صلای جادویی سعادت: چه کسی زبان کلاغ‌ها را بلد است؟ نکاتی دربارهٔ صمد بهرنگی و صادق هدایت[1]

محسن ملکی

«بچه‌ها سلام! من عروسک سخنگوی اولدوز خانم هستم... قصهٔ من و اولدوز پیش از قضیهٔ کلاغ‌ها روی داده، آن‌وقت‌ها که زن‌بابای اولدوز یکی دو سال بیشتر نبود که به خانه آمده بود و اولدوز چهار پنج سال بیشتر نداشت. آن‌وقت‌ها من سخن گفتن بلد نبودم. ننهٔ اولدوز مرا از چارقد و چادر کهنه‌اش درست کرده بود و از موهای سرش توی سینه و شکم و دستها و پاهام تپانده بود. یک‌شب اولدوز مرا جلوش گذاشت و هی برایم حرف زد و حرف زد و درد دل کرد. حرفهایش اینقدر در من اثر کرد که من به حرف آمدم و با او حرف زدم و هنوز هم حرف زدن یادم نرفته».

«عروسک گنده یا تو حرف بزن یا من می‌ترکم!... دق میکنم!... عروسک گنده!... عروسک گنده!... من دارم میترکم. حرف بزن!.. حرف.. ناگاه اولدوز حس کرد که دستی اشک چشمانش را پاک میکند و آهسته میگوید: اولدوز، دیگر بس است، گریه نکن. تو دیگر نمی‌ترکی. من به حرف آمدم... صدای مرا میشنوی؟ عروسک گنده‌ات به حرف آمده. تو دیگر تنها نیستی...».

«وقت کشتن گاو، اولدوز آنقدر گریه و بی‌صبری کرده بود که همه گفته بودند از غصه خواهد ترکید. دیشب هم شام نخورده بود و تا صبح هذیان گفته بود و صدای گاو در آورده بود».

«خواهر زن‌بابا با عجله تو آمد و گفت: خانم باجی، گوشت‌ها مثل زهر تلخ شده. زن‌بابا قد راست کرد و گفت: چه گفتی؟ گوشت‌ها تلخ شده؟... عروسک سخنگو گفت: من خیال می‌کنم گاو گوشتش را فقط برای آن‌ها تلخ کرده. توی دهن تو دیگر تلخ نمی‌شود. اولدوز گفت: من خواهم خورد. عروسک گفت: یک چیزی از این گاو را هم باید نگه داری. حتماً به دردمان می‌خورد. این جور

گاوها خیلی خاصیت‌ها دارند. اولدوز گفت: به نظر تو کجاش را نگه دارم؟ عروسک گفت: مثلاً پایش را». .

«بابا گفت: نمی‌دانم پیش از مردن چه خورده که این جوری شده. زن‌بابا گفت: هیچ چیز نخورده. دختره زهر چشمش را روش ریخته. اکبیری بدریخت!.. بابا گفت: گاو را بی‌خود حرام کردیم، هی به تو گفتم بگذار از قصابی گوشت گاو بخرم، قبول نکردی... زن‌بابا گفت: حالا گاو به جهنم، من خودم دارم از پا می‌افتم. بوی گند دلم را به هم می‌زند..»، تکه‌هایی از قصهٔ «اولدوز و عروسک سخنگو».

کودکی عصای غیب‌گویی ماخولیاست[2]. کودک با عصای غیب‌گویی خویش سرزمین‌های پهناور تجربه را سیر می‌کند و هرجا که ماخولیا، اندوه تلخ از دست شدن تجربهٔ کودکی، نهفته باشد، عصای غیب‌گویی دیوانه‌وار به لرزه می‌افتد. کودک، اندهگین و سرخورده، به سوگ سعادت و جادوی کودکی خویش می‌نشیند. نخستین تجربهٔ کودک در مواجهه با جهان این نیست که در می‌یابد آدم‌بزرگ‌ها قوی‌تر از اویند، آن است که نمی‌تواند جادو کند[3]. ناتوانی از جادوکردن اندوه تلخ کودک را به بار می‌آورد. پدر و مادر، خادمان سربه‌راه خانوادهٔ اودیپی، سعی در تلقین اخلاق کار و کوشش در کودک دارند تا او را در مسخی نامیمون به یکی از هزاران هزار غلام حلقه‌به‌گوش سرمایه استحاله کنند، کودک اما یک چیز را خوب می‌داند؛ سعادت فقط و فقط در گرو یک اصل است: جادو. از آنجا که مدرنیته با پیش‌روی ویرانگر عقل ابزاری خویش واقعیت را از هر نوع جادو تهی می‌کند، جادو که بخت خویش را در این دیار آزموده است رخت خویش از این ورطه بیرون می‌کشد و به مغاره‌های پنهان جهان می‌کوچد. قصه‌های پریان، افسانه‌های عامیانه، و قصه‌های هزار و یک شب هنوز لبریز از جادویی است که به نام کودکی مهر خورده است. ادبیات به معنای عام آن همیشه دلمشغول ردهای نامرئی جادویی بوده که پس از سلاخی جادو به دست عقل ابزاری در جهان مدرن بر جای مانده است[4]، اما این ادبیات کودک است که بیش از هر مکان دیگر، چون زهدانی مخفی جادوی کودکی را در خود جای داده است، پناه پس‌مانده‌ها و مخروبه‌هایی که عقل سرمایه‌سالار بر هم تلمبار کرده است.

- کیست که به شنیدن صلای سعادت گوش تیز کرده باشد؟

اولدوز، حلول آلیسِ سرزمین عجایب در جسمی نو، کودکی که تا هفت سالگی پیش زن‌بابا زندگی کرده، در قفس آهنین خانواده به دام افتاده است. تنها جادوست که چنگال‌های نیروهای منقادکننده را از گوشت او بیرون می‌کشد و سقف کوتاه تجربهٔ او را چون بلندای طاق آسمان گسترده و فراخ می‌کند. اگر آلیس جادو را

فقط به صورت رویایی گذرا از سر میگذراند و هرگز نمی‌تواند به‌راستی قدم در سرزمین پریان بگذارد، اولدوز جادو را چون تاری زرین تجربه می‌کند که بر پود واقعیت تنیده است؛ برای اولدوز که اکنون به یمن جادو ستاره‌چین برکه‌های شب شده است هر کنج و روزن جهان لبالب از جادوست. از چشم اولدوز، هر پرنده‌ای می‌تواند پیام‌آور سرزمینی دیگر باشد مالامال رمز و راز، هر حیوانی می‌تواند نیروهایی جادویی داشته باشد، جوجه‌کلاغ‌ها می‌توانند هم‌بازی و همدم تنهایی او باشند، مورچه‌ها می‌توانند به وقت دردسر به یاری او بشتابند و دانه‌های برف چه‌بسا خیره در چشم او با او سخن بگویند و نه عجب اگر عروسکان به قصد یاری به کودکانی که از غصه غمباد گرفته‌اند زبان به سخن بگشایند. طبیعت برای اولدوز طبیعتی دیگر است، طبیعتی نه سوگوار و غمباد گرفته از بی‌سخنی، بل طبیعتی به سخن درآمده و هم‌دست آدمی. اولدوز مانند آدم‌ها و حیوانات حکایات تمثیلی می‌داند که برای دست یافتن به سعادت بدون تردید باید زبان پرندگان را بداند تا چون پسرک قصهٔ «سه زبان» گنجی بیابد و شاه شود، باید مانند شاهدخت قصهٔ «شاهدخت و گابلین‌ها»[5] رشته‌ای جادویی به دست داشته باشد تا ردش را بگیرد و از خطر جان سالم به در برد، باید پر سیمرغ در شال کمر داشته باشد، غول درون بطری دم دستش باشد، الاغی داشته باشد که سرگینش سکهٔ زر است یا مرغی خانگی که تخم‌های طلا می‌گذارد.

همه چیز با به سخن درآمدن عروسک اولدوز آغاز می‌شود. عروسک سخنگوست که دروازهٔ جهان جادو و سرزمین پریان را به روی اولدوز می‌گشاید. موضوع دق کردن و غمباد کردن اولدوز است. اولدوز را نیروهایی شیطانی احاطه کرده‌اند، بابا و زن‌بابا، گماشتگان نهاد تربیتی و انضباطی خانواده، یکی از سه نهادی که دم و دستگاه ایدئولوژیک حکومت را می‌سازد: خانواده، مدرسه، نهادهای دینی چون کلیسا[6] (پروژهٔ صمد بهرنگی در رهن اوراق کردن خانواده و مدرسه است). اولدوز به معنای تحت‌اللفظی کلمه از غم باد کرده است:

«عروسک گنده یا تو حرف بزن یا من می‌ترکم!... دق می‌کنم!... عروسک گنده!... عروسک گنده!... من دارم می‌ترکم. حرف بزن!.. حرف.. ناگاه اولدوز حس کرد که دستی اشک چشمانش را پاک می‌کند و آهسته می‌گوید: اولدوز، دیگر بس است، گریه نکن. تو دیگر نمی‌ترکی. من به حرف آمدم... صدای مرا می‌شنوی؟ عروسک گنده‌ات به حرف آمده. تو دیگر تنها نیستی...».

کودک اندوه تلخ خویش، اندوه دوری از سعادت و جادو را چون زهری چکه‌چکه به درون حلق عروسک می‌ریزد، و این اندوه عروسک را به سخن در می‌آورد. عروسک که زبان می‌گشاید، جامهٔ جادو و تخیل بر قامت جهان دوخته می‌شود، هاله‌ای که افسون‌زدایی ویرانش کرده تا جهان را یکسره به سازوکار اصل مبادله و عقلانیت ریاضی‌وارش بسپارد. عروسک‌ها و طبیعتِ بی‌جان و بی‌کلام چرا به سخن درمی‌آیند؟ و این واقعه را چه نسبتی است با جادو و تخیل؟

اولدوز به لطف عروسکش قدم در سرزمین پریان می‌گذارد[7]. در بسیاری از قصه‌های کودک با آستانه‌ای سروکار داریم که با گذر از آن به درون سرزمین پریان گام می‌گذاریم، «سرزمینی غریب و پرخطر، آکنده از دام‌ها و چاله‌ها برای تازه‌واردان بی‌احتیاط و سیاه‌چال‌ها برای بی‌باکان خیره‌سر»[8]. موضوع اعظم قصه‌های پریان تداخل جهان‌هاست، مرزهای نفوذپذیری که به شکلی پیش‌بینی‌ناپذیر به آدمی اذن دخول به قلمرو پریان و در صورت خوش‌اقبال بودن بازگشت از آن را می‌دهند[9]. شاید بهترین نمونهٔ این درگاه‌های جادویی سوراخ خرگوش و آینهٔ آلیس باشد. آلیس به درون این آستانه‌های تشرف گام می‌گذارد و به‌یکباره جواز ورود به سرزمین پریان را به چنگ می‌آورد. چیست کارکرد این آستانه‌های جادویی که آلیس و اولدوز آن را پشت سر می‌گذارند؟ نکته، چنان‌که در مورد اولدوز می‌بینیم، خروج جسمانی از این جهان و ورود به آن جهان دیگر نیست؛ بلکه نفوذ آن جهان به درون جهان کنونی ماست، تراوش جادو، جهانی جادویی، به درون جهان افسون‌زدوده. می‌توان از سه تمهیدِ آمیختگی جهان جادو و جهان واقعی در قصه‌های کودک سخن گفت. یکی تکنیکی است که ادموند اسپنسر در ملکهٔ پریان در کار می‌کند: همهٔ رویدادهای روایت درون قلمرو جادویی پریان رخ می‌دهد. در این الگو، از گذار از یک جهان به جهان دیگر خبری نیست، هرچند رویدادها در سطحی تمثیلی کم‌وبیش جهان واقعی را لمس می‌کنند. تالکین در ارباب حلقه‌ها، برخلاف سی. اس. لوئیس، بیش‌تر بر خلق جهانی با تاریخی کاملاً مستقل تأکید دارد تا گذار از یک جهان به جهانی دیگر. قاعدهٔ دوم تداخل جهان‌هاست، ثبت آستانه‌هایی مانند کمد لباس در شیر، جادوگر و کمد اثر سی. اس. لوئیس که کودک با قدم گذاشتن در آن از جهان معمولی به درون جهان پریان عبور می‌کند. کل هفت‌گانهٔ نارنیا مبتنی بر همین شگرد است. این گذار می‌تواند مانند خواهرزادهٔ جادوگر سی. اس. لوئیس یا قصهٔ «آهنگر و ستارهٔ جادو» اثر تالکین مبتنی بر لمس حلقه‌ها یا بلعیدن یک ستارهٔ جادویی باشد. و اما راه سوم: پیام‌آورانی جادویی وارد زندگی کودک می‌شوند و جواز ورود به سرزمین پریان را برای کودک اخذ می‌کنند، مانند عروسک سخنگویی که اولدوز و یاشار را به جنگل، جشن عروسک‌ها، می‌برد و به آن‌ها می‌آموزد که برای پرواز در جلد کبوتر بروند.

سی. اس. لوئیس، تالکین و بهرنگی از یک جهت با کارول تفاوتی اساسی دارند. کارول تن به اغوای مکانیزم رویا می‌دهد؛ همهٔ آن رویدادهای عجیب و غریبی که آلیس از سر می‌گذراند خواب و خیال بوده است. جادو به رویایی زودگذر تبدیل می‌شود: «از آنجا که داستان پریان با شگفتی‌ها و غرایب سروکار دارد، نمی‌تواند هیچ چهارچوب یا مکانیسمی را تاب آورد که حاکی از آن باشد که کل داستان یک توهم یا خیال واهی است... داستان‌های لوئیس کارول دربارهٔ آلیس با چهارچوب چرخش‌های مبتنی بر رویا، همین وضع را دارند. به همین دلیل و دلایل دیگر آن‌ها داستان پریان نیستند»[10]. در قصه‌های اولدوز هیچ چیز حاکی از آن نیست که این رویدادها زادهٔ خواب و خیال اولدوز بوده‌اند. در شیر، جادوگر و کمد اثر سی. اس. لوئیس، وقتی لوسی برای اولین بار از آستانهٔ جادویی عبور می‌کند و قدم در جهان نارنیا می‌گذارد و سپس به کمک فاون باز می‌گردد، بچه‌های دیگر حرف او را باور نمی‌کنند و دستش می‌اندازند؛ حتی خود او

نیز دچار تردید می‌شود و گمان می‌کند که گذر به نارنیا خواب و خیالی بیش نبوده است. اما لوئیس تن به وسوسهٔ تمهید رویا نمی‌دهد و طرحی می‌ریزد تا ادموند، پسرکی که لوسی را استهزاء کرده، خود به‌تصادف از آستانهٔ جادویی کمد بگذرد و قدم در جهان نارنیا بگذارد. بهرنگی چون تالکین دریافته است که وجه اصلی سرزمین پریان جادوست و در قصه نباید به هیچ وجه در واقعی بودن جهان جادویی سرزمین پریان شک و تردید روا داشت. مسئلهٔ محوری او تغییر رابطهٔ سوبژکتیو کودک با واقعیت به میانجی جادوست، تغییری که خود واقعیت را دگرگون می‌کند. این تغییر سوبژکتیو صرفاً شگردی ادبی نیست، بل مانند هرچیز دیگر در بهرنگی راست به دل سیاست نقب می‌زند[11]. در قصه‌های بهرنگی، جادو آستانهٔ تشرفی است که سوژه را به آن سوی نوار موبیوسِ واقعیت می‌برد. سوژه‌ای که چنین تحول جادویی را از سر گذرانده رابطه‌ای دیگرگون با واقعیت می‌یابد. جادو که بر نگاه می‌نشیند، جهان زیر نور رستگاری رخشان می‌شود و امکان تغییری ریشه‌ای در واقعیت به چشم سوژه پدیدار می‌گردد. تحول سوبژکتیو جادویی خصلتی پارالاکسی دارد: تحول سوبژکتیو در سوژه (مانند آگاهی برای لوکاچِ تاریخ و آگاهی طبقاتی) تحولی ابژکتیو در ابژه به بار می‌آورد[12]؛ با تغییر منظر سوژه، خود واقعیت نیز متحول و از دل شکاف‌های آن رد جهانی دیگر آفتابی می‌شود. سیاسیشدن سوژه همیشه مستلزم تحولی جادویی در اوست. دلالت سیاسی قصه‌های بهرنگی در این نقطهٔ جوش جادویی نهفته است. تحول سوبژکتیو کودک پیش‌درآمد ظهور سوژهٔ از بند رسته است.

سی. اس. لوئیس میان دو شکل از آرزومندی و اشتیاق تمایز قائل می‌شود که می‌تواند منطق تحولات سوبژکتیو جادویی را روشن کند: «قربانی واقعی خواب و خیال و رویابافی آرزومندانه به سراغ اودیسه یا توفان شکسپیر نمی‌رود: او قصه‌هایی را ترجیح می‌دهد که دربارهٔ میلیونرها، زنان زیبای فتان، هتل‌های اعیانی و صحنه‌هایی در اتاق خواب و غیره باشند ــ چیزهایی که واقعاً ممکن است اتفاق بیفتند، که باید اتفاق بیفتند و اگر خواننده خوش‌شانس بود، رخ می‌دادند. زیرا به نظرم دو نوع اشتیاق و تمرینی معنوی، و دیگری بیماری است». باید میان تخیل جادویی ،askesis آرزومندی در کار است. یکی داستان‌های فانتزی و ادبیات کودک و خیالبافی‌هایی که صنعت فرهنگ‌سازی به افراد می‌آموزد تمایزی قاطع قائل شد. نکته هرگز این نیست که به چه میل می‌ورزیم، آن است که چگونه شکل خاصی از میل ورزیدن را آموخته‌ایم. شاید رادیکال‌ترین وجه جهان جادویی قصه‌های پریان و حال و هوای مخیّل آن‌ها خلاص کردن ما از آن شکل از میل‌ورزی باشد که رسانه‌ها و صنعت فرهنگ‌سازی به ما تلقین می‌کند، شکلی از میل‌ورزی که لوئیس «بیماری» می‌نامد، میل‌ورزیدنی که ما را به یک جفت چشم و تنی تحریک‌پذیر[13]، به حیوانی روان‌رنجور تقلیل می‌دهد. بهرنگی با پداگوژی کمونیستی و تخیل جادویی‌اش همواره در کار خلاصی ما از میل‌ورزی روان‌رنجورانه و آموزش شکلی دیگر و ناب‌تر از میل‌ورزیدن و تخیل است که از چنبرهٔ گناه خلاص گشته و آغشته به هوای پاک قصه‌های پریان است. تالکین در همراهان حلقه اِلف‌ها را «آموزگاران دوران جوانی آدمیان» می‌نامد[14]. آدمی برای خلاصی از مذهب سرمایه‌داری و ماشین

دوزخی میل آن باید از آموزگاران جوانی خویش شکل دیگری از میل ورزیدن را بیاموزد. اگر چون اولدوز از آستانهٔ جادویی تشرف عبور کنیم، دری به سوی زمانی «دیگر» گشوده می‌شود. رهایی، علی‌الاصول، خصلتی جادویی دارد.

