

روان‌کاوی شعر «روده»، «چندصدایی»، دبستان لندن و...

داریوش برادری

کارشناس ارشد روانشناسی / روان‌درمان‌گر

« در ابتدا توضیح این مطلب ضروری است که این نقد قرار بود فقط نیم‌نگاهی روان‌کاوانه به شعر «روده» بابک سلیمی زاده باشد، اما نقاد کنجکاو و شرور من، قلم خیانت‌کار من و موضوع خیانت‌کار باعث شدند که همراه با نقد شعر بابک به نقد موضوع «چندروایتی، چندصدایی»، مباحثی در باب «دبستان لندن» و اشعار علی عبدالرضایی و نقد «نقد و سخنرانی» پرهام شهرجردی و سرانجام نقد برخی اشعار و متون هنرمندان دیگر مانند زیبا کرباسی و غیره بپردازم. اگر به زبان طنز و با هزار خواهش و تمنا جلوی زبانشان و تمنایشان را نگرفته بودم، مرا به چه جاها و کوچه‌های نشناخته که نمی‌کشاندند و نمی‌بردند. باری به قول دریدا و در نقدش بر نیچه، اگر قلم مرد است، نوشتار زن و اغواگر است و با تغییر حالت و بازی و با کشاندن نویسنده به کوچه و بازی دیگر، در واقع مرتب مرد و نویسنده را به حالتی نو و تفاوتی نو، به جسمی نو و لمس تمنا و لذتی نو از خویش می‌کشاند. یعنی مرتب با تغییر متن و حالت زن، حالت مرد و نویسنده تغییر می‌کند و متن و نویسنده در یک بازی چرخشی و بدون تکرار دیفرانس دریدایی، مرتب یکدیگر را و تفاوتی نو را بازمی‌آفرینند. به باور من برای زن و نویسنده زن نیز حالت برعکس است. (حالت همجنس‌خواهانه آن نیز ممکن است). در معنای جسمی، رابطه نویسنده با متن یک رابطه پارادوکس و یک بازی عشق و قدرت و اغواگری متقابل است که مرتب اشتیاقاتی نو و جسم‌هایی نو و ناتمام ایجاد می‌کند. نویسنده یا هنرمند چیزی می‌نویسد و متن او را بازمی‌نویسد و به حالتی نو درمی‌آورد و به راهی و اغوایی نو وسوسه می‌کند. این‌گونه نیز بازی و نقد خندان ذیل، توسط من و قلم خائن و اغواگر من ممکن شده است. بهرحال اگر سخنان من باعث ناراحتی برخی دوستان شود، حتما شکایاتشان را به آدرس قلم خائن من بفرستند که تقصیر اوست. من تنها می‌خواستم چندجمله در باب شعر «روده» بابک سلیمی‌زاده، این شاعر جوان و خوش‌ذوق ایرانی بنویسم. راستی از یاد نبرید که آنچه میان شما به عنوان خواننده و متن من نیز رخ می‌دهد، بازی شما و بازی عشق و قدرت شما با «متن من» شما است. یعنی در واقع اگر در آخر از متن ناراحت شدید، اعتراضات را به متن خودتان و نویسنده خائن و شرور خودتان بنویسید.»

بابک سلیمی‌زاده شاعر، نویسنده و مترجم جوان و خوبی است که ابتدا با ترجمه‌هایش از برخی آثار دلوز و آشناییش با این مباحث سخت و مهم فلسفی، مرا شگفت‌زده و خوشحال کرد. بویژه که من با خواندن مقالاتش و پختگی کارهایش احساس می‌کردم که او از لحاظ سنی اوایل سی سالگیش باشد، اما او در واقع یک جوان اندیشمند و هنرمند بیست و سه ساله ایرانی است. برای من دیدن این موضوع که در نسل جوان درون کشور و در عرصه‌های مختلف، قدرتهای نویی در حال شکل‌گیری و رشد و نمو هستند، یک خرسندی به تمام معناست. از این جهت نیز آسیب‌شناسی قدرت‌های این نسل و بیان نکات ضعف و قدرتهایش را یک موضوع مهم می‌دانم. نه به خاطر اینکه توهم‌وار باور داشته باشم که این نسل نو سرانجام به کاری دست می‌یابد که دیگران ناتوان از آن بوده است. زیرا چنین تفکری در واقع نمادی از ساختار قدیمی ایرانی و جستجوی مداوم ناجی و مهدی موعود است. هیچ نسلی ناجی و سوشیانست نیست و هر نسلی دارای توانایی و ضعف‌های خویش است. دیگر دوران تک‌ستاره‌ها مانند فروغ، هدایت و غیره گذشته است و ما شاهد ایجاد فروغ‌ها و هدایت‌ها در نسل‌های مختلف هستیم و هر نسلی با خویش امکاناتی نو در زبان و خلاقیت بوجود می‌آورد و در واقع هر نسلی بیش از هر چیز یک «هزارگستره» و هزار راه

و تفاوت مرتب در حال تفاوتیدن و ایجاد تمناها و تفاوت‌های نو در خویش و در نسل و زمانه خویش است. موضوع برای من و در واقع برای نقد روانشناختی، این امر مهم ذیل است :

« به کمک شناخت سیستماتیک و دیسکورسیو، به شناخت ساختارهای نهفته در زبان و فرهنگ خویش و نیز ساختارهای نهفته در تحولات ایرانی در عرصه‌های مختلف دست یافت. این‌گونه می‌توان هم به یک شناخت دیسکورسیو و سیستماتیک و ایجاد معیارهای بررسی و سنجش حوزه‌های مختلف، از شعر و هنر تا فرهنگ و سیاست، دست یافت و هم به کمک این شناخت سیستماتیک قادر به درک و لمس خلاقیت‌های نو بود؛ بدین وسیله می‌توان نظم و ساختار درون تحولات و تفاوت‌های خلاقیت یک نسل و یا نسل‌های مختلف را بازشناخت و بررسی کرد و هم‌زمان با آسیب‌شناسی آن‌ها، قادر به پشتیبانی از خلاقیت آن‌ها و بیان موانع بر سر راه آن‌ها بود. ازین‌رو رشد نقد مدرن/پسامدرن روان‌کاوانه، هنری یا دیسکورسیو و در حوزه‌های مختلف، برای رشد این خلاقیت و گسترش هزارگستره آن، یک موضوع ضروری و اساسی است. موضوع، شناخت گفتمان سنتی و تکنیک‌های بازتولیدکننده‌اش در زبان و روان است. موضوع، درک ضرورت ایجاد تحول و آسیب‌شناسی تحول و تفاوت، از طریق شناخت لحن و کلام کهن در تفاوت نو و یافتن راه‌های نو برای عدم بازتولید دیسکورس کهن در تفاوت نو است تا تحول و خلاقیت فردی و جمعی و رنسانس ایران ممکن گردد.»

قدرت کار سلیمی زاده جوان در این است که او از یکسو خود قادر به نقد و شناخت این مباحث و قادر به آسیب‌شناسی هنر و شناخت ساختارهایش به کمک تئوری‌های مهمی مثل تئوری دلوز است و هم خود یک شاعر و هنرمند خلاق است که اشعارش و کارهایش، در واقع یک هنر تلفیقی و چندصدایی و ترکیبی از چند هنر مختلف مانند شعر، صدا، آهنگ و غیره هستند. در متن هنری چندنواییش مثل «کاهش آنی طول»، شعر، موسیقی و صداهای مختلف به سان صداهای مختلف متن با یکدیگر به دیالوگ می‌نشینند و به بازی متقابل دست می‌زنند. یعنی در متن تلاش شده است که موسیقی و صداهای مختلف، هنرپیشه دست دوم و همکار متن اصلی یعنی شعر نباشد بلکه حالت چندصدایی و چندنوایی و بازی متقابل آن‌ها، خود در واقع متن اصلی است. در شعر جدید «روده» نیز این‌بار ما شاهد چندصدایی نوین در متن و نیز در حالت بیان شعر و در صدای شاعر هستیم و بدین علت می‌توان و بایستی با نقد این حالت چندصدایی به قدرت و نقاط ضعف کار بابک سلیمی زاده پی برد. این مطلب از این جهت نیز مهم است که تلاش برای شکاندن حالات تک‌روایتی زبان و شعر فارسی و ایجاد صداهای نو مانند صدای زنانه، یا حالت چندصدایی و چندروایتی در شعر و هنر، یکی از تلاش‌های مهم و اساسی دو سه نسل اخیر از براهنی، تا علی عبدالرضایی، پگاه احمدی، زیبا کرباسی، ساقی قهرمان تا نسل‌های نو مانند مهرداد فلاح، بابک سلیمی زاده و یا فریبا فیاضی و بسیاری دیگر بوده و هست. ازین‌رو این نقد مجبور است برای طرح چندجانبه و عمیق مسئله، هم به معضل ساختاری زبان و روان فارسی و ایرانی با حالت «چند روایتی» بپردازد و هم به سراغ هنرمندان دیگری رود که به بیان این حالت چندصدایی در اشعار خویش پرداخته‌اند تا به ساختارهای مشترک، معضلات مشترک و حتی نقاط مشترک در تفاوت‌های مختلف دست یابد و بدین وسیله شعر بابک و قدرت و ضعفش بر بستر این گفتمان همگانی بهتر فهمیده و بررسی شود.

ایجاد تفاوت در ساختار و دیسکورس، ساختار و بازتولید دیسکورس در تفاوت

« همان‌طور که در ابتدای متن گفتم، زیبایی نقد و هر حالت زندگی این است که زبان و قلم و لاپ‌تاپ، تمنای عشق و یا شناخت خیانت‌کار است و آدمی را به بیراهه‌هایی می‌کشاند که شخص اصلاً ابتدا فکرش را نمی‌کند. او فقط می‌خواهد نقدی بر شعری بنویسد، به هماغوشی با معشوقی دست یابد و یا به یک سفر درونی مانند سیمرغ عارفانه ایرانی رود، اما در واقع تنها گام اول و برداشتن قلم و یا تلفن زدن به معشوق و رفتن به درون تنهایی، انتخاب فرد است، بقیه راه را متن و قلم و بازی انتخاب می‌کند و شخص یا به آن تن می‌دهد و به قول نیچه «آن می‌شود که هست»، یا به اشکال مختلف گرفتار سترونی و بحران خلاقیت می‌شود. در نهایت اگر امکان وصال معشوق و پایان نقد و گذار از «سی‌مرغ به سیمرغ» را داشته باشد و نیز توانایی و

جسارت عاشق خندان و قادر به نقد خویش را داشته باشد، تازه می‌بیند که حتی آن قدم اول و این راه نیز، کلک جسم و تمنای او، کلک قلم و اشتیاق او، شیوه و کلک ساختار و دیسکورس درونی و فرهنگی او بوده است تا او را به حرکت درآورد و به وصال خویش دست یابد و یا به قول فوکو، خود را به عنوان دیسکورس به کمک مخالفانش بازتولید سازد. زیرا انسان خارج از زبان، خارج از دیسکورس و ساختار وجود ندارد. باری با این شناخت خندان و عمیق است که ابتدا هم می‌توان به خیانت قلم خویش تن داد و خائن خندان و قلم و هنرمند یا نقاد شرور و خندان و ساتور خندان شد و هم با شناخت مرتب دیسکورس خود و ساختار خود و بازی خود، قادر به ایجاد تحول در دیسکورس بود و بسان فرزند بر حق دیسکورس به دیسکورس کلک زد و او را با خنده‌ای و نگاهی نو از درون و با گام‌های کبوتر متفاوت ساخت و هم‌زمان، در عین غرور از شرارت خندان خویش، دانست که این کار نیز در واقع کلک جسم و اشتیاق نهفته در پشت دیسکورس و فقط گستره‌ای دیگر از هزارگستره جهان ناآگاهی و جسم و تمنای او بوده است و او در چرخشی مداوم، در حال عملی بدون تکرار است و این «جسم خندان و بازی چرخشی بدون تکرار و هزارگستره»، در پی لمس خوشبختی بزرگ و خندان در هم‌اغوشی و بازی با عشق و خنده، با قلم، با معشوق، در بازی عشق و خنده با رقیب و معشوق و با خداست؛ بازی ایی ناتمام و ریزوم‌وار.

هم‌زمان با این جمله طولانی و تودرتو می‌خواستم ساختار درونی هر اثر و متن و نیز راز حالت هزارتوی بازی تمنا و خیانت خندان قلم و زندگی را نشان دهم که دلوز در «تئوری واو» خویش و تشریح حالت تودرتویی، ناتمامی جمله و اشتیاق بشری و ایجاد «و...» و راه‌های متفاوت بیان می‌کند. در واقع هر تلاش برای «چندصدایی» در نهایت در پی دستیابی به این حالت هزارتو و خندان است. هر جمله، هر شعر، هر نگاه و تمنا، شروع یک بازی عشق و قدرت هزار راه و تودرتو است که هر تمنایی به تمنای بعدی و جمله و کوچه بعدی کشیده می‌شود و در هر کوچه ایی، خطری، بحرانی، دیالوگی، لذتی نو و کوچه‌هایی نو نهفته است که از ترکیب اشتیاق با فرد، از ترکیب متن با قلم یا نویسنده، از تلاقی دو بوسه و یا دو نگاه بوجود می‌آیند. ازین‌رو نیز هر متنی و هر بازی همیشه ناتمام و فقط یک امکان از میان امکانات موجود بیان بوده است. امکانی که با خنده و شرارت اغواگرانه اش قادر به چیرگی بر دیگر کوچه‌ها و راه‌های اغواگرایانه بوده است و هم‌زمان بنا به توانش، هم در خویش پنجره‌ها و چشم‌اندازهای فراوان برای دیدن دارد و هم می‌توان به عنوان خواننده و یا نقاد چنین چشم‌اندازهایی بر متن گشود و متن را، با توجه به محدودیت تاویلی متن و مرزهای متن، بازنویسی و بازسازی کرد. زیرا به قول امبرتو اکو، «حتی هر متن آزاد و یا «مرگ مولف» به معنای آن نیست که هر تفسیری از متن ممکن است. بلکه تنها نمی‌توان گفت که کدام تفسیر بهترین تفسیر است. اما می‌توان مطمئناً بر اساس متن دید که کدامین تفاسیر غلط هستند.»^۵

باری موضوع برای ما ایرانیان، در مسیر دستیابی به این خلاقیت هزارگستره و چندصدایی، این است که از یکسو به شناخت ساختار و دیسکورس خویش نائل آییم، بازیها و تکنیکهای او برای بازتولید خویش و بازتولید تک‌روایتی خویش را بشناسیم و بسان فرزندان خلف دیسکورس خویش، به ایجاد تفاوت خندان و چندصدایی ناتمام خویش در دیسکورس و فرهنگ خویش و در جهان فردی خویش نائل آییم. یعنی هر ایرانی در پی فردیت خویش و یا در پی خلاقیت هنری و فکری خویش، هر زن و مرد ایرانی در پی سعادت زمینی و فانی فردی و یا جمعی خویش، بناچار بایستی برای دستیابی به خواست خویش، نوع رابطه کهن در فرهنگ و ساختار روان خویش با جهان و جسم را بشکند؛ لحن کلام و آهنگ کلام، دستور زبان سنتی و ساختار کاهنانه/عارفانه فرهنگ و زبان خویش را بشکند و راههایی نو و مدرن یا پسامدرن، بر بستر فرهنگ خویش و زبان خویش، بوجود آورد. همین حالت چندفاکتوری تحول، مشکلات موضوع و تحول را نشان می‌دهد. بگذارید مثالی بزنیم.

فکر کنید که می‌خواهید، برای دستیابی به لمس اروتیسم و عشق فانی فردی و یا خلاقیت اروتیسمی در زبان ایرانی، کاهن و عارف یا حافظ درونتان و یا لحن کلام حافظ و زبان عارفانه ایرانی را بشکنید و تحول دهید. برای دستیابی به این امر توجه به سه امر مهم ذیل لازم است. درجه شناخت بستگی به موضوع فردی و یا خلاقیت هنری و فکری دارد.

۱/ شما باید ابتدا مفهوم اروتیسم ایرانی و ساختار آن را، حالت کاهن اخلاقی و نیز عرفان ایرانی نهفته در درون شما و زبانانتان را بشناسید. برای مثال لحن حافظ و عارف را، در دستور زبانانتان و ساختار روح و روانتان را درک و شناسایی کنید.

۱۲/ حال با تن دادن به اشتیاق نو و تمنای نو و لمس تن و عشق و اروتیسم نو و یا مدرن و با چیرگی بر هراس اخلاقی کهن در خویش و یا با چیرگی بر نگاه ضد جسم عارف در خویش، بر نگاه و دیسکورس کهن چیره شوید، همان‌گونه که فروغ در شعر «گنه کردم، گناهی پر ز لذت» سعی در این کار می‌کند. یا بایستی اکنون با شیوه غلط‌خوانی و آشنازدایی زبان، دستور زبان و تک‌روایتی زبان و ساختار کهن حاکم بر زبان و جسم ایرانی را بهم ریخت و امکان تجارب نو و متفاوتی را فراهم کرد. این شروع ایجاد تفاوت و خلاقیت خویش است

۱۳/ شکاندن دستور زبان کهن و رسوم و سنن کهن به شکل کامل ممکن نیست و یک توهم است بلکه هر تحولی و هر دیسکورس نویی از درون دیسکورس قبلی و برای نفی آن و با حفظ نکات سالم آن و نوزایی آن بوجود می‌آید. اینگونه پسامدرنیت به قول لیوتار روح مدرنیت است و تفاوت مدرن را به اوج خویش یعنی تفاوت پسامدرن و «تفاوتیدن» مداوم و شکاندن متاروایت «فردیت» می‌رساند. تلاش برای نفی نهایی دستور زبان کهن، در واقع همان تلاش بیمارگونه دیوانه برای نفی پدر و قانون و یا به قول لکان نفی «نام پدر» است. از این‌رو دیوانه ناتوان از ایجاد مرز بین واقعیت و رویا و یا ناتوان از ایجاد فاصله میان خود و فیگور مسیح و ناپلئون درون خویش است، زیرا او ناآگاهانه در حال نفی پدر و در پی بازگشت به یگانگی با مادر است. از این‌رو نیز دیوانه معمولاً کلمات را به هم می‌چسباند و نامفهوم می‌نویسد و سخن می‌گوید. زیرا فاصله میان کلمات در دستور زبان و «دستور زبان» در واقع نماد حضور قانون و پدر هستند و دیوانه ناآگاهانه در حال نفی این قانون و «نام پدر» و در پی بازگشت به بهشت دروغین یکی شدن با مادر است. از این‌رو نیز واقعیت با رویا برای او در هم می‌آمیزد و سخن و حرفش نامفهوم می‌شود.

در خلاقیت فردی ناقص و یا تحول بیمارگونه و پریشان‌حال نیز، ما به جای شکاندن لحن و دستور زبان کهن، شاهد نفی کل سنت و کل رسوم و دستور زبان و گرفتاری هنرمند و فرد در حالت «چندپارگی و شیزوفرنی زبانی و فکری» هستیم؛ شاهد نامفهومی و بحران‌زدگی تحول و گرفتاری در حالت خشم نارسیستی به گذشته و تلاش برای نفی هر قانون و مرز و یگانه شدن با اشتیاق خویش و تمنای خویش هستیم. این تلاش برای نفی کامل گذشته و سنت و میل یکی شدن با اشتیاق جنسی و تصویر مطلق خواه خویش، در واقع یکی از راه‌های دیسکورس و دستور زبان برای بازتولید خویش است. زیرا به قول فوکو، جهان مدرن و دستور زبان مدرن با ایجاد مفهوم «سوژه» هم‌زمان مفهوم «دیوانه» را نیز می‌آفریند و اینگونه مرتب هر تفاوتی در خویش را به «تفاوت مدرن و در چهارچوب فردیت مدرن» تبدیل می‌سازد. همان‌گونه که جهان سنتی از یک طرف مرتب مخالف هرگونه تحولی است و هم‌زمان باعث می‌شود که هر تحولی در نهایت فقط به فرم در چهارچوب سنت و زبان و یا به تلاش نارسیستی برای نفی کامل سنت و نفی قانون تبدیل شود. در حالت خلاقیت بالغانه ما شاهد دو تحول مدرن و یا پسامدرن و جسم‌گرایانه در لحن خواندن حافظ و لحن عارفانه زبان و فرهنگ ایرانی هستیم. طبیعی است که ابتدا هر تحولی یک‌دفعه بوجود نمی‌آید و تحول واقعی از بطن بیماری و بحران و خطا و بیراهه‌روی رشد می‌کند و بر جهان فردی و خلاقیت حاکم می‌شود. با اینحال شکل نهایی این تحول و ایجاد نگاهی نو به حافظ و عارف و غیره و یا شیوه شکاندن دستور زبان عارفانه/شاعرانه ایرانی، به طور عمده به دو شکل ذیل و در انواع و اشکال مختلف خواهد بود.

