدگاه دیگری که در اثر مکتوم گذاشته شده، به‌سوی نقص می‌رانیم. بزرگ‌ترین سرّ 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 به‌هم پیوسته‌ی آن کلی را تشکیل می‌دهند که انگار به‌نحوی خدشه‌ناپذیر تا ابد ادامه می‌یابد و نه تنها فساد نمی‌پذیرد، بلکه از آن، خلع نوع و یا نوع‌زدایی هم نمی‌توان کرد. برای به‌هم 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 به‌جادو نداریم. پذیرفتن جادو، ما را به‌خواب می‌برد و ما قصد داریم بیدار بمانیم. برای شکستن طلسم، برای ضربه‌زدن به‌اثر جزیی از اجزای آن را بیرون می‌کشیم و آن را در برابر آینه‌ی دیگری قرار می‌دهیم تا ببینیم آیا آن جزء بقیه‌ی اجزا را به‌آن صورت که آن اجزا و آن جز با هم کلی را تشکیل می‌دادند، به‌سوی 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 ساختارِ اثر به‌ظاهر کامل، کوششی است در این جهت که اولاً هر اثر بزرگ جاهای پنهان دارد که هنوز به‌وسیله‌ی 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 به‌سوی آگاهی از نوعی است که «ژاک دریدا» در بررسی آثار ادبی ـ 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 به‌صورتی دیگر. اگر ما قدرت آن را داشته باشیم که اثر را بازنویسی کنیم، در واقع باید اندیشه را به‌سراغ 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 صدادار کردن زبان، از طریق بردن آن جاها به‌پس‌زمینه‌های دیگر و یا صرفاً از طریق نامیدن مجدد آن‌ها، به‌صدا 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 به‌سه 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 معکوسِ معکوسِ اثر و یا معکوس‌سازی اثر در دو نوبت. در مورد دو مکانیسم از این سه مکانیسم توجه ما به‌قطب‌های مختلف زبان‌شناختی در شیوه‌ی بررسی «زبان‌پریشی» از دیدگاه «یاکوبسون» است؛ و در مورد معکوس‌سازی اثر، سر و کار ما با مکانیسم راوی و اصلِ روایتیت است و نیز اصلِ چند زبانگی که ما همیشه در گذشته برآن تاکید داشتیم و پس از خواندن متون تئوریک «میخائیل باختین»، تئوریسین بزرگ روس، در عقاید خود راجع به‌زبان شخصیت‌ها مصرتر هم شده‌ایم، به‌ویژه این که در ارتباط با مسایل زن در جهان امروز، بخشی از تئوری‌های باختین را «نویسندگان» زن جهان درونیِ تئوری‌های ادبی خود کرده‌اند. «باختین» از زبان‌های متفاوت شخصیت‌ها صحبت می‌کند، پس «دیگر زبانگی»[۶] مورد نظر او، به‌طریق 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 شازده احتجاب 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 به‌سود ادبیات معاصر جهان است. گرچه در «باختین» نیز این اندیشه، «نااندیشیده» مانده است، به‌همان 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 معکوس‌سازیِ معکوس‌سازی یا معکوس‌سازی در دو نوبت به‌ما اجازه می‌دهد که به‌بخش اعظم آن حقایق پشت پرده پی ببریم. خاستگاه اصلی این حقایق پشت پرده، آن فاصله‌ی مبهم بین آفریننده و عمل آفرینش است.

۴ـ از زندگی‌نامه‌های مختلفی که راجع به‌صادق 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 به‌چاپ نرسیده بوده است، و چرا دست کم در جاهایی که نقد

