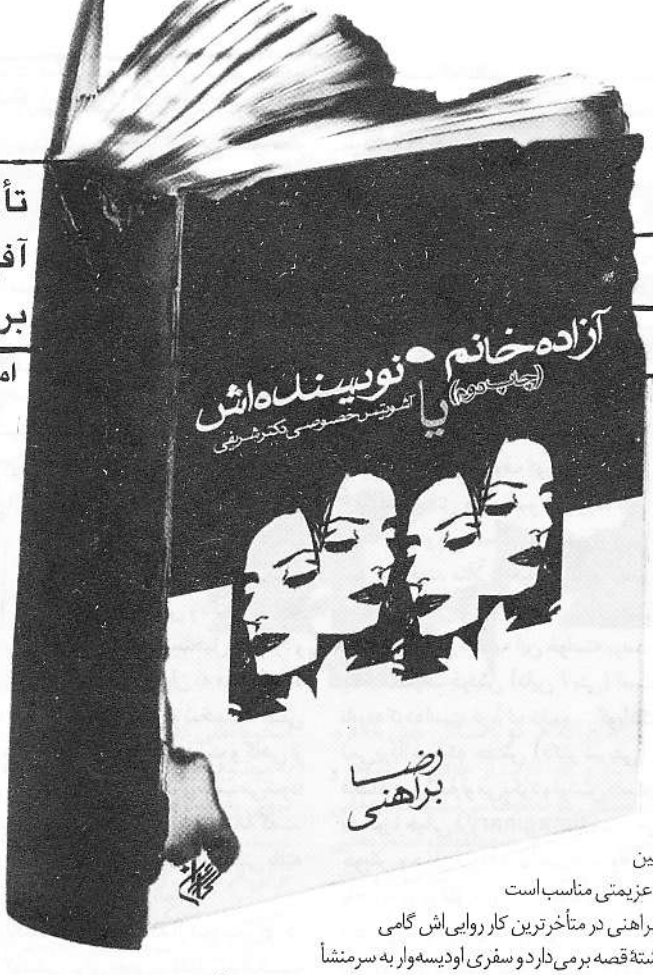
قصهٔ برهنهٔ شهرزاد

تأملاتی پراکنده دربارهٔ آفرینش زن در «آزاده خانم» براهنی

امیر احمدی آریان



ادمیان همه مظهر می‌طلبند: بسیار زنان باشند که مستور باشند، اما رو باز کنند تا مطلوبی خود را بیازمایند.

مولانا، فیه مافیه

۱

«آزاده خانم، نخستین الهام‌بخشی آن‌ها در خواندن کتاب بود.» ص ۵۱

این جمله، که یکی از نخستین توصیفات راوی از آزاده خانم است. نقطهٔ عزیمتی مناسب است برای ورود به جهان رمان «آزاده خانم». براهنی در متأخرترین کار روایی‌اش گامی بلند به سوی گذشته خود و در نتیجه، گذشتهٔ قصه برمی‌دارد و سفری اودیسه‌وار به سرمنشأ قصه آغاز می‌کند.

براهنی در «آزاده خانم» به دنبال سرچشمه است، در جست‌وجوی سکویی است که رمان از طریق آن اوج گرفت و دیگر انواع ادبی جهان مدرن را تحت سیطرهٔ خود درآورد. از آن‌جا که براهنی ایرانی است و به فارسی می‌نویسد، خواه‌ناخواه اودیسه او به یک زن ختم می‌شود: شهرزاد، قصه‌گوی توانمند هزار و یک شب، همان سرچشمهٔ نهادینی است که تاریخ قصه‌نویسی فارسی از او آغاز می‌شود. پس براهنی چاره‌ای ندارد جز آن که یک زن را بشناسد، و برای این که یک زن را بشناسد، چاره‌ای ندارد جز آن که آن زن را بیافریند.

○

مهم‌ترین ابزار آن که به ادبیات می‌اندیشد و دربارهٔ ادبیات می‌نویسد، استعاره است. نقد ادبی برای خواندن متن بیش از هر چیز نیاز به استعاره‌پردازی دارد، باید بتواند پلی بسازد که ارتباطش را با آن‌چه می‌خواهد بخواند برقرار سازد. متن منتقد، مدام در حال رفت و آمد بین خود و متن ادبی است، و در نتیجه آن‌چه برایش در درجهٔ نخست اهمیت قرار دارد، مفهوم فاصله است. متن منتقد ناچار است همواره فاصلهٔ خود را با آن‌چه می‌خواهد بخواند در نظر بگیرد، و برای سنجش این فاصله نیازمند ابزاری است که موقعیت او را در هر لحظه نشان دهد. آن‌چه منتقد می‌نویسد محصول نوعی سفر است. سفر برفراز پلی که بین آن‌چه می‌خواند و آن‌چه خوانده می‌شود پدید آمده است و استعاره نام دارد. استعاره مهم‌ترین پلی است که بین دو شهر، برفراز مغاکی که این دو را از هم جدا کرده ایجاد شده است، پلی زیبا و باشکوه که مثل هر پل دیگری، در عین حال که فاصلهٔ دو منطقهٔ مجزا در دو طرف مغاک را از بین می‌برد، مهم‌ترین نشانهٔ این فاصله و تأکیدی مضاعف بر وجود آن است.

به این ترتیب، منتقد خواه‌ناخواه قدم در راه شاعر گذاشته است: استعاره‌هایی که منتقدان برای خواندن متن ادبی آفریده‌اند، دست‌کمی از استعاره‌های شاعران نداشته است. بسیاری از این استعاره‌ها دارای همان قدرت غافلگیر کردن و ایجاد تحرک در زبانند که آن‌ها را ویژگی بنیادین شعر می‌دانیم. و به خاطر همین انفجارهای ناگهانی در زبان و لحظات تکان‌دهنده است که امروزه نقادی خود را به رسالت ایدئولوژیک تشخیص سره از ناسره تقلیل نمی‌دهد، بلکه پیش از هر چیز، کنش انتقادی - زیباشناختی است. نمونه‌های این لحظه‌های ناگهانی بسیارند، کافی است روایت بنیامین از جنازهٔ توفان شکسپیر، استفاده بلانشو از اسطورهٔ اورفه برای توصیف مفهوم فضای ادبی، و مفهوم زاهبی را در نظریهٔ ادبی دریدا به خاطر آوریم.

○

نوشتار، برای نویسنده ماهیتی خداگون پدید می‌آورد، یا بهتر است بگوییم بر وجود خالقی با ویژگی‌های مشابه خدا دلالت می‌کند. در واقع پیمودن راهی که از نوشتار آغاز و به نویسنده ختم می‌شود، بی‌شباهت نیست به پیمودن راهی که قرار است از مخلوق آغاز و به خالق ختم شود. نوشتار جولان‌گاه کلمه است، کلمه در عرصهٔ نوشتار مجال حرکت می‌یابد و می‌تواند ظرفیت‌های گوناگون خود را به کار اندازد. پس کلمه در نوشتار تجلی می‌یابد، و کلمه، به روایت کتاب مقدس همان خداست. برخلاف پدیده یا مخلوق که رابطه‌اش با خدا رابطه‌ای علّی - معلولی است، کلمه رابطه‌ای دیالکتیکی با خدا دارد. کلمهٔ معلول خدا نیست، هم‌زاد اوست و از طریق کلمه است که خدا به خود آگاه می‌شود؛ و طبق روایت ابن‌سینا، این لحظه آغاز خلقت است. ابن‌سینا معتقد است خلقت فرآیندی ناشی از تأمل خدا در نفس خویش است. از طریق این تأمل، که نتیجه آن آگاهی به عدم تناهی خود و در اختیار داشتن قدرت مطلق است، «عقل اول» صادر می‌شود و به همین ترتیب، فرآیند خلقت با تکمیل سلسله عقول کروبی، تا عقل دهم ادامه می‌یابد. به این ترتیب عقل اول را می‌توان همان کلمه دانست، که هم‌زمان علت و معلول تأمل خدا در نفس خویش و در نتیجه، آغاز خلقت است.

