سپیده‌دم، روایت محمود دولت‌آبادی از افسانه‌ای از سرزمین هند

بنیاد هزارویک‌شب

شـرق: از مدت‌ها پیش محمود دولت‌آبادی سراغ گزینش و ویرایش و بازنویسی متون قدیم رفته اسـت. «عجوزک و عیاران» یکی از این کتاب‌هاسـت که چندی پیش درآمد و اینک داسـتان «سپیده‌دم» در نشر چشمه منتشر شده که افسانه‌ای از سـرزمین هند اسـت. دولت‌آبادی فارغ از بازنویسـی و احیای ایـن متون، در مقدمه‌هایـش بر این کتاب‌ها از خاسـتگاه داسـتان‌های قدیم سـراغ می‌گیرد و روایتی از آشـنایی و اُنس خود با داستان به دسـت می‌دهد که خواندنی و مایه تأمل و نقد اسـت چراکه بسـیاری از نظرات او، خاصه در مورد تبار داستان‌هایی همچون هزارویک‌شب و حتی همین داستان سپیده‌دم، منتقدان و مخالفانی دارد که مقالات و کتاب‌هایی در این زمینه نوشـته و نظرات متفاوتی داشته‌اند. به هر تقدیر، داسـتان‌هایی که دولت‌آبادی انتخاب می‌کند جدا از نسبت‌شـان با زمانه و مفاهیمی که آن را به روزگار ما مرتبط می‌کند، از لحاظ ادبی و زیبایی‌شناسـی نیز نکاتـی درخور تأمل دارد که نظر این داسـتان‌نویس را بـه خود جلب کرده اسـت. «سپیده‌دم» داسـتانی دیرینه از فرهنگ هند است به زبان سنسکریت که اسـاس، اسـتخوان‌بندی و موضوع و جزئیات آن پایه و بنیاد قصه‌های معروف هزارویک‌شب است که با هزار افسان درآمیخته و سپس در دوران چیرگی اعراب جلوه تازی به خود گرفته اسـت. چنان که در خلاصه داسـتان «سپیده‌دم» آمده ماجرا از این قرار اسـت که پادشاهی در کوره‌های سربه‌فلک‌کشیده هیمالیا از دو مصیبت خواب به چشم ندارد: دختر زیبا و دشمن قدارش. برای حل این مصیبت به فکر می‌افتد که دسـت این دختر را در پنجه دشـمن خود نهـد، ولی حوادثی در پیش است. دولت‌آبادی در مقدمه‌اش می‌نویسد: «بارها قصه بی‌نظیر سپیده‌دم برآمـده از فرهنگ کهن هند را خوانده‌ام و باز هم خوانده‌ام. سـرانجام به نظرم رسید این دُر گران‌بها را در اختیار دوست‌داران ادبیات داستانی قرار بدهم. اگرچه از نخسـتین چاپ آن در کتاب هفته بیش از پنجاه سـال می‌گذرد، باز هم ترجیح دادم با جناب دیمیاد فرزند مترجم تماس بگیرم جهت اطلاع و احترام به ایشـان و زنده‌یاد محمدرضا دیمیاد».

ایـن قصه با ترجمـه این مترجم فقید در کتاب هفته شـماره هجده به تاریخ ۲۲ بهمن ۱۳۴۰ به چاپ می‌رسـد. بازخوانی این قصه، نویسنده «کلیدر» را به این فکر می‌اندازد که این داستانِ لطیف انسانی را به طور مستقل چاپ کند و پس از پنج سـال اقدام به ویرایش و چاپ داستان می‌کند. «اما نکته‌ای که ورای زیبایی و لطافت سـپیده‌دم مرا در این مهم مصمم‌تر کرده این اسـت که این قصه زیبا و دلنشـین به ما، همگان، می‌فهماند که اساس، استخوان‌بندی، موضوع و جزئیات این قصه پایه و بنیاد قصه‌های معروف هزارویک‌شـب اسـت و خیانت‌شوندگی، قهر و خشـم و نفرت، پیدایی زن و آرام آرام فرونشاندن خشم و نفرت و رام‌کردن مرد با کیمیای عشـق در یک سلسـله‌حکایت، همان چه در قصه نرم سپیده‌دم آمده اسـت؛ قصه‌ای که نشانی نویسنده یا راوی آن نیست و این خود گواه دیرینه بودن آن اسـت. به این ترتیب، این حکایت منسجم و دلنشین از برکت هم‌جواری ایران با هند مادر جریان می‌یابد و در کشور ما احتمالا با هزار افسان درمی‌آمیزد و در هنگامه قَدَر قدرتی اعراب در شام و سپس در بغداد با افزوده‌هایی که بخشی از کتاب قصه‌هایی اسـت که مشـخصا با محور هارون‌الرشید و اعوانش در شهر بغداد بار سـنگین و روشـن عربی می‌گیرد و طبعا شناسـنامه عربی پیدا می‌کند و بدیهی اسـت در زبان قدیر و اسـتوار عربی نشـانه‌هایی از شعرهای درخشان دلیری-عاشقانه کم نیست و زبان عرب به آن پیشینه دیرین مفتخر بوده و هست، اما شـخصا سراغ آن ندارم که آیا قصه‌هایی هم در آن زبان نقل شده باشد... زیرا که قصه‌گویی-نویسی یکجانشینی طلب می‌کند و قرار و آرام نشستن. حال آن‌که اعراب تا دیرزمانی یکجانشین نبودند...».

دولت‌آبادی از درک خود مسـتند به داسـتان «سـپیده‌دم» می‌نویسد که در قصه‌های هزارویک‌شـب جای یک پادشـاه خودداِر هندی را در قصه سپیده‌دم یک خلیفه خشمگین سامی گرفته است. همه ارکان و دستمایه‌های اصلی قصه هزارویک‌شـب از این داسـتان برآمده که آنجا در اثر تأثیر و تبدیلات به شهرزاد و ملک در آن کتابِ مفصل رسیده است. بعد، دولت‌آبادی این ادعا را پیش می‌کشد که «با دیدن این قصه همچون پایه ساختاری هزارویک‌شب، به گمان من دعوای بی‌پایه عربی-ایرانی هزارویک‌شـب کناری گذاشته می‌شود و پذیرفته خواهد شد که اصل چارچوب هزارویک‌شب هندی بوده. و در افت‌وخیزهای مسیر و زمان از وقایع هزار افسان و چهره‌های گوناگون پارسی-عربی-عبری برخوردار شده است به سـلیقه راویان. و من دریغ آمدم که بگذارم این قصه بی‌همتا در نسـخه‌ای از کتاب هفته چاپ و نشر یافته در شصت سال پیش کهنه بماند».

در این کتاب، مقدمه مترجمِ فارسـی «سـپیده‌دم» نیز آمده اسـت که در آن به توجه نویسـندگان و نقادان و باستان‌شناسـان مغرب‌زمین نسـبت به فرهنگ و تمدن مشـرق‌زمین اشاره می‌کند و می‌نویسـد: «از جمله کشورهایی که تاریخ باسـتانی آنها توجه بیشتری جلب کرده کشور هند است. در آن زمان هندوستان دوشـادوش دیگر ملل شـرقی ترقیات شـایان توجهـی در فلسـفه و ادبیات و رشته‌های گوناگون علمی کرده بود». مترجم با این مقدمه، از داستان «سپیده‌دم» به‌عنـوان یکی از آثار ادبی هند باسـتان یاد می‌کند که نسـخه اصلی آن خطی است و هرچند نویسنده اصلی آن معلوم نیست، بی‌شک نویسنده بزرگ و توانایی بوده که توانسـته چنین اثر باارجی به وجود آورد. او هم‌چنین اشـاره می‌کند که داستانِ «سپیده‌دم» را حدود شصت سال پیش یک مستشرق معروف انگلیسی از زبان سَنسـکریت ترجمه کرده گرچه در غالب قسمت‌ها از عهده ترجمه تخیلات مخصوص نویسنده برنیامده است.

