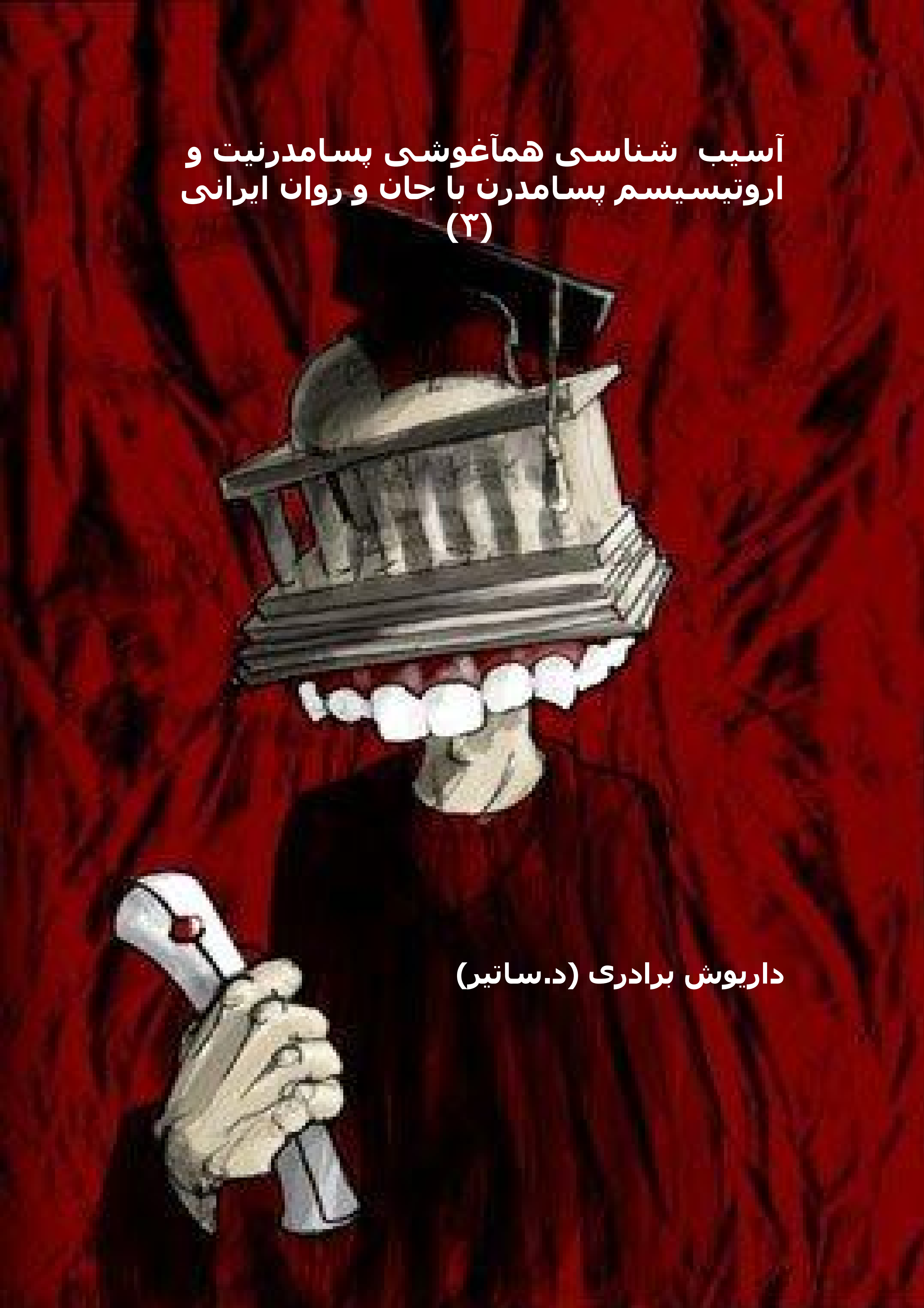

آسیب شناسی همآغوشی پسامدرنیت و اروتیسیسم پسامدرن با جان و روان ایرانی

(۳)

داریوش برادری (د.ساتیر)

نام:

آسیب شناسی همآغوشی پسامدرنیت و اروتیسیسم پسامدرن با جان و روان ایرانی(۳)

مولف:

داریوش برادری (د.ساتیر) روانشناس/روان درمانگر

نشر الکترونیکی مانیها
۲۰۰۶-۱۱-۱۶
www.newproline.com

۱/ پسامدرنیت چیست؟

اگر به تحول جهان مدرن از دوران رنسانس تا کنون نگاهی دقیق بیندازیم درمی یابیم که نگاه مدرن و مدرنیت– با همه ی جوانب مختلف اش نظیر گیتی گرایی، انسان گرایی، خردگرایی، فردگرایی و غیره، که مانند اجزای یک سیستم و دیسکورس در هم تنیده اند و با وجود تفاوت ها دارای پیوند تنگاتنگ هستند– در سیستمی درهم تنیده دارای دو نقطه ی مرکزی می باشد. اولین موضوع، معنا و مفهوم تن و سوژه در روند مدرنیت و تحول آن است. دومین موضوع نوع ارتباط و پیوند انسان مدرن با موضوع پوچی و هیچی یا به قول نیچه، مرگ خدا است.

اگر به مفهوم جسم و رابطه ی سوژه با جسم در دوران رنسانس (لینک۱) به دقت بنگریم، آنطور که در مجسمه ی داوود اثر میکل آنجلو، و یا تصویر آفرینش آدم توسط خدا در نقاشی او، لبخند مونالیزای داوینچی، و نیز دیگر آثار هنرمندان عصر رنسانس شاهد آن هستیم، جسم انسان از یک طرف به شکل واقعی و مطابق با طبیعت در هنر بازتولید می شود، و از طرف دیگر به شکل یک جسم کامل و زیبا و آرمانی، یعنی تصویر زمینی خدا. به این ترتیب میل دست یابی به هارمونی و یگانگی و کمال جسمی/روحی، و کمال زیبایی جسمی/روحی آفریده می شود. این جسم مالامال از شور زندگی، قدرت، زیبایی و نیز دانایی است؛ دانایی با ایمان به زندگی و سعادت و یا با ایمان به خدا در تناقض نیست. اینگونه، مجسمه ی داوود میکل آنجلو، لحظه ی رفتن داوود به مقابله با گولیات را نشان می دهد. ما در بدن زیبای داوود، در عین حال که چیزی شبیه حس هیجان را مشاهده می کنیم، هیچ نشانه ای از عصبیت و یا گرفتگی عضلانی نمی بینیم؛ نگاه چشمانش مالامال از اعتماد به نفس، و اعتماد به راه خویش است، بدون هیچ فاناتیسم مذهبی. به این خاطر نیز در دوران رنسانس خندیدن زیباست، ولی قهقهه زدن هیستریک است. بلند بلند خندیدن و از خود بیخود شدن هیستریک منفی قلمداد می شود. دست یابی به یگانگی زیبایی روح و جسم، و نشان دادن این شور و قدرت و هارمونی و زیبایی در حرکت و حالت جسم قدرتمند، نماد مهم نگاه رنسانسی محسوب می شود. این نگاه آرمانی به جسم و انسان، و این جستجوی زیبایی یگانگی جسمی/روحی در پیوند تنگاتنگ با دو پدیده ی مهم قرار دارد.

۱/ علت روانی آن: عبور از فرهنگ اخلاقی و اخلاق مطلق و دست یابی به انسان- محوری و پرستش جسم و طبیعت، با دیدن خویش به سان یک فرد، یا یک <من>، صورت می گیرد. یعنی در بلوغ انسانی گام مهم برای دست یابی به فردیت، به کمک دست یابی به <من> خویش، و به قول فروید برتری و سروری این <من> بر ضمیرناخودآگاه و اخلاق عمومی، و به خدمت گرفتن این دو نیرو توسط <من> در مسیر اصل واقعیت صورت می گیرد. این <من>، به قول فروید(۲)، همیشه ابتدا یک من جسمانی است. لاکان نیز این من را جسمانی و متعلق به مرحله ی آینه می داند، با این تفاوت نسبت به فروید که این من جسمانی نزد لاکان از ابتدا مبتنی بر یک خطای بصری دیدن یک تصویر کامل از خویش در آینه است و این خطا نقطه ضعف <من>مدرن و اساس ناتوانیش به تن دادن کامل به تمنا که همیشه تمنای دیگریست می باشد. مرحله تشکیل من جسمانی در نگاه لاکان مرحله ایست که در آن برای اولین بار، کودک، خویش را کامل در آینه می بیند و گاه از شوق فریاد می کشد زیرا اکنون باور می کند که کامل و باشکوه است. برای لاکان(۳) اما این من هنوز من نارسیسیستی است و ابتدا با تبدیل شدن به سوژه و قبول محرومیت از مادر و دیدن فانی بودن خویش و قبول نام پدر به سان قانون، به جهان سمبلیک وارد شده و بالغ می شود. در دوران جوانی که برای پاسخگویی به شورهای جوانی خویش می خواهیم به فردیت خویش دست یابیم، هرچه بیشتر توجه مان به خودمان به سان یک جسم دارای خواسته های جنسی، اروتیکی و غیره جلب می شود و شروع به بیان خواسته های خویش به سان این من جسمانی می کنیم. در سال های اولیه زندگی نیز این روند استقلال فردی برای کودک با <من> گفتن، و دیدن تفاوت خویش با مادر و دیگری، و عبور از نارسیسیسم اولیه در نگاه فرویدی، و یا عبور از مرحله ی نارسیسیستی آینه در نگاه لاکانی، و

قبول محرومیت خویش از یگانگی با مادر و قبول نام پدر صورت می گیرد. موضوع مهم این است که بدون شکل گیری این <من> جسمانی اولیه، و این نگاه آری گوی به جسم خویش و زندگی، و دیدن خویش به سان این جسمی که اکنون بر شورها و قدرت هایش سروری می کند، مراحل بعدی بلوغ امکان پذیر نیست. یعنی چه تبدیل شدن به سوژه ی لاکانی و انسانی که رابطه ی تثلیثی با هستی دارد و به تمنا و قانون و ارتباط متقابل و پارادکس با دیگران دست می یابد، و چه در نوع تفکر جسم گرایانه که موضوعش دیدن خویش به سان یک جسم خندان، یک جسم پرشور است که قدرت هایش را به یاران خود تبدیل می کند، همزمان آن ها را روحمند و زیبا می سازد، و به این شیوه خویش را به خدای فانی و یک خود متحول و دگردیس تبدیل می کند. همانطور که قبلاً نیز گفته ام، یک مشکل مهم عدم رشد فرهنگ ایرانی، در عدم رشد این <من فرویدی و یا سوژه ی لاکانی> می باشد که باعث می شود روان و جان ایرانی در جنگ میان وسوسه/ گناه، جنگ میان اهریمن/اهورامزدا، و یا همان جنگ میان ضمیرناخودآگاه و اخلاق فرامن خویش، قادر نباشد به سان سوژه ی لاکانی یا حتی به سان <من> مدرن با تمامی ضعف هایش، این دو قدرت را به خدمت خویش گیرد، با جذب و ادغام مدام خواهش های آنها در جهان سمبلیک خویش، خود را قویتر و جهان خود را زیباتر و زمینی تر سازد.

دوران رنسانس مدرن اولین بیان قدرت گیری و سروری <من> مدرن و ایجاد فردیت است، اولین بیان آری گویی به خویش و احساسات و نیروهای خویش. مشکل رنسانس آن است که قادر نمی شود این نگاه جسم گرایانه ی خویش که در آن جسم و روح در واقع یکی هستند و ایمان و خرد دشمن یکدیگر نیستند را تا به آخر بیاندیشد. این نگاه آرمان گرایانه دارای ضعف های خاص خویش نیزهست. به همین دلیل است که رنسانس قادر به پایان بردن کار خویش و ایجاد یک جهان زمینی و یک جسم خندان و دیدن انسان به سان یک حیوان خندان و دیدن زندگی به سان یک بازی جاودانه ی عشق و قدرت نمی شود و شکست می خورد. به جای نگاه وحدت گرایانه و زمینی، هرچه بیشتر <من> جسمانی به یک <سوژه ی دکارتی> تبدیل می شود که با کمک نیروی خرد خود می خواهد برجسم و طبیعت خویش– که خویش را از آن متفاوت می داند– حکومت کند و به کمک خرد خود می خواهد بر حماقت های احساسی چیره شود و بر وجود و جهان خود کنترل داشته باشد. اینگونه است که اساس ارتباط با هستی و با خویش، براساس رابطه ی سوژه/ابژه ای گذاشته می شود، که هم زمینه ساز علوم مدرن است و هم نقطه ضعف مهم مدرنیت. رابطه ی سوژه/ابژه ای زمینه ساز تحولات بعدی در مدرنیت و در روابط مدرن می شود. در مسیر این تحول، جسم و طبیعت در نگاه مدرن به وسیله ای برای انظباط پذیری، و در خدمت گرفتن آن (تحول) در مسیر خواست های سوژه و من مدرن تبدیل می شود. اگر نگاه سنتی، مانند نگاه جامعه ی ما، می خواهد با سرکوب اهریمن و با کشتن احساسات و شورهایش خویش را پاک سازد، که در واقع خویش را محکوم به سترونی و عذاب و جنگ جاودانی می کند، انسان مدرن با تلاش برای سیادت خرد بر احساساتش و کنترل آن، سعی در کوچک کردن شورها، و یا به قول نیچه بیمارکردن شورها و قدرت هایش می کند و بدین ترتیب خویش را در نهایت کوچک و بیمار می سازد. با کشتن شورها و یا بیمار کردن شورها، انسان خود را سترون یا بیمار می سازد زیرا این شورها ریشه ی زندگی و اساس جسم و زندگی ما هستند. تنها راه، ابتدا آری گفتن به این شورها، و سپس جذب و ادغام آنها و زیبا ساختن آنها و تبدیل آنها به یاران خویش می باشد. اینگونه می توانیم به سان جسم خندان و فرزند زندگی، در این زمین زیبا، و به سان خدایان فانی، به بازی زیبای عشق وقدرت و ساختن جهان خویش بپردازیم و در آغوش مادرمان زندگی و طبیعت، جهان عاشقانه و قدرتمند خویش را بیافرینیم. حاصل این تحول مدرنیت را ما در روند تحول هنر و بویژه هنر نقاشی می بینیم: به جای انسان آرمانی رنسانس، درروند مدرنیت، هرچه بیشتر پدیده ی فراگمنت شدن یا پار نویسی(ترجمه آشوری) بر اشکال مختلف ادبی و هنری چیره می شود؛ بدن انسان به شکل تکه تکه شده و یا به شکل انتزاعی و هندسی و غیره در هنر ظاهر می شود. این پدیده ی مهم تکه تکه یا فراگمنت شدن، هم حسرت وحدت از دست رفته ی گذشته را به دنبال دارد و هم، در نوع پسامدرنی آن، به سان پیش شرط دست یابی به چندلایگی و چندهویتی بروز و رشد می کند. در عبور از سوژه ی دکارتی و سیادت خرد بر احساس و پیشروی به سوی تفکر پسامدرنیت از یکسو و جسم گرایی از سوی دیگر، ما شاهد عبور از سوژه ی یگانه به سوژه ی چند گانه از یکسو، و از سوی دیگر به رنسانس جسم، آری گویی به جسم، و ایجاد جسم خندان و دیونیزوسی نیچه، روانکاوی جسم گرایانه ی ویلهلم رایش می شویم، و سرانجام به نگاه ژیل دلوز به جسم به سان یک وجود آری گویانه و یک ماشین تولید کننده ی آرزوها دست می یابیم. در ادامه ی این نگاه اکنون به جسم گرایی نوین کسانی مانند دانشمند نویروبیولوژیک، دماسیو، و دیدن یگانگی جسم و روح و دیدن حرکت و فعالیت جسم به شکل یک واحد یگانه ی خردی/احساسی و قبول خرد- احساسی و احساسات نهفته در خرد می رسیم و در نهایت از خطای دکارتی و از مفهوم <من> و اراده و برتری خرد بر احساس توسط علوم نویروبیولژیک جدید و ایجاد یک <خود> جسمانی و نویرولوژیک که خردی/احساسی است و به سان جسم یگانه عمل می کند، عبور می کنیم. همچنین در این مسیر عبور و تحول به تئوری های جدید سیستم تئوری و مرگ نهایی سوژه و <من> مدرن در علوم جدید دست می یابیم. در بخش مربوط به جسم گرایی، این بخش ها را که اساس جسم گرایی من و نگاه عارف زمینی من می باشد، باز خواهم کرد و در

بحث مهم قسمت نقد هنری بیشتر به فراگمنت شدن جسم در هنر مدرن و پسامدرن خواهم پرداخت.

۲/علت فرهنگی آن: رنسانس جسم و زیبا سازی و شکوه جسم و جان انسان در روند رنسانس مدرن بدون نوزایی دوباره ی بخشی از فرهنگ یونانی غیرممکن بوده است. رنسانس در برابر فرهنگ مرموزانه و اخلاقی قرون وسطی، دیگربار جسم گرایی یونان باستان و شکوه یونان باستان را، و نیز عرصه ی فلسفه نوافلاطون گرایی را زنده می کند. هر فرهنگی دارای درک خاصی از جسم و تن می باشد که در بطن آن فرهنگ ریشه دوانده است، و فرهنگ های دیگر، بویژه فرهنگ های به شدت متفاوت قادر نیستند نگاه و مفهوم آن فرهنگ دیگر را در خویش جذب کنند. انسان مدرن در بخش اولیه ی رهایی اش از اخلاق مطلق و بخش اولیه ی دست یابی اش به <من> جسمانی خویش، برای آری گویی به جسم خویش و درک و بیان <من و فردیت> خویش، از آنرو به سراغ آن بخش از فرهنگ گذشته ی خویش می رود که در آنجا این نگاه جسمانی و آری گویانه به جسم وجود دارد، پس آن را دوباره به شیوه ای نو زنده می کند. رنسانس مدرن نه بدون این پیشینه ی تاریخی ممکن و قابل فهم است، و نه بدون تلفیق نگاه نسل ها و نژادها و تلفیق فرهنگی بر اساس نگاه مدرن اولیه ی خویش که ریشه در همان فرهنگ یونانی و مسیحی دارد. بخش دیگر مفهوم جسم و <من> مدرن که بویژه در تحول بعدی مدرنیت و تبدیل شدن به سوژه ی دکارتی و <من> حاکم بر اخلاقیات و احساسات خویش نقش اساسی را بازی می کند، فرهنگ مسیحی می باشد. این مفهوم برتری سوژه بر جسم، خرد بر احساس، ادامه ی همان تفکر مسیحی و شورهای مسیحی برتری روح بر جسم می باشد. نباید فراموش کرد که علم در ابتدا در میان دیوارهای کلیسا رشد کرد و به قول نیچه(سپیده دم،حکمت شادان)، عالمان، خود همان مذهبیون قدیمی هستند که اکنون می خواهند خواست های مذهبی را گیتی گرایانه کنند و بهشتی عقلانی و روحمند بر روی زمین بیافرینند. حتی زمان خطی مدرن و در واقع کل گیتی گرایی مدرن، به قول لویویتزس(۴)، و نیز پسامدرنیت، ریشه در نگاه مسیحیت دارد. با اینکه نمی توان همه ی پیروزی های سکولاریزاسیون را، که اساس مدرنیت است، ناشی از این فرهنگ های گذشته دانست، زیرا سکولاریزاسیون مدرن در طی مسیرش، موضوعات مهم و نویی از قبیل توانایی انسان در بیان حق و خواست خویش را مطرح می کنند. توجه به این موضوع بدین خاطر اهمیت دارد که برای دست یابی به فردیت و من و یا گیتی گرایی در جامعه ی ایران، ما نیز محکومیم که در عین یادگیری از جهان و مفاهیم مدرن و ادغام مدرنیت در جهان خود، با شناخت مفهوم و ریشه ی جسم و <من> در فرهنگ خویش و نوزایی بخش های سالم فرهنگ خویش، به فردیت، خردگرایی، و گیتی گرایی مدرن ایرانی دست یابیم؛ ما نمی توانیم <من> مدرن را و یا سکولاریزاسیون مدرن را فقط کپی کنیم. چنین کپی کردنی محکوم به شکست است. به این خاطر است که ایرانیان اینقدر با تصویر<من> مدرن و نیز با گیتی گرایی مدرن درگیری دارند و نمی توانند آن را هضم کنند، زیرا تا <من> می گویند و یا می خواهند دنیوی و گیتی گرایانه شوند، در کنه وجود خود، با بیان این کلمات، مفاهیم مشابه و بسیار اساسی که درجانشان نهفته است، آشکار و قدرتمند می شود، مفاهیمی که ریشه در فرهنگ و تاریخشان دارد. به این خاطر است که ناگهان <من> مدرن ایرانی، یا اخلاقی می شود و یا به <من و آزادی> عرفانی تبدیل می شود. زیرا در فرهنگ ما مفهوم جسم و تن و نیز گیتی گرایی یا به شکل اخلاقی و تحقیرشده ی آن وجود دارد که سرکوب شده است، و یا به شکل عرفانی و زیبایی شناسی عارفانه ی آن از هستی. اگر توجه کنید می بینید که حتی بهترین هنرمندان ما از شاملو تا آتشی و... همه با واقعیت مدرن، که برایشان به نوعی مبتذل است، مشکل دارند؛ این مشکل همه ی ایرانیان با واقعیت عینی مدرن است. تا می خواهند به واقعیت و یا گیتی تن بدهند، تصویر واقعیت عارفانه و بازی عاشقانه ی عارفانه در وجودشان تجلی می یابد و قدرت می گیرد که خواهان ارضای خواست خویش و تبدیل زندگی به یک بازی عاشقانه می باشد و با واقعیت عینی مدرن و خرد گرایی مدرن در تناقض قرار می گیرد. درک این موضوع از این جهت مهم است که حتی گاه بهترین فیلسوفان ما، مانند آرامش دوستدار، با وجود آنکه به خوبی تشخیص داده اند که ایرانیان مدام به خاطر این بافت مذهبی و عرفانی و نگاه دینخویانه، مدرنیت را مسخ و اخلاقی و یا عرفانی می کنند(۵)، اما قادر به درک این مطلب مهم نبوده اند که راه مقابله با این مسخ کردن نه در مبارزه ی مطلق گرایانه با دینخویی و دینخو خواندن بخش عمده ی فرهنگ ما – که خود یک دینخویی جدید است – بلکه در شناخت دقیق این معضل و یافتن راه حلی منطقی با توجه به تحولات در روشنگری مدرن و پسامدرن و نیز تحولات در جسم گرایی و غیره می باشد. این راه حل منطقی فقط بدین شکل می تواند باشد که در عین تلاش برای جلوگیری از مسخ معیارهای مدرن، آن مفاهیم عمیق نهفته در جان و روان ایرانی را بشناسیم، و سپس با درک اهمیت نوزایی و پاکسازی این مفاهیم از عناصر ضد جسم و ضد خرد و ضد زندگی، به جذب و ادغام مدرنیت در سیستم جامعه و روان فرهنگ خویش کمک رسانیم. همچنین با پاکسازی و نوزایی عناصر مهمی مثل عرفان، که تصور ما از جسم و تن در آن نهفته است و نیز با چیرگی بر اخلاق کاهنانه ضد جسم، به رنسانس جسم و فردیت ایرانی و ایجاد تصویر خاص ایرانی از گیتی گرایی و انسان محوری و غیره کمک رسانیم.

برخلاف نگاه این دوستان اندیشمند که بیشترشان هنوز در مرحله ی اول روشنگری مانده و از روشنگری پسامدرن و تحولات مهم در روانکاوی و جسم گرایی غافل مانده اند، مشکل اساسی ایرانیان این

نیست که دین خویند و نمی اندیشند و یا تنبلند و مونتاژگرند؛ ایرانیان دین خویند و نمی اندیشند و مونتاژگرند زیرا دارای جسمی نیستند، و یا سرور جسمشان نیستند، که بتوانند به سان جسم خندان و یا <من و سوژه ی جسمی> دیگری را، معشوق یا مدرنیت و یا اخلاق و مذهب را، در دست بگیرند و سره از ناسره بازجویند و از هر طرف این دیگری را ببینند و بسنجند و نقد کنند و بهترین تلفیق و یا بهترین شکل از ارتباط گیری تثلیثی با مدرنیت و سنت، و یا بهترین شکل جذب مدرنیت در جهان سمبلیک، و نیز جهان زمینی خویش را بیابند. ایرانی فاقد جسم است و خویش را به سان یک <روح سیال> حس و لمس می کند که بخاطر این گذار منفی نارسیستی و تکه تکه شدنش و تبدیل شدنش به روح سیال،مرتب بدنبال قالبی و چهارچوبی و یا آرمانی می گردد که با تبدیل شدن به آن دوباره احساس بزرگی نارسیستی و <پر بودن> بکند و بر پوچی زجر دهنده درونش و حس خلاء جسمش و خلاء فالوسش (یعنی نبود زنانگی و مردانگیش) چیره شود و دیگربار قادر به لمس خویش از طریق سرباز این یا آن آرمان شدن باشد. ایرانیان به مونتاژ دست می زنند زیرا جسمی ندارند که بتواند مدرنیت را بخورد، بجود، هضم کند و جزیی از خود سازد، یعنی در خویش جذب کند، زیرا به قول نیچه(چنین گفت زرتشت) روح نیز معده ای می باشد. چون جسمی و <من یا سوژه> ی جسمی در میان نیست، و به جای جسم در خویش یک خلاء و پوچی هراسناک احساس می کنند و خود را حتی در حالت <من> به شکل روحی سیال و یهودی سرگردان و یا من عرفانی در جستجوی وحدت، حس و لمس می کنند، می خواهند مدرنیت و یا سنت و عشق و یا هرچیز دیگر را نجویده ببلعند و پوچی خویش را پر کنند، از اینرو است که به شکل هر قالبی و آرمانی در می آیند.

تنها روح سیال و بی جسم است که می خواهد با تبدیل شدن به هر قالبی و هر ایسمی که نو است به جسم و تن دست یابد و قادر به لمس کردن و حس کردن لذتی و یا وصال عشق و لذت سروری باشد. فرار او از خردگرایی تنها به این دلیل نیست که خردگرایی ضد روح عارفانه و نافی جستجوی وحدت وجود است، بلکه در اساس به خردگرایی تن نمی تواند بدهد زیرا وقتی به عنوان فرد و جسم به خردگرایی تن دهد، چون مفهوم جسم در وجودش عارفانه و عاشقانه است، احساس و میلش به کودکی و عاشقانه زیستن، خردگرایی را پس می زند و از واقعیت سحرزدای مدرن فرار می کند. بدین خاطر نیز تمامی پندها و خواهش های دوستان ارجمند ما به مردم برای یاد گرفتن خردگرایی و اندیشیدن، چون آب درهاون کوبیدن است و به هدر می رود. برای اینکار باید جسم و فردیت جسمی و جنسیتی داشت که قادر است به سان جسم و هویت مردانه و زنانه، به فردیت جسمی و مردانه و یا زنانه ی خویش تن دهد و اینگونه به شیوه ای جسمانی قادر باشد هستی را هم به ابژه ی خویش تبدیل کند و در دست گیرد و نقد کند، و هم قادر باشد به سان جسم و با نیروی خرد و احساس با هستی و دیگری ارتباطی تثلیثی برقرار سازد، از ارتباط نارسیسیستی عبور کند، به عنوان سوژه ی جسمانی و یا جسم خندان، به ارتباط متقابل با دیگری، چه با معشوق و چه با مدرنیت، قادر بشود. یعنی به قول لاکان به تمنا، که نام دیگر قانون است، دست یابد. تمنایی که با خویش هم توانایی بیان خواهش و هم مسئولیت در برابر جسم و جهان خویش و معشوق، یا دیگری، را بدنبال می آورد، و هم قادر است با تغییر جا و مکان از ضلعی دیگر به خویش و یا به معشوق و به قانون بنگرد و از همه ی جهات تحول و دگردیسی یابد. بدون تبدیل شدن به این من جسمانی، و یا در بهترین حالت، این جسم خندان و عارف زمینی و عاشق زمینی، انسان ایرانی هیچگاه قادر نخواهد بود یک رابطه ی سوژه/ابژه ای و نیز تثلیثی با هستی برقرار کند و مدرنیت را در خویش جذب کند. یا حتی از خطای مدرنیت عبور کند و با دست یابی به پلورالیسم نگاهی و چند هویتی و چندلایه ای بودن و ارتباط سوژه/سوژه ای با طبیعت و معشوق و یا دیگری به جسمی خندان و عارفی زمینی تبدیل شود. عارفی که هم به دلیل فرهنگ عمیق و کهن اش، و هم به دلیل مدرنیت اش، قادر است هم به تفاوت و فردیت دست یابد و هم به تفاوط و چندنگاهی پسامدرنی. یعنی می تواند به سان جسم و سوژه به یک کثرت در وحدت تبدیل شود و مرتب تحول یابد. انسان ایرانی قادر به عبور از بحران مدرنیت/سنت خویش و دست یابی به رنسانس جسم و خرد و گیتی گرایی خندان و زمینی خود نیست زیرا قادر به ایجاد این <من یا جسم خندان> اندیشمند و خلاق در خویش نیست.

استادان ارجمند ما باز هم شیپور را از سر گشادش می دمند و مرتب بر نبود خردگرایی و غیره اشاره می کنند و از یاد می برند که ملت ایران مطمئناً میل به رفاه و لذت و نیز حتی خردگرایی و گیتی گرایی دارد، اما آن عنصری که می تواند او را به درک و جذب این عناصر بکشاند و باعث تحول اساسی در او شود در وجودش غایب است؛ آن عنصر همین <من یا فردیت> جسمانی است. ایرانی تا می خواهد تن به جسم و شورهایش دهد، چون این جسم توسط اخلاق به شدت سرکوب شده است، تنها خلاء ای در آینه می بیند و از این خلاء چنان هراسان می شود که دیگر بار میل به سنت، یا میل به مدرنیزاسیون، سراپا مدرن شدن، بلعیدن مدرنیت بدون هضم آن می کند. سپس، پس فردا این مدرنیت را بالا می آورد و بازگشت به خویشتن می کند. یا به محض آنکه <من> و جسم می شود، وارد حالت عرفانی می شود. عرفانی، عاشقانه، و کودکانه می خواهد همه چیز را حس و لمس کند. از اینرو از عقل با پای چوبین گریزان می شود و به جای واقعیت به اصطلاح سنگی و آهنین مدرن، در پی روح شرقی و زیبای خویش می دود و با مدرنیت ارتباط نمی گیرد. برای چیرگی بر این دایره ی جهنمی و تکرار دائم در فرهنگ ما، این حالت غرب شیفتگی و غرب ستیزی، حالت نارسیستی بلعیدن وبلعیدن شدن، انسان ایرانی باید از ارتباط نارسیسیستی دوگانه و مرید/مرادی، شیفتگانه/متنفرانه، به سوی حالت تثلیثی و سه گانه دست یابد که در آن، به قول لاکان، با قبول

فانی بودن خویش به سوژه ی دوگانه تبدیل می شود که در ارتباط متقابل با دیگری، و با معشوق، به تمنای انسانی دست می یابد که همیشه تمنای دیگریست و نام دیگر این تمنا و ضلع سوم این رابطه مثلثی را قانون تشکیل می دهد، و هر سه بخش این مثلث قادر به تحول و دگردیسی اند(در رابطه به نگاه لکان به دو مقاله اول مراجعه کنید). یا اگر یک قدم جلوتر رویم، می تواند به جسم خندان و عارف زمینی من تبدیل شود که هم دیونیزوسی است و هم رند قلندر حافظ و قادر به رابطه ی تثلیثی با همه ی هستی. برای چنین کاری اما باید این انسان ایرانی هم به جسم خویش و شورهایش آری گوید، بر تحقیر و سرکوب اخلاقیش چیره شود و خلاء و هراس درونش را به تدریج با جسم دگردیس و پرشور مملو سازد، و هم به سان جسم قادر باشد شورهای خویش را که بویژه در طی قرون متوالی سرکوب و کینه توز شده و تشنه ی جنسی شده اند، در خویش جذب و با خود ادغام کند، آنها را از اهریمن به کودک و یا الهه ی زیبای خویش تبدیل سازد. از طرف دیگر با پاکسازی عرفان از نقاط ضد جسم، و با حفظ زیبایی شناسی عاشقانه ی عارفانه، و بخش های سالم دیگر این فرهنگ از میترائیسم، زردشت، و اسلام، و زایش تفسیرها و روایت های مدرن و تثلیثی از این ریشه های فرهنگی، به ایجاد مفهوم مدرن جسم و گیتی گرایی در جامعه ی ایران، و به دست یابی ایرانی به یک <من و فردیت> جسمانی و مدرن کمک رساند. از یاد نبریم که علت اصلی سنتی بودن ایرانی در رابطه نارسیستی دوگانه شیفتگانه/متنفرانه و مریدانه/مرادانه است و نه خود سنت و یا اسلام و عرفان که هرکدامشان نمادی از نام پدر هستند. با اینکه هر کدام از این سنتها دارای ضعفهای درونی خویش و عناصر ضد جسم و ضد کام پرستی و نافی خرد نیز هست که با ایجاد رابطه تثلیثی و سنجش گر با آنها باید پاکسازی و مدرن گردند. ایرانی اینجا نیز بشکل روح سیال و در پی وحدت با سنت ارتباط برقرار می کند. از اینرو ناتوان از ایجاد یک نگاه تثلیثی و ارتباط تثلیثی با سنت و امکان تحول خویش و سنت است، زیرا جسمی که قادر به ایجاد این ارتباط تثلیثی باشد و با شوخ چشمی نیز و برای دست یابی به لذت و قدرت والاتر مرتب با ایجاد روایتهای نو در سنتش وخویش و تمنایش تفاوت ایجاد کند، غایب است. از اینرو اسیر ارتباط نارسیستی و وحدت جویانه با سنت و فرهنگش باقی می ماند و بجای فرزند خلف نیاکان خویش بودن و چون نیاکان خویش که روزی جهان را اخلاقی نمودند، امروز با همان شور سروری و قدرت و در عین حال با دیدن خطای نیاکان خویش، هزاره زرتشت خندان و عاشق را و هزاره عارف و عاشق زمینی و مدرن را بیافرینند، مرتب به کشتن شورهای خویش در برابر تصویر بزرگ شده و ترسناک این نیاکان و چون روحی سیال در پی وحدت با این نگاه پدر اخلاق و مادر تبلور عشق نارسیستی وحدت طلبانه هستند و خویش را داغان و سترون می کنند. با تبدیل شدن به این جسم خندان و آری گوی به خویش، و سروری احساسات و خرد خویش، این انسان هم از دینخویی دوری می کند و هم از مطلق گرایی دوستان ارجمند ما، که همه یا بخش عمده ی این فرهنگ گذشته را می خواهند به دور اندازند و نمی دانند که با اینکار نه تنها مدرن عمل نمی کنند، بلکه در واقع مخالف با همه ی تحولات مهم در فلسفه و روانکاوی مدرن و پسامدرن، و با جسم گرایی، عمل می کنند. به قول نیچه(۶) (چنین گفت زرتشت):< چگونه می خواهی خود را بالا بکشی بدون آنکه پدرانت را با خود نیز بالا کشی>.

نگاه عمده ی این استادان ارجمند هنوز در روشنگری اولیه ی مدرنیت، که می خواهد با ترویج علم و خردگرایی به جنگ جهل و نادانی برود، مانده است. اما تحولات روانکاوی، فلسفه، و علومِ خودآگاهی، نشان می دهد که این نگاه روشنگرانه در ذات خود، با وجود همه ی ثمرات مثبتی که داشته است، دچار یک حماقت بنیادین است. بطور معمول انسان، و علم، از طریق خطا به حقیقت دست می یابد و این بسیار جالب است. روشنگری پسامدرنی و روانکاوی به خوبی نشان می دهد که معضل انسان ها نادانی نیست. فرد و توده به خوبی می دانند که خردگرایی و جسم گرایی و کام پرستی خوب است و آن را می طلبند. اما به قول فوکو(۷) انسان چنان اسیر ساختارهای قدرت و دیسکورس زبانی جامعه و فرهنگ خویش است که ناتوان از عبور از سیستم و دست یابی به خواست خویش می باشد. یا به باور روانکاوی، هر بیماری، و نیز هر توده ای، می داند که حقیقت و بیماریش چیست، اما از پرداختن بهای سالم بودن، و از باختن سود اولیه و ثانویه اش از بیمار بودن و یا سنتی بودن، هراسان است و نمی خواهد مسئولیت زندگی خویش را به دست گیرد. اسیر فانتزی های عمومی خویش، و یا به قول لاکان خوشی دردآور خویش است و نمی تواند این امیال و خوشی را در خویش و جهان سمبلیک خود جذب و ادغام کند. نمی تواند آنها را به تمنا تبدیل سازد که نام دیگر قانون است و جزیی از جهان سمبلیک و تثلیثی او و بلوغ روحی و جسمی جدید اوست.

اینگونه، توده ی ایرانی فاقد جسم و اسیر ساختار قدرت و فرهنگ ضد جسم و اخلاق گرایانه، و از سویی اسیر خوشی های سنتی خویش و ناتوان از به دست گرفتن مسئولیت زندگی خویش، نمی تواند به خردگرایی و کام پرستی مدرن تن دهد. در عین حال، به قول هدایت، روزها جانماز آب می کشد و شب ها خاک توسری می کند و به اصطلاح مدرن، پارتی می گیرد.

تحول و رنسانس در یک جامعه، بدون این نوزایی و پاکسازی فرهنگ خویش از یکسو، و جذب مدرنیت و تلفیق و ادغام آن با این بخش های سالم گذشته از سوی دیگر، بر بستر جسم و هویت جنسیتی زنانه و مردانه خویش غیرممکن است. تنها از این راه است که خواست این دوستان و اندیشمندان ارجمند، مانند آرامش دوستدار و غیره، به واقعیت تبدیل می شود و انسان ایرانی صاحب و آری گوی به جسم و هویت جنسیتی مردانه و زنانه و قادر به ارتباط تثلیثی و با فاصله با هستی ، قادر به اندیشیدن و سوال مطرح کردن و دوری از مونتاژ و مسخ مدرنیت و دست یابی به زبان مدرن و نگاه مدرن می

شود و در یک تحول اصیل و چندجانبه هر تحول در یک بخش مانند آری گویی به شورهای مردانه و زنانه خویش و یا تحول در بخش دیگر مانند تحول در زبان بر یکدیگر تاثیر متقابل می گذارند و اینگونه رنسانس ایران و انسان نوین ایرانی عاشق و خردمند و پرقدرت را بوجود می آورد. آنگاه انسان ایرانیِ سراپا جسم، هم عاشق و عارف زمینی است، و هم می تواند به سان جسم خندان به شورهای مدرن و پسامدرن خویش تن دهد و خرد استدلالی مدرن و خرد چندگانه ی پسامدرن را در خود جذب کند و به یک کثرت در وحدت دست یابد. آنگاه او به سان جسم، توانایی شک کردن و نقد کردن دارد زیرا پاهایش بر زمین است و اعتماد به نفس دارد. در این صورت است که با از دست دادن هویت سنتی و به دست نیاوردن هویت مدرن، چون یهودی سرگردان و روحی سردرگم، از این ایسم به آن ایسم پناه نمی برد بلکه شروع به شناخت و خلق هویت و جهان نوی خویش و عبور از هزار دالان اخلاق می کند. به سرباز این یا آن آرمان تبدیل نمی شود تا به پوچی درون و هراس خود از پوچی و هیچی پایان دهد. دیگر اسیر این رابطه نارسیسیستی محکوم به تکرار دائمی غرب شیفتگی و غرب ستیزی نخواهد بود. طبیعی است که می توان و باید به تبلیغ عقل گرایی و تحول زبان و غیره پرداخت. هر تحولی در این زمینه ها به تحول جان و جسم ایرانی نیز کمک می رساند. اینها هم خود راهی به جسم اند. هر تحولی، بویژه تحول احساسی/خردی چندجانبه است و احتیاج به کار متفاوت و مشترک اندیشمندان رشته های مختلف دارد. از آن گذشته، همانطور که می دانیم، خود جسم و مفهوم جسم در قالب زبان آفریده می شود و انسان در قالب زبان می اندیشد. موضوع این است که بدون دست یابی این <من جسمانی یا جسم خندان>، و بدون توجه محوری و اساسی به این جسم گرایی در تحول مدرنیت ایرانی، حتی تحولات در زمینه ی خرد گرایی و زبان و غیره نصفه نیمه باقی می ماند. زبان مدرن برای رشد، نیاز به فرهنگِ بازِ مدرن دارد، و این فرهنگِ باز تنها وقتی ممکن است که ایرانی به جسم خویش و خواست های مختلف آن بیشتر تن دهد و هویت زمینی جسمیِ مردانه و زنانه ی خویش را حس، لمس، و بیان کند و در این مسیر به هویت چندلایه و متفاوط پسامدرنی دست یابد و هرچه بیشتر تن به تفاوت و تفاوط ها دهد. این جسم شدن و کام پرستی جسمی و هویت جنسیتی مردانه و زنانه، با خود باز شدن فرهنگ و میل به شناخت بیشتر مدرنیت را به همراه دارد. باز شدن فرهنگ و رشد زبان به رشد بیشتر این جسم گرایی و رنسانس جسم ایرانی کمک می کند. در یک تحول مثبت چرخشی، همانطور که علم کوبرنتیک نشان می دهد، هر معلولی به علت تبدیل می شود و هر علتی به معلولی. این آری گویی به جسم و جسم شدن اما بدون حفظ، پاکسازی، و نوزاییِ بخشِ خوب و سالم معنای جسم و گیتی گرایی در فرهنگ خویش، غیرممکن است زیرا مفهوم جسم در بطن فرهنگ و جان ما حک شده است. مدرنیت برای ما به این خاطر وسوسه انگیز است که بخشی از وسوسه های کهن ما سمت و سوی گیتی گرایی دارد و جسم شدن و لذت کودکانه زیستن را به یاد ما می آورد، همچنان که با خویش وسوسه ها و اشتیاقات نوینی را بوجود می آورد که همزمان لذت آور و هراس آورند. بدون این جسم و هویت جنسیتی مردانه و زنانه، جذب مدرنیت و تلفیق مدرنیت با بخش سالم فرهنگ خویش غیرممکن است. هویت و تفاوت در ابتدا همیشه هویت و تفاوت جسمی و جنسیتی است؛ اینگونه نگاه مردانه و زنانه و هویت مردانه و زنانه و کام پرستی و خرد مردانه و زنانه ایرانی بوجود می آید. همانطور که می دانیم این نگاه مردانه پایه گذار بخش اول و مهم مدرنیت غرب، و نگاه زنانه پایه گذار بخش دوم مدرنیت غرب و دست یابی به برابری هرچه بیشتر مرد و زن، و ایجاد نگاه چندگانه و چندهویتی پسامدرنی می باشد. بدون این جسم و هویت جنسیتی زنانه و مردانه چگونه انسان ایرانی می خواهد مدرنیت را در خویش جذب کند، آن را بسنجد، و سنت خود را نقد و پاکسازی کند. این جسم و شورهای زنانه و مردانه ی اوست که به او این معیار سنجش را می دهد. فردیت و گیتی گرایی زنانه و مردانه او را می آفریند. به او امکان می دهد کازانوا و ساد، رمانتیسیسم مدرن و یا فرهنگ لیبرتین بیافریند. یا قدرت، خرد، و کام پرستی مردانه و زنانه بیافریند. فمینیسم و ویرجینیاولف را خلق کند. از این رو نیز این فردیت و گیتی گراییِ زنانه و مردانه ایرانی با سنت متفاوت است اما با نگاه انسان مدرن در غرب درعین یگانگی ماهوی در معیارهای اساسی مدرنیت و پسامدرنیت، کاملاً یگانه نیست. انسان ایرانی، با توجه به همان معنای زنانگی و مردانگی ریشه دوانده در فرهنگش، و با پاکسازی آنها از عناصر ضد زنانه و مردانه، قادر خواهد بود همزمان عناصر مدرن را نیز در هویت و جسم خویش جذب کند و قدرت و خرد و لذت مردانه و نیز زنانه را بیافریند و دوگانه و سپس چندگانه شود. با اینکار و با این خود- شدن او به تفاوت خویش با دیگری دست می یابد و مدرنیت ایرانی، و معنای خاص خویش از عشق و خرد ایرانی و اروتیسیسم ایرانی را بار می آورد که می تواند مانند کازانوای خندان و ساد خندان من در عین این که سراپا بی پروایی مدرنیت است، مالامال از شرم زیبای شرقی نیز باشد. عشقش هم مالامال از فردیت مدرن و چندگانگی پسامدرنی باشد و هم مالامال از شور رمانتیک و عاشقانه ی وحدت وجودی ایرانی و عارفانه ی خویش. با ایجاد این تفاوت و نگاه خاص خود، انسان ایرانی چند لایه می شود و می تواند نه تنها به مدرنیت خویش دست یابد بلکه همزمان به ایجاد هنر چندلایه و نو خویش نیز دست یابد. با این خود شدن، همزمان، جهانی شود و به گابریل گارسیا مارکز، به بورخس، ویرجینیاولف، یا به ناباکوف و جیمز جویسِ چندلایه و مهاجر تبدیل شود. بدون دست یابی به خود به سان یک <من و فردیت> جسمانی و یک هویت جنسیتی که همزمان مدرن است و نیز نشأت گرفته از فرهنگ و تاریخ خویش، انسان ایرانی به این جذب و ادغام مدرنیت در جهان خویش و این نوزایی فرهنگ گذشته و دست یابی به رنسانس ایران

دست نمی یابد. بدون این تلفیق مدرنیت با بخش سالم فرهنگ خویش، او هیچگاه به تفاوت خویش و چند لایگی خویش دست نمی یابد. به توانایی اعتماد بنفس خویش و رهایی از پا درهوایی و دست یافتن به قدرت کنترل اندیشه و نگاه دیگران و سنجیدن آنها و جستن بهترین نکات آنها و تلفیق آنها با جهان خویش برای دست یابی به درجه والاتری از لذت، عشق و قدرت و سلامت دست نمی یابد.

چگونه می توان به سنجش و نقد دست زد وقتی حتی قادر به ایجاد رابطه ی سوژه/ابژه ای نباشی، قادر به بدست گرفتن دیگری به سان ابژه ای در دستت و در ذهنت نباشی. این توانایی بدون حس و درک خود به سان یک جسم توانا و یا یک سوژه ی قدرتمند ممکن نیست. تا دستی نداری چگونه می خواهی ابژه ای را در دست بگیری و از جوانب مختلف به او بنگری. تا به قدرت جسم خویش در توانایی احساس ادراکی و توانایی نقد باور نداری چگونه می خواهی به نقد علمی هستی بپردازی و روزی حتی مدرن شناسی و پسامدرن شناسی در دانشگاه هایت درس بدهی. چگونه می خواهی به نقد دیگری بپردازی، بدون آنکه اول به تفاوت خویش دست یابی، و چگونه می خواهی به تفاوت خویش دست یابی بدون دست یابی به تفاوت جنسیتی و تفاوت جسمی و نگاهی. راه دست یابی ما به مدرنیت در این آری گویی به جسم، و تلفیق نگاه مدرن با نوزایی مفهوم تنِ پاکسازی شده، از نو پرستش شده و زیبا شده در فرهنگ خویش است. در نهایت، هر راه دیگری از کنار این معضل اصلی عبور می کند و به یک سری پندهای اخلاقی و سر آخر نق نق های اخلاقی تبدیل می شود.

بازهم به جای جواب و نشان دادن راه درست، به سرکوب و سرکوفت نیروها تبدیل می شود و به ایجاد دوباره ی رابطه ی نارسیستی مرید/مرادی در شکل به ظاهر مدرن یا حتی پسامدرن آن، و نفی و مسخ دوباره و تکرار دوباره ی فاجعه اتفاق می افتد. از طرف دیگر این طنز زندگیست که این دوستان ارجمند بخاطر ناتوانیشان در درک این موضوعات پایه ای و درک این تحولات مهم در علم و روانکاوی و بخاطر ناتوانیشان از گذار از بحران ایرانی خویش و تبدیل شدن به جسم خندان که بدون راهی طولانی و تحولی احساس/خردی و جسمانی و گذار از هزار دالان اخلاقیات و مرگهای فراوان غیرممکن است، خود در نهایت به همان تنبلی و ترس روحی دچارند که دیگران را به آن متهم می کنند. اینجاست که به باور من، نگاه جسم گرایانه من که چهار ریشه اش در مدرنیت و پسامدرنیت و یک ریشه اش در این فرهنگ ایرانیِ نوزایی شده و پاکسازی شده می باشد، می تواند جوابگوی بسیار بهتری برای عبور از بحران هویت ایرانی باشد تا این راه های عقل گرایی و انتقادی مربوط به مدرنیت اولیه. امروزه شاهد آن هستیم که هر سه نسل ایرانی، هرکدام به شیوه خویش به سوی یک تلفیق و یا گیتی گرایی و فردیت زمینی ایرانی در حرکتند. اگر نسل اول، به شیوه ی کسانی مانند آقای جمالی، در پی سکولاریسم ایرانی است، و یا اگر امروز شاهد تفسیرها و روایت های کاملاً نو از اسلام و غیره هستیم، در کنار آن، نسل ما و نیز نسل سوم در حال جستجو و در پی دست یابی به تلفیق خویش است. اما به باور من راه عارف زمینی من که در بخش های بعدی به آن بیشتر می پردازم، می تواند در عین احترام،پیوند و چالش متقابل با همه ی این راه ها، به خاطر ریشه های عمیق در مدرنیت، پسامدرنیت، و جسم گرایی از یکسو، و نیز نوزایی و زمینی کردن عرفان و میترائیسم از سوی دیگر، و نیز به خاطر ایجاد نگاهی زمینی به مذهب و سنت، بهتر از دیگر نظریات قادر است به درک بحران هویت ایرانیان کمک کند. نیز راهی و امکانی نو برای عبور از این بحران، و ایجاد هویت مدرن ایرانی، و بدل شدن به جسم خندان و عاشق و عارف زمینی و خندان ایرانی را، نشان دهد. این هویت مدرن و این عارف و عاشق زمینی خندان آنگاه زیربنای رنسانس و مدرنیت ایرانی خواهد بود.

موضوع دوم و اساسی در ایجاد و تحول نگاه مدرن، تأثیر پدیده ی مرگ اخلاقیات مطلق و یا مرگ خدا در معنای نیچه ای و چگونگی ارتباط با هیچی و پوچی در نگاه مدرن و تحول این نوع ارتباط در عبور از مدرنیت به سوی پسامدرنیت، و یا امروزه به سوی جسم گرایی می باشد. لحظه ای به تصویر آفرینش و روحمند شدن انسان توسط خدا در نقاشی بر گنبد کلیسای رم توسط میکل آنجلو در لینک ذیل(۸) نگاه کنید. میکل آنجلو بر بستر نگاه رنسانس به انسان، آدم را به سان تصویر زیبای خدا و به سان یک شکوه جسمانی/روانی و اوج کمال جسمانی و زیبایی جسمی/روحی می آفریند. او با اینکار بر تصویر انسان در دوران قرون وسطی به سان موجودی گناهکار، زشت، و بدخو که مدام می خواهد بر جسم گناهکار خود چیره شود و دست به اعتراف می زند، غلبه می کند، و رنسانسِ جسم و شکوهِ انسان بودن را به تصویر می کشد.

چیز دیگری هم در این تصویر هست و آن دیالوگ میان انسان و خدا است. این تنها خدا نیست که با دمیدن روح در انسان از طریق لمس نوک انگشت او به او روح و قدرت خدایی خویش را می بخشد، بلکه رابطه ی میان انسان و خدا یک رابطه ی متقابل و تمناگونه است. به این خاطر در تصویر قابل مشاهده است که گویی خدا می خواهد به آغوش فرزند خویش، انسان، در آید اما دستش به گردن فرشته ای آویزان است که در نگاهش هراسی به خاطر از دست دادن نقش اول خود در برابر خدا وجود دارد، گویی می خواهد مانع حرکت و جهش کامل خدا به سوی انسان بشود. اینجا ما شاهد آنیم که انسانِ رنسانس و میکل آنجلو، با بازآفرینیِ دوباره ی اسطوره ی آفرینش، به گونه ای نو و به شکل آری گویانه به انسان و جسم او، در حقیقت رابطه ی انسان و خدا را نیز از رابطه ی ارباب/بنده به یک دیالوگ تمناوار و دوطرفه تبدیل می کند، به پارادکس و احساسی متقابل در رابطه قائل می شود. هر

چند باز هم این خداست که در نهایت به انسان َدمِ خدایی خویش را می دمد و تصویر زمینی خویش را می آفریند. درک این رابطه به این خاطر مهم است که انسان برای تبیین و تفسیر خویش و چه-کسی - بودنِ- خویش، همیشه ناچار است به طرف مقابل خود یعنی خدا و یا طبیعت و یا هستی نگاه کند و در این دیالوگ و ارتباط، نوع هستی خویش را تعیین کند، و یا به شیوه ی رایج قرون وسطی، و یا شیوه ی زاهدانه ی ایرانی، خویش را جسم شرمگین و گناهکار بپندارد که در زیر نگاه خدایش و اربابش، در حال ترس و خوف، و در تلاش برای بازپرداخت گناهانش است. یا اینکه مانند تصویر رنسانس و یا حالت عشق عارفانه و بازآفرینی اسطوره آفرینش اسلامی به شکل یک بازی عشق و دیالوگ متقابل انسان و خدا، انسان را به انسان/خدا و خدای فانی تبدیل کند و رابطه ی میان این دو را به تمنا، و رابطه ی پارادکس بشری تبدیل سازد. همانطور که در بخش دوم گفتم، عرفان ایرانی ناتوان از به پایان دادن این تحول است. رنسانس نیز به نوعی شکست می خورد، ولی لااقل زمینه ی نگاه تثلیثی را به وجود می آورد و از درون جسم یگانه و پرشور رنسانس، سوژه ی دکارتی زاییده می شود. مانند عرفان ایرانی، به خاطر ناتوانی از به پایان بردن کار خود به عرفان تحقیرکننده ی جسم، و رندان بیکار، تبدیل نمی شود. فهمیدن این ارتباط میان انسان و خدا و یا انسان و هستی برای تبیین خویش به سان انسان، به این خاطر مهم است که بدون این نقطه ی مقابل، انسان قادر به تبیین و دیدن خویش نیست. این نقطه ی مقابل، و نوع این دیالوگ، تصویر انسان از خود و جهانش را می سازد. جالب است که دکارت که خود خداشناس است و همزمان اندیشه ی سوژه را به سان اصل نهایی و مطلق در شناخت می آفریند، همزمان در همان مقاله به ضرورت این ارتباط میان انسان و خدا، به خاطر امکان تبیین و تفسیر خویش اشاره می کند و می گوید که انسان، بدون خدا، قادر به فهم و درک خویش نیست. اما موضوع این است که سوژه ی دکارتی در واقع یک ترس نهفته در فرهنگ غرب از شورهای جسم خویش، و هراس از عدم کنترل جسم و طبیعت خویش را در بردارد که ریشه اش در همان تفکر مسیحی برتریِ روح بر تن نهفته است و ادامه اش را امروزه ما در جنگ میان دو دیسکورس مهم ایرانسان ژنتیکی و جسم خندان و یگانه ی نو می بینیم که در واقع جدل نهفته در درون انسان مدرن از زمان رنسانس تاکنون، یعنی جدل میان میل به بازی زندگی و به جسم پرستی و کام پرستی از یکسو، و میل به کنترل هستی، و به قول هابرماس، وحشت دکارتی از عدم کنترل هستی، در آن جریان دارد و باعث گذار به اندیشه های فمینیستی، پسامدرنی، و جسم گرایی از یکسو، و رشد بی سابقه ی نگاه تکنولوژیک از سوی دیگر می شود. در هنر و ادبیات نیز این جنگ ادامه می یابد. ما اکنون در بطن این جدل و متامورفوزه ی مهم مدرنیت قرار داریم و مانند انسان های دو ملیتی هم باید به بحران سنت و مدرنیت خویش و ایجاد رنسانس خویش دست یابیم و هم به عنوان بخشی از این جدل مهم، که در زندگی هرروزه اش تأثیر می گذارد، چه در غرب زندگی کنیم و چه در ایران، باید نقش خویش را در این جدل اساسی بازی کنیم. نگاه جسم گرایی من اینگونه نیز دو حالت ایرانی و اروپایی دارد. در حالت ایرانی به آن عارف زمینی می گویم و در حالت اروپایی، جسم خندان، ساتور خندان، و یا <خود> خندان می گویم. از سال آینده، آنگاه که نگاه جدید خودم را در گشتالت تراپی و یک طرح نو از گشتالت تراپی به عنوان <گشتالت تراپی سیستماتیک و خود محور(خود یا جسم خندان)> بیان می کنم، و همزمان با تشریح جسم خندان خویش به سان تبلور و بازی شورهای قدرت و عشق فاصله و نزدیکی خود را به نگاه نیچه، رایش، ژیل دلوز، و جسم گرایی نویروبیولوژیک کسانی مانند دماسیو، نشان می دهم و به تشریح این جسمی می پردازم که به سان خویش در جهان خویش می زید. به قول لاکان، من او همان دیگریست و تمنایش تمنای دیگریست و از این رو واقعیتش به رِویا تبدیل می شود و رویایش به واقعیت. در پی دستیابی به اوج لذت، عشق، و قدرت می باشد و سَروری بر جهان زمینی خویش و به همین دلیل، همانگونه که خویشتن دوستی اش عشق به دیگران را نیز در برمی گیرد، زیرا دیگری همان بخش دیگر خود او و جهان اوست، اخلاقش نیز اخلاق چشم اندازی و سبکبال و پرشور است. می پرسد،"چه چیز برای اکنون و جسم من و رابطه ام خوب یا بد می باشد؟" قابل تغییر است و همزمان می داند که اگر هر ضربه ی غلطی که به دوست یا دیگری بزند، از همان جای قلب یا تن خودش نیز خون می ریزد زیرا دیگری بخشی از جهان او و تن اوست و زندگی و بازی عشق و قدرت همه ی این نقش ها و حالات زنده ی جهان، خود اوست.

باری برای درک تحول مدرنیت به پسامدرنیت، درک این نوع ارتباط میان انسان و خدا، یا انسان و طبیعت بسیار مهم است. سوژه ی دکارتی و بعد از او <من> مدرن، با کشتن خدا و نقطه ی مقابل خودش، در برابر خویش یک خلاء ایجاد می کند که البته بیانگر خلاء موجود در زندگی انسان نیز هست. اما این خلاء و کشتن خدا، به سوژه این امکان را می دهد که اکنون جهانش را به شیوه های مختلف و در حال تحول خلق کند. خودش را به سان یک طرح مصنوعی ببیند که می تواند مرتب مدرن یعنی آپ دیت شود.

مشکل اما اینجاست که سوژه ی مدرن ابتدا تا قرن ها نمی فهمد یا بخاطر هراسس از <هیچی> نمی خواهد بفهمد که با کشتن خدا و نقطه ی مقابل خویش، در نهایت خویش را نیز کشته است و دیگر نمی تواند یکپارچه و یگانه به سان سوژه باشد. همانطور که در تصویر میکل آنجلو می بینیم، یگانگی و زیبایی جسم آدم و تصویر آدمی از خویش بستگی به تصویر دیگری و طرف مقابل، یعنی خدا یا طبیعت دارد. همانطور که نوع حالت مردانه و زنانه در یک فرهنگ به شکل متقابل هم زاییده می شوند و با هم زاییده می شوند، هر حالت دوگانه این همگونی و تفاوت متقابل و وابسته به یکدیگر را بوجود می آورد.

حال به جای خدا در تصویر آفرینش میکل آنجلو، یک خلاء را بگذارید و ببینید که چگونه در فانتزی شما نیز کم کم تصویر آدمی تغییر می کند، زیرا با از دست دادن آینه ی متقابلش و خدای یگانه اش، با در برابر

خلاء و هیچی و پوچی قرار گرفتن، اکنون آدمی نیز در آینه ی پوچی به خویش نگاه می کند و کم کم تبدیل به خلاء و هیچ می شود، یگانگی اش را از دست می دهد، چندپاره می گردد. به این ترتیب ما شاهد دو روند مستقل، و در عین حال متأثر از یکدیگر در فلسفه و هنر هستیم. به قول لاکان، انسان جهان سمبلیکش را به دور یک هیچی و یا همان ساحت واقع می چیند و می آفریند. تحت تأثیر این هیچی مرتب جهان سمبلیکش باید از نو نوشته شود و تحول یابد. این هیچی، و یا حیث واقع، هیچگاه قابل نوشتن نیست، یا بقول لاکان <پایان نمی دهد نوشته نشود> و مرموز و یا کابوس وار برای ما انسان ها باقی می ماند. تصویر ایجاد جهان سمبلیک به دور یک هیچی را می توان جهان مدرن و انسان مدرن نامید که با کشتن خدا، و قراردادی کردن زندگی و ماهیت خویش، و تبدیل خویش به یک طرح مصنوعی قابل تحول، مرتب در آینه ی پوچی تصویری نو از خود می بیند و می خواهد به آن تبدیل شود و نو یا مدرن گردد. موضوع اما این است که در این حالت، چون خلاء چند گانه و تکه تکه نیز می باشد، سوژه نیز کم کم به یک سوژه ی چندگانه و تکه تکه تبدیل می شود و باید بشود. اما انسان مدرن از تن دادن به این حقیقت خویش در ابتدا به شدت هراسان است. می خواهد به جای خدا با ایجاد متاروایت های خویش در باب سعادت تاریخی، امکان پیشرفت و ساختن بهشت روی زمین و امکان تکیه دادن به سوژه و من خویش به عنوان قدرت نهایی، و به اراده و انتخاب و خرد خویش، مانع از آن شود که این هوای پوچی و هیچی زندگیش را به طور کامل در بر گیرد و او را فلج سازد. می بینیم که این نیچه است که بویژه این دروغ مدرنیت، و این چندگانه شدن سوژه را طرح می کند و برای مثال در کتاب شامگاه بتان، با بیان چهار خطای اصلی انسان، آنگاه که سرانجام انسان بر حقیقت مطلق پیروز می شود، نیچه سئوال می کند که خوب اکنون پس از پیروزی بر حقیقت، چه باقی می ماند؟ <جهان ظاهری و یا واقعیت؟ نه، با مرگ حقیقت، نقطه ی مقابل او نیز، یعنی واقعیت عینی و ظاهری نیز می میرد>، زیرا او نه خودِ واقعیت بلکه یک تفسیر از واقعیت است که انسان بر اساس خواست قدرت خویش آفریده است. و اینگونه نیمروز ابرانسان نیچه آغاز می شود که جسم خندان و شیر خندان است و جهان و اخلاقِ چشم اندازی و زمینی خویش را می آفریند و تفسیر خویش از واقعیت و عشق را بر زمین ایجاد می کند.

انسان مدرن اما از تن دادن به بهای این کار خویش هنوز هراس دارد و می خواهد به جای حقیقت مطلق و اخلاق مطلق، با ایجاد یک اعتماد نسبتاً مطلق به علم و واقعیت عینی، مانع از نگاه کامل خویش به درون هیچی و پوچی شود که مانند چشمان مدوزا می تواند او را سنگ کند. در همین معناست که نیچه در کتاب حکمت شادان، داستان دیوانه ای با فانوس را می آورد که در شهر می چرخد و می گوید:" شما خدا را کشته اید و با اینکار همه ی "تو باید"ها را ازبین برده اید و باید اکنون خود به خویش معنا بدهید." اما مردم همچنان به کار سابق خویش ادامه می دهند و حرف های او را نمی فهمند، و یا در واقع هراس دارند که بفهمند. اینجاست که دیوانه ی نیچه می گوید، "نتیجه ی کار شما پس از قرن ها به سراغ شما خواهد آمد تا دریابید که چه کرده اید" و آنگاه مجبورخواهید بود با پذیرش عمل خویش به خالق معنا و تفسیر خاص خویش از زندگی تبدیل شوید، و یا در واقع هستی را به یک جهان چند تفسیری و چشم اندازی تبدیل کنید.

در طرف دیگر هایدگر ایستاده است که با پرداختن به موضوع هستی و یا وجود نشان می دهد که هستی انسانی همیشه به معنای در جهان بودن و در قالب زبان بودن است و به این ترتیب هیچگاه یک هستی وجود ندارد بلکه انسان همواره در یک جهان زبانی و هستی انسانی خویش قرار دارد که در واقع دیسکورس و نظم قراردادی است. با درک این موضوع و شناخت خویش و هستی انسانی خویش به سان یک < در جهان بودن> و یا به قول لاکان < در تصویر بودن>، اکنون انسان می تواند به اشکال و تفسیرهای نوین این < در جهان بودن> دست یابد زیر رابطه ی او با هستی بر اساس وجود امکانات مختلف هستی انسانی است. همانطور که در بخش اول نیز با استفاده از کتاب دکتر موللی از هایدگر، موضوع کوزه گری را برای درک رابطه ی انسان با هیچی مطرح کردم، اینجا نیز باید دوباره اشاره ای بدان بکنم. به قول هایدگر(۹) رابطه ی انسان با هیچی، مانند رابطه ی کوزه گر با خلاء است. کوزه گر در واقع کوزه را به دور یک خلاء می سازد و این خلاء است که شکل کوزه را ممکن می سازد. بنابراین می توان اشکال مختلف این کوزه را، بسته به نوع نزدیکی و یا ارتباط ما با خلاء، آفرید. اینجاست که با عبور از متاروایت های مدرن و تبدیل سوژه ی یگانه به سوژه ی چندگانه و چندهویتی، به پلورالیسم پسامدرنی و حالت ایهام پسامدرنی دست می یابیم. همین روند، در هنر، در عبور از رنسانس تا کنون صورت می گیرد که با رشد مدرنیت ما شاهد شکستن تصویر یگانه و زیبای رنسانسی از جسم، و از چشم انداز مرکزمحوری به سوی فراگمنت شدن، و ایجاد چشم اندازهای نوین به جسم و زندگی هستیم. برای مثال، مجسمه ساز مشهور رودین(لینک۱۰)، تنها بخشی از تن آدم را، و یا از چشم اندازی خاص از بغل و گوشه، به شکل مجسمه، می آفریند و به جای جسم زیبا و کامل میکل آنجلو، اکنون رودین مجسمه ی مردی با دماغ شکسته را می سازد. رودین یکی از مهمترین پایه گذاران هنر مدرن و نگاه فراگمنتی یا پارنویسی است. میکل آنجلو خود نیز گاه کارهایش را فراگمنتی و نیمه تمام گذاشته است، اما این کار او یا به علت معضلات مالی، نارضایتی او از اثر خود، و یا حتی به قول فروید و روانکاوی، به خاطر علل ناخودآگاه بوده است. در رودین اما این یک انتخاب خودآگاه او و ناشی از روحیه ی زمانه است. او کم کم در می یابد با مرگ خدا و از دست رفتن وحدت اولیه ی هستی، خود او نیز وحدت درونش را از دست داده و چند پاره گشته است. ادامه ی این فراگمنتی شدن هنر و ایجاد چشم اندازهای نوین را ما در نقاشی در روند امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و فرمالیسم ،سوررئالیسم و

غیره می بینیم. مثلاً در امپرسیونیسم (لینک ۱۱)شاهد آن ایم که در تقابل با ناتورالیسم، او اکنون به بیان و نقاشی چشم اندازهای اتفاقی و تصادفی از طبیعت، و یا صحنه ای از بازار می پردازد، و همزمان این چشم اندازها در نور و سایه در حال حل شدن هستند. در کوبیسم(لینک۱۲) ما شاهد آنیم که چگونه ناگهان به جای جسم با اشکال هندسی مانند توپ و هرم به سان بیانگر جسم انسانی روبروییم. همزمان با استفاده از این شیوه ها هنرمند کوبیست، و مهم تر از همه پیکاسو در دوران کارهای کوبیستی اش، یک پلورالیسم چشم اندازی ایجاد می کند و ما قادریم از چشم اندازهای مختلف اثر را نگاه کنیم و هر بار چیزی نو بیابیم. در ادامه ی این راه، هنر سوررئالیستی(لینک۱۳) و بویژه هنرمند مورد علاقه ی من (در کنار میکل آنجلو، شاگال و میرو) سالوادور دالی، شیوه ی هنر پارانویید/انتقادی خویش را می آفریند. هم به پیوند و هارمونی عناصر متضاد و ناهنجار دست می یابد، و هم پرسپکتیوها را برعکس می کند. به این ترتیب هنر سوررئالیستی نویی زاییده می شود که می خواهد بر تناقض واقعیت و رویا پایان دهد. به قول دالی، واقعیت برایش یک توهم و یک رویاست و این رویا می تواند چندگانه، سوررئالیستی، و خوابگونه باشد. اینجا اما این دالی است که با خلق زرافه ی سوزان خویش(لینک ۱۴) و انسان ژئوپولیتیک خویش(لینک۱۵) دیگربار به پرستش جسم و یگانگی جسم و روح مربوط به دوران رنسانس می پردازد، اما در یک معنای نوین. در این مرحله نو، انسان سراپا شورهای نارسیستی و پارانویید است اما به این شورها تن می دهد. بر خلاف انسان سنتی و مدرن که از این شورها در هراس است، انسان ژئوپولیتیک، و زرافه ی سوزان دالی، می توانند سراپا شور سوزان باشند ولی نسوزند و متلاشی نشوند بلکه پرشور و زیبا گردند و حتی به هنجاری در ناهنجاری دست یابند. این نیز نوعی به پایان بردن کار رنسانس و هم دست یابی به کثرت در وحدت نو در قالب جسم است. از اینرو تصویر انسان ژئوپولیتک دالی که از تخم مرغی بیرون می آید دارای نزدیکی جالبی باتصویر آدم میکل آنجلوست. او به سان جسم سوزان و زنده در برابر آینه، و مادر خویش طبیعت قرار دارد. جزیی از اوست و هر حرکتش چندگانه و هر واقعیتش یک توهم و هر توهم و آرزویش یک واقعیت است. همینگونه نیز هنر پسامدرنی به بیان این چندگانه شدن انسان و چند تکه شدن انسان می پردازد و نشان می دهد که واقعیت انسان یک ساختار و خلقت تاریخی است و نه واقعیت عینی و بنابراین در خویش چند لایه و مبهم می باشد و اینگونه هنر چند لایه و چند روایتی پسامدرنی کسانی مانند جیمز جویس و ناباکوف، وارهول و غیره زاییده می شود. پست مدرنیت به همین دلیل به معنای آن است که انسان پست مدرن می فهمد با توجه به چگونگی جا و مکان و چشم اندازش نسبت به هیچی و خلاء، هویتش، حالتش، و نگاهش متفاوت است و اینگونه نیز هنر و فلسفه ی خویش را می آفریند و به تبلیغ تفاوت و چند نگاهی و دیدن واقعیت به سان یک ساختار ساخته شده و چند لایه می پردازد. به متاروایت های مهم مدرنیت در پی اعتقاد مطلق به علم و تاریخ و به یگانگی سوژه و وجود اراده و انتخاب پشت پا می زند و دروغ نهفته در آن ها را نشان می دهد. بدینوسیله زمینه را برای یک جهان چند نگاهی و چند محوری در حال تکامل، و دیفرانس در معنای دریدایی، آماده می سازد که ما اکنون در بطن ایجاد آنیم. پسامدرنیت در این معنا از سه بخش عمده تشکیل می شود:
پساساختارگرایی، دکانستراکشن یا ساختارشکنی، و دیسکورس تئوری.

۱/ پساساختارگرایی: (لینک ۱۶) برای درک تصویر گونه و دقیق پساساختارگرایی، و در عین حال با توضیحی کوتاه در حد این مقاله، باید توجه کنیم که برای مثال، نقد هنری در واقع به سه شکل عمده هرمنوتیک، ساختارگرایی، و سرانجام پساساختارگرایی صورت می گیرد. در ادامه ی این مطلب نیز ساختارشکنی و دیسکورس را توضیح می دهم. در جهان مدرن و کلاً در جهان انسانی هر دیسکورس نو از بطن دیسکورس گذشته و برای نفی آن و گذشتن از آن بوجود می آید. برای مثال، همچنان با تصویر آفرینش میکل آنجلو بمانیم و سعی کنیم برای درک این مفاهیم به این تصویر از طریق نقد هرمونوتیکی، ساختارگرایانه، و یا پساساختارگرایی نگاهی بیاندازیم. یک هرمنوتیک با دیدن نقاشی میکل آنجلو، و با گرفتن حس خاص خویش از نقاشی، در پی آن خواهد بود که به درک هرچه بیشتر نقاشی نائل آید. از این رو مرتب سئوالاتی درباره ی نقاشی، نقاش، و دورانی که این نقاشی خلق شده است، و نیز معنی و مفهوم هر بخش از نقاشی و ارتباط آن با نقاشی ها و نقاشان دیگر هم عصرش می پرسد. اینگونه، تفسیر هرمنوتیکی یک حالت دایره وار و چرخشی دارد و با هر سئوالی و پرسشی به درک تازه ای و یا به تکمیل درک قبلی دست می یابد و این پروسه را پایانی نیست. نگاه ساختارگرا که بویژه توسط سوسور بوجود می آید، در اثر هنری مانند تصویر آفرینش میکل آنجلو در پی چگونگی فراکسیون های مختلف در اثر هنری و چگونگی پیوند میان آن هاست. یعنی برای مثال به مکان و نقش آدم، و تفاوت مکان او با نقطه ی مقابلش یعنی خدا، و نیز تفاوتش با فرشتگان می نگرد، با دیدن این تفاوت ها و درک نوع و چگونگی پیوندها شروع به ساختن ماتریکس نگاه میکل آنجلو در این اثر می کند. می خواهد بگوید که با نقد علمی خود و کشف ماتریکس اثر، در حقیقت نقد را به پایان رسانده است و نیازی به ادامه ی نقد نیست. بر این روال، و برای مثال، لویی اشتراوس با شناخت این تفاوت ها و پیوندها به مراحل مختلف تحول اسطوره و قانون جنسی منع کننده زنای با محارم در فرهنگ های مختلف، به نگاه خودش دست می یابد، و به قول خودش یک ماتریکس و تحول چند مرحله ای جهانشمول کشف می کند. در نگاه ساختار گرایی هر علامت و کلمه معنایش در تفاوت با کلمه دیگری بوجود می آید. تفاوت، ایجاد معنا می کند، و با شناخت این تفاوت ها و چگونگی پیوندها، ساختارگرا می خواهد در واقع هرمنوتیک را به یک کار علمی تبدیل کند و به پروسه ی چرخشی تفسیر

هرمنوتیکی پایان دهد. پسامدرنیت از همین قبول تفاوت علامت ها به سان ایجاد کننده ی معنا حرکت می کند، ولی در این مسیر به یک تفاوت جدی دست می یابد که به ایجاد دیفرانس یا تفاوط دریدا، که از پایه گذاران مهم پساساختارگرایی است، منتهی می شود. دریدا در مقاله ی معروف <دیفرانس> خویش در نقد سوسور و ساختارگرایی به این موضوع اشاره می کند که معنا همانطور که سوسور بیان می کند، ناشی از تفاوت یک علامت با علامت دیگر یا با علامت قبلی است، اما همزمان ناشی از تفاوت با علامت بعدی نیز می باشد. در واقع هر کلمه ناشی از این دو تفاوت مابین تفاوت با گذشته و نیز تفاوت با آینده است. پس هر علامت یا کلمه نسبت به واژه ی قبلی در یک حالت دیفرانس قرار می گیرد و در واقع یک تفاوت به تعویق افتاده شده است(۱۷)، یعنی هر علامت در یک تفاوت عمودی و افقی با علامت قبلی و بعدی خویش قرار دارد و به این خاطر نیز معنایش یک معنای متفاوت و به تعویق افتاده می باشد که هیچگاه به طور کامل بیان نمی شود. آنچه در متن اثر هنری بیان می شود در حقیقت باقیمانده ی یک نوشته و علامت، آواری از یک علامت و نوشته است که با کمک تولید و کامل کردن این علامت، مدام در متن تفاوت های جدیدی ایجاد می کند. اینگونه است که متن یک سیستم بسته نیست، آنطور که ساختارگرایی می خواهد بپندارد، بلکه در بطن خویش مرتب تفاوط ایجاد می کند. این پروسه ی تفاوت سازی و معناهای جدید را پایانی نیست. نقد برای دریدا یک کار تقریبی است و نه یک کار یک بار صورت گرفته و به پایان رسیده، زیرا مدام در پروسه ی دیفرانس متن، تفاوت ها و معناهای جدیدی آفریده می شود و یا متن تفاوت های جدیدی می زاید که ربطی هم به نویسنده ی متن ندارد. با این نگاه به متن به سان یک متن خودتولید کننده ی معنا و تفاوت، زمان مرگ سوژه نیز فرامی رسد و دیگر به قول بکت (۱۸)مهم نیست که چه کسی این اثر هنری را نوشته است.

به قول دریدا برای فهم هر مطلب نیاز است که باز هم نوشته شود تا معنای متن روشن تر شود، ولی هر نوشتن تازه ای با خودش تفاوت های تازه ای را به میان می آورد، و متن و نقد به یک پروسه ی ناتمام تبدیل می شوند که مرتب دیفرانس و تفاوت ایجاد می کنند. در این معنای دیفرانس، آنگاه دیگر تفاوت طبیعت با فرهنگ، سوژه و جسم، زن و مرد، خرد و احساس در معنای تفاوت ساختارگرایانه و نیز متافیزیک مدرن نیست که می انگارد اینها از یکدیگر متفاوتند. به قول دریدا در این متافیزیک مدرن گفتار بر نوشتار، فرهنگ بر طبیعت، سوژه بر جسم، و مرد بر زن برتری دارد. اما دریدا این نگاه را به سان دوپارگی اساسی متافیزیک مدرن رد می کند و می گوید که در واقع فرهنگ، طبیعت متفاوت و به تعویق افتاده است و خرد، احساس متفاوت و به تعویق افتاده و زن، مرد متفاوت و به تعویق افتاده است. و از آنرو که بازی دیفرانس را، چون یک چرخش جاودانه و بی آغاز و انجام، پایانی نیست، از آنرو نیز هر دیفرانسی با خویش دیفرانسی نو می آفریند و فرهنگ اکنون، طبیعت را به سان فرهنگ متفاوت و به تعویق افتاده، خرد اکنون، احساس را به سان خرد متفاوت و به تعویق افتاده، و زن، مرد را به سان زن متفاوت و به تعویق افتاده باز می آفریند زیرا دو بخش یک حالت به سان کودکان سیامی به یکدیگر چسبیده اند و مرتب با تفاوط یکی، دیگری نیز مجبور به تحول و تفاوط نوین است. این چرخش و بازی دیفرانس بی انتها است و زندگی به بازگشت جاودانه ی نیچه تبدیل می شود.

اینگونه نقد پساساختارگرایی و دریدایی شروع به نگاه کردن به تصویر آفرینش میکل آنجلو از چشم اندازهای مختلف می کند. به جای آنکه در پی دست یافتن به یک معنای مشخص و روشن از نقاشی میکل آنجلو باشد، در پی آن است که با دیدن و بیان چگونگی حرکت تفاوت ها در متن هنری و نقاشی میکل آنجلو، به تناقضات، چندلایگی ها، و نکات متناقض و منافی یکدیگر دست یابد و ما به بازی تفاوت معنایی دست می یابیم و نیز به یک شبکه از پاره-معناها که کناره هایشان رشته نشده و بسته نشده و راه را برای ادامه ی نقد باز می گذارد. نباید فراموش کنیم که در هر اثر هنری، لایه های مختلف نگاه یک هنرمند، و یا بهتر است بگوییم، لایه های مختلف خود متن وجود دارد که می توانند در تناقض با یکدیگر باشند. بهترین نمونه ی این حالت آثار هنری مهاجران شرقی و یا آسیایی و غیره در کشورهای اروپایی است که اکنون به عنوان ایرانی یا عرب به زبان آلمانی یا فرانسوی می نویسند و می خواهند نگاه خویش را مطرح کنند. هرچقدر هم آنها عالی و خوب آلمانی و فرانسوی و یا مدرن بنویسند، نگاه و هویت ایرانی و عرب آنها در شکل احساسات و ادراکات حسی آنها در متن نقش می گیرد و متن را چندلایه و متناقض، مبهم و ناهمخون می سازد. برای درک این متن ها، لمس این حرکت تفاوت و دیفرانس در درون متن، و جنگ و جدل این لایه های مختلف بسیار مهم است و اینگونه نیز این نقد را پایانی نیست زیرا با هر آشکار شدنی نیاز به توضیح بیشتری برای آشکار شدن بیشتر متن است. با هر نقدی، تفاوتی نو و لایه ای نو از متن ظهور می کند و خلق می شود. درک این مطلب بویژه از این جهت برای ما ایرانیان دو ملیتی و یا در نهایت برای همه ایرانیان در بحران سنت/مدرنیت/پسامدرنیت لازم است که به ما نشان می دهد راه رهایی ما از این بحران تنها از طریق چندلایه شدن و چندسیستمی شدن است. این چندلایه شدن و تبدیل شدن به یک کثرت در وحدت به ما این امکان را می دهد که در عین دست یابی به رنسانس خویش، قادر به خلق آثار و نگاه چندلایه و هنر جهانی باشیم که چندلایگی اش آن را هم برای جهان سنتی خویش و هم جهان مدرن جذاب و خواندنی می کند. می بینیم که چگونه ادبیات پست مدرن، و فلسفه ی پست مدرن چندلایه ای و چندهویتی توسط مهاجرانی از قبیل جیمزجویس، ناباکوف، و یا خود دریدا که ریشه ی الجزایری دارد، آفریده می شود، و اینان قادر به تلفیق دو جهان خویش می شوند. بدون دست یابی به این تلفیق و چندگانگی، ما ایرانیان نه قادر به عبور از بحرانمان و جذب مدرنیت در جهانمان خواهیم بود و نه قادر به دست یابی به تفاوت و

تفاوط خویش با سنت و مدرنیت، و یافتن مدرنیت خاص خویش که ما را چندلایه و برای هر دو جهان جذاب و زیبا می سازد و پایه گذار هنر و نگاه جهانی ایرانی می شود.

۲/ ساختارشکنی(لینک۱۹): یک ساختارشکن وقتی به یک اثر هنری و یا یک سیستم و دیسکورس برمی خورد، در پی آن است که با درک چگونگی ساختار آن در واقع چگونگی ساختنش را دوباره بازسازی کند و پی ببرد که این نقش، و برای مثال، این قالی دیواری، چگونه بافته شده است. به باور ساختارشکن، هر اثرهنری و در نهایت هر سیستم و ساختاری یک تفسیر و یک ساختار واقعیت و در نهایت یک توهم است. این نگاه و واقعیت ِ بیان شده، تصویر یک واقعیت عینی نیست، بلکه در هنر و در متن یک ساختار و واقعیت ساخته شده است. اینگونه، ساختارشکن با بازسازی دوباره ی ساختار به چگونگی ساختن او و ساختن این واقعیت هنری پی می برد. ساختارشکن باور دارد که در هر اثر هنری، و یا در هر ساختاری از واقعیت که نگاه و مسیری خاص را طرح می کند، بخشی دیگر نیز به طور معمول و بویژه در هنر خوب نهفته است که این نگاه اصلی و رسمی را رد می کند و نقاط غلط آنرا نشان می دهد. به قول معروف، هر اثر هنری همیشه در میان دو بخش خویش در حرکت است؛ از یک طرف بخشی که می خواهد چیزی را و واقعیتی را نشان دهد و مطرح کند، و دیگر، بخشی در اثر که ساختگی بودن و دروغین بودن این تلاش را نشان می دهد، زیرا واقعیت بالذات وجود ندارد و هر واقعیتی یک ساختار و خلقت انسانی است. به قول یکی از پیشوایان ساختارشکنی، پاول دومان، هر اثر هنری دارای یک بخش کور و یک بخش شناختی است. اثر هنری برای آنچه که نمی گوید کور است، اما اگر با این شناخت به واقعیت ساخته شده توسط اثر هنری نگاه کنی می توانی، به گفته ی پاول دومان، بخش ساختارشکن را در خود اثر بیابی. اندیشه ی ساختارشکنی برای مثال در پژوهش های جنسیتی و در نوع تفکرات ساختارشکنانه ی کوئیر تئوری و نیز اندیشه های جودیت باتلر نیز وجود دارد که در پی شکستن متاروایت جنسیت و دیسکورس جنسی و جنسیتی امروزی و نگاه دو جنسیتی مردانه/زنانه و ماتریکس نورماتیو ِ دگرجنس خواهانه هستند. در بخش چهارم این مطلب در باب آسیب شناسی فمینیسم ایرانی به این می پردازم. این اندیشه های ساختارشکنانه برای شکستن دیسکورس های جنسی، جنسیتی، و ایجاد نگاه نو، ابزار خوبی در اختیار نقاد و پژوهش گر می گذارند.

۳/ دیسکورس تئوری(لینک۲۰): دیسکورس که در معنای اولیه، گفتمان قلمداد می شود، بنا به تئوری دیسکورس فوکو تبدیل می شود به معنای یک نظم قراردادی در چهارچوب زبان که دارای قدرت است. و این نظم زبانی قدرتمند نه تنها دانش ما را و شناخت ما را از هستی و خودمان تشریح و کانالیزه می کند، بلکه همزمان با معیارهای قراردادی خودش نیز بخشی دیگر از شناخت و یا از زندگی را پس می زند و ممنوع می کند. این دیسکورس قدرتمند زبانی در واقع واقعیت انسان را می سازد. انسان را به سان سوژه وادار به قبول خواست ها و نظم این دیسکورس زبانی قدرتمند می کند. دیسکورس ها می توانند جنسی، جنسیتی، علمی و غیره باشند و ما را مجبور می کنند برای پذیرفته شدن، به عنوان سوژه، در جامعه، به خواست های آنها تن دهیم. اصلاً سوژه شدن به مفهوم تن دادن به این مفاهیم است. اما هر دیسکورسی همزمان بخشی دیگر را بیرون می اندازد و به سان نقطه ی مقابل خود آن را نفی می کند. آنگاه که این بخش متقابل، به سان هیولایی ترسناک، در ایجاد و قبول دیسکورس توسط جامعه و انسان، نقش خویش را بازی می کند، حضور آن را ممنوع می سازد. برای مثال امروزه تنها کسی می تواند کار علمی ارائه دهد که به شیوه ی علم گرایی و نگارش علمی و کلمات علمی قابل قبول بنویسد. ضرورت این نگارش را دیسکورس علمی تعیین می کند. موضوع فوکو نفی این دیسکورس ها نیست زیرا بدون دیسکورس امکان شناخت و طبقه بندی شناخت و نیز تبدیل شدن به سوژه وجود ندارد، بلکه موضوع او این است که اولاً در پی مطرح کردن این سئوال است که چگونه انسان ها، و دوره های مختلف تاریخی مانند رنسانس، مدرنیت و یا دوران آنتیک یونان باستان، در قالب زبان، شناخت خویش از جهان را سیستماتیزه و سمبلیک کردند. دوماً از آنرو که برای دیسکورس پسامدرن، انسان تنها در قالب زبان می زید و لمس می کند و وجود دارد، چگونه این نگاه سیستماتیک و دیسکورسیو، واقعیت یونان باستان و واقعیت مدرن را می آفریند. سوماً قدرت و مفهوم قدرت چه نقشی در این تولید جهان های مختلف و نگاه ها و سوژه های مختلف دارد. در پاسخ گویی به این سئوالات است که فوکو به بررسی تحول انسان از یونان باستان تا مدرنیت، به تحول انسان از سوژه تمنا کننده به سوژه تمنا یا همان سوژه ی کنترل کننده ی تمنا می پردازد. او نشان می دهد که چگونه این تحول در قالب زبان صورت می گیرد و چگونه این نظم زبانی دارای قدرت است و این قدرت در ذات خویش خلاق و استراتژیک است(ابتدا او قدرت را واپس گرا می پنداشت) و دیسکورس های جدید تولید می کند و چگونه این دیسکورس های مختلف شناخت و زندگی ما را کانالیزه و تشریح می کنند و به ما می گویند از چه چیزهایی باید دوری کنیم. فوکو این شیوه ی عمل دیسکورس را نظم دیسکورس می نامد. به قول او در واقع هیچگاه مفهوم آزادی جنسی وجود نداشته است و ما تنها شاهد دیسکورس های متفاوت جنسی در مراحل مختلف بوده ایم. برای مثال در یونان باستان ما شاهد بچه بازی هستیم و این امر در کنار هماغوشی با زنان امری معمولی در دیسکورس آن زمان محسوب می شود. اما با تحولات هرچه بیشتر در دیسکورس یونان باستان، با بالا گرفتن ترس انسان از هدر رفتن نیروهایش، هراس از درگیری هایش با خواهش های اروتیکی و کام پرستانه اش، سه موضوع

مهم اقتصادی اندیشیدن، صرفه جویی جنسی و اروتیکی، و ایجاد یک نظم خانوادگی در پیوند با نظم سیاسی و اجتماعی جامعه، باعث می شود که در بطن دیسکورس اولیه، انسان یونان باستان که یک سوژه ی تمنا کننده است، هم به کام پرستی با زنان و هم با کودکان تن می دهد ، یک نظم جدید اخلاقی زاده شود.(۲۱)(سه جلد کتاب سکس و حقیقت فوکو در واقع بیان و بررسی این تحول انسان یونانی به مدرن و از سوژه تمنا کننده به سوژه حاکم بر تمناست). این نظم جدید، که با افلاطون و سقراط به بار آمد، در سیستم مدرن سرانجام به سوژه ی تمنا و یا کنترل کننده ی تمنا تبدیل می شود. اینگونه، به باور فوکوی همجنس خواه، مفهوم و دیسکورس همجنس خواهی یک پدیده ی مدرن است و در یونان باستان وجود ندارد. همینگونه نیز مفهوم حقیقت در یونان باستان، به باور او، پیوند تنگاتنگ با رفتار آدمی، و با پیوند میان حقیقت و قدرت دارد. از اینرو، برای مثال، ادیپوس هم داناست، و هم شاه و قدرتمند است. اما این تیپ از انسان، و این مفهوم ازحقیقت، و خواست حقیقت یونانی، در روند دیسکورس نوی سوژه ی تمنا، جایش را به خواست دانستن و جدایی دانشمند از سیاستمدار و قدرتمند می دهد که تیپ جدید عالم و سیاستمدار مدرن است و در نهایت دانشمند را در خدمت قدرت قرار می دهد. بدین خاطر نیز کسانی مثل فوکو و یا ژیل دلوز در پی دست یابی به پیوند نو این حقیقت و قدرت هستند. ژیل دلوز در برابر دانشمندان معاصر هیرارشی منش، از دانشمند کولی و کوچ نشین خویش سخن می گوید که به جای هیرارشی، تن به تفکر شبکه ای می دهد و دوباره به پیوند قدرت و دانش یا حقیقت در خویش دست می یابد. فوکو نیز می خواهد با آشنا کردن انسان ها با این موضوع که هر حرکت آنها ناشی از دیسکورسی در جامعه است، در واقع یک دانش فرادیسکورسی بیافریند تا انسان ها با این شناخت از طریق دستیابی به یک پلورالیسم نگاهی، و نیز از طریق هنر، قادر باشند در این دیسکورس های حاکم با عمل، نگاه، و آثار خویش تفاوت های نو ایجاد کنند، در دیسکورس اغتشاش بیافرینند، و در نتیجه راه را برای ایجاد دیسکورس های نو باز کنند. برای او و دریدا، انسان، و نیز شخص او و یا دریدا، خارج از دیسکورس نیستند. به گفته ی فوکو، این شناخت فرادیسکورسی می تواند کمک کند که اولاً، در نقد آثار، رد پاهای دیسکورس های جنسی و جنسیتی و غیره را بیابیم. دوماً، با این شناخت، تفاوت های نو بیابیم، با دیسکورس، از طریق ایجاد تفاوت های نو، یک رودررویی مخفی بیافرینیم و زمینه ی دگرگونی دیسکورس را ایجاد کنیم. دریدا، با این شناخت از نظم و ساختار، در پی آن است که هرچه بیشتر در همه جا و همه چیز به دیفرانسی که در متن های فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی توسط خود متون آفریده می شود توجه کند و آنها را مطرح کند و از این راه به تحول دیسکورس ها کمک کند. در نهایت دستیابی انسان ها به یک پلورالیسم نگاهی، به قبول خویش و دیگری به سان موجودی چند هویتی و مدام در حال ایجاد هویت ها و یا تفاوط های نو در یک بازی جاودانه و بی آغاز و انجام دیسکورس قدرت، تفاوت و تفاوط را میسر کرده باشد. اینگونه، گویی فوکو و دریدا، به سان دو کودک سیامی به هم چسبیده، در یک دیفرانس با یکدیگر قرار دارند زیرا فوکو با شناخت تفاوت در ابتدای دیسکورس آغاز می کند، ولی برای دریدا دستیابی به شناخت این تفاوط، انتهای کار شناخت یک متن است. این پروسه برای هر دوی آنها یک پروسه ی بی انتها است. می توان گفت که گویی فوکو، دریدای متفاوت و به تعویق افتاده شده است و دریدا، فوکوی متفاوت و به تعویق افتاده.

با این شناخت اولیه از پسامدرنیت اکنون می توان به بیان کوتاه اصول کلی پسامدرنیت در ادبیات و تکنیک های پسامدرنی پرداخت تا با این پیش زمینه خواننده بتواند نقد بعدی مرا در چگونگی ترجمان پسامدرنیت و تکنیک های پسامدرنی در ادبیات ایرانی و نمونه های بیان شده درک و لمس کند. همزمان خود ابزار کار اولیه ای یاد گرفته باشد که بتواند مستقلاً نیز با این معیارها به نقد دیگر آثاری بپردازد که می خواند و یا می شنود و می بیند.

تفاوت های اساسی هنر پسامدرن با هنر مدرن

۱/ در حالیکه هنرمدرن به طور معمول در پی دستیابی به یک نگاه تک محورانه و یک زیبایی شناسی هنجار و نورماتیو است، پسامدرن در هنر خویش زمینه و مکان را برای پلورالیسم نگاهی و پلورالیسم زیبایی شناسی باز می کند. به گونه ی اندی وارهول(۲۲)، تصاویر قدیمی مثل تصویر گوته را با رنگ های نو بر تصویر کهن، از نو بازآفرینی می کند. همچنین، ما در آثار پسامدرن شاهد بودن چند راوی در کنار دانای کل و چند نگاهی شدن اثر و نیز چند لایه شدن، چند نحوی شدن، و چند معنایی شدن اثر هستیم. برای مثال شاعران و نویسندگان پسامدرن از معانی و تصاویرزبانی قدیمی، با بازی با علامات زبانی و با کلمات، معانی نو و یا چندلایه ای می آفرینند که هیچگاه نیز معنایشان به تمام و کمال معلوم نیست و می تواند در خویش معانی نو بیافرینند و دیفرانس ایجاد کند. اینجا نیز می توان یک تفاوت مهم میان کار پسامدرنی و آنکه فقط با کلمات بازی می کند و می خواهد متفاوت باشد، را مشاهده کرد. هنرمند پسامدرن در پی متفاوت بودن و بیان متفاوت بودن نیست، بلکه به خود و قانون متن خویش تن می دهد و از آنرو که او خود به سان یک سوژه، چندپاره و چند هویتی و نامعلوم است، هرچه بیشتر به خود و بخش های مختلف خود و به قانون و نظم نوشته و متن خویش تن می دهد، تفاوتش با دیگران آشکارتر می شود و نوشته اش چندلایه تر و چندمعنایی تر می شود. هنر پسامدرن و هنرمند پسامدرن در واقع یک ناسازه است و با تن دادن به ناسازگی خویش و قانون نهفته در ناسازگی خویش، به بیان

تفاوت خویش دست می یابد. همزمان، این تفاوت و تفاوط برای خوانندگان مختلف فرهنگ های مختلف یک <آشناغریبه> است و می توانند در لایه های مختلف متن، خویش و موضوعات خویش را بازیابند و متن مدام به خاطر این چند لایگی قادر به ایجاد تفاوت های جدید و تفسیرهای جدید در خویش است. همینجا نیز با درک این چندلایگی و چندهویتی بودن و تن دادن به قانون کار و نظم درونی خویش، می توان به غلط بودن همه ی آن تفکرات ایرانی پی برد که خیال می کنند پسامدرنیت، نفی هویت و قانون است. پسامدرنیت، نفی قانون و هویت به مثابه ی متاروایت است که می گوید مرد بودن و زن بودن این است و جز این نیست، و یا نگاه علمی فقط به شیوه ی علم کلاسیک مقبول است. پسامدرنیت این متاروایت را می شکند تا جا را برای چندین هویتی و چندین قانونی و چندین معنایی باز کند و نه آنکه نفی قانون و نفی هویت کند. زندگی بدون قانون، و انسان بدون هویت ممکن نیست. تنها می توان به جای یک حالت تک محوری مدرن به حالت چندمحوری پسامدرن در این عرصه دست یافت. برای مثال، انسان مدرن سعی می کند که بخشی از فرهنگ شرق را که مطابق میلش است در خویش و در نگاه خویش جلب کند. در این مسیر اما، کل فلسفه و معنای نهفته در پشت آن عناصر، مانند فلسفه ی نهفته در پس هنرهای رزمی مانند تایی چی و کونگ فو، فلسفه ی نهفته در پشت شیوه ی خلسه و درنگ یوگا و یا تانترای هندی را نفی می کند. این عناصر را کوچک و مسخ می سازد؛ با نفی فلسفه ی لائوتسه در هنر تایی چی از آن یک ورزش رزمی می سازد. این طبیعی است که هر سیستمی در مسیر جذب و ادغام نگاه و جهانی دیگر، آن را تا اندازه ای نیز به قامت خویش درآورد و کوچک کند اما شیوه ی تک محوری مدرن، اگر اینگونه عمل کند، همیشه تک محوری باقی می ماند و نمی تواند به حالت چندلایگی و چند زیبایی شناسی دست یابد. به این خاطر نیز برای مهاجران، در مسیر راه یابی به تفاوت و فردیت خویش، هم مبارزه با تأثیرات منفی فرهنگ گذشته ی خویش و عبور از سنت های غلط خویش، و هم عبور از این تک محوری مدرن لازم است تا به حالت دوگانه/ چندگانه ی ایرانی/آلمانی، ایرانی/انگلیسی یا حتی ایرانی/آذری/ کانادایی دست یابد، و در معنای والاتر، ایرانی/اروپایی/ قومی/ فردی، یعنی دست یابی به تفاوط دریدایی.

نگاه به پسامدرنیت به مثابه ی منطق ضد قانون و ضد هویت، ناشی از جذب و مسخ مدرنیت در سیستم اخلاقی/عرفانی هنرمند و یا انسان ایرانی است که اگر دیروز هر اندیشه ای، مثلاً مارکسیسم را، به اندیشه و مارکسیسم اسلامی، و یا جنگ خیر و شر، تبدیل می کرده است، اکنون با فروپاشی اخلاق سنتی و با تبدیل شدنش به کاهن لجام گسیخته و تشنه و در واقع سنتی و ضدمدرن، پسامدرنیت برای او به نفی قانون و نظم تبدیل شده است ، و اینگونه آن را برای خویش ترجمان می کند. به همین ترتیب نیز هم پسامدرنیت را مسخ می کند و هم عذاب دائمی خویش و ماندن در بحران جاودانه ی سنت/مدرنیت را عمیق تر و ژرف تر می سازد.