بنابراین، نوشتار از بسیاری جهات بیانگر حضور خالقی خداگون است: هر کتابی، یک کتاب مقدس است. علاوه بر این، خالق نوشتار، مثل خدا همواره غایب است و در هیچ کجای نوشته‌اش اثری از او نیست (نام مؤلف را نیز بخشی از متن کتاب فرض کرده‌ایم که کارکرد اصلی‌اش پیوند دادن مجموعه‌ای از متون به یکدیگر است)، و هم‌چون شبحی است که برفراز کتاب و خواننده‌ای که کتاب را می‌خواند، سایه افکنده است. علاوه بر این، ویژگی بارز مثلث نویسنده - متن - خواننده، سکوت است. خالق کتاب همواره ساکت است و سکوت خود را به فرآیند خواندن تسری می‌دهد، و این‌جاست که تفاوت او با پدیدآورنده نقاشی، سینما، موسیقی و ... مشخص می‌شود. بعید است کسی بتواند در سر و صدای ناشی از حضور دیگران و در میان جمع کتاب بخواند، یا اصولاً در حین خواندن هر نوع صدایی را تحمل کند.

این دو ویژگی (غیاب و سکوت)، پیش از هر چیز مفهوم خدا را به ذهن متبادر می‌کنند: خدا آن وجودی است که نه بتوان او را به چشم دید و نه صدایش را شنید.

O

این قدرت نامتناهی خدا در خلقت انسان متجلی می‌شود. برای آن که به وجود قدرت نامتناهی باور داشته باشیم لازم است جلوه‌های نامتناهی آن را ببینیم، و در این مورد، انسان بهترین جلوه برای اثبات عدم تناهی این قدرت است. پس نویسنده برای این که مرتبه‌ای خداگونه داشته باشد، باید بتواند موجودی هم‌ارز با انسان خلق کند. به نظر می‌رسد رمان‌نویس بیش از هر نویسنده‌ای این کار را می‌کند به این مقام نزدیک می‌شود. به این ترتیب، در این بند استعارهٔ اصلی این بحث شکل می‌گیرد: هر رمان‌نویسی با نوشتن رمان، نوعی انسان پدید می‌آورد، انسانی که قرار است نشانه‌ای از قدرت آفرینش والای خالق خود باشد. اما کار رمان‌نویس تفاوت‌های بسیاری با کار خدا دارد، و یکی از این تفاوت‌های بنیادین، این است: انسانی که رمان‌نویس می‌آفریند، همواره یک زن است.

O

سخن از یک زن استعاری است. از نمونهٔ آرمانی (type ideal) زن در عصر رمانتیک: «عشق رمانتیک، چیزی جز تصرف قلب یک زن یا اغوای او نبود [...]: ابداع زن، چه به منزلهٔ یک آرمان‌شهر تحقق یافته (زن ایده‌آل [اثیری])، چه به منزلهٔ «زن فتنه‌گر» (Femme fatal)، ستاره‌ای که یک استعارهٔ فرد طبیعی و هستیریک دیگر است؛ چنین است کل کار اروس رمانتیک»[1] پس آن‌چه از مفهوم «زن» مدنظر است، استعاره‌ای است برای گردهم آوردن ویژگی‌هایی که تفکر رمانتیک به زن نسبت می‌دهد: شهوت‌انگیز، اغواگر، دور از دسترس، زیبا و ستودنی؛ چنین است میل بنیادین رمان‌نویس.

به این ترتیب، رمان‌نویس تمام تلاشش را می‌کند تا یک زن متعلق به عصر رمانتیک بیافریند. زنی که تا حد ممکن تمام ویژگی‌های زن رمانتیک را در حد کمال دارا باشد: تا بیشترین حد ممکن شهوت‌انگیز باشد و بتواند خواننده را تحریک کند، تا آخرین حد ممکن اغواگر باشد تا خواننده را به دنبال خود بکشاند و اجازهٔ خواب راحت به او ندهد، و همواره دور از دسترس به نظر برسد، و خواننده حتا خیال تصرف کامل او را به ذهن راه ندهد. هر رمان بزرگی این ویژگی‌ها را با هم دارد، و بی‌دلیل نیست که تمام رمان‌های بزرگ تاریخ را، بلااستثناء، مردان نوشته‌اند.

O

ژان بودریار، برای توصیف چگونگی از بین رفتن ارزش مصرف در اثر بی‌اهمیت شدن ارزش مبادله، مثال جالبی می‌زند[2]: چندی پیش فروشگاه بزرگی در آمریکا توسط گروهی از مهاجمین اشغال شد. پس از تصرف فروشگاه، مهاجمان با بلندگو مردم را دعوت کردند هر چه می‌خواهند از فروشگاه بردارند. نتیجهٔ کار پیش‌بینی‌ناپذیر بود: اگر مردم اهمیتی به فراخوان مهاجمان ندادند، و آن‌ها که وارد فروشگاه شدند اجناس بی‌اهمیت و ارزان‌قیمت انتخاب کردند. بودریار با ذکر این مثال و چند مثال دیگر، در مقاله‌اش نشان می‌دهد که چگونه با از بین رفتن ارزش مبادله، ارزش مصرف نیز از بین می‌رود و ارضای میل مصرف نزد مصرف‌کننده بی‌اهمیت می‌شود.

در عصر ما، در مورد برهنگی نیز همین اتفاق افتاده است. جنبش‌های پرسر و صدای برهنه‌گرایی (Nudism) و تظاهرات گروهی مردان و زنان سراپا برهنه در خیابان‌های شهر، آن‌طور که انتظار می‌رفت تأثیر تکان‌دهنده‌ای بر هیچ جامعه‌ای نداشت. حتا زنان سراپا برهنه‌ای که در خیابان‌ها و سواحل بسیاری از شهرهای اروپا در میان جمعیت قدم می‌زنند، با آن که مهم‌ترین تابوی تاریخ بشر را شکسته‌اند و محکم‌ترین عرف جامعه را به سخره گرفته‌اند، چندان مورد توجه مردم قرار نمی‌گیرند، چرا که برای بسیاری از مردان، ارزش مبادله ارتباط با زنی که برهنگی‌اش را تمام و کمال در انظار به نمایش می‌گذارد تعریف نشده است. به این ترتیب، اولین واکنش یک مرد اروپایی احتمالاً حیرت یا بی‌توجهی نسبت به این زن خواهد بود. در حالی که زنی که چند قدم آن طرف‌تر با لباسی تحریک‌کننده پیش چشم او ظاهر می‌شود، پیش از هر چیز تمایلات جنسی او را تحریک می‌کند. به این ترتیب جنبش‌های برهنه‌گرایی، به خاطر عدم آگاهی نسبت به این تناقض درونی هیچ‌گاه به اهداف خود نمی‌رسند، و با در اختیار قرار دادن ابژه مصرف بدون در نظر گرفتن ارزش مبادله، میل به مصرف را از بین می‌برند. آن‌چه گفتیم، دربارهٔ زنی که رمان‌نویس می‌آفریند نیز صدق می‌کند.