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

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

ادبی در ایران و در جاهای دیگر، به‌سبب عدم اطلاع نویسندگان این نقدها از کم و کیف کار و زندگی خصوصی و خوانده‌ها و اندیشه‌های هدایت به‌بیراهه می‌رفت، بخشی از یادهای آقای فرزانه راجع به‌روندهای خلاقیت هدایت در اختیار علاقمندان او قرار نمی‌گرفت. ولی برروی این گله‌ها تاکید جدی نمی‌توان کرد. به‌هر طریق، کتاب آقای فرزانه این خلاء را پر کرده است، به‌ویژه در جاهایی که گاهی هوشیاران نقد ادبی به‌ریشه‌های هدایت اشاره می‌کردند ـ یونگ، جویس، ویرجینیا وولف، فروید و دیگران ـ 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 جویس دانست، ولی از نظر سیر تحلیلی کار می‌توان بر تاثیر آثار جدید براین اثر صحه گذاشت، بی آن که بتوانیم بر اهمیت خودِ کار صحه بگذاریم. اشارات آقای فرزانه به‌جویس، اتورنک، یونگ و فروید و فیلم‌های مختلفی که هدایت می‌دیده، بسیار با ارزش است، به‌ویژه 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 متاثر شده است، مدام بر تاثیر جدی آنان برادبیات جدید اصرار ورزیده‌ایم. ما خود در دو سه دهه بعد، از این بزرگان متاثر شده‌ایم، بی‌آن که سند معتبری در دست داشته باشیم که هدایت در زمان خود از این اشخاص متاثر شده است. مطرح شدن جویس، پروست، ویرجینیا وولف، یونگ، فروید، اتورنک و دیگران در دهه‌ی چهل و پنجاه، من غیرمستقیم به‌معنای مطرح شدن صادق هدایت هم بوده است، بی آن که خود هدایت در معرض این تاثیرات دیده شده باشد. منتقدانی که تصوری بسیار سطحی از ادبیات جهان و رمان ایران داشتند و مدام هدایت را به‌عنوان نویسنده‌ی واقع‌گرا در مقابل مدرنیست‌هایی چون جویس و ویرجینیا وولف قرار می‌دادند، با چاپ کتاب آقای فرزانه باید خلع سلاح شده باشند، چرا که حرف خود هدایت راجع به‌تقسیم ادبیات پیش و بعد از جویس در کتاب آقای فرزانه در برابر ماست و دقیقاً روشن است که هدایت متاثر از مدرنیسم عصر خود بوده و نویسنده‌ی عصر خود. طبیعی است که ما در «بازنویسی بوف کور» از داده‌های فرزانه به‌عنوان 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 به‌زندگی خود هدایت مربوط می‌شود و هم به‌سایر 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 ما کاری به‌خارج از ادبیات نداریم. بعداً به‌آن خواهیم پرداخت. ولی هدایت طوری خود را به‌داخل نوشته‌هایش برده، و بعداً طوری در تقلید از نوشته‌هایش زندگی و خودکشی کرده است که هر اثری از او، به‌اثر دیگری از او و زندگی و مرگ خارج از آثار ادبی او مربوط می‌شود.

۵ـ این نکته اخیراً برای ما روشن شده است، به‌ویژه 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 به‌نکات زیر که از منابع، لغت‌نامه‌ها و دائرةالمعارف‌های مختلف جمع‌آوری کرده‌ایم ـ از سه زبان فارسی، ترکی و انگلیسی ـ توجه دقیق داشته باشیم.