جادوی سرزمین پریان غایتی فی‌نفسه نیست، محاسن آن در عملکردهایش نهفته است. از جملهٔ این عملکردها، یکی هم ارضای برخی از آرزوهای ازلی آدم است. یکی از این آرزوها جست‌وجو و غور در اعماق زمان و مکان است. آرزوی دیگر ایجاد ارتباط و سخن گفتن با سایر موجودات زنده است»[15]. سخن گفتن با موجوداتی چون دانه‌های برف، با درختان، با عروسک‌ها، با کلاغ‌ها و با گاوها یکی از نشانه‌های اخذ جواز ورود به سرزمین پریان است. در قصه‌های بهرنگی، این آرزوی ازلی آدمی برآورده می‌شود. چرا در کارهای بهرنگی، این رویاها و امیال جمعی خفته به میانجی جادو و تخیل بر مرکز صحنه جای می‌گیرند؟ با قدم گذاشتن بر راهِ به‌ظاهر بی‌بازگشت مدرنیتهٔ سرمایه‌سالار، عقل روشنگری بر آن شد که بر طبیعتی که آن را زیر سیطرهٔ نیروهای اسطوره‌ای و ظلمانی می‌دید، نور بتاباند. برنامهٔ روشنگری «افسون‌زدایی از جهان، انحلال اسطوره‌ها و واژگونی خیالبافی به دست معرفت بود»[16]. ذهن بشر باید به هر وسیله‌ای که در دست داشت هرآنچه را که خرافه می‌پنداشت از خود می‌راند. بشر که کوشیده بود جادو و هالهٔ طبیعت را با چوبدست شعبده‌بازی خود، یعنی اصل هم‌ارزی، بتاراند، اکنون آمادهٔ حکمرانی بر طبیعت افسون‌زدوده می‌شد. هر آنچه در قاب تنگ اصل مبادله و هم‌ارزی نمی‌گنجید، از جان‌باوری و جادو و توتمیسم گرفته تا قصه‌های پریان و افسانه‌ها و موجودات خیالی، همه و همه انگ خرافه خوردند و به گوشه و کنارهای پرت‌افتادهٔ طبیعت تبعید گشتند. قربانی کردن، اصل حاکم بر عقل ابزاری است. علم، این سلطان تاریک‌اندیش مدرن، هرگونه معنا را ویران کرد و در پیشروی خویش، طبیعت را که زیر نام‌های فراوان علم نام خویش را به فراموشی سپرده بود، خاموش و لال به حال خویش رها کرد. طبیعت زبان در کام کشید و در اندوهی ژرف فرو شد، چرا که به ظرفی از مصالح خام بدل گشته بود. و کرهٔ خاک، چنان‌که آدورنو با زبان زهرآگین خویش بیان می‌کند، اکنون از درخشش ظفرمند فاجعه تابناک گشته بود. طبیعت جویای سخن گفتن خویش است، جویای نام مدفون خویش. قصه‌های کودکان و افسانه‌های عامیانه این نام مدفون را از خاک بیرون می‌کشند. جادو، افزار این حفاری است. در قصهٔ «هفت جفت کفش آهنی، هفت تا عصای آهنی» در افسانه‌های آذربایجان، به جای سلطه بر طبیعت، با ناز و نوازش آن را همدست خویش می‌کنیم. ملک محمد به دختر که چون اولدوز از سرچشمهٔ جادو سیراب است می‌گوید:

«سر راهت آب گل‌آلود چرکی می‌بینی. وقتی که می‌خواهی از روی آن رد شوی بگو: به به، چه آب زلالی! مثل گلاب است. اگر ظرف داشتم پر می‌کردم و می‌بردم به خانه... ای کره و عسل، راه بده من بروم. بعد یک خارزار می‌بینی. بگو: به به، چه سوزن و سنجاق‌های قشنگی! اگر عجله نداشتم مشتی از این‌ها را برمی‌داشتم و به یقهٔ پیرهنم می‌زدم... ای سوزن و سنجاق‌ها، راه بدهید برم. بعد

می‌روی و می‌بینی سگی و اسبی را به جایی بسته‌اند. جلو سگ جو ریخته‌اند و جلو اسب استخوان. تو استخوان‌ها را بردار بریز جلو سگ و جو را بردار بریز جلو اسب. بعد می‌روی می‌بینی که چند تا در بسته است، بازشان می‌کنی؛ چند تا در باز است، آن‌ها را می‌بندی».

به هنگام گریز از دست دیوها، طبیعتی که دختر ناز و نوازش کرده با دیوها همکاری نمی‌کند زیرا از پیش به همدست انسان بدل شده است:

خاله دیو تا بوی آدمیزاد شنید، دوید دنبال دختر که بگیردش و فریاد زد: آهای، در باز بگیرش!... در بسته گفت: چرا بگیرمش؟ تو مرا بسته بودی، او باز کرد. گفت: آهی سگ بگیرش!... سگ گفت: چرا بگیرمش؟ تو جلو من جو ریخته بودی، او استخوان ریخت. گفت: آهای اسب، بگیرش!.. اسب گفت: چرا بگیرمش؟ تو جلوی من استخوان ریخته بودی، او جو ریخت. گفت: آهای خارزار، بگیرش!.. خارزار گفت: چرا بگیرمش؟ تو مرا خارزار می‌گویی، او سوزن و سنجاق گفت. گفت: آهای آب گل‌آلود و چرک، بگیرش!.. آب گل‌آلود و چرک گفت: چرا بگیرمش؟ تو مرا آب گل‌آلود و چرک می‌گویی، او کره و عسل گفت، گلاب گفت. بالاخره خاله دیو نتوانست دختر را بگیرد.

دختر با نامیدن اشیا و حیوانات و پدیده‌های طبیعت با نام‌هایی دیگرگون و همدستی با طبیعت، وجه فرشته‌گون طبیعت را علیه وجه شیطانی آن می‌شوراند. چه کسی زبان کلاغ‌ها و گاوها و عروسک‌ها و دانه‌های برف را می‌داند؟ کسی باید طبیعت را به نام حقیقی‌اش بنامد، کسی که اوراد فراموش‌گشتهٔ جادو را در حافظهٔ خویش حک کرده باشد، کسی که راه هم‌بودی و مراودهٔ جادویی با اشیاء را بداند، کسی که با کلیدی جادویی زبان محبوس گشته در اشیاء را آزاد کند. جادو اساساً چیزی خلق نمی‌کند، فرامی‌خواند.

اولدوز اوراد فراموش‌گشتهٔ جادو را می‌داند. کودکان این اوراد را از برند. یاشار رفیق راه اولدوز نیز با این زبان جادویی، با نام حقیقی اشیا و حیوانات آشناست:

«یک روز به اولدوز گفت: دیروز دو تا کلاغ دیدم که دور و بر مدرسه می‌پلکیدند... اولدوز گفت: حرف زدید؟ یاشار گفت: فرصت نشد. تازه، من که زبان کلاغ‌ها را بلد نیستم. اولدوز گفت: حتماً بلدی. یاشار گفت: تو از کجا می‌دانی؟ اولدوز گفت: برای این‌که مهربان هستی، برای این‌که دل پاکی داری، برای این‌که همه چیز را برای خودت نمی‌خواهی، برای این‌که مثل زن‌بابا نیستی. یاشار گفت: این‌ها را از کجا یاد گرفته‌ای؟ اولدوز گفت: همهٔ بچه‌های خوب زبان کلاغ‌ها را بلدند. ننه‌کلاغه می‌گفت. من که از خودم درنمی‌آرم. یاشار از این خبر شاد شد. از خوشحالی دست اولدوز را وسط دو دستش گرفت و فشرد و گفت: هیچ نمی‌دانم چطور شد که آن روز توانستم با آقاکلاغه حرف بزنم. هیچ یادم نیست».

زبان حیوانات و طبیعت چون دانش افلاطونی آموختنی را ایجاب نمی‌کند، تنها باید به یادش آورد، باید کودک شد تا زبان حیوانات را از میان خربارها زباله و ضایعات آموزش بورژوایی بیرون کشید. گل سرخ رهایی از میان مزبلهٔ آموزش بورژوایی بر خواهد شکفت. یاشار بی‌آن‌که خود بدین نکته واقف باشد در زبان کلاغ‌ها سررشته دارد؛ زن‌بابا سررشتهٔ کار بازمی‌جوید اما تارهای زبان جادویی کلاغ‌ها برای او کلافی سردرگم است و بس: «از سوراخ زیر دریچه نگاه کردم و دیدم زن‌بابا ننه‌ام را زیر غربال گیر انداخته. معلوم بود که چیزی از حرف‌های ننه‌ام را نمی‌فهمید».

در کتاب مقدس، آفرینش الهی عملی است که به‌واسطهٔ زبان رخ می‌دهد. خداوند در طی فرایند آفرینش اشیاء را می‌نامد و با نامیدن به وجودشان فرامی‌خواند. آفرینش هیچ نیست جز پرده برداشتن از کلام و کلمهٔ خداوند. خداوند از آدم ابوالبشر می‌خواهد تا نام حقیقی چیزها را بدان‌ها عطا کند، تا کلمهٔ خلاق خداوند را به زبان بشری ترجمه کند. زبان در اینجا نامیدن است و بس. ابزاری صرف نیست برای انتقال نشانه‌های قراردادی و عرفی. در این فرودس زبانی، رابطهٔ میان اشیاء و نام هرچه باشد من‌عندی نیست. فاجعهٔ هبوط اما از پی می‌رسد؛ و آدمی، سرگردان و گم‌کرده‌راه، به درون عرصهٔ تاریخ رانده می‌شود، تاریخ: شبی تاریک و گردابی چنین هائل. زبان پس از هبوط دیگر نامیدنی از جنس نامیدن آدم ابوالبشر نیست. وراجی محض است و بس. اشیاء دیگر نه یک نام حقیقی، بل چه بسیار نام‌ها دارند که مستظهر به قراردادی عارضی است. آدمی بدین‌سان بر قلمرو بابل گام می‌گذارد. اندوه تلخ طبیعت، سکوت و لالی آن نیز از اینجا ریشه می‌گیرد: هبوط و افول زبان به وراجی نشانه‌های قراردادی. طبیعت، خاموش و مفلوک، مدفونِ نام‌هایی که نام حقیقی‌اش نیستند. حقیقت هیچ نمی‌تواند باشد جز نامیدن چیزها به نام حقیقی‌شان، به زبانی که در آن نام و شیء با یکدیگر همساز و دمسازند. حقیقت به یاد آوردن نام حقیقی چیزهاست که حضرت آدم بدان‌ها بخشیده بود. یکی از کارکردهای جادو در قصه‌های بهرنگی نامیدن چیزها به نام حقیقی‌شان است. این جادو طبیعت خاموش و اندهگین را به سخن در می‌آورد و از ماخولیای زبان هبوطکرده نجات می‌دهد.

بهرنگی یک لوئیس کارولِ سیاسی شده است، کارولی که بر میز شکنجه‌اش خوابانده و ناگزیرش کرده‌اند تا پیامدهای سیاسی بوطیقای خود را تا به منتها دنبال کند، و چیست این منتها جز ورطهٔ سیاستی که چون پرنده‌ای با بال‌های ظریف بر مرزهای هر اثر پر پر می‌زند. سیاست در اثر هنری نه چون هیاهوی ستوران بل چون آوای خاموش پر فرشته‌ای عرض وجود می‌کند. در آثار کارول نیز پیوسته با به صدا در آمدن طبیعت و اشیاء سروکار داریم. آلیس در صحنه‌ای از در میان آینه، وارد «باغ گل‌های زنده» می‌شود:

> این بار آلیس به یک باغچهٔ پر از گل بزرگ رسید، که لبهٔ آن پر بود از گل‌های مینا، و یک درخت بید که در وسط روییده بود. آلیس گل سوسنی را که دلپذیر و زیبا در باد تکان‌تکان می‌خورد خطاب قرار داد و گفت: "وای گل سوسن، کاش می‌تونستی حرف بزنی!" گل سوسن گفت: "می‌تونم، البته وقتی که کسی باشه که ارزش حرف زدن داشته باشه". آلیس چنان حیرت‌زده شد که یک دقیقهٔ تمام

زبانش گرفت: راستی‌راستی نفسش برید... او باز به سخن در آمد، البته با صدایی ترس‌خورده، کم‌وبیش با حالت نجوا: "همهٔ گل‌ها می‌تونن حرف بزنن؟" گل سوسن گفت: "درست به خوبی شما، و البته خیلی هم بلندتر". گل سرخ گفت: "می‌دونی، این راه و رسم ما نیست که اول سر صحبت را باز کنیم، و واقعاً داشتم به خودم می‌گفتم کی شروع می‌کنی به حرف زدن".

عروسک‌ها و کلاغ‌های صمد نیز مانند گل‌های سوسن فقط وقتی لب به سخن می گشایند که مورد خطاب قرار گیرند، خطاب کسی که ارزش حرف زدن داشته باشد، کسی که نام حقیقی اشیاء و چیزها را بداند: «اولدوز فکر کرد کلاغه دارد می‌خندد. شاد شد. گفتش آقا کلاغه، آب حوض کثیف است، اگر بخوری مریض می‌شوی. کلاغه خندهٔ دیگری کرد. بعد جست زد و پیش آمد». اولدوز هنوز نام مخلوقات و جانوران را به باد نسیان نسپرده است، او هنوز جادوی زبان را چون لوح محفوظ در سینه نگاه می‌دارد و لسان خویش را از این لوح محفوظ املا می‌کند. آلیس و اولدوز به هیئت آدم ابوالبشر در می‌آیند که در باغ عدن گشت و گذار می‌کند و به اذن و ضمانت خداوند، مخلوقات را به نام‌شان می‌نامد. باید برای خود و مخلوقات نامی بیابند مبادا که بر این ارض نفرینی پراکنده مانند.

آلیس اکنون به کسوت ملکه درآمده است و جشنی برایش تدارک دیده‌اند:

«ملکهٔ سرخ بالاخره شروع کرد به حرف زدن. او گفت: "سوپ و فیش از دستت رفت. شقهٔ گوشت را بیارید". و پیش‌خدمت‌ها یک ران گوشت گوسفند را جلوی آلیس گذاشتند... ملکهٔ سرخ گفت: "چرا خجالت می‌کشی؟ بگذار به ران گوسفند معرفی‌ات کنم. آلیس ـ گوشت؛ گوشت ـ آلیس". ران گوسفند در ظرف غذا بلند شد و در برابر آلیس تعظیمی مختصر کرد؛ آلیس که نمی‌دانست وحشت کند یا سرگرم شود، پاسخ تعظیمش را داد».

در کارهای بهرنگی و کارول هر چیز طبیعت، حتی اگر تکه‌گوشتی پخته باشد، می‌تواند به سخن در آید. وقتی آلیس می‌خواهد ران گوسفند را بخورد به او گوشزد می‌کنند که درست نیست کسی را که به او معرفی شده‌ایم با چاقو ببریم. طبیعت به سخن درآمده را دیگر نمی‌توان زیر چاقوی تحلیلی خویش دوشقه کرد. در قصهٔ اولدوز، این پای گاو جادویی است که لب به سخن می‌گشاید و با کارهای جادویی خود به داد اولدوز می‌رسد: «عروسک گفت: اولدوز، تو باید از هر کجا شده پای گاو را برای خودمان نگه داری ... این، از آن گاوهای معمولی نبوده. پاش را نگه می‌داریم، به دردمان می‌خورد. هروقت مشکلی داشتیم می‌توانیم ازش کمک بخواهیم». این پا، اندام حیوانی بدون تن، واجد نیروهایی جادویی است، نه‌تنها می‌تواند مورچه‌ها را به وقت بدبختی به یاری اولدوز بفرستد، حتی می‌تواند به وقت ضرورت پندی بر کف دستان کودکان بگذارد: «ناگهان دوید به طرف پای گاو برش داشت و یواشکی گفت: زن‌بابا دارد اولدوز را می‌کشدش. حالا چکار کنیم؟ صدای ضعیفی به گوش یاشار آمد: مرا بینداز پشت بام. مواظب گربهٔ سیاه هم باش». طبیعت نه‌تنها

ظرفی از مصالح خام یا منبع نیروهای اسطوره‌ای نیست که چون بختک بر سینهٔ آدمی بنشیند، بل به وقت نیاز چه‌بسا همدست و یاور آدمی باشد؛ تنها باید چون کودکان همسازی با طبیعت را به یاد آورد.