O

این جاست که آن‌چه از نیمهٔ دوم قرن به این سو تحت عنوان «صنعت فرهنگ‌سازی» می‌شناسیم، دست به کار می‌شود. این صنعت برای حفظ ارزش مبادله‌ای که برهنه‌گرایی آن را ناخواسته به خطر انداخته است، طراحان لباس فراوانی را به کار می‌گیرد و جریان مُد (fashion)، در ابعاد وسیع و با تبلیغات و حمایت‌های گستردهٔ رسانه‌ای به راه می‌افتد. حال که برهنه‌گرایی مهره‌ای سوخته است و ادامهٔ بازی با آن به شکست می‌انجامد، ارزش مبادله باید با طراحی لباس‌های شهوت‌انگیز احیا شود. این راه حل، لااقل در عصر ما به خوبی جواب داده است: کلیپ‌های ستارگان زن موسیقی پاپ (جنیفر لوپز، بریتنی اسپیرز و ...) هر کدام یک برنامهٔ مد در ابعاد کوچک‌تر است. هر خواننده‌ای طی یک کلیپ چند دقیقه‌ای، ده‌ها بار لباس عوض می‌کند و از هر یک از لباس‌ها استفادهٔ حساب شده و خاصی می‌کند، و بر این تعبیر آدورنو صحه می‌گذارد که تک‌تک سانتی‌مترهای چاک دامنی که در بازار در دسترس همگان است، توسط صنعت فرهنگ‌سازی محاسبه شده است. خواننده محبوب نسل جوانی که به هنگام پخش کلیپ جدیدی از او در تمام جهان پای کانال‌های ماهواره‌هاشان میخکوب شده‌اند، به کمک زوایای دوربین، نور، دکور صحنه، متن و صدای تحریک‌کننده‌اش چشمان حریص مخاطب را به دنبال خود می‌کشد و لحظه‌ای اجازه چشم برگرداندن از صفحهٔ تلویزیون به او نمی‌دهد، و تنها چیزی که در این بین فاقد جذابیت است، موسیقی مبتذل و دست‌مالی شده‌ای است که از شدت تکرار شنونده را به مرز تهوع می‌رساند، و صرفاً زمینه را برای درخشش دیگر عناصر صحنه آماده می‌کند. کلیپ‌های خوانندگان زن سرشناس جهان، در پی احیای ارزش مبادله‌ای است که برهنگی مطلق، کمر به قتل آن بسته بود. برای آن کسی که در پی ارضای میل چشم‌چرانی است، به احتمال زیاد کلیپی از جنیفر لوپز، بریتنی اسپیرز، کریستینا آگوئیلرا و ... گزینهٔ نخست خواهد بود.

O

همین رابطهٔ ارزش مبادله و ارزش مصرف در برهنه‌گرایی، در مورد ادبیات نیز، البته به شکلی انتزاعی‌تر و استعاری‌تر صدق می‌کند. نخستین زنی که هر رمان‌نویس می‌آفریند (اگر فرض کنیم توانایی این آفرینش را داشته باشد، بسیاری از کسانی که رمان می‌نویسند به مرحلهٔ آفریدن نزدیک هم نمی‌شوند)، در اکثریت قریب به اتفاق مواقع موجودی بدوی و سراپا برهنه است. اولین مخلوق رمان‌نویس معمولاً فقط نشانه‌هایی دارد که جنسیت او را تعیین می‌کنند. این زن بدوی، شهوت خواننده را تحریک نمی‌کند. برهنگی مطلق او نه تنها عامل تحریک خواننده نمی‌شود، بلکه همان‌طور که دیدیم، می‌تواند مانع نزدیک شدن او به متن باشد و شهوت او را فرو بنشاند.

نویسندهٔ بدون خواننده معنا ندارد. هویت نویسنده همان چیزی است که مجموعه‌ای از خوانندگان برای او تعیین می‌کنند. خواننده است که برچسب نویسنده بودن را به خالق رمان نسبت می‌دهد و اولین برچسب را، تا وقتی که برای نوشته‌هایش خواننده‌ای وجود داشته باشد، با خود حمل می‌کند. پس نویسنده برای بودن خود، برای این که بتواند این برچسب را با خودش حمل کند، چاره‌ای جز برانگیختن شهوت خواندن در خواننده ندارد. رمان‌نویس نمی‌تواند به همان زن سراپا برهنه قناعت کند. برهنه‌گرایی او همانند برهنه‌گرایی تظاهرکنندگان اروپایی محکوم به شکست است. نویسنده چاره‌ای ندارد جز آن که برای زنی که خلق کرده لباسی خاص طراحی کند، زیبایی و تناسب اندام این زن برهنه برای تحریک خواننده تکافو نمی‌کند.

O

نیچه، بزرگانی نظیر بایرون، موسه، پو، لئوپاردی، کالایست و ... را به عنوان نمایندگان نویسنده‌ها و شاعرانی عنوان می‌کند که «جان والا» دارند، و خود معترف است که جرأت نمی‌کند نام‌های بزرگ‌تری را بر زبان بیاورد، اما می‌گوید «مقصودم آن‌ها نیز هستند.» نیچه این جان‌های والا را چنین توصیف می‌کند: «روان‌هایی دارند که ای بسا می‌کوشند شکاف‌های درونی خود را پنهان کنند، با آثارشان اغلب می‌خواهند از یک آلودگی درونی انتقام بستانند و با بلندپروازی‌هاشان اغلب می‌خواهند از چنگ خاطره‌ای بگریزند که هیچ‌گاه گریبانشان را رها نمی‌کند.»[3] بنابراین از دید نیچه، نوشتن «انسان والا» رابطه‌ای مستقیم با پنهان کردن دارد: انسان والا می‌نویسد تا چیزی را پنهان کند، «چیزی» را که خود هیچ چیز نیست، یک شکاف است. به این ترتیب، نوشتن نزد نیچه، مبارزه با شکاف درونی روح است، تلاشی برای پر کردن این خلأ، و خود را بری از حفره و سیاهی نشان دادن

است. اما نیچه مسأله را تا حد زیادی ساده کرده است. آن‌چه او در نظر نمی‌گیرد، بخش پنهان این تلاش برای «پنهان کردن» است، که همان «نشان دادن» باشد، نیچه این را در نظر می‌گیرد که هر نوع فراموش کردنی، درگیر مبارزه‌ای بی‌انتها با نوعی به یادآوردن است که از دل همین فراموشی برمی‌خیزد. کارلوس فوئنتس از زبان یکی از شخصیت‌های رمان «پوست انداختن»، فراموشی را چنین تعریف می‌کند: «تلاش برای فراموش کردن، تلاش برای به یاد آوردن است.» پنهان کردن نیز عملی یک‌دست و ناب (Pax) نیست، هیچ شیوه‌ای از پنهان کردن وجود ندارد که منجر به نشان دادن به شیوه‌ای دیگر نشود. فرآیند پنهان کردن یک چیز، تغییر شیوهٔ نشان دادن آن چیز است. هیچ چیز به طور کامل پنهان نمی‌شود، بلکه به شیوه‌ای دیگر به نمایش گذاشته می‌شود.

در این‌جا می‌توان از داستان «نامه ربوده شده» ادگار آلن‌پو نیز کمک گرفت: «د» می‌تواند نامه را از چشم مأموران پلیس دور نگه دارد، چرا که به شیوهٔ معارف تلاشی مذبوحانه برای پنهان کردن آن به طوری که کاملاً از نظر دور بماند صورت نداده است. او می‌داند که پنهان کردن آن به طوری که کاملاً از نظر دور بماند صورت نداده است. او می‌داند که پنهان کردن نامه به شیوه‌های آشنا، هر چند به بهترین شکل انجام شود، سودی ندارد جز آن که راه پلیس را برای یافتن آن کمی طولانی‌تر می‌کند. بنابراین، آقای «د» از نظام تازه‌ای بهره می‌گیرد، و نامه را به شیوهٔ «نشان دادن» پنهان می‌کند؛ همان کاری که نویسندهٔ بزرگ با شکاف درونی روح خود می‌کند.

O

نیچه دربارهٔ خود این شکاف حرفی نمی‌زند، مشخص نمی‌کند این شکاف چیست و چطور به وجود آمده است. شکاف فضایی است سیاه و خالی که محصول پاره شدن و از بین رفتن یک پوشش است؛ شکاف، فقدان است. در گفتمان فرویدی-لاکانی زن فقدان مرد است، حفره‌ای است که از غیاب برجستگی و پوشش مردانه پدید آمده است. اگر با این نظر همراه شویم، می‌توان گفت شکاف روح نویسنده که نیچه با نوعی هراس از آن حرف می‌زند و بر پنهان کردنش اصرار می‌ورزد، همان «زن» درونی نویسنده است. جایی است در درون نویسنده که پوشش مردانگی «شکافته» می‌شود و حفرهٔ تاریک زنانگی پدید می‌آید (فراموش نکنیم که بلااستثناء، تمام رمان‌های بزرگ تاریخ ادبیات را مردان نوشته‌اند). نیچه خود چند سطر بعد، اشاره‌ای به نقش زنان می‌کند: «به راستی می‌توان فهمید چرا همانا اینان از زن - که این همه در عالم رنج روشن‌بین است و بدبختانه بسی بیش از توانایی خویش مشتاق یاری و نجات بخشیدن - به آسانی چنین فوران بی‌کرانی از دلسوزی دریافت می‌کنند».

