e BOOKS
پروژه پونتیکا

محسن ملکی

مساحی حدوث

پرندگان مشغول تدارک ملکوت‌اند

محسن ملکی

مساحی حدوث

پرندگان مشغول تدارک ملکوت‌اند

پروژه پوئتیکا . پاییز ۱۳۹۹

پروژه پوئتیکا

پاییز ۱۳۹۹

عنوان کتاب : مساحی حدوث| پرندگان مشغول تدارک ملکوت‌اند. **پدیدآورنده :** محسن ملکی **موضوع:** نقد ادبی، نقد رمان، نویسندگان ایرانی **نوع:** مقاله تالیف **انتشار:** پاییز ۱۳۹۹ . پروژه پوئتیکا، کتاب پوئیتکا. **دسترسی آزاد**

- استفاده شما از آرشیو **پروژه پوئیتکا** به این معناست که شرایط انتشار «دسترسی آزاد» را پذیرفته‌اید.
- **پروژه پوئیتکا**، آرشیو و فضای مستقلی برای انتشار نوشتار، تصویر، ویدیو، صوت و..) هنری و انتقادی فارسی است. پوئتیکا با بودجه شخصی و به صورت مشارکتی فعالیت می‌کند و تمام جنبه‌های کارش ناسودمحور است.
- برای مشارکت در پروژه یا اطلاع بیشتر با ما مکاتبه کنید.
- محتوای منتشر شده در **پروژه پوئتیکا** را با ذکر منبع و به شرط آنکه سودمحور نباشد نقل یا تکثیر کنید.

https://www.Poetica-Project.com

پرندگان مشغول تدارک ملکوت‌اند![1]

مسّاحی حدوث

نویسنده: محسن ملکی

«اگر یک نویسنده می‌کوشد واقعیت را چنان‌که حقیقتاً هست بازنمایی کند، یعنی اگر او رئالیستی حقیقی است، پس پرسش تمامیت نقشی تعیین‌کننده دارد»، لوکاچ، «رئالیسم در ابهام».

*«از آن‌جا که لوکاچ با برداشتی عینیت‌زده و بسته از واقعیت کار می‌کند، وقتی به سراغ اکسپرسیونیسم می‌رود، با قاطعیت تمام هر نوع تلاش هنرمندان برای شکستن تصویر جهان را رد می‌کند، حتی تصویر سرمایه‌داری را. هر هنری که می‌کوشد شکاف‌های **واقعی** روابط متقابل سطح را به کار بندد و امر نو را در دل شکاف‌های آن کشف کند در چشم لوکاچ چیزی جز عمل عمدی ویرانگری نخواهد بود.*

---

[1] این نوشته را به سینا خامی تقدیم می‌کنم که در تمام چهار ماهی که مشغول نوشتن این رساله بودم به بحث‌هایم گوش داد و کلافه نشد، و هم‌چنین به خلیل درمنکی که کل این نوشته گفتگویی درونی با اوست. میزگرد او دربارهٔ **تهرانی‌ها** در مجلهٔ «سینما و ادبیات» و مقالهٔ او «آرشه در دوات» جز منابع اصلی و الهام‌بخش من برای نوشتن دربارهٔ کاروبار ادبی خورشیدفر بوده است، همان‌طور که مقالات و بحث‌های او دربارهٔ براهنی برای من محملی برای تفکر دربارهٔ براهنی بوده.

پروژه پوئتیکا
پاییز ۱۳۹۹

او بدین سان تجربهٔ ویران‌گری را با وضعیت انحطاط یکی می‌گیرد»، ارنست بلوخ، «بحث دربارهٔ اکسپرسیونیسم».

*«آه تقدیرش... تقدیرش اگر دست بیک را می‌گرفت، می‌رفت و از پشت می‌پرید روی کت و کول حریرچی و کلکش را می‌کند. تقدیر آینده‌نگری داشت»، **تهرانی‌ها**.*

«اگر ناپلئون سیاست را در گفت‌وگوی مشهور خود با گوته در ارفورت به جای سرنوشت به کار برده است، کافکا هم می‌توانسته است ــ با دادن چرخشی به این واژه ــ تشکیلات را جای سرنوشت بگذارد» والتر بنیامین، «عکسی از کودکی».

*«رستگاری جزو تجملات هستی نیست بلکه آخرین مفر برای انسانی است که به قول **کافکا راه را با استخوان پیشانی خود** سد کرده است»، بنیامین، «عکسی از کودکی».*

*«آماده برای چی؟... معلوم است! آماده برای زیباشدن دسته‌جمعی، سالم‌شدن دسته‌جمعی. عشق، پریدن به هوا، بالاتر از پرنده‌های بالای ساختمان‌ها»، **آواز کشتگان**، رضا براهنی.*

*«رحمت از کیفش کاغذ قراردادار شرط پانصد مارکی‌اش با بنیامین را به کاترین نشان داد. ـــ عیسی مسیح! پانصد مارک؟ اجارهٔ سه ماه توست. ـــ خرج یک سفر دو سه روزه است. ـــ چرا شرط بستی؟ از موزیک سر در می‌آوری؟ ـــ من از شرط‌بندی سردرمی‌آورم، تو از موزیک» - **تهرانی‌ها**.*

*«بعد نفیر می‌کشید: ـ شکافان تهیگاه، پرندگان؛ شخادان جگرگاه، درندگان. بیچاره اواخر عمرش فقط بلد بود توی بحر متقارب حرف بزند» - **سوره‌الغراب**، محمود مسعودی.*

«ترک کردن، گریختن، همان رد خطی به جا گذاشتن است. به زعم لارنس، عالی‌ترین هدف ادبیات عبارت است از "ترک کردن، ترک کردن... از افق گذاشتن، به زندگی دیگری ورود پیدا کردن... هم از این است که ملویل خود را وسط اقیانوس آرام می‌یابد. او واقعاً از خط افق گذشته است"» دلوز، کلیر پارنه، «شرق حقیقی در غرب است»[۲].

قیقاج رفتن، به چپ و راست پیچیدن دائمی، دیوانه‌وار اریب رفتن، منحرف شدن، طفره رفتن لجوجانه، پذیرای تعویقی فرساینده شدن، مثل مار حول

[۲] ترجمهٔ پویا رفوئی؛ این مقاله در سال ۱۳۹۳ در روزنامهٔ شرق منتشر شده است.

موضوع گردیدن و چنبره زدن، همچو ول‌گردان سینمای صامت مدام پرسه زدن و تلوتلوخوردن بی‌آن‌که هدفی مشخص و از پیش تعیین شده در کار باشد. نوشتار خورشیدفر هماره مشغول قیقاج رفتن است؛ قصه پنداری قیقاج‌رفتنی است که چونان علف هرز منتشر می‌شود؛ «لطف» قصه در همین قیقاج رفتن است؛ لطفی که چون خون غلیظ و جهنده به یکباره از خاک این علفزار می‌جوشد و نشت می‌کند. انگشتان خورشیدفر همیشه آغشته به این خون غلیظ است. قصه‌های او در جایی میان قیقاج و لطف نوشته می‌شوند؛ پس بگذارید تن‌مان را به انتشار هذیانی علف هرزی بسپاریم که بذرش را خورشیدفر بر صفحات کاغذ می‌پاشد بی‌آن‌که خود بداند پیچ و خم حدوث او را با خود به کجا می‌برد. نوشتار او چون مار می‌خزد و قیقاج می‌رود، اما این افعی بر گنجی چنبره زده است، حریصانه از گنجی حفاظت می‌کند، گنج حدوث و فیض؛ افعی به شکار آن چیزی می‌رود که می‌گریزد و تن به تمامیت غول‌آسا نمی‌دهد. او چنان‌که در داستان «قیقاج» اشاره کرده، گویی همیشه اناری را به دست می‌گیرد و «بدون عجله» لهش می‌کند و سرآخر با نیش دندان آن را می‌شکافد تا «آنجا که مصداق ناتوانی بشر بر تسلط یافتن بر طبیعت است»، قصه در مقام «خون جهنده» زاده شود[۳].

قصهٔ «قیقاج» شرح «نقطهٔ عطف یا لحظه‌ای سرنوشت‌ساز و اساسی» در حرفهٔ نویسندگی راوی است. دوستِ اکنون مهاجرت‌کردهٔ او هفت سال پیش پرسشی را پیش روی او گذاشته که ناخواسته منجر به گسستی در کاروبار ادبی او شده

[۳] این تعابیر از قصهٔ «قیقاج» است، **شرط‌بندی روی اسب مسابقه و قصه‌های دیگر**، نشر ثالث.

است: «لِم کار چیست؟ زندگی را چطور قصه می‌کنند؟». مسأله بر سر «شرح عملیاتی» است که مصالح اولیهٔ را به قصه بدل می‌کند، «قصه مصنوع است، شک داشتید؟».

مسألهٔ قصهٔ «قیقاج» گسستی بوطیقایی است، چگونه باید بوطیقایی را سروشکل داد که از «قالب‌های پیش‌ساختهٔ زندگی» و داستان‌گویی بگریزد، داستان را چگونه باید نوشت که مانند «جسدی در تابوت» نیفتیم، کدام بوطیقاست که به شکار امر نو تواناست؟ چگونه می‌توان حدوث را درون داستان به چنگ آورد؟ می‌گویند الماس‌ها با تمام ظرایف و روابط تودرتوی هندسی و هماهنگ خود اعوجاجی را در دل خود جا داده‌اند، گویی تمام روابط تودرتو و انتظام پیچیدهٔ الماس برای به چنگ آوردن آن اعوجاج نامرئی است، آن کج‌شدگی و از جادررفتگی که گویی خط حدوث را در دل تمامیت پیچیدهٔ الماس ثبت می‌کند[۴]. آیا الماسِ **تهرانی‌ها** یک‌سره سودای به چنگ آوردن آن اعوجاج، آن حدوث گریزنده، را ندارد؟ داستان «قیقاج» مقدمه‌ای است به کاروبار ادبی خورشیدفرِ متأخر و گسستی که در بوطیقای او رخ داده است، گسستی که بوطیقای اوست. بله، همیشه چیزی می‌گریزد. آن گریزنده را آیا لمس خواهیم کرد؟

مسأله بر سر یک صفحه است، یک سطح که در آن گسستی رخ داده است. خورشیدفر با تشبیهی جغرافیایی – زمین‌شناختی موضوع را روشن می‌کند: «پیش از آریایی‌ها مردمانی در فلات ایران زندگی می‌کردند. آریایی‌ها از راه

[۴] «الماس» و انتظام و اعوجاج آن یکی از مثال‌های محبوب دوستم نیما پرژام است.

رسیدند و مثل مهمان آداب‌ندان، مهره‌های بازی نیمه‌کاره را جابجا کردند و صفحه را به هم ریختند، هرچه را دیدند نابود کردند و از نو ساختند. ما امروز چیزی دربارهٔ مردمان پیش از آریایی‌ها نمی‌دانیم. دربارهٔ برداشتم از خلق قصه، قبل از سؤال دوستم اطلاعی در دست نیست». گویی خورشیدفر در این اثر از نوعی نفی انتزاعی، نوعی ویران‌گری خلاقانه حرف می‌زند که صفحهٔ بوطیقایش را پاک کرده است، صفحه به صفحه‌ای ناب بدل گشته، صفحه اکنون مکانی است که در آن هیچ جز خود مکان رخ نمی‌دهد. بعدتر گسست خورشیدفر از مجموعهٔ اول خود و تبعات این گسست را به‌تفصیل دنبال خواهیم کرد. این صفحهٔ ناب مکانی است که بوطیقای نو بر آن ساخته خواهد شد، بوطیقایی که تمامیتی عظیم را بر می‌سازد، فقط و فقط از آن رو که ردِ گریز، ردِ حدوث، رد آن چیزی را به چنگ بیاورد که از چنگال تقدیر اسطوره‌ای حاکم بر زندگی، از چنگال آنچه آدورنو زمانی «نظام تام و تمام توهم» نامیده بود می‌گریزد. بله، همیشه چیزی می‌گریزد. خورشیدفر با انگشتان آغشته به خون خود سودای لمس این خطوط گریز را دارد. لم کار چیست؟ بی‌هیچ بیش و کم قیقاج رفتن.

اما قصه در مقام قیقاج رفتن چیست؟ راوی تأکید می‌کند «اریب رفتن» منظور او را تمام و کمال نمی‌رساند. در فرهنگ‌ها قیقاج رفتن را همان «کج و پیچان رفتن» می‌دانند. قیقاج: کج، خمیده، منحرف و ناراست و کج‌رو. قصه منحرف می‌شود، خم برمی‌دارد و از جا در می‌رود. خورشیدفر منظومه‌ای از سه عنصر می‌سازد که باید با دقت تمام کاویده شود: «قیقاج»، «تعویق» و «لطف». این سه قصه را به گیر انداختن حدوث توانا می‌سازد: «بله، آن‌قدر **قیقاج** رفته‌ام که بیش‌تر اوقات به سر قصه شدن دشوار شده است. هر وقت، قصه را (بله ماجرا،

یا توالی حوادث، آنچه جان قصه است) به **تعویق** انداخته‌ام تا رسیده شود و از **لطف** انباشته شود، مثل اناری که بدون عجله لهش می‌کنیم تا سرانجام با نیش دندان شکاف بردارد و آبش را بنوشیم، از گوشه‌ای آن‌جا که مصداق ناتوانی بشر بر تسلط یافتن بر طبیعت است، قصه مثل **خون جهنده** نشت کرده است» (تأکیدها از من). خورشیدفر مقاله‌ای دربارهٔ «لطف» نوشته است که کار ما را برای درک منظور او از «لطف» آسان‌تر می‌کند. پیش از آن‌که به سراغ «لطف» برویم بگذارید به تعویق و قیقاج و تمامیت بپردازیم.

گفتیم خورشیدفر منظومه‌ای متشکل از تعویق و لطف و قیقاج می‌سازد. این منظومه بلاشک دریدا و سبک نوشتاری او را به ذهن متبادر می‌کند، سبکی نوشتاری که بدیو در مقالهٔ «دریدا: ثبت نهست» به بهترین شکل سروشکل آن را صورت‌بندی کرده است[۵]. اما باید دید تعویق و قیقاج خورشیدفر دقیقاً چگونه عمل می‌کنند. بدیو کتابت خاص دریدا را «پشتک‌واروهای لفظی، **قیقاج** رفتن و سرسره‌بازی بی‌نهایت» توصیف می‌کند (تأکید از من). زبان دریدا «نوعی زبان فرار» است. دریدا قیقاج می‌رود؛ قیقاج رفتن برای ثبت آن نقطه‌ای است که می‌گریزد. اما نقطهٔ فرار دقیقاً چیست؟ مسأله بر سر تفاوت میان بودن و هستی (existence) است؛ هر باشنده به معنای هایدگری کلمه خود را در جهانی معین عیان می‌کند؛ «ظهور باشنده در یک جهان معین، هستی آن است»؛ یک باشنده، چنان‌که بدیو متذکر می‌شود، می‌تواند در چندین جهان متفاوت ظاهر

[۵] برای خواندن این مقاله می‌توانید به کتاب **گزیدهٔ مقالات آلن بدیو** رجوع کنید (گردآوری و ویرایش مراد فرهادپور، صالح نجفی، و علی عباس‌بیگی). این مقاله را انوشیروان گنجی‌پور به فارسی ترجمه کرده است.

شود؛ اما این کثرت در هر کدام از این جهان‌ها «با درجات مختلفی از شدت» ظهور می‌کند. وقتی کثرتی در جهان ظاهر می‌شود، همواره «عنصری از این کثرت هست که ظهور آن در ضعیف‌ترین درجه صورت می‌پذیرد». وقتی جهانی داریم، بگوییم هر وقت تمامیتی داریم که اجزاء آن تخصیص مشخص خود را یافته‌اند، عنصری هست که از منظر این جهان حداقلِ هستی را دارد، و به عبارتی نهستِ آن جهان است که عنصری عاری از بودن نیست، اما هستی حداقلی‌اش آن را محکوم به هیچ بودن می‌کند. هر تمامیتی، هر جهانی، هیچی دارد که همان «درجهٔ ظهور صفر» است. خواهیم دید که چرا در جهان عظیم خورشیدفر همواره جانور – ناسوژه‌هایی ظهور می‌کنند که گویی تجسم نقطهٔ گریز تمامیت‌اند، تجسم نهست در جهان داستانی خورشیدفر. آن‌ها را بعدتر فیگورهای ازبندرستهٔ خورشیدفر نامیده‌ایم. تنها قلمی قیقاج‌رونده و «فرار» می‌تواند با جوهر خود این موجودات غریب را نشان‌دار کند. انگشتان خورشیدفر سودای لمس این هیچ، لمس جانورانی را دارد که به سوی خارجِ تمامیت خیز برداشته‌اند. خورشیدفر مسّاح اعظم آن چیزی است که می‌گریزد، آن چیزی که از تمامیت گفتارهای ایدئولوژیک و سازوکارهای فرهنگی و سیاسی و اقتصادی وضع موجود می‌گریزد. او مسّاح نقاط فرار است. بوطیقای او بوطیقای نهست است.

در بوطیقای خورشیدفر میان تعویق و برساختن تمامیت بزرگ نسبتی درونی هست (تمامیت را به معنای لوکاچی آن استفاده می‌کنیم). در **تهرانی‌ها** تکه‌های واقعیت برش می‌خورند، پس و پیش می‌شوند و تکه‌هایی که در ظاهر امر نامربوط به نظر می‌آیند با سعهٔ صدر کنار یکدیگر چیده می‌شوند تا تمامیتی

بزرگ ساخته شود: سرنوشت هنرمندان و ارتباط‌شان با نهادهای هنری و اطلاعاتی پیش از انقلاب، رخداد انقلاب و گسست ناشی از آن و تغییراتی که از پی این رخداد در شیوهٔ تولید هنری به وجود می‌آید، و سپس سرنوشت هنرمندان و نسبت‌شان با نهادهای هنری و فرهنگیِ زادهٔ انقلاب، وزیده‌شدن بادهای پیشرفت سرمایه‌داری و تأثیر آن بر سرنوشت هنر و هنرمند، شهرداری و نصب دوربین‌های نظارتی، تناقضات مضحک بومی‌سازی از یک سو و میل پیوستن به مدار جهانی و جنون‌آمیز سرمایه از سوی دیگر، همان چیزی که می‌توان دیالکتیک ادغام و انزوا نامید[۶]، و چندین و چند لایهٔ دیگر که راوی **تهرانی‌ها** با دقتی جنون‌آمیز بر روی هم مونتاژ می‌کند. جهانی بزرگ برساخته می‌شود که حدود سی و اندی سال کش می‌آید، تمامیتی تب‌آلود و پرتنش که تناقضات دوران را صبورانه در خود مفصل‌بندی می‌کند.

ساعت هشت و نیم صبح رنوی گوجه‌ای ادموند مکانیک پیش پای شاپور توقف می‌کند. شاپور و دنیایش وارد قاب رمان می‌شوند. ما به درون خیابان‌های تهران و صف طویل جشنواره پرتاب می‌شویم. جنون این صف را درمی‌نوردد، زنی دیوانه برمی‌خیزد و سخنرانی غرایی ایراد می‌کند، دو مرد، یکی قلچماق و دیگری کوتاه، وارد معرکه می‌شوند؛ بلیط تمام می‌شود و سروصدا بالا می‌گیرد. بعد به درون جهان کلیسا و شدت‌های مهلک موسیقی که فضا را در می‌نوردند پای می‌گذاریم. سپس موزه و هزارتوی آن پیش چشم ما قرار می‌گیرد. به‌ناگهان بی‌هیچ توضیحی به دنیای کریستین پرتاب می‌شویم، مهندسی که با دیکتاتورهای امریکای لاتین همکاری کرده و به دنبال پیاده کردن سیستم

[۶] این تعبیر از مراد فرهادپور است.

نظارت شهری در ایران است. سرنوشت رحمت، این هنرمند گرسنگی، پیش روی ما قرار می‌گیرد، هنرمند بینوا و آواره‌ای که نهاد کافکایی هنر، آنچه در داستان **ساختمان**[۷] نامیده می‌شود، او را چون کای **قصر** به بازی می‌گیرد؛ **ساختمان** یکی از آن نهادهای غول‌آسای کافکایی هنر است که پس از انقلاب از دل گفتمان بومی‌گرا زاده شده است[۸]؛ رحمت در مقابل این نهادهای شیطانی چاره‌ای جز سوسک ـ شدن ندارد. در فصل چهار به سرنوشت هولناک هنرمندان گروه چهارواوه برمی‌خوریم که از یک سو نیروی شیطانی شارو و معبد لذت و قمار او که در داستان با طنینی کافکایی «قصر» نامیده می‌شود آن‌ها را در چنگال خود گرفته و از سوی دیگر ساواک با خنجری به دست به سوی پرتگاه‌شان می‌راند. اسماعیل حریرچی همچون گرگ‌های **آواز کشتگان** براهنی، بیک را می‌جوید و سرآخر فرزند او انگشتان بیک را خرد می‌کند؛ هنرمند در برابر نیروهایی شیطانی که به پیشواز او می‌آیند همچون دخترک نقاشی «دنیای کریستانیا» فلج می‌شود. تکه‌هایی که این راوی ـ جراح کنار هم چیده است رفته‌رفته تصویری بزرگ را می‌سازند؛ هنرمندان، کارگذاران نهادهای هنری ـ فرهنگی و شهرداری و کمپانی گرترود که تمام شهروندان

[۷] در **تهرانی‌ها** کلمهٔ «ساختمان» هرجا که به نهاد فرهنگی رجحانی اشاره دارد باید به صورت **ساختمان** (یعنی به صورت برجسته) ضبط می‌شده. اما به علت بی‌دقتی ویرایشی ناشر، گاهی این کلمه به‌اشتباه برجسته نشده است. شاید بتوان گفت معادل **ساختمان** در انگلیسی The Building است. گویی این نهاد مثال افلاطونی نهادهای کافکایی است.

[۸] وقتی خلیل درمنکی در میزگرد **تهرانی‌ها** در مجلهٔ «سینما و ادبیات» بدین نکته اشاره می‌کند که خورشیدفر سودای نقد نهادها را دارد، آنچه را که او «نقد نهادها» می‌نامد باید در قابی کافکایی درک کرد.

ایران را زیر نگاه نافذ حاکم قرار خواهد داد، و موزه و گالری و رقص جنون‌آمیز سرمایه همگی تمامیت غول‌آسای واقعیت را پیش چشم خواننده قرار می‌دهند. تقدیر اسطوره‌ای سیمای کریه خود را پدیدار می‌کند. اما خواننده برای آن‌که بدین‌جا رسد باید تعویق و قیقاج دائمی راوی را تاب آورده باشد. بدون قیقاج و تعویق قصه لطفی نخواهد داشت. و مگر قصه چیزی جز شکار صبورانهٔ لطف است؟

اما چرا نویسندهٔ **تهرانی‌ها** به جای نوشتن رمان‌های دل‌خواه بازار که در طرفه‌العینی مصرف می‌شوند، رمان‌هایی که آن‌قدر شل و وارفته‌اند که حتی نمی‌توان گفت چیزی به نام کل می‌سازند، رمان‌هایی که به گسترهٔ کوچک زندگی روزمره پناه می‌برند، کوشیده تمامیتی عظیم بسازد که معنا و یکپارچگی را بی‌وقفه به «تعویق» می‌اندازد و از این رو خواندن رمان را دشوار می‌کند؟ آیا کلیشهٔ رایجی که دربارهٔ **تهرانی‌ها** شکل گرفته است، این‌که ۴۰ صفحه از رمان را خواندیم و آن را به کنار افکندیم، ریشه در همین نکته ندارد که **تهرانی‌ها** و کارکرد روایی‌اش منطق حاکم بر روایت داستان فارسی را برهم زده است؟

لوکاچ در **نظریهٔ رمان** مسألهٔ تمامیت را در مرکز مباحث مربوط به رمان قرار می‌دهد. فرم حماسه به جوامعی تعلق دارد که معنا در آن‌ها هنوز نسبتی درون‌ماندگار با زندگی داشته، و زندگی دال بر تمامیتی گسترده و خودانگیخته بوده است؛ به همین دلیل تمامیت در حماسه مسأله‌ساز نبوده، زیرا تمامیت به شکلی پیشینی به زندگی داده شده بوده است. حماسه‌نویس حس نمی‌کرده است که باید تمامیت را «بسازد». اما با افسون‌زدایی از جهان و از دست رفتن

معنای درون‌ماندگار زندگی و گشوده‌شدن مغاکی میان امر واقع و ارزش، تمامیت خودانگیختهٔ زندگی از دست می‌رود. رمان به قول لوکاچ، حماسهٔ دورانی است که در آن تمامیت گستردهٔ زندگی دیگر داده‌شده نیست؛ با این همه دوران افسون‌زدودهٔ ما هنوز در چارچوب تمامیت می‌اندیشد: «حال هنر تمامیتی آفریده شده است، زیرا وحدت طبیعی عرصه‌های متافیزیکی برای همیشه از دست رفته است». «آن‌گاه که این وحدت مضمحل شد، دیگر هیچ تمامیت خودانگیخته‌ای در کار نخواهد بود»، «تمامیتی که بتوان به‌سادگی آن را پذیرفت دیگر به فرم‌های هنری داده نمی‌شود»[۹]. مسألهٔ رمان هنوز خلق تمامیتی است که بتواند واقعیت را به چنگ بیاورد، فرایندهای واقعیت را. همه چیز تأملی و بازتابی گشته و واقعیت تجربی از هر شکلی از تعالی رها شده است. پس رمان یک فرم خلق شده است، نه داده شده از پیش، تمامیتی وساطت‌مند که از دل سوبژکتیویتهٔ مولف آفریده شده است. اکنون که واقعیت به انبوهی بی‌شکل بدل گشته، رمان‌نویس باید فرمی را بر بی‌فرمی ذاتی واقعیت تحمیل کند، باید بکوشد از دل واقعیتی که این چنین شیئ‌واره و بی‌شکل گشته تمامیتی بیرون بکشد. «قصه مصنوع است، شک داشتید؟»

رئالیسم در زمانی ظهور می‌کند که واقعیت رفته‌رفته از دست می‌رود. با انتزاعی‌تر شدن واقعیت، نهادهایی انتزاعی مانند بازار ظهور می‌کنند، و به دلیل آنچه بنیامین زوال یا ویرانی تجربه می‌نامد، واقعیت به تکه‌پاره‌هایی بی‌معنا بدل می‌گردد که نمی‌توان از دل آن تمامیتی بیرون کشید. راوی **تهرانی‌ها** نیک آگاه است که نگاه کردن بی‌واسطه به واقعیت یا پناه بردن به زندگی

[۹] لوکاچ، **نظریهٔ رمان**.

روزمره نمی‌تواند واقعیت را به چنگ بیاورد. باید واقعیت را تکه‌تکه کرد، روی آن کار کرد، نقاب بی‌واسطگی‌اش را بی‌رحمانه درید تا تمامیت کران‌های گریزندهٔ خود را پدیدار کند. برشت در مجادلهٔ معروف خود با لوکاچ می‌نویسد: «وضعیت چنان پیچیده می‌شود که بازتولید صرف واقعیت حرفی دربارهٔ واقعیت نخواهد زد... واقعیت حقیقی بدل به واقعیت کارکردی شده است. شیءوارگی مناسبات انسانی، یعنی کارخانه، دیگر مناسبات انسانی را پیش روی ما قرار نمی‌دهد». باید از حالت شیءواره و تکه‌پارهٔ پدیداری واقعیت فراتر رویم تا تمامیت را از دل این آشوب بیرون کشیم و در برابر چشمان خواننده قرار دهیم. آدورنو در مقالهٔ «جایگاه راوی در رمان معاصر»[۱۰] شکلی از رئالیسم را رد می‌کند که می‌کوشد به جای به چنگ آوردن تضادهای درونی واقعیت تن به حالت پدیداری واقعیت بدهد و ذات جامعه را فراموش می‌کند. این نوع رئالیسم واقعیت موجود را بازتولید می‌کند و نمی‌تواند به سوی ثبت تنش‌های بنیادین جامعه که حالتی مجازی یا نهفته دارند و به چشم نمی‌آیند گذر کند. جان کلام آدورنو آن است که واقعیت چیزی در آن بیرون نیست که آن را با نگاه کردن مستقیم و چسبیدن به زندگی روزمره به چنگ آوریم. راوی **تهرانی‌ها**، این جراح کارکشته، واقعیت را می‌برد و تکه‌ها را با مشقت بسیار و به میانجی وساطت به هم می‌چسباند تا آن تمامیت پنهان‌شدهٔ واقعیت را برای ما مرئی کند. رمان حماسه‌ای مصنوع است که نادیدنی را دیدنی می‌سازد.

به هنگام خواندن **تهرانی‌ها** احساس می‌کنیم هر چیز به هر چیز دیگر مرتبط است، هر چیزی وساطت یافته است و در کلی هیولاوش به تمامیتی پیوند

[۱۰] این مقاله را یوسف اباذری در مجلهٔ ارغنون ترجمه کرده است.

خورده که شخصیت‌ها را در بر گرفته است. آیا این همان حسی نیست که فرد پارانویایی تجربه می‌کند؟ هیچ تکه‌ای از واقعیت بی‌معنا نیست و همه‌چیز به تمامیتی عظیم مربوط می‌شود. چه نسبتی هست میان رمان رئالیستی بزرگ و پارانویا؟ فروید زمانی گفته بود که فیلسوفان به سوژه‌های پارانویایی شباهت دارند، و در همه‌جا ردپای یک نظام را می‌یابند و هر اتفاق حادثی را به یک نظام کلی پیوند می‌زنند. آدورنو یک گام جلوتر می‌رود و می‌گوید رمان‌نویسان بزرگ رئالیست نیز چنین‌اند، آن‌جا که همگان تکه‌پاره‌هایی بی‌ربط می‌بینند، رمان‌نویسان بزرگ یک نظام، یک تمامیت، می‌یابند. همه‌چیز به همه‌چیز مرتبط است. مناسبات و روابط بر همه‌چیز سیطره دارد. و این نکته بیش از هرجای دیگر در این واقعیت آشکار می‌شود که شخصیت‌هایی واحد در داستان‌های کوتاه و **تهرانی‌های** خورشیدفر به شکلی سیال در حرکت‌اند. از قضا خلق شخصیت‌هایی که از جهان یک اثر به جهان اثری دیگر گام می‌گذارند، خود یکی از تکنیک‌هایی است که بالزاک برای خلق تمامیت در کارهایش از آن بهره می‌برد، و کل «کمدی انسانی» او را می‌توان تمامیتی عظیم دانست که فراتر از یک کار خاص می‌رود. راوی **تهرانی‌ها** مانند یک دیالکتیسین هگلی واقعیت را وساطت می‌بخشد تا بتواند به فرایندهای شکل‌دهندهٔ زندگی برسد که در نظر اول به چشم نمی‌آیند. راوی **تهرانی‌ها** مسّاح امور نامرئی حاکم بر زندگی ماست. او مسّاح تمامیت است.

اما چرا برای دست یافتن به فرایندهای واقعیت باید چنین تمامیت پیچیده‌ای برافراشت؟ ریموند ویلیامز برای تأکید بر ضرورت رسیدن به تعریفی جدید از رئالیسم برای خروج از بن‌بست کنونی، بر این نکته انگشت گذاشته که زوال

رئالیسم در جهان کنونی ریشه در «بحرانی همه جانبه در تجربه» دارد[۱۱]؛ دلیل این بحران چیست؟ ویلیامز می‌گوید رمان رئالیستی قاعدتاً به جامعه‌ای مطابق واقع نیاز دارد، یعنی جامعه‌ای که آحاد آن نه صرفاً از طریق یک رابطه (مثلاً رابطهٔ شغلی یا دوستانه یا خانوادگی) بلکه از طریق چیدن چندین و چند رابطهٔ به‌هم‌پیوسته با یکدیگر پیوند دارند. ناگفته پیداست که یافتن چنین جامعه‌ای در قرن بیستم کار دشواری است. رمان **میدل‌مارچ** مجموعه‌ای از روابط شخصی و خانوادگی و شغلی را شامل می‌شود و قوام رمان در کل ناشی از تأثیرات متقابل این روابط در فرایندی واحد است. حال آن‌که پیوند میان شخصیت‌های اکثر رمان‌های معاصر خصلتی نسبتاً تک‌بعدی و موقتی و نامستمر دارد. و همین بحران و انتزاعی‌ترشدن واقعیت در جهان مدرن است که باعث شده رمان معاصر، در روایت ویلیامز، به دو سنت تبدیل شود، سنتی معطوف به جامعه و سنتی معطوف به فرد. اولی معطوف به ارائهٔ توصیفی دقیق از زندگانی همگانی یا توده، و دومی معطوف به توصیف دقیقی از اشخاص و افراد. اما تنش دیالکتیکی میان فرد و جامعه از میان رفته است، تنشی که خورشیدفر در **تهرانی‌ها** سعی در ثبت دقیق آن دارد.

در رمان‌های معطوف به شخص بدین نکته توجه نمی‌شود که چندوچون زندگی قاطبهٔ مردم تا چه حد فردی‌ترین تجربه‌های شخصی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. جامعه برای چنین نویسندگانی تبدیل شده است به امری انتزاعی و ملال‌آور. و این معنایی جز اضمحلال رئالیسم ندارد. چنین بحرانی تنش دیالکتیکی میان

[۱۱] مقالهٔ «رئالیسم و رمان معاصر»؛ رجوع شود به کتاب **نظریه‌های رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، نشر نیلوفر.

فرد و جامعه را که برسازندهٔ رمان‌های کسی چون بالزاک است از میان برمی‌دارد. به همین دلیل است که ویلیامز به‌درستی به خلائی صوری در ادبیات داستانی مدرن اشاره می‌کند: «در ادبیات داستانی مدرن، خلأئی صوری وجود دارد که ابراز یک نوع تجربه را برای آن ناممکن می‌کند، یک نوع تجربه که به گمان من به ویژه مهم است و برای نامیدنش مدام واژهٔ رئالیسم به ذهن خطور می‌کند». ویلیامز تعریف خود از رئالیسم را این چنین بیان می‌کند: «پرداختن به سنت رئالیسم در ادبیات داستانی، در واقع پرداختن به آن نوع رمانی است که چندوچون شیوه‌ای از زندگی را کلاً برحسب خصایص شخصیت‌ها می‌آفریند و می‌سنجد. این دستاورد مستلزم تعادلی است که شاید مهم‌ترین وجه آن نیز باشد... در بدو امر به نظر می‌رسد که این موضوع بسیار عام و شامل حال اکثر رمان‌ها می‌شود. این تعادل در **جنگ و صلح** وجود دارد، کما این‌که در **میدل‌مارچ** و **رنگین‌کمان** نیز. ولی تفاوت این‌گونه تعادل در این است که هم بر کل یک شیوهٔ زندگی و بر جامعه‌ای که بزرگ‌تر از تک‌تک افراد تشکیل‌دهندهٔ آن است ارزش می‌گذارد و هم بر انسان‌هایی که گرچه متعلق به آن شیوهٔ زندگی، متأثر از آن و بخشی از معنای آن‌اند، اما همچنین به شیوهٔ خاص خود، فی‌نفسه غایت‌هایی مطلق نیز هستند. هیچ یک از این دو رکن (جامعه و فرد) مقدم محسوب نمی‌شود. جامعه پس‌زمینه‌ای برای بررسی روابط اشخاص نیست و افراد هم نشان‌دهندهٔ جوانب مختلف یک شیوهٔ خاص زندگی نیستند. همهٔ وجوه زندگی فردی از بیخ و بن متأثر از کیفیت زندگی همگانی است، ولی زندگانی همگانی در مهم‌ترین حالتش به طور کاملاً فردی در نظر گرفته می‌شود. با همهٔ وجود به تمامی جوانب زندگانی همگانی توجه می‌کنیم، با این حال همواره شخص را به منزلهٔ فرد کانون ارزش تلقی می‌کنیم، نه یک شخص

منفرد، بلکه اشخاص متعددی که واقعیتِ زندگانی همگانی‌اند.... تاریخ رمان از بدو پیدایش آن در قرن هجدهم، اساساً کاوشی است برای رسیدن به همین دیدگاه، کاوشی که بسیاری شکست‌های اولیه را نیز از سر گذرانده است... هنگامی که می‌شنونم عمر سنت رئالیستی به سرآمده، با خود می اندیشم که به دلیل فشارهای جدید ناشی از تجربهٔ خاص، همین دیدگاهِ تکامل‌یافتهٔ رمان از بین رفته است.... آن تعادلی که جوهر رئالیسم است». در این‌که رمان امروز نسبت میان فرد و جامعه را با جداکردن حساب‌شان از یکدیگر به شدت غیردیالکتیکی می‌فهمد شکی نیست، اما بحث ویلیامز یک ایراد جزئی دارد. مسألهٔ نه بر سر «تعادل» بلکه بر سر «تنش» است؛ تنش میان فرد و جامعه برسازندهٔ جامعه است، نکته‌ای که آدورنو همواره بدان نظر داشت. آدورنو آنتی‌نومی جامعهٔ معاصر را چنین می‌فهمد: از طرفی، فقط فرد وجود دارد؛ و از طرف دیگر، جامعه بر فرد متقدم و از فرد مستقل است. تعریف جدید رئالیسم نباید به دنبال ایجاد تعادل میان این دو باشد، بلکه باید آنتی‌نومی مذکور را وجه برسازندهٔ جامعهٔ کنونی بداند؛ و فقط رئالیسمی می‌تواند این آنتی‌نومی را ثبت کند که از ثبت واقعیت بی‌واسطه به سمت ثبت فرایندهای ناپیدای واقعیت برود، یعنی به سمت خلق جهانی بزرگ برای حفظ تنش دیالکتیکی میان فرد و جامعه، قرار دادن فرد در جامعه‌ای که فرایندهای ناپیدایش فرد را در برگرفته و نشان دادن تلاش فرد برای گریز از چنگال مهلک جامعه؛ بله، همان کاری که **تهرانی‌ها** با مفصل‌بندی تمامیت و حدوث به دقیق‌ترین شکل انجام می‌دهد.

آیا به همین دلیل نیست که خورشیدفر در کنار مقولهٔ تعویق و تمامیت، مقولهٔ لطف و حدوث را قرار می‌دهد؟ و همین نکته است که نشان می‌دهد خورشیدفر

علاوه بر فراتررفتن از واقعیت پدیداری برای برساختن تمامیت، سودای به چنگ آوردن خطوط گریز و حدوث را دارد، به چنگ آوردن آنچه از آن تمامیت می‌گریزد و به بیرون آن خیز برمی‌دارد. رئالیسم بزرگ او تمامیتی را برمی‌سازد که برخلاف تمامیت لوکاچی تمامیتی غیرارگانیک است. پیش‌تر گفتیم که رمان بزرگ همیشه خصلتی پارانویایی دارد. آنچه رمان بزرگ رئالیستی را از پارانویا نجات می‌دهد همین خطوط گریز است، همان میل تب‌آلود به شکار صبورانهٔ حدوث. سوژهٔ پارانویایی همیشه به وجود نوعی دیگریِ دیگری باور دارد، گویی سوژه‌ای اعظم بیرون از اتوماتیسم خودکار نظم نمادین رشته‌ها را به دست دارد. اما رمان رئالیستی با این‌که تمامیتی بزرگ برمی‌سازد، نیک می‌داند هیچ دیگریِ دیگری در کار نیست، هیچ نقطهٔ متعالی‌ای که نقطهٔ اتکای نظم نمادین باشد. از این رو ناخواسته به جستجوی خطوطی می‌رود که از چنگ این تمامیت پارانویایی می‌گریزند، تمامیتی که زیر سیطرهٔ گردش نامرئی سرمایه قرار دارد. از قلم خورشیدفر نه فقط تمامیتی بزرگ بل مسّاحی حدوث نیز تراوش می‌کند.

آیا اشاره به تخیل کل‌ساز خورشیدفر کافی است. آیا تمامیتی که خورشیدفر سودای ساختنش را دارد همان کلی است که لوکاچ بدان اشاره می‌کند؟ گفتیم خورشیدفر مسّاح حدوث است، اما نسبت حدوث و تمامیت چیست؟ لوکاچ مسألهٔ تمامیت و کل را در **تاریخ و آگاهی طبقاتی** به اصل اساسی تفکر دیالکتیکی بدل می‌کند و شاید بتوان گفت کل‌باوری و تلاش برای به چنگ آوردن کل و نسبت امور منفرد با کل، هستهٔ تفکر دیالکتیکی باشد، اما آنچه لوکاچ بی‌پاسخ می‌گذارد ماهیت این کل است. او بی‌هیچ بیش‌وکم اندام‌وار و ارگانیک بودن کل را مفروض می‌گیرد، نکته‌ای که بلوخ به‌خوبی متوجه آن

شده بود. لوکاچ می‌نویسد: «این گفتهٔ مارکس که ***مناسبات تولیدی هر جامعه‌ای یک کل را می‌سازند*** آغازگاه روش‌شناختی و کلید شناخت تاریخی روابط اجتماعی است. اما هر مقولهٔ جزئی منفردی را می‌توان (در حالت انفرادش) به صورت چیزی حی و حاضر در تمام سیر تحول جامعهٔ بشری به تصور و اندیشه در آورد. اما تغییراتی که این جنبه‌های فردی از سر می‌گذرانند، هیچ تصور روشن و نامبهمی از تفاوت‌های واقعی مراحل گوناگون تحول جامعه به دست نمی‌دهند. این تفاوت‌ها را فقط در بستر فرایند تاریخی تام و تمام **رابطهٔ آن‌ها** با کل جامعه می‌توان تشخیص داد»[۱۲]. او به این نکته ذیل «کلیت‌نگری دیالکتیکی» یا «رابطهٔ دیالکتیکی جز و کل» اشاره می‌کند. اما آیا در کلِ مد نظر لوکاچ جایی برای حدوث باقی می‌ماند؟

مسألهٔ کل در نزاع‌های فلسفی و سیاسی لوکاچ همان کلی است که در ادبیات بدان اشاره می‌کند، زیرا او در نزاع خود با بلوخ بر سر اکسپرسیونیسم دقیقاً همان جملهٔ مذکور از مارکس را تکرار می‌کند، این‌که «مناسبات تولیدی هر جامعه‌ای یک کل را می‌سازند». نقد بلوخ به لوکاچ نیز، چنان‌که خود لوکاچ اشاره کرده، معطوف به «نگاه لوکاچ به ***تمامیت***» است. بلوخ نگاه لوکاچ را «مکانیکی و نه دیالکتیکی» می‌داند. وقتی بلوخ به نوستالژی لوکاچ نسبت به دوران کلاسیک می‌پردازد («نئوکلاسیسیم دائمی، یا این باور که هرچیزی که از دوران هومر و گوته خلق شده ارزش بررسی ندارد مگر آن‌که شبیه آن‌ها باشد»)، حملهٔ او به شیفتگی لوکاچ نسبت به نوعی «رئالیسم عینی آلوده‌نشدهٔ

[۱۲] **تاریخ و آگاهی طبقاتی**، ترجمهٔ جعفر پوینده، ص ۱۰۵، نشر بوتیمار.

کلاسیسیسم» نشان از نقد او به تمامیتی دارد که لوکاچ در جستجویش است: «یک واقعیت بسته و یکپارچه»، «تمامیتی بی‌درز و شکاف». مسألهٔ بلوخ، برخلاف آنچه لوکاچ سعی دارد نشان بدهد، به هیچ وجه مناقشه دربارهٔ اهمیت کلیت‌نگری و تمامیت نیست. مناقشه بر سر «ماهیت» این تمامیت است: «چه می‌شود اگر بگوییم واقعیتِ لوکاچ ـ یک تمامیت منسجم و بی‌نهایت وساطت‌یافته ـ آن‌قدرها هم عینی نیست؟ چه می‌شود اگر بگوییم برداشت او از واقعیت نتوانسته است خود را به طور کامل از چنگال نظام‌های کلاسیک خلاص کند؟ چه می‌شود اگر بگوییم واقعیت حقیقی نیز گسیخته و فاقد تداوم است؟»[۱۳] وقتی بلوخ از گسیختگی و عدم تداوم واقعیت حرف می‌زند، به هیچ وجه سودای کنار گذاشتن تمامیت را ندارد، زیرا خود می‌داند که مناسبات کلی جامعهٔ بورژوایی یک کل را تشکیل می‌دهند و برای به چنگ آوردن ذات این جامعه باید یک کل یا تمامیت را برافراشت. نکته آن است که عدم گسست لوکاچ از تفکر کلاسیک باعث شده نتواند از درکی ارگانیک از کل فراتر رود. با افسون‌زدایی از جهان و از دست رفتن نسبت درون‌ماندگار معنا و زندگی، که لوکاچ خود با سبک بی‌نظیر دوران جوانی خود در **نظریهٔ رمان** توصیفش کرده، دیگر سودای ساخت و پرداخت کلی ارگانیک را باید به دور افکند. اگر تمامیتی در کار است، این تمامیت نه تمامیتی توپر، بل باید تمامیتی باشد که بتواند ظهور حدوث را در خود مجاز بشمارد: «از آنجا که لوکاچ با برداشتی عینیت‌زده و بسته از واقعیت کار می‌کند، وقتی به سراغ اکسپرسیونیسم می‌رود، با قاطعیتِ تمام هر نوع تلاش هنرمندان برای شکستن تصویر جهان را رد می‌کند، حتی

[۱۳] این مقالهٔ بلوخ و پاسخ لوکاچ به او در کتاب «زیباشناسی و سیاست» آمده است.

تصویر سرمایه‌داری را. هر هنری که می‌کوشد شکاف‌های **واقعی** روابط متقابل سطح را به کار بندد و **امر نو** را در دل شکاف‌های آن کشف کند در چشم لوکاچ چیزی جز عمل عمدی ویران‌گری نخواهد بود. او بدین سان تجربهٔ ویران‌گری را با وضعیت انحطاط یکی می‌گیرد» (تأکیدها از من). مسأله ساختن تمامیتی نه یکپارچه و یک‌دست و عینیت‌زده، بل تمامیتی است که «شکاف‌های واقعی» و نقاط گریز را در خود هویدا می‌کند، زیرا چنان‌که بلوخ به درستی متذکر می‌شود، این شکاف‌ها، این خطوط گریز، آن نقاطی‌اند که «امر نو» از دل آن پدیدار می‌شود. در این شکاف‌هاست که باید به دنبال چیزهایی گشت که از سیطرهٔ تام و تمام نظام سرمایه‌داری گریخته‌اند. این شکاف‌ها آشیانهٔ امر نو هستند.

به عبارت دیگر، تمامیت را باید نه یک «همه»، نه یک کل ارگانیک، بل «نه-همه» دانست؛ یا به زبان هگلی، تمامیت را نه فقط به مثابهٔ جوهر بلکه باید به مثابهٔ سوژه نیز درک کرد[۱۴]. لوکاچ در پاسخ خود به بلوخ می‌نویسد در سرمایه‌داری رفته‌رفته «"تمامیت" بیش از پیش بسته‌تر و جوهری‌تر می‌شود». اما آیا این نکته نشان نمی‌دهد که کار یک رئالیستِ «مدرن» باید گشودن شکاف‌ها و درزها و گسیختگی‌ها و خطوط گریزی باشد که تمامیتِ هرچه

[۱۴] محمدمهدی اردبیلی در مقدمهٔ کتاب **هگل و پدیدارشناسی روح** می‌نویسد: «روح نیست، روح می‌شود و شدن برای روح نه عرضی، بلکه ذاتی است. اگر کلیتی هم از دل این منطق هگلی برآید، نه کلیتی صلب و منجمد است که آدورنو کاذب بودنش را اعلام می‌کند، بلکه کلیتی است که از ابتدا حقیقت خود را نه‌تنها به منزلهٔ جوهر، بلکه هم‌چنین به منزلهٔ سوژه آشکار می‌کند». از این رو، کلی که آدورنو کاذب اعلام می‌کند کل عینیت‌زدهٔ لوکاچی است، کلی که جایی برای حدوث به جا نمی‌گذارد.

بسته‌تر و جوهری‌ترِ سرمایه‌داری سعی در پنهان کردن‌شان دارد؟ آیا به عبارت دیگر، کار رئالیست مدرن آن نیست که نشان دهد این تمامیت نیز خود خط‌خورده است و باخودهمان نیست؟ لوکاچ از دنبال کردن تمام وساطت‌ها دفاع می‌کند، حتی اگر هیچ‌گاه نتوان تمام وساطت‌ها را عیان کرد. گویی او باور دارد زنجیرهٔ وساطت‌ها کاملاً یکدست و عاری از تناقض است و حتی اگر نتوانیم آن را به طور کامل دنبال کنیم، این زنجیره در جایی در دیگری بزرگ ثبت شده است. به همین دلیل از نوعی «دانش همه‌جانبه» سخن می‌گوید که باید در نویسندهٔ رئالیست تجلی یابد: «عمل ادبی هر رئالیست واقعی نشان‌دهندهٔ اهمیت متن اجتماعی عینی فراگیر و "تأکید بر دانش همه‌جانبه"ای است که برای ادا کردن حق مطلب ضروری است». آنچه در لوکاچ غایب است و باعث می‌شود کلِ مدنظر او ارگانیک بماند آن چیزی است که در سنت روانکاوی de-alienation نامیده می‌شود، یعنی آن‌جا که دو فقدان بر هم منطبق می‌شوند، فقدان سوژه و فقدان دیگری بزرگ[۱۵]. لوکاچ تمامیت را چنان جوهری و بسته می‌سازد که گویی این تمامیت عاری از شکاف است[۱۶]. مقوله‌ای که

[۱۵] ژیژک در این باره می‌نویسد: «درمان زمانی تمام می‌شود که بیمار عدم وجود دیگری بزرگ را بپذیرد. مخاطب آرمانی سخن ما، شنوندهٔ آرمانی، روانکاو است، هموکه دقیقاً نقطهٔ مقابل فیگور مهتر یا ارباب است که ضامن معناست؛ آنچه در انتهای روانکاوی رخ می‌دهد یا همان انحلال فرایند انتقال ـ یعنی سقوط "سوژه‌ای که بناست بداند" ـ آن است که بیمار غیاب چنین تضمینی را می‌پذیرد».

[۱۶] به این نکته باید نکته‌ای دیگر نیز افزود، این‌که درک ارگانیک لوکاچ از تمامیت و کل، همدستِ اومانیسم و نظریهٔ غیردیالکتیکی او دربارهٔ بازتاب است: «اشتباه بلوخ در این نهفته است که او این وضعیت ذهنی [گسیختگی] را مستقیماً با خود واقعیت یکی می‌گیرد. او تصویر کاملاً تحریف شده‌ای را که در این حالت ذهنی ایجاد می‌شود با خود شیء یکی می‌گیرد، به

جای آن‌که به شکلی عینی ذات، خاستگاه و وساطت‌های این اعوجاج را **با مقایسهٔ آن با واقعیت** افشا کند» (تأکید از من). او طوری از اعوجاجات سوبژکتیو حرف می‌زند که انگار آن‌ها صرفاً محدودیت‌هایی سوبژکتیوند و دخلی به خود شیء فی‌نفسه ندارند، حال آن‌که او باید از منظری هگلی می‌پذیرفت که تناقضات و محدودیت‌های سوبژکتیو محدودیت‌ها و تناقضات خود شیء فی‌نفسه‌اند. اما بازتاب‌باوریِ غیردیالکتیکی او واقعیت را تقریباً به چیزی بیرونی و صلب بدل می‌کند که باید اعوجاجات ذهنی سوژه را به مدد آن اصلاح کرد. در ضمن اومانیسمِ بعضاً آزارندهٔ او را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. لوکاچ برای نقد درک بلوخ و اکسپرسیونیست‌ها از «میراث» بر «زنده بودن» میراث مردمی تأکید می‌کند (و بی‌دلیل نیست که از «شکل زندهٔ اومانیسم» سخن می‌گوید)، گویی میراث خصلتی ارگانیک و زنده دارد؛ او با این کار تا حدودی خصلتی بت‌واره به این میراث می‌بخشد به جای آن‌که مانند مدرنیست‌های بزرگ این واقعیت را بپذیرد که میراث چیزی جز «تلی از تصاویر شکسته» نیست، انبوهی زباله که باید در میانش به دنبال تکه‌های درخشان جواهر گشت. جالب آن‌که لوکاچ این ایراد را به بنیامین وارد می‌کند که با اولویت دادن به تمثیل به جای نماد به اومانیسم پشت کرده است. مراد فرهادپور در پانوشتی در مقالهٔ «شیطان، ماخولیا و تمثیل» دربارهٔ انتقاد لوکاچ به «فاصله و دوری گرفتن بنیامین از انسان‌مداری [اومانیسم] اروپایی» می‌نویسد: «به اعتقاد لوکاچ توجه به سرچشمه‌های اصلی تمثیل، یعنی دین و عرف، مبین تاریک‌اندیشی، سنت‌گرایی و قطع رابطه با روندهای مترقی تاریخ است. انتقاد لوکاچ حاکی از پیوند او با تفکر فلسفی یونان باستان است که هستی‌شناسی و حضور و تجربهٔ ادراکی (نماد و تصویر) را بر اخلاق و زمان‌مندی و تجربهٔ تاریخی (تمثیل و نوشتار) اولویت می‌بخشد. در حالی‌که نزدیکی بنیامین به الهیات یهودی ـ مسیحی همان چیزی است که او را به سوی تفکر در باب تمثیل و تاریخ می‌راند. گسست او از مارکسیسم اخلاقی و انتقادی و جهادگر دوران جوانیش نیز مبین همین انتخاب است، انتخابی که حاصل حرکت به سوی جبرگرایی تاریخی و تأیید کامل و غیرانتقادی بخشی از واقعیت تاریخی، به منزلهٔ بنیان مقدس و ایجابی هرگونه نقد تاریخی بود». حرکت به سوی جبرگرایی تاریخی و تأکید بر تمامیتی ارگانیک، بسته و اومانیستی معنایی جز خط کشیدن بر هر شکلی از حدوث ناب ندارد. شاید تنها راه نجات کل‌باوری لوکاچ، که میراث بزرگ سنت

لوکاچ در برابر تمامیت قرار می‌دهد و آن را به نوعی انگ ادبی برای طرد هر نوع جنبش آوانگارد بدل می‌کند مقولهٔ «آشوب» است. اگر مدرنیسم سودای به چنگ آوردن آشوب را دارد، بدان دلیل است که آشوب همان خطوط گریزِ تمامیت است. مدرنیسم با تزریق آشوب به درون تمامیتِ تام و تمام توهم به دنبال به چنگ آوردن آن چیزی است که تمامیت نتوانسته چنگالش را درون آن فرو کند. کار رئالیسم بزرگ دوران ما ثبت همین نقاط گریز است. آیا انبوه شخصیت‌های دنیای داستانی خورشیدفر که گویی از منطق قانون و سرمایه و قضاوت گریخته‌اند خود نشان از حرکت رئالیسم به سوی خلاصی از ارگانیسم‌باوری لوکاچ ندارد؟ خورشیدفر در کنار تعویق و تمامیت، از «لطف» سخن می‌گوید.

پیش از آن‌که نشان دهیم تمامیت خورشیدفر چگونه سودای به چنگ آوردن حدوث را دارد، باید به شق دیگر بوطیقای خورشیدفر در داستان «قیقاج» بپردازیم: «لطف». او در مقالهٔ «نگاهی به شیوهٔ رمان‌نویسی ناباکوف/ لطف و فایدهٔ ناباکوفی» به سراغ مسألهٔ لطف در ناباکوف می‌رود: «ناباکوف در پاراگراف دوم **خنده در تاریکی** بعد از ارائهٔ خلاصه‌ای از وقایع رمان به سبک ستون معرفی فیلم مجله‌های سینمایی، می‌نویسد: "این کل داستان است و اگر در نقل آن لذت و منفعت مادی نبود، همین‌جا رهایش می‌کردم؛ گرچه چکیدهٔ

||

مارکسیستی است، آن است که آن را از تمام پس‌مانده‌های اومانیستی خلاص کنیم. آلتوسر همواره از ضدیت با اومانیسم در نظر و دفاع از اومانیسم در عمل سخن می‌گفت. شاید وقت آن رسیده باشد که مانند لکان از ضدیت با اومانیسم در نظر و در عمل دفاع کنیم.

زندگی انسان را می‌توان بر سنگ قبری پوشیده از خزه جا داد، نقل جزئیات همواره لطفی دیگر دارد». خورشیدفر در شرح و تفسیر این گفتهٔ ناباکوف اشاره می‌کند که حرف ناباکوف سخن تازه‌ای نیست و صرفاً همان حرف قدیمی هوراس و صورت‌بندیِ او از شیرینی و فایده یا dolce و util را تکرار می‌کند. اما آیا موضوع به همین سادگی است؟ قصهٔ «قیقاج» چیزی دیگر، تفسیری متفاوت از تفسیر خورشیدفرِ منتقد پیش روی ما می‌گذارد. خورشیدفرِ نویسنده پیچیده‌تر و مدرن‌تر از خورشیدفرِ منتقد فکر می‌کند. نکتهٔ جالب توجه آن‌که او در همان مقاله نیز از چارچوب تنگی که در ابتدای مقاله برای خود می‌سازد فراتر می‌رود. او میان جزئی‌نگری ناباکوف در **پنین** و جزئی‌نگری مدرنیستی تمایزی قائل می‌شود: «توجه میکروسکوپی راوی به عناصر صحنه و واکنش شخصیت‌ها دیگر ارتباطی به صحنه‌پردازی‌های باشکوه رمان مدرنیستی ندارد. این جزئی‌پردازی رمان‌های مدرنیستی را می‌توان با نقاشی واقع‌گرا مقایسه کرد. این جزئی‌پردازی با تمام وسواس و مهارتی که برایش به خرج داده می‌شود عملاً وابسته به حضور یک عنصر بیرونی به نام پرسپکتیو است که حد و مرز نزدیک شدن را تعیین می‌کند. به همین خاطر جزئی‌پردازی مدرنیستی خاصیت فایده‌گرایانه دارد». در مقابل، جزئی‌پردازی ناباکوف «بیهوده، خودخواهانه و از سر شیفتگی» است. «راوی به جستجوگری شبیه است که در اتاق شلوغی دنبال وسیلهٔ مهم و حیاتی می‌گردد، اما هر لحظه از پیداکردن شیئی بی‌ارزش مثلاً یک اسباب‌بازی کهنه به شوق می‌آید». در ناباکوف، «همه چیز در همین بازی خلاصه می‌شود. در لطفِ جست و جوهای کوچک و ریزبینی‌ها». بنا بر نظر خورشیدفر، ناباکوف به نوعی «طرح روایی تزئینی چیزی شبیه قصه‌گویی بی‌پایان و سرگرم‌کننده» معتقد است. تا همین‌جا هم می‌بینیم

که خورشیدفر تا به انتهای مقاله‌اش به قرائتی پیچیده‌تر از لطف رسیده است؛ لطف نه‌تنها همان شیرینی و ملاحت هوراسی نیست، بلکه حتی از منطق روایی مدرنیست‌هایی چون جویس و فلوبر نیز گسسته است.

راوی ناباکوف تن به حرکت تصادفی و حادث نوشتار می‌دهد؛ چارچوبی از پیش تعیین شده در کار نیست. راوی پرسه می‌زند و در این میان به‌تصادف به اشیائی «بی‌ارزش» برمی‌خورد، به اسباب‌بازی‌های کهنه‌ای که گویی از آن شیئ حیاتی که به دنبالش بوده مهم‌تراند. اما اگر بپذیریم که این انتشار هذیانی روایت که به جزئیات به‌ظاهر تصادفی و بی‌پایان می‌پردازد در ناباکوف به نوعی بازی بی‌پایان و قصه‌گویی سرگرم‌کننده و بی‌انتها پیوند می‌خورد. در خورشیدفر، در داستان «قیقاج» و در بوطیقای او گویی این انتشار بازی‌وار و هذیانی نوشتار به چیزی بیش از بازی بی‌پایان، به اشراق‌های ماتریالیستی، به فوران حدوث و فیض، به خون جهنده، گره خورده است. قیقاج و تعویق و لطف: این منظومهٔ ماتریالیستی چیزی بیش از بازی‌گوشی و بازی بی‌پایان تولید می‌کند. هر بازیی بازی با آتش است[۱۷].

«لطف» در داستان «قیقاج» دقیقاً به چه معناست؟ گفتیم که لطف در «قیقاج» بارهای معنایی دیگری می‌یابد و از «شیرینی و ملاحت» هوراسی فراتر می‌رود. اگر «لطف» را با معنایی الهیاتی بخوانیم چه؟ بگذارید آزمایشی کنیم: لطف الهی بکند کار خویش/ نکتهٔ سربسته ندانی خموش. قاعدهٔ لطف، اگر نیک

[۱۷] این جمله، جملهٔ محبوب دوستم نیما پرژام است، که همیشه برای نقد قرائت بازی‌گوشانهٔ پست‌مدرن‌ها از بازی آن را به ما گوشزد می‌کند.

بنگریم، قرابت زیادی با آموزهٔ الهیاتی «فیض» در مسیحیت دارد. «قصه را به تعویق انداخته‌ام تا رسیده شود و از لطف انباشته شود». تعویق جان‌فرسایی که زادهٔ مونتاژ و تمامیت است، سرآخر منجر به باردارشدن قصه از «لطف» می‌گردد، بارورشدن از «فیض». اما این فیض چه کارکردی دارد؟ آیا می‌توان قرائتی ماتریالیستی از لطف یا فیض الهی ارائه داد؟ در مالبرانش، فیض نه بر اساس شایستگی افراد بل به صورتی کاملاً حادث و تصادفی توزیع می‌شود. فیض، اگر از منظری ماتریالیستی بدان نگاه کنیم، مصداق کامل حدوثی است که در فراسوی محاسبه و پیش‌بینی و اصل واقعیت قرار دارد. فیض، حدوث ناب، فراسوی اصل واقعیت است. فیض ماتریالیستی چیزی نیست جز لحظهٔ مسیحایی انقلاب. بی‌دلیل نیست بدیو رخداد را شکلی ماتریالیستی از فیض می‌داند. در الهیات سیاسی ژیژک، فیض به مسألهٔ رستگاری پیوند می‌خورد که به چنگ آوردن آن ربطی به شایستگی و استحقاق ندارد، بل کاملاً حادث است. فیض در عین حال نسبتی درونی با مسألهٔ تقدیر دارد: «اگرچه تقسیم و توزیع فیض ریشه در کارهای خوب ما ندارد، بلکه به شکلی مطلقاً حادث پخش می‌شود، با وجود این باید بکوشیم تا آن‌جا که ممکن است دست به کارهای نیکو بزنیم ـ اگر فیض الهی لمس‌مان کند، کارهای نیکوی‌مان ما را نسبت به فیض پذیرا می‌کنند؛ این کارها امکان تشخیص و بهره‌مندی از آن را به ما می‌دهند[۱۸]». توگویی مسألهٔ انقلاب نوعی روی هم افتادن پارادوکسیکال حدوث ناب و تقدیر است[۱۹]. تقدیر وابسته است بر نقش کاملاً حادث و نامترقبهٔ فیض.

---

[۱۸] ژیژک، **طاعون فانتزی‌ها**، ص ۱۰۲.

[۱۹] خلیل درمنکی در مقالهٔ «چگونه در داستان‌های محمدرضا صفدری، سیلاب‌ها ریزوم‌وار صفحهٔ صاف فلات را در می‌نوردند؟» با تأسی جستن به فلسفهٔ مواجههٔ آلتوسر، از «ماتریالیسم

تنها وقتی تجربهٔ غیرمنصفانه و نامترقبهٔ فیض را از سر می‌گذارنیم است که این اتفاق چون چیزی از پیش مقدر و تعیین‌شده جلوه می‌کند؛ این نکته در مورد انقلاب نیز صادق است: تنها پس از لحظهٔ حادث انقلاب است که شرایط عینی طوری به نظر می‌رسد که انگار از پیش در جهت انقلاب حرکت می‌کرده است.

بازگردیم به داستان قیقاج: «بله، آن‌قدر **قیقاج** رفته‌ام که بیش‌تر اوقات به سر قصه شدن دشوار شده است. هر وقت، قصه را به **تعویق** انداخته‌ام تا رسیده شود و از **لطف** انباشته شود، مثل اناری که بدون عجله لهش می‌کنیم تا سرانجام با نیش دندان شکاف بردارد و آبش را بنوشیم، از گوشه‌ای آن‌جا که مصداق ناتوانی بشر بر تسلط یافتن بر طبیعت است، قصه مثل خون جهنده نشت کرده است». باید تن به قیقاج و تعویق نوشتار داد و بدین‌سان آمادهٔ زایش لطف و شکار حدوث بود. باید انار را به دست گرفت و آرام لهش کرد و در انتظار حدوث نشست، همچون یکی مسیحی که می‌داند فیض الهی به شکلی حادث و غیرمترقبه کار می‌کند، اما با این حال دست به کارهای نیکو می‌زند. فیض از کدام شکاف، از کدام حفره زاده می‌شود؟ «از گوشه‌ای آن‌جا که مصداق ناتوانی بشر بر تسلط یافتن بر طبیعت است». گویی فیض در خورشیدفر به نوعی هستهٔ غیرعقلانی در دل طبیعت پیوند می‌خورد، آن‌جا که زنجیرهٔ علّیت طبیعت دیگر مبتنی بر قوانینی خطی و مشخص کار نمی‌کند، آن‌جا که طبیعت مبتنی بر

||

تقدیر» سخن می‌گوید. شاید آنچه ژیژک با نظر به «عشق به تقدیر» نیچه، «اقتران ضرورت و حدوث» می‌نامد شکلی از همین «ماتریالیسم تقدیر» باشد. البته این نکته چندان هم غریب نیست؛ ژیژک در جایی اشاره کرده است که آلتوسر در دورهٔ متأخرش با تأکید بر مفهوم «مواجهه»، بی‌آن‌که خود بداند به هگل و مسألهٔ حدوث در دیالکتیک هگلی نزدیک شده است.

حدوث ناب عمل می‌کند. در این مختصات است که گفتهٔ بلوخ در نقد لوکاچ معنای خود را می‌یابد: «از آن‌جا که لوکاچ با برداشتی عینیت‌زده و بسته از واقعیت کار می‌کند، وقتی به سراغ اکسپرسیونیسم می‌رود، با قاطعیت تمام هر نوع تلاش هنرمندان برای شکستن تصویر جهان را رد می‌کند، حتی تصویر سرمایه‌داری را. هر هنری که می‌کوشد شکاف‌های **واقعی** روابط متقابل سطح را به کار بندد و **امر نو** را در دل شکاف‌های آن کشف کند در چشم لوکاچ چیزی جز عمل عمدی ویران‌گری نخواهد بود». خورشیدفر تمامیتی می‌سازد که برخلاف تمامیت لوکاچ بسته و عینیت‌زده نیست؛ این تمامیت بزرگ ساخته می‌شود تا آن گوشه، آن شکافی پدیدار شود که امر نو، امر سراسر حادث، فیض، لطف، از دل آن فوران می‌کند: «قصه مثل خون جهنده نشت کرده است». حیواناتی در کاراند که خونی جهنده دارند؛ خون جهنده نجس است. فیض خون جهندهٔ قصه است. قصه لمس خون نجس است. قصه لمس حدوثی است دال بر ناتوانی بشر بر تسلط بر طبیعت. خورشیدفر ذبّاحی است که برای حلال کردن گوشت قصه، سودای گشودن گوشه و حفره‌ای را دارد که خون جهندهٔ فیض/ لطف از آن بیرون خواهد جهید. قصه‌ای که از گلوی آن خون جهندهٔ لطف نشت نکند، در بوطیقای خورشیدفر حرام‌شده محسوب می‌شود.

خورشیدفر نه‌تنها در سطحی بوطیقایی در داستان «قیقاج»، بل در فصل چهارم **تهرانی‌ها** ذیل مضمون نسبت بیک رادشم با تقدیر و «سانح» موضوع فیض و لطف را به‌دقت می‌کاود. پس از بررسی نسبت تقدیر و سانح، باید ببینیم خورشیدفر چگونه در تیپ‌شناسی شخصیت‌ها و قرائتش از انقلاب به میانجی

منطق‌الطیر و برخودش با گریز زبان از معنا، نقاط حدوث و گریز را به چنگ می‌آورد.

«می‌دانیم که یهودیان از تحقیق و کاوشِ آینده منع شده‌اند»؛ بنیامین از افسون‌زدایی از آینده حرف می‌زند تا امکان به چنگ آوردن زمان اکنون و منفجر کردن پیوستار زمان فراهم گردد؛ «اما تورات و ادعیهٔ آیین یهود آنان را به یادآوری و ذکر توصیه و راهنمایی می‌کند. این امر جذبهٔ جادویی آینده را از آن زدود، همان جادویی که سرور و ارباب همهٔ آن کسانی است که برای کسب روشنایی و نور به غیب‌گویان متوسل می‌شوند»[۲۰]. بیک رادشم اما این هشدار بنیامین را آویزهٔ گوش خود نکرده است، چنان‌که برای واحد نیز «آینده»، کلمه‌ای که ظاهرشاه در ذهنش می‌کارد، افسونی ابدی دارد. بیک مسحور جادوی آینده است. او مدام به سراغ مادامِ فال‌گیر می‌رود. ذهن او سودای پیش‌گویی آینده را دارد: «اعتقاد بیک به فال مادام شوخی‌بردار نبود و نیت خیر و قلب پاک مادام را که وجودش در پاکیزگی منزلش برای بیک محرز شده بود در وقایع و مسیر زندگی موثر می‌دانست. مادام هم در تشخیص و مشاهدهٔ نشانه‌های مثبت و خیر در دل ظلمات زندگی گناه‌آلودی که در شهر جریان داشت اصلاً کم‌کاری نمی‌کرد. آخرین بار مادام یک فانوس روشن را درست در قلب بیک پیدا کرد. حال این‌که چه کسی فانوس روشن را درست روی قلب یک مرد جوان می‌گذارد معلوم نیست، اما معنایش اگر عشقی بزرگ و حرارت‌دهنده نباشد پس چیست؟». در سرتاسر فصل چهارم **تهرانی‌ها** بیک به تقدیر و سانح فکر می‌کند و نسبتی که شارو میان آن‌ها برقرار می‌کند،

[۲۰] **عروسک و کوتوله**، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، ص ۱۶۶، نشر گام نو.

توگویی کل این فصل ستیز بر سر چندین قرائت از تقدیر و سانح است: قرائت بیک، قرائت شارو و افروز، و قرائت حریرچی، این شاعرِ بربادرفتهٔ ساواکی. اما پیش از آن‌که به سراغ قرائت خاص بیک از تقدیر برویم باید ببینیم او چه گسست سوبژکتیوی را بر اثر مواجههٔ عاشقانه‌اش با نوشین، دختر خانوادهٔ درباری، از سر می‌گذراند و قرائتش از تقدیر چرا واکنشی دفاعی به این رویداد سوبژکتیو است.

بیک به میانجی دوستی با احمد حق‌وردیِ نقاش با «جمعی از بچه‌پولدارهای دوستدار هنرشده» آشنا می‌شود، جمعی که ملکهٔ آن نوشین، دختر خانوادهٔ درباری، این ملکهٔ سبای مدرن، است. بیک مسحور تصویر دلربای نوشین می‌شود. بیک مسحور تصویر طبقهٔ حاکم است، طبقهٔ بورژوای نوظهوری که گویی از بهشت هبوط کرده است؛ بیک مفتون این «مدل جدید» انسان است: «بیک بالاشهر، پولداری، خوشگلی، رخت و لباس و ساعت و کراوات گران، شهرت و مهربانی و خوش‌اخلاقی را دوست دارد». در این جمع بیک دیگر «مطرب» نامیده نمی‌شود، بیک هنرمند است، «تمدن» و زیباییِ تجسم یافته در این طبقه گویی از نظر بیک عاری از هرگونه توحش است، توهمی که بعدها در ذهن بیک و در خود رمان با معلوم شدن سرریز غارت اقتصادی به درون حوزهٔ فرهنگ در قبل و بعد از انقلاب بر باد می‌رود: «شبیه آن بود که با یک مرام و مسلک جدید برخورد کرده باشد. مرام و مسلکی که مخصوص مردان و زنان جوان و پول‌دار و خارج‌دیده بود. موزیک در نظر آن‌ها مطربی نبود، هنر بود و هنر چیز خیلی مهمی بود». از این رو حکمی که احمد حق‌وردی دربارهٔ بیک صادر می‌کند عاری از حقیقت نیست: «تو با مظلوم‌نمایی و موذی‌گری

خودت را در دل همهٔ دوستان من جاکردی. تا دیدی این بچه‌پولدارها دم از مبارزه و طبقهٔ کارگر و فرودست می‌زنند، شدی مثال مجسم. خودت را به عنوان مصداق دقیق طبقهٔ کارگر جا زدی. به خودت مربوط است. با این‌که از علاقه و سابقهٔ عشق قدیمی من به نوشین آگاه بودی، زیرکانه برنامه چیدی و خودت را برایش شیرین کردی. حالا نوشین به تو و ویولن‌نواختن علاقه‌مند شده. قرار است به عنوان معلم خصوصی وارد زندگی او شوی». بیک تا قبل از واقعهٔ شکستن پنجه‌اش، کارکردی ندارد جز پرکردن جایگاهی که چشم/فانتزی طبقهٔ حاکم برای او دست و پا کرده. بیک تصویر مجسم پسرک شرم‌روی جنوب‌شهری متعلق به طبقهٔ کارگر است که برای جمع پولداران هنردوست پادویی می‌کند. او در برابر چشمان حاکمان فردی فرودست و فروتن و مهربان و حاضر به خدمت است. «با این سابقه بود که احمد بدبین چند ماه بعد به بیک گفت: "رفیق عزیز من، اگر، بر فرض محال، نوشینی که من می‌شناسم به تو یا فرد دیگری در طبقهٔ من و تو روی خوشی نشان دهد، باید اطمینان کرد؛ جنس علاقه و توجه مثل سکه‌ای است که پرت می‌کند توی کلاه عنتری یا توجهی که نثار دلقک و لوده می‌کند. حقا که این طرز مشئمزکننده است. تو برای نوشین خانم انترسان هستی. بگو چرا؟ چون در زندگی سطح بالا و آن چنانیِ او تا به حال **یک مطرب لاله‌زاری بااستعداد خوش‌تیپ جنوب شهری مبادی آداب** حاضر نبوده است. آن هم شخصی که مثل کاراکتر رمان بی‌ضرر است. همهٔ این‌ها ایدئال و درست است تا وقتی حوصلهٔ خانم خانم‌ها سر برود. یک لحظه بعد از آن تحمل ریخت شما را ندارد» (تأکید از من). خیالی بودن جایگاهی که بیک در چشمان طبقهٔ حاکم پر کرده است در گمانه‌زنی نوشین دربارهٔ دلیل به آب نزدن بیک به‌وضوح عیان می‌شود: «نوشین حدس

می‌زد مسئلهٔ بیک باید شرم و حیا و صفای جنوب‌شهری باشد». پای بیک سوخته است؛ بیک یک‌بار قبل از آن‌که انگشتانش فلج شود فلج شده است؛ او از پاهای سوختهٔ خود شرم دارد. بیک دوبار فلج می‌شود. اما او تا بدین‌جای کار بلبل خوش‌خوان طبقهٔ حاکم است. اما بلبل، مانند آقارضاوصله‌کارِ مهیار رشیدیان، باید کلاغ شود. غارغار او باید خیال بی‌درزوشکاف طبقهٔ حاکم را ویران کند.

همه تن به آب می‌زنند جز بیک. او می‌گریزد و به رادیوی ماشین خود پناه می‌برد. بیک مسحور قصه‌ای از جهانی دور است که از رادیو پخش می‌شود، قصهٔ سلیمانِ نبی، حاکمی که زمین و زمان بندگی‌اش را می‌کنند. «ـ ماه شدی. ـ ماه شدم؟ ولی ماه ملال‌آور. درسته؟ خب، حوصله‌ات از دست ما سر رفته بود؟ رادیو را به ما ترجیح دادی؟ ـ نخیر. شما را تماشا می‌کردم. رادیو را گوش می‌کردم». بعدتر خواهیم دید که میان ماه و ماه‌زدگی و انقلابی‌شدن نسبتی هست، اما تا بدین‌جا تصویر نوشین، دختر طبقهٔ حاکم، بر ماه افتاده است. بعدها این تصویر از چهرهٔ ماه زدوده می‌شود تا ماهتاب بتابد، بر بیک و بر هر آن‌کس که سودای خلاصی از شر حاکم را دارد. نوشین در پاسخ می‌گوید: «قبول نیست. شیرین‌زبانی نکن. رادیو گوش دادن به مردی می‌آید که رنگ‌ووارنگ کت و شلوار شیک بپوشد. صورتش را صبح‌صبح پاک‌تراش کند. هر دو هفته برود سلمانی و موهایش را مرتب کند. بوی اودکلن و سیگار بدهد. کم‌حرف باشد. وقت صبحانه روزنامه بخواند، اپرا برود، بورس وال‌استریت را دنبال کند، تابستان‌هایش را جنوب فرانسه برود و زمستان سوئیس و درآمدش سربه‌فلک‌کشیده باشد. اگر مردی این این شروط را یک به یک داشت، حق

دارد هر روز سر ساعت اخبار رادیو را گوش کند. ولی داداش بیک، تو که هیپی هستی، خراباتی هستی. خبر به چه دردت می‌خورد؟ سهامت افت کرده یا اوراق بهادارت بالارفته؟ ــ ای بابا، خب آن‌ها که گفتی دنبال آخرین اخبار هستند. من برعکس. ــ برعکسش می‌شود اولین اخبار؟ ــ دقیقاً. من خبرهای پنج هزارسال قبل را دنبال می‌کنم». بیک به برنامهٔ رادیویی **قصهٔ کهن** گوش می‌دهد. نوشین دوگانه‌ای می‌سازد: پول‌دار بورس‌باز دنیادوست، و هیپی خراباتیِ از دنیا و عقبی بریده. تا بدین‌جا بیک باید نقش دومی را بازی کند، خراباتی: من خراباتیم و عاشق و دیوانه و مست/ بیش‌تر زین چه حکایت بکند غمازم؟ اما بعدها با فلج شدن اوست که این دوگانه ویران می‌شود. هنرمند ـ فلج یا آنچه درمنکی در «آرشه در دوات» هنرمندِ «ناقص» می‌نامد مقوله‌ای است که دوراهی دنیادوست و خراباتی را منحل می‌کند؛ بلبل، گر کلاغ شود، از چشم حاکمان می‌گریزد.

بیک در این صحنه نوشین را «ماه» می‌نامد. در طول رمان متوجه می‌شویم که بیک همچون گتسبیِ رمان فیتزجرالد لوناتیک است؛ ماه‌زده است؛ «بالاسرشان، از همه بهتر، ماه بزرگ. آدم خیالاتی می‌شد. ندیده بود ماه آن‌قدر بزرگ باشد. رنگش هم روشن‌تر شده بود. به وارطان گفت. وارطان گفت: "نزدیک استوا هستیم، جنوب. فاصلهٔ زمین و ماه کم می‌شود. برای همین بزرگ‌تر دیده می‌شود". کمی توی بحرش می‌رفتی، این‌که ماه این‌قدر توی چشم باشد، اصلاً آن نور مهتابی که همه‌جا موج می‌زد ترسناک بود». ماه زیبا وحشت‌انگیز است: زیبا پردهٔ آخر امر هولناک است. معنای ماه‌زدگی بیک را زمانی می‌فهمیم که ببینیم در برنامهٔ رادیوی **قصهٔ کهن** چه چیز نظر بیک را جلب کرده است. بیک

مسحور جنی در قصهٔ سلیمان شده است به نام «حارس»؛ حارس از دل جهان باستان با قهرمان ماه‌زدهٔ ما سخن می‌گوید. ماه‌زدگی شکلی از جن‌زدگی است. هنرمند ما جن‌زده است. هنرمند ما تا بدین‌جای کار یک جن است، جنی در خدمت حاکم ـ سلیمان: «در میان شخصیت‌های قصه‌ای که بیک دنبال می‌کرد یکی‌شان بود که بیک با خنده گفت احساس می‌کند او مستقیماً با خودش صحبت می‌کند. اسمش **حارس** بود.» حارس به معنای پاسدار و نگاهبان است. حارس جنی در خدمت سلیمان است. حارس بیک را دقیقاً با منطق استیضاح خطاب می‌کند. حارس می‌خواهد بیک/جن ماه‌زده را به جنِ دست‌آموزِ حاکم بدل کند. بی‌دلیل نیست که بیک، نوشین، ملکهٔ خانوادهٔ درباری، را ماه می‌نامد. بیک دست‌آموز شده است. ماهِ او دختر طبقهٔ حاکم است. تنها جن انقلابی جن فلج است. بیک هنوز افلیج نگشته است. آیا می‌توان اجنه و پرندگان را از چنگال حاکم خلاص کرد؟ **تهرانی‌ها** قصهٔ منطق‌الطیر و پرندگان/ اجنهٔ سلیمان و انقلاب ۵۷ را روی هم سنجاق می‌کند؛ تصویری برهم‌تابانده شده که قرائتی تکین از انقلاب و انقلابی‌شدن ارائه می‌کند.

اما جنی‌شدن و شیطان را چگونه می‌توان درک کرد؟ آیا باید قرائتی یک‌سویه از شیطان ارائه کرد؟ آیا شیاطین و اجنه همیشه در خدمت حاکم‌اند؟ شاید برای درک این موضوع باید به سراغ مقالهٔ کلاسیک مراد فرهادپور «شیطان، ماخولیا و تمثیل» رفت[۲۱]. در این مقاله، از دیکنز و کافکا سخن به میان آورده می‌شود، اما آیا نباید جنی‌شدن در **شیاطین** داستایفسکی را همچون مکملی

[۲۱] رجوع کنید به **عقل افسرده**، انتشارات طرح نو.

به درون قرائت فرهادپور تزریق کرد؟ جالب آن‌که فرهادپور به **برادران کارامازوف** اشاره می‌کند، اما هیچ اشاره‌ای به رمان **شیاطین** نمی‌شود. به عبارتی می‌توان در برابر سه‌گانهٔ تمثیل و ماخولیا و شیطان، سه‌گانه‌ای دیگر قرار داد: شیطان، ایده، عدالت. نشان خواهیم داد که چرا مراد فرهادپور با این‌که برای توضیح تمثیل و ماخولیا به سراغ بنیامین می‌رود نمی‌تواند تا به انتها بنیامینی بماند و مقولهٔ کلیدی «عدالت» را که بنیامین در قرائت خود از کافکا مطرح کرده وارد قاب نظری خود کند. مقولهٔ عدالت، شیطانی‌شدن را به جنی‌شدن، مجنون‌شدن، دیوانه‌شدن، انقلابی‌شدن و گسست از نظم موجود گره می‌زند. این دو قرائت از امر شیطانی/جن‌زدگی/ ماه‌زدگی برای درک ماه‌زدگی بیک و قرائت او از تقدیر پیامدهایی اساسی دارد.

شاید بتوان گفت ادعای اصلی فرهادپور در این گفته خلاصه می‌شود: «تعلق خاطر رمانتیک‌ها به مضامین شیطانی بیش‌تر نوعی شیطنت کودکانه است تا درگیری عمیق و جدی با مسئلهٔ شر ریشه‌ای. برای ما آدمیان قرن حاضر که تجاربی چون آشوییتس، هیروشیما، گولاک، و هم‌چنین شماری از جنگ‌های محلی، منطقه‌ای و جهانی را پشت سر داریم، نمادها و مضامین شیطانی رمانتیک‌ها به‌راستی به یک سرگرمی کودکانه می‌ماند. ادبیات مابعدرمانتیک قرن بیستم چهرهٔ جدیدی از شیطان ترسیم کرده است ـ چهره‌ای سرد، جدی، موقر، عقلانی و بوروکراتیک». شیطان در داستایفسکی در هیئت خرده‌مالکی میان‌سال یا کارمند بازنشستهٔ اداره‌ای بی‌اهمیت ظاهر می‌شود و این گویای «تمثیلی‌شدن مضمون شر شیطانی» است؛ و شاید بتوان وکلای شیطانی دیکنز در **خانهٔ قانون‌زده** را نیز به فهرست کارمندان شیطانی داستایفسکی و کافکا

اضافه کرد[۲۲]. شاید باید عنصری دیگر را به منظومهٔ شیطان و تمثیل و ماخولیا وارد کرد: تقدیر اسطوره‌ای یا به بیان فرهادپور «دست نامرئی» تقدیر. فرهادپور می‌نویسد: «جهانی که در آن شرارت و خباثت نیز پا به پای روابط اقتصادی و مکانیسم‌های قدرت، خصلتی انتزاعی می‌یابد و سرانجام در شکل مجموعه‌ای از نهادهای مبهم و مرموز و شبکه‌ای از روابط و حوادث پیش پاافتاده و مشئوم، تمام عرصه‌های زندگی را تسخیر می‌کند و آدمیان را در تاروپود تصادفاتی گرفتار می‌سازد که در عین مسخره بودن، سرنوشت‌ساز و مهلک‌اند». تا به این جای کار تمثیلی شدن جهان و ماخولیا باعث ظهور شبکه‌ای عقلانی و سرد از نهادهای اقتصادی و سیاسی و فرهنگی می‌شود که در هئیت شمشیر اسطوره‌ای تقدیر بر فراز سر سوژهٔ مدرن معلق است: «جهان واقعی نیز رازآمیخته و مسخ می‌شود». جهان مسخ می‌شود. جهان تمثیلی می‌شود؛ اگر به سرنوشت هولناک هنرمندی چون رحمت حق‌وردی در برابر نهادهای فرهنگی کافکایی‌ای چون **ساختمان** بیندیشیم، منظور فرهادپور از تمثیلی‌شدن و تقدیر اسطوره‌ای را نیک در می‌یابیم. اما گویی چیزی کم است. آیا می‌توان به قرائتی ایجابی از مسخ و شیطان رسید، قرائتی از مسخ که نه به معنای درغلتیدن به ماخولیا بل به معنای خلاصی از آن باشد؟ آیا حدیث کافکا تنها دربارهٔ «خوف اسطوره‌ای» و «تراژدی تقدیر» است؟ آیا می‌توان از نوعی آری‌گویی غیرتراژیک به تقدیر سخن گفت، شکلی از مواجهه با تقدیر که درمنکی «ماتریالیسم تقدیر» نامیده است؟ آیا می‌توان شیطان را نه ضرورتاً تمثیلی و تقدیر را نه ضرورتاً اسطوره‌ای

[۲۲] این موضوع را در مقالهٔ «ماشین دفع‌الوقت: دیکنز و کلاف گوریدهٔ قانون و گناه» توضیح داده‌ام. مقالهٔ مذکور در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده است.

قرائت کرد؟ آیا می‌توان از نوعی جنی‌شدن یا آری‌گویی به تقدیر سخن گفت که همتای انقلابی‌شدن و خلاصی از چنگال تقدیر اسطوره‌ای باشد؟ غیاب چنین قرائتی از شیطان و تقدیر در فرهادپور ریشه در نادیده گرفتن مقوله‌ای در تفکر بنیامین دارد که باعث گسست از ماخولیا می‌شود: عدالت. نسبت مقولهٔ عدالت و مسخ با انقلاب چیست؟ این‌ها موضوعاتی است که خورشیدفر در رمان خود با ظرافت بدان‌ها اندیشیده است. در بوطیقای خورشیدفر به قرائتی ایجابی از مسخ‌شدن برمی‌خوریم. آیا سیمرغ‌شدن خود نوعی مسخ جمعی / انقلابی‌شدن جمعی نیست؟ پرنده‌هایی که زمانی اسیر و غلام حلقه به گوش سلیمانِ حاکم بوده‌اند، اکنون از بند حاکم رسته‌اند؛ گذر از سی مرغ به سیمرغ؛ گذر از تن‌های جداافتادهٔ در خدمت تنِ متعالی حاکم به تنی جمعی که از هر نوع تعالی رها گشته و به جمع انقلابی مؤمنان بدل شده است.

در **تهرانی‌ها**، قصهٔ پرندگان و سفرشان به سوی سیمرغ با قصهٔ سلیمان در هم تنیده می‌شود؛ چرا؟ چه نسبتی هست میان این دو قصه؟ چرا داستان طیور به مسألهٔ مسخ پیوند می‌خورد؟ این مسخ‌شدن چه نسبتی دارد با فلج‌شدن بیک رادشم؟ دو پرسش مهم پیش روی ما قرار می‌گیرد: بیک در کدام نقطه از نوکری طبقهٔ حاکم می‌گسلد؟ در کجا باید به سراغ قرائتی دیگر از شیطانی‌شدن برویم؟

رد گسست سوبژکتیو بیک را باید در جشن بزرگ نوشین یافت. بیک باید نقاشی احمد حق‌وردی را به دست نوشین برساند، نقاشی‌ای که شاه و شهبانو و دارودستهٔ بچه‌پولدارهای هنردوست را چونان «شیطان‌های بال‌دار» به تصویر می‌کشد. وقتی بیک مچ دست نوشین را می‌گیرد، «نوشین از این‌که پنجهٔ بیک

این قدر قوی بود شوکه شد». پنجهٔ بیک نسبتی درونی با هنر او دارد: «ابی پسرت ماشالله چه انگشت‌هایی دارد. دستش را با سنتور خراب نکنی. بفرست ویولون». بیک در جمع بچه‌پولدارها ویولون می‌نوازد، اما این پنجه هنوز در خدمت حاکمان است، پنجهٔ او هنوز رها نگشته است: «نشستند تا از هنر **پنجهٔ** بیک محظوظ شوند. بیک ویولن را روی شانه می‌گذاشت و با چانه نگهش می‌داشت. بعد **پنجهٔ** چابک دست چپ روی دستهٔ ساز مثل خزندهٔ فرزی بالا و پائین می‌دوید. این‌جا صحنه‌ای بود تا نوشین مثل ملکه‌ای جلوس کند و فرخنده را گوش‌مالی دهد. بیک برای نواختن، به جای خط خرچنگ قورباغه و بی‌معنایی که اسمش را نت گذاشته بودند و اس و اساس موسیقی بود، از صورت گرد و گل‌انداختهٔ نوشین الهام می‌گرفت». این خزنده هنوز رها نشده است؛ بیک باید خزنده‌ای گردد تا از چشم حاکمان بگریزد که او را چون یک پروانه با سنجاق به روی دیوار ثابت می‌کنند. بیک باید بگریزد. صحنه برای این گریز آماده می‌شود. خشایار حریرچی و دارودسته‌اش بیک را از محل مهمانی دنبال می‌کنند و در صحنه‌ای که شبیه فیلم‌فارسی‌های آن دوران است انگشتان او را خرد می‌کنند. اما پیش از آن‌که این واقعه روی دهد، ما درون ساختمان و درون اتاق نوشین هستیم. برای بیک اتفاقی رخ می‌دهد که گویی پیش‌درآمد فلج‌شدن بعدی اوست.

بحث بر سر شکستن یک پنجه و سپس هزارپنجه‌شدن، هزارپاشدن و هزاردست‌شدن است. بیک، وقتی نوشین او را به درون اتاق شخصی‌اش آورده، لحظه‌ای به بیرون پنجره خیره می‌شود: «ترسو نباش. نیستم. دست هیچ‌کس به آن‌ها نمی‌رسید. بیرون از عمارت بعد از آن‌که تلألو چراغ‌ها پس می‌نشست،

شب تمام‌قد ایستاده بود. بعد از ردیف درخت‌ها، میان شمشادها، بوتهٔ هرزی دور از چشم باغبان قد کشیده بود و هزارپایی که تنش رنگی شبیه ساقهٔ گیاه داشت خود را به کندی بالا کشیده و مثل زائده یا شاخهٔ نارسی به ساقه چسبیده بود. هزارپا قاعدتاً باید در حال حرکت به سمت برگ‌ها باشد، اما ساعتی بود که ابداً پیش نرفته بود. مطلقاً بی‌حرکت نبود. هفتاد شیار بسیار نازک سیاه مثل خط مارپیچ دور تنش را پوشانده بود. وقتی خط‌ها به هم نزدیک می‌شدند هزارپا به‌کندی تا می‌خورد و وقتی تنش راست و خط‌ها اندکی از هم فاصله می‌گرفتند ذره‌ای از مسیر را پیموده بود». بیک با این هزارپا یکی می‌شود؛ هزارپا زائد است، زائده است، برای گریز از علف هرزی که از هر سو آدمی را در برمی‌گیرد باید هزارپا و هزاردست و هزارپنچه شد. این صحنه گویی شکسته‌شدن پنجهٔ بیک را پیش‌بینی می‌کند زیرا شکسته‌شدن پنجهٔ بیک آغاز گسست سوبژکتیو او از شیفتگی‌اش به طبقهٔ حاکم است.