به سخن درآمدن مخلوقات را باید در پس‌زمینهٔ جنگلی در قصهٔ کارول دید که حیوانات و افراد نام خود را در آن از یاد می‌برند. بهرنگی نیز در قصهٔ «بی‌نام» بر همین پروبلماتیک انگشت گذاشته است، که آن را در فصلی جداگانه بررسی خواهیم کرد. پشه‌ریزه، یکی از انبوه همراهان غریب آلیس، از او می‌پرسد: «به گمانم نمی‌خواهی نامت را از دست بدهی؟ آلیس با کمی نگرانی گفت: معلومه که نه... پشه‌ریزه با بی‌خیالی ادامه داد: فقط فکر کن چقدر خوب می‌شد اگر می‌تونستی بدون نامت به خانه بری. مثلاً اگر معلم سرخانه‌ات می‌خواست تو را به درس‌هایت بخواند، می‌گفت: بیا اینجا، و این‌طوری مجبور می‌شد بره پی کارش، چون هیچی نامی در کار نبود که با آن صدات کنه، و این‌طوری البته مجبور نمی‌شدی بری». آلیس اما فریب این حقه را نمی‌خورد و به اعتراض می‌گوید معلم حتی اگر نامم را به یاد نیاورد، «خانم» صدایم خواهد کرد. آلیس سپس رهسپار جنگلی می‌شود که «در آن چیزها نامی ندارند»: «با خودم میگم اگه برم توش چی میشه. دوست ندارم گمش کنم. آن‌طوری مجبور می‌شوند نام دیگری به من بدهند و حتما اسم زشتی خواهد بود». آلیس می‌داند انبوهی از نام‌ها در کار است. اگر این نام را از کف دهد، نامی دیگر، نامی به همان اندازه تصادفی، بر او تحمیل خواهد شد. آلیس با خود فکر می‌کند اگر نام کنونی‌ام را گم کنم، باید به دنبال مخلوقی بگردم که نام قدیمی‌ام نصیبش شده: «درست مثل آگهی‌هاست. وقتی مردم سگ‌شان را گم می‌کنند، "به نامش پاسخ می‌دهد"... خیال کن هرکس را که می‌بینی، بگویی آلیس، تا بالأخره یکی‌شان پاسخ بدهد». هرکس نامی دارد که زیر انبوه نام‌های زبان هبوط کرده که جنگل قصهٔ کارول است، آن را به فراموشی سپرده. اگر هرکس و هرچیز را به نام حقیقی‌اش بنامیم، چون سگ گم‌شده به نام حقیقی خود پاسخ خواهد داد. جادو اساساً هیچ نیست جز «علم اسامی سرّی». اگر زندگی را به نام درستش صدا زنیم، زندگی با پای خویش پیش می‌آید: «هرچیزی، هر موجودی، افزون برنام آشکارش نام دیگری هم دارد، نامی پنهان که آن چیز نمی‌تواند بدان پاسخ ندهد»[17]. بی‌نامی معنایی جز فزونی نام ندارد: در زبان هبوط کرده، هر کس می‌تواند چه بسیار نام‌های من‌عندی داشته باشد و همین فزونی نام معنایی جز گمنامی ندارد. امر خطیر نه صرف گم کردن نام، بل یافتن نام حقیقی مخلوقات است. جادو صلای سعادت است، صلایی که برج بابل نام‌ها، انبوه نام‌های تصادفیِ تحمیل شده بر اشیاء و آدمیان را منحل می‌کند.

در دیالکتیک نام و بی‌نامی ـ گمنامی، حلقه‌ای مفقوده هست که باید به جفت «نام و گمنامی» افزوده شود: «ژست». مدفون شدن زیر بار نام‌های من‌عندی زبان شکلی از گمنامی است، اما گمنامی دیگری در کار است که چه‌بسا رهایی‌بخش باشد: گمنامی ژست. اگر هر چیز نامی سری دارد که نام آن در باغ عدن بوده، نامی که نمی‌تواند بدان پاسخ ندهد، این نام هیچ نیست جز یک ژست، بازگشت مخلوق به «حالت بیان‌ناشدگی»، نوعی «آزادشدن از قید نام». آزادی از نام یعنی یافتن جواز ورود به سرزمین جادویی

پریان؛ اشیاء، با نامیده شدن به دست کودک، از نامی که بر آن‌ها تحمیل شده نجات می‌یابند و به ژست خویش بازگردانده می‌شوند: «نام داشتن یعنی گناهکار بودن. اما عدالت همچو جادو بی‌نام است. مخلوق، سعادتمند و بی‌نام، بر دوازه‌های سرزمین جادوگران می‌کوبد، جادوگرانی که فقط به زبان ژست‌ها سخن می‌گویند»[18]. زبان جادوگران و عروسک‌های جادویی و کودکان زبان ژست‌هاست، نه زبانی که چیزی را منتقل کند. اگر پداگوژی بهرنگی از انتقال دانش خلاص گشته و به دنبال ایجاد تحولی جادویی در کودک است، تحولی جادویی که او را از انسداد روانشناسی بورژوایی و چرخهٔ بی‌پایان گناه رها می‌کند، جادوی قصه‌های بهرنگی نیز به دنبال رهایی اشیا و کودکان از بار معصیت‌آلود زبان و نام‌های من‌عندی آن است.

صلای جادویی سعادت از میان صفحات نوشته‌های بهرنگی به گوش می‌رسد. کیست که به شنیدن صلای سعادت گوش تیز کرده باشد؟

•حیوان شدن: امر غریب یا جادو؟

«شنیده‌ایم که مصداق بارز امر غریب وقتی است
که شیئی بی‌جان ـ یک تصویر یا یک عروسک ـ
زنده می‌شود؛ با وجود این در داستان‌های هانس
کریستین اندرسون، ابزارآلات خانوار، اسباب خانه
و سربازهای قلعی زنده‌اند، و با این همه، هیچ چیز
به اندازهٔ این‌ها از امر غریب دور نیست»، فروید،
«دربارهٔ امر غریب».

عقل ابزاری و انتزاع زیانبار آن با اشیاء همان می‌کند که تقدیر: «امحای ابژه‌ها». پیوند انسان‌ها چون نسبت میان اشیاء می‌شود: «به آدمیان نفسی یکتا و متفاوت از دیگران عطا شد تا شاید از این طریق به شکلی قطعی‌تر و حتمی‌تر با یکدیگر شبیه و یکسان شوند» چرا که آدمیان یا «فاعلان آزاد سرانجام به همان گله‌ای بدل می‌شوند که به قول هگل نتیجه و ثمرهٔ روشنگری است»[19]. انتزاع، این تیغ برّان روشنگری، خود را به یک میزان بر اشیا و آدمیان تحمیل می‌کند. جان کلام کشف دوبارهٔ انضمامیت است. کودک، که وردزورث زمانی او را «پدر انسان» نامید، در این راه راهبر ماست. عقل روشنگری از طبیعت و اشیاء فاصله می‌گیرد تا بر آن‌ها سلطه یابد، کودک اما به میانجی تخیل و جادو و محاکات راهی دیگر را پی می‌گیرد، نه راه امحای اشیاء و مخلوقات، بل راه تقرب دائمی بدان‌ها. جادو آن تلاقی‌گاه است، آن محیط بنیابینی، که سوژه و ابژه، کودک و طبیعت، همسخن یکدیگر می‌شوند، همسخنِ تقرب دائمی به یکدیگر.

وقتی زن‌بابا ویار می‌کند و از پدر می‌خواهد تا گاو «نانجیب» اولدوز را قربانی کند، اولدوز به همراه گاو قربانی ماغ می‌کشد؛ ماغ کودک همدلی کودک با سوگواری حیوان و طبیعت است: «وقت کشتن گاو، اولدوز آنقدر گریه و بی‌صبری کرده بود که همه گفته بودند از غصه خواهد ترکید. دیشب هم شام نخورده بود و تا صبح هذیان گفته بود و صدای گاو در آورده بود».

اولدوز چون مشدی حسن قصهٔ «گاو» ساعدی توی جلد گاو می‌رود. ماغ می‌کشد. هذیان اولدوز نعرهٔ گلوی حیوان است:

«مشدی طوبا پنجره را باز کرد و رفت پشت بام طویله و از سوراخ پشت بام که نگاه کرد مشدی حسن را دید که کله‌اش را توی کاهدان فرو برده، پا به زمین می‌کوبد و نعره می‌کشد. مثل نعرهٔ گاوشان، آن‌وقت‌ها که مشدی حسن از صحرا می‌آوردش... زن مشدی حسن... در را نیمه‌باز کرد و گفت: اومده رفته تو طویله، صدای گاو درمی‌آره».

اولدوز و مشدی حسن، ساعدی و بهرنگی! بهرنگی چندین یادداشت و مقاله دربارهٔ ساعدی نوشته است. او و بهروز دهقانی و ساعدی در گشت‌وگذارهای مردم‌نگارانهٔ خود به روستاهای تبریز می‌رفتند و تأملات خود را ثبت می‌کردند. این تأملات مردم‌نگارانه که در پس‌زمینهٔ اصلاحات ارضی شاه معنای حقیقی خویش را می‌یابد (اگر اصلاحات ارضی شاه نمایندهٔ منظر فاتحان و عشاق توسعه است، تلاش ساعدی و بهرنگی کوششی است در جهت مساحی زمین‌ها از منظر شکست‌خوردگان و رانده‌شدگان و بیرون‌ماندگان از توسعهٔ دولتی)، بعدها کیمیاگرانه به قصه‌هایی بدل می‌شوند که با احضار کابوس جمعی توسعه و تبدیل آن به قصه، به دنبال یافتن راهی برای بیداری از این کابوس‌اند. قصه‌های بهرنگی باطل‌السحر نفرین توسعه‌اند. در قصه‌های عامیانه، برای مثال در افسانه‌های آذربایجان که بهرنگی با بهروز دهقانی گردآوری و بازنویسی‌شان کرده، بارها با مضمون «توی جلد حیوان رفتن» مواجه می‌شویم. افراد مار می‌شوند، توی جلد کبوتر می‌روند، درست همان‌طور که یاشار و اولدوز توی جلد کبوتر می‌روند و راهیِ مهمانی عروسک‌ها در قلب جنگل می‌شوند. مسخ شدن، توی جلد رفتن است. مسخ و دگردیسی و حیوان شدن در قصه‌های بهرنگی را به هیچ وجه نمی‌توان در قاب معمول ازخودبیگانگی انسان فهمید. این قرائت بیش از حد اومانیستی است. میان حیوان شدن و سخن گفتن عروسک‌ها و جادو و قوهٔ محاکات در صمد بهرنگی نسبتی عمیق هست. به عبارت دیگر، دو راه برای قرائت مسخ هست: راه ساعدی یعنی قرائت به میانجی امر غریب، یا راه بهرنگی، قرائت به میانجی جادو و قوهٔ محاکاتی.

حمید دباشی اشاره کرده است که رئالیسم روان‌شناختی ساعدی را باید حول «امر غریب» فرویدی درک کرد[20]. مسخ شدن مشدی حسن از این جنس است. ساعدی در مقام مساح مدرنیتهٔ ایران لاجرم به مساح امر غریب بدل می‌شود. در جوامع پیشامدرن، امر غریب به‌واسطهٔ حوزهٔ امر مقدس و امر لمس‌ناپذیر پوشانده و پنهان می‌شد. مکانی خاص در قلمرو نمادین به امر غریب اختصاص می‌یافت که جواز اجتماعی

و مذهبی خاص خود را داشت. اما با پیروزی روشنگری، این مکان ممتاز از دست رفت و امر غریب بی‌جا و بی‌مکان شد و جایگاهی به‌راستی غریب یافت. از این رو، ظهور رمان گوتیک و انقلاب فرانسه همزمان بوده است. مدرنیته انبوهی از اشباح و هیولاها و خون‌آشام‌ها و مردگان نامرده را تولید کرد، همان موجوداتی که با کسوت‌هایی متفاوت در کار ساعدی نیز یافت می‌شوند[21]. یک فرمول: ساعدی در تقاطع جادو و امر غریب ایستاده است، اما بهرنگی امر غریب را کسر کرده و یکسره در هوای پاک جادو نفس می‌کشد.

موضوع صرفاً حیوان شدن اولدوز نیست. سخن گفتن عروسک‌ها و دانه‌های برف نیز هست:

«آن‌وقت‌ها من سخن گفتن بلد نبودم. ننهٔ اولدوز مرا از چارقد و چادر کهنه‌اش درست کرده بود و از موهای سرش توی سینه و شکم و دست‌ها و پاهام تپانده بود. یک‌شب اولدوز مرا جلوش گذاشت و هی برایم حرف زد و حرف زد و درد دل کرد. حرف‌هایش این‌قدر در من اثر کرد که من به حرف آمدم و با او حرف زدم و هنوز هم حرف زدن یادم نرفته».

عروسک‌ها، چنان‌که مثال اعظم فروید برای امر غریب یعنی داستان «مرد شنی» هافمن نشان می‌دهد، یکی از منابع اصلی تولید امر غریب در داستان‌هایند. داستانی در زبان فارسی نوشته شده که به یک معنا بازنویسی داستان هافمن است، داستانی که درست مانند داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» بهرنگی با زنده شدن عروسک‌ها سروکار دارد: «عروسک پشت پردهٔ» هدایت. ما به جای داستان هافمن بر این قصهٔ هدایت تمرکز می‌کنیم. همان‌طور که حیوان شدن اولدوز بهرنگی با حیوان شدن مشدی حسنِ ساعدی متفاوت است، عروسک‌های او نیز از جنسی دیگراند و با عروسک پشت پردهٔ هدایت و عروسک ماشینی هافمن فرق می‌کنند. بهرنگی پروبلماتیک ساعدی و هدایت، این دو مساح بزرگ مدرنیته، را هضم کرده و به شکلی درونی از آن عبور کرده است. برای هضم این تضاد و تنافر، چیزی باید به کمک جهاز هاضمهٔ ما بیاید. فروید سرنخ را به دست می‌دهد:

«تحقق آنی آرزوهای پولی‌کریتس بلاشک همان‌قدر برای ما غریب است که برای شاه مصر؛ با این همه، قصه‌های پریان ما سرشار است از تحقق آنی آرزوها که هیچ تأثیر غریبی تولید نمی‌کنند... قصه‌های پریان بسیار سرراست و صادقانه موضع جان‌باورانهٔ قدرت مطلق افکار و آرزوها را اتخاذ می‌کنند، و با این همه، اصلاً نمی‌توانم به هیچ قصهٔ پریان حقیقیی فکر کنم که هیچ وجه غریبی داشته باشد. شنیده‌ایم که مصداق بارز امر غریب وقتی است که شیئی بی‌جان ـ یک تصویر یا یک عروسک ــ زنده می‌شود؛ با وجود این در داستان‌های هانس کریستین اندرسون، ابزارآلات خانوار، اسباب خانه و سربازهای قلعی زنده‌اند، و با این همه، هیچ چیز به اندازهٔ این‌ها از امر غریب دور نیست. و بعید است این واقعه را که مجسمهٔ زیبای پیگمالیون زنده می‌شود غریب بدانیم. مرگ ظاهری و زنده شدن مجدد مردگان را مضامینی غریب دانسته‌اند. اما این قسم چیزها در قصه‌های

پریان بسیار رایج‌اند. چه کسی جسارت آن دارد که آن را غریب بداند، برای مثال وقتی سپیدبرفی چشمانش را باری دیگر باز می‌کند؟» (تأکیدها از من است).

امر غریب جواز ورود به سرزمین پریان را ندارد. زنده شدن پیگمالیون یا زنده شدن یک تصویر یا عروسک و البته به سخن درآمدن و زنده شدن عروسک اولدوز بری از امر غریب است. فروید مستقیماً به زنده شدن عروسک‌ها و نسبت آن با حیات کودکی اشاره می‌کند:

«به خاطر داریم که کودکان در بازی‌های اولیهٔ خویش به هیچ وجه میان اشیاء زنده و بی‌جان تمایز قائل نمی‌شوند، و علاقهٔ خاصی دارند به این‌که با عروسک‌های خود چون انسان‌های زنده برخورد کنند. در واقع، گاهی اوقات شنیده‌ام که زنی بیمار اعلام می‌کند که حتی در سن هشت سالگی نیز کاملاً اعتقاد داشته است که اگر به شیوه‌ای شدیداً متمرکز و خاص به عروسک‌هایش بنگرد، آن‌ها زنده خواهند شد... اما نکتهٔ عجیب آنکه، با اینکه قصهٔ مرد شنی با برانگیختن ترسی در اوان کودکی سروکار دارد، ایدهٔ **"یک عروسک زنده"** هیچ ترسی به بار نمی‌آورد؛ کودکان اصلاً نمی‌ترسند که عروسک‌های‌شان زنده شوند، حتی دوست دارند چنین شود» (تأکید از من است).