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

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

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

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

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

از نظر فنی تردید نداشته باشیم که هدایت می‌دانسته است چه می‌کند. نوع انتخاب اسامی و ابلاغ آن‌ها به‌خواننده 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 شکلِ لهجه‌ایِ بیگم است و بیگم، درواقع به‌معنای زنمرد است. یعنی کلمه، دوجنسی است. «داسی» نیز که مونث «داس» است، مثل بوگام، دوجنسی است. ریشه‌ی بیگم اورالی ـ آلتایی و ریشه‌ی داسی هند و اروپایی ـ 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 به‌نام «بوگام داسی» است. تنها از طریق معکوس‌سازیِ معکوس‌سازی هدایت می‌توانیم بفهمیم که در ذهن هدایت نسبت به‌موقعیت جنسیت‌های مختلف چه می‌گذشته است. هدایت، بیگ را به‌طرف بیگم یا بوگام حرکت داده، و در کنار آن، «داس» را به‌سوی «داسی» حرک داده، و از ترکیب دو واژه‌ی هرمافرودیت که درواقع دوگانه‌های جنسی را مخفی کرده است، یک موجود به‌نام «بوگام داسی» ساخته است. درواقع او مرد معکوس را زن نامیده است و با معکوس‌سازی آن، می‌رسیم به‌مغز خود آن بیگ. ما معکوس‌سازی او را معکوس می‌کنیم. او نشان نمی‌دهد که آن حافظه‌ی پیش تولد این کلمه چه بوده است. درواقع هدایت در ابعاد مختلف تحت تاثیر «اتورنک» قرار گرفته است، به‌دلیل این که «اتورنک» واضع قضیه‌ی حافظه‌ی پیش تولد است. از وجود هرکسی که متولد می‌شود، به‌دلیل درد و رنج خود زاییده شدن، حافظه‌ی پیش تولد حذف شده است. از وجود «بوگام داسی» که رقاصه‌ی هندی است، حافظه‌ی تشکل 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 حیوانیِ موجودی بوده که بعداً انسان شده است. در قاموس نیچه‌ای ـ هایدگری، متافیزیک یعنی عبور از فیزیک قبلی به‌سوی فیزیک بعدی که درواقع متافیزیک آن فیزیک قبلی خواهد بود. به‌همان گونه که انسان امروزین آخرین انسان است و پروسه‌ی تکوین او به‌سوی آن موجود آینده، او را به‌فراموشی خواهد سپرد و آن موجود آینده ـ ابرانسان ـ درواقع در ارتباط با انسانی که امروز وجود دارد، دچار فراموشی خواهد شد. بوگام داسی، متافیزیک در متافیزیک «بیگ» و «داس» است. «بیگ» رفته به‌طرف «بیگم»؛ «داس» رفته به‌طرف «داسی»؛ «بیگم» و «داسی» با هم ترکیب شده‌اند. نتیجه پیدایش موجودی است در حال تبری جستن از روند شکل‌گیری خود، چراکه او فقط مادر است؛ فقط رقاصه‌ای هندی است در معبد «لینگم». تنها از طریق معکوس‌سازیِ آن معکوس‌سازی ما می‌توانیم آن اصل اولیه را پیداکنیم و این پروسه‌ای است که هایدگر در کتاب **متافیزیک، هستی و زمان و چه چیز اندیشیدن نامیده می‌شود**، در پیش گرفته است. هدایت با به‌کار بردن کلمه به‌این صورت، درک مفهوم آن را عقب انداخته است، به‌تعبیری 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 به‌نام «بوگام داسی» چندین نشانه را در خود مخفی کرده است. هدایت که این همه در مورد اسامی و القاب کتاب دقت کرده است، پیرمرد خنزرپنزری و

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

● زن اثیری نیازمند رستاخیز واقعی جملات و واژه‌ها و تمهیدات زبانشناختی است و برای این کار احتیاج به‌زبان فراپدرسالاری دارد.

● اکنون باید جهان را از زبانی که در آن زن به‌انواع شناعت‌ها آلوده شده است، شست.

● بازنویسی بوف کور به‌معنای بازکردن زبان زن‌های بوف کور و زبان زن‌های بینابین دو قطب متعارض اثیری و لکاته در ذهن راوی بوف کور است.

لکاته و اثیری و غیره، نمی‌توانسته است «بوگام داسی» را به‌تصادف انتخاب کرده باشد به‌ویژه از این نظر که «بوگام داسی» تنها اسم خاص کتاب است. هدایت می‌نویسد:

«آیا روزی به‌اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایه‌ی روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟»

«ماوراء طبیعی» همان «متافیزیک» است. حالا ما از طریق معکوس‌سازی چند باره به‌اصل برمی‌گردیم. بوگام داسی در خدمت معبد «لینگم» است. لینگم به‌معنای 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. کُنیه‌ی خود را مخفی کرده است. از طریق مکانیسم راوی بوف کور، ما از رمان می‌آییم بیرون و به‌آثار و زندگی هدایت، به‌ویژه زندگی او نگاه می‌کنیم و بعد دوباره برمی‌گردیم آن تو، 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 به‌علت 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» به‌او تعلق پیدا می‌کند. در پشت سر این قضیه ما زندگی «تیرسیاس» موبد معبد «آپولو» را می‌بینیم. این موبد زندگیِ 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»، موبدِ 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 به‌سوی یک جنس دیگر حرکت کرده است. دیدن یک شخص به‌صورت یک جنس عکس‌برداری است، دیدن همان شخص به‌صورت دو جنس چی؟ هدایت در ترکیب بوگام داسی، در انداختن پستان‌های دولچه‌ای ننه در دهن کودک راوی و ساییدن ریش دایه به‌صورت راوی مریض در بزرگسالی، درواقع از عکس‌برداری، به‌سوی معکوس‌سازی و به‌سوی همزادسازی رفته است. ولی مار هم حضور دارد.