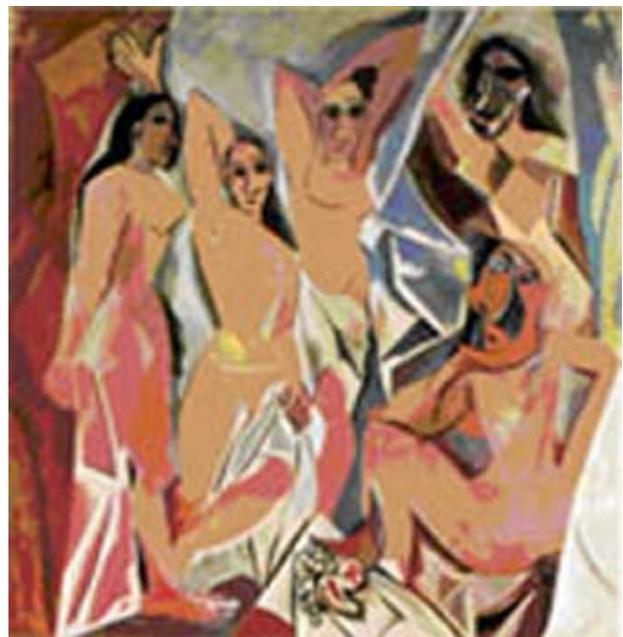
۱/ یا تحول به شیوه مدرن و تلاش برای زمینی کردن هر چه بیشتر نگاه حافظ و حافظ‌خوانی و دنیوی ساختن عارف درون و بیرون به وسیله هنرهای مختلف صورت می‌گیرد. این لحن عارف زمینی و یا تلفیقی و زبان او، حالتی تراژیک/کمیک یا خندان و ناتمام می‌یابد. زیرا روایات مدرن یا پسامدرن همیشه یک روایت بدور یک «هیجی محوری» هستند و قابل تحولند.

۲/ یا این تحول به شیوه پسامدرن و با شکاندن حالت تک‌روایتی و تک‌لحنی عارف و حافظ و ایجاد حالت چندصدایی و چندروایتی و چندچشم‌اندازی به حافظ برون یا عارف درون، به ایجاد انواع و اشکال حالات اروتیسم و عشق زمینی صورت می‌گیرد و این روایات نیز همه ناتمام و مرتب در حال تحولند.

هر تحول واقعی در فرد و یک فرهنگ، از طریق این شناسایی ساختار خویش و شکاندن آن به شیوه مدرن یا پسامدرن و از طریق پذیرش فرهنگ مدرن و تمنای مدرن در فرهنگ خویش بوجود می‌آید. یعنی در هر حالت خلاقیت فردی و تحول نو،

معمولا با تلفیق و نوزایی نکاتی از فرهنگ خویش و از فرهنگ نو روبرو هستیم، خواه این تلفیق و تحول به شیوه «نوزایی و رنسانس مدرن» باشد و یا به شیوه حالت خلاقیت پسامدرنی و متفاوت یا متفاوت هنرمند ایرانی. در هر حال خلاقیت و کار او یک تلفیق مدرن است و متفاوت است. زیرا هر تحولی تنها بر بستر دیسکورس و فرهنگ یک جامعه می‌تواند صورت گیرد و بدین وسیله می‌تواند از چندپارگی به چندلایگی و قدرت خویش دست یابد. با چنین نگاهی نیز می‌توان به خوبی به سنجش خلاقیت‌ها و تواناییها در حوزه‌های مختلف پرداخت. برای مثال می‌توان با چنین نگاهی به قدرت محسن نامجو در شکاندن لحن کهن موزیک سنتی و تلاش برای ایجاد نگاه و لحن یا صداهایی نو و خندان پی برد و همزمان از چشم‌اندازهای موسیقایی و غیره خلاقیتش را نقد و آسیب‌شناسی کرد. یا می‌توان با چنین نگاهی دید که به قول آشوری، «روایت حافظ» کیارستمی، یک روایت نوی مدرن یا پسامدرن از حافظ نیست بلکه فقط یک «حافظ‌بازی» به قول آشوری و یا به باور من فقط یک «گلچین اشعار حافظ» به نگاه کیارستمی و یا بزبان طنز «فالنامه حافظ» کیارستمی است. حال نیز به خاطر اینکه کارگردان خوب ما کیارستمی و هوادارانش، ناتوان از دیدن حالت نارسیستی و نابالغانه نهفته در پشت این فالنامه حافظ خویش هستند، بایستی بزودی به دیدن «فالنامه سعدی» کیارستمی مفتخر (مفت-خر) شویم.

باری اکنون نیز برای نقد شعر «روده» بابک سلیمی زاده و نقد حالات «چندصدایی» و «چندروایتی» در فرهنگ ایرانی بایستی از یکسو به نقد ساختار دیسکورس و زبان ایرانی بپردازیم و بستر فرهنگی ایرانی را و گفتمان مشترک و معضلاتش را بهتر آسیب‌شناسی کنیم و هم سپس بر بستر این نقد و آسیب‌شناسی، به نقد شعر سلیمی‌زاده و دیگر اشعار و شاعران و موضوعات بپردازیم.



خطوط عمده دیسکورس ایرانی و زبان و فرهنگ ایرانی

انسان در زبان می‌زید و زبان بهترین بیانگر روح و روان یک جامعه و فرهنگ و ساختار آن فرهنگ است. همان‌طور که هر تحولی در نهایت یک تحول زبانی است. زیرا دیسکورس در زبان خویش را بازنمایی می‌کند و تحول زبان، تحول دیسکورس و قدرت را بدنبال دارد. هر تحول واقعی در یک فرهنگ، به شیوه شکاندن زبان و حالت تک‌روایتی اصلی در زبان، یا به زبان دلوزی، به شیوه شکاندن روایت حاکم و ارگانیسم حاکم بر زبان و بدن و فرهنگ یک جامعه رخ می‌دهد و زمینه را برای ایجاد اشکال مختلف و هزاران شکل از «بدن‌های بدون ارگان» نو و روایات نوی متفاوت در هنر، در فرهنگ و سیاست ایجاد می‌سازد. برای دستیابی به این تحولات ابتدا باید خطوط عمده دیسکورس ایرانی و شیوه بازتولید آن را، تکنیک‌های او برای بازتولید خویش در زبان و تحولات را بازشناخت، تا به تحول واقعی در زبان و فرهنگ دست یافت. از آنجا که من این مطالب را به شیوه‌های مختلف در بسیاری از آثار دیگرم تشریح کرده‌ام، اینجا فقط به خطوط عمومی مربوط به بحثمان می‌پردازم.

۱/ دیسکورس و زبان ایرانی یک دیسکورس و زبان کاهنانه/عارفانه است. عنصر عارفانه آن می‌تواند به شیوه قهرمان‌گرایانه نیز ظاهر شود. یعنی این زبان بطور عمده کاهنانه/عارفانه/قهرمانانه و ناتوان از تن دادن به فردیت و تحول و زبان فردی، ناتوان از تن دادن عمیق به چندروایتی و یا روایت جنسیتی زنانه یا مردانه است. ارگانیسم و روایت سنتی حاکم بر دیسکورس و زبان ایرانی، مرتب این لحن و بازی کاهنانه/عارفانه/قهرمانانه را بازتولید می‌کند. شیوه تحول دیسکورسیو تنها بر بستر شکاندن مدرن این لحن و کلام و ایجاد نگاه فردی و آری‌گویانه به جسم و زندگی و شکاکانه ممکن است و یا به شکل پسامدرنی شکاندن ارگانیسم و روایت کاهنانه/عارفانه حاکم و ایجاد چندروایتی، چندصدایی و زمینه بیان و حضور هزارگستره روایات نو و «بدنهای بدون اندام نو» دلوزی ممکن است. در معنای روان‌کاوانه، زبان و دیسکورس ایرانی دچار یک حالت نابالغانه ناریستی شیف‌تگانه/متنفرانه و ناتوان از تن دادن به فردیت سمبولیک و تمنای سمبولیک است. ازین‌رو این زبان و دیسکورس و لحن‌های کاهنانه/عارفانه او به اشکال مختلف مانع تولید فردیت و تحول فردی و جمعی می‌شوند مگر آنکه نیروهای مدرن با شناخت این حالات، هر چه بیشتر به ایجاد تلفیق و زبان و حالت نو دست یابند. تحولی که تنها بر بستر زبان و دیسکورس و به کمک ایجاد تحول نو در زبان و دیسکورس و آشنایی‌زدایی، نوخوانی و نوزایی زبان ممکن است. تحولی که در عین حال تابع محدودیت‌های مرزی و تاویلی زبان و دیسکورس و خالق است و نمی‌تواند به هر تحولی تن دهد.

۲/ به قول فوکو هر دیسکورسی برای بازتولید خویش مخالف خویش را نیز می‌آفریند. در این معنا، یکایک ما نیروهای خواهان تحول نیز تولیدات دیسکورس برای بازتولید خویش هستیم. انسان خارج از دیسکورس وجود ندارد. اما به باور نگاه جسم‌گرایانه و چندسیستمی من و نیز بر پایه نظرات فوکو، لکان، دلوز، دریدا و غیره می‌توان با این شناخت دیسکورسیو، به تحول مثبت و خلاقیت در زبان و دیسکورس دست یافت. موضوع شناخت این سیستم و شکاندن لحن و روایت کهن به گونه‌ایست که به جای بازتولید دوباره آن، به تحول نهایی و مدرن و پسامدرن ایرانی و فردی آن کمک رساند. طبیعی است که این تحول مدرن یا پسامدرن، تنها بر بستر زبان و تلفیق و ایجاد انواع و اشکال تلفیق‌های مدرن و پسامدرنی زبان و فرهنگ ایرانی می‌تواند بوجود آید. اینگونه می‌توان انواع و اشکال فردیت جنسیتی چندلایه و روایت‌های تلفیقی مدرن یا پسامدرنی ایرانی و چندلایه را آفرید و از چندپارگی و شیزوفرنی فرهنگی به چندلایگی متفاوت و متفاوت دست یافت.

به کمک تئوری دلوز نیز می‌توان، هم این بازتولید مداوم دیسکورس را فهمید و هم امکان تحول و تفاوت در آن را بهتر لمس و درک کرد. در معنای دلوزی، فرهنگ سنتی یا فرهنگ مدرن در واقع یک روایت و ارگانیسم حاکم بر بدن و جان است که مانع ایجاد نظم‌های جدید و تحول مداوم یا به قول دلوز مانع ایجاد «بدن‌های بدون اندام» نو می‌شود. این روایت و ارگانیسم حاکم بر جسم سنتی یا مدرن، توانا به این کار است که هر اشتیاق نو، هر تفاوت نو را سرانجام به شکل خویش در آورد و مانع

تحول واقعی روایت و ارگانسیم و مانع نابودی خویش شود. این‌گونه روایت و ارگانسیم حاکم سنتی حاکم بر روان و جسم ما ایرانیان که یک ارگانسیم خیر-شری و کاهانه-عارفانه است و بر زبان و جسم و جان ما حاکم است، هر تفاوت نو، هر اشتیاق نو را سرانجام به شکلی نو از بازی کاهانه-عارفانه مسخ می‌کند؛ یا به شکل متفاوت اما در نهایت مشابه آن، یعنی به شکل بازی کاهن لجام‌گسیخته و عارف لجام‌گسیخته، خویش را باز می‌آفریند و مانع تحول نهایی فردی و مانع دستیابی به جسم و دیسکورس مدرن و فردیت چندلایه و تلفیقی ایرانی می‌شود. مانع آفرینش آری‌گویی ایرانی به جسم و فردیت خویش، مانع ایجاد «هزارگستره» از فردیت و جسم سمبولیک و خندان و ایجاد هزاران روایت از «جسم سمبولیک و ناتمام» ایرانی می‌شود. بازی کهن سیاه-سفیدی قادر است، حتی در قالب یک پسامدرنیسم مسخ شده و تبدیل گشته به یک کاهن و عارف بی‌قانون و بی‌مرز، خویش را باز تولید کند. به علت این سیستم و روایت حاکم بر زبان و جان و جسم ماست که ایرانی در ترجمان مدرنیت، یا مدرنیت را به جنگ اهورامزاد/هریمن جدید مانند سوسیالیسم مذهبی ایرانیان نسل‌های قبل تبدیل می‌کند و یا اکنون در پی نفی هر قانون و مرز و ایجاد یک پسامدرنیت پریشان‌حال و بی‌قانون و یا حفظ سنت است و نمی‌بیند که پسامدرنیت نفی قانون نیست، زیرا به قول فوکو دیسکورس و قانون یکی است. بلکه موضوع، گذار از تک‌روایتی مدرن به چندروایتی پسامدرن، از تک‌قانونی مدرن به چندقانونی پسامدرن است و نه تبدیل شدن به کاهنان و عارفان لجام‌گسیخته، پوچ و بی‌مرز نو و یا دفاع از سنت و عرفان در قالب تفاوت پسامدرن. زیرا تفاوت پسامدرن بر بستر مدرنیت ممکن است و نه بر بستر سنت ضد تفاوت.

دیسکورس سنتی و زبان سنتی ایرانی، این روایت و ارگانسیم حاکم بر بدن، روان و زبان ما، برای تداوم و بازتولید خویش مرتب سه شخصیت و سه حالت را باز می‌آفریند که در یک چرخش تراژیک، مرتب به بازتولید سنت و قتل تحول منتهی می‌شوند. این سه نوع شخصیت را می‌توان مومن/قهرمان یا عاشق/شکست خورده و پریشان نام داد. در هر عرصه ای نامی و حالتی دیگر از این سه حالت بوجود می‌آید. می‌توان آن را در رشته شعر و هنر، سه حالت مومن به زبان و هنر کلاسیک و یا حتی بنا به تفاوت نسل‌ها، مومن به هنر نیمایی و غیره/شکستنده این سیستم و نگاه و ایجادگر تحولی نو/پریشان‌حال و طغیان‌کننده بر علیه هر نظم و قانون در شعر و هنر نامید. در عرصه سیاست می‌توان آن را قهرمان/ضدقهرمان/تواب نام داد. موضوع این است که این سه حالت، هر سه در نهایت اسیر نگاه شیفتگانه/متنفرانه هستند و در پی نفی «نام پدر» و قانون به انواع و اشکال مختلف هستند. آنها در پی دستیابی به یگانگی دوباره با مادر و بهشت گمشده هستند و می‌توانند، حتی ضرورتاً و منطقاً، در طی زمان و در یک چرخش باطل به یکدیگر تبدیل شوند. یعنی بطور معمول اول یکایک ما به چیزی و به سنتمان و یا آرمانمان وفاداریم و به سرباز جانباز این ایمان تبدیل می‌شویم، آنگاه به شک می‌رسیم و به قهرمان نگاه مخالف و شکاک جان بر کف و نافی سیستم قبلی تبدیل می‌شویم و پس از شکست خوردن آرمان جدیدمان و دیدن هیچی نگاهمان، به پریشان‌حال، معتاد، افسرده و یا کاهن لجام‌گسیخته ای تبدیل می‌شویم که اکنون می‌خواهد دق دلش را با تبدیل دیگری و هستی به ابژه جنسی اش در آورد و مخالف هر نظم یا قانونی است. موضوع اما این است که این سه تیپ، هر سه اسیر یک حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه با دیگری هستند و ناتوان از ارتباط بافاصله و تثلیثی فردی هستند و بدین جهت ناتوان از دست یابی به فردیت خویش، ناتوان از دست یابی به رابطه سمبولیک خویش با هستی و دیگری و ناتوان از ایجاد تحول نهایی نگاه خویش به یک نگاه و حالت مدرن یا پسامدرن ایرانی هستند.

ازین‌رو مذهبی و مومن اولی نمی‌تواند با ایجاد فاصله‌گیری خردمندانه و سمبولیک فردی با سنت و مذهب، به ایجاد سنت مدرن و مذهب مدرن، به پروتستانسیم مذهبی دست یابد و اسیر نگاه خدایی قهار و یا اسیر روایت و بدن سنتی و حاکم است؛ بی‌آنکه بتواند با این عبور، رابطه اش را با خدا و سنت و هنر نیاکانش قابل تحول و دگردیسی مداوم سازد. زیرا خدای قهار و «غیر» مطلق گرا، نافی نام پدر و قانون قابل تحول و نافی جسم هزارگستره قابل تحول است و به معنای گرفتاری در حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه و یا اسارت در ارگانسیم و روایت حاکم است. حاصل چنین گرفتاری، ناتوانی از عقلانیت مذهبی و مدرن و ایمان سبکیال و تبدیل شدن به یک فاناتیسم مذهبی است که اکنون برای خواسته‌های این پدر مطلق گرا، خویش و دگر اندیش را می‌کشد و سرکوب می‌کند تا به توهم یگانگی با سنت و بهشت سنتی دست یابد.

قهرمان و عاشق نیز اسیر همین حالت است و اینگونه او نیز به جانباز و سرباز جان برکف ایده نوری خویش و آرمان انقلابی خویش می شود و ناتوان از ایجاد یک نگاه مدرن و با فاصله، ناتوان از ایجاد یک شکاکی مدرن و با فاصله می گردد که می توانست به او بسان فرد و جسم خندان امکان تلفیق مدرنیت و سنت و گذار از بحران را بدهد. اینگونه او نیز ناتوان از این گذار است و روی دیگر انسان مذهبی و مومن است. برادر همزاد اوست.

نفر سوم همان شکست خورده و پریشان حال است که به شکست آرمانهای بزرگ دو تیپ دیگر و گذشته خویش، یعنی مومن و قهرمان پی برده است، اما این آگاهی در او به شیوه مرگ آگاهی مدرن و ارتباط مدرن با هیچی و بی عملی صورت نمی گیرد، بلکه او نیز بخاطر نداشتن فردیت و فاصله تثلیثی، اکنون بیشتر به قالب هیچی، افسردگی و پریشانی در می آید و یا کاهن لجام گسیخته ای میشود که اگر دیروز در پای معنویات خویش و دیگری را می کشته است، اکنون در پای مادیات و شهوت خویش، دست به کشتن لحظه، عشق و دیالوگ می زند و چندپارگیش ادامه می یابد. او در افسردگی و شهوت و اعتیاد، بناچار بدنبال نوعی یگانگی می گردد، بجای آنکه بحران و بیماریش را تبدیل به سنگ پرشی به سوی جهانی نو و بلوغی نو سازد. برای این پرش، او احتیاج به فردیت خویش و توانایی فاصله گیری خویش دارد، اما ناتوانی از گذار ادیپالی درست و گرفتاری در تمتع نارسیستی و حاکمیت فرهنگ و سیستم نارسیستی و بحران زده، این امکان را از او گرفته است.

بدین وسیله در یک چرخه باطل، مومن به قهرمان و قهرمان به پریشان حال تبدیل میشود و پریشان حال و معتاد دیگر بار آب توبه بر سر خویش می ریزد و تبدیل به مومن میشود و چرخه ادامه می یابد و یا اینکه هر کدام در افسون نارسیستی معشوق خویش می میرند و یا پژمرده میشوند. یکایک ما ایرانیان بنا به ضرورت دیسکورس و ناآگاهیمان، اشکال مختلف این چرخه و بازی تراژیک را تجربه کرده و می کنیم. بنابراین موضوع خوب و یا بد شمردن این یا آن تیپ نیست، یا برتر دانستن یکی بر دیگری، زیرا هر سه در نهایت یکی هستند و ایجادگر تراژدی انسان ایرانی و بحران انسان ایرانی یکایک ما. در درون هر روحانی خوش ذوقی، عارفی نیز نهفته است، همانطور که مولانا هم فقیه و هم عارف است. همانطور که شریعتی از مارکسیسم خوشش می آید و قهرمان چپ ما در جنبش آمل، حسین وار به کربلا می رود. از این رو برای مثال در فیلم «گوزنها» کیمیایی می بینیم که چگونه قهرمان دوران کودکی، اکنون معتاد شده است و دیگری اکنون به قهرمان خلق تبدیل شده است و سومی به عنوان پاسبان در پی دستگیری و قتل اوست. از این رو نیز در لحظه ای بهروز وثوقی که می خواهد دیگر بار قهرمان شود، مرتب به خودش می گوید، «من هم می تونم» و آخر هر دو با هم قهرمانانه می میرند و اگر نمی مردند، احتمالاً پاسبان و قهرمان در مرحله بعدی، معتادان نو می بودند.

در شعر و هنر ایرانی نیز می توان به خوبی هم نشانه های تحول و نیز توانایی دیسکورس در بازتولید خویش و جلوگیری از تحول نهایی را، تقریباً در نزد اکثر هنرمندان و روشنفکران ایرانی باز یافت. یک نمونه این کار، نقدهای من بر مطالب و نوشته های شاعران و هنرمندان فراوان ایرانی در نقدهایم در باب «آسیب شناسی هماغوشی جان و روان ایرانی با اروتیسم مدرن و پسامدرن» است که در آنجا هم تحولات و هم نسبتاً دقیق، نقاط سنتی و پیروزی دوباره دیسکورس در بازتولید خویش را، در نظرات بسیاری از هنرمندان خوب معاصر نشان می دهم. (۱) با این شناخت دیسکورسیو و روان کاوانه به خوبی می توان این ساختارها را شناخت و نسبتاً دقیق در هر شعر و یا نزد هر هنرمند جستجو و سنجش کرد. با چنین نگاهی است که می توان به خوبی دید که شاملو در عین شکاندن زبان و شعر کهن و ایجاد تحول، اما در نهایت باز هم در نگاه کاهنانه/عارفانه باقی می ماند و از این رو «آیدای شاملو» یک زن و عشق مدرن و یک روایت مدرن از عشق نیست، چه برسد به اینکه یک روایت پسامدرن و چندصدایی از آن باشد. زیرا «آیدا» همان زن اثیری/مادر کهن در عشق و زبان و شعر فارسی با برخی نکات جدید است و بازی قهرمانانه و رمانتیک ایرانی به شیوه ای نو ادامه می یابد. از این رو شاملو در نکاتی، در نهایت به بازتولید سنت کمک می رساند و دیسکورس دیگر بار به کمک او خویش را بازتولید می کند. همانطور که در زندگی شاملو و تقریباً هر هنرمند دیگری و یا یکایک ما، به ناچار دوره های مختلف از این چرخش تراژیک از مومن به قهرمان و از قهرمان به شکاک و پریشان حال و سپس ریختن آب توبه بر خویش و بازگشت به قهرمانی نو دیده می شود.