بیک با هزارپای زائد یکی می‌شود؛ بعدها معنای این «زائد» بودن به‌روشنی مشخص می‌گردد. ظاهرشاه با سرمایه‌اش از راه می‌رسد. او می‌خواهد کل گروه چارواوه را بخرد. او کلمهٔ «آینده» و «پیشرفت» را در دهان واحد می‌گذارد: «ظاهرشاه کلمهٔ **آینده** را به واحد داد»، «آینده! چقدر این کلمه قشنگ بود... آینده چیزی بود که فقط بعضی از آدم‌ها مجاز بودند به آن فکر کنند. زندگی آدم‌های عادی راهی به آینده نداشت. مثل راه رفتن موش توی چرخ. آینده چقدر زندگی را مثل فیلم، مثل مجله می‌کرد... آینده راه خودش بود. جادهٔ چالوس نبود که ویراژ بدهی و راه را بدزدی. ریل راه آهن بود. مال خودش بود». آینده و پیشرفت قطاری است که باید بر آن سوار شد، اما موتور این قطار

سرمایه‌ای است که به درون فرهنگ تزریق شده است، سرمایهٔ ظاهراً بی‌حدوحسابی که قبل و بعد از انقلاب در فرهنگ جاری می‌شود، چه توسط کسانی چون ظاهرشاه چه بعدها به میانجی نهادهای فرهنگی وابسته به شهرداری که **تهرانی‌ها** ردشان را دنبال کرده است. اما آینده برای هنرمند افلیج ما، بیک، دیگر افسونی ندارد: «زدند انگشت‌های بیک را **ناکار** کردند. بیک برای هیچ‌کس تعریف نکرد. از آن شب به بعد بیک از این رو به آن شد. بی‌اعتقاد شد به خیر و خوبی و آینده». بیک با فلج‌شدن نوعی تحول را از سر می‌گذراند، هرچند گسست او کامل نیست. بیک دیگر سودای سوارشدن بر قطار پیشرفت و آینده را ندارد. او خود به چشم خویشتن دیده است توحشی را که سوی دیگر آن پیشرفت است. وقتی ظاهرشاه قصد می‌کند کل گروه را بخرد، مسألهٔ بحرانی جایگاه بیک است. بیک نه می‌خواند، نه می‌نوازد. پس چه را باید بفروشد؟ مسأله بر سر نسبت هنرمند افلیج با سرمایه است، سرمایه‌ای که رفته‌رفته چنگال خود را بر تن هنر و هنرمند فرومی‌کند. «بیک به دست چپش خیره بود، به انگشت‌هایی که ده سال بود کاری برایش نمی‌کردند. طوری نگاه می‌کرد انگار در این مدت خواندن نوشته‌های رمزی را روی پنجهٔ دست یاد گرفته است». رمزی که بر دستان افلیج بیک حک شده توحشی است که پس پشت حرکت سرمایه نهفته است، توحشی که سرمایه است. بیک نسبت خود با این سرمایه را با صراحت تمام مشخص می‌کند: «چون حرف گوش کردن یاد نگرفتم و ضمناً دست من مثل دست شما هنرمند نیست. **چیزی برای فروش ندارم**، جز فکر توی سرم که مال خودم است. شاید به درد کس دیگری هم نخورد» (تأکید از من است). بیک به‌دردنخور شده است. بیک برای سرمایه

دیگر کارکردی ندارد. ظاهرشاه هدف خود را به‌صراحت بیان می‌کند: «به نظر من هم هرچیزی که در گروه **زائد** است، هر عضوی که فایده ندارد باید کنار برود. همه چیز باید در خدمت هدف اصلی باشد». این گفتهٔ ظاهرشاه بی‌تردید بیک را هدف گرفته است. یادمان هست، هزارپایی که بیک با آن یکی می‌شود نیز «زائد» نامیده می‌شود. بیک زائد است، بیک فایده ندارد، بیک بی‌خاصیت است. مرد بدون خاصیت به درد سرمایه نمی‌خورد. او نه زاییده، بل زائدهٔ سرمایه است.

بیک اسم این سرمایه‌گذار جوان را «ظاهرشاه» می‌گذارد یعنی ظاهربین. کمی بعدتر متوجه می‌شویم که می‌توان ظاهرشاه را وارونه کرد و شاهِ ظاهربین نامید. ظاهرشاه قلِ دیگر شاه و غرب‌زدگی سطحی اوست. بی‌دلیل نیست که راوی اشاره می‌کند او مثل «ولیعهد» رفتار می‌کرد. در پس پشت غارت اقتصادی و مدرنیتهٔ قلابی شاه، سرمایه‌های بی‌پدرومادری نهفته است که وارد فرهنگ می‌شود تا غارت اقتصادی را پنهان کند. بحث بر سر برخورد پنجه‌هاست. پنجهٔ شاه/حاکم/سلیمان و پنجهٔ سوژه‌های افلیجِ از بند حاکم رسته یا مورچه‌های پرنده‌گشته: «خداحافظی بیک و ظاهرشاه گرم نبود. مثل آن‌که این دو مرد پنجه در پنجهٔ هم داشتند». ظاهرشاه/ شاه ظاهربینِ شیفتهٔ سرمایه‌گذاری و حرکت به سوی غرب، چنگال/ پنجهٔ خود را در پنجهٔ هنرمند افلیج می‌کند. ظاهرشاه می‌خواهد همه را سوار قطار پیشرفت کند؛ بیک سودای سوارشدن بر این قطار را ندارد. این قطار را باید متوقف کرد. پرنده‌های منطق‌الطیر رفته‌رفته حرکت خود را آغاز می‌کنند تا ترمز اضطراری این قطار را بکشند. سوژه‌های انقلابی به جای مسحورِ آینده شدن، باید پرنده شوند، هزارپا شوند، باید جانور

گریزنده شوند. اگر پیش از انقلاب و در گفتار ظاهرشاه با نوعی پیشرفت سرسری و ظاهربینانه و تقلید از غرب مواجهیم، پس از انقلاب به سوی بت‌واره‌کردن بومی‌گرایی پیش می‌رویم. آنچه در این میان دهان باز می‌کند، مغاک انقلاب است، انقلابی که نهادهای کافکایی تاریک و هیولاوش از دل آن زاده می‌شوند. خورشیدفر وقایع‌نگار اعظم نهادهای کافکایی است.

خشایار حریرچی، نامزد نوشین، و دارودسته‌اش بیک را از مهمانی نوشین رانده‌اند. به هنگام بازگشت، ماشینی جلوی او می‌پیچد، تا به خودش بیاید «گرومپ. با صورت رفت تو شیشه. مثل رعد و برق. ترک مثل برق آسمان بود». نکتهٔ جالب آن‌که در این لحظه، که لحظهٔ گسسته‌شدن بیک از طبقه حاکم است، باز ماه حاضر است: «چشم بیک به ماه افتاد. بزرگ و زیبا بود. ترسناک هم بود». بیک ماه‌زده می‌شود، بیک جنی می‌شود، اما پیش‌درآمد این جنی‌شدن شکسته‌شدن، «ناکار»آمدشدن است: «بزن ناکارش کن»، «هرچه می‌زدند قوی‌تر می‌شد». گویی بیک هرچه ناکارتر می‌شود، هرچه بیش‌تر کتک می‌خورد، توانی در او ظهور می‌کند، توانی انقلابی، خلاص‌شدن از منطق حاکم. بیک باید کتک بخورد، باید پنجه‌اش خرد شود تا بتواند خود را از چیزی رها کند که در او، او را به حاکم، به حاکمان، پیوند می‌زند: «انگشت‌هایش را خرد کن. بزن روی تک‌تک‌شان»، «با پاشنهٔ کفش سه بار کوبید روی انگشت‌های بیک». این بیک همان بیکی است که عاشق «بالاشهر، پولداری، خوشگلی، رخت و لباس و ساعت و کراوات گران، شهرت و مهربانی و خوش‌اخلاقی» بود. اما چرا بیک باید خرد شود تا از حاکمان بگریزد تا هزارپا شود؟

چیزی باید سوژه را از شر کیفی خلاص کند، از شر چیزی در درون او، که او را به حاکم متصل می‌کند. این واقعه معمولاً به صورت کتک‌خوردن درمی‌آید؛ سوژه باید کتک بخورد یا باید خود را کتک بزند تا به میانجی این «ناکارشدن» از حاکم خلاص شود. سوژهٔ از بند رسته ناکارشده است؛ از کار افتاده است، اما نسبت به چه چیزی؟ نسبت به وضع موجود، نسبت به نگاه خون‌آشامانهٔ حاکم. «ناکار» را نباید فقط به معنای صدمه‌دیده، بل باید به معنای کسی دید که دیگر نمی‌تواند کار کند، کسی که «inoperative» شده است، کسی که نسبت به غایات و اهداف ارگانیک نظام حاکم بر واقعیت از کار افتاده است؛ کسی که ناکارشده می‌تواند بگریزد. شاید بهترین مصداق هنرمند ناکارشده آقا رضاوصله‌کار مهیار رشیدیان است. قصه بر سر بلبلی است که کلاغ گشته است، حنجره‌ای که دیگر نمی‌تواند بخواند. الحان خوشی که بدل به غارغاری کریه و گوش‌آزار شده است، اما برای کدام گوش؟ گوش حاکم.

اجازه دهید به سراغ دو فیلم و یک رمان برویم. فیلم **زندگی می‌کنند** که ژیژک آن را یکی از شاهکارهای نادیده‌گرفته و چپ سینما می‌نامد، دربارهٔ ولگردی به نام «نادا» است، که در اسپانیایی به معنای «هیچ» است. او در خیابان ولگردی می‌کند که به یک موعظه‌گر برمی‌خورد؛ موعظه‌گر اعلام می‌کند «آن‌ها» از اغنیا و قدرتمندان برای تسلط بر بشر استفاده کرده‌اند. نادا در حوزهٔ ساخت و ساز کار می‌یابد و با کارگری به نام فرانک دوست می‌شود. یک هکر در برنامه‌های تلویزیونی اعلام می‌کند که دانشمندان سیگنال‌هایی کشف کرده‌اند که افراد را اسیر می‌کند. نادا موعظه‌گرِ تلویزیون را دنبال می‌کند و به کلیسایی می‌رسد. هکر و موعظه‌گر و عده‌ای دیگر در آنجا قرار ملاقات دارند.

پلیس به کلیسا یورش می‌برد و همه را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. روز بعد نادا به کلیسا می‌رود و از یکی از جعبه‌ها عینکی برمی‌دارد و وقتی عینک را به چشم می‌زند، دنیا تغییر می‌کند. جهان سیاه و سفید می‌شود؛ این عینک، چنان‌که ژیژک اشاره کرده، عینک نقدِ ایدئولوژی است. پیام‌های مخفی تبلیغات که افراد را دعوت به فرمانبرداری، مصرف و تولید مثل و اطاعت می‌کنند پدیدار می‌شوند. عینک به او نشان می‌دهد بسیاری از افراد حول و حوش او، بیگانگانی هستند که شهر را به تسخیر خود درآورده‌اند. اما اساسی‌ترین بخش فیلم آن جایی است که نادا دوست کارگرش فرانک را از وجود چنین عینکی آگاه می‌سازد. فرانک به‌شدت مقاومت می‌کند و حاضر نمی‌شود خودخواسته عینک را به چشم بزند، گویی می‌ترسد از بلاهت زندگی روزمره خلاص شود. کیفی که او را به وضع موجود می‌دوزد مانع از آن می‌شود عینک را به چشم بزند. نادا مجبور می‌شود فرانک را مورد ضرب و شتم قرار دهد. فرانک سرآخر با کتک خوردن از شر دل‌بستگی به وضع موجود خلاص می‌شود و عینک را به چشم می‌زند و به جمع انقلابیون می‌پیوند. او دیگر جزئی از «آن‌ها» نیست، بل به «ما»ی انقلابیون پیوسته است.

در **باشگاه مشت‌زنی** فینچر نیز با همین منطق مواجه می‌شویم، البته این بار در هیئت کنش مازوخیستی خودزنی. قهرمان داستان به هنگام جروبحث با رئیس بر سر حقوقش، خشم فروخوردهٔ رئیس را به روی صحنه می‌آورد و شروع می‌کند به کتک زدن خود به خشن‌ترین شکل ممکن. گویی چنان‌که ژیژک اشاره کرده است، «گذر مستقیم از سوبژکتیویتهٔ سرمایه‌دارانه به سوبژکتیویتهٔ انقلابی» ممکن نیست. چیزی باید ما را از کوری‌مان نسبت به رنج دیگران و

دل‌بستگی‌مان به وضع موجود خلاص کند، چیزی باید بیک را از دل‌بستگی ابلهانه‌اش به فرهنگ طبقهٔ حاکم خلاص کند، چیزی باید باعث شود بیک توحشِ پنهان در پس پشت فرهنگ طبقهٔ حاکم را ببیند. ژیژک باور دارد کنش مازوخیستیِ شخصیت فیلم «معادل اتخاذ موضع پرولتاریایی است که هیچ برای از دست دادن ندارد». سوژه با کتک خوردن و خودزدنی گویی خود را از هر نوع محتوای جوهری تهی می‌کند و به موضع پرولتری دست می‌یابد. اگر یادمان باشد، وقتی بیک وارد حلقهٔ دوستداران هنر می‌شود، او را مثال مجسم طبقهٔ کارگر می‌دانند. اما تا پیش از شکسته شدن انگشت‌ها و کتک‌خوردن صرفاً فانتزی طبقهٔ حاکم دربارهٔ «صفای جنوب‌شهری» کارگران را ارضا می‌کند. تنها با فلج شدن است که به‌راستی موضع پرولتری را اتخاذ می‌کند. چنان‌که ژیژک اشاره می‌کند، در این لحظه سوژه از هر محتوای جوهری، هر پشتیبانی نمادین که می‌توانست به او حداقل منزلت را ببخشد رها می‌شود. این‌که بیک آن‌ها را دعوت به کتک زدن خود می‌کند به صحنهٔ کتک خوردن او حالتی مازوخیستی می‌بخشد. تازه این‌جاست که حرکت مورچه‌ها کنار صورت بیکِ کتک‌خورده معنای خود را می‌یابد: «همان‌جا یک وجبی صورتش مسیر حرکت قطار مورچه‌ها بود. چقدر زیاد بودند. یک قطار طولانی. قدم‌رو. مورچه‌های بارگاه حضرت سلیمان را به یادآورد. تحفهٔ مورچه‌ها برای سلیمان ران ملخ بود. بیک چقدر این قصه را دوست داشت. آن‌قدر دوست داشت که می‌خواست همان‌جا بخوابد و به قصه فکر کند و ماه بزرگ به سروصورتش بتابد». مورچه‌های سلیمان کارگران حاکم‌اند. گویی بیک با کتک خوردن از مورچهٔ حاکم به «مورچهٔ بال‌دار» بدل می‌شود. مورچه‌ای که دیگر خدمت‌گذار سلیمان نیست. مورچه پرنده شده است، بال در آورده است. مگر نه آن‌که حریرچی در خیال

خود بیک را در حال پرواز در بیابان می‌بیند؟ این تحول بیک است که بر نسبت پیشین میان او و نوشین پرتو می‌افکند.

این منطق خودزنی برای خلاصی از نگاه حاکم در صحنه‌ای از رمان **رازهای سرزمین من** براهنی نیز کاویده می‌شود. حسین میرزای فقیر و بی‌چیز را با اما و اگر به مدرسه راه می‌دهند، اما سه روز بعد وقتی به اشتباه وارد محوطه‌ای ممنوعه در مدرسه می‌شود: «تازه نشسته بودم که ناگهان لگد محکمی خورد به صورتم. طوری که دو متر آن‌ورتر پرت شدم و دهنم جر خورد، و دو تا از دندان‌هایم شکست و تا خواستم دهنم را باز کنم که جیغ بکشم جفت این دندان رفت توی شکمم، سرم را که بلند کردم، مرد شیکی را که سه روز پیش در اتاق دیده بودم در برابر خود دیدم». مدیر گوش او را می‌گیرد و کشان‌کشان می‌بردش وسط حیاط: «ما این بچهٔ **بی‌بضاعت** را این‌جا راه دادیم. فکر کردیم که بهش **رحم** کنیم. و حالا ببینید چه گندی بالا آورده. رفته تو حیاطی که رفتن به آنجا ممنوع بوده... این **بچه‌شیطان** نحس، درست در روز سوم ورودش به مدرسه قوانین را به هم زده» (تأکیدها از من). این بچهٔ بی‌بضاعت طبقهٔ کارگر در برابر چشم عامل انضباطی حاکم (مدیر مدرسه) ایستاده است. او در معرض ترحم حاکم است. او را از مدرسه بیرون می‌کنند. پدربزرگ او را به مدرسه بازمی‌گرداند: «بی‌انصاف! این بچه را چرا به این روز انداختی؟ چرا با لگد زدی توی دهنش. مگر گوسفند **قربانی** دستت سپردند؟ تو مدیر **مدرسه‌ای** یا **جلاد**؟» (تأکیدها از من است). جلاد و قربانی. حاکم و محکوم. مدرسه بخشی مهم از دم و دستگاه ایدئولوژیک حاکم است. مدیر جلاد است، اما این جلاد با سازوکار انضباطی خود کار می‌کند. وقتی مدیر ـ جلاد از «مرد

قلچماق» می‌خواهد پسر و پدربزرگ را بیرون بیندازد: «مثل این‌که پدربزرگ فهمید که حریف این جوان نمی‌تواند بشود. ناگهان دست به کاری زد که همه را تسلیم خود کرد». پدربزرگ می‌داند که قدرت حاکم بیش‌تر از اوست، پس دست به حقه‌ای می‌زند که حاکم را مستأصل می‌کند. او با زیرکی و ذکاوت، همان خصیصه‌ای که والتر بنیامین آن را از ویژگی‌های سوژه‌های انقلاب می‌داند[۲۳]، حاکم را با فانتزی خود مواجه می‌سازد: «پدربزرگ چپقش را محکم زد زمین، طوری که سر چپق تکه‌تکه شد و لوله‌اش شکست، و بعد دست کرد یقهٔ کتش را که همان کت پدرم بود، محکم گرفت و جر داد، و در همان حال جردادن کت، آن را درآورد، انداخت زمین، و بعد پیرهنش را هم جر داد و تکه‌پاره کرد، و بعد با مشت‌هایش محکم زد تو سر خودش. طوری می‌زد که من فکر می‌کردم حتماً مغزش آسیب می‌بیند یا کور می‌شود. مرد قلچماق، مثل الاغی که بی‌دلیل لگد محکمی از صاحبش خورده باشد و هنوز نداند تکلیفش در چنین وضعی چیست، مبهوت، قهرکرده و هاج و واج، پدربزرگ را تماشا می‌کرد. دهن پدربزرگ کف کرد، رنگش پرید و چشم‌هایش زرد زرد شد... ناگهان خودش را محکم زد زمین. بدنش متشنج شد، دهنش بیش از پیش کف کرد، و چشم‌هایش باز و غلتیده ماند». او با خودزنی هم خود را از

[۲۳] «پیکار طبقاتی که مورخان متأثر از مارکس آن را مد نظر دارند، جنگی است بر سر چیزهای پست و مادی که بدون آن‌ها وجود هیچ چیز والا و معنوی ممکن نیست. با این حال، این امور والا حضور خود در پیکار طبقاتی را در هیأتی سوای غنایم فاتحان به نمایش می‌گذارند. آن‌ها خود را در این نبرد در هیأت شجاعت، شوخ‌طبعی، زیرکی و پایداری جلوه‌گر می‌سازند»، از تز چهارم «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ»، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، **عروسک و کوتوله**، نشر گام نو.

چنگال ترحم حاکم خلاص می‌کند، هم قلچماق حاکم را به سطح یک الاغ هاج‌وواج‌مانده تقلیل می‌دهد. پدربزرگ هیچ چیز برای از دست دادن ندارد جز زنجیرهایش. مدیر ـ جلاد و منطق حاکمانه و نخوت انضباطی‌اش از کار می‌افتد: «"آقای هجیری، شما این بچه را ببرید سر کلاس". و بعد رو کرد به جوان قلچماق: "مش یدالله، حالش که جا آمد، بهش یک چایی بده، بگو نوه‌اش سر کلاس است. ردش کن برود". و خودش بیرون رفت».

گفتیم بخش‌هایی از صحنه‌های فصل چهارم **تهرانی‌ها** به فیلم‌فارسی شباهت دارد. این موضوع در تأملات نوشین دربارهٔ علاقه‌اش به بیک مشخص می‌شود: «با خودش فکر کرد من در را گشودم و به طرف بیک رفتم تا به آقای کاووسی ثابت کنم مرزها را می‌شود شکست. مرز فقیر و غنی حتی بیرون از فیلم‌فارسی با عشق می‌شکست. این رویای فقرا و طبقه‌های محروم نبود و نوشین با خود گفت آقای دکتر کاووسی! آدم‌ها بدون توجه به پول و ثروت و دارایی هم ممکن است به کسی دل ببازند. من دوست دارم مرز بین طبقات را بشکنم». دختر ثروتمندی که عاشق پسری از طبقهٔ کارگر می‌شود یادآور فیلم «تایتانیک» است. در تایتانیک نیز با دختری طرفیم که مانند نوشین نامزدی از طبقهٔ خود دارد و می‌خواهد مرزهای طبقه‌اش را درهم‌شکند و با هنرمندی از طبقهٔ کارگر باشد که در این مورد نقاش است. ژیژک بر تناقضی اساسی در این فیلم انگشت می‌گذارد. در صحنهٔ غرق‌شدن پسرک نقاش، او رفته‌رفته در آب سرد یخ می‌بندد، درحالی‌که دختر در آسایش تمام بر روی تکهٔ بزرگی از چوب قرار دارد. دخترک، وقتی متوجه می‌شود کم مانده او را از دست بدهد، فریاد می‌زند: «هرگز رهایت نمی‌کنم»، و درست در همین نقطه با دستان خود پسر را از خود

دور و رها می‌کند. ژیژک اشاره می‌کند پشت این قصهٔ عاشقانه قصه‌ای دیگر در جریان است: دختری لوس از طبقهٔ بالا دچار بحران هویت شده است. او گیج است و نمی‌داند با خود و زندگی‌اش چه کند. نقش پسرک طبقهٔ کارگر آن است که حس هویت و هدف او را بازگرداند. به همین دلیل نباید فریب مارکسیسمِ هالیوودی جیمز کامرون را بخوریم: «زیر این هم‌دردی با فقرا، روایتی دیگر در کار است، اسطوره‌ای به غایت مرتجعانه، که اولین بار در **ناخدای دلیر** کیپلینگ بسط یافته، اسطورهٔ فرد جوان ثروتمندی که دچار بحران شده و بر اثر تماس صمیمانه و کوتاهش با زندگی سرزنده و بانشاط فقرا سرزندگی و شور خود را اعاده می‌کند. آن‌چه در پس پشت ترحم نسبت به فقرا نهفته است استثمار خون‌آشامانهٔ آن‌هاست»[۲۴]. آیا نسبت نوشین و دارودستهٔ پولدارهای هنردوست با بیک، این مصداق مجسم طبقهٔ کارگر، از جنس همین استثمار خون‌آشامانه نیست؟ بیک با خردشدن، با شکسته شدن، با بدل شدن به هنرمندی افلیج همچون دخترک نقاشی آندرو وایت «دنیای کریستیانا» که در **تهرانی‌ها** مکرراً بدان اشاره می‌شود، از نگاه خون‌آشامانهٔ طبقهٔ حاکم خلاص می‌شود. اما بیک برخلاف پسرک فقیر «تایتانیک» فرونمی‌رود، پرواز می‌کند؛ هرچند نمی‌تواند پیامدهای گسست سوبژکتیو خود را تا به انتها دنبال کند، و سرآخر «مرغی خانگی» می‌ماند که فقط مدت‌زمانی کوتاه می‌تواند خود را از زمین و جاذبه‌اش رها کند.

وقتی انگشتان بیک خرد می‌شود، ماه می‌تابد. اما این جن‌زدگی، این لوناسی، منطقی دیگر را دنبال می‌کند. شیطان فقط حکایت از هبوط و بیگانگی و

[۲۴] «راهنمای منحرفانه به خانواده»، منتشرشده در سایت lacan.com.

ماخولیا ندارد. جن‌زدگی دیگری در کار است هم‌بستهٔ گسست سوبژکتیو بیک از بردگی طبقهٔ حاکم. مراد فرهادپور در مقالهٔ خود دربارهٔ شیطان به **برادران کارامازوف** اشاره می‌کند، اما آیا وقتی بحث بر سر شیطان در کارهای داستایفسکی باشد، نباید به **شیاطین** یا **تسخیرشدگان** اشاره کرد؟ غیاب عجیب این اثر داستایفسکی در مقالهٔ مراد فرهادپور ما را به نوعی تک‌سویگی دیگر در قرائت او از کافکا رهنمون می‌شود. مسخ و جن‌زدگی در نگاه او معنایی کاملاً منفی دارند.

پیداست که ابلیس به صحرامان کشانده است، سرگردانی‌مان از این است[۲۵]. جنیان، چنان‌که در سورهٔ **جن** نیز بدان اشاره شده، مردمان را به صحرا می‌برند و می‌فریبند. جنیان به درون سوژه نفوذ می‌کنند. جنیان مجنون‌مان می‌کنند[۲۶]. اگر داستایفسکی و گلشیری یکسره دل در گرو شفای سوژه‌ها دارند[۲۷]، دل در گرو جن‌زدایی از سوژه‌ها، خورشیدفر در جهتی دیگر حرکت می‌کند؛ او به شکلی ایجابی خط جن‌زدگی سوژه‌ها را دنبال می‌کند، جن‌زدگی‌ای که سوژه

---

[۲۵] این سطر از پوشکین است که داستایفسکی در آغاز **شیاطین** آن را نقل می‌کند. تمام اشارات به این رمان برگرفته از ترجمهٔ سروش حبیبی است.

[۲۶] ملکم وی. جونز در **داستایفسکی پس از باختین، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمیِ داستایفسکی** (ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، انتشارات مینوی خرد) بوطیقای داستایفسکی در رمان‌های بزرگش را حول جنون صورت‌بندی می‌کند. **جنایت و مکافات** تلاشی نظام‌مند برای به جنون کشاندن دیگران، **شیاطین** قسمی به جنون کشاندن جامعه، و **ابله** کوششی در جهت به جنون کشاندن خواننده است.

[۲۷] اخیراً در گفتگویی شفاهی پویا رفوئی بدین نکته اشاره کرد که ایراد گلشیری در آن است که به جای جن‌زده کردن افراد، سعی در جن‌زدایی از آن‌ها دارد. همین نکته به شکلی دیگر در مورد داستایفسکی نیز صدق می‌کند.

را از غرق‌شدن بی‌واسطه در محیطش خلاص می‌کند. آزادی سوژه، رهایی‌اش از بند حاکم، در همین حلول جن، حلول جنون، در او نهفته است. از داستایفسکی و گلشیری تا خورشیدفر راهی نیست، تنها به تغییر منظری حداقلی نیاز داریم. اگر از نگاهی منفی به مسألهٔ شیطان به نگاهی ایجابی گذر کنیم چه؟

داستایفسکی در آغاز رمان خود قطعه‌ای از انجیل لوقا را نقل می‌کند که برای درک مختصات فهم او از شیطان ضروری است: «و در آن نزدیکی گلهٔ گراز بسیاری بودند که در کوه می‌چریدند. پس از او خواهش نمودند که بدیشان اجازه دهد تا در آن‌ها داخل شوند. پس ایشان را اجازت داد. ناگاه دیوها از آن آدم بیرون شده داخل گراز گشتند که آن گله از بلندی به دریاچه جسته خفه شدند. چون گرازبانان ماجرا را دیدند فرار کردند و در شهر و اراضی آن شهرت دادند. پس مردم بیرون آمدند تا آن واقعه را ببینند. نزد عیسی رسیدند و چون آن آدمی را که از او دیوها بیرون رفته بودند دیدند که نزد پاهای عیسی رخت پوشیده و عاقل گشته و نشسته است ترسیدند و آنانی که این را دیده بودند ایشان را خبر دادند که دیوانه چطور شفا یافته بود». مسیح در این‌جا در قالب عزایم‌خوان و جن‌گیر ظاهر می‌شود، کسی که جنون سوژه را از او می‌زداید و او را سالم می‌کند. به‌راستی جن‌ها چیستند؟ چیست که سوژه را تسخیر می‌کند؟ می‌دانیم که در انگلیسی رمان داستایفسکی به دو نام ترجمه شده است: شیاطین و تسخیرشدگان؛ اما چیست این شیطانی که سوژه را تسخیر می‌کند؟ شیاطین ایده‌هایند، ایده‌های انقلابی جن‌هایی هستند که داستایفسکی، این مؤمن مسیحی مرتجع، سودای زدودن‌شان را دارد. عجیب

نیست اگر بدیو هرگاه از زندگی با ایده‌ها سخن می‌گوید، از همین «تسخیرشدن» حرف می‌زند. خورشیدفر جن‌زدگی/ ماه‌زدگی را به پرنده‌شدن پیوند می‌زند، به پرواز، به پرنده ـ انسان شدن، به ساخته‌شدن بدنی جمعی برای خلاصی از شر حاکم و وضع موجود. اگر بپذیریم که جن‌زدگی/ماه‌زدگی در نسبتی درونی با مسألهٔ مسخ‌شدن قرار دارد چه؟ خورشیدفر در قرائتی دوسویه ما را از شر قرائت منفی از مسخ و جن‌زدگی و جنون نجات می‌دهد؛ سوژه باید مسخ و جن‌زده شود. این یک قاعده است. اما به چه معنا؟

نگری و هارت در کتاب **انبوهه**[۲۸] کلید را به دست ما داده‌اند. مسیح نزد مردی می‌رود که ارواح خبیثه وجودش را تسخیر کرده‌اند. مسیح نام مرد تسخیرشده و جنی را می‌پرسد. مرد جن‌زده می‌گوید: «اسم من لژیون (لشکر) است. برای این‌که ما بسیاریم». مسیح جن‌های درون او را می‌تاراند و او حق‌شناسانه به پایش می‌افتد. نگری و هارت به موضوع مرموزی در مواجههٔ مرد جن‌زده و مسیح اشاره می‌کنند. در این مواجهه نوعی «سردرگمی دستورزبانی در مورد فاعل‌های مفرد و جمع» وجود دارد. شخص جن‌زده هم‌زمان هم «من» است و هم «ما». این سردرگمی بین فاعل منفرد و جمع یک خصیصهٔ شیطانی است: «چرا شخص جن‌زده لژیون است؟ آیا به خاطر نیروی ویران‌گر قدرتمند اوست؟ آیا به خاطر این است که مالتیتودِ درون او می‌تواند به طور جمع عمل کند». گویی مردجن‌زده فردی است که جمع است، سی مرغی است که سیمرغ گشته. فرد جن‌زده پرنده ـ انسان است. اگر گفتار سیاسی حاکم بر تمایز میان یک و چند و تعداد زیاد تأکید می‌کند، «مالتیتود شیطانی همهٔ این تمایزات را زیرپا

[۲۸] تمام اشارات به این کتاب برگرفته از ترجمهٔ علی نورالدینی، نشر دیگر، است.

می‌گذارد». آیا **تهرانی‌ها** با قرائت انقلاب به میانجی قصهٔ پرندگان یکسره سودای احضار مالتیتودی شیطانی را ندارد، سودای پرنده‌شدن افراد؟ روسیهٔ تزاری مورد هجوم نیروهای شیطانی قرار گرفته است و داستایوفسکی سودای دفع این ارواح خبیثه را دارد، ارواحی که نه از یک سو بل از هزار سو هجوم آورده‌اند. رمان **شیاطین** نوعی دعای دفع مالتیتودهای شیطانی است. اگر داستایفسکی جن‌گیر اعظم است، خورشیدفر احضارگر اعظم مالتیتودهای شیطانی و زایندهٔ اجنه و ارواح خبیث است. پرندگان خورشیدفر که سودای سیمرغ‌شدن دارند شیاطینی‌اند که مسخ را از سر گذرانده‌اند؛ بی‌دلیل نیست که نگری و هارت به هنگام سخن گفتن از هیولاهای کنونی از «مرغ ـ انسان» نیز سخن می‌گویند. سیمرغ خورشیدفر کوچِ مرغ ـ انسان‌های شیطانی ـ مسخ‌شده است. سیاست پرواز شیاطین است.

برای درک محوری که شیطانی‌شدن و مسخ را به هم پیوند می‌زند، باید در ابتدا به سراغ مضمون مسخ در **تهرانی‌ها** رفت. از ابتدای **تهرانی‌ها** خورشیدفر زیرکانه با قرائت رایج از کافکا درگیر می‌شود. پوران در اولین ملاقات با شاپور به او می‌گوید: «فیگور بدون صورت می‌کشم»: «"مگر نمی‌گویند یا نمی‌توانند بگویند فلانی آدم تک و تنها و بی‌چهره تصویر می‌کند. آدمی که **نماد هویت‌باختگی و له‌شدن فردیت** است. **انسان رنجور** که نادیده گرفته شده است". شاپور گفت: "که این‌طور. شما را می‌شود به‌تعبیری **نقاش جهان کافکایی** دانست". شاپور گفت: "تنِ ورزیدهٔ این فرد تحت انقیاد است که برای استثمار بیش‌تر به بند کشیده شده است"» (تأکیدها از من). خورشیدفر در این‌جا برای ما دام می‌چیند. پرسش‌هایی پیش روی ما قرار می‌گیرد: آیا این

فیگورها بدن‌های منقاداند؟ آیا نمی‌توان پرسشی وارونه مطرح کرد، آیا این فیگورهای بدون سر فیگورهای از بند رسته نیستند، فیگورهایی بدون مرکز و چهره؟ فیگورهای مسخ‌شدهٔ کافکا را چگونه باید قرائت کرد؟

مضمون مسخ که گویی به‌تصادف در اولین گفتگوی شاپور و پوران مطرح شده، باز در بخش رحمت بازمی‌گردد، همو که در داستان «یک هنرمند، سرگشته، تنها، در جستوجوی اسرار روزگار مدرن، آشفته، خلاق، پریده‌رنگ و گرسنه» نامیده می‌شود؛ رحمت، هنرمندِ گرسنگی کافکا: «چند جلد کتاب از ایران آورده بود بین‌شان **مسخ** نوشتهٔ کافکا از بقیه معروف‌تر بود... چند صفحه از کتاب را خواند.... منتظر بود از میان کلمات **تأثیری جادویی مثل گاز** همان که به زندگی صادق هدایت پایان داد، نشت کند و رحمت را **منقلب** کند... توقع رحمت این بود که دست کم **جنی** شود. متن موظف بود هیکلش را از پشت میز بلند کند و پهن زمین کند. بیندازد کف اتاق. باید به ناله و فغان می‌افتاد. دست و پا می‌زد و از دهانش کف فوران می‌کرد. بله رحمت چنین مسخی را انتظار داشت» (تأکیدها از من). ماتریس مورد نظر ما را سه کلمه می‌سازد: تأثیر جادویی ـ منقلب ـ جنی‌شدن. هرچند راوی داستان، خبیثانه سودای دست انداختن رحمت را دارد، در تصور رحمت حقیقتی نهفته است: مسخ باید به میانجی تأثیری جادویی سوژه را منقلب و جنی کند. منقلب از ریشهٔ قلب است، همچون انقلاب. مسخ باید سوژه را انقلابی کند. سوژه‌ای که مسخ می‌شود باید مانند فرد جنی از دهانش کف فوران کند. یادمان نرود رحمت همان فیگور هنرمندی است که بعدها با نهاد کافکایی **ساختمان** مواجه می‌شود. گویی در مخیلهٔ رحمت دو تصور از مسخ دوشادوش هم حرکت می‌کنند. از طرفی مسخ

همان مضمون کلاسیک و دستمالی‌شدهٔ بیگانگی بشر است که راوی به بی‌رحمانه‌ترین شکل نقدش می‌کند: «از تراموا پیاده شد. چند قدم پیش نرفته بود که برف کاری را کرد که مسخ از عهده‌اش برنیامده بود به انجام رساند. عدم توازن، عدم تعادل، افسارگسیختگی، پای راست به هوا رفت و شپلق... انسان مدرن برابر ده‌ها جفت چشم جستجوگر غریبه واژگون شد. فروپاشید. مضمحل شد. گندش بزنند. شل و گل بود که رحمت را در برگرفت. دختربچه‌ای خندید. بی‌شک سمبل بی‌عاطفگی معاصر بود». قرائت رایج از کافکا که مسخ را به معنایی منفی یعنی بیگانگی بشر تلقی می‌کند روی گفتار بومی‌گرایی و قرائت فردیدی از تاریخ سنجاق می‌شود؛ راوی در این‌جا با انطباق این دو گفتار بر هم هر دو را منفجر می‌کند تا راه برای قرائتی دیگر از مسخ باز شود. در ادامه می‌خوانیم: «هذه العاطفه هی الحلقه المفقوده فی الغرب» یعنی عاطفه حلقهٔ مفقودهٔ در غرب است و سپس به «انزوا و تنهایی، بی‌هویتی» اشاره می‌شود. همین رحمت است که بعدها به ایران می‌آید و با **ساختمان** مواجه می‌شود، نهادی که آشکار می‌کند گفتار بومی‌گرایی حکومت نسبتی درونی دارد با غارت اقتصادی و شارلاتان‌بازی کسانی چون رجحانی.

رفته‌رفته قرائتی دیگر از مسخ در متن نشت می‌کند: «انگار نه انگار که این کتاب دربارهٔ مسخ بشریت است»، «رحمت دنبال نومیدی، پوچی، سیاهی، تباهی، یأس، نکبت، آلودگی، عجز، گناه، طرد، انزوا، تنهایی، خیانت، بدبینی، اضطراب، روابط سرد، دورشدن انسان‌ها از هم، غریبگی، سقوط، هبوط، به آخر رسیدن، **حیوان‌شدن، ماشین‌شدن و مسخ شدن** بود» (تأکیدها از من). به توالی جنون‌آمیز تعابیر دقت کنید: این توالی با نومیدی آغاز و با مسخ‌شدن

تمام می‌شود. گویی در ابتدای طیف همان تفاسیر کلاسیک از مسخ‌شدن را داریم: نومیدی، پوچی و سیاهی و بیگانگی و غیره؛ اما در آخر طیف به تعابیری می‌رسیم که همان قرائت کلاسیک از مسخ‌شدن را زیر سوال می‌برد: حیوان‌شدن، ماشین‌شدن. حیوان‌شدن به یک معنا صرعی‌شدن و جنی‌شدن است. تار ظریفی که خورشیدفر در این پود تنیده نسبت مسخ‌شدن با صدای موسیقی است. در این حیص و بیص که رحمت به مسخ‌شدن فکر می‌کند یک‌دفعه صدای ویولن به گوش می‌رسد: «صدای ویولن کاترین طنین‌انداز شد». این صدای ناب و آواره است که گویی یک‌دفعه رحمت را دچار تحول، دچار جنی‌شدن می‌کند. بعدتر باز تخیل خورشیدفر سوسک و صدای ویولن، «ویولن نواختن کاترین.... آن نغمهٔ آتشین...»، را بر هم چفت می‌کند: «ناگهان صدای ویولن طنین‌انداز شد. سوسکی از زیر تخت بیرون دوید»؛ صدای ویولن و سوسک ـ شدن هم‌بستهٔ هم‌اند. این سوسک مانند صدا به پرواز درمی‌آید: سوسک پروازی؛ «گرگور سامسای قصهٔ مسخ بدشانس بود که به جای سوسک به سوسک بال‌دار تبدیل نشد. اگر گرگور بال داشت می‌توانست پرواز کند و بی‌اعتنا به ظاهرش آرزوی دیرینهٔ انسان را عملی کند... رحمت عبارت بال درآوردن از خوشی را به یاد آورد»: سوسک شدن کافی نیست، باید سوسک بالدار شد، باید به منطق‌الطیر و پرواز جمعی طیور انقلابی پیوست.

این‌جاست که می‌بینیم مسخ‌شدن به گریختن از چشم حاکم پیوند می‌خورد و این گریز/ پرواز به درون زبان نشت می‌کند، زبانی که گویی رگه‌هایی از آن مانند مرغ‌های اساطیری به پرواز درمی‌آیند: «صبح دیرتر از آن بیدار شد که به کلاسش برسد. به محض چشم‌بازکردن درد عجیبی روی کمر و کتف‌هایش

حس کرد... آن‌وقت بود که تنش را دید. تنش و پاهایش. شکمی بیضی‌شکل و محدب داشت و پاهایش شاخک کمانی سیاه بودند. **حشره شده بود. دگرگون شده بود. یک سوسک بود.** در اتاق باز شد و کاترین بی‌هوا وارد شد. او هم از کاترین می‌ترسید. فریادی از وحشت و خجالت در گلویش پیچید، اما در عوض **صدایی شبیه خرخر گلو** از دهانش خارج شد. **خرخری آن‌قدر خفیف که کاترین آن را نشنید**... تکه‌ای از پیکرش را در آیینه دید. **سوسک سیاه پردار. سوسکِ سیاه کثیف**» (تأکیدها از من). رابطهٔ رحمت با کاترین پنداری بازنویسی رابطهٔ محرم‌آمیزانهٔ سامسا با خواهرش است. رحمت متحول شده است. از دهان رحمت «خرخری» بیرون می‌جهد که گویی زیرتر از صداهای شنیدنی است. این خرخر آیا منطقی تکرارشونده در **تهرانی‌ها** ندارد؟ در جایی دیگر از رمان می‌بینیم، این صدای خرخر به پرواز و مسخ و شیطان پیوند می‌خورد: «**شیطانک‌های** وجد و سرما وارد اتاقش شدند. دو **دلقک** پست‌فطرت شدند. رحمت را دربرگرفتند. انگشت روی پهلو و کمرش گذاشتند و غلغلکش دادند. آن‌قدر غلغلکش دادند تا به خنده افتاد. ریسه رفت. چه سعادتی. چه لذتی. رحمت از زور خنده روی تختش افتاد. دراز کشید. چشم‌هایش را بست. بال در آورد و پرواز کرد. اول مثل مرغ خانگی می‌پرید و فرود می‌آمد تا این‌که بالاخره قوتی در بال‌هایش حس کرد و از زمین جدا شد... ناگهان آن پائین کاترین را دید که سوار بر دوچرخه در مسیر سنگ‌فرش خیابان پیش می‌رفت... رحمت راهش را یافت. بر فراز سر کاترین بال می‌زد و دنبالش می‌کرد. تصمیم گرفت صدایش کند، اما به جای اسم کاترین صدایی شبیه آواز مرغان دریایی از حنجره‌اش خارج شد، منتها ناهنجارتر... رحمت کاترین را صدا

می‌زد اما کاترین از آن صدا ترسیده بود.... رحمت با خود گفت درست است. من **قوهٔ ناطقه را از دست خواهم داد تا پرواز کنم»** (تأکیدها از من). مسخ نسبتی با حنجره دارد، با لکنتی درون زبان. صدای مرغان دریایی صدایی لکنت گرفته است. گویی شرط پرواز کردن آن است که زبان مرغ پرندهٔ ما به خطوط گریز زبان پیوند بخورد. اما این خطوط گریزندهٔ زبان چیستند؟

فقط شخصیت‌های **تهرانی‌ها** نیستند که پرواز می‌کنند. در جای‌جای **تهرانی‌ها** به زبانی پروازکننده برمی‌خوریم؛ بگذارید این خطوط را دنبال کنیم: «ــ فالش زدنت خنده‌دار است..... کاترین روی برف خط صافی کشید. به رحمت گفت: "این خط، ملودی است. سوت تو مدام از این خط بیرون می‌زند. یا زیر خط است و یا روی خط... ــ سوت فالش است اما من خوشم می‌آید. چون سوت از درون سینه و گرما بیرون می‌آید احساس دارد زیباست. **چون در سرما** سوت می‌زنی بخار از لبت بیرون می‌آید و فکر می‌کنم **این بخار شکل حقیقی موزیک است»**. باز هم مانند مورد بالا با صدایی روبرو می‌شویم که زیر یا زبر صداهای طبیعی است. این صدا مانند صدای یک جانور است. صدای سوت فالش مانند سرفه است، سرفه‌ای که کافکا جانور درون خود می‌نامید. در جایی دیگر نیز با صدایی جانورگونه روبرو می‌شویم: «سگ نزدیک‌تر شده بود... صدایی شبیه عطسه‌ای که توی سینه خفه شود یا یک خندهٔ خفیف، فین کردن یا چیزی شبیه آن از حنجرهٔ شاپور در آمد». سگ رفته‌رفته به شاپور هراسیده نزدیک می‌شود، سگ در شاپور حلول می‌کند؛ شاپور سگ می‌شود و حنجره‌اش صدایی تولید می‌کند که گویی از زبان گریخته یا هستهٔ بیرونیِ درون زبان است. بگذارید این تکه از **تهرانی‌ها** را به میانجی صحنه‌ای در فیلم **نفرین**

بلاتار قرائت کنیم. در فیلم **نفرین** در جای‌جای فیلم با گلهٔ سگان وحشی روبرو می‌شویم. اما در یکی از صحنه‌های نهایی فیلم وقتی شخصیت اصلی در جایی در اطراف شهر پرسه می‌زند، با سگ‌ها مواجه می‌شود. شخصیت پایین می‌آید و روی چهار دست و پا حرکت می‌کند و صورت به صورت سگ می‌جنبد و در صورت سگ پارس می‌کند. گویی سگ در وجود او حلول می‌کند. قهرمان مانند شاپور سگ می‌شود، بخشی از گله‌ای پرسه‌زن که در آستانه‌های فیلم پرسه می‌زده است. وقتی سگ به‌تدریج از مرد فاصله می‌گیرد، هنوز صدای «خرخر» گلوی مرد به گوش می‌رسد.

ماهیت این «خرخر» چیست؟ گفتیم در خورشیدفر زبان نیز به پرواز در می‌آید؛ ماهیت این زبانِ به پرواز درآمده چیست؟ پیش از آن‌که تکه‌های به پروازدرآمدهٔ زبان در **تهرانی‌ها** را بررسی کنیم، اجازه دهید به پروبلماتیکی بپردازیم که خلیل درمنکی در مقالهٔ «تغزل‌شدن زوزه» در کارهای براهنی نشان‌دار کرده است. بعد در نسبت با این پروبلماتیک، به سراغ صداهای ازبندرستهٔ خورشیدفر خواهیم رفت. درمنکی اشاره کرده کیفی را که براهنی بعدها در «چرا من شاعر نیمایی نیستم» مطرح می‌کند باید در پس‌زمینهٔ «زوزه‌ای» دید که در کارهای متقدمش به گوش می‌رسد. پس می‌توان گفت براهنی را باید در نسبت با زوزه و کیف قرائت کرد. اما نسبت دوگانهٔ زوزه و کیف با صداهای ازبندرستهٔ خورشیدفر چیست؟ شاید بتوان گفت مسأله صرفاً نسبت دوراهی سوپراگویی زوزه و کیف نیست، مسأله گسست از این دوراهی سوپراگویی است، گسستی که درمنکی با مفهوم «ساییده‌نویسی» در جایی دیگر، در مقالهٔ خود دربارهٔ شمیم بهار، بر آن انگشت گذاشته است. مسأله صداهایی است که از بند دوراهیِ

سوپراگوییِ زوزه و کیف خلاص شده‌اند، صداهای «ساییده‌شده». در پازولینی نیز با مسألهٔ زوزه و کیف مواجه می‌شویم. شاید تفاوت براهنی و پازولینی را بتوان این چنین صورت‌بندی کرد: اگر در براهنی از زوزه به کیف می‌رسیم، در پازولینی قضیه کاملاً معکوس است؛ ما از کیف به زوزه می‌رسیم. اگر در سه‌گانهٔ زندگی تن‌هایی بهشتی و سرشار از کیف داریم، در «سالو» بدن به چیزی دیگر بدل می‌شود، بدن محمل شکنجه و کیفر و رنج و زوزه است. افراد به سگان زوزه‌کش حاکم، به «مردم بره، سگان دست‌آموز تاریخی»[۲۹] بدل می‌شوند. در «سالو» و **ظل‌الله** و **روزگار دوزخی آقای ایاز** آدمی به «حیاتی برهنه» بدل گشته است که در برابر حاکم و شلاق او یکسره بی‌دفاع جلوه می‌کند. براهنی در **ظل‌الله** و **روزگار دوزخی آقای ایاز** گفتگویی درونی با پارادایم «اشمیتی» حاکمیت دارد. پازولینی که بنا بر اعتراف خود زمانی انقلاب جنسی دههٔ شصت را زیادی جدی گرفته بود، با «سالو» به سه‌گانهٔ زندگی خود پاسخ می‌دهد. منتقدی سینمایی اشاره کرده است که «سالو»ی پازولینی را باید در نسبت با زیست‌سیاست و فیگور حاکم اشمیتی و استثنای برسازندهٔ قانون و جایگاه بیرونی ـ درونی حاکم اشمیتی قرائت کرد[۳۰]. آیا همین نکته در مورد **ظل‌الله** و **روزگار دوزخی آقای ایاز** نیز صدق نمی‌کند؟ آیا «سالو» و رمان براهنی هر دو روایتی از رویارویی سوژه به مثابهٔ حیات برهنه با حاکم اشمیتی نیستند؟ آیا محمود، مانند فاشیست‌های فیلم «سالو»، فیگور ازلی ـ ابدی حاکم اشمیتی

---

[۲۹] **روگار دوزخی آقای ایاز**.

[۳۰] رجوع کنید به مقالهٔ «شکنجه امر سیاسی است، سالو در زمان ما»، علیرضا تسکیل، ترجمهٔ زهرا رشید، **پازولینی و سینمای شعر**، زیر نظر پرویز جاهد. البته ناگفته نماند که ترجمهٔ فارسی مقاله ایرادات فراوانی دارد.

نیست؟ اگر «سالو» از چهار بخش ملهم از دوزخ دانته تشکیل شده، ورودی جهنم، محفل هوس، محفل مدفوع و محفل خون، به جا آوردن این چهار مرحله در **روزگار دوزخی آقای ایاز** و **ظل‌الله** چندان بعید و دشوار نمی‌نماید. ما جملگی سگان زوزه‌کش محمودیم. رابطهٔ محمود با ایاز تبارشناسی پارادایم اشمیتی حاکمیت است. در **ظل‌الله** و **روزگار دوزخی آقای ایاز** گویی کیفی پنهان در کار است که ایاز را به محمود می‌دوزد، کیفی از آن جنس که بیک را دل‌بسته و مسحور طبقهٔ حاکم می‌کند. حاکم اشمیتی تنها کسی است که به ژوئیسانس دسترسی دارد و باقی افراد تنها به میانجی «نردبان وارونهٔ قانون» به کیف متصل می‌شوند. باقی، هر که باشد، ایاز، تجسم حیات برهنه، است. آیا به همین دلیل نیست که در آغاز **روزگار دوزخی آقای ایاز** «حاکم» و «نردبان» در یک قاب قرار می‌گیرند. این صحنه مانند تصویری ازلی از قعر تاریخ بیرون کشیده شده و در برابر چشمان وق‌زدهٔ ما قرار گرفته است. حاکم اشمیتی براهنی تک‌تک سوژگانش را مثله می‌کند؛ از نردبان که بالا می‌رویم، حاکم با ارهٔ مثله‌گر خویش چشم‌انتظار ماست: «گفت: "اره را بیار بالا!". و من در حالی‌که پاهای خشک و لاغر و خاک‌آلوده و خون‌آلودهٔ آن یکی را می‌دیدم و تماشا می‌کردم و می‌ترسیدم و آب دهنم خشک شده بود و نفسم درنمی‌آمد ارهٔ بزرگ و سفید و براق و وحشی را که دندانه‌های تیز و درشت و خشن و بی‌رحم داشت در یک دست گرفتم و با دست دیگر محکم **پله‌های نردبان** را یک‌یک چسبیدم و تماشاکنان و بهت‌کنان از پشت آن یکی که نفسش سنگین بود و زیر لبش چیزی می‌گفت که نشنیدم بالا رفتم». اتفاقاً همین نکته است که نشان می‌دهد زوزه و کیف دو روی یک سکه‌اند و مسأله بر سر یافتن

صداهای «سائیده‌شده» است. تن‌های درهم‌تنیدهٔ شکنجه‌شوندگان و سگانِ از کیف زوزه‌کش براهنی هم‌بستهٔ عینی خود را در فیگور ازلی ـ ابدی حاکم اشمیتی می‌یابند. نه فقط تمامی زنان بل مردان نیز مفعولِ این حاکم اشمیتی ازلی‌اند. از این رو، زوزهٔ محکومان **ظل‌الله** نسبتی وثیق دارد با کلمه ـ کیفی که از دهان علی‌اکبرخان در **آواز کشتگان** فوران می‌کند یا شعفی که براهنی آن‌چنان با وجد در دورهٔ متأخر خود به میانجی به رقص کشاندن دال‌ها به دنبال به چنگ‌آوردنش است. صدا ـ کیف: «ژملکی می‌خواژدند در اینف این، فوت فوت فوت، معفیل بوزورگ، فوت فوت فوت، ژیرکت میژردند، فوت فوت فوت. اونه‌ها ژملگی میدانژدند که روژی فوت فوت فوت، روژی روژگاری دژین زشور بوزورگ فوت فوت فوت یک پادژای بوزوگ ژلطنت فوت فوت فوت خواژ کرد». این گفتار بومی‌گرا که آغشته به کیف ناب است، که کلماتش گویی کیفِ گوشت‌شده‌اند، تجسد همان کیف حاکم اشمیت، محمود، است. می‌توان به زبان لکانی این کلمه ـ کیف را «سنتم» نامید، یعنی موجودیتی بی‌معنا «که بی‌واسطه ژوئی ـ سانس ایجاد می‌کند، یعنی کیف در معنا یا معنای کیف‌شده[۳۱]». از قضا راوی **تهرانی‌ها** مدام مشغول دست انداختن گفتارهای بومی‌گرایانهٔ حکومت پساانقلابی و فیگورهایی چون رجحانی است که گویی محصول تناسخ همان علی‌اکبرخان براهنی است. کیف نهفته در بومی‌گرایی و بدن‌های شکنجه‌شده روی هم کلید شده‌اند. اما گفتن این‌که کیف و زوه دو روی یک سکه‌اند کافی نیست. باید نشان داد براهنی دقیقاً چگونه سعی در

[۳۱] رجوع شود به بخش «معنای کیف‌شده در ایدئولوژی» در فصل «فانتزی، دموکراسی، بوروکراسی»، **کژ نگریستن**.

خلاصی از این دوراهی دارد. براهنی با اجرای زبان ـ کیف علی‌اکبرخان دقیقاً چه می‌کند؟

یکی از بزرگترین دستاوردهای ژیژک در سنت درخشان نقد ایدئولوژی مارکسیستی آن بوده که نشان دهد برای نقد ایدئولوژی کافی نیست که مانند لاکلائو نشان دهیم چطور عناصر ایدئولوژیک دال‌هایی سیّاراند که معنای‌شان به شکل رو به عقب و به واسطهٔ فرایند آژیدن و دوختن برساخته می‌شود. در قلب هر بنای ایدئولوژیک یک هستهٔ شنیع و وقیحانهٔ کیف هست که برای سوژه‌های وفادار به آن ایدئولوژی مسحورکننده است و نقش پشتیبان آن سازوکار نمادین را بازی می‌کند. در صحنه‌ای که علی‌اکبرخان فوت فوت می‌کند و گویی از لای لب‌ها و آب دهانش کیف مجسم فوران می‌کند، براهنی دست به نقدی رادیکال از ایدئولوژی حاکم و گفتار فردیدی آن می‌زند. براهنی، چنان‌که خورشیدفر نیز استادانه با نحوهٔ بیان رجحانی و فیگورهای فرهنگی جمهوری اسلامی انجام داده، آن هستهٔ کیف وقیحانه را جدا می‌کند و آن را در تمامی بلاهت آن پیش روی ما قرار می‌دهد. به عبارتی دیگر، ما این زبان مسحورکنندهٔ افسون‌گر را در قالب «تکه‌ای بی‌معنا و نفرت‌انگیز از امر واقعی تجربه می‌کنیم». ژیژک این ژست را حتی از تکنیک بیگانه‌سازی برشتی نیز پیچیده‌تر و رادیکال‌تر می‌داند: «در این شکل از بیگانه‌سازی، از پدیده فاصله می‌گیریم اما نه با جای دادنِ آن در تمامیت تاریخی‌اش بلکه با تجربه کردن

ناگریز پوچ بودن بی‌چون‌وچرای واقعیت بلاواسطهٔ آن، تجربهٔ حضور مادی حماقت‌بار آن که تن به وساطت تاریخی نمی‌دهد»[۳۲].

استاد، «به این صورت فجیع، به این گندگی و به این شرم‌آوری، مضحک» همچون شیطانی روی زمین به روی صحنه می‌آید: «از پشت، استاد به یک عروسک گندهٔ شیطانی می‌مانست که به دست دو بچهٔ شیطان‌تر از خودش اسیر شده باشد... بین دماغ پرگوشت درشت ساکن و لب‌های پف‌پف‌کن متحرک، یک رابطهٔ شوم، قی‌آور و ناموزون برقرار شده بود. دماغ ایستاده بود و دو لب می‌چرخیدند، بی‌آن‌که حرف بزنند. محمود احساس کرد که استاد علی اکبر خان به جای آن‌که سخنرانی را ایراد بکند، قرار است آن را بزاید و یا این‌که قرار است به محض خسته شدن لب‌هایش، یک صدای حیوانی، بلند و یا ماقبل تاریخی، از حنجره‌اش صادر کند و جان به جان آفرین تسلیم کند». براهنی این صدای حیوانی ماقبل تاریخی را از زمینهٔ تاریخی‌اش جدا و آن را با تمام بلاهتش پیش روی ما می‌گذارد. آیا این دقیقاً همان‌کاری نیست که راوی پاردوی‌گر **تهرانی‌ها** با گفتارهای تلویزیونی و ایدئولوژیک و عقل سلیم انجام می‌دهد؟[۳۳] راوی **تهرانی‌ها** به ماشین جاذب بزرگی تبدیل می‌شود که گفتارهای ایدئولوژیک را می‌بلعد و به معنای باختینی کلمه منکسرشان می‌کند.

[۳۲] ژیژک تحلیلی درخشان از فیلم «برزیل» تری ویلیام ارائه کرده که برای درک این فرایند بسیار روشنگر است.

[۳۳] به نظرم بهترین نمونه‌های این قسم روایت پارودیک در **تهرانی‌ها** عبارتند از: برنامهٔ تلویزیونی ابراهیم فراوانی که رجحانی در آن شرکت می‌کند («اگر خاطر مبارک شما بزرگواران باشد، هفتهٔ پیش، در محضر مبارک‌تان که به انجام وظیفه مشغول بودیم، دوشنبه‌روز یا

این سازوکار است که به براهنی اجازه می‌دهد به میانجی صدا ـ وحی (یا صدا ـ معجزه) و آواز کشتگان (آوازی از جنس آواز کشتگان در رمان **تعویذ** بولانیو[۳۴]، آوازی که به مدد مقولات درمنکی می‌توان آن را یک نوع «صدای ساییده‌شده» نامید) و مطرح کردن «ملکوتی» زمینی/خاکی از شر دو راهیِ سوپراگوییِ زوزه ـ کیف خلاص شود. خلیل درمنکی در مقالهٔ «آرشه در دوات» به اهمیت «زمین» به معنای «هایدگری»اش در **تهرانی‌ها** اشاره کرده است. همین نکتهٔ اوست که براهنی و خورشیدفر را وارد گفتگویی درونی می‌کند. با تأسی جستن به درمنکی، می‌توان گفت در **آواز کشتگان** نیز زمین/ خاک ثقلی «هایدگری» دارد[۳۵]. براهنی آواز کشتگان و ملکوت خاکی را در برابر زبان

سه‌شنبه، سه‌شنبه بود؟ استاد فخیمی می‌فرمایند سه‌شنبه، ما مخلص شما هستیم. بله، سه‌شنبه، از تریبون محترم شبکهٔ معزز خودتان، خودمان که ما و شما، اجازه بدهید اصلاً. اساتید محترم فرهنگستان! جسارتاً، در مدت‌زمان شصت دقیقه که برنامه روی آنتن است، به دو ضمیر ما و شما ابداً احتیاج نیست. یک‌جور اسراف است. ما و شما نداریم، ما و بینندگان‌مان یکی هستیم. امیدواریم باشیم. تأیید می‌فرمایید؟»)، و از آن بهتر صفحات ۱۷۱ تا ۱۷۳ رمان که این چنین تمام می‌شود: «یک روز بعد از کار فرستندهٔ رادیو بی‌سیم پهلوی ماشین کرایه کرد و رفت دست‌بوس ذبیحی، خاکش به سر، میل به پابوس کرد. نخودچی کشمش خورد. کم‌محلی دید. خبر آورد چه نشسته‌ای، موفقیت اخیر شما خاری در چشم بدخواهان، چراغی در ره گم‌گشتکان است. ذبیحی مثل یک رود جوشان است، خروشان. شورای بزدلان قصد بندزدن دارد، مسیر رود را سد کند. مثل سد رودخانهٔ کرج. خبر دارید؟ این یک کودتاست. هدف شورا در وهلهٔ اول خانه‌نشین کردن ذبیحی است. تبعید او به محبس سکوت».

[۳۴] در میزگرد «زمان، خاطره و رمان» که در مجلهٔ «سینما و ادبیات» برگزار شده، کارکرد این «آواز کشتگان» را توضیح داده‌ام.

[۳۵] در مقالهٔ «زخم خاک، مسیانیسم، و شب‌پایی برای قوم به جان باخته» که در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده، مسألهٔ زمین و خاک و زخم زدن بر خاک را در شعرهای ضیاء موحد بررسی کرده‌ام. در آن‌جا از قرائت ژیژک از زمین در کارهای تارکوفسکی بهره برده‌ام.

آغشته به کیف قرار می‌دهد. خواهیم دید که صداهای ازبندرستهٔ خورشیدفر، آنچه صداهای «بحری» او خواهیم نامید، چگونه به میانجی کسر، خود را از بند زوزه و کیف خلاص کرده‌اند. خورشیدفر در برابر مادیت آغشته به کیف، مادیتی دیگر قرار می‌دهد، زبانی که گویی به «نفس»، به «ها»، بدل شده است: «ــ فالش زدنت خنده‌دار است..... کاترین روی برف خط صافی کشید. به رحمت گفت: "این خط، ملودی است. سوت تو مدام از این خط بیرون می‌زند. یا زیر خط است و یا روی خط... ــ سوت فالش است اما من خوشم می‌آید. چون سوت از درون سینه و گرما بیرون می‌آید احساس دارد زیباست. **چون در سرما** سوت می‌زنی بخار از لبت بیرون می‌آید و فکر می‌کنم **این بخار شکل حقیقی موزیک است**». در این‌جا با «گوشت صدا» سروکار داریم، صدایی که یخ‌بسته و مادیت یافته است. اگر زبان مانند پول باید غیرمادی شود و هماره باید در مدار گردش مبادله گردد، این زبان گریزنده که در آن واحد صلب و فرار است مانند صدایی زیر و زبر است که گویی در قالب زبان ـ پول نمی‌گنجد. کارکرد این صدای گوشت‌یافته مانند سطرهای معروف مرثیهٔ رضا براهنی برای محمد مختاری است: «های هایا هایا ها یا ها ها های هایا هایا هایا/ مختاری مختاری مختاری ممد مختاری ممد مختاری ممد مختاری مختاری مختاری مختاری»[۳۶]. این های هایا های صدایی است مانند بخاری که از دهان رحمت

[۳۶] سال گذشته مقاله‌ای نوشتم به نام «صدایت می‌کنند؟» و در آن به کارکرد صدا و یک فرمول خاص در شعرهای نیما، سپهری، موحد و کامران بزرگ‌نیا پرداختم. دوستم ماجد کنعانی تمیمی بعد از خواندن این مقاله بحث دقیق و جالبی دربارهٔ مقاله‌ام کرد. این مثال از دل آن گفتگو با ماجد بیرون آمده.

بیرون می‌آید. این های گویی در هوای سرد سفت و صلب شده و گوشت یافته است. این شکل حقیقی صداست.

در **رازهای سرزمین من** باری دیگر در بستری الهیاتی ـ ماتریالیستی با چنین صدایی مواجه می‌شویم: «بعدازظهرها که پدرم خانه نبود، قرآن را برمی‌داشتم، می‌رفتم تو حیاط، و تمرین می‌کردم. بلند نمی‌خواندم، چون صدایم در اطراف و در منازل همسایه‌ها می‌پیچید. نفسم را حبس می‌کردم و زیر لب سوره‌های کوتاه را یک‌یک تمرین می‌کردم. و با وجود این‌که عربی‌ام بد نبود، معنای همهٔ آیات قرآن را نمی‌فهمیدم. **ولی انگار این معناها نبودند که برایم اهمیت داشتند، این صداها بودند و نفس دمیده شده در کلمات که برایم اهمیت داشتند،** و من می‌خواستم آنها را طوری بخوانم که انگار لحظه‌ای پیش نازل شده‌اند؛ می‌خواستم سکوت اطرافم را به وسیلهٔ کلمات بشکنم، سکوت را قطع کنم، سرّ اولیهٔ تنزیل آن‌ها را از آن خود بکنم. چیزی به‌مراتب بزرگ‌تر و قوی‌تر از خودم بر وجودم فشار می‌آورد، و بعد **در وجودم حلول می‌کرد**. انگار داشتم به سر اصل **نیروی وحی** پی می‌بردم» (تأکیدها از من). صدا حسین میرزا را تسخیر می‌کند؛ این صدا نه کلمهٔ سرشار از کیفِ براهنیِ متأخر است، و نه زوزهٔ براهنیِ متقدم، این صدا ـ نفس از هر دو تفریق شده است. این صدا را می‌توان صدا ـ وحی نامید. وحی اساساً همین صدای مادی استیضاح‌کننده است. در این‌جا با قرائتی ماتریالیستی از وحی سروکار داریم: وحی نوعی صدای «غریب» است که سوژه را جاکن می‌کند، همچون صدایی که در مسیر دمشق پولس قدیس را منگ و میخ‌کوب به جا می‌گذارد. وحی صدای استیضاح سوژه است به‌وسیلهٔ یک حقیقت. این صدا از جنس همان

صدایی است که پولس قدیس در راه می‌شنود، صدایی که باعث ظهور نوعی «خیزش سوبژکتیو» در او می‌شود؛ مگر نه آن‌که پل قدیس به هر مرجعیتی پشت می‌کند الّا «مرجعیت آن صدایی که شخصاً وی را به سوژه شدن خویش فراخواند»[۳۷]. «هر قدر این سوره‌ها را بیش‌تر می‌خواندم، احساس می‌کردم که بر نیروی آن‌ها افزوده می‌شود. عمق و ارتفاع صوتی آن‌ها پایان‌ناپذیر بود. انگار نظام لایزال ستاره‌ها را در آن انباشته بودند، و با وجود قدمت پایان‌ناپذیر و بی‌آغازشان، انگار کاملاً دست‌نخورده و جوان بودند». تجربهٔ این صدا ـ وحی نوعی تجربهٔ ابدیت است، گویی اصلاً چنین صدایی بدان دلیل وجود دارد که در دل زمان سوراخی، حفره‌ای مغاک‌وار، ایجاد کند. این صدا، کلمات را به مجمع‌الکواکب بدل می‌کند و اجازه می‌دهد شلنگ‌انداز در فرصت میان ستارگان آسمان تاریخ رقصی کنیم؛ کدام دیوانه به تماشای سوژگان حقیقت خواهد نشست؟ «نفسم را از تو شکمم به طرف بالا جمع می‌کردم و همه را به سوی بالا فشار می‌دادم، شش‌هایم را ذره‌ذره، قطره‌قطره از هوا خالی می‌کردم، و به جای هوا، آیه‌های پی در پی سوره‌های کوتاه را در شش‌هایم، در سینه‌ام فرو می‌دادم، پس از مدتی دیگر خودم نبود».

این صدا ـ وحی را باید متمایز کرد از صدا ـ کیف/ شعفی که براهنی در «چرا من شاعر نیمایی نیستم؟» از آن دفاع می‌کند. آن کیف متأخر براهنی چنان‌که گفتیم روی دیگر زوزه است و از قضا خورشیدفر در **تهرانی‌ها** سویهٔ کافکایی این صدای وقیح را نشان ما داده است. در **تهرانی‌ها** در پس‌زمینه‌ای کافکایی با نوعی کیف وقیحانه روبرو می‌شویم که باید حساب آن را از طرب فیگورهای

[۳۷] **بنیاد کلی‌گرایی**، بدیو، ترجمهٔ مراد فرهادپور و صالح نجفی، نشر ماهی، ص ۳۳.

ازبندرستهٔ **تهرانی‌ها** و زبانِ به پروازدرآمده جدا کرد. شاید مصداق بارز این وقاحت کافکایی در **ساختمان** و تعویق ابدی و شارلاتان‌بازی‌اش در نسبت با رحمت آشکار شود. رحمت که سخت می‌کوشد حق خود را از **ساختمان** بگیرد و به شکلی پیگیر در **ساختمان** بست می‌نشیند، با فیگوری روبرو می‌شود که در رمان «لوده» نامیده می‌شود. رحمت ارزیاب ارشد فرهنگی **ساختمان**، خدامی، را می‌بیند: «رحمت در معیت فرشتهٔ نجاتش از جلوی چشم **لوده‌ها** گذشت». مدام رحمت را دست می‌اندازند و به او می‌خندند؛ و سرآخر رحمت مجبور می‌شود با مشت به صورت لوده بکوبد. با این حال لوده دست از خنده‌های بی‌پایان خود برنمی‌دارد: «رحمت شنید که جوان با صدای بلند به نگهبان می‌گوید این آقا دیوانهٔ زنجیری است و ادعا می‌کند در آلمان شرقی انیمیشن‌سازی خوانده... رحمت سکندری خورد و به دشواری خودش را ایستاده نگه داشت. **صدای قهقههٔ زننده و شیهه کشیدن جوانک** را شنید» (تأکیدها از من). این قهقهه خندهٔ سوپراگویی است که تمام نهادهای کافکایی را تسخیر کرده است و پیوندی درونی با کیف دارد. مسأله خلاصی از این خندهٔ سوپراگویی است که به تحقیر و شکست رحمت قاه‌قاه می‌خندد.

راه براهنی برای خلاصی از دوراهی سوپراگویی زوزه و کیف، به جز صدا ـ وحی، معجزه/ فیض ـ صدا و معجزه ـ آواز کشتگان (همان آوازی که در **تعویذ** بولانیو شنیده می‌شود) و پرواز ـ معراج و صدا ـ مغاک است: «پس فقط یک چیز معنا داشت، ساخت هندسی و زیبای پرواز روان و متوقف اکبر صداقت از بالای میله‌ها و تنیده‌شدن زیبای تن او به تن میله‌ها و هوا. آن تصویر توهم نبود. در سایهٔ آن می‌شد تمام چیزهای دیگر عالم را معنی کرد. مرگی زیبا، به کل زندگی

معنا می‌داد... سرنوشت محمود این بود که با گوش‌هایش آواز کشتگان را بشنود. با چشم‌هایش آواز کشتگان را ببیند. ولی زنش اشتباه می‌کرد. مصراع اول شعر هم معنی داشت: عاشقان کشتگان معشوق‌اند. چه چیز ماهنی را از بالای ارگ به سوی زمین می‌کشید؟ پرواز آزاد. قاتل همهٔ جوانان زیبای دور و بر او پرواز آزاد بود. آن‌ها عاشق پرواز آزاد بودند. ماهنی می‌خواست پرواز کند، از بالای ارگ. به یک معنا ماهنی روح آزاد یک زن بود که از دست کبلایی فیروز جن‌گیر فرار می‌کرد. ولی به سوی چه چیزی؟ به سوی یک پرواز آزاد. و ایشیق از دست ثابتی و نیک‌طبع **فرار** می‌کرد، به سوی آن **پرواز آزاد** در غروب بیمارستان شهربانی و اکبر صداقت، پرواز می‌کرد، از بالای میله‌ها به سوی آزادی.... **معجزهٔ پرواز** را امروز به چشم خود دیده است» (تأکیدها از من). در این بخش، آواز کشتگان و «معجزهٔ» پرواز برهم چفت می‌شوند. تمام دستگاه حسی محمود، چشم و گوشش، به ماشینی برای ثبت موسیقی ناشنیدنی آواز کشتگان بدل می‌شود. این آواز همچون ایشیق به گریز و پرواز درآمده است. پرواز معجزه است؛ اما چرا معجزه؟

آیا می‌توان در عین حال آواز کشتگان را نوعی معجزه ـ صدا نامید؟ معجزه از مقولهٔ فیض است. معجزه «ظهور پدیده‌ای از دل هیچ» است که زیر پوشش زنجیرهٔ علل کافی قرار ندارد و چنان‌که میاسو و ژیژک اشاره کرده‌اند، به معنای مداخلهٔ مستقیم یک نیروی متعالی در طبیعت نیست. درست برعکس، معجزه دال بر عدم وجود خداوند است، یعنی نشانه‌ای دال بر این‌که طبیعت نه ـ همه است، یعنی زیر پوشش یک نظم متعالی قرار ندارد. از این رو، صورت‌بندی ماتریالیستی معجزه یعنی ظهور چیزی که شبکهٔ علّی موجود آن را پوشش

ندهد. بنابراین، هر معجزه‌ای تجلی عدم وجود خداوند است[۳۸]. پس این صدا ـ معجزه به نوعی پرواز ـ گریز پیوند می‌خورد، گویی خود را از زوزه و کیف خلاصی می‌بخشد. زبان از بند رستهٔ خورشیدفر و آواز کشتگان براهنی مصداق بروز فیض ـ معجزه در زبان‌اند. تنها زبانی که بدل به «فیض» گشته می‌تواند ما را از سگان زوزه‌کش حاکم به سوژه‌های سیاست بدل کند. معنای این آواز را بولانیو در رمان **تعویذ** به دست داده است. رمان حول حمله به دانشگاه و سرنوشت جوانانی شکل گرفته که سوبژکتیویته‌شان در پاسخ به این شکست شکل گرفته است. در پایان رمان، جوانانی را می‌بینیم که به سوی پرتگاه می‌روند و آوازی می‌خوانند که تجسد همهٔ آرزوهای شکست‌خوردهٔ آن‌هاست؛ راوی آواز آن‌ها را تعویذشان می‌نامد، تعویذی علیه قبضه‌شدن این امیدها به دست صاحبان قدرت. این آواز از جنس همان آواز کشتگانی است که براهنی از آن دم می‌زند. باید همه گوش شد، باید همه چشم شد، و دل در گرو آواز کشتگان سپرد، زیرا این آواز «تعویذ» ماست، تعویذی از جنس فیض، معجزه و پرواز، معجزهٔ پرواز: «همهٔ کوشش‌های محمود برای آرام کردن توفان مهیبی که در خونش بالا آمده بود، با شکست مواجه می‌شد. مثل این بود که خونی قوی‌تر از خون انسان در رگ‌های او تزریق کرده‌اند و هر لحظه امکان داشت که فوران و سیلان خون، رگ‌ها را پاره کند، **و نوک هر رگ به صورت یک دهان هیجان‌زدهٔ خونین بزند زیر آواز**» (تأکید از من). پنداری در هر رگ محمود آفتاب طلوع کرده است. محمود یکسره آواز می‌شود. او یوزفین

[۳۸] رجوع کنید به کتاب **کمتر از هیچ**، ژیژک.

آوازه‌خوان کافکا می‌شود که آوایش گویی به ظهور جماعتِ فردا شهادت می‌دهد. محمود موش آوازه‌خوان می‌شود.

خورشیدفر در **تهرانی‌ها** باز به سراغ صدا می‌رود. این بار در هیئت زبانی که به بشقاب پرنده، به فریزبی، بدل شده است. زبان، کلمات پسرها، به پرواز در می‌آیند: «پسرهای دبیرستانی نزدیک ورودی موزهٔ معاصر که پیاده‌رو عریض می‌شود فریزبی بازی می‌کردند... پوران می‌توانست بازی فریزبی پسرها را تماشا کند. **بشقاب پرنده** از بالای سر عابران می‌گذشت و هر بار یکی سرش را می‌دزدید. پسری که دور ایستاده بود کوتاه‌قد و ورزیده بود... همان‌طور که در عرض پیاده‌رو راه می‌رفت آفتاب‌گیر کلاه کپ را دوانگشتی بالا زد. داد زد: زود زود». فصل دوم رمان با ماجرای سفر کریستین و مشاهدهٔ بشقاب‌پرنده آغاز می‌شود. در آن نقطه از داستان، ماجرای بشقاب‌پرنده بی‌ربط به نظر می‌آید. اما در این نقطه از رمان که موزه، کریستین و بچه‌های گریزپا را داریم، منطق بشقاب‌پرنده معلوم می‌شود. پسرها فریزبی بازی می‌کنند و فریاد می‌زنند «زود زود». می‌بینیم که این «زود زود» به زودی به چیزی دیگر بدل خواهد شد. در این‌جا کلاغ‌ها نیز حاضرند، پرندگان تیره‌ای که گویی بازگشت ظلماتی‌اند که نور دوربین‌های کریستین نتوانسته بتاراندشان: «متصدی از پوران پرسید: "ایشان هنرمند هستند؟" ــ متخصص دوربین‌های مداربسته هستند. عجب. این از این. متصدی ناخودآگاه به دوربینی که لابد او را نشان می‌داد نگاه انداخت. بعد برای کریستین سر تکان داد... روی چمن‌ها **چهار کلاغ** قدم‌رو می‌رفتند، چقدر درشت بودند... **قارقارشان** بلند بود، اما پرواز نمی‌کردند. پوران توی بحرشان رفت. هرچه دقت کرد نتوانست تشخیص دهد **منبع صدا حنجرهٔ**

کدام است. آن وقت بود که پسر فریزبی‌بازی را دوباره دید. یک لحظه آویزان به نرده، یک لحظه با زانوهای تاشده روی چمن. فرز، فوری از جا بلند شد. شلوارش را تکاند. اگر مچ یا زانویش درد گرفته باشد هم محال است نشان بدهد... در چمن یکدست و روشن، حرکت دزدکی امکان نداشت. **بشقاب‌پرندهٔ فریزبی** در چندقدمی تندیس تناولی افتاده بود... جز کلاغ‌ها، جنبیدن نقاط سیاه، لکه روی سطح پاکیزه، حباب روی وضوح. تازه کلاغ پنجم را دید. سربالا و متکبر. حتم کرد عامل اصلی صداست... پسر می‌دوید. آن پیکر سرشت حقیقی عمل ساده دویدن را نمایش داد... فوق‌العاده بود ـ موتورسوار حین پیچیدن به زمین نزدیک می‌شود ــ پسرک می‌دوید کمر خم کرد و پاشه آب فواره از فراز سرش گذشت. وجد، وجد وجود پوران شعاع را تسخیر کرد. مثل آن‌که عملیات پسر **بندبازی** باشد. کلاغ پنجم از زمین جدا شد. پرواز کوتاهی به اندازهٔ پرتاب فریزبی. پسر فریزبی را برداشته بود که دو صدای ممتد سوت شنید. به‌به! اینها را باش! نگهبان‌های موزه، دو مرد، لباس فرم تیره بر تن و کلاه بر سر از مسیر موزاییک وارد محوطهٔ چمن شدند تا فرد خاطی را دستگیر کنند. پسر یک لحظه مکث کرد. فواره دورش را زده بود و حالا صورت و بلوزش را خیس کرد... دوید. برنمی‌گشت. می‌دوید به سمت پارک. از مقابل ایوان رد می‌شد. **یوزپلنگ، گربه‌سانان دیگر**. نگهبان سوت زدند. دو خط موازی سفید از شمال شرق به گوشهٔ دیگر آسمان می‌رفت. پسر که نزدیک ایوان رسید پوران لرزید. به او نگاه می‌کرد. فریاد زد. **مزوی. زوی؟ زوی؟** دور شد. دوید. رفت». کلاغ‌ها تجسم صدایی آواره‌اند. کسی نمی‌داند این صدای آواره به کدام کلاغ تعلق دارد. صداها حنجره‌ها را گم کرده‌اند. اما این صدای بی‌تن روی تصویر

دویدن چست و چابک پسرها سنجاق می‌شود؛ صدا پرواز می‌کند. پسرها با دویدن مسخ می‌شوند: یوزپلنگ می‌شوند، گربه‌سان می‌شوند. تصویر و صدا می‌دوند و از نگاه ناظر اعظم، کریستین، مسئول دوربین‌های نظارت شهری، می‌گریزند. در این‌جا رمان خم می‌شود و به گذشتهٔ خویش نگاه می‌کند، به لحظه‌ای که کریستین در هواپیما به بیرون می‌نگرد و بشقاب پرنده را می‌بیند: بشقاب پرنده تجسم آن چیزهایی است که از چشم کریستین می‌گریزد. و جای شگفتی نیست که زبان نیز در این‌جا بشقاب‌پرنده می‌شود؛ «زود زود» به «مزوی. زوی؟ زوی؟» بدل می‌شود.

«زود» وقتی به شکل شتاب‌زده تلفظ شود، می‌شود «زو». در فرهنگ لغت نیز «زو» را مخفف «زود» می‌دانند. نفس تنگ می‌شود و «د» از قلم می‌افتد. اما «زو» زوکشیدن را نیز به ذهن متبادر می‌کند. وقتی زو می‌کشیم یک نفس می‌دویم؛ نفس توی سینه‌مان حبس می‌شود، بخار می‌شود؛ سفت می‌شود. «زو» در عین حال به معنای دریا نیز هست: مرد ملاح تیز اندک رو/ راند بر باد کشتی اندر زو. گویی زبانی که از بند رسته، بحر می‌شود، می‌خروشد و از نظارت می‌گریزد. زو به معنای قضاوقدر نیز هست. «زودی» که «زو» می‌شود و سپس «مزوی»، تکه‌ای، خطی، از زبان است که از قضاوقدر گریخته. این تبدل همه بر سر بحری‌شدن زبان، گریزنده شدن آن است. «مزوی» موزه را نیز به ذهن می‌آورد. بازی بچه‌ها کنار موزه رخ می‌دهد؛ مزوی گویی شکل از ریخت افتادهٔ موزه است. موزه‌ای که صلب نیست، موزه‌ای که سیال گشته است: «آمفی‌تئاتر موزه جای خالی نداشت. چهرهٔ مجری مراسم همه را حیرت زده کرده بود. صدای او را از برنامهٔ رادیویی معروفی می‌شناختند. هیچ کس دیده نمی‌شد.

صدا چه بود؟» (تأکید از من). صوتی آواره، صدایی که منشأش نامعلوم است در فضا پرپر می‌زند؛ «حالا بعد از بی‌صدایی طولانی و بدون خلل، بلندگوهای موزه صدای عجیب و ممتدی را به گوش شاپور رساند که به‌تدریج و نامحسوس اوج می‌گرفت. **هوهویی** مثل لبریزشدن حوض وقتی که هر رخنه و جای خالی پر شده باشد. **آن‌گاه وقتی هیچ نقطه بدون صدا باقی نمانده بود توامان صدای دیگری که یادآور رپ‌رپ زدن و روشن‌شدن لامپ‌های لوله‌ای** دراز بود، **با تُن سرخوش و زخمه‌های فرار** توقع شکل‌گیری ملودی را ایجاد کرد. ضربه‌ها جمله‌ای شدند **ناقص** و مبهم، مثل بند اول شعری که شورآفرین است و خواننده را منتظر نگه داشته تا در سفیدی کاغذ قرینه‌اش را ببیند و معنی تمام شود، غافل از آن‌که بند دوم در نتیجهٔ یک بی‌مبالاتی گم شده است. خواننده ناچار بند اول را دوباره و صدباره می‌خواند. بعد از بند سوال‌برانگیز است که تقه‌های ساده ضرباهنگ منظم و بی‌شیله و پیله‌ای مثل نبض را سر دادند. مثل آن‌که بخواهد بی‌نظمی و تکرار دیوانهٔ جمله را به خط کند. نبض بود، بزرگ‌تر و ژرف‌تر. طنین قلب شاپور صبری؟ صدایی که مثل رعد از برق جدا شده؟ طنین قلب موزه یا قلب زمین؟ و بعد در هرج و مرج اصوات، کشش‌ها و پژواک‌ها نغمهٔ نی‌لبکی جادویی و دلهره‌آور آغاز شد و گفتی اصوات در مارپیچی شیب‌دار جریان یافتند و در هم آمیختند و سرعت گرفتند تا پس از همهمه‌ای آشوبناک، **گردابی بلعنده** ظاهر شد... شاپور احساس کرد تنش مثل لامپ بزرگی می‌درخشد. نوری که از تن او ساطع می‌شد، به درودیوارهای بتونی موزه برخورد می‌کرد و تغییر مسیرهای سریع می‌داده». این صدا نوعی هوهو است، زخمه‌ای فرار و سرخوشانه، که از قضا به نوعی «نقص» پیوند خورده است.

شعری که بند دومش گم شده است. این صدا از درون به کسر و تفریق پیوند خورده است. این صدا نسبتی درونی با زمین دارد، مادی است. این صدا بدل به گردابی بلعنده می‌شود و سوژه را در خود غرق می‌کند، جاکن می‌کند. این صدا ـ مغاک با زخمه‌های سرخوشانه‌اش گریز و پروازِ گوشت‌شده است. نوری که از جسم شاپور ساطع می‌شود دیگر نوری نیست که در جملهٔ منسوب به آیت‌الله خمینی در انفجار نور انقلاب دیده می‌شود. این نور، نوری گوشت‌یافته است که نشان از تحول سوژه دارد. شاپور در این‌جا شبیه فردی در آخرین داستان **مهاجران** زیبالت است، دستیاری در یک استودیوی عکاسی در منچستر که بدنش در طول زمان آن‌قدر نقره جذب می‌کند که بدل به یک صفحهٔ عکاسی می‌شود؛ صورت و دستانش وقتی در معرض نور شدید قرار می‌گیرند آبی‌رنگ می‌شوند، او به قولی مانند یک عکس ظاهر می‌شود.

اما به‌راستی چرا این تبدل در زبان رخ می‌دهد؟ از «زود زود» تا «مزوی زوی زوی»؟ این «مزوی زوی زوی» گویی از معنای زبان کسر شده اما بیرون زبان نیست، زبانی است که از زبان به مثابهٔ پول که مدام در گردش است خلاص گشته و در مقام معجزه ـ زبان به پرواز درآمده است. این زبان زبانی کولی شده است. اما زبان کولی دیگر چیست؟ اجازه دهید سری به داستان «لالهٔ» هدایت بزنیم. داستان «لاله» دربارهٔ پیرمردی خدادادنام است که یکه‌وتنها در کوهستان، در طبیعت زندگی می‌کند: «باد پوست تن او را نوازش می‌کرد. درخت‌ها به نظر او می‌رقصیدند. کلاغ‌ها برایش پیام شادی می‌آوردند و همهٔ طبیعت به نظر او خرم و خوش‌رو می‌آمد». طبیعت بهشتی است که هنوز پای شیطان بدان وارد نشده است تا این‌که یک روز فرشته‌ای شیطانی وارد

زندگی‌اش می‌شود: «چهار سال پیش یک شب سرد از آن سرماها که با چنگال آهنین خودش صورت انسان را می‌خراشد، خداداد همین‌که چراغ را فوت کرد و در رختخواب رفت **صدای غریبی** شنید: ناله‌های **بریده‌بریده** که معلوم نبود صدای جانور است یا آدمیزاد. صدا پیوسته نزدیک می‌شد تا این‌که در کلبهٔ او را زدند» (تأکید از من). کلمهٔ «غریب» را با تمام بار معنایی فرویدی آن باید درک کرد. صدایی مزاحم یک‌دفعه وارد دنیای بهشتی خداداد می‌شود، صدایی که نه صدای جانور است و نه آدمیزاد؛ صدایی که بریده‌بریده باشد لکنت دارد، گویی هستهٔ خارجیِ درونِ زبان است، جانور زبان است که به صدا درآمده است. این زبان مقطع به یک دخترک کولی تعلق دارد. زبان یک کولی باید بی‌خانمان باشد، اهل کوچ باشد. آیا صدای خرخری که از گلوی شاپور بیرون می‌آید یا «زوی زوی» به این زبان تعلق ندارد؟

دخترک کولی را به درون خانه می‌آورد. دختر هیچ نمی‌گوید: «فردا صبح هرچه از او پرسش کرد بی‌نتیجه بود. مثل این‌که بچه قسم خورده بود راجع به خودش هیچ نگوید. به همین مناسبت خداداد اسم او را لال یا لالو گذاشت و کم‌کم لاله شد». گذر از لال به لالو و سپس لاله. کولی لالِ زبان است، گنگیِ زبان است، اما این لال به صدا درمی‌آید، لال لالو می‌شود و سپس لاله. این لاله، گل زیبای ادبیات کلاسیک فارسی، نوعی لالی را در درون خود حمل می‌کند. لاله لالی است که به زبان آمده. امر گنگی است که بیان شده است. لاله جانور زبان است که زبان گشوده است. لاله زبانی است که به سرفه افتاده است.

لاله وجهی شیطانی دارد: «هرچه خداداد به لاله نصیحت می‌کرد که دزدی بد است به آتش دوزخ می‌سوزی **لبخند شیطانی** روی لب‌های او نمودار می‌شد

و به بهانه‌ای از این گونه مباحثات شانه خالی می‌کرد». خداداد مانند سریویلیِ نیما در را به روی شیطان گشوده است: «اما در یک شب طوفانی وحشتناک، شیطان به پشت در خانهٔ او آمده امان می‌خواهد[۳۹]». کولی شیطانی وارد بهشت برین خداداد شده است. اما چرا کولی؟ آگامبن در مقالهٔ «مردم چیست؟»[۴۰] به کولی‌ها اشاره می‌کند. اگر بپذیریم که مردم نه مفهومی یکپارچه بل نوعی نوسان میان دو قطب متضاد است، کولی‌ها، مانند یهودیان سرگردان و بی‌خانمان، به قطب دوم مردم تعلق دارند که شامل «فلک‌زدگان، ستمدیدگان و مغلوبان» می‌شود، مردمی که در **دربار معجزات** زندگی می‌کنند، آن‌جا که در رمان **گوژپشت نتردام** مکان زندگی دزدان و کولی‌ها و گدایان و ولگردان پاریس است. سودای دولت همیشه برساختن مردمی یکپارچه و عاری از ترک بوده است، ترک و شکافی که تنها در جامعهٔ بی‌طبقه یا در ملکوت مسیحایی برداشته خواهد شد. این مردم ثانوی که محقق نشده است بلکه بناست محقق شود، کولی‌وار است؛ این جماعت کولی شیطانی است زیرا وحدت خیالی و یکپارچهٔ مردمان حاکم را برهم می‌زند. این جماعت، کولی‌وار درون زبان پرسه می‌زند، زبان را به لکنت می‌اندازد. این زبان خود را از معنا کسر می‌کند. این زبان بر ریسمان‌های زبان حاکم بندبازی می‌کند. این زبان میمونی است که در هیئت بندباز از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر می‌جهد بی‌آن‌که بر زمین سفت

[۳۹] از توضیحات نیما دربارهٔ شعر. رجوع کنید به مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج، مقابله و تدوین از عبدالعلی عظیمی.

[۴۰] رجوع کنید به کتاب **وسایل بدون هدف**، ترجمهٔ امید مهرگان و صالح نجفی، نشر چشمه.

حاکم اشمیتی گام بگذارد. آیا به همین دلیل نیست که فیگور «بندباز» در جای‌جای **تهرانی‌ها** پدیدار می‌شود؟

لاله قرار ندارد: «لاله میل زیادی به گردش داشت. اگر دو سه روز پشت هم باران می‌آمد و مجبور می‌شد در آلونک بماند خاموش و غمگین می‌گردید، ولی روزهایی که هوا خوب بود با خداداد یا تنها به گردش می‌رفت. اغلب تنها می‌رفت و همین اسباب بدگمانی خداداد نسبت به او شده بود». لاله گریزنده است؛ لاله از خانه می‌گریزد. خداداد می‌خواهد دوباره لاله را درون خانواده، درون رابطهٔ اودیپی پدر ـ دختر یا رابطهٔ مرد و زن درج کند. لاله اما سودای گریز دارد. از این رو، بدل شدن لال به لاله از طرفی می‌تواند نوعی متمدن‌شدن باشد، تلاش برای اضافه کردنِ «ه» به «لال» یعنی کسر کولی‌بودن او. اما در داستان می‌بینیم رفته‌رفته باز فرایند لال ـ لالو ـ لاله وارونه می‌شود. خداداد به خانه بازمی‌گردد و متوجه می‌شود لاله او را تنها گذاشته و رفته است: «بیرون رفت و باز با تمام قوت ریهٔ خودش فریاد زد: "لاله... لاله... لالو... لالو" انعکاس صدایش به او جواب داد: "لاله... لالو..."». لاله باز لال می‌شود و به کولی‌ها، به خاستگاه خود، بازمی‌گردد. او همچون عنصری شیطانی وارد زندگی خداداد و سپس از آن خارج می‌شود و به خاستگاه شیطانی ـ کولی‌وار خود باز می‌گردد («در اتاق را باز گذاشتی، شیطان داخل شد و او را گول زد»)، اما زندگی خداداد از پس مواجهه با این نیروی شیطانی از هم می‌پاشد. طبیعت خداداد دیگر نمی‌تواند بهشتی باشد که نسیمش گونهٔ او را نوازش کند. شیطان در این طبیعت، همچون طبیعت نیما، منتشر گشته است.

مفهوم شیطان و مسخ را توضیح داده‌ایم. بگذارید باز به مقالهٔ فرهادپور بازگردیم و با مثالی از مسخ‌شدن در **آواز کشتگان** نشان دهیم چه چیز در مقالهٔ فرهادپور غایب است: «در آثار کافکا عقلانی‌شدن و تمثیلی‌شدنِ جهان و زبان به نهایت منطقی خود می‌رسد». فرهادپور قرائتی تک‌سویه و ماخولیایی از کافکا دارد و نمی‌تواند به قرائتی طربناک از کافکا و مسخ او برسد. قرائت تک‌سویهٔ فرهادپور در مسألهٔ تقدیر نیز دیده می‌شود: «"دست نامرئی" تقدیر اینک به میانجی قوانین بازار و منطق مبادله عمل می‌کند». آیا تقدیر صرفاً دست نامرئی بازار است، پس «عشق به تقدیر» نیچه‌ای چه می‌شود؟ پیش‌تر در شخصیت بیک نشان دادیم که مفهوم «تقدیر» واجد نوعی تنش دیالکتیکی در درون خود است: تقدیر به مثابهٔ نیروهای غیرشخصی حاکم بر سرنوشت افراد، و تقدیر به مثابهٔ اقتران ضرورت و حدوث ناب که چنان‌که ژیژک اشاره کرده، دال بر آزادی سوژه و خلاصی از تقدیر اسطوره‌ای است.