اولاً یک مار نیست، بلکه دو تا مار است. «ناگ» در هندی به‌معنای مار است. پس «مار ناگ» می‌شود دو تا مار. هدایت به‌فرزانه می‌گوید من از صفت «ترانسپوزیسیون» استفاده کرده‌ام. «ترانس» به‌معنای «فرا»، «ترا» و «آنور» است، «پوزه» به‌معنای قراردادن است: «ترانسپوزیسیون» به‌معنای «فرا قرار دادن» است. کلمه‌ی «مار» فارسی با کلمه‌ی «ناگ» هندی با هم عشقبازی می‌کنند، به‌هم 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: «مارِ 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 آن تو، 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 به‌بیرون 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» متاثر نشده است، از دو کتاب دیگر او که یکی تولد اسطوره‌ای قهرمان است و دیگری مربوط به‌درد زاییده شدن و حافظه‌ی پیش تولد نیز متاثر شده است. جاذبه‌ی مار جاذبه‌ای، نیشی است و زنانه و نیز بند نافی است که ما را به‌درون 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 پیش‌تولد فراموشمان می‌شود، ولی حس بازگشت به‌آن مرکز حیات با ما باقی می‌ماند. بازگشت به‌شکم مادر، وسوسه‌ی سراسر عمر نیچه هم بوده است. اگر به‌شکم مادر برگردیم باید با شکنجه برگردیم، باید در هنر برگردیم، باید برای آن جانشین درست کنیم، اتاق «مار ناگ» آن گودال است و در آن مرگ هست. هدایت دو برادر را می‌اندازد آن تو. هابیل و قابیل را می‌کند آن تو. مار یکی را تحویل می‌دهد،

آن یکی را از بین می‌برد. دین هم یکی را تحویل می‌دهد، آن یکی را از بین می‌برد، دین می‌گوید آنچه مانده قابیل 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» آبستن است از کی؟ معلوم نیست. حتی معلوم نیست آبستن است. «بوگام داسی» قبل از بازگشت عمو آبستن 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 قراردادن» 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 سردر معبد آپولو نوشته شده: «زن را تحت تسلط نگهدارا» 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 آپولونئی 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 خانواده‌ای که سپهبد رزم‌آرا را هم از آنِ 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 راعی** 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 بزک می‌کنیم و رمان می‌نویسیم. «عروسک پشت پرده» و «دختر اثیری» را می‌طلبیم، ولی در جبه خانه از روی جنازهٔ زن در غسالخانه، 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 تنو 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 نعش‌کش هم هست و پدر هم هست. پس همه در این شباهت به‌یکدیگر دهنشان 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 دهنشان 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» هرمافرودیت 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