موضوع سرزنش به علت داشتن بحرانهای فردی نیست زیرا اصولاً این ساختارها، بحرانها و تحولات ساختاری، جزیی از دیسکورس ایرانی و ساختار ایرانی است و هر ایرانی به شکلی از اشکال، این چرخش بیمارگونه و این بحرانها و بازتولید سنت در درون خویش را لمس کرده است و می‌کند. ابتدا با رهایی از شرمساری و به قول نیچه درک «بی‌گناهی زندگی و پروسه زندگی» است و دیدن خویش و زندگی خود بسان جزیی از کل و یک پروسه است که به ما امکان می‌دهد، اکنون بدون سرافکندگی از بحران و بیماری فردی و جمعی خویش، به خویش و زندگیمان و سرنوشتمان آری گوییم، به قول شاملو به «درد مشترک» و یا بحران مشترک آری گوییم و بشویم «آنچه که هستیم». سرنوشت خندان و مغرور شویم و بحرانمان را به سنگ پرشمان به سوی رنسانس فردی و جمعی ایرانیان و ایجاد هزاره نوی خلاقیت فردی و جمعی ایرانی مبدل سازیم. موضوع، دیدن بحران و ساختار بحران و تلاش برای دگردیسی بحران به خلاقیت و چندلایگی نوست و تبدیل تکرار تراژیک بحران به چرخش بدون تکرار جسمهای سمبولیک و خندان و نو.

همین موضوعات چرخش بیمارگونه را در همه عرصه‌های هنری، سیاسی و فرهنگی ایرانی می‌توان یافت. برای مثال می‌بینیم که داریوش خواننده خوب ما، چگونه از یک طرف صدای طغیان جامعه و جوانان بر علیه روایت حاکم ضد عشق می‌شود و سپس داغان و معتاد می‌شود و آنگاه در پیری بازگشت به خویشتن می‌کند و در نهایت به عارف تبدیل می‌شود. تلاش او برای کمک به معتادان یک امر بسیار خوب است، اما موضوع دیدن بازتولید دیسکورس کهن کاهنه/عارفانه به اشکال جدید و ناتوانی به گذار نهایی به فردیت نوی خویش از طریق عبور مثبت از بحرانهای خویش و بیماریهای فردی و جمعی خویش و تبدیل بحران و بیماری به بلوغ نو و پوست‌اندازی نو است. در نزد هنرمندی دیگر چون دولت‌آبادی نیز همین تحولات و بازتولید نهایی سنت را می‌بینیم. ازین‌رو تعجبی ندارد که آنها از طرف جهانیان پذیرفته نمی‌شوند. زیرا شاملو با تمامی قدرتش، نگاهش به عشق و زندگی برای انسان مدرنی که از بچگی با عشق و اروتیسم و غیره آشنا می‌شود، نگاهی کسالت‌آور است، همان‌طور که فیگورهای «کلیدر» دولت‌آبادی برای این جهان مدرن و پسامدرن، کسالت‌آور هستند. زیرا به تحول فردی مدرن یا چندروایتی پسامدرن دست نیافته‌اند، همان‌طور که در نقدی بر مبحث روشنفکر تبعیدی و بحران مثبت مهاجرت به این موضوع اشاره کرده ام. (۲)

می‌توان این بازی خیر/شری و تکرار مداوم این بازی نارسیستی و چرخش تراژیک را در همه حوزه‌ها و تولید مداوم این سه شخصیت و حالت را باز یافت. لحن کلام و حالت کاهنه/عارفانه و سه شخصیت و حالتی که بطور مداوم به بازتولید سنت و ممانعت از تحول نهایی دست می‌زنند و در انواع و اشکال مختلف در پی نفی قانون، در پی «پدرکشی یا پسرکشی» و یگانگی دوباره با مادر و سنت و آرمان یا با پوچی و بی‌مرزی هستند. این روایت سنتی در پی بازگشت توهم‌وار به آغوش مادر و مکیدن پستان مادر خیالی و یگانگی خیالیست. راه عبور هنر و هر فرد ایرانی از بحران سنت و مدرنیت خویش، با شناخت این بازی سنتی و عبور از آن و ایجاد تحول فردی بر بستر امکانات زبان و فرهنگ خویش ممکن است. تنها بر بستر قبول ناممکنی یگانگی مطلق و قبول قانون و نیاز بشری به دیالوگ و به «غیر» است که انسان ایرانی می‌تواند بر بستر فرهنگ خویش به پذیرش سمبولیک مدرنیت دست یابد و مرتب روایات فانی از این تلفیق و روایات فانی از ارتباط خویش با خود یا با غیر و دیگری بیافریند. او اینگونه می‌تواند خالق اروتیسم و عشق چندلایه و فانی ایرانی، گیتی‌گرایی و فردیت ایرانی و دیدن زندگی بسان یک روایت فانی و قابل تحول گردد.

جالب این است که شاعر خوب ایرانی علی عبدالرضایی در شعری زیبا، به خوبی این سه حالت و بیماری ایرانی را تشریح می‌کند. در شعر از لحاظ زبانی جالب، با تکنیکی خوب و با طنزی برآ بنام «داستان سه بگادر(۴)» از علی عبدالرضایی، ما با تصویری شاعرانه و با تعبیری پرطنز و گزنده از این سه حالت مداوم انسان ایرانی و چرخش بیمارگونه آن روبرو میشویم.

ما سه برادر بودیم

یکی بسیجی

بعدی خلقی

و بعدی ترین که من باشم جلقی بود

پدر به آن دو که در سمت‌های برخلافی راه می کردند

وقت می... نمی خواستند عنایت کافی داشت

تنها مرا که در فیلم های هندی لای جفتی سینه‌ی لخت می گشتم

مثل بوروسلی وقتی که شلوار لی تنم می کردم

چنان کتک می زد که مادرم در نماز مغرب به عطسه می افتاد

و نشان میدهد که چگونه مرتب این سه حالت به یکدیگر تبدیل میشوند و در نهایت یکی هستند:

خلاصه خلقی یعنی بسیجی یعنی منی که هر سه یکدیگریم

چنان به مادر رفتیم

که هر وقت زنی زیر تانک عراقی ورق می خورد

نوجوانی من

پشت قرآنی که وقت حمله فرمانده می خواند

عرق می خورد

مشکل نگاه شاعر در این است که با آنکه به این شناخت دقیق از دیسکورس کهن دست می یابد، اما باز هم خود بگونه‌ای اسیر خشم و نفی خیالی دیسکورس باقی می ماند و اینگونه در نهایت از دیسکورس خارج نمیشود. او سه شخصیت و سه تیپ و پیوند میان آنها را می بیند، اما هنوز اسیر تصویر و خشم تیپ سوم یعنی «پریشان حال، جلقو» و غیره باقی می ماند و می خواهد او را ناآگاهانه آرمانی سازد و نمی تواند با فاصله‌گیری درونی از او، تراژدی و کمدی نهفته در بحران او را نیز ببیند و ببیند که این پریشان حال نیز در پی دستیابی به مادر و پستان مادر، در پی کودک شدن و دستیابی به بهشت از دست رفته کودکیت، بجای اینکه به جهان فانی و هزار روایتی خویش و عشق و حقیقت و سعادت فردی خویش دست یابد. او نمی بیند که انسان پریشان حال و یا پوچ‌گرای ایرانی در باطنش همان مومن و قهرمان در جستجوی یگانگی است و ازین رو می خواهد با پوچی، با ماده مخدر، با تصویر خویش به عنوان «دختر باز بزرگ یا زرنگ بزرگ» یکی شود و نمی تواند با ایجاد فاصله، به

نهلیسیم مدرن و انواع و اشکال حالات کاروانوی مدرن و اروتیسم و عشق مدرن دست یابد. اینگونه تفاوت‌سازی شاعر نیز در نهایت، در چهارچوب سنت باقی می‌ماند و تحولش ناکامل است و دچار یک بحران درونی و محکوم به تکرار است. تکراری که اکنون در مقالات «هرمافرودیت» و کارهای چندسال اخیرش و نگاه مجله شعر تا حدود زیادی شاهدش هستیم. بدون آنکه قدرت او و مجله شعر و توانایی این نسل را نفی کنیم.

جالبی کار علی عبدالرضایی از چشم‌انداز نقد روان‌کاوانه این هست که شعرش و یا مقالات «هرمافرودیتش»، هم دارای قدرت محتوایی فراوان در بیان معضلات مختلف جامعه و بحران‌های جامعه و فرد هست، هم قادر به بیان خشم و احساسات چندلایه و یا تراژیک/کمیک این هنرمند مدرن و پسامدرن است و هم قادر به شکاندن لحن و کلام کهن و آشنایابی و ایجاد مفاهیم و لحن نو مانند شعر بالاست. مشکل نگاه و شیوه‌اش در شعر بالا، در هرمافرودیت و برخی دیگر از اشعارش در این است که چون کامل خویش را از این چرخش‌ها نمی‌سازد، ازین‌رو شعر بالا و بویژه مقالات هرمافرودیتش، گرفتار همان خشم خیالی و نفی هر قانون و گرفتار حالات شخصیت و تیپ سوم این بازیست و ازین‌رو ناتوان از تحول نهایی می‌گردد. یعنی بویژه در «هرمافرودیت» در واقع از کاهن و عارف به کاهن و عارف لجام‌گسیخته تبدیل می‌شود، همان‌طور که در مقدم بر هرمافرودیت نشان دادم و نمی‌بیند که عارف لجام‌گسیخته و پوچ‌شده او می‌تواند براحتی دیگر بار به کاهن و عارف یا قهرمان تبدیل شود و از سیستم کهن در مجموع خارج نمی‌شود. زیرا برای تحول نهایی او احتیاج به دست‌یابی به فردیت جسمانی چندلایه و تمنای چندلایه و تثلیثی و ناتمام خویش دارد؛ تمنا و فردیتی که روی دیگرش قانون و قبول فانی بودن روایت خویش و قبول نیاز خویش به دیگری و نیاز خویش به دیالوگ با دیگریست.

بنابراین موضوع تنها شکاندن شرمساری کهن و خوب دانستن جلق و دختربازی و غیره نیست بلکه شکاندن همه این مفاهیم کهن و بازی کهن و ایجاد مفاهیم نو و چندروایتی سمبولیک، فانی و چندلایه از تن‌کامه‌خواهی و بحران و اشتیاقات بشری هستند. موضوع همیشه نوع رابطه با خویش و با دیگری است و تا زمانی که شاعر و هنرمند ایرانی در رابطه ناریستی شیفتگانه/متنفرانه باقی بماند، چه به عنوان مومن یا طغیان‌گر و یا پریشان‌حال و معتاد، در اختیار دیسکورس کهن و روایت کهن و ناتوان از تحول نهایی دیسکورس و زبان کهن است. ابتدا با فاصله‌گیری سمبولیک با دیسکورس خویش، با توانایی بدست گرفتن جهان و خود در دست خویش و سنجش دیسکورس و حالات خود، او می‌تواند اصولاً نگاهش و بیانش از بیماری و دردش را، از حالت کاهنانه یا ضدکاهنانه سابق، از حالت مطلق‌گرایانه یا پوچ‌گرایانه مطلق قدیمی‌ها سازد و به تحول فردی، به انواع و اشکال نهلیسیم مدرن، به اروتیسم مدرن ایرانی چندلایه و هزار روایتی دست یابد. ابتدا با تبدیل شدن به این «جسم سمبولیک و هزارگستره» خندان است که او می‌تواند با شکاندن این روایت کهن و بازی کهن، زمینه ساز رشد انواع و اشکال بدن‌ها و روایات نو در شعر خویش و هنر فردی خویش باشد.

یا نمونه دیگر این بحران، داستانهای «هرمافرودیت» و گرفتاری نویسنده در خشم بر علیه سنت و میل شکاندن جهان اخلاقی ریاکار کهن و گرفتاری در حالت ناریستی بی‌اخلاقی نو و ناتوانی به ورود به عرصه دیالوگ و تمنای مدرن است که آن روی دیگرش قانون و تحول مداوم است. از این‌رو «هرمافرودیتش» در نهایت تکرار سنت است. او در داستان «هرمافرودیتش» به نقد و قتل سمبولیک مدرن و درک عمیق ضرورت دیالوگ و روایات فانی و خندان از عشق و اروتیسم دست نمی‌یابد. برای مثال عکس علی عبدالرضایی در «هرمافرودیت هرگز» بر یک تصویر کاماسوترای هندی، نشانه‌ای از دهن‌کچی خندان علی عبدالرضایی به دورویان اخلاقی است. او از یک فانتری عمومی مردان همه جهان سخن می‌گوید و فانتری خویش را در متن زندگی می‌کند. اشکال کار او که در نهایت به بازتولید سنت می‌پردازد، این است که او ناتوان از فاصله‌گیری درونی از این فانتری و دیدن حالت کم‌دی و خنده‌دار و دروغ‌نهفته در این فانتری کودکانه و ناریستی مردان است. ازین‌رو ناتوان از دیدن این موضوع می‌شود که این فانتری در واقع حکایت از این نادانی مردان نیز می‌کند که گویی می‌توانند چندزن را هم‌زمان... (با آن‌ها بخوابند). زیرا آنها در واقع با تصویر و خیال خود و با خویش می‌خوابند. زیرا آنها هنوز به این بلوغ دست نیافته‌اند که یگانگی با تصویر «دختر باز بزرگ» و بهشت مردانه با حوریان بهشتی و سکس بهشتی و بی‌گناهانه یک توهم کودکانه است. زیرا سکس نابی در میان نیست و با پنج نفر معشوق نیز خوابیدن در اصل موضوع و

ناتوانی از دستیابی به یگانگی جنسی و بهشت جنسی تغییری نمی‌دهد. زیرا ما با تصاویر خویش در واقع می‌خوابیم. زیرا به قول لکان «عمل جنسی در واقع عمل جنسیتی است». ابتدا دستیابی به این شناخت خندان است که هم انسان را از توهم «دختر باز بزرگ» می‌رهاند، هم از شرمساری کهن می‌رهاند و هم او را قادر به لمس عشق و اروتیسم خندان در هزار شکل و حالت می‌کند. زیرا او در روایت خویش و متن ناتمام خویش از اروتیسم و از جهان می‌زید و مرتب روایتی نو و خود و معشوق را بازمی‌آفریند و می‌تواند سراپا تن به عشق و اروتیسم دهد و هم‌زمان به بزرگترین روایات و تسخیرها و عشق‌های خویش نیز بخندد. زیرا می‌داند که عمل جنسی او روایت جنسیتی و ناتمام اوست و این یک روایت سمبولیک بدور یک هیچی محوری است. ازینرو روایت مدرن یا پسامدرن و یا جسم‌گرایانه از اروتیسم، به طور عمده تراژیک-کمیک، خندان و ناتمام و دارای چندچشم‌انداز است و او از چشم‌اندازی شکارچی، در چشم‌اندازی دیگر شکار و یا کابوس، زیبا، زشت و غیره محسوب می‌شود. کازانوای مدرن و دن‌خوان یک قهرمان تراژیک مدرن است و نه یک دختر باز بزرگ سنتی در پی یکی شدن با تصویر نارسیتی خویش. عمل او، هم در پی شکاندن قدرت حقایق مطلق و ضدزندگی بود و هم نماد لمس پوچی و هیچی زندگی و درگیری با آن. آنها می‌دانستند که روایاتشان و بزرگترین تسخیرهایشان در نهایت عملی و روایتی پوچ است و این موضوع خالق حالت تراژیک/کمیک کازانوای مدرن و دن‌خوان مدرن است. اما علی عبدالرضایی در عین خندیدن به ریاکاری اخلاقی کهن، هم‌زمان ناتوان از آن است که این فانتری خویش در پی «بهشت کاماسوترایی خویش» را به خنده و سخره بگیرد و در پشت آن، همان پدر سنتی خویش و حرمسرداری کهن را ببیند و بشکند و به آن بخندد. ازینرو ما در هرمافرودیت یا یک کازانوای مدرن روبرو نیستیم چه برسد به آنکه نویسنده قادر به دیدن ضعف و تناقض درونی کازانوای مدرن و دستیابی به حالت «کازانوای خندان» یا جسم هزارگستره دلوزی باشد. او اسیر این بازی و در نهایت به تکرار نظام پدر و حرمسرداری کهن در شکلی جدید مبتلا می‌گردد و معشوق برای او در واقع یک «بزه جنسی» باقی می‌ماند، بجای آنکه با تن دادن به فردیت خویش و به جهان سمبولیک و تثلیثی فردی خویش، به عرصه تمنا و دیالوگ پارادکس با «غیر» و معشوق دست یابد. او محکوم به تکرار بازی نارسیتی «تابوشکن بزرگ و دختر باز بزرگ و در پی یگانگی نو با تصویر خویش» است. از اینرو نیز هرمافرودیت از بخش سه و چهار به طور عمده تکرار است و کسالت‌آور است. او از یک طرف در حال شکاندن جهان کهن است، اما هم‌زمان همان عارفی مانده است که خواهان دستیابی به یگانگی و هرمافرودیت شدن است و هم کاهنی است که اکنون به کاهن لجام گسیخته تبدیل شده است. در شعر بالا نیز به خوبی همین گرفتاری نهایی را می‌بینیم که نویسنده در واقع در لحن شعر و کلام، اسیر نگاه و عشق به نفر سوم یعنی «جلقو» است و نمی‌تواند ببیند که جلقوی ایرانی، معتاد ایرانی، بیمار و پریشان حال ایرانی اسیر همان لحن و روایت و جسم حاکم است و به این خاطر بایستی در درون او نیز کاهن و عارف را دید تا هم بر شرمساری کهن چیره شد و بیماری را اهریمنی نخواند و هم اسیر درد و غم و طغیان خیالی او نشد و ذات او را دید که همان تکرار سنت است. اگر علی عبدالرضایی به این دانش عمیق دست یافته بود، در این شعر قوی در سبک و محتوا، می‌توانست گام نهایی را بردارد و به اوج طنز و شکاندن جهان کهن و ایجاد حالتی نو و زمینی و جهان سمبولیکی نو دست یابد؛ بدین شیوه که یگانگی درونی هر سه و پیوند درونی میان سه حالت را بیان می‌کرد و با خنده و طنزش این چرخش تراژیک را می‌شکند و تن به دیالوگ و تمنا و قانون متحول بازی عشق و قدرت زندگی و اخلاق چشم‌اندازی و آرزومندی جسم می‌داد. تحولی که این سه برادر و هم‌زاد ناتوان از آن و ناتوان از شکاندن چرخه جهنمی و ناتوان از دستیابی به فردیت خویشند. زیرا این سه برادر، سه تیپ یکسان و محکوم به بازتولید مداوم یکدیگرند.

علی عبدالرضایی لاقلاً در هرمافرودیت و یا برخی از اشعار بسیار خوب خویش مانند «به آنکه شلیک می‌کند شلیک می‌شود»، ناتوان از دستیابی به این شعر خندان و سمبولیک نو و دیالوگ چندصدایی باختینی است و ازینرو از چهارچوب سنت در نهایت خارج نمی‌شود. همان‌طور که بسیاری از هم‌عصران او، با تمامی رشدشان و قدرتشان، هنوز هم در نهایت ناتوان از تحول نهایی و ایجاد جهان سمبولیک و مدرن و خلاقیت مدرن و متفاوت ایرانی خویش هستند و می‌توان نمونه‌های فراوان از آن نام برد. برای دستیابی به این تحول نهایی و فردیت متفاوت، تلفیقی و چندلایه خویش، سه گام ذیل ضروری و اساسی است.

۱/ رهایی از حالت یک روح سیال در پی یگانگی و بهشت گمشده بودن؛ آری‌گویی به جسم و فردیت خویش و رهاساختن خویش از شرمساری و حالت کاهانه-عارفانه-قهرمانانه ضدجسم، دستیابی به شکلی از اشکال «جسم خندان و چندلایه»،

«جسم هزارگستره دلوز» یا به حالت «فاعل جسمانی منقسم لکانی». یعنی دیدن خویش و جهان بسان یک روایت فانی و قابل تحول و نیازمند به «غیر».

۲/ از آنجا که این فردیت و آری‌گویی به جسم، تنها در چهارچوب زبان و تحول زبانی و دیسکورسیو ممکن است، از آنرو نیز این فردیت و جسم خندان چندلایه مانند حالت «جسم خندان و چندلایه عارف زمینی» من، به نوزایی بخش‌هایی از فرهنگ خویش و تحول در زبان و فرهنگ خویش و ایجاد حالات نو و تلفیقی مدرن و پسامدرن دست می‌یابد.

۳/ این تفاوت‌گذاری در زبان و دیسکورس، دقیقاً به معنای شکاندن لحن و کلام و حالت کاهانه-عارفانه-قهرمانانه و ایجاد تحولات نو، غلط‌خوانی، حالات نو و زمینی و چندلایه است. بدین جهت تفاوت‌گذاری‌ها و غلط‌خوانی‌های نسل‌های هنرمندان ایرانی یک وسیله مهم برای دست‌یابی به تحول است، همانطور که حالات پیشنهادی توسط ما نسل‌های دیگر، مانند جهان «عارف زمینی» خندان و صدقهرمان من که در واقع همه مفاهیم کهن از زمان و مکان و عشق و خرد و اخلاق ایرانی را تحول می‌بخشد و هم‌زمان بخش‌هایی از آنرا نوزایی می‌کند، راهی دیگر از این تحول عمیق است. مهم این است که در هر تحولی، از قبیل شکاندن تک‌روایتی کهن و ایجاد چندصدایی، شکاندن حالت قهرمانانه کهن و ایجاد حالت خندان و صدقهرمانی نو، شکاندن لحن کلام و آهنگ کلام کهن و غلط‌خوانی نو، هنرمند و خلاق ایرانی قادر به تحول واقعی و گذار از لحن و کلام کهن و عدم گرفتاری در حالاتی نو از کاهن و عارف کهن/کاهن و عارف لجام‌گسیخته و پوچ‌گرا باشد، وگرنه محکوم به بازتولید سنت و اخته کردن قدرت و خلاقیت خویش است.