همانطور که پیش از این، با استفاده از تشبیه لاکان، گفتم، انسان مدرن جهان سمبلیکش را به دور یک هیچی و پوچی می سازد ولی به طور کامل به درک و لمس این هیچی و پوچی در جهان و زندگی خویش تن نمی دهد چرا که در آن صورت خود نیز باید هیچ و پوچ و چندپاره شود. او به کمک متاروایت هایش و حقایق علمی و هنریش سعی می کند با قبول مرگ خدا، یا به قول هایدگر، مرگ آگاهی، و فانی بودن خویش، به لذت و سعادت این جهانی دست یابد. از اینرو تمنایش و کام پرستی اش دوگانه است و پارادکس، و مالامال از حس لذت و هراس؛ مالامال است از میل یکی شدن و دخول در دیگری، و حس غیرممکن بودن این یکی شدن، و غریبگی ، از میل به گفتمان، و لمس ناممکنی گفتمان. حاصل این دوگانگی حرکات <من> مدرن، با وجود چسبیدنش به یگانگی خویش به سان سوژه، پایه گذاری زیبایی شناسی هنری مدرن و متاروایت های مدرن می شود که فقط می خواهد یک ارتباط تک محورانه با این هیچی و پوچی، که هنوز به عمق آن پی نبرده است، ایجاد کند، و یا می خواهد این حس را در خویش سرکوب کند که هم خود او چند پاره است و هم نوع ارتباطش با هیچی و پوچی چندپاره است. هنرمدرن با تن ندادن به این چندپارگی نمی خواهد بپذیرد که آنچه او از هیچی و پوچی تعبیر می کند تنها یک تفسیر و یک روایت است و نه واقعیت عینی و علم مطلق. این روایت و تفسیر ناشی از نوع ارتباط تک محورانه ی او با این هیچی و پوچی، و یا به قول پسامدرن ها، با این شیئ غیرقابل ارائه است. اینگونه، انسان مدرن با ندیدن روایت خویش و جهان سمبلیک خویش به سان یک تفسیر و یک چشم انداز از این شیئ غیرقابل ارائه و بیان، که زندگی می باشد، روایت خویش را، توهم وار، به متاروایت تبدیل می کند، و توهم وار، یک سوژه ی یگانه باقی می ماند و نگاهش تک محوری است. از این رو، به قول لیوتار (مقاله پسامدرنیت چیست)،<زیبایی شناسی مدرن باوجود دلتنگ بودنش یک زیبایی شناسی والاست. این زیبایی شناسی، شیئ ارائه نشدنی را تنها به عنوان محتویات گمشده نمودار می کند، اما شکلش،به خاطر تداومی قابل تشخیص، همچنان به خواننده و یا تماشاگر دلیلی برای تسکین و لذت می دهد. اما این عواطف، به عاطفه ی والای حقیقی که ترکیبی درونی از لذت و درد است، منجر نمی شوند– لذت از آن جهت که خرد از تمامی موارد ارائه شده فراتر می رود، و درد از آن جهت که قوه ی تخیل یا قوه ی حس نمی تواند با مفهوم برابری کند.(۲۳)> از اینرو، به باور لیوتار، در همان مقاله، < پسامدرن آن چیزی است که به جستجوی موارد ارائه نشدنی بر می آید، نه برای اینکه از آنها لذت ببرد بلکه به این خاطر که بتواند حس قوی تری ازشئی ارائه نشدنی را منتقل کند. یک هنرمند و یا یک نویسنده ی پسامدرن در جایگاه یک فیلسوف قرار دارد– متنی که می نویسد، اثری که خلق می کند، در اصل زیر سلطه ی قوانین از پیش تعیین شده نیست، نمی توان آن را به وسیله ی یک قانون تعیین کننده و با استفاده از مقوله های شناخته شده داوری کرد. اثر هنری به

خودی خود در جستجوی این قوانین برمی آید. به این ترتیب، نویسنده و هنرمند بدون قانون کار می کند تا قوانین خود آنچه را که انجام گرفته است معین کنند. به این دلیل است که اثر و متن خصلت های یک رخداد را دارند، و باز به همین دلیل است که برای مؤلف خود بسیار دیرتر از موعد فرا می رسند، و یا به عبارتی دیگر، انجام گرفتنشان، به کار گرفتنشان، بسیار زودتر از موعد صورت می گیرد. پسامدرن می بایست بر اساس ناسازه ی گذشته در آینده درک شود(۲۴).>
اینگونه، هنرپسامدرن نه به دنبال عرضه ی واقعیت، و یا یک حالت نورماتیو و هنجاری از واقعیت و زیبایی شناسی واقعیت است، بلکه کارش ابداع اشاراتی به شیئ غیرقابل تصور و غیرقابل ارائه است، و بدین خاطر، بسته به چشم انداز و جایگاه راویان مختلف در اثر، نسبت به این هیچی و یا شیئ غیرقابل تصور، و یا چشم اندازها و جایگاه های مختلف یک راوی و یا دانای کل نسبت به این هیچی و شئی غیرقابل ارائه و تصور، ما شاهد تفاسیر و حالات پارادکس مختلف و زیبایی شناسی های مختلف هستیم. اگر راوی زنی/مردی را، و یا تن معشوقش را، از زاویه ی زیبا و پرشور، و در عین حال با دلهره، می بیند و مسحورش می شود، با تغییر جایگاه هم خود به سان سوژه به هویت و نگاه نو تبدیل می شود و هم جسم و تن و خود معشوق، این بار، به یک کابوس می تواند تبدیل شود، کابوسی که همزمان با خویش هم وحشت و هم لذت در وحشت را به همراه دارد. از چشم انداز سوم به زشتی عجیب و غریب و حتی زیبای معشوق اش می نگرد. خود نیز حالتی و تصویری نو از خویش است، و یا اینکه در این چشم اندازها راویان مختلف حضور دارند. بنابراین، اگر دقت کنید، نگاه پسامدرن، پارادکس و دوگانگی لذت و دلهره یا تسکین نگاه مدرن را در خویش حفظ می کند اما با ایجاد چند چشم انداز به این هیچی، و زندگی، و واقعیت غیرقابل ارائه ی مطلق و نهایی، به خویش و به ما اجازه می دهد در پلورالیسم چشم اندازی، و از عرصه های مختلف، این دوگانگی و پارادکس را حس و لمس کنیم. این جاست که این دوگانگی را، حس درد و لذت را عمیقتر و غریبتر می کند زیرا هر چشم اندازی و تفاوتی همزمان با خویش تفاوت و چشم اندازی نوین می آفریند و ما هیچگاه به واقعیت و یا وجود دیگری به طور کامل نائل نمی شویم بلکه به قول دریدا، تقریبی به آن نزدیک می شویم و این پروسه بی انتهاست. درک این چندگانگی و چندچشم اندازی، بویژه در نقد ادبی آثار پسامدرن ایرانی، بدین خاطر ضروریست که همانطور که بعداً نشان خواهم داد، گاه ما با چند راوی در یک متن روبرو هستیم اما همه یک نگاه دارند و یک حرف می زنند که در واقع این همان نگاه تک محوری مدرن و حتی سنتی با یک لعاب مدرن است و نه نگاه چند چشم اندازی پسامدرن.

۲/ هنر پسامدرن، بر خلاف حالت گاه تخصصی و خاص هنر مدرن، هنر مدرن را با هنر پاپ و واژه های عمومی در هم می آمیزد و هرچه بیشتر کلمات و حالات عمومی را در کارهای خویش به کار می برد اما همزمان در درون این تصاویر و معناهای عمومی و واژه های عمومی، تصاویر و معانی جدید نیز می آفریند. هنر پسامدرن ابزار متفاوتی مانند تلویزیون، سینما، و موزیک پاپ را نیز به خدمت می گیرد.

۳/ هنر پست مدرن در واقع روش ساختار شکنانه دریدا را در عرصه ی هنر به کار می برد و ساختارهایی مانند هیرارشی معنایی را در هنر، و تقسیم بندی هنر والا و هنر غیر والا را در هنر می شکند. در پی ارائه ی معنای مشخص از یک واقعیت نیست بلکه در ادامه ی نگاه و سیستم دریدایی <هدایت علامتی>، در پی آن است که با استفاده از علامات، کلمات، و بازی علامتی، و کلمه ای همواره ما را وارد عرصه ای نو و چشم اندازی نو از واقعیت و شئی غیرقابل ارائه کند. در حقیقت هر علامت و کلمه نه به یک واقعیت بلک به یک علامت و کلمه دیگر، به یک چشم انداز دیگر، ما را هدایت می کند. برای مثال، در کتاب < نام گل سرخ> اثر اومبرتو اکو(۲۵) که موضوعش کشف راز قتل راهبانی در یک کلیسا، توسط دو نفر که یکیشان یک پدر روحانی و در عین حال دانشمند و دیگری دستیار جوانش است، ما شاهد آنیم که آن دو با هر قتلی با یک علامت و رد پا روبرو می شوند، و هر رد پا به آنها واقعیتی و یا تصویری از واقعیت نشان می دهد که غلط است، و همزمان آنها را به ردپا و علامت بعدی هدایت می کند. این دو قهرمان در پی دستیابی به واقعیت غیرقابل درک نهایی، از یک علامت و تفسیر واقعیت به درون علامت و تفسیری نو می روند، و در بیان دریدایی، به طور تقریبی به موضوع، و به علت قتل ها نزدیک می شوند. جالب این است که این دو شخصیت اصلی در واقع روسازی جدیدی بر تصویر کهنه ی کارآگاه معروف شرلوک هلمز و دستیارش اند، و کل داستان، به این شیوه، چندلایه است. در نهایت، در راستای نگاه پست مدرنی، معنا کردن عقلانی ردپا و علامات، قاتل را افشا نمی کند بلکه این حالت تصادفی ردپاها و علامات است که به افشای قاتل منجر می شود. همزمان در ابتدای کتاب مشخص می شود که نویسنده ی این اثر مجهول است، و این اثر، برگردان و بیان تئوری <مرگ سوژه> ی رونالد بارتس است. قاتل نیز نامش یورگ بورگس است که اشاره ای به نام پایه گذار ادبیات پسامدرن، لوییس بورخس است. همین چندگانگی ها را نیز ما در کتاب لولیتای ناباکوف، و نیز در اولیس جیمز جویس می بینیم.

اینگونه، هنر پست مدرن دارای این تعریف از هنر است که کلمات و علامات و خود متن دارای یک زندگی خاص خویش اند. جستجوی نگاه مؤلف در متن به معنای تک محوری کردن متن و ندیدن پروسه ی تفاوت یابی و دیفرانس در متن است که مرتب معانی جدیدی می یابد. اگر بخواهم از اصطلاحات روانکاوی برای تشریح این حالت استفاده کنم باید بگویم که مؤلف در واقع قسمت خودآگاه متن است

ولی خود متن دارای یک بخش ناخودآگاه است که معانی جدید می آفریند. از آنرو که ناخودآگاهی، به قول لاکان، مانند زبان، ساختاربندی شده است، و اجزایش در یک ارتباط زنجیره ای با هم قرار دارند، تحول در یکی به معنای تأثیر شبکه وار بر دیگر اجزا، و یافتن لایه های جدید معنایی برای علامات و کلماتی می باشد که مرتب استعاره ها و مجازهای جدیدی می یابند و همواره اشکال جدیدی از تفاوت و معنا و تمنا می آفرینند. متن و علامات در متن نیز با خویش معناها و تفاوت های جدید می آفرینند و این پروسه پایانی ندارد. هنر پسامدرن از این رو دارای این چهار حالت و بویژه چند تکنیک زیر است:

۱/ هنرپسامدرن در عین چند معنایی و چند ارزشی و پلورالیسم و غرابت معنایی نهایی، همه فهم و عمومی است. از ابزار عمومی و نیز واژه های عمومی نیز استفاده می کند، و همزمان آنها را با تکمیل کردن و چندنحوی کردن آشناغریب می سازد.

۲/ وابستگی شبکه ای به سیتادها و متن های دیگر: هر متن هنری در واقع یک اثر بینامتنی در معنای بینامتنیت جولیا کریستوا (۲۶)است. هر اثر هنری مثل یک موزائیک چهل تکه است که هر تکه اش خود یک متن مستقل است که در این سیستم شبکه ای به هم پیوسته اند و بر هم تأثیر می گذارند و با تحول در یک متن و بخش، بخش های دیگر نیز در این شبکه تحت تأثیر قرار می گیرند و تفاوت در متن ایجاد می کنند. این حالت بینامتنیت می تواند به شکل آشکار یا پنهان و در حالت های مختلف این پیوند آشکار و پنهان قرار داشته باشد. میان دو متن، و یا میان متون می تواند انواع و اشکال رابطه از رابطه ی طنزآمیز تا جدی، از تأیید دیگری تا نفی آن، و یا به شکل درهم آمیختگی و دوطیفه یا دو طبقه بودن یک نوشته با دو متن در درون خویش، به وجود آید. به قول علم بینامتنیت، هر اثر هنری در واقع یک رونویسی از متون مختلف نیز هست که هم به شکل سیتاد و یا پانویس در متن قرار دارند، و هم به شکل ناخودآگاه و نیز هایپر- تکست در متن حضور دارند و متن را چند لایه و متناقض و یا چند حالتی می سازند. متن هنری در این معنا یک شبکه از هایپر- تکست های مختلف، مانند دایرة المعارف اینترنتی، است و ترکیبی است از متن های گوناگون. با ایجاد هر تفاوت معنایی و یا دیفرانسی در یکی از این هایپر- تکست ها و یا متن ها، خود بخود در کل متن تفاوتی جدید و معنایی جدید به وجود می آید. برای مثال، وقتی در اثر یک هنرمند از آلات تناسلی صحبت می شود، با تحول در نوع نگاه در دیسکورس جنسی و تغییر ارزشی و معنایی این واژه ها، متون اروتیکی هنرمند نیز تحت تأثیر این تحول– و به خاطر زندگی خاص هر متنی– دچار یک تحول معنایی و تفاوت جدید می شوند، و یا صاحب لایه ی جدیدی می شوند و با چشم اندازی نو خوانده می شوند. هنرمند پسامدرن با دیدن متن، و زندگی به مثابه ی یک بینامتنیت، خود نیز به بیان این بینامتنیت در کار هنری خویش، آگاهانه یا ناآگاهانه، می پردازد و اینگونه اثرش چندلایه و چندمتنی می شود و یا فیگورهایش صاحب چند متن مختلف شده بر روی یکدیگر به سان هایپرتکست قرار می گیرند. به همین خاطر، بویژه در متون هنرمندان پسامدرن دو ملیتی مثل ناباکوف و یا جیمزجویس، حتی اسامی می توانند صاحب دو معنای دو ملیتی، یا حتی معانی ملیتی بیشتری باشند که تنها در بطن آن فرهنگ قابل فهم اند. برای مثال، اندی وارهول، با رنگ آمیزی و نقاشی دوباره ی یک اثر هنری کلاسیک مانند نقاشی گوته، اثری چندمتنی و یا اثری هایپر- تکست گونه به وجود می آورد و به ما نشان می دهد که چگونه با هر برداشت نو و نگاه نو به یک تصویر کلاسیک یا به یک تصور عمومی، تصور و برداشتی متفاوت و یا متفاوط زاییده می شود، در دیسکورس عمومی یک تفاوت نو بوجود می آید که در عین حال در پیوند با معانی قبلی است و از درون آغاز می کند به تغییر نگاه به یک اثر و یا به یک تصور. اهمیت هنرمند پسامدرن در ایجاد ترکیب خویش از این متون مختلف و چندلایگی کار خویش است ولی همزمان، خود متون ِ درون متن ِ اصلی دارای یک زندگی مستقل اند و با تحول خود، متن را متحول می کنند، دیفرانس یا تفاوط ایجاد می کنند. یک نمونه ی معروف رمان هزارمتنی و هایپر- تکستی، کتاب <فنینگن ویک> جیمزجویس(۲۷) است که به خاطر پانویسی ها و سیتاد ها خواندن و فهمیدن آن بسیار سخت است. در کتاب آنقدر به سیتاد ها و متون نهفته در متن اشاره می کند که متن اصلی گم می شود و هزارتکه می شود و هزارمتنی. چون این متون مختلف مرتب در تحول دیسکورس ها معانی و تفاوت های جدید می یابند، از آنرو نیز این کتاب او و نیز اولیس او گویی مرتب بازنویسی می شود و نو می شود. اولیس او نیز یک هایپر- تکست از ادیسه ی هومر است که براساس نظر یکی دیگر از پایه گذاران علم بینامتنیت، جرارد جنت(۲۸)، رابطه ی رمان اولیس با ادیسه ی هومر به شیوه ی تکنیک < ترانسفورمیشن یا دگرگشتی>است و نسبت به ادیسه ی هومر، موضوع داستان، یکسان باقی می ماند، اما شکل و استیل اثر متفاوت می شود، و نو می شود.

۳/ حالت چندلایه گی و چندمعنایی و چند چشم اندازی، همراه با طنز، تناقضات، ابهامات و احساسات دو سودایی و یا چند سودایی، که قبلاً توضیح داده ام. کتاب <مرد بدون خصلت> روبرت موزیل نمونه ای دیگر از این چندلایه گی و چند احساسی می باشد.

۴/ باز بودن معنای متن، و امکان تحول معنایی در متن، و ناتمام بودن پروسه ی متن، که به معنای همان مرگ سوژه و مرگ مؤلف است.

مؤلف به طور عمده بیانگر یک معنا و یک حالت از متن است. چسبیدن به مؤلف برای درک متن، به معنای چشم پوشیدن بر زندگی مستقل متن و بر پروسه ی دیفرانس و تفاوت سازی در متن است که مرتب اتفاق می افتد و متن را چند نحوی و چندمعنایی می کند. به باور فوکو، چسبیدن به مؤلف به سان زندانی کردن متن در بند یک دیسکورس حاکم و یک ایدئولوژی حاکم است، زیرا مؤلف، به سان شکلی از دیسکورس، معنایی را مقدم می شمارد و معناهای دیگر را رد می کند و پس می زند. به قول فوکو(۲۹) در مقاله ی "مؤلف کیست"، ما خیال می کنیم که همه ی آن جهان چندمعنایی متن در واقع حاصل کار مؤلف است، این همان توهم یگانه بودن و قدرتمند بودن سوژه است. <حقیقت کاملاً خلاف این است. مؤلف سرچشمه ی نامحدود دلالت هایی نیست که اثر او را پر می کنند. مؤلف بر اثر تقدم ندارد، او اصلی کارکردی است که در فرهنگ، ما، به وسلیه ی او، محدود می کنیم و حذف می کنیم و انتخاب می کنیم.>. نقش و ارزش بیش از حد به مؤلف دادن برای درک متن، در واقع تبدیل نقش مؤلف به یک نقش ایدئولوژیک در حد نقش نظم دهنده ی تخیل در خدمت دیسکورس حاکم می باشد. به قول بکت، دیگر مهم نیست که چه کسی این متن را نوشته است بلکه اکنون می توان در حین خواندن متن سئوالات جدیدی مطرح کرد. از جمله سئوالات تازه، به قول فوکو، یکی این است که این اثر هنری چه چشم اندازهای مختلفی را در خود ایجاد می کند. <وجه های وجود این سخن چیست؟ کجا از آن استفاده شده است؟ چگونه می تواند به گردش در آید؟ چه کسی می تواند او را از آن خود کند؟ مکان هایی که در آن برای سوژه های احتمالی تدارک شده کجاها هستند؟ چه کسی می تواند این کارکردهای سوژه ای را به خدمت بگیرد؟(۳۰)> با مرگ سوژه، به باور پسامدرنیت، و توجه به زندگی و تحولات معنایی خود متن، زمینه ی چند معنایی و چند نحوی بودن متن و تبدیل نقد به یک پروسه ی ناتمام و تقریبی چیده می شود و ما بهتر به درک دیفرانس متن و زندگی و چندگانگی ارائه این شئ غیرقابل ارائه دست می یابیم؛ این بازی دیفرانس را، به قول دریدا، نه آغازی است و نه پایانی.

تکنیک های عمده ی پسامدرنی:
۱/ حالت چند روایتی و وجود چند راوی و یا چند چشم انداز یک راوی و چند حالتی شدن راوی، که قبلاً توضیح داده ام.

۲/ جریان سیال ذهن: در این شیوه روایت که معمولاً در قالب اول شخص و یا سوم شخص مفرد صورت می گیرد، راوی معمولاً در زمان حال و یا با همزمانی چند زمان، شروع به بیان احساسات، ادراکات حسی، و تأثرات ذهنی خویش می کند و همه ی اینها بدون برش و قطعه قطعه شدن یا حتی بدون کاما و نقطه در متن بیان می شود. این حالت را مونولوگ درونی نیز می گویند که معمولاً شخص در این حالت شروع به بیان همه ی حوادث بدون توجه به ساخت معمولی زمان- مکانی، و رابطه ی معمولی علت و معلولی، و شرح حوادث و تأثرات ذهنی مختلف خویش می کند. در مونولوگ درونی شخص با خودش، معمولاً ما توجهی به کاما و نقطه و یا طبقه بندی های معمولی گفتمانی نمی کنیم. حوادث می توانند بر خلاف واقعیت تاریخیشان همزمان و یا ناهمزمان، ظاهر و بیان شوند. شیوه ی مونولوگ درونی و یا جریان سیال ذهن سعی می کند این تأثرات و ادراکات ذهنی راوی و یا شخص دیگر را همانطور که در ذهن بیان می شود در متن بیاورد. یک مثال برای این مونولوگ درونی در رمان اولیس جیمز جویس، مونولوگ درونی مالی بلوم، همسر قهرمان اصلی داستان است که جویس افکار او را بدون هیچ تغییری بیان می کند. (از کتاب اولیس جیمز جویس و بخش مونولوگ درونی مالی:< هیچ چی بهتر از یک بوس طولانی و گرم نیست میره تا ته جونت حتی نیمه فلجت می کنه در واقع من از این رسم اعتراف کردن در کلیسا به حد مرگ متنفرم قبلاً پیش پدر کوریگان می رفتم منو دست مالی کرد اونم یک پدر روحانی خوب که چی و چه اشکالی داره ....>.لینک۳۱)

۳/ تداخل زمانی و مکانی: به باور دریدا، دیفرانس به معنای مکان شدنِ زمان و زمان شدنِ مکان است و اینگونه نیز در یک متن هنری زمان های مختلف می توانند همزمان ظاهر شوند و یا مسیر رویدادها و حوادث تاریخی برعکس حالت زمان خطی در متن ظاهر شود و ما شاهد تداخل زمانی و مکانی در متن شویم. برای مثال در نوشته <من شام امشبم> از ساقی قهرمان، بعد از به دنیا آمدن بچه است که زن حامله است و یا عق می زند، که بعداً بدان می پردازم.

۴/ چرخش: در آثار پسامدرنی ما گاه شاهد چرخش داستان و بازگشت به ابتدای داستان هستیم و گویی داستان دوباره آغاز می شود. این حالت چرخشی پسامدرنیت، که پیوندی تنگاتنگ با بازگشت جاودانه ی نیچه دارد که معتقد است بازی جاودانه ی قدرت مرتب تکرار می شود و خواست قدرتِ نهفته در این بازی باعث می شود که همه ی حوادث از نو تکرار شوند، توسط دریدا در چرخش دیفرانسی خویش جذب می شود. اینجا این دیفرانس است که در متن به طور مداوم بازتولید می شود و ما صاحب چرخشی در متن و بازگشت به اول می شویم. اما موضوع مهم این است که این چرخش و بازگشت به اول به معنای تکرار نیست، بلکه به معنای ایجاد یک دیفرانس و یک مرحله ی نو در بازی جاودان دو بخش و دو نیمه ی دیفرانس، یعنی در بازی قدرت و تفاوت جاودان مرد/زن، طبیعت/فرهنگ،

احساس/خرد است. درک این حالت چرخشی به مثابه ی مرحله ای نو از دیفرانس و بازی دیفرانس و تفاوت آن با تکرار، بسیار مهم است بویژه در راه درک اشتباهات هنرمندان ایرانی در فهم پسامدرنیت.

آنچه که تکرار می شود در واقع ناشی از عدم توانایی به پایان بردن بحران، کار، و محکومیت به تکرار بیماری و بحران ِ بودن است تا زمانی که راهی نو وسلامتی نو و یا تلفیقی نو ایجاد شود، و آنچنان که گشتالت تراپی معتقد است، دایره بسته شود، و گشتالت یا چهارچوب کامل شود. ناتوانی از یافتن این راه حل و یا ناتوانی از جذب شورها و نیازهای خویش در جهان سمبلیک خویش، باعث بیماری فرد و جمع می شود و سبب تکرار می شود؛ تکراری که سبب فرسایش جسم و جان بیمار و بحران زده، و یا جامعه ی بیمار و بحران زده می شود و منتهی به مرگ و پژمردگی می شود. انسان ایرانی، تا آنزمان که به راهی نو برای جذب مدرنیت در فرهنگ خویش و یافتن تلفیق خویش دست نیافته است، گرفتار در بحران مدرنیت، و سنت، و محکوم به تکرار است. دست یابی به این تلفیق اما خود به معنای پایان یک دور از بازی و شروع مرحله ی تازه ای از بازی جاودانه ی عشق و قدرت، و بازی جاودانه ی دیفرانس است. در این معنای تکرارناپذیر باید حالت چرخشی پسامدرنی را حس و لمس کرد و فهمید، زیرا این چرخش، با خود، دیفرانس و معنایی نو از متن، و تفاوتی نو می آورد. همچنین، میان این حالت چرخشی و بازگشت جاودانه ی نیچه و حالت تکرار ازلی و ابدی بازی عاشقانه و عارفانه ی حافظ که حالت زمان دایره وار اسطوره ای است، تفاوت عمیق وجود دارد. در حالت اسطوره ای و تکرار بازی ازلی و ابدی عرفان حافظ، ما شاهد آنیم که حافظ خود را بازیگر بازی ای ازلی و ابدی می داند و رندانه و خرامان بدان تن می دهد و حتی نقش خویش را از این بازی می آفریند و حتی گیتی گرایانه ترین و کام پرستانه ترین شکل از عرفان را در میان عرفای هممعصر خود و یا در تناسب با عرفان خراسانی و غیره می آفریند. اما این حالت دایره وار اسطوره ای به معنای ایجاد حالت چرخشی دیفرانس نیست. حالت چرخشی دیفرانس، نفی تکرار است حتی اگر این تکرار با خویش یک تنوع تازه داشته باشد. در حالت عارف زمینی من اما، ما شاهد دیفرانس در عرفانیم زیرا این نگاه جسم گرایانه و زمینی، از یک سو، و یک بخش از ریشه اش، در پسامدرنیت دویده است و تنها به خاطر آنکه در ایران و در پیوند با ریشه ی ایرانی خود برای تحول و رنسانس تلاش می کند این دیسکورس عارفانه را می گیرد و نوسازی می کند. به همین ترتیب، و در نیمه ی دیگر جهانش، یعنی در آلمان، به جای عارف زمینی، خویش را در ادامه ی سنت نیچه، ساتور خندان، و یا در ادامه ی سنت جسم گرایی، <خود> خندان می نامد و همزمان تفکر و بازگشت جاودانه ی نیچه را از بازی خواست ِ قدرت به بازی عشق و قدرت تبدیل می کند که در آن عشق، قدرت را مشروط می کند و مانع از دیکتاتوری و تک محوری قدرت می شود و قدرت، عشق را مشروط می کند و مانع از خود زنی بیمارگونه ی عشق و خویش کشی بیمارگونه می شود. در این معنای نو و زمینی، عشق و قدرت در یک بازی جاودانه و چرخشی، در یک حالت دیفرانس نسبت به یکدیگر قرار دارند. عشق، قدرت متفاوت و به تعویق افتاده است، و قدرت، عشق متفاوت و به تعویق افتاده. اما نگاه جسم گرایانه ی من از خطا و ناتوانی پسامدرنیت که در مرحله ی ایهام و ابهام می ماند و ناتوان از دست یابی به حالت اخلاق چشم اندازی جسم و رفتار فونکسیونال و مثبت جسم که انتخاب می کند و می سنجد و برمی گزیند(زیرا زندگی به معنای انتخاب و سنجش است)، عبور می کند و به جهان جسم خندان و عاشق زمینی و عارف زمینی و یا ساتور خندان دست می یابد. در بخش جسم گرایی به این مطلب بیشتر اشاره می کنم.

حاصل چنین نگاه زمینی و تثلیثی به عرفان، همان گذار عرفان از حالت ارتباط نارسیستی و دوگانه با هستی به سوی ارتباط تثلیثی با هستی و سراپا جسم شدن است. در همین مسیر نیز حالت دایره وار اسطوره ای عرفان و تکرار بازی ازلی و ابدی حافظ، به بازی قدرت و عشق و بازگشت جاودانه ی این بازی و به بازی دیفرانس تبدیل می شود. هر عاشق با خویش تفاوت نوینی از این بازی به همراه می آورد؛ هم خویش را تغییر می دهد و هم معشوق را و هم کل جهان خویش را.

اروتیسیسم پسامدرن

جهان مدرن و هنرمدرن چون یک جهان سمبلیک به دور یک هیچی و پوچی، و یا یک حفره ی خالی که سمبل غیبت خدا است، بوجود می آید. اینگونه، هنر مدرن می خواهد با وجود این جای تهی خدا و معنا، و با وجود غیبت ابژه، به بازی دنیوی و به دست یابی به سعادت خویش ادامه دهد. اینگونه، او این جای تهی را به سان مرز و منشاء متاروایت ها و آرمان های خویش، در پی روشنگری، پیروزی عقلانیت، و پیروزی تاریخ و سعادت بشری حفظ می کند. متامعناها و متاروایت های خویش را در باب انسانیت، اخلاق، جنسیت، علم، و سعادت می آفریند. مانع از آن می شود که با نگریستن در این جای خالی و این هیچی، خود نیز به تبلور این هیچی تبدیل شود و چندپاره گردد. انسان مدرن حس پوچی را در متاروایت ها و در زندگیش نیز حس می کند اما به طور کامل به آن برنمی نگردد و نمی تواند به پیامدهای این نگریستن که همان چندپارگی و چندلایگی است تن دهد. هنر مدرن، پارادکس است و مملو از میل دست یابی به وحدت از دست رفته از طریق عشق، اروتیسیسم، علم، و آرمان های انسانی از یکسو، و از سوی دگر حس و لمس ناممکن بودن دست یابی به این وحدت. اروتیسیسم و عشق اش مالامال از حالات دوگانه ی زیبایی و وحشت، میل به وصال و دلهره، میل به نزدیکی و حس ناممکن بودن نزدیکی می باشد، و هنرش و یا علمش قابل تحول است. انسان پسامدرن با نگریستن عمیق در این هیچی و پوچی و لمس عمیق پیامدهای این نگریستن و لمس مرگ خدا، در همه ی ابعاد

زندگی خویش بر هراس انسان مدرن چیره می شود و به سان پوچی و هیچی به هزار حالت و امکان و چندلایگی تبدیل می شود. هیچی و پوچی در کنه خود دارای امکانات مختلف زیستن، و احساسات مختلف دو سودایی و چند سودایی از طنز تا کابوس، از حس غم غربت تا شادی سبکبال زیستن و همه چیز شدن، خدا شدن است. همه ی این حالات پارادکس و چندلایه ناشی از چشم اندازهای مختلف به هیچی و پوچی، و درجه ی نزدیکی و دوری به این پوچی و هیچی، و یا تبلور و سمبل آن می باشد. مهم درک این دو مطلب مهم است که: اولاً هرچیز می تواند به سمبل و تبلور خلاء و یا ابژه پوچی تبدیل شود و در ما حالات مختلف نگریستن و ثمرات احساسی آن را بیافریند. شئی عادی و یا شخص دیگر و حتی معشوق می تواند در لحظه ای دیگر و در نتیجه ی تغییر شرایط و تغییر عکس العمل ها به یک تبلور شر و کابوس تبدیل شود. دوماً، آنکه بدرون هیچی و پوچی بنگرد، بسته به درجه ی نزدیکیش به این آینه و یا ابژه ی تبلور هیچی، و بسته به مکان و چشم اندازش در حین نگریستن به درون هیچی و پوچی زندگی، می تواند به احساسات و حالات پارادکس و یا چندلایه دچار شود و هویت های جدید بیابد. او می تواند یا از ترس سنگ شود، یا از دیدن و لمس هزار امکانات و حالات درون هیچی دیوانه شود، واقعیت را از رویا بازنشناسد، باور کند که واقعیت خود یک رویای باورشده است. یا با دیدن معشوق و زندگی از چشم اندازی نو، دچار تناقضات احساسی و یا حالت شوخ چشمی و کاریکاتور دیدن همه چیز شود. یا مسحور شکوه و زیبایی رمزآمیز دیگری گردد. هر چیزی می تواند زیبا و یا تهوع آور شود، و لحظه ای دیگر پرشکوه و والا. این تغییر حالت ربطی به خصلت های ابژه و یا حتی خصلت های راوی و بیننده ندارد بلکه تنها ثمره ی جا و مکان این ابژه در جهان سمبلیک ما، و یا ثمره ی چشم انداز ما و تغییر چشم انداز ما به آن ابژه می باشد. تغییر حالت و احساس ناشی از یک تغییر ساختاری و تغییر مکان در جهان سمبلیک ماست. ژیژک(۳۲) برای تشریح این موضوع، به تحولی در فیلم های ترسناک اشاره می کند که توسط هیچکاک انجام شد. به باور او این تکنیک هیچکاک را می توان پسامدرنی خواند. در فیلم های کلاسیک ترسناک ابتدا حیوان و شئی ترسناک را نشان می دهند و سپس مردم ترسان و در حال فرار را. در گام و تحول بعدی تنها به نشان دادن صدای حیوان ترسناک و یا جیغ مردم در حال فرار اکتفا می کنند تا در تماشاچی ترس ایجاد کنند. اینجا حیوان ترسناک به سان تبلور هیچی، در نگاه و هنر مدرن، جای خدای غایب در هیچی را می گیرد. مردم نسبت به آن عکس العملی نشان می دهند و فرار می کنند. تمامی جهان سمبلیک بازیگران فیلم و تماشاچیان حول محور چگونگی برخورد به این تبلور ترسناک هیچی و پوچی، و یا راه پیروزی بر او بوجود می آید؛ سناریو ساخته می شود و نیز متاروایت زیبایی شناسی و قانون هنر فیلم مدرن. در حالت پست مدرن اما این ابژه ی هیچی و یا حیوان ترسناک یا نشان داده نمی شود، ویا به عنوان یک موضوع کاملاً نشان داده می شود. ما ابتدا در قیافه ی شخص بازیگر و یا مردم که حالت ترسیده و سنگ شده به خود می گیرند متوجه می شویم که دیگری و یا آن عنصر غایب، تبلور خلاء و هیچی مادیت یافته است. چگونگی حالت بازیگر، و یا آدم پسامدرن، بستگی به نزدیکی و دوریش، و یا چشم اندازش به این ابژه و تبلور مادی هیچی می باشد. حالتش می تواند کمیک، وحشتناک، بی تفاوت به سرنوشت دیگران، و غیره... باشد. در جهانی که انسان پی برده است هستی یک شئی ارائه نشدنی و غایب است، بسته به نوع ارتباط و درجه ی نزدیکی و دوریش به این ابژه هیچی، حالاتش متحول و دگرگونه می گردد. هیچکاک نیز، برای مثال، وقتی که یک کشتی در جنگ در حال غرق است و ملوان نجات یافته ی آلمانی آن به سوی قایق نجات شنا می کند– قایقی که متعلق به دشمن است و او نمی داند– به جای آنکه دوربینش را به شکل فیلم های مدرن روی قیافه ی نجات دهندگان زوم کند، که هنگامیکه ملوان را نجات می دهند و می بینند که آلمانی است، خشمگین می شوند، و یا خوشحال از به چنگ آوردن یک زندانی، دوربینش را فقط بر قیافه ی ملوانی که به قایق می رسد و خوشحال از نجات خویش، خود را به درون قایق نجات می کشد و تشکر می کند، زوم می کند. ما می بینیم که یکدفعه، و یا در حالتی غریب، خنده ی او به زهرخند و ترس تبدیل می شود. با تغییر جا و مکان در جهان سمبلیک، و درجه ی نزدیکی و دوری به تبلور هیچی، حالات انسان و هویت های انسان تغییر می یابد، و هرچیزی می تواند در این تغییر از لذت به درد و کابوس، متغیر شود. برای درک بهتر تفاوت هنر مدرن و هنرپسامدرن به مثال دیگر ژیژک اشاره می کنم که از نمایشنامه ی <در انتظار گودو> بکت به عنوان یک اثر مدرن نام می برد. در این نمایشنامه، < در انتظار گودو>، بکت از انسانی سخن می گوید که در حالت انتظاری احمقانه و پوچ منتظر رسیدن کسی دیگر، یعنی گودو است، که قرار است با آمدن او < شاید اتفاقی مهم> بیافتد. همزمان، در اثر مشخص است که او هیچ وقت نمی آید. در انتظار گودو بودن به سان هیچی و پوچی است که دیگران جهان سمبلیک خویش را به دور آن ایجاد کرده اند و اکنون با کمک این انتظار پوچ و احمقانه و با این آرمان ها و خیال های خودفریبانه می توانند زندگیشان را سروسامان دهند و زندگی کنند و کار کنند. بکت اما به سان هنرمند مدرن که به دروغ بودن این متاروایت ها پی برده است، خود به دروغ نهفته در این انتظار اشاره می کند، و به دروغ انسان مدرن، و هراسش از دیدن این واقعیت که گودو هیچ وقت نمی آید، که گودویی در کار نیست. شناخت این موضوع و درک غیبت نهایی و همیشگی خدا به معنای آن است که مردم به آنچه دیوانه ی نیچه فریاد می زد، تن دهند، و از خویش بپرسند که چکار می خواهند بکنند. زیرا اکنون حتی دلیلی برای از خواب برخاستن و به سرکار رفتن نیز وجود ندارد. حال اگر بخواهیم این کار بکت را به شکل پسامدرن اجرا کنیم شاهد آمدن گودو می شویم. گودو اکنون خود به تبلور مادی هیچی و یا بهتراست بگوییم به تبلور مادی این دروغ و انتظار احمقانه تبدیل شده است. مثل همه ی ما یک زندگی احمقانه دارد، مثل ما انتظار می کشد، ما را مسخره می

کند، مثل خود ماست. تنها تفاوت در این است که او به گونه ای تصادفی، در این بازی اشتیاقات و خواست ها، در محلی قرار دارد که ابژه ی مورد انتظار همگی قرار دارد. به زبان ساده تر، به گونه ای تصادفی از دری به شهر وارد می شود که مردم منتظر آمدن گودو هر روز در برابرش به انتظار آمدن گودو می نشینند و انتظار می کشند و یا زندگیشان را می کنند. با این تصویر از هنر مدرن و پسامدرن می توانیم به سادگی ببینیم که اروتیسیسم پسامدرن نیز مثل ادبیات پسامدرن، یک اثر چند لایه و چند حالتی و مالامال از حالات پارادکس و دو سودایی و یا چند سودایی است. برای ایجاد تصویری بهتر از اروتیسیسم پسامدرن، تا بعداً به کمک این تصویر و معیار بتوانیم به بررسی کارهای اروتیسیسم پسامدرن ایرانی بپردازیم، تصور کنید که بخواهید کتاب <جولیت> مارکی دوساد را به شیوه ی پسامدرن بنویسید. همانطور که در مقاله ی قبلی بیان کردم، مارکی دوساد در داستان جولیت به شرح زندگی جولیت خواهر جاستین که زنی خوشگذران، شرور و معشوق مردان فراوان است، می پردازد؛ به شرح ماجراجویی های سکسی و اروتیسیسمی او و تشریح فانتزی های مختلف جنسی او و از بازی های سادومازوخیستی تا شرکت در آیین قربانیگری و قتل قربانیانی بی دفاع در حین ارگیای اروتیکی او و همراهانش. جولیت در نهایت پس از تجربه ی این لذت ها و خوشی های گوناگون، و از سر گذراندن همه نوع ممنوعیت جنسی، و تبدیل دیگران به وسایل لذت و رفاه خویش، سرانجام خوشبخت و پولدار می شود. جولیتِ مارکی دوساد، جهان سمبلیک و لیبرتین خویش را به دور یک هیچی و با حس <قتل و غیبت خدا> به وجود می آورد، و حال می خواهد در نبود و یا شکست این اخلاق مذهبی به خوشی و لذت دنیوی خویش دست یابد. همه چیز را، به قول اصل اخلاقی ساد، به ابژه و وسیله ی لذت خود تبدیل کند و خوشبخت و ثروتمند شود. حال اگر بخواهیم این حالت مستقیم و خطی بیان یک پیشرفت جنسی و مالی و بلوغ لیبرتینی اروتیسم مدرن مارکی دوساد را به شکل پسامدرنی تشریح کنیم، جولیت را خوشبخت و پولدار، تبلور لیبرتین در ابتدای داستان، می یابیم. در مسیر ماجراجویی های عشقی و روحی جولیت، ما شاهد حالات متفاوت او در این بازی هاییم. شاهدیم که چگونه گاه لیبرتین را و ماجراجویی هایش را ستایش می کند، گاه به سخره می کشد و گاه حالش از خودش و تمامی دنیای لیبرتینش به هم می خورد و عق می زند. همچنین، داستان می تواند به جای حالت تک محور و تک راوی دوسادی، از چشم اندازهای راوی های مختلف، یا قربانی یا شکنجه گر، یا قربانی به همراه شکنجه گر روایت شود و ما شاهد یک صحنه و روایت چندلایه ای از این بازی شویم. می توانیم حالات متفاوت و چشم اندازها و معناهای متفاوت نهفته در فرهنگ و نگاه لیبرتین را بهتر درک و لمس کنیم و هم نکات قوت این نگاه، و هم دروغ ها و خیال بافی ها و خودگول زنی های لیبرتین را بهتر کشف کنیم. یا آنکه در انتهای داستان، شاهد باشیم، آنگاه که جولیت در کاخ خویش به آینه نگاه می اندازد به جای تصویر خویش و به جای جولیت، دیگری را، و یا یکی از قربانیان را، ببیند، یا تصویر جولیت را ببیند اما برای او کس دیگری باشد. اینگونه گویی تمامی داستان از زبان فرد دیگری نقل شده است، و یا گویی ما در چرخشی نو در ابتدای داستان هستیم. یا در داستان و فیلمنامه ی تراژیک/کمیک سرانو برژاک، آنگاه که در صحنه ی نهایی کریستینا، سرانوی در حال مرگ را در آغوش می گیرد و این دو معشوق برای اولین بار به عشقشان به یکدیگر اعتراف می کنند و یکدیگر را می بوسند، آنطور که معمول فیلم مدرن تراژیک و یا رمانتیک است، در داستان یا فیلم پست مدرن، در لحظه ی بوسیدن یکدیگر متوجه می شوند که برای هم غریبه اند و یا نسبت به هم احساسی غیر از عشق دارند. زیرا حالت عشق میان آنها ناشی از حالت و چشم انداز میان آندو در زمانی بود که عشق برای سرانو غیرقابل رسیدن بود، و برای کریستینا، سرانو فقط همان فرد پنهان پشت نامه ها بود. با تغییر جا و حالت، اکنون آنها نیز تغییر هویت داده اند. دیگر بوسه، بوسه ی عاشقانه نیست، و یا هست اما چندلایه است. یعنی اگر اروتیسم مدرن را اینگونه تغییر بدهیم و آن را چند لایه و چند نحوی سازیم، اگر بگذاریم که هنرمند و فیگورها چشم در چشم پوچی دوخته باشند، و از سوژه ی یگانه به سوژه ی چند پاره و چند لایه ای تبدیل شده باشند که اکنون با تغییر جا و چشم اندازشان به هیچی، و تبلور مادی هیچی، حالات و احساسات دو سودایی و یا چند سوداییشان تغییر یافته و تغییر هویت می دهد، آنگاه به ناچار باید بگوییم که به رمان عالی و زیبای پسامدرنی ناباکوف یعنی <لولیتا> (۳۳.لینک)می رسیم. لولیتای ناباکوف همه ی این حالات پسامدرنی را در خویش به بهترین شکل و غنای هنری در بر دارد. اثری اروتیسیسمی، چندلایه، چندمعنا، و لذت بخش است. لولیتا یک اثر پسامدرنی، و یک نمونه از اروتیسم پسامدرنی است که از ابتدا ما را وارد جهانی چند معنایی و چند لایه می کند. راوی گویی یک زندانی است که به ما می گوید که این داستان توسط یک زندانی دیگر با نام مستعار <هومبرت هومبرت> نوشته شده است که قبل از تاریخ دادگاهش مرده است. همینجا ما با دو پدیده ی مهم پسامدرنیت، یکی مرگ سوژه و نبود مؤلف مشخص، و دیگر اسامی و آدم های چند معنایی و چند لایه روبرو می شویم. ما از طریق این روایت پی می بریم که هومبرت، که از دست نازی ها فرار کرده و استاد دانشگاه بوده، در آمریکا عاشق دولورس یا لولیتا دختر دوازده ساله ی صاحبخانه اش می شود و حتی به خاطر نزدیکی با او با مادرش ازدواج می کند. او سپس با لولیتا فرار می کند و ما شاهد فرار این دو از میان شهرهای کوچک آمریکا و فضای این شهرها و ارتباط پدوفیلی گونه/عاشقانه و اروتیکی چند لایه ی آن دو می شویم که هرچه بیشتر به حالات سادومازوخیستی و حالات چندلایه ی سکسی نزدیک می شود، و نیز به حالات اروتیکی و احساسی چندلایه ای که هومبرت را تقریباً به مرز دیوانگی و حسادت شدید می کشاند و برای لولیتا یک زندان و قفس طلایی ایجاد می کند. رابطه ی این دو به خاطر چندلایگی احساسی و اروتیکی، و آمیختگی اش با احساسات مختلف و فانتزی های گوناگون پدوفیلی،

عاشقانه، حسودانه، نابرابر، به حالات مختلف تن فروش و خریدار، پدر، و یا عاشق جبار، و چشم اندازهای مختلف یک رابطه ی عشقی/اروتیکی تبدیل می شود. در دور دوم ادیسه شان از میان شهرهای آمریکا، توسط شخصی که گویی از طرفی یک آدم واقعی و از طرف دیگر خیالی، و نمادی از ناخودآگاه هومبرت، و یا <من> دیگر اوست، تحت تعقیب قرار می گیرند و لولیتا دست آخر با او فرار می کند. هومبرت بی ثمر او را می جوید و نمی یابد. در اواخر رمان، هومبرت، لولیتا را دوباره می بیند. او که اکنون ازدواج کرده و حامله است، از هومبرت پول می طلبد. هومبرت در برابر پول از او می خواهد که هویت رقیبش، که با او فرار کرده بود، را برایش افشاء کند. لولیتا قبول می کند، و می گوید او را از قبل می شناخته است. که او قول داده بوده کمکش کند هنرپیشه شود، اما او را به بازی در فیلم های پورنوگرافیک مجبور کرده است. هومبرت به خانه ی رقیبش، کوییلتی، می رود و او را می کشد. داستان ناباکوف که یک اثر تراژیک/ کمیک است، مالامال از چند لایگی در همه ی بخش ها است. گاه حتی معلوم نیست که آیا ناباکوف است که سخن می گوید و یا هومبرت و یا فرد دیگری. همزمان، در نهایت معلوم نیست که آیا هومبرت یک رقیب واقعی را می کشد، و یا خود را، خیال خود را، می کشد، زیرا رقیبش نیز مثل او حالات پدوفیلی دارد. واقعاً در نهایت چه کسی کشته شده است؟

چون ناباکوف روسی است و به انگلیسی می نویسد، بخشی از مفاهیم و تصاویر روسی را، که تنها در زبان و متن روسی قابل فهم هستند، وارد متن انگلیسی می کند و متنی چندلایه نه تنها در معنا بلکه در ساختار نیز می آفریند. فضای چندگانگی و ابهام و ایهام از ابتدا تا انتهای کتاب باقی می ماند. در پایان داستان ما به اول داستان می چرخیم اما باز هم کاملاً معلوم نیست که کی نویسنده است، کی زندانی، و کی کشته شده است. گویی بازی دیفرانس و تفاوت از نو آغاز می شود. برای درک بهتر این حالات چندگانه ی داستان زیبا و قوی ناباکوف دو تکه از صفحه ی اول و آخر کتاب را برای شما می آورم. بخش اول کتاب با این جملات شروع می شود:

« لولیتا، نور زندگیم، آتش میان پاهایم، گناهم، روانم، لو- لی- تا: نوک زبان سه پرش از حلق به جلو می کند و با سومین جهش بر دندان ها تایپ می کند:لو- لی- تا.
صبح ها او، لو بود، وقتی کوچولو بود و با جورابک هایش جلویم می ایستاد. شلوار که می پوشید، لولا بود. در مدرسه دالی بود. در مدارک رسمی، دولورس بود. در میان بازوان من اما او همیشه لولیتا بود. (۳۴)»
در صفحه ی پایان کتاب:
« وقتی خواننده این کتاب را باز می کند هیچکدام از ما زنده نیستیم. اما تا آنزمانی که خون در دستِ در حال نوشتن من جاریست، تو نیز جزیی از شیره ی حیات منی و من می توانم از اینجا با تو در آلاسکا حرف بزنم... امیدوارم شوهرت با تو خوب رفتار کند، وگرنه روح من مثل یک دود سیاه، مثل یک غول دیوانه بر سرش فرود می آید و او را، عصب به عصب، تکه تکه می کند. و هیچ برای س.کو (رقیب هومبرت، که به ظاهر و یا واقعاً او را کشته است) دل نسوزان. باید میان او و ها- ها(هومبرت) انتخابی صورت می گرفت. ها-ها انتخاب شد. او چندماه بیشتر زندگی می کند تا تو را در فانتزی نسل های بعدی زنده نگه دارد .(۳۵)»

نقد نهایی بر پسامدرنیت

سوژه ی دکارتی در روند مدرنیت از یگانگی و قدرتش کاسته می شود و هر چه بیشتر از یکپارچگی به چندپارچگی پسامدرن می رسد. در ادامه ی راه نیچه، پایه های قدرت سوژه را مارکس و فروید با به نمایش گذاردن تأثیر پذیر بودن سوژه از رانش های درونی چون خواست قدرت، منشاء اجتماعی، و یا رانش مرگ و زندگی فرویدی، به لرزه در آوردند. بینش پسامدرن نیز ضربه ی نهایی را به این سوژه وارد کرد و جهانش را و خودش را چند پاره کرد و خواهان عبور از تک محوری به چندمحوری گشت.

پسامدرنیت، همانطور که لیوتار می گوید، روح مدرنیت است. بدون مدرن بودن و دست یابیدن به تفاوت، غیرممکن است که به دیفرانس دریدایی و تفاوط او دست یافت. ابتدا باید با چیرگی بر اخلاق مطلق و حقیقت مطلق، خویش را از چنگ توهمات آن جهانی نجات داد. آنگاه که حقیقت می میرد، چه می ماند؟ جهان واقع؟ نه، دیگر به قول نیچه در شامگاه بتان جهان، واقع و ظاهری نیز باقی نمی ماند زیرا او نیمه ی دیگر این حقیقت طلبی و حالت متقابل و همزادش بوده است. آنها مانند کودکان بهم چسبیده ی سیامی با یکدیگر به دنیا می آیند و با یکدیگر نیز از دنیا می روند چون هر حالتی زندگی خود را مدیون نیمه ی دیگر است. در این معنا نیز دریدا دیفرانس خویش را به کار می برد که هر پدیده ای برخلاف نگاه مدرن که به یک دوگانگی جسم و روح، سوژه و جسم، عقل و احساس، مرد و زن و برتری سوژه، عقل، مرد بر دیگری قائل است، می کوشد با شکاندن این پایه و اساس متافیزیک مدرن به دیفرانس دست یابد که در آن هر نیمه و حالت بدون نیمه ی دیگر خود وجود ندارد. هر دو در یک بازی جاودانه و بی آغاز و انجام، در یک تکرار مرتباً متفاوت، مدام یکدیگر را و خویش را باز می آفرینند. اینگونه خرد ضد احساس نیست، بلکه خرد، احساس متفاوت و به تعویق انداخته شده است و احساس نیز خرد متفاوت و به تعویق انداخته شده. اینگونه زن، مرد متفاوت و به تعویق انداخته شده و مرد، زن

متفاوت و به تعویق انداخته شده است. با هر تعویقی و دیفرانسی تحولی نو در کل سیستم، و در هر دو، صورت می گیرد. اینگونه، بازی ناز و نیاز زنانه و مردانه از سیستم خشک وبسته ی شرقی، به جهان مدرن که در آن با رشد برابری، زن با تحول خویش، و در عین ناز یا فالوس بودن، به بیان نیازها و استقلال خویش می پردازد و به ناچار مرد را وادار می کند که او نیز برای حفظ خویش و ادامه بازی قدرت جنسیتی، جدا از نیازخویش و فالوس داشتن به نازهای خویش تن دهد و در هر تحولی، زمینه ساز تحول جنسیت متفاوت شود، و این بازی را پایانی نیست. در همین معنا، و در وابستگی متقابل میان حالات نیز باید دیسکورس تئوری فوکو را فهیمد که به زیبایی در کتاب < انسان یک حیوان تجربی است> توضیح می دهد که در <همان لحظه که مفهوم کلمه ی جنون پدیدار می شود، در همان لحظه نیز سوژه ای پدیدار می آید که قادر به شناسایی این جنون است. ص۴۸> یعنی اکنون سوژه با قبول دیسکورس جامعه ی خویش و تن دادن به آن در واقع به سان سوژه و آدم سالم به وجود می آید، زیرا اکنون می داند دیوانگی و عمل دیوانه وار چیست و سلامت چیست. هر دیسکورسی، به این ترتیب، به همراه خود، هم ضوابط تشریح و کانالیزه کردن فرد و جهان انسان را به وجود می آورد، و هم چگونگی حس و لمس خویش، و جنسیت یا فردیت خویش را، هم توضیح می دهد که چه چیزی باید حذف شود یا ایزوله و طرد شود. دیسکورس با ایجاد این بخش به دور انداخته شده و حذف شده و به اصطلاح دیوانه و جنون آمیز، نقطه ی مقابل خویش را به وجود می آورد که بدون او قادر به حیات نیست، بلکه وجود او به سان خطری برای حفظ و حیات دیسکورس لازم است تا آدمی با هراس از جنون و دیوانگی، هر چه بیشتر به سوژه ی دیسکورس تبدیل شود . در همین مسیر نقد پسامدرن نیز، <سوژه> ی مدرن و « <می اندیشم، پس هستم>، بسیاری از بار شک ستیز خود در زمانه ی مدرن را از دست می دهد. می اندیشم، اما معنای اندیشه ام برایم حاضر نیست. هستم ولی با خودم تفاوت دارم. سوژه دیگر متکی به خود نیست بلکه همانطور که ژیل دلوز گفته، <تاخوردگی> بیرون است، و یا <چین خوردگی زمان>.

<هر کدام از ما یک خرده گروه هستیم(۳۶).> در این معنا نیز پسامدرنیت می خواهد با شناخت دیسکورس ها و شناخت چگونگی ساختمان حیات انسانی و نشان دادن تاریخی بودن آنها، در واقع مانند تفاوت فوکویی و تفاوط دریدایی و شیوه های مختلف تفسیر آنها، که همزمان شباهت های فراوان دارند، به ما امکان دهد که به یک فرا دیسکورس دست یابیم و با اینکه ما هرکدام در درون دیسکورس می زییم و فرار از آن ممکن نیست، همزمان با شناخت دیسکورس و نگاه به ماتریکس دیسکورس، از عرصه فرادیسکورس به سوژه امکان می دهد که کم کم با شناخت دیسکورس، تن به تفاوت و تفاوط های خویش بدهد و از درون و به شیوه ی پرفورمانس و ساب- ورزیون و یا همان رویارویی پنهانی، مانند تفکر جودیت باتلر، دیسکورس را عوض کند و در متاروایت ها اغتشاش ایجاد کند و زمینه را برای پلورالیسم و یا سوژه ای نو که هرچه بیشتر چندگانه و متفاوت از خویش است، آماده کند. سوژه ای که قادر است در جهانی چندسیستمی بزید و چندگونه بیاندیشد و ببیند. این سوژه دیگر بار از سوژه ی حاکم بر تمنا و تن، به سوژه ی تمنا کننده و تن تمنا کننده تبدیل می شود. انسان در این مسیر هرچه بیشتر به کثرتی در وحدت تبدیل می گردد. گامی دیگر به جلو، و آنگاه این سوژه ی چندبخشی پسامدرن می تواند به کودک بی تهوع نیچه، و ابرانسان دیونیزوسی نیچه تبدیل شود که خندان و دلقک است، و در نیمروز بزرگی اش، جهان زمینی خویش و تفسیر خویش از هستی را می آفریند. پا به درون جهان خویش و پا به درون بازی قدرت جاودانه و بدون فینال خویش می گذارد. به سان جسم خندان، واقعیت زیبای خویش را می آفریند و آن را زندگی می کند. اما پسامدرنیت ناتوان از این تحول نهایی است. علت این ناتوانی چیست؟ چرا پسامدرنیت در عرصه ایهام و ابهام و چندپارگی و یا چندلایگی می ماند و نمی تواند به جهان بعد از هیچستان دست یابد، و یا به یک کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت؟ چرا پسامدرنیت نمی تواند به انسان سیستمی نو برای سنجیدن و مقایسه ی چشم اندازهای مختلف عرضه کند و تنها قادر است تا قبول و تأکید پلورالیسم جلو برود؟ دست یابی به چندنگاهی، قبول و بیان پلورالیسم، گامی مهم در روند مدرنیت و در روند دست یابی به فردیت خویش و آشتی با جسم و زندگی می باشد زیرا در زندگی و طبیعت این تنوع رنگ ها و موجودات و راه های مختلف زیستن و بودن، یک اصل پایه ایست. به همین خاطر حتی دو برگ کاملاً یکسان و شبیه به هم وجود ندارد و ما شاهد میلیون ها نوع از زیستن و تکامل و جفت گیری در جهان ارگانیسمی هستیم. همینگونه نیز هر دو انسانی، و یا هر دو ملتی، دارای راه های مختلف تکامل و زیستن و نگریستن اند. پذیرش این چندگانگی در خویش و در روابط میان- انسانی امری مهم در ایجاد رواداری است، و در مسیر رشد و تکامل و بلوغ فردی و جمعی است. موضوع اما این است که زندگی و طبیعت و یا جسم در نهایت یک هستی فونکسیونال و عملکردی است. بایستی در هر لحظه از میان راه های مختلف و امکانات مختلف بهترین راه و امکان را برای خویش و رشد خویش بجوید و بسنجد و انتخاب کند. جسم انسان در هر لحظه، ناخودآگاه و مستقل از اراده ی ما، به این شیوه ی چندگانه و در عین حال فونکسیونال می زید. هر سلول همواره در حال جذب چیزی است، و از آن میان آنچه را که به ضررش است و یا خطرناک به نظر می رسد، دفع می کند و در پی دست یابی به تعادل درونی خویش است. هر بخش از جسم ما و نیز کل جسم ما، بخش ارگانی، یا بخش احساسی و روحمند، و یا بخش خردی، در نهایت و همواره در حال سنجیدن، مقایسه کردن، و انتخاب کردن است تا بهترین غذای جسم، روح، غذای احساسی و اندیشه ای را برای خویش بیابد، به تعادل دست یابد، و یا قدرتمندتر و کاملتر و بالغتر شود. این خصلت فونکسیونالی جسم و زندگی سبب می شود که جسم و زندگی در

عین داشتن رابطه ی شبکه ای میان اجزای مختلف خود و یک تنوع عجیب در بخش های مختلف، دارای نظم و هیرارشی خاص خویش، یک یگانگی در چندگانگی، یک کثرت در وحدت، و یا وحدت در کثرت باشد. بهترین شکل دست یابی به این کثرت در وحدت در عرصه ی روان و اندیشه و یا جان، در قالب جسم چندگانه و سنجش گر و انتخاب گر است که خویش را به سان یک جسم واحد و در عین حال چندگانه می بیند. در پی آن است که برای دست یابی به اوج سلامت، عشق و قدرت و سروری در جهان خویش، به بهترین نوع دیالوگ و ارتباط با هستی و با دیگری دست یابد و جهان خود را، لحظه ی خود را بسازد، از خویش و جهان خود مواظبت کند. انسانی که اینگونه خویش را به سان یک جسم واحد/ سیال می بیند، هر لحظه با سراپای وجودش دیگری را و امکانات مختلف را می بوید، می چشد، می سنجد و آنگاه از میان امکانات مختلف بهترین انتخاب را برای خویش می کند تا به اوج لذت، قدرت، و عشق دست یابد. یا بهتر است بگوییم او سراپا جسم و جان می سنجد و می چشد و در واقع انتخاب می شود، زیرا انتخاب میان امکانات مختلف یک پدیده به طور عمده عملی ناخوداگاهانه است که جسم ما آن را انجام می دهد. در واقع آنگاه که ما می گوییم این را می خواهم و یا این را می طلبم و از این چیز بدم می آید و از آن چیز فرار می کنیم، این عمل و این بیان به باور علم نویروبیولوژیک جدید، فلسفه و روانکاوی جدید، بخش پایانی یک پروسه ی جذب و تحلیل اطلاعات حسی/احساسی/ خردی مشترک و همزمان، توسط جسم می باشد. در نهایت کار <من> جسمانی ما و بیان خواستمان چیزی جزء بیان نتیجه ی این پروسه به طور عمده ناخودآگاه نمی باشد. <من>، اراده و انتخاب آزاد، آن طور که سوژه ی دکارتی به آن باور داشت، چیزی جز یک توهم و نماد هراس انسان مدرن از غیرقابل کنترل بودن هستی و هراس از بی ارادگی ذاتی خویش و چندپارگی ذاتی خویش نمی باشد. امروزه، برای مثال، علم نویرولوگی نشان می دهد که سی ثانیه قبل از آنکه ما بگوییم "این را می خواهم" و یا "آن را می خواهم" و یا اصلاً قبل از آنکه ما به میل خواست چیزی در خویش آگاه شویم، یعنی قبل از خودآگاه شدن، بخشی از مغز ما که مسئول انتخاب گیری می باشد شروع به عکس العمل شیمیایی و الکترونی می کند. به قول یک عالم نویروبیولوژیک، ما انتخاب نمی کنیم بلکه انتخاب کرده می شویم. کار <من> خودآگاه، همانطور که نیچه یک قرن قبل به عنوان یک پایه گذار اساسی جسم گرایی بیان کرده است، تن دادن به سرنوشت خویش و آری گفتن به انتخاب جسم خویش و روحمند کردن آن، زیبا کردن آن است. ویلهلم رایش، پایه گذار علم تن درمانی در روانکاوی، کسی که در واقع به روان سه بخشی فروید یک تن و جسم بخشید، نیز به گونه ای دیگر این موضوع را بیان می کند. او کار انسان را تن دادن به نیروهای درون خویش، و به ارگون انرژی خویش، که همان انرژی عشق است و در مکتب او یک انرژی فیزیکال و اساس همه ی هستی می باشد، می داند. کار انسان و یا بلوغ انسان را جذب این شورها و رهایی شور ارگونی خویش از هراس های جمعی و تبدیل شدن به انسان ارگاستی، یا انسان سراپا آری گو به عشق و زندگی، و سراپا جسم می داند. ما نمی توانیم نیازها، فانتزی ها، و یا حتی خواست های خویش را تولید و یا انتخاب کنیم زیرا یکایک ما <تاخوردگی زمانه> ی خویشیم و به سان جسمی که در یک جهان فرهنگی و زبانی می زید و احساس می کند، خواست هایمان را از این جسم خردمند و در ارتباط و دیالوگ دائمی با کل هستی و با دیگری در قالب زبان معمولی و زبان جسمی می گیریم. ما تنها دو راه داریم: می توانیم به این خواست ها آری بگوییم، یا به خاطر هراس از دیگری و از جامعه آن ها را سرکوب کنیم. در نهایت حتی وقتی به سرکوب خواست جسم دست می یازیم، انتخابی خودآگاهانه نکرده ایم. این انتخاب ناشی از سروری یک احساس بر احساسات دیگر در درون ماست و ما فقط نتوانسته ایم این احساس را در جهان سمبلیک خویش جذب و ادغام کنیم و از اینرو اسیر او و بیمار می مانیم. کار <من> جسمانی ما، و یا کار سوژه ی جسمانی ما، در بهترین حالت و در بهترین شکل بلوغش آن است که با باور آوردن به خویش به مثابه ی یک جسم خندان و خردمند، و با باورآوردن به طبیعت و زندگی به مثابه ی یک وجود خردمند، به جسم خندان و یا شیرخندان نیچه و یا در شکل ایرانی جدید آن، به عارف زمینی من، و یا <خود> خندان تبدیل شود که به جسم خویش، به زندگی، به طبیعت اعتماد دارد. گاه بی اراده می شود و می گذارد بر دستان زندگی، و مادرش طبیعت، حمل شود. همزمان، اینگونه سراپا جسم، سعی در جذب احساسات و امیال خود در جهان سمبلیک خویش می کند و می خواهد نیروهایش را، فانتزی هایش را، به یاران و امشاسپندان خویش تبدیل کند. می داند اگر ناتوان از اینکار باشد، یا بیمار، و اسیر یک خوشی دردآور خویش باشد، اسیر قدرت بلوغ نیافته و غول درونی خویش می شود. تک ساحتی و بیمار می گردد. از طرف دیگر تحت فرمان این احساس و آرزوی خویش شروع به سرکوب شورها و قدرت های دیگر خویش، و یا نیمه ی دیگر این حالت می کند و با سرکوب شورهای دیگر خویش، خود را اخته و سترون می سازد. شورهای بشری معمولاً به شکل دوگانه ظهور می کنند، همانطور که انسان و سوژه، به قول لاکان، در ذات خویش دوگانه و شکاف دار است. این دوگانگی احساسی و پارادکس درونی بشری، که باعث می شود درد و شادی، احساس و خرد، ایمان و خرد، عشق و خرد، ترس و جرأت، قدرت و عشق، به سان همزاد و گذرگاهی به سوی یکدیگر بهم وابسته باشند و مرگ و یا سرکوب یکی به ناچار سرکوب و ضعیف شدن دیگری را نیز به همراه دارد، زیربنای خرد جسم و جستجوی جسم برای یافتن تعادل درونی و برونی را تشکیل می دهد. هرگاه این دوگانگی به گونه ای ضربه بخورد که یک بخش نیمه ی دیگر خود را سرکوب کند و بر جسم و <من> انسان حاکم شود، و یا انسان و جسم را اسیر نگاه و لذت تک ساحتی خویش سازد، آنگاه جسم و انسان احساس بیماری و گرفتاری می کند و در پی راه حلی برای عبور از این بحران درونی و یا بیرونی می گردد تا به تعادلی نو دست یابد. خرد

نهفته در جسم و زندگی به ما کمک می کند که کم کم از حالت این سرکوب سنتی خویش و یا شکل بیمارکردن و کوچک کردن مدرن شورهای خویش بیرون آییم. در گام اول به کمک پسامدرنیت به چندگانگی درونی خویش، به سان جسم، دست یابیم. در گام بعدی به خویش به سان جسم خندان و واحدی بنگریم که چندگانه و چندهویتی است و اکنون سراسر ایمان و اعتماد به خویش و به زندگی است. در پی آن است که جهان خویش را بسازد و به اوج لذت، عشق، و قدرت دست یابد، و در این راه معیار سنجش او، جسم یگانه اش، اخلاق سبکبال، خرد و عشق سبکبال جسمش می باشد که به او می گوید چه چیز در لحظه ی کنونی برایش خوب و یا بد است، چه راهی در لحظه ی کنونی از همه ی راه های دیگر خردمندانه تر است و او را به هدفش می رساند، و چگونه می تواند عشقش را زیباتر و پرشورتر سازد، و یا بر بیمارگونگی روابطش چیره شود، چگونه جدل زیبای عشق و قدرتش را به یک بازی سبکبال و پرشورِ تحول تبدیل سازد. جسم برای همه ی این انتخابات و سنجش ها از شورهای چندگانه ی خویش، از خرد هوشی، و از خرد احساسی خویش، و نیز از خرد شهودی خویش استفاده می کند. جسم انسان یک تن احساسی و احمقانه با یک مغز خردمند و حاکم بر جسم نیست. این تصور فئودالی از رابطه ی جسم و مغز، به قول ویلهلم رایش، خود نتیجه ی هراس از جسم، و یا اگر بر بستر تبارشناسی اخلاق نیچه و نگاه او بدان بنگریم، نتیجه ی سیادت یک احساس، مثل احساس سروری، بر دیگر احساسات است. میل سیادت خرد بر احساس، در تفکر دکارتی، خود نتیجه ی پیروزی احساسات نهفته در زیر این تصویر از خرد و عقل است که در نهایت نیز یک شکل از خردگرایی را، که همان خردگرایی به شکل رابطه ی سوژه/ابژه ای است، حاکم می کند و اشکال دیگر خرد و منطق را، از جمله خرد نهفته در احساسات و خرد شهودی را رد می کند و اینگونه خویش را از چنین قدرت های مهمی محروم و خویش را بیمار و چندپاره می سازد. جسم، به قول دماسیو، یک وجود یگانه ی خردی/احساسی است که سراپا می سنجد، سراپا احساس می کند، و انتخاب و یا عمل می کند. در این معنا نیز کار من و تو برای دست یابی به سعادت و بلوغ فردی، از یک طرف تن دادن هرچه بیشتر به خرد نهفته در تن و جسم، و تن دادن به نظم و خرد نهفته در طبیعت و زندگی، و چیرگی بر این حماقت و هراس نهفته در تحقیر جسم و احساس، و چیرگی بر توهم کنترل خویش و زندگی از یکسو می باشد، که ما را به آشتی دوباره با جسممان، و با زندگی، هدایت می کند، ما را به فرزند خدای آسمان و مادرمان زمین، و به خدای فانی و خندان تبدیل می کند. از طرف دیگر به ما این وظیفه مهم را ابلاغ می کند که در هر برخورد، با شور و نیرویی از خویش، چه در بحران درونی و یا برونی، در پی آن باشیم که اهریمنانمان را، با جذبشان در جهانمان، و با تبدیل کردنشان به شورها و قدرت های خویش، به فرشتگان و یاران خویش تبدیل کنیم. آنها را زیبا و روحمند سازیم و با اینکار در هر گامی با تلفیق و جذب قدرتی نو از خود در جهان خویش، خود و جهانمان و نیز روابط و گفتمانمان با هستی، با معشوق، و یا با رقیب را زیباتر، عاشقانه تر، و قدرتمندتر سازیم. در نمونه ی فردی و خاص خویش، بازی جاودانه ی عشق و قدرت را تحولی نو بخشیم. زمین را و جهان انسانی خود و جهان زمینی را، که با دیگران در آن شریکیم، باشکوهتر و زیباتر سازیم زیرا ما فرزندان زمینیم. مشکل پسامدرنیت در این است که قادر نیست از سوژه ی چندگانه به جسم خندان نیچه ای تبدیل شود. از اینرو، با آنکه همراه با پسامدرنیت، و بویژه همراه با، و توسط کسانی همچون فوکو، دریدا، و ژیل دلوز، شاهد رنسانس دوباره ی نگاه نیچه ایم، اما می بینیم که گام نهایی نیچه، که همان جسم خندان و ابرانسان نیچه ای و فرهنگ دیونیزوسی نیچه ای است، مورد استفاده ی آنها قرار نمی گیرد و پس زده می شود. حتی دریدا نیچه را بر هایدگر ترجیح می دهد، با آنکه هایدگر در مقاله ی<اندیشیدن چیست>، نیچه را هنوز اسیر متافیزیک مدرن قلمداد می کند. اما دریدا این انتقاد را به خود هایدگر دارد و به باور او این نیچه است که نگاهش رهایی یافته از این متافیزیک است. به این خاطر نیز در مقاله ی <دیفرانس>، برای بیان دیفرانس، به بازگشت جاودانه ی نیچه و نگاه او اشاره می کند و آنرا نموداری و بیانی از دیفرانس خویش می داند زیرا دیفرانس یک بازی جاودانه و بی آغاز و انجام است.علت این ناتوانی نهایی در دو نکته ی زیراست:

۱/ پسامدرنیت می تواند بر متافیزیک مدرن چیره شود و هرچه بیشتر تن به دوگانگی و پارادکس حالات جسم و بازی و وابستگی این حالات به هم دهد، قادر می شود بر درک مکانیکی بر جسم، و سیادت توهم وار خرد بر احساس، و یا جدایی توهم گونه میان واقعیت و رویا و غیره چیره شود و به چندگانگی خرد جسم، به چندگانگی شورهای جسم، و رابطه ی متقابل و درونی این حالات با یکدیگر، که به قول دریدا هر کدام حالت تعویق افتاده و متفاوت دیگریست، دست یابد. از اینرو پسامدرنیت با دیدن این وابستگی و تحول متقابل حالات زندگی و چیرگی بر نگاه متافیزیک، مکانیکی، و برتری دهنده ی یک حالت بر نیمه ی دیگر مدرن، با دیدن ترس به سان شجاعت به تعویق افتاده و متفاوت، و دیدن شجاعت به سان ترس به تعویق افتاده و متفاوت، راه را برای درک جدید و ارگانیک جسم و زندگی و چیرگی بر دوگانگی متافیزیک مدرن، که در آن، نگاه، میان این بخش ها همانگونه که میان زن و مرد، طبیعت و فرهنگ، دیواری درونی و متفاوت کشیده می شود و یکی بر دیگری برتری داده می شود، آماده و فراهم می کند، در عین حال به درک تنوع و چندهویتی جسم و زندگی دست می یابد. اما، پسامدرنیت، نمی تواند به طور کامل از مفهوم <سوژه> دل بکند و به مفهوم <جسم> تن دهد. از نگاه، من تنها کسانی از میان پسامدرن ها که به مفهوم جسم بسیار نزدیک شده اند و خود در واقع و برای من از ادامه دهندگان و پایه گذاران نو نگاه جسم گرایانه هستند، نویسندگان کتاب معروف دوجلدی

<آنتی ادیپ و شیزوفرنی>، یعنی ژیل دلوز و گواتاری هستند. آنها بیش از هر پسامدرن دیگری به مفهوم جسم نزدیک می شوند و نگاهی آری گویانه به زندگی و جسم را مطرح می کنند و حتی خطاهای لاکان و یا پسیکوآنالیز را ازنگاه خودشان مطرح می کنند. ژیل دلوز در کتاب آنتی ادیپ خویش، همراه با همکارش فلیکس گوآتاری(۳۷)، جسم را به سان یک ماشین آرزوکننده و تمناکننده تعریف می کند و بر این باور است که ناخودآگاهی و زندگی در واقع یک تنوع و تولید مداوم اشتیاق و آرزوها می باشد و این اشتیاقات، برخلاف نگاه لاکان، ناشی از جستجوی یک محبوب گمشده ی اولیه، و یا همان< ابژه ی کوچک غ< نیست، بلکه هر اشتیاقی در واقع مجموعه ای از ابژه ها را در بر دارد، مثل یک منظره است، یا یک گروه موسیقی، و اینکه چه ابژه ای در این منظره نقش مرکزی را می گیرد به طور عمده تحت تأثیر دیسکورس جامعه و فاکتورهای دیگر است. برای مثال، به خاطر متافیزیک مدرن، و دووالیسم مدرن، که هستی را به دو چیز منطقی/غیرمنطقی، واقعی/رویایی، درونی/برونی، و ارتباط مکانیکی این دو تبدیل می کند. به این ترتیب در بیماری شیزوفرنی نیز می توان دید که چگونه بیمار اسیر این دوگانگی است و ناتوان ازیافتن ارتباطی نو و غیرمکانیکی، و نیز ناتوان ازیافتن یک چندگانگی نگاهی و جهانی است. دلوز با نقد نگاه روانکاوی و گره ادیپ نشان می دهد که خود طرح ادیپ و یافتن جوابی برای همه ی موضوعات به کمک این موضوع، در واقع تلاشی برای در بند کردن اشتیاق آدمی در خدمت نیازهای اجتماع است وگرنه همه ی اشتیاقات آدمی و نیز بیماری های آدمی از قبیل انحراف جنسی، اعتیاد، و غیره فقط دارای یک معنای روانکاوی نیستند، آنها نیز در خود یک منظره ی مالامال از ابژه های مختلف را دارند و می توان به گونه های مختلف آنها را تعبیر و بیان کرد. در این معنا حتی تلاش روانکاوی در تک فاکتوری کردن بیماری، خود یک اشتیاق و قدرت جسم است که می خواهد خود، سرور باشد، و برای اینکار می خواهد چندگانگی را بکشد. در این معنای ژیل دلوزی، جسم انسان آنگاه خوشبخت می شود که هرچه بیشتر به این قدرت چندگانگی درونیش و این اشتیاق منظره گونه و چندجانبه اش تن دهد و باور نکند که خود او و یا حتی یک روانکاو بتواند معنای نهایی بیماری، و یا اشتیاقش را، به طور کامل درک کند. اینگونه درمان به شکل جذب اشتیاقات خویش و آری گفتن به آنها به سان یک منظره، همراه با درک این موضوع است که خوشبختی به معنای تن دادن هرچه بیشتر به قدرت اشتیاق سازی جسم و ناخودآگاهی خویش و جذب این اشتیاقات در وجود خویش است. از آنرو که هر ناخوداگاهی و نیز هر اشتیاقی مرتباً اشکال جدیدی از آرزو و یا بخش های جدیدی از منظره ی اشتیاق را بر ما می گشاید و تولید می کند، از آنرو نیز مرتب جسم ما به هویت ها و حالات جدید خویش دست می یابد و مرزهای دیسکورس جامعه را پس می زند و پا به عرصه های ناشناخته ی منظره ی اشتیاقات و هویت های خویش می گذارد و مرتب دگردیس می شود. زیبایی زندگی در این دگردیسی جاودانه و در این زندگی ِ به سان یک دانشمند کوچ کننده و دگردیس است که به قول نیچه، در هر لحظه تبدیل به آن میشود که هست. این <هست شدن> پیش شرطش این است که ندانی چی هستی. این کودک ِ بی اراده شدن و تبدیل زندگی به یک بازی قدرت و یک بازی آفرینش، اشکال جدید اشتیاق و تفسیرهای نو از زندگی، این تبدیل شدن به کودک ِ بی تهوع و خودگردان نیچه ای، به باور دلوز، اساس خوشبختی انسانی را تشکیل می دهد. ناتوانی از تن دادن به کودک بی تهوع درون خویش و به امکانات مختلف اشتیاقات خویش، حاصلش یک سوگواری درونیست که انسان را بیمار می کند. دلوز و گواتاری باور دارند که جسم و زندگی در ذات خویش مدام در پی دست یابی به تمنا و اشتیاقی نو است و مدام به سان ماشینی ایجاد آرزو و تمنا می کند. بخش های مختلف جسم که هرکدام ترکیبی از یک ماشین ارگانیک و نیز اشتیاقی می باشند، آرزوهایی ایجاد می کنند، و اینگونه، پیوندی نیز با ماشین و اشتیاقی دیگر در جسم ایجاد می کنند و ترکیبی نو می آفرینند، و این ایجاد اشتیاق و ترکیب های جدید را پایانی نیست. برای مثال ماشین مکیدن دهانی، همراه با ناخوداگاهی که یک ماشین آرزوست، یک منظره و گروهی از اشتیاقات مختلف دهانی و نگاهی از اشتیاق مکیدن پستان و شیرمادر، و یا بعدها پستان زن و غیره را بوجود می آورد. این آرزوها همزمان آرزوهای نوین و فانتزی های جنسی و عشقی دیگری را در پیوند با ماشین های دیگر جسم بوجود می آورد. در این نگاه نو، حرکت جسم در واقع فراگمنتی، و اشتیاقاتش در درجه ی اول پارتیال- ابژه ای، یا همان چسبیدن به یک بخش از جسم دیگری است. هر آرزویی و ماشین آرزویی با خویش یک جهان مجازی و ویرتوال درست می کند که در آن این منظره و جهان آرزویی اش را زنده می سازد و در آن می خواهد به خواست خویش دست یابد. این جهان ویرتوال و مجازی را، دلوز و گواتاری، نکسوس می نامند. هر انسانی ترکیبی از این اشتیاقات فراوان و این جهان های مجازی چندگانه ی خویش است که همزمان و مدام اشکال جدید اشتیاق را تولید می کند. جسم برای ژیل دلوز و گواتاری، هم یک جسم ارگانیک و فیزیکال، همراه با هیرارشی و طبقه بندی خاص خویش است، آنطور که آناتومی جسم نشان می دهد، و هم در کنار این جسم، ما صاحب یک جسم مجازی و یا به قول آن دو، ما یک< جسم بدون ارگان> هستیم که این جسم بدون ارگان مرتب آن نگاه و معنا از جسم را که در چهارچوب دیسکورس جامعه ایجاد می شود زیرضربه قرار می دهدد. این جسم بی ارگان در پیوند تنگاتنگ با ناخودآگاهی، و ماشین تولید آرزوهایمان، اشکالی نو از واقعیت مجازی و ویرتوال را می آفریند که در آن ما وارد منظره های جدید اشتیاقات خویش و یا نکسوس خویش می شویم و با این هویت و معنای جدید شروع به لذت بردن از اشتیاقاتمان، و نیز تولید اشتیاقات نو می کنیم. بهترین تصویر برای حس و لمس این نگاه و جهان مجازی و جسم بدون ارگان، در واقع روابط اینترنتی و جهان اینترنتی است که در آن ما هم مدام هویت های جدید می یابیم، وهم چون لذت جنسی/اروتیکی وعشقی در قالب تکست ها و دوربین

صورت می گیرد، همزمان در یک فضای ویرتوال زندگی می کنیم که به ما اجازه ی استفاده از چند جهانی ویرتوال را، در کنار هم، می دهد. برای مثال، وقتی با دو معشوق، و یا دو دوست، در اینترنت تماس می گیریم، گویی وارد دو هویت، دو جهان مجازی جدید می شویم که توسط اشتیاقمان و جسم بدون ارگانمان ایجاد شده است. تفاوت این جسم سیال و تولید کننده بدون ارگان، و اینترنت در این است که اینترنت در نهایت یک ماشین کنترل اشتیاق، و در واقع از جهاتی سرکوب گر اشتیاقات عمیق است که ناشی ازکل دیسکورس جنسی معاصر، و معضلات مفهوم مدرن عشق و جهان سایبری است. در نگاه دلوز اما جهان مجازی محل تن دادن ما به منظره اشتیاقات ما و خوشبختی ماست که هیچگاه هم پایان نمی یابد زیرا هر منظره در خویش به طور مداوم تولید اشتیاقات و ابژه های جدید اشتیاق می کند. مشکل نگاه دلوز و گواتاری، به باور من، این است که نمی توانند در عین دیدن حالت پارتیال/ابژه ای جسم بدون ارگان، که به یک بخش از جسم دیگری، و یک بخش از هستی می چسبد، و مرتب اشتیاقات مربوط به آن منظره ی دهانی، مقعدی، و انواع و اشکال لذایذ سادومازوخیستی، تن نمایی، و هیزگرایی تولید می کند، قادر باشند ببینند که جسم همزمان یک تصویر یگانه احساسی/حسی/فکری از خویش ایجاد می کند؛ یگانگی ای که در عین حال دارای تنوع است و مانند کثرتی در وحدت است و نیز وحدتی در کثرت. دلوز و گواتاری به این جسم ارگانیگ و دارای هیرارشی و بخش های مختف، باور دارند. اما به باور آنها آنچه اساس اشتیاقات و آرزوهای ما را تشکیل می دهد این < جسم بدون ارگان> و ماشین آرزوی ناخودآگاهی است که برخلاف نگاه لاکان ساختاری مثل زبان ندارد و بیشتر تصویریست، و مرتب نظم جسم طبیعی و ارگانیک ایجاد شده در چهارچوب زبان را به هم می زند و نظم های مجازی و خیالی جدید می آفریند، می خواهد مرزهای جسم را عوض کند. موضوع این است که این نگاه بی توجه است به این که حتی تحول در جسم، و در مرزهای جسم، ناشی از یک نیاز درونی جسم است که به سان یک واحد یگانه ی جسمی/احساسی/ خردی متوجه می شود برای دست یابی به خواست هایش باید اکنون دست به تحولی نو بزند و تفاوتی نو بیابد زیرا یا شرایط محیطی عوض شده است، و یا شرایط درونی و ارگانیک در نتیجه ی تحولات بیولوژیک، همانگونه که در سن بلوغ اتفاق می افتد، به وجود آمده است و جسم باید خویش را متناسب با این تحولات تغییر دهد تا به اشتیاقات و نیازهای جدید خویش دست یابد. این حالت کثرتی در وحدت جسم به ما این امکان را می دهد که در عین تغییرات مداوم، و ایجاد هویت های نو، دارای یک عنصر مداوم نیز باشیم که به ما امکان می دهد حتی با وجود تمامی تغییرات، در خویش عنصری مشترک را در قیافه ی سی سالگیمان، و یا تصویر بیاد مانده از پنج سالگیمان را در آینه بازیابیم و در زندگی خویش حس تداوم و یک شخصیت بنیادین داشته باشیم، خودمان را کامل گم نکنیم. بدون این دو عنصر مداوم و متحول در هویت، ما یا محکوم به ایستایی، و ناتوانی از تحول و مرگ هستیم، و یا با از دست دادن آن عنصر مداوم و ناتوانی از دیدن خویش به سان یک واحد، یگانه، احساسی/خردی، به سان یک فرد مشخص، و یک کثرت در وحدت، به احتمال زیاد دیوانه می شویم و مبتلا به بیماری روانی چندشخصیتی و یا شیزوفرنی. بدون این وحدت در کثرت، و یا کثرت در وحدت، ما نمی توانیم نظمی در درون این بی نظمی زیبا و چندگانه خویش، و هیرارشی، و یا استیل خاص، و ترکیبی ازاین نیروها و حالات مختلف خویش بیافرینیم. ناتوان از این کار، مانند بیماران شیزوفرنی محکوم به آنیم که در جهان ها و واقعیت های مختلف رویایی و واقعی خویش اسیر بمانیم و نتوانیم میان آنها نظمی ایجاد کنیم. اینگونه، اسیر رویاها و واقعیت های مختلف خود در یک زمان با چند انسان واقعی و خیالی حرف می زنیم، و یا چندین صدا را یکجا می شنویم بدون آنکه قادر باشیم از میان آنها یکی را انتخاب کنیم و ذهنمان را بر او متمرکز سازیم. طبیعتاً پسامدرن ها وقتی از سوژه ی چندگانه حرف می زنند می خواهند بر اهمیت تفاوط و قانون شخصی و جلوگیری از یک دیکتاتوری نو در جسم و در اجتماع تأکید کنند، اما چون به سان فرزندان اصیل مدرنیت، یا به قول لیوتار، بیانگران روح مدرنیت، هنوز بخشی از بی ایمانی نیاکانشان را به جسم و طبیعت و خرد، در خویش دارند، و همزمان به شدت از ایجاد متاروایت های جدید می ترسند و می خواهند مانع ایجاد آن شوند، ناتوان از آن می شوند که به جسم خندان و چندگانه و انتخاب گر تبدیل شوند و در مرحله ی ایهام و ابهام می مانند. طبیعتاً دلوز که ازدیگر پسامدرن ها، به باور من، در این موضوع نزدیکتر به جسم، و جلوتر از بقیه است، به این موضوعات، و لزوم این یگانگی در چندگانگی برای جسم و تعادل انسان آشناست. اما او گمان می برد که می توان به سان جسم مجازی و بدون ارگان به این حالت دست یافت، و در عین حال، مدام چندگانه شد. مشکل این نگاه آن است که از یاد می برد جسم یک حالت مادی/انرژتیک است. یا اگر از دیفرانس دریدایی بخواهیم استفاده کنیم، جسم ماده ایست که انرژی می شود، و انرژی ای است که مادیت می یابد. خصلت دوگانه ی جسم به سان یک محیط انرژی و یک مادیت از هورمون ها، عضلات، و استخوان ها، باعث می شود که در ما هم توان تحول مداوم باشد و هم همزمان این تحول مرزهای خاص خویش را در همه ی عرصه ها داشته باشد. ما می توانیم در خیالمان پرواز کنیم، در رختخواب به آغوش دیگری بپریم، ولی اگر از پنجره بیرون بپریم یا می میریم و یا حدااقل دست و پایمان آسیب می بیند. همین امکانات و مرزها در روابط جنسی و جنسیتی ما انسان ها وجود دارد. ما می توانیم به فانتزی های گوناگون تن دهیم. ماشین فانتزی ما و ناخودآگاهی ما مدام اشکال جدیدی از خوشی و فانتزی را تولید می کند که ما باید آنها را در خویش جذب و ادغام کنیم و خوشبختانه این تولید را پایانی نیست. اما این جسم مشترک ما انسان ها و نیز جسم فردی یکایک ماست که به سان یک واحد احساسی/خردی، به سان یک واحد بیولوژیک/فرهنگی، به ما می گوید مرزش کجاست و به چه چیزهایی می تواند در

حال تن بدهد، و یا تن ندهد. همین موضوع در عرصه ی جنسیت وجود دارد. درست است که با رشد نگاه پسامدرن و تئوری های جنسیتی، مثل کوئیر تئوری، هرچه بیشتر پی می بریم که جنسیت یک امر فرهنگی و تولید شده در عرصه ی زبان و دیسکورس جامعه است، اما خطای نگاه پسامدرن، و حتی تئوری کوئیر، و یا جودیت باتلر که مبلغ دانای دیدن جنسیت به سان یک ساختار و اختراع است، در این است که از یاد می برند در جسم انسان همه هورمون های زنانه و مردانه و نیز حالات بیولوژیک زنانه و مردانه و تفاوت های زنانه و مردانه در عرصه ی عصبی و غیره، که امروزه هرچه بیشتراین تفاوت ها توسط رشد علوم نویروبیولوژیک شناخته و مطرح می شوند، دارای تأثیرات خاص خویش بر جنسیت و حالات احساسی/ خردی هستند. برای مثال، مردان هیچگاه حالت بارداری و مادری را درک نمی کنند، هر چند به خیال خودشان اندیشه می زایند و از زایمان فکری و احساسی حرف می زنند. من این بحث مهم را در بخش چهارم این نوشته بیشتر باز خواهم کرد. مهم اما در اینجا درک این مطلب است که پسامدرنیت با عدم توانایی دیدن جسم به مثابه ی یک واحد یگانه ی احساسی/خردی، و یک کثرت در وحدت، که به قول دماسیو(۳۸) به سان یک <خود> نویرونال روحی/جسمی احساس، اندیشه و عمل می کند، در سنت قدیمی مدرنیت و برتری سوژه بر جسم، و برتری اندیشه بر احساس، باقی می مانند وگرنه می توانستند بهتر به درک این موضوع نائل آیند که مرد و زن، هم یک مفهوم فرهنگی و زاییده در عرصه ی زبان است، و هم یک عنصر بیولوژیک. انسان غارنشین درون ما همانقدر در ما عمل می کند و تأثیر گذار است که جنسیت زاده ی فرهنگ ما. ضرورت دستیابی هرچه بیشتر به برابری زن و مرد، و ضرورت دستیابی به دیدن چندگانگی خویش، و دیدن زنی در درون خویش، آنگونه که برای یک مرد ممکن است، و یا بالعکس، تنها بر بستر پذیرش یکسان زن و مرد و در عین اهمیت دادن و قبول تفاوت و تفاوط میان زن و مرد، می تواند ما را به درک بهتر و چند فاکتوری زندگی و رابطه ی جنسیت ها برساند، و همزمان عرصه را برای تحول روابط جنسیتی، و بازی جاودانه ی عشق و قدرت میان جنسیت ها، و میان درون- جنسیت ها، باز نگه دارد و این بازی را و تنوع زندگی را گسترش دهد. دستیابی به این برابری در عین قبول تفاوت و تفاوط زنانه و مردانه و قبول این کثرت در وحدت، قبول این چندگانگی و تفاوط پسامدرنی بر بستر برابری بنیادین زن و مرد، و بر بستر تفاوت های پایه ای جنسیتی و بیولوژیک مردانه و زنانه، ما را به یک کثرت در وحدت و به درک بهتر و عمیقتر و چندفاکتوری جسم و انسان و روابط جنسیتی نزدیک می کند. این نگاه کثرت در وحدت، و نیز یگانه در چندگانه، به ما این امکان را می دهد که هم این بستر جنسیتی بیولوژیک را قبول و درک کنیم و به منطقش و خواستش و خرد جسممان تن دهیم، هم به چندگانگی حالاتش به سان مرد و یا زن قائل باشیم، و هم تأثرات فرهنگی را در این زمینه بفهیمم و نقد کنیم. به این شیوه می توانیم زمینه را برای این نگاه جسم گرایانه فراهم سازیم که زنان و مردان در عین برابری، به تفاوت های جنسیتی و تفاوط های جنسیتی زنانه و مردانه ی خویش، و نیز تلفیق منحصر به فرد حالات زنانه و مردانه در هرکس، و بر بستر این پایه ی بیولوژیک تن دهند. به این وسیله جهانی رنگارنگ با حالات گوناگون از هویت های زنانه و مردانه و تفاوط های هویتی میان هر زن با زن دیگر، و هر مرد با مرد دیگر، و جدل عاشقانه، قدرتمندانه، و در عین حال روادارانه، میان این هویت های مختلف را بیافرینیم. زندگی را به یک بازی و جدل عاشقانه و قدرتمندانه ی این حالات، و بازی عشق و قدرت جاودانه میان زن و مرد تبدیل سازیم. مشکل پسامدرنیت در این است که چون هنوز از مفهوم سوژه کاملا نکنده است و به مفهوم جسم و خرد جسم دست نیافته است، از اینرو نیز بازی عمیق عشق و قدرت را در میان مردان و زنان، و ضرورت بودن این دو حالت و اشکال مختلف این دو حالت زنانه و مردانه برای دست یابی به اوج بازی، و خرد نهفته در این بازی جسم را نمی فهمد. همانگونه که نمی فهمد چرا نیچه می گوید، "مردان عاشق بازیند و به همین خاطر، عاشق زن، این خطرناکترین و جذابترین بازی." نیز درک نمی کنند که حالت مردانه ی تسخیر کننده، و حالت زنانه ی تن دهنده به عشق، به غلط و تحت تأثیر نوع نگاه فرهنگی، و دقیقاً تحت تأثیر زبان، به یک حالت فاعل و مفعولی تبدیل شده است. با اینکه هر دوی این حالات، همزمان، مالامال از حالت فعال و پاسیو، مالامال از خرد و قدرت فعال، و خرد و قدرت پاسیو اند، و همزمان هر زن و مردی بر اساس این حالت پایه ای زنانه و مردانه، بر اساس همین حالت پایه ای ناز زنانه و نیاز مردانه، اشکال مختلف ترکیب خود را از حالت ناز و نیاز و حالت زنانه و مردانه در خویش می آفریند. اینگونه است که زن می تواند هم پرناز و فریبنده باشد، و هم در جایی خشن و کوبنده به شکل زنانه ی آن، و مرد می تواند در عین تسخیر قلب دیگری و سراپا آتش بودن، مالامال از ناز و عشوه ی مردانه و لطافت زنانه، یا در واقع مردانه. این حالات ریشه ی عمیق در خود جسم ما دارند و جسم از زبان برای بیان آن استفاده کرده است، اما همزمان، زبان بر اساس توانایی های انسان ها در تن دادن به جسم و امیال جسم خویش آفریده و ساختاربندی شده است. اینگونه، در یک رابطه ی متقابل، زبان از سوی دیگر جسم و سوژه را شکل می دهد، زیرا ما در قالب زبان می زییم. به این دلیل نیز می توان این حرف نیچه را مهم و جدی قلمداد کرد وقتی می گوید که "این گرامر زبانی و این حالت فاعلی، مغعولی در زبان، خود یک شکل ابتدایی زبان است و تا ما از دست آن راحت نشویم هیچگاه از شر فاعل بزرگ، خدا، و یا متاروایت راحت نمی شویم." در واقع با تحول جسم گرایی، زبان نیز تغییر خواهد کرد و جملاتی مانند "من اینکار را کردم" و "با آن زن، و یا مرد خوابیدم"، جایش را به گرامری نو از قبیل "من انجام داده شدم" و "همخوابگی ما را در بر گرفت" تبدیل می شود. با رشد و جا یافتن جسم گرایی، ما شاهد تحول بنیادین نه تنها در نگاه آدمی بلکه در زبان و در قوانین خواهیم بود. بی دلیل نیست که جدل میان این نگاه نو جسم گرایانه و نگاه تکنولوژیک در پی ابرانسان ژنتیکی در حال تبدیل شدن به مهمترین و اصیلترین

نبرد و متامورموفوزه ی مهم جهان مدرن در همه عرصه های علمی، فلسفی، و هنری است. زیرا در نهایت جهان انسانی و زندگی یک دیالوگ و بازی است، و زندگی انسانی یک دیالوگ و بازی عشق و قدرت زیبا میان انسان ها، میان جنسیت ها، و میان اقشار مختلف است. بازی عشق و قدرت جنسیت ها اساسش بر میل فالوس داشتن وفالوس شدن در معنای لاکانی، و یا به زبان ساده، بر اساس جدل و بازی ناز و نیاز مردانه و زنانه است که با خویش هم جذابیت و شور این بازی جنسیتی/جنسی را می آورد و هم حالت کمدی و خنده دار سوءتفاهم ها در این بازی را؛ کلمات و مفاهیم مشابه تحت تأثیر این حالات متفاوت جنسیتی و بیولوژیک، و نیز به خاطر تفاوت های اجتماعی و نقش های مختلف در دیسکورس جنسی، معانی ای متفاوت می یابند، و از طرف دیگر تلاش برای دست یابی به فالوس در مرد و به اصطللاح مرد شدن، و یا فالوس شدن در زن و به اصطلاح زن شدن، خود بخود دارای جوانب تراژیک و کمیک فراوانی است که اساس حالت زیبای تراژیک/کمیک حیات انسانی را می آفریند و اساس دروغ های صادقانه و راستگویی های دروغانه و پرشور آدمی در عشق و بازی جاودانه عشق و قدرت را. در نهایت هیچ مرد و یا زنی قادر به اجرای کامل این حالت مرد بودن و زن بودن نیست و این گونه هرکسی با خویش تفاوت و دیفرانسی در این بازی شکل گیری جنسیتی وارد می کند. اشکال اساسی پسامدرنیت در این است که چون به مفهوم جسم و خرد جسم دست نمی یابد، هنوز در ادامه ی سنت پدران مدرنش باور دارد که جسم تحت تأثیر یک عامل بیرونی و یا خرد است و نقش جسم را در حد یک عنصر مفعول و پاسیو در این شکل گیری می داند. این بار اما به جای حکومت خرد بر تن، و سوژه بر تن، و یا مکانیکی دیدن جسم، رابطه ی جسم و اندیشه به شکل رابطه ی جسم و دیسکورس زبان در می آید و به این شکل مطرح می شود که جسم در قالب زبان و دیسکورس زبان بوجود آمده و از اینرو جنسیت نیز در قالب زبان، به قول جودیت باتلر، شکل می گیرد و به این دلیل جنسیت مطلقاً شدنی و اختراعی است. جالب است که فوکو خود در کنار دیسکورس زبان و قدرت زبان در شکل گیری جنسیت، و یا کلاً سوژه، به قدرت های دیگر نیز مانند قدرت کونستیتوتیو، و یا قدرت بنیادین، اشاره می کند که از بحث ما خارج است و در بحث آینده شاید بدان اشاره کنم.