فرود آورده است؟ شاید از آغاز، «تیرسیاس» مخالف ازدواج این خواهر و برادر بوده است؟ اصلاً نفرین‌شدگی راوی زاییده‌ی چیست؟ هدایت رمان را به‌صورت یک پدیده‌ی غیرقانونی، پدیده‌ی غیرمشروع، پدیده‌ی غیرسنتی و غیرعرفی می‌نویسد. راوی حرامزاده است. راوی زنمرد است. راوی قوّاد 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 به‌خود مشروعیت و قانونی بودن راوی را زیر سئوال می‌برد. رمان چه می‌کند؟ آنچه را که قانونی است، با مکانیسم‌های خاص خود غیرقانونی می‌کند تا به‌آن شکل هنری دهد و ما چنان مجذوب اثر می‌شویم که از غیرقانونی لذت هنری می‌بریم ولی از قانونی لذت هنری نمی‌بریم.[9] هنرمند یاغی است. اگر راوی هم پدر و هم پسر باشد، درواقع ما با یک ساختار «دئونیزوسی» سر و کار داریم. «دئونیزوس» به‌معنای «زئوس مرد جوان» است: زئوس در شکل جوانی‌اش. دئونیزوس هم دوبار به‌دنیا آمده است. «دئونیزوس» پسر «زئوس»، پادشاه خدایان است، منتها به‌صورت خاصی. زئوس عاشق «سمیل»[10] که زن جوان زیبایی است می‌شود. زن از زئوس حامله می‌شود. زئوس مادر را با صاعقه‌اش، خاکستر می‌کند و بچه را که در شکم مادر شش ماهه بوده از طریق «هرمیس»[11] که پیک اوست نجات می‌دهد. «هرمیس»، بچه را به‌ران «زئوس» می‌دوزد و سه ماه بعد بچه از ران «زئوس» به‌دنیا می‌آید. درواقع قدرت زاییدن زن به‌نام «زئوس» مصادره می‌شود. در روایتی دیگر، زئوس معجونی را که از قلب و شاید از آلت خود دئونیزوس گرفته شده به‌«سمیل» می‌خوراند و سمیل برای «دئونیزوس» که قبلاً وجود داشته حامله می‌شود. در واقع «دئونیزوس» دوبار به‌دنیا آمده است و در هر دو نوبت پس از شئ‌شدگی زن، اضمحلال او. دئونیزوس خودش دیده است که پدرش او را چگونه از رانش به‌دنیا می‌آورد. می‌دانید که در «فروید»، بحث رشک بردن زن به‌آلت تناسلی مرد وجود دارد. ولی این نمونه‌ها چیز دیگری را نشان می‌دهد، حسادت مرد نسبت به‌رحم مادر. کشتن مادر پیش از آن که او بتواند بچه‌اش را به‌دنیا بیاورد و تصاحب عمل باروری توسط «زئوس» که خدایی مرد است. این مسئله در تولد «پالاس آتنه»[12]، دختر زئوس هم اتفاق می‌افتد. «پالاس آتنه» بدون وساطت زن از پیشانی «زئوس» بیرون می‌پرد. به‌همین دلیل زنی است ضد زن. یعنی مرد، حذف زن را، قطعه قطعه کردن و خاکستر کردن زن را، مدفون کردن او را به‌صورت 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 به‌فروید که قد راست کردن انسان و اخلاقی شدن او را در نفرت او از مرکز تن، وسائل تناسلی و بوهای مربوط به‌آن 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 به‌نظر 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، به‌دنبال نفرت از جنسیت رفته است، درواقع آن تمرکز را به‌عکس آن تبدیل کرده است. در این جا تقدم و تاخر تاثیرات اهمیت چندانی ندارد.

راوی هدایت راجع به‌بغلی مشروب معروف بوف کور روایت‌های مختلفی دارد: «گویا به‌مناسبت 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 به‌او سپرده است. در همان ثلث اول کتاب با ریختن این شراب در حلق دختر اثیری، زن می‌میرد: (البته بار اول) و حتماً این شراب توسط همان پدر یا عمو به‌او سپرده شده است، چون او فقط تصوری از «بوگام داسی» دارد و عملاً او را ندیده است و چون او را ندیده درواقع در وضع همان دئونیزوس قرار دارد که مادرش را ندیده و انگار پسر از ران پدر زاییده شده و شاید حتی زاییده نشده به‌دلیل این که او درواقع پیرمرد خنزرپنزری جوان است. ولی اگر زاده باشد، حتماً اولین چیزی که به‌مشام او خورده، همان بوهای مرکز بدن «بوگام داسی» بوده، که به‌هر 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 قوزکرده است که همان قوزکردگی‌اش به‌او حالت بازگشت به‌پایین‌تنه و علاقه به‌آن بوها را نشان می‌دهد و یکی هم لکاته است که روسپی است و قدرت‌های جنسی خود را ـ که بیش‌تر همان پایین‌تنه است ـ در اختیار رجاله‌ها می‌گذارد. در قله‌ی آفرینش هنری راوی دختر اثیری است که از آن مراکز جنسی به‌اندازه‌ی فاصله‌ی زمین تا آسمان فاصله گرفته است. منتها بار اول، به‌رأی‌العین، او را از کجا می‌بیند؟ از یک

