

DOI: <https://doi.org/10.22067/JLS.2024.80943.1401>

## Exploring Animality Concept in Simin Daneshvar's *Suvashoun*

Received: February 6, 2023/ Accepted: February 6, 2024

Asad Abshirini<sup>1</sup>

### Abstract

Animal is viewed in traditional literature as a tool and symbol that shows the human attitude. In the new perspective, however, especially in Deleuze's view, the animal is no longer a tool in hands of humans but humans must submit themselves to the animal and get close to animality. Considering the new concept, this study used the ideas of such thinkers as Deleuze and other related postmodernist thinkers to examine the characters and features of *Suvashoun* novel from the perspective of animality. The main themes that this study discussed are *animality, childhood, madness, humanity*. Regarding animality, we see *Suvashoun* a dialectic, where antithesis appears in Yusuf's humanity. Madness and prison are means used for liberating man from his subjectivity in prison. That is why Zari takes her vow to the madhouse and distributes it among the prisoners. Desire and body, childhood and femininity, Kelo's personality and MakMahon's poetry, and Dr. Abdollah Khan's mysticism leaves no room for human humanity of Yusuf. He should be the contemporary Siavash, whose head is innocently cut off in the bowl of his mythical innocence. Such a *Suvashoun* not only ensures the liberty of his soul but accomplishes the animality of Zari.

**Keywords:** Contemporary Literature, Simin Daneshvar, Animality, Humanity, Subject, Childhood, Desire, Madness, Body.

---

1. Assistant professor of persian Language and Literature, shahid chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.  
E-mail: [a.abshirini@scu.ac.ir](mailto:a.abshirini@scu.ac.ir)

## Extended Abstract

### 1. Introduction

In traditional literature, animal is usually a tool and symbol indicating the human attitude. It is a means for showing ideology and expressing moral, religious, and mystical issues. In the new perspective, however, especially in Deleuze's view, the animal is no longer a tool in hands of humans but humans must submit themselves to the animal and get close to animality. No research has been conducted on contemporary fictions from this perspective. In *Suvashoun*, some characters have gone towards becoming animals. So, exploring the issue was one of the gaps needed to be explored. From this perspective, the animal in modern literature is no longer a means. Simin Daneshvar, creating Zari character and her tentative animal-like society, makes the revolution in text that Al-Ahmad and Yousuf could not establish because of their ideological failure.

### 2. Method

This study used an analytical and critical method and the ideas of such thinkers as Deleuze and other related postmodernist thinkers. The study tried to examine the characters and features of *Suvashoun* novel from the perspective of animality.

### 3. Results

*Suvashoun* narrates the story of the death, which is the death of Yusuf's life; that is, the death of an "animal". The animal, in the sense that we mean, that is Deleuze's meaning, is protagonist of *Suvashoun* and the counterpart of Zari. Zari is the one in whom subjectivity becomes voiceless animals. The main themes that this paper deals with are as follows.

*Becoming animal*: The word "animal" (حیوان) in Persian is derived from "live" (حی) and life. Its suitable verb is "becoming" (شدن) and not "being" (بودن), because we become animals. Madian and Sahar are two animals in *Suvashoun* that play role in the theme of the story. The two permeate each other, "become" adjacent, and in their "becoming", the "defined" entities achieve the "highest singularity". From the perspective of animality, we can say about the characters of *Suvashoun* the following issues. Sahar: in *Suvashoun* is not only the name of a woman but also the name of a "horse/animal" and the name of a natural phenomenon. Madian (horse): If we consider Sahar and Guilantaj symbols of "animality" of Zari in her youth, Madian can be seen as Zari's femininity as Madian is under her Yusuf's thigh. Zari: The relationship between Zari and the dominance of "animality" in this research is the kind of relationship that makes her away from the concept "human", which is Yusuf.

Zari tolerates Yusuf just like Madian and Sahar carry and tolerate being under the feet of Yusuf and Khosrow.

*Childhood:* Marjan and Mina, the fetus in Zari's stomach, Guilantaj, Khosrow and Hormoz (the dead child of Ammeh Khanom and Sahar's youngness), all indicate the presence of a dimension of childhood in this novel, which intends towards one way or another, depending on the presence of Yusuf's subjectivity or Zari's animality.

*Madness:* Zari's un-subjectivity does not mean that she is completely away from "agency". Dealing with the madhouse and prison is a way from Zari's habit, which puts her subjectivity beyond Yusuf's house. Her presence among the outcasts of society shows implicitly that she seeks a space for dialogue; the dialogue with the prisoners, whose "voice" is always silent like that of "animals". In *Suvashoun*, Mrs. Fotouhi represents the mad dimension of that partisan logic that her brother, Mr. Fotouhi, is an influencing member. Kelo is an "other" who is added to the story as the object of Zari's "animality" desire. "Kelo" means mad in the south Iran. Bringing him to Zari's house by the order of Yusuf, who is the symbol of modern rationality, imposes a symbolic analysis.

*Humanity:* "Animality" is the concept forgotten over the history of mankind because of the concept "perfect man". Giving some examples of the presence of manifestations and features of "man", this research examined her role in *Suvashoun*. *Yusuf:* The duty that Yusuf feels heavy on his shoulders based on his mythic and not historical awareness is exactly the same that Zari's "becoming an animal" carries and Yusuf's "human being" does not. *Khosrow and Fotouhi:* Khosrow and Fotouhi are discussed under one heading as Zari's look at both of them shows a thing from the tension between her and her husband, Yusuf. Khosrow in the Lacanian symbolism bears "father's name".

#### 4. Discussion and Conclusion

In the matter of animality, we see *Suvashoun* a dialectic, where antithesis appears in Yusuf's humanity. A novel that its weight is on a horse (Sahar) and its human correspondent (Zari), Khosrow and Yusuf are riders who fall from the horse. Madness and prison are means used for liberating man from his subjectivity in prison. That is why Zari takes her vow to the madhouse and distributes it among the prisoners. Desire and body, childhood and femininity, Kelo's personality and MakMahon's poetry, and Dr. Abdollah Khan's mysticism leaves no room for human humanity of Yusuf. He should be the contemporary Siavash, whose head is

innocently cut off in the bowl of his mythical innocence. Such a Suvashoun not only ensures the liberty of his soul but accomplishes the animality of Zari.

**Keywords:** Contemporary Literature, Simin Daneshvar, Animality, Humanity, Subject, Childhood, Desire, Madness, Body

DOI: <https://doi.org/10.22067/JLS.2024.80943.1401>

## بررسی مفهوم «حیوانیت» در سووشون سیمین دانشور

تاریخ دریافت: ۱۷ بهمن ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۷ بهمن ۱۴۰۲

اسد آبشیرینی<sup>۱</sup>

### چکیده

سووشون را باید از زبان حیوان خواند. جایی که زبان انسانی از تَکَلُّم فرومی ماند، آوای حیوان است که «می ماند». زنانگی و حیوان، زری و سَحَر و مادیان، یُوسُف و آنچه ادامه سوژه مردانه اوست را، به پرسش می خواند. کودکی و جنون و زندان، همان‌هایی که تن به دلالت و ایده‌باوری نمی دهند، تن‌هایی اند که در میل و بی‌معنایی خویش، حیات را تجربه می کنند. حیاتی که با زندگی یُوسُف، مرگ بود و با سووشونش، «حیوانیت» دوباره به روح زری باز خواهد گشت. نگارنده در این پژوهش در تحلیل شخصیت‌شناسی و عناصرِ رمانِ سووشون، از آرای دلوز و متفکرانی که در مغناطیس اندیشه پُست‌مدرنیستی او می‌گنجد، بهره برده است. نهایت آن‌که همان آرزوی دیرینه‌ای که سیمین در خاطرات کودکی اش به آل احمد واگویه کرده بود: «همیشه عاشق یک اسب بودم!».

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر، سیمین دانشور، حیوانیت، انسانیت، سوژه، کودکی، میل، جنون، بدن.

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریه علمی جستارهای نوین/ ادبی، شماره ۲۲، پائیز ۱۴۰۲، صص ۵۹-۹۸  
مقاله پژوهشی

## ۱. مقدمه

سووشون روایت مرگی است که خود زندگی یوسف بود، مرگ «حیوانیت!». حیوان، به آن معنایی که ما مراد می‌کنیم، -معنی دلوزی کلمه- یعنی «سهیم شدن در حرکت، گذشتن از آستانه، رسیدن به پیوستار شدت‌هایی که ارزششان فقط در خودشان است، آنجا که همه شکل‌ها منحل می‌شوند، همچنان که همه دلالت‌ها، دال‌ها، مدلول‌ها. تا بهایی شوند برای پیدایی سازمانی بی‌شکل جریان‌گریز، نشانه‌های فاقد دلالت» (دلوز، گتاری، ۱۳۹۲: ۸۵).

قهرمان داستان سووشون، ضد قهرمان زری است، زری بی‌دلالت! آن‌که در او سوژگی، برخی حیوان بی‌آوا می‌گردد «حیوانات سخن نمی‌گویند، تنها آن‌ها هستند که ساکت می‌مانند. در جهانی که دیگر کاری به جز سخن گفتن ندارد، در جهانی که حول محور هژمونی نشانه‌ها و گفتمان شکل گرفته است، سکوت آن‌ها سنگینی بیشتری دارد» (بودریار، ۱۴۰۰: ۱۸۴). مادیان و سحر، خانم فتوحی و کلو و مک ماهون، عمه خانم و حتی گیلان تاج دختر کوچک حاکم سودابۀ هندی و حاج آقا پدر یوسف و خانم فاطمه اینها یا حیوانند یا خود اگر که انسانند «دیگر انسان و حیوانی در میان نیست؛ چراکه هر یک دیگری را در تلفیق سیلان‌ها، و در تداوم شدت‌های وارونه‌شونده، بی‌وطن کرده‌اند. مسأله حالا بر سر شدن است و باز کردن واژه‌ها به روی شدت‌های نامنتظر درونی. در خدمت کاربرد شدید و دلالت‌زدودنی زبان» (دلوز و گتاری، ۱۳۸۴: ۲۲۴).

ما در خوانش سووشون، وجه ارتباطی نشانه‌ها را نمی‌خوانیم. به گفته بنیامین این نوشته‌های بین‌سطور است که منشی بیانگری متن را، آشکار خواهد کرد (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۷). هم آن چیزی که ادبیات اقلیت نامیده می‌شود «اقلیت یعنی پراکندن و تکه‌تکه کردن هر آنچه که سوژه است. دال است، معناست. تفسیر است. اقلیت یعنی تجربه‌گری نه تفسیر. اقلیت یعنی نظم مستقر، زبان مستقر، ادبیات مستقر را درهم شکستن، پیاده کردن» (دلوز، گتاری، ۱۳۹۲: ۲۷).

اشاره دلوز در «مارسل پروست و نشانه‌ها»، آنجایی در باب هیروگلیف می‌گوید نیز همین است «درواقع، لوگوس وجود ندارد، بلکه فقط هیروگلیف‌ها هستند که وجود دارند. ماهیت‌ها درعین حال، هم چیزهایی هستند که باید بیان شوند و هم خود بیان می‌باشند. ماهیت همه‌جا همانند هیروگلیف است. اتفافی بودن و اجتناب‌ناپذیر بودن، از خصیصه‌های آن است» (دلوز، ۱۳۸۹: ۱۴۸). تا دور نشده‌ایم یادآور شویم که التفات ما به اقلیت نشانه‌ها در سووشون، بی‌امعان نظری به مؤلف اقل آن هم نیست، زنی که «در حاشیه جامعه شکننده خود قرار داشته باشد، یا یکسر نسبت به آن بیگانه باشد، این شرایط به او امکان می‌دهد تا جامعه ممکن و محتمل دیگری را بیان کند و ابزار و

احساسات دیگری بیافریند» (دلوز، گتاری، ۱۳۸۴: ۲۱۷).

سیمین دانشور، با خلق زری و جامعه ممکن حیوان خوی او در سووشون، انقلابی را که آل احمد و یوسف با شکستی ایدئولوژیک، نتوانستند به گرسی نشانند، در متن برپا می‌کند. از آن سوی حیوان، انسان را داریم، «انسان زبانمند»! آن‌که او «آگاهی جوهری را پشت زبان و گفتار پیش فرض می‌گیرد، آگاهی‌ای که بر زبان مقدم است و گفتار را به مثابه نوعی ابزار جهت ابراز یا بیان و وسیله‌ای برای ارتباط میان سوژه‌های کامل خودآگاه به کار می‌گیرد» (آگامبن، ۱۳۹۱: ۱۷).

در این زمینه‌ای که ما بحث می‌کنیم، چندان فرقی فارقی هم میان یوسفی که بر مادیان سوار است و در کار نعل‌بندی سحر!، فرزندش خسرو، حاکم شیراز، خان کاکا، عزت‌الدوله و زینگر انگلیسی، به واقع نمی‌بینیم. همه این کسان را که بر شمریدیم آنچه با هم متفق می‌گرداند، تخته‌بندی سوژه است. سوژه‌ای از آن دست که تک‌بازی زبانی یوسف برقرار می‌سازد با کلان‌روایت مارکسیستی‌اش از رهایی بشر «در این روایت، بازی‌های زبانی مختلف مانند بازی زبانی علم، بازی زبانی تضادها و جنگ‌های طبقاتی، بازی زبانی اخلاق و فلسفه و جز آن، همگی زیر چتر کلی رهایی بشر، بیانگر پیشرفت دائمی از جهت تولید ثروت مادی و بهبود اخلاقی است» (ولمر، ۱۳۹۳: ۳۴). آن‌هم در جهانی که به قول خود مارکس «هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود» (برمن، ۱۳۸۶: ۱۷۳). ماهیت ریزومی حقیقت (شایگان، ۱۳۸۱: ۱۴۸)، درخت تنومند رژیم‌های حقیقت‌مندی (فوکو، ۱۳۹۶: ۵۸)، را از ریشه می‌زند. آنچه که بر جای می‌ماند، چیزی جز بدن نیست «چیزها بدنند، بدن و نه ایده. این به آن معناست که چیزها گشند، حد یک چیز، حد گش آن چیز است و نه کران‌نمای شکلش؛ بنابراین یک چیز توان است نه صورت» (دلوز، ۱۴۰۱: ۱۸۵).

در سووشون، زری به همان میزانی که از بدنمندی و از توان خویش بهره می‌برد، یوسف صورت‌گرا نیز در ایده‌های‌اش مرگ را تجربه می‌کند «در رانه مرگ، فرم یا صورت خنثی‌کننده و نفی‌کننده آگو، تسلیم براندازی می‌شود، تنش میان صورت‌های موجود نسبتاً ثابت با شور ناب و فردیت‌یافته طبیعت است که از سوی چنین صورت‌هایی مسدود می‌شود، شوری که از ویرانی این صورت‌ها به منزله راهی برای رهایی خود از انقیاد، استقبال می‌کند» (بوتی، ۱۴۰۰: ۱۲۱). ما مرگ یوسف را، طغیان میل حیوانیتی می‌دانیم که در زری عمده گشته، به سووشون ویرانی صورت‌های ایدئولوژیک او ختم می‌گردد، «مضمون مرگ سوژه با مضامین دیگری همچون مرگ ایدئولوژی همراه است. از پایان هرگونه آرمان‌خواهی، مطلق‌گرایی و تعصب خبر می‌دهد» (فرهادپور، ۱۳۸۹: ۲۳۵).

نوع نگاه سوژه‌باورِ قهرمانِ یوسف به قضایا، معنی «کلکسیونر» بنیامین را به ذهن متبادر می‌کند، در هم‌بوده‌گی تقابلیش با زری «تمثیل‌پرداز»: «ترفند کلکسیونر، همسان‌سازی است. برخلاف تمثیل‌پرداز که به نقاط افتراق و تکینگی و گسست‌ها می‌نگرد. کلکسیونر، همواره با روش‌مندی، فرمول‌بندی و طبقه‌بندی مفاهیم و گزاره‌ها، به دنبال آن میل و رانه‌ای است که روشنگری از ابتدا در پی آن بود، میل به سلطه!» (بنیامین، ۱۴۰۰: ۳۹).