مهم این است که پسامدرن ها، و در نهایت حتی جودیت باتلر، با نگریستن به جسم و جنسیت به سان پدیده ای که فقط در قالب زبان آفریده می شود، نه تنها به بسیاری از کشفیات و تحولات جدید در علوم نویروبیولوژی و غیره بی توجهی می کنند، و یا با آنها آشنا نیستند، بلکه در ادامه ی سنت نیاکانشان جسم را دیگر بار در نقش دوم، هنرپیشه ی دست دوم قرار می دهند و به رابطه ی دقیق و متقابل و چندجانبه ی جسم و زبان پی نمی برند. در واقع رابطه ی جسم و زبان رابطه ای است در هیئت دیفرانس دریدایی. این جسم است که زبان را می آفریند تا از خواست هایش و نیازهایش سخن گوید و ارتباط برقرار سازد همانطور که سخنگو زبان را بوجود می آورد. از طرف دیگر این زبان است که با ساختارش به جسم و نیازهایش شکل می دهد و به او شکل اجتماعی می دهد. در واقع جسم، زبان متفاوت و به تعویق افتاده است و زبان، جسم متفاوت و به تعویق افتاده. برای درک این مطلب کافیست که به لحظاتی در زندگی فردی و جمعی بشری نگاه کنید که با احساسات و نیازهایی جدید در خود آشنا می شود که برایشان نامی ندارد. او و یا بشریت ابتدا این احساس مبهم را در خویش لمس می کند و از آن می ترسد و همزمان اشتیاقی بدان دارد و با اینحال می خواهد این احساس عجیب و غریب را پس بزند. ولی جسم از خواست و نیازش نمی گذرد و دوباره خواست خود را به شکل احساسی و یا استعاری و مجازی به خودآگاهی ما وارد می کند. از آنرو که ناخودآگاهی نیز ساختاری مانند زبان دارد و همه چیز در آنجا با تصورات قبلی پیوند می خورد و به شکل استعاره و مجاز در می آید، نیز این احساس مبهم و یا اشتیاق مبهم و در عین حال دلچسب و وسوسه انگیز که ابتدا مثل یک ملودی و یا حرکتی در جسم و غزغزی در جان احساس می شود، کم کم شکل تصویر می گیرد و از حالات تصویر سوررئالیستی و چندگانه به تصویر روشنتر و یگانه ای تبدیل می شود. آنگاه در مرحله ی بعدی از تصویر به واژه تبدیل می شود و انسان آن را به سان تمنا در جهان خویش جذب می کند، نامی بدان می دهد. این احساس نو، زبان را تحول می بخشد. اکنون انسان با نیرویی تازه از خویش آشنا شده است. از طرف دیگر در همین مسیر نیز می بینیم که چگونه این اشتیاق چندگانه در راستای تبدیل شدن به خودآگاهی و نام مندشدن توسط زبان و خودآگاهی کانالیزه و قابل بیان و هضم است. بدین وسیله بخشی از او نیز به ناخودآگاه پس زده می شود زیرا آدمی و زبانش قادر به هضم کامل آن نیست. این انتخاب و حالت گزینندگی برای انسان و زبان لازم است تا انسان بتواند بنا به توان خویش و بنا به توان زبان خویش این شور را در خود جذب کند. اینگونه، هر جذب شوری در جهان سمبلیک انسان، که جهان زبانی ماست، به معنای یک بار فراگمنت کردن و تکه کردن اشتیاق است. آن بخش پس زده شده به ناخودآگاهی می رود و با شکلی دیگر بر می گردد. به این خاطر، به قول لاکان، جهان سمبلیک و زبانی ما هیچگاه <پایان نمی یابد، نوشته شود>. با دیدن این رابطه ی عمیق میان جسم و زبان می توان درک کرد که چگونه جسم زبان را می آفریند و چگونه زبان جسم را می آفریند و چگونه جسم مرتب به تحول زبان و انسان عمل می کند تا به خواست های خویش دست یابد. و چگونه زبان در این مسیر با زیبا کردن و جذب شورهای جسم و نام بخشیدن به آن، جسم و خویش را روحمند می کند و شکل می دهد. پسامدرن ها با عدم درک دقیق این موضوع، و نگاهی یک جانبه به جسم به مثابه ی تولید زبانی و دیسکورس، در واقع دیگر بار به یک برخورد تک ساحتی به جسم و به خویش کشانده می شوند. از اینرو، ناتوان از درک این بازی متقابل عشق و قدرت جسم و زبان، ناتوان از دست یابی به جسم خندان خویش و به ایمان به زندگی و جسم، ناتوان از دیدن و لمس خرد و نظم نهفته در این هرج و مرج و

چندگانگی طبیعت و جسم می شوند. و نیز ناتوان از دست یابی به نکات مشترکی که جسم میان انسان ها بوجود می آورد و می تواند آنها را به شکلی نو، به سان فرزندان خدا و زمین، به سان عاشقان و عارفان زمینی، به سان ساتورهای خندان و شیران خندان عاشق و قدرتمند به هم پیوند زند. ناتوانی از دیدن این یگانگی در چندگانگی جسم خویش، و ناتوانی از دیدن خرد و اخلاق چشم اندازی جسم، ایمان و عشق سبکبال جسم، باعث می شود که پسامدرن ها به خطای دومشان دست زنند و خطای دومشان از طرفی دیگر خطای اولشان را تشدید، و بازتولید می کند.

۲/ پسامدرنیت، که ناتوان از دیدن این یگانگی در چندگانگی است و ناتوان از دیدن خرد جسم، ناتوان از دیدن ذات جسم و زندگی به سان موجودی فونکسیونال و سنجش گر و گزیننده، منطقی است که ناتوان از بیرون آمدن از مرحله ی ایهام و ابهام و در اختیار گزاردن معیارهایی نو برای زندگی و برای چگونگی ارتباط میان انسان ها و ملت ها باشد زیرا ترس آن دارد که با بیان شدن این معیارها دیگربار تولید متاروایت کنند. اما موضوع این است که انسان چه در زندگی شخصی و چه در زندگی اجتماعی احتیاج به این معیارها و امکانات سنجش و قضاوت دارد. چگونه باید انسانی که میان چند امکان انتخاب جنسی/اروتیکی/عشقی، و یا کاری قرار دارد، انتخاب کند؟!

او مجبور به انتخاب است، حتی اگر تمام آن چند تا را نیز با هم بخواهد، زیرا این نیز یک انتخاب است و بهای جسمی و روانی و یا احساسی خویش را دارد. معیار سنجش در حالت چندگانگی چیست؟

قبول پلورالیسم یک امرمهم، و پیروزی پسامدرنیت است. این قبول پلورالیسم راه را برای چندنگاهی و چند خردی، و یا وجود تنوع ملی و فرهنگی باز می کند. این تنوع را حفظ می کند. اما آیا قبول و تأکید پلورالیسم یک متاروایت جدید نیست؟ و اگر هست، ما با چه معیاری می توانیم قضاوت کنیم که آیا دفاع از حق بن لادن، و یا از جورج بوش، حرکتی درست یا غلط است؟!

با وجود اخلاق چندگانه و ضرورت قبول پیش زمینه های مختلف فرهنگی و اخلاقی، چگونه می توان میان انسان ها و ملت ها معیارهایی برای ارتباط و دوستی و معامله و دیالوگ برقرار ساخت، وقتی هر معیاری در نهایت به معنای نفی و پس زدن معیاری دیگر و ایجاد یک متاروایت است؟

با طرح این سئوالات است که می توان بن بست بسیاری از نگاه های پسامدرنی در عرصه های سیاسی و اجتماعی را درک کرد. و نیز درک کرد که چگونه بهترین و جسورترین پسامدرن ها، مانند دریدا، سعی در این کرده اند که با وجود هراس از ایجاد متاروایت به دنبال معیارهای جدید و قابل تحولی برای گفتمان و دیالوگ انسان ها و ملت ها بیابند. در این راستاست که دریدا به ده موضوع مشترک میان انسان ها در مقاله ی اشباح مارکس اشاره می کند، و یا با دفاع از حقوق بشر و دموکراسی در عین حال از ضرورت عبور از دموکراسی کلاسیک و اجازه دادن به امکان تعاریفی نو از دموکراسی سخن می گوید، از آن به سان دموکراسی تعویقی سخن گفته می شود. دریدا در مصاحبه ای که توسط کوروش برادری، یک جسم گرای دیگر نسل ما و یک جامعه شناس مدرن و پسامدرن نسل ما ترجمه (۳۹لینک)و در اخبار روز درج شده است، درباره این موضوعات و تلاش پسامدرنها برای جوابگویی به معضلات زمان و پسامدرنیت سخن گفته است من خواندن این مصاحبه را برای درک بهتر معضل پسامدرنیت و تلاش زیبای دریدا برای یافتن راهی نو و عبور از بن بست پسامدرنی را به همه ی دوستان توصیه می کنم. دریدا در این مصاحبه و در مقالات آخرینش از ضرورت و اهمیت <دوستی>، و ضرورت تعریفی نو از دوستی به معنای یکی از این معیارها، و نکات مشترک نو میان انسان ها سخن می گوید. در واقع موضوع این است که اگر ما قبول پلورالیسم را به سان یک اصل مهم نگاه پسامدرنی بدانیم و تبلیغ کنیم، پس باید اکنون که الف را می گوییم، ب را نیز بگوییم و بخواهیم همه ی کسانی که به پلورالیسم اعتقاد دارند، یا از این اندیشه برای دفاع از نظر خود و صاحب حق بودن بر نظر خود استفاده می کنند، خود نیز به این پلورالیسم به سان یک اصل مشترک دیالوگ و احترام متقابل در برخورد با دگراندیشان و مخالفان، باور داشته باشند و مطابق با آن عمل کنند. بدینوسیله و تنها بدینوسیله می توانیم مانع آن شویم که پسامدرنیت و اصل پلورالیسم، وقتی که همزمان گردن دگراندیشان را در داخل کشور و در میان قومشان می زنند، توسط نیروهای افراطی و یا فاناتیک برای دفاع از نظر خاص این نیروها مورد سوءاستفاده قرار گیرد. یا اینگونه راحت تر می توانیم تفاوت بین دفاع از پلورالیسم، و دفاع از حق حیات نظری بن لادن و یا جرج بوش را درک کنیم. بن لادن و بوش را، با شدت و حدت متفاوت به خاطر دو مرحله ی متفاوت در برخورد با دموکراسی، به خاطر نفی پلورالیسم و کشتن دیگر انسان ها و بر حق خواندن نظر خویش و نفی نظر دیگری مورد انتقاد قرار دهیم.

برای اینکار اما دقیقاً باید هرچه بیشتر به معیار جسم، زندگی، و اخلاق جسم تن دهیم و به کثرت در وحدت جسم. یعنی در عین قبول و تبلیغ پلورالیسم باور داشته باشیم که این انسان های متفاوت دارای چیزهای مشترکی هستند که اساس پیوند درونی، منافع مشترک، امکان دیالوگ و گفتمان میان آنها، با وجود سوءتفاهمات گفتمانی به خاطر چندنگاهی، را تشکیل می دهد. در غیر اینصورت چگونه می توان به گفتمان مشترک دست یافت و بر سر پلورالیسم، حقوق بشر، و غیره، اتحادی میان انسان ها ایجاد کرد. آنچه انسان ها را به هم پیوند می دهد همین جسم مشترک آنهاست و زمین و جهان زمینی که در آن به زندگی مشغولند. نیز خواست های مشترک آنها بدنبال رفاه و سعادت و دست یابی به اوج بازی عشق و قدرت. با دیدن این یگانگی جسمی در چندگانگی است که می توان بر قبول و تأیید چندگانگی تأکید کرد. به تفاوت های یکدیگر احترام گذاشت. در عین حال به اصول و منافع مشترک، و به اتحادی نو میان انسان ها اشاره کرد. بر اساس این میل دست یابی به خوشبختی

زمینی و شورها و اشتیاقات جسمی مشترکشان را خلق کرد و دوستی ای نو میان انسان ها بوجود آورد که در هر مرحله ای نو است. با ایجاد دیفرانس، این نیازهای مشترک و معیارهای مشترک نیز قادر به دگردیسی و تحول اند. وقتی هر انسانی، و یا انسان ها، خویش را به سان جسم خندان، و فرزند زمین و آسمان بنگرند، می توانند با این جسم هر لحظه همه چیز را بچشند و به دست گیرند و نقد کنند، و بهترین را برای خودشان انتخاب کنند. یا بهتر بگویم، به انتخاب جسمشان تن دهند و این انتخاب را در جهان سمبلیکشان جذب کنند. نیز می توانند به سان عارفان زمینی، به سان ساتورهای خندان، در پی سعادت زمینی و دست یابی به اوج عشق و قدرت و خرد و کام پرستی زمینی، که همزمان جسمی/احساسی/ایمانی و روحی است، به معیارهای مشترکی برای زیستن و پیوند براساس تجارب مشترک گذشته ی خود. اینگونه در عین احترام به تفاوت و تفاوط دیگری، به یک سری اصول مشترک نو برای اجرای این احترام قائل باشند، و امکان دیالوگ، تجارت، رقابت علمی، تجا ری و غیره را میسر سازند. ضرورت این احساس همبستگی و نزدیکی درونی مشترک، در عین قبول تفاوت ها و احترام به تفاوت های یکدیگر، در شرایط بحران کنونی جهانی و رشد کین توزی و فاصله گیری تمدن ها، یک ضرورت بنیادین است. این پیوند مشترک به سان فرزندان زمین و خدا، به سان جسم های خندان به ما امکان می دهد هم بخش های قوی و مشترک میان انسان ها مانند حقوق بشر، پلورالیسم، دموکراسی، و سازمان هایی مانند سازمان ملل را حفظ و ترویج کنیم و هم زمینه را برای تحول این دموکراسی و دیگر معیارها باز بگذاریم تا عرصه برای دیالوگ و جدل زیبای اندیشه ها و معیارهای مختلف و جدل میان سلیقه ها و تفسیرهای مختلف این فرزندان خدا و این عاشقان و عارفان زمینی باز باشد. جسم و زندگی، که انتخاب گر و گزینه جو است، هر لحظه از میان شورهای مختلف خود، از میان سلیقه های مختلف فردی و یا جمعی در عرصه های هنری، عشقی، علمی، فلسفی و غیره، شرورترین، عاشقترین و خردمندانه ترین را انتخاب می کند و به آن تن می دهد. زندگی و جسم نمی گوید که کدام راه درست است، تنها می گوید کدام راه فعلاً غلط است، و یا کدام راه، در لحظه ی کنونی، بهترین راه حل را نشان می دهد. و یا نشان می دهد که کدام غذای روح یا جسم، و کدام انتخاب برای او و برای این لحظه و زمان او خوب و یا بد می باشد. کدام انتخاب او را قویتر و پرشورتر، و کدام انتخاب او را پژمرده و مریض می کند. این اخلاق چشم اندازی جسم، و این خرد و ایمان سبکبال جسم، این عشق سبکبال جسم، که در عین پرشور بودن، عاشق بودن، مومن و یا خردمند بودن، سبکبال و قابل تحول است، به انسان اجازه می دهد دگردیسی مداوم داشته باشد و همزمان در برابر نگاه دیگران روادار باشد و در عین حال خواهان جدل زیبای نظری و سلیقه ای برای دستیابی به سروری بر لحظه باشد. با اطمینان می توان گفت که حقیقت زندگی همیشه غیر از این بوده است. همیشه اندیشه های خوب و عاشقانه لگدمال شده اند، و اندیشه های خطرناک، حاکم. اما این یک نگاه رمانتیک و تک سویانه به موضوع است. واقعیت این است که آنگاه که اندیشه ای سیاسی، حتی نوع خطرناک آن مثل فاشیسم، بر دیگر نظرها پیروز می شود نشانگر آن است که قابلیت خرد ابزاری آن و استفاده اش از موقعیت های سیاسی بیشتر از دیگران بوده است، و اینگونه، به حق، پیروز شده است. به قول هگل، "آنچه عقلانی است، واقعیست، و آنچه واقعیست، عقلانیست." همزمان، چون این شرارتِ پیروزی یافته، در بطن خویش به ضد جسم و زندگی عمل می کند، جسم و زندگی را به مقاومت بر می خیزاند و اینبار جهان بر فاشیسم پیروز می شود. اندیشه ی دموکراسی یاد می گیرد که چگونه خویش را قویتر کند و برای مثال، با قبول کردن حقوق بشر به سان اصل پایه ای قانون اساسی خویش، مانع از تبدیل دموکراسی به فاشیسم توده ای شود. باری، با تن دادن به جسم خویش و دست یابی به یگانگی در چندگانگی، انسان می تواند از خطای پسامدرنیت بگذرد و به جهانی نو و چند جانبه دست یابد، نیز به تبدیل زندگی به یک بازی، یک دیالوگ مشترک میان همه ی انسان ها، از هر رنگ و اندیشه ای.

پسامدرنیت چاره ای جز آن ندارد که در درازمدت به این راه تن دهد و سرانجام به جسم خندان و اخلاق چشم اندازیِ نیچه، و نیمروز بزرگ او تن دهد، و به شهریاری هزارساله ی ررتشت خندان دست یابد. تنها در این مسیر است که هر متفکری به شیوه خویش تعبیری نو از جسم خندان می تواند بیافریند، و یا مانند تفکر من، بر نگاه تک محوری نیچه پیروز گردد، از عشق وقدرت به سان رانش های اساسی و پایه ای جسم، و از بازی دیفرانس میان عشق و قدرت به سان اساس و پایه ی تحول جسم و زندگی نام ببرد، و اینگونه به خویش و هستی بنگرد. راه دیگر آن است که در همین فضای ایهام و ابهام اسیر مانده، قدرت و توان از دست دهد و خویش را در نهایت اخته کند. تلاش کسانی مثل دریدا، و دیگر پسامدرن ها، در عرصه ی سیاست، و نیز اخلاق، حکایت از درک این ضرورت می کند، ضرورتی که دیگر پسامدرن ها باید ادامه اش دهند و در نهایت به شیوه و شکلی از جسم گرایی که خاص خودشان است، دست یابند. در این راستا، تفکر جسم گرایی در واقع مرحله ی بعد از پسامدرنیت است، و همراه با دست آوردهای مدرنیت و پسامدرنیت به این نگاه زمینی و یگانه ی جسمی/روحی خویش از جسم و زندگی دست می یابد. همزمان، راه را برای اشکال مختلف این نگاه، و جدل میان آنها برای دست یابی به بهترین شیوه ی جسم گرایی در عرصه های هنری، فلسفی، روانکاوی، و غیره باز می کند زیرا برای جسم گرا و تفکر جسم گرایی، زندگی تبلور بازی جاودانه وسبکبال عشق و قدرت و جدل پرشور و سبکبال میان تفسیرهای مختلف بر سر سروری بر لحظه و زمین است؛ جنگ قدرت و جدل عاشقانه ی پرشور و سبکبالی که در آن، به قول نیچه، حتی یک تیر شلیک نمی شود، و یک قطره خون ریخته نمیشود. در این میدان، مرگ دیگری، مرگ رقیب، به معنای مرگ خویش و متلاشی

کردن دیالوگ و بازی است. این نشانگر اخلاق زیبای جسم است که بدون "تو باید"های اخلاقی، در عین حال، ذاتاً روادار است و می خواهد که هرکس به هرزبانی که داند، حدیث عشق خویش بخواند. همزمان شوخ چشمانه و عاشقانه/شرورانه، برای حکومت و سروری نگاه خاص خویش از جسم گرایی، و تفسیر خاص خویش، و چیرگی بر سلیقه و نگاه دیگران، در بازی عشق و قدرت می جنگد و تلاش می کند، نقد می کند، وسوسه می کند، حیله می ورزد و دیگری را، رقیب را، بر زمین می کوبد و بر او چیره می شود. و باز همزمان، در این دیالوگ داثمی در عشق و جدل اندیشه ها، در این بازی عشق و قدرت میان جنسیت ها، سلیقه ها و غیره، مرتب هم خودش، و هم معشوقش و رقیبش، در یک بازی دیفرانس جاودانه، تحول و تغییر می یابند. اینگونه نیز، همزمان که عاشقانه/شرورانه معشوق خویش را به دست می آورد و بر حریفش پیروز می شود، همزمان تن به عشقش می دهد و مسحور او می شود و در برابر هر سرکوب نگاه حریفش می ایستد زیرا می داند دستیابی به اوج عشق و قدرت، بدون همراهی و جدل طرف دیگرش، یعنی معشوق و یا رقیبش، غیرممکن است، پس مرگ و پژمردگی عشقش، جهانش، رقیبش، مرگ و پژمردگی او و بازی را به دنبال دارد. نیز می داند و لمس می کند که از آنجا که او با جسم خود در پیوند و دیالوگ دائمی با جهان خویش است، پس می تواند هر لحظه سراپا حس و لمس کند، و بسته به قدرت و توان خود، نه تنها با یک خرد استدلالی، بلکه همزمان با خرد شهودی، خرد احساسی، و منطق های والاتری نیز اطلاعات و مسائل را بررسی کند. از چشم اندازهای مختلف به راه خویش بنگرد و آن را قوی کند، و نیز در راستای هر خواهش و میلش هم، میل عاشقانه اش را به شکلی پرشور، لطیف، و وسوسه گر بیان کند. از شرارت و حیله گری خود برای دست یابی به خواست خود استفاده کند، بتواند صادقانه سرخ شود و از عشق به پته پته افتد. با داشتن کثرت در وحدت، و وحدت در کثرت، کدام حریف را یارای مقاومت در برابر این شیطان خندان و این کودک بی تهوع است؟ مگر آنکه او خود نیز جسمی خندان و زن و یا مردی عاشق و زمینی، خود کازانوایی خندان و مارکی دوسادی سبکبال، و یا خردمندی پرشور و شوخ چشم باشد. در چنین حالتی نیز با این رقیب، بازی عشق و قدرت به اوج قدرت و زیبایی خویش دست می یابد، و حتی باختن نیز بردی محسوب می شود، زیرا در هر حال، در هر باختی بردی نیز موجود است. چنین جسم خندان و چنین عارف زمینی که قدرتی اینگونه دارد، از طرف دیگر می داند و لمس می کند که با هر ضربه ی نارفیقانه و خیانت مبتذلانه به رفیق و یا معشوقی، در همان لحظه به همان نقطه ای از جان و تن یا قلب خویش ضربه می زند که به یار و یا حریفش زده است. دیگری خود اوست، و در پیوند جسمی/عاطفی با او، و این زیربنای اخلاق چشم اندازی، و پرشور و سبکبال و قابل تحول اوست. همانگونه که مرگ طبیعت، مرگ ما را به دنبال دارد و بیمارکردن طبیعت، فرسوده شدن ما را، همانگونه نیز مرگ و یا بیمار کردن عشق، دوستی، رقابت به معنای متلاشی کردن خویش است. این اخلاق جسمی و عدالت نهفته در جسم و طبیعت است که باعث می شود انسان به درجه ی جدیدی از حس و لمس این یگانگی و پیوند در عین تفاوت و چندگانگی دست نیابد. به مسئولیت همراه با این قدرت و لذت جدید دست نیابد. جسم و زندگی هیچگاه درهای این قدرت را به طور کامل به روی او باز نمی کند. به قول نیچه، اندک کسانی اند که حق نوشیدن زلالترین آب های زندگی را دارند. این عدالت زندگی و خرد جسم است. از اینرو نیز، با رشد و بلوغ جسمی و روحی، احساسات و عواطف عشقی/اروتیکی مدام به لطافت و چندلایگی نو دست می یابند و انسان قادر به حس و لمس چند لذتیِ تمنا و لحظه ی خویش می شود. برای دست یابی به این لذت ها اما همین تن دادن به جسم خویش و توانایی سرور جسم خویش بودن و آشتی دوباره با زندگی لازم است تا بتوانی هم در پی والاترین، عاشقانه ترین، قدرتمندترین تفاسیر، معشوقان، دوستان و رقیبان باشی. در پی دست یابی به اوج بازی عشق و قدرت زندگی باشی و بتوانی همزمان هم به دیگران و هم به خود بخندی و سبکبال و شوخ چشم، رند و قلندر، چون خردمندی عاشق و خندان، چون عاشق و یا مؤمنی خندان و سبکبال، به زندگی و جهانت تن دهی و از آن لذت ببری. همزمان قادر به تحول و دگردیسی مداوم باشی.

حال پس از بیان و نقد پسامدرنیت می توانیم وارد مرحله بعدی نقد شویم. ابتدا با بیان و شرح کوتاه نگاه جسم گرایانه ی خودم مبنای بنیادین نقدم را مطرح می کنم و معیارهای بحث و نقدم را کامل می کنم. پس از آن با این معیارهای جسم گرایانه، با این نقد جسم گرایانه، به نقد ترجمان پسامدرنیت در کارهای دو هنرمند ایرانی می پردازم و سپس در بخش آسیب شناسی رنسانس جسم و اروتیسیسم در ایران، به نقد رشد اروتیسیسم زنانه و مردانه در ادبیات ایران و آسیب شناسی جسم گرایانه ی آن دست می زنم.

آسیب شناسی جسم گرایانه این امکان را به ما می دهد که با نقد دقیق بحران نهفته در متن، و یا در نگاه هنرمند، و شناخت دقیق چگونگی نوع برخورد و ارتباط متن و هنرمند با بحران سنت/مدرنیت/پسامدرنیت درون خویش و جامعه اش به این شناخت دست یابیم که آیا ارتباط متن و هنرمند با بحرانش، با مدرنیت، یا با سنت، و یا با پسامدرنیت، به شکل نابالغ و مشکل آفرینِ نارسیستی و دوگانه است، یا اینکه این ارتباط به یک شکل تثلیثی و بلوغ یافته صورت می گیرد، و هنرمند به یک تلفیق خاص خویش دست یافته است.

از طرف دیگر نقد جسم گرایانه به ما اجازه می دهد از این نقد به شیوه ی لاکانی، یک گام جلوتر رویم و یا بهتر است بگویم، این نقد را ژرفای نو بخشیم زیرا اکنون با نقد جسم گرایانه می توان با شناخت نوع نگاه در متن، و نوع نگاه هنرمند، بهتر فهمید که چرا این هنرمند و یا این متن پسامدرنیت را به شکل

مسخ شده و تحریف شده درک می کند، و یا آن را تحریف می کند، اخلاقی یا ضد اخلاقی، و یا عرفانی می کند. یا چرا برای مثال، تلفیقش دارای نقاط ضعف فراوان است. نیز بهتر می توان فهمید که چگونه و چرا، با آنکه یک نفر ار لحاظ فکری یک اندیشه و یا یک تکنیک هنری را خوب می شناسد، ولی در لحظه ی خلاقیت هنری، آن اندیشه را تغییر مثبت و یا منفی می دهد. یا چگونه کلمات و متن های نو در نگاه او به قالب حرفی سنتی و مسخ شده در می آیند. با این درک جسم گرایانه، نیز، بهتر می توان پی برد که چرا ما ایرانیان به طور عمده به خاطر همین هراس های جسمی/جنسی و جنسیتی همواره مدرنیت، و اکنون پسامدرنیت را، مسخ کرده ایم. می توانیم لمس کنیم که چرا دلیل واقعی معضلات ما با مدرنیت و یا پسامدرنیت، عدم درک خردی آنها و یا جهل و نادانی نیست، بلکه این جسم نابالغ و هنوز دچار بیماری های اخلاقی و احساس های کین توزی و رسانتیمو نسبت به خویش و زندگی است که این بدفهمی ها و بدنگری ها را در عمل به وجود می آورد و نه درک نکردن مدرنیت و یا پسامدرنیت. ایرانیان مدرنیت را، یا پسامدرنیت را، خوب می فهمند به این خاطر نیز خوب مونتاژ می کنند، اما قادر به شناخت ساختار و حس و لمس به شیوه ی مدرن و پسامدرن نیستند. یا تا به امروز و به طور عمده نیستند زیرا برای چنین کاری باید این دانش و نگاه را به معنای واقعی کلمه در خویش حس و لمس کنند و در جهان خود جذب کنند. باید آن را با تن و شور جنسی و احساسی و خردی خود لمس و درک کنند تا بتوانند نه تنها مدرن بیاندیشند، بلکه مدرن یا پسامدرن حس و لمس کنند. تغییر اندیشه ای بسیار آسان تر از تغییر احساسی است، اما تغییر احساسی نشان تحول واقعی در وجود است. آنگاه است که می توانی به گونه ی نو ببینی و لمس کنی. مشکل ایرانیان، یعنی ناتوانی از حس و لمس کردن و یا مسخ کردن مدرنیت و پسامدرنیت، به دلیل در هم آمیختن این اندیشه و احساس نو با اندیشه و احساسات پاکسازی نشده ی گذشته است. به این خاطر نیز آنها دست آخر همیشه اندیشه های مدرن را یا اخلاقی کرده اند و یا به شکل عرفانی در آورده اند. چون جسمشان اینگونه حس و لمس می کند و ناتوان از حس و لمس زندگی و خویش به شیوه ی مدرن و یا پسامدرن است. اندیشه ی مدرن در فرهنگ ما به اندیشه ی اخلاقی و عرفانی تبدیل می شود زیرا هم ساختار زبانی جامعه ما، و هم ساختار شخصیتی ما، هم جسم مان، یک ساختار کاهنانه/عرفانیست. اینگونه، وقتی چیز مدرنی را ترجمه می کند، زبانش آن چیز را اخلاقی می کند. بدتر از آن، وقتی با جسمش شروع به لمس اشتیاقات مدرن خویش می کند و می خواهد تن به مدرنیت دهد، به خاطر همین سرکوب جسم در فرهنگ ما از یکسو، و عرفانی بودن مفهوم و احساس و ارزش جسم در جان و قلبمان از دیگر سو، یا به شکل اخلاقی مدرنیت را درک و لمس و جذب می کند، و یا به شکل کاهن لجام گسیخته ی ضد اخلاق. یا آنکه با این حس عرفانی و زیبایی شناسی عرفانی نهفته در ذات ما و احساسات و تن ما، مدرنیت را به سان چیزی مبتذل و بدون سحر رد می کند. یا آنرا به شکل خانقاهی و عرفانی در می آورد. او نمی تواند کاری دیگر بکند، چون این طور حس و لمس می کند و اینگونه سخن می گوید و در قالب زبان می اندیشید و لمس می کند. پس مشکل اساسی ایرانیان جهل و نادانی و نا آشنایی با خردمندی و دین مداری نیست بلکه مشکل آنها ناتوانی از لمس جدید مدرنیت، به خاطر همین حالات جسم واحساسی آنهاست، که سرانجام هم باعث هراس از مدرنیت و دویدن به سوی خانقاه و دین خویی می شود. دین خویی و دین مداری یک علت این روند است، زیرا همانطور که از پسوند <خو> و <مدار> بر می آید، تنها نه یک نوع تفکر بلکه در اساس یک نوع حس و جان و یک حالت جسم است. به این خاطر نیز باید اساس را بر آری گویی به جسم، و تبدیل شدن به جسم خندان در اشکال مختلف آن گذاشت، و همزمان به تحول زبانی و مدرن کردن زبان نیز اندیشید و بدان عمل کرد تا با هر تحول زبانی به تحول جسم کمک رسانده شود، و با هر تحول در معنای جسم و با هر چیرگی بر جسم بسته و اخلاقی ایرانی، به یک جسم باز و مطمئن به خویش و به خواست های خویش دست یافتن ممکن شود. باید توانایی نقد و جذب و گزینه گویی عناصر مدرنیت را در جهان خویش یافت و به یک سیستم باز تبدیل شد. این سیستم و فرهنگ باز، از سوی دیگر، باعث رشد و تحول در زبان و ایجاد زبان باز و مدرن می شود. زبان باز و مدرن به ایجاد جسم مدرن کمک می رساند و این بازی دیفرانس را آغاز و پایانی نیست. با شناخت این بازی دیفرانس و اساس قراردادن ضرورت تحول در این بازی دیفرانس است که می توان تحول مدرنیت در ایران و چیرگی بر بحران سنت و مدرنیت ایرانی را پایان بخشید و به رنسانس ایران دست یافت. باری اکنون وقت ورود به عرصه تازه ای از درک معضل و راه های چیرگی بر معضل است و برای اینکار شناخت دقیق تری از مفهوم جسم گرایی من و نگاه خاص من لازم است.

سیستم جسم گرایی و عارف زمینی

سیستم جسم گرایی من که در فارسی به آن عارف زمینی و یا عاشق زمینی، در آلمانی، <خود> خندان و یا ساتور خندان نام داده ام، و بر اساس آن هم هویتی نو برای پاسخگویی به بحران هویت ایرانیان مطرح کرده ام و هم زیربنایی به گیتی گرایی ایرانی، و از طرف دیگر، با این سیستم طرحی جدید در عرصه ی روان درمانی، و نگاهی نو به معضلات روانی ایجاد کرده ام، در عرصه ی گشتالت تراپی < گشتالت تراپی سیستماتیک و خودمحور> قرار دارد. امیدوارم از سال دیگر،(بعد از چاپ دو

کتاب اولیه ام به زبان فارسی که سال هاست آماده ی چاپ است ولی هنوز به چاپ آنها راضی نبودم)، این طرح و نگاه را به زبان آلمانی نیز طرح و بیان کنم، بویژه که شیوه ی کار روان درمانی کنونی من نیز کلاً براساس این نگاه نوی من است. منظور از خودمحوری در اینجا عبور از نگاه و خطای روانشناسی من، و دستیابی به روانشناسی کسانی مثل کوهوت و دیگران، و انطباق این تفکر بر اساس یک تفکر جسم گرایانه در شیوه نگاهِ و سیستم جسم گرایانه من است که حاصلش این است: انسان خویش را به سان جسم خندان و سَرور شورهای خویش و فرزند زمین بنگرد، سراپا جسم و مجهز به خردهای مختلف هوشی، احساسی، شهودی و غیره ی خویش، به سان تصاویر سالودار دالی، سوار بر فیلان زیبا و نازک پای شورهای خویش و یا سوار بر اسبان بالدار شورها و احساسات و قدرت های خویش، به پیش بتازد، و معشوق و جهان خویش را به دست آورد. چندگانه و به سان کثرتی در وحدت و وحدتی در کثرت، به سان عاشقی زمینی و خردمند و جسمی خردمند و عاشق به همراه این شورهاِ و قدرت های خویش، جهان زمینی عشق و قدرت خویش را بیافریند و سرور جهان خویش باشد. این سَروری را به شیوه ی بی اراده شدن و سراپا اعتماد به جسم و خرد جسم خویش شدن، و از طرف دیگر، با زیبا کردن و در اختیار گرفتن شورها در خدمت خویش و جسم خویش و جهان خویش به دست آورد. انسان، اینگونه، به سان جسم خندان و عارف زمینی که بر چهار قدرت اساسی و چلیپایی اش، یعنی عشق خندان، خرد خندان، ایمان خندان، و قدرت خندان می ایستد، سرشار از این چهار قدرت و حاکم بر این قدرت های خویش، به سان عنصر پنجم، و یا فرزند خدا، به معنا دهی و ایجاد واقعیت خویش بر اساس تفسیر عاشقانه و خردمندانه اش می پردازد. او به جنگ جاودانه و بی خونریزی عشق و قدرت، و تفاسیر مختلف آن، با دیگر فرزندان خدا و یاران و رقیبان خود تن می دهد زیرا زندگی فونکسیونال است. در هر لحظه آن اندیشه و احساسی که از همه ی اندیشه ها و احساسات و امکانات دیگر باهوشتر، عاشقتر و قدرتمند تر است می تواند و باید بر لحظه و حالت انسان حاکم شود. انسان ابتدا به این احساس و حالت سرور خویش تن می دهد و همزمان آن را در خدمت خویش می گیرد و لحظه ی خندان مالامال از ترس، یا لذت، یا عشق، و یا در جدل قدرتمندانه با رقیب خویش را می آفریند. چنین جسم خندانی و چنین کودک بی تهوعی و یا چنین عارفی زمینی که بر خطای نیاکانش غلبه کرده، اکنون به شیوه ی تثلیثی با هستی در دیالوگ و در گفتگوست، و با معشوق و رقیب خویش در این باغ و بهشت زمینی به جدل عشق و قدرت مشغول است. خدا، و شور زندگی، یا همان شور قدرت و عشق، به سان چهارچوب این جهان و قانون این جهان عمل می کند.

از ترکیب این سه بازیگر، یعنی جسم خندان، و تمنا– که همیشه تمنای دیگری و یک رابطه ی پارادکس و متقابل میان دو انسان است– و قانون– که چهارچوب این رابطه و ضلع سوم این مثلث ارتباطی است– حالت زمینی و بلوغ یافته ی بازی عاشقانه و قدرتمندانه و در عین حال رندانه و خردمندانه ی عاشقان زمینی بوجود می آید. سیستم جسم گرایی با اینکار هم به خاطر ریشه های اروپایی اش و هم به خاطر این ریشه ی نهفته در فرهنگش قادر است جهانی چندلایه برای خویش بسازد. این جهان به او امکان می دهد هم یک <اروپایی خوب> باشد و هم یک ایرانی مدرن، و همزمان بر اساس دیسکورس ها و حرکات و تحولات درون هر دو فرهنگ، کار خویش را، و در واقع کار نیمه تمام مانده ی عرفان و گیتی گرایی ایرانی را، به پایان برساند و علاوه بر آن، در جهان مدرن نیز سخنی نو برای گفتن داشته باشد. با عبور از <من> مدرن، و از خطاهای دکارتی این من مدرن، و بر بستر تحولات عمیق درونی خود، جهان مدرن به یک انسان نو و یک <خود> خندان و جسم خندان تبدیل شود. در مهمترین نبرد و متامورفوزه ی مهم جهان دیگرش، یعنی نبرد میان ابرانسان ژنتیکی و جسم یگانه و خندان نیچه ای، و یا با تعبیری نو از این جسم خندان، مانند جسم قدرتمند و عاشق و خندان من، در این جدل مهم جهان خود شرکت کند. مهر خویش را بر حوادث هر دو جهان خود بزند و به سان وجودی یگانه و منحصربفرد قادر به یک زندگی و حرکت و تمنا و لذت چندلایه و چندگانه باشد. اساس رابطه ی این جسم خندان و عارف زمینی به شیوه ی رابطه ی سمبلیک و تثلیثی و با فاصله با هستی و با خویش است. همزمان می تواند در لحظه و با شور حرکت کند و مثل <زرافه ی سوزان> سالوادر دالی، شور و جسم و سوزان باشد، نسوزد و اسیر نگاه احساس و اشتیاق خویش نگردد. این جسم خندان و جهانش مرتب در حال دگردیسی و تحول است و در هر برخورد و یا بحران زندگی، خود را در ملاقات با نیرویی و یا امکانی جدید از خود و شکلی نو از بازی جاودانه ی عشق و قدرت احساس می کند. از اینرو رابطه اش با لحظات و بیماری ها و بحران هایش به شکل آری گویانه و به شکل دیدن حقیقت و قدرتی نو در این بحران و بیماری خویش و تلاش برای جذب و ادغام و زیبا کردن این حقیقت و قدرت است، و تبدیل آن به فرشته و امشاسپندی از خویش می باشد. باری برای این جسم خندان، هر چیز هستی، و همه ی حالات هستی، به سان گذرگاهی به سوی یکدیگر است. سوار بر اسب واقعیت خویش به سوی رویایش می شتابد و با رویایش به واقعیتش دست می یابد. اسب بالدار افسردگیش او را به سوی وصالی نو هدایت می کند. شکش پیش زمینه ی ایمان سبکبال نو اوست، ایمانش زمینه ساز شکی زیباتر و قویتر و تحولی دیگر.

اینجا، هستی، به سان اشکال مختلف، در یک بازی جاودانه و بازگشت جاودانه، به یکدیگر تبدیل می شوند، دگردیسی می یابند. با این حال هیچ چیز تکرار نمی شود. هر مرحله خود دیفرانس، و بازیِ دیفرانسی بی آغاز وانجام از عشق و قدرت است. همینگونه نیز مریضی ها، دردها و بحران های فردی و اجتماعی به سان پیش شرط بلوغ و تکامل و پیش شرط دست یابی به قدرت، عشق، و وصالی نو، دیده و لمس می شوند. با این نگاه آری گوی به بحران و درد است که افسردگی خندان، شک خندان،

اعتیاد خندان و ترس خندان زاییده می شود و با خود حکایت از حضور بحران و ضرورت تحول می کند. همزمان هم پویا هم خندان بودنش باعث آن می شود که ایستا نباشد. به این وسیله بیماری به گذرگاهی و به ماجراجویی ای تبدیل می شود که انسان به سان بیمار، همراه با شوری از خویش، که او نیز هنوز بی نام و خطرناک است و جذب نشده است، با عبور از بحران خویش دیگر بار سَرور جهان خویش می شود. همزمان شور خویش را در این مسیر از اهریمن به فرشته و به یاری از آنِ خویش تبدیل می کند، خواه این بحران درونی و یا برونی باشد. فرق نمی کند. درون و برون یکیست، همانطور که من، دیگریست و رویا، واقعیت است و ترس، شجاعت به تعویق افتاده ایست که گذرگاهی نیز به سوی آن می باشد، به سوی همزادش. اساس این نگاه نو و زمینی من بر چهار ستون علمی، و در پیوند با چهار ریشه، و تحولات مداوم این ریشه ها استوار است. به این خاطر نیز دائم تحول و دگردیسی می یابد و بالغ تر می شود زیرا سیستمی باز و خودگردان و جسمانی است:

۱/ ریشه ی اول نگاه من در علم روانکاوی و تحولات در علم روانکاوی از فروید تا کوهوت و سرانجام لاکان است، و ضرورت گذار از هویت نارسیستی و ارتباط نارسیستی دوگانه و افسونگرانه، و دستیابی به ارتباط و هویت تثلیثی، و گذار از <من> مدرن و رسیدن به <خود> تفکر روانشناسی خود و یا به <سوژه> ی لاکانی، و سرانجام، تلفیق و انطباق هر دوی این حالات در نگاه جسم گرایانه ی خویش و دیدن خویش به سان یک جسم خندان، ساتور و عارف خندان، که در رابطه ی تثلیثی با هستی و خویش می زید، به فانی بودن خویش باور دارد، هر حرکتش پارادکس و تمناوار است، تمنایش نام دیگر قانون و احساس مسئولیت در برابر خویش و دیگریست، و نیز به معنای امکان تحول مداوم همه ی عناصر از خویش تا تصویر و یا وجود دیگری، و یا تحول در قانون و چهارچوب رابطه، و نوع ارتباط با هستی می باشد.

براساس تحولات در روان درمانی و به ویژه تحولات در گشتالت تراپی، خانواده درمانی سیستماتیک، گفتمان درمانی، و همراه با تحولات در فلسفه های نهفته در بطن اشکال مختلف روان درمانی، مانند فلسفه ی پدیدارشناسی، و نیز اگزیستانسیالیسم در نگاه گشتالت تراپی، و یا فلسفه ی ساختارگرایی رادیکال در نگاه گفتمان درمانی، هم بیماری و بحران های زندگی به سان عنصری مثبت و به سان پیش شرط بلوغ دیده می شود، و هم نوع رابطه ی فرد با جهان و اساس رابطه ی بیمار با روان درمان، و کلاً روان درمانی به شکل رابطه ای آری گویانه و مثبت، و به شکل میل جذب شورها و قدرت های تازه و نهفته در بحران های خویش، و دستیابی به بلوغی نو و تحولی نو در جهان سمبلیکش استوار می گردد. اینگونه رابطه ی فرد با هستی و حتی روان درمانی، به یک دیالوگ پرشور و بازی و جدل عاشقانه و قدرتمندانه با شورهای درون خویش، و یا با روابط بیرونی خویش، و در پی دست یابی به بهترین شکل جذب و یا تلفیق و دست یابی به اوج عشق، قدرت، و پرشورترین دیالوگ تبدیل می شود. در اینجا، چه رابطه ی جنسی و یا عشقی، و چه جدل اندیشه ای و یا گفتگوی با خدا به سان دیالوگی پرشور، خندان، و شرورانه، دیده و لمس می شود. در انتهای هر دیالوگی هر دوطرف بازی و ماجرا در نهایت تغییر و تکامل می یابند زیرا این دیالوگ پرشور و صمیمانه است و در پی دست یابی متقابل به اوج لذت، عشق و قدرت می باشد. از همین رو همواره می خواهد با استفاده از، حتی، انتقادات به حق حریف، نگاه و دنیای خویش را قویتر و پرشورتر سازد و بازی را ببرد. یا سهمی بیشتر در این جدل عاشقانه و قدرتمند انه به دست آورد. او همزمان از حریف و معشوق خویش مواظبت می کند زیرا می داند که بدون او هیچگاه به اوج لمس بازی و دیالوگ و لمس عشق و قدرت دست نمی یابد. با دستیابی به این تحول جسمانی و نگاه تثلیثی و آری گوی به زندگی وبه دیالوگ، انسان نگاه سنتی نافی دیالوگ، و یا نگاه مدرن کوچک کننده و ضعیف کننده یا مکانیکی کننده ی دیالوگ را پشت سر می گذارد و وارد جهان بازی دیفرانس دریدایی، و یا بازی جسم خندان نیچه ای، و دیالوگ خندان می شود. اینگونه، هستی را درک و لمس می کند و در عین حال مرتب تحول می یابد.

۲/ تئوری سیستم ها (۴۱)ا: با تئوری سیستم ها، دوران نگاه علم کلاسیک به پدیده ها به سان ابژه های یکه و بی ارتباط با محیط اطرافشان به پایان می رسد. اکنون هر پدیده در ارتباط متقابل با محیط اطراف و نوع این ارتباط بررسی می شود زیرا این سوژه، و اراده و انتخاب سوژه نیست که تعیین کننده است، بلکه ارتباط متقابل، و تأثیر متقابل، میان پدیده و محیط اطراف اوست که ساختار درونی آن را، و پیش شرط تحولات درونی آن را مشخص و ایجاد می کند، و یا اینکه در آن تحول ایجاد می کند.

انسان، و هر سیستم کوچک و بزرگی، در یک گفتمان دائمی با محیط اطراف خویش است. مرز میان خویش و دیگری، نه یک مرز استوار و ثابت، بلکه نقطه ی تفاوت او با محیط اطراف است و بنابراین می تواند متحول شود. با این گذار از رابطه ی سوژه/ابژه ای مکانیکی میان سیستم و محیط اطراف، و تعریف سیستم به سان تفاوت میان سیستم و جهان اطرافش، زمینه برای عبور از تفکر ایستا و ساختاری به سوی تفکر پویا و متکی بر تئوری کومونیکاسیون، ریخته می شود.

یعنی نگاه علم از ساختار ایستا و رابطه ی علت و معلولی مکانیکی به عنوان شکل اساسی بیان سیستم و نوع ارتباط سیستم ها با یکدیگر، به سوی بررسی کومونیکاسیون و ارتباط متقابل سیستم ها و حالت خودسازی ارگانی سیستم ها، و پیچیده شدن شان برای دست یابی به درجه والاتری از تجزیه و تحلیل اطلاعات می رود، و ارتباط بهتری با محیط اطراف به عنوان اساس و پایه ی سسیتم ها و ارتباط میان سیستم ها بوجود می آورد. با چنین دیدگاهی نگاه مکانیکی علت و معلولی، و رابطه ی

سوژه/ابژه ای مکانیکی، و قبول چیزی به اسم سوژه ی مستقل و خودرای، به دور انداخته می شود. برای مثال در علم کوبرنتیک و علوم مشابه، رابطه ی علت و معلولی به رابطه ی چرخشی بدل می شود، به این معنی که هر علتی خود معلولی برای علت بعدی است و هر معلولی به علت معلول بعدی تبدیل می شود. با این نگاه نو، علم مدرن، و نیز علم اینفورماسیون تئوری آفریده می شود. هر اطلاع و اینفورماسیون در واقع یک تفاوت با اطلاع قبلی است وبه این خاطر ما به کمک تفاوتش آن را درک می کنیم، مانند وقتی که در اخبار می شنویم هوای فردا برخلاف امروز آفتابی است. همین اطلاع با خود تفاوت های جدیدی می آفریند و این خبر پیش شرط خبر بعدی در باب تغییر هوا میشود و با خویش تحولاتی ایجاد می کند. نظیر آن که فردا ما همه با بارانی بیرون می رویم و یا مرتب به اخبار تغییر هوا گوش می دهیم و این تغییر خود تغییر بعدی را به وجود می آورد. به قول علم اینفورماسیون،< اطلاع یا خبر، تفاوتی است که همزمان تفاوتی نو ایجاد می کند.> این رابطه ی دینامیک، اساس حرکت و ارتباط جسم با دیگری و با محیط اطراف است. <خود> انسان یک وجود ایستا نیست بلکه یک حالت جسمی/احساسی/ خردی است که مرتب می تواند بیشتر و یا کمتر، پیچیده تر و یا ساده تر شود، و با هر ارتباطی حالتش و نگاهش و در واقع هویتش تغییر می کند. به این خاطر در حالت خوابیدن، ما کمتر <خود> هستیم و هرچه بیدارتر می شویم و اطلاعات حسی/احساسی/ خردی بیشتری را به سان جسم خودآگاه جذب و تحلیل می کنیم، بیشتر <خود> می شویم و یا اینکه این <خود> ما و این جسم ما در ارتباط با معشوق یا رقیب حالتش، صدایش، و زبان جسمش تغییر می یابد. به این ترتیب چیزی به اسم سوژه ی مستقل وجود ندارد بلکه ما در ارتباط متقابل با دیگری و محیط، مرتب شکل می گیریم و تحول می یابیم. موضوع اما این است که از طرف دیگر جسم و سیستم تنها یک تولید بیرونی نیست بلکه این رابطه متقابل، و به شکل چرخشی است؛ جسم محیطش را تغییر می دهد و می سازد، محیط جسم را تغییر می دهد. یا در شکل دیالوگ عاشقانه یا اروتیکی، و یا جدل اندیشه ای، هر دو طرف همدیگر را تغییر می دهند و بر هم تأثیر می گذارند، یکی بیشتر و یکی کمتر.

این حالت ارتباطی و تأثیر متقابل میان جسم و طبیعت، میان دو انسان، به معنای آن نیز هست که با هر تغییری در رابطه، جسم انسان شروع به تحول درونی می کند و حالتش را تغییر می دهد تا بتواند متناسب با این تغییر عکس العمل نشان دهد. با این عکس العمل طرف مقابل را مجبور به خودسازی دوباره ی درونی خویش می کند، و این بازی را پایانی نیست. این حالت باز بودن جسم و سیستم انسانی و خصلت خود تنظیمی و کمپکلس شدن جسم، با شدت گرفتن و پیچیده شدن هرچه بیشتر روابط و محیط اطراف و تأثیر متقابل جسم و محیط بر یکدیگر، اساس رابطه ی انسانی را تشکیل می دهد. جسم و انسان در یک دیالوگ دائمی با هستی و دیگری قرار دارد. این دیالوگ ذات و سرشت و حالت او را تعیین می کند، و به این خاطر ذاتش متحول است. همزمان چون خود با تحول درونی، خویش را بر شرایط انطباق می دهد و خردش احساسی و احساش خردمند است، و به سان جسم تحول می یابد، در خویش نیز دارای یک حالت مداوم است که به او امکان می دهد همیشه در آینه خویش را، با وجود همه ی تحولات و چندگانی ها، باز یابد و بداند کیست. فقط یک لحظه تصور کنید که چگونه در یک لحظه معشوقتان با نگاهش به شما تمنا و عشقش را نشان می دهد و جسم شما نیز ناخودآگاه این اطلاعات خبری و احساسی را می گیرد وعکس العمل احساسی و خردی مشابه یا متناسب با لحظه نشان می دهد. ناگهان قیافه ی معشوقتان تغییر می کند و سرد می شود و جسم شما به همان سرعت تحول احساسی می کند و شما یا ب سوی معشوقتان می روید و لرزان و با دلهره از او علت نگاه سردش را می پرسید، و یا دل آزرده اخم می کنید و نگاهتان را از او می دزدید، و یا امکانات برخورد دیگر. این دیالوگ و بازی زیبای جسم با جسم دیگری و محیط اطراف، اساس هستی و سرشت بشری را تشکیل می دهد. دیدن جسم و سیستم ها به سان یک سیستم دائم در حال دیالوگ و جدل با محیط اطراف، دقیقاً به حالت جسم و نوع نگاه جسم گرایی می خورد، و نیز به حالت دینامیک جسم و زندگی. با آنکه پایه گذاران تئوری سیستم ها از دینامیک و گفتمان سیستم های باز و بسته، و یا سیستم های ارگانیک، و سیستم های در علوم فیزیک، و در علومی مثل علم کوپرنتیک سخن می گویند، اما به طور مشخص به سیستم جسم گرایانه اشاره نمی کنند. با این وجود این نگاه نو و دینامیک به درک هرچه بهتر رابطه ی جسم و انسان به سان جسم با محیط اطرافش و با دیگری منجرمی شود.

اصل دوم و دیگر اصل مهم علم سیستم ها که در آن ناظر و دانشمند نظارت کننده با نظارتش، بر موضوع تحقیق اش تأثیر می گذارد، باعث تحولاتی مهم در روانشناسی، جامعه شناسی، و علوم دیگر شده است. زیرا وقتی هر نگاه کردنی و بررسی ای باعث تغییر شرایط محیطی، و تغییر ساختار ابژه ی مورد تحقیق می شود، آنگاه باید در بررسی ها و حرکات خویش این موضوع را مورد توجه قرار داد و هم به این درک سنتی از فاصله ی میان سوژه و ابژه پایان بخشید و درهم آمیختگی و تأثیر و گفتمان متقابل دو جسم و یا دو سیستم را درک کرد. هر سیستم در ارتباط متقابل با محیط اطراف و برای حفظ و رشد خود همواره به تحول شیوه ی ارتباط درونی خود و یافتن اشکال والاتر و پیچیده تری از ارتباط درونی دست می زند، و اینگونه قادر به بازسازی خویش و تحول خویش و تغییر نوع رابطه ی خویش با محیط، و در نهایت تغییر خود و محیط اطراف می باشد. بر اساس نظرات عالمان تئوری سیستم ها، کسانی چون برتالان فی، و یا در عرصه ی جامعه شناسی، لوهمن، یک سیستمِ باز مثل یک شبکه ی اینترنتی است که همه اجزایش در یک پیوند و ارتباط خاص گفتمانی با یکدیگرند، و بسته به تقاضا و

تحولات محیط خارج از این بخش ها و شبکه های مختلف سیستم، قادر به تحول و دگرگونی لازم در ساختار و چگونگی گفتمان و تأثیرمتقابل بر یکدیگر، تا مانند یک سیستم بتوانند خود را متناسب با تحول شرایط از نو بازسازی کنند، از خویش دفاع کنند، و یا به خواست خویش دست یابند؛ همزمان خویش و محیط اطراف، و یا تفاوت خویش و مرز خویش را تغییر دهند. کل حیات و زندگی انسانی این دیالوگ پویا است و مملو از تأثیر متقابل، و همراه است با دست یابی به درجاتی والاتر از خود- بازسازی، و پیچیدگی درونی برای جوابگویی به خواست های زمانه ی خویش، تغییر زمانه و محیط اطراف خویش، و دست یابی به خواست های خویش.

برای نگاه جسم گرایانه ی من اما، جدا از این اصول پایه ای علم و تئوری سیستم ها، بخش و نظم دوم این تئوری، که به تئوری شناخت سیستماتیک و تفکر کونستروکتیویسم رادیکال یا ساختارگرایی رادیکال معروف است و علم روان درمانی، گفتمان درمانی، و به ویژه نظریات پاول واتسلاویک، اهمیت مهم تر و اساسی تری دارند. این تئوری ساختارگرایی رادیکال و گفتمان درمانی به ما نشان می دهد که چگونه ما هر لحظه در حالت دو خلاقیت هستیم و بدینوسیله جهان خویش را و واقعیت خویش را می آفرینیم.

خلاقیت اول، خلاقیت فیزیولوژیک جسم ماست که از امواج الکتروماگنتی، صدا و یا تصویر ایجاد می کند و ما می توانیم دیگری را، و رنگ و دیوار مقابلمان را ببینیم.

قدم دوم اما تلفیق این همه داده ها و اطلاعات حِسی/احساسی و خردی و ایجاد تصویر خاص خویش از واقعیت و ایجاد نوع ارتباط خاص جسمی و خرِدی خویش با هستی می باشد. این واقعیت خودساخته که ما با نگاه و جسممان، و شور خردی/احساسی مان آن را آفریده ایم، مرتب توسط حرکات خودآگاه و ناخودآگاه ما بازتولید می شود، زیرا ما در حال گفتمان دائمی با محیط اطراف مان هستیم. به قول گفتمان- درمانیِ پاول واتسلاویک، انسان نمی تواند گفتمان نداشته باشد. حتی سکوت مالامال از سخنان ناگفته است. اما بسته به بلوغ و به معضلات مان این واقعیت خود ساخته و این گفتمان می تواند بیمارگونه، و یا دینامیک و پرتوان باشد. برای مثال، انسان در هر گفتمانی دارای دو اطلاع آنالوگ یا احساسی، و دیجیتال و یا خبریست. این دو اطلاع، و نیز دو نوع رابطه با شخص متقابل، می تواند متفاوت و یا ضد هم باشد. بدون شناخت دقیق این حالات، خود ما می توانیم بدون آنکه خودمان متوجه باشیم، دیگران را از خودمان دور کنیم. زیرا برای مثال وقتی حتی سلام می کنیم، در همانزمان بخش احساسی ما و انفورماسیون آنالوگ ما که خودش را از طریق زبان و حرکت جسم و نوع صوت و صدا و نوع نگاه کردن و غیره نشان می دهد، به طرف مقابل این احساس را بدهد که اصلاً از او خوشش نمی آید. در ارتباط با بحثی که در بالا آمد، و موضوع تأثیر بررسی کننده بر موضوع تحقیق، مشخص شده است که اغلب معضلات روابط انسانی به خاطر یک حالت <پیشگویی از خود تحقق بخشنده> به وجود می آید. برای مثال، اگر زنی در درون خود به این بیندیشد که مردان فقط برای خوابیدن با او دوست می شوند، آن گاه به طور ناخودآگاه مردانی را انتخاب می کند که اینگونه می اندیشند. یا رفتارش طوری می شود که به مردان این اشاره را می رساند که او فقط در پی خوابیدن و لحظه است و به این ترتیب، در واقع پیشگویی خویش را خود به شخصه محقق می سازد. به قول واتسلاوییک، اگر ادیپ به قصد جلوگیری از رخ دادن پیشگویی، که در آن او پدرش را می کشد و با مادرش می خوابد، فرار نمی کرد، و یا از این پیشگویی مطلع نمی شد، هیچگاه در راه پدرش را نمی دید و نمی کشت. این حالت را واتسلاویک <نتیجه ی ادیپ>، و نشانه ای از این حالت پیشگویی خود-تحقق بخشنده می داند.

تفکر جسم گرایی من با استفاده از این نگاه به واقعیت به سان یک واقعیت خودساخته توسط جسم و نگاه انسان، و از طرفی دیگر دیدن نوع ارتباط و گفتمان احساسی/ خبری با هستی و دیگری و ضرورت این ارتباط پارادکس و دینامیک، به بیان جهان جسم گرایی و رابطه ی میان جسم ها و انسان ها به سان جسم های خندان و در دیالوگ و جدل عاشقانه و قدرتمندانه ی دائمی با یکدیگر نائل می آید. همچنین، با گفتمان درمانی در کنار راه های دیگری مثل گشتالت تراپی، به بیان و رفع معضلات انسانی و چیرگی بر بحران های انسانی و ناتوانی های گفتمانی و احساسی دست می یابد. در نهایت به انسان ها به کمک این تئوری ها یاری می رساند تا هرچه بیشتر به دینامیک زندگی و درک پیوند عمیق جسمانه میان خویش و دیگری و عبور از این مرزهای خیالی سوژه/ابژه، دیدن چندگانگی احساسی و چندگانگی نوع ارتباط و چندگانگی هویتی خویش و دست یابی به اوج دیالوگ زیبا و شیطنت آمیز عاشقانه، اروتیکی و غیره نائل آیند، و درعین حال از یاد نبرند که این مرزها و این تفاوت ها مرتب در حال تحول و دگردیسی می توانند باشند.

۳/ تفکر و نگاه جسم گرایانه: پایه ی نگاه جسم گرایانه ی من از یک طرف در نگاه دیونیزوسی و جسم گرایانه نیچه قرار دارد و از طرف دیگر در جسم گرایی ویلهلم رایش و ارگون انرژی او. این نیچه است که جسم را اساس قرار می دهد و رابطه اش را با <من> انسان بر اساس رابطه ی <خود> جسم و خرد جسم با این <من> قرار می دهد. در این رابطه این جسم و خرد اوست که به من فرمان می دهد کجا شادی بطلبم و کجا بخواهم دردش کم شود. نیچه با این نگاه جسم گرایانه و عبور از دووالیسم جسم و روح که به باور او یک نگاه کودکانه و ابتدایی است، به سان اولین پایه گذار مهم جسم گرایی نو، و دینامیک زمینه ساز عبور انسان از دیدن خویش، به سان جسم شرمگین به سوی دیدن خویش، به سان جسم خندان و مغرور از فانی بودن و زمینی بودن خویش می باشد. اینگونه نیز هستی را به یک

بازی قدرت جاودانه و بی آغاز و انجام تبدیِل می کند که در آن خونزیزی نیست و هرجدل و بازی قدرت، خندان و پرشور، و برای دست یابی به سروری خویش بر جهان خویش، و دست یابی به اوج لذت و قدرت و سلامت صورت می گیرد.

از طرف دیگر این ویلهلم رایش است که در واقع به روان فرویدی یک جسم می دهد و معضلات روانی را بر اساس اختلالات شورهای جنسی و یا اختلالات ارگاسمی از یکسو، و بعدها به خاطر اختلال انرژی ارگونی، یا به زبان دیگر، انرژی عشق، که به باور او قابل تحقیق علمی است، بررسی می کند. ویلهلم رایش انسان را به سان این جسم یگانه و پرشور می نگرد و در پی آن است که به انسان ها کمک کند تا از سرکوب جسم خویش دست بردارند. با آری گویی به جسم و نیازهای خویش و آری گویی به شور عشق خویش، به انسان ارگاستی و توانا به عشق و خرد و ارتباط متقابل، تبدیل شوند. به باور او اساس جسم را سه عنصر عشق، قدرت، و خرد تشکیل می دهد و آدمی باید یاد بگیرد این سرچشمه های لذت و جسم خویش را بشناسد و به آنها آری گوید. آنها را درخدمت خویش و زندگیش به کار گیرد. همینگونه نیز اساس همه بیماریهای روانی و نیز روانی/جسمی و حتی بسیاری از بیماری های جسمی را در سرکوب و قطع شدن حرکت دینامیک و پرشور این انرژی ارگونی در جسم می بیند.

اینگونه اختلالات جنسی به باور او نتیجه قطع شدن جریان طبیعی شور جنسی و یا ارگون انرژی در عرصه ی کمر و عرصه ی جنسی تن است، شیزوفرنی و یا هیستری زنانه حاصل ناتوانی بیمار از تن دادن به تنش های ارگاستی وجودش است . این ناتوانی در بیماران شیزوفرنی به سان دوپارگی جهان واقعی و احساسی، و در هیستری به شکل بیان و ارضای بیمارگونه ی این تنش های ارگاستی، یا ارگونی، در قالب حالت هیستریک و صرع گونه می باشد. ویلهلم رایش با تحقیقات در عرصه پزشکی، فیزیک، و در عرصه روانشناسی توده ای، می تواند به این شناخت نائل آید که چگونه بسیاری از بیماری های جسمی نیز، مانند سرطان، ریشه در این سرکوب شورعشق و ارگون انرژی دارند، و چگونه سرکوب شور جنسی و ارگون انرژی و هراس از جسم و لذت جسم خویش، زمینه ساز اندیشه های فاشیسمی و رشد فاشیسم در آلمان(کتاب روانشناسی توده ای و فاشیسم در این زمینه معروف است) زمینه ساز ناتوانی رشد دموکراسی و آزادی در بسیاری از کشورها و به ویژه در جهان سوم شده است. زیرا این سرکوب با خویش شخصیتی عمومی به وجود می آورد که به باور او، در کتاب انقلاب جنسی(۴۱)، (که بخش مهمی از آنرا در سالهای ۹۰-۹۵ همراه با کل دو کتاب دیگر او به نام قتل مسیح و کتاب خدا، شیطان و ماده ی اثیری ترجمه کرده ام و امیدوارم مانند چند کتاب و بسیاری مقالات دیگر نوشته شده، در زمان مناسب درج و چاپ شود) دارای دو خصلت عمده است. این شخصیت از لحاظ جنسی تشنه و همزمان ناتوان از لذت بردن از تمنای متقابل و ناتوِان از تن دادن به مسئولیت در برابر تن و آزادی خویش، از یکطرف تشنه آزادی است و از طرف دیگر مَنشی دیکتاتورمنشانه و ضد آزادی و دموکراسی دارد. هم لذت می خواهد و هم نمی تواند مسئولیت در برابر لذت و تن خویش و تن معشوق خویش را قبول کند. انقلاب جنسی اش به یک افتضاح جنسی و در نهایت سرکوب جنسی جدید منتهی می شود. طغیانش برای آزادی به یک دیکتاتوری نو ختم می شود زیرا او در ذات خود از جسم خویش و لذت زندگی و از قدرت شورهای خویش هراسان است. اول می خواهد به آنها تن دهد و فریاد آزادی می کشد. اما بزودی می بیند که آزادی با خویش مسئولیت و نیز قبول آزادی همسر و فرزندان، و چیرگی بر ساختارهای سنتی خانوادگی و جنسی را می آورد. او ناتوان از عبور از هراس های خویش و تن دادن به این تحولات ضروریست. اینگونه، تحولش نیمه تمام می ماند. در نهایت هراسش از جسم و میلش به دیکتاتوری و شخصیت پرستی باعث می شود که، برای مثال، در آلمان ناسیونال سوسیالیسم بسازد، که خود این کلمه تناقض درونی و میلش به عدالت سوسیالیستی از یکسو، و از سوی دیگر ناسیونال بودن، و میل به یک رهبر قوی و دیکتاتور را نشان می دهد. در نهایت همه ی آن اشتیاق به آزادی و عدالت جای خود را به میل اطاعت و بردگی از یک رهبر و کیش شخصیت پرستی می دهد. بخش دیگر این نگاه جسم گرایانه، نظریات ژیل دلوز است که در بالا بدان پرداختم و در فرصتی مناسب به پیوند این نگاه ها، استفاده تخصصی از این نگاه های جسم گرایانه برای تشریح و توضیح بیماری های روانی، و ایجاد راه های نو درمانی اشاره خواهم کرد. به ویژه که نگاه جسم گرایانه ی ویلهلم رایش و دلوز راه های دیگری برای درک بیماری های عمیق روانی و روانکاوی آنها به وجود می آورد. نظرات دلوز، بخصوص، برای درک شیزوفرنی، نویروزه، و انحراف جنسی ورای تئوری ادیپ فروید، و یا روانشناسی خود، و تئوری نارسیسیسم کوهوت، و همچنین ورای درگیری با نام پدر، و چگونگی برخورد با کمپلکس اختگی در تئوری لاکان به مثابه ی پایه و ایجاد کننده ی انواع بیماری ها از اختلال روانی تا روان پریشی، نگاهی نو به این بیماری ها را میسر می کند. به ما اجازه می دهد هم بیماری ها را از چشم اندازی نو و دیگر بفهمیم و ببینیم، و هم بیاموزیم که هیچگاه هیچ مکتب روانکاوی قادر نخواهد بود تمامی معنای یک بیماری را درک کند. هر بیماری یک منظره و یک گروه ارکستر از صداهای مختلف و لذت های فراگمنتی مختلف است. موضوع از یکسو در معنای روانکاوی لاکان، کمک به بیمار برای تن دادن به امیال خویش و جذب آن امیال در خویش و جسم خویش است، و از طرف دیگر آری گفتن به بیماری خویش به سان یک خلاقیت جسم خویش و یافتن بخش های دیگر این منظره و تلاش برای تعالی بخشی و جذب آنها در دنیای خویش و بلوغ یافتن به سان جسم خندان که ویلهلم رایش، انسان ارگاستی می نامدش، و ژیل دلوز <انسان کولی وار >. بلوغی که چندمنظره ای و یا چند حالتی است. همزمان نگاه ویلهلم رایش ونگاه ژیل دلوز به ما امکان می دهد که ببینیم چگونه اجتماع بشری اشکال مختلف این بیماری ها را تولید می کند و به نقد دیسکورس

جنسی/عشقی و علمی جامعه بپردازیم. برای دلوز، شیزوفرنی، تولید جامعه ی سرمایه داری و ناشی از نگرشی دووآلیستی به هستی و جدایی درون/برون، روح/جسم، خرد/احساس است. این نگرش دووآلیستی آدم ها را تکه پاره و دو تکه می نماید. شیزوفرن در این معنا، انسان جامعه ی سرمایه داری است، و تبلور تضاد بنیادین سرمایه داری که نمی خواهد بدان تن دهد که واقعیت ادامه ی رویاست و خرد به احساس ختم می شود و احساس به خرد. یا بهتر است بگوییم احساس، خرد تعویق افتاده است، و بالعکس، و برون و درون یکیست. با چنین نگرشی به هستی و خویش، ترس از دوجهانی شدن شیزوفرن، و ترس از تلاقی و درهم آمیختگی واقعیت و رویا در دنیای شیزوفرن که یکی از علل پایه ای بیماری شیزوفرنی است، از بین می رود و بیمار، به سان جسم خندان، می داند که واقعیت و رویایش دو روی یک سکه اند و می تواند دو جهان خود را به سان دو لایه ی خویش و دو شور خویش، در جهان سمبلیک خود جذب کند. واقعیتش رویایی شود و رویایش واقعی و خودش به جسم خندانی تبدیل شود که وجودی تاریخی و اسطوره ای و جادویی است. جالب است که دلوز هم از نیچه و هم از ویلهلم رایش به سان پیشگامان این نگاه نو و جسم گرایانه در نگاه خاص جسم گرایانه ی خویش نام می برد و از آنها استفاده می کند، و به ویژه ویلهلم رایش را به نقد می کشد.

بخش آخر نظریات علوم نویروبیولوژیک جدید و دیدن یگانگی جسم و روح و همبستگی خرد و احساس و عبور از خطای دکارتی، در نظرات عالمانی مثل دماسیو می باشد که قبلا بدان پرداخته ام. تنها لازم است اینجا مطرح کنم که در نگاه جسم گرایانه ی من، بر خلاف نیچه، اساس جسم برپایه ی عشق و قدرت است و این به معنای چسباندن ساده ی عشق شرقی و قدرت غربی نیست زیرا در این نگاه به عشق، هم نظریات ویلهلم رایش مؤثر است، و هم نگاه جدیدی به رابطه ی عشق و قدرت براساس روانکاوی، و براساس دیفرانس دریدایی و نظریات دلوز و گواتاری. عشق و قدرت در واقع یکدیگر را مشروط می سازند و مرز یکدیگرند. هر حالتی در جسم دارای نقطه ی مقابل خویش است که همزاد او، و مرز اوست و نیز گذرگاهی به او. اینگونه است ترس ما را به سوی شجاعت می برد، و شجاعت ما را به ترس و دلهره ای نو هدایت می کند، البته به شرطی که به سان جسم، به ترس و شجاعت خویش مانند شوری از خویش، و در حالتی دینامیک و گذرایی بنگریم، نه آنکه اسیر نگاه ترسِ و یا شجاعت خویش شویم، و در بحران ساکن بمانیم، و یا از یاد ببریم که ما به عنوان جسم، سَرور جهان خویشیم، و نباید اسیر یک نگاه و یک شور خویش شویم. رابطه ی قدرت و عشق نیز به سان دو نیروی پایه ای جسم و دو قدرت اساسی و اولیه ی انسان و منشاء لذت و تمناها و حرکت های او نیز باید اینطور دیده شود که قدرت ما را به اوج تکامل و سلامت و لذت می رساند، و عشق به سان مرز آن قدرت، مانع از آن می شود که قدرت خودمحور گردد، و حتی حاضر به عبور از لاشه ی معشوق و دیگری، برای دست یابی به خواست خویش باشد. از طرف دیگر، قدرت مرز عشق است تا آدمی در عشق به دیگری خویش را به صلیب نکشد و خود را در پای عشقی و یا آرمانی قربانی نکند. در چنین مواقعی قدرت فرد به کمک عشق او می آید، افسون آینه و نگاه عشق بیمارگونه و یا آرمان بیمارگونه را می شکند و جسم تحولی نو می یابد. از طرف دیگر رابطه ی عشق و قدرت یک رابطه ی دیفرانسی است که در آن عشق و قدرت مرتب در یکدیگر به تعویق می افتند و به یکدیگر تحول می یابند. از یک ذات سرشته شده اند و اینگونه است که عشق، قدرت متفاوت و به تعویق افتاده است، و قدرت، عشق متفاوت و به تعویق افتاده.

بازی، و دیالوگ تفاوت و دیفرانس این دو نیرو، و شور پایه ای ما را، و دو قدرت اساسی ما را، آغاز و پایانی نیست. هر حرکت ما به سان تبلور دیفرانسی از این دو می باشد که همزمان، با خویش زمینه ساز دیفرانسی نو و چرخشی نو می شود. هربار که ما بیشتر تن به عشق می دهیم، و خویش را بر دیگری و بر تمنایمان به او بازتر می کنیم، ضربه پذیرتر می شویم، و همزمان، قدرتمندتر. این شدت یابی عشق پذیری و این توانایی والاتر به عشق، خود زمینه ساز تحول در قدرتمان و ایجاد قدرتی نو می شود. از اینرو نیز جهان عاشق و عارف زمینی من، ساتور خندان من، جهان عشق و قدرت است، و جهان بازی و تحول جاودانه ی دو شور اساسی ما انسان ها و زمینه ساز بازی جاودانه ی ما و لذت جاودانه و فانی ما.

۴/ بخش دیگر جسم گرایی من نهفته در بهترین نظرات مدرن، بهترین نظرات پسامدرن، بویژه دریدا، فوکو و غیره است. اینگونه جسم من در عین تن دادن به پارادکس مدرن، قادر است به سان جسم خندان به چندگانگی پسامدرن نیز تن دهد و مدام تحول یابد. نگاه زمینی من به کازانوا، به لرد بایرون، به رمانتیسیسم مدرن، و نیز به مارکی دوساد مدرن تن می دهد. با عبور از سنت و از <من> مدرن، یعنی سنت جامعه ی دومش، و عبور از رابطه ی سوژه/ابژه ای به جسم خندان و خود خندان دست می یابد. کازانوای خندان و مارکی دوساد خندان را، زن و مرد لذت پرست و کام پرست خندان را می آفریند که هم قادرند با نگاهشان معشوق را محسور کنند و در او زیبایی را، شور و لذت و کام پرستی را حس ولمس کنند، و هم قادرند سراپا جسم به جهان کام پرستانه و تصویر خویش تن دهند. با عبور از هراس، کازانوا و دوساد از هیچی، و از احساسات عمیق، قادر می شوند پا به درون جهان رویایی و زیبای خویش بگذراند. خندان و شاد، جهان کام پرستانه ی خویش و معشوق خویش را حس و لمس کنند. همزمان قادر به تن دادن به معشوق و لمس او و به سان سوژه ای مورد تمنا باشند. اینجا جسم، کودک و بی اراده می شود و اروتیسم و شرارت مردانه و زنانه کودک و بیگناه و در عین حال پرشور و خندان می شود. این آغاز بازی جاودانه ی عشق و قدرت است. دست یابی به این حالت خندان و مرد

و زن جسمانی خندان، به معنای عبور از جهان مطلق گرای شرقی، سبکی دردآور مدرن، عبور از هویت <مای> شرقی و <من> مدرن و دستیابی به جهان پرشور، زمینی، و سبکبال عاشقان رقصان زمینی، و دست یابی به هویت <خود> جسم، و هویت عارف زمینی و یا ساتور خندان است. اینجا، مثل نگاه پسامدرن، همه چی می چرخد ولی تکرار نمی شود. همه چیز، از خدا تا عشق، رقصان است.

اروتیسم، هم به مانند اروتیسم مدرن بی پروا است، و هم چون اروتیسم کاماسوترایی و ایرانی پرشرم و پر از ناز و خواهش مردانه و زنانه است. به این خاطر کازانوای خندان من، دوساد خندان من، از قهرمان گرایی عبور می کند، از شهات طلبی سنتی عبور می کند، به کودک بی تهوع، به رند قلندر زمینی و خندان حافظ، و یا ابرانسان دلقک دیونیزوسی تبدیل می شود. اینگونه رقصان و خندان، اینگونه بی اراده، هر لحظه به تصویری از خویش تن می دهد و آن می شود که هست و همواره تصاویری نو از هستی اش می آفریند. او دیگر تنها برای دستیابی به معشوق، با شور و شرارت خندان زنانه و مردانه اش او را مسحور نمی کند و به وسوسه نمی اندازد، بلکه همان لحظه که تن به احساس و شور و لذتش می دهد، گویی پا به تصویری نو از زندگی می گذارد که اکنون جهان لذت و اروتیسم خندان است. با اینکار، هم خویش و هم معشوق و هم محیط اطراف را به رنگی نو و کام پرستانه در می آورد و اخلاقی متناسب با این حالت و چشم اندازی می آفریند. خصلت انسان جسم گرا و عارف زمینی خندان، بی اراده بودن و بی اجبار بودن و دوری از هر حرکت قهرمانانه است. به قول نیچه، این کودک خندان همان لحظه که می خواهد عروج کند، عروج کرده است، و دارد از بالا به پایین می نگرد. چنین توانی بدون دست یابی به اوج ایمان به زندگی و ایمان به جسم خویش، و خویش را در دست مادر خویش زمین، و در دست پدر خویش آسمان احساس کردن دست نیافتنی است. به این خاطر نیز تنها با دست یابی به این اوج جسم گرایی و آشتی با خویش می توان به این قدرت نو دست یافت. این عدالت و خرد نهفته در زندگی است که نه انسان سنتی و نه انسان مدرن و در نهایت نه حتی پسامدرن به آن دست می یابند، حتی از آن هراسانند. نگاه جسم گرایانه در همه ی این سه بخش سنت، مدرنیت، و پسامدرن اما نیاکان خویش را می بیند. بهترین بخش های آنها را در خویش جذب می کند. هم سراپا کهن و به سان تبلور جدید آدم و حوا، هم متفاوت به سان انسان مدرن، و هم متفاوط به سان انسان پسامدرن است. همه ی این هویتِ ها و چندگانگی ها، به سان کثرتی در وحدت، دور این خدا در حال چرخش و حرکتند؛ در خدمت خدا وسَرور خویش، این انسان خندان و این جسم رقصان.(در این زمینه به آفوریسم های من در این باب در مقالات اسرار مگو مراجعه کنید). از آنجا که به اندازه ی کافی در باب اروتیسیسم مدرن و نیز پسامدرنیت در مقاله ی قبلی و این مقاله توضیح داده ام، از توضیحات بیشتر خودداری می کنم زیرا بر این باورم که مدرن و پسامدرن بودن نگاه من مثل روز روشن است. در واقع جسم گرایی مرحله ی بعد از پسامدرنیت است. در نهایت، به قول نیچه، چگونه می خواهی خود را بالا کشی بدون آنکه نیاکانت را با خود بالا بکشی.

جسم گرایی این راز مهم زندگی را درک ولمس کرده است زیرا جسم همه ی این بخش ها را در خویش دارد و به این خاطر برای تحول نهایی باید این بخش ها را نیز با خویش متحول کند و والا سازد، چندلایه و زیبا و قدرتمند شود.

۵/ از طرفی جسم گرایی من ریشه در فرهنگ هر دو سرزمینم ایران و آلمان دارد. از این رو جسم خندان من هم یک رند قلندر زمینی حافظ وار و به پایان برنده ی کار حافظ، و هم ادامه ی جسم گرایی نیچه و ویلهلم رایش و به سان فرزندی از گیتی گرایی و کام پرستی یونانی و دیونیزوسی می باشد؛ زیباترین بخش های هر دو فرهنگ خود را در بردارد. این ریشه داشتن در عرفان ایرانی و تبدیل کردن عرفان به عرفان زمینی، تنها به خاطر آن نیست که این نگاه توسط مردم بهتر فهمیده و یا جذب شود، با آنکه این دلیل نیز خود دارای اهمیت فراوان است. هرچه یک اندیشه بتواند خود را بهتر به لباس فرهنگی در آورد بی آنکه خویش را مسخ کرده باشد، آنگاه بهتر این اندیشه توسط آن جامعه و فرهنگ جذب و هضم می شود. موضوع اما همانطور که قبلا توضیح دادم آن است که تحول در جسم و یافتن جسم خویش و <من یا سوژه> ی جسمی خویش و توانایی تلفیق و جذب مدرنیت و اشتیاقات مدرن در این جسم، بدون نوزایی دوباره ی بخش سالم این مفهوم از جسم و فرهنگ، و پاکسازی آن از عناصر ضد جسم، غیرممکن است. انسان ایرانی نمی تواند هیچگاه جسم شدن و دنیوی شدن را به طور کامل مثل یک اروپایی حس و لمس کند. ما افراد دوملیتی این را به خوبی می دانیم و لمس کرده ایم. حتی به خطا خواسته ایم به این مدرن شدن، به سان اروپایی جسم بودن، و یا زندگی در حالت شترمرغی تن بدهیم، اما در نهایت شکست خورده ایم زیرا راه ما در رسیدن به این حالت، ایرانی/آلمانی یا ایرانی/اروپایی می باشد. این دولایگی، و تلفیق بهترین بخش های دو فرهنگ در قالب جهان سمبلیک خویش و جسم خندان خویش، تنها راه عبور از این بحران است، بهترین راه برای دستیابی به تفاوت خویش و نبوغ خاص خویش نیز هست. این چندلایگی ما را جهانی می کند. ما را بدل می کند به عنصری خاص و موجودی کم یاب که می تواند با هر دو جهان به سخن بنشیند و هر گفته اش برای هر دوجهان نکاتی داشته باشد زیرا او هر دوجهان را در خویش دارد و در خویش جذب کرده است. زیرا او از خویش، و از بحران خود فرار نکرده است، بلکه این بحران را به ابزار زایش دوباره ی خویش به مثابه ی موجودی دوفرهنگی و دو یا چندجهانی تبدیل کرده است. همانطور که قبلاً گفتم مدرنیت قابل کپی کردن نیست. برای تبدیل شدن به جسم راهی جز آن نداریم که این مفهوم جسمِ حک شده بر روح و روانمان و بر جانمان را نوزایی کنیم، پاکسازی کنیم، و کار نیاکانمان را بپایان رسانیم.

بر سرکوب اخلاقی جسم در فرهنگمان چیره شویم، با پاکسازی عرفان از عناصر ضد خرد و ضد جسم، نگاه زیبایی شناسانه و گیتی گرایانه ی عرفانی، و یا به نوعی میترایی ِ نهفته در وجودمان را زمینی سازیم. همراه با تلفیق بخش مدرن و پسامدرن خویش در این نگاه، و ایجاد جهان سمبلیک جدید خویش، بحران فردیت و گیتی گرایی ایرانی و خویش را بپایان رسانیم. بدین وسیله ما قادر خواهیم بود عناصر انسان محورانه، رواداراﻧﻪ و گیتی گرایانه در عرفان و بویژه عرفان حافظ و یا میترایسم را در جهان مدرن خویش جذب و ادغام کنیم و معنایی نو از گیتی گرایی و انسان محوری و یا راوداری عاشقانه و قبول آنکه هرکس حدیث عشق بخواند، به هر زبان که داند را بیافربینیم که هم باعث شود روادارای و انسان محوری و گیتی گرایی را با این تلفیق بهتر جذب کنیم و هم با این ایجاد تفاوت و مدرنیت خاص خویش حرفی نو برای جهان مدرن داشته باشیم و به بهترین شکلی قدرتهایمان را آزاد و خلاق سازیم و دیگر بار نقش خویش را بر جهان بزنیم. بقول نیچه ایرانیان همیشه سازندگان هزاره های نو بوده اند. اگر ما دنیا را با مفهوم اخلاق زرتشتی، اخلاقی ساختیم . حال می توانیم با این تلفیق نو، پایه گذار جهانی نو و خندان و تبدیل زندگی به یک بازی جاودان عشق و قدرت و خرد باشیم، پایه گذار خرد و عشق سبکبال، ایمان و قدرت رقصان و تبدیل زیستن به یک بازی و دیالوگ عاشقانه، قدرتمندانه با خدا، معشوق و کل هستی. ملتی که اینگونه خویش را سرکوب کرده است،باید از طرف دیگر مالامال از شورها و قدرتهای عمیق باشد که اگر جذب و تعالی بخشیده شود، میتواند جهانی نو و رنگارنگ بیافریند. بقول نیچه خواجگان احتیاج به اخلاق سرکوب خویش ندارند. آنجا که مثل فرهنگ ما سرکوب جسم و اشتیاقاتمان در قالب فرهنگ خیر و شر اینگونه مطلقانه و خشن صورت می گیرد،باید دریایی از قدرتها و بازیهای نو و خندان زندگی فراهم باشد، موجی و لشکری از شورها که می خواهند از اهریمنان به فرشتگان و یاران ما تبدیل شوند؛ دریایی از شورهای رقصان و وسوسه و شرارتهای جسمانی که می خواهند به آفرودیت و اروس و میترای خندان ما تبدیل شوند. باری زمان بازگشت ما به جهان و بیان چشم انداز و رقص عاشقانه و وسوسه انگیز زمینی خویش فرارسیده است و اینکار تنها با دستیابی به این تلفیق و این چندلایگی ممکن است. همین موضوع نیز در باب مفهوم <خود> جسم و خرد نوین صادق است که می توان اینجا نظربازی رندانه حافظ و نگاه دیونیزوسی نیچه را با یکدیگر پیوند داد و به مفهوم خرد شاد مدرن ایرانی دست یافت. درست است که عرفان ضد خرد استدلالی و <من> بوده است، اما این دشمنی در واقع و بویژه در عرفان حافظ از خاستگاه توجه و علاقه به یک <خود> جسمانی و رندانه و یک خرد والاتر و نظربازانه که از لحاظی به خرد و نگاه دیونیزوسی نیچه شبیه است و یا لااقل در یک بستر جسم گرایانه می توان بخوبی این دو را جذب و تلفیق کرد، صورت گرفته است. اینگونه نیز در نگاه من رندی حافظ و نظربازی او با خرد جسمی و دیونیزوسی نیچه بر بستر جسم عاشق و قدرتمند من با یکدیگر ترکیب میشود و خرد شاد، گیتی گرایی عاشقانه و قدرتمندانه، رواداری عاشقانه و قدرتمندانه و انسان/خدایی عارفانه/ نیچه وار را می آفریند و عارف عرفان به عارف زمینی تبدیل میشود که هم مدرن،پسامدرن و جسم گراست و هم مدرنیت و پسامدرنیتش لایه ای عاشقانه و عارفانه و متفاوت دارد. بدینگونه این عارف مدرن و یا مدرنیت عارفانه و شوخ چشمانه به خطا و ضعف نهایی عرفان پایان می دهد و کار عرفان را بپایان می رساند و زمینی میشود و هستی را به یک بازی عاشقانه/قدرتمندانه تبدیل می کند.(برای درک این تواناییهای نهفته در عرفان به کتاب هرمنوتیکی <رندی و عرفان نزد حافظ>، مقاله < نظر بازی نزد حافظ> از داریوش آشوری و یا کتاب <از کوچه رندان> زرین کوب مراجعه کنید و برای درک نگاه من به عرفان و چگونگی نقد من بر عرفان و عرفان زمینی من به مقاله قبلی و بخش نقد حافظ مراجعه کنید و یا در مقالات ده گانه کاوشی در روان جمعی درباب این گیتی گرایی نو و زمینی و عرفان زمینی بخوانید) . همین تحول و نوسازی در نگاه به اسلام و زردشت و دیگر مذاهب و مسالک ایرانی لازم است. ما احتیاج به روایت های نو و مدرن، و رابطه ی تثلیثی میان انسان ایرانی با مذاهب و سنت هایش داریم وگرنه ایده ی مدرنیت باز هم در برخورد با این روایت های سنتی و نارسیستی از مذهب و سنت، محکوم به شکست است. به سان یک <جسمک بیگانه> در جسم و روان ایرانی می ماند و آخر سر ایرانی دوباره او را تف می کند و بالا می آورد همانطور که در سال پنجاه و هفت با ایده ی مدرنیزاسیون و چهارنعل دویدن به درون دروازه ی تمدن شاه این کار را کرد. بالا آورد و یکدفعه، به قول خودش، بازگشت به خویشتن کرد و خواست یک مدرنیت مذهبی بیافریند. اکنون در حال پی بردن است که هم آن غرب شیفتگی، و هم این غرب ستیزی، هم آن سراپا مدرن شدن و هم این بازگشت به خویشتن، یک خطای مشابه و ناشی از ناتوانی به ارتباط تثلیثی با مدرنیت وسنت و ایجاد تلفیق خویش بر اساس یک نگاه مدرن، و ناتوانی از جذب مدرنیت در فرهنگ خویش است. حال می خواهد آهسته و با درک درست ساختار مدرن، و نیز ساختار خویش، و ایجاد یک تلفیق درست با مدرنیت خود ایرانی اش دست یابد. اینگونه، ما شاهد روایت های نو از اسلام، زردشت، و غیره، و روایت های جدایی دین از دولت، و یا عقل گرایی در دین، مانند نظرات تازه مطرح شده از ابراهیم گیلانی درباب نظریات ابن رشد، و یا تفسیرهای نو از میترائیسم و غیره ایم. طبیعی است که باید هر کدام از این روایت ها را با معیارهای مدرن خردگرایی، سکولاریسم، و غیره به نقد کشید و سره را از ناسره بازجست، اما رنسانس ایران تنها به کمک این روایت های گوناگون، و مدرن نو، و این نگاه گیتی گرایی ایرانی، و خردگرایی ایرانی قابل دست یافتن است، وگرنه بازهم به سان جسمکی بیگانه بالا آورده می شود، پس زده می شود. در دوران مشروطه و یا در انقلاب بهمن هم شاهد آن بودیم. با وجود تفاوت های مهم میان این دو رویداد، بی دلیل نیست که هم ایران شناسانی مثل استاد جمالی، و هم روشنفکران دینی مانند سروش و احسان شریعتی، و

هم نسل ما، و نیز نسل سوم در پی دستیابی به تلفیق خاص خویش، به سراغ عرفان و مذهب و نوزایی بخش هایی از فرهنگ گذشته ،که بیشتر با این تحول مدرن همخوانی دارند، می روند. ما اکنون شاهد ایجاد تلفیق های مخلتف هستیم . طبیعی است که باید هر تلفیقی با معیارهای دقیق مدرنیت، و نیز رنسانس، بررسی و نقد شود تا بهترین تلفیق ها شناخته و مطرح شوند. همزمان، از ایجاد یک مسخ تازه ی مدرنیت و یک بازگشت به خویشتن جدید و یا ادامه یافتن رابطه ی نارسیستی و غلط غرب ستیزانه و یا غرب شیفتگانه جلوگیری شود. . بویژه که نباید از یاد برد، آنچه من برای مثال عرفان زمینی می نامم یک تفسیر تازه از عرفان با استفاده از عناصر سالم خود عرفان ایرانی همراه با تلفیق آن بر بستر سیستم جسم گراییم با بخشهای دیگر نگاه مدرن و پسامدرنم یعنی تئوری سیستمها، روانکاوی و غیره است. اینگونه نیز باید بدقت به این نوزاییها و تلفیقها نگریست و آنها را با یکدیگر مقایسه کرد تا به بهترین تلفیق دست یافت و یا تلفیقهای غلط که یک نوع بازگشت به گذشته و مسخ مدرنیت و یا پسامدرنیت را تبلیغ می کنند، مورد انتقاد قرار داد. ضرورت این نگاه انتقادی و دقیق و درک دقیق تفاوتهای میان معنای کلمات مدرن،پسامدرن با مفاهیم عرفانی و غیره، نباید اما به افراط دیگر منتهی شود که بخاطر عدم شناختش با روانکاوی و روند تحولات عمیق انسانی و بویژه رنسانس فرهنگی، می خواهد در مقام دفاع از مدرنیت یا پسامدرنیت به نفی کامل فرهنگ گذشته و یا نفی کامل عرفان بیانجامد. زیرا این نگاه افراطی خود شکل دیگری از دین خویی و مطلق نگریست که در واقع این دوستان بزعم خودشان در حال جنگ خردمندانه با آنها هستند ولی چون در این جدل عقلانی به نوع احساسات و نوع حرکت خویش از موضع نقد تثلیثی نگاه نمی کنند، از انرو نمی بینند که خودشان چگونه همان لحظه که ضد عرفان و دین خویی استدلال می کنند، در عمل بسیار عارفانه و یا دین خویانه عمل می کنند. در نوع برخورد آرامش دوستدار به عرفان ایرانی نیز این مطلق گرایی را می توان بازیافت و یا حتی در برخورد به اسلام و مذاهب دیگر ایرانی. مشکل اصلی جامعه ما ناشی از برخورد نارسیستی با مذهب و سنت است و نه خود مذهب و سنت. درست است که یک مذهب و سنت می تواند موانع بیشتر و یا کمتری در برابر رشد و تکامل ایجاد کند، اما اگر شکل رابطه تثلیثی با مذهب و سنت در جامعه ایران شکل گیرد و مردم ایران هرچه بیشتر به خویش بسان یک جسم خندان بنگرند و یا بسان سوژه جسمی و بتوانند این رابطه تثلیثی را با همه چیز از مدرنیت تا سنت ایجاد کنند، آنگاه بخوبی نیز می توانند هم رفرم مذهبی انجام دهند و هم به این موضوع تن بدهند که به مکه و مدینه بروند و در کنارش نیز به دادگاه دنیوی و زندگی دنیوی خویش تن دهند و این موضوعات را ضد هم نبینند و دچار تناقض درونی نشوند وقتی به اشتیاقات مدرنشان تن می دهند. موضوع عبور از ارتباط نارسیستی بسوی ارتباط تثلیثی است و نه نفی این یا آن مذهب و سنت بطور عام. آنکه در زبان مدرنیت این برخورد افراطی و نافی سنت را انجام میدهد، خود در نهایت هنوز دچار این ارتباط نارسیستی است و تنها تفاوتش با آدم سنتی این است که اگر آدم سنتی عاشق سنت است، او عاشق مدرنیت است و اینگونه نیز فردا می توانند جایشان را عوض کنند و یا از کعبه آمالشان متنفر گردند و این طنز زیبای زندگیست که این افراطیون را همیشه بزیباترین شیوه افشاء می کند. نمونه ای از این نقد افراطی و در نهایت نارسیستی و غرب شیفتگانه و ضد عرفان را در نوشته آقای محمود فلکی بنام (لینک۴۲) < نه/ من روشنفکر ایرانی، تاملی در پست مدرن ایرانی> می توان دید. فلکی بخوبی در این نقد و در نقدی قبلی در باب بوف کور این موضوع را بیان می کند که راوی و روشنفکر ایرانی یک من مدرن نیست بلکه یک< نه_من> است و روشنفکر ایرانی نیز بباور او دچار این حالت نه/من است و می خواهد معضلات روشنفکر ایرانی را با این واژه توضیح دهد. خود درک این موضوع که راوی و روشنفکر ایرانی بطور عمده یک من مدرن نیست، خود قدمی مثبت است، اما فلکی چون به روانکاوی و بویژه به نگاه جسم گرایانه آشنا نیست، نمی تواند علت این نه/منی را که همان نداشتن جسم و عدم دستیابی به جسم خویش و رابطه تثلیثی با هستی می باشد درک و لمس کند.

موضوع این است که دقیقا چون انسان ایرانی جسم نیست و راوی، لکاته و همه فیگورهای بوف کور هدایت نه افرادی با فردیتهای متفاوت، بلکه فیگورهایی با یک صفت و یا حالت و نقشی خاص در یک بازی سنتی هستند که قادر به فاصله گیری کامل و ایجاد ارتباط تثلیثی با نقش خود و دیگری و کل بازی نیستند، از آن رو نیز قادر به دیدن بازی تراژیک خویش و عبور از ارتباط نارسیستی خویش و ناتوان از دست یابی به ارتباط تثلیثی هستند و بدینخاطر نیز مرتب شکست تحول در برابر سنت و تبدیل راوی به پیرمرد خنزرپنزری را تکرار می کنند. راوی بسان یک انسان ایرانی در حال تلاش برای دست یابی به این فاصله و نقد خود و دست یابی به هویت فردی خویش در این مسیر بخاطر معضلات ادیپی و نارسیستی خود همانطور شکست می خورد که لکاته و دیگران. همان طور که در نقد سه بخشیم در باب بوف کور مطرح کرده ام(در بخش هشتم این نوشته بنام از بوف کور هدایت تا سناریو صادق هدایت بیضایی این نقد بوف کور را بوسیله نقد لکانی کاملتر می کنم و چشم اندازی دیگر نیز بر آن بوجود می آورم) ، هدایت آگاهانه و بخشی نیز ناآگاهانه و از طریق صداقت با خویش و نگاه و بیان صادقانه معضلات روان ایرانی بما نشان می دهد که چرا ما بخاطر نداشتن جسم و هراسهای جنسی و اخلاقیمان و بخاطر این ارتباط نارسیستیمان محکوم به تکرار شکست و قربانی کردن مدرنیت در پای سنت هستیم.

هدایت در بوف کور انسان ایرانی را بسان کسی که فقط نقشی در یک بازی سنتی دارد و از خویش دارای فردیتی و جسمی نیست و بدین خاطر با همه خواستهای مدرنش سرانجام شکست می خورد به ما نشان میدهد . درک این موضوع پایه ای بدان خاطر نیز مهم است که باید بین حالات و رفتار و ساختار روانی یک ایرانی و حتی روشنفکر ایرانی با حالات یک انسان مدرن تفاوت گذاشت و

بدون درک این تفاوت نمی توان به درک دقیق معضلات و حالات برزخی انسان ایرانی دست یافت. برای مثال با آنکه هدایت در بوف کور و یا در زنده بگور و آثار دیگرش از معضلات اگزیستانسیالیستی مثل موضوع مرگ، تنهایی و ترس و دلهره سخن می گوید ولی تلاش برای درک این حالات فیگورهای هدایت باکمک مفاهیم اگزیستانسیالیستی سارتر و غیره، مانند نقدی که نقاد دیگری در این زمینه انجام داده بود(نقد خانم منظر حسینی .لینک (۴۳)) به معنای عدم فهم معضلات و حالات انسانهای کتابهای هدایت و عدم درک معضلات انسان ایرانیست. مفهوم مرگ،ترس و غیره در آثار هدایت تنها بر بستر فرهنگی انسانهای او فهمیده می تواند بشود و نه بر بستر فلسفه اگزیستانسیالیسم مدرن و یا بهتر است بگوییم برای درک درست این موضوعات باید به این ویژگیهای انسان ایرانی و بستر فرهنگی او توجه کرد، تا فهمید و لمس کرد که چرا این جا حس مرگ،حس تنهایی و غیره حاصل برزخ انسان ایرانی است که از یکطرف جهان کهنش در حال شکستن است و از طرف دیگر چون قادر به ایجاد فردیت و ارتباط تثلیثی نیست، خودش را چون یهودی سرگردان و پا در هوا احساس می کند و این حالات مرگ و تنهایی و دلهره ناشی از این زندگی بینابینی اوست و با حالات کسی مانند سارتر و یا آلبر کامو تفاوت بنیادین دارد و از اینرو نتایجشان نیز متفاوت است. آنها بخاطر داشتن فردیت و حالت تثلیثی در تلاقی و برخورد با این حالات اگزیستانسیالیستی که دیگر شباهتی به ترس و دلهره مرگ یک کاهن و یا کاهن لجام گسیخته ندارند، قادر به ایجاد فلسفه های نوی آزادی، انسان گرایی و دست یابی به قدرتی نو از طریق جذب هیچی و پوچی در جهان سمبلیک خویش هستند ولی انسان ایرانی اسیر حالت نارسیستی شیفتگی یا تنفر به هیچی و پوچی، به دلهره و ترس یا تبدیل به سرباز و جانباخته این حالات می شود و افسون حالتش میشود و اینگونه ابدی در بحران می ماند و ناتوان از جذب این شورها در خویش است و یا بخاطر هراسش ازآنها مرتب بازگشت به خویشتن می کند و این حالاتش را می خواهد سرکوب کند. طبیعتا این دو نوع برخورد ایرانی نیز میتوانند به یکدیگر تبدیل شوند. انسان مدرن قادر به جذب این حالات در جهانش و ساختن فلسفه و روانکاوی نو مانند روانکاوی اگزیستانسیالیستی و یا لوگوتراپی است، زیرا آنها در حالت ارتباط تثلیثی با این حالات هستند و در خویش دارای یک فردیت هستند که اکنون با هیچی و پوچی جهانش هرچه بیشتر درگیر می شود و مثل کامو می خواهد با پوچ شدن بر پوچی غلبه کند، اما فیگورهای هدایت بهیچوجه نمی توانند به این فکر و این حالت دست یابند، زیرا کلمات و این حالات نزد آنها معانی ایی متفاوت دارد. همانطور که فروغ نیز که در انتها به این دوگانگی و دوپارگی بنیادین مثل هدایت دچار شده بود و می خواست به آغاز فصل سرد ایمان بیاورد و اینگونه شاید با پوچی کنار بیاید،سرانجام مثل هدایت ولی بگونه ای دیگر در این بن بست از بین می رود و نتوانست و نمی توانست مثل کامو با پوچ شدن بر پوچی غلبه کند، چون هنوز به فردیت جسمانی و جنسیتی خویش و رابطه تثلیثی خویش با هستی و تلفیق مدرنیت در جهان سمبلیک خویش کامل دست نیافته بود. درک این موضوع از این جهت مهم است که همانطور قبلا نیز گفتم، این <من و فردیت>بحالت جسمانی است (حتی اگر سوژه دکارتی یک جسم مکانیکی و ناتوان از پیوند عمیق احساس و خرد جسم خویش است) و تنها بکمک رنسانس جسم ایرانی و دستیابی به مفهوم جدید جسم که هم بناچار ریشه در سنت و هم ریشه در مدرنیت دارد می تواند بوجود آید. از اینرو ما محکوم به نوزایی و پایان بردن دیسکورس گیتی گرایی و جسم گرایی عارفانه و در عین حال پاکسازی آن از عناصر ضد جسم و ضد خرد و تلفیق آن با مدرنیت و پسامدرنیت بر بستر دیدن خویش بسان جسم خندان، مغرور و چند بخشی هستیم و گرنه محکوم به تکرار بحرانیم و یا در نمونه طنز آمیز آن، در حالیکه می خواهیم بر علیه سنت و عرفان ضدخرد بجنگیم، حرف و حرکتمان خودش سنتی و عرفانی میشود، زیرا احساساتمان هنوز عرفانی آنهم بشکل عرفان نارسیستی است و همینکه من و یا من جسمی میشویم و از خردگرایی سخن می گوییم، هر حرکت و نگاهمان آغشته به این حالات من عرفانی و یا مطلق گرایی دین خویانه میشود.در نقد فلکی نیز جدا از نکته مثبتش به این نه/من روشنفکری می توان این طنز زندگی را دید که چگونه فلکی نمی بیند که حرکاتش و نگاهش در همان لحظه که ضد عرفان و در دفاع از خردگرایی بیان احساسات و نظر می کند، بخشی از نگاهش به نگاه عرفانی و آنهم عرفان نارسیستی و پاکسازی نشده و به حالت درک غلط مدرنیت تبدیل میشود.

