نادر شهریوری (صدفی)

شکل‌های زندگی: بزرگ علوی یا احمد محمود

کدام رئالیستی‌ترند؟

بزرگ علوی در پاسخ به سؤال معمولِ «خود را معرفی کنید» می‌گوید: فرض کنیم من یکوم در ۱۹۰۴ متولد شدم، این یعنی چه؟ کی چی می‌فهمد؟ من باید بگویم که توی هشتی خانه‌مان صدای توپ می‌آمد، دایه‌ام مرا در آغوش گفته بود و می‌گفت دارند مجلس را توپ‌باران می‌کنند. مقصودم این است که من باید روشن کنم چه اتفاقاتی در سال افتاده، این چه اهمیتی دارد که من در فلان سال به دنیا آمدم، خوب من خواستی نیایی؟

بزرگ علوی (۱۳۷۵-۱۲۸۳)، داستان‌هایش را بیشتر در ارتباط با حوادثی نوشته است که تجربه کرده یا چنان که خود می‌گوید، بیشتر متأثر از فضای سیاسی-اجتماعی زمانه‌ای است که خواسته یا ناخواسته در جریان آن قرار گرفته است. زندگی طولانی بزرگ علوی خود داستانی پرماجرا است که کنکاش و تأمل در آن می‌تواند دربردارنده برهه‌ای از تاریخ و ادبیات معاصر ایران باشد.

علوی در ایام نوجوانی و جوانی در کوران وقایع برفرازونشیب مشروطه و تحولات بعد از آن و تغییر سلطنت قاجاریه قرار می‌گیرد. او که از ابتدا علایق ادبی دارد، اولین مجموعه داستان خود به نام «چمدان» را در سال ۱۳۱۳ چاپ می‌کند اما زمانی نمی‌گذرد که در ارتباط با گروه مشهور بنجاه‌وسه نفر در سال ۱۳۱۶ دستگیر می‌شود و از آن پس مسیر زندگی ادبی-سیاسی‌اش تغییر می‌کند. بعد از آن داستان‌های علوی برای مدت طولانی با دقیق‌تر گفته شود، برای تمام زندگی ادبی‌اش تحت تأثیر بی‌واسطه سیاست قرار می‌گیرد. او این تأثیرات را در داستان‌هایش که گاه جنبه اتوبیوگرافی پیدا می‌کند، نشان می‌دهد. این داستان‌ها مستقیما در ارتباط با سلسله وقایعی نوشته شده‌اند که علوی خود آنها را تجربه کرده یا متأثر از آن بوده است؛ مانند «بنجاه‌وسه نفر»، «ورق‌پاره‌های زندان» و مشهورترین رمانش به نام «چشم‌هایش».

بزرگ علوی شخصیتی خاص است. ازجمله چیزهایی که او را متفاوت می‌کند، «انعطاف‌پذیری» اوست. علوی در عصر طولانی‌اش خود را همواره در معرض انتقاد از خود و آثارش قرار می‌دهد؛ مسئله‌ای مهم در تاریخ ما که به‌ندرت می‌توان مشابه آن را به‌ویژه در ادبیات و سیاست ایران مشاهده کرد. کارنامه ادبی بزرگ علوی که بسیاری او را از آغازگران ادبیات معاصر ایران می‌دانند، تأمل‌برانگیز است اما تأثیرناکی بر نویسندگان بعد از خود مهم‌تر است. بسیاری از نویسندگان مانند احمد محمود، جمال میرصادقی، محمود دولت‌آبادی، علی‌اشرف درویشیان و... متأثر از بزرگ علوی و رویکرد اجتماعی و سیاسی او قرار دارند.

بزرگ علوی «نویسنده سیاسی» است. او در تمام عمر خود خواسته یا ناخواسته در فضایی سیاسی زندگی کرده است و به‌ندرت می‌توان داستانی از بزرگ علوی پیدا کرد که در ارتباط با وقایع سیاسی که خود مستقیما تجربه کرده نباشد، حتی رمان «موریانه»* نیز رمانی صراحتا سیاسی است. تأثیرات داستان‌های علوی بیشتر از نوشته‌هایش است، این تأثیرات را می‌توان در بسیاری از نویسندگان بعد از او مانند دولت‌آبادی به‌خصوص در آثار اولیه او و «کلیدر»، همین‌طور در نوشته‌های درویشیان مشاهده کرد. «سال‌های ابری» درویشیان اگرچه از نظر لحن چنان است که خواننده را همدل می‌کند اما مانند «ورق‌پاره‌های زندان» یا «بنجاه‌وسه نفر» بزرگ علوی جنبه اتوبیوگرافی آن بر جنبه ادبی‌اش غلبه دارد.