ما در خلال تحلیل بحث، مخاطب خویش را التفات خواهیم داد، که بی‌الترامی یوسف به «شورها و تکینگی‌ها»، راه را بر انسداد گفت‌وگو مندی او بیشتر خواهد بست «کارکرد حقیقت‌گویی بر دوش هیچ‌کدام از شخصیت‌ها نیست، بلکه این تلاقی شورهاست که منجر می‌شود به آن که حقیقت همچون آذرخشی در یک لحظه بدرخشد، بی آن که کسی مسئول آن باشد، بدون اراده‌ای که جست‌وجوگر حقیقت باشد» (فوکو، ۱۴۰۰: ۱۵۳). بی‌تاریخی یوسف، خود از این منطقه است که شکل می‌بندد. او با فاصله‌گیری از «تلاقی شورها»، راه را بر جهان اسطوره‌ای هموار می‌سازد، که در هر چه هست، تاریخ و گفت‌وگو نیست! «اسطوره ایستاست. عناصر اسطوره‌ای در یک نظام بسته جای دارند و می‌توان گفت که این نظام در تضاد با تاریخ که نظامی باز به شمار می‌آید، قرار دارد» (استروس، ۱۳۷۶: ۵۳). در «شفافیت شیطانی»، ما با جهتم «خود» دست‌وپنجه نرم می‌کنیم، جایی که «انکار دگربودگی» است (بودریار، ۱۳۹۶: ۱۵۴). یوسف و آقای فتوحی، در توهم ساختن تاریخ، نخست قدمی که برمی‌دارند، حذف «دیگری» است، دیگری زری و خانم فتوحی! «دیدگاه متافیزیکی به دلیل داعیه غلبه بر دیگربودگی و درک کلیت جهان، ناتوان از تفسیری تاریخی درباره چگونگی پدیدار شدن مقولات بنیادی خود است. این تعامل گفت‌وگویی فرد با دیگری است که تاریخ را می‌سازد» (فالزن، ۱۳۹۹: ۷۷).

علاقه‌مندی زری به دارالمجانین، زندان و بیمارستان، همان جاهایی که «دیگری» جامعه توده‌وار و آرمانی یوسف به شمارند، از رهگذر همین مفهوم «حیوانیت» است که توضیح می‌پذیرد. در این نهادها، آنچه به کار است، «بدن» است و تنها «بدن»، نه «ذهن» و نه «ایده» «تن باید اساس پرسش ما باشد و نه توانایی سترون ایده یا فکر برای همسازی با جهانی فوق حساس و دور. در واقع این تن است که باید به آن اعتماد کنیم نه روح که زاده تخیل ماست. در ما باور به تن از باور به روح بنیادی‌تر است» (اسپیندلر، ۱۴۰۰: ۸۰). حضور شخصیت کلو در خانه یوسف آن هم به‌دست خودش، «میانجی محوشونده» ای است که از خلال جنون سوژگی او نشأت گرفته است «ژیرک این میانجی محوشونده را به گذرگاهی از میان جنون تعبیر می‌کند، از این رو، جنون از منظر ژیرک، پیش‌نیاز سلامت عقل، یعنی به هنجار بودن سوژه متملن است» (مایرز، ۱۳۸۵: ۶۱).



این‌که یوسف تلاش می‌کند کَلُو را سوژه‌مند کند، او را به مدرسه بفرستد، ادب و آداب بیاموزد، خواسته‌ای است که نه تنها از زری، از سهراب، برادرش رستم و نیز مجید هم دارد. در این میان، زری با کَلُو هم‌داستان است و با صداهای خاموشی که هرگز به گوش نمی‌آیند، صدای «حیوان»! انعکاس این «صدا» است که در شیبه مادبان و سحر، همیشه «می‌ماند»، جز این، پُژواک آن در زندان، مریض‌خانه و دارالمجانین، به گوش هوش زری، شنیدنی است. باید گفت که طرفِ گفت‌وگویی زری، حیوانِ زبان‌بسته است نه یوسفِ زبان‌دان! آن شخصیت‌هایی که او با آن‌ها به هم‌زبانی می‌رسد: خانم مسیحادم، علی، کَلُو، خانم فتوحی و دکتر عبدالله‌خان، همگی در این نکته با او اشتراک راهبردی دارند: آن‌ها به نوعی لُکنتِ زبانِ حیوانی دُچار آمده‌اند که در اقلیت جنسی زری، مادبان و سحر، جمع گشته است «سایکوز یا جنون، قطع ارتباط با گفتار جمعی است. شخص سایکوتیک باید یک زبانی بسازد تا بتواند دوباره با آدمیان ارتباط برقرار کند؛ بنابراین، مسأله زبان، همیشه در سایکوز مطرح است» (پروا، ۱۴۰۰: ۱۴۵).

همان‌گونه که کَلُو با ورودش به خانه زری، پای جهان دیوانگان را به ساحت انسانی و حیوان-مادبان و سحر-باز می‌کند، زری نیز با ادای نذرش به دارالمجانین، حقوق دیوانگی و حیوان بودنش را پرداخت می‌کند «در عصر کلاسیک، جنبه حیوانی جنون به‌طور بارز معرف آن بود که دیوانه بیمار نیست، هدف آن‌ها ارتقای حیوان به مرتبه انسانی نبود، بلکه بازگرداندن انسان به خصوصیات ناب حیوانی اش بود» (فوکو، ۱۴۰۱: ۸۹). زبان جنون-حیوانی زری در زندان خانه‌اش، اسیر دلالت‌ورزی‌های تشکیلاتی یوسفی است که از حقوق جانوری‌اش خبری نیست «زبان به دنبال آن است که در سرشاری صدا، حقوق جانوری‌اش را احقاق کند، اما با بی‌رحمی تسلیم دلالت می‌شود، امر نشانه‌ای وارد قیدوبندهای امر نمادین می‌شود» (ایگلتن، ۱۳۹۷: ۶). بی‌راه نیست که سحر کم‌سن‌وسال مادبان را استعاره‌ای<sup>۲</sup> از مرجان و مینای زری بدانیم و در ادامه حیوان‌بودگی و جنون، کودکی را هم به اصطلاح کریستوایی‌اش، «کورای نشانه‌ای» ببینیم، ویژه‌تر آن‌که جنینی هم در زهدان زری، نیالوده به جهان نمادین، در بی‌دلالتی خویش به دنیا نمی‌آید «کورا آن فضایی است که معنای خلق‌شده، در آن نشانه‌ای است: بازآوایی‌ها، زبان‌پریشی‌ها، ضرب‌آهنگ‌ها و طنین‌های بیان کودکی که هنوز نحوه ارجاع به اشیاء را نیاموخته، یا بیان روان‌پریشی که توانایی استفاده از زبان به شیوه‌ای درست و بامعنا را از دست داده است» (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۳۹).

تعلیق زبان در کودکی و جنون، زنانگی و حیوانیت، وضعیت شعروگونه را پایه می‌نهد که حضور قاطع مک‌ماهون را ازین سان دلپذیر کرده است، هم‌او که شاعر کودکان زری است و در آخرین بند شعرش هم از سحر می‌سراید، «کار هنری به‌مثابهٔ اپوخته و ریتم است. در این ساحت زمانی اصیل، وضعیت شاعرانه انسان بر روی زمین، معنای راستین

خود را می‌یابد، در اپوخه پوئتیکی<sup>۳</sup>، انسان در جهان بودنش را به مثابه وضعیتی بنیادین خویش تجربه می‌کند» (آگامبن، ۱۴۰۰: ۱۳۰). این هم آخرین سطر شعر حیوانی مک‌ماهون: «در راه که می‌آمدی، سحر را ندیدی!» (سووشون، ۳۰۶).

## ۲. پیشینه پژوهش

در بررسی رمان سووشون، با این نگاه انتخابی ما که مبتنی بر اصل حیوانیت دلوزی است، تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است. برخی از پژوهش‌ها مانند مقاله «هویت زن در دوگانگی شخصیت‌های داستانی اثر»، نوشته فاطمه غلامی و مهدی دادرزایی به انعکاس زنانگی در رمان سووشون پرداخته‌اند که با کار ما فاصله دارد. غالب کارهای دیگر یا ازین جنس‌اند، یا آن‌که همچون مقاله مریم محمودی و فائزه اشرفیان با عنوان: «نقد و تحلیل مضامین اجتماعی رمان سووشون»، سایر جوانب محتوایی، سبکی و نیز مکتبی اثر را برجسته کرده‌اند. خواننده با مطالعه پژوهش پیش‌رو، به این نکته التفات خواهد یافت که مفهوم «حیوان»، چه نقش مایه مرکزی را در پیشبرد جوانب گونه‌گون روایت سووشون، بر دوش می‌کشد.

## ۳. تحلیل بحث

### ۳.۱. حیوان شدن

به همان صورتی که واژه «حیوان» از «حی» و حیات و زندگی نشأت گرفته است، فعل درخورش نیز، «شدن» است نه «بودن»، چراکه ما حیوان «می‌شویم» «انفعال‌دأدها، دقیقاً عبارتند از این شدن‌های نانسانی انسان. ما در جهان نیستیم، ما با جهان می‌شویم. همه چیز تماشا و شدن است. ما عالم می‌شویم، حیوان شدن، گیاه شدن» (دلوز-گتاری، ۱۳۹۳: ۲۲۶). مادیان و سحر، دو حیوانی هستند که در داستان سووشون، کارکردی پی‌رنگی می‌یابند. ما در تبیین جایگاه این دو جانور، نه بر سلوک معنایی و نمادمحوری معمول خواهیم رفت که از نگاه ما «حیوانیت» یک چشم‌انداز است نه استعاره «در حیوان شدن از امر استعاری خبری نیست، نه سمبولیستی در کار است نه تمثیلی. حیوان شدن یک چشم‌انداز است نه بیانیه‌ای درباره حقیقت مطلق. حیوان شدن فرایندی یگانه رافراهم می‌آورد، روشی یکتا که جایگزین سوپرتکیویته می‌شود» (همان، ۱۲۱). از این منظر، تناظری است میان ساحت انسانی زری و حیوانی سحر. این دو در همدیگر رسوخ می‌کنند، مجاور «می‌شوند» و در «شدن» شان، وجودهای «تعریف‌شده»، به «منتهای تکنیکی» می‌رسد «ما با آن اسب بازی نمی‌کنیم، همان‌طور که از این اسب تقلید نمی‌کنیم، ما در عوض،

یک اسب می‌شویم. درحالی‌که به یک منطقه مجاورت دست می‌یابیم که در آن دیگر نمی‌توانیم از آنچه داریم می‌شویم، متمایز گردیم» (دلوز، ۱۳۹۶: ۱۷۸). ما جلوتر نشان خواهیم داد که آن‌کسی که با سحر «بازی می‌کند»، خسرو است نه زری! خسروی که خود «تقلیدی» است از پدرش یوسف که مادیان و زری و هر آنچه را که بوی «حیوانیت» می‌دهد، به «بازی» گرفته است. زری، سحر «می‌شود» و بالعکس.

### ۱.۱.۳ سحر

سحر در سووشون نه تنها نام زن است، که نام «اسب/حیوان»، و نام یک جریان طبیعی نیز هست، سپیده‌دم! «تاریخ طبیعی در تمامیتش در قلمرو زبان قرار دارد؛ زیرا تاریخ طبیعی اساساً نوعی استفاده هماهنگ از نام‌هاست و هدف غایی‌اش دادن نام حقیقی اشیاء به آن‌هاست. از این رو بین زبان و طبیعت رابطه‌ای وجود دارد که از نوع انتقادی است» (فوکو، ۱۳۹۸: ۲۹۱). می‌گوییم که آنچه برای سحر و نام طبیعت در این داستان اتفاق می‌افتد، همان سرنوشت محتومی است که حیوانیت زری را نیز، در بند می‌کشد. «نعلی» که قرار است در بخش سوم رمان، به «گوشت» پای سحر فرو رود، میخی است که از جانب یوسف، روح طبیعی زری را نیز، به نعل می‌کشد. چالش میان «بدن» و «ذهن»، نخست بار از همین عمل «نعل‌بندی»، آغاز می‌گردد. جایی که سحر، «می‌ترسد و پایش را پس می‌کشد»:

«خسرو کنار پدر نشست و گفت: هر روز که نعل بند می‌آمد خودم پایش را بلند می‌کردم، او اهل خیلی می‌ترسید و رم می‌کرد. مخصوصاً وقتی نعل بند می‌خ می‌گذاشت کف پایش. البته روزهای اول آهسته چکش می‌زد. اما دیروز خیلی محکم زد.

– خوب این کار را کردیم که گژه در موقع نعل‌بندی، هم ترسد و هم پایش را پس نکشد، که میخ در گوشت فرو برود. حالا امروز خودم پایش را بلند می‌کنم، همان‌طور که قابله اسبت هم خودم بودم» (سووشون، ۲۹).

می‌بینیم که در فقره بالا، چگونه «بدنیت» حیوان، در برابر «نعل‌ذهنیت» یوسف مقاومت می‌ورزد «این ذهن نیست که بدن را به سخن گفتن و عمل ورزیدن رهنمون می‌شود، بدن به حرکت دادن دست‌هایش یا بیان صداها به‌موجب نیروهایی خارج از ذهن موجب می‌گردد، نیروهایی که منحصرأ جسمانی‌اند» (مونتگ، ۱۳۹۹: ۱۰۵). اصطلاح «مقاومت»، مفهومی است فوکویی با این استدلال که «هر جا مقاومتی در کار نباشد، عملاً رابطه قدرت هم در کار نیست. در نظر او، مقاومت مندرج در افعال قدرت است» (میلز، ۱۳۸۹: ۷۰). «مقاومتی» که این حیوان در برابر «قدرت» یوسف از خود بروز می‌دهد نه آن چیزی است که او می‌خواهد به فرزند نوجوانش، بیاموزد. یوسف به دنبال «دلال» است نه «معنا»، آن هم دلالتشکیلاتی و حزبی! «معنا دلال نیست، دلال‌ت واژه را به مفهوم یا

ایده، و شی را به اندیشه پیوند می‌دهد. اما معنا میان تکینگی‌ها، میان بدن‌ها رخ می‌دهد. معنا همیشه رخدادی تنانه است» (ایومورین، ۱۴۰۰: ۱۷۵). اگر سحر «مقاومت» می‌ورزد، حکم میل «بدن»ش است، نه «ایدئولوژی»! «احکام نفس چیزی نیستند مگر میل‌ها که به اقتضای آمزجه مختلف بدن، مختلف می‌شوند. حکم نفس، میل و موجبت بدن، همه‌جا هر سه با هم مقارن‌اند» (اسپینوزا، ۱۴۰۱: ۱۲۰). در ادامه دیالوگ پیشین، زری اصرار دارد که خسرو، از دیدن «عمل نعل‌بندی» احتراز کند، و اما پاسخ یوسف:

«یوسف گفت: نه زری، خسرو باید بداند که سحر برای کفش به پا داشتن، باید چند تا میخ را تحمّل کند. باید بداند در این دنیا رنج و درد...» خسرو پرسید: پدر خیلی دردش خواهد آمد؟ یوسف گفت: نه، مسأله مهم، ایستادگی است. عادتش داده‌ایم که برای چند لحظه دست از شیطنت بردارد و تحمّل کند» (سووشون، ۳۱).