فلکی پس از نقد عرفان ایرانی و نقد تفاوتش با عرفان اروپایی که بقول او ریشه در روشنگری دارد و خردستیز خواندن بخشی از پست مدرنیت ایرانی، آنگاه به تعریف خویش از خرد می پردازد و در نهایت شعری از خویش در این باب را می خواند که خواندن این شعر زیبایش و دیدن تناقضات او خالی از طنز و لذت نیست. به این شعر نسبتا تازه و در عین حال زیبای <خرد شاد> شاعر و داستان نویس و نقاد ارجمند ایرانی محمود فلکی توجه کنید و به مفهوم خرد شاد در آن و نیز حالت و آهنگ شعر دقت نمایید:

از هیچ برنیامده‌ام، که نیندیشم
هستم به هسته‌ی خِرَدی که برنافِ من لذتِ هستن می‌لغزانَد
در هستِ من
عقل عبوس
آلتِ مرده‌ای‌ست
که هیچگاه
ناز را نکرد کشف

در نازکیِ لذت.

هرشب
با هر ستاره‌ای که کشف کنم
می‌خوابم
هر بامداد
خُرده- ریزه‌های رؤیا را
رها می‌کنم در باغی
که باغبان نمی‌شناسد.
گاهی هم
با چرای نور
در چراهای در پرده
عشق را بی‌پرده بازی می‌کنم.

در بازیِ باز من
نه بازنده‌ای‌ست
که با زبانِ هیاهوی یاهو
بر چهره‌ی هرچه "چرا"ست
رنگِ خدا زَنَد
نه برنده‌ای
که با عقلِ عبوس
خیال روز را مکدر کند.

هستم به هسته‌ی خِرَدِ شادی که
بر نافِ جهان
لذتِ هستن می‌لغزاند.

آقای فلکی در برابر پست مدرنهای ایرانی به دفاع از خرد مدرن می پردازد، اما جالب است که وقتی برای تایید حرفش شعرش را می آورد، بسادگی قابل دیدن است که مفهوم خرد نزد او شباهتی اندک با مفهوم خرد دکارتی و کانتی و نگاه سوژه/ابژه ای همراه با سیادت خرد بر احساس دارد و از یکطرف ریشه در نگاه خرد جسم و شاد نیچه و نیز خرد کومینیکاتیو یا ارتباطی هابرماس دارد و از طرف دیگر در آهنگ کلام و نوع نگاهش به <عقل عبوس> تکرار نگاه عارفانه است که میگوید، پای استدلالیون چوبین بود و همزمان معنای بازی و شور بازی نهفته در شعر همان حالت شور عارفانه و بویژه حافظانه در دیدن زندگی بسان یک بازی پرشور عاشقانه می باشد که در آن هم جا برای مسحور شدن و هم برای شوخ چشمی با معشوق وجود دارد، با آنکه اینجا این شور بازی عارفانه و آهنگ کلام عارفانه با متافرهایی مدرن مثل مخالفت با هیاهویی که به جای شک ایمان را می خواهد حاکم کند و یا با عقل عبوسش خیال روز را مکدر کند، روسازی می شود. اما قبل از توضیح این موضوعات بویژه با کمک نگاه بینامتنیت، لازم است به آقای فلکی اجازه دهیم که مفهوم خرد را نیز از نگاهش توضیح دهد. او در متن می گوید:

< منظورم از خرد، نه "خردباوری محاسبه‌گریا خردِ ابزاری" یا "عقلِ عبوس" (عقلِ فاناتیک، از هر نوعش) است که با هدفِ نظارت و کنترل عمل می‌کند، بلکه خردی است که رو به سوی آزادی ، به مفهوم لیبرالیته، دارد. اگر چنین جنبشی را به‌مثل در "شعر" در نظر بگیریم، منظورم از "خرد" در شعر، نه شعر سیاست‌زده‌ی دیروز و امروز است که بیشتر در سطح رویدادها و شعارها محدود می‌مآند، که برآمده و باقی‌مانده از "تعهد اجتماعیِ" چپ سنتی است، و نه شعر گلایه‌های صرفا خصوصی است، که شعر امروز از آن اشباع شده است. منظورم شعری است که به مسائل، پدیده‌ها و به "من" (درون و تن) با نگاه ژرف‌تری می‌نگرد، شعری که عمقِ فلسفی دارد>.

اینجاست که ما با این طنز زندگی روبرو می شویم که می بینیم، تعریفی که آقای فلکی در متن و در شعرش از خرد می دهد،خود نافی خردکلاسیک و مفهوم خرد دکارتی و رابطه سوژه/ابژه ای با هستی می باشد. یعنی محمود فلکی در همان لحظه که پست مدرنیت را نیز بگونه ای خردستیز می خواند، خود تعریفی تقریبا پسامدرنی از خرد می دهد و همان انتقاد پسامدرنی را به خرد کلاسیک و روشنگری کلاسیک تکرار می کند، با آنکه همزمان می خواهد از خرد مدرن و روشنگری کلاسیک دفاع کند. این دقیقا نگاه پسامدرنی است که به خرد کلاسیک و رابطه سوژه/ابژه ای و خرد ابزاری بشدت برخورد می کند و خواهان عبور از این متاروایت و ایجاد زمینه برای انواع و اشکال دیگر خرد مانند

حکمت شادان و دیونیزوسی نیچه ای و یا دانشمند کوچ وار و نگرش شبکه وار دلوز و گواتاری می باشد و یا مانند دریدا در پی عبور از متافیزیک مدرن است. پست مدرنیت دقیقا دست یابی به خرد چندگانه و این پلورالیسم نگاهی می باشد. من نمی دانم که چرا آقای فلکی و یا بعضی از پست مدرنهای درون ایران خیال میکنند که پست مدرن خرد ستیز است که این یک درک کاملا غلط از پست مدرنیسم و نفی پست مدرنیسم است. پست مدرنیسم می خواهد به چندگانگی نگاه علمی و امکان ایجاد خرد و منطقهای مختلف و تن دادن به اشکال دیگر خرد، مانند خرد احساسی و یا خرد شهودی و غیره دست یابد و برای مثال مانند پاول فایرآبند پسامدرن میخواهد که کودکان در مدارس آینده از ابتدا با یک شیوه چند سیستمی بزرگ شوند و یاد بگیرند برای تفسیر و توضیح چگونگی تولید ابر، هم نظر فیزیکی و علمی مدرن را بشنوند و هم نظر اسطوره ای را و یا نظرات علمی دیگر را، تا اینگونه از ابتدا باز و قادر به چندگانه نگریستن باشند و اینگونه چندسیستمی بعدها قادر به ایجاد اشکال والاتر خرد و یا منطق گردند.همین نگریستن پست مدرن به شکل یک سیستم ضد خرد به معنای مسخ کردن پست مدرن بخاطر همان نگاه ایرانی نهفته در این دوستان است که چون با رابطه تثلیثی ساختار مدرنیت و یا پست مدرن را خوب یاد نگرفته اند، پس نارسیستی از مدرنیت دفاع می کنند و همزمان برای فهم آن در ذهن خویش که هنوز از جهاتی سنتی است، این مدرنیت و یا پست مدرنیت را مسخ می سازند. به این خاطر وقتی محمود فلکی از خرد شاد سخن میگوید، در واقع بقول مکتب علمی بینامتنیت، نگاه نیچه ای را در نگاه خویش مطرح می کند، بی آنکه حتی نامی از آن ببرد و همزمان این نگاه را نیز کامل بیان نمی کند ولی می خواهد خردی داشته باشد که تن به احساس نیز بدهد و از تن سرچشمه گرفته باشد و یا در پیوند با تن باشد و همه اینها مفاهیم نیچه ایی و نگاهی پسامدرنی است که بعدها در نگاه دلوز نیز جذب میشود. از طرف دیگر وقتی فلکی می نویسد که منظورش از خرد باوری نه خرد ابزاری و یا عقل عبوس است،باز هم در اینجا هم نقد هابرماسی و انتقاد او به خرد ابزاری که فقط بفکر خویش و کنترل است و انتقادش به خرد کلاسیک را بیان می کند . اما از آنجا که تفاوتهای مهم میان خرد ارتباطی هابرماس (۴۴) با خرد شاد و یا حکمت شادان نیچه را نمی داند و یا از یاد می برد، ابتدا این دو تا را با هم مخلوط می کند و سپس به این خرد التقاطی خویش یک چاشنی احساسی عرفانی و بازی عرفانی و نیز می زند و حاصل این نوشته زیبا و در عین حال بسیار متناقض است . برای مثال بیان و نظر هابرماس و خرد ارتباطی او در نوع نگاهش به بازی نیز دیده میشود، زیرا هابرماس مایل است بر اساس ارتباط زبانی و ایجاد یک قراردهای مشترک زبانی بیناذهنی یا اینترسوبیکتیویتی و بر اساس چهار اصل   قابل درک بودن موضوع، حقیقت عینی، درستی نورماتیو و حقیقت ذهنی نوعی جدید از ارتباط زبانی و خرد ارتباطی را بوجود آورد که در عین گفتمان و جدل بر سر خواستهای خود در عین حال دیسکورس و گفتمانشان عاری از حاکمیت یک گروه بر دیگری باشد. به اینخاطر نیز به خرد کلاسیک و سوژه دکارتی و خرد ابزاری آنها که در پی دست یابی به کنترل بر دیگری و بر هستی است اعتراض می کند و میل کنترل بر هستی و بر خویش سوژه دکارتی را وحشت دکارتی از غیرقابل کنترل بودن زندگی می داند. اما این نگاه و دیسکورس هابرماسی با نگاه خرد نیچه ای و بازی قدرت نیچه ای و خرد شاد و خندان او تفاوت فراوان دارد که فلکی این را نمی بیند و مفاهیم را خواسته یا ناخواسته و بخاطر نشناختن دقیق مفاهیمی که بکار می برد با هم قاطی و مخلوط می کند و اینگونه نوشته اش مبهم و التقاطی می شود. برای نیچه و خرد جسمی و شادش بر خلاف هابرماس، اساسا زندگی برایش یک بازی قدرت زیبای تفاسیر برای سروری بر لحظه و بر دیسکورس و زمین است. تنها او می خواهد این بازی و جدل قدرت را زیبا و سبکبال و متحول سازد و عاری از هرگونه کشتار حریف و ریختن خون رقیبی. فلکی پس از مخلوط کردن این مفاهیم مدرن آنگاه این خرد شاد خویش را با میل به بازی که چون در ذاتش مثل هر ایرانی دیگر کلمه بازی با مفهوم عرفانی و نظربازی حافظ سرشته شده است و نقش بسته است، حالتی عرفانی دارد دیگربار مخلوط می کند و اینگونه شعرش بجای چندلایگی بشکل حالت تک مفهومی و مبهم شیرشترپلنگی در می آید. اینگونه هم میخواهد بسان هابرماس خردش کومینیکاتیو و بی بازی برد و باخت و حاکمیت یک بخش بر دیگر باشد و همرمان   یکراست سراغ خرد و حکمت شاد نیچه می رود و از طرف دیگر خرد شادش مالامال از آهنگ کلام و حالت بازی عارفانه است و این یعنی نوعی آش شله قلمکار و چسباندن مفاهیمی متناقض به هم و آنهم عمدتا ناخودآگاهانه. اگر فلکی بجای نفی بخشهای سنتی و عرفانی خود، این میل بازی و عاشقانه زیستن عرفانی را در خود بشکل نویی مانند عارف زمینی من جذب می کرد و در عین حال با درک عمیقتر مدرنیت و پسامدرنیت قادر به تلفیق این بخش ایرانیش با بخشها و لایه های مدرن و پسامدرنش می بود، آنگاه این شعر او بجای در هم کردن این مفاهیم به یک چندلایگی زیبا دست می یافت. الان هم شعرش دارای زیبایی است ولی این زیباییش نیز ناشی از تلفیق مبهم و ناخودآگاه آهنگ کلام عاشقانه و عارفانه ایرانی و مفهوم بازی عاشقانه عارفانه با نگاه پسامدرن و تا اندازه ای جسم گرایانه و با خرد شاد و احساسی نیچه ای است که به خواننده تصویر مبهم و در عین متناقضی از یک امکان دور چندلایگی میدهد. و این طنز زندگیست که آقای فلکی، همان زمان که با شدت و حدت از خرد مدرن در بر ابر عرفان ضد خرد دفاع میکند، شعرش مالامال از این تلفیق شکننده این حالات و تناقضات ناشی از ناتوانی به تلفیق آگاهانه این حالات و ناتوانی از بیان چندحالتی خویش می باشد. در صورت دست یابی فلکی به یک تلفیق سنت/مدرنیت/ پسامدرنیت در شعرش و ارتباط تثلیثی با مدرنیت و سنت اش و عبور از دروغهای خویش- که همان نفی کردن بخشهای سنتی نهفته در احساس و جان خود و ناتوانی از تعالی بخشی، نوزایی و پاکسازی آنها از

عناصر ضد جسم و ناتوانی از تلفیق آن با عناصر مدرن و ایجاد جهان سمبلیک تثلیثی، متفاوت و چندلایه خویش است-، آنگاه شعرش چندلایه و متفاوت و پرشور و زیباتر تبدیل میشد. جالبی سرکوب و پس زدن شورهای خویش در این است، که همان لحظه با لباسی نو و متافری نو در زندگی و هنر و خودآگاهی ما ظاهر می شوند و به ما بزبان طنز و حالت تراژیک/کمیک نشان می دهند، سرکوب نهایی غیرممکن است. یک هنرمند ایرانی هیچگاه نمی تواند به شکل یک اروپایی مفهوم خرد و مفهوم من و مفهوم زندگی را حس و لمس کند، چون تاریخش و بستر فرهنگیش متفاوت است و بدینخاطر نگاهش و ادراک حسی و احساسیش از گل و گیاه و از حوادث زندگی متفاوت است. تنها او می تواند با جذب مدرنیت و پسامدرنیت در خویش و نوزایی و تفسیری نو و مدرن از بخشهای سالم فرهنگ خویش که در جانش و نگاهش ریشه دوانده اند، به یک حالت مدرنیت ایرانی و چندلایگی دست یابد و این اینگونه جهانی شود و هنرش برای هر دو جهانش زیبا و چندلایه گردد. یعنی باید به جیمز جویس، بورخس و ناباکوف تبدیل شود که هویتهای ایرلندی، روسی و آرژانتینی خویش را نفی نمی کنند، بلکه با حفظ بخشهای سالم فرهنگ و نگاه نهفته در حرکات و ایماژهایشان، همزمان هویتهای نوی مدرن را نیز در خویش جذب وتلفیق می کنند و اینگونه هر متافر و کلامشان خودآگاه و ناخودآگاه چندمعنایی و بیانگر این چندهویتی بودن آنهاست و این حالت زیبا و پسامدرنی آنها را جهانی و مشهور و آثارشان را پرمعنا و رمزآمیز می کند. برای اینکار اما عبور بیشتر از رابطه نارسیستی با مدرنیت و سنت و دست یابی به جسم خندان و یا سوژه جسمانی و چندگانه و ارتباط تثلیثی با هستی و خویش لازم است که هنوز فلکی بدان دست نیافته است. بدینخاطر نیز شعرش ناتوان از چندلایگی است و کارش با وجود همه دانش و توانایی شاعرانه اش کم قدرت و ابستراکت و تک لایه ای باقی می ماند. اینگونه می بینیم که چگونه وقتی هنرمند و شاعر ایرانی به این چندلایگی خویش و تلفیق بخشهای سالم فرهنگ خویش با مدرنیت و پسامدرنیت تن ندهد، چگونه هنرش و شعرش کم رمق می ماند و چگونه شاعر و هنرمند خویش را در معنای دقیق کلمه تک ساحتی می سازد و دیگربار بخشی از خویش را سرکوب می کند،بجای آنکه شورهایش را در خویش تلفیق سازد و چندلایه شود . مشکلات در شعر بیشتر مشخص میشود، وقتی فلکی از خرد شاد خویش سخن میگوید و آهنگ کلامش و مخالفتش با عقل عبوس، احساساتش و نوع برخوردش را نسبت به عقل عبوس نشان می دهد. جالب اینجاست که اگر خوب دقت کنیم، این آهنگ کلام و نوع برخورد با عقل عبوس که بزبان او چون آلت مرده ایست و هیچگاه ناز را در نازکی لذت کشف نکرده است، خود نمادی از خردستیزی و نفی خرد کلاسیک و مدرن است. این نگاه با وجود استفاده از یک متافر مدرن و اروتیسمی ، اگر درست بنگریم همان تکرار میل نظربازی حافظ و تحقیر پای چوبین عقل استدلالیون توسط مولانا می باشد. فلکی چون دقیقا رابطه اش با مدرنیت هنوز بطور عمده یک رابطه نارسیستی است، متوجه نمیشود که چگونه احساساتش سنتی عمل می کنند. دقیقا در همان لحظه ای که به نظر خودش در حال دفاع از مدرنیت است. عقل عبوس و یا عقل ابزاری نیز دارای نکات قوت فراوان است. تاریخ مدرنیت و پویایی مدرنیت بخش عمده اش به خاطر این نگاه سوژه/ابژه ای و توانایی بدست گرفتن طبیعت و هستی بوده است، همانطور که این نگاه سوژه/ابژه ای نقطه ضعف بزرگ مدرنیت نیز هست و بدینخاطر کسانی مثل نیچه و بعدها پسامدرنها خرد جسمی و چندگانه را مطرح می کنند و یا کسی مثل هابرماس برای چیرگی بر این نقطه ضعف مدرنیت، خرد کومونیکاتیو و رفتار و عمل کومونیکاتیو را برای ایجاد نوع بهتری از ارتباط و گفتمان سیاسی، اجتماعی و اقتصادی میان انسانها مطرح می کند. اصولا یکی از علل پایه ای عدم رشد فرهنگ مدرن در جامعه ما ناتوانی ما از ایجاد این رابطه سوژه/ابژه ای با هستی می باشد. ابتدا وقتی قادر به این رابطه باشی، می توانی خردمندانه به جهان نگاه کنی و جهان را بسان ابژه ای بدست گیری و بررسی کنی و همزمان با شناخت نقاط ضعف درون این نگاه، آنرا تکامل بخشی و به نگاه چند خردی دست یابی و بتوانی چون جسم خندان هم قادر به این ارتباط سوژه/ابژه ای باشی و هم قادر به خرد احساسی و احساس خردمند، خرد شهودی و نیز نطفه اشکال دیگر خرد و منطق را در خویش بپروری و یا تن به این امکان و پلورالیسم بدهی. اما حتی در آهنگ کلام بخش زیبایی مانند این بخش:

در بازیِ باز من
نه بازنده‌ای‌ست
که با زبانِ هیاهوی یاهو
بر چهره‌یِ هرچه "چرا"ست
رنگِ خدا زَنَد
نه برنده‌ای
که با عقلِ عبوس
خیال روز را مکدر کند.

ما شاهد آن هستیم که فلکی همراه با بیان شاعرانه خرد کومونیکاتیو هابرماس همراه با استفاده از خرد شاد نیچه و در عین حال بدون آنکه بداند و شاید هم بداند که این مفاهیم با یکدیگر ضدیت نیز

دارند ، می خواهد بازی بازش نه سنتی و نه بشکل مدرن کلاسیک سوژه /ابژه ای باشد. اما باز هم می توان باقیمانده ای از میل و خواست ایرانی بدنبال یک بازی عاشقانه و عارفانه و بی برد وباخت را در آهنگ کلام او و مفهوم بازی عاشقانه او بازیافت. حتی در نگاه هابرماسی در جدل قدرت نیازها و خواستها طبیعتا برنده و بازنده ای نیز هست. موضوع هابرماس چیرگی بر خرد ابزاری کنترل کننده بازی و در اختیارگیرنده بازی در خدمت خویش می باشد و امکان گفتمان و درک متقابل بیشتر در بازی و چالش بیناذهنی می باشد. بااین حال خود هابرماس نیز میداند که اصول تنظیم کننده بازی زبانی او چقدر ایده ال گونه و در واقع غیرواقعی هستند، ولی می پندارد که در هر حال این اصول می توانند بازی گفتمانی را راحتتر و بهتر و با بحران کمتری همراه سازند. موضوع اما این است که زندگی یک بازی شاد و یک جدل عاشقانه و قدرتمندانه بر سر سروری بر لحظه میان نگاهها، اندیشهها و احساسات و انسانهای مختلف است و در این بازیها طبیعتا باید برد و باختی باشد وگرنه تحول هنری، علمی و غیره صورت نمی گیرد. موضوع اما ایجاد رقابت پرشور و جدل پرشور و عاشقانه و یا قدرتمندانه در عین رواداری است ویا بقول نیچه خواست جدل قدرت پرشوری که در آن همزمان خون از دماغ کسی نمی ریزد و گلوله ای شلیک نمیشود. در این راستاست که در مفهوم عارف زمینی من چالش و گفتمان یک بازی پرشور و سبکبال عشق و قدرت است که در آن هر دو طرف برای سروری بر لحظه و بر عرصه های مختلف هنری، علمی و غیره با یکدیگر به جنگ قدرت و عشق می پردازند و پرشور و بیرحم پشت یکدیگر را نیز بخاک می مالند و همزمان از رقیب خویش و دگراندیش دیگر با تمام وجود و از حقش برای سخن گفتن دفاع می کنند، زیرا مرگ دیگری مرگ خویش است و چگونه می توان به اوج دیالوگ در عشق و اندیشه دست یافت، بدون آنکه معشوقی و حریفی همترازو سراپا عاشق، قدرتمند و شرور داشته باشی. اینگونه عارف زمینی من مثل نگاه نیچه می داند که در زندگی برای دست یابی به اوج بازی زندگی و به اوج حس و لمس عشق وقدرت و لذت وجود دو چیز لازم است، دوست و معشوق خوب و دشمن خوب و چه بهتر که در بهترین دوستت بهترین دشمنت را و بهترین نقادت را داشته باشی و اینگونه همیشه هردو را در کنار خویش بیابی. در این نگاه پرشور و در عین حال سبکبال رواداری مالامال از میل به بازی قدرت است و بازی قدرت مالامال از میل رواداری و محافظت از حریف خویش. یعنی همانطور که در نگاه من عشق و قدرت به دیفرانس و بازی جاودانه دریدایی تبدیل میشوند، همانگونه نیز رواداری و بازی و گفتمان قدرت و عشق مرتب در بازی دیفرانس به یکدیگر تبدیل میشوند و بدون هم وجود ندارند. از طرف دیگر همزمان در این نگاه من، هم نگاه مدرن و نیچه ای وجود دارد و هم بازی عارفانه و زمینی شده رند و قلندر حافظ و رواداری عارفانه و اینگونه بازی من بازی دیفرانس عشق و قدرت است و نه بازی قدرت نیچه. در این بازی قدرت و عشق دو لایه دیونیزوسی که اکنون هم قدرتمند و هم عاشق است و عرفان عاشقانه زمینی شده که اکنون تثلیثی و قدرتمند است، با هم پیوندی نو و دیفرانسی نو و چند لایه ایجاد می کنند. بدینخاطر در برخورد به ایرانی این نگاه بسان عارف زمینی نقش می گیرد و در نگاه و گفتمان با نیمه دیگرم یعنی جهان آلمانیم به شکل <خود> خندان و چند لایه در می آید. اما نگاه فلکی هنوز بسیار دور این حس و لمس چندلایگی و بازی بی آغاز و انجام دیفرانس دریدایی و یا بازی جاودانه و بی تکرار نیچه ایست. اینگونه فلکی از جمله اول و دوم که بیانگر نظر دکارتی< من فکر می کنم، پس هستم>، در مسیر شعرش یکسری پرشهای فکری می کند و اول نیچه ای میشود وبه اندیشه< من هستم، پس فکر می کنم و شک می کنم و احساس می کنم> دست می یابد. البته به نگاه دریدایی و پسامدرنی که می گوید،< من فکر می کنم،آیا این منم؟> دست نمی یابد، همانطور که خرد شادان نیچه را کامل نه در شعر درک و یا بیان می کند و با اینحال از جذب ناقص متن نیچه ای به درون خرد کومونیکاتیو هابرماسی می پرد و متوجه این پرشهایش نمی شود و همزمان به کسانی مثل دیگر روشنفکران ایرانی که بقول او نه/من هستند،در متن مقاله پیشنهاد می کند به معنای کلمات و تفاوت واژهها دقت کنند و مفاهیم را قاطی نکنند، چون این کار ضد مدرن است و نمی بیند که خود در متنش چگونه این مفاهیم مختلف خرد در جهان مدرن را قاطی می کند و همزمان بازهم نگاهی عارفانه و خردستیزانه دارد. او از عقل عبوس و رابطه سوژه/ابژه ای که در واقع پایه گذار پویایی و قدرت این چندساله مدرنیت بوده است ناراحت است که چرا به لذت جسم تن نمی دهد ولی حالت برخوردش مثل حالت مولانا در برخورد به پای استدلالیان چوبین است . انتقاد بحق نیچه و پسامدرنها و نیز جسم گرایان به نگاه سوژه/ابژه ای مدرنیت کلاسیک نه به معنای نشناختن قدرت و ثمرات بحق این نگاه می باشد بلکه به معنای آن است که چگونه این نگاه راه را بر راههای بهتر بسته است. پسامدرنیت بقول لیوتار روح مدرنیت است و می خواهد مدرنیت را به اوج اندیشه درونی خویش یعنی دست یابی به تفاوت، تفاوط و چندجهانی برساند و نه اینکه ضد مدرنیت است. باری همینطور که می بینیم، عدم توجه به این موضوعات مهم و ندیدن اهمیت مهم نوزایی فرهنگی و ضرورت توجه به جسم و احساسات خویش سبب می شود که آنکه بنام مدرنیت شلاق بر تن سنت می زند و یا نفی اش می کند، خود در عمل همانگونه عرفانی و سنتی احساس و عمل کند. برای ما همانطور که قبلا مطرح کرده ام، راهی جز دست یابی به تلفیق نیست. امیدوارم آقای فلکی و دیگر هم فکران ایشان با خواندن نوشته های امثال من و دیدن و لمس نگاه جسم گرایی و عارف زمینی من به درک نویی از این تلفیق دست یابند و شاید با استفاده و جذب این نگاه در جهانشان به چندلایگی نویی در عرصه هنر و شعر دست یابند و همزمان با نقد متقابلشان به ایجاد و رشد یک چالش علمی میان نسلها و میان نگاههای مختلف به بحران ایران و راههای برون رفت از آن یاری رسانند.

این موضوع دست یابی به یک هویت مدرن ایرانی که هم ریشه در فرهنگ و جسم خویش و هم ریشه در بخش دیگر خویش یعنی مدرنیت داشته باشد، و تلفیقی نو و قابل جذب توسط روح و روان ایرانی بیافریند، در عرصه ی روانی و معضلات روانی ایرانی، چه در بحران عشقی/ جنسی/ جنسیتی و چه در بیماری های روانی، نیز بسیار مهم است. بسیاری از معضلات روانی ایرانیان، از بحران عشقی/جنسی/جنسیتی، از شیزوفرنی تا اعتیاد، از وسواس تا هراس ها و بیماری های جنسی، بدون شناخت این روحیه و حالات خاص ایرانی و درک درست این تفاوت های فرهنگی با جهان و انسان مدرن، غیرقابل حل، غیرقابل درمان، و یا به سختی قابل درمان است.

عشق مدرن ایرانی باید بتواند همه ی شور عمیق نهفته در فرهنگ ما، و در یکایک ما، به یگانگی درونی با معشوق، و کودک شدن را ارضاء کند. نیزبتواند به فضای کافی به فردیت در عشق و ضرورت مکانی برای تفاوت داشتن و یا مکمل یکدیگر بودن بدهد. مفهوم عشق مدرن خود دارای اشکالات فراوان است، به این خاطر انسان های مدرن نیز با این کم احساسی درونی عشق هاشان دچار اشکالند، تا چه برسد به شرقی هایی مانند ما ایرانیان که از بچگی با مفهوم عشق وحدت جو عجین شده ایم و از بچگی به بودن در آغوش مادر یا پدر عادت داشته ایم. عشق مدرن ایرانی باید بتواند هم بر احساسات گناه و هراس از جسم و سکس در فرهنگ خویش چیره شود، و هم این حالات مختلف عشق و سکس و زن و مرد ایرانی را با نگاه مدرن و مفهوم مدرن عشق، سکس و جنسیت تلفیق کند و به تفاوت مدرن خویش دست یابد و به این وسیله حرفی نو نیز برای جهان مدرن در همه زمینه ها از عشق تا اروتیسم، از فمینیسم تا تعریف های نو، در جنسیت مردانه و زنانه بیافریند. (در باب این موضوعات و بحران عشقی/سکسی و جنسیتی و در نهایت بحران هویت و راه حل های برون رفت از آنها به مقالات زنجیره ای من در باب <کاوشی در روان جمعی ایرانیان از خاستگاه آسیب شناسی مدرنیت> نظری بیاندازید). برای مثال، درست است که تئوری بنیادین اعتیاد و یا پارانویا، مثل تئوری های فروید، لاکان و غیره، در مورد بیمار ایرانی و آلمانی یکی می ماند، اما بدون شناخت این حالات و تفاوت ها   نمی توانیم به علل و حالت خاص بیماری اعتیاد و پارانوئیای ایرانی و نیز سرچشمه های قدرت فرهنگی و توانایی در خود بیمار که منشاء تحول و ابزار عبور او از بحران می توانند باشند، دست یابیم. یا با درک مکانیکی روانکاوی و بیان دستورالعمل های کلی و مشابه به بیماران آلمانی و یا ایرانی به خطاهای درمانی دچارشویم. برای مثال در بستر فرهنگ و نگاه غرب اگر یک انسان با خدا سخن گوید، دعا محسوب می شود، اما اگر خدا با او سخن گوید، می تواند نمادی از شیزوفرنی باشد.(البته برای تایید شیزوفرنی وغیره همیشه باید چند معیار اساسی وجود داشته باشند و فقط شنیدن یک صدا و یا سخن شنیدن از روح و یا خدا کافی نیست و یا نباید کافی باشد. اما گفتن چنین مطلبی توسط یک فرد آلمانی سریع در روان درمانگر حس خطر شیزوفرن بودن بیمار را بوجود می آورد و به او این جور می نگرد و یا در برخورد معمولی، افراد خودشان را از چنین فردی آرام کنار می کشند و می ترسند). در فرهنگ ایرانی و شرق اما گفتمان متقابل با خدا و یا با نیاکان مرده یک امر نسبتاً جا افتاده و یک سرچشمه ی قدرت محسوب می شود. موضوع تنها قبول این تفاوت نیست بلکه درک دقیق ساختار متفاوت انسان شرقی با غربی در عین شباهت ها، و حرکت درمانی بر آن اساس می باشد. اینگونه نیز وقتی به یک ایرانی، بر طبق نظر فروید و یا روانشناسی من، بخواهی بگویی که"<من> ات را قوی کن و به خواست های من خودت و خواست های عمیق وجودیت تن بده و آنها را بچش"، نباید به عنوان روان درمانگر حیران شوی که یکدفعه این را به شکل دستورالعمل یک استاد بنگرد. مثل مریدی به آن عمل کند و بخواهد به خواست های عمیق من خویش تن دهد، ناگهان سر از خانقاه در آورد، یا معنوی گرا و بی توجه به جهان واقع شود و یا بدنبال عشق و عشق بازی و بی توجهی به خرد استدلالیش بیافتد. در حالیکه در مفهوم مدرن و فرویدی، <من> بیانگر و مروج اصل واقعیت و نیرویش در خردگرایی و سیادتش بر کودک و پیر درونش است. اما من ایرانی مروج یگانگی روحی با معشوق و سراپا معنویات و روح شدن است و هوای رهایی از واقعیت باصطلاح مبتذل روزمره و سراپا شور و بازی عشق شدن و کودک شدن دارد. این <من> با من عرفانی عجین شده است و آزادی من با آزادی عرفانی. به باور من برخی از دوستان روان درمانگر به خاطر عدم شناخت این معضلات پایه ای، و به خاطر مونتاژگری روانکاوی، و ناتوانی از درک شناخت سیستماتیک روانکاوی، در عمل هم به رشد روانکاوی علمی در ایران ضربه می زنند و هم به بیمارانشان کمک زیادی نمی رسانند. حرفهاشان و پندهاشان را بیماران از این گوش می شنوند و از آن گوش به در می کنند. یا می خواهند بدان صادقانه عمل کنند و <من> شوند و من می شوند ولی می بینند که روانکاوشان راضی نیست و بازهم ازشان می خواهد که خودشان بشوند، پس تبدیل به پدر یا مادر پند دهنده می شوند و بیمار را خود نیز تبدیل به کودک می کنند، به جای آنکه در حالت و عرصه ی بالغ/بالغ با بیمار بمانند. برای مثال، معمولاً انواع درمان اعتیاد در ایران به شکل این حالت پند دهنده و سرکوب کننده است، و به بیمار احساس گناه بیشتری وارد می کنند تا ترک کند و شیوه ی ترک کردن به یک شیوه زنجیر زدن به خویش و به یاد آوردن خودخواهی ها و بی ارادگی های خویش به عنوان معتاد، و زجر کشیدن است. روانکاو، به جای اینکه یک شخص بالغ و روان درمانگر خوب باشد، که قاعدتاً می داند هیچ بیماری مسئول بیمار بودن خود نیست، و تنها مسئول خوب شدن و عبور از بیماری و دستیابی به تحولی نو و بلوغی تازه است، به اشکال مختلف به بیمار سرکوفت می زند و تلقین می کند که خودش را بدبخت کرده است. خیال می کند با این شیوه او را به سوی ترک اعتیاد سوق می دهد. برعکس، با این کار، بیمار معتاد ایرانی را بیشتر در دایره ی جهنمی

احساس گناه/ وسوسه گرفتار می کند و راه رهایی از اعتیاد و دستیابی به بلوغی نو را از طریق تبدیل دیو اعتیاد به فرشته ی سبکبالیش می بندد. چنین روان درمانی مانع جذب امیال و آرزوهای نهفته در پشت اعتیاد در جهان بیمار می شود، و از تبدیل شدن او به جسم خندان، و از تبدیل بیماری به قدرتی نو جلوگیری می کند و بیمار را بیشتر اسیر چرخه ی احساس گناه/وسوسه می سازد. از علل مهم گرفتار آمدن ایرانی در چنگ اعتیاد همین اسارت در چرخه ی احساس گناه/ وسوسه است. این احساس باعث آن است که به جای تن دادن به بحران و جذب امیال خویش در جهان خود، و از خدای شرمگین، لذت پرست و کام پرست شرمگین تبدیل شدن به خدای سبکبال و رند و قلندر کام پرست و جسم خندان حاکم بر شورها و احساسات خویش، یکروز اسیر احساس گناه باشد و خود را کتک بزند و بخواهد قهرمان باشد و بر خویش و جسم ضعیفش و وسوسه اهریمنیش چیره شود، سپس، چند روز ترک بکند و نشئه ی قدرت چیرگی بر خویش باشد، مثل بازیگر فیلم گوزنها بگوید <منم می تونم، منم می تونم>، و پس از چند روز نشئگی قدرت، دوباره اسیر وسوسه شود، دوباره به کشیدن تریاک و یا تزریق هروئین برگردد. بخشی از دکتران و روان درمانان داخل ایران با استفاده از این احساس گناه و تبلیغ بیشتر آن و ایجاد شیوه هایی برای تشویق اکراه از اعتیاد، یک بازار بزرگ مالی برای خود درست کرده اند. اینان حتی این اصل ساده ی روانکاوی را نمی دانند که تنفر همانقدر وابسته می کند که عشق، و آنکه با تنفر از کسی و یا چیزی ویا از اعتیاد دست می کشد، فردا می تواند دوباره با عشق به آن برگردد زیرا تنفر شکلی از ارتباط کامل با ماده مخدر است و این پیوند باعث آن است که مدام در فکرش باشد و فردا همین تنفر دوباره به عشق تبدیل شود.

راه مبارزه با اعتیاد در درجه ی اول احترام به بیمار معتاد به عنوان یک انسان در بحران، و احترام به بیماری اوست، و به گذار از اندیشه و چرخه ی جهنمی احساس گناه/ وسوسه. آنگاه می توان به بیمار کمک کرد از این چرخه بیرون آید. به خویش سرکوفت نزند. از رابطه ی عشق و نفرت با اعتیاد به در آید و به جای آن در اعتیاد خود، بحران درونی و نیاز درونی خود به یک سبکبالی نو و دست یابی به فردیت نوی خویش را ببیند، و یا نیاز به تغییری در روابط عشقی/ خانوادگی که به احتمال زیاد سرد و آزار دهنده شده است. اعتیاد یک راه خلاق جسم برای جلوگیری از متلاشی شدن، و یکی از راه های آشکار ساختن این مهم است که در زندگی معتاد روابط و مسائل سنگین و ویران کننده ای هست که هم لذت و کام پرستی جسم، و هم میل جسم به خوشی و سبکبالی را می کشد، و جسم را می آزارد. جسم، با وسوسه ی شخص به اعتیاد، می خواهد لحظه ای از این سنگینی کشنده ی اخلاق عمومی حک شده در جان او، و یا از فضای روابط سنگین و غلط وی رهایی یابد. از سویی می کوشد به بیمار نشان می دهد که چرا نیاز به تغییر دارد، و بایست راهی بجوید چرا که ماندن در بیماری و اعتیاد در نهایت شخص را از پا می اندازد و مانع رشد او می شود. با چنین دیدی به اعتیاد و دیدن معتاد ایرانی به سان یک خدای لذت پرست شرمگین، و دیدن اعتیاد به سان یک بحران سبکبالی، می توان به عنوان یک روانکاو یا روان درمانگر خوب، به بیمار کمک کرد با شناخت این امیال و آرزوهای سبکبالانه و عاشقانه، و یا قدرتمندانه و لذت پرستانه، هم خویش و هم شورهای خود را نجات دهد و زیبا سازد. به جسم خندان و سبکبال تبدیل شود. میل سبکبالی اش از اهریمن به فرشته بدل شود. فرشته ای که در زندگی مرتب به او می گوید کجا زندگیش تحمل ناپذیر و خطرناک شده است و باید تحول یابد. چنین نگاهی به بیماری و بیمار باعث می شود که بیمار یاد بگیرد در بحران خود، نه یک ضعف، بلکه تبلور یک حقیقت، و قدرت خویش را ببیند. در همان زمان نیز لمس کند که اگر این حقیقت و میل را در خویش جذب نکند، محکوم به ویرانی و پژمردگی در اعتیاد، و یا اسارت در چنگ بیماری های روانی است. جسم معتاد/بیمار، همان لحظه که او را به این لذت ها وسوسه می کند، از او می خواهد اسیر یکی از نگاه ها و قدرت های خویش نشود. هر یک از حالت های جسم همراه با همزادش می آید. میل لذت نیز با میل جذب و انطباق آن در جسم و اسیر او نبودن همراه است. این اخلاق جسم است، ورای نگاه اخلاقی، احساس گناه و وسوسه، و دایره ی جهنمی آنها. اینگونه، بیمار یاد می گیرد بی احساس گناه به بحران خویش بنگرد و در پی سلامت و دگردیسی ای نو و بلوغی تازه باشد. رابطه ی بیمار و روانکاو به رابطه و دیالوگ دو انسان بالغ که یکی از آنها تجربه ی بیشتری در این مسیر و تخصصی در این زمینه دارد شبیه است. این چنین رابطه ای برای کمک به عبور بیمار از بحران خود و جذب حقیقت خویش در جهان خود و دست یافتن به درجه ی والاتری از عشق و قدرت، ضروری است. با این شیوه، ورای دایره ی جهنمی احساس گناه/وسوسه، بیمار می آموزد که این انتخاب اوست که بیمار باقی بماند و یا با عبور از بیماری به بلوغی نو دست یابد و دگردیسی یابد. با ایجاد چنین حق انتخابی، بیمار، حتی اگر بخواهد به اعتیاد خویش ادامه دهد، این کار را به عنوان انسان بالغی که انتخابی کرده است و بهای انتخابش را می پذیرد، انجام می دهد و در هر حال به یک بلوغ تازه دست می یابد. دیگر یا به شکل سابق ادامه نمی دهد و انتخاب خویش را زیبا و مغرورانه انجام می دهد و یا آنکه با عبور از اعتیاد به یک بلوغ والاتر دست می یابد و خدای سبکبال و فانی می گردد. بیمار روانی را نمی توان به خاطر بیمار شدنش سرزنش کرد، همانطور که هیچکس را به خاطر سرما خوردن و یا سرطان گرفتن نمی توان مجازات و یا سرزنش کرد. به جای آن بایستی به سان یک روان درمان مدرن در بیماری اعتیاد یک بحران بلوغ را دید و به بیمار کمک کرد به جای سرزش و سرکوفت خویش از یکسو، و اسیر ماده مخدر بودن از سوی دیگر، در بیماری اعتیاد خود، حقیقت درونی خویش و امیال و آرزوهای پنهان خویش را ببیند. این امیال و آرزوها باید در جهان سمبلیک بیمار جذب شوند و به تمنا تبدیل شوند که مانند قدرت در خدمت انسان است و در عین حال در برابر خویش و دیگری، به قول لاکان، ایجاد مسئولیت می

کند زیرا تمنا نام دیگر قانون است. یک روانکاو خوب مثل یک شیطنت خندان و یک همدردی وسوسه گرانه است که هم به بیمار کمک می کند تا خویش را بفهمد، و هم با شناخت کلک ها و بازی های بیمار– چون هر بیماری در نهایت می داند که بیماریش چیست و حتی راه حل رهایی از بیماری چیست اما نمی خواهد بهای بالغ شدن را بپردازد زیرا در بیمار بودن و آه و ناله کردن سودهای فراوان اولیه و ثانویه به قول فروید، و یا خوشی دردآور به قول لاکان موجود است– و با بازی های متقابل و تبدیل شدن به اشکال مختلف هویت های او و نیز کمک کردن به بیمار برای دیدن بازی های خویش و حالات خویش با کمی فاصله، باعث می شود بیمار گام به گام بهتر خویش را درک و لمس کند، و سرانجام انتخاب کند، و تحول یابد. یاد بگیرد در بازی های آینده اش بیشتر به شکل بالغی که هم کودک است و هم تجربه ی پیر درون خویش را جذب کرده است حرکت و عمل کند و نه به شکل کودکی و یا پیری که جوان و بالغ درون خویش را اسیر خویش کرده است.

روانکاوی در نهایت یک بازی و دیالوگ خندان و شرورانه ی بلوغ یافتن است زیرا خود زندگی نیز یک بازی پرشور و خندان، و یک دیالوگ عاشقانه و قدرتمندانه ی جاودانه است. حتی وقتی که روانکاو یا روان درمانگر به کودک درون بیمار اجازه ی بیان می دهد، و آنگاه که گریه می کند او را تسلی می دهد، همزمان به بیمارش به سان انسانی بالغ که اکنون در یک بحران بلوغ است، و یا اکنون به بیان حالات کودکانه اش تن می دهد، می نگرد. پس از لمس کودک درون بیمار و ایجاد محیطی امن برای بیان آن، به بیمار این امکان را می دهد که با فاصله به این کودک درون خویش بنگرد، او را بفهمد، بازی ها و نیز سودهای اولیه و ثانویه اش و خوشی های کودکیش در بیماربودن و بازی های بیمارگونه کردن را ببیند. بیمار می آموزد امیال خود را در درون خویش به سان تمناها و خواست های خود، جذب کند. با جذب بخشی دیگر از کودک و یا فرامن درون، زیباتر و چندلایه تر شود و به یک بالغ کودک/پیر سبکبال و جذاب و شرور تبدیل شود. همزمان با شناخت کلک ها و فریب کاری های کودک درونش ویا دیکتاتورمنشی های <فرامن> یا نگاه اولیاء درونش به آنها اجازه ندهد او را اسیر خویش کنند و به بنده ی خویش و بنده ی خواست خویش تبدیل کنند. این اسارت در نگاه کودک و اولیاء درون خویش، موجد بیماری و انحراف جنسی و یا دیگر معضلات روانی است. با ندیدن این موضوعات مهم روان درمانی، و تبدیل روان درمانی به یک پندگویی و سرکوفت نو و نیز با عدم درک تفاوت های مهم بیمار ایرانی، یا خارجی، با اروپایی، اغلب اوقات خود روان درمانگر ایرانی نیز ناخودآگاه به بازی شرقی گرفتار می شود و به یک پدر و مادر هشداردهنده، و گاه به یک پدرومادر مهربان تبدیل می شود. امروز خشمگین و متعجب نسبت به عملکرد بیمار ایرانی اش برخورد می کند و فردا بخشنده و مهربان است و نمی بیند که در دام حالت شرقی و در بازی ناخودآگاه بیمار خویش گرفتار شده است. در این حالات نیز گاه روان درمانگر به تصویر انسان مدرن تبدیل می شود که مدام به بیمار شرقی به زبان بی زبانی می گوید، "تو مدرن نیستی و باید اینجور و آنجور شوی" و حتی ناخودآگاه معضلات خودش با فرهنگ ایرانیش و یا حتی با فرهنگ مدرنش را به رابطه ی میان خود و بیمارش انتقال می دهد و فرا افکنی می کند، زیرا اگر خود روان درمانگر نیز به تلفیق خویش دست نیافته باشد و به شیوه ی شترمرغی زندگی کند، چگونه می خواهد به بیمارش کمک کند تلفیق خاص خویش و بلوغ خاص خویش را بیابد. راستی شما چند تا روان درمانگ ایرانی خوب می شناسید که واقعاً به این تلفیق خویش دست یافته باشند؟ من به شخصه چند تا از این روان درمانگران خوب را می شناسم و می دانم که با زحمت فراوان و عبور از بحران خویش و گذراندن دوران روانکاوی به این بلوغ نوی خویش دست یافته اند. اما تعداد این روان درمانگران خوب زیاد نیست. خیلی ها مثل اکثر ایرانیان با ایجاد رابطه ی نارسیستی با روان درمانی و مونتاژ آن در واقع خودشان نیز به معضل بیمار دچارند و اینگونه حرکاتشان متناقض و ناتوان از فاصله گیری علمی لازم برای کار روانکاوی اند. نیز ناتوانند از ایجاد امکان و زمینه برای آنکه بیمار، در آرامش، معضل خویش را ببیند و راه حلی نو و انتخابی نو و تلفیقی نو برای خویش بیابد. زیرا هیچ ایرانی، حتی آنکه سی سال در آلمان یا اروپا و یا آمریکا زیسته است، نمی تواند صد درصد خویش را اروپایی احساس کند. او محکوم به تلفیق دوگانگی و یا چندگانگی ملیتی خویش است وگرنه محکوم به زیستن شترمرغی و ادامه ی بحران است. روانکاوان گرفتار به این حالت شترمرغی و ناتوان از تلفیق، گرفتار بازی بیمار خویش و یا بازی ناخودآگاه خویش می شوند و گاه به بیمارشان می گویند باید به خودش توجه کند و خودش باشد. وقتی بیمار به خودش توجه می کند و ناگهان دوباره شروع به خواندن نماز می کند، و یا به دنبال عشق شرقی در اینترنت می گردد، و یا می خواهد به ایران برود و یک زن و یا مرد ناب شرقی با خود بیاورد، عصبانی می شوند و می گویند، "تو هنوز خودت نیستی، خودت شو و نمی فهمند که جمله <خودت شو> یک "دبل مایند"، و یا یک حرف دو معنایی است که در واقع یک تله می باشد و تنها باعث شدت گرفتن بیماری می شود. همانطور که کودکانی که مادر یا پدرشان شیزوفرن یا بیمار است، به دلیل شنیدن گفته های دو معنایی، و ندانستن اینکه منظور واقعی پدر یا مادرشان چیست، ناگهان شیزوفرن و یا بیمار می شوند، یعنی ذهنشان زیر فشار این حالت دومعنایی و گرفتاری در تله این دو معنایی به اصطلاح داغ می کند، و به زبان طنز، فیوز می پرانند.

چون هر انسانی در هر لحظه هر کاری می کند، در واقع این <خود> اوست که آن کار را می کند، و گفتن اینکه "خودت باش"، یا "به فکر خودت باش"، به معنای آن است که انگار آن شخص الان "خود"ش نیست. حتی عمل فداکارانه نیز دارای این عنصر خویشتن دوستی است. روان درمانگر خوب ایرانی و یا اروپایی به جای تن دادن به این بازی های ناخودآگاه، به بیمار امکان می دهد که مفهومم حرکت خویش را بفهمد، حتی آنگاه که از فداکاری بیش از اندازه ی خویش ناراحت است. می گذارد بیمار بفهمد که

چگونه در حین انجام آن عمل نیز سودی و لذتی می برده وگرنه آن فداکاری را نمی کرده است. اکنون با این شناخت بیمار قادر است به سان انسان بالغ، راهی دیگر و رفتاری دیگر را انتخاب کند که هم این سود و لذت فداکاری در درونش باشد و هم به لذت های دیگر وجودش و اشکال دیگر خویشتن دوستی اش امکان بیان بدهد، و حرکتش چندلایه شود. روان درمانگر خوب می تواند برای کمک رساندن به بیمار در یافتن راه حلی نو و جوابی نو برای بحرانش و گذار از بحرانش به بلوغی نو از طریق جذب و تلفیق حالات متناقض درون بحران خود و تبدیل آنها به قدرتهای خود، گاه حتی نقش پدر و یا مادر خشمگین و یا مهربان را بازی کند، گاه نقش هالو را، اما در تمام مدت این بازی، بخش دیگر او به سان روانکاو از بیرون به بازی می نگرد و به او رهنمود می دهد که چگونه با پذیرش و بیان این نقش های مختلف، بیمار را به معضل و درک معضلش، و یافتن جوابی نو، راهنمایی و هدایت کند. اینگونه، با هر نقشی که به خود می گیرد، در گام بعدی، با فاصله و همراه با بیمار به سان دو بالغ به این سناریوها و بازی های مختلف بیمار نگاه می کنند. به عنوان روان درمانگر به بیمار کمک می کند هم بازی اش را بهتر درک کند و هم نیازهای نهفته در پشت این بحران و بازی هایش را. نیز، با این شناخت به یک صمیمیت نو و دیالوگ نو با جسم خویش و شورهای خویش دست یابد و تلفیق خاص خویش را بیافریند. از این طریق، بیمار هم بلوغ نویی می یابد، و هم، در این شرایط یاد می گیرد چگونه در آینده با خویش و دیگری دیالوگی نو و صمیمانه، و یا یک بازی صادقانه و پرشور داشته باشد. در هر گامی و در هر بحرانی، شوری نو از خویش و امکان لذتی نو و قدرتی نو را ببیند. قادر باشد مدام حقایق وشورهای نو خویش را در خود تلفیق و جذب کند و دگردیسی یابد.

این معضلات، در روانکاوی، و نیز در تحول فرهنگی، بدون شناخت این مسائل پایه ای تحول دیسکورسی و تحول فردی که همیشه با تحول دیسکورس نهفته در جامعه و جان خویش صورت می گیرد و همزمان عنصری نو را در آن تلفیق و جذب می کند، غیرقابل حل می باشند. باری، راه ما در به پایان بردن کار نیاکان مان و نوزایی فرهنگ گذشته، پاکسازی آن از عناصر ضد زندگی از یکسو، و از سوی دیگر تلفیق و جذب مدرنیت در جهان سمبلیک خویش می باشد. در این راستا و در این معنا، عارف زمینی من و جهان جسم گرایانه ی او یک پاسخ نو، یک امکان نو، و راه حل علمی و قوی و راهی به سوی رنسانس ایران باز می کند. رنسانس ایران یک رنسانس جسم، و آری گویی به جسم و عشق، قدرت و خرد و یافتن تلفیق خاص خویش از مدرنیت و سنت، و دستیابی به مدرنیت ایرانی و گیتی گرایی ایرانی است.

بر پایه ی این شناخت اولیه از عرفان زمینی و جسم گرایی اکنون می توانید حرکت و دو گام اساسی عارف زمینی و جسم گرایی را بهتر بفهمید. همچنین تفاوت اساسی او را با نظریات دیگر که برای درک آن، آن را به شکل سیستماتیک مطرح می کنم. البته این بخش را از مقاله ی زنجیره ای <کاوشی در روان جمعی ایرانیان از خاستگاه آسیب شناسی مدرنیت > کپی کرده و در اینجا با کمی تصحیح درج می کنم تا معنای عارف زمینی بهتر درک شود.

« جسم گرایی من، عارف زمینی، و یا <خود> خندان من، از دو گام عمده تشکیل می شود که با درک درست آن هر کس به توان خود، و نوع سلیقه و خواست خویش، اشکال مختلفی از آری گویی به زندگی و هستی را می آفریید.

۱. گام اول در جسم گرایی آری گویی به جسم و زندگی، به غرایز خویش و احساسات خویش است. اعتماد به خرد زندگی و جسم، آری گویی به منطق احساسات و غرایز خویش و گذار از هراس خویش از جسم و خرد زندگی اینجا اساس و پایه می باشد. انسان با این آری گویی به وحدت اضداد دست می یابد و احساسات متضادش، عواطف و غرایزش، افکار متضادش، به یاران یکدیگر و گذرگاهی به سوی یکدیگر تبدیل می شوند. هرکدام دیگری را تکمیل و در عین حال مشروط می کند. عشق را قدرت تکمیل و مشروط می کند تا عشق به خود آزاری تبدیل نشود. قدرت راعشق مشروط می کند و مرز آن می شود تا قدرت خواهی به دگر آزاری تبدیل نشود. شادی به سوی غم روی می آورد تا تحول و نوآوری ضروری گردد. غم، انسان را بر بال های خویش به سوی شادی نو می کشاند تا انسان به لذت نو دست یابد. با جسم گرایی، انسان دیگر بار از موجود اخلاقی و یا ناظر خودآگاه به فرزند زمین و زندگی و در پیوند با همه ی هستی، در گفتمان با همه ی هستی، دگردیسی می یابد. نیز، به عنوان عنصر و المنت پنجم زندگی در مرکز چلیپای چهارگانه ی زندگی و هستی قرار می گیرد. به سان فرزند خدا و هستی در پی دست یابی به لذت زندگی، شکوه، و سلامت والاتر زندگی تلاش می کند، عمل می کند. در پی دست یابی به اوج لذت عشق و قدرت عمل می کند. با استفاده از نگاه و کلام کیرکه گارد اگزیستانسیالیست می گوییم، "انسان ترس ندارد، او خودِ ترس است." آدمی خشم، غم، خرد، عشق ندارد، بلکه او خود همه ی این حالات می باشد. او خشم، ترس، عشق، و خرد است پس با آری گویی به خویش و نیروهای خویش، و قبول آن نیروها اولین گام مهم را برای دست یابی به وحدت در تنوع خویش و یگانگی در چندگانگی خویش برمی دارد. با این گام نیز هم انسان اخلاقی و هم انسان مدرن را، که هر دو در نهایت از این آری گویی هراس دارند، پشت سر می گذارد. این غول زمینی قادر به دیدن رنگ های متفاوت خویش و زندگی و رقص جاودانه ی گسست و پیوست رنگ ها، حالات و احساسات خویش می شود، توانا به دگردیسی جاودانه می باشد.

۲. اما این آری گویی و ترس شدن، خشم و عشق خویش شدن، قدم نهایی نیست. به قول لیوتار:

« درست است که وقتی متوحشم، ترس هستم، مع هذا نمی دانم ترس چیست، فقط <می دانم> می ترسم. می توان اختلاف میان این دو معرفت را مشخص کرد. در واقع، < شناخت از خود، غیرمستقیم است، نوعی ساختن است، باید رفتار خودم را کشف رمز کنم، همانگونه که رفتار دیگری را کشف رمز می کنم.(مرلوپونتی)>.۴۵»

ما جسم گرایان و عارفان زمینی در گام دوم به خلق جهان و حالات خویش دست می زنیم و مرتب ترس و خشم خویش، خرد و جهان خویش را بنا به ضرورت زندگی و وجودمان به گونه ای دیگر می آفرینیم. ترس را در رنگ های مختلف می آفرینیم. در این دو گام، ما نه تنها به قدرت های خویش آری می گوییم، بلکه همزمان به خالق خویش و جهان خویش تبدیل می شویم. خویش را، جهانمان را، مدام بازآفرینی می کنیم تا با ایجاد زیباترین و قویترین خلاقیت، به اوج لذت زندگی، به اوج عشق و قدرت دست یابیم. در این مسیر با نام دهی به شورهای خویش، و زیبا سازی آن شورها، اهریمنان درون خویش را به فرشتگان و یاران خویش تبدیل می کنیم. با هر زیبا سازیِ قدرتی از خویش، و تبدیل آن به یاری از خویش،خود نیز دگردیسی می یابیم. از طرف دیگر، رابطه ی انسان با ناخودآگاهی اش به سان جسم خندان، به این گونه است که او با قبول ناخودآگاهی خویش به سان یک ماشین آرزو، و یا منشاء اشتیاقات و حقایق خویش، در پی آن است که با ناخودآگاهی خویش به گفتمان نشیند و امیال و اشتیاقات ناخودآگاه خویش را، که به سان قدرت هایش می باشند، در خویش جذب و ادغام نماید. با تبدیل آنها از خوشی دردآور به تمنا، یا در شکل ایرانی، آن با تبدیل آنها از امیال تشنه و کین سوزشده توسط سرکوب جنسی، به تمناهایی پرشور و خندان که نام دیگرشان قانون و مسئولیت در برابر خویش و دیگری است، هم به بحران و بیماری خویش پایان دهد و هم شورهای خویش و حقایق خویش را در خود جذب و ادغام کند، و خود تواناتر و سالم تر شود. با این دو جهش و دو گام جسم گرایانه، انسان به خدای فانی و خلاق تبدیل می شود. جسمِ خندان می شود. به غول زمینی و عارف زمینی دگردیسی می یابد. جهان به شدن، خلاقیت جاودانه، بازی جاودانه و تکرارناپذیر عشق و قدرت تبدیل می گردد.

شناخت سیستم ها، تفاوت ها، و اشتراک هاشان، برای ایجاد یک تفکر سیستماتیک و خلاق، ایجاد تحول و رنسانس واقعی، امری ضروری و اساسی است. با این شناخت سیستماتیک هم می توان از توانایی های جسم گرایی استفاده کرد، هم می توان به توانایی نگاه سیستماتیک این نگرش پی برد. هر سیستمی برای خویش دارای نوعی نگاه به هستی، اخلاق، هویت، و درک خویش از زمان و مکان و انسان، جایگاه او در هستی است. با دیدن آنها در کنار یکدیگر بهتر می توان به تفاوت و شباهت آنها و پیوند ارگانیگ میان اجزای یک نگاه سنتی، مدرن، پسامدرن، و یا جسم گرایانه پی برد. همزمان، با مقایسه ی آنها می توان به تفکر جسم گرایی و توانایی تلفیق و جذب همه خصلت های خوب تفکرهای سنتی، مدرن، و پسامدرن در خویش و سیستم جسم گرایانه ی خویش آگاهی یافت و تصویری کامل از آن در ذهن و جان خویش ایجاد کرد.

۱.نگاه اخلاقی/ اسطوره ای ایرانی تداوم گراست. نگاه مدرن تفاوت گراست. پست مدرن تفاوط گرا و گسست گراست. نگاه جسم گرایی پیوست در گسست گرایی می باشد، وحدت در تنوع، یگانگی در چندگانگی، تداوم در شدن جاودانه. نگاه ایرانی مطلق گرا و مثال گراست. نگاه مدرن نسبی گراست. نگاه پست مدرن به نسبیت در نسبیت دست می یابد و آخرین متا- روایت ها را چون نسبیت و علم، واقعیت و انسانیت می شکند. نگاه جسم گرا حس و لمس مطلقیت سبکبال و فانی، حس و لمس تداوم در شدن جاودانه است. او هر سه بخش دیگر را، به گونه ای، در اختیار خویش می گیرد زیرا همه ی آنها نیز حالاتی از جسم اند. تفکر جسم گرا، بر پایه ی تداوم جسم و زندگی، در عین حال، مدام به نسبیت مدرن، چندگانگی پست مدرن، و تحول جاودانه تن می دهد. به این وسیله وحدت در تنوع، یگانگی در چندگانگی، یا کثرت در وحدت را به وجود می آورد. در نگاه اخلاقی/ اسطوره ای ایرانی، گذشته ی اخلاقی، یا بازی ازلی، بر حال و آینده ی انسان حاکم است. انسان اسیر این گذشته و بازی ازلی است. در سیستم مدرن، زمان حال و نگاه به آینده، بر گذشته برتری می یابد اما پیوندی نیز با این گذشته ی نقد شونده وجود دارد. نگاه پست مدرن، با گسست از گذشته، به معنای حکومت کامل زمان حال است. جسم گرایی با دیدن ابدیت در لحظه، با سراپا لحظه شدن، به ابدیت در لحظه و پیوند پیوست و گسست، پیوند گذشته و آینده بر بستر زمان حال دست می یابد زیرا ابدیت به معنای "بیزمانی" است. بیزمانی تنها در تن دادن به زمان حال و لحظه ممکن است. در جسم گرایی، انسان و لحظه، چون گذشته، کهن، چون حال، جوان، و چون آینده، زاده نشده است. اینجا انسان هم تکرار آدم و حواست، هم چیزی تکرار ناپذیر و میرا، مثل تفکر مدرن، هم دارای فردیت ها وحالات مختلف در خویش، چون پسامدرن.

تنها در این تفکر همه ی این هرج و مرج اندیشه ها به اجزای ارگانیک یک سیستم تبدیل می شوند، همانطور که به عنوان نیروها و شورهای جسم، همه ی آنها خود بخشی از انسان اند و در قالب نگاه جسم گرایانه به وحدت واقعی خویش میان سنت، مدرنیت، و پسامدرنیت دست می یابند.

۲. مفهوم زمان در سیستم اخلاقی و اسطوره ای ما یک غایت فینال گونه ی اخلاقی و زمان دایره وار اسطوره ای است. در سیستم مدرن، زمان خطی و تاریخی می شود. در پست مدرن دواری و

چرخشی می شود. در جسم گرایی، زمان مارپیچی می شود، در عین تکرار جاودانه ی حوادث و حالات، به درجات والاتری از تحول جسم و وجود، از تحول بازی عشق و قدرت دست می یابد. جسم گرایی در خویش زمان خطی و دواری، دایره وار را متحد می کند.

۳.مفهوم مکان در نگاه اخلاقی/ اسطوره ای، برتری آن جهان اخلاقی بر این زمان نسبی و واقعی، و یا دیدن هستی به مثابه ی صحنه ی تکرار بازی ازلی و ابدی است. مکان در نگاه مدرن چیرگی بر این دووالیسم و دنیوی شدن، گیتیانه شدن و محل دست یابی به سعادت فردی و انسانی است. در پست مدرن مفهوم مکان چندمعنایی و چند حالتی می گردد. دنیویت مدرن اینجا خود به یک متافیزیک نو تبدیل می شود که انسان می خواهد از آن عبور کند تا قادر به دیدن حالت های مختلف مکان، اخلاقی/اسطوره ای یا دنیوی، باشد.

پست مدرن قادر به ایجاد وحدتی در میان این مفاهیم مکانی مختلف، یا پیوندی میان آنها نیست.

پست مدرن در این فضای چند مکانی، در فضای ایهام، باقی می ماند. در جسم گرایی، مکان زمینی می شود و همزمان چندگانه و چند حالتی، واقعی/جادویی/اسطوره ای، همراه با توانایی آفرینش واقعیت های نو.

در جسم گرایی، انسان با زمینی شدن و توانایی خلق اشکال مختلف این زمینی شدن، به واقعیت جادویی و قابل دگردیسی و چندگانه ی خویش دست می یابد. میان همه ی این واقعیت ها پیوندی نو ایجاد می کند. این واقعیت ها خلاقیت های جسم و انسان برای زیبا وشکوهمند کردن خویش و زمینند. در این عرصه نیز با یکدیگر رقابت می کنند، با هم ترکیب می شوند، و یا از نو بازافرینی می گردند، به دور انداخته می شوند و چیزی نو، واقعیتی نو آفریده می شود که بتواند پاسخ گوی نیازها و خواست های غولان زمینی و جسم های خندان و شکوهمند کننده ی زمین باشد. این معیار خوبی و یا بدی آنهاست؛ وحدت آن ها در چندگانگی آنهاست.

۴. انسان در نگاه اخلاقی/ اسطوره ای ما به بازیگر این جنگ اخلاقی و یا بازیگر این بازی ازلی تبدیل می شود. با مدرنیسم، انسان بر این میسیون ها و آرمان ها چیره می شود. هدفش دست یابی به سعادت فردی خویش است، به محور هستی تبدیل میشود. با پست مدرنیسم، انسان به عنوان آخرین متاروایت می شکند و انسان ها و تفاوت های آنها، تعابیر متفاوت آنها از سعادت و خوشبختی، و چندگانگی آنها، به محور هستی تبدیل می شود. اینجا دیگر هیچ معیاری وجود ندارد که به انسان معنا یا مسئولیتی دهد، بلکه او خود بنا به تفاوت و نیازش معنا و مسئولیت خویش را می آفریند. در جسم گرایی انسان به عنوان فرزند خدا و زمین به محور هستی و خدای فانی دگردیسی می یابد و همزمان به طور مداوم تغییر شکل و حالت می دهد زیرا چندگانه و چند نام است و در خود انسان های فراوان دارد. او به سان خدای فانی در خویش تکامل کل هستی و جسم را در بر دارد، جزیی از یک روند میلیون ساله است، تکرار ادم و حواست اما همزمان در پی سعادت فردی خویش است زیرا تکرارناپذیر و فانی است. از طرف دیگر می داند که تعابیرش از سعادت و مسئولیت بنا به نیازهای جسم و روحش تغییر می کند. اینگونه او در هر لحظه، کل هستی و تاریخ بشریت می باشد. همزمان فردی نادر و بی مثال است که با مرگش دیگر برنمی گردد و تکرار نمی شود. این فرد خود دارای فردهای فراوان در خویش است و قادر به دگردیسی های فراوان است. به عنوان خدای فانی به ضرورت هستی خویش و سرنوشت خویش تن می دهد. هرزمان بنا به خواست خویش تعابیر نو خویش از سعادت و زیبایی را می آفریند.

۵. در نگاه اخلاقی/ اسطوره ای جمع گرایی شاخص شخص و انسان است. چنین انسانی در پی نیک بودن، سنتی بودن، یا تکرار بازی ازلی بودن می باشد. از فردیت خود هراس دارد، آنرا مزاحم خویش احساس می کند. در مدرنیسم فرد و فردیت اساس می گردد. در پست مدرنیسم فرد در خود دوپاره و چند پاره می شود، به خرده گروه تبدیل می گردد. در جسم گرایی به فرد چندگانه و جادویی، به جسم خندان و چند حالتی، به غول زیبای زمینی و قادر به دگردیسی مداوم تحول می یابد. اینگونه نیز در نگاه اخلاقی/اسطوره ای اساس <ما> جمعی و سنت می باشد. درمدرنیسم <من> اساس می گردد. در پست مدرنیسم <من> چند پاره و چندگانه می گردد. در جسم گرایی دیگر بار وحدت در تنوع انسان، کثرت در وحدت انسان، در قالب <خود> چندگانه ی انسان به وجود می آید. این <خود> یا جسم خندان، متحول و چندگانه است. ریشه در خرد و منطق جسم دارد و قادر به در خدمت آوردن هم <ما> و هم <من> خویش در خدمت خواست های <خود> خویش و نیازهای وجودی خویش و زندگی است.

۶. هویت انسان اخلاقی/ اسطوره ای ایرانی در مشارکتش در این جنگ اخلاقی یا بازی سرمدی عاشقانه و عارفانه نهفته است. در مدرنیسم هویت انسان در این همانی با خویش، و تفاوت با دیگران، و به دست آوردن سعادت فردی خویش است. در پست مدرن، هویت انسان دچار ایهام و گسست می شود، و تفاوط اساس می گردد. در جسم گرایی، هویت انسان آشتی دوباره او با زندگی و خویش، با سراپا جسم شدن است. در اینجا او خدای جهان خویش است، و خالق چندگانگی و دگردیسی خویش و جهان خویش. هویت انسان جسم گرا <غول زمینی و عارف زمینی> می باشد.

۷. انسان اخلاقی/اسطوره ای ازهیچستان و هیچی به شدت هراس دارد، حتی اگر گاه در تفکر عرفانی خواهان هیچی نیز می باشد. اما این هیچی به معنای رهایی از خویش برای دست یابی به یگانگی با دیگری و پر شدن دوباره است. این انسان به هیچستان شک، و رهایی از هر آرمان و حقیقتی، حتی حقیقت اخلاقی و عارفانه خویش، وارد نمی شود و از آن هراس دارد. انسان مدرن در کنار این هیچستان زندگی می کند و حضورش را مرتب در زندگیش حس و لمس می کند. انسان مدرن تاریخی

و نسبی است. همزمان با عمل و خرد و متاروایت هایش برای خویش جایگاهی امن در کنار این هیچستان درست می کند تا به طور کامل گرفتار این هیچستان نشود. انسان پست مدرن بر این آخرین جایگاه امن و آخرین متاروایت ها چیره می شود و سراپا به هیچستان وارد می شود و شکست و عدم مطلقیت همه ی آرمان ها، حقایق، واقعیت ها و متاروایت ها را قبول می کند و بهای این جسارت خویش را گاه با پریشانی، گاه با سرزندگی و لذت پوچی و هیچی می پردازد. او قادر است در این فضای ایهام و هیچی نفس بکشد و زندگی کند و از آن هراس ندارد. انسان جسم گرا در جهان آن سوی هیچستان است. او از هیچستان گذر کرده است. با کمک آبشار هیچی و پوچی، خویش را از هر مطلقیتی پاک کرده است و به سبکبالی دست یافته است. از پست مدرنیسم و هراس نهایی آن عبور کرده است و به جهان جادویی بعد از هیچستان و ایهام، به جهان جسم، و شدن جاودانه، و بازی جاودانه دست یافته است. دیگر بار پای به بهشت عشق و زندگی انسان و زندگی گذاشته است. می داند که این برداشت او از جسم و زندگی خود نیز تفسیری و تعبیری بیش نیست، تا آنزمان که نسلی جسور و نو به میان آید و تفسیری نو، نظامی نو از خواست ها و امیال جسم به میان آورد و نظام و هیرارشی کهنه شده او را به دور اندازد و دیگر بار با عبور از هیچستان، و پاک شدن از متاروایت ها، به خلاقیتی نو و بهشتی نو در پشت هیچستان دست یابد.

۸. اخلاق سیستم اخلاق/ اسطوره ای مقدس و ازلیست. در مدرنیسم اخلاق قراردادی می شود. در پست مدرنیسم، اخلاق قراردادی تک محور جای خود را به چند اخلاقی و پلورالیسم اخلاقی می دهد اما ناتوان از دادن معیاری برای مقایسه و ارزش گذاری این اخلاق های مختلف است زیرا برای چنین معیاری باید از فضای ایهام و گسست بیرون آید و به وحدتی در این چندگانگی دست یابد. اما از آنجا که این کار برای او به معنای ایجاد متا-روایتی نو می باشد از آن سر باز می زند. هنوز قادر به عبور از <من> چندپاره ی خویش به سوی <خود> جسم خویش، و اخلاق چشم اندازی جسم نمی باشد. این راهی است که استادشان نیچه خود یکی از پایه گذاران مهم آن بوده است. جسم گرایی بر خطای پست مدرن چیره می شود و با ایجاد اخلاق چشم اندازی جسم، معیاری و میزانی برای این اخلاق های مختلف و چندگانه می آفریند. اینگونه او در هرلحظه با جسم خود حس و لمس می کند که چه اخلاقی، ارزش گذاری اخلاقی، برای دست یابی اش به خواست زندگی و جسم خویش مهم تر و اساسی تر است. بر چه دیدگاه های اخلاقی دیگر باید برای دست یابی به اوج سلامت و لذت عشق و قدرت چیره شود. او به اخلاق طبیعی دست می یابد، که همزمان خود یک خلاقیت مداوم است. اینگونه انسان از خیر و شر مطلق به خیرو شر نسبی مدرن و پلورالیسم پست مدرن می رسد و در جسم گرایی به خوب و بد سبکبال و فانی دست می یابد که برای این لحظه و حالت، مطلق و بهترین است. اما با گذشت لحظه و حالت جای خویش را، می تواند، به حالتی نو و اخلاقی نو مناسب با چشم انداز جسم و زندگی دهد.

۹. همینگونه نیز عشق در نگاه اول اخلاقی و اسطوره ای ما، مطلق گرا و عارفانه است. در نگاه مدرن عشق نسبی می شود و به جسم نزدیک می گردد اما مکانیکی به عشق و جسم نگاه می کند و احساسات نهفته در عشق را کوچک و بیمار می سازد. یا قبول فردیت نهفته در عشق را بر میل یگانگی و وصال ترجیح می دهد و به پیوند دیالکتیکی حالات متقابل و پارادکس عشق دست نمی یابد. سنت نیز به گونه ای دیگر و در پای وصال و یگانگی، فردیت را در عشق سرکوب می کند و از پارادکس عشق و تلفیق احساسات متفاوت در عشق هراسان است. می خواهد این پارادکس و دو بخشی بودن را از بین ببرد و یگانه شود. با اینکار عشق را می کشد و یا به زجر ابدی تبدیل می کند. در نگاه پست مدرن،عشق چندگانه و چند محوری می شود. در نگاه جسم گرایی عشق به وحدت مطلقیت و نسبیت دست می یابد و در واقع به عشق زمینی مطلق و فانی تبدیل می گردد. عشق عمیق، و همزمان سبکبال می گردد و قادر به دگردیسی. در عشق سنتی ایرانی، میل یگانگی با معشوق مشهود است و از اینرو نفی فردیت می کند. عشق مدرن به فردیت تن می دهد و ناتوان از حس و لمس یگانگی است. عشق پسامدرن هم به میل فردیت و هم به میل یگانگی و دیگر امیال عشق به مثابه اشکال عشق تن می دهد، اما ناتوان از تلفیق آنها در یک عشق واحد است، و ناتوان از ایجاد پارادکس زیبای عشق و یگانگی در فردیت. جسم گرایی به این تلفیق و پارادکس زیبا، و به وحدت میل به یگانگی، وفردیت درقالب تلفیقی زمینی دست می یابد، همزمان جا و امکان تحول و نگاه های تازه را نیز درخویش حفظ می کند. همینگونه نیز در نگاه اخلاقی/ اسطوره ای ما، بنا به نگاه مطلق گرا و سرنمادی مان، جسم و تن منفور و تحقیر میشود. در نگاه مدرن، جسم و تن بهای بیشتری می یابد ولی باز هم اسیر و ابژه ی ناظر خودآگاه است. در پست مدرن جسم ارزشی نو می یابد و اساسش بر پایه ی حس قدرت است. در عین حال از کامل جسم شدن هراس دارد. جسم گرایی بر این تک فاکتوری بودن و ناپیگیر بودن جسم پسامدرن چیره می گردد و از شور، قدرت، عشق، و خرد جسم سخن می گوید. می داند که ترکیب ها و نظام های دیگرنیز ممکن است. در جسم گرایی، جسم و تن به اساس انسان و زندگی تبدیل می شود، هر زمان مفهوم جسم از نو ساخته و آفریده می شود. انسان، جسم خندان می گردد و به یگانگی دوباره ی خویش دست می یابد، زمین جایگاه اصلی او و المپ واقعی او می گردد.

۱۰/ در تفکر اخلاقی/ اسطوره ای، خرد جایی اندک دارد و تنها خرد شهودی قدرت خویش را در این سیستم فکری دارا است. با مدرنیسم، رنسانس خرد استدلالی و ابزاری آغاز میشود و به بزرگترین

قدرت انسان و حاکم بر احساس و اخلاق او تبدیل می گردد. با پست مدرنیسم، این خرد استدلالی و شک منطقی به خویش شک می کند، خویش را زیر سئوال می برد و بر خویش به عنوان آخرین متاروایت و تک محوری بودن یک برداشت از خرد چیره می شود و زمینه برای برداشت های مختلف از خرد و علم، برای ایجاد منطق و علوم جدید، و خرد جدید فراهم می گردد. جسم گرایی هم از خرد شهودی، هم خرد استدلالی و ابزاری و هم شیوه ی چند منطقی و چند خردی پست مدرن، در خدمت خرد جسم خویش، و به عنوان ابزارهای این جسم استفاده می کند. او هم از خرد احساسی، و هم از خرد هوشی، برای شناخت، تصرف، و سازندگی جهان خویش استفاده می کند. اینگونه نیز به والاترین نوع خرد دست می یابد. سراپا جسم و احساس، می اندیشد، ارزیابی می کند، حقایق را می چشد و مزه می کند، توسط جسم خویش داوری و قضاوت می کند، و مرتب با این قدرت های خردیِ متفاوت خویش، به تصرف و خلاقیت جهان خویش دست می زند.

باری دوستان، رنسانس ایران در حوزه های مختلف و توسط جمع کثیری از روشنفکران، هنرمندان و عالمان زن و مرد در حال پیش روی و رشد و نمو می باشد. جامعه و ملت ایران در مقطع یک پوست اندازی و تحول بزرگ بنیادین قرار دارد. می خواهد سرانجام به دمکراسی و سکولاریسم دست یابد و با چیرگی بر هراس های اخلاقی، جنسی، وجودی خویش به آری گویی به زندگی، عشق و لذت، خرد و قدرت، به آری گویی و اعتماد به جسم و تن خویش و زمین دست یابد. سرانجام، به وحدت و تلفیق اندیشه ی نو و مدرن با سالم ترین بخش های فرهنگ و وجود خویش نایل آید و مدرنیت ایرانی را، تلفیق عشق ایرانی با خرد مدرن را، تلفیق شور کودکانه و پیری با تجربه ولی سبکبال ایرانی، با جوانی مدرن را به دست آورد. همزمان می خواهد اخلاق و وجودش را سبکبال کند و تعبیر نو و سبکبال خویش را از اخلاق و ایمان، زندگی و هستی، به دست اورد. آری ایران و ایرانی آبستن این تحول و زایش بزرگ است که دو سده به طول انجامیده تا آماده شود، تا شراب رنسانس ایرانی برسد، تا مدرنیت بر سنت چیره گردد و خنده و تحول بر ایستایی و پژمردگی پیروز گردد و همزمان با ایجاد مدرنیت ایرانی یک تلفیق درست مدرنیت و سنت و نوزایی فرهنگ زیبای گذشته ایرانی امکان پذیر گردد. از طرف دیگر با این مدرنیت و نگاه خاص ایرانی، ما می توانیم بار دیگر به جهانیان تلفیقی نو و نگاهی نو به هستی را، تلفیق رند قلندر حافظ با فرهنگ دیونیزوسی نیچه، تلفیق شور و عشق ایرانی با خرد و گیتی گرایی مدرن را ارائه دهیم. دیگر بار مهر خویش را بر جهان بزنیم و خالق هزاره ی جدیدی شویم؛ خالق هزاره ی زردتشت خندان و عاشق، خالق جهان عاشقانه، قدرتمند و خندان انسان ایرانی که چون فرزند خدا در این جهان سبکبال به بازی جاودانه ی عشق و قدرت خویش و آفرینش جهان زیبای خویش مشغول است. در این مسیر و تحول رنسانسی، تفکر <جسم گرایی> در لحظه کنونی بهترین امکان تلفیق و ترکیب این دو سیستم و دو فرهنگ را به وجود می آورد. با تفکر جسم گرایی رنسانس ایران مهمترین زیربنای فکری و احساسی خویش را می یابد و زمینه برای پیوند همه این گرایش های مختلف، که هرکدام بخشی از تفکر و نگرش خویش را در این نگرش جسم گرایی باز می یابند، و نیز زمینه برای ایجاد تلفیق های نو و نگرش های نو با استفاده از امکانات این نگاه جسم گرایانه آماده و فراهم می گردد. رنسانس در حال وقوع ایران گام های مهمی در مسیر تحقق خویش برمی دارد.».

نقد ترجمان پسامدرنیت در آثار هنرمندان ایران، یا نیچه با شلوار کردی

امروزه هنوز هم این انتقاد شنیده میشود که چگونه انسان ایرانی و یا هنرمند ایرانی بدون مدرن شدن می تواند پسامدرن شود و با این انتقاد سعی در پس زدن گرایشات پسامدرنی در میان جامعه و نیز هنرمندان می شود. خوشبختانه جامعه و هنرمندان و روشنفکران ما به این حرفها گوش نمی دهند و راه خویش را می روند، زیرا می دانند که با چنین نگاهی ما امروزه بایستی به چای استفاده از اینترنت که تبلوری از جهان پسامدرنی و ایجادگر چندجهانی همزمان و زندگی شبکه وار و چندهویتی سایبری می باشد، هنوز به تلگراف و تلفن قناعت می کردیم و این کار بی معناست. پسامدرنیت از طریق هنر و علوم مختلف، از طریق اینترنت و رسانه های مختلف همانگونه به جامعه ما راه یافته است که مدرنیت از طریق ماهواره و تحول درونی جامعه در عرصه های مختلف در این دو سده راه یافته است. برای ما راهی جز این نمی ماند که به ترکیب و تلفیق خاص سنت/مدرنیت/پسامدرنیت خویش بر اساس تصویری از جسم چندگانه و شخصیت چندجهانی و یا چندلایه خویش دست یابیم و یا بحران درونیمان با مدرنیت را در درگیریمان با پسامدرنیت ادامه دهیم و اینطوری به شدت و حدت تازه ای از بحران خویش دست یابیم و چندپاره تر گردیم. همزمان شدت و حدت گرفتن بیشتر این بحران،لزوم دست یابی به تلفیق و جوابگویی به این بحران را در جامعه و در میان همه اقشار جامعه تشدید می کند. از طرفی دیگر پسامدرنیت مانند مدرنیت تبلور اشتیاقات پنهان خود ماست و بدینخاطر در پی آشنایی با او و استفاده از او هستیم، زیرا با شکست هرچه بیشتر اخلاق سنتی و غیبت هرچه بیشتر خدا و اخلاق

مطلق در جامعه ما، میل دست یابی به جهانی نه تنها دوگانه و مدرن بلکه جهانی و هویتی چندگانه و پسامدرن نیز بوجود می آید، بویژه که اصولا حالت چندگانه هویتی ایرانیان که هم هویت مذهبی و هم هویت ایرانی مشترک و هم هویت اقوامهای مختلف و در کنار آن هویت فردی خویشرا نیز دارند، خواهان جوابی نو به این بحران هویت و بدون مبتلا شدن به یک حالت تک محوری و تک هویتی مدرن است.

همزمان چه ما ایرانیان خارج از کشور که چه بخواهیم و یانخواهیم، مجبور به این تلفیق سه بخش سنت/مدرنیت/پسامدرنیت هستیم و چه ایرانیان داخل کشور که هرچه بیشتر در عین میل به یگانگی می خواهند به تنوع و چندگانگی نهفته در همه بخشهای مختلف فرهنگ و جانشان تن بدهند و دیگر خویش را یک ایرانی، یا یک آذری و یا یک مسلمان و یا مسیحی تک محور نمی خواهند ببینند و می دانند و لمس می کنند که این چندگانگی اگر در سیستم مدرن و نیز در جان و جسم مدرن ایرانی جا و مکان خویش را نیابد، هم ایران را و هم جان ما را چندپاره و تکه تکه خواهد کرد. از اینرو نیز در پی یک کثرت در وحدت و یک وحدت در تنوع بر اساس یک سیستم مدرن می باشند که من به آن هویت ملی ایرانی و رنگارنگ می گویم که این امکان را بوجود می آورد، بخشهای مختلف هویت ایرانی بر اساس یک سیستم مدرن و شهروندی در کنار یکدیگر بزیند و همدیگر را تکمیل و پربار سازند و اینگونه ایرانی بتواند هم خویش را چون یک ایرانی مدرن خویشاوند و برادر با همه اقوامها و افراد درون ایران احساس کند و هم همزمان بتواند در یک سیستم فدرال و چندزبانی به فرهنگهای خویش تن دهد و به مسالک مختلف خویش و همزمان در کنار این هویتهای درون مرزی قادر به ارتباط گیری با جهان مدرن و درک جهان مدرن و گفتمان با جهان مدرن باشد و حرفی نو و چندلایه برای جهان مدرن در قالب هنر، علم و فلسفه و غیره داشته باشد، زیرا خودش چندلایه و چندمعناست. عارف زمینی چندگانه و چندلایه و هویت ملی و رنگارنگ من یک پاسخ علمی برای دست یابی به این چندگانگی پسامدرنی در عین یگانگی جسمی، برای دست یابی به این کثرت در وحدت است. آنچه در این انتقاد اما درست است،این است که با آنکه ما و هر زن و مرد و یا قشر ایرانی محکوم به درک و تلفیق هر سه بخش سنت/مدرنیت و پسامدرنیت هستیم، اما این نیز بدان معناست که بدون مدرن شدن ما قادر به پسامدرن شدن نیستیم. بدون تن دادن به تفاوت فردی خویش، قادر به دست یابی به تفاوط فردی و چندگانگی خویش نیستیم. بدون دستیابی و قبول هویت شهروندی و مدرن قادر به دست یابی به چندگانگی پسامدرن نیستیم. بدون دستیابی به دموکراسی و حقوق بشر، قادر به دست یابی به دموکراسی تعویقی و اشکال نوی حقوق بشر و قبول یک پلورالیسم در درون کشور و در خارج کشور و یا در جان و جسم خویش نیستیم. درک این موضوع برای جلوگیری از مسخ و سوءاستفاده از پسامدرنیت در خدمت اندیشه های ماقبل مدرن و بیان حق زندگی آنها بسیار مهم است. آنکه به دموکراسی تن نمی دهد، چگونه میخواهد به پلورالیسم پسامدرنی تن دهد و چگونه می تواند روزی یک تعریف پسامدرنی از پلورالیسم و دموکراسی ایجاد کند. بدون مدرن شدن مطمئنا تعریفش از دموکراسی پسامدرنی نیز یک دموکراسی دینی بظاهر چندگانه و در واقع تک محور و ضد مدرن و ضدپسامدرن می باشد. از طرف دیگر اگر در ما نوع ارتباط تثلیثی و هویت تثلیثی و با فاصله در ارتباط با مدرنیت بوجود نیامده باشد، پس باز هم بشیوه نارسیستی دوگانه با پسامدرنیت ارتباط برقرار می کنیم و یا بسان شیفته پسامدرن به سرباز پسامدرن تبدیل میشویم و یا در حالت غرب ستیزی به دشمن خونی او دگردیسی می یابیم. اگر با دقت هم به زندگی فردی، هنری و علیم خودمان و یا اجتماعمان بنگریم، می بینیم که ما ابتدا در روند رهایی از چرخه سنتی احساس گناه/ وسوسه، ابتدا هرچه بیشتر با فرهنگ مدرن و نگاه مدرن آشنا شده ایم و در گام بعدی بسوی پسامدرنیت کشیده شده ایم. اما چون هردوی این مراحل در یک زندگی صورت گرفته است و اکنون نیز ما همزمان با موضوعات مدرن و پسامدرن و سنت در خویش و در فرهنگ چندمتنی خویش روبروییم، بنظر می رسد که گویی یک همزمانی وجود دارد. جسم و روان پله های رشد خویش را دارد و حتی در یک زمان و مکان چندمتنی نیز ابتدا از آن چیزی استفاده می کند که بهتر قادربه هضمش باشد و بعد با هضم و تلفیق مدرنیت به سراغ غذاها و لذایذ پسامدرنی می رود. از اینرو برای ما نیز و جامعه ما نیز راهی جز این نیست که به تلفیق مدرنیت و پسامدرنیت تن در جهان سمبلیک خویش تن دهد و خویش را بارور سازد و از طرفی قبول کند و این امکان را فراهم سازد که هر متن و یا بخش و قشری از جامعه بنا به توان و سرعت خویش به این حالت چندمتنی دست یابد و به تلفیق خاص خویش. موضوع ایجاد رواداری از یکسو و رقابت و جدل شوخ چشمانه این عارفان زمینی و عاشقان زمینی چندمتنی و چندحالتی با یکدیگر بر سر زیباترین و قویترین تلفیقها در عرصه های سیاسی، علمی و هنری و یا جنسی و جنسیتی می باشد. وگرنه در برخورد با پسامدرنیت نیز باز محکوم به ارتباط نارسیستی شیفتگانه/ متنفرانه و مسخ پسامدرنیت و مخلوط کردن کلمات پسامدرن با جهان اخلاقی و یا نگاه کاهن لجام گسیتخته، کین جو و تشنه جنسی ضد اخلاق و قانون هستیم.

یعنی ایجاد نسلی نو از رجاله ها و راویان و لکاته های پسامدرن که در نهایت در همه حالتهایشان یک حرف می زنند و آن بیان تشنگی کین جویانه شان و بلعیدن پسامدرنیت برای پر کردن پوچی درونیشان و مسخ کردن او و ناتوانیشان از ارتباط تثلیثی با پسامدرنیت و یافتن تلفیق خویش و جذب و ادغام این آرزوهای پسامدرنی در جهان و جسم خویش و دست یابی به بلوغ انسانی و به جسم خندان و تبدیل اشتیاقاتش به تمنا که نام دیگر قانون است و ایجاد کننده رابطه با مسئولیت و متقابل و پارادکس با جسم خویش و جسم معشوق خویش و با جهان است و اینگونه نیز این رابطه مثلثی که ضلع سومش قانون و چهارچوب یا نام پدراست، مرتب قادر به تحول و ایجاد تفاوتهای نو می باشد.همانطور که قبلا گفته ام، پسامدرنیت نفی قانون و هویت نیست بلکه بیان ضرورت چند قانونی، چندهویتی و تن دادن به

قانون متن زندگی و اثر خویش و تن دادن به هویت متفاوط و چندحالتی و چندچشم اندازی خویش است، هویتی چندچشم اندازی که در عین حال در یک پروسه و بازی چرخشی بی آغاز و انجام و بدون تکرار دیفرانس مرتب چشم اندازهای نوینی از من و تو و از زندگی و متن زندگی و متن هنری ایجاد می کند.در این معنا نیز پسامدرنیت به معنای تبدیل شدن به سوژه لکانی ولی چندحالتی و یا به جسم خندان چند حالتی نیچه و یا در شکل ایرانیش عارف زمینی و چندحالت من است که همزمان با جذب و ادغام شورهای پسامدرنیش و حالتها و هویتهای متفاوتش این شورها را به یاران خویش، تمناهای خویش و خود را به یک کثرت در وحدت تبدیل میکند و اینگونه نیز یک رابطه تثلیثی با خویش و تمناهای خویش ایجاد می کند که ضلع سومش قانون است و به ما امکان می دهد که با مسئولیت در برابر خویش و دیگری تن به رابطه متقابلمان دهیم و همزمان قادر باشیم، با از بیرون و یا از ضلع سوم به خویش و بازی خویش نگریستن، روابطمان را، قانونمان را، خودمان را تحول بخشیم و نگذاریم همزمان اسیر نگاه و یا قدرتی از خویش شویم. اینجا این قانون و نام پدر و چهارچوب رابطه مانند اخلاق چشم اندازی جسم بر اساس خود منطق متن و زندگی و تفاوت انسان زاییده میشود و مسئولیتی متناسب با خواست و حالت جسم خویش می آفریند و بدین خاطر قانون اینجا امکان تحولش بخاطر تحول در چشم انداز و لحظه بیشتر است ولی در هر حال این شکل رابطه تثلیثی میان جسم خندان، تمنا، قانون را حفظ می کند و مسئولیت در برابر خویش و دیگری در ارتباط متقابل را. آنگاه که جامعه و یا هنرمند ما قادر به درک و لمس این منطق پسامدرنیت نباشد و نتواند با پسامدرنیت ارتباطی تثلیثی ایجاد کند، آنگاه شروع به بلعیدن نارسیستی پسامدرنیت و ترکیب آن با حالات سنتی و نگاه سنتی و یا بظاهر مدرن و درواقع سنتی کاهن لجام گسیخته می کند و بنابراین هی می بلعد و هی باید دوباره این چیزهای بلعیده شده را بالا بیاورد و بقول شعر زیبا و قوی مریم هوله که این بحران را بخوبی درک و مطرح می کند و همزمان خود نیز آغشته به این بحران چه در متن و چه در شکل است، انسان ایرانی پسامدرنیت را به یک <نیچه با لباس کردی>(۴۸) تبدیل می کند. برای توضیح و درک بهتر این حالت به بخشهایی از این شعر خوب مریم هوله نگاهی می اندازیم.

