خواب یک دست که از معرکه بربایدت

بهروز شیدا

(نیم نگاهی به مفهوم دیوانه‌گی در جهان انسان ایرانی، از حی‌بن یقظان ابن سینا تا آزاده خانم و نویسنده‌اش رضا براهنی)

ادبیات ایران بر پرده‌ی بزرگ خویش نقش‌های بسیاری را جان داده است؛ نقشِ سفرها، حماسه‌ها، پناه‌ها، عرفان‌ها، جست‌وجوها، پهلوانی‌ها، قاطعیت‌ها، عقل‌ها، خسته‌گی‌ها، دیوانه‌گی‌ها، بر این پرده از دریچه‌های گوناگون می‌توان نگریست؛ که هر نقش خود زاینده‌ی نقش‌ها است؛ نقش‌ها زاینده‌ی نقش‌ها. در میان همه‌ی این نقش‌ها اما، ما یک بار دیگر می‌خواهیم به نقش عقل و دیوانه‌گی بنگریم؛ به نیم نگاهی. می‌خواهیم به نقش عقل و دیوانه‌گی بنگریم در چهار دوران تاریخی. می‌خواهیم به متن‌هایی بنگریم که گاه دیوانه‌گی را لباس تقدس می‌پوشانند، گاه عقل را دست امید دراز می‌کنند، گاه بر شکستِ عقل صورت می‌خراشند، گاه عقل و دیوانه‌گی را دست به دست می‌دهند. می‌خواهیم نیم نگاهی بیفکنیم به متن‌های نشسته بر کتاب‌خانه‌ها؛ **از حی‌ابن یقظان ابن‌سینا تا مثنوی معنوی مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی؛ از تاریخ جنون میشل فوکو تا آزاده خانم و نویسنده‌اش رضا براهنی.**

۱

میشل فوکو در تاریخ جنون، تاریخ هستی‌ی دیوانه‌گان در جهان غرب را زیر پنج

عنوان اصلی ثبت می‌کند: کشتی دیوانگان، حبس بزرگ، وحشت عظیم، مرزبندی جدید، تولد آسایشگاه؛ پنج عنوانی که فراز و فرود مفهوم دیوانه‌گی را تمثیل می‌بخشند. به روایت میشل فوکو، روزی در گوشه‌ای از تخیلِ عصر رنسانس موضوعی ویژه چهره کرد: **کشتی دیوانگان**. **کشتی دیوانگان** نام اثری بود از سباستین برانت، نویسنده‌ی آلمانی، که در سال ۱۴۹۷ منتشر شده بود[۱]؛ اثری برآمده از واقعیتی رازآلود. **کشتی دیوانگان** دیوانه‌گان را از شهری به شهر دیگر می‌برد تا هم شهرها از وجودشان پاک شود، هم امکان درمان‌شان در شهری دیگر فراهم. **کشتی دیوانگان** اندیشه‌ی طرد و درمان دیوانه‌گان را درهم می‌آمیخت. همه‌ی ماجرا اما این نبود؛ که حرکت **کشتی دیوانگان** بر پهنه‌ی آب، جنبه‌ی آیینی هم داشت. حرکت **کشتی دیوانگان** بر پهنه‌ی آب نشان آن بود که دیوانه‌گان زندانی‌ی حرکت خویش‌اند؛ نشان آن که به دست تقدیر سپرده شده‌اند.[۲] **کشتی دیوانگان** نشان حقارت انسان بود.

در عصر رنسانس مسخره‌گی‌ی دیوانگی جایگزینِ قاطعیت هولناک مرگ شد؛ افشاکننده‌ی واقعیت وجود انسان که به روایت صدای مسلط عصر جز موجودی بی‌مایه نبود. در عصر رنسانس حضور دیوانه‌گان ماهیت حیوانی‌ی انسان را به عاقلان یادآوری می‌کرد؛ یادآوری می‌کرد که مرگ نه حادثه‌ای غم‌انگیز که تنها پایان یک سراب است؛ آغاز رهایی از جنبه‌ی حیوانی‌ی وجود.[۳] عصر رنسانس خشونت دیوانه‌گی را مهار کرد، اما به آن اجازه داد که خود را به نمایش بگذارد. عصر کلاسیک اما، با خشونتی غریب صدای دیوانه‌گی را خاموش کرد.

در عصر کلاسیک دیوانه‌گی نشان شرارت، شرمساری و رسوایی بود. دیوانه‌گان باید به پشت میله‌ها تبعید می‌شدند[۴]؛ به بیمارستان‌ها، اردوگاه‌ها. در عصر کلاسیک میان نیمه‌ی انسانی و نیمه‌ی حیوانی‌ی انسان فاصله افتاد. مسیحیت عصر رنسانس تجسد خداوند در جسم مسیح را نشان دیوانه‌گی‌ی مقدس می‌پنداشت؛ درسی برای انسان. مسیحیت عصر کلاسیک اما، دیوانه‌گی را نشان تبدیل انسان به حیوان محض می‌دانست.[۵] عصر کلاسیک همه‌ی تلاش خود را برای تبعید دیوانه‌گان به تاریکی‌ها به کار گرفت. دیوانه‌گی اما، بار دیگر به روشنایی سر کشید.

در قرن هیجدهم بار دیگر دیوانه‌گان در اجتماع ظاهر شدند؛ در جامه‌های ژنده، در چهره‌های ویران، در غوغای کافه‌ها، در سکوت کوچه‌ها، اینک دیوانه‌گی حاصل جدال نیروهای متناقضی بود که در قلب خانه کرده بودند؛ جدال مهر به انسان و

آرزوی کُشتن او؛ جدال بی‌رحمی‌ی غریب و میل شگفت به رنج.[۶]

دیوانه‌گی در قرن هیجدهم در قالب سادیسم ظاهر شد؛ نشان بیگانه‌گی‌ی انسان با خویش، طبیعت، جهان.[۷] قرن هیجدهم دیوانگی را چون نشان بیگانگی از ذات انسانی تکفیر کرد؛ با رفتاری که به چشم ساکنان قرن نوزدهم مایه‌ی شرمساری بود.

قرن نوزدهم رفتار غیرانسانی با دیوانه‌گان را تقبیح کرد. با این همه دیوانه‌گان در بند ماندند؛ در بند آسایشگاه‌ها. در آسایشگاه‌ها اما، دیوانه‌گان مجازات نمی‌شدند که تن به درمان می‌دادند. دیوانه‌گان انحراف خویش را می‌پذیرفتند تا تبدیل به توامان ابژه و سوژه‌ی درمان شوند.[۸] در قرن نوزدهم نظام تنبیه دیوانه‌گان جای خویش را به نظام کنترل وجدان دیوانه‌گان داد.[۹] به نظام درگیری‌ی دیوانه‌گان با خویش. دیوانه‌گی اما در جان دیوانه‌گان محصور نماند که بار دیگر راهی به جهان جست.

در پایان قرن نوزدهم دیوانه‌گی در قالب اثر هنری به جهان راه جست. رابطه‌ی دیوانه‌گی و اثر هنری اما، رابطه‌ای سخت ویژه است. دیوانه‌گی یعنی غیاب اثر. دیوانه‌گی لحظه‌ی نقض اثر است؛ لحظه‌ای که ادامه‌ی اثر را ناممکن می‌کند، سوال بی‌پاسخ می‌آفریند، جهان را به تردید می‌آراید. دیوانه‌گی‌ی جاری در اثر هنری همه‌ی جهان را به جدال می‌خواند.[۱۰]

میشل فوکو در راه ترسیم تاریخ دیوانه‌گی در جهان غرب از تقدسِ حیوانی‌ی دیوانه‌گی به شرارت یک‌سره حیوانی‌ی دیوانه‌گی می‌رسد و از تناقض‌های قلبی‌ی دیوانه‌گی ساز تا رستاخیز دیوانه‌گی در اثر هنری پیش می‌رود. قرن‌ها پیش از ظهور تاریخ جنون میشل فوکو اما، عرفان اسلامی از تقدس آسمانی‌ی دیوانه‌گی سخن گفته است؛ تقدسی که در سفر عارفان ابن‌سینا به سوی عقل کل ریشه دارد.