«نویسنده سیاسی» در ایران با بزرگ علوی آغاز می‌شود که بعدها طی دهه‌های نسبتا طولانی به ظهور «نویسندگان سیاسی» منتهی می‌شود. مقصود از نویسندگان «سیاسی-سیاست نویسندگان ادبی» و نه «سیاست ادبی» است. در اینجا میان «سیاست نویسندگان ادبی» با «سیاست ادبیات» تفاوت وجود دارد. برای بیان این تفاوت می‌توان به مقایسه میان آثار بزرگ علوی و احمد محمود پرداخت.

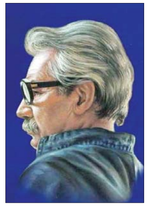
احمد محمود نیز نویسنده‌ای با تجربه‌های سیاسی است که تأثیرات آن را در آثارش به‌ویژه سه‌گانه مشهورش -«همسایه‌ها»، «داستان یک شهر» و «زمین سوخته»- بیان می‌کند. از این نظر شباهتی به بزرگ علوی دارد و علاوه بر این سبک داستان‌نویسی احمد محمود و روایت کلاسیک‌گونه داستان‌هایش به آثار بزرگ علوی شباهت دارد؛ با وجود این مسئله، تفاوتی مهم میان این دو داستان‌نویس وجود دارد. «سیاست» در رمان‌های احمد محمود حضوری بی‌واسطه و صریح ندارد بلکه حضورش، حضوری باواسطه است و اتفاقا به واسطه این «وساطت» است که سیاست در داستان‌های احمد محمود حضوری پررنگ‌تر و ملموس پیدا می‌کند. «داستان یک شهر» اگرچه داستانی سیاسی و الهام‌گرفته از تجربه‌های احمد محمود در زندان و تبعید است اما جنبه اتوبیوگرافی پیدا نمی‌کند، بلکه در کنار مضمون‌های سیاسی حواشی مهمی نیز شکل می‌گیرد که اگرچه نویسنده سیاسی سعی در پنهان‌کردنش دارد، چون موضوعی پیش‌پاافتاده و نازل تلقی می‌شود، اما احمد محمود همان‌ها را به موضوعاتی «قابل دیدن»، «قابل شنیدن» و «قابل گفتن» بدل می‌کند. احمد محمود در این رمان و همین‌طور دیگر رمان مشهورش «همسایه‌ها» می‌کوشد به محسوسات و به یک تعبیر نظام حسی جامعه بپردازد و به همه آن چیزهایی که تا قبل از آن غیرقابل بیان بود، امکان بیان و دیده شدن بدهد.

آدم‌های داستان‌های احمد محمود اگرچه معترض‌اند و حتی معترض سیاسی اما اعتراض‌شان صرفا در چارچوب بیان مستقیم سیاسی یا در جایگاه «نویسنده سیاسی» قرار نمی‌گیرد که از ادبیات به‌عنوان ابزاری برای اعتراض استفاده کند. بلکه ادبیاتی که محمود ارائه می‌دهد، متنی ادبی از جهانی خلاصه‌شده است که از جهان بیرون از خود کم دارد. در این شرایط نویسنده می‌کوشد چیزها را نمایان سازد بی‌آنکه مستقیما به کلیشه‌های رایج سیاسی بپردازد، به همین دلیل با زبان تحکم و اصطلاحا «زبان عمودی» در آثار احمد محمود روبه‌رو نمی‌شویم، کلمات حتی از زبان قهرمانان رمان مانند «خاله» به صورت واژگانی مقدس و نهایی بیان نمی‌شود بلکه از واژگان معمول و روزانه استفاده می‌شود تا موقعیت‌ها چنان که هستند به نمایش درآیند.

تفاوت مهم احمد محمود با نویسندگان معاصر خود مسئله مهم «کشودگی» است. این کشودگی در کشایش‌های ادبی وی رخ می‌دهد. احمد محمود در حین وفاداری به «اصل ماجرا» کمتر شخصیت‌های داستانی‌اش را در موقعیت نمادین قرار می‌دهد و از آنان قهرمانانی بی‌کم‌وکاست ارائه می‌دهد؛ شخصیتی مانند استاد ماکان «چشم‌هایش» یا قهرمانان «کلیدر»، استاد ماکان، شخصیت اصلی رمان مشهور «چشم‌هایش» چهره‌ای سیاسی در مبارزه با استبداد است؛ اما بیشتر فیگوری نمادین است که باید زندگی‌اش درهرحال الگو باشد. این موقعیت نمادین، او را اسیر باورهایی می‌کند که دیگران برایش ساخته‌اند. آنچه در استاد ماکان بارز است، میل او برای قهرمان‌ماندن است؛ قهرمانی که کوبی موظف است همواره بر دیگران تأثیر بگذارد. «کمابیش تأثیر می‌گذارد. از طرفی دیگر استاد ماکان برخلاف خالق خویش، خلق‌وخویی بسته و درون‌گرا دارد و لابد این از لوازمات قهرمان ماندن است. بزرگ علوی استاد ماکان را در موقعیت دانسای کل قرار می‌دهد تا تمام رمان به او اختصاص یابد. او زیستی نمونه‌وار -نمادین- پیشه می‌کند و این آن بهایی است که ماکان برای واقعی‌نبودن خویش می‌پردازد. در مقام مقایسه به نظر می‌رسد «خاله» احمد محمود واقعی‌تر و حتی سیاسی‌تر از «استاد ماکان» بزرگ علوی باشد.