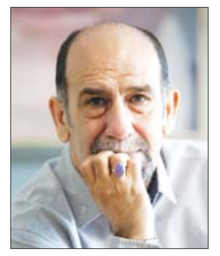
و اما داسـتان «سـپیدم» کـه این‌گونه آغـاز می‌شـود: «در روزگاران قدیم، روزگارانی که بی‌شبهه در هیچ‌یک از صفحات تاریخ نشانی از آن نیست، در میان کوه‌های سربه‌فلک‌کشـیده هیمالیا و جلگه‌های سرسبز هند، پادشاهی حکومت می‌کـرد کـه دو مصیبت چون دو لبه تیـغ برآن، خواب و خور بـر او حرام کرده بودند. این دو مصیبت یکی دشمن و دیگری دختر او بود که در سلطنت وی تأثیر بسـیار داشتند». مترجم انگلیسی داستان هم مقدمه خواندنی خود را با این نقل از ریگ‌ودا (کتاب مقدس هندو) آغاز می‌کند که با قصه مذکور نسـبت آشـکاری دارد: «اینک بنگر که چگونه شـبِ تار خود را از خواهرش سپیده‌دم کنار می‌کشد و سـیاهی ظلمت تسلیم سرخیِ فلق می‌گردد». اما فشـرده کلام این مترجم را می‌توان در همین چند خط خواند که می‌نویسـد: «عشـق از رب‌النوعان بسـیار قدیمی اسـت و حتی آن‌طور که یونانی‌های قدیم و ریگ‌ودا گفته عشق کهن‌تر از تمام خدایان است. راستی چرا باید این‌طور باشد؟ زیرا که او از مشرق برمی‌خیزد و متعلق به سپیده‌دم است».

برگردیم به بازنویسی یا ویرایش دولت‌آبادی از این داستان قدیمی مشرق‌زمین که دلایلی مسبوق به سابقه هم نزد او دارد. اینکه محمود دولت‌آبادی در میان آثار قدیم ادبی، به بیهقی و هزارویک‌شب، توجه خاص دارد بر کسی پوشیده نیسـت. خود او نیز می‌گوید گزینش‌های اخیرش از میان متون ادبی قدیم از داستان‌هایی است که بارها و بارها خوانده و پسندیده و خواسته تا دیگران نیز در لذت خواندن این قصه‌ها شریک شوند. پیش از تدوین داستان «سپیده‌دم»، دولت‌آبادی قصه‌ای دیگر از هزارویک‌شـب را انتخاب کرد که در کتاب «عجوزک و عیاران» آمد که دولت‌آبادی درباره بازنویسی خود از این قصه می‌نویسد: «بدیهی اسـت قصه‌های هزارویک‌شـب هنجارهای هزارویک‌شبی دارد و تا حدودی که به اصالت و کیفیت اثر آسـیب نرسـد ویراسته شده است. اما آن‌چه در قصه‌های هزارویک‌شـب مهم اسـت همانا اصل و ذات روایت‌گری است که ذهن و خیال خواننده را جذب خود می‌کند که یعنی بیا همراه خیال‌پردازی‌هایم با من همسـفر شو» اما بیش از این‌ها، مفهوم و مضمون قصه‌ها نزد دولت‌آبادی

اهمیت دارد: جذابیت‌های قصه‌گویی و راه‌ورسم عیاری که در ادبیات قدیم سابقه داشته است. و نیز نقشِ زن در داستان‌ها که دولت‌آبادی در تمام داسـتان‌های خودش به آن توجه ویژه داشـته و این توجه از شخصیت‌های ماندگار زن او در رمان‌هایش پیداست. او اهمیت نقشِ زن را هم در داستان «سپیده‌دم» و هم در «عجوزک و عیاران» برجسته می‌داند و معتقد اسـت هزارویک‌شـب یکی از متون ادبی چندملیتی اسـت که زنان در آن نقشی فعال و پررنگ دارند. قهرمان قصه‌ها زنی با تدبیر و هوشـیار اسـت که با نقل قصه‌هایی هوشمندانه، پادشاهی خودکامه و مستبد را به پایگاه خودآگاهی می‌رساند.

بزنگاه سیاست و ادبیات: گفت‌وگوی احمد غلامی با حاتم قادری درباره «سنگی بر گوری» جلال آل‌احمد

عصیان تراژیک



این اولین تجربـه گفت‌وگو با حاتم قـادری درباره ادبیات از منظر سیاست نیست، پیش از این نیز درباره رمان «روسلان وفادار» اثر گئورگی ولادیموف، با او به گفت‌وگو نشسته بودیم. سوای این دو گفت‌وگو، حاتم قادری به طور جدی ادبیات داستانی معاصر را دنبال می‌کند و به‌راحتـی از کنار کارهای خوب و قابل تأمل نمی‌گذرد. این بعد از شـخصیت او همواره برای من غنیمت بوده اسـت که هر زمان امکان گفت‌وگوهای سیاسی مهیا نیست، به میانجی ادبیات با یکدیگر به گفت‌وگو بنشینیم. درواقع به‌جرات می‌توان گفت آنچه ما را با حاتم قادری پیوندی عمیق و وثیق می‌دهد ادبیات اسـت و نه سیاست. برای همین وقتی گفت‌وگو با ما را پذیرفت، پیشنهاد کتاب «سنگی بر گوری» جلال آل‌احمد را بی‌تعلل پذیرفتم چراکه آل‌احمد از آن دسـت نویسندگانی است که بیش از هرکسی با سیاست به معنای واقعی آن نسبت دارد. گفت‌وگو با حاتم قادری را درباره آل‌احمد و اثر متفاوت و یکه او، «سنگی بر گوری» می‌خوانید.

◆◆◆

◆ **می‌خواهیم درباره شـخصیتی صحبت کنیم کـه در دوره مهمی از تاریخ معاصر ما، در جریان روشـنفکری ایران چهره مؤثری بوده اسـت. منظورم دورانی است که تجدد و سـنت در اوج تعارض بود و جلال آل‌احمد در میدان بـود و از این‌رو می‌توان گفت جلال به‌عنوان نماد روشـنفکری آن دوره، سیمای وضعیت آن روزگار است. بنابراین، اگر بخواهیم شخصیتی را نمونه بیاوریم که بتواند تعارض سنت و تجدد در ایران را نشان دهد، شـاید جلال آل‌احمد مناسب‌ترین انتخاب باشـد. به نظر شما برای پرداختن به جلال و جایگاه او در جریان روشنفکری ایران، از پسِ گذشت سالیان، باید بر کدام جنبه از زندگی او تمرکز کنیم؟**

جلال آل‌احمد آدمِ فوق‌العاده مؤثری بود. در تلاقی اندیشـه‌ها و سویه‌های تحرک اجتماعی- سیاسـی می‌نشست و خودش را متعهد می‌داند که درباره هر رویدادی که در ایران یا جهان اتفاق می‌افتد نظر بدهد؛ یعنی روشنفکری بود با جامعیت بسیار زیاد که از کار هنری و مجسمه‌سـازی گرفته تا شـعر و شاعری و داستان‌نویسی و همچنین در مورد جریانات سیاسـی و چپ و راسـت نظر می‌داد. بر اساس طرز تلقی که در آن زمان وجود داشـت؛ که تلاقی چپ جهانی و اگزیستانسیالیسـم بـود، و آنچه در ایران اهمیت داشـت این بود که ما بعد از دهه چهل یعنی در دهه پنجاه دچار رادیکالیسم سیاسی گسترده شدیم و همه این‌ها دست به دست هم می‌داد تا روشنفکر کسی باشد کـه در مورد همه امـور زندگی نظر بدهد، و معمولاً نظراتش هـم افراطی و رادیکال بود. بنابراین این حرف درسـت است اما صرفا نزاع سنت و مدرنیته نیست، چون چنین تفسـیری از این نزاع خطی است، گویی که یک جریان مدرن هست و یک جریانِ سنت، اما این‌طور نیسـت، این‌ها درهم‌آمیختگی زیاد، تنوع و شکل‌های مختلف داشتند و در جلال هم می‌توانیم رگه‌های سنتی یا مدرن عجیبی پیدا کنیم. در اصل زندگی آن دوران این درهم‌آمیختگی را ایجاد می‌کرد. جلال بر جریانی مسـلط بود و به آن دامن می‌زد که متأثر از چپ و رادیکالیسم جهانی بود. من به این چشم‌انداز نگاه می‌کنم، به‌اضافه اینکـه اگر زندگی خـودش را، بیرون از نقش روشـنفکری در نظـر بگیریم، مجموعه درهم‌آمیخته‌ای از امور تراژیک تا اموری که جدیت روشـنفکری را در خود متبلور می‌کرد، تأثراتی که از خانواده روحانی برجسـته خود داشت، نوع زندگی‌اش با سیمین دانشـور. و این مجموعه‌ای متلاطم و چندسویه بود، به‌گونه‌ای که دارای هویت روشن و مشـخصی نبود. بنابراین فکر می‌کنم به‌رغم تمامی نظرات مختلفی که درباره جلال مطرح شده است، هنوز نیاز داریم برگردیم و جلال را بازخوانی کنیم.