۲

حی بن یقظان ابن‌سینا گزارش یک دیدار است؛ دیدار راوی با پیری با شکوه. پیر نماد عقل فعال است؛ دربِ جهان بالا؛ فرشته‌ای که از سوی عقل کل سخن می‌گوید.[۱۱] پیر باشکوه خود را زنده، پسر بیدار، می‌خواند. پیر پسر بیدار است، چه بخشی از عقل کل را در خویش دارد و زنده است، چه نماد جاودانه‌گی است؛ نماد تقابل با مرگِ جسم. پیر در گوش راوی می‌خواند که انسان از دو گوهر فراز آمده است: نخست نفس که از جنسِ خداوند است، که خواهان دانش است، که آهنگ

شناخت فرشته‌گان دارد. دوم نیروهای خشم، خیال، شهوت که راه بر شناخت انسان می‌بندند.[۱۲] پیر در گوش راوی می‌خواند که جهان دو قلمرو دارد: جهان شرق که قلمرو وصلت با معشوق آسمانی است، جهان غرب که قلمرو نیازهای کوچک جسم است. پیر در گوش راوی می‌خواند که جهان از دو بخش فراز آمده است؛ نخست هیولی که بخش پست جهان است، خاک است، گیاه است، حیوان است. دوم صورت که بخش شریف جهان است، خداوند است.[۱۳] انسان نیمی هیولی است، نیمی صورت است و چون بخواهد به وصال صورت محض نائل شود، باید به راه عقل فعال برود، به سوی عقلِ کل سر خم کند، نیروهای جسم به هیچ بگیرد.

ابن‌سینا معتقد است آسمان صحنه‌ی رستگاری است، نیازهای خاکی راهی به سوی دوزخ، عقل فعال ریسمانی به سوی عقل کل. ابن‌سینا اما، هنوز نمی‌گوید که آن کس که به ریسمان عقل فعال آویزان شود، دیوانه‌ای مقدس است. مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی اما، قرن‌هایی بعد، دیوانه‌گان مقدس را می‌سراید.

۳

مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی در غزلی با مطلع «**در میان پرده خون عشق را گلزارها**»[۱۴]، چنین می‌سراید: **عاشقان دردکش را در درونه ذوق‌ها / عاقلان تیره‌دل را در درون انکارها / عقل گوید پا منه کاندر فنا جز خار نیست / عشق گوید عقل را که اندر تو است آن خارها.**[۱۵] همه‌ی جهان مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی در این دو بیت پیدا است. در جهان مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی عاشقان همان دیوانه‌گان‌اند؛ که چون عقل تحقیر شد و عشق بر مسند نشست، نوبت ستایش دیوانه‌گان می‌رسد، ستایش کسانی که به عقل جزیی پشت کرده‌اند و راه عقل کل برگزیده‌اند. صدای حی‌بن یقظان از گلوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی نیز به گوش می‌رسد: «**خواب از پی آن آید تا عقل تو بستاند / دیوانه کجا خسبد؟ دیوانه چه شب داند؟ / نی روز بود، نی شب، در مذهب دیوانه / آن چیز که او دارد، او داند، او داند /... دیوانگی ار خواهی چون مرغ شو و ماهی / با خواب چو همراهی آن با تو کجا ماند**»[۱۶]

ستایش دیوانه‌گی اما، تنها در دل غزل‌های مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی باقی نمی‌ماند، که در مثنوی معنوی نیز چهره می‌کند؛ در لابلای حکایت‌ها و تمثیل‌ها؛ با زبانی که در آن سرمستی چهره پنهان کرده است تا راه جهان بالا به عریانی ترسیم

شود. در حکایت گرفتار شدن باز میان جغد به ویرانه، که حکایت گم‌کرده راهی است که اسیر جهان جغدها می‌شود، تقدس عقل کل پیدا است: «**روشنی عقل‌ها را فکرتم / انفطار آسمان از فطرتم**».[۱۷] همین تقدس است که سرانجام راه به ستایش دیوانه‌گی می‌برد: «**داد هر حلقه فنونی دیگر است / پس مرا هر دم جنونی دیگر است /... آن چنان دیوانگی بگسست بند /که همه دیوانگان پندم دهند**»[۱۸] دیوانه‌گان مولانا دیوانه‌ی عقل کل اند و از حقارت آن‌ها که به فرمان عقل جزیی تن داده‌اند، آزرده؛ دیوانه‌گانی چون ذوالنون مصری: **این چنین ذوالنون مصری را فتاد /کاندرو شوق و جنون نو بزاد / شور چندان شد که تا فوق فلک / می‌رسید از وی جگرها را نمک /... او ز شر عامه اندر خانه شد / او ز ننگ عاقلان دیوانه شد**[۱۹] به روایت مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی، عقل جزیی تنها هنگامی یار شاطر است، که سر از پا نشناسد، دیوانه‌وار به سوی عقل کل بدود، ور نه جز راه شهوت نشان نمی‌دهد؛ راه حیوان وجود. در حکایت **گفتن موسی علیه‌السلام گوساله‌پرست را که آن خیال و حزم‌اندیشی تو کجاست**، حیوان وجود لباس عقل پوشیده است: **پیش گاوی سجده کردی از خری /گشت عقلت صید سحر سامری / شُه بر آن عقل و گزینش که تراست / چون توکان جهل را کشتن سزاست**[۲۰]

مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی شیفته‌ی دیوانه‌گی است. در **مثنوی معنوی** شیفته‌گی‌ی خویش را در کسوت حکایت‌ها و تمثیل‌ها تکرار می‌کند، در غزل‌های خویش در کنار دیوانه‌گانی پای می‌کوبد که به سوی سرور عقل‌ها می‌دوند. پیر باشکوهی که در **حی‌بن یقظان** قلمرو نفس و شرق و صورت را به راوی می‌نمایاند، در جهان مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی به عارفان کسوت دیوانه‌گی می‌پوشاند. دیوانه‌گی اما، در اندیشه‌ی انسان ایرانی مقدس نمی‌ماند؛ که جهان، فرمانروایی‌ی عقل را وعده می‌دهد؛ از زبان ژان ژاک روسو هم.

۴

اعترافات ژان ژاک روسو را یکی از برجسته‌ترین خود زنده‌گی‌نامه‌های تاریخ ادبیات خوانده‌اند؛ روزشمار تکامل اندیشه‌ی مردی که تمامیتِ اندیشه‌اش در آثار بسیاری پراکنده است؛ از جمله در **گفتاری در مورد هنر و دانش، گفتاری در مورد سرچشمه‌ی نابرابری در میان انسان‌ها، قرارداد اجتماعی.**

تمامیتِ اندیشه‌ی ژان ژاک روسو در آثار بسیاری پراکنده است؛ **اعترافات** اما،

بی‌تردید نور قابلی است بر بخش پراهمیت اندیشه‌ی مردی که فلسفه‌ی اخلاق خویش را بنیان جامعه‌ای عقلانی می‌خواهد.[۲۱]

ژان ژاک روسو اعتقاد دارد، فضیلت اخلاقی تنها جنبه‌ی حُرمت برانگیز هستی‌ی آدمی است؛ ویژه‌گی‌ای که بیش از هر چیز در فضیلت سیاسی متبلور می‌شود. فضیلت سیاسی اما، جز در جامعه‌ای آزاد محقق نمی‌شود. جامعه‌ی آزاد و فضیلت سیاسی دو عنصرِ اصلی‌ی ترکیبی تفکیک‌ناپذیراند. به روایت ژان ژاک روسو فضیلت اخلاقی به معنای بازگشت به رابطه‌ی طبیعی‌ی انسان با انسان است؛ بازگشت به حس هم‌دردی با دیگری؛ بازگشت به مهربانی؛ بازگشت به آغوش جنگل و چشمه.[۲۲] ژان ژاک روسو فلسفه‌ی تاریخ خویش را در مسیر بازگشت به گذشته پیش می‌راند؛ با این همه فراموش نمی‌کند که تاریخ راهی جز پیش‌رفت ندارد. ژان ژاک روسو پیرو تاریخی‌گری است.