نیچه با لباس کردی

نه این نگاه کردن نیست
جهان را تمام شده بدان
شهر را از جه می انباری
از تندیس فراموشی؟
یا چشمی که زیر پالتو پنهان کرده ای
برای روز مبادا؟

جهان را تمام شده بدان
دیگر هیچ کتابی را تا آخر نخوان
همه در میانه ی راه، پیاده شده اند
با این نگاهی که حمل می کنی

نیچه با لباس کردی   لنگ می رقصد
و اسپرانتو   از لهجه ی عجیب محمد   خنده اش می گیرد
(می خواهم از شهر بگذرم   تو چه فکر می کنی؟)
مسیح
سرکوچه
با دستمال یزدی ایستاده
و به صلیبی که شبیه ریاضی   از گردنم آویخته ام
متلک می اندازد

نه
این نگاه کردن نیست
فراموشی ست
ابتدای ایمان ؛

مریم هوله دارای یک قدرت و خرد شهودی احساسی/خردی می باشد و می تواند با جسم زنانه اش و نگاهش و ادارک حسی اش به درک عمیق و بیان عمیق و پرتوان این روان پریشی و روان گسستگی و ترکیب متناقض حالات ایرانی و جامعه ایرانی دست یابد و اینگونه نیز قادر است با استفاده از این خرد شهودیش و استفاده از کلمات و حالات روزمره ما را به لمس تناقضات عمیق نهفته در درون این حالات عادی و معمولی و ایجاد چشم اندازی نو به سوی درک ترکیب متناقض و تلفیق عجیب و غریب نارسیستی سنت/مدرنیت و پسامدرنیت در روان و جان ایرانی دست یابد و از طرف دیگر از آن رو که

خود نیز یک ایرانی حامل این بحران است، صادقانه به بیان بحرانش و چندپارگیش می پردازد و ما همزمان در این بیان صادقانه نیز هم بحران او و بحران ایرانی را و تلاش او برای دست یابی به جوابی و یا راه عبوری از بحران را لمس کنیم و بر این پایه نیز شعر و کار او را نقد کنیم. من این نقد را به بخش پنجم این نوشته واگذار می کنم و تنها اینجا برای نقد این اثر و برای درک بهتر معضل ترجمان پسامدرنیت در جان و روان ایرانی و خطرات فراوان مسخ آن، نکاتی چند را در این باره می گویم. مریم هوله از ابتدای شعر شروع به بیان نگاه پسامدرنی می کند که برایش زندگی فقط یک نگاه و یا بقول نیچه یک تفسیر و است و جهان بسان جهان تاریخی و تاریخ متاروایتها به پایان خویش رسیده است و بقول فوکویاما ما در مرحله پایان تاریخ و عبور از این جهان و تاریخ هستیم. اما این نگاه نو به جهان و این چشم انداز نو به <غیبت خدا> در انسان ایرانی و هنرمند ایرانی که هم در مرحله عبور از هستی و جهانی است که در آن اخلاق مطلق و خدا حضور مطلق دارد و هیچی غیب است و بنابراین وجودش مالامال از حکومت حاکمیت این اخلاق کهن است که انسان ایرانی را بقول صالحی هفت ساله نشده هزار ساله می کند و هم فروپاشی این اخلاق و جهان و حضور مداوم و تشدید یابنده هیچی و پوچی و <غیبت خدا> را حس و لمس می کند، چه تاثیری می گذارد؟. او از یکسو می خواهد با عبور از این اخلاق مطلق و مدرن شدن به متاروایتهای نو درباره آزادی و اشتیاقات مدرنش دست یابد و از طرف دیگر همزمان دروغ بودن این متاروایتها و حکومت مطلق <هیچی و پوچی> را و چندپارگی خویشرا و جهانش را حس و لمس میکند و اینگونه بحرانش چندگانه و یافتن راهی نو برایش سختتر می شود، زیرا وجودش چندمتنی و ترکیب متناقض این متنها و حرکات و نگاهش حاصل درهم آمیختگی و گاه آش شله قلمکار ترکیب این حالات سنتی/مدرن/پسامدرنی است. تنها راه برای هنرمند و ایرانی این است که با ایجاد فاصله با این بخشهای خود و ایجاد رابطه تثلیثی به یک تلفیق میان سه بخش در جهان خویش دست یابد و به یک کثرت در وحدت و جسم چندگانه تبدیل شود ولی اینکار عبور از بحرانی طولانی را می طلبد و کاری سخت و چندلایه احساسی/خردی است. مریم هوله با توان حس و لمس جسمانی این بحران و توان بیان شاعرانه و چندلایه این بحران نشان میدهد که بدرجه ای از این هویت تثلیثی دست یافته است و همزمان قادر به ایجاد رابطه عمیق جسمانی و چندلایه با خویش و محیط اطرافش است، از اینرو شعرش نیز چندلایه و چندسودایی است، اما از همان ابتدای این شعر نیز نشان می دهد که این رابطه تثلیثی هنوز کامل نیست و آغشتگی درونی او و تناقضات درونی او نیز در شعر مشهود است و این البته نماد ضعیف بودن کار او نیست، زیرا کلا چگونه می توان به بیان یک بیماری پرداخت، اگر که خود نیز بقول نیچه در خویش بخشی از این بیماری و دکادنس را نداشته باشیم. همه ما در این بحران و این حالت چندپارگی هستیم و این فریاد و درد مشترک ماست و نیز پیش شرط دست یابی ما به چندلایگی و جسم خندان چندلایه و موجودی منحصر بفرد و جهانی. برای این دست یابی اما عبور از بحرانهای فراوان و صداقت با خویش لازم است. اینگونه نیز باید دید که مریم هوله در اروپا و در تقابل مستقیمش با جهان مدرن و پسامدرن چگونه و به چه شکل قادر به عبور از بحران ایرانی خویش و دست یابی به تلفیق خویش می باشد و این تلفیق او چقدر نو و چندلایه است. مریم هوله در این مرحله مهم از بحران هنری و فردی خویش بباور من می گذرد و اینجاست که او و همچنین دیگر هنرمندان بزرگ ایرانی می توانند به یک شاعر جهانی و چندلایه تبدیل شوند که سخنشان برای هر دو جهانشان نو و قوی و زیبا باشد و یا به اشکال مختلف در این بن بست می مانند و یا از بین میروند. در مریم هوله از آنرو که حس و لمس این چندپارگی از جهاتی بسیار قویتر از دیگر هم نسلهای هنرمند خویش است، خطر داغان شدن در این بحران نیز بیشتر است، همانطور که امکان دست یابی به یک تحول نو و تلفیق نو و دگردیسی به یک شاعر جهانی و چندلایه نیز بیشتر است. هر بحرانی با خویش نقطه مقابلش و امکان مقابلش یعنی دست یابی به یک جهان و لذت نو را نیز به همراه می آورد. طبیعت و زندگی به هرکس و در حد توانش و در حد عمق بحران و دردش، لذتی و و شادی ایی و جهانی نو می بخشد، آنگاه که از بحرانش عبور کند. بقول کنفوسیوس، خوشبختی آدمی به اندازه قد آدمیست. اینگونه نیز از ابتدای شعر می بینیم که چگونه مریم هوله هم نگاه پسا مدرن را مطرح می کند و هم شیوه جذب این نگاه در ذهن خویش و انسان ایرانی را و بدینخاطر گویی یک قدم از پسامدرنیت جلو می رود و می گوید،< نه این نگاه کردن و تفسیر نیست، جهان را تمام شده بدان>. تمام شدن جهان در نگاه پسامدرن به معنای شکست هر وحدانیت و متاروایتی از جهان و واقعیت است، اما این شکست آنها به معنای ایجاد یک چندجهانی است، مانند جهان ابر انسان نیچه و جهان دیونیزوسی او. اکنون انسانها می توانند بنا به توان خویش تفسیر خویش از جهان و جهان خویشرا بیافرینند و بدرون جهان خویش روند و آنرا زندگی کنند و اینگونه هستی بشری به یک جهان در جهان،به یک جهان هزارجهانی تبدیل میشود و دیالوگ انسانها بسان دیالوگ خدایان خندان و در هم آمیختگی و جدل عشق وقدرت این جهانهای مختلف که هر انسانی با شور قدرت و عشق خویش آفریده است. اکنون دیگر واقعیت نه یک عینیت و یا یک ذهنیت است بلکه یک روایت شخصی از واقعیت ساخته شده و لمس شده توسط جسم ماست. اکنون ما و هرکس به توان خود، تفسیری از خورشید، گیاه و عشق و دوستی می آفریند و میان اجزای جهان خویش ارتباطی نو ایجاد می کند و می تواند بنا به توانش جهانش را جادویی، تاریخی، اسطوره ای، پارادکس، سبکبال، چندگانه و غیره لمس و حس کند و به بیانش بپردازد و اینگونه در نگاه پسامدرن اگر گاه نوستالژی و پریشانی نیز دیده میشود، ولی عنصر عمده آن آری گویی به این جهان چند جهانی و این بازی نو و خندان مانند نگاه نیچه، هایدگر، فوکو، دریدا، دلوز، گوآتاری و غیره است. در جذب این نگاه تفسیرگرانه و شخصی به هستی و واقعیت وعبور

از جهان و واقعیت عینی و دروغ مدرن توسط ذهن شاعر جوان ایرانی و خلاق، از آنرو که عنصر نارسیستی و بلعیدن نگاه پسامدرن و تبدیل شدن به او بر ارتباط تثلیثی و با فاصله و همراه با هضم و جذب پسامدرنیت در جهان خود می چربد، از آنرو نیز مدرنیت و پسامدرنیت مسخ می گردند . اینگونه از ابتدای شعر در کنار توان زیبا ، تثلیثی و قدرتمند مریم هوله به بیان چندپارگی جان و روان ایرانی و ترکیب نامتناقض جان ایرانی، ما شاهد همان حس نارسیستی بلعیدن پسامدرن توسط شاعر و متن نیز هستیم که این حس نارسیستی خویش را در آهنگ کلام شعر و فضای شعر -که یک اسم دلالت و بیانگر احساس پایه ای و نوع ارتباط پایه ای و اساسی در شعر است- و از طریق بیان کلماتی خاص خود را نشان می دهد. اینگونه شاعر دیگر گویی حرف نیچه و پسامدرنیت برایش کافی نیست و بقول معروف اکنون که با<غیبت خدا> و لمس پوچی و هیچی روبرو شده است، می خواهد جهان را نه بسان متاروایتی مدرن که تمام شده و اکنون میتوان روایتهای خندان و سبکبالی آفرید ببیند بلکه یکراست و بشیوه عمومی نگاه ایرانی، اکنون دلزده و خشمگین از این جهان و دنیای بی دوام می خواهد او را بدور اندازد و شاعرانه می گوید: < نه این نگاه کردن نیست   جهان را تمام شده بدان>، و این نوع نگاه را مرتب در کل شعر تکرار می کند. از طرف دیگر همزمان با دقت خوب شاعرانه اش به حسابگریها و بازیهای دغل دوزانه ایرانی آشنا است که حتی وقتی از مرگ تاریخ سخن میگویند و پسامدرن میشوند، سریع چیزی را نیز از پنجره وارد می کنند و یا قایم می کنند تا دچار هراس پوچی و هیچی نشوند و کامل با موضوع روبرو نگردند. این حسابگری که در واقع نفی حساب و خرد است، به معنای فرار از دیدن و لمس موضوع و ناتوانی از جذب و تلفیق درست است. اینگونه نیز شاعر به خوبی به آنها می گوید:

شهر را از جه می انباری
از تندیس فراموشی؟
یا چشمی که زیر پالتو پنهان کرده ای
برای روز مبادا؟

و در ادامه نگاه خویش را که اکنون دیگر افسون هیچی و پوچی شده است و اکنون بجای رابطه تثلیثی با هیچی و پوچی به رابطه نارسیستی و مجذوبانه با هیچی و پوچی تن داده است بیان می کند. اینگونه زبان شعر نیز در این بیان و آهنگ کلامش حالتی افسونگرانه و القایی بخود می گیرد. مثل کسیکه نگاهش محو یک نگاه دیگریست و بعد کلماتی را تکرار میکند. ایرانیان بخاطر حالت روح سیال بودنشان،وقتی با نگاه و یا اندیشه ای نو برخورد میکنند، ناگهان بدرونش بلعیده میشوند و او می شوند، بحران میشوند، هیچی می شوند و اینگونه بجای لمس و درک پوچی و تبدیل او به قدرتش، اسیر او و شیدا و واله ی او می گردند. رابطه انسان مدرن با پوچی حتی در نوع پسامدرنش یک رابطه تثلیثی است و اسیر هیچی نمیشود بلکه مانند نیچه و بویژه در شکل نیچه این هیچی را به قدرتش و زیربنای رهاییش از حقیقت و واقعیت و دستیابی به جهان شخصی و نیمروز بزرگش و تبدیل شدنش به ابرانسان خندان و دلقک نیچه ای و ایجاد شهریاری هزارساله زرتشت خندان میشود. در شاعر ما که در نهایت پسامدرنیت را در شعرش می بلعد و خود نیز به یک نیچه با شلوار کردی تبدیل میشود، شاهد تبدیل اندیشه سبکبال نیچه به یک مطلقیت کردی و ایرانی هستیم :

جهان را تمام شده بدان
دیگر هیچ کتابی را تا آخر نخوان
همه در میانه ی راه، پیاده شده اند
با این نگاهی که حمل می کنی

ولی مریم هوله بازهم در همین حالت قادر به دیدن بخشی از پارادکس خویش و کلا پارادکس ایرانی است ومی بیند که این جذب نیچه و پسامدرنیت چقدر مشکل دار و تراژیک/کمیک است و می داند که راه در ایجاد نقابها و ماسکهای مدرن و پسامدرن و یا بلعیدن اینها نیست. اینگونه او با ا ایجاد رابطه تثلیثی و صادقانه با بیماری خویش و نسل خویش همزمان در پی یافتن یک راه نو برای ارتباط است اما ناتوان از یافتن آن است و این را نباید به او خرده گرفت. لااقل در حوزه بیان و دیدن بیماری و چندپارگی روان ایرانی، او قادر به ایجاد این حالت تثلیثی و صادقانه با خویش و زندگیست. ابتدا در کارهای اکنون مریم هوله پس از لمس واقعیت مدرن و عبور از بحران عمیق انسان ایرانی خارج از کشور می توان از او انتظار داشت به تلفیقی دست یابد. البته انسان درون ایران نیز می تواند به این تلفیق دست یابد اما او نیز باید وارد مراحل عمیقتری از حس و لمس این بیماری و بحران در خویش و دیگری شود و به توانایی والاتری از ایجاد فاصله تثلیثی با این بیماری خویش و نقدش و یافتن تلفیق خویش دست یابد. در هر انسانی هم هویت نارسیستی و خیالی و هم هویت تثلیثی و سمبلیک وجود دارد.مهم آن است که این هویت سمبلیک و تثلیثی به شکل عمده ارتباط انسان با هستی تبدیل شود و اینگونه قادر به هضم و جذب هر چیز نو در جهانش و تحول جهانش و خودش باشد و انسان ایرانی بطور عمده فعلا قادر به این کار نیست و شکل عمده ارتباطش نارسیستی و مجذوبانه و بشکل

بلعیدن و بلعیده شدن است و بدینخاطر محکوم به ماندن در بحران است. مریم هوله اینگونه در ادامه می گوید:

نیچه با لباس کردی لنگ می رقصد
و اسپرانتو از لهجه ی عجیب محمد خنده اش می گیرد
(می خواهم از شهر بگذرم تو چه فکر می کنی؟)
مسیح
سرکوچه
با دستمال یزدی ایستاده
و به صلیبی که شبیه ریاضی از گردنم آویخته ام
متلک می اندازد

و خود صادقانه می بیند که ایرانی در این تلفیق نارسیستی و ناکامل در نهایت می خواهد از پسامدرنیت نیز مذهبی نو و ایمانی نو بیافریند، اینبار ایمان به پوچی شاید و یا تبدیل شدن به کاهن لجام گسیخته بظاهر پسامدرن در هرمافرودیت شهریار کاتبان که پسامدرن حرف میزند و سنتی احساس و عمل می کند و می خواهد بقول خودش در نبود هیچ قانون و راهی اکنون دنیا را به صحنه لذت خویش تبدیل کند،اما این لذت نه یک تمنا و رابطه ی متقابل بلکه خوشی دردآور یک کاهن تشنه و کین توز است که اکنون تشنگیش و بی ایمانیش را میخواهد به ایمانش تبدیل کند. بقول معروف ایرانی را هرطور بالا بندازی،آخر چارچنگولی و باایمان رو زمین فرود می آد.

نه
این نگاه کردن نیست
فراموشی ست
ابتدای ایمان ؛

در ادامه این شعر چندلایه و قوی، مریم هوله اشکال و انواع مختلف این چندپارگی و تلفیقهای نارسیستی و تراژیک/کمیک مدرنیت و پسامدرنیت را در جان سنتی ایرانی نشان میدهد که در نهایت نیز منطقا به تشدید هرچه بیشتر حالت شترمرغی ایرانی و تشدید بحران ایرانی و فرسودگی ایرانی تبدیل میشود، مگر آنکه ایرانی با حس و لمس ارتباط و لذت تثلیثی و لذت تمنا و جذب مدرنیت و پسامدرنیت در جهان خود بجای بلعیدن آنها و اینگونه مسخ کردن و مضحک کردن و بیمار کردن، تشنه تر کردن بیشتر خویش، به جسم خندان و چندلایه تبدیل شود و اینگونه از بحرانش عبور کند وگرنه این حالات تراژیک/کمیک و این ارضای لذایذ تعالی بخشیده نشده مدرن و یا پسامدرنی خویش، جز تشدید بحران و تشدید تشنگی و چندپارگی و داغان کردن خویش و جهان خویش بیش نیست. حاصل این ناتوانی، نقابهای مختلفی است که ایرانی در هر لحظه به صورت خویش می زند تا بنا به شرایط زمانه خویشرا سنتی،مدرن و یا پسامدرن نشان دهد و حسابگر باشد و در عین حال هر حرکتش و هر باصطلاح لذت مدرنش مالامال از این تشنگی رجاله مانند و تشنگی کاهن لجام گسیخته است که می خواهد پوچی درون خویش را و چندپارگی خویش را با این لذت تهوع آور بپوشاند و حتی متوجه نیست که چگونه با این کار،زیباترین لحظات احساسی و اروتیکی و جسمی خویش را داغان می کند و درنهایت جسم خویش و خود خویشرا داغان می کند و به خویش ضربه می زند. چگونه این ماسک زنی مداوم و به قالب هر ایسمی در آمدن بدون توانایی هضم و جذب او و ارتباط انتقادی با او باعث میشود که مرتب حتی در عرصه های سیاسی نیز ما همه چیز را مسخ کنیم و ابتدا قهرمانه بخاطر حرفهایی و آرمانهایی بمیریم، چون همیشه سربازیم و مرید و از طرف دیگر راحت نیز ناگهان اندیشه مان را بفروشیم و بنده دیکتاتورها شویم. معضل ایرانی در این ناتوانی به تن دادن و لمس لذت چندگانه خویش، حس و لمس غرور و زیبایی جسم خویش و حس و لمس لذت زندگیست و به این خاطر بقول مریم هوله بیمارند و بیماریشان در این قانع بودنشان به خوشی درد آور و بلعیدن و ماسک زدن و ناتوانیشان از لمس و جذب تمنا و نگاه نوی مدرن و پسامدرن می باشد.

نه
این نگاه کردن نیست
این نقاب ها با ما چه می کنند؟
با جنایت محتوم ما چه می کنند؟

ما کودکان معصوم
فاتحانه فکر می کنیم چیزی از همدیگر دزدیده ایم
وقتی شب پیش در آغوش یکدیگر خوابیده ایم

ما کودکان معصوم
فاتحانه فکر می کنیم
با قدم های مرگ
رو به رو رقم های فربه تاریخ
پیش رفته ایم
اما همیشه قرن بیست و یکم
برای مان تازگی خواهد داشت!
....

این نقاب ها با ما چه می کنند؟
این نقاب ها با ما چه می کنند؟

در خیابان ها
این ما هستیم
لشکر افیون
که تا مغز ایده الیسم
پروتئین های سیاه را تئاتر می کنیم و مد می شویم

چطور انتظار داری سوسیالیسم به فاجعه معتاد نباشد؟
و دموکراسی
در ازای یک حبه حشیش
زنش را به فاشیسم نفروشد؛
چطور انتظار داری من امام زمان نباشم
که برای خودکشی

در خیابان طالبان
با تاپ و شلوارک راه می روم......

ما بیماریم
ما پیوسته در قناعت خویش بیماریم

< گویی مریم هوله با نوشتن اینکه این نسل تشنه و این نسل نارسیسم نابالغ و دو یا چندشخصیتی و چندپاره حتی در هماغوشی عاشقانه چون انسان پوچی که بدنبال دزدیدن سکس و دست یافتن به توهم یکی شدن با دیگری و چیره شدن بر دیگری و پر کردن پوچی درونیش از طریق دزدیدن سکس و توهم <کردن و بازی کردن با معشوق و بدست گرفتن او> می باشد، **بگونه ای شاعرانه تراژدی پخش فیلم سکسی و خصوصی بنام زهرا امیر ابراهیمی را که امروزه در اینترنت پخش شده است،پیشگویی می کند.** اینگونه است که می بینیم، ویدئو سکس شخصی فردی،خواه امیرابراهیمی باشد و یا نباشد، از طرف مردی که به خیالش با <خوابیدن و ..رد ن او> به سان کازانوایی بزرگ بر پوچی درونیش چیره میشود و نمی بیند که او جز یک کاهن لجام گسیخته نیست که با این توهین و بی شرمی، بیش از ضربه زدن به معشوق، به خویش و ظرافت مردانه اش ضربه می زند و بار دیگر چون راوی هراسان و تحقیرکننده سکس، این بار بشکل کاهن لجام گسیخته و تحقیرکننده سکس و معشوق، دست به کشتن تن خویش و کشتن زنانگی و مردانگی مدرن و به ابتذال کشیدن وقتل سنتی همخوابگی و قتل تمنای عاشقانه و اروتیکی مدرن می زند؛ تمنّایی که همیشه تمنای دیگریست و نام دیگرش قانون و مسئولیت در برابر جسم خویش و معشوقش وممانعت از ورود چشم هیز دیگری و یا چشمان هیز ملتی تشنه و خشن و خاله زنک یا عمومردک به عرصه خصوصی و پرشرم عشق جنسی و تمنای اروتیکی عاشق و معشوق است. او با این کار،خواه خودش اینکار را کرده باشد و یا دوستانش، دیگربار بسان راوی نو و کاهن لجام گسیخته نو با کشتن شرم در عشق و شرم نهفته در تن خویش و معشوق و تحقیر معشوق،خویش را و مردانگیش را می کشد و اینگونه در پایان تبدیل به پیرمرد خنزرپنزی می شود که با قرص ویاگرا و یا اکسزی و یا خنده تحقیرآمیزش اکنون می خواهد،توهم جوان بودن و مدرن بودن و رفع تشنگی درونیش کند و در نهایت هم خودش و هم ملت تشنه، باز هم تشنه تر پس از چشیدن این خوشی دردآور می شوند. او اگر تا دیروز بنام اخلاقیات و بنام خجالت و حجب و حیای اخلاقی که نافی ارتباط و کشنده و مسخ کننده شرم نهفته و پرلذت در هر ارتباط عشقی و اروتیکی که نماد ارتباط و حس دیگریست(در این زمینه به آفوریسم من در ستایش شرم و نفی خجالت در مقالات اسرار مگو و یا شماره جدید نشریه چراغ مراجعه کنید) شورهای جنسی و اروتیکی و عشقیش را می کشت و تحقیر می کرد و اینگونه خویش را اخته و بیمار می کرد، امروز با مسخ مدرنیت توسط جسم و نگاه بیمار و تشنه اش و میل بی اخلاقی

و بی قانونی و بی مسئولیتی در برابر جسم خویش و معشوق خویش، دیگربار به کشتن شورجنسی و کشتن زنانگی و مردانگی و جسم خویش و تقویت سنت و تکرار تراژدی پیروزی مداوم سنت عمل می کند. اینگونه باید به دفاع از زهرا امیر ابراهیمی و جسارتش در دفاع از خویش پرداخت و حرف زهرا امیرابراهیمی را پذیرفت که آنکه در فیلم است، او نیست. زیرا اینجا ما شاهد خوشی دردآور یک کاهن لجام گسیخته و نیز خوشی دردآور ملتی تشنه و ناتوان از تبدیل امیال جنسیشان به تمنای پرشور عاشقانه/اروتیکی و اسارت در بند تشنگی و تکرار سنت هستند. اینگونه آنها بجای تصویر امیرابراهیمی و یا زنی دیگر، با تصویر زن گمشده و تحقیر شده درون خویش روبرویند که تمامی سنت وفرهنگشان و اشتیاقات تشنه شان در حول اشتیاق به این زن و هراس از این زن و میل دست یابی به او و همزمان میل کشتن اشتیاق هراس انگیز خویش و کشتن تمناهای ظریف مردانه و زنانه خویش دارند و از اینرو هم زن رابه سان زن اثیری می پرستند وبه سان حوا سنگسارش می کنند و نمی بینند که در تمامی لحظه آنها در حال یک استمناء روحی و یک مونولوگ درونی و در نهایت خوابیدن با تصویر خویش و با خویش بوده اند و به زبان طنز زندگی،حساب خویش را رسیده اند و خود را و تمناهای عاشقانه مردانه خویش را کشته اند. اینگونه نیز بایستی به دفاع از زهرا امیر ابراهیمی و تکذیبش نشست و در این هیستری جمعی تبلوری از بزرگترین معضل فرهنگی ما و تبلور هراس ما از جسم، از زنانگی و مردانگی و تبلور هراسمان از تمناهای عشقی و اروتیکی و میل سرکوب نیازهای خویش و تحقیر خویش را یافت که باعث قرون متوالی اختگی و خودزنی این مردان و زنان پدرسالار شده است. موضوع برای من این نیست که آیا شخص به این ویدئو نگریسته است و یا نه، که اگر خودم هم ندیده بودم، نمی توانستم درباره اش اینجا نقدی بنویسم. موضوع نوع برخورد یک جامعه و وبلاگستان به سان تبلوری از این جامعه است که آیا در این ویدئو تبلور خوشی دردآور و تراژدی فرهنگی خویش را می بیند و اینگونه بدفاع از خویش و نگاه مدرن خویش به سان مرد وزن ایرانی و بدفاع از امیرابراهیمی برمی خیزد و دفاع از تمنای عشقی و اروتیکی مدرن می پردازد و در مقابل نسل کاهنان لجام گسیخته و خوشی تهوع آورشان و تشنگی تراژیکشان می ایستد و از نگاه نوی خویش، از دیسکورس نوی مدرن جنسی و از اینرو از جدایی عرصه عمومی و عرصه خصوصی و نفی تحقیر وسرکوب جنسی دفاع می کند و یا خود نیز اسیر این خوشی تهوع آور و تکرار تراژدی دگردیسی راوی به پیرمرد خنزرپنزری میشود. این حادثه تراژیک دیگربار ضروت جدل همه جانبه انسانهای مدرن ایرانی را با نگاه ضدجنسی و اخلاقی کاهن و عارف ضد جسم و یا نگاه ضداخلاقی کاهن و عارف لجام گسیخته و جدل میان عاشق و عارف زمینی و یا جسم خندان و چندلایه و هویتهای جنسیتی متفاوت و متفاوط زنان و مردان مدرن ایرانی را در عرصه همه دیسکورسهای جنسی و جنسیتی با این نگاه اخلاقی سرکوب گر زنانگی و مردانگی و نوع دیگرش با این تبلور کاهن لجام گسیخته و تشنه و خشن را نشان میدهد و ضرورت ایجاد تفاوت و استحکام سلیقه مدرن خویش و تمنای چندلایه عاشقانه و اروتیکی خویش بجای این فرهنگ ضد عشق،ضد جسم و تحقیرکننده زنانگی و مردانگی و اسیر در بند امیال تعالی نیافته خویش. آینده ایران و رنسانس ایران را این تحول و ایجاد تفاوت سلیقه ای و معنایی در دیسکورس جنسی،جنسیتی و غیره نشان می دهد و بباور من در برابر قدرت و شرارت خندان این نسل نوی عاشقان و عارفان زمینی بوجود آمده و در حال بوجود آمدن، این بازماندگان و این نسل نوی راویان و لکاته های لجام گسیخته، قدرت مقاومتی ندارند،هرچند از لحاظ کمّی نیز اکنون تعدادشان بیشتر باشد. اما این جنگ و جدل بی خونریزی جسمهای خندان و عاشقان و خردمندان زمینی شاد و چندلایه نسلهای ما، با این بچه جغله های اسیر پستان مادر و سنت است و تفاوت از زمین تا آسمان است. این نبرد و چالش سلیقه ای و خندان و بی کین توزی میان نسلی عبور کرده و یا در حال عبور از بحران مدرنیت وسنت و خالق تلفیق خویش و نسلی اسیر سنت و نابالغ است و جدل میان این غولهای زمینی خندان و این نسل رشد نیافته و تشنه، جز بشیوه بدست گرفتن آنها و بدام انداختن آنها در دام جدلها و چالشهای فکری وسلیقه ای خود و تشدید بحران آنها با خنده زیبای خویش نمی تواند شکل دیگری یابد، زیرا فاصله میان ما وآنها بیش از بیست سال و فاصله و تفاوت قدرت و شور خردمندانه ، شرورانه و عاشقانه میان یک جسم خندان و چندلایه با این کودکان رشدنیافته و اسیر پستان سنت است. هم اکنون نیز این جدل و چالش با تمامی ضعفها و تناقضاتش و با ضرورت صداقت علمی با خویش و دیدن نقاط ضعف خویش، در حال تحول قدرتی و بنفع این نسل نوی ایرانیان است. با آنکه طعم و بوی رنسانس جسم گرایانه در حال رشد ایران، اکنون تنها برای عده ای محدود که خود اینراه را رفته اند، قابل حس و لمس است، اما در ضرورت پیروزی این نگاه و ضرورت دست یابی به این تلفیق زمینی و چندلایه و این جهان هزارجهانی شکی نمی تواند باشد و این منطق عمیق روند بحران ایران است که بما جسم گرایان امکان می دهد، خندان و سبکبال و بدون هیچ عصبیتی به این نبرد و چالش قدرتی تن دهیم، زیرا ایرانی یا مجبور است از این چندپارگی به چندلایگی و جهان هزار جهانی خویش و بازی عشق و قدرت میان این تلفیقهای مختلف در عین رواداری متقابل دست یابد و یا محکوم به تشدید بحران خویش و محکوم به فرسودگی و داغانی بیشتر خویش است. برای سنت و این نسل کاهنان لجام گسیخته و یا این نسل حسابگر ایرانی راهی نمی ماند که در پی دست یابی به لذت و قدرت بیشتر جسم که همین اکنون در بازیهای بیمارگونه شان نیز لذتهایی از این جسم را،هرچند بیمارگونه، می چشند، هرچه بیشتر نگاهشان را به سمت جسم و اشتیاقات پنهان خویش و لزوم تلفیق و تعالی بخشی آنها سوق دهند. اینگونه آنها راهی جز ورود به جهان زمینی و چندلایه ما و عبور از بیماری خویش ندارند. راه دیگر تشنگی جاودان و تکرار بحرانشان است. موضوع این است که جامعه و زن و مرد ایرانی راهی ندارد، جز آنکه از این

چندپارگی به این جسم خندان و چندلایه و این هویت جنسیتی مردانه و زنانه متفاوت و متفاوط و جهان هزارجهانی این عاشقان و خردمندان زمینی دست یابد و جهان انسانی و ایرانیشان را به عرصه جدل عاشقانه و قدرتمندانه این تلفیقهای مختلف خدایان فانی تبدیل سازد و اینگونه پایش بر زمین قرار گیرد و در عین حال جهانی شود و یا آنکه با تکرار چندپارگی و بحران به تشدید بحران خویش و تشدید فرسودگی خویش کمک رساند و آخر مثل درختی توخالی شود که با هوف و خنده این نسل نوی خندان و یا بدست یک قدرت خارجی(که راه بدتر و بضرر رنسانس ایران است) مانند دوران ساسانیان و یا اواخر هخامنشیان و یا در هنگام انقلاب ایران درهم فروپاشد. هیچ کس به زندگی نمی تواند کلک بزند و آنکه بخواهد چون نسل کنونی کاهنان لجام گسیخته، روزها جانماز آب بکشد و شبها خاک توسری کند و اسم این را زرنگی مدرن بنامد، آخر محکوم بدان است مثل سیزیف سنگی را مرتب از کوهی بالا ببرد و این سنگ دوباره پایین افتد و یا مثل اسطوره دیگر یونانی با سطلی بدون ته از چاه آب بیرون کشد. برای ما راهی جز عبور از این چندپارگی به چندلایگی و یا ادامه و تشدید بحران و تشدید تشنگی خویش نیست. اینگونه نیز این مردک احمق که اینگونه با سوءاستفاده از اعتماد معشوقش و در پی ارضای تشنگی و پرکردن پوچی و گره حقارت خویش دست به چنین کاری میزند، چندروز دیگر پس از رفع این نئشگی قدرت بیمارگونه دوباره احساس توخالی بودن و پوچ بودن و تشدید گره حقارت درونیش می کند و خرد جانش و این غول زیبای درونش که اینگونه مورد توهین و سوءاستفاده واقع شده است،خشمگین بر در خودآگاهیش می کوبد و با شیوه استعاره و مجاز نشانش می دهد که فالوسش چقدر کوچک و بیمار و جهانش چقدر سطحی است و چگونه او با تحقیر معشوق و تحقیر انتخاب خویش، خود را کوچک و زشت ساخته است و اکنون مجبور به دیدن پوچی عمیق خویش، لمس خماری خویش و دیدن تصویر زشت خویش و عقده حقارتش می باشد و چگونه در نهایت تنش به او نشان می دهد که به خود تجاوز کرده است. زیرا این انسان سنتی احمق نمی داند که بقول لاکان، من دیگری هستم و هر ضربه نارفیقانه به معشوق و یا رفیق چون تفی سربالا بسمت خود این انسان احمق بر می گردد، زیرا او دیگریست. این منطق و عدالت اخلاق چشم اندازی و سبکبال جسم است که حال به او نشان میدهد،چگونه با هر ضربه به معشوق، مثل فیلم <غریبه و مه> بهرام بیضایی که در آن قهرمان فیلم با هر ضربه ای به غریبهایی که از دریا می آیند، همان جای تن خودش نیز خونین می شود، زیرا این غریبه ها خود او و ناخودآگاهی او هستند، همینگونه نیز این تشنه لجام گسیخته با تحقیر تن معشوق و کشتن شرم عرصه خصوصی،خود را نیز درونا و برونا لخت بر همه نشان می دهد و ما میتوانیم تصویر نهایی این دوریان گری ایرانی و چهره زشتش و عقده حقارتش را در فیلم نیز ببینیم و با خنده ای دردناک بگوییم،< آخر آدم احمق مگر نمی بینی که خودتم لخت نشان می دهی و خودت را نیز مضحکه عام و خاص می کنی>. با آنکه او طبیعتا در پی نشان دادن این تن نمایی بیمارگونه و چیرگی بر کمپلکس اختگی خویش است. اما مثل هر تن نمای بیماری در نهایت با هر تن نمایی بیشتر بیمار می شود و حقیرتر و بیشتر اسیر این لذت بیمارگونه خویش و بار دیگر باید برای دست یابی به ارگاسم مرتب نگاه این جمع را در رابطه اش احساس کند و اینگونه این احمق خویش را اسیر نگاه جمع و به تن فروش بی مزد و مواجب این نگاه جمعی تشنگان لجام گسیخته می کند. تنها راه عبور از این تراژدی مکرر،داغان کردن این فرهنگ ضداخلاقی و ضد جنسی از طریق تحول، سابورزیون و ایجاد تفاوت مدرن و تلفیق مدرن در دیسکورس جنسی و جنسیتی ایرانی و جایگزینی این جسم خندان و چندلایه بجای ساختار نارسیستی و نابالغانه و جایگزینی ساختار کاهنانه/عارفانه روان ایرانی با هویت مدرن و تثلیثی این نسل نوی عاشقان و عارفان زمینی و اشکال متفاوت و متفاوط این نسل عاشقان و خردمندان و قدرتمندان و نیز مومنان سبکبال مدرن و زمینی است؛ جایگزینی سلیقه ها و علائق این نسل از یکسو تشنه و از سوی دیگر اخلاقی و خشن و سرکوبگر خویش و دیگری، با تمناهای عشقی و اروتیکی متقابل فردیتهای زنانه و مردانه و قادر به ارتباط تثلیثی بسان فردیت زنانه و مردانه و توانا به لمس تمنای عاشقانه/اروتیکی و لذت بخش چندلایه و همراه با مسئولیت در برابر خویش و معشوق است.زیرا ضلع سوم این مثلث ارتباطی و نام دیگر و آن روی سکه تمنای عاشقانه و اروتیکی بشری،مسئولیت در برابر تن خویش و معشوق و توانایی به نقد انتقادی کارها و تمناهای خویش و ازاینرو امکان تحول در فردیت،تمنا و قانون جنسی خویش می باشد. تنها با تن دادن هرچه بیشتر ایرانی زن ومرد به این جسم خویش و لمس تمنای عشقی و اروتیکی چندلایه و لذت بخش، قادر به عبور از لذتهای سنتی و لذت دزدی و کلک جنسی و خوشی دردآور این نسل چندپاره است. بر امیال جنسی با فرمان اخلاقی نمی توان چیره شد بلکه تنها وقتی انسان قادر به حس و لمس این تمنای چندلایه باشد و لذت عمیق و چندلایه یک بوسه عاشقانه و یا اروتیکی را و تفاوتش را با این دزدی و تشنگی لجام گسیخته با تن و جسمش لمس وحس کند، می تواند آنگاه به این خوشی دردآور بخندد و از آن عبور کند، زیرا لمس و درک می کند که چگونه این خوشی دردآور بیمارش می کند و هم به او لذت کافی نمی دهد و دچار آفانیسس درونی و یا ناتوانی از لذت بری جنسی و ناتوانی از باز کردن خویش و تن دادن به دیگری می شود. خصلت زیبای عدالت و خرد جسم در این است که تنها از طریق لمس و چشیدن این بوسه چندلایه و سکس چندلایه و پرتمناست که به عمق حقارت و ضعف لذتی این بوسه جنسی و مالامال از خشم و کینه خویش پی می بری و تفاوت این <کردن و یا گاییدن> سنتی را با همخوابگی لیبرتین گونه و یا رمانتیک مدرن و یا با عبور از اشتباهات لیبرتین، با همخوابگی چندلایه و مالامال از احساسات پارادکس و چندلایه خندان مارکی دساد خندان و یا کازانوای خندان و عاشق ومعشوق زمینی خندان را لمس می کنی و با جسمت و بوسه ات پی می بری که چرا لیبرتین وقتی

واقعا عاشق و قادر به لمس عشق چندلایه میشود،ناگهان مونوگام میشود و حاضر به تعویض معشوقش در عشق گروهی نیست و به عشق بی پروا و پرشرم عاشق و معشوق در خفا و دور از انظار عمومی تن می دهد. یا حتی اگر بقول بخشی از مدرنهای اروپایی بخواهد، بازهم با معشوقش در سکس گروهی بماند،متوجه میشوی که چه دیوار نازکی میان خویش و دیگران کشیده اند که عرصه عشق آنهاست و بخیال خودشان در این عرصه هیچکس دیگر وارد نمیشود. اما عمدتا زندگی بهای این دوتیکه کردن روح و جسم معشوق را و میل کلک زدن به زندگی را با جدایی یک معشوق و فرار با یک پارتنر دیگر سکس گروهی به عرصه عشق خصوصی و شکست عشق سابق می دهد. کسی به زندگی نمی تواند کلک بزند، زیرا کلک زدن به زندگی به معنای کلک زدن به خویش است و هرکس بهای کارش را می گیرد. از اینرو انسان سنتی با سرکوب شدید خواستها و ناتوانی از تعالی بخشی و جذب تمناهایش، خود را اخته و سترون و یا اسیر خوشی تهوع آور کاهن لجام گسیخته و اسیر جنگ جاودانه احساس گناه/وسوسه می کند و یا چون انسان مردن با کوچک کردن و بیمار کردن شورهای بزرگ خویش و ندیدن منطق و خرد نهفته در احساسات و جسم خویش، خود را ضعیف و کوچک و دچار کسالت جاودانه می کند. باری حاصل ناتوانی از دست یابی به این ارتباط تثلیثی و دگردیسی به مرد و زن مدرن، اسارت فرهنگ ما در این ارتباط نارسیستی و میل بلعیدن مدرنیت و یا پسامدرنیت و یا بلعیده شدن در اندیشه مدرن و پسامدرن است که از طرف دیگر این رابطه نارسیستی مرید/مرادی و شیفتگانه/متنفرانه نمی گذارد این فرهنگ و انسان سنتی دیگربار بالغ شود و اینگونه اسیر رابطه نارسیستی کودکانه با تصویر و نگاه مادر، پدر و نگاه نو باقی می ماند و نمی تواند بسان سوژه و جسم خندان به ارتباط تثلیثی و با فاصله با این عناصر دست یابد و آنها را در جهان سمبلیکش هضم و جذب کند>**(این بخش قبلی در پرانتز بخاطر حادثه اخیر به متن اصلی اضافه شده است و در لینکهای دیگر این مقاله و در سایتهای دیگر نیست. ضرورت بیان و مقابله با این حادثه و توانایی عمیق مریم هوله به دیدن این تراژدی ایرانی، مرا به این تکمیل مطلب واداشت.).** حاصل این بلعیدن و بلعیده شدن، همان مسخ پسامدرنیت و ایجاد تلفیقهای شترمرغی و یا بازگشت به خویشتن پسامدرنی و یا بقول شعری زیبا در این زمینه از یک شاعر وبلاگ نویس نازنین مهرا (۴۷)،تبدیل شدن به دریدایی با تسبیح و قلیان و مقدس کردن پست مدرنیت است.

دانه های تسبیح را
می شمارد با آیه های پست مدرن
باید ها را
پشت سر هم می شمارد
که کم نیاورد
شهید می شود هر روز
در راه ساختار شکنی
و دعوت می کند دریدا را
به قلیان کشیدن
روی قالی های درکه
هر روز چشمک می زند
یواشکی به اریگاری
و پایین تر می کشد دامنش را
چه کند
آخر ساختار می شکند
ساق پای زنانه اش
می گوید به سوسور
گیر نده به زبان !
یا بنویس:

زبان فارسی فقط بوی گلاب می دهد !

. مریم هوله به عنوان یکی ار بهترین بیانگران دقیق این چندپارگی و حالت روان پریشی،ما را به عمق حس و لمس این روان پریشی و حس و لمس احساسات چندسودایی این حالت تراژیک/کمیک ما می کشاند و اینجاست که ما همزمان با اوج شعریت او و توانایی تبدیل حس و لمس شهودی و احساسی/خردیش به ایماژ هنری آشنا میشویم. قدرتی که اگر مریم هوله و دیگر هنرمندان مشابه بتوانند با عبور از بحرانشان به رابطه تثلیثی هرچه قویتر با هستی و به تلفیق هرچه بهتر و چندلایه مدرنیت/پسامدرنیت در جهان خویش و نگاه ایرانی خویش دست یابند، می تواند آنها را به شاعرانی جهانی و همزمان به همراهان و همفکران قوی ما در ایجاد رنسانس جسم و ، عشق و خرد ایرانی تبدیل سازد. همانطور که امروزه همه این هنرمندان خوب نسلهای مختلف از ساقی قهرمان، زیبا

کرباسی تا مریم هوله، پگاه احمدی، گراناز موسوی، مانا آقایی، لیلا فرجامی و غیره و در مردان از شاعران نسل اول مانند براهنی تا شاعران نسل دوم و سوم مانند جمشید مشکانی، علی عبدالرضایی، یاشار احد صرامی و غیره خود با کارهای خوبشان زمینه ساز این رنسانس جسم و خردگرایی در ایران در کنار نسل همه ما پژوهش گران هر سه نسل در همه بخشهای علمی، فلسفی و روانکاوی بوده اند و هستند و بدینخاطر من در یکایک آنها هم هم نسلی و همراهی و نواندیشی در یک تحول بزرگ می بینم و هم همینگونه با توان روانشناختی خودم به نقدشان می پردازم، تا از چشم انداز خودم قدرتها و ضعفهایشان و خطرات و خوانهای قرارگرفته بر سرراهشان و در مسیر دست یابی به رنسانس خویش و تلفیق خویش را مطرح کنم و هم اینگونه زمینه را برای نقد متقابل و گفتمان نسلها و بپایان بردن مشترک کار نسل خویش و کار شخصی خویش و ایجاد رنسانس ایرانی آماده تر سازم. از اینرو نیز هم دوستشان دارم و هم با نقد علمی و شوخ چشمی و رابطه تثلیثی آنها را به دست می گیرم و نقدشان می کنم و می سنجمشان و اینگونه امکانی نو برای دیدن آنها و قدرتهایشان و نیز امکانی نو برای دیدن ضعفهایشان بوجود می آورم، تا همزمان رواداری و چالش و رقابت میان نگاههای مختلف نیز اوج گیرد و میان تلفیقهای مختلف. تا بازی رنسانس ایرانی و چالش خندان و شرورانه تلفیقهای مختلف بر سر قویترین تلفیقها در عرصه هنر،شعر، ادبیات، فلسفه و روانکاوی بالا گیرد و اینگونه زمینه برای جدا کردن سره از ناسره در عین قبول و خواستن یک جهان چندجهانی و چندنگاهی بوجود آید و ما شاهد اشکال مختلف از هنر چندلایه و جسم چندلایه و تمناها و لذتهای جسمانی چندلایه باشیم. باری بپایان بردن این بحران و انجام رنسانس جسم وظیفه نسلهای ماست وگرنه خودمان نیز در این بحران و چندپارگی داغان و پریشان می شویم و در نهایت بیمار و اخته.

برای ما راهی جز تلفیق هرسه بخش و دستیابی به چندلایگی خویش و یک کثرت در وحدت نیست، اما در درون این کثرت در وحدت همزمان می توان و باید در بخشهای مختلف و در ارتباط با موضوعات مشخص زمانی یک بخش را عمده تر کرد و بخشهای دیگر را در کنارش رشد و افزایش داد. برای مثال فمینیسم مدرن از سه بخش برابر جویی طلبی فمینسیم اول، جستن هویت زنانه و تفاوت زنانه خویش در فمینسیم دوم و عبور از متاروایت جنسیتها و یافتن هویتهای مختلف اقشار مختلف زنان اروپایی، آسیایی و یا بخشهای مختلف زنان در یک کشور و درنهایت هویت متفاوط فردی به عنوان زن می باشد. هر سه این بخشها برای دست یابی به یگانگی درچند گانگی خویش و چیرگی بر سرکوب حقوق زنان و ایجاد هویت متفاوت و متفاوط زنان ایرانی لازم هستند اما همچنین فمینیسم ایرانی باید بر اساس نیازهای جامعه اش و شرایط جامعه اش عنصر اساسی حرکتش را بر حرکت دمکراتیک و در چهارچوب قانون(حتی برای تغییر قانون) و برای تغییر قوانین ضدزن و ایجاد یک قانون اساسی براساس حقوق بشر و پاکسازی تمامی قوانین ضد زن بگذارد. در کنار این کار طبیعتا و ضرورتا باید به بیان هویت زنانه و تلاش برای تحولات فرهنگی و زبانی و چیرگی بر فرهنگ ضد زن و ضد خرد و قدرت زنانه دست زند و از طرف دیگر به درک هویت متفاوط خویش بسان زن ایرانی مدرن در تفاوت با زن اروپایی و نیز زن سنتی دست یابد و این تفاوتش را و چندلایگیش را بسان قدرت خویش ببیند و نگاه خاص خویش را بیان کند. او اینگونه در عین مدرن شدن، جهانی می شود و چون متفاوت است، حرفی دیگر نیز برای گفتن به فمینیسم جهانی دارد. در همین راستاست که من < کمپین زنان ایرانی برای تغییر قوانین ضد زن و دست یابی به برابری> را بالغترین حرکت دمکراتیک در ایران می نامم و سریع هم زیر آنرا امضاء کردم و این در واقع دومین امضای من در زندگی اجتماعیم   پس از جنبش رفراندوم بود و این جنبش زنان را بسیار بالغتر از جنبش رفراندوم و یادگرفته از درسها و اشتباهات آن جنبش می دانم که خویش نیز بطور عمده یا بخشی از آنان در آن شرکت داشتند. بباور من باید قبول کرد که زنان ایرانی بهتر از مردان رسم و شیوه حرکت دمکراتیک و تحولات دمکراتیک را فهمیده اند و حس و لمس کرده اند و ازاینرو رهبری جنبش دمکراتیک ایران هرچه بیشتر باید بدست این زنان نواندیش افتد و یا در رهبری جنبش چندگانه ایرانی هرچه بیشتر مطرح و موردقبول واقع شوند. همزمان از طرف دیگر چون هیچ بخشی از جنبش فمینیستی ایرانی قادر نبوده است که به این ترکیب سه بخش و یافتن حالت چندلایه و متفاوت و متفاوط خویش دست یابد و به زن ایرانی تبلوری از این زن مدرن ایرانی که هم ریشه در فرهنگ ایران دارد و هم مدرن و یا پسامدرن است را نشان دهد، از اینرو با تمام تلاشهایشان و قدرتشان هنوز بیشتر ایزوله و غیرعمومی هستند. طبیعتا در این ایزوله شدن سرکوب نیز نقشی مهم ایجاد می کند. اما اگر جنبش زنان ایران قادر به ایجاد تصویر و حالت این زن ایرانی چندلایه می بود، از آنرو که دختران و زنان ایرانی نیز به این بحران عمیق درونی و چندپارگی درونی دچارند و هرکدامشان در داخل و یا خارج از کشور در پی این تلفیق خاص خویش و جستن هویت نوی خویش می گردند، مطمئنا هرچه بیشتر بخاطر درد بحرانشان و میل جواب و راه حلی برای بحرانشان و دستیابی به یگانگی در چندگانگیشان بسراغ این گروهها و اندیشه ها می آمدند و این جنبش گسترده تر می شد. در حالیکه در همین خارج از کشور می بینیم که با وجود آنکه چند میلیون ایرانی که بخش عمده آنها جوان هستند زندگی می کنند، در جلسات گروههای فمینیستی و نیز گروههای سیاسی مختلط و حتی جلسات فرهنگی اندک گروهی قدیمی بیشتر شرکت نمی کنند. با اینکه باز هم وضع گروههای فمینیستی از نظر جذب افراد جدید از بسیاری از گروههای سیاسی و یا گروههای مدرن جدید بهتر است. اما نباید به تفکر و معیار < میان کوران یک چشم هم پادشاست>، قناعت کرد بلکه باید با دیدن این ضعف عمیق جنبش فمینیستی و در کل جنبشهای ایرانی به تلفیق و چندگانگی خاص خویش و تفاوت و تفاوط خاص

خویش دست یافت و اینگونه حرفی نو برای زنان و مردان ایرانی و برای عبورشان از بحران هویتشان و معضلات روزمره شان در روابطشان، در تختخوابشان، در برخورد با موضوعات خودشان و یا در برخورد با موضوعات محیط چندمتنی و در حال تحولشان و از طرف دیگر بحران زده شان داشت. با این برخورد زنده و در عین حال مشخص به موضوعات زنان ویا مردان، آنگاه زنان و مردان بسمت جنبشها و گروههای مدرن بیشتر کشیده میشوند و به درک ضرورت کار مشترک برای تغییر ساختاری در ساختار سیاسی، اجتماعی، فرهنگی جامعه خویش بهتر نائل می شوند، زیرا از طریق مشکلات روزمره خویش و از طریق بحران خویش و از طریق این روشنگری نو و ملموس جنبش دمکراتیک ایران، ضرورت تحول ساختاری را نیز هرروز بیشتر حس و لمس می کنند. جنبش فمینیستی ایران در کنار بقیه جنبشهای ایرانی برای دست یابی به هدف خویش راهی بجز یافتن این هویت چندگانه خویش و یگانگی در چندگانگی خویش ندارد و امیدوارم با استفاده از نظر جسم گرایی من و یا نظرات مشابه و با استفاده از عاشق و عارف زمینی مرد و زن من و درک دقیق ضرورت این تلفیق به کار زیبا و قوی خویش ادامه دهند و فمینیسم چندلایه و قوی ومتفاوت ایرانی را بوجود آورند و نیز تصویر زن چندلایه و زمینی ایرانی. طبیعتا می تواند اشکال مختلف این یگانگی در چندگانگی در میان زنان بوجود آید. در بحث آینده در باب < آسیب شناسی فمینیسم ایرانی> به این موضوع و دیگر معضلات روانی جنبش فمینیسم ایران عمیقتر و تخصصی تر خواهم پرداخت. با چنین نگاه یک در چندگانه نیز طبیعی است که راه ما برای دست یابی به هویت مدرن ایران مانند راه عارف زمینی و یا راهها و امکانات مشابه ای است که در عین حفظ و نوزایی بخشهای سالم فرهنگشان، هم قادر به جذب مدرنیت و هم چندگانگی پسامدرن هستند و اینگونه جسمی خندانند که هم چون رند قلندر حافظ پرشور و عاشق است و هم چون زیباترین انسانهای مدرن مانند لرد بایرون، اسکار وایلد و دیگران پرشور و بی پروا در عین حال خردگرا هستند و از طرف دیگر چون ویرجینیا ولف، جولیا کریستوا، فوکو، دریدا، جودیت باتلر و ناباکوف چندگانه و چندسیستمی است و هر اثر هنری ویا علمیش دارای این چندلایگی معنایی و تبلور این چندهویتی او و توانایی او به چند نگاهی است. تنها به عنوان جسم و جسم خندان می توان به این حالت چند حالتی به این کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت دست یافت و هم با همه بخشهای خویش رابطه ای تثلیثی برقرار کرد و مرتب به نقد خویش و نقد سنت، مدرنیت و پسامدرنیت پرداخت، همانگونه که در این سه بخش این نوشته شاهد آن بوده اید و با این نگاه تثلیثی به بهترین تلفیق خویش دست یافت. بر اساس این نگاه نیز اکنون به نقد یک اثر از ساقی قهرمان بنام <من شام امشبم> و ادامه داستان <هرمافرودیت> شهریار کاتبان می پردازم. معیار نقد من بر سه پایه ذیل است:

۱/ پسامدرنیت مانند مدرنیت بیانگر اشتیاقات پنهان ماست که می خواهد در جهانمان جذب و ادغام شود و از حالت اشتیاق هراس آور و یا حالت <آشناغریبی> لذت/کابوس وار ناخودآگاهی به تمنای جهان سمبلیکمان و یارمان تبدیل شود و اینگونه باعث چندگانگی و دست یابی به لذت و قدرت چندنگاهی ما گردد. آیا هنرمند به این اشتیاقات خویش تن می دهد و یا از آنها هراس دارد و آنها را سرکوب می کند و خویش را بدینوسیله تک ساحتی می سازد. اشتیاقات پسامدرنی ما و میل ما به چندگانگی و چندهویتی و دست یابی به هویت متفاوط فردی خویش بیانگر حقیقت درونی ماست و تا این حقیقت و اشتیاقات در جهان سمبلیک ما جذب نشود و به یاران و شورهای زیبای چندگانه ما و به قدرت و توانایی نگاه عاشقانه و قدرتمندانه چند حالتی و چندسیستمی تبدیل نشود، ما محکوم بدانیم که یا این احساسات را سرکوب کنیم و بدینوسیله خویش را بیمار سازیم و یا آنکه اسیر این نگاه درون و اشتیاقات تعالی نیافته خویش شویم، چندپاره شویم و یا بشکل کین توزانه و یا حتی سنتی چندشخصیتی شویم و مثل رجاله ها برای دستیابی به خواستهای سنتیمان هر لحظه به شکلی در آییم. اینگونه در اثر هنری باید دید که هنرمند تا چه اندازه به این حالات و احساسات پسامدرنی خویش چگونه تن میدهد و آنها را بیان میکند و یا آنکه به سرکوب و مسخ آنها می پردازد. پسامدرنیت مثل مدرنیت تنها یک نگاه و سیستم نیست بلکه همزمان یک حالت زیستن و حس و لمس زندگیست. از اینرو نیز در واقع، هم پسامدرنها وجود دارند و هم پسامدرنیسم.
.
۲/ رابطه هنرمند با پسامدرنیت چگونه است. آیا در متن و در نوع نگاه نویسنده ما شاهد یک رابطه نارسیستی و هویت نارسیستی و دوگانه میان هنرمند با پسامدرنیت هستیم که ادامه همان غرب زدگی و غرب ستیزی و نمادی از عدم بلوغ هنرمند و متن می باشد و یا آنکه شاهد آن هستیم که هنرمند توانسته است رابطه ای تثلیثی با پسامدرنیت ایجاد کند و توانست است به تلفیقی از اشتیاقات پسامدرنی و تکنیکهای پسامدرنی در جهان سمبلیک و هنری خویش دست یابد و ما اینک شاهد اثری چند لایه و متفاوت هستیم و با نوشته یک هنرمند مدرن ایرانی چندلایه روبرویم که کارهایش میتواند برای هر دو جهانش خواندنی و جالب باشد.

۳/ نوع و درجه این تلفیق چیست و آیا هنرمند توانسته است در جسم و نگاه خویش به یک یگانگی در چندگانگی و دستیابی به اوجی از شعریت و ادبیات چندلایه دست یابد و یا آنکه این تلفیق شکننده و این چندگانگی بیشتر به شکل یک حالت چندشخصیتی از هم گسسته می باشد. طبیعی است که یک هنرمند خوب می تواند در شکل و محتوای متنش دقیقا این حالت چندشخصیتی از هم گسسته را بیان کند، بویژه وقتی این موضوع را می خواهد مطرح کند و یا صادقانه می خواهد بگوید، تلفیق بهتری

نتوانسته بدست آورد. اما همین بیان صادقانه و با فاصله نمایانگر بلوغ هنرمند است، زیرا اینگونه رابطه ای تثلیثی با جهان و نیز با خویش و فیگورهای خویش بوجود آورده است و در مسیری درست و چندلایه قرار دارد و می تواند در گامهای بعدی هرچه بیشتر به درجات تازه ای از این بیان چندگانگی و یا بیان یگانگی در چندگانگی دست یابد.

قبل از شروع نقد باید بگویم که من تنها دو نمونه از آثار پسامدرنی ایرانی را برای نقدم مورد استفاده قرار داده ام که بویژه به بحثهای این سه بخشم و موضوع اروتیسم، جسم و موضوع تلفیق بیشتر نزدیک است. طبیعتا می توان کارهای فراوانی از هنرمندان مختلف و حتی کارهای دیگری از این دو هنرمند عزیز را نیز مورد بررسی قرار داد، اما قصد من این است که با بیان نسبتا دقیق پسامدرنیت و هنرپسامدرن و سپس نقد این دو آثار، ابزاری در اختیار خواننده بگذارم که خود سپس مستقلا به کمک آن به نقد آثار هنری و علمی مورد علاقه اش بپردازد و یا خود هنرمندان و علاقه مندان به پسامدرنیت در کنار نگاه و دانش خودشان از این چشم انداز من نیز به خویش و کارهایشان نظری بیاندازند. از طرف دیگر انتخاب ساقی قهرمان بخاطر کار دو دهه او در زمین شعر و ادبیات از یکسو و میل من به نقد روانشناختی آثار او و جدا کردن نکات مدرن و قوی در آثار او از نکات سنتی باقیمانده در ذهن و متن او بود و اینگونه ایجاد نقدی تثلیثی نسبتا نو از او بدون خشمهای اخلاقی و یا هوراهای اخلاقی نقد نارسیستی نسبتا مرسوم که در نهایت همان شیفتگی/ تنفر نارسیستی و نابالغ نسبت به هنرمند است. از طرف دیدن این موضوع بود که ساقی قهرمان آشنایی عمیقی با نگاه و تکنیکهای مدرن و پسامدرنی دارد و در کارش بخوبی از آنها استفاده می کند و اینگونه به من امکان میدهد بهتر موضوعات را بیان کنم و در عین حال نگاهش را از چشم انداز خودم نقد کنم. طبیعی است که نقد من نیز فقط یک چشم انداز است و مهمتر از همه یک نقد روانشناختی است و نه یک نقد ادبی. شناخت تفاوت میان این دو موضوعی مهم است ، زیرا مدرنیت به معنای تفکیک حوزههاست. طبیعی است که هنر مانند زندگی یک موضوع بینادیسپلینی است و هر نقاد ادبی نیز مجبور است به روان نویسنده و یا روان متن بپردازد و یا نقاد روانشناس به شکل و چهارچوب کار، اما این کار با باقیماندن در حوزه تخصصی خویش صورت می گیرد. از اینرو روانشناس و یا نقد روانشناختی حتی وقتی به شکل و تکنیکهای نهفته در کار و یا شعریت و ایماژ نهفته در اثر هنری می پردازد، بازهم محور نگاهش و اساس نگاهش جستن موضوعات روانکاوی است.زیرا نوع نگاه یک هنرمند و تناقضات درونی او و یا درونی اثر در شکل متن نیز بازتاب خویش را می یابد، همانطور که انسان افسرده معمولا هفته ها ریش خویش را نمی زند و یا آرایش نمی کند و لباسهایش و خانه اش مانند درونش آشفته و پریشان است . برای اینکه تفاوت میان نقد ادبی و نقد روانشناختی نیز بهتر مشخص شود، من در بخش آخر این نوشته در کنار نقد شعری از علی عبدالرضایی خواننده را نیز به خواندن نقدی ادبی بر این شعر توسط نقاد ادبی علی مسعودی نیا دعوت میکنم، تا خواننده بدینوسیله هم به تفاوتهای میان این دو نقد آشنا گردد و هم شاید ببیند که چگونه گاه حتی در نقاطی به نتایجی مشابه دست می یابند، چون هردو در نهایت رابطه میان یک هنرمند و جهانش و یا رابطه درون یک اثر را بررسی می کنند و نوع این رابطه را که آیا بشکل بیمارگونه و یا سالم، بشکل یک شعریت رشد یافته و قوی و یا بشکل عصبیت و خشم شعاری و از لحاظ شعری ضعیف صورت می گیرد. از داستان هرمافرودیت شهریار کاتبان یا علی عبدالرضایی نیز بدینخاطر استفاده می کنم که هم برای درک موضوع مهم مشکلات ایرانیان با مدرنیت و هراسهای جنسی و روحی ایرانیان استفاده از این متن بسیار موثر است و هم میتوان بخوبی کار نویسنده را و نوع ارتباط او را با مدرنیت و یا پسامدرنیت بررسی و تجزیه و تحلیل کرد. از طرف دیگر در متن کاملا استفاده از نگاه و تکنیکهای پسامدرنی آشکار است و مشخص است که نویسنده به این نگاه و تکنیکها بخوبی آشناست و خود را از اولین پسامدرنهای ایرانی و یا بهتراست بخاطر حالت اکسهیبیسیونیستی(تن نمایانه، خودنمایانه) و نارسیستی نویسنده بگویم، خود را پایه گذار هنر و نگاه پسامدرن ایرانی می داند. به این خاطر نیز نقد نگاه این هنرمند توانا و دیدن ضعف و قوتهای او، نقد کمپلکسهای روانی او و نقد چگونگی جذب پسامدرنیت در نگاه او می تواند بسیار مفید در درک معضلات ما با جذب و ترجمان پسامدرنیت واقع شود. نکته آخر اینکه من در این نوشته بیشتر به هنرمند و به متن بسان تبلور نگاه هنرمند و تبلوری از بحران سنت/مدرنیت/پسامدرنیت او نگریستم، تا این موضوعات مهم را بیان و مطرح کنم. اما هر متنی و بویژه یک متن خوب هنری دارای جوانب مختلف است و هیچ نقدی قادر نیست، همه جوانب یک اثر هنری و حتی جوانب مختلف تکیه کلامها و متافرهای هنرمند را بیان کند، زیرا حتی خود هنرمند نیز در نهایت همه جوانب متافرهای خویشرا نمیداند و ناخودآگاهیش مهر خویش را بر این کلامات و استعارهها می گذارد و اینجاست که یک نقد روانکاوی و یا ادبی می تواند قادر به دیدن بخشی از این ناخودآگاهی و یا چشم اندازی دیگر از متن باشد که خود نویسنده نیز نسبت به آن کور بوده است و همزمان اما این نکته بدین معناست که هر نقدی بسان چشم انداز تولید شده توسط شخص دیگریست و خودبخود در خویش نگاه و جهان خود نقاد را نیز در بر دارد و اینگونه نوشته را از نو ساخته است و بدینوسیله هر بار خواندن متنی به یک نوشتن متن و ایجاد تفاوت تبدیل میشود. مهم درک این پیچیدگی و چندلایگی اثر هنری و نداشتن توهم کنترل و کشف معنای نهایی متن است. این تواضع خندان باعث میشود که بتوان در عین نقد پرشور و مرزبندی شده، چشم انداری همزمان زمینه را برا گفتمان و دیالوگ با هنرمند و نیز خواننده باز کرد و اینگونه در یک بحث و گفتمان چندچشم اندازی به

این توانایی چندنگاهی و چندمعنایی توسط نقاد،هنرمند،خواننده بهتر دست یافت و همزمان به بهترین نقد خویش و تعریف خویش نیز خندان نگریست و آن را بسان تفسیری و امکانی شرور و زیبا و در عین حال محدود نگریست و متن و نگاه خویش را محدود بدان نکرد. زیرا وقتی حتی خود هنرمند همه جوانب کار خویش را نمیتواند درک کند، چگونه یک نقد می خواهد به چنین کاری دست زند. هر نقدی تنها یک چشم اندازی و یا امکانی برای نگریستن است، پنجره ای که خواننده و یا خود هنرمند از آنجا میتواند نگاهی نو و از چشم اندازی دیگر به متن خود داشته باشد و در این حد نیز باید جدی به نقد نگریست و همزمان قادر بود از جوانب غیرمنتظره دیگر نیز به متون هنری و یا حتی به متن زندگی و اعمال خویش نگریست. از طرف دیگر هر متنی بسان یک بینامتنیت و یک اثر چندبخشی دارای یک زندگی مستقل است و میتواند مرتب در خویش تفاوت معنایی جدیدی ایجاد کند، بویژه وقتی کلمات و یا متنهای درون آن در تحول معنایی و دیسکورسی جامعه معانی جدید بیابند. من مطمئنا در نقدهای آینده ام،البته بعد از این مقاله هفت و یا هشت بخشی، بیشتر به خود متون می پردازم و به مولفان کمتر اهمیت می دهم، زیرا در نهایت بقول بکت چه اهمیت دارد که کی این اثر را نوشته است. ما متن را میخوانیم و نه نویسنده را و با متن در دیالوگیم و نه با نویسنده و این متن ماست، همانطور که این خورشید من و توست، لحظه من و توست، فکر علمی، اروتیکی و یا وسوسه عشقی من و توست. متن در دست هر انسان برای او تبدیل به معشوقی می شود که هرچه بیشتر انسان به دیالوگش و نگاه چندگانه اش و بازی عشق و قدرتش با متن تن دهد، قادر به درک زیباییها و معناهای متفاوتی در متن خواهد شد و در نهایت مانند هر دیالوگ پرشور دیگر هم متن و هم خواننده تغییر می یابند و چیزی از یکدیگر می گیرند و متن به متن من و تو تبدیل میشود و تو و من به سازنده و بیننده چشم اندازهای نوین . بقول معروف لیلی را تنها می توان و باید با چشمان مجنون دید. هر متنی و هر خواندنی یک بازی عشقی است و باید روایت خاص خویش را از این بازی عشق و قدرتی بیافریند. بزبان طنز رابطه همزمان با متن و با هنرمند مثل یک رابطه مثلثی عشقی و اروتیکی و یک مرد دوزنه یا زن دو مرده است که آخرش به دعوا و درگیری میان هووها و با عاشق ختم میشود، زیرا هیچکس قادر به قبول رقیب در کنار خویش در رابطه احساسی و عشقی نیست. ارتباط با خود متن بسان یک متن مستقل و چندمعنایی بهتر می تواند، رها از این روابط معمول میان نقاد و هنرمند و چهارچوبهای عمومی نگریستن به متن و محدودکننده چشم اندازهای متن و ناتوان از دیدن زندگی مستقل و پویای متن، به نقاد و یا خواننده اجازه بدهد با متن دیالوگ و عشق بازی کند و بتواند این متن را بسان یک معشوق خویش که دیگران تا کنون اینگونه او را ندیده و نچشیده اند، چندگانه بچشد و لمس کند و با او بحث و دیالوگ چه در رختخواب و یا در کافه و یا بر سر کوه کند و همزمان حس و لمس کند که با هر دیالوگ و خواندن نو گویی متن حالتی نو به خویش می گیرد و بوسه مزه ایی نو می یابد و یا چندلایه تر می شود و تمنای خواندن و چشیدن چندلذتی تر و چندسودایی تر در خواننده افزایش می یابد. دیدن مداوم مولف در پشت متن باعث تک ساحتی شدن متن و ناتوانی از یک رابطه چندلایه با متن و یا ناتوانی از تن دادن به لذت و هماغوشی چندگانه با متن می باشد. برای جسم گرا همه هستی ، چه معشوق ، رقیب و یا یک کتاب، زنده و چندگانه است و اینگونه در پی دیالوگ و دستیابی به اوج لذت، عشق و قدرت با لحظه خویش است، خواه این لحظه با معشوق یا رقیب باشد و خواه با یک اثر هنری و یا یک اندیشه جدید در ذهن خود. در هر حالت ارتباط متقابل و چندگانه با متن و اندیشه بدون نگریستن کامل به مولف باعث توانایی چندحالتی چشیدن و دیدن متن و امکان لمس و درک ایجاد تفاوت و معناهای جدید در متن میشود، زیرا متن مثل همه هستی زنده و پویاست . همینگونه نیز پس از این مقالات مختلف و ایجاد این چشم انداز نو به این آثار و نقد مولف بر بستر بحرانش و نقد چگونگی برخورد او به بحران مشترکش با همه دیگر ایرانیان و چگونگی یافتن و یا نیافتن راه حل و تلفیق خاص خود، خود این مولفان را از یاد می برم و دیگربار و فقط در ارتباط با متن، آن بخش از آثاری را که در این مسیر برایم عزیز و دوست داشتنی شده اند، دیگربار و بدون مولف و به این شیوه چندحالتی و باز بودن برای حس و لمس معانی جدید می خوانم و تن به بوسه ها و شیطنت و دیالوگ خندان و شرورم با این متون زنده، شوخ چشم و بازیگوش می دهم. امیدوارم نیز دوستان با نقد من این چنین کنند و بعد از دیدن این آثار از چشم انداز من و درک معضل بحران ایرانی و دیدن تلفیقهای مختلف و درک بحران خویش و ضرورت یافتن تلفیق خویش از طریق دیدن بحران مشترک خویش در این آثار و همخوانی خویش با این متنها و این هنرمندان، با شوخ چشمی و بدون توجه به مولف و یا نقد من و با بدور انداختن مولف و نقد من، شروع به کشف و خلق پنجره های نو و روزنه های نو برای دیدن متون هنری از چشم اندازهای جدیدی کنند و چه خوب که این پنجرهها هر چه بیشتر به اطاقهای خصوصی و پر رازو رمز و چندلایه متن نزدیکتر باشد، تا لذت بدست آمده از این شوخ چشمی و ماجراجویی بیشتر و ترکیب کشف و خلق نگاه و ساختن دوباره متن توسط اشتیاق و چشم اندازهای خویش حدت و شدتی نو یابد . هر خواننده باید خویش را بسان عاشق و یا علاقه مندی حس کند که میخواهد بگونه ای نو که تاکنون هیچکس ندیده است، متن را لمس و احساس کند و اینگونه نیز هم به جستجوی چشم اندازهای نو بپردازد و هم بگذارد متن مثل معشوقی زیبا و وسوسه انگیز او را فریب دهد و بدنبال خود کشد،خواه این متن یک اثر اروتیسمی و عشقی یا جدل فلسفی باشد. موضوع پرشور بودن و سراپا جسم بودن و تن دادن به لحظه و دیالوگ و توانایی دیدن چندلایه ای موضوع و هماغوشی چندلایه ای با موضوع مورد علاقه خویش است. دیالوگ همیشه یک هماغوشی است، خواه این کار در دیالوگ اروتیسمی و عشقی با معشوق در رختخواب صورت گیرد و خواه بشکل فرورفتن در یک متن و یک اندیشه و میل کشف معنای

عمیق او و یا جذب او در خویش و اجازه فرورفتن یک اندیشه در خویش صورت گیرد. همانطور که هر جستجوی علمی، فلسفی و هنری در پی یک وصال با معشوق و میل دستیابی به یک شور وصال و دیالوگ عاشقانه وقدرتمندانه با هستی و با دیگری و یا جذب دیگری، خواه اندیشه و یا ایماژ هنری در خویش و اینگونه قدرتمند تر شدن، عاشق تر شدن می باشد. زندگی برای جسم یک بازی و دیالوگ جاودانه عشق و قدرت است و از اینرو جسم در هر حالتش در پی دست یابی به این بازی و جدل عاشقانه و قدرتمندانه و این دیالوگ و هماغوشی عاشقانه، قدرتمندانه و شیطنت آمیز می باشد و اینگونه سراپا احساس و لمس میکند و سراپا دیالوگ می ورزد و حتی کار علمی را نیز به یک بازی وسوسه انگیز و لذت بخش تبدیل می کند. خیال می کنید آیا بدون این احساس لذت بخش و نیز پرشور عاشقانه و قدرتمندانه و بدون این بازی عاشقانه میان فرد و موضوعش می توان سالها به بررسی یک گیاه و یا یک سنگ و یا یک اندیشه و بحران در سکوت پرداخت و این موضوعات را پژوهش کرد. باری امیدوارم این نوع خواندن و حس و لمس هستی هرچه بیشتر میان ما ایرانیان مرسوم شود، تا هم قادر به نقد تثلیثی باشند و هم قادر به دیالوگ پرشور، چندجانبه و پرلذت و همراه با احترام متقابل چه با مولف و یا با متن و هم در نهایت با این وسوسه دیالوگ عاشقانه هرچه بیشتر به درک و لمس لذت اندیشیدن، لذت جسمانی نقد کردن، خواندن و آفریدن هنری، ادبی و علمی نائل آییم و لمس کنیم که چگونه تنبلی و مونتاژگریمان، ما را از لذایذ جسمانی و مواهب و تمناهای عشقی/اروتیک و قدرتمندانه چندلایه باز داشته و بازمی دارد. مطمئنم اگر هر ایرانی یک بار این لذت و تمنای پرشور اندیشیدن و این شور وصال عشقی نهفته در پس هر جستجوی علمی را لمس کند، دیگر خودش به تنهایی دست از تنبلی و مونتاژ بر می دارد و نیازی به پند اخلاقی دیگران ندارد، پندی که خود بخود به او نیز گوش نمی دهد، چون حرف دیگری و پند دیگری برایش آبستراکت و مجازی است. ابتدا وقتی لذت و تمنای جنسی و اروتیکی را چشیدی ، دیگر برایت بازگشت به پارسایی اخلاقی و خودزنی جنسی سابق بسیار سخت است، چون لذت و تمنا را چشیده ای، تغییر و تفاوت یافته ای و حال تنت و جانت بیشتر می خواهد. به این خاطر است که میگویم معضل ایرانیان نه در تنبلی و دین خویی بلکه در ناتوانی جسمی و هراس جسمی از چشیدن لذت زندگی و لذت قدرت و خرد و لذت اندیشیدن و آفریدن است. هرچه ایرانی بیشتر به جسم خویش تن دهد و این لذایذ را بچشد و بهتر قادر به جذب این امیال و شورها در جهانش و در جسمش باشد، بهتر میتواند به تلفیقی نو دست یابد و دیگر براحتی به جهان سنت بازگشت به خویشتن نمی کند و یا راحتتر از رابطه و لذت نارسیستی دست برمیدارد،چون مزه و طعم تمنا و لذت تثلیثی را و طعم رابطه و لذت متقابل و چندلایه و پرشور را چشیده است. این قاعده زیبای زندگی و تمناست که هرچه بیشتر بچشی، بیشتر می طلبی و چندلایه تر می گردی و سختتر می توانی به عقب برگردی و اگر هم بتوانی بخاطر هراس از لذت و تمناهای پرشور جسمت و روابط زمینی ات به عقب برگردی،بهای این سرکوب و پس زدن تمناهای خویش را اینبار با جنگی و بحرانی شدیدتر خواهی پرداخت، چون تنت و جانت خواهان لمس دوباره تمناها و لذایذ جسمانی اش می باشد و اینبار با شدت و قدرت بیشتری بر در خودآگاهیت خواهد کوبید و تو را به بحران، بیماری روانی ، روانی/جسمی و افسردگی عمیق درونی خواهد انداخت. تا زمانی که هنوز لذت جسم و تمنا را نچشیده ای، قهرمان بودن و تحقیرجسم و معنوی بودن بشکل نفی جسم و جنسیت آسان است، اما وقتی چشیدی، آنگاه هر لحظه ات به یک جنگ وسوسه/ اخلاق تبدیل می شود، اگر که بخواهی خویش را و شورهایت را و جسمت را سرکوب کنی. آنموقع حتی از دیدن یک تارموی بیرون آمده از زیر مقنعه به وسوسه می افتی و هی وسط راه باید به خانه برگردی و بقول خودت طهارت و غسل کنی و در واقع هیچگاه به سرکارت نمی رسی و از جهان عقب می مانی و پژمرده میشوی، زیرا بدست خودت، خودت را محکوم کرده ای با سطلی بدون ته از چاه آب بکشی و یا مثل سیزیف بدون نتیج سنگی را ببالای کوهی ببری وهر بار سنگ به پایین می افتد و باز روز از نو روزی از نو. آخر هم یا یکدفعه از خودبیخود میشوی و به دیگری تجاوز می کنی و یا پشیمان از این همه سال خودزنی و بهدر دادن زندگی خود، اکنون اسیر وسوسه ات می گردی ومثل انسانی تشنه و کین توز به ارضای خوشیهای دردآورت می پردازی و اسیر نگاه وسوسه هایت و نگاه پدر جبار و لذت پرست درونت که هیچ اهمیتی برای مسئولیت در برابر جسم خویش و جسم معشوق قائل نیست، تبدیل میشود و همان زمان که خدای اخلاقت را بزمین میزنی و با خشم و کینه او را می کشی، همانزمان اسیر و بنده خدای دیگری می شوی که اینبار هرزه و بی قانون وبی مسئولیت است و همزاد و دیکتاتور منشانه مانند هم خدای اخلاقی قبلی توست. ابتدا با درک این موضوعات و یافتن رابطه تثلییثی و انتقادی با خویش و جسم خویش و جهان خویش می توانی هم به جسمت و شورهایت آری گویی و هم این شورها را در خویش جذب و تعالی بخشی و بخش کین توزانه و یا خوشی دردآور آنها را کنار بزنی و اهریمنت را به فرشته ات و یارت تبدیل سازی و اینگونه به سوژه مدرن لکانی و یا به جسم خندان و عارف زمینی من تبدیل شوی. باری موضوع دست یابی به این جسم خندان خویش و توانایی لمس و چشیدن چندلایه اثر هنری و ارتباط چندلایه با هنرمند و اثر و نیز با خویش و زندگیست. موضوع اما در این نقد درک بهتر بحران مدرن/سنت/پسامدرنیت ایرانیان و لزوم یافتن تلفیق برای عبور از این بحران و دیدن آثار هنری و هنرمند بر بستر این نگاه بود و هست، زیرا هر هنرمند ایرانی و هر متن او تبلور این بحران است و از این چشم انداز می تواند مورد بررسی ونقد قرار گیرد. در بخش آخر نیز در نقد اروتیسم مردانه و زنانه به نقد اشعاری از شاعران ایرانی پرداخته میشود و آنجا نیز از همین چشم انداز به آثار و به هنرمندان و درک و نقد بحران و نوع تلفیق آنها نگریسته میشود و با اینحال آنچه

درباره بعضی از اشعار این هنرمندان گفته میشود، به معنای توضیحی و چشم اندازی روانشناختی فقط به همین اشعار است و نه به کل کارهای آنان. همزمان طبیعتا آنجا نیز میشد به کارهای شاعران فراوان دیگری نیز در این زمینه اروتیسم و غیره پرداخت که من این کار را به دیگران واگذار می کنم.

چون موضوع من ایجاد ابزار این نقد روانشناختی و در اختیار دیگران قرار دادن آن است تا خود به نقد تثلیثی دیگر هنرمندان خوب ایرانی بپردازند و در نهایت من همه هنرمندان ایرانی را نمی شناسم و نمی توانم بشناسم. تنها کسانی را که در محدوده شناخت من از هنر اروتیسم و نگاه زنانه و مردانه ایرانی از همه بباور من قویتر بوده اند، مطرح کرده ام و به نقد آنها پرداخته ام و حتی این نقد نیز پایان کار نیست. همانطور که خود من نیز در مسیر این نقد مرتب با هنرمندان جدیدی و کارهای خوبی آشنا میشوم و این آشنایی باعث تحولات در متن من میشود. برای مثال بخش پنجم این نوشته که بنام < از فروغ تا مریم هوله > می باشد و می خواست اشعار مریم هوله را بسان بهترین تبلور هنری روان پریشی جامعه و انسان ایرانی و بیانگر بحران نهایی و چندپارگی همه ایرانیان از فروغ تا نسلهای امروز ما معرفی کند، با آشنایی هرچه بیشتر با اشعار کسانی مثل پگاه احمدی و غیره اکنون این بخش نامی جدید می یابد و اشعار این شاعران نو و قوی دیگر نیز در آن بخش مطرح میشود. خوبی یک نقد عمیق این است که حتی نقاد در نهایت کامل نمی داند نقدش در انتهای به کدام سو می رود و در مسیر نقد او جاها تغییر می کند و اکنون نقاد توسط نقد نوشته میشود، همانطور که در نهایت هنرمند و نویسنده خوب نوشته میشود و کار او صیقل دادن و شعریت بخشیدن نهایی به این <شدن> خویش است. نویسنده و هنرمند خوب مانند یک جسم گرا در نهایت بقول نیچه آن میشود که هست و این به معنای تن دادن به شدن است، بدون آنکه در نهایت بداند که قرار است چی بشود. اینگونه <شدن> هم به معنای تن دادن و هم به معنای خلق کردن و آفریدن است، لحظه ای که آدمی بی اراده به شور و تمنایش تن می دهد، نوشته میشود و تمنا میشود و همزمان این تمنا و شدن را با تجربه و قدرتش در بازی زندگی و هنری بشکل خویش می آفریند و مهر خویشرا بر او می زند. آزادی هنری و در کل آزادی انسانی به معنای قبول سرنوشت و زیباساختن سرنوشت خویش است. میگویند روزی از پوشکین سوال کردند که آخر چه بلایی بر سر قهرمان کتاب جدید و هنوز تمام نشده اش می آید و پوشکین با لبخندی جواب داد:< از خودش بپرسید؛ من که نمی دانم. به من هم هنوز نگفته است>.

داستان <من شام امشبم> از ساقی قهرمان

داستان کوتاه <من شام امشبم> ساقی قهرمان(۴۶) یک حکایت بحران رابطه عشقی و یا بهتر است بگوییم یک حکایت در حکایت و یا چندحکایت رابطه و بحران عشقی در یک حکایت و یک متن است.

همین مشکلی بیان موضوع و ساختار داستان خود از ورود ما در این داستان به یک متن چندلایه ای و چندحالتی با چند راوی حکایت می کند و از توانایی نویسنده و شیطنت هنری او در ایجاد یک متن چندمعنایی که از چشم اندازهای مختلف روانشناختی،ادبی قابل بررسی می باشد و همزمان همیشه جا برای نگاهی دیگر نیز باز می ماند. گویی نویسنده با ظرافت و شوخ چشمی ،در عین بیان حالات متفاوت این بحران عشقی، مانع از آن میشود که خواننده آخر مطمئن از اینکه مطلب را گرفته وفهمیده است، راحت این نوشته را بدور اندازد. در عوض جدا از حالت چند معنایی و ابهامی نهایی، این حالت احساسی نیز برای خواننده باقی می ماند که موضوع مثل ماهی لیزی از دستش مرتب در رفته است. اثر هنری و بویژه اثر خوب پسامدرنی بایستی جدا از این حالت چندحالتی و چندمعنایی این فضای شوخ چشمی و شیطنت متن با خواننده را نیز داشته باشد و این را در این اثر ساقی قهرمان خوب پیاده می کند. در متن استفاده ساقی از تکنیکهای مختلف پسامدرنی از مونولوگ درونی تا تداخل زمانی و مکانی و داشتن چند راوی و و حالت چندمعنایی مشخص است ویا بهتر است بگوییم متنش این تکنیکها را بخوبی   و بگونه ای ارگانیک و غیر مصنوعی در خویش جذب کرده است. داستان حول محور دو مثلث ارتباطی میان راوی زن/جوزف/کاوه از یکسو و مثلث ارتباطی دیگر راوی/کاوه/ زن شاهزاده از سوی دیگر می گذرد که البته در همین میان گاه ما بجای مثلث ارتباطی نیز شاهد دو رابطه عشقی ایرانی و متن ایرانی راوی/کاوه و زن شاهزاده/کاوه از یکسو و از سوی دیگر رابطه مدرن راوی/جوزف هستیم. روای بسان یک زن ایرانی مهاجر و درگیر این متنها و روابط عشقی مختلف و بسترهای فرهنگی مختلف و مکانها و زمانهای مختلف که در عین حال دارای یک تداخل زمانی و مکانی نیز هستند، بناچار حالتی چندپاره و چندحالتی دارد و نویسنده بخوبی این حالت چندپارگی را نیز در شکل و ساختار متن و موضوع متن انتقال می دهد و بیان می کند. بویژه شکست مداوم زمان و مکان در متن و شکاندن زمان و مکان خطی و جلو و عقب افتادن زمانها به قدرت نوشته و موضوع بسیار کمک می کند و اثر را جذاب می سازد. اصولا همانطور که قبلا نیز گفتم، ما ایرانیان بخاطر این حالت چندپارگی و چندمتنیمان، یا محکوم به داغان شدن در این حالت چندمتنی و در بحرانمان هستیم و یا بسان یک هنرمند و انسان پسامدرن و یا بهتر از آن یک جسم گرا به یک انسان چندلایه و یک کثرت در وحدت تبدیل میشویم. راوی اما هنوز از این حالت دور است و می خواهد جوابی برای بحرانهای عشقی و چندپارگی خویش بیابد و یا به تعادلی در این حالت چندمتنی دست یابد. در بخشی از نوشته

راوی بزیبایی این حالت تداخل زمانی و مکانی خود و چندپارگیش را مطرح می کند. راوی گویی مرتب حامله میشود که اینجا معنای حاملگی دارای معانی مختلفی از حاملگی زنانه تا حاملگی عشقی و یا حامله روابط مختلف بودن تا در بحرانهای چندگانه بودن معنی می دهد که برای بحث ما بیشتر حاملگی عشقی و حامله بحرانهای عشقی همزمان بودن مطرح است. راوی به جوزف می نویسد:

< درد من حاملگی نیست. من همیشه حامله می شم و می زام و دوباره با شکم چسبیده به پشت، خوشگل و سرحال اینور و انور میرم.

درد من به هم ریختگی چرخه زمانی حاملگیمه. شایدم فقط من اینجوریم. من مثلا اول می زام. بعد شکمم بالا میاد و بزرگ میشه، بعدش ویار شروع میشه و من هی میدوم تو دستشویی عق می زنم و از بوی همه چی و از مزه همه چی بدم میاد.آخ که همش در حال عق زدنم و بچه داره برای خودش اون بیرون بزرگ میشه و تاتی تاتی میکنه.ص۱۲۳>

این تصاویر پارادکس و خلاف تصور عمومی در حقیقت معضلات جالبی را مطرح می کند که می تواند هم در معنای واقعی آن در حاملگی در نظر گرفته شود و هم در معنای استعاره آن برای بحث ما درباره بحران عشقی و بحران روابط. در معنای حاملگی، یک حقیقت کم مطرح شده این است که حالات زنان بسیار متفاوت با یکدیگر است و حتی احساس زیبای مادر بودن می تواند در زنان بشکل مختلفی ظهور کند و یا از لحاظ زمانی به تعویق افتد. برای مثال افسردگی بعد از زایمان نزد بخشی از زنان و یا حس شبه حاملگی در بعضی زنان دیگر حکایت از وجود یک واقعیت احساسی در کنار واقعیت روزمره می کند که عمدتا تاریخش خطی و مستقیم نیست بلکه این واقعیت احساسی مثل واقعیت درون ذهن و جان ما زمانها و مکانها درونش به یکدیگر تداخل می یابند و یا گذشته بعد از حال می آیند و آینده قبل از گذشته. اینگونه است که برای زنی که برای مثال با حاملگی اش مشکل دارد و یا ناگهان در کشور دیگری و در فرهنگ دیگری با بستری و معنایی متفاوت از زنانگی و مادری ، با دو بستر فرهنگی در درون و برون خویش روبرو میشود و زمانها و مکانهای دو جهانش در هم می آمیزند، آنگاه واقعیت احساسیش دقیقا می تواند به این شکل باشد که بعد از آمدن بچه تازه متوجه عمق موضوع و معنای حاملگی و پیامدهایش شود و شروع به عق زدن بکند. همین حالت نیز در رابطه بوجود می آید که برای مثال شما از رابطه ای بیرون آمده اید ولی رابطه تمام وقت در زندگیتان حاضر و زنده است و در دیالوگ با شماست و شما در کنار همسر جدیدتان، همزمان در یک زمان و مکان دیگر نیز می زیید و دچار دوپارگی زمانی و مکانی و یا تداخل دوزمانها در یکدیگر هستید. بحران عشقی و بحران رابطه ای بویژه این واقعیت احساسی و حالت چندزمانی و مکانی را تشدید می دهد و گاه معشوقی در پای قبری تمام عمر میزید و با مرده اش سخن میگوید ، در حالیکه برای دیگران او در حال زندگی نویی است و یا از لحاظ عقلانی این سخن گفتن و دیدن و بوسیدن مردن حماقت و یا دیوانگی بیش نیست. اما در این حالت و واقعیت احساسی که به ساختارشکنی واقعیت و مفاهیم دیسکورسهای حاکم دست میزند، واقعیتی عمیقتر از ما نهفته است که جواب خویش را می خواهد و تا به جواب خویش دست نیابد، اجازه نمی دهد که از این جهان چندپاره بیرون آیی و این جواب در شکل بالغانه اش تنها به صورت یک عبور از چندپارگی به کثرت در وحدت و بخاک سپردن معشوق ولی همراه با حفظ و تعالی بخشی آن اشتیاقات در روابط نوی خویش و جذب آن تمناها در مفهوم عشق و زندگی خویش می باشد. سرکوب و کشتن محض برای عبور از این چندپارگی، به تعمیق یافتن چندپارگی می انجامد و شدت یابی بحران. حال ببینیم راوی ما و یا راویان ما که هم راوی زن، هم کاوه و هم برای مثال مرغ درون قابلمه هستند و از حالتها و چشم اندازها مختلف این بحران بسته به جا و مکانشان روایت می کنند، به این بحران چندپارگی خویش چه جوابی می دهند. راوی در جایی و در رابطه با عشق ایرانیش یعنی کاوه (در متن اولیه ساقی قهرمان نامش شاپور می باشد و همانطورکه در نقد مندرج در بخش دوم این نوشته مطرح کرده ام، یک اسم دلالت و نامی کلیدی در نگاه ساقی به مرد و تناقض درونیش با موضوع مرد است) که رابطه شان به یک حالت سنتی و بگونه ای مادرانه/کودکانه است، این معضلات و حالت ساختارشکنانه و چندگانه واقعیت احساسی در حین بحران عشقی را بیان می کند. برای درک بحران میان کاوه و راوی باید به این موضوع توجه داشت که در رابطه سنتی ایرانی زن برای مردش بیشتر مادر است تا زن، و مرد برای زنش بیشتر کودک و یا پدر است تا مرد و این شکل ارتباطی عاشقانه ناشی از بستر فرهنگی ایرانی و نفی حالت مردانه و زنانه در فرهنگ ایرانی می باشد.همزمان در این نوع رابطه سنتی هر مرد در زن بدنبال یک زن اثیری و جادویی نیز است که مظهر عشق برایش می باشد و مسحور نگاه اوست و هر ز ن نیز منتظر آمدن قهرمان اسطوره ای خویش است که برای عشق او با دیوان می جنگد و او را آزاد و خوشبخت می سازد.(در بخش نهایی این نوشته در باب اروتیسم زنانه ومردانه به تفضیل به این موضوعات می پردازم). راوی درباره بحران عشقی اش با کاوه و چگونگی تداخل زمانی و مکانی احساسات مختلفش نکات زیبایی مطرح می کند که تنها با درک بستر فرهنگی این عشق و لمس حالت دوگانه عشق ایرانی که هم پدر/مادریست وهم بشکل جستجوی بدنبال عشق اثیری است فهمیده میشود.

< نخند، خنده نداره. کاوه ی ما خیلی خوب بود. ماه، دنیا که اومد دختر بود. بعد، بدون این که یک کلمه بروز بده پسر شد و بعدش هم بی خبر (فکرشو بکن من که مادرم، چه جوری

شوکه شدم). گذاشت و رفت و همینجور نشست همین جا جلو چشمم، روی مبل، میخوابید و میخورد و نگاه میکرد. و منو نمیدید. میدونستم رفته، ولی همونجا نشسته بود. جونم رو به لبم رسوند.......

منم ول کردم، بعد رفتم طرف مبل، همونجایی که نشسته بود و تیکه تیکه گذاشتمش تو کیسه و کیسه رو گذاشتم تو یخچال>

اینجا هم ما با معانی متفاوت جنسیت در معنای پسامدرنی بسان یک شدن و نه بودن طرفیم و هم می تواند معنی بیان یک احساس جنسی را بدهد که ابتدا همجنس خواهست و بدلایلی که ما نمیدانیم به دگرجنس خواهی تبدیل میشه و یا مجبور میشه تبدیل بشه و از طرف دیگه دقیقا این واقعیت احساسی را مطرح می کنه که چگونه راوی گرفتار در یک عشق ایرانی مادرانه/کودکانه چنان اسیر عشق ایرانی خویش است که باآنکه معشوق رفته است،اما او از عشق اش نمی تواند بکند و مرتب با او سخن می گوید. مادر نمی گذارد بچه بزرگ شود و کودک نمی خواهد مادر بجز او به چیزی دیگر فکر کند و می خواهد کودک بماند. راه نجات از این بحران عشقی چیست. راوی راه نجاتش را در تکه تکه کردن کاوه و در یخچال گذاشتن او می داند که می توان به معنای تکه تکه کردن احساس خویش و تلاش برای سرد کردن احساس نسبت به او آن را فهمید.(البته معانی دیگری نیز مثل بقیه متن ممکن است که به بحث ما نمی خورد). در واقع داستان با بیان این موضوع توسط راوی به جوزف در یک رستوران آغاز میشود. از طرف دیگر رابطه با جوزف بسان سمبل یک رابطه یک زن شرقی مهاجر با یک مرد مدرن و یک رابطه مدرن است که می تواند با او بسان زن و مرد بالغ بحث و گفتمان کند و همزمان از نوع رابطه مشخص است که این رابطه قدرت احساسیش ضعیف و اندک است و بیشتر یک نوع رابطه رفیقانه است تا یک رابطه عشقی و آنچه شور عشق زن را در خویش حبس کرده است، همان رابطه با کاوه در یخچال حبس شده و سرد شده است. از اینرو طبیعی است که دوباره فردا فیلش یاد هندوستان کند و کاوه را گرم کند و یا مثل خیلی از حالات تراژیک/کمیک مردان و زنان ایرانی برای مثال بعد از تجربه عشق و رابطه خوب مدرن و در نهایت کسل کننده به فکر عشق پرشور شرقی بیافتند و هوس یار جدید ایرانی و یا هوس آوردن یک عشق پرشور زن و مرد ایرانی از ایران کند.مشکل راوی زن و در نهایت نویسنده نیز در این است که با آنکه به این متنهای مختلف و بسترهای مختلف و مشکلات این روابط و ضعفهای روابط ایرانی و یا مدرن آشناست، اما چون نمی تواند به تلفیق حالات پرشور شرقی و مدرنش وبه یک جسم خندان و یا یک کثرت در وحدت دست یابد و بناچار چندپاره باقی می ماند، از آنرو هر حرکتش در عشق با کاوه و با جوزف نیز متناقض است و نه مدرن است و نه کامل شرقی بلکه در نهایت نوعی جدید از حالت شترمرغی است. بدینخاطر نیز راوی و همه راویان در انتهای بحران به یک حالت چند لایه ای پسامدرنی و در معنای نقد جسم گرایی به یک کثرت در وحدت دست نمی یابند بلکه راوی چندشقه و متناقض باقی می ماند و حتی حرکتش در بخش آخر از لحاظی دیگربار بشدت سنتی می شود. راوی می خواهد از مفهوم عشق شرقی بگذرد و کاوه را در یخچال احساسیش می گذارد ولی در عشق غربیش دوباره بشیوه جدیدی فانتزیهای سنتی و شرقیش را دوباره ناخوداگاه وارد می کند. اما از آنرو که این ورود و تداخل احساسی دوباره، ناخودآگاه و نه به شکل تعالی بخشی حالات زیبای عشق شرقی صورت می گیرد، از آنرو نیز رابطه جدید باصطلاح مدرنش نیز در نهایت مدرن نیست و چندپاره است و در آن نیز خویش را خوشبخت احساس نمی کند بلکه کمبود عشق عمیقی را احساس می کند و در نهایت ادای یک زن خوشبخت و مدرن را در می آورد. برای ما ایرانیان راهی جز تلفیق و چندلایگی وجود ندارد وگرنه محکوم به چندپارگی و خود فریبی و پرداختن بهای دروغهای خود به خویش با حس بحرانی شدیدتر و میل به افسردگی و خشم و کین توزی درونی نسبت به خویش و دیگری هستیم. زن ایرانی مدرن بایستی برای دست یابی به زنانگی و سعادتش، براساس تفاوتهای فردی خویش حالات گوناگون شور قدرت و خرد زنانه و شور و احساس مادری و عشق و شور اثیری که هر سه تایشان بسان سه شکل از هویت زنانه زیبا و پرقدرتند،در خویش جلب کند و براساس هویت جنسیتی زنانه اش آن بخشهای دیگر را نیز بسان قدرتها و شورهایی از خویش در خوب جذب کند و به یک کثرت در وحدت تبدیل شود. همانطور که گفتم ما نمی توانیم مفاهیم جنسیتی و جنسی و جسمی نهفته در فرهنگمان را کامل بدور بیاندازیم، زیرا با این کار خودمان را بایستی بدور اندازیم. بلکه می توانیم و بایستی با پاکسازی عناصر ضدزن و اساس قرار دادن هویت جنسیتی زنانه به عنوان مبنا و پایه ی هویت جنسی و عشقی هر زن، همزمان بخشهای دیگر را یعنی هویت مادرانه و زن عاشق اثیری و نیز هویتهای متفاوت و متفاوط دیگر را در خویش جلب کنیم و این حالات تعالی یافته خویش را با اندوخته ها و اشتیاقات مدرن خویش تلفیق کنیم و به چندلایگی خویش دست یابیم. مرد ایرانی نیز باید راهی مشابه رود. موضوع مهم و اساسی، عبور از قرار دادن هویت مادر و پدر بودن بسان عنصر اولیه و پایه ای هویت جنسیتی مرد و زن ایرانیست، زیرا مرد و زن ابتدا مرد و زن است و سپس مادر و هویتهای دیگر. اگر زن و مرد ایرانی به اسم مدرن شدن زنانه و یا مردانه بخواهد این بخش عاشقانه و اثیریش و یا این شور مادرانه و پدرانه اش با تمامی حالات پارادکسش را در خویش نفی کند، نتیجه اش بحران عشقی و چندپارگی بیشتر و ناراضی بودن در هر رابطه سنتی و یا مدرن می باشد. موضوع تبدیل شدن به یک زن چندلایه مدرن ایرانی است که بر اساس هویت جنسیتی زنانه اش، هم شور مادرانه دارد و هم اثیری و اسطوره ایست و هم در نهایت متفاوت است و متفاوط. چنین زن ایرانی که به یک کثرت در وحدت تبدیل شده است، قادر است به

روابط سنتی که می خواهد او را به مادر و یا زن اثیری تبدیل کند نه بگوید و رابطه اش را همراه با معشوقش به یک رابطه عاشقانه مدرن ایرانی تبدیل کند و یا می تواند در رابطه مدرن به ضعف و بیحالی احساسی روابط مدرن نه گوید و برپایه قدرت روابط مدرن و برابری و حق متفاوت بودن در روابط مدرن، همزمان پرشور و عاشق باشد و معشوق مدرن و اروپاییش را به لمس این عشق متفاوط و چندلایه وسوسه کند. آنگاه او هم عاشقی خردمند است و هم با این عشق متفاوتش می تواند برای هر دو جهانش بسیار وسوسه انگیز و زیبا باشد و این چندلایگی به قدرت و برتری خندان و شیطنت آمیزش نسبت به پارتنرهای اروپایی و ایرانیش تبدیل میشود و چون ترانه های افسونگرانه زنان سیرنه قادر به مسحور کردن و به پرش عشق وسوسه کردن پارتنرهای خویش است. زیرا در درون هر آلمانی و یا غربی نیز یک انسان رمانتیک و عاشق پیشه نهفته است که هراس از بیان خویش دارد، همانطور که در درون هر مرد و زن ایرانی یک زن و مرد پرشور و خندان و بازیگوش و سراپا جسمی و جنسی وجود دارد که هراس از بیان خویش دارد. راوی داستان ساقی قهرمان به این قدرت و چندگانگی دست نمی یابد بلکه از آنرو که خیال می کند با فریز کردن کاوه و عشق ایرانیش می تواند احساسات عمیق درونیش را نیز فریز و سرکوب کند، جواب این سرکوب را به این شکل می بیند که هرچه بیشتر میل بازی و لذت سادومازوخیستی آنهم بشکل غیرمدرن آن در او بالا میزند و این بشکل تبدیل شدن به مرغ و میل پختن مرغ و کشتن مرغ، خویش را نشان میدهد(به پیوند زن و مرغ در ناخودآگاهی ایرانی و حتی اروپایی نیازی به اشاره نیست. در زبان نیز مثالهای فراوان می توان برایش یافت) که در طی داستان این <مرغ> و چگونگی کشتن و پختن او به محور اساسی داستان تبدیل میشود. گویی نویسنده خودآگاه و یا ناخودآگاه خشم و خشونت ناشی از این چندپارگی را در خویش چنان احساس می کند که اکنون مثل هر سادیستی که می تواند به مازوخیست تبدیل میشود، در مسیر داستان هرچه بیشتر به این <مرغ> ابژه و پخته تبدیل میشود و در آخر داستان بجای هماغوشی ما شاهد خوشی دردآور راوی هستیم که اکنون خویش را بسان مرغی پخته در اختیار جوزف می خواهد بگذارد، تا هر کاری که او می خواهد باهاش بکند و همزمان خود نیز می داند که در این لحظه باصطلاح مدرن، در واقع به یک شکل دردناکی به تسلیم سنتی از یکسو و از سوی دیگر یک حالت نابالغ و بیمارگونه ارتباط جنسی تن میدهد و از این رو برای دلداری خویش می گوید:

< شاید هم اسمش رو میذارن انحراف جنسی، یا تمایلات نمیدونم چی، ها، انگار کن که هنوز توی این آشپزخانه ایم، و تو منو از توی قابلمه میاری بیرون میذاری تو دیس.....دستت رو، هردو دستات رو، آهسته میذاری زیرم که از هم نریزم و میریم طرف مبل، منو میذاری روی مبل و خم میشی و منو میبوسی و لباتو فشار میدی روی من و روی همون نقطه انگار دور میزنی و ذره ذره میخوری و بالاتر میری تا زیر شونه زیر سینه، هرجا که بخوای کیرتو فرو میکنی، راحت فرو میره، حسابی پخته م، لازم نیست دنبال سوراخ بگردی، میخوام پاهامو حلقه کنم دورت ولی خوب نمیتونم که. تو هم به دل نمی گیری، باور کن جوزف تو خیلی می فهمی، سرت میشه، تعارف نیست، میشناسمت.ص۱۳۰>

طنز ظریفی که در جملاتی مثل جوزف تو خیلی می فهمی، می تواند این معنا را بدهد که نویسنده دقیقا این حالت چندپارگی و تراژدی درون این حالات را بیان می کنه و برای این نگاه به کار، کل ساختار نوشته و استفاده خوب ساقی از تکنیکهای پسامدرنی نیز شاهدهای خوبی نشان میدهد. بباور من در کنار این چشم انداز که مطمئنا در متن است ، باید به این نکته نیز توجه کرد که بویژه مسیر متن و قدرت گیری هرچه بیشتر عنصر <مرغ> و حالتهای احساسی که این بخشها و بویژه بخش پایانی در ما ایجاد می کند، حکایت از امکانی دیگر ، یعنی ماندن نویسنده در این حالت چندپارگی و مبتلا شدن به خوشی دردآور و یا بقول ژیژک خوشی تهوع آور امیال شکل گرفته در این بحران خویش، بدون توانایی جذب کردن آنها و تبدیل کردن آنها به تمنا که نام دیگرش قانون است، نیز دیده میشود. در این معنا نیز هست که من از چشم انداز نقد روانشناختی خودم این کار را جدا از تحسین نکات پسامدرنی قوی در آن، در معنای روانشناختیش در بخش پایانی پسامدرنی نمی دانم و ما به جای یک حالت پسامدرن چندلایه بیشتربه یک حالت و زن سنتی چندلایه روبروییم که اکنون خویش را به دیگری کامل تسلیم میکند و خشمش را به خویش و زندگی با تبدیل شدن به مرغ پخته و تبدیل سکس و حالت سکسی و به یک احساس تهوع آور و از طریق مهربانی دروغینش نشان می دهد. بباور من این پایان می توانست به همین شکل وجود داشته باشد، بشرطی که مطلب طوری بیان شود که ما در عین لمس خوشی تهوع آور راوی به درک حالت تراژیک/ کمیک او بکمک فاصله ای که نویسنده به ما داده است دست یابیم و تراژدی او را ببینیم یعنی نویسنده می توانست با بیان این حالت و انتخاب راوی که در هرحال گام اولی در مسیر بلوغ با انتخاب خویش گذاشته است، همزمان دروغ نهفته در این انتخاب و گرفتار بودن این انتخاب در نگاه سنتی را می توانست تشریح و یا بیان کند و یا بخشهای مختلف این انتخاب را نشان دهد. درست است که می توان گفت، از آنرو که راوی با آگاهی بر نامتعارف بودن انتخابش، این انتخاب را می کند و این خود نمادی از رشد و بلوغ است، اما از طرف دیگر وظیفه یک نویسنده خوب در همین است که مثل روانکاوی معاصر با نگاهی دقیق به این انتخاب برای مثال نشان دهد که چرا بسیاری از انتخابهای <من> مدرن نه یک انتخاب بلکه یک ناچاری و اسارت در بند رانشهای خویش بودن است و در اساس انتخاب تنها به معنای قبول رانش خویش و جذب و تلفیق رانش و امیال

خویش است. با این نگاه دقیق می تواند دید که اینجا با اینکه راوی انتخابی می کند، اما این انتخاب در واقع نمایانگر یک بحران عمیق درون اوست و اگر به این خودآگاهی در مورد انتخابش دست نیابد، محکوم به ماندن در این بحران و اسارت در دست انحرافات جنسی خویش است. بسیار مهم است که یک انسان در گام اول به بیماریش و افسردگی و یا اعتیادش بسان یک بحران بلوغش آری گوید و خویش را از احساس گناه برهاند، تا دقیقا منطق بحران و عمل خویش را درک کند و در گام بعدی با جذب حقیقت و امیال نهفته در بیماری روانی خویش به انسان سبکبال و جسم خندان و پرقدرت تبدیل شود و بیماریش از اهریمنی به فرشته اش و یارش دگردیسی یابد. مشکل در نگاه راوی در این است که او در عین انتخاب حاضر به دیدن ادامه بحران خویش در این انتخاب نیست که جوابی نو می طلبد. هر معتادی و یا افسرده ای که به بیماری خویش آری گوید و از عمل خویش زجر نکشد، در عین حال در همان لحظه میل رهایی و عبور از بحران را دارد و این دو حالت همزمان، پیش شرط رهایی و عبور او از بحرانش را تشکیل می دهد، وگرنه دیگربار حق انتخاب مدرن به تنبلی ایرانی و وسیله ای برای ماندن در بیماری و بدست نگرفتن مسئولیت زندگی خویش است که اکنون می خواهد مدرنیت را به معنای اینکه ، هرکاری دلت می خواهد بکن، تعبیر کند و این نگاه نفی مدرنیت است. از طرف دیگر چنین انتخابی به معنای این است که به دیگران نیز حق بدهی، انتخابت را با حس و جسم خویش بسنجند و ارزشیابی کنند. بباور من،. دقیقا بدین خاطر که نویسنده خود قادر به رهایی از این خوشی تهوع آور و نارسیستی نبوده است، ما نیز بجای درک تراژدی /کمدی این اثر، یا به عنوان خواننده بشخصه مبتلا در بحران شدید و یا اسیر خوشیهای دردآور انحرافات جنسی، از این بیان بی پروای این لذت جنسی و خوشی دردآور لذت می بریم ، لذتی که هم در درونش عنصر سادومازوخیستی بیمارگونه و نیز بگونه ای نیز میل تبدیل خویش به یک برده و یا حیوان بی اراده و لذتهای اینگونه وجود دارد، و یا برای ذهنهای مدرنتر این بخش پایانی بشکل حالتی تهوع آور و دلزننده میشود. طبیعتا در یک رابطه عشقی سالم و یا سادومازوخیستی سالم نیز می توان در لحظات عشقی یا اروتیک به عنوان زن یا مرد خویش را کامل به معشوق خویش واگذار کرد و به او اجازه داد، هرکاری می خواهد با ما کند. اما اینجا این اعطا کردن بسان یک شکل از بیان عشق، بر بستر عشق و تمنای متقابل صورت می گیرد که از طرف دیگر همیشه حس مسئولیت متقابل را نیز بهمراه دارد و آنکه خویشرا اعطا می کند، تحقیر و تسلیم بشکل سنتی و یا بشکل نگاهی مکانیکی به جسم خویش و تبدیل خویش به ابژه ای برای بخشیدن به دیگری را نه می پذیرد و نه اصلا این احساس در رابطه بوجود می آید. زیرا آن اعطاء کردن بسان نمونه ای از اوج عشق و اعتماد است و دیگری این هدیه را با بوسه ای عاشقانه بر تن و جان معبود و پرنسس یا پرنس خویش جواب می دهد و مالامال از حس ستایش و پرستش معشوق خویش است. اینجا با اعطاء کردن، معشوق همزمان به الهه مورد ستایش تبدیل میشود و این دیالکتیک رابطه متقابل و عشق متقابل و جسمی با این حالت در نوشته زمین تا آسمان متفاوت است . اگر ساقی قهرمان که بباور من یکی از شاعران و نویسندگان خوب ایرانی و بسیار توانا و آشنا به مبانی و مفاهیم مدرن و پست مدرن و بویژه بخوبی آشنا به زبان و تکنیکهای زبان است، با بخش آخر نوشته خویش بیشتر رابطه تثلیثی را حفظ می کرد و خود نیز اسیر لذت این تصویر دردآور نمیشد، آنگاه احساس نهفته در تصویر بیشتر تراژیک/کمیک میشد تا یا بشکل لذت از این تصویر و بیان بی پروای یک خوشی تعالی نیافته و یا بشکل دلزدگی و حالت تهوع از آن. بباور من ساقی قهرمان بخاطر قدرت نویسندگی و شاعری خوبش، اگر هرچه بیشتربه این حالت چندگانگی پسامدرن که همان تبدیل کردن امیال و تصاویر به تمنای مدرن و پسامدرن است دست یابد، و اگرهرچه بیشتر به یک یگانگی در چندگانگی به عنوان زن جسمانی چندلایه دست یابد، آنگاه اشعار و داستانهایش پرقدرتر، زیباتر و چندلایه تر، پسامدرنتر و جسمانی تر می شوند. طبیعی است که در نهایت باید هر دو چشم انداز نهایی را در متن دید و همزمان به خویش اجازه داد که با خواندن دوباره متن به چشم اندازهای نوینی از لحاظ روانشناختی، ادبی و غیره دست یافت، زیرا این متن چندلایه ساقی ، با شیطنت راههای نویی را برای نگریستن به خویش باز می کند و اینگونه انتهای نقد به آغاز نقدی نو تبدیل میشود.