بی‌نوشت:

*** رمان «موریانه» روایت زندگی یک ساواکی است که بزرگ علوی آن را براساس شنیده‌ها و اسناد موجود نوشته است، زیرا بزرگ علوی سال قبل از تأسیس ساواک در ۱۳۳۵ و تا آستانه انقلاب در اروپای شرقی به حال تبعید به سر می‌برد.**



بزرگنگاه ادبیات و سیاست: گفت‌وگوی احمد غلامی با محمدرضا تاجیک درباره «بوف کور» هدایت و «مسخ» کافکا

ماندن در وضعیت صفر

محمدرضا تاجیک در پروژه «زبانگاه سیاست و ادبیات» جایگاه ویژه‌ای دارد. او سیاست را نظری درک می‌کند و بیش از آنکه یک فعال سیاسی باشد، تحلیلگر سیاسی است و ادبیات سیاسی منحصربه‌فردی دارد. تاجیک علاقه بسیاری به ادبیات و سینما دارد و کمتر کسی می‌داند که او این اواخر شعرهای زیبایی نیز سروده است. او باور دارد اگر در سیاست راهی باقی مانده باشد، راهی گشوده، از میان هنر و ادبیات است. سیاستی که یک پایش می‌تواند در سینما باشد و پای دیگرش در ادبیات. و این به بیان دیگر، یعنی بازگشت به مردم. در درستی این تلقی محمدرضا تاجیک از زمانه و نسبت سیاست با ادبیات، تردیدی نیست؛ اما اینکه ادبیات و هنر در وضعیت بحرانی کنونی خود بتوانند راهگشای سیاست باشد، مقوله‌ای نیست که بتوان با خوش‌بینی به استقبال آن رفت؛ چراکه ادبیات و هنر به اقتضای روزگار از تن‌دادن به سیاست طفره می‌رود و بیش از هر چیز به انسان و بازار میل دارد. اثبات این ادعا چندان هم به استدلال نیاز ندارد. تنها رجوع به قبله‌های درک اکران و قفسه‌های کتاب‌فروشی‌ها مخاطبان را به‌سرعت با این واقعیت روبه‌رو خواهد کرد: اما مسئله این است که اگر هنوز زاغ جزاوکاوی آثار مادرکار در ادبیات و هنر نیست- آزاین‌رو با محمدرضا تاجیک به مقایسه تطبیقی «بوف کور» صادق هدایت و «مسخ» کافکا پرداخته‌ایم تا بزنگاه سیاست و ادبیات را با او پی بگیریم.

◆ اگر قرار باشد دوکتاب «بوف کور» و «مسخ» را با هم مقایسه تطبیقی کنیم، اولین نکته‌ای که به ذهن‌مان می‌رسد چه‌بینی مشترکی است که بین کافکا و صادق هدایت وجود دارد و تا حدودی مشخص و روشن است و در حاجایی با هم تلاقی پیدا می‌کند. شاید بی‌دلیل هم نیست که صادق هدایت، «مسخ» کافکا را ترجمه می‌کند. اگر بخواهیم ویژگی مشترک بین چهار کافکا و هدایت را پیدا کنیم، به نظرتان چه مواردی می‌توانند باشند؟

در نگاه اول شباهت بین کره‌گاه‌های این چهار بینی را در چند سطح مورد تأمل قرار داد. به نظرم یکی در سطح شخصیت است. شخصیت‌هایی که هدایت و کافکا به‌عنوان قهرمان داستان‌هایشان تصویر می‌کنند، نوعی شخصیت بازاندیید هستند. شخصیت‌هایی که نوعی بدبینی مزمن و سیاه‌بینی و تردید نسبت به همه‌چیز در آنها وجود دارد. شخصیت‌هایی که در اصطلاح روان‌شناسی، اسکیزوید هستند یعنی شخصیتی که دارد به خلا و فردیت وضعیت جدای از دیگران گرایش پیدا می‌کند، و با دیگران بودن اذیتش می‌کند. به خلوت خودش پناه می‌برد و احساس می‌کند از جنس دیگران نیست. یقیه درکش نمی‌کنند و در عوالم دیگری به سر می‌برند. این شخصیت‌ها در زیست‌جهان کامیا متفاوت به سر می‌برند. جهان زندگی، مرگ و شباهت را شکل دیگری می‌بینند. چنین حالتی را می‌توان به طور مشترک در هر دو پیدا کرد. فرار از این، شاید بتوان نوعی عقلیه ادبیه را هم در فضای کافکایی و هم در هدایت دید.