مخرج مشترک اندیشه‌ی پیروان تاریخی‌گری را می‌توان در این نکته خلاصه کرد که تاریخ بر مبنای نوعی قانون‌مندی به سوی غایتی در حرکت است؛ به سوی فرمان تقدیری گریزناپذیر. به روایت ژان ژاک روسو اما، تحقق غایت تاریخ جز به یاری‌ی عقل ممکن نیست؛ به یاری‌ی عقلی که خویش را در آزادی و برابری متحقق می‌کند و خدا را تا حد باور این جامعه‌ی عقلانی پایین می‌آورد. در جامعه‌ی آرمانی‌ی ژان ژاک روسو مردان خدا نیز به ستایش عقل می‌نشینند؛ از زبان کشیشی جوان: **«او برای من تابلویی از زنده‌گی‌ی انسان تصویر کرد... او به من نشان داد که چه‌گونه این موجود عاقل حتا در دل بخت‌برگشته‌گی می‌تواند به دنبال نیک‌بختی باشد... او به من نشان داد که نیک‌بختی‌ی واقعی بدون عقل ممکن نیست؛ که عقل با هر نوع نیک‌بختی پیوند دارد.**[۲۳]

ژان ژاک روسو عقل را ستایش می‌کند؛ عقلی را که یاور انسان در راه پیوند با طبیعت است؛ عصای دست انسان در راه نیل به غایت تاریخ. ژان ژاک روسو می‌خواهد ما را متقاعد کند که انسان طبیعی تبلور فضیلتی بی‌بدیل است؛ با این همه فراموش نمی‌کند که تحقق انسان طبیعی تنها در چهارچوب نظم عقلانی‌ای ممکن است که پیش رو است. ژان ژاک روسو در ستایش عقل در کنار اندیشمندانی چون توماس هابز و جان لاک قرار می‌گیرد، حتا اگر به جست‌وجوی بهشتی از دست رفته برود. اعترافات روایت ستایش مقام عقل است؛ سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیک هم؛ که دیوانه‌گان راه بر تحقق بهشتی عقلانی بسته‌اند.

۵

جلد اول **سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیک** زین‌العابدین مراغه‌ای در سال ۱۲۷۴ منتشر شده است؛ در سال‌های پایانی‌ی سلطنت ناصرالدین شاه قاجار، ابراهیم بیک مرد جوانی است وطن‌دوست، مسلمان، شاه‌دوست، آزادی‌خواه؛ فرزند بازرگانی آذربایجانی‌الاصل که پنجاه سال پیش از این به مصر مهاجرت کرده است. پدر ابراهیم بیک چنان شیفته‌ی ایران بوده است که در تمام دوران اقامت‌اش در مصر حتا کلمه‌ای به عربی سخن نگفته است. ابراهیم بیک در بیست ساله‌گی پدر خویش را از دست داده است. پدر هنگام مرگ به او وصیت کرده است که عشق به ایران را هرگز از دست ندهد، حرمت میرزا یوسف، معلم‌اش، را همیشه نگاه دارد، و جوانی‌ی خویش را به سیاحت بگذراند. ابراهیم بیک وصیت پدر را اجابت می‌کند: در **«هجدهم فلانماه»** به عزم سیاحت ایران، به همراه میرزا یوسف، سفر آغاز می‌کند. پس از دو شبانه روز وارد استانبول می‌شود، پس از پنج روز نخستین ایرانیان را در شهر باطوم ملاقات می‌کند، روز بعد وارد بادکوبه می‌شود، اندکی بعد به عشق‌آباد می‌رسد.[۲۴] اینک ایران در یک قدمی است؛ در آن سوی آب. ابراهیم بیک به ایران می‌رسد، خاک ایران می‌بوسد، از شهرها می‌گذرد، به تهران می‌رسد، در تهران می‌چرخد و سرانجام خسته و نومید راه بازگشت می‌گیرد. ابراهیم بیک در ایران جز ویرانی، فساد، تباهی هیچ نمی‌یابد، تنها چیزی که او را دل‌خوش می‌دارد، ملاقات با اصلاح‌طلبی پاک‌دل است.

روزی ابراهیم بیک در تهران به خانه‌ای احضار می‌شود؛ به خانه‌ای که‌شکوه‌اش نشان **«عظمت صاحبخانه»** است. در اتاقی مردی نجیب بر صندلی نشسته است. ابراهیم بیک از این مرد با نام **«وجود محترم»** یاد می‌کند. **«وجود محترم»** شش جلد کتاب خطی در اختیار ابراهیم بیک می‌گذارد. کتاب‌ها توسط خود او نوشته شده‌اند. تکه‌هایی از قوانین انگلستان و فرانسه که با احکام اسلام خوانایی دارند. در چند جلد گردآوری شده‌اند؛ در تأیید آن‌ها به **«عقول سلیمه»** اشاره شده است. تکه‌هایی که **«منافی احکام مطالمه‌ی شریعت پاک اسلام»**اند در یک جلد گردآوری شده‌اند؛ در تأیید آن‌ها **«دلایل عقلیه»** آورده شده است.[۲۵] جان **سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیک** جست‌وجوی **«عقول سلیمه»** و **«دلایل عقلیه»** برای ساخت‌های سیاسی، زنده‌گی‌ی روزمره، رفتار اجتماعی است؛ جست‌وجوی غایتی که عقل بپسندد، شرع صحه بگذارد؛ فلسفه‌ی دوران روشنگری به روایت ابراهیم بیک مسلمان؛ ستایش عقل در کاخ مردان نیک

سیرت: **خلاصه، بقا و دوام هر دولتی بسته به حسن سیاست است. و آن نیز بر دو قسم است: عقلی، و شرعی. آنچه عقلیست عبارت از حکمت عملی است. آن را سیاست ملوک گویند. سیاست شرعی عبارت از تبعیت با حکام الهیه و انقیاد باوامر شریعت نبویه است»**[۲۶]

ابراهیم بیک از زبان **«وجود محترم»** عقل را ستایش می‌کند؛ برپایی‌ی ساختاری عقلانی را هم از این رو است که از اهانت به عقل سخت آشفته است؛ از رفتار ابلهانه‌ی وزیرانی که چشم و گوش خویش بسته‌اند، از **«بیمارخانه‌ای»** که بیماران خویش را بیمارتر می‌کند، از حمام‌هایی که بوی گند می‌دهند، از چهره‌ی خبازی که به جرم کم‌فروشی از دماغ‌اش ریسمانی گذرانده‌اند، از ددمنشی‌ی کسانی که هم‌نوع خویش را به مشت و لگد می‌نوازند، از مکتب‌خانه‌هایی که به جای **«درس‌های مفید»** شعر حافظ تدریس می‌کنند، از «فراشانی» که فریاد دورباش، کورباش سر می‌هند. در **سیاحتنامهٔ ابراهیم بیک** تنها **«وجود محترم»** نماد عقل است؛ در جهانی پُر از دیوانه‌گی.

در گوشه‌ای از **سیاحتنامه ابراهیم بیک** وزیر **«داخلیه»** ابراهیم بیک را دیوانه می‌خواند.[۲۷] تا بگوید هر کس با نظم جاری مخالفت کند، جز دیوانه‌ای نیست؛ سخن او اما نه به قصد بیان «واقعیت» که تنها به این قصد بر زبان می‌آید که مفهوم دیوانه‌گی تحقیر شود. در **سیاحتنامه ابراهیم بیک**، دیوانه‌گی یعنی خروج از جنبه‌ی انسانی‌ی وجود؛ حتا اگر از زبان ابراهیم بیک تنها تبدیل به صفت کسانی شود که سیاهی را پاس می‌دارند. ابراهیم بیک سخن وزیر **«داخلیه»** را به هیچ می‌گیرد تا عقل را در قالبی دیگر معنا کند: **«عجب عالمی است. مردمان این مملکت همه دیوانه‌اند»**[۲۸]

در **سیاحتنامه ابراهیم بیک**، دیوانه‌ای نمی‌گذرد، اما دیوانه‌گی نشان جنبه‌ی حیوانی‌ی انسان است؛ مانع تحقق غایتی عقلانی که سال‌ها بعد تنها نعش آن در جهان انسان ایرانی باقی می‌ماند. سال‌ها بعد، دیوانه‌گی یعنی ویرانی‌ی ره‌روانی که به غایت عقلانی نرسیده‌اند.

۶

کارل مارکس زمانی در **دست‌نوشته‌های اقتصادی ـ فلسفی** خواهان جهانی شد که در آن جوهر انسان شکوفا شود.[۲۹] سخن شاعرانه‌ی مارکس اما، راهی برای تحقق می‌جست. همه‌ی بنای نظریه‌ی مارکسیسم بر جست‌وجوی این راه استوار شد؛

تحقق غایت تاریخی به یاری‌ی عقلانیتی که در دست‌های طبقه‌ی کارگر پنهان بود.

کارل مارکس ساختار سیاسی‌ی جهان آرمانی‌ی خویش را در پنج کتاب **مانیفست کمونیست، هیجدهم برومر لویی بناپارت، مبارزه‌ی طبقاتی در فرانسه، جنگ داخلی در فرانسه، نقد برنامه‌ی کوتاه**، گام به گام تصویر کرد: دولت با همه‌ی کارمندان و سپاهیان‌اش ابزار سرکوب طبقه‌ی مسلط است[۳۰]، دولت کارگری باید بر خرابه‌های دولت بورژوایی بنا شود، ساختار سیاسی‌ای که از دل کمون پاریس بیرون آمده، و از جمله بر چرخشی بودن شغل‌ها و تسلیح همه‌گانی استوار است، الگوی دل‌خواه دولت کارگری است.[۳۱] دولت کارگری ساختاری موقت است که باید راه بر محو دولت و برپایی‌ی جامعه‌ی بی‌طبقه بگشاید. دولت کارگری باید راه بر محو خویش بگشاید، نیل به چنین غایتی اما به بنیانی فلسفی نیازمند است.

کارل مارکس پیش از تبیین ساختار سیاسی‌ی جهان آرمانی‌ی خویش تصویری از غایت تاریخ به دست داده بود؛ در کتاب **نقدی بر فلسفه‌ی حقوق هگل**.

گئورک هگل ادعا کرده بود که آن‌چه معقول است واقعی است و آن‌چه واقعی معقول. کارل مارکس این ادعا را تُهی می‌یافت. به روایت کارل مارکس در جهان بورژایی قدرت سیاسی نه تخفیف دهنده‌ی بحران که خود عاملِ بحران بود؛ عامل بحران جهانی پر از تناقض؛[۳۲] کارل مارکس تغییر جهان را طلب می‌کرد؛ تغییر جهانی را که قوانین اقتصادی‌اش نیز جز نطفه‌های آشوبی غیرعقلانی را در خویش نمی‌پرورد؛ آشوبی برآمد از مناسباتی که راه بر رشد نیروهای مولده بسته بود.

کارل مارکس تاریخ‌گرایی بود که غایت عقلانی‌ی تاریخ را در فردایی آرمانی می‌جست؛ تحقق فردایی آرمانی اما، ممکن نبود مگر در ترانه‌ای که اندیشمندان در ستایش دست‌های پرولتاریا می‌خواندند: **«رهایی‌ی آلمانی رهایی‌ی انسان است. فلسفه مغز این رهایی است؛ پرولتاریا قلب آن. فلسفه نمی‌تواند بدون لغو پرولتاریا متحقق شود، پرولتاریا نمی‌تواند بدون تحقق فلسفه لغو شود»**[۳۳] کارل مارکس غایت عقلانی‌ی تاریخ را در دست‌های پرولتاریا می‌جست؛ دل‌سپرده‌گان به غایت عقلانی‌ی تاریخ در ایران اما، پس از کودتای ۲۸ مردادماه سال ۱۳۳۲، ناگهان ندای عقل را فریب یافتند و دیوانه‌گی را تمثیل ویران شده‌گی.

۷

نصرت رحمانی در سال ۱۳۳۶ در شعری به نام شب درد چنین سرود: «**چه دردناک شبی بود / سکوت بود و جنون بود / فضا براده‌ی آهن / ستاره لکه‌ی خون بود. / غریبی از خم ره رفت / صدای گامش غم...، غم / طنین به خلوت ره بست / گرفت پنجره ماتم. / پرید مرغی در باد / به سوی جنگل آهن / درون مقبره‌ی من / کشید خاطره شیون. / چراغ‌های خیابان / تمام پرپر گشتند / سپیده پنجره را شست / کلاغ‌ها برگشتند / چه دردناک شبی بود**»[۳۴] در شب درد دیوانه‌گی از جنس سکوت است، تقدیر سنگین است، ستاره خونین است. در شب درد دیوانه‌گی نشان شکست است، نشان ویرانی؛ نشان تنهایی. چرایی‌ی رویش دیوانه‌گی از دل تنهایی را اما، باید در شعر دیگری از نصرت رحمانی خواند؛ در شعر هفت کوی عشق؛ در تقدیر کسانی که غایت عقلانی‌ی تاریخ را نیافتند؛ در تقدیر ره‌جویانی که راه را به دلیری گذشتند، اما جز بی‌سرانجامی نصیب نبردند: «**بی‌بیم کوبیدیم / با ابر و باد و درد / راندیم، گرییدیم و نالیدیم / تا مرزهای بی‌سرانجامی / آوازها در سینه‌ها خشکید / بیهوده می‌خواندیم / بی‌گاه واماندیم / در پهندشت بی‌سرانجامی. / ای رفته از هر دست / وامانده در هر راه / بیگانه با هر خویش و با هر کیش / آواره‌ی هر هفت کوی بی‌سرانجامی / ای ابر و باد و درد / بیهوده می‌گریید و می‌نالید و می‌نالید / از کشتگاه مرگ / روح شهیدی برنخواهد خاست**»[۳۵]

دیوانه‌گی در شب درد نصرت رحمانی نشان ویرانی‌ی کسانی است که به غایت تاریخ دل بسته بودند؛ به فریب عقل، دیوانه‌گی‌ی انسان ایرانی اما، تنها در کسوت ویرانی باقی نمی‌ماند؛ که پس از تباهی‌ی [...] در متن‌های بسیاری خانه می‌کند؛ در جدال با عقل؛ هم‌پای عقل؛ سایه‌ای بر سر عقل. دیوانه‌گی بر سر آزاده خانم و نویسنده‌اش رضا براهنی سایه گسترده است.

۸

آزاده خانم و نویسنده‌اش رضا براهنی با عبارت آشنای یکی بود یکی نبود آغاز می‌شود. زیر این عبارت آشنا ماجراها می‌گذرند؛ ماجراهایی که هر یک هم خود قصه‌ای مستقل‌اند و هم به رودهایی می‌مانند که از یک سرچشمه روانه می‌شوند، به یک دریاچه می‌ریزند، دریاچه را تبدیل به سرچشمه‌ی جدید می‌کنند، از راه‌های دیگر به سرچشمه‌ی نخستین باز می‌گردند، راه‌های جدید می‌یابند تا بار دیگر به

دریاچه بریزند. آزاده خانم و نویسنده‌اش رفت و برگشتی است، میان زمان‌های گوناگون، مکان‌های گوناگون، نوع‌های ادبی‌ی گوناگون، نوشته و نوشتن.

دکتر اکبر، نویسنده و روان‌پزشک، که دکتر مادر دکتر رضا هم هست، از دکتر رضا خواسته است، برای «برگزیده‌ای» که قرار است در مشهد چاپ شود، قصه‌ای بنویسد. دکتر رضا، که با نام دکتر شریفی هم در آزاده خانم و نویسنده‌اش ظاهر می‌شود، دکتر ادبیات و نویسنده است؛ به‌ویژه نویسنده‌ی نوشته‌هایی که درست جلوی چشم خواننده نوشته می‌شود. دکتر رضا هنوز فرصت انجام سفارش دکتر اکبر را پیدا نکرده است، که مادرش می‌میرد. در مراسم چهلم مادر دکتر رضا به یاد می‌آورد که یک سال پیش از این به بیمارستانی به عیادت دکتر اکبر رفته بوده است؛ در آن روز به یاد سال ۱۳۵۲ افتاده بوده است؛ به یاد روزی که با دکتر اکبر در یکی از سلول‌های انفرادی‌ی کمیته‌ی مشترک ضد خراب‌کاری هم‌بند بوده است؛ به یاد تصویر مرد شکنجه شده‌ای با چشمانی متورم.

در همین دوران است که بیل کاف رئیس جمهور آمریکا، دستور محاصره‌ی اقتصادی‌ی ایران را داده است. بیل کاف «مرد دیلاق بوقلمون صفتی» است که یک زن شرعی و چندین زن نامشروع دارد. یکی از این زنان نامشروع زن قد بلندی است که در کشور الف زندگی می‌کند و برخلاف همه‌ی انسان‌های دیگر سه چشم دارد؛ اما دو چشم‌اش را جز در مواقع ضروری باز نمی‌کند؛ حتا هنگام عشق‌بازی با بیل کاف که از طریق ماهواره صورت می‌گیرد.

دکتر رضا مشغول نوشتن قصه‌ی بیل کاف و زن سه چشم است که در قفل در کلیدی می‌چرخد و زن حامله‌ی دکتر سر می‌رسد؛ عصبی و سرخ از گرانی‌ی بی‌رویه‌ی اجناس، پس از این آزاده خانم و نویسنده‌اش حرکتی است از روزگار نویسنده به سوی نوشته، از نوشته به سوی روزگار نویسنده. در این حرکت مداوم ما ماجراهای بسیار می‌خوانیم؛ از قصه‌ی بیب اوغلی و آزاده خانم تا قصه‌ی اختلاف دکتر شریفی و همسرش؛ از قصه‌ی سرهنگ شادان تا قصه‌ی سفر آزاده خانم به روسیه‌ی قرن نوزدهم؛ از مرگ در جبهه‌های جنگ ایران و عراق تا اختلاف نویسنده و همسرش؛ از «واقعیت» عقلانی تا دیوانه‌گی‌ی رویاساز.

۹

در گوشه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌ش از سال ۳۷ سخن گفته می‌شود. در آن سال نیروهای انتظامی چند نفر از دیوانه‌های محبوب دکتر شریفی را جمع‌آوری کرده و به دیوانه‌خانه برده‌اند. تبریز اما، شهر رویاهای دکتر شریفی باقی مانده است. چه اگر همه‌ی اهالی‌ی شهر را هم به دیوانه‌خانه می‌بردند، باز هم یک دیوانه‌گی‌ی دل‌نشین فضای شهر را انباشته بوده است.[۳۶] دکتر شریفی دیوانه‌گی‌ی شهر خویش را ستایش می‌کند؛ دیوانه‌گی‌ی پناه روزگار جوانی را. در گوشه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌اش هذیان مالیخولیایی‌ی مادر دکتر شریفی، در آخرین روزهای زنده‌گی، ثبت می‌شود. مادر خطاب به زن پسرش می‌گوید: «دخترم، پس اون یکی‌ی تو کوش؟ شما دو نفر بودین؟»[۳۷] آن‌گاه به پسرش رو می‌کند: «کلا تو بذار سرت. باید بریم. دیر میشه.

درشکه پیدا نمیشه»[۳۸] کمی بعد دکتر شریفی از مادر می‌پرسد: «آخرین بار رضا رو کی دیدی؟»[۳۹] مادر پاسخ می‌دهد: «یادم نیس. دُرُس یادم نیس. شاید تو قبرستون دیدمش. سوخته بود. واستاده بود. ولی سوخته بود»[۴۰]. مادر دکتر شریفی دیوانه شده است؛ در آستانه‌ی آخرین سفر دیوانه شده است. درشکه‌ی مرگ آماده است. چشم دیوانه‌ی مادر بر رکاب درشکه، راز وجود فرزند می‌خواند؛ سوخته‌گی‌ی فرزند. تا این راز بخواند اما، چیز دیگری دیده است؛ دیده است که در وجود زن پسرش زن دیگری هست؛ که دیوانه‌گی چشم سوم می‌گشاید. در آزاده خانم و نویسنده‌اش دیوانه‌گی‌ی مادر تصویر می‌شود؛ دیوانه‌گی‌ی خانه‌ی فراغت محض؛ دیوانه‌گی‌ی رَحَم غیاب.

در گوشه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌اش، ادیسه، زنی که آمیخته‌ای است از خیال و واقعیت، در شهر استانبول، شعری از هولدرلین را به زبان آلمانی برای دکتر شریفی می‌خواند. برگردان فارسی‌ی شعر هولدرلین چنین است: «آه عزیز، حقیقت را به تو خواهم گفت. / روح «ددالوس» و جنگل از آن تست»[۴۱] شعر هولدرلین دکتر شریفی را سخت تکان می‌دهد؛ چنان که با شگفتی می‌پرسد: «کجای هولدرلین دیوانه بوده»؟[۴۲] کمی بعد انگار در پاسخ سؤال خویش چنین می‌گوید: «انسان وقتی که رویا می‌بیند خداست وقتی که فکر می‌کند گداست»[۴۳]. در آینه‌ی این حکم، دکتر شریفی سوال خویش را به حکمی دیگر تبدیل می‌کند: رویا حاصل دیوانه‌گی است. در آزاده خانم و نویسنده‌اش شاعرانه‌گی دیوانه‌گی است؛ گنج خیال دیوانه‌گی است.

در آزاده خانم و نویسنده‌اش شهر، مادر، شاعر دیوانه‌اند؛ مأمن‌های جوانی، غیاب، خیال؛ تصویرهایی که زخم گذر زمان در دامن‌شان تسکین می‌یابد؛ تصویرهای پناه، وصل، رویا.

۱۰

ژان بورگوس، نظریه‌پرداز فرانسوی، تاگونه‌شناسی‌ی محرکه‌های جاری در یک متن ادبی را شناسایی کند، سه نوع رفتار در مقابل زمان را شماره می‌کند:

شورش، انکار، فریب. شورش در برابر زمان از طریق تصویرهای ادبی‌ای صورت می‌گیرد که انباشته‌گی را نشان می‌دهند. با این نوع تصویرها انسان تلاش می‌کند با توقف در اکنون بر زمان خطی پیروز شود. محرکه‌هایی که شورش در مقابل زمان را متبلور می‌کنند، از جمله عبارت‌اند از: عروج، انبساط، تکثیر.[۴۴]

انکار زمان از طریق تصویرهایی صورت می‌گیرد که دربرگیرنده‌گی را نشان می‌دهند. با این نوع تصویرها انسان تلاش می‌کند با احضار گذشته بر زمان خط پیروز شود. محرکه‌هایی که انکار زمان را متبلور می‌کنند، از جمله عبارت‌اند از خانه، رَحِم مادر، تخیل شاعرانه.[۴۵]

فریب زمان از طریق تصویرهایی صورت می‌گیرد که پیش‌رفت را نشان می‌دهند. با این نوع تصویرها انسان تلاش می‌کند، با فرار به سوی آینده بر زمان خطی پیروز شود. محرکه‌هایی که فریب زمان را متبلور می‌کنند، از جمله عبارت‌اند، از محرکه‌های دوره‌ای، محرکه‌های ریتمی، محرکه‌هایی که پایان تاریخ را نمادین می‌کنند.[۴۶]

به روایت ژان بورگوس غلبه بر زخم زمان از سه راه ممکن است: توقف در اکنون، احضار گذشته، فرار به سوی آینده. دیوانه‌گان آزاده خانم و نویسنده‌اش از جنس محرکه‌هایی هستند که بازگشت به گذشته را متبلور می‌کنند؛ از جنس شهر، مادر، شاعر؛ از جنس حصار، تاریکی، خیال؛ گریزگاه‌هایی که درد حضور در جهان را تسکین می‌دهند. در حصارِ شهر از رنج غربت خبری نیست؛ در رَحِم مادر از رنج تنهایی خبری نیست؛ در خیالِ شاعر از رنج تسلیم خبری نیست. گریز از غربت، تنهایی، تسلیم اما، تنها به مدد رویایی بی‌مرز ممکن است؛ به‌گریز از نظمی که رویا را به بند می‌کشد. در آزاده خانم و نویسنده‌اش رویا اسم متبرک است؛ اسم مستعار

زنانه‌گی. در آزاده خانم و نویسنده‌اش دیوانه‌گی زنانه‌گی است.

۱۱

در گوشه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌اش گفت‌وگوی زن و مردی را می‌خوانیم؛ گفت‌وگوی فدور نویسنده‌ی روسی و دختری که بخشی از وجود آزاده خانم را نیز در خویش دارد. آزاده خانم زن بیب اوغلی، پسرعمه‌ی شریفی، به سال‌ها پیش پرتاب شده است؛ به میعادگاهی که در آن ناستنکا، دختر روسی، منتظر فدور است. آزاده خانم آن‌چه را که دختر جوان نیاز دارد، به او می‌بخشد:

«از رعنایی، از ظرافت، از حرکات ملیح لب و دهان، و نگاهی عمیق، هم شاد و هم غمگین، هم روستایی مانند و هم مالیخولیایی، و بعد تماماً از موی فرق سر تا ناخن پا، در آن اندام زیبا، مغز پریشان و قلب پریشان‌تر حلول کرد...»[۴۷]. دختر می‌گوید: **«آدم وقتی عاشق میشه، فکر می‌کنه یه شخصیته. فکر می‌کنه خواب می‌بینه، یا در یه رمان شرکت کرده»**[۴۸]. فدور می‌گوید: **«رمان! رمان! چه کلمه مرموزی! چیزی که من می‌خوام بنویسم. رمان‌رو چطور می‌نویسن؟»**[۴۹] دختر می‌گوید: **«نمی‌دونم. ولی این‌رو می‌دونم که در وجود هر زنی، یه زن دیگه هس که به هر مرد و زنی میگه چطور خواب ببینن، شاید به آن‌ها بگه چطور رمان بنویسن»**[۵۰] به روایت آزاده خانم و نویسنده‌اش، رمان برآمده از زنانه‌گی است.

در گوشه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌اش اعلام می‌شود که: **«در هر شاعری زنی هست که زن را بهتر از زنی که شاعر نیست بیان می‌کند، چون شاعر یعنی شاعره، حتی اگر طرف از نظر جنسی مرد باشد»**[۵۱] به روایت آزاده خانم و نویسنده‌اش، شاعرانه‌گی برآمده از زنانه‌گی است.

در گوشه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌اش دکتر شریفی به جست‌وجوی مادر گم‌شده‌اش به یک مرکز نظامی می‌رسد. در آن مرکز افسری در مورد بیماری‌ی مادر سؤال می‌کند. دکتر شریفی در توصیف مادر به سخن می‌آید: **«جناب رییس، یه بار سر دیگ تنش را برداش. هژده نفر از همه جای بدنش افتادن به حرف. وراجی طولانی اعضای بدن. دستش‌رو میذاش روی شونه‌ش، شونه حرف می‌زد. دستش رو میذاش روی زانوش، زانو حرف می‌زد... بعد گفت، کفشامو درآرین، جورابامو درآرین، پاهام می‌خوان حرف بزنن. کفش و جورابش‌رو درآوردیم. دو پا ساعت‌ها با هم حرف زدن. حتی**

انگشتاش آهسته با هم حرف می‌زدن. و بعد پهلوهاش رو به صدا درآورد... ناگهان گفت روح من زندان تنمه. حالا تنم از روحم آزاده شده و همه‌ی اعضای تنم حرف می‌زنن: پرا پرا پراکننده شاید در براندیدانند گانیشمار شد استند شد مدانی می‌شده در باشدیدیده ردارندتی شرتانتیر افسوردیگانه...»[۵۲] به روایت آزاده خانم و نویسنده‌اش زبان دیوانه‌گی از گلوی یک زن برمی‌خیزد.

به روایت **آزاده خانم و نویسنده‌اش** رمان زنانه‌گی است. شعر زنانه‌گی است. زبان دیوانه‌گی از گلوی یک زن برمی‌خیزد. زبان دیوانه‌گی دیگر است. زبان دیوانه‌گی هم خانه‌ی زبان زنانه‌گی است.

۱۲

هلن سیکسو، فیلسوف فرانسوی، در یکی از پراهمیت‌ترین آثارش، **قصه‌ها**، از جمله بر این نکته انگشت می‌گذارد که در فرهنگ مردسالارانه، ارزش مفهوم مردانه‌گی بیش از هر چیز بر تقابل دوتایی‌ی فعالیت / انفعال بنیان گذاشته می‌شود[۵۳]. در این تقابل فعالیت مردانه‌گی را تداعی می‌کند؛ انفعال زنانه‌گی را. تقابل فعالیت / انفعال اما، در تقابل‌های دیگری چون پدر / مادر سر / قلب نیز فراافکنده می‌شود و تقدیر مردانه‌ی همه‌ی فرهنگ غرب را رقم می‌زند؛ از آن میان جوهرِ اقتصاد لیپیدویی‌ی فرویدی را. به روایت هلن سیسکو این اندیشه باید دگرگون شود. اقتصاد لیپیدویی‌یی زنانه را باید بر مبنای سازوکار عیش او دوباره نوشت؛ رابطه با تن خود و دیگری را؛ سخن مادرانه‌گی در مقابل پدرانه‌گی را[۵۴]؛ چه اقتصاد لیپیدویی‌ی زنانه سرچشمه‌ی تولد همه‌ی شعرها و دیوانه‌گی‌ها است.

همین هم‌خوانی‌ی زنانه‌گی و شاعرانه‌گی است که بنیان تفکر ژولیا کریستوا هم هست. ژولیا کریستوا در **انقلاب شاعرانه** به تفاوت دو جنبه‌ی نشانه‌ای و نمادین در دلالت‌های زبانی اشاره می‌کند. جنبه‌ی نشانه‌ای‌ی زبان در ساختار غریزه‌ها ریشه دارد؛ در دوران پیشاادیپی. جنبه‌ی نمادین زبان در شرایط جنسی، اجتماعی، تاریخی ریشه دارد.[۵۵] ژولیا کریستوا رابطه‌ی این دو جنبه را کورا می‌خواند. واژه‌ی کورا که برخاسته از خوانشی از رساله‌ی تیمائوس افلاطون است، از جمله به جایگاه جسمی‌ی نخستین فرایندهای دلالتی و جنینی اشاره می‌کند[۵۶]. بدن مادر واسطه‌ای است میان جنبه‌ی نشانه‌ای ـ جنینی و رابطه‌ی نمادین اجتماعی ـ مردانه. بدن مادر

جایگاه بازتولید انشقاق است. جایگاه انشقاق زبان دیوانه‌گی و زبان عقل.

در آزاده خانم و نویسنده‌اش مادر دکتر شریفی رابطه‌ی خویش با جنبه‌ی نمادین زبان بریده است، انشقاق به وحدت تبدیل کرده است، به زبان دوران پیشاادیپی بازگشته است. در آزاده خانم و نویسنده‌اش مادر دیوانه است. زنانه‌گی شاعرانه‌گی است. مادرانه‌گی زنانه‌گی است. زبان دیوانه‌گی زبان زنانه‌گی است. شاعرانه‌گی زنانه‌گی است.

۱۳

در گوشه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌اش شعری از رضا براهنی می‌خوانیم: «**من خواهم مرد / دردها هرگز نخواهند مرد / دست‌هایم را می‌نویسم / به تو می‌دهم / چشم‌هایم را می‌نویسم / به تو می‌دهم / قلبم را می‌نویسم / به تو می‌دهم / سرم را می‌نویسم / به تو می‌دهم / پاهایم را می‌نویسم / به تو می‌دهم / و مثل یک دونده‌ی واقعی / سر از پانشناس / از کنار دیوار چین تا / رود دانوب را می‌دوم / و بعد به خراسان برمی‌گردم / امانتی را که تو گرفته بودی / به صاحب نام پس می‌دهم / و می‌گویم بی‌نام و گمنامم کنید / و می‌خواهم گور تو باز شود و استخوان‌هایت برای بغل / کردن من تنظیم شوند / آزاده‌ی بی‌جان! / و ای کاش یک بار دیگر رنگ چشم‌هایت را می‌دیدم / در آن روز چهارشنبه / آن دیدار ماقبل آخر / در آن ساعت ظهر / در آن لحظه که نور، رنگ میشی نخ‌نما را به روی / مردمک‌هایت می‌کشید / دنبال دستم می‌گردم که چیزی بنویسم / نیست / آزاده‌ی بی‌جان!**»[۵۷]

شاعرِ آزاده خانم و نویسنده‌اش دست‌ها و پاهایش را به آزاده خانم می‌دهد؛ نماد خیال دست‌ها و پاهایش را به نماد زنانه‌گی می‌دهد. حاصلِ این بخشش چیزی نیست جز تکثیر تصویر زنانه‌گی؛ تصویری زخمی که تبدیل به رستاخیز دیوانه‌گی در شکل رمان می‌شود.

۱۴

در آزاده خانم و نویسنده‌اش دوازده تصویر از آزاده خانم چاپ شده است: در شکل مادری در تبریز[۵۸]، در شکل زنی محجبه در مصر[۵۹]، در شکل پنج زن محجبه[۶۰]، در شکل گوهر از دوربین سیف‌القلم[۶۱]، در شکل تندیس کَفینِ اثر

آگوست رودن[۶۲]، در شکل تابلوی قدمین اثر پابلو پیکاسو[۶۳]، در شکل ناستنکا[۶۴]، در شکل آزاده خانم، پل سه قاره[۶۵]، در شکل زنی روسپی[۶۶]، در شکل بوگام داسی، رقاصه‌ی معبد لینگم[۶۷]، در شکل زنی در سال صد پیش از هجرت[۶۸]، در شکل زنی هنگام ورود به خوابگاه شهریار[۶۹].

در آزاده خانم و نویسنده‌اش آزاده خانم در ستم‌دیده‌گی‌ی همه‌ی زنان در همه‌ی تاریخ تکثیر شده است تا تبدیل به توأمان جایگاه و سرچشمه‌ی دیوانه‌گی شود. آزاده خانم دست‌ها و پاهای شاعر را در قالب نوشته هدیه گرفته است، دست‌هایش را آگوست رودن ساخته است، پاهایش را پابلو پیکاسو کشیده است، در تکثیر تصویر خویش شکل رمان با دیوانه‌گی آمیخته است.

در آزاده خانم و نویسنده‌اش زنانه‌گی، شاعرانه‌گی و دیوانه‌گی، مجسمه، تابلوی نقاشی و رمان را وام‌دار خویش کرده‌اند؛ همه‌ی شکل رمان را.

۱۵

در آزاده خانم و نویسنده‌اش چند شخصیت نقش کلیدی دارند: دکتر شریفی، که در سال ۱۳۲۸ نوجوان چهارده ساله‌ای است، بعدها به استانبول می‌رود، دکترای ادبیات می‌گیرد، نویسنده می‌شود، به زندان‌ها می‌رود، حادثه‌ها و سفرها از سر می‌گذراند و اینک در دوران جمهوری‌ی اسلامی، در سال‌های جنگ ایران و عراق، با همسر دوم‌اش زنده‌گی‌ی پُرفراز و نشیبی را تجربه می‌کند. بیب اوغلی، پسرعمه‌ی دکتر شریفی، که در بازاری در تبریز در سال‌های ۱۳۲۰ نجاری دارد. بعدها با آزاده خانم ازدواج می‌کند و زنده‌گی‌ی او را تباه. آزاده خانم دختری از خویشان پدری‌ی پسردایی، که نخستین الهام‌بخش او در خواندن کتاب بوده است، مجبور به ازدواج با بیب اوغلی می‌شود و آرزوهای بزرگ خویش به گور می‌برد. سرهنگ شادان فرمانده‌ی نظامی‌ی شهر تبریز در سال‌های ۱۳۲۰ که می‌داند شریفی‌ی نوجوان روزی ماجرای مرگ او را خواهد نوشت. مادر دکتر شریفی، زن شیرینِ پرقصه‌ای که در سال‌های ۱۳۶۰، در آخرین سال‌های زنده‌گی، در خانه‌ی سالمندان زنده‌گی می‌کند. مجید شریفی، سربازی که در جبهه‌ی جنگ ایران و عراق کشته شده است، اما پیش از آن در نامه‌ای خطاب به دکتر شریفی و همسرش خود را فرزند آن‌ها خوانده است. همسر دکتر شریفی که رابطه‌ای بحرانی را با همسرش تجربه می‌کند.

در بحبوحه‌ی حضور این شخصیت‌ها، مردانه‌گی و زنانه‌گی در ترکیب و تناقض‌اند. بیب‌اوغلی‌ها و سرهنگ شادان‌ها از یک سو، مادرها و آزاده خانم‌ها از سوی دیگر، عقل از یک‌سو، دیوانه‌گی از سوی دیگر؛ در تکرارها، تمثیل‌ها؛ در مرگ تقابل‌های دوتایی.

در زیر صفحه‌ای از **آزاده خانم** و نویسنده‌اش نوشته شده است: «**طرحی از مجید شریفی**»[۷۰] صفحه یک‌سره خالی است؛ سپید و خالی. طرحِ غایب را همسر دکتر شریفی کشیده است. طرح ترکیبی از دو جنس زن و مرد بوده است؛ به شکلِ هرمافرودیت[۷۱]. در نورِ وجود این دو صفحه تقابل حضور و غیاب شکسته است؛ تقابل زنانه‌گی و مردانه‌گی. سپیدی‌ی صفحه طرح است. مجید شریفی هرمافرودیت است. هر مافرودیت غیاب است.

در **آزاده خانم** و نویسنده‌اش تقابل‌های دوتایی رنگ می‌بازند؛ تقابل نوشتن و نوشته، تقابل زنانه‌گی و مردانه‌گی، تقابل گذشته و اکنون، تقابل غیاب و حضور. تقابل دیوانه‌گی و عقل؛ در تکرار حضور مرده‌گان در زنده‌گان؛ در تکرار متن‌ها و شخصیت‌ها در یک‌دیگر.

۱۷

در صحنه‌ای از آزاده خانم و نویسنده‌اش، ناستنکا و فدور با یک‌دیگر سخن می‌گویند. فدور سؤال می‌کند: «**به چی فکر می‌کنی؟**»[۷۲] ناستنکا پاسخ می‌دهد: «**گوش کن! درست گوش کن! دیگه این دفعه خیالی نیست. صدای پاش می‌یاد**»[۷۳]. آن‌گاه از اعماق مه مردی بیرون می‌آید. در یک دست‌اش چمدانی است و در دست دیگرش چیزی شبیه یک عصای کوتاه. نه فدور و نه ناستنکا به ما نمی‌گویند آن مرد کیست. ما اما، چمدان را همان چمدانی می‌یابیم که راوی‌ی بوف کور در آن جسد قطعه قطعه شده‌ی زن اثیری را حمل می‌کند. عصای کوتاه تعلیمی‌ی سرهنگ شادان است. در قامتِ مردی که از مه بیرون می‌آید، راوی‌ی بوف کور و سرهنگ شادان در یک‌دیگر تکرار می‌شوند؛ همه‌ی مفهوم مردانه‌گی.

در **آزاده خانم** و نویسنده‌اش تکرار یکی از عناصر اصلی است؛ تکرار هر چیز در هر چیز. بیب‌اوغلی در سرهنگ شادان، سرهنگ شادان در تعلیمی‌اش، بیب‌اوغلی در پیرمرد خنزرپنزری، رویای شاعرانه، در وحی پیامبرانه، اسطوره در اسطوره،

رمان در رمان، شعر در شعر، اسطوره در شعر، شعر در اسطوره، فرانسوا لیوتار در ژاک دریدا، ژولیا کریستوا در هلن سیکسو، گوستاو یونگ در زیگموند فروید، ناستنکا در فدور داستایوسکی، میشل فوکو در ژاک لاکان، صادق چوبک در صادق هدایت، شخصیت در شخصیت، الفبای جادویی در الفبایی جادویی، شب‌های روشن در جنایت و مکافات، عقل در دیوانه‌گی، واقعیت در تمثیل.

۱۸

در آزاده خانم و نویسنده‌اش سایه‌ی عدد سه سخت به چشم می‌خورد؛ از آن میان. قصه‌ی دکتر رضا با تصویر زنی سه چشم آغاز می‌شود[۷۴]. آزاده خانم پل سه قاره است.[۷۵] شخصیت، خواننده و نویسنده در کنار یک‌دیگر عدد سه را به‌وجود می‌آورند.[۷۶] دکتر شریفی در یکی از رویاهایش فریاد می‌زند: «سه. سه تا. همیشه سه تا»[۷۷] مأموران امنیتی‌ای که برای دستگیری‌ی دکتر شریفی به خانه‌اش می‌ریزند، سه نفراند[۷۸]. در گوشه‌ای از جهان رویاهای دکتر شریفی شهرزاد قصه‌گو سه پسر زنکُش دارد: فیاض، ایاز، احمد سلمانی[۷۹].

سه عددی دو وجهی است. سه عدد مذکر است. سه باید با عدد چهار مؤنث بیامیزد، تا عدد کامل هفت حاصل شود. سه نماد موجود سوم هم هست؛ نماد حضور زنی در مرد یا زنی دیگر؛ عدد برگشتن از تقابل زنانه‌گی و مردانه‌گی؛ عدد هر مافرودیت ساز؛ عدد برگذشتن از تقابل عقل و دیوانه‌گی.

در آزاده خانم و نویسنده‌اش عدد سه زنانه‌گی و مردانه‌گی را در هم می‌آمیزد تا باد دیوانه‌گی همه جا بوزد؛ در رویاهای دکتر شریفی هم: «... ولی ناگهان دید که خودش خودش نیست. خیلی کوچک است. به اندازه‌ی یک بچه‌ی چهار یا پنج ساله. لباس‌هایش هم لباس‌های یک پسربچه نبود. لباسی بود که در خانه تن هر بچه‌ی چهار یا پنج ساله می‌کنند. ولی دید که لباسش بلند است. مثل لباس دخترهاست. مادرش تکرار کرد: بگو، بهش بگو. آزاده خانم حرف زد ولی صدایش شنیده نمی‌شد. بعد او در را باز کرد. هوا سرد بود. همه جای حیاط را برف پوشانده بود و دوید. از روی برف‌ها. پیش از آنکه در را باز کند، برگشت و پنجره‌ی اتاق را نگاه کرد. آزاده خانم پنجره را باز کرد و به صدای بلند گفت: نترس. هم یک تویی هم دو»[۸۰]

۱۹

میشل فوکو در **تاریخ جنون** از روند تغییر مفهوم دیوانه‌گی در تاریخ جهان غرب سخن می‌گوید: در عصر رنسانس دیوانه‌گی نشان حیوانیتی همه‌گانی است، در عصر کلاسیک نشان حیوانیتی که تنها در جان دیوانه‌گان حضور دارد، در قرن هیجدهم نشان تناقض‌های قلبی، در قرن نوزدهم توامان سوژه و ابژه‌ی درمان. میشل فوکو از روند تغییر مفهوم دیوانه‌گی سخن می‌گوید، اما از یاد نمی‌برد که دیوانه‌گی سرانجام در اثر هنری خانه می‌کند؛ خانه می‌کند تا حاکمیت عقل تک صدا را نقض کند.

مفهوم دیوانه‌گی در جهانِ انسان ایرانی جامه‌های دیگری بر تن می‌کند. در دوران هجوم نشان تقدس است. در آستانه‌ی انقلاب مشروطیت نشان حیوانیت، در سال‌های پس از کودتای ۲۸ مردادماه سال ۱۳۳۲ نشان ویرانی. مفهوم دیوانه‌گی در جهان انسان ایرانی جامه‌های دیگری بر تن می‌کند؛ سرانجام اما، هم‌چون هم‌جان‌اش در جهان غرب، خانه‌ای جز اثر هنری نمی‌یابد.

دیوانه‌گی در جهان انسان ایرانی از شعرِ مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی، **سیاحتنامه ابراهیم بیک** زین‌العابدین مراغه‌ای، شعرِ نصرت رحمانی هم می‌گذرد تا سرانجام در **آزاده خانم و نویسنده‌اش** رضا براهنی هم خانه کند؛ در جان روياساز زنانه‌گی، گنج خیالِ شاعر، نعش تقابل‌های دوتایی، تکرار این در آن، تمثیل‌های حسرت و رهایی و زندان؛ در خواب یک دست که از معرکه می‌رُبایدت.

بهمن‌ماه ۱۳۸۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱ـ فوکو، میشل (۱۳۸۱)، تاریخ جنون، ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، تهران، ص ۱۳.
۲ـ همان‌جا، ص ۱۸.
۳ـ همان‌جا، ص ۲۸.
۴ـ همان‌جا، ص ۵۱.
۵ـ همان‌جا، ص ۹۴.
۶ـ همان‌جا، ص ۱۹۹.
۷ـ همان‌جا، ص ۲۰۰.
۸ـ همان‌جا، ص ۲۴۳.
۹ـ همان‌جا، ص ۲۴۶.
۱۰ـ همان‌جا، ص ۲۸۷.
۱۱ـ ابن‌سینا. (۱۳۶۶)، حی‌بن یقظان، تهران، ص ۶.
۱۲ـ همان‌جا، ص ۴.
۱۳ـ همان‌جا، صص ۳۶ـ۳۵.
۱۴ـ بلخی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۵)، گزیدهٔ غزلیات شمس، به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، ص ۴۴.
۱۵ـ همان‌جا، ص ۴۵.
۱۶ـ همان‌جا، صص ۱۳۰ـ۱۲۹.
۱۷ـ بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی، با مقدمه‌ی اسناد بدیع‌الزمان فروزانفر، از روی نسخه‌ی تصحیح شده رینولد نیکلسن، تهران، ص ۲۲۶.
۱۸ـ همان‌جا، ص ۲۳۵.
۱۹ـ همان‌جا، صص ۲۳۷ و ۲۳۵.
۲۰ـ همان‌جا، ص ۲۶۲.
۲۱ـ Rousseau, Jean Jacques. (1995), Bekänneiser, Sweden, 124, p.
۲۲ـ 301.Ibid.p
۲۳ـ Ibid.p.124.
۲۴ـ مراغه‌ای، زین‌العابدین (۱۳۶۲)، سیاحتنامه ابراهیم بیک یا بلای تعصب او، با مقدمه و حواشی محمد امین، تهران، ص ۵۸.
۲۵ـ همان‌جا، ص ۱۱۸.
۲۶ـ همان‌جا، ص ۱۳۵.
۲۷ـ همان‌جا، ص ۱۰۶.
۲۸ـ همان‌جا، ص ۲۰۱.
۲۹ـ Marx, Karl. & Engels, Friedrich. (1978), Skrifteri urval: Filosofiska skrifter. Sweden. p. 202.
۳۰ـ مارکس کارل. (۱۳۷۷)، هیجدهم برومر لوئی بناپارت، ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران، ص ۱۶۵ـ۱۶۴.
۳۱ـ مارکس، کارل. (۱۳۸۰)، جنگ داخلی در فرانسه، ۱۳۷۱، ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران، ص ۹۱.
۳۲ـ Marx & Engels (1978), p. 140

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳۳ـ Ibid, p. 144

۳۴ـ رحمانی، نصرت (۱۳۷۴)، آوازی در فرجام، مجموعه‌ی اشعار، تهران، صص ۳۰۲ـ۳۰۱.

۳۵ـ همان‌جا، صص ۳۳۸ـ۳۳۷.

۳۶ـ براهنی، رضا (۱۹۹۷)، آزاده خانم و نویسنده‌اش یا آشوبنس خصوصی دکتر شریفی، استکهلم، ص ۲۳۳.

۳۷ـ همان‌جا، ص ۲۹۴.

۳۸ـ همان‌جا، همان ص.

۳۹ـ همان‌جا، ص ۲۹۵.

۴۰ـ همان‌جا، همان ص.

۴۱ـ همان‌جا، ص ۳۶۴.

۴۲ـ همان‌جا، ص همان ص.

۴۳ـ همان‌جا، ص ۳۶۵.

۴۴ـ عباسی، علی، (۱۳۸۳)، «نقد اسطوره‌ای ـ تخیلی» در کارنامه، شماره‌ی ۴۳، تهران، صص ۲۵ـ۲۴.

۴۵ـ همان‌جا، ص ۲۶.

۴۶ـ همان‌جا، ص ۲۷.

۴۷ـ براهنی (۱۹۹۷)، ص ۱۲۹.

۴۸ـ همان‌جا، ص ۱۳۴.

۴۹ـ همان‌جا، همان ص.

۵۰ـ همان‌جا، همان ص.

۵۱ـ همان‌جا، ص ۲۷۹.

۵۲ـ همان‌جا، صص ۳۰۲ـ۳۰۱.

۵۳ـ یزدانجو، پیام. (۱۳۸۱)، به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی، تهران، ص ۱۴۷.

۵۴ـ همان‌جا، ص ۱۵۶.

۵۵ـ پین، مایکل (۱۳۸۰)، لکان، دریدا، کریستوا، ترجمه‌ی پیام یزدانجو تهران، صص ۲۷۲ـ۲۷۱.

۵۶ـ همان‌جا، صص ۲۷۷ـ۲۷۲.

۵۷ـ براهنی (۱۹۹۷)، صص ۳۲۷ـ۳۲۶.

۵۸ـ همان‌جا، ص ۱۱۴.

۵۹ـ همان‌جا، ص ۱۱۷.

۶۰ـ همان‌جا، ص ۱۱۹.

۶۱ـ همان‌جا، ص ۱۲۱.

۶۲ـ همان‌جا، ص ۱۲۲.

۶۳ـ همان‌جا، ص ۱۲۳.

۶۴ـ همان‌جا، ص ۱۵۱.

۶۵ـ همان‌جا، ص ۱۵۵.

۶۶ـ همان‌جا، ص ۱۵۷.

۶۷ـ همان‌جا، ص ۱۵۸.

۶۸ـ همان‌جا، ص ۱۶۱.

۶۹ـ همان‌جا، همان ص.

۷۰ـ همان‌جا، ص ۸۷.

۷۱ـ همان‌جا، ص ۸۶.

۷۲ـ همان‌جا، ص ۱۴۰.

۷۳ـ همان‌جا، همان ص.

۷۴ـ همان‌جا، ص ۸.

۷۵ـ همان‌جا، ص ۱۵۲.

۷۶ـ همان‌جا، ص ؟

۷۷ـ همان‌جا، ص ۴۳۶.

۷۸ـ همان‌جا، ص ۴۴۲.

۷۹ـ همان‌جا، ص ۱۶۲.

۸۰ـ ص ۳۶۱.