فروید معمای به‌ظاهر لاینحل اولدوز را صادقانه پیش روی ما می‌گذارد: راز عروسک زنده‌ای که حضورش نه مانند عروسک هافمن ویرانگر و وهمناک، بل رهایی‌بخش است و خصلتی شفابخش برای اولدوز دارد. فروید نمی‌تواند از ایدهٔ سوژه به مثابهٔ حیوان روان‌رنجور فراتر رود، و آخرالأمر با نسبت دادن این وجوه غیرغریب به آروزهای کودکانه و ذهن بدوی، می‌کوشد مسئله‌ای را که خود به شکلی درخشان صورتبندی کرده، پاک کند. فروید نیز در این نقطه مانند پداگوژی بورژوایی، فرد بزرگسالِ روان‌رنجور را تلوس یا غایتی می‌داند که کودک لاجرم باید به کسوت آن درآید. ما اما از کودک ـ شدن حرف می‌زنیم: تلاش برای خلاصی از حیوان روان‌رنجور، نوعی تبدل جادویی که سوژه را از اجبار به تکرار و آوای دوزخی سوپراگو خلاص می‌کند. سرزمین پریان و سرزمین قصه‌های بهرنگی خانهٔ این قسم تبدل‌های جادویی است. کسر امر غریب در افسانه‌ها و قصه‌های بهرنگی که از چشمهٔ سرشار این افسانه‌ها سیراب گشته، نشانهٔ چیست؟ چرا در افسانه‌ها سوژه‌ای به روی صحنه می‌رود که با «حیوان روان‌رنجور» فرویدی سراپا متفاوت است؟ آیا راهی غیرفرویدی برای درک افسانه‌ها در کار است، راهی که برخلاف برونو بتلهایم[22] افسانه‌ها و قصه‌های پریان و جادوی آن‌ها را در قاب تنگ اودیپ و روان‌رنجوری تفسیر نکند؟

فروید حضور امر غریب را به «اجبار به تکرار» و «تکرار غیرارادی» که حس حضور «چیزی مقدّر و گریزناپذیر» را به ما می‌دهد، پیوند می‌زند. فرمول امر غریب از این قرار است: «هر آنچه ما را به یاد این "اجبار به تکرار" درونی بیندازد غریب به حساب می‌آید». در پس پشت تولید امر غریب در قصه‌های ساعدی و هدایت، و عدم تولید امر غریب در قصه‌های بهرنگی دو صورت‌بندی متفاوت از «تکرار» نهفته

است. منطق متفاوت تکرار در کارهای بهرنگی است که گسست او از ساعدی و هدایت را آفتابی می‌کند. فرمولی می‌نویسیم: اگر در هدایت و ساعدی موضوع از مقولهٔ اجبار به تکرار و ثبت واریاسیون‌های مختلف آن است، واریاسیون‌هایی مانند مسخ شدن یا زنده شدن عروسک یا خودکشی دسته‌جمعی، در بهرنگی تکراری بری از اجبار را تجربه می‌کنیم، تکراری که به بازی ناب و رها شده از اجبار بدل می‌شود. پروژهٔ ساعدی و بهرنگی و هدایت هر سه پاسخی هستند به مدرنیته و تغییری که در منطق حاکمیت و ادارهٔ بدن‌ها ایجاد می‌کند، پاسخی به آن شدت‌های زیستی یا بهتر است بگوییم زیست‌سیاسی که با مدرنیته فوران می‌کند و در گوشت سوژه‌ها فرو می‌رود. اجبار به تکرار و امر غریب نسبتی درونی با این مازاد حیات یا شدت‌های زیست‌سیاسی دارد. هدایت و ساعدی به میانجی روانکاوی و فروید این مازاد حیات و منطق زیست‌سیاسی اداره و مدیریت این مازاد را به چنگ می‌آورند، بهرنگی اما به میانجی پروبلماتیکی دیگر که یادآور پروبلماتیک بنیامین است، یعنی جادو، آموزهٔ امر متشابه، قوهٔ میمتیک و قصه‌های پریان، به بوطیقای آن دو پاسخی سیاسی می‌دهد. اگر آن دو کابوس‌های جمعی ما را در قابی دقیق می‌گذارند، بهرنگی بیداری از این کابوس جمعی را نشانه می‌رود.

•عروسک‌ها که زنده می‌شوند، زمان به آخر رسیده است.

عروسک پشت پرده در گویش شیرازی به معنای عروسک خیمه‌شب‌بازی است. در جایی از داستان مجسمه یا مانکن قصه عروسک نامیده می‌شود: «آیا نمی‌دانست که این مجسمه از یک مشت مقوا و چینی و رنگ و موی مصنوعی درست شده، مانند یک عروسک که به دست بچه می‌دهند». اگر صحنهٔ داستان هدایت، صحنهٔ خیمه‌شب‌بازی است، عروسک و عروسک‌گردان کیست؟ یکی از کلماتی که هدایت در قصه‌هایش و خاصه در این قصه پیوسته از آن استفاده می‌کند کلمهٔ «بی‌اراده» و مشتقات آن است: «بدون اراده راه افتاد»، «مثل یک آدم مقوایی، مثل مجسمهٔ بی‌روح و بی‌اراده راه می‌رفت، مثل آدمی که شیطان روحش را تسخیر کرده باشد»، «بی‌مقصد و اراده دنبال آن زن افتاد»، «بعد بی‌اراده تکمه‌های کت خودش را انداخت». بی‌ارادگی ناخواسته شکلی از اتوماتیسم یا عملی را که فراسوی رفتار آگاهانه است به ذهن متبادر می‌کند. نیرویی در سوژه که بیش از خود سوژه است، نیرویی که مانند هسته‌ای بیگانه و غریب در درون سوژه خانه کرده است و او را به حرکت درمی‌آورد. در این قصه با صحنهٔ خیمه‌شب‌بازی مواجهیم.
در کتاب کوچه در مدخل «عروسک خیمه‌شب‌بازی» چنین آمده است: «موجود بی‌شخصیت و فاقد اراده‌ای که تنها به اراده و فرمان دیگران از خود حرکتی نشان می‌دهد». اما عروسک‌گردان در اینجا نه موجودی متعالی و بیرونی بل در جوفی در درون خود سوژه مخفی شده است؛ عروسک‌گردان این صحنه نیرویی فراتر از اراده، نیرویی بیگانه در درون خود سوژه است، و این بی‌ارادگی است که به بسیاری از شخصیت‌های هدایت حالتی «شبح‌وار» می‌بخشد. دغدغهٔ محوری هدایت برخلاف تصور عموم به‌هیچ‌وجه

مرگ نیست، بلکه نوعی حیات نامرده و شبح‌وار زیست‌سیاسی است که از بی‌ارادگی فوق‌الذکر خوراک می‌گیرد[23].

فروید در بحث خود دربارهٔ امر غریب از «تکرار غیرارادی» سخن می‌گوید، تکراری که چون تقدیری اسطوره‌ای جلوه می‌کند. بی‌ارادگی مورد نظر هدایت دقیقاً ناظر بر این قسم تکرار و رفتار بری از اراده است، اوتوماتیسمی که خبر از وجود اصلی ورای اصل لذت می‌دهد. آنچه لکان با جعل تعبیر «هستهٔ غریبهٔ درونِ»[24] سوژه سعی در به چنگ آوردنش دارد، این مازاد بی‌ارادهٔ درون سوژه را نشانه می‌رود که هم‌خون شدت‌های زیست‌سیاسی دوران مدرنیته است. هدایت قهرمان خود مهرداد را به فرانسه می‌فرستد و باز به ایران بازمی‌گرداند؛ پسرک چشم و گوش بسته و سنتی او به غرب می‌رود و طاعونِ مدرنیته و پارادوکس‌های آن را با خود به ایران می‌آورد. هدایت برخلاف تصور عموم نه فردی بیمار و ماخولیایی، بل یک پزشک است، پزشک فرهنگ به همان معنایی که نیچه از آن مراد می‌کند. او چون عنکبوتی کور بر تارهای مدرنیتهٔ ایران می‌خزد و لرزه‌ها و پس‌لرزه‌های مواجههٔ زخم‌آلود ما با فرهنگ غرب را به‌دقت ثبت می‌کند. هدایت لرزه‌نگار مدرنیتهٔ ماست. هدایت در مقام پزشک فرهنگ همواره در کار ثبت انسدادهای میل، ماخولیا و آرمان زهد و عدم گشودگی به زندگی و تجربه است. پیوندی ریشه‌دار هست میان حک و درج هستهٔ غریب سوژه و امر غریبی که پس از مدرنیته بی‌جا و بی‌مکان گشته و همه جا را به تسخیر خود درآورده و این پزشکی فرهنگی. کاویدن رابطهٔ مهرداد و عروسک نیز جدوجهدی است در جهت ثبت انسدادهای میل و بیماری‌های زیست‌سیاسی، انسدادها و بیماری‌هایی که بوطیقای سیاسی بهرنگی پاسخی رهایی‌بخش بدان‌هاست.

هدایت دربارهٔ قهرمان خود می‌نویسد: «مهرداد از آن پسرهای چشم و گوش بسته بود... او بچه‌ننه، ترسو، غمناک و افسرده بار آمده بود». این است تعریف «چشم و گوش بسته» در لغتنامهٔ دهخدا: «شخص بی‌تجربه و بی‌اطلاع. آن کس که سرد و گرم روزگار نچشیده». در کتاب کوچه، در تعریف تعبیر «چشم و گوش باز شدن» آمده است: «قوانین و رسوم زندگی را به تجربه دریافتن». دغدغهٔ محوری هدایت در این قصه رابطهٔ سوژهٔ مدرن با تجربه و زندگی است. او چون نیچه به دنبال ثبت انسدادهای میل است که باعث فروبستگی سوژه به زندگی و تجربه می‌شود. مضمون عروسک بهترین تلاش هدایت است برای نمایش این فروبستگی. تنها قرائت هدایت با نیچه است که ظرافت‌های ادبی هدایت را آشکار می‌کند. جالب آن‌که هدایت یکی از مکان‌های این فروبستگی به زندگی را مدرسه می‌داند، همان نهادی که بهرنگی زندگی‌اش را وقف متحول کردنش کرد: «زندگی منظم و چاپی مدرسه، خوراک چاپی، درس چاپی، خواب چاپی و بیدار شدن چاپی روح او را چاپی بار آورده بود».

هدایت ماخولیا و آرمان زهد را چون مقولاتی زیست‌سیاسی قرائت می‌کند: «یک پسر عفیف و چشم و دل پاک و مجسمهٔ اخلاق پرورانیده بودند». برای هدایت، «مجسمهٔ اخلاق» بودن فقط یک معنا دارد، آن‌که

سازوکارهای انضباطی و زیست‌سیاسی مدرنیته سوژه را چنان در هم بکوبند که به جای رسیدن به آن خودآئینی که وعدهٔ روشنگری بود، به گوسفندی در گلهٔ توده‌ها بدل شود، موجودی برده‌وار که از میل ورزیدن ناتوان است:

«روزی که در پاریس از رفقایش جدا شد مثل گوسفندی که به زحمت از میان گله جدا بکنند، مطیع و پخته به طرف لوهاور روانه گردید. طرز رفتار و اخلاق او در مدرسه طرف تمجید ناظم و مدیر مدرسه شد. فرمانبردار، افتاده و ساکت، در کار و درس دقیق و موافق نظام‌نامهٔ مدرسه رفتار می‌کرد. ولی پیوسته غمگین و افسرده بود. به جز ادای تکلیف و حفظ کردن دروس و جان کندن چیز دیگری نمی‌دانست. به نظر می‌آمد که او به دنیا آمده بود برای درس حاضر کردن، و فکرش از محیط درس و کتاب‌های مدرسه تجاوز نمی‌کرد».

قصد هدایت صرفاً نقد سادهٔ اخلاق مذهبی نیست که بر رنج و درد و غم و زنجموره تأکید می‌کند؛ او می‌خواهد با انگشت گذاشتن بر این ماخولیا، انسداد زیست‌سیاسی میلی را ثبت کند که دیگر حتی قادر به برقراری رابطهٔ جنسی نیست. برداشتن موانع سنتی میل نه فقط باعث امکان میل ورزیدن بی‌حدوحصر نشده، بلکه بیش از هر زمانی میل ورزیدن را با اختلال مواجه کرده است. موضوع خلاصی از چنبرهٔ قانون و گناه است: «مهرداد بیست و چهار سالش بود ولی هنوز به اندازهٔ یک بچهٔ چهارده‌ساله فرنگی جسارت، تجربه، تربیت، زرنگی و شجاعت در زندگی نداشت. همیشه غمناک و گرفته بود، مثل این‌که منتظر بود یک روضه‌خوان بالای منبر برود و او گریه بکند». دوران زیست‌سیاست دوران ناممکن شدن تجربه است. آنچه سوررئالیسم با افسون بخشیدن مجدد به تجربه و بهرنگی با مقولهٔ جادو دنبال می‌کنند ابداع مجدد تجربه است، ابداعی که معنایی جز خلاصی از زیست‌سیاست ندارد. ابداع مجدد تجربه ابداع مجدد سیاست است. طنز روزگار آن‌که ناظم، عامل انضباطی مدرسه، است که چهرهٔ کژدیسهٔ زندگی مهرداد را به رخش می‌کشد: «ناظم دوباره گفت: ما خیلی متأسفیم که سال دیگر شما در مدرسهٔ ما نیستید. حقیقتاً از حیث اخلاق و رفتار شما سرمشق شاگردان ما بودید، ولی از من به شما نصیحت، کمتر خجالت بکشید، کمی جرئت داشته باشید، برای جوانی مثل شما عیب است. در زندگی باید جرئت داشت». جرئت و جوانی در برابر اندوه و ماخولیا و اخلاق زهد! بهرنگی، چنانکه در فصل جوانی خواهیم دید، دغدغه‌ای جز ابداع نوعی سیاست جوانانه ندارد.

هدایت را پزشک فرهنگ نامیدیم. درخشان‌ترین طبابت فرهنگی او انگشت گذاشتن بر مضمون «عروسک» است. عروسکِ بهرنگی پاسخی است به عروسک هدایت. عروسک هم به دختر یا زنی زیبا و بسیار ظریف دلالت دارد، هم، چنان‌که در فرهنگ فارسی عمید آمده، به «فرد بی‌اراده که مطیع دیگران است». در این قصهٔ هدایت و بسیاری از داستان‌های دیگر او، با دوپاره شدن تصویر زن و انسدادی مواجهیم که این دوپارگی در میل مردانه ایجاد می‌کند. این داستان در آن واحد بازنویسی قصهٔ پیگمالیون، قصهٔ «مرد شنی»

هافمن و نوعی دزدی از آینده از سرگیجهٔ هیچکاک است. زن مطلقی که در اینجا با آن سروکار داریم، ترکیبی است از مجسمهٔ پیگمالیون و عروسک مکانیکی قصهٔ هافمن: «نه، هیچ‌کدام از زن‌هایی که تاکنون دیده بود به پای این مجسمه نمی‌رسیدند. آیا ممکن بود به پای آن برسند». ظهور چنین زن مطلقی که چون شبح بر فراز هر زن پرپر می‌زند، موجب ظهور نوعی شقاق درون زن می‌شود، نوعی شکاف درونی. از دل این شکاف، دوگانهٔ اثیری و لکاته زاده می‌شود. شکاف درونی میان زن و زن مطلق که درونی هر زن است شکافی زیست‌سیاسی است و مازاد حیات در زن را نشان‌دار می‌کند:

«لبخند و حالت چشم او به طرز غریبی این مجسمه را با یک روح غیرطبیعی به نظر او جان داده بود... چیزی که بیش‌تر باعث تعجب او شد این بود که صورت آن روی هم رفته بی‌شباهت به یک حالت‌های مخصوص صورت درخشنده نبود... اما درخشنده همیشه پژمرده و غمناک بود، در صورتی که لبخند این مجسمه تولید شادی می‌کرد».

عروسک یا مجسمه تجسم مازاد درونی زن است. وقتی مهرداد پس از مواجهه با عروسک/ مجسمه از مادهٔ غلیظ و چسبنده‌ای حرف می‌زند که او را تهدید به بلعیدن می‌کند («مثل این بود که در این ساعت او در مادهٔ غلیظ و چسبنده‌ای دست و پا می‌زد و نمی‌توانست خودش را از دست آن برهاند»)، این مادهٔ غلیظ و چسبنده همان مازاد حیات است، آن مازادی که زیست‌سیاست قصد مدیریت و ادارهٔ آن را دارد. در بوف کور به «مادهٔ غلیظ سیالی» اشاره می‌شود «که در همه‌جا و در همه‌چیز تراوش می‌کند». این مازاد چیزی است که نه به فرهنگ تعلق دارد و نه به طبیعت، بل از شکاف میان این دو، از دل دوپاره شدن حیات به حیات زیست‌شناختی و حیات سیاسی سر برون آورده است. این مازاد نه چیزی ایجابی که بتوان آن را لمس کرد و با نگاه مستقیم دید، بل نوعی خلأ مجسم است که فقط با نگاه کژ می‌توان به چنگش آورد. مهرداد از این‌که دیگران این مازاد را نمی‌بینند تعجب می‌کند: «در تعجب بود که چرا مردمان دیگر آن‌قدر بی‌اعتنا به این مجسمه نگاه می‌کردند. شاید برای این بود که او را گول بزنند، چون خودش می‌دانست که این میل طبیعی نیست». معطوف شدن میل به این ابژهٔ ناطبیعی که تجسم ناب مرگ است، طبیعی‌ترین وجه میل سوژهٔ زیست‌سیاست است.

سایه و روشنی میل! اسم دختر عموی مهرداد، نامزد او، «درخشنده» است. دو نوع درخشش: درخشش درخشنده و درخشش عروسک:

«چشمش افتاد به مجسمهٔ زنی با موی بور که سرش را کج گرفته بود و لبخند می‌زد. مژه‌های بلند، چشم‌های درشت، گلوی سفید داشت و یک دستش را به کمرش زده بود. لباس مغزپسته‌ای او زیر پرتو کبودرنگ نورافکن این مجسمه را به طرز عجیبی در نظر او جلوه داد. به طوری که بی‌اختیار ایستاد، خشکش زد و مات و مبهوت به بحر آن فرو رفت. این مجسمه نبود، یک زن، نه بهتر از زن یک فرشته بود که به او لبخند می‌زد... به اضافه این دختر که با او حرف نمی‌زد، مجبور نبود با او

به حیله و دروغ اظهار عشق و علاقه بکند، مجبور نبود برایش دوندگی بکند، حسادت بورزد، همیشه خاموش، همیشه به یک حالت قشنگ، منتهای فکر و آمال او را مجسم می‌کرد؛ نه خوراک می‌خواست و نه پوشاک، نه بهانه می‌گرفت و نه ناخوش می‌شد و نه خرج داشت. همیشه راضی، همیشه خندان، ولی از همهٔ این‌ها مهم‌تر این بود که حرف نمی‌زد، اظهار عقیده نمی‌کرد و ترسی نداشت که اخلاق‌شان با هم جور نیاید. صورتی که هیچ‌وقت چین نمی‌خورد، متغیر نمی‌شد، شکمش بالا نمی‌آمد، از ترکیب نمی‌افتاد. آن وقت سرد هم بود.... دیگر از این زن خجالت هم نمی‌کشید. چون هیچ وقت او را لو نمی‌داد و پهلویش رودربایستی هم نداشت و او همیشه همان مهرداد عفیف و چشم و دل پاک می‌ماند.».