در فضای «مسخ» نگاهی کاملا سلبی و منفی وجود دارد. و جالب است که نوع کافکایی به لحاظ فکری منتشه است. در حالی که معمولا مسخ را جمع کافکا و هم در هدایت می‌گیرد. اینجا اما سوژه اصلی کافکا نسبت به مسخ بدن خودش آگاه است و ماندنِ بک غیرحشد، یک انسان همه‌چیز را می‌فهمد و تحلیل می‌کند. عشق دارد، نفرت دارد، زیبایی و مهربانی را درک می‌کند. اتفاقا به نظر می‌رسد کسانی که مسخ شده‌اند. اطرافیان‌اند. مسخ واقعی رابطه و اطرافیانی صورت گرفته که از او «دکره» خودشان فرض می‌کنند. همین فردی که همه زندگی و هستی‌شان را مدیونش هستند، آگه به مهربانی تمام از زندگی‌اش گذشته و خود را وقف خانواده کامل. اما همین خانواده او را «دکره» خودش فرض می‌کند. این ذهن خانواده است که مسخ شده و همین فردی را که به لحاظ ظاهر تبدیل شکل داده و به لحاظ روحی، رفتاری و ذهنی همان فرد است، دیگری خودش می‌داند و نهایتا به سوی طردش می‌روند و حتی دست به طرد رادیکال و حذف فیزیکی‌اش می‌زند. و او هم رضایت می‌دهد که از این فضا خارج شود چون همه‌جا او را مانع زندگی و آمال و پیشرفت خودش می‌دانند.

در فضای «بوف کور» به نظر می‌رسد بوف کور خود نویسنده است که به یک جغد شبیب شبه‌کاه تبدیل شده و جز تاریکی نمی‌بیند. همه‌چیز تاریک است. تفاسیر مختلفی از «بوف کور» به عمل آمده و نمی‌دانم چقدر ممکن است فرض کنیم آن مصدر دوچشمی که راوی «بوف کور» می‌بیند و جسدی را که تکه‌تکه می‌کند، ایران است و فکر کنیم این ناشی از دیده‌ناسیونالیستی است که تکه‌تکه شدن و بی‌حیثیت شدن ایران را دیده است. درواقع ایران آن دو چشم شاید باز است که مدام هم نگران است. هم شماتت می‌کند، هم چیزی طلب می‌کند. البته در داستان پیدا نیست که ضرورتا چنین چیزی مدنظرش باشد. به هر حال در «بوف کور» فضایی کاملا بارانیودی و سرگشتگی خویش تا حد سیاه‌بینی و بدبینی مشاهده می‌شود که شاید این حالت اشتراک دارد با فضای «مسخ» کافکایی که هم نویسنده و هم شخصیت‌های داستانی با هم همپوشانی دارند. و این تناکز آن است که جهان‌بینی تقریبا مشترکی در بین پشت این داستان عمل می‌کند و به قول شما شاید به دلیل همین نسبت نزدیک بوده که هدایت این کتاب کافکا را ترجمه کرده است.

◆ به نکته دیگری اشاره می‌کنید. البته درمورد ادبیه‌بودن با همدل نیستم و شاید حتی به‌نوعی ضد ادبیه هم باشد. اما تحلیل شما درمورد «مسخ» بسیار نزدیک به تحلیل بانیاوک است که می‌گوید کسی که مسخ شده گرگور را نمیبیت بلکه اطرافیانش هستند که هریک به‌نوعی نماینده جامعه مضمحل‌اند. از این نظر تحلیل شما با دیدگاه بانیاوک همخوانی دارد و من هم با این تحلیل همدلی دارم. در مورد هدایت هم به‌درستی می‌گویید که او مانند بوفی است که همه‌چیز را تبره می‌بیند. من می‌خواهم استعاره بوف را به ناخودآگاه تعبیر کنم که به آگاهی بدل شده و دارد از خودش نوعی آگاهی بروز می‌دهد اما هنوز در سطح عمومی با جامعه قابل بیان نیست. بیان ناخودآگاهی که تبدیل به آگاهی شده. دشوار است. در تنیجه راوی «بوف کور» به شکلی از آگاهی بناه می‌برد که شکل مرگوه‌ای از نیست. از دیگر نکات مشترک «مسخ» و «بوف کور»، می‌توان از تغییر وضعیت سخن گفت: هرکدام از این دو جهان ناگهان تغییر وضعیت پیدا می‌کنند. گرگور زامزا از خواب بلند شده و یکباره احساس می‌کند به حشره تبدیل شده است. کافکا اینجا یک وضعیت عادی را برهم زده. آن را خط‌ممزنده و به تعبیری مصدوم می‌کند. در «بوف کور» هم با این وضعیت موا‌جهیم. عموی راوی که وارد اتاق می‌شود- که درواقعی بودن یا شبیه بودنش تردید وجود دارد- ویقی‌راوی می‌رود و از بین‌رفته می‌شود. و بعد به یکی شراب یا بیاورد. خودِ وضعیت بسامان بود اما ناگهان با دیدن دختری و بیرمردی که کنار رودخانه است و تعبیرش، این وضعیت برایتی و آشوبناک می‌شود. کاری را به این تبصیر موافقید. از همین جا می‌توانیم این ایده‌ها را به شرایط امروز تری بدهیم و با شرایط اجتماعی خودمان انضمامی کنیم.