با چنین نگاهی نیز می‌توان اکنون به شناخت شعر «روده» بابک سلیمی زاده و نیز برخی اشعار و نظرات دیگران در باب موضوع «چندروایتی» پرداخت و دید که آیا واقعا شعر و خلاقیت هنرمند دارای قدرت درک این معضلات سیستم و ایجاد یک چندصدایی نو بوده است و یا آنکه در نهایت در شعرش و هنرش، دیگر بار روایت کهن و ارگانیک کهن پیروز شده است و چندصدایی هنرش، چندروایتی هنرش، در واقع یک تک‌صدایی نو و با ادامه حالت کاهانه/عارفانه/قهرمانه و یا لجام‌گسیخته نو و بازتولید سنت است.

گذار از «تک‌روایتی» به «چندروایتی و چندصدایی» در زبان فارسی و آسیب‌شناسی آن

زمانیکه من در چندسال پیش برای اولین بار در میان ایرانیان، به یک دیاگنوستیک و آسیب‌شناسی چندجانبه جان و روان ایرانی در ده مقاله سریالی به نام «کاوشی در روان جمعی ایرانیان از خاستگاه آسیب‌شناسی مدرنیت» دست زدم، در واقع خواهان طرح چند موضوع مهم ذیل بودم:

۱. هر ساختار و دیسکورسی دارای پیوند دقیقی میان اجزا و بخش‌های خویش است، خواه دیسکورس مدرن یا سنتی باشد، ازین‌رو از یکسو بایستی این پیوندها و نوع روایت مدرن و سنتی را دقیق شناخت، تا بتوان به تحول در ساختار، در زبان و در روان ایرانی و پایان‌دهی به بحران مدرنیت/سنت ایرانی و خلق رنسانس ایران دست یافت.

۲. این تحول و تفاوت‌گذاری از یکسو به معنای تلفیق و ایجاد فردیت‌های جسمی و جنسیتی چندلایه تلفیقی ایرانیان و جهان تلفیقی و متفاوت آنها خواهد بود و از طرف دیگر هر روایت نوی آنها در هر عرصه به معنای ایجاد نگاهی نو به زبان، به اخلاق، به فرد و ایجاد مفاهیم نو از زبان و مکان و غیره خواهد بود. زیرا همه این مفاهیم در یک دیسکورس با یکدیگر پیوند تنگاتنگ دارند و شکاندن جهان و ساختار کاهانه-عارفانه ایرانی بدون دیدن این پیوندها و شکاندن مفاهیم قدیمی ایرانی از زمان، مکان، زبان، عشق، خرد، اخلاق غیر ممکن است. اصولاً هر روایت و نگاه نو، خودبخود با خویش ایجادگر یک جهان نو است. همانطور که جهان پسامدرن، با تحول سوژه یگانه مدرن به سوژه دویاره پسامدرن و یا «جسم هزارگستره» دلوزی، هم‌زمان مفاهیم زمان و مکان و گیتی‌گرایی مدرن را تحول می‌بخشد.

۳. تحول عمیق و نهایی تنها با شناخت عمیق مبانی مدرنیت و لمس عمیق راز مدرنیت و ایجاد تلفیق میان این راز با نوزایی نکات سالم فرهنگ خویش و ایجاد انواع و اشکال مختلف «تلفیقها و فردیت‌های چندلایه و متفاوت ایرانی»، با دست‌یابی به «جسم هزارگستره و هزاران بدن بدون اندام نوی ایرانی» ممکن است. این راز عمیق مدرنیت در واقع همان موضوع «مرگ خدا یا غیبت خدای» نیچه است که همه تفکرات مدرن و پسامدرن و نیز بلوغ انسانی در واقع بر مبنای این زیربنای مشترک رشد و تحول یافته اند. از دکارت تا نیچه تا لکان و دلوز و دریدا و دیگران، همه و همه و باوجود تفاوت‌های نظری عمیق با یکدیگر، دارای یک پیوند مشترک نیز هستند و این پیوند مشترک دیدن و قبول این اصل اساسیست که هیچ حقیقت مطلق و روایت مطلق وجود ندارد و به قول لکان انسان جهان سمبولیک خویش را بدور یک «هیچی محوری» می‌سازد. همه روایات مدرن و پسامدرن، پروتستانیسیم مذهبی و دولت قانونمند مدرن، همه تحولات مدرن از اروتیسیم تا تحولات علمی، برپایه قبول این اصل مشترک و قبول «هیچی محوری» هستی‌پیریزی شده است که نیچه به زیبایی آن را «مرگ خدا» نامیده است. مرگ خدا به معنای مرگ ایمان به خدا و یا مرگ مذهب و غیره نیست بلکه به معنای مرگ روایت مطلق، مرگ توهم دست‌یابی به بهشت اولیه با مادر، به معنای قبول فاصله و حجاب میان خویش و دیگری و دیدن هستی خویش بسان یک روایت زنده قابل تحول و ناتمام است. با قبول «مرگ خدا»ست که انسان ایرانی نه تنها می‌تواند به پروتستانیسیم مذهبی و حکومت دموکراسی و قانون دست یابد بلکه ایجادگر انواع و اشکال روایات مدرن و پسامدرن خویش باشد. حتی اکنون می‌تواند در عین لمس پیوند درونی خویش با انسان مدرن، هم‌زمان روایات آنها را در دست گیرد و بسنجد و نقد کند و ایجادگر مدرن‌شناسی، پسامدرن‌شناسی، آلمان‌شناسی و غیره گردد و روایاتی بهتر و هنرهای پرشورتر و چندلایه‌تر و یا متفاوت بیافریند. زیرا روایات مدرن و پسامدرن نیز در نهایت یک روایت قابل تحول و نقد است.

۴. برای دست‌یابی به این توانایی بدست گرفتن خویش و جهان در دست خویش، دست‌یابی ایرانی به جسم خویش و فردیت جسمانی و جنسیتی خویش و دست‌یابی به این شناخت سیستماتیک ضروری است. او باید به عنوان شکلی از اشکال «جسم خندان و چندلایه» هم در درون خویش و هم در فرهنگش به یک وحدت در کثرت، یا کثرت در وحدت دست یابد و هم بتواند اکنون به عنوان این فردیت نو و تلفیقی، مانند فرهنگ والای نیچه در کتاب «آنک انسان»، جهان خویش و روایت خویش را در دست گیرد و بسنجد و قادر باشد که با اندیشه، با کلام و نیز با نوشتار برقص درآورد. تلاش برای نشان دادن ضرورت این شناخت سیستماتیک و ضرورت دست‌یابی به حالتی از این جسم فانی و خندان و بدست‌گیری جهان و روایت خویش، اساس آن نقدها و نیز مقالات «سرار مگو» و اساس ایجاد حالت «جسم خندان و چندلایه ایرانی یعنی عارف زمینی» بود؛ عارف زمینی که تنها یک حالت است و هر کس تنها بر بستر فردیت و سرنوشت خویش می‌تواند به شکلی از اشکال، به او و به جسم خندان فانی خود دست یابد. این عارف زمینی با روایت جدید خویش همه مفاهیم زمان، مکان و عشق و اخلاق ایرانی را تغییر میدهد و هم راه‌هایی نو پیشنهاد می‌کند و هم زمینه را برای خلاقیت‌ها و راه‌های دیگر فراهم می‌سازد. (اخیرا نیز به شکلی نو و سیستماتیک این جهان زمینی و خلاقیت‌های او را دیگر بار مطرح کرده ام. ۴)

۴. با چنین شناختی سیستماتیک نیز هم‌زمان می‌توان تحولات در عرصه‌های مختلف دیگر و خلاقیت‌های دیگر را به نقد کشید و نقاط ضعف و قدرت آنها را دید. زیرا هر خلاقیت نویی، چه در عرصه شعر و ادبیات و یا اندیشه، بایستی بتواند از تمتع و اشتیاق نارسیمستی ایرانی بدنبال وحدت وجود جاودانه و یا قتل هر فاصله‌رهایی یابد و به یک جهان سمبولیک و قانونمند نو، به یک زبان نو و قانونمند و قابل تحول دست یابد. بر اساس این معیارها می‌توان دقیقا به قدرت و ضعف این آثار را شناخت و به خلاقیت فردی و تلفیقش پی برد و هم دید که کجا ناتوان از تحولات نهایی بوده است و دیگر بار به دام سنت و میل بهشت اولیه و نفی فاصله و حجاب دچار شده است و به بازی سابق سنتی بازگشته است و جهانش و اندیشه‌اش چندپاره و پریشان‌حال و ناتوان از دست‌یابی به کثرت در وحدت نو بوده است. طبیعی است که هر تحول واقعی از درون عبور از چندپارگی و پریشان‌حالی به چندلایگی و سلامت نو، از درون بحران و عبور از «هزار دالان اخلاقیات» و چیرگی بر شرمساری و دست‌یابی به فردیت نو و جهان سمبولیک و قابل تحول نو عبور می‌کند. اینگونه نیز می‌توان به کمک نقد روان‌کاوانه، زبان‌شناسی و غیره نسبتا دقیق درک کرد که کجا یک متن و یا یک تحول هنری و اندیشه‌ای ناتوان از این تحول نهایی و دچار بازتولید بحران و چندپارگی خویش است. این نقد در خدمت کمک به تحول این خلاقیت و چیرگی بر ضعف خویش است. زیرا در دیگری یک

هم‌تبار و یک خلاقیت دیگر را می‌بیند، همانطور که این نقد روان‌کاوانه، در واقع به باور خویش به نقد هم‌نسلان و هم‌تباران خویش از نسل‌های مختلف می‌پردازد و قصدش نقد سازنده است. او در پی دستیابی به یک کثرت در وحدت و کمک به ایجاد اشکال و انواع جهانهای تلفیقی و فردیتهای چندلایه و متفاوت ایرانی و جدل خندان این روایات مختلف بر سر بهترین روایات فانی برای موضوعات روز و زمانه است. جدلی خندان در میان عاشقان و خردمندان زمینی ایرانی که در واقع هم‌خون و هم‌تبار یکدیگرند و بحران مشترکشان، در واقع اساس هویت مشترکشان، رواداری مشترکشان و بستر جدل و دیالوگ مشترکشان برای دستیابی به بهترین تلفیق‌ها و آسیب‌شناسی متقابل یکدیگر و کمک به تحول یکدیگر است. زیرا بلوغ و قبول مرگ خدا به معنای قبول نیازمندی خویش به دیگری و ضرورت دیالوگ است. زیرا بدون چشمان دیگری و غیر، ما نمی‌توانیم خودمان را ببینیم و به شناخت عمیق خویش نائل آییم و یا به اوج عشق و قدرت زندگی دست یابیم.

باری خواست من ایجاد این جهان نو و کمک به آفرینش این جسم‌های خندان ایرانی است که قادر به ایجاد روایات نو و نقد یکدیگر هستند و بر اساس این معیارهای بالا نیز اکنون به نقد نگاه چندین شاعر و هنرمند هم‌تبار و خلاق از نسل‌های دیگر و خلاقیت آنها می‌پردازم و هم از قدرتشان و خلاقیتشان لذت می‌برم و هم با نقد عمیق روان‌کاوانه آنها، به بیان علل ناتوانی آنها از تحول بهتر و عمیق‌تر می‌پردازم و همزمان باور دارم که این نقد روان‌کاوانه تنها یک چشم‌انداز بر خلاقیت آنهاست. زیرا هیچ روایتی و چشم‌اندازی، روایت و نقد نهایی و همه‌جانبه نیست و تمامی تلاش روان‌کاوی و یا به قول لکان «دیسکورس روان‌کاوانه» در این است که نشان بدهد، ما همیشه در روایت خویش از «غیر»، خواه خود یا دیگری، می‌زییم و این روایت خوشبختانه همیشه ناقص و ناتمام است. زیرا بشر و جهان چندلایه و نیز معماوار است و به قول فروید اصولاً روان‌کاوی در برابر هنر و بویژه شعر، سلاحش را بزمین می‌گذارد و می‌داند نمی‌تواند علت خلاقیت شاعر و هنرمند را توضیح دهد و در پی آن نیست. بلکه می‌خواهد با آسیب‌شناسی هنرمند حاضر در متن و یا با آسیب‌شناسی متن، به علل اختلالات موجود در سبک و متن و علل بحران‌های مشهود در متن یا هنرمند پی ببرد و جوابی بیابد، راهی نشان دهد، تا تحول فردی و متنی بهتر جریان یابد و قادر به بیان قدرت و توانش گردد و به تمنایش و خواست فانی و ناتمامش دست یابد. زیرا هر متنی نیز بیان اشتیاقی و تمنایی و در پی تمنا و دیالوگی با غیر است.

با چنین مقدمه و آماده‌سازی خواننده، حال به بحث چگونگی عبور از «تک‌روایتی» سنتی به «چندروایتی» مدرن ایرانی می‌پردازیم. ابتدا به بیان اجمالی اصول اساسی حالت «چندصدایی» باختین می‌پردازیم تا خواننده معیار سنجشی در دست داشته باشد، با آنکه بسیاری از خوانندگان احتمالاً بهتر از نویسندگان به این مبحث واردند. اما لازم است که بدانند من معیارهایم برای نقد چیست، تا هم تقدم را بهتر درک کنند و هم بهتر قادر به نقد «نقد» من باشند.

در حالت «چندصدایی» باختین وجود دو موضوع و حالت بسیار اساسی است و به کمک آن می‌توان اثر چندصدایی از تک‌صدایی را بازشناخت و یا آثار ضعیف از آثار قدرتمند را بازشناخت:

۱/ در حالت چندصدایی در متن هنری چند صدا و فیگور و نوای درون اثر چون اجزای یک موسیقی چندصدایی و یا تئاتر کارناوالی با یکدیگر متن و صحنه را می‌سازند و هیچ صدا و نوایی یا فیگوری، محور صحنه و بازی نیست. این حالت چندصدایی می‌تواند به شیوه وجود چند راوی و خودآگاهی در شعر و هنر و متن باشد و یا به شیوه حضور همزمان شعر، نقاشی، موسیقی و غیره در یک متن و در یک بازی متقابل.

۲/ این حالت چندصدایی که تک‌روایتی کهن و بدور یک فیگور و بازی اصلی را می‌شکند، در واقع بدون حالت دوم که باختین آن را «دیالوگ‌مندی یا اصل دیالوگ» می‌خواند، غیرممکن است. در حالت چندصدایی مثل کتاب «قمارباز» داستایوسکی و یا تئاتر کارناوالی، هر فیگور یک فیگور متقابل دارد و همه حوادث و حالات در یک دیالوگ مداوم و تحول مداوم قرار دارند و به این خاطر شاه، گدا می‌شود و گدا، شاه. همه چیز بر لبه تحول و گذار قرار دارد و مثل قمارباز داستایوسکی در لحظه از دست

دادن تمامی پولش، هم‌زمان احساس سبکبالی و قدرت می‌کند و در واقع صحنه و بازی فیگورهای متقابل، روایت اصلی و بازی اصلی است که در آن همه بازیگران چون نواهای یک موسیقی و هنر چندنواپی هستند که در دیالوگ و بازی متقابل دائم و ناتمام با یکدیگر قرار دارند و خالقان مشترک داستان و تحول داستان یا سناریو هستند.

از مهمترین آثار در باب «چندصدایی» در شعر فارسی، به روایت نقد خانم رزا جمالی و دیگران، شعر زیبایی «جنگ جنگ تا پیروزی» علی عبدالرضایی است که کوتاه این شعر و این ادعا اینجا به نقد کشیده می‌شود. همین‌طور نیز در سخنرانی قوی و خوب منتقد پسامدرن آقای شهرجردی که به نقد «نقد» او نیز در این نوشته پرداخته می‌شود، در بیان حالات شعر پساهفتادی، حالت «چندصدایی» بسان حالتی اساسی از شعر نوی ایرانی تفسیر می‌شود و شعری از علی عبدالرضایی برای نمونه خوانده می‌شود که کوتاه به نقدش در اینجا می‌پردازم.

شعر خوب و چندلایه «جنگ جنگ تا پیروزی» در واقع یک شعر در شعر و بیان حالات و شخصیت‌های مختلف یک «سرباز موجی و جنگ‌زده» است و به خوبی قادر به بیان جنون چندشخصیتی و حالات چندصدایی این «نسل موجی و جنگ‌زده» است. از این‌رو می‌توان به حق در این شعر وجود صداهای مختلف شخصیت‌ها و حالات مختلف این انسان موجی و نسل موجی، وجود خودآگاهیه‌ها و لحن‌های تراژیک/کمیک و یا خشم و یاس جنون‌آمیز این نسل نسبت به جنگ و نتایج آنرا و تراژدی جنگ را حس و لمس کرد. اما مشکل این شعر در آن است که ناتوان از دست‌یابی به اصل مهم «پرنسیب دیالوگ» در نگاه باختینی می‌شود و در واقع دقیقا مانند حالت یک انسان چندشخصیتی، در هر بخش از شعر، یک شخصیت و حالات او بر شعر حاکمند و ما چند شخصیت را می‌بینیم ولی دیالوگ و حالت متقابل بازی چندصدایی باختینی را نمی‌بینیم که اساسا علت اصلی تحول و حرکت در شعر و رمان چندصدایی است. از این‌رو برخلاف نظر رزا جمالی و دیگران، من بنا به معیارهای بالا، شعر «جنگ جنگ تا پیروزی» را نمونه‌ای درخشان و یا کامل از چندصدایی نمی‌بینم بلکه او قدرتش در بیان حالات چندصدایی یک «موجی چندشخصیتی» است، اما در عمل شعر خود دچار مشکل فرد بیمار و ناتوانی از ایجاد دیالوگ میان صداها و نواهای خویش و ایجاد تحول است. زیرا انسان چندشخصیتی تا زمانی که به دیالوگ میان شخصیت‌های خود و انطباق این نگاه‌ها و صداها در متن خویش و روان خویش و بسان یک کثرت در وحدت نو دست نیابد، محکوم به بیماری و تکرار تراژیک بیماری چندشخصیتی است. همین مشکل را نیز فرهنگ ناتوان ما از دیالوگ دارد که همیشه بجای جذب شوهرها و تمناهای جدید و یا قدیم خویش و دست‌یابی به یک وحدت در کثرت نو و یا کثرت در وحدت نو، همیشه خواسته است با کشتن و قطع کردن بخشی از خویش به یک یگانگی سنتی و «یکی شدن» با اخلاق و سنت و عشق مادری دست یابد؛ با کشتن صداهای مختلف خویش به بهشت بی‌گناهی دروغین مادری و سنت برگردد و این‌گونه خویش و فرهنگش را سترون کرده است. شعر قوی «جنگ جنگ تا پیروزی» در واقع با ایجاد چندصدایی، این تک‌روایتی کهن را می‌شکند، اما از آنجا که ناتوان از ایجاد دیالوگ و تحول توسط دیالوگ در متن شعر می‌شود، از آنرو نیز شعرش در نهایت اسیر چهارچوب سنت ناتوان از دیالوگ باقی می‌ماند. از این‌رو می‌توان این شعر را با قدرت شاعر مرتب ادامه داد و با اینحال ساختار شعر بگونه‌ای است که ما فقط شاهد تکرار مداوم حالات چندشخصیتی ناتوان از دیالوگ و شاهد تکرار سنتی در اشکال جدید و بدون دست‌یابی به حالت چرخش بدون تکرار پسامدرنی هستیم. زیرا این چرخش پسامدرنی با دیالوگ میان چندصدا و ایجاد انواع و اشکال «بدن‌های بدون اندام جدید»، با ایجاد انواع و اشکال مدرن وحدت در کثرت، یا کثرت در وحدت بوجود می‌آید. یکی از مشکلات اساسی شعر علی عبدالرضایی و شعر دهه هفتاد و یا پساهفتاد، گرفتاری در این حالت چندشخصیتی و چندپارگی و ناتوانی از دست‌یابی به یک کثرت در وحدت نو و چندلایگی نوست. از این‌رو به باور من در هرماآفروودیت‌های او و برخی از اشعارش و یا در اشعار شاعران فراوان دیگری از این نسل، ما شاهد تکرار مداوم این چندپارگی و چندشخصیتی و ناتوانی از دست‌یابی به یک کثرت در وحدت نو هستیم. مطمئنا «دبستان لندن» و علی عبدالرضایی، یکی از قویترین قدرت‌های شعر و هنر ایرانی در کنار قدرت‌های دیگر داخل کشور و یا خارج از کشور هستند، اما اگر حاضر به دیدن بحران خویش و گرفتاریشان در این چندپارگی و ناتوانی از دیالوگ با خویش و دیگری و ناتوانی از دست‌یابی به کثرت در وحدت نو و فانی‌نباشند، به ناچار مثل حالا دچار تکرار و بحران آشکار و پنهان، دچار یک کیش شخصیت‌پرستی بدور علی عبدالرضایی و پرهام شهرجردی و ناتوانی از دیالوگ با رقیب و دگراندیش

می‌شوند. همان‌طور که رقبای آنها نیز اکثراً گرفتار این چندپارگی و ناتوانی از دیالوگ هستند و هر کدام در کشوری و در مجله‌ای اینترنتی برای خویش قلعه‌ای درست کرده است و دور خویش را با حامیان و هوراکشان پر کرده است و ناتوان از دیالوگ و چالش با «غیر» هستند. یا دچار حالات پارانویید و نارسبستی نابالغانه هستند و هر کدام دیگری را به دزدی و غیره متهم می‌سازد. جنبه دردناک این است که این نسل قادر به ایجاد چندصدایی و تحول، به خاطر ناتوانی از دیدن ضعف‌های خویش و قبول نقد، مانند نیاکانش محکوم به بحران و در نهایت قطع کردن و کشتن خلاقیت خویش و گرفتاری در یک «شیزوفرنی فرهنگی» است. حتی به باور من جای تاسف است که نقاد خوب و مهمی مثل پرهام شهرجردی نیز، به جای نقد پارادوکس خویش و «دبستان لندن» و دیدن این علائم مشهود بحران و تکرار و چندپارگی، در نقد و سخنرانش، فقط به نکات عالی و زیبای این نسل اشاره می‌کند و ما بار دیگر در نهایت شاهد یک نقد مداحانه هستیم. با آنکه قدرت او در نقد، در همین نقد نیز قابل دیدن و ستایش است.

