t.me/poetica_magzine

# تغزل شدن زوزه

## به سوی دوره بندی نظریه قصویت براهنی

## تحشیه ای بر چاه به چاه نوشته رضا براهنی

**خلیل درمنکی**

**آبان ۱۳۹۳**

**hazahez@gmail.com**

« مسخره است » . در « چاه به چاه » راوی ، هم سلولی ای دارد که همواره می گوید : « مسخره است » . « مسخره است » . گویی او در چیزها چیزی را می بیند که مدام تکرار می شوند و از دیدگاه اش این تکرار است که « مسخره است » . اما این گفته ، خود خود این پاره گفته ی « مسخره است » چیزی است که همواره تکرار می شود . آیا بین « مسخرگی » و « تکرار » پیوندی است ؟ اما پیش تر ، آیا ممکن است « رضا براهنی » تکرار را بدل به ویژگی ای « ریتوریک » در قصه گویی اش کرده باشد ؟ تکرار پاره ای از « پاره گفته ها » را . « مسخره است » چه پیوندی با « اره را بیار بالا » ، « غیر محاله » ، هم چنین « فوت فوت » کردن « استاد علی اکبر خان » در زمان حرف زدن و « دف دف » و « دفیدن » دف ، در شعر « دف » در « خطاب به پروانه ها » دارد ؟ در رمان « آواز کشتگان » ، « استاد علی اکبر خان » مدام در هنگام حرف زدن « فر فر » و « فوت فوت » می

کند ، در رمان « آزاده خانم » واژه ای که پیوسته « بیب اوغلی » تکرار می کند و « بیب اوغلی » از راه آن است که شناخته می شود ، واژه « غیر محال » است و سرانجام در رمان « روزگار دوزخی آقای ایاز » ، در آغاز رمان ، پاره گفته « اره را بیار بالا » پیوسته تکرار می شود . می بینیم که با گستره بزرگتری از « منطق تکرار » رو به رو هستیم . اما ، مایل ام ، پیش از گسترش این جستار و در جست و جوی این « منطق تکرار » ، پرسش اصلی را خیلی زود و نا به هنگام در پیش بگذارم : « چگونه در شعر ها و قصه های رضا براهنی زوزه بدل به تغزل می شود ؟ » . « براهنی » منطق تکرار را در دو سطح فرمول بندی می کند : ۱ – تکرار ساخت های تاریخی ۲ – تکرار ساخت های زبانی . اما تکرار ساخت های زبانی چه تفاوتی با تکرار ساخت های تاریخی دارد ؟ ساخت های زبانی خود پیشاپیش ساخت هایی تاریخی هستند . مساله این است : ساخت های زبانی هم زمان ساخت هایی صوتی و آوایی هم هستند . یعنی هم زمان نیرویی بر آمده از حنجره ، از اندام های صوتی و از تن هم هستند . « دولوز » و « گتاری » در « آنتی ادیپ » وقتی درباره « ماشین های میل ورز » و « اندام بدون اندام » می نویسند ، از این سخن می گویند که چگونه ماشین های گوناگون میل مدام در کار داد و ستد ، اتصال و انفصال از یکدیگر هستند . « ماشین – دهان » کودک در پیوند با « ماشین – سینه » مادر . یک مفصل بندی . اما دهان صرفا یک ماشین سخن گو نیست . « دهان فرد مبتلا به بی اشتهایی بین کارکردهای متعددی نوسان می کند . مالک این دهان مطمئن نیست که دهانش نوعی ماشین خوردن است یا نوعی ماشین مقعدی ، نوعی ماشین حرف زدن یا نوعی ماشین نفس کشیدن [i]» . دهان ماشینی است که « فوت فوت » ، « فر فر » و « پر پر کردن » های خاص خودش را دارد . آواهایی که از دهان بر می آید ، ره آورد کارکرد ماشین های گوناگونی است که می تواند کارکرد ماشین سخن گویی را مختل کند . چه چیزی حرف زدن » استاد علی اکبر خان »