بله، «مسأله مهم، ایستادگی است!»، ایستادگی برابر «اشتداد میل»! میلی<sup>۴</sup> که نه «حزب» بردار است نه «دلالت‌مند» «این حرکت به صورت حالت‌های غیر نمادین اشتدادی، یعنی غیر دلالت‌گر، ساخته و پرداخته می‌شود و به چیزی جز خودشان اشاره نمی‌کنند» (دیو، ۱۳۹۶: ۱۱۲). نمونه خصیصه‌نمای این میل «درون‌ماندگار» را در «رم کردن» سحر از خانه حاکم شیراز می‌بینیم. آنجا که حیوان، زیر پای دختر حاکم-گیلان تاج-تن به سوژگی نمی‌دهد «میل در نقطه مقابل یک سوژکتیویته است. باین حال یک رخداد است. ساختن ساحه درون‌ماندگاری<sup>۵</sup> یا بدن بدون اندام است. میل به واسطه مناطق شدت، آستانه‌ها، درجات و سیلان‌ها وجود دارد. میل تغییر می‌کند و با سازمان‌های قدرت عناد می‌ورزد» (دلوز، ۱۴۰۰: ۳۰۳). در این «حادثه»، کاربرد فعل «برداشتن» و «رم کردن»، بیانی است از «حیوانیت» سحر که در چنبره «قدرت انسانی حاکم»، «دلالت‌مند» نمی‌گردد:

«زری گفت: به گمانم سحر باشد، عرق‌گیر همسایه می‌گفت، دختر حاکم را اسب برداشته... مردم از حرکت بی‌هوای ماشین‌ها می‌پراکنده می‌شدند و باز جمع می‌آمدند. ماشینی هم که رو به تپه رانده بود، عقب زد. بی‌این که بوق بزند. لابد می‌ترسید سحر از نورم کند» (سووشون، ۱۴۳).

در تقابلی که بین «میل حیوانی» سحر و «ماشین انسانی» قدرت در نمونه بالا می‌بینیم، این نکته گفتنی است که از منظر دلوز، میل است که «ماشین‌وار» عمل می‌کند و «غیر شخصی» است: «میل، تمایل یک سوژه به برآورده کردن امیالش و یا پُر کردن محرومیت‌هایش نیست. بلکه یک ماشین است. من از ماشین‌های تمایل ساخته شده‌ام» (ویلت-لی، ۱۳۹۵: ۱۶۸). در حالی که عمله حاکم شیراز با ماشین و افسر و طناب، در کار به بند کشیدن سحری‌اند، که خود اصل «تمایل» است، «ماشین تمایل<sup>۶</sup>»:

«سحر انگار متوجّه افسرها شد. یکی از افسرها، حلقه طنابی را که در دست داشت، باز کرد و دایره سر طناب را به طرف اسب و سوار پرانید... راننده‌های ماشین‌هایی که راه داشتند، پشت فرمان پریدند و با سروصدا گاز دادند و عقب‌وجلو زدند و راه افتادند. فرمانده فریاد زد: برگردید احمق‌ها! حیوان را رماندید. معقول ایستاده بود» (سووشون، ۱۴۴).

### ۲.۱.۳. مادبان

اگر سحر و گیلان تاج را نمودونمادی از «حیواتیت» جوان زری بدانیم، مادبان را به اعتبار زیران یوسف بودنش، وجه زنانگی زری می‌توان فرض کرد. وجهی که خسرو نیز در قبال سحر و گیلان تاج بر جای پدر، میلش بدان می‌کشد. شبهه بلند مادبان، در فصل‌های پایانی داستان، خود «آوای مرگ» است. مرگ سوژگی! مادبان در «زبان بستگی» اش، آوا می‌یابد، آوای حیوان! «حیوان با مردن آوای اش را می‌یابد، او روح را با یک آوا برمی‌کشد و تعالی می‌بخشد و با این کار خودش را همچون یک مُرده بیان و حفظ می‌کند؛ بنابراین، آوای حیوان، آوای مرگ است» (آگامبن، ۱۴۱:۱۳۹۱).

«آفتاب به‌کلی از باغ پریده بود که صدای شبهه اسب شنید. شبهه مادبان بود نه سحر. خدا را شکر. یوسف از ده برگشته بود. این که می‌گویند دل به دل راه دارد راست است. همچنین که زری از دوری اش طاقش طاق می‌شود، برمی‌گردد» (سووشون، ۲۴۴).

ارتباط میان مادبان و زری، ربط این‌همانی است از جهت «بی‌سخنی»! شبهه او، شبهه‌ای است یک‌دست که از عمق حیواتیت خاموش او برمی‌آید «حیوان چون هیچ قطع و وقفه‌ای در آوایش ندارد، چون هیچ گسستی میان زبان و سخن را تجربه نمی‌کند، آوایی دارد واحد و بخش‌ناپذیر که راهی است فوری و مستقیم برای برقراری ارتباط» (آگامبن، ۱۳۹۱:۹).

«مادبان را کُتل بسته بودند. سرتاسر زین را با پارچه سیاه پوشانده بودند و کلاه یوسف را روی کُتل و تفنگش را حمایل گردن مادبان، آویخته بودند. یک ملافه سفید که جابه‌جا با جوهر گل سنبلی رنگ شده بود، عین یک کفن خون‌آلود روی سحر قرار داشت. چشم مادبان که به جنازه افتاد، گوش‌هایش را تیز کرد و پایش را چنان بر زمین کوفت که انگار بر طبل می‌کوبید. و زری احساس کرد که بر قلب او می‌کوبد. و شبهه کشید. دو بار. به‌نظر آمد که اشک از چشم مادبان سرازیر شد روی بینی اش که پره‌هایش از هم گشوده بود. به‌یاد حرف زن میان‌سال افتاد که سال‌ها پیش برایش نقل سووشون گفته بود» (سووشون، ۲۹۸).

در فقرة بالا، مخاطب با نوعی از نوشتار مواجه است که در ادامه بی‌آوایی حیوان، راه را بر تأویل‌های «نفسانی» نیز می‌بندد. آن چیزی که سووشون را هم‌چون متنی «نوشتنی» ارتقاء مرتبه داده است نه «خواندنی»، «نفس حیوانی»

است که درو دمیده شده است نه «نفس انسانی». «وَجْهٍ غَيْرِ آوَابِي، تهدیدی برای تاریخ و حیاتِ روحانی با همان حضورِ نفس در نفس است. تهدیدی برای ذات که نامِ متفاوتی یکی دیگر حضور و جوهر است. نوشتارِ غیرِ آوایی نام را متلاشی می‌کند. نام و کلمه، این وحدت‌های نفس و مفهوم، در نوشتارِ ناب محو می‌شوند» (دریدا، ۱۳۹۶: ۴۴).

### ۳.۱.۳ زری

نسبتی که زری با مفهوم غالب «حیوانیت» در جستارِ پیش روی برقرار می‌کند، آن نسبتی است که او را از مفهوم «انسانی» که یوسف است، دور می‌دارد. «انسانیت» بدین نگره‌ای که ما در این مقال پیش گرفته‌ایم «عبارت است از تحمّل کردن، به‌دوش کشیدنِ بارِ آنچه که می‌توان به‌دوش کشید و دوام آوردن و نجات یافتن از قابلیتِ نانسانیِ تحمّل همه‌چیز» (آگامبن، ۱۳۹۳: ۱۳۶). زری، یوسف را تحمّل می‌کند، بدان‌گونه که مادیان و سحر نیز، زیر پای یوسف و خسرو حمل‌اند. از همان نخستین صفحه‌ی رمانِ جشنِ عقدکنانِ دخترِ حاکم دو رویِ سوژگی و توانِ «تحمّل نانسانی» زری، خود را عیان می‌سازد:

«یوسف تا چشمش به نان افتاد گفت: گوساله‌ها، چطور دستِ میرِ غضب‌شان را می‌بوسند! چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی... زری تحسینش را فروخورد، دستِ یوسف را گرفت و با چشم‌هایش التماس کرد و گفت: تو را خدا یک امشب بگذارد ته دلم از حرف‌هایت نلرزد» (سووشون، ۵).

برای زری اهمیت ندارد که نانِ عقدکنانِ دخترِ حاکم از کجا می‌رسد، او می‌خواهد که از جشن و سفره‌ی عقد، لذت ببرد. چراکه «اندیشه به یک معنا خودِ حیات است. حیات یک کُلّ پویا و مفتوح است که هرگز کامل داده نشده، زیرا همواره در حالِ ساخت و اتصالات و پتانسیل‌های جدید برای اتصالاتِ بیشتر است» (کولبروک، ۱۳۹۹: ۷۲). در ماجرای خصلت‌نمای «گوشواره‌های زری» که یادگارِ یوسف به گوشِ اوست، وجهی تازه‌تر از تقابلِ «ذات» و «توان» را در آن می‌توان مشاهده کرد «اسپینوزا، ذاتِ چیزها را در توانِ آن‌ها خلاصه می‌کند. از دید او، آنچه چیزها می‌توانند ذات یا چیستی‌شان را رقم بزنند، چیستی‌ای که تکین است. در نتیجه ماهیتِ چیزها را نه با ذات که متضمنِ کُلّیت و قوام است بلکه با توان باید توضیح داد. توانی که همواره با تکینگی افراد همراه است» (دلوز، ۱۴۰۱: ۱۶). ناخودآگاه زری، که «توان» او را رقم می‌زند، در برابرِ خواستِ گیلان‌تاج، برای به‌عاریت گرفتنِ گوشواره‌هایش که نمادِ «ذات»ی است که تنِ او را به اسارت گرفته است، مقاومتِ چندانی نمی‌کند:

«گفت و صدایش لرزید: این رونمای شبِ عروسیم... یادگاری مادرِ آفاست... به فکرِ آن شب در حجله‌خانه افتاد که یوسف گوشواره‌ها را به‌دستِ خودش به گوشِ او کرده بود... گیلان‌تاج بی‌حوصله

گفت: دارند مبارک‌باد می‌زنند. زود باشید. فردا صبح... زری دست کرد و گوشواره‌ها را درآورد.  
گفت: خیلی احتیاط کنید. آویزه‌هایش نیفتد. هر چند می‌دانست اگر می‌شد پشت گوشش را ببیند  
روی گوشواره‌ها را هم خواهد دید. اما می‌توانست ندهد؟» (سووشون، ۸).

بله، «نمی‌توانست» که ندهد. با این کار او خود را از «وحدتِ غیرواقعی منی» که یوسف برای او ساخته بود، خلاص کرده تسلیم «رانه‌ها» شد «برای لاکان، من یک بنای بی‌اهمیت و ناپایدار است که همواره در برابر نفوذ رانه‌ها آسیب‌پذیر است. برای او، فرهنگ، زبان و امیال ناخودآگاه سوپژکتیویته را ایجاد می‌کند» (مک‌آفی، ۱۳۹۲: ۵۴).  
در ادامه همین فصل، زری که به «رقصِ زن‌های شهر با لباس‌های رنگارنگشان در بغلِ افسرهای غریبه»، نگاهی توأم با حسرت و حسادت دارد، «میلِ خودآیین» خود را در قبال پیشنهادِ سرجنت زینگر، سرکوب می‌کند: «سرجنت زینگر آمد جلو زری. پاهایش را به هم جفت کرد که درق صدا داد و تعظیم کرد و گفت: برقصیم. زری عذر خواست... چشم‌های یوسف او را می‌نگریست» (سووشون، ۱۲).

چشم‌های زمردی یوسف، لگامی است که بر «حیوانیت» میلِ زری، سخت بسته می‌شود. حال آن‌که «قوة میل، قانون خود را نه بیرون از خود، در محتوا یا در یک متعلق، بلکه در درون خود می‌یابد. از این جهت می‌توان گفت، قوه میل، خودآیین است» (دلوز، ۱۳۹۸: ۳۱). چیزی که یوسف تحمل آن را ندارد. او سوژه‌ای است که به گفته فوکو، بر خود و بر دیگران، حکمرانی می‌کند «میل در نظر دلوز و گتاری اساساً به سوپژکتیویته فروکاستنی نبود» (فوکو، ۱۴۰۰: ۱۴). اما چنان‌که در فقره زیر می‌بینیم، روایتِ زری از میل، زیر ضربه مانسین اعتراف‌گیری یوسف قرار می‌گیرد:  
«یوسف هم کنار زری نشست. صورتش قرمز شده بود و سیل‌های بورش می‌لرزید. گفت: پاشو بی سروصدا برویم. زری موهایش را آورد روی آن گوشی که به طرف شوهرش بود و گفت: هر طور میل توست!» (سووشون، ۱۲).

در دوگانه برده و آقا، زری ضعیف نیست، او فقط «کم‌تر قوی است» «نیچه کسی را ضعیف یا برده می‌خواند که نیرویش هر چه باشد، از آنچه می‌تواند جدا شده است، نه کسی که کم‌تر قوی است. کم‌تر قوی اگر تا نهایت پیش برود به اندازه قوی، قوی است» (دلوز، ۱۴۰۰: ۱۱۶). زیرکی و ظرافتی که زری در مناسبات خود با یوسف در پیش می‌گیرد، ورق را به سود او بر خواهد گرداند. از این دریچه است که نگاهش به قضایا، «کژتابانه» می‌نماید «کژتاب شکلی از تعلیق است. معنای ظاهری تصویر یا موقعیت را مُعلق می‌کند. در نهایت آنچه کژتاب می‌نماید، خودذهنیت یا سوپژکتیویته است. دانش مازادی است که به جهان نگاهی وارونه دارد» (مایرز، ۱۳۹۳: ۱۵۰). این چشم‌انداز «وارونه» و «غیر برده‌وار» را، در شاهد زیر به‌صراحت می‌توان مشاهده کرد. آنجا که «شهر» را برای یوسف معنا

می‌کند:

«زری گریه‌کنان گفت: هر کاری می‌خواهند بکنند اما جنگ را به لانه من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محله مردستان. شهر من، مملکت من، همین خانه است» (سووشون، ۱۹).

در فقرة پایانی فصلِ براءتِ استهلال‌گونه اولِ رمان، یوسف و زری از مرزهای جهان سوژکتیویسم، به مددِ مرزهای «بدن زنده» گذر می‌کنند و «آزادی» را به اتفاق، می‌زیند «بدن زنده، درگاه ورود ما به جهان، دست‌رس ما به چیزها و بدن‌های دیگر است. این بدن، حدودی، مکانی و زمانی دارد اما بدون این حدود، ما در ارتباطی که با چیزها برقرار می‌کنیم، آزادتر نیستیم. در عوض همه تسلطمان بر جهان را از دست می‌دهیم» (هانیا، ۱۴۰۰: ۱۱۹).

«به رختخواب که آمد، پاهای گرم و پشمالود یوسف به پاهای سردش خورد و دست بزرگ او که پستان‌هایش را نوازش کرد و پایین‌تر که آمد، همه چیز را فراموش کرد. گوشواره‌ها، سرجنت زینگر و خانم حکیم و عروس و مارش‌ها و طبل‌ها را... لوچ‌ها و طاس‌های مجلس عقدکنان را... همه را فراموش کرد. اما در گوشش صدای آرام ریزش آب از آب‌نمایی می‌آمد که از روی گل‌های سرخ روشن می‌گذشت و پیش‌نظرش یک کشتی پرگل نقش می‌بست که کشتی جنگی هم نبود» (سووشون، ۲۰).

تکرار فعل «فراموش کردن» در نمونه بالا، حکایت از «انسانیت» سردی دارد که در حالات نشئه‌گون دیونوسوسی، به خاک گرم «حیوانیت» سپرده می‌شود «آیین دیونوسوسی، جنسیت و شهوت ناخودآگاه و نااخلاقی بودن نیروهای طبیعی را گرمی می‌دارد و در پی از میان برداشتن تفرّد شکل‌گرفته فرد خودآیین و اتحاد دوباره ما با هستی درونی طبیعت است» (اسپینکز، ۱۳۹۲: ۴۰). تقابل بنیادین سوژگی یوسف و میل ورزی زری را در علاقه‌مندی‌های این دو به مقوله «شهر» و «باغ»، به وضوح می‌توان توضیح داد. شهر از نگاه یوسف، محلی است که او را به مقام «کلکسیونری» به گفته بنیامین می‌رساند و باغ بالعکس، برای زری وضعیتی «تمثیل‌پردازانه» دارد «هیچ نوع اندیشه‌ورزی تمثیل‌پرداز را بسنده نیست تا پیشاپیش بداند معنی نامکشوف پشت هر یک از اُبژه‌های مورد تأملش چیست» (بنیامین، ۱۴۰۰: ۱۱۹). هرچقدر یوسف در پی «معنا» برای پدیده‌های شهر شیراز است، زری از «باغیت» باغ، فارغ از هر اندیشه‌ای، التذاذ می‌برد:

«زری خندید و گفت: ها، بله. این شهر من است و وجب‌به‌وجبش را دوست دارم. تپه پشتش، ایوان سرتاسری دور عمارت، دو جوی آب دو طرف خرنند، آن دو تا درخت نارون دم باغ، نارنجستانش را... بیدمشک، اترج، شاطره... گنجشک‌ها و سارها و کلاغ‌ها که خانه ما را خانه خودشان می‌دانند» (سووشون).