داستان هرمافرودیت ۷/۳/۲/ هشت یا بعدی از شهریار کاتبان

همانطور که در بخش قبلی این نوشته و نقد بخش اول داستان هرمافرودیت شهریار کاتبان یا علی عبدالرضایی(۴۶لینک) بیان کردم، این داستان چند بخشی یک بیان و تشریح داستانی/ مقاله گونه بحران جنسی و بحران هویت جنسیتی عمیق انسان ایرانی و یک تصفیه حساب با فرهنگ حاکم ضدجسمی و جنسی و تلاش برای عبور از آن به کمک نابود کردن طنزآمیز این فرهنگ در نوشته و تلاش برای ایجاد معانی جدید جنسیتی مثل هرمافرودیت و نیز معانی و مفاهیم جدید برای رابطه جنسی/عشقی صورت می گیرد. اما همانطور که در پایان نقد گذشته که موضوعش چگونگی جذب اروتیسم مدرن در این اثر می باشد، علی عبدالرضایی در نهایت و با همه توان هنری و فکری خوبی که دارد، بخاطر ناتوانی از ایجاد هویت تثلیثی و بافاصله با خویش و سنت و مدرنیت و ناتوانی به

گذشتن از حالت نارسیستی سنتی درون خویش و ناتوانی از نقد کاهن لجام گسیخته درون خویش و عبور از آن سرانجام انقلاب جنسی اش با آن همه بوق و کرنا به یک استمناء مشترک همه روایان و دانای کل و نویسنده در پای لذت تهوع آور و خوشی تهوع آور پدر جبار و لذت بخش درون خویش تبدیل می شود، پدری که همزاد آن کاهن اخلاقی ضد جنسی است و هر دوی آنها و این فرهنگ پدرسالار/مادرمحورانه نافی فردیت، بلوغ جنسیتی، نافی قدرت مردانه و زنانه و در نهایت نیز نافی نام پدر یا دیسکورس جنسی متحول می باشند. همانطور که در بخش اول و دوم توضیح داده ام، انسان ایرانی چه در معنای روانکاوی فرویدی،کوهوتی و یا لکانی و نیز چه در معنای روانکاوی جسم گرایانه و سیستم جسم گرایانه من که در این بخش توضیح داده ام، باید بقول لکان با عبور از رابطه نارسیستی و دوگانه اولیه که بشکل افسون گرانه و مجذوب تصویر دیگری یا خود بودن است، با قبول محرومیت خویش از مادر و قبول کستراسیون و یا همان اختگی و قبول فانی بودن خویش و قبول نام پدر به سوژه و صاحب یک هویت تثلیثی و بافاصله تبدیل شود و اینگونه قادر باشد، اکنون بکمک این هویت تثلیثی به جذب امیال و آرزوهایش در جهان سمبلیکش بپردازد و آنها را با کمک این جذب به تمنا تبدیل سازد که همیشه تمنای دیگریست و در پی رابطه متقابل با معشوق است و دارای احساس مسئولیت نسبت به خویش و معشوق و یا دیگریست. این عبور از ارتباط نارسیستی و وحدت جویانه با امیال ناخودآگاه خویش که فقط بدنبال لذت جنسی سریع و بدون ارتباط متقابل و پارادکس انسانی با معشوق هستند و دیگری را به یک ابژه محض و خودشان را به اسیر نگاه آرزوی ناخودآگاهشان و اسیر نگاه پدر جبار، لذت پرست و بی مسئولیت نهفته در پشت این اسارت در بند میل جنسی خویش می کنند، بسوی سوژه دوگانه و انسانی که این امیال را با جذبشان در جهان سمبلیکش به تمنا تبدیل می کند و اشتیاقاتش را مثل خویش انسانی و پارادکس می کند که در هر خواهش و تمنایش هم در پی دستیابی به معشوق و بیان میل وصال به معشوق است و هم همزمان می خواهد بداند که آیا معشوق او را دوست دارد و چرا دوست دارد و بدینخاطر بر خلاف منحرف جنسی و یا انسان اسیر رابطه نارسیستی با دنیای خویش، در معشوق فقط یک ابژه و یا تنها یک بخش از او یعنی واژن و یا نرینگی را نمی بیند، بلکه تمنایش حامل میل لمس تمامیت دیگری در عین اشتیاق لمس بخشهای مختلف جسم و تن اوست و مالامال از حالات پارادکس شوق و هراس انسانی، میل به وحدت و لمس ناممکن بودن وحدت کامل و هراس از جواب منفی معشوق می باشد و بقول اخوان ثالث در لحظه انتظار معشوق با شوق وصال و دلهره انتظار به تیغ می گوید: های تیغ به غفلت متراشی گونه ام، لحظه دیدار نزدیک است. عبور از این حالت نارسیستی دوگانه و هویت نارسیستی و دست یابی به حالت تثلیثی سوژه به معنای دست یابی به بلوغ انسانی و توانایی تحول و تکامل و توانایی تن دادن به زندگی و ارتباط متقابل پارادکس انسانی می باشد. بدون این تحول در عرصه فردی و جمعی ،امکان گذاریک جامعه از سنت به مدرنیت و یا پسامدرنیت وجود ندارد، زیرا خود دست یابی به این تلفیق و جذب مدرنیت، پسامدرنیت در جهان سمبلیک خویش بدون این رابطه بافاصله تثلیثی غیر ممکن است. چنین انسان ناتوانی از این رابطه تثلیثی و بافاصله، آنگاه سراپا غربی و شیفته غرب و از طرف دیگر سراپا سنتی و متنفر از غرب می شود و در هر دوحالت بجای جذب مدرنیت و یا سنت، آنها را می بلعدو یا میگذارد در تصویرش از آنها بلعیده شود و مدتی دیگرسپس آنهارا بالا می آورد، عق میزند. خشمگینانه مقصری می جوید و مجسمه شاهش را بزمین می انداز و عکس شاه بعدیش را به ماه می برد. چنین انسانی امروز کاهن و ضدزن و ضدجسم است و فردا ناگهان با دیدن دروغهای اخلاقش بجای آنکه تن به این نهلییسی مدرن وتثلیثی دهد و اکنون به سوژه مدرن و قادربه ایجاد یک جهان با اخلاق قراردادی و خویشتن دوستی و همراه با مسئولیت در برابر تن خویش و دیگری دهد،بجای آن به کاهن لجام گسیتخته تبدیل میشود و می خواهد، تقاص عمر بهدر رفته اش را با کین توزی و بلعیدن و معصرف جنسی بگیرد و با اینکار مرتب تشنگی و بحران جنسی اش بیشتر می شود و خشنتر، عصبیتر و ضداخلاقیتر و تهوع آورتر می شود. زیرا تنها با عبور از ارتباط نارسیستی و دوگانه با خویش و دستیابی به ارتباط تثلیثی هم قادربه حس فردیت و هویت جنسیتی مردانه و زنانه خویش است و هم می تواند با دیدن این کاهن اخلاقی و نیز نیمه دیگر او این کاهن لجام گسیخته در خویش، با دیدن راوی، لکاته و رجاله درون خویش، به تعالی بخشی آنها و تبدیل خواهشهای آنها به تمنا که نام دیگرش قانون و مستولیت در برابر جسم خویش و زندگیست دست زند و اینگونه با این تلفیق مدرنیت و خواهشهای درون خویش به تکرار جاودانی مرگ لکاته به دست راوی و تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری پایان دهد. یا در نوع والاتر و جسم گرایانه این روند بلوغ می تواند بسان جسم خندان و فانی این شورهای خویشرا در خود جذب و زیبا سازد و آنها را تعالی بخشد و اینگونه خویش را به یک کثرت در وحدت ، به یک خدای فانی و سبکبال که با هستی اش در دیالوگ دائمیست و مرتب بخاطر امکان دیدن این دیالوگ از ضلعهای دیگر و بخاطر رابطه تثلیثی اش ، قادر دگردیسی خویش و جهانش می باشد، تا به اوج سلامت،عشق و قدرت دست یابد. با این مقدمه نیز مشخص است که اکنون ما بخشهای دیگر هرمافرودیت را با این سه معیار ذیل می سنجیم:

۱/ آیا شهریار کاتبان اکنون قادر به جذب نگاه پسامدرن در جهان سمبلیک خویش و دست یابی به یک ارتباط تثلیثی با سنت و پسامدرنیت و دست یابی به تلفیق خاص خویش وبه چندلایگی خاص خویش است و یا آنکه دیگربار مانند بخش اول به یک حالت نارسیستی و ارتباط نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه دچار میشود و پسامدرنیت را مسخ می کند و از او یک پسامدرنیت سنتی و یک کاهن لجام گسیخته

باصطلاح چند حالتی می آفریند که در نهایت همه راویانش یک حرف می زنند. یعنی در واقع بجای چندحالتی ما شاهد تکرار یک حالت کین توزانه و یک نارسیسم لجام گسیخته و بی اخلاق و تشنه هستیم که در پشت همه حرفهایش در نهایت این پدر جبار و کاهن لجام گسیخته قرار دارد که می خواهد، همه هستی را به یک ابژه جنسی و بی هیچ ارتباط متقابل و کامل با معشوق خویش تبدیل کند و اینگونه به وحدت نارسیستی دست یابد. یعنی اگر دیگر با کشتن جسم خویش به بهشت اولیه با پدر اخلاقی دیکتاتور خویش دست نمی یابد، حال بخواهد با تبدیل خویش و دیگری به یک ابزار دست نگاه این پدر جبارو کاهن لجام گسیخته درون خویش، با او به یگانگی برسد و بر دوگانگی انسانی خویش و تمنای بشری خویش که همیشه تمنای دیگری و تمنای متقابل است، چیره شود. همانطور که از بحث قبل می دانیم، بقول لکان حاصل این گم شدن سوژه و فرد در نگاه میل خویش و اسیر میل خویش شدن و اسیر نگاه پدر جبار و بی مسئولیت درون خود شدن، یکنوع آفانیسیس و یا همان کم شدن مداوم لذت جنسی با وجود تکرار مداوم ارتباطات جنسی در همه اشکال آن و تشنگی بیشترو عصبی شدن و خشم نارسیستی بیشتر در نتیجه این کم شدن مداوم لذت جنسی می باشد. جالبی جسم در این است که هرچه انسان به احساسات متقابل و دو گانه مدرن و یا چندگانه پسامدرن و در نهایت یگانگی در پارادکس چندحالتی جسم گرایانه در ارتباط جنسی/ اروتیک و یا عاشقانه تن دهد و بر بستر عشق و علاقه به کلیت معشوق، خواه رابطه اروتیکی و یا عشقی باشد، نیز همچنین تن به تمناهای خویش به حس ولمس بخشهای مختلف بدن معشوق و یا تمناهای بقول روانکاوی پارتیال/ابژه ای تن دهد، بیشتر در این چندلایه گی تمنا و احساس لذت جنسی و جسمی می برد، تا آنگاه که فقط مثل لیبرتین بخواهد، لذت جنسی و اروتیکی با یک ابژه جنسی خویش ببرد و یا آنکه مثل کاهن لجام گسیخته بخواهد با حساب معشوق را رسیدن و باصطلاح <کردن و گاییدن> دیگری به لذت برسد. چنین <کردنی> چون در نهایت یک استمناء خیال و در واقع یک فروریختن اسپرم خود در هیچی می باشد، از آنرو نیز در نهایت تشنه تر میشود و خشم نارسیسی اتش و عصبیت اش مرتب بیشتر اوج می گیرد.

۲/ آیا شهریار کاتبان در این مسیر به یک هنر چندلایه و تلفیق خاص خویش دست می یابد و نیز به یک جسم خندان و چندلایه و آیا واقعا می تواند با دست یابی به ارتباط تثلیثی و با عبور از چندپارگی درونیش به یک چندلایگی دست یابد که او را هرچه بیشتر نه تنها برای جامعه ایرانی بلکه برای جامعه مدرن و پسامدرن کشور دومش نیز قابل توجه سازد و اثرش مانند آثار پسامدرنی مثل ناباکوف چندمعنایی و چند نگاهی باشد.

۳/ آیا شهریار کاتبان با درک درست پست مدرن و ایجاد تلفیق خاص خویش بر اساس یک نگاه جسم گرایانه مختص خود، می تواند بجای مفاهیم کهن و ضدجنسی و ضدجنسیتی در فرهنگ ما، در کنار روشنگران دیگر فعال در این زمینه، در عرصه زبان و هنر خویش چیزی نو بیافریند و اگر آفریده است، قدرت و توان چندلایه این تلفیق به چه میزان است؟آیا توانسته است به ادعا و خواست خویش عمل کند و به یک معنای نو از جسم، شور جنسی و هویت زنانه و مردانه و مفهومی نو از دیسکورس جنسی و جنسیتی و یک قانون جنسی چندگانه و قادربه تحول دست یابد و یا آنکه بخاطراسارت در نگاه و ارتباط نارسیستی در نهایت پسامدرنیت را مسخ می کند و بجای جسم نو دیگر بار یا بازگشت به خویشتن می کند و یا به یک کاهن بی اخلاق و ضدقانون تبدیل میشود که همان زبان و دنیای پدر جبار و یک بیمارجنسی است. چه آنکه پست مدرن را نفی قانون و هر گونه هویت می داند و چه آنکه توهم وار خیال می کند می توان کامل برقانون و اخلاق چیره شد، هردو در نهایت اسیر نگاه نارسیستی و خشم نارسیستی خویش و اسیر آرزوهای تعالی نیافته و تشنگی جنسی و کین توزی جنسی خویشند. پسامدرنیت در پی نفی قانون نیست، همانطور که در نقد پسامدرن با کمک سیتادهایی از لیوتار، فوکو و دریدا و غیره مطرح کردم، زیرا نفی قانون، نفی دیسکورس است و نفی دیسکورس به معنای نفی زندگی انسانی. بقول فوکو بشر هیچگاه آزادی کامل جنسی را نداشته و نخواهد داشت و همیشه دیسکورس و قانون قدرتمند جنسی نیز خواهد بود.مهم دستیابی به یک تحول نوین در قانون جنسی، پس از متاروایت و اخلاق قراردادی مدرن است و این به معنای دست یابی به یک پلورالیسم قانونها و چندقانونی و توانایی چند اخلاقی و چندهویتی می باشد. اوج دست یابی به این چندهویتی و چنداخلاقی، اخلاق چشم اندازی جسم و تفکر جسم گرایی می باشد. نفی قانون، به معنای نفی تمنای عشقی و جنسی و کشتن لذت جنسی و رشد آفانیسیس است. نفی قانون به معنای نفی شرم است که اساس ارتباط پرشور عشقی واساس تمناست. خجالت نفی ارتباط است و ناشی از حکومت اخلاق مطلق گراست،اما شرم بیانگر وجود ارتباط و تمنای جنسی است و بدینخاطر با دیدن معشوق از لذت و حس تمنا سرخ میشویم.(در این باره به مقاله من به اسم در ستایش شرم نگاه کنید). آنجا که شرم و قانون کشته میشود، نه احساس مدرنی در میان است(باآنکه یکی از علل مهم رشدیابی نارضایتی جنسی و کم شدن لذت جنسی در جهان مدرن، ادامه رابطه سوژه/ابژه ای و ادامه نگاه لیبرتینی می باشد که در کنار کار مهم پس زدن خجالت اخلاقی متاسفانه هرچه بیشتر شرم را نیز کشت و می کشد. به بخش قبلی این نوشته و نقد مارکی دساد نگاه کنید)نه تمنای چندگانه پسامدرنی و بویژه نه تمنای جسمانی یگانه در چندگانه،بلکه ادامه سنت است که همیشه به سرکوب تمنا و جسم و لذت پرداخته است و از جسم و زن ترسیده است. موضوع این است که آیا شهریار

کاتبان نیز به این نفی قانون و شرم و تمنا و در نهایت جسم دست می زند و یا آنکه به جسم پرشور و چندگانه و به تلفیق اروتیسم بی پروای مدرن با اروتیسم پرشرم شرقی،به حالتی مشابه حالت عارف زمینی و مدرن من و یا به حالتی مشابه به کازانوای خندان و یا دساد خندان من و اروتیسم بی پروا و پرشرم زمینی من دست می یابد.(در این باره به آفوریسمهای من در این زمینه در اسرار مگو نظر بیاندازید.در باب کازانوای خندان، اروتیسم بی پروا و پرشرم و غیره). دستیابی به این نگاه نو و تلفیقهای نو بدون دست یابی به ارتباط تثلیثی با هستی و عبور از شیفتگی و خشم نارسیستی کاهن لجام گسیخته غیر ممکن است. شهریار کاتبان در بخش اول ناتوان از این عبور بود، آیا اکنون در این بخش دو وسه و نیز بخش هفت و هشت نوشته اش قادر به جذب تثلیثی پسامدرنیت و ایجاد چندلایگی خاص خویش است، تا بتواند اینگونه و بر اساس این چندلایگی به یک هنرمند جهانی و یا دوملیتی تبدیل شود؟

نقد بخش ۸/۷/۳/۲/ هرمافرودیت

علی عبدالرضایی ، همانطور که در بخش اول بخوبی مشخص است، بسیار آشنا به مفاهیم و تکنیکهای پسامدرنیست و بخوبی نیز می تواند از این مفاهیم و تکنیکها در کارهایش استفاده کند و از لحاظ تکنیکی و بویژه زبانی، اثری پسامدرنی بیافریند که جدا ازعصبیت و حالات خشم نارسیستی نهفته در آن و حالت اکسهیبیسیونیستی شدید نهفته در آن، قادربه بیان هنری و پسامدرنی بسیاری از موضوعات مهم و قابل بحث در عرصه فرهنگ جنسی و جنسیتی می باشد و بایستی این قدرت و توان علی عبدالرضایی را تحسین کرد. موضوع اما این است که آیا آنطور که او می پندارد و در نوشته نیز کاملا محسوس است، پایه گذار و یا از پایه گذار ادبیات پسامدرن در ایران است و از طرف دیگر آیا برای موضوعات مهمی که مطرح می کند، جوابهایی نو دارد؟. قبل از آن اما میتوان از این قدرت و توان پسامدرنی او لذت برد و او را تحسین کرد. اگر علی عبدالرضایی هرچه بیشتر در جهان مدرن به این چندلایگی کار و دنیای خویش تن دهد و آنرا از عناصر و کمپلکسهای سنتی نهفته در آن پاک سازد، آنگاه می تواند به یک هنرمند خوب و پرتوان ایرانی چندلایه و مورد توجه جهان مدرن تبدیل شود. اما برای اینکار باید از موانع درونی عبور کند که بخشی را در نقد قبل مطرح کرده ایم و بخشی دیگر را اینجا بدان می پردازیم. علی عبدالرضایی با آشناییش با تکنیکها و مضامین پسامدرنی، اثرش را با کمک تکنیکهایی مثل جریان سیال ذهن یا مونولوگ درونی ،بینامتنیت، چندراوی و چندلایگی داستانها و نیز تداخل مداوم زمانی و مکانی حوادث داستانه و یا گاه حالت چرخشی در داستانهایش، از ابتدا فضایی چندلایه و قدرتمند ایجاد می کند و همزمان با طرح موضوعات و کمپلکسهای اساسی جنسی/ جنسیتی نهفته در فرهنگ ما، خواننده را مجبور به پرداختن و نگاه به این معضلات می کند و از آنرو که داستان هم چندبخشی و هم گاه در ارتباط و دیالوگ مستقیم با خواننده صورت می گیرد و نیز از طریق تحول جذاب در مسیر داستان و دیالوگ راویان با یکدیگر و یا بیان چشم انداز خویش برای خواننده و شکستهای زمانی و مکانی، مرتب خواننده را بدرون حالتی نو و تصویری نو که همزمان دارای معانی نو و متفاوت با معانی معمولی این تصاویر میباشد، میبرد و این گونه حالتی چندمعنایی و چندلایه و جذاب در داستانش ایجاد می کند. بخش دوم با یک نصیحت پدرانه و یا راهنمای چندمعنایی دانای کل برای راوی و یا فرزندی که میخواهد ساختار فرهنگی و یا ساختار جنسی و جنسیتی جامعه اش را بشکند، شروع میشود:

> **... اگربه یکی از شاخه های بیدِ مجنون برخوردی کِه به دیوارکُرنش می کرد جانخور!**
> **خیال نکنی رسم ِزمانه این است خر نشو! لگدی مَشتی وسطِ سینه‌ی دیوار بگذارکه**
> **لاکردار در کونش گذاشته کوس وموس ِ لکنته مجموع کند!**
> **معطّل نکن! حالا که اصرارداری برو! بنویس! ولی نترس! ترس هم ازغولی که سری**
> **نترس را سردار می برد می ترسد. فقط حواست باشد به مورچه‌ای که سر ِکوچه**
> **منتظر ِتوست محل نگذاری، به خیابان که رسیدی، احتمالن سگِ سیاهی واق واق**
> **می‌کند، داغ نکن! دم ِبزرگراه، چندگرگِ گردن دراز دنبالت می‌کنند، نباید پلنگی باشی**
> **که بی حال وحوول می کُشد، بُکن!**
> **پای قله‌ای که با آن قرار ِکاری داری،دوسه جنگل کرگدن رودرروت گردن کجی**
> **خواهدکرد،مفعول نباش! ازهمین حالاغول شوپسرم! غول باش!**

مفهوم بیدمجنون و کلا مفاهیمی مثل شهلی و شهریار،لیلی و مجنون در نگاه شهریار کاتبان بیانگر و تبلور روابط جنسیتی بیمارگونه و یک فرهنگ بیمار و ضدجنسی است که مهمترین خصیصه اش، نفی شورجنسی و هویت جنسی زنانه و مردانه و در عین حال بسته کردن و جلوگیری از سیال بودن و توانایی هر دو جنسیت به حالتی دوجنسیتی می باشد.برای اینکه پی ببریم که نقد شهریار کاتبان بر فرهنگ جنسی و جنسیتی ایران و معضلات این فرهنگ و راههای پیشنهادی شهریار کاتبان برای برون رفت از این فرهنگ چه انداز عملی و چه اندازه نو و راهگشاست، بایستی ابتدا از نگاهی تخصصی به بیان معضلات جنسی و جنسیتی ایرانیان بپردازیم و بعد بر بستر این نقد نگاه شهریار کاتبان را نقد

کنیم. همانطور که دوسال و اندی پیش(اصل مقاله مربوط به بیش از هفت و هشت سال پیش است) در مقالات سریالی و ده گانه <کاوشی در روان جمعی ایرانیان از خاستگاه آسیب شناسی مدرنیت> که یک دیاگنوستیک نسبتا کامل و بیماری شناسی جامع روان ایران در عرصه های فردیت،گیتی گرایی، بحرانهای هویت، جنسی،جنسیتی و عشقی و غیره می باشد و بویژه در سه بخش بحران جنسی ایرانیان آن مطرح کرده ام، مشکل مهم فرهنگ ما این است که فرهنگ ما یک فرهنگ پدرسالاری/مادرمحوری است و در این فرهنگ بخاطر حاکمیت نقش پدر و مادر در این فرهنگ، همانطور که در این مقالات و یا نقد بوف کور نشان داده ام، ما شاهد سرکوب جسم، شور جنسی و شور و قدرت مردانه و زنانه در پای این نقش پدر حافظ اخلاق ضدجنسی وضد لذت و نقش مادر حافظ عشق مادرانه و مطلق عرفانی است. در این سیستم پدرسالارانه/مادرمحورانه، در کنار سرکوب جنسی ، دیسکورس جنسیتی زنانه و مردانه بدین شکل برقرار و بازتولید میشود که زن دارای سه نقش مادرمقدس، حوا و جنه فریب دهنده و وسوسه گر و زن اثیری رویایی است که بر عرصه عشق و جهان مرد حکومت میکند. در این سه نقش طبیعتا نقش مادر و حالت مادرانه،نقش اصلی برای زن است و به حالت محوری او در رابطه تبدیل میشود و همزمان این مادر در خویش دختری نیز دارد که در اشتیاق پدر است و در مرد بدنبال این پدر امین میگردد و این حالات تاثیرات خویش را در رابطه زناشویی و عشقی و جنسی می گذارد. در حالت حوای فریبنده در واقع شور زنانه و قدرت او سرکوب می شود و اکنون این شور سرکوب شده بشکل لکاته خشمگین و جنه اهریمنی باز می گردد و با خشم خویش به جنگ سنت می رود و در عین حال سنت را بازتولید می کند و به مترسکی برای زنان و باقیماندنشان در هویت مادرانه و زن اثیری تبدیل میشود. این لکاته خشمگین از طرف دیگر خود تبلوری زنانه از کاهن لجام گسیخته است و بدین شکل در خدمت سنت و در خدمت اسیرماندن در چرخه احساس گناه/وسوسه باقی می ماند. از طرف دیگر لکاته در عین حال زن اثیری کشته شده و خشمگین شده است و مادر خود نیز زن اثیری و لکاته ای است که این خصایل خویش را به جهان بیرونی فراافکنی کرده است، زیرا به عنوان مادر، زن ایران محکوم به سرکوب بسیاری از شورها و قدرتهای زنانه خویش است.این تبدیل و پیوند درونی میان این سه نقش مادر،لکاته و زن اثیری را بوف کورد هدایت بخوبی نشان می دهد. زن اما بسان زن اثیری دارای قدرتی فراوان بر مرد است که توسط اندک کسانی این تاثیر دیده شده است. مرد ایرانی در این فرهنگ بنا به این سه حالت عمده زنانه بطور منطقی دارای سه حالت مردانه در برابر این سه حالت زنانه است.او از یکسو پدر و حافظ اخلاق، ناموس و خانواده است و از طرف دیگرقهرمان و عارف است که در پی عشق مادری و در نهایت درپی احساس ناخودآگاه چیرگی بر ظلم پدر بر مادر بدنبال عشق مطلق روحانی عارفانه و نیز جامعه بی طبقه توحیدی و سوسیالیستی میگردد، تا براین ظلم به مادر غلبه کند و اینگونه اسیر نگاه مادر خویش است و از طرف دیگر اسیر نگاه زن اثیری است که بر جهان درون و جهان عشقش حاکم است و در جهان اروتیکش در کنار حوای وسوسه گر نقش اصلی را در تمناها بازی می کند. درک این موضوع از این جهت جالب است که بدون درک این اهمیت مهم نگاه زن بر مرد هیچگاه نمی توان به دلایل بنیادین افسردگی و زخمهای عمیق مرد ایرانی پی برد. طبیعی است که به زنان در این جامعه ظلم مضاعف میشود، اما عدم درک این معضلات پایه ای مرد ایرانی باعث آن شده است که حتی فمینیستهای ایرانی بطور عمده منافع مرد ایرانی را با جامعه پدرسالار ایرانی یکی بدانند و اگر ازشان بپرسید که خوب چرا مرد بقول شما اینگونه ممتار ایرانی این چنین درهم شکسته، افسرده و معتاد و داغان است، آنگاه جوابی ندارند و یا اگر صادق باشند،می گویند خوب خوشی زیر دلشان زده است. این ناتوانی به درک معضلات پایه ای مردان ایرانی توسط خود مردان و نیز توسط زنان باعث شده است که پی نبرند که یکی از علل پایه ای عدم رشد مدرنیت در ایران همین سرکوب مردانگی در کنار زنانگی در پای نقشهای پدر و مادر، قهرمان و زن جادویی و بسته بودن این حالات جنسیتی مردانه و زنانه و رابطه خشن و با فاصله میان ناز زنانه و نیاز مردانه بوده است، در حالیکه در هر زنی مردی نیز نهفته است و بالعکس. همانطور که بکمک لکان توضیح دادم و در بخش آینده و بحث انتقادات جودیت باتلر، دریدا و پژوهش جنسیتی به لکان نیز بدان می پردازم، جنسیت زنانه و مردانه در نهایت بشکل ناز زنانه و نیاز مردانه و یا حالت فالوس بودن زنانه و فالوس داشتن مردانه است، اما این حالتها، هرچه یک جامعه بازتر باشد، بشکل تلفیقی از ناز و نیاز، به اشکال متفاوت و متفاوط مردانه و زنانه دگردیسی می یابد. یا براساس نظر جسم گرایانه خودم، بر بستر هویت جنسیتی مردانه و زنانه، همچنین هر مردی به نازهای مردانه و خواهشهای مردانه خویش و زن به نیازها و خواهشهای زنانه خویش تن میدهد و به بیان آن می پردازد و اینگونه رابطه جنسیتی و جنسی ازحالت فاعل/مفعولی به حالت دیفرانس دریدایی در می آید که در آن مرد، زن به تعویق افتاده و متفاوت است و زن، مرد متفاوت و به تعویق افتاده. همانطور که قبلا گفتم اشکال نگاه پسامدرنی که جنسیت را یک شدن می داند و شهریار کاتبان نیز اینرا تکرار می کند، در این است که متوجه رابطه جسم و زبان نیستند. برای پسامدرنیت جسم و انسان یا سوژه در قالب زبان بوجود می آید، اما تحقیقات امروزه علم نویروبیولوژیک و نیز نگاه جسم گرایانه نشان می دهد که رابطه اینها متقابل و یا بشکل دیفرانس دریدایی است(در اوایل نوشته، در بخش پسامدرنیت و نیز در بخش آینده این را توضیح داده ام و میدهم) که بدان معناست که جسم زبان را می سازد و زبان جسم را و اینگونه جسم ، زبان به تعویق افتاده و متفاوت است و زبان، جسم به تعویق افتاده و متفاوت. تنها با درک این ارتباط است که می توان هم عناصر بیولوژیک در <بودن> جنسیتی مردانه و زنانه را بسان بستر اولیه درک کرد و هم به درک<شدن> جنسیتی زنانه و مردانه نائل آمد و به امکان دست یابی به یک چندگانگی متفاوت و

متفاوط زنانه و مردانه. باری در فرهنگ ما بخاطر این دیسکورس فرهنگی ضد جسم و جنس، زنانگی و مردانگی، شور اروتیسمی و کام پرستی سرکوب میشود و اینگونه ایرانی خویش را مرتب اخته و سترون می کند. بهترین نمونه هنری درک و بیان تاثیر نگاه زن بر مرد و اسیر بودن مرد تحت تاثیر این زن در اندرون به اسارت کشیده شده، کتاب داش آکل هدایت است. ما در داش آکل شاهد آن هستیم که این پهلوان لاابالی و قلندر بی نیاز و سمبل ایده ال مردانه سنتی و عارفانه که البته بجای مردانه، پدرانه باید بگوییم، ناگهان اسیر دو چشم دخترکی در پشت یک چادر میشود. در تمامی داستان هدایت ما از مرجان به جز فکر کنم یک جمله هیچ چیز نمی شنویم و چیز خاصی نمی بینیم، اما تمامی داستان و تمامی جهان داش آکل در جلوی اندرونی تحت ثاثیر و نگاه این دو چشم است که مرد قهرمان را اسیر خویش کرده است. در بخش پایانی این نوشته در باب اروتیسم زنانه و مردانه به تاثیر این حالت در نگاه شاعران بزرگی مثل شاملو و غیره نیز می پردازم. مهم اینجا این است که بدون رهایی ازاین حالت و اسیر نگاه معشوق خویش بودن و یا اسیر نگاه پدر و یا مادر بودن، نه برای مرد ایرانی و زن ایرانی امکان رهایی جنسیتی ویا جنسی وجود دارد و نه برای فرهنگ ما امکان تحول عمیق درونی.همزمان این نقشها و حالات تاثیر خویش را بر روی چگونگی حس و لمس روابط جنسی و جنیستی می گذارد و از یکطرف باعث آمیخته شدن سکس با احساس گناه و هراس از سکس تبدیل میشود و از طرف دیگر انسان ایرانی ضعیف شده و بدون شور زنانگی و مردانگیش که پایه و اساس فردیتش می باشد، به اسباب بازی امیال و وسوسه های تعالی نیافته اش تبدیل می کند و او یا اسیر اخلاق به سرکوب خویش و زنجیرزنی خویش می پردازد و یا اسیر وسوسه، به داغان کردن خویش در پای وسوسه هایش عمل می کند. اینگونه نیز حالات سادو/مازوخیستی در این روابط فراوان می شود، در کنار نآشنایی بنیادین به تمناهای جنسی و ناتوانی از تن دادن به تمنای متقابل و کشف یکدیگر در ارتباط عشقی و اروتیکی بر بستر اعتماد و احترام متقابل. خشونت و تحقیر نهفته در این روابط سنتی با شکستن هرچه بیشتر اخلاق کهن و نبود یک آلترناتیو مدرن مرتب بیشتر میشود. اما خوشبختانه از طرف دیگر قشری نو نیز بوجود می آید که در پی عبور از بحران خویش و برای لمس عشق و اروتیسم مدرن تن به روشنگری جنسی و جنسیتی و تمنای متقابل می دهد و این نسل نو پایه گذار واقعی رنسانس جسمی و جنسی ایران برپایه درک دقیق این معضلات و یافتن راههایی مدرن و نیز متناسب با رشد و تکامل فرهنگ خویش می یابشد. این رهایی از این نقشهای قدیمی و دستیابی به نقشی مدرن که در آن آری گویی به جسم و جنسیت خویش و آری گویی به زنانگی و مردانگی و اروتیسم خویش و خویشتن دوستی همراه با ارتباط تثلیثی با خویش و دیگری، اساس و پایه تحول جنسیتی و جنسی ایرانی و پایه عبور ایران و ایرانی از بحران جنسی و عشقی و بحران زناشویی و جنسیتی می باشد. این عبور اما به معنای ضرورت تلفیق نیز هست و این بدان معناست که زن و مرد ایرانی برای تعبیر و تفسیر خویش بسان مرد و زن بناچار،مفهوم مدرن از زن و مرد را و هویت و فردیت جنسیتی زن و مرد را بایستی با مفهوم زن و مرد نهفته در جان و فرهنگ خویش پیوند زند و به تلفیقی نو دست یابد که پیش شرط چندلایگیش و ایجاد مدرنیت ایرانی خویش و بیان مدرنیت متفاوت و متفاوط خویش است. او باید بخشی از فرهنگ خویش را که در جانش حک شده است در خویش نوزایی کند و مفهوم مدرن زن و مرد ایرانی با کمک این تلفیق و بر بستر این هویت و فردیت جنسیتی زنانه و مردانه بیافرینند و اینگونه هم زن ومرد مدرن و متفاوت باشد و هم قادر به تن دادن به هویتها مختلف خویش از مادر و پدر بود، و زن و مرد اثیری و نیز تاریخی بودن و اینگونه به کثرتی در وحدت تبدیل شود،البته همراه با پاکسازی این مفاهیم و تصاویر از عناصر ضدجسم و ضد زنانگی و مردانگی و تبدیل آنها به نقش مادر و پدر آری گوی به خواستهای جسمی خویش و یا زن و مرد اثیری خندان و سراپا جسم و شور بازی عشق و قدرت. همانطور که قبلا توضیح داده ام کپی کردن مدرنیت و بدور انداختن کامل فرهنگ خویش و بویژه فرهنگ جنسی و جنسیتی خویش و مفهوم فرهنگی از جسم و جان خویش غیرممکن است و این کار یک آب در هاون کوبیدن است. موضوع، ایجاد مدرنیت ایرانی و مفهوم زن و مرد مدرن ایرانیست که هم سراپا جسم است و به شورهای جنسی و جسمی خویش و به آرزوهای متفاوت و متفاوط خویش آری می گوید و هم این شورها و امیال را با جذب شان و زیباکردنشان در جهانش و تبدیلشان به تمناها و قدرتهایش و لذتهایش به یاران و قدرتهای خویش تبدیل می کند. در این مسیر تلفیق و زیباسازی طبیعی است که او باید مفهوم عشق رمانتیک لیلی و مجنون و یا عشق عارفانه و در پی وحدت و یگانگی را نیز که در وجودش نقش بسته است،در جهان مدرن خویش جذب کند و یا نقش زن و مرد اثیری را. اینجا اما این حالات رمانتیک و اثیری بشکل نارسیستی جذب نمیشوند بلکه رابطه انسان ایرانی بسان جسم خندان با این نیروهای خویش بشکل تثلیثی و بافاصله است و به اینخاطر دیگر اسیر و مجذوب مطلق چشمهای دیگری مثل راوی بوف کور نمی گردند. بلکه این زن و مرد نوی ایرانی و این عاشق و عارف زمینی خندان و رقصان هم مالامال از شور و قدرت و شیطنت زنانه و مردانه است و هم مالامال از شور عشق و میل یکی شدن با معشوق و بازی عاشقانه و قدرتمندانه زمینی میان خویش و معشوق. او اینگونه سراپا زمینی و خندان و مدرن ، هم متفاوت از انسان سنتی و هم متفاوت از انسان مدرن اروپایی است و این تفاوت و چندلایگیش منشاء قدرتش و جذابیتش و مظهر وسوسه اروتیسم چندگانه اش میشود. علی عبدالرضایی نیز بباور من بخوبی این بخش اول این توضیحات و لزوم تحول فرهنگی در معنای جنسی و جنسیتی را می بیند، اما آیا او قادر به تلفیق عناصر سالم این فرهنگ عاشقانه با فرهنگ مدرن می باشد و میتواند به عشقی دست یابد که هم به یگانگی تن می دهد و هم به فردیت معشوق و خویش اجازه بیان می

دهد و یا اینکه آیا او با شکستن سنت و فرهنگ قدیم، قادر به ایجاد رابطه عشقی و اروتیکی متقابل و بر بستر برابری و احترام متقابل زن و مرد، عاشق و معشوق است و یا آنکه اسیر حالت نارسیستی باقی می ماند و می خواهد سنت را کامل نفی کند و یا عشق را کامل نفی کند و همخوابگی دوطرفه و تمنای چندلایه را به یک <کردن> نارسیستی کاهن لجام گسیخته و تشنه تبدیل کند. او در بخش هفتم نوشته اش، نظرش را با روشنی کاملی و در عین حال بشیوه پرقدرتی بیان می کند:

از وقتی که شهوتم را باز داشت کردند، لی بیدوی عزیزم توی کوس ِمادر جاماند و شهلی بازیگر ِصحنه‌ای شد که دائم دارم عوضش می کنم!

اگر برآیندِ همه ی کیرهای جهان فقط یک کیر می شد که شهلی به آن داد می کرد، لیلِی از نقش ِخود به عنوان ِیک آبلیسِ کناره گیری کرده شهری می توانست به آیین ِخود گرویده هرگز از عَنی نگهداری نکند تا وقتِ بیرون رَوی ِمدفوع، لذت رضا ِکرده آب بازی پیشه کند.

همان رضایی که وقتی ارضا نمی شد، مَنی را فقط روی شکم می ریخت تا با انگشتِ سبّابه دور ِناف آب بازی کند...

علی عبدالرضایی در اینجا با زبانی برّا و دقیق و کوبنده، معضل جنسی ایرانیان را مطرح می کند که همان سرکوب جنسی است و سرکوب شهوت است. حاصل این سرکوب دوپارگی فرهنگ و دوپارگی عشق جنسی به یک عشق افلاطونی و پردرد مقدس شده لیلی و مجنون و از طرف دیگر جسم و رابطه جنسی کثیف و تحقیره شده می باشد که وقتی هم به نیازهایش تن می دهد، باز هم بشکل چیزی کثیف و محقر به تنش و تن معشوق می نگرد و از کاهن اخلاقی به کاهن لجام گسیخته و تشنه تبدیل میشود. راه حل علی عبدالرضایی برای عبور از این فرهنگ نافی سکس و نافی جسم ، اما درخویش از ابتدا ادامه نگاه نارسیستی و نگاه کاهن لجام گسیخته را در بر دارد. زیرا نه قادر است بخوبی این اسارت نگاهش در بند کاهن لجام گسیخته را ببیند و نه قادر به درک تفاوت مهم معنای <کردن> ایرانی او با همخوابگی مدرن و تفاوت مهم بین تن دادن به خوشی جنسی و سکس تعالی نیافته با تن دادن به تمنای جنسی است. راه پیشنهادی او که همان تن دادن به امیال جنسی و آزادی جنسی بی پروا و باصطلاح او دوجنسیتی شدن است، در خویش قبل از همه این اشکال را دارد که بخاطر اسارتش در نگاه کاهن لجام گسیخته درون خویش و در ارتباط نارسیستی دوگانه و نابالغ و بخاطر دست نیافتنش به ارتباط تثلیثی و تبدیل نشدن به سوژه و یا جسم خندان، قادر به دیدن این موضوع نیست که امیال و آرزوهای جنسی او و فیگورهایش مانند تمامی ایرانیان در نتیجه این قرون متوالی سرکوب جنسی، کین توز، تشنه شده اند(جدا از آنکه کلا باید هر احساس ناخودآگاه را ابتدا تعالی بخشید و به تمنا و یار خویش تبدیل کرد، زیرا میل جنسی ناخودآگاه در پی ارضای سریع خویش و در پی خوشی دردآور و بی مسئولیت و تبدیل دیگری یا خویش به ابژه جنسی و یا یک واژن و یا نرینگی بزرگ است) و اگر بدون تعالی بخشی و تبدیل آنها به تمنا و بدون تبدیل خویش به سوژه قادر به ارتباط تثلیثی به ارضای آنها بپردازیم، آنگاه تبدیل به کاهن لجام گسیخته می شویم و اینگونه نیز انقلاب جنسی علی عبدالرضایی و بقیه بخشهای نوشته اش با همه نکات خوبش، به یک بیان و تبلور این کاهن لجام گسیخت و این نسل نوی راوی و لکاته اسیر در رابطه نارسیستی تبدیل میشود و آن همه قدرت هدر می رود و برای کسی از نسل من چاره ای جز این نمی ماند که با حسرت و در عین شرارتی خندان به این نسل بگوید،< چرا اینقدر شرارتتان اندک و کوچک است، چرا اینقدر لذتتان کوچک و اندک و بیمار است. چرا به جسم خندان و چندلایه و به تمنای چندلایه و عشق متقابل میان دو جسم و دو جنسیت دست نمی یابید که هم سوژه/سوژه ایست و هم بر بستر این عشق و علاقه متقابل، چه در رابطه یک شبه و یا در عشقی درازمدت، قادر به دست یابی به اشکال مختلف فانتزیهای جنسی اش از روابط سوژه/ابژه ای تمناهای سادومازوخیستی تا تمناهای چندلایه و خندان عشق اروتیکی و رمانتیک است. چرا از کاهن لجام گسیخته ات نمی گذری و خود و قدرت و لذتت را اخته می کنی>. تا شاید با این نگاه انتقادی و در عین حال رفیقانه به دیدن تصویر واقعی دوریان گری درون خویش دست یابند و به خلوت خویش روند و با صداقت به بحران خویش بپردازند و با گذار از بحران خویش به کازانوای خندان، مارکی دساد خندان و عاشق زن و مرد زمینی شرور و خندان تبدیل شوند که زندگی برایش یک بازی زیبا عشق و قدرت و دیالوگ با معشوق و کل هستی است و نه مانند زندگی شهلی و شهریار یک مونولوگ دائمی با خویش، یک استمنای دائمی و <کردن یا دادن> به تصاویر خویش از دیگری و خیال توهم گونه چیرگی بر دیگری و بزیرکشیدن دیگری است، توهمی که همانطور در داستان <سکس، مسخ و ....) نشان داده ام، در نهایت محکوم بدان است که به تشدید بحران و چندپارگی منتهی شود و به اینکه مانند دختریاز سنتی و کاهن لجام گسیخته این نوشته در نهایت و در حین عمل <کردن> دیگری به ناگاه ببیند که دیگری جز خودش کس دیگری نیست و از شوک تجربه این <کردن> خویش و از دیدن تصویر واقعی خویش و دنیای خویش به تهوع افتد و خویش را بالا بیاورد، تا سرانجام در نتیجه این دیدن تثلیثی خویش بتواند با دیگری و معشوق دیالوگ برقرار کند و به تمنای متقابل و عشق و اروتیسم مدرن و پسامدرن تن دهد. مشکل شهلا و شهریارو علی عبدالرضایی اسیر ماندن در این رابطه نارسیستی دوگانه است و از اینرو شهلا و شهریار او تکرار تراژدی راوی و لکاته است و خود او نیزدر این نوشته تکرار پیروزی سنت به شکل کاهن لجام گسیخته بر مدرنیت و پسامدرنیت و در نهایت مسخ پسامدرنیت است. علی عبدالرضایی در ادامه نوشته به

خوبی می بیند که فرهنگ ما با ترساندن انسان ایرانی از تن و شوقهایش او را به موجودی ترسو و تک ساحتی و در نهایت اسیر این امیال آغشته به این نگاه سرکوب گر اخلاقی تبدیل می کند و چگونه این سرکوب باعث اسارت ایرانی در بند وسوسه های ناشی از این سرکوب می شود. بقول سارتر،اخلاق، گناه را می آفریند و گناه، اخلاق را در یک چرخه دائمی و جهنمی.

دست نزن! می‌سوزی ها! به آنچه ما می کنیم اهتمام نکن! هرچه می گوییم انجام کن! این را بکن آن را نه!

وچنین بود که مادر- دجّال و پدر- جلاّد و اصلن خودِ خانواده شکنجه گاهِ فرد شد، حتّی پسر از نگاهی که مادر به پدر می کرد مردی گرفت و دختر کیرپرست نمی‌شد اگر به ختنه سران ِ پسر نمی‌رفت.

همه را دوجنسی ساخت کرده‌اند، همانطوری که زیر ِهر کیر، سوراخی کاشته‌اند که می‌دهد، توی هر کُسی نیز کیرَکی کار گذاشته‌اند که می‌کند.

شهلی اگر منفعل نبود وبَلدی داشت در کردن، شهری اعتیادی به سادیسم پیدا نمی‌کرد. اصلن صرفِ دادن و اشتغال به خود نمائی ِاین مازوخیست باعث شد که شهری مدام به کار ِعزیز ِکوس آزاری بپردازد، همیشه ضمن ِهر سکسی، او می خواست به کوس ِاعظمی بازگشت کند که پیش تر او را گاییده ببخشید! زاییده بود. یک عمر این همانی ِ کوس ِتازه با مادر- کوس سبب شد جنابِ کیر به طرزی خودبه خودی نقش ِنوزادِ من شیفته ای را ایفا کرده جنبِ کوکای اخیر درجستجوی آینه ی از دست رفته، مارسل پروستی کرده آنقدر بگردد تا از فرطِ خستگی بر جبینش ریخته باشد عرق، بیاید آبش که تولیدِ مثلی کرده بعدها من ِهمسانی ارمغان کند.

مشکل علی عبدالرضایی،همینطور که در این نوشته اش نمایان است، این است که با اینکه نکات مهمی از اسارت زن و مرد ایرانی در بند نگاه پدر و مادر می بیند و می خواهد بر آن چیره شود، اما از آنجا که خود هنوز مالامال از میل وحدت نارسیستی و خشم نارسیستی است،پس بجای ایجاد ارتباط تثلیثی با این فرهنگ خویش و عبور از چرخه احساس گناه/اخلاق در نهایت از کاهن اخلاقی سابق به کاهن لجام گسیخته و مبتلا به خشم نارسیستی میشود و اینگونه اسارتش ادامه می یابد و تکرار سنت می کند، بجای اینکه با تن دادن به تمنای عشق و تمنای اروتیک متقابل به عشق و اروتیک پارادکس و پرتمنای بشری که همیشه تمنای دیگریست دست یابد. او می خواهد خویش را از بند اسارت در نگاه مادر و یا پدر و یا زن اثیری نجات دهد ولی بجای آن اسیر نگاه کاهن لجام گسیخته درون خویش و اسیر توهم مستقل بودن و بی نیاز بودن به رابطه و نیاز متقابل با جنس دیگر و اسیر توهم توانایی تبدیل خویش و جنس دیگر به یک ابژه جنسی برای ارضای خواستهای تعالی نیافته و خشن خویش می شود. از اینرو آهنگ کلام او مالامال از خشم نارسیستی و خودبزرگ بینی نارسیستی نابالغ و متنش و نگاهش در پی تبدیل هستی و معشوق به واژنی بزرگ برای ارضای خواستهای نابالغ نارسیستی کاهن لجام گسیخته درونش است. او توهم وار خیال می کند که صرف سکس کردن به معنای رهایی از اخلاق ضد سکس و رهایی از اخلاق سرکوب گر نیاکانش است. در حالیکه موضوع مدرنیت و بویژه بلوغ انسانی این است که بسان سوژه و یا جسم خندان نه اسیر فرامن خویش و یا امیال ناخودآگاه خویش باشی و بتوانی به عنوان فرد و سوژه امیالت را بخدمت خویش گیری و در جهان سمبلیکت جذب و تعالی بخشی و اینگونه آنها را به تمنا که همیشه تمنای دیگریست و نام دیگرش قانون و مسئولیت است تبدیل سازی و نه اینکه اکنون بسان تشنه ای افسارگسیخته به لذت سکسی تعالی نیافته تن دهی و دوباره اسیر نگاهی و امیالی از خویش گردی. آنکه توهم وار با <کردن> می خواهد بر سرکوب نیاکانش و تشنگی درونش چیره شود، اینبار با <کردن> تحقیرآمیز و خشن به تکرار قتل لکاته توسط راوی و تبدیل شدن راوی به پیرمرد خنزرپنزری و تکرار تراژدی پیروزی مداوم سنت بر تحول عمل می کند و انقلاب جنسیش به تفی سربالا و مسخ مدرنیت و تکرار پیروزی سنت تبدیل میشود. اینجاست که برای چیرگی بر این چرخه اخلاق/وسوسه و دستیابی به فردیت جنسیتی چندگانه خویش و تمناهای زیبای خویش، چیرگی بر این چرخه لازم است، نه آنکه از کاهن اخلاقی به کاهن لجام گسیخته تبدیل شوی. زیرا این تبدیل خود ادامه و حالت نوی از این اسیر وسوسه بودن و اسیر این دائره جهنمی بودن است و براحتی نیز می تواند از کاهن لجام گسیخته دیگر بار به کاهن اخلاقی و عارف روحانی تبدیل شود. اهمیت این موضوع از این جهت مهم است که ما اکنون با فروپاشی هرچه بیشتر جهان سنتی و ناتوانی از شکل گیری فردیت و مدرنیت ایرانی و در شرایط تحکیم نیافتن آلترناتیوهای نو و مدرن برای زن ومرد ایرانی،شاهد شکل گیری نسلی هستیم که از یکطرف آرمان زده است و از طرف دیگر سالها زندگی درزیر دیکتاتوری مذهبی او را خشن و بیرحم کرده است و از طرف دیگر هنوز هم مثل راوی ولکاته در حالت ارتباط نارسیستی با جهان میزید و اینگونه نارسیستی شیفته و بیانگر پست مدرنیت می شود وهمزمان پست مدرنیت را با تفکرات و حالات خشن وکین توزانه و تشنه اش، بیمارگونه و مسخ می کند. البته همزمان در درون همین نسل نیز و درون همه نسلها،بخشی سالم و در حال یادگیری ارتباط تثلیثی در حال رشد و قوت است و این نسل نو زیربنای رنسانس است که ما امروزه تبلور و بیان او را در مراحل مختلف یادگیری و بیان هویت جنسیتی خویش در همه عرصه های علمی و هنری می بینیم و نگاه جسم گرایانه من بخشی از این نسلهای نو است و در عین حال بباور خودم بالغترین بیان آن و بشارت دهنده نسلی نو که در درون این

نسلهای مشتاق مدرنیت سالها به جستجو و پژوهش مشغول بوده است،تا هم از این ساختار کاهنانه/عارفانه خویش بگذرد و دیگر بار مدرنیت و پست مدرنیت را مسخ نکند و هم با شناخت دقیق ساختار نیمه دیگر خویش یعنی ساختار مدرن و پست مدرن قادر به یک تلفیق و هویت مدرن و متفاوت مثل عارف زمینی باشد. جدل مهم میان مدرنیت و سنت در عرصه دیسکورس جنسی و جنسیتی که مهمترین عرصه جدل مدرنیت بخاطر هراسهای عمیق جنسی و جنسیتی ایرانیان است، بر بستر جدل میان این سلیقه مدرن و جسم خندان و تمنای عشقی/اروتیک و تمنای متقابل این نسلها با این دو شکل نگاه سنتی یعنی نگاه اخلاقی سرکوب گر جسم و عشق و اروتیسم و از طرف دیگر جدل با این کاهن لجام گسیخته است که می خواهد،تحول جنسی و جنسیتی مدرن را ناخودآگاه به یک مست بازار جنسی و سنتی و به عرصه ارضای خواستهای سادو/مازوخیستی سنتی خویش تبدیل سازد. نوشته هرمافرودیت و شهریار کاتبان تبلوری از نگاه این نسل کاهنان لجام گسیخته تشنه و خشن است که از یکسو قادر هستند از روی لاشه یکدیگر نیز رد شود و نگاهش به دیگری و هستی کاهنانه و تحقیرگرانه است و از طرف دیگر تشنه وار خواهان آزادی بی مرز جنسی و ارضای خواستهای سادومازوخیستی سنتی خویش و ارضای تشنگی جنسی خویش از طریق این ارتباط بی مسئولیت و تحقیرکننده می باشد و البته طبیعی است که در نهایت تشنه تر می ماند و بحرانش تشدیدتر می شود. موضوع این است که این نسل در این مسیر، اما میتواند، همانطور که ما در این نوشته و در لحظات تشریح تجاوز جنسی و یا استفاده وحشتناک از کودک در بیان تنفرهای جنسی اش و یا خشم نارسیستی اش نسبت به یک هنرمند دیگر و یا کلا نسبت به هستی و دیگری شاهدش هستیم (بخش اول و دوم و سوم و غیره مالامال از این نگاه کاهن لجام گسیخته، خشن، متجاوز گر و مملو از خودمداری نارسیستی نابالغ به خویش و نفی دیگران است)، بزرگترین ضربات را به روشنگری جنسی و نیزبه خویش و به تحول و رنسانس جامعه بزند و مقابله با این کاهن لجام گسیخته و نشان دادن پیوند درونی او با کاهن اخلاقی یکی از وظایف مهم نقد روانشناختی و روشنگری جنسی است. به این خاطر نیز من در ادامه این نقد، در بخشی به علل روانی این حالت کاهن لجام گسیخته بوسیله نقد روانکاوی عمیق شهریار کاتبان می پردازم ، تا با نشان دادن کمپلکسهای عمیق او ، از او بسان عارضه ای اجتماعی و تبلور نسلی نو از راویان و لکاته ها و نافیان تحول و رنسانس ایران و برای نشان دادن و تشریح عمق تراژدی آنها و ضرورت مبارزه با این نگاه استفاده بکنم. این نسل کاهن لجام گسیخته که هم اکنون نیز روزها جانماز آب میکشد و شبها به این فانتزیهای خشن و تشنه خویش تن می دهد، بهتر از هر کس نیز می تواند در بستر این فرهنگ اخلاقی بزید و او را بازتولید کند،همانطور که الان نیز در آن خوب می زید. در نهایت این تشنگان جنسی و آن مامور سرکوبگر جنسی امر به معروف و نهی از منکر یکی هستند و هردو مانعی برای دستیابی به فردیت، تمنا و قانون متحول و مسئولیت در برابر جسم خویش و دیگری و نافی دیالوگ و بازی زیبا و جاودانه عشق و قدرت هستند. دست یابی به فردیت مدرن و به هویت جنسیتی زنانه و مردانه مدرن و یا دست یابی جسم خندان و چندحالت و دیالوگ پرشور و شوخ چشمانه عشق و قدرت در میان جنسیتها و یا دست یابی به انواع متفاوت سوژه و اروتیسم مدرن ، پسامدرن، و اشکال متفاوت و مدرن هویتی جنستیی زنانه و مردانه و یافتن تلفیق خاص خویش از مدرنیت/سنت و پسامدرنیت و جذب تثلیثی هرسه در متن و جهان خویش، تنها با عبور از کاهن اخلاقی و عارف و قهرمان در پی عشق مطلق مادرانه از یکسو و از سوی دیگر با عبور از این کاهن لجام گسیخته و بقول ویلهلم رایش فروشنده آزادی (مقالات بحران جنسی ایرانیان) و دست یابی به تلفیق و جذب خاص خویش از مدرنیت/پسامدرنیت در جهان سمبلیک خویش می تواند صورت می گیرد. و این توانایی دست یابی به جسم خندان، تلفیق کننده و چندلایه بدون عبور از یک بحران عمیق و در عین حال شناخت ساختاری روان خویش و شناخت ساختاری مدرنیت و پسامدرنیت و تحول فکری و احساسی غیرممکن است. اینگونه در مسیر رشد و تکامل هر فرد مدرن ایرانی که در حد توانش قادر به دستیابی به این هویت زنانه و مردانه مدرن و یا یک نگاه مدرن در عرصه های مختلف هنری و علمی بوده است و نیز در تلفیقش می توان این عبور از بحران و دوران سکوت، تنهایی و چندپارگی و نیز دست یابی به خرد چندگانه و احساس چندگانه را دید و بازیافت. طبیعی است که میزان این چندلایگی و قدرت چندگانه بنا به توان فرد و جرات و جسارتش فرق می کند. باری بعد از این توضیحات ضروری، اکنون هرچه بیشتر به جهان شهریار کاتبان وارد میشویم، تا هم قدرتش و هم ضعفهایش و هم علت شکست نهاییش را بهتر بفهمیم و لمس کنیم . در بخش دوم شهریار کاتبان می نویسد:

دری که یک عمردنبال ِزنی گشته التماس می‌کند مردی بازش کند، مردی که نمی‌داند اگرربطی به زن نداشته باشد نمی تواند باشد!همان ندانستنی که دربخش ِقبلی حربه دستِ دانای کل داد تا برای تحریفِ قصه‌ی داستانی که می‌خواهد داستانی تعریف نکند، نقش ِمردِ درون ِ راوی را به زنی درونی که همان شهلی باشد بدهد. زنی که می آید تا حسّ وحالی به فضای قصه‌ای که حالش از قصه به هم می خورد بدهد اما نیّتِ مولف یا دانای کل را که من باشم چنان تحریف می‌کند که شهری مجبورمی‌شود دوباره درچند سطر آخر ِاین کوسنویسی ببخشید رُمان که بعدها خواهید خواند واگرنخوانید هم چندان مهم نیست چون همیشه می‌توانم با کیرم دسته بیل درست کنم راست راست راه رفته لااقل مقاله‌ای قلمی کند دروصفِ زنی اثیری که لکاته بود و با هدایت صادق نبودواصلا من مادر

هرچه داستانِ و رُمان و بلانسبت ادبیات را گاییدم که فقط زنجموره می‌کند و یک اپسیلون شادی هم درَش پیدا نمی‌شود. ادبیاتی که یکی از خصیصه های حال به هم زنش توصیفِ خررنگ کن ِسَکنات و وجناتِ یک چندجنسی ِ ترگل وَرگل وپاپتی‌ست. پتیاره‌گانی که لیسنده جماعت چنان حول ِ توصیف ِعشوه هاشان قلم می‌زنند که مانده‌ام چرا هرگز نمی‌نویسند همین که این عفریته را زمین بزنی وآبِ کوفتی‌ت دربیاید حالت از هرچه نازبالش درهمه عالم به هم می‌خورد.

در تشبیه زیبا و پسامدرنی،< دری که یک عمر دنبال زنی گشته التماس می کند مردی بازش کند، مردی که نمی داند اگر ربطی به زن نداشته باشد نمی تواند باشد>، ما شاهد آن هستیم که علی عبدالرضایی دیگربار به این معضل فرهنگی جستجوی زن اثیری توسط مرد را مطرح می کند که از طرف دیگر همین زن نیز در التماس آمدن مردی یا شاهزده ایست که او را از اسارت جنسی و خانوادگی نجات بدهد. اما بخاطر فاصله عمیق میان مرد و زن ، هیچکدام در دیگری بخشی از وجود خویشرا که بدون او نه کامل میشوند و نه رهایی جنسی می یابند نمی بیند. از این مطلب زیبا و عمیق، اما ما وارد خشم نارسیستی نویسنده به هدایت و زن اثیری که دقیقا روی دیگرش هم لکاته و خشم نارسیستی زن است میشویم. نویسنده می خواهد در واقع به ادبیات ضد شادی و بقول خودش زنجموره زن حمله کند، اما با حمله به بوف کور هدایت که یکی از بهترین تشریح کنندگان معضلات فرهنگی و تراژدی جنسی و جنسیتی ماست ، نشان می دهد که بقول معروف سوراخ دعا را گم کرده است. همانطور که در بخش قبل توضیح دادم، هدایت بر خلاف شهریار کاتبان فاصله اش را با کتاب و راویانش از دست نمی دهد وبه ما اجازه می دهد، تراژدی راوی و لکاته را که تراژدی یکایک ما بخاطر ماندن در رابطه نارسیستی و اسیرماندن در شیفتگی و خشم نارسیستی و ناتوانی از تبدیل شدن به جسم خندان و چندگانه است، دریابیم و اکنون بدنبال راه حلی نو برای بحران خویش و رهایی از تکرار تراژدی تبدیل شدن راوی به پیرمردخنزر پنزری باشیم. نوشته شهریار کاتبان در بخش اول داستانش از این کار هدایت دهها قدم عقب تر است ، زیرا در مرحله خوشی نارسیستی باقی می ماند و ما اینجا تکرار این خوشی و خشم نارسیستی را در برخورد به هدایت و نیز برخورد به دیگر هنرمندان ایرانی مثل دولت آبادی، گلشیری وغیره می ببینم. شهریار کاتبان که خویش را سراپا پست مدرن و ورای همه این هنرمندان باصطلاح سنتی می بیند و به آنها می خندد، خود نمی بیند که در این خنده تحقیرآمیزش و این خودبزرگ بینی نارسیستی اش و نفی کامل کار این بزرگان قبل از خویش و ناتوانی از ارتباط تثلیثی، بااحترام و نقادانه با این پیش قراولان هنری خویش، چگونه نشان می دهد که گرفتار ارتباط نارسیستی با مدرنیت و پسامدرنیت است و اکنون بسان سرباز و شیفته پسامدرن به جنگ گذشته خویش میرود؛ گذشته ای که تا دیروز احتمالا شیفته آن به حالت مرید/مرادی نارسیستی بوده است. آهنگ کلام نوشته و نوع برخورد نویسنده مالامال از لذت و خوشی نارسیستی نابالغ و نیز خشم نارسیستی است و این ها خود دلایلی به عقب مانده بودن بنیادین این نوشته،باوجود نکات مثبت آن است، زیرا آهنگ کلام و فضای یک نوشته حکایت از دنیای نویسنده و دنیای متن می کند و این دنیا،نارسیستی، سنتی و نابالغ است و بجای نقد دیگری سعی در سرکوب کامل گذشتگان و مخالفان خویش می کند.بی دلیل نیست که اگر به سایت< مجله شعر هنر نویسش> نگاه کنیم ، تبلور حالت دیگر این نگاه نارسیستی را می بینیم و آن حالت مرید و مرادیست که دیگر مسئولان و همکاران عمده نشریه نسبت به علی عبدالرضایی دارند و این تراژدی علی عبدالرضاییست که در همان لحظه که دن کیشوت وار به جنگ آسیابهای بادی می رود و مالامال از خشم و تحقیر نارسیستی می خواهد خدایان و گذشتگان را بزمین کوبد، در همان لحظه دیگربار خدایی و ارتباطی سنتی می آفریند، زیرا در خفا خودش می خواهد این خدا و نارسیست مورد علاقه همگی باشد و دیگران مریدش. او در واقع مثل مردم ایران شاهی را بزمین می اندازد ولی عکس خود را به ماه می برد و عاشقانه به خویش می نگرد و می گوید، شاه مرد، زنده باد شاه. اینکه این حالت نارسیستی او در نگاه نسل مدرن ایرانی، تنها خنده ای و سرتکان دادنی را به حرکات کودکانه او بوجود می آورد، جای تعجب نیست. با اینکه، آنکه اینگونه چون علی عبدالرضایی عمل میکند، خواهان دو نوع برخورداست،< یا آنکه مریدش شوی و یا آنکه خشمگین شوی و باهاش دعوا کنی و مثل خودش بهش چیزی بپرانی>. این حالت علی عبدالرضایی، جدا از حالت نارسیستی سنتی و نابالغش،ناشی از یک حالت و کمپلکس اکسهیبیسیونیستی در او نیز هست. او دوست دارد ، در نوشته مثل یک تن نما ناگهان لخت شود و با نشان دادن همه فانتزیهای خود، دیگران را به عصبانیت و یا تحسین وادارد. تن نما همانطور که در بخش دوم این اثر گفتم، بقول فروید تلاشی برای پس زدن کمپلکس اختگیست و یا بقول لکان اسیر نگاه پدر جبار بودن. برای درک این مطلب در کار و نگاه او که متاسفانه به قدرت و توانایی خوب او ضربه می زند، باید ابتدا نمادهایی دیگر از این تن نمایی و میل به تحسین و یا خشم دیگران را ونیز خشم نارسیستی او را دید و بررسی کرد. نگاهش به دولت آبادی:

حرفهای یکی از همین مردمانِ سالخورده همیشه‌ی خدا اینطوری کلیدر می‌خورد و واردِ سینما و تیاتر می‌شد. تازه توی خانه ی اعیونی وافیونی‌ش که دودکشی با ریه ی مجروح داشت و دود را با که وکه‌ی سرفه‌های خشکش بیرون می‌داد، وقتی چمباتمه می‌نشست همین ترهاتِ احمقانه را در روزنامه ها حاشیه می رفت و حشو می کرد که می توانست با جماعتِ خدانشناس هم خدانگهداری کند. طرف خیلی به مسلمانی‌ش دلخوش نبود و اصلا خوش نداشت جنابِ سلمانی که کیف کشِ دولت توی آبادی بود، وسطِ تلویزیون با آهنگی که قر توی کمر می‌انداخت مرثیه خوانی کرده اله وله خورده طوری انگشت توی شیر بزند که شهری به شهلی بگوید گُه رفته گوز اومده دکتر کوس دوز اومده!

نگاهش به احمد محمود و داستان <همسایه ها>

وقتِ کتابتِ همسایه‌ها که انقلابی‌ترین رُمانِ کیریِ فارسی‌ست چرخِ خیاطیِ رنگ ورورفته‌ای از این دستی‌ها که از بس می‌چرخاندش شانه‌اش می‌افتاد خریده بود که باهاش همیشه‌ی خدا شورتِ ماماندوز می‌دوخت و بعدش که خسته می‌شد یکیِ از آنها را دور دودولش پیچانده جلق می‌زد طوری که وقتی دوات کم می‌آمد قلمش را توی مَنی کرده برصفحه جوری درز وا می‌کرد که بعدها مخاطب کونِ لق‌اش سفیدخوانی کند.

آنچه که من را موقع خواندن این جملات مالامال از خشم نارسیستی و یک تن نمایی نابالغانه به درد می آورد این است که موضوع این داستانها و قدرت خوب علی عبدالرضایی در تبدیل آن به داستانی جذاب و چندحالتی و معماگونه، می توانست در صورت موجود بودن یک ارتباط تثلیثی و یک جسم گرایی چندلایه ای در نویسنده و در صورت عبور او از این خوشیهای تهوع آور نارسیستی در پی داغان کردن دیگران و میل دیدن تصویر پرشکوه نارسیستی سنتی خویش، به یک <بوف کور> نو و چند چشم اندازی و قوی و در عین حال خندان تبدیل شود و معضل بوف کور و بحران راوی و لکاته ایرانی را با تبدیل شدن به جسم چندلایه و آری گویی به خویش و تبدیل شدن به عاشق و عارف زمینی خندان و گیتی گرایی عاشقانه/کام پرستانه و خردمندانه ایرانی پایان دهد .اما آنچه که علی عبدالرضایی را از دست یابی به این بلوغ هنری و شخصی و دستیابی به یک اثر پسامدرنی چندلایه ای و به اسیر ماندن در جهان سنتی کاهن لجام گسیخته محکوم می کند و در واقع با استفاده از زبان و کلام خودش،هنرش و قدرتش را به <گه> می کشد، این سه علت،< نارسیسم بیمارگونه و سنتی، کمپلکس اکسهیبیسیونیست بیمارگونه و سنتی و معضل او با زن> است و در هر سه این حالات او تکرار گذشتگانی است که به آنها می خندد. حتی آنها لااقل در بعضی موارد بهتر از او قادربه دیدن و بیان معضل خویش بوده اند.عبدالرضایی نمی بیند که این خوشی نارسیستی بشکل کاهن لجام گسیخته او و خندهها و تمسخرهای کین توزانه او آن روی دیگر سکه ادبیات زنجموره بقول اوست. او نمی بیند که او آن روی دیگر این آینه است. اگر آن بخش دیگر بطور عمده از بیان موضوعات جنسی و اروتیکی و معضلات جنسی و بحران اروتیکی/جنسی و جنسیتی جامعه سرباز می زد و بدان نمی پرداخت، او اکنون شکل لجام گسیخته و نارسیستی آن کاهن اخلاقی نارسیستی است که متن را به محل بالاآوردن همه خشم و کینه هاش و همه امیال درونی تعالی نیافته و جذب نشده اش تبدیل می کند و به کاهنی و هنرمندی تبدیل میشود که اگر تا دیروز اخلاقی بوده و اخلاقی می نوشته است ، امروز به ضد اخلاق تبدیل میشود، بجای آنکه مدرن شود و به سوژه تبدیل شود و امیالش را به تمنا که نام دیگر قانون است و متنش را به یک شعریت و ایماژ هنری بیباکانه بحران جنسی و جنسیتی یک جامعه و یافتن راهی نو و تلفیقی نو تبدیل کند. زیرا اگر به این قدرت تثلیثی و فاصله گرفتن و رهایی از کمپلکسهای خویش دست می یافت، آنگاه قادر بود، هم انتقادی به هدایت، گلشیری، دولت آبادی و غیره بنگرد و هم نقاط قدرتشان را ببیند. هم بیباکانه به نقد همه این گذشته دست زند و هم با رابطه تثلیثی اش با این گذشته و حال به یک تلفیق مدرنیت وسنت دست یابد و بهترین نکات نهفته در هنر این استادان خویشرا در خود حفظ کند. او به گلشیری انتقاد می کند که چرا حتی یک ارتباط سکسی تو نوشته هایش نیست و کسی را لخت نمی کند و نمی بیند که خودش با لخت کردن بی پروای خویش، اجازه تجاوز دادن به راو ی خویش(استفاده از اسامی هنرمندانی مشخص و حتی کودکانشان برای این این بازیهای جنسی خشونت آمیز) و لذت بردن از این بازیهای وحشتناک و بدون امکان حس و لمس عمیق عناصر تراژیک/کمیک در این بازی دردناک برای خواننده ، و اسارت دردناک راویانش در بند این خشونت و خوشیهای تهوع آور و لذت بردن از خوشیهای تعالی نیافته خویش و از نارسیسم سنتی خویش، دقیقا علت عمل محافظه کارانه امثال گلشیری و یا حتی کاهنان اخلاقی را بیان می کند. گلشیری به بیان موضوعات اروتیکی نمی پردازد ، چون هنوز آگاهانه یا ناآگاهانه نمی داند، آیا قادر به تعالی بخشی امیالش و تبدیل آنها به شعریت وتمنا است و یا نیست وگرنه احتمالا این کار را می کرد. علی عبدالرضایی نمی بیند که او خود در واقع گلشیری تعویق افتاده و متفاوت است و

گلشیری، عبدالرضایی تعویق افتاده و متفاوت. بقول نیچه یک زاهد به این خاطر به سرکوب خویش دست می زند، چون دقیقا و بشدت احساسات اروتیکی دارد، اما می داند که از پس قدرت آنها بر نمی اید و نمی تواند سرورشان باشد و نمی تواند آنها را زیبا و روحمند سازد و به تمنا تبدیل سازد. بخاطر این ناتوانی زاهد احساساتش را سرکوب می کند. به این خاطر نیز در فرهنگ ما سرکوب جسم و سکس و کام پرستی   اینقدر خشن و بیرحم است،زیرا شورهای ما، از شورهای نارسیستی، تن نمایی گرفته تا شور سروری، ویریستی و غیره بسیار قوی هستند. باز هم بقول نیچه خواجه احتیاج به سرکوب خویش ندارد. موضوع اما این است که اگر نتوانی این امیال را تعالی و زیبا سازی و به یاران خویش تبدیل کنی،آنگاه اسیر نگاه آنها به سرکوب بخشهای دیگر خویش و دیگران می پردازی و اسیر خوشی تهوع آور این امیالت، در پی تبدیل هرچیز از متن تا زن به یک ابژه و برده جنسی برای رفع سریع نیازهایت می شوی و در این مسیر خود بخود تشنه تر. زیرا هرچه بیشتر اسیر می شوی، کمتر لذت می بری. زیرا لذت جسمی در پیوند تنگاتنگ با تمنا شدن این امیال و همراهی تمنا با مسئولیت و چندلایه شدن تمنا بخاطر ارتباط متقابل با معشوق می باشد. فرهنگ ما و انسان ایرانی بدانخاطر از این شورهای خویش ترسیده و سرکوبش کرده است، زیرا می دانسته است قادر به سروری بر آنها و زیباساختن شان نیست. به این خاطر وقتی علی عبدالرضایی به این فرهنگ گذشته و هراسش بحق می خندد، از طرف دیگر قادر به درک منطق درونی این هراس و سرکوب نیست و طنز زندگی این است که وقتی منطق چیزی را نفهمی و به او بخندی، روری دیگر زندگی به تو خواهد خندید، زیرا خودت نیز به همان مشکل دچار میشوی. علی عبدالرضایی و ناتوانیش در جذب و تعالی بخشی امیال نارسیستی و تن نمایی خویش و ناتوانیش از دست یابی به ارتباط تثلیثی با هستی ، خود بهترین مدرک برای این است که چرا این فرهنگ به سرکوب خویش دست زده است،تا بعدا استعداد خویش ر اینگونه به گند نکشد. با آنکه سرکوب نیز خود یک بگند کشیدن و سترون کردن خویش بشکل دیگر است. درک این منطق و ضرورت این جذب و تعالی بخشی توسط نسلهای ما امری مهم است. وجود ما مملو از شورهای قویست که در حالت ابتدایشان ما را داغان میکنند و امروز ما را اسیر وسوسه و فردا دیگر بار اسیر توبه و اخلاق می کنند. بنابراین فردا تعجب نکنید، اگر امثال علی عبدالرضایی دوباره عاشق رمانتیک و مجنون جدید و یا اخلاقی شوند و یا مرید معبودی نو، زیرا او امروز هم در رابطه ای شیفتگانه با کاهن لجام گسیخته و امیال تعالی نیافته خویش قرار دارد و رابطه اش با دیگران مرید/مرادیست. تفاوت مهم نسل ما و نسل کسانی مثل شهریار کاتبان در این موضوعست که ما با درک منطق جامعه و فرهنگمان و با صداقت با خودمان و دیدن این موضوعات در خودمان، تن به نقد خویش و عبور از این هویت نارسیستی و جذب مدرنیت و پسامدرنیت بشکل تثلیثی داده ایم و دقیقا بدین خاطر است که برای مثال وقتی من این متن را می خوانم، به هیچکدام از حالتهایی که او می خواهد، دچار نمی شوم.یعنی نه متن مرا شوکه می کند که فحش اخلاقی بدهم و نه برایش برای این بی پروایی و لگدمالی دیگران هورا می کشم، تا امیال تن نمایانه او خوشحال شوند، زیرا یک تن نما به واکنش دیگری و بویژه واکنش منفی و یا تحسین آمیز دیگری برای دست یابی به ارگاسم احتیاج دارد، بلکه بسان انسانی مدرن که میتواند او را براحتی در دست گیرد و بازی تراژیک او را بفهمد، ابتدا برای شکاندن لذت تن نمایانه و نارسیستی او، آنگاه که در متن اینگونه در برابرم لخت میشود و می خواهد با نقدی اخلاقی یا تحسین کننده از او امیال تن نمایانه و یا نارسیستی اش را ارضاء کنم، به او با لبخندی می گویم،< راستی فکر نمی کنی که این چیز(فالوس) به این کوچولویی ارزش این همه خودنمایی را ندارد. یا با خنده ای بر لب، دوستانه به او می گویم، من جای تو باشم آینه حمام خانه مان را عوض می کنم، چون معلومه همه چیزو ده برابر بزرگ می کنئ.مشکل تو خودت نیستی، آینه حمامتان است. بشکونش.> و وقتی با این طنز کمی بقول معروف بادش خوابید و افسرده شد و نتوانست مثل سابق خوشحال و یا خشمگین نارسیستی شود، آنگاه نظر اصلیم را به او می گویم که< راستی تو که می خواهی شرور باشی، تو که می خواهی فرهنگت را عوض کنی، چرا اینقدربقول نیچه شرارتت اندک است، چرا لذتت اینقدر سطحی و این چنین آغشته به حس دل آزردگی و رسانتیمو است. چرا قادرنیستی با تعالی بخشی و جذب نارسیسمت در وجودت به نارسیسم کسی مانند سالوادر دالی دست یابی که تثلیثی است و هم خویش و جهانش را به زیبایی نویی می آفریند و هم قادر به لمس زیبایی معشوق است و کمر و چهره معشوقش گالا را جاودانه می کند و هم خود نارسیسم را چنان زیبا و پرشور می سازد که تابلوی <متامورفوزه نارسیسمش> خود اوج یک زیبایی زندگی و هنری است. چرا نمی توانی با عبور از این خوشیهای نارسیستی و خودگنده گوییها و یا بهتر است بگوییم خود گنده گو...یها و دست یابی به ارتباط و عشق متقابل به زن و به دیگری، همزمان تلفیقی نو از شورهای عاشقانه درونت و میل کام پرستیت بوجود آوری و اینگونه قادر به یک ایماژ هنری نو و تلفیقی نو باشی و در عرصه هنری خودت کاری را به انجام برسانی که کسانی مثل من در عرصه های دیگر و با ایجاد مفاهیمی مدرن مثل کازانوای خندان و عارف زمینی خندان آفریده اند.>. مشکل علی عبدالرضایی این است و این نوع برخورد، بهترین شیوه برخورد به اوست، زیر اگر او از این نارسیسم سنتی خویش بگذرد و به تلفیق دست یابد، قادر به ساختن هنری چندلایه و قویست و بنابراین باید هم قدرت و هم ضعفش را دید و بیان کرد. اگرهم بجای سکوت و دمی در کار خود نگریستن، به خشم نارسیستی پناه ببرد و بخواهد بجای جواب منطقی به نگاهت، با خشم و تمسخر نارسیستی مقابله به مثل کند، خوب آنگاه دقیقا همین توان تو به ارتباط تثلیثی و ده سال فاصله با او که هنوز بحران عمیق در مدرنیت را نچشیده و مدرن نشده است، چه برسد به اینکه از مدرنیت و

پسامدرنیت بگذرد و جسم گرا شود،(بقول معروف فاصله زمین تا آسمان است. به این خاطر نیز زن باز و مردباز سنتی او باید ابتدا مدرن شود تا کازانوا گردد و بعد از مدرنیت بگذرد، تا به کازانوای خندان و دساد خندان من و جسم خندان و عاشق من تبدیل شود) به تو این امکان را می دهد که مثل من او را در دست بگیری و بازهم با لبخندی بگویی< شهریار جان عرض خود می بری و زحمت ما می داری> و هر لحظه از قبل حرکت و عمل او را پیش بینی کنی و بنا به میلت با او بازی کنی و با بردن بازی قدرت در جدل با او، بدون آنکه حتی یک لحظه به رفتار او دچار شوی، به او نشان بدهی که تفاوت قدرت میان قدرت نارسیستی نابالغانه او و یک نارسیسم مدرن و حتی بیشتر یک نارسیسم خندان که ریشه در نارسیسم دالی و زرافه سوزان او و نیز حکمت شادان نیچه دارد چیست. و یا می توانی، ازآنجا که تو بازی را تعیین می کنی و صحنه بازی را، بنا به میلت و خواستت و شرارت خندانت او را خشمگین، خوشحال، سردرگم و یا با به یاد انداختن دردهای رمانتیک و هراسهایش از زن و هراس نه شنیدن از معشوق نهفته در پشت این کمپلکس سوپرمن بازیهای ایرانیش، او را به حال افسردگی یا مانیک بیاندازی. یا وقتی حسابی خشمگین است و می بینی حاضر به بحث نیست و فقط دعوا و فحش می طلبد، با خنده ای بحث را ببندی و بذاریش از خشم بترکد و بروی و پشت سرت را هم نگاه نکنی. تنها آدرس ایمیلی برایش بذاری تا اگر روزی واقعا آدم شد و قادر به دیالوگ متقابل ، بتواند با تو تماس بگیرد، زیرا برای تو تبدیل ضعف او به قدرتش مهم است. زیرا میدونی اگر او این قدرت نارسیستی و یا تن نمایانه و خشمش در خویش جذب و تعالی بخشد، واقعا زیبا و شرور و خندان و هنرمندی چندلایه می شود. علت تنها گداشتن اش اما این ست که آدم تن نما و نارسیست از تنها گذاشته شدن و در هیچی ماندن بشدت هراس دارد، به این خاطر عاشق روابط مرید/مرادیست. حرکت یک انسان کمپکلس دار براحتی قابل پیش بینی است و جدل با او مثل جدل میان انگلیس و هند است که موقعی انگلیس به هند حمله کرد،هند فئودالی بهترین شوالیه اش را جلو فرستاد و او مثل جنگهای پهلوانی حریف را به مبارزه طلبید و رجز خواند، تا اینکه یک سرباز ساده انگلیسی از رجز خوانیش خسته شد و با شلیک گلوله ای او را نفله کرد و اینگونه انگلیس در عرض چندرور بخش عمده خاک هند را گرفت. بازی قدرت و چالش میان نسل مدرن ما که نزدیک به بیست سال در اروپاست و در سکوت به پژوهش و تحول مشغول بوده است و هر بحرانش را دقیق چشیده و نقد کرده است، با نسل کسانی مثل علی عبدالرضایی مثل یک بازی مرد و زنی بالغ، شرور و خندان با جوانکی نورس و از خود راضی است که هنوز نه بحران را کامل چشیده و نه از بحران کامل عبور کرده و خیال می کند، می تواند بقول حافظ با عشوه شتریش و غمزه اش مسئلت آموز صد مدرّس شود. اما موضوع ما دقیقا این است که در او و امثال او نیز یاران خویش و هم نسلان خویش را می بینیم و می دانیم در درون کمپلکسهای او قدرت و حقیقت او نیز نهفته است که اگر با خویش صادق باشد واین نیروها و شورهای مختلفش را تعالی بخشد و در خویش جذب کند وبه یک جسم خندان و چندلایه تبدیل شود، آنگاه میتواند این ضعفش را به بهترین قدرتش تبدیل سازد و به هنرمندی جهانی تبدیل گردد. اینگونه نیز در همان حال که بی پروا و در جدل قدرت براحتی پشت او را به خاک می مالیم، همان لحظه دست دوستیمان را بسویش دراز می کنیم که از خاک بر خیزد و به او می گوییم، < چرا شرارتت اینقدر اندک است، چرا نارسیسمت اینگونه نابالغ و ناتوان است و بجای اینکه یارت باشد، اربابت است>. باری اکنون با بیان این سه کمپلکس اساسی شهریار کاتبان می توانیم بهتر به درک آن نائل آییم که چرا تلاش او و همنسلان تشنه و نابالغ او شکست می خورد و قدرتشان و استعداشان هدر می رود و هم با شناخت این موضوع، در ادامه مطلب پی می بریم که چرا او در نهایت حتی پسامدرنیت را مسخ می کند و تکنیکهای خوبی را که بکار می برد، از معنا و مفهوم اصلیش تهی میسازد.کمپلکسهای او اینگونه اند:

عارضه ای بنام شهریار کاتبان و یا علل روانی کاهن لجام گسیخته

لکان از جیمزجویس به عنوان یک عارضه در معنای مثبت آن نام می برد، زیرا این جیمز جویس است که در آثارش به ما نشان میدهد که چگونه با رشد <غیبت خدا و هیچی> و رشد هرچه بیشتر اصل فراگمنت شدن و تکه تکه شدن هستی، انسان، هر لحظه و زمان، هر پدیده تبدیل به یک تبلور چندین پروسه اسم دلالت و در واقع هرلحظه و پدیده به یک شبکه از اسامی دلالت مختلف و چشم اندازهای مختلف تبدیل میشود و چگونه بسته به جا و مکان ما نسبت به هیچی مرکزی، ما به یک چشم انداز و حالتی نو نسبت به این پدیده دست می یابیم. شهریار کاتبان نیزاز این جهت یک عارضه، اما در معنای منفی آن است که حکایت از پدید آمدن نسلی می کند که در شرایط <غیبیت هرچه بیشتر خدا و رشد هیچی و پوچی در جامعه ایرانیان> و در شرایط نبود هویت مدرن ایرانی و مدرنیت ایرانی، از یکسو آرمان زده و از طرف دیگر تشنه و لجام گسیخته، در پی ارضای خواستهای سنتی/مدرن خویش است و حتی پسامدرنیت را به یک پسامدرنیت مسخ شده و سنتی تبدیل می کند و می خواهد بی قانون شود و هرکاری دلش می خواهد بکند و اینرا پسامدرنیت می خواند. از طرف دیگر شهریار کاتبان در عین حال در نوشته اش، خود تا اندازه ای کمپلکسهای این نسل تشنه را گاه آگاهانه و بیشتر ناآگاهانه نشان و بیان می کند و اینگونه با شناسایی این عارضه ما به یک دیاگنوستیک نسل جدید رجاله ها و راویان و لکاته ها نائل می شویم و می توانیم با این شناسایی بر نتایج منفی این عارضه چیره شویم و همزمان با گذاشتن آینه ایی در برابر این نسل دوریان گری سنتی و تشنه ایرانی به آنها امکان دهیم، چهره خشن و دل آزرده واقعی خویش را ببینند و با این شناخت از خویش و بالاآوردن دروغهای خویش

بتوانند سپس با ارتباط تثلیثی با کمپلکس و نیازهای خویش ، اشکال مدرن و پسامدرن و یا جسم گرایانه تمناهای زیبای نارسیستی، تن نمایانه، قدرت طلبانه، سرورااانه، پارانوییدمنشانه و اشکال زیبا و قوی دیگر شورهای خویش را بوجود آورند و به زرافه سوزان دالی و جسم خندان عارف زمینی تبدیل شوند که سراپا شورهای سوزان خویشند ولی نمی سوزند، بلکه این شورها را به یاران خویش تبدیل میکنند و به جسم چندلایه و متفاوت، زیبا، شرور و سبکبال، به عاشق و عارف زمینی چندلایه و خندان تبدیل میشوند و اینگونه خالق نارسیسم خندان، سروری عاشقانه وسبکبال، پارانوییای خردمندانه و خندان، تن نمایی و چشم چرانی زیبا و پرشور، خالق کازانوای خندان و مارکی دساد عاشق و چندتمنایی می گردند و به هر دو جهانشان نگاهی نو و چندمعنایی هدیه می کنند؛ و آن بخش که حاضر به قبول این آینه نیست و می خواهد به خشم و تن نمایی بیمارگونه خویش ادامه داد، در نتیجه این دیاگنوستیک و حس وجود این آینه ، هم خودش به بحران و چندپارگی عمیقتری دچار میشود و هم برای دیگران به یک بازی تراژیک و مسخره تبدیل میشود که جوابشان به او و تن نمایی اش این خواهد بود:< چرا شرراتت اینقدر اندک، چرا لذتت اینقدر سطحی و چرا خودت اینقدر ناتوان و کوچکی>و او را به حال خودش رها خواهند کرد، تا آنزمان که خود به تحول درونی خویش برای دست یابی به تمنای چندلایه و جهان خندان جسم خندان و مدرن دست یابد. باری موضوعات روانی شهریار کاتبان و این نسل اینگونه است:

۱/ کمپلکس تن نمایی: تن نمایی بیمارگونه و لذت بردن از بیان آشکار امیال جنسی غیرقابل تعالی بخشیده شده و بدون توجه به خواست دیگری و یا شکل بیان آن در متن هنری بشکل استفاده از کلمات رکیک و حالات جنسی و رفتارهای جنسی تعالی بخشیده نشده و در عمل تحقیرکننده خویش و دیگری،نشانه ایی از یک بحران عشقی/جنسی و درونیست. البته باید این نوع بیمارگونه آن را با نوع سالم تن نمایی و مازوخیسم و غیره متفاوت و جدا کرد(دراین باره به بخش دوم مقاله در قسمت نقد مارکی دساد مراجعه کنید).چون شکل سالم، مدرن و تمناگونه تن نمایی، سادیسم و مازوخیسم و یا هر حالت و گرایش جنسی دیگر و نیز استفاده مدرن و پسامدرنی از کلمات رکیک و حتی فحشهای جنسی و یا سکس هاردکور نیز وجود دارد. تفاوت در این است که در شکل بیمارگونه موضوع اساسا نه تمنای جنسی متقابل و یا بیان یک تمنای بی پروای جنسی بلکه بیان مستقیم امیال تعالی نیافته جنسی و استفاده خشن و تحقیرگونه از کلمات جنسی و حالات سکسی و ایجاد حس تحسین و یا خشم در دیگریست تا ازاین حالت دیگری به لذت ارگاسمی و یا یک لذت استمناء روحی دست یابد و هم به حالت یک بی اخلاق بودن و بی مانع بودن در زندگی و حس توهم آزادی مطلق و داشتن فالوس بزرگ و مطلق و حس جاودانه بودن دست یابد. همانطور که در بخش دوم این نوشته نیز گفتم، این تن نمایی دارای سه دلیل است.

۱/ اولا در معنای فرویدی این تن نمایی بیمارگونه برای نفی کمپلکس اختگی و جستجوی وحدت دوباره با مادر است. اینگونه در این معنا تن نمایی شهریار کاتبان و این نسل از کاهنان لجام گسیخته و تلاششان برای نفی هرگونه قانون و مسئولیت در برابر جسم خویش و دیگری به معنای فرار از فانی بودن انسان و مسئولیت در برابر تن خویش و دیگری و تن دادن به قانون جنسی و از این طریق دست یابی به وحدت نارسیستی اولیه است که نافی رشد و بلوغ است. در این معنا نیز باید میل دوجنسیتی بودن و هرمافرودیت شهریار کاتبان را فهمید که در واقع بجای تبدیل شدن به یک جنسیت مردانه وزنانه همراه با خصایل و قدرتهایی از جنس دیگر، توهم وار می خواهد یگانه و مطلق و بی نیاز شود. هرمافرودیت او مثل تن نمایی اش تلاش برای این وحدت از دست رفته و چیرگی بر معضل فانی بودن و محرومیت از مادر و قبول نام پدر است. در نفی قانون و اخلاق او این میل کودکانه به وحدت نارسیستی اساس است و نه تلاش بالغانه برای تغییر دیسکورس جنسی. از طرف دیگر این یک تن نمای ایرانیست که تا دیروز در رابطه نارسیستی و خودآزاردهنده با اخلاق بوده است و در پای خدایش خویش را قربانی می کرده است و امروز پی برده که همه آن خودآزاییها و آرمانها دروغ بوده است، پس عاشق دیروز و متنفر امروز با نفی قانون می خواهد انتقام از لحظات از دست رفته بگیرد و با این کار بحرانش را و تشنگی اش را جاودانه می کند، زیرا با تنفرش همانقدر با سنت در پیوند جاودانه است که دیروز با عشق نارسیستی اش در پیوند بوده است و فردا دوباره می تواند از تنفر به عشق برسد،چون حالت بازیش در هر دو حالت یکی و آن حالت نارسیستی دوگانه شیفتگانه/متنفرانه است. راه چیرگی بر اخلاق ضد جسم و نیز رهایی از تن نمایی بیمارگونه، تن دادن به محرومیت از وحدت جاودانه و قبول نام پدر و قانون و تبدیل شدن به سوژه لکانی و یا جسم خندان و تبدیل خواهشهای خویش به تمنای انسانیست که همیشه پارادکس است و هم عاشقانه می طلبد و هم هراس و دلهره از آن دارد که معشوقش او را نطلبد. تن نمایی بیمارگونه و این کاهن لجام گسیخته ایرانی هر دو نفی ماهیت انسان می کنند که موجودی ارتباطی و فانی است و در یک دیالوگ با دیگری و نیازمند به معشوق و تمنایش تمنای دیگریست. تن نمای بیمار و کاهن لجام گسیخته می خواهد با نفی این نیازمندی و تمنای متقابل، نفی رابطه متقابل دیگربار به یک حس بزرگی نارسیستی و بی نیازی و نیز یکی شدن با خواست خویش بی هیچ توجه به قانون و مسولیتی دست یابد و اینگونه مانع بلوغ خویش و باعث عدم رشد خواستهایش به تمنا که نام دیگرش قانون است میشود و در نهایت به همزاد و تکمیل کننده سنت تبدیل میشود، زیرا انسان سنتی هم در پی این وحدت جاودانه با خداست و بدینخاطر

خویش را و جسم خویش را می کشد. تن نمای بیمار و کاهن لجام گسیخته نیز بشکل دیگری تمنای خویش و نیازهای انسانی خویش در پی عشق و علاقه و دیالوگ و تمنای متقابل را می کشد و در خفا می خواهد خدا و بی نیاز باشد. به این خاطر نیز در لحظات نشان دادن تجاوز به شهلی در بخش اول و یا استفاده از کودک در بیان جوکها و خشونتهای جنس اش در بخش دوم ما شاهد این شکل نابالغ و بیمارگونه تن نمایی هستیم. یک نویسنده طبیعتا میتواند این حالات را نیز بیان کند، اما او با ایجاد فاصله برای خواننده و یا ایجاد چشم اندازهای مختلف برای خواننده به او امکان می دهد، تراژدی متن و یا معضلات کمپلکس این رابطه را بدون هیچ برخورد اخلاقی ببیند و خود قضاوتش را انتخاب کند. اینگونه ناباکوف در لولیتا ما را با لحظه های اروتیکی و پدوفیلی میان لولیتا و هامبرت روبرو میکند و به ما امکان می دهد معضلات و چشم اندازهای پدوفیلی، عاشقانه، و چندحالتی میان این دو را و تبدیل شدن هامبرت به عاشق در لحظه ای و خریدار تن فروش در لحظه ای دیگر و یا تبدیل شدنش به پدر دیکتاتور و یا پدوفیل و یا عاشق حسود را ببینیم و همان لحظه که بما نشان می دهد که چگونه لولیتا با دست بردن میان پای او، او را برده خود می کند، به نابرابری این رابطه و داغان کردن کودکی لولیتا نیز پی ببریم. در برابر این بیان چندحالتی ، چندمعنایی و با فاصله ناباکوف که خواننده را در یک حالت تثلیثی با متن نگه می دارد، تا به لذت پدوفیلی و یا لذت تن نمایی بیمارگونه مبتلا نشود، به این بخش از نوشته شهریار کاتبان توجه کنید، که مالامال از این لذت تن نمایی بیمارگونه و اسیر خوشی مشمئزکننده امیال خویش است و حتی از استفاده از کودک و سوءاستفاده از نام کودک یک هنرمند دیگر ابا ندارد.منظور کودک از بادکنک کاندوم است:

مامانی ببین باز بابا باتکُنک آولده لیخته کفِ اتاق، مامانی خوابی؟

سیب‌های رسیده‌ی شاخه‌ای که از سرِشهوت پنجره را باز کرده بود مثل ِخوابِ شهلی نرم و سنگین به اتاقش آمد و لطفِ یکی از برگهاش را شامل ِحالش نکرده کرده باعث شد خانوم غلتی خورده ملافه‌ی گلگلی که روی صورتش با آهنگِ نفس‌ها بالا و پایین می‌رفت ناگهان برکنار شده کوس ِبادکرده‌اش درحال ِ تاق بازخودنمایی کند.

درهمین حین وبین، سوشی ببخشید مهدی با دستهای کوچکی که تازه از سوراخ ِ بینِی‌ش داشت درمی‌آمد و عن دماغی خیس خورده بر نوکِ سبّابه‌اش سبزی می‌کرد، از زمین بَرم داشت و در لبه‌هام آنقدر فوت کرد که مجبورشدم ازشدّتِ خشم بترکم و قطره ای اُریب لای واژن ِ شهلی پاشیده شود...

چخد این باتکُنکا بو دالن!؟

مهدی ببخشید سوشی تو هنوز بیداری پسرم؟ مادرت خسته‌س بذا آروم بگیره پاشو بریم اتاق ِ بابا

بابایی واسه چی این باتکُنکا لو همیچه خیچ می‌کنی؟

بابا قربون ِاون دودول ِطلات بره اگه خیس نمی‌کردم توکه هرگز پیدات نمی شد کاپوت پاره!

ولی اگر نوشته علی عبدالرضایی فقط تبلور این حالات نابالغ و بیمارگونه بود، راحت می توانستیم همینجا بحث را درباره او خاتمه دهیم و با دلزدگی از این حماقتهایش، او را به حال خودش رها کنیم. اما همانطور که گفتم، او (و نیز همه این نسل جوان راویان و لکاته های نو) دارای توانهای فراوان نیز است که اگر بتواند از این حالات تن نمایی بیمارگونه و رابطه نارسیستی دوگانه و نابالغ بگذرد، قادر به ایجاد ادبیات پسامدرنی چندحالتی قوی است. به یک نمونه از قدرت او در بیان و تشریح چندمعنایی هراس جامعه از زن و تبدیل زن زیبا به حوای فتنه انگیز و یا تن فروش نگاهی بیاندازید و از قدرت هنری او و توانایی بالغانه بیان و تشریح معضلات و هراسهای جنسی و جنسیتی لذت ببرید:

شهری که دستهای کودک را از سرِناچاری به چادرِ تن‌نمای مادرگیر می‌داد تا همیشه‌ی خدا متلک‌های چندش‌آوری که اثبات می‌کرد زنی جنده‌ست کوچه پسکوچه‌های محل را در اشغال داشته باشد.

مادرش جنده بود چون زیبایی ِغیرقابل توصیفی داشت! جنده بود چون همیشه‌ی خدا مژه‌های قدبلندی چشمهاش راکه بین ِ سبزوآبی معطل مانده بود محاصره می‌کرد. فاحشه بود چون دوسه نخ از موهاش که دائم بین انتخابِ دورنگ دستپاچه می‌شد یک روز از زیرِروسری رفت بیرون و حسادتِ یک فاطی کماندو چنان تحریک شد که ناگهان از پاترول ِثارالله پرید پایین وفوری سوارش کرد تا در کمیته نهی ازمنکری شنیده کتک‌های امر به معروفی نوش ِجان کند. کتک‌هایی که همیشه‌ی خدا دختر را به عنوان ِیک خطر به شهری گوشزد می‌کرد وهشدار می‌داد خودش را هرچه زودترگم کرده گورکند کشوری را که نمی‌دانست هرگز نمی تواند بی حال و هوای چندین فصلی‌ش تعلقی به زندگی، به این مُردگی داشته باشد.

۲/ فاکتور دیگر در تن نمایی بیمارگونه همان میل به برانگیختن خشم دیگری ویا تحسین دیگریست که قبلا توضیح داده ام و این نمادی از ناتوانی از رابطه پارادکس و دوگانه عشق و دلهره، تسخیر دیگری و تن دادن زنانه و مردانه می باشد. انسان موجودی پارادکس است و تنها با تن دادن به پارادکس خویش و نیاز خویش به دیگری به انسان پرشکوه و فانی، به ظرافت پرقدرت، به ترس پرجرات ، به شرم بی پروا و وسوسه انگیز تبدیل میشود و به جهان زمینی عشق وقدرت وارد می گردد. شهریار کاتبان بجای تن دادن به این دیالوگ خردمندانه و احساسی با خویش و با خواننده و یا با معشوق، در پی ایجاد حالت مرید/مرادی و خشم و تحسین دیگری است،تا به هیجان جنسی و لذت نابالغ خویش دست یابد.

۳/ همانطور که قبلا نیز گفتم، فاکتور سوم در تن نمایی و در هر نوع انحراف جنسی بیمارگونه، در هر نوع بیمارگونه سادومازوخیستی، وویریستی و غیره، بقول لکان ناشی از اسارت در نگاه و در چنگ پدر جبار درون خویش و یا همان کاهن لجام گسیخته درون خویش می باشد. درباره اسارت شهریار کاتبان در بند نگاه این کاهن لجام گسیخته به اندازه کافی توضیح داده ایم. بدون دست یابی به رابطه تثلیثی با خویش و دیگر شهریار کاتبان و این نسل نوی کاهنان لجام گسیخته قادر به عبور از بحران و تبدیل شدن به یک انسان مدرن ایرانی نخواهد بود و همزاد و یار سنت باقی خواهد ماند و تکرارکننده تراژدی بوف کور و تشدید کننده بحرانش.

۲/ کمپلکس نارسیستی: همانطور که قبلا گفته ایم، معضل انسان ایرانی و بویژه این نسل کاهن لجام گسیخته ، در اسارتشان در ارتباط نارسیستی دوگانه غرب شیفتگی و یا غرب ستیزی، سنت شیفتگی و یا سنت ستیزی و ناتوانی از ایجاد ارتباط تثلیثی است که میتواند آنها را به فرد و امیالشان را به تمنا که نام دیگرش قانون و مسئولیت در برابر خویش و دیگریست، تبدیل کند. این ناتوانی همانطور که در این متن تشریح کرده ام، ناشی از ناتوانی از جسم شدن و ایجاد <من و یا سوژه>جسمانی خویش و یا در حالت والاتر تبدیل شدن به جسم خندان و عارف زمینی است. انسان ایرانی یک روح سیال است که دست و پا و جسم ندارد و اینگونه مثل روح سیال و آشفته و هراسانی بدنبال یک چهارچوب و یا آرمان می گردد که بدان تبدیل شود و بشکل آن در آید و اینگونه نیز مثل روح سیال وقتی مدرن و یا پسامدرن میشود، عاشق سینه چاک او میشود، زیرا بسان روح سیال به قالب این نگاه در آمده و بدین خاطر نیز از هر نگاه مدرنی یک حالت اخلاقی و عرفانی می سازد و دریدا را به عارف نو ویا کاهن لجام گسیخته تبدیل میکند، زیرا در همان لحظه که مثل روح سیال بداخل قالب مدرن و یا پسامدرن می رود، همزمان برای درکش خودبخود این کلمات را با نگاه اخلاقی/کاهنانه اش به فارسی ترجمه می کند و از اینرو از آنها مدرنیت دینی و یا ضددینی، پسامدرنیت دینی و عارفانه و ضد خرد و یا پسامدرنیت ضد عارفانه و ضد سنت و مطلق گرا می آفریند. همینگونه نیز وقتی انسان ایرانی به بحران و یا هیچی وارد میشود، بجای ارتباط تثلیثی با بحران و هیچی و نقد آن، سراپا بحران و هیچی میشود و این کلمات را به آیه های مقدس تبدیل میکند.این حالت نارسیستی ایرانی در زبان مکتب نارسیسم کوهوت نشانگر آن است که ایرانی بخاطر گذار منفی نارسیسم ناتوان از ایجاد یک خود شیفتگی بالغانه و همگون بوده است که بتواند بدین وسیله هم به خویش و زندگی اعتماد داشته باشد و هم قادر به عشق به دیگری باشد. بلکه بخاطر این گذار منفی نارسیسم به این روح سیال و چندپاره تبدیل شده است که خویش را پوچ می داند و مرتب به دنبال چیزی می گردد که بشکل آن در آید و بر پوچی و هراسش چیره شود و یا به انواع اعتیاد دچار میشود. نارسیسم او در این معنا تکه تکه شده است و اینگونه نیز مالامال از خشم نارسیستی است و وقتی به قالب آرمانی در می آید، این خشم نارسیستی را نثار کسی می کند که مخالف نگاه و عشق و قالب جدید اوست. طرف دیگر این حالت روح سیال بودن آن است که وقتی به قالب اندیشه ای در می آید و دیگربار احساس بزرگی و شکوه می کند، بسیار خودمدار و نئشه قدرت است و هر کس و هرچیز را که بخواهد این نئشگی قدرتش را با نقد بهم زند و یا اگر کسی در برابر این خودمداری احمقانه اش که مثل قورباغه ایست که می خواهد با باد کردن خویش بشکل گاو در آید و آخر هم می ترکد،آینه ای مثل اسکار وایلد بگذارد، تا حقارت درونیش را ببیند، پس حسابی عصبانی و خشمگین میشود و خشم نارسیستی اش را نثار کسی می کند که این بزرگی دروغین نارسیستی اش را شکانده است و یا می تواند بشکند. به این خاطر نیز نقد خوب در جامعه ما یا کم است و یا وقتی نقدی عمیق باشد، با خشم نارسیستی آن کسی روبرو میشود که هنوز نابالغ مانده است. حتی اگر نتواند بخاطر نوع نقد خونسردانه و پارادکس کاملا خشمش را بیان کند. از طرف دیگر بخاط نبود این حالت تثلیثی در میان اکثر نقادان، ما شاهد آن هستیم که نقدها نیز بیشتر به شکل هوراکشیدن نارسیستی و یا خشم نارسیستی و اخلاقی به هنرمند و نفی او نوشته می شود. انسانهای ایرانی تا زمانی که خویش را بسان جسم احساس نکنند و پایشان را روی زمین احساس نکنند، قادر نخواهند بود به رابطه تثلیثی با هستی و عبور از بحرانشان دست یابند و بجای نارسیسم بیمار و تکه تکه شده به یک نارسیسم بالغانه و مالامال از اعتماد و عشق به خویش و زندگی و در عین حال عشق و احترام به دیگری دست یابند. کلید نجات ایرانی در این آری گفتن به جسم ، جسم شدن و رها ساختن جسم وامیال خویش از کین توزی و بیماری از طریق تبدیل شدن به جسم خندان و تمناهای عاشقانه و قدرتمندانه اش می باشد. به این

خاطر نیز من اساس نگاهم را بر پایه ایجاد این مفهوم جسم نوی ایرانی گذاشته ام و عارف زمینی و عاشق زمینیم یک جسم خندان است. در شهریار کاتبان نیز مثل بقیه ایرانیان ما شاهد نبود این جسم و این توانایی ارتباط جسمی تثلیثی با جهان هستیم و به اینخاطر او نیز مثل روحی سیال به قالب پست مدرن در می آید و در این حین نیز بخاطر نابالغ بودن و سنتی بودن احساساتش و ناتوانیش از تعالی بخشی امیالش، پست مدرنیت را مسخ می کند و به سرباز جان بر کف این پسامدرن کاهن لجام گسیخته خویش تبدیل میشود و دوستانش به مریدانش. مریدی خود به معبود مریدان دیگر تبدیل میشود. به این خاطر نیز شهریار کاتبان در نگاهش به هیچی و پوچی نیز بجای رابطه تثلیثی با هیچی مثل یک انسان مدرن، مثل یک روح سیال و هراسان به قالب پوچی در می اید و حال افتخار می کند که هیچ است و نمی داند که این حالتش نه یک حالت مدرن تثلیثی بلکه حالتی سنتی است و نشانی از نارسیسم تکه تکه شده او و غیبت جسم و دست و پای او می باشد. او می گوید:

> همه یک هیچکس در خودشان دارند من همان هیچم! مهمانسرای درندشتی ست دل ِ من که فقط به مهمان ِ یک شبه سرویس می دهد چه کنم!؟

این هیچ بودن، همان تبدیل شدن دوباره نارسیستی به یک چیز است و از دست دادن استقلال فردی خود و تکرار دوباره فاجعه مرید بودن؛ و طبیعی است که مثل هر مریدی در خفا آرزوی مراد بودن دارد ولی نمی تواند از رابطه مرید/مرادی، شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی در آید و به رابطه متقابل و دوگانه مدرن و یا چندگانه پسامدرن و تمنای بشری تن دهد و خیال می کند این هیچ شدن مدرن است. او نمی فهمد که وقتی کامو می خواهد با پوچ شدن بر پوچی چیره شود، منظورش گرفتن پوچی در اختیار خویش بسان یک <من>مدرن است که دارای جسم است و رابطه اش با همه هستی ، رابطه ای با فاصله است و هیچگاه، حتی در عشق نیز به قالب عشق در نمی آید. تازه مشکل <من>مدرن در این است که چون هنوز او نیز کمی نابالغ و نارسیستی است، خیال می کند می تواند همه چیز را کنترل کند و به اختیار گیرد. اما او همیشه در خارج از اشیاء قرار دارد و ناظر است و نه یک روح سیال که امروز هیچ و یا پسامدرن میشود و فردا سنتی و توبه می کند. پست مدرن سنتی ما به قالب هیچی در می آید، بقول خودش هیچ میشود و درک نمی کند، همین هیچ شدن به معنای ایجاد یک وحدت تازه ، آنهم بشکل وحدت عرفانی و روحانی می باشد و ازیاد می برد که موضوع پست مدرن دقیقا نفی کردن این وحدت و دیدن چندحالتی هر چیز می باشد. پست مدرنیت اوج پروسه فراگمنت شدن مدرنیت است و این توانایی تکه تکه دیدن هستی و حالت چندحالتی همه چیز بزرگترین قدرت اوست و هم ضعف او، زیرا او نمی تواند به جسم چند حالتی، به ابر انسان خندان و چندحالتی نیچه و یا به عارف زمینی چندهویتی تبدیل شود. علی عبدالرضایی با یکی شدن با هیچی و ارضای میل ایرانی و نارسیستی خویش در پی وحدت عارفانه ، در عین حال توهم وار خیال می کند پست مدرنی عمل کرده است و بعد بسان این هیچ در خفا در واقع پر و یگانه، تازه یک هویت هم از هیچی درست می کند و می گوید، < دل هیچ من چون هیچه خوب بزرگه و جا برای خیلیها داره> ولی در عین حال با هیچ کس هم رابطه عمیق ایجاد نمی کند، چون خوب هیچ است و تقصیر خودش نیست. در جایی دیگه نیز به این پسامدرنیهای عرفانی و سنتی خویش ادامه می دهد و می گوید که عشق یک استمنای خیال است. حال فکر کنید این حرفها رو به یک پست مدرن اروپایی بزنید که < خوب آقا شما که هیچید و چطور به عنوان هیچ می توانید با یک زن و یا یک عشق مرد تمام عمر زندگی کنید ویا اصلا عاشق بشوید، مگر نمی گید که همه چی خیال و تصوره!> فکر می کنید که آن پسامدرن اروپایی چه خواهد کرد. معلوم است که می دانید. او با تعجب و نوعی دلواپسی به این مومن پست مدرن ایرانی نگاه می کند و سعی می کند، از دستش در رود و یا با حالتی به او نگاه می کند که به معنای این است که< این چرت و پرتها چی است که می گویی.هیچی که قالب نیست که من برم توش و تبدیل بهش بشم. اینکه شد وحدت دوباره. و تازه من همیشه با هر چیز با فاصله ای ارتباط دارم و به این خاطر از هیچی درس می گیرم و تاثیر می گیرم و یا می تونم چندلایه به عشق نگاه کنم، اما چه ربطی به این دارد که نتوانم با یک عشق زندگی کنم و یا به یک عشق و احساس عمیق تن بدم.>.اصلا مگه میشه به عنوان جسم حتی جسم مجازی دلوز، یا <من> جسمی مدرن و یا چندگانه پسامدرن به قالب یک احساس رفت. هرچی هم سعی کنی، انگشتتو تو این سوراخ هیچی کنی، بازم بقیه تنت بیرون میمونه، جهانت، آفتابت بیرون می مونه. به این خاطر است که جسم در اشکال مختلف آن از سوژه دکارتی تا جسم خندان ما جسم گرایان هیچگاه دیگر به این وحدت نارسیستی نمی اندیشد و همیشه رابطه تثلیثی با هستی دارد. او می تواند بسان جسم خندان سراپا به لحظه و حالتش تن دهد و سراپا دلهره، ترس و عشق و یا هیچی شود، اما چون در همه این حالات این جسم و جهان اوست که تنها در این لحظه رنگی بخود می گیره و در نهایت همیشه بخش مهمی از وجودش بیرون از این قالب است، به این خاطر نیز قالب را به رنگ خودش در میاورد و هیچی را به هیچی خندان تبدیل میکند(اسرار مگو. در ستایش هیچی خندان). او به حالت دلهره عشق اش تن میدهد ولی او را به دلهره شیرین و خندان تبدیل میکند. زیرا در هر حالت که میرود، از یکطرف با خرد و عشق اش و همه شورهایش می رود و بدینخاطر این حالت را چندگانه و زیبا می کند و از طرف دیگر همیشه این حالت را در دستش دارد، بسان قدرتش در دستش دارد، زیرا جسم در هیچ قالبی جا نمی گیرد. زیرا شما به عنوان جسم هیچگاه در هیچی نیستید، بلکه در هر لحظه در یک مکان و زمان مشخص و در ارتباط با دنیایی از جهان

و اشیاء و روابط اطرافتان هستید و با تمامی تنتان با زمین و آسمان در تماسید . به این خاطر نیز هیچ قدرتی از شما نمی تواند شما را کامل اسیر خویش کند و اگر این کار راکند، بقیه وجودتان قیام می کند و حق خویش می طلبد و تا شما دیگربار به سرور خویش و قدرتهای خویش و به یک جسم دوگانه و چندگانه تبدیل نشوید،احساس بیماری و بحران می کنید. بدین گونه جسم همیشه در بطن و در دستان جهان زنده زندگی میکند. هیچی برای جسم اما بدین معناست که او می تواند، اشکال مختلف این ارتباط میان خویش و خویش و یا میان خویش و هستی را حس و لمس کند. جسم شرمگین و یا جسم مغرور باشد، اسیر بیماری و یا قادر به تبدیل بیماری به قدرت جدیدش باشد. قادر به دیدن زندگی در رنگهای مختلف و از چشم اندازهای مختلف باشد. قادر به دیدن بازی خویش از چندین چشم انداز و نقد خویش باشد، زیرا شما می توانید در همان لحظه که سراپا شور عشق و سکس در حال معاشقه با معشوق خویشید، بخشی از وجودتان بسان یک نفر و یا چند نفر از بیرون به این رخداد بنگرند و نظر بدهند و شرط بندی کنند و یا پیشنهادات رفیقانه و یا نارفیقانه در گوشتان بخوانند.علی عبدالرضایی پست مدرن از پست مدرنیت یک وحدت در هیچی جدید می آفریند و خیال می کند که کوه کنده است و پایه گذار پست مدرنیت در ایران بوده است. این حالت مسخره، رخداد تراژیک راوی بوف کور است.

موضوع اما حتی جالبتر و پرطنزتر و یا طناز تر میشود، وقتی به این اینفورماسیون نو توجه کنید که بخش هفتم هرمافرودیت در واقع جوابی به نقد من در مقاله قبلی است. من نقد را برای سایت مجله شعر فرستادم، اما آنها، این پست مدرنهای طرفدار پلورالیسم چون نقد من مخالف پلورالیسم مرید/مرادی آنها بود، درجش نکردند و بعد علی عبدالرضایی در این هرمافرودیت هفت به بیان نظرش درباره نقد من در قالب استعاره و شکل معمول هرمافرودیت پرداخت. جالب این بود که چون نقد من هم مالامال از احترام و تحسین نکات خوب کارش و از طرف دیگر نقد عمیق ضعفهایش و نشان دادن اشتباهات و خطاهای بنیادین او بود، نمی دانست کامل به من چگونه برخورد کند، چون نه من خشم اخلاقی نشان داده بودم و نه هورای نارسیستی برایش کشیده بودم. از طرف دیگر انتقاداتی که من به او می کنم، خود علی عبدالرضایی بشکل ضعیف و نابالغتر در مکالمات میان راویانش مطرح می کند(در پایین نشان میدهم). هر انسان و یا هر بیمار روانی در نهایت می داند که بیماریش چیست و حتی راه درمانش چیست، اما نمی خواهد بهای سالم شدنش را بپردازد و از سودهای اولیه و ثانوی بیماریش بیماریش بگذرد و به این خاطر از خواست سالم شدنش شیر بی یال و دم درست می کند.

کار روانکاو نیز چیزی جز این نیست که به بیمار هم با مهرو علاقه اش و هم با شیطنت روانکاوانه اش آینه ای بدهد که خود را در آن ببیند و یا با زیرکی او را طوری گیر بیاندازد که مجبور شود، در حد امکانش و با انتخابش، بازیهای بیمارگونه خویشرا ببیند و مسئولیت زندگی و ادامه بیماریش را به عهده گیرد و یا با انتخاب بیمار بماند و یا دست به تغییر بازی و ایجاد بازی بهتری زند.اینگونه حتی که بیمار بماند، باز این بار چون انتخاب کرده است، تا اندازه ای به بلوغ دست یافته است و دیگر نمی تواند نقش قربانی و بیمار زجر کشیده را بازی کند. رابطه نقاد روانکاو خوب با متن و هنرمند مورد بررسیش نیز به همین گونه است که با شناخت بازیش و حالاتش، با نقد بافاصله، تشویق کننده از یکسو و از طرف دیگر نشان دهنده بازیهای بیمارگونه در متن، معضلات متن و هنرمند پشت متن را بازگوید و به خواننده این متن و به هنرمند پشت متن این امکان را می دهد از این چشم انداز به خویش و بازیها و دروغهای خویش بنگرند و یا اکنون با انتخاب ادامه دروغ به بازیشان ادامه دهند و یا با استفاده ازاین نقد تحولی در خویش بوجود آورند و یا به نقد بافاصله و قوی متقابل دست زنند و یک دیالوگ پرشور و قوی ایجاد کنند.

شهریار کاتبان نیز از بیماریها و دروغهای فیگورهای خویش شهلا و شهریار و در نهایت خودش واقف است و در متن نیز این جا و آن جا آن را در قالب طنز، شوخی و یا نشان دادن حالت تراژیک پشت این سوپرمن بودنها نشان می دهد، اما از آنرو که در نهایت شیفته و واله این حالت نارسیستی و خوشی دردآور نارسیستی و جنسی است، از آنرو نیز متنش باوجود این قطعه های خوب و مجزا، در نهایت یک تبلور این اشتباقات نارسیستی نابالغ و این خوشی تهوع آور کاهن لجام گسیخته است و هم خودش، هم متنش و هم فیگورهایش در نهایت یک حرف می زنند و همه در نهایت یک راوی هستند و این راوی یک تن نمای بیمار، یک نارسیست نابالغ و یک کاهن لجام گسیخته و تشنه است که از متن برای بیان و ارضای امیال و خوشی های تهوع آور خویش استفاده می کند و این گونه بجای یک انقلاب جنسی به یک استمناء جنسی و سنتی دست می زند و سنت و فاجعه را تکرار می کند. این حالت تک راوی بودن نهایی کار او به معنای مسخ کردن پست مدرنیت در متن خویش نیز هست و به همینگونه نیز هرمافرودیت او یک موجود دوجنسیتی بلکه یک شهلا و شهریار مردانه و در واقع یک هرمافرودیت مردانه سنتی و یک کاهن لجام گسیخته میشود و بجای هرمافرودیت باید او را بخاطر این فیلم بازیهایش که در نهایت همه یکی هستندهرمافردین خواند. او اسیر میل ایرانی خویش به وحدت نارسیستی و بیگناهی یکی شدن با آرمان و رها شدن از جسم و تمناهای خویش به کاهن لجام گسیخته و اسیر نگاه او تبدیل میشود.یعنی در نهایت یک عارف ضدجسم و وحدت طلب و یک کاهن ضد جسم باقی می ماند. جالب اما اینجاست که او بدون آنکه نگاه مرا دقیق بخواند و یا بفهمد و به یک نقد متقابل و چالش قوی دست زند، مرا با زبان طنز نارسیستی خودش در این متن <نوسوفی> می خواند و در واقع می خواهد مرا به امربه معروف و نهی از منکر در امور جنسی هدایت کند و درباره موضوع عشق می نویسد:

زن!؟ هه! فقط کسی می‌تواند عاشقِ من باشد که دوست داشته باشد کسی عاشقِ او نباشد!

عاشق کُشی مارکی دو ساد، چه مربوطی به دردِ بی درمانِ سادیسم که هیچ ربطی به سادِ عاشق نداشت، دارد؟ چرا قدرت همه درهایی که می‌توانست ارضای سادیسم ِافلاطونی ِ ساد کند، تخته کرد؟

شهرزادی نکن نقاش! آفریقای به این بزرگی را سیاه، من کرده‌ام! پیکاسوی فرداخورده‌ات خوب می‌داند فقط آنهایی که می کشند و دوست دارند بکشند، نقشه های هرما فراخوانی می کشند. الباقی برای رفتن با کسی قدم رنجه می کنند که دائم شکنجه می‌کند.

جمعیتِ عارف و پیامبرمادام مثلِ همین عوام شکنجه خواهی کرد، می‌کند! فقط سوفیِ‌ست که دردایره‌ی «لی بیدو» درد می‌کشد، عاشق به شرطِ شق می‌شود،فقط! به خدا نمی‌کُشد...

جنابِ نوسُوفی! هیچ عاشقی خدادار نیست. چون فقط قسمتی از تظاهراتِ لیلی- شهلی را در خیالش بُقعه می‌کند. همیشه ی خدا، بت پرستی کرده تا چشم پوشیده باشد از اکرانِ کامل یک سرپوشیده. گاهی به بوی بدن عاشق می‌شود، وقتی به موی سرش یا مثل ِ همین اهورای خودمان به دست‌هاش!

او سایرِ شهلی را نمی‌بیند، حتی کوس وکون ومخلفّاتش را که خیلی تنگ نیست نمی‌خواهد! به گمانم او اصلن عاشق نیست، کوسخول است! خُل است برای اینکه هرگز نمی‌پرسد چرا افلاطون که کونِ مرمر به شرطِ زر می داد، زن را مردِ منحط می‌خواند؟

جالبی دیالوگ با علی عبدالرضایی این است که چون چندپهلو و در عین حال با طنزی نارسیستی که هم لذت و هم خشم نارسیستی در آن وجود دارد، سخن می گوید، می توان با طنز والاتر جسم خندان او را در دست گرفت، نقدش کرد، به نکات مثبت نگاهش آری گفت و دروغهایش را بیان کرد و با طنزی خندان و بی هیچ خشم و کین نارسیستی جوابش را داد. فقط حیف که می دانم، بعد از خواندن این نوشته بجای کشاندن بحث و دیالوگ به عرصه والاتری از طریق خواندن دقیق نظریات من و یافتن نکات ضعف آن، به خشم نارسیستی بیشتری دچار می شود و هی طنزش به خشم تبدیل میشود وگرنه می شد این دیالوگ چندلایه رابه دیالوگ دو نسل و زورآزمایی خندان دو نسل تبدیل کرد. موضوع اما این است که برای چنین دیالوگ خندانی او باید به ارتباط تثلیثی با خویش و هستی دست یابد و از رابطه نارسیستی با پسامدرنیت و تبدیل پسامدرنیت به یک آیه مقدس جدید و نیز مسخ آن خودداری کند که فعلا نمی تواند. از اینرو جواب من و امثال من نیز در کنار نقد دقیق نگاهش و نیز احترام و تشویق تواناییهایش این است که در عین حال با طنز او را دست گیریم و در جواب دست و پازدنهای خشمگین نارسیستی اش بگوییم< شهریار جان از بس با آینه خودت و با مریدهایت حرف زدی، خیال می کنی علی آباد نیز شهریه و خیال می کنی حرفت و این معبد جدیدت واقعا مدرن یا پسامدرنه. نه بابا. بقول خودت .....دی. فعلا چندسال برو تو بحران و تو آینه ما کاهن درون خودتو ببین، بعد یاد بگیر کارانوای مدرن شی و بعد از او تازه باید به کازانوای خندان و جسم خندان تبدیل شی.فعلا آش خوری> و بعد به نقد خندان نگاهش و بی هیچ دل آزردگی می پردازیم، چون این حالات علی عبدالرضایی و این نسل کاهن لجام گسیخته بر ما آشناست و در خویش نیز جوانبی از آن را داشته ایم. او مثل بخشی از گذشته ما و نیزچیزی که باید جامعه ما و خود علی و دیگران بر آن چیره شوند تا رشد یابند، برای ما لمس و دیده میشود. و خشم به گذشته خویش و یا فرهنگ خویش مثل تف سربالاست. همینطور که وقتی علی عبدالرضایی اینجا بقول خودش عارف و عاشق را می شکافد و می خواهد خشمگینانه بر علیه عارف و عاشق درون خودش قیام کند و او را بکشد، کاری جز تف سربالا نمی کند. زیرا او نمی بیند که در همان حالی که نارسیستی و خودبزرگ بینانه و بادکرده از لذت و نخوت نارسیستی اولیه عاشق و عارف را بخاطر میل به وحدت و جستجوی وحدت با خدایش و معشوقش تمسخر می کند، نمی بیند که همان لحظه خود چون عارفی به قالب پسامدرنیت خیالی خویش و هیچی خیالی خویش در آمده است و اینگونه بجای رابطه تثلیثی مدرن به یک وحدت با این توهمات خویش دست یافته است و از آغوش این توهم یگانه بودن با هیچی، به توهم یگانه بودن عاشق با معشوق و عارف با خدا انتقاد می کند و مسخره اش می کند. این تراژدی/کمیک شهریار کاتبان و این نسل نوی راویان و لکاته های لجام گسیخته است که نمی بیند، خودش در واقع یک عارف و عاشق رمانتیک و وحدت گرای ایرانیست که اکنون با دیدن شکست آرمانها و عشق اش، همانطور که دیروز مجنون وار و عارف وار عاشق معبودش بود،امروز مجنون وار و عارف وار عاشق هیچی و یگانگی با هیچی بشکل کاهن لجام گسیخته است و از اینرو نیز نه مثل یک انسان مدرن و نه از مسیر یک طنز عمیق مدرن یا از همه بهتر جسم گرایانه که در عین گرمی ،سرد است و بقول نیچه دارای قلبی گرم و مغزی سرد است، بلکه با نگاهی نارسیستی و نابالغ به نقد عارف و عاشق می پردازد و عاشقانه و عارفانه به کوبیدن او می پردازد. چون موضوع برای خودش نیز حل نشده است. او عاشق و عارفی خشمگین است که با دیدن شکستن وحدت،اکنون خشمش را بر جهان از دست رفته اش نثار می کند و در همان لحظه با چیزی جدید یعنی خشمش و کین توزیش یکی میشود و عاشقش می شود. این تراژدی این نسل عارفان و عاشقان خشمگین جدید است که تنفرشان بیان عشقشان است. از اینرو نیز نمی بیند و نمی تواند درک کند که عارف زمینی من دقیقا در ورای این چرخه عشق/نفرت است وقادر به دست گرفتن سنت،

عرفان، مدرنیت و پسامدرنیت و جدا کردن سره از ناسره است، در عین آنکه همزمان به این بخشها واشتیاقات خویش احترام و عشق می ورزد، زیرا اینها بخشهای وجود او هستند. اما همزمان با تعالی بخشی این اشتیاقات و جذبشان در جهان جسم خندان خویش و تبدیل آنها به تمنا و یاران خویش، در جسم خویش به تلفیق و جذب مدرن همه این اجزا و پاکسازیشان از عناصر ضد جسم و ضد زندگی می پردازد و کثرت در وحدت خویش و تفاوت چندلایه خویش را می آفریند که برای هر دو جهانش جذاب و وسوسه انگیز است. نکته مهم دیگر جدا از این نگاه و خشم نارسیستی اش به عشق و عرفان درون خود و تف سربالایش، این موضوع است، که بیان می کند < فقط آنهایی که می کشند و دوست دارند بکشند، نقشه های هرما فراخوانی می کشند>. این میل به کشتن را در جاهای مختلف دیگر نیز بیان می کند. برای مثال در بخش سه نیز می گوید:< همیشه پیش از آنکه چیزی خلق شود، چیزهای دیگری نابود می‌شود، این که تقصیرِ من نیست>. در این نگاه در حقیقت او جمله ای از نیچه را که میگوید،زندگی یک قتل مداوم است و یا بقول مدرنیت و پسامدرنیت هر خلقتی به معنای شکاندن ساختار قبل از خویش است را بیان می کند. اما در این حالت استفاده بینامتنی از نگاه نیچه و دیگران این نظر را مسخ می کند. موضوع مهم در نگاه نیچه این است که دو نوع شکل از شکستن گذشته برای ساختن وجود دارد. یک شکل بشکل قیام بردگان که ابتدا با <نه> گفتن به یک چیز آغاز میشود و بعد می خواهد از این نفی و کین توزی به خودش دست یابد و اینگونه دچار رسانتیمو و دل آزردگی خویش بجای یک شاه قدیم، شاهی جدید را می آفریند و برده باقی می ماند.نوع دوم، قیام سروران است که اینها ابتدا به چیزی نو و یا به خویش <آری> می گویند و بر اساس این آری گویی به خویش و جسم خویش و تعالی بخشی شورهای خویش همزمان به چیزی دیگر نیز که می خواهند از آن بگذرند، نه می گویند. تفاوت این دو نوع شکاندن در این است که اولی در حالت خشم نارسیستی و رسانتیمو باقی می ماند و هویتش را یک <نه به دیگری و نفرت> تشکیل می دهد و بدینخاطر نیز اسیر باقی می ماند. مانند انقلاب ما ایرانیها که با نه شروع شد، بدون آنکه که بدانیم واقعا چی می خواهیم بوجود آوریم و اینگونه محکوم به ماندن دربحران و کین توزی شدیم. کشتن فرهنگ گذشته و نفی نارسیستی همه گذشته شهریار کاتبان و این نسل کاهنان لجام گسیخته نیز از اینگونه قیام و نفی بشکل بردگان است و اینگونه برده نیز باقی می مانند و کشتن و قتلشان بچیز نویی منجر نمیشود. ساختارشکنیشان سنتی است و نه پست مدرنی،زیرا پست مدرنیت ابتدا با آری گویی به چندگانگی و پلورالیسم شروع می شود و و نا با دل آزردگی نارسیستی و نه گفتن به مدرنیت. نفی متاروایتهای مدرن ادامه منطقی آری گویی پسامدرن به تفاوتها و تفاوطها و به پلورالیسم است. بدینخاطر با آری گفتن به این چندقانونی و چندهویتی همزمان به متاروایت مدرنیت نه می گوید و هم بدینخاطر پسامدرن مثل لیوتار خویش را روح مدرنیت میداند و به فرهنگ گذشته خویش کین نمی ورزد. بلکه در نهایت می خواهد تفاوت مدرن را به اوج خویش یعنی به تفاوط و دیفرانس دریدایی برساند. پست مدرن دل آزرده شهریار کاتبان اما از نوع این قیام بردگان و اسیر نگاه کاهن لجام گسیخته تشنه و دل آزرده است و بدینخاطر در حالت رسانتیمو و کین توزی و نفی کامل گذشته باقی می ماند و در عمل سنت را و باصطلاح دشمنش را تجدید و بازتولید می کند. او از اینرو نیز همانند سنتش و گذشته اش به عشق جسمی و رابطه متقابل و برابر و جدل زیبای عاشقانه، قدرتمندانه زن و مرد نگاهی کین توزانه دارد و بدینخاطر نیز با زن مشکلی اساسی دارد و در نهایت همه حرفهایش بخاطر این هراس و درگیریش با زن است. همانطور که انقلاب در نهایت به مبارزه با بدحجابی تبدیل میشود. اساس جهان و محور نگاه و معضل انسان سنتی را هراس و شیفتگی اش به زن تشکیل میدهد که محور و اساس جهانش است و بدینخاطر مرد سنتی بسان مادر می پرستتش، بسان زن اثیری همه جهانش اسیر نگاه اوست و بسان حوا و جنه از او هراسان است و سرکوبش می کند و زن سنتی نیز همینگونه با مرد برخورد می کند، بسان پدر شیفته دستان قوی و امن اوست، بسان قهرمان و نجات دهنده خویش می طلبدش و بسان سرکوب گر خویش از او متنفر است و مرگش را می خواهد.

۳/ کمپلکس و هراس در برابر زن

شهریار کاتبان و نسل او، همانطور که قبلا گفتم، نسلی است که شکست همه آرمانها را دیده ولی هنوز اسیر نگاه کاهن درون خویش است و بخاطر عدم توانایی به دست یابی به ارتباط تثلیثی و دگردیسی به زن و مرد مدرن، از اینرو با خشم و کینه به بازی لیلی و مجنون گذشته خویش می نگرد و اکنون مثل عاشق دلشکسته می خواهد با داغان کردن هر احساس و هر عشقي، زخم دلش را درمان کند ولی در نهایت این زخم را عمیقتر می کند. همین برخورد نیز به زن در او وجود دارد. اگر تا دیروز زن را بسان لیلی می پرستید و اسیر نگاه لیلی بود، اکنون نمی تواند بر اساس استقلال فردی و مردانه خویش به زن و معشوقش عشق بورزد و مسحورش شود و به تمنایش تن بدهد،بدون آنکه اسیر او و اسیر نگاهش گردد. لکاته این نسل نیز این کار را نسبت به مرد نمی تواند انجام دهد. از اینرو این کاهن مرد می خواهد زن را بشکند و مثل نیاکانش او را تحقیر کند و به ابژه خویش تبدیل سازد. او نمی بیند که دقیقا در برخوردش به زن، تکرار شیفتگی و نفرت نیاکانش است که زن بسان تبلور حس وحدت گمشده و نیز علت و مقصر از دست دادن وحدت گمشده(زیرا زن با دادن سیب به مرد و وسوسه جنسی مرد،او را بقول ایشان از راه و از بهشت بدر کرد) اساس و محور همه هستیشان است. در نگاه

عمیق به معضل سنت می بینیم که این سیستم پدرسالار/مادرمحوری در واقع مثل کتاب داش آکل هدایت تمامی جهانش و هستی اش اسیر نگاه زن و اسیر شیفتگیی اش و هراسش از زن است و زن سنتی نیز برعکس اسیر و گرفتار شیفتگی و هراسش از مرد است. بدینخاطر من به طنز می گویم، تا قبل از نسل ما در ایران هنوز مرد و زنی نبوده است. زیرا هر مرد و زن مغرور از جنسیت و جسم خویش، اول از همه خویش را از این اسارت و این رابطه شیفتگي/تنفرانه نجات می دهد و با معشوق رابطه تثلیثی ایجاد می کند که هم می تواند او را به چنگ آورد، هم تن به تمنایش به او و مسحور شدن در عشقش به او دهد و هم همیشه از ضلع سوم که همان قانون است، از بیرون به رابطه خویش بنگرد و نگذارد هیچ بخش آن، چه خود، معشوق و یا نوع رابطه شان ایستا و خشک شود و یا او را داغان کند و قادر به دگردیسی مداوم است. مرد و زن سنتی اما قادر به ایجاد این رابطه تثلیثی نیست و نمی تواند به زن و مرد خندان و پرشور عاشق و مستقل تبدیل شود و یا اخلاقی و سرکوب گر تمناهای خویش و اسیر نگاه دیگری می ماند و یا به کاهن لجام گسیخته تبدیل میشود و اینگونه بازهم جسم و تمناهای خویشرا بشکل نوعی سرکوب می کند و اسیر نگاه دیگری باقی می ماند. شهریار کاتبان نیز بدینگونه اسیر عشق و نفرتش به زن است، اسیر میل به معشوق زنی بودن و همزمان نفرتش از آنکه این عشق دیگر ممکن نیست،زیرا شکست آرمانها را دیده است. بدینخاطر می خواهد با تبدیل زن به یک ابژه و ابزار لذت خویش، هم از هراسش و عشق پنهانش و ضربه پذیریش نسبت به زن فرار کند و خویش را بزرگ و ضربه ناپذیر نشان دهد و هم با تبدیل زن به ابژه خویش،انتقامش را از ناممکنی وحدت از دست رفته بگیرد. او در واقع در نگاه تحقیرآمیزش به زن، بیانگر دل آزردگی و رسانتیمو خویش است که می گوید، حال که دیگر نمی توانم به وحدت با تو دست یابم، پس داغانت می کنم و هر کاری که می خواهم با تو می کنم. این نهلیسیم ایرانی و کین توزانه هیچ ربطی به نهیلیسم مدرن و و یا پسامدرن ندارد بلکه ضد و نافی آن است. اینجا ما شاهد نهیلیسم سنتی نسلی هستیم که چون ارزش جسم خویش و دیگری را حس و لمس نمی کندو یک روح سیال و دل آزرده هست، پس در هر بیانش این نفرت و دل آزردگی از شکستن وحدت گذشته و هم میل به شکاندن و داغان کردن هرچیزی که در او حس عشق و هراس بیانگیزد و داغ دلش را تازه کند، را میتوان بوضوح دید. به این نمونه ها در نوشته شهریار کاتبان نگاه کنید:

زن ِقبلی می داد درست! زن ِفعلی اما داد می کند که دادن کرده باشد!
بعدی هم راهی ندارد جز اینکه لیلی شده خیلی خرابکاری نکند، فقط فرو،فقط فقا بکند!

گفته بودم که سکس، چیزی جز استمناء ِخیال نیست، شهریار ِتو این را خوب می‌فهمید!
تختخواب فقط کارگاهِ مرد است مادر! زن هم چیزی جز یک میز ِکار نیست! به قدر ِکافی میخ، که به خوردش داده شود، راهی نمی ماند جز اینکه یک کاره تعویض شود!
پس برای این حرفها که ظرفش زیادی چرکی ست، در این حمّامی که من باب کرده ام دلاّکی نمی کنی پیدا! داستان جهتِ لیسنده جماعت منبرکن که خیلی گوش است، من سالهاست با کله از شهرزاد- کُس زده‌ام بیرون! بچه نیستم که!

طنز زندگی این است که در این جملات براحتی این خشم به این وحدت از دست رفته و تبدیل این خشم و کینه به یک مذهب جدید خویش و سرکوب دوباره جسم و زن را می توان بخوبی دید. باید واقعا باور کرد که برای شهریار کاتبان سکس چیزی جز استمناء خیال نیست، زیرا او نه یک جسم بلکه یک روح سیال است. روحی سیال که همیشه فقط با تصویر و نگاه دیگری روبروست و نه با جسم و چندگانگی او بسان زن و مرد. او در دیگری همیشه فقط نگاهی می بیند که مانند راوی اسیر نگاه جادویی و اثیریش است و همزمان از او در قالب لکاته متنفر است، زیرا اسیرش است. در همین نگاه شهریار کاتبان نیز همین حالت اسیر بودن در نگاه زن و تنفر از او را می توان دید. لازم نیست حتی روانشناس بود، تا فهمید که در پشت این گنده گوییهای نارسیستی شهریار کاتبان، مردی قرار دارد که در واقع چون کودکی احتیاج به محبت مداوم معشوق و زن دارد تا احساس امنیت و بزرگی کند. زیرا او هنوز یک کودک شیرخواره است که به پستان مادر احتیاج دارد. به همین دلیل نیز چنین مردی وقتی که عاشق میشود، بشدت هراس آن را دارد که نگاه معشوقش بسمت مرد دیگری رود، زیرا او اسیر نگاه معشوق است،بجای آنکه هم عاشقش باشد و هم اعتماد به معشوقش و فردیتش بکند و از همه مهمتر مغرور از خویش و توانایی دوست داشتن و استقلال مردانه خویش باشد و بتواند بقول نیچه سراپا عشق شود و همزمان بداند که حتی عشق اش نیز تصویری از خود اوست و در صورت لزوم با خنده بر این تفسیر و خلقت زیبای خویش چیره شود و به عشق و معشوقی که قدر عشقش را نمی داند و یا با حسادتهایش زندگیش را می خواهد داغان کند،بگوید< میدانی عشقم، عاشقتم، اما بتو چه> و خندان تن به بوسه های غم عشقش دهد و به سوگواریش تن دهد و با مرگ عشقش خود نیز اندکی بمیرد، تا دیگر بار خندان و پرشورتر و سبکبالتر تن به عشقی نو و معشوقی قویتر، جذابتر و زیباتر

و شرورتر تن دهد. زیرا مرد عاشق خندان، معشوقی از تبار خویش و متفاوت با خویش می طلبد. چگونه می خواهی به اوج عشق و قدرت و کام پرستی دست يابي،بدون معشوقی این چنین و رقیبی توانا. بدین خاطر نیز عاشق خندان مرد و زن از زن و مرد سنتی و اسیر و در نهایت کین توز،از عشق لیلی و مجنون سنگین و از این کاهن لجام گسیخته و سمی زن و مرد دوری میکند و تن به معشوق و رقیب و بازی خندان و پرشور خویش میدهد و خواهان برابری در عین تفاوت و تفاوط است. او این برابری در عین تفاوت و تفاوط را از روی میل خویشتن دوستی خویش می خواهد و نه ار روی ایمان به افکار انتزاعی انسان دوستی یا خوب بودن برابري. از اینرو نیز او فردا دیگر بار ضد برابری نمیشود، چون با اینکار به لذت و بازی پرشور خویش لطمه می زند و خویش را بیمار می سازد، عشق و قدرتش را بیمار میسازد. شهریار کاتبان اما اسیر این حالت عشق/تنفر نسبت به زن است، مانند نیاکان اخلاقی خویش و اینگونه نیز انقلاب جنسی اش به تکرار سرکوب زنانگی و مردانگی و سرکوب جسم خندان و سرکوب خرد شاد و تثلیثی دربرابر روح سیال و کین توز خویش و در پای کاهن لجام گسیخته درون خویش می پردازد و تکرار فاجعه می کند. اینگونه نیز پند پایانی او به من در این نوشته را من با خنده ای بر لب و سرتکان دادنی خندان به این هذیانهای یک کاهن لجام گسیخته می خوانم و او را در دست می گیرم و می گویم:<علی جان، عرض خود میبری و زحمت ما میداري. کاشکی به عشقت و هراست از دست دادن معشوقت و هراست به از دست دادن مادرت در زن چیره میشدی و بجای لگد مال کردن زن و احساست یاد می گرفتی به تمنای مردانه و صمیمانه دست یابی و هم در زن همه این هویتها را ببینی و بچشی و هم بدانی که هر زنی باز هم دارای هویتهای دیگریست که کشف آنها رازها و جذابیتهای عشقتان است، همانطور که خود نیز متفاوت و متفاوطي. آنموقع اینگونه جسم و چندحالت و مغرور از این هراس و عشق خویش، قادر بودی به عاشق خندان تبدیل شوی که برایش کامل شدن در تن دادن به نیازش و تمنایش است،زیرا او انسان و جسم تمناکننده است. آنموقع به این گنده گوییهای مثل جمله زیرت می خندیدی و در آنها تکرار ترس و هراس نیاکانت و ترس و هراس خودت را از عشق و زن و از تمنای جسمت می دیدي. آنموقع می دیدی که در پشت این تصویر مرد بظاهر قویت، کودکی قرار دارد که مرتب فالوسش را در آینه اندازه گیری می کند،چون می داند و حس می کند چقدر کوچک و شکننده است و اصلا بدین خاطر مرتب بزرگ نمایی می کند که بقول فروید این کمپلکس اختگی خویش را فراموش کند و از طرف دیگر می دیدی که این کودک اسیر پستان مادر و نگاه زن است و بدون آن زندگی نمی تواند بکند،به این خاطر همه جا سعی در ایجاد رابطه مرید/مرادی می کند و سعی در ایجاد توجه و شمع مجلس بودن و به این خاطر هراس از معشوق قوی دارد که بجای او محور نگاه دیگران گردد و مردی دیگر را بر او ترجیح دهد. باری یک بار هم شده ساختار شکنی واقعی کن و با دیدن تراژدي/ کمیک این جملات ذیل به خود بخند و از روی حماقت و دل آزردگیت بپر. مگر نمی دانی که خندیدن به خویش بزرگترین و والاترین قدرت ما جسمهای خندان وعاشقان زمینیست و مهمترین وسیله ما برای ساختارشکني. مگر نمی دانی که آنکه مانند تو با خشم می کشد، بازهم وابسته و اسیر است و یک برده. به این دلیل ما عاشقان زمینی و خندان نو بقول نیچه با خنده می کشیم و نه با خشم و اینگونه نیز با خنده به حرف نارسیستی و تبلور هراست از زن و تبلور رسانتیموی تو می خندیم و با خنده مان جهان تو وهمه کاهنان لجام گسیخته را می شکنیم. دوست نابالغ من،این کار را ساختار شکنی می گویند و نه خشم نارسیستی تورا. هنوز کودکی نابالغ و خشمگینی چون پستانکت را از دست داده ای. به این خاطر نهیلیسمت نیز سنتی است و نه مدرن، زیرا در نهلییسم مدرن جایی برای کین توزی به دیگری نیست. به که می خواهی ظلم كني،اگر که واقعا به پوچی همه چیز پی برده اي. با چنین نگاه تثلیثی به پوچی و درک پوچی همه آرمانها، آنگاه ظلم کردن نیز بی معناست، چون این نیز یک آرمان است و نمایانگر چسبیدن نارسیستی به پوچی و تبدیل پوچی به یک بیان وحدت نارسیستی و نیز بیانگرکینه ات به هر آنچیزی که وحدتت را بهم زده است، یعنی کینه به زن ، مانند نیاکانت>. پسامدرن ایرانی علی عبدالرضایی همانطور که در متن ذیل او بیان میشود که همچنین تکه ای از یک شعراوست(به آنکه شلیک می کند شلیک می شود)، بشکل به ضرب زور و بشیوه ای خون آلود و ناغافل معشوق را خانم کردن است و این< کردن> و تجاوز کین توزانه خود تکرار خشم نیاکانش به زن به عنوان مقصر رانده شدن آنها از بهشت و یا مقصر ناتوانی آنها از سراپا روح شدن است. علی عبدالرضایی خیال می کند که با بیان این نگاه کین توزانه و در واقع تجاوز به زن، حرفی نو زده است. در حالیکه تاریخ پدرانشان تکرار دائمی این غیرت مردانه سنتی و خون آلود کردن زن و نشان دادن پارچه خونی بسان سمبل قدرت خویش بوده است. او از یاد میبرد که این نوشته او یک رونویسی از حدیث آن شیخ عارف و بزرگ یعنی شیخ جامی (یا اسمی دیگر) است که میخواست در شصت سالگی دختری چهارده ساله را به عقد خویش درآورد و دختر با طنزی به او گفت که آیا اصلا توان همخوابگی داری و شیخ بزرگ شصت بار با او خوابید و او را خون آلود کرد،تا به او قدرتش را ثابت کند و در پایان گفت، دلم برای جوانیت سوخت و اینکه نکند در زیر پای من بمیری وگرنه شصت بار دیگر نیز می گاییدمت. گاییدن شهریار کاتبان نیز چیزی جز تکرار کار این شیخ عارف نیست و بدینخاطر این طنززندگی است که بار دیگر نشان می دهد، او که به من نوسوفی میگوید، چگونه در ذره ذره جانش یک عارف وآنهم از نوع عارف لجام گسیخته است و چگونه او نیز با بیان نظراتش همان توهم و کمپکلس و تشنگی کین توزانه ای را نشان می دهد که این عارف تشنه نشان میدهد و دیگربار تکرار فاجعه و تراژدی می کند.

اگر طرفدارِ بقای عشقی اسری- اپدی هستید و آنقدر نامرد نیستید که عایشه را ناغافل به ضربِ زور و طرزی خون آلود خانم کنید!
آغای محترم!
از پرده‌برداریِ کعبه‌تان دست بردارید!
این کار سخت را به اهورا اهریمن بسپارید!

حال پس از شناخت این موضوع که شهریار کاتبان چگونه اسیر نگاه نارسیستی و نگاه کاهن لجام گسیخته است و چگونه بدین خاطر مدرنیت و پست مدرنیت را مسخ می کند و از آنها یک معبد جدید و بیان گر دل آزردگی کاهن و عارف تشنه درون خویش می سازد، میتوانیم به بررسی دقیقتر تکنیکهای پسامدرنی او در متن بپردازیم و پی ببریم که آیا این تکنیکها درست مورد استفاده قرار می گیرند و یا آنها نیز بناچار مسخ میشوند.

۱/ حالت چند راوی و چندحالتی بودن متن: با بررسی دقیق متن می بینیم که با وجود راویان مختلف و بیان حالتهای مختلف،باز هم در نهایت همه راویان بیانگر یک حالت و یک نگاه، یعنی نگاه کاهن لجام گسیخته هستند و بدین خاطر شهریار کاتبان بجای ایجاد یک نوشته چندحالتی و چندچشم اندازی در نهایت همه این چشم اندازها را فدای خوشی دردآور نارسیستی خود می کند و تک حالتی و در نهایت سنتی میشود. همانطور که هرمافرودیتش در نهایت یک مرد سنتی و دخترباز سنتی است و نه یک دو جنسیتی زنانه/مردانه و در نهایت یک <هرمافردین> و دخترباز سنتی و خودبزرگ بین مضحک است و نه یک هرمافرودیت. بدی ما ایرانیان این است که چون بسان یک روح سیال به یک حالت و قالب تن میدهیم و آن قالب میشویم، ناگهان ممکن است قرنها یک فیلم و بازی را تکرار کنیم، بدون آنکه بتوانیم به خودمان در زبان فیلم سازی <کات> بگوییم و از توی فیلم و حالت در بیاییم و یا بتوانیم گاه بسان تماشاچی و یا کارگردان فیلم و بازی خویش، از بیرون به هیاهو و بازی تکرارشونده مان نگاه کنیم و حالمان از خودمان بهم بخورد، از خود به تهوع آییم و یا به خود بخندیم واینگونه با این تهوع و خنده از فیلم خویش و بازی مضحک خویش رها شویم. انسان در نهایت بقول نیچه هم سناریو نویس، هم کارگردان، هم بازیگر و هم در نهایت تنها تماشاچی فیلم و بازی خویش است و مهم است که بتواند از این چشم اندازها به خویش و بازیش بنگرد، تا خویش را نقد کند و اسیر تصویر نارسیستی و حالت رابطه نارسیستی با خویش نشود و بتواند از این چشم اندارهای مختلف بشکل تثلیثی به خود بنگرد و خود را نقد و متحول سازد. راویان مختلف در یک کار پسامدرنی بایستی در عمل این نقش را بازی کنند و جوانب مختلف این بازی و بحران شهلا و شهریار را نشان دهد،اما چون نویسنده بسیار اندک قادر به این کار و رابطه تثلیثی با خویش و با دیگری میشود، متن نیز بجای تبدیل شدن به یک تصویر تراژیک/کمیک این نسل کاهنان لجام گسیخته و این نسل راویان و لکاته های نو، در نهایت به تایید و تشویق و افسون این خوشی دردآور آنها و گرفتاری در بیماری و خشم آنها مبتلا میشود و قدرتش را مثله و داغان می کند.در نگاه پسامدرن، همانطور که قبلا توضیح داده ام، چندچشم اندازی و چندراوی بودن متن بخاطر این است که با رشد <غیبت خدا وهیچي> همه هستی از واقعیت تا خود انسان چندپاره میشود و بنابراین هر لحظه به تبلور و تلاقی این چشم اندازهای مختلف تبدیل میشود، تا بتوان نگاهی پیچیده تر و چندچشم اندازی از لحظه و موضوع داشت. در این معنا نیز داستان شهریار کاتبان باید به بیان چند چشم انداز این لحظه جامعه وانسان ایرانی بپردازد که اخلاقش در حال فروپاشی است و همزمان چیز جدیدی جایش را نگرفته است و بر بستر این پیشروی هیچی و حفظ نگاه سنتی ما شاهد نسل شهریار و شهلی بسان تبلور و بیان این هیچی در حال رشد و در عین حال سنتی هستیم و راویان باید بتوانند از چشم اندازهای متفاوت این شهریار و شهلی پوچ شده و در عین حال متناقض را بنگرند و حالات متناقض و تراژیک/کمیک آنها را بیان کنند و به خواننده امکان دهند، با دیدن این چشم اندازهای مختلف حالت آنها هم دردشان، هم دروغهایشان، هم تبدیل شدنشان به کابوس و هم خشونتشان و هم یاس و درماندگی نهفته در چشمانشان و هم دلهره و اشتیاق پنهانشان به عشق و لمس دیگری را لمس و حس کنند و اینگونه با این آینه چند چشم اندازی به درک بهتر بحران خویش و ضرورت عبور از این نسل بیمار و در بحران نائل آیند. در نوشته شهریار کاتبان ما گاه به این چشم اندازها و دیدن تناقضات برمی خوریم. برای مثال در بخش اول در صحنه ای و از چشم اندازی دیگر با انسان شکسته در پشت این دخترباز بزرگ و سنتی روبرو می شویم ولی بدبختانه این لحظات در اثر اندک هستند و زبان همه راویان درنهایت زبان این کاهن لجام گسیخته است

و آن لحظات بیان تناقضات به یک شوخی نارسیستی و یک هیجان تبدیل میشود،بدون آنکه قادر به بیان عمق فاجعه باشد. نویسنده قادر نیست به این چندگانگی و دیدن پارادکس در هر حالت این چندگانگی دست یابد، زیرا آنموقع باید در فاجعه خویش نیز نگاهی بیاندازد. شهریار و شهلی خود او و نسل او هستند. بدینخاطر و بخاطر هراس از این دیدن و بخاطر ناتوانی از عبور از این خوشی نارسیستی و لذت تهوع آور، در نهایت همه راویان و خود نویسنده اسیر این خوشی باقی می مانند و نوشته به یک بیان خوشی دردآور و تن نمایی تهوع آور و خشم نارسیستی این کاهن لجام گسیخته تبدیل میشود.

همینگونه نیز در متن ، زبان زنانه کاملا نفی میشود. چندحالتی پسامدرنی در واقع وسیله ای نیز برای پایان دادن به تک محوری نگاه مردانه و اجازه ابراز و بیان نگاه متفاوت و متفاوط زنانه و یا زنان مختلف است، اما در نوشته شهریار کاتبان این زنانگی چنان سرکوب میشود که شهلی در واقع یک شهریار ویک کاهن لجام گسیخته بدون آلت مردانه است و نه یک زن. همانطور که ما در هیچ جای متن با یک راوی بیانگر نگاه و چشم انداز مرد مدرن روبرو نیستیم و در این نوشته نیز شور مردانه همانطور سرکوب میشود که شور و نگاه زنانه و با این کار، این باصطلاح قهرمان انقلاب جنسی ما دوباره تکرار نیاکان خویش و سرکوب نگاه و شور زنانه و مردانه می کند و تکرار فاجعه. باری به سخنان و آهنگ کلام این چند راوی در بخش سوم توجه کنید و به یگانگی نگاه و بستر فکری و احساسی آنها که همان کاهن لجام گسیخته و تکرار تاریخ و تراژدی است، دقت کنید.

نگاه دانای کل:

> بنا بود من ِمادر مرده بهترین شهریار ِکاتبان ِ دنیا باشم! نداده ونکرده پای اهورا اهریمن را با آن نتر ِگُه دهن کشیدی توی دو که چی؟ بد کردم همه بدخواهان ِتوی نامرد را به فاک سپردم واستغفرالله...
> حالا که تقیّ به توقیّ خورد و شکمت گوشتِ نوبالا آورد،عروس ِتعریفی گوزو درآمد؟
> قاف تا قاف زمزمه بود که شهریاری آمده دارد یک شبه کون ِصد ساله می کند درعربستان!
> زنمردِ زنازاده ای ست که یک کاره از گوشه ی اصفهان می پرد توی ماهور و غلت می خورد وسطِ دشتی ودرگوشه ی ابوعطا چنان شورش را در می آورد که هر خواننده ای را گرفتار ِقمر می کند.چی شد!؟ آب سربالا رفت و قورباغه در بیاتِ اصفهان الویس پریسلی خواند؟ اهورا اهریمن دیگر چه سگی‌ست ؟ چقدر استخوان سر ِموعد به خوردش دادی که یک کاره گوشت می خواهد؟ آدم ِگدا و اینهمه ادا!؟ (دوباره شرمنده! آلبرکامبو بود زنگی زدو التماس ِکه پشتِ یکی از کلمات، توی صفحه‌ی ۷۷ بیگانه مثل خر گیر کرده باید زودی برم ودرَش بیارم پس رخصت تا یه دس به آبِ دیگه!)

تکرار نگاه دانای کل و همان حالت نارسیستی و حالت کاهن لجام گسیخته و حالت شیفتگي/تنفر با کمی اختلاف د ر بقیه بخش سوم د ر نگاه راوی اول:

یادِ غیظ توی ِدانای کل افتادم که از هرچه خیاط و چرخ ِ ریسندگی انزجار داری! پس همان بلایی را که سر ِ شهلی در هرمافرودیتِ یک آوردم و پیش ترتعریف وتفسیرش رفت یک کاره واقع شد و تازه بعدش کون ِ اهریمن را هم با مقاش داغ کردم تا خدای نکرده روزی روزگاری هوای رقابت به سرش نزند

تکرار نگاه در ر اوی دوم:

> همیشه پیش از آنکه چیزی خلق شود، چیزهای دیگری نابود می‌شود، این که تقصیر ِمن نیست! غلط که نکردم اگرتویوپِ لاغری توی خیابانی که سوی آب تنی ِتنی چند از شاعران می‌رفت پرت کردم تا غرق نشوند! کار ِآسانی هم نبود. آسان نبود در شنبه های اصلی همیشه از کوچه ی فرعی در رفتن وزنگ زدن پشتِ در ِزنگ خورده ی خانه ای که کودکی هایم پشتِ درش جامانده آسان نیست فوتبال در کوچه‌ی علی و علی و اینهمه علی که سه تا گُل خورد وسه تا خُل بود و خیلی سه!
> دریغا که بچه ها هنوز آدم ترند! مثل ِگله ی آهو وحشی اند! شما آنها را رام می‌کنید،
> این را بکن آن را نه!
> و این «نه» ی لامصّب کوتاهشان می کند!

تنها نکته زیبا بخش آخر و بیان کشتن حس استقلال و کشتن حس و میل خویش بودن یعنی متفاوت بودن با دیگران در کودکان است.

حال در نگاه راوی زن که اصلا زن نیست و یک مرد سنتی زن شده و یا لکاته ایست، ما شاهد تکرار چندباره این حالت نارسیستی عاشقانه/متنفرانه نویسنده هستیم. راوی زن:

> ها! چی شد!؟
> اولندش که من به پشم ِکوسم نبود
> دومندش هر چه تخم ِ چپ توی دنیاست نثار ِ کون ِگشاد ِشما سه نفر که قاف تا قاف پاره ست. کم آوردی از من خرج می کنی؟ مال ِ همه مال است مال ِ من مال ِ بیت المال است؟
> سومندش چشمهای به این خوشگلی را بدجور درآوردی توی میهمانی ِ گُهی که در بوم ِنقاشی ِتو برپاست. تازه کوس ِ من مگر بادکنک است که هی می‌نویسی بادکرده بادکرده!؟ با پیرزن هم طرف نیستی که لازم باشد با دمپایی ِ ابری هی بکوبی سرش تا باد کند

باز تکرار و تکرار با کمی تفاوت سطحی در سخنان دوباره دانای کل و این جا نیز می بینیم که هر حرفی که بنوعی بخواهد از تراژدی درون و دردهای درون سخن گوید، چگونه با تمسخر بخش دیگر که اینجا یک راوی دیگر در پرانتز و یا خود نویسنده و خالق دانای کل است، روبرو میشود. جالب است که می توان اینجا بخوبی دید که شهریار کاتبان در لحظات بحرانش بجای حالت افسردگی مداوم بایستی بیشتر دچار جزر و مد حالات بی پولار مانیک/افسردگی گردد و لحظه ای خودش را هیچ و لحظه ای دیگر خدای دنیا حساب کند. متاسفانه همین دیالوگ و بیان این حالت مهم دوگانه مانیک/افسردگی بخاطر هراس نویسنده از تن دادن به بحرانش و ناتوانیش از عبور از لذت خوشی دردآور کاهن لجام گسیخته، اخته میشود و به یک سربسر گذاشتن و شوخیهای نارسیستی راویان تبدیل می شود. یا سخنان شهلا که یک نویسنده خوب با ایجاد چشم اندازی دیگر بر این زن لات و پسرباز سنتی و لکاته نو می توانست ما را به درک تراژدی عمیقش برای پذیرفته شدن و همراه شدن در این جمع مردان و جوانان در نهایت سنتی و اسیر خشمش به هستی و مردان پوشاندن غم عشقش نزدیک سازد و به ما این امکان را دهد، در آهنگ کلامش اشکش را نیز ببینیم. به ادامه این اختگی خویش و حالات چندگانه خویش و تبدیل این چندلایگی به یک داستان خوشی دردآور نسلی در بحران توجه کنید.

> برای صبری که آن شب را یواشکی از روزهایت سوا کردوآن شبی که درخوابت سرک کشید ودید زد،برای قایقی که درچشمهایت پارو کشید و رفت تا ته! من عذر می خواهم تو حق داری! توی این رُمان قبول دارم که در ِدرستی باز نکرده ام خانه اش دری عوضی داشت غُر می زد! هرچه سعی کردم فرار کنم از چیزی که دارم دنبالش می کنم نشد! همه یک هیچکس در خودشان دارند من همان هیچم! مهمانسرای درندشتی ست دل ِ من که فقط به مهمان ِ یک شبه سرویس می دهد چه کنم!؟ هر چه گشتم در تو چیزی پیدا نکردم جز دو سگ، دوچشم ِسیاهی که در کوچه پسکوچه ها دنبالم می کردند تا پاچه ام را بگیرند، گرفتی! (برای خودش این دانای کل مردی ست اما به تمامی رفتارزن! اینکه می گن تریاکی ها سوزاک که می گیرن سوار ِسوزوکی می شن اینجاست ها !)

حال راوی دیگر می خواهد حتی آن لحظه که دانای کل به معضلش و دردش اشاره می کند که همان اسارت نارسیستی در نگاه است،حتی اسارت در نگاه هیچي، با حالت طعنه زدن دوباره او را به حالت دخترباز سنتی و کاهن لجام گسیخته برگرداند. یعنی شهریار کاتبان درد خویش و درد فیگورهایش را می بیند و می داند، مثل هر بیماري، اما در نهایت اسیر این خوشی درد آور و طعنه های راوی دیگر خویش و اسیر خوشی رابطه مرید/مرادی میشود. راوی:

> ما را باش که برای تو دستمال پهن می کردیم، اهل ِ محل یاری کند تا خواجه زن داری کند. ای کوس لیس! تو اگر زنی داشتی که چشمش کرایه می خواست چه می‌کردی؟
> به قول ِمعروف اگر گرگ ِ بالان دیده ای را پیش ِ خری ببندند درست است که سِر نمی شود اما خر که می‌شود. تا دیر نشده باید بزنم در رم. تو هم بی خیال ِ این رُمان ِسر ِکاری شو! قاچ ِزین را بگیر اسب دوانی پیش کش! زن به تصادف آدم شد کوس‌کش!....

هر بیماری و هر انسان در بحرانی میداند که بحرانش چیست و حتی راه عبور از بحران چیست، اما بخاطر هراس از بهای سالم شدن و بدست گرفتن سرنوشت خویش و ناتوانی عبور از لذتهای نهفته در بیماریش و جهان سنتی اش و هراس از ساختارهای قدرت در جان و فرهنگش حک شده که برای مثال در مورد ایرانیان ، ساختار کاهنانه/عارفانه و سرکوب زنانگی ومردانگی و جسم و خرد جسم می باشد، است. شهریار کاتبان نیز خود می داند که چگونه در حال اخته کردن خویش و داستانش و تک راوی کردن داستانش برخلاف همه پزهای پسامدرنی و برخلاف همه آن هندوانه هایی که خودش و یا مریدانش زیر بغل خودش بسان پایه گذار پسامدرنیت می گذارد، است. اما دوباره سریع مثل هر بیماری که هنوز نمی خواهد به بازی بیمارگونه اش پایان دهد و اگر حرفی صادقانه بیان کند، سریعا دوباره برای اینکه رازش کاملا برملا نشود و بتواند با دروغ به خویش و به روانکاو و یا به همه دیگران به بازی بیمارگونه اش که به او هم امنیتی و هم خوشی دردآوری اعطا می کند، با یک شوخی و یا پیش کشاندن موضوعی دیگر و یا حالتهای دیگر مقاومت درونی مثل بحث انتزاعی و روشنفکرانه و بی محتوا در باب معضل انسان در کل و یا ضرورت عوض شدن دیگری و یا همسر برای امکان تغییر او، حرفش و بیان صادقانه رازش را بی خطرمی سازد و نمی گذارد که این حقیقت به آینه ای تبدیل شود که مجبور به نگاه کردن در آن و دیدن دروغ خویش و دیدن تصویر واقعی خویش در آن باشد. ببینید که شهریار کاتبان نیز با یک لحظه صداقت خود چه می کند و چه سریع موضوع را عوض می کند،تا به بیان بیشتر حقیقتش که همان کاهن لجام گسیخته و تک محوری بودنش می باشد، اشاره ای بیشتر نشود. او در متن دوم می گوید:

اصلا چه معنی دارد صداکُشی کردن و دیالوگ‌نویسی برای چند تا شخصیت که هرچه بهشان بپردازی یک نفر بیشتر نمی‌شوند! مثل همین شهری و شهلیِ خودمان که تازه بعد از اینهمه پرت و پلا نویسی خودم هم نفهمیدم چه سروسرّی باهم دارند! کم کم داره حالم از این اسامیِ شین‌آغاز هم به هم می خوره اصلا کی گفته شهلا باید اسم زن باشه و شهریار اسمِ مرد؟ کیرم به هرچه قانون وتئوریِ نویسشی وخودِ شهریارِ کاتبان که توی قوطیِ هیچ عطاری پیدا نمی‌شود! ازاینجا به بعد اسم مرتیکه را اهریمن می‌گذاریم و نام اهورا را جایگزین شهلی می‌کنیم تا ببینیم چطور می‌شود این فرهنگِ اسلامی که دائم زن را روح شیطان می‌نامد، غلط خوانی کرد. پس پیش از آنکه برای کون و کپلِ اهورا، هورا بکشیم و بنویسیم که کیرِ اهریمن مثلا چند من است فکری به حال استراتژیِ این حمله‌ی فرهنگی کنیم.

ببینید که چگونه شهریار کاتبان خود ابتدا صادقانه به تک راوی بودن متنش اشاره می کند و سریع می خواهد تاثیر این اعتراف را بکشد و آنرا بی اثر کند. پس پسامدرن سنتی ما اول فحشی به هرچی تئوری و قانون می دهد،تا خودشو از دیدن چگونگی مسخ پسامدرنیت در کارش رها سازد و با این میل نفی هر قانون و تئوری در واقع تصویر خطا و سنتی خویش را از پسامدرنیت نشان می دهد و او را مسخ و به شکل کاهن لجام گسیخته در می آورد و بعد هم بخیال خودش می خواهد ساختارشکنی نویی کند و با این دروغهای گنده می خواهد حقیقت اصلی را که راویانش همه یکی هستند و همه یک حرف می زنند و این به معنای مسخ پسامدرنیت است، نفی و پس بزند و سرکوب کند. با این دروغ گویی به خویش و کشتن حقیقت بحران خویش بناچار   علی عبدالرضایی به مسخ هر عنصر نویی نیز می پردازد که بخیال خودش از مدرنیت قرض گرفته و بیان می کند. انسانی که فکر کند می تواند به خویش و زندگی کلک بزند و از جستجوی جوابی نو برای بحرانش فرار کند و بخواهد بجای عبور از جهنم بحران خویش و دستیابی به بهشت فانی جدید خویش و بجای رفتن در درون تنهایی خویش و عبور از تنهایی خویش به خوشی دردآور ناشی از بیماری خویش تن دهد و به آن خوشی بیمارگونه قناعت کند و بجای تبدیل شدن به یک جسم خندان و چندلایه که ضعفهای خویش را به قدرتهای نوی خویش، به نارسیست و دلهره خندان خویش تبدیل کرده است، به داشتن این نقابهای دروغین مدرن و قناعت احمقانه وبیمارگونه خویش بقول مریم هوله راضی باشد، مجبور است به بهای این دروغ و اخته کردن خویش مرتب فاجعه اش را تکرار کند و مرتب با سطلی بدون ته آب از چاه برای رفع تشنگی بی درمانش بکشد و مجبور است که هرچیز مدرن و نو را، هرچیز زیبا و قوی را بشکل اخلاقی/عرفانی سنتی خویش در آورده و مسخ کند. او حتی بخاطر ناتوانی از گرفتن ارتباط تثلیثی با سنت و مدرنیتش در هر حال هردو را مسخ می کند، زیرا سنت نیز خود نامی از پدر است،همانطور که مذهب نام پدر است و اگر او می توانست به رابطه تثلیثی با خویش و دنیا دست یابد، آنگاه می توانست به ایمان سبکبال و دیالوگ زیبا و خصوصی با خدایش دست یابد و یا به دیالوگ پرشور عارف زمینی با هستی اش. اما بخاطر این دروغ به خویش و کلک به هستی، بخاطر این زرنگی که در واقع تفی سربالاست و دزدیدن از جیب خویش است، او مجبور به کوچک کردن و سطحی کردن همه چیز است. اینگونه نیز ببینید که در پایان بخش سه و در پایان کشتن چشم اندازهای مختلف در پای لذت نارسیستی اش، چگونه معنا و مفهوم عمیق دن خوان و مارکی دساد را که در واقع قهرمانانی تراژیک بودند، را می کشد و آنها را و جستجویشان بدنبال جهانی پر از شور و لذت،(با تمامی ضعفهای هر دو و بویژه دساد) و

جنگ پرشور و تراژیکشان بر علیه اخلاقیات ضد عشق و نافی کام پرستی را در حین ترجمه ی شور و خواست آنها به فارسی و به ذهن خویش به لذت پرستی سطحی و دختربازی در نهایت سنتی خویش مسخ می کند و به کازانوا و دساد ایرانی، به بازیگران و هنرپیشگان درجه دو یک فیلم فارسی مثل فیلم گنج قارون فردین تبدیل می کند.باز هم صدرحمت به فردین، زیرا او قصد ساختارشکنی و انقلاب جنسی نداشت و خودش را بزرگترین خلقت ایرانی نمی پنداشت.

با هر زنی هرگز نمی خوابم تنم را دوست دارم
درهای بازخانه ام خیلی حقیقت داشت دارد!
بر پله ها وقتی زبانی می کَنم را دوست دارم
با اینکه در این زندگی از دوست دارم هر چه دارم
هر روز در آوردن ِ پیراهنم را دوست دارم
یک بت شکن در من دچار ِلات ِ بت هاست
از بت پرستی خسته ام اما صنم را دوست دارم

من از بدن بیرون ترم گور ِ خودم را می کَنم در دوست دارم
چون دوست دارم،
دوست دارم دوست دارم کردنم را دوست دارم...

و اینجا خود به بیان طنز آمیز این خوشی نارسیستی و خودشیفتگی نارسیستی نابالغ دست می زند. کاشکی با دست یابی به ارتباط تثلیثی و جسم خندان شدن می توانست به نارسیسم خندان و یا تمنای عشقي/اروتیکی خندان که همیشه تمنای دیگریست و در پی ارتباط متقابل است دست یابد. آنگاه بجای این سکس در نهایت یکطرفه و مونولوگ با خویش به دیالوگ و تمنای چندلایه و سکس پرشور و چندلایه ، هم بی پروا و هم پرشرم و خندان دست می یافت و به لذت خندان و چندلایه ما عاشقان زمیني. آنموقع می توانست جذابیت و شرارت نهفته در خویش را از کین توزیش رها سازد و به هیچی خندان و زمینی دست یابد و بجای تبدیل شدن به هیچی ، این هیچی خندان به قدرتی در دستش و در نگاهش و هر حرکتش و در هوای جهانش تبدیل شود که همه چیز را رقصان و سبکبال می کند. کاش علی عبدالرضایی می توانست، با رفتن بدرون بحرانش و عق زدن این خوشی تهوع آور و این بازی مضحک مرید/مرادی هم تراژدی کازانوا و نیز زیبایش را درک کند و هم با عبور از این تراژدی او و شناخت ضعفش به کازانوای خندان تبدیل می شد و به نارسیست خندان. تا آنموقع می دید که چگونه هر تصویر ما واقعیست،همانطور که هر واقعیت ما تصویریست و تفسیریست و به این خاطر وقتی در تصویرمان دیگری را ، زن را به میزکار خویش و ابژه تحقیرشده جنسی خویش تبدیل می کنیم، در همان لحظه خودمان را نیز به یک جسم تحقیر شده که با یک میزکار و یک جسم و جان حقیرشده خوش می گذراند،تبدیل می کنیم. درست است که جهان تصویر ماست ولی این تصویر زنده است و با هر انتخاب ما و با هر نوع برخورد ما به دیگری، خود نیز تغییری متناسب با این برخورد می یابیم. از اینرو آنکه تنها با کوچک کردن دیگری به لذت دست می یابد، در همان لحظه خود نیز مرتب کوچک و کوچکتر میشود، همانطور که انسان مدرن با کوچک کردن شورهایش،خویش را کوچک و بیمار می کند و انسان سنتی با سرکوب شورهایش، خوبش را اخته کرده است و اسیر جنگ جاودانی وسوسه/گناه. با درک دقیق معنای تصویر و تفسیر بودن هستی و دیگری،آنگاه ابتدا به زنده بودن این تصویر و تفسیر و بی معنایی دل آزردگی و کین توزی پی می بری و می توانی اکنون به زیباترین تصویر خویش از جهان و از دیگری، به عاشقانه ترین و پرشورترین تصویر از خدایت،معشوقت و رقیبت تن بدهی، زیرا تنها با داشتن چنین خدایان رقصان و شوخ چشم و معشوقان و رقیبان برابر و قدرتمند می توانی خود نیز بزرگ و پرشور و عاشق شوی و به اوج بازی عشق و قدرت و لمس زندگی پرشور و چندلایه دست یابی، زیرا تصویر دیگری،تصویر خود توست، زیرا من،دیگری هستم و تمنای من، تمنای دیگریست. اینجا موضوع بازی تصاویر در معنای دریدایی است که هر تصویر، بسان تصویر متفاوت و به تعویق افتاده دیگریست. پس آنگاه که زن را می خواهی به خون آلوده ترین گونه خانم کنی،خویش را به همین شیوه خشونت بار و خون آلود بمانند نیاکانت با سرکوب مردانگی چندلایه و پرقدرت و در عین حال ظریفت به یک مرد شرور کین توز تبدیل می کنی که حتی وقتی با شرارتش و بی احساسی پنهانش قادر به بدست آوردن قلب زنانی و بقول خودش قادر به <زدن مخ>زنانی می شود، در نهایت بخاطر ناتوانی از حالت پارادکس احساس و تمنا و بخاطر آفانیسیس احساسی و جنسی و بخاطرعدم حس عمیق دلهره و شور عشق و ناتوانی از لمس چنداحساسی بودن ارتباط و بازی عشق از نگاه اول تا هماغوشی ناتوان از لذت بری عمیق از ارتباط اروتیکی و عشقی و جنسی می باشد. بدینخاطر نیز همینکه زنی را بدست می آورد، می خواهد به سراغ بعدی برود. زیرا همانطور که قبلا گفتم، با کشتن دوگانگی انسانی در خویش و دلهره و تمنای خویش، در واقع بقول میلان کوندرا مثل کازانواهای امروزی بی احساس به یک جمع کننده تمبر ویا جمع کننده کتاب و ماجراهای اروتیکی تبدیل شده است و تمنایش را مسخ کرده است و بدینخاطر نیز در کنار هیچ معشوقی زیاد نمی تواند بماند، چونکه با کشتن تمنایش و دلهره وعشقش خویش را محکوم به عدم حس و چشیدن عمیق تمنای اروتیکی/عشقی چندلایه کرده است و این

ناتوانی هیچ ربطی به کازانوا و دن خوان که مالامال از این تمنا بودند، ندارد، چه برسد به شباهت با کازانوای خندان که سراپا تمنا ی سوزان است ولی نمی سوزد و خندان است. باری یکایک ما هر لحظه در حال انتخاب جهان خویش و ساختن جهان خویش با چگونگی جسم شدنمان و چگونگی تماس جسمیمان با خویش و با دیگری هستیم و بهای انتخاب و ترس و یا شجاعت خود را نیز می گیریم. امیدوارم شهریار کاتبان روزی با عبور از این خوشی دردآور نارسیستی قادر به لمس تمنای پرشور خندان و چندلایه باشد، تا ببیند که چگونه می توان سراپا زندگی و جهان خویش با نگاهی جهانی را کشت، بی آنکه حتی از جایت جم خورده باشی. تا ببیند که چگونه انسان با عبور از حس دل آزردگی خویش و بر بستر تن دادن به زندگی و عشق و خرد زمینی قادر خواهد بود، قبل از شروع هر نبردی،آن نبرد را ببرد و یا بقول نیچه همان لحظه که میل عروج می کند،عروج کرده باشد و از بالا به پایین بنگرد و با نگاهی جهانش را پرشور و همه دیگران را تغییر بدهد. آنگاه او نیز مطمئنا دلیل خنده مرا به کارهایش بهتر حس ولمس می کرد،همانطور که من در او و این نسل، گذشته ای از خویش و هر ایرانی دیگر را نیز می بینم و بدینخاطر با نگاه اخلاقی سنگی بسویش نمی اندازم، بلکه تنها او را با نقد خندانم به دیدن تصویر حقیقی و تراژیک خویش در آینه ام وادار می سازم و همزمان او را به جهان و لذتی والاتر، به شرارتی پرشورتر و نارسیسمی خندان وپرشورتر وسوسه می کنم. او نیز مثل هر بیماری که از سالم شدن هراس دارد و نیز بخاطر هراس از دست دادن مریدانش ،به احتمال زیاد جوابم را با خشم نارسیستی بیشتری می دهد،ولی هر حرکتش و خشمش درستی نظر مرا بیشتر تایید خواهد کرد. حتی اگر حال با خواندن این موضوع سکوت کند،باز هم جز تایید کاری نکرده است. یعنی راهی جز این ندارد که یا بالغتر شود و بجای این بازی مضحک و تراژیکش تن به جدل وچالشی علمی و پرقدرت دهد و با نقد خوب نگاه من، نکات ضعف دیدگاهم را نشانم دهد و اینگونه خود را بالا بکشد و وارد عرصه جدیدی از ارتباط شود و در معنای واقعی کلمه با شکاندن ارتباط نارسیستی قبلیش ساختار شکنی کند و اینگونه ما با یکدیگر در این جدل پرشور و پرقدرت هرچه بیشتر قدر یکدیگر را بسان رقیب و دوست بدانیم ویا اینکه خشمگین و ناچار از جواب گویی بخاطر حفظ آبروی نارسیستی اش در برابر مریدان محدودش در مجله ی شعر دست به تکرار فحش وطنز نارسیستی این نوشته ها بدهد و مرتب درستی نگاه مرا نشان دهد. باری اگر قرار است، بازی کنیم،باید با مغزی سرد و قلبی گرم اینگونه و بی هیچ زوری بازی کرد، تا با نگاهی قادر به تغییر جهانی بود و بتوان جهان و حریف را در دست گرفت و همزمان از نفی و بی احترامی به حریف خودداری کرد، زیرا نفی وتحقیر او به معنای تحقیر خویش و بیان حماقت خویش در انتخاب این حریف است. تمامی این بحث طولانی در باب علی عبدالرضایی بدین خاطر است که او نه تنها بهترین بیانگر عارضه ای عمومی است بلکه بدین خاطر است که او واقعا دارای قدرت فکری و هنری و شخصی والایی است که اگر درست از آنها استفاده کند، به باور من می تواند به یکی از بهترین شاعران چندلایه ایرانی و به یک نارسیست خندان ایرانی،به یک سالودار دالی ایرانی در عرصه شعر و ادبیات تبدیل میشود و بدینخاطر است که من زحمت بررسی نگاهش را به خودم دادم،وگرنه می شد، با آوردن چند نمونه نکات قدرت و ضعفش را بیان کرد و از او گذشت. همین کمپلکسهای او و این نسل شهلا وشهریار در خویش قدرتهای بزرگی را نهفته دارد و در درونش می توان فیلهای زیبایی با پاهای لاغر و سبکبال را نیز بازیافت که اگر از این خشم و کین نارسیستی و احساس رسانتیمو نجات یابد، خود زمینه ساز نسلی نو از جسم گرایان خندان و پرشور می شود. من در آنها هم گذشته خویش و در خودم نیز امکانی برای آینده آنها می بینم و اینگونه نیز با آنها به جدل می پردازم، تا با نمایش برتری نگاه و قدرتم و نشان دادن دقیق نقاط ضعفشان در جدل قدرت بزمین بزنمشان، آنگاه که بیش از اندازه نارسیستی و کین توز میشوند و کرکری می خوانند و از طرف دیگر خندان دست دوستی بسویشان دراز می کنم تا از زمین برخیزند و خود را بتکانند ،تا آنگاه هردو کرکری خوان و خندان با یکدیگر شرابی مستانه زنیم و به دیالوگ صادقانه با یکدیگر مشغول شویم. علی عبدالرضایی توانایی تبدیل شدن به این هنرمند و شاعر پرقدرت و چندلایه و نیز یک روشنگر و تغییر دهنده دیسکورس جنسی و جنسیتی را در کنار دیگر روشنگران زن و مرد ایرانی دارد. برای اینکار اما او باید نه تنها تن به چندلایگی خویش و عبور از رابطه نارسیستی و کاهن لجام گسیخته درون خویش بدهد، بلکه از مسخ چندنگاهی به تک نگاهی لجام گسیخته دست بردارد و قادر به بیان تمنای مردانه و زنانه چند لایه اي عاشقانه،پرهراس، قدرتمندانه، دلبرانه،شرورانه و خندان باشد.

۲/ حالت چرخشي: همانطور که قبلا گفتیم، در حالت ادبیات پست مدرنی ما گاهی با حالت چرخشی در داستان روبرو میشویم که تبلور دیفرانس دریدایی است که در آن با تحول یک نیمه یک حالت مانند تحول درونی زن در درون ماجرا بناچار مرد مقابل نیز به تحول و ایجاد دیفرانسی نو دست می زند و هر متن با خویش در چرخش اش دیفرانسی نو می آفریند.این چرخش از اینرو به معنای ایجاد تفاوت درمتن و نفی تکرار است. چرخش پسامدرنی مخالف تکرار است. در متن شهریار کاتبان ما شاهد چرخشهای مداوم در متن هستیم، اما همه این چرخشها بشکل تکرار است و تفاوتی ایجاد نمی کند. اینگونه شهلی و شهریار نیز در همه بخشها در نهایت یکجور باقی می مانند و همینطور بقیه راویان .این تکرار همان تکرار فاجعه و تکرار بحران است که در متن صورت می گیرد و نشان می دهد که متن و نویسنده و همه راویان دچار تکرار تراژدی و محکومیت به فرسودگی و ایستایی هستند. از اینرو متن نوشته در نهایت یک تکرار کسل کننده خوشی دردآور و گاه تهوع آور این کاهن لجام گسیخته میشود. بدینخاطر نیز متن حالت چرخشی پسامدرنیت را ندارد و او را مسخ و به تکرار تبدیل می کند. اینگونه نیز کلمات و

فیگورها یکسان و ناتوان از تحول و بسان اشکال مردانه و زناه و یا بیانهای کلامی کاهن لجام گسیخته باقی می مانند.

۳/ استفاده از تکنیک بینامتنیت. شهریار کاتبان با استفاده از تصاویر و فیگورهای قدیمی مانند شهرزاد، لیلی و مجنون و خیلی تصاویر سنتی و مدرن دیگر می خواهد سعی کند که با روسازی و تحول معنایی دوباره آنها به یک ساختارشکنی و نیز به تکنیک بینامتنیت پسامدرنی تن دهد، اما او اینجا نیز این تکنیک را مسخ می کند و در متون مدرن و نگاههای مدرن پسامدرني، همانطور که بالا نشان دادم، مفاهیم سنتی و کین توزانه خویش را وارد می کند و متون قدیمی و فیگورهای قدیمی مثل شهرزاد و لیلی و مجنون را در نهایت بازسازی نمی کند بلکه شکل دیگری از حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه این فیگورها ایجاد می کند و اینگونه سنت نهفته در این کلمات را و دراین دیسکورس زبان را بازسازی و تکرار میکند. همانطور که نفرت و اشتیاق واسارت به زن را بازسازی و تکرار می کند. در این معنا نیز او این تکنیک مهم پسامدرنی را در جهت دست یابی به لذت دردآور نارسیستی و خشم/شیفتگی نارسیستی و نابالغانه خویش مسخ و مورد سوءاستفاده قرار می دهد، تا به کمک این تکنیک امیال سنتی خویش را ارضاء کند. یک نمونه جدید این سوء استفاده و مسخ این تکنیک برای بیان خشم و دل آزردگی نارسیستی خویش، قسمت هشتم این هرمافرودیت است که به اسم هرمافرودیت بعدی بیان شده است. علی عبدالرضایی در این متن در واقع یک نوشته عباس کیارستمی را در وصف دوستیش با آیدین آغداشلو و بیان قدرتهای آغداشلو را بشیوه ای زشت و مالامال از توهین و خشم نارسیستی بازتولید و بازسازی میکند واینگونه با استفاده از یک تکنیک مهم پسامدرني، امیال سنتی خویش و امیال جنسي/ کین توزانه خویش را بااستفاده ازمتن آنها بیان می کند و بار دیگربه مسخ پسامدرنیت می پردازد.

بخش نهایی : موضوع هرمافردویت

استفاده از کلمه و یا حالت هرمافرودیت در کار شهریار کاتبان و همچنین در کار شاعران دیگری مانند ساقی قهرمان و زیبا کرباسی و دیگران این ضرورت را ایجاب می کند که کوتاه این کلمه باز و بررسی شود، تا بهتر مشخص شود که آیا استفاده کنندگان این واژه، واقعا معنایی نو و مدرن از این کلمه می فهمند و یا هنوز به دنبال وحدت نارسیستی و بهشت گمشده عارفانه و کاهنانه خویشند و بدینخاطر اینقدر به این کلمه ابراز علاقه می کنند. در نمونه علی عبدالرضایی دیدیم که واژه هرمافرودیت در نهایت به معنای تک محورانه یک دخترباز سنتی و یک مرد خشن سنتی تحقیرکننده زن و دیگری می باشد و به این خاطر من به تکرار سنت در نگاه او نام هرمافردین را دادم.بویژه که شهریار کاتبان خیلی از فیلم کردن خویش و دیگران خوشش می آید و تراژدی عمیق خویش را و سرکوب مداوم خویش بسان زن و یا مرد را نمی بیند. کلمه دو جنسیتی که شهریار کاتبان در نقل قولی در بالا نیز استفاده میکند، به معنایی از لحاظ روانکاوی غلط مور استفاده او قرار می گیرد. او نمی داند که دوجنس گرایی در نگاه فرویدی یک دوجنس گرایی مردانه است، زیرا اساسا برای فروید لیبیدو مردانه ست. همانطور که در نگاه لکان فالوس مردانه است، با آنکه هم نرینگی و هم واژن زن می توانند سمبل فالوس باشد. اما بازهم فالوس مردانه است و بدینخاطر دریدا به این فالوس محوری لکان اعتراض می کند و جودیت باتلر در جواب او و برای شکاندن دیسکورس مردمحوری فالوس و ایجاد یک نگاه و قدرت زنانه اصطلاح <فالوس لزبييني> را مطرح می کند. درک این موضوع از این جهت نیز مهم است که حالت دوجنسیتی هرمافرودیت بمعنای کمال جنسیتی و چیرگی بر ضعف مرد بودن و یا زن بودن نیست. چون چنین یگانگی و کمال جنسیتی یک دروغ و تکرار میل وحدت و یگانگی نارسیستی و نپذیرفتن فانی و ناکامل بودن بشر است. ناکامل بودنی و فانی بودنی که پیش شرط شکوه و غرور و زیربنای عشق، خرد و اروتیک بشری است که مالامال از این اشتیاقات پارادکس بشری و مالامال از میل وحدت جاودانه و حس ناممکنی این وحدت می باشد. پارادکسی که وحشت و زیبایی حیات انسانی را می آفریند و نفی این پارادکس درهر شکلی به معنای سرکوب ذات انسانی و پارادکس خویش است. اینگونه در حالت هرمافرودیت شهریار کاتبان،ما بیشتر به حس جستجوی این وحدت از دست رفته دست می بابیم که یک دروغ است، زیرا بقول لکان ما هیچگاه این وحدت را نداشته ایم، با آنکه همزمان جستجوی این وحدت گمشده اساس اشتیاق و جستجوی بشری در حین جستجوی عشق و حقیقت فردیست. اما شکل بالغ این جستجو، بشکل ارتباط تثلیثی با هستی و تن دادن به عشق و زندگی پارادکس و چندچشم اندازی بشریست که مرتب دگردیسی می یابد و نه جستجوی یک وحدت مطلقانه. در نگاه شهریار کاتبان به هرمافرودیت و میل دوجنسیتی شدن او میتوان میل به این یگانگی نارسیستی را نیز بازیافت و این نگاه بالغانه نیست و همانطور که دیدیم،در نهایت نیز به یک هرمافردین تک ساحتی و نارسیست تبدیل می شود. قبول هرمافردویت بسان یک پروسه می تواند به انسان کمک کند، که بربستر جنسیتی مرد یا زن بودن به حالتهای متفاوت زنانه و مردانه خویش تن دهد و هرچه بیشتر به مرد و زن دارای ناز و نیاز تبدیل شود. موضوع اما این است ک با اینحال در هر زنی این < ناز یا فالوس بودن> قدرت اول و بستر جنسیتی است که نیاز و استقلال و قدرت نیز بدان مرتب اضافه میشود و در مرد < نیاز یا فالوس داشتن> این بستر جنسیتی است که ناز و هراس و تمنا و قدرت زنانه بدان مرتب اضافه میشود و تلفیق می یابد. اما در هر حالت این دو جنسیت به یکدیگر تبدیل نمیشوند و یا دوجنسیتی نمی شوند، زیرا زنی که اکنون مغرورانه ناز می بازد و نیز نیازش را بیان می کند،مردانه

نشده است بلکه زنانه ترو وسوسه انگیزتر شده است. زیرا در جذب این نیاز در ناز زنانه خویش،زن این نیاز را به شکل زنانه و خواهش زنانه تغییر جنسیت می دهد. همانگونه که وقتی مرد بر بستر نیاز به ناز و عشوه اش و دلهره اش تن می دهد، دوجنسیتی نمی شود، بلکه این حالات به شکل ناز و دلهره مردانه در می آیند و مرد را مردانه تر، زیباتر و در عین حال چندگانه تر می سازند و اینگونه با رشد هر چه بیشتر این حالت ما شاهد اشکال متفاوت و متفاوط زنانگی و مردانگی چندگانه هستیم. همانطور که در بخش بعدی در کارهای زیبا کرباسی و در کار جمشید مشکانی تبلور این زن ناز با نیاز و مرد نیازدار با ناز و در عین حال چندگانه را می بینیم. درک این موضوع بدین خاطر مهم است که ببینیم،هرمافرودیت شدن به معنای مرد/زن شدن نیست. این مرد/زن شدن و دیدن هرمافرودیت به اینگونه، تبدیل پروسه هرمافرودیت و ایجاد زن و مرد چندلایه به یک شیئ و حالت ایستا و تلاش ناخودآگاه برای دست یابی به وحدت گمشده و عارفانه ایرانی می باشد و ربطی به حالت چندگانه و مردانگی و زنانگی متفاوت و متفاوط مدرن و یا پسامدرن و در بهترین حالت به عاشق زمینی زن و مرد پارادکس، چندگانه و خندان ندارد که زندگی برایشان یک دیالوگ پرشور عشق، قدرت و خندان میان جنسیتها و میان خدایان فانیست. این حالت تبدیل هرمافرودیت به یک شئی و جستجوی وحدت گمشده عارفانه، در نهایت نفی ضرورت و منطق تفاوت و ناکاملی جنسیتها برای دست یابی به میل ارتباط و عشق و دیالوگ متقابل و نفی نیازهای انسانی خویش است. اگر ما هرمافرودیت را بسان یک جنسیت سوم در نظر بگیریم، مثل مطرح کردن اینترسکسوئلها توسط کوئیرتئوری بسان یک جنسییت سوم و برای شکاندن حالت دوجنسیتی روابط بشری، آنگاه هرمافرودیت به عنوان این جنسیت سوم دارای همان معضلات عمومی همه جنسیتها در عشق و در زندگی و نیز معضلات و لذتهای متفاوت خویش است و برتری ایی وجود ندارد. تنها با چنین نگاهی از سرکوب مداوم آنها خوشبختانه بهتر جلوگیری میشود و هم انسانها به شناخت حالتی دیگر از جنسیت نائل می آیند و این تحولی بسیار مهم می تواند باشد. در بخش بعدی کلا نگاهم را نسبت به کوئیر تئوری بیان می کنم. اما اگر هرمافرودیت بسان یک زن/مرد بودن و یک جنسیت آرمانی مورد نظر باشد، آنگاه این هرمافرودیت آرمانی برای فرار از ناکامل بودن ذات انسانی ماست و میل به مطلق کردن و ایستایی زندگی و دستی یابی به بهشت مطلق که به معنای دست یابی به مرگ است. بی دلیل نیست که تنها راه رفتن به بهشت مردن است. نمونه این شئی کردن نارسیستی هرمافرودیت را ما در کار شهریار کاتبان و تا اندازه ای در نگاه ساقی قهرمان می بینیم که در بخش قبل توضیح داده ام. ساقی نیز بجای دیدن این زنانگی در مردانگی و بالعکس و میل دین ناز مردانه و نیاز زنانه، بیشتر بدنبال ایجاد یک زن/مرد کامل است که این زن/مرد خیالی ساقی قهرمان توهمی نارسیستی برای چیرگی بر مشکلات ارتباط گیری میان جنسیتهاست. در واقع این هرمافرودیت یک رویاست که ساقی می خواهد با اینگونه بازسازی مرد مانند شاپور در شعر<شاپور اگر>به این هرمافرودیت و مرد دلخواهش دست یابد که دیگر ارتباط با او دارای مشکلات روابط عشقی معمولی نیست و دو جسم بسان دو هرمافرودیت همدیگر را بی کلامی حس و درک و لمس می کنند. این یک رویای نارسیستی نابالغ است و همین رویا را نیز عالمان تکنولوژی مدرن دارند که خیال می کنند، با ایجاد ابرانسانهایی با خرد هوشی سه برابر و یا چهار برابر انسان امروزی بر بسیاری از مشکلات انسانی امروز می توانند چیره شوند و فراموش می کنند که انسانی با قدرت هوشی سیصد و چهارصد، قادر به حس شدیدتر و پیچیده تر اطلاعات احساسی و خبری خواهد بود و از اینرو حتی بیش ازانسان معمولی امروزی در معرض خطر دیوانه شدن و گسستگی روحی و از طرف دیگر در معرض خطر تبدیل شدن به یک پسیکوپات بی احساس که از روی لاشه عبور می کند،قرار دارد. زیرا او اکنون بایستی همزمان چندبرابر انسان معمولی اطلاعات احساسی وحسی و فکری را جذب و لمس کند و همزمان چند چشم انداز را با هم حس و لمس کند و در هرچیز همزمان هم رویا و هم کابوس را ببیند. خوب طبیعی است که او بیشتر در خطر داغانیست و یا اندک کسانی از آنها نابغه می شود و یا جانی و یا در بیشتر موارد دیوانه و حتی نابغه هایشان نیز مثل نابغه های امروزی دارای یک جنون در کنار نبوغ خویش خواهند بود، اما جنونی قویتر و خطرناکتر و کابوس وار. از اینرو نیز هرمافرودیت ساقی قهرمان نیز بایستی در نهایت از رویا به کابوس تبدیل شود، زیرا نفی ذات انسانی و پارادکس زندگی بشری و ناکامل بودن انسان و فانی بودن او می کند و در پی وحدت گمشده و یگانگی مطلق است. شکل دیگر این حالت هرمافرودیتی در شعر آقا/خانم زیبا کرباسی است. تفاوت زیبا با نگاه علی عبدالرضایی و ساقی قهرمان در این است که اینجا زن و مرد موجود در شعر و در درون زیبا به یک جفت عاشق تبدیل میشوند که با یکدیگربه بازی و جدل عشق و قدرت مشغولند و به یکدیگر عشق می ورزند، سربسر هم می گذارند و نبرد قدرت می بازند. این نگاه به حالات زن و مرد درانسان و دیدن هستی بسان یک دیالوگ و بازی پرشور عاشقانه و قدرتمندانه چندحالتي، همان نگاه جسم گرایانه است که زیبا بخوبی با جسم زنانه خویش و شور زنانه خویش آنرا احساس و لمس کرده است و به بیان شاعرانه آن پرداخته است. درون و برونی وجود ندارد. هر لحظه زندگی ، بازی قدرت وعشق این حالات متفاوت ما، بازی عشق شرورانه زن و مرد درون ما، یا زن و مرد برون ما هستند و این بازی و دیالوگ پرشور را که مرتب دیفرانس و تفاوتی نو و تحولی نو در بازی عاشقانه و قدرتمندانه خویش می آفریند، آغاز و پایانی نیست و همچنین تکرار نمیشود بلکه مرتب با اشکال جدید زن و مردان متفاوت و متفاوط این بازی تحول و دگردیسی می یابد و نو می شود. زیبا بخوبی این بازی را حس و لمس می کند و آن را بیان می کند،زیرا او اینرا بیشتر بشکل پروسه ای ونه یک شکل مطلق مرد/زن، با خرد شهودی و احساس و خرد زنانه خویش حس و لمس می کند. چند

قدم جلوتر، و او می تواند به جسم خندان و پرشور چندلایه تبدیل شود و در این مسیر مهم او خود بشیوه خویش در حال پیشروی و دگردیسی است. اینگونه هم بسان زنی مغرور و پر از ناز به بیان نیاز خویش و شیطنت خویش در بازی می پردازد و هم در کلاژهایش این زن زیبا و پرشور، چندگانه میشود و شعرش به اوج بازی و پارادکس عشق و زندگی دست می یابد. اینگونه او هم در این شعر، فارغ از بازی برون می تواند به خویش عشق بورزد و مستقل باشد و شاهد بازی عاشق و معشوق درون خویش باشد و هم بر بستر این عشق و بازی عاشقانه درونی، در اشعار دیگرش به عشق در بیرون و بازی مرد و زن عاشق تن دهد و سراپا بازی عشق و قدرت ، دیالوگ و شور و دلهره عشق گردد. زیبا بر خلاف علی عبدالرضایی که در دیالوگ فقط یک مونولوگ و تصویر خویش را می بیند و اینگونه نیز دیالوگ و بازیش بیشتر برای ارضای خواستهای نارسیستی و مورد توجه عموم بودن و خشم نارسیستی به مخالفان است و بر خلاف بعضی از اشعار ساقی که عشق نارسیستی را بر این بازی و دیالوگ عاشقانه و پرشور ترجیح می دهد ، زیبا خواهان و نیازمند عشق و بازی و دیالوگست و به خویش و بازی زندگی آری می گوید و با زیبا کردن ناز و نیازش و اشتیاقش و پرستش خویش و اشتیاقش به غرور عاشق زمینی دست می یابد که در آری گوییش به نیازش و تمنایش اوج غرور و استقلالش را می بیند و نمی خواهد دمی بدون این بازی عشق و این دیالوگ عاشقانه و تمناوار باشد. بازی عشق و قدرت زیبا نیز مالامال از احساس نارسیستی است، اما این نارسیسم در کنار عشق به خویش همزمان توانا به عشق به دیگریست و این علامتی مهم از نارسیسم بلوغ یافته است. این نگاه بازیگرانه و دیالوگ وار به هرمافرودیت و دیدن او بسان یک بازی عشق و قدرت میان دو بخش زنانه و مردانه درون خود و همزمان آری گویی به بازی بیرونی عشق و قدرت دو جنسیت و در کل زندگی، انسان را به انسان تمناکننده و بازیگر بازی جاودان عشق و قدرت تبدیل می کند، خواه در درون یا خواه در برون، زیرا درون و برون در نهایت برای عاشق زمینی یکیست. قبل از آنکه به پایان این بخش برسیم و برای درک بهتر نگاه زیبای او به هرمافرودیت بسان یک پروسه و بازی عاشقانه این شعر او را بخوانید:

آقا خانم!