پس نوشتن جدالی است با زن درون نویسنده، تلاشی است برای پنهان کردن او و ترسیم شکافی که به واسطهٔ حضورش پدید آمده است. اما همان‌طور که گفتیم این جدال به سرانجام دلخواه نخواهد رسید، شکاف هیچ‌گاه ترسیم نخواهد شد و تمام تلاش‌هایی که برای پنهان کردنش صورت می‌گیرد، به شکلی دیگر آن را نشان خواهد داد. پس نویسندهٔ بزرگ از شیوهٔ آقای «د» در «نامه ربوده شده» پیروی می‌کند: شکاف را در برابر چشم خوانندگان می‌گذارد تا دیده نشود؛ برای پنهان کردنش، آن را بر متنی که می‌نویسد فرافکنی می‌کند. پس باز به ایدهٔ اولمان برمی‌گردیم: آن‌چه رمان‌نویس می‌آفریند، همواره یک شکاف، یک «زن» است.

O

در حوزهٔ نظریه‌پردازی قصه، اگر نه بهترین، یکی از بهترین و مهم‌ترین کتاب‌هایی که در تاریخ نظریهٔ ادبی ایران (اگر اصولاً چنین تاریخی وجود داشته باشد) منتشر شده است، **قصه‌نویسی** براهنی است. براهنی در **قصه‌نویسی**، یکی از معدود لحظات تاریخ نقد ادبی را خلق می‌کند که در آن، نظریه به جای مصرف، تولید می‌شود، و تفکری را پرورش می‌دهد که هر چند به شدت وام‌دار نظریهٔ ادبی معاصر غرب است، اما هویتی مستقل از آن دارد و از نزدیک با فضای ادبی ایران درگیر می‌شود. **قصه‌نویسی**، با وجود این‌که نسبت به دیگر متون نظری موجود در زبان فارسی متنی عمیق و غنی است، نه نثری پیچیده و غیرقابل فهم دارد، (از آن نوع نثر که در چند سال اخیر به وفور در مجلات ادبی دیده‌ایم، و نویسندهٔ مقاله آن را برای اثبات پیچیدگی و عمق مطلبش به کار می‌برد. به نظر می‌رسد این نوع نثر بیش از آن که بر این عمق و پیچیدگی موهوم دلالت کند، پوششی است تا فقر و بی‌چیزی متن را بپوشاند. آرایش و زینت‌آلاتی است که یک زن زشت برای از بین بردن کراهت چهره‌اش به کار می‌برد و در نهایت نتیجهٔ آن از اصل چهره‌اش بدتر می‌شود. علاوه بر عرصهٔ نقد و مقاله‌نویسی، این وضعیت را در ادبیات داستانی‌مان نیز به وفور می‌بینیم، که پرداختن به آن فرصتی دیگر نیاز دارد) و نه انبوهی از نام‌های رنگارنگ فلاسفه متأخر آلمانی و فرانسوی در آن به چشم می‌خورد (این مورد را نیز می‌توان با فال گرفتن از همان مجلات ادبی به وضوح دریافت). اما بحث بر سر **قصه‌نویسی** نیست، از **قصه‌نویسی** فقط می‌خواهیم برای نام‌گذاری زنی که نویسنده می‌آفریند استفاده کنیم.

براهنی در این کتاب، بنیان کار خود را بر کتاب معروف ای. ام. فورستر، «وجوه رمان» قرار می‌دهد. تمایزی که فورستر بین داستان و قصه قائل می‌شود، نقطهٔ عزیمت کار براهنی است: داستان صرفاً بیان توالی حوادث است بی‌آن‌که رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر توصیف شود. فورستر این تعریف از داستان را با بررسی داستان «عتیقه‌جو»ی سر والتر اسکات تکمیل می‌کند و موضعش را تا حد زیادی مشخص می‌نماید. براهنی به کمک نظریه فروستر، قصه را داستانی می‌داند که عامل طرح به آن افزوده شده باشد، قصه از آن‌جا آغاز می‌شود که خواننده فقط نمی‌پرسد «بعد چه خواهد شد؟»، پرسش «چرا چنین اتفاقی باشد؟» نیز بخشی از فرآیند خواندن را در برمی‌گیرد.

O

آن‌چه را تاکنون تحت عنوان «زن» آفریدهٔ رمان‌نویس می‌شناختیم، می‌توان از این به بعد با اتکا به همین مختصری که از **قصه‌نویسی** براهنی و کتاب فورستر نقل کردیم، قصه نامید. داستان در این تقسیم‌بندی هیچ نوع جذابیت «تفسیری» را برای خواننده برنمی‌انگیزد. تنها جذابیت داستان که ناشی از ویژگی بنیادین آن است، همین علاقهٔ وافر و سیری‌ناپذیر به پیش رفتن و دانستن «بعد چه خواهد شد؟» است. در داستان حفرهٔ ناشناخته و سوراخ به وجود نمی‌آید تا موجب تأمل و توقف خواننده شود و سرعت پیشروی او را دچار مشکل کند. بنابراین، می‌توان نوعی هستی مردانه برای داستان متصور شد: همه چیز از بیرون قابل مشاهده است. حفره‌ای وجود ندارد که شهوت کشف و تأمل را برانگیزد، آن‌چه مهم است، پیش رفتن و راه خود را باز کردن است. همین اصرار بر پیشروی و جلو رفتن کنشی احلیلی (phallic) است، و تنها در صورت وجود شرایط فیزیکی فالوس ممکن می‌شود. اما عامل طرح که به داستان اضافه شود و نتیجهٔ آن که تولد قصه است، فضایی برای تأمل و مکث خواننده ایجاد می‌شود. میل سیری‌ناپذیر به پیشروی و از هم دریدن تمام موانع موجود و حرکت در سطح افق، به میل ایستادن و نگریستن در حفره و کشف آن تبدیل می‌شود و حرکت را عمودی می‌کند. خود براهنی نیز به رابطهٔ قصه و شکاف اشاره می‌کند: «در اعماق روح ما، شکافی عمیق وجود دارد که باید به وسایلی پر شود؛ هزاران سال پیش از این قصه‌گوی قبیله این شکاف را پر می‌کرد و اکنون، رادیو و تلویزیون و سینما و قصه‌نویس نقش او را برعهده گرفته‌اند.»

و نکتهٔ آخر این که نام‌گذاری ما وقتی موجه‌تر می‌شود که بدانیم قصه در بسیاری از زبان‌های رایج دنیا، کلمه‌ای مؤنث است: قصه (عربی)، L histoire (فرانسه)، la historia (اسپانیایی)، die Geschichte (آلمانی).

۲

اما برای به محک گذاشتن آن‌چه گفتیم، از براهنی نظریه‌پرداز به براهنی رمان‌نویس می‌پردازیم و در ادامه به خواندن مهم‌ترین رمان او، «آزاده خانم و نویسنده‌اش ...» می‌پردازیم. اما این حرف بدین معنا نیست که آن‌چه تا به حال گذشت به منزلهٔ الگو و سنگ محک «آزاده خانم» خواهد بود، در این صورت نه تنها خود را به نوعی ایدئولوژی خواندن محدود کرده‌ایم و رمان را به مفاهیم از پیش تعیین شده‌ای تقلیل داده‌ایم، بلکه خود نظریه را نیز دچار بحران کرده‌ایم. سنگ محکی برای سنجش رمان به واسطهٔ نظریه وجود ندارد، چه بسا خود رمان می‌تواند سنگ محک نظریه باشد و صحت آن را زیر سؤال ببرد. هدف گسترش یک بازی، و فراهم کردن امکان رفت و آمد بین دو متن است، نه تحمیل دستاوردها و پیش‌فرض‌های یکی به دیگری.