را بدل به « فوت فوت » و « فر فر » می کند ؟ « ژملگی می خواژند در این ، این ، فوت فوت فوت ، معفیل بوزورگ ، فوت فوت فوت ، ژیرکت میژردند ، فوت فوت فوت ، روژی روژگاری دژین زشور بوزورگ فوت فوت فوت یک پاداژای بوزورگ ژلطنت فوت فوت فوت خواهژ کژد » . « پر پر ماشین ها[ii] » . « استاد علی اکبر خان » پیر ، فرتوت و ناتوان از سخن گفتن در حال نفس نفس زدن ، در حالی که نفس اش بالا نمی آید ، در حالی که آب از لب و لوچه اش آویزان است ، در حالی که مخرج صدا ها ( ماشین های تولید صدا ) را گم کرده است ، یا در حالی که این ماشین ها برای خودشان کار می کنند ، در « آواز کشتگان » دارد تالار دانشگاه در مدح شاهنشاهی و انقلاب سفید سخن می گوید . براهنی نمی گوید ، اما نشان می دهد : « مسخره است » . دهان « استاد علی اکبرخان » بین کارکردهای گوناگون در نوسان است . این صدا ، صدای ماشین های دهان ، یا دقیق تر صدای یک « زوزه » است . پیش از آن که « گرگ اجنبی کش » در صفحه های نخست « رازهای سرزمیم من » پدیدار شود ، یک زوزه حیوانی از درون حنجره شخصیت های رمان های براهنی سر بر آورده است . در « چاه به چاه » راوی درباره پدر اش می گوید : « قاشق را پر می کند و با همان دستهای لرزان آن را بالا می آورد ، دهانش را باز می کند ، جشمهایش را می بندد انگار غدا نمی خورد ، بلکه دعا می خواند » . این جا هم کارکرد دهان در نوسان است . اما این دهانی است که سخن نمی گوید ، « زوزه » نمی کشد بل که با منطق سکوت ، با گونه ای از زبان بریدگی ، با خنثی سازی ماشین های تولید صدا ، زبان را بدل به چیزی یک سر متفاوت می کند . به دعا . به چیزی شکوهمند . به یک تفاوت . دقیقا درست است . این جستار تلاش می کند ، « براهنی » را از مداری « باختینی » وارد مداری « دولوزی » کند . در این جا با فرمول بندی زبان در دو سطح رو به رو هستیم : ۱ – زبان – تاریخ ۲ – زبان – بدن . در سطح نخست با « ساخت آگاهی » رو به رو هستیم ، با

ماشین های تاریخ ، فرهنگ ، زبان ، قدرت ، طبقه و ... که سر هم بندی ها و مفصل بندی های خاص خود را دارد و در سطح دوم ماشین هایی که تولید صدا می کنند . ماشین تنفس ، ماشین حنجره ، ماشین فک ، ماشین زبان ، لب و دندان ها و سایش ها و مفصل بندی ها و اتصال و انفصال های صوتی . در « آزاده خانم » ، « آزاده » با « لیلیث » ، « شهرزاد سخگو » ، « آنا » ، « ماهنی » و با متن هایی چون اسطوره های بین النهرینی ، « هزار و یک شب » ، « آنا کارنینا » و رمان دیگر براهنی یعنی « آواز کشتگان » و ... در یک طراز گفت و گویی قرار می گیرد و مساله سرکوب زنان بدل به پرسش از یک ساخت تاریخی می شود . در « چاه به چاه » ، « میرزا کوچک خان » ، « کلنل محمد تقی خان پسیان » ، « خیابانی » و در « روزگار دوزخی آقای ایاز » ، « منصور حلاج » ، « حسنک وزیر » و « صمد بهرنگی » در یک طراز گفت و گویی و در ذیل یک ساخت تاریخی بررسیده و روایت می شوند . در این سطح براهنی در کار صورت بندی ساخت های تاریخی است . ساخت های آگاهی . ساخت تاریخی در ریتوریقای قصه بدل به « بینامتنیت » می شود و از دل ساخت آگاهی پیش – نظریه « چند صدایی » و سپس چند صدایی در سطح فلسفه ادبی زاده می شود . « بینامتنیت » به براهنی متاخر تعلق ندارد ، « بینامتنیت » بیش تر از آن براهنی متقدم و میانی است . آن چه « آزاده خانم » را از « ایاز » جدا می کند ، وجه بینامتنی آن نیست ، چون «ایاز « از پایه رمانی بینامتنی است . تفاوت « آزاده خانم » با « ایاز » در « پلی فورمیک » بودن و نیروی طنز آن است . طنزی که در ایاز نیست و نیروی پیش برنده آن نیرویی تراژیک است . از دیدگاه براهنی متقدم ، براهنی به مثابه نقاد « سنگ صبور » ، هر شخصیتی دارای آگاهی ، وضعیت و جای گاه طبقاتی ویژه ای است که صدای او آن وضعیت را بازنمایی می کند . « گوهر : زن صیغه رو » ، « کاکل زری : کودک » ، « احمد آقا : معلم » . هر یک با زبان و آگاهی خود . براهنی متاخر با نگاه داری به « باختین » در می

یابد ، هم چنین آگاهی خود طنینی تاریخی دارد و در پشت هر واژه ای که بر زبان رانده می شود ، پژواکی از استفاده و سوء استفاده های انسان های بسیاری دیگری که آن را بر زبان رانده اند هم هست که آن را دچار ارتعاش می کند . حرف هایی که « براهنی » درباره چند صدایی بودن زبان ( پلی فونیک بودن ) ، چند شکلی بودن ( پلی فورمیک ) بودن رمان و حتی درباره « چند وزنی » بودن و « بینامتنیت » می زند ، همه با همان سطح نخست ، یعنی ساخت تاریخی و ساخت آگاهی در پیوند هستند . من همه آن ها را در زیر « لحن » قرار می دهم . بنامتنیت را حتی ، در زیر : نشت و سر ریز صدای یک متن در یک متن دیگر . اما سطح دوم چیزی وابسته به « اندام ها » است . وابسته به « زوزه » است . دقیق تر : به « جیغ » . به صدایی که از سوژه سخن گو فراتر می رود . دقیق تر : صدایی که از صدای سوژه سخن گو « فروتر » است . صدایی هنوز در حال مفصل بندی ، صداهایی که هنوز بدل به صدا و لحن سوژه نشده است . چگونه « لحن » در قصه های براهنی بدل به « جیغ » و سپس دوباره بدل به « لحن » می شود ؟ از این دیدگاه « براهنی » دارای سه دوره زبانی است : ۱ – لحن ۲ – جیغ ۳ – یک بار دیگر لحن و این بار در موقعیتی چند لحنی . براهنی در « قصه نویسی » و در هنگام نوشتن درباره « سنگ صبور » از « صادق چوبک » درگیر « لحن » و صدای ویژه شخصیت ها است . « براهنی » در « روزگار دوزخی آقای ایاز » ، در « ظا الله » ، در « آواز گشتگان » و حتی در « چاه به چاه » درگیر « جیغ » و « زوزه » است و یک بار دیگر « براهنی » در « رازهای سرزمین من » ، « آزاده خانم » و « خطاب به پروانه ها » در سودای لحن ، صدا ، چند لحنی بودن و چند صدایی است . اما به راستی فرق براهنی دوره میانی با براهنی دوره نخست و پایانی در چیست ؟ نوشتارهای براهنی دوره میانی ، نوشتارهای زندان اند . نوشتارهای شکنجه ، نوشتارهای کنش ها ، شدت ها و رعشه های بدنی که در حال قطعه قطعه شدن است . نوشتارهایی که در آن ها

اندام های بدن ، به مثابه ماشین های میل – ورز ، به مثابه کرد و کار اندام ها ، به مثابه آواهای این ماشین ها ، به مثابه جیغ و زوزه اندام های صوتی به صحنه آورده می شود . در این نوشتار ها از سویی دیگر ، همواره فیزیک صدا ، مادیت زبان و ماتریالیسم آن یک مساله ویژه است . توجه به فیزیک صدای « استاد علی اکبر خان » و « فردید » در « آواز کشتگان » ، خطابه شاه هخامنشی ، سوگواری یوسف بر پیکر « صمد » و ناله های بسیار ریز قربانی دربخش نخست در « روزگار دوزخی آقای ایاز » از آن جمله اند . تجربه زندان ، شکنجه و استقلال اندام ها از بدن ، در واکنش هایی که زیر شکنجه نشان می دهند ، براهنی را در یک سطح روایت زبان – تنی قرار می دهد واو را از تجربه های زبان – تاریخی اش اندکی رهاتر، اندکی آزادتر می کند . در « ظل الله » شاعر بیش از آن که نسبت زبان را با تاریخ باز پیدا کند ، زبان را در پیوند با تن و بل که در *جدایی و استقلال از تن می یابد . زبانی که بدل به زوزه و جیغ می شود . نطفه همه این ها در « روزگار دوزخی آقای ایاز » است . هر چند « ایاز » در سال « ۴۹ » نوشته شده است و براهنی در سال « ۵۴ » به زندان رفته است ، اما براهنی پیش تر بوطیقای شکنجه ، فیزیک صدا و ضجه را پیش بینی و روایت کرده است .من « ایاز » را در ذیل همان دوره دوم می خوانم* . در ایاز ، دقیقه ای هست که در آن جنازه « صمد » را از لب ارس گرفته اند ، آورده اند و یوسف صمد دارد بر پیکر اوسوگواری می کند . شیون می کند . این جا ، جمله ای هست که توجه ما را یک سر به فیزیک صدا معطوف می کند ، به دست کشیدن از آگاهی و معنایی که صدا تولید می کند و ما را به سوی خواندن منطق خود خود صدا فرا می خواند : « یوسف را می دیدم که سرش را بر روی سینه جسد صمد گذاشته بود و بلند و وحشی به زبانی که فقط در خواب و در ناخودآگاهی ام می توانستم بفهمم ، به زبانی که از تمام صداها و هجاها و حرکاتش هذیان می بارید ، با حالتی که در آن خنده و گریه و صرع و تشنج در هم آمیخته بود ،

حرف می زد . خطاب به همه چیز ، می گفت و انگار نباید زبانش را می فهمیدی تا می فهمیدی چه می گوید . این احساس خشونت زبان ، خشونت گریه آور صدا بود که اهمیت داشت » . ماشین های صوتی ، در هم شدن خنده و گریه در سوگواری . صداهایی که در انقیاد سوژه نیستند . مساله مساله جیغ ، زوزه و ضجه است . آن هایی که پس از انتشار « خطاب به پروانه ها » آن را با « جیغ بنفش » هوشنگ ایرانی این همان کردند ، باید بدانند اول این که اگر پیوندی بین « جیغ بنفش » با نوشته ای از نوشته دهای براهنی باشد ، آن پیوندگاه « خطاب به پروانه ها » نیست ، زیرا زبان آن مجموعه زبان خطاب و تغزل است و زبان جیغ نیست . اگر چنین پیوندگاهی وجود داشته باشد ، آن جا « ظل االه » ، « ایاز » ، « آواز کشتگان » و حتی « چاه به چاه » است . دوم این که فیزیک صدا برای « هوشنگ ایرانی » در یک سطح رازورزانه و سمبولیک طرح می شد ، اما برای « براهنی » فیزیک صدا در زمینه ای ماتریالیستی و مادی طرح می شود . « ایرانی » فیزیک صدا را در بعدی « فرا انسانی » درک و دریافت می کرد و « براهنی » فیزیک صدا را در آناتی « فرو انسانی » و به مثابه « پر پر ماشین ها » ی تولید صدا ، ارتعاش های اندام های صوتی ، اتصال و انفصال ماشین تنفس و ... به عرصه آورده است .

« ایاز » زادگاه « زوزه » در روایت های « رضا براهنی » است . وقتی پادشاه هخامنشی خطابه می کند ، براهنی با نقل هجو آمیز و دست کاری شده خود خود خطابه ، با تفریق معنای خطابه از خود خود خطابه ، فیزیک صدا را به مثابه گونه ای از خش خش ، جیغ و زوزه به صحنه می آورد و آن را در برابر ما قرار می دهد : « اوثنو و نی ی ، امی ، اتا ، اس بار ، . پدر من ویشتاسپ ، پدر ویشتاسپ آرشام ، پدر آرشام آریار من ، پدر آریار من ، جیش پیش جیش پیش ... ادم ، خشای ثی ی ، شق

شق شق » . به همه این ها باید زوزه های مردم را هم افزود ، زوزه ها ، فریادها و نعره هایی را که در هنگام قطعه قطعه شدن قربانی بر روی داربست ، در هنگام بریدن دست و پای اش و در هنگام شقه شقه شدن اش سر می دهند . وقتی « براهنی » در موخره « خطاب به پروانه ها » در سال « ۷۳ » می نویسد : « شعر باید ابزارهای جسمانی صوتی را به صورت حسی به کار گیرد » ، وقتی او شعراش را به سوی زمینه ای صوتی و موسیقیایی پیش می برد ، وقتی در به رخ کشیدن فیزیک صدا ، زبان را از مدارهای معنا شناختی شناخته شده خارج می کند ، وقتی بر طبل تعویق و تعلیق معنا می کوبد و وقتی سرانجام در زمین « تغزل » فرود می آید و زیبایی شناسی غیر سیاسی را در پیش می نهد ، بسیاری حق دارند او را نقد کنند . اما باید به یاد داشت ، باید در پیش چشم داشت ، براهنی « فیزیک صدا » را خیلی خیلی پیش تر به صحنه رمان و ادبیات فارسی آورده است و ره آورد این « فیزیک صدا » ، تولید « جیغ » و « زوزه » در ادبیات مدرن فارسی بوده است . جیغ و زوزه ای که سیاسی ترین شکل روی آوری به سیاست ادبیات بوده است . خواندن « خطاب به پروانه ها » بدون خواندن « ایاز » خوانشی ابتر و عبث است . تکرار دهشتناک است . تکرار « مسخره است » . می توان گفت تکرار ملال انگیز است . همواره اتصال های دیگر و سرهم بندی هایی دیگر لازم است . مساله بدل کردن « تکرار » به « تکرار و تفاوت » است . پدر راوی در « چاه به چاه » با چشم های بسته ، با قاشقی که با سختی به دهان می برد ، با سخن نگفتن ، با هذیان گویی ، با اتصال چشم بسته با دهانی که تحت تاثیر ماشین خوردن است ، دهانی که نمی تواند در این وضعیت سخن بگوید ، چشمی که نمی تواند ببیند ، چیزی را می گوید که امکان گفتن آن وجود ندارد . این دقیقه یکی از تنها دقایق درجهان قصه نویسی « براهنی » است که او در کنار « لحن » و « جیغ » ، « سکوت » را هم وارد مداری از « شدت » روایی می کند . اما اگر تکرار پاره گفته « مسخره است » را در « چاه به چاه » نادیده

بگیریم ، تکراری که ما را در راه پرسش از ریتوریقای تکرار در کارهای براهنی قرار می دهد ، در راه پرسش از تکرار ساخت های تاریخی و تکرار ساخت های زبانی ، ساخت های زبان تاریخی و زبان بدنی ، چه چیز دیگری در این رمان هست که من آن را برای پیش کشیدن مساله « لحن » ، « صدا » و « جیغ » و ماشین های تولید کننده صدا ، برای یک مداخله « دولوزی » در گفتمان « باختینی » براهنی برگزیده ام . بر می گزینم . در « چاه به چاه » ، « دکتر » که هم سلولی « راوی » است ، درباره این که بخش هایی از بدن حتی پس از مرگ به زندگی خود ادامه می دهند ، رشد می کنند ، درباره  این که اندام هایی هستند که برای خود کار می کنند و هستی آن ها در گرو هستی « کل بدن » نیست ، می گوید ، فقط می گوید : « مسخره است » : « ناخن و موی آدم ، بعد از مرگ باز هم در می آیند . ولی این دیگر واقعا مسخره است ! آدم خودش بمیرد ، و بعد ، مقداری مو و ناخن شب و روز هی در بیایند . توی قبر ، وسط کرم و موش و موریانه ، هی در بیایند و دراز شوند . خود آدم نباشد ، ولی مو و ناخنش باشند » . اندام هایی که هر کدام به مثابه یک ماشین کار می کنند ، اندام هایی که در انقیاد بدن نیستند . « چابه چاه » با پیش نهادن کارکرد اندام – ماشین ها ، با پیش گذاشتن مسخرگی تکرار ، با به عرصه آوردن دهان نا سخن گو ، جای گاه ویژه ای در خوانش براهنی دوره میانی دارد . اما براهنی در « خطاب به پروانه ها » مساله اندام های صوتی ، مساله ماشین اندام های تولید کننده آوا ، مساله تنفس ، مساله تارهای صوتی حنجره ، مساله بلند خواندن شعر و به صدا در آوردن شعر را در بستری از ریتوریقای تغزل قرار می دهد ، و از نو در افق گونه ای از « لحن » و چند وزنی بودن استقرار می یابد . زبان در « خطاب به پروانه ها » بیش از آن که نگاه دار به ساخت های تاریخی باشد ، نگاه دار به ساخت های اندام شناسانه و فیزیک صدا است ، اما این فیزیک صدا بدل به ترنم و تغزل می شود . ساخت زبان – تنی « خطاب به پروانه ها » با ساخت های زبان – تنی

موجود در« ایاز» ، « آواز کشتگان » ، « ظل الله » و حتی « چاه به چاه » تفاوت دارد . اگر نتوانیم بگوییم که « آزاده خانم » یک رمان تغزلی است ، اما بی گمان می توانیم پیوندهای آن را با « رمانس » به خوبی ببینیم . هر چند این رمانس وارگی ، گفت و گویی با وضعیت ادبیات پست مدرن دارد ، اما شاید چیزی ، خرده چیزی از آن تغزل هم در آن باشد . اکنون ، یک بار دیگر باید آن پرسش نخستین ، آن سخت ترین پرسش را در پیش گذاشت « زوزه چگونه در شعرها و قصه های برهنی بدل به تغزل می شود ؟ » .

---

۱ – آنتی ادیپ – ژیل دولوز و فلیکس گتاری – ترجمه پیمان غلامی و زهره اکسیری .
۲ – همان