در مقدمه آوردیم که «حیوانیت» از ریشه حیات و زندگی است که برمی جوشد و این زری است که در سرتاسرِ رمانِ خلافِ یوسف، آن را پاس می‌دارد به قول نیچه «زندگی باید بر دانستن، بر آنچه ما خرد می‌خوانیم، بر علم، بر توانایی انتقادی و تیزبینی حاکم باشد نه برعکس. زندگی یعنی شکل‌های دگرگون‌شونده‌ای که نیچه آن‌ها را اراده قدرت می‌نامد» (اسپیندلر، ۱۴۰۰: ۱۱).

### ۴.۱/۳ کودکی

مرجان و مینا و جنینی که در شکم زری است، گیلان تاج و خسرو و هرمز، کودکِ مُرده عمه خانم و جوان سالی سحر، همه نشان از حضور وجهی از کودکانگی در رمان می‌دهند که بسته به حضور سوژگی یوسف یا «حیوانیت» زری، بدین سو یا آن سو تمایل می‌یابند. آنچه روشن است این‌که «زنان بی‌شبهت به بچه‌ها نیستند. کودک چنان پیوند تنگاتنگی با حیات فیزیولوژیکش دارد که دیگر از آن قابل تفکیک نیست» (میلز، ۱۳۹۳: ۱۷۳). حیاتی که در تقابل با «بزرگ‌سالی» قرار می‌گیرد «کودک به‌عنوان مجموعه‌ای از خواسته‌ها و امیال اجتماعی نشده، نشان‌گر وجود چیزی در انسان است که یکسره به‌وسیله ژانرهای حاکمی که زُشد او را احاطه می‌کنند، شکل نمی‌گیرد» (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۲۷). چندان هم بی‌راه نیست که نخستین جایی که از «دو قلوها» نامی آورده می‌شود، شعر مک‌ماهون است، آنجا که او در حالتی «مست مست» خود را «ای ایرلندی، ای شاعرِ دائم الخمر!» خطاب می‌کند. جلوتر در مدخلی به نام مک‌ماهون مفصل‌تر بحث خواهیم کرد، که شعر و کودکی، چگونه از عوالم نمادین بزرگسالی در گریزند و «کودک برای بزرگسال به منزله دیگری است و سرنوشت بزرگسال را رقم می‌زند و بزرگسال برای کودک ظریف‌ترین شکل خلاصه‌شده از خود اوست» (بودریار، ۱۴۰۰: ۲۱۲). از همین رو است که زری و شعر مک‌ماهون و دو قلوها در سمت «حیوانیت»، به هم گرهی ناگسستی می‌خورند، انقلابی علیه «بزرگ‌سالی یوسف!»:

«خوب، مینا و مرجان هر دو هم‌زادند... مینا تنها دختری بود که وقتی ستاره‌ها در آسمان نبودند برای ستاره‌ها گریه می‌کرد... این طور بود که مینا عاشق آسمان شد...» (سووشون، ۱۵).

از نگاه ما، حضور کودک‌ها در رمان سووشون، بیان یک «وضعیت» است، نه فقط صرف کم‌سن‌وسالی فرزندان زری. آن وضعیتی که «توانایی آدمی برای حرف زدن، رابطه‌اش را با نبود یا فقدان خودش، یعنی با ناتوانی از حرف زدن، حفظ می‌کند، ناتوانی‌ای که در گذر به گفتار، مستهلک نمی‌شود» (میلز، ۱۳۹۳: ۵۵). نمونه زری، تصریحِ راوی است بر «بی‌زبانی» دو قلوها:

«خسرو به تالار آمد. مینا دست‌هایش را به هم زد و گفت: داداش خودمه. سوار اسبم می‌کند. مگر نه داداش؟ تقریباً هیچ کلمه‌ای را درست ادا نمی‌کرد. سین‌ها را شین، کاف و گاف را ت و را را لام تلفظ می‌کرد. و مرجان که رُبع ساعت از او کوچک‌تر بود، مقلد و وردستِ خواهرش بود. مرجان، پای خسرو را در بغل گرفت: اول تو باهاش بازی کن. بعد من. خوب؟ خسرو دستی به سر و گوش دو قلوها کشید و گفت: من حالا باید بروم مدرسه» (سووشون، ۲۲).

می‌بینیم که مقوله «لُکنتِ زبانی»<sup>۷</sup>، چگونه با مفهوم حیوانیتِ سحر و «بازی»، در یک محور هم‌نشین شده‌اند. باید بدانیم که «تقدّمِ کودکی بر اشغالِ جایگاهِ سوژهٔ سخن‌گو توسطِ انسان، نه تقدّمی صرفاً گاه‌شمارانه و زمانی که تقدّمی هستی‌شناسانه است» (میلز، ۱۳۹۳: ۴۲). این را از آن بابت می‌گوییم که وضعیّت هستی‌شناسانهٔ زری، در امتدادِ وضعیّتِ بی‌زبانی مینا و مرجان و سحر قرار می‌گیرد و در تقابل، این خسرو است که از «بازی» می‌گریزد و «رفتن به مدرسه» را بهانه می‌آورد. جایی که «انسان» تربیت می‌کنند نه «حیوان»! تا بحثِ بازی و زبان هست یادآور شویم که «همان‌گونه که به نظرِ ویتگنشتاین، زبان مجموعه‌ای است از بازی‌های زبانی بدونِ قاعده‌های کلی حاکم بر همهٔ آن‌ها، جامعه نیز به نظر لیونار مجموعه‌ای است از فعالیت‌های گوناگون که هیچ قانون و قاعدهٔ کلی بر همهٔ آن‌ها حاکم نیست» (ولمر، ۱۳۹۳: ۴۱). خواهیم گفت که یوسف و در پی او خسرو، چگونه متأثر از آموزه‌های مارکسیستی، همهٔ هم‌وغم‌شان بر این قرار یافته که تنها بازی‌ای که در زبان موجود است، زبان‌بازی ایدئولوژی است و این خود چه نسبتی است با کودکی و «حیوانیت»؟ یوسف به دنبال تاریخ است، آنجا که در دوگانهٔ «زبان» و «سخن»، سخن «تاریخ‌دار» را برمی‌گزیند «زبان ناب در گوهرِ خود غیرِ تاریخی است و طبیعت یا ماهیّت در معنایی مطلق، به تاریخ نیازی ندارد» (آگامبن، ۱۳۹۷: ۱۱۷). به زبانی ویژه‌تر، یوسف فاقدِ کودکی است و در تقابل، این زری است که آن‌سوی تاریخ ایستاده، آنجا که «زبان» بی‌آوست «این تجربهٔ تازه از زبان، همان کودکی است. تجربهٔ خاموش و بی‌کلامی که به لحاظِ هستی‌شناسانه، بر امکانِ گفتارِ مقدّم است» (آگامبن، ۱۳۹۱: ۳۳). دقیقاً از همین ناحیه است که «اخلاقِ مدرن» زری، «اخلاقیات» یوسف را، پس‌پشت می‌نهد «در این اخلاق، توضیح دادنِ آنچه بی‌صداست، بازگرداندنِ کلام به آنچه خاموش است، روشن کردنِ آن بخشِ تاریکی که انسان را از خود مُنفک می‌کند، اتفاق می‌افتد» (فوکو، ۱۳۹۹: ۴۱۸). آینده، به تفصیل بحث خواهیم کرد که «نذرهای زری» نیز، از این منطقه است که نشأت می‌گیرد. در ادامه اما، در تأکید بر بی‌تاریخی زری، می‌افزاییم که دو دلیلی او در «انداختنِ جنین» هم، انتخابی است میان وجه «حیوانیت» و آن «انسانیت»ی که یوسف در پی جانداختنِ آن است.

«زری نمی‌توانست جلو اشک‌هایش را بگیرد. نالید: امروز خبر مرگم رفتم این یکی را ببندازم. شجاعت نکردم که نگهش داشتم؟ وقتی با این مشقت، بچه‌ای را به دنیا می‌آوری طاقت نداری مُفت از دستش بدهی. من هر روز، هر روز تو این خانه، مثل چرخ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آن‌ها را کسی لگد کرده» (سووشون، ۱۳۲).

زهدانِ مادر برای جنین «امتدادِ مستقیمِ اندام‌وارهٔ خودش به حساب می‌آید. همهٔ ویژگی‌های خصلت‌نمایِ بهشت و عصرِ طلایی در اسطوره‌ها و نیز ساگاها» (ولوشینف، ۱۳۹:۱۴۰۰). این‌که زری با «شجاعت»، بچهٔ خود را «نمی‌اندازد»، از آن است که در او قدرتی می‌بیند بی‌هنگام! چیزی که دریدا از آن به «خورا» یاد می‌کند «خورا بی‌هنگام است. بی‌هنگامی‌ای درونِ هستی‌ای «است» یا بهتر، بی‌هنگامیِ هستی، هستی را بی‌هنگام می‌کند» (دریدا، ۱۳۹:۱۴۰۰). در حقیقت بی‌هنگامیِ هستی‌شناسانهٔ جنین، وجود حیرت‌انگیز و یتگنشتاینی است که خاموشیِ حیوانی را به یاد می‌آورد «وجودِ زبان، که خود گزاره‌ای در زبان نیست، در واقع، خاموشی است. وجودِ زبان، سکوتِ زبان است» (جابری، ۱۳۹۸:۸۳). سکوتی که زری در قبالِ بردنِ گوشواره و سحر از خود بروز می‌دهد و این به «ترسو» بودن او نیز تعبیر می‌شود:

«زری گفت: بله عزیزم، به عقیدهٔ تو و پدرت و استادت، من ترسو هستم، بی‌عرضه هستم، نرم هستم، من همه‌اش می‌ترسم بالای سرِ یکی از شماها بیاید» (سووشون، ۱۳۱).

نشان از توانی دارد که در نوزاد و کودکانِ خود می‌بیند و در یوسف، خسرو و استادش فتوحی نه «نوزاد، نشان‌گر این سرزندگی، این خواستن-زیستن لجوجانه، کله‌شق، رام‌نشدنی و متفاوت با هرگونه زندگی اندام‌وار است. او در کوچکی‌اش چنان انرژی‌ای را متمرکز می‌کند که سنگ‌فرش‌ها را در هم می‌شکند» (دلوز، ۲۷۱:۱۳۹۶). از این روی است که زری در توجیه «ترس» خود می‌گوید:

«بعلاوه نمی‌خواهم در یک محیطِ پر از دعوا و خشونت بار بیایید. دست‌کم می‌خواهم محیطِ خانه آرام باشد» (سووشون، ۱۲۹).

در بگو مگویی که بر سرِ مفهوم «شجاعت» و «ترس»، میانِ زن و شوهر درمی‌گیرد، همچنان آنچه میدان‌دارِ اصلی بحث است، سوژگیِ اسارت‌بارِ یوسف است که به مفاهیمِ غریزی هم، رنگِ آزادی می‌زند. حال آن‌که از نگاهِ نیچه «خصلت‌های هیچ انسانی را کسی به او نمی‌دهد، نه خدا، نه جامعه، نه پدران و نیاکان و نه البته خود او» (محبوبی‌ارانی، ۱۳۹۲:۱۶۷). و همین محملِ شکایتِ زری از یوسف است:

«زری گفت: ... می‌خواهی حرفِ راست بشنوی؟ پس بشنو، تو شجاعتِ مرا از من گرفته‌ای... آن قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادت‌م شده» (سووشون، ۱۳۱).

و در پاسخ ببینید که چگونه یوسف، مفهوم «حیوانیت» زری را، ترجمهٔ ایدئولوژیک می‌کند: «یوسف خشمگین فریاد زد: ... تو از رویِ غریزه، نمایشی به اسم شجاعت داده‌ای، غریزهٔ خامِ تصفیه‌نشده!» (همان، ۱۳۱).

در خصوص «نذرهای زری» نیز، یوسف اعمالِ نظر کرده، آن‌ها را به رسمیت نمی‌شناسد: «یوسف خندید و گفت: عزیزم، عوضِ رفتن به دیوانه‌خانه و خسته کردنِ خودت و عصبی شدن، می‌توانی بروی انجمنِ ایران و انگلیس که تازه باز شده، اسنشلِ دو درس بدهی!» (همان، ۱۳۲).

این را همان یوسفی توصیه می‌کند که انگلیس را دشمنِ شماره‌یکِ این خاک‌ویوم می‌داند. از نگاه او، رسیدگی به زندانیان و دیوانه‌ها، بی‌کارگی است و شغل به حساب نمی‌آید. درست عکسِ فهمِ زری از حیات. در تفسیری که او از زندگی دارد «بی‌کارگی بشر به معنیِ کُزکاری یا اختلال در کارکرد او نیست. بلکه تنها به معنیِ نداشتنِ هیچ کار یا کارکرد تعریف‌شده یا قابلِ تعریفی است» (آگامبن، ۱۳۹۷: ۹). این خود از خصلتِ هرمنوتیکیِ زری است که تفسیرِ «کودکانه»ی او، در برابرِ تک‌معناییِ بزرگسالیِ یوسف مقاومت می‌کند «کارِ هرمنوتیکی، فهمیدنِ خود است، چنان‌که جهانِ پیرامونمان را دائماً تفسیر می‌کنیم. چیزی که زندگی را ارزشمند می‌کند» (سیمز، ۱۴۰۰: ۵۹).

### ۵.۱.۳ جنون

بی‌سوژگیِ زری بدان معنا هم نیست که از «عاملیت» به‌کلی به‌دور افتاده باشد بلکه «آن تصمیم‌ها و کنش‌های خلاف‌آمد و خارقِ عادت‌ی به انسان عاملیت می‌بخشند که یک کنشگر را از زمینه و بسترِ آن‌ها می‌کنند و جدا می‌کنند» (بدیو، ۱۴۰۰: ۲۳). پرداختن به دیوانه‌خانه و زندان از خوارقِ عادتِ زری است که سوژگیِ اش را فراتر از منزلِ یوسف رقم می‌زند:

«زری نذر کرده بود هر شبِ جمعه برایِ زندانی‌ها و دیوانه‌های دارالمجانین نان و خرما ببرد» (سووشون، ۲۱).

حضور او در میانِ جمعِ راندگانِ اجتماع، اشاره‌ای است تلویحی به جُستنِ فضایی برای امرِ گفتگو. گفتگو با دربندانی که «صدای»شان همچون صدایِ «حیوانیت»، همیشه خاموش است و حقیقت «در فاصلهٔ میانِ آگاهی‌ها، در جنبش، در هم‌سخنی و تبادل، در گفتارهایی که هیچ‌گاه بسته نیست، هیچ‌گاه پایان‌پذیرفته است» (باختین،

۱۳۹۹:۱۹)، که اتفاق می‌افتد. این خود مآل ادبیات و قدرت اوست که «حیوان شدن، ارائه حس یافت‌ها و تأثیرهایی است که از مهارها و گره‌هایی که آن را به نمایش علائق انسانی باز بسته است، آزاد می‌کند» (کولبروک، ۱۳۸۷:۲۱۹). در دیوانه‌خانه، یوسف و آقای فتوحی نیستند که با آن‌ها نشود گفتگو کرد، کسانی از قماش کلو، علی و خانم فتوحی‌اند که زری صداها‌ی‌شان را می‌شنود و فهم می‌کند.

### ۳.۱.۵.۱ خانم فتوحی

در سووشون خانم فتوحی، وجه جنون‌آمیز آن تعقل جزئی‌ای را نمایندگی می‌کند که برادرش آقای فتوحی، عنصر مؤثر آن است. این خود از همان مصنوعات نهادهای مدرنی است که میان «انسان» و «نانسان/حیوان»، خط‌کشی‌ای از جنس تمدن روز را قائل است «فوکو به جای این‌که فرض کند جنون و عقل به‌طور بدیهی از هم متمایزاند، در دیوانگی و تمدن به بررسی این نکته می‌پردازد که تغییرات نهادی‌ای از قبیل دسترس‌پذیر شدن بیمارستان‌ها، چگونه در شکل‌گیری چنین تمایزی دخیل بوده است» (میلز، ۱۳۹۲:۱۶۷). خانم فتوحی در دیدارش با برادر، از این‌که او را در دیوانه‌خانه تنها کرده است، چنین می‌نالد:

«دل‌م در این قفس پوسید. تو چچور برادری هستی؟ حقیقت بود اقلاً یک اتاق خصوصی برای خواهرت می‌گرفتی... مرا ببر. خودم کلفتی‌ات را می‌کنم...» (سووشون، ۲۱۶).