◆ **این نیاز به بازخوانی، به کدام بخش‌های تفکر جلال برمی‌گردد؟ چون همان‌طور که شما هم اشاره کردید جلال آل‌احمد مجموعه‌ای از تضادهاست. برای مثال اگر بخواهیم درباره کتاب «سـنگی بر گوری» او صحبت کنیم، فاصله‌ای جدی با «خسی در میقات» دارد. درواقع تجلی این تضاد و شـکاف عمیق در شخصیت جلال را می‌توان در همین دو کتاب دید. کدامِ بخش از تفکر جلال در شـرایط کنونی ما می‌تواند انضمامی شود، یا باید بازخوانی شود؟ آیا فکر می‌کنید اکنون هم در وضعیت هویت‌های چندتکه هستیم و نتوانستیم به هویتی ثابت دست یابیم؟**

بخشی از پاسخ این پرسش در گرو فهم موقعیت‌مندی اجتماعی-تاریخی‌مان است. مسئله این است که ما زندگی‌نامه‌ای به سبک غربی‌ها در مورد روشنفکران و نویسندگان ایرانی نداریم که شخصیت آنان را منعکس کند. مثلاً این‌همه درباره شریعتی و جلال و دیگران می‌گوییم اما زندگینامه‌ای نداریم که بتوان گفت انگیزه‌ها و نقاط عطف رفتاری چه بوده، از کجاها متأثر بود، کجاها را متأثر کرد. بخشـی از این مسـئله برمی‌گردد به اینکه ما هنوز وارد اعماق و ژرفای فهم آدم‌ها نشده‌ایم. از زندگینامه‌های تشریفاتی که بگذریم، یا از برخی زندگی‌نامه‌هایی که تا حدی به این امر نزدیک می‌شـوند، زندگینامه برجسته‌ای در مورد روشنفکران خودمان، سراغ ندارم که به این فهم نزدیک شده باشد. اگـر بخواهیم جلال را فهم کنیم باید برگردیم به ژرفای انگیزه‌ها و تکانه‌هایی که برای جـلال ایجاد می‌کرد. مثلاً نامه‌های بین جلال و سـیمین، به نظرم منبع بسـیار خوبی برای پژوهش اسـت. یادداشـت‌های روزانه جلال -که مفقود است و برخی معتقدند نسخه‌هایی از آن وجود دارد-می‌توانست منبعی بیکران برای پژوهش درباره او باشد. موضع‌گیری‌های سیاسـی و فرهنگی جلال اهمیت داشـت و من معتقدم جلال جزو معدود روشـنفکران ما اسـت که بر هر نقطه‌ای از آثار و زندگی‌اش دسـت بگذارید، می‌تواند قابلیت انکشاف و تحقیق و پژوهش داشته باشد، از جمله این‌ها کتابِ «سنگی بر گوری» جلال است که مدنظر شما هم هست. در مورد «خسی در میقات» مشابهش را داریم، مثلاً حج شـریعتی در زمینه‌ای دیگر یا خیلی از حج‌نامه‌هایی که روشنفکران یا ملی مذهبی‌ها دارند. اما حج‌نامه جلال از این نظر اهمیت پیدا کرده که سـنت چپ را دارد. «سنگی بر گوری» قطعاً کتابی یکتا در تمامی ادبیات درازنای تاریخ ما است، در این صد و اندی سـال ادبیات معاصر که جای خود را دارد. یعنی هیچ جایی نبوده که کسی دست به قلم ببرد و اثری مثل «سنگی بر گوری» را خلق کند. شاید هم قابل درک باشـد، چراکه در آن زمان مؤلفه‌های مؤثر وجود نداشـتند، اما در این صد و اندی سال هم چنین متنی شکل نگرفته است. به نظرم در «سنگی بر گوری» خیلی خوب می‌توان سویه تراژیک و عصبی جلال را، آنچه را که خیلی آزارش می‌داد، دید.

◆ **در مورد «سـنگی بر گوری» جلال دو دیدگاه وجود دارد؛ برخی معتقدند این کتاب نوعی اعتراف‌نامه است که البته من این دیدگاه را کاملا قبول ندارم و فکر می‌کنم «سنگی بر گوری» بیش از آن‌که اعتراف باشد، نوعی سرگیجه و تهوع ناشی از تضادهایی است که جلال با آنها درگیر بوده اسـت. با فهمِ موقعیت جلال، می‌توان گفت موقعیت شخصی او به موقعیت اجتماعی بدل می‌شـوَد. درواقع جلال امر شخصی را به امری اجتماعی پیوند می‌زند. اگر امروز من با قاطعیت می‌گویم «سـنگی بـر گوری» از بهترین کارهای جلال است، به خاطر این است که وضعیت فردیِ او به‌عنوان روشنفکر به امر سیاسی-اجتماعی بدل می‌شود. آیا می‌توان چنین برداشتی از «سنگی بر گوری» داشت؟**

با اینکه «سنگی بر گوری» اثر فوق‌العاده‌ای است موافقم، اما اینکه بهترین اثر جلال باشد، محل بحث اسـت. در تاریخ گذشته ایران، سابقه خاطره‌نویسی و اعتراف‌نویسی داریم، مثلاً غزالی مهم‌ترین اعتراف‌نامه «المنقذ من الضلال» (رهایی‌یافته از گمراهی) را دارد که در آن از سرگشتگی‌ها و اتفاقات آن دوران می‌نویسد. اما به عقیده من «سنگی بر گوری» جلال متفاوت اسـت و نمی‌توان آن را نوعی اعتراف در نظر گرفت. جلال در «سـنگی بر گوری» به مسائلی اشـاره می‌کند که در نامه‌هایش به سیمین وقتی که او آمریکا اسـت، هم وجود دارد. جلال در مورد آزمایش‌های پزشـکی‌اش نوشته، اینکه خودش را مورد کندوکاو قرار داده تا از توانایی‌اش برای بچه‌دار شـدن یا نشـدن باخبر شود و همه این‌ها را برای سیمین و دیگر مخاطبان با جزئیات می‌نویسد. اما نوع روایتش در این نامه‌ها تا حدی از سر دل‌آسودگی و انجام تکلیف و حتی شادکامی است؛ یعنی شـما در آن تلخی و امر تراژیک نمی‌بینید، در حالی که در کتاب «سنگی بر گوری» امر تراژیک فوق‌العاده برجسـته اسـت، اما خود این امر تراژیک برخاسته از چیست؟ من می‌توانم تفکیک کنم. یکی اینکه وقتی جلال این کتاب را می‌نویسد، در قامت روشنفکر دارد می‌نویسـد یا به‌عنوان جلال، یا آمیزه‌ای از هر دو؟ در اگزیستانسیالیسم هم گرایش به روایتی هست که در آن باید همه‌چیز را راحت نوشت، یعنی الفاظ کوچه‌بازاری را باید به کار برد و بدون شرم و هراس از اجزای بدن صحبت کرد، نمایش‌های خاص خودش را ایفا کرد. در اروپا هم این کار انجام می‌شده، چه در قالب‌های فرهنگی و ادبیات، چه در نهضت‌های اعتراضی مثل هیپی‌ها و رپ‌ها، البته رپ مربوط به دوران بعدتر است. درست است که جلال متأثر از این جریان بود، ولی صرفا از این‌رو نبود که بخواهد مثل سوررئالیسـت‌ها هرچه دلش خواست راجع به پیکر زن، تحولات و جراحی‌ها بنویسد. من فکر نمی‌کنم از این زاویه می‌نوشـت. به نظرم از زاویه برگرفته‌های روشنفکری‌اش نمی‌نوشت، هرچند که آنها مؤثر بودند. به نظرم جلال از زاویه اعتراض تراژیک خودش می‌نوشت. درواقع بیشتر نقشِ وجودیِ جلال را مؤثر می‌بینم تا برگرفته‌های روشنفکری که در اروپا رایج شـده بود. خُبِ جلال، چهره‌ای عصبی و تندوتیز بود؛ غلیانش خیلی قوی بود، اعتراض‌مند بود؛ یعنی از کسـانی بود که اعتراض در وجودش سرشته شده. ولـی این اعتراض همراه با سـویه تراژیک بود. واژه تهوع که شـما به کار می‌برید، من را یاد سـارتر هم می‌اندازد. اما من از ایـن زاویه هم نگاه نمی‌کنم، چون غربی‌ها وقتی تهوع را به کار می‌برند نوعی برآمیختگیِ درونی نسـبت به مدرنیته و صنعت و ماشین و غیره اسـت. «غرب‌زدگیِ» جلال می‌تواَند متأثر از برانگیختگی‌های غرب باشد، اینکه دورادور چیزهایی راجع بهَ ماشـین و این‌جور مظاهر مدرنیته شنیده و اعتراض می‌کند. اما در «سـنگی بر گوری» این خود وجود جلال است که دچار سویه تراژیک است و در اوج اعتراض تراژیک، دارد خودش را بیان می‌کند. من این را متفاوت با نقش اجتماعی می‌بینـم. فراموش نکنیم که جـلال وقتی این کتاب را نوشـت در زمان خودش چاپ نشـد، درواقع آن سویه را نمایش نداد. بنابراین اگر بخواهیم سیستماتیک حرف بزنم باید بگوییم چرا جلال نوشـت؟ به خاطر اعتراض تراژیکش. یعنی انگیزه‌های نوشتن به ما می‌گوید سویه تراژیک چیسـت. در جامعه‌ای که مرد و بچه‌داری می‌تواند مهم باشد، آن‌هم در خانواده‌ای روحانی این رجولیت به معنای سـنتی وجود دارد. حتی به نظرم سبیلی که جلال می‌گذارد بیشـتر تداعی مردانگی است، حتی نه مردانگی که صورت اصلاح می‌کنند و کت‌وشـلوار تمیز می‌پوشند و این‌جور چیزهایی که با مدرنیته همراه می‌شـود، بلکه مردانگی‌ای که پل می‌زند بین چپ مارکسیست توده‌ای، بین سنتی که وجود دارد و لوطی‌هایی که سبیل می‌گذارند و موی سبیل خود را گرو می‌گذارند و این‌ها برایش مهم است. جلال جایی ایستاده که می‌خواهد یک جنبش اعتراضی را هدایت و راهنمایی کند و از طرفی اینکه نمی‌توانست بچه‌دار شود، آزارش می‌داد. نمی‌توانست با توجیهات مدرن خودش را راضی کند که این امری فیزیولوژیک اسـت و در نتیجه این تبدیل می‌شـد به درون‌مایه‌ای تراژیک کـه در جلال می‌توان آن را دید. یعنی نقش مردی با این سـنت‌ها و گرایش به چپ و رهبری‌ای که می‌خواهد عهده‌دار شـود، در عین حال دچار چنین ضعفی اسـت و این بسیار مشکل است. درست است که در جاهای دیگر جلال می‌تواند با این مشـکل به معنای مدرن برخورد کند و در نامه‌هایش مدرن‌تر برخورد می‌کند و آن سـویه سرخوشـانه‌اش در آنجا خودش را نشـان می‌دهد، امـا این اعتراض تراژیک سـرریز می‌کند. خـودش می‌گوید یک حیاط دویسـت متری هسـت اما صدای بچـه نمی‌آید. در جاهـای مختلـف حرف‌هـای گوناگونـی می‌زند یا حرف‌هایی که سـیمین می‌خواهد بگویـد، اما این‌ها