آیا می‌توان کافکا را طوری قرائت کرد که صدای قهقههٔ انقلابی از آن شنیده شود، قهقهه‌ای که زمین تا آسمان با خندهٔ سوپراگویی فرق دارد؟ آیا هر قرائتی از کافکا که به طربناکی و سرورانگیزی او اشاره کند ضرورتاً پست‌مدرن است؟ فرهادپور چنان دل‌بستهٔ ماخولیاست که حاضر نیست جایی برای قرائتی انقلابی‌تر از کافکا قائل شود. به همین دلیل وقتی از سه‌گانهٔ خود یعنی تمثیل، ماخولیا و شیطان حرف می‌زند، یک مقولهٔ اساسی بنیامین را که از قضا در قرائت کافکا مطرح شده و بعدها آگامبن آن را بسط داده فراموش می‌کند: عدالت. از این رو، شیطان را نیز تک‌سویه قرائت می‌کند: شیطان را فقط به مثابهٔ نیروهای غیرشخصی و عقلانی‌ساز و افسون‌زدای وبری می‌بیند که جهان

مدرن را تسخیر می‌کنند: «بر اساس همین منطق و برهان است که قهرمانان کافکا عمر خود را با تردید و هراس "در آستانهٔ دروازهٔ قانون" سپری می‌کنند، بی‌آنکه بتوانند از دروازه‌ای که مختص آنان است عبور کنند ـ آن هم به سبب هشدارها، شایعات، شنیده‌ها، نیروها و نهادهایی که درک و تفسیرشان ناممکن گشته است». فقدان توجه فرهادپور به منطق «عدالت» در کارهای کافکا باعث می‌شود به این نکته توجه نکند که هستهٔ اساسی کارهای کافکا خلاصی از منطق قضاوت و بستنِ دروازهٔ قانون است. از این رو آگامبن است که حق مطلب را ادا می‌کند. تمثیل «جلوی قانون» نه نشان‌گر تعویق ابدی منطق قضاوت، بل نشان‌گر تلاش مرد روستایی است (که در قرائت آگامبن همان مسیحاست) تا هر طور شده دروازهٔ قانون و تخطی را ببندد. بستن دروازهٔ قانون یعنی خلاصی از منطق قانون و تخطی، از منطق گناه، از منطق زوزه و کیف. بستن این دروازه یعنی گشودن دروازهٔ عدالت. فرهادپور به دلیل قائل نشدن تمایزی میان خندهٔ طربناک و خندهٔ سوپراگویی به این صورتبندی غلط می‌رسد: «آخرین ثمرهٔ این طنز تاریخی، که با ماکس برود آغاز شد، تفسیر آقای فردریک جیمسون، مارکسیست پست‌مدرنیست، است که کافکا را نویسنده‌ای "سرورانگیز و چاپلین‌گونه" می‌داند که با قلم دلکش خود تنوع و تکثر امپراتوری زیبا و کهنسال اتریش را ترسیم کرده است». اتفاقاً در این زمینه حق با آقای جیسمون است که کافکا را «سرورانگیز و چاپلین‌گونه» قرائت می‌کند. آیا نمی‌توان کافکا را با خنده و قهقهه خواند؟ نه خنده‌ای سوپراگویی که به معنای ماندن در چرخهٔ قانون و تخطی است، بل خنده‌ای طربناک و «سرورانگیز» که ناشی از خلاصی از چنبر قانون باشد. مسخ کافکا تلاشی برای انقلابی‌شدن و خلاصی از منطق قضاوت است، و در این میان برخلاف آنچه فرهادپور می‌گوید شیاطین هم‌دستان

نیروهای انقلاب‌اند، و نه برعکس. فرهادپور در قرائت خود از «خوف اسطوره‌ای» و «تراژدی تقدیر» سخن می‌گوید: «زیرا اکنون تک‌تک حوادث و تصادفات جزئی زندگی روزمره آبستن فاجعهٔ تقدیر و تمثیلی از قدرت خدشه‌ناپذیر "قانون" است. هنگامی که ضرورت تقدیر در شکل شبکه‌ای از وقایع و اشیاء و امور حادث تحقق می‌یابد، همه چیز هویتی تمثیلی می‌یابد، و زندگی به معمایی مرموز بدل می‌شود». آیا مسألهٔ کافکا دقیقاً عکس این نیست، نه نشان‌دادن صرف «قدرت خدشه‌ناپذیر قانون»، بل راهی برای خلاصی از خوف اسطوره‌ای و تراژدی تقدیر؟ و در این خلاصی، فیگورهای طربناک و چاپلین‌گونهٔ کافکا (و خورشیدفر) پیشگام راه ما هستند.

شاید بد نباشد نگاهی بیندازیم به نسبت مسخ، شیطان و پرواز در **آواز کشتگان** تا تک‌سویگی قرائت فرهادپور از شیطان و مسخ برجسته‌تر شود. خورشیدفر و براهنی در برابر سه‌گانهٔ تمثیل، ماخولیا و شیطان فرهادپور، چهارگانهٔ ایده، شیطان، پرواز ـ عدالت را قرار می‌دهند. بگذارید این ماتریس را با مهمانی دکتر قاصد آغاز کنیم: «رشتی‌پور یکی از فراش‌ها، مست کرد، هی به ما می‌گفت: این مثل عرق سگی نیست. فرق می‌کند، هم شیرین است، هم دبش، هم ترش و عجب کیفی دارد. و یکهو وقتی که همه می‌رقصیدند، پایین استخر، عقب‌عقب رفت. پایین استخر از مهمان‌ها کسی نبود. رشتی‌پور عقب‌عقب رفت. فوراً لباس گارسونی را درآورد. پیرهن خودش تنش بود با شلوارش. کراوات عاریه را هم کند. ناگهان یک صدای عجیبی از خودش درآورد. گفت: خدایا چرا مرا سگ خلق نکردی! چرا سگ خلق نکردی! و دوید. داد می‌زد. **معلوم نبود چه می‌گوید**». در این‌جا فراش آرزوی سگ‌شدن دارد؛ او

پارس می‌کند. از حنجرهٔ او صدایی بیرون می‌آید که از معنا کسر شده است. مهمانی پر از استادان غربی و شرق‌شناسان است؛ گویی فراش برای گریز از نگاه آن‌ها سگ می‌شود. سگ می‌شود تا بگریزد: «بعضی از مهمان‌ها هنوز متوجه نشده بودند. ولی موقعی همه متوجه شدند که رشتی‌پور شپرق از آن بالا خودش را انداخت تو استخر و رفت پایین. فکر کردیم غرق شده، ناگهان آمد بالا. صورتش عوض شده بود. عین دیوانه‌ها شده بود. از توی آب داد زد: "خدایا سگت می‌شم، چرا منو سگ خودت نکردی؟ چرا؟"؛ او را از آب بیرون می‌کشند: «همان خارجی که آب شکم رشتی‌پور را خالی کرده بود آمد جلوش ایستاد، فارسی حرف می‌زد، خیلی شکسته‌بسته. به رشتی‌پور گفت که سرش را بلند کند. رشتی‌پور گفت: برای چی؟ گفت: می‌خواهم عکست را بگیرم! رشتی‌پور با همان پکری گفت: برو بابا تو هم این همه آدم لخت و خوشگل را ول کردی، بند کردی به من؟ مرد خارجی گفت: نه! آن‌ها مرده‌اند! همه مرده‌اند! تو زنده هستی. تو روح داری. تو روح ایرانی هستی! ما هاج و واج مانده بودیم.... رشتی‌پور گفت: من روح دارم؟ من روح ایران هستم! برو دنبال کارت بابا! ما خندیدیم. مرد خارجی دست‌بردار نبود. گفت: تو روح داری! تو ادامه می‌دهی! ادامه هستی! تو ایران هستی. خیام، حافظ، مولوی را ادامه می‌دهی! تو ادامهٔ شمس تبریزی هستی! رشتی‌پور گفت: من رشتی هستم! مرد خارجی گفت: فرق ندارد، رشت هم ایران است. آن‌ها هم عارف داشتند. آن‌ها هم صوفی بودند. از خود بی‌خود می‌شدند. رشتی‌پور گفت: من عارف نیستم، صوفی نیستم. دکتر قاصد ایرانی باشد، من ایرانی نیستم. من سگ هستم. سگ فهمیدید آقا؟ مرد خارجی گفت: از عارفان بزرگ و عظیم ایران هم یک نفر همین را گفته، گفته حاضر است عوعو کند، پارس کند!». دو محور اصلی این تکه «روح ایران» و

عوعو کردن صوفی اعظم ایرانی است. مرد خارجی چشم غربی شرق‌شناسانه است که فلاکت مرد کارگر ایرانی و تلاش او برای گریز از انحطاط مهمانی دکتر قاصد را به نوعی معنویت و روح ایرانی ترجمه می‌کند. قاصد پیام‌آور نیروهای شیطانی است و خانه‌اش خانهٔ شیاطین خارجی و داخلی. مرد خارجی نمایندهٔ شیطانی است که برای فراش دام می‌چیند. عوعوی صوفی ایرانی نه نوعی معنویت بل زوزهٔ شکنجه‌ای است که در **ظل‌الله** براهنی نیز شنیده می‌شود. این عوعو مادیت زبانی است که رنج در تاروپور آن رسوب کرده است. فراش به نگاه شیطانی شرق‌شناس با به‌راستی سگ‌شدن پاسخ می‌دهد: «رو کرد به مرد خارجی: خیلی خوب، حالا که این‌طور شد، بگیر بیاید! و بلند شد، خم شد، شروع کرد به عوعو کردن. درست مثل سگ، دور پاچهٔ شلوار مرد خارجی را با دندانش می‌گرفت، پارس می‌کرد، دور مرد می‌چرخید، و حتی یکبار به تقلید سگ‌ها پایش را بلند کرد و شاشید. مهمان‌ها متوجه جریان شدند... رشتی‌پور که دید دارند تماشایش می‌کنند یک دقیقه ایستاد. همان‌طور خمیده، مثل سگ، خیز برداشت به طرف مهمان‌ها، به طرف‌شان پارس می‌کرد، پایش را بلند می‌کرد می‌شاشید، یعنی ادای شاشیدن را درمی‌آورد، دور خودش می‌چرخید، به دامن لباس زن‌ها، دهن می‌زد، می‌بویید، می‌خندید، و **بعد دهنش کف کرد**. ما همه ترس برمان داشت. رشتی‌پور داشت تلف می‌شد.... یکی دیگر گفت: مثل این‌که رشتی‌پور **جنی شده**! .. حالا دیگر رشتی‌پور مثل سگ **هار** شده بود، می‌لنگید، **کف از دهنش روی چانه و لباسش می‌ریخت** و بعد غش کرد و افتاد». فراش «شاش» خود و مادیتش را به معنویتی نثار می‌کند که شرق‌شناس به شرق نسبت می‌دهد. پاسخ فراش به چشم غربی باز

ریسمانی نامرئی می‌شود که صرع و جنی‌شدن را به هم پیوند می‌زند. جن در فراش حلول کرده است، چنان‌که زمانی در آقای مودت حلول کرده بود. گویی در این‌جا ستیزی میان فراشِ سگ‌شده و شرق‌شناس شکل می‌گیرد. جنی‌شدن کافی نیست، باید به پرواز در آمد و تنی جمعی ساخت. سرآخر شرق‌شناس پیروز می‌شود. «حلول» به «حدود» استحاله می‌یابد.

فراش دیگر به دانشگاه نمی‌رود؛ همکارش را اتفاقی در خیابان می‌بیند و به او می‌گوید دکتر قاصد به او مأموریت داده که آن برنامه یعنی «سگ‌شدن» را تکرار کند، زیرا خارجی‌ها آن برنامه را پسندیده‌اند: «آره، گفت، رو من دارند کار می‌کنند! ازش پرسیدم: یعنی چی؟ گفت: می‌گویند که روح شمس تبریزی در من **حدود** کرده؟ محمود گفت: چی کرده؟ فراش گفت: نمی‌دانم آقای دکتر، گفت: **حدود** کرده! گفت: روح شمس تبریزی رفته تو دل من. دارند رو من کار می‌کنند. آن مرد خارجی دارد دربارهٔ من کتاب می‌نویسد». خارجی سگ‌شدن را به نمایشی برای غربیان دربارهٔ معنویت شرقیان بدل می‌کند. شرق‌شناس «شاش» را از نو به «معنویت» بدل می‌سازد. اما نکتهٔ کلیدی این تغییر و تبدل استحالهٔ «حلول» به «حدود» است. حدود جمع «حد» است. حلول جن در فراش نوعی حدزدایی از خود بود تا از چشم غربی بگریزد؛ اما نگاه شرق‌شناس بر او «حد» می‌زند و در حدودی بسته و تنگ جایش می‌دهد. «حد زدن» معنایی انضباطی نیز دارد. «حد» به معنای «عقوبت و مجازات شرعی برای گناهکار و مجرم از جمله تازیانه زدن برای شراب‌خوار» نیز هست. در بدل شدن «حلول» به «حدود» صدای تازیانه بر تن فراش شنیده می‌شود، تازیانه‌ای که

در سطرسطر **ظل‌الله** به گوش می‌رسد. از این رو در نهایت صدای «بی‌معنی» فراش به «زوزهٔ» تنی محکوم بدل می‌گردد.

آن‌که به‌راستی به مسخ قناعت نمی‌کند و به پرواز درمی‌آید اکبر صداقت است، رهبر دانشجویان مبارز. در این‌جا نیز «حلولی عظیم» داریم. او مسخ می‌شود؛ مانند فراش صرع وجودش را درمی‌نوردد تا به پرواز درآید، تا به بدن جمعی پرندگانی بپیوندد که راهی ملکوت آینده‌اند. اکبر صداقت، رهبر دانشجویان مبارز، به‌یکباره جنی می‌شود: «ناگهان صدای سقوط یک چیز سنگین از آشپزخانه شنیده شد. و به دنبال آن صدای فریاد ممتد زنش را شنید که مرتب تکرار می‌کرد: محمود! محمود! و موقعی که محمود رسید به آشپزخانه مثل این بود که در آشپزخانه گوسفندی را به زمین زده بودند و سرش را می‌خواستند ببرند و گوسفند تقلا می‌کرد، دست و پا می‌زد و کف آشپزخانه می‌لرزید... صندلی زیر پای صداقت کنار رفته بود. صداقت روی زمین بود و زانوهایش با یک تشنج حساب‌نشده تا جلو سینه‌اش بالا می‌آمد، طوری که ممکن بود زانوهایش بزند دندان‌های کلیدشده‌اش را زیر چانه خرد کند، و بعد که زانوها به سرعت پایین کشیده می‌شد، گردن باریک صداقت که تبدیل به هزاران تک‌رگ کبود و برآمده و در حال انفجار شده بود، تا آن‌جا که امکان داشت، کشیده‌تر و باریک‌تر می‌شد، و سینهٔ صداقت بالا می‌آمد، انگار قلب می‌خواست سینه را پاره کند و مثل **مرغ اسیری** که از دام بیرون پریده باشد، با شتاب از قفسهٔ سینه دور شود». مرغی درون سینهٔ صداقت است. پوست تن او تا به حد انفجار کشیده می‌شود تا او مهیای پرواز گردد. این مرغ یکی از مرغان اساطیری عطار است. عجیب نیست اگر کمی بعد ایشیقِ چریک نیز «پرنده» نامیده

می‌شود. محمود که به چهرهٔ صداقت می‌نگرد، متوجه «آثار مسخ‌شدگی» در چهرهٔ او می‌شود.

بار بعدی که محمود صداقت را می‌بیند، پرندهٔ مسخ‌شده را در حال پرواز می‌یابد: «محمود، اکبر صداقت را دید که بالای میله‌هاست و تقلا می‌کند تا خود را از آن بالا به آن سوی میله‌ها پرتاب کند. درست از بیخ گوش محمود صدای مسلسل بلند شد. اکبر صداقت چندبار به سرعت تمام، متوالیاً به میله‌ها کوبیده شد. مثل این بود که سرش را داوطلبانه و به سرعت و به عنوان یک نمایش خارق‌العاده، به میله‌ها می‌کوبد، و یا، مثل این بود که **صرعش دارد شروع می‌شود**. لای میله‌ها طوری ماند که انگار تنش را به دو سه میله تنیده‌اند. پشتش به دانشگاه بود، و صورتش، انگار داشت کتاب‌فروشی‌های روبرو را تماشا می‌کرد... دو بازوی جسد طوری بر روی میله‌ها مانده بود که امکان نداشت جسد به تأثیر جاذبهٔ زمین سقوط کند. اگر عمداً می‌خواستند جسدی را به آن صورت بر روی میله‌ها پهن کنند، حتماً می‌فهمیدند که دست به کار **محالی** زده‌اند. اکبر صداقت را به وسیلهٔ میله‌ها به سیخ کشیده بودند». رعشهٔ ناشی از مسلسل صرعی است که وجود صداقت را درمی‌نوردد، مسخی است که به پرواز او منجر می‌شود. این پرواز که گویی قانون جاذبه را از کار انداخته، «محال» است؛ پرواز جمعی پرندگان محال جلوه می‌کند زیرا آنچه از پی وفاداری به حقیقتی جمعی می‌آید قابل تقلیل به قواعد بازی وضع موجود نیست. پرواز یکسره کاری محال است، اما جوانان همگی بر سر امر محال قمار می‌کنند، مگر نه؟

پرواز صداقت برخلاف پرواز بیک رادشم نه پرواز مرغی خانگی، بل پروازی بالا و بلند است. حریرچی در خیال خود بیک را در بیابان‌های جنوب می‌بیند: «بیک را دیده بود که **بال‌های بزرگی** داشت و در بیابان لم‌یزرع دوان‌دوان دورخیز می‌کرد و بعد بال می‌زد و اوج می‌گرفت. بال‌ها چه بزرگ بود. درست قد خود بیک یا حتی بزرگ‌تر. ریخت و ترکیبش شبه **خفاش** شده بود. درست است که شباهت به **خفاش** می‌برد، ولی نه هراس‌انگیز بود، نه زشت. حریرچی **گرگ** بالان‌دیده بود. گرگ بالان‌دیده هم شاید از مشاهدهٔ **انسان بال‌دار** متحیر شود، اما بیک همان بیکی بود که بود، نه صورت و ظاهر و حالتش به ملائکه شبیه شده بود نه آن‌که هیئت شیطانی داشت. بیابان جابجا برکه بود... **بیک بال‌دار** می‌دوید و هرچند قدم می‌جهید و **بال‌بال** می‌زد و به اندازهٔ چند متر به **پرواز** در می‌آمد. طرز جنبیدن و تقلایش شبیه جنب و جوش پرسروصدای **مرغ خانگی** بود. با هزارجان کندن پروازکی می‌کرد تا پیش از آنکه اوج گیرد و در آسمان شناور شود سقوط کند. حریرچی حتم کرد عیب و ایراد از طرز برخاستن و فرودآمدن بیک است. وگرنه انسان بال‌دار حتماً قادر به پرواز بود». تمام بحث براهنی و خورشیدفر بر سر «بال درآوردن» است، سرباز زدن از غرق‌شدن بی‌واسطه در وضع موجود و پذیرفتن قواعد بازی، اما چنان‌که پیش‌تر نشان دادیم، بیک یکسره دل در گرو قمار پرواز ندارد، و هنوز سودای سعادتی فردی را در سر می‌پروراند، و این باعث می‌شود این انسان بالدار نتواند بالا و بلند پرواز کند. و همین ضعف او را شبیه مرغ خانگی مضحکی می‌کند که زیبیگنیف هربرت بلاهتش را به رخمان کشیده است؛ «مرغ بهترین مثال برای سرانجام هم‌زیستی با آدم‌هاست. کاملاً سبکی و لطف یک پرنده را از دست داده

است. دمش بالای آن پیزی ورم‌کرده مثل کلاهی بیش از حد بزرگ و بی‌ریخت سیخ ایستاده است. لحظه‌های نادری از هیجان که روی یک پا می‌ایستد و پلک‌ها را روی چشم‌های گردش می‌چسباند، به نحوی عصبانی‌کننده نفرت‌انگیز است»[۴۱]. بیک، این مرغ خانگی، حاضر نیست به گسست سوبژکتیو خود آری بگوید. اما ایشیق، این چریکِ آتش، مرغی خانگی نیست. او با سر خود را به بیرون پنجره پرتاب می‌کند. تمام زندگی او تمرینی برای این لحظه بوده است.

دکتر شریفی را از زندان به بیمارستان منتقل می‌کنند. در آن‌جا با ایشیق، چریک زندانی، آشنا می‌شود، همو که بعدها دندان‌های صداقت را شبیه دندان‌هایش می‌یابد. ایشیق اما برای آن‌که از چنگ ساواکی‌ای که خود را مبارز جلوه داده بوده بگریزد به پرواز درمی‌آید: «ایشیق از روی تخت **مثل یک پرنده** پرید روی آستانهٔ باریک پنجره... دستگیرهٔ پنجره را گرفت و چرخاند و پنجره را باز کرد. تکه‌هایی از جام پنجره که روی چوب‌های پنجره مانده بود، ریخت زیر پاهای ایشیق. و بعد، پیش از آن‌که مأمور عالی‌رتبه و محمود بتوانند از جای خود تکان بخورند و مانع شوند، خود را از پنجرهٔ باز، با سر، به بیرون انداخت. محمود احساس کرد که سال‌ها برای این شیرجه تمرین کرده بوده است». از این پس، از نظر راوی فقط یک چیز معنا دارد، پرواز، معجزهٔ پرواز صداقت و ایشیق: «ساخت هندسی و زیبای پرواز روان و متوقف اکبر صداقت از بالای میله‌ها و تنیده‌شدن زیبای تن او به تن میله‌ها و هوا. آن تصویر توهم نبود. در سایهٔ آن می‌شد تمام چیزهای دیگر عالم را معنی کرد. مرگی زیبا، به کل زندگی معنا می‌داد... سرنوشت محمود این بود که با گوش‌هایش آواز کشتگان

[۴۱] به نقل از **دروازه‌های جهنم، پرتگاه‌های ملکوت**، گزینش و ترجمهٔ مرتضی ثقفیان.

را بشنود. با چشم‌هایش آواز کشتگان را ببیند. ولی زنش اشتباه می‌کرد. مصراع اول شعر هم معنی داشت: عاشقان کشتگان معشوق‌اند. چه چیز ماهنی را از بالای ارگ به سوی زمین می‌کشید؟ پرواز آزاد. قاتل همهٔ جوانان زیبای دور و بر او پرواز آزاد بود. آن‌ها عاشق پرواز آزاد بودند. ماهنی می‌خواست پرواز کند، از بالای ارگ. به یک معنا ماهنی روح آزاد یک زن بود که از دست کبلایی فیروز جن‌گیر فرار می‌کرد. ولی به سوی چه چیزی؟ به سوی یک پرواز آزاد. و ایشیق از دست ثابتی و نیک‌طبع فرار می‌کرد، به سوی آن پرواز آزاد در غروب بیمارستان شهربانی و اکبر صداقت، پرواز می‌کرد، از بالای میله‌ها به سوی آزادی... معجزهٔ پرواز را امروز به چشم خود دیده است»: پرواز نوعی معجزه است، نوعی جهش ایمانی، قمار. صداقت و ایشیق برای آشتی آینده به مرغان بلندپرواز می‌پیوندند؛ و دلت کبوتر آشتی است،/ در خون تپیده به بام تلخ/ با این همه چه بالا/ چه بلند/ پرواز می‌کنی![۴۲]

اما این سودای جنی‌شدن و پرواز و مسخ از چه روست؟ چرا سوژه‌ها جنی می‌شوند؟ پیش‌تر از خلاصی از شر کیفی سخن گفتیم که سوژه را به ارباب، به حاکم، پیوند می‌زند. مسخ‌شدن، جنی‌شدن، تلاشی برای خلاصی از آن چیزی است که سوژه را به حاکم می‌دوزد. این مازاد کیفی که سوژه را به حاکم پیوند می‌زند به بهترین شکل در صحنهٔ «گوزیدن» احتمالی حریرچیِ ساواکی در برابر شاهنشاه پدیدار می‌شود. گوزیدن حریرچی در برابر حاکم اشمیتی بدان معناست که او با مازاد وقیح تن خود روبرو می‌شود، مازادی جسمانی که او را به حاکم می‌دوزد. مواجهه با این مازاد تن که شرم را از پی دارد می‌توانست

[۴۲] از شعر «شبانهٔ» شاملو، **ابراهیم در آتش**.

باعث مرکززدایی از حریرچی و گسست او از حاکم شود، اما صرفاً او را در ماخولیای بیش‌تر فرو می‌برد. در ادامه دربارهٔ منطق شرم در خورشیدفر نیز حرف خواهیم زد. براهنی اما خلاصی از شر حاکم را به «امعاء و احشاء» پیوند می‌زند، امعاء و احشایی که محمودِ حاکم در **روزگار دوزخی آقای ایاز** به درون آن دخول می‌کند. باید خلاص شد از شر این اندرونه که جایگاه کیف حاکم است، از شر آنچه ما را به مفعولانی زوزه‌کش در جماع جمعی محمود تقلیل می‌دهد، به مفعولان آئین قومی سوژه‌شدن. ایشیق وقتی به پرواز درمی‌آید، وقتی از پی پرواز سقوط می‌کند، سودای خلاصی از امعاء و احشای خود را دارد. سوژهٔ سیاست خود را از درون تهی کرده است، سوژهٔ سیاست شخصیتی ویرانگر است: «دوید و موقعی که بالا سر ایشیق رسید دید که نمرده، بلکه شکمش پاره شده. بالا را که نگاه کرد آناً فهمید که چه اتفاقی افتاده. گرچه ایشیق با سر خود را به پایین پرت کرده بود، ولی با سر به زمین نخورده بود. موقع سقوط، شکمش خورده بود به نردهٔ بالکن طبقهٔ دوم و یا شاید به شاخهٔ درختی که از فاصلهٔ چندقدمی دیوار سر برکشیده بود، و در نتیجه، ایشیق یک معلق کامل زده بود و روی پاهایش به زمین افتاده بود.... وقتی که بلندش کرده، کنار دیوار گذاشته بودندش و او احساس کرده بود که هنوز نه بیهوش است و نه مرده، دستش را دراز کرده بود و داشت روده‌هایش را از تنش بیرون می‌کشید و به زمین می‌ریخت». این امعاء و احشایی است که در ایاز محل خالی شدن منیِ حاکم ـ محمود است، منی‌ای که چون «گوگرد» بر امعاء و احشای مفعول ریخته می‌شود و می‌سوزاند. ایشیق، برخلاف ایاز، خود را به صفحه‌ای ناب و پاک شده بدل کرده است. او خود را از شر ردهایی که او را به حاکم و وضع موجود می‌دوزد خلاص کرده است. این مرغ پروازی ما شخصیتی ویرانگر است.

شاید بتوان خلاصی از امعاء و احشاء را به شکلی دیگر نیز توضیح داد: ذیل مقولهٔ حرمت‌شکنی به معنایی که آگامبن از آن مراد می‌کند[۴۳]. دین همیشه با جداسازی عمل می‌کند. دستگاهی که این جداسازی را ممکن می‌سازد «آیین قربانی» است. آیین قربانی آستانه‌ای می‌سازد که اجازه می‌دهد «چیزی از حوزهٔ امور بی‌حرمت به حیطهٔ مقدسات و از حوزهٔ امور بشری به حیطهٔ امور الاهی گذر کند». در آیین قربانی معمولاً امعاء و احشاء و اندرونهٔ قربانی بیرون کشیده می‌شود و برای خدایان کنار گذاشته می‌شود، در حالی‌که باقی اعضاء و جوارح را آدم‌ها می‌توانند مصرف کنند. وقتی ایشیق اندرونه و امعاء و احشاء خود را بیرون می‌کشد، به دنبال از کار انداختن ماشین آیین قربانی است، به دنبال خلاصی از چیزی در وجود خود که وی را به خدایان پیوند می‌زند. سوژهٔ حرمت‌شکن، سوژهٔ رهاشده از بند خدایان و حاکمان، سوژه‌ای است بری از امعاء و احشاء.

اما رهایی از شر کیف حاکم در براهنی فقط به امعاء و احشاء پیوند نمی‌خورد. بحث بر سر «استفراغ» نیز هست. چرا دکتر محمود شریفی مانند کارونِ **کوچهٔ ابرهای گمشدهٔ** کوروش اسدی استفراغ می‌کند؟[۴۴] محمود چه چیزی را استفراغ می‌کند؟ ادرار حاکم را: «محمود که دهنش باز مانده بود، دچار چندش عجیبی شد و بعد احساس کرد که از بالا سرش، از روی بلندی، آبی گرم و شور

[۴۳] رجوع شود به مقالهٔ «در ستایش حرمت‌شکنی» در کتاب **حرمت‌شکنی‌ها**، ترجمهٔ صالح نجفی و مراد فرهادپور، نشر مرکز.

[۴۴] پویا رفوئی در مقاله‌ای که در مجلهٔ «سینما و ادبیات» دربارهٔ **کوچهٔ ابرهای گمشده** نوشته، بر همین استفراغ کردنِ کارون انگشت گذاشته است.

و مشمئزکننده دارد توی دهنش ریخته می‌شود. سعی کرد دهنش را ببندد، ولی یک نفر موهای سرش را گرفت و محکم بالا کشید، و فریاد زد: دهنت را باز کن، باز نگهش دار. دهن محمود بی‌اختیار باز ماند و سیل گرم شاش مردی که روی بلندی ایستاده بود، در دهن او سرازیر شد. محمود کوشید شاش مرد را از توی دهنش به بیرون استفراغ کند». مایعات تن حاکم به درون امعاء و احشاء محمود نفوذ می‌کند، اما «... محمود ناگهان بالا آورد. و مایع داغ مرد را جلو پای او استفراغ کرد». مسأله نه فقط بیرون کشیدن امعاء و احشاء بل بر سر بالاآوردن آن است، بالاآوردنی که گلشیری در «فتح‌نامهٔ مغان» بدان اندیشیده است. تفاوت صورت‌بندی براهنی و گلشیری از بالاآوردن امعاء و احشاء مهم است. زیرا یکی این بالاآمدن را به انقلابی‌شدن پیوند می‌زند، و دیگری به ویرانی انقلاب و فروکاسته‌شدن آن به چرخهٔ آئینی مستی و شلاق، باززایش حاکم اشمیتی شلاق به دست از دل انقلاب که در شب ظلمانی اسطوره بر ما «حد» می‌زند.

«گفت: انقلاب. این فقط بالاآوردن امعاء و احشاء است، همین، انگار یکی کارد بزند توی شکم خودش، دل و روده‌اش را بریزد بیرون و بعد هم جار بزند که بیایید ببینید». این شاید هستهٔ اصلی داستان «فتح‌نامهٔ مغان» باشد. این تعبیر گلشیری دقیقاً وضعیت ایشیق در **آواز کشتگان** را به پیش چشم می‌آورد. اگر براهنی بیرون ریختن امعاء و احشاء را خلاصی از چیزی در ما می‌داند که حاکم بدان دخول می‌کند (مگر ایاز شیفتهٔ آن لحظه نیست که با دخول محمود گویی گوگرد به درون امعاء و احشایش می‌ریزند؟)، گلشیری با یکی کردن انقلاب با بالاآوردن امعاء و احشاء هدفی دیگر را دنبال می‌کند، گویی در مختصات

گلشیری خلاصی از حاکم ممکن نیست. اگر این گفتهٔ آدورنو را بپذیریم که انقلاب خلاص شدن از شر ترس اسطوره‌ای است، پنداری آموزهٔ گلشیری آن است که حتی اگر برای لحظه‌ای، زهی خیال باطل، از شر حاکم خلاص شویم، دیری نمی‌پاید که انقلاب باز به همان شب اسطوره‌ای پیشین بازمی‌گردد. داستان گلشیری داستان تبدل الکل به امعاء و احشاء، تبدیل الکل به «زهر ماری» است، این‌که چگونه سرمستی انقلاب لامحاله به بالاآوردن خواهد انجامید[۴۵]. از این رو، بین بالاآمدن امعاء و احشاء و آنچه یکی از شخصیت‌های گلشیری «تعمیق انقلاب» می‌نامد نسبتی هست. گویی انقلاب چنگال حاکم اشمیتی است که دست می‌برد به درون اعماق سوژه‌ها، و دل و روده‌شان را بیرون می‌کشد. پس هرچه انقلاب بیش‌تر «تعمیق» می‌شود، دل سوژه‌های گلشیری بیش‌تر «انقلاب می‌شود»: «می‌گوییم: می‌گذاری دل و روده‌مان بالا نیاید؟ قاشق‌قاشق می‌خوردیم. اما پایین نمی‌رفت. دل‌مان پیچ می‌خورد... دل‌مان انقلاب می‌شود. همان‌طور که دایی بچه‌ها می‌گفت، انگار امعاء و احشاءمان داشت می‌آمد بالا... گفتیم: روده‌های‌مان را نشان دنیا می‌دهند.... آن‌قدر دل و روده، آن‌قدر امعاء و احشاء توی روزنامه‌ها دیده بودیم، آدم لت و پار شده را روی دوش‌مان برده بودیم که ام‌الخبائث از یادمان رفته بود... همه‌اش دست بریده، پای قطع شده، عکس قبر. چقدر مرگ!...». انقلاب در تخیل گلشیری در جایی میان مرده‌خوری و مرده‌بازی (نکروفیلیا) جای می‌گیرد: «صبح هم که بلند می‌شوی انگار با مرده خوابیده باشی. جمعه‌ها با سرهای

[۴۵] بارانه عمادیان در مقالهٔ «"فتح‌نامهٔ مغان": رکوئیمی برای انقلاب» به‌خوبی نشان داده است که چرا قرائت گلشیری از انقلاب قرائتی لیبرالی است. این مقاله در ماهنامهٔ رخداد، شمارهٔ ۵، «ادبیات و انقلاب: فتح‌نامهٔ مغان هوشنگ گلشیری» منتشر شده است.

سنگین و مزهٔ گس گوشت مرده در دهان‌مان و بوی کافور زیر بینی‌هامان می‌رفتیم روی نیمکت‌های میدان کهنه می‌نشستیم». سوژه‌های انقلاب مرده‌خوران و مرده‌بازانی هستند که زندگی را مثله کرده‌اند (در **آقارضاوصله‌کار** و **سوره‌الغراب** نیز به موضوع مرده‌بازی و مرده‌خواری و هم‌نوع‌خواری خواهیم پرداخت). فرهنگ! بله، فرهنگ راه رهایی از این مرگ است. از این‌جا تا ستایش زندگی روزمره فاصله‌ای نیست[۴۶]. هم از این روست که در داستان گلشیری نیز اگر سخن از جن و شیطان و صرع به میان می‌آید، سخن یکسره بر سر ظلمانی بودن این‌ها و خلاص شدن از شرشان است. در دو جای داستان به شیطان و صرع اشاره می‌شود. وقتی برات را حد می‌زنند: «آب کنار دهنش کف کرده بود». وقتی همگی به صحرا می‌روند تا مشروبات را با پنجهٔ خود از خاک بیرون بکشند: «وسوسه می‌کنند، مثل شیطان لعین دائم می‌افتند زیر پوست آدم. شاید هم خود برات این آشوب را به پا کرده». در هر دو مورد صرعی‌شدن و شیطانی‌شدن به انضباط حاکم پیوند می‌خورد: به شلاق او که بر تن افراد می‌نشیند. جالب آن‌که در داستان **آقارضاوصله‌کار** نیز انقلاب در منظومهٔ شراب و امعاء و احشاء قرار می‌گیرد. در **آقارضاوصله‌کار** انقلاب که می‌شود، دکان بقوس مشروب‌فروش را آتش می‌زنند و او «زنده‌زنده» در آتش می‌سوزد. بقوس مشروب‌فروش در جایی زندگی می‌کند که به «روده» مشهور است: «مردم به دالون یهودیان می‌گفتن روده بزرگه». میان مشروب و روده‌های شهر و مردم نسبتی هست: «الکل خالی تا حالا تو دل چندتاشون رو

[۴۶] خلیل درمنکی در میزگرد خود دربارهٔ هوشنگ گلشیری در مجلهٔ «سینما و ادبیات» با تکیه بر داستان «انفجار بزرگ» بر همین نکته انگشت گذاشته است.

بریده... مو یکی ازشان رو می‌شناختم؛ لامصب این‌قدر لخته‌لخته جگرش را استفراغ کرد تا مرد». انقلاب لخته‌لخته بالاآوردن جگر و امعاء و احشاءمان است. البته در ادامه نشان خواهیم داد که چرا مهیار رشیدیان از منطق گلشیری فراتر می‌رود.

داستان گلشیری با نوعی اعلام سوبژکتیو جمعی آغاز می‌شود: «بالاخره **ما** هم شروع کردیم» (تأکید از من). سفری را می‌آغازیم که همان سفر مرغان عطار است. انقلاب آغاز می‌شود؛ مجسمهٔ شاه به پایین کشیده می‌شود: «می‌رقصیدیم و می‌رفتیم.... می‌دانیم این دفعه دیگر برنمی‌گردد». سخن از بازگشت است و تکرار، ترس انقلابیون از این‌که چیزی بازخواهد گشت. این اشاره به «بازگشت» از همان ابتدا داستان گلشیری را در دل نوعی تکرار تاریخی قرار می‌دهد. برات، شخصیت محوری داستان، اولین کسی است که به این تکرار و بازگشت پی می‌برد، تکراری که نه محمل زایش امر نو در دل تاریخ، بل موجد تقلیل تاریخ به تکرار آئینی اسطوره است: «گفتیم: برات شاه رفت، در رفت، این بس نیست؟ گفت: من چهارده سالم بود که دیدم، دیدم که با پتک زدند به بینی‌اش. عضو سازمان جوانان حزب بودم، پدرم هم حزبی بود. با چشم خودم دیدم که چطور سیم بکسل را بستند به همان دستش و با تریلی کشیدند. گفتیم: این دفعه دیگر رفت، برای همیشه رفت». این نشان می‌دهد در مخیلهٔ برات، صحنهٔ پایین کشیدن مجسمهٔ شاه که خود او در آن می‌کوشد دماغ شاه را پتک بزند، تکرار کاری است که پدر انجام داده. پدر و پسر در دل تکراری اسطوره‌ای اسیر شده‌اند. جالب آن‌که صحنهٔ حد زدن برات نیز در «میدان شاه» رخ می‌دهد،

شاه ـ پدری که به زیر کشیده شده، ولی همچون پدر رمهٔ آغازین فروید که تجسدی دیگر از حاکم اشمیتی است با قدرتی هرچه بیش‌تر بازگشته است.

برات رفته‌رفته به سوژه‌ای کلبی‌مسلک بدل می‌شود، به کلبی‌مسلکی مشکوک به روند انقلاب و گویا مطمئن که این‌بار نیز مانند بار اول شاه بازمی‌گردد، هرچند شاه علی‌الظاهر کشور را ترک کرده باشد. برات می‌داند که چیزی بازمی‌گردد، آن خوف اسطوره‌ای که چون شبی مطلق بر تاریخ سایه افکنده است. به همین دلیل چندی بعد نوعی توازی تاریخی می‌سازد میان دوران پساانقلابی و دوران امیر مبارزالدین محمد. زمانی مارکس (و لوکاچ به تأسی از او) از وجود شخصیت‌های پیش‌گویانه در داستان سخن گفته بود؛ شاید بتوان گفت گلشیری در این‌جا با خلق شخصیت برات ظهور سوژهٔ کلبی‌مسلکی را پیش‌گویی می‌کند که در دوران پساانقلابی، دوران گفتار سازندگی و توسعه، به سوژهٔ اصلی دوران ما بدل می‌شود. این سوژهٔ کلبی‌مسلک سرآخر می‌پذیرد که راهی برای رهایی از کابوس تاریخ وجود ندارد، زیرا انقلاب باز به ظلمات پیش از خود باز خواهد گشت: «ما خیال می‌کردیم که راه رسیدن به آن ناکجاآبادمان از هر کوچه‌ای باشد، باشد، قصد فقط رسیدن است، به دست گرفتن قدرت است، حاکمیت سیاسی است. فکر هم می‌کردیم این چیزها، این دورویی‌ها، پشت و واروهای هر روزه‌مان را وقتی به آن جامعه رسیدیم مثل یک جامهٔ قرضی درمی‌آوریم و می‌اندازیم توی زباله‌دانی تاریخ. اما حالا می‌فهمم تاریخ اصلاً زباله‌دانی ندارد. هیچ چیز را نمی‌شود دور ریخت». پنداری در نظر گلشیری تاریخ معده و روده‌ای بزرگ است که دچار یبوست گشته است، هیچ چیز از این روده خارج نخواهد شد. پس آن به که به فرهنگ و به درویش‌مسلکی پناه

آریم؛ مگر نه آن‌که برات «اهل دل» و «درویش‌مسلک» نامیده می‌شود. یکی از معانی «برات» نوعی شهود بی‌واسطه است دربارهٔ رخدادهای بد پیش رو. برای مثال می‌گوییم: «به دلم برات شده بود که آن شب واقعهٔ خطرناکی روی می‌دهد» (از فرهنگ معین). براتِ اهل دل، این عارف کلبی‌مسلک، به لطف شهودی بی‌واسطه می‌داند عاقبتِ آرمان‌گرایی آن است که دل و رودهٔ خودمان را قاشق‌قاشق بخوریم.

سرآخر موضوع به «خلقیات ما ایرانیان» کشیده می‌شود، تزویر: «تزویر می‌شود ذات هرچیز، می‌شود حاکم بر روابط‌مان، اگر هم طرف هلاکوخان باشد، می‌شویم خواجه‌نصیر، اگر ملک‌شاه باشد، خواجه نظام‌الملک». پیش که می‌رویم، مسألهٔ فرهنگ برجسته‌تر می‌شود، حجاب زنان، سینما، موسیقی، کتاب‌فروشی‌ها و غیره. مسأله صرفاً انگشت گذاشتن بر فرهنگ نیست، مسأله آن است که گلشیری به جای تزریق نوعی آنتاگونیسم به دل فرهنگ، فرهنگ را به سدی، به مکانیزمی دفاعی، علیه انقلاب بدل می‌کند. از این رو هرچند داستان در سال ۵۹ نوشته شده، چرخش فرهنگی دههٔ هفتاد را در دل خود دارد: «آخر تحول هم ابزار و اسباب می‌خواهد، دانش می‌خواهد. وقتی این‌ها را از بین ببری، به عصر حجر هم می‌شود برگشت»، «همه‌اش روضه است، همه‌ش گریه است». و گویی سرآخر در گلشیری به این نتیجه می‌رسیم که مردم «شعور» انقلاب را ندارند، «اما ببینید دیگران می‌خورند. همان‌طور که آن روزها سالگرد قیام ملی ۲۸ مرداد می‌رفتند به میدان شاه و تخمه می‌شکستند و به مارش نظامی گوش می‌دادند». پس تقلای شهوانی مردم برای تماشای صحنهٔ «حدزدن» برات نیز تکرار همان صحنهٔ ۲۸ مرداد و بلاهت فرهنگی مردم است.

در نهایت گلشیری به همان غرغر طبقه‌متوسطی می‌رسد که انقلاب ما را به ۱۴۰۰ سال پیش برگردانده است: «به دایی بچه‌ها می‌گفتیم: مگر می‌شود جلو تحول را سد کرد، زمان را به عقب برگرداند؟ می‌گفت: می‌شود، می‌بینی که».

اما چرا گفتار گلشیری بر نوعی کلبی‌مسلکیِ پساانقلابی چفت و بست می‌شود، نوعی کلبی‌مسلکی که ژیژک آن را شکل غایی ایدئولوژی در دوران به‌ظاهر پساایدئولوژیک کنونی می‌داند؟ ربکا کامی در **جشن ماتم**[۴۷] بر نوعی پارادوکس در تجربهٔ انقلاب انگشت می‌گذارد: «این زمان‌پریشی است که هم تکینگی انقلاب و هم عدم کفایت خوفناکش را تولید می‌کند ـ هم نوبودگی سرکوب‌ناشدنی‌اش و هم نیاز تحمل‌ناپذیر و مهلکش به تکرار». انقلاب که به قول کامی نوعی «تاخوردگی تروماتیک در نظم تجربه» است، هم تکین است و هم محتاج تکرار خویش. گلشیری در مواجهه با این تاخوردگی تروماتیک در زمان چونان اسکندری جلوه می‌کند که به جای تلاش برای گشودن کلاف سردرگم با شمشیر آن را می‌گشاید. گویی در روایت گلشیری دیگر جایی برای «نوبودگی سرکوب‌ناشدنی» انقلاب نیست. از انقلاب تنها «نیاز تحمل‌ناپذیر و مهلکش به تکرار» مانده است و جای شگفتی نیست که داستان با شب خاتمه می‌یابد و آئین تکراری حد زدن سوژه‌های گرفتار در تخطی و عذاب وجدان. چنین سیاستی در نهایت به گفتاری می‌انجامد که می‌توان آن را «سیاست وحشت» نامید، سیاستی پوپری که بنا بر آن هر نوع لمس وضع موجود و تلاش رادیکال برای تغییر آن منجر به بازگشت هرچه مهلک‌تر استبداد می‌شود. جالب آن‌که گلشیری به سوژه‌ای «اهل دل» پناه می‌برد. این درونیت، این فضای

[۴۷] ترجمهٔ مراد فرهادپور، نشر لاهیتا.

باطنی «سرشار»، هم‌بستهٔ همان تاریخ اسطوره‌ایِ دچار انسداد/ یبوست گشته است. اهل دل! این دل، سرشار از نور معرفتی گشته که باعث می‌شود شخصیت از دنیا و عقبی دل ببرد. اما در برابر این دلِ سرشار از معنویت، براهنی دل و روده‌ای تهی‌شده را قرار می‌دهد. ایشیق نه شخصیتی کلبی‌مسلک و درویش‌مسلک بل کسی است که چونان شخصیت ویرانگرِ بنیامین خود را تهی کرده است. آن تاریخِ دچار یبوست گشته و این درویش اهلِ دلِ کلبی‌مسلک که تمام وجودش در ژست «دیدی گفتم» خلاصه شده دو روی یک سکه‌اند؛ این دو ما را در کابوس تاریخ نگه می‌دارند، شبی که سیاست سودای خلاصی از آن را دارد.

روایت گلشیری نه تلاشی برای نشان‌دار کردن مازاد «ایدهٔ» انقلاب بر «فعلیت» آن، بل تلاشی است برای یکی کردن انقلاب با دولت‌سازی بورژوایی پساانقلابی. این روایت گویی روایت یک طبقه‌متوسطی از انقلاب است که در دوران توسعه و سازندگی سر آن دارد که از شر مازاد ایدهٔ انقلاب و رادیکالیسم آن خلاص شود. انقلاب برای گلشیری مانند جسد هری در فیلم «دردسر هری» هیچکاک است. بحث بر سر خلاصی از «دردسر انقلاب» است. شباهت ظاهری داستان گلشیری با **سوره‌الغراب** نباید فریب‌مان دهد. **سوره‌الغراب** در نگاه اول داستانِ به هم پیوستن مرغان انقلابی و سپس ویرانی این اتحاد است، درست مثل گلشیری که ویرانی آرمان‌های انقلابی را نشان می‌دهد. اما در داستان مسعودی تمهیدی فرمال نهفته است که او را از روایت لیبرالی گلشیری نجات می‌دهد. مسعودی داستان را وارونه روایت می‌کند، و چنان‌که ژیژک نیز بدان اشاره کرده، وارونه کردن یک داستان باعث برجسته‌شدن حدوث ریشه‌ای روایت

می‌شود، گویی در هر گام داستان به چشم خویش می‌بینیم که داستان می‌توانسته به شکلی دیگر پیش برود. این تمهید مسعودی باعث می‌شود توجه‌مان به حدوث فعلیت انقلاب جلب شود و به مازاد ایدهٔ انقلاب بر شکل مهلک کنونی‌اش. در مسعودی و براهنی نه روایت شکست، بل روایت حدوث و «بخت یکتایی» را داریم که باید هر لحظه بکوشیم به چنگش بیاوریم. در مسعودی، هر لحظه دروازهٔ باریکی است که چه‌بسا مسیحا از آن وارد شود. به این موضوع بازخواهیم گشت.

شاید بتوان گفت تفاوت ظریف میان گلشیری و براهنی را نگاه آن‌ها به تاریخ و تشبیه آن به شب رقم می‌زند. یکی از «شب» تاریخ سخن می‌گوید و دیگری از «نیمه‌شبِ» تاریخ. هر دو، یکی در پایان «فتح‌نامهٔ مغان» و دیگری در پایان **آواز کشتگان**، از «خاک» سخن می‌گویند. صحنهٔ پایان داستان گلشیری شبی ظلمانی است، شبی که گویی هیچ ترک و شکافی در آن وجود ندارد، و این شب محمل آیین تکراری انضباط است: «حد زدن». گفتیم که سودای براهنی خلاصی از «حد» و «حدود» و گذر به «حلول» است. گلشیری راه مخالف را طی می‌کند: تاریخ شبی یکدست و یکپارچه است که در دهلیزهای آن تنها صدای شلاق حاکم اشمیتی شنیده می‌شود. افرادی که راهی صحرا می‌شوند تا مشروبات را بیابند دچار نوعی اجبار به تکرار شده‌اند: «برات ملعون! اما پاهامان **بی‌اختیار** ما می‌رفت، با آن بوی خاک، بوی برگ‌های پوسیدهٔ کهنه می‌بردمان، انگار که میان دیوارهای خشت و گل سردابه‌ای برویم، بدویم». و وقتی به محل می‌رسند، اجبار به تکرار آنان را به کندن خاک و دیوانه‌وار نوشیدن مشروب وامی‌دارد، به نحوی که پنچه در شیشه‌های تکه‌تکه‌شدهٔ مشروب فرومی‌برند.

الکل انقلاب همیشه آغشته به خون است: «پنجه در خاک می‌کردیم و خاک نرم شبنم‌نشسته را پس می‌زدیم... ما دست‌هامان را به دامن چیزی که بر دوش‌مان بود پاک می‌کردیم، و دست خون‌چکان به پارهٔ پیرهنی می‌بستیم، و آن‌جا میان دشت کپه‌کپه می‌شدیم». گویی در این‌جا «سرمستی» انقلاب به «دائم‌الخمری» بدل می‌گردد. دائم‌الخمری را در زبان انگلیسی «نوشیدن اجباری» (compulsive drinking) می‌نامند. کلمهٔ «compulsive» را باید در زمینهٔ «اجبار» در قرائت فروید از ورای اصل لذت و اجبار به تکرار (compulsion to repeat) قرائت کرد. دیگر از انقلاب تنها تکرار آیینی نوشیدن و شلاق حاکم به جا مانده است. انقلاب شبی آیینی می‌شود که رقص آن نیز دیگر آن رقص سرخوشانهٔ برات به هنگام پایین کشیدن مجسمهٔ پدر ـ شاه نیست، بل رقص و دم گرفتن آیینی ـ اجباری انضباط است: «اکبر آقای پنجه که تصنیف را خواند، دوباره خواند تا ما هم دم بگیریم، دیگر رسیده بودند. صدای رگبار، صدای ژ ۳ نمی‌گذاشت بشنویم چه می‌خواند. هوایی تیر می‌انداختند. هوایی تیر می‌انداختند. توی تاریکی بودند، نمی‌دیدیم‌شان. کسی آیه‌ای خواند، به لغت فصیح عربی... سروصورت‌شان را با چپیه بسته بودند. نشستند زانویی بر خاک و لولهٔ تفنگ‌هاشان را رو به ما گرفتند. یکی فقط ایستاده بود، شلاقی به دست... از بلندگو گفتند: همه‌شان را باید حد بزنیم، همه‌شان را». این «همه» کیست؟ همهٔ سوژه‌ها باید به میانجی شلاق حاکم اشمیتی برساخته شوند. گریزی در کار نیست. منطق گلشیری مبتنی بر «همه» است، نه تلاش برای بدل ساختن تاریخ به «نه‌همه»ای که امکان به چنگ آوردن حدوث در لحظهٔ اضطرار را فراهم سازد. سوژه را نه پرواز رهایی/ گریز از حاکم، بل انضباط حاکم می‌سازد. براهنی اما در **روزگار دوزخی آقای ایاز** ما را در

«**نیمه**شب» تاریخ قرار می‌دهد. شب یا نیمه‌شب؟ کدام یک؟ تفاوت در چیست؟ بنیامین در **خاستگاه نمایش سوگناک** به «نیمه‌شبی» اشاره می‌کند که محل عبور و مرور اشباح است: «اشباح در قاب باریک نیمه‌شب می‌ایستند، روزنه‌ای در گذر زمان که در آن همان تصویر شبح‌گون واحد هماره از نو پدیدار می‌شود». در لحظهٔ نیمه‌شب واقعیت دوپاره می‌شود و شکافی دهان می‌گشاید که اشباح ستمدیدگان تاریخ در آن به سراغ ما می‌آیند و استیضاح‌مان می‌کنند. انقلاب برای بنیامین لحظه‌ای است که قاب باریک نیمه‌شب ــ این روزنه که اشباح از آن عبور و مرور دارند ــ به دروازهٔ تنگی بدل می‌شود که چه‌بسا مسیحا از آن وارد شود. «نیمه»شب آثار براهنی، برخلاف شب یکدست آثار گلشیری، سودای همین تبدل روزنهٔ عبور و مرور اشباح به دروازهٔ مسیحا را دارد[۴۸].

وقتی در پایان داستان گلشیری، افراد در شب ظلمانی به رقصی آیینی و اجباری دست می‌زنند، اکبر آقا پنجه دم می‌گیرد: «رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنرست/ حیوانی که ننوشد می و انسان نشود/ اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش/ که به تلبیس و حیل دیو سلیمان نشود». می‌بینیم که باز مانند **تهرانی‌ها** و **سوره‌الغراب** و **آواز کشتگان**، سروکلهٔ سلیمان و اجنه و پرندگانش پدیدار می‌شود. گویی چیزی در قصهٔ پرندگان سلیمان و منطق‌الطیر هست که آن را از بیخ و بن به انقلاب پیوند می‌زند. بگذارید شعر حافظ را کامل نقل کنیم و ببینیم چرا گلشیری فقط به این دو بیت از شعر حافظ قناعت کرده است: «گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود/ تا ریا ورزد و سالوس مسلمان

[۴۸] در میزگرد زنان، «سیندرلا یا هیولا؟»، منطق شبح‌وارگی و نسبت آن با سیاست را در رمان **راهنمای مردن با گیاهان دارویی** شرح داده‌ام.

نشود/ رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنر است/ حیوانی که ننوشد می و انسان نشود/ گوهر پاک بباید که شود قابل فیض/ ور نه هر سنگ و گلی لؤلؤ و مرجان نشود/ اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش/ که به تلبیس و حیل دیو سلیمان نشود/ عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف/ چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود/دوش می‌گفت که فردا بدهم کام دلت/ سببی ساز خدایا که پشیمان نشود/ حسن خلقی ز خدا می‌طلبم خوی تو را/ تا دگر خاطر ما از تو پریشان نشود/ ذره را تا نبود همت عالی حافظ/ طالب چشمه خورشید درخشان نشود». این شعر حافظ شعری سراسر تناقض و پیچیدگی است و گویی تناقضات داستان گلشیری نیز به شکلی رو به عقب در آن درج شده است. بیت اول شعر حافظ ما را در پروبلماتیک گلشیری و مسألهٔ تزویر قرار می‌دهد. اما آنچه در نگاه اول توجه آدمی را جلب می‌کند آن است که گلشیری از بیت دوم به بیت چهارم می‌پرد. بیت سوم حذف می‌شود، چرا؟

حذف بیت سوم معنایی سمپتوماتیک دارد. بیت چهارم و سوم گویی در تناقض با یکدیگر قرار دارند. در بیت چهارم، سخن از سلیمان است و اسم اعظم. تنشی میان دیو و سلیمان هست. گویی این بیت سودای بدل کردن شیاطین به شیاطینِ سلیمان را دارد. شیاطین باید در خدمت سلیمان قرار گیرند و رامِ حاکم شوند؛ «من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم/ که گاه‌گاه بر او دست اهرمن باشد». اهرمنان نگین سلیمان را می‌دزدند، حاکم را اخته می‌کنند. انگشتر سلیمان نشانهٔ قدرت و نبوت سلیمان است. در روایتی از امام هشتم شیعیان نقل شده است که روی انگشتر سلیمان نوشته شده: «منزه است

خداوندی که جنیان را به کلمات خود لجام کرد»[۴۹]. به نقل از امام ششم شیعیان، خداوند پادشاهی سلیمان را در انگشترش قرار داده بود. پس هرگاه آن انگشتر را در دست می‌کرد، جن و انس و شیاطین و همهٔ پرندگان و وحشیان نزد او حاضر می‌شدند، و از او اطاعت می‌کردند. انگشتر سلیمان رام‌کنندهٔ شیاطین و پرندگان است. انقلابی‌شدن پرندگان و شیاطین مستلزم خلاصی از انگشتر حاکم است. خورشیدفر و براهنی سودای خلاص کردن شیاطین و پرندگان از شر حاکم را دارند، اما گلشیری در نهایت در شب اسطوره‌ای خویش آنان را منقاد حاکم اشمیتی می‌کند. اما چرا بیت سوم در روایت گلشیری حذف شده است؟ در بیت سوم سخن از «فیض» است، آنچه در داستان گلشیری غایب می‌نماید: «گوهر پاک بباید که شود قابل فیض/ ورنه هر سنگ و گلی لؤلؤ و مرجان نشود». پیش‌تر دربارهٔ «فیض» به مثابهٔ «حدوث ناب» سخن گفتیم. اما نسبت فیض با بدل شدن سنگ و گل به لؤلؤ و مرجان چیست؟ درمنکی در مقالهٔ «ادبیات؛ یک سیاست آزمایشگاهی یا کارگاهی» اشاره می‌کند: «نقادی در براهنی پیوسته با **کیمیاگری** همراه و آغشته بوده است»[۵۰]. اگر «فیض» و «کیمیاگریِ» مورد اشارهٔ درمنکی را از یک جنس بدانیم چه؟ این کیمیاگری را که درمنکی بر آن انگشت گذاشته باید از دل نقد ادبی و «نقادی» بیرون بکشیم، و در قاب سیاست قرار دهیم تا معنای حقیقی خویش را بیابد: «تاریخ خاکی است که به کیمیا بدل می‌شود»[۵۱]. کیمیا همان چیزی است که در سوژه تحولی انقلابی ایجاد می‌کند و او را از مفعول ـ سگ زوزه‌کشی

[۴۹] به نقل از ویکی‌شیعه.

[۵۰] این مقاله در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده است.

[۵۱] **کیمیا و خاک**، رضا براهنی.

که در «سالوی» پازولینی می‌بینیم به سوژهٔ سیاست بدل می‌سازد. سوژه برای خلاصی از شر سلیمان، این تجلی ازلی حاکم اشمیتی، باید کیمیاگری را پشت سر بگذارد، باید از درون تهی شود، از چیزی در خود خلاص شود که او را به حاکم می‌دوزد. فیض ـ حدوث چیزی است که شب اسطوره‌ای تاریخ را به فوران و جوشش امر نو پیوند می‌زند. بدون فیض و کیمیاگری، تاریخ، چنان‌که در گلشیری می‌بینیم، بدل به شبی بی‌روزن می‌گردد. تاریخ در گلشیری هماره پیش‌تاریخ است[۵۲]. فقط فیض است که باعث زایش حقیقی تاریخ می‌گردد. از این رو معنادار است که گلشیری از بیت دوم به یکباره به بیت چهارم جهش می‌کند. شاید این حذف از جهتی صداقت او را نشان می‌دهد زیرا داستان او فیض و حدوث انقلاب را کنار گذاشته است.

اگر براهنی سعی دارد در برابر حدود و حد زدن و انضباط حاکم اشمیتی، از حلول و جنی‌شدن حرف بزند، گلشیری تاریخ را به خط بی‌درز و شکافی بدل می‌کند که خط سیر ظهور و افول حاکمان است. زمان در این داستان گلشیری آن چیزی است که روزنتسوایک «زمان‌مندی حاکم» می‌نامد. انقلاب برای گلشیری چیزی بیرون از تاریخ خطی و یکپارچهٔ حاکمان نیست. چیزی در کار نیست که بتواند زمان‌مندی حاکمان را از درون منفجر کند، چیزی که «همهٔ»

---

[۵۲] آدورنو در مقالهٔ «تأملاتی دربارهٔ نظریهٔ طبقه» جملهٔ معروف مارکس را که «تاریخ جوامع همیشه تاریخ مبارزهٔ طبقاتی بوده است» به این جمله ترجمه می‌کند که «تاریخ همیشه پیش‌تاریخ بوده است». او می‌نویسد: «تمام تاریخ تاریخ مبارزات طبقاتی است زیرا تاریخ همیشه یک چیز واحد بوده است، پیش‌تاریخ». اما مسألهٔ آدورنو زایش تاریخ و خلاصی از پیش‌تاریخ است. پس وقتی می‌گوییم در این داستان گلشیری تاریخ هماره پیش‌تاریخ است، دلالت‌های طبقاتی و سیاسی آن کاملاً روشن و قابل حدس به نظر می‌رسد.

تاریخ را «نه ـ همه» سازد، چیزی که «شب» تاریخ را به «نیمه» ـ شب تاریخ بدل سازد. از این رو، تکینگیِ رخدادِ انقلاب نیز دود می‌شود و به هوا می‌رود و فضایی، هرچند محدود، برای بدل شدن پیش‌تاریخ به تاریخ به جا نمی‌ماند. در گلشیری، جایی برای بدن جمعی انقلابیون یا آنچه بدیو با ماتریالیسم مسیحی خود «جمع مؤمنان» می‌نامد وجود ندارد. ما صرفاً با «توده» سروکار داریم، توده به همان معنای گوستاو لوبونی آن: انبوهی غیرعقلانی که بر اثر «غریزهٔ گردهم جمع شدن» در جایی گرد می‌آیند و هر آن می‌توانند دست به خشونت و ویران‌گری بزنند. فرهنگ شاید از نظر گلشیری بتواند مکانیزمی دفاعی در برابر این تودهٔ غیرعقلانی باشد.

«پا دراز کردیم، و دراز به دراز، فروتن و خاکی، دراز کشیدیم و تا نوبت‌مان، نوبت حد اسلامی‌مان برسد، گلوی بطری به دهان گرفتیم و آخرین قطره‌های آن تلخ‌وش ام‌الخبائثی را به لب مکیدیم و بعد مست سروصورت بر خاک گذاشتیم، بر خاک سرد و شبنم نشستهٔ اجدادی، و منتظر ماندیم». سوژه‌های داستان گلشیری سرآخر بره‌وار در برابر حاکم اشمیتیِ شلاق‌به‌دست دراز می‌کشند (براهنی اینان را در **روزگار دوزخی آقای ایاز** «مردم بره، سگان دست‌آموز تاریخی» می‌نامد)، مانند تن‌های منقاد پازولینی در فیلم «سالو» که خم می‌شوند و بر(د)ه‌وار سوراخ‌های تن خود را به حاکمی اشمیتی تقدیم می‌کنند که با چراغ‌قوه و با طمأنینه امعاء و احشاءشان را وارسی می‌کند. اما چرا سوژه‌های داستان گلشیری سر بر «خاک» می‌گذارند؟ آن نکتهٔ درمنکی در «آرشه در دوات» که زمین در **تهرانی‌ها** ثقلی «هایدگری» دارد این‌جا معنای سیاسی خود را بازمی‌یابد. این موضوع ما را به پایان‌بندی شگفت‌انگیز

آواز کشتگان پرتاب می‌کند: خاک و پرواز پرندگان منطق‌الطیر. مرزی باریک ارتجاع گلشیری و رادیکالیسم براهنی را از هم جدا می‌کند. خاکِ **آواز کشتگان** و پرندگان منطق‌الطیر که در **تهرانی‌ها** به پرواز درمی‌آیند به یک منظومه تعلق دارند: «و بعد صدای پدرش را به‌روشنی شنید: "پاهای هزاران هزار جوان بر کف آجر فرش این حمام خواهد افتاد. ولی زمین به آن‌ها وعده داده شده. زمین از آن آن‌هاست". صورتش را بر زمین چسباند. لب‌هایش را روی آجر گذاشت. خواست ببوسد. نفهمید توانسته است ببوسد یا نتوانسته است. آهسته گفت: "خاک!" و ماند». اگر خاک در گلشیری به خاکی‌بودن و فروتنی در برابر حاکم اشمیتی («فروتن و خاکی دراز کشیدیم») پیوند می‌خورد، نوعی تسلیم و درازکشیدن بر خاک اجدادی میهن و انتظار مازوخیستی برای حد زدن حاکم (انضباطی آیینی که مقوم سوژه‌های شکست‌خورده و تسلیم‌شدهٔ گلشیری است)، در براهنی، چنان‌که در خورشیدفر، خاک به ملکوت پرندگان، پرواز پرندگان عطار، پیوند می‌خورد. بله، ملکوتی که پرندگان براهنی و خورشیدفر مشغول تدارکش هستند، از جنس خاک است. این پرندگان از دل خاک می‌رویند و به پرواز درمی‌آیند. این خاک به پرندگان از بندرستهٔ سلیمان وعده داده شده است.

دکتر شریفی که در زیر شکنجهٔ حاکم اشمیتی در زندان مانند تن‌های تاب‌خوردهٔ دوزخ دانته تاب می‌خورد، به جای تسلیم، به «تکان دادن زیرزمین» به معنای فرویدی‌اش می‌اندیشید. تکان دادن زیرزمین رستگاری پرندگان

سلیمان است[۵۳]. پرندگانیِ راهیِ ملکوت زیرزمینِ جامعه را تکان می‌دهند: «دراز کشید و سرش را گذاشت روی کف اتاق. گوشش را چسباند به زمین. گوش کرد. **زیرزمین،** اول کوچک‌ترین حرکتی نمی‌کرد. ولی از آن هم واضح‌تر بود. مثل این بود که **پرنده‌های سلیمان،** همه با هم در یک آسمان زیرزمینی پرواز می‌کنند، و بعد به چشم خود، بخشی از معجزه‌ها را دید: لام می‌رفتند ولی حمله‌کننده‌ها، این بار، نه قرقی‌ها، که آیینه‌چشم‌ها بودند. خود را می‌زدند به قرقی‌ها و می‌افتادند. بال‌های قرقی‌ها مثل آهن بودند. موقعی که لام می‌رفتند، بال‌هاشان مثل آهن می‌شد. اصابت سریع و پروانه‌وار آیینه‌چشم‌ها به قرقی‌ها آن‌ها را تکان نمی‌داد. قرقی‌ها چرخ می‌زدند. **بعد، زیرزمین به حرکت درآمد.** انگار در زیر زمین شهرها بودند، با پل‌ها، خیابان‌ها، میدان‌ها، خانه‌ها و اداره‌ها. مردم هل‌هله‌کنان می‌آمدند، آواز می‌خواندند و سرهاشان می‌خورد به سقف زیر زمین. **ناگهان میلیون‌ها منقار کوچک به جدار داخلی خورد.** پوست زمین کاهیده بود و تنگ و ناز بود. جدار زمین ترک برداشت و همهٔ آن‌هایی که زیر مانده بودند بیرون پریدند. صدای پدرش در تلفن می‌گفت: قیامت است! قیامت است! و قیامت شروع شد و قرقی‌ها روی پشت‌بام‌های شهر سقوط می‌کردند و پشت‌بام‌های شهر پوشیده از نعش قرقی بود. و بعد دید که سهیلا و گلناز نمی‌توانند معاصر ماهنی و سلیمان نباشند، نمی‌توانند معاصر ایشیق و صداقت و آن جوان خونین‌چشم سردخانهٔ بیمارستان ارتش نباشند و

[۵۳] نیما پرژام در مقالهٔ خواندنی خود، «زیرزمین»، نسبت میان زیرزمین و رستگاری را با استفاده از مفهوم «برزخ» در آگامبن با دقت کاویده است. این مقاله در مجلهٔ دوزبانهٔ «نشت» منتشر شده.

او خود نمی‌تواند معاصر آنان و معاصر پدرش نباشد». مسأله تکان دادنِ زیرزمین است. خاک این‌جا دیگر خاک اجدادی گلشیری نیست. این خاک همان زمینِ **تهرانی‌ها**ست که بنا به گفتهٔ درمنکی باید به معنای «هایدگری» قرائتش کرد. پرندگان سلیمان به پرواز درآمده‌اند تا زیرِ زمین را تکان دهند، تا زیرزمین را تکان دهند. «به حرکت در آمدن زیرزمین» را که راوی براهنی بدان اشاره می‌کند باید به معنای فرویدی آن فهمید. اگر کار روانکاوی تکان دادن زیرزمین ذهن است، کار ملکوت ماتریالیستی پرندگان که قیامتی در جامعه به پا می‌کند، تکان دادن زیرزمینِ جامعه است. پرندگان رسته از بند سلیمان، همان پرنده‌هایی که در **تهرانی‌ها** و **سوره‌الغراب** به پرواز درآمده‌اند با منقارهای خود بر جدار خاک می‌کوبند. آیا زیرزمین می‌تواند همچون گور خالی مسیح نوید رستگاری دهد؟[۵۴]

بد نیست در این‌جا برای بازگشت به موضوع انقلاب و قرائت‌های ادبی از آن، محمود مسعودی و رمان **سوره‌الغراب** را هم وارد قاب‌مان کنیم. در رمان مسعودی به جای بالاآمدن امعاء و احشاء تعبیری دیگر برای توضیح فرایند

[۵۴] به نقل از مقالهٔ «زیرزمین» نیما پرژام، با اندکی تغییر. پرژام می‌نویسد: «اما اگر فضای داخلی خانه و گورستان همواره به مرزهای زیرزمین یورش می‌برند، اگر زیرزمین را می‌توان با "انباشتن" تبدیل به گورستان کرد، اگر می‌توان آن را به امتداد فضای خانه بدل نمود، آیا زیرزمین هم می‌تواند خود را در فضای خانه ظاهر سازد و آن را تسخیر کند؟ آیا می‌تواند در زمین خانه، در "زمینه"، شکافی بیاندازد و خود را چون گوری خالی نمایان کند؟ آیا می‌تواند دهان بگشاید و خانه را فروبلعد؟ آیا می‌تواند همچون گور مسیح نوید رستگاری دهد؟».

انقلاب به کار می‌رود: «فضله یا گه خوردن». انقلاب در نظر او امر والایی است که بدل به یک تکه گه شده است. برای تشخیص این‌که انقلابیون در کجا جمع می‌شوند، باید به دنبال فضله‌ها گشت: «از فضله‌های مجلس فهمیدم که مدت‌هاست همان‌جا جلسه می‌کنند». کلاغ پس از گذر از سفر طویل انقلاب و آگاهی از این امر که سیمرغی در کار نیست، از فضله خوردن خود پشیمان می‌شود؛ انقلاب چیزی جز فضله‌خوردن نیست: «ولی تکلیف آن همه داستان و تاریخ و افسانه و نقل و متل و قصیده و قول و غزل و مثل و سوره‌موره و آیه‌مایه چه می‌شود که با هر دانه به حلق‌مان کردند؟ ـ هیچی، قصه بوده. اسطوره و شعر و مقامه و اخبار و حدیث و حکایت و روایت بوده. عجب! پس این‌ها بوده؟ همان‌جا از فضله خوردنم پشیمان شدم که چرا اصلاً رفتم پیش‌شان». این استحالهٔ انقلاب به مراسم فضله‌خوری هم‌بستهٔ ترجمهٔ انقلاب به مراسم عزای عمومی دائمی («انجمن هماهنگی عزا موجودیتش را با انتشار کتاب سیاه کوچکی رسماً اعلام کرد») و مسخ همگان به کلاغ است: «داد زدند: ـ کلاغ‌ها را ول کنیم. کلاغ‌ها را ول کنیم. همه کلاغ‌ها را ول کردیم ولی کلاغ‌ها ما را ول نمی‌کردند. بنا کردند توی هم بال کوبیدن و خودشان را به سروکلهٔ ما زدن و بعد هم، خلاف ادب است، فضله‌هایی عین خاک رس پخته روی سر ما انداختن. پدرسوخته‌ها به گمانم ما را با دشمن عوضی گرفته بودند. انگار خودشان را نگه داشته بودند که تا ول‌شان می‌کنیم برینند. حالا مگر بس می‌کردند؟ حتماً قرارومدارش را توی همان غارغارکردن‌ها با هم گذاشته بودند. یکی دو تا هم که نبودند. به اندازهٔ خود ماها بودند. انگار هم یکی یک تکه چربی به کلاغ خودشان خورانده بودند که شکم همه‌شان آن‌طور خوب کار می‌کرد. کاش دست کم پیش‌بینی کرده بودند و یکی یک **سپر** به هر کدام‌مان می‌دادند که

مثل **لاک‌پشت** بگیریم روی سرمان. یقیناً لاک‌پشت‌ها از ترس فضلهٔ همین‌ها یکی یک لاک روی پشت‌شان می‌گیرند... بوی گندی هم توی شهر راه افتاده بود که مال لگنِ قاعدگی زنم پیشش شاه بود». در این‌جا اشاره به «لاک‌پشت» مهم است. علاوه بر لاک‌پشت، «چتر» و «چادر» نیز وارد این منظومهٔ استعاری می‌شوند: لاک‌پشت/ چادر/ چتر. «غارغارشان از آن بالاها دل‌نشین بود. خیلی. بس که برایم دلنشین بود، فکر کردم به جهنم که زمین و زمان را به فضله کشیده‌اند». کلاغ‌های انقلاب زمین و زمان را به گه کشیده‌اند. راوی مسعودی به دنبال سپری در برابر ضایعات و قاذورات انقلاب می‌گردد، گویی مازاد انقلاب چنان برای او هولناک است که باید مکانیزمی دفاعی برای مواجهه با فضولات انقلاب دست و پا کند: « ـ به نظرت بهتر نبود می‌گفتند به جای کلاغ یکی یک چتر سیاه با خودمان داشته باشیم؟». در سرزمین انقلابی مسعودی، در شعر کلاغ، به جای آب گه می‌بارد، گهِ انقلاب: «کاش گفته بودند چتر داشته باشیم». در داستان همواره میان کلاغ و چادر ارتباط برقرار می‌شود. پنداری چادر نیز که زنان را چونان کفنی سیاه در برگرفته کارکردی مانند لاک و چتر دارد؛ باید با چیزی خود را پوشاند تا فضولات انقلاب بر ما ننشیند. از این رو عجیب نیست اگر در این رمان نیز باز مانند داستان کوتاه گلشیری، بحث امعاء و احشاء به میان کشیده می‌شود. انقلاب دل‌وروده‌ای است که خوب کار می‌کند.

«شانه‌به‌سر»، این افسر حقیقت، به «فضله‌به‌سر» تغییر می‌یابد: «عقاب خوب زد توی منقارش: ـ تو خوب حرف می‌زنی شانه‌به‌سر، ولی حرف‌هات بی‌مغز است. پوک می‌گویی. جوری از سیمرغ حرف می‌زنی که انگار روی سرت به جای شانه یک کپه فضله بود، حالا ما باید صدا می‌کردیم فضله‌به‌سر. **روده‌بر**

شدیم». شانه‌به‌سر مانند «براتِ» گلشیری است. او فکر می‌کرده به‌راستی شاهی به نام سیمرغ درکار است. و حال‌که معلوم شده سیمرغی در کار نیست، از دروغین بودن انقلاب سخن می‌گوید. اجازه دهید بر تعبیر هول‌انگیز «روده‌بر شدن» در این قطعه تمرکز کنیم. در لغت‌نامهٔ دهخدا در توضیح «روده‌بر شدن» نوشته شده است: «سخت و بسیار طولانی خندیدن که احتمال بریده‌شدن روده باشد». بریده شدن روده، بالا آمدن امعاء و احشاء، خوردن رودهٔ یکدیگر. توگویی در این‌جا با کارناوالی روبرو هستیم که در آن افراد قهقهه‌زنان دل و رودهٔ یکدیگر را بیرون می‌کشند و می‌خورند: «یک کلاغش را که دیگر خودت بهتر می‌دانی چند کلاغ می‌کنند. آن‌وقت تو هستی که یک‌هو دل و روده‌ات کشیده می‌شود بیرون... مثلاً آخرش هیچ معلوم شد چرا همه ریختند سر شنقار، ریختیم، باشد، ریختیم سر شنقار و روده‌اش را کشیدیم بیرون؟». با «جشن» تصفیهٔ انقلابی روبرو هستیم؛ انقلاب آغاز به بلعیدن فرزندان خود کرده است. رخمه می‌گوید: «همین عقاب. با هم رفیقیم، شریکیم، درست. ولی چشمم را ببندم کلکم را کنده. حق هم دارد. منطق طیور است. خود من ابن‌الوقتم که او چشم‌هاش را ببندد». منطق طیور از منطق انقلاب به منطق تصفیه و کشتار درونی انقلابیون استحاله می‌یابد. اما چرا روده‌برشدن؟ بوریس گرویس جایی اشاره کرده است که الگوی باختین برای صورت‌بندی مفهوم «کارناوال» تصفیه‌های جنون‌آمیز حزب استالینی بوده است[۵۵]. خنده‌ای که در کارناوال به روده‌برشدن پهلو می‌زند

[۵۵] قرائت ژیژک از تصفیه‌های کارناوالی حزب استالینی در کل متأثر از قرائت بوریس گرویس است. نکتهٔ فوق را نیز ژیژک به نقل از گرویس بارها در مباحث خود مطرح کرده است. برای خواندن بیش‌تر دربارهٔ این قرائت، می‌توانید به مقالهٔ «استالینیسم» ژیژک که در سایت lacan.com منتشر شده رجوع کنید.

در واقع خندهٔ سوپراگویی تصفیه‌های حزب استالینی است. رمان **سوره‌الغراب** جشنی است برای پرندگان تا روده‌های یکدیگر را بخورند و شادخوارانه قهقهه‌ای سوپراگویی سر دهند: «پرنده اصلاً شاعرکش است، نمی‌دانستی؟ اول جگر مخلوقش پرومتئوس را خوردند، بعد هم سر خالق او یعنی آیسخلوس را. البته خوب کاری کردند». آیا به همین دلیل نیست که روایت کلاغ، یا بهتر است بگوییم «روده‌درازی» او، سرشار از وجدان معذب است، عذاب خیانت به انقلاب؛ آیا جابجایی دائمی ضمایر در این رمان که بر نوعی شقاق نفس کلاغ انگشت می‌گذارد ریشه در همین وجدان معذب ندارد: «مثلاً آخرش هیچ معلوم شد چرا همه ریختند سر شنقار، ریختیم، باشد، ریختیم سر شنقار و روده‌اش را کشیدیم بیرون». گذر از «ریختند» به «ریختیم» نشان از شقاق درونی راوی دارد که بخشی از وجودش با لحنی سوپراگویی او را وادار به پذیرش مشارکتش در جشن تصفیهٔ انقلابی می‌کند: «باشد، ریختیم سر شنقار».

اما چرا مسعودی انقلاب را به فعلیت هیولایی آن تقلیل می‌دهد و مازاد ایدهٔ انقلاب بر فعلیت آن را نمی‌بیند، چرا انقلاب برای محمود مسعودی به کارناوال هم‌نوع‌خواری و روده‌خواری توأم با روده‌برشدن تقلیل می‌یابد؟ در منظومهٔ مسعودی منظومهٔ بیداری کجاست؟ بحث بیش از هرچیز بر سر آبگینهٔ انقلاب و سیمرغ است. از ابتدای رمان **سوره‌الغراب** تا به انتهای آن کلاغ و سایران پرندگان با آبگینه سروکار دارند. چیست این آبگینه که حتی به هنگام مبارزهٔ نهایی رخمه و عقاب نیز باید در آن جریانِ پیش ـ (یا پس ـ) روندهٔ انقلاب را دید؟ «یکهو یکی، نفهمیدم کی، گفت که همین‌جاست. که ببینید، این از آبگینه‌اش ـ همه برگشتیم رو به جایی که تو نشسته‌ای دیدیم آبگینهٔ بزرگ و

تقریباً گردی است به قاعدهٔ یک آبگیر کوچک، تو و آن‌های دیگر هم توش ـ آن هم از درختش. نگاه به این درخت کردیم، برگ‌های رویش را شمردیم. بعد خودمان را توی آبگینه شمردیم». انقلاب درختی است که در آبگینه دیده می‌شود؛ داستان مسعودی داستان ریختن تک‌تک برگ‌های انقلاب است: «این‌طور شد که من ماندم و من، این آبگینه و آن یک برگ... بال شکستهٔ آویخته‌ام کم‌کم همهٔ لاشه‌ها را زیر خودش پوشانده، و با یک بال سالمی که برایت مانده، اگرچه دیگر نمی‌توانی پر بکشی، اما اگر بخواهم به دوروبرت نگاه کنم سخت نیست.. تا به دیدن خالی دوروبرت بفهمم که سیمرغم و توی لانهٔ خودم تنها». سرآخر از سفر بی‌بازگشت انقلاب تنها یک پرنده مانده است، پرندهٔ خونینی به نام کلاغ. پس از شکست انقلاب همهٔ ما کلاغیم، کلاغی که به طعنه و کنایه خود را سیمرغ می‌داند. اما پیش از آن‌که به تناقضات قرائت مسعودی از مواجهه با سیمرغ بپردازیم، باید به سراغ خود مواجهه با آبگینه برویم، زیرا سیمرغ نیز در منطق طیور خود نوعی آبگینه است.

در مواجههٔ ما با آینه/ آبگینه به‌راستی چه رخ می‌دهد؟ معمولاً می‌گویند مواجهه با آینه تصویری خیالی از ما را پیش روی ما می‌گذارد، تصویری باخودهمان و خودشیفته‌وار که گویی شقاقی آن را از درون نشکافته است. اما آیا این تمام ماجرای مواجههٔ ما با آینه است؟ آیا دقیقاً این لحظه، لحظهٔ مواجهه با آبگینه، در عین حال لحظهٔ مواجهه با شقاق و شکافی ریشه‌ای در نفس نیست؟ وقتی در آینه تصویر خود را می‌بینیم و تصویری کلی و به‌ظاهر ارگانیک از خود را تجربه می‌کنیم، در عین حال درمی‌یابیم که هرگز نمی‌توان با این تصویر آینه‌ای یکی شد. مواجهه با تصویر خود، شکست مواجهه با تصویر خود نیز هست. در

دل سنت لکانی می‌توان این شکست بازشناسی خود در آینه را آغاز اختگی دانست. اما شاید بتوان راهی دیگر را طی کرد. باید توجه داشته باشیم که آبگینهٔ ما در داستان مسعودی همان سیمرغ است. مواجهه با آینه مواجههٔ انقلابیون با سیمرغ/ ماه است. مسأله بر سر تفسیر متفاوت خورشیدفر و مسعودی از مواجههٔ پرندگان با سیمرغ/ آبگینه/ ماه است. گفتیم که پرندگان خورشیدفر در مواجهه با سیمرغ از شرِ تعالی خلاص می‌شوند و به سوی مفصل‌بندی سیاستی درون‌ماندگار گذر می‌کنند؛ اما در مسعودی مواجهه با سیمرغ و غیاب او برابر است با متلاشی شدن اتحاد پرندگان. پرندگان مسعودی از پس گذر از تعالی به درون‌ماندگاری برنمی‌آیند.

فروید در مقالهٔ «امر غریب» روایتی را دربارهٔ مواجهه با آینه تعریف می‌کند که شاید به کار ما بیاید. او در قطار به‌یکباره مردی را در کوپهٔ خود می‌بیند و فکر می‌کند پیرمرد به‌اشتباه وارد کوپهٔ او شده، اما کمی بعد متوجه می‌شود «آن فرد مزاحم» تصویر خود او در آینهٔ نصب‌شده بر دری است که بر اثر تکان قطار باز شده است[۵۶]. امر غریب در اینجا به آینه گره خورده است. در این تجربه ما با نوعی شکاف درونی فرد مواجه می‌شویم. فرد خود را باز نمی‌شناسد. آینه جایی نیست که می‌توان خود را تمام و کمال دید؛ آینه جایی است که فرد با شکاف و ترک ریشه‌ای درونی خود مواجه می‌شود، با همان هستهٔ بیگانه و غریبی که درون فرد است، همان مازادی که در سوژه بیش از سوژه است؛ رخداد همین مازاد درون سوژه را خطاب قرار می‌دهد؛ شکافی ریشه‌ای سوژه را در نوردیده است، اما این شکاف درونی هم‌بستهٔ رخداد ـ گسستی است که

[۵۶] به نقل از کتاب **کوتاه‌ترین سایه**، زوپانچیچ، ترجمه صالح نجفی و علی عباس‌بیگی.

در بیرون رخ داده و محصول درونی کردن آن است. پرندگان مسعودی با سیمرغ مواجه می‌شوند اما مواجهه با هستهٔ غریبهٔ درون خودشان نه آری‌گویی به غیابِ تعالی بلکه نوعی واپس‌روی خودشیفته‌وار به فردگرایی غیرانقلابی را به بار می‌آورد. برای مسعودی مسأله آن است که قاف به قدرت و ماه/ سیمرغ به تصویر آیت‌الله خمینی استحاله یافته است و این باعث می‌شود که او بالکل ایدهٔ انقلاب را دور بریزد، گویی در هر انقلاب، ماه که ماه‌زده و جنی می‌کند لاجرم دیر یا زود به تصویر آیت‌الله خمینی استحاله می‌یابد. مسأله برای مسعودی آن است که انقلاب همیشه نوعی خسوف را در خود به بار می‌آورد، تصویری که ماه را می‌پوشاند. خواهیم دید که در این رمان، این خسوف را باید در برابر «شق‌القمر» قرار داد، شق‌القمری که آینه/ ماه را بدل به آینه‌ای شکسته می‌کند.

پرندگان می‌فهمند که سیمرغ نیست: «انگار شانه‌به‌سر راست می‌گفته که یارو نیست... رفتم به رخمه گفتم: می‌دانی رخمه؟ از تو چه پنهان. شنقار یک بالش را می‌گیرد دم منقارش، دم پوشنهٔ گوش ما می‌گوید: ـ شانه‌به‌سر راست می‌گفته که نیست. تازه نگفتی که گفته: ـ یارو نیست. گفتم رخمه بدش می‌آید بفهمد سیمرغ را دیگر صدا می‌کنند: ـ **یارو**. دروغ که نمی‌گفت. نبود. نیست». سیمرغ «یارو» می‌شود. بگذارید دقیق‌تر به این استحاله نگاه کنیم. در فرهنگ عمید آمده است که «یارو» مصغر «یار» است. وقتی پرندگان به «ق» می‌رسند، گویی «یاران» انقلابی که به سوی قاف رفته‌اند، نمی‌توانند خود را در آینه بازشناسند و این عدم بازشناسی منجر به تخفیف سیمرغ می‌شود؛ سیمرغ نه «یار» اعظم بل «یارو» است. اما پرندگان چون خود را در آینه می‌بینند، آنان نیز از یاران

انقلابی بدل به یارو می‌شوند، کلمه‌ای که برای استخفاف استفاده می‌شود: «آخر چطور است که دیگر نیست. چه بر سرمان می‌آید حالا که نیست؟ این چه توفانی است که به آشیانهٔ ما انداخته‌ای؟ مگر پرنده آشیانهٔ خودش را هم خراب می‌کند؟ آیا فکر کرده‌ای که فقط خودت به ق می‌رسی». مسعودی در گام بعدی انقلاب را به مسألهٔ خودشناسی پیوند می‌زند؛ انقلاب قرار بوده خود اصیل ما را پیش روی ما قرار دهد: «همین‌جور که من حالا داد می‌زنم: ـ سیمرغ منم؟ تو که می‌گویی می‌رویم خودمان را پیدا کنیم، بگو ببینم: ـ مگر ما گم شده‌ایم؟ تو آن را که پیدا بوده، گم کرده‌ای؛ بوده را نابوده کرده‌ای. حالا می‌گویی: ـ برویم دنبال خودمان بگردیم؟ پس بگو: ـ همه‌مان گم شده‌ایم»، «خلاصه جوری است که خودمان را توش ببینیم. خودمان را توش پیدا کنیم. تا ببینیم کی هستیم و چرا و چه‌جور و از کجا، و چرا سختی کشیده رفته‌ایم آنجا». هرچند نقد مسعودی به توهم بومی‌گرایی و جستجوی خودی اصیل که باید بازیافته شود راست به هدف می‌زند، اما او از نقد جستجوی خود اصیل به سوی برساخته شدن بدن/نفس انقلابی نمی‌رود: «ـ خیال برتان دارد سیمرغید و ـ سر هیچ و پوچ باورتان نشود که سیمرغید. ـ اصلاً محال است». توگویی توهم بومی‌گرایی در خود انقلاب درج است، زیرا رابطهٔ انقلابیون با آینه می‌تواند به رابطه‌ای خیالی بدل شود، حال آن‌که آینه را باید به عنوان ابزاری برای دوپاره شدن و انقلابی شدن و گذر از خودشیفتگی استفاده کرد. باور به این‌که ما سیمرغیم یعنی خلاصی از تعالی، یعنی پذیرفتن این‌که چیزی بیرون از رویهٔ انقلاب و جمع مؤمنان که بدنی انقلابی را می‌سازد وجود ندارد. اما در مسعودی چنین گذری رخ نمی‌دهد و همین است که سرآخر باعث می‌شود پرندگان به هنگام مواجهه با هستهٔ غریب خود در آینه به جای آری‌گویی به سیاست انقلابی

درون‌ماندگار به نوعی مکانیزم دفاعی خودشیفته‌وار واپس‌روی کنند. «ماییم؟ کی ماییم؟ چی ماییم؟ ـ سیمرغ ماییم. عجب! ماییم؟ تا مدتی نفس‌مان در نیامد. دانه‌ای بود که سنگدانِ ماها از پسش برنمی‌آمد. ـ اگر برای قصهٔ جوجه‌هاست، باشد. بگوییم هست. ولی اینکه بگردیم دنبالش، نه». این‌جاست که «قاف» به «قدرت» بدل می‌شود، به ستیز جنون‌آمیز برای قدرت: «هست. ق هست. البته که هست. خیلی هم دور است. نشانه‌اش درختی که هر برگش به اسم یکی از ماهاست. تا بمیریم، برگ‌مان هم می‌افتد». آنچه پرندگان مسعودی درک نمی‌کنند تغییر منظری است که به هنگام مواجهه با سیمرغ/ آبگینه رخ می‌دهد؛ گذر از این‌که باید به دنبال شاه مرغان یعنی سیمرغ بگردیم تا دریافتن این نکته که «ما» خود سیمرغیم نوعی تغییر منظر است که صرفاً تغییر سوبژکتیو نیست، بل تغییری انتولوژیک به بار می‌آورد. ما به‌راستی سیمرغ «هستیم». این تغییر منظر مستلزم نوعی معجزه/ فیض/ کیمیاست، معجزه‌ای که بعدها بیش‌تر درباره‌اش حرف خواهیم زد. این معجزه پرندگان را به سیمرغ بدل می‌کند: «تازه، سیمرغ باید معجزه داشته باشد. من فقط یک‌بند حرف می‌زنم. معجزهٔ من همین حرف‌هام است. پرش باید مرده را زنده کند. پرهای تو بوی مرگ می‌دهد و هیچ معجزه‌ای هم می‌دانی که بهتر از این نیست... بی‌ربط می‌گفت که می‌آییم این‌جا خودمان را پیدا می‌کنیم. من کجا دارم خودم را پیدا می‌کنم؟ من دارم پشت و روشدهٔ خودم را می‌بینیم، نه خودم را. من از چشم چپم خون می‌ریزد: من از چشم راستم. من بال راستم شکسته: من بال چپم». در این‌جا تأکید بر «پشت و رو شدن» است. راوی از این پشت و رو شدن که نامی دیگر برای همان تغییر منظر فوق است درکی ایجابی ندارد.

«پشت و رو شدن» معنایی جز انقلابی شدن ندارد. اما راوی بر تحولی دیگر مانند تحول «یار» به «یارو» انگشت می‌گذارد؛ یک مرغ سی مرغ کردن/ یک کلاغ چهل کلاغ کردن: «دیگر بنا کرد به یک مرغ سی مرغ کردن و برای هر مرغ داستان‌ها آوردن»؛ سخن از سیمرغ و حرکت انقلابی پرندگان نیز چیزی جز گردش بی‌معنای شایعه، تن دادن به شایعهٔ وجود سیمرغ نیست. همین است که سر آخر سودای پرواز را نیز به خواب و خیال بدل می‌کند، به افیون توده‌ها؛ انقلاب در نظر مسعودی مگر چیزی جز افیون توده‌هاست؟ «اگر بدانی این پرواز، یعنی فکر کردن بهش چه راحت آدم را توی خواب و خیال فرو می‌برد. ـ خوابیدن است که خطر دارد، نه توی فکر و خیال پرواز فرورفتن. مگر نه یونس خان؟ ـ لاکردار از **افیون** هم کاری‌تر است». پرندگان همگی خواب بوده‌اند و باید بیدار شوند، اما این بیداری نه تولد دوبارهٔ تاریخ، و بدل شدن سیمرغ به ققنوس، بل پذیرفتن وضع موجود و پس‌رفتن به فردیتی پیشا/پساانقلابی است. اما پیوند «یک مرغ سی مرغ کردن» با «یک کلاغ چهل کلاغ کردن» چه اهمیتی دارد؟ یادمان هست که برای مسعودی انقلاب و گه/فضله پیوندی وثیق دارند. احمد شاملو از قضا اصطلاح یک کلاغ چهل کلاغ کردن را به مقعد و ریدن مرتبط می‌داند[۵۷]. روزی چوپانی در بیابان گنجی می‌یابد، اما پیش از انتقال آن به خانه می‌خواهد رازداری زن خود را بیازماید. به او می‌گوید دیروز در بیابان به هنگام قضای حاجت کلاغی از مقعد من پرید؛ مرد پی کار خود می‌رود و پس از دو روز که بازمی‌گردد «هم از اول ده سخن

[۵۷] **کتاب کوچه**، مجلد اول، ص ۴۳، به نقل از **کلاغ‌نامه، از اسطوره تا واقعیت**، عباس صفاری، نشر مروارید.