«دبستان لندن» با شاعران خویش و با نقادان خوبشان از جمله شهرجردی، یک توانایی و راه خوب در جهت شکاندن دیسکورس کهن و ایجاد نگاه‌هایی نو هستند، اما اگر صادقانه بحران خویش را نبینند و بر این خطاها چیره نشوند و بحرانشان را به سنگ‌پرشی برای تحولی نو و کثرت در وحدتی نو مبدل نسازند، آنگاه در نهایت خلاقیتشان را کور می‌سازند و بناچار به بازتولید سنت و دیسکورس به شیوه جدیدی کمک می‌رسانند. همان‌طور که در «هرمافرودیت» و برخی اشعار دیگر علی عبدالرضایی و دیگر شاعران این نسل و یا نسل‌های دیگر شاهد آن هستیم. زیرا ناتوانی از دیالوگ و ماندن در چندپارگی به معنای اسارت در نگاه و روایت کهن و بازتولید آن است. زیرا کاهن و عارف کهن و کاهن و عارف لجام‌گسیخته دو روی یک سکه هستند. زیرا پسامدرنیت بی‌مرز همان عارف لجام‌گسیخته ایرانی و مسخ پسامدرنیت است. زیرا مومن، روان‌پریش و قهرمان هم‌زادان هم هستند و اجزای متقابل دیسکورس و بازتولید سنتی. زیرا تفاوت‌گذاری در شعر، شکاندن معانی معمولی و غلط‌خوانی، ایجاد معانی نو و چندصدایی که همه از قدرت‌های این مکتب هستند، اگر با شناسایی عمیق از دیسکورس و قدرت دیسکورس در بازتولید خویش و با رهایی عمیق از حالات عارف لجام‌گسیخته و با توانایی به ایجاد دیالوگ همراه با چندصدایی همراه نباشند، بناچار در بحران و حالت بازتولید سنت باقی می‌مانند و ناتوان از دست‌یابی به خواست خویش می‌شوند. ناتوانی پرهام شهرجردی در ایجاد یک نقد پارادوکس پشتیبانانه-انتقادی، خود علامتی دیگر از این گرفتاری و ناتوانی از تحول نهایی و تکرار سنت است که در متن سخنرانی او به اشکال مختلف خویش را نشان می‌دهد. این‌گونه او از یک طرف با قدرتی تحسین‌کننده، به بیان خطوط عمده نسل پساہفتادی مانند شکاندن دستور زبان کهن و ایجاد تفاوت و بدین جهت «خطر کردن با شعر» و ایجاد زبان و نگاه نو، ایجاد چندصدایی، چندزبانی، تقدس‌زدایی و ساختارشکنی می‌پردازد و هم‌زمان نمی‌تواند به نکات بیمارگونه و نارسبستی و «پدرکشی نابالغانه»، تقدس‌سازی مجدد و ناتوانی از چندصدایی و چندزبانی عمیق درون این جنبش بپردازد. حتی بدتر از آن، نگاه خودش نیز دچار همین ضعفها نیز هست که در متن به برخی از آنها اشاره می‌کنم و بقیه نقد او را به عهده ادیبان و زبان‌شناسان نسل‌های مختلف می‌گذارم که خوشبختانه وجود دارند و یا مرتب در حال بوجود آمدن هستند.

در بخش مربوط به چندصدایی در نقد و سخنرانی پرهام شهرجردی، او به عنوان مثالی برای رشد حالت چندصدایی، بار دیگر از علی عبدالرضایی مثالی می‌آورد که این مثال، خود به باور من نه تنها مشکل ناتوانی عبدالرضایی از درک «دیالوگ‌مندی» باختینی و گرفتاری در حالات بازی شیفتگانه/متنفرانه نارسبستی و سنتی را نشان می‌دهد بلکه هم‌زمان نشان می‌دهد که درک شهرجردی نقاد پسامدرن ما نیز در این زمینه دچار ضعفهایی است. جدا از آنکه استفاده مداوم و متمرکز بر اشعار علی عبدالرضایی در نقد شهرجردی، خود حکایت از نوعی «فتیشیسم ادبی و شیفتگی معبودوار» می‌کند. انگار نه انگار که دیگر شاعران این نسل و این دبستان نیز وجود دارند. (به نقد روان‌کاوانه حضور مشترک آنها در برنامه بهروز بلور نمی‌پردازم، با آنکه نکات فراوان روانشناختی می‌توان در آن یافت. موضوع آسیب‌شناسی شعر و نقد آنهاست). آقای شهرجردی در نقدش و در قسمت «چندصدایی، چندزبانی» به شعر ذیل از علی عبدالرضایی بسان نمادی از چندصدایی نسل نو اشاره می‌کند که من فقط یک بخش کوچک را اینجا می‌نویسم:

واقعن که!

تنبلی هم زیر پای تو لنگ انداخته باشو!

شده بود

باور نمی‌کنم تا تنگ غروب خواب دیده باشی

نخوابیده بود

.....

به اندازه‌ی دو وعده بیشتر چریده‌ای چه دیده‌ای؟

نخورده بود چیزی ندیده بود

عجب هوای بوداری تن افاق کردی خاک بر سرت باز هم گوزیدی؟

ریده بود

آقای شهرجردی به زیبایی در شعر بالا به ما نشان می‌دهد که صدای سیاه، صدای استبداد و تک‌روایتی حاکم است و صدای آبی، صدای دیگر و متفاوت است، اما او مانند نویسنده دچار این توهم است که -به قول شهرجردی- «شروع صدای آبی، پایان صدای مشکی‌ست» و این دقیقاً اشتباه بزرگ دبستان لندن، علت اساسی بحران و تکرار سنتی در شعرهای علی عبدالرضایی و نیز ضعف عمیق نقد در نهایت گرفتار سنت پرهام شهرجردی است. زیرا شعر بالا به خوبی صدای دوم و ناگفته در فرهنگ و زبان ایرانی را به بیان وامی‌دارد، اما گرفتار رابطه و حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه سنتی رابطه میان دو صدا باقی می‌ماند. رابطه‌ایی که علت اصلی بازتولید دیسکورس سنتی و تکنیک اصلی دیسکورس و ارگانسیم سنتی برای بازتولید خویش است. زیرا رابطه میان صدای مشکی و صدای آبی در معنای روان‌کاوانه و براساس مکاتب ترانس اکسیون آنالیز و نیز فروید و لکان، در واقع یک رابطه «والد-کودک» است. این رابطه به شکل اصیلترین رابطه سنتی و استبدادی «پدر-فرزند»، نسل قدیم-نسل جدید است که مرتب به بازتولید سنت و «پدرکشی سنتی و یا پسرکشی» سنتی می‌انجامد. این رابطه استبدادی در واقع یک رابطه نارسیستی از هر دو طرف است. یعنی هر دو طرف اسیر حالت خشم نارسیستی و پارانویید نارسیستی بر علیه همدیگر هستند بجای اینکه به ارتباط مدرن و دیالوگ «بالغ-بالغ» و ارتباط تثلیثی مدرن و دیالوگ مدرن با «غیر» دست یابند. حاصل گرفتاری در این رابطه نارسیستی شیفتگانه-متنفرانه و حاصل رابطه استبدادی بالا، همان است که در شعر و در لحن کلام بسیاری از اشعار علی عبدالرضایی و این نسل نمایان است و من آن را در بحث‌های در باب «هرمافرودیت» نشان دادم. یعنی این رابطه یک رابطه استبداد از بالا و لجبازی و میل قتل پدر و قانون از پایین است. حاصل «پدرکشی و پسرکشی» ایرانی ست و ناتوانی از دیدن این است که «پدرکشی و پسرکشی» هر دو به معنای گرفتاری در سنت و گرفتاری در توهم بازگشت به آغوش مادر و ناتوانی از قبول فردیت و لزوم دیالوگ و فاصله است. این رابطه، تلاش برای سرکوب متقابل و قتل دیگری، تلاش برای قتل عنصر نو و یا سنت‌ستیزی و میل قتل هر قانون و رمز است که همه این حالات، در واقع دو روی یک سکه و بازتولیدکننده بازی نارسیستی دیو-قهرمان سنتی هستند. از این‌رو نیز برخلاف نظر آقای شهرجردی، صدای آبی پایان صدای مشکی نیست بلکه تداوم آن بشکل جدیدی است. بی دلیل نیست که «صدای آبی» امروز به کیش شخصیت پرستی نو و حالتی نو از نفی خیالی گذشته و گرفتاری در حالت «کاهن و عارف لجام‌گسیخته و بی‌مرز» تبدیل شده است که روی دیگر همان کاهن و عارف مطلق‌گرا و استبدادی گذشته است. بی دلیل نیست که بخش زیادی از کسانی نیز که بر علیه آقای عبدالرضایی و مجله شعر هستند، خود بنوعی گرفتار همین بازی هستند و برای معبودهای خویش در مجله‌های شعر دیگر به جنگ علی عبدالرضایی و یارانش در اینترنت می‌روند و یا مسائل خصوصی ایشان و دیگران را مطرح می‌کنند که ربطی به هیچ کسی و یا ربطی به بحث شعر و نقد شعری ندارد. مشکل اساسی اشعار علی عبدالرضایی، دقیقاً گرفتاری در این بازی خیالی تلاش برای نفی پدر و نفی فاصله و بازگشت به آغوش یگانگی و «بهشت توهم‌آور هرمافرودیت» است. به علت اسارت در این بازی سنتی و به علت اسارت در این تمتع نارسیستی در پی یگانگی ست که به باور من اشعار او، با تمام قدرت و چندلایگی شان، در نهایت خویش را اخته می‌کنند، دچار چندپارگی و تکرار سنت و ناتوان از دست‌یابی به روایت مدرن خویش از عشق و زندگی، ناتوان از دست‌یابی به کثرت در وحدت فانی خویش و دست‌یابی به درک نیاز خویش به «غیر» و ضرورت دیالوگ می‌شوند. این‌گونه نیز «هرمافرودیت» در واقع یک تکرار مداوم و کسالت‌آور این بازی نارسیستی و لجبازی سنتی و قتل پدر خیالی و قتل قانون و

لمس توهم‌وار بهشت از دست رفته است. پرهام شهرجردی نیز با ناتوانی از دیدن این ضعف و عدم بیان آن، در واقع ناتوانی خویش از ایجاد فاصله درونی با نقد و ناتوانی از نقد پارادوکس را نشان می‌دهد. در نهایت هر دو و دبستان لندن نشان می‌دهند که ناتوان از درک عمیق «مرگ خدا» و ناتوان از دستیابی به یک «جسم سیمولیک و ناتمام» قادر به دیالوگ و قادر به نقد جهان و روایت خویش و تحول مداوم هستند و اینگونه نیز ناتوان از دیدن بحران خویشند. در نهایت این ناتوانی از دستیابی به دیالوگ و چندصدایی باختینی در شعر عبدالرضایی، باعث می‌شود که حتی خنده او به خنده سبکیال و چندلایه کارناوالی باختینی دگردیسی نیابد و یک خنده تراژیک/کمیک و دچار حالات چندپارگی و جنون فرد موجی چندشخصیتی باقی بماند. همانطور که با عدم دستیابی به وحدت در کثرت نمی‌تواند به ایجاد فاصله میان خویش و فیگورها و روایات خویش دست یابد و بسان «جسم خندان» فیگورها و حالات جهانش، حالات شرآمیز و نارسیستی اش را در دست گیرد و آنها را به شر خندان و نارسیست خندان و باز و قادر به دیالوگ متحول سازد. بلکه گرفتار نگاه آنها می‌شود و ازین‌رو گرفتار تمتع نارسیستی و گاه کابوس‌وار فیگوهای خویش مانند هرمافرودیت و یا گرفتار فانتزی تجاوز به دختری در شعر «به آنکه شلیک می‌کند، شلیک می‌شود» می‌گردد. او ناتوان از ایجاد فاصله و ناتوان از ایجاد چشم‌اندازی به بیماری درون این شر می‌گردد، همان‌طور که شرش در نهایت در معنای نیچه‌ای «اندک» باقی می‌ماند و او و دبستان لندن و نقد شهرجردی ناتوان از تحول نهایی و پوست اندازی نهایی و مدرن و قبول عمیق «مرگ خدا» و مرگ یگانگی با مادر و قبول فاصله می‌گردند. پذیرشی که پیش‌شرط فردیت و تحول و خلاقیت، چه در شکل مدرن، پسامدرن یا جسم‌گرایانه و هزارگانه آن است. به این موضوعات در بخشهای دیگر بحث نیز می‌پردازیم.

نمونه‌ای متفاوت از چندصدایی

در حالت مدرن «چندصدایی» باختینی، ما در شعر بالا شاهد می‌بودیم که چگونه شاعر، هم قادر به نشان دادن این رابطه سنتی می‌بود و هم با ایجاد دیالوگ، زمینه ساز تحول مداوم متن و یا ایجاد چشم‌اندازی نقادانه برای خواننده می‌شد تا بحران و بیماری را بهتر درک کند و دچار تکرار نشود. از این‌رو در شعرهای این نسل، به باور من تکرار فراوان است و این تکرار و چندپارگی مرتب بیشتر می‌شود. زیرا بحران جواب خویش را می‌خواهد و تا جوابی نیابد، مرتب خواست خویش و بحران را تشدید می‌دهد.

یک نمونه شناخت به بیماری این رابطه نابالغانه و ضددیالوگ والد-کودک ایرانی و بیان آن، شعر «روده» بابک سلیمی‌زاده است که شاعری از نسل بعد از علی عبدالرضایی و نمونه‌ای از نسل نوی شاعران درون ایران است. او نیز در بخشی از شعر خویش، نمونه‌ای از این رابطه نارسیستی و دیالوگ نارسیستی شیفتگانه-متنفرانه سنتی را نشان می‌دهد. ولی هم‌زمان در کل شعر و با طنز قوی لحن شعرش، قادر به نشان دادن حالت تک‌صدایی نهفته در چندصدایی است و دقیقاً به بحران عمیق و بازتولید مداوم این ارگانسیم سنتی اشاره می‌کند. در بخشی از شعرش می‌خوانیم.

مثل نعش کش چشم دوخته ای به من

تو سواد آموخته ای به من!

(چه پاهایی!)

تو مواد فروخته ای به من

(چه موهایی!)

تو آمپول داده ای به من

(چه دستهایی!)

تو کپسول داده ای به من

(چه چشمهایی!)

به من دوباره پول بده

به من پولِ آمپول بده

بابک سلیمی زاده با قدرت طنز دقیقا شکلی دیگر و مشابه از این حالت ارتباط سنتی چندصدایی ایرانی را نشان می‌دهد و هم‌زمان از طریق نوع بیان و لحن طنزآمیز شعر و آهنگ کلام، حالت سنتی والد-کودک و یا شکلی دیگر از این حالت یعنی اخلاق-وسوسه و میل مکیدن پستان مادری و نفی پدر را نشان می‌دهد و به سخره می‌گیرد و با طنز آن را می‌شکند. اینجاست که ما با شکلی بالغ تر و مدرن از وصف چندصدایی روبرویم که با قدرت طنزش در حال شکاندن روایت حاکم و آشکار ساختن حالات او و ایجاد امکانات نوست. اما آیا شعر او، قادر به شکاندن این چرخه قتل پدر-پسر و این رابطه سنتی شیفتگانه-متفرانه هست و آیا می‌تواند به حالت عمیق و مدرن چندصدایی باختینی و یا حداقل قادر به شناخت عمیق حالات سنتی و شکاندن این حالات به کمک طنز و خنده اندیشمندانه خویش هست؟ برای یافتن جواب سوالات خویش، اکنون بایستی سرانجام به نقد شعر او بپردازیم که اصولا زمینه این نقد و سرآغاز این نقد بود. باری گاهی بهترین شیوه دست‌یابی به راه خویش و تمنای خویش، رفتن به بیراهه‌هاست و گزیدن طولانی‌ترین راه.

روان‌کاوی شعر «روده» بابک سلیمی زاده

بابک در همان مقدمه شعر خویش نشان می‌دهد که هم آشنا با حالت تک‌روایتی و تک‌لحنی کاهنانه/عارفانه شعر ایرانی است و هم مایل به شکاندن آن به کمک بازتاب هنرمندانه و طنزآمیز آن است. زبان طنزآمیز و یا تراژیک/کامیک یکی از مهم‌ترین نمادهای بلوغ و توانایی فاصله‌گیری از روایت کهن و یک شیوه اساسی بالغانه و خلاقانه برای شکاندن روایت و بدن کهن و ایجاد هزارگستره بدنهای بدون اندام اغواگر و ناتمام جدید است. به همین جهت نیچه این استاد قتل خندان و سمبولیک می‌گوید که «ما با خنده می‌کشیم و نه با خشم». زیرا گرفتاری در خشم نارسیستی و نفی همه گذشته و همه قوانین، چیزی جز گرفتاری در دیسکورس نیست و در واقع به بازتولید سنت و روایت حاکم می‌انجامد. همانطور که دیوانه خشمگین مدرن بهترین مترسک برای درستی زندگی سوژه مدرن و به قول فوکو حالت متقابل و ضروری سوژه مدرن است. تنها نقاد و هنرمند خندان پسامدرن یا جسم‌گراست که قادر به نشان دادن دیوانگی و توهم درون عقلانیت و واقعیت انسان مدرن است، بدون آنکه کامل به منتقد بازتولیدکننده دیسکورس مدرن تبدیل شود. او خود را و تفاوتش را، ضرورت ناشی از دیسکورس و گفتمان می‌بیند و حتی می‌داند که دیسکورس به کمک او در پی بازتولید خویش است و هم‌زمان می‌تواند قادر به ایجاد تحول در دیسکورس به وسیله نقد، طنز، ساختارشکنی و ایجاد هزار جسم و بدن نو باشد و می‌داند که این روایت نو نیز خواستی از دیسکورس و جسم برای تحول است. او تنها به سرنوشت خویش آری می‌گوید و آن می‌شود که هست. زیرا انسان خارج از دیسکورس، خارج از زبان، تحول خارج از زبان و دیسکورس ممکن نیست. زیرا هر دیسکورس نو از درون دیسکورس کهن و برای نفی او و حفظ نکات سالم او می‌آید.

شعر بابک از ابتدا نشان می‌دهد که او هم به درک و لمس حالت تک‌روایتی در زبان و حالات فارسی نائل آمده است و هم قادر به دیدن این تک‌روایت و تک‌لحنی عارفانه-کاهنانه-عارفانه در لحن‌ها و حالات مختلف دیسکورس ایرانی است. به قول مقدمه‌اش، او با این شعر در حال سخره‌گری و شعربازی است و یا به باور من در حال روکردن دست و لحن جسم و روایت کهن در چندین شکل و حالت آن است. او در واقع لحن‌ها و صداهای مختلف جامعه و انسان ایرانی را نشان می‌دهد و با توانایی فاصله‌گیری نقادانه‌اش و به کمک طنز، در عین حال حالت تک‌روایتی و لحن کلام و آهنگ کلام مشترک در درون این صداها را نشان می‌دهد و قادر به شناخت و بیان حالات بازتولید سنت و جسم سنتی است. او با شعرش هم روایت سنتی را نشان می‌دهد و هم با طنزش رازش را رو می‌کند و در پی شکاندن سنت و افشای بازتولید مداوم آن در اشکال مختلف است. در واقع شعر را بنا به اسم داستان، مثل روده و جسم سنتی ایرانی می‌توان دید که هر غذایی و اشتیاقی را که می‌طلبد و می‌خورد و می‌نوشد، بنا به ساختار و روایت و ارگانسیم حاکم بر جان و جسم و زبانش، بناچار تبدیل به آهنگ کلام و غذا و روایت کاهنانه/عارفانه/قهرمانانه می‌کند. شعر «روده» در واقع حکایت خندان و طنزآمیز جسم و جان ایرانی است که هر اندیشه و تفکر و اشتیاق نویی بنوشد و بخود بگیرد، بناچار در مسیر گوارش و هضم این اندیشه و احساس، او را به حالت عرفانی/قهرمانی/کاهنانه مسخ و ترجمان و هضم می‌کند؛ خواه آزادی و فردیت مدرن یا پسامدرن باشد، خواه اشتیاق اروتیسمی

و غیره. روایت حاکم بر جان و جسمش، در مسیر گوارش این اندیشه و اشتیاق، او را به پسامدرن سنتی و عرفانی ایرانی، مدرنیت دوالیستی قهرمان‌گرایانه خیر/شری تبدیل می‌کند و تفاوت اولیه در مسیر گوارش و ترجمان، به کاهن و عارف سنتی و یا به کاهن و عارف لجام‌گسیخته سنتی و بی‌مرز تبدیل می‌شود و سنت بدینوسیله خویش را بازتولید می‌کند. ازین‌رو نیز آخر شعر و اول شعر در واقع یکیست و چرخش بدون تکرار پسامدرن به تکرار دایره‌وار عارفانه و بیمارگونه ایرانی و تکرار ملودی قدیمی ایرانی تبدیل می‌شود. این شعر نشان می‌دهد که چگونه هر احساس و اندیشه‌ای و رفتاری در چهارچوب این جسم و ارگانسیم ایرانی، به حالت ارگانسیم سنتی در می‌آید؛ چگونه تفاوت اولیه، دیگر بار به شکلی نو از حالت و روایت سنتی تبدیل می‌شود و به زبان طنز، چگونه ایرانی چون گربه مرتضی علی، هر جور به بالا پرتش کنی، باز هم چارچنگولی بر زمین فرود می‌آید و تفاوت و تحول، یا تمنای مدرن را به بازتولید سنت تبدیل می‌سازد. همان بخش اول شعر که مانند نوشیدن اولیه و بیان اشتیاق اولیه یا اعتراض اولیه و تفاوت اولیه است، دارای ملودی و حالت کاهنانه-عارفانه و لحن کلام و آهنگ کلام جسم سنتی و دیسکورس سنتی ایرانی است. راوی اول و صدای اول، سخنش و اعتراض را به روایت کهن و ملودی کهن بیان می‌کند و بابک با طنز قوی اش، این روایت سنتی نهفته در بیان و کلام راوی را نشان می‌دهد. به شروع شعر و بخشی از سخن راوی و صدای اول بنگرید.