این زن، که فانتزی زن مطلق است، زنی است که بو نمی‌دهد، چین نمی‌خورد، خونریزی ندارد، مدفوع نمی‌کند. شاید با بازنویسی جملهٔ معروف کیرکگور دربارهٔ همسایه بتوان گفت تنها زن خوب، البته برای مهرداد، زن مرده است. این زن آمیزهٔ غریبی از رخشندگی و تیرگی مرگ است. پشت سیمای رخشان او، چهرهٔ ظلمانی مرگ نیشخند می‌زند: «پنج سال بعد از این پیش‌آمد مهرداد با سه چمدان که یکی از آن‌ها خیلی بزرگ و مثل تابوت بود وارد تهران شد».

مهرداد دل‌مشغول ظلمت و روشنی میل خویش است که چون شکافی چهرهٔ زن را در زندگی او دوپاره کرده است: «یادش افتاد که سرتاسر زندگی او در سایه و در تاریکی گذشته بود، نامزدش درخشنده را دوست نداشت». درخشنده، زن روشن، تاریک است؛ در برابر تاریکی او، نور عروسک است که چشم را خیره می‌کند: «این مجسمه مثل چراغی بود که سرتاسر زندگی او را روشن می‌کرد». نمی‌توان تقابلی غیردیالکتیکی میان رخشنده و عروسک مانکن ایجاد کرد. مهرداد از همان ابتدا متوجه شباهت میان عروسک و دخترعمویش درخشنده می‌شود. اما چیزی، یا به قول قصه «سرّی» در عروسک هست که به موجب آن مهرداد موجود زنده را رها می‌کند و مرعوب و مسحور امر غیرارگانیک و غیرزنده می‌شود. اگر در فیلم «سرگیجهٔ» هیچکاک مرد است که زن را وامی‌دارد تا شبیه شبح زن مطلق شود، در قصهٔ هدایت خود زن، درخشنده، است که می‌کوشد به کسوت عروسک مرده‌ای درآید که قاب دل شوهرش را ربوده است: «از طرف دیگر درخشنده برای این‌که دل مهرداد را به دست بیاورد، سلیقه و ذوق او را از این مجسمه دریافت. موی سرش را مثل مجسمه داد زدند و چین دادند، لباس مغزپسته‌ای به همان شکل مجسمه دوخت، حتی مد کفش خودش را از روی مجسمه برداشت و روزها که مهرداد از خانه می‌رفت، کار درخشنده این بود که می‌آمد در اتاق مهرداد، جلو آینه تقلید مجسمه را می‌کرد». امر مرده چون کالا دلرباست اما در پس درخشش آن تنها فضایی تهی به آدمی خیره می‌شود: «حالت دلربا که در عین حال به صورت انسان نگاه میکرد و مثل این بود که در فضای تهی نگاه میکند، میخواست اصلاً روح این مجسمه را تقلید بکند.. درخشنده ساعت‌های دراز همهٔ جزئیات تن خود را با مجسمه مقایسه میکرد و کوشش مینمود

که خودش را به شکل و حالت او درآورد». درخشنده می‌خواهد «روح» عروسک را تقلید کند. عروسک «همزاد» درخشنده است. عروسک شبحی است غیرمادی که حتی پس از مرگ درخشنده نیز وجود خواهد داشت؛ عروسک «روح» درخشنده است که تجسم مادی یافته، چکیده و ذات او، چکیدهٔ آنچه در او خواستنی است و میل مردانه را به خود می‌خواند، تجسم آنچه در درخشنده از درخشنده بیشتر است، تجسم گران‌بهاترین وجه وجودی درخشنده. اتو رانک تصور «روح» را با ایدهٔ «همزاد» مرتبط می‌داند. «سّر» این عروسک چیست که این‌گونه میل مرد را دیوانه‌وار مفتون خود و چهرهٔ زن را با ساطور شبح‌وارگی خویش دوپاره می‌کند؟ زن اثیری و زن لکاته: هر زنی در آن واحد هر دوی این‌هاست؛ این شقاق شکافی درون زن است. سیاسی شدن زن معنایی جز رهایی از این دوپارگی زیست‌سیاسی ندارد. سیاست خلاصی زن از همزاد خیالی خویش است، از شبح زن مطلق. سیاست نه رستاخیز اشباح، بل بی‌جان کردن اشباح است. بهرنگی با خلق عروسکی دیگرگون که به میانجی مفهوم امر غریب غیر قابل توضیح است و البته با خلق فیگورهایی مانند نگار، همسر قهرمان افسانه‌ای کوراوغلو، قدم در این راه گذاشته است.

این تناقض زیست‌سیاسی تجربهٔ زنانه را وقتی می‌فهمیم که به لحظهٔ زنده شدن عروسک توجه کنیم. این تکه از قصه را به دست می‌گیریم و زیر عدسی میکروسکوپ قرار می‌دهیم. عروسک به‌راستی تجسم چیست، به چه چیز جسمیت می‌بخشد؟ درخشنده که خود را به هیئت عروسک درمی‌آورد، مهرداد دچار تردید می‌شود: «با این هیکل موهوم بیچاره احساسات و میل‌هایش را گول زده بود». مهرداد گمان می‌کند با کشتن عروسک از حقه‌های میل خلاصی می‌یابد؛ اما کشتن عروسک کشتن زن است. باری دیگر می‌پرسیم: عروسک در این قصه تجسد چیست؟ «و در مخیلهٔ او این مجسمه نبود که با یک مشت گل و موی مصنوعی درست شده بود، بلکه یک آدم زنده بود که از آدم‌های زنده بیشتر برای او وجود حقیقی داشت». هدایت چرا در قصه‌هایش دلبستهٔ تصاویر سنگی و عروسک‌های مرده‌ای می‌شود که از واقعیت واقعی‌ترند؟ این موهومِ واقعی‌تر از واقعیت تجسم چیست؟ مهرداد در واقع دلبستهٔ خصلت سنگی عروسک می‌شود، وجهٔ مردهٔ عروسک که از زندگان زنده‌تر است؛ عروسک تجسم چیزی است که مرز میان واقعیت و خیال، زنده و مرده را مخدوش می‌کند: «آیا نمی‌دانست که این مجسمه از یک مشت مقوا و چینی و رنگ و موی مصنوعی درست شده، مانند یک عروسک که به دست بچه می‌دهند. ولی همین صفات بود که مهرداد را دلباختهٔ آن مجسمه کرد. او از آدم زنده که حرف بزند، که تنش گرم باشد، که موافق یا مخالف میل او رفتار بکند، که حسادتش را تحریک بکند می‌ترسید و واهمه داشت». هدایت مساح فراز و فرودهایی است که مدرنیته در سوژه، در میل سوژه ایجاد می‌کند؛ اگر مدرنیته موانع بیرونی را از برابر میل برمی‌دارد، این رویداد به جای آن‌که باعث میل ورزیدن بیشتر شود، میل را هرچه بیشتر دچار انسدادی درونی می‌کند. کاروبار هدایت مساحی این انسدادهای میل است. عروسک در مقام تجسم امر غریب مانع برقراری رابطهٔ جنسی می‌شود. او تجسم این فرمول لکانی است که رابطهٔ جنسی ناممکن است[25]. درست در لحظه‌ای که میل مهرداد باری دیگر رفته‌رفته معطوف به درخشنده می‌شود، عروسک به هیئت درخشنده درمی‌آید، در

بدن درخشنده نفوذ می‌کند، و با این کار مرگ درخشنده را رقم می‌زند. عروسک هدایت و عروسک هافمن هیچ نیستند جز رانهٔ مرگی که رها شده و تجسد مادی یافته و در برابر سوژهٔ بی‌دفاع قد علم کرده است.

عروسک نمایندهٔ نقطه‌ای است که مرز میان امر واقعی و امر خیالی از هم می‌پاشد. مهرداد با خلق یک همزاد خیالی برای درخشنده دیگر نیازی به رابطهٔ جنسی با درخشنده ندارد[26]؛ اما امر واقعی به درون این مکمل خودشیفته‌وار نفوذ می‌کند. عروسک به بازنمون نقطه‌ای بدل می‌شود که مکمل خودشیفته‌وار خصلتی کشنده و مهلک می‌یابد، آنجا که امر خیالی پایش به امر واقعی گیر می‌کند و سکندری می‌خورد و از پا می‌افتد. عروسک که قرار بود مکانیزمی علیه مرگ باشد، علیه زندگی واقعی و زن واقعی که نفس می‌کشد و شکایت می‌کند و مدفوع می‌کند و چهره و بدنش چین و چروک می‌شود، به پیام‌آور مرگ بدل می‌شود: عروسک‌های هدایت که زنده می‌شوند، زمان به آخر رسیده است. عروسک معرف رانهٔ مرگ است. عروسک تجسم تکرار آغازین است، اولین تکرار امر همان، و البته آن چیزی که همواره خود را تکرار می‌کند، و در جایی واحد ظاهر می‌شود؛ در این قصه، سروکلهٔ عروسک در نامساعدترین زمان‌ها پیدا می‌شود، هم در مقام فوران امر نامترقبه و هم با دقتی ریاضی‌وار، هم پیش‌بینی‌ناپذیر و هم پیش‌بینی‌پذیر. عروسک در مقام همزاد درخشنده همیشه بر مهرداد پیش‌دستی می‌کند؛ وقتی که او قصد کشتنش را دارد، زنده می‌شود و با زنده شدن خویش درخشنده را به کشتن می‌دهد.

درخشنده در آن واحد درخشنده است و عروسک. اگر چنان‌که گفتیم، عروسک تجسم روح درخشنده، هستهٔ گران‌بهای درون اوست که چون موجودی غریب در برابر او قد علم کرده است، چرا وقتی عروسک زنده می‌شود، عروسکی که از نظر مهرداد تجسم عشق و شهوت و آرزو بوده[27] بدل به کابوس او می‌گردد؟ سرنوشت زن در قصه‌های هدایت کشته شدن یا قطعه قطعه شدن است: «باید با او قهر بکند و او را بکشد، همان‌طوری که یک نفر آدم زنده را می‌کشند، به دست خودش آن را بکشد. برای این مقصود مهرداد یک رولور کوچک خرید». کشتن زن مطلق کشتن درخشنده است؛ زیرا این مازاد میل، این رانهٔ مرگ، تجسم چیزی است که سوژه را سوژه می‌سازد. کشتن عروسک کشتن درخشنده است. پرسش اما به جای خود باقی است: چرا زنده شدن عروسک برخلاف قصه‌های بهرنگی، تولید کابوس می‌کند؟ موضوع، امر خیالی و مواجهه با تصویر خیالی خویش است. وقتی با تصویر خویش مواجه می‌شویم، شکافی در ما تولید می‌شود. به محض آن‌که خود را در تصویر آیینه‌ای به جا می‌آوریم، دیگر نمی‌توانیم خودمان باشیم، زیرا انطباق بی‌واسطه با خویش و ژوئیسانس را از کف می‌دهیم. این است معنای اختگی. این دوپاره شدن، گران‌بهاترین بخش سوژه را می‌برد و از او جدا می‌کند و عروسک در قصهٔ هدایت تجسم مادی این گوشت بریدهشدهٔ نامرئی است. این گوشت بریدهشده آن چیزی در سوژه است که انعکاسی در آینه ندارد، امر نادیدنی است. این بیرون گذاشتن ابژه است که واقعیت عینی را تولید می‌کند، زیرا از دست رفتن و فقدان آن شرط امکان هر معرفتی به واقعیت عینی است.

وقتی عروسک و درخشنده، آن دو چیزی که به ظاهر از هم جدایند، بر هم منطبق می‌شوند، واقعیت به کابوس بدل می‌شود. آنچه در زن میل مرد را برمی‌انگیزد در عروسک زنده تجسمی مادی و خوفناک می‌یابد و در برابر چشم مهرداد قرار می‌گیرد: «آیا راست بود، آیا ممکن بود، این حرارت سوزانی که حس کرد. نه جای شک نبود. آیا خواب نمیدید، آیا کابوس نبود؟... ناگاه در همین وقت دید مجسمه با گامهای شمرده که یکدستش را به کمرش زده بود میخندید و به او نزدیک میشد». جنون در راه است: «مهرداد مانند دیوانه‌ها حرکتی کرد که فرار بکند، ولی در این وقت فکری به نظرش رسید، بی‌اراده دست کرد در جیب شلوارش رولور را بیرون کشید و سه تیر به طرف مجسمه پشت سر هم خالی کرد... اما این مجسمه نبود، درخشنده بود که در خون غوطه می‌خورد» (تأکید از من). کلمهٔ «بی‌اراده» در این‌جا چون وصله‌ای ناجور به تن متن می‌چسبد. بی‌ارادگی دال بر نوعی شبح‌وارگی و سیطرهٔ تقدیری اسطوره‌ای است، نوعی «اجبار» به تکرار که زن را ویران می‌کند. عروسک که زنده می‌شود، تجسم مادی رانهٔ مرگ که چهرهٔ سرد خویش را گرم می‌کند، آنچه باید از واقعیت بیرون گذاشته شود تا واقعیت قوام یابد به درون تصویر ما از واقعیت نفوذ می‌کند: عروسک زنده هم درخشنده است و هم تجسم مادی و خوفناک آن «چیزی» در درخشنده که بیش از درخشنده است و باید از تصویر واقعیت بیرون گذاشته شود. وقتی امر نادیدنی در امر دیدنی ادغام می‌شود و تجسم مادی می‌یابد، واقعیت فرومی‌ریزد. مهرداد پس از مواجهه با عروسک/ مجسمه از مادهٔ غلیظ و چسبنده‌ای حرف می‌زند که او را تهدید به بلعیدن می‌کند. این مادهٔ غلیظ و چسبنده آن مازاد حیات است که سوژه را غرق حیاتی شبح‌وار می‌کند. راه گذر از دوگانهٔ شبح‌خیز لکاته و اثیری کشتن یکی از این دو و حفظ دیگری نیست، زیرا کشتن یکی به معنای کشتن دیگری است. باید این مختصات زیست‌سیاسی را بالکل ترک کرد، مختصاتی که هر زن را از درون دوپاره و او را به عروسک و مجسمه‌ای پست‌تر از عروسک/ زن مطلق بدل می‌کند[28]. بهرنگی راه خروج را به ما نشان داده است. عروسک‌های او مژده‌رسان سعادت‌اند، ستارگانی که راه جهان پریان را روشن می‌کنند.

•عروسک‌ها که زنده می‌شوند، دروازه‌های سرزمین پریان گشوده می‌شود.

جادوی کودکی علیه جادوجنبل سرمایه!

شادیِ همین‌جوری!

اگر زنده شدن عروسک در هدایت واقعیت را به کابوس بدل می‌کند، زنده شدن عروسک اولدوز جادو و افسونی به جهان می‌بخشد که کودک را نجات می‌دهد. در قصه‌های اولدوز نیز شکافی در جایگاه عروسک‌ها وجود دارد؛ عروسک‌ها برای خادمان وضع موجود، بزرگسالان، پدر و زن‌بابا، نحس‌اند، اما

برای اولدوز نه. این نکته در مورد کلاغ‌ها نیز صادق است. کلاغ‌ها برای بزرگسالان همان کلاغ‌های منحوس هیچکاکی و کلاغ‌های ویرانگر محمود مسعودی در سوره‌الغراب‌اند، اما برای اولدوز و یاشار نه منحوس، که رفیق و همبازی‌اند. اگر در ابتدا از تنشی میان ساعدی و هدایت از یک‌سو و بهرنگی از سوی دیگر حرف زدیم، در اینجا در قصه‌های بهرنگی این تنش خصلتی درون‌ماندگار می‌یابد، تنشی میان دو جهان، جهان بزرگسالانِ بندهٔ منطق امر غریب، قربانی و گناه و تقدیر اسطوره‌ای، و جهان کودکان، جهانی آغشته به جادوی رهایی.

عروسک برای زن‌بابا تجسد تقدیر اسطوره‌ای و گناه است. این مفهوم در تعبیر «ازمابهتران» خلاصه می‌شود: «زن‌بابا داشت دیوانه می‌شد... زن‌بابا آتش چرخان به دست کنار دیوار ایستاد گفت: بازهم داشتند حرف می‌زدند. ازمابهتران بودند... زن‌بابا گفت: به نظرم این عروسک یک چیزیش است. می‌ترسم بلایی سرمان بیاورد... زن‌بابا دعایی خواند و به خودش فوت کرد و بعد گفت: حالا تو دختره را بیدارش کن...». تعبیر «از ما بهتران» هم به معنای جن و پری است و هم کنایه از صاحبان قدرت و نازپروردگان. فشردگی این دو معنا در تعبیری واحد بلاشک حاصل رسوب حقیقتی تاریخی است. روشنگری پیشروی عقل را کم‌وبیش با ریشه‌کن کردن خرافه یکی می‌گیرد و با افسون‌زدایی از جهان، پریان و جادو از واقعیت خود تهی و از مرزهای تخیل ما رانده می‌شوند و بدل به «خرافه» می‌گردند: «ذهن بشری، که بر خرافه غلبه می‌کند، حال باید بر قلمرو طبیعت افسون‌زدوده فرمانروایی کند»[29]. چه‌بسا آرمان روشنگری جهانی بری از افسون باشد، اما چون جهان هیچ‌گاه به تمام و کمال افسون‌زدایی نمی‌شود، پریان و اجنهٔ هزار و یک شب به صورت عاملان تقدیر اسطوره‌ای بازمی‌گردند. عاملان افسون کهن، چنان‌که تالکین به‌درستی به ما گوشزد کرده، به هیچ وجه «فوق»طبیعی نبودند، بلکه سراپا طبیعی بودند و از نزدیکی به طبیعت حکایت می‌کردند، اما روشنگری که ریشه در ترس اسطوره‌ای و ترس از نیروهای طبیعی داشت، باید از طبیعت فاصله می‌گرفت تا بتواند آن را به ظرفی از مصالح خام بدل کند، ظرفی که آمادهٔ دستکاری‌های دیوانه‌وار سرمایه گردد. عاملان سراپاطبیعی افسون کهن رانده شدند، اما در هیئت خوف فراطبیعی بازگشتند. این بار اجنه یا همان از ما بهتران نه عامل نزدیکی سوژه به طبیعت و از این طریق خلاصی او از ترس و تقدیر اسطوره‌ای بل شمشیری در فراسوی طبیعت ثانوی بودند که تقدیر اسطوره‌ای، همان چیزی را که روشنگری بنا بود ما را از شرش خلاص کند، از نو به هیئتی هرچه موحش‌تر بازتولید می‌کردند. جای شگفتی نیست که از ما بهتران در فارسی به معنای صاحبان قدرت نیز هست؛ تقدیر اسطوره‌ای سرنوشتی است که حاکمان برای ستمدیدگان رقم زده‌اند.