زنی به گوشش خورد که از سر بام به همسایهٔ خود می‌گفت: "چند روز پیش از مقعد چوپانی به فلان نام و نشان سه کلاغ بیرون جست"». چوپان به راه خود ادامه می‌دهد و تعداد کلاغ‌ها دم‌به‌دم بیش‌تر می‌شود و در نزدیکی‌های خانه به چهل کلاغ می‌رسد. گویی میان ریدن و مقعد و کلاغ نسبتی هست. انقلاب شکست خورده است و ما در مقعد تاریخ به سر می‌بریم؛ نتیجه چیزی جز درغلتیدن در پارانویا نیست. بی‌دلیل نیست که یکی از پرندگان می‌گوید زنده باد دشمن زیرا دشمن نمی‌تواند خیانت کند. فعلیت هیولایی انقلاب سمیرغ را که آبگینه و «ایدهٔ» انقلاب است در هم شکسته است. و امر والای آن به گه/ فضله بدل گشته است و ما همگی کلاغانی در مقعد تاریخیم. لامحاله سی مرغ نیز باید به چهل کلاغ بدل شود. «ـ شانه‌به‌سر می‌گوید سیمرغ است چون‌که سی تا مرغ بوده‌اند و نمی‌دانم دیگر چی. اباطیل می‌گوید. سیمرغ نه سی تاست، نه سه تا. یکی است.»؛ بله، سیمرغ یکی است، اما این سی مرغ‌اند که سیمرغ واحد را می‌سازند؛ گویی میان یک (سی‌مرغ) و بسیار (سی مرغ) وحدتی بی‌واسطه هست. شاید بتوان گفت در این بدن جمعی واحد/ کثیر، هر فرد یک لژیون/ لشگر است. به یاد داریم که فرد جن‌زدهٔ انجیل وقتی مسیح در عزایم‌خوانی نامش را می‌پرسد خود را لژیون/ لشگر می‌نامد. گویی مالتیتود درون فرد چون یک لشگر عمل می‌کند. سیمرغ یکی است، ولی تک تک افراد این یک، همگی بسیاراند. در **سوره‌الغراب** این نسبت دیالکتیکی میان یک و بسیار برقرار نمی‌شود. میخ آخر را بر تابوت انقلابیون می‌کوبند: «ننگ نبود که به گنجشک بگوییم سیمرغ؟».

حال بگذارید نگاهی بیندازیم به ماه در **سوره‌الغراب**. گفتیم که بیک در **تهرانی‌ها** به بیماریِ لوناسی/ ماه‌زدگی مبتلاست. ماه‌زدگی نوعی جن‌زدگی است. اما در **سوره‌الغراب** بر سر ماه چه می‌آید؟ فصل ششم و پنجم **سوره‌الغراب** بر اساس شعر معروف نیما یوشیج نام‌گذاری شده‌اند: می‌تراود مهتاب (فصل ۶) و می‌درخشد شبتاب (فصل ۵)؛ «می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب‌تاب/ نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند/ نگران با من استاده سحر/ می‌خواهد از من/ کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر/ در جگر لیکن خاری/ از ره این سفرم می‌شکند/ نازک‌آرای تن ساق گلی/ که به جانش کشتم/ و به جان دادمش آب/ ای دریغا! به برم می‌شکند/ دست‌ها می‌سایم/ تا دری بگشایم/ بر عبث می‌پایم که به در کس آید/ در و دیوار به هم ریخته‌شان/ بر سرم می‌شکند/ می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب‌تاب/ مانده پای آبله از راه دراز/ بر دم دهکده مردی تنها/ کوله‌بارش بر دوش/ دست او بر در/ می‌گوید با خود:/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند». چرا مسعودی شعر نیما را احضار می‌کند؟ عنصر کلیدی شعر نیما تراویدن مهتاب است. به انتخاب کلمهٔ نیما توجه کنید. فعل «تراویدن» چکیدن، نشت کردن، ترشح نمودن و چکه‌چکه بیرون ریختن را به ذهن متبادر می‌کند. چیست که از ماه نشت می‌کند؟ تکه‌های لوناسی و جنونی که افراد را انقلابی می‌کند. انقلابیون همه خواب ماه را می‌بینند: «از کجا معلوم که شب‌چراغک، وقتی که چراغش روشن می‌شود، خواب ماه را نمی‌بیند؟ اصلاً شاید ماه می‌تابد چون که او دارد خوابش را می‌بیند. وگرنه ماه برای چی می‌تابد؟». هر فرد انقلابی به سوی ماه غارغار می‌کند: «حتی رو کردم به ماه

غارغار کردم: ـ آمده‌ای چه کنی؟ می‌گویند سیمرغ نیست... تو درآمده‌ای که چه بشود؟ سیمرغ که نباشد، تو باشی که چطور بشود؟ که **آبگینهٔ دق** من بشوی؟». در مسعودی ماه از «آبگینهٔ انقلاب» به «آینهٔ دق» بدل می‌شود (درست همان‌طور که «سرمستی» انقلاب در «فتح‌نامهٔ مغان» به «دائم‌الخمری» استحاله می‌یابد)، و این تغییر و تبدل نسبت دارد با خسوف ماه، افتادن چهرهٔ آیت‌الله خمینی بر ماه. «ـ اصلاً می‌دانی ماه چی است؟ ـ راستی چی است رخمه؟ ـ آبگینهٔ سیمرغ است. خوب که بهش دقیق بشوی شکل و شمایلش را توش می‌بینی. چنگ و منقارش را توش می‌بینی. راست می‌گفت. دقیق شدم، همین‌طور افتاده بود توی ماه. ـ اگر هم نبینی، عیب از چشم‌های خود توست». ماه از عامل ماه‌زدگی به آینهٔ آیت‌الله خمینی بدل می‌شود. آیا مسعودی، رمان **سوره‌الغراب**، جایی برای ستردن چهرهٔ ماه، پاک کردن تصویر آیت‌الله خمینی از چهرهٔ ماه می‌گذارد؟ آیا در این رمان جایی هست تا ماه دوباره بتابد، ماه تمام؟ آیا تلاش برای انقلابی شدن، به یک معنا بازبدل‌ساختن ماه به صفحه‌ای صاف نیست برای ابداع مجدد حرکت انقلابی؟ «ولی نمی‌فهمم چرا رفته آن دوردورها لانه زده که خودش را نبینیم و عکسش را توی ماه ببینیم. از ما بیزار است؟ ـ بیزار نیست. به خاطر همین **ماها** خودش را اسیر تبعید کرده». به نسبت میان «ماها» و «ماه» توجه کنید. گویی این «ماها»، این جمع انقلابی، ماه را درون خود دارد. انقلابی بودن حمل و لمس ماه در درون خود است. هرچند تصویر آیت‌الله خمینی بر ماه افتاده، تکه‌هایی از نور ماه از کناره‌ها برون «می‌تراود»؛ مسعودی با این‌که با ویرانی جمع انقلابیون، سیمرغ را نوعی وهم و قصه برای جوجه‌ها می‌داند، اما نوعی سیاستِ

«علی‌رغم» را برمی‌سازد[۵۸]. «علی‌رغمِ» همهٔ این‌ها ماه هنوز می‌تراود: «مجموعه‌ای از کورسوهای چشمک‌زن، و حفرهٔ گرد نورانی‌ای در سیاهیِ آسمانش. ماه است. ماه تمام». ماه تا به انتهای (یا ابتدای؟) داستان با ماست: «ماه درست روبروی شماست... در آخرین برههٔ این لحظه، در حالی که بی‌تابی کلاغ‌تان را توی قفسش می‌شنوید، حس می‌کنید که به ماه نزدیک و نزدیک‌تر می‌شوید». نزدیکی به ماه کلاغ‌ها را آشفته می‌کند. هنوز جرقه‌های جنون و ماه‌زدگی افراد را چون صاعقه میخ‌کوب می‌کند.

این‌جاست که در برابر خسوف، افتادن تصویر آیت‌الله خمینی بر ماه، «شق‌القمر» یا به قول اعراب «انشقاق القمر» مطرح می‌شود. شاه ولی‌الله دهلوی که سودای افسانه‌زدایی از این قصه‌ها را دارد اشاره می‌کند که این واقعه ممکن است نوعی خطای باصره بوده، یا این‌که شاید توسط دود، حرکت سریع یک ستاره، ابر، یا کسوف یا خسوف ایجاد شده‌باشد که این‌گونه به‌نظر آمده که ماه واقعاً دوتکه شده‌است[۵۹]. ما اما وقعی برای این‌گونه راززدایی خرده‌بورژوایی نمی‌نهیم. با راززدایی آغاز می‌کنیم، اما می‌کوشیم هستهٔ فلسفی/ ماتریالیستی اسطوره را به چنگ آوریم. مسعودی از شق‌القمر به‌تحقیر سخن می‌گوید؛ اما این انشقاق و دوپاره شدن آیا هم‌بستهٔ دوپاره‌شدن سوژه در مواجهه با آبگینهٔ انقلاب نیست؟ آیا به همین دلیل نیست که آبگینهٔ کلاغ در داستان می‌شکند؟

---

[۵۸]دوستم اشکان سیدخطیبی مقاله‌ای خواندنی دارد با عنوان «عکسی به رغم خود» که در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده است. یحتمل به هنگام سخن گفتن از «سیاستِ علی‌رغم»، مقالهٔ او در پس ذهنم پرپر می‌زده.

[۵۹]رجوع شود به مدخلِ «شق‌القمر» در سایت ویکی‌پیدیا.

شاید بتوان از شق‌القمرِ سوژه سخن گفت. سوژهٔ انقلابی در مواجهه با آینهٔ انقلاب واکنشی خودشیفته نشان نمی‌دهد، بل به این دوپارگی آری می‌گوید. بگذارید یک گام جلوتر برویم. انقلاب خود نوعی شق‌القمر است، ترومایی که واقعیت ما را دوپاره می‌کند. مسعودی اما از این دوشقگی می‌هراسد: «نسل‌های تازه‌تر دور از شهر کهنه ارتزاق می‌کنند، و اگرچه بعدها از تمدن تپهٔ حلزون نیز هم‌چون نشانهٔ قدرتی سقوط کرده سریعاً می‌گریزند، ولی برای جبران فروافتادگی خود، با حس حقارتی اسرارآمیز چنان عظمت مأیوس‌کننده‌ای به فرهنگ آن تپه نسبت می‌دهند، و آن‌چنان بر گرد هر واژهٔ به جا ماندهٔ آن تارهای پیچ در پیچی از شرح و تفسیر و تعبیر می‌تنند که عاقبت از فرهنگی متروک حریمی غیرقابل ورود یا حصاری غیر قابل خروج به بار می‌آید: **ابزار شقه‌کننده‌ای** به بارمی‌آید که میان ساکنان شهر سورهٔ کلاغ و پیشینهٔ تاریخی‌شان حایل می‌شود... این مردم به عقوبت ترس‌شان از **میراث تلخی** که برده‌اند دیگر جرئت نکردند چیز مهمی بسازند، و هر قدمی که در راه تازه‌ای برداشتند به سنگ بخیل اجدادی محک خورد و تحقیر شد؛ آن‌ها، سرانجام، گرفتار ضرب‌المثل‌ها و تک‌بیت‌های فتوی‌دهندهٔ پدران‌شان، لهیده زیر بار گذشتهٔ سنگین‌شدهٔ خود، با کینه و احترامی جادویی به این غول مهیب که در پس کله‌شان به نظاره ایستاده بود بار دیگر کوچیدند، و در بیابان‌های شرقی تپهٔ حلزون میخ طویله‌ای به زمین کوبیدند، ریسمانی به گردن آن بستند، و به شعاع هزار و یک متر دایره‌ای برای اتومبیل‌های خود زدند که با بیست و سه خیابان اطرافش احتمالاً عظیم‌ترین میدان خالی تاریخ است». مسأله بر سر نسبت ما با سنت است. بحث مسعودی را تا بدین‌جا می‌توان پذیرفت که می‌خواهد بار تاریخ و سنت را از دوش ما بردارد، مایی که «لهیده زیر بار گذشتهٔ سنگین‌شدهٔ خود» هستیم، و آن را به

دست ما بدهد. سنگینی بار گذشته مانع از تولید امر نو در تاریخ می‌شود و به همین دلیل است که این میراث «تلخ» است. اما مسأله آن‌جاست که مسعودی از «ابزاری شقه‌کننده» سخن می‌گوید؛ گویی انقلاب ۵۷ نوعی شق‌القمر است که تاریخ ما را دوپاره کرده است. از یک طرف انگار ما خود قدسیتی غریب و مرموز به فرهنگ اسلامی داده‌ایم و این باعث دوشقگی تاریخ‌مان شده، تاریخی که ما را زیر بار خود له می‌کند، اما از طرف دیگر انگار خود دوشقگی، یعنی انقلاب ۵۷، است که به شکل رو به عقب کل آن میراث را «تلخ» می‌کند و دسترسی ما به این میراث را دشوار و ناممکن می‌سازد. انقلاب «ابزار شقه‌کننده‌ای» است که «میان ساکنان شهر سورهٔ کلاغ و پیشینهٔ تاریخی‌شان حایل می‌شود». آیا از این‌جا تا تقلا برای بازگشت به بهشت پیش از انقلاب فاصله‌ای هست؟ (البته نشان خواهیم داد که مسعودی، هرچند در سطح محتوا ارتجاعی است، چگونه در سطح فرم از این ارتجاع فراتر می‌رود)؟ آیا به همین دلیل نیست که او به طرز خطرناکی به مضمون «ارتجاع سرخ و سیاه» شاه و اوباش طرفدارش نزدیک می‌شود؟

یکی از مضامینی که مسعودی سخت در بند بند داستان تنیده بدل شدن انقلاب به مراسم عزای عمومی است، گویی در داستان به جای وضع اضطراری انقلابی و حقیقی، عزای عمومی اضطراری داریم. همه چیز رنگ سیاه به خود گرفته است: «گروه‌های ضربتی برگ‌های درختان را طی یک بسیج شبانه با پیستوله‌های محتوی رنگ به سرعت سیاه کنند». همهٔ ما کلاغیم. سیاه رنگ انقلاب است. در تخیل داستان، «تشیع» با «تشییع» یکی می‌شود: «ـ آقای آموزگار، یادتان رفته یای اولِ تشییع را بردارید، روی یای دوم تشدید بگذارید».

انقلاب مراسم جمعی تدفین است، چه را دفن می‌کنند؟ جنازهٔ انقلاب. اما این جنازه فقط سیاه نیست، سیاه پس‌زمینه‌ای است تا سرخ خون، سرخی خون اجساد که گویی ریشه در سرخی چپ‌گرایی دارد خوب به چشم بیاید: «هیچ رنگی نمی‌تواند سرخی سرخ را این‌طور که سیاه جلوه‌اش می‌دهد، جلوه بدهد». در روز تشییع هرکس موظف است کلاغی را با خود حمل کند و در لحظه‌ای خاص آن را در شکوهی تیره‌رنگ رها سازد؛ آسمان انقلاب، همچون خانهٔ جذامیان فروغ، سیاهِ سیاه است: «در روز تشییعِ جنازه، شهروندان باید کلاغ‌های خود را به همراه داشته باشند تا به محض دریافت علامت انجمن هماهنگی عزا که عبور دو فروند هواپیمای جت ارتش ملی از آسمان شهر پیش‌بینی شده است همگی با هم کلاغ‌های خود را به سمت آسمان پر بدهند». اما سیاه، سرخ را جذب می‌کند؛ کلاغ در مخیلهٔ مسعودی حیوان حرام‌زادهٔ دورنگ است: «من هم پاش را گذاشتم روی ستون، به یک ضربهٔ کارد از بالای گره قلمش کردم. از حیوان به آن سیاهی خون سرخی بیرون زد که اصلاً باورکردنی نبود. مرا باش که عمری فکر می‌کردم کلاغ سیاه است چون‌که توی رگ‌هاش مرکب هست!».

اما چرا همهٔ سوژه‌های انقلابی که از ریل خارج شده‌اند کلاغ‌اند؟ می‌دانیم که در اسطوره‌ها کلاغ به شومی و مراسم تدفین پیوند می‌خورد. کلاغ موجودی است که تدفین را به قابیل آموخته است. انقلاب در مخیلهٔ مسعودی همان تصویر اسطوره‌ای تدفین و تشییع شیعی است: «داشت با چیز براقی که دستش بود می‌کوبید توی فرق سر یکی مثل خودش. کوبید و از پا انداختش و خونش را که ریخت، به دور و بر خودش نگاه کرد و فریاد کشید. فریادش توی کوه می‌پیچید. انگار نمی‌دانست چه کارش بکند. تا او را دید که با احتیاط کنار

بی‌بی به زمین نشسته با ترس و لرز چاله‌ای کنده بی‌بی را با منقارش توی چاله انداخته و دارد زیر خاک مخفی‌اش می‌کند، بناکرد با همان چیز براق زمین را کندن». انقلاب مراسم اسطوره‌ای تشییع جنازه است. انقلاب جعبهٔ پاندواری اسطوره‌ای را می‌گشاید. اما مسعودی از این نیز فراتر می‌رود؛ این مراسم تدفین عمومی وقاحتی سوپراگویی نیز می‌یابد، گویی آن کارناوال تصفیهٔ انقلابی که صدای قهقههٔ مرگ بر فراز آن بی‌وقفه شنیده می‌شود هم‌بستهٔ خود را در تشییع ـ جماع جمعی انقلاب می‌یابد؛ صحنهٔ انقلاب صحنهٔ معروف فیلم «عطر: قصهٔ یک آدم‌کش» را به یاد می‌آورد؛ در صحنه‌ای که ژان باپتیست بناست اعدام شود او عطر خود را بیرون می‌آورد و سپس همگان به جماعی جمعی روی می‌آورند، جماعی جمعی که فقط براهنی در **روزگار دوزخی آقای ایاز** توانسته چندوچونش را بی‌هیچ بیش و کم پیش چشمان مبهوت ما قرار دهد: «قصد داشتم کوچه باز کنم، به همهٔ دگمه‌های جلیقه‌ها و پیرهن‌ها و شلوارهای او و دیگران و خودم و تراب‌خان نگاه کرده همه را لخت کنم که یکهو جلویی‌ام جا خالی کرد و پشتی‌ام خودش را چسباند به من. مرا می‌بینی! هول کرده تندی یک قدم برداشتم که بعداً آن رفتاری را با من نکنند که با ساکنین می‌کنند». مراسم سربه‌نیست کردن چنان جنونی می‌یابد که چندان فرقی با جماع جمعی ندارد: «رخمه قصد دارد یکی از همین روزها مرا که شانه‌به‌سرم سربه‌نیست کند».

گناه جمعی خیانت به ایدهٔ انقلاب افراد را به کلاغ بدل می‌کند. کلاغ موجودی معذب است: «همه خیال برشان داشت که می‌روی سر صبحی کلک‌شان را بکنی. خیال برشان داشت؟ یکهو پرکشیدند دنبالم، گرفتندم بین خودشان، به

شانه‌به‌سر حمله کردند. حالا دارودسته‌اش هم با ما. جوری که انگار گرفتار دامی شده باشیم و نتوانسته باشیم طور دیگری عمل کنیم، شانه‌به‌سر را زیر خودشان، خودمان، گرفتند، گرفتیم، نشستند، نشستیم، زمین. مرا هم با خودشان نشاندند و تو هم با همه‌شان نشستی». رابطهٔ کلاغ و شانه‌به‌سر مبتنی بر خیانت است: «باید می‌فهمید که آن همه عرض ادبی که پیشش می‌کردی، نمی‌توانست یک لپه **خیانت** توی خودش نداشته باشد». همین یک لپه خیانت است که در آب‌های انقلاب نفوذ می‌کند و کارناوال کشتار را می‌آغازد. «[یلوه] بدبخت هرچه زار زد که روز پرچینی شانه‌به‌سر نبوده و هیچ شانه‌به‌سری توی زندگیش ندیده، اثر نکرد. هما که به نظر دل‌وروده‌اش داشت حسابی برای استخوان‌های او مالش می‌رفت، یک‌بند داد می‌زد: بِکشید، بیش‌تر بِکشید... به خیالت خودم داوطلب شدم که طرف را جر بدهم؟». فصل یک با کشتار جنون‌آمیز انقلابیون به دست یکدیگر آغاز می‌شود: «تا شنقار از نا بیفتد، خیلی‌هامان ـ بعضی‌ها تصادفی، بعضی‌ها به عمد ـ زخم خوردیم. جوری که دردش نمی‌گذاشت بی‌جواب بگذاریم. دیگر نه مرغی با مرغی بود، نه پرنده‌ای هوای پرنده‌ای را داشت... بیغوش.. را نفهمیدم کی نیمه‌جان ول کرده بود. انقدر **حق‌حق** گفت تا عاقبت عقاب تالابی که نفیرکشان به سمت قوش می‌رفت، سر راهش چنگی هم به سر او کوبید و در جا صدای او را برید». این کارناوال/ جماع جمعی، بریدنِ صدای «حق» است، صدای عدالت. بریدن صدای حق، انقلاب را به مراسم گوشت‌خواری هم‌نوعان استحاله می‌کند؛ آخرین انقلابیون به جامانده، رخمه و عقاب، گوشت تن یکدیگر را می‌کنند: «توی آبگینه می‌دیدم که هر دوشان خسته بودند... هر حمله‌ای که بهم کردند، یک گوشهٔ تن یکی‌شان کنده شد و جر خورد و خون ازش بیرون زد... دیگر داشتند همدیگر را می‌خوردند». پرواز

پرندگان بدنی جمعی را ساخته است. اکنون این انقلابیون با خوردن بدن یکدیگر در این مراسم هم‌نوع‌خواری آخرین وفاداری خود را به آن بدن جمعی نشان می‌دهند. آن‌ها گوشت تن انقلاب را می‌خورند. انقلابِ شکست‌خورده جشن هم‌نوع‌خواری است. پس در برابر آدم‌خوارانِ تاج‌دارِ براهنی باید از آدم‌خواران بی‌تاج، انقلابیونِ آدم‌خوار، نیز سخن گفت.

اما باید به یاد داشت که این تشییعِ شیعی، جنازهٔ خود را گم کرده است: «ـ چی؟ جنازه گم شده؟». جنازه‌های گم‌شده جهان را ترک نمی‌کنند، بل در هیئت اشباح بازمی‌گردند و تسخیرمان می‌کنند. چه بازمی‌گردد؟ اشباح انقلاب شکست‌خورده. در پایان داستان مسعودی، انقلاب به ته دره سقوط می‌کند. ما می‌مانیم و جنازهٔ انقلاب، و کلاغی که ما را به سوی جسد انقلاب رهنمون می‌شود: «ولی کلاغ را، اگر هم بگویند، باور نمی‌کند. زخمی و خونی روی قلوه‌سنگی سر راه او می‌نشیند، می‌گوید اُآب مرد. شاید تراب، سهراب یا حتی داراب. شاید هم یک چیز دیگری آب . یا مثلا راب، یا فقط آب. ولی مطمئن است که به‌دقت شنیده کلاغ می‌گوید: ــ مرد. یکی دو ورد می‌خواند که در دور کردن اجنه معجزه می‌کنند». کلاغ، این پیام‌آور مرگ، چه می‌گوید؟ چیست که مرده است؟ آب؟ تراب؟ سهراب؟ یا حتی داراب؟ همهٔ این کلمات «آب» دارند؛ شاید به این دنباله باید کلمهٔ «انقل+آب» را نیز اضافه کرد. اما چرا «آب»؟ می‌دانیم که در باورهای عامیانه، هدهد توانایی یافتن آب‌های زیرزمینی را دارد. هدهد/ شانه‌به‌سر اولین پرنده‌ای است که در جمع پرندگان انقلابی تکه‌پاره می‌شود؛ آنچه بناست بمیرد، هدهد، رهبر پرندگان انقلابی، و خود انقلاب است. کوه‌نشین ورد می‌خواند، عزایم‌خوانی می‌کند تا اجنه و ارواح

خبیث انقلاب را از ما دور کند؛ این کوه‌نشین، محمود مسعودی است که ما را به سر وقت جنازهٔ انقلاب می‌برد و می‌کوشد اشباح و اجنهٔ باقی‌ماندهٔ انقلاب را بتاراند: «شما به بیرون پرت می‌شوید. سرتان در برخورد با لبهٔ تیز تخته‌سنگ از فرق شکافته کاملاً متلاشی می‌شود. صورت‌تان غیرقابل تشخیص، و پای راست‌تان به دلیل نامعلومی از زانو کنده به اطراف پرت می‌شود... قفس کلاغ‌تان در هم می‌شکند... آزمایش خون، و مطالعهٔ پرها و فضله‌های به جا مانده در قفس شهادت کوه‌نشین را در مورد وجود کلاغ تأیید می‌کند... روزنامه‌ها متأسفند که کلاغ شما با این‌که زخمی بوده، به محض آوردن کوه‌نشین به کنار جسدتان محل حادثه را سریعاً ترک می‌کند». ماشین انقلاب به درون درهٔ واقعیت سقوط آزاد کرده است؛ انقلاب ماشین تولید اجساد است. ما به صحنهٔ اساطیری کلاغ و تدفین بازگشته‌ایم. اما آیا جسد انقلاب دفن می‌شود؟ «ـ چی؟ جنازه گم شده؟». مسعودی سودای آن دارد که انقلاب را همچون داستان «فتح‌نامهٔ مغان» گلشیری به شبی اسطوره‌ای بدل کند، شبی که دیگر مهتابی در آن نمی‌تراود و نشت نمی‌کند. اما جنازه گم شده است. شبح انقلاب بازمی‌گردد و می‌کوشد ما را از بختک اسطوره رهایی بخشد. والتر بنیامین به ما آموخته است که قصه به ما یاد می‌دهد چگونه از بختک اسطوره رها شویم. آیا رحمت با روایت قصهٔ پرندگان قصد خلاصی ما از بختک اسطوره/ فعلیت هیولایی انقلاب را ندارد؟ آیا انیمیشینی که رحمت سودای ساختنش را دارد، پس‌ماندهٔ همان سویهٔ رهایی‌بخش قصه‌های پریان و قصه‌های کودکان را در دل خود حمل نمی‌کند؟ آیا بی‌دلیل است که خورشیدفر زمانی قصهٔ کودکان می‌نوشته است؟

اما چگونه می‌توان از بدل شدن انقلاب به شب اسطوره‌ای بی‌پایان و سیاست‌زدوده اجتناب کرد؟ آیا همهٔ این‌ها بالضروره «قاهای یک حقیقت»اند، قاهای قدرت، یا می‌توان «قدرت» را باز به «قاف» بدل ساخت؟ مسعودی هرچند در سطح محتوا در جانب ارتجاع می‌ایستد، تمهیداتی علیه این واپس‌روی تعبیه کرده است. آیا می‌توان از امکان تبدیل شدن سیمرغ انقلاب به ققنوس و شمشیر آئینی تراب به شمشیر مبارزه سخن گفت؟ اجازه دهید یک‌به‌یک پیش برویم: «مگر ققنوس را عندلیب با آوازهای سوزناکش نکشت؟ اصلاً معلوم بود که قصد کشتنش را داشت. حالا سرِ چی چه کینه‌ای از او به دل گرفته بود که با همان یک پر جثه‌اش ترتیب مرغ به آن عظمتی را داد، نمی‌دانم. انقدر برایش خواند: ـ منم منم بلبل سرگشته، از کوه و کمر برگشته... که بدبخت از غصه دق کرد مرد. همچین نحیف شده بود.... که جان نداشت هیزمی جمع کند، بالی بکوبد آتشی بگیراند تا با آتش بخوابد و از خاکستر خودش بیضه‌ای بگذارد که دوباره ازش سر در بیاورد.... البته ققنوس هم جزء آن چیزهایی است که نیست تا بمیرد». راوی مسعودی این نکتهٔ اخیر را دربارهٔ سیمرغ نیز به‌کرات می‌گوید. ققنوس و سیمرغ نیستند و هرگز نبوده‌اند که بمیرند: «اگر از پیش از عهد دقیانوس تا حالا هی سیمرغ سیمرغ کرده‌اند، برای این بوده که نبوده تا بمیرد. هر وقت هم که یکی خواسته بگوید سیمرغ نیست، نمی‌دانم چه مرگش می‌شده که حرفش را جوری نزده که حتی اسمش از یادت برود. یا برمی‌گشته می‌گفته: ـ سیمرغ مرده است. که پس یعنی بوده و حالا مرده، یا با گفتن: ـ سیمرغ منم... یک چیزهایی از ازل تا ابد، هربلایی هم که سرشان بیاید، نمی‌میرند. چون نیستند که بمیرند. اگر مرغ می‌میرد، برای اینست که هست». اما چیست این سیمرغ که نمی‌میرد؟ سیمرغ «ایدهٔ» انقلاب

به معنای افلاطونی آن است که قابل تقلیل به فعلیت انقلاب نیست. مسعودی چون از منظر فعلیت هیولایی انقلاب می‌نگرد، نمی‌تواند وجه مجازی/ نهفتهٔ انقلاب را ببیند. اشباح انقلاب به مدد همان مازاد ایدهٔ انقلاب بر فعلیتش است که بازمی‌گردند و ما را از نو تسخیر می‌کنند. اما برای این کار سیمرغ باید بدل به ققنوس شود.

می‌گویند در بعضی اساطیر، ققنوس و سیمرغ با یکدیگر اشتباه گرفته می‌شده‌اند، گویی نسبتی میان این دو هست. اگر سیمرغ جمع مومنان انقلابی است، اگر این جمع ویران گشته و همهٔ پرندگان به کلاغان عزادار بدل گشته‌اند، سیمرغ باید بدل به ققنوس گردد تا مانع واپس‌روی انقلاب به شبی اسطوره‌ای و یکدست شویم. اجازه دهید باز به همان نقل قول بالا بازگردیم: «مگر ققنوس را عندلیب با آوازهای سوزناکش نکشت؟ اصلاً معلوم بود که قصد کشتنش را داشت. حالا سرِ چی چه کینه‌ای از او به دل گرفته بود که با همان یک پر جثه‌اش ترتیب مرغ به آن عظمتی را داد، نمی‌دانم. انقدر برایش خواند: ـ منم منم بلبل سرگشته، از کوه و کمر برگشته... که بدبخت از غصه دق کرد مرد. هم‌چین نحیف شده بود.... که جان نداشت هیزمی جمع کند، بالی بکوبد آتشی بگیراند تا با آتش بخوابد و از خاکستر خودش بیضه‌ای بگذارد که دوباره ازش سر در بیاورد». بلبل ققنوس را می‌کشد. اما چرا بلبل؟ بلبل چگونه پرنده‌ای است؟ می‌دانیم که در داستان **آقارضا وصله‌کار** بلبل چهچه‌زن به کلاغ بدل می‌شود. چرا؟ این تبدل با «بلبشوی» انقلاب رخ می‌دهد؛ گویی انقلاب است که نوعی تفاوت یا لکنت را به درون صدای بلبل تزریق می‌کند. تبدیل چهچه به قارقار نوعی تبدل ضروری است. بلبل سوژه‌ای است که زخم انقلاب را از سر

نگذرانده است و حنجره‌ای بری از زخم دارد. این بلبلان‌اند، این سوژگان دل‌بستهٔ وضعیت پیشاانقلابی که قصد لغو ایدهٔ انقلاب را دارند. از چشم بلبلان ققنوس و سیمرغی در کار نیست. از چشم بلبلان، که گاهی مسعودی، این راوی کلاغان، خود به هیئت‌شان درمی‌آید، باید زخم/ لکنت انقلاب و سیاست را لغو کرد: «هم‌چین نحیف شده بود.... که جان نداشت هیزمی جمع کند، بالی بکوبد آتشی بگیراند تا با آتش بخوابد و از خاکستر خودش بیضه‌ای بگذارد که دوباره ازش سر در بیاورد». اما شاید این از دید بلبلان است. سیمرغِ ویران ما هیزمی جمع می‌کند، بال می‌کوبد و بر بیضه‌ای می‌نشیند که از دلش جوجهٔ نوپای انقلابی دیگر خواهد بالید: «ناگاه، چون به‌جای پروبال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ،/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر./ آن‌گه ز رنج‌های درونیش مست،/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند./ باد شدید می‌دمد و سوخته است مرغ!/ خاکستر تنش را اندوخته است مرغ!/ پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در». جالب آن‌که می‌گویند موسیقی از آوای ققنوس نشأت گرفته است. گویی **تهرانی‌ها** یکسره دل در گرو موسیقی ققنوس دارد، زایش دوبارهٔ ققنوس ـ انقلاب. آیا پونتیاک فایربرد **تهرانی‌ها** همین ققنوس نیست؟: «البته پرنده که در آتش نمی‌سوخت، بلکه جسم یا اقلاً بال‌هایش از آتش بود». این ماشین «هیولای هشت‌سیلندرِ» انقلاب است: «صدای موتور پونتیاک مثل خرخر هیولا بود». خوشا مرگی دگر، با آرزوی زایشی دیگر؟

پیش از آن‌که دقیق‌تر به رمان **آقارضاوصله‌کار** بپردازیم، اجازه دهید به دو چیز دیگر بنگریم که مسعودی را از ارتجاع محتوایش نجات می‌دهد. شمشیری در رمان **سوره‌الغراب** هست که چنان در جایش سفت جاخوش کرده است

که هیچ‌کس نمی‌تواند از جا بیرونش کشد: «همان تراب‌خان همیشگی خودمان را دیدیم، با یک شمشیر توی فرق سرش». این شمشیر مانند قصهٔ «شمشیر» کافکا در بدن فرد فرورفته است و با آن یکی گشته. شمشیری که در قصهٔ کافکا در بدن فرد فرورفته است، هم‌بستهٔ سوزن‌هایی است که در قصهٔ «سرزمین محکومین» حکمِ حاکم را بر بدن مجرمین حک و ثبت، درج، می‌کند؛ «جوری کوبیده‌اند که نشود برش داشت انداختش دور». شمشیری که در فرق تراب‌خان فرورفته شمشیر اسطوره‌ای حاکم است: «دستهٔ شمشیرش را با دست راستم گرفتم، ستون را هم با دست چپم، کشیدم. دیدم هرچه می‌کشم، افاقه نمی‌کند، فشار دادم. با مغزش جوش خورده بود... شمشیر است. به خیالت شانه است؟». شانه‌به‌سر به شمشیربه‌سر بدل می‌شود. راوی مسعودی شمشیر را فقط و فقط ابزار حاکمان می‌داند؛ هم از این روست که بدل شدن «شانه» به «شمشیر» را نشانهٔ ویرانی محض می‌بیند. پنداری شمشیر حاکم همیشه در گوشت ما فرورفته بوده است و راهی برای خلاصی از آن نیست. آیا نباید این شمشیر را از گوشت بیرون کشید و آن را به دست گرفت، به همان معنایی که بنیامین از ما می‌خواهد میراث را از دوش برداریم و به دست بگیریم؟[۶۰] شمشیری که در

[۶۰] «تاریخ فرهنگ چه‌بسا بر بار گنجینه‌هایی که بر دوش بشر تلنبار شده‌اند بیفزاید. اما آن توش و توان را به انسان نمی‌دهد که خود را از شر این بار خلاص کند تا مگر بتواند به آن دست بیازد»، والتر بنیامین، «ادوارد فوکس، مجموعه‌دار و مورخ»، ترجمهٔ محسن ملکی. ترجمهٔ این مقاله در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده است.

بدن است شمشمیر حاکم است. این شمشیر چگونه می‌تواند به شمشیر سنت مبارزه بدل شود، به شمشیر «چریکهٔ تارا»؟[۶۱]

[۶۱]خلیل درمنکی در مقالهٔ «ماتریالیسم تقدیر» این تبدل، خلاصی از منطق آئین و گذر به منطق مبارزه، را به‌خوبی در کارهای صفدری نشان داده است، آن هم با منظومه‌ای سراسر بنیامینی: بازی و کودک؛ پیش‌تر نیز در جایی اشاره کرده‌ام که با آن‌که درمنکی دلوزی است، همیشه می‌توان در کارهایش رد پنهان بنیامین را جست، چه در سازوکار میکروسکوپی نقدش چه در سازوکار مفهومی‌اش. او دربارهٔ منطق بازی و اشیاء می‌نویسد: «فرمول داستان‌نویسی صفدری چیست؟ «زندگی بازی است». کودکی، پای برهنه، رفتن و آمدن‌های بی جهت، بازی کردن، چیزی فرا چنگ نداشتن برای بازی کردن، جهانی بدون اسباب‌بازی، چنگ زدن به سنگ‌ها برای بازی کردن، سنگ‌ها را در مشت گرفتن، سنگ‌ها را بر پشت پلک‌ها نهادن، سنگ‌بازی کردن. با سنگ‌ها خوشی کردن. پرسشی دیگر: چه کسی چیزها را به چیزی دیگر بدل می‌کند؟ یک جادوگر؟ شاید. اما، او در برابر کاری که کودک با اشیاء می‌کند، نوباوه‌ای بیش نیست. کودک در بازی، آنچه را ندارد، با بدل کردن چیزی به چیز دیگر، ابداع می‌کند. کودک، هم اوست که پی‌درپی چیزها را به آب‌ها می‌سپارد و هر دم از آب‌ها می‌گیرد. شاخ کوزه‌گری را برمی داریم و فرمولی را که به سوی ماتریالیسم تقدیر پیش‌تر نوشته‌ایم، از نو تراش می‌دهیم: زندگی بازی است. بازی جنگ است. اعیان بازی عین اعیان جنگ‌اند. «زوزو»، «شولو» و «سرباز» در «سنگ و سایه» با یک تکه‌چوب چنین می‌کنند: «آهسته گفت: اسب من ... هم تفنگ است هم اسب. هر گاه بخواهم سوارش می‌شوم می‌تازم. هر گاه هم بخواهم، تیر می‌چکانم». درمنکی فرمول «زندگی بازی است» را با مکمل «زندگی جنگ است» دیالکتیکی می‌سازد. مسألهٔ بازی مسألهٔ مبارزهٔ طبقاتی است. آنچه بازی را از بازیگوشی صرف جدا می‌کند همین «جنگ» است. دوستم نیما پرژام همیشه عادت دارد بگوید «هر بازی‌ای بازی با آتش است». آنچه پست‌مدرن‌ها از بازی کسر می‌کنند همین جنگ و مبارزه و آتشِ درج‌شده در بازی است. میلان کوندرا در داستان کوتاه «بازی اتواستاپ» که در **عشق‌های**

راوی در جایی از رمان می‌گوید: «این‌جا شمشیر است که سخن می‌گوید». قطعاً میان این شمشیر و شمشیری که در فرق سر تراب‌خان فرورفته نسبتی هست. مسعودی باور دارد شمشیر انقلاب به شمشیر آیینی بدل گشته، شمشیری متعلق به حاکم که در گوشت تن افراد فرورفته است. اما او با سخن گفتن از این‌که این‌جا شمشیر سخن می‌گوید گویی تلویحاً باور دارد هر شمشیری، حتی اگر شمشیر انقلاب باشد، سرآخر به شمشیر حاکم بدل می‌شود. او، شاید، جایی برای بیرون کشیدن شمشیر از گوشت افراد قائل نیست. اما بگذارید این جملهٔ راوی را یعنی «این‌جا شمشیر است که سخن می‌گوید» از راهی دیگر تفسیر کنیم. در انجیل با سخنانی شرم‌آور از مسیح روبرو می‌شویم که همگان پنهانش می‌کنند: «اگر کسی نزد من آید و از پدرش، مادرش، همسر و فرزندانش، برادر و خواهرش ـ و حتی زندگی خودش ـ متنفر نباشد، نمی‌تواند پیرو من باشد» و «گمان مبرید که آمده‌ام تا سلامتی بر زمین بگذارم. نیامده‌ام تا سلامتی بگذارم، بلکه شمشیر را». مسیح از «وحدت شمشیر و عشق» سخن می‌گوید[۶۲]. چه شمشیری می‌تواند با عشق چفت شود؟ شمشیری که از تن سوژه بیرون کشیده شده شمشیر عشق است. مسیح و چه‌گوارا هر دو «خشونت را به مثابه‌ی "کار عشق"» می‌ستایند. چه‌گوارا در خاطرات روزانه‌اش اشاره می‌کند که یک انقلابی واقعی را عشق هدایت می‌کند.

خنده‌دار منتشر شده به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه تن دادن به یک بازی ساده می‌تواند تنشی مهلک تولید کند.

[۶۲] به نقل از مقالهٔ «سیاست بتمن»، ژیژک، ترجمهٔ نیما پرژام، منتشرشده در سایت «تز یازدهم». برای تفسیر نسبت خشونت و عشق انقلابی از این مقالهٔ ژیژک استفاده کرده‌ام.

چه‌گوارا در امتداد همین سنت مسیحایی می‌نویسد: «باید خشن باشی بی‌آن‌که شفقت خود را از دست دهی». او انقلابیون عاشق را «ماشین‌های قاتل» می‌داند. این ماشین که از مونتاژ عشق و شمشیر ساخته شده، ماشینی است که ماشین‌های حاکم را از کار می‌اندازد، ماشین‌هایی چون ماشین دوزخی داستان «سرزمین محکومین» که حکم حاکم را بر گوشت افراد درج می‌کنند.

شمشیری که از گوشت افراد بیرون کشیده می‌شود، چگونه شمشیری خواهد بود؟ بیضایی در «چریکهٔ تارا» این شمشیر را با تمام دلالت‌های مسیحایی و سیاسی‌اش پیش چشم ما می‌گذارد. تارای بیوه‌شده با دو کودک از ییلاق به کومه‌اش بازمی‌گردد. در راه می‌شنود که پدربزرگش مرده است، و در دل جنگل به مردی غریب برمی‌خورد که جامهٔ تاریخی پوشیده و شتابان می‌گذرد. این مرد نوعی «مهمان» تاریخی مسیحایی است[۶۳]، اما در دورانی پدیدار شده که به‌نظر جایی برای سیاست و پیکار مسیحایی وجود ندارد. تارا میان اموال پدربزرگ شمشیری «غریب» می‌یابد. تارا نمی‌داند با شمشیر چه کند. با شمشیر هرچه می‌کند شمشیر به سویش بازمی‌گردد. تارا می‌خواهد شمشیر را به شیئی معمولی بدل سازد؛ می‌کوشد شمشیر را به جای داس درو به کار گیرد؛ اما شمشیر به این کاربست‌ها تن نمی‌دهد و تارا آن را به رودخانه می‌افکند. تارا دوباره مرد تاریخی را می‌بیند. اما این سردار کیست؟ او از تبار جنگجویان منقرض شده است. از آن‌ها جز شمشیر پدربزرگ هیچ نشانی نمانده

[۶۳] در «از در فقط شکلش مانده/ از ماخولیا تا سیاست» که در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده، دلالت‌های مختلف این مهمان مسیحایی و قرائت دریدا از آن را در بستر شعر مدرن فارسی بررسی کرده‌ام.

است. شمشیر به سنت مبارزه تعلق دارد، به سنت پیکار سیاسی؛ این شمشیر نه شمشیر حاکمان بل شمشیر سنت پیکار ستمدیدگان است. مرد تاریخی ناپدید می‌شود و تارا به هنگام جزر دریا شمشیر را می‌یابد و آن را به مرد تاریخی می‌دهد. اما نسبتی هست میان دریا و شمشیر و سنت مردمی مبارزه. می‌دانیم که در شعرهای نیما دریا همیشه به صدای مردم پیوند خورده است: «یک شب درون قایق دلتنگ/ خواندند آن‌چنان،/ که من هنوز هیبت دریا را/ در خواب/ می‌بینم». در شعر «هاد» که به معنای صدای دریا از دور است می‌خوانیم: «طوفان‌زده است هیبت دریا/ و انگیخته نهفت صدایی/ در گوشه‌ها نهان/ دریای بیکران./ اندیشه‌های گوش‌ات را/ و گوش‌های پرشده ز اندیشه‌های دور/ می‌دار جفت/ با آن صدا نهفت/ می‌باش هم‌نوا/ با آن خبر که هیبتِ دریای تیره گفت». مسألهٔ نیما هم‌نواکردن گوش ما با صدای مردم است، با آوازهای آنان که از دل دریا شنیده می‌شود. در شعر «شب همه شب» می‌خوانیم: «با صداهای نیم‌زنده ز دور/ هم‌عنان گشته هم‌زبان هستم». در اینجا دریا شمشیر سنت پیکار سیاسی را پیش روی ما قرار می‌دهد. مرد تاریخی عاشق تارا می‌شود. آیا در این‌جا دقیقاً با وحدت شمشیر و عشق، چنان‌که در مسیح و چه‌گوارا می‌بینیم، روبرو نیستیم؟ تارا سراغ مرد تاریخی می‌رود و او را متهم می‌کند که همهٔ داستان‌هایش دروغ است و تبار و قبیله‌ای در کار نیست. در این موقع سپاهی عظیم از دریا، به شهادت، سربرمی آورد؛ مرد تاریخی با اسب زخمی‌اش به دریا می‌زند و تارا با شمشیر به موج‌های دریا حمله می‌کند تا مرد تاریخی را پس گیرد؛ اما امواج دریا تارا را عقب می‌نشاند. مرد تاریخی از دل تاریخ بیرون می‌آید تا شمشیر سنت پیکار را با عشق جفت کند؛ تارا و شمشیر

و دریا تصویر ابدی سیاست است. این شمشیر باید نه در گوشت مبارزان، بلکه در گوشت حاکمان فرو رود.

اما گفتیم مسعودی، با کسر ایدهٔ انقلاب و وجه مجازی/ نهفتهٔ انقلاب، می‌خواهد انقلابِ بدل به مراسمِ تدفین گشته را به شبی اسطوره‌ای تقلیل دهد. مسعودی سودای لغو مهتاب را دارد، مهتابی که در شعر نیما به برون می‌تراود و اشباح را به زیر پوست سوژه‌های ماه‌زده‌ای چون بیک رادشم می‌دواند؛ «دلم می‌خواست یکی پیدا می‌شد، می‌بردت جایی تاریک‌تر و سیاه‌تر از **یک شب بی‌مهتاب**، که سیاهی‌ام توی سیاهیِ شبش حل می‌شد و اصلاً نیست و نابود می‌شدم. شب می‌شدم. نه شبِ آن دشت که پریده‌رنگ بود و اصلاً خاکستری بود. شبی که از شدت سیاهی‌اش می‌توانستی بهم بگویی: ـ نیست». شبی که همهٔ پرندگان در آن سیاه‌اند، شب بی‌مهتاب، شب بی‌سیمرغ، شب بی‌ققنوس. اما با همهٔ این‌ها در شعر نیما، مهتاب می‌تابد، می‌تراود، پخش می‌شود، نشت می‌کند، همان شعری که **سوره‌الغراب** وارد گفتگویی درونی با آن شده است. راوی شعر نیما مردی است ایستاده در آستانهٔ دهکده، مردی بی‌موطن که از راه دراز، توگویی از دل بیابان، عبور کرده، در برزخ میان شب و صبح، در مرز تاریکی و روشنی، در گرگ و میش؛ چنان‌که پورنامداریان اشاره کرده، کاربرد کلمات «قوم»، «مبارک‌دم» و «خبرآوردن» فضایی مقدس و الهیاتی را در شعر القاء می‌کند. مسأله بر سر سوژه‌ای ایستاده بر لبهٔ روز و شب، بر گرگ و میش، است. او باید خبری برای این قوم به جان باخته بیاورد: «نگران با من استاده سحر/ صبح می‌خواهد از من/ کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را/ بلکه خبر/ در جگر لیکن خاری/ از ره این سفرم می‌شکند»؛ «به جان باخته»

هم مرگ را تداعی می‌کند، هم نومیدی را. القاء مرگ و نومیدی به بهترین شکل در ردیف «می‌شکند» تجسد فرمال یافته است. شکستن و از هم پاشیدن، بی‌خوابی و استیصال؛ راوی شعر نیما می‌خواهد قومی را بیدار کند، می‌خواهد قومی زنده را ممکن کند، آن هم در شرایطی که چنان‌که انور خامه‌ای دربارهٔ حال و هوای این شعر نیما گفته، از مشروطیت و آرمان‌های آن تنها کالبدی پوسیده باقی مانده است؛ «شاعر یا پیام‌آور صبح در تاریکی سحرگاه از روی ناامیدی بر دروازه دست می‌ساید تا مگر دری برای ورود بگشاید و انتظار می‌کشد». مسأله بر سر گشودن دروازه‌ای در دل شب اسطوره‌ای کلاغان محمود مسعودی است؛ راوی شعر «دست بر در» تقلا می‌کند «تا دری بگشاید»، گشودن دروازه در دل شب یعنی گشود امکان سیاست، امکان بدل شدن سیمرغ انقلاب به ققنوس. در واقع نیما در کار شب‌پایی برای قوم به جان باخته است تا امکان سیاست گشوده بماند. کار شب‌پا نه هنوز است تمام. می‌تراود مهتاب، می‌درخشد شب‌تاب.

اگر کار شب‌پا نه هنوز است تمام، این ناتمامیِ شبِ رمان، در فرم داستان مسعودی به خوبی درج شده است. داستان مسعودی، چنان‌که می‌دانیم، به شکلی وارونه روایت می‌شود. فصل اول داستان فصل آخر آن است. هرکس که موضوع داستان را بداند، روایت حرکت جمعی و انقلابی پرندگان و ویرانی جمع آنان، به‌آسانی پی می‌برد که این تمهید فرمال قطعاً نسبتی با مسألهٔ زمان و انقلاب دارد. به‌راستی وقتی قصه را وارونه روایت می‌کنیم، چه رخ می‌دهد؟ ژیژک به هنگام تحلیل چند فیلم و اثر ادبی که قصه را وارونه روایت کرده‌اند، اشاره می‌کند وقتی روایت را به شکلی خطی روایت می‌کنیم، پایان‌بندی قصه

مانند چیزی پدیدار می‌شود که «به شکلی طبیعی و اندام‌وار» از دل رویدادهای قبلی زاده شده. این مسأله از این نکته نشأت می‌گیرد که «تجربهٔ جریان اندام‌وار خطی رویدادها توهمی است که بر این واقعیت سرپوش می‌گذارد که پایان‌بندی است که به شکل رو به عقب به رویدادهای پیشین قصه انسجام یک کل اندام‌وار را می‌بخشد»[۶۴]. اما این تحول اندام‌وار قصه چه چیزی را پنهان می‌کند؟ حدوث ریشه‌ای زنجیرهٔ روایت، این‌که در هر نقطه، امور چه‌بسا به شکلی دیگر رخ می‌دادند. اگر این توهم نتیجهٔ همان حرکت خطی روایت است، چگونه می‌توان حدوث ریشه‌ای زنجیرهٔ رویدادها را مرئی کرد؟ با برعکس پیش رفتن، با ارائهٔ رویدادها از آخر به اول. شاید با خود فکر کنیم تأثیر روایت وارونهٔ داستان، چنان‌که در **سوره‌الغراب** می‌بینیم، نوعی اعتقاد به جبری‌گری است: همه‌چیز از پیش تعیین شده است، و قهرمانان مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نادانسته نقش‌هایی را که از پیش برای‌شان نوشته شده بازی می‌کنند. گویی روایت انقلاب نوعی داستان مقدر است که حدوث جایی در آن نداشته است؛ جمع پرندگان از همان آغاز لامحاله و لاجرم به ویرانی جمعی آئینی می‌رسد. این با محتوای داستان، چنان‌که نشان دادیم، خواناست. انقلاب لاجرم به شب سیاه آئینی «فتح‌نامهٔ مغان» می‌رسد. اما اگر محتوای داستان به ایدهٔ انقلاب، به حدوث فیض‌وار آن، خیانت می‌کند، فرم داستان مسعودی راهی دیگر را پیش می‌گیرد. تحلیل دقیق‌تر این تکنیک، وارونه کردن روایت، چیزی دیگر را نشان ما می‌دهد: وارونه کردن نظم زمانی روایت باعث می‌شود به شکلی ملموس «حدوث کامل ترتیب روایی» را تجربه کنیم، این واقعیت که «در هر پیچ روایت،

---

[۶۴] **کژ نگریستن**، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی.

چیزها می‌توانستند مسیری دیگر را طی کنند». آنچه در واقع **سوره‌الغراب** را از بدل شدن به یک «فتح‌نامهٔ مغان» دیگر نجات می‌دهد، همین تمهید فرمال است. اگر داستان در سطح محتوا سودای لغو مهتاب، لغو ماه‌زدگی و جن‌زدگی دارد، در سطح فرم حدوث را به نقطه‌نقطهٔ انقلاب تزریق می‌کند. این داستان شاید بهترین مثال برای آن آثاری باشد که به قول آدورنو، فرم در آن‌ها از محتوا پیشی می‌گیرد. انقلاب در هر پیچ خود می‌توانسته راهی دیگر را طی کند. و نکته آن است که انقلاب هنوز این حدوث و فیض ناب را در دل خود چونان نشانه‌ای به رهایی حمل می‌کند. در هر لحظه چه‌بسا نیروهایی از دل این واقعیت ظلمانی زاده شوند که با توش و توان گرفتن از ایدهٔ انقلاب بر بنای فعلیت آن ترک‌ها و شکاف‌هایی ایجاد کنند تا انقلاب ققنوس‌وار از نو از دل خاکستر زاده شود.

مسألهٔ مسعودی بر سر کابوس و بیداری است: «چطور داستان توی کتاب است، خواب هم توی خواب است. برای خواندن داستان باید توی کتاب فرو رفت». خواندن داستان مسعودی ورود به رویایی است که دیدنش به قول راوی در خواب هم دل می‌خواهد («دیدن این چیزها، حتی توی خواب، دل می‌خواهد»). اگر راوی و محتوای داستان می‌کوشند رمان را به یک کابوس مطلق و ظلمانی یکپارچه بدل کنند، داستان در سطح فرم راهی دیگر را پی می‌گیرد. پازولینی در آغاز فیلم «هزار و یک شب» سرنوشته‌ای می‌آورد: «حقیقت نه در یک رویا، بل در رویاهای بسیار است». داستان مسعودی نه یک کابوس یک‌دست که نتوان برون‌رفتی از آن جست، بل هزارتویی از رویاهاست که باید نخ آریادنه را یافت و به یمن آن راهی به برون جست. این نخ همان رد حدوث است، ردی

که با منقاش حدوث بر پیکر شب ظلمانی داستان خدشه‌ای می‌اندازد، ردی که ما را به آن چیزی می‌رساند که زمانی والتر بنیامین «منظومهٔ بیداری» نامید: «اگر ترجمه‌شدهٔ خواب‌ها را می‌شد دید و فهمید که خلاصه چه می‌خواسته بگوید یا نگوید، خوب بود. البته آن‌وقت دیگر نمی‌شد خواب. می‌شد از آن داستان‌هایی که من خوشم نمی‌آید. می‌شد همین بیداری». راوی داستان از «بیداری» می‌هراسد. اگر زمانی آدورنو این جملهٔ معروف مارکس «تاریخ همهٔ جوامع تاریخ مبارزهٔ طبقاتی است» را ترجمه می‌کند به «تاریخ همیشه پیش‌تاریخ بوده است»، قصد دارد نشان دهد تاریخ کابوس ممتدی بوده است که باید از آن بیدار شویم. این لحظهٔ بیداری که گویی قرن‌ها را در دل خود حمل می‌کند، ما را از شب ممتد اسطوره خلاص می‌کند؛ اگر راوی سر آن دارد که انقلاب را با خواب و خیال باطل یکی کند («خوب معلوم است که هیچ مرغی خوشش نمی‌آید بفهمد که یک عمری خواب باطل می‌دیده»)، فرم داستان راهی دیگر می‌گشاید، راهی برای به چنگ آوردن آنچه لنین زمانی بخت یکتای انقلاب نامیده بود، لحظه‌ای که گویی مانند شکافتن اتم نیروی قرن‌ها را در خود دارد، لحظهٔ زایش مجدد تاریخ: «در هر ثانیه و دقیقه می‌شود قرن‌ها را خواب دید و قرنی را در ثانیه‌ای دید».

گذر از محتوای رمان به فرم روایت مستلزم تغییر منظری حداقلی است. اما این تغییر منظر در کجا ثبت شده است؟ در عنوان رمان: سوره‌الغراب. آیا این عنوان، بازی زبانی ظریفی را در خود پنهان ندارد؟ آیا سوره‌الغراب را نمی‌توان در عین حال صورت‌الغراب خواند، صورت فلکی غراب؟ «صورتی است فلکی در ناحیهٔ جنوبی و آن را بر مثال کلاغی توهم کرده‌اند. کواکب آن هفت است (جناح

الغراب و منقار الغراب از ستارگان این صورت است)»[۶۵]. راوی داستان به نوعی تحدی قرآن را پاسخ می‌دهد، «گو اگر همه انس و جن فراهم آیند که نظیر این قرآن را بیاورند نمی‌توانند مانند آن را بیاورند، هر چند آن‌ها پشتیبان یکدیگر باشند» (سوره اسراء آیه ۸۸)؛ مسعودی سوره‌ای می‌نویسد که سورهٔ انقلاب است، سوره‌ای که در سطح محتوا می‌کوشد سورهٔ انقلاب را به وحشت ممتد شبی ظلمانی بدل کند. اما بازی فرمال راوی با سوره و صوره/ صورت، که مانند دیفرانس دریدایی فقط تفاوتی نوشتاری را در خود درج کرده و در سطح آوا هیچ تفاوتی ندارد، ما را از سورهٔ انقلاب که به شب ظلمانی آئین بدل گشته، به صورهٔ انقلاب، به صورت فلکی انقلاب، به منظومهٔ بیداری می‌رساند، منظومه‌ای که جن و انس را از خدمت حاکم خلاص و به سوژه‌های انقلاب بدل می‌سازد. همه‌چیز در تفاوت حداقلی سوره و صوره نهفته است. چه نیروهای عظیمی که در این تغییر منظر، در این تفاوتِ نوشتاری، نهفته نیست!

اکنون بگذارید به سراغ **آقارضاوصله‌کار** مهیار رشیدیان برویم. گفتیم در داستان **سوره‌الغراب** بلبل قاتل ققنوس است. داستان رشیدیان داستان بلبلی چهچه‌زن است که کلاغ لکنت‌زن می‌شود. چرا؟ اگر مسعودی انقلاب را به مراسم عزای دائمی بدل می‌سازد، اگر تشیّع را با تشییع یکی می‌کند، رشیدیان یک گام جلوتر می‌رود؛ سوژه بدل به دخمه/ گورستان می‌شود. عجیب نیست اگر در این داستان نیز نسبت اساطیری کلاغ‌ها و مراسم تدفین پدیدار می‌شود: «می‌دانی که قبرستان، در اصل، ملک اجدادی کلاغ‌هاست دیه... نه که کفن و دفن و اولین آدم مردهٔ زمین رو اجداد همین کلاغ‌ها انجام دادن». در این‌جا نیز

[۶۵] **کلاغ‌نامه، از اسطوره تا واقعیت**، تألیف، ترجمه و تدوین عباس صفاری، نشر مروارید.

با مراسم کفن و دفن اساطیری مواجهیم، انقلابی که به مراسم کفن و دفن بدل گشته است، اما این بار این مراسم به درون هنرمند «ناقص»، آقارضا وصله‌کار، منتقل شده است. او دخمه و گور انقلاب است.

کل داستان نوعی گفتگوی یک‌سویه میان بازجو و هنرمند ناقص است. هنرمند ناقص در برابر چشمان حاکم/ بازجو قرار گرفته، در برابر نور حاکم که چشمان آقارضاوصله‌کار را تهدید به کوری می‌کند. این نور از جنس همان نوری است که در **تهرانی‌ها** در انفجار نور انقلاب و تجسم یافتن آن نورِ فوران‌کرده در دوربین‌های نظارت شهری همه چیز را در برابر چشمان حاکم پدیدار می‌کند: «آقا کور شده‌ام نمیشه سر نور ئی چراغ رو بدی اون ور!»، «آقا ئی نور رو از تو چشمای مو بردار لامصب.. کم نمیشه؟... زورش خیلی زیاده... رسماً کور شده‌ام!»، «از کجا میدّادانی ئی همه چیزه؟». آقارضاوصله‌کار حیاتی برهنه در برابر چشم سراسربین و نافذ حاکم/ بازجو است. عجیب نیست اگر آقارضاوصله‌کار پی می‌برد که بازجو همان کسی است که در جریان «بلبشوی» انقلاب می‌خواسته حنجره‌اش را ببرد و ناقصش کند («ب بگو که تو همو او خود همو یاروئی که ئی بلا رو سر مو آوورد... د د درسته؟»)، چنان‌که بیک را نیز پسر اسماعیل حریرچی، بازجوی معروف ساواک، ناقص می‌کند. حق با ابراهیم دمشناس است که طنین حاکمانهٔ تکرار کلمهٔ «فرمودن» را در این رمان شنیده است[۶۶]: «هه؟... چه؟! ... یه کم بلندتر بفرما... مگر نگفتمت که گوشم عیب داره موا!...». کل داستان سیر ممکن شدن نوعی مسخ است، مسخی که با به لکنت افتادن زبان هنرمند همراه است. این مسخ‌شدن گویی گریز از چشمان

[۶۶] این مقاله در مجلهٔ «سینما و ادبیات» منتشر شده است.

همه‌چیزبین حاکم است: «اعتراف کن». کل روایت نوعی اعتراف اجباری در برابر کشیش/ حاکم است؛ اگر پیش از «بلبشوی» انقلاب آقارضاوصله‌کار «گماشتهٔ» حاکم بوده است، آن هم به طریقی که آدمی را به یاد رابطهٔ بیک با نوشین در **تهرانی‌ها** می‌اندازد (رخداد سرنوشت‌ساز زندگی آقارضاوصله‌کار پیش از انقلاب نواختن برای حاکم است: «از فرهنگ و هنر هم آمدن سراغ مو که پاشو با زلفی ضربی و او یارو میری بیایید جلو شهبانو برنامه زنده موسیقی محلی اجرا کنید...»)، اکنون زخم انقلاب دهان گشوده و دیگر هنرمند نمی‌تواند گماشتهٔ حاکم باشد؛ او باید پوست بیندازد و دگرگون شود. اگر زمانی جسم او ناقص گشته، اکنون باید گوشتِ زبان او ناقص و جسمش مسخ گردد.

در داستان منظومه‌ای ساخته می‌شود متشکل از نامردگی، شبح‌وارگی و مرده‌بازی (نکروفیلیا). انقلاب و پیامدهایش در تخیل نویسندهٔ ایرانی همیشه نسبتی با مرگ و اجساد و بازگشت اشباح دارد: «راستی می‌دانی مردم ئی شهر معتقدن هرکسی که می‌میره، تا یه مدتی روحش تو جون یکی از همین کلاغ‌ها می‌مانه!...». اما چه اشباحی در کلاغ‌ها حلول می‌کنند؟ اشباح اجسادی که روی زمین مانده باشند: «هیچ وقت ئی جور قارقار نمی‌کردن... هه؟... مثلاً مگه کسی بمیره... یا که یکی جنازه‌اش بمانه روی زمین.. یا وقتایی که مثلاً یه کسی شب بمیره، دیه نتانن بشورنش همون شب...». ظهور کلاغ‌ها به اجسادی پیوند می‌خورد که مراسم کفن و دفن را پشت سر نگذاشته‌اند. اگر در **سوره‌الغراب** کلاغ‌ها تجسم خیانت به ایدهٔ انقلاب‌اند، موجوداتی منحوس و سرشار از وجدانی معذب، در داستان رشیدیان کلاغ‌ها با اشباح انقلاب پیوند می‌خورند. در **آقارضاوصله‌کار** نیز بحث بر سر جنازه‌ای گمشده است، جنازهٔ انقلاب؟ «مگه

مو گورکن‌ام که بدانم الان کدوم مرده تو کدوم گوره؟... نیست؟... مرده‌ای که تو گورش نباشه پس کجانه؟... مو باید بگم؟... به مو چه که کجانه؟... چه بدانم خو؟». یکی از مهم‌ترین رمان‌هایی که دربارهٔ انقلاب نوشته شده، رمان **داستان دو شهر** دیکنز، یکسره در کار احضار اشباح است، احضار مردگان زنده یا زندگان مرده. انقلاب فرانسه مردگان زندهٔ زندان باستیل را از قعر زمین به روی زمین می‌آورد. در **داستان دو شهر**، دیکنز با کلمهٔ «resurrection» (برخاستن، رستاخیز مردگان) بازی می‌کند؛ این کلمه در رمان هم دال بر جان دوباره یافتن و برخاستن از جهان مردگان است، هم به معنای نبش قبر کردن و بیرون کشیدن مردگان از گور برای فروختن‌شان به دانشجویان پزشکی. فراموش نکنیم شخصیت جری کرانچر در رمان یک «resurrection-man» است. تعبیری که معنای تحت‌اللفظی‌اش مرد جان‌بخش یا مرد رستاخیز است. رمان دیکنز سرشار از ارواح منتقمی است که باز می‌گردند و آرام و قرار افراد را بر هم می‌زنند، ارواحی مانند روح بی‌قرار نهفته در «گردشگاه ارواح» در خانهٔ اشرافی ددال که بی‌وقفه بازمی‌گردد و آرامش اشرافی آنان را بهم می‌زند، یا مرد بازگشته از جهان مردگان که دخترش به جستجویش می‌رود. ربکا کامی اشاره کرده است که خشم خودویرانگرانهٔ انقلابی مرگ را به قطع کردن بی‌معنای سرها با گیوتین تقلیل می‌دهد، سرهایی که مانند کلم به یک سو پرت می‌شوند. اما همین وضعیت در عین حال اشباحی نامرده را تولید می‌کنند که دست از سر انقلاب برنمی‌دارند: «فانتزی‌های وسواسی بقا که تخیل عموم مردم دربارهٔ گیوتین در سر می‌پروراند و ادبیات و علم پزشکی را از دههٔ ۱۹۷۰ مشغول کرده بود چیزی نیستند جز وارونگی و تأیید مرگ زنده‌ای که

علی‌الظاهر زندگی بدان تقلیل داده شده بود. از این روست انتشار سرهای سرخ‌رو، سرهای سخنگو، سرهای در رنج، سرهایی که رویا می‌ورزیدند، جیغ می‌کشیدند، نگاه آدمی را پاسخ می‌دادند، بخش‌های مثله‌شدهٔ بدن، دست‌های جداشده، اشباح، غول‌ها و زامبی‌هایی که صفحات رمان‌های گوتیک را در سرتاسر اروپا در می‌نوردیدند»[۶۷]. آیا به همین دلیل نیست که در سرتاسر **تهرانی‌ها** کلاغ‌ها و خفاش‌ها پرسه می‌زنند؟ آیا به همین دلیل نیست که در **سوره‌الغراب** تصفیهٔ خونین انقلابیون منجر به بدل شدن همگان به کلاغ می‌شود و چتر کلاغ‌ها، این موجودات معذب انقلابی، بر آسمانِ شهرِ انقلاب سایه می‌افکند؟ و آیا به همین دلیل نیست که در **آقارضاوصله‌کار** اشباح مردگان زنده در کلاغ‌ها حلول می‌کند؟ «وای وای، اگر جنازه‌ای روی زمین بمانه... کلاغا غوغا می‌کنن...».

نیما پرژام در مقالهٔ «زیرزمین» به مکان‌های زیرزمین‌مانند پرداخته و کوشیده آن را در قاب پروبلماتیک رستگاری قرار دهد. پس به مدد نوشتهٔ او، باید از خود بپرسیم چرا **آقارضاوصله‌کار** و **سوره‌الغراب** و **تهرانی‌ها** (و برخی قصه‌های **شرط‌بندی روی اسب مسابقه**) تا بدین حد دل‌مشغول دخمه‌ها و گورستان‌ها و انباری‌ها و زیرزمین‌هایند؟ آیا می‌توان ادعا کرد که انباری‌ها و قبرستان‌ها و دخمه‌ها و زیرزمین‌ها صرفاً مکان‌های سوگواری نیستند، بل توپوس‌ها یا انباری‌های هستند برای ذخیرهٔ انرژی‌های انقلابی که با خیانت به انقلاب به آن‌جا رانده شده‌اند؟ عجیب نیست اگر قبرستان شهر در

[۶۷] به نقل از ژیژک، **منظر پاراالاکسی**، ص ۴۳.

آقارضاوصله‌کار محل زندگی شبانهٔ اجنه و فضای پشت آن روزگاری محل تجمّع قماربازان[۶۸] بوده است. آیا این اجنه و کلاغ‌ها همان ارواح خبیث و شیطانی انقلاب نیستند که حال به این مکان‌ها رانده شده‌اند («خدا ریشه‌شان را درآره که همه‌اش قاصد نحسی‌ان»)؟ «کلاغ‌ها به ردیف پشت هم نشسته بودن رو لبهٔ بام غسال‌خانه؛... کلاغ‌ها همه خیس بودن... تو ئی شهر غسال‌خونه شب‌ها مال از ما بهترونه... هیچ احدی شب‌ها مرده‌اش رو نمی‌شوره.... هیچی می‌گن شب‌ها از ما بهترون مرده‌هاشانه می‌شورن...»، «پیرترهای شهر می‌گن این‌ها تا وقتی مرده نره توی خاک... یعنی مدام دور و بر اون جایی که جنازه اون‌جا افتاده، می‌گردن... همین جور جیغ می‌زنن... ضجه می‌زنن تا جنازه بره تو خاک...؟». کلاغ‌ها و اجنه هم‌بستهٔ اجساد دفن‌نشدهٔ انقلاب هستند؛ انقلاب نیز گویا بدهی‌هایی دارد که هنوز تسویه‌شان نکرده است. و همین باعث برخاستن موجوداتی معذب چونان گراکوس شکارچی کافکا می‌شود که میان مرگ و زندگی معلق و سرگردان‌اند.

موضوع اما فقط آن نیست که زیرزمین‌ها و دخمه‌ها و قبرستان‌ها انبارهای نیروهای رانده‌شدهٔ انقلاب‌اند، بل بر سر این نیز هست که سوژه خود بدل به یک دخمه می‌شود. سوژه بایگانی اشباح انقلاب است. محل زندگی آقارضاوصله‌کار یک دخمه است: «حالا هم مثلاً هم محل کسب مانه هم محل زندگی‌مانه هم اصلاً قبرمانه». محل زندگانی آقارضاوصله‌کار چنان تنگ و نمور

---

[۶۸] «حتی تو باغ‌های پشت قبرستو... قدیم‌ترها، او وقت‌های سال، دسته‌دسته می‌نشستن زیر درختای گردو و آلبالو و سیب‌ترشه‌ها، قمار می‌کردن... یه عمل و اعتیادی قمار لامصب... خداوکیلی از گرت و هروئین بدتره اعتیاد قمار بی‌پیر...».

است که گویی گور اوست، گوری که خود اوست، چنان تنگ و نمور که پنداری مانند **دست آخر بکت** جمجمهٔ فرد بدل به اتاق او، به خانه و قبر او شده است. این گور، این دهان سرد مکنده، گویی می‌خواهد اجساد دیگر را نیز به درون خود بکشد: «جسد کی؟... بابا مو دخمه‌م جا نداره که پاهام رو دراز کنم... صد رحمت به گور..؟». همین است که انقلاب را به نکروفیلیا پیوند می‌زند، خاک کردن و نبش قبر دائمی مردگان. و تنها اشباح و اجنه‌اند که شاهدان نبش قبر مردگان‌اند: «سرهنگ؟ اصلاً؟... کی می‌تانست بشناسه‌ش آخه؟ هرکسی، یعنی کی؟... هرکسی از بنی آدم یا از جماعت اجنه؟... به والله فقط اجنه‌ها او دور و بر بودن...».

در **سوره‌الغراب** داستان با جنازهٔ انقلاب تمام می‌شود؛ در **آقارضاوصله‌کار** نیز داستان حول یک جنازه شکل می‌گیرد، جنازه‌ای که به درون خاک می‌رود اما تجزیه و متلاشی نمی‌شود، گویی این بدن مانند بدن افراد مقدس که می‌گویند در زیر خاک از هم نمی‌پاشد سالم می‌ماند تا امر مقدس، امر تقدیس‌آمیز، سیاست، باز از جایی فوران کند: «خدا وکیلی مار و مو دلش نیامده بهش نزدیک بشه... تنش بعد از ئی همه وقت سالم سالمه هنوز... چی؟... از کجا می‌دونی یعنی چی... خو مو خودم از قبر در آوردمش...». مردهٔ انقلاب نمی‌میرد. آقارضاوصله‌کار باید آنقدر با این مرده بازی کند، آن‌قدر این مرده را در دخمه/ اتاق/ جمجمهٔ خود نگه دارد تا مرده زنده شود: «چه کنم؟.. درآرمش؟.. کی رو؟ زلفی رو از قبر درآرم که چکارش کنم؟.. همون کار چیه دیه!...؟!... کدوم کار؟... با کی؟ عجب.. مو چه کاری با خانم دارم اصلاً...». جسدِ روی دست مانده، جسد زن/ انقلاب، خراب نمی‌شود؛ جسدی که تجزیه نمی‌شود، نمی‌تواند هضم و

سپس به بخشی از سنت تبدیل گردد؛ می‌ماند، مانند جسد هری در فیلم هیچکاک. باید جملگی هول این جسد گرد بیاییم. گویا مردگان خود به کفن و دفن خویش مشغول نمی‌شوند.

اما آیا کلاغ‌شدن راوی را فقط در همان سمت و سوی **سوره‌الغراب** می‌توان قرائت کرد، یا در کلاغ‌شدن آقارضاوصله‌کار چیزی بیش‌تر هست؟ در کار رشیدیان، کلاغ‌ها هم اشباح کفن و دفن نشدهٔ انقلاب‌اند، همان موجودات معذب اساطیری، هم در عین حال راه گریز از چشم حاکمی که با نور «تیز» خود به ما چشم دوخته و با نگاه نافذ خود در امعاء و احشاء ما نفوذ می‌کند. بگذارید کمی دقیق‌تر به این موضوع بنگریم. کلاغ شدن همراه است با به لکنت افتادن، «ناقص» شدن، و زیرشدن صدا: «صدام زیر میشه... جیغ میشه... میشه عین قارقار ئی کلاغ‌های نحس...». «صداهایی ته حلق» می‌پیچد، صدا گویی از «چال حلق» در می‌آید؛ صدا گره برمی‌دارد: «مو صدام یه هویی بی‌هوا گره می‌خوره تو چال حلقم... می‌افتم به تته پته... عین جیغ میشه صدام... عین جیغ کلاغای پشت غسالخونه...». اما این گیر کردن استخوان در گلو را باید ایجابی درک کرد. تنها هنرمندانی می‌توانند از دالان انقلاب گذر کنند که زخم/ترومای انقلاب را درونی کنند، ناقص شوند، به لکنت بیفتند، کلاغ شوند: «نمی...می... تانم... د در... نمی... نمیآد... صد ددآ...ص دام.. زی...زیرر... جی غ ج ی غ.. قار...ق..آآر.. می...زن م...کلاغا غا قار... غاقار قار... منم قار قار... می‌زنم... عین ئی کلاغا قار....». زلفی این زخم را پشت سر نمی‌گذارد و جای تعجب نیست اگر پنجه‌اش بر خلاف پنجهٔ بیک رادشم و حنجرهٔ آقارضاوصله‌کار صحیح و سالم می‌ماند: «جنازه زلفی رو که از لای لوله قالی درآوردیم، هر ده انگشتش

سالم بود... او دقیقهٔ آخر زلفی دو تخته سنگ سینه تخت به قاعده کف دست آورده بود برای مو که؛ بیا رفیق، بیا انگشت‌هام رو، پنجه‌هام رو با ئی دو تیکه سنگ و ئی پارچه‌ها سفت ببند که هرکجام تیر خورد، بخوره، فقط و فقط به پنجه و انگشتام نخوره». زلفی می‌خواهد حتی اگر مرد بتواند در آن دنیا برای حاکم آسمان‌ها، خداوند متعال، ساز بزند. اما بیک و آقارضا دیگر نمی‌توانند در برابر حاکم قرار بگیرند؛ آن‌ها نسبت به حیات حاکمانه مرده و بر حیاتی دیگر، حیاتی انقلابی، زنده شده‌اند؛ بلبل حاکم به کلاغ بدل گشته؛ کلاغ‌ها به درد حاکم نمی‌خورند: «عینهو یه گله کلاغ گیر کرده ته چال حلقم». به همین معناست که آقارضاوصله‌کار نسبت به حاکم لال و کر می‌شود؛ لال می‌شود زیرا زبان او زخم زبان است. چهچههٔ او غارغار می‌شود؛ غارغار کلاغان لالیِ زبان است: «هیچ بعدش یه جیغ زیر بریده بریده‌ای، عین ضجهٔ ضعیف کلاغای دم مرگ... تاچند روز بعدش هم لال لالم... لام تا کام». او لال است، لالِ زبان است مانند لال ـ لالو ـ لالهٔ هدایت. بی‌دلیل نیست اگر کلاغ **سوره‌الغراب** نیز پیوندی میان لالی و کلاغ برقرار می‌کند: «اگر این‌طور است لال بمیرند! از تخم‌هاشان کلاغ دربیاید!». او بلبل چهچه‌زن بوده («چه چهچهه‌ها که نزدم...»)، اما گویی تفریقی در زبان او رخ داده، زبان او از کار افتاده است. نام این ازکارافتادگی کلاغ است، گلهٔ کلاغ‌های توی حلق: «اونقد تا یه صدای زیری عین جیغ بی‌ارادهٔ خودت از بیخ حنجره‌ات درآد.. عین قارقار تنگ غروب کلاغای پشت قبرستون... هرچی حرف می‌زنی... هرچی هوار می‌زنی... هیچ... فقط قار.. قاآر.. قاآآر... قاآآآر...». این ناقص شدن زبان و گوش او همراه است با حلول شیاطین در حلق او؛ ناقص شدن برای حاکم یعنی جن‌زده شدن؛ حلول کلاغ حلول جن است؛ «عینهو بختک‌های خودمان... که یه بختک سمجی، تو بیداری، عین

هوشیاری‌ات...»، «تا که چنگشه از تو حلقت برداره بختک»، «مثل آل...آل جگرخورِ جفت‌بر که عین آوار، هوار میشه سر زن زائو...»؛ «آقا این مسأله عین خوره داره مغز سرم رو می‌خوره»؛ رشیدیان نه سودای راندن ارواح خبیثه بل تزریق خوره‌ها، آل‌ها، جن‌ها و بختک‌ها در حلق ما را دارد. در آخر داستان، ما جملگی کلاغ می‌شویم؛ آقارضاوصله‌کار کر نیز می‌شود، زیرا او نه با گوش بلکه با حلق می‌شنود: «هی کر و کّکر تر می‌شم!... البت مو بیش‌تر وقت‌ها ناقص می‌شنوم... ولی یه دفه یه صداهایی می‌شنوم که هیچ‌کس ـ یعنی از هرکسی می‌پرسم ـ نمی‌شنوه»؛ ناقص شدن آقارضا همراه است با یافتن گوشی ناممکن که صدای اشباح انقلاب را می‌شنود. صداهای انقلاب را باید با حلق شنید.

زخم درون حنجره همان زخم انقلاب است که در گلوی سوژه درونی شده است. تکرار مهلکی که در رمان وجود دارد از همین گشتن دائمی حول زخم انقلاب و زخم درون سوژه ناشی می‌شود. به هنگام خواندن رمان رشیدیان پیش نمی‌رویم، فرو می‌رویم، در زخمی که چون گودالی ما را به درون می‌مکد. این زخم درون گلوست که زبان را به جان کندن و جان دادن به عزرائیل بدل می‌سازد («ئی جور حرف زدن از جون کندن سخت‌تره»، «مو دارم کلمه به کلمه، واو به‌واو، جون می‌دم به عزرائیل»). سخن این حنجرهٔ دریده شده، این حنجرهٔ زخمین، دیگر طبعی روان نمی‌سازد؛ گلوی این فرد زبان فارسی را به لکنت می‌اندازد و درون آن نوعی غریبگی می‌تراشد. زبان آقارضاوصله‌کار جذامِ زبان فارسی است: «وقتی ملت عین جذامی باهات رفتار می‌کنن...، چی کنم؟... خلوت کنم؟... با کی؟... ای بابا، ج جنازهٔ خانم رو که سرهنگ برد...». اما نه فقط جذامی بل مطرب و کولی: «کفارهٔ هم‌سفره‌ای با جماعت کولی و مطربه...

خدا مابین باور بفرما که از سگ گر و پیش ئی قوم مطرب و مطرب‌زاده گرفته تا همه کولی‌های دوره‌گرد عالم، خیلی‌هاشان، وجدان‌شان شرف داره به خیلی‌های ئی جماعت جانماز آب‌کش!». این کولی و مطرب ما از جنس همان لال/ لالو/ لالهٔ هدایت در قصهٔ «لاله» است. آقارضاوصله‌کار نیز از قومِ کولیانِ زبان است. «مو وقتایی که ئی طوری، به ئی فارسی عین کلام شما غریبه‌ها گپ می‌زنم‌ها... عینهو دوباره دارن حلق و حنجره‌م رو با کارد می‌برن.. با کارد ها؟»؛ حنجرهٔ زبان فارسی بریده شده و تکه‌ای غریبه در آن کار گذاشته شده است؛ زبان فارسی را آقارضا ناقص کرده است؛ ناقص شدن هستی‌شناختی سوژه و زبان با هم پیش می‌رود: «دیدی زیر میشه صدام!... عین جیغ میشه! ... هنوز هم درد میکنه... ببین!... زخم کاردی که زیر حلقم انداختن... نگاه کن... ردش سر ج جا جاشه، هنوز که هنوز جا زخمش داره می‌سوزه...، لامصبا می‌خواستن سرمو رو هم ببرن بذارن رو سینه‌ام!». باید به کولی و جذامی، «کودک» را نیز اضافه کرد: «نفسم می‌بره ته حلقم... ئی بچه قنداقه‌ای‌ها رو دیدی... به یه هو نفس‌شان بند میره، کبود میشن، سیاه می‌شن؟...». زبان آقارضاوصله‌کار کودک ـ جذامی ـ کولی زبان است.

اما چرا آقارضا وصله‌کار تا بدین حد از صفت «ناقص» استفاده می‌کند. ناقص‌شدن به چه معناست؟ رشیدیان منظومه‌ای می‌سازد از «ناقص»، «یالقوز» و «قوزپشت» که منظومهٔ فرد رهاشده از بند حاکم و قانون را قوام می‌بخشد. آقارضاوصله‌کار از جنس همان موجودات ناقصِ از بندرستهٔ خورشیدفر است که در بخش بعد به‌تفصیل درباره‌اش حرف خواهیم زد. آقارضا می‌گوید: «حلق و حنجره‌م ناقصه»؛ ناقص شدن یعنی کسرشدن چیزی از ما نه اضافه شدن چیزی

به ما؛ وقتی ناقص می‌شویم، آنچه ما را به حاکم می‌دوزد از ما کسر می‌شود، گویی برای انقلابی‌شدن باید نقصی هستی‌شناختی را درونی کرد. خانم‌سرهنگ رضا را با گوژپشت یکی می‌کند: «بارها بهم می‌گفت تو منو یاد اون یارو می‌ندازی... چی بود نومش خدا... یارو عین میمون، سیاه بود و قوزی... توی اون فیلم... کجا بودن؟ زیر زنگ کلیسا خوابیده بود کنار جنازهٔ زن قشنگه...... به قول خانم، وقتی میان جنازه جفت‌شان پیدا می‌کنن... هر دو مرده‌ن... البت زنه زودتر مرده بوده.. یارو خودش جنازهٔ زنه رو کول می‌کنه می‌بره بالاخونهٔ کلیسا... زیر اون زنگ بزرگه می‌ذارش...». باز هم بحث بر سر اجساد و کول کردن اجساد است. داستان آقارضاوصله‌کار و خانم‌سرهنگ به یک معنا تکرار داستان قوزی و زن زیباست. آقارضا به «گوژپشت» می‌گوید «قوزپشت»: «آقا رضا روز اولی که دیدمت مو رو به یاد قوزپشت نمی‌دانم کجا انداختی...». آقارضا صفتی دیگر نیز برای اطلاق به خود استفاده می‌کند که درون خود «قوز» دارد. او خود را «یالقوز» می‌نامد: «ما دو سه سرباز گماشتهٔ یالقوز». «یالقوز» و «ناقص» و «قوزپشت». این چنین مهیار رشیدیان به فیگورهایی رسته از بند حاکم سروشکل می‌دهد.

والتر بنیامین از فیگورهایی ناقص سخن می‌گوید که در جهان کافکا و والزر هنوز می‌توان بدان‌ها امید بست، فیگورهای که به قول کافکا در **نامه به پدر** از مدار پدر گریخته‌اند[۶۹]. این فیگورهای از بندرسته و ناقص را، چنان‌که در

[۶۹] او در **نامه به پدر** می‌نویسد: «من گاهی این تصور را در ذهن دارم که نقشهٔ زمین را پهن کرده‌اند و تو با تمام بدنت رویش دراز کشیده‌ای. آن‌وقت احساس می‌کنم که فقط آن مناطقی

کارهای خورشیدفر خواهیم دید، باید متمایز کرد از آنانی که هنوز در مدار خانواده‌اند. افراد بی‌دست‌وپا و «ناقص» بنیامین از مدار قانون و خانواده گریخته‌اند و به لحاظ هستی‌شناختی ناقص‌اند: فیگورهایی نامأنوس که از دامان خانواده جدا شده‌اند، وردست‌ها، شیادان، دانشجویان، احمق‌هایی که هیچ‌گاه خسته نمی‌شوند: «برای این‌ها و آدم‌هایی از این قبیل که ناقص هستند و بی‌دست‌وپا هنوز جای امیدواری هست». اما نسبت میان «قوزپشت» و «یالقوز» رشیدیان چیست؟ والتر بنیامین از موجودات از شکل افتاده‌ای سخن می‌گوید که همگی تحریف شده‌اند، موجودانی که همگی کمرشان زیر بار قانون له و خمیده شده است. این موجودات تحریف‌شده «با زنجیره‌ای دراز به سرمنشأ تحریف‌شدگی» می‌رسند: کوتولهٔ قوزی. پس قوزی رشیدیان طبعاً باید هنوز زیر بار قانون خمیده باشد. اما او در عین حال یال ـ قوز است. در لغتنامه‌ها در تعریف «یالقوز» آمده است: مجرد/ عزب، بی‌زن‌وبچه، بی‌قید و رها. آقارضا در آن واحد قوزی و یالقوز است. در واقع باید گفت آقارضا محل تنش درونی میان قوزی خمیده و یالقوز عزب و رها از بند خانواده است. آقارضا وصله‌کار برای آن‌که از چنگ چشم حاکم بگریزد، باید یالقوز شود، رها شود و به پرواز در آید. اگر یالقوز را به دو بخش تقسیم کنیم، بخش اول آن یال است. گفتیم که قوزیِ خمیده باید کمر راست کند؛ از قضا ترکیبی داریم با یال که همین معنا را افاده می‌کند: یال افراختن که در فرهنگ لغت به معنای «سروگردن راست کردن» است. پس در واقع گذر از قوزی به یالقوز یعنی کمر راست کردن. در لغت‌نامه،

برای زندگی به من اختصاص داده شده که یا بدنت آن‌ها را نپوشانده یا دور از دسترست قرار دارند».

یال بر کشیدن (بالیدن) و یال برتافتن (نافرمانی کردن) نیز داریم. قوزی باید یال برافرازد و یال برتافد و یال برکشد. یال، یال اسب را نیز به یاد می‌آورد. قوزی برای رهاشدن باید بدل به یکی از اسب‌های خورشیدفر شود که می‌تازند و از بند حاکم خلاص می‌شوند[۷۰]. این گذر از «قوزی» به «یالقوز» گذری درونی است، گذری درونی که می‌توان آن را «مهاجرتی درونی» نامید. مهم است که آقارضاوصله‌کار هم‌زمان قوزی و یالقوز است. در **سوره‌الغراب** می‌خوانیم: «جهانگردهاش می‌گفتند که مهاجرت کردن بلد نیستی. که از جلوی نوکم بیش‌تر را بلد نیستی ببینی، کزکرده‌ای توی لانه». کلاغ مهاجرت از مکانی به مکانی دیگر را بلد نیست، زیرا می‌خواهد مهاجرت و کوچی درونی، تحولی درونی، را پشت سر بگذارد. پیش‌تر گفتیم حرکت دائمی کلاغِ مسعودی میان ضمیر من و تو دال بر دوپارگی و وجدان معذب او دارد. شاید بتوان اضافه کرد

[۷۰] میان اسب‌ها و خلاصی از حاکم گویی نسبتی درونی هست. هم از این روست که سیاست در خورشیدفر به نوعی قمارکردن بر سر اسب‌ها پیوند می‌خورد. اسب‌ها حتی سلیمان، فیگور ازلی و ابدی حاکم، را از راه به در می‌کنند. سلیمان تنها یک‌جا از یاد خداوند غافل می‌شود، آن‌جا که اسب‌هایی اصیل بر او عرضه می‌شود، هرچند در نهایت پشیمان می‌شود و اسب‌ها را به خداوند پیش‌کش می‌کند. در سورهٔ ص، آیهٔ ۳۱ تا ۳۳، می‌خوانیم: «هنگامی که طرف غروب اسب‌های اصیل را بر او عرضه کردند/ سلیمان گفت واقعاً من دوستی اسبان را بر یاد پروردگارم ترجیح دادم تا هنگام نماز گذشت و خورشید در پس حجاب ظلمت شد/ گفت اسب‌ها را نزد من باز آورید/ پس شروع کرد به دست کشیدن بر ساق‌ها و گردن آن‌ها و سرانجام وقف کردن آن‌ها در راه خدا».

این تنش درونی در عین حال دال بر نوعی مهاجرت درونی، نوعی گذر از قوزی به یالقوز نیز هست.

پیش‌تر دربارهٔ زبان کولی‌واری سخن گفتیم که از زبان حاکم گریخته است، و هم‌چنین از فیگور یالقوز مهیار رشیدیان؛ اکنون باید بر فیگورهای یالقوز بوطیقای خورشیدفر انگشت بگذاریم که از منطق سرمایه و تمامیت و زبان ـ مبادله می‌گریزند. تیپ‌شناسی شخصیت‌های خورشیدفر از آن جهت فوق‌العاده مهم است که نسبتی درونی با حدوث دارد، با آن چیزی که از تور تمامیت غول‌آسای رمان می‌گریزد. بوطیقای خورشیدفر سرشار است از فیگورهایی که تن‌شان از بند قانون و حاکم کسر شده است، تن‌هایی آزاد و به پرواز درآمده. پیش از آن‌که به سراغ دو تن از مسحورکننده‌ترین شخصیت‌های **تهرانی‌ها** برویم، شامل و کامل، دوقلوهایی که یادآور دوقلوهای معروف کافکایند، بگذارید بر نکته‌ای کلیدی تأکید کنیم که بنیامین در کافکا نشان‌دار می‌کند. در **تهرانی‌ها**، در بخش رحمت، این مثال اعلای هنرمند کافکایی، به واریاسیون‌های مختلفی از این سخن معروف کافکا برمی‌خوریم: «خروارها خروار امید هست، اما نه برای ما». برای مثال می‌خوانیم: «کمر رحمت زیر خروار خروار امید خم شده بود»،«به کاترین ابراز عشق کرد و جواب رد شنید. خیلی بعید بود غیر از این بشنود، اما رحمت آن همه امیدواری را چه کار می‌کرد؟ خروارها امید و عاطفه و اشتیاق به دست آورده بود که زندگی‌اش را از این رو به آن رو کند». این ارجاع به امید به چه معناست، آن هم در بوطیقای کسی چون خورشیدفر که کمتر چیزی به‌تصادف از آن برون می‌تراود؟ این امیدی

که خروارها خروار از آن هست دقیقاً در کجا نهفته است؟ نسبت این امید با حدوث و فیگورهای ازبندرستهٔ کافکا و خورشیدفر چیست؟

پیش‌تر در بحث بر سر «قوزیِ یالقوزِ» رشیدیان به فیگورهای «ناقص» بنیامین اشاره‌ای گذرا کردیم. اکنون موضوع را باید کمی دقیق‌تر شرح دهیم. بنیامین در تفسیر خود از کافکا میان دودسته از شخصیت‌های کافکا تمایز قائل می‌شود، آنان که هنوز در مدار خانواده‌اند و امیدی برای‌شان وجود ندارد (حتی مخلوقات دورگه و موجوداتی تخیلی مثل گربه ـ بره و ادرادک نیز هنوز در مدار جاذبهٔ خانواده زندگی می‌کنند و «میراث‌دار» پدراند) و افرادی بی‌دست‌وپا و «ناقص» که گویی از مدار قانون و خانواده گریخته‌اند. بنیامین دربارهٔ این فیگورها که گویی به لحاظ هستی‌شناختی ناقص‌اند می‌نویسد: «این کلمات اشاره به آن نقش‌هایی دارد که در آثار کافکا از همه نامأنوس‌ترند، به کسانی که از دامان خانواده جدا شده‌اند و احتمالاً جای امیدواری برای‌شان هست... جای وردست‌ها به‌راستی خارج از این حلقه [حلقهٔ خانواده و قانون] است. وردست‌ها به گروهی از نقش‌ها متعلق‌اند که می‌توان رد پای‌شان را در تمام آثار کافکا یافت. شیادی که در "مشاهده" دستش رو می‌شود همان‌قدر به این طایفه متعلق است که آن دانشجو؛ همانی که شب‌ها در نقش همسایهٔ کارل روسمان سروکله‌اش روی بالکن پیدا می‌شود، همین طور احمق‌هایی که در آن شهرک جنوبی سکونت دارند و هیچ‌گاه خسته نمی‌شوند...؛ در اسطوره‌های هندی با موجوداتی آشنا می‌شویم به نام گاندهاوره که مخلوقاتی هستند ناکامل، موجوداتی در عالم اثیری. وردست‌های کافکا از این سنخاند؛ هیچ یک از آن‌ها نه به گروه دیگری از نقش‌ها تعلق دارد و نه با آن بیگانه است. همان‌گونه که کافکا می‌گوید آنها

مثل بارناباس قاصدند.... **برای این‌ها و آدم‌هایی از این قبیل که ناقص هستند و بی‌دست‌وپا هنوز جای امیدواری هست»**[۷۱] (تأکید از من است). پس تیپ‌شناسی شخصیت‌های کافکا نسبتی درونی با مسألهٔ «امید» دارد. از این رو بد نیست ما نیز دست به شخصیت‌شناسی بوطیقای خورشیدفر بزنیم، آن هم نظر به این‌که فیگورهای او یکسره دل در گرو امید، قمار و ایمان دارند، منظومه‌ای که مقوم چیزی است که می‌توان «سیاست امید» نامید.