گله خانم فتوحی از برادر، بیشتر از همان نگاه سوژه‌باورانه‌ای نشأت گرفته است که نهاد بیمارستان را، جایگاه انسان‌های «بیمار» می‌داند. انسان‌هایی که در «حیوانیت»‌شان از فتوحی و امثال او، به‌مراتب انسان‌ترند «بیمارستان همچون تمدن، مکان مصنوعی است که بیماری‌ای که از بستر خود برکنده شده و به آنجا انتقال یافته، در معرض خطر از دست دادن چهره ذاتی خود قرار می‌گیرد» (فوکو، ۱۳۹۸:۵۸). در دیالوگی که میان زری و فتوحی در «باغچه بی‌گل دارالمجانین» درمی‌گیرد، زری به شکلی ظریف عدم وفادری فتوحی را به حزب شوهرش، همچون بی‌وفایی‌ای که او با خواهر خود روا داشته است:

«زری به‌سادگی گفت: ... شما دلتان برای خودی‌ها نمی‌سوزد، همان‌طور که دلتان برای خواهرتان هم نمی‌سوزد» (سووشون، ۲۱۷).

در پاسخ، فتوحی بر استبداد رأیی پای می‌فشرد که از ثبات سوپرتکنیویته او قوام یافته است «سوژه نوعی ذات ثابت نیست، بلکه مانند آب‌وهوای مادی تغییر می‌کند» (اوکانر، ۱۴۰۰:۱۳۸). آقای فتوحی حتی، دیوانگی خواهر خودش را نیز، امری «توده‌ای» می‌بیند:

«فتوحی بدون هیچ‌گونه آثار رنجش در صدایش گفت: باید جامعه را طوری بسازیم که خواهر هیچ‌کس دیوانه نشود. جنون خواهر من، نشان بیماری اجتماع است. توده‌های وسیع را که متشکل کردیم و به قدرت رسیدیم (حقوق می‌کنیم) (سووشون، ۲۱۷).

می‌افزاییم که زری در دوگانه خواهر/برادر فتوحی، خویشتن را با خواهر دیوانه نزدیک‌تر می‌یابد و آقای فتوحی نیز، عکس‌برگردان همان یوسف است و این دیوانه‌خانه، همان زندانی است که شوهرش برای او ساخته است. شگاکتیت خواهر فتوحی به برادر، بدگمانی گاه‌وبی‌گاه زری را به یاد می‌آورد که جای جای رمان، به منش و رفتار یوسف دارد و او را بازیچه دست دیگری دیگری! «بی‌اعتمادی سوژه روان‌پیش نسبت به دیگری بزرگ، این پندار که دیگری بزرگ متجسم در اجتماع بین‌الذنهانی، سعی دارد او را فریب دهد، همواره و ضرورتاً متنگی بر اعتقادی راسخ به یک دیگری منسجم است، یک دیگری بدون گسست، یک دیگری دیگری» (ژیژک، ۱۳۹۶: ۱۸۳). در دیالوگ خانم فتوحی، عدم اعتماد به (دیگری)هایی که برادرش را محمل فریب خود کرده‌اند، مشهود است:

«خانم فتوحی گفت: حالا دیدی خان‌داداش؟ من می‌دانم که مادرم نمرده، او شما را گول زده. وقتی در تابوت گذاشتیدش، یواشکی از تو تابوت درآمد و قایم شده. از آن وقت تا حالا تو باغ صدویست و چهار هزار متری، یک جایی قایم شده و تو نرفتی دنبالش بگردی و پیدایش کنی» (سووشون، ۲۱۶).

خانم فتوحی، به پشتوانه نیروی روانی لخت‌شده از قراردادهای اجتماعی، «حیواتیت»ی را رقم می‌زند که در پشت ذهن زری، به مثابه انقلابی اصیل، علیه «انسانیت» یوسف و رفیق فتوحی که از او نیز «دل پُری» دارد، به خاموشی نهفته است «انقلاب اجتماعی و سیاسی، در بیش‌تر موارد، ریشه در اید دارد. اید علیه سوپراگو می‌شورد یا می‌توان گفت علیه اُبژه خارجی‌ای می‌شورد که جای سوپراگو را گرفته است» (ولوشینف، ۱۴۰۰: ۱۳۷). در توصیفی که دانشور از شورش خانم فتوحی به دست می‌دهد، خواننده با یک «انقلاب زنانه» روبروست، زنان علیه مردان!:

«... خانم فتوحی به سمتشان آمد. ملافه سفیدی به خود بسته بود که در پایش می‌گرفت و داد زد: مرا بکش و راحت کن! چاقوی قلم‌تراشت را از جیب کت در آور و مرا بکش. کفن پوشیده‌ام و آماده‌ام. به آن‌ها رسید و ملافه را رها کرد. لخت مادرزاد بود» (سووشون، ۲۱۸).

صدای خانم فتوحی، صدای انقلاب است، صدای حیوان! این صداهای خاموش را باید شنید! این صداها در تیمارستان‌ها به دست کسانی همچون آقای فتوحی و یوسف، خفه‌شدنی نیستند. از همان سال ۴۸ که اولین چاپ سووشون درآمد تا به امروز، این صدا در گلو «زری»های زمانه، چه در خانه چه در دیوانه‌خانه، همیشه تداوم یافته

است «شورش یعنی آزادی انسان. این فرایندی حیات بخش است که در آن از طریق چنین شورش، اشکال مسدود و ثابت زندگی دگرگون می شوند و اشکال جدید زندگی، پدیدار» (فالزن، ۱۳۹۹: ۱۰۱). ندای آزادی زن ایرانی را از گلوی یک «دیوانه» بشنوید که در طول تاریخ، حق حیاتش از جانب برادرانها، این گونه پایمال گشته است:

«... من دختر پیغمبرم. از حضرت فاطمه... مثل حضرت فاطمه پاک و طیب و طاهرم... برادرم مالم را خورده. پدر و مادرم را سر بریده. این همه گل های نرگس که می بینید، جای خونی که از گلوی آنها ریخته، سبز شده. گل ها را دسته کن سر مزارم بگذار. و حالا گریه ای می کرد که دل سنگ آب می شد و می گفت: من پدر سوخته، من بدبخت پدر سوخته... گفت و گفت و گفت تا دهانش کف کرد و از پا درآمد» (سووشون، ۲۱۸).

### ۱.۵.۱.۳ کِلُو

شخصیت کِلُو، «دیگری»<sup>۹</sup> ای است که به ابژه میل «حیوانیت» زری به داستان اضافه می گردد؛ از آن جهت که «سوژه به دیگری نیاز دارد، چون دیگری او را تأیید می کند. در نیاز به به رسمیت شناخته شدن، چیزی را که میل می کنم، به دست می آورم» (لاکان، ۱۳۹۵: ۳۷). نفس اسم «کِلُو» که در جنوب به معنای دیوانه است، آن هم آوردنش به خانه زری به دستور یوسف که مظهر عقلانیت مدرن به شمار می آید تحلیل نمادین به خود می پذیرد «عقلانیت در برابر نیروی رانش ها و انگیزش های نفس و در برابر قانون شب و آیین شر، بسی آسیب پذیر است» (جمادی، ۱۳۹۴: ۹۸). اولین مقاومت کِلُو در برابر تعقل یوسف، آموزش ناپذیری اوست:

«مادیان حاضریراق بود. یوسف می خواست سوار شود که کِلُو دوان دوان از طویله درآمد، خود را روی پای ارباب انداخت و التماس کرد که به ده برش گرداند... ارباب اول با زبان خوش دلالتش کرد که: بچه جان! شهر می مانی، مدرسه می روی، آدم می شوی. زیر دست خسرو هزار چیز یاد می گیری» (سووشون، ۱۴۶).

پیداست که یوسف در جایگاه فردی که در خارج از ایران تحصیل کرده است، امید به «تغییر طبقه» حتی یک شخص دیوانه نیز بسته است «مدرنیسم می تواند در سنت غربی ای شریک شود که از نانسائیت اتفاقی جهان روی بگرداند و تصویر جهانی چونان کنشی معنادار، معطوف به غایت و خودبیانگر را ارتقاء بخشد» (کولبروک، ۱۳۵۹: ۱۵۴). اما معنادارتر از او، واکنش کِلُو است:

«و کِلُو انگار گوش نداشت، چراکه نمی فهمید ارباب چه می گوید و همه اش عز و التماس می کرد که بیرندش پیش ننه اش و کاکایش. یوسف یک سیلی به گوش کِلُو زد» (سووشون، ۱۴۶).

می‌بینیم که «ارباب» چگونه پاسخ «بنده» خود را می‌دهد. سیلی ای که یوسف می‌نوازد، صدای «ایده‌های عقلانی» اوست که به گوش خاموش «حال‌مایه» کَلُو، فرود می‌آید «حال‌مایه، نزد اسپینوزا یک دگرگونی است. دگرگونی پیوسته نیروی وجود داشتن. حال‌مایه قابل تقلیل به قیاس عقلانی ایده‌ها نیست» (دلوز، ۱۴۰۱: ۳۷). زری که پیش‌ازاین خود از طرفداران «آزادی کَلُو» بود و به یوسف می‌گفت که: «حالا خیلی زود است از محیط خودش جدا بشود» (سووشون، ۱۳۹). اکنون تحت تأثیر القانات او، حرف‌های یوسف را تکرار می‌کند:

«بین! اگر پسر خوبی بشوی، از فردا وامی‌دارم خسروخان به تو درس بدهد. باسواد که شدی، می‌فرستمت ده به مادرت سر بزنی و نشانشان بدهی که می‌توانی کاغذهایشان را بخوانی و برایشان کاغذ بنویسی» (سووشون، ۱۴۷). اما آن «آزادی» ای که کَلُو در پی‌اش است، نه آن است که یوسف با نگاه «بنیادگرایانه» اش، تبلیغ می‌کند «آزادی، یعنی وجود و انهاده شده است، بی آن‌که توسط هیچ چیزی که مقدم بر آن باشد مثلاً خدا یا هستی و انهاده بوده شده باشد. آزادی یعنی رهایی از بنیاد و رها شدن در وجود» (ایومورین، ۱۴۰۰: ۵۲). کَلُو با همان زبان روستایی مألوف خود، از این «وجود بی‌بنیاد»، چنین یاد می‌کند:

«بفرستم ده، زن ارباب! ... خوب حالا کاکایم لب جوق نشسته، نی می‌زند. حالا نه‌ام دارد چراغ نفت می‌کند. خوب چندتا تِلِه گذاشته بودم سهره بگیرم، حالا سهره‌ها تو تِلِه افتاده‌اند و هیچ کس نیست درشان بیاورد. تیروکمانم را هم گذاشته‌ام لب تاچه معصومه برمی‌دارد گمش می‌کند. خوب، اگر من آن‌جا بودم حالا گردو دزدیده بودم می‌نشستم می‌شکستم» (سووشون، ۱۴۷).

بیماری کَلُو و بستری شدنش در «مریض‌خانه مُرسِلین»، خود وجه دیگری از مقوله «حیوانیت» را بر مخاطب داستان، عیان می‌سازد. جایی که او پس از بازگشت و بهبود از بیمارستان، مدعی می‌شود که: «من بره گمشده مسیح هستم» (سووشون، ۲۳۸). می‌گوییم که در پست‌مدرنیسم از نگاه ژیتک «فروپاشی رابطه میان دال‌ها، میان سوژه و این‌که او چگونه به اُبژه‌اش می‌اندیشد، به واقعیتی اسکیزوفرنیک منجر می‌شود» (صادقی‌پور، ۱۳۹۹: ۷۹). از سویی دیگر، میان جُنون کَلُو و حضرت مسیح نیز فاصله‌ای نیست. عیسی «می‌خواست خود در چشم همگان دیوانه بنماید، جُنون صورت‌غایی و درجه نهایی خدای تجسم‌یافته در انسان بود پیش از آن‌که سفر زمینی‌اش پایان پذیرد و با مصلوب شدنش به رهایی برسد» (فوکو، ۱۴۰۱: ۹۵). بدین ترتیب کَلُو را می‌توان حواری حضرت عیسی دانست که در دست یهودای اسخریوطی گرفتار آمده است:



«کَلُوْ گفت: از امشب هر شب به آقا مسیح می‌گویم و عاجزش می‌کنم تا سروقت من بیاید. آخر این چه جور شبانی است که بره‌هایش را ول کرده و رفته در آسمان نشسته؟ اگر راست می‌گوید بیاید پایین، مرا ببرد» (سووشون، ۲۳۹).

### ۳.۱.۶ مک‌ماهون

از همان فصل یکِ رمان تا واپسین خطِ سووشون، حضور مک‌ماهون شاعر، غیاب سوژگی «حیوانیت» را به شعر می‌خواند «از نظر دلوز، هدف ادبیات بسط دادنِ صورت‌ها یا شکل‌های سوژه نیست، بلکه جابه‌جا کردن یا گسیل داشتنِ سیوررت<sup>۱</sup> اهاست به درونِ اثرها و ادراکات که خود در قالبِ قطعاتِ احساس تلفیق می‌شوند» (اسمیت، ۱۳۹۹: ۴۱۰). بیرون از اشارتی نیست که در فصل پنج، مک‌ماهون در گفت‌وگویی که با زری دارد، فاصلهٔ انسانِ بزرگسال و کودک را، این‌گونه حذف می‌کند:

«خوب فکرش را که می‌کنم، می‌بینم همهٔ ما در تمامِ عمرمان بچه‌هایی هستیم که به اسباب‌بازی‌هایمان دل خوش کرده‌ایم و وای به روزی که دل خوشی‌هایمان را از ما می‌گیرند» (سووشون، ۶۹).

در شعر «درختِ استقلال»ی که مک‌ماهون آن را در جمع میهمانان قرائت می‌کند، سخن از درختی است که: «قوتِ خود را از خاک و خون می‌گیرد. این درخت باغبانی دارد که قیافه‌اش به پیامبران می‌ماند. باغبان از میان همهٔ درخت‌ها، عاشقِ همین یک درخت است. هنگام آبیاری وقتی صلا درمی‌دهد که: خون! همهٔ مردم دورِ درخت فراهم می‌آیند و رگ‌های دستشان را باز می‌کنند» (همان، ۴۰)

استعارهٔ درخت، که خود فهیمی از آزادگی سرو است و دوری از وابستگی به حزب و مرامی خاص، آیا به زری نزدیک‌تر است یا یوسف؟ به حیوانیت یا انسانیت؟ «زبان شعر، کارکرد توصیفی ندارد، بلکه کارکرد توصیفِ دوباره دارد. حقیقتِ استعاری، قصدِ پنهان در پس این توصیفِ دوباره برای گفتنِ چیزی واقعی دربارهٔ جهان است» (سیمز، ۱۴۰۰: ۹۸). در فصل نوزدهم مک‌ماهون در مطاوی داستانی شاعرانه، سخن از «خورشید»ی که به میان می‌آورد که از «گردونه‌دارِ پیر» می‌خواهد تا به فرمان «ارباب»، «پستوی آسمانی را خانه‌تکانی» کرده، «خرت‌وپرت‌ها را جمع» کند، بسوزاند و به دور بریزد. در پاسخ رفتارِ «گردونه‌دارِ پیر»، خصلتی از نوع «حیوانیت» به خویش می‌گیرد. او با تبریزی که در گوشهٔ تالار افتاده، کمر به قتلِ «خدایان» و «الهه»های قدیمی می‌بندد:

«بسکه از دستِ این نوع خدایان شکار بود. چشمش به گیلگمش افتاد و تعجب کرد و گفت: چه غلط‌ها! تو هم خودت را جزء خدایان جا زده‌ای؟ در یک چشم به هم زدن او را به صورتِ گردی درآورد و فوتش کرد. به الهه‌های

خوش تن‌وبدن که رسید به تماشایشان ایستاد و یادِ ایامِ جوانی کرد... وقتی الهه‌ها را می‌شکست حتی اشک در چشم‌هایش آمد... خدایش را بگویم، مردوک، مهر و کوتزال کوتل و آپولو را هم با تأسف، خُردوخاکشیر کرد» (سووشون، ۲۳۱). خدای‌گشانی که «گردونه‌دارِ پیر» به راه می‌اندازد، ادامه همان حقیقتِ سوژه‌گریزانه است که این بار در «کارکردی شاعرانه»، «ظهور» می‌یابد. از آنجاکه «زبان در کارکردِ شاعرانه‌اش، یک رسانه آشکارگی است» (ریکور، ۱۳۹۷: ۵۴). در تصویری که مَک‌ماهون از «بچه‌فرشته‌ها» به دست می‌دهد، از «خدایِ سودمند» دیگر خبری نیست:

«منظره‌ای بود که به تماشا می‌ارزید. فکرش را بکنید، میلیون‌ها نردبام اشعه‌ای با میلیون‌ها بچه‌فرشته که گونی‌های پُرتاره به‌دوش دارند و مثلِ فرفره از نردبام فرود می‌روند» (سووشون، ۲۳۲).