> سویه تراژیک در جلال چندان اجتماعی نیست، تأثیر اجتماعی دارد مثل کودتا، بحث صنعت در ایران، نظام شـاه، همه برای جلال سویه تراژیک است. منتها اگر بخواهیم بخش شخصی‌اش را در نظر بگیریم، کاملا در معـرض توفان‌هـا و تلاطم‌های پُـر و خالی شدن‌های خودش قرار می‌گیرد. گاهی مثل کوه می‌تواند بایستد و بگوید حل می‌کنم، گاهی رو به زوال می‌رفت و نیمه‌افسـرده می‌شـد. زمانی که غلیان بیرونی داشت سویه تراژیک را به مبارزه می‌طلبید، وقتی نداشت سویه تراژیک بر او غالب می‌شد.

عکس: سهند تاکی، شرق

هیچ‌کدام نمی‌توانند به‌تنهایی سـویه تراژیک را نمایندگـی کنند، یعنی صرف بچه‌دار نشدن. بلکه این تزلزل و عدم ثبات جلال نسبت به هویت خودش است. درواقع نوعی حالت سـردرگمی هویتی جلال به این وضعیت کمک کرده، نه می‌توانسته مرد سنتی باشـد نه مرد مدرن، نه مردی که رهبری سیاسی‌اش را از وضعیت فیزیولوژیکش جدا کند. بد نیسـت اشاره کنم که در وصیت‌نامه‌اش می‌گوید بدن من را برای آزمایش‌های پزشـکی بدهید. این را هم به‌عنوان امر مدرن نمی‌گوید، بلکه به خاطر درهم‌آمیختگی امـر تراژیک و فیزیولوژیک و نقش اجتماعی‌اش اسـت که همه این‌ها در جلال حالت غلیان پیدا می‌کند.

◆ **می‌توان گفت این سـویه‌های تراژیک در جلال که به بدن او و زندگی شخصی‌اش مربوط می‌شود، تا حدی متأثر از سویه‌های تراژیک اجتماعی است. آیا سویه‌های تراژیک زندگی جلال، همین عقیم‌بودگی یا به تعبیر خود جلال، بی‌تخم و ترکه بودن که خودش مدام بر آن تأکید می‌کند که «این تخم و ترکه چیه که مصیبت‌بار شـده برای من»، متأثر از بی‌تخم و ترکه بودن یا عقیم‌بودگی وضعیتی نیسـت که در جریان روشنفکری احاطه پیدا کرده بود؟ با این تعبیر «سنگی بر گوری» می‌تواند نوعی اعتراض تراژیک به وضعیت پساکودتایی آن زمان باشد؟**

بله، وقتی می‌گویم طبق باورهای سـنتی‌اش می‌خواهد بچه‌دار شـود، یا به تعبیر خود جلال همین تخم و ترکه دار شـدن که شـما هم به کار می‌برید، یا جلوه مردانه سـبیل چپی که می‌گذارد یا این‌که می‌خواهد در رأس جنبش‌های روشنفکری بنشیند، این سـویه را دارد، اما این سویه صرفاً سـویه‌ای اجتماعی نیست، من با قطعیت دادن به سـویه اجتماعی مخالفم، اما تردید ندارم که عنصر مهمی اسـت. سویه اجتماعی نیسـت، سویه‌ای است که در خود جلال شـکل گرفته است. به نظر من جلال هیچ‌گاه نتوانسـت به‌رغم همه شـعارهای تندوتیز و رادیکالی که می‌داد، برای خودش هویت روشـنی را رقم بزند. شـاید علاقه‌مندانِ جلال این نظر من را نپذیرند که آن قطعیت و شـهامتِ کلام و رفتار بیرونی و تعابیرِ همچون «رئیـس» که به کار می‌برد، هرگز نتوانسـت برگرفته از درون خود جلال باشـد. به عقیده من درون جلال نوسانات بسیار زیادی داشـت، نه‌فقط به لحاظ افکار که مثلاً بگوید من مارکسیست، توده‌ای یا طرفدار خلیل ملکی هستم، بلکه پُر و خالی می‌شد و مرتب در این نوسان درونی بود. بخشی از سویه تراژیک همین‌جا است و بخشی در آنچه شما اشاره کردید و من هم تأکید می‌کنم، و همه این‌ها با پیکرش رقم می‌خورد. برای همین «سنگی بر گوری» کتابی یکتا است. نه‌تنها با پیکر خودش، بلکه با پیکر سیمین هم رقم می‌خورد. درواقع نوعی مرزبندی یا اعتراضی تراژیک نسبت به پیکر زن هم در اینجا وجود دارد. یعنی حاضر نیست نقش و حق سیمین را به رسمیت بشناسد که آیا این مشکل بایـد بین ما محفوظ بماند یا به این آشـکاری که من می‌گویم صورت بگیرد. سـیمین مخالفتی با آزمایش فیزیکیِ جلال نداشـت، اما بحث تلخی جلال اسـت که به سـویه تراژیک شـخصی او برمی‌گردد و سویه اجتماعی، خانوادگی و سـنتی او که این‌ها در پیکرش متبلور می‌شـود. امـا اینکه چرا این‌قـدر بچه آن‌هم بچه زیاد دوسـت داشته، و چرا نمی‌توانست در قالب آدمی سنتی یا مدرن (بخشی مدرن، بخشی سنتی) با علاقه‌اش به بچه مواجه بشـود، به خاطر این سـویه تراژیک اسـت که در خودش، در نمایندگی اجتماع و پیکرش دارد برجسته می‌کند. این بحث را هم می‌شود مطرح کرد که وقتی جلال «سنگی بر گوری» را نوشت، واقعاً اگر می‌گفتنـد الان کتابت را چـاپ کن، چقدر راضی بود؟ یک‌بار سویه تراژیک را روی کاغذ می‌آورد و آنجا قلمی می‌کند و یک‌بار هم می‌خواهد آن را آشکار کند. این دو تا مسئله است که به عقیده من جلال تنها و تنها در جایی حاضر بود این را آشـکار کند که غلیان اعتراض تراژیکش به بالاترین حد خودش رسـیده باشد، طوری که چشم بر هم بگذارد و نه خواست سیمین برایش مهم باشد و نه حرف اجتماع برایش مطرح باشد. البته می‌توانست توجیه کند که روشنفکر هستم و چیزی را از بدنم یا غیر بدنم پنهان نمی‌کنم. ولی وقتی شمس کتابش را چاپ می‌کند، برمی‌گردد به دعوای سـیمین و شـمس و گروکشـی میراث و اینکه مرگ جلال قتل یا سکته بوده و ابعاد دیگری هم به قضیه وارد می‌شود.