در این زمینه بیش از همه دوقلوهای غریب خورشیدفر است که توجه آدمی را جلب می‌کند. اما پیش از آن باید ببینیم خورشیدفر مسألهٔ «پدر» را چگونه صورت‌بندی می‌کند؛ زیرا این فیگورهای ازبندرسته خود را به‌نحوی از انحاء از پدر و خانواده کسر کرده‌اند. پرواز مستلزم گریز و خلاصی از پدر است. تنها در پس‌زمینهٔ داستان «جهل فروشنده» است که می‌توان خشم غریب و جنون‌آمیز خسرو صبری در ابتدای **تهرانی‌ها** را درک کرد، خشمی که معطوف به یکی از همان فیگورهای ناقص خورشیدفر است، ادموند مکانیک. در اوایل داستان «جهل فروشنده» با گزاره‌ای مواجه می‌شویم که شاید کل داستان در پس‌زمینه‌اش شکل می‌گیرد: «شاپور از سن شوریدن پسران بر پدران بزرگ‌تر است». اما چیزی مجهول در خسرو صبری هست که از زاویهٔ دید شاپور پدیدار می‌شود، و این مازاد نسبتی درونی با «جنون» خسرو صبری دارد. اگر در داستانِ «شاپور صبری»، از صافی ذهن شاپور این پرسش مطرح می‌شود که «چرا تصور می‌کنید چیزی در من می‌بینید که خودم از آن خبر ندارم»، در

[۷۱] **کافکا به روایت بنیامین**، ترجمهٔ کوروش بیت‌سرکیس، نشر ماهی.

این‌جا نیز بحث بر سر چیزی است که شاپور در پدر می‌بیند و پدر خود از آن بی‌خبر است. شاپور خود این نکته را این چنین بیان می‌کند: «این‌که شاپور از مواجه شدن با خسرو اکراه دارد مسئلهٔ جدیدی است. چیزی را در خسرو می‌بیند که به چشم دیگران نیامده و نمی‌آید». داستان به دنبال توضیح «این چیز» است که چشم شاپور در تن پدر، خسرو صبری، کاشته است. این چیز اضافه در تن پدر از نظر شاپور به «امکان بروز نوع مهارناپذیری از جنون و بلاهت» پیوند می‌خورد و همین امکان است که باعث می‌شود شاپور «از مواجهه با پدرش بیرون از منزل و خصوصاً در گالری خسرو طفره» برود. این مازاد جنون و بلاهت در پدر نسبتی درونی دارد با مازاد وقیح قانون، دوپارگی درونی پدر، که پدر را از درون دو شقه می‌کند. پدر هم نمایندهٔ قانون است و هم حامل وقاحت و جنون و بلاهتی خاص که گویی تخطی از قانون ولی در عین حال مازاد و مکمل آن است. پدر قانون و پدر وقیح رمهٔ آغازین دو روی یک سکه‌اند.

این دوپارگی درونی پدر و پدیدارشدن سویهٔ وقیح او یا به زبان شاپور، بلاهت و جنون پدر، در صحنهٔ کلیدی داستان در اتوبوس افشاء می‌شود. شاپور در اتوبوس است که به یک‌باره «وزوز» پدر را می‌شنود، وزوزی که به نوعی بلاهت و وقاحت گره خورده است: «این نجوا آشناست. از آن کارها که همیشه از خسرو صبری سر می‌زد، اما شاپور تا به حال به این فکر نکرده بود که ممکن است جلو غریبه‌ها هم پیش بیاید. پیرمرد با خودش حرف می‌زند. همان صدایی را شنیده بود که وقتی خسرو از حمام بیرون می‌آمد و **بی‌آن‌که دربند گره زدن کمربند حولهٔ تنی‌اش باشد در اتاق چرخ می‌زد و وجود همه را نادیده می‌گرفت از دهانش خارج می‌شد.** روی دیوار نوشته شده دنبالش را بگیر و

برو، آن خط به جایی نمی‌رسد، پوچ است. این نجوا برای شاپور مثل آن خط است. بود، تازه می‌فهمد که ته آن نه به هیچ بلکه به جنون می‌رسد» (تأکید از من). پدر وقتی آن «وزوز» غریب را درمی‌آورد، به احتمال زیاد عورت خود را پیش چشم فرزندانش به نمایش می‌گذارد، زیرا فراموش می‌کند کمربند حولهٔ تنی‌اش را ببندند. وزوز کردن همراه است با عورت‌نمایی وقیحانهٔ پدر. این وقاحت از جنس جنون است. کافکا در **نامه به پدر** از علاقهٔ شدید پدرش به «تعبیرهای وقیح» سخن می‌گوید: «در علاقه‌ات به تعبیرهای وقیح، دقت می‌کردم که دلت می‌خواست با صدائی هرچه بلندتر به زبان‌شان بیاوری و درباره‌شان بخندی، انگار که چیز نغز دست اولی گفته‌ای، در حالی‌که در واقع جز کلماتی هرزه و پیش‌پافتاده چیزی نبودند (و در عین حال برای من باز هم حکم یکی از جلوه‌های خجالت‌آور روحیهٔ سرزنده‌ات را داشتند)». خورشیدفر در داستانی دیگر، «حشرات اهلی»، باز به سراغ همین «وزوز» می‌رود: «از وقتی به تهران آمده هرچند دقیقه خش‌خشی از پشت سر به گوشش می‌رسد. می‌ترسد جنبدهٔ خطرناکی در آن مدتی که خواب بوده وارد اتومبیل شده باشد. ترسش این بود که صدای حرکت حشره یا مار سمی کوچکی باشد». شاپور با صدای خش‌خش به یاد سوسک‌هایی می‌افتد که از زیر زمین، از جهان زیرین می‌آیند: «شاپور حرکت تند و مکث ناگهانی سوسک بزرگی را مجسم می‌کند. سوسکی که از اعماق فاضلاب آمده و چنگال‌های خیس و سمی دارد». این سوسک یا حشرهٔ جهان زیرین از جنس همان موش‌هایی است که در آخر داستان «جهل فروشنده» از زیر زمین به بیرون فوران می‌کنند.

برای آن‌که نسبت میان جهان پدران و سویهٔ وقیح‌شان، حشرات جهان زیرین پدر، را درک کنیم، بگذارید نگاهی به فیلم **مخمل آبی** لینچ بیندازیم. در اولین سکانس فیلم، پس از نماهایی که تجسم شهرهای کوچک و شبانی امریکایی است، پدر مشغول آبیاری چمن است که به‌ناگهان سکته می‌کند. وقتی می‌افتد، شلنگ آب به طرزی غریب این سو و آن سو می‌رود و سگی می‌دود و به روی پدر می‌جهد و از این شلنگ آب می‌خورد. این طرف و آن طرف رفتن شلنگ آب در این صحنه، چنان‌که ژیژک اشاره کرده، یادآور شاشیدنی سوررئالیستی است. در این لحظه، دوربین لینچ به چمن نزدیک می‌شود و سپس به جهان زیرین سفر می‌کند و حیات پرهیاهوی جهان زیرین را به تصویر می‌کشد، در هم خزیدن حشرات و سوسک‌ها و خش‌خش و بلعیدن چمن. صدای وزوز و خش‌خشی که در داستان «حشرات اهلی» شنیده می‌شود از جنس صدایی است که از جهان زیرین لینچ می‌آید. سقوط پدر در فیلم لینچ هم‌زمان می‌شود با فوران جهان زیرین حشرات. در صحنهٔ درخشان اتوبوس در داستان «جهل فروشنده» نیز با همین قسم از دست رفتن اقتدار پدرانه و فوران نوعی وقاحت روبروییم[۷۲]؛ خسرو صبری وزوز می‌کند و پیرمرد بغلی خشمگین می‌شود:

[۷۲] یکی از دغدغه‌های اصلی کافکا در **نامه به پدر** همین سویهٔ وقیح پدر است، جزئیاتی بسیار کوچک و بی‌اهمیت که از سویهٔ وقیح پدر حکایت دارند و از این‌که پدر خود هم‌زمان بیرون و درون قانون قرار دارد: «سر میز سکوت غم‌آوری داشتیم، مگر وقتی که اخطار می‌کردی "اول بخور، بعد حرف بزن" یا "زود باش، زود باش، زود باش" یا "می‌بینی؟ من مدت‌هاست غذایم را تمام کرده‌ام". استخوان‌ها را نمی‌بایست گاز زد، ولی تو چرا. سرکه را نمی‌بایست هورت کشید، ولی تو چرا. مهم این بود که ورقهٔ نان را صاف ببریم ولی این‌که تو نان را با کاردی می‌بریدی که آب خورشت از آن می‌چکید، علی‌السویه بود. می‌بایست مواظب باشیم که خرده‌های غذا روی زمین نیفتند، ولی دست‌آخر زیر پای تو از همه بیش‌تر ریخته بود. سرمیز

«پیرمرد می‌گوید: "آمدی و نشستی کنار من که وزوز کنی؟ آرام بگیر. دیوانه. ابله". خون شاپور جوش می‌آید. خسرو صبری می‌خندد. خنده خیلی زود از واکنش آرامش‌بخش به آژیری ترسناک بدل می‌شود». خندهٔ پدر در این صحنه یادآور خنده‌های وقیحانه و سوپراگویی داستان‌های کافکاست. خشم پدر بیش از آن‌که حکایت از اقتدار او باشد، دال بر ناتوانی اوست. از این رو، جنون او همراه است با بازگشت او به رفتاری کودکانه: «جای خسرو صبری را عوض کرده‌اند. مثل محصل بی‌انضباطی که چون با بغل‌دستی‌اش ناسازگار است نیمکتش را با سلام و صلوات عوض می‌کنند». این نکتهٔ راوی که چند ساعت بعد خسرو صبری «خوش‌مشرب و باحوصله» مشغول بازی با نوه‌هایش است سربه‌سر آیرونیک است. وقتی راوی اشاره می‌کند «خسرو صبری در صف آقایان دوراندیش و آگاه، مردانِ سپیدموی فرزانه ایستاده است»، زنگ این آیرونی هرچه بیش‌تر به گوش می‌رسد. ماشینی بر اثر طغیان آب در گل و لای گیر کرده است: «خسرو صبری عمدتاً اظهار می‌کند از بروز شلختگی و اغتشاش ولو ناچیز بیزار است؛ اما با مشاهدهٔ وضع این مرد خنده سر می‌دهد که پیداست بی‌طاقتِ سر آمدن موعد انضباط است. خسروخان آرزو دارد تا هرچه منضبط

||

می‌بایست فقط و فقط مشغول خوردن بود، ولی تو ناخن‌هایت را می‌گرفتی یا تمیزشان می‌کردی، مداد تیز می‌کردی، با خلال دندان گوش‌هایت را پاک می‌کردی. تمنا دارم پدر، این حرف‌ها را بد نفهم: این‌ها جزئیاتی بودند در واقع سرتاپا بی‌اهمیت ولی برای من وقتی خردکننده شدند که تو، توئی که برای من از هرجهت یک انسان معیار بودی، خودت به فرمان‌هائی که می‌دادی عمل نمی‌کردی» (ترجمهٔ فرامرز بهزاد). پدری که «انسان معیار» و نمایندهٔ قانون است، خود گویی بیرون قانون ایستاده است. و جالب آن‌که مواردی که کافکا بدان‌ها اشاره می‌کند همگی بر کثیفی و وقاحت نظر دارند: گرفتن ناخن سر سفره، تمیز کردن گوش و چه و چه.

و استوار است و پیداست پس از مرگ او هم دیرزمانی استوار خواهد بود، از درون متلاشی شود و جز خاکستری پریشان و مشوش هیچ وجودی برجا نماند». خسرو صبریِ پدر، در آن واحد نمایندهٔ قانون و تخطی از آن است. از قضا وقتی کافکا پاسخ پدر را به خود تصور می‌کند، پدر در حین بحث دربارهٔ «مبارزهٔ» پدر و پسر، پای حشرات را وسط می‌کشد، همان حشرات پدر/ قانون را: «قبول دارم که ما با هم در مبارزه هستیم، ولی مبارزه دو نوع دارد: مبارزهٔ شرافتمندانه که در آن دو حریف متکی به خود در برابر هم زورآزمایی می‌کنند، هر حریفی به خاطر خودش می‌جنگد، به خاطر خودش شکست می‌خورد، و به خاطر خودش فاتح می‌شود؛ و مبارزهٔ حشره‌ها که نه‌تنها نیش می‌زنند، بلکه در عین حال برای بقای زندگی‌شان خون طرف را هم می‌مکند. این را می‌گویند سرباز حرفه‌ای، و تو جز این نیستی».

در داستان «حشرات اهلی» صدای وزوز حشره روی صدای زیر دختر پشت تلفن سنجاق می‌شود و وقتی شاپور به سیگنال‌های صدا فکر می‌کند، باز جهان زیرین حشرات احضار می‌شود: «سیگنال جملهٔ شاپور شبیه گلوله‌ای از جنس نئون بود به سرعت برق و باد از کابل زیرزمینی تلفن و از کنار لانهٔ حشرات و حیواناتی مثل مورچه، کرم، مار، مارمولک و سوسک گذشت». و عجیب نیست که در داستان «جهل فروشنده» مشاهدهٔ جنون پدر در اتوبوس که شبیه سکتهٔ پدر و از دست رفتن اقتدار نمادین او در فیلم **مخمل آبی** است، در آخر داستان منجر به فوران موش‌ها از فاضلاب کوچه می‌شود. در داستان «همسایه» از مجموعهٔ اول خورشیدفر، این سوسک‌های جهان زیرین هستند که جهان بالا را تسخیر کرده‌اند: «سیما گفت: "نمی‌ترسین؟". "نه این‌جا آنقدر سوسک داره

که ترس من ریخته. ساکنان اصلی این‌جا اونا هستن. دو هزارتا تو هر کابینت». در همهٔ این آثار، افشای جنون پدر، همراه است با فوران جهانی زیرین. خورشیدفر با دقتی ستودنی قانون و پشتیبان وقیح و مکمل آن را پیش چشم ما قرار می‌دهد تا امکان گذر از این منطق به سوی «اجتماع پسران و خواهرانِ» رهاشده از منطق اودیپی فراهم شود[۷۳]، اجتماعی برساخته از فیگورهایی رسته از بند تمامیت مهلک **تهرانی‌ها** و نیروهایی شیطانی که در جای‌جای آن پرسه می‌زنند.

صحنهٔ فوران فاضلاب در آخر داستان «جهل فروشنده» از آن جهت مهم است که گویی پدر می‌کوشد وجه وقیح خود را کتمان و پنهان کند. او به شکار موش‌ها می‌رود: «خسرو صبری... با احتیاط نیزهٔ کرکره را از جا در می‌آورد. روی پلهٔ جلو مغازه مستقر می‌شود. آب از پشت پل جوی می‌جوشد و سرازیر می‌شود. کثافت تا لب پله رسیده آت و آشغال و لجن روی آب شناور است. خسرو صبری نیزه را با دودست گرفته و با دقت به سطح آب خیره شده است. ناگهان، زانوهایش کمی خم می‌شود و خسروخان، نیزه را طوری که رها نشود ول می‌دهد به سمتی. شپلق! نوک تیز نیزه پشت گردن موش چاقی فرو می‌رود. هلاکت موش حتمی است. تشویق و هورای مغازه‌دارها بلند می‌شود. خسرو صبری سر می‌گرداند و نیزه‌دارها را می‌بیند که تا ته خیابان روی پلهٔ مغازه‌های‌شان ایستاده‌اند». موش‌های وقیح قانون، موش‌های پدر فوران

[۷۳] این تعبیر را دلوز در مقالهٔ خود دربارهٔ بارتلبی استفاده می‌کند. این مقاله در کتاب **ترجیح می‌دهم که نه** منتشر شده است. شاید بتوان با تأسی از الهیات ماتریالیستی بدیو در کتاب **بنیاد کلی‌گرایی** این اجتماع را «جمع مؤمنان» وفادار به سیاست حقیقت نیز دانست.

کرده‌اند؛ پدرها گردآمده‌اند تا با نیزه‌ها دخل این موش‌ها را بیاورند و این وجه قانون را پنهان کنند. بی‌دلیل نیست که شکار موش‌ها همراه با وجدی وقیحانه است. اما این فوران سویهٔ وقیحانهٔ پدر نسبتی درونی دارد با **ساختمان** در رمان **تهرانی‌ها**. والتر بنیامین زمانی گفته بود که «پدر اجراکنندهٔ حکم مجازات است و جرم او را همچون کارمندان دادگاه به خود مجذوب کرده است. اشارات بسیاری هست که برای کافکا جهان کارمندان و پدران از یک سنخ‌اند. چنین سنخیتی برای آنان مایهٔ افتخار نیست. بی‌اعتنایی و فساد و کثافت، از ویژگی‌های آن است. سرتاسر یونیفرم پدر آغشته به لکه‌های کثافت است؛ لباس‌های زیرش ناپاک‌اند. کثافت برای کارمندان مائده‌ای حیاتی است». وقاحتی که در رفتار خسرو صبری نمایان می‌شود از جنس وقاحتی است که در برخورد **ساختمان** با رحمت، این هنرمند عظیم گرسنگی، می‌بینیم. **ساختمان**، این نهاد فرهنگی پساانقلابی، مانند موزه شباهت غریبی به دادگاه در آثار کافکا دارد. در فضای آن کارمندان مانند کرم در هم می‌لولند: «مثل یک وزارتخانه، کارمندها مثل مور و ملخ توی هم می‌لولیدند». اگر بپذیریم که جهان کارمندان و پدران از یک جنس است، عجیب نیست که در **ساختمان** با نوعی فوران وقاحت مواجه می‌شویم. رحمت، این «شاهزاده»، این «هنرمند والاتبار اشرافی» را لودگان دوره می‌کنند و دستش می‌اندازند. در سرتاسر ساختمان صدای قهقهه‌های سوپراگویی به گوش می‌رسد: «رحمت شنید که جوان با صدای بلند به نگهبان می‌گوید این آقا دیوانهٔ زنجیری است و ادعا می‌کند در آلمان شرقی انیمیشن‌سازی خوانده... رحمت سکندری خورد و به دشواری خودش را ایستاده نگه داشت. **صدای قهقههٔ زننده و شیهه کشیدن**

جوانک را شنید». طغیان آب‌ها در آخر داستان «جهل فروشنده» گویی جسمیت یافتن مادی همین فوران وقاحت کارمندان ـ پدران است: «در اثر بارش بی‌سابقه در کشور، علاوه بر مسیل و رودخانه، جوی‌های آب معابر شهری هم طغیان می‌کند».

اگر از طرفی،خورشیدفر همواره به دنبال افشای وجه وقیح قانون ـ پدر است، بوطیقای او از طرف دیگر ماشین تولید فیگورهای رسته از بند قانون است. خورشیدفر مسحور دوقلوهایی است که یادآور دستیاران معروف کافکایند. اما او پیش از آن‌که در **تهرانی‌ها** و **شرط‌بندی روی اسب مسابقه** دوقلوهایی رها از بند قانون تولید کند، در داستان «دوقلوها» در مجموعهٔ **زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود**، دوقلوهایی خلق می‌کند که هنوز در بند منطق اودیپی‌اند. دو قلوهایی مثل شامل و کامل یا پسربچه‌های دوقلوی **تهرانی‌ها** را باید در پس‌زمینهٔ این دوقلوهای اولیه فهمید. راوی داستان یکی از قل‌هاست. گویی در این داستان منطق دوقلوبودن به شکلی آینه‌وار تکثیر می‌شود: «دو دختربچهٔ دوقلو در حیاط دیدم با شلوارهای قرمز تنگ». در این داستان سخن از امید هست، اما امید به مالکیت و میراث پدر پیوند می‌خورد: «تنها امیدش در زندگی سهمی است که از خانهٔ پدری می‌برد». تنها امید جهان (یکی از قل‌ها) به ارث و میراث پدری است؛ جهان نیز مانند ادرادک میراث‌بر پدر است: «جهان می‌گوید: "خونه رو باخته، اومده توی آپارتمان"». این دوقلوها هنوز در مدار جاذبهٔ خانواده قرار دارند. و بااین‌که پدر مرده و در خانه غایب است، شبح خوفناک او بر همه چیز حاکم است: «عکسی که پدرم را در لباس نظامی خیلی پرابهت نشان می‌دهد هم به دیوار است. پدرم نظامی بود». در انتهای داستان

اتفاقی رخ می‌دهد که نشان می‌دهد هنوز تا گسست ریشه‌ای خورشیدفر در **تهرانی‌ها** و **شرط‌بندی روی اسب مسابقه** فاصله هست. راوی داستان خانه را به همراه برادرش ترک می‌کند. در پارک، زیر مجسمهٔ بزرگی می‌نشیند که تکرار همان عکس پرابهت پدر در خانواده است. در این داستان از هر طرف که می‌رویم پدر با ابهت هول‌انگیز خود در برابرمان سبز می‌شود: «ساکتم. نزدیک مجسمه می‌روم. از نزدیک قدش دو برابر من است... جای من خوب است و اصلاً دلم نمی‌آید از زیر پای این مرد بزرگ بلند شوم». دوقلوهای داستان در پناه پدر، «این مرد بزرگ»، ایستاده‌اند. مسأله آن نیست که اقتدار ابتدا در خانواده شکل می‌گیرد و سپس به بیرون و جامعه برون افکنی می‌شود. عکس قضیه صادق است. این پدر است که نیروهای شیطانی وضع موجود را نمایندگی می‌کند. از این رو، تصمیم پسر به ایستادن زیر مجسمهٔ پدر و آرام گرفتن در زیر سایهٔ آن به یک معنا آری گفتن به وضع موجود و منطق اودیپی است. تنها بعدهاست که دوقلوهای خورشیدفر از شر نیروهای شیطانی وضع موجود و پدر خلاص می‌شوند تا بندبازی کنند و به پرواز درآیند.

در داستان «دوقلوها» تنها سخن از امید به مالکیت و میراث پدر است؛ اما آیا می‌توان از امیدی دیگر سخن گفت، امیدی که به فیض و حدوث پیوند بخورد؟ و آیا می‌توان از فیگورهایی سخن گفت که تجسم این فیض، این حدوث ناب، این خلاصی از بند نظام تام و تمام توهم باشند؟ آیا هنوز فیگورهایی در کاراند که بتوان بدان‌ها در فراسوی سرمایه چشم امید داشت؟ اگر بنیامین در تفسیر سخن مشهور کافکا که «خروارها خروار امید هست، اما نه برای ما» از فیگورهایی ناقص دم می‌زند که می‌توان بدان‌ها امید داشت، آگامبن در مقالهٔ

«جادو و سعادت» باز در تفسیر همین سخن کافکا بر این نکته پای می‌فشرد که منظور کافکا از «اما نه برای ما» آن است که سعادت نه به نوعی محاسبه، بل به نوعی حدوث و فیض جادویی پیوند می‌خورد[۷۴]. سعادت و امید، در صورتی‌که محصول شایستگی یا محاسبه باشد، به هیچ دردی نمی‌خورد. پس شاید بتوان گفت فیگورهای رسته از بند خانواده و قانون کافکا تجسم نوعی امید فیض‌گونه‌اند، نوعی سعادتِ در راه که به حدوث ناب پیوند خورده است. و جای شگفتی نیست که این سعادت حادث به نوعی پرواز / گریز پیوند می‌خورد، به نوعی ترک گفتن منطق اودیپی و سیطرهٔ تمامیت ویرانگری که بر همه چیز سلطه دارد. فیگورهای از بندرستهٔ خورشیدفر یکسره در کار ترک گفتن‌اند، در کار بندبازی.

اما این شخصیت‌ها در کجای داستان ظهور می‌کنند؟ **تهرانی‌ها** با صف‌های فرهنگی دههٔ هفتاد شروع می‌شود، صف‌هایی برای تماشای فیلم «سلام سینما»ی محسن مخملباف که محصول ۱۳۷۳ است. دههٔ هفتاد می‌کوشد با ترجمهٔ انقلاب به فرهنگ نیروی مازاد انقلاب را مستحیل کند؛ دوران عادی‌سازی و سازندگی و توسعه فرارسیده است و این تلاش برای خلاص‌شدن از مازاد انقلاب در یک دال خلاصه می‌شود: «فرهنگ». «سلام سینما» به‌نوعی «سلام فرهنگ» است. رمان از ابتدا عمداً نشانه‌های رمان شهری را پیش روی ما می‌گذارد تا سپس همهٔ این نشانه‌ها را دود کند و به هوا بفرستد. همین نکته است که حتی عنوان رمان یعنی «تهرانی‌ها» را دچار باری آیرونیک می‌کند.

[۷۴] این مقاله در کتاب **حرمت‌شکنی‌ها** منتشر شده است، ترجمهٔ صالح نجفی و مراد فرهادپور، نشر مرکز.

اگر کوروش اسدی در **کوچهٔ ابرهای گمشده** با بدل کردن «فرهنگ» به «هنگ» نوعی آنتاگونیسم را به درون فرهنگ تزریق می‌کند[۷۵]، خورشیدفر صف‌های فرهنگی سینما را برپامی‌دارد تا جنونی رابله‌ای را به درون آن تزریق کند و طی این فرایند است که «مخمل‌باف» به «مهمل‌باف» بدل می‌شود. برای آن‌که ببینیم چگونه «فرهنگ» به مکانیزمی علیه انقلاب و «ایدهٔ عدالت» بدل می‌شود، باید به صحنه‌ای غریب در فیلم «سلام سینما» اشاره کرد. مردی که پیش‌تر یعنی قبل از انقلاب مبارز و زندانی سیاسی بوده، دو پسر نوجوان خود را برای تست بازیگری آورده است. مبارز سیاسی جویای کسب «فرهنگ» شده است. نکتهٔ موحش آن‌که او رفته‌رفته خود نیز جویای تست بازیگری می‌شود و به رقابتی وقیحانه با دو دختر سمج می‌پردازد. رقابت، فرهنگ و سودای شهرت و موفقیت جای ایدهٔ عدالت را گرفته‌اند. سیاست و عدالت باید از صفحهٔ زندگی «شهروندان» پاک شوند.

در صحنهٔ صف‌های فرهنگی، زن سخنران دیوانه و قلچماق و کوتوله به ماشینی بدل می‌شوند که فاخریت صف‌های فرهنگی را از درون ویران می‌کند. پس از آن‌که زن سخنران دیوانه با تهدید قلچماق و کوتوله صف را ترک می‌کند، آشوب باز کل صف را فرامی‌گیرد: «سروصدا بالا گرفت. جماعت سوال داشتند. قلچماق، قبل از آن‌که موج سوال به او برسد، هیکلش را از در رد کرد. بعد فرز چرخید و در شیشه‌ای را بست. کوتاهه روی صندلی نشسته بود. فوراً یک تخته را به

[۷۵] خلیل درمنکی در میزگرد زنان، «سیندرلا یا هیولا»، در مجلهٔ «سینما و ادبیات» به این موضوع در کارهای کوروش اسدی و یکی از اشعار سیمین بهبهانی پرداخته است. این میزگرد در مجلهٔ پوئتیکا نیز بازنشر شده است.

دستگیرهٔ در انداخت. مثل دو تا **بازیگر پانتومیم** بودند که مجموعه حرکت‌شان را از قبل تمرین کرده باشند. دوتایی رو به پیاده رو، پشت شیشه ایستادند. خوش‌خلق بودند. این همه آدم عصبی و بی‌ادب را تحمل می‌کردند. دوتایی بنا کردند با ایما و اشاره و حرکت مبالغه‌آمیزِ لب جواب دادن. بامزه بود. مثل **کمدین‌ها** بودند. می‌گفتند: دفتر جشنواره... فقط.. هشتاد بلیت... به ما هیچ ربطی... دفتر جشنواره.. دفتر جشنواره. این را می‌گفتند و می‌خندیدند» (تأکیدها از من است). این صحنه اولین جایی است که دو شخصیت بی‌نظیر رمان، شامل و کامل، پدیدار می‌شوند[۷۶]. این دو شخصیت که به «کمدین» تشبیه می‌شوند شبیه دستیارهای کافکایی‌اند؛ ناقص و احمق اما رها از قید و بند وجدان معذب و هرآنچه می‌تواند افراد را به وضع موجود بدوزد. در میانهٔ بحبوحهٔ فرهنگی مردم که تب فرهنگی افراد را در خشم و جدیت فرو برده است، شامل و کامل به بازیگران پانتومیم بدل می‌شوند، پانتومیمی که زبان را به مادیت آن تقلیل داده است؛ آن‌ها سرخوش و طربناک‌اند. این فیگورهای رسته از بند پدر مانند کمدین‌های بکتی ـ چاپلینی از بند پدر و خانواده گریخته‌اند. هم از این روست که به نظر می‌رسد زن دیوانهٔ سخنران نه دشمن قلچماق و کوتوله، بل هم‌دست آن‌هاست برای بازی با مناسک فرهنگی، بازی‌ای که مناسک فرهنگی را از حالت قدسی دههٔ هفتادی خارج می‌کند. زن سخنران

[۷۶] در **تهرانی‌ها** نشانه‌هایی هست دال بر این‌که این دو فیگور می‌توانند لباس‌شخصی‌های اطلاعاتی باشند؛ آن‌ها می‌توانند تجلی پیوند نیروهای اطلاعاتی با نهادهای فرهنگی از جمله **ساختمان** باشند. اما من از این تفسیر بی‌واسطهٔ سیاسی گذر می‌کنم و سعی می‌کنم این دو فیگور را در جهتی مخالف و در طرازی متافیزیکی تحلیل کنم. شاید در این طراز بتوان تحلیلی سیاسی ارائه داد که از بی‌واسطه سیاسی کردن اثر ادبی فراتر می‌رود.

گویی از دل هوای روشن و رقیق قصه‌های پریان بیرون آمده است؛ او در خیال شاپور به درون کلیسا نفوذ می‌کند و آن‌جا را به جنون می‌کشد: «اگر زن سخنران از دست آن سه‌تا در می‌رفت و خودش را به این‌جا می‌رساند می‌توانست وارد ساختمان شود و توی این همه سوراخ‌سنبه پناه بگیرد. آن سه تا ساختمان اصلی کلیسا را می‌گشتند و سخنران در این اتاق گرم و نرم خستگی در می‌کرد. بعد از دیوار حیاط خلوت که پوشیده از پیچک سبز بود بالا می‌رفت و برای همیشه فرار می‌کرد». شخصیت‌های والزری ـ چاپلینی مثل علف هرز به درون کلیسا نفوذ می‌کنند.

فهرست کمدین‌های خورشیدفر بیش از همه ما را به اول **تهرانی‌ها** و ادموند مکانیک می‌رساند. پیش‌تر دربارهٔ جنون خسرو صبری سخن گفتیم. و این نکته حائز اهمیت است که رمان با جریان جنون خسرو صبری آغاز می‌شود. خسرو صابری وارد مکانیکی می‌شود و به دنبال ادموند مکانیک می‌گردد: «همین موقع صدایی شنید. یک نفر سلام کرد. آقای صبری صدای ادموند را شناخت. گیج شد. خدایا، آخر این صدا از کجاست؟ تازه چشمش افتاد به ادموند که توی چال تعمیرگاه ایستاده بود». گویی برای لحظه‌ای میان صدا و تصویر ادموند، «همین مرد ریزه‌پیزهٔ خنده‌رو»، ناهمزمانی ایجاد می‌شود؛ ادموند به شبحی بدل می‌شود که از چنگ پدر می‌گریزد. صدای او برای لحظه‌ای او را ترک می‌کند و بعد دوباره به او می‌چسبد. رفتار ادموند با پدر که چون جانوری وحشی قصد «حمله» به او را دارد، نوعی حرکت چاپلین‌وار است، و این حرکت چاپلین‌وار باعث می‌شود پدر چون «پیرمردی خطرناک و دیوانه» جلوه کند: «[ادموند مکانیک] پاورچین پاورچین می‌خواهد از پشت سر او بگذرد». پدر در داستان

«جهل فروشنده» به هنگام تماشای وقیحانهٔ زدوخورد افراد به آن‌ها صفاتی اطلاق می‌کند که بعد روی صفات ادموند سنجاق می‌شود: «از وقتی که شاپور یادش می‌آمد، پدرش به کتک‌کاری غریبه‌ها می‌خندید. هیچ‌وقت برای جداکردن دعوای مردها پیش‌قدم نمی‌شد. حتی اگر دوست و رفیقی کنارش بود زیر لب می‌گفت: چه کارشان دارید؟ بگذارید همدیگر را آش و لاش کنند. بزن ناکارش کن. بزن **آنجاش. حیوان‌ها. وحشی‌ها. جاهل‌ها**» (تأکید از من). خسرو صبری در حال بدوبیراه گفتن به ادموند صفاتی را به او اطلاق می‌کند که گویی مختصات شخصیت‌هایی است که از پدر گریخته‌اند: «گفت مرتیکهٔ مسخره، مرتیکهٔ لوده. گفته به هیچ دردی نمی‌خوری. گفته زنش عاقل بود که متارکه کرد. حرفش باد هواست. نمی‌شود روی حرفش حساب کرد»؛ حیوان، وحشی، جاهل، دلقک و لوده، عزب و یالقوز و به‌دردنخور.

این شخصیت‌های گریزنده کمدین‌هایی چاپلینی‌اند که مانند ولگردها در جهان بزرگ **تهرانی‌ها** پرسه می‌زنند بی‌آن‌که چنگال‌های حاکم بتواند در گوشت تن‌شان فرو برود. ادموند از قماش ولگردها و بیکارها و بیعارهای والزر و چاپلین است: «ادموند بنا کرد به تعریف کردن ماجراهای خنده‌دار، گاف‌دادن‌ها و اشتباه گرفتن‌ها، مواردی که دیر متوجه شده یا فراموش کرده بود. شاپور منتظر بود نوبت قضیهٔ خسرو صبری هم برسد. حکایت پیرمردی که از فرط عصبانیت به لکنت افتاده و با لگد سطل را به سر ادموند کوبیده است... زندگی‌اش پر از خرده‌کاری و ماجراهای کوچک و مضحک بود. مشغولیت‌هایی که پول ازشان در نمی‌آمد و در ضمن دردسر و بدنامی داشت». بعدها شاپور در کلاس تدریس تاریخ هنر، ادموند را در ردیف دلقکان و دادائیست‌ها قرار می‌دهد: «در این

هیروبیر، درس رسیده به گروه **دلقکان سیار**، دادائیست‌های **لوده**، اجداد و اسلاف ادموند» (تأکیدها از من است). شاید باید در این‌جا فیگور واروژ را نیز در کنار ادموند مکانیک قرار دهیم. او یک کودک ـ دلقک تمام‌عیار است که انگار از شب ظلمانی اسطوره خلاصی یافته است؛ واروژ بوی شخصیت‌های قصه‌های پریان را دارد: «واروژ روز به روز خودخواه‌تر می‌شود. با این جلیقهٔ قرمز مسخره مثل دلقک‌ها شده است. لباسش را مطابق رنگ اسباب‌بازی، ملعبهٔ مسخره‌اش انتخاب می‌کند... این آدم در چه وادی‌ای سیر می‌کند. نه نفرت، نه عشق می‌ورزد». واروژ رها از منطق قضاوت، عذاب وجدان و نفرت و عشق است. واروژ فراسوی نیک و بد است: «مثل کودکی حرف می‌زد».

اشاره کردیم که بنیامین بر شخصیت‌هایی در کافکا انگشت می‌گذارد که از وجدان معذب و چنگال پدر و خانواده گریخته‌اند. او این تیپ‌شناسی شخصیت‌ها را در آثار والزر، نویسندهٔ محبوب کافکا، نیز دنبال می‌کند. شخصیت‌های والزر به ما کمک می‌کند شخصیت‌های ازبندرستهٔ خورشیدفر و خاستگاه‌شان را درک کنیم. بنیامین دربارهٔ قهرمانان «روده‌دراز، بیکاره و راهزن» سخن می‌گوید که «بدبخت و خانه‌خراب» شده‌اند[۷۷]؛ این شخصیت‌ها از کجا می‌آیند؟ «از ظلمانی‌ترین شب‌ها...از جنون و لاغیر». این شخصیت‌ها «**دیوانگی را پشت سر گذاشته‌اند**»، و به همین دلیل است که «مهر قسمی **سطحی‌بودن هماره جان‌سوز و غیرانسانی** را بر جبین دارند». این رهایی از بند جنون باعث‌شده از «**عنصری مسرت‌بخش** و در عین حال غریب»

[۷۷] این مقالهٔ بنیامین را خودم ترجمه کرده‌ام که در روزنامهٔ شرق منتشر شده. البته در مجلهٔ پوئتیکا نیز بازنشر شده است.

برخوردار باشند: «همه‌شان شفا یافته‌اند». در این‌جا فقط سخن از والزر نیست؛ بنیامین در واقع مقوله‌ای می‌سازد به نام «شخصیت‌های شفایافته» یا شخصیت‌هایی که «در دورهٔ نقاهت‌اند». این فیگورها از «توفیق دنیوی» وحشت می کنند. اما چرا؟ «نه به خاطر وحشت از دنیا، آزردگی اخلاقی یا رنج و اندوه، بلکه به خاطر دلایلی اپیکوری. آن‌ها می خواهند خوش باشند و کیف کنند و در این زمینه، استادی و مهارتی مثال‌زدنی نشان می‌دهند. علاوه بر این، آن‌ها علو طبع و شرافتی مثال‌زدنی نیز بروز می‌دهند، و هم‌چنین حقانیتی مثال‌زدنی. زیرا هیچ‌کس هم‌چون فردی که دورهٔ نقاهت را می‌گذراند خوشی نمی‌کند». البته بنیامین تأکید می‌کند که «خوش‌گذرانی فردی که دوران نقاهت را می‌گذراند هیچ ربطی به عیاشی و شادخواری ندارد». این شخصیت‌ها همان «**شرافت کودکانه‌ای**» را دارند که شخصیت های قصه‌های پریان. این فیگورها از «دل شب و جنون» یعنی «دل جنون اسطوره» پدیدار می‌شوند. می‌توان این پرسش را مطرح کرد که شخصیت‌های خورشیدفر، شخصیت‌هایی مانند شامل و کامل دقیقاً از کجا می‌آیند؟

این شخصیت‌ها حالتی کودکانه دارند، گویی از دل قصه‌های پریان بیرون جسته‌اند. سطحی و ابله و روده‌درازند، اما در عین حال تجسد شرافتی مثال‌زدنی‌اند. تمایز بنیامین دقیق است؛ آنها سرشار از مسرتی طربناک‌اند، اما عیاش نیستند. عدم توجه به این تمایز ظریف بنیامین است که باعث می‌شود فرهادپور وجه غیرماخولیایی آثار کافکا را درک نکند و در را به روی هر نوع قرائت طربناک ببندد. او می‌نویسد: «آخرین ثمرهٔ این طنز تاریخی، که با ماکس برود آغاز شد، تفسیر آقای فردریک جیمسون، مارکسیست پست‌مدرنیست،

است که کافکا را نویسنده‌ای "سرورانگیز و چاپلین‌گونه" می‌داند». صفت «سرورانگیز» یحتمل همان «طربناک» است. شاید ایراد فرهادپور در آن باشد که میان خوش‌باشی پست‌مدرن و طربناک‌بودن تمایزی قائل نمی‌شود؛ اگر شادباشی پست‌مدرن زیر سیطرهٔ فرمان سوپراگوییِ «کیف ببر» قرار دارد و ما را در چنبرهٔ وجدان معذب و خنده‌های سادیستی سوپراگو نگاه می‌دارد، طربناکی چاپلین‌وار شخصیت‌های کافکا و والزر و خورشیدفر دال بر رهایی از وجدان معذب و جنون اسطوره است، دال بر نوعی ترک گرفتن منطق اودیپی. جهان شگفت‌انگیز داستان‌های خورشیدفر مملوء از شخصیت‌هایی طربناک و شفایافته است. بگذارید نگاهی بیندازیم به فهرست طویل فیگورهای شفایافتهٔ خورشیدفر که دوران نقاهت را پشت سر می‌گذارند.

به ادموند و شامل و کامل نگاهی انداختیم. بعدها باز سروکلهٔ این دوقلوهای ازبندرسته پدیدار می‌شود: «ده سال بعد از آن روزها، شاپور آقای شاملی را در تلویزیون دید. طرفدارهای تیم بازنده وقتی مسابقه تمام شد داخل زمین دویدند و شلوغ‌بازی درآوردند. تصویر می‌لرزید. بلبشو شده بود و فیلم‌بردار هرجا کتک‌کاری می‌شد فوری به سمت دیگر می‌چرخید. شاملی از چپ وارد کادر شد. تا قبل از شطرنجی‌شدن، بهت‌زده اما راضی بود. چوبدست را که بالا برد تصویر قطع شد. خبری از کنگرانی نبود». هرجا که «بلبشو» و کارناوالی رابله‌ای برپا می‌شود، ردپای شامل و کامل را می‌توان در آن جست. اما بعدها در رمان می‌بینیم که دوقلوی شامل و کامل با دوقلوی دیگری جفت می‌شود: «ناگهان در حیاط باز شد و **دو پسر بچهٔ** هفت هشت ساله بیرون دویدند و قبل از آن‌که شاپور فرصت حرکتی داشته باشد یکی‌شان فی‌الفور کمر شاپور را گرفت و یک

دور زد. پسر دوم هم دنبالش. اولی شاپور را رها کرد و دوید به کوچه. دومی هم همین‌طور». این دو پسربچه در رمان به اشکال مختلف تکثیر می‌شوند، هم در **ساختمان** و هم در موزه: «رحمت نگاه کرد و دید **دو پسربچه** که هرکدام جلیقهٔ پرزرق و برقی که لابد لباس **ملیجک قاجار** است به تن دارند جیغ و فریادکنان عقب سر هم می‌دوند» (تأکیدها از من). این دو پسربچه و شامل و کامل مانند ادموند لوده و دلقک‌اند و رهایی‌شان از وضع موجود است که مواجههٔ شخصیت‌هایی مانند شاپور و رحمت با آن‌ها را عجیب می‌کند. این دوقلوهای تکثیرشده در داستان‌های خورشیدفر دیگر آن دوقلوهای مجموعهٔ اول خورشیدفر نیستند که چنان‌که نشان دادیم، هنوز در بند شب و جنون اسطوره یعنی مالکیت و میراث پدراند.

وقتی شاپور به محل داوری دربارهٔ فیلم‌نامهٔ رحمت می‌رود، این دوقلوها از اساس به پرواز پیوند می‌خورند: «کمی بعد شاپور و شاملی برای تماشای نمایش هواپیما به حیاط رفتند؛ رفتار آن چهارتا شبیه هم بود. با نیش باز به آسمان خیره بودند و سوال‌های عجیب می‌کردند. راجع به هواپیما، موتور جت، پرواز تقریباً هیچ چیز نمی‌دانستند. زیاد پیش می‌آمد که کلمه‌ای را اشتباه ادا کنند یا در جای غلط به کار ببرند. اغلب یکی از خودشان اشتباه را گوشزد می‌کرد. بعد چهارتایی تلفظ غلط را با صدای بلند تکرار می‌کردند و بعد به انواع روش‌ها بدتر و اشتباه‌تر ادایش می‌کردند و می‌خندیدند. آخرسر که شوخی‌شان اعصاب‌خردکن می‌شد، یکی‌شان رو به شاپور می‌کرد و می‌گفت: من از شما معذرت می‌خواهم». این برخورد با زبان که کودکانه و احمقانه است، البته احمقانه به معنایی که بنیامین از آن دم می‌زند (شامل خود را «احمق و

کم‌شعور» می‌نامد)، گویی زبان را ناقص می‌کند. از این لحاظ کاری که این شخصیت‌های ناقص که با نگریستن به هواپیما خود به خطوط پرواز ـ گریز بدل شده‌اند با زبان می‌کنند هم‌بستهٔ همان رفتار کولی‌واری است که دوقلوهای فریزبی‌باز در موزه با زبان می‌کنند. این دوتایی‌ها که شباهت زیادی به لورل و هاردی یا چارلی چاپلین دارند زبان را به لکنت می‌اندازند. این ولگردها نه‌تنها خود بلکه زبان را به قیقاج وامی‌دارند.

اما نسبت شاپور، این نقاش روشنفکر، با این فیگورهای از بندرسته چیست؟ «شاپور مراعات کرد و به نجوا پرسید: "شما نمایندهٔ **ساختمان** هستید؟" ـ نه، خود **ساختمانم**. نه کنگر؟ خندیدند... شاپور پرسید: نفر سوم کیست؟ نیامده؟ ــ صبری حواست نیست؟ من با تو با کنگر می‌شویم سه نفر. تازه با این بابا یکی هم زیاد آوردیم. ــ سومی باید بی‌طرف باشد. شاملی پرسید: خیال کردی ما طرفداریم؟ ــ نمایندهٔ **ساختمان** هستید. ــ اجازه بده. من آدم هیچ‌کس نیستم. کنگر هم که اصلاً آدم نیست». کار رحمت و **ساختمان** به قضاوت و داوری می‌رسد، اما شامل خود و کامل را به «هیچ» تقلیل می‌دهد تا این منطق را از کار بیندازد: «ببین صبری، من طرف هیچ‌کس نیستم. خدابیامرز رجحانی خیلی کارها کرد که درست یا غلط پای خودش نوشته می‌شود. من نمی‌توانم رجحانی را قضاوت کنم، هیچ‌کس را نمی‌توانم. من نمی‌توانم. تو هم نمی‌توانی. اصلاً این کار ما نیست». این فیگورها «آدم هیچ‌کس» نیستند؛ اصلاً آدم نیستند زیرا چنان‌که بنیامین نشان داده، این شخصیت‌ها ناقص‌اند و گویی به تمامی قوام نیافته‌اند.

شامل در این‌جا میان فیگورهایی مثل خود و روشنفکرانی مثل شاپور صبری اتصالی ایجاد می‌کند که لامحاله داستان «راجو» در مجموعهٔ **شرط‌بندی روی اسب مسابقه** را نیز به میان می‌کشد. پرسش اساسی این است: نسبت فیگورهای احمق ـ دلقکی چون شامل و کامل و راجو با هنرمندان/ روشنفکران چیست: « ــ دیگر ترسی نداریم. **نظر ما نظر توست**. ــ شوخی می‌کنید؟ ما رو به روی هم هستیم. ــ این چه حرفی است؟ من و تو دعوایی نداریم. پدرکشتگی نداریم. خیلی هم رفیق هستیم. من و کنگر شیله‌پند و زدوبند و جاسوس‌بازی بلد نیستیم. با خودت می‌گویی شاملی **عجب احمق کم‌شعوری** است. خب ما سواد و معلومات‌مان از تو پایین‌تر است. چه کار کنیم؟ آقاجان ما نداشت خرج تحصیل ما را بدهد وگرنه چرا من و کنگر مهندس و خلبان نشدیم. چرا می‌خواهند بین من و تو تفرقه بندازند؟ کنگرانی گفت: صبری تحویل بگیر. شاملی بعد از صبحانه گفت: ببین صبری، من طرف هیچ‌کس نیستم». آیا به‌راستی میان شامل و کامل و شاپور صبری تفرقه‌ای نیست؟ در داستان «راجو» است که نسبت روشنفکران طبقه‌متوسطیِ اهل فرهنگ که «آقاجان»شان پولش را داشته که خرج تحصیل‌شان را بدهد، و شامل‌ها و کامل‌ها و راجوها و چاق‌های فقیر مشخص می‌شود. بی‌شک در بوطیقای خورشیدفر چاق‌ها نیز از جنس همان احمق‌های کودک‌خصال والزری‌اند. چاق‌ها از آن دسته افرادند که به پرواز در می‌آیند. شاپور صبری باید روی اسب‌های چاق قمار کند.

شاپور صبری از چاق‌ها بیزار است، شاپور صبری می‌ترسد چاق شود. چاق‌ها فقیراند، چاق‌ها زشت و نکره‌اند؛ در چاق‌ها چیزی هست که شاپور را آزار

می‌دهد. شاپور می‌خواهد هر طور شده خود را از چاق‌ها جدا کند؛ اما خواهیم دید که چگونه پیوندی غریب او را به چاق‌ها می‌دوزد. باغبان به راجو که روی چمن نشسته تذکر می‌دهد: «پسر کیف **سامسونت** به دست دوان‌دوان راه افتاد و بعد دور گرفت و در یک لحظه، **آن هیکل نکره**، توپی شد که کمانه کرد و از زمین جدا شد. پسر ناگه **جست** زد و از روی ردیف شمشادها گذشت» (تأکیدها از من است). راجو، این تودهٔ گوشتی زشت سامسونت‌به‌دست، **پرنده** می‌شود: «سه چهار دختر که بعدها شبیه‌شان به وفور در دانشکده‌های هنری دیده شد اولین دخترانی بودند که با صدای بلند، همپای پسرها **پرنده** را تحسین کردند». آیا چاق‌ها می‌توانند پرنده شوند؟ بله! اما چه پرنده‌ای؟ «راجوی دانشکده، موی لخت پرکلاغی را از جنس اصل داشت». راجو کلاغ است، یکی از آن کلاغ‌هایی که مدام در **تهرانی‌ها** پرسه می‌زنند، در اطراف موزهٔ هنرهای معاصر که راجو بعدها در زیرزمین آن مشغول به کار می‌شود. پیش‌تر از بلبل‌هایی سخن گفتیم که کلاغ می‌شوند! اما راجو چرا کلاغ می‌شود؟ برای پاسخ به این پرسش باید نسبت شاپور و راجو را مشخص کرد. راجو سامسونت به دست دارد، چیزی که تا آخر داستان بدان تأکید خواهد شد. سامسونت دالی است نمایندهٔ گفتاری که بعدها انقلاب را قبضه خواهد کرد، گفتاری که بلبل‌ها را کلاغ می‌کند.

راجو، این «پسر نخراشیدهٔ» به پروازدرآمده، فقط کلاغ نیست. چیز دیگری نیز هست: «شاپور که شاهد سیر تا پیاز ماجرا بود، رفت توی بحر این که **تنهٔ درشت و پت و پهن** این بنده خدا، **پهلوهای گوشت‌آلویش** که با کوچکترین جنبش کمر چین‌چین می‌افتاد و برآمدگی سختِ سنگی و جعبه‌وار دلش به

چه لنگ‌های باریک و مضحکی منجر می‌شود». بلاشک این توصیف راجو آدمی را به یاد بدن سامسای کافکا می‌اندازد که صبح‌گاه خود را در هیئت سوسک می‌یابد: «و سرش را که کمی بلند کرد، شکم قهوه‌ای طاق‌ضربی‌شکل خود را دید که با کمان‌هایی به چند بخش تقسیم شده بود و رواندازش که کم مانده بود به کلی از رویش بلغزد به‌سختی بر بالای آن گنبد مانده بود. پاهای بی‌شمارش، با نازکی رقت‌انگیزشان در قیاس با تنه‌اش، درمانده در برابر چشمانش می‌لولیدند»[۷۸]. راجو سوسک ـ کلاغ است. «راجو صد و بیست کیلو وزن داشت اما پاهایش از دورهٔ دانشجویی هم به‌مراتب باریک‌تر شده بود. دو چوبدست نازک که بقچه رختخواب‌ها را گل آن انداخته‌اند». بعدها وقتی راجو دستیار نقاشی دیواری می‌شود، در بالای نردبان سرش گیج می‌رود: «چشم‌هایش را بست. باز کرد. **صدای عجیبی مثل ناله یا زوزه‌ای مثل خراش پوست حیوان به دیوار کاهگلی از حنجره‌اش در آمد**... راجو مثل **گنجشکی** در خود جمع شد. چشمش سیاهی رفت و بیهوش شد» (تأکیدها از من). این ناله یا زوزه که گویی از دهان یک حیوان بیرون آمده مانند صداهای نامشخصی است که از دهان سامسای کافکا بیرون می‌آید یا «زوی زوی مزوی» آن دو پسربچه در موزهٔ هنرهای معاصر. در این‌جا گرگور سامسای سوسک‌شده نقاش گشته است. اگر سوسک‌ها مسخ شده‌اند، اگر کلاغ‌ها حامل مادی آرمان‌های خیانت‌شدهٔ انقلاب‌اند، چرا، چرا راجوی چاق ما در این داستان جذب گفتار سازندگی و توسعه می‌شود، یعنی همان گفتاری که می‌کوشد مازاد انقلاب ۵۷ را از میان ببرد و کشور را یکسره به بادهای پیشرفت و سرمایه‌داری بسپارد؟

[۷۸] ترجمهٔ فرزانه طاهری، نشر نیلوفر.

آیا کیف سامسونت راجو که شاپور با نفرت از آن یاد می‌کند تجلی همین گفتار مدیران سازندگی و توسعه نیست؟ شاپور صبری این ادغام راجو درون گفتارهای توسعه را با نوعی اسنوبیسم هنری پاسخ می‌گوید، به جای آن‌که به نسبت خود با چاق‌های فقیر فکر کند. اما پیوندی نهانی شاپور روشنفکر و راجوی چاق و فقیر را بهم پیوند می‌زند، گویی این دو مانند دون‌کیشوت و سانچو پانزا هستند. داستان «راجو»ی خورشیدفر از این منظر بازنویسی تمثیل کافکا، «حقیقت دربارهٔ سانچو پانزا»، است: «سانچو پانزا، کسی که هرگز به کردهٔ خود نبالید، توانست در طول سالیان، در ساعات شامگاه و شب، با بازگویی ماجراهای سلحشوران و راهزنان، **شیطان** خود را که بعدها نام دن کیشوت بر او نهاد، چنان از خود غافل کند که او در شر و شوری بی‌امان به **جنون‌آمیزترین کارها** دست یازد. اما به سبب عدم وجود هدفی از پیش تعیین شده، که قاعدتاً می‌بایست سانچو پانزا می‌بود، اعمال او به کسی آسیب نرساند. سانچو پانزا، مردی آزاد، با متانت تمام، چه‌بسا به خاطر احساس مسئولیت، دن کیشوت را در سفرهایش همراهی کرد و از این رهگذر تا پایان عمر از گفت‌وشنودی خوب و پربار بهره برد»[۷۹] (تأکیدها از من). کافکا نقطهٔ ثقل داستان را از دون کیشوت به فیگور چاپلینیِ سانچو پانزا تغییر داده است. گویی چفت‌شدن دون‌کیشوت/ شاپور و پانزا/ راجو و «گفت‌وشنود خوب و پربار»شان، البته اگر ممکن شود، می‌تواند باعث آزادشدن نیروهای شیطانی و جنون شود. دون کیشوت تنها با

[۷۹] ترجمهٔ علی اصغر حداد، **داستان‌های کافکا**، نشر ماهی.

قمار بر سر فیگور چاپلینی سانچو پانزا می‌تواند شیطان و جنون خود را سیاسی کند.

اگر دههٔ هفتاد دوران کیابیای فرهنگ است، راجوی فقیر و چاق مانند وصلهٔ ناجوری جلوه می‌کند که «زشتی» و بدقوارگی‌اش، با هنردوستی و فرهنگ تضاد دارد: «جورش با هنری‌ها جور نبود». در صحنهٔ مهمی از داستان یکی از اساتید دانشگاه راجو را دست می‌اندازد و به جای اسم واقعی‌اش او را «راجو» خطاب می‌کند، لقبی که شاپور صبری روی او گذاشته است. راجو بزدلی می‌کند و از روی چاپلوسی و ترس می‌خندد به جای آن‌که به رفتار استاد اعتراض کند. شاپور در برابر چنین رفتاری این چنین نتیجه می‌گیرد: «راجو بعد از خندهٔ استاد قیافه‌ای به خود گرفت که هنوز هم برای شاپور مسلم نیست علت آن مخفی کردن نفرتش بوده باشد. راجو صورت بزرگش را پایین آورد و روی نرمی غبغب گذاشت. شاید وراثت عامل اجرای آن عشوهٔ زننده بود. هرچه بود بزدلی و حقارتی که از راجو سر زد شاپور را ترساند. با خود گفت باید از این شخص دوری کرد. چنین طبیعتی ناگزیر استعداد استبداد را بارور می‌کند. شاپور بود که در آن لحظه خود را بی‌پناه و هراسان دید. فهمید هرچه پیش برود و بکاود، هر پرده‌ای را کنار بزند، **زشتی** بیش‌تر خواهد شد». شاپور از زشتی ظاهری به زشتی روحی راجو می‌رسد. راجو «استعداد استبداد» را می‌پرواند. نمی‌توان ناخواسته به اسنوبیسم شاپور صبری در برابر چاق‌ها و فقیرها فکر نکرد. جالب آن‌که در خود داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه» نیز شاپور چنان به چاق‌ها بدبین است که حتی وقتی پیشرفت‌های هنری پسر چاق را می‌بیند، باز

باور ندارد که او بتواند هنرمند بشود و این ظن به چاق‌ها چنان شدید است که پهلو به فاشیسم می‌زند.

چاق‌ها و لاغرها. هنرمندها و روشنفکرها لاغراند و سوژه‌هایی که بناست سیاسی شوند چاق. چگونه این بدن‌های چاق و لاغر می‌توانند بدنی جمعی و سیاسی شوند؟ زهد یا سرخوشی؟ هنرمندان زاهد و نحیف و معذب‌اند؛ آن‌ها در برابر نهادها ـ هیولاهای کافکایی به اصول اعظم پارسایی پناه می‌برند. رحمت «بسیار نحیف و لاغر» است؛ راوی داستان از «صورت قدیس‌وار و تکیدهٔ» رحمت، این «لاغر، چه لاغری»، سخن می‌گوید، از «خدنگ اندامش... گوشه‌گیری»، از «زندگی زاهدانهٔ» او. این زندگی زاهدانه دربارهٔ موضوع عشق رحمت نیز که نقش خواهر را برای این رحمت ـ سامسا دارد صدق می‌کند. او نیز یکی دیگر از هنرمندان گرسنگی خورشیدفر است که دل در گرو روزه‌داری و لاغرشدن و لاغر ماندن دارد: «مولرها خاندان فربهی بودند، مگر دختر کوچک‌شان کاترین که **لاغر و باریک و رنگ‌پریده** بود..... **دختری منزوی و وسواسی و بداخلاق** که نه یک پاپاسی پول و نه یک دقیقه از وقتش را صرف رسیدگی به ظاهر و آراستن خویش نمی‌کرد. این دختر **بی‌رنگ و رو** بالاپوشی خاکستری بر تن داشت که مشابهش بر تن سربازان ممکن است دیده شود. این بالاپوشِ زمخت لباس فصل سرما و فصل گرمای کاترین بود. موهای صافش را در همهٔ عمر **با ساده‌ترین مدل** شانه می‌کرد و با یک بند مشکی پشت سر می‌بست. دوچرخهٔ کاترین سی سال مداوم در معابر مونیخ تردد کرده بود و مرکب دوران تحصیل خانم مولر بزرگ نیز به شمار می‌رفت. **کاترینِ کم‌خرج**...». کاترین بالاپوش سربازان را بر تن دارد. کاترین می‌تواند یک سرباز باشد، یک واحد

جنگی؛ اما او در ماخولیا و وسواس فرورفته است. اما رحمت و کاترینِ وسواسی کجا از بند انقیاد ماخولیایی‌شان به **ساختمان** خلاص می‌شوند؟ بدن رحمت کجا می‌تواند از بدنی پارسا به بدنی سرخوش بدل شود؟ رحمت و کاترین چگونه می‌توانند به شوکت، این انقلابی چاق **خانهٔ ادریسی‌ها**، بدل شوند[۸۰] (خواهر کاترین ازقضا چاق است و «خوش‌اشتها»؛ کاترینِ لاغر خواهر چاقش، «این ماده‌گاو»، را این چنین توصیف می‌کند: «معرفی کاترین از یودیت این بود: زنی پرخور، روانی، پرحرف و بددهن.. مرتب داد می‌زند و هشتاد کیلو وزن دارد». آیا می‌توان گفت یودیتِ چاق تجسد دوبارهٔ شوکت **خانهٔ ادریسی‌ها**ست)؟ سامسا و خواهرش، رحمت و کاترین، کجا می‌توانند به یک ماشین جنگی بدل شوند، به جمع مؤمنان انقلابی رها از انقیاد پدر؟ آیا رحمت و کاترین به جمع پرندگان خواهند پیوست؟ پرندگان مشغول تدارک ملکوت‌اند.

این تبدیل و تبدل در نقطه‌ای خاص برای رحمت رخ می‌دهد، در آن لحظه که رحمت چاپلین می‌شود، آن لحظه که رحمت به لنگیدن می‌افتد: «رحمت بنا کرد به لنگیدن. آخر کسی او را نمی‌دید... چند قدم رفت و بعد در حالت لنگیدن مبالغه کرد، ادا درآورد، اما نه برای جلب توجه یا لودگی خوش داشت وقتی تنهاست یا وقتی تنهایی خود را نمایش می‌دهد رفتارهای مضحکش را تکرار کند». این لنگیدن، این شل‌شدن، دیگر صرفاً فلج‌شدن بیک رادشم نیست، این لنگیدن ایجابی است، لنگیدنی که گویی تحول رحمت را به بار می‌آورد. جای

[۸۰] خلیل درمنکی در مقالهٔ «ماتریالیسم تقدیر» تحلیل جالبی از فیگور انقلابی (شوکت) و فیگور وسواسی (لقا) در **خانهٔ ادریسی‌ها** ارائه داده که به روشن شدن موضوع بحث من نیز کمک می‌کند.

شگفتی نیست که این صحنه با خندهٔ رهایی‌بخش کاترین همراه است: «در ایوان عمارت قدیمی کنسرواتوار، کاترین ایستاده بود و به او می‌خندید. **پرندهٔ مهاجر** بود، الیکایی کوچک و ظریف که آواز سر داده است. کاترین از زور خنده دولا شده بود و هالهٔ مهی که در تمام زمستان از رودخانهٔ ایزا برمی‌خاست پرندهٔ نحیف و بسیار زیبای ایوان را احاطه کرده بود. در دو سمت ایوان، مجسمهٔ **فرشتگان سفید** برای پرواز بال گشوده بودند». از زور خنده دولاشدن یعنی خلاص شدن از زهد و ماخولیا، یعنی ولگرد چاپلین شدن. خنده و لنگیدن چاپلینی بر هم چفت می‌شوند تا آن‌ها را به ماشین ـ پرندهٔ پروازی بدل کنند. آن‌ها فرشتگان تئاتر طبیعی **امریکا**ی کافکا می‌شوند. از خوشی بال درمی‌آورند.

آنچه در داستان «راجو» بیش از هرچیز توجه آدمی را جلب می‌کند نسبت هنر و گفتار سازندگی و توسعه است. شاپور به راجوی چاق بدبین است، زیرا راجو جذب گفتار موفقیت و پیشرفت اقتصادی شده است: «افتاد توی هزار جور برنامه: اول از همه تعاونی دانشجویی فروش اقلام هنری ارزان و بی‌کیفیت راه انداخت. حتا شد یکی در آتلیه را بزند و تو بیاید و یک‌راست برود سراغ راجو. پچ‌پچ کند تا راجو از کیف سامسونتش دو رقم مداد پاک‌کن نشان مشتری بدهد. اسماً اقلام هنری بود. راجو جوراب مردانه، برنج، تیغهٔ برف‌پاکن پیکان و لوبیا چشم‌بلبلی داشت؛ اما تعاونی کاملاً شکست خورد. این عبرت شد تا راجو بی‌گدار به آب نزند و هرجا که وام قرض‌الحسنه دادند، راجو نفر اول گرفت. مراسم سمینار، جشن و گردهمایی برگزار نشده مگر آن‌که راجو حضور به هم رسانده باشد. هدایا، کیف و کلاسور ارزان‌قیمت مزین به آرم زرکوب مراسم را چند رقم داشت، حتا از یک مدل چندتا داشت. کیفی که در ایام لیسانس

دستش می‌گرفت **سامسونت یغر سنگین بددستی** بود که سال‌ها در ازدحام اتوبوس به سلامت حفظ شد. راجو سامسونت را مثل **کاپ قهرمانی** بالای سر نگه داشت تا بی‌دردسر از اتوبوس پیاده شود. کاغذ کاهی، رنگ روغن، گواش تژوال و قلم موی موزبر چینی داشت». این سانچو پانزای ما تبدیل به یک کارآفرین شده است و به قول راوی «نگران موقعیت کاری، آینده و شغل» خود است، و عجیب نیست اگر تلاش راجو برای فروش جزوه نیز «کسب و کار راجو» نامیده می‌شود: سانچو پانزای کارآفرین.

در داستان «دژاوو» گفتار سازندگی و توسعه و موفقیت به پیداکردن «لوبیای سحرآمیز» تشبیه می‌شود: «پارک‌وی، حامد عطار را برای ابد خرید. ساقهٔ جادویی‌اش را که تا خوشبختی امتداد داشت به افتخار حامد روی زمین گذاشت تا از آن صعود کند». حامد عطار طبقه‌متوسطی همان‌قدر مجذوب لوبیای سحرآمیز سرمایه‌داری می‌شود که راجوی چاق فقیر. اما نسبت هنرمندِ ظاهراً از بازار رسته و چاق فقیر کارآفرین چیست؟ چیست آن نخ نامرئی که این دو را بهم پیوند می‌زند؟ اگر یکی، شاپور، در مواجهه با بی‌فرهنگی چاق فقیر بی‌واسطه به فرهنگ و هنر می‌چسبد (شاپور با نفرت به جذب راجو در بازار فکر می‌کند: «شوهر [شوهر نگین محسنی یعنی راجو] از همین حالا صاحب حجره‌ای در تمام بازارچه‌هاست»)، دیگری، راجو، در سازوکار سرمایه ادغام می‌شود و به بال فرهنگی گفتار توسعه بدل می‌گردد. اما چیست آن مرزی که این دو را بهم پیوند می‌دهد و می‌تواند به گسلی برای ابداع سیاست بدل شود؟ داستان «راجو» نسبت روشنفکر/ هنرمند با فقرایش را مفصل‌بندی می‌کند، اما نمی‌تواند پاسخی رادیکال به آن بدهد و سرآخر با نوعی اومانیسم و هم‌دردی

اومانیستی شاپور نسبت به راجو تمام می‌شود. تنها در داستان درخشان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه» است که شاپور صبری دست به قمار بر سر اسب‌های چاق می‌زند.

مسألهٔ شاپور بدن است. او نمی‌خواهد بدنش با بدن چاق و زشت و بدبوی راجوی فقیر تماس داشته باشد. آیا به همین دلیل نیست که در داستان «پرخور، خسیس» مدام از این هراس دارد که چاق شود یا خسیس نامیده شود، یعنی همان دو صفتی که به وفور در راجو یافت می‌شود. خسیس‌ها به گفتار توسعه و سازندگی تعلق دارند: «شاپور فکر می‌کند پرخور، شکل کودکانه و ابتدایی خسیس است. پرخور شخصی است که چیزها را به خودش اضافه می‌کند. چیزها مولد لذت و سیری‌اند. خسیس هم کسی است که نمی‌خواهد پول که واسطهٔ لذت و سیری است از او جدا شود». راجو هم خسیس است هم پرخور، تجسم چیزی که حال شاپور را بهم می‌زند. شاپور می‌ترسد بدنش به بدن راجو بدل شود. اما چاق‌ها چه جایگاهی در جهان داستانی بزرگ خورشیدفر دارند؟ آیا چاق‌ها ضرورتاً افرادی دچار تثبیت مقعدی‌اند؟ آیا نمی‌توان گفت چاق‌ها چنان‌که در فیگورهایی مانند پسر چاق داستان «شرط‌بندی» می‌بینیم اتفاقاً بدن‌هایی رسته از قانون و سرمایه‌اند و سازوکار فرهنگی غالب را بهم می‌زنند؟ آیا نباید منظر خود نسبت به راجو را نیز عوض کنیم؛ راجوی فقیر زشت می‌توانسته نمایندهٔ رهایی از گفتار توسعه و سرمایه باشد، ولی در این گفتار ادغام شده است. چاق‌ها در کارهای خورشیدفر فیگورهایی چارلی چاپلین‌واراند. نکته آن است که چرا این بدن‌های چاق که مستعد انقلابی‌شدن بوده‌اند در این گفتار توسعه ادغام گشته‌اند؟ نفرت شاپور

از بدن راجو در واقع وحشت اوست از وارد شدن به پیمانی با فقرا و فرودستان. در واقع فرهنگ برای شاپور صبری مکانیزمی دفاعی است تا امکان سیاسی‌شدن را از صفحه پاک کند. بدن صبری به بیرون از خود گشوده نیست. «اما شاپور دیگری از شاپور ظاهری فاصله گرفت و شاهد بود که شاپور سومی از جا بلند می‌شود و بالای سر راجو می‌رود و **هیکل نکره و درشتش** را بی‌مهابا زیر مشت و لگد می‌گیرد. تا آن روز هرچه بر **ایراد و زشتی راجو** چشم پوشاند کافی بود» (تأکیدها از من). گویی طبقهٔ فقیر زایدهٔ زشتی بر چهرهٔ فرهنگ است که باید با فرهنگ پوشاندش، مانند خانهٔ قدیمی و زهوار در رفته‌ای که برای زیباسازی شهر رنگش می‌زنند؛ شاپور به جای انقلابی شدن می‌کوشد از فرهنگ به عنوان مکانیزمی دفاعی برای در فاصله نگه داشتن طبقهٔ فقیر استفاده کند: «وقتش بود تا چشم این موجود منحوس را بر همهٔ عیب و ایراد و کسری و کمبودهاش باز کند با خشونت و صراحت بگوید: "راجوی غربتی، زشت، بدهیکل، جوش‌جوشی، بدبو، بدادا، بدجنس، حسود". کیف اسقاطی زشت راجو را با لگدی درهم خواهد شکست. محتویاتش در بوفه پخش و پلا خواهد شد. عرق‌گیر، صابون، نوار کاست، ساعت، کتاب دعا و ... **بی‌سلیقگی. زشتی**» (تأکید از من). مسألهٔ سیاست آن است که چگونه این موجود زشت، بدهیکل، جوش‌جوشی، بدبو و بدادا و بدجنس به سوژهٔ سیاست بدل شود. زمانی برتولت برشت گفته بود باید مردم را لغو کرد و مردمی دیگر به جای آن ابداع کرد؛ آیا این دقیقاً کاری نیست که هر سیاست رادیکالی انجام می‌دهد، بدل کردن دولسینه‌آی زشت دون‌کیشوت به سوژهٔ سیاست؟ خواهیم دید که راجو چگونه در داستان «شرط‌بندی» به چاقی بدل می‌شود به زیرکی سانچو

پانزا در قرائت کافکا؛ و ارباب او، دون کیشوت یا همان شاپور صبری، سرآخر روی او قمار می‌کند.

اما چیست که بیش از همه شاپور صبری را عصبی می‌کند؟ این‌که راجو به خود جرأت می‌دهد بدن خود را به بدن شاپور متصل کند، این‌که گویی میان خود و شاپور عهد اخوتی برقرار می‌کند. آیا بین روشنفکر و فقرایش نسبتی هست؟ «رذالت راجو ندیدن رجحان شاپور بود. «ما»یی از او و راجو ساخته نمی‌شود. "کار همهٔ ما در یک سطح است". "بابا بالاشهری‌ها اصلاً به ما نگاه نمی‌کنند!". "وسع ما فقیر بیچاره‌ها به این‌جا نمی‌رسد". "ما چیزی از این حالی‌مان نمی‌شود". این یکی چه بود؟ تحمل علاقهٔ راجو به نگین محسنی برای شاپور دردناک‌تر بود چون این تصادف مضحک، سرانجام اشتراکی واقعی بین این دو ایجاد کرد». این تکه از داستان را باید با میکروسکوپ مطالعه کرد. هنرمند روشنفکر از این‌که بدنش با بدن راجوی فقیر زشت یک «ما» را تشکیل بدهد ابا دارد؛ اما آیا به‌راستی این بدن مشترک شکل می‌گیرد؟ عشق آن ملاطی است که این دو بدن را بر هم چفت می‌کند. بله، عشق است که تن بدبوی پرولتاریا را به تن لطیف و زیبا و خوش‌سلیقهٔ روشنفکر طبقه‌متوسطی پیوند زده است. شاپور از «برادری» با راجو می‌گریزد: «لابد راجو در مورد رفاقت با شاپور لاف می‌زد. "با هم ندار هستیم. برادرم است"». عشق آن نیروی مجازی است که برادری بین آن‌ها را ممکن می‌سازد.

چرا شاپور از چاق‌ها بیزار است؟ می‌دانیم که شاپور در داستان «پرخور، خسیس» از این‌که چاق شود هراس دارد. اگر آن داستان را بر داستان «راجو» سنجاق کنیم، معنای هراس از چاق‌شدن مشخص می‌شود. چاق‌شدن، بدن

خسیس او را به پرولتاریا پیوند می‌زند. شاپور دون کیشوتی است که سانچو پانزایش در گفتار سازندگی حاکمان ادغام شده، حال‌آن‌که اگر از تن او و تن راجو بدنی مشترک ساخته می‌شد، راجو در گفتار توسعه ادغام نمی‌گشت. راجو نملی است که به انقیاد سلیمان درآمده است. «راجو برای خودش مردی بود. مردی تابع مقررات، قانع و سخت‌کوش. راجو **نمل** بزرگ بود. نمل که آزارش به مورچه نمی‌رسد. راجو را باید خوب شناخت. گیرم گشاده‌دست و جسور و نابغه نباشد. خوش‌صورت، خوش‌صحبت و طناز نباشد. برهوت ظرافت باشد... در عوض راجو مردی است که **نگین** را دوست دارد. در حدود تخیلش شرافتمند است. با هر جور آدمی کنار می‌آید به شرط آن‌که دستمزدش پرداخت شود. راجو نفخ دارد. راجو مردی است که کارها را انجام می‌دهد. راجو مردی است که کارها را تمام می‌کند». نگین، عشق مشترک راجو و شاپور، باید منجر به رهایی و پیوند این دو می‌شد، اما بدل به نگینِ سلیمان شده است، نگینی که اجنه و حیوانات و نمل‌ها و پرندگان را به انقیاد حاکم، سلیمان، در می‌آورد. به همین دلیل، پس از ازدواج، نگین نیز هم‌دست راجو برای بالارفتن از نردبان توسعه و سازندگی می‌شود. هر دو ننه‌من‌غریبم در می‌آورند تا راجو نمره‌هایش را بگیرد: «عیال راجو شدی، باید به موقع سر را که اغلب به زیر است بالا بگیری و لبخند بزنی و تمام مدت توی چشم استاد و مدیر باشی تا راجو برای تک‌تک آقایان جا بیندازد که آنها **زوج پرامید و سختکوش و ندارند** که می‌خواهند زندگی را به هر بدبختی که شده **بسازند** و با هر مصیب و ادبار و نکبتی که سرشان آمد بسازند». شاپور دون‌کیشوتی است که سانچو پانزایش به تجارت روی آورده؛ این پیوند نامقدسِ راجو و توسعه باعث می‌شود راجو به موضوع

کین‌توزی شاپور بدل شود. کین‌توزی بر سیاست پیروز می‌شود. بردگان و گفتار توسعه و سازندگی به صفحه‌ای واحد تعلق دارند.

راجو «مشغول تز دکتری بود. چندجا درس می‌داد. مسئول پروژه‌ای پژوهشی بود. داور جشنوارهٔ تجسمی بود. **کارشناس هنری** برنامه‌های رادیو بود. هرچه بود به نحوی به **پروژه و پروسه** مربوط بود تا آنجا که گاهی این دو کلمه را جابجا به کار برد» (تأکیدها از من). راجو، اسب چاقی که باید سوژهٔ سیاست می‌بود، به تکنیسین ذائقه و کارمند نهادهای فرهنگی رسمی بدل شده است. «راجو اما کار دیگران را می‌کرد. زندگی سخت بود. گرفتاری، خرج و مخارج، هزینه، بودجه، نرساندن، قسط، اجاره، استیجاری، وسعش نمی‌رسد، عایله‌مندی، عقل معاش، رفاه... ماه را می‌گفت برج. برج موعد قسط و پرداخت قبوضش بود. دولپی می‌خورد. وسط غذا به شاپور گفت: شاپور بدجوری نفج کردم». اما با همهٔ این‌ها، می‌گویند کار را که کرد آن‌که تمام کرد. شاپور هملتی است که نمی‌تواند دست به عمل بزند؛ اما راجو کارها را تمام می‌کند؛ راجو مرد عمل است: «راجو پروندهٔ شاپور را گرفت. مسلماً یاد سال‌بالایی افتاد. راجو وارد اتاق شد. چند دقیقه نگذشت که شاپور را خواستند. راجو ضمانت کرده بود، راجو بزرگواری کرده بود. راجو کشمکش کرده بود. راجو بود که مشکلات را حل و موانع را برطرف می‌کرد.». گویی ماشینی که از بدن مشترک شاپور و راجو شکل بگیرد می‌تواند نوعی وحدت نظریه و عمل به بار آورد و گفتار حاکم ـ گفتار توسعه و سازندگی ـ را در هم شکند. اما در این داستان شاپور هنوز آمادهٔ قمار کردن بر سر چاق‌ها، بر سر اسب‌های چاق نیست. مسأله آن است که چگونه سانچو پانزای چاق و زشت می‌تواند بدل به سوژهٔ انقلاب شود. این

اتفاق در آخرین سطر کتاب **شرط‌بندی روی اسب مسابقه** در داستانی با همین نام رخ می‌دهد.

در داستان «شرط‌بندی» باز با شاپور مواجهیم و فردی چاق. اما پیش از آن‌که به تحلیل این داستان بپردازیم، بگذارید به سراغ داستانی دیگر، «صبح، قبل از شروع کار»، برویم، داستانی که ماجرای هنرمندان لاغر و چاق‌ها را باز روی صحنه می‌آورد. در این‌جا فیگوری به نام عباس داریم. عباس چاق است و معصوم: «گفتند صورتش مثل صورت بچه‌ها معصوم است». فیگورهای از بندرستهٔ خورشیدفر همیشه به ترکیبی از معصومیت و شیطانی‌بودن رسیده‌اند. عباس چاق و معصوم و شیطانی است. شاپور در قبال این تیپ از افراد مستأصل می‌شود. «همان‌طور که حرف می‌زد هم آرام و با دقت روی شکم بزرگش دست می‌کشید، انگار چیزی منفک از اوست. کت و کول جانور دیگری است که به نوازش نیاز دارد». در تخیل شاپور، عباس سوسک ـ جانوری است که تن به هیچ نوع دسته‌بندی نمی‌دهد. جالب آن‌که عباس نیز مانند راجو نسبتی پنهان با سوسک‌ها دارد. شاپور وارد آبدارخانه می‌شود و اشتباهاً یک تخم مرغ می‌شکند. «عباس گفت: جناب استاد، هرجا برای خودش مقررات دارد. مگر می‌شود من سرم را پایین بیندازم و وسط کار شما وارد کلاس شوم؟ مسئله تخم مرغ نیست، آن که فدای سرتان. شب که شما این‌جا نیستید از فاضلاب سوسک به هوای همین لک تخم مرغ این‌جا جمع می‌شود». آبدارخانهٔ عباس خانهٔ سوسک‌هاست. سوسک‌های کافکا شاپور صبری را احاطه کرده‌اند.

در کل آموزشگاه، شاپور تنها کسی است که با عباس نمی‌سازد. مدیر آموزشگاه به شاپور می‌گوید: «"حتما خوب می‌دانید، خارج از ایران، معلولان هم در

سازمان‌ها به کار گماشته می‌شوند. ایشان که سالمند. جناب صبری، ما از شما که روشنفکرید توقع بیش‌تر داریم". "درست می‌فرمایید". چرا اصل مطلب را عنوان نمی‌کنید آقای صبری". "اصل مطلبی وجود ندارد"». به‌راستی در نسبت میان شاپور و چاق‌های فقیر «اصل مطلب» چیست؟ چیزی در بدن فرد چاق هست که او را آزار می‌دهد. توده‌های چربی چاق‌ها مایهٔ عذاب روشنفکر ماست: «از عباس پرسیده بودند مشکلت با آقای صبری چیست. گفته بود مشکلی ندارد. بعد فوری رفته بود سر اصل مطلب که بعضی گوشت‌تلخ‌اند... اخلاقش این است. فکر می‌کند ماتحت آسمان باز شده و این یکی پایین افتاده. چه می‌دانم». بحث بر سر گوشت است. اخلاق خرده‌بورژوایی روشنفکر ما، شاپور صبری، باعث می‌شود گوشت تنش را از گوشت تن پرولتاریا جدا کند. اما چه چیز می‌تواند شاپور را از نخوت «فرهنگی»اش خلاص کند؟ قمار بر سر پیوندی محال؟ قمار بر سر (نا)رابطه‌اش با چاق‌های فقیر؟

عباس می‌میرد. دو هفته بعد قاسمِ ریزجثه به جای عباس می‌آید. او نیز با شاپور نمی‌سازد؛ قاسم در پاسخ به اعتراض شاپور که چرا در کامپیوتر آموزشگاه فیلم تماشا می‌کند، می‌گوید: «کسی نیامده که هنوز. شما چه‌کاره‌ای؟». این دقیقاً همان رفتاری است که عباس با شاپور داشته است: «بدهکار شدیم؟ تأکید کردی؟ تأکید کردم، تأکید کردم. تأکید کردی؟ بی‌خود کردی. خودت می‌رفتی. یارو فکر می‌کند نوکر بی‌جیره و مواجبشم». قاسم و عباس توگویی مانند لورل و هاردی‌اند. چیزی در شخصیت‌های از بندرستهٔ خورشیدفر هست که آن‌ها را به فیگورهای سینمای صامت، فیگورهایی مانند چارلی چاپلین نزدیک می‌کند. گویی شامل و کامل، عباس و قاسم، پسربچه‌های دوقلو، ادموند مکانیک،

دختربچهٔ بی‌ادب داستان «انتخاب‌های اتفاقی» و لفتهٔ بندباز همگی از جنس چارلی چاپلین‌اند، ول‌گرد بی‌خانمان و بی‌سروپایی که در فراسوی انقیاد و گناه قرار دارد. شاید با سنجاق کردن بحث بنیامین دربارهٔ شخصیت‌های «دورهٔ نقاهت» در والزر که از شب جنون و اسطوره خلاصی یافته‌اند و شخصیت‌های چاپلین‌وار بتوان به این نتیجه رسید که فیگورهای ازبندرستهٔ خورشیدفر محصول سنتز دیالکتیکی شخصیت‌های والزری و شخصیت چاپلینی‌اند.

این چارلی را، این چارلی را که آندره بازن «چارلی سرخوش» می‌نامد، باید توضیحش داد تا فیگورهای خورشیدفر زیر نور رخشان او به درخشش درآیند[۸۱]. چیست آنچه چارلی را چارلی می‌کند؟ ازبندرستگی و رهایی غیرماخولیایی چارلی در یک ژست خلاصه می‌شود: «لگد از پشت». «این لگد از پشت خارق‌العاده‌ای که از یک طرف به کارِ خلاص‌شدن از شر گنده‌لات محله یا حتا پوست موزی می‌آید که رویش لیز خورده، و هم در موقعیتی ایدئال‌تر، به کار خلاص شدن از هر فکر و اندیشهٔ آزاردهنده. نکتهٔ مهم این است که چارلی هیچ‌وقت رو به جلو لگد نمی‌زند... به‌ویژه زمانی که این لگد از پشت دیگر هیچ فایده و کارایی مشخصی ندارد، کاملاً بیان‌گر دغدغهٔ همیشگی چارلی است که نمی‌خواهد به گذشته بچسبد و چیزی را پشت سر خود بکشد... از تلافی لجبازانه تا بیان سرخوشانهٔ "بالاخره از شرش خلاص شدم"». این ژست به نوعی خلاصی از گذشته پیوند خورده است. چیست که این ژست را تا این حد سیاسی می‌کند؟ عمل کردن همیشه به نوعی فراموشی پیوند می‌خورد، به نوعی

[۸۱] تحلیل خود از چارلی چاپلین را مدیون تحلیل درخشان آندره بازن از چاپلین هستم. تمام ارجاعات به بازن را از کتاب **چاپلین به روایت بازن**، ترجمهٔ محمدرضا شیخی گرفته‌ام.

«بالاخره از شرش خلاص شدم». بنیامین همواره به سوررئالیست‌ها گوشزد می‌کرد که نباید «تحت سلطهٔ گذشته بمانند» و باید منظومهٔ بیداری را بیابند؛ زیرا این تنها راه «آزاد ساختن مولد گذشته و آوردنش به درون زمان حال» است. از این رو سیاست نسبتی درونی دارد با فراموشی. بله، سیاست همیشه مستلزم نوع خاصی از سیاست فراموشی و خیانت به حافظه است[۸۲]. شاید در این‌جا هملت، این نمونهٔ اعلای چسبیدن به گذشته، به کارمان بیاد، زیرا چارلی یکسره فیگوری ضدهملتی است. می‌دانیم که مسألهٔ اساسی هملت ناتوانی از «عمل» است. زوپانچیچ مشکل اساسی هملت را ناسازگاری ساختاری میان حافظه و عمل می‌داند، این واقعیت که «عمل در نهایت همیشه به حافظه خیانت می‌کند». پنداری عمل کردن به لحاظ ساختاری همیشه مستلزم نوعی فراموشی است. و این‌جاست که زوپانچیچ از شکلی از وفاداری به گذشته سخن می‌گوید که مستلزم فراموشی است، فراموشی نه به معنای مبتذل کلمه، بل «به معنای فراموش کردنی که ظرفیت‌های بالقوهٔ خود مواجهه را آزاد می‌کند و امکان مواجهه‌ای تازه را ــ دقیقاً از راه بستن درِ آن ــ باز می‌کند»[۸۳]. بستن در گذشته شاید شکل دیگری از ژست لگد از پشت چارلی باشد. چارلی با لگد از پشت از بند گذشته خلاص می‌شود. و همین است که چارلی را در روایت بازن آمادهٔ نوعی مواجههٔ رادیکال با مخاطرات وضعیت و آری‌گویی به گسست می‌کند: «چارلی خودِ خودِ بداهه‌پردازی است، تخیل بی‌حدومرز در مواجهه با خطر است». بداهه‌پردازی و تخیل رها و از بندرسته مستلزم رهایی از گذشته

---

[۸۲] این نکته را در «از در فقط شکلش مانده است/ از ماخولیا تا سیاست» که در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده به طور کامل شرح داده‌ام.

[۸۳] **کوتاه‌ترین سایه**، ترجمهٔ صالح نجفی و علی عباس‌بیگی، نشر هرمس.

و شرط ضروری سیاسی‌شدن است. چارلی، با «آن سبیل کوچک ذوزنقه‌ای شکل و شیوهٔ راه رفتن اردک‌مانندش»، سیمای نجیب سوژهٔ سیاسی است.

خصلت دیگر چارلی که موجب از بندرستگی او می‌شود، خلاصی او از روان‌شناسیِ بورژوایی است: «در عصر جدید کسی گریه نمی‌کند، اما این فیلم ورای تحول روانشناختی‌ای که در آثار چاپلین پس از زنی از پاریس و تولیدات یونایتد آرتیستز آغاز می‌شود، با سبک بی‌پیرایهٔ فیلم‌های تولید فرست‌نشنال مثل دوش فنگ و زائر از در آشتی وارد می‌شود، فیلم‌هایی که خود مستقیماً از آبشخور مکتب کمدی اسلپ‌استیکِ مک‌سنت سیراب می‌شدند. در چنین مکتبی، روانشناسی و احساس هیچ سهمی نداشتند». اتفاقاً وجه اسلپ‌استیکی چارلی را نیز باید در این پرتو دید، وجهی که بلاشک یادآورد فیگورهای بکت است. آشوبی که در صحنهٔ صف سینما در **تهرانی‌ها** رخ می‌دهد، آغاز ورود شامل و کامل به رمان و رفتار بکت‌وار و اسلپ‌استیک‌وار این شخصیت‌هاست. شامل و کامل سرخوشانه در رمان پرسه می‌زنند و گویی مقولات روان‌شناسی بورژوایی درباب آن‌ها بالکل صدق نمی‌کند. حتی وقتی ادموند مکانیک در برابر فحاشی‌های پدر دیوانهٔ شاپور، خسرو صبری، به گریه می‌افتد، گریهٔ او نیز نه از سر فشار روحی و یا وجدان معذب و تحقیر، بل صرفاً یکی دیگر از مسخره‌بازی‌های رایج اوست، مسخره‌بازی‌هایی که پدر، کشیش کلیسا، را نیز خشمگین کرده است.

اگر چارلی را سرنمون فیگورهایی بدانیم که از منطق پدر و تمامیت سرمایه‌محور جامعه گریخته‌اند، او محل تلاقی دو خصلت است: «چارلی از جنس یک فلز دیگر است. نه‌تنها از سلطهٔ جامعه فرار می‌کند، که حتا در

نگاهش مقوله‌ای به اسم مقدس وجود ندارد و چنین مقوله‌ای در نگاهش همان‌قدر غیرقابل درک است که رنگ گل شمعدانی برای کور مادرزاد». چارلی می‌گریزد و گریز او هم‌بستهٔ خلاصی‌اش از کهربای آیین‌ها و مناسک مقدس جامعه است. بازن برای توضیح این خصلت چارلی به «بی‌اعتنایی محض چارلی به مقوله‌های مرتبط با امر مقدس» و «بی‌اعتقادی محض به امور کشیشی» اشاره می‌کند. چارلی و کسانی که از فلز او ساخته شده‌اند همگی اهل حرمت‌شکنی‌اند. حرمت‌شکنی این فیگورهای چاپلینی را می‌توان «رفتاری بی‌قید و بند و حاکی از حواس‌پرتی در برخورد با چیزها و استفاده از آن‌ها... یعنی پدیدآوردن امکان صورت ویژه‌ای از اهمال» نامید. فیگورهای رسته از بند قانون اهمال‌کاراند؛ یادمان هست که بنیامین در تفسیر جملهٔ کافکا که «امید هست خروارها خروار اما نه برای ما»، از فیگورهایی ناقص حرف می‌زند که برای‌شان امید هست. اگر چنان‌که بنیامین در مقالهٔ «سرمایه‌داری به مثابهٔ دین»[۸۴] اشاره کرده، «دین سرمایه‌داری نه در مسیر رستگاری بلکه در مسیر خلق و همگانی کردن گناه، نه به سوی **امید** بلکه به سوی **یأس** پیش می‌رود»، فیگورهای ازبندرسته‌ای مانند شامل و کامل فیگورهای امیدند، فیگورهای رهایی از قانون و سرمایه‌ای‌اند که چیزها را از توان‌شان جدا می‌کند. این فیگورها در جایی میان کودکانگی و بلاهت و ناقص‌بودن پرپر می‌زنند. این کودکان ازبندرسته همه چیز را به بازی می‌گیرند و بازی آن‌ها دروازهٔ عدالت و ملکوت آینده است. آن‌ها سوژه‌های ملکوت آینده‌اند. بنیامین زمانی گفته بود که قانونی که دیگر اعمال نمی‌شود بلکه فقط مطالعه می‌شود دروازهٔ عدالت

[۸۴] این مقاله را نیما عیسی‌پور ترجمه و در سایت تز یازدهم منتشر کرده است.

است؛ بازی دروازهٔ عدالت است، «دروازه‌ای به سوی سعادتی نو»[۸۵]. پیش از آن‌که به سراغ فیگورهای چاپلین‌وار خورشیدفر برویم، بگذارید نکاتی را دربارهٔ نسبت بازی و فتیشیسم در آثار خورشیدفر مطرح کنیم.