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

«... برای این که دستم به‌رف برسد چهارپایه‌ای را که آنجا بود زیر پایم گذاشتم ولی همین که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به‌بیرون افتاد ـ دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه ـ یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به‌او 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 ـ 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 برّاق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد ـ این آینه‌ی جذاب همه‌ی هستی مرا تا آنجایی که فکر بشر عاجز است به‌خودش کشید ـ چشم‌های مورّب 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 ـ لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد، فقط یک دختر رقاص 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 مهرگیاه 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 ـ مثل ماده‌ی مهرگیاه 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 اثیری، 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 اثیری، 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 / چشم‌های‌تر و برّاق، 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 ـ لباسم را کندم ـ رفتم توی رختخواب پهلویش خوابیدم ـ مثل نر و ماده‌ی مهرگیاه به‌هم چسبیده بودیم، اصلاً تن او مثل تن ماده‌ی مهرگیاه بود که از نر خودش جداکرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت ـ دهنش گس و تلخ مزه، طعم ته خیار را می‌داد ـ تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس می‌کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کرد ـ 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 جاودانی به‌وجود بیاید و هنر جاودانی، 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 هنر از آن رخت بربسته 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 به‌راهنمایی پیرمرد خنزرپنزری دفنش می‌کند و بعد گلدان راغه را از پیرمرد می‌گیرد و در خانه‌اش وقتی که به‌تصویر روی گلدان نگاه می‌کند، می‌بیند نگاه همان است که قبلاً کشیده شده، انگار بی‌زمانی جهان در زمان او تکرار می‌شود. تصویر درواقع همان است که شب قبل از صورت زن اثیری، کشیده بوده. دیگر احساس تنهایی نمی‌کند چراکه یک مرد، یک نقاش دیگر درگذشته 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 خنزرپنزری شده است. انگار هزاران سال، این مردها این زن‌ها را می‌کشته‌اند و آثار هنری خلق می‌کرده‌اند. در عبور از دوران مادرسالاری به‌دوران 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 بگیرید و بدهید به‌دست زن اثیری. دختر اثیری 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 اثیری را از خواب بیدار کنیم. بگذاریم با راوی حرف بزند. بگذاریم در برابر راوی از خود واکنش نشان دهد. بگذاریم او هم از نوع قضاوت‌هایی که راوی درباره‌ی او کرده، درباره‌ی راوی بکند. رمان را از یک زبان به‌سوی 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 توهّم 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 به‌شدت 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 دوربین به‌دست او داده می‌شد تا او نیز راوی قرار گیرد، ما رمان هنری از نوع دیگری داشتیم.

در اولیس جویس هم زن اثیری هست، ولی زن اثیری او زن اثیری نمی‌ماند. دگرگون می‌شود. زاویه‌ی دید دیگری به‌او 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 به‌تحقیرهایی که او باید به‌صورت «ابژه» و یا مقبول دید دیگران، اعم از زن و مرد، متحمل شود تا درون‌های مختلف خود را برملاکند و بخش دیگر آن به‌صورت نوعی «کارناوال» بیان می‌شود به‌همان صورت که باختین بخشی از رمان را به‌آن مستکی می‌داند: موقعی که اشخاص و زبان‌هاشان با هم ترکیب می‌شوند تا یک کلیت زبانی از ترکیب و از مجموع زبان‌ها به‌وجود بیاید. پدرسالاری راوی، وحشت راوی پدرسالار از زبان زن به‌او 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 هرکه 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 به‌این 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 به‌صورت 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 به‌او 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 به‌این معنی است که او خود و محیطش را تعریف کند: من اثیری نیستم، من لکاته نیستم. من ادامه‌ی بیگ نیستم تا به‌صورت 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 قوّادی، به‌من چه ربطی دارد؟ چرا با گزلیک می‌آیی تو رختخواب، چرا، چرا، چرا؟ اسطوره‌ی مرد، نیرو و تخیل زن را مخفی کرده است. جزء راوی را از کل اورگانیک رمان بکشید بیرون و در برابر آیینه‌ی 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 به‌زبان فراپدرسالاری 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 بور 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 برزبان 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 برسر لکاته ریخته، عشق خود را به‌آن فرشته‌ی آسمانی ابراز کرده است. اگر هیچ کاری از دست زن ساخته نباشد و مدام پیرمرد خنزرپنزری 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 به‌تساوی 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، آدم‌کوکی‌سازی، 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 وحشتناکی بوده است!

آنچه «دریدا» درباره‌ی اعتقاد «نیچه» به‌زن می‌گوید، راجع به‌بخشی از کار راوی صادق هدایت است، حرف‌های دریدا:

او بود، او از این زن اخته شده می‌ترسید.

او بود، او از این زن اخته کننده می‌ترسید.