تقدیر اسطوره‌ای، کفاره و گناه. اگر پداگوژی و ادبیات کودک بورژوایی راهی برای خلاصی از گناه و تقدیر اسطوره‌ای پیش روی ما نمی‌گذارد بلکه کودک را هرچه بیش‌تر در گنداب مذهب سرمایه‌داری فرو می‌برد، آن طبیعت ثانوی که جامعه از پی پیشروی عقل روشنگری قفس آهنین آن را بر تن می‌کند نیز

یکسره به جولانگاه امر غریب و گناه بدل می‌شود. در گذشته مازادی در طبیعت در کار بود و در هیئت مانا جلوه‌گر می‌شد، مازادی که از محدودهٔ تجربه فراتر می‌رفت و معادل هرچیز ناشناخته و بیگانه بود؛ سوژه می‌کوشید به یمن آیین‌های جادویی به طبیعت نزدیک شود و از میزان فاصله بکاهد: «آنچه انسان بدوی به عنوان امر مافوق طبیعی تجربه می‌کند درهم‌تافتگی پیچیدهٔ درونی طبیعت در تقابل با حلقهٔ منفرد آن است، نه تضاد جوهر معنوی با جهان مادی. آن فریاد دهشت که از تجربهٔ امر غریب برمی‌خیزد نامی می‌شود از برای همین امر»[30]. آن مازادی که سوژهٔ پیشامدرن در دل طبیعت تجربه می‌کرد در هیئت چیزی جادویی نمایان می‌شد که سوژه با تأسی جستن به قوهٔ میمتیک/ محاکاتی و رویه‌های جادویی می‌کوشید بدان تقرب بجوید. در جهان پساروشنگری، تمام رویه‌های جادویی و مناسک مقدسی که برای نزدیکی به طبیعت به کار می‌رفتند به انبوه و تل خرافه بدل گشتند؛ اما این مازاد در هئیت تقدیر اسطوره‌ای و امر به‌راستی غریب بازمی‌گردد. مارسل موس در کتاب خود دربارهٔ جادو اشاره می‌کند که مانا در یکی از جزایر اسپانیا به معنای «پول» نیز بوده است. تبدل «مانا» به «پول» شاید چکیدهٔ سرنوشتی باشد که روشنگری و مدرنیتهٔ سرمایه‌سالار برای ما رقم زده است. پول، این جادوی دوران سرمایه، همان تقدیر اسطوره‌ای حاکم بر جامعهٔ بورژوایی است. بوطیقای صمد بهرنگی تلاشی است برای رهایی از جادوی پول و تقدیر اسطوره‌ای و ابداع و احیای جادویی دیگرگون. جادوی بهرنگی تمرین رهایی است.

«اولدوز بی‌هوا گفت: مامان... مرا نزن! داشتم دنبال عروسک گنده‌ام می‌گشتم. زن‌بابا از عروسک اولدوز بدش می‌آمد. گوش اولدوز را گرفت و پیچاند. گفت: صد دفعه گفته‌ام فکر عروسک نحس را از سرت درکن، می‌فهمی؟» (تأکید از من). اشیاء برای کودکان وسایل منحوس سلطه نیستند. اشیاء، بگیریم عروسک‌ها، نزد کودکان رستگار می‌شوند زیرا به خاستگاه جادویی‌شان بازمی‌گردند. جادویی رهایی‌بخش در کار است که کودکان را از سلطه و تقدیر اسطوره‌ای آزاد می‌کند. اگر انقلاب خلاصی از ترس اسطوره‌ای باشد، این کودکان‌اند که به میانجی جادو و داشتن جواز ورود به سرزمین پریان در جیب یا بر جبین خود، از این ترس اسطوره‌ای خلاص شده‌اند. انقلابی شدن کودک ـ شدن است؛ بهرنگی بر کلیشه‌ای نخ‌نما انگشت می‌گذارد که بر اساس آن کودکان اذهانی بدوی و خرافی دارند و بزرگسالان ذهنی روشن‌گشته و منور، کلیشه‌ای که فروید تا حدودی در ساخت و پرداخت آن دست داشته است. درست برعکس، در جهان بهرنگی، این جهان بزرگسالان است که نه روشن، بل تابناک از درخشش ظفرمند فاجعه است. این بزرگسالان‌اند که به دلیل تن دادن به اصل واقعیت که روی دیگر اصل هم‌ارزی و مبادله است، تا خرخره در خوف اسطوره‌ای فرو رفته‌اند. کودکان اما پیرو حکم رهایی‌بخش کلاغ فرزانه‌اند، کلاغی که نسب از فیگورهای فرزانهٔ افلاطونی در بوطیقای برشت می‌برد؛ اولدوز «خواب دید که ننه‌کلاغه از درخت توت آویزان است، دارد خفه می‌شود، می‌گوید: اولدوز من رفتم، حرف‌هایم را فراموش نکن، نترس!». این کلاغ‌های فرزانه کلاغ‌های هیچکاکی نیستند که چنگال تیز وجدان اسطوره‌ای را بر تن کودک فرو کنند. این کلاغ‌ها تارندگان ظلمات اسطوره‌اند.

کودکان رهایی‌یافته که دانایی را از کلاغ فرزانه آموخته‌اند، با زیرکی و شجاعت انقلابی خویش بزرگسالان و والدین خرفت خود را دست می‌اندازند:

آقاکلاغه این را گفت، منقارش را بست و تنش سرد شد. یاشار گریه کرد. ناگهان فکری به نظرش رسید. چشم‌هایش از شیطنت درخشید. لبخندی زد و جنازهٔ آقاکلاغه را خواباند روی پلکان، سنگ را برداشت برد گذاشت وسط آشپزخانه، لاشهٔ سگ را انداخت پای درخت توت، یک سطل آب آورد، خون دریچه و پای پلکان را شست، سطل را وارونه گذاشت وسط اتاق. آن‌وقت آقاکلاغه را برداشت و دررفت. پشت بام یادش آمد که باید جاپایی از خودشان نگذارد... بلایی به سرشان بیاید که خودشان حظ کنند. امروز چیزهایی از آموزگار یاد گرفته‌ام و می‌خواهم بابا و زن‌بابا را آنقدر بترسانم که حتی از سایهٔ خودشان هم رم کنند. بعد هرچه آقاکلاغه گفته بود و هرچه را خودش کرده بود، به اولدوز گفت. حال اولدوز کمی جا آمد. چندتا از پرهای آقاکلاغه را کند و گذاشت تو جیبش. یاشار جنازه را برد در جایی پنهان کرد که بعد دفن کنند.

آموزگار یاشار که چه‌بسا خود صمد بهرنگی باشد، چنان ذهن یاشار، این کودک رهایی‌یافته را روشن کرده، که می‌تواند اذهان تاریک والدین را به خاستگاه اسطوره‌ای‌شان تحویل دهد. یاشار، این شخصیت ویرانگر، ترس و خوف اسطوره‌ایی را که والدین در ذهن کودکان تزریق می‌کنند به خود والدین بازمی‌گرداند. یکی از زیرعنوان‌های داستان عبارتست از «بچه‌های عاقل پدرمادرهای نادان را دست می‌اندازند». عاقل را نباید به معنای کودکان منضبط و سربه‌راه خانواده، بل به معنای برشتی ـ افلاطونی آن درک کرد: «به یکدیگر چشمک می‌زدند و تو دل به نادانی بابا و آدم‌های دیگر می‌خندیدند. خوشحال بودند که این همه آدم زودباور را دست انداخته‌اند».

اولدوزِ افسرده و ماخولیایی که کم مانده بود از غمباد بترکد، اکنون شاد و رها شده است: «زن‌بابا می‌گفت: دختره دیوانه شده. بابا هی می‌پرسید: دخترم، آخر برای چه می‌خندی؟ من که چیز خنده‌داری نمی‌بینم. اولدوز می‌گفت: از شادی می‌خندم. زن‌بابا عصبانی می‌شد. بابا می‌پرسید: از کدام شادی؟ اولدوز می‌گفت: ای، همین‌جوری شادم، چیزی نیست. زن‌بابا می‌گفت: ولش کن، به سرش زده». این شادیِ «همین‌جوری»، شادی رها از منطق وسیله و هدف، از آن کودکان سرزمین جادوست. میان جادو و جادوجنبل تمایز قائل می‌شویم: جادوی رهایی‌بخش کودکان که بری از سلطه است، و جادو جنبل بزرگسالان که خبر از امر غریب می‌دهد و عامل سلطه و خوف اسطوره‌ای است: «بابای اولدوز مثل دیوانه‌ها شده بود. هی بر سرش می‌زد و فریاد می‌کرد: وای، وای!... بیچاره شدم!.. تو خانه‌ام از ما بهتران راه باز کرده‌اند!.. من دیگر نمی‌توانم اینجا بند شوم!.. از ما بهتران تو خانه‌ام راه باز کرده‌اند!.. به دادم برسید!». خوف اسطوره‌ای روی دیگر منطق اودیپی است؛ خانواده خانهٔ خوف اسطوره‌ای است[31]؛ وقتی زن‌بابا پشم‌های یاشار و اولدوز را بین سنگ‌ها می‌یابد، فکر می‌کند کار «از ما بهتران» است: «می‌بینی؟ از مابهتران ما را دست

انداخته‌اند. هنوز دست از سرمان برنداشته‌اند. این‌ها را چه کسی جمع کرده وسط سنگ‌ها؟ بابا گفت: باید جلوشان را گرفت. زن‌بابا گفت: فردا می‌روم پیش دعانویس، دعای خوبی ازش می‌گیرم که از مابهتران را بترساند، فرار کنند. فردا اولدوز یاشار را دید. حرف‌های آن‌ها را به‌اش گفت. یاشار خندید و گفت: باید پشم‌ها را بدزدیم... زن‌بابا رفت پیش دعانویس و دعای خوبی گرفت. اما وقتی دید که پشم‌ها را برده‌اند، دلهره‌اش بیشتر از پیش شد». جن‌گیر دست به دامن پادشاه ازمابهتران می‌شود («آخرش گفت: ای از ما بهتران، شما را قسم می‌دهم به پادشاه از ما بهتران، از خانهٔ این مرد مسلمان دور شوید، او را اذیت نکنید»)، اما در حقیقت پادشاه ازمابهتران سرمایه است. با توسل به این پادشاه بیش از پیش اسیر خوف اسطوره‌ای می‌شویم. باطل‌السحر در جایی دیگر نهفته است، در تجربهٔ جادوی کودکی. تالکین باور دارد جادو» است[32]. تجربهٔ کودکی، نقطه‌ای که هنوز روان‌رنجوری یکسره» faerie نزدیک‌ترین برگردان مؤثر نگشته و آگاهی شیءواره نشده، جایی است که باید آشتی سوژه و ابژه را در آن یافت. قصهٔ کودکان با تزریق جادو به درون واقعیت سعی در نجات تجربه از شکل فقیر و نحیف‌شدهٔ کنونی آن دارد. قدم گذاشتن به درون سرزمین جادویی پریان رهایی از خوف اسطوره‌ای است. جادوی کودکی علیه جادوجنبل سرمایه: !شادیِ همین‌جوری

دوگانگی جادو و جادوجنبل دربارهٔ کلاغ‌ها نیز صادق است. کلاغ‌ها برای اولدوز و یاشار فرستادگان سرزمین جادو هستند، تجسم آرمان‌شهر سوژه‌های رهایی‌یافته از خانواده و مدرسه و جامعهٔ بورژوایی، اما برای بزرگسالانِ غرق در مذهبِ سرمایه‌داری پیام‌آوران خوفناک مرگ و تقدیر اسطوره‌ای‌اند: «پیرزن‌ها فریاد می‌زدند: بلا نازل شده! بروید دعا کنید، نماز بخوانید، نذر و نیاز کنید!». زن‌بابا در جایی از قصه عروسک را «کثافت» می‌نامد: «[اولدوز:] من... من... عروسک سخنگوم.. را.. را.. می.. می‌خواهم!.. زن‌بابا تا نام عروسک سخنگو را شنید عصبانی‌تر شد و موهای اولدوز را چنگ زد و توپید: دیگر حق نداری نام آن کثافت را پیش من بیاری. فهمیدی؟ من نمی‌خواهم بچه‌ام تو شکمم یک چیزیش بشود. این جور چیزها آمد نیامد دارد، پای از ما بهتران را تو خانه باز می‌کنند. فهمیدی یا باید با مشت و دگنک تو سرت فرو کنم؟». کلاغ‌ها، دیگر هم‌دستان اولدوز، در ذهن بابا و زن‌بابا تقدیر بهتری ندارند: «بابا هی بد کلاغ‌ها را می‌گفت. مثلاً می‌گفت که: کلاغ‌ها دزدهای کثیف و ترسویی هستند. می‌آیند دزدی می‌کنند، اما تا کسی را می‌بینند که خم شد سنگی و چیزی بردارد، زودی در می‌روند». بابا زیرکی انقلابی کلاغ‌ها را ترسویی می‌داند، حال آنکه خود اوست که از ترسِ ازمابهتران خواب و خوراک ندارد. زن‌بابا در جایی دیگر باز اتهام «کثیف» بودن را به کلاغ‌ها نسبت می‌دهد، اما این بار اتهامات او دلالتی طبقاتی می‌یابند؛ بهرنگی با دقت تمام آنتاگونیسم طبقاتی را به درون طبیعت تزریق می‌کند: «کار کار کلاغه است. همان کلاغه که هی می‌آید لب حوض صابون‌دزدی. خیلی هم پرروست. اگر گیرش بیارم، دارش می‌زنم؛ اعدامش می‌کنم. فحش‌های بدبد هم به ننه‌کلاغه داد. اولدوز صداش درنیامد. اگر چیزی می‌گفت، زن‌بابا بو می‌برد که او با کلاغه سروسری دارد... بابا گفت: اصلاً کلاغ‌ها کثیفی هستند، دله‌دزدند. یک کلاغ حسابی در همهٔ عمرم

ندیدم». اتهاماتی که زن‌بابا به کلاغ‌ها نسبت می‌دهد فرودستان جامعه را نشانه رفته است و این ننه‌کلاغه است که این نکته را به خود زن‌بابا گوشزد می‌کند: «ای زن‌بابای نفهم، تو خیال می‌کنی که کلاغ‌ها از دزدی خوش‌شان می‌آید؟ اگر من خورد و خوراک داشته باشم که بتوانم شکم خودم و بچه‌هایم را سیر کنم، مگر مرض دارم که باز هم دزدی کنم؟.. شکم خودتان را سیر می‌کنید، خیال می‌کنید همه مثل شما هستند!». زن‌بابا در کل چشم دیدن حیوانات و عروسک‌ها و موجودات جادویی را ندارد که می‌توانند همبازی کودک شوند و او را از ماخولیای واقعیت افسون‌زدوده نجات دهند: «ننه‌کلاغه گفت: زن‌بابات اجازه می‌دهد نگهش داری؟ اولدوز گفت: نه. زن‌بابام چشم دیدن این جور چیزها را ندارد. باید قایمش کنم». کلاغ‌ها و عروسک‌ها، این تکه‌های کثافت، این هیچ‌های مجسم، همان همدستان باوفای اولدوز و یاشار، نمایه‌ای جادویی در قلب واقعیت افسون‌زدوده‌اند که تخیل کودک را معطوف به اتوپیای رهایی می‌کنند. لوتر اشاره کرده است که انسان تکه گهی، کثافتی، است که از مقعد خداوند فروافتاده است. کثافت بودن شاید ژست حقیقی و بنیادین سوژه باشد، سوژه‌هایی که هیچ برای از دست دادن ندارند چرا که خود به دست سرمایه به هیچ تقلیل یافته‌اند. کودک همدست هیچ‌هایی است که زمانی «همه» خواهند شد.

•اولدوز و یاشار: منجمان جادوی رهایی

جادو و توتمیسم: همگوشتی با طبیعت!

«به راه پرستاره می‌کشانیم/ فراتر از ستاره
می‌نشانیم/ نگاه کن/ من از ستاره سوختم/
لبالب از ستارگان تب شدم/ چو ماهیان
سرخ‌رنگ ساده‌دل/ ستاره‌چین برکه‌های
شب شدم»، فروغ.

برای اولدوز، عروسک‌ها و کلاغ‌ها از زمانی دیگر سخن می‌گویند، زمانی که از ساعتی جادویی می‌تراود. اولدوز در زبان ترکی به معنای «ستاره» است. یاشار مفتون ستارگان است: «ستاره‌ای بالای سرشان افتاد و کمانه کشید و پایین آمد. ستارهٔ دیگری در دور دست داغون شد... ستارهٔ دیگری افتاد و خط روشنی دنبال خودش کشید... یاشار "راه مکه" را بالای سرشان نشان داد و گفت: این روشنایی پهن را که تو آسمان کشیده شده، می‌بینی؟ بهرام گفت: آره. یاشار گفت: این را بش می‌گویند راه مکه... ستارهٔ درخشانی از یک گوشهٔ آسمان بلند شده بود و به سرعت پیش می‌آمد». یاشار چشم به آسمان دوخته تا صورت فلکی آزادی را به چشم خویش ببیند، صورتی فلکی که وجودی ایجابی ندارد، بل فقط به چشم کسانی می‌آید که دلبستهٔ آزادی باشند. قصهٔ «آهنگر و ستارهٔ جادو»ی تالکین حول سکه‌ای جادویی می‌گردد که در کیک جشن تعبیه می‌شود؛ هر آن که سکه نصیبش شود و آن را ببلعد، سکه در پیشانی او چون ستاره‌ای تابناک می‌درخشد.