رابطهٔ این سوژه‌های کودک ـ ناقصِ اهمال‌کار با اشیاء چیست؟ آن‌ها برخلاف فیگورهایی مثل شاپور و خسرو صبری و آقای جنود با چیزها، نه فقط چیزها، بل با خود زبان نیز بازی می‌کنند. آن‌ها حرمت‌شکن و اهمال‌کاراند و از برخورد موزه‌ای با چیزها فراتر رفته‌اند. کودکان فقط به ارزش مصالحی چیزها فکر می‌کنند[۸۶]. بازن دربارهٔ چارلی می‌نویسد که در ذهنیت فایده‌گرایانهٔ چارلی، شیء هیچ آینده‌ای نمی‌تواند داشته باشد. این برخورد فایده‌گرایانهٔ چارلی با

[۸۵] بنیامین در مقالهٔ «اسباب‌بازی‌ها و بازی» نسبت بازی و تکرار و عادت را شرح داده است. این مقاله را خودم ترجمه و در سایت تز یازدهم منتشر کرده‌ام. در مقدمهٔ این مقاله، نسبت بازی بنیامین و حرمت‌شکنی آگامبن را توضیح داده‌ام.

[۸۶] تمایز میان ارزش موزه‌ای و ارزش مصالحی را از برشت گرفته‌ام. او در قطعه‌ای به نام «ارزش مصالحی» که در کتاب **دربارهٔ تئاتر** آمده به تمایز میان رومیان و قوم واندال‌ها اشاره می‌کند :«از آن‌جا که رومی‌ها باسواد بودند ولی واندال‌ها بی‌سواد، راجع به کارهای دستهٔ اخیر منحصراً گزارش‌های رومی در دست است. اگر قضاوت خود را بر پایهٔ این گزارش‌ها بنا کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که واندال‌ها نسبت به زیبایی تنفری شدید و آمیخته به تعصب در خود احساس می‌کرده‌اند و با یک رشتهٔ معین هنری مخالفت می‌ورزیده‌اند، یا دست کم از هنر به طور اعم منزجر بوده‌اند. من گمان نمی‌کنم چنین بوده باشد. عامل اصلی به نظر من حداکثر بی‌خیالی بوده است. گذشته از این، به نظر من واندال‌ها به اشیاء قدیمی و ذی‌قیمت تا حدی به عنوان مصالح نگاه می‌کردند. چوب فی‌المثل برای آنان حکم هیزم را داشته، به حکاکی روی آن اعتنائی نداشتند. منظورم از آنچه گذشت این است که رفتار واندال‌ها در قبال میراث‌های فرهنگی را فقط و فقط می‌توان گستاخانه خواند». تنها در صورتی می‌توان گذشته را از یادبودهای مومیایی‌شده به چیزی معاصرشده بدل کرد که ارزش مصالحی آن را در نظر بگیریم و با میراث فرهنگی با سرخوشی انقلابی و بی‌خیالی واندال‌ها برخورد کنیم.

اشیاء باعث می‌شود رابطه‌اش با اشیاء مبتنی باشد بر از کار انداختن کارکردهای طبیعی اشیاء. به همین دلیل است که وقتی چنگال و نان را به دست می‌گیرد با آن‌ها ادای راه رفتن را درمی‌آورد. چنگال ـ نان بدل به پا ـ کفش می‌شود. اگر شاپور شیفتهٔ کهنگی اشیاء است («شاپور تا ته پارکینگ می‌رود. امیدوار است در انبار باز باشد تا بتواند آن تودهٔ باورنکردنی لباس را ببیند. می‌داند که لباس‌ها را با کشتی از اروپا آورده‌اند. انبار آن کشتی را در خیال مجسم می‌کند و از بوی لباس کهنه و نفتالین سرگیجه می‌رود. صبری‌ها نمی‌توانند اعتراف کنند که از آشغال جمع کردن لذت می‌برند»)، اگر جنود عاشق ردهای روی کتاب‌هاست، این بدان دلیل است که آن‌ها نحوهٔ بازی با کتاب‌ها و اشیاء را نمی‌دانند. مسأله‌ای که خلیل درمنکی دربارهٔ کارکرد اشیاء در صفدری مطرح کرده است، این‌که چگونه اشیاء چنان ردوبدل می‌شوند که تمام ردهای آن‌ها پاک می‌شود، این‌که چگونه می‌توان اشیاء را از حالت فتیشیتی به بازی رساند، در این‌جا نیز مطرح است. برای سیاسی شدن، باید مانند شخصیت ویرانگر بنیامین ردها را پاک کرد.

مسأله بدل‌شدن مجموعه‌دار بنیامینی به شخصیت ویرانگر بنیامینی است. جنود و صبری باید یاد بگیرند ردهای اشیاء را پاک کنند. آدورنو اشاره می‌کند که آموزهٔ مجموعه‌دار اشیاء را از «نفرین مفیدبودن» نجات می‌دهد؛ این کافی نیست، باید اشیاء را از نو قابل استفاده کرد؛ قابل استفاده کردن دقیقاً چیزی است که سرمایه‌داری با ویران کردن تجربه از ما سلب کرده است. این قسم قابل استفاده کردن اشیاء یعنی گذر از موزه‌سازی جهان. شاید بتوان گفت سعادت تنها به قلمرو انسان‌ها تعلق ندارد؛ اشیاء نیز می‌توانند رستگار و

سعادتمند شوند. آیا به همین دلیل نیست که آگامبن می‌گوید «در جهانِ چیزهای بی‌جان هم به دستیاران و وردست‌ها برمی‌خوریم»[۸۷]. اگر دستیاران و وردست‌ها شخصیت‌هایی‌اند که از مدار خانواده و قانون گریخته‌اند، می‌توان از رهاشدن اشیاء از جاذبهٔ قانون و رستگارشدن‌شان سخن گفت. اگر اشیاء نیز، چنان‌که ایگلتون اشاره کرده، اِگو دارند و ردهایی بر این اگو درج می‌شود، شاید رستگاری در تن سپردن به فراموشی و بازی نهفته باشد، در بدل شدن اشیاء به وسایل محضِ بری از هرگونه هدف، به وسایل بدون هدف، به اسباب‌بازی.

دربارهٔ دوقلوها در کاروبار ادبی خورشیدفر حرف زدیم. علاوه بر دوقلوهای پروازیِ فریزبی‌باز و دوقلوهایی که با شامل و کامل می‌بینیم، دوقلوهای دیگری نیز درکارند. وروجک‌ها همچون اشباح در نهادها پرسه می‌زنند: «شاپور از راهروی تحتانی گذشت و در مدخل مارپیچ، پشت دیوارهٔ دورتر و تاریک حوض روغن هاراگوچی، **دو شبح** را دید که بی‌حرکت ایستاده بودند. چه کسی به آن دو اجازه داده بود آن طرف بروند؟... **آن دو تا وروجک**». وروجک‌ها تجسد گریز از موزه ـ مقبرهٔ هنرهای معاصرند. عجیب نیست اگر این دوقلوها به صداهای ازبندرسته پیوند می‌خورند: «شاپور از مارپیچ موزهٔ معاصر بالا رفت. در آخرین خم، صدای خنده‌ای از پایین به گوش رسید. هرچه گردن کشید، گوشهٔ تاریک حوض روغن را ندید. یقین کرد **صدا صدای خندهٔ پسرهاست**. خنده در دهلیز حلزونی می‌چرخید و مثل آن‌که تأثیر سوزن **معیوب** گرامافونی قدیمی باشد کش می‌آمد و پرواک می‌یافت». این دهلیزها از جنس همان

[۸۷] از مقالهٔ «حرمت‌شکنی»، آگامبن.

دهلیزها و دالان‌های دادگاه‌های کافکایی‌اند که فیگوری مثل ادرادک در آن‌ها پرسه می‌زند. صدای سرخوشانهٔ کودکان دوقلو به نوعی «نقص» پیوند خورده است، سوزن معیوب گرامافونی قدیمی؛ این صدای از بندرسته از دل نوعی لکنت در صدا و موسیقی تولید شده است. صدای گریزنده صدای به لکنت درآمده است. هر جا که نهادی مطرح می‌شود انواع و اقسام دوقلوها احضار می‌شوند، موزه، سینما، نهادهای فرهنگی، و غیره. اشباح رهایی بر نهادهای فرهنگی سایه افکنده‌اند: «شاپور با سر و شانه‌های خیس کنار میز نگهبانی و پشت در شیشه‌ای ایستاد. قلچماق و همراهش را به یاد آورد که رو به جمعیت اداواصول درمی‌آوردند». این نکته عیناً در **ساختمان** نیز که همچون کاخی قجری است صدق می‌کند. در آن‌جا نیز باز سروکلهٔ دوقلوها پیدا می‌شود: «رحمت نگاه کرد و دید **دو پسربچه** که هرکدام جلیقهٔ پرزرق و برقی که لابد لباس **ملیجک قاجار** است به تن دارند جیغ و فریادکنان عقب سر هم می‌دوند». آیا این ملیجک‌ها همان دوقلوهای درون موزه نیستند؟

باز هم دوقلو داریم، این‌بار دوقلوهایی در داستان «پیک‌نیک در چالوس» که یادآور دوقلوهای شکنجه‌گر فیلم «بازی‌های خنده‌دار» هانکه‌اند. داستان باز واریاسیون دیگری است از رابطهٔ شکست‌خوردهٔ شاپور صبریِ روشنفکر با افراد کم‌سواد طبقات پایین، رابطهٔ او با مصطفی خیراندیش که مغازهٔ سلمانی دارد. در این‌جا نیز دوقلوهایی اخلال‌گر داریم، دوقلوهایی شیطانی که در فراسوی تمام دسته‌بندی‌های اومانیستی قرار دارند. حتی تعیین نسبت آن‌ها با هم نیز ناممکن است. آنیتا و رکسانا؛ آیا آن‌ها دخترخاله‌اند؟ خواهراند؟ یا چه؟ «آن‌جای آدم دروغ‌گو. هفتهٔ بعد خواهر می‌شدند. یا می‌گفتند مادرهای‌مان از خواهر به

هم نزدیک‌تر بودند. این جور حساب می‌کردی اصلاً یک روح در دو تن». آنیتا و رکسانا بری از انسجام روان‌شناختی‌اند؛ آن‌ها مانند اکثر دوقلوهای خورشیدفر سطح محض‌اند: «دخترها بی‌هوا خنده‌شان گرفت»، «بعد ریسه رفتند»، «فوراً جفت‌شان جور می‌شد و یک‌دفعه می‌دیدند دو ساعت است یک نفس مزخرف گفته‌اند و خندیده‌اند». آنیتا نقطهٔ مقابل شاپور است که در داستان «برج زهرمار» نامیده می‌شود: «آنیتا کلید لغو جدیت و مصیبت‌باربودن زندگی بود». آنیتا و رکسانا رابطهٔ دوستانهٔ شاپور و مصطفی را بر هم می‌زنند. ویرانگرند و با شوخی همه چیز را ویران می‌کنند: «دروغ گو بود. بدجنس بود»؛ «آنیتا به کاری‌ترین نقطه زخم زده بود. خرد و تحقیر شده بود. گفته بود شاپور تو را جدی نمی‌گیرد. توجهش را به رفتار شاپور وقتی مصطفی از سیاست یا هنر حرف می‌زد جلب کرده بود». گفتیم دوقلوهایی مانند آنیتا و رکسانا شبیه دوقلوهای هانکه در «بازی‌های خنده‌دار»اند. در این فیلم دوقلوی الهیاتی پیتر و پل را داریم که یادآور حواریون مسیح‌اند، حواریونی که از آسمان نازل شده‌اند تا خانوادهٔ بورژوایی را شکنجه و از درون منفجر کنند. بازی‌های مسخرهٔ آن‌ها از جنس بازی‌های مسخرهٔ شامل و کامل، آنیتا و رکسانا، و سایر دوقلوهای خورشیدفر است. نکتهٔ جالب آن‌که پیتر و پل مانند چارلیِ سرخوش از روان‌شناسی بورژوایی کسر شده‌اند؛ پیتر قصه‌های متناقضی دربارهٔ گذشتهٔ پل تعریف می‌کند ولی هیچ‌یک نمی‌تواند خاستگاه یا انگیزه‌های این دوقلوهای الهیاتی را توضیح دهد. خشونت آنان خشونتی الهی است. آن‌ها شخصیت‌هایی از درون تهی‌شده‌اند؛ دوقلوها امعاء و احشاء ندارند. آن‌ها سطوحی ناب‌اند. این فیگورهای ازبندرسته مانند فیگورهای بکت فیگورهای ژنریک هستند؛ این

فیگورها نمایندهٔ بشریت رهاشده‌اند: فیگورهای نهست، نمایندهٔ «هیچی» که روزی به «همه» بدل خواهد شد.

در داستان «انتخاب‌های اتفاقی» با کودکی طرفیم که مانند شامل و کامل نمی‌توان دسته‌بندی‌اش کرد، کودکی که اومانیسم لوس خانواده‌های ایرانی را از بیخ و بن اوراق کرده است. کودک این داستان شیئی آشغال‌شده در دست دارد، یک آینه: «شیء عجیبی دست دختربچه بود که جنس استیل براق داشت. مرد دفترچه بیمه‌ای را به منشی‌ها نشان داد. شیء عجیب یک آیینه‌بغل شکسته بود». کودک با آینه چه می‌کند؟ بر چشم افراد نور می‌تاباند؛ این نوری نیست که انقلاب ما همچون انفجار نور بر همه چیز می‌تاباند؛ این نور نور نهاد فرهنگی «روشنایی شهر» نیست؛ این نور دوربین‌های نظارت شهری نیست که همه چیز را پیش چشمان سراسربین حاکم قرار می‌دهد. نور این کودک سوژه را مختل می‌کند. بر چشم‌ها تابیده می‌شود، چشم‌هایی که بنا بر سنت اومانیستی، چنان‌که آلتوسر بدان اشاره کرده، مرکز روح بشر به حساب می‌آیند. نور کودک ظلمات به بار می‌آورد، کورکننده است. حق با ایرج ضیائی است، تنها کودکان راه استفاده از اشیاء بی‌مصرف را می‌دانند[۸۸]. این دختر تمام بارگذاری‌های ایدئولوژیک بر کودکان را از کار می‌اندازد. او معصوم نیست، او هیولاست، یا هیولایی معصوم است: «شاپور صبری به دختر نگاه کرد. آیینه را به طرف سقف گرفته بود. بازتاب کم‌رنگی از نور روی سقف می‌لغزید. منشی دوم پرسید: "اسمت چیه؟". دختر اصلاً نگاهش نکرد. دنبال کار خودش بود.

[۸۸] در این متن، تمام ارجاعات به ایرج ضیائی برگرفته از **گزیدهٔ اشعار ایرج ضیائی**، نشر حکمت کلمه، است.

نور را تا کنج سقف برده بود. منشی چندبار پرسید. بعد گفت: "حرف زدن بلد نیستی"». شاپور صبری دلش می‌خواهد مداخله کند و اصلی تربیتی را به خانم‌منشی‌ها بفهماند. باید با دخترهای معصوم با لطافت سخن گفت: «شاپور صبری خود را بیش از حد مشتاق نشان داده بود. حالا بعد از بی‌ادبی دختربچه باید مداخله می‌کرد. شاپور گفت: "خانم‌خوشگل مگر حرف زدن بلد نیستی؟". دختربچه به شاپور لبخند زد. بعد آن کلمه را با صدای بلند خطاب به شاپور گفت. زشت‌ترین فحشی که شاپور شنیده بود و فحش عجیبی بود. نه یک چیز مصطلح... دختر آیینه را گرداند و سعی کرد نور را توی چشم شاپور بیندازد». این دخترک در برابر اومانیسم افراد دوروبرش لال شده است، لال نشده است، لال کرده است. او نوعی لالی را به درون زبان آن‌ها تزریق می‌کند. شاپور شوکه می‌شود، شاپور لال می‌شود. لالی دخترک از جنس لالیِ لالهٔ داستان هدایت است. این دختر ـ هیولا از جنس پسرک فیلم «ویدئوهای بنی» هانکه است. او به مدار خانواده تعلق ندارد. او از خانواده و مفاهیم آن گریخته است. او را دخترـ هیولا نامیدیم. کدام مادر است که هم‌چون طوفان هیولا می‌زاید، کودکان ناهمگون می‌زاید؟ بوطیقای خورشیدفر را کودکان ناهمگون تسخیر کرده‌اند.

در داستان «علفزارهای آسمانی» با چنین مادری سروکار داریم. فرزانه و منصور برای بچه‌دارشدن نزد دکتر می‌روند: «در آن لحظه احساس کرد دیدن هیولاهایی که سرهای بزرگ و دستان کوتاه و باریک دارند و در کیسه‌های تنگی آویزان هستند هم جز وظایف شوهرانه است... حالا تنهایی مجبور شده بود **موجودات ناقص‌الخلقه‌ای** را که اسم‌های سخت داشتند نگاه کند و سرش را برای حرف‌های دکتر تکان بدهد. بعد نوبت به نوزادهای مرده رسید. هیچ

کدام‌شان به نظرش معصوم و بی‌گناه نیامد. اتفاقاً فکر کرد جسم‌های کوچک‌شان پر از ارواح **شیطانی** است... فکر کرد یکی از آن شیاطین در شکم فرزانه به شمارش معکوس نه تا صفر نگاه می‌کند تا بیرون بیاید» (تأکیدها از من است). یادمان هست که بنیامین فیگورهای رها از اسطوره، رها از شب اسطوره، را ناقص می‌نامد؛ فیگورهای امید کودکان ناقص‌الخلقه‌اند، کودکانی ناهمگون که در آغوش گرم و نرم خانوادهٔ بورژوایی جای نمی‌گیرند. و جای تعجب نیست که منصور احساس می‌کند این کودکان ناقص، این هیولاها، به تسخیر شیاطین درآمده‌اند. کل این داستان نیایش خانواده‌ای بورژوایی است برای زاده‌نشدن هیولا: «تمام این دامن‌ها برای این بود که موجود کوچکی که توی شکم فرزانه جاخوش کرده بود راحت باشد، بزرگ شود، بعد همان‌طور که دکتر پنجاه درصد برایش شانس گذاشته بود، تصمیم بگیرد که هیولا بشود یا نشود». اما هیولاها زاده می‌شوند؛ آنان بسیارند. این یک واقعیت است. دامن سوراخ‌شدهٔ فرزانه که نوعی لکه بر عفت اوست خود اشارتی است بر امکان زایش هیولاها. مادران هیولاها بی‌عفت‌اند: «حس کرد روبروی ایوان در هوا معلق است و شعاع کم‌رنگ نوری را به اندازه نوک یک سیگار می‌بیند که از سوراخ دامن روی بند می‌تابد به تاریکی کوچه». این نوری که از دل سوراخ دامن به بیرون می‌تابد گویی نقطهٔ گریز از منطق اودیپی است، نوری است که بر چهرهٔ رخشان هیولا ـ کودکِ از بندرسته می‌تابد. منصور خود فکر می‌کند که حتی زنان زیبا نیز می‌توانند پر از هیولا باشند: «منصور فکر کرد زن‌هایی که عکس‌شان در مجله بوردا چاپ شده واقعاً حامله نیستند اما بالشتک‌های پهن و پفی هم زیر لباس‌شان نمی‌گذارند. **زن‌هایی به آن خوشگلی هم می‌توانستند پر از هیولا باشند**» (تأکید از من است). بهشت زیر پای مادران نیست. این دوزخ

مالامال از شیاطین است که زیر پای آنان ولوله می‌کند. مادران هم‌چون طوفان زایندهٔ کودکان ناهمگون‌اند. این هیولاهای مسخرِ شیطان از بند پدر می‌گریزند. می‌توان این داستان را به سبک و سیاقی کافکایی، «نگرانی پدر خانواده» نامید، نگرانی پدری که از زایش هیولاها خواب بر چشم ترش می‌شکند.

بر دوقلوها و هیولاهای شیطانی خورشیدفر باید تیپ دیگری نیز افزود: «آدم‌های عوضی». در این‌جا باز با شیطانی دیگر، با مافی، با شخصیتی طرفیم که هیچ‌کس، هیچ یک از «باشگاه قربانیان و زخم‌خوردگان»، را از او گریزی نیست، و همه در برابر او مستأصل‌اند: «هرکس بنا بر نوع و مقدار کینه از مافی، بدترین و تحقیرآمیزترین لفظی را که به ذهن و زبانش خطور می‌کرد به او نسبت داد. آخر همه‌جور لفظی راجع به مافی کاربرد داشت. الفاظی که برای **گند و کثافت** به کار می‌بریم، اسامی حیوانات و جانوران و مضامین ناجور و رکیک. در نتیجه هرگز توافقی بر سر یک لفظ ایجاد نشد». مافی، این مرد عوضی، گه است، جانور است، پس‌ماندهٔ جامعه است، تن به طبقه‌بندی نمی‌دهد. او آشوب است، آن‌قدر که حتی برای توهین به او یک لفظ واحد نمی‌توان یافت. اما آنچه این گندِ جانورخوی را خطرناک می‌کند خصلت شیطانی اوست: «مافی شیطان است... مار خوش خط و خال است... نظام عاطفی خانواده را تهدید یا منهدم می‌کند». مافی بیرون از مدار خانواده است. نزدیکی او به خانواده تنها ویرانی به بار می‌آورد. مافی مار است، مهرهٔ مار دارد. او نیش می‌زند: «مافی، دست روی هر کسی بگذارد، به هر کس نزدیک می‌شود مثل آن‌که مهرهٔ مار داشته باشد طرف محسور می‌شود. انگار مزه کردن زهر مافی واجب است». چشیدن سم این مار افراد را از مدار منطق اودیپی خارج می‌کند، افراد را جن‌زده می‌کند.

نکتهٔ غریب دربارهٔ مافی آن است که نمی‌توان انگیزه‌هایش را شناخت. شر، خصلت شیطانی‌اش، ناب است، بری از هر نوع انگیزهٔ روان‌شناختی. مافی هم‌چون چارلیِ سرخوش در فراسوی روانشناسی بورژوایی قرار دارد. مافی فراسوی نیک و بد است: «برخلاف اشخاص شرور فیلم‌ها مافی اصول ندارد چه عمومی چه شخصی. خط قرمز، مرز، قاعده نمی‌شناسد. به هیچ چیز پایبند نیست. **هیچ چیز نمی‌خواهد، حتی پول**. این است که وحشتناک است». نکتهٔ مهم آن است که شاپور تنها دوست این مرد عوضی است، درست همان‌طور که تنها دوست راجوست: «شاپور صبری دوست مافی است. تنها دوستش. خب، عجیب است. دربارهٔ دوستی آن‌ها گفته‌اند: "مافی و صبری لنگهٔ همند. اگر این‌طور نباشد چطور ممکن است بتواند مافی را تحمل کند". بعضی می‌گویند شاپور مغز متفکر، وردست، مشاور و یار غار مافی است». شاپور برای سیاسی‌شدن باید با شیطان پیمان بندد. هنرمند باید با مار هم‌دست شود تا از شر فرهنگی‌شدن خلاصی یابد، فرهنگی‌شدنی که هنر را به غنایم فرهنگی حاکمان تقلیل می‌دهد. شاپور مانند مافی باید به چیزی میان گه و جانور بدل شود. شاپور و مافی بدنی تشکیل می‌دهند برساخته از مغز و حیله. شاپور قصد دوری از مافی را دارد، مافی زنگ می‌زند، او را گریزی از مافی نیست: «شاپور نالید: "چطوری مافی؟"».

لفته، بندباز خورشیدفر، و واروژ را نیز نباید فراموش کرد، بندبازی که پیوندی وثیق با بندباز مشهور کافکا و بندباز چاپلین دارد. «ـ پیرمرد گفت نگران کی هستی؟ نگران لفته؟ ـ از دیوار راست بالا می‌رود. بچهٔ ابومالی است... ـ پیرمرد گفت: لفته محر است. محر که نمی‌افتد. کارش است. ـ محر یعنی چه؟ شارو

گفت: هیچی بلد نیستی یا اخی. قلیان هم نمی‌کشی. مهندس گفت. این طناب کنفی را می‌بینی؟ هرکس انداخت دور کمرش و از نخل بالا رفت و رطب چید اسمش محر است. بیک گفت: لفته که رطب نمی‌چیند. شارو گفت: ما تا هوا کردنش را بلد بودیم. آن بالا هر غلطی خواست بکند به خودش مربوط است». لفتهٔ محر بندبازی است که عمل بالارفتن با طناب را از کار انداخته؛ او این کار را بدون هیچ کارکردی انجام می‌دهد. از قضا، بیک نیز مانند لفته و پسران فریزبی‌باز پارک، بندباز نامیده می‌شود: «بندباز است، چه این طرف، چه آن طرف، سقوط است». لفته نه فقط از نخل‌ها از دکل‌ها نیز بالا می‌رود: «در را که بستند؛ باقی تماشاچی‌ها از دکل رفتند بالا. لفته هم بود». او مانند بندباز کافکایی فقط در میانهٔ طناب‌ها و ریسمان‌ها می‌تواند زندگی کند. جای شگفتی نیست اگر سنِ اجرا به خیمه و چادر سیرک تشبیه می‌شود: «یک ارکستر پنجاه نفره می‌توانست روی سن برنامه اجرا کند. تا سن یک زمین بایر است. یک طرفش هم چادر بزرگی شبیه چادر سیرک». و جالب آن‌که شارو اصرار دارد به جای چادر بگوید خیمه: «شارو به چادر می‌گفت خیمه»؛ و این تأکید است که حالت سیرک‌وار فضا را برجسته می‌کند. لفته مانند بندبازِ چاپلین در فیلم «سیرک» است و جالب آن‌که خود چاپلینِ ولگرد نیز در فیلم «سیرک» بندباز می‌شود، گویی میان بندبازی و پرواز نسبتی هست. وقتی چاپلین از قفس شیر بیرون می‌دود، از میله‌ای بالا می‌رود و توگویی به پرواز درمی‌آید. لفته نیز چاپلین‌وار عنکبوتی می‌شود که از ریسهٔ چراغ‌ها بالا می‌رود: «رفتند به سمت چادر بزرگ. ریسهٔ لامپ‌های رنگی مثل **تار عنکبوت غول‌آسایی** در ارتفاع سه متری زمین، بر فراز تمام محوطه کشیده شده بود»: اگر بیک هزارپا می‌شود، لفته عنکبوت می‌شود. اما در این‌جا تار عنکبوت که از ریسه‌های چراغ ساخته

شده بود خاموش می‌شود تا سپس خود او به نور مبدل گردد: «بیک قدم‌زنان تا نزدیکی سن رفت. صدای جلزولز را شنید. بعد جرقه را دید. جرقه در یکی از ریسه‌ها بود... ریسه‌ها خاموش شدند. **آن تار عنکبوت نورانی ناپدید شد»**. تار عنکبوت خاموش می‌شود تا خود عنکبوت به نور حدوث بدل گردد: «بعد صدای جیغ را شنید. **صدای جیغ نوری از خود ساطع کرد**. چون بیک به وضوح هیکل ریزه و لاغر لفته را دید». خلیل درمنکی در «آرشه در دوات» از تصویر صدا و صدای تصویر در **تهرانی‌ها** حرف زده است؛ در این‌جا اما با جیغِ نور یا نورِ جیغ سروکار داریم. لفته در این‌جا به گریز محض بدل شده و از چنگال نظام تام و تمام توهم گریخته است.

شخصیت‌های ازبندرستهٔ خورشیدفر و نسبت‌شان با چاپلین و والزر را توضیح دادیم، شخصیت‌هایی رستگارشده که بند ناف‌شان هنوز به امید متصل است. اکنون بد نیست به سراغ اشیاء در بوطیقای خورشیدفر و مسألهٔ کلکسیون و موزه و سمساری برویم، مسأله‌ای که شاعر اشیاء ایرج ضیائی را در بطن صحنهٔ ما قرار می‌دهد . آیا اشیاء را نیز سعادتی در کار است؟

«صبری‌ها آشغال‌جمع‌کنند»: این آغاز داستان «آشغال‌جمع‌کن‌ها» است. صبری‌ها شیفتهٔ خانه‌هایی با حیاط و انباری بزرگ‌اند. صبری‌ها اساساً سمسارند: «خانه‌شان مثل سمساری است». آن‌ها به گفتهٔ راوی طنّاز داستان، «نم پس نمی‌دهند». «نم پس ندادن» به معنای خساست و هم‌چنین پنهان‌کاربودن

است. چنان‌که در داستان فرویدی «پرخور، خسیس» دیدیم، بدن صبری‌ها در جذب «پرخور» است و در دفع «خسیس»: «هر چیز که خار آید، یک روز به کار آید». صبری‌ها آنچه را از چرخهٔ مبادله بیرون گذاشته شده است جمع می‌کنند: «شاپور کمد چوبی کوچکی کنار تخت‌خوابش دارد. ته طبقه اول کمد، لیوانی پلاستیکی گذاشته است. از رنگ نارنجی لیوان فقط حلقه‌ای باقی است. خودکارهای تمام‌شده، روان‌نویس‌ها، قلم‌موهای درب و داغان دسته‌دسته شده‌اند. دور هر دسته یک کش سر رنگی بسته است؛ و همه را توی لیوان گذاشته. جایی اشغال نکرده. به کسی ضرری نمی‌رساند. حتی در دیدرس نیست. قوطی‌قوطی پیچ، مهره و واشر در انباری داشتند. قبض برق، آب و گاز در کمد نگهداری می‌شود. حتا قبض‌های خشک‌شویی هم دور انداخته نمی‌شود. بطری نوشابه، شیشهٔ شیر، شیشهٔ ترشی، مربا و لیوان‌های دسته‌دار عسل هم قفسه‌های انباری را پر کرده‌اند. لباس‌های کهنه، از مد افتاده در کمد بزرگی منظم به جارختی‌اند.» و به این‌ها باید اضافه کرد «آرشیو نوارهای کاست شاهرخ»، «سری مجلهٔ اطلاعات هفتگی، فاراد، دانشمند، دنیای ورزش، فیلم، فکاهیون، طنز و کاریکاتور، فیلم و ...». سرمایه‌داری با حرکت خود انبوهی از اشیاء از کار افتاده و مخروبه‌ها را بر هم تلمبار می‌کند. صبری‌ها از خیر این اشیاء بی‌مصرف نمی‌گذرند. آن‌ها مجموعه‌دار اشیاء بی‌مصرف‌اند. انباری‌ها و موزه‌ها، مکانی برای اشیاء هاله‌مند. به‌راستی چه نسبتی هست میان انباری و موزه و آرشیو؟ اشیاء در این مکان‌ها چگونه نگه‌داری می‌شوند و نسبت این شکل از نگهداری اشیاء با اشیاء سیاسی‌شده چیست؟ سیاست با اشیاء چه می‌کند؟ نسبت مجموعه‌دار و فرد خسیس چیست؟ مجموعه‌دار خسیس چگونه می‌تواند سیاسی شود؟

«خسرو صبری، هفت بعد از ظهر، سلانه‌سلانه به خانه برمی‌گشت. آن طرف خیابان، پشت سطل زباله، کاناپهٔ سِدری را دید. مسیرش منحرف شد». نیروی جادویی اشیاء بی‌مصرف نگاه صبری را تسخیر می‌کند. حتی اشیاءِ دم دستی خسرو صبری از دل اشیاء بی‌مصرف مونتاژ شده است: «لنت سیاه را دور گوشی موبایل پیچیده بود تا باتری از جا درنیاید». خسرو صبری چنان شیفتهٔ اشیاء بی‌مصرف، کالاهای خارج شده از گردش مبادله، است که وظیفهٔ خود می‌داند همچون قراولان از آشغال‌های توی کوچه محافظت کند: «گفت اگر یکی کشیک ندهد و مواظب نباشد، کاناپه را یک ساعته برده‌اند شاید هم صاحبش پشیمان شود. کاناپه را مال خودش می‌دانست. وظیفهٔ حفاظت از کاناپه را بر خود واجب می‌دید». اشیائی که بیرون انداخته شده‌اند اضافات و مخروبه‌هایی‌اند که گردش مبادله به بیرون تف کرده است. حیات یک کالا پس از خروج از گردش مبادله نوعی حیات پس از مرگ است. خسرو صبری بر همین حیات انگشت می‌گذارد: «کاملاً سالم است. شانزده سال دیگر کاناپه است». این شانزده سال حیات پس از مرگ کالاهای اسقاطی است.

آنچه میل صبری‌ها را جذب می‌کند همان چیزی است که ایرج ضیائی «برق حضور اشیا» می‌نامد[۸۹]. ضیائی شاعر اشیاء است. برخورد او با اشیاء یادآور این گفتهٔ ویکو است که فهم ابژه به معنای مشارکت در فهم ابژه از خودش است. ضیائی مانند خسرو صبری یک مجموعه‌دار مادرزاد است. در زندگی او جابجایی اشیا یک حادثه است، آن هم در دوران افسون‌زدایی از اشیاء و بدل شدن طبیعت به منبع ذخیره‌ای که می‌توان هرگونه که دل‌مان خواست از آن برداریم

[۸۹] **گزیدهٔ اشعار ایرج ضیائی**، نشر حکمت کلمه.

و حیف و میل کنیم. افسون‌زدایی اشیاء را به کالاهایی قابل مبادله بدل می‌کند، اشیائی که به قول ضیائی از «حضور مادی» خویش تهی شده‌اند. ضیائی مانند صبری شکارچی ردهای ابژه است و به همین دلیل از یک قاشق مرباخوری حرف می‌زند که «سه نسل از فرزندان خانوادهٔ مادری‌ام با آن آب قند و شربت سینه خورده‌اند و بزرگ شده‌اند». قاشق مصرف نمی‌شود تا سپس دور انداخته شود؛ بلکه در خانواده می‌ماند و تجربهٔ چندین نسل از اعضای خانواده در این قاشق رسوب می‌کند. برخورد قاشق و انسان‌های خانواده ردهایی را بر روی قاشق به جا می‌گذارد که حاصل دلمه بستن تجربه به روی این شیء‌اند. ضیائی می‌گوید صندلی بدین دلیل در شعر او حضور نمی‌یابد که شخصی روی آن نشسته است، بل «در شعر من، فقط خود صندلی با فیزیک و خاطراتش حضور می‌یابد». سخن از «خاطرات» اشیاء و «حضور مادی آن‌ها»ست: «این جوهر وجودی و مادی اشیاء است که توانسته‌اند، در عین سوژه و موضوع بودن، وسیله قرار نگیرند». شاعر اشیاء و کلکسیونر به دنبال «تملک» بر ابژه نیست، پنداری «اشیاء در درون خود حامل تخیل، صدا، موسیقی، طنین و تصویر هستند» و چهره‌شناس جهان اشیاء[۹۰] باید همین «مستورهٔ پنهان در اشیاء» را شکار کند. ضیائی یک گام جلوتر می‌رود. حرمت به اشیاء به معنای نزدیک‌تر کردن کلمه به شیء است، یعنی فاصله گرفتن از استفادهٔ ابزاری و شیءوارگی: «حرمت اشیاء نباید باعث شیءزدگی یا شیءشدگی شود». مسألهٔ شعر اشیاء تغییر رفتار با اشیاء است تا افسون اشیاء بدان‌ها بازگردانده شود. پس می‌توان گفت برخورد یک مجموعه‌دار یا کسی چون صبری نوعی واکنش به شیءوارگی جامعهٔ

[۹۰] «چهره‌شناس جهان اشیاء» تعبیری است که بنیامین دربارهٔ مجموعه‌دار به کار می‌برد.

سرمایه‌داری است تا بدین وسیله به «صدای مستقل اشیاء» گوش دهد. مجموعه‌دار می‌کوشد آخرین تکه‌پاره‌های هاله را که از آن به بیرون پمپاژ شده به چنگ بیاورد و با دنبال کردن خاطرات شخصی اشیاء آن‌ها را از منطق مبادله بیرون بکشد. جای تعجب نیست اگر خسرو صبری به سراغ اشیاء قدیمی خارج‌شده از منطق مبادله می‌رود، به سراغ آن چیزهایی که ضیائی «خرده‌ریزها» می‌نامد.

البته ضیائی در نهایت گزاره‌ای را پیش روی ما می‌گذارد که مسأله و محدودیت رابطهٔ صبری‌ها و هم‌چنین آقای جنود در مجموعهٔ اول خورشیدفر را افشاء می‌کند: «شعر اشیاء نوستالژی‌پذیر است». گفتیم مسألهٔ صبری‌ها دنبال کردن ردهای اشیاء و به چنگ آوردن تکه‌پاره‌های هاله است. اما این نگاه به اشیاء در کدام نقطه غیرسیاسی و ارتجاعی می‌شود؟ بگذارید گزاره‌ای دیگر از ضیائی را پیش روی خود قرار دهیم: «شعر اشیاء وضعیت کارکردی اشیا را بر هم می‌ریزد». این دو گزاره در دو جهت مختلف حرکت می‌کنند. اولی به سمت نوستالژی و بت‌وارگی می‌رود، دومی به سمت حرمت‌شکنی و بازی و سیاست. مسأله بر سر تمایزی است که برشت میان دو کاربرد اشیاء قائل می‌شود: کاربرد موزه‌ای و کاربرد مصالحی. بگذارید برای توضیح این تمایز، پای فیگورهایی را وسط بکشیم که بنیامین برای توضیح مسألهٔ افسون‌زدایی مطرح می‌کند. صورت‌بندی بنیامین از هاله و رد واجد تناقضی مولد است. ویرانی هاله از یک سو به شکل بالقوه امکاناتی سیاسی را پیش روی ما قرار می‌دهد، اما از طرف دیگر، خسرانی که بار می‌آورد موجب واکنشی ماخولیایی می‌شود و گویی باید علیه افسون‌زدایی ناشی از فرهنگ بورژوایی و سرمایه‌داری کالامحور جنگید و

از این رو ردها را دنبال و حفظ کرد. شاید این موضوع را چنان‌که منتقدی اشاره کرده، بتوان در نسبت با سه فیگور بنیامین درک کرد: پرسه‌زن، مردی که خانه‌اش شبیه جعبه یا قوطی است (etui-man)، و شخصیت ویران‌گر[۹۱]. افسون‌زدایی جهان بحران سکونت و زدوده شدن ردها را به دنبال دارد و از این رو سه گزینه را پیش روی ما می‌گذارد: پرسه‌زن، که چون مجرمان دوست دارد ردهایش را پاک کند و چون کارآگاه همین ردهای گمشده را دنبال می‌کند؛ شخصیت ویرانگر که همهٔ ردها را پاک می‌کند، و به قول بنیامین حتی رد ویرانی را نیز ویران می‌کند؛ و etui-man که می‌خواهد درون چهاردیواری خانه‌اش، در فضای اندرونی خانه، ردها را تکثیر کند، و گویی اشیاء را همچون وصله‌های خلوت و زندگی خصوصی خود درون چاردیواری خانه‌اش که شبیه یک قوطی یا جعبهٔ تزئینی است قرار می‌دهد. اما چرا بنیامین شخصیت ویران‌گر را دشمنِ etui-man می‌داند؟ زیرا او بورژوایی است که می‌خواهد ردهایی را که در بیرون ویران کرده، در درون چهاردیواری خانه‌اش جایگزین کند. شخصیت ویرانگر دقیقاً به دنبال ویران‌کردن همین ردهای قلابی است. از این رو، در پی نوعی افسون‌زدایی مضاعف است. او می‌خواهد افسون‌زایی مجدد را افسون‌زدایی کند. شخصیت ویران‌گر می‌داند که اشیائی که به شکلی فتیشیستی در اندرونیِ خانهٔ فرد بورژوا حفظ می‌شوند از هر نوع غیریت تهی شده‌اند و کاری نمی‌کنند جز بازتاب وحدت خیالی اگوی همین فرد بورژوا، و از این روست که بنیامین می‌گوید etui-man جویای آسایش است. بنیامین

[۹۱] بنیامین مقاله‌ای با عنوان «شخصیت ویران‌گر» دارد که ترجمه‌اش کرده‌ام. این مقاله در مجلهٔ پوئتیکا منتشر شده است.

در نوشتهٔ خود دربارهٔ ناپل، شهری که در آن مرز قاطع درون و بیرون خانه‌ها بر هم خورده، قصد نقد همین دورویی فرد بورژوا را دارد. آنچه او و لاسیس در ناپل ستایش می‌کردند کیفیتی بود که نفوذپذیری می‌نامیدند. بنیامین و لاسیس نفوذپذیری را این چنین تعریف می‌کردند: ذوب شدن تقسیم‌بندی‌های ساختاری و سلسله‌مراتبی. آن‌ها دریافتند که در ناپل، به جای آن‌که مانند اروپای شمالی فضای اندرونی از جهانی آزارنده جدا شود، زندگی شخصی «پراکنده» و «درآمیخته» و «متخلخل» است. آن‌ها می‌نویسند: «اتاق نشیمن سر و کله‌اش در خیابان پیدا می‌شود، با صندلی‌ها و اجاق و محرابش، و از آن خوش‌یمن‌تر این‌که خیابان نیز به درون اتاق نشیمن کوچ می‌کند». منظور بنیامین جدایی رو به رشد فضاهای خصوصی و عمومی بود؛ و کارکرد فضاهای خصوصی آن بود که شهروند بورژوا بتواند از تجارت و دغدغه‌های اجتماعی به آن‌ها پناه ببرد و در این فضاها توهماتش دست نخورده بمانند. بنیامین می‌نویسد: «اوهام فضای اندرونی خانه از این آب می‌خورد - فضایی اندرونی که برای فردِ در کنج انزوا پناه گرفته معرفِ جهان است. در اندرونی، فرد اماکن و خاطرات گذشته را در کنار هم قرار می‌دهد. اتاق نشیمن او لُژی است در تئاتر جهان».

اما نسبت خسرو صبری با این سه پرسوناژ بنیامینی چیست؟ بگذارید دو پرسوناژ در شعر ضیائی را به پرسوناژهای بنیامین اضافه کنیم: کودک و سمسار. آیا کلکسیونر نسبتی با فتیشیست دارد؟ تلاش کلکسیونر برای بازگرداندن هاله به اشیاء واجد تناقضی غریب است، از طرفی فرد کلکسیونر مذبوحانه می‌کوشد در درون فضای خصوصی خود هاله‌های اکنون پاپس‌کشیدهٔ اشیاء را باز گرد

آورد و از این جهت خسرو صبری و آقای جنود ترکیبی هستند غریب از فلانور و مرد جعبه‌دار بنیامینی، اما از طرف دیگر کلکسیونر می‌تواند اشیاء را نه فقط برای بازتولید هاله‌شان درون چاردیواری خانه‌اش، بلکه برای از کار انداختن‌شان و تغییر کاربردشان یعنی پاک‌سازی مجدد ردهای‌شان گرد آورد (و نباید فراموش کرد که پاک کردن ردها برای تغییر کاربرد اشیاء مقدمهٔ سیاسی‌شدن‌شان است). آیا می‌توان از مجموعه‌داری سخن گفت که هم‌زمان شخصیت ویران‌گر باشد؟ تنش میان کاربرد موزه‌ای اشیاء و کاربرد مصالحی اشیاء در بافت و نسج بوطیقای خورشیدفر نفوذ کرده است و نسبت کتاب اول او با دو کتاب بعدی او را باید در نسبت با همین تناقض قرائت کرد.

در داستان «پرخور، خسیس»، کلکسیونر به دو فیگور پرخور و خسیس پیوند می‌خورد. خورشیدفر با این کار وجه فتیشیستی برخورد صبری‌ها با اشیاء را روی دایره قرار می‌دهد، و بدین‌سان به شکلی قفانگرانه بر برخی شخصیت‌های پیشین خود مانند آقای جنود نور می‌تاباند: «شاپور فکر می‌کند پرخور، شکل کودکانه و ابتدایی خسیس است. پرخور شخصی است که چیزها را به خودش اضافه می‌کند. چیزها مولد لذت و سیری‌اند. خسیس هم کسی است که نمی‌خواهد پول که واسطهٔ لذت و سیری است از او جدا شود». مسأله بر سر بدن است. بدن خسیس و پرخور به انباری بدل می‌گردد، درست مانند زیرزمینی که اشیاء بی‌مصرف در آن تلنبار می‌شود. اما آیا چنین بدنی می‌تواند سیاسی باشد؟ آیا تن سیاسی تنی نیست که نوعی «خون‌ریزی» را تجربه کرده باشد، خون‌ریزی به همان معنایی که نیما در شعر «خون‌ریزی» از آن مراد می‌کند؟ راوی قصه می‌گوید: «فراموش نکنید، انگ پرخوری برابر خست هیچ

است، شوخی است. خست، حسابگری. خسیس‌ها». از صبری‌ها تا خسیس بالزاکی که آرام و با شهوت بر سکه‌های خود دست می‌کشد راه زیادی نیست. هر دو دسته دچار نوعی تثبیت مقعدی شده‌اند و از این‌که چیزی از بدن‌شان جدا شود می‌هراسند. ترس بزرگ شاپور آن است که او را خسیس یا پرخور بدانند، گویی باید این خصلت خود را که «نم پس نمی‌دهد» از چشم دیگران پنهان دارد، زیرا این خست و محاسبه‌گری اقتصادی سویهٔ تاریک اخلاق آشغال‌جمع‌کنی صبری‌هاست. راهی که کلکسیونرها و آشغال‌جمع‌کن‌ها برای مقابله با بت‌وارگی کالایی برگزیده‌اند، آن‌ها را باز به مدار مبادله باز می‌گرداند. آنچه در مجموعهٔ **زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود** پنهان شده بود در این‌جا آشکار می‌شود. آیا خورشیدفر در پایان مجموعه‌داستان اول خود به بن‌بستی نمی‌رسد که او را وامی‌دارد گسستی را پشت سر بگذارد تا به **تهرانی‌ها** و **شرط‌بندی روی اسب مسابقه** برسد؟

«عشق آقای جنود» که حسن ختام مجموعهٔ اول خورشیدفر است مسألهٔ زوال تجربه و افسون‌زایی مجدد را دنبال می‌کند و در پایان داستان مذکور، این مسأله به حد انفجار می‌رسد. شکوفه و جنود، عاشق و معشوق این داستان، هر دو در تیپ‌شناسی بنیامینی قرار می‌گیرند. شکوفه شیفتهٔ پرسه‌زنی در خیابان‌هاست؛ او با حالتی سرشار از حسرت و نوستالژی راه‌های مختلف را می‌جوید و در هر کوچه و پیچ و خم راه به دنبال حادثه‌ای می‌گردد، گویی با این پرسه‌زنی‌ها می‌خواهد هالهٔ رخت بسته از واقعیت را موقتاً بدان‌ها بازگرداند: «دوست داشت مسیرهای تازه را امتحان کند. بپیچد در خم پس کوچه‌ای تا به دیواری کاه‌گلی برسد یا به ساختمان آجر بهمنی که رو به کوچه ایوان دارد

و طاقی درش را با آجرکاری کنگره درست کرده‌اند. از این جور **کشفیات** خوشش می‌آمد. مثل یافتن کوچه‌باغی که از قوس‌شکن کهنش هنوز خمی مانده. یا درخت تناوری که یادگار باغی است در کوچه‌ای که مسیر مستقیم سرراست جدول‌های سیمانی را منحرف کرده. دل‌شان نیامده ببرندش یا حتا مغازه‌ای قدیمی، ویترینی چوبی، پیرمردی روی پلهٔ سنگی یک خانه که درش کلون دارد یا راه رفتن پا به پای زن چادری ریزچثه در کوچهٔ تنگی. شکوفه عادت داشت برای خودش تصویر شفافی بسازد از تکرارها و حادثه‌ها، از اتفاقات کوچک که استمرار رنگ‌ها و طعم‌ها و بوها را برایش به هم می‌ریخت» (تأکید از من است). شکوفه کارآگاهی است در جستجوی ردهای هاله‌مند. او کاشف تکه‌پاره‌های تجربه است و جای تعجب نیست که نگاه پرولع او معطوف به خانه‌ها و کوچه‌های قدیمی می‌شود؛ در این خانه‌های قدیمی هنوز رد کوچکی از حادثه و تجربه به جای مانده است. شکوفه به دنبال «حادثه‌ها» و «اتفاقات کوچک» و «غیرمنتظره» است. شکوفه دوست دارد در پرسه‌زنی‌های خود دربارهٔ آنچه می‌بیند خیال‌بافی کند، پنداری هاله‌ای که به این چیزها می‌بخشد خصلتی سراسر خیالی دارد و با کوچک‌ترین ضربهٔ واقعیت دود می‌شود و به هوا می‌رود: «آبشار کوچک اما خروشانی را هم که از این شیب در جوی کوچه پدید آمده بود دوست داشت. تا این‌که یک روز رهگذری به او گفت این شیب یادگار باغ گذری سرسبزی است که در دوسویش طارمی از گیاهان روییده بود و تا تبریزی‌هایی که ردیف‌شان در سوی دیگری از خیابان پشت دیوار سفید رنگ لوسی پیدا بود ادامه داشت. **آن وقت رازواری آن گذر تبدیل به حسرتی پیش پاافتاده شد.** هشیارانه دریافت که شاخسار اقاقیایی که از

پشت دیوار پیدا بود، **سرمستی تعیقب رایحه‌ای را که با او قایم باشکی پنهانی داشت از بین برد** و آن وقت از این‌که تصور کند روی پنچه ایستاده و سرش را بالا داده و شاخه‌ای را بالا داده و شاخه‌ای را بو می‌کند افسرده شد» (تأکیدها از من). مسأله بر سر دیالکتیک رازوارگی خیالی و حسرت و نوستالژی پیش پا افتاده است. جالب آن‌که شکوفه پس از مواجههٔ عاشقانه‌اش با جنود از انبان خاطرات خود و مواجهات خود به نام «کلکسیون» خود یاد می‌کند: «فکر کرد آشنایی دلپذیری بوده است. حداقل این است که می‌تواند جنود را در **گوشه‌ای از کلکسیونش** بگذارد. به این عنوان که قلمرو خیابان‌های آشنایش را وسیع‌تر کند. اما یک دفعه از چیز دیگری ترسید. نکند تمام **گنجینهٔ** ارزشمند تصاویر و خاطراتش دستمایهٔ ساده‌لوحی، احساساتی بودن پوچ و بدون ظرفیت باشد. تمام آنچه با وسواس در خاطرش نگه می‌داشت، حاصل پیوندی ساده بود، تضاد، عدم تعادل، بزرگ‌نمایی، مطایبه، شیرین‌زبانی فی‌البداهه». کلکسیون ذهنی شکوفه مکمل کلکسیون کتاب‌های جنود است. شکوفه مانند خود جنود فردی متعلق به طبقهٔ متوسط است که مذبوحانه می‌کوشد بر اشیاء و مکان‌های اطراف خود و حتی خاطرات خود حدی از افسون و رازوارگی بخشد و از قایم‌باشک‌بازی با اشیاء سرمست شود، اما کیست که نداند در سوی دیگر این سرمستی، اصل مبادله‌ای خانه کرده که جمجمه‌اش به هیئت مرگ بر تارک واقعیت نهاده شده است.

در این داستان شکوفه در بطن زندگی روزمره به دنبال چیزی است که واقعیت صلب و سفت و افسون‌زدودهٔ واقعیت را در هم شکند، آنچه او خود «معجزه» می‌نامد. اما خورشیدفر در مجموعهٔ اول خود چه قرائتی از «معجزه» دارد؟ در

داستان دیگر این مجموعه، «خارق‌العاده»، آنچه قرار است پیوستار زندگی روزمره را بدرد نوعی امر مقدس است. آیا قرائت خورشیدفر از امر مقدس در مجموعهٔ اولش او را به بن‌بستی نمی‌رساند که باید در کارهای بعدی‌اش پاسخی برای آن بیابد؟ شاید بتوان گفت فاصلهٔ تقریباً یک دهه‌ای میان **زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود** و دو کار متأخر او صرف یافتن همین پاسخ و ممکن ساختن گسست شده است.

یکی از «کشفیات» شکوفه یافتن کتابفروشی کمال جنود است. در این نقطهٔ داستان است که شکوفهٔ پرسه‌زن، جنود کتاب‌دار، این «چهره‌شناس جهان اشیاء»، را می‌یابد: «کتابفروشی کمال، زیرش ریزتر: جنود. چه کشف بزرگی!». «شکوفه اما آن روز تا به بستر برود به کتابفروشی فکر کرد. به وقوع یک معجزه». شکوفه برای بار دوم که به کتابفروشی جنود می‌رود، به «حال جادویی» کتابفروشی می‌اندیشید: «آن نغمهٔ مشترک... که به کتاب‌ها و قفسه و بیش‌تر از همه به مرد کتاب‌فروش حالی جادویی می‌بخشید». جنود مرد جعبه‌داری است که در قلمرو کوچک خود فضایی جادویی و هاله‌مند ساخته است: «آدمیزاد بالاخره جاه‌طلب است. دلش می‌خواهد دنیا را مطابق خودش کند. این‌جا هم قلمرو من است. جز جزءاش مال من است». کتابفروشی او اتاق کوچکی از آن اوست، لژ او در تئاتر جهان، گوشهٔ دنجی که در آن می‌توان از هیاهوی مبادله رها بود. قلمرو کوچک جنود قلمرو کتاب‌های هاله‌مند است. مسألهٔ آقای جنود فروش کتاب نیست، بیرون کشیدن کتاب‌ها از چرخهٔ مبادله است. او شیفتهٔ خاطرات و ردهای روی کتاب‌هاست: «آن‌ها نویسنده‌های کلاسیک هستند که توی شاه‌نشین نشسته‌اند. از حافظ و مولانا و خیام گرفته

تا هومر و شکسپیر که پشت‌شان مخده هم هست. آن هم اعلاءترین و **اصیل‌ترین** چاپ‌ها. **خیلی‌هاشان دست خط یادگاری و تقدیم‌نامچه دارد از مترجم‌ها و مصحح‌ها.** بعدش می‌رسد به نویسنده‌های قرن گذشته. آن ردیف دوم را ببینید. زنبق درهٔ بالزاک است، سرخ و سیاه و برادران کارامازوف. آن‌ها در لژ نیستند، به جایش در چشم‌اند. از هرجا که نظر کنید یک کتاب قرن نوزدهم را می‌بینید. کف ویترین هم مال امروزی‌هاست که اگر بخواهی نگاه‌شان کنی باید سرت را بیندازی پایین. اما برای کلاسیک‌ها باید بالای ویترین را نگاه کنی» (تأکیدها از من). جنود فتیش اصالت دارد؛ گویی ردها و امضاءها و یادگارهای و تقدیم‌نامچه‌ها مازاد و هاله‌ای به کتاب می‌افزاید که کتاب را از چرخهٔ مبادله بیرون می‌کشد.

جنود شیفتهٔ مشتریانی است که با کتاب‌ها ارتباطی شخصی پیدا می‌کنند: «جنود به حرف‌های عادی، جمله‌های روزمره و اظهار نظرهای ساده دربارهٔ امور پیش پا افتاده، لحنی **مرموز** می‌داد. انگار که در پس اتفاقات ساده و روابط معمولی مثل خرید کردن یک مشتری، واقعیت فراموش‌شده اما انکارناشدنی‌ای باشد. از لذت دیدن کسانی گفت که در قفسه‌هایش کتابی **کشف** می‌کردند. خریدارهای محبوبش آن‌هایی نبودند که لیست مشخصی از کتاب‌ها را به او نشان می‌دادند یا از اثر جدید نویسندهٔ محبوب‌شان می‌پرسیدند. آن‌هایی را که از او راهنمایی می‌خواستند هم دوست نداشت. جنود آن‌هایی را دوست داشت که او را فراموش می‌کردند. گفت دوست دارد نگهبان تارتروس باشد، یعنی ظلمانی‌ترین جای دوزخ، در تاریکی دیده نشود. نگاه خریدارها روی آن همه اسم کتاب که عمودی کنار هم قطار شده‌اند، بچرخد و **درخشش کوچک یا**

سوسوزدن نامی یا واژه‌ای نگاه‌شان را ثابت کند. **آن‌ها کاشفان بودند.** می‌توانستند روی هر کتاب نام‌شان را حک کنند. **کتاب مال آن‌ها بود»** (تأکیدها از من). جنود حاضر نیست پیش پا افتادگی و کیفیت غیرقهرمانانهٔ زندگی روزمرهٔ بورژوایی را بپذیرد. او می‌خواهد از دل کاری چون خرید و فروش کتاب نیز چیزی «مرموز» بیرون بکشد. در این‌جا باز مسألهٔ «کشف» مطرح می‌شود: کشف «مستورهٔ پنهان اشیاء» یا آنچه راوی «درخشش یا سوسوزدن» اشیا می‌نامد. خریدار خوب خریداری است که در ظلمات دوزخ سرمایه‌داری و گردش دوزخی اشیاء در مبادله «برق اشیاء» را شکار کند. کلکسیونر نگهبان دوزخ است، نگهبانی که شکارچی تکه‌های پراکندهٔ نور است. وقتی شکوفه از پرت‌بودن مکان کتاب‌فروشی حرف می‌زند، جنود می‌گوید: «اتفاقاً به نفع من است. چون من خیلی دلم نمی‌آید کتاب بفروشم. این‌هایی را که توی ویترین هستند که اصلاً دست به‌شان نمی‌زنم. نمی‌دانید چقدر وقت صرف شده که این‌ها را این‌جوری بچینم». جنود دلش نمی‌آید کتاب بفروشد؛ رابطهٔ جنود با کتاب‌هایش مانند رابطهٔ خسیس با داشته‌هایش و خانوادهٔ صبری با اشیاء بی‌مصرف است. کتاب‌ها برای او اشیائی مبادله‌نشدنی و سرشار از رسوب تجربه‌اند که باید در انباری ـ سمساری خود ازشان مراقبت کرد. مواجهه با هر کتاب برای او «تجربه‌ای منحصر به فرد» است.

در شخصیت جنود و شکوفه، دنبال کردن ردهای تجربه شکلی آمیخته با نوستالژی و تلاشی است فتیشیستی برای در فاصله نگه داشتن وسواسی مواجهه با زوال تجربه. به همین دلیل است که جنود می‌کوشد رازوارگی را به همهٔ حوزه‌های زندگی خود منتشر کند. در این داستان چنان‌که در داستان

«خارق‌العاده»، به انتظار وقوع معجزه‌ایم. اما معجزه در **زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود** در چارچوب زندگی روزمرهٔ طبقه‌متوسطی رخ می‌دهد، آن هم در هیئت تکه‌پاره‌های فتیشیستی هاله‌مند، نه به مثابهٔ چیزی که چارچوب زندگی روزمره را از بهم بپاشد و با منحل کردن فانتازماگوریای زندگی روزمره، آن را به سوی سیاست بگشاید. وظیفهٔ آخر کاری است که خورشیدفر در کارهای بعدی‌اش انجام می‌دهد. اجازه دهید به ایرج ضیائی بازگردیم تا ببینیم چه در مجموعهٔ اول خورشیدفر جایش خالی است که در دورهٔ بعدی باعث گسست از این مجموعه می‌شود. در ضیائی سوی دیگر کار با اشیای بی‌مصرف به فیگور کودک و شخصیت ویرانگر پیوند می‌خورد: «به دل مگیر/ رفتار لجوجانهٔ کودکان و اشیاء را/ ناشیانه یکدیگر را به بازی می‌گیرند». در شعری دیگر با سطری درخشان روبرو می‌شویم که زنگ بنیامینی آن در دهلیز جان آدمی طنین می‌اندازد: «تنها کودکان راه به کارگیری اشیای بی‌مصرف را می‌دانند». کودکان شیفتهٔ ساختن اسباب‌بازی از آشغال‌ها و خرده‌ریزهای به دور ریخته‌اند. کودکان، برخلاف تصویر ایدئولوژیکی که سهراب سپهری از آن‌ها پیش روی ما می‌گذارد (کودک در مقام موجودی معصوم و غیرسیاسی که به دوران پیش از هبوط تعلق دارد) مونتاژگرهای حرفه‌ای‌اند. اشیاء را از کارکردهای طبیعی‌شان جدا و وارد نسبت‌های جدیدی می‌کنند. «رفتار لجوجانهٔ» اشیا و کودکان که ضیائی بدان اشاره می‌کند از همین موضوع نشأت می‌گیرد. کودکان به دنبال انباشت ردهای تجربه روی اشیاء و بخشیدن خصلتی فتیشیستی بدان‌ها نیستند. کودکان مانند واندال‌های برشتی با اشیاء مانند اسباب‌بازی‌های‌شان کار و بازی می‌کنند. چنین برخوردی با اشیاء پیش‌درآمدِ سیاسی‌شدن اشیا و خلاصی آن‌ها از فتیشیسم کالایی است. کودکان برخلاف

مجموعه‌دارها، حرمت چیزها را می‌شکنند. «در واقع حرمت‌شکنی از طریق بازی صرفاً به حوزهٔ دین مربوط نمی‌شود. کودکانی که با هرچیز کهنه‌ای که به دست‌شان افتد بازی می‌کنند از چیزهایی برای خود اسباب‌بازی می‌سازند که در عین حال به حوزه‌های گوناگونی چون اقتصاد، جنگ، قانون و دیگر فعالیت‌هایی تعلق دارند که بنا به عادت آن‌ها را امور جدی تلقی می‌کنیم»[۹۲]. تنها کودکان راه حرمت‌شکنی از اشیاء را می‌دانند. اگر در مجموعهٔ اول خورشیدفر با شکوفه و جنود مواجه می‌شویم، در کارهای متأخر او فیگورهای کودک‌خصالی مانند ادموند مکانیک و دوقلوهای شیطانی را داریم.

آیا نمی‌توان گفت کودک نسبتی درونی با شخصیت ویرانگر بنیامینی دارد، کودکانی که بعدها در **تهرانی‌ها** ظهور می‌کنند، کودکانی که از چنگال منطق حاکم گریخته‌اند؟ کودک مانند شخصیت ویرانگر دست به نوعی افسون‌زدایی مجدد می‌زند، آن هم برخلاف شکوفه و جنود و خسرو صبری که سعی می‌کنند با برساختن کلکسیونی از اشیاء بی‌مصرف، هاله و رازی را بر واقعیت تحمیل کنند. این‌جاست که «موزه» اهمیت کلیدی خود را در بطن بوطیقای خورشیدفر بروز می‌دهد. موزه، چنان‌که در تمایز برشت میان کاربرد موزه‌ای و کاربرد مصالحی دیدیم، امکان استفاده به معنای بازی با اشیاء را از میان می‌برد. موزه، چنان‌که آگامبن به ما گوشزد کرده است، «مکان نمادین ناممکن بودن استفاده کردن» است. جهان در شرف بدل شدن به موزه است، یا به قول راوی **آواز کشتگان**، در شرف بدل شدن به «یک تاریک‌خانهٔ بزرگ تاریخی، یک موزه برای ساختن فسیل برای قرن‌های آینده». این قسم موزه‌سازی جهان

[۹۲] آگامبن، مقالهٔ «حرمت‌شکنی».

نسبتی درونی دارد با زوال و ناممکنی تجربه و عدم امکان استفاده از چیزها، ناممکن بودن سکنا گزیدن: «اگر مسیحیان زائر بودند، یعنی غریبه‌هایی در زمین، بدان سبب که موطن‌شان در ملکوت آسمان بود، کارکشتگان کیش جدید سرمایه‌داری هیچ موطنی ندارد زیرا در صورت محض جدایی سکنا دارند. اینان هرجا می‌روند همان ناممکن بودن سکناگزیدنی را تا حد نهایی‌اش تجربه می‌کنند که در خانه و شهر و دیار خویش با آن آشنایی داشته‌اند، همان ناتوانی از استفاده کردن که در سوپرمارکت‌ها و پاساژها و مال‌ها و در شوهای تلویزیونی تجربه کرده‌اند»[۹۳]. موزه‌ها در مذهب سرمایه‌داری نقش معابد جدید را دارند. سرمایه‌داری مذهبی با هزاران هزار معبد است.

خورشیدفر در داستان «دژاوو» راست به قلب این موضوع می‌زند: زیگورات‌های مذهب سرمایه‌داری. شاید بتوان دو توپوس اصلی سرمایه‌داری پست‌مدرن را «موزه» و «مرکز خرید» نامید: «هزارتوی دمروی بازار و زیگورات هفت‌طبقهٔ تازه‌ساز را در حاشیهٔ تجریش به هم پیوند زدند. در زیگورات، هر طبقه، برای اطفای یکی از غرایز شهروندان در نظر گرفته شده بود. طبقهٔ هفتم، میعادگاه علاقه‌مندان راستین هنر و هنرمندان بود. باشکوه، پر زرق و برق، رخشان و بسیار زشت بود. هر نقش جزئی کافی بود تا مینو مأیوش شود. پاساژ را در کمال و بی‌نقص دوست داشت». زیگورات که نیایشگاه و معبدی باستانی بوده در لغت به معنای «برافراشتن» و «بالارفتن» است. هر زیگورات مدرن یک ساقهٔ جادویی است که باید از آن بالا رفت: «پارک‌وی، حامد عطار را برای ابد خرید. ساقهٔ جادویی‌اش را که تا خوشبختی امتداد داشت به افتخار حامد روی زمین

[۹۳] همان.

گذاشت تا از آن صعود کند». گفتار موفقیت سرمایه‌داری لوبیای سحرآمیزی است که باید از آن بالا رفت. همچون جک در قصهٔ پریان باید دار و ندار خود را فروخت و لوبیاهای سحرآمیز خرید. «حامد عطار نوک ساقهٔ لوبیای پارک‌وی بود در آسمان!». اما در بالای ساقهٔ سحرآمیز نه مرغانی که تخم طلا می‌زایند، بل هیولای مرگ خفته است، مرگی که در هیئت جمجمه در مقام تجسد مصرف و اصل مبادله بر فراز هر زیگورات با نیش کریه خویش به پیشواز خریداران می‌رود. پیش‌تر در بحث دربارهٔ براهنی و مسألهٔ امعاء و احشاء اشاره کردیم که براهنی دل در گرو خلاصی از منطق قربانی دارد، اما مذهب سرمایه‌داری قربانی می‌طلبد. هر مرکز خرید چنان‌که خورشیدفر هوشمندانه اشاره می‌کند، یک قربانگاه است، قربانگاهی که در آن مناسک سرمایه و خرید و فروش و کارناوال مصرف جاری و ساری است. سرمایه‌داری، چنان‌که روزی روزگاری بنیامین بدان اشاره کرده، مذهبی است بری از تاوان و رستگاری، ماشین تولید بدهی و گناه.

چرا اسم قهرمان این داستان «عطار» است؟ عطار مؤلف کتاب **منطق‌الطیر** است، کتابی که قصهٔ پرندگان در جستجوی سیمرغ را روایت می‌کند، همان قصه‌ای که **تهرانی‌ها** به میانجی‌اش قصهٔ محال انقلاب را می‌گوید. خورشیدفر با عطار نامیدن قهرمان «دژاوو» می‌خواهد انگشت بر نوعی تحول درون انقلاب بگذارد. در **تهرانی‌ها**، از دل انقلاب نهادهایی فرهنگی ظهور می‌کنند که هم‌بستهٔ غارت اقتصادی و نظارت شهری و رشد قارچ‌گونهٔ پروژه‌های شهرداری برای منقاد ساختن افرادند. در داستان «دژاوو»، انقلابی که عطار در **منطق‌الطیر** راوی آن بوده دچار تبدلی دیگر می‌شود: ایدهٔ عدالت که در انقلاب

۵۷ تجلی یافته بود به لوبیاهای سحرآمیز ترقی و توسعه تبدیل می‌شود، ترقی و توسعه‌ای که در هیئت معبدهای سرمایه‌داری گوشت می‌یابند. «ایدهٔ عدالت» به گفتار موفقیت و سازندگی ترجمه می‌شود. عطار، کسی که راوی انقلاب پرندگان و مقامات‌الطیور بوده، اکنون خود بدل به پسرکی می‌شود که سودای عروج از لوبیای سحرآمیز سرمایه‌داری را دارد. اما با ترجمهٔ عدالت به توسعه چه بر سر هنرمندان می‌آید؟ هنرمند زیر چرخ‌های ماشین عطار له خواهد شد. نام این داستان دژاوو است. دژاوو دال بر تکرار یا تجربهٔ حادثه‌ای در گذشته است. فردی که دچار دژاوو شده پس از دیدن صحنه‌ای احساس می‌کند آن صحنه را قبلاً دیده و در گذشته با آن مواجه شده است. دژاوو نوعی حالت «پیش‌دیده» است. اما چرا در این‌جا خبری از آینده داریم، نه پیش‌دیده بل پس‌دیده؟ «تا به خانه برسد همه چیز را فراموش کرده بود. زیر دوش ایستاد تا تکه‌های سخت‌شدهٔ حافظه‌اش آب شود. خبری از آینده دریافت کرده بود. حامد عطار در شب برفی، شاپور صبری را در پارک وی می‌کشت». گویی با نوعی تکرار آینده روبرو هستیم. این قسم تکرار آینده نه به یادآوردن آینده که به معنای کشیدن ترمز اضطراری قطار تاریخ است[۹۴]، بل سوار شدن بر قطار توقف‌ناپذیر پیشرفت است. و عجیب نیست اگر این دژاوو از زیرگرفتن شاپور صبری هنرمند حکایت دارد. با رشد قارچ‌گونهٔ لوبیاها ـ علف‌های هرز سرمایه، شاپور نیز دیر یا زود به رحمتی دیگر بدل خواهد شد، مگر آن‌که به پرواز انقلابیون بپیوندد. جالب آن‌که محققان برج بابل را نیز بخشی از ساخت‌وسازهای

[۹۴] مفهوم «به یاد آوردن آینده» را در میزگرد «زمان، خاطره و رمان» در مجلهٔ «سینما و ادبیات» در پس‌زمینهٔ کارهای بولانیو شرح داده‌ام.

مربوط به زیگورات‌های بین‌النهرین دانسته‌اند. در **تهرانی‌ها** پروفسور هدهد به برج بابل اشاره می‌کند و این قصه را وارونهٔ داستان پرندگان می‌داند. اگر در داستان پرندگان از تشتت به وحدت می‌رسیم، در قصهٔ بابل از وحدت به تشتت. سرمایه‌داری با زیگورات‌ها و معابدش رویای تخریب و تشتت و مانع شدن از شکل‌گیری بدن‌های جمعی انقلابی را در سر می‌پروراند. شاپور روشنفکر اگر می‌خواهد قطار توقف‌ناپذیر پیشرفت زیرش نگیرد، باید به بدنی انقلابی بدل شود. آیا شاپور بر سر اسب‌های چاق قمار خواهد کرد؟

جالب آن‌که در این داستان نیز می‌بینیم در برابر زیگورات‌های مدرن که دعوی عرضهٔ دائمی امر نو را دارند، امر کهنه پدیدار می‌شود؛ بنجل‌فروشی‌ها مانند سمساری‌های ایرج ضیائی به مواجههٔ امرِ به‌ظاهر نو می‌روند: «بنجل‌فروشی **خورهٔ** تن صیقلی و براق پاساژ بود. بنجل‌فروشی قیمت را با فونت درشت روی کاغذ رنگی اعلام می‌کرد و از واحدی قناس نفرین شده که در انتهای راهروی تحتانی واقع بود به تمام پاساژ **سرایت** می‌کرد. پاساژ که به شوق **مارک‌های تجاری بزرگ** بنا شده بود جلو تل الوان بنجل‌ها وامی‌داد. مینو، رخت و لباس را از بوتیک‌های کوچک و پرت خیابان‌های خلوت، فروشگاه‌های بزرگ در ونک، افریقا، نیاوران و شهرک غرب، شوی لباس مسافران خوش‌سلیقه در منازل درندشت کلنگی، مزون دیزاینری که شولاهای بته‌جقه‌ای‌اش اصلاً تخفیف نداشت و مزون دیگری که صاحبش به جز امروزی بودن هر چیزی را استهزاء می‌کرد و هم‌چنین سفرهای عجله‌ای شهریور و بهمن به استانبول و دوبی تهیه می‌کرد. چون واقعاً به صرفه بود» (تأکیدها از من). امر بنجل، بوی کهنگی، «خوره» است، سرایت می‌کند و مثل علف هرز به دور لوبیای سحرآمیز عطار

می‌پیچد. امر کهنه مثل مار به درون معبدِ امرِ به‌ظاهر نوی سرمایه‌داری نفوذ می‌کند و پرچم مرگ و کهنگی را بر تارک آن می‌کوبد. فرشتهٔ تاریخ بنیامین، وقتی باد پیشرفت او را بی‌وقفه به جلو می‌راند، به قفا می‌نگرد و می‌بیند که حرکت تاریخ چگونه مخروبه بر مخروبه تلمبار می‌کند. پیشرفت و این خرده‌ریزها و مخروبه‌ها بر هم تنیده شده‌اند، درست مانند لوبیای سحرآمیز و علف هرز، مونتاژ پیشرفت و فاجعه. آیا معجزه‌ای می‌تواند ما را از تاریخ فاجعه خلاصی دهد، تاریخی که به قول آدورنو همواره چیزی جز پیش‌تاریخ نبوده است؟

گفتیم که شکوفه در داستان «عشق آقای جنود» به دنبال «معجزه» در بطن زندگی روزمره است، چیزی، واقعه‌ای، که واقعیت لخت و معنازدوده‌اش را از هاله بینبارد. اما پیش از آن‌که نسبت معجزه با زندگی روزمره را در کار خورشیدفر بکاویم، بگذارید دربارهٔ نسبت خرده‌کشف‌های شکوفه در کوچه‌پس‌کوچه‌های شهر با رخداد عشق در زندگی او اندکی تأمل کنیم. شکوفه پس از مواجهه با جنود و عشق متوجه تغییری در نسبت خود با «کلکسیون» یا «گنجینهٔ» خاطراتش می‌شود: «شکوفه اندیشید، پدیدارشدن جنود خاطرات دیگرش را از سکه انداخته. مثل آرایشگری که ناشیانه به خاطر کوتاه کردن یک طرهٔ مو مجبور می‌شود تمام سر را به اندازهٔ آن کوتاه کند، **فهمید که کشف جنود ماهیتی متفاوت با دیگر فکرهایش دارد و نمی‌شود عمق کشف جنود را به اندازهٔ آن‌ها کرد و به این خاطر است که ذهنش به تکاپو افتاده و از یادآوری تصاویر گذشته ارضا نمی‌شود**» (تأکید از من). تا پیش از رخداد عشق، شکوفه شکارچی هاله‌های قلابی بود که می‌کوشید به

شکلی خیالی به اشیاء و مکان‌ها الحاق کند. اما تجربهٔ عشق همهٔ هاله‌های قلابی را از کار می‌اندازد، و این نکته نیز بی‌نهایت مهم است که عشق در نقطهٔ پایانی مجموعه‌داستان اول خورشیدفر ظهور می‌کند، گویی نقطهٔ پایان مجموعهٔ اول پیش‌درآمد گسستی در بوطیقای اوست؛ ظهور عشق در پایان مجموعهٔ اول پیش‌درآمد ظهور سیاست و خلاصی از منطق فتیشیستی فیگورهایی چون جنود و تغییر منطق معجزه در کارهای بعدی اوست. اما در فرایند عاشق‌شدن شکوفه چه رخ می‌دهد که هاله‌های قلابی تارانده می‌شوند؟

عشق برای شکوفه با ظهور «غریب» عنصری بیگانه به درون ساحت خیالی زندگی‌اش پیوند می‌خورد؛ چیزی غریب به درون او می‌خزد و تمام خرده‌ریزهای بت‌واره را می‌تاراند، خزنده‌ای که در او شرم می‌انگیزد و او را به سوی گسستی سوبژکتیو سوق می‌دهد: «حالا همه‌چیز برایش طعمی از جنود داشت. حتا وقتی با کسی حرف می‌زد با هم اتاقی‌اش در مورد موضوعی کاری، منتظر بود که صدای مخملین جنود به صدایش بپیوندد. بعضی وقت‌ها لهجهٔ جنود را در صدای خود می‌شنید و با آن‌که هیچ‌کس از اطرافیان جنود را نمی‌شناخت، **شرمسار** می‌شد» (تأکید از من). مسأله بر سر نفوذ «صدای مخملین جنود» یا «لهجهٔ» او به درون صدای شکوفه است. این نفوذ غریب زنگ صدای جنود به درون صدای شکوفه را باید در نسبت با صدای زنگ زنگوله‌ای قرائت کرد که شکوفه به محض ورود به کتابفروشی جنود می‌شنود. این زنگ زنگوله باعث فرورفتن هرچه بیش‌تر شکوفه درون فضای خیالی ذهنی‌اش می‌شود: «وارد کتابفروشی که شد از صدای زنگوله به هیجان آمد. حلقهٔ گمشدهٔ خاطره‌اش را یافته بود. چیزی را که تمام دیروز مشغولش کرده

بود. زنگوله وزنه‌ای بود که خیالش لازم داشت تا کفهٔ واقعیت را از خیال سنگین‌تر کند. تا باورش شود که خاصیت خود کتابفروشی است که او را می‌برد در خلأ. آدم را سیال می‌کند». اگر زنگ کتابفروشی، شکوفه را به نوعی مرکزیابی سوبژکتیو می‌رساند، زنگ صدای جنود که به درون صدای او نفوذ کرده، باعث مرکززدایی ریشه‌ای از شکوفه می‌شود. شکوفه درون باطنی‌ترین جای درون خود ردپایی غریبه می‌یابد. و این مرکززدایی ریشه‌ای از شکوفه هم‌بستهٔ احساس «شرمی» است که شکوفه تجربه می‌کند. شرم چیست و چه نسبتی با سوژه دارد؟

در فیلم **روشنایی‌های شهر** چارلی چاپلین صحنه‌ای معروف هست که شرم را به بهترین شکل به روی صحنه آورده است. ولگرد به تصادف سوت را قورت می‌دهد، و هربار که سکسکه می‌کند به علت حرکت هوا در درون بدنش، صدای سوت شنیده می‌شود. این صحنه تأثیری غریب بر خواننده ایجاد می‌کند؛ جایگاه این صدا که با هر سکسکهٔ چاپلین ایجاد می‌شود دقیقاً کجاست؟ صدا گویی مرز درون و بیرون شخصیت را بر هم می‌زند. شخصیت فیلم دچار نوعی مرکززدایی ریشه‌ای می‌شود. شخصیت در این لحظه با مازادی در تن خود روبرو می‌شود، مازادی که در این‌جا به هیئت یک صدا در آمده است، «صدایی شبح‌وار که از درون بدن صادر می‌شود، صدا در مقام اندامی خودآئین بدون بدن، که دقیقاً در بطن بدن من قرار گرفته است و در عین حال کنترل‌ناپذیر است، مانند انگل یا یک مزاحم بیگانه»[۹۵]. وقتی شکوفه با رد صدای جنود در صدای خود روبرو می‌شود و شرم وجودش را فرامی‌گیرد حتی اگر کسی در اطرافش نباشد

[۹۵] رجوع شود به تحلیل ژیژک از این فیلم در کتاب **چگونه لکان بخوانیم**.

که متوجه نفوذ این صدای غریب در صدایش شود، تجربهٔ شرم او ریشه در این واقعیت دارد که مانند ولگرد فیلم چاپلین با مازاد تن خود در هیئت صدایی آمیخته با صدای خود مواجه می‌شود. مواجهه با این زنگ غریبه در درون صدای خود باعث می‌شود فضای یکدست ذهن شکوفه که وحدت و انسجامی خیالی یافته از هم بپاشد و سوژه با بیرونیت و در معرض‌قرارگرفتگی خود روبرو شود. صدای مزاحم در بطن فضای خیالی میل شکوفه دینامیتی کار می‌گذارد و تمام تکه‌پاره‌های فتیشیستی هاله‌مند را دود می‌کند و به هوا می‌فرستد. بدین‌وسیله او در معرض مغاکی قرار می‌گیرد که عشق بر فراز آن ساخته می‌شود. در آخر داستان وقتی جنود و شکوفه در کوچه‌ای گام برمی‌دارند، جنود تجربه‌ای غریب را از سر می‌گذراند که هم‌بستهٔ مرکززدایی سوبژکتیو شکوفه است: «بدون این‌که سرش را بگرداند شکوفه را در ذهن مجسم کرد که بهت‌زده تصویر او را به انباشت خاطراتش اضافه می‌کند. حقایقی که مثل دانه‌های برف، دیوانه‌وار و سرآسیمه از هم پیشی می‌گرفتند برایش کشف شدند... حقایقِ دیگری، **گردابی از آواهایی دوردست و گنگ** بود با همان چرخش حلزونی و ازلی، باز هم شبیه دانه‌های برف وقتی که به آسمان نگاه می‌کنی و چرخهٔ بی‌انتهایش روی پس‌زمینهٔ محو و خاکستری آن‌قدر ادامه می‌یابد که می‌اندیشی دیری نمی‌پاید که تو را هم فراگیرند و در **خلئی** که تصویرهایش با **سرگیجه** درهم می‌رود شناور کنند» (تأکیدها از من). لحظه‌ای که جنود متوجه اضافه‌شدن خود به حیات سوبژکتیو شکوفه می‌شود، گردابی درون او دهان می‌گشاید، گردابی که به قول راوی از «آواهای گنگ» و غریبه ساخته شده است و مواجهه با همین گرداب و مغاک و خلأ است که او را دچار «سرگیجه» می‌کند. در پایان داستان،

با نوعی کسر و انفجار سوبژکتیو دوسویه مواجهیم: مواجههٔ عاشقانهٔ شکوفه و جنود پنداری اوهام فتیشیستی آن‌ها را منفجر و کسر می‌کند و آن‌ها را به هیئت بندبازانی درمی‌آورد که باید بر فراز مغاک عشق روی دو طناب موازی راه روند. گام برداشتن بر این مغاک یعنی خلاصی از بازافسون‌زایی مرد جعبه‌دار بنیامینی. این عشق پیش‌درآمد سیاسی‌شدن است. اما آیا سایهٔ سیاست، هرچند سیاستی که فضای بت‌واره و وابسته به زندگی روزمره مانع از فورانش می‌شود، از پیش در مجموعهٔ اول خورشیدفر وجود ندارد؟ خورشیدفر در این‌جا بذر چیزی را می‌پاشد که آن را «سیاست معجزه و فیض» می‌نامیم. این بذر بعدها به بار خواهد نشست. باید نشست و تماشا کرد.

گفتیم که شکوفه مواجههٔ عاشقانه‌اش با جنود را «معجزه» می‌نامد. اما خورشیدفر در داستان «خارق‌العاده» با دقت بیش‌تری به این موضوع اندیشیده است. صبح یک روز پائیزی آقای پناهی بنا بر عادت همیشگی‌اش از پله‌های منزلش پایین می‌رود، از پنجرهٔ راهرو نگاهی به نورگیر می‌اندازد: «آن وقت بود که بالای سرش، روی شیشه‌های شیب‌دار نورگیر شبح سیاه‌پوش مرگ را دید که چنبر زده بود». وقتی آقای پناهی از قاب پنجره می‌نگرد، امر محال، امر خارق‌العاده، نوعی معجزه، نوعی امر مقدس، او را میخ‌کوب می‌کند. اما آقای پناهی چگونه موفق به شکار امر محال، این معجزه، می‌شود؟ صبورانه به انتظار امر محالی می‌نشیند که فراسوی معنا و واقعیت روزمره قرار دارد: «با خودش فکر کرد قصه‌های معجزات و اتفاقات عجیب و غریب چقدر باورپذیرند. هر اتفاقی ممکن است بیفتد چون چیزی به اسم رویا و واقعیت اصلاً وجود ندارد. این نقطهٔ طلایی تفکراتش بود. هیچ‌کس به اندازهٔ او **صبور** نبود. حتا شکیباترین

افراد می‌دانند که برای چه صبر می‌کنند. به همین خاطر رفتارشان نوعی سودجویی و معامله است. اما او حتا نمی‌دانست که برای چه صبر می‌کند، نمی‌دانست برای چه این‌قدر در انجام دادن کاری که ظاهراً معنای مشخصی هم نداشت کوشاست چرا هیچ وقت تردید یا عجله نمی‌کرد». صبر آقای پناهی، همچون صبر شاپور صبریِ قمارباز در داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه» ورای اصل واقعیت است، و اگر این قول زوپانچیچ را بپذیریم که دوران پست‌مدرن کنونی دوران تفوق اصل واقعیت است، این داستان نوعی تلاش برای غلبه بر سیطرهٔ اصل واقعیت است، تلاشی برای به چنگ آوردن چیزی در فراسوی «سودجویی و معامله». آقای پناهی آیینی شخصی را ابداع می‌کند که با «تکرار» موفق به به‌چنگ‌آوردن امری نو می‌شود، چیزی که ملال زندگی روزمره را در هم می‌شکند، همان ملالی که باعث می‌شود شکوفهٔ داستان «عشق آقای جنود» به دنبال هاله‌مند کردن مجدد زندگی باشد: «این **واقعه** نشان می‌داد که امور کم‌اهمیت زندگی در اثر تکرار چه قدرت **مرموزی** پیدا می‌کنند. همان‌طور که فی‌المثل عضلات پای یک نفر بر اثر دویدن قوی می‌شود یا ذهن با انجام دادن بازی‌های فکری قدرت اندیشیدن و محاسبه می‌یابد و از عهدهٔ حل کردن غامض‌ترین مسائل برمی‌آید، او به خاطر اصرار در انجام دادن ناخودآگاه یک آیین شخصی به تجربه‌ای عجیب و رویایی دست یافته بود. تجربه‌ای که شاید هیچ‌کس دیگر نتواند آن را به دست آورد. او به این کار فکر نکرده بود. هیچ‌وقت نشده بود که از خود بپرسد چرا دیدن همیشگی منظرهٔ نورگیر آن هم نورگیر تنگ و کثیف آپارتمان برایش جالب است». در این‌جا منظومه‌ای داریم برساخته از واقعه، رمزوارگی، تکرار و امر خارق‌العاده. او به میانجی تکرار مؤمنانهٔ عملی واحد، یعنی دیدن منظرهٔ نورگیر، موفق به شکار

امر نو می‌شود؛ و نشان می‌دهد برای خلاصی از تکرار و ملال زندگی بورژوایی نه باید به سراغ هاله‌های قلابی شکوفه و جنود رفت و نه باید به دنبال تنوع کالایی بود؛ آقای پناهی نشان می‌دهد هیچ تضاد غیردیالکتیکی میان تکرار و امر نو وجود ندارد. تکرار محمل ظهور امر نوست.

تکرار پناهی به نوعی قمار پیوند خورده است، قماری بر سر امر محال؛ انگار او با خود می‌گوید آن‌قدر این آئین را تکرار می‌کنم تا محال ممکن شود. وضعیت سوبژکتیو آقای پناهی و قماری که بر سر امر محال می‌کند مانند وضعیت سوبژکتیو ابراهیم، شوالیهٔ ایمان، در **ترس و لرز** کیرکگور است. ابراهیم برخلاف آگاممنون، قهرمان تراژدی، که تصمیم به قربانی کردن دختر خود می‌گیرد، مستظهر به هیچ چیز، به نظم نمادین، نیست. ابراهیم معلق است و حتی به قول کیرکگور خود نیز نمی‌داند که دیوانه شده است یا نه؛ شوالیهٔ ایمان قمار می‌کند، تن به جهش ایمانی می‌دهد؛ او در کار جهش و پرواز است. ایمان و قمار هر دو مقولاتی یکسره ماتریالیستی‌اند و شرط ظهور امر نو، وفاداری به امر نو. آقای پناهی بر سر ظهور آن شبح قمار می‌کند، آیین خود را آن‌قدر تکرار می‌کند تا شبح پدیدار شود، هرچند چه‌بسا همگان این قمار او را جنون محض بنامند. آیا شاپور نیز خود جنون را برنمی‌گزیند؟ «بنیامین که به شاپور نگاه کرد شاپور سرش را پایین انداخته بود. شاپور **جنون** را انتخاب کرده بود». خورشیدفر در **تهرانی‌ها** این سطرهای بیدل را نقل می‌کند: «از موج سراب نتوان خوردن/ می در قدح حباب نتوان خوردن/ از خوان فلک به وهم قانع می‌باش/ قرص مه و آفتاب نتوان خوردن». همین بیت‌ها سرنوشتهٔ داستان کوتاه «شرط‌بندی روی اسب مسابقه» نیز هست. بیدل خود در این شعر از خوردن

آفتاب و ماهتاب سخن می‌گوید. آیا قمار کردن تلاشی جنون‌آمیز نیست برای خوردن قرص مه و آفتاب؟ «چون میوه زرد گشتیم از آفتاب خوردن».

پناهی، این نقاش که یادآور شاپور صبری است، تأکید دارد شکارچی امر نو باید «صبور» باشد. حتی اگر مجبور باشیم نگریستن از قاب پنجره یا هر عمل آئینی دیگر را کل عمرمان تکرار کنیم، لحظه‌ای درنگ جایز نیست: «او نقاش است. شاید سعی می‌کرد با تصویری که از او در ذهن دارد پرده‌ای نقاشی کند. درست است مردم عادی از این کارها می‌کنند. آنها هیچ حساسیتی به اطراف خود ندارند و **بی‌صبر** هستند. نمی‌توانند تا حصول نتیجهٔ مورد نظر **صبر** کنند. تا چه برسد به این که حتا خودشان هم از ماهیت نتیجه بی‌خبر باشند. آن‌ها هیچ وقت نمی‌توانند چنین اتفاقاتی را تجربه کنند. آن‌ها حتا نمی‌توانند چنین چیزهایی را باور کنند. می‌توانست لودگی همکارانش را در دفتر مدرسه تصور کند... اما نمی‌توانست به آن‌ها بفهماند که اگر امروز هم این اتفاق نمی‌افتاد **او تا آخر عمر از انجام دادن وظیفه‌اش سرباز نمی‌زد**. زیرا این وظیفه آن‌قدر درونی و خودکار بود که او حتا دلیلش را به خاطر نمی‌آورد» (تأکیدها از من). عمل آیئنی «وظیفه» است، و با «دقت و وسواس» انجام می‌شود؛ جالب آن‌که برخورد جنود نیز با اشیاء و کتاب‌ها مبتنی بر نوعی آئین است، البته این آئین در آن داستان به ایجاد لرزه در قاب واقعیت پیوند نمی‌خورد: «وقتی فصلی از یک کتاب را با صدای بلند می‌خواند، وقتی غزلی را زمزمه می‌کرد یا حتا وقتی که با دقت به سیگارش پک می‌زد، انگار **درگیر انجام آیینی سخت مقدس** بود که ناچیزترین حواس‌پرتی یا کم‌توجهی پاداشش را زایل می‌کرد». از داستان «عشق آقای جنود» تا داستان «خارق‌العاده» از امر مقدس به مثابهٔ هالهٔ زندگی

روزمره به سوی امر مقدس به مثابهٔ سیاست گذر می‌کنیم. این‌که آقای پناهی تأکید می‌کند حتی اگر این معجزه رخ نمی‌داد، تا آخر عمر به این کار ادامه می‌داده نشان می‌دهد که عمل او نوعی قمار است، نوعی «جهش ایمانی». ابراهیم تاس می‌ریزد و قمار می‌کند، درست مانند پناهی که دل در گرو وظیفه‌ای دارد که ورای نقطه‌ای مستظهر به دیگری بزرگ است؛ گویی در این‌جا با امر اخلاقی کانتی مواجهیم، چیزی فراسوی محاسبه. «اجرای این آیین» سرآخر به بار می‌نشیند؛ در این‌که خورشیدفر در این داستان به دنبال امری است که پردهٔ زندگی ملال‌آور و ابلهانهٔ بورژوایی را بدرد شکی نیست، اما این امر خارق‌العاده، این معجزه، هنوز آغشته به مرگ است. بگذارید صریح‌تر بگوییم؛ تکراری که امر نو را تولید می‌کند، در این‌جا هنوز نه تکراری آری‌گویانه بل تکراری آغشته به مرگ و وسواس است، مگر نه این‌که امر غریب و خارق‌العاده‌ای که شکار می‌شود «شبح مرگ» است؟ تنها در کارهای بعدی، به طور خاص داستان کوتاه «شرط‌بندی روی اسب مسابقه»، است که خورشیدفر به درکی ایجابی از معجزه و قمار می‌رسد.