به نظرم آن لحظه نکته کردن از پنجره برای شخصیت «بوف کور»، اگر بدیوی بگویم یک «رخداد» است که دفعتا از جریان عادی خارج می‌شود و با از همه‌کجا تبدیل می‌شود، و فضای روانی، احساسی، فکری و نظم نمادین فرد را به هم می‌ریزد و می‌بعد با شخصیت دیگری مواجه هستیم که همه‌جا آن دو چشم ناظر را همراه خود می‌بیند. به نظرم می‌رسد اینجا ما به قول لکان با «رواپت امر واپت‌ناشدنی» موا‌جهیم. یعنی اموری که نمی‌توانند رویات شوند. نمی‌توانند معنادار و زمان‌مند شوند. دارند به زمان می‌آیند و این کار بسیار مشکل است. تقبل بوف داستان «بوف کور» از همین‌جا نشئت می‌گیرد. امری که شاید به تعبیر دلوز موضوع «تجربه استعلایی» باشد. یک امر واقع‌شده که در یک‌جایی شکل می‌گیرد. و اینجا در نظم زمانی زمان‌مند شده، به زمان درآمده. آن‌هم در زمانی قاصر که باید این زرقنا و گسترده و ترازدی نتیجه در فضا را نشان دهد. بتواند احساسی را که از قطره‌قطعه گردن جسم دختر دارد و احساسی را که با ناله کوال به او دست می‌دهد، تصویر کند و یا بتواند خنده‌های خاص پیرمرد را معنا کند که چه حالتی ایجاد می‌کند و به چه چیزهایی دلالت دارد یا چه مفاهیمی دارد. این چشم- دختر و پیرمرد خمیده باهاد کنار می‌شود. آن اخر داستان که به نظرم خودش به هم‌ناشخصیتی بدل می‌شود که دارد راویش می‌کند و در همان فاب و قالب می‌رود، جایی که عبا را می‌اندازد، کاوا را در دست می‌گیرد و به اتاق دفن‌رو‌ود و آن اتفاقات می‌افتد. یک جایی همه شخصیت‌ها با هم تجمیع پیدا می‌کنند، بنداری خودشان‌اند و هم مستیل می‌شوند و خود فرد همه اینها می‌شود. خود دختر می‌شود که به‌نوعی دارد تکه‌تکه می‌شود، پیرمرد با قصاب می‌شود. تقابل بوف کور در دو شخصیت که قضایی که کنار می‌کند قضایی است که از در و دیوار آن سیاهی می‌بارد. هیچ لحظه‌ای نیست که روشنایی ایجاد شود. همه لحظات پشت سر هم تاریک‌اند. بنداری در غاری گرفتار شدی که در و دیوارش را با رنگ سیاه پوشانده‌اند و از اتحا راهی نداری. این تقدیرگرایی ماه تا نو هست و این تقدیر همه‌جا می‌آید علت می‌دهد و هر جا هم می‌خواهی شکلی از گیرد داشته باشی، با فراموش کنی که با فکر کنی که از ذهنت بیرون می‌اندازی، یا از خانه بیرون می‌روی تا این فضا را پشت سر بگذاری، باز دوباره به‌سرعت برمی‌گردد. شاید به‌درست شما. این حضور بازگشت ناخودآگاه است. آن ناخودآگاه برگشته و تمام آگاهی او را درون خودش قرار داده و سایه سنگینش را بر تمام فضای لحظات زندگی روی‌اش. هم و بازده و نکاه و احساس و روان و زیانش انداخته و همه‌چیز را به رنگ خودش درآورده است. بنداری همان «دیگری بزرگ» او را به تسخیر خود درآورده، مسخر خودش کرده. سوژه اراده خودش کرده ساخته، رهایی پیدا کند. نه توان آن را دارد که خود را نجات دهد و نه تمایل دارد به بازیافت و ایزگی‌ش در دردمد و گرفتار شده. پس این مابین گرفتار است. نه می‌تواند سوژه را شود و نه می‌خواهد که سوژه مناد باقی بماند. این وسط دارد نقش بازی می‌کند و هر وقت می‌خواهد به شکلی خودش را رها کند. این وضعیت او را درون خودش می‌کشد و در قفس خودش محبوس می‌کند و باز به همان کاه و نفرت به انسان‌ها برمی‌گردد که نمی‌تواند با انسان‌ها ارتباط برقرار کند و به فضای تمام انسان‌های دیگر. خودش را تافته جدابافته از فضا می‌بیند و نمی‌تواند رابطه برقرار کند و در فردیت خودش گرفتار می‌شود. شاید قدرت از دو جهت همین را می‌خواهد: یکی در بیان اسپینوزایی که می‌گوید هم وقتی دو اندوه چیزی است که قدرت‌ها ترویج می‌کنند و می‌خواهند اندوه در شهروندان و سوژه‌ها رواج پیدا کند تا در پناه این اندوه آنها به قدرت‌شان اعتماد دهند و انسان‌های منفعل به وجود آورند. دیگری هم در بیان زیزکی که قدرت می‌خواهد انسان‌ها زندانیان خودشان شوند، به تعبیر شاملو سنگ زندان خود را بر دوش بکشند و دچار نوعی «سکتاریسم»، جدایی از توده‌ها و مردم شوند، خودشان خود را محبوس کنند و در فردیت خودشان محصور بمانند. بنابراین به جای اینکه قدرت در اثر تحریک ببیند به صورت یک سوژه فعال و کارگزار تغییر تاریخی و وضعیت خود عمل کند، به خفای خود، به قفس خودش می‌رود و بیشتر در حالت خفای خودش قرار بگیرد، و به جای اینکه آگاهی‌اش را جامعه تزریق کند، آن را خفه کرده و خودش آگاهی را محبوس کند. به نظرم «بوف کور» به این کار را می‌کند. آگاهی او موجب نمی‌شود کنشگر اجتماعی شود و آن آگاهی را که در اثر بازگشت ناخودآگاه از وضعیت کسب کرده، به جامعه تزریق کند و جامعه را به حرکت درآورد تا وضعیت تغییر کند پس در خود فرو می‌رود. همان چیزی که قدرت می‌خواهد که هزینه زندانیانی‌اش را هم خودش بپردازد و خود را زندانی، تابعید و محکوم کند. کاری که سوژه «بوف کور» دارد می‌کند و کاملا به انفعال و اختگی کامل رسیده است. بعدی خودش. خودش را اخته می‌کند. با قدرت به اندیشه‌های مدرن پیدا می‌کند و قضایی که هدایت در آن به دنیا آمده در همان خانواده‌ای بوده و به‌نوعی هم سب‌ب توانسته در مدرسه فرانسوی‌ها درس بخواند، و از طرف دیگر به به کشیش کلیسا زبان فارسی یاد می‌داده و او هم چیزهای دیگری که او می‌آموخته. نمیدانم که این فضا نوعی عرب‌ستیزی در بین روشنفکران حکمه بوده و خوشبینیم ایرانی در دارش شکل می‌گیرد و حکومت‌های که روی کار می‌آیند گفتمان خودبینیستی دارند. عرب، «دیگری» (other) می‌شود و غرب، «خودی» (same) تلقی می‌شود و روشنفکر ایرانی در آینه دگر غربی خودش، خودش را تعریف می‌کند یعنی در ارزیابی که بر اساس غرب می‌بیند و هنوز به نقد نمادین نرسیده و نظم نمادینش از ارزیابی غلب عرب و در آینه او خودش را تصویر می‌کند و به همان سلک سخن می‌گوید. روشنفکر ما در دوران آینیکی رمان می‌توان دید. نکته دیگری که شما اشاره کردید و در «بوف کور» هم صراحت دارد. شکاکیت است. راوی به‌صراحت می‌گوید به همه آدم‌هایی که اطرافم هستند مشکوکم. باز اگر بخواهیم با دیدگاه شرقی به ماجرا نگاه کنیم. حتی این شک هم شک عینی نیست و می‌گوید من با انسان را سایه می‌بینم. یعنی موجودیت آنها را زیر سؤال می‌برد. این بحثِ شما تایید درستی است که هدایت خودش در صفحات آغازین کتاب به آن اشاره می‌کند.