او بود، این زن تایید کننده 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» خطاب به‌زرتشتِ چنین گفت زرتشت می‌نویسد:

«ولی من می‌خواهم رؤیاهای نیمه شبی تو را تفسیر کنم و نقاب از روی پدیده بردارم: شبِ 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 بودن‌برداری.»

«اگر از او برای خود تایید هستی خود را 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.»[16]

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 هردو 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.»[17]

باید به‌این نکته توجه کنیم که از اول بوف کور تا آخر آن فقط یک نفر حرف می‌زند. زن اثیری اصلاً حرف نمی‌زند. پیرمرد خنزرپنزری، چند جمله‌ی تکراری بیشتر نمی‌گوید، لکاته حتی ده جمله هم حرف نمی‌زند. خود راوی یک بار وارد یک دیالوگ کوبیک 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. زن‌کُشی 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 به‌شئ جنسی، نشانه‌ی بحران عمیقی است

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

مشکل اصلی در خود مدرنیسم است. تسلط برطبیعت در بعد از رنسانس، به‌ویژه تسلط بر همه‌ی مناطق جهان برای اروپایی، اساس پیشرفت قرار گرفت. زبان و ذهنیت غربی براین تسلط آلوده شد. عصر روشنگری، عصر شئ‌بینی سراسر جهان نهایتاً ثنویتی را رواج داد که هم رنسانس و هم دکارت به‌دنبال آن بودند. انگار جهان باید ویران می‌شد تا سوژه به‌اوج سوژه بودن خود دست می‌یافت. خود استعمار زاییده‌ی تفکر ثنویت خاصی است که در آن سوژه می‌اندیشد که ابژه، اعم از زمین، زن، مستعمره، سیاه و کارگر، چه حاصلی باید به‌دست دهد. در پشت سر استعمار تفکر شئ‌سازی دکارتی قرار دارد. تفکر دکارت بزرگ‌ترین روایت فلسفی غرب بعد از رنسانس، تفکر شئ‌سازی جهان بوده است.

دکارتیسم در عمل تکنولوژی را از چهار مرحله گذراند: مرحله‌ی توجیه و آماده‌سازی، مرحله‌ی تسخیر و ضمیمه‌سازی، مرحله‌ی ابزارسازی و مصادره و بعد مرحله‌ی قطعه قطعه کردن و بلعیدن. «وال پلامودو» این مسئله را در کتاب **زن‌گرایی و تسلط برطبیعت**، به‌روشنی و دقت تمام شکافته است.[18] 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 نتیجه‌گیری را نیز به‌ذهن‌ها 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 به‌سوژه‌ی مرد دست می‌دهد. در کرم شئ‌سازی جنایتکارانه‌ی خود لولیدن. مرحله‌ی بعدی انهدام خویش است. چیزی که هدایت به‌آن دست زد.

در عمل، زمین شناختنِ زن حالت‌های فاعلی ـ سوژه‌ای به‌مرد نسبت داد که به‌همان 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 به‌تفکر خود سامان داد. بسیاری از فمنیست‌های جهان به‌این نکته به‌تفصیل 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 به‌همان اندازه که سوژه‌ی تک گو فعال مایشایی سرنوشت زمین بوده، زبان او به‌این ساختار آلوده شده است و اکنون زمان آن رسیده است که هم از اضمحلال جهان به‌نام ساختن آن دست بردارند و هم از اندام زن به‌نام تربیت، مصادره‌ی تربیتی و انهدام اخلاقی، جسمانی و جنسی او. اکنون باید جهان را از زبانی که در آن زن به‌انواع شناعت‌ها آلوده شده است، شست.

تسلط بر طبیعت، تسلط بر زن نیز شناخته می‌شد. طبیعت حرف نمی‌زد، پس زن هم که زمین حاصل‌خیز مرد است نباید حرف بزند. زن‌های **بوف کور** حرف نمی‌زنند. بازنویسی **بوف کور** به‌معنای باز کردن زبان زن‌های **بوف کور** و زن‌های بینابین دو قطب متعارض اثیری و لکاته در ذهن راوی **بوف کور** است.[19] پیش از نوشته شدن **بوف کور** هدایتی که می‌گوید ادبیات جهان را باید به‌پیش و پس از جیمز جویس قسمت کرد، باید توجه می‌کرد به‌این 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 تلألو، و د کار آن آثار ویرجینیا وولف ـ که آن‌ها هم مورد ستایش هدایت بودند ـ جهان را برای بیان زن در ادبیات هموار کردند. هدایت، گرفتارتر از آن بود و محیط عینی او، عقب‌مانده‌تر و گرفتارکننده‌تر از آن، که به‌او مجال دیدن واقعیت زن را بدهند.