معجزه‌ای که در این‌جا رخ می‌دهد نوعی مواجهه با امر مقدس است، مواجهه با «واقعه‌ای آن‌قدر بزرگ که تمام معیارها را تحت تأثیر قرار می‌دهد». اولین واکنش زن که می‌توانسته شاهد ظهور امر ظهورناپذیر بوده باشد انکار است، پنداری مواجهه در زن گسستی دردناک ایجاد کرده است: «زن بعد از رفتن شوهرش چطور با این ماجرا کنار می‌آید؟ جرأت می‌کند دوباره نگاه کند. بله. همیشه کنجکاوی به آدم جرات می‌دهد و به خودش تسکین می‌دهد. **سعی می‌کند تظاهر کند که خیالاتی شده است**. به همین سادگی. به زمین و

زمان فحش می‌دهد. اصلاً به خاطر ریخت نحس این معلم سال چهارم است. چشمم سیاهی رفت. اشتباه دیدم. شبح مرگ روی شیشهٔ نورگیر ساختمان ما چه کار می‌کند؟ این‌ها اثرات کم‌خوابی است». مواجهه با رخداد مقدس چنان تروماتیک است که باید انکار شود، باید عامل مواجهه نفرین شود. زن، چنان‌که خود پناهی بدان فکر می‌کند، نقش «شاهد» واقعه را دارد: «این زن شاهد چندین سالهٔ او در انجام دادن آیین است». واقعه رخ داده و ناپدید گشته است. مسأله بر سر ریاضیات معجزه است: «اینجا چیزی بود که آقای پناهی را آزار می‌داد. او نمی‌دانست اگر زن دوباره به نورگیر سرک بکشد چه می‌بیند. بدون شک اتفاقات عجیب چندان پایدار نیستند. اما این را نمی‌توان به عنوان یک اصل به کار برد. آن وقت است که زن همسایه، از او که صاحب واقعی این حادثه ماورالطبیعه است بهرهٔ بیش‌تری برده است. انسان‌های بسیاری به خاطر یک بی‌دقتی کوچک موقعیت‌ها و فرصت‌های بزرگ را از دست داده‌اند. یک بی‌توجهی، یک لحظه غره شدن به خود یا یک محاسبهٔ اشتباه. درست همان درس‌هایی که هر روز به شاگردانش می‌دهد: "مسیر حل هر مسألهٔ ریاضی را چند بار بررسی کنید. شاید در یک ضرب یا تقسیم ساده اشتباه کرده باشید". شاید او هم اشتباه کرده باشد. شاید باید همان‌جا می‌ماند. این بی‌اعتنایی نیست؟ آیا نمی‌توان این طور برداشت کرد که او فروتنانه **پاداش** خود را رد کرده است». امر مقدس چونان پاداش و هدیه به سوژه داده شده است، و این هدیهٔ مقدس نوعی فیض محض بوده است. پناهی هیچ‌گاه نمی‌توانسته زمان وقوع این واقعه را محاسبه کند. رخداد ناپدید گشته و تنها رد غیاب آن به جا مانده است. پناهی اکنون سودای وفاداری به این واقعهٔ غریب و در صورت امکان، مواجههٔ مجدد با آن را دارد: «گرچه جهان با تمام روابط غریبش منتظر آدم

نمی‌ماند اما شاید او **شانس** داشته باشد که یک بار دیگر در آن موقعیت ممتاز قرار گیرد». بخت مواجههٔ مجدد با امر مقدس تنها سودای پناهی است، اما آیا باز فیض نصیب او خواهد شد؟

پایان‌بندی داستان «خارق‌العاده» را که با دقت بنگریم، باز به منظومهٔ «شرم» و «سرگیجه» برمی‌خوریم، همان چیزی که در داستان «عشق آقای جنود» با آن مواجه شدیم. پناهی دوان‌دوان به سمت خانه می‌رود. کنار پنجرهٔ نورگیر قرار می‌گیرد. پنجره را با احتیاط باز می‌کند. او خود را پیش‌تر «سیمای یک قدرناشناس» دانسته، اکنون باید احترام خود برای امر مقدس را نشان دهد: «آقای پناهی چشمانش را بست و سرش را بالا گرفت. چند ثانیه مکث کرد. به خود لرزید و به دیوار تکیه داد. با خود اندیشید آیا وقتی چشم را بگشاید مأموران نادیدنی و همیشه حاضر تلألو قدرشناسی را در چهره‌اش خواهند دید. **چگونه می‌توانست احساس توأم احترام و شرم را بروز دهد.** در دل از نیروهای بزرگ و غیر قابل رویتی که اطرافش را فراگرفته بودند عذر خواست و چشم گشود. آن‌گاه **سرگیجه** امانش نداد. گامی به عقب برداشت و به پشت افتاد». سرگیجهٔ آقای پناهی هم‌بستهٔ سرگیجهٔ عاشقانهٔ جنود است، گویی مواجهه با امر مقدس ایستادن بر آستانهٔ مغاکی دهان‌گشوده در دل واقعیت است. این مواجهه در پناهی نوعی «شرم» به وجود می‌آورد، نوعی مرکززدایی سوبژکتیو. سرآخر وقتی سقوط کرده است، تنها «چهار مربع شیشه‌ای نورگیر را به شیوه‌ای نایاب به خاطر» می‌سپرد. مواجهه با امر مقدس مانند مواجهه با مازاد تن خود که در شرم رخ می‌دهد، نوعی در معرض‌بودگی محض است. اما امر مقدس و شرم و احترام ناشی از مواجهه با آن دقیقاً چگونه کار می‌کند؟

پازولینی در مصاحبه‌های خود همواره به برخورد «تقدیس‌آمیز[۹۶]» با واقعیت اشاره می‌کند. منظور او از تقدیس‌آمیز اشاره به تجربیاتی است که براهنی در **رازهای سرزمین من** «تجربیات اسرارآمیز و تهدیدکننده» می‌نامد. او از برخوردی با واقعیت که سعی در راززدایی از واقعیت داشته باشد بیزار است. این برخورد را خرده‌بورژوایی می‌نامد[۹۷]. اما حواس‌مان باید جمع باشد؛ پازولینی وقتی از مسیح سخن می‌گوید، مسیح را هم‌چون یک فرماندهٔ سیاسی می‌بیند («درصدد بودم مسیح را در هیئت روشنفکری در دنیای تهیدستان آماده برای انقلاب تصویر کنم»)[۹۸] و الهیات او از مرگ خداوند آغاز می‌شود. او می‌گوید: «گرایشم به این‌که پیوسته رگه‌ای قدسی و اساطیری و حماسی در همه چیز ببینم. حتی در معمولی‌ترین، ساده‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین امور و رخدادها. پس از این حیث فیلم **انجیل به روایت متی** با کنه دنیای ذهنی‌ام هم‌خوانی داشت (به رغم این‌که الوهیت مسیح را باور ندارم) چون بینش من نسبت به

[۹۶] Sacrale/ reverential.

[۹۷] او در مصاحبه‌اش می‌گوید: «چون هیچ علاقه‌مند نیستم چیزی را از حالت تقدیس‌یافته‌اش خارج کنم: این شیوه‌ای است که از آن متنفرم، خرده‌بورژوایی است. می‌خواهم تا سر حد امکان از نو به چیزها تقدس بخشم، می‌خواهم آن‌ها را از نو اسطوره‌ای کنم. نمی‌خواستم زندگی مسیح را آن‌طور که بوده بازسازی کنم. می‌خواستم بازگوکنندهٔ سرگذشت مسیح به اضافهٔ دوهزارسال تعبیر مسیحیت باشم». به عبارتی، پازولینی به زبان بنیامینی به دنبال مداخله در حیات پسین مسیح بوده است، نه بازنمایی صرف و صادقانهٔ قصهٔ زندگی مسیح. (تمام ارجاعات به مصاحبه‌های پازولینی برگرفته از کتاب **پازولینی به روایت پازولینی**، ترجمهٔ بهمن طاهری، نشر اختران است).

[۹۸] یا در جایی دیگر: «مسیحی که در فلسطین دوروبر می‌گردد به‌راستی گردبادی انقلابی است: کسی که به دو نفر نزدیک می‌شود و می‌گوید "تورهای‌تان را بیندازید و دنبالیم بیایید" یک انقلابی تمام و کمال است».

دنیا دینی است ـ گیریم یک دین مثله‌شده، چرا که هیچ یک از مشخصات ظاهری دین را ندارد اما نگرشی دینی به دنیاست». نگرش «دینی» براهنی را نیز باید به معنایی درک کرد که پازولینی از صفت «دینی» افاده می‌کند. برخورد تقدیس‌آمیز او با واقعیت به هیچ‌وجه تلاشی مذبوحانه نیست برای افسون‌بخشی به واقعیت. شاید نگاهی به فیلم «تئورما»ی پازولینی و صحنه‌ای از رمان **رازهای سرزمین من** بتواند درک خورشیدفر از امر مقدس یا خارق‌العاده را روشن کند.

در **رازهای سرزمین من** در قول حسین میرزا، حسین میرزا تصمیم می‌گیرد مطالعهٔ قرآن در مسجد را از سر بگیرد. پیش‌تر یکبار در حضور پدر در مسجد قرآن می‌خواند: «وقتی تمام کردم، همه ساکت بودند. ولی ناگهان پدر زد زیر گریه، و طوری بلند گریه کرد که آقای شبستری هم گریه‌اش گرفت، و در حال گریه بلند شد، رفت بالای منبر. چند نفر دیگر هم گریه‌شان گرفته بود. و هرگز ندیده بودم که یک عده مرد گنده، به شنیدن قرآن هق و هق گریه‌شان را به هم بتنند و سودازده گریه کنند». او این گریه را «گریهٔ جادویی» می‌نامد و با خود فکر می‌کند به «سلاح نامرئی نیرومندی» مسلح شده است: «می‌توانم به‌آسانی با نفسم، با صدایم، با تحریری که به لحن قرائتم می‌دادم، او را به گریه وادارم». گویی صدای قرآن خواندن حسین میرزا نوعی معجزه ـ صداست، نوعی مواجهه با امر مقدس که سوژه‌ها را بی‌قرار می‌کند، چنان‌که «یک عده مرد گنده» به یکباره چون کودکان زیر گریه می‌زند. حسین میرزا می‌گوید «احساس غریبی» داشتم، «احساس نوعی وحشت»: «من نتوانستم تحمل کنم... بلند شدم، دویدم بیرون، رفتم خانه. احساس غریبی داشتم. احساس

نوعی وحشت بود. از پدرم می‌ترسیدم، از آقای شبستری هم می‌ترسیدم. تا یک هفته، هر وقت در کوچه و بازر چشمم به یک سید یا یک روحانی یا یک آخوند، می‌افتاد، می‌خواستم از چشمش پنهان شوم». اما این مواجهه صرفاً تمرینی است برای مواجهه‌ای منکوب‌کننده که بناست از راه برسد.

حسین میرزا برای خود آئینی مقدس تعریف می‌کند. شباهنگام در ظلمات شب وقتی همه خوابند از خانه بیرون می‌زند، پای پیاده به مسجد کبود می‌رود، از دیوار بالا می‌رود. در دورترین نقطهٔ مسجد نسبت به در ورودی می‌نشیند و «بعد شروع می‌کردم به خواندن قرآن، و از حفظ، و با قرائت، و دقیقاً با همان صدا، که پدرم، آقای شبستری و جمعیت مسجد را به گریه انداخته بود». این آئین مقدس را باید در کنار آئین تکراری آقای پناهی در داستان «خارق‌العادهٔ» خورشیدفر قرائت کرد. هر دو با تن دادن به وظیفهٔ مطلق تکرار این آئین مقدس سودای به چنگ آوردن امری مطلق را دارند که پردهٔ زندگی روزمره را بی‌رحمانه می‌درد. حسین میرزا شب‌کور می‌شود: «شبکور شدم، و دیگر نتوانستم شب‌ها از خانه بیایم بیرون. قطع رابطه با تجربهٔ قرائت قرآن در مسجد کبود، و در تنهایی کامل آن مسجد، دیوانه‌ام کرد». بعدها تصمیم می‌گیرد این آئین را از نو شروع کند. قرآن به دست از خانه راه می‌افتد. می‌پیچد توی کوچهٔ پشت مسجد جامع. کوچه خلوت است: «ناگهان تنم داغ شد، تب کردم. موهای تنم سیخ سیخ شد. سرم را بلند کردم، و در روبرو چیزی را دیدم که هرگز باورم نمی‌شد به چشم خود ببینم». امر مقدس همچون رعد بر جانش فرود می‌آید. او با فیگوری روبرو می‌شود که می‌توان با نظر به فیلم «تئورما» مهمان مقدس نامید، مهمانی که مواجهه با او خیزشی سوبژکتیو در فرد ایجاد می‌کند: «مردی

بود سی و دو سه ساله، قد بلند، با یک عمامهٔ سیاه و ظریف و کوچک، ولی متناسب، بر سرش. چشم‌هایش سیاه سیاه بود و ابروهایش به هم پیوسته. دماغش زیبا بود و متناسب با لب‌هایش که نه زیاد بود گوشتی بود، و نه قیطانی... من نفهمیدم چطور شد. مستقیماً رفتم به طرف این مرد جوان. او بازوهایش را بلند کرد، انداخت دور شانه‌های من. من صورتم را گذاشتم روی موهای کم‌پشت سینهٔ او، و مثل زمانی که پدرم و آقای شبستری گریسته بودند، گریه کردم. او حرفی نزد». گریه کردن اولین واکنش عاطفی افراد در مواجهه با امری والاست که دم‌ودستگاه عاطفی افراد را به نقطهٔ انفجار می‌رساند. این فیگور مقدس کاری نمی‌کند جز آن‌که برای لحظه‌ای درنگ می‌کند و زیر لب هفت آیهٔ اول سورهٔ معارج را می‌خواند و می‌رود. ناپدید می‌شود اما رد ناپدیدی‌اش به جا می‌ماند. از این‌جا به بعد کل زندگی حسین میرزا تلاشی است برای کنار آمدن با و فهم مواجهه‌اش با این فیگور مسیحایی، «آن موجود بی‌همتای زمینی و یا آسمانی»، «آن ستارهٔ سوزان که به کف دست جهان فرو رفته بود». او «میخ‌کوب» شده است. «یک دوران غریب عطش» برای حسین میرزا آغاز می‌شود؛ او مانند آقای پناهی داستان خورشیدفر به تکرار آئین خود می‌پردازد تا آن معجزه را از نو تجربه کند؛ روزها و هفته‌های متمادی سعی می‌کند در همان ساعت در همان‌جا باشد تا باز با امر مقدس مواجهه شود.

این مواجهه با فیگور مقدس مانند مواجههٔ آقای پناهی در داستان «خارق‌العادهٔ» خورشیدفر، «شاهدی» دارد. این بار نیز شاهد یک زن است. زن پس از مواجهه با «آن شخص مرموز» دو سه ماه است که مریض و بی‌حال افتاده در گوشهٔ خانه: «در ساعت سهٔ بعداز ظهر احساس کرده بود که کسی پشت در است. از

پله‌ها پایین و بعد رفته بود در حیاط را باز کرده بود. دیده بود که یک شخص قدبلند با عمامه و عبا، سر یک جوان را گذاشته روی سینه‌اش و دارد برای او قرآن می‌خواند... در راه آهسته بسته بود، آمده بود تو... شب دخترم جریان را برای ما تعریف کرد... شوهرش گفت خواب دیده. دخترم اصرار کرد که خواب ندیده، ولی بعد از چهار روز ناگهان حالش بهم خورد». رابطهٔ حسین میرزا و دختر رابطهٔ دوسویهٔ پیچیده‌ای است، گویی هر یک برای دیگر نقش شاهد رخدادی محوشونده را دارد. هر دو مانند فونِ مالارمه در قرائت بدیو از این شعر[۹۹] با صحنه‌ای میخ‌کوب‌کننده مواجه شده‌اند. و از پس آن مواجهه، آخرالزمان به درون سوبژکتیویته‌شان نفوذ کرده است: «دخترم همیشه حال انتظار دارد. آن بالا دراز کشیده، انگار منتظر حادثه‌ای است. نمی‌دانم این حادثه چیست... پس از روزهای اول، حتی دربارهٔ آن حادثه هم حرفی نزده. فقط گاهی چند آیه را زیر لب زمزمه می‌کند. سواد درست و حسابی ندارد. ولی آیه‌ها یادش مانده. من آیه‌ها را نوشتم. بردم از آقای انگجی پرسیدم که مفهوم آیه‌ها چیست! گفت که مربوط به روز قیامت است... شاید از علائم آخرالزمان باشد». گویی صدا ـ وحی در درون آن‌ها حلول کرده است. این قیامت همان قیامتی است که در پایان **آواز کشتگان** پرندگان انقلابی‌شده را به پرواز در ملکوتی زمینی وامی‌دارد.

پرسنده‌ای از عذاب واقع‌شونده‌ای پرسید/ که اختصاص به کافران دارد، و آن را بازدارنده‌ای نیست/ و از جانب خداوند صاحب درجات و مراتب است/ فرشتگان و روح در روزی که مقدارش پنجاه هزار سال است به سوی او بالا می‌روند/ پس

[۹۹] رجوع کنید به مقالهٔ «فلسفهٔ فون»؛ این مقاله را ترجمه و در مجلهٔ پوئتیکا منتشر کرده‌ام.

صبر کن، صبری نیکو/ زیرا آنان عذاب را دور می‌بینند/ و ما نزدیکش می‌بینیم. این آیاتی است که مرد مقدس برای حسین میرزا قرائت می‌کند. فیگور مقدس حسین میرزا را به صبر می‌خواند؛ این صبر از جنس صبر شاپور و آقای پناهی است، صبر کسی که سودای قمار بر سر امر محال دارد. مواجهه با فیگور مقدس و مسیحایی نوعی تحول در جان حسین ایجاد می‌کند و او را به سوژه‌ای سیاسی ـ انقلابی بدل می‌سازد. مواجهه با فیگور مقدس انتظار ظهور مجدد امر مقدس در چارچوب زمان و مکان را در فرد ایجاد می‌کند، ظهوری که پیوستار زمان را خواهد درید. پس هم در تجربهٔ سوژه از زمان در سطحی فردی گسست ایجاد می‌شود، هم نوعی انتظار برای انقلاب، حرکت جمعی پرندگان، در سوژه پرورانده می‌شود. مواجهه با فیگور مقدس ما را به زمانی فشرده در آینده پرتاب می‌کند، زمانی که چندان دور نیست: «تا دوباره با ظهور پیروزمندانه‌اش حس عطش و طلب اشیاء، حیوان‌ها و آدم‌ها را برانگیزد، و عمقی پایان‌ناپذیر را به رخ بکشد که در برابر آن همه چیز سطحی و پیش پا افتاده جلوه می‌کند».

در فیلم «تئورما»ی پازولینی با فیگوری شبیه سید در **رازهای سرزمین من** مواجه می‌شویم، البته برخورد پازولینی با این موضوع دیالکتیکی‌تر است، زیرا این فیگور مقدس صرفاً الهی نیست، بل چنان‌که خود پازولینی اشاره می‌کند در نقطهٔ عدم تمایز امر الهی و امر شیطانی گام برمی‌دارد[۱۰۰]. عجیب نیست اگر آگامبن به هنگام اشاره به دستیاران و وردستان کافکا که بنیامین آن‌ها را تجلی امید می‌داند، آنان را موجوداتی «گرگ‌ومیشی» می‌خواند، «موجوداتی نیمی از

[۱۰۰] پازولینی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «ترنس استمپ را به صورت [فیگور] شبح‌گونه‌ای درآوردم که نوعاً ورازمینی و ماوراءالطبیعی است: می‌توانست شیطان، یا آمیزه‌ای از خدا و شیطان باشد».

جنس فرشتگان و نیمی از جنس دیوها»[۱۰۱]. مهمان فیلم تئورمای پازولینی نیز از جنس همین فیگورهای گرگ و میشی است. کسی که در فیلم «مهمان» نامیده می‌شود وارد خانه‌ای بورژوایی می‌شود. او وارد رابطه‌ای جنسی و عاطفی با تک‌تک اعضای این خانوادهٔ بورژوایی می‌شود، با خدمتکار، با پسر، با مادر، با دختر و با پدر. او مثل یک معجزه وارد قاب ملال‌آور و منحط خانوادهٔ بورژوایی می‌شود و در سوبژکتیویتهٔ هر یک از این افراد نفوذ می‌کند. او تجسم ناب فیض و لطف الهی است. او بی هیچ چشم‌داشتی می‌بخشد. این شخص «مرموز» روزی خانه را ترک می‌کند. ظهور موقتی او تمام ترک‌های زندگی بورژوایی را که پیش‌تر پنهان بودند آشکار کرده است. نور حضور او از منظر رستگاری تابانده می‌شود و همین نور است که ترک‌ها و شکاف‌های حیات هبوط‌کردهٔ این خانوادهٔ بورژوایی را افشاء می‌کند. پس از رفتن او، تک‌تک اعضای خانواده مانند حسین میرزا از هم می‌پاشند. همگی باید با رخداد مواجهه با او در غیاب او سر کنند. خدمتکار که مهمان از مرگ نجاتش داده به روستا بازمی‌گردد و دست به انجام «معجزات» می‌زند. مادر به دنبال رابطهٔ جنسی با سایر مردان جوان می‌رود. پسر خانه را ترک می‌کند تا هنرمند شود. دختر که مانند دختر ـ شاهد در **رازهای سرزمین من** تحمل این مواجهه را ندارد، پس از ترک مهمان الهی ـ شیطانی از هم می‌پاشد و دچار حالتی کاتاتونیک می‌شود. اما از همه جذاب‌تر سرنوشت پدر خانواده است. او پس از خداحافظی مهمان، خود را از تمام مادّیات خلاص می‌کند و کارخانه را به کارگرانش می‌بخشد؛ در راه‌آهن لخت می‌شود و برهنه سر به بیابان می‌گذارد. او از پی مواجهه با امر مقدس خود را به موضعی

[۱۰۱] مقالهٔ «دستیاران»، **حرمت‌شکنی‌ها**.

پرولتاریایی تقلیل می‌دهد و تمام محتوای جوهری خود را رها می‌کند تا همچون پرولتاریا هیچی باشد در سودای همه‌شدن.

اما چیست این نیرو که مهمان الهی، این موجود «مابین فرشته و شیطان»، به یمن آن مانع از غرق‌شدن بی‌واسطهٔ افراد در زندگی روزمره می‌شود و آن‌ها را جاکن می‌کند؟ عشق. پازولینی در این باره می‌گوید: «آنچه اصیل است عشقی است که برمی‌انگیزد، چراکه عشقی است بدون هرگونه سازشکاری، عشقی که تکان‌دهنده است، ویران می‌کند، و تصور بورژواها از خودشان را دگرگون می‌کند؛ آنچه اصیل است همین عشق است، و باعث و بانی این عشق همین آدمی است که موقعیت روشنی ندارد». این عشق از جنس همان مواجههٔ عاشقانهٔ جنود و شکوفه است که آنان را از رابطهٔ فتیشیستی‌شان با اشیاء و خاطرات نجات می‌دهد. این عشق را باید با بار الهیاتی عشق در مسیحیت قرائت کرد. این عشق مقدمهٔ سیاسی‌شدن است، نیرویی مجازی که چونان منجنیق افراد را به ورای اصل واقعیت پرتاب می‌کند. آیا به همین دلیل نیست که چه‌گوارا از خشونت انقلابی به مثابهٔ «کار عشق» سخن می‌گوید؟ او در خاطرات روزانه‌اش می‌نویسد: «با آن‌که ممکن است مسخره به نظر برسد، بگذار بگویم که یک انقلابی واقعی را احساسات شدید عاشقانه هدایت می‌کنند. ناممکن است که یک انقلابی واقعی را بدون این ویژگی تصور کنیم»[۱۰۲]. اگر در

[۱۰۲] به نقل از مقالهٔ «سیاست بتمن»، ژیژک، ترجمهٔ نیما پرژام، منتشرشده در سایت تز یازدهم. ژیژک در توضیح رابطهٔ عشق و انقلاب می‌نویسد: «آنچه در این‌جا با آن مواجهیم این نیست که از چه‌گوارا مسیح بسازیم، بلکه مسأله بیش‌تر بر سر آن است که از مسیح چه‌گوارا بسازیم. همان مسیحی که کلمات "ننگ‌آورش" در انجیل لوقا (اگر کسی نزد من آید و از پدرش، مادرش، همسر و فرزندانش، برادر و خواهرش و حتی زندگی خودش، متنفر نباشد، نمی‌تواند

«بازی‌های خنده‌دارِ» هانکه، دو مهمان الهی، پیتر و پل، وارد خانوادهٔ بورژوایی می‌شوند و اعضایش را شکنجه و از درون ویرانش می‌کنند، در «تئورما»ی پازولینی مواجه با «پیک قدسی» محمل خیزشی سوبژکتیو در افراد و انقلابی شدن و خلاصی از بندهای زندگی هبوط‌کردهٔ بورژوایی است[۱۰۳].

مسألهٔ سیاست به مثابهٔ امر مقدس و انقلابی‌شدن را در کارهای خورشیدفر و براهنی دنبال کردیم؛ اجازه دهید باز به سراغ مسألهٔ اشیاء و سعادت در حوزهٔ اشیاء برویم. باید باری دیگر سری به خانوادهٔ صبری بزنیم. انباری توپوسِ میل خسرو صبری است. خسرو صبری خودش را از شر همه خلاص می‌کند تا به انبار پناه ببرد: «تنها که شد روی کاناپه لمید. دست کرد لای تشکچه مبل. فندکی گیرش آمد. کار می‌کرد. فندکِ طلایی پلاستیکی. خسرو آمد بگوید شاپور... دهانش را باز کرد اما صدایی درنیامد. **اولاد چه بود؟ اشیاء از بچه‌ها**

II

پیرو من باشد) در راستای این کلمات چه‌گواراست: "باید خشن باشی بی‌آن‌که شفقت خود را از دست بدهی" که باید همراه با توصیف بسیار مسأله‌دار چه‌گوارا از انقلابیون به مثابهٔ "ماشین‌های قاتل" قرائت شود». چه‌گوارا ساختن از مسیح شاید بهترین توصیف از فیلم «انجیل به روایت متی» پازولینی و الهیات ماتریالیستی او باشد.

[۱۰۳] آیا مسألهٔ پازولینی در فیلم «مدئا» نیز نسبت میان عشق و خشونت و امر مقدس نیست؟ مدئا فرهنگ بدوی را، جایی را که تمامی طبیعت مقدس است، ترک می‌کند. او با ترک فرهنگ بدوی تماس خود با امر مقدس را از دست می‌دهد. مدئا در آخر فیلم که دست به خشونت می‌زند در واقع از نو با امر مقدس رابطه برقرار می‌کند. تماس مجدد او با امر مقدس همراه است با فروپاشی تمدن جدید. برای توضیح این موضوع رجوع کنید به مقالهٔ مارک ژروه دربارهٔ فیلم «مدئا» در کتاب **پازولینی به روایت پازولینی**.

وفادارتر بودند. بچه‌ها همه‌چیز را برای خودشان می‌خواستند. دوباره لای تشکچه‌ها را گشت. یک نخ سیگار خمیده پیدا کرد. هفت هشت سال بود سیگار نمی‌کشید. گاهی هوس می‌کرد. سیگار را روشن کرد. خشک و تلخ بود. دود را بیرون داد». خسرو صبری در دنیای کهنهٔ خود به هیچ چیز تازه‌ای نیاز ندارد، گویی همچون شعبده‌بازها اشیاء مورد نیاز خود را از دل اشیاء کهنهٔ دیگر تولید می‌کند و بیرون می‌کشد. حتی سیگار او نیز کهنه است و از دل مبل بیرون کشیده شده است. جملهٔ کلیدی این بخش مقایسهٔ میان اولاد و اشیاء است. ضیائی می‌نویسد: «چهره‌های خانگی/ کنار چهرهٔ اشیاء/ چهره‌ها می‌روند/ اشیاء می‌مانند». جاودانگی در کدام سو است؟ آیا اولاد آدمی را از ابتربودن نجات می‌دهد یا اشیاء؟ چرا اولاد با اشیاء مقایسه می‌شوند؟ جفت اولاد و کالای بی‌مصرف‌شده پای فیگور هیولایی کافکا، ادرادک، در «نگرانی پدر خانواده» را به میان می‌کشد: «ادرادک در نظری اجمالی به قرقره‌ای پهن و ستاره‌شکل شباهت دارد. واقعاً هم به نظر می‌رسد به دور آن نخ پیچیده شده است؛ البته گویا کلاف سردرگمی از نخ‌های تکه‌پاره، کهنه، جورواجور و رنگ به رنگ را دور آن پیچیده‌اند. با این همه ادرادک قرقره‌ای خشک و خالی نیست، چرا که از وسط ستاره میلهٔ چوبی کوچکی اریب بیرون زده است و میلهٔ کوچک دیگری به صورت عمود به این میله متصل است. مجموعهٔ آن از یک طرف به کمک این میله و از طرف دیگر به کمک یکی از پرهای ستاره می‌تواند طوری قرار بگیرد که انگار روی دوپا ایستاده است»[۱۰۴].

[۱۰۴] ترجمهٔ علی اصغر حداد، **داستان‌های کوتاه کافکا**، نشر ماهی.

ادرادک، چنان‌که بنیامین اشاره کرده، «شکلی است که اشیاء وقتی فراموش شوند به خود می‌گیرند». آدورنو یک گام جلوتر می‌رود و ادرادک را به گردش کالاها پیوند می‌زند. ادرادک «کالایی» است «که بدون هیچ هدفی زنده مانده است». ادراک کالایی مرده است که در مرگ خود به حیات خود ادامه می‌دهد، و همین حیات معلق میان مرگ و زندگی است که باعث می‌شود بنیامین آن را موجودی «پیشاتاریخی» بنامد. ادرادک کالای اسقاط‌شده است: «اگر انسان گمان کند این شیء در گذشته شکل و قوارهٔ هدفمندی داشته و حالا شکسته و اسقاط شده است، چندان راه دوری نرفته است». بی‌دلیل نیست که راوی ادرادک را «این شیء بی‌مصرف» می‌نامد. به یک معنا خسرو صبری در مقام مجموعه‌دار اشیاء بی‌مصرف با ادرادک‌ها سروکار دارد. اگر دیگران این اشیاء را در مقام آشغال نادیده می‌گیرند، صبری‌ها، این آشغال‌جمع‌کن‌های مادرزاد، ادرادک‌ها، این موجودات گریزپا، را شکار می‌کنند، به حدی که وقتی آشغال یا وسیلهٔ اسقاط‌شده‌ای را از وسط خیابان به انباری می‌آورند، همچون یک شعبده‌باز از دل آن، اشیاء اسقاطی تازه‌ای را بیرون می‌کشند: «شاپور دولا شد و از حفره به درون کاناپه نگاه کرد. از سوختگی‌های سیگار و نخ‌کش‌شدن‌های پارچهٔ مبل، پرتوهای نور تاریکی درون کاناپه را شیار می‌انداخت. نه، لاشهٔ جانوری آن تو نبود. هستهٔ میوه بود. باتری قلمی، سنجاق قفلی، تشتک نوشابه، کلید زنگ‌زده، تیغ، نی و چندتا سکه. خسرو گفت یکی از سکه‌ها فرانک است».

برگردیم به سراغ جملهٔ کلیدی داستان «آشغال‌جمع‌کن‌ها»: «اولاد چه بود؟ اشیاء از بچه‌ها وفادارتر بودند». این سطر نشان می‌دهد خورشیدفر وارد گفتگویی درونی با کافکا در «نگرانی پدر خانواده» شده است. مسألهٔ کافکا و

خورشیدفر جاودانگی و بازماندن و نسبت اشیاء و اولاد با پدر است: «بیهوده از خود می‌پرسم بر سر او چه خواهد آمد؟ آیا ممکن است بمیرد؟ هر آنچه می‌میرد، پیش از مرگ مقصودی پیش رو داشته و به کاری مشغول بوده و در راه همان کار و مقصود هم به نابودی کشیده شده است. چنین چیزی در مورد ادرادک صدق نمی‌کند. یعنی او یک وقتی با رشته‌نخ‌های دنباله‌اش پیش پای بچه‌های من کماکان قلقل‌خوران از پله‌ها به پایین خواهد غلتید؟ ظاهراً که آزارش به کسی نمی‌رسد. **اما این‌که او پس از مرگ من هنوز وجود خواهد داشت، تصوری است که مرا آزار می‌دهد»** (تأکید از من). بگذارید محورهای اصلی بحث را بیرون بکشیم، زیرا این محورها برای مشخص کردن نسبت درونی فیگور مجموعه‌دار با سیاست بسیار مهم است. مسأله بر سر نسبت میان پدر با اولاد و اشیاء بی‌مصرف است. اولاد و اشیاء بی‌مصرفی چون ادرداک پس از مرگ پدر زنده خواهند ماند. آدورنو موضوع را در نامهٔ خود به بنیامین این چنین صورت‌بندی می‌کند: «کالا همان ابژهٔ بازمانده است که از آن‌جا که بیگانه‌شده بی‌واسطگی خویش را پشت سر گذاشته و پس از آن زنده می‌ماند. ما وعدهٔ جاودانگی را در کالاها داریم و نه برای مردم». نکته صرفاً بازماندن ادرادک پس از مرگ پدر نیست، موضوعی که همان «نگرانی پدر خانواده» است. مسأله هم‌بستگی این شیء بی‌مصرف با اولاد است: این دو بعد از پدر بازخواهند ماند.

جایگاه این اشیاء بی‌مصرف جایگاهی دوسویه است. از طرفی اشیاء بی‌مصرف و کهنه تجلی رسوب تجربه‌اند، تجربه‌ای که سرمایه با حرکت گیج‌کنندهٔ خود سعی در مضمحل کردن و ویرانی آن دارد. وقتی بنیامین در مقالهٔ «قصه‌گو» از

جای انگشتان کوزه‌گر روی سفال حرف می‌زند، موضوع بر سر همین ردهای تجربه است (ضیائی این‌ها را «رد اشیاء» می‌نامد و از قضا از «رد انگشتان» نیز سخن می‌گوید). اگر ما کالایی را مصرف و پس از استفاده آن را همچون آشغال به بیرون پرتاب می‌کنیم، مجموعه‌دار ـ آشغال‌جمع‌کن به دنبال رسوب تجربه بر روی اشیاء است. همان‌طور که کتابدارِ بنیامین، رد صاحبان سابق کتاب‌ها را دنبال می‌کند، خسرو صبری نیز دست بر کاناپهٔ قدیمی می‌کشد تا با یافتن اشیاء قدیمیِ مانده درون کاناپه از جمله سیگار و فندک و باتری و تیغ و نی و چه و چه، رد صاحبان قبلی و رسوب تجربه را در اشیاء دنبال کند. در این اشیاء قدیمی هنوز تکه‌پاره‌هایی از هاله به جا مانده است. برای درک کهنگی و تجربه باید سفر شاپور به دریای زیرزمینی تاناکور را به دقت قرائت کنیم: «**کهنگی** بعضی را آزار می‌دهد. شاپور اما از کهنگی آزار نمی‌بیند. هر یکی دو ماه، از ظهیرالاسلام راهش را کج می‌کند و تا جنوب شهر می‌رود و سری به **فروشگاه زیرزمینی** بزرگ می‌زند. کمتر کسی آن‌جا برای خودش خرید می‌کند، بیش‌تر خریدارها عمده‌اند. فروشگاه در حقیقت پارکینگ ساختمان تجاری پررفت‌وآمدی است. اسمش **دریای تاناکور** است. **واقعاً دریاست، بی‌پایان و غرق‌کننده**. شاپور صبری به محض ورود فوری خود را از دست فروشنده‌ها خلاص می‌کند. آخر شاپور دوست دارد وسط دریا تنها باشد». پیش‌تر دربارهٔ زیرزمین در **پرندهٔ من** فریبا وفی و زیرزمین به مثابهٔ آرشیو در **خوف** ارسطویی حرف زده‌ام[۱۰۵]. در این‌جا نیز مانند **خوف** با یک زیرزمین در مقام آرشیو

[۱۰۵] به ترتیب در مقالهٔ «دنیای رویاهای معیوب» (به همراه نیما پرژام) (روزنامهٔ شرق) و در میزگرد زنان، «سیندرلا یا هیولا»، در مجلهٔ «سینما و ادبیات»: «حقیقت در این اثر همان

مواجهیم. لباس‌های دسته‌دوم تاناکور بوی کهنگی می‌دهند؛ آنچه دسته‌دوم است رد فردی دیگر را در خود حک شده دارد، رد تجربه‌ای که رد هاله‌ای رو به زوال است. لباس تاناکور مانند کتاب دست دوم که در آن رد انگشتان صاحب قبلی بر آن مانده است، واجد بو و رد پوست صاحب قبلی است. زیرزمین تاناکور یک دریاست، «بی‌پایان و غرق‌کننده». مسأله برای شاپور خرید کالای دسته‌دوم نیست؛ مسأله با کله درون دریای کهنگی فرورفتن است، دریای هاله‌های تکه‌پاره‌ای که رو به زوال‌اند. صبری‌ها شکارچی هالهٔ اشیاءاند.

فروشگاه تاناکور یک زیرزمین است. در **تهرانی‌ها** در **ساختمان** نیز یک زیرزمین داریم. وقتی رحمت مسألهٔ فیلم‌نامه‌اش را با خدامی مطرح می‌کند، خدامی «با آرامش و سکینه توضیح داد در سازمان **ساختمان** حتی یک برگ کاغذ بی‌آن‌که ثبت شود بررسی نشده.» رحمت و خدامی اندرونی را ترک می‌کنند تا به «سرداب یا همان زیرزمین» بروند که «قسمت بایگانی **ساختمان** در آن بود». **ساختمان** «عمارت یا کاخی در محله‌ای قدیمی در جنوب تهران بود... عمارت اصلی در مرکز حیاط درندشت مصفایی واقع بود و انعکاس نمای باشکوه آن در آب حوض بزرگ حیاط می‌افتاد. همه چیز تا حد امکان قرینه بود. در دو سمت چنارهای بلند و تناور و سروها قد برافراشته بودند. هر سو را

سیاست است که در غیابش روشنفکر مالیخولیایی کاری جز آرشیو کردن گذشته در زیرزمین خانه‌اش یا آنچه رمان "زیرزمین‌های مالیخولیایی مردهای تنها" نامیده می‌شود ندارد. (جالب آن‌که در رمان **راهنمای مردن با گیاهان دارویی** هم باز با زیرزمین مواجه می‌شویم، گیاهان که در زیرزمین ذخیره می‌شوند به قول راوی از جهانی دیگر می‌آیند، در رمان **پرندهٔ من** وفی نیز زیرزمین چنین کارکردی دارد)».

نگاه می‌کردی کاشی‌کاری با آیینه‌کاری». اما سرداب این **ساختمان** خبر از هیچ شکوه قاجاری‌ای نمی‌دهد. در این‌جا نیز کهنگی فرمان‌روایی می‌کند: «**کهنگی** عمارت بزک‌شده در این‌جا توی چشم می‌زد. گچ دیوارها ریخته و کاه‌گل و تیرهای چوبی اسکلت معلوم بود. ورودی ساختمان نونوار بود و رحمت را یاد فیلم‌های قجری و کاخ اشراف می‌انداخت. اما این‌جا **دخمه‌ای ویران** با دیوارهای دوده گرفته بود. **ساختمان** بزرگ‌تر و شلوغ‌تر از تصور رحمت بود. مثل یک وزارتخانه کارمندها مثل مور و ملخ توی هم می‌لولیدند». این دخمه/ ویرانه که نقش بایگانی یا به قول راوی «آرشیو داخلی» **ساختمان** را دارد، مأمن هیولاها و پرندگان شیطانی است، پرندگانی از جنس کلاغ ویران‌شدهٔ رمان **سوره‌الغراب** که به زیرزمین نهادهای فرهنگی نظام حاکم پناه برده‌اند: «ظاهراً جانور خطرناکی در زیرزمین لانه کرده است»؛ ماجرا بر سر «رزم حماسی آتش‌نشان و هیولایی بالدار» است «که روحی اهریمنی داشت». حتی می‌توان گفت این دخمه / زیرزمین نقش ناخودآگاه نهادیِ[۱۰۶] **ساختمان** را دارد. بی‌دلیل نیست که انگار شکلی از لودگی و وقاحت به معنای روانکاوانهٔ کلمه در فضای زیرزمین موج می‌زند. این لودگی و وقاحت خاصه در رفتار پیرمرد لوده مشهود است. زیرزمین نهادهای فرهنگی بعد از انقلاب، نهادهایی که گفتمان ارتجاعی بومی‌گرایی را پیش می‌برند، سرشار از موجوداتی چون ادرادک است، موجوداتی معذب که کمرشان زیر بار نهادهای هیولاوش خمیده شده است. آیا رحمت که زمانی خروارها خروار امید داشته خود شکلی از ادرادک نیست،

[۱۰۶] تعبیر «ناخودآگاه نهادی» (institutional unconscious) را از ژیژک گرفته‌ام. او برای توضیح نسبت هم‌جنس‌بازی با کلیسای کاتولیک از این تعبیر بهره می‌برد.

موجودی که مثل شبح در حول و حوش **ساختمان** هیولایی پرسه می‌زند؟ آیا می‌توان از ادرادک به معنایی جز کالای بی‌مصرف‌شده نیز سخن گفت، به معنای موجوداتی معذب که همچون حیات برهنه در آستانهٔ دروازهٔ قانون/ نهادهای حاکم پرسه می‌زنند؟

بنیامین صحنهٔ رمان‌های کافکا را «جهان مرداب» می‌داند. موجوداتی چون ادرادک از دل این مرداب پیش‌تاریخی بیرون آمده‌اند: «ادرادک عجیب‌ترین حرامزاده‌ای است که در جهان پیش از تاریخ کافکا با حس گناه زاده می‌شود». جغدی که صدای هوهوی مرموزش در زیرزمین **ساختمان** شنیده می‌شود به همین موجودات مرداب‌زی تعلق دارد و هم‌چنین کلاغ‌ها (از جمله کلاغ **سوره‌الغراب**) و خفاش‌هایی که در تمام **تهرانی‌ها** پرسه می‌زنند و گاهی به حیات بهشتی شهروندان طبقهٔ متوسط در پارک‌ها یورش می‌برند. ادرادک «همان هیئتی است که موجودات در عالم فراموشی به خود می‌گیرند». این موجودات همگی «تحریف شده‌اند»، از ادرادک گرفته تا آن جانور هیولایی نیمی گربه و نیمی بره. اما همگی آن‌ها «با زنجیره‌ای دراز به سرمنشأ تحریف‌شدگی» می‌رسند: کوتولهٔ قوزی. این موجودات تحریف‌شده، این رحمت‌ها، این آقارضاوصله‌کارها، همگی دربرابر نهادهای کافکایی سر را روی سینه‌هاشان خم کرده‌اند و با پشتی خمیده در برابر **ساختمان** ایستاده‌اند. پیش از آن‌که جغد، این هیولای بالدار، در سرداب **ساختمان** اسیر شود، صدای هوهوی مرموزی از چند روز قبل به گوش کارکنان ساختمان می‌رسیده است. صدای جغد چون «زوزه» به گوش کارکنان جلوه می‌کرده است. این زوزه از جنس همان زوزه‌ای است که از حلق محکومان **ظل‌الله** و مفعولان **روزگار**

دوزخی آقای ایاز براهنی به گوش می‌رسد. پیچ و تاب این بدن‌های دوزخی و پشت‌های خمیده خبر از عذابی می‌دهد که تن ادرادک و تمام «قهرمانان زشتِ» براهنی را کج و معذب کرده است. آنان که در هیأت حیات برهنه در آستانهٔ قانون ایستاده‌اند زوزه می‌کشند؛ سرداب‌ها و دخمه‌ها زوزه می‌کشند.

تهرانی‌ها مسألهٔ موسیقی را در قلب کار خود قرار داده است. براهنی چگونه به موسیقی فکر می‌کند؟ رابطهٔ موش‌ها با موسیقی چیست؟ دخمه و موسیقی بتهوون؟ دکتر محمود شریفی در **آواز کشتگان** وقت خود را در دخمهٔ کتابخانه می‌گذراند. روزی ساواکی‌ها به سراغش می‌آیند. صدایی به گوش می‌رسد، در این دخمه نیز هیولاهایی زندگی می‌کنند. ساواکی‌ها به دنبال منبع صدا می‌روند. سنگر می‌گیرند، سینه‌خیز می‌روند، با زانوها و آرنج‌های‌شان در میان قفسه‌ها سریع پیش می‌روند؛ یکی فریاد می‌زند: «مادر...» «چی؟ چی شده؟». «موش بود! افتاد تو تله موش. عجب موش گنده‌ای! هنوز نمرده!». دکتر شریفی موش است. دکتر شریفی مثل جغد **ساختمان** در **تهرانی‌ها** در دام افتاده است: «مرد یغور گفت: "آقای دکتر چطور است با یک تیر خلاصش کنم؟" "کی را؟ موش را؟ یا دکتر شریفی را؟"، "می‌توانم با یک تیر دو نشان بزنم". "فعلا موش را. بعداً نوبت دکتر شریفی هم می‌رسد". مرد یغور گفت: "برید کنار". طپانچه‌اش را آورد بالا. ماشه را کشید، به دقت نشانه گرفت». در این‌جا نوعی «موش‌شدن» داریم. اما ساواکی سبیلو نمی‌گذارد ساواکی دیگر موش را بکشد: «نه! کی گفته که ما باید موش‌ها را بکشیم؟ تازه سروصدا هم می‌شود. گلوله‌ها را حرام نکن! این گلوله‌ها را برای کشتن موش‌ها درست نکرده‌اند... موش دوست ماست. مخصوصاً موش این مخزن. کتاب‌ها را می‌خورد، تکه‌پاره

می‌کند. موش رفیق ماست. چرا گلوله را به سر رفیق‌مان بزنیم. باید کتاب‌ها را از بین برد، نه موش‌ها را». ساواکی می‌خواهد به موش گیرافتاده شلیک کند. در این‌جا صحنه کات می‌خورد و دکتر شریفی یاد خاطره‌ای می‌افتد. سپس به صحنه‌ای بازمی‌گردیم که ساواکی مانع کشته‌شدن موش می‌شود. این چیدمان را باید به دقت قرائت کرد. کارکرد موسیقی، سرود شادی بتهوون، در خاطرهٔ براهنی چیست؟ تأملات ژیژک دربارهٔ «سرود شادی» بتهوون راه را به ما نشان می‌دهد. در بخش اول، پیش از کات خوردن، شریفی و موش یکی می‌شوند، شریفی موشی است که دیر یا زود باید کشته شود و در صحنهٔ آخر داستان، شلیک‌های پیاپی بازجو در اتاق تجسد چنین وضعیتی است. صحنهٔ آخر رمان در واقع تکرار صحنهٔ فرار موش از شلیک و موسیقی در خاطرهٔ شریفی است. انگار موسیقی خود دنبال موش کرده است. اما وقتی ساواکی می‌خواهد به موش ـ شریفی شلیک کند، یک‌دفعه خاطرهٔ شریفی وارد قاب می‌شود و روایتِ رمان از موش را عوض می‌کند؛ موش نه محکوم (شریفی) بل حاکم است، آن زشتی است که باید پاک شود.

آیا می‌توان با کمک گرفتن از کافکا و «موش آوازه‌خوان» او قرائتی دیگر از این صحنه و کارکرد موسیقی ارائه داد؟ آیا می‌توان گفت این موش همان موش آوازه‌خوان کافکایی است، موشی که باید آواز کشتگان را بخواند؟ اگر موش‌ها آواز بخوانند چه؟ بگذارید کمی دقیق‌تر به صحنهٔ موش و بتهوون بازگردیم. ساواکی می‌خواهد شلیک کند که خاطره نفوذ می‌کند. محمود شریفی در بیروت، در خیابان الحمراء است. فضایی بهشتی برقرار است که ناگهان از کافهٔ مجاور صدای موسیقی بلند می‌شود، موسیقی بتهوون، سرود شادی. اما ناگهان

چیزی غریب، «یک بُعد باورنکردنی»، نفوذ می‌کند: «رفتگر پیری که چیزی به بزرگی یک قفس در دستش گرفته بود، از گوشهٔ خیابان ظاهر شد و آمد ایستاد وسط آسفالت... وقتی که رفتگر پیر چیز قفس‌مانند را پایین گذاشت، محمود دید که تله‌موش بسیار گنده‌ای است که لحظه‌ای آن را با قفس عوضی گرفته است. آنچه به عنوان موش در تله افتاده بود، انگار موش نبود، بلکه بچه‌پلنگی بود به رنگ موش». این موجود که گویی یکی از موجودات حرام‌زادهٔ کافکایی است (بگیریم موش ـ پلنگ) وارد فضای قاب موسیقی بتهوون می‌شود. قرائت راوی از نسبت موسیقی بتهوون و موش قرائتی اومانیستی و غیردیالکتیکی است. موسیقی نماد رهایی و شادی بشر و موش نماد همهٔ کثیفی‌هاست؛ «ناگهان محمود احساس کرد که بین موسیقی و موش ارتباطی هست. مثل این بود که موسیقی بخش روشن و شفابخش چیزی است که موش بخش ظلمانی و شوم آن است و انگار این دو به صورت معجزه‌آسایی به هم منطبق بودند... و این قصیدهٔ نشاط بود که بتهوون پرورانده بود و در اختیار جهان گذاشته بود. و موش در اعماق جهان، فضله می‌انداخت، بچه‌هایش را می‌پروراند، با وزن و آهنگ خاص خود، نعمت‌های جهان را متعفن می‌کرد، بیماری، مرض، وحشت، ظلمت و نابینایی می‌آورد؛ در ظلمت، در سرداب‌ها، در سکوت پروار می‌شد و مثل روح خبیث شیطان تحجر و عقب‌ماندگی، قهقرا و ستم و از آن بالاتر مثل پلیدی و پلشتی یک دنیای بدوی و بدی ناگهان پدیدار می‌شد و با آهنگ شوم و خبیث خود آن قصیدهٔ بلند نشاط را به مبارزه می‌طلبید». جالب آن‌که در این‌جا موش با شیطان یکی می‌شود. آیا موضوع به همین سادگی است، قصیدهٔ شادی زیبایی و روشنی است و موش ظلمت و پلشتی؟

هرچه هست کلید معما کارکرد موسیقی بتهوون است. نکتهٔ آیرونیک آن‌که سرود شادی بتهوون جز مبهم‌ترین قطعات تاریخی موسیقی است. ژیژک این ابهام را دقیق شرح داده است. او می‌گوید این سرود سرودی برای انسانیت، برادری و مردم تلقی می‌شود. آنچه توجه آدم را جلب می‌کند «تطبیق‌پذیری کلی و جهان‌شمول» آن است. جنبش‌هایی سراسر مخالف می‌توانند از آن استفاده کنند. در آلمان نازی از آن برای ستایش دفاع عظیم مردمی استفاده می‌شد و در اتحادیهٔ شوروی به عنوان آوازی کمونیستی آن را می‌ستودند. در دوران انقلاب فرهنگی چین که در آن هر نوع موسیقی را ممنوع کرده بودند، سمفونی نهم مجاز بود. از راست‌ترین جریان‌های سیاسی تا چپ‌ترین جریان‌های چریکی در پرو از آن استفاده می‌کردند؛ اکنون نیز سرود غیررسمی اتحادیهٔ اروپاست. ژیژک می‌گوید «می‌توان صحنه‌ای منحرفانه را تصور کرد که در آن بن‌لادن بوش را در آغوش می‌گیرد و رهبران جریان‌های سیاسی مختلف همدیگر را در آغوش می‌کشند و هم‌زمان سرود شادی را می‌خوانند». آیا هر ایدئولوژی‌ای این چنین کار نمی‌کند؟ مسأله فقط بر سر معنا نیست؛ ایدئولوژی باید در عین حال بتواند چون «یک ظرف تهی» کار کند و گشوده باشد به همهٔ معانی ممکن. این خنثی‌بودن قاب آن‌قدرها هم که به نظر می‌رسد خنثی نیست. «هر وقت یک متن ایدئولوژیک می‌گوید همهٔ بشریت در برادری وحدت می‌یابد، باید پرسید این همه واقعاً همه است یا کسی بیرون گذاشته شده؟». ژیژک می‌گوید بتهوون در سرود یا قصیدهٔ شادی «این جایگاه محذوف» را به روی صحنه آورده؛ لحن موسیقی یک دفعه عوض می‌شود و موسیقی دیگر حالت زیبایی والای خود را ندارد بلکه بدل به نوعی ریتم کارناوالی می‌شود. «بتهوون ستایش‌گر سطح پایین این نیست که همه برادرند و غیره و غیره؛

بخش اول که امروزه ستایش می‌شود و در تمام رویدادهای رسمی شنیده می‌شود بتهوون در مقام ایدئولوژی است»، اما بخش دوم قصهٔ حقیقی را تعریف می‌کند، قصهٔ آنچه ایدئولوژی رسمی را بهم می‌ریزد، و شکست ایدئولوژی رسمی در رام کردن «این عنصر به هم ریزنده». پس در خود سرود شادی نوعی تفاوت درونی درج شده است. براهنی فقط به شق اول این سرود، همان بتهوون در مقام ایدئولوژی و ستایش‌گر پیش پاافتادهٔ «همه برادراند و غیره» توجه دارد و همین باعث می‌شود قرائت او از رابطهٔ موسیقی بتهوون و موش بیش از حد اومانیستی از آب درآید. اگر موش را تجسد همان عنصر برهم‌زنندهٔ موسیقی بتهوون بدانیم چه، همان عنصر آشوبناک و گریزنده که قاب اصلی موسیقی بتهوون را از کار می‌اندازد؟ شاید بتوان از نوعی موش ـ شدن سخن گفت. محمود برای گریز از «دخمهٔ» مخزن و ساواکی‌ها موش می‌شود؛ راوی اشاره می‌کند موش یک بچه‌پلنگ است. موش ـ پلنگ انگار راست از دل داستان‌های کافکا بیرون آمده است. این قسم موش شدن اتفاقاً شبیه موش‌شدن راوی در پایان رمان **خوف** شیوا ارسطویی است[۱۰۷].

شاید باید صحنهٔ تعقیب و گریز موش در **آواز کشتگان** را در کنار داستان «پاچه‌خیزک» چوبک بگذاریم. داستان چوبک در بازارچهٔ دهکده رخ می‌دهد. همه مشغول زندگی معمولی خود هستند که ناگهان مش‌حیدر بقال از تو دکان

[۱۰۷] در میزگرد داستان‌نویسی زنان از دههٔ هفتاد تا امروز، «سیندرلا یا هیولا؟»، که در مجلهٔ «سینما و ادبیات» برگزار شد، دربارهٔ مقولهٔ هیولاشدن زن در رمان **خوف** سخن گفتم. دوستم ماجد کنعانی تمیمی به این نکته اشاره کرد که هیولاشدن کافی نیست و باید از موش‌شدن زن نیز سخن بگوییم.

خود فریادی می‌کشد و با «تله‌موش نکره‌ای» از تو دکانش بیرون می‌پرد: «اما ببینا قد یه گربس. نیس؟» اگر در براهنی موش ـ پلنگ داشتیم، در این‌جا موجود دورگهٔ کافکایی دیگری داریم: موش ـ گربه. موش را باید طوری بکشند که عبرت موش‌های دیگر بشود. مسأله برای موش مانند میمونِ «گزارشی به فرهنگستان» کافکا گریز است و نه نجات. «با ناخن رو کف تله می‌خراشید و می‌کوشید راه فراری پیدا کند». تصمیم می‌گیرند موش را آتش بزنند: «مش‌حیدر از هولش شیشه نفت را رو موش خالی کرد و موش جاخالی داد و نصف نفت‌ها ریخت رو زمین و ژاندارم فوری کبریت کشید و گرفت زیر پوزهٔ موش که موش گر گرفت و شاگرد شوفر هولکی انداختش رو زمین». موش اما بازی را نمی‌بازد، موش بدل به «اژدهای آتش» می‌شود: «موش مثل پاچه‌خیزک در رفت و رفت تا رسید زیر نفتکش و تا جمعیت خواست به خود بجنبد نفتکش با صدای رعدآسائی منفجر شد و باران بنزین بر سر مردم و دکان‌ها بارید و دنبال آن ناگهان انبار بنزین، مانند بمبی ترکید و سیل سوزان بنزین مثل اژدها دنبال مردم فراری توی دهکده به راه افتاد». محمود شریفی در مواجهه با ساواکی‌ها باید بدل به موش ـ اژدها شود تا از حاکم بگریزد.

نشان دادیم فیگورها و اشیاء چگونه می‌توانند از بند حاکم رها شوند، چگونه می‌توانند به پرواز درآیند. اکنون باید ببینیم آن‌ها چگونه به بدنی جمعی بدل می‌شوند. کار را باید با منطق طیور به پایان برسانیم. چیزی، بله، چیزی باید پرندگان قصهٔ سلیمان را به قصهٔ منطق‌الطیر وارد کند. قصهٔ سلیمان قصهٔ انقیاد پرندگان در برابر حاکم است. منطق‌الطیر قصهٔ مسخ‌شدن، انقلابی‌شدن پرندگان

است. رحمت در روز کنکور کاترین باید به منزل پروفسور «وینده‌هوف» برود تا با او دربارهٔ پروژهٔ انیمیشن خود، قصهٔ پرندگان و سیمرغ، حرف بزند. معنای لفظی وینده‌هوف «هدهد» است؛ پرفسور هدهد دو قصه، یعنی قصهٔ پرندگان و قصهٔ برج بابل، را کنار هم قرار می‌دهد: «از ملاقات قبلی ما تا امروز یک چیز ابداً تغییر نکرده است و آن کیفیت قصهٔ پرندگان است که هم‌چنان عالی است و تا دنیا دنیاست عالی خواهد بود. این قصه در این مدت جزو موضوعاتی بود که با کمال میل به آن می‌پرداختم. امروز، یقین دارم **معنای باطنی** قصهٔ پرندگان غیر از چیزی است که در نگاه اول به نظر می‌آید. من عادتی دارم که به شما هم توصیه‌اش می‌کنم. همیشه قصه را یک بار وارونه تصور کنید. این کار عموماً نتایج جالبی به دنبال دارد. اگر مرا سروته کنید آشغال‌هایی از جیبم بیرون می‌ریزد. ممکن است موهایم کلاه‌گیس باشد و از سرم بیفتد یا معلوم شود، برخلاف ادعایم، یک میلیون پول نقد در جیب داشته‌ام یا در لباس استاد بازنشسته یک فروشندهٔ شیطان‌صفت مواد مخدر هستم. نخندید. **وارونگی حقایق جالبی را آشکار می‌کند**. اگر در مورد انسان‌ها بعید باشد که برای تفتیش جیب و عقاید یکدیگر حقی داشته باشند، در مورد قصه‌ها تا جزئی‌ترین سوراخ و سنبه را بازرسی کردن اشکالی ندارد. مگر نمی‌شود قصهٔ پرندگان را یکبار سروته کنیم و در آغاز داستان پرندهٔ اساطیری بزرگ حاضر باشد و بعد این پرنده به سی پرندهٔ کوچک پرسروصدا دگرگونی می‌یابد. پرنده‌هایی که قادر به تکلم هستند. سخن گفتن پرنده‌ها باعث آشوب و تشتت خواهد شد اما روشن است که دلیل اتحاد آن‌ها دستیابی به کمال بوده است». حرکت پرندگان، هم‌بستگی آن‌ها، تشکیل بدنی جمعی. قصهٔ پرندگان تمثیل انقلاب است؛

«معنای باطنی» این قصه چیزی جز این نیست. گفتیم مسأله بر سر گذر از قصهٔ سلیمان به قصهٔ پرندگان است. در قصهٔ سلیمان پرندگان در خدمت حاکم‌اند؛ حاکم/ سلیمان نوعی استثنای برسازنده است که در مقام نقطه‌ای متعالی گویی بیرون و در عین حال درون قانون قرار دارد. اما وقتی وارد منطق قصهٔ پرندگان می‌شویم چه رخ می‌دهد؟ تعالی از دست می‌رود؛ ما وارد صفحه‌ای اساساً درون‌ماندگار می‌شویم. اتفاقاً تغییر منظری که در آخر داستان پرندگان رخ می‌دهد، گذر از سی مرغ به سیمرغ و سپس سی ـ مرغ بسیار مهم است. پرندگان به یکدیگر پیوند می‌خورند تا به سیمرغ برسند و برای این کار تنی جمعی را می‌سازند؛ اما وقتی به سیمرغ می‌رسند می‌فهمند خود سیمرغ‌اند؛ در ابتدای کار سی مرغ داریم در جستجوی سیمرغ؛ اما سی مرغ می‌فهمند که خود سیمرغ‌اند و بدل می‌شوند به سی ـ مرغ. در گذر از سی مرغ به سی ـ مرغ چه رخ می‌دهد؟ ما در این فاصله از شر تعالی حاکم/سیمرغ خلاص می‌شویم. حرکت مرغان نقطهٔ ارجاعی بیرون از خود ندارد، خودآئین است. تنها ایدهٔ انقلاب است که این تن را با نیروی مجازی/نهفتهٔ خود بهم پیوند می‌دهد. چیزی بیرون از رویهٔ انقلاب آن را هدایت نمی‌کند. از این رو سی ـ مرغ همان سی مرغی است که از شر تعالی خلاص گشته است.

پس مسأله بر سر شدنِ انقلابی است، تشکیل بدنی جمعی که از شر تعالی خلاص گشته باشد. پروفسور می‌گوید باید قصهٔ پرندگان را یک بار وارونه قرائت کنیم. این گفتهٔ او در دل رمان **تهرانی‌ها** حفره‌ای می‌گشاید و ما از این حفره به درون رمانی دیگر پرتاب می‌شویم: رمان **سوره‌الغراب**. رمان محمود مسعودی دقیقاً کاری را با قصهٔ پرندگان می‌کند که پرفسور از رحمت می‌خواهد:

قصه را وارونه و بدین‌سان انقلاب ۵۷ و ویرانی و ترمیدور آن را قرائت می‌کند. قصه با روایت کلاغی آغاز می‌شود که لت‌وپار شده است: «من یک کلاغم». این آغاز خوفناک رمان محمود مسعودی است. پرندگان به سوی سیمرغ حرکت کرده و متوجه شده‌اند که سیمرغی در کار نیست. درون جمع پرندگان، ویرانی آغاز گشته است. اما رمان **سوره‌الغراب** از انتها آغاز می‌کند و به ابتدا می‌رود. کلاغ راوی ویرانی حرکت انقلاب است. بی‌دلیل نیست که در **تهرانی‌ها** هرجا با تاریکی‌های انقلاب سروکار داریم کلاغ‌ها حاضرند و در رمان **آقارضاوصله‌کار** مهیار رشیدیان بلبل‌ها باید به کلاغ بدل شوند. کلاغ‌ها، این پرندگان خوفناک و رازآمیز، پیوندی درونی با انقلاب و ظلمات آن دارند. رمان **تهرانی‌ها** و رمان **سوره‌الغراب** منظومه‌ای را تشکیل می‌دهند که روایت انقلاب را به میانجی قصهٔ پرندگان خوانده‌اند، یکی حرکت مستقیم آن به جلو و ساختن پیکری جمعی را روایت کرده و دیگری، ویرانی این تن جمعی را؛ **آقارضاوصله‌کار** و **من و سیمین و مصطفی**[۱۰۸] نیز کم‌وبیش به این منظومه تعلق دارند.

پروفسور در ادامهٔ بحث خود دو نوع شکل‌گیری پیکر واحد را نقد می‌کند: دموکراسی و فاشیسم، و بدین‌سان راه را برای قرائتی دیگر از تبدیل‌شدن به بدنی واحد فراهم می‌کند، شکلی که نسبتی دقیق با مسألهٔ مسخ یا به قول خود او «متامورفینگ» دارد: «حالا اجازه بده قصهٔ دیگری را برای تو تعریف کنم. این قصه شباهت جالبی به قصهٔ پرندگان دارد. در سفر پیدایش، باب یازدهم،

[۱۰۸] این رمان شیوا ارسطویی را در میزگرد زنان، «سیندرلا یا هیولا؟»، بررسی کرده‌ام. خلیل درمنکی نیز در همین میزگرد بدان پرداخته است.

می‌خوانیم: آدمیان در آغاز به یک زبان واحد حرف می‌زدند. این زبان واحد چیست؟ اسپرانتوی عهد عتیق؟ انگلیسی یا آلمانی؟ و در ادامهٔ قصه می‌بینیم که آدم‌ها همدل و یکپارچه هستند. به نظر من، آن‌قدر منسجم و قوی بود که یک پیکر واحد باشند. زبان واحد، پیکر واحد. شبیه شعار سیاسی یک دولت توتالیتر فاشیست. جامعهٔ متحد بابل تصمیم می‌گیرد یک برج بسازد تا به آسمان برسد. برج بابل نماد اتحاد و یکپارچگی است یا همان پیکر واحد است. بنا کردن آسمان‌خراش پروژهٔ عظیمی است و، به اندازهٔ عظمت و شکوهش، مبتذل نیز هست. چرا که منظور مردم بابل از ساختن برج قدرت‌نمایی در برابر پروردگار است. به نظر من **عهد عتیق** شرح نبردی طولانی و جان‌فرسا با ابتذال است. گستاخی بابل پروردگار را به تنبیه این مردم وامی‌دارد. تنبیهی که سیل، زلزله یا توفان نیست، بلکه مردم بابل عامل اتحادشان را از دست می‌دهند. زبان واحد بابلیان به زبان‌های گوناگون تبدیل می‌شود و امکان بروز کج‌فهمی و سوءتفاهم به بالاترین حد می‌رسد. بابلی‌ها شگفت‌زده متوجه می‌شوند قادر به فهم کلمات همدیگر نیستند. ترسناک است، نه؟». حرکت از تشتت به وحدت یا از وحدت به تشتت؛ فاشیسم و دمکراسی؟ اما کمونیسم چه می‌شود؟ پرفسور وحدت بی‌واسطهٔ یک پیکر جمعی را با فاشیسم یکی می‌داند. وحدتی که خدشه‌ای در آن وارد نشده است، نوعی وحدت ارگانیک است، فانتزی وجود وحدتی خیالی که هیچ ترک یا شکافی در آن وجود نداشته است، فانتزی خاستگاه عاری از تضاد و تناقض. باور به وجود چنین وحدتی، توهم وجود تمامیتی که از هر نوع مازاد رها شده باشد، باوری فاشیستی است. اسطوره‌های خاستگاه جملگی منطقی شبیه قصهٔ برج بابل دارند: وحدتی که دچار هبوط

گشته است. روایت هبوط روایتی فاشیستی است. در قصهٔ برج بابل، مسألهٔ نسبت پیکر واحد و اسپرانتو نیز مطرح می‌شود که بدان خواهیم پرداخت.

نوع دیگری از شکل‌گیری بدن واحد هست که ربطی به انقلاب ندارد: دمکراسی: «دست کوچکش را پیش آورد و چند برگ کاغذ را از طرف دیگر میز برداشت. اول یکی را سوی رحمت گرفت تا عنوان کتاب جدیدش را بخواند: **دفرماسیون، یک شانس برای جهان!** سپس شروع به خواندن کرد. "فرآیند دفرماسیون در وضعیت‌های متفاوتی روی می‌دهد. دفرماسیون از آشوب و بی‌شماری به یک پیکر واحد یکی از اشکال اصلی است. همان شکلی که مدعای دمکراسی است. دمکراسی، دمکراسی ملال‌آور، آشوب صدای مردم را به صدایی واحد مبدل می‌کند. هرچه صداها پرشمارتر، قدرت پیکره بیشتر است ولیکن از آنجا که دمکراسی متضمن معدل‌گیری است فاقد نبوغ و سلحشوری است"». وقتی از دمکراسی حرف می‌زنیم، هبوط و تشتت را پذیرفته‌ایم. اما معدل‌گیریِ این تشتت باعث ایجاد نوعی پیکر واحد می‌شود. البته این پیکر واحد چیزی جز میان‌مایگی و معدل‌گیری نیست. دفرماسیون از شکل‌افتادگی است، تغییر شکل دادن، اما این تغییر شکل دادن چیست؟ نسبت این دفرماسیون با شانس چیست؟ چه تمایزی میان «شانس» و «لطف/ فیض انقلابی» هست؟ آیا دموکراسی و فاشیسم از این جهت دو روی یک سکه نیستند؟ یکی وحدتی آغازین و بی‌واسطه را فرض می‌گیرد، و دیگری، یعنی دمکراسی، وحدتی پسین و کاذب مبتنی بر معدل‌گیری را پیش روی ما قرار می‌دهد، وحدتی میان‌مایه که بر آنتاگونیسم طبقاتی سرپوش می‌گذارد. پرفسور (نا)تمایز فاشیسم و دمکراسی را روی تمایزی دیگر سنجاق می‌کند: مورفینگ و متامورفینگ و

دایره کردن مربع و تربیع دایره: «کاغذها را روی میز گذاشت و گفت: "در دانشگاه به تو تکنیک مورفینگ را آموزش می‌دهند. مورفینگ به جای متامورفینگ، یک چیز تبدیل به چیز دیگری می‌شود و آن‌ها از فرط هیجان به رعشه می‌افتند. در مرحلهٔ اول از تهیه‌کننده استعلام می‌گیرید برای این تبدیل چه مبلغی در نظر گرفته است. جواب را که گرفتید، بدون فوت وقت و با استفاده از ماشین‌حساب عالی ساخت ژاپن عدد را بخش بر بیست و چهار می‌کنید. تعداد تصویر میانی است. نگران نباشید جنوب شرقی آسیا و چین و هند کارگرهای ارزان دارد که در ساختمان‌های آلوده با پنکه و بیمارهای مسری مناطق گرمسیر کنار می‌آیند. زاویه‌های مربع به تدریج گرد می‌شود. خط‌های راست به منحنی تغییر شکل می‌دهند. تکنیک معجزه‌گر و حال‌بهم‌زن مورفینگ است که مربع را به دایره تبدیل می‌کند». پرفسور از مورفینگ و متامورفینگ به معنای تکنیک‌های ساختن انیمیشن حرف می‌زند ولی این تعابیر باری سیاسی را در دل خود حمل می‌کنند. در فرهنگ‌های لغت کلمهٔ مورفینگ را این چنین تعریف می‌کنند: «تغییر نرم و آرام از یک تصویر به تصویری دیگر به میانجی گام‌های تدریجی کوچک و با استفاده از تکنیک‌های انیمیشن». اما همین لغت‌نامه معنایی دیگر را نیز مطرح می‌کند: «به‌تدریج متحول شدن یا تحول تدریجی». مورفینگ نوعی «تکامل» (evoultion) است، تغییر تدریجی. اما متامورفینگ که به متامورفسیس یا مسخ پیوند می‌خورد با تغییری دیگر سروکار دارد. متامورفینگ نه تغییری تدریجی بل تغییری آنی و لحظه‌ای است، نوعی گسست، نه حرکت از یک حلقهٔ زنجیر به حلقه‌ای دیگر، بل نوعی جهش. معنای کهن این کلمه به نوعی تغییر شکل به میانجی جادو گره می‌خورد. مسخ یا متامورفینگ نوعی تحول جادویی/

کیمیاگرانه است. اما در دمکراسی سخن از تکامل و مورفینگ است. پرفسور میخ آخر را بر تابوت دمکراسی می‌کوبد. روی دیگر دموکراسی و مورفینگ و تکامل آن همان برون‌سپاری رنج و کثافت است: کارگران ارزان جنوب شرقی آسیا، چین و هند حاضرند در ساختمان‌های آلوده و با وجود بیماری‌های مسری کار کنند. به میانجی برون‌سپاری، مربع دمکراسی گوشه‌های آزارنده‌اش را از دست می‌دهد و دایره می‌شود. اما در متامورفینگ بحث بر سر چیزی دیگر است: تربیع دایره؛ تحقق امر محال تنها به میانجی مسخ و ماه‌زدگی ایجابی ممکن می‌شود. مسخ، متامورفینگ، تربیع دایره است.

پروفسور از اسپرانتو سخن می‌گوید. در برج بابل با نوعی زبان سروکار داریم که باعث اتحاد همگان بوده: «آدمیان در آغاز به یک زبان واحد حرف می‌زدند. این زبان واحد چیست؟ اسپرانتوی عهد عتیق؟ انگلیسی یا آلمانی؟ و در ادامهٔ قصه می‌بینیم که آدم‌ها همدل و یکپارچه هستند. به نظر من، آن‌قدر منسجم و قوی بود که یک پیکر واحد باشند. زبان واحد، پیکر واحد. شبیه شعار سیاسی یک دولت توتالیتر فاشیست. جامعهٔ متحد بابل تصمیم می‌گیرد یک برج بسازد تا به آسمان برسد. برج بابل نماد اتحاد و یکپارچگی است یا همان پیکر واحد است». نسبت اسپرانتو با انقلاب چیست؟ زبان واحد از دست رفته است؛ اتحادی در کار نیست. چسبیدن به آن اتحاد و وحدت بی‌واسطهٔ آغازین چیزی جز یک نوستالژی فاشیستی نیست. اما پرندگان، بی‌توجه به آن وحدت آغازین، تنی واحد می‌شوند تا به سیمرغ برسند. گفتیم با گذر از سی مرغ به سی ـ مرغ از شر تعالی خلاص گشته‌ایم. اما این تغییر منظر چه نسبتی با اسپرانتو دارد؟ آیا انقلاب واجد نوعی اسپرانتو است؟ اسپرانتو و نسبت آن با جنبش‌های

سوسیالیستی آن‌قدر توجهٔ مارکسیست‌ها را به خود جلب کرده که بنیامین و گرامشی هر دو دربارهٔ آن به‌تفصیل سخن گفته‌اند. با از دست رفتن زبان آغازین و سقوط در زبان هبوط‌کرده شکافی در زبان دهان باز می‌کند: «این همین وضعیت هبوط‌کردهٔ زبان ــ که آشفتگی زبان‌ها در ماجرای برج بابل بر آن گواهی می‌دهد ــ است که مقالهٔ بنیامین، "رسالت مترجم" آن را از منظر رستگاری مسیحایی مطرح می‌کند. در این‌جا کثرت زبان‌های تاریخی در متن حرکتش به سوی زبان ناب درک می‌شود، زبانی که بنیامین در مقالهٔ "در باب زبان و زبان بشری" آن را به منزلهٔ خاستگاه بهشتی‌شان معرفی کرد. اکنون زبان در مقام آن چیزی ظاهر می‌شود که هر زبانی به شیوهٔ خودش بر آن دلالت می‌کند»[۱۰۹]. مسأله بر سر پایان مسیحایی زبان‌های متکثر است. اما آیا این زبان زبان ناب نوعی اسپرانتو است؟ بی‌شک در زمانهٔ هبوط و از دست رفتن وحدت آغازین زبان‌ها سودای کسر این تکثر و رسیدن به زبانی انترناسیونال نوعی سودای اتوپیایی راستین است. در دل اسپرانتو نیز، چنان‌که بنیامین اشاره کرده، امیدی اتوپیایی نهفته است. از قضا آگامبن اشاره می‌کند «کلمهٔ اسپرانتو یعنی "کسی که امید می‌ورزد"». موضوع انقلاب و حرکت پرندگان خلاصی از تکثر زبان‌هاست. اما چرا این زبان ناب یک اسپرانتو نیست؟ بازگشت «مستقیم» به وحدت آغازین به معنای تن دادن به اغوای فاشیسم و وحدت ارگانیک است. باید تن به هبوط داد و سپس سودای تحقق مسیحایی زبان‌ها را در سر پروراند.

---

[۱۰۹] آگامبن، «زبان و تاریخ: مقولات زبانی و تاریخی در تفکر بنیامین»، **عروسک و کوتوله**، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، گام نو.

از نظر بنیامین، اسپرانتو سویه‌ای اتوپیایی دارد اما آنچه از آن حذف می‌شود تحقق یا فرجام مسیحایی زبان‌هاست: «اسپرانتو عبارت است از تلاش افراطی در جهت منظم کردن و ساده‌سازی دستوری ساختار زبان‌های تاریخی، عملی که تلقی بنیادین از زبان به منزلهٔ نظامی از نشانه‌های انتقال‌دهندهٔ معانی را دست‌نخورده بر جای می‌گذارد. کثرت زبان‌ها حدومرز می‌خورد اما نه در معنای تحقق و دگردیسی مسیحایی‌شان، بلکه در معنای نوعی حفاظت بی‌پایان از دلالت و معناشان. بی‌درنگ در می‌یابیم که آنچه از اسپرانتو حذف شده است دقیقاً همان تحقق یا فرجام مسیحایی است که بنیامین دربارهٔ آن می‌نوشت». همین نکته است که باعث می‌شود گرامشی میان نگرش «جهان‌وطنی» و «انترناسیونال» تمایز قائل شود. از نظر گرامشی، اسپرانتو «نشان‌دهندهٔ علاقه و تلاشی تاریخی به سمت شکل‌گیری یک مجموعهٔ زبانی است که از محدودیت‌های ملی فراتر می‌رود»، اما به هرحال بیش‌تر به «بورژوای جهان‌وطن‌گرا» مربوط است تا به «پرولتاریای بین‌الملل‌گرا»[۱۱۰]. انقلاب زبان متکثر پرندگان را به سوی تحقق مسیحایی خویش می‌راند، و این زبان ناب که از شر هستهٔ بیان‌ناپذیر زبان خلاص گشته یک اسپرانتو نیست، بلکه زبانی است که همهٔ آدمیان آن را همچون «جشنی پرسرور» تجربه می‌کنند. از این رو، حق با پروفسور هدهد است که اسپرانتو به معنای وحدتی آغازین معنایی فاشیستی دارد.

پروفسور از نسبت میان دفرماسیون و بخت/ شانس سخن می‌گوید. دفرماسیون شکل‌های مختلفی دارد. انقلاب خود شکلی از دفرماسیون است. پیش‌تر به

[۱۱۰] **برگزیدهٔ نوشته‌های فرهنگی گرامشی**، نشر آگه.

مسألهٔ بخت و تقدیر در فصل چهارم **تهرانی‌ها** اشاره کردیم؛ اما نسبت تقدیر و قمار و بخت و حدوث و فیض با متامورفینگ و دفرماسیون انقلابی چیست؟ «تقدیر صدای بم، صدای باس، داشت. **آوای تقدیر** از گوشه‌ای نامعلوم درمی‌آمد و تمام اجزای عالم را به ارتعاش وامی‌داشت. ضرباهنگ تقدیر اثر عجیبی بر بیک داشت. او را از روزها و کارها و آدم‌های دور و بر جدا می‌کرد. بیک خود را در میان آدم‌های بزرگ، افسانه‌ها و تاریخ می‌دید. بیک، مطیع و فروتن، در میان شگفتی‌ها بود. شکوه و قدرت و جبروت از حد خیال فراتر بود. از چکاد قله خود را می‌دید که سوار اسب بال‌داری است. کوهی سربه فلک‌کشیده بود و باد یال اسبش را آشفته می‌کرد. آوازهای ریش‌ریش و رشته‌رشتهٔ موجوداتی از دوردست آسمان به گوش می‌رسید. مادام فنجان را رو به بیک گرفت. گفت: "خودت نگاه کن. نگی مادام دروغ گفت"... خوشبختی به بیک رادشم رو کرده بود؟» (تأکید از من). تقدیر «آوا» دارد؛ آوایی چون آوای وجدانی که هایدگر از آن دم می‌زند؛ این آوا با صدای بم خود مدام در گوش بیک می‌خواند و منفیتی را در جان او آزاد می‌کند. آوای تقدیر او را سوار بر اسب بال‌دار و سپس راهی کوه قاف می‌کند، کوهی که پرندگان انقلاب به سوی آن پرواز می‌کنند. تصویر اسب بال‌دار تخیل بیک را درگیر کرده است و او آن را به خوشبختی و سعادت پیوند می‌زند. آیا بیک این سعادت را به بدنی جمعی گره می‌زند یا سودای ترجمهٔ آن به خوشبختی و سعادت فردی را دارد؟ «وقت بیرون آمدن از کافه، جمع کردن عضلات صورت برای تحویل دادن یک لبخند ساده به تابان فکور کار سختی بود. بیک گیج بود. تنها نقطهٔ تسکین این بود که روز بی‌ثمر به آخر نرسیده بود. در کافه، به فنجان قهوه نگاه کرد. تهش را درآورده بود. **جز نقش کوچکی، تقدیرش مطلقاً پاک بود. سبک‌بار بود.**

فنجان را برداشت و به نقش کوچک دقیق شد. ای داد بیداد، اسب بال‌دار و سوارش». آیا بیک بر اسب بال‌دار سوار می‌شود؟

بیک به آبادان می‌رود. میدان نیرویی شکل می‌گیرد که شیاطین در آن به جان یکدیگر می‌افتند؛ «بیک در این‌جا شاهد رقابت جانانه‌ای بود بین کسانی که از جان مایه می‌گذاشتند تا در هرم شر صعود کنند». مسأله بر سر نجات نیست، بر سر یافتن راه گریز از این هرم شر است. بیک در میانهٔ این میدان نیروها باز مورد استیضاح تقدیر قرار می‌گیرد؛ حریرچی او را مانند جانوری گیر می‌اندازد و زیر پا له می‌کند: «آن روز هم فحش‌ها گلوله‌هایی بودند که به در و دیوار یا اشخاص بی‌گناه و به امور غلط اصابت کردند تا... یک دفعه ـ جملهٔ آهنگین ـ گلوله به تن **مقصر اصلی** نشست. یک آن، تاریکی و نموری منزل مادام را به یادآورد. صدای خش‌دار و دورگهٔ پیرزن در گوشش طنین انداخت. ـ تقدیر... خودش بود: تقدیر. بیک مقصر را پیدا کرد». بیک در این‌جا به جای آری گفتن به تقدیر به گفتار گناه و تقصیر واپس‌روی می‌کند. گفته بودیم که بیک بر اثر فلج شدن نوعی تحول را پشت سر می‌گذارد. اما به جای آری گفتن به این تحول سوبژکتیو و قمار کردن بر سر این تحول، تسلیم ترسی اسطوره‌ای می‌شود که قدرت قمار کردن را از او سلب می‌کند. جالب آن‌که بیک به قمار کردن اعتیاد داشته و یکبار نوشین هم به نسبت شجاعت و قمار اشاره می‌کند: «احمد گفت ترسش این بوده کاری از بیک سربزند که نوشین را برنجاند. متأسفانه اشکال و ایرادش این است **سخت اهل قمارکردن است** و این را نتوانسته‌ام از سرش بیندازم. نوشین جواب داد: "ادا درآوردن را همه یاد می‌گیرند. آدم بی‌شیله‌پیله و مهربانی است. قلب بزرگ داشتن و جربزه داشتن یادگرفتنی

نیست. **گاهی جرئت زیادی دردسر هم دارد، مثل همین قمار**». اما بیک نمی‌تواند در مواجهه با هرم شر شارو و حریرچی خصایل انقلابی خود یعنی شجاعت و قمار را احضار کند.

بیک قرار است ترانهٔ ممنوعهٔ خود را در ابومالی اجرا کند. بیک میان شارو و حریرچی گیر افتاده است. پیش‌تر گفتیم که بوطیقای خورشیدفر گفتگویی درونی با کافکا دارد. عشرتکدهٔ شارو در رمان «قصر» نامیده می‌شود. و عجیب نیست اگر شیاطین همه یک‌جا در آن جمع می‌شوند. سروکلهٔ حریرچی نیز در این دوزخ پدیدار می‌شود. این قصر چیزی است مانند **ساختمان** و سایر نهادهای کافکایی که از دل انقلاب زاده می‌شوند. چندان دور از انتظار نیست که شارو نیز به میانجی زن آلامدش به فکر تهیه‌کنندگی فیلم و مشارکت در کارهای فرهنگی می‌افتد. قصر او نوعی «قمارخانه» است؛ شارو اهل قمار است. آیا در برابر قمار شارو باید از قماری از لونی دیگر سخن گفت، قماری ماتریالیستی که بنا بر قرائت ژیژک از نیچه، دال بر عشق به تقدیر و آری گفتن به آن است؟ شارو نظریه‌ای درباب قمار و حدوث دارد که به بیک عرضه می‌کند: «از اتفاقات نترس. هرچه پیش آید سانح است. چند لحظه سکوت کرد. بعد پرسید: می‌دانی یعنی چه؟ ـ سانحه؟ ـ نه، سانح غیر از سانحه است. سانحه را شما می‌گویید. من می‌گویم سانح.... حالا بگوییم سانح چه معنایی دارد. سانح یعنی اتفاق بیفتد و تو ندانی خیر است یا شر است. خداوند کن فیکون می‌کند، یعنی می‌گوید و می‌شود اما بشر معلوم نیست کارش با حرفش یکی باشد. سانح حکایت ماست. اصلاً آدمیزاد همه کارش سانح است». سانح یا سانحه؟ با کسر «ه» از سانحه به سانح می‌رسیم. جالب آن‌که در بسیاری از فرهنگ‌های لغت

سانح و سانحه را مترادف می‌گیرند. اما چیست که سانح را از سانحه جدا می‌کند؟ اگر سانحه یک پیش‌آمد یا تصادف است که معمولاً باری منفی دارد، سانح گویی به حدوث ناب اشاره دارد، به لحظهٔ قمارکردن، قمارکردنی از جنس ابراهیم وقتی تصمیم می‌گیرد فرزند خود را قربانی کند، آن هم زمانی که حتی خود نیز مطمئن نیست که مجنون گشته است یا نه. یادمان باشد نظریهٔ سانح از دهان یک قمارباز و خطاب به قماربازی دیگر بیرون می‌آید. سانح از مقولهٔ فیض ناب است، و از این رو نسبتی با رخداد دارد. سفر در قمارخانهٔ شارو «مسافرت جهنمی» نامیده می‌شود. بیک در فصلی از دوزخ قمار می‌کند. انقلابی شدن قمار کردن در دل دوزخ است.

بیک تأملات خود را ادامه می‌دهد: «یعنی شارو کاری را به قضا و قدر سپرده؟ معاذالله. شارو هر مرحله را از قبل محاسبه کرده بود. نقشه دقیق بود. تساهل نداشت. عین به عین اجرا می‌شد. چیرهایی را ممکن بود به قضا و قدر بسپارد که می‌دانست از ید اختیارش خارج است. سرنوشت بیک رادشم جزو آن‌ها نبود». در ادامه خواهیم دید که شارو خود به نظریهٔ ماتریالیستی خود وفادار نیست. حواس بیک یکسره مشغول کلمهٔ «سانح» می‌شود، و در این میان گویی اقترانی غریب رخ می‌دهد، آنچه ژیژک «اقتران تقدیر و حدوث» می‌نامد: «چیزهایی را به یاد آورد که می‌توانستند سانح باشند. تصنیف‌هایی که در سال‌های جوانی‌اش ساخته بود و به اسم منوچهر ذبیحی از رادیو ایران پخش شده بودند سانح بودند. چون راهی برای پیش‌بینی موفقیت یک تصنیف وجود نداشت. خوش‌ترین ساعت‌ها وقتی بود که صرف بحث پایان‌ناپذیر بر سر دلیل موفقیت تصنیف شده بود. بیک جدولی درست کرده بود. ترانه باید هفت خصلت

می‌داشت... با همهٔ این‌ها، پیش‌بینی کردن توفیق تصنیف ناممکن بود. چون تصنیف سانح بود؟ سانح و تقدیر. ذبیحی اعتقاد داشت تقدیر حاکم مطلق سرنوشت تصنیف و ترانه است. در ماشین شارو فکر کرد، تقدیر ترانهٔ **پرندهٔ آتشین** باعث شده شارو این‌قدر اصرار داشته باشد ترانهٔ ممنوع در آبادان اجرا شود». موفقیت یک ترانه محصول نقطهٔ تکینی است که مرز میان حدوث و تقدیر کمرنگ می‌شود. این درک از تقدیر با سخن گفتن از قضاوقدر بسیار متفاوت است. سخن گفتن از اقتران سانح و تقدیر نه به معنای باور به نیرویی اسطوره‌ای بل به معنای تاس ریختن و قمار کردن بر سر امر محال است، تن دادن به حدوث ناب. سانح همان چیزی است که خورشیدفر در داستان «قیقاج» «لطف» می‌نامد. یکی از معانی سانح صیدی است که از جانب دست چپ به طرف دست راست تیرانداز درآید و این طور صید را مبارک دانند و بارح که ضد این است شوم گویند. عرب با واژهٔ سانح فال خوب و با بارح فال بد می‌زند. بیک به فال‌گیرها اعتقاد دارد، به پیش‌گویان؛ تازه با کلمهٔ «سانح» است که حرف‌های او معنای خود را می‌یابد: سانح نوعی فال نیکوست، نوعی قمار بر سر امر محال که طربناک و سرخوشانه انجام می‌شود: «بعد از همهٔ این‌ها مرحله‌ای فراخواهد رسید که از اختیار ما خارج است، اما محصول تصمیم و عمل خودمان است. طوری پیش خواهد رفت که دست من و شما و هیچ کس دیگر نیست، در عین حال محصول اعمال ماست».

در این بازی طربناک، برد و باخت وارد نقطهٔ عدم تمایز می‌شوند: «در ضمن فهمید که هنوز شانس و جنم بردن را دارد... آیا به این‌جا نیامده بود تا ببازد؟ آرامش یگانه‌ای در باختن وجود داشت که در هیچ چیز دیگری نبود». بیک

بندباز می‌شود، بندبازی بر فراز مغاک: «بیک نقش بازی کرد. مردی شد که برد و باخت برایش علی‌السویه است. آدمی است که توی زندگی تخت گاز رفتن را دوست دارد. بالا و پایین برایش فرقی ندارد. **بندباز است، چه این طرف، چه آن طرف، سقوط است**. هرچه برد خرج مهمان کردن این و آن شد. **تمام قصر را مهمان کرد»**. بیک به هیئت لفته، پسرک بندباز، درمی‌آید. «حواسش به شارو بود. شارو هم او را زیر نظر داشت. از یک جایی به بعد، شارو بیک را برای خودش برداشت. به بیک گفت مگر نمی‌گویی یا بالای بالا یا پایین. این‌جا برای تو خوب نیست. بیا ترا با خودم ببرم به پایین‌ترین طبقه. این‌جا برای تو کم است. مثل آن‌که در جهنم فرومی‌رفتند. باخت، باخت، باخت. دیوانگی کرد». قمار نوعی جنون است، بازی با امر محال که در آن باختن همان بردن است. تنها باید خود را بر فراز مغاک امر محال معلق کرد و آن جهش ایمانی را انجام داد. سالتو مورتاله انجام داد، جهشی مرگبار در فراسوی اصل واقعیت. بیک در صحنه‌ای که محمولهٔ پونتیاک فایربرد وارد می‌شود، دچار نوعی جن‌زدگی آنی می‌گردد، گویی با فایربرد، با پرندهٔ آتشین ترانه‌اش که در هیئت یک ماشین جلوی چشمانش قرار گرفته یکی می‌شود. ترانهٔ پرندهٔ آتشین او ترانهٔ انقلاب است. او با پرندهٔ آتشین انقلاب بی‌واسطه یکی می‌شود؛ ماه می‌تابد و گویی بیک در محاق می‌رود، از خود به در می‌شود: «چرا به آن محمولهٔ ناشناخته تعلق خاطر داشت؟ جعبه، مقابل قرص روشن و دلهره‌آور ماه، مثل آونگی با وزش باد مختصراً تکان می‌خورد. بیک می‌دید که ناگهان چنگک آزاد می‌شود، جعبه سقوط می‌کند و در لحظه‌ای شکوهمند در قعر رودخانه دفن می‌شود. بیک همه را از سراهش کنار می‌زند. از هر مانعی عبور می‌کرد و بعد با جستی خود

را به آب رودخانه می‌انداخت و دست و پا نمی‌زد تا فروبرود و در اعماق آب رودخانه کنار جعبه آرام بگیرد... لرزه‌ای از تن بیک گذشت و آمیزه‌ای از خنکی و شوری و میل و لذتی مبهم و بعد بیک از خواب پرید. ایستاده به خواب رفته بود، خواب یا منگی چندثانیه‌ای...». «شبیه شعرت است. نیست؟ پرنده‌ای که آتش دارد!».

اما آیا بیک می‌تواند به تقدیر خود آری گوید یا این‌که چون مرغان خانگی از پرواز بازمی‌ماند؟ «سهم خودش را کنار گذاشت. سهم شارو و **شیاطین** دیگر را هم، که همهٔ این‌ها هیچ بود. این **تقدیر** بود، بدآوردن بود». این‌جا نقطه‌ای است که بیک به گسست سوبژکتیو خود از طبقهٔ حاکم خیانت می‌کند. بیک تقدیر را با «بدآوردن» یکی می‌گیرد. او به جای قمار به سوی نوعی سعادت شخصی واپس می‌رود و سودای بازگشت به آسایش خانواده را در سر می‌پرورد: «مادام آینده را با **تقدیرهای خوب**، **تقدیرهای بد** و **وعده‌ها** تعریف می‌کرد. بیک امیداور بود تقدیر بد در وعدهٔ سفرش بماند و ته بکشد. وقتی پایش به تهران می‌رسید، وعدهٔ تازه آغاز می‌شد. **نحسی** سنگی بود که با تمام توان توی رودخانه پرت کرده بود. بیک از فکر کردن به فیروزه و بنیامین و خانه‌اش احساس آرامش می‌کرد. چرا؟ چون مجبور بودند او را ببخشند؟ از **مهلت تقدیر بد** یک شب باقی مانده بود. **بیک راه فرار نداشت**. قناری نگونساری بود که در قفس گرفتار شده و در آتش جزغاله می‌شد». این‌جاست که کلاغ ما قناری می‌شود. او به جای آن‌که مانند میمون کافکا، به دنبال راه گریز باشد به فکر نجات شخصی خود می‌افتد. او در نهایت به موضعی سراسر ضدسیاسی می‌رسد و نمی‌تواند گسست سوبژکتیوی را که با فلج‌شدن از سر گذرانده تا به انتها تا

به سرحدات دنبال کند. گویی وقتی بیک می‌گوید «اصلاً دانشجو و جوان و کارگر چه هستند جز یک مشت آدم پرتوقع و عجول و ایرادگیر؟ حساب و کتاب سرشان نمی‌شود. یک جوان یک لاقبا خیال می‌کند عقل کل است. بالاتر از همه است و باقی مردم دنیا یابو هستند»، گویی در این لحظه حریرچی به درون سوبژکتیویتهٔ بیک نفوذ کرده و بیک با متجاوز خود یکی شده است. به جای اجنهٔ انقلاب، شیاطینِ حاکم او را تسخیر کرده‌اند. «ابومالی شکارگاه بود». برای شکارنشدن باید عنکبوت بود، باید هزارپا بود. برای گریز از هیولای هزار چشم و هزار دست این تمامیت باید هزارپایی گریزنده بود. اما بیکِ ترس‌خورده از فوران حدوث می‌هراسد. «از یک پیش‌آمد نامعلوم نگران بود. مثل آن‌که در جاده‌ای مه‌آلود پشت فرمان باشد و ناگهان، از دل نامعلوم مه و تاریکی، جانوری یا انسانی جلوی رویت سبز شود یا اصلاً هزار چیز ممکن است پیش بیاید و به فکر آدم نرسیده باشد».