شاید تفسیر ما هم چندان دقیق نباشد. اما من در فضای «مسخ» نوعی «انسان تک‌ساحتی» و مسخ شده مارکوزه‌ای می‌بینم، اینکه در یک نظام سرمایه‌دارانه، انسان‌ها دچار نوعی اخلاق منفعت‌طلبانه شده‌اند و تا وقتی انسانی حتی نزدیک‌ترین «خودی» تلقی می‌شود که در مسیر منافع آنها باشد و بتواند منافعشان را تأمین کند. در داستان «مسخ»، تا وقتی که هنوز آن معاش نیامده و کمکاش امید دارند که به سر کار برگردد، مثل سابق خانه داشته باشند و تامین‌شان کند و حتی ذخیره هم داشته باشند، زامزا «خودی» است، ولی به محض اینکه معاون یا بیورن می‌گذارد و خصوصا زمانی که مستاجرها هم در اتاق دومن او خانه را ترک می‌کنند و پولی که از طریق اجاره دادن خانه کسب می‌کردند به پایان رسیده و او منتفی می‌شود. دیگر پذیرش اولی که در اثر منفعت داشتند، منتفی می‌شود. این انسان‌ها به تعبیر مارکوزه «تک‌ساحتی» شده‌اند، منفعت خودشان را می‌بینند و از دیدگاه منفعت‌طلبانه پیقه را خودی یا دیگر خودشان قرار می‌دهند. این عملکرد نظام سرمایه‌داری است؛ نظام بوروکراتیک و تکنوکراتیک سرمایه‌داری و فرهنگ نظام سرمایه‌داری، انسان‌ها را به انسان‌های تک‌ساحتی تبدیل می‌کند. نمی‌دانم درست فرک می‌کنم یا نه. ولی در فضای «بوف کور»، انسان بی‌ساحت می‌بینم، یعنی تک‌ساحت هم نداریم. انسانی که تکلیش با خودش مشخص نیست که خودش چه کند و چگونه از این ورطه‌ای که گرفتارش است، خود را رها سازد، یا چگونه به تعبیر سارتر خودش را از زیر نگاه خیره خارج کند. نگاه خیره‌ای همه‌جا با او است و او نسبت به این نگاه خیره مرعوب است و اصلا ساحتی ندارد. کاملا به سوژه مناد تبدیل شده، محو شده و آن چشم همه حالات و گذران زندگی او را تسخیر کرده و جای خالی برای خودش باقی نمانده و حالات در آن دیگری محو شده است. در نسبت با دیگری دو حالت اتفاق می‌افتد: به تعبیر سارتر دیگری یعنی جهنم و در این داستان مسخ‌شده است که دیگری می‌تواند جهنم باشد. اما در فضای دیگری مثل لوبناس دیگری یعنی من. در داستان بعضی جاها هم دیگری خودش است. هدایت این دو را در کنار هم پیش می‌برد، هم دیگری در حجم چشم سارتی عمل می‌کند و هم دیگری یعنی من و خودش در این فاب قرار می‌دهد. در این میانه دیگر نوعی دوپارگی و فقدان تبدیر شده که کدام باید انتخاب شود. کدام من هستم؟ من هستم؟ من هستم که دیگری را جهنم خودم می‌بینم. یا من به‌مثابه دیگری. این فضای گمشدگی خود تا آخر داستان ادامه دارد. خودی می‌بینید که از خود بی‌خود است. نسبت به خودش بیگانه است و نسبت به جامعه‌اش و در دیوار هم بیگانه است، و به قول شفیعی‌کدکنی آنچه می‌خواهد نمی‌بیند و آنچه می‌بیند نمی‌خواهد. در چنین شرایطی گرفتار آمده است و این شرایط تا آخر ادامه دارد. از اراده من بودن و سوژگی برخوردار نیست تا بتواند اراده‌اش را بر دیگری که نگاه خیره‌اش او را مجذوب خودش کرده تا ایزه میل خود است، ایزه‌یرو هر جا که می‌رود آسمان همان رنگ است. به قول اخوان ثالث «یا رتوشه برداریم، قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم»، به نظر می‌رسد سوژه «بوف کور» رتوشه برداشته و قدم در راهی گذاشته که همه‌جایش کژراهه است. همه‌جایش دبو و دمی در کار است و همه‌چیز آزاردهنده است. یک توربا یا وارزخم دارد او را اذیت می‌کند. از اولی داستان این توربا یا اوست و جابه‌جا به اشکال گوناگون برمی‌گردد و جلوه‌های گوناگونی دارد و تصاویر گوناگونی برایش ایجاد می‌کند و او رابطه‌های مختلفی با افراد برقرار می‌کند. تا جایی که نه‌تنها یک درهم‌پاشیدگی و گسستگی هویتی بلکه نوعی گم‌گشتگی جنسیتی هم در فضا مشاهده می‌شود و با سوژه‌ای هیستریک مواجهیم که نه‌تنها هویتش بلکه جنسیتش را هم گم کرده است. ترسیم‌هایی که در داستان وجود دارد. تناناکز نوعی اغتشاش جنسیتی است و ضمن اختگی جنسیتی نوعی چندجنسیت‌طلبی را هم القا می‌کند. بنابراین ما تا آخر داستان مدام دنبال این فضا می‌رویم که امر ناگفتنی دارد گفتنی می‌شود.