کابوس دیده ام من

ناموس دیده ام من

بر روی تختخوابم

فانوس دیده ام من

کابوس دیده ام من

انگار چیده ام من

انگورِ تختخوابم.

بر روی تختخوابم

جاسوس دیده ام من

و در مسیر شعر او مرتب صداها و نواهای دیگری از جامعه و انسان ایرانی، از صدای عاشقانه، ناجی جویانه، قهرمانانه، کاهنانه، بیمارانه و شرمسارانه را نشان می‌دهد و هر صدایی به صدای دیگر می‌پیوندد و در تمامی صداها، اما جسم سنتی و روایت سنتی و لحن کلام سنتی حاکم است و تکرار می‌شود. این‌گونه ما فقط با تکرار و بیان یک‌سری آرزوها و حالات کاهنانه/عارفانه/قهرمانانه روبرویم و چندصدایی ایرانی در بطنش مرتب تک‌صدایی سنتی را و جسم سنتی را بازتولید می‌کند. جسم و لحنی سنتی که طنز بابک و نگاه شعر بابک در هر صدایی او را آشکار می‌سازد. من برای اینکه خواننده خودش این موضوع را درک کند، بخشی از شعر را اینجا می‌آورم تا خواننده خود این حالات چندروایتی و عبور یک راوی و صدا به راوی و صدای دیگر و تکرار مداوم تک‌روایتی در ملودی و لحن و در موضوع را باز یابد و لمس کند.

من به احتیاجِ تو محتاجم / من دردِ دردهای تو را دارم / من فقیرِ راهِ فقرِ تو ام / من تو را قرض الحسن ام / من تو را عرض
الحسین ام / طول الطویل ام من تو را / دخل الدخیل ام من تو را / داخل تر از دخالتی / بیا جلو خجالتی ! تو آدمی یا آلتی ؟
چقدر با کفایتی ! / خلیفه ی مخالفی ! / سحیفه ی سجدامی ! برس به دادِ آدمی ! آدم تر از آلت شدم / ضعیف و بی حالت
شدم / حوله ندارد خیسی ام / گاز ندارد پیسی ام / من قندِ خون ام قندِ پوست / تشنه ی یک لبخندِ پوست

القاعده
القاعده
اولانك المزايده:

- آرّیده و آرّنده ای
آرّنده باد نام تو
بالنده باد بالِ تو
تا گوشتم چرخ شود
تا این تهران بلخ شود
سیصد تومان می دهم
تا چای کیسه ای شوم

- پانصد تومان، فدای تو!
فدای دنده های تو
پانصد تومان برای تو
ریخته ام به پای تو

روده درازی می کنم
با روده بازی می کنم
از رودها روده ترم
از آرّه آسوده ترم
تا برّه باشم در برت
تا آرّه باشم بر سرت
پانصد تومان می دهم
تا تو شفاعتم کنی
فارغ ز عادت ام کنی

- من!

من

عاشق روی هروئین ام
چون چشم تو است ویتامین ام
با اینکه گدا و رو سیاه ام
چون پادشهی روی زمین ام

یک روز تمیز بوده ام من
پیش تو عزیز بوده ام من
حالا که کثیف و روغنین ام
من عاشق روی کوکائین ام

هروئین الکوکائین و کوکائین الهروئین ام
کوکائین الهروئین و هروئین الکوکائین ام

من با تو پر از جام شراب ام
تعمیر نکرده ام ، خراب ام
با کودِ تو خوب از کدئین ام
چون چشم تو مست از هروئین ام

من عاشق موی کوکائین ام
در کوزه گری کوزه ترین ام
گفتی که چرا من اینچنین ام؟
چون عاشق روی هروئین ام

کوکائین الهروئین و هروئین الکوکائین ام
هروئین الکوکائین و کوکائین الهروئین ام
هروئین الکوکائین
کوکائین الهروئین
هروئین الکااؤ
کوکائین الکافئین
هالوین الهروئین . . .

در طنز می‌بینیم که شاعر آگاهانه به حالت پدرکشی و مادرکشی و یا حالات دیگر مانند عشق ایرانی و بیماری ایرانی اشاره می‌کند و اجازه بیان صدا و نوای آن‌ها را می‌دهد و ما هم‌زمان می‌بینیم که این پدرکشی و مادرکشی جز تکرار سنت نیست، زیرا حالتش و شیوه بیان و عملش، همان روایت سابق و تکرار سنت است. زیرا در درون هر کاهن ایرانی، عارفی نهفته است و در درون هر عارفی یک میل قتل پدر و گذشته و ناتوانی از قتل سمبولیک و عبور از دیسکورس کهن و سرانجام تکرار سنت نهفته است. زیرا «پدرکشی و یا پسرکشی» ایرانی، «معتاد یا عاشق و قهرمان» ایرانی همه و همه تکرار همدند و می‌توانند به هم تبدیل شوند، زیرا در همه حالت، موضوع ناتوانی از قتل و گذار سمبولیک دیدن فاصله و حجاب میان خویش و دیگری است. موضوع، ناتوانی از قبول فاصله و ساختن جهان سمبولیک خویش و روایت قابل تحول و ناتمام خویش بدور «هیچی محوری» زندگی است. همانطور که در بقیه شعر نیز بخوبی می‌بینیم، اشتیاق عاشقانه ایرانی بدنبال چشم سیاه معشوق، فداکاری تلویزیونی در راه وطن، فرزند و عشق، ایجاد تفاوت خویش در شعر و هنر و سرانجام همه اخبار و رادیو و تلویزیون، تکرار یک سری ملودیهای عارفانه/کاهانه در وصف و در پی یگانگی با معشوق و نفی فاصله و نفی دیدن زندگی به سان یک روایت زنده و قابل تحول و چندچشم‌اندازی است؛ تکرار مداوم و تراژیک-کمییک یک روایت سنتی کاهانه-عارفانه-عاشقانه برای دست‌یابی به «وحدت وجود» ناممکن و توهم‌وار با آمپول، معشوق، مذهب و غیره است. ازین‌رو این صداها به چندصدایی و دیالوگ تبدیل نمی‌شوند و دیالوگی در میان نیست. ازین‌رو این صداها، تک صدا و تک روایت اند و به جسم هزارگستره و هزاررنگ و هزار تفاوت ناتمام تبدیل نمی‌شوند و ما در پایان شعر دیگر بار به اول شعر و بازتولید سنت برمی‌گردیم و تکرار تراژیک بحران و سنت به وضوح نمایان می‌شود. اینگونه در پایان همه چیز در مسیر گوارش جسم ایرانی به توهم بهشت و بازگشت به بهشت و آغوش مادر گمشده سنت و مدرنیت و غیره تبدیل می‌شود. بهشتی که دروغین است و جز تکرار سنت و بازتولید بحران معنایی ندارد. ازین‌رو این روایت سنتی، برای فراموشی بحرانش و دروغش، مجبور به تکرار روایتش و فریادکشیدن مسحورانه تراژیک-کمییک برای دست‌یابی به بهشت دروغین خویش و یا در واقع به گنداب خویش است.

حالا در انتهای
این روده ی درازم
با چشمهای بسته
با دستهای بازم

من برّه ی تو بودم
یک برّه ی برابر
با برّه های دیگر
یک ارّه ی برادر
با نرّه های دیگر
من برّه ی تو بودم

تا درّه های سبزت
خود را کشیده ام من
گویی به آخر کار
حالا رسیده ام من

بر روی تختخوابم
با چاقویی در مشتم
افسرده و پشیمان
از کارهای زشتم

کابوس دیده ام من
فانوس دیده ام من
گویی به آخر کار
حالا رسیده ام من

نافم به نفع من شد
برگشته ام به طشتم
با یک فشار دکمه
حالا توی بهشتم
حالا توی بهشتم
حالا توی بهشتم
حالا توی بهشتم

...
...
..

باری قدرت شعر بابک سلیمی زاده در شناخت عمیقش به دیسکورس ایرانی و بازتولید مداوم او و آشکارساختن و شکاندن او از طریق طنز و شعر خندان خویش است. مشکل شعر بابک در این است که از میان راه، شعر تا حدودی خسته‌کننده و تکراری می‌شود و شعر به جای آنکه به کمک ایجاد چشم‌اندازی نو و خلاقیتی شاعرانه، این خستگی و تکرار تراژیک را بسان عارضه این جهان مداوم تکرارشونده به خواننده و شعر نشان دهد و اینگونه عمق تراژدی نهفته در این کمدی ایرانی را برملا سازد، در واقع باعث کم توجهی به قدرت و عمق شعر خویش می‌شود. اگر بابک هرچه بیشتر در عین طنز، این چشم‌اندازهای دیگر کابوس‌وار، تراژیک این تکرار و بیماری جسم و جان ایرانی را نشان می‌داد، آنگاه شعرش چندلایه می‌شد. اما به قول خودش او در پی مسخره‌بازی و سخره‌گیری با زبان و بازی بوده است و در این کار موفق گشته است. این اثر یک طنز خردمندانه و خوب است و قادر به نشان دادن تراژدی خنده‌دار جسم و روایت ایرانی و تکرار مداوم آن است بدون آنکه بتواند و یا شاید بخواهد در عین حال جسمی نو و روایتی نو بیافریند. لاقلاً در این شعر به این کار نمی‌پردازد و بایستی برای شناخت کار او و سنجش توانایی اش در ایجاد روایات نو و بدن بدون اندام و اغواگر نوی ایرانی، به نقد دیگر کارهایش و اشعارش پرداخت که از توان این مقاله خارج است و آن را به شرایطی دیگر موکول می‌کنم.

حالت چندزبانی در شعر فارسی

حالت چندزبانی در شعر فارسی به معنای شکاندن تک‌زبانی زبان فارسی از یک‌سو و از سوی دیگر تن دادن به قدرت‌ها و جهان‌های دیگر نهفته در زبان‌های اقوام ایرانی و یا در زبان‌های ملیت‌های دیگر جهان است. این حالت چندزبانی، به معنای ورود به جهان چندسیستمی و دو یا چندملیتی مهاجر ایرانی و روشنفکر و هنرمند چندمتنی ایرانی در داخل کشور است. شیوه بیان این زبان و هویت نو و یا قدیمی دیگر می‌تواند به اشکال مختلف هنری از شعر طنزآمیز تا عاشقانه و غیره صورت گیرد و شیوه ظهور زبان نو در زبان کهن می‌تواند از بیان یک کلمه تا پارگرافهایی متفاوت و قابل تحول باشد. موضوع نوع رابطه میان دو یا چندزبان و ضرورت حضور و دیالوگ آنها بر مبنای ضرورت متن است. تفاوت میان چندزبانی با حالت «فارگلیسی» ایرانی که توسط شاملو به حق مورد سرزنش قرار گرفت، در این است که در حالت چندزبانی قوی و شاعرانه، بنا به ضرورت متن و شعر، زبان‌های دیگر برای ابراز تمناها و اشتیاقات نو حضور پیدا می‌کنند. تمناها و اشتیاقاتی که به زبان قبلی به خوبی قابل بیان نیستند. از طرف دیگر میان دو زبان در متن یک دیالوگ و تاثیر متقابل وجود دارد و آنها بشکل حالت «فارگلیسی» نماد احساس حقارت ایرانی نیستند که نه قادر به درک زبان نو و یا حفظ قدرت زبان کهن خویش است و در واقع نماد چندپارگی و ناتوانی از دستیابی به یک کثرت در وحدت است. شعر چندزبانی تبلور این کثرت در وحدت بسان زبان یک مهاجر ایرانی دو ملیتی و یا انسان ایرانی چندمتنی و چندزبانی است و درجه قدرت شعر و هنرش، بستگی به شناختش به زبانهای خویش و درک جهان‌های آنها و بستگی به توانش در ایجاد یک جهان و نگاه چندسیستمی، یک کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت قابل تحول مداوم و همراه با دیالوگ مداوم میان متون و زبان‌های در متن خویش است. در حالت نابالغانه و ضعیف، زبانهای مختلف بشکل تصنعی در کنار یکدیگر آورده می‌شوند و دیالوگی و پیوندی عمیق و چندلایه میان آنها نیست و ما نه به باروری یک متن چندزبانی دست می‌یابیم و نه به حالت چندصدایی و موسیقی چندصدایی یک متن چندزبانی و دیالوگ کارناوالی میان آنها.

یک نمونه موفق از ایجاد حالت چندزبانی در شعر فارسی، به باور من اشعار دو زبانی زیبا کرباسی است. زیبا کرباسی که در واقع یک شاعر آذری-ایرانی است، در اشعارش به طور معمول وقتی که می‌خواهد به عمق بیان احساس و حالتش در اروتیسم، در دیالوگ و در بازی عشق و قدرت متن و اثر دست یابد، زبانش به زبان مادریش تبدیل می‌گردد و به آذری می‌نویسد. همان‌طور که یکایک ما در لحظات درد عمیق، تمنا و لذت عمیق و در حالت از خود بیخود شدن هماغوشی و ارگاسم، ناآگاهانه به زبان و لحن فارسی یا مادریمان سخن می‌گوییم. یک نمونه جدید و به باور من بسیار موفق او، شعر «خنچا»ی اوست که از چندجهت جالب است و هم‌زمان انتقادپذیر است. (۶) شعر «خنچا» حکایت یک خونچه عروسی، یا به زبان آذری خنچا است که

به خانه داماد فرستاده می‌شود. در متن شعر، شاعر به وسیله جریان سیال ذهن اجازه می‌دهد که اشیا درون خونچه، از کیف تا مداد و غیره، شروع به سخن گویند و رازها و تمناهای عاشقانه خویش را بزبان آورند. همین ایجاد چنین روایت زیبایی و با قدرت زبانی و وسوسه‌گری کلامی زیبا کرباسی و همراه با تکنیکهای خوبی مثل چندزبانی و جریان سیال ذهن، این شعر را به باور من به یکی از اشعار زیبا و پر قدرت زبان فارسی تبدیل می‌کند و با این حال می‌توان اینجا نیز دید که در نهایت «جسم نو و تمنای نو» باز هم قادر به شکاندن تک‌روایتی کامل و دست‌یابی به چندروایتی عمیق نمی‌شود و جریان سیال ذهن در آن نیمه کاره باقی می‌ماند که بعداً به آن می‌پردازم. اینجا فقط به حالت گذار و دیالوگ زیبا میان دو زبان فارسی و آذری اشاره می‌کنم. در لحظه عمیق شدن احساس و بی‌خود شدن تمنا، ناگهان زبان به زبان آذری تبدیل می‌شود. گویی ناگهانی شاعر از خود بیخود می‌شود و بی‌پروا و در عین حال با قدرت شاعرانه، تمنای خویش را بیان می‌کند ولی متن با این تغییر زبان، حتی برای خواننده غیر آذری چون من، دچار گسست نمی‌شود، بلکه غنی‌تر می‌شود و من نیز زبان را می‌فهمم بی‌آنکه بفهمم. زیرا این گذار و دگردیسی از یک زبان به زبان دیگر به ضرورت متن و تمنا تن می‌دهد و میان دو زبان پیوند و دیالوگی هست و اینجا ما با یک کثرت در وحدت روبرویم و نه با یک چندپارگی درونی. حتی می‌توان چندپارگی را نیز به زبان شاعرانه و قدرت شاعرانه بیان کرد. موضوع نوع بیان است که تفاوت میان چندزبانی و چندپارگی از هم گسیخته و یا «فارگلیسی» را نشان می‌دهد. در بخشی از شعر، شاعر و متن از وجود چند سی-دی در خونچه سخن می‌گوید و از آن تمناهایی که این سی-دی‌ها بازگوکننده آن هستند و در مسیر بیان، از زبان فارسی به زبان آذری وارد می‌شود و تمنا عمیقتر و اروتیسم متن قویتر می‌شود، بی‌آنکه نیازی به درک کلمات بزبان آذری باشد.

چند سی دی باحال از صدای کم---ماریا--کریستینا--آنا بلا
تا چراغانی‌ات کنند در شبهای نازآلوده من کوسدوم من گتدیم دایو خام من
اوزون زورلی ناز ساچلاریمنان اوزاخ---باخ

همین حالت با زبان‌های دیگر می‌تواند و بایستی بوجود آید، چه توسط مهاجر چندملیتی و یا روشنفکر چندمتنی ایرانی، زیرا هر زبانی به معنای ورود به جهانی است و به معنای توانایی به نگرستن به جهان با چشمانی دیگر. موضوع اما عبور از چندپارگی ابتدایی در تبعید و گذار از بحران مهاجرت و دست‌یابی به کثرت در وحدت خویش و یا وحدت در کثرت نوست. موضوع ایجاد زبانی چند زبانی است که همه زبانها در متن و اثر در پیوند با یکدیگر و در دیالوگ با یکدیگرند و این توانایی چندلایگی، بدون گذاری فردی و هنری از بحران مهاجرت و درک عمیق بحران مدرنیت به عنوان مهاجر و ایجاد تلفیق خویش به عنوان مهاجر دو ملیتی ممکن نیست.

هنرمند و روشنفکر مهاجر، یا در کل هنرمند و روشنفکر چندمتنی ایرانی و خواهان عبور از بحران سنت/مدرنیت، در واقع دو مرحله از بحران و چندپارگی را طی می‌کند که هر مرحله‌ای دارای سختی‌های خاص خویش است. مرحله اول، گذار از احساسات گناه سنتی و تن دادن به تمناها و آرزوهای مدرن و جسمی و جنسیتی خویش است. معمولاً این گذار در خارج از کشور با تلفات کمتری همراه است تا مرحله و بحران دوم که عمیقترین بحران مهاجر است. زیرا در بحران دوم مهاجرت، مهاجر انطباق یافته در جهان نو و چندزبانی و یا اشباع‌شده، در واقع در عین دست‌یابی به جهان نو، خود را گم‌شده و چندپاره احساس می‌کند. او از یک طرف قادر به لمس و دیدن جهان به شکل مدرن است و هم‌زمان بحران روایت و جهان مدرن را به تمامی در خویش احساس می‌کند. اینجاست که قدرت و بحران واقعی مهاجر خویش را نشان می‌دهد و بسته به توان مهاجر، آنگاه ما شاهد خلاقیت‌های نو هستیم. زیرا اکنون مهاجر با عبور از بحران مدرنیت و سنت خویش و با شناسایی و لمس هر دو روایت، خالق و ایجادگر روایت تلفیقی و متفاوت خویش از مدرنیت-سنت و خالق مدرنیت ایرانی و هنر مدرن ایرانی در انواع و اشکال مختلف است. اکنون او به قول دریدا در زبان جدیدش ایجادگر تفاوت و لایه‌ای نو، لحنی نو به عنوان هنرمند مهاجر است. زیرا در متن اروتیکی و عاشقانه و شاعرانه او، هم اروتیسم مدرن و هم شوق و شور شرقی او حضور و تجلی دارد و اینگونه نگاهش و اثرش چندلایه است. همانطور که اکنون به قول دلوز در زبان مادریش نیز «خارجی» می‌شود و به زبان فارسی و مادریش، گرامر و لحن و دنیای زبان آلمانی و انگلیسی و غیره را وارد می‌کند و روایتش از عشق و اروتیک و غیره، متفاوت و چندلایه و

در عین حال آشنا و جذاب می‌شود. قدرت هنرمند مهاجر و متفاوت در این عرصه و چندلایگی است. بدین جهت نیز هنرمندان پسامدرن عمدتاً مهاجر هستند.