O

اسلاووی ژیژک، در یکی از مقاله‌هایش[۳] ماجرای گروهی مردم‌شناس را نقل می‌کند که برای مشاهدهٔ رقص خاص یک قبیله به جنگل‌های نیوزلند می‌روند و از مردم قبیله

می‌خواهند رقص آیینی گروتسکشان را اجرا کنند. رقصی که این مردم‌شناسان از نزدیک دیدند مطابق بود با توصیفی که از پیش شنیده بودند، اما چندی بعد مشخص شد رقصی که این مردم‌شناسان آن روز دیدند تا پیش از آن روز وجود نداشته است. افراد قبیله برای این که نظر این خارجیان را به خود جلب کنند، به خواسته‌های این محققان گوش داده‌اند و رقص مطابق میل آنان برگزار کرده‌اند. محققان مردم‌شناس نیز از آن‌چه دیدند برداشتی براساس میل خود کرده‌اند، آن‌ها صرفاً در جست‌وجوی مدرکی برای تصدیق پیش‌فرض خود بودند. نگاه مردم‌شناسان به رقص مردم بومی، نه نگاهی به منظور شناخت رقص و تحقیق دربارهٔ آن، که نگاهی برای تصدیق میل خودشان بود. این ماجرا تأییدی است بر نظر لاکان در باب نگاه: نگاهی که من می‌بینم، نه یک نگاه دیده شده، که نگاهی است که توسط من در حوزهٔ دیگری متصور شده است. به عبارت دیگر، من با دیدن نگاه دیگری نه ابژه نگاه، که سوژهٔ آن هستم و نگاه دیگری را مطابق با میل خود تفسیر می‌کنم، آن را ناشی از نیتی خاص در دیگری می‌دانم که در واقع همان میل خود من است، و توسط من به واسطهٔ نگاه به حوزهٔ دیگری فرافکنی شده است. «آزاده خانم»، حکایت نگاه خیره (gaze) براهنی به چشم‌های زن درونی‌اش است.

○

آن‌چه برای براهنی بسیار مهم است و در طول رمان سعی می‌کند به بهانه‌های مختلف به خواننده بقبولاند، گسترهٔ وسیع متن‌هایی است که با این رمان در ارتباطند. از اولین نقل‌قول‌های «آزاده خانم» از «هزار و یک شب» و «رنه‌شار» گرفته تا فهرست آخر کتاب، در طول رمان براهنی لحظه‌ای از ارجاع به متون گوناگون و تلاش برای ایجاد رابطه بین آن‌ها و رمان خود دست نمی‌کشد. ارجاع‌های براهنی در اکثر موارد آن‌قدر آشکار است و براهنی آن‌قدر دستش را باز گذاشته است که جایی برای تأمل و جست‌وجوی خواننده باقی نمی‌ماند. کارکرد بسیاری از این ارجاع‌ها و تلاش‌های بی‌پایان در عرصهٔ روابط بینامتنی در خود رمان مشخص نیست، و بسیاری از رفت و آمدهای طولانی راوی بین متون گوناگون حاصلی جز فربه شدن رمان ندارد. آن‌چه براهنی به نمایش می‌گذارد، که تا حد زیادی شامل نقل قول مستقیم از متون گوناگون است، ابتدایی‌ترین شکل رابطهٔ بینامتنی است که اتفاقاً در ادبیات معاصر ما نیز بسیار رایج است، و در اکثر قریب به اتفاق مواقع به جای کمک به رمان به آن ضربه می‌زند. اما علاوه بر این روابط آشکار و سطحی که مجال چندانی برای تحرک خواننده فراهم نمی‌کند، «آزاده خانم» روابطی ساختاری و بنیادین با برخی از متون برقرار می‌کند که در هیچ کجای متن اشاره‌ای به آن نمی‌شود و چه بسا ایده برقراری چنین رابطه‌ای نیز از ابتدا وجود نداشته است، اما این‌ها باعث نمی‌شود از چنین ارتباطی سخن نگوییم و از بخش اودیپی و مبارزه‌جویانهٔ رمان براهنی نسبت به ادبیات پیش از خود چشم‌پوشی کنیم. یکی از این متون که «آزاده خانم» به هیچ‌وجه به طور مستقیم با آن درگیر نمی‌شود و از حد اشاره‌ای کوتاه فراتر نمی‌رود، اسطورهٔ اورفه است.

○

بحث را از مفهوم «نگاه» آغاز کردیم. اورفه، شاید صاحب معروف‌ترین نگاه خیرهٔ تاریخ ادبیات به یک زن است. لحظه‌ای که اورفه موفق می‌شود همسرش ایریدیس را از جهان زیرین رهایی بخشد و با آواز جنون‌آمیز خود خدایان جهان مردگان را وادار کند که به خواست او تن دهند، در راه بازگشت به جهان زبرین، تنها شرط این خدایان را می‌پذیرد، این که تا لحظه‌ای که از جهان مردگان خارج نشده، پیشاپیش ایریدیس حرکت کند و او را نگاه نکند. اما اورفه که مخاطرات زیادی را برای تصاحب همسرش از سر گذراند، همین شرط ساده را رعایت نمی‌کند و به قیمت از دست دادن ایریدیس، برمی‌گردد و خیره به او نگاه می‌کند. بر اثر این نگاه، ابژه بنیادین میل اورفه توسط خود او متلاشی می‌شود و کلیه پیش‌فرض‌های ما در مورد رابطهٔ اورفه و ایریدیس به هم می‌ریزد. میل حقیقی اورفه نه نجات ایریدیس، که از بین بردن او است؛ اورفه ایریدیس را نجات می‌دهد تا بتواند او را با دست خود از بین ببرد. با چرخش سر اورفه، میل او به محو ایریدیس تحقق می‌یابد.

میل براهنی به آزاده خانم مشابه با میل اورفه به ایریدیس است: براهنی پس از مواجهه با فقدان آزاده خانم (شهرزاد)، اودیسه‌ای دشوار و پرماجرا در بین خاطرات گذشته و متون مختلف و افراد گوناگون آغاز می‌کند تا زن مثالی زندگی‌اش را بیابد، زنی که فصل مشترک تمام زن‌های زندگی اوست، و همهٔ زنان رمان براهنی تجلی آزاده خانم به هیأت‌های گوناگون است. اما این میل به تصاحب آزاده خانم میل به حفظ و نگه داری او نیست، میل به از بین بردن اوست. براهنی قوانین خدایان جهان مردگان را می‌شکند، برمی‌گردد و به چشمان آزاده خانم نگاه می‌کند تا ابژهٔ میلش را ویران کند، براهنی آزاده خانم را می‌آفریند تا نابودش کند. اگر طبق آن‌چه گفتیم زنی را که رمان‌نویس می‌آفریند «قصه» بدانیم، رمان «آزاده خانم» مثال مناسبی به دست می‌دهد: براهنی خیره به چشمان این زن (قصه) می‌نگرد تا از پیش چشمش محو شود.

○

بنابراین، «آزاده خانم» محصول تکه‌تکه شدن زن درون راوی است: آزاده خانمی که براهنی اودیسه خود را برای یافتن او آغاز کرده بود، در هیأت زن‌های گوناگون تکثیر می‌شود. تمام زن‌های رمان هر یک به نوعی تفسیری از آزاده خانم‌اند و هر یک به شیوهٔ خود او را بازتولید می‌کنند. آزاده خانم خود متن «اصلی» است، و همهٔ زن‌های اطراف خواننده و مفسر اویند. این فرآیند تفسیر و تکثر تا آن‌جا ادامه می‌یابد که عملاً چیزی از آزاده خانم اصلی باقی نمی‌ماند، سرچشمه به کل محو می‌شود و صرفاً نشانه‌هایی از آن در افراد گوناگون باقی می‌ماند. به این ترتیب، با تکه‌تکه شدن آزاده خانم، خود قصه نیز تکه‌تکه می‌شود، و اجرای تکثیر شدهٔ آن به جنگ سرچشمه خود می‌روند.