◆ جالب است که در عین شباهت این دو کار به هم، می‌توانیم در جهان هدایت و کافکا دو جهان را دو بینش به هستی را مشاهده کنیم. در رمان «مسخ» با پدیده‌ای طرف‌الاعداد روبه‌رو هستیم. انسانی که تبدیل به موجودی دیگر شده. اما باز جهان داستانی کافکا به‌نوعی روشن‌تر و عینی‌تر است. درواقع می‌توانیم درک کنیم که کافکا به جامعه بوروکراتیک دوران خودش حمله می‌کند و هم دیگری یعنی من و خودش را می‌بیند که آنها را در چنبره خود گرفته و سوژه‌ها را مناد خود کرده است. مشخص است که کافکا به عینیتی که بیرونی حمله می‌کند که در بستر جامعه وجود دارد و عینی است. اما همین تفکر وقتی با یک جهان بینی شرقی قاطی می‌شود، تا حدی جنبه استعلایی پیدا می‌کند. دیگر ما نمی‌توانیم زوایای مختلفش را تشخیص دهیم و ناگزیریم آن ترابوایی ببینیم که جان‌ما را گرفته و سوژه‌ای که سرکوب شده و این امر سرکوب‌شده دوباره دارد بازمی‌گردد. اما هر دو وقتی به‌نوعی زبان خنثی قدرت دارند، یعنی از زبان رسمی خارج می‌شوند و با تمهیدات زبانی سعی دارند از زبان قدرت فاصله بگیرند. این سرپیچی از زبان قدرت به نظرم نکته بازری است که در این دو