انسان نیز «دیگر اربابِ خلقت نیست. کسی است که مسئول ستارگان و زندگی حیوانی است و پیوسته یک ماشین‌اندام را به یک ماشین‌انرژی وصل می‌کند. او نگهبانِ جاودانه ماشین‌های عالم است» (دلوز-گتاری، ۱۳۹۲: ۱۵). این خَلعِ یدِ ارباب‌ارعتی را در فقره زیر، به‌وضوح می‌توان دید:

«کارِ بچه‌فرشته‌ها بر روی زمین این بود که در خانه‌ها را بزنند و ستاره هر کس را بسپارند دست خودش و به او بگویند: از حالا دیگر خودت می‌دانی» (سووشون، ۲۳۳).

شعرترین شعرِ مَک‌ماهون آنجایی سروده می‌شود که با مرگ همراه است، مرگ یوسف‌ا و این خود پایانِ داستان نیز هست «ما در ادبیات به دنبال تجربه اصیل، هم‌گرا با مرگ هستیم. ادبیات پیمانی با مرگ بسته است و خود تجربه‌ای از مرگ است» (هاسه‌لارچ، ۱۳۸۴: ۸۲). در این شعر هم چنان‌که می‌بینیم طبیعت، حیوان، انسان و نبات، سرودی یگانه می‌خوانند:

«گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سَحر را ندیدی؟» (سووشون، ۳۵۶).

نمادهای شعرِ مَک‌ماهون را تک‌صدایی نباید فهمید، آن منطقی که بر این‌گونه شعرها حاکم است، منطقی نثر است و چندصدایی «به مجرد آن‌که صدایِ آوایی بیگانه یا دیدگاهی متفاوت در بازی و نمادها جلوه‌گر می‌شود، جنبه شعری از بین می‌رود و نماد وارد گستره نثر می‌شود» (باختین، ۱۳۹۹: ۱۹۰). این شعر، نوید «نیروهایی آینده‌ای» را می‌دهد که به زندگی «آری» می‌گویند، نیروهایی «که هنوز نیامده‌اند اما در آرزوی آمدنشان هستند» (دلوز-گتاری، ۱۳۹۲: ۱۵)، و همچنان که فروغ گفت: «خبر ما را با خود خواهد برد به شهر» (فرخزاد، ۱۳۷۶: ۱۱۳).

## ۲.۳. انسان بودن

«حیوانیت» آن مفهومی است که در طول تاریخ بشریت، به واسطه «انسان کامل»، فراموش گشته بود. انسانی که «قادر است آن نقص جسمی خاص در کودک، انسان بدوی، دیوانه یا حیوان را که موجب ناهنجاری‌هایی است که ایشان را از حقیقت دور می‌سازد، نشان دهد» (مرلو پوتنی، ۱۳۹۷: ۶۵). چنین «انسان بودن»ی است که در قامت فرد منفرد، «متضمن حالت خاصی از آگاهی در قلمرو اجتماعی بودن آدمی است، که اساساً نه تنها عینی، بلکه ذهنی است» (لوکاج، ۱۳۹۹: ۳۴۱). در این فرصت، ما با آوردن نمونه‌هایی از تجلی و اختصاصات حضور قاطع «انسان»، نقش او را در رمان سووشون به نقد می‌نشینیم.

## ۱.۲.۳ یوسف

شاملو بود که گفت: «انسان زاده شدن تجسد وظیفه بود» (شاملو، ۱۳۸۰: ۹۷۴). وظیفه‌ای که یوسف بنا بر آگاهی ایستای اسطوره‌ای خویش و نه تاریخی، سنگینی‌اش را بر دوش احساس می‌کند «تاریخ برخلاف اسطوره، هستی را به رشته بی‌انتهایی از شدن یا تغییر تجزیه می‌کند» (موقن، ۱۳۸۹: ۱۳۸). دقیق همان چیزی که «حیوان شدن» زری داشت و «انسان بودن» یوسف نه. او در دیالوگی که با «خان کاکا» برادرش دارد، «حرف اساسی» خودش را این گونه بیان می‌کند:

«گفتم که مارکسیسم یا حتی سوسیالیسم، شیوه فکری مشکلی است که تعلیم و تربیت دقیق می‌خواهد. گفتم تطبیق آن با زندگی و روحیه و روش اجتماعی ما، مستلزم پختگی و وسعت نظر و فداکاری بی‌حد و حصری است» (سووشون، ۱۲۶).

«اجتماعی» که یوسف در ذهن می‌پرورد، چیزی به جز یک توده بی‌معنا نیست «توده یک مفهوم نیست! بن‌مایه عوام‌فریبی سیاسی است. در توده هیچ قطبیتی میان این یک و یکی دیگر وجود ندارد. همین است که گردش معنا در توده را محال می‌سازد» (بودریار، ۱۴۰۰: ۴۸). پیداست وقتی که توده را از «معنا» تهی کردی، به «رهبر» نیاز دارد، هر چند دیکتاتور! «نیاز به فراخوانی رهبر تنها زمانی ظاهر می‌شود که آرزوی جمعی قوتی مقاومت‌ناپذیر یافته باشد و همه امیدها برای تحقق آن به شیوه عادی و مرسوم، به نومیدی انجامیده باشد» (موقن، ۱۳۸۹: ۱۳۲). در راستای ایجاد چنین جامعه‌ای است که یوسف، هم‌داستان با «رستم» برادر سهراب از ایل «خاکی» دفاع می‌کند نه «بادی». حال آن که «سهراب» از آن‌جا که نگاهش به حیات از همه نزدیک‌تر به زری است، در محاجه‌اش با یوسف چنین می‌گوید:

«این‌ها که گفتید به خوی ما نمی‌خواند. ما آزاد زندگی کرده‌ایم. طبیعت همیشه دم‌دستان بوده. در کوه و کمرش که اسب رانده‌ایم، در دشتش که اطراف کرده‌ایم، زیر آسمانش که چادر زده‌ایم. نمی‌شود ما را در خانه زندانی کرد» (سووشون، ۵۴).

در همان شعر «در آستانه» از شاملو که بالا آوردیم، «دشواری و طیفه انسان» را او نیز همچون یوسف و رستم، نه «بادی» که «خاکی» می‌داند: «که کارستانی از این دست / از توان درخت و پرند و صخره و آبشار / بیرون است» (شاملو، ۱۳۸۰: ۹۷۴). در دوگانه خدایگان و بردگی، این نیروهای واکنش‌گری هستند که «نیروهای کنش‌گر را به سوی دام می‌کشند و بردگانی را به جای خدایگان می‌نشانند که به‌رغم بالانشینی، همچنان برده باقی می‌مانند» (دلوز، ۱۴۰۰: ۱۱۱). یوسف در ادامه بحث خود و متقاعد کردن ملک‌سهراب به یک‌جانشینی، از «وابستگی به زمین»، حرف می‌زند:

«یوسف گفت: چون فقط همین نوع زندگی را شناخته‌اید. اما سهراب‌جان، وقتی آدم روی زمین کشت کرد و پای زمین زحمت کشید و حاصلش را برداشت، به زمین وابسته می‌شود. در ده هم طبیعت در دسترس آدم است، وقتی مستقر شد...» (سووشون، ۵۴).

این «وابستگی»، آن نوع نگاهی به حیات است که یوسف رانه «خدایگان» که به «بردگی» ای می‌نشانند که سهراب نیز خود از آن گریزان است:

«و سهراب حرف او را این‌طور تمام کرد که: خنگ و خرف و نظرتنگ و ترسو می‌شود» (همان، ۵۵).

درنهایت آن تأثیری که یوسف بر ملک‌سهراب می‌گذارد و او نیز جهان را به قول فردوسی «به چشم جوانی»، خواهد دید «با جدا کردن نیروی کنش‌گر از آنچه می‌تواند کرد، این نیرو را تسلیم خواست نیستی می‌کند، تسلیم واکنش‌گر شدن عمیق‌تر از خودش» (دلوز، ۱۴۰۰: ۱۲۱). مرگ‌خواهی سهراب، به نام «حقیقت»ی که یوسف برایش ساخته است، فاصله‌گیری «انسانی» او را از «حیوانیت»ی پیش می‌کشد که پیش‌تر، زری با او شریک بود. «سهراب گفت: ... خودم می‌دانم که فاصله میان مرگ و زندگی ام یک قدم بیش‌تر نخواهد بود. ... من خودم با پای خودم به پیشواز مرگ می‌روم» (سووشون، ۱۹۶).

او با پشت کردن به «خاستگاه جسمانی شعور» که در همان زندگی بادی‌ای که داشت آن را نیک دریافته بود، به «علت استعلایی و ایدئالی بیرون از خویش» (اسپیکنز، ۱۳۹۲: ۸۰)، پناه می‌جوید، که «نیستی» را البته در سرمستی شراب برای او توجیه می‌کند:

«مَلِک سَهْرابِ گُفت: اِگر مَن یَک تَن باشَم و تَنها و دَشْمَن با هَم هِزارتا، بَه مِیدانِ پُشت نَمی کَنم»  
(سووشون، ۱۹۸).

### ۲.۲.۳ خسرو، فتوحی

ما از این روی خسرو و فتوحی را با هم اینجا به یک مدخل آورده‌ایم که نگاه زری به هر دوی این‌ها از آن فرافکنی‌ای حکایت دارد که خود برخاسته از تش‌روی کردی‌اش است با همسرش یوسف. خسرو در ساحت امر نمادین لاکانی، همان «نام پدر»ی را بر دوش خواهد کشید که «اضطراب غیرقابل تحمل مواجهه با خلاً میل دیگری را سبک می‌کند. قانون گسسته شدن پیوند خیالی وفور و فراوانی میان کودک و مادر توسط چاقوی جراحی دال» (شیهان، ۱۳۹۹: ۲۴). در دیالوگ زیر خسرو به روشنی از «مردانگی» خویش و سرپیچی از فرمان مادرش، پرده برمی‌دارد:

«یوسف پرسید: به مادرت گفתי کجا می‌روی؟ خسرو زهر خندی زد و گفت: به مادرم؟ من دیگر بچه نیستم. برای خودم مردی شده‌ام. مادرم می‌گوید لاپوشانی می‌کند. فقط بلد است جلو آدم را بگیرد. اولین حرفی که آقای فتوحی زد همین بود. گفت: آدم باید پُل‌ها را خراب کند تا او برگشتن نداشته باشد. این حرف‌ها مثل درس است، ما باید از بر کنیم» (سووشون، ۱۲۸).

خسرو در نزد فتوحی آن «انسانیت» مرامی‌ای را می‌آموزد که «حیوانیت» زری در تقابل مستقیم با آن قرار می‌گیرد.

این‌که او از خواهر «دیوانه‌ی» فتوحی هم دفاع می‌کند، جزین نیست:

«زری خشمگین گفت: ... فتوحی اگر راست می‌گوید به خواهر بدبختش برسد که در دیوانه‌خانه، چشم به در دوخته و منتظر است او بیاید و به باغ صدویست و چهار هزار متری ببردش» (همان، ۱۲۸).

مشکل از فتوحی نیست، خود زری هم بدین اعتراف دارد:

«تقصیر فتوحی چه بود؟ پسرهای مردم راهی برای مرد شدن می‌جستند و او وسیله بود» (همان، ۱۵۳).

مشکل از «بحران در مفهوم جامعه» است که «فردگرایی خودسرانه‌ای را افزایش می‌دهد»، تا افراد «به هر قیمتی

در معرض دید» قرار گیرند و «انگشت‌نما شدن را به‌عنوان یک ارزش در نظر گیرند» (اکو، ۱۴۰۰: ۱۶). در فقره پایین، شاهدیم که خسرو چگونه به نمادهای توده‌ای‌ای که از پدر و فتوحی به درس گرفته است، افتخار می‌کند:

«زری زد به خنده و خسرو اعتراف کرد که با قیچی، سر زانوی راست شلوار نو خاکستری اش را چیده و نخ‌های اطراف جایی را که چیده کشیده تا شلوارش پاره به نظر بیاید. بعد بروز داد که به رُفقا پُر داده که پدر بزرگِ مادری اش، خیلی خیلی فقیر بوده» (سووشون، ۱۵۴).

و جوابِ زری به او نیز بسیار «فاصله‌گیرانه» است:

«زری گفت: تو هم یاد گرفتی دروغ بگویی» (همان، ۱۵۴).

### ۳.۳. سووشون

پایانِ سووشون، «آینده» ای است که از آغاز نیز با «رخداد»، رخ می‌داد «آینده با رخداد همراه است؛ یعنی فرارسیدن آن چیزی که نظم و روالِ روزمریِ مرا مختل می‌کند و در معنایی دیگر، نحوه بودن من در جهان را دگرگون می‌کند» (دولی-کاوانا، ۱۴۰۰: ۱۲). شیوه زیستِ زری در زیست‌بومِ رواییِ سووشون، آنگاه به اصالتِ «حیوانیت» خویش نائل می‌آید که با «شبهه‌مادیان» در غرویی دل‌تنگ، آینده‌ او، رخ خواهد نمود:

«آفتاب به‌کلی از باغ پریده بود که صدای شبهه‌اسب شنید. شبهه‌مادیان بود نه سحر. خدا را شکر. یوسف از ده برگشته بود» (سووشون، ۲۴۴).

بله، «یوسف از ده برگشته بود» اما نه با جانش:

«زری دست گذاشت روی دستِ یوسف که سرد سرد بود و انگشت‌ها کشیده و از هم جدا شده، خشک شده بود و نگاه کرد به صورتش با رنگِ زرد و چشم‌های بسته و چانه که با دستمالی بسته شده بود و خونِ دلمه‌شده و خونِ بسته و خشک‌شده. می‌دید اما باور نمی‌کرد. حیران پرسید: بی‌خداحافظی؟» (همان، ۲۴۵).

تعلیقِ سوژگیِ «انسانیت»، کمالِ خویش را در «حیوانیت» مرگ می‌یابد، آن‌جا که «ارتباط ما با جنازه، پارودی‌ای از میانِ سوژگانیت است. مردگان ناپیوستگیِ رسوآمیزی را آشکار می‌کنند که بر زمانِ پیوسته، پیشی دارد» (وال، ۱۴۰۰: ۱۳۶). تا پیش از حادثه فوتِ یوسف، زری نیز مرگ را با «حیات» خویش، زیسته بود. آن‌جا که با «ایثار»، از «خود» و «دیگری» یوسف گذشته بود تا به قول هایدگر «سماجتِ آدمی در چسبیدن به زندگی موجود و تأیید آنچه صرفاً هست را خنثی سازد. زندگی موجود، صرفاً کالایی قابلِ تعویض و فاقدِ هرگونه معنا و ارزشِ ذاتی است» (فرهادپور، ۱۳۸۹: ۲۳۰). اینک او، تجسمِ ایثارِ زیسته خود را در جسدِ خونینِ یوسف انتظار می‌کشد:

«تا نعلش شوهرش از راه برسد و از کاکل‌های زردش از زیر کلاه، خون سرازیر شده باشد تا روی سبیل‌های بورش و خون دلمه بسته باشد» (سووشون، ۲۴۷).