◆ **شـاید بتوان گفت فقدانی که جلال در وجود خودش احسـاس می‌کرده و به هیچ وجه نمی‌توانسته با آن کنار بیاید، فقدانی اسـت که سویه‌های تراژیک اجتماعی و سیاسی هم دارد. شـاید اگر جلال در اوج وضعیت تراژیک، خود را مجاب می‌کرد تا «سنگی بر گوری» را چاپ کند و انتشار این کتاب زودتر از این‌ها اتفاق افتاده بود، مخاطبان را شوکه می‌کرد. اما اکنون دیگر شـیوه انتشار آن چندان فرق ندارد، ما با یک متن سروکار داریم که نحوه خوانش آن جریان‌های مختلف را دچار نوعی تناقض کرده است. برخی جلال را شخصیتی مذهبی و از خانواده سـنت می‌دانند، برخی دیگر او را یکی از روشنفکران با گرایش چپ می‌شمارند، جریانی از روشنفکران نسبت به جلال نظر مساعدی ندارند و فکر می‌کنند او در زمان حیات خود اتوریته‌ای اعمال می‌کرد و همه این‌ها برخاسـته از تناقضـات و جدال جلال با سـویه‌های تراژیک مختلف در زندگی‌اش اسـت که به طیف‌های مختلف در جامعه هم تسـری پیدا کرده اسـت. به نظر شما کتابِ «سنگی بر گوری» در این بزنگاه چه جایگاهی دارد؟**

می‌خواهم از جای دیگری شـروع می‌کنم بعد به پرسش شما برسم. جلال به‌رغم همه حضور اجتماعی، سیاسـی و اقتصادی‌اش، در غلیان‌های وجودش کاملاً در خود فرومی‌رفـت و کناره می‌گرفت. جلال حتی زمانی کـه در خانه تجریش زندگی می‌کرد و آن‌وقـت تک‌وتـوک خانه‌ای آنجا بود، یکـی دو روز بعد از کودتا خبر را شـنید. از این نظر می‌گویم که به‌رغم آنچه جلال به دیگران وانمود می‌کرد که شـما باید مبارزه کنید، اعتراض کنید، این آشفتگی در درونش وجود داشت، همان تعبیر پر و خالی شدن. جلال می‌توانسـت این کتاب را چاپ کند و در خلوت خودش بگوید هرکس هرچه می‌خواهد بگوید. اما این مسئله که بحث را به‌طور کامل حل نمی‌کند، به هر حال به قول شما وقتی متن نوشته می‌شـود خواننده واکنش‌های خودش را دارد. مثالی می‌زنم، بعد به جلال برگـردم. در مورد تختی هم برخی روایت‌ها درباره توان جنسـی او وجود دارد که البته من داوری ندارم، فقط می‌خواهم بگویم چنین روایت‌هایی بوده ولی مردم عادی وقتی می‌خواهند به تختیِ به‌عنوان پهلوان کشـتی یا قهرمان جوانمردی که نقش اجتماعی دارد نگاه کنند، اصلاً نمی‌خواهند از این زاویه ببینند. نه اینکه می‌توانند ببینند اما این دو را منفک کنند و بگویند اشـکالی ندارد، این مربوط به فیزیولوژیک او اسـت. در سنت ما پهلوانی با مردانگی و باروری همراه است؛ یعنی پهلوانی پیکرمندانه است نه زورمندانه. از ایـن زاویه، جلال نزد کسـانی که این کتاب را می‌خوانند و بـاور دارند جلال چهره‌ای اعتراضی، شـجاع و دل و جگردار اسـت، خیلی آسیب می‌بیند. منظورم صرفاً آدم‌های سـنتی نیست، بلکه این بُعد از سـنت نهفته در یکایک من و شما است. ما خوانندگانی که پاره‌ای از وجودمان سـنت اسـت و مردانگی را با باروری متـرادف می‌بینیم، حتی اگر روشـنفکر و تحصیل‌کرده باشـیم. با کتابِ «سـنگی بر گوری» این بُعد در جلال نزد خوانندگانش آسـیب جدی می‌بیند. در عین حال که ممکن بود بخشـی از روشنفکران معترض با دیگران این را مایه تمسخر قرار دهند، یعنی این آسیب و رنجیدگی درونی را تبدیل به موضع‌گیری در بیرون می‌کردند. و اگر همه این‌ها را با هم ببینیم، فکر می‌کنم تنها تعداد بسـیار اندکی می‌توانستند جلال را درک کنند و همچنان جلال با آن هیبت و هیمنه در نظرشـان باقی بماند. یعنی اگر این کتاب در زمان حیات جلال منتشر می‌شد، به جلال، پیام و رفتار او فوق‌العاده آسـیب می‌زد. چون این درهم‌آمیختگی در ما خوانندگان هم هست و اگر من به‌عنوان دانشجو این کتاب را می‌خواندم، این بخش در من هم آزرده می‌شد و روی نگاهم به جلال تأثیر می‌گذاشت. ممکن است پنجاه سال بعد تأثیر نگذارد و بتوانم آن را تفکیک کنم، اما آن زمان قابل تفکیک نبود.

◆ **این سـویه‌های تراژیک چه تأثیری در مسائل سیاسی و اجتماعی ما می‌تواند داشته باشد؟ می‌دانیم جلال آل‌احمد به‌نوعی ابژه عشق و نفرت بسیاری است و این رویکردها به سـویه‌های تراژیکی برمی‌گردد که شخصیت جلال را ساخته. در فرهنگ ما تراژدی عنصر مهمی اسـت که با اسطوره همزیستی دارد. درباره کارکرد سویه‌های تراژیک در جامعه و سیاست بیشتر صحبت کنید.**

وقتی ما می‌گوییم سـویه تراژیک دارد، معنایش این اسـت که تقدیری فراتر از اراده و اختیار و توانایی ما، به‌رغم همه تلاش‌های ما، بر قضیه حاکم می‌شـود. مثلاً می‌گوییم کودتا یک سـویه تراژیک است، به شرط اینکه بپذیریم مصدق یا نیروهای طرفدار او همه کارهای لازم را انجام دادند اما نمی‌توانسـتند از این جبر سیاسـی-تاریخی خودداری کنند. تراژدی در یونان باستان، چهره پهلوان یا قهرمانی اسـت که در برابر تقدیری که فراتر از خودش اسـت، در نهایت شکست می‌خورد، هرچند تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد. برای مثال عاشورا سویهٔ تراژیک دارد؛ یعنی امام حسین و اصحابش به‌رغم همه جانبازی و شجاعت‌هایشان نمی‌توانند با آن نیروها هماوردی کنند. سویه تراژیک در جلال چندان اجتماعی نیست، تأثیر اجتماعی دارد مثل کودتا، بحث صنعت در ایران، نظام شـاه، همه برای جلال سویه تراژیک است. منتها اگر بخواهیم بخش شـخصی‌اش را در نظر بگیریم، کاملاً در معرض توفان‌ها و تلاطم‌های پُر و خالی شـدن‌های خودش قـرار می‌گیرد. گاهی مثل کوه می‌تواند بایستد و بگوید حل می‌کنم، گاهی رو به زوال می‌رفت و نیمه‌افسرده می‌شد. زمانی که غلیان بیرونی داشـت سـویه تراژیک را به مبارزه می‌طلبید، وقتی نداشت سویه تراژیک بر او غالب می‌شـد. مثل جزرومَد دریا که فروکـش می‌کند یا برمی‌آید. امر تراژیک هم امری است که در نهایت شکست‌ناپذیر می‌شود اما من و شما در قبالش تسلیم ابتدا به ساکن نیستیم، در نهایت تلاش و مبارزه تسلیم می‌شویم. به این معنا مـا از امر تراژیک صحبت می‌کنیم. تمام نمایش‌نامه‌هـای تراژیک یونان که ما این مفهوم را از آنجا می‌گیریم، برخاسته از همین سویه مهم است.