بیک از «باطل‌السحر تقدیر بدش» حرف می‌زند. باطل‌السحر دعا یا عملی تباه‌کنندهٔ اثر جادویی است، عزائم و افسونی که ابطال سحر بدان کنند، هرآنچه جادو و سحر را بی‌اثر کند. گویی در این‌جا بیک سودای آن دارد که ارواح و اجنهٔ انقلاب را از خود بتاراند؛ او می‌خواهد جادوی انقلاب را خنثی و با نوعی کیمیاگری معکوس طلا را دوبار مس سازد. تقدیر در این لحظه برای بیک همان تقدیر اسطوره‌ای است که باید از شرش خلاص شد. باطل‌السحر به کار لغو جادو و سحر می‌آید. اما این جادو جادوی چیست؟ جادوی سعادت جمعی. والتر بنیامین زمانی نوشته بود که تجربهٔ کودک در مواجهه با جهان این نیست که آدم‌بزرگ‌ها قوی‌تر از اویند، بلکه این است که «نمی‌تواند جادو کند». مسأله

هم‌بستگی میان جادو و سعادت است، «زندگی توام با سعادت برای من بدون نوعی جادو ممکن نخواهد شد»[۱۱۱]. سعادت به عبارتی چیزی نیست که ما با محاسبه و بر اثر شایستگی به چنگش بیاوریم، سعادت چیزی از جنس فیض و حدوث ناب است، فیضی که به شکلی جادویی نصیب ما می‌شود. سعادت در فراسوی محاسبه است. فقط با آری گفتن به حدوث است که می‌توان امید سعادت را در سر پروراند. طبق روایت آگامبن، منظور کافکا از این جمله که امید هست اما نه برای ما چیزی جز این نیست. اما بیک به دنبال باطل‌السحر این سعادت است. بیک دیگر یکی از «فیگورهای امید» خورشیدفر نیست. او به جای تن دادن به حدوث به محاسبه‌گری می‌پردازد و تن به اصل واقعیت می‌دهد: «آه تقدیرش... تقدیرش اگر دست بیک را می‌گرفت، می‌رفت و از پشت می‌پرید روی کت و کول حریرچی و کلکش را می‌کند. تقدیر آینده‌گری داشت». این تقدیر آینده‌نگر دیگر ربطی به قمار و فیض انقلاب ندارد. طرفه آن‌که معلوم می‌شود شاروی قمارباز نیز چندان اهل قمار نیست. او نیز محاسبه‌گر است: «پشت آن میز، شارو همه را می‌برد. می‌دانی چرا؟ چرا اصرار دارد به آنجا؟ چون آن میز خراطی دارد؟ چون چوبش آبنوس است؟ نخیر. بالای سرت را ندیدی؟ آیینه‌کاری‌ها را تماشاش نکردی؟ می‌دانی چرا سقف آیینه است؟ می‌دانی چرا پیشکارهایش می‌نشینند چپ و راستش؟ بندهٔ خدا، بازی خورده‌ای. شارو، آن مردک وزغ، دست ترا بهتر از دست خود دیده». قمارباز حقیقی نه بیک نه شارو، بل شاپور صبریِ داستان «شرط‌بندی روی اسب

[۱۱۱] مقالهٔ «جادو و سعادت»، آگامبن، **حرمت‌شکنی‌ها**.

مسابقه» است که در آخرین صفحهٔ داستان، توگویی با منجنیق ما را به سمت آینده پرتاب می‌کند.

خیال حریرچی که بیک را در بیابان می‌بیند گویای وضعیت سوبژکتیو بیک است: «بیک را دیده بود که **بال‌های بزرگی** داشت و در بیابان لم‌یزرع دوان‌دوان دورخیز می‌کرد و بعد بال می‌زد و اوج می‌گرفت. بال‌ها چه بزرگ بود. درست قد خود بیک یا حتی بزرگ‌تر. ریخت و ترکیبش شبیه خفاش شده بود. درست است که شباهت به خفاش می‌برد، ولی نه هراس‌انگیز بود، نه زشت. ممکن است بال در آوردن چون خرق عادت است در بیننده ترس ایجاد کند که در حریرچی نمی‌کرد، چون حریرجی شجاع و دنیادیده بود. حریرچی گرگ بالان‌دیده بود. گرگ بالان‌دیده هم شاید از مشاهدهٔ **انسان بال‌دار** متحیر شود، اما بیک همان بیکی بود که بود، نه صورت و ظاهر و حالتش به ملائکه شبیه شده بود نه آن‌که هیئت شیطانی داشت... **بیک بال‌دار** می‌دوید و هرچند قدم می‌جهید و **بال‌بال** می‌زد و به اندازهٔ چند متر به **پرواز** در می‌آمد. طرز جنبیدن و تقلایش شبیه جنب و جوش پرسروصدای **مرغ خانگی** بود. با هزارجان کندن پروازکی می‌کرد تا پیش از آن‌که اوج گیرد و در آسمان شناور شود سقوط کند. حریرچی حتم کرد عیب و ایراد از طرز برخاستن و فرود آمدن بیک است. وگرنه انسان بال‌دار حتماً قادر به پرواز بود». بیک که با گسست از نوشین و شکستن انگشتانش بال درآورده بود به جای پیوستن به پرندگان بلندپرواز انقلاب، به مرغ خانگی مضحکی بدل می‌شود که هیچ هولی در دل حریرچی نمی‌اندازد: «حریرچی از بیک خوشش آمده بود. اگر بیک همان‌قدر که به نظرش می‌رسید آدم درستی باشد، **شانسش** گفته بود». در این‌جا معلوم می‌شود آن خلاص

شدن از تقدیر بدی که بیک سودایش را در سر می‌پروراند چیزی جز «شانس» و بختِ محبوب حکومت و نیروهای شیطانی‌اش بودن نیست: «البته مسأله فقط بر سر بسته یا باز بودن پر نیست. بیک رادشم که حریرچی در راه ابومالی دیده بود با پر گشوده هم نتوانست از زمین بپرد و پرواز کند». آه بیک! آه مرغ خانگی مضحک![۱۱۲]

شاپور صبری در آخرین داستان مجموعهٔ **شرطبندی روی اسب مسابقه** گسستی را پشت سر می‌گذارد که او را از بت‌وارگی فرهنگ و رابطهٔ فتیشیستی با اشیاء نجات می‌دهد. داستان «شرطبندی روی اسب مسابقه» به یک معنا بازنویسی داستان «راجو» در همین مجموعه است. مسأله‌ای که در داستان راجو مطرح می‌شود تازه در این داستان، پاسخ قاطع و سیاسی خود را می‌یابد. اگر در آن‌جا شاپور صبری باید با پسرک چاق پرنده‌ای سروکله بزند که سرآخر در گفتار سازندگی ادغام می‌شود، در این‌جا نیز با پسرک چاق هنرمندی سروکار داریم که حضورش برای شاپور صبری آزاردهنده است. شاپور در داستان «راجو» از بی‌فرهنگی و زشتی و زمختی چاق‌ها به فرهنگ و زیبایی

---

[۱۱۲] زیبیگنیف هربرت شعری به نام مرغ دارد که یادآور وضعیت بیک است: «مرغ بهترین مثال برای سرانجام هم‌زیستی با آدم‌هاست. کاملاً سبکی و لطف یک پرنده را از دست داده است. دُمش بالای آن پیزی ورم‌کرده مثل کلاهی بیش از حد بزرگ و بی‌ریخت سیخ ایستاده است. لحظه‌های نادری از هیجان که روی یک پا می‌ایستد و پلک‌ها را روی چشم‌های گِردش می‌چسباند، به نحوی عصبانی‌کننده نفرت‌انگیز است. اضافه بر همهٔ این‌ها، آن آواز مسخره، این استغاثه‌های مقطع، برای چیزی چنین مضحک: این تخم چرب‌وچیل سفید گرد». پرواز کردن بیک به زاییدن این تخم چرب‌وچیل و سفید بی‌شباهت نیست؛ به نقل از کتاب **دروازه‌های جهنم، پرتگاه‌های ملکوت**، گزینش و ترجمهٔ مرتضی ثقفیان، نشر حکمت کلمه.

پناه می‌آورد و در آخر داستان با نوعی ژست انسان‌دوستانه و از بالا راجو را می‌پذیرد و با چشمی خطاپوش به ایرادات او نگاه می‌کند. از قضا در ابتدای داستان «شرط‌بندی...» نیز زشتی چاق‌ها و زیبایی طبقه‌متوسطی‌های خوش‌پوش و خوش‌چهره را داریم: «رفتار پسر چاق ممکن است از دید هنرجوها نافرمانی به نظر برسد. اگر همین‌طور ادامه بدهد، عملش معنایی جز اهانت به معلم نخواهد داشت. در حدود آتلیه، لجبازی مثل طغیان یا عصیان یا چه می‌دانم شورش است. شاپور مستبد نیست اما نه آن‌که در آتلیه طراحی هرکس حق هرکاری را داشته باشد. **یک پسر چاق برابر سیزده هنرجوی خوش‌قیافهٔ گوش به فرمان چیزی نمی‌شود**». اما شاپور در داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه» «آتلیه» را به «میدان اسب‌دوانی» بدل می‌کند و در نوعی جهش ایمانی روی اسبی چاق شرط می‌بندد.

در این داستان نیز خورشیدفر به چاق‌ها و لاغرها فکر می‌کند اما با یک تفاوت. اگر در **تهرانی‌ها** لاغرها همان هنرمندان گرسنگی کافکایی بودند، هنرمندان وسواسی و رنجوری چون رحمت و کاترین، در این‌جا لاغرها پسرانی زیبا و خوش‌پوش‌اند که از دل تبلیغات بیرون پریده‌اند: «و پسر بلند و لاغری که سفیدی نایک روی بند کوله‌اش پیداست به آتلیه پا می‌گذارد. مثل تبلیغات زیباست». گر امیدی هست، این امید یکسره به چاق‌ها تعلق دارد، چاق‌هایی که شاپور با نفرتی که گاهی پهلو به فاشیسم می‌زند ازشان بیزار است. حضور پسر چاق برای شاپور آزارنده است، به قدری که حتی نفس‌کشیدنش نیز او را عصبی می‌کند؛ و این نفرت موجد وجدانی معذب در شاپور می‌شود: «شاپور چطور می‌خواهد پسر چاق را تحمل کند»... «او را چه به طراجی کردن، چه به

هنر؟»، «به خاطر چنین افکاری شاپور خود را سرزنش می‌کند... رفتار تبعیض‌آمیز». پسر چاق مثل راجو فقیر است: «نه فقط کاغذ، تمام ابزار و آلات طراحی پسر چاق، کاپشن انگوری‌رنگی که زیپش را بالا می‌کشد و حلقهٔ گرد دارد، شلوار جین نخ‌نمای گشاد، شال‌گردن آلاپلنگی، کتانی سفید چرک‌تاب، تراش و مداد پاک‌کن، عینک، کلاه و ساعت مچی کامپیوتری پسر چاق از نازل‌ترین، ارزان‌ترین و بدشکل‌ترین نوع ممکن‌اند». یادمان باشد که راجو نیز برای گذران زندگی ابزارآلات هنری ارزان‌قیمت و بنجل می‌فروخت، اما پسر چاق این داستان دیگر راجوی ادغام‌شده در گفتار سازندگی نیست؛ این اشاره به خرید کالاهای بنجل نشان‌گر خلاصی او از بازار و نهادهای هنر است: «آن‌گاه فروشنده و منتقدها از راه می‌رسند. ایشان جملگی از **کارشناسان لاغر و لاغرکردهٔ** دانش‌آموختهٔ شرق اروپا تا اقصای روم و هند و چین برگزیده شده‌اند و پس از آن‌که در آزمایش‌ها اثبات شود هیچ رقم **استعداد چاقی، میل به پرخوری، نیای فربه و زفت و گلگون و زوج یا زوجهٔ علاقه‌مند به فربگی دیگری ندارند** در ازای دریافت مبلغ ماهانه به عقد استخدام در می‌آیند». لاغرها در این‌جا تکنیسین‌های ذائقه[۱۱۳] و نوکرهای سرمایه‌اند؛ آن‌ها اگر چاق شوند دیگر نمی‌توانند در فروش هنر مفید باشند. هراس شاپور از چاقی در داستان «پرخور، خسیس» در این‌جا معنایش را می‌یابد. در این داستان، دیگر خبری از هنرمندان گرسنگی نیست؛ لاغرها نوکران مزدبگیر سرمایه‌اند. تنها

[۱۱۳] پیر ماشری در کتاب **نظریهٔ تولید ادبی** میان منتقد و تکنسین ذائقه تمایز می‌گذارد. تکنسین ذائقه نقش مسهل را برای آثار هنری دارد، آن‌ها را به کالاهایی بدل می‌کند که بی‌دردسر مصرف می‌شوند.

چاق‌ها می‌گریزند. ترس از چاقی ترس از سیاست است. قمار انتهای داستان نوعی خلاصی از وجدان معذب است. چاق‌ها فیگورهای سیاست‌اند؛ شاپور تنها با شرط بستن روی چاق‌هاست که سیاسی می‌شود.

همان‌طور که راجو به اصواتی پیوند می‌خورد که از زبان معمول کسر شده‌اند، پسر چاق داستان، آن‌که شاپور «گنده‌بک» می‌نامد، نیز در این‌جا به زبانی حرف می‌زند که مانند زبان سامسای سوسک‌شده نامفهوم است: «منشی پرسید: "پسر لاغر را ندیدی؟... پشت سه‌پایه‌ها شخصی را می‌بیند که نشسته و مشغول کاری است. **مشغول لمباندن است. خودش است.** پسر چاق متوجه ورود شاپور می‌شود. از جا برمی‌خزد و با دهان پر **صدای نامفهومی** درمی‌آورد»، «پسر چاق زیر لب چیزی می‌گوید. لامصب! معلوم نیست چه می‌گوید». حرف فرد چاق مثل صوت نامشخص حیوان است. در این‌جا پسر چاق نامی ندارد، به ایدهٔ چاقی به معنای افلاطونی‌اش بدل شده است. او مثال افلاطونی چاقِ از بندرسته است که در فراسوی وجدان معذب و قضاوت قرار دارد: «پسر چاق بدون نشانه‌ای از پشیمانی یا تأسف نگاهش را از او می‌گیرد». پسر چاق «نگاه بی‌تفاوت و چشم‌های بی‌سو» دارد. پسر چاق از تبار مافی‌ها و شامل‌ها و کامل‌هاست؛ روان‌شناسی بورژوایی دربارهٔ او صدق نمی‌کند. عجیب نیست اگر چاق‌ها در این داستان به سوسک‌های کافکایی پیوند می‌خورند: «افندی زن چاق را خوب به خاطر داشت... حشره‌ای وارد کوپه شد... زن چاق بدون درنگ از جا بلند شده بود و مجلهٔ لوله‌شده‌اش را بر سر حشره کوفت و نفله‌اش کرد». این صحنه را باید کنار صحنهٔ مسخ‌شدن رحمت در **تهرانی‌ها** و گذر سوسک از زیر تخت او قرار داد. پسر چاق این داستان سوسکی بال‌دار است: «پسر چاق،

سوسک بال‌دار را زنده شکار می‌کند. سوسک آتلیه طراحی را به هم می‌ریزد و ساعت طراحی صبح تلف می‌شود.. خرمگس است یا سوسک؟ حشره‌شناس که نیستند... این حشرهٔ پرنده». چاق‌ها پرواز می‌کنند. چاق‌ها حشرات ـ اسب‌های بال‌داراند. اسب‌های بال‌دار شیطان‌اند: «کناره‌جویی و بی‌تفاوتی پسر چاق... پسر چاق، حساسیت و تمایل طبیعی شاپور و دیگران را به **تملک** بهترین اجناس ریشخند می‌کند. پس عمداً از بدترین و نازل‌ترین و ارزان‌ترین اجناس استفاده می‌کند. **شیطان گوشتالو**». چاقی و شیطان‌صفت بودن از یک مقوله‌اند. شیطان‌های گوشتالو بازی فرهنگ را برهم می‌زنند. پسر چاق وصلهٔ ناجور آتلیه است، پس عجیب نیست اگر راوی از «دردسر پسر چاق» حرف می‌زند. کلمهٔ «دردسر» را باید به همان معنایی درک کرد که در عنوان فیلم هیچکاک، «دردسر هری»، می‌بینیم. پسر چاق و توده‌های چربی او مانند جسد هری در فیلم هیچکاک است. نمی‌توان از شرش خلاص شد. اگر همه طبقه‌متوسطی‌های مشتاق فرهنگ‌اند، پسر چاق، این «قلمبهٔ از خود متشکر»، بی‌تفاوت و فقیر است. او دنبال خرید لوازم هنری دسته‌اول نیست. طبقه‌متوسطی‌ها در ابتدا سعی می‌کنند او را در فانتزی جمعی و طبقاتی خود ادغام کنند: «هنرجوها بدشان نمی‌آمد نابغهٔ فقیری در جمع‌شان باشد»، اما پسر چاق ژست‌های هنری معمول بچه‌هنری‌های طبقه‌متوسطی را برهم می‌زند. «بعد هم گفت زن‌ها برای بچه‌گربه و تابلوی نقاشی یک جور عکس‌العمل نشان می‌دهند». او ادغام‌ناشدنی است، شیطان ما ماشینی است که روان‌شناسی بورژوایی و آپاراتوس فرهنگی را از کار می‌اندازد. مقولهٔ ذوق و سلیقهٔ فرهنگی در مورد او صدق نمی‌کند: «در وجودش اصلاً ذوق و درک هنری وجود ندارد.. مثل ربات است... نه هنر را می‌فهمد و نه کسانی را که هنر را درک می‌کنند». دیری نمی‌پاید که نخوت

طبقاتی پوستهٔ فرهنگ را می‌درد و سر برون می‌آورد: «می‌دانید استاد تقصیری ندارد. مقصر ماییم که او را **بدون توجه به طبقه و سطح فرهنگی‌اش** همراه خود راه انداختیم».

شاپور، اما، در این‌جا، برخلاف داستان «راجو»، سودای قمار دارد. هنرمندان خورشیدفر جملگی دل در گرو شرط‌بندی دارند. رحمت نیز حتی بر کوچکترین چیزها شرط می‌بندد. شاپور بر سر نوآموزان/ اسب‌ها قمار می‌کند: «شاپور مثل کسی [است] که در شرط بستن روی اسب مهارت داشته باشد و در اسب خاصیتی را تشخیص بدهد که تا قبل از مسابقه برای بقیه آشکار نمی‌شود». یادمان هست که در کل مجموعهٔ **شرط‌بندی روی اسب مسابقه** شاپور درگیر آن مازادی است که دیگران در او می‌بینند و مازادی که او در دیگران می‌بیند (در نگاه اول این مازاد تن چاق‌هاست که توجه شاپور را جلب می‌کند و در ابتدا موجب نفرت شاپور می‌شود. این مازاد گویی در توده‌های چربی فرد چاق تجسم یافته است: «"آقا هوا خیلی سرد است". شاپور جلوی خودش را می‌گیرد تا از **چربی و پیه اضافی** که مانع سرمایند حرفی نزند». این موضوع تا جایی پیش می‌رود که فرد چاق با توده‌های چربی یکی می‌شود: «ناگهان در گوشهٔ چشم شاپور، تودهٔ چربی دستخوش جنبش و حرکت می‌شود. بسیار خب. تمام شد. پسر چاق از خر شیطان پیاده شد»). در این‌جا شاپور چیزی در اسب‌های چاق می‌بیند که دیگران قادر به دیدنش نیستند. همین است که به او اجازه می‌دهد دست به قماری محال بزند. قمار او به این مازاد نادیدنی پیوند خورده است. او بر سر ناتوان‌ترین قمار می‌کند و می‌داند این ناتوان‌ترین است که در سیاست مسیحایی به تواناترین بدل می‌شود: «شاپور را بگو، چه فکر می‌کرد و چه شد.

پسر چاق منزوی، خشک و منقبض را باش که مثل آکتورها روی سن گام برمی‌دارد... پسر چاق بال در آورده است. بال‌های کوچک حشرهٔ بینوا او را نجات داده است. سوسک را مثل طلسم خوشبختی در دست دارد». اسب چاق ما بال در آورده است. پرنده شده است.

اگر آتلیهٔ طراحی به میدان اسب‌دوانی و قمار بدل می‌شود («آتلیهٔ طراحی از این نظر به مسابقه دو یا اسب‌دوانی شبیه است»)، می‌توان گفت مسألهٔ شاپور انتخابی بنیادین است، انتخابی بنیادین از جنس انتخاب‌هایی که بدیو از آن دم می‌زند. از دو حال خارج نیست: شاپور یا باید روی چاق‌ها شرط ببندد یا روی پسر و دخترهای خوشگل طبقه‌متوسطی که به زبان بدیو هنر را بدل به فرهنگ کرده‌اند. شاپور یا باید در فانتزی فرهنگی دههٔ هفتاد شرکت کند، فانتزی‌ای که فرهنگ را به جای انقلاب و «ایدهٔ عدالت» می‌نشاند، یا باید از این فانتزی قاطعانه بگسلد. خورشیدفر در مجموعهٔ **زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود** هنوز دودل است و هرچند بذرهای گسستی رادیکال را بر زمین بوطیقای خود می‌کارد، هنوز یکسره از وجه فتیشیستی فرهنگ دل نبریده است. اما در **تهرانی‌ها** و **شرط‌بندی روی اسب مسابقه** قاطعانه از فانتزی‌های فرهنگی و آپاراتوس حامی این فانتزی‌ها می‌گلسد و از این همین روست که چنان‌که خلیل درمنکی اشاره کرده، خورشیدفر دل‌مشغول نقد نهادهاست[۱۱۴].

در آتلیه ـ میدان اسب‌دوانی حدوث حکم‌فرمایی می‌کند و تنها کسانی پیروز می‌شوند که یک‌سره دل به این حدوث بسپارند. «پسر چاق... در طراحی مکعب

[۱۱۴] رجوع کنید به «میزگرد **تهرانی‌ها**» در مجلهٔ «سینما و ادبیات».

و اشیای مسطح از هنرجوهای دیگر پیش افتاده است... این چه بلایی است که به سر شاپور بیچاره آمده است. استعداد و پشتکار پسر چاق را دیگر نمی‌شود تاب آورد... برای شاپور همین مانده تا دست گنده‌بک را به عنوان شاگرد ممتاز بالا بگیرد... پسر چاق با نگاه بی‌تفاوت و چشم‌های بی‌سو به شاپور زل زده و هر کلامی از دهان شاپور صادر شود، **حشره‌ای** می‌شود بر فراز **مرداب** که زبان دراز و چسبناک **این قورباغهٔ چاق** توی هوا شکارش می‌کند و آن را با حوصله می‌بلعد» (تأکیدها از من است). چاق‌ها قورباغه‌اند. بگذارید تشبیه «مرداب» و «قورباغه» را با دقت دنبال کنیم. گفتیم که بنیامین باور دارد شخصیت‌های معذب کافکا به «جهان مرداب» تعلق دارند. شاپور نیز یکی از همین فیگورهای معذب است. اما در این داستان، قورباغه‌ای چاق هست که سرخوشانه حشرات مرداب را می‌بلعد، مردابی که شاپور نیز بدان تعلق دارد. اما این حشرات چیستند؟ گفتیم جهان پدر، سویهٔ وقیح جهان پدر، سرشار از حشراتی است که از جهان زیرین بیرون می‌آیند. این قورباغهٔ چاق سرخوشانه بر فراز مرداب جهان پدر می‌ایستد و حشرات آن را می‌بلعد. بلعیدن حشرات جهان زیرین پدر چه پیامدهایی دارد؟ در روان‌کاوی پدر از پیش دوپاره است، پدر در مقام نام پدر و نمایندهٔ قانون، و پدر در مقام وجه وقیحی که مکمل و پشتیبان خود قانون است. اگر چنان‌که ژیژک اشاره کرده، اودیپ از پیش همان آنتی‌اودیپ باشد، مسأله بر سر خلاصی از این دوپارگی است. پدر وقیح رمهٔ آغازین فروید را نیز باید در همین مختصات قرائت کرد. این پدر وقیح مانند حاکم اشمیتی بیرون قانون است، بیرونِ برسازندهٔ قانون است. کافکا در **نامه به پدر** میان حاکم و پدر نسبتی برقرار و دوپارگی فیگور پدر/حاکم را نشان‌دار می‌کند (او از

«روحیهٔ حاکمانهٔ» پدر سخن می‌گوید)[۱۱۵]. جهان خورشیدفر و کافکا این دوپارگی فیگور پدر/حاکم را به خوبی نشان می‌دهند. اما آنچه خورشیدفر انجام می‌دهد منحل کردن قانون و وجه وقیح آن به نفع سیاست است. سیاست به یک معنا گسست از قانون و تخطی وقیحانهٔ آن است. اگر حشراتی در جهان خورشیدفر وجود دارند که چونان حشرات اهلی داستانی با همین نام از جهان زیرین به روی مرداب می‌آیند، فرد چاق در مقام قورباغه این حشرات را می‌بلعد تا این دوپارگی قانون را منحل کند. فرد چاق در فراسوی دوشقگی قانون قرار دارد. فرد چاق فراسوی قضاوت و قانون است. سوژه‌های سیاست همگی قورباغه‌هایی بر فراز مرداب کافکایی‌اند. شاپور در ابتدای کار از این قورباغه‌های چاق بیزار است. او در برابر شرط‌بستن روی اسب چاق مقاومت کند، در برابر انقلابی شدن: «امیدوار است موفقیت پسر چاق در طراحی مکعب تصادفی باشد و با شروع مرحله اشکال منحنی، پسر چاق هم شتابان به جمع بی‌استعدادها ملحق شود». اما سرآخر این گام را برمی‌دارد.

راه خلاصی شاپور از دوگانگی قانون و تخطی آن، تن سپردن به قمار و عشق است، عشق به معنای الهیاتی آن، کار عشق، عشقی که مؤمنان، ٌجمع برادران و خواهران رسته از بند پدر، چنان‌که پولس قدیس به ما آموخته، با توسل به آن از قانون می‌گریزند. فیگورهای سیاست فیگورهای عشق‌اند. عشق، کار عشق،

[۱۱۵] هاینتس پولیتسر باور دارد کافکا در **نامه به پدر** «پدر را به مرتبهٔ مستبدانهٔ قدرتی مطلق و بی‌حدوحصر می‌رساند. **نامه به پدر** پر است از کلماتی مانند "حاکمیت مطلق"، "مستبد"، "پادشاه"، "حاکم" و نظایر این‌ها. و فرانتس خود را در آن برده می‌نامد و در برابر تصویر الوهیت‌یافتهٔ پدر، پشت خم می‌کند»؛ گویی کافکا خود را حیاتی برهنه در برابر حاکم اشمیتی تصور می‌کند (مقالهٔ پولیتسر در کتاب **نامه به پدر** ترجمهٔ فرامرز بهزاد منتشر شده است).

است که بدن روشنفکر و بدن فرودستان را بهم پیوند می‌زند: «مرتبهٔ والایی باقی نمانده که به تسخیر **عشق** درنیامده باشد. و خاصیت و فایده‌ای نیست که به عشق نسبت داده نشود». اگر در آغاز داستان شاپور در وجدان معذب و نفرت اسیر شده است، در آخر داستان عشق وجودش را فرامی‌گیرد. او تن به عشق می‌سپارد و در جنونی که پهلو به جنون شوالیهٔ ایمان کیرکگور می‌زند، بر سر امر محال قمار می‌کند. شاپور «در قطار خوب خوابیده بود. چندبار بیدار شده بود؛ اما نه آن‌که از خواب پریده باشد. **احساس کرده بود صدای چهارنعل تاختن اسب‌ها را می‌شنود**. چشم باز کرده بود و **چند ستارهٔ دنباله‌دار** از بالای سرش گذشته بودند» (تأکیدها از من). اسب‌ها تخیل شاپور را پیش‌تر تسخیر کرده‌اند. اما این اسب‌ها، نه هر اسبی، بل اسب‌هایی هستند که ستارهٔ دنباله‌دارند؛ اسب‌هایی که می‌گریزند و تنها رد درخشان‌شان به جا می‌ماند، اسب‌هایی که از پدر گریخته‌اند. سوژه‌های رهاشدهٔ خورشیدفر سودای اسب‌شدن دارند: «کاش سرخ‌پوست بودیم، همیشه آماده، تازان بر گردهٔ اسب، پشت‌خمانده در باد، در دشتی لرزان، میان زمین و آسمان، مدام در تب و تاب، تا آن‌جا که دیگر به مهمیز نیازی نباشد، چرا که دیگر از مهمیز نشانی نیست، تا آنجا که لگام را رها کنیم، چرا که دیگر از لگام نشانی نیست، و دشت چونان چمنزاری دروشده و هموار در مقابل چشمان‌شان محو شود، و از یال اسب و کلهٔ اسب دیگر نشانی نماند»[۱۱۶].

[۱۱۶] قطعهٔ «آرزوی سرخ‌پوست شدن» از کافکا، رجوع کنید به **داستان‌های کوتاه کافکا**، ترجمهٔ علی‌اصغر حداد، نشر ماهی.

کسی که در آخر داستان می‌فهمیم همان شاپور خودمان است، به دیدن اسب‌ها می‌رود و وقتی اسب مورد نظر را می‌بیند گویی از سر ایمان محض اسب خود را می‌شناسد: «پانزده اسب در اسطبل‌های جدا ایستاده بودند. سرسری چندتا را نگاه کرد... خیلی طول نکشید تا پیدایش کرد. نشانه‌ای نداشت. عجیب بود. چطور می‌شود توضیحش داد. اسب آرام بود. آن‌های دیگر هم آرام بودند... راجع به اسب چه چیزی باید گفته شود؟ چطور توصیف شود؟ کافی است عکس یک اسب مسابقه سیاه را ببینید. اسبی که دید درست شبیه عکس خواهد بود. او بیش‌تر از این اسب‌ها را نمی‌شناخت. همین یک اسب را می‌شناخت. فهمید خودش است. حرف دیگری برای گفتن نمی‌ماند». انتخاب اسبی که باید بر سر آن قمار کند سربه‌سر در گرو ایمان است، ایمانی از جنس ایمانِ ابراهیم. قمار و ایمان هر دو به منظومه‌ای واحد تعلق دارند، منظومهٔ سیاست: «شمارهٔ اسب را با خودکار نوشت و به راهنما داد. یک‌بار دیگر پولش را شمرد. گفت می‌خواهد **همهٔ پولش** را روی این اسب شرط ببندند. راهنما دست او را کشید و از سالن بیرون آمدند... آن وقت گفت این کار اشتباه است. گفت بله معمول نیست. **اما من می‌خواهم روی آن اسب شرط ببندم. گفت این پول خیلی زیاد است. هیچ کس این‌قدر نمی‌گذارد.** گفت اسب‌های بهتری‌اند. گفت آن هم اسب بدی نیست؛ اما **شانس**... بعد روزنامه را نشان داد. انگشتش را در جدول زیر اسم همان اسب گذاشت. گفت نگاه کنید. من این‌ها را پیشنهاد می‌کنم. راهنما آب دهانش را قورت داد. لابد دنبال راهی بود تا به او حالی کند **این کار دیوانگی است**» (تأکیدها از من است). راهنمای شاپور تجسد عقل سلیمی است که می‌خواهد اصل واقعیت را بر ذهن شاپور تحمیل کند. اما شاپور منظومهٔ

خود را ساخته است: حدوث، ایمان، قمار. سیاست در راه است. و نه عجب اگر آخرین ژست شاپور امضا کردن و نوشتن نام خود به زیر برگهٔ شرط‌بندی است: «بعد گفت در اسطبل آن مرد چیزی گفته است؟ قول و قراری؟ اصلاً چرا به او اعتماد دارد؟ گفت نگران نباشد. آن مرد چیزی نگفته. بلکه او اصلاً به اینجا آمده چون به آن اسب **ایمان** دارد. پای توصیهٔ شخص دیگری در بین نیست...راهنما کلافه شده بود. **مثل آن بود که جلو چشمش شخصی پولش را توی چاه بریزد. از چشم راهنما این‌جوری بود**. بعد از این‌که سیگارش را کشید دوباره به سالن شرط‌بندی رفتند. راهنما برگهٔ شرط‌بندی را گرفت و به او نگاه کرد و پرسید: واقعاً همهٔ آن پول را؟ گفت بله. راهنما نوشت. بعد گفت باید اسم‌تان را بنویسد و امضاء کنید. گفت: شاپور، شاپور صبری».

مسأله بر سر تمایز میان شعبده و معجزه/قمار است. این داستان خورشیدفر با شعبده‌بازی آغاز می‌شود. بگذارید در اینجا برشی بزنیم به داستانی از توماس مان، «پیش‌خدمت و شعبده‌باز»[۱۱۷]، داستانی که در آن توماس مان به سراغ نسبت میان شعبده‌بازی و فاشیسم می‌رود. این داستان روایت خانواده‌ای است که به شهری در ایتالیا سفر می‌کند و در آنجا با ناسیونالیسمی روبرو می‌شود که به فاشیسم پهلو می‌زند. خانواده در نمایش چیپولا، «این قوزیِ جادو»، شرکت می‌کند، نمایشی که چیپولا در آن از قدرت شیطانی خود برای هیپنوتیز کردن افراد و تحت کنترل درآوردن‌شان بهره می‌برد. توماس مان پیشوا، این حاکم اشمیتی، را در قامت شعبده‌باز پیش روی ما قرار می‌دهد: «باری، کارگزارِ

[۱۱۷] تمام ارجاعات به این داستان برگرفته از ترجمهٔ محمود حدادی در کتاب **نابغهٔ خردسال و پیش‌خدمت و شعبده‌باز**، نشر نیلوفر، است.

خواست خاموش همگانی در این لحظه این شعبده‌باز بود، هم‌اویی که دیری اراده تحمیل کرده و فرمان رانده بود. با این حال تأکید می‌کرد که این دو رفتار در نهایت به یک معنا است. می‌گفت قابلیت آن که از خودت بگذری و تن در بدهی که ابزار، و به مفهوم مطلقِ کلمه فرمان‌پذیرت کنند، به یک اصل برمی‌گردد، به یک وحدت جدایی‌ناپذیر: کسی که خوب فرمان می‌دهد، خبره‌وار فرمان می‌پذیرد؛ و برعکس. این دو قابلیت ـ هم‌چنان که ملت و پیشوا ـ هر یک شرط دیگری است. اما کار بزرگ، آن کار بی‌اندازه دشوار و طاقت‌فرسا در همه حال برگردهٔ اوست، بر گردهٔ پیشوا و کارگزار که در وجودش اراده تبدیل به اطاعت، و اطاعت تبدیل به اراده می‌شود، او جانش زهدان این هر دو است و برای همین وظیفه‌اش سخت؛ و این همه تأکید بسا به قصد آن‌که نیازش را به نوشاکِ نیروبخش، و دست‌بردِ پی‌درپی‌اش را به پیاله توجیه کند». شعبده و معجزه شباهتی صوری به یکدیگر دارند، هر دو گویی نوعی امر محیرالعقول تولید می‌کنند، نوعی خرق عادت. اما تفاوت ظاهری نباید فریب‌مان دهد. اگر معجزه به خرق عادتی پیوند می‌خورد که باعث تولید امر نو می‌شود، امری که زیر پوشش دیگری بزرگ نیست، شعبده به دانش پیوند می‌خورد؛ شعبده‌باز مانند جادوگر توماس مان به دانشی پنهانی پیوند خورده است. او افکار را می‌خواند، علت غایی چیزها را می‌داند، حتی اگر این علت‌ها به چشم همگان پنهان باشند، آن هم درست بر خلاف معجزه که به پاره شدن زنجیرهٔ علت‌ها و ایجاد حفره‌ای در دل معرفت پیوند می‌خورد. شعبده‌بازِ مان افسون‌گری است که افراد را نه رها از انقیاد پدر و روان‌رنجوری، بل آنان را به بنده‌های روان‌رنجور منقاد پدر بدل می‌سازد: «با این حال هیچ‌کس بلند نمی‌شد که برود. آیا در چنبرهٔ افسونی درآمده بودیم که از این مرد و شیوهٔ عجیب زندگی‌اش، فراتر از

برنامهٔ او، و حتی در وقت خالی بین بازی‌هایش برمی‌تراوید و ارادهٔ ما را فلج می‌کرد؟... بگذارید خلاصه کنم: این قوزیِ به خود غره قوی‌ترین هیپنوتیزم‌گری بود که من در زندگی دیده بودم». این قوزی جادو با افراد کاری می‌کند که جویای انقیاد خود شوند: «آن نشان وهن‌آور حکومت او، ترکهٔ پرزور و نفیری که خاصه تکبر این مرد همگان ما را زیر فرمان آن درمی‌آورد و به سهم خود راه را جز بر انقیاد حیرت‌زده و دیرپا، بر هر حس لطیف‌تر و انسانی‌تر می‌بست». بی‌دلیل نیست که شعبده‌باز «رام‌کننده» نامیده می‌شود. اگر شعبده‌باز اراده را رام می‌کند و به یمن «زوزهٔ تازیانه»اش افراد را به «مترسک‌های رقصان» خود بدل می‌سازد، معجزه سوژه را به جهش، به پرواز وامی‌دارد. زمانی والتر بنیامین از شباهتی صوری میان جهش سبعانهٔ انقلابیون و رفتار صنعت مد سخن گفته بود. شاید این نکته در مورد شعبده‌بازی حاکم و معجزه‌گری سوژه‌های انقلاب نیز صدق می‌کند. هر دو در کار جن‌زده کردن افرادند و به همین دلیل است که راوی داستان توماس مان از این سخن می‌گوید که چیپولا، این «غول» و «هیولای هولی» افراد را با طلسم خود جن‌زده می‌کند. اگر کارگزاران صنعت مد به سوی گذشته جهشی سبعانه می‌کنند اما این کار را در خدمت طبقهٔ حاکم انجام می‌دهند، جن‌زدگی و شیطان‌زدگی فاشیسم نیز در خدمت انقیاد افراد در برابر وضع موجود و حاکم اشمیتی است و نه رهایی‌شان از چنبرهٔ وضع موجود و قانون. فروید زمانی انسان را «حیوان روان‌رنجور» نامیده بود. اگر معجزه این حیوان روان‌رنجور را از بند پدر خلاص و به سوژهٔ سیاست بدل می‌کند، شعبده او را هرچه رنجورتر می‌سازد. سیاست در فراسوی شعبده و روان‌رنجوری است. سیاست ریاضیات معجزه است.

در این مختصات است که تفاوت میان شعبده‌باز و معجزه‌گر از یک سو، و غواص و منجم از سوی دیگر در داستان خورشیدفر اهمیت خود را نشان می‌دهد. مسأله بر سر تمایز میان پسرکی است که در آغاز داستان مورد آزار شعبده‌باز قرار می‌گیرد (پسری که بعدها همان بازرس داستان می‌شود)، و شاپور صبری. پسرک در پاسخ به شعبده‌بازی به پارانویا روی می‌آورد: «بازرس را متوهم، بیمار و دردسرساز خواندند». بازرس تمام کوشش خود را در کار می‌کند تا قمار و اسب‌دوانی را از کار بیندازد: «پرونده فعلاً در مرحلهٔ بذرافشانی بود. بذرافشانی بازرس، عالی نبود؟ اصلاً به خاطر همین بذرافشانی عالی بود که همهٔ مردم در جریان پرونده قرار گرفته بودند. حالا برای جوانه زدن باید صبور باشیم». این صبر با صبر قماربازی چون شاپور صبری فرق دارد. بازرس با پارانویا نمی‌تواند از شعبده‌بازی بگسلد. این شاپور است که به جای پارانویا قمار را می‌پذیرد. «خواب‌نما شده بودی؟ آخر تو را چه به اسب‌دوانی؟ از کجا می‌دانی در مسابقه تبانی شده است؟ چهارتا اسب عقب هم می‌دوند. بالاخره یکی جلو می‌افتد و یکی عقب. بر فرض دو نفر هم این وسط نانی در بیاورند. به تو چه دخلی دارد؟ وضع و حال خودت را می‌دانی؟ نه. نمی‌دانی. بازرس تو لب پرتگاه هستی...». بازرس می‌خواهد قواعد نانوشتهٔ اسب‌دوانی را منحل کند، به همین دلیل است که «غواصی» می‌کند، به زیر لایهٔ نظم نمادین می‌رود. او فکر می‌کند پس پشت پردهٔ نظم نمادین چیزی هست. مسأله بر سر مناسک اسب‌دوانی و قواعد نانوشته‌اش است. راه حل نه منحل کردن اسبدوانی، بل قمار جنون‌آمیز بر سر اسبی است که بنا به معرفت کنونی گزینهٔ خوبی به حساب نمی‌آید. تنها بدین طریق است که می‌توان از قانون و زیرلایهٔ وقیح آن گسست. برای این‌کار نه به «غواصی»، بل باید به «نجوم» روی آورد، نه به زمین بل به آسمان چشم دوخت:

«بازرس بیش‌تر به دریای آرام درون خود پناه برد. غواصی بود که زیر آب رفت... به تدریج در اعماق تاریک و امن فرورفت». جای شگفتی نیست که در پی غواصی تنها چیزی که نصیب بازرس می‌شود، حشرات جهان زیرین پدر است: «مشاور گفت: خودت را درگیر **حشرات** کردی غافل از این‌که این‌ها نیش دارند». این‌ها همان حشراتی هستند که در فیلم «مخمل آبی» لینچ، در زیر چمن، در زیر جسد پدر وول می‌خورند.

شاپور اما به منظومهٔ اسب و سوارکار چشم دوخته است: «تخیل پرشور منجمان باستانی ستارگان را به یکدیگر متصل کرد و **منظومه‌ها** پدیدار شدند. اگر نقاط روی صفحهٔ سفید با خطوط پررنگ به یکدیگر متصل شوند منظومه‌ای پدیدار خواهد شد. اسمش را می‌گذاریم الفرس و راکبه. یعنی اسب و سوارکار. چرا که از اتصال نقاط، تصویر سوارکاری پدید می‌آید که در حال تاختن است؛ پیش‌قراول مسابقه. رقباش سوارکارهایی که در دور اول پیش افتاده بودند در کهکشان ناپدید شده‌اند». اگر در رمان محمود مسعودی منظومهٔ کلاغ را داریم، در این رمان منظومهٔ اسب و سوارکار است که در آسمان تاریخ پدیدار می‌شود. آن اسب که شکست‌خورده و ناتوان می‌نمود تواناترین می‌شود، چونان سنگی که به دور افکنده شده بود و به قول مسیح به سنگ اصلی بنای ساختمان بدل شد. شاپورِ منجم در آخر داستان از نخوت فرهنگی خویش می‌گسلد و سرآخر بر سر اسب چاق قمار می‌کند. اسب‌ها تخیل شاپور را تسخیر کرده‌اند: «در قطار خوب خوابیده بود. چندبار بیدار شده بود؛ اما نه آن‌که از خواب پریده باشد. **احساس کرده بود صدای چهارنعل تاختن اسب‌ها را می‌شنود**. چشم باز کرده بود و **چند ستارهٔ دنباله‌دار** از بالای سرش گذشته بودند» (تأکیدها از

من). این ستاره‌های دنباله‌دار همان ردهای گریزندهٔ امر نو هستند که فقط با قمار می‌توان چون اسب‌هایی تندرو ردشان را دنبال کرد. مسألهٔ قمار، ظهور امر نو است: «شاپور خودش بهتر از هر کسی می‌داند که پسر چاق سزاوار بی‌اعتنایی مطلق است.... مسئله مدیریت کردن کلاس در بین است. **چون زیر سقف کلاس هیچ چیز تازه نیست**» (تأکید از من). اگر در آغاز کار شاپور با خود فکر می‌کند که در آتلیه ـ میدان اسب‌دوانی، چنان‌که در کتاب «جامعه» گفته شده، هیچ امر نویی وجود ندارد، در آخر داستان با قمار کردن بر سر اسب چاق می‌فهمد که اگرچه در زیر سقف کلاس هیچ چیز تازه‌ای نیست، در آسمان تاریخ اسب‌ها و ستاره‌های دنباله‌داری هستند که در صفحهٔ صاف تاریخ خراشی می‌اندازند، خراش امر نو، امر نویی که چونان معجزه مستظهر به هیچ دانشی در وضع موجود نیست: «شمارهٔ اسب را با خودکار نوشت و به راهنما داد. یکبار دیگر پولش را شمرد. گفت می‌خواهد همهٔ پولش را روی این اسب شرط ببندند. راهنما دست او را کشید و از سالن بیرون آمدند... آن وقت گفت این کار اشتباه است. گفت بله معمول نیست. اما من می‌خواهم روی آن اسب شرط ببندم. گفت این پول خیلی زیاد است. هیچ‌کس این‌قدر نمی‌گذارد. گفت اسب‌های بهتری‌اند. گفت آن هم اسب بدی نیست؛ اما شانس... بعد روزنامه را نشان داد. انگشتش را در جدول زیر اسم همان اسب گذاشت. گفت نگاه کنید. من این‌ها را پیشنهاد می‌کنم. راهنما آب دهانش را قورت داد. لابد دنبال راهی بود تا به او حالی کند این کار **دیوانگی** است».

به همراه شاپور صبری در فرصت میان ستارگان، در صورت فلکی جنون و قمار و ایمان و حدوث، به رقص درآمدیم، اکنون باید به سراغ پرسشی دیگر برویم: چرا بلبل‌ها کلاغ می‌شوند و چرا سیمرغ باید ققنوس شود؟ می‌گویند در برخی متون کهن سیمرغ و ققنوس را به‌اشتباه یکی می‌گرفته‌اند. نسبت ققنوس و سیمرغ چیست؟ انقلابیون اگر سی مرغ‌اند در پی بدل شدن به سی ـ مرغ، چه هنگام است که این سیمرغ باید بدل به ققنوس شود؟ اگر حرکت پرندگان برای بدل شدن به سیمرغ با شکست مواجه شود، اگر، چنان‌که در **سوره‌الغراب** می‌بینیم، انبوه پرندگان سی‌مرغ شده به کلاغان بال و پر شکسته بدل شوند، چه؟ چیستند آن کلاغ‌ها و خفاش‌های مرموزی که در سرتاسر **تهرانی‌ها** پرسه می‌زنند؟ چرا آقارضاوصله‌کارِ بلبل‌صفت در آخر داستان مهیار رشیدیان به کلاغ مسخ می‌شود؟ نسبت انفجار نور انقلاب با کلاغ‌ها چیست؟ چیست آن نور خیره‌کننده‌ای که انفجار آن در سراسر **تهرانی‌ها** همه چیز را همچون دوربین‌های شهرداری تهران مرئی می‌سازد؟

در همان آغاز **تهرانی‌ها** سخن از «نوری کورکننده» است، نوری که کوری و ظلمات به بار می‌آورد: «یکی از معاونان وزارت نیرو ابراز امیدواری کرده است قطع برق، خاموشی ظرف چند سال آینده ریشه‌کن خواهد شد. تیتر یک روزنامه: **روشنایی فراگیر می‌شود**». سخن از «برنامهٔ جامع نوررسانی معابر تهران» است. این انقلاب به‌راستی انفجار نور است. **تهرانی‌ها**ست که به میانجی بیرون کشیدن وساطت‌های تودرتوی انقلاب، معنای واقعی این گفتهٔ منسوب به آیت‌الله خمینی و دهشت نهفته در پس پشت آن را پیش چشم ما قرار می‌دهد. بلافاصله بعد از مسألهٔ نوررسانی «فراگیر»، موضوع نهادهای فرهنگی

زادهٔ انقلاب پیش کشیده می‌شود: «ماهنامهٔ تخصصی هنرهای نمایشی که ارگان یک بنیاد فرهنگی ـ هنری است...سوتیتر این مصاحبه....: طراحی نور در نمایش من... صحنه بدون نور تاریک است. پس نمایش در حقیقت عرصهٔ نور است...». در این‌جا با طراحی صحنهٔ انقلاب و مسألهٔ نور و فراگیرشدن نور طرفیم. صحنهٔ انقلاب سرشار از نوری است که چشم را کور می‌کند، اما ماهیت این نور چیست؟ چیست این نوری که در انقلاب منفجر می‌شود؟ چرا نهاد فرهنگی بومی‌گرای پساانقلابی «روشنایی شهر» و کتاب رجحانی، این عامل فرهنگی نهاد **ساختمان**، «منظومهٔ روشنایی» نام دارد؟ خورشیدفر موضوع را رها نمی‌کند: «تعمیر و راه‌اندازی نورافکن‌های ورزشگاه...دیوار مشرف به یک میدان اصلی منقش به نقاشی یک گیاه که شاخه‌های پیچ در پیچ و برگ‌های بزرگ استوایی دارد. کنار گیاه با خط شکستهٔ نستعلیق این بند شعر نوشته شده: خوشا به حال گیاهان که **عاشق نورند و دست منبسط نور** روی شانهٔ آن‌هاست». این سطر از سپهری، شاعر محبوب حکومت پساانقلابی، است، حکومتی که چنان نور را پخش می‌کند که همه چیز زیر چشمان حاکم مرئی می‌شود. میان نور عرفان و انفجار نور در انقلاب و نور در گفتار بومی‌گرا و دوربین‌های نظارت شهری اتصالی برقرار می‌شود که معنای هر یک را در منظومهٔ انقلاب روشن می‌سازد. دکتر رجحانیِ بومی‌گرا می‌گوید: «به زعمِ منِ دانشجوی هنر و فرهنگ این ملک، اصل و اساس کار یک چیز است و دیگر نیست. نقل تبدیل غم به شادی، سیاهی به سفیدی، تاریکی به روشنایی. درست است؟». فیگور رجحانی به‌خوبی نشان می‌دهد پشت اصلاح‌طلبی فرهنگی و تقلای ترجمهٔ سیاهی به سفیدی و تاریکی به روشنایی غارت اقتصادی نهفته است. مگر نه آن‌که رجحانی همچون ناصرالدین‌شاه زندگی می‌کند و سرآخر در شکاری ملوکانه جان خود

را از دست می‌دهد؟ رجحانی، مامای فرهنگی حکومت پساانقلابی، در مورد «پاسخ‌گویی» به «دغدغهٔ فرهنگی نخبگان کشور» در مورد خفاش‌ها و سایر موجودات مزاحم از حذف «بدون خونریزی» مزاحمان سخن می‌گوید: «چیزی در حدود سی عدد لامپ با میزان نورددهی بالا تهیه شده و با یک شبکهٔ سیم‌کشی سرّی این محوطه کاملاً روشن خواهد شد. دقت دارید که بدین ترتیب، **بدون خونریزی، دردسر مهاجمان شبگرد** بی‌بروبرگرد برطرف شده و کلیهٔ جانوران بلادرنگ متواری خواهند شد». «دردسر» واژه‌ای است که همهٔ کسانی را دربرمی‌گیرد که در قاب توسعهٔ دولت نئولیبرال قرار نمی‌گیرند. همهٔ آن کسانی که باید «بدون خون‌ریزی» با نورتاباندن جراحی شوند و از دیده نهان. جالب آن‌که خلاصی از وصله‌های ناجور به نور تاباندن پیوند می‌خورد. بله، این همان نور عرفانی است که در اشعار سپهری می‌بینیم، یا در فلسفهٔ اشراق. این نور آغشته به خون است. این نور دیگر خبر از معنویت نمی‌دهد، بل خبر از تیغ حاکمی می‌دهد که چه با گفتارهای فرهنگی (بدون خونریزی) چه با تیغ دودم و حذف فیزیکی از شر «عناصر نامطلوب» خلاص می‌شود. نسبت این نور عارفانه/ حاکمانه با کلاغ‌ها و خفاش‌ها چیست؟

در همان آغاز **تهرانی‌ها** سرودی انقلابی می‌شنویم، بوی گل سوسن و یاسمن در فضا طنین‌انداز می‌شود. دیو چو بیرون رود فرشته در آید. شیاطین رژیم سابق رانده می‌شوند و فرشتگان به حضور می‌رسند. اما بر سر شیاطین انقلابی چه می‌آید؟ نیروهای شیطانی زادهٔ انقلاب چه می‌شوند؟ «اصوات وهم‌انگیز پرحجم» به گوش می‌رسد، «اصوات و آواهایی از منشائی در آسمان، شهری گمشده، دریایی مه‌آلود یا جنگلی تیره». انفجار نور، سیاهی‌های رژیم سابق را

می‌تاراند، اما دولت بورژوایی زادهٔ انقلاب و حاکم اشمیتی آن نیروهای بالقوهٔ انقلاب را «طرد» می‌کند؛ وحشت‌های تازه پدیدار می‌شوند: «استمرار و کش‌دار بودن اصوات سینتی‌سایزر **غیرطبیعی** و **ترسناک** است، و به جز آن، اصوات انعکاس می‌یابند». این نیروهای سرکوب‌شده در ساحت امر واقعی بازمی‌گردند؛ پرندگان انقلابی که به دست دولت بورژوایی ویران شده‌اند همگی کلاغ و خفاش می‌شوند و بازمی‌گردند، گویی انفجار نور و فعلیت انقلاب در قالب دولت بورژوایی خیانتی به ایدهٔ انقلاب است. کلاغ‌ها تجسم این خیانت به نیروهای رهایی‌بخش انقلاب‌اند که در هیئت تیره‌پوشان بازمی‌گردند و فضا را در **تهرانی‌ها** تسخیر می‌کنند: «هرچه هست تماشای کلاغ‌ها در چمنزار پارک لاله زیباست».

بنیامین، دیگر هنرمند خورشیدفر در **تهرانی‌ها**، در کار تألیف کتابی به نام «ایران و جانوران بال‌داراش» است، کتابی که قرار است مواد و مصالح قصهٔ انقلاب را گرد آورد: «در طی سال‌ها سیاحت، هرجا رسیده نت برداشته بود و عکس گرفته بود برای تألیف کتابی به اسم **ایران و جانوران بال‌دارش** که دیگر به آخرین مراحل تدوین رسیده بود... از آن طرف رحمت در سال‌های تحصیل در اروپا فیلم‌نامه‌ای بر اساس **منطق‌الطیر** عطار نوشته بود. بعد از دم‌خورشدن با بنیامین سربه‌هوا سی مرغ قصه را از میان جانوران بال‌دار کتاب بنیامین برگزید... یک جانورشناس آلمانی به اسم مارتن هم که برای کتاب‌هایش نقاشی می‌کرد کمک‌شان کرد». جانوران بال‌دار انقلاب جمع‌آوری می‌شوند. مهم‌ترین این پرندگان کلاغ/ زاغ است: «و مهمترین‌شان کلاغی که فقط در ایران زندگی می‌کند به اسم زاغ». یک مهندس مکانیک نیز به «این

جمع اضداد» اضافه می‌شود: «او محاسباتی انجام داد **تا نحوهٔ حرکت و قیافه و روش پرواز سیمرغ مجموع حقیقی توان سی پرنده به توان دو باشد»**. مسأله بر سر روایت «توان» انقلاب است، توان پرندگانی که سی ـ مرغ شده‌اند. انیمیشن گویی بازماندهٔ قصهٔ پریان است، همان اولین آموزگار بشر، همانی که والتر بنیامین تجلی خلاصی از بختک تقدیر اسطوره‌ای می‌داند. از این رو جای تعجب نیست اگر رحمت سودای ریختن داستان انقلاب در قالب قصه را دارد. و نه عجب اگر خورشیدفر زمانی قصه‌هایی برای کودکان می‌نوشته است. رحمت همان خورشیدفر جوان است که قصهٔ انقلاب را تعریف می‌کند، قصه‌ای برای فائق آمدن بر نیروهای اسطوره‌ای. انقلاب یک قصهٔ پریان است. شخصیت‌های از بندرستهٔ خورشیدفر همانند فیگورهای چاپلین و والزر از دل قصه‌های پریان سردرآورده‌اند، قصهٔ انقلاب.

برنامه‌ای در تلویزیون که از قرار معلوم فیگور شیطانی رجحانی را دعوت کرده، حملهٔ تروماتیک و «نابهنگام» پرندگان تیره را به تصویر می‌کشد، حمله‌ای که یادآور حملهٔ پرندگان در فیلم «پرندگان» هیچکاک است. «باران عشق» چشم‌آذر پخش می‌شود که «یورش **نابهنگام** گلهٔ خفاش‌ها» روی تصویر می‌آید. باید بار معنایی کلمهٔ «نابهنگام» را به‌تمامی جذب کرد؛ خفاش‌ها از لولا در رفتن زمان پساانقلابی‌اند. اگر دولت زادهٔ انقلاب دل در گرو گفتار خطی پیشرفت و توسعه دارد، کلاغ‌ها و خفاش‌ها لکنت زمان پساانقلابی‌اند، لکنتی که در دل زمان پیش‌رونده لنگی و گره ایجاد می‌کند: «متأسفانه، متأسفانه، تعدادی خفاش از یک مبدأ نامشخص که توسط کارشناسان سردوگرم‌چشیده در دست بررسی می‌باشد به ناحیه مراجعت نموده و از آنجا که زیست پستانداران فوق

به صورت گله‌ای ثبت شده است، لذا در محل اطراق نموده بودند. در طول روز و در مدتی که آفتاب روشنایی به تلوتلو و نوررسانی مشغول می‌باشد این جانوران جرئت و خیال پرواز به سر راه نمی‌دهند، اما به محض این‌که روشنایی تحلیل می‌رود و شب پتوی سیاه و کدرش را بر زمین آمادهٔ خواب می‌کشد، روبهان بال‌دار به پرواز و گشت‌زنی مبادرت می‌ورزند که در مواردی موجبات ترس، واهمه، وحشت و هراس شهروندان را تأمین کرده است. گزارش با صحبت‌های مرد صاحب‌دلی پایان می‌یابد که به حضور خفاش در فرهنگ و ادبیات ایران اشاره می‌نماید، و با توجه به معنای ناخوشایند آن، ابراز امیدواری می‌کند مسئولان امر درنگ را به هیچ وجه من الوجوه جایز ندانند و هرچه زودتر نسبت به پاک کردن چهرهٔ شهر یا چهرهٔ شب شهر از لوث وجود این جانوران اقدام نمایند». پرندگان لت‌وپارشدهٔ انقلاب شباهنگام به پرواز درمی‌آیند، آن هنگام که «آفتاب روشنایی و نوررسانی» نتواند بال‌های آنان را بسوزاند، همان آفتابی که خواهیم دید مانند دوربین‌های نظارت شهری شرکت گرترود عمل می‌کند. خفاش‌ها «مهمان ناخوانده»اند: «شهروندی که هفتهٔ گذشته تشریف‌فرما شدند به بوستان فردوس **خانواده و افتخار**، همراه خانوادهٔ محترم‌شان، تا یک عصر، دم دمای غروب بهاری را در فضای سبز و آرام بگذرانند، یکهو با **مهمانان ناخوانده** مواجه شدند. یک موجود زنده که حق دارد زنده باشد، اما چرا این‌جا. در شأن یک بوستان خانوادگی نیست که شهروندان به جای آن‌که فرصت و محلی داشته باشند برای تمدد اعصاب تا انشالله بتوانند **با نیروی بهتری به کار برگردند و بسازند و تولید کنند و خلاق باشند**» با چنین «جانورانی» مواجه شوند. کسانی که نمی‌توانند تولید

کنند و بسازند، عناصر زائدند. آن‌ها در قاب فردوسِ «خانواده و افتخار»ات ملی قرار نمی‌گیرند. آن‌ها زباله‌های روی صحنه‌های بکت‌اند. آن‌ها در گفتار سازندگی و توسعه ادغام نمی‌شوند. پس مسأله بر سر «پاک کردن» چهرهٔ شهر از «لوث» وجودشان است؛ پاک کردن، کلمه‌ای که هول به دل آدمی می‌اندازد. «پاک کردن» پاکسازی و تصفیهٔ نیروهای انقلابی به دست دولت پساانقلابی را نیز به ذهن متبادر می‌کند. خفاش‌ها و کلاغ‌ها تجسم آمال انقلابی‌اند که دست از سر «شهروندانی» برنمی‌دارند که ایدهٔ رفاه و توسعه و خوشبختیِ فردا قاب دل‌شان را ربوده است. چنان‌که در آغاز **تهرانی‌ها** دیدیم، دولت پساانقلابی قرار بوده نوررسانی را فراگیر کند؛ فراگیرشدن نور به معنای طرد تمام نیروهای تیرهٔ بالقوهٔ انقلاب است که از جهان نمادین پساانقلابی اخراج شده‌اند. این اخراج و طرد که از همان فردای پیروزی انقلاب آغاز شده، با آغاز جنگ تسریع می‌شود، زمانی که پرنده‌های منطق‌الطیر بدل به بمب‌هایی شده‌اند که آوار و نور را به‌یکسان بر سر افراد می‌ریزند: «تهران را آن شب‌ها موشک‌باران می‌کردند. اولین شب‌ها بود و هنوز مردم خیال می‌کردند بمباران هوایی است. چشم به آسمان بودند تا هواپیما ببینند... آژیژ قرمز را می‌شنود. از نورگیر بالا را نگاه می‌کند. آسمان، آتش را می‌بیند. روشنایی یکباره و بی‌مقدمه».

گفتیم خورشیدفر تخیلی کل‌ساز دارد و با برافراشتن این کل به دنبال به چنگ آوردن خطوط حدوث است. او چونان جراحی کارکشته اما نه با تیغ بل با قلم پله‌پله وساطت‌های واقعیت را بیرون می‌کشد. کریستین، متصدی دوربین‌های حاکم هزارچشم، وارد موزه می‌شود. شهرداری مسئول نصب سیستم نظارت شهری است. موزه و شهرداری متصل می‌شوند. رحمت به مؤسسهٔ فرهنگی

«روشنایی شهر» می‌رود: «فریدی گفت: دوربین نصب می‌کند. دوربین تصویربرداری. رحمت پرسید: پلیس دوربین نصب می‌کند؟ ــ راهنمایی رانندگی؟ نه. حداقل به نام پلیس نیست. این‌که به کامش باشد را نمی‌دانم. سازمان جدیدی است زیر مجموعهٔ شهرداری. هدف علمی یا چه می‌گویند تحقیقاتی پشت این داستان است». در این‌جا اتصال درخشان و ماتریالیستی دقیقی میان آپاراتوس فرهنگی دولت پساانقلابی و سازوکار پانوپتیکون‌وار نظارت شهری برقرار می‌شود. پس عجیب نیست اگر این مؤسسهٔ فرهنگی بیش‌تر به دنبال تجاری‌سازی هنر است: «رحمت اصلاً **روشنایی شهر** را نمی‌شناخت. اسمش را حتی نشنیده بود. بعد فهمید این دفتر در تولید کارهای هنری و سینمایی خیلی دور برداشته است». بادهای سرمایه سخت در حال وزیدن است و سودای استحالهٔ هنر به فرهنگ به میانجی تجاری‌سازی آن را دارد: «[فریدی] به نوشته‌های تایپ‌شدهٔ زیر دستش نیم‌نگاهی انداخت و دربارهٔ فلسفهٔ **پروژه** توضیح داد». کلمهٔ «پروژه» هم‌چون کلمهٔ «سامسونت» در داستان «راجو» مهر و نشان گفتار سازندگی و توسعه را بر جبین دارد. یادمان نرود که در داستان «راجو»، راجوی ادغام شده در گفتار سازندگی شیفتهٔ کلمهٔ «پروسه» و «پروژه» است: «مدیریت مالی و اقتصادی خانواده با گذشته فرق کرده است. قدیم، خانواده میزان درآمد پدر را نمی‌دانستند. پدر صبح به صبح، به عنوان خرجی، مبلغی را روی طاقچه می‌گذاشت. با این شیوه دیگر زندگی‌کردن ممکن نیست. به رحمت گفت شما که خودتان سال‌ها در اروپا سکونت داشته‌اید حتماً مستحضر هستید که یک عامل اثرگذار در اقتصاد خانواده شیوهٔ خرید اقلام و مایحتاج است. اخیراً یک تحول بزرگ رقم خورده که **توسعهٔ خدمات زنجیره‌ای** در کشور است. هر هفته در روشنایی شهر **اتاق**

فکری برپا بود. الگویی که نتیجهٔ جلسه‌های آن اتاق فکر بود به نظر فریدی اصلاً تحمیلی نبود... قالب قصه‌های کوتاه و موجز و طنزآمیز که پیام خود را غیرمستقیم منتقل می‌کنند برای منظور فریدی ارزنده بود. یک اثر هنری باید براساس خصلت‌های جامعهٔ ایران خلق شود تا اثرگذار باشد. برای همین بود که فریدی معتقد بود چه خوب است اگر مبنای کار زندگی یک خانواده باشد» (تأکیدها از من). بلاشک این «اتاق‌های فکر» همان اتاق‌های فکر نئولیبرالی‌اند که سعی در تغییر الگوی خانواده و منعطف‌تر کردن آن برای گردش آزادانه‌تر سرمایه دارند. این گفتار بناست با استفاده از هنر برای تجاری‌سازی خانواده‌ها را به سوی الگوی مصرف‌گرایانه سوق دهد. و عجیب نیست که فریدی طوری دربارهٔ «توسعهٔ خدمات زنجیره‌ای» حرف می‌زند که گویی پای نوعی رخداد بزرگ در میان است. اما نقطهٔ کلیدی این گفته‌های فریدی اشاره به اثری هنری است که «باید بر اساس خصلت‌های جامعه خلق شود». در این‌جاست که گفتار بومی‌گرا بر تجاری‌سازی و سیستم نظارت شهری چفت و بست می‌شود. اگر نام این مؤسسهٔ «فرهنگی» روشنایی شهر است، نام کتاب رجحانی، دیگر شوالیهٔ بومی‌گرایی، منظومهٔ روشنایی است، همو که سودای دزدیدن روایت رحمت از انقلاب و منطق طیور را دارد. دکتر رجحانی دربارهٔ تبدیل ظلمات به روشنی می‌گوید: «به زعمِ منِ دانشجوی هنر و فرهنگ این ملک، اصل و اساس کار یک چیز است و دیگر نیست. نقل تبدیل غم به شادی، سیاهی به سفیدی، تاریکی به روشنایی. درست است؟». اما این ظلمات، نوزادان ناهنجار، کودکان ناهمگون طردشدهٔ انقلاب‌اند که زیر نور حاکم قرار می‌گیرند: «در اتللوی مغربی، یاگوی فریبکار، قوزی و کوتاه‌قامت نیمه‌شب فریاد برآورد: "نطفهٔ نیرنگم بسته شده و بر سیاهی شب و پلیدی تاریکی است تا **نوزاد ناهنجار** را به **روشنایی**

روز بکشاند». حال دیگر روشن شده است این روشنایی، این قاتل کودکان ناهنجار انقلاب، آن انفجار نور که به‌قولی انقلاب ما بود، چیزی جز انتشار قارچ‌گونهٔ چشم حاکم و مرئی کردن همه چیز نیست. فریدالدین عطار راوی بزرگ منطق طیور است. در داستان «دژاوو» دیدیم که نام شخصیت ما که از لوبیای سحرآمیز گفتار توسعه و سازندگی بالا می‌رود، عطار است. در این‌جا نیز اغراق نکرده‌ایم اگر بگوییم خورشیدفر به‌عمد نام این فیگور فرهنگی حکومت پساانقلابی را «فریدی» گذاشته است. آن عطار و این فرید در پی ادغام گفتار راوی منطق‌الطیر در گفتار سرمایه‌اند، همان‌طور که رجحانی نیز کوشیده بود روایت رحمت از داستان طیور را برباید. آیا این رویدادهای **تهرانی‌ها** یادآور کاری نیست که مؤسسات فرهنگی حکومت با ساختن فیلم‌هایی چون «ماجرای نیمروز» و «سیانور» انجام می‌دهند، قبضه‌کردن تاریخ به دست حاکم؟

اما رحمت تن به گفتار سازندگی نمی‌دهد. بدن هنرمند کافکایی ما با توسعه جفت و جور نمی‌شود. جواب رحمت به پیشنهاد تجاری فریدی به حد کافی گویاست: «من از چیزهای بزرگ، بی‌سروته، زنجیره‌ای دل خوشی ندارم. مضطرب می‌شوم. تا این‌جا من و شما هم‌رأی نیستیم، اما این‌که چیزی نیست. مخالف هم نیستیم. در مورد پیشنهاد شما، بارها به آقای خدامی گفتم که من درست کردن آگهی تجاری بلد نیستم و دوست ندارم یاد بگیرم». نیروهای شیطانی نه پشت دروازه که پیش روی هنرمند گرسنگی ما قرار دارند. نهادهای فرهنگی بومی‌گرا، شهرداری، سیستم نظارت شهری، توسعهٔ اقتصادی. رحمت اما سر از کار امور بزرگ در نمی‌آورد. او تن رنجور و گرسنهٔ خود را از آن

نهادهای شیطانی بیرون می‌کشد تا مگر روزی به قصهٔ پرندگانی بپیوندد که خود یکی از راویان آن است. رحمت فریدالدین عطار مدرن است.

اما ظلماتی که نور فراگیر حاکم طرد کرده است بازمی‌گردند. مسأله معاصر شدن با این تیرگی‌هاست، معاصرشدن با کلاغ‌ها و خفاش‌های واقعیت پساانقلابی. چیست نسبت میان این موجودات ظلمانی با فیگورهای ازبندرستهٔ خورشیدفر؟ «متصدی از پوران پرسید: "ایشان هنرمند هستند؟" ــ متخصص دوربین‌های مداربسته هستند. عجب. این از این. متصدی ناخودآگاه به دوربینی که لابد او را نشان می‌داد نگاه انداخت. بعد برای کریستین سر تکان داد... روی چمن‌ها چهار کلاغ قدم‌رو می‌رفتند، چقدر درشت بودند... قارقارشان بلند بود، اما پرواز نمی‌کردند. پوران توی بحرشان رفت. هرچه دقت کرد نتوانست تشخیص دهد منبع صدا حنجرهٔ کدام است». پیش‌تر به این قطعه در نسبت با زبان پرداختیم، ولی این قطعه آن‌قدر زیبا و دیالکتیکی است که نباید به همین سادگی از خیرش گذشت. کلاغ‌ها منبع صدایی آواره‌اند؛ صدا حنجره‌ها را گم کرده است. این صداهای آواره تجسم محذوفان انقلاب است. اما این صدای آوارهٔ کلاغ‌ها در کدام تن‌ها گوشت می‌یابد؟ کلاغ‌ها هم‌دست و هم‌بستهٔ فیگورهای چاپلینی خورشیدفرند، دوقلوهای فریزبی‌باز: «آن وقت بود که پسر فریزبی‌بازی را دوباره دید. یک لحظه آویزان به نرده، یک لحظه با زانوهای تاشده روی چمن. فرز، فوری از جا بلند شد. شلوارش را تکاند. اگر مچ یا زانویش درد گرفته باشد هم محال است نشان بدهد... در چمن یکدست و روشن، حرکت دزدکی امکان نداشت. بشقاب‌پرندهٔ فریزبی در چندقدمی تندیس تناولی افتاده بود... جز کلاغ‌ها، جنبیدن نقاط سیاه، لکه روی سطح پاکیزه، حباب روی وضوح. تازه

کلاغ پنجم را دید. سربالا و متکبر. حتم کرد عامل اصلی صداست... پسر می‌دوید. آن پیکر سرشت حقیقی عمل سادهٔ دویدن را نمایش داد... فوق‌العاده بود ـ موتورسوار حین پیچیدن به زمین نزدیک می‌شود ــ پسرک می‌دوید کمر خم کرد و پاشهٔ آب فواره از فراز سرش گذشت. وجد، وجد وجود پوران شعاع را تسخیر کرد. مثل آن‌که عملیات پسر بندبازی باشد. کلاغ پنجم از زمین جدا شد. پرواز کوتاهی به اندازهٔ پرتاب فریزبی». پرواز کلاغ بر پرتاب فریزبی/ بشقاب پرنده چفت می‌شود. گفته بودیم بشقاب پرنده‌ای که در برابر چشمان کریستین پدیدار می‌شود تجسم هر آن چیزی است که از نظام تام و تمام توهم حاکم می‌گریزد. رمان با کلاغ‌ها تمام می‌شود، جایی که **سوره‌الغراب** آغاز می‌شود. **تهرانی‌ها** و **سوره‌الغراب** مدام از جهات مختلف به درون یکدیگر نقب می‌زنند.

دربارهٔ انفجار نور و ظلمات پساانقلابی سخن گفتیم. رمان محمود مسعودی آغازی موحش دارد: «من کلاغم، و فقط من مانده‌ام. چنگ و منقارم خونی است، یک بالم شکسته، و از یک چشمم خون می‌ریزد». اتحاد پرندگان در هم‌شکسته است و این فقط و فقط یک معنا دارد: «دیگر هیچ‌جوری نمی‌توانم پر بکشم». ناتوانی از پرواز پس از شکست پروازی جمعی. ما همگی کلاغیم، پرندهٔ پس‌ماندهٔ انقلاب. نسبت ما با کلاغ‌ها و خفاش‌ها و ظلماتی که **تهرانی‌ها** و **سوره‌الغراب** و **آقارضاوصله‌کار** را تسخیر کرده‌اند چیست؟ آیا می‌توان از نوری سخن گفت که با آن نور عارفانهٔ بومی‌گرا و شرق‌شناسانهٔ کوربنی فرق داشته باشد، از نوری دیگر، نوری که تجسم فیض و حدوث باشد؟ نسبت این نور فیض با ظلمات زمانه چیست؟ چگونه می‌توان با این نور معاصر شد؟ آگامبن در مقالهٔ معاصر چیست راه را به ما نشان داده است.

پروژه پوئتیکا

پاییز ۱۳۹۹

پیش‌تر اشاره کردیم که خورشیدفر حملهٔ خفاش‌ها به پارک را «نابهنگام» می‌نامد. کلاغ‌ها و خفاش‌ها نابهنگام‌اند. چرا؟ هاروی در **تاریخچهٔ مختصر نئولیبرالیسم** با اشاره به انقلاب ایران از انقلابی سخن می‌گوید که «انحطاط فردگرایی بی‌بندوبار بازار» را هدف قرار داده بود، اما نتوانست منجر به «ترک فعالیت‌های بازارمحور» شود. دولت بورژوایی پساانقلابی با آری‌گویی به سرمایه‌داری و نظام انباشت نئولیبرالی به ایدهٔ عدالتی که در انقلاب ۵۷ تجلی یافته بود خیانت کرد. خفاش‌ها و کلاغ‌ها، این موجودات ظلمانی در انفجار همه‌گیر نور، نوری که همه‌جابودنش آدمی را به یاد گردش و حضور همه‌جایی سرمایه می‌اندازد، بازگشت آرمان‌های خیانت‌شدهٔ انقلاب در ساحت امر واقعی‌اند. وقتی خورشیدفر از «نابهنگامی» این موجودات تیره سخن می‌گوید، این نابهنگامی به عدم اقتران این موجودات با ضرباهنگ سرمایه نظر دارد. از هرچه بگذاریم، انقلاب ما انفجار نورِ سرمایه بود. اما نسبت این انفجار نور با ظلمت کلاغ‌ها و خفاش‌ها چیست؟

آگامبن در مقالهٔ «معاصر چیست؟» از آنانی سخن می‌گوید که حقیقتاً معاصراند، «آنان که به‌راستی به زمانهٔ خود تعلق دارند، آنانی‌اند که که نه کاملاً با زمانه‌شان منطبق‌اند نه خود را با آن منطبق می‌کنند. از این رو بدین معنا بی‌ربطند». این موجودات بی‌ربط و نابهنگام از توانایی خنثی‌سازی بهره‌مندند، «خنثی‌سازی نورهایی که از زمانه می‌تابد تا ظلمت و تاریکی آن را کشف کنیم، تاریکی خاص آن، که از آن نورها جدایی‌ناپذیر است». معاصر کسی است که به ظلمات زمانه‌اش خیره می‌شود: «ظلمت چیزی است که بیش از هر نوری مستقیم و تکین به سوی او می‌آید». اما نسبت این ظلمات با نور حدوث

چیست، نوری که با انفجار نور انقلاب فرق دارد؟ «در آسمانی که شباهنگام می‌بینیم، ستارگان روشن می‌درخشند و ظلمتی غلیظ دورتادورشان را فراگرفته است. از آن‌جا که تعداد منظومه‌ها و اجرام درخشان جهان تقریباً نامتناهی است، ظلمتی که در آسمان می‌بینیم چیزی است که بنا بر نظر دانشمندان محتاج توضیح است. توضیحی که فیزیک‌دانان نجومی برای این ظلمت ارائه می‌دهند توضیحی است که مایلم در این‌جا بدان بپردازم. در جهانی که بسط می‌یابد، دورترین منظومه‌ها با سرعتی از ما دور می‌شوند که نورشان هرگز نمی‌تواند به ما برسد. آنچه ما به عنوان ظلمت آسمان‌ها درک می‌کنیم همین نور است که، هرچند به سوی ما سفر می‌کند، نمی‌تواند به ما برسد، زیرا این منظومه‌هایی که منشأ نوراند، با سرعتی از ما دور می‌شوند بس بیش‌تر از سرعت نور. معاصر بودن یعنی آن‌که بکوشیم در ظلمات زمان اکنون این نور را درک کنیم که می‌کوشد به ما برسد و نمی‌تواند». ظلمتی که می‌بینیم در سرتاسر **تهرانی‌ها** پرسه می‌زند و به زندگی شهروندان محترم حمله می‌برد، نور حدوثی است که از ما دور می‌شود، نور منظومه‌هایی که منشأ نوراند و منشأ رهایی ما از نظام ظلمات، نظام تام و تمام توهم سرمایه که خورشیدفر گام‌به‌گام وساطت‌هایش را پیش روی ما گذارده است. آیا به همین دلیل نیست که وقتی ورود کریستین به شهرداری، مقر سیاست‌های نئولیبرالی، اعلام می‌شود (مقر کریستین در تمامی کشورها ساختمان شهرداری است)، او با جامه‌ای یکسره سیاه وارد می‌شود؛ نه عجب اگر کریستین دربارهٔ مخالفان و هیپی‌ها می‌گوید: «اصلاً چنین آدمی حق دارد به تصمیمات دولت یا **شهرداری** اعتراض کند؟». او مظهر ظلماتی است که با کنار زدنش باید نور حقیقی حدوث را به چنگ آورد: «کریستین، مدیر عامل و طراح ارشد کمپانی گرترود، برای ایراد نطق وارد

شد. مستمعین، گروهی بودند کمتر از پنجاه تن که در رواق انتظار کاخی مصادره‌ای واقع در شمالی‌ترین فرعی نیاوران ایستاده بودند تا درهای تالار گشوده شود... چیزی نگذشت تا **کریستین، سراپا سیاه‌پوش،** برای ایرد نطق وارد شد. **کریستین چون شبحی لغزید»**. او شبح سرمایه است که مانند حملهٔ بیگانگان در فیلم‌های علمی‌تخیلی بر شهر تهران سایه می‌افکند. سخن از «شرکت گرترود» است که «کریستین اوزو تأسیس کرده بود». این کمپانی به دنبال تأسیس «الگوی شهر مدرن» در تمامی زمین است، شهری کنترل‌شده به میانجی «تکنولوژی‌های جدید و بی‌سابقه»، شهری که می‌توان آن را شهر سرمایهٔ بی‌شکل و بی‌وطن نامید. وقتی کریستین می‌گوید «همهٔ ما در یک صیرورت ابدی در حال تغییر هستیم»، این صیرورت ابدی چیزی جز گردش بی‌دردسر سرمایه نیست. برای خلاصی از بختک سرمایه، باید با نور حدوث معاصر شد.

اما آنچه بیش از هر چیز دیگر گرترود را به پروژهٔ نئولیبرال‌سازی گره می‌زند، نسبتی است که رمان بین او و دیکتاتورهای امریکای لاتین برقرار می‌کند. رمان از «همکاری مشکوک گرترود و دیکتاتوری در آمریکای لاتین» سخن می‌گوید: «کریستین و سفرهایش، پروژه‌اش، چراغ‌های راهنمایی هوشمندش، کریستین و تقاطع‌ها، خیابان‌هایی در تمام جهان، شهرها و نقشه‌های‌شان، دیوار اتاق کارش با نقشهٔ شهرهای غریبه پوشیده شده. نظارت شهر با دوربین را از کجا آوردی؟ کریستین حقیقت را اعتراف کن. به سفارش یک دیکتاتور آمریکای لاتین؟ آفریقا یا آسیای جنوب شرقی؟ تو مشاور کدام هستی؟ بازوی علمی کدام دولت برای آن‌که شهر را تحت نظر داشته باشد؟». گرترود و سیاست

کنترلی‌اش بازوی دولت پساانقلابی است تا خیابان را از عرصهٔ حرکت مردم و مبارزه به محل گردش پنهان سرمایه بدل کند[۱۱۸]. از این روست که مبارزات علیه جهانی‌سازی و نئولیبرالیسم به مبارزه با شرکت گرترود نیز پیوند می‌خورد: «در هیچ شهری، مردم به پروژه‌های گرترود روی خوش نشان نمی‌دادند. دههٔ هشتاد رو به پایان بود و مردم در روزنامه‌ها می‌خواندند: دولت‌ها قصد دارند نظارت بر زندگی مردم را از طریق نصب دوربین افزایش دهند». اما کریستین کیست؟ کریستین، این «موجود بینابینیِ» میان‌مایه که در سال شصت و هشت برعکس همهٔ جوانان طرفدار دست راستی‌ها بوده، تمام زندگی‌اش را در این پند خلاصه می‌کند: «آه تعارف را کنار بگذارید. بیایید واقع‌گرا باشیم». این واقع‌گرایی کاپیتالیستی قطعاً نقطهٔ مقابل رئالیسم خاص رادیکال‌های شصت و هشت است: «واقع‌گرا باشید، امر محال را طلب کنید». دوربین نظارت شهری کریستین به «جغد سفید» تشبیه می‌شود زیرا «با الهام از این پرنده طراحی شده است». شرکت گرترود، کریستین، جغدهای سراسربین او و شهرداری، این فرزندان حرام‌زادهٔ نئولیبرالیسم، جغد شومی هستند که بر انقلاب ۵۷ سایه افکنده است. اما آیا گریزی از این جغد شوم هست؟

در پایان **تهرانی‌ها** به تصویر پرنده‌ای برمی‌خوریم که در صفحهٔ آخر رمان بال می‌گشاید، بالی در روشنی دارد و بالی در ظلمات: «چیزهایی مدام به چیزهای دیگر تبدیل می‌شوند. چیزهایی بین این یا آن چیز بودن معلق هستند و معلق

[۱۱۸] درمنکی در میزگرد **تهرانی‌ها** در مجلهٔ «سینما و ادبیات» این موضوع را در چارچوب «شهر نرم» و «شهر سخت» صورت‌بندی کرده است. به زبان او، در این‌جا شاهد بدل شدن شهرِ مارشال برمن در **تجربهٔ مدرنیته** به شهرِ هاروی در **حق به شهر** هستیم.

خواهند بود. لحظاتی گرگ و میش هستند و صحنهٔ آسمان در اختیار ظلمات است و در اختیار روشنایی... معلوم نیست چیرگی با کدام ور است. اصلاً چیرگی چیست؟... شاپور اگر بگوید زمانی پرنده بوده است چه کسی باور خواهد کرد. می‌گویند دیوانه شدی؟ روش درست چیست؟ نمی‌داند. هرگز نخواهد فهمید یا به قطعیت نمی‌توان گفت هم‌چنان که چیزهایی درگذشته نامکشوف ماند و فراموش شد». شاپور در این‌جا در لحظه‌ای از روز قرار دارد که در آن با «ابهامی هستی‌شناختی»[۱۱۹] مواجهیم. پنداری روز بدل به پرنده‌ای گشته است که بالی در روشنایی و بالی در ظلمات دارد. این موضوع ما را یک‌راست به سراغ شعر موحد می‌رود، شعری دربارهٔ خطرناکی سپیده‌دم زیرا چیزها هنوز وضوح هستی‌شناختی خود را نیافته‌اند: «سپیده دم/ پرنده ای همه بالست/ پرنده را بالی در ظلمتست و/ بالی در نور». موحد درباره این شعر به نکته‌ای اشاره کرده که می‌تواند چراغ راه قرائت ما باشد: «این شعر درواقع الهام گرفته از تصویر آن هوای گرگ و میشی است که می‌گویند رانندگی در آن خطرناک است، چون نه روز است و نه شب و رنگ‌ها پشت هم می‌آیند و تا چشم بیاید عادت بکند رنگ‌ها روشن‌تر و روشن‌تر می‌شوند؛ من این حالت را در این شعر تجسم داده‌ام». سپیده‌دم، لحظهٔ گرگ ومیش، به پرنده‌ای می‌ماند که گویی در لحظه‌ای فشرده در هوا معلق مانده و پرپر می‌زند، بالی را در رنگ سپیدی روز فرو برده و بالی را در ظلمات مطلق شب. این پرنده بر فراز شکافی پرپر می‌زند که همان مغاک حداقلی میان شب و روز است، گویی خود شعر چیزی نیست

[۱۱۹] این تعبیر را ضیاء موحد دربارهٔ گرگ و میش در شعر خود، «چیزی است در سپیده که مشکوک است»، به کار برده است.

جز بندبازی بر فراز مغاکی دهان گشوده. موحد می‌گوید چشم به این شکاف دهان‌گشوده و «خطرناک» خیره می‌شود، اما تا چشم به دیدن آن «عادت کند» این شکاف محو شده است، گویی این شکاف فقط در محوشدنش ثبت می‌شود، فقط در لحظه گریزش است که برای لحظه‌ای به هیأت هیچی مجسم، فاصله‌ای بینابینی و حداقلی تجسد می‌یابد و بعد هیچ. این هیچ همچون مکملی اضافه می‌شود و چیزها را از درون برش می‌دهد. در ادامه شعر می‌خوانیم: «اشیاء را حضوری نیست/ رنگی نیست/ چشم و نگاه/ با هیچ چیز انس نمی‌گیرند/ در هیچ جا مجال درنگی نیست». در لحظهٔ دوپارگی انگار به خورشیدگرفتگی خیره می‌شویم، چشم و نگاه نمی‌تواند با هیچ چیز خو بگیرد زیرا هرچیزی حضورش را از دست داده و «همه» چیز به «هیچی» مجسم تقلیل یافته است. این فاصلهٔ حداقلی میان شب و روز همچون لبهٔ درونی زمان یا تاخوردگی آن عمل می کند، گودالی درون زمان. خورشیدفر در پایان **تهرانی‌ها** ما را بر فراز این مغاک دهان‌گشوده، این گودال زمان قرار می‌دهد. **تهرانی‌ها** با گشودن این مغاک در زمان حفره‌ای در دل گذشته باز می‌کند که هر لحظه بیم آن می‌رود ما را با منجنیقِ حدوث به آینده‌ای نو پرتاب کند: «هرگز نخواهد فهمید یا به قطعیت نمی‌توان گفت هم‌چنان که چیزهایی در گذشته نامکشوف ماند و فراموش شد». این گودالی که در زمان گشوده شده هرگز نمی‌گذارد انقلاب با فعلیت کنونی‌اش یکی شود. هر لحظه، چه‌بسا مغاکی که از پیش واقعیت را درنوریده دهان بازکند تا تاریخ و سانحِ آن از دل آن ققنوس‌وار از نو زاده شود[۱۲۰].

[۱۲۰] در میزگرد **تهرانی‌ها** در «سینما و ادبیات» بین مشیت علایی و خلیل درمنکی بحثی بر سر پست‌مدرن بودن **تهرانی‌ها** درمی‌گیرد. علایی صحنهٔ آخر رمان، لحظهٔ گرگ و میش، را

پرنده‌ای که در پایان **تهرانی‌ها** دهان گشوده فقط پرندهٔ موحد نیست، جبرئیلِ سهروردی نیز هست. جالب آن‌که راوی رشیدیان نیز پای جبرئیل را وسط می‌کشد: «ساز کمانچه‌اش... آواز جبرئیل بود اصلاً...». در **آواز پر جبرئیل** می‌خوانیم: «گفتم: مرا از پر جبرئیل خبر ده. گفت: بدان که جبرئیل را دو پر است: یکی راست و آن نور محض است، همگی آن پر مجرد اضافت بودِ اوست

نشانهٔ عدم قطعیت پست‌مدرن رمان می‌داند: «نکتهٔ پایانی بحث من این است که فضای گرگ و میش گذراست. دوام ندارد. چیزی که به آن استمرار می‌بخشد عدم قطعیت پسامدرنیته است که نه به گرگ کاری داشته باشیم، نه به میش، چرا که شما با قطعیت نمی‌توانید بگویید کدام گرگ است و کدام میش». جدا از این نکتهٔ درست درمنکی که ما باید عینک قرائت پسامدرنیتی را از چشم برداریم، باید اشاره کرد که مسأله نه گرگ است و نه میش، مسأله مغاک حدوث است که میان این دو گشوده می‌شود و مانع از تبدیل شدن واقعیت به تمامیتی بسته می‌شود. این منطقِ «دو» که در گرگ و میش با آن طرفیم هیچ ربطی به نسبیت پست‌مدرن ندارد و این‌که به قول علایی نه با گرگ کار داشته باشیم و نه با میش. زوپانچیچ در **کوتاه‌ترین سایه** شرح داده که «دو»پارگی با قاب در قاب بی‌پایان یا توالی بی‌پایان آینه‌ها بسیار فرق دارد. زوپانچیچ در توضیح تله‌موش **هملت** می‌نویسد: «بازی در بازی یا نمایش درون نمایش، ساختار و منطق و تأثیری متفاوت با ساختار نمایش درون نمایش درون نمایش درون... دارد. قضیه فقط این نیست که "دو تا بس است"، بلکه تکثیر یا انعکاس بیش‌تر از دوبار به وضوح به پیکربندی کاملاً متفاوتی می‌انجامد ـ به پیکربندی توهم بی‌پایان مجازهای مرسل. در هملت مضاعف شدن یا دو برابر گشتن داستان به هیچ روی به معنای پرهیز از رویارویی با امر واقعی یا فقدان امر واقعی نیست بلکه درست به سان دام (یا تله موش) امر واقعی عمل می‌کند» (ترجمهٔ صالح نجفی، عباس بیگی، نشر هرمس). پس بحث اصلی بر سر دو یا بیش از دو است، نه بر سر قطعیت و عدم قطعیت. به نظر می‌رسد تأکید مشیت علایی بر عدم قطعیت به معنای برهان قاطع پست‌مدرنیسم بیش‌تر به معنای پاک کردن تنش اصلی، یعنی تنش میان دو و بیش از دو، باشد. عدم قطعیتِ علایی بیش‌تر مکانیزمی دفاعی است برای تاراندن امر واقعی، حال آن‌که گرگ **و** میش **تهرانی‌ها** مغاکی می‌گشاید برای به دام انداختن امر واقعی. **تهرانی‌ها** هم‌زمان منطق نئولیبرالی انباشت و منطق فرهنگی آن، یعنی پست‌مدرنیسم، را زیر سؤال می‌برد.

به حق. و پری است چپ، پاره‌ای نشان تاریکی برو همچون کلفی بر روی ماه، همانا که به پای طاوس ماند و آن نشانهٔ بودِ اوست که یک جانب به نابود دارد»[۱۲۱]. بالِ «راست» همان نور مطلق حاکم است، همان نور تیزی که چشمان آقارضاوصله‌کار را کور می‌کند. این نور مطلق همان نور فراگیر حاکم هیولاوشی است که کلاغ مسعودی از آن شکایت دارد. وقتی به قاف رسیده‌اند: «این دنیا اگر فقط یک لنگی داشته باشد، لنگی‌اش همین آفتاب است. زیادی همه‌چیز روشن است». اما بالِ «چپ» را نسبتی وثیق هست با سانح، با «نابودِ» بودِ یک وضعیت، با حدوث. پورنامداریان در شرح سطرهای فوق سهروردی می‌نویسد: «از آن‌جا که وجود با نور و عدم با ظلمت و تاریکی نسبت دارد، و وجود نسبت به عدم مانند ظهور نسبت به خفا و نور نسبت به ظلمت است. **پر راست** را که به **وجوب** وجود اشاره دارد، نور محض دانسته است. **پر چپ** که بر آن مقداری تاریکی وجود دارد به **جنبهٔ امکانی و عدمی** جبرئیل اشاره دارد. این مقدار تاریکی که چون لکه‌ای سیاه بر روی ماه، بر پر جبرئیل قرار دارد و جنبهٔ امکانی و عدمی جبرئیل را می‌نماید، به زشتی پای طاوس می‌ماند در مقایسه با پر و بال زیبای وی» (تأکیدها از من). بالِ «چپِ» پرنده‌ای که در پایان **تهرانی‌ها** بال می‌گشاید بال حدوث است، بالی که «جنبهٔ امکانی و عدمی» جهان بر آن حک شده است. بر این بال کلفی، لکه‌ای سیاه، هست. این لکه‌های ظلمت همان روشنایی‌هایی هستند که از ما دور می‌شوند، ولی باید با آن‌ها معاصر شویم. این بال حدوث به همان موجوداتی مربوط می‌شود که به زبان بدیو

[۱۲۱] انتشاریافته در کتاب **عقل سرخ، شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی**، دکتر تقی پورنامداریان، انتشارات سخن.

نهستاند، که کم‌ترین حد هستی را دارند، به همان‌هایی که هیچ‌اند و سودای همه‌شدن دارند. ما جملگی چون بیک در برابر ماه تمام ایستاده‌ایم، ماه‌زده، جنی و آمادهٔ پرواز. در این راه هر کس یک لژیون است، «جملهٔ پرندگان و هر آنچه بال دارد».

پایان.

از کتاب‌های پروژه پوئتیکا:

- **فکت ادبی**، یوری تینیانوف، ترجمه آرزو آشتی‌جو
- **بوطیقا و زمان: درباره‌ی سازمان‌دهی بیت در شعر فارسی**؛ نوشته امیرحسین نیکزاد
- **ادواردفوکس: مجموعه دار و مورخ**، نوشته والتر بنیامین، ترجمه محسن ملکی
- **«تاریخ حافظه اضافی انسان است»**؛ گفتگوی بلند فیصل دراج و عبدالرحمن منیف، ترجمه رحیم فروغی

پروژه پوئتیکا
پاییز ۱۳۹۹