هر یک از بخش‌های آزاده خانم تفسیری مستقل به خود از مقولهٔ قصه ارائه می‌دهد و از طریق این فاصله‌گیری و تفسیر منحصر به فرد، موقعیت سرچشمه را متزلزل می‌کند. به این ترتیب، براهنی در هیأت قصه، بسیاری از چیزهایی را که ارتباطی به قصه ندارند (شعر، عکس، نظریه، ...) گردهم می‌آورد تا وجود سرچشمه را زیرسؤال ببرد. بنابراین، اسطوره حاکم بر «آزاده خانم»، اسطوره مادرکشی است: اجزای قصه کمر به قتل مادرشان، خود قصه، می‌بندند، همان‌طور که زن‌های گوناگون حاضر در رمان، هر یک به نوعی تلاش می‌کند آزاده خانم را به قتل برساند.

به این ترتیب، نگاه براهنی به رابطه امر تفسیری و امر اصیل نگاهی یک طرفه است، نه دیالکتیکی. در «آزاده خانم» دیالکتیک وحدت و کثرت وجود ندارد، آن‌چه هست، رابطهٔ یک طرفه تبدیل وحدت به کثرت است. همین است که همان‌طور که گفتیم، روایت «آزاده خانم» از فرم اودیسه پیروی می‌کند و تن به هیچ فرم تعیین کننده‌ای نمی‌دهد. بنابراین، منطق ویرانگر و یک‌طرفهٔ براهنی، در روایت خود عامل تعیین کننده‌ای را از قلم می‌اندازد: شهوت‌انگیز بودن قصه.

○

آن‌چه براهنی نمی‌خواهند به آن تن دهد، مفهوم «ردپا» (trzace) است. ردپا را در این‌جا به عنوان اثری در نظر می‌گیریم که قطب مخالف هر پدیده‌ای در آن پدیده از خود بر جا می‌گذارد و کلیت سالم و یک‌دست آن را خدشه‌دار می‌کند. ردپا اثری است گریزناپذیر، زخمی است که اثرش هیچ‌گاه از بین نمی‌رود. از این منظر ردپا نوعی جراحت (trauma) به مفهومی است که فروید مدنظر داشت: آسیبی که توسط یک عامل خارجی به فرد وارد می‌شود و تمام مکانیسم‌های دفاعی او را معطوف به خود می‌کند. در بحث رابطهٔ وحدت و کثرت، ردپا به این معناست که در هر انسجام و وحدت مطلقی همواره اثر و زخمی رفع ناشدنی است که نشانهٔ کثریت است و بالعکس، در کثرت مطلق و بی‌انسجامی اجزای یک مجموعه، همواره ردپایی از انسجامی پنهان به چشم می‌خورد که قابل رفع نیست.

اما براهنی تا حد ممکن به این واقعیت تن نمی‌دهد. او می‌کوشد روابط فرمال و روایتی متن را از طریق ترفندهایی از قبیل نقل قول و ارجاع مکرر به دیگر متون، یا پرداختن غیرضروری به شعر و مقاله برای گسستن خط روایت تا حد ممکن محو کند؛ و همین تلاش سرکوب‌گرانه است که وجود بسیاری از صفحات «آزاده خانم» را غیرضروری جلوه می‌دهد.

پس با توجه به آن‌چه در بخش اول این مقاله گذشت، براهنی نویسنده «آزاده خانم»، نویسنده‌ای برهنه‌گرا است. مقایسهٔ او با گلشیری نویسندهٔ «شازده احتجاب» تا حدی بحث را روشن‌تر می‌کند: گلشیری در شازده احتجاب تمام تلاشش را می‌کند تا هیچ یک از اجزای داستانش معلق و بی‌استفاده نماند، و حتماً در رابطه‌ای ساختاری با دیگر اجزا قرار گیرد. زنی که گلشیری می‌آفریند سراپا پوشیده و ملبس است و نقطهٔ برهنه‌ای در بدنش بر جا نمانده است. گلشیری با وسواس تمام همه این نقاط را با اتکا به ابزار روایی‌اش پوشانده است. براهنی اما همه این پرده‌ها و پوشش‌ها را می‌درد و دور می‌ریزد و پوشیدگی‌های قصه را از بین می‌برد. قصه نزد براهنی مثل زن خوش‌اندام سیاه‌پوستی است که به چنگ یک

برده‌فروش افتاده است. برده‌فروش، برده‌اش را برهنه در پیش چشم خریداران می‌گذارد تا قیمتش سنجیده شود، از نظر برده‌فروش اهمیتی ندارد که خریدار در لحظهٔ دیدن این زن سیاه‌پوست شهوتش برانگیخته می‌شود یا خیر.

○

در یکی از آخرین صفحات رمان درخشان «کوکائین»[۵]، جایی که «تیتو»، شخصیت اصلی رمان به دوستش نوچرا می‌گوید که قصد خودکشی دارد، نوچرا او را مسخره می‌کند و حرفش را جدی نمی‌گیرد، چرا که معتقد است «کسی که بخواهد خودش را بکشد بدون تبلیغات خودکشی می‌کند.» کمی بعد، نوچرا طی مکالمه‌ای با تیتو نظرش را صریح‌تر بیان می‌کند: «ادبیات! جلمه‌پردازی! خواهیم دید که انتحار نخواهی کرد، چون خیلی به اصرار از آن بحث می‌کنی. برای این که اهمیت موضوع و ناحق بودن خودت را به خودت ثابت کنی روی کلمات تأکید می‌کنی.»

حکایت رمان «آزاده خانم» براهنی، بی‌شباهت به ماجرای خودکشی قهرمان «کوکائین» نیست. براهنی همواره از کارهایی حرف می‌زند که می‌خواهد در رمان انجام دهد، در باب اهداف بلندش سخن می‌راند و جابه‌جا با اتکا به نحنای نظری و شناخت عمیقش از ادبیات، از چیزهایی می‌گوید که قرار است در این رمان به آن‌ها جامه‌عمل بپوشاند. براهنی مدام در حال تبلیغ کارهایی است که قرار است انجام دهد، و در نتیجه، هیچ یک را انجام نمی‌دهد. «تیت.» با وجود حجم زیاد تبلیغاتش در باب خودکشی در نهایت دست به این کار می‌زند، اما راهی که انتخاب می‌کند بیش‌تر وارد شدن به نوعی بازی است که احتمال باختن در آن چندان زیاد نیست، تیتو به حد کافی در خودکشی‌اش امکان زنده ماندن را برای خود در نظر می‌گیرد: او شیشهٔ محتوی میکروب حصبه را که از آزمایشگاه کش رفته است، سر می‌کشد و از آن‌جا که خودش دکتر است، می‌داند در صورت تشخیص صحیح دیگر دکترها از مرگ نجات می‌یابد، اما به طرز مضحکی هیچ یک از دکترهایی که بر بالین او حاضر می‌شوند تشخیص صحیح نمی‌دهند و در نتیجه، بیمار جانش را از دست می‌دهد.

براهنی نیز می‌کوشد راه فرار را برای خود باز بگذارد: براهنی نظریه‌هایش در باب قصه و آن‌چه را که قرار است در «آزاده خانم» محقق شود، در قالب گزاره‌های تئوریک در دهان شخصیت‌هایش می‌گذارد یا در موقعیت‌های مختلف به بهانه‌های گوناگون شرح می‌دهد، به این منظور که تا حد ممکن چیزهای کم‌تری از دست بدهد؛ تا اگر موفق نشد رمان را به آن حد از کمال که مدنظرش است برساند، حداقل نشانه‌های توجهش به این امر را بر جا گذاشته باشد. همین کنش در ظاهر رادیکال ولی در اصل محافظه‌کارانه است که مانع بسیاری از نوآوری‌های براهنی در عرصهٔ روایت می‌شود و بخش قابل توجهی از انرژی نهفتهٔ رمان را از بین می‌برد. این شیوه تبلیغ کردن و نظریه‌پردازی مستقیم در متن نه تنها خواستهٔ براهنی را برآورده نمی‌کند، بلکه در حکم سدی بر بلندپروازی‌های او در عرصهٔ قصه‌گویی است، همان تبلیغاتی است که از نظر نوچرا، عامل اصلی عدم تحقق خودکشی به شمار می‌رود.

○

به عنوان مثال، یکی از لحظاتی که در آن براهنی آن‌چه را می‌خواهد انجام دهد با صدای بلند به خواننده اعلام می‌کند و در نتیجه، طبق قانون «کوکائین» انجامش نمی‌دهد، صفحهٔ ۲۸۷ رمان است: «ولی از تصویر آزاده خانم شخصاً راضی بود، گرچه این تصویر، ترکیبی از تصاویر مختلف از زن‌هایی بود که در عمرش شناخته بود، از مادرش تا آخرین زنش، از مجموع این برداشت‌ها به این نتیجه رسیده بود که زن یک قصهٔ جدی، زن واقعی نیست، بلکه موجودی است که دکتر رضا اخیراً در یکی از شعرهایش «زن تولیدی» نامیده بود. این زن تولیدی از تکه‌پاره‌های مختلف واقعی و غیرواقعی تشکیل شده و آن‌چه مانع جدا شدن اجزای آن از یکدیگر و از کل و بازگشت آن اجزا به طرف واقعیت محض و یا خیال محض می‌شود، آن دیدگاه عمومی هنری و یا اقتصاد خاص هنری به جای زیباشناسی هنری بر روی صفحات قصه نگه می‌دارد. علت این که دکتر رضا به جای زیباشناسی هنری از اقتصاد هنری استفاده می‌کرد این بود که او به جای یک زن خاص، مثلاً زن بیب اوغلی، زن خودش یا هر زن دیگری، و یا یک زن عام به عنوان چکیدهٔ خصایص همهٔ زن‌ها و منتشر در وجود اکثریت قریب‌به‌اتفاق زن‌ها، به یک زن تولیدی خاص توجه داشت که از نزدیک کردن چیزهای نامتجانس و غیرهم‌جنس به یکدیگر، تنها در یک فضای طولانی زمانی که دورتر از خود از دیدگاه قضای زمانی دیگر مشاهده شود، به وجود می‌آمد.»

این نقل قول طولانی از متن رمان، ارتباط نزدیکی دارد با آن‌چه محور اصلی بحث ما را شکل می‌دهد، و لازم است کمی دقیق‌تر به آن بپردازیم. این بخش از نظریه‌پردازی براهنی، که در باب ماهیت زنانه قصه‌اش است، منجر به تولید مفهومی می‌شود که براهنی آن را «زن تولیدی» می‌نامد، اما مسأله این است که این «زن تولیدی» براهنی، هیچ‌گاه به صورت موجود زنده بر صفحهٔ کاغذ باقی نمی‌ماند. در «آزاده خانم» آن‌چه براهنی «اقتصاد هنری» می‌نامد و قرار است به تکه‌پاره‌های واقعی و غیرواقعی در هیأت یک زن کلیت بخشد، به چشم نمی‌خورد؛ چه بسا به این دلیل که براهنی درباره‌اش سخن گفته است. براهنی نیاز به این اقتصاد را به خوبی درک می‌کند و به خوبی از آن حرف می‌زند، اما نقطهٔ ضعف بنیادین او در عمل است، در لحظه‌ای که به منزلهٔ قصه‌نویسی وارد کارزار روایت‌گری می‌شود. «اقتصاد هنری» همان چیزی است که عامل برانگیختن شهوت است، در واقع نوعی اقتصاد جنسی است که وارد عرصهٔ هنری می‌شود. این شکل اقتصاد برای این که بتواند مخاطب را به دنبال خود بکشد و او را متقاضی سرسخت کالایی کند که خود به عنوان «قصه» در هیأت یک زن عرضه می‌کند، باید بتواند تا حد ممکن میزان تقاضا را بالا ببرد. در عالم ادبیات، نویسنده میزان تقاضا را با جذاب‌تر و شهوت‌انگیزتر کردن این زن نمادین انجام می‌دهد. نویسندهٔ موفق، همان‌طور که خود براهنی «می‌گوید»، زن را به صورت موجودی زنده بر صفحهٔ کاغذ نگه می‌دارد و گسستگی‌ها و پوشیدگی‌های تن او را به شکلی درمی‌آورد که خواننده‌ای که صفحات کاغذ را به منظور ارضای شهوت برانگیخته‌اش ورق می‌زند، یک لحظه نیز نتواند از تحقق میل خود مطمئن شود، همان‌طور که یک لحظه هم شک نمی‌کند که همین کتاب میل او را ارضا خواهد کرد. این زن تجسم یافته بر صفحهٔ کاغذ، در هر صفحه به شکلی درمی‌آید، در هر صفحه بخشی از تن خود را عریان می‌کند و خواننده را تشنه‌تر از پیش به دنبال خود می‌کشاند. براهنی این‌ها را به خوبی می‌داند و به خوبی می‌گوید، اما به خاطر همین «خوب گفتن» است که در عرصهٔ عمل، این زن نیمه برهنه برصفحهٔ کاغذ شکل نمی‌گیرد، اقتصاد هنری از کلیت بخشیدن به تکه‌پاره‌های «زن تولیدی» عاجز می‌ماند و خواننده صفحات کتاب را یکی پس از دیگری پشت می‌گذارد، بدون آن که برهنگی‌های تن یک زن نمادین نگاه او را تسخیر کند.

○

نمونهٔ دیگر، آغاز کتاب هشتم «آزاده خانم» است. این بخش با شعری دو صفحه‌ای آغاز می‌شود، با مقاله‌ای پنج صفحه‌ای دربارهٔ اقتدار مؤلف و رابطهٔ شخصیت و مؤلف و هم‌چنین ایده‌هایی برای تفسیر «آزاده خانم» ادامه می‌یابد و پس از این مقاله، قصه آغاز می‌شود. براهنی برای ژانرزدایی متن خویش و به پرسش کشیدن هستی رمان، عواملی را احضار می‌کند که شکل فیزیکی کتاب را از حالت رمان خارج کنند و با پیش نهادن دیگر ژانرها، وضعیت رمان را بحرانی کنند. این عوامل مدام به هیأت‌های گوناگون در متن حاضر می‌شوند و می‌کوشند فراروی «آزاده خانم» از اشکال تثبیت شدهٔ رمان را با صدای بلند اعلام کنند. اما این اتفاق، نه در کلیت متن و نه در همین کتاب هشتم، رخ نمی‌دهد. شعر و مقاله و قصه، هم‌چون جزیره‌های جدا از هم بر صفحهٔ کاغذ شناورند و به هیچ‌وجه با یکدیگر برخورد نمی‌کنند. شعریت شعر و عقلانیت نظریهٔ آن‌قدر هست که نه اجازه ورود قصه به حریم خود را بدهد و نه خود بتواند به حریم قصه تجاوز کند و مرزهایش را فرو بریزد. براهنی تمام ابزارهایش برای ژانرزدایی از متن را مقابل چشم خواننده حاضر می‌کند و به همین دلیل، قصهٔ او قصهٔ «مرگ بر مؤلف» نیست، عرصهٔ ظهور اقتدار مؤلف است.

آن‌چه براهنی به دنبال آن است، تبدیل کردن رمان به نوعی متن گیج و سرگشته است، متنی که نتواند در موقعیت خاصی مستقر شود و خواننده را همراه خود به خلأ به بی‌تکیه‌گاهی ببرد، همان فضایی که مثلاً خوانندهٔ متون نیچه خود را در آن می‌یابد. آن‌چه نیچه در «چنین گفت زرتشت» می‌آفریند، متنی سرگشته در میان شعر و روایت و نظریه است، که بر هیچ یک مکث نمی‌کند و در عین حال، هر سه را در دل خود می‌پروراند. نیچه برای نیل به این سرگیجه، سرفصل‌های پشت سر هم را به قصه و مقاله و شعر اختصاص نمی‌دهد، در هر فصل هر سه این‌ها را در دل هم می‌آفریند و از این طریق، نقاط اتکای متن را از بین می‌برد و خواننده را همراه خود به خلأ می‌کشاند. براهنی اما این کار را نمی‌کند. در «آزاده خانم» نقطهٔ اتکا از بین نمی‌رود، از حالتی به حالت دیگر درمی‌آید.

○

اما در برخی لحظات «آزاده خانم»، آن‌چه براهنی «می‌گوید» و جدا از مسیر حرکت قصه در حکم نظریه پیش می‌کشد، ناگاه خصلتی انفجاری و رهایی‌بخش بازی می‌کند، با خود قصه درگیر می‌شود و لحظه‌ای به یادماندنی برای خواننده می‌آفریند، از همان لحظات گذرا و تأثیرگذار که در حکم شکافی است بر لباس زن تجسم یافته بر صفحهٔ کاغذ. در این لحظات، نظریه‌پردازی براهنی به خوبی جای خود را باز می‌کند، و به جای این که سکته‌ای در فرآیند خواندن ایجاد کند و موجب توقف ناخواستهٔ خواننده شود، نقش سکوی پرتابی را ایفا می‌کند که برای لحظه‌ای رمان را به اوج می‌برد. این جاست که متن دارای همان خصلت سرگشتگی نیچه‌وار می‌شود و خواننده را با خود به خلأ می‌کشاند. در این لحظات نه تنها پتانسیل نهفتهٔ روایت از بین نمی‌رود، بلکه به کمک این گریز از خط روایت ناگهانی بخش عمده‌ای از آن آزاد می‌شود و بر اثر این شوک ناگهانی، رمان جان تازه‌ای می‌گیرد. نمونهٔ این وضعیت، صفحهٔ ۱۹۵ است، جایی که در یکی از بهترین فصل‌های کتاب، شریفی سه جنازه را در جبهه روی باربند تحمل می‌کند، تصمیم می‌گیرد جنازه‌ها را وسط بیابان رها کند و راهش را با خیالی آسوده ادامه دهد، اما وقتی از ماشین پیاده می‌شود و دستش را دراز می‌کند تا جنازه‌ها را از باربند پایین بکشد، ناخودآگاه وسط کار منصرف می‌شود و در ماشین می‌نشیند. در این لحظه، خط روایت ناگهان قطع می‌شود و این چند سطر ظاهر می‌شود: «تمدن دقیقاً به همین یک مسأله مربوط می‌شد. از مصر تا قلمرو آزتک‌ها و از آن‌جا تا تبت، تا همان کتاب مردگان، تا آن جنازهٔ ساده‌ای که به دوش گرفته می‌شد و تا آن هفت قدمی که هر کس پشت جنازه و با جنازه می‌رفت و تا آن زمین گذاشتن تابوت و بعد بلند کردن آن و به راه افتادن در قبرستان، همه این‌ها، این احترامی که به سفر آخر در همهٔ جهان قائل شده بودند، آن سوم و هفتم و چهلم و سال خودی و آن چهل و نه روز کتاب مردگان، همه نشانهٔ تمدن بود. انسانی یعنی موجودی که مرده را به حال خود رها نمی‌کند و برای آن زبان، رمز، زمان و آیین تعیین می‌کند.»

و پس از آن، روایت از جایی که قطع شده بود ادامه می‌یابد: «ماشین را روشن کرد و ماشین را از زیر دار و درخت به وسط جادهٔ خالی که به سبب خیسی برق می‌زد هدایت کرد...»

هر رمان مهمی، در بسیاری از صفحاتش خصلت خودانعکاسی self-reflective دارد. از سروانتس گرفته تا داستایفسکی و فلوبر و پس از آن، جویس و پروست و بکت، دغدغهٔ پرسش از هستی رمان و ارتباط با حقیقت، در بسیاری از رمان‌های بزرگ به چشم می‌خورد. هر رمان‌نویسی که نوشتنش با ننوشتنش فرق داشته باشد، همواره با پرسشی به نام رمان مواجه است و در هر یک از کتاب‌هایش می‌کوشد به آن پاسخ دهد، کوششی که خود نویسنده بهتر از هر کسی می‌داند از پیش شکست خورده است. اما با وجود این، در هر نسل عده‌ای هستند که به مصاف این پرسش می‌روند و سعی می‌کنند در برابر «سبکی تحمل‌ناپذیر» آن مقاومت کنند. براهنی در «آزاده خانم» و دیگر رمان‌هایش، به خصوص «روزگار دوزخی آقای ایاز» نشان می‌دهد که از این دسته است. او نیز پرسش بنیادین نیچه را واژگون می‌کند و مثل اسلافش، به پرسشی می‌اندیشد که به واسطهٔ این واژگون شدن پدید می‌آید: «اگر قصه زن باشد، چه خواهد شد؟»

پانوشت

1- Jean Beudrillard, Figures of otherness, 1994

۲- در باب تحقق میل در ارزش مبادله، ژان بودریار، مراد فرهادپور، ارغنون ۱۹

۳- فراسوی نیک و بد، فردریش نیچه، داریوش آشوری، ص ۲۷۲

۴- در نگاه رعب‌آور او نابودی‌ام مشهود بود، اسلاووی ژیژک، مازیار اسلامی، ارغنون ۲۲

۵- کوکائین، پیتی گریلی، رضا سیدحسینی، ۱۳۵۲، ص ۱۹۶

رضا براهنی

دریا و ماهی

با پیکان چشم آهو بهارم اسیر بهار کجایم؟ بی خواب
پلنگش را با چشمانش هر کس
پوشیده با نامی و همان قفس همان‌جایم بی‌خواب
از بالا بالای بالا صدای پایت را می‌شنوم
پایت نامم را می‌گوید
پنهان هستیم از دور درهم در نجواهای آدم‌هایی که وقتی نامشان را می‌گوییم
نمی‌دانند نمی‌دانند که ما تنها نام یکدیگر را می‌گوییم
حالا برگشتی از پشت گوشَت نامم پیوسته آویزان باد!
تو بگو با سایهٔ رودررو که مرا می‌بینی در او

آوایی با
ضامنِ دورش یک قزل‌آلای یک چشم پُر گوشت در دریایی تنها با یک ماهی
رازی با چاقوی بی
زاییدن در رؤیایی سه
آوایی از
نون شیرین پستان‌ها
آبی یا سبز یا میشی یا پشم
سارایی از ابروهای ساده
و متوشّح در معکوس ۸ی قُدسی پیش از این سطر آخر [دریایی چَسبان در تنها یک ماهی]

۷۴/۷/۳ تهران

نی به زن

آیا تو حاضری که نی بزنی؟ دریا گرفته زیرزمینم را
و در کنار درِ این‌جا که ایستاده‌ای آیا باز از کجای من به سیاهی که می‌روی؟
آن چشم‌ها کنار در افسرده چون مسِ سرچشمه [تشبیهِ بی‌شباهت]
نی تا سینه آمده بالا بفرما!
گفتی: افسرده چون مس سرچشمه!
لب‌های من نمی‌رسد آن‌جا تا سینه‌ام
بفرما! این نی تا حلق خود بزن
و چشم‌هایت را بالا بگیر پلک‌ها را بخوابان آهان بزن
این گونه اتصال سفاین در آسمان زمان با هم
و رنگ‌های نی‌ام ماهواره‌ها بفرما!
دریا گرفته زیرزمینم را
تا سینه آمده بالا تا حلقِ خود بزن
و کور و ناشناس بزن!

۷۴/۶/۶ - تهران