پایان نگارش از نوع **بوف کور** را نه به‌عنوان این که با شاهکار بودن **بوف کور** مخالفت بکنیم، بلکه به‌عنوان اعتراض به‌این که زبان مرد در رمان و نگاه مرد به‌عنوان راوی کافی نیست، تمجید از زیبایی آسمانی زن، کافی نیست، نکوهش اخلاقی او توسط مرد به‌هیچ وجه اخلاقی نیست، از طریق زن‌نویسی به‌صورت 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 زن‌کُشی را در ادبیات با زن‌نویسی اعلام کنیم.

۷۳/۳/۲۴ ـ تهران

متن سخنرانی رضا براهنی

برای دوستانِ 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: ۱ـ بازنویسی بوف کور ۲ـ پرسش و پاسخ پیرامون «بازنویسی بوف کور» ۳ـ زن در رمان [اثیر و ثریا و راوی وارو] که امیدواریم قسمت‌های بعدی را در شماره‌های بعدی بخوانیم.

حواشی:

۱. از سی‌صد نوار کارگاه شعر و قصه و تئوری ادبی، سی و دو نوار مربوط به‌بررسی آثار هدایت است. بررسی آثار هدایت در فاصله‌ی سال‌های ۶۷ ـ ۶۸ صورت گرفته است. پیش از آن در کیمیا و خاک به‌بررسی فنی **بوف کور** از دیدگاه فنیِ ساختاری و ساختارشکنی و براساس دو قطب استعماری و مجازیِ «رومن یاکوبسون» پرداخته‌ایم (سال ۶۴، نشر مرغ آمین). در سال ۷۷ میلادی در کتاب **آدمخواران تاجدار** به‌زبان انگلیسی، دو قطب زن از دیدگاه هدایت در **بوف کور** را در بخش «تاریخ مذکر» آن کتاب بررسی کرده بودیم. اندیشه‌ی بازنویسی بوف کور برمی‌گردد به‌اوایل دهه‌ی شصت، به‌ویژه به‌اوایل کارگاه در سال ۶۶، و زمان شروع به‌نگارش رمانِ دور روز پنجاه هزار سال (بگرد و پیدایم کن). طرح‌واره‌ای از این اندیشه را در ۷۴/۲/۱۲ به‌صورت سخنرانی کوتاهی تحت عنوان زن در رمان [اثیر 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 به‌عنوان 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. Jacaues Derrida. Acts of Literature, Edited by Derrek 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 بی‌نظیر را تعریف کرده، بعد به‌بررسی اثر کوتاه کافکا پرداخته، بعد اندیشه‌ی مربوط به‌اخلاق «فروید» را به‌آن مربوط و از هردو در برابر هم ساختارزدایی کرده، بعد به‌محاکمه‌ی 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 به‌عنوان **ناانديشيده** وجود دارد. اندیشه‌ی متفکر هر قدر اصیل‌تر باشد، هرچه در آن ناانديشيده هست، غنی‌تر خواهد بود. ناانديشيده بزرگ‌ترین هدیه‌ای است که اندیشیدن به‌ارمغان آورده.» هایدگر پیدا کردن آن «ناانديشيده را مربوط به‌زبان متفکران می‌داند.» زبان متفکر می‌گوید چی هست، به‌جای 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, (Prinston University Press, Prinston, N.j. 1990) P. 182

8. anal concentration

۹. در مورد «حرامزادگی‌نویسی» 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 ۱۵ ـ ۱۴

۱۴. صادق هدایت، بوف کور، صص ۲۵ ـ ۱۴

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 به‌مقاله‌ی «ادبیات ایرانی معاصر»، «دنیای سخن»، نوروز ۷۱، بخش مربوط به‌تقابل بین دو قطب زن در آثار صادق هدایت و آل احمد، قبلاً نیز نویسنده در آدمخواران تاجدار [سال ۷۷ میلادی] به‌زبان انگلیسی به‌این مسئله از دیدگاه اجتماعی پرداخته بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی