**DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.80943.1401**

CC BY

# Exploring Animality Concep in Simin Daneshvar's *Suvashoun*

Received: February 6, 2023/ Accepted: February 6, 2024

Asad Abshirini[1]

## Abstract

Animal is viewed in traditional literature as a tool and symbol that shows the human attitude. In the new perspective, however, especially in Deleuze's view, the animal is no longer a tool in hands of humans but humans must submit themselves to the animal and get close to animality. Considering the new concept, this study used the ideas of such thinkers as Deleuze and other related postmodernist thinkers to examine the characters and features of *Suvashoun* novel from the perspective of animality. The main themes that this study discussed are *animality, childhood, madness, humanity*. Regarding animality, we see Suvashoun a dialectic, where antithesis appears in Yusuf's humanity. Madness and prison are means used for liberating man from his subjectivity in prison. That is why Zari takes her vow to the madhouse and distributes it among the prisoners. Desire and body, childhood and femininity, Kelo's personality and MakMahon's poetry, and Dr. Abdollah Khan's mysticism leaves no room for human humanity of Yusuf. He should be the contemporary Siavash, whose head is innocently cut off in the bowl of his mythical innocence. Such a Suvashoun not only ensures the liberty of his soul but accomplishes the animality of Zari.

**Keywords:** Contemporary Literature, Simin Daneshvar, Animality, Humanity, Subject, Childhood, Desire, Madness, Body.

1. Assistant professor of persian Language and Literature, shahid chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: a.abshirini@scu.ac.ir

## Extended Abstract

### 1. Introduction

In traditional literature, animal is usually a tool and symbol indicating the human attitude. It is a means for showing ideology and expressing moral, religious, and mystical issues. In the new perspective, however, especially in Deleuze's view, the animal is no longer a tool in hands of humans but humans must submit themselves to the animal and get close to animality. No research has been conducted on contemporary fictions from this perspective. In *Suvashoun*, some characters have gone towards becoming animals. So, exploring the issue was one of the gaps needed to be explored. From this perspective, the animal in modern literature is no longer a means. Simin Daneshvar, creating Zari character and her tentative animal-like society, makes the revolution in text that Al-Ahmad and Yousuf could not establish because of their ideological failure.

### 2. Method

This study used an analytical and critical method and the ideas of such thinkers as Deleuze and other related postmodernist thinkers. The study tried to examine the characters and features of Suvashoun novel from the perspective of animality.

### 3. Results

*Suvashoun* narrates the story of the death, which is the death of Yusuf's life; that is, the death of an "animal". The animal, in the sense that we mean, that is Deleuze's meaning, is protagonist of *Suvashoun* and the counterpart of Zari. Zari is the one in whom subjectivity becomes voiceless animals. The main themes that this paper deals with are as follows.

*Becoming animal:* The word "animal" (حیوان) in Persian is derived from "live" (حی) and life. Its suitable verb is "becoming" (شدن) and not "being" (بودن), because we become animals. Madian and Sahar are two animals in *Suvashoun* that play role in the theme of the story. The two permeate each other, "become" adjacent, and in their "becoming", the "defined" entities achieve the "highest singularity". From the perspective of animality, we can say about the characters of *Suvashoun* the following issues. Sahar: in *Suvashoun* is not only the name of a woman but also the name of a "horse/animal" and the name of a natural phenomenon. Madian (horse): If we consider Sahar and Guilantaj symbols of "animality" of Zari in her youth, Madian can be seen as Zari's femininity as Madian is under her Yusuf's thigh. Zari: The relationship between Zari and the dominance of "animality" in this research is the kind of relationship that makes her away from the concept "human", which is Yusuf.

Zari tolerates Yusuf just like Madian and Sahar carry and tolerate being under the feet of Yusuf and Khosrow.

*Childhood:* Marjan and Mina, the fetus in Zari's stomach, Guilantaj, Khosrow and Hormoz (the dead child of Ammeh Khanom and Sahar's youngness), all indicate the presence of a dimension of childhood in this novel, which intends towards one way or another, depending on the presence of Yusuf's subjectivity or Zari's animalilty.

*Madness:* Zari's un-subjectivity does not mean that she is completely away from "agency". Dealing with the madhouse and prison is a way from Zari's habit, which puts her subjectivity beyond Yusuf's house. Her presence among the outcasts of society shows implicitly that she seeks a space for dialogue; the dialogue with the prisoners, whose "voice" is always silent like that of "animals". In *Suvashoun*, Mrs. Fotouhi represents the mad dimension of that partisan logic that her brother, Mr. Fotouhi, is an influencing member. Kelo is an "other" who is added to the story as the object of Zari's "animality" desire. "Kelo" means mad in the south Iran. Bringing him to Zari's house by the order of Yusuf, who is the symbol of modern rationality, imposes a symbolic analysis.

*Humanity:* "Animality" is the concept forgotten over the history of mankind because of the concept "perfect man". Giving some examples of the presence of manifestations and features of "man", this research examined her role in *Suvashoun*. *Yusuf:* The duty that Yusuf feels heavy on his shoulders based on his mythic and not historical awareness is exactly the same that Zari's "becoming an animal" carries and Yusuf's "human being" does not. *Khosrow and Fotouhi*: Khosrow and Fotouhi are discussed under one heading as Zari's look at both of them shows a thing from the tension between her and her husband, Yusuf. Khosrow in the Lacanian symbolism bears "father's name".

## 4. Discussion and Conclusion

In the matter of animality, we see Suvashoun a dialectic, where antithesis appears in Yusuf's humanity. A novel that its weight is on a horse (Sahar) and its human correspondent (Zari), Khosrow and Yusuf are riders who fall from the horse. Madness and prison are means used for liberating man from his subjectivity in prison. That is why Zari takes her vow to the madhouse and distributes it among the prisoners. Desire and body, childhood and femininity, Kelo's personality and MakMahon's poetry, and Dr. Abdollah Khan's mysticism leaves no room for human humanity of Yusuf. He should be the contemporary Siavash, whose head is

innocently cut off in the bowl of his mythical innocence. Such a Suvashoun not only ensures the liberty of his soul but accomplishes the animality of Zari.

**Keywords:** Contemporary Literature, Simin Daneshvar, Animality, Humanity, Subject, Childhood, Desire, Madness, Body

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2024.80943.1401

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۲، پاییز ۱۴۰۲، صص ۵۹-۹۸
مقالهٔ پژوهشی

# بررسی مفهوم «حیوانیّت» در *سووشون* سیمین دانشور

تاریخ دریافت: ۱۷ بهمن ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۷ بهمن ۱۴۰۲

اسد آبشیرینی[۱]

## چکیده

سووشون را باید از زبانِ حیوان خواند. جایی‌که زبانِ انسانی از تَکَلُّم فرومی‌ماند، آوایِ حیوان است که «می‌ماند». زنانگیِ و حیوان، زری و سَحَر و مادیان، یُوسُف و آنچه ادامهٔ سوژهٔ مردانهٔ اوست را، به پرسش می‌خوانند. کودکی و جنون و زندان، همان‌هایی که تن به دلالت و ایده‌باوری نمی‌دهند، تن‌هایی‌اند که در میل و بی‌معنایی خویش، حیات را تجربه می‌کنند. حیاتی که با زندگیِ یُوسُف، مرگ بود و با سووشون، «حیوانیّت» دوباره به روح زری باز خواهد گشت. نگارنده در این پژوهش در تحلیلِ شخصیّت‌شناسی و عناصرِ رمانِ سووشون، از آرایِ دلوز و متفکرانی که در مغناطیسِ اندیشهٔ پُست‌مدرنیستیِ او می‌گنجند، بهره برده است. نهایت آن‌که همان آرزوی دیرینه‌ای که سیمین در خاطرات کودکی‌اش به آلِ احمد واگویه کرده بود: «همیشه عاشق یک اسب بودم!».

**کلیدواژه‌ها**: ادبیّاتِ معاصر، سیمین دانشور، حیوانیّت، انسانیّت، سوژه، کودکی، میل، جنون، بدن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. E-mail: a.abshirini@scu.ac.ir

**۱. مقدّمه**

سووشون روایتِ مرگی است که خود زندگیِ یوسف بود، مرگِ «حیوانیّت!». حیوان، به آن معنایی که ما مراد می‌کنیم، -معنیِ دُلوزیِ کلمه- یعنی «سهیم شدن در حرکت، گذشتن از آستانه، رسیدن به پیوستارِ شدّت‌هایی که ارزششان فقط در خودشان است، آنجا که همهٔ شکل‌ها مُنحل می‌شوند، همچنان‌که همهٔ دلالت‌ها، دال‌ها، مدلول‌ها. تا بهایی شوند برای پیدایی سازمایهٔ بی‌شکلِ جریانِ گریز، نشانه‌های فاقدِ دلالت» (دلوز، گتاری، ۸۵:۱۳۹۲).

قهرمانِ داستانِ سووشون، ضدِّ قهرمانِ زری است، زریِ بی‌دلالت! آن‌که در او سوژگی، برخیِ حیوانِ بی‌آوا می‌گردد «حیوانات سخن نمی‌گویند، تنها آن‌ها هستند که ساکت می‌مانند. در جهانی که دیگر کاری به‌جز سخن گفتن ندارد، در جهانی که حولِ محورِ هژمونیِ نشانه‌ها و گفتمان شکل گرفته است، سکوتِ آن‌ها سنگینیِ بیشتری دارد» (بودریار، ۱۸۴:۱۴۰۰). مادیان و سَحَر، خانمِ فتوحی و کِلُو و مک‌ماهون، عمّه‌خانم و حتّی گیلانْ‌تاج ـدخترِ کوچکِ حاکمـ سودابهٔ هندی و حاج‌آقا ـپدرِ یوسف و خانمْ‌فاطمهـ اینها یا حیوانند یا خود اگر که انسانند «دیگر انسان و حیوانی در میان نیست؛ چراکه هر یک دیگری را در تلفیقِ سیلان‌ها، و در تداومِ شدّت‌های وارونه‌شونده، بی‌وطن کرده‌اند. مسأله حالا بر سرِ شدن است و باز کردنِ واژه‌ها به رویِ شدّت‌های نامنتظرِ درونی. در خدمتِ کاربردِ شدید و دلالتْ‌زدودنیِ زبان» (دلوز و گتاری، ۲۲۴:۱۳۸۴).

ما در خوانشِ سووشون، وَجْهِ ارتباطیِ نشانه‌ها را نمی‌خوانیم. به گفتهٔ بنیامین این نوشته‌های بینِ سطور است که منشِ بیانگریِ متن را، آشکار خواهد کرد (احمدی، ۳۷:۱۳۹۳). هم آن‌چیزی که ادبیّاتِ اقلیّت[1] نامیده می‌شود «اقلیّت یعنی پراکندن و تکّه‌تکّه کردنِ هر آنچه که سوژه است. دال است، معناست. تفسیر است. اقلیّت یعنی تجربه‌گری نه تفسیر. اقلیّت یعنی نظمِ مستقرّ، زبانِ مستقرّ، ادبیّاتِ مستقرّ را درهم شکستن، پیاده کردن» (دلوز، گتاری، ۲۷:۱۳۹۲).

اشارهٔ دلوز در «مارسل پروست و نشانه‌ها»، آنجایی در بابِ هیروگلیف می‌گوید نیز همین است «درواقع، لوگوس وجود ندارد، بلکه فقط هیروگلیف‌ها هستند که وجود دارند. ماهیّت‌ها درعین‌حال، هم چیزهایی هستند که باید بیان شوند و هم خودِ بیان می‌باشند. ماهیّت همه‌جا همانند هیروگلیف است. اتّفاقی بودن و اجتناب‌ناپذیر بودن، از خصیصه‌های آن است» (دلوز، ۱۴۸:۱۳۸۹). تا دور نشده‌ایم یادآور شویم که التفاتِ ما به اقلیّتِ نشانه‌ها در سووشون، بی امعانِ نظری به مؤلّفِ اقلِّ آن هم نیست، زنی که «در حاشیهٔ جامعهٔ شکنندهٔ خود قرار داشته باشد، یا یکسر نسبت به آن بیگانه باشد، این شرایط به او امکان می‌دهد تا جامعهٔ ممکن و محتملِ دیگری را بیان کند و ابزار و

احساساتِ دیگری بیافریند» (دلوز، گتاری، ۲۱۷:۱۳۸۴).

سیمینِ دانشور، با خَلقِ زری و جامعهٔ ممکنِ حیوان‌خویِ او در سووشون، انقلابی را که آلِ احمد و یوسف با شکستی ایدئولوژیک، نتوانستند به کُرسی بنشانند، در متن برپا می‌کند. از آن سویِ حیوان، انسان را داریم، «انسانِ زبانمند»! آن‌که او «آگاهیِ جوهری را پشتِ زبان و گفتار پیش‌فرض می‌گیرد، آگاهی‌ای که بر زبان مقدّم است و گفتار را به‌مثابهٔ نوعی ابزار جهت ابراز یا بیان و وسیله‌ای برای ارتباطِ میانِ سوژه‌های کاملِ خودآگاه به کار می‌گیرد» (آگامبن، ۱۷:۱۳۹۱).

در این زمینه‌ای که ما بحث می‌کنیم، چندان فرقِ فارقی هم میانِ یوسفی که بر مادیان سوار است و در کارِ نعل‌بندیِ سحر!، فرزندش خسرو، حاکمِ شیراز، خان‌کاکا، عزّت‌الدّوله و زینگرِ انگلیسی، به‌واقع نمی‌بینیم. همهٔ این کسان را که برشمردیم آنچه با هم متّفق می‌گرداند، تخته‌بندیِ سوژه است. سوژه‌ای از آن دست که تَکْ‌بازیِ زبانیِ یوسف برقرار می‌سازد با کلانْ‌روایتِ مارکسیستی‌اش از رهایی بشر «در این روایت، بازی‌های زبانیِ مختلف مانندِ بازیِ زبانیِ علم، بازیِ زبانیِ تضادها و جنگ‌هایِ طبقاتی، بازیِ زبانیِ اخلاق و فلسفه و جز آن، همگی زیر چترِ کلّیِ رهایی بشر، بیانگر پیشرفتِ دائمیِ از جهتِ تولیدِ ثروتِ مادّی و بهبودِ اخلاقی است» (ولمر، ۳۴:۱۳۹۳). آن‌هم در جهانی که به قول خودِ مارکس «هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود» (برمن، ۱۷۳:۱۳۸۶). ماهیّتِ ریزومیِ حقیقت (شایگان، ۱۴۸:۱۳۸۱)، درختِ تنومندِ رژیم‌های حقیقت‌مندی (فوکو، ۵۸:۱۳۹۶)، را از ریشه می‌زند. آنچه که بر جای می‌ماند، چیزی جز بدن نیست «چیزها بدنند، بدن و نه ایده. این به آن معناست که چیزها کُنشند، حدِّ یک چیز، حدِّ کُنشِ آن چیز است و نه کرانْ‌نمای شکلش؛ بنابراین یک چیز توان است نه صورت» (دلوز، ۱۸۵:۱۴۰۱).

در سووشون، زری به همان میزانی که از بدنمندی و از توانِ خویش بهره می‌برد، یوسفِ صورت‌گرا نیز در ایده‌های‌اش مرگ را تجربه می‌کند «در رانهٔ مرگ، فُرم یا صورتِ خنثی‌کننده و نفی‌کنندهٔ اگو، تسلیمِ براندازی می‌شود، تنش میانِ صورت‌های موجودِ نسبتاً ثابت با شورِ ناب و فردیّت‌یافتهٔ طبیعت است که از سویِ چنین صورت‌هایی مسدود می‌شود، شوری که از ویرانیِ این صورت‌ها به‌منزلهٔ راهی برای رهایی خود از انقیاد، استقبال می‌کند» (بوتبی، ۱۲۱:۱۴۰۰). ما مرگ یوسف را، طُغیانِ میلِ حیوانیّتی می‌دانیم که در زری عُمده گشته، به سووشونِ ویرانیِ صورت‌های ایدئولوژیکِ او ختم می‌گردد، «مضمونِ مرگِ سوژه با مضامینِ دیگری همچون مرگِ ایدئولوژی همراه است. از پایانِ هرگونه آرمان‌خواهی، مطلق‌گرایی و تعصّب خبر می‌دهد» (فرهادپور، ۲۳۵:۱۳۸۹).

نوعِ نگاهِ سوژه‌باورِ قهرمانِ یوسف به قضایا، معنیِ «کلکسیونر» بنیامین را به ذهن متبادر می‌کند، در هم‌بوده‌گیِ تقابلش با زریِ «تمثیل‌پرداز»: «ترفندِ کلکسیونر، همسان‌سازی است. برخلافِ تمثیل‌پرداز که به نقاطِ افتراق و تکینگی و گسست‌ها می‌نگرد. کلکسیونر، همواره با روش‌مندی، فرمول‌بندی و طبقه‌بندیِ مفاهیم و گزاره‌ها، به دنبال آن میل و رانه‌ای است که روشنگری از ابتدا در پی آن بود، میل به سلطه!» (بنیامین، ۱۴۰۰:۳۹).

ما در خلالِ تحلیلِ بحث، مخاطبِ خویش را التفات خواهیم داد، که بی‌التزامیِ یوسف به «شورها و تکینگی‌ها»، راه را بر انسداد گفت‌وگومندیِ او بیشتر خواهد بست «کارکردِ حقیقت‌گویی بر دوشِ هیچ‌کدام از شخصیّت‌ها نیست، بلکه این تلاقیِ شورهاست که منجر می‌شود به آن‌که حقیقت همچون آذرخشی در یک لحظه بدرخشد، بی آن‌که کسی مسئول آن باشد، بدونِ اراده‌ای که جست‌وجوگرِ حقیقت باشد» (فوکو، ۱۴۰۰:۱۵۳). بی‌تاریخیِ یوسف، خود از این منطقه است که شکل می‌بندد. او با فاصله‌گیری از «تلاقیِ شورها»، راه را بر جهانِ اسطوره‌ای هموار می‌سازد، که درو هرچه هست، تاریخ و گفت‌وگو نیست! «اسطوره ایستاست. عناصرِ اسطوره‌ای در یک نظامِ بسته جای دارند و می‌توان گفت که این نظام در تضاد با تاریخ که نظامی باز به شمار می‌آید، قرار دارد» (استروس، ۱۳۷۶:۵۳). در «شفاقیّتِ شیطانی»، ما با جهنّمِ «خود» دست‌وپنجه نرم می‌کنیم، جایی‌که «انکارِ دگربودگی» است (بودریار، ۱۳۹۶:۱۵۴). یوسُف و آقای فتوحی، در توهّمِ ساختنِ تاریخ، نُخستْ‌قدمی که برمی‌دارند، حذفِ «دیگری» است، دیگریِ زری و خانمِ فتوحی! «دیدگاهِ متافیزیکی به دلیلِ داعیهٔ غلبه بر دیگربودگی و درکِ کلّیتِ جهان، ناتوان از تفسیری تاریخی دربارهٔ چگونگیِ پدیدار شدنِ مقولاتِ بنیادی خود است. این تعاملِ گفت‌وگوییِ فرد با دیگری است که تاریخ را می‌سازد» (فالزن، ۱۳۹۹:۷۷).

علاقه‌مندیِ زری به دارالمجانین، زندان و بیمارستان، همان‌جاهایی که «دیگریِ» جامعهٔ توده‌وار و آرمانی یوسف به شمارند، از رهگذرِ همین مفهومِ «حیوانیّت» است که توضیح می‌پذیرد. در این نهادها، آنچه به کار است، «بدن» است و تنها «بدن»، نه «ذهن» و نه «ایده» «تن باید اساسِ پرسشِ ما باشد و نه توانایی سترونِ ایده یا فکر برای همسازی با جهانی فوقِ حساس و دور. درواقع این تن است که باید به آن اعتماد کنیم نه روح که زادهٔ تخیّلِ ماست. در ما باور به تن از باور به روح بنیادی‌تر است» (اسپیندلر، ۱۴۰۰:۸۰). حضورِ شخصیّت کِلُو در خانهٔ یوسف آن هم به‌دستِ خودش، «میانجیِ محوشونده»‌ای است که از خلالِ جنونِ سوژگیِ او نشأت گرفته است «ژیژک این میانجیِ محوشونده را به گذرگاهی از میانِ جنون تعبیر می‌کند، ازاین‌رو، جنون از منظرِ ژیژک، پیش‌نیازِ سلامتِ عقل، یعنی به هنجار بودنِ سوژهٔ متمدّن است» (مایرز، ۱۳۸۵:۶۱).

این‌که یوسف تلاش می‌کند کِلُو را سوژه‌مند کند، او را به مدرسه بفرستد، ادب و آداب بیاموزد، خواسته‌ای است که نه‌تنها از زری، از سهراب، برادرش رستم و نیز مجید هم دارد. در این میان، زری با کِلُو هم‌داستان است و با صداهایِ خاموشی که هرگز به گوش نمی‌آیند، صدایِ «حیوان»! انعکاسِ این «صدا»ست که در شیهۀ مادیان و سحر، همیشه «می‌ماند»، جُز این، پژواکِ آن در زندان، مریض‌خانه و دارالمجانین، به گوشِ هوشِ زری، شنیدنی است. باید گفت که طرفِ گفت‌وگویِ زری، حیوانِ زبان‌بسته است نه یوسفِ زبان‌دان! آن شخصیّت‌هایی که او با آن‌ها به هم‌زبانی می‌رسد: خانمِ مسیحادم، علی، کِلو، خانمِ فتوحی و دکتر عبدالله‌خان، همگی در این نکته با او اشتراکِ راهبردی دارند: آن‌ها به‌نوعی لُکنتِ زبانِ حیوانی دُچار آمده‌اند که در اقلیّت جنسیِ زری، مادیان و سحر، جمع گشته است «سایکوز یا جنون، قطعِ ارتباط با گفتارِ جمعی است. شخصِ سایکوتیک باید یک زبانی بسازد تا بتواند دوباره با آدمیان ارتباط برقرار کند؛ بنابراین، مسألۀ زبان، همیشه در سایکوز مطرح است» (پروا، ۱۴۰۰: ۱۴۵).

همان‌گونه که کِلُو با ورودش به خانۀ زری، پایِ جهانِ دیوانگان را به ساحتِ انسانی و حیوان ـمادیان و سَحَرـ باز می‌کند، زری نیز با ادای نذرش به دارالمجانین، حقوقِ دیوانگی و حیوان بودنش را پرداخت می‌کند «در عصرِ کلاسیک، جنبۀ حیوانیِ جنون به‌طورِ بارز معرّفِ آن بود که دیوانه بیمار نیست، هدفِ آن‌ها ارتقایِ حیوان به مرتبۀ انسانیّت نبود، بلکه بازگردانیدنِ انسان به خصوصیّاتِ نابِ حیوانی‌اش بود» (فوکو، ۱۴۰۱: ۸۹). زبانِ جنون‌ـحیوانیِ زری در زندانِ خانه‌اش، اسیرِ دلالت‌ورزی‌های تشکیلاتیِ یوسفی است که از حقوقِ جانوری‌اش خبری نیست «زبان به دنبالِ آن است که در سرشاریِ صدا، حقوقِ جانوری‌اش را احقاق کند، امّا با بی‌رحمی تسلیمِ دلالت می‌شود، امرِ نشانه‌ای واردِ قیدوبندهای امرِ نمادین می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۶). بی‌راه نیست که سَحَرِ کم‌سن‌وسالِ مادیان را استعاره‌ای[۲] از مرجان و مینایِ زری بدانیم و در ادامۀ حیوان‌بودگی و جنون، کودکی را هم به‌اصطلاح کریستوایی‌اش، «کورایِ نشانه‌ای» بپنداریم، ویژه‌تر آن‌که جنینی هم در زهدان زری، نیآلودۀ به جهان نمادین، در بی‌دلالتی خویش به دنیا نمی‌آید «کورا آن فضایی است که معنای خلق‌شده، در آن نشانه‌ای است: بازآوایی‌ها، زبان‌پریشی‌ها، ضرب‌آهنگ‌ها و طنین‌های بیانِ کودکی که هنوز نحوۀ ارجاع به اشیاء را نیاموخته، یا بیانِ روان‌پریشی که توانایی استفاده از زبان به شیوه‌ای درست و بامعنا را از دست داده است» (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۳۹).

تعلیقِ زبان در کودکی و جنون، زنانگی و حیوانیّت، وضعیّتی شعرگونه را پایه می‌نهد که حضورِ قاطعِ مَکْماهون را ازین سان دلپذیر کرده است، هم‌او که شاعرِ کودکانِ زری است و در آخرین بَندِ شعرش هم از سَحَر می‌سراید، «کارِ هنری به‌مثابۀ اپوخه و ریتم است. در این ساحتِ زمانیِ اصیل، وضعیّتِ شاعرانۀ انسان بر رویِ زمین، معنایِ راستینِ

خود را می‌یابد، در اپوخهٔ پوئتیکی[۳]، انسان در-جهان- بودن‌اش را به‌مثابهٔ وضعیّتِ بنیادینِ خویش تجربه می‌کند» (آگامبن، ۱۴۰۰:۱۳۰). این هم آخرین سطرِ شعرِ حیوانیِ مَکْ‌ماهون: «در راه که می‌آمدی، سحر را ندیدی!» (سووشون، ۳۰۶).

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

در بررسی رمانِ سووشون، با این نگاهِ انتخابیِ ما که مبتنی بر اصلِ حیوانیّتِ دلوزی است، تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است. برخی از پژوهش‌ها مانند مقالهٔ «هویّتِ زن در دوگانگی شخصیّت‌های داستانی اثر»، نوشتهٔ فاطمه غلامی و مهدی دادرضایی به انعکاسِ زنانگی در رمان سووشون پرداخته‌اند که با کارِ ما فاصله دارد. غالبِ کارهای دیگر یا ازین جنس‌اند، یا آن‌که همچون مقالهٔ مریم محمودی و فائزه اشرفیان با عنوان: «نقد و تحلیلِ مضامین اجتماعی رمان سووشون»، سایرِ جوانبِ محتوایی، سبکی و نیز مکتبیِ اثر را برجسته کرده‌اند. خواننده با مطالعهٔ پژوهشِ پیشِ رو، به این نکته التفات خواهد یافت که مفهومِ «حیوان»، چه نقش‌مایهٔ مرکزی را در پیشبرد جوانبِ گونه‌گونِ روایت سووشون، بر دوش می‌کشد.

## ۳. تحلیلِ بحث

### ۳. ۱. حیوان شدن

به همان صورتی که واژهٔ «حیوان» از «حیّ» و حیات و زندگی نشأت گرفته است، فعلِ درخورش نیز، «شدن» است نه «بودن»، چراکه ما حیوان «می‌شویم» «اِنفعالْ‌دادْها، دقیقاً عبارتند از این شدن‌های ناانسانیِ انسان. ما در جهان نیستیم، ما با جهان می‌شویم. همه‌چیز تماشا و شدن است. ما عالم می‌شویم، حیوان شدن، گیاه شدن» (دلوز-گتاری، ۲۲۶:۱۳۹۳). مادیان و سَحَر، دو حیوانی هستند که در داستانِ سووشون، کارکردی پی‌رنگی می‌یابند. ما در تبیینِ جایگاهِ این دو جانور، نه بر سلوکِ معنایابی و نمادمحوریِ معمول خواهیم رفت که از نگاهِ ما «حیوانیّت» یک چشم‌انداز است نه استعاره «در حیوان شدن از امرِ استعاری خبری نیست، نه سمبولیستی در کار است نه تمثیلی. حیوان شدن یک چشم‌انداز است نه بیانیه‌ای دربارهٔ حقیقتِ مطلق. حیوان شدن فرایندی یگانه را فراهم می‌آورد، روشی یکتا که جایگزینِ سوبژکتیویته می‌شود» (همان، ۱۲۱). از این منظر، تناظری است میانِ ساحتِ انسانیِ زری و حیوانیِ سَحَر. این دو در همدیگر رسوخ می‌کنند، مجاور «می‌شوند» و در «شدن»شان، وجودهای «تعریف‌شده»، به «منتهایِ تکینگی» می‌رسد «ما با آن اسب بازی نمی‌کنیم، همان‌طور که از این اسب تقلید نمی‌کنیم، ما در عوض،

یک اسب می‌شویم. درحالی‌که به یک منطقهٔ مجاورت دست می‌یابیم که در آن دیگر نمی‌توانیم از آنچه داریم می‌شویم، متمایز گردیم» (دلوز، ۱۷۸:۱۳۹۶). ما جلوتر نشان خواهیم داد که آن‌کسی که با سَحَر «بازی می‌کند»، خسرو است نه زری! خسروی که خود «تقلیدی» است از پدرش یوسف که مادیان و زری و هر آنچه را که بوی «حیوانیّت» می‌دهد، به «بازی» گرفته است. زری، سحر «می‌شود» و بالعکس.

### ۳. ۱. ۱ سَحَر

سَحَر در سووشون نه‌تنها نامِ زن است، که نامِ «اسب/حیوان»، و نامِ یک جریانِ طبیعی نیز هست، سپیده‌دم! «تاریخِ طبیعی در تمامیّتش در قلمروِ زبان قرار دارد؛ زیرا تاریخِ طبیعی اساساً نوعی استفادهٔ هماهنگ از نام‌هاست و هدفِ غایی‌اش دادنِ نامِ حقیقیِ اشیاء به آن‌هاست. ازاین‌رو بین زبان و طبیعت رابطه‌ای وجود دارد که از نوعِ انتقادی است» (فوکو، ۲۹۱:۱۳۹۸). می‌گوییم که آنچه برای سحر و نامِ طبیعت در این داستان اتّفاق می‌افتد، همان سرنوشتِ محتومی است که حیوانیّتِ زری را نیز، در بند می‌کشد. «نعلی» که قرار است در بخشِ سومِ رمان، به «گوشتِ» پایِ سحر فرو رود، میخی است که از جانبِ یوسف، روحِ طبیعیِ زری را نیز، به نعل می‌کشد. چالش میانِ «بدن» و «ذهن»، نخست‌بار از همین عملِ «نعل‌بندی»، آغاز می‌گردد. جایی که سحر، «می‌ترسد و پایش را پس می‌کشد»:

> «خسرو کنارِ پدر نشست و گفت: هر روز که نعل‌بند می‌آمد خودم پایش را بلند می‌کردم، اوائل خیلی می‌ترسید و رَم می‌کرد. مخصوصاً وقتی نعل‌بند میخ می‌گذاشت کفِ پایش. البتّه روزهای اوّل آهسته چکش می‌زد. امّا دیروز خیلی محکم زد.
>
> ـ خوب این کار را کردیم که کُرّه در موقعِ نعل‌بندی، هم نترسد و هم پایش را پس نکشد، که میخ در گوشت فرو برود. حالا امروز خودم پایش را بلند می‌کنم، همان‌طور که قابلهٔ اسبت هم خودم بودم» (سووشون، ۲۹).

می‌بینیم که در فقرهٔ بالا، چگونه «بدنیّتِ» حیوان، در برابرِ «نعلِ ذهنیّتِ» یوسف مقاومت می‌ورزد «این ذهن نیست که بدن را به سخن گفتن و عمل ورزیدن رهنمون می‌شود، بدن به حرکت دادنِ دست‌هایش یا بیانِ صداها به‌موجب نیروهایی خارج از ذهن موجَب می‌گردد، نیروهایی که منحصراً جسمانی‌اند» (مونتاگ، ۱۰۵:۱۳۹۹). اصطلاحِ «مقاومت»، مفهومی است فوکویی با این استدلال که «هر جا مقاومتی در کار نباشد، عملاً رابطهٔ قدرت هم در کار نیست. در نظرِ او، مقاومت مندرج در اِعمالِ قدرت است» (میلز، ۷۰:۱۳۸۹). «مقاومتی» که این حیوان در برابرِ «قدرتِ» یوسف از خود بروز می‌دهد نه آن چیزی است که او می‌خواهد به فرزندِ نوجوانش، بیاموزد. یوسف به دنبالِ «دلالت» است نه «معنا»، آن هم دلالتِ تشکیلاتی و حزبی! «معنا دلالت نیست، دلالتْ واژه را به مفهوم یا

ایده، و شئ را به اندیشه پیوند می‌دهد. امّا معنا میانِ تکینگی‌ها، میانِ بدن‌ها رخ می‌دهد. معنا همیشه رخدادی تنانه است» (ایومورین، ۱۷۵:۱۴۰۰). اگر سحر «مقاومت» می‌ورزد، حکمِ میلِ «بدن»ش است، نه «ایدئولوژی»! «احکامِ نَفْس چیزی نیستند مگر میل‌ها که به اقتضایِ اَمزجهٔ مختلفِ بدن، مختلف می‌شوند. حکمِ نَفْس، میل و موجبیّتِ بدن، همه‌جا هر سه با هم مقارن‌اند» (اسپینوزا، ۱۲۰:۱۴۰۱). در ادامهٔ دیالوگِ پیشین، زری اصرار دارد که خسرو، از دیدنِ «عملِ نعل‌بندی» احتراز کند، و امّا پاسخِ یوسف:

> «یوسف گفت: نه زری، خسرو باید بداند که سَحر برای کفش به پا داشتن، باید چند تا میخ را تحمّل کند. باید بداند در این دنیا رنج و درد...» خسرو پرسید: پدر خیلی دردش خواهد آمد؟ یوسف گفت: نه، مسألهٔ مهم، ایستادگی است. عادتش داده‌ایم که برای چند لحظه دست از شیطنت بردارد و تحمّل کند» (سووشون، ۳۱).

بله، «مسألهٔ مهم، ایستادگی است!»، ایستادگی برابرِ «اشتدادِ میل»! میلی[۴] که نه «حزب»بردار است نه «دلالت‌مند» «این حرکت به‌صورت حالت‌های غیرِ نمادینِ اشتدادی، یعنی غیرِ دلالت‌گر، ساخته‌وپرداخته می‌شود و به چیزی جز خودشان اشاره نمی‌کنند» (دیو، ۱۱۲:۱۳۹۶). نمونهٔ خصیصه‌نمای این میلِ «درون‌ماندگار» را در «رَم کردنِ» سحر از خانهٔ حاکمِ شیراز می‌بینیم. آنجا که حیوان، زیرِ پایِ دخترِ حاکم ـ گیلان‌تاج ـ تن به سوژگی نمی‌دهد «میل در نقطهٔ مقابلِ یک سوبژکتیویته است. بااین‌حال یک رخداد است. ساختنِ ساحتِ درون‌ماندگاری[۵] یا بدنِ بدونِ اندام است. میل به‌واسطهٔ مناطقِ شدّت، آستانه‌ها، درجات و سَیَلان‌ها وجود دارد. میل تغییر می‌کند و با سازمان‌های قدرت عناد می‌ورزد» (دلوز، ۳۰۳:۱۴۰۰). در این «حادثه»، کاربُردِ فعلِ «برداشتن» و «رم کردن»، بیانی است از «حیوانیّتِ» سَحَر که در چنبرهٔ «قدرتِ انسانیِ حاکم»، «دلالت‌مند» نمی‌گردد:

> «زری گفت: به گمانم سَحَر باشد، عرق‌گیرِ همسایه می‌گفت، دخترِ حاکم را اسب برداشته... مردم از حرکتِ بی‌هوایِ ماشین‌ها هی پراکنده می‌شدند و باز جمع می‌آمدند. ماشینی هم که رو به تپه رانده بود، عقب زد. بی‌این‌که بوق بزند. لابُدّ می‌ترسید سحر از نو رم کند» (سووشون، ۱۴۳).

در تقابلی که بینِ «میلِ حیوانیِ» سحر و «ماشینِ انسانیِ» قدرت در نمونهٔ بالا می‌بینیم، این نکته گفتنی است که از منظرِ دلوز، میل است که «ماشین‌وار» عمل می‌کند و «غیرِ شخصی» است: «میل، تمایلِ یک سوژه به برآورده کردنِ امیالش و یا پُر کردنِ محرومیّت‌هایش نیست. بلکه یک ماشین است. من از ماشین‌های تمایل ساخته شده‌ام» (ویلت ـ لی، ۱۶۸:۱۳۹۵). درحالی‌که عملهٔ حاکمِ شیراز با ماشین و افسر و طناب، در کارِ به بند کشیدنِ سَحَری‌اند، که خود اصلِ «تمایل» است، «ماشینِ تمایل[۶]»!:

«سحر انگار متوجّهِ افسرها شد. یکی از افسرها، حلقهٔ طنابی را که در دست داشت، باز کرد و دایرهٔ سرِ طناب را به طرفِ اسب و سوار پرانید... راننده‌های ماشین‌هایی که راه داشتند، پُشتِ فرمان پریدند و با سروصدا گاز دادند و عقب‌وجلو زدند و راه افتادند. فرمانده فریاد زد: برگردید احمق‌ها! حیوان را رماندید. معقول ایستاده بود» (سووشون، ۱۴۴).

**۳. ۱. ۲ مادیان**

اگر سَحَر و گیلان‌تاج را نمودونمادی از «حیوانیّتِ» جوان زری بدانیم، مادیان را به اعتبارِ زیرِ رانِ یوسف بودنش، وِجْهِ زنانگیِ زری می‌توان فرض کرد. وجهی که خسرو نیز در قبال سحر و گیلان‌تاج بر جای پدر، میلش بدان می‌کشد. شیههٔ بلندِ مادیان، در فصل‌های پایانی داستان، خود «آوایِ مرگ» است. مرگِ سوژگی! مادیان در «زبان‌بستگی»اش، آوا می‌یابد، آوای حیوان! «حیوان با مردن آوای‌اش را می‌یابد، او روح را با یک آوا برمی‌کشد و تعالی می‌بخشد و با این کار خودش را همچون یک مُرده بیان و حفظ می‌کند؛ بنابراین، آوای حیوان، آوایِ مرگ است» (آگامبن، ۱۳۹۱:۱۴۱).

«آفتاب به‌کلّی از باغ پریده بود که صدایِ شیههٔ اسب شنید. شیههٔ مادیان بود نه سَحَر. خدا را شکر. یوسف از دِه برگشته بود. این‌که می‌گویند دل به دل راه دارد راست است. همچین که زری از دوری‌اش طاقتش طاق می‌شود، برمی‌گردد» (سووشون، ۲۴۴).

ارتباطِ میانِ مادیان و زری، ربطِ این‌همانی است از جهتِ «بی‌سخنی»! شیههٔ او، شیهه‌ای است یکْ‌دست که از عُمقِ حیوانیّتِ خاموشِ او برمی‌آید «حیوان چون هیچ قطع و وقفه‌ای در آوایش ندارد، چون هیچ گسستی میانِ زبان و سخن را تجربه نمی‌کند، آوایی دارد واحد و بخش‌ناپذیر که راهی است فوری و مستقیم برای برقراریِ ارتباط» (آگامبن، ۹:۱۳۹۱).

«مادیان را کُتَل بسته بودند. سرتاسرِ زین را با پارچهٔ سیاه پوشانده بودند و کلاهِ یوسف را رویِ کُتَل و تفنگش را حمایلِ گردنِ مادیان، آویخته بودند. یک ملافهٔ سفید که جابه‌جا با جوهرِ گل‌سنبلی رنگ شده بود، عینِ یک کَفَنِ خون‌آلود رویِ سَحَر قرار داشت. چشمِ مادیان که به جنازه افتاد، گوش‌هایش را تیز کرد و پایش را چنان بر زمین کوفت که انگار بر طبل می‌کوبد. و زری احساس کرد که بر قلبِ او می‌کوبد. و شیهه کشید. دو بار. به‌نظر آمد که اشک از چشمِ مادیان سرازیر شد رویِ بینی‌اش که پرّه‌هایش از هم گشوده بود. به‌یادِ حرفِ زنِ میان‌سالی افتاد که سال‌ها پیش برایش نَقلِ سووشون گفته بود» (سووشون، ۲۹۸).

در فقرهٔ بالا، مخاطب با نوعی از نوشتار مواجه است که در ادامهٔ بی‌آوایِ حیوان، راه را بر تأویل‌های «نَفْسانی» نیز می‌بندد. آن‌چیزی که سووشون را هم‌چون متنی «نوشتنی» ارتقاءِ مرتبه داده است نه «خواندنی»، «نَفَسِ حیوانی»

است که درو دمیده شده است نه «نَفْسِ انسانی». «وَجْهِ غیرِ آوایی، تهدیدی برای تاریخ و حیاتِ روحانی یا همان حضورِ نَفْس در نَفَس است. تهدیدی برای ذات که نامِ متافیزیکیِ دیگرِ حضور و جوهر است. نوشتارِ غیرِ آوایی نام را متلاشی می‌کند. نام و کلمه، این وحدت‌های نَفَس و مفهوم، در نوشتارِ ناب محو می‌شوند» (دریدا، ۴۴:۱۳۹۶).

**۳. ۱. ۳ زری**

نسبتی که زری با مفهومِ غالبِ «حیوانیّت» در جستارِ پیشِ روی برقرار می‌کند، آن نسبتی است که او را از مفهومِ «انسانی» که یوسف است، دور می‌دارد. «انسانیّت» بدین نگره‌ای که ما در این مقال پیش گرفته‌ایم «عبارت است از تحمّل کردن، به‌دوش کشیدنِ بارِ آنچه که می‌توان به‌دوش کشید و دوام آوردن و نجات یافتن از قابلیّتِ ناانسانیِ تحمّلِ همه‌چیز» (آگامبن، ۱۳۶:۱۳۹۳). زری، یوسف را تحمّل می‌کند، بدان‌گونه که مادیان و سحر نیز، زیرِ پای یوسف و خسرو حمول‌اند. از همان نخستین صفحهٔ رمان-جشنِ عقدکنانِ دخترِ حاکم- دو رویِ سوژگی و توانِ «تحمّلِ ناانسانیِ» زری، خود را عیان می‌سازد:

> «یوسف تا چشمش به نان افتاد گفت: گوساله‌ها، چطور دستِ میرِ غضب‌شان را می‌بوسند! چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی... زری تحسینش را فروخورد، دستِ یوسف را گرفت و با چشم‌هایش التماس کرد و گفت: تو را خدا یک امشب بگذار تهِ دلم از حرف‌هایت نلرزد» (سووشون، ۵).

برای زری اهمیّت ندارد که نانِ عقدکنانِ دخترِ حاکم از کجا می‌رسد، او می‌خواهد که از جشن و سفرهٔ عقد، لذّت ببرد. چراکه «اندیشه به یک معنا خودِ حیات است. حیات یک کُلِّ پویا و مفتوح است که هرگز کامل داده نشده، زیرا همواره در حالِ ساخت و اتّصالات و پتانسیل‌های جدید برای اتّصالاتِ بیشتر است» (کولبروک، ۷۲:۱۳۹۹). در ماجرایِ خصلت‌نمایِ «گوشواره‌هایِ زری» که یادگارِ یوسف به گوشِ اوست، وجهی تازه‌تر از تقابلِ «ذات» و «توان» را در آن می‌توان مشاهده کرد «اسپینوزا، ذاتِ چیزها را در توانِ آن‌ها خلاصه می‌کند. از دیدِ او، آنچه چیزها می‌توانند ذات یا چیستی‌شان را رقم بزنند، چیستی‌ای که تکین است. در نتیجه ماهیّتِ چیزها را نه با ذات که متضمّنِ کُلّیت و قوام است بلکه با توان باید توضیح داد. توانی که همواره با تکینگیِ افراد همراه است» (دلوز، ۱۶:۱۴۰۱). ناخودآگاهِ زری، که «توانِ» او را رقم می‌زند، در برابرِ خواستِ گیلان‌تاج، برایِ به‌عاریّت گرفتنِ گوشواره‌هایش که نمادِ «ذات»ی است که تنِ او را به اسارت گرفته است، مقاومتِ چندانی نمی‌کند:

> «گفت و صدایش لرزید: این رونمایِ شبِ عروسیم... یادگاری مادرِ آقاست... . به فکرِ آن شب در حجله‌خانه افتاد که یوسف گوشواره‌ها را به‌دستِ خودش به گوشِ او کرده بود... گیلان‌تاج بی‌حوصله

گفت: دارند مبارک‌باد می‌زنند. زود باشید. فردا صبح... زری دست کرد و گوشواره‌ها را درآورد. گفت: خیلی احتیاط کنید. آویزه‌هایش نیفتد. هرچند می‌دانست اگر می‌شد پشتِ گوشش را ببیند روی گوشواره‌ها را هم خواهد دید. امّا می‌توانست ندهد؟» (سووشون، ۸).

بله، «نمی‌توانست» که ندهد. با این کار او خود را از «وحدتِ غیرواقعی منی» که یوسف برایِ او ساخته بود، خلاص کرده تسلیمِ «رانه‌ها» شد «برایِ لاکان، من یک بنایِ بی‌اهمیّت و ناپایدار است که همواره در برابرِ نفوذِ رانه‌ها آسیب‌پذیر است. برایِ او، فرهنگ، زبان و امیالِ ناخودآگاه سوبژکتیویته را ایجاد می‌کند» (مک‌آفی، ۱۳۹۲:۵۴).

در ادامهٔ همین فصل، زری که به «رقصِ زن‌هایِ شهر با لباس‌های رنگارنگشان در بغلِ افسرهایِ غریبه»، نگاهی توأم با حسرت و حسادت دارد، «میلِ خودآیینِ» خود را در قبالِ پیشنهادِ سرجنت زینگر، سرکوب می‌کند: «سرجنت زینگر آمد جلوِ زری. پاهایش را به هم جفت کرد که درق صدا داد و تعظیم کرد و گفت: برقصیم. زری عذر خواست... چشم‌های یوسف او را می‌نگریست» (سووشون، ۱۲).

چشم‌های زمرّدیِ یوسف، لگامی است که بر «حیوانیّتِ» میلِ زری، سخت بسته می‌شود. حال آن‌که «قوّهٔ میل، قانونِ خود را نه بیرون از خود، در محتوا یا در یک متعلَّق، بلکه در درونِ خود می‌یابد. ازاین‌جهت می‌توان گفت، قوّهٔ میل، خودآیین است» (دلوز، ۱۳۹۸:۳۱). چیزی که یوسف تحمّلِ آن را ندارد. او سوژه‌ای است که به گفتهٔ فوکو، بر خود و بر دیگران، حکمرانی می‌کند «میل در نظرِ دلوز و گتاری اساساً به سوبژکتیویته فروکاستنی نبود» (فوکو، ۱۴۰۰:۱۴). امّا چنان‌که در فقرهٔ زیر می‌بینیم، روایتِ زری از میل، زیرِ ضربهٔ ماشینِ اعتراف‌گیریِ یوسف قرار می‌گیرد:

«یوسف هم کنارِ زری نشست. صورتش قرمز شده بود و سبیل‌های بورش می‌لرزید. گفت: پاشو بی‌سروصدا برویم. زری موهایش را آورد رویِ آن گوشی که به‌طرفِ شوهرش بود و گفت: هر طور میلِ توست!» (سووشون، ۱۲).

در دوگانهٔ برده و آقا، زری ضعیف نیست، او فقط «کم‌تر قوی است» «نیچه کسی را ضعیف یا برده می‌خواند که نیرویش هرچه باشد، از آنچه می‌تواند کرد جدا شده است، نه کسی که کم‌تر قوی است. کم‌تر قوی اگر تا نهایت پیش برود به‌اندازهٔ قوی، قوی است» (دلوز، ۱۴۰۰:۱۱۶). زیرکی و ظرافتی که زری در مناسباتِ خود با یوسف در پیش می‌گیرد، ورق را به سودِ او برخواهد گرداند. از این دریچه است که نگاهش به قضایا، «کژتابانه» می‌نُماید «کژتاب شکلی از تعلیق است. معنای ظاهریِ تصویر یا موقعیّت را مُعلّق می‌کند. درنهایت آنچه کژتاب می‌نُماید، خودِ ذهنیّت یا سوبژکتیویته است. دانشِ مازادی است که به جهان نگاهی وارونه دارد» (مایرز، ۱۳۹۳:۱۵۰). این چشم‌اندازِ «وارونه» و «غیرِ برده‌وار» را، در شاهدِ زیر به‌صراحت می‌توان مشاهده کرد. آنجا که «شهر» را برای یوسف معنا

می‌کند:

«زری گریه‌کنان گفت: هر کاری می‌خواهند بکنند امّا جنگ را به لانهٔ من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عینِ محلّهٔ مردستان. شهرِ من، مملکت من، همین خانه است» (سووشون، ۱۹).

در فقرهٔ پایانیِ فصلِ براعتْ‌استهلال‌گونهٔ اوّلِ رمان، یوسف و زری از مرزهایِ جهانِ سوبژکتیویسم، به‌مددِ مرزهای «بدنِ زنده» گذر می‌کنند و «آزادی» را به‌اتّفاق، می‌زیند «بدنِ زنده، درگاهِ ورودِ ما به جهان، دست‌رسِ ما به چیزها و بدن‌های دیگر است. این بدن، حدودی، مکانی و زمانی دارد امّا بدونِ این حدود، ما در ارتباطی که با چیزها برقرار می‌کنیم، آزادتر نیستیم. در عوض همهٔ تسلّطمان بر جهان را از دست می‌دهیم» (هانیاما، ۱۴۰۰:۱۱۹).

«به رختخواب که آمد، پاهای گرم و پشمالودِ یوسف به پاهایِ سردش خورد و دستِ بزرگِ او که پستان‌هایش را نوازش کرد و پایین‌تر که آمد، همه‌چیز را فراموش کرد. گوشواره‌ها، سرجنت زینگر و خانمِ حکیم و عروس و مارش‌ها و طبل‌ها را... لوچ‌ها و طاس‌های مجلسِ عقدکنان را... همه را فراموش کرد. امّا در گوشش صدایِ آرامِ ریزشِ آب از آب‌نمایی می‌آمد که از روی گل‌های سرخِ روشن می‌گذشت و پیشِ نظرش یک کشتی پُرگل نقش می‌بست که کشتی جنگی هم نبود» (سووشون، ۲۰).

تکرارِ فعلِ «فراموش کردن» در نمونهٔ بالا، حکایت از «انسانیّتِ» سردی دارد که در حالاتِ نشئه‌گونِ دیونوسوسی، به خاکِ گرمِ «حیوانیّت» سپرده می‌شود «آیینِ دیونوسوسی، جنسیّت و شهوتِ ناخودآگاه و نااخلاقی بودنِ نیروهای طبیعی را گرامی می‌دارد و در پی از میان برداشتنِ تفرّدِ شکل‌گرفتهٔ فردِ خودآیین و اتّحادِ دوبارهٔ ما با هستیِ درونی طبیعت است» (اسپینکز، ۱۳۹۲:۴۰). تقابلِ بنیادینِ سوژگیِ یوسف و میل‌ورزی زری را در علاقه‌مندی‌هایِ این‌دو به مقولهٔ «شهر» و «باغ»، به‌وضوح می‌توان توضیح داد. شهر از نگاهِ یوسف، محلّی است که او را به مقامِ «کلکسیونری» به گفتهٔ بنیامین می‌رساند و باغ بالعکس، برای زری وضعیتی «تمثیل‌پردازانه» دارد «هیچ نوع اندیشه‌ورزی تمثیل‌پرداز را بسنده نیست تا پیشاپیش بداند معنی نامکشوفِ پشتِ هر یک از اُبژه‌های موردِ تأملش چیست» (بنیامین، ۱۴۰۰:۱۱۹). هرچقدر یوسف در پیِ «معنا» برای پدیده‌های شهر شیراز است، زری از «باغیّتِ» باغ، فارغ از هر اندیشه‌ای، التذاذ می‌برد:

«زری خندید و گفت: ها، بله. این شهرِ من است و وجب‌به‌وجبش را دوست دارم. تپّهٔ پشتش، ایوانِ سرتاسریِ دورِ عمارت، دو جویِ آب دو طرفِ خرند، آن دو تا درختِ نارونِ دمِ باغ، نارنجستانش را... بیدمشک، اترج، شاطره... گنجشک‌ها و سارها و کلاغ‌ها که خانهٔ ما را خانهٔ خودشان می‌دانند» (سووشون).

در مقدّمه آوردیم که «حیوانیّت» از ریشهٔ حیات و زندگی است که برمی‌جوشد و این زری است که در سرتاسرِ رمان خلافِ یوسف، آن را پاس می‌دارد به قول نیچه «زندگی باید بر دانستن، بر آنچه ما خرد می‌خوانیم، بر علم، بر توانایی انتقادی و تیزبینی حاکم باشد نه برعکس. زندگی یعنی شکل‌های دگرگون‌شونده‌ای که نیچه آن‌ها را ارادهٔ قدرت می‌نامد» (اسپیندلر، ۱۱:۱۴۰۰).

### ۳/۱. ۴ کودکی

مرجان و مینا و جنینی که در شکمِ زری است، گیلان‌تاج و خسرو و هرمز، کودکِ مُردهٔ عمّه‌خانم و جوان‌سالیِ سحر، همه نشان از حضورِ وجهی از کودکانگی در رمان می‌دهند که بسته به حضورِ سوژگیِ یوسف یا «حیوانیّتِ» زری، بدین‌سو یا آن‌سو تمایل می‌یابند. آنچه روشن است این‌که «زنان بی‌شباهت به بچّه‌ها نیستند. کودک چنان پیوندِ تنگاتنگی با حیاتِ فیزیولوژیکش دارد که دیگر از آن قابلِ تفکیک نیست» (میلز، ۱۷۳:۱۳۹۳). حیاتی که در تقابل با «بزرگ‌سالی» قرار می‌گیرد «کودک به‌عنوان مجموعه‌ای از خواسته‌ها و امیالِ اجتماعی‌نشده، نشان‌گرِ وجودِ چیزی در انسان است که یکسره به‌وسیلهٔ ژانرهای حاکمی که رُشدِ او را احاطه می‌کنند، شکل نمی‌گیرد» (مالپاس، ۱۲۷:۱۳۸۸). چندان هم بی‌راه نیست که نخستین جایی که از «دو قلوها» نامی آورده می‌شود، شعرِ مک‌ماهون است، آنجا که او در حالتی «مستِ مست» خود را «ای ایرلندی، ای شاعرِ دائم الخمر!» خطاب می‌کند. جلوتر در مدخلی به نام مک‌ماهون مفصّل‌تر بحث خواهیم کرد، که شعر و کودکی، چگونه از عوالمِ نمادینِ بزرگسالی در گریزند و «کودک برایِ بزرگ‌سال به‌منزلهٔ دیگری است و سرنوشتِ بزرگ‌سال را رقم می‌زند و بزرگ‌سال برای کودک ظریف‌ترین شکلِ خلاصه‌شده از خودِ اوست» (بودریار، ۲۱۲:۱۴۰۰). از همین‌رو است که زری و شعرِ مک‌ماهون و دو قلوها در سمتِ «حیوانیّت»، به هم گِرهی ناگسستنی می‌خورند، انقلابی علیه «بزرگ‌سالیِ یوسف!»:

> «خوب، مینا و مرجان هر دو هم‌زادند... مینا تنها دختری بود که وقتی ستاره‌ها در آسمان نبودند برای ستاره‌ها گریه می‌کرد... این‌طور بود که مینا عاشقِ آسمان شد...» (سووشون، ۱۵).

از نگاهِ ما، حضورِ کودک‌ها در رمانِ سووشون، بیانِ یک «وضعیّت» است، نه‌فقط صِرفِ کم‌سن‌وسالی فرزندانِ زری. آن وضعیّتی که «توانایی آدمی برایِ حرف زدن، رابطه‌اش را با نبود یا فقدانِ خودش، یعنی با ناتوانی از حرف زدن، حفظ می‌کند، ناتوانی‌ای که در گذر به گفتار، مستهلک نمی‌شود» (میلز، ۵۵:۱۳۹۳). نمونهٔ زیر، تصریحِ راوی است بر «بی‌زبانیِ» دو قلوها:

«خسرو به تالار آمد. مینا دست‌هایش را به هم زد و گفت: داداشِ خودمه. سوارِ اسبم می‌کند. مگر نه داداش؟ تقریباً هیچ کلمه‌ای را درست اِدا نمی‌کرد. سین‌ها را شین، کاف و گاف را ت و را را لام تلفّظ می‌کرد. و مرجان که رُبع ساعت از او کوچک‌تر بود، مقلّد و وردستِ خواهرش بود. مرجان، پایِ خسرو را در بغل گرفت: اوّل تو باهاش بازی کن. بعد من. خوب؟ خسرو دستی به سروگوشِ دو قلوها کشید و گفت: من حالا باید بروم مدرسه» (سووشون، ۲۲).

می‌بینیم که مقولهٔ «لُکنتِ زبانی[۷]»، چگونه با مفهومِ حیوانیّتِ سحر و «بازی»، در یک محور همنشین شده‌اند. باید بدانیم که «تقدّمِ کودکی بر اِشغالِ جایگاهِ سوژهٔ سخن‌گو توسطِّ انسان، نه تقدّمی صرفاً گاه‌شمارانه و زمانی که تقدّمی هستی‌شناسانه است» (میلز، ۴۲:۱۳۹۳). این را از آن بابت می‌گوییم که وضعیّتِ هستی‌شناسانهٔ زری، در امتدادِ وضعیّتِ بی‌زبانی مینا و مرجان و سحر قرار می‌گیرد و در تقابل، این خسرو است که از «بازی» می‌گریزد و «رفتن به مدرسه» را بهانه می‌آورد. جایی‌که «انسان» تربیّت می‌کنند نه «حیوان»! تا بحثِ بازی و زبان هست یادآور شویم که «همان‌گونه که به نظرِ ویتگنشتاین، زبان مجموعه‌ای است از بازی‌های زبانیِ بدونِ قاعده‌های کلّیِ حاکم بر همهٔ آن‌ها، جامعه نیز به نظرِ لیوتار مجموعه‌ای است از فعّالیّت‌هایِ گوناگون که هیچ قانون و قاعدهٔ کلّی بر همهٔ آن‌ها حاکم نیست» (ولمر، ۴۱:۱۳۹۳). خواهیم گفت که یوسف و در پیِ او خسرو، چگونه متأثّر از آموزه‌های مارکسیستی، همهٔ همّ‌وغم‌شان بر این قرار یافته که تنها بازی‌ای که در زبان موجود است، زبانْ‌بازیِ ایدئولوژی است و این خود چه نسبتی است با کودکی و «حیوانیّت»؟ یوسف به دنبالِ تاریخ است، آنجا که در دوگانهٔ «زبان» و «سخن»، سخنِ «تاریخ‌دار» را برمی‌گزیند «زبانِ ناب در گوهرِ خود غیرِ تاریخی است و طبیعت یا ماهیّت در معنایی مطلق، به تاریخ نیازی ندارد» (آگامبن، ۱۱۷:۱۳۹۷). به زبانی ویژه‌تر، یوسف فاقدِ کودکی است و در تقابل، این زری است که آن‌سویِ تاریخ ایستاده، آنجا که «زبانْ» بی‌آواست «این تجربهٔ تازه از زبان، همان کودکی است. تجربهٔ خاموش و بی‌کلامی که به لحاظِ هستی‌شناسانه، بر امکانِ گفتار مقدّم است» (آگامبن،۳۳:۱۳۹۱). دقیقاً از همین ناحیه است که «اخلاقِ مدرنِ» زری، «اخلاقیّاتِ» یوسف را، پسِ پشت می‌نهد «در این اخلاق، توضیح دادنِ آنچه بی‌صداست، بازگرداندنِ کلام به آنچه خاموش است، روشن کردنِ آن بخشِ تاریکی که انسان را از خود مُنفکّ می‌کند، اتّفاق می‌افتد» (فوکو، ۴۱۸:۱۳۹۹). آینده، به‌تفصیل بحث خواهیم کرد که «نذرهایِ زری» نیز، از این منطقه است که نشأت می‌گیرد. در ادامه امّا، در تأکید بر بی‌تاریخیِ زری، می‌افزاییم که دو دلیِ او در «انداختنِ جنین» هم، انتخابی است میانِ وجهِ «حیوانیّت» و آن «انسانیّت»ی که یوسف در پیِ جاانداختنِ آن است.

«زری نمی‌توانست جلوِ اشک‌هایش را بگیرد. نالید: امروز خبرِ مرگم رفتم این یکی را بیندازم. شجاعت نکردم که نگهش داشتم؟ وقتی با این مشقّت، بچه‌ای را به دنیا می‌آوری طاقت نداری مُفت از دستش بدهی. من هر روز، هر روز تو این خانه، مثلِ چرخِ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آن‌ها را کسی لگد کرده» (سووشون، ۱۳۲).

زِهدانِ مادر برای جنین «امتدادِ مستقیمِ اندام‌وارهٔ خودش به‌حساب می‌آید. همهٔ ویژگی‌های خصلت‌نمایِ بهشت و عصرِ طلایی در اسطوره‌ها و نیز ساگاها» (ولوشینف، ۱۳۹:۱۴۰۰). این‌که زری با «شجاعت»، بچّهٔ خود را «نمی‌اندازد»، از آن است که در او قدرتی می‌بیند بی‌هنگام! چیزی که دریدا از آن به «خورا[۸]» یاد می‌کند «خورا بی‌هنگام است. بی‌هنگامی‌ای درونِ هستی‌ای «است» یا بهتر، بی‌هنگامیِ هستی، هستی را بی‌هنگام می‌کند» (دریدا، ۱۳۹:۱۴۰۰). در حقیقت بی‌هنگامیِ هستی‌شناسانهٔ جنین، وجودِ حیرت‌انگیزِ ویتگنشتاینی است که خاموشیِ حیوانی را به یاد می‌آورد «وجودِ زبان، که خود گزاره‌ای در زبان نیست، در واقع، خاموشی است. وجودِ زبان، سکوتِ زبان است» (جابری، ۸۳:۱۳۹۸). سکوتی که زری در قبالِ بردنِ گوشواره و سحر از خود بروز می‌دهد و این به «ترسو» بودنِ او نیز تعبیر می‌شود:

«زری گفت: بله عزیزم، به عقیدهٔ تو و پدرت و استادت، من ترسو هستم، بی‌عُرضه هستم، نرم هستم، من همه‌اش می‌ترسم بلایی سرِ یکی از شماها بیاید» (سووشون، ۱۳۱).

نشان از توانی دارد که در نوزاد و کودکانِ خود می‌بیند و در یوسف، خسرو و استادش فتوحی نه «نوزاد، نشان‌گرِ این سرزندگی، این خواستن‌ـزیستنِ لجوجانه، کلّه‌شق، رام‌نشدنی و متفاوت با هرگونه زندگیِ اندام‌وار است. او در کوچکی‌اش چنان انرژی‌ای را متمرکز می‌کند که سنگ‌فرش‌ها را در هم می‌شکند» (دلوز، ۲۷۱:۱۳۹۶). ازاین‌روی است که زری در توجیهِ «ترسِ» خود می‌گوید:

«بعلاوه نمی‌خواهم در یک محیطِ پر از دعوا و خشونت بار بیایید. دست‌کم می‌خواهم محیطِ خانه آرام باشد» (سووشون، ۱۲۹).

در بگومگویی که بر سرِ مفهوم «شجاعت» و «ترس»، میانِ زن‌وشوهر درمی‌گیرد، همچنان آنچه میدان‌دارِ اصلیِ بحث است، سوژگیِ اسارت‌بارِ یوسف است که به مفاهیمِ غریزی هم، رنگِ آزادی می‌زند. حال آن‌که از نگاهِ نیچه «خصلت‌های هیچ انسانی را کسی به او نمی‌دهد، نه خدا، نه جامعه، نه پدران و نیاکان و نه البتّه خودِ او» (محبوبی‌ارانی، ۱۶۷:۱۳۹۲). و همین محملِ شکایتِ زری از یوسف است:

«زری گفت: ...می‌خواهی حرفِ راست بشنوی؟ پس بشنو، تو شجاعتِ مرا از من گرفته‌ای... آن‌قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده» (سووشون، ۱۳۱).

و در پاسخ ببینید که چگونه یوسف، مفهومِ «حیوانیّتِ» زری را، ترجمهٔ ایدئولوژیک می‌کند:

«یوسف خشمگین فریاد زد: ...تو از رویِ غریزه، نمایشی به اسمِ شجاعت داده‌ای، غریزهٔ خامِ تصفیه‌نشده!» (همان، ۱۳۱).

در خصوصِ «نذرهای زری» نیز، یوسف اِعمالِ نظر کرده، آن‌ها را به رسمیّت نمی‌شناسد:

«یوسف خندید و گفت: عزیزم، عوضِ رفتن به دیوانه‌خانه و خسته کردنِ خودت و عصبی شدن، می‌توانی بروی انجمنِ ایران و انگلیس که تازه باز شده، اسنشلِ دو درس بدهی!» (همان، ۱۳۲).

این را همان یوسفی توصیه می‌کند که انگلیس را دشمنِ شماره‌یکِ این خاک‌وبوم می‌داند. از نگاهِ او، رسیدگی به زندانیان و دیوانه‌ها، بی‌کارگی است و شغل به‌حساب نمی‌آید. دُرست عکسِ فهمِ زری از حیات. در تفسیری که او از زندگی دارد «بی‌کارگیِ بشر به معنیِ کژکاری یا اختلال در کارکردِ او نیست. بلکه تنها به معنیِ نداشتنِ هیچ کار یا کارکردِ تعریف‌شده یا قابلِ تعریفی است» (آگامبن، ۹:۱۳۹۷). این خود از خصلتِ هرمنوتیکیِ زری است که تفسیرِ «کودکانه»ی او، در برابرِ تک‌معنایی بزرگسالیِ یوسف مقاومت می‌کند «کارِ هرمنوتیکی، فهمیدنِ خود است، چنان‌که جهانِ پیرامونمان را دائماً تفسیر می‌کنیم. چیزی که زندگی را ارزشمند می‌کند» (سیمز، ۵۹:۱۴۰۰).

### ۳. ۱. ۵ جنون

بی سوژگیِ زری بدان معنا هم نیست که از «عاملیّت» به‌کلّی به‌دور افتاده باشد بلکه «آن تصمیم‌ها و کنش‌های خلاف‌آمد و خارقِ عادتی به انسان عاملیّت می‌بخشند که یک کنشگر را از زمینه و بسترِ آن‌ها می‌کَنَند و جدا می‌کُنند» (بدیو، ۲۳:۱۴۰۰). پرداختن به دیوانه‌خانه و زندان از خوارقِ عادتِ زری است که سوژگی‌اش را فراتر از منزلِ یوسف رقم می‌زند:

«زری نذر کرده بود هر شبِ جمعه برایِ زندانی‌ها و دیوانه‌های دارالمجانین نان و خرما ببرد» (سووشون، ۲۱).

حضورِ او در میانِ جمعِ راندگانِ اجتماع، اشاره‌ای است تلویحی به جُستنِ فضایی برای امرِ گفتگو. گفتگو با دربندانی که «صدای»شان همچون صدایِ «حیوانیّت»، همیشه خاموش است و حقیقت «در فاصلهٔ میانِ آگاهی‌ها، در جنبش، در هم‌سخنی و تبادل، در گفتارهایی که هیچ‌گاه بسته نیست، هیچ‌گاه پایان نپذیرفته است» (باختین،

۱۹:۱۳۹۹)، که اتّفاق می‌افتد. این خود مآلِ ادبیّات و قدرتِ اوست که «حیوان شدن، ارائهٔ حِسّ‌یافت‌ها و تأثیرهایی است که از مهارها و گره‌هایی که آن را به نمایشِ علائقِ انسانی بازبسته است، آزاد می‌کند» (کولبروک، ۲۱۹:۱۳۸۷). در دیوانه‌خانه، یوسف و آقای فتوحی نیستند که با آن‌ها نشود گفتگو کرد، کسانی از قماشِ کلو، علی و خانمِ فتوحی‌اند که زری صداهای‌شان را می‌شنود و فهم می‌کند.

### ۳. ۱. ۵. ۱ خانمِ فُتوحی

در سووشون خانمِ فتوحی، وَجْهِ جنون‌آمیزِ آن تعقّلِ حِزبی‌ای را نمایندگی می‌کند که برادرش آقای فتوحی، عُنصرِ مؤثّرِ آن است. این خود از همان مصنوعاتِ نهادهای مدرنی است که میانِ «انسان» و «ناانسان/حیوان»، خط‌کشی‌ای از جنسِ تمدّنِ روز را قائل است «فوکو به جایِ این‌که فرض کند جنون و عقل به‌طورِ بدیهی از هم متمایزاند، در دیوانگی و تمدّن به برّرسیِ این نکته می‌پردازد که تغییراتِ نهادی‌ای از قبیلِ دسترس‌پذیر شدنِ تیمارستان‌ها، چگونه در شکل‌گیریِ چنین تمایزی دخیل بوده است» (میلز، ۱۶۷:۱۳۹۲). خانمِ فتوحی در دیدارش با برادر، از این‌که او را در دیوانه‌خانه تنها رها کرده است، چنین می‌نالد:

> «دلم در این قفس پوسید. تو چجور برادری هستی؟ حقّش بود اقلاً یک اتاقِ خصوصی برای خواهرت می‌گرفتی... مرا ببر. خودم کُلفتی‌ات را می‌کنم...» (سووشون، ۲۱۶).

گِلهٔ خانمِ فتوحی از برادر، بیشتر از همان نگاهِ سوژه‌باورانه‌ای نشأت گرفته است که نهادِ بیمارستان را، جایگاهِ انسان‌های «بیمار» می‌داند. انسان‌هایی که در «حیوانیّت»شان از فتوحی و امثالِ او، به‌مراتب انسان‌ترند «بیمارستان همچون تمدّن، مکانِ مصنوعی است که بیماری‌ای که از بسترِ خود برکنده شده و به آنجا انتقال یافته، در معرضِ خطرِ از دست دادنِ چهرهٔ ذاتیِ خود قرار می‌گیرد» (فوکو، ۵۸:۱۳۹۸). در دیالوگی که میانِ زری و فتوحی در «باغچهٔ بی‌گلِ دارالمجانین» درمی‌گیرد، زری به شکلی ظریف عدمِ وفاداریِ فتوحی را به حزبِ شوهرش، همچون بی‌وفایی‌ای که او با خواهرِ خود روا داشته است:

> «زری به‌سادگی گفت: ...شما دلتان برای خودی‌ها نمی‌سوزد، همان‌طور که دلتان برای خواهرتان هم نمی‌سوزد» (سووشون، ۲۱۷).

در پاسخ، فتوحی بر استبداد رأیی پای می‌فشرد که از ثباتِ سوبژکتیویتهٔ او قِوام یافته است «سوژه نوعی ذاتِ ثابت نیست، بلکه مانندِ اُبژه‌های مادی تغییر می‌کند» (اوکانر، ۱۳۸:۱۴۰۰). آقای فتوحی حتّی، دیوانگیِ خواهرِ خودش را نیز، امری «توده‌ای» می‌بیند:

«فتوحی بدونِ هیچ‌گونه آثارِ رنجش در صدایش گفت: باید جامعه را طوری بسازیم که خواهرِ هیچ‌کس دیوانه نشود. جنونِ خواهرِ من، نشانِ بیماریِ اجتماع است. توده‌های وسیع را که متشکّل کردیم و به قدرت رسیدیم اِحقاق می‌کنیم» (سووشون، ۲۱۷).

می‌افزاییم که زری در دوگانهٔ خواهر/برادرِ فتوحی، خویشتن را با خواهرِ دیوانه نزدیک‌تر می‌یابد و آقای فتوحی نیز، عکس‌برگردانِ همان یوسف است و این دیوانه‌خانه، همان زندانی است که شوهرش برایِ او ساخته است. شکّاکیّتِ خواهرِ فتوحی به برادر، بدگُمانیِ گاه‌وبی‌گاهِ زری را به یاد می‌آورد که جای‌جایِ رمان، به منش و رفتارِ یوسف دارد و او را بازیچهٔ دستِ دیگریِ دیگری! «بی‌اعتمادیِ سوژهٔ روان‌پریش نسبت به دیگریِ بزرگ، این پندار که دیگریِ بزرگ متجسّم در اجتماعِ بین‌الاذهانی، سعی دارد او را فریب دهد، همواره و ضرورتاً متکّی بر اعتقادی راسخ به یک دیگریِ منسجم است، یک دیگریِ بدونِ گسست، یک دیگریِ دیگری» (ژیژک، ۱۳۹۶:۱۸۳). در دیالوگِ خانمِ فتوحی، عدمِ اعتماد به «دیگری»هایی که برادرش را مَحملِ فریبِ خود کرده‌اند، مشهود است:

«خانمِ فتوحی گفت: حالا دیدی خان‌داداش؟ من می‌دانم که مادرم نمرده، او شما را گول زده. وقتی در تابوت گذاشتیدش، یواشکی از تو تابوت درآمده و قایم شده. از آن وقت تا حالا تو باغِ صدوبیست‌وچهار هزار متری، یک جایی قایم شده و تو نرفتی دنبالش بگردی و پیدایش کنی» (سووشون، ۲۱۶).

خانمِ فُتوحی، به پشتوانهٔ نیرویِ روانیِ لُخت‌شده از قراردادهایِ اجتماعی، «حیوانیّت»ی را رقم می‌زند که در پشت ذهنِ زری، به‌مثابهٔ انقلابی اصیل، علیهِ «انسانیّتِ» یوسف و رفیقْ فتوحی که از او نیز «دلِ پُری» دارد، به خاموشی نهفته است «انقلابِ اجتماعی و سیاسی، در بیش‌ترِ موارد، ریشه در اید دارد. اید علیهِ سوپراگو می‌شورد یا می‌توان گفت علیهِ اُبژهٔ خارجی‌ای می‌شورد که جای سوپراگو را گرفته است» (ولوشینف، ۱۴۰۰:۱۳۷). در توصیفی که دانشور از شورشِ خانمِ فتوحی به‌دست می‌دهد، خواننده با یک «انقلابِ زنانه» روبروست، زنانْ علیهِ مردان!:

«... خانمِ فُتوحی به سمتشان آمد. ملافهٔ سفیدی به خود بسته بود که در پایش می‌گرفت و داد زد: مرا بکُش و راحتم کن! چاقویِ قلم‌تراشت را از جیبِ کُتت درآور و مرا بکُش. کفن پوشیده‌ام و آماده‌ام. به آن‌ها رسید و ملافه را رها کرد. لُختِ مادرزاد بود» (سووشون، ۲۱۸).

صدایِ خانمِ فتوحی، صدایِ انقلاب است، صدایِ حیوان! این صداهای خاموش را باید شنید! این صداها در تیمارستان‌ها به دست کسانی همچون آقای فتوحی و یوسف، خفه‌شدنی نیستند. از همان سالِ ۴۸ که اوّلین چاپِ سووشون درآمد تا به امروز، این صدا در گلویِ «زری»هایِ زمانه، چه در خانه چه در دیوانه‌خانه، همیشه تداوم یافته

است «شورش یعنی آزادیِ انسان. این فرایندی حیات‌بخش است که در آن از طریقِ چنین شورشی، اشکالِ مسدود و ثابتِ زندگی دگرگون می‌شوند و اشکالِ جدیدِ زندگی، پدیدار» (فالزن، ۱۰۱:۱۳۹۹). ندایِ آزادیِ زنِ ایرانی را از گلوی یک «دیوانه» بشنوید که در طولِ تاریخ، حقِّ حیاتش از جانبِ برادرنماها، این‌گونه پایمال گشته است:

«... من دخترِ پیغمبرم. از حضرتِ فاطمه... مثلِ حضرتِ فاطمه پاک و طیّب و طاهرم... برادرم مالم را خورده. پدر و مادرم را سَر بُریده. این‌همه گل‌های نرگس که می‌بینید، جایِ خونی که از گلوی آن‌ها ریخته، سبز شده. گل‌ها را دسته کن سرِ مزارم بگذار. و حالا گریه‌ای می‌کرد که دلِ سنگ آب می‌شد و می‌گفت: منِ پدرسوخته، منِ بدبختِ پدرسوخته... گفت و گفت و گفت تا دهانش کَف کرد و از پا درآمد» (سووشون، ۲۱۸).

### ۳. ۱. ۵. ۱ کِلُو

شخصیّتِ کِلُو، «دیگری»[۹]ای است که به اُبژۀ میلِ «حیوانیّتِ» زری به داستان اضافه می‌گردد؛ ازآن‌جهت که «سوژه به دیگری نیاز دارد، چون دیگری او را تأیید می‌کند. در نیاز به به‌رسمیّت شناخته شدن، چیزی را که میل می‌کنم، به‌دست می‌آورم» (لاکان، ۳۷:۱۳۹۵). نَفْسِ اِسمِ «کِلُو» که در جنوب به معنایِ دیوانه است، آن‌هم آوردنش به خانۀ زری به دستورِ یوسف ـ که مَظهرِ عقلانیّتِ مدرن به‌شمار می‌آید ـ تحلیلی نمادین به خود می‌پذیرد «عقلانیّت در برابرِ نیرویِ رانش‌ها و انگیزش‌های نفس و در برابرِ قانونِ شب و آیینِ شرّ، بسی آسیب‌پذیر است» (جمادی، ۹۸:۱۳۹۴). اوّلین مقاومتِ کِلُو در برابرِ تعقّلِ یوسف، آموزش‌ناپذیریِ اوست:

«مادیان حاضریراق بود. یوسف می‌خواست سوار شود که کِلُو دوان‌دوان از طویله درآمد، خود را رویِ پایِ ارباب انداخت و التماس کرد که به دِه برش گرداند... ارباب اوّل با زبانِ خوش دلالتش کرد که: بچّه‌جان! شهر می‌مانی، مدرسه می‌روی، آدم می‌شوی. زیرِ دستِ خسرو هزار چیز یاد می‌گیری» (سووشون، ۱۴۶).

پیداست که یوسف در جایگاهِ فردی که در خارج از ایران تحصیل‌کرده است، امّید به «تغییرِ طبقۀ» حتّی یک شخصِ دیوانه نیز بسته است «مدرنیسم می‌تواند در سنّتِ غربی‌ای شریک شود که از ناانسانیّتِ اتّفاقی جهان روی بگرداند و تصویرِ جهانی چونان کنشی معنادار، معطوف به‌غایت و خودبیانگر را ارتقاء بخشد» (کولبروک، ۱۵۴:۱۳۵۹). امّا معنادارتر از او، واکنشِ کِلو است:

«و کِلُو انگار گوش نداشت، چراکه نمی‌فهمید ارباب چه می‌گوید و همه‌اش عِزّ و التماس می‌کرد که ببرندش پیشِ ننه‌اش و کاکایش. یوسف یک سیلی به گوشِ کلو زد» (سووشون، ۱۴۶).

می‌بینیم که «ارباب» چگونه پاسخِ «بندهٔ» خود را می‌دهد. سیلی‌ای که یوسف می‌نوازد، صدای «ایده‌های عقلانیِ» اوست که به گوشِ خاموشِ «حال‌مایهٔ» کِلُو، فرود می‌آید «حال‌مایه، نزدِ اسپینوزا یک دگرگونی است. دگرگونیِ پیوستهٔ نیرویِ وجود داشتن. حال‌مایه قابل‌تقلیل به قیاسِ عقلانیِ ایده‌ها نیست» (دلوز، ۱۴۰۱:۳۷). زری که پیش‌ازاین خود از طرفدارانِ «آزادیِ کِلُو» بود و به یوسف می‌گفت که: «حالا خیلی زود است از محیطِ خودش جدا بشود» (سووشون، ۱۳۹). اکنون تحتِ تأثیرِ القائات او، حرف‌های یوسف را تکرار می‌کند:

«ببین! اگر پسرِ خوبی بشوی، از فردا وامی‌دارم خسروخان به تو درس بدهد. باسواد که شدی، می‌فرستمت دِه به مادرت سَر بزنی و نشانشان بدهی که می‌توانی کاغذهایشان را بخوانی و برایشان کاغذ بنویسی» (سووشون، ۱۴۷). امّا آن «آزادی»ای که کِلُو در پی‌اش است، نه آن است که یوسف با نگاهِ «بنیادگرایانه»اش، تبلیغ می‌کند «آزادی، یعنی وجودْ وانهاده شده است، بی آن‌که توسّطِ هیچ‌چیزی که مقدّم بر آن باشد مثلاً خدا یا هستی وانهاده بوده شده باشد. آزادی یعنی رهایی از بنیاد و رها شدن در وجود» (ایومورین، ۱۴۰۰:۵۲). کِلُو با همان زبان روستاییِ مألوفِ خود، از این «وجودِ بی‌بنیاد»، چنین یاد می‌کند:

> «بِفرستم دِه، زنِ ارباب! ...خوب حالا کاکایم لبِ جوق نشسته، نِی می‌زند. حالا ننه‌ام دارد چراغ نفت می‌کند. خوب چندتا تِلِه گذاشته بودم سِهره بگیرم، حالا سِهره‌ها تو تِلِه افتاده‌اند و هیچ‌کس نیست درشان بیاورد. تیروکمانم را هم گذاشته‌ام لبِ تاقچه معصومه برمی‌دارد گمش می‌کند. خوب، اگر من آن‌جا بودم حالا گردو دزدیده بودم می‌نشستم می‌شکستم» (سووشون، ۱۴۷).

بیماریِ کِلُو و بستری شدنش در «مریض‌خانهٔ مُرسلین»، خود وَجْهِ دیگری از مقولهٔ «حیوانیّت» را بر مخاطبِ داستان، عیان می‌سازد. جایی که او پس از بازگشت و بهبود از بیمارستان، مدّعی می‌شود که: «من برّهٔ گُمشدهٔ مسیح هستم» (سووشون، ۲۳۸). می‌گوییم که در پست‌مدرنیسم از نگاهِ ژیژک «فروپاشیِ رابطهٔ میانِ دال‌ها، میانِ سوژه و این‌که او چگونه به اُبژه‌اش می‌اندیشد، به واقعیّتی اسکیزوفرنیک منجر می‌شود» (صادقی‌پور، ۱۳۹۹:۷۹). از سویی دیگر، میانِ جُنونِ کِلُو و حضرتِ مسیح نیز فاصله‌ای نیست. عیسی «می‌خواست خود در چشمِ همگان دیوانه بنماید، جُنون صورتِ غایی و درجهٔ نهایی خدایِ تجسّم‌یافته در انسان بود پیش از آن‌که سفرِ زمینی‌اش پایان پذیرد و با مصلوب شدنش به رهایی برسد» (فوکو، ۱۴۰۱:۹۵). بدین ترتیب کِلو را می‌توان حواریِّ حضرتِ عیسی دانست که در دستِ یهودای اسخریوطی گرفتار آمده است:

«کِلُو گفت: از امشب هر شب به آقا مسیح می‌گویم و عاجزش می‌کنم تا سروقتِ من بیاید. آخر این چه‌جور شبانی است که برّه‌هایش را وِل کرده و رفته در آسمان نشسته؟ اگر راست می‌گوید بیاید پایین، مرا ببرد» (سووشون، ۲۳۹).

### ۳. ۱. ۶ مَکْ‌ماهون

از همان فصلِ یکِ رمان تا واپسین خطِّ سووشون، حضورِ مَکْ‌ماهونِ شاعر، غیابِ سوژگیِ «حیوانیّت» را به شعر می‌خواند «از نظرِ دلوز، هدفِ ادبیّات بسط دادنِ صورت‌ها یا شکل‌های سوژه نیست، بلکه جابه‌جا کردن یا گسیل داشتنِ صیرورت[۱۰]هاست به درونِ اثرها و ادراکات که خود در قالبِ قطعاتِ احساس تلفیق می‌شوند» (اسمیت، ۱۳۹۹: ۴۱۰). بیرون از اِشارتی نیست که در فصلِ پنج، مَکْ‌ماهون در گفت‌وگویی که با زری دارد، فاصلهٔ انسانِ بزرگ‌سال و کودک را، این‌گونه حذف می‌کند:

«خوب فکرش را که می‌کنم، می‌بینم همهٔ ما در تمامِ عمرمان بچّه‌هایی هستیم که به اسباب‌بازی‌هایمان دل خوش کرده‌ایم و وای به روزی که دل‌خوشی‌هایمان را از ما می‌گیرند» (سووشون، ۶۹).

در شعرِ «درختِ استقلال»ی که مَکْ‌ماهون آن را در جمعِ میهمانان قرائت می‌کند، سخن از درختی است که:

«قوّتِ خود را از خاک و خون می‌گیرد. این درخت باغبانی دارد که قیافه‌اش به پیامبران می‌ماند. باغبان از میانِ همهٔ درخت‌ها، عاشقِ همین یک درخت است. هنگامِ آبیاری وقتی صَلا درمی‌دهد که: خون! همهٔ مردم دورِ درخت فراهم می‌آیند و رگ‌های دستشان را باز می‌کنند» (همان، ۴۰)

استعارهٔ درخت، که خود فَهمی از آزادگیِ سرو است و دوری از وابستگی به حزب و مرامی خاص، آیا به زری نزدیک‌تر است یا یوسف؟ به حیوانیّت یا انسانیّت؟ «زبانِ شعر، کارکردِ توصیفی ندارد، بلکه کارکردِ توصیفِ دوباره دارد. حقیقتِ استعاری، قصدِ پنهان در پسِ این توصیفِ دوباره برای گفتنِ چیزی واقعی دربارهٔ جهان است» (سیمز، ۱۴۰۰: ۹۸). در فصل نوزدهم مَکْ‌ماهون در مطاوی داستانی شاعرانه، سخن از «خورشید»ی به میان می‌آورد که از «گردونه‌دارِ پیر» می‌خواهد تا به فرمانِ «ارباب»، «پستویِ آسمانی را خانه‌تکانی» کرده، «خِرت‌وپِرت‌ها را جمع» کند، بسوزاند و به‌دور بریزد. در پاسخ رفتارِ «گردونه‌دارِ پیر»، خصلتی از نوعِ «حیوانیّت» به خویش می‌گیرد. او با تبرزینی که در گوشهٔ تالار افتاده، کمر به قتلِ «خدایان» و «الهه»های قدیمی می‌بندد:

«بسکه از دستِ این نوع خدایان شکار بود. چشمش به گیلگمش افتاد و تعجّب کرد و گفت: چه غلط‌ها! تو هم خودت را جزءِ خدایان جا زده‌ای؟ در یک چشم به هم زدن او را به‌صورتِ گردی درآورد و فوتش کرد. به الهه‌های

خوش تن‌وبدن که رسید به تماشایشان ایستاد و یادِ ایّامِ جوانی کرد... وقتی الهه‌ها را می‌شکست حتّی اشک در چشم‌هایش آمد... خداییش را بگویم، مردوک، مِهر و کونتزال کوتل و آپولو را هم با تأسّف، خُردوخاکشیر کرد» (سووشون، ۲۳۱). خدای‌کُشانی که «گردونه‌دارِ پیر» به راه می‌اندازد، ادامهٔ همان حقیقتِ سوژه‌گریزانهٔ است که این‌بار در «کارکردی شاعرانه»، «ظهور» می‌یابد. ازآنجاکه «زبان در کارکردِ شاعرانه‌اش، یک رسانهٔ آشکارگی است» (ریکور، ۵۴:۱۳۹۷). در تصویری که مَکْ‌ماهون از «بچه‌فرشته‌ها» به‌دست می‌دهد، از «خدایِ سودمند» دیگر خبری نیست:

> «منظره‌ای بود که به تماشا می‌ارزید. فکرش را بکنید، میلیون‌ها نردبام اشعه‌ای با میلیون‌ها بچّه‌فرشته که گونی‌های پُرستاره به‌دوش دارند و مثلِ فرفره از نردبام فرود می‌روند» (سووشون، ۲۳۲).

انسان نیز «دیگر اربابِ خلقت نیست. کسی است که مسئول ستارگان و زندگی حیوانی است و پیوسته یک ماشین‌ـاندام را به یک ماشین‌ـانرژی وصل می‌کند. او نگهبانِ جاودانهٔ ماشین‌های عالم است» (دلوز‌ـگتاری، ۱۵:۱۳۹۲). این خَلعِ یدِ ارباب/رعیتی را در فقرهٔ زیر، به‌وضوح می‌توان دید:

> «کارِ بچّه‌فرشته‌ها بر رویِ زمین این بود که درِ خانه‌ها را بزنند و ستارهٔ هر کس را بسپارند دستِ خودش و به او بگویند: از حالا دیگر خودت می‌دانی» (سووشون، ۲۳۳).

شعرترین شعرِ مَکْ‌ماهون آنجایی سروده می‌شود که با مرگ همراه است، مرگِ یوسف! و این خود پایانِ داستان نیز هست «ما در ادبیّات به دنبالِ تجربهٔ اصیل، هم‌گرا با مرگ هستیم. ادبیّات پیمانی با مرگ بسته است و خود تجربه‌ای از مرگ است» (هاسه‌ـلارج، ۸۲:۱۳۸۴). در این شعر هم چنان‌که می‌بینیم طبیعت، حیوان، انسان و نبات، سرودی یگانه می‌خوانند:

> «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درختِ دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سَحَر را ندیدی؟» (سووشون، ۳۵۶).

نمادهای شعرِ مَکْ‌ماهون را تَکْ‌صدایی نباید فهمید، آن منطقی که بر این‌گونه شعرها حاکم است، منطق نثر است و چندصدایی «به مجرّدِ آن‌که صدایِ آوایِ بیگانه یا دیدگاهی متفاوت در بازی و نمادها جلوه‌گر می‌شود، جنبهٔ شعری از بین می‌رود و نماد واردِ گسترهٔ نثر می‌شود» (باختین، ۱۹۰:۱۳۹۹). این شعر، نویدِ «نیروهایی آینده‌ای» را می‌دهد که به زندگی «آری» می‌گویند، نیروهایی «که هنوز نیامده‌اند امّا در آرزویِ آمدنشان هستند» (دلوز‌ـگتاری، ۱۵:۱۳۹۲)، و همچنان که فروغ گفت: «خبرِ ما را با خود خواهد برد به شهر» (فرخزاد، ۱۱۳:۱۳۷۶).

### ۳. ۲. انسان بودن

«حیوانیّت» آن مفهومی است که در طولِ تاریخِ بشریّت، به‌واسطهٔ «انسانِ کامل»، فراموش گشته بود. انسانی که «قادر است آن نقصِ جسمیِ خاصْ در کودک، انسانِ بدوی، دیوانه یا حیوان را که موجبِ ناهنجاری‌هایی است که ایشان را از حقیقت دور می‌سازد، نشان دهد» (مرلوپونتی، ۶۵:۱۳۹۷). چنین «انسان بودن»ی است که در قامتِ فردِ منفرد، «متضمّنِ حالتِ خاصی از آگاهی در قلمروِ اجتماعی بودنِ آدمی است، که اساساً نه‌تنها عینی، بلکه ذهنی است» (لوکاچ، ۳۴۱:۱۳۹۹). در این فرصت، ما با آوردنِ نمونه‌هایی از تجلّی و اختصاصاتِ حضورِ قاطعِ «انسان»، نقشِ او را در رمانِ سووشون به‌نقد می‌نشینم.

### ۳. ۲. ۱ یوسف

شاملو بود که گفت: «انسان زاده شدن تجسّدِ وظیفه بود» (شاملو، ۹۷۴:۱۳۸۰). وظیفه‌ای که یوسف بنا بر آگاهیِ ایستایِ اسطوره‌ای خویش وَ نه تاریخی، سنگینی‌اش را بر دوش احساس می‌کند «تاریخ برخلافِ اسطوره، هستی را به رشتهٔ بی‌انتهایی از شدن یا تغییر تجزیه می‌کند» (موقن، ۱۳۸:۱۳۸۹). دقیق همان چیزی که «حیوان شدنِ» زری داشت و «انسان بودنِ» یوسف نه. او در دیالوگی که با «خان‌کاکا» ـبرادرش‌ـ دارد، «حرفِ اساسیِ» خودش را این‌گونه بیان می‌کند:

> «گفتم که مارکسیسم یا حتّی سوسیالیزم، شیوهٔ فکریِ مشکلی است که تعلیم و تربیتِ دقیق می‌خواهد. گفتم تطبیقِ آن با زندگی و روحیه و روشِ اجتماعیِ ما، مستلزمِ پختگی و وسعتِ نظر و فداکاریِ بی‌حدوحصری است» (سووشون، ۱۲۶).

«اجتماعی» که یوسف در ذهن می‌پرورد، چیزی به‌جز یک تودهٔ بی‌معنا نیست «توده یک مفهوم نیست! بُن‌مایهٔ عوام‌فریبیِ سیاسی است. در توده هیچ قطبیّتی میانِ این یک و یکی دیگر وجود ندارد. همین است که گردشِ معنا در توده را محال می‌سازد» (بودریار، ۴۸:۱۴۰۰). پیداست وقتی‌که توده را از «معنا» تُهی کردی، به «رهبر» نیاز دارد، هرچند دیکتاتور! «نیاز به فراخوانیِ رهبر تنها زمانی ظاهر می‌شود که آرزویِ جمعی قوّتی مقاومت‌ناپذیر یافته باشد و همهٔ امیدها برای تحقّقِ آن به شیوهٔ عادی و مرسوم، به نومیدی انجامیده باشد» (موقن، ۱۳۲:۱۳۸۹). در راستایِ ایجادِ چنین جامعه‌ای است که یوسف، هم‌داستان با «رستم» ـبرادرِ سهرابـ از ایلِ «خاکی» دفاع می‌کند نه «بادی». حال آن‌که «سهراب» از آن‌جا که نگاهش به حیات از همه نزدیک‌تر به زری است، در محاجّه‌اش با یوسف چنین می‌گوید:

«این‌ها که گفتید به خویِ ما نمی‌خواند. ما آزاد زندگی کرده‌ایم. طبیعت همیشه دمِ دستمان بوده. در کوه و کمرش که اسب رانده‌ایم، در دشتش که اُطراق کرده‌ایم، زیرِ آسمانش که چادر زده‌ایم. نمی‌شود ما را در خانه زندانی کرد» (سووشون، ۵۴).

در همان شعرِ «در آستانه» از شاملو که بالا آوردیم، «دشواریِ وظیفهٔ انسان» را او نیز همچون یوسف و رستم، نه «بادی» که «خاکی» می‌داند: «که کارستانی ازاین‌دست/ از توانِ درخت و پرنده و صخره و آبشار/ بیرون است» (شاملو، ۱۳۸۰:۹۷۴). در دوگانهٔ خدایگان و بردگی، این نیروهای واکنش‌گری هستند که «نیروهایِ کنش‌گر را به سویِ دام می‌کشند و بردگانی را به‌جای خدایگان می‌نشانند که به‌رغمِ بالانشینی، همچنان برده باقی می‌مانند» (دلوز، ۱۴۰۰:۱۱۱). یوسف در ادامهٔ بحثِ خود و متقاعد کردنِ مِلِک‌سهراب به یک‌جانشینی، از «وابستگی به زمین»، حرف می‌زند:

«یوسف گفت: چون فقط همین نوع زندگی را شناخته‌اید. امّا سهراب‌جان، وقتی آدم روی زمین کِشت کرد و پایِ زمین زحمت کشید و حاصلش را برداشت، به زمین وابسته می‌شود. در دِه هم طبیعت در دسترسِ آدم است، وقتی مستقرّ شد...» (سووشون، ۵۴).

این «وابستگی»، آن نوع نگاهی به حیات است که یوسف را نه «خدایگان» که به «بردگی»‌ای می‌نشاند که سهراب نیز خود از آن گریزان است:

«و سهراب حرفِ او را این‌طور تمام کرد که: خِنگ و خِرِف و نظرتنگ و ترسو می‌شود» (همان، ۵۵).

درنهایت آن تأثیری که یوسف بر مِلِک‌سهراب می‌گذارد و او نیز جهان را به قولِ فردوسی «به چشمِ جوانی»، خواهد دید «با جدا کردنِ نیرویِ کنش‌گر از آنچه می‌تواند کرد، این نیرو را تسلیمِ خواستِ نیستی می‌کند، تسلیمِ واکنش‌گر شدنی عمیق‌تر از خودش» (دلوز، ۱۴۰۰:۱۲۱). مرگ‌خواهیِ سهراب، به نامِ «حقیقت»‌ی که یوسف برایش ساخته است، فاصله‌گیریِ «انسانیِ» او را از «حیوانیّت»‌ی پیش می‌کشد که پیش‌تر، زری با او شریک بود.

«سهراب گفت: ... خودم می‌دانم که فاصلهٔ میانِ مرگ و زندگی‌ام یک قدم بیش‌تر نخواهد بود. ... من خودم با پای خودم به پیشوازِ مرگ می‌روم» (سووشون، ۱۹۶).

او با پُشت کردن به «خاستگاهِ جسمانیِ شعور» که در همان زندگیِ بادی‌ای که داشت آن را نیک دریافته بود، به «علّتِ استعلایی و ایدئالی بیرون از خویش» (اسپیکنز، ۱۳۹۲:۸۰)، پناه می‌جوید، که «نیستی» را ـالبتّه در سرمستیِ شرابـ برای او توجیه می‌کند:

«مِلِک‌سهراب گفت: اگر من یک تن باشم و تنها و دشمن با هم هزارتا، به میدان پُشت نمی‌کنم» (سووشون، ۱۹۸).

**۳. ۲. ۲ خسرو، فتوحی**

ما ازاین‌روی خسرو و فتوحی را با هم اینجا به یک مَدخل آورده‌ایم که نگاهِ زری به هر دویِ این‌ها از آن فرافکنی‌ای حکایت دارد که خود برخاسته از تنشِ رویکردی‌اش است با همسرش یوسف. خسرو در ساحتِ امرِ نمادینِ لاکانی، همان «نامِ پدر»ی را بر دوش خواهد کشید که «اضطرابِ غیرقابل‌تحمل مواجهه با خلأِ میلِ دیگری را سَبُک می‌کند. قانونِ گسسته شدنِ پیوندِ خیالیِ وفور و فراوانی میان کودک و مادر توسطِّ چاقویِ جرّاحیِ دال» (شیهان، ۱۳۹۹:۲۴). در دیالوگِ زیر خسرو به‌روشنی از «مردانگیِ» خویش و سرپیچی از فرمانِ مادرش، پرده برمی‌دارد:

«یوسف پرسید: به مادرت گفتی کجا می‌روی؟ خسرو زهرخندی زد و گفت: به مادرم؟ من دیگر بچّه نیستم. برایِ خودم مردی شده‌ام. مادرم هی لاپوشانی می‌کند. فقط بلد است جلوِ آدم را بگیرد. اوّلین حرفی که آقای فتوحی زد همین بود. گفت: آدم باید پُل‌ها را خراب کند تا راهِ برگشتن نداشته باشد. این حرف‌ها مثلِ درس است، ما باید از بَر کنیم» (سووشون، ۱۲۸).

خسرو در نزدِ فتوحی آن «انسانیّتِ» مرامی‌ای را می‌آموزد که «حیوانیّتِ» زری در تقابلِ مستقیم با آن قرار می‌گیرد. این‌که او از خواهرِ «دیوانه‌ی» فتوحی هم دفاع می‌کند، جُزین نیست:

«زری خشمگین گفت: ...فتوحی اگر راست می‌گوید به خواهرِ بدبختش برسد که در دیوانه‌خانه، چشم به‌در دوخته و منتظر است او بیاید و به باغ صدوبیست وچهار هزار متری ببردش» (همان، ۱۲۸).

مشکل از فتوحی نیست، خودِ زری هم بدین اعتراف دارد:

«تقصیرِ فتوحی چه بود؟ پسرهای مردم راهی برایِ مرد شدن می‌جُستند و او وسیله بود» (همان، ۱۵۳).

مشکل از «بحران در مفهومِ جامعه» است که «فردگراییِ خودسرانه‌ای را افزایش می‌دهد»، تا افراد «به هر قیمتی در معرضِ دید» قرار گیرند و «انگشت‌نما شدن را به‌عنوان یک ارزش در نظر گیرند» (اکو، ۱۴۰۰:۱۶). در فقرهٔ پایین، شاهدیم که خسرو چگونه به نمادهای توده‌ای‌ای که از پدر و فتوحی به درس گرفته است، افتخار می‌کند:

«زری زد به خنده و خسرو اعتراف کرد که با قیچی، سرِ زانویِ راستِ شلوارِ نوِ خاکستری‌اش را چیده و نخ‌های اطرافِ جایی را که چیده کشیده تا شلوارش پاره به نظر بیاید. بعد بروز داد که به رُفقا پُز داده که پدر بزرگِ مادری‌اش، خیلی خیلی فقیر بوده» (سووشون، ۱۵۴).

و جوابِ زری به او نیز بسیار «فاصله‌گیرانه» است:

«زری گفت: تو هم یاد گرفتی دروغ بگویی» (همان، ۱۵۴).

**۳. ۳. سووشون**

پایانِ سووشون، «آینده»ای است که از آغاز نیز با «رخداد»، رخ می‌داد «آینده با رخداد همراه است؛ یعنی فرا رسیدنِ آن چیزی که نظم و روالِ روزمرّی مرا مختل می‌کند و در معنایی دیگر، نحوهٔ بودنِ من در جهان را دگرگون می‌کند» (دولی‌ـکاوانا، ۱۲:۱۴۰۰). شیوهٔ زیستِ زری در زیست‌بومِ روایی سووشون، آنگاه به اصالتِ «حیوانیّتِ» خویش نائل می‌آید که با «شیههٔ مادیان» در غروبی دلتنگ، آیندهٔ او، رخ خواهد نمود:

«آفتاب به‌کلّی از باغ پریده بود که صدایِ شیههٔ اسب شنید. شیههٔ مادیان بود نه سحر. خدا را شکر. یوسف از ده برگشته بود» (سووشون، ۲۴۴).

بله، «یوسف از ده برگشته بود» امّا نه با جانش:

«زری دست گذاشت رویِ دستِ یوسف که سردِ سرد بود و انگشت‌ها کشیده و از هم جداشده، خشک‌شده بود و نگاه کرد به صورتش با رنگِ زرد و چشم‌های بسته و چانه که با دستمالی بسته شده بود و خونِ دلمه‌شده و خونِ بسته و خشک‌شده. می‌دید امّا باور نمی‌کرد. حیران پرسید: بی‌خداحافظی؟» (همان، ۲۴۵).

تعلیقِ سوژگیِ «انسانیّت»، کمالِ خویش را در «حیوانیّتِ» مرگ می‌یابد، آن‌جا که «ارتباطِ ما با جنازه، پارودی‌ای از میانِ سوژگانیّت است. مردگان ناپیوستگیِ رسواآمیزی را آشکار می‌کنند که بر زمانِ پیوسته، پیشی دارد» (وال، ۱۳۶:۱۴۰۰). تا پیش از حادثهٔ فوتِ یوسف، زری نیز مرگ را با «حیاتِ» خویش، زیسته بود. آن‌جا که با «ایثار»، از «خود» و «دیگریِ» یوسف گذشته بود تا به قول هایدگر «سماجتِ آدمی در چسبیدن به زندگیِ موجود و تأییدِ آنچه صرفاً هست را خنثی سازد. زندگیِ موجود، صرفاً کالایی قابلِ تعویض و فاقدِ هرگونه معنا و ارزشِ ذاتی است» (فرهادپور، ۲۳۰:۱۳۸۹). اینک او، تجسّم ایثارِ زیستهٔ خود را در جسدِ خونین یوسف انتظار می‌کشد:

«تا نعشِ شوهرش از راه برسد و از کاکل‌های زردش از زیرِ کلاه، خون سرازیر شده باشد تا رویِ سبیل‌های بورش و خون دلمه بسته باشد» (سووشون، ۲۴۷).

مرگِ یوسف، «نمایشِ باروکی» است که امتناعِ معنا را از گروِ ذهنیّتِ «انداموارە»ی او، آزاد می‌کند «از دیدگاهِ نمایشِ باروک تنها بدنِ خوب، بدنِ مرده است. معنا را از ویرانه‌های بدن، از گوشتِ برهنه و پوستِ کنده باید بیرون کشید، نه از فیگوری هماهنگ» (ایگلتون، ۵۱۲:۱۳۹۸). اینکه تیرِ قاتل هم، به «سرِ» یوسف و نه «قلبِ» او شلیک می‌شود، خود فارغ از دلالتی تلویحی نیست. سرْ میعادگاهِ معناهایِ ایدئولوژی‌مندِ «انسانیّت» است، آنجایی که با قلبِ «حیوانیّتِ» زری، سخت در دوردست قرار می‌گیرد. ژریکو در نقّاشیِ خود «با گستردنِ سرهای قطع‌شده در مقامِ بااهمیّت‌ترین بخشِ بدنِ انسان، آن‌ها را به‌عنوانِ پاره‌های بی‌جان و هولناکی مانند گوشتِ روی پیشخوانِ قصابی قرار می‌دهد» (ناکلین، ۵۸:۱۳۹۹). در پیِ این گِرهِ هولناک داستانِ عمرِ زری است که او با «امرِ والا»ی زندگیِ خویش، مواجه می‌گردد. جایی‌که «ادراکِ استتیکی، به‌عنوان سنجشِ ریتمی به مخاطره می‌افتد و به درونِ آشوب پرتاب می‌شود. اینجا دهشت وجود دارد. و الا تخیّل را با مرزهای خودش روبرو می‌کند» (دلوز، ۱۱۶:۱۳۹۶). فصلِ بیست‌ویکِ رمان، سراسر بیانِ این ازهم‌پاشیدگی ادراکِ حسیِ زری است:

> «از هوش که می‌رفت خواب می‌دید، در بیداری هم که بود یا کسی در ذهنش حرف‌های نامربوط می‌زد، یا وقایع از پستویِ خاطرش درمی‌آمدند و جلوِ چشم‌های بسته‌اش، آن‌چنان جان می‌گرفتند که انگار رویدادهای الآنند... چشم و گوش و ذهن، مدّتی به اختیارش می‌ماندند و دیر یا زود از واقعیّت منفکّ می‌شدند» (سووشون، ۲۵۷).

ترس و جنون و رؤیا، سه عنصری هستند که بعدِ امرِ والایِ فوتِ یوسف، زری را احاطه کرده‌اند «وحشت با محرومیّت در ارتباط است. محرومیّت از نور، از زندگی، از آنچه وحشت‌انگیز است. آن است که رخ می‌دهد، رخ نمی‌دهد و از رخ دادن دست می‌کشد» (لیوتار، ۱۴۶:۱۳۹۳). همهٔ لرزش دل و دستش از آن است که:

> «نکند دارم دیوانه می‌شوم؟» (سووشون).

او در دیالوگی که جلوتر با مرادِ خویش ـدکتر عبدالله‌خانـ دارد، باز هم ازین مفاهیم صریح‌تر سخن می‌گوید:

> «از دیشب تا حالا پریشانم. حواسم را نمی‌فهمم. می‌ترسم دیوانه شوم. وسوسه می‌شوم ادای دیوانه‌هایی را که دیده‌ام درآورم. و گریست و گریان گفت: دیشب همه‌اش گرفتارِ کابوس بودم... خواب نرفتم. صحنه‌های وحشتناک به‌نظرم می‌آمد» (همان، ۲۸۷).

اصرارِ ما در هر چه بیشتر برجسته کردنِ اختلاطی از دهشت و دیوانگی و کابوس در ذهن زری، التفات به آن وَجْهِ «حیوانیّت»ی است که برنهادِ این جستار را پی نهاده است. جایی‌که «از هم گشودنِ زندگی و تقسیمِ آن به رشته‌ای از تکانه‌ها که خود مرگ‌بارند، فضایِ میانِ آن‌ها را از وجودی پوچ می‌آکند. مرگ فضای میانِ پاره‌های زندگی‌ای پاره‌پاره

و وصله‌شده را می‌گیرد» (ویلسون، ۱۵۱:۱۳۸۹). رؤیا و جنون دو پدیدارِ سوژه‌زُدایی هستند که از قَبلِ هولِ ناشی از امرِ والا، زری را به ساحتی می‌رسانند که در وضعِ هشیاریِ خویش می‌کوشد خود را به «خود» و خان‌کاکا «اثبات» کند:

> «خودش هم به گفتهٔ خودش اعتماد نداشت. واقعاً نکند دیوانه شده باشد و خودش نمی‌داند؟ ترسی عظیم‌تر از ترسِ آمیخته به کابوسِ دیشب، ترسی عظیم‌تر از تمامِ ترس‌هایی که به عمرش آزموده بود، وجودش را در بر گرفت. یخ کرد و کفِ دست‌هایش از عرق تر شد. باید نشانِ خان‌کاکا می‌داد و از آن مهم‌تر باید به خودش ثابت می‌کرد که دیوانه نشده» (سووشون، ۲۸۱).

هم‌داستان با فوکو باید اذعان کرد که «قدرت رؤیا در ایجادِ تردید و نایقینی کمتر از جنون نیست» (فوکو، ۸۱:۱۳۹۴). امّا باید دانست که ناخودآگاهِ فرویدی «به‌طورقطع یک آگاهی است که به درکِ صریح و مشخّصِ خویش موفّق نمی‌شود. من در وضعیّتی مغفول قرار دارم و متوجّهِ وضعِ خودم نیستم مگر این‌که از آن خارج شوم» (لیوتار، ۸۲:۱۳۹۴). می‌خواهم این را بگویم که اگرچه «عمّه‌خانم» وظیفهٔ معبّریِ خواب‌های زری را در سووشون به‌دوش می‌کشد و خان‌کاکا نیز در صددِ اتّهامِ «دیوانگی» زدن به اوست، هیچ‌یک خبر از «عالمِ حیوانیِ» زری ندارند. تنها رؤیاست و فقط تنها رؤیاست که به شهادتِ خودِ زری پس از بیداری، در آن به «میل» می‌رسد:

> «اگر می‌گذاشتند با خیالِ خودم خوش بودم، در خیالِ خودم اسب می‌تاختم. مزارعِ دروشده را زیرِ پا می‌گذاشتم. کنارِ تلنبارِ گندم‌ها دست در دستِ یوسف می‌نشستم. سرم را در دامنِ یوسف می‌گذاشتم و یوسف شقیقه‌هایم را با انگشت‌هایش مالش می‌داد و می‌گفت: شرط می‌بندم حالت خوب می‌شود» (سووشون، ۲۷۷).

در همین کابوسِ پس از مرگِ یوسف است که زری «اُبژهٔ میلِ دیگری» قرار می‌گیرد و «واقعاً دوست دارد که دیگری او را این‌طور یا آن‌طور ببیند، یعنی او را تبدیل به اُبژه کند» (لاکان، ۱۰۶:۱۴۰۰). اشارهٔ ما به این بخش از خوابِ زری است که:

> «به زیرِ تاق می‌رسند که از همه‌جا تاریک‌تر است. مرد بازویِ دختر را می‌گیرد و دختر داغ می‌شود. تمامِ تنش داغ می‌شود. طوری که به عمرش هرگز آن‌طور داغ نشده بود...» (سووشون، ۲۶۸).

رانهٔ مرگی که در کابوسِ زری خود را به هیأتِ آگاهی از مراسمِ سووشون نشان می‌دهد، او را دچار «مازوخیسمی از گونهٔ شهوت‌زا یا اروتوژنیک» می‌کند (دلوز، ۱۳۶:۱۳۹۴)، که بیدار شدنش را منتهی به نوعی سوگواری مالیخولیایی می‌سازد «در مالیخولیا، عملِ سوگواری به طرزی خودشیفته‌وار متوجّهِ خودِ فرد می‌شود و سوژه اِگویِ خود را با اُبژهٔ از

دست‌رفته همانند می‌انگارد» (هومر، ۱۳۹۶:۱۱۱). این است که در خواب:

«دیگر به هِق‌هِق افتاده. زارزار گریه می‌کند... زری بلند شد و نشست و گفت: برای سیاوش گریه می‌کردم... حیف که من گیس ندارم وگرنه گیسم را می‌بریدم و مثلِ آن‌های دیگر به درخت آویزان می‌کردم» (سووشون، ۲۷۶).

جا خوردنِ اطرافیان و مبهوت ماندن از سخنانِ زری، خود واکنشی است به گمانِ «کِلُو» شدنِ او. «حیوانیّت»ی که برایِ «انسانیّتِ» آن‌ها درک‌کردنی نیست.

«مگر چه گفت که همه سکوت کردند و به او خیره شدند؟ آن‌چنان خیرگی و سکوتی که نمی‌شد تحمّل کرد. زری احساس کرد واقعاً چیزی در درونش شکست و فرو ریخت. کی بود که برایش تعریف کرد: طوفانی آمد در مزرعهٔ بدنِ من» (همان، ۲۷۶).

به‌راستی چه در درون زری شکست و فرو ریخت؟ آن طوفان چه بود؟ بقایایِ سوژگیِ زری است که با طوفانِ سهمگینِ مرگ، «دود می‌شود و به هوا می‌رود». اصرارِ او در تقابل با خان‌کاکا جهتِ برگزاری مراسمِ عزاداری نیز، ادامهٔ سوگواری اوست که در خواب برایِ «سیاوش» داشت «ما می‌دانیم که هرگز نمی‌توانیم عزیزِ از دست‌رفتهٔ خود را زنده کنیم، امّا باز هم می‌خواهیم او را در اقدامی بر پایهٔ عشق و وفاداری بازگردانیم: عملِ سوگواری خودِ عشق است» (دولی‌ـکادانا، ۱۴۰۰:۵۲). به‌عبارتی‌دیگر، عشق آن‌سویِ مرگ است و بالعکس. زری آنگاه با مرگِ یوسف/سیاوش دست‌وپنجه نرم کرد، که در خواب و زیرِ تاقی، عاشقِ او شد.

«شوهرم را به تیرِ ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست» (سووشون، ۲۹۳).

نه عزاداری قدغن نیست، امّا مناسکِ برآمده از نگاهِ ایدئولوژیک و سیاست‌زدهٔ روز سخت با عشق و وفاداری، سرِ جنگ دارد «در نظام‌های توتالیتر که اسطوره بر آن‌ها فرمان می‌راند، با حَملِ طلسم‌های گوناگون و فریاد کشیدن می‌خواهند دشمن را بترسانند» (موقن، ۱۳۸۹:۱۳۶). این دوستانِ مرامی یوسف هستند که عزاداریِ او را به یک اُردوکشیِ خیابانی بدل می‌کنند و در آخر نیز کارشان به جنگ‌وگریز با مأموران دولتی می‌کشد.

«تابوت غرقِ گل‌های سرخ و نسترن بود و بنا شد بر دوشِ حسین‌آقا و حسن‌آقا و مجیدخان و فتوحی، از خیابان حرکت داده شود... علامت و جار و چلچراغ از جلو و حجلهٔ قاسم به دنبالِ تابوت می‌آمد» (سووشون، ۲۹۷).

این‌همه گفتیم امّا نمی‌توان در پایان از نقشِ عارفانهٔ دکتر عبدالله‌خان و فاصله‌اش با «نظامِ حقیقتِ شبانی»ای که

یوسف آن را پی می‌گرفت، چیزی نگفت «عرفان به‌منزلهٔ انکشاف و ظهورِ بی‌واسطهٔ خداوند بر نفس همچنین از ساختارِ تعلیم و انتقالِ حقیقت از مرشد به مرید می‌گریزد. در امرِ شبانی ارشادِ نفسِ فرد توسطِ شبان ضرورت داشت و هیچ ارتباطی بین نفس و خدا نمی‌توانست ایجاد شود» (فوکو، ۱۴۰۰:۲۵۲). آن مقدار احترامی که زری به «حقیقتِ» پیامبرانهٔ دکتر عبدالله‌خان می‌گزارد، هیچ‌گاه برای شبان‌ـرمگی یوسف قائل نبود.

> «مثلِ کسی حرف می‌زد که دیگر همه‌چیز را دانسته و فهمیده. در عمرِ درازش اگر خدایی وجود داشته، برایِ یک‌بار هم که شده خود را به او نشان داده» (سووشون، ۲۸۶).

با عیادتِ دکتر عبدالله‌خان، زری به وضعیّتی از آزادگی می‌رسد که در تمامِ طولِ حیاتِ خود با یوسف، آن را تجربه نکرده بود. «حیوانیّت»ی که از پسِ مرگ «انسانیّتِ» یوسف بود، که رخ می‌نمود:

> «زری مثلِ مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانایِ اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می‌دانست که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز در این دنیا نخواهد ترسید» (همان، ۲۸۸).

## ۴. نتیجه‌گیری

سووشون را دیالکتیکی می‌بینیم در امرِ حیوان. آنجایی که آنتی‌تزِ خویشتن را در انسانیّت یوسف می‌یابد. رمانی که وزنِ آن بر دوش یک اسب (سَحَر) و معادلِ انسانیِ آن (زری) نهاده شده است؛ خسرو و یوسف سوارانی‌اند که از اسب می‌افتند. جنون و زندان، حربه‌هایی هستند که خلاصی انسان را از سوژگانیّتِ در بند، به کار می‌آیند. زری ازین روست که نذرِ خویش را به دیوانه‌خانه می‌برد، میانِ زندانیان پخش می‌کند. میل و بدن، کودکی و زنانگی، کِلُوبازیِ کِلُو و شاعرانگیِ مَک‌ماهون و درنهایت، عرفانِ دکتر عبدالله‌خان جایی برایِ ذهنیّتِ انسانیِ یوسف باقی نمی‌گذارد. او باید سیاوشِ روزگار مدرن باشد که سرش در طشتِ معصومیّت اسطوره‌مندِ خویش، ناجوانمردانه بریده شود. سووشونی ازین دست، نه‌تنها آزادی روح او را تضمین خواهد کرد، که حیوانیّت زری را نیز، به کمال می‌رساند.

## پی‌نوشت‌ها

۱. «**سبکِ اقلیّتی، اکثریّتی**»: در تقابلِ زری و یوسف، این رویدادِ کلامی، این سبکِ آفرینشِ حیوانیّت است که شخصیّت زری را به وجود آورده است، نه یک «زن»، به‌مثابهٔ آن زنی که در «فرهنگ»، می‌شناسیم. از آن‌سو، یوسف خود سبک اندیشه و شیوهٔ حیات و مماتش، از پیش تعیین‌شده، انسانی و سوژه‌مند است. به زبان ساده ما با زری به «آفرینش سبک» (اقلیّتی)، می‌رسیم با یوسف به «سبک تقلید» (اکثریتی).

۲. «**استعاره**»: حضورِ حیوان در سووشون، نه محملی است برای بیان اندیشه‌های انسانی چنان‌که در ادبیاتِ «استعاری و تمثیلی» می‌بینیم، حیوان یک «استعاره» از مفهومی نیست؛ بلکه دیگرشدنی است در شیوهٔ «ادراک»، ادراکِ تثبیت‌شدهٔ انسانی.

۳. «**اپوخهٔ پوئتیکی**»: تعلیقِ شاعرانهٔ انسان در گذرِ تاریخ و زمان است. انسان در یک وجهِ شاعرانه، از زمانِ خطی جدا گشته، خود را در وضعیتی اصیل‌تر از زمان تجربه خواهد کرد. در چنین بنیادی است که او حسی از وجد و سرخوشی در عین در تاریخ‌بودگی‌اش را درک می‌کند.

۴. «**میل**»: مفهوم «میل»ی که دلوز از آن یاد می‌کند، آن چیزی نیست که فروید می‌خواهد. در روانکاوی فروید، میل یک «دال» است به سوی ناکامی‌های جنسی، نوعی تأویلی است مبتنی بر سوژه‌زدگی. در دلوز، میل یک «امر ایجابی» است، به این معنی که نوعی تمایل است به ادراکِ «دیگری»، «دیگر شدن»، «حیوان شدن»! جهان را از منظرِ ناانسانی، «حیوانیّت» دیدن، آن کاری که در سووشون، زری و اقمارِ حیوانی او بدان «میل» دارند.

۵. «**درون ماندگاری، :immanence**» جریان نابِ حیات و ادراکِ بدونِ ادراک‌کنندگان، آنچه در آن فاصلهٔ میان سوژه و جهانِ بیرون از بین رفته است. این ما نیستیم که جهان را تجربه می‌کنیم (مُدرِک)، این اصل «تجربه» است که سوژه را سامان می‌دهد. درون‌ماندگاری در تقابل با جهانِ خارجی و متعالی است. در تقابلِ هویّت و تفاوت، این تفاوت‌های زبانی است که به انسان هویّت می‌بخشد، نه انسانِ صاحبِ هویّت که زبان را همچون ابزاری به کار می‌گیرد. درون‌ماندگاری همان اصل تفاوت است نه هویتِ تعیین‌شده به دست سوژهٔ استعلایی.

۶. «**ماشینِ میل‌گر**»: اتصالات بدن‌ها هستند. ما یاد گرفته‌ایم که میل به چیزی از دست‌رفته داشته باشیم حال آنکه در ابتدا چنین نبوده. در ابتدا، این تجربه‌های تک‌بود از لذت است که میل را ایده‌پردازی می‌کند. ادبیات بیان این تک‌بودها، رویدادهای پایه‌گذارِ شخصیت‌ها و جهان‌های ممکنِ دیگری است که تجربه می‌کند. نه بازنمایی انسان‌هایی که می‌شناسیم. داش‌آکل خود برساختهٔ رویدادها، تجربه‌های ممکن، درون‌گستری‌ها و میل‌های ناانسانی است وگرنه داش‌آکل نمی‌شد. او نه در قالب داش و لات به معنا می‌رسد، نه در قالب یک عاشق به مرجان... هم لاتی و هم عشق رویدادِ داش‌آکل را برمی‌سازند.

۷. «**لکنتِ زبانی**»: ویژگی ادبیات «بازنمایی» نیست، در ادبیات زبان به «لکنت» می‌افتد، معنایی را بازنمی‌نماید، بلکه در معنای از پیش موجود مناقشه برمی‌انگیزد و درنهایت، معنایی دیگرگون می‌آفرینند. در حقیقت، موجدِ تأثیرهایی است که سوژه آن‌ها را از پیش موجود نکرده.

۸. «**خورا**»: در اصل نام ناحیه‌ای بوده در یونان باستان که افلاطون در کتاب تیمائوسِ خود، از آن به‌عنوان یک «آوند»، ظرف، گُنجانه، جایی شبیه زِهدانِ مادرانه که هستی پیش از وجود این عالم، در عالم بالا با تمام صیرورت‌ها و تکوین، به شکلی بی‌صورت حضور داشته است و با تفکر استدلالی به اندیشه درنمی‌آید. «کورا»یی که در متنِ ما آمده، نوعی استفادهٔ کریستوایی از همان خورای افلاتونی است که به جهانِ پیشانمادینِ کودک اشاره دارد، جایی که هنوز زبان پدید نیامده و کودک هنوز با اصوات و الفاظی که معانی بخصوصی ندارند، غرائز و انرژی‌های خودش را نشان می‌دهد. دیگر آن‌که، آنچه ما در متن آورده‌ایم با صورت «خورا»، استفادهٔ دریدا است از این اصطلاح افلاتونی که بیشتر با ملاحظات کریستوا هم‌خوان است، چیزی در حدود فضای پیشاسوژگی. آنچه معنا و تفسیر ثابتی نمی‌پذیرد.

۹. «**دیگر شدن**»: ما بر حیوانات «نام» گذاشته‌ایم، سگ «وفادار» است، اسب «نجیب» است، شتر «رام» است، شتر «کینه‌ای» است، مار «موذی» است و... بدین ترتیب، جهانِ حیوانی منسوخ و مسخ تفکرات «ما» انسان‌ها شده‌اند، در «حیوانیّتِ»

دلوزی، وفاداری سگ را درک نمی‌کنیم، این خود نوعی نگاه منفی و سلبیّت سگ از سگانگی اوست. در این نوع نگاه، ما «سگ می‌شویم»، یعنی از مرتبهٔ انسانی خود به «ادراک دیگری» نائل می‌شویم. جهان را از منظرِ یک حیوان می‌بینیم نه اینکه خصائل انسانی خود را به حیوانات نسبت دهیم. در ادبیّات تمثیلی، آنچه در مرزبان‌نامه و کلیله دمنه آمده است، «اجیر کردنِ» حیوانات، برای بیانِ مقاصدِ انسانیِ «ما» است. تنها در ادبیّات مدرنِ نیما و سووشون و... است که حیوانات وجهِ انسانی خود را از سر می‌نهند و در تقابل، این انسان‌ها هستند که حیوان «می‌شوند»

۱۰. «**صیرورت**»: ما سووشون را از منظرِ «امر بالفعلِ» شخصیّت‌ها و رویدادها نخوانده‌ایم. آن‌ها را از نگاهِ «امرِ بالقوّه»، دیده‌ایم. سعی کرده‌ایم که برای مثال زری و سَحَر را، همچون یک زن یا اسب نبینیم. از دیدِ دلوز، آثار هنری «صیروریتی درون‌ماندگار» دارند، به این معنی که زمینه‌ای از پیش تعیین‌شده برای تبیین آن‌ها وجود ندارد، زری تنها «زنِ یوسف»، نیست، مجموعه‌ای از «نیروهای تفاوت» است که با جریان اصلی «حیات» که روبرویِ انسان‌بودگی قرار می‌گیرد، پیوند می‌یابد. از این رهگذر انسانِ زری با حیوانِ سحر، نوعی تک‌بودگی هنری را به نمایش می‌گذارند که در خوانش معمول این رمان، معمول نبوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## کتابنامه


احمدی، ب. (۱۳۹۳). خاطرات ظلمت. مرکز.

اسپیندلر، ف. (۱۴۰۰). نیچه: تن، هنر، شناخت. ترجمه سعید مقدم. مرکز.

اسپینکز، لی. (۱۳۹۲). فردریش نیچه. ترجمه رضا ولی‌یاری. مرکز.

اسپینوزا، ب. (۱۴۰۱). اخلاق. ترجمه لیلا امانت‌ملایی. ترنگ.

استروس، ک. (۱۳۷۶). اسطوره و معنا. ترجمه شهرام خسروی. مرکز.

اسمیت، د. (۱۳۹۹). فلسفه دلوز. ترجمه سید محمدجواد سیدی. علمی و فرهنگی.

اکو، ا. (۱۴۰۰). سرگذشت جامعه سیال. ترجمه هانیه رجبی و مهدی موسوی. کتاب پارسه.

اوکانر، ب. (۱۴۰۰). دیالکتیک منفی آدورنو. ترجمه آرام مسعودی. سیب سرخ.

ایگلتون، ت. (۱۳۹۷). والتر بنیامین. ترجمه مهدی امیرخانلو و محسن ملکی. مرکز.

ایگلتون، ت. (۱۳۹۸). ایدئولوژی زیبایی‌شناسی. ترجمه مجید اخگر. بیدگل.

ایومورین، م. (۱۴۰۰). فلسفه ژان‌ـلوک نانسی. ترجمه نریمان جهان‌نژاد. شب‌خیز.

آگامبن، ج. (۱۳۹۱). زبان و مرگ. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

آگامبن، ج. (۱۳۹۷). کودکی و تاریخ. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

آگامبن، ج. (۱۴۰۰). انسان بی‌محتوا. ترجمه داود میرزایی. شب‌خیز.

باختین، م. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی و نظریه رمان. ترجمه کتایون شهپرراد. کتاب آبان.

بدیو، آ. (۱۴۰۰). تفکر نامتناهی. ترجمه صالح نجفی. نی.

برمن، م. (۱۳۸۶). تجربه مدرنیته. ترجمه مراد فرهادپور. طرح نو.

بنیامین، و. (۱۴۰۰). خرده‌شیشه‌های اندیشه. ترجمه محمد حیاتی. مرکز.

بوتبی، ر. (۱۴۰۰). مرگ و میل. ترجمه علی رستمیان. بیدگل.

بودریار، ژ. (۱۳۹۶). شفافیت شیطانی. ترجمه پیروز ایزدی. ثالث.

بودریار، ژ. (۱۴۰۰الف). در سایه اکثریت‌های خاموش. ترجمه پیام یزدانجو. مرکز.

بودریار، ژ. (۱۴۰۰ب). وانموده‌ها و وانمود. ترجمه پیروز ایزدی. ثالث.

بودریار، ژ.، و فرانسوا، و. (۱۳۸۴). سرگشتگی نشانه‌ها. ترجمه مانی حقیقی. مرکز.

پروا، ف. (۱۴۰۰). درس گفتارهای لکان. سیب سرخ.

جابری، ط. (۱۳۹۸). جهان و زبان در اندیشه ویتگنستاین. ققنوس.

جمادی، س. (۱۳۹۴). انکار حضور دیگری. چاپ اول. ققنوس.

حقیقی، م. (۱۳۸۴). سرگشتگی نشانه‌ها. مرکز.

دانشور، س. (۱۳۶۲). سووشون. خوارزمی.

دریدا، ژ. (۱۳۹۶). درباره گراماتولوژی. ترجمه مهدی پارسا. شوند.

دریدا، ژ. (۱۴۰۰). در باب نام. ترجمه هادی شاهی. پارسه.

دریدا، ژ.، و فوکو، م. (۱۳۹۴). کوگیتو و تاریخ جنون. ترجمه فاطمه ولیانی. هرمس.

دلوز، ژ. (۱۳۹۴). سردی و سبعیت. ترجمه شهریار وقفی‌پور. رازگو.

دلوز، ژ. (۱۳۹۶الف). انتقادی و بالینی. ترجمه زهرا اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی. بان.

دلوز، ژ. (۱۳۹۶ب). انسان و زمان‌آگاهی مدرن. ترجمه اصغر واعظی. هرمس.

دلوز، ژ. (۱۳۹۸الف). فلسفه نقادی کانت. ترجمه اصغر واعظی. نی.

دلوز، ژ. (۱۳۹۸ب). مارسل پروست و نشانه‌ها. ترجمه الله‌شکر اسداللهی تجرق. علمی.

دلوز، ژ. (۱۴۰۰الف). نیچه و فلسفه. ترجمه عادل مشایخی. نی.

دلوز، ژ. (۱۴۰۰ب). یک زندگی. ترجمه پیمان غلامی و ایمان گنجی. چشمه.

دلوز، ژیل. (۱۴۰۱). جهان اسپینوزا. ترجمه حامد موحدی. نی.

دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۸۴). ادبیات اقلیت چیست. ترجمه بابک احمدی. در مجموعه سرگشتگی نشانه‌ها (گزینش مانی حقیقی؛ صص. ۲۱۵-۲۳۷). مرکز.

دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۹۳). فلسفه چیست. ترجمه محمدرضا آخوندزاده. نی.

دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۹۲). کافکا: به سوی ادبیات اقلیت. ترجمه شاهپور بهیان. ماهی.

دولی، م. و کاوانا، ل. (۱۴۰۰). فلسفه دریدا. ترجمه نادر خسروی. نی.

دیو، ر. (۱۳۹۶). دلوز. ترجمه فریبرز مجیدی. علمی و فرهنگی.

ریکور، پ. (۱۳۹۷). تاریخ و هرمنوتیک. ترجمه مهدی فیضی. مرکز.

ژیژک، ا. (۱۳۹۶). روانکاوی ۲. ارغنون ۲۲. ترجمه مراد فرهادپور. سازمان چاپ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سیمز، ک. (۱۴۰۰). پل ریکور. ترجمه محمدحسین خسروی. کرگدن.

شاملو، ا. (۱۳۸۰). مجموعه آثار. نگاه.

شایگان، د. (۱۳۸۱). افسون‌زدگی جدید. ترجمه فاطمه ولیانی. مرکز.

شیهان، ش. (۱۳۹۹). ژیژک. ترجمه محمدزمان زمانی. علمی و فرهنگی.

صادقی‌پور، م. (۱۳۹۹). بوطیقای ژیژک. ققنوس.

فالزن، ک. (۱۳۹۹). فوکو و گفت‌وگوی اجتماعی. ترجمه بهمن باینگانی. علمی و فرهنگی.

فرخزاد، ف. (۱۳۷۶). تولدی دیگر. مروارید.

فرهادپور، م. (۱۳۸۹). عقل افسرده. طرح نو.

فوکو، م. (۱۳۹۶). تولد زیست سیاست. ترجمه رضا نجف‌زاده. نی.

فوکو، م. (۱۳۹۸الف). تولد پزشکی بالینی. ترجمه فاطمه ولیانی. ماهی.

فوکو، م. (۱۳۹۸ب). نظم اشیاء. ترجمه یحیی امامی. پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

فوکو، م. (۱۳۹۹). الفاظ و اشیاء. ترجمه فاطمه ولیانی. ماهی.

فوکو، م. (۱۴۰۰الف). امنیت، قلمرو، جمعیت: درس‌گفتارهای کولژ دو فرانس. ترجمه سید محمدجواد سیدی. چشمه.

فوکو، م. (۱۴۰۰ب). حکمرانی بر خود و دیگران. ترجمه سید محمدجواد سیدی. چشمه.

فوکو، م. (۱۴۰۱). تاریخ جنون. ترجمه فاطمه ولیانی. هرمس.

کولبروک، ک. (۱۳۸۷). ژیل دلوز. ترجمه رضا سیروان. مرکز.

کولبروک، ک. (۱۳۹۹). دلوز. ترجمه محمدزمان زمانی. علمی و فرهنگی.

لاکان، ژ. (۱۳۹۵). اضطراب. ترجمه صبا راستگار. پندار تابان.

لاکان، ژ. (۱۴۰۰). اضطراب. دفتر دوم. ترجمه صبا راستگار. پندار تابان.

لوکاچ، گ. (۱۳۹۹). درباره هستی‌شناسی وجود اجتماعی. ترجمه زیبا جبلی. شفیعی.

لیوتار، ژ. (۱۳۹۳). ناانسانی. ترجمه محمدعلی جعفری. مولی.

لیوتار، ژ. (۱۳۹۴). پدیده‌شناسی. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. نی.

مالپاس، س. (۱۳۸۸). ژان‌ـفرانسوا لیوتار. ترجمه بهرنگ پورحسینی. مرکز.

مایرز، ت. (۱۳۸۵). اسلاوی ژیژک. ترجمه احسان نوروزی. مرکز.

مایرز، ت. (۱۳۹۳). اسلاوی ژیژک. ترجمه احسان نوروزی. مرکز.

محبوبی‌آرانی، ح. (۱۳۹۲). نیچه و آری‌گویی تراژیک به زندگی. مرکز.

مرلوپونتی، م. (۱۳۹۷). جهان ادراک. ترجمه فرزاد جابرالانصار. ققنوس.

مک‌آفی، ن. (۱۳۹۲). ژولیا کریستوا. ترجمه مهرداد پارسا. مرکز.

موقن، ی. (۱۳۸۹). ارنست کاسیرر، فیلسوف فرهنگ. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

مونتاگ، و. (۱۳۹۹). بازگشت به اسپینوزا، بدن‌ها، توده‌ها، قدرت. ترجمه فؤاد حبیبی. مرکز.

میلز، س. (۱۳۹۲). میشل فوکو. ترجمه مرتضی نوری. مرکز.

میلز، ک. (۱۳۹۳). فلسفه آگامبن. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

ناکلین، ل. (۱۳۹۹). بدن تکه‌تکه‌شده. ترجمه مجید اخگر. بیدگل.

وال، ت. ک. (۱۴۰۰). کنش‌پذیری ریشه‌ای. ترجمه لیلا کوچک‌منش. بیدگل.

ولمر، آ. (۱۳۹۳). گذار از مدرنیته. ترجمه شاهرخ حقیقی. آگه.

ولوشینف، و. ن. (۱۴۰۰). فرویدگرایی، نقدی مارکسیستی. ترجمه احسان پورخیری. لاهیتا.

ویل، ا.، و لی، م. (۱۳۹۵). تفکر در میانه دلوز و کانت. ترجمه روزبه صدرآرا. مولی.

ویلسون، ر. (۱۳۸۹). تئودور آدورنو. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.

هاسه، ا.، و لارج، و. (۱۳۸۴). موریس بلانشو. ترجمه رضا نوحی. مرکز.

هانیاما، س. (۱۴۰۰). به سوی پدیدارشناسی تمایز جنسی. ترجمه حمید ملک‌زاده. گام نو.

هومر، ش. (۱۳۹۶). ژاک لاکان. ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهایی. ققنوس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی