www.pecritiue.com

اردیبهشت
۱۴۰۳

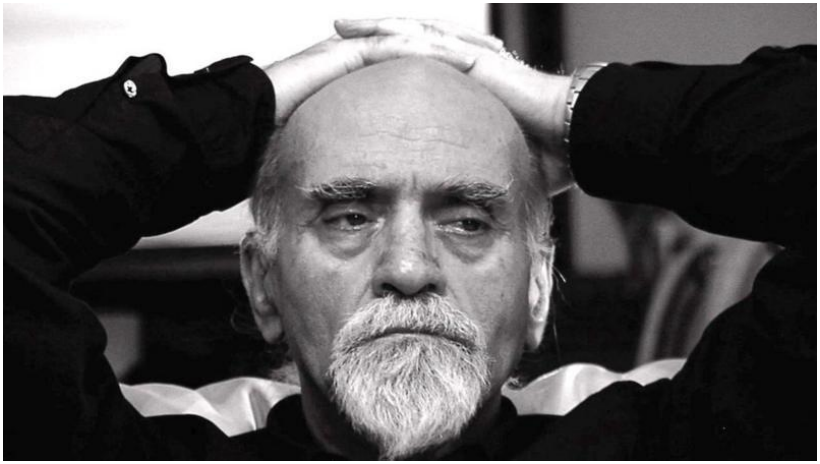
نقد اقتصاد سیاسی

تاریخ و ورایت:

تجربه‌ی میل و وحشت

واکاوی رمان «روزگار دوزخی آقای ایاز» رضا براهنی

مهرشاد گلستانی



> «اگرچه تاریخ را در کوتاه‌مدت فاتحان رقم می‌زنند، اما در بلندمدت دستاوردهای تاریخی‌مان در زمینه‌ی دانسته‌ها را مرهون تجارب شکست‌خوردگان هستیم.» (کوزلک ، ۲۰۰۲، به نقل از تراورسو ۱۴۰۱، ص ۷۶)

> «به این نتیجه رسیده‌ام که آن‌چه مرا در حوزه‌ی مصاحبت جامعه و تاریخ قرار می‌دهد، آن‌چه در اعماق روانم چاه می‌زند و آن را به روان‌های دیگران پیوند می‌زند، آن‌چه شکست و یا برعکس شکفتگی فردی مرا در قالب شکست یا شکفتگی دیگران ادامه می‌دهد، قصه است، قصه تاریخ خصوصی و عمومی من است» (براهنی، ۱۴۰۲، ص ۸).

در این نوشته به سراغ رمان «روزگار دوزخی آقای ایاز» از رضا براهنی (۱۳۴۹) می‌رویم و از نگاه ایاز یعنی غلام زیبای امیرمحمود و روایتش از تجربه‌ی اروتیک و بدنی‌اش با او، به رابطه‌ی سه‌گانه‌ی غلام-امیر-هم‌سرایان (مردم) می‌اندیشیم. روی میل متناقض غلام و مردم به امیر دست می‌گذاریم تا از دریچه‌ی روایت کتاب تاریخ (کفل ایاز) به روایت ادبی-تاریخیِ دیگرشکلی، از «مردم» و امیال آن دست‌رسی پیدا کنیم. ایازی که مسیری متفاوت را از نقطه‌دید خاص خود، برای ما می‌گشاید تا روایتی جز «روایت از بالا» و «مذکر» که براهنی در متون نظری خود چون کتاب «تاریخ مذکر»[1] در جست‌وجوی آن است، حضور پیدا کند اما با تلاش خود در این شکل مواجهه، مدام در تنش است. باید دید که طنین صداهای متکثر حضوریافته در «بدن ایاز»، تاکجا از شخصیت‌ها و صداهای مختلف «تاریخ ملی» بلند می‌شوند و به گوش ما می‌رسند.

«کاتبِ» رمانِ «روزگار دوزخی آقای ایاز» قولی از زبان غلام امیرمحمود، به نام ایاز را به نگارش درآورده است. روایت ایاز، تنها قول باقی‌مانده از کتاب و تنها نقطه‌دید موجود است. در خیال نویسنده یعنی رضا براهنی، رمان فوق در سه قول متفاوت می‌بایست نوشته و چاپ می‌شد که تنها یک قول، یعنی قول ایاز و مقدمه‌ای چند صفحه‌ای نوشته می‌شود و بعد ازچاپ آن، به‌سرعت خمیر می‌شود. با وجود آگاهی از تخیل نویسنده (نوشتن‌شدن رمان در سه قول)، تک‌گویی ایاز به شکل فوق را تصادفی می‌دانیم که باکمک آن، رابطه‌ی سه‌گانه‌ی غلام، مردم و امیر را تحلیل می‌کنیم. «من»

ایاز از خلال تک‌پاراگراف روایت فوق، زندگی او و رابطه‌اش با محمود را به شکلی متفاوت از ادبیات کهن و با زبان و فرمی مدرنیستی و با محتوایی متفاوت از عشق عرفانی محمود و ایاز، دوباره نقل می‌کند. ایاز کتابی است که تجربه‌ای بدنی و اروتیک را دوباره در تن خود بازیابی کرده و در «کتاب تاریخ» یعنی کفل‌هایش نوشته شده می‌بیند. کاتب قرار است صرفاً این تجربه را بنویسد اما گاه حضوری بر فراز قصه پیدا می‌کند که او را در جایگاهی والا و تعلیمی قرار می‌دهد که با ایده‌ی فرمی کلی رمان در تناقض قرار می‌گیرد و مورد بحث ما قرار خواهد گرفت. ایاز به واسطه‌ی موقعیت بینابینی و خانوادگی‌اش (یعنی پدرش خواجه) این تناقض روایی در رمان را در «نقل» خود پدیدار کرده است. ایاز مورد تجاوز محمود قرار می‌گیرد تا میل ایاز در قولی بلند و بی‌زمان شده نسبت به تاریخ تقویمی خود، بازگویی شود. این‌بار کاتبی در دل تاریخ و با حال و هوایی دیگر، قولی از ایاز را به نوشتار در می‌آورد که در آخر رمان، ایاز بگوید: «رسوا شوی کاتب که من را رسوا کردی». رسوایی ایاز و میل‌ورزیش به واسطه‌ی روایت اول شخص، برای ما ترسیم می‌شود. ایاز در قولی بلند، مسیر زندگی خود را از رابطه‌ی جنسی با محمود (می‌توان به‌جای تجاوز گفت از اول رابطه‌ای میل‌ورزانه است) تا میل و عشق‌اش به امیر و میل در یکی شدن با افعال او، برای ما بازگو می‌کند. کاتب تاریخ رابطه‌ی امیر و غلام را روی «کفل‌های ایاز» می‌نویسد تا میل ایاز به محمود، رسوا شود؛ ایازی که غلام است و البته هم‌زمان پسر خواجه. خواجه پدر ایاز، به دربار رفت‌وآمد دارد و به امیر ماضی در امور مشورت می‌دهد و سوژگی بینابینی و میانجی‌ای را برای ایاز در نسبت با مردم و محمود رقم زده است. ایاز ازسویی غلام و جزو مردم عادی است و از سوی دیگر به واسطه‌ی خواجه و غلام خاص محمود بودن، درون دربار است. ایاز در تنش بین این‌دو وضعیت، سویه‌های متناقضی از رابطه‌ی بین امیر-مردم را در روایت خود نمایان می‌سازد. از این نقطه‌دید به عنوان «فردی» از «ملت دمرویش» و از تاریخ «مفعولیت قومی‌اش» می‌گوید. از طرف دیگر از میل خود و قومش به محمود و هم‌خوابگی با او می‌گوید تا مردم به جای مظلوم، مفعول و میل‌ورز به محمود در نظر بیایند و همراه با محمود در خشونت او شریک شوند تا رسوایی جمعی «ملت دمرو» رقم بخورد. ایاز راوی‌ای از غلامان امیر است تا میل خیل عمومی به امیر (یا در اینجا

همان محمود)، محل تنش و بحث ما قرار بگیرد. ایاز در این تنش گاه رابطه‌ی مردم و امیر را رسوا می‌کند و گاه ملت را ازلی-ابدی دمرو و بدون اراده و ایستا در نظر می‌آورد. گویی کاتب حضوری در داستان پیدا کرده است و همچون عالمی بیرونی، فراتر از تجربه‌ی تن ایاز و مردم تک‌گویی می‌کند. شرح این تناقض در ادامه‌ی مسیر تحلیل روایی ما روشن‌تر خواهد شد. ایاز از زاویه‌دید مفعولی که میل‌اش در وجود ارباب ملت خود معنی پیدا می‌کند، سعی در رسوایی میل خود دارد. ایاز از زندگی خود و به فرم اول‌شخص، ازمن خود و از شروع رابطه‌اش با محمود تا پایان این رابطه یعنی از شروع بردگی تا افتادن سایه‌ی مرگ محمود بر دوش خویش می‌گوید و زندگی‌اش در این فاصله «کتابت» می‌شود. سعی داریم که رابطه‌ی ایاز و محمود را از دریچه‌ی نگاه خیره‌ی خوف و لذت ایاز نظاره کنیم و به خودی از جنس غلام و نهایتاً مردم بیندیشیم. رابطه‌ای که در ملت ایاز مدام حضور دارد و تصویر او را از «ناکجای تاریخ قمری» تا حال نویسنده در رفت‌وبرگشت قرار می‌دهد. ایاز و محمود نه در شوری عرفانی که برعکس در تاریخ‌نویسی‌ای که با زبان رمان مدرنیستی و در قول ایاز با نثری متفاوت از ادبیات کهن، به سخن درآمده است تا ملت دمرو و هیاهو و میل‌اش به محمود، محل «کتابت»واقع شود. باید دید راوی براهنی تا کجا در «رسوایی» رابطه‌ی ایاز و محمود ونهایتاً «مردم»، موفق می‌شود.

براهنی در رمان «روزگار دوزخی آقای ایاز» رابطه‌ای بغرنج با گذشته‌ی قومی خود و احضار تاریخ آن پیدا می‌کند. او تاریخ قوم و رابطه‌ی امیر-غلام یعنی محمود و ایاز را دوباره احضار می‌کند تا «مردم» یعنی ملت دمرو و مظلوم خود را به سخره بگیرد. او واقعیت تاریخی را کنار می‌گذارد و دسترس‌ناپذیر می‌بیند و تجلی واقعیت ادبی را در بازخوانی‌اش از ملت و مردم در این روایت تاریخی می‌بیند. از مردم و مفعولیت‌شان در برابر امیر مضحکه‌ای می‌سازد و آن‌ها را محل پرسش قرار می‌دهد و هم‌زمان سویه‌هایی از خُلق ایستای قوم و مفعولیت همیشگی آن نیز، در روایت حضور پیدا می‌کند. گویی ملت محمودی، همان ملت حالِ براهنی و دهه‌ی چهل شمسی است که تا اعصار دور و حتی دوران هخامنشیان خود را کش‌وقوس داده است. فهم و کلیشه‌ی قومی خود را به اعصار دور می‌برد و در آنجا قوم، تاریخ و واقعیت آن را نیشخند می‌کند. ملت و بی‌عملی حال را در روایتی تاریخی قرار می‌دهد و ابایی از التقاط زمان‌های دراز دور و نزدیک با

هم ندارد. حرکتی بلند در تاریخ انجام می‌دهد که ملت را همچون مفعول مورد بازخواست قرار دهد اما گاه ملت را در طول تاریخی ایستا می‌بیند و همچون راوی‌ای تعلیمی، صرفاً قوم را سرزنش می‌کند. موقعیت شکننده‌ی خواجه موقعیتی بینابینی است که هم در جایگاه کارگزار امیر و هم معترض به او قرار دارد. پسران او به‌ویژه منصور در جایگاهی قرار می‌گیرد که مردم را سرزنش کند که چرا آن‌ها را درک نمی‌کنند و باید مورد تعلیمی طولانی و تغییرات عظیم فرهنگی قرار بگیرند. موقعیت شکننده‌ی ایاز و جایگاهش در دربار به واسطه‌ی رابطه با محمود و نسب خانوادگی‌اش که از پدرش خواجه نشئت می‌گیرد، او را در تناقضی روایی قرار داده است. از سویی ایاز خود و مردم را در میل خود به محمود رسوا می‌سازد و از سوی دیگر این میل را ابدی-ازلی می‌بیند و ملت همواره دمرو و غیرتاریخی فرض می‌شود. خانواده‌ی ایاز یعنی برادرش سعی در گرفتن جایگاه محمود دارند و در این وضعیت بینابینی دست‌وپا می‌زنند. مضحکه‌ی این روایت بازی را به‌هم می‌ریزد؛ دائماً از بازسازی میل مردم به امیر دچار خنده‌ای از وحشت یا وحشتی از خنده می‌شویم اما میل مردم به امیر، بی‌ارادگی مردم را نیز در خود مستتر دارد و شکلی از سرزنش جایگاه تعلیم‌گری بیرونی را نیز پیدا می‌کند. میل و اراده‌ی مردم گاهی ساده می‌شود. نگاه به ملت همچون مفعول، مظلومیت را از مردم می‌زداید تا «مردم» مورد پرسش قرار بگیرد اما هم‌زمان میل‌ورزی مردم[۲] را به نفع فاعل یعنی محمود از بین می‌برد. کاتب رمان «مفعولیت عملی» و «میل‌نورزیدن مفعول جنسی» را یکی در نظر گرفته است تا تناقضی از امکان‌های تخیل رادیکال و خلقیات‌نویسی قومی[۳] در رمان شکل بگیرد. گویی مردم یا همان مفعول جنسی امکان میل‌ورزی ندارد و تنها فاعل جنسی است که میل می‌ورزد و دست به عمل می‌زند. فعل را در نگاهی ساده‌سازی شده از ارتباط جنسی همجنس‌گرایانه معادل عمل فاعل جنسی قرار داده است. سعی خواهیم کرد تا با واکاوی این تناقض در تحلیل روایی خود، مردم و امیالشان را از رابطه‌ی سه‌گانه‌ی امیرمحمود-ایاز غلام-مردم (هم‌سرایان قصه[۴]) محل بحث قرار دهیم.

«ایاز خود را جسدی می‌یابد که کاتب از برابر مردم تمام اعصار عبور می‌دهد تا رسوایش کند. اما چون خود را خاطره‌ای جمعی می‌داند، آرام می‌گیرد: "کاتب خواهد

گفت، من تاریخ علم‌النفس قومی مفعول را نوشته‌ام."» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ص ۴۳۴). بدن ایاز تاریخ را برای ما نقل می‌کند و کاتب روی کفل او تاریخ نوشته‌شده توسط محمود را می‌بیند و کتابت می‌کند؛ خاطره‌ای جمعی از نقطه‌دید غلام و در نسبت با مردم بازیابی می‌شود که حسی از تجربه‌ی قوم را از زبان شفاهی ایاز برای ما بیان می‌کند. زبانی که در حال بازیابی روح قومی و ملی خود است و مدام ترک برمی‌دارد و دچار شکاف می‌شود. گاه در جست‌وجوی خود به متون فارسی کهن می‌رسد و آن‌ها را نقل می‌کند و گاه در گفت‌وگویی بین ایاز و محمود شکلی دیگر پیدا می‌کند. شکافی در زبان ایاز و بازیابی روح ملی و خاطره‌ی قوم توسط او حضوری دائمی دارد و در زبان رمان سرریز می‌شود. کفل ایاز خاطره‌ای از قوم را از اعصار دور تا حال ما، از بدن خود به بدن مخاطب ملت مفعول خود، منتقل می‌کند. «جسدی» که بوی تعفن آن در اعصار قوم حضور داشته است و این‌بار در بدن ایاز بویش بلند شده و نگارش یافته است تا محل بروز پیدا کند و «قوم» رسوا شود. زبان‌های متکثر و متفاوتی در رمان حضور دارند که مورد تحلیل ما قرار نگرفته است. منظور از شفاهی فرمی از قصه‌گویی و نقالیِ تک‌گویانه‌ی ذهنی بدن ایاز (یا همان کتاب تاریخ) است که شورمندانه در یک پاراگراف، فرم بیان داستان را شکل بخشیده است. براهنی با نگاهی که واقعیت تاریخی را دسترس ناپذیر می‌بیند، زبان‌هایی موازی را در رمان شکل می‌بخشد که مدام در قصه حضوری نیشخندآمیز دارند و بازیابی روایت تاریخی را به سخره می‌گیرند. حضور هم‌زمان زبان کتاب‌های مقدس، تاریخ بیهقی و شطحیات عرفا و... وضعیتی را خلق کرده است که زبانِ قوم پاره‌پاره می‌شود. زبان‌های موازی رمان در توازی با روایت ملی-قومی رمان مضحکه‌ای از بازیابی «واقعیت زبان ملی» را خلق می‌کند. زبان ملی‌ای که گویی در تاریخ قوم چندان یک‌پارچه نبوده است و ایاز نیز در نقل شفاهی خود، امکان بازگویی روایت تاریخی خود، به زبان یکسانی را ندارد. آن‌گونه که براهنی در مصاحبه‌ای با صدای آمریکا می‌گوید: «قصدم در ایاز تکه‌تکه کردن زبان ۲۵۰۰ ساله بود» (براهنی، ۲۰۱۰). در این سعی و نیشخند کردن زبان یکپارچه‌ی ملی و دسترس‌ناپذیر بودن زبان و روح ملی گاه رمان موفق است و گاه بر ضد خود دچار تناقض می‌شود و ملتی دمرو و غیرتاریخی و هویتی را بازتولید می‌کند. ملت دمرویی که مجالی پیدا نمی‌کند تا تکه‌تکه شدن خود را در زبان‌های متکثر ملی بروز دهد. زبان‌های ملی متکثری که می‌تواند از

زبان شخصیت‌های مختلفی که از دریچه‌ی «بدن ایاز» زبان روایی پیدا می‌کنند، خود را نمایان سازند. نیشخند براهنی فرصتی برای پاره شدن روح یکپارچه‌ی ملی مهیا می‌سازد اما تا انتها توان پیش‌برد پروژه‌ی روایی خود را ندارد. چرا که شخصیت‌های رمان به‌سختی زبان روایی متفاوتی از راوی پیدا می‌کنند.

به نظر محمد خرمی در «کتاب نقد و استقلال ادبی» راوی «روزگار دوزخی آقای ایاز» شکل مرسوم زمان تقویمی را به‌هم ریخته است و از رابطه‌ی فوق خارج از زمان و با فاصله از وقایع تاریخی اتفاق افتاده بین محمود و ایاز، مرز فرض‌گرفته‌شده‌ی مرسوم بین ادبیات و تاریخ را آشفته‌ترمی‌سازد. روایت فوق با درهم‌آمیختگی روایی ادبیات و تاریخ و مشوش‌کردن مرز این دو، روایتی از ایاز را بازنویسی می‌کند که از گذشته تا اکنون و شاید آینده، رابطه‌ی غلام-امیر-مردم را بازسازی می‌کند. روایتی دفن‌شده از این رابطه را بازیابی می‌کند که از قول ایاز، فهمی نو از تاریخ را برای ما ترسیم می‌کند. هم‌دل با خرمی دست روی «صدای یگانه‌ی ایاز» در رمان فوق می‌گذاریم. تک‌قول موجود در رمان یعنی قول ایاز (غلامی از مردم)، تصادفی خاص قرار گرفته است تا نقطه‌دید و تک‌روایت او، محل بروز ویژه‌ای برای تحلیل روایی ما شود. فضایی که حول روایت تاریخی-ادبی او مرزهای فهم ما از «خود» را متحول کرده است تا خود را درون تاریخ، به طریق دیگری «حس» کنیم. غلامی که شکل حضورش در «تاریخ» را به واسطه‌ی «بدنش» بیان می‌کند که تجربه‌ی اروتیک-بدنی او در دسترس قرار گرفته است و در نقطه‌دید و حسی مشترک ما را به یاد تجربه‌ی خود در برابر رابطه‌ی مدام امیر-غلام بیندازد. تاریخی که نه حول شاهان، بلکه حول رابطه و در حقیقت میل غلام به امیر و نهایتاً تناقضات فهم «مردم» نوشته می‌شود.

مهدی گنجوی روی نگاهی دست می‌گذارد که این رمان در پاراگرافی چهارصد صفحه‌ای به «مردم» می‌نگرد. به نظر او براهنی در این قول بلند از زبان ایاز، گذشته را چون «فاجعه‌ای واحد» می‌بیند که مردم از مظلوم و قدیس به مفعول و در معنای مورد تجاوز قرارگرفتن مدام، مورد بازخواست واقع می‌شوند. مردمی که همواره مظلوم و بازیچه‌ی شاهان بوده‌اند، این‌بار در برابر بی‌عملی و مفعول بودن خود، مسوول می‌شوند. تغییر جایگاه مردم از مظلوم به مفعول جای مهمی است که از نقطه‌دید تجربه‌ی بدنی

ایاز، تعبیر دیگری از خود و تاریخ «مردم» را ارائه می‌دهد. قدیس‌سازی مردم در برابر شاهان، به واسطه‌ی دوگانه‌ی ظالم و مظلوم و سلب مسئولیت از خود، این‌بار جایش را به دوگانه‌ی فاعل و مفعول می‌دهد تا «عمل» معنای دیگری برای خود پیدا کند.

ایاز در وضعیتی میانجی و در نوسان بین دربار و روستا قرار دارد. غلام محمود است و هم‌خوابگی و رابطه‌ی خاصی با محمود دارد. همچنین پسر خواجه است که با به قدرت‌رسیدن امیر جدید خواجه طرد می‌شود و خانواده و دیگر برادران نیز مغضوب می‌شوند. ایاز با وضعیت بدن آواره و معلق خود بین مردم و دربار، در قولی از تجربه‌ی بدنی-اروتیک خود با محمود می‌گوید و از رابطه‌ی سه‌گانه‌ی محمود-ایاز-هم‌سرایان (مردم) پرده برمی‌دارد تا در طول روایت، تجربه‌ی وحشت و سکس قوم با محمود و میل‌ورزی مردم به او را حس کنیم. تغییر جایگاه مردم از مظلوم به مفعول و بی‌عمل، نگاهی انتقادی و بازاندیشانه‌ای به مفهوم «مردم» و تاریخ ملت را موجب می‌شود اما نمی‌توان نادیده گرفت که مفعولیت برابر با دمروبودن جنسی ملت در نظر گرفته شده است. دمروبودن ملت در عین تمثیل خود که مردم را خطاب قرار می‌دهد و در «عمل» خود مورد سؤال قرار می‌دهد ولی با تقلیل آنان به مفعول‌های جنسی محمود که همواره تداوم داشته است، میل پیچیده و عمل میل‌ورزی مفعول جنسی، در میل به فاعل و امیر را نادیده می‌گیرد. ایاز قبل‌تر از محمود با دیدن شازده‌جمشید، به قول خودش «حالی‌به‌حالی» می‌شده است و میل به مفعولیت جنسی داشته است. رابطه‌ی محمود و ایاز با میل‌ورزی غلام به امیر در تمام قصه تداوم پیدا می‌کند. «کون دادن» ایاز وملت معادل بی‌اراده بودن و واردشدن محمود به آنان در نظر گرفته شده‌است که با پیچیدگی روایی میل‌ورزی ایاز و مردم به محمود در تناقض قرار می‌گیرد. برجسته‌بودن رمان برای ما در نمایش میل ایاز و مردم به محمود و «رسوایی جمعی» حاصل از آن است اما از سوی دیگر با یکسان‌گرفتن مفعولیت جنسی و بی‌عملی، میل‌ورزی ایاز و ملت نادیده گرفته می‌شود و عملاً با تکرار بی‌انتهایی از وارد شدن فاعلیت محمود بر قوم مواجه می‌شویم. ایاز نه تنها بی‌میل به مفعولیت جنسی خود نیست بلکه مدام آن را انتخاب می‌کند و شاید بتوان تا انتها پیش رفت و گفت ایاز مهم‌ترین میل‌ورز قصه و روایت رمان، روایت پیچیدگی میل‌ورزی و عاملیت او در عمل جنسی در برابر محمود است!

ملت دمرو به اراده و در شکلی متلاطم و در حال تحول به امیر خود میل می‌ورزد و فرض ایستایی این رابطه ما را با «غیرتاریخی» دیدن آن مواجه می‌کند.

> «منی که نه کاتب، بلکه کتاب بودم و هستم، نه کاتب بلکه کتاب، چرا که اگر کاتب بودم، فقط خود را ورق زده بودم، ولی چون کتاب هستم، شما را هم ورق می‌زنم؛ و موقعی که من دربرابر امیر جوان برهنه ورق می‌خوردم، شما نیز حضور داشتید و ورق می‌خوردید و آن گوگرد در اعماق همه‌ی ما بود که پیش می‌رفت و همه‌ی ما را داشت می‌پوساند، و ما در لذت عمیق این پوسیدگی غرق می‌شدیم؛ لذتی که نخست با هوار و هیاهو و جیغ‌وداد و استغاثه و زجر و ضجه و ناله و ازاله‌ی بکارت شروع می‌شد و بعد از شدت خود می‌کاست و به‌صورت عادتی زیبا در می‌آمد؛ عادتی که بعدها نه از سر من افتاد و نه از سر شما و نه امیر جوان؛ عادتی که تبدیل شد به یک عرف ناخودآگاه در اعماق ضمیر قوم؛ عادتی که قوم را، من و شما را، از هر نوع حرکت پربرکتی بازداشت؛ ما را دچار عقده‌ی مفعولیتی ناخودآگاه کرد» (براهنی، ۱۳۴۹، ص۱۲۴).

ایاز صحنه‌ی نخستین هم‌آغوشی با محمود و لذت و خوف و ضجه و درد توأمان نخستین مفعولیت جنسی خود را نمایش می‌دهد تا با کتاب بودن خود و ورق زدن او، حس تجربه‌ی مشترک مفعولیت قوم خود را به یادشان بیاورد. با ورق خوردن او و تجربه‌ی دوباره بدنی او، ما نیز ضمیر ناخودآگاه قومی لذت و درد و وحشت و عادت به خاراندن مقعد خود را به یاد می‌آوریم و در تجربه‌ی او هم‌حس می‌شویم. کتاب «خاطره‌ی بدنی قومی» است نه کاتبی که «آگاهی» خود را بنویسد. کتاب ورق می‌خورد و «تاریخ جمعی» است که نمایش داده می‌شود.

«محمود تاریخ را بر کفل‌های ایاز می‌نویسد...» جمله‌ای که هر از چندی به طرق مختلف، در رمان طنینی می‌اندازد و تکرار و تکرار می‌شود. تاریخی که سراسر تکرار مفعولیت و میل به بی‌کنشی غلام، مقابل ارباب است. شکلی از تجربه‌ی سوژه‌ی مدرن که همزمان با نگارش رمان یعنی گسترش مدرنیزاسیون پهلوی، خود را در حاشیه‌های نظم مستقر، ناتوان از هر عملی می‌یابد و آن را در زمانی دور از زمان نگارش رمان، در تاریخ «قوم» خود پایدار می‌بیند؛ تاریخی که خود را از زمان تقویمی جدا کرده و گاه می‌توان تصور کرد که زمان وقایع می‌تواند از هخامنشیان تا پس از اسلام و حتی زمان

حال نویسنده، جابجا شود. کاتب در مقدمه‌ای به زبان کهن می‌نویسد و از گم‌شدن قصه‌ی ایاز و کتاب کاتب اولیه و از بین‌رفتن آن می‌گوید؛ کاتب جدید از استاد خود نقل آن قصه را می‌شنود و به فرمی مدرن و زبانی معاصر دوباره آن را بازیابی کرده و قول ایاز، این‌بار به «نگارش» درمی‌آید.

> «از آنجا که فقط یک نسخه از این کتاب موجود بوده و آن‌هم پیش کاتب که آن‌هم بدست مشرفان محمود و یا پسرش به آب شسته شده بود، کاتب پیش خود چنین گمان کرد که اگر آنچه از نسخه‌ی اولین در یاد او نقش بسته، دیگربار در صورت کتابت و هیئت کتاب ظهور نکند خیانتی بزرگ فی‌الواقع مرتکب شده است اولاً در برابر آن کاتب بزرگ که این امانت را به‌دست کاتب حاضر سپرده بوده است و ثانیاً فی‌الواقع در برابر تاریخ و آن‌هم عمق روح تاریخ این قوم» (همان، ص۳).

کتابت اولیه که به زبان تاریخ بیهقی نوشته شده، از بین می‌رود تا فرم شفاهی، نسل‌به‌نسل به گوش کاتب معاصر برسد و او به صورت رمان و متأثر از فرم شفاهی و آمیختن در تجربه‌ی مدرن رمان، تاریخی از «روح قومی» را بنویسد. تجربه‌ای که اگر در جهان ادبیات معاصر به نگارش در نیاید، ازدست‌رفته و خیانت به قوم و کتابت در نظر می‌آید. نقلی از قول بدن ایاز و تجربه‌ی مفعولیت او، از تجربه‌ی مردمی می‌گوید که در ذهن کاتب نقش بسته تا نسل‌به‌نسل به گوش معاصران برسد. زیستن بدون محمود (امیر فعلی) برای ایاز ناممکن است و با او نیز کابوسی مدام از میل به مفعولیت ازلی و ابدی را تجربه می‌کند. در میانه‌ی تکرار مداوم رابطه‌ی تکرار شونده‌ی امیر-غلام، خانواده‌ی ایاز (پدر و برادرانش) هریک به طریقی، علیه امیر فعلی می‌شورند. در حالی که جسدی از شورشیان قطعه‌قطعه می‌شود، شکاف‌هایی از میل پیچیده‌ی ایاز و محمود به فرم داستان سرریز می‌شود تا تاریخ نه ایستا و از بالا، بلکه این بار از پایین و بر کفل‌های ایاز و تجربه‌ی بدن او نوشته شود. تاریخ شکست‌خوردگان در تجربه‌ی غلامان تاریخ، یعنی ایاز به حضور می‌رسد که شاید خطوطی از امکان کنش مردم، نمایان شود. برادران که غیر از شازده جمشید تنها شوریدگان علیه محمود هستند، هریک تیپ‌سازی می‌شوند. منصور فیلسوف و نظریه‌پرداز است، صمد شاعر است و یوسف صاحب بدنی نیرومند. هیچ‌یک از سه برادر ایاز صدای روایی-شخصیت داستانی‌ای غیر از همین

تیپ‌سازی ساده در رمان پیدا نمی‌کنند. شاید بتوان گفت هر چقدر رمان در بلند کردن صدای روایی بدن ایاز و تجربه‌ی بدنی کتاب تاریخ که او باشد، موفق بوده است، در بازیابی صدای شخصیت‌های دیگر قصه به‌ویژه برادران ایاز ناموفق بوده است. از دریچه‌ی تجربه‌ی ایاز گاه صدای برادران در قصه حضور پیدا می‌کنند اما تیپ‌سازی و کلیشه‌بودن شخصیت‌پردازی آن‌ها، این صدا را به خاموشی می‌کشاند. شازده جمشید و میل و سیر زیست او و تجربه‌ی او از وحشتی که زیردست جلاد تجربه می‌کند تا میل به ترور محمود، صدای روایی بلندی در قصه پیدا می‌کند که چندان در منصور و دیگر مخالفین محمود یعنی برادران ایاز یافت نمی‌شود. شازده جمشید تنی است که همچون ایاز راهی برای ما می‌گشاید تا به تن او و صدای وحشت و لذت و عصیان او در مقابل محمود دسترسی پیدا کنیم.

میل ایاز به امیرمحمود رابطه‌ای از تجربه‌ی میل غلام در برابر امیر را برای ما روشن می‌سازد که برای کاتب، رابطه‌ای تکرارشونده در این فرم و سرشار از بی‌عملی و نهایتاً مفعولیتی گاه خواستنی برای غلام (یا همان شکست‌خوردگان) به نظر می‌آید. ایاز کتابی است که روی آن رابطه‌ی غلام- امیر (مردم- حاکم) و بدین وسیله تاریخ، نوشته می‌شود. محمود «نامی» است که تصورات جمعی حول آن معنی پیدا می‌کند. اگر محمود (همان امیر فعلی) نباشد اصولاً نامی وجود ندارد که ذیل آن تصورات جمعی یا همان مفعولیت «قوم من» که مضمون تکرارشونده‌ی داستان است، شکل بگیرد. محمود اربابی است که دستور می‌دهد: «اره را بیار بالا» (همان، ص ۱)! دستوری که عمل کتابت تاریخ را معنادار می‌کند. غلام یا همان ایاز ذیل خشونت تاریخی ارباب، جایگاهی می‌یابد که عمل تاریخ بر کفل‌هایش نوشته شود. محمود نامی است که دستور می‌دهد و شکل می‌بخشد. قبل‌تر نیز امیر ماضی دستور می‌داده است اما همواره معیار، امیر فعلی است. امیر فعلی مداوماً «قطعه قطعه می‌کند». همان حال که تصورات جمعی قوم (یا تاریخ مفعولیت آن) در سیر تاریخ، مدام تکرار می‌شود، عمل شوریدن علیه امیر و این تصور قومی نیز مدام حضور دارد. محمود دستور می‌دهد و قطعه‌قطعه می‌کند و هم‌زمان هم‌سرایان قصه (مردم) او را تشویق می‌کنند و هیاهو سر می‌دهند؛ گویی بدون هلهله و شور مردم عمل مثله‌کردن و جنایت اتفاق نمی‌افتد. کسانی نیز مرگ امیر را

می‌خواهند و قصد کشتن او را دارند. جایی منصور برادر ایاز، به یوسف دیگر برادر ایاز، می‌گوید زمانی‌که ما گفتیم باید از خنجر خود علیه محمود استفاده کنی نه به قصد شخصی خود. منصور به او می‌گوید اگر خودت بزنی جای امیر یا همان محمود را می‌گیری و تاریخ تکرار می‌شود. ولی اگر زمانی که «ما» گفتیم بزنی همه چیز دگرگون می‌شود و تو دست ما می‌شوی. گویی طبق مسیر متصورشده‌ی منصور قرار است که رابطه‌ی غلام و امیر شکاف بردارد. منصور جایگاهی فیلسوف‌مآب دارد که حقیقت مخالفت با محمود و مسیر آن را در دست خود پنهان دارد. منصور همچون تعلیم‌گری نظریه‌پرداز، می‌بایست مردم را آموزش دهد و لحظه‌ی «عمل» را به یوسف بگوید. منصور همچون سوژه‌ای دانای کل، بیرون از روایت بدن ایاز قرار گرفته است که بسط روایی و تحول‌یابنده‌ای در رمان پیدا نمی‌کند. از سوی دیگر در تناقض با تیپ‌سازی و شخصیت تعلیمی منصور، ایاز و روایت بدن او (شاید تنها شخصیت در حال تحول قصه) به‌گونه‌ای حس‌ها و تلاطمات ذهنی ایاز را در طول روایت، دوباره برای ما «اجرا» می‌کند که مسیری روشن می‌شود تا تاریخ عرصه‌ای به نظر برسد که بندگان علیه ارباب می‌شورند و تاریخ بر کفل غلام (ایاز) نوشته می‌شود؛ ایازی که رابطه‌ی تکرارشونده‌ی امیر-غلام یا همان سیر تاریخ را روی خود نوشته‌شده می‌بیند. این تاریخ روایت مفعولیت قوم و هم‌زمان شورش کسانی از ملت دمرو (برادرانش) است: تاریخ مدام «تلاطم میل» بنده به ارباب یا همان غلام به امیر. با این تفاسیر تاریخ بر بدن غلام ویژه حک می‌شود و راه روایت از دریچه‌ی بدن او برای ما سر باز می‌کند. ایاز قول را می‌خواند چرا که تاریخ بر کفل او حک شده است. تاریخ حول بدن غلام شکل می‌گیرد و روایت قوم یا مفعولیت مردم، نمایان می‌شود. اگر رمان در یک قول نقل می‌شود و آن هم تنها قول، قول ایاز است، تنها راه فهم تاریخ، روایت بدن غلام است. ناتمامی قول دوم و سوم را تصادفی می‌دانیم که شکل خاصی به رمان تک‌گویانه‌ی ایاز بخشیده است. یک قول موجود است و آن هم قول بدن ایاز و این نقطه‌دید تنها نقطه‌دید موجودی است که امکان کتابت داشته است. تنها بدن غلام می‌تواند که روایت تاریخ را متصور سازد. اگر داستان با دستور ارباب (اره را بیار بالا) و تکرار خشونت او آغاز می‌شود، پایان آن سایه‌ی عمل یوسف در ذهن ایاز و شک ایاز به کشته‌شدن محمود و پایان میل‌اش به امیر است. یوسف برادر تنومند ایاز است که پرشورترین عضو خانواده و علیه محمود است. مادر

ایاز به یوسف می‌گوید: «تو تنومندترین عضو خانواده هستی. کاش زنی چون خود قوی بیابی». یوسف قوی‌ترین بدن و شوری علیه شکست دائمی خانواده ایاز است. یوسف عضله‌ای است که با عمل یکی می‌شود و همچون منصور بسط شخصیتی و تحولی در مسیر قصه پیدا نمی‌کند. رمان این‌گونه پایان می‌یابد: «محمود حرفی نمی‌زند؛ کسی که گفت اره را بیار بالا حرفی نمی‌زند. رسوا شوی کاتب که مرا رسوا کردی! یوسف اینجاست» (همان، ص۴۲۴). یوسف چون سایه‌ای پشت امیر حضور دارد و دستوردهنده را با امکان عمل خود به لکنت می‌اندازد. محمود فرمان می‌دهد و روی بدن ایاز تاریخ را می‌نویسد و کاتب تجربه‌ی حسی ایاز را از قولش می‌نویسد. ایاز کتابی است که رسوا می‌شود و رسوا می‌سازد. «ایاز کتاب است نه کاتب». ایاز می‌گوید: «من تنها از خودم می‌توانم حرف بزنم و از تصویرهای غریزی که از دیگران دارم» (همان، ص۲۷۳). ایاز کتابی است که روایت از دریچه‌ی او ممکن می‌شود و رابطه‌ی «غلام-امیر» را رسوا می‌سازد. رسوایی میل جمعی به ارباب و شوریدن علیه موجودیت او. اگر رمان با «یوسف اینجا است» پایان می‌یابد، رسوایی کتاب را می‌توان این‌گونه بازسازی کرد: یوسف شوری علیه ارباب و سایه‌ی مرگ و لکنت دستوردهنده است که در فضا باقی می‌ماند. یوسف عملی تنومند است که روایت لکنت امیر است و ساختن تاریخ با شوریدن علیه نام محمود تداوم می‌یابد. در صحنه‌ی پایانی ایاز یوسف را پشت سر خود حس می‌کند، بی‌آن‌که او را ببیند. یوسف فضایی یا حسی از قیام است که دستور محمود را به سکوت وا می‌دارد. کسی که گفت: «اره را بیار بالا»، مرگ نام خود را در وجود یوسف می‌بیند. یوسف فضایی است که امیر ناتمام می‌شود. یوسف شور بردگانی است که «دستور» را به لکنت می‌اندازد تا تاریخ نگاشته شود؛ این روایت تاریخی قرار نیست که صدای امیر را با غلامی دیگر جایگزین کند؛ بلکه قول ایاز به تنهایی رابطه‌اش با امیر را نشان می‌دهد. ایاز کتابی (فضایی از بدن) است که این رابطه یا همان میل غلام به محمود و هم‌زمان شوریدن غلامان، بر روی آن روایت می‌شود. امیر به لکنت می‌افتد چرا که یوسف در فضا و در پشت سر «حس» می‌شود. اما بی‌امیر یوسفی نیز وجود ندارد و طنین صدایی از علیه امیر بودن نیز ممکن نیست. یوسف جایگزین امیر فعلی نیست. یوسف نیرویی است که تاریخ شوریدن علیه امیر را بر بدن غلام به نوشتن وا می‌دارد تا

در کنار رسوایی میل غلام به امیر، شوریدن نیز مدام اتفاق بیفتد؛ رسوایی تکرار مفعولیت و بی‌عملی غلام و هیاهوی دائمی مردم پشت سر امیر و شکست مدام غلامان. مسئله بر سر جایگاه شوریدن است نه صدای حق؛ حقیقتی که از جایگاه غلام می‌آید نه والایی او. غلام شکلی است که به واسطه‌ی جایگاه ناامیدش معنی‌دار می‌شود. ناامید علیه صاحب امید می‌شورد چرا که چاره‌ای جز این عمل، به واسطه‌ی جایگاهش در رابطه‌ی امیر-غلام ندارد. ناامیدی مدامی که از تکرار رابطه‌ی امیر-غلام در صدای روایت تجربه‌ی ایاز مدام حضور دارد. ایاز بدنی است که کتاب این رابطه می‌شود. ایاز می‌گوید: «تاریخ فردی من تاریخ پنهانی ملت من است؛ اکنون که در برابر ملت ایستاده‌ام و به حق وفادارترین فرد به محمود هستم، می‌دانم که اینان نیز به محمود وفادارند. من مسخ شدم، لذت بردم و بعد مسخ شدم و بعد به مسخ لذت عادت کردم» (همان، ص۱۳۰). ایاز بدن کتابت تاریخ قوم، ذیل نام محمود و دستور خشونت و وحشت و لذت از او است. نام محمود دستور می‌دهد و غلامان قطعه‌قطعه می‌کنند. ایاز تاریخ نهان‌شده‌ی ملت خود را به واسطه‌ی تجربه‌ی دوباره‌ی بدنش، در قول رمان اجرا می‌کند. ایاز حس رابطه‌ی خود و ملت دمرویش را در برابر محمود به ما منتقل می‌کند تا تاریخ فردی و ملی ایاز، درهم‌آمیخته باهم به تصویر درآید.

اگر محمود نباشد اره‌ای بالا نخواهد رفت. محمود نامی است که بالا رفتن اره را معنا می‌بخشد. دستور امیر، فعل را برقرار می‌سازد. امیری که خود درگذر است. ترکیب مداوم امیر ماضی و امیر فعلی، خود تأکیدی بر گذرا بودن نقش امیر دارد. نام‌های خاص عوض می‌شوند اما جایگاه امیر ثابت می‌ماند و دستور ممکن می‌شود. ایاز و برادران همگی نسبتی با محمود و میل‌ورزی به او برقرار می‌کنند که در تنش با هم قرار دارند. گویی صحنه‌ی مثله‌کردن جمعی مردم همراه با محمود، در عین هیاهوی یکپارچه و شور محمودی و تشویق او، تنش‌هایی از شوریدن علیه او را نیز متصور می‌سازد که در میل‌ورزی ایاز و برادرانش به محمود نیز، تعین دارد. میل مردم به امیر چندان یک‌پارچه نیست و در عین هم‌سرایی با امیر، شوریدن علیه او را نیز در دل خود مستتر دارد. یوسف و منصور و صمد هر کدام جهت‌گیری‌های مختلفی در برانداختن محمود دارند. منصور نظریه‌پردازی دانای کل است که شبیه پدر ایاز یعنی خواجه است. صمد شاعری هپروتی است که برای خود در طبیعت گم‌وگور می‌شود و علیه محمود شعرهایی

می‌گوید. صمد نزدیک و شبیه به مادر و کمی زنانه است و کسی چندان او را درک نمی‌کند. اما یوسف جایگاه خاصی دارد. گویی کنش و سایه‌ی مرگ محمود بر دوش یوسف است. پیوسته بر قدرت «بدن» او تأکید می‌شود و یادآوری می‌کنیم رمان این‌گونه پایان می‌یابد که ایاز طنینی از صدایی در گوشش و پشت سرش می‌شنود که می‌گوید: «و یوسف اینجاست». سایه‌ی مرگ محمود در پشت غلام زیبایش (ایاز) حضور دارد و میل او را به لرزه می‌اندازد. ایاز صدای یوسف را در پشت سر خود می‌شنود و او را چون سایه‌ای می‌بیند که فضای مرگ محمود را ترسیم می‌کند اما مرگ محمود را به صورت مشخصی نمی‌بینیم. یوسف طنینی است که صدایش در صحنه‌ی مثله‌کردن جمعی مردم، تنش میل به محمود و خواست مرگ او را متصور می‌سازد. محمود آن‌که دستور صادر می‌کرد، در برابر صدای یوسف به لکنت افتاده است. هر سه پسر و مادر خانواده‌ی ایاز کشته می‌شوند و تنها ایاز و یوسف باقی می‌مانند. همه‌ی خانواده می‌میرند تا سایه‌ی شکست پررنگ شود؛ اما سایه‌ی عمل (یوسف) باقی می‌ماند؛ و البته بدنی که کفل‌های ایاز باشد و تاریخ را روی آن می‌نویسند. میل ایاز به یوسف پیچیده‌تر به نظر می‌رسد. ظاهراً ایاز میل تام به محمود دارد و نسبت به خانواده بی‌میل است. ایاز در جایی می‌گوید: «من داشتم به این فکر می‌کردم که آیا بین من و برادرانم، ارتباطی غیر از این چیزهای موروثی وجود دارد نه» (همان، ص۲۷۳). یا در جایی می‌گوید: «خانواده‌ی من شیشه‌ی شکسته و خورد و داغون شده‌ای بود که هر ذره‌ای از آن به گوشه‌ای پرت شده بود. احساس می‌کردم که ما یتیم آفریده شده‌ایم؛ جدا از هم بی‌علاقه به‌هم، بدون کوچک‌ترین حس همدردی نسبت به یکدیگر ساخته شده‌ایم».

از میل ایاز به محمود توضیحی ارائه بدهیم تا به نسبت ایاز و یوسف دوباره بازگردیم. ایاز می‌گوید: «و حالا پشت سر منصور و یوسف بر پشت اسب که حرکت می‌کردم به این فکر بودم که این دو برادران من، بی‌آن‌که از نرمش‌های خوش و دلچسب محمود، خبر داشته باشند، با او این همه بر سر کین بودند و می‌خواستند سر به تن محمود نباشد؛ و من فکر می‌کردم که اگر این محمود نباشد، محمود دیگری در کار خواهد بود.مگر نه این است که تمام طول تاریخ، جز همین روال مکرر چیزی را ثابت نمی‌کرد؟ می‌دانستم که محمود و یوسف هرگز حاضر نمی‌شوند بپذیرند که وضع به همین منوال،

همین تکرار محمودها، با همین توالی محمودها باقی بماند. آن‌ها می‌خواستند دنیا عوض شود. به‌علاوه من درباره‌ی محمود حاضر که محمود خودم بود، چنان عاطفی فکر می‌کردم که هرگز نمی‌توانستم کسی دیگر، حتی کسی را که شبیه او باشد، در جای او ببینم». همزمان ایاز در جایی از رمان (همان، ص ۲۱۴ تا ۲۱۵) خواب می‌بیند که یوسف به سوی محمود هجوم می‌برد تا او را به قتل برساند. میلی که در لحظه‌ی همراهی گروهی برادران ایاز، برای قیام علیه محمود، در خواب ایاز و میل او نمود می‌یابد. قتل محمود به‌دست یوسف در خواب ایاز و میل او به این اتفاق که در خوابش بروز پیدا می‌کند، نشانی از تعارضات میل ایاز را نشان می‌دهد. جست‌وجوی پدرش یعنی خواجه که با قتل امیر ماضی مفقود می‌شود (همان، ص ۲۱۸ تا ۲۱۹) و مفقود شدن او به‌دست محمود خود میل متعارض ایاز را بیش از پیش در مقابل میل به محمود بر ما روشن می‌سازد. امیالی که گویی در مقابل هم «عملش» را در شکاف و عدم یکپارچگی قرار می‌دهد. ایاز گاه خود را با یوسف همراه می‌بیند ولی بیشتر از این همراهی به یاد محمود و دلبری‌هایش می‌افتد و به سوی او کشیده می‌شود. میل ایاز به محمود با حضور کیمیا و همخوابگی با او ترک برمی‌دارد و یوسف را به خوابش و در جای دیگر به دیدار او و پیدا کردن صمد می‌کشاند.

پیش از آن‌که به عمق رابطه‌ی میل‌ورزانه‌ی ایاز و محمود ورود کنیم، این نکته را دوباره برجسته سازیم که «بدن» ایاز روایت می‌کند. ایاز محل تلاقی نیروهایی درونش است. یوسف و عمل او علیه محمود در بدن و وضعیت نسیانی و هذیان‌زده‌ی ایاز، روایت می‌شود. گویی امیال متفاوت و بعضاً متعارض ایاز، گفت‌وگویی از شخصیت‌ها را درون خود راه می‌اندازد و نشان می‌دهد. راوی به جای آن‌که درون یک ذهن دست به روایت بزند، فرم هذیان را نیز برهم زده است. بدین شکل که با جایگزینی روایت بدن ایاز (کتاب تاریخ یا همان کفل‌هایش) به جای روایت ذهنی او سروکار داریم. بدن او تعارضی از امیال است که شخصیت‌ها را در فرمی مادی و میل ورزانه به جدال می‌خواند. گویی درون ایاز یوسف علیه محمود می‌شورد تا میلی شکاف خورده، در کتاب تاریخ حضور پیدا کند. بی‌شمار شخصیت و میل که می‌توان هر کدام را به واسطه‌ی روایت بدن ایاز، به گفت‌وگو با هم در دل تاریخ فرا خواند. در جایی ایاز در گفتگویی ذهنی با برادرانش، این‌گونه نسبت خود و برادرانش را می‌بیند:

«بروم و برسم به جایی در آن سوی تخیل، برسم به یک منظومه‌ی تفکر عاطفی از جهان، چون صمد؛ و برسم به یک منظومه‌ی تفکر فلسفی از جهان، چون منصور؛ و یا به یک منظومه‌ی تفکر جسمانی ازلی و ابدی و ناگهانی از جهان، چون یوسف؛ و یا به یک منظومه‌ی تفکر عرفانی از جهان، چون پدرم؟ نه من نمی‌توانستم به جایی برسم. مثل عضله‌ای بودم، گاهی پوسیده و چروکیده. من فقط در ذهنم می‌توانستم بگویم پدرم کجاست» (همان، ص۲۷۶).

ایاز عضله‌ای است که گفت‌وگوی شخصیت‌ها در آن نجوا پیدا می‌کند. ایاز بدن است و بس؛ تجربه‌ی حسی‌ای از شخصیت‌ها درون آن متجلی شده و صدا پیدا می‌کنند و به گفت‌وگو با هم می‌نشینند. هرچند امکان تکثر روایی و صداهای مختلفی که در بدن ایاز پیچیده است، تجلی فرمی رادیکالی در شخصیت‌ها پیدا نمی‌کند. صمد عارف و شاعر است و منصور فیلسوف و یوسف جنگاور. از درون ایاز و دریچه‌ی تجربه‌ی بدنی او، امکان گفتگوی این برادران مهیا است اما هیچ‌گاه در قصه «اتفاق» نمی‌افتد. تیپ‌هایی که در مقابل هم قرار می‌گیرند و هیچ تحولی در روایت پیدا نمی‌کنند و در ساختن روایت نیز شکافی ایجاد نمی‌کنند. اگر تجربه‌ی بدنی و اروتیک ایاز در برابر محمود، به خوبی به اندیشیدن در تجربه‌ی رابطه‌ی غلام-امیر-هم‌سرایان (مردم) کمک کرده است، اما صداهای دیگری که در این تجربه می‌تواند به درک لایه‌های بیشتری کمک کند گم می‌شود. مادر ایاز شخصیت دیگری است که در قصه گم می‌شود و «غیرتاریخی» است.

«مادرم، در تاریخ سهم چندانی ندارد. مادرم، غیرتاریخی است؛ و آنقدر جثه‌اش کوچک است که هیچ مکانی را در جغرافیا اشغال نمی‌کند. مغزش پر از قصه است؛ قصه‌ی قصرنشینانی که گلابی‌های مرد کچلی را خوردند و ناگهان روی سرشان وای‌ایستادند؛ قصه‌ی همه‌ی مردانی که می‌رفتند همه‌ی دارایی خود را می‌دادند تا یک‌بار دختر پادشاه را بدون حجاب از دریچه ببینند. مادر تو را به‌خدا این قصه را هم بگو! ولی مادر قصه‌ای نمی‌گوید. مادر ساکت است. مادر تبدیل شده به یکی از پرندگان لال باغ فیروزی» (همان، ص ۱۴۰).

مادر همواره آغوش باز و یادآور وضعیتی جنینی و غیرتاریخی است که قصه‌های گذشته‌های دور را به‌طور ثابت برای ایاز می‌گوید. مادر خود قصه‌ای ندارد. مادر قصه‌ی مردان تاریخ را می‌گوید و خود موجودی بیرونی و غیرتاریخی به لحاظ روایی است. چرا که از خود و بدنش قصه‌ای ندارد. او قصه‌ی مردان و میل‌شان را برای ایاز می‌گوید. او در بیان خود «لال» و «غیرتاریخی» است. براهنی در کتاب «تاریخ مذکر» تاریخ مردانه‌ی ایرانی را به چالش می‌گیرد و می‌نویسد:

> «بزرگ‌ترین اسطوره‌ای که از زن در جهان وجود دارد، داستان معروف هزارویک شب است. و این کتاب برخلاف بقیه‌ی اسطوره‌ها، نه در برابر واقعیت که از واقعیت آفریده شده. شهرزاد در برابر پدرسالاری زن‌کُش، هنر قصه‌گویی خود را ارائه می‌دهد. به‌وسیله‌ی قصه این پدرسالار را یک‌سره منقلب می‌کند. قصه پشت سر قصه می‌گوید، و سرانجام او را از زن‌کشی بازمی‌دارد. هنر قصه ساخته و پرداخته‌ی زن است. او بود که قصه‌ی اول را به گوش انسان ابتدایی خواند. اگر بپذیریم که ساخت عملی قصه، همان ساخت عمومی زبان و در نتیجه ساخت عمومی ذهن بشر است، می‌توان مقام زن را به‌درستی شناسایی کرد. از حیوانی ابتدایی واقعی، مثل مرد ابتدایی، انسانی تلطیف شده آفرید. پدرسالاری امروز، صدها برابر انسان ابتدایی و شهرزاد هزارویک شب، سبع و وحشی و سیطره‌جو است. امروز تاریخ جهان نقشی از زن می‌طلبد که حتی بالاتر از کلیه‌ی قهرمانی‌های دوران گذشته است. این نقش هر چه باشد، هیچ‌گونه ربطه به مفعولیت تاریخی ندارد؛ برعکس رهایی انسان، در رهایی تاریخی زن نهفته است. و امیدوارم زن‌ها مردها را از دست خودشان نجات دهند» (براهنی، ۱۳۶۳، ص ۱۷۳).

از براهنی باید پرسید: آیا قصه‌ای که مادر ایاز می‌گوید از این نوع است؟ او «گذشته‌ی واقعی» و یکپارچه‌ی «مردان تاریخی» و امیال‌شان را بازگویی نمی‌کند؟ قصه‌ی مادر ایاز و «زنان تاریخی» کی به گوش ما در روایت می‌رسد؟ رمان سعی دارد تا مادر را بر فراز داستان بنشاند و آن را مأمنی برای خود ببیند. مادر و زنانگی را راه نجات تاریخ مذکر و فاعلیت تاریخی ببیند اما خود صدایی به مادر و قصه‌گویی زنانه‌ی او نمی‌دهد. کیمیا معشوقه‌ی ایاز که باعث شکاف در میل ایاز به محمود می‌شود، نقطه‌ی مهم دیگری در این تحلیل ما است. کیمیایی که در قصه ناگهان حضور پیدا

می‌کند و تصویری از زیبایی تمام‌عیار است که در برابر مادر محمود یا همان «گراز ماده» (که نماد زن عفریته است) قرار می‌گیرد. گویی بازهم با بازتولید دوگانه‌ی زنی قدسی و دارای زیبایی مطلق از یک‌سو و زن عفریته و نازیبای مطلق از سوی دیگر که هردو برساخته‌ی میل مردانه هستند، سروکار داریم. گویی زنان خود قصه و تکثری از زیست‌ها و زیبایی‌های مختلف، غیر از نیک و شر مطلق بودن، در نگاه خیره‌ی مردانه ندارند. صدای روایی و قصه‌گویی او به نفع نگاه خیره‌ی مطلق مردانه خاموش می‌شود. کیمیا کسی است که میل ایاز به محمود را شکاف می‌اندازد و او را به قطب دیگر خود می‌راند. یک قطب، محمود، مذکر بودن، وحشت و مثله‌کردن است و قطب دیگر که برادران شورشی و زنانگی کیمیا و مادر و زیبایی است.

> «انگار از پشت‌سر، دست‌هایی بسیار قوی مرا بلند کردند و به‌سوی دنیایی دیگر، دنیایی که وحشتناک‌ترین سپیده‌دم زندگی‌ام بود راندند. موقعیت فعلی من یعنی محمود، چارچرخه، مردم و بیابان به‌کلی فراموش شد و من به‌سوی قطب دیگر این تعفن حرکت کردم. گفته‌ام که همیشه میان دو قطب زندگی می‌کنم. با این قطب به‌سوی قطب دیگر رانده می‌شوم و من این‌بار از بوی عفونت نعش و کلمه‌ی نعش، که به‌وسیله‌ی محمود بر زبان رانده شد، به‌ناگهان برگشتم، به‌سوی آن دفعه‌ی ماقبل آخر که یوسف را به‌زانو افتاده در کنار جسد دیدم. و این تقریباً یک‌سال پس از ورود کیمیا بود به باغ فیروزی و چهار ماه پس ار رفتن از قصر» (براهنی، ۱۳۴۹، ص ۱۸۴).

کیمیا یک‌بار دیگر بعدِ خروج از قصر، باکمک تیمور حاجب (دوست خواجه) پیش ایاز می‌آید تا به او بگوید که برای پیداکردن صمد به‌کمک برادرانش برود. پس از آن کیمیا به همراه بچه‌ای که از ایاز حامله است، ناگهان در قصه گم می‌شود و سرنوشت او و صدایش در قصه امکان حضور پیدا نمی‌کند. رد و نشانش برای ایاز فراموش می‌شود تا بی‌نامی او در «تاریخ مردانه» نمایانده شود اما صدایی و نامی از او در قصه باقی نمی‌ماند و محو می‌شود. تجربه‌ی اروتیک ایاز با کیمیا امکان گسترش بیشتری داشت که در حد تیپ‌سازی از زنی اثیری و زیبایی مطلق باقی می‌ماند. کیمیا در تقابل با محمود، همچون تاریخ قصه‌گویی زنانه‌ای است که در برابر تاریخ مذکر ملی، در سطحی اولیه از شخصیت‌پردازی در رمان باقی مانده است.

«از تمام این چهره‌های زنانه، چهره‌ی سه زن، درخشان‌تر، در چشم هوشم تجسم پیدا می‌کردند: مادرم، گراز ماده و کیمیا. دیگران به شکلی در این سه زن مستحیل بودند. خاله‌ی کوچکم و جیران در وجود مادرم ناپدید می‌شدند. قیچی‌قیچی و خواهران محمود در وجود گراز ماده؛ و چیزی از وجود تمام زنان جوان در وجود کیمیا دیده می‌شد، گرچه کیمیا در میان آنان از موقعیتی بی‌نظیر برخوردار بود. و در این سه زن، چیزی نرم، گرم، مثل شیبی ملایم وجود داشت که آنها را به عنوان زن به یکدیگر ارتباط می‌داد. کیمیا بلندتر از دو زن دیگر بود، مادرم کوتاه‌ترین آنان، و گراز ماده با چشم‌های پف‌کرده و بی‌مژه، لبان چروکیده و غبغب سیاه شده‌اش، از آن دو زن دیگر پیرتر بود و به‌ناگهان دوچندان پیرتر هم شده بود. احساس می‌کردم که بوی تن این سه زن باید شبیه هم باشد. من مادرم را لخت ندیده بودم و از نزدیک هم با او تماس پیدا نکرده بودم، جز در دوران کودکی، آن را هم به‌یاد نداشتم، ولی به نحوی مرموز احساس می‌کردم که بوی این سه زن باید شبیه هم باشد. این بو، بویی گرم‌ونرم بود، در هاله‌ای از خونی رقیق، که در فضا پراکنده می‌شد و وجود زنانگی را اعلام می‌کرد. من از این سه زن، بوی روز تولدم را می‌شنیدم» (همان، ص ۲۴۵).

بوم نرم و زنانه در مقابل فضای دهشت و مردانه‌ی محمودی قرار می‌گیرد. بوی سه زن به تولد و اقلاً قبل از میل به محمود برمی‌گردد. نرمی زنانگی گویی غریزه‌ای است که تاریخ محمود و مذکر در مقابل آن قرار می‌گیرد. رابطه‌ی هم‌جنس‌خواهی برابر با تجربه‌ای اروتیک از تجاوز و وحشت قرار می‌گیرد که در تناقض با تجربه‌ی بدنی ایاز و میل او به محمود و اراده‌اش در برقراری رابطه با او است. تناقضاتی که گاه زمانه و امکان فراروی تخیل ادبی از آن را پدیدار می‌سازد و گاه این تناقض، دیگر نمود تناقضی اجتماعی نیست و بن‌بست سطح تخیل رمان در فراوری از ایدئولوژی مسلط است. نگاهی هویتی و ایستا به روابط بدنی-اروتیک در رمان گاه چنان چیره می‌شود که سیالیت‌های میل‌ورزی ایاز و ملت دمرو جای خود را به فهمی ایستا از دمرو بودن جنسی و غیرتاریخی دیدن امیال اروتیک جمعی می‌دهد. کیمیا و زنان و مفعولان جنسی، گاه چندان میل و اراده‌ای به عمل درمقابل قائم بودن محمودی پیدا نمی‌کنند. ایاز تنی است که امکان روایت و مشعشع‌شدن صداهایی علیه مردم و خودش در

میل‌ورزی به محمود را امکان‌پذیر می‌سازد؛ اما این تن با دید هویتی و ایستا، در تناقض با فضای سیال جنسی رمان قرار می‌گیرد و صداهای متکثری را که در خود مستتر دارد، خاموش می‌کند. ایاز حتا تنی زنانه و ظریف دارد که خود تیپ‌سازی به نظر می‌رسد. ظریف بودن و میل‌یه همجنس‌گرایی با بدنی نحیف و زنانه و غیرمردانه یکی فرض شده است.

«همان‌که دوستش داشتم از بس ازش وحشت داشتم» (همان، ص۱۱). میل ایاز به محمود و عشق و خوفش به او، روی کتاب تاریخ (یعنی بدن ایاز) نشان داده می‌شود و از تاریخ «قوم» می‌گوید. محمود می‌گوید: «تاریخ را من می‌نویسم آن را ولش کن». محمود همان اربابی است که تاریخ را گویی از بالا و به‌دست او می‌نویسند؛ اما جست‌وجوی ما تاریخی است که «نشان» داده می‌شود؛ روایت بدن ایاز. برکفل‌های ایاز مفعول؛ ایاز غلام. اگر ارباب دستور می‌دهد تا تاریخ ظرف پیدا کند، بنده است که هوس‌بازی می‌کند تا تاریخ رخ دهد. غلام میل می‌ورزد و بازی را شکل می‌دهد، چرا که امیر میلی برای تحقق بخشیدن به غلام ندارد؛ اما غلام هم‌زمان که خیره به امیر و در حال میل ورزی به او است، در رابطه شکاف می‌اندازد و تاریخ و روند مدام تغییر این رابطه اتفاق می‌افتد. غلام به امیر میل می‌ورزد و هوس‌بازی می‌کند. از میل ورزی‌ای ناب می‌گوید که هستی‌اش، بی‌آن بی معنا می‌شود. ایاز با خود می‌گوید: «محمود همه چیز من است. بی‌او چگونه ادامه دهم». یا در جای دیگری می‌گوید: «من نه فقط مغز، زبان و روان، بلکه امعا و احشا درونم را هم در اختیار محمود گذاشتم. من این را سرنوشت خود می‌دانستم. ولی آن‌سوی سرنوشت قرار نداشتم؛ درون آن بودم. باوجود این‌که جسد برادرم، چند قدم آن‌ورتر داشت می‌پوسید، من فقط می‌توانستم در همه چیز به محمود حق بدهم» (همان، ص ۲۹۸). غلام همزمان که این چنین به سرنوشت جایگاه خود، در بازی امیر-غلام واقف است و تقدیر یا تصادفی بودن قرارگیری در جایگاهش را می‌پذیرد، دست به برهم زدن می‌زند؛ چرا که جایگاه تاریخی‌اش امکان هوس‌بازی و برهم زدن نظم را درون خود مستتر می‌سازد. ایاز است که تاریخ را نشان می‌دهد و روایت تاریخ روی بدن او متجلی می‌شود. در جایی دیگر فکر می‌کند که در تقابل با دیگر برادران، تنها حفظ وضع موجود را می‌خواهد؛ اما صداهای متعارضی درون

بدن ایاز جریان دارند. بعضاً حتی به تخاصم و کشتن محمود هم می‌اندیشد که او را همراه با یوسف و منصور قرار می‌دهد؛ تشویشی از میل‌ورزی به محمود که مدام درون او حضور دارد. در صحنه‌ی سوءقصد به محمود چه بسا صدایی دیگر هر لحظه او را فرا می‌خواند تا محمود را به جای سوءقصدکننده از پای در می‌آورد. صحنه‌ای را به‌یاد بیاوریم که ایاز بین کشتن محمود و یا سوءقصد کننده به او، تردیدی در مردمان صحنه به راه می‌اندازد که بپرسند ایاز کدام را می‌کشد؟ ایاز سوءقصدکننده را انتخاب می‌کند اما پیچیدگی میل او در روایت بدن او و صداهای مختلفی که درون کتاب تاریخ یعنی کفل‌های او جریان دارد، مدام در برابر هم حضور دارند. «و او می‌گوید تاریخ، تاریخ از من و تو ساخته شده، تاریخ چیزی جز من و تو نیست؛ و من می‌گویم مگر بین من و تو، من و تویی هم هست» (همان، ص ۳۱۶)؟ در ادامه کسی به چوبه‌ی دار می‌رود تا به قول محمود سهمی در تاریخ داشته باشد. تاریخ در بین این رابطه، این رابطه‌ی ضروری بین «من و تو» یا همان امیر و غلام، حوادث را به حرکت درمی‌آورد. «ما در کجای تاریخ هستیم؟ ما در هیچ جای تاریخ نیستیم. ما به آغاز توحش برگشته‌ایم. نه! نه! نه! ما در داخل تاریخ هستیم. هرگز از تاریخ خارج نیستیم. فاعل و مفعول، فاعل مفعول، فاعل و مفعول ما در داخل تاریخ هستیم» (همان، ص ۱۸۲). گویی با تکراری از فاعلیت و مفعولیت یا همان غلام و امیر یا به نام دیگر «ارباب و بنده» سروکار داریم. «مردم، محمود هخامنشی بر دوش شما حرکت می‌کند! چه فرقی هست بین هخامنشی و غزنوی و صفوی؟ فرض کنید محمود صفوی بر دوش شما حرکت می‌کند.... ولی همه‌ی این‌ها جمعی و اجتماعی است... من محمود را به صورت یک عاشق، یک معشوق می‌دیدم که گاهی تمام خصایص یک معبود واقعی را هم پیدا می‌کرد. شاید اگر محمود می‌مرد درون من برای همیشه لباس ظلمت می‌پوشید» (همان، ص ۳۵۵). محمود میلی درونی و مادی و اروتیک برای ایاز است و نه صورتی فکری و انتزاعی؛ و بدون آن ایاز دیگر ایاز غلام نیست.

> «تن ملتهب او را لمس کردم، در اعماق عروقم آن تب مرطوب و طوفانی را شنیدم و آن‌گاه صدای زوزه‌سان و موزون جماعتی از جماعت‌های سرزمین خویش را شنیدم که همچون صدای هم‌سرایان قومی مصیبت‌بار و زوزه‌های

سگان هم‌سرا فریاد زدند: «اول دستش را اول دستش را!!» و چون این گفته چون دعایی قومی آغاز شد محمود فریاد زد: شروع کن» (همان، ص ۱۱)!

در عروق و تن کتاب تاریخ یعنی ایاز، صدای قوم مشعشع شده است و از خلال کالبد او، صدای جمعی هم‌سرایان نمایش محمودی، برای ما به نگارش در می‌آید. مردمی که همچون فرمی نمایشی و به شکل «هم‌سرایان نمایش» او، توحش محمودی را یک‌صدا بازخوانی می‌کنند و میل قوم به صدا در می‌آید. گویی نمایشی از میل به رعب و وحشت محمودی قوم باید اجرا شود و طنینی در فضا بیندازد که محمود بعد از بیان این میل و دربرگرفتن صحنه با صدای هم‌سرایان قوم، دستور شروع مراسم را صادر کند. «مردم، سگان مصیبت‌زده‌ی هم‌سرا، زوزه‌کشان جواب دادند: "حالا دست چپش را ! حالا دست چپش را ! حالا دست چپش را !" و ما مشغول کار شدیم» (همان، ص ۱۱). محمود شرم را انسانی نمی‌داند. او «عمل» را انسانی می‌داند. ایاز به‌تدریج شرم اولیه‌اش از بین می‌رود و همچون گفته‌ی محمود «عادت می‌کند» تا به‌راحتی همراه با فریاد مردم و محمود، مشغول کار جنایت و مثله‌کردن (فعل) شود. ایاز فعل خود را تنها ذیل دستور محمود معنی‌دار می‌بیند و مثله‌کردن شورشی را در نگاه محمود متجلی می‌بیند: « و من کاری که او گفته بود کردم، چون هرگز کاری که او نگفته بود، نکرده بودم» (همان، ص ۱۵). گویی «فعل» تنها در رفت‌وبرگشت مدام زوزه‌ی قوم و دستور محمود تداوم می‌یابد؛ ملتی که مفعول قرار گرفته و درکنار محمود و با شور و صدای یکپارچه‌ی هم‌سرایی زوزه‌وار خود، در جنایت و فاعلیت او همراهی می‌کنند. تداوم فعل (یا همان جنایت و وحشت) در تاریخ، تنها در رفت‌وبرگشت مدام این ارتباط و مفعول بودن مردم دربرابر فاعلیت محمودی امتداد می‌یابد.

«و ما که همه‌چیز را آماده کرده بودیم تا این صدا و آن صدای قبلی و ده‌ها صدای قبلی و بعدی دیگر را بشنویم و ما که کار مردم را حتی به‌دست خود مردم سپرده بودیم و گفته بودیم: "ما زمینه‌ای درست می‌کنیم، شما تشویق می‌شوید، شما تحریک می‌شوید، شما می‌گویید و ما عمل می‌کنیم." به‌شنیدن صدای «وحالا پاهایش را»، از نردبان آرام آرام پایین آمدیم، تبر در دست من و روغن داغ در سطلی در دست محمود، دست آقا، ارباب و خدای من، تا پاهای

او را- همو را که سخت دوستش داشتم از بس ازش می‌ترسیدم و نمی‌دانم چرا می‌ترسیدم و دوستش داشتم- گوشمالی سخت بدهیم» (همان ص ۱۵ تا ۱۶).

ایاز صحنه‌ی مثله کردن را آیینی مقدس و قومی روایت می‌کند که مردم قوم، زندگی «یکنواخت و معمولی‌شان» دچار هیجان می‌شود و تخیلی بی‌نهایت و سیری‌ناپذیر پیدا می‌کنند. محمود و ایاز «رخوت و خمودی قوم» را تحریک می‌کنند و هرچه شورانگیزتر باشد (حتی اگر «شوم و دوزخی» نیز باشد)، باز هم تن آنان، حس‌شان و خلل و فرج ناخودآگاه آدمی را دچار تحول کرده و تجربه‌ی تنانه‌ی متفاوتی از رکود قبل را برای آنها رقم می‌زند. ایاز بشریت و تاریخ را جز محمود نمی‌بیند. تنها میل او به امیرش است که گذشته و حال و تمام هستی‌اش را معنی می‌بخشد. آیین قوم شامل وحشت، سنگسار و مثله‌کردن می‌شود. جمع‌شدن قوم حول این آیین‌ها و هم‌صداشدن در جنایت و وحشت محمودی اتفاق می‌افتد. محمود و ایاز جوابی را که عمل قتل، مثله کردن یا عمل جنون‌آمیزی باشد ترتیب می‌دهند و آن‌وقت است که هم‌سرایان سؤال می‌کنند. سؤال و جواب مدامی که جواب همواره عملی به شکل «وحشت» است و تصور سؤال‌کردن مردم درحالی است که سؤال و جواب، ترتیب دیگری دارند؛ یعنی ابتدا جواب که وحشت باشد، مشخص شده است و سپس مردم سؤال می‌پرسند؛ و حقیقت تنها یکپارچگی محمود و ایاز است. محمود شکل‌گیری زمزمه درون جمعیت را دوست ندارد؛ چرا که «یک‌پارچه» نیست. تنها صدای «اتحاد مردم» و اجرای آن در صحنه‌ی وحشت، برای او قابل‌قبول است. زمزمه، تصوری جز همراهی مردم به شکل یک‌پارچه، متحد و یکرنگ را در صحنه‌ی وحشت به وجود می‌آورد.

«آن‌ها هنوز به ندای محمود که فریاد زده بود: "چارچرخه!"؛ جواب می‌دادند؛ از سر چارچرخه‌گویان، به سوی ته پیش می‌رفتند؛ درون یکدیگر می‌جوشیدند و می‌لولیدند. مثل اجتماعی از سگان همجنس‌باز حلقه‌شده در یکدیگر بودند و آن‌چنان کیپ هم حرکت می‌کردند، آن‌چنان موزون و هماهنگ از سروته پیش می‌رفتند و دایره را که اینک می‌خواست پس از چند لحظه‌ی دیگر تشکیل شود و تکمیل شود، تنگ‌تر می‌کردند که گویی در یک آیین مذهبی شرکت کرده‌اند؛ آیین مذهبی‌ای که انسان باید در آن خود را فراموش کند و خود را در اجتماع، آن‌هم البته به این شکل، به طریق اجتماعی جهانی

> شرکت دهد؛ اعماق آدمی کاویده شود و خود اعماق دیگری را با یک تحریک فوق‌العاده بکاود تا آیین مذهبی، در اوج، در اوج لذت و درد و شکنجه انجام گیرد» (همان، ص ۵۳).

آیین وحشت محمودی وضعیتی مضحک را ایجاد می‌کند که مردم میل خود را در میل به شکنجه، درد و لذت توأمان آن می‌بینند و یک‌پارچگی در تشویش عمومی و بی‌خودشدگی آن، تصور جمعی جدیدی را پیش‌روی‌شان می‌گذارد. «محمود فریاد زده بود «چارچرخه!» و مردم در چارچرخه آرزوهای هستی خود را متبلور شده و تعالی یافته دیده بودند. این هدیه‌ی بزرگ محمودی را، این کلمه‌ی متحرک را گرفته، به سینه فشرده بودند و آن‌گاه بدان شکل فجیع تحریک شده بودند؛ آنها توانسته بودند به‌وسیله‌ی یک شیئی، نه! نه حتی خود شیئی، بلکه صدای کلمه‌ی آن تحریک شوند؛ و این البته قدم بزرگی در دگرگون کردن ذهن مردم بود» (همان، ص ۵۵). تحریک و جماع جمعی‌ای در بدن هم‌سرایان شکل می‌گیرد که تنها با صوتی و تحریکی بی‌معنا از محمود (صدای چارچرخه)، میل به او را بیدار می‌کند. چارچرخه میلی از تحرک را در هم‌سرایان پیش می‌اندازد و تنها طنین صوت آن و آوایی که از محمود بیرون می‌آید، کافی است که آیین مذهبی-اجتماعی آن‌ها، آغاز شود. آیینی که یکپارچگی من‌ها و یکی شدن در صدای جمعی یکنواخت و متحد قوم را به راه می‌اندازد تا آدم‌های متکثری درون ملت محمودی باقی نماند. تنها میل به محمود و صدای یکسان لذت از درد و شکنجه و حشت باقی بماند.

> «این نیزه‌ی شیون، هرگز فراموشم نشد. من در استحاله‌ی خود از فاعل به مفعول، این شیون را سر داده بودم و اینک شیون ملت من، شیونی که آنها به‌هنگام استحاله‌ی خود از فاعل به مفعول سر داده بودند! ملت من، ملت مفعول من، ملتی که تمام اعمال بر آنها وارد می‌شد، تمام افعال بر آنها فرود می‌آمد، مثل نیزه‌ای بلند که پس از نعوظ فرود آید؛ ملت من، به‌وسیله‌ی تمام اعمال و افعال گاییده می‌شد. به‌همین دلیل من که زلف‌هایم را محمود به‌دست خود پیراسته بود، نمونه‌ای از این خانواده‌ی بزرگ بشری، یعنی ملت مفعول خود بودم و باید از آن یاد یادگار شیون خود، در استحاله‌ی از فاعل به مفعول سخن بگویم، تا بتوانم شیون ملت مفعول خود را توضیح دهم. چرا که آنچه برای من اتفاق افتاده-

به‌صورت فردی- در خوابگاه‌ها، برروی سنگ‌ها و شن‌ها، برای ملت من نیز به‌صورت جمعی اتفاق افتاده است؛ آنچه برای من به‌طوری خصوصی، در تن، در قلب، در مغز و در اعماق، در همه جای ریشه و پی و پوست گوشت و استخوان، و در غضروف، آری غضروف اتفاق افتاده، برای این ملت غضروفی نیز اتفاق افتاده است. گفتم غضروفی و نگفتم برزخی، چرا که غضروفی تنی است، جسمانی است ولی در برزخ از گوشت و استخوان مانده است. ملت من ملت مفعول من، درین حالت غضروفی مانده‌اند؛ در طول تاریخ، نه گوشت گوشت شده‌اند تا بپوسند و در زیر حرکت‌های پرتحرک زمان و سیل هجوم و یورش از بین بروند؛ و نه برخاسته‌اند، به مفهومی استخوانی کلمه، به صورت استخوان، و خود را با تحرک تمام بر روی خطوط کج و معوج تاریخ انداخته‌اند. ملت من، ملت مفعول من، از دیدی که من، منی که زلف‌هایم را محمود به دست خود پیراسته بود، می‌نگرم، غضروفی است که شیون می‌کشد. من یک نمونه هستم. مرا ورق بزنید، خود ورق خورده‌اید؛ زلف‌هایم را که محمود می‌پیراست زلف‌های شما را به‌دست داشت. صفحه‌ای از تاریخ هستم و هر صفحه‌ای از تاریخ تکرار پیرایش زلف‌های من است» (همان، ص ۶۴ تا ۶۵).

ایاز چون کتابی تن‌اش ورق می‌خورد و شیون تجربه‌ی تنانه‌ی غلام و امیر از تن تمام ملت می‌گوید. تاریخی که مدام از تجربه‌ی «قائم بودن» امیر بر غلام و ملت شکل می‌گیرد و ملت چون غضروفی خمیرمانند از امیر شکل می‌پذیرد و شیون این تجربه‌ی مدام، در کتابی از تن نگاشته می‌شود. تن غلام نه آن‌قدر نرم و شکل‌پذیر چون گوشت است که فاسد شود و ازبین برود و نه استخوانی شکل‌ناپذیر و قائم؛ بلکه چون غضروفی دائماً در برابر امیر شکل می‌پذیرد و رابطه‌ی امیر و غلام، شیون ملت را بر کفل و تن غلام می‌نویسد و تاریخ پیش می‌رود. ملت در حالت نرم و انعطاف‌پذیر خود، شکل جدیدی پیدا می‌کند که دائماً امیری بر آن فرود می‌آید. ملت در عین شیونی که مدام سر می‌دهد و خود را رسوا می‌کند تا شاید امیر بر بدن غلام و نهایتاً ملت فرود نیاید، ایستا و شکل‌پذیر است. او در شکل‌پذیری خود و میل‌ورزی‌ای که به امیر دارد، در قصه گم می‌شود. امیر اگر فرود می‌آید میل غلام و ملت است که امکان فرودآمدن را مهیا می‌کند نه فاعلیت امیر. فاعلیتی که با دمرو بودن ملت به سخره گرفته می‌شود اما همچنان میل‌ورزی ملت و غلام را گاه ازیاد می‌برد. ایاز درعین‌حال که تاریخ «ملت

دمروی» خود را رسوا می‌کند، دیدی ازلی-ابدی به دمرو بودن‌اش و نهایتاً ملت ایجاد می‌کند. «دمرو بودن» با بی‌فعلی در روایت یکی فرض شده است که برسازنده‌ی این تناقض روایی می‌شود. در صحنه‌ای که غولی به خانه‌ی خواجه آمده تا یکی از پسران را برای غلامی امیر ببرد، هر یک از برادران ایاز، ضمیمه‌ای برای نام خود دارند. یوسف نترس است، منصور عاقل، صمد بردبار و تنها ایاز است که هیچ چیز، جز تن خود ندارد که به مفعول استحاله پیدا کند و شیون او روی کتاب تاریخ، یعنی تنش نوشته می‌شود. او بدنی لخت است که چون کتاب سفیدی، محل نگارش رابطه‌ی امیر-غلام شود؛ تنی که تنها شیونی «غریزی» سر می‌دهد. ایاز کاتب نیست که تاریخ را بشناسد و بازگویی کند؛ بلکه کتابی است که گشوده می‌شود و با ورق‌زدن آن مردم خود را ورق می‌زنند.

> «کاری به یوسف و صمد و منصور ندارم. آنها را نه کاتب می‌شناسد نه من؛ گرچه آنها برادران من هستند، ولی کاتب آنها را بهتر می‌شناسد، نه من، چرا که من کتاب هستم نه کاتب، و یک کتاب نمی‌تواند بشناسد، می‌تواند شناخته شود؛ یک کتاب مجبور است، ولی کاتب مجبور نیست، او مختار است؛ کتاب فرد است کاتب مجموع؛ و به‌همین دلیل کاتب همه را می‌شناسد و هر طور که دلش بخواهد از آنها حرف خواهد زد. من فقط یک کتاب هستم. مجبورم ورق بخورم» (همان، ص ۱۲۵ تا ۱۲۶).

غلام جایی که است که شناخت «شکل» می‌گیرد. کتاب به جای سوژه‌ی شناسا و آگاهی، محل بروز تاریخ و عمل قرارمی‌گیرد و بدن او روایت قوم را برای ما متصور می‌سازد تا بی‌عملی و مفعول‌شدن قوم در بدن مردم، «حس‌پذیر» شود. ایاز کتابی است که حتی نامی ندارد. محمود نام او را صدا نمی‌زند و تنها بدنی است که کتاب تاریخ واقع می‌شود. «او اسم مرا هرگز نمی‌گفت؛ فقط من می‌گفتم: محمود! محمود!» (همان، ص ۱۶۹) محمود نامی است که عمل را ذیل خود ممکن می‌سازد و ایاز غلامی جذاب اما بی‌نام است که آزادانه ورق می‌خورد و تاریخ را بر بدن خود نمایش می‌دهد.

ایاز «موقعیت محمودی» و حفظ موقعیت امن موجود را برای خود دل‌خواه می‌بیند و هر آن‌کس، ازجمله برادرش منصور را که با وضع موجود، خود را منطبق نمی‌بیند، محکوم به تبعید از موقعیت زمینی محمود، به موقعیت آسمانی می‌بیند. ایاز شناخت خود از منصور را ناقص می‌داند چرا که او کاتب نیست و کتاب است. نظر منصور را تنها

کاتب شنیده است و می‌تواند بنویسد. کتاب امکان داوری درباره‌ی چیزی و وضعی را ندارد. کتاب نگاشته‌شده به شکل امر موجود است و تنها تاریخ را نمایش می‌دهد. تاریخ زمینی محمود تنها بر روی ایاز نگاشته می‌شود و او بدون داوری و شناخت از چیزی و کسی آن را روی خود ترسیم‌شده می‌بیند. ایاز تنها می‌تواند از خودش حرف بزند و تصویر غریزی‌ای که از دیگران دارد. کتاب شناسا نیست؛ تنها تصویری از میل و غریزه‌ی ناب و روابط اشیا و افراد است که به نقل از ایاز، تنها با تشبیه افراد به اشیا یا حیوانی، آن را ملموس و ساده وغیرذهنی کرده و درک می‌کند.

«من گاهی می‌توانستم بفهمم صمد چه می‌گوید، یوسف چگونه عمل می‌کند، ولی هرگز قادر نبودم بفهمم در ذهن منصور چه می‌گذرد و منصور را کاتب بهتر از من می‌شناسد، شاید حتی بهتر از خود منصور، ولی من کتاب هستم، نه کاتب؛ من فقط از خودم می‌توانم حرف بزنم و از تصویرهای غریزی که از دیگران دارم. ولی همین‌قدر می‌دانم که همه‌ی ما، همیشه از تشبیه کردن شخصی به چیزی یا حیوانی می‌توانستیم او را بهتر درک کنیم. من همیشه مادر محمود را به صورت گراز ماده می‌دیدم» (همان، ص۲۷۳).

«تاریخ این میله‌ی سرخ فرورفته در احشاء مردانه‌ی من، این میله پیوسته در حال سوار بر شانه‌های من، پیوسته در حال حرکت بود و موقعی که عوض می‌شد، فقط از روی شانه‌های من، پیوسته در حرکت بود و موقعی که عوض می‌شد، فقط از روی این شانه‌ام به روی شانه‌ی دیگرم می‌پرید، گاهی سریع و با شتاب و زمانی آهسته و شکیبا؛ و گرده و سینه‌ی من، پشت و ستون فقرات من، پیوسته سوراخ می‌شد، ولی باز تاریخ را سرپا نگه می‌داشت» (همان، ص ۳۰۳). تحرک تاریخ از شانه به شانه‌ی دیگر ایاز می‌چرخد و بدن ایاز در عین سوراخ شدن، حرکت تاریخ را نمایش می‌دهد. تاریخی که محمود به ایاز می‌گوید:« تاریخ جز من و تو نیست» (همان، ص ۳۱۶).تاریخ محمود و ایاز چون میله‌ای، دائماً در بدن و کفل غلام فرو می‌رود و روی شانه‌های او می‌چرخد تا تنها «تحرکش»، روی بدن غلام ثابت بماند.

امیر ماضی بعد از مردن امیر قبلی و به‌صورت تصادفی و بعد از هرج‌ومرج بی‌امیر بودن قوم، به سلطنت می‌رسد. نحوه‌ی انتخاب او بدین شکل است که کفتری را انتخاب می‌کنند که هرجا بنشیند، او امیر است. روی سر کچل امیر ماضی می‌نشیند و بدین

شکل او امیر حال می‌شود. محمود در صحنه‌ای قرار می‌گیرد که کسی می‌خواهد او را ترور کند. وقتی‌که ظنّ مرگ او می‌رود، تشویشی در مردم و نگرانی از بازگشت به هرج‌ومرج پیش از سلطنت امیر ماضی، برای مردم ایجاد می‌شود. ایاز در صحنه‌ای که می‌بایست بین کشتن محمود و سوءقصدکننده به محمود، یکی را انتخاب کند، دومی را انتخاب می‌کند. بدون محمود ثبات و مأمنی برای او وجود ندارد. مردم بدون نام امیر نگران و مشوش، به انتظار تصادفی دوباره می‌نشینند تا شاید امیری جایگاه دستور را اشغال کند. بعد از کشتن سوءقصدکننده به محمود، ایاز به آغوش محمود می‌رود و در آن‌جا آرام می‌گیرد. ایاز در تک‌گویی ذهنی‌اش، از مچاله شدن خود و حس تنهایی و بی‌عملی، که گاه‌به‌گاه به‌سراغش می‌آید، می‌گوید. در همان حال شوم که خود را بیچاره‌ترین موجودات بشری می‌بیند، یاد محمود و رابطه با او به خاطرش می‌آید و از آن حال انزوا درمی‌آید. «فرض کنید تا اسطوره‌ی ما واقعیت پیدا کند! ولی همه‌ی این‌ها جمعی و اجتماعی است. برای من محمود، موجودی است از نوع دیگر. اسطوره‌ای است از پوست و گوشت، و موجودیتی قابل لمس، شخصی و خصوصی دارد. من محمود را به صورت یک عاشق، یک معشوق، می‌دیدم که گاهی تمام خصایص یک معبود واقعی را هم پیدا می‌کرد. شاید اگر محمود می‌مرد، درون من برای همیشه، لباس ظلمت می‌پوشید؛ انگار آستری از ظلمت، به جدارهای درونی ذهنم می‌دوختند؛ من تنها و بی‌نام و بی‌کس می‌شدم. نمی‌توانستم با دنیای خارج از خودم رابطه برقرار کنم. عزای من یک عزای غریزی بود» (همان، ص ۳۵۵). رابطه‌ی بدنی محمود و ایاز، این دو را در دوگانه‌ای کنار هم قرار می‌دهد که غلام بدون محمود فاقد هستی و کنش زندگی می‌شود. بدنی که به امیر میل می‌ورزد و بدون لمس آن، تصوری از بودن بدن خود ندارد.

> «آینه‌ی منصور، سفره‌ی رنگینی بود که بر دامنه‌ی بلند تپه‌ای گسترده شده بود و تمام گرسنگان، تشنگان، نومیدان و افسردگان تاریخ را به سوی خود دعوت می‌کرد. این سفره بدون حضور محمود پیش‌بینی شده بود و به همین دلیل به‌درد من نمی‌خورد؛ شاید همین دلیل بود که من نیزه را به جای آن‌که بر سر قلب محمود فرود آورم، بر سر قلب سوءقصدکننده‌ی به محمود فرود آورده بودم. نمی‌دانم منصور و یوسف تا چه حد در عمل سوءقصدکننده دخالت

داشتند! احتمالاً سوءقصد کننده را جایی دیده‌ام». ایاز در انتخاب بین کشتن محمود یا سوءقصدکننده به او تردید می‌کند و در تردید فوق، زندگی‌اش بدون محمود را ناممکن می‌بیند؛ بدون محمود میلی وجود ندارد و دلیلی برای بودن در جایگاه غلام وجود ندارد؛ مگر آن‌که دیگر غلام یا همان کتاب تاریخ، جایگاه دیگری پیدا کند و غلام-امیر به رابطه‌ی دیگری تبدیل شود که دیگر ایاز کتابی نیست تا روایت کند. گویی نومیدان همواره علیه صاحبان امید در بستر نام محمود قیام را به تصور در می‌آورند تا تاریخ بر روی «کتاب» نوشته شود. سفره‌ی رنگین منصور چون میلی است که همواره ناتمام است و عملی علیه محمود و نامش را متصور می‌سازد اما برای ایاز تحققی ندارد. ایاز تا مادامی که غلام است، همواره سفره‌ی منصور را شکست‌خورده و بدون میل محمودی می‌بیند. «یوسف دائم به کارد خود می‌نگریست و می‌خندید و کاردش هر سال از سال پیش بلندتر می‌شد. یوسف هرگز از کارد خود در مقابل دیگران استفاده نمی‌کرد. اگر کسی با یوسف اختلاف پیدا می‌کرد، یوسف کاردش را از کمرش در می‌آورد و می‌داد دست من یا صمد؛ و بعد دست خالی با او روبرو می‌شد. هرگز از کارد بلندش استفاده نمی‌کرد. می‌گفت این کارد را برای روز مبادا گذاشته‌ام» (همان، ص۱۷۵).

کارد یوسف و عمل شوریدن او، گویی در تنش با وضعیت یک‌پارچه‌ی هم‌سرایی مردم است و از یک‌رنگی فوق بیرون می‌زند تا میل به محمود در بین مردم متعارض باقی بماند. یوسف تصوری است که در لحظه‌ای قرار است که رابطه‌ی امیر-غلام را دگرگون کند.

زمان مرگ خواجه در تقویم مشخص نیست. «عده‌ای می‌گویند چند هزار سال، بعضی دوهزار و بعضی دیگر صدسال پیش مرده است» (همان، ص ۳۸۴). گویی زمان چندان معیار مهمی برای مرگ خواجه نیست. بین محمود و ایاز نیز زمان تقویمی اهمیتی ندارد. «محمود در اینجا هم پسر امیر ماضی است، هم نوه‌ی او، و شاید خود او، و شاید یکی از امرای پیشین. با شیطنت نشسته است تا راز بقای خود را عملاً تماشا کند. من هم راز فنای خود را درک می‌کنم. محمود و من جای جاودانی هستیم، منتها او در بقا و من در فنا» (همان، ص ۴۰۵). زمان و روند تقویمی چندان اهمیتی ندارد. گویی با زمان‌های بلندی طرف هستیم که از ظرف بازه‌های مرگ و زندگی افراد یعنی

محمود، خواجه و ایاز بیرون می‌زنند و روند و روابط تکرار شونده‌ای به جای زمان، تاریخ را شکل می‌دهند. محمود امیری است که مدام می‌توانست تکرار شود و دستور صادر کند و بقای جاودانی در جایگاه خود دارد. غلام برعکس فانی و برپایه‌ی دستور امیر حال، دچار دگردیسی شده و تاریخ را نمایش می‌دهد. تک‌گویی ایاز در انتهای رمان که نزدیک به تصور مرگ محمود است و وجود ایاز بدون محمود بی‌معنی می‌شود، شکل مشوشی پیدا می‌کند. میل او به محمود گویی ترک برمی‌دارد. از زمانی به زمانی دیگر می‌پرد و گام‌های بلندی در تقویم برمی‌دارد. «تاریخ» برفراز زمان قرار می‌گیرد و از قول ایاز بر کفل‌هایش نمایش داده می‌شود. تاریخ یک روند و نه بازه‌ای تقویمی به نظر می‌رسد. ایاز خود را در کنار محمود و شریک عمل وحشت او می‌بیند. وحشت در روندی بین غلام و امیر و هیاهو و لذت هم‌سرایان مدام حضور پیدا می‌کند. «و صورت مرد بالای چوب‌بست به سوی شهر گرفته شده است، انگار پیامی مرموز دارد که باید در شهرها طنین بیندازد. آیا من به‌راستی او را می‌شناسم؟ قتل نزدیک‌ترین افراد را تبدیل به بیگانه می‌کند. شاید اگر این هیجان عمومی به‌وسیله‌ی محمود به‌وجود نیامده بود، من در مثله‌کردن او شرکت نمی‌کردم. ولی نه! نه! من حتی در سال‌های اخیر، در این چندسالی که در قصر مانده‌ام، عملاً در قتل او شرکت کرده‌ام. من هم تماشاگر قتل او بودم هم شریک قتل او. من هم او را به‌تدریج کشته‌ام و هم به‌ناگهان. حقیقت این است که حتی لازم نبود خون او را بریزم. تماشاگر به اندازه‌ی جلاد، قاتل است. دیگران در قتل او شرکت نکردند، ولی از احساس لذت هم خودداری نکردند. سنگ‌هایی که به سوی او انداختند از طیب خاطر بود. فریادهایی که کشیدند از ته دل بود» (همان، ۴۰۹ ص). «من یک دلیل خصوصی برای مثله‌کردن این مرد داشتم؛ محمود. او گفت بکش من هم کشتم؛ او گفت زبان را ببر من هم بریدم؛ او گفت تبر را بزن من، من هم زدم؛ اگر عشق به محمود نبود، او را نمی‌کشتم؛ یعنی وجود او، زندگی و مرگ او، زندگی و مرگ او به من ارتباط پیدا نمی‌کرد. من نمی‌خواهم خودم را تبرئه کنم. دلیلی برای این کار نمی‌بینم. من رسوا هستم، همین؛ اگر محمود بگوید بکش من می‌کشم. برایم آدمش فرقی نمی‌کند» (همان، ص ۴۱۰). اگرچه تاریخ را امیر می‌نویسد اما تجربه‌ی حسی غلام و رسوایی‌اش به او اجازه می‌دهد که بدون تطهیر کردن خود، تجارب وحشت،

ویرانی و نابودی خود را نمایش دهد. غلام آن‌قدر خود را رسوا می‌بیند که دلیلی ندارد تا از همدستی خود و تن‌اش در همدستی با وحشت محمودی و زوزه‌سردادن هم‌سرایان نگوید. رفت‌وبرگشت مدام محمود و غلامان و مردم، وحشت تاریخ محمودی را شکل می‌دهد و رسوایی آن در بدن ایاز نمایش داده می‌شود.

ایاز با نوشتن تاریخ فردی‌اش و نمایش تجربه‌ی بدنش، گویی قرار است با تاریخ قوم پیوند بخورد. غلام و هم‌سرایان میلی به محمود را نمایش می‌دهند که در عین ترسیم یک‌پارچگی، عمل به شکل یوسف و دیگر برادران ایاز را در تنش با اتحاد خود، پابرجا می‌بینند. «من از کجا می‌دانستم که قرار است تاریخ بر روی کفل‌های من نوشته شود؟ از کجا می‌دانستم که قرار است شیونی سردهم که اینک هم‌سرایان و سگان زوزه‌کش ملی، در برابر هیکل مثله شده‌ی افراشته بر چوب دست سرداده‌اند» (همان، ص۷۶)؟ شیون یا فریاد مدام ایاز به شکل تنها قول رمان که قول ایاز باشد، در نسبت با صدای هم‌سرایان است. هم‌سرایان ایده‌ای را تکرار می‌کنند که چکیده‌ی نقطه‌عطف نمایش وحشت محمودی است؛ نمایش تاریخ یا همان بازی امیر-غلام. هم‌سرایان یا جمعی که یک‌پارچه یک صدا را فریاد می‌کنند و زوزه‌ای «ملی» را سر می‌دهند. گویی شیونی که در این رمان ذیل یک «قول» می‌خوانیم، همان صدای ملی و تاریخ قومی آن است. «چرا که این‌ها را اکنون که در کنار محمود ایستاده‌ام خوب به یاد می‌آورم؛ چرا که این‌ها همه منتهی شد به آن شیون استحاله در نیمه شب تاریخ که من سر داده بودم و اینک ملت دمروی من در برابر هیکل مثله‌شده‌ی آن‌که من سخت دوستش داشتم، سر داده‌اند». ایاز مدام شیونی سر می‌دهد که با صدای ملت دمروی خود و بی‌عملی توده‌ی یک‌پارچه‌ای که در صحنه‌ی وحشت و قتل و مثله‌کردن حضور دارند، یکی می‌شود. صدای مفعولیتی در تاریخ که مدام فریاد زده می‌شود و تا زمان کاتب معاصر به گوش می‌رسد. همزمان یوسف و برادران دیگر ایاز نیز، صدایی در «تنِش» با آن دارند. ایاز تنی است که هم‌زمان با شیون خود و قوم مفعول، عمل شخصیت‌های دیگری چون برادران یا سوءقصدکننده را نیز نمایش می‌دهد؛ اما نمایشی بعضاً ناقص! ایاز تاریخ قوم را نشان می‌دهد؛ تاریخ جدال صداهای مختلفی که در تن او تنش‌های میل مردم، در برابر محمود را روی کتاب فریاد می‌زنند. فریادهایی که نمایشی از تصور جمعی ملی و امیال مردم، در برابر امیر را در صحنه‌ی لذت و خوف قوم، برای ما به راه می‌اندازند.

ایاز همچون تنی است که خود هیچ می‌شود و تنها تشعشعی از ارتباط غلام-امیر-هم‌سرایان (مردم) را حس می‌کند و حس‌های دیگر بدنش خاموش می‌شود تا این تجربه‌ی حسی به بدن ما منتقل شود.

«کنجکاوی من درباره‌ی خودم و درباره‌ی زندگی دیگران کوچک‌ترین اهمیتی ندارد. دیگران از نظر من ارزشی ندارند؛ کسی که ارزش دارد نامش محمود است؛ سرنوشت من یک سرنوشت محمودی است؛ و تخیل لقوه‌ای من؛ گرچه گاهی این‌طور تظاهر می‌کند که مرا از او دور کرده است، ولی هر لحظه امکان دارد که به یک چشم به‌هم‌زدن، من تمام گریز از مرکزها را فراموش کنم و به سوی مرکز ثقل هستی خود، یعنی محمود رجعت کنم. گفتم تخیل لقوه‌ای و این را روشن کنم که مغز من در ابتدا مثل مردابی آرام و سوت‌وکور است. ناگهانی کسی با فانوس کوچکی از کنار مرداب رد می‌شود، این شخص معلوم نیست از کجای تاریکی به‌پا می‌خیزد و به‌کنار مرداب می‌آید، ولی عبور کردنش، با یک فانوس در دست از کنار مرداب حتمی است؛ و آن‌وقت من احیا می‌شوم. نور که بر مرداب می‌تابد احیا می‌شوم، از آن سوت‌وکوری و آرامش بیرون می‌آیم. مغزم، در ابتدا، تحت تأثیر آن فانوس کوچک، حرکات ناچیزی از خود نشان می‌دهد و بعد این حرکات، عین حرکات یک موجود لقوه‌ای، سرعت و تحرک بیشتری پیدا می‌کند. طوری که من به اوج هیجانات روحی خودم می‌رسم. و موقعی که تمام تنم می‌لرزد و مغزم سروپا تکان خورده است، حوادث متعالم در برابرم مجسم می‌شوند. این حوادث، در آن لحظات آبستنی مغز، آنقدر بی‌نظیر، درخشان، شعف‌انگیز، و یا برعکس غم‌زده و مصیبت‌بار هستند که من تا مدتی حتی از حرف‌زدن درباره‌ی آن‌ها چشم می‌پوشم و احساس می‌کنم که اگر این حوادث افکار مربوط به آنان قابل بیان هم بشوند، کوچک‌ترین ارتباطی به دیگران هم ندارند؛ مثل بچه‌ای که داخل شکم مادر باشد و فقط مال مادرش باشد و به دیگران هیچ ارتباطی نداشته باشد. ولی بعد از تولد این بچه زندگی جداگانه دارد و به همان اندازه‌ی مادری که متولدش کرده حق حیات دارد. درباره‌ی این افکار و حوادث نیز، وضع، تقریباً شبیه تولد بچه است. پس از پیداشدن آن حوادث و نضج‌یافتن آنها در مغز، احساس می‌کنم که دیگر آنها

ربطی به من ندارند، یا بیشترین ارتباط را با دیگران دارند و کم‌ترین ارتباط را با من» (همان، ص ۳۵۲).

حسی که از تن ایاز به ما (ملت دمروی او) می‌رسد، «من» او را محو می‌کند تا حسی از تجربه‌ی عمومی و مشترک در سطح ملی، از رنج جمعی به «عمل» و عمیق‌کردن شکاف در میل به محمود در «هم‌سرایان» منجر شود. ایاز تنی است که «من» خویش را محو می‌کند و خود را مچاله می‌کند تا با رسوایی خود و قومش، صداهای دیگری در فضا نواخته شود. تن ایاز یا همان کتاب تاریخ رسوایی را آغاز می‌کند اما تا انتها نمی‌تواند پیش برود؛ و چه حیف! صداهای متکثر ملی-جنسیتی امکان حضور در تن او پیدا می‌کنند اما به سمت کلیشه‌شدن میل می‌کنند. او «من» خود را کوچک و کوچک‌تر از جایگاه غلام و میل در اسارت‌اش می‌کند اما دیگران و حضور صداهای دیگر تا انتها تن او را شکل نمی‌دهند؛ تناقضی که هم زمانه‌اش را رسوا می‌کند و هم «ما» را اما خود در تناقضی روایی گیر می‌افتد.

به سراغ «روزگار دوزخی آقای ایاز» از رضا براهنی رفتیم تا از نقطه‌دید غلامِ امیرمحمود یعنی ایاز و تک‌قول بلند او در رمان، رابطه‌ی بدنی-اروتیک‌اش و تجربه‌ی غلام-امیر و هیاهوی هم‌سرایان (مردم)، حول این رابطه را بازیابی کنیم. ایاز و میل مردم به محمود و «دمرو بودن» آنان هم‌زمان که غلام و مردم را محل پرسش و بازخواست در عمل و امیال خود قرار می‌دهد، فهمی ایستا و غیرتاریخی از مردم و مفعولیت آنان دارد که در ارتباط با فهم فاعل‌محور رابطه‌ی جنسی و نگاهی تعلیمی به مردم، در این رمان قرار می‌گیرد. این رمان در عین حال که پیچیدگی رابطه‌ی غلام-امیر-مردم را نشان می‌دهد اما برای لحظاتی در نگاهی غیرتاریخی به مردم و امیال‌شان گیر می‌افتد. پیدا نکردن صدای روایی شخصیت‌های مختلف و ایجاد روایتی غیر از تصور فاعلیت جنسی درکنار بی‌صدا بودن زنانگی، کماکان بر ضد میل اولیه‌ی این رمان، در برهم ریختن کلیشه‌های روایی و جنسی و رابطه‌ی پیچیده‌ی امیر-غلام-مردم عمل می‌کند.

[1]رمان «روزگار دوزخی آقای ایاز» و «تاریخ مذکر: از براهنی با فاصله‌ی یکسال نوشته‌شده‌اند و گویی تلاش نظری براهنی برای روایتی غیرمردانه و از پایین، در فرم چندوجهی‌تر و ادبی این رمان بروز پیدا کرده است.

[2] در حقیقت شاید وضعیت بغرنج خواجه و فرافکنی نگاه و میل او به مردم و امیر، این تناقض حول مردم را شکل می‌دهد. سعی ما نشان دادن این سیالیت وتناقض مردم-امیر است که مدام در برابر موقعیت سیاسی-طبقاتی راوی یعنی ایاز که از پدرش یعنی خواجه برمی‌آید، دچار تنش و شکاف می‌شود و در میل پرتناقض راوی و فرافکنی آن نمایان می‌شود.

[3]توفیق و همکاران در کتاب «برآمدن ژانر خلقیات در ایران» (۱۳۹۸) شرح خوبی از موضوع تقلیل کردارهای اجتماعی ایرانی به ژانری از روان‌شناسی اجتماعی می‌دهند که برمبنای آن عقب‌ماندگی و استبدادزدگی همیشگی ایرانی‌ها از خلقیات و روانشناسی فردی توده‌های ناآگاه ایرانی منشاء می‌گیرد. بر طبق این نوع نگاه از آنجا که با توده‌ای از افراد ناآگاه و عقب‌مانده در طول تمام تاریخ قومی خود سروکار داریم، وظیفه‌ی روشنفکر و تعلیم‌گر اجتماع آن است که همچون پزشکی آگاه توصیه‌هایی اخلاقی و تربیتی به مردم عقب‌مانده‌ی خود بکند تا آگاه شوند و در راه ترقی ملت قدم بردارند. ملت عقب‌مانده و استبدادزده معمولاً اهمیت توصیه‌های روانشناسی-اخلاقی این روشنفکر آگاه را درک نمی‌کنند و او را به کنج عزلت می‌فرستند!

[4]در نمایش باستانی یونان، هم‌سرایان به جمعی اتلاق می‌شود که گاه در میان نمایش حاضر شده تا محتوا و ایده‌ی کلی اپیزود مورد نظر را با هم یک‌صدا تکرار می‌کنند. عملی جمعی که روح داوری‌کننده‌ی جمعی و مردمی شهرهای یونانی را نمایندگی کرده و گویی قضاوتی کلی درباره‌ی قسمت مورد نظر نمایش را ارائه می‌دهند. در رمان روزگار دوزخی آقای ایاز مردم همچون هم‌سرایان در نمایش محمودی شرکت می‌کنند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

منابع

براهنی، ر. (۱۳۶۳). *تاریخ مذکر*. نشر اول.

براهنی، ر. (۱۳۴۹). *روزگار دوزخی آقای ایاز*. رمان منتشر نشده.

براهنی، ر. (۱۳۶۶). *کیمیا و خاک*. مرغ آمین.

براهنی، ر. (۱۴۰۲). *کتاب قصه‌نویسی* (چاپ ششم). نگاه.

براهنی، ر. (۲۰۱۰). *گفتگوی صدای آمریکا با رضا براهنی*. [فایل ویدیویی]. اخذشده از https://www.youtube.com/watch?v=bHgTmlfwZVk

تراورسو، ا (۱۴۰۱). *مالیخولیای چپ*. (م. رحیمی‌مقدم، مترجم). مان‌کتاب.

گنجوی، م. (۱۳۹۵). *من کاتب نیستم، کتاب هستم*. برگرفته از: ادبیات و شما wwi ranwi re.comif a/bl ogs/۷۶۰۸