این ستارهٔ تابناک جواز ورود فرد به سرزمین جادویی پریان و کندوکاو و سفر در آن است. اولدوز و یاشار به این جواز ورود به سرزمین پریان دست یافته‌اند.

اولدوز و یاشار پس از اخذ جواز ورود به سرزمین پریان، در تناظرات و نسبت‌های جادویی واقعیت غرق می‌شوند. سخن از کلاغ‌ها و عروسک‌های سخنگو و مورچه‌های یاری‌دهنده و گاوها و پرهای جادویی است. این چه جادویی است که طبیعت را به سخن درمی‌آورد و اندوه اولدوز را با منقاش رهایی می‌تراشد و به تندیس شادمانی بدل می‌کند؟ این جادو را چه نسبتی با حیوانات و تجربهٔ کودکی است؟ برای درک این معنی، خود را در تقاطع جادو، «توتمیسم» و «قوهٔ محاکات» قرار می‌دهیم و می‌کوشیم خود را از مختصات قرائت فرویدی از جادو و توتمیسم برهانیم و در دل مختصاتی بنیامینی قرار دهیم. در این فصل فقط به نسبت جادو با توتمیسم می‌پردازیم و نسبت آن با بازی و تکرار و قوهٔ محاکات و امر متشابه را به فصل بعد موکول می‌کنیم.

موضوع بهایی است که سوژهٔ مدرن برای بیداری خود می‌پردازد[33]. بهرنگی از سویی می‌کوشد بر رسالت روشنگرانهٔ عقل تأکید کند (در قصه‌های بهرنگی از واپسروی خیالی و ارتجاعی به دوران پیشامدرن خبری نیست)، و از سوی دیگر به ظلمات نوینی چشم می‌دوزد که حرکت افسون‌زدایانهٔ روشنگری به بار آورده است. تلاش او برای افسون بخشیدن مجدد به واقعیت که پیوندی وثیق با سیاست ادبی او دارد، جدوجهدی است برای رهایی سوژه از داغ ننگی که افسون‌زدایی از واقعیت بر جبین او زده است. بهرنگی درست مانند آندره برتون و بنیامین می‌کوشد عناصری پیشامدرن را که عقل روشنگری طرد کرده از نو احضار کند و به میانجی این عناصر به تعمیق عقل روشنگری بپردازد. افسون‌زدایی از جهان در مسیر خویش کوشید هر شکل از جان‌باوری یا انیمیسم را ریشه‌کن کند و به همراه آن هرگونه معنا از جهان رخت بربست. واقعیت به تجربه‌ای سراپا ملال‌آور و بری از جان و جادو بدل گشت، ملالی که کودکان بیش از هر کس دیگری آن را با گوشت و پوست خود درک می‌کنند. طبیعت ثانوی که اینک کالا را ارباب تاریک‌اندیش نوین خویش می‌دید، قانون هم‌ارزی و اصل مبادله را بر تارک واقعیت نشاند و هرگونه امر ناهم‌ارز را به مثابهٔ زباله و کثافت و پس‌مانده به حاشیه‌های نامسکون خویش واپس راند. جادو، جان‌باوری و توتمیسم تنها نمونه‌هایی از این پس‌مانده‌های مطرودی هستند که از مهلکهٔ عقل ابزاری گریخته و به ادبیات پناه برده‌اند. کاروبار صمد بهرنگی دست و پنجه نرم کردن دائم با پس‌مانده‌های عقل ابزاری است، هرآنچه از تور روشنگری جان به در برده باشد.

چیست در ساز و برگ جادو که بهرنگی آن را علیه عقل ابزاری بسیج می‌کند؟ نکته نسبت عقل ابزاری با طبیعت و ابژه است. عقل ابزاری از طبیعت دوری می‌جوید تا آن را منقاد خویش کند و با این کار طبیعت را خاموش و زخم‌خورده رها می‌کند، جادو اما راهی دیگر را طی می‌کند، راه تقرب دائمی به ابژه. هم از این روست که عقل ابزاری راهی جز طرد و تبعید جادو و توتمیسم ندارد. اگر به سخن درآمدن عروسک‌ها

و گاوشدن اولدوز و ظهور کلاغ‌ها امر غریبی تولید نمی‌کنند و حس رهایی به بار می‌آورند، این نکته دقیقاً ریشه در نزدیکی و تقرب جادویی به ابژه و طبیعت و احساس رهایی ناشی از آن دارد. تقرب به ابژه باطل‌السحر طلسمی است که داغ خویش را همچون سوزن‌های دوزخی کافکا بر گردهٔ سوژه زده است. سرمایه، با طرد افسون جادو و جان‌باوری، افسون نفرینیِ بت‌وارگی کالا را چون کودکی ناقص‌الخلقه و هیولاوش می‌زاید تا آدمی با تن دادن به کیش امرغیرزنده، به کیش کالا، حتی بیش از انسان بدوی در گنداب تقدیر اسطوره‌ای و مذهب عاری از رستگاریِ سرمایه فرو رود. در جادو، از آنجا که سوژه هنوز به تمام و کمال از درون شکاف نخورده و به تقابل اسطوره‌ای سوژه و ابژه تن نداده است، نمی‌تواند با جسارت عقل ابزاری ابژه را به ماده و نمونهٔ صرف بدل کند و طبیعت را از کیفیات خویش بزداید و آن را به مادهٔ خام استحاله کند. در جادو هنوز با «بازنمایی خاص و جزئی» سروکار داریم.

چیست ریشهٔ پیوند ژرف اولدوز با حیوانات و پرندگان؟ جادو در تقاطع محاکات، تقرب به ابژه و تشابه قرار دارد. در جادو، رویا و تصویر صرفاً نشانه‌های اشیاء و امور نبودند، بلکه از طریق تشابه یا نام بدان‌ها متصل بودند. این پیوند نه رابطه‌ای مبتنی بر قصد و نیت بلکه رابطه‌ای از نوع خویشاوندی بود. جادو چون علم اهدافی را تعقیب می‌کند، اما می‌کوشد با میمسیس یا محاکات به هدف خود دست یابد نه با فاصله گرفتن فزاینده از موضوع خود. جادو، برخلاف نظر فروید، نه تجلی قدرت مطلق اندیشه، بل راهی برای همنوایی و دمسازی با ابژه و طبیعت است. این نزدیک شدن به ابژه نه فقط در هیئت جادو، بل در هیئت پس‌مانده‌های توتمی خود را بروز می‌دهد. گاو اولدوز که قربان می‌شود، اولدوز خود با گاو شدن به سوگ آن حیوان می‌نشیند. اولدوز با گاو رابطه‌ای تکین و جادویی دارد و گاو پس از مرگش به حیوان حافظ و نگهبان اولدوز بدل می‌شود. رفتار اولدوز با گاو خود نقطهٔ مقابل رفتاری است که قهرمان هدایت با «گربه» در «سه قطره خون» دارد. گربهٔ هدایت تجسم ناب کیفی فرّار و آزارنده است، نمایندهٔ امر غریبی که در تن شهوانی و نرم گربه تجسم یافته؛ گاو اولدوز اما تجسم طبیعت زخمینی است که فقط با یکی شدن با آن می‌توان از گنگی و سوگ نجاتش داد. گاوشدن اولدوز حیوان را در هیئت پای جادویی گاو زنده می‌کند.

مسیح می‌توانست آب را با تبدلی جادویی به شراب بدل کند؛ گاو اولدوز نیز به تلخ و شیرین کردن گوشت خود تواناست. حیوان، اولدوز را به تناول‌القربان فرامی‌خواند. خوردن گوشت حیوان تدبیری است برای یکی شدن با حیوان و تقرب به آن، رفتن در جلد حیوان. بابا و زن‌بابا جایی در این تناول‌القربان ندارند: «خواهر زن‌بابا با عجله تو آمد و گفت: خانم باجی، گوشت‌ها مثل زهر تلخ شده. زن‌بابا قد راست کرد و گفت: چه گفتی؟ گوشت‌ها تلخ شده؟... عروسک سخنگو گفت: من خیال می‌کنم گاو گوشتش را فقط برای آنها تلخ کرده. توی دهن تو دیگر تلخ نمی‌شود. اولدوز گفت: من خواهم خورد. عروسک گفت: یک چیزی از این گاو را هم باید نگه داری. حتماً به دردمان می‌خورد. این جور گاوها خیلی خاصیت‌ها دارند. اولدوز گفت: به نظر تو کجاش را نگه دارم؟ عروسک گفت: مثلاً پایش را». توضیحی که زن‌بابا دربارهٔ علت تلخی

گوشت گاو می‌دهد بر نسبت اولدوز با گاو و البته با عروسکش نور می‌تاباند: «بابا گفت: نمی‌دانم پیش از مردن چه خورده که این جوری شده. زن‌بابا گفت: هیچ چیز نخورده. دختره زهر چشمش را روش ریخته. اکبیری بدریخت!.. بابا گفت: گاو را بی‌خود حرام کردیم، هی به تو گفتم بگذار از قصابی گوشت گاو بخرم، قبول نکردی». پیش‌تر اولدوز با چکاندن اندوه تلخ خویش به حلق عروسک آن را به سخن درآورده بود؛ اکنون با ریختن زهر چشم خود گوشت را برای زن‌بابا تلخ کرده است. بهرنگی تعبیر «گوشت‌تلخی کردن» را به طراز موضعی سوبژکتیو نسبت به جهان افسون‌زدوده برمی‌کشد؛ گوشت‌تلخ بودن حاکی از بدقلق و بدخلق بودن، کنار نیامدن و بدخو بودن است. حیوان و کودک گوشت‌تلخی می‌کنند. گوشت چنین حیوانی در دهان بزرگسالان تبدیل به گند و کثافت می‌شود. تنها در جهان افسون‌یافتهٔ کودک است که گوشت‌ها شیرین می‌شوند:

«پری به زن‌بابا گفت: اصلاً، خانم‌باجی، این گاو وقتی زنده بود هم گوشت‌تلخی می‌کرد. حیوان نانجیبی بود. بابا چیزی نمی‌گفت. برگشت اولدوز را نگاه کند که دید اولدوز تکه‌های گوشت را از قابلمه درمی‌آورد و بالذت می‌جود و می‌بلعد. یکهو فریاد زد: دختر، این‌ها را نخور. مریضت می‌کند... بابا یکبار دیگر گفت: دختر، گفتم نخور. تف کن زمین. اولدوز گفت: بابا، گوشت به این خوبی و خوشمزگی را چرا نخورم؟ پری گفت: واه، واه مثل لاشخورها هرچه دم دستش می‌رسد می‌خورد. زن‌بابا گفت: آدم نیست که. اولدوز تکه‌ای دیگر به دهان گذاشت و گفت: من تا حال گوشت به این خوشمزگی نخورده‌ام».

طبیعت برای بزرگسالان دو چیز است و بس: یا ماده‌ای خام برای استثمار، چنان‌که می‌توان گاو محبوب کودکی را برای ویار آنی زن‌بابا کشت، یا بختکی اسطوره‌ای که بر سینهٔ آدمی می‌نشیند؛ اما این طبیعتِ همزمان مظلوم و خطرخیز یاری‌رسان کودکان است. پس چه جای شگفتی و اعجاب اگر اولدوز با گاو و حتی با لاشخور یکی پنداشته می‌شود. «زن‌بابا گفت:... آدم نیست که. گوشت گندیده را می‌خورد، به‌به هم می‌گوید». ما «آدم» نبودن اولدوز را به معنایی ایجابی می‌فهمیم؛ او چنان هم‌خون و خویشاوندِ حیوان شده که بر مرز میان خود و حیوان خط بطلان کشیده است. در جهان پس از هبوط، تنها کودک است که به وضعیت پیش از هبوط، به رمز شب زبان طبیعت دسترسی دارد. بنیامین به کیفیتی «جادویی» در سنت رمانتیسم اشاره می‌کند که موجب تقرب سوژه به ابژه می‌شود[34]. رابطهٔ اولدوز با گاو از این سرچشمه‌های رمانتیک آب می‌خورد. او به واسطهٔ جادو چنان به حیوان نزدیک می‌شود که به جای فاصله از ابژه و سلطه بر آن، آن را به درون خود می‌کشد. تلخ و شیرین شدن گوشت گاو برای آدم‌بزرگ‌ها و برای اولدوز از شکاف میان عقل ابزاری و نگرش رمانتیک به طبیعت نشئت می‌گیرد. سرّ این نکته در پرداختن به ابژه بدون پرسش کردن از آن نهفته است، در توانایی گوش سپردن به زبان سرّی طبیعت، در قوهٔ محاکاتی که ملک طلق کودکان است.

«رفتار زن‌بابا دوباره عوض شده بود. بدتر از پیش سر اولدوز داد می‌زد. جای دندان‌های اولدوز تو گوشت رانش معلوم بود». اولدوز که می‌بیند زن‌بابا به ننه‌کلاغه یورش برده، به او حمله می‌کند و رانش را گاز می‌گیرد. گوشت زن‌بابا گوشت گاو نیست که زیر دندان اولدوز نرم و خوردنی جلوه کند؛ زقوم است، باید به دندانش کند و تف کرد. گوشت کلاغ‌ها چون گوشت گاو برای بزرگ‌ترها تلخ و گندیده است:

«اولدوز گفت: ننه‌ات کجا رفت؟ آقاکلاغه گفت: هیچ‌جا. زن‌بابات آنقدر زدش که مرد، بعد انداختش تو زباله‌دانی یا کجا. اولدوز گریه‌اش را خورد و گفت: چه آخر و عاقبتی! حالا سگ‌ها بدنش را تکه‌تکه کرده‌اند و خورده‌اند. آقاکلاغه گفت: ممکن نیست، آخر ما کلاغ‌ها گوشت‌مان تلخ است. سگ‌ها حتی جرئت نمی‌کنند نیش‌شان را به گوشت ما بزنند» (تأکید از من).

این کلاغ‌های گوشت‌تلخ با کودکان چنان لطیف رفتار می‌کنند که اولدوز با دیدن ننه‌کلاغه او را در آغوش می‌کشد و می‌بوسد. چه‌بسا گوشت آنان نیز زیر دندان اولدوز شیرین و خواستنی شود. کلاغ‌های گوشت‌تلخ یار و یاور کودکان‌اند برای سفر به سرزمین پریان، سرزمینی که دیگر پدر و مادر و خانواده‌ای در آن وجود ندارد: «می‌رفتند به شهر کلاغ‌ها. می‌رفتند به جایی که بهتر از خانهٔ "بابا" بود. می‌رفتند به آنجا که "زن‌بابا" نداشت». کلاغ‌ها، همان حیواناتی که بابا و زن‌بابا دله‌ودزد و پست می‌دانندشان، پیام‌آوران آرمان‌شهرند که در آن سوی کوه‌ها چشم‌انتظار اولدوز است: «آقاکلاغه گفت: اولدوز، کلاغ‌ها همه می‌گویند تو باید بیایی پیش ما. اولدوز گفت: یعنی از این خانه فرار کنم؟ آقاکلاغه گفت: آره باید فرار کنی بیایی پیش ما. اگر اینجا بمانی، دق می‌کنی و می‌میری. ما می‌دانیم که زن‌بابا خیلی اذیتت می‌کند».