هنرمند ایرانی نیز برای دستیابی به این چندزبانی و کثرت در وحدت نو، بایستی قادر به عبور از چندپارگی خویش و قادر به دستیابی به چندلایگی باشد و در اینجا است که می‌توان بخوبی دید که توان هنرمندان ایرانی و روشنفکران ایرانی در این زمینه کم و اندک بوده است، با همه موفقیت‌های خوبی که در این زمینه بوجود آورده‌اند. زیرا بسیاری از آنها در مسیر این گذار سخت و وحشتناک و در تنهایی این گذار، هر چه بیشتر یا در درون لاک نارسبستی خویش فرو رفته و در نیامده‌اند و یا تحولشان نیمه‌کاره باقی مانده است، یا مثل فروغ و هدایت در بن‌بست ناتوانی از ایجاد این تحول، به مرگ خودخواسته آگاهانه یا ناآگاهانه گرفتار شدند. یکایک ما مهمترین بحرانها و مشکلاتمان را در این مرحله دوم تجربه کرده و می‌کنیم. زیرا این مرحله و توانایی عبور از آن، کلید دستیابی به تلفیق و عبور از بحران مدرنیت/سنت و کلید دستیابی به بلوغی نو و چندلایه است. بنابراین موضوع، درک اهمیت بحران‌های خویش و تبدیل این بحران و چندپارگی به هویت مشترک یکایک ما ایرانیان و به متن دیالوگ مشترک و به سنگ پرشی برای تحول و بلوغ تازه است. برای این گذار و دگردیسی توجه به چند موضوع ذیل اساسیست:

۱. همانطور که در مقاله‌ام در باب «روشنفکر و هنرمند تبعیدی و هنر در تبعید» مطرح کرده‌ام، گذار از حالت تبعیدی اسیر گذشته و با نگاهی متمرکز بر ایران و دستیابی به پیوندی نو با جهان جدید خویش و ایجاد جهان مدرن و متفاوت فردی ایرانی خویش، یک امر مهم و اساسی، هم در تحول فردی و هم در مسیر دستیابی مشترک به رنسانس ایران است. زیرا مشکل ما ایرانیان، چه به عنوان فرد یا فرهنگ، ناتوانی از دستیابی به این تلفیق و مدرنیت ایرانی و هنر مدرن چندلایه و تلفیقی ایرانیست. مشکل ما، ناتوانی از دستیابی به این تلفیق و کثرت در وحدت است. از این‌رو تن دادن به جهان نو و بحران خویش یک پیش‌شرط اساسی دستیابی به بلوغ نوست. هر بلوغی با عبور از هزار دالان اخلاقیات حاکم و از هفت خوان خویش و چیرگی بر روایت کهن و خلق روایتی نو و تلفیقی بدست می‌آید و این بلوغ بدون گذراندن دوره‌های متوالی فردی و جمعی چندپارگی و بحران غیرممکن است. موضوع پذیرش بحران و سرنوشت خویش و تبدیل آن به هنر و متن و اثر و از طرف دیگر قبول دوران مختلف سکوت و بلوکاد فردی و هنری، عشقی و حتی اروتیکی و ورود به تنهایی خویش و درک دیالکتیک تنهایی عمیق خویش و هیجی و پوچی زندگی و سرانجام عبور از آن و دستیابی به بلوغ نو و «هیجی خندان و بارور» و به جهان تلفیقی و متفاوت مدرن خویش است.

در نقد پرهام شهرجردی نیز به این امر و ضرورت تن دادن به زبان‌های در تبعید اشاره می‌شود، اما او ناتوان از بیان حالات مختلف این بحران و گذار از چندپارگی به چندلایگی در شعر و حتی شعر شاعران «دبستان لندن» می‌شود. زیرا برای کسانی که این بحران‌ها را بشخصه گذرانده باشند و یا بشناسند، دیدن بحران نهفته در شعرهای این نسل و ناتوانی آنها از عبور از بحران کاملاً مشهود است. برای مثال می‌توان مثالهایی را که شهرجردی در نقدش از «هرمافرودیت» برای بیان حضور چندزبانی در زبان فارسی بیان می‌کند، به خوبی نمادی از یک حالت «فارگلیسی» بحرانی و هنوز تحول نیافته به چندزبانی دید و یا نمادی از گرفتاری متن و نگاه شاعر در حالات اولیه سالهای خارج از کشور و تلاش برای تسخیر و فتح اروتیسم و عشق و لذت مدرن و یا به قول معروف گذراندن «سالهای وحشی» دانست که هر ایرانی تا حدی آن را بنا به توان و یا خواستش، تجربه کرده است. اما این شعر هنوز وارد بحران عمیق مهاجرت و بحران عمیق مدرنیت در جان مهاجر نمی‌شود که پیش‌شرط دستیابی او به «جسم سمبولیک و تلفیقی خویش»، به «قدرت فاصله‌گیری و تثلیثی» و توان بدست‌گیری جهان مدرن و روایت مدرن خویش در دست خویش و سنجش آن است. ابتدا این توانایی به دست‌گیری و سنجش روایات مدرن و توانایی ایجاد مدرن‌شناسی، پسامدرن‌شناسی سیستماتیک و یا فردی است که امکان تحول نهایی و ورود به یک روایت نو و تلفیقی مدرن و ناتمام را ممکن می‌سازد و هنرمند ایرانی را جهانی می‌کند. با آنکه به باور من نیز، در همین نسل‌های مختلف ایرانی به خوبی قدرت جهانی شدن را می‌توان دید. موضوع، به پایان بردن دگردیسی خویش و ورود به عرصه نوست که خود شروع یک دگردیسی نو و ناتمام است. موضوع، دست‌یابی به روایت فانی و چندلایه مدرن خویش و جهان خویش است تا بتوان هم در

این جهان سرانجام لم داد و استراحت کرد و به جستجوی هزارساله یهودی سرگردان ایرانی پایان داد و هم‌زمان به تحولی مداوم و دگرذیسی مداوم بر بستر این امنیت و کثرت در وحدت دست یافت. موضوع، دست‌یابی به این جسم سمبولیک و رند قلندر خندان ایرانیست که در روایت خویش از جهان لم می‌دهد و نور خورشید و تمنا را بر تن و جان خویش لمس می‌کند و می‌تواند اکنون به شیوه چندرسانی و چندسیستمی به بیان تمنا و خواست خویش بپردازد و می‌داند که هر وصالی فقط به معنای دست‌یابی به یک روایت فانی و یا حتی درازمدت فانی است، اما دست‌یابی به یگانگی و بهشت موعود نیست. او اینگونه وارد عرصه هزار روایت و هزار گستره از بازی عشق و قدرت و هزار نوع دیالوگ با خود و خدا و معشوق می‌شود و به خلاقیت خویش دست می‌یابد.

نمونه ای از لمس و بیان بحران اولیه تبعید و مهاجرت خویش را می‌توان در شعر بلند «خواب چسبناک پروانه در تبعید» از مریم هوله دید. کافی است که این شعر بلند و حالت او را، با شعر «نیچه در شلوار کردی» مریم هوله مقایسه کرد که در حال و هوای ایران نوشته است، تا به چندپارگی و بحران عمیق شاعر در مهاجرت و حالتی نو از گسست در او پی برد و درد و بحران را لمس کرد. اگر در شعر «نیچه در شلوار کردی»، شاعر زن جوان و قدرتمند ایرانی با خرد شهودی و جسم خویش به بیان تناقضات جامعه و فرهنگ ایرانی می‌پردازد و ملامت از اعتراض و قدرت طنزآمیز است، در شعر جدید ما با شاعری روبرو هستیم که اکنون در تبعید است و با از دست دادن صحنه سابق خود و جنگ سابق با دشمنش و از طرف دیگر لمس جهان مدرن، اکنون هر چه بیشتر جهانش و شعرش و متنش دچار گسست و چندپارگی و بحران عمیق شده است و پا به عرصه «هیچی و پوچی» و لمس و بیان عمیق «هیچی و پوچی» و لمس و بیان هزارپاره شدن خویش و جهانش گذاشته است. قدرت عمیق این شعر در بیان بحران چندجانبه خویش است و هم‌زمان شعر دچار یک گسست درونی و چندپارگی و ناتوانی از دست‌یابی به یک کثرت در وحدت است. گذار آینده شاعر نشان خواهد داد که آیا قادر به عبور از این چندپارگی و دست‌یابی به چندلایگی و یک کثرت در وحدت خواهد بود و یا اسیر بحران خواهد ماند و به تکرار سنت و بن‌بست مبتلا خواهد شد. برای بررسی دقیق این شعر بایستی در وقتی دیگر به آن بپردازیم. موضوع اینجا درک این موضوع است که این بحران و این گسست شاعر یک ضرورت اجتناب‌ناپذیر مهاجرت و بحران مهاجرت یا تبعید است و در مسیر عبور از این بحران است که تبعیدی به مهاجر دو ملیتی تبدیل می‌شود و جهان از هم گسسته و ملامت از احساسات دو یا چندسودایی خشمگینانه، یاس آلود، شکاکانه و غیره او، تبدیل به یک کثرت در وحدت نو می‌شود. شعر مریم هوله و خود او در مسیر این تحول و بحران عمیق قرار دارد و امیدوارم بتواند از این بحران و گسست مهم به تحولی نو و کثرت در وحدتی نو دست یابد.

۲. مسیر گذار از این بحران و مرزهای آن، ناشی از محدودیت تاویلی هر دیسکورس و متن و ضرورت دست‌یابی به تلفیق متفاوت بر بستر این محدودیت‌های تاویلی است. برای مثال اگر به حالت کاهنانه-عارفانه جهان ایرانی و زبان ایرانی توجه کنیم، این گذار به معنای دگرذیسی عارف و کاهن درون خویش به عارف زمینی و کاهن سبکیال و خندان و ایجاد تلفیق‌های مختلف و خلق اروتیسم و عشق تلفیقی و مدرن ایرانی و هنر مدرن ایرانی است. در این معنا و محدودیت تاویلی است که می‌بینیم با آنکه، میان «بوف کور» هدایت و کتاب «وردی که بره‌ها می‌خوانند» از رضا قاسمی، نزدیک به هفتاد سال فاصله است، اما موضوع هر دو و راوی هر دو در نهایت یک عارف اسیر بحران مدرنیت و سنت است و هر دو نیز در نهایت ناتوان از ایجاد تحول نهایی و دست‌یابی به کثرت در وحدت نو و دست‌یابی به شکلی از اشکال فردیت و جسم زمینی و عارف زمینی می‌گردند. اینگونه نیز همانطور که در مقدم بر رمان خوب رضا قاسمی و در کنار تحسین نکات قوی کارش مطرح کردم، رمان او ناتوان از دست‌یابی نهایی به عمق بحران و گذار از آن و یا طرح امکان گذار و سوال برای خواننده می‌شود و بدین جهت نیز در سبک نیز ناتوان از دست‌یابی به شکلی از چندروایتی و چندزبانی باختینی می‌گردد و اثر خویش یک رمان تک‌روایتی مدرن همراه با برخی تکنیک‌های پسامدرنی و حالت کولازوار موسیقی ایرانی باقی می‌ماند و به قدرت و چندلایگی بهتر خویش دست نمی‌یابد. همه تحولات دیگر هنر و انسان ایرانی نیز بر بستر این محدودیت‌های زبانی و تاویلی، به معنای ایجاد اشکال و حالات نوینی از عشق و هنر تلفیقی و چندلایه ایرانی و آری گویی به جسم و زمین به شیوه تلفیقی و متفاوت خواهد بود و این تفاوت در لمس و بیان حالت گیتی‌یانه خویش و تحقق آن در هنر و اندیشه خویش و ایجاد روایات مدرن ایرانی چندلایه، مهمترین قدرت هنر

مهاجر دوملیتی ایرانی و هنر هنرمند چندمتمنی ایرانیست. همانطور که قدرت کتاب «لولیتا»ی ناباکوف و یا «اولیسیس» جویس در حفظ چندلایگی روایتی و فرهنگی خویش و ایجاد تفاوت در زبان و روایت مدرن است.

ایجاد حالت چندروایتی و جریان سیال ذهن، چند «من» شدن

ژیژک تفاوت میان نگاه مدرن و پسامدرن را به زیبایی و به شکل ذیل در کتاب «عارضه‌ات را چون خودت دوست بدار» مطرح می‌کند. به قول ژیزک نگاه مدرن نشان می‌دهد که باوجود «غیبت خدا» و مرگ حقیقت مطلق، جهان سمبولیک و بازی مدرن می‌توان ادامه یابد. زیرا اکنون برای مثال در فیلم‌های مدرن، گاه گم شدن یک لاشه و یا نبود یک چیز، می‌تواند ایجادگر بازی زندگی و ایجاد سناریو سمبولیک زندگی بدور این «هیچی محوری» باشد و بازیگران را به حرکت در آورد. یعنی در نگاه مدرن «غیبت خدا» خود ایجادگر انواع متاروایت‌های نو و جهان سمبولیک روایات مدرن بدور این «هیچی محوری» است. در نگاه و هنر پسامدرن اکنون سوژه یگانه و جهان یگانه و نسبی متاروایت‌های مدرن در هم می‌شکند و در واقع «ایژه» تبدیل به تبلور «هیچی محوری و غیبت خدا» می‌شود. اکنون یک «ایژه» مشابه می‌تواند از چشم‌اندازی زیبا و لحظه‌ای دیگر و از چشم‌اندازی دیگر زشت و کابوس‌وار باشد. تفاوت، یک تفاوت ساختاری و بسته به جا و مکان شخص در ساختار و نزدیکی و دوری به «هیچی محوری» دارد. (۶) اکنون هر لحظه زندگی و هر موضوعی، مثل بخش‌های مختلف کتاب «اولیسیس» جویس، تبدیل به لحظه تلاقی چشم‌اندازهای مختلف و روایات مختلف می‌شود و هر چشم‌اندازی با خویش یک روایت نو و یک حالت نو و زبان نو می‌آورد. اینگونه نیز هر بخش از کتاب «اولیسیس» جویس با حالت و زبان خاصی نوشته می‌شود و در هنگام تولد کودک، ما هم‌زمان شاهد تولد زبان و گذار زبان از حالت ابتدایی به زبان مدرن هستیم.

هنرمند ایرانی خواهان دست‌یابی به این حالت چندروایتی و جریان سیال ذهن بایستی بتواند به درک عمیق این نگاه مدرن و پسامدرن و پیوند درونی آنها بر بستر «مرگ خدای» نیچه و نکات تفاوت آنها در نوع روایت از این غیبت خدا دست یابد، تا خود نیز قادر به بیان چشم‌اندازهای مختلف جهان و حالات خویش باشد. او بایستی در خویش، هم به توانایی فاصله‌گیری از روایت و بدست‌گیری روایت در دست خویش دست یابد و هم قادر به لمس و بیان این تقاطع و تلاقی چشم‌اندازهای مختلف در لحظه باشد.

برای آسیب‌شناسی موضوع دوم و بیان چشم‌اندازهای مختلف لحظه، بار دیگر به شعر «خونچه» زیبا کرباسی باز می‌گردم. در این شعر، شاعر به خوبی اجازه بیان به همه اشیای مختلف درون خونچه از مداد تا کیف و غیره می‌دهد و خونچه تبدیل به صحنه بیان تمناها و روایات مختلف بر اساس جریان سیال ذهن و چندصدایی و چندروایتی می‌شود. اما حتی در این اثر خوب نیز ما شاهد آن هستیم که شاعر به عمق حالت چندروایتی و جریان سیال ذهن دست نمی‌یابد. زیرا حالت پسامدرن بیان «خونچه» در این است که برای اجزای درون خونچه، خونچه و یا تصویر عروسی، تبدیل به لحظه تلاقی چندین چشم‌انداز این لحظه، از حالت تمناوار و زیبای وصال تا چشم‌انداز دردناک، کابوس‌وار وصال می‌شود. یعنی اگر شاعر و متن عمیقاً به حالت جریان سیال ذهن و چندروایتی تن می‌داد، نه تنها خونچه و روایت تبدیل به چندچشم‌انداز زیبا، زشت، هراسناک تصویر «به خانه داماد رفتن» می‌گشت و خونچه به «ایژه تبلور غیبت خدا» تبدیل می‌گشت بلکه حتی بسته به چشم‌انداز و حالت نگاه، نوع زبان و روایت و حالت تغییر می‌کرد. زیرا هر روایتی با خویش زبان و رنگ و حالت خویش را بوجود می‌آورد و کل صحنه را عوض می‌کند. همانطور که ما در لحظه هماغوشی با معشوق و یا سخن گفتن با رئیس کارمان، در واقع در دو روایت، دو شخصیت متفاوت و دو هویت متفاوت از یک کثرت در وحدت هستیم و حتی اگر دقت کنیم، حالت زمان و مکان نیز متفاوت است. زیبا کرباسی متأسفانه به این حالت دست نمی‌یابد و ازین‌رو شعر خویش به یک حالت چندروایتی تبدیل نمیشود بلکه در محدوده روایت حاکم بر اشعار زیبا کرباسی و روایت اغواگرانه و خندان و پرشور و یا گاه نیز طغیان‌گرانه و چندسودایی زیبا کرباسی باقی می‌ماند اما نمی‌تواند این جسم حاکم و متن حاکم را بشکند و حالات دیگر و روایات دیگر و «هویت‌های» دیگر او را نشان دهد و به عمق ژرفای چندسودایی پسامدرنی «لحظه به خانه داماد و وصال رفتن» و لمس دوباره همه آرزوها، هراس‌ها و کابوس‌های تجربه شده یا نشده در لحظه و در «ایژه خونچه» دست یابد و این یکی از مشکلات اشعار خوب و قوی زیبا کرباسی است.

موضوع دیگر، ضرورت «تن دادن» به هویت‌های مختلف خویش و بیان تمناهای مختلف خویش و یا بزبان «دبستان لندن» تن دادن به «من‌های» مختلف خویش است. پرهام شهرجردی نیز در نقدش، این حالت تن دادن به روایات دیگر خویش را به سان توانایی تن دادن به «شر» خویش و شر نهفته در متن خویش نام می‌برد و آن را تحسین می‌کند. مطمئناً یکی از قدرت‌های مهم شعر پساہفتادی و هنر معاصر در این توانایی تن دادن به قدرت‌ها و هویت‌های مختلف خویش و توان بیان آنها است. اما هم‌زمان ما در این عرصه نیز شاهد یک مشکل عمیق سنتی هستیم که ناشی از عدم دست‌یابی برخی از هنرمندان ایرانی به «جسم سمبولیک و رابطه بافاصله خویش» با خود و با «غیر» است. انسان یک کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت است و در هر انسانی نیز به قول لکان و روان‌کاوی سه بخش خیالی، رئال یا کابوس‌وار و سمبولیک و بالغانه وجود دارد و بسیار مهم است که در شعر نیز این نیروهای «شر» بیان خویش را یابند و در جهان انسانی پذیرفته شوند و زیبا گردند. موضوع اما این است که شیوه بیان «شر» و بویژه حالات خشونت آمیز و بیمارگونه خویش در شعر و هنر بایستی به شیوه فاصله‌گیرانه و نقادانه باشد و یا بتواند این شر را چندلایه و زیبا و چندروایتی سازد و به خواننده امکان این را دهد که با داشتن فاصله، به لایه‌های مختلف حالت شر و تمنای شر پی ببرد و نه آنکه خود به عنوان شاعر گرفتار تمتع نهفته در «شر» و گرفتار تمتع نهفته در خشونت شود. در هنگام چنین گرفتاری، دیگر ما تنها با شیوه بیان هنری «شر» روبرو نیستیم بلکه با اسارت شاعر در نگاه شر و در نگاه تمتع نارسبستی و خشونت‌آمیز تمنای خویش و تمنای متن روبرویم؛ به جای اینکه به عنوان شاعر و نویسنده میان متن و خواننده فاصله ای ایجاد کند و به خواننده امکان دیدن لایه‌های مختلف شر را بدون قضاوت اخلاقی سیاه/سفید بدهد. پرهام شهرجردی متأسفانه متوجه این تفاوت مهم روانشناختی و نیز به باور من هنری نیست که نمونه اش را در کتاب «لولیتا» ی ناباکوف می‌بینیم. در این کتاب ما شاهد آن هستیم که چگونه لولیتای کودک دست به میان پای پدر- معشوق خویش می‌برد و یا چگونه پدر-معشوق با او می‌خوابد، اما ناباکوف از ابتدا و با ایجاد «مرگ مولف» و نیز با ایجاد یک حالت چندروایتی در داستان، میان خواننده و متن فاصله ای بوجود می‌آورد، تا خواننده بتواند در همین حالات اروتیکی، چندلایگی بیمارگونه و نیز چشم‌اندازهای مختلف آن را ببیند و علت شکست و درهم پاشیدگی این رابطه چندسودایی را درک کند و نه آنکه نویسنده و خواننده به کمک تصاویر اروتیکی به ارضای تمناهای پدوفیلی خویش بپردازند. ما به کمک لولیتای ناباکوف، هم به پیچیدگی معماگونه و در نهایت بخشا غیرقابل تفسیر تمنای بشری روبرو هستیم و نیز با چندلایگی یک رابطه بحران‌زا و محکوم به شکست روبرو می‌شویم که در این رابطه مرتب مرزها شکسته می‌شود و فاسق لحظه ای دیگر پدر است و معشوق لحظه ای دیگر دختر و یا بهشت گمشده و یا لول-لی-تا.

یک نمونه ایرانی توانایی به ایجاد فاصله‌گذاری و نشان دادن چندلایگی بحران یک رابطه عشقی و خشونت‌آمیز انسانی، بخش دوم کتاب «بوف کور» هدایت است که هدایت دقیقاً برای ایجاد این فاصله، تمامی متن دوم را به شکل نقل قول می‌نویسد و بدین شکل میان نویسنده و متن، میان خواننده و متن ایجاد فاصله و امکان لمس لایه‌های مختلف اثر را فراهم می‌سازد.

برعکس در نمونه‌هایی که پرهام شهرجردی از علی عبدالرضایی برای بیان توانایی او «در کالبد شر رفتن» می‌آورد، دقیقاً شاهد ناتوانی شاعر از ایجاد این فاصله و گرفتاری آگاهانه یا ناآگاهانه در تمتع نارسبستی شر هستیم، همانطور که در بحث‌های مربوط به «هرمافرودیت» در مقالات قبلی مطرح کرده‌ام و یا در باب بخشهایی از شعر خوب «به آنکه شلیک می‌کند، شلیک می‌شود». جالب اینجاست که آقای شهرجردی دقیقاً همین مثال را برای بیان قدرت علی عبدالرضایی در طرح «من‌های» مختلف خویش و «در کالبد شر رفتن» می‌آورد. این قطعه از شعر این‌گونه است.