مرگ یوسف، «نمایش باروکی» است که امتناع معنا را از گرو ذهنیت «اندامواره»ی او، آزاد می‌کند «از دیدگاه نمایش باروک تنها بدن خوب، بدن مرده است. معنا را از ویرانه‌های بدن، از گوشت برهنه و پوست کنده باید بیرون کشید، نه از فیگوری هماهنگ» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۵۱۲). اینکه تیر قاتل هم، به «سر» یوسف و نه «قلب» او شلیک می‌شود، خود فارغ از دلالتی تلویحی نیست. سر میعادگاه معناهای ایدئولوژی مند «انسانیت» است، آنجایی که با قلب «حیوانیت» زری، سخت در دوردست قرار می‌گیرد. ژریکو در نقاشی خود «با گستردن سرهای قطع شده در مقام بااهمیت‌ترین بخش بدن انسان، آن‌ها را به‌عنوان پاره‌های بی‌جان و هولناکی مانند گوشت روی پیشخوان قصابی قرار می‌دهد» (ناکلین، ۱۳۹۹: ۵۸). در پی این گره هولناک داستان عمر زری است که او با «امر والا»ی زندگی خویش، مواجه می‌گردد. جایی که «ادراک استتیک، به‌عنوان سنجش ریتمی به مخاطره می‌افتد و به درون آشوب پرتاب می‌شود. اینجا دهشت وجود دارد. و الا تخیل را با مرزهای خودش روبرو می‌کند» (دلوز، ۱۳۹۶: ۱۱۶). فصل بیست و یک رمان، سراسر بیان این ازهم‌پاشیدگی ادراک حسی زری است:

«از هوش که می‌رفت خواب می‌دید، در بیداری هم که بود یا کسی در ذهنش حرف‌های نامربوط می‌زد، یا وقایع از بستوی خاطرش درمی‌آمدند و جلو چشم‌های بسته‌اش، آن چنان جان می‌گرفتند که انگار رویدادهای آلتند... چشم و گوش و ذهن، مدتی به اختیارش می‌ماندند و دیر یا زود از واقعیت منفک می‌شدند» (سووشون، ۲۵۷).

ترس و جنون و رؤیا، سه عنصری هستند که بعد امر والا یوسف، زری را احاطه کرده‌اند «وحشت با محرومیت در ارتباط است. محرومیت از نور، از زندگی، از آنچه وحشت‌انگیز است. آن است که رخ می‌دهد، رخ نمی‌دهد و از رخ دادن دست می‌کشد» (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۴۶). همه لرزش دل و دستش از آن است که: «نکند دارم دیوانه می‌شوم؟» (سووشون).

او در دیالوگی که جلوتر با مراد خویش دکتر عبدالله‌خان دارد، باز هم ازین مفاهیم صریح‌تر سخن می‌گوید:

«از دیشب تا حالا پریشانم. حواسم را نمی‌فهمم. می‌ترسم دیوانه شوم. وسوسه می‌شوم ادای دیوانه‌هایی را که دیده‌ام در آورم. و گریست و گریان گفت: دیشب همه‌اش گرفتار کابوس بودم... خواب نرفتم. صحنه‌های وحشتناک به‌نظم می‌آمد» (همان، ۲۸۷).

اصرار ما در هر چه بیشتر برجسته کردن اختلاطی از دهشت و دیوانگی و کابوس در ذهن زری، التفات به آن وجه «حیوانیت»ی است که بر نهاد این جستار را پی نهاده است. جایی که «از هم گشودن زندگی و تقسیم آن به رشته‌ای از تکه‌ها که خود مرگ‌بارند، فضای میان آن‌ها را از وجودی پوچ می‌آکند. مرگ فضای میان پاره‌های زندگی‌ای پاره‌پاره

و وصله شده را می‌گیرد» (ویلسون، ۱۳۸۹: ۱۵۱). رؤیا و جنون دو پدیدارِ سوژه‌زدایی هستند که از قِبَلِ هولِ ناشی از امرِ والا، زری را به ساحتی می‌رسانند که در وضعِ هشیاریِ خویش می‌کوشد خود را به «خود» و خان‌کاکا «اثبات» کند:

«خودش هم به گفته‌ی خودش اعتماد نداشت. واقعاً نکند دیوانه شده باشد و خودش نمی‌داند؟ ترسی عظیم‌تر از ترسِ آمیخته به کابوسِ دیشب، ترسی عظیم‌تر از تمامِ ترس‌هایی که به عمرش آزموده بود، وجودش را در بر گرفت. یخ کرد و کف دست‌هایش از عرق تر شد. باید نشانِ خان‌کاکا می‌داد و از آن مهم‌تر باید به خودش ثابت می‌کرد که دیوانه نشده» (سووشون، ۲۸۱).

هم‌داستان با فوکو باید اذعان کرد که «قدرتِ رؤیا در ایجادِ تردید و نایقینی کمتر از جنون نیست» (فوکو، ۱۳۹۴: ۸۱). اما باید دانست که ناخودآگاهِ فرویدی «به‌طور قطع یک آگاهی است که به درکِ صریح و مشخصِ خویش موقِّع نمی‌شود. من در وضعیتی مغفول قرار دارم و متوجِّه وضعِ خودم نیستم مگر این‌که از آن خارج شوم» (لیوتار، ۱۳۹۴: ۸۲). می‌خواهم این را بگویم که اگرچه «عمه‌خانم» وظیفه‌ی معبریِ خواب‌های زری را در سووشون به‌دوش می‌کشد و خان‌کاکا نیز در صددِ اتهامِ «دیوانگی» زدن به اوست، هیچ‌یک خبر از «عالم حیوانی» زری ندارند. تنها رؤیاست و فقط تنها رؤیاست که به شهادتِ خودِ زری پس از بیداری، در آن به «میل» می‌رسد:

«اگر می‌گذاشتند با خیالِ خودم خوش بودم، در خیالِ خودم اسب می‌تاختم. مزارع دروشده را زیر پا می‌گذاشتم. کنارِ تلنبارِ گندم‌ها دست در دستِ یوسف می‌نشستم. سرم را در دامنِ یوسف می‌گذاشتم و یوسف شقیقه‌هایم را با انگشت‌هایش مالش می‌داد و می‌گفت: شرط می‌بندم حالت خوب می‌شود» (سووشون، ۲۷۷).

در همین کابوسِ پس از مرگِ یوسف است که زری «ابژه‌ی میلِ دیگری» قرار می‌گیرد و «واقعاً دوست دارد که دیگری او را این‌طور یا آن‌طور ببیند، یعنی او را تبدیل به ابژه کند» (لاکان، ۱۴۰۰: ۱۰۶). اشاره‌ی ما به این بخش از خوابِ زری است که:

«به زیرِ تاق می‌رسند که از همه‌جا تاریک‌تر است. مرد بازویِ دختر را می‌گیرد و دختر داغ می‌شود. تمامِ تش داغ می‌شود. طوری که به عمرش هرگز آن‌طور داغ نشده بود...» (سووشون، ۲۶۸).

رانه‌ی مرگی که در کابوسِ زری خود را به هیأتِ آگاهی از مراسمِ سووشون نشان می‌دهد، او را دچار «مازوخیسمی از گونه‌ی شهوت‌زایا اروتوژنیک» می‌کند (دلوز، ۱۳۹۴: ۱۳۶)، که بیدار شدنش را منتهی به نوعی سوگواری مالیخولیایی می‌سازد «در مالیخولیا، عملِ سوگواری به طرزِ خودشیفته‌وار متوجِّه خود فرد می‌شود و سوژه‌ی آگویِ خود را با ابژه‌ی از



دست‌رفته همانند می‌انگارد» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۱). این است که در خواب:

«دیگر به هقِ هق افتاده. زارزار گریه می‌کند... زری بلند شد و نشست و گفت: برای سیاوش گریه می‌کردم... حیف که من گیس ندارم وگرنه گیسم را می‌بریدم و مثل آن‌های دیگر به درخت آویزان می‌کردم» (سووشون، ۲۷۶).

جا خوردن اطرافیان و مبهوت ماندن از سخنان زری، خود واکنشی است به گمان «کَلُو» شدن او. «حیوانیت»ی که برای «انسانیت» آن‌ها درک‌کردنی نیست.

«مگر چه گفت که همه سکوت کردند و به او خیره شدند؟ آن چنان خیرگی و سکوتی که نمی‌شد تحمل کرد. زری احساس کرد واقعاً چیزی در درونش شکست و فرو ریخت. کی بود که برایش تعریف کرد: طوفانی آمد در مزرعه بدن من» (همان، ۲۷۶).

به‌راستی چه در درون زری شکست و فرو ریخت؟ آن طوفان چه بود؟ بقایای سوژگی زری است که با طوفان سهمگین مرگ، «دود می‌شود و به هوا می‌رود». اصرار او در تقابل با خان‌کاکا جهت برگزاری مراسم عزاداری نیز، ادامه سوگواری اوست که در خواب برای «سیاوش» داشت «ما می‌دانیم که هرگز نمی‌توانیم عزیز از دست‌رفته خود را زنده کنیم، اما باز هم می‌خواهیم او را در اقدامی بر پایه عشق و وفاداری بازگردانیم: عمل سوگواری خود عشق است» (دولی-کادانا، ۱۴۰۰: ۵۲). به‌عبارتی دیگر، عشق آن‌سوی مرگ است و بالعکس. زری آنگاه با مرگ یوسف/سیاوش دست‌وپنجه نرم کرد، که در خواب وزیر تاقی، عاشق او شد.

«شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست» (سووشون، ۲۹۳).

نه عزاداری قدغن نیست، اما مناسب برآمده از نگاه ایدئولوژیک و سیاست‌زده روز سخت با عشق و وفاداری، سر جنگ دارد «در نظام‌های توتالیتر که اسطوره بر آن‌ها فرمان می‌راند، با حمل طلسم‌های گوناگون و فریاد کشیدن می‌خواهند دشمن را بترسانند» (موقن، ۱۳۸۹: ۱۳۶). این دوستان مرامی یوسف هستند که عزاداری او را به یک اردوکشی خیابانی بدل می‌کنند و در آخر نیز کارشان به جنگ‌وگریز با مأموران دولتی می‌کشد.

«تابوت غرق گل‌های سرخ و نسترن بود و بنا شد بر دوش حسین آقا و حسن آقا و مجیدخان و فتوحی، از خیابان حرکت داده شود... علامت و جار و چلچراغ از جلو و حجله قاسم به دنبال تابوت می‌آمد» (سووشون، ۲۹۷).

این‌همه گفتیم اما نمی‌توان در پایان از نقش عارفانه دکتر عبدالله‌خان و فاصله‌اش با «نظام حقیقت‌شبنانی» ای که

یوسف آن را پی می‌گرفت، چیزی نگفت «عرفان به منزله انکشاف و ظهور بی‌واسطه خداوند بر نفس همچنین از ساختار تعلیم و انتقال حقیقت از مرشد به مرید می‌گریزد. در امر شبانی ارشادِ نفسِ فرد توسطِ شبان ضرورت داشت و هیچ ارتباطی بین نفس و خدا نمی‌توانست ایجاد شود» (فوکو، ۱۴۰۰: ۲۵۲). آن مقدار احترامی که زری به «حقیقت» پیامبرانه دکتر عبدالله‌خان می‌گزارد، هیچ‌گاه برای شبان‌مرگی یوسف قائل نبود.

«مثل کسی حرف می‌زد که دیگر همه‌چیز را دانسته و فهمیده. در عمرِ درازش اگر خدایی وجود داشته، برای یک‌بار هم که شده خود را به او نشان داده» (سووشون، ۲۸۶).

با عیادتِ دکتر عبدالله‌خان، زری به وضعیتی از آزادی می‌رسد که در تمام طولِ حیاتِ خود با یوسف، آن را تجربه نکرده بود. «حیوانیت»ی که از پسِ مرگ «انسانیت» یوسف بود، که رخ می‌نمود:

«زری مثل مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانای اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می‌دانست که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز در این دنیا نخواهد ترسید» (همان، ۲۸۸).

#### ۴. نتیجه‌گیری

سووشون را دیالکتیکی می‌بینیم در امر حیوان. آنجایی که آنتی‌تز خویشتن را در انسانیت یوسف می‌یابد. رمانی که وزن آن بر دوش یک اسب (سَحَر) و معادلِ انسانی آن (زری) نهاده شده است؛ خسرو و یوسف سوارانی‌اند که از اسب می‌افتند. جنون و زندان، حربه‌هایی هستند که خلاصی انسان را از سوژگائیت در بند، به کار می‌آیند. زری ازین روست که نذر خویش را به دیوانه‌خانه می‌برد، میان زندانیان پخش می‌کند. میل و بدن، کودکی و زنانگی، کلوبازی کَلو و شاعرانگی مک‌ماهون و درنهایت، عرفانِ دکتر عبدالله‌خان جایی برای ذهنیتِ انسانیِ یوسف باقی نمی‌گذارد. او باید سیاوشِ روزگار مدرن باشد که سرش در طشتِ معصومیتِ اسطوره‌مندِ خویش، ناجوانمردانه بریده شود. سووشونی ازین دست، نه تنها آزادی روح او را تضمین خواهد کرد، که حیوانیتِ زری را نیز، به کمال می‌رساند.

#### پی‌نوشت‌ها

۱. «سبک اقلیتی، اکثریتی»: در تقابل زری و یوسف، این رویداد کلامی، این سبک آفرینش حیوانیت است که شخصیت زری را به وجود آورده است، نه یک «زن»، به‌مثابه آن زنی که در «فرهنگ»، می‌شناسیم. از آن‌سو، یوسف خود سبک اندیشه و شیوه حیات و مماتش، از پیش تعیین شده، انسانی و سوژه‌مند است. به زبان ساده ما با زری به «آفرینش سبک» (اقلیتی)، می‌رسیم با یوسف به «سبک تقلید» (اکثریتی).

۲. «استعاره»: حضور حیوان در سووشون، نه محملی است برای بیان اندیشه‌های انسانی چنان‌که در ادبیات «استعاری و تمثیلی» می‌بینیم، حیوان یک «استعاره» از مفهومی نیست؛ بلکه دیگرشدنی است در شیوه «ادراک»، ادراک تثبیت‌شده انسانی.
۳. «پوخه پوئتیکی»: تعلیق شاعرانه انسان در گذر تاریخ و زمان است. انسان در یک وجه شاعرانه، از زمان خطی جدا گشته، خود را در وضعیتی اصیل‌تر از زمان تجربه خواهد کرد. در چنین بنیادی است که او حسی از وجد و سرخوشی در عین در تاریخ‌بودگی‌اش را درک می‌کند.
۴. «میل»: مفهوم «میل»ی که دلوز از آن یاد می‌کند، آن چیزی نیست که فروید می‌خواهد. در روانکاوی فروید، میل یک «دال» است به سوی ناکامی‌های جنسی، نوعی تأویلی است مبتنی بر سوژه‌زدگی. در دلوز، میل یک «امر ایجابی» است، به این معنی که نوعی تمایل است به ادراک «دیگری»، «دیگر شدن»، «حیوان شدن»! جهان را از منظر نوانسانی، «حیوانیت» دیدن، آن کاری که در سووشون، زری و اقمار حیوانی او بدان «میل» دارند.
۵. «درون ماندگاری»: immanence جریان ناب حیات و ادراک بدون ادراک‌کنندگان، آنچه در آن فاصله میان سوژه و جهان بیرون از بین رفته است. این ما نیستیم که جهان را تجربه می‌کنیم (مُدِرک)، این اصل «تجربه» است که سوژه را سامان می‌دهد. درون‌ماندگاری در تقابل با جهان خارجی و متعالی است. در تقابل هویت و تفاوت، این تفاوت‌های زبانی است که به انسان هویت می‌بخشد، نه انسان صاحب هویت که زبان را همچون ابزاری به کار می‌گیرد. درون‌ماندگاری همان اصل تفاوت است نه هویت تعیین‌شده به دست سوژه استعلایی.
۶. «ماشین میل‌گر»: اتصالات بدن‌ها هستند. ما یاد گرفته‌ایم که میل به چیزی از دست‌رفته داشته باشیم حال آنکه در ابتدا چنین نبوده. در ابتدا، این تجربه‌های تک‌بود از لذت است که میل را ایده‌پردازی می‌کند. ادبیات بیان این تک‌بودها، رویدادهای پایه‌گذار شخصیت‌ها و جهان‌های ممکن دیگری است که تجربه می‌کند. نه بازنمایی انسان‌هایی که می‌شناسیم. داش‌آکل خود برساخته رویدادها، تجربه‌های ممکن، درون‌گستری‌ها و میل‌های نوانسانی است و گرنه داش‌آکل نمی‌شد. او نه در قالب داش و لات به معنا می‌رسد، نه در قالب یک عاشق به مرجان... هم لاتی و هم عشق رویداد داش‌آکل را برمی‌سازند.
۷. «لکنت زبانی»: ویژگی ادبیات «بازنمایی» نیست، در ادبیات زبان به «لکنت» می‌افتد، معنایی را باز نمی‌نماید، بلکه در معنای از پیش موجود مناقشه برمی‌انگیزد و درنهایت، معنایی دیگرگون می‌آفریند. در حقیقت، موجد تأثیرهایی است که سوژه آن‌ها را از پیش موجود نکرده.
۸. «خورا»: در اصل نام ناحیه‌ای بوده در یونان باستان که افلاطون در کتاب تیمائوس خود، از آن به‌عنوان یک «آوند»، ظرف، گنجانه، جایی شبیه زهدان مادرانه که هستی پیش از وجود این عالم، در عالم بالا با تمام صیورورت‌ها و تکوین، به شکلی بی‌صورت حضور داشته است و با تفکر استدلالی به اندیشه در نمی‌آید. «کورا»یی که در متن ما آمده، نوعی استفاده کریستوایی از همان خورای افلاتونی است که به جهان پیشنهادین کودک اشاره دارد، جایی که هنوز زبان پدید نیامده و کودک هنوز با اصوات و الفاظی که معانی بخصوصی ندارند، غرائز و انرژی‌های خودش را نشان می‌دهد. دیگر آن‌که، آنچه ما در متن آورده‌ایم با صورت «خورا»، استفاده دریدا است از این اصطلاح افلاتونی که بیشتر با ملاحظات کریستوا هم‌خوان است، چیزی در حدود فضای پیشاسوژگی. آنچه معنا و تفسیر ثابتی نمی‌پذیرد.
۹. «دیگر شدن»: ما بر حیوانات «نام» گذاشته‌ایم، سگ «وفادار» است، اسب «نجیب» است، شتر «رام» است، شتر «کینه‌ای» است، مار «موزی» است و... بدین ترتیب، جهان حیوانی منسوخ و مسخ تفکرات «ما» انسان‌ها شده‌اند، در «حیوانیت»

دلوزی، وفاداری سگ را درک نمی‌کنیم، این خود نوعی نگاه منفی و سلبیت سگ از سگانگی اوست. در این نوع نگاه، ما «سگ می‌شویم»، یعنی از مرتبه انسانی خود به «ادراک دیگری» نائل می‌شویم. جهان را از منظر یک حیوان می‌بینیم نه اینکه خصائل انسانی خود را به حیوانات نسبت دهیم. در ادبیات تمثیلی، آنچه در مرزبان‌نامه و کلیله دمنه آمده است، «اجیر کردن» حیوانات، برای بیان مقاصد انسانی «ما» است. تنها در ادبیات مدرن نیما و سووشون ... است که حیوانات وجه انسانی خود را از سر می‌نهند و در تقابل، این انسان‌ها هستند که حیوان «می‌شوند»

۱۰. «صبرورت»: ما سووشون را از منظر «امر بالفعل» شخصیت‌ها و رویدادها نخوانده‌ایم. آن‌ها را از نگاه «امر بالقوه» دیده‌ایم. سعی کرده‌ایم که برای مثال زری و سحر را، همچون یک زن یا اسب نبینیم. از دید دلوز، آثار هنری «صبروریتی درون‌ماندگار» دارند، به این معنی که زمینه‌ای از پیش تعیین شده برای تبیین آن‌ها وجود ندارد، زری تنها «زن یوسف» نیست، مجموعه‌ای از «نیروهای تفاوت» است که با جریان اصلی «حیات» که روبروی انسان‌بودگی قرار می‌گیرد، پیوند می‌یابد. از این رهگذر انسان‌زری با حیوان سحر، نوعی تک‌بودگی هنری را به نمایش می‌گذارند که در خوانش معمول این رمان، معمول نبوده است.

### کتابنامه

- احمدی، ب. (۱۳۹۳). *خاطرات ظلمت*. مرکز.
- اسپیندلر، ف. (۱۴۰۰). *نیچه: تن، هنر، شناخت*. ترجمه سعید مقدم. مرکز.
- اسپینکز، لی. (۱۳۹۲). *فردریش نیچه*. ترجمه رضا ولی‌یاری. مرکز.
- اسپینوزا، ب. (۱۴۰۱). *اخلاق*. ترجمه لیلا امانت‌مالایی. ترنگ.
- استروس، ک. (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا*. ترجمه شهرام خسروی. مرکز.
- اسمیت، د. (۱۳۹۹). *فلسفه دلوز*. ترجمه سید محمدجواد سیدی. علمی و فرهنگی.
- اکو، ا. (۱۴۰۰). *سرگذشت جامعه سیال*. ترجمه هانیه رجیبی و مهدی موسوی. کتاب پارسه.
- اوکانر، ب. (۱۴۰۰). *دیالکتیک منفی آدورنو*. ترجمه آرام مسعودی. سیب سرخ.
- ایگلتون، ت. (۱۳۹۷). *والتر بنیامین*. ترجمه مهدی امیرخانلو و محسن ملکی. مرکز.
- ایگلتون، ت. (۱۳۹۸). *ایدئولوژی زیبایی‌شناسی*. ترجمه مجید اخگر. بیدگل.
- ایومورین، م. (۱۴۰۰). *فلسفه ژان‌لوک نانسی*. ترجمه نریمان جهان‌نژاد. شب‌خیز.
- آگامبن، ج. (۱۳۹۱). *زبان و مرگ*. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.
- آگامبن، ج. (۱۳۹۷). *کودکی و تاریخ*. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.
- آگامبن، ج. (۱۴۰۰). *انسان بی‌محتوا*. ترجمه داود میرزایی. شب‌خیز.
- باختین، م. (۱۳۹۹). *زیبایی‌شناسی و نظریه رمان*. ترجمه کتابیون شهرپراد. کتاب آبان.
- بدیو، آ. (۱۴۰۰). *تفکر نامتناهی*. ترجمه صالح نجفی. نی.
- برمن، م. (۱۳۸۶). *تجربه مدرنیته*. ترجمه مراد فرهادپور. طرح نو.
- بنیامین، و. (۱۴۰۰). *خرده‌شیشه‌های اندیشه*. ترجمه محمد حیاتی. مرکز.
- بوتی، ر. (۱۴۰۰). *مرگ و میل*. ترجمه علی رستمیان. بیدگل.
- بودریار، ژ. (۱۳۹۶). *شفافیت شیطانی*. ترجمه پیروز ایزدی. ثالث.
- بودریار، ژ. (۱۴۰۰الف). *در سایه اکثریت‌های خاموش*. ترجمه پیام یزدانجو. مرکز.
- بودریار، ژ. (۱۴۰۰ب). *وانموده‌ها و وانمود*. ترجمه پیروز ایزدی. ثالث.
- بودریار، ژ.، و فرانسوا، و. (۱۳۸۴). *سرگشتگی نشانه‌ها*. ترجمه مانی حقیقی. مرکز.
- پروا، ف. (۱۴۰۰). *درس گفتارهای لکان*. سیب سرخ.
- جابری، ط. (۱۳۹۸). *جهان و زبان در اندیشه ویتگنشتاین*. ققنوس.

- جمادی، س. (۱۳۹۴). انکار حضور دیگری. چاپ اول. ققنوس.
- حقیقی، م. (۱۳۸۴). سرگشتگی نشانه‌ها. مرکز.
- دانشور، س. (۱۳۶۲). سووشون. خوارزمی.
- دریدا، ژ. (۱۳۹۶). درباره گراماتولوژی. ترجمه مهدی پارسا. شوند.
- دریدا، ژ. (۱۴۰۰). در باب نام. ترجمه هادی شاهی. پارسه.
- دریدا، ژ.، و فوکو، م. (۱۳۹۴). کوگیتو و تاریخ جنون. ترجمه فاطمه ولیانی. هرمس.
- دلوز، ژ. (۱۳۹۴). سردی و سببیت. ترجمه شهریار وقفی پور. رازگو.
- دلوز، ژ. (۱۳۹۶ الف). انتقادی و بالینی. ترجمه زهرا اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی. بان.
- دلوز، ژ. (۱۳۹۶ ب). انسان و زمان آگاهی مدرن. ترجمه اصغر واعظی. هرمس.
- دلوز، ژ. (۱۳۹۸ الف). فلسفه نقادی کانت. ترجمه اصغر واعظی. نی.
- دلوز، ژ. (۱۳۹۸ ب). مارسل پروست و نشانه‌ها. ترجمه الله شکر اسداللهی تجرق. علمی.
- دلوز، ژ. (۱۴۰۰ الف). نیچه و فلسفه. ترجمه عادل مشایخی. نی.
- دلوز، ژ. (۱۴۰۰ ب). یک زندگی. ترجمه پیمان غلامی و ایمان گنجی. چشمه.
- دلوز، ژیل. (۱۴۰۱). جهان اسپینوزا. ترجمه حامد موحدی. نی.
- دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۸۴). ادبیات اقلیت چیست. ترجمه بابک احمدی. در مجموعه سرگشتگی نشانه‌ها (گزینش مانی حقیقی؛ صص. ۲۱۵-۲۳۷). مرکز.
- دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۹۳). فلسفه چیست. ترجمه محمدرضا آخوندزاده. نی.
- دلوز، ژ.، و گتاری، ف. (۱۳۹۲). کافکا: به سوی ادبیات اقلیت. ترجمه شاهرپور بهیان. ماهی.
- دولی، م. و کاونان، ل. (۱۴۰۰). فلسفه دریدا. ترجمه نادر خسروی. نی.
- دیو، ر. (۱۳۹۶). دلوز. ترجمه فریبرز مجیدی. علمی و فرهنگی.
- ریکور، پ. (۱۳۹۷). تاریخ و هرمنوتیک. ترجمه مهدی فیضی. مرکز.
- ژیژک، ا. (۱۳۹۶). روانکاوی ۲. ارغنون ۲۲. ترجمه مراد فرهادپور. سازمان چاپ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سیمز، ک. (۱۴۰۰). پل ریکور. ترجمه محمدحسین خسروی. کرگدن.
- شاملو، ا. (۱۳۸۰). مجموعه آثار. نگاه.
- شایگان، د. (۱۳۸۱). افسون‌زدگی جدید. ترجمه فاطمه ولیانی. مرکز.
- شهبان، ش. (۱۳۹۹). ژیزک. ترجمه محمدزمان زمانی. علمی و فرهنگی.

- صادقی‌پور، م. (۱۳۹۹). بوطیقای ژیزیک. ققنوس.
- فالزن، ک. (۱۳۹۹). فوکو و گفت‌وگوی اجتماعی. ترجمه بهمن باینگانی. علمی و فرهنگی.
- فرخزاد، ف. (۱۳۷۶). تولدی دیگر. مروارید.
- فرهادپور، م. (۱۳۸۹). عقل افسرده. طرح نو.
- فوکو، م. (۱۳۹۶). تولد زیست سیاست. ترجمه رضا نجف‌زاده. نی.
- فوکو، م. (۱۳۹۸ الف). تولد پزشکی بالینی. ترجمه فاطمه ولیانی. ماهی.
- فوکو، م. (۱۳۹۸ ب). نظم اشیاء. ترجمه یحیی امامی. پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- فوکو، م. (۱۳۹۹). الفاظ و اشیاء. ترجمه فاطمه ولیانی. ماهی.
- فوکو، م. (۱۴۰۰ الف). امنیت، قلمرو، جمعیت: درس گفتارهای کولژ دو فرانس. ترجمه سید محمدجواد سیدی. چشمه.
- فوکو، م. (۱۴۰۰ ب). حکمرانی بر خود و دیگران. ترجمه سید محمدجواد سیدی. چشمه.
- فوکو، م. (۱۴۰۱). تاریخ جنون. ترجمه فاطمه ولیانی. هرمس.
- کولبروک، ک. (۱۳۸۷). ژیل دلوز. ترجمه رضا سیروان. مرکز.
- کولبروک، ک. (۱۳۹۹). دلوز. ترجمه محمدمزمان زمانی. علمی و فرهنگی.
- لاکان، ژ. (۱۳۹۵). اضطراب. ترجمه صبا راستگار. پندار تابان.
- لاکان، ژ. (۱۴۰۰). اضطراب. دفتر دوم. ترجمه صبا راستگار. پندار تابان.
- لوکاج، گ. (۱۳۹۹). درباره هستی‌شناسی وجود اجتماعی. ترجمه زیبا جبلی. شفيعی.
- لیوتار، ژ. (۱۳۹۳). نانسائی. ترجمه محمدعلی جعفری. مولی.
- لیوتار، ژ. (۱۳۹۴). پدیده‌شناسی. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. نی.
- مالپاس، س. (۱۳۸۸). ژان‌فرانسوا لیوتار. ترجمه بهرنگ پورحسینی. مرکز.
- مایرز، ت. (۱۳۸۵). اسلاوی ژیزیک. ترجمه احسان نوروزی. مرکز.
- مایرز، ت. (۱۳۹۳). اسلاوی ژیزیک. ترجمه احسان نوروزی. مرکز.
- محبوبی‌آرانی، ح. (۱۳۹۲). نیچه و آری‌گویی تراژیک به زندگی. مرکز.
- مرلوپوتی، م. (۱۳۹۷). جهان ادراک. ترجمه فرزاد جابرالانصار. ققنوس.
- مک‌آفی، ن. (۱۳۹۲). ژولیا کریستوا. ترجمه مهرداد پارسا. مرکز.
- موقن، ی. (۱۳۸۹). ارنست کاسیرر، فیلسوف فرهنگ. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مونتگ، و. (۱۳۹۹). بازگشت به اسپینوزا، بدن‌ها، توده‌ها، قدرت. ترجمه فواد حبیبی. مرکز.

- میلز، س. (۱۳۹۲). میشل فوکو. ترجمه مرتضی نوری. مرکز.
- میلز، ک. (۱۳۹۳). فلسفه آگامبن. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.
- ناکلین، ل. (۱۳۹۹). بدن تکه‌تکه‌شده. ترجمه مجید اخگر. بیدگل.
- وال، ت. ک. (۱۴۰۰). کنش‌پذیری ریشه‌ای. ترجمه لیلا کوچک‌منش. بیدگل.
- ولمر، آ. (۱۳۹۳). گذار از مدرنیته. ترجمه شاهرخ حقیقی. آگه.
- ولوشینف، و. ن. (۱۴۰۰). فرویدگرایی، نقدی مارکسیستی. ترجمه احسان پورخیری. لاهیتا.
- ویل، ا.، ولی، م. (۱۳۹۵). تفکر در میانه دلوز و کانت. ترجمه روزبه صدرآرا. مولی.
- ویلسون، ر. (۱۳۸۹). تئودور آدورنو. ترجمه پویا ایمانی. مرکز.
- هاسه، ا.، و لارج، و. (۱۳۸۴). موریس بلاتشو. ترجمه رضا نوحی. مرکز.
- هانیا، س. (۱۴۰۰). به سوی پدیدارشناسی تمایز جنسی. ترجمه حمید ملک‌زاده. گام‌نو.
- هومر، ش. (۱۳۹۶). ژاک لاکان. ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهانی. ققنوس.