پیوند اولدوز با گاو و کلاغ‌ها علقه‌ای توتمی است. هستهٔ اصلی توتمیسم نزدیک شدن به ابژه و طبیعت و «یکی‌انگاری انسان با گیاهان و حیوانات» است. این نکته توتمیسم را به سنگری برای مبارزه با عقل انتزاعی روشنگری بدل می‌کند. توتمیسم که به صورتی از تشکیلات اجتماعی و آداب جادوگری اطلاق می‌شود عبارت است از اعتقاد به یک رابطهٔ خویشاوندی بین اعضاء گروه و حیوان، گیاه یا شیء و نیز احترام به این مخلوقات[35]. در برخی قبایل بدوی، کودک را تجسد گیاه یا حیوانی می‌دانند که مادر در اولین لحظه‌ای که احساس بارداری می‌کند، خورده یا مشاهده کرده است. رابطهٔ خاصی بین نوزاد و حیوانی که هنگام تولد خود را به کلبه نزدیک کرده وجود دارد. توتمیسم انسان را به حیوان نزدیک می‌کند و شاید جالب‌ترین تجلی این تقرب اولدوزوار به حیوان عدم اطلاع اقوام بدوی از نقش پدر در بارداری است؛ جهل مذکور باعث می‌شد ارواح را که به نیروهای طبیعی نزدیک‌تر بودند، جایگزین پدر واقعی کنند. تقرب به طبیعت حتی در نحوهٔ طبقه‌بندی جهان در توتمیسم خود را بروز می‌دهد. در توتمیسم نیز مانند عقل ابزاری میل به طبقه‌بندی جهان حاضر است، اما این میل از آن نظام‌های علامت‌گذاری بهره می‌برد که از خود طبیعت وام گرفته شده‌اند. طبقه‌بندی در توتمیسم مبتنی بر اصل محاکاتی تقرب به ابژه است. این تقرب به

طبیعت گاهی چنان حاد است که به یکی شدن محض با حیوان یا جای دادن حیوان در تن خود منجر می‌شود. .در برخی قبایل بدوی، از مارهایی اسطوره‌ای سخن به میان می‌آید که در بدن ساحر زندگی می‌کنند

اگر اولدوز تمنای یکی شدن با گاو خود را دارد، اگر گوشت او را می‌خورد تا در خود زنده نگاهش دارد، اگر برای کلاغ‌ها احترامی خاص قائل است، اگر مورچگان به داد اولدوز می‌رسند، اگر اولدوز و یاشار پای گاو جادویی خویش را نگه می‌دارند تا به وقت دردسر به دادشان برسد که می‌رسد، این‌ها همه خبر از توتمیسمی جادویی می‌دهد که موجد پیوند ژرف کودک با طبیعت است، طبیعتی که نیروهای درونی‌اش در ذهن کودک هنوز به انبوه خرافات بدل نگشته‌اند. استعمال کلمهٔ «مافوق‌طبیعی» دربارهٔ نیروهای طبیعت خطرناک است، مگر آنکه «مافوق» را به معنای «بسیار» بفهمیم: حادطبیعی. این نیروهای طبیعی که کودک با آنها از دل و جان پیمان بسته است نه ما فوق طبیعت، بل بس بسیار طبیعی‌اند[36]. در توتمیسم، افراد باور دارند که «اعضای یک طایفه از یک گوشت هستند». همگوشت بودن با طبیعت، نسب بردن از حیوانات، به شکل حیوانات در آمدن و ترس اسطوره‌ای از طبیعت را دور ریختن و تاخت زدنش با تقرب به .ابژه: این است مختصات جادوی کودکی در صمد بهرنگی

•اولدوز، گوزن‌ها و زایش حیوان‌درخت‌انسانِ جادویی

توتمیسم، بوطیقای بهرنگی را بی‌واسطه به چریک‌ها و رخداد سیاهکل پیوند می‌زند؛ بوطیقای بهرنگی، هرچند او زنده نماند تا سیاهکل را به چشم خویش ببیند، انتظاری است صبورانه برای سیاهکل، رخداد مؤسس جنبش چریکی، نمایه‌ای آغشته به آینده در بطن بوطیقای بهرنگی که به زمانِ در راه اشاره دارد. گوزن یکی از توتم‌های رایج قبایل بوده است. تابلوی «سیاهکل» بیژن جزنی که در زندان کشیده شده، گوزنی را به نمایش می‌گذارد که در آن سال‌ها تجسم مادّی چریک‌ها به حساب می‌آمد. رابطهٔ اولدوز با گاو خود، و رابطهٔ چریک‌ها با گوزن از جنس توتمیسم است، البته توتمیسم نه به معنایی که فروید از آن مراد می‌کند. موضوع تابلو، گوزن جوانی است که با شمشیری در دست چپ، فریادکشان در جنگل می‌دود، شمشیری از جنس دشنه‌ای که ماهی سیاه کوچولو به دست دارد. گوزنی دیگر نیز در کار است، گوزن کیمیایی، گوزنی که به قول خود او کسی نیست جز امیرپرویز پویان، یار غار بهرنگی:

«افسری پیدا کردم که اولین نفری بود که در هجوم به خانه امیرپرویز پویان حضور داشت. آن افسر کروکی حمله به خانه پویان را برایم کشید و میزانسن کوچه در انتهای فیلم را هم بر آن اساس چیدم. درواقع فصل پایانی گوزن‌ها بر اساسِ صحنه حمله به خانه پویان طراحی شد. خود قدرت را هم بر اساس شکل ظاهری نزدیک به امیرپرویز پویان گرفتم. فرامرز هم خوب قدرت را پیداش کرده بود».

گوزن که راست‌قامت و با دشنهای به کف می‌دود و دست‌هایی گشوده چون دست‌های انسان دارد محصول اختلاط آدمی و حیوان است، آدمی رستگارشده که به هیئت حیوان درآمده، و این حیوان از قماش خفاش و لاشخور و گاو این نقاشی نیست. گوزن در ضمن به درخت شباهت دارد؛ فی‌الواقع ترکیبی است از انسان و حیوان و درخت. این انسان ـ حیوان جنسیتی نامشخص و مجهول دارد. سینه و لگن گوزن زنانه و عضو جنسی آن مردانه است[37]. جنسیت از این حیوان ـ انسان کسر شده است. گوزن چریک که در پس‌زمینهٔ جنگلِ موحشِ نقاشی و ماه تیرهٔ آن، چون بلور، چون ماهی دیگر، می‌درخشد، نه حیوان زیست‌سیاسی است و نه حیوان حاکم؛ او حیوانی است که از دل ظلمات دولت پلیسی و فقدان سیاست زاده شده و در قامت میانجی محوشونده تولد دوبارهٔ سیاست را مژده می‌دهد. چشمی روی دست گوزن نقاشی شده است. این چشم دیگر گوزن، این دست ـ چشم ژستی است که به زمانی دیگر، به زمان رستگاری می‌نگرد.

گوزن نقطهٔ مقابل گاو است. گاو تابلوی جزنی گاو اولدوز نیست. کرکسی بالای سر این گاو نشسته که انگار در هوا معلق است. کرکس چون تقدیری اسطوره‌ای بر گاو سایه افکنده است. این گاو و گوزن را در قاب «ضرورت مبارزهٔ مسلحانه و رد تئوری بقا» قرار می‌دهیم. اگر گاو سوژه‌ای است که به بقا تقلیل یافته و نشان از سستی و کاهلی دارد، حیوانی که محصول سلطهٔ اسطورهٔ مطلق بودن حاکمیت پلیسی است، اسطوره‌ای که با تقلیل سوژه به ضعف مطلق بر سیاست خط بطلان می‌کشد و سوژه را به صیانت نفس محض تقلیل می‌دهد، گوزن (این سوژهٔ مرکب از انسان و حیوان و درخت) سوژه‌ای است که با درهم‌شکستن اسطورهٔ دو مطلق، تحولی جادویی و سوبژکتیو را از سر گذرانده و خود را از سوژهٔ ناتورالیستی که حیاتش به غرق شدن بی‌واسطه در وضع موجود فروکاسته شده به سوژهٔ سیاست بدل کرده است. در برابر ماه‌گرفتگی، درخشش تابناکِ دست ـ چشمی را داریم که گوزن را از پس‌زمینهٔ تاریک و وهم‌ناک و مه‌آلود نقاشی جدا می‌کند. گاو محو به تصویر کشیده شده؛ بله، درخشش و ظهور گوزن تصویر او را تار کرده است. ظهور گوزن چریک گاو را از صفحهٔ سیاست می‌سترد، به همان گونه که «قدرت» در فیلم «گوزن‌ها» «سیدِ» مفلوک را باز به یاد ایام جوانی و توش و توان پیشینش می‌اندازد.

بنا بر افسانه‌ها، گوزن که به پیری و پایان عمر نزدیک می‌شود از دیگران جدا شده و در گوشه‌ای از جنگل، شاخ‌هایش را به درخت‌ها می‌زند و عاقبت، شاخ‌هایش در لابلای شاخ و برگ درختان فرو رفته و گیر می‌کند؛ آن‌قدر آنجا می‌ماند تا حیوانات درنده‌خو سر رسیده و پاره‌پاره‌اش کنند. کیمیایی در مصاحبه‌ای در زمان اکران فیلم گفته بود که چون گوزن شاخ‌های زیبا و بلندی دارد، هنگام فرار از شکارچیان، شاخ‌هایش بین شاخه‌های درختان جنگل گرفتار و شکار می‌شود[38]. گوزن‌های چریک به دست درندگان حکومت پلیسی دریده می‌شوند، اما چون میانجی محوشونده، آب‌بند میل مردم را به دندان خویش می‌خایند تا امر سیاسی چون سیل فنا بنیاد وضع موجود را برکند. بله، دستان گشودهٔ گوزن صلیب را به خاطر می‌آورد. اگر فرشتهٔ ماخولیایی تاریخ در نقاشی کله نظر به گذشته و مخروبه‌های تاریخ دارد، چشمی که در نقاشی

جزنی بر کف دست گوزن ترسیم شده چون نشانی جادویی، چون ستارهٔ جادویی قصهٔ تالکین که بر جبین کودک مهر می‌زند، اشارتی است به رهایی آینده. چریک، گوزن ـ درخت ـ انسانِ جادوییِ نقاشی جزنی، نقطهٔ گریزی است که ملکوت آینده را چون ستاره‌ای جادویی بر گنبد آسمان مرئی می‌کند.

قصه‌های اولدوز ظهور این کودک ـ حیوان رهایی‌یافته را مژده می‌دهد. بوطیقای بهرنگی پیش‌نویس ادبی رخداد سیاسی در راه است.

---

[1] این نوشته فصل دوم کتابم دربارهٔ صمد بهرنگی (**صمد به روایت بنیامین**) است.

[2] منظور از عصای غیب‌گویی ترکه‌ای جادویی است که از آن برای یافتن آب‌های زیرزمینی و گنج‌های مدفون و غیره استفاده می‌شد. این ترکهٔ جادویی در صورت نزدیک شدن به محل مورد نظر شروع به لرزیدن می‌کرده است. نکتهٔ جالب آن‌که کلیسای کاتولیک و بعدها لوتر استفاده از این ابزار جادویی را ممنوع اعلام کردند. دین رسمی در مواجهه با این پدیده، مانند هر پدیدهٔ جادویی دیگر، آن را در آن واحد خرافاتی و شیطانی تلقی می‌کرده.

[3] از بنیامین. بحث‌هایی که در این فصل دربارهٔ کودکی و سعادت و جادو مطرح کرده‌ام، متکی بر مقالهٔ درخشان آگامبن، «جادو و سعادت»، در کتاب حرمت‌شکنی‌ها، ترجمهٔ مراد فرهادپور و صالح نجفی، است.

[4] شکسپیر و رویای شب نیمهٔ تابستان نمونه‌ای چشمگیر از این موضوع است.

[5] اثر جورج مک‌دونالد.

[6] سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت، آلتوسر.

[7] پیتر جیلت دربارهٔ وقایعی که باعث آغاز قصه در قصه‌های پریان و افسانه‌ها می‌شوند می‌نویسد: «گاهی هم ورود یکی از عناصر جهان دیگر به زندگی قهرمان در قالب پرنده یا حیوانی با قدرت خارق‌العاده یا

توانایی سخن‌گویی به زبان آدمیان یا در هیئت مرد یا زنی پیر، موجب کمبود می‌شود»، ولادیمیر پراپ و قصهٔ شفاهی جهانی.

[8] تالکین، ترجمهٔ مراد فرهادپور.

[9] Cambridge companion to C. S. Lewis, "The Chronicles of Narnia".

[10] تالکین، همان.

[11] در فصل‌های بعد به سراغ نسبت این تحول سوبژکتیو با جنبش چریکی و صورت‌بندی امیرپرویز پویان از آن خواهیم رفت.

[12] ژیژک دربارهٔ وجه دگرگون‌کنندهٔ آگاهی در تفکر لوکاچ می‌نویسد: «از نظر لوکاچ، آگاهی نقطهٔ مقابل معرفت صرف به یک چیز است: شناخت بیرون از موضوع شناخت واقع می‌شود، حال‌آنکه آگاهی فی‌نفسه "عملی" است، عملی است که خود موضوع آگاهی را تغییر می‌دهد (همین که کارگری خود را متعلق به صفوف پرولتاریا می‌بیند این آگاهی خود واقعیت او را تغییر می‌دهد: او به شکلی متفاوت عمل می‌کند)»، به نقل از مقدمهٔ ژیژک به کتاب کوتاه‌ترین سایه، النکا زوپانچیچ، ترجمهٔ صالح نجفی و علی عباس بیگی، پاورقی ص 15.

[13] این تعبیر از مراد فرهادپور است.

[14] ترجمهٔ رضا علیزاده، انتشارات روزنه، ص 39.

[15] تالکین.

[16] قرائت خود از نسبت عقل روشنگری و جادو را از صورتبندی آدورنو در دیالکتیک روشنگری (ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان) گرفته‌ام.

[17] آگامبن.

[18] آگامبن.

[19] دیالکتیک روشنگری، آدورنو.

[20] استادان و شاهکارهای سینمای ایران، فصل «گاو» مهرجویی.

[21] نقل به مضمون از مقالهٔ «در شب عروسی‌ات با تو خواهم بود: لکان و امر غریب»، ملادن دالر.

[22] افسون افسانه‌ها، ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده، نشر هرمس.

مراد فرهادپور وقتی از «اشباح هدایت» حرف می‌زند به این قرائت از هدایت نزدیک می‌شود، [23] هرچند هدایت را یک پدیدهٔ فرهنگی عام تلقی می‌کند و وارد متون پیچیدهٔ هدایت نمی‌شود و به همین دلیل بحث او از یک اشارهٔ کلی فراتر نمی‌رود و انتزاعی می‌ماند.

[24] Extimacy

ملادن دالر دربارهٔ نسبت امر غریب و ناممکنی رابطهٔ جنسی می‌نویسد: «امر غریب آن چیزی است [25] که دقیقاً مانع رابطهٔ جنسی می‌شود. امر غریب همان بُعدی است که مانع از آن می‌شود که ما نیمه‌های گمشدهٔ افلاطونی‌مان را بیابیم و به کمال خیالی برسیم؛ همان بعدی است که مانع از تحقق و شکوفایی سوبژکتیویتهٔ ما می‌شود. بُعدِ ابژه‌ای در آن واحد تهدید اختگی را به بار می‌آورد و خود این شکاف اختگی را پر می‌کند. امر غریب در مقام یک واقعیت ظهور می‌کند، اما واقعیتی که تنها جوهر خویش را در ایجابیت یافتن منفیت دارد، قسمی وجود منفی، همان اختگی». خنده‌های هولناک و غریب پیرمرد خنزرپنزری و راوی بوف کور را لابد به یاد دارید.

و آب پاکی را روی دست مادرش ریخت و جواب داد که من عقیده‌ام برگشته و تصمیم گرفته‌ام که» [26] «هرگز زناشویی نکنم.

«این مجسمه برایش مظهر عشق، شهوت و آرزو بود» [27].

این مردمان غریب، این زندگی‌های عجیب را یکی یکی از جلو چشمش می‌گذرانید، صورت» [28] بزک‌کردهٔ زن‌ها را دقت می‌کرد. آیا این‌ها بودند که مردها را فریفته و دیوانهٔ خودشان کرده بودند؟ آیا این‌ها هرکدام مجسمه‌ای به‌مراتب پست‌تر از آن مجسمهٔ پشت شیشهٔ مغازه نبودند؟ سرتاسر زندگی به نظرش ساختگی، موهوم و بیهوده جلوه کرد».

[29] دیالکتیک روشنگری.

[30] همان.

زن‌بابا و میل جنون‌آمیزش به بچه‌دار شدن به‌صراحت منطق درونی ازدواج در جامعهٔ بورژوایی را [31] نشان می‌دهد؛ قرارداد ازدواج در جامعهٔ بورژوایی فقط یک غایت و تلوس دارد: تولید مثل و بچه‌دارشدن. کانت زمانی با لحن نیشدار خود ازدواج را قراردادی میان دو نفر تعریف کرد که از حق انحصاری استفاده از آلات جنسی هم برخوردارند. این حق انحصاری در حقیقت قرارداری با آقای سرمایه است که از ما نیروی کار می‌طلبد. زن‌بابا منطق امر غریب را نیز در این مختصات درج می‌کند: «بچه‌ام را از ما بهتران خفه کردند، هنوز دست از سر ما برنداشته‌اند. یکی هم چشم حسود کور، حسودی کردند و بچه‌ام را کشتند». چشم زخم یا نیروی شیطانی چشم‌ها، چنان‌که فروید متذکر شده، یکی از نمونه‌های امر غریب است. در

قصه‌های اولدوز همیشه وحشت و خوفی اسطوره‌ای بر خانواده حاکم است که در اینجا به صورت ترکیب امر غریب و کار از مابهتران جلوه می‌یابد.

همان جادو است، ولی این جادویی با قدرت و حالتی faeire شاید بتوان گفت نزدیکترین برگردان» [32] خاص است، با دورترین فاصله از ترفندهای مبتذل جادوگر سخت‌کوش علمی. اما یک شرط نیز وجود دارد: اگر طنز و کنایه‌ای در کار است، یک چیز نباید مسخره شود، خود جادو. نه مورد تمسخر قرار گیرد و نه به نحوی از سر باز شود...».

تعبیر «بهای بیداری سوژه» از آدورنوست [33].

معرفت به ابژه، بر اساس این نظریه که اساساً بر نووالیس تکیه دارد، "بی‌واسطه است، به همان» [34] درجهٔ والایی که فقط ادراک می‌تواند باشد"... یعنی این بی‌واسطگی یک تخلخل و نفوذ دوطرفهٔ سوژه و ابژه را پیش فرض می‌گیرد. دانش از معرفت ابژه به خودش نشئت می‌گیرد، که از طریق "مشاهده"، به "بیداری" فراخوانده می‌شود... مشاهده پس یعنی "فراخواندن خودآگاهی و معرفت از خود در چیزهای مشاهده‌شده". این موضوع کیفیتی جادویی دارد، که عبارت است از کیفیت مشاهده‌کننده برای "نزدیکترشدن به ابژه و به درون کشیدن آن". مشاهده از طبیعت پرسش نمی‌کند: "بلکه در نگاه خود فقط دانش نوشکفتهٔ ابژه از خودش را تثبیت می‌کند؛ یا شاید بتوان گفت، مشاهده آگاهی نوشکفتهٔ خود ابژه است"»، مفهوم نقد در رمانتیسم آلمانی.

قرائت خود از توتمیسم را از کتاب توتمیسم لوی استروس (ترجمهٔ مسعود راد، انتشارات توس) [35] گرفته‌ام.

مافوق طبیعی در هر یک از معانی گل‌وگشادتر یا دقیق‌ترش، واژه‌ای خطرناک و دشوار است، ولی» [36] کاربرد آن در مورد پریان به سختی ممکن است، مگر آنکه منظور از پیشوند مافوق صرفاً یکی پسوند عالی [طبیعی‌ترین] باشد، زیرا آدمی است که در تقابل با پریان، ما فوق طبیعی (و غالباً ریزقامت) است، در حالی‌که آنان طبیعی‌اند، بس طبیعی‌تر از او»، تالکین.

یادداشتی بر تابلوی سیاهکل»، علی داناییان» [37].

به نقل از «تابلوی سیاهکل اثر بیژن جزنی»، احمد زاهدی لنگرودی [38].

منبع سایت تزهای یازدهم