عکس: عماد بوذری، شرق

> در فضای «مسخ» نوعی انسان تک‌ساحتی مارکوزه‌ای می‌بینیم. اینکه در یک نظام سرمایه‌دارانه، انسان‌ها دچار نوعی اخلاق منفعت‌طلبانه شده‌اند و تا وقتی انسانی «خودی» تلقی می‌شود که بتواند منافعشان را تامین کند. این انسان‌ها به تعبیر مارکوزه «تک‌ساحتی» شده‌اند، منفعت خودشان را می‌بینند و از دیدگاه منفعت‌طلبانه پیقه را قاضوات خودشان و یقیه را خودی یا دگر خودشان قرار می‌دهند. این عملکرد نظام سرمایه‌داری است؛ نظام بوروکراتیک و تکنوکراتیک سرمایه‌داری و فرهنگ نظام سرمایه‌داری که انسان‌ها را به انسان‌های تک‌ساحتی تبدیل می‌کند

> در فضای «بوف کور» انسان بی‌ساحت می‌بینم، یعنی تک‌ساحت هم نداریم. انسانی که تکلیفش با خودش مشخص نیست که می‌خواهد چه کند و چگونه از این ورطه‌ای که گرفتارش آمده، خود را رها سازد. یا چگونه به تعبیر سارتر خودش را از زیر نگاه خیره خارج کند. نگاه خیره‌ای همه‌جا با او است و او نسبت به این نگاه خیره مرعوب است و اصلا ساحتی ندارد. آزاین‌رو نگاه خیره خودش اثر بگذارد. او را تسخیر کرده و جای خالی برای خودش باقی نمانده و حالات در آن دیگری محو شده است. در نسبت با دیگری دو حالت اتفاق می‌افتد: به تعبیر سارتر دیگری یعنی جهنم و در این داستان مسخ‌شده است که دیگری می‌تواند جهنم باشد. اما در فضای دیگری مثل لوبناس دیگری یعنی من. در داستان بعضی جاها هم دیگری خودش است. هدایت این دو را در کنار هم پیش می‌برد، هم دیگری در حجم چشم سارتی عمل می‌کند و هم دیگری یعنی من و خودش در این فاب قرار می‌دهد. در این میانه دیگر نوعی دوپارگی و فقدان تبدیر شده که کدام باید انتخاب شود. کدام من هستم؟ من هستم که دیگری را جهنم خودم می‌بینم. یا من به‌مثابه دیگری. این فضای گمشدگی خود تا آخر داستان ادامه دارد. خودی می‌بینید که از خود بی‌خود است. نسبت به خودش بیگانه است و نسبت به جامعه‌اش و در دیوار هم بیگانه است، و به قول شفیعی‌کدکنی آنچه می‌خواهد نمی‌بیند و آنچه می‌بیند نمی‌خواهد. در چنین شرایطی گرفتار آمده است و این شرایط تا آخر ادامه دارد. از اراده من بودن و سوژگی برخوردار نیست تا بتواند ارادهاش را بر دیگری که نگاه خیره‌اش او را مجذوب خودش کرده تا ایزه میل خود

**فداکردن خود برای رسیدن به یک بیان جمعی. در نهایت هدایت فقط می‌تواند با سایه‌اش صحبت کند. نمی‌تواند کسی را پیدا کند تا برایش اعتراف کند. سایه‌اش را انتخاب می‌کند تا بتواند راوی او باشد و بداند در چه برزخ یا ناحیتی قرار دارد و اگر این ناحیتی از طریق سایه‌اش بیان شود، با همان امر ناگفته که سعی می‌کند گفتنی شود، شاید بتواند سیاست خلق کند. اکنون که این امر ناگفته به‌مبانجی ادبیات به بیان درآمده، به نظر می‌رسد آن وظیفه‌ای را که فرد باید انجام دهد، ادبیات به دوش می‌کشد. درواقع هدایت به‌عنوان یک فرد مستجیل می‌شود تا ادبیات