هنوز نمی‌دانست شب یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم
دخترش را به طرز خون‌آلودی خانم کردیم

همانطور که در نقد روان کاوانه‌ام بر این شعر در بخش سوم «هماغوشی جان و روان ایرانی با اروتیسم پسامدرن» نشان داده‌ام، این شعر قوی علی عبدالرضایی در عین بیان بحران عشق و بحران هویت ایرانی، هم‌زمان گرفتاری عمیق شاعر نویسنده این متن را در حالات خشم و چندپارگی انسان بحران‌زده نشان می‌دهد. گرفتاریش در نگاه اشتیاقات خویش و تمتع نارسستی و خشونت‌آمیزش و ناتوانی از ایجاد فاصله برای خود و خواننده و ایجاد چشم‌اندازهای مختلف به اشتیاقات شرگونه خویش را نیز نشان می‌دهد. دقیقاً این تکه شعر، در معنای روان کاوانه، چه در لحن کلام و آهنگ کلام و یا در نوع بیان، نه به معنای در کالبد شر رفتن و بیان شر، بلکه به معنای اسارت در نگاه شر و لذت بردن از خون‌آلود کردن خشونت‌آمیز دختر است. اینجا نگاه شاعر ناتوان از ایجاد فاصله مانند «لولیتای» ناباکوف است، زیرا او به جای در دست گرفتن شر و تمنای خویش و دگرپرسی آن به شعر و هنر سمبولیک و چندلایه، در واقع اسیر نگاه و لذت رانشی و ابتدایی و خشونت‌آمیز باقی می‌ماند و این خطا را نیز به اشکال مختلف در «هرمافروdit» تکرار می‌کند. طبیعی است که این نقد روان کاوانه به هیچ وجه در پی بیان حالات خصوصی و شخصیت خصوصی شاعر نیست و اصولاً من این خاله‌زنک بازی‌ها و عمومردک بازی‌ها بدور زندگی خصوصی علی عبدالرضایی را، ناشی از گرفتاری این نقادان در خشم و حسادت نارسستی به علی عبدالرضایی و نمایانگر یک خودارضایی ذهنی از طریق طرح این مسائل خصوصی می‌دانم. وگرنه برای هر آدم تا حدودی سالم و توانا به لمس عشق و اروتیسم، هم مرز میان عرصه خصوصی و عمومی مشخص است و هم از این حرفها لذت چندانی نمی‌برد و در پی این بازی‌های خاله‌زنک بازی ایرانی و عمومردک بازی زشت ایرانی نیست.

موضوع اما این است که با نقد روان کاوانه این شعر و این بیت از شعر می‌توان، برخلاف نظر پرهام شهرجردی، دقیقاً ناتوانی شاعر از ایجاد فاصله و بیان چندلایگی موضوع و گرفتاریش در تمتع این خشونت را دید و این نکته منفی و بحران‌زده و بیمارگونه است که بناچار به تکرار مداوم این اشتیاقات در «هرمافروdit» و ناتوانی از دست‌یابی به تمنای مدرن و چندلایه و دیالوگ مدرن و اروتیسم مدرن و چندلایه منجر می‌شود که روی دیگرش قانون و احترام به خویش و دیگرست. تلاش شهرجردی برای نفی هر ضعف علی عبدالرضایی و دبستان لندن و ندیدن این موضوعات اساسی، هم به رشد دبستان لندن و هم به تحول مثبت شاعر خوب و قوی ایرانی عبدالرضایی ضربه می‌زند و هم به رشد نقد مدرن و توانایی بدست‌گیری موضوع و سنجش او از جهات مختلف، ضربه می‌زند. یعنی بناچار او نیز و نقدش نیز دچار بحران و تکرار می‌شود. زیرا، چه ناتوانی شاعر از ایجاد فاصله و چه ناتوانی نقاد از ایجاد فاصله و نقد تثلیثی نشان می‌دهند که هر دو هنوز به شکلی ناآگاهانه اسیر حالت کهن ایرانی و روحی سیال بودن و بدنبال توهم یگانگی بودن هستند و نتوانسته‌اند به «جسم سمبولیک» و ناتمام خویش و نیز به روایت مدرن و ناتمام و فانی خویش و فاصله و حجاب میان خود و «غیر» بهتر دست یابند. از اینرو نیز بجای ایجاد تمنا و دیالوگ مدرن، به بیان تمتع خشونت‌آمیز نارسستی مبتلایند و یا دچار ناتوانی از نقد پارادوکسیکال پشتیبانانه-انتقادی یار خویش می‌گردند.

نقد مدرن - پسامدرن یا جسم‌گرایانه ایرانی

اساس تحول مدرن یا پسامدرن، ایجاد این فاصله سمبولیک و قبول غیبت خدا و ایجاد اشکال مختلف روایات سمبولیک و فانی از جهان و هستی است. همه روایات مدرن و پسامدرن دارای این پیوند درونی هستند. این پیوند درونی میان دریدا، لکان، دلوز، بودریار، فوکو و غیره است، باآنکه میان آنها تفاوت‌های فراوان و نیز جدلهای عمیق مثل جدل میان دریدا-لکان، یا میان لکان-دلوز وجود دارد. موضوع اما این است که همه آنها به قبول این فاصله و حجاب میان خود و «غیر» و توهم بودن یگانگی مطلق دست یافته‌اند، ولی شیوه برخورد به این فاصله و «غیر»، شیوه برخورد به دستور زبان و زبان، شیوه برخورد به تمناهای خویش و روایات خویش، می‌تواند برای مثال به شکل حالت فالوکراسی و تک‌روایتی لکانی و یا به شکل «چندروایتی و هزارگستره بودن» دلوزی باشد. موضوع ما نیز دست‌یابی به شکلی از اشکال این فردیت جسمانی و جنسیتی، به شکلی از اشکال این «جسم خندان و هزار گستره» یا به «فاعل جسمانی منقسم» لکانی است. «جسم خندان و چندلایه‌ای» که قادر به دست‌گرفتن روایت خویش و جهان خویش و سنجش آن و تحول آن بر بستر امکانات خویش و دیسکورس خویش است و مانند

حالت «جسم خندان» پیشنهادی من، بر بستر فرهنگ ایرانی خویش به عارف زمینی دگردیسی می‌یابد و بر بستر فرهنگ آلمانی خویش به «ساتور خندان» تبدیل می‌شود و در هر دو حالت، تلفیق و تفاوت ایرانی-آلمانی خویش را در هر دو بستر و دیسکورس خویش وارد می‌کند و هم‌زمان می‌داند که روایتش ناتمام و مرتب در حال تحول است، مثل خود او و کل جهانش.

نقد مدرن ایرانی و تفاوت‌سازی در دیسکورس ایرانی نیز، به معنای ایجاد این تحولات در زبان و جان و روان ایرانی است. اینجاست که با نقد عمیق تر «نقد شهرجردی» می‌توان بهتر به آسیب‌شناسی نقد امروز ایرانی دست یافت که من البته در مقالاتی دیگر نیز این آسیب‌شناسی و ناتوانی ایرانی از دست‌یابی به نقد بافاصله تثلیثی و ناتوانی از دست‌یابی بهتر به «نقد سمبولیک» را انجام داده‌ام که آخرین آن در باب «نقد گنجی بر شریعتی» بود که لینکش را در بخش ادبیات می‌توانید بیابید (۸). اینجا تنها به مباحث در باب نقد پرهام شهرجردی، کوتاه اشاره می‌کنم (۹).

پرهام شهرجردی به خوبی توضیح می‌دهد که تحول در دستور زبان و در زبان، تحول در حقیقت و روایت است. هر تحول واقعی، از طریق تحول زبانی و نگاهی صورت می‌گیرد که پیوند تنگاتنگ نیز با تحول احساسی دارد. در واقع همان‌طور که شهرجردی نیز در نقد قوی اش می‌گوید، «زبان مادر است» و در واقع دستور زبان پدر است. تحول در زبان به معنای دست بردن در دستور زبان و نظم سمبولیک حاکم بر زبان و نظم پدر است. اشکال نقد شهرجردی این است که متأسفانه به پیوند عمیق میان زبان و دستور زبان و سلامت بشری و خلاقیت بشری پی نمی‌برد و هنوز بخشا گرفتار این توهم است که گویی می‌توان بر دستور زبان و فاصله بنوعی چیره شد و دیگر بار به یگانگی با مادر و زبان دست یافت. این دقیقاً باقیمانده همان امید واهی ایرانی است که این فرهنگ و همه ایرانیان را «خراباتی» و اسیر نگاه افسون‌گر یک زن ائیری و یک مادر گمشده کرده است و او را ناتوان از آن ساخته است، تن به فاصله و قبول «نام پدر» و قبول دستور زبان و تفکیک حوزه‌ها دهد و پا به عرصه فردیت و لمس «غیر» و لمس خلاقیت و عشق و حقیقت فردی بگذارد. در میان اکثر ایرانیان روشنفکر و بویژه پسامدرن، بنوعی این توهم وجود دارد که گویی می‌توان بر «پدر» چیره گشت، بر قانون و مرزها چیره گشت و به یگانگی با مادر و ایجاد یک زبان کاملاً نو دست یافت و نمی‌بینند که آنها در واقع دچار همان توهمی هستند که حافظ در شعر «میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست» به آن دچار است و یا هواداران حافظ به تفسیر خراباتی‌گونه و توهم‌وار از این شعر دچارند و نمی‌بینند که این یگانگی فقط یک فاصله و حجاب نو و یگانگی فانیست و همیشه حجاب و حائل وجود دارد. همیشه ما در روایت خویش و حجاب خویش زندگی می‌کنیم و این سرچشمه خلاقیت و قدرت بشری ماست.

نقاد و هنرمند ایرانی متوجه این امر مهم نیست که اصولاً مشکل فرهنگ و زبان ایرانی و ناتوانی زبان ایرانی از دست‌یابی به حالت «زبان مدرن» و تفکیک حوزه‌ها و تحول مداوم، ناشی از عدم رشد دقیق دستور زبان و تفکیک حوزه‌ها و ایجاد حجاب سمبولیک در زبان و جان و روان ایرانی است. ازین‌رو در واقع تلاش برای مدرن‌سازی زبان و فرهنگ فارسی، در معنای دقیق و لکانی کلمه، به معنای عبور از یگانگی نارس‌یستی با مادر و ایجاد تحول فردی و سمبولیک و قبول «نام پدر» در زبان فارسی و جان و روان ایرانیست. حتی اگر بخواهیم به جای لکان، به شیوه «چندروایتی» و جسم‌گرایانه دلوزی به این تحول دست یابیم و بخواهیم بر هراس فروید و حتی در نهایت لکان از جسم و مادر و زندگی چیره شویم و قادر به ایجاد هزار گستره و شکل از حضور بهشت و مادر در زبان و جهان خویش گردیم، اما باز هم این حضور همیشه یک حضور فانی و حجاب‌دار و بافاصله است. در اصل مسئله، هیچ تفاوتی میان لکان و دلوز نیست، تفاوت در نوع برخورد به جدایی و شیوه‌های مختلف جواب‌گویی و درجه اعتماد آنها به ناآگاهی و جسم و اشتیاقات خویش هستند. زیرا اگر در نگاه لکان، تمنای نماد قانون است و قابل تحول مداوم است، در نگاه دلوز نیز اصل درون بودن اشتیاق، تفاوت و تحول مداوم است و ازین‌رو راهی برای بازگشت به آغوش مادر نیست بلکه امکان ساختن هزارگونه و شکل از یگانگی فانی و مرتب در حال تحول و هزار شکل از فاصله نو و روایت نو وجود دارد. (برای اطلاعات بیشتر در این زمینه به نقد هانیبال ۲ من و رویارویی دلوز-لکان توسط من مراجعه کنید. ۱۰). در این معنا نیز برای ما راه دست‌یابی به تفاوت، در «پدرکشی یا پسرکشی» نیست که دو روی یک سکه‌اند. یا تلاش برای بازگشت مادر و نفی پدر نیست که جز تکرار تراژدی و «خراباتی شدن» بیشتر معنایی ندارد. بلکه موضوع دست‌یابی به حالت «فاعل جسمانی و منقسم لکانی» یا «جسم هزارگستره» دلوزی و روایات فانی آنها از عشق و زندگیست. روایاتی که هر کدام در عین اینکه تبلوری

از بهشت گمشده و مادر هستند، هم‌زمان قادر به قبول و تن دادن به قانون و تمنا و دیالوگ با «غیر» و با دیگری می‌شوند و اینگونه مرتب شکلی نو از روایت عشق و حقیقت خویش می‌آفرینند. یا قادر به ایجاد هزار شکل و حالت از جسم‌های اغواگر و عاشق و خردمند و ناتمام ایرانی و تحول مداوم این خلاقیتها می‌شوند.

انسان ایرانی و فرهنگ ایرانی، همانطور که در مقاله «رابطه حجاب با بی‌مرزی ایرانی» توضیح داده‌ام، دچار این حالت نارسیستی در پی جستجوی مادر گمشده و نفی پدر است. (۱۱) اینگونه به قول دکتر موللی و بر اساس موضوع «علامت واحده» لکان، در واقع الگوی هویتی انسان ایرانی، حالت «رودربایستی» است و او یا ناتوان از دیالوگ و رو در رو دیدن و لمس کردن چهره چندلایه خویش و «غیر» است و یا اسیر نگاه شیفتگانه/متنفرانه معبود خویش و اسیر بازی نارسیستی شیفتگانه-متنفرانه است. او بدین علت یا مومن و عارف خجالتی و عاشق خجالتی است و یا انسان بی‌مرز و پرروی ایرانی است. او یا از خجالت حرف نمی‌زند و یا خودش را زرنگترین آدم روی زمین می‌پندارد. او اگر امروز در پی معنویات است، فردا در پی یکی شدن با مادیات است. اگر دیروز ما شاهد عشق‌های تراژیک این عارفان خراباتی بودیم، امروز شاهد پوچ‌گرایی تراژیک نسل‌های نو و ناتوانی از میانمایی مدرن و نهیلیسم مدرن هستیم. زبان فارسی ما نیز بدین خاطر ناتوان از تفکیک حوزه‌هاست و به راحتی می‌تواند از جمله خبری به یک جوک جنسی و یا خشونت‌آمیز تبدیل شود، زیرا فاصله و حجاب سمبولیک در آن به خوبی رشد نکرده است. زیرا بخش اعظم افعال ترکیبیش با فعل «کردن» همراه است. ازین رو در این زبان، مبتلا شدن شاعر و هنرمند به خشم و سکس نارسیستی و تبدیل هستی به «ابژه جنسی و وسیله‌ای برای بیان خشم خویش» آسانتر است تا ایجاد اروتیسم مدرن و عشق مدرن ایرانی. زیرا برای دستیابی به این عشق و اروتیسم مدرن، دستیابی به فاصله و حجاب سمبولیک لازم است. زیرا در اروتیسم همیشه حجابی است، حتی در لحظه لختی کامل.

باری تا زمانی که هنرمند و نقاد ایرانی اسیر این توهمات یگانگی و اسیر اشتیاقات در پی نفی پدر باشد، محکوم به آن است، چون روحی سیال، اسیر نگاه اشتیاقات خویش و ناتوان از دستیابی به تحول نهایی و دگردیسی نهایی باشد. ناتوان از دستیابی به «جسم سمبولیک و رابطه تثلیثی و بافاصله» خویش و در نهایت محکوم به ماندن در چهارچوب سنت و تکرار سنت و نفی تفاوت خویش باشد. باری راه ما، ایجاد هزار گستره و حالت از این جسمهای سمبولیک نو، از این «بدن‌های بدون اندام» نو و ایجاد روایات مدرن و فانی و تلفیقی است تا بدینوسیله سرانجام به رنسانس فردی و جمعی خویش و پایان بحران مدرنیت/سنت دست یابیم و بتوانیم در جهان و روایت خویش دراز کشیم و از خورشید و معشوق و جدل و رقابت خندان با دیگر یاران و رقیبان خویش لذت ببریم. باری راه این است، پس بشویم آنچه که هستیم و کارمان را بیابان رسانیم

سخن نهایی

در معنای دلوزی، همه ما ایرانیان و همه روشنفکران و هنرمند خلاق ایرانی و کسانی که اینجا به نقدشان پرداختم، در واقع «بدن‌های بدون اندام» نو و جسم‌هایی نو و متفاوت و زیبا هستند که ناتوان از چیرگی نهایی بر روایت کهن و ارگانیک کهن خویش می‌باشند و بدین جهت ناتوان به پوست‌اندازی نهایی و عبور از بحران می‌گردند. این تفاوت‌های نوی ناتوان از دگردیسی نهایی، دقیقاً در راستای شعر بابک سلیمی‌زاده و نیز نقد من، در نهایت اسیر روایت و ارگانیک سنتی و دیسکورس سنتی باقی می‌مانند و نمی‌توانند با عبور از چندپارگی خویش، به جسم سمبولیک متحول خویش و به کثرت در وحدت خویش دست یابند. روایت حاکم و جسم حاکم تاکنون قادر بوده است که این تفاوتها و امکانات تحول نو را، این جسم‌ها و فردیت‌های اغواگر نو را، سرانجام به قالب و شکل خویش در آورد و به بازتولید سنت وادارد و یا آنها را به مرگ در بن‌بست و پریشانی و بحران دچار سازد. اکنون اما برای اولین بار، با تجربه چندمیلیونی ایرانیان مهاجر با مدرنیت، با تجربه و شناخت عمیق روشنفکر و هنرمند درون کشور با بحران خویش، این امکان بوجود آمده است که ما سرانجام از چندپارگی به چندلایگی و به یک وحدت در کثرت و یا کثرت در وحدت دست یابیم. باری پس از انتقاد یکدیگر نترسیم و هم‌زمان در دیگری و «غیر»، هم‌تبار و یار و هم‌زاد متفاوت خویش را ببینیم و بحران مشترکمان را بوسیله دیالوگ و پیوندمان تبدیل کنیم. باری زمان آن است که با این شناخت سیستماتیک و نیز بر بستر تلاشها و موفقیت‌های یکایک ما در عرصه‌های مختلف، هر چه بیشتر به

روایات فانی و جسم سمبولیک خویش دست یابیم، خویش و جهانمان را در دست گیریم و متحول و زمینی و خندان سازیم و خواهان دیالوگ با دوست و رقیب باشیم. زیرا ما به دیگری و دیالوگ برای دستیابی به شناخت خویش و امکان تحول، برای دستیابی به اوج عشق و قدرت نیازمندیم. زیرا روایات فانی و خندان ما و جسم سمبولیک ما در برگزیده «غیر» و معشوق و خدا و جهانمان نیز هست و بدون آنها و دیالوگ با آنها، نه دستیابی به اوج عشق و قدرت ممکن است و نه دستیابی به خلاقیت فردی و هنری. موضوع دستیابی به این کثرت در وحدت و وحدت در کثرت، بر بستر جسم و زمین و فردیت جسمانی و جنسیتی چندلایه و تلفیقی خویش است و این کثرت در وحدت بدون دیالوگ با خود و یا با دیگری غیر قابل دستیابی است. پس به قول نیچه آن شویم که هستیم. به بحران مشترک خویش و نیاز خویش به دیالوگ آری گوئیم و کار خویش و زمانه خویش را بیابان رسانیم و ایجادگر «هزاران و میلیونها جسم خندان، عاشق، خردمند و اغواگر» مدرن ایرانی و خالق هزاران تلفیق نو و حالات نو از گیتی‌گرایی و عشق و قدرت ایرانی و هنرمدرن و متفاوت ایرانی شویم. باری زمانه، زمانه دگرگونی نهایی و به پایان بردن کار خویش و نیاکان خویش است. پس آن شویم که هستیم و بر پایه جسم و روایت زمینی و فانی خویش، خالق چندروایتی، چندزبانی، و کثرت در وحدت ایرانی، خالق جسم خندان، مدرن، شرور و متفاوت ایرانی شویم که برای هر دو جهانش جذاب و اغواگر است و هم‌زمان قادر به ایجاد رنسانس فردی و جمعی خویش و بر بستر دیالوگ مشترک است.

پایان

ادبیات:

<http://www.iranglobal.info/I-G.php?mid=2&news-id=331&nid=autor> /۱

<http://www.iranglobal.info/I-G.php?mid=2&news-id=411&nid=autor>

<http://www.iranglobal.info/I-G.php?mid=2&news-id=759&nid=autor>

<http://www.iranglobal.info/I-G.php?mid=2&news-id=2865&nid=autor> /۲

<http://www.poetrymag.ws/revue/ebook/khatarnaak/6.html> /۳

<http://www.iranglobal.info/I-G.php?mid=2&news-id=3227&nid=autor> /۴

<http://seidel.jaiden.de/rhizom.php> /۵

http://asar.name/2007/02/blog-post_1721.html /۶

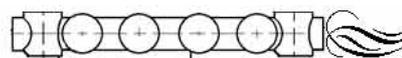
7- Zizek. Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!.S.97

http://www.radiozameh.org/idea/2007/08/post_155.html /۸

http://www.poetrymag.ws/docs/khatare_sher/Khatare-Sher-Parham-Shahrjerdi.pdf /۹

http://asar.name/2000/08/blog-post_21.html /۱۰

http://www.radiozameh.org/idea/2007/08/post_154.html /۱۱



www.mindmotor.com