این سویه تراژیک در جلال بسیار برجسته است. اما اگر برگردیم ببینیم مردم با این سـویه تراژیک چه می‌خواهند کنند، من اشـاره کردم که اگر قرار بود این کتاب در زمـان جلال چاپ شـود، مخالفان جلال آن را تراژیـک نمی‌دیدند، بلکه آن را مایه تمسـخر جلال می‌دیدند. مهم است که شما به‌عنوان مخاطب تراژیک بودنِ ماجرا را درک کنید. امر تراژیک چیزی نیسـت که به مخالف و موافق به یک اندازه زور بیاورد که من را به‌عنوان امر تراژیک قبول کنید. شـما یا باید موافق باشـید یا بی‌طرف باشید تا سویه تراژیک را تشخیص دهید. اگر مخالف باشید، سویه تراژیک را تشـخیص نمی‌دهید. کما اینکه در کودتای ۲۸ مرداد مخالفان مصدق سـویه تراژیک نمی‌بینند، پیرمردی را می‌بینند که اتفاقاتی برایش افتاده، زیر پتو می‌رفت و خودش را به بیماری غش و ضعف می‌زد. موافق یا بی‌طرف پژوهشـگر اسـت کـه امر تراژیک می‌بیند. خود جلال شـاید تراژیک‌بودنش را نمی‌دید چون در فراز و فرودها به سـر می‌برد. موافق آگاه به امر تراژیک و پژوهشگر بی‌طرف نیز سویه تراژیک را می‌بیند، اما مخالف این را نمی‌بیند. بنابراین اگر کتابِ «سنگی بر گوری» در آن زمان چاپ می‌شد، نوعی فروریختگی ارزشی در مخاطبان ایجاد می‌شد.

◆ **آیا در اسطوره‌های یونانی، عقیم‌بودگی سویه تراژیک پیدا نمی‌کند؟**

بله پیدا می‌کند، چون بخشی از آن به پیکر انسانی برمی‌گردد. این امر جاافتاده است و در گذشته هم بسیار بوده که زنان خواهان پیکرهایی هستند که باروری‌شان را کامل کند و نقش باروکردن برای مردان هم پیکرمندانه غریزی است. البته این تلقی در گذشـته زیاد بوده و امروز هم فضای فرهنگی و ساختاری کمتر است. وقتی از این امر که در طبیعت تعبیه شده تهی باشید یا ضعف داشته باشید به امر تراژیک تبدیل می‌شود. امروزه چون فیزیولوژی را از نقش سیاسی-اجتماعی تفکیک می‌کنند، این موضوع مقداری ملایم شـده، اما در گذشته چه در ایران چه در یونان، همه این‌ها امر تراژیک است. اما تراژیک زمانی است که بتوانید آن را به هنر تبدیل کنید؛ در قالب نمایش‌نامه یا داسـتان به آن بپردازید، وگرنه به یک آدم مفلوک، سرکوب‌شده و خواجه و این تعابیر تبدیل می‌شود.

◆ **آیا در بسـتر «سـنگی بر گوری» هم این نوع رویکرد وجود دارد؟**

من فکر می‌کنم نوعی «خاک‌برسـری پنهان» در آن نهفته اسـت. ایـن تعبیر را عمـدا به کار می‌بریم.

◆ **با این اوصاف، به نظر می‌رسـد مبارزه جلال با این سویه تراژیک عقیم‌بودگی در آخر محکوم به شکست است. او تمام تلاش خود را می‌کند و از هر روشی اسـتفاده می‌کند، حتی به نازل‌ترین روش‌های سـنتی مثل خوردن چندین تخم‌مرغ خام تن می‌دهد تا از این تقدیر سربلند بیرون بیاید اما این اتفاق نمی‌افتد و شکستی را تجربه می‌کند که شما اسمش را «خاک‌برسری» می‌گذارید...**

من خودم دوسـت ندارم ایـن تعبیر را به کار ببرم اما برای اینکه منظورم را برسانم از این تعبیر فولکلور استفاده کردم.

◆ **می‌خواهم بگویم این شکسـت از تقدیر که شما از سـویه تراژیک آن سخن می‌گوییـد، کاملا با وضعیت سیاسـی-اجتماعی ایران انضمامی می‌شـود. تمام جریان‌های سیاسی ما، از چپ مارکسیسم تا راست‌های افراطی که دنبال بازار آزاد و سرمایه‌داری یا به قول خودشان لیبرالیسم یا نئولیبرالیسم بودند، ناکام بوده‌اند. درواقع جریان‌های سیاسـی تمام تلاش خود را می‌کنند اما در همه آنها می‌توان سویه تراژیک پیدا کرد.**

من معتقدم عقیم‌شـدگی که عوامل و دلایـل مختلفی دارد و خود جلال هم به بهانه‌های مختلف به آن می‌پردازد که فارغ از سرکوب سیاسی نیست. استبداد یعنی عقیم‌کردن. خودکامگی به تعبیر صاف و سـاده‌اش یعنی عقیم‌کردن بقیه، حالا چه پیکرمندانه نگاه کنیم چه به معنای نمادین سیاسـی و ایدئولوژیک آن. تا عده بسیار زیادی حتی در گستره میلیونی عقیم نشوند یک نفر نمی‌تواند خودکامه شـود. این در تاریخ ما سنتش زیاد است. از پادشـاهی گرفته تا هجوم اقوامی که مرتب به ایران می‌آمدند تا اسـتعمار و امپریالیسـم غرب. جلال از ایران به‌عنوان چهارراه حوادث یاد می‌کند. پس این مشـکل تاریخیِ ما است. در زمان جلال هم همین‌طور بوده است. من می‌خواهم بر دو نکته تأکیدَ می‌کنم، سویه‌ای که جلال می‌خواهد عقب‌ماندگی تاریخی ما را برنتابد و به آن اعتراض کند که تبدیل می‌شود بـه نقش‌های اجتماعی و روشـنفکری که دارد و بر اسـاس آن به قم یا جاهای دیگر می‌رود تا نهضتی را سـرپا نگه دارد. اما این سویه صرفاً اجتماعی، سیاسی و تاریخی نیست. این در خود جلال هم هست. اما این‌طور نیست که بگوییم در جلال پیکرمندانه اسـت. درواقع امر تراژیک اجتماعی با سویه تراژیک پیکری، هویتی و روحی و سـاخت وجودی جلال، همه جمع شده و به امری تبدیل می‌شود که در جلال خودش را آشکار می‌کند. جایی در عالم بیرون حس قهرمانی و مبارزه دارد و جایی هم در حالت فروریختگی اسـت، و این‌ها می‌شـود «سنگی بر گوری» که اوج اعتراض تراژیک جلال است اما در بخشی که فروریخته است. گویی فریادی در بیابانی تهی است. این فریاد برای جمع‌کردن نیرو و طرفدار و هوادار نیست. گاهی شما اعتراض می‌کنید برای بسیج‌کردن، اما اینجا جلال اعتراض می‌کند مثل کسی که در بیابان مانده و فریاد می‌زند.

◆ **چرا جلال آل‌احمد، فارغ از سوءاسـتفاده آگاهانه سیاسی از او، در جریان‌های روشنفکری ما قابل‌هضم نیست؟**

برای اینکه جلال دو چیز اسـت کـه از بیرون نگاه می‌کنیم متعارض اسـت، اما از درون که نگاه کنیم هماهنگ اسـت. یکـی پیچیدگی وجودی و جمع همه ایـن خصلت‌هـا و ویژگی‌ها در جلال که هرکـدام رگه‌هایی از جامعـه و به‌ویژه جامعه روشـنفکری ما را نمایندگی می‌کند. بدیـن معنا جلال نماینده طیف‌های مختلف روشـنفکری از سـکولار گرفته تا دینی و اعتراض سیاسی است. اما چرا با او فاصله می‌گیرند؟ چون جلال سـرحدی شـده، یعنی بازتاب‌هایی را که دارد نمایندگی می‌کند، به سرحدی می‌رساند که آدم‌ها خودشان از آن فاصله می‌گیرند و می‌گویند ما این نیسـتیم. مثل کاریکاتوری که یک ویژگی را شـدت می‌بخشد، یا طرف دوسـت ندارد این ویژگی را با شـدت در خودش ببیند، یا می‌ترسد. می‌گوید من که این‌طور نیستم یا این‌قدر نیستم، بنابراین از این بازتاب‌ها فاصله می‌گیرد. معتقدم جلال به جهت جامعیتِ عناصر وجودی‌اش شـخصیت کاملاً منحصربه‌فردی اسـت یعنـی به‌مراتب از شریعتی و دیگران منحصربه‌فردتر است به خاطر جامعیت وجودی‌اش، او همه این‌ها را به سرحد می‌رساند. شـریعتی هم به سرحد می‌رساند اما جامعیت وجودی‌اش از جلال محدودتر است.

> به نظر من جلال هیچ‌گاه نتوانسـت به‌رغم همه شـعارهای تندوتیز و رادیکالی کـه می‌داد، برای خودش هویت روشنی را رقم بزند. شاید علاقه‌مندان جلال این نظر مـن را نپذیرند که آن قطعیت و شـهامتِ کلام و رفتـار بیرونی او و تعابیـری همچون «رئیـس» که به کار می‌برد، هرگز نتوانست برگرفته از درون خود جلال باشد. به عقیده من درون جلال نوسـانات بسـیار زیادی داشت، نه‌فقـط به لحاظ افکار کـه مثلا بگوید من مارکسیسـت، تـوده‌ای یا طرفدار خلیل ملکی هسـتم، بلکـه پُر و خالی می‌شد و مرتب در این نوسان درونی بود.

◆ **آیـا می‌توانیـم بگوییم چون جـلال این بازتاب‌ها را به سرحد می‌رساند، چهره‌ای انقلابی است؟**

خـب، شـریعتی و دیگـران هم به سـرحد می‌رسـانند. خلیل ملکی هم کـه به‌نوعی مُراد جلال اسـت می‌رسـاند اما در راستای مشخص منطقی حسابگر (به معنای تحلیل و ارزیابی نیروهای اجتماعی) این کار را می‌کند، خلیل ملکی هم معترض اسـت اما اگر لازم باشـد جایی هـم انعطاف به خرج می‌دهد تا این کار را انجام دهد. اما در جلال چون همه‌چیز در حالت غلیان است به اینجا می‌رسد.

◆ **می‌خواهم بگویم آیا از سـرحدی بودن می‌توانیم تعبیر انقلابی داشته باشیم چون بالاخره تمام انقلاب‌ها به یک وضعیت سرحدی می‌رسند؟**

قبول دارم اما می‌گویم در جلال چون همه این‌ها درهم است به اینجا می‌رسد. یعنی اگر نظام دیگری هـم روی کار می‌آمد باز جلال ناراضی بود. اما ممکن بود دیگری بگوید سـرحد من این بود و قبول می‌کرد. می‌گوییم چون عناصر متضاد و متباین در جلال جمع شـده و همه را به سرحد می‌رساند، این‌ها مدام همدیگر را نفی می‌کنند. بنابراین هر نظامی را به جلال بدهید، تا زمانی که جلال، جلال است نمی‌تواند با آن سازگاری داشته باشد.

◆ **شـما با این نظر من که «سـنگی بر گوری» بهترین کار جلال است، مخالفت کردید، گرچه موافقید که این کتابِ جلال یکه است اما به نظر شما می‌توان در این ادعا تردید کرد. در این باره بیشتر بگویید.**

شـما واژه بهترین رمـان را به کار بردید. اگر نخواهیم وارد این بحث شـویم که منظور از «بهتر» چیسـت، من هم مثل خیلی‌ها معتقدم جلال در «سـنگی بر گوری» از زبان رمان اسـتفاده می‌کند، اما دقیقاً رمان نیست. فرض کنید همه علائم وضعیت تاریخی ما در دو هزار سـال پیـش از بین رفته و فقط این کتاب مانده، کسـی که این را بخواند به‌عنوان رمان در نظر می‌گیرد، چون هیچ نشـانه دیگری ندارد که به چه چیزی تفسـیر کند و بفهمد. امـا وقتی در کنار دیگر آثار و شـرایط زیسـت جلال بگذارید اسـمش را رمان نمی‌گذارید و می‌گویید نوعی خودزندگی‌نامه است. و اگر با زاویه دید من نگاه کنیم که سویه اعتراضی تراژیک، آن‌هم در بیابان یا آسـمان خالی اسـت، پس تنها یک بُعـد از جلال را نمایش می‌دهـد. عده‌ای ممکن اسـت بگویند اگر از زاویه تحولات سیاسـت و فرهنگ ببینیم نامه‌های جلال خیلی خوب اسـت و به عقیده من نامه‌هایش پُر از نکات مهم است. چه‌بسا اگر یادداشت‌هایش در دسترس بود می‌گفتیم این یادداشت‌ها بهتر اسـت. بنابراین بستگی دارد به اینکه متر و معیار ما چیست و چه چیزی را می‌خواهیم برجسته کنیم.

◆ **درباره پیکرمندی در «سنگی بر گوری» صحبت کردید، اما اینجا پیکر زن از چند زاویه تبدیل به محل منازعه جدی شده است. اگر مایلید به این قضیه هم بپردازید.**

اول این نکته را بگویم که شـخصیت سیمین دانشور، چه به جهت ادبیات یا نوع تأثیرگذاری او که اسـتاد دانشگاه بود، چه حضورش در محافل روشنفکری و تأثیرگذاری‌اش بعد از جلال، قابل‌تأمل و پژوهش و بررسـی است، البته اگر بتوان سـیمین را بماهو سیمین در نظر بگیریم که سخت اسـت، چون با جلال خیلی درهم‌تنیده هسـتند. جلال در جایی به سـیمین می‌گوید خیلی ولخند است و از این دسـت تعابیـر، گویی این دو همدیگر را تکمیل می‌کننـد. جلال در این کتاب درباره پیکر سـیمین می‌گوید و سـویه تراژیک را بدون توجه به خواست و پسند سـیمین پیش می‌برد، که خودش یک امر تراژیک نسـبت به زن در ایران است و جلال به‌عنوان روشـنفکر مدرن حق ندارد با پیکر سیمین چنین برخوردی کند و چنین روایتی به دسـت بدهد، حتی در مورد اگزیستانسیالیسـت‌ها مثل سارتر که جلال هم به آن توجه داشـت، هنوز هم می‌بینیم نکاتی از زندگی‌شان را دیگران افشـا کرده‌اند نه خودشان. یعنی این‌طور نیست که بگویند همه‌چیز را می‌گوییم و برایمان مهم نیسـت، با اسم مستعار هم می‌گویند یا پنهان می‌کنند. به این معنا به سـیمین جفای زیادی شده است. اما یک نکته در بحث من وجود دارد که اگر به آن توجه کنیم درک می‌کنیم چرا جلال به خواست سیمین بی‌توجه است. وقتی جلال سـویه اعتراض تراژیک را نشان می‌دهد گویی در بیابان گیر افتاده، سیمین به‌عنوان زن برایش موضوعیت ندارد، فریاد خودش اسـت که موضوعیت دارد. ایـن را نباید پای نقـش تاریخی و رجولیت ایرانی یا به تعبیـر رضا براهنی تاریخ مذکـر بگذاریم. هر اتفاق دیگری هم بیفتد، جلال در این وضعیتی که وجود دارد ایـن فریاد را می‌کشـد. اما بعد که به خودش بیاید، وقتـی به جلال بگوییم حالا حاضری این فریاد را در معرض دیگران قرار بدهی، آنجا ممکن است به سیمین، کیفیت و جنس رابطه‌شان و هویت سیمین فکر کند و بگوید نه. شاید هم همچنان در حالت برافروختگی بگوید مهم نیسـت چاپ کنید. یعنی برمی‌گردد به جنس وجودی آن لحظه که تهی یا پُر اسـت، معترض اسـت یا نیسـت. اما قبول دارم که «سـنگی بر گوری» فی‌نفسه نوعی اهانت به سیمین به شکل خاص و جنسِ زن به‌عنوان شـریک و همراه اسـت. با این حال تأکید می‌کنم بیش از هر چیز اینِ وضعیـت را به‌عنوان نوعی دغدغه و تراژیک انسـانی می‌دانم. امر تراژیک وقتی دچار این بحران‌ها می‌شـود به هر چیزی چنگ می‌اندازد. اصولاً وقتی فرد درگیر سـویه تراژیک درونی می‌شـود که برایش راه‌حلی ندارد، ممکن است به نیروی مخوف درنده‌ای تبدیل بشود و همه‌چیز را واکاوی کند. حتی امر سادیستی در امر تراژیک نهفته است. این سویه تراژیک انسان است، جایی که با تقدیرش نمی‌تواند صورت‌بندی دیگری به دست بدهد. درواقع تقدیر و سویه تراژیک قوی‌تر است و وقتی شما را عاصی می‌کند به همه‌چیز چنگ می‌زنید.

شیـرازه

شکل‌های زندگی: صد و بیست‌وپنج سال پس از انتشار دراکولا

انباشت خون

نادر شهریوری (صدقی)

۱ کنت دراکولا به‌رغم عنوان کنت فاقد رفتار و منش اشـرافی اسـت، این را هارکر، مشـاور املاک دراکولا بلافاصلـه بعد از ملاقات و همکاری بـا او درمی‌یابد. مهم‌ترین خصیصه دراکولا برخلاف اشـراف، آن اسـت که کارهایش را خودش انجام می‌دهد: غذایش را خود طبخ می‌کنـد. نظافت و کارهای معمول را و حتی درشـکه‌اش را خود می‌راند و این‌ها برخلاف رویه و آداب اشـرافیت ریشه‌دار انگلیسی است. شـهرت دراکولا اما صرفا به‌واسطه بدعتش در آداب و اشراف انگلسـتان نیست، بلکه به‌واسطه علاقه‌اش به خون است. دراکولا مشهورترین خون‌آشام تاریخ ادبیات و سینما است. خون‌خواری دراکولا نه از باب تفنن بلکه به خاطر احتیاج او به خون، آن‌هم بنا بر اقتضای زمانه اسـت. دراکولا به خون محتاج اسـت و این تمثیلی بس مهم از برام استوکر، خالق دراکولا در سال ۱۸۹۷ است.

فرانکو مورتی در تحلیل درخشـان خود از دراکولا، او را پدیده‌ای نو و در اسـاس پروتسـتانی می‌داند که همچون «فرد» پروتسـتانی صرفه‌جو، خسـیس و بلندپرواز است. علاوه بر این هدف دراکولا تنها «... این نیسـت که زندگی دیگران را بنا بر هوی و هوس ویران و تباه ساخته و به هدر دهد، بلکه هدف او اسـتفاده‌کردن از زندگی آن‌هاست».[1] بدین‌سان بقای دراکولا با ارتزاق از خون دیگران تضمین می‌شـود؛ رابطه‌ای نابرابر که در نهایت به خشونتی اجتناب‌ناپذیر از طرف دراکولا بدل می‌شـود. دراکولا به لطف خونی که از دیگران می‌مکد زنده می‌ماند، اما مسئله آن است که دراکولا با یک و یا چند خون سـیر نمی‌شود، بلکه به انباشت بی‌وقفه خون رو می‌آورد و انباشت، جزء ذاتی سرشت و طبیعت دراکولا می‌شود. درباره سرشت و یا بهتر گفته شود شخصیت دراکولا، مشـاور وی -هارکر- بیشتر توضیح می‌دهد و می‌گوید «... دراکولا موجودی بود که برای انتقالش بـه لندن کمک می‌کردم، جایی که او می‌توانسـت تا قرن‌ها بعد در میـان جمعیت میلیونی آن، حرص و شهوتش به خون را سیراب کند و محفلی جدید و همواره رو به گسترش از شبه اهریمنان بیافریند تا از این مردمان درمانده تغذیه کند».[2]

خون‌آشامی دراکولا استعاره‌ای می‌شود که فرانکو مورتی برای مقوله اجتماعی پول-سرمایه- بـه کار می‌برد. او که به علاقه وافر دراکولا به ثروت‌انـدوزی -پول، طلا، اوراق بهادار و... پی برده بود، میان سرشت خون‌آشامی دراکولا با پول -سرمایه- تشابهی عجیب و انکارناپذیر پیدا می‌کند: «اگر خون‌آشام، اسـتعاره‌ای اَست برای سرمایه، بنابراین خون‌آشام استوکر -نویسنده دراکولا- که خون‌آشـام ۱۸۹۷ است، بایستی سرمایه سال ۱۸۹۷ باشد، سـرمایه‌ای که پس از مدفون‌شدن به مدت بیست سـال دراز رکود، دوباره سر برمی‌دارد تا در مسیر برگشـت‌ناپذیر تمرکز و انحصار راه خود را در پیش گیرد».[3] اما این تنها سـرمایه نیسـت که در زندگی اجتماعی انسـان‌ها انحصارگر اسـت، بلکه دراکولا در جهان افسـانه -افسـانه‌ای که از واقعیت چیزی کم ندارد- نیز به همان اندازه انحصارگر است؛ یعنی تنها، تک‌رو و خسیس که رقابت نمی‌پذیرد.

۲ بالزاک درباره «گوبسـک» می‌گوید، او شـبیه به پول بود: سرد، مطمئن و نفوذناپذیر. این تعریفی دقیق از قدرتی فراگیر در زمانه بالزاک اسـت که در آستانه خارج‌شدن از بطری کوچکی به‌یکباره جهان را به تسخیر خود درمی‌آورد. این تعریف موجز از پول تنها از عهده بالزاک برمی‌آید، اما این فقط گوبسـک نیسـت که جلوه‌ای از قدرت فراگیر چیزی به نام سرمایه را نشان می‌دهد. بالزاک شـکلی دیگر از پول را نیز نمایان می‌سازد و آن شخصیت «گرانده» است. گرانده، شخصیتی اسـت که مهم‌ترین خصلتش خسیس‌بودنش است. اگرچه او به‌ظاهر رئوف، با حسن نیت و سلیم‌النفس به نظر می‌آید که عاشق دخترش اوژنی است، اما این ظاهر ماجرا است. جهان سوداگری که بالزاک آن را دارای منطقی متکی به خود می‌داند، امکانی اجتناب‌ناپذیر است. بالزاک در «اوژنـی گرانده»، لحظه تاریخی دگردیسـی را ثبت می‌کند، آن دگردیسـی عبور از ظریف‌ترین علائق عاطفی مانند عشق پدر به دختر، به هیولای سوداگری است که رقابت نمی‌پذیرد و عواطف و احساسـات معصوم را زیر پا له می‌کند. «این خسـیس که به گردآوری طلا مشـغول اسـت به رانت‌بری تبدیل می‌شـود که با اسـکناس بهره‌بردار سوداگری می‌کند و خودخواهی را با منفعت پولی این‌همان می‌پندارد».[4]

سودا و سوداگری اگرچه دو مفهوم متمایزند، که اولی برانگیزنده خیالات در فرد است و دومی نوعـی مبادله و زدوبند را به ذهن می‌آورد. بالزاک ایـن دو را به یکدیگر پیوند می‌دهد تا تصویری از ورود اجتناب‌ناپذیر فرد به جهان سـوداگری ارائه دهد. هیولا در جهان بالزاک تنها فردی مانند دراکولا نیسـت، بلکه می‌تواند اجتماع باشـد و اتفاقا از نظر بالزاک هیولا اجتماع اسـت، منتهی اجتماعی که خلق‌وخوی فردی خیالاتی را به نمایش درمی‌آورد. «... پاریس می‌توانست یک هیولا باشد، اما اکنون پروسواس‌ترین هیولاهاست. هزاران سودا در سر دارد. در یک آن نظیر بنایی شیفته آجرچینی می‌شـود... سپس دچار یأس عمیقی می‌شود، ورشکست می‌شود، تمامی دارایی‌هایش را به نقدینگی تبدیل می‌کند... این شهر جنون‌های هر روزه، هفتگی، فصلی و سالانه دارد».[5]

۳ افسانه‌ها سراییده می‌شوند، شـنونده‌ها آن را می‌شنوند و برای دیگران بازگو می‌کنند، بازگویی افسـانه حکم تکرار همان افسـانه را دارد، منتهی در هـر بازگویی چیزی به افسانه‌ها اضافه و یا چیزی کسر می‌شـود. ازجمله افسانه‌های کهن، افسانه دراکولا است، درباره دراکولا گفته می‌شـود افسانه‌ای از کشور رومانی است که طی زمان به شهر و کشورها انتقال پیدا کرده تا در نهایت به داسـتانی بدل شـده که برام استوکر، نویسـنده ایرلندی آن را در آستانه قرن بیستم ارائه می‌دهد.

زمان انتشـار «دراکولا»ی استوکر در ۱۸۷۹ واجد اهمیت است، زیرا محصول نهایی قرن نوزده است. خون‌آشامِ اسـتوکر که خون‌آشام سال ۱۸۹۷ است، بایستی سـرمایه سال ۱۸۹۷ نیز باشد؛ سرمایه‌ای که میِ‌رود و می‌آید و آخرین مقاومت‌های فردی را درهم می‌شکند: غولی که از شیشه بیـرون آمده، دیگر به درون آن بازنمی‌گردد، این را بالزاک قبل از دراکولای اسـتوکر درمی‌یابد و با وجود بیزاری‌اش از جهان تازه شـکل گرفته و علاقه‌مندی‌اش به اشـراف ظریف و نجیب مجبور می‌شود زوال آن جامعه کهن را مجسم کند.

پانوشت‌ها:

۱، ۲، ۳. «دیالکتیک ترس»، فرانکو مورتی، ترجمه جواد گنجی، ارغنون شماره ۲۵

۴، ۵. «پاریس پایتخت مدرنیته»، دیوید هاروی، ترجمه عارف اقوامی‌مقدم، انتشارات پژواک