ونیمه های من که عاشق ِهم اند
دلِ هم را مُدام می برند و در هم گم اند   آقا خانم!

شما را هم البته می بینند آنجا   آنجاها

گرچه نمی بینند شمارا

بدجوری عاشق ِهم اند   آقا خانم!

هر شب   نُه ماه   ماهِ تمام را به دل می کشند و هر روز

ماهی تمام می زایند و هر شب

ماهی تمام می کُشند   آقا خانم!

نه!   خانم ِشما را نمی بینند   نه آقا!

ونه میلی به آقای شما دارند   نه خانم!

۲/ آسیب شناسی رنسانس جسم در ایران

ما هر کدام بسان تبلور بحران سنت/مدرنیت/پسامدرنیت، بسان تاخوردگی زمانه خویشیم و تلفیق و چندلایگی که برای پاسخ گویی به بحران شخصی خویش می یابیم، در عین حال پاسخی برای جواب و عبور از بحران عمومی و امکانی برای تلفیق و جذب مدرنیت در فرهنگ و جان خویش و دست یابی به مدرنیت ایرانی است که در ذات خویش چندلایه است، زیرا نه تنها ایرانیان دارای هویتهای مختلف ايراني، مذهبي، قومی هستند بلکه برای مدرن و پسامدرن شدن، راهی دیگر بجز ساختن و آفریدن چندلایگی خویش و تبدیل چندپارگی خویش به چندلایگی ندارند. بهترین راه برای دست یابی به این چندلایگی شیوه جسم گرایی و تبدیل شدن به یک کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. البته هر کس بشکل خویش به این جسم گرایی چندلایه دست می یابد و این تنوع بسیار مهم است،زیرا تفکر جسم گرایی بر اساس لمس جسم و جان خویش است و براساس تن دادن به هویت جسمی و جنسی و جنسیتی خویش و همین سه بخش می تواند میلیونها نمونه از این تنوع جسم گرایی و این جهان هزار جهانی زمینی بوجود آورد و چه زیباست که بوجود می آورد. از طرف دیگر طبیعتا بایستی در عین قبول و رواداری این تفاوت و تفاوط چندلایه براساس هویت جنسی و جنسيتي، به نبرد و جدل خندان این روایتها و تاویلها بر سر زیباترین،عاشقانه ترین، قدرتمند و شرورترین تاویل و تفسیر در این لحظه و در رابطه با این یا آن عرصه تن داد، زیرا بازی زندگی یک جدل بر سر سروری بر زمین و لحظه میان تفسیرهای مختلف است. از اینروست که نگاه جسم گرایانه من در عین این رواداری و دیدن تلفیقهای مختلف و خوش آمدگویی به این همراهان غریبه و آشنایش در هر سه نسل و یادگیری از آنها، در عین حال مغرورانه و خندان در رابطه با جواب گویی به معضل بحران هویت ایرانی و بحران جنسيتي،جنسي، عشق و گیتی گرایی ایرانی، در عرصه روانشناختی جواب خویش را و جسم خندان و عارف و عاشق زیبای زمینی خویش را به میدان می فرستد و دیگران را به جدل و چالش خندان و با احترام متقابل می طلبد، تا در این چالش عاشقانه و قدرتمندانه هم قدرتش،تفاوتش و نو بودنش مشخص شود و هم در جدل با رقیب توانا به نکات ضعف خویش پی ببرد و مرتب دگردیسی یابد و زیباتر و شرورتر شود. باری اندیشه خوب یک شرور خندان و در عین حال یک فرصت طلب خندان به تمام معناست که مثل زئوس برای دست یابی به معشوقش به هزار رنگ و شکل در می آید و در عین حال با هر چالشی قویتر و پرشورتر میگردد، زیرا چشم انداز حریف را در خویش جذب و ادغام می کند.

اینگونه نیز، همانطور که در این سه بخش دیدید، نگاه جسم گرایانه من قادر به جذب و ادغام اندیشه لکان، دلوز و غیره با شناخت دقیق نکات اختلاف این اندیشه ها و قادر به جذب نگاه مدرن و پسامدرن در خویش است و در عین حال تبدیل به یک آش شله قلمکار و یک حالت شترمرغی جدید نمی شود، بلکه این اجزای خویش را بسان کثرت در وحدت خویش در خود جلب می کند و به جسم چندلایه و سیستم فکری/احساسی چندلایه تبدیل میشود. اینگونه نیز در روند این دو دهه اخیر می توان رشد اندیشه و نگاه جسم گرایانه را به اشکال مختلف در میان شاعران و هنرمندان مختلف مشاهده کرد، بی آنکه از آن نامی برده شود. زیرا تبدیل شدن به جسم خندان و جسم گرایی از طریق قبول هویت جنسیتی عبور می کند و قبول زنانگی و مردانگی پارادکس مدرن و چندلایه پسامدرن. تبدیل شدن به سوژه مدرن و یا جسم خندان و دست یابی به فردیت خویش تنها از طریق تن دادن به هویت جنسیتی خویش و کشف زنانگی و مردانگی خویش ممکن است و امروزه ما شاهد آن هستیم که چگونه این هویت زنانه و مردانه در حال رشد و شکل گیری است. باشد که نگاه جسم گرایانه من برای رهروان این مسیر همیاری خوب در کسب و جذب جهان زمینی متفاوت و متفاوط خویش باشند. اما همین رشد و شکل گیری هویت جنسیتی زنانه و مردانه در اشکال مختلف به معنای پایه ریزی زیربنای رنسانس ایران است. رنسانس ایران یک رنسانس جسم گرایانه خواهد بود که با خویش مفهومی جدید از جسم، اروتیسم و زنانگی ومردانگی چندلایه و در نهایت مدرنیت بوجود می آورد، زیرا قادر به جذب و تلفیق هر دو نگاه مدرن و نکات سالم فرهنگ خویش در جسم و هویت جنسیتی خویش و اروتیسم ونگاه زمینی خویش است و اینگونه به یک کثرت در وحدت و یک جسم خندان، چندلایه و متفاوت تبدیل میشود که سخنانش برای هر دوجهانش نو و زیبا و چندلایه است. باری دوستان! بحران و چندپارگی ایرانی در مسیر خویش و در قالب ما نسل جسم گرایان و زنان و مردان چندلایه به توانایی عبور ازبحران خویش و دگردیسی به یک هزاره جدید ایرانی و خلق مدرنیت ایرانی دست می یابد و اینگونه ما با پایان دادن به چندپارگی خویش، همزمان بحران دو سده اخیر ایران و سترونی و سکون قرون متوالی را پایان می دهیم و جهانی زمینی و انسان ایرانی زمینی و چندهویتی می آفرینیم که هویتش <مدرن ،ملی و رنگارنگ> است . این هویت مدرن و رنگارنگ هم به هویت مشترک ایرانی،همراه با پاک ساختن این هویت از نکات منفی اش مثل پارانوییای ایرانی و خیر و شردیدن،تن می دهد و هم در کنار زبان مشترک فارسی به چندزبانی و هویتهای چندفرهنگی و چندمسلکی درونی خویش ،همراه با مقابله با رسوم ضدجسم و ضدمدرنیت در هر فرهنگ قومی و مسلکی، امکان بروز و نما می دهد و هم قادراست اشکال مختلف زنانه و مردانه چندلایه و متفاوت و متفاوط این هویت زمینی و نگاه جسم گرایانه را بیافریند و درون و برونش را به بازی و جدل عاشقانه و قدرتمندانه این عاشقان زن و مرد و نگاههای مختلف تبدیل سازد و اینگونه جهانی هزارجهانی و کثرتی در وحدت بیافریند و هستی اش را به یک دیالوگ و بازی خندان و پرشور عاشقانه و قدرتمندانه تبدیل سازد. در او قدرت، خرد، عشق و ایمان با یکدیگر آشتی می کنند و به خرد شاد، عشق خردمندانه و شرور، قدرت خندان و ایمان سبکبال تبدیل میشوند و این چهار قدرت انسان ایرانی بسان چلیپای او به زمینی تبدیل میشود که او بسان عنصر پنجم بر روی آن می ایستد و از آنها قدرت می گیرد و در عین حال مرتب آنها را با معنادهي و جذب در

جهان سمبلیک خویش زیبا می سازد و در این مسیر بنا به نوع و حالت جسمي،جنسی و جنسیتی خویش و بنا به تفاوت و تفاوط خویش از دیگران و در عرصه های مختلف اشکال متنوع و متفاوت این جسم گرایی خندان و اشکال مختلف این عاشق و عارف زمینی خندان و سبکبال را می آفریند.او معیارهای مدرنیت و پسامدرنیت را چون خردگرايي، گیتی گرايي، پلورالیسم و غیره را در خویش جذب می کند، زیرا اینها اشتیاقات و تمناهای خود او هستند و همزمان اشکال و لایه های جدیدی از این مفاهیم را می آفریند، زیرا او در تاریخ و فرهنگ خویش ریشه دارد و خردگراییش،گیتی گراییش، فردیتش بناچار و منطقا ترکیبی از چندفرهنگ و نگاه خویش با حفظ مبانی اصلی مدرنیت و پسامدرنیت و یا جسم گراییست. او با <خود> شدن،چندلایه و ایجادگر یک مدرنیت متفاوت می گردد.از اینرو جهانش عاشقانه و قدرتمندانه و بازیش هم چون یک عارف زمینی پرشور و رندانه و شوخ چشمانه است و هم چون ساتور خندان و جهان دیونیزوسی نیچه زیرک و شرور و سبکبال است. او بهترینهای هر دو جهانش را در خویش جذب می کند و به یک <اروپایی خوب> و یک <ایرانی مدرن> تبدیل می شود. از اینرو نگاه چندلایه اش برای هر دوجهانش زیبا و پرشوراست. با چنین عاشقان زمینی خندان و زنان و مردان مدرن و در عین حال عاشق و پرشور و وسوسه انگیز بازی زندگی و ارتباط و دیالوگ انسانی به درجه جدیدی از عشق ولذت میرسد و انسان ایرانی با دست یابی به ارتباطی تثلیثی با هویتهای مختلف سنتی/مدرن/پسامدرنی خویش و با عبور از هراسهای سنت و حالت تک محورانه مدرنیت و قدرت محوری پسامدرنیت و تفکر نیچه به بازی عاشقانه و قدرتمندانه دست می یابد و دیگربار پایه گذار یک هزاره نوی انساني، پایه گذار هزاره نوی زرتشت خندان و عاشق می شود. باری دوستان، طعم و نافه رنسانس در جان و فضای ما و ایرانمان پیچیده است و می توان او را استنشاق کرد. از درون بحران عمیق ایران و یکایک ما وبا دادن تلفات فراوان فردی و جمعی، ستاره ای رقصان در حال اوج گرفتن است که همان کثرت در وحدت زنانه و مردانه این عاشق زمینی ایرانیست و از درون چندپارگی فردی، ملی و مذهبیمان یک چندلایگی پرتوان و قوی در حال ایجاد شدن است که آثارش را در درون کار هنرمندان و عالمان و روشنفکران مختلف درون مرزی و یا برون مرزی می توان بازیافت و نیز رشد و شدت یابی قدرت این چندلایگی در درون آثارشان و در درون یکایک ما که بسان نخستزادگان نسلهای خویش بایستی سرانجام این بحران را بپایان رسانیم و در پی دست یابی به سعادت شخصی خویش و چیرگی بر آوارگی و چندپارگی درونیمان،همزمان کلید رهایی ایرانیان را از این بحران بدست آوریم و بحران ایران و بحران خویش را به منشاء ساختن ایرانی مدرن و رنگارنگ و یک هویت نوین ایرانی، زمینی و چندلایه تبدیل سازیم. نمود رشد این جسم گرایی و چندلایگی و جستجو و بیان تلفیق مدرنیت/سنت/پسامدرنیت را در هر عرصه علم وهنر ایرانی می توان با شدت و قدرتهای متفاوت و توسط زنان و مردان فراوانی بازیافت. همانطور که نشانه های تلفیقهای کین توزانه و دل آزرده گونه و اشکال جدید غرب شیفتگی و غرب ستیزی را نیز می توان بازیافت و باید با نقد و نشان دادن ضعف و هراسهای بنیادین این نگاههای دل آزرده، بر آنها در جدل قدرت و عشق بر سر آینده ایران پیروز گشت و از نادانیها و هراسهای آنها بسان مترسکی برای پیش برد راه خویش استفاده کرد و از طریق چالش خندان و علمی با حریف و رقیب محترم؛ او را به تخته پرش دست یابی خود به سروری بر لحظه و سروری نگاه علمی و جسم گرایانه خویش و مترسکی برای همه دودلان و ترسویان تبدیل ساخت، تا ببینند که اگر به این مدرنیت چندلایه و این جسم خندان چندلایه دست نیابند،خویش و کشورشان را به چه مکافاتی نو و چندپارگی کین توزانه ی نویی و کشت وکشتار نوی اقوام و دگراندیشان و یا چندپارگی وحشتناک کشورشان و درونشان مبتلا می سازند. باری هرکدام از این زنان و مردان جسنجو گر هویت جنسیتی خویش و نگاه متفاوت و چندلایه خویش، بر بستر راه خویش بسوی دست یابی به این جسم خندان وچندلایه خویش در راهست و اینگونه است که من به هر انسان ایرانی دیگر بسان یک رمان چندلایه،بسان یک امکان نویی از جسمی خندان وچندلایه می نگرم و بسان همراهی و آشنایی غریبه در مسیر عبور از بحرانی عمیق که از یکایک ما و از کشورمان، مرگهای فراوان طلبیده است و هنوز نیز می طلبد. باری رقص رنسانس و رقص پرشور عاشقان زمینی زن و مرد ایرانی در قالب رقص زمینی و بازی پرشور عشق و قدرت نخستزادگان رنسانس ایران، در قالب تن دادن هنرمند و روشنفکر ایرانی و زن و مرد ایرانی به هویت زنانه و مردانه خویش، از طریق تن دادن به تن و تن کامه خواهی خویش، از طریق تن دادن به هویت جنسیتی و جنسی چندلایه و متفاوت و متفاوط خویش، آغاز شده است. ما، یکایک نخستزادگان این نسل رنسانس و حاملان این رنسانسیم. اینگونه نیز اکنون با بررسی اروتیسم مردانه و زنانه و تشریح چند نمونه از این جسم و جنسیت مغرور و چندلایه هنرمندان ایرانی و بررسی تبلور این تن و جسم خندان و چندلایه، تبلور این جسم زنانه و مردانه پرتمنا و پراز ناز و نیاز و مغرور از ناز و نیاز خویش و ستایشگر زندگی و زمین و آری گو به بازی عشق و قدرت زندگی و تصویرگر این ستایش و آری گویی در قالب شعریت و ایماژهای هنری پرتوان و چندلایه می پردازم و در عین مسحور شدن از قدرت و توان هم نسلان و دیگر نخستزادگان ایرانیم در هر سه نسل، به بیان نکات قدرت و ضعف آنها در این مسیر جستجوی هویت جنسیتی و تن کامه خواهی خویش می پردازم، تا این نقد خود هم کمکی به درک ضرورت هرچه بیشتر این تحول جسمانی در میان ما ایرانیان کند و هم همزمان خواننده با دیدن این نوای زیبا و چندلایه جسمانی در میان هنرمندان ایرانی و نسل نوی جسم گرایانی چون من ، و با استنشاق عطر و طعم این رنسانس در حال پیشروی بتواند زایش این هزاره نوین ایرانی،هزاره عشق،خرد، قدرت و ایمان سبکبال ایرانی را و هزاره عاشقان و عارفان زمینی و خندان ایرانی را حس و لمس کند. تا خواننده ها ی عزیز بتوانند هرچه بیشتر به وسوسه این

جسم خندان و چندلایه و به نوای غول زیبای درونی خویش تن دهند، به خویش و قدرتهای پرشور و چندلایگی پرشورشان تن دهند و نیز به تفاوت و تفاوط چندلایگی زیبای خویش در عین وحدتی در این کثرت. در این بخش فقط به شکل گیری این هویت جنسیتی نوی ایرانی و تن کامه خواهی در کار بخشی از هنرمندان زن و مرد ایرانی می پردازم و به بررسی اشعار آنها در این عرصه اروتیسم و بیان هویت جنسیتی زنانه و مردانه ، در عشق و اروتیسم می پردازم. در بخش پنجم این نوشته، آنگاه به بررسی نگاه و تحولات این هویت جنسیتی و جسمی نوی زنانه و مردانه در برخورد به بحران عمیق و کلی سنت و مدرنیت ایرانیان و به چندپارگی درونی خویش و به بررسی چگونگی راهها و نگاههای زنانه برای پاسخگویی به این چندپارگی و حالت روان پریشی خویش و جامعه خویش می پردازم.

موضوع در این بخش دیدن این شکل گیری هرچه بیشتر هویت زنانه و مردانه مدرن و تن کامه خواهی زنانه و مردانه مدرن ایرانیست که هم متفاوت از جهان سنتی قبل از خویش است و هم چندلایه است و در عین خویشاوندی با جهان مدرن، متفاوت و متفاوط از او و بیانگر چندلایگیش بسان زن و مرد ایرانی مدرن و بیانگر کثرت در وحدت اوست.

اروتیسم و هویت جنسیتی زنانه

زن در فرهنگ ما به سه شکل مادر مقدس، حوا یا جنه فریبکار و زن اثیری دیده میشود و همه دیگر جوانب زنانه، قدرت و خرد زنانه سرکوب میشوند. شناخت این سه حالت و دیدن سه حالت متقابل مردانه و درک بازی متقابل این حالات و بازتولید متقابل این حالات برای ایجاد تحول جنسیتی بسیار مهم است.

۱/ زن به عنوان مادر پرستیده می شود و او حافظ فرهنگ عاشقانه/عارفانه و سمبل عشق بدون چشم داشت و عشق پاک است. اینگونه نیز همه حالات منفی مادر به فیگور <نامادری> که خودخواه، هوسباز(مانند سودابه که عاشق سیاوش شد> فراافکنی میشود و بسان مادر مهربان و از خودگذشته و بدون جسم و شور زنانگی، او سمبل عشق مطلق عرفانی و نیز سمبل وحدت گمشده و راه دست یابی به وحدت گمشده از طریق یگانه شدن با او در عشق مطلق عرفانی است. اینگونه مادر در زندگی پسر و تبدیل شدن او به قهرمان نقشی بسیار مهم بازی می کند. قهرمان همیشه در جستجوی مادر است. اینگونه فرهنگ قهرمان گرایی ایرانی بیشتر مادرمحوریست، تا پدرمحوری. بی دلیل نیست که به وطن، مام وطن می گوییم و ایرانیها بخاطر این مام وطن چون فردوسی حاضر از دست دادن تن و جان هستند.این تصویر مقدس مادر که بهشت زیرپای اوست در سرکوب زنانگی در خود مادر و زن و دختر و فرهنگ جامعه خویش نقشی بسزا دارد، زیرا زن برای اجرای نقش مادری و به خاطر دیدن نقش مادری به عنوان مهمترین نقش خویش در جامعه، مجبور به سرکوب علائم زنانگی در خویش بوده است. از اینرو فرهنگ پدرسالار/مادرمحور ما در کنار حفظ سنت و اخلاق پدری، اینگونه در پی عشق مطلق و تقدس عشق مطلق مادرانه و نفی عشق جنسی و جنسیتی که بقول مولانا در پی رنگیست و عاقبت ننگی شود، بوده است.

۲/زن به عنوان حوا و جنه دختر اهریمن ، سمبل هراسهای جامعه از قدرت و شرارت زنانه و تبلور هراس جامعه پدرسالار از ناتوانیش در برابر جذبه های این زن زیبا و فریبنده است و اینگونه این هراس در نهایت و بشیوه یک پیشگویی خود تحقق بخشنده این حوای فریبکار و یا در واقع لکاته را می آفریند.

همانطور که قبلا گفتم، اساس اشتیاق و هراس جامعه سنتی ما را، اشتیاقش وهراسش از زن تشکیل می دهد. زن برای مرد سنتی و جامعه سنتی هم تبلور وحدت گمشده است که با وصال با او می توان دیگربار لمسش کرد و یا با چشیدن عشق مادرانه اش میتوان به لمس این وحدت دست یافت و در عین حال به عنوان حوا و جنه به عنوان مقصری برای رانده شدن از بهشت و موجودی فتنه انگیز و خطرناک دیده می شود که بایستی سرکوب گردد. طبیعی است که در روند این سرکوب، دقیقا حوای فریبنده و خطرناک یعنی لکاته زاییده میشود. باری اخلاق گناه می آفریند و گناه اخلاق را. این زن فریبنده و خطرناک با آنکه خشم و کلکهایش نشانه ای از خشمش بر علیه بی عدالتی و زخمهای فراوانیست که جامعه پدرسالار بر او وارد کرده است، ولی همزمان با اجرای نقش لکاته و کین توزی به ناچار به بازتولید سنت کمک می رساند .همانطور که راوی و لکاته در نهایت بخاطر ناتوانیشان از عبور از فرهنگ سنتی ضد جسم و ضد عشق، به پیروزی سنت و مرگ خویش کمک می رسانند. خشم کور همیشه به ضد خود عمل می کند. همینگونه نیز مردی که به خشم کور ودل آزردگی کاهن لجام گسیخته دچار است، به حفظ و بازتولید سنت کمک می کند.

۳/ زن به عنوان زن اثیری، بخشی دیگر از اشتیاق جامعه پدرسالار را در پی وحدت از دست رفته نارسیستی و بهشت از دست رفته تشکیل می دهد. او دختر پرناز و راز و بیگناهست که نگاه

پرشرمش، مرد پدرسالار را با احساسات نهفته و اشتیاقات پنهانش روبرو می کند و این مرد پدرسالار اسیر نگاه اوست و خیال می کند با دست یابی به او، به عشق و به جهان رمز و راز و به جهان لذت و تمنای بیگناهانه دست می یابد. به بهشتی بر روی زمین که او در درونش می تواند دیگربار تن به کودکی و بازیهای کودکی و بیگناهانه خویش بدهد. زن اثیری در واقع برای مرد وسیله ای برای فرار از جامعه سنتی اخلاقی و قهرمان گراست، اما در نهایت باز هم او را اسیر این سیستم می کند، چون این زن اثیری و افلاطونی دارای تن و جسمی پرشور و زمینی و نکات ضعف و قدرت یک زن معمولی نیست و در واقع مرد اسیر نگاهش و افسون نگاه اوست. در معنای نهایی لکاته و زن اثیری یکی هستند،همانطور که هدایت نشان می دهد. تنها لکاته، زن اثیری به قتل رسیده و خشمگین شده است. اما فراموش نکنیم که همانطور که هدایت نیز نشان می دهد،در واقع زن اثیری توسط نگاه مادرانه مخالف جسم و جنسیت به قتل می رسد، یعنی توسط شیشه سمی که از مادر به ارث رسیده است(بوف کور). زن اثیری در خویش جذبه جسم و لذت و تمنای جسمی را و تمنای اروتیکی را دارد، اما این جسم و تمنا اینجا بشدت اسطوره ای و در مهی از رمز و راز و سحر زنانه پیچیده شده است. اشتیاق مرد پدرسالار به این زن اثیری به معنای میل دست یابی به جسم و تن و عشق دنیوی نیز هست و همزمان، پیچیدن این زن در مهی از عشق و نگاه افلاطونی و دگردیسی او به یک جسم اسطوره ای، خود نمادی دیگر از ترس جامعه پدرسالار ایرانی از جسم است. ترسی که هم در زن ایرانی و هم در مرد و یا پدر و مادر ایرانی نقش بسته است. زنان ایرانی خود نیز بسان مادر در پی یک مرد نیک و پدر خوبی برای فرزندانشان می گردند و به عنوان زن اثیری در پی مرد اثیری خویش و یا تبدیل شدن به مرکز عشق و تمامی زندگی یک مرد هستند و به عنوان لکاته و زن خشمگین، در پی انتقام گیری به اشکال مختلف از جامعه و همسران و یاران خویش.

زن ایرانی بخاطر این چندپارگی و نفی هویت جنسیتی و قدرت زنانه خویش به عنوان پایه و اساس هویتش و تبدیل شدنش به یک روح سیال با نقشی مادرانه و زن اثیری و با هراس از شورهای زنانه خویش، محکوم به داغان شدن و سترونی بوده و است. تا زمانی که او با آری گویی به هویت جنسیتی خودش و تبدیل نقشهای مادرانه، زن اثیری و هویتهای دیگری به کثرتی بدور محور هویت جنسیتی و زنانه خویش، به استقلال وجودی و هویت متفاوت و متفاوط خویش دست نیابد و همزمان تا زمانی که بر هراسش از جسم از یکسو و خشم و کینه لکاته وار چیره نشود، نمی تواند بر چندپارگی و بحران خویش چیره شود و دیسکورس گذشته را تغییر دهد. برای تحول درست دیسکورس، او و نیز مردان بایستی براساس هویت جنسیتی زنانه و مردانه خویش همزمان معنای زنانگی و مردانگی را براساس تلفیق و جذب نگاه مدرن در فرهنگ خویش و با ایجاد هویت مدرن و متفاوت زن و مرد ایرانی بدست آورند. یعنی هویت نوی آنها بایستی قادر به تلفیق نکات مثبت هر دوجهانش بر اساس آری گویی به هویت جنسیتی اش باشد وگرنه در حالت چندپارگی خواهد ماند و یا اندیشه نویش در میان زنان همصرش بشکل جسمکی بیگانه درک و لمس می شود و پس زده می شود. تحول در هویت و تحول در روابط زن و مرد با شناخت دقیق دیسکورس جنسیتی و جنسی جامعه خویش و ایجاد تفاوت مدرن در آن بدون افراط و تفریط سنت ستیزی و یا سنت شیفتگی و با ایجاد ارتباط تثلیثی با خویش و مدرنیت بدست می آید.آن زن روشنگر ایرانی که بخواهد اندیشه و مفهوم زن مدرن را از جهان غرب وارد کند و ترجمه کند، سریعا با شکست روبرو خواهد شد، همانطور که نمونه مردانه این تقلیدها مانند تقی زادهها با شکست روبرو شده است، همانطور که بازگشت به خویشتن زنانه نیز به شکست خواهد انجامید. مهم درک معنای عمیق مدرنیت که همین تن دادن به هویت جنسیتی خویش به عنوان پایه اساسی فردیت است و در عین حال تلاش برای ایجاد مفهوم جنسیتی زنانه و مردانه متفاوت خویش است، زیرا هر مفهوم زن و مرد ریشه در فرهنگ گذشته خویش دارد و برای مثال اگر زن ایرانی بخواهد این سه نقش بالا را یکسره دور بیاندازد، خود در نهایت احساس پوچی و یا چندپارگی بیشتری می کند، زیرا این مفاهیم در جانش ریشه دوانده است. راه او این است که مفهوم زنانه مدرن خویش را با توجه به این هویتهای زنانه ایرانی خویش و نیز با توجه به هویتهای مدرن خویش و بویژه هویت جنسیتی زنانه و از طریق جذب و ادغام نگاه مدرن به زن در فرهنگ خویش بوجود آورد، همانطو که زنان سیاه پوست و غیره در مرحله سوم فمینیست در کنار شباهتهای ماهویشان در موضوع زنان با زنان سفیدپوست، به تفاوتهایشان نیز پی بردند و شروع به ایجاد درک فمینیستی متفاوت و مفهوم متفاوت خویش از زنانگی کردند که ریشه در تاریخ خود آنها نیز دارد و اینگونه به چندلایگی متفاوت خویش دست یافتند و یا در حال دست یافتن هستند. زن ایرانی نیز برای دست یابی به هویت جنسیتی خویش راهی جز دست یابی به این تلفیق و به یک جسم زنانه چندلایه ندارد که در عین مدرن بودن، متفاوت و ایرانیست. طبیعی است که زنان میتوانند اشکال متفاوت و متفاوط از این مدرنیت زنانه ایرانی را بنا به تفاوتهای قشری و تفاوطهای فردی و غیره خویش بوجود آورند و با یکدیگر به جدل خندان بر سر زیباترین و قویترین تلفیق زنانه دست زنند. هیچکس نمی تواند دیسکورس را کامل نفی کند، زیرا شخصیت ما ساخته این دیسکورس است و نفی کامل دیسکورس فرهنگ خویش به معنای نفی خویش و مبتلا شدن هرچه بیشتر به گسست روحیست و در هم ریختن مرزهای واقعیت و رویا.

چنین زن مدرن ایرانی که قادر به ارتباط تثلیثی با مدرنیت و سنت و قادر به جذب مدرنیت در جهان و فرهنگ خویش است و همزمان قادر به پاکسازی فرهنگش از عناصر ضد زن است، می تواند با تبدیل شدن به جسم خندان زنانه و چندلایه، بر بستر هویت جنسیتی و آری گویی مدرنش به شور زنانگی و قدرت زنانگی خویش همزمان به هویتهای مادرانه و زن اثیری خویش نیز تن دهد و آنها را به

عنوان هویتهای دیگر خویش بدور هویت زنانه محوری خویش جذب کند و به کثرتی در وحدت تبدیل شود و همزمان با حفظ این عناصر و هویتهای ایرانی خویش مانند زن اثیری و یا حوای اکنون زیبا شده و فریبنده زیبا، به قدرتی چندگانه و جذابیتی چندلایه دست یابد و برای هر دوجهانش زیبا و معماانگیز و چندمعنایی باشد. این زن مدرن ایرانی و این جسم خندان ایرانی آنگاه هم دارای یک هویت تاریخیست و هم می تواند به عنوان زن اثیری به هویت جادویی و سحرانگیز خویش تن بدهد و از این قدرت سحر انگیز خویش برای دست یابی به خواستها و خواهشهایش و نیز ایجاد قدرت وسروری خویش در رابطه و نیز برای بالا بردن لذت تمناهای خویش استفاده کند. بویژه که با زمینی شدن و جسم شدن زن ایرانی، این هویتهای مادرانه و زن اثیری نیز هرچه بیشتر دنیوی و جسمی و جذاب می شوند و آنگاه این زن مدرن به عنوان مادر نیز به جسم و خواهشهای جنسی خویش احترام می گذارد و هم به عنوان زن اثیری به تفاوت و تفاوطهای خویش و اشکال مخلتفی از جهان پرراز و رمز و زیبای زنانه را بوجود می آورد؛ اشکال متفاوتی از شور عشق زنانه ایرانی و بازی زمینی و پراحساس زنانه ایرانی را. رابطه زن و مرد همانطور که در بخش قبل بر اساس نظریات لکان و در این بخش بر اساس نظرات جسم گرایی گفته ام، بر اساس ناززنانه و نیاز مردانه یا فالوس بودن زنانه و فالوس داشتن مردانه است. قبول زنانگی در یک فرهنگ مدرن و یا پسامدرن به معنای قبول این امر مهم است که این زن چند هویتی است و می تواند در عین ناز و بر بستر این هویت پایه ای جنسیتی خویش، نیازهای مختلف خود را بیان کند و دارای حالتهای مختلف باشد و همه این حالات زیبایی خاص خویش را دارند و نیز ضعفهای خاص خویش. انسان وجود کامل نیست و این ناکامل بودن پایه قدرت بزرگ او و پایه گذار تمنا و عشق فانی و زمینی او، پایه گذار دیالکتیک تنهایی و دیالکتیک دیالوگ و نیاز او به ارتباط است. جامعه ما با قراردادن نقش مادر به عنوان نقش اصلی زن و در کنارش نقش زن اثیری و جادویی به عنوان نقش ایجاد کننده عشق و حاکم بر عشق ، همزمان زنانگی و اروتیسم زنانه و جسم زنانه را در پای این حس مادرانه و عشق افلاطونی سرکوب میکند و مانع از بیان دیگر هویتهای او می شود و در واقع بجای اینکه زن بر اساس هویت زنانگیش که اساس هویت جنسیتی اوست و اساس فردیت اوست، همزمان به هویتهای دیگر خویش مانند هویت مادري، زن اثیری بودن و هویتهای متفاوت و متفاوط دیگر خویش تن بدهد که هیچگاه هم انتهایش معلوم نیست و مرتب می تواند تحول و دگردیسی یابد، مجبور می شود هویت و نقش مادرانه و عشق مطلق روحانی و مادرانه و از طرف دیگر هویت و نقش زن اثیری، جادویی و جسم زنانه افلاطونی و اسطوره شده را اساس هویت خویش قرار دهد. این برتری نقش مادرانه و زن اثیری و در نهایت برتری روح بر جسم و نجابت و اجرای وفادارانه نقشی مشخص، بجای تن دادن به هویت جنسیتی و شور و قدرت و شرارت زنانه خویش بسان اساس ماهیت انسانی و جسمی خویش، باعث سرکوب هویت جنسیتی زنانه و سرکوب شور و قدرت و خرد زنانه در فرهنگ ما و باعث سترونی فرهنگ ما شده و می شود. در واقع این فروغ(بخش دوم و قبلی همین مقاله به نقد فروغ می پردازد) است که میوه ممنوعه را و هویت جنسیتی زنانه و قدرت زنانه را بدرون شعر فارسی می آورد و ابتدا به وسوسه تن میدهد و می گوید:<گنه کردم، گناهی پر ز لذت>، اما سپس با تن دادن هرچه بیشتر به جسم و خواستهای زنانه خویش از چرخه احساس گناه / وسوسه در می آید و به بیان خواستهای اروتیسمی خویش می پردازد.در این مسیر، با اشنایی هرچه بیشتر فروغ با مدرنیت و اروتیسم مدرن، بیش از پیش به درون بحران مدرنیت و سنت کشیده میشود و ناتوان از یافتن راه عبوری از این بحران و یافتن مدرنیت و اروتیسم خاص خویش بسان زن مدرن ايراني، در بن بست قرار می گیرد و می میرد. او و هدایت بسان دو جان شیفته ادبیات ایرانی صادقانه به بن بست خویش و ناتوانیشان از تلفیق و غریبگیشان اعتراف می کنند و هر کدام بنوعی در این بحران از بین می روند.

بحران اروتیسم و بحران هویت جنسیتی زنانه و مردانه در میان ایرانیان دارای دو مرحله است که تقریبا هر ایرانی در داخل و خارج از کشور از این دو مرحله باید عبور کند، تا بتواند از چندپارگی به چندلایگی و کثرت در وحدت نو و متفاوت خویش دست یابد. در خارج از کشور از جهاتی عبور از این بحرانها، بویژه عبور از مرحله اول بحران، راحتتر است. در مرحله اول بحران، ایرانی با دیدن شکست اخلاق عمومی و یا ارتباط با غرب، تن به وسوسه های خویش می دهد و با جسم و سکس و لمس اشتیاقات اروتیکی و دنیوی خویش آشنا میشود و کم کم در این مسیر بر احساسات گناه نیز چیره میشود و مثل فروغ از این دایره جهنمی بیرون می اید و به جسم خویش،به زنانگی و مردانگی خویش و سکس اولین آری را میگوید.مرحله دوم، مرحله اشباع اولیه از سکس و لذات اروتیک است و در خارج از کشور مرحله ایست که ایرانیان کم کم در جهان مدرن جا می افتند و دارای زندگی جدیدی هستند، اما اکنون آرزوهای عشق شرقی و رمانیتکش با عشق مدرن و با لیبرتین در تناقض شدید قرار میگیرد و نیز با جهان مدرن نیز اختلافات درونیش بیشتر میشود و اکنون حس غریبگی و بی ریشگی و بی تعلقی به هر دو جهان سنت و مدرنیت در درونش بیشتر اوج میگیرد و بحران هویت جنسیتی اش و بحران کلیش بسان یک ایرانی چندپاره تشدید می یابد. تنها راه خروج از این بحران، همانطور که گفتم، دست یابی به مدرنیت ایرانی و هویت جنسیتی زنانه و مردانه ایرانی بر اساس تن دادن به جسم چندلایه خویش است، تا ایرانی بتواند هم برابری مدرن را در رابطه و کام پرستیش ایجاد کند و هم شور عشق شرقی و نگاه عاشقانه ایرانی خویش را زمینی کرده و در رابطه اش و جهان سبملیکش ادغام کند. تا بتواند هم به فردیت معشوقش احترام بگذارد و هم به میل یگانگی و وحدت وجودش با معشوق تن دهد و در عین حال دارای یک ارتباط تثلیثی با همه این خواهشها و لایه ها و هویتهای مختلف خویش داشته باشد.

عشق ترکیب هردو حالت فردیت و میل یگانگی با معشوق است و هر دو فرهنگ سنتی و مدرن از

جهتی نفی عشق و مسخ عشق می کنند. اینگونه عشق و زندگی در جهان سنت تبدیل به باری سنگین میشود و در جهان مدرن به قول کوندرا به سبکی غیرقابل تحمل زندگی. جالب و دردناک این است که ایرانیان در بحران اول اروتیسم میزان تلفات شخصی و جمعیشان بسیار کمتر از مرحله دوم است و نیز مدت بحران فرق می کند. بحران اول و گذار اول برای ایرانیان خارج از کشور بطور عمده در همان یک تا سه سال اول صورت میگیرد و هرکس به شیوه خویش با سکس و اروتیسم اشنا میشود، اما بحران دوم که بدون تلفیق و دست یابی به ارتباط تثلیثی و دست یابی به هویت چندلایه و متفاوت خویش امکان پذیر نیست، بحرانیست که بویژه این دهه اخیر خارج از کشور را پر کرده است و هر روز بیشتر می شود و در اشکال معضلات روانی از اعتیاد تا افسردگی یا اسکیزوفرنی خویش را نشان میدهد. در داخل از کشور نیز این بحران دوم در حال اوج گرفتن است. در واقع پدید شدن نسل جدید راویان و لکاته ها و کاهن لجام گسیخته بویژه ناشی از این بحران دوم است. آدمی در مسیر بحران یا با دستیابی و قبول چندگانگیش مهربان میشود و یا مرتب کین توزتر و خشنتر و بی رحمتر می گردد.

طبیعتا همزمان از درون این بحران نیز خلاقیتهای هنری و علمی نویی نیز افریده میشود که خواهان پاسخگویی و یا بیان بحران خویش است و این نقطه امید می باشد و همزمان باید با نقد تثلیثی به نکات مثبت و منفی انها اشاره کرد. بعد از فروغ نسل جدیدی از شاعران زن ایرانی بوجود امده است که هرکدام بشیوه خویش کار فروغ و جستجو، کشف و خلق هویت زنانه خویش را ادامه داده اند و ما امروز خوشبختانه بیشتر از یک کاندیدای فروغ جدید را داریم و می توان گفت که هرکدام از مریم هوله، زیبا کرباسی، ساقی قهرمان، پگاه احمدی، گراناز موسوی و غیره بشیوه های خویش بخشی از کار فروغ و بحران فروغ را و بحران و نگاه خویش را بیان می کنند و این کثرت زیباست. در این میان من بطور عمده به بخش اروتیسم و هویت جنسیتی در آثار شاعرانی می پردازم و به موضوع نگاه زنانه به بحران عمیق و چندپارگی روان و جان ایرانی در بخش پنچم این نوشته خواهم پرداخت. و حتی بعضی از اشعار بیان شده در اینجا را در آن قسمت از چشم انداز چگونگی پاسخ گوییشان به این بحران عمیق درونی مورد توجه خواهم داد. خوشبختانه کارهای هنرمندان ایرانی با تمامی ضعفهایشان، در حال تبدیل شدن به این هنرچندلایه است و هر هنرمندی بنا به توانش در حال دگردیسی چندپارگیش به چندلایگیش می باشد.

در این بررسی جسم گرایانه کارهای هنرمندان زن و مرد معیارهای سنجش اینگونه اند:

۱/ آیا هنرمند زن و مرد ایرانی با عبور از نگاه سنتی ضد زنانه و مردانه و در عین حال عبور از کاهن لجام گسیخته و کین توز، به کشف هویت جنسیتی و اروتیسم زنانه و مردانه متفاوت و متفاوط خویش و زنانگی و مردانگی چندلایه خویش نائل آمده است.

۲/ آیا در اشکال مختلف بیان این هویت جنسیتی و اروتیسم زنانه و مردانه ما شاهد شکل گیری شکل جدیدی از بازی و دیالوگ عشق و قدرت در اشکال مختلف آن و بیان این جسم گرایی مردانه و زنانه و چشیدن همه چیز با جسم و هویت جنسیتی خویش و سنجش آنها با خرد و احساس و جسم زنانه و مردانه خویش روبرو هستیم، یا این شکل بیان در عین تن دادن اولیه به هویت جنسیتی زنانه و مردانه، قادر به درک پیچیدگی عمیق و کثرت در وحدت زندگی و عشق و اروتیسم نیست و کارش و هنرش کم مایه می ماند و یا بشکل جدیدی از چندپارگی و بحران تبدیل می شود.

من در بخش قبلی به بررسی اشعار ساقی قهرمان از منظر روانشناختی (نه ادبي) پرداختم و نقاط قدرت و ضعفش را در عرصه اروتیسم و هویت جنسیتی زنانه مطرح کردم. اینجا در ادامه آن بحث و برای شروع بررسی اروتیسم زنانه و هویت زنانه، با قطعه شعری از او آغاز می کنم. ساقی قهرمان در بخشی ازشعر<چیزی شبیه جان را به چیزی شبیه لب رسانده> می سراید:

با یکی که باشم عشق نمی کند
من می کنم عشق نمی کند
عشق اگر بکند با من که یکه ام می کند

دوتا که هستید نمی کند
من که می کنم عشق نمی کند
وقتی که می کنم منبازی می کنم

عشقبازی نمی کند
عشق، بازی نمی کند عشق می کند اما بازی نمی کند

اگر بکند، عشق نمی کند

در اینجا با یک مشکل شعر و نگاه ساقی قهرمان بهتر آشنا می شویم. نگاه او به عشق و بازی عشق و دیالوگ عشق میان دو جنس و جنسیت، خواه دگر جنس خواهانه باشد و یا همجنس خواهانه فرق نمی کند، یک نگاه مکانیکی است و از طرف دیگر عشق را و دیالوگ را بیشتر در قالب عشق نارسیستی به خود می بیند که در آن آدمی خویش را بی قضاوتی دوست دارد و بقول معروف با خودش راحت است. اما در رابطه با دیگری برای ساقی جای عشقبازی را فقط لذت اروتیکی و یا منبازی می گیرد. بخش درست و تازه این نظر در این است که ساقی <کردن> را عملی متقابل می بیند، همانطور که در جهان مدرن نیز و در زبان مدرن نیز <کردن و یا هماغوشی> عملی متقابل شده است و از حالت فاعل و مغعولی مدرنیت اولیه بیرون آمده است. این معنای جدید او و هنرمندان دیگر به واژه <کردن> و جدا کردن او از کلمه <گاییدن> می تواند بسان یک تحول در دیسکورس زبان نقش و تاثیر مثبت خویش را در گرفتن بار منفی این کلمه و متقابل کردن این عمل جنسی در زبان فارسی بگذارد.

هر تحول مهم در فرهنگ یک جامعه در ابتدا بوسیله ارزش یابی دیگر بار ارزشها و ایجاد ارزشهای نو برای کلمات منفور و سرکوب شده و دگرسنجی دوباره ارزشها از طریق دگرارزشیابی کلمات و واژهها و نیز ساختن واژههای مترادف جدید ایجاد میشود. در نهایت تحول واقعی،عملی بی هیاهو و از طریق این تحول دیسکورس زبانی و دگرارزشیابی همه ارزشهای نهفته در کلمات و ایجاد تفاوت ارزشی نوی خود در زبان و تکرار آن است،تا این تفاوتها در زبان و فرهنگ مرتبا تفاوتهای نویی را ایجاد کنند و در واقع از طریق رودررویی پنهان و سوبورزیون به تحول زبان و فرهنگ کمک رسانند. هیچ تحول اصیلی در یک زبان و فرهنگ با آوردن کلمات نو و اندیشه های بیگانه با آن فرهنگ و زبان ایجاد نمی شود، زیرا بدون ارزشیابی دوباره ارزشها و کلمات و نوزایی و پرستش دوباره کلمات و شورهای سرکوب شده و بدون برداشتن بار منفی از کلمات برای مثال جسمی، سکسی و جنسیتی و ایجاد تفاوتی نو در این کلمات و زیباکردن نمی توان یک تحول زبانی و فرهنگی را در دیسکورسهای فرهنگ خویش ایجاد کرد. بدون این نوزایی و دگرمعنایی مفاهیم کهن در یک زبان و بدون ایجاد تفاوت در دیسکورس زبان و ارزشیابی دوباره ارزشها و کلمات، واژه های نو و مدرن و یا نگاه مدرن مثل جسمک بیگانه ای در پیکر زبان و فرهنگ این جامعه باقی می مانند و جذب فرهنگ نمی شوند، یا آنها نیز به قالب ارزشیابی سنتی در می آیند و اندیشه نو به یک حالت اخلاقی و عرفانی تبدیل و مسخ می شود. از اینرو نیز من با بدور انداختن کلماتی مثل <همجنس بازی و دختربازی> و غیره مخالف بوده و هستم. باآنکه کلمه همجنس گرایی با تمامی اشتباهاتش از لحاظ معنای روانشناختی در جامعه ما در حال جاافتادن است و مورد استفاده قرار می گیرد و بایستی کلمات مترادف و نویی نیز مثل همجنس گرایی و یا همجنس خواهی را مورد استفاده قرار داد. اما استفاده نکردن مثبت از کلمه <همجنس بازی و یا دختربازی و قماربازی> باعث ضربه زدن به رشد روند نگاه مثبت به این جهت یابی و نیز به گرایشهای جنسی و یا اشتیاقات دیگر می شود، زیرا این پسوند <بازی و باز> نقش مهمی هم در فرهنگ سرکوب گر سنتی برای منفی ساختن هر گرایش دارد و هم کلمه مهمی در رهایی فرهنگ و جان ایرانی از< جان سنگینی> سنتی اش و دست یابی دوباره به شور وشوق بازی و دیدن هستی بسان یک بازی عشق و قدرت دارد. از اینرو نیز من در نگاهم اینگونه ستایشگرانه از این پسوندها استفاده می کنم و در عین حال کلمه ای مانند <عارف زمینی> را برای ایجاد تفاوتی نو در زبان و نگاه ایرانی می آفرینم و می دانم و مطمئنم که در طی زمان این ارزش گذاری و پرستش دوباره بازی و بازیگری و عرفان زمینی در فرهنگ ما جا می افتد، بی هیچ نیازی به هیاهو و زور زدنی. زیرا این واژه در خویش هم بخش قوی فرهنگ گذشته و هم اشتیاقات نوی ایرانی و هم شیطنت فرصت طلبانه برای عبور از یک نگاه قدیمی به نگاهی نو و ارزشیابی دوباره همه ارزشهای ایرانی را در بر دارد و عارف را زمینی و خندان می کند و با بازی عشق و قدرت و ایجاد این تفاوت معنایی زمینه ساز چیرگی بر <جان سنگینی> ایرانی می شود.. همینگونه نیز مطمئنم که در این مسیر تحول، واژه هایی مثل <مار و مهره مار و شوخ چشمی عاشقانه > که از زمان زرتشتی در ایران منفور میشوند یا واژههایی مثل <بازی و نظربازی> حافظ، با رشد هرچه بیشتر این نگاه جسم گرایانه و شوخ چشمانه در زبان و فرهنگ ایرانی رشد می کنند، زیرا هم این اشتیاق در ژن-انبان ایرانی ما بخاطر سنت میترایسم و سنت عرفانی و یا حتی نکات زیبای درون فرهنگ زرتشتی و فرهنگهای دیگر ایرانی نهفته است و بدینخاطر ایرانیان قدیم بودن مار در خانه را علامت سعادت و خوشبختی می دانستند و هم با رشد مردانگی و زنانگی چندلایه و میل به بازی عاشقانه و قدرتمندانه زمینی، این واژهها به سمبلی برای این بازی پرشور، لوند و شیطنت آمیز تبدیل می شوند. مهره مار داشتن،نشان دستیابی به قدرت جسمی و زیبایی اروتیکی و خرد و نگاه شاد و وسوسه انگیز خویش است. بی دلیل نیست که بقول نیچه ،آنجا که ماران هستند،درخت زندگی و بهشت نیز نباید دور باشند. باری تحول در زبان و فرهنگ بدون این تحول ارزشی در زبان و ایجاد تفاوت معنایی غیرممکن است.هر تحول اصیل و بنیادین با قبول دیسکورس قبل از خویش و قبول قواعد بازی و در عین حال برای نفی این دیسکورس و تحول در بازی زبانی و بازی جنسی و یا جنسیتی و از طریق ایجاد تفاوت در این دیسکورس و این بازی بوجود می آید. آنکه می خواهد نارسیست وار همه فرهنگ گذشته خویش را بدور انداز و یا بدون توجه به دیسکورس جنسی،جنیسیتی و نظم زبانی حاکم بر جامعه و جانش، چیزهایی جدیدی را جایگزین این فرهنگ گذشته کند، چاره ای جز این ندارد که خویش

و فرهنگش را دچار یک چندپارگی و گسست روان پریشانه عمیقتر مبتلا سازد و در انتها یا در اثر این چندپارگی بمیرد و یا این عناصر نو را بالا بیاورد و بازگشت به خویشتن کند و دوباره از پاپ کاتولیکتر شود(که باز به معنای تشدید بحران است) و یا دچار حالت اسکیزوفرنی فردی و جمعی گردد. زیرا حالت اسکیزوفرن و روان پریشانه بقول لکان بدین خاطر بوجود می آید که بیمار ناخودآگاهانه در حال دفع و نفی نام پدر و نفی دیسکورس و نظم حاکم بر جهان انسانی و در واقع نفی سرشت دوگانه و فانی خویش است و از اینرو به یک کثرت در وحدت جهانش بر پایه فردیت و سوژه شدن دست نمی یابد، بلکه واقعیت و رویایش در هم می آمیزند و روانش و جانش دچار گسست می شود. این حالت گسست روان ایرانی را در هر حرکت افراطی نفی گذشته و یا تلاش برای نفی مدرنیت می توان بازیافت. هرکه بخواهد بدون درک دیسکورس فرهنگ خویش و قواعد بازی فرهنگ خویش، یکدفعه نو گردد، در نهایت یا نگاهش و جانش مبتلا به گسست روحی و اسکیزوفرن می شود و یا مدرنیت را ناخودآگاه مسخ و اخلاقی/عرفانی می سازد. در این راستا نیز باید ارزش کار بزرگ استادانی مثل آشوری و دیگران را در عرصه زبان حس کرد و قدرشان را دانست که با شناخت دقیق زبان مدرن و ضرورت ایجاد این دیسکورس مدرن بر بستر دیسکورس گذشته و همراه با نفی و تفاوت گذاری در آن به ایجاد کلمات مدرن و ترجمان خوب مفاهیم مدرن می پردازند. به این خاطر ما امروزه کلمه ای مانند <مدرنیت> را استفاده می کنیم، بی آنکه بدانیم که این واژه یک ساخته و خلقت داریوش آشوریست که بخوبی واژه مدرن را با یک پسوند آشنا در فرهنگ ما پیوند می زند و واژه ای نو و در عین حال آشنا میسازد که سریع توسط ذهن ما پذیرفته می شود. هر تحول واقعی در هر عرصه ای از جامعه و فرهنگ ما، چاره ای جز این حرکت از درون دیسکورس قبلی و همراه با جذب نگاه مدرن در بطن دیسکورس فرهنگی خویش و ایجاد یک تفاوت و تحول مدرن و در عین حال آشنا ندارد، وگرنه این تحول بسان جسمکی بیگانه در جان و روان فردی و جمعی ایرانی پذیرفته نمیشود و پس زده می شود و یا مسخ می گردد. به همین دلیل نیز که ایرانیان قادر به جذب مفاهیم مدرن در فرهنگ خویش و ایجاد تلفیق خویش و ایجاد مدرنیت ایرانی و چندلایه و متفاوت خویش نبوده اند، ما هنوز در بحران سنت/مدرنیت و در اسارت چندپارگی خویش قرار داریم و تکرار تراژدی بوف کور می کنیم. اما خوشبختانه نسلی نو از میان هر چهار نسل در حال بوجود آمدن است که به شناخت عمیق ساختارهای سنتی و مدرن و لزوم این جذب ترمیزی مدرنیت در جهان سمبلیک ایرانی خویش دست یافته است و در حال خلاقیت و ایجاد این مدرنیت ایرانی در حوزههای مختلف است. بدینخاطر نیز باید به همه هنرمندان و عالمانی که با نگاه دنیوی و یا زمینی خویش در عرصه های مختلف به این ارزشیابی دوباره ارزشها و ایجاد تفاوت در کلمات و تحول در دیسکورس کمک می رسانند، با دیده تحسین نگریست. اینگونه نیز بایستی این تفاوت گذاری و ارزشیابی دوباره ساقی قهرمان در عرصه کلمات جنسی را ارزشمند دانست. اما از طرف دیگر نگاه ساقی به عشق باز هم همان جستجوی وحدت نارسیستی است. از اینرو برای او لمس عشق فقط بشکل یا بطور عمده بشکل عشق نارسیستی به خود ممکن است و نارسیسم بلوغ نیافته ساقی قهرمان، او را بر اساس خویشتن دوستی اش بسوی توانایی عشق به دیگر و تن دادن به بازی عشق و قدرت زندگی سوق نمی دهد. این عشق نارسیستی همان میل یگانگی جاودانه وحدت عرفانی ایرانی و نخواستن پذیرفتن ناممکنی و دروغ بودن این وحدت جاودانه است، زیرا ما همیشه وقتی با خودمان نیز هستیم در واقع دونفر یا بیشتریم و اینجا نیز بحران و دعوا می تواند بوجود آید و بایستی بوجود آید، تا آدمی رشد کند. از طرف دیگر، با این خودخواهی ناتوان از تن دادن پرشور احساسی به دیگری، ساقی حالت نارسیستی <من>مدرن را بخود می گیرد که در واقع نقطه ضعف نگاه مدرن است و نماد ناتوانی مدرنیت در تن دادن به تمنا که همان تمنای دیگریست می باشد. او اینگونه نه کامل قادر به عبور از وحدت جویی ایرانی و قبول فردیت مدرن و تفاوت در دیگری بسان پیش زمینه ای برای عشق می شود و نه می تواند با عبور از خودخواهی نارسیستی <من> مدرن به سوژه لکانی و یا جسم خندان تبدیل شود و به چندلایگی عشقی و احساسی خویش و توانایی رها کردن خویش در عشق به دیگری و در آغوش دیگری بدهد. این ضعف بباور من دلیلی برای کم بودن قدرت احساسی برخی از اشعار ساقی قهرمان و سختی دستیابی به حس چندلایگی و چند سودایی احساسی قوی در لحظات سکس و اروتیسم دو جنس در اشعار اوست. البته او گاه به قصد نیز اشعارش را برای ایجاد نگاهی نقادانه به اروتیسم و رابطه میان دو جنسی دچار این کم شوری احساسی می کند، تا توجه را به موضوع دیگری جلب کند، حتی اگر از آلات تناسلی سخن می گوید. یک علت عدم درک دقیق اشعار او توسط خواننده ایرانی، ناشی از این ذهنیت   ایرانیان است که تا کسی صحبت از آلات تناسلی می کند، ناگهان بدون توجه به فضای شعر و درک این موضوع که آیا اینجا آلت تناسلی بسان وسیله ارتباط جنسی و یا برای مثال بسان یک آچار فرانسه و ابژه مکانیکی برای نقد دیسکورس جنسی بکار برده می شود، با شنیدن این کلمات یا از خجالت اخلاقی سرخ می شوند و به شاعر خشم می ورزند و یا با شنیدن این کلمات شروع به فراافکنی فانتزیهای خویش بر شاعر می کنند و برای او هورا می کشند و در هر دو حال شعر او را تحریف می کنند. اینگونه نیز بباور من شعر ساقی قهرمان در وصف محمد مختاری و بیان میل خوابیدن با او خیلی کمتر از آنچه نقاد خوبی مثل ملیحه تیره گل برایش هورا کشیده است، دارای بار جنسی است، بلکه برعکس در حال نقد جامعه ایست که نقش زن بطور عمده در کنار مرد بودن و میل در آغوش کشیدن او ولمس قدرت او بسان روشنفکر و یا یک رهبر سیاسی است. بی دلیل نیست که می گویند، قدرت انسان را سکسی می کند. این میل در آغوش کشیدن یک شخص معروف توسط زنان در عین حال به معنای ناتوانی از دیدن

قدرت خویش و تن دادن به نقشی حاشیه ایست. بخش تمنای جنسی آن بباور من در واقع بیان طنزآمیز و تکرار یک مثل مردانه در فارسی توسط ساقی قهرمان است که اکنون به عنوان زنی نیز چنین حرفی و یا خواهش جنسی را مطرح می کند.معمولا در فارسی وقتی زنی خوشگل ازداوج می کند و یا اتفاقی بد برایش می افتد،گاه این حرف توسط مردان زده میشود که <طرف از بین رفت و یا ازدواج کرد و ما باهاش نخوابیدیم> که در این بیان هم حسرتی ؛هم زهرخندی و حتی نمادی از تشنگی مردانه و خشن نیز در آن وجود دارد. اما خود جمله کمتر اروتیکی است و با بیشتر بیانگر نوعی حسرت ارتباط و احساس جنسی همراه با طنز و گاهی شوخی بیمزه و نمادی از یک روح و جان تشنه است که حتی در عزاداری نیز اول با تشنگی اش می اندیشد و حرف می زند.ساقی این حسرت و حرف متناقض مردانه را حال به عنوان زن بیان می کند. می توان گفت که ساقی با این کار چیزی را از حیطه دست مردان در می آورد، اما در واقع بیان این جمله توسط مردان دارای باری منفی و تشنه گونه است که وسط عزاداری یاد یک میل تشنه خویش و حسرت خویش می افتد. از اینرو اگر حتی از این لحاظ برای ساقی و یا خواننده این حرف بیانگر یک خواهش جنسی و یا تمنای اروتیکی باشد، برای من این حرف بیانگر یک حالت تشنگی جنسی کم ربط به لحظه است که در وسط عزاداری بفکر پای لخت زن عزادار است .باری در هرحال میتوان دید که باید کلمات را بویژه در فضای آن شعر خاص نقد و بررسی کرد و نه بسان کلمه ای جدا افتاده از متن. معنای واقعی هر کلمه در متن و از طریق آهنگ متن و ساختار جمله ساخته میشود.

از طرف دیگر باید به نگرش ساقی قهرمان در این شعر به واژههای <بازی و عشق بازی> توجه کرد. در نگاه او عشق، بازی نمی کند و در رابطه اروتیکی میان دوجنس و یا عاشق و معشوق از چشم انداز او، در واقع ما شاهد منبازی هستیم و نه عشق بازی. از اینرو برای او وقتی پای احساس عشق بمیان می آید، آنگاه عشق نه می کند ونه بازی می کند بلکه سراپا عشق نارسیستی و وحدت بهشتی با خویش است که آدمی را در بر می گیرد و برای او حس ولمس یگانگی، امنیت و مورد توجه و دیده شدن و مورد عشق واقع شدن را ممکن می سازد. در این مفهوم عشق، در واقع عشق تبلور یگانگی و توهم یگانگی در جنین مادری و یا یگانگی در هنگام مکیدن پستان مادر است. یعنی در واقع یک نگاه نارسیستی نابالغ است که نمی خواهد بپذیرد، در عین اینکه ما همیشه در عشق بدنبال حس و لمس بهشت گمشده ای می گردیم که بقول لکان بسان <ابژه کوچک غ> محور و اساس جستجوی بشری را در پی عشق و حقیقت را تشکیل می دهد، اما در نهایت می دانیم که این وحدت گمشده نایافتنی است و تنها انسان قادر به حس و لمس او از طریق تعالی بخشی هرچه بیشتر این احساس در عشق زمینی، در کار خلاق و یا در رابطه عاشقانه با هستی است. عشق و وحدتی که اما فانیست و مرتب دگردیسی می یابد؛ زیرا در نهایت این وحدت هیچگاه وجود نداشته است و خود یک توهم،یک خطای انسانیست که همزمان زیربنای حقیقت و شکوه انسانی اوست. کودک در جنین مادر نیز می تواند مرتب دچار کابوسهایی شود و یا احساسات متناقض مادر و محیط اطراف را نسبت به خویش بشکل نوعی احساسات اولیه شادی و درد حس کند و همینگونه نیز رابطه کودک و مادر در دوران شیرخوارگی همیشه زیبا و یگانه نیست بلکه این ارتباط مهرآکین و یا عاشقانه/متنفرانه نارسیستی است. با اینحال حس و لمس این لحظات یگانگی در جنین و یا در آغوش مادر و یا حس بزرگ بودن و زیبا بودن خویش بی هیچ چشمداشتی متقابل در چشمان مادر و یا در آینه، سبب ایجاد این احساس پایه ای مهم برای بشر می شود که اکنون بیرون افتاده از چرخه تکرار طبیعت مجبور است از طریق معنادهی به جهانش و از طریق عشق و دوستی به حس ولمس این بهشت گمشده دست یابد. رسیدن به این بلوغ انسانی و گذشتن از وهم و توهم وحدت نارسیستی اولیه برای رشد انسان بسیار مهم است، زیرا بدون این رانده شدن از بهشت، آدمی هیچگاه به انسان سنجشگر و خلاق و به وجود عاشق، خردمند و جانی مالامال از عشق و دلهره، زیبایی و وحشت تبدیل نمی شد و نمی شود. نفی این حالت پایه ای وجود انسانی و میل بازگشت به جنین مادری همیشه در نهایت به کابوسی و وسیله ای برای اختگی خویش تبدیل میشود،همینگونه که این کابوس و اختگی خویش را در حالت عشق عرفانی و یا میل بیگناه شدن زاهد و میل بازگشت به بهشت او می بینیم. تنها آنکه این فانی بودن بهشت زمینی را و توانایی حس و درک دروغ زیبای نهفته در همه تفاسیر عاشقانه و یا قدرتمندانه خویش را و جستجوی دائمی خویش را بدنبال چیزی دست نیافتنی ببیند و از این چشم دوختن در چشمان مدوزای پوچی سنگ نشود، می تواند هرچه بیشتر به ستایشگر خویش و زندگی و ستایشگر بازی عشق و قدرت زمینی که در عین پرشوری مملو از احساس سبکبال پوچی و دروغ خندان است تبدیل شود و به قلبی گرم و مغزی سرد دست یابد و هم از اوهام تکرار کنندگان میل یگانگی نارسیستی از طریق کشتن جسم و دلهرههای روابط انسانی بگذرد. چنین انسانی با قبول پارادکس زندگی انسانی و قبول فانی بودن و نیازمندیش به ارتباط متقابل میتواند همزمان از خشم و کینه بخش دیگر، مثل نمونه ایرانی آن شهریار کاتبان، که با دیدن این پوچی چنان سنگ و کین توز می شود که می خواهد انتقامش را از این تصاویر خویش بگیرد و به شورهای عمیق خویش لطمه می زند، بگذرد. این نسل کین توز ناتوان از حس و دوست داشتن پارادکس نهفته در زندگی و عشق انسانی نمی بیند که این تصاویر واقعی هستند،همانطور که شورهایش غیرواقعی و استعاره هستند. پس با کوبیدن و له کردن تصاویر عاشقانه خویش و خشم به هر حس والای خویش، در همان لحظه شروع به سرکوب احساسات والای خویش می کند. زیرا قادر به درک این پارادکس انسانی نیست که جهان ما یک تصویر و روایت شخصی ماست و من و تو بقول ویتگنشتاین،جهان خویش هستیم. پس هربلایی بر سر تصویرت و تفسیرت

بیاوری، مثل تفی سربالا بر سر خویش می آوری، زیرا تو جهان خویشی و جهانت، تو می باشد.تنها آنکه به این پارادکس خندان زندگی و جسم خویش دست یابد و از آن نهراسد ،بلکه دیگر جز آن نخواهد، قادر است از یکطرف به عنصر مطلق عشق و حالات عمومی دلهره و لذت عشق، وحدت اضداد عشق که از غزل غزلهای سلیمان تا کنون به یک شکل باقی مانده است تن دهد و همزمان حس و لمس کند که چگونه او این حالات جسم خویش را در لحظه عشق و بازی مرتب با استعارههای نو وتفاسیری نو از بازی و عشق به اشکال نو می آفریند و پی ببرد که چگونه مرتب رویایش، واقعیتش را می افریند و واقعیتش، رویایش را. او درک می کند که چگونه اشتیاق ناخودآگاهش در پی یک تیپ خاص از معشوق در خود استعاره ای پنهان را دارد که این استعاره و معنای ناخودآگاه او را عاشق این و یا آن شخص می کند و همزمان با دانشش بر این بازی ناخودآگاهیش، به تن خویش و ناخودآگاهیش و سلیقه اش آری می گوید و جز آن نمی خواهد و اینگونه تصادف را، کلک و حقه ناخودآگاهی خویش را به سرنوشتش و عشق به انتخاب جسمش و به تمنای عشقی و عشق به معشوقش مبدل می سازد. این عاشق خندان اکنون جز این عشق و استعاره مورد انتخاب جسمش نمی خواهد و با جذب این عشق و احساس در جهانش او را زیبا و خندان می سازد و برای دستیابی به معشوقش و نیز با نگاه عاشقانه اش به معشوقش همه قوانین زیبایی شناسی را عوض می کند و او را زیباترین پرنس و یا پرنسس می نامد.او همزمان مغرور از این دروغ و شرارت زیبای خویش است، زیرا می داند که همیشه در تصویری از جهان خویش می زید و تنها این تصویر در طی زمان عوض می شود، ولی هیچگاه او به تصویر واقعی از زندگی و دیگری دست نمی یابد، زیرا چنین تصویری وجود ندارد. آنچه وجود دارد، همین خلاقیت جسم و جان ما برای ساختن مداوم و بطور عمده ناخودآگاه واقعیت و عشق انسانی ماست و کار انسان زیبا ساختن این واقعیت و خلاقیتهای تن و جان خویش و ایجاد جهان و عشق زمینی خویش است و با خنده ای مهربانانه به خطاهای خویش و دیگری و سوءتفاهمهای درون روابط بشری نگریستن و جز این بازی عشق و قدرت زمینی نخواستن.آری، عاشق زمینی با عبور از این توهم وحدت جاودانه و با عبور از کینه و احساس رسانتیمو به هیچی خندان و عشق زمینی سبکبال خویش و دروغ مالامال از حقیقت خویش و حقیقت بیگناه و دروغین خویش دست می یابد و پارادکس میشود و در این پارادکس بودن، قادر به چندلایگی و دگردیسی می باشد. از اینرو نیز عاشق زن و مرد زمینی در مسیر گذارشان از جهان روحانی سنتی به جهان مدرن و عبور از جهان مدرنیت اولیه به جهان پسامدرنی و در نهایت جهان جسم خندان، هرچه بیشتر به ستایشگر و طلب کننده بازی عشق و قدرت سبکبال انسانی می شوند و از انسان نیک و شتروار جهان سنت و با عبور از انسان میانمایه و هنرپیشه جهان مدرن به <بازیگر پرشور و خندان> جهان زمینی بعد از هیچستان دگردیسی می یابند .با درک دقیق این دگردیسی می توان درک و لمس کرد که چرا انسان جهان سنتی و جهان اطراف سنتی اش در پیوند تنگاتنگ باهم هستند و مرتب یکدیگر را بسان جهان سنگین اخلاقی و انسان <جان سنگین> سنتی بازتولید می کنند و چگونه هنرپیشه مدرن و جهان پویا و متاروایتی مدرن دو حالت همزاد یکدیگر و بازتولید مکرر یکدیگر هستند. همینگونه نیز جهان بازیگوشانه وبازی عشق و قدرت جهان بعد از هیچستان با خویش حالتی جدید از انسان را می آفریند که همین عاشق زمینی بازیگوش و خندان است که بازی زندگی و دیالوگ و شورهای خویش و بازی عشق و قدرت را می ستاید و اینگونه این بازی جاودانه عشق وقدرت و این بازیگر شاد و خندان مرتب یکدیگر را بازتولید می کنند و مرتب شکل دیگری از این بازی جاودانه و مرتبه نوینی از دیفرانس بازی و بازیگر می آفرینند. هر نگاهی و سیستمی در واقع یک حالت و یک وضعیت حس و لمس کردن خویش و زندگی است و نه یک تیپ انسان و یک سیستم واقعی و عینی. سیستم سنتی ، حالت نگریستن ولمس هستی بشیوه و تن سنتی است و اینگونه این انسان خویش را بسان روحی سیال و در جستجوی وحدت گمشده احساس میکند و بازیگر بازی جاودانه عشق وقدرت، خویش را بسان جسمی خندان و پرشور که در آغوش مادرش زمین و در دستان پدرش آسمان به بازی فانی عشق و قدرت خویش مشغول است، حس و لمس می کند . با درک و لمس شناخت سیستماتیک سیستمهای سنتی و مدرن، پسامدرن و یا جسم گرایی، همزمان می توان بخوبی فهمید که چرا جهان سنت اینقدر با <بازی و بازی کردن> مخالف است و خواهان <جان سنگینی> است. چون بازی و بازی کردن به معنای مسخره کردن قدرت مطلق عقایدش و شکاندن فضای سنگین لازم برای حکومتش و شکاندن فضا و چهارچوب لازم برای اجرای بازی سنگین جهان سنتی است. زیرا انسان و جهان سنتی هرچند هم که ضد بازی و خنده باشند، ولی باز هم همین جان سنگینیشان، بازی آنهاست و راه آنها برای فریفتن خویش و دیگری با قدرتهای باوقار سنت و نگاه باوقار و خالی از نیاز رهبر و یا پدرشان و یا نگاه عاشقانه و مهربانانه مادرشان بدون هیچ خویشتن دوستی زنانه و خواست شخصی است. اما از آنجا که احساسات قابل کشتن نیستند و همه این احساسات بزرگ و والا نیز برای دست یابی به لذتی و خواهشی نفسانی مانند سروری بر خویش و میل <نجیب بودن و پروقار بودن و یا مادری فداکار بودن> مطرح می شوند، بدین خاطر نیز معمولا این جماعت مخالف بازی و مخالف خودخواهی از همه بیشتر بازی میکنند و خویش و یا دیگری را فریب می دهند و حسابگر و خودخواهند، بویژه وقتی که اخلاق مقدس در حال فروپاشی باشد. این طنز و کلک زندگی برای همه کسانیست که بشکلی می خواهند به خویش و زندگی کلک بزنند و می خواهند بجای تعالی بخشیدن و جذب اشتیاقاتشان و تبدیل آنها به یارانشان، یا این احساسات را مثل انسان سنتی بکشند و یا مثل انسان مدرن کوچک و بیمارشان کنند و یا مثل کاهن لجام گسیخته بخواهند بدون تعالی بخشی و تبدیل خوشی جنسی به تمناهای خویش و تبدیل

نارسیسم و پارانوییای اولیه به نارسیسم و پارانوییای خندان تن دهند. هر سه در نهایت خویش را سرکوب،بیمار و یا داغان می کنند.ساقی قهرمان این بازی بیمار نیاکانش را می بیند ولی بجای اینکه با دیدن خطای نیاکانش و دیدن سرکوب بازی عشق و قدرت در جهان سنتی که در نهایت به عشق و قدرت و بازی بیمارگونه مبتلایشان می کند، از خطای آنها بگذرد و هرچه بیشتر به <بازی و دیالوگ خندان و بازیگوشانه انسان با هستی> تن دهد، خود نیز مثل نیاکانش نگاهی منفی به بازی دارد و نمی بیند که همین نگاه منفی به بازی و معنادهی بظاهر جدید و در واقع سنتی به عشق بسان چیزی که با کسی و چیزی بازی نمی کند، بازی جدید خود او با کلمات و مفاهیم است و تکرار یک نگاه سنتی و تکرار لذت عشق نارسیستی است. او با این دور انداختن مفهوم و ارزش بازی بجای ستایش بازی و عشق بازی و بجای آری گویی به بازی پرشور و در عین حال تراژیک/کمیک جنسیتی و عشقی و زیباساختن بیشتر این بازی و پایان دادن به دروغ دیرین نیاکانش، خود به یک نافی جدید بازی و یا تبدیل بازی به یک حرکت مکانیکی تبدیل میشود و در نهایت خطای نیاکانش را تکرار می کند. نیاکانی، که به خاطر سرکوب جسمشان و سرکوب بازی عاشقانه و قدرتمندانه زنانه و مردانه شان،بازیگران بدی نیز بوده اند، زیرا آگاهانه و آری گویانه بازی نکرده اند و به این خاطر هیچگاه ارزش و اهمیت بازی و یا بقول حافظ نظربازی در زندگی را نفهمیده اند و بجای آن تن به بازی آه و ناله و چاکرتم، مخلصتم و یا تن به بازیهای با استفاده از احساس گناه توسط پدر و بویژه مادر و یا زنان داده اند. از اینرو متاسفانه نگاه ساقی قهرمان در این عرصه هم یک تکرار نگاه سنت و هم بناچار تکرار خطای آنها یعنی بازی ناخودآگاهست و همزمان جهانش را و عشق بازیش را مکانیکی و دچار تقیسم بندیهای مکانیکی می کند.تنها با حس و لمس عمیق این بازی پرشور و جسمانی و حس و لمس پارادکس عمیق درون آن و همزادی و وحدت اضداد حقیقت و دروغ، آزادی و وابستگی ، عشق و قدرت است که می توان هرچه بیشتر به هویتهای جنسیتی و جنسی خود و لایه های متفاوتش تن داد و در درون و برون شاهد و بازیگر و حتی کارگردان و سناریو نویس بازی شورها و حالات متفاوت و متفاوط خویش بود. هراس جامعه سنتی از این بازی بحدی است که همه تلاشش را برای جلوگیری از ارتباط جنسیتی و بازی عشق و قدرت میان جنسیتها انجام میدهد، زیرا هرچه بیشتر این بازی و تمنای بازی و شوخ چشمی بازی اوج گیرد و هرچه زندگی بیشتر به یک رقص و بازی پرشور و شرورانه تبدیل شود، به همان سرعت نیز <جان سنگینی> و لذتهای سنتی که انسان را اسیر خویش می کند، در برابر وسوسه و تمنای چندلایه و لذت چندلایه این بازی مالامال از عشق، خرد و قدرت وایمان سبکبال رنگ می بازد و فرو می ریزد.(فقط به نقش ماهواره و کانالهای موزیک در شکستن این فضای سنتی بیاندیشید که بیشتر از تمامی کتابهای روشنفکری به شکستن این فضا کمک کرده اند و همزمان چون این تحول با روشنگری همراه نبوده است،تناقضات جدیدی نیز بوجود آورده است و می آورد). از طرف دیگر از طریق لمس عمیق این بازی می توان به درک پیوند عمیق میان جسم و هویت جنسیتی و اشکال متفاوت بازی مردانه و زنانه و درک منطق زیبای زندگی در ایجاد این بازیهای متفاوت و چندلایه نائل آمد و به درک ضرورت رواداری و برابری میان دو جنس برای دست یابی به اوج لذت بازی و ماجراجویی و دیالوگ.

بهترین راه برای ایجاد وحدتی ارگانیک میان شورهای سنتی سالم مانند بخش سالم بازی عارفانه و عاشقانه و دستیابی به شور سروری نهفته در پشت همه فرمانهای اخلاقی، و شورهای مدرن و پسامدرن، از طریق تبدیل شدن به جسم چندلایه و بازیگوش و از طریق دست یابی به هویت جنسیتی زنانه و مردانه چندلایه خویش می باشد. تفاوت زن و مرد در این بازی و دیالوگ پرشور و پارادکس زندگی این است که مرد بر اساس میل فالوس داشتن و حرکت بر اساس نیاز، شیوه اساسی بازیش بشکل میل دست یابی و تسخیر معشوق و در دست گرفتن جهان و دیگری از طریق شور عشق و قدرت، شرارت و کلک مردانه اش است و همرمان بر بستر این حالت جنسیتی مردانه که در اسطورهها نیز به آن حالت آتش بودن مرد را لقب داده اند، می تواند لایه های مختلف ظرافت و ناز و دلهره مردانه و تن دادن بشیوه مردانه را بیافریند و جهانش را زیباتر و قدرتش را در بازی بیشتر سازد و خویش و تمنا ولذتش را چندلایه تر و پرشورتر. این میل بدست گرفتن و تسخیر قلب معشوق وزندگی اساس حالت مردانه است، خواه مردی این حالت را آشکار و یا بشکل درون گرایانه، بشکل ظریف و یا خشن و یا بشکل بزرگ نمایی نارسیستی انجام دهد. به این خاطر نیز نیچه می گوید که مرد عاشق بازیست و بدینخاطر عاشق زن است، زیرا زن برایش زیباترین،خطرناکترین و پرشورترین بازی و ماجراجوییست. بباور من از علل پایه ای این حالت مردانه ،جدا از غول زیبای درونی ما مردان و تحولات جامعه مردسالار و شکل دهی فرهنگی به این حالت جسمی و جنسیتی مردانه یا زنانه، ناتوانی مردان از زایش و باروری نیز است که به اسم <کمپلکس و حسادت باروری> مردانه نیز بیان و مطرح می شود. در زنان شکل اولیه و محوری این بازی، ناز و زیبایی وشرارت زنانه است که با <تن دادن> به بازی عاشقانه و به نگاه معشوق، همزمان شروع به بیان نیازها و خواهشهای چندلایه و متفاوت خویش می کند و با شرارت و قدرت زنانه ،مرد و یا معشوق همجنس خواهش را که در نهایت در آنجا نیز حالتی ابتدایی از این میل تسخیر در یکی و در دیگری میل تن دادن وجود دارد و عمل میکند، به بازی و جدل عاشقانه و قدرتمندانه زندگی تن می دهد و حق خود و خواست خویش می ستاند. دقیقا بخاطر کشتن این هویت جنسیتی زنانه و مردانه و بخاطر سرکوب این بازی مردانه و زنانه است که ایران و ایرانی قادر به ورود به مدرنیت و حس و لمس مدرنیت کلاسیک که اساسش بر قدرت مردانه و بازی مردانه و خرد مردانه نیست و ناتوان به ورود به بخش دوم مدرنیت زمان حال که قدرت و پویاییش ناشی از بیان قدرت و خرد و شور زنانه و تلفیق بازی و جدل دائمی شور زنانه و مردانه متفاوت و متفاوط بوده و است ، نمی

باشد. شکل اسطوره ای این حالت زنانه را همان عنصر آب می دانسته اند و این موضوع قابل درک است که از جهاتی آب بر آتش قویتر است و از جهاتی آتش از آب شرورتر و این حالت جسمی و جنسیتی انسان و تفاوتهای میان دو جنس باعث می شود، از یکطرف با تن دادن هرچه بیشتر انسان به جسم و هویت جنسیتی چندلایه اش هرچه بیشتر به برابری عمیق زن و مرد تن بدهد، برای اینکه برای دستیابی به اوج بازی نیاز به رقیب و معشوقی قوی ، همتبار و در عین حال متفاوت دارد، و از طرف دیگر این برابری هیچگاه کامل بوجود نمی آید و جدل قدرت و عشق میان این دو جنسیت بر بستر عشق و احترام متقابل جاودانه باقی خواهد ماند و مرتب ایجادگر عرصه جدیدی از این بازی و دیالوگ زمینی و جاودانه است. بباور من فلسفه لائوتسه چینی و تایی چی را بایستی بسان یک تبلور از این شور و قدرت زنانه دید که همزمان قدرت مردانه را در خویش جذب می کند. همینگونه مفهوم <هیچ و یا تائو> در فرهنگ شرق و یا در تائویسم بیشتر بیانگر این نگاه و جسم زنانه است، تا <هیچی و نهیلیسم مدرن>که بیشتر حالت مردانه دارد. طبیعی است که هرجنس در عین حال با جذب خصوصیات جنس دیگر به چندلایگی و قدرت و توان بیشتری دست می یابد، اما این جذب و ادغام قدرت نیروی متفاوت و همبازی خویش بر بستر این حالت ابتدایی جنسیتی صورت میگیرد و اینگونه اشکال مختلف ناز مردانه و یا قدرت تصاحب گر زنانه را می آفریند. یعنی در واقع این تلفیق انسان را دوجنسیتی نمی کند، بلکه در واقع زنانه تر و یا مردانه تر می کند، زیرا این جذب قدرت و نیاز در جهان زنانه توسط یک زن بربستر جسم و ناز زنانه خویش صورت می گیرد و درمرد بر بستر میل تسلط و قدرت مردانه. از اینرو هرچیز نویی را که این دو جنس از جنسیت مقابل می گیرند، درخویش جذب و ادغام می کنند و به یک کثرت در وحدت میرسند و از اینرو در این مسیر ادغام هر شور نو، بنا به بستر جنسیتی طعم و بوی زنانه و مردانه می گیرد. اینگونه زنی که بر بستر نازش به نیازهایش تن مید هد و به بیان خواهشها و بیان قدرتش می پردازد، از شرارتش نیز استفاده می کند و می خواهد دیگری رابدست آورد، در واقع بسیار زنانه تر و پرشورتر بر مرد ظاهر میشود، تا زن و یا مرد سنتی اسیر یک حالت ناز و یا نیاز خویش. همینگونه مردی که در عین نگاه مغرورانه و شرورانه مردانه قادر به لمس و بیان ناز و دلهرههای خویش باشد، بیشتر مردانه جلوه می کند، تا مرد سنتی اسیر نقش پدر و یا قهرمان. اینگونه مردان و زنان با جذب هر چه بیشتر شورهای جدید و قدرتهای دیگری در خویش، اشکال جدید نازهای نیازمندانه و نیازهای نازمندانه را می آفرینند و بسان زن و مرد بشدت وسوسه انگیز و پرقدرت میشوند، زیرا این چندلایگیشان بر دیگران بسان یک جهان پر از لذتهای مختلف و پر از راز تاثیر می گذارد و دیگران را مسحور خویش می کند. آنجایی که ما شاهد این هستیم که زنی بشدت مردگونه حرف و عمل می کند و یا مردی بشدت زن گونه می باشد، آنجا ما شاهد یک نفی زنانگی و مردانگی پایه ای و نفی بستر جنسیتی خویش و درگیری ناخودآگاه با هویت زنانه و مردانه خویش و در نهایت شاهد یک تلاش روان پریشانه برای نفی جسم وجان خویش هستیم. بهای این نفی کردن خویش و ناتوانی از جذب دیگری بر بستر جنسیتی خود، گسستگی درونی و بحران درونی و عدم دست یابی به یک جذابیت عمیق زنانه و مردانه و بویژه عدم جذابیت عشقی/اروتیکی برای جنسیت متفاوت است. اینجا اما باید میان این روان گسستگی و نفی هویت جنسیتی خویش و نمونه های جنسیتی سالم در روابط همجنس خواهانه مانند زن مردنما یا بوچ و مرد زن نما تفاوت گذاشت .به اینخاطر معمولا زن مردنما یا <بوچ> بدنبال یک زن بشدت زنانه یا <فم> می گردد و مرد زنانه بدنبال یک مرد مردانه و بدینوسیله دیگربار بازی میان دو جنسیت و بازی بدست آوردن مردانه و تن دادن زنانه و جدل زیبای عشق و قدرت مردانه و زنانه شروع میشود که در مسیر این بازی به هم تبدیل میشوند، در هم آمیخته میشوند و اشکال جدیدی از زنانگی و مردانگی و اشکال جدیدی از درهم آمیختگی عمیق این دو حالت و عبور از نگاه مکانیکی فاعلانه/مفعولانه زاییده میشود و زن با <تن دادن> به نگاه مرد، همزمان از شکار به شکارچی تبدیل می شود و او را به چنگ می آورد و مرد با میل <به دست آوردن> معشوق به تله تور معشوق زیبای خویش می افتد و شکار میشود و هر دوی آنها در عین لذت بری از این بازی و تن دادن به دگردیسی بازی و در هم آمیختگیشان همزمان مردانه تر و زنانه تر و زیباتر می شوند. فرهنگ سنتی ما و نیز حتی از جهاتی فرهنگ مدرن مخالف این هویت جنسیتی چندلایه و ناز قدرتمند و نیاز پر از ناز و بازی و جدل عاشقانه جنسیتهاست، زیرا این بازی و جسمهای پرشور و تن کامه خواه و رقصان، جهانش را از بنیاد داغان می کنند، بی آنکه حتی تیری شلیک کرده باشند و بدین خاطر تلاش برای جلوگیری از بی حجابی زن و جلوگیری از بیان و ظهور این جنسیت مردانه و زنانه چندلایه و خندان، مهمترین عمل و هدف همه رسوم معنوی یک جهان سنتی است و بدینخاطر نیز کلمه بازی اینگونه منفور و و سطحی می گردد، تا بتوانند انسان را به شتری بارکش و به یک روح سیال تن دهنده به نقشهای سنتی پدر ومادر خوب و غیره و دوری از خرد جسم و جنسیتشان و شور و عشق زندگیشان تبدیل سازند. از اینرو نیز یکی از وظایف مهم رنسانس ایران، ستایش و زیباسازی و رهایی این کلمات جسمی، جنسیتی و زنانگی و مردانگی و بویژه <بازی و عشقبازی و یا دختربازی، کفتربازی> از این ازرشهای منفی و پرستش دوباره فرهنگ بازی ونظربازی در معنایی جسم گرایانه و چندلایه است، تا بدینوسیله اساس و پایه جامعه سنتی را که همان تصویر انسان و مرد وزن شرمگین از زنانگی و مردانگی خویش و شرمگین از میل خویش به کودکی و بازی و پوست اندازی مداوم و شرمگین از میل سراپا شور عشق، قدرت و خرد بودن و مثل مار با تمامی جسم خویش با زمین و زندگی تماس داشتن است، بلرزاند و فروپاشاند. باید بر تصویر انسان و ایرانی شرمگین و سرافکنده ، با ایجاد یک تصویر زن و مرد خندان و مغرور و چندلایه ایرانی

پیروز شد و بجای جان سنگینی و لذت خودآزارنه و یا دگرآزارنه سنتی ، سبکبالی ولذت عمیق بازی و عشق و جدل قدرت اندیشه ها و تفسیرها را بر جامعه و بر دیسکورس جامعه و روان خویش حاکم کرد.مهمترین نبرد میان رنسانس ایران و این پیرمرد خنزرپنزری سنت، با خنده و پیروزی ما عاشقان زمینی و بازیگران جدید بپایان می رسد که حتی پیرمرد را به لذتی نو و خندیدن به خویش و تن دادن به کودک درون خویش و تبدیل شدن به پیرمردی سبکبال و خندان وسوسه می کند و دیگر در نگاهش اثری از سرافکندگی از خویش و احساس گناه از شورها و ذات زنانه و مردانه خویش نیست بلکه جز این جسم و شورهای جنسی و جنسیتی و بازی عشق، خرد و قدرت خویش در همه زمینه ها چیزی دیگر نمی خواهد. زیرا او بازیگر عاشق و خندان زندگیست و زندگی محل این بازی جاودانه و رقص جاودانه و فانی او و معشوق و رقیبش است. با این تن دادن نسل نوی عاشقان زمینی به بازی عشق و قدرت زندگی و چیرگی بر سنت ضد عشق و نافی بازی، همزمان این نسل کار بخش سالم فرهنگ خویش، یعنی کار حافظ و <بازی و نظربازی > او را و کام پرستی خیام وار و طنز عبید زاکانی را به پایان می رساند و جهان پرطنز، کام پرستانه و نظربارانه مدرن و ایرانی خویش را می آفریند. از اینرو نیز می توان دید که هرجا این تن دادن به جسم خویش وشورهای خویش و تن کامه خواهی خویش شروع میشود، ما شاهد بازگشت و رنسانس دوباره این بازیگری وبازیگوشی و بیان خواهشهای چندلایه جسمی واروتیکی خویش هستیم و همراه با میل بازی و رنسانس دگربار جسم و هویت جنسیتی، عنصر دیگر سرکوب شده در این فرهنگ یعنی <رقص> نیز به بیان خواست و حق خویش می پردازد و خواهان ارزشیابی نو و زیباسازی مفهوم رقص می شود. باری بازی، رقص می طلبد و رقص ، بازی وعشوه عاشقان و تمنای پرشور عاشقان را می طلبد.در فرهنگ ما با سرکوب کردن بازی، رقص و بویژه رقص عاشقانه و پرتمنا نیز سرکوب میشود و بالعکس. همانطور که با سرکوب خرد، عشق بالغانه و پرشور و لذت بخش نیز سرکوب میشود و با سرکوب عشق و خرد، ایمان سبکبال که والاترین شکل عشق است، نیز سرکوب می شود و بوجود نمی آید. کافی است به رقص ایرانی و به موسیقی ایرانی نگاهی انداخت ، تا دید و لمس کرد که چگونه جسم ایرانی در زنجیر اخلاق گرفتار است و ناتوان از استفاده از تمامی جسم خویش برای رقص و یا ناتوان از بیان کامل تمناهای اروتیکی، عاشقانه خویش در رقص و تن دادن به بازی است و چگونه سرکوب جسم و خواهش به سرکوب دیالوگ و سرکوب صداقت منجر شده است . اینگونه رنسانس جسم ایران با خویش انواع و اشکال مختلف این بازی و دیالوگ و پرستش زنانگی و مردانگی، و انواع جسم خندان و عاشقان زمینی زن و مرد چندلایه را بایستی بوجود آورد و در حال بوجود آوردن است.

نمونه ای از این جسم و هویت زنانه پرشور و عاشق بازی و جدل عاشقانه و قدرتمندانه زندگی و نشانی از هویت جدید زنانه و پرشور که حق خویش می طلبد و هم بر ترس سنت از خواهش و بازی چیره شده است و هم دچار نگاه مکانیکی ساقی قهرمان در شعر بالا نیست، اشعار زیبا کرباسی است که اوج حس و لمس این بازی عشق و قدرت و توانایی تن دادن به این بازی عشق و قدرت بدون کین توزی نسل کاهنان لجام گسیخته و نمادی از توانایی بزرگ شاعرانه و زنانه او در بیان این بازی پرشور و چندلایه است. شعرهای زیبا هم به این بازی عاشقانه و قدرتمندان و به زنانگی خویش آری می گوید و هم به بیان شاعرانه این بازی عاشقانه/اروتیکی و چندلایه می پردازد. از طرفی دیگر خود شعرش و بازی میان کلماتش به یک بازی عاشقانه و اروتیکی و مالامال از احساسات پارادکس عشق، دلهره و امید عشق و اروتیسم بشری تبدیل می شود و ما از طریق اشعارش وارد یک جهان عاشقانه و زنانه و قادر به حس و لمس احساسات مختلف و پارادکس عاشقانه بر بستر نگاهی شاد، پرشور و بازیگوشانه میشویم. بقول خود زیبا در سخنرانیش در جشنواره اروس هامبورگ ، در اشعار او هر کلمه در این بازی عشقی/اروتیکی زمینی به واژنی و معشوقی برای کلمه دیگر تبدیل میشود و بباور من این بازی اروتیکی و عاشقانه را در اشعارش پایانی نیست و مرتب چرخ می خورد و شکلی نو از بازی عشق و بوسه و دلهره و جدل عاشقانه و دیالوگ کلمات و وسوسه گریشان ایجاد می شود که به خواننده امکان حس و لمس این بازی و دیالوگ پرشور و پارادکس را از چشم اندازهای مختلف می دهد. زیبا دقیقا بر اساس هویت جنسیتی زنانه اش و بر بستر ناز و تن دادن زنانه اش به زندگی و به عشق و به بازی عاشقانه و قدرتمندانه زندگی، همزمان به بیان نیازها و خواهشهای خویش و هویتهای چندگانه خویش می پردازد و با جسم و شور چندلایه زنانه اش و با خرد شهودی و احساس و خرد زنانه اش، جهان و معشوق را می سنجد و ارزشیابی می کند، تمنا می ورزد، مغرورانه و با شطینت دیگران را به لمس لذت و شوق عشق و بازی وسوسه می کند و چون سیرنه کاری می کند که دیگران مسحور بازی و طنازی شعرش سرشان به شیشه مقابل بخورد، چرا که از دیدن او و شعرش چنان حواس پرت شده اند و به تته پته افتاده اند که شیشه مقابل را ندیده اند و همزمان با لبخندی مهربانانه و بیان تمنایی نو در شعرش، دیگری را به ادامه بازی و خنده و لمس تمنایش و جهان زنانه اش دعوت می کند و همزمان به نقد جهانش می پردازد، اعتراض میکند، بر علیه بی عدالتیهای جنسیتی و غیره خشم می ورزد و گاه از غم عشق گریه می کند و نمی داند چیکار کند و دست و پایش یخ میزند. گاه نگاه معشوق خیسش می کند و گاه جسمش بحران عشقش را حس می کند و غم عشقش به غم تنش و اندوه تمنایش تبدیل میشود و سخت<آبش> می آید و یا خیس نمیشود. گاه به معشوق و نگاهش تن می دهد و در همان لحظه با شرارتی خندان معشوق را به دام می اندازد و خندان شکارچی شکارشده اش را می بوسد و لمس می کند. زیبایی کار زیبا بویژه در این است که او به بهترین شکلی در کار خویش این شور عاشقانه ایرانی را که هم از فرهنگ عرفانی هویت ایرانیش و هم

از فرهنگ عاشیقلر آذریش به ارث برده و در جانش نقش بسته است، با خواهشها و اشتیاقات مدرن خویش بر بستر ناز و زیبایی زنانه و احساس و خرد زنانه خویش در هم می آمیزد و شعری وسوسه انگیز، بازیگوش و چندلایه و مالامال از بازی و دیالوگ عاشقانه/قدرتمندانه می آفریند. او از زنانگی خویش و از زیستن لذت می برد و نیز از چندگانگی و چندهویتی خویش و بر پایه این زنانگی مغرورانه و خندان، خواهشها و دنیای چندسودایی خویش را بیان می کند و همه چیز را با این جسم و جان زنانه اش تجربه و سنجش می کند و جهان اشعارش را به یک بازی عشق و قدرت و برای دست یابی به اوج لمس عشق و شور زندگی ودیالوگ پرشور تبدیل می کند. بباور من او در میان هنرمندان زنی که من از آنها کارهایی خوانده ام، به بهترین وجهی به درک و لمس این زنانگی چندلایه و پرشور خویش و به هویت جنسیتی چندلایه و بویژه آری گویی به بازی پرشور عشق و قدرت زندگی و توانایی بیان شاعرانه و قوی این جسم خندان و چندلایه رنانه خویش و بازی زندگی دست یافته است. نمونه مردانه این جسم پرشور و آری گوی به خویش و آری گوی به جهان مردانه و چندلایه خویش، اشعار جمشید مشکانی می باشد که بعد به آن می پردازم. اینگونه زیبا کرباسی در شعر <زیبا> به ستایش زیبایی زنانه خویش و در کل زنان می پردازد و بر اساس نازش به بیان نیازش می پردازد و با نازش و با بازی و دیالوگ جسمانی و پرشورش معشوقان و مردان را به وسوسه عشق و لمس بازی زندگی و آری گویی به جسم و خواهشهای خویش و به چندلایگی خویش می کشاند و عشق می ورزد و می طلبد.به لحظه و بوسه معشوق تن می دهد و همزمان با چشم و نگاهش معشوق را در بند می کشد وتسخیر می کند. در عین اینکه شعرش پر از شرم زنانه است،همزمان مالامال از بی پروایی زیبا و بی هیچ عصبیت و یا کینه ای است و اینگونه هم شرمش و هم بی پرواییش بشکل تمنای زیبای زمینی ظهور می کند که در عین حال مرز خویش را دارد و به خواننده اجازه نزدیکی بیش از اندازه و شکستن حریم خصوصیش را نمی دهد. باری شعر <زیبا>ی زیبا یکی از بهترین بیانگران حالت جسم خندان و پرشور و بازی عشق وخرد و قدرت درمیان جنسیتها و در کل در زندگیست   و دارای یک شرارت و وسوسه خندان است که ناشی از رهایی از هر عنصر دل آزردگی جنسیتی می باشد و از اینرو در عین شوخ چشمی،مهربان و وسوسه انگیز است.

این که بلند بالاتر عشق دارم عشق!
این که شعر می گویم وعشق غش می کند
غش می کند عشق در شعرم
این که می دانم ناگهانی   نام دیگر دیوانه گی ست
این که ناگهان   مثل دیوانه ها در چشم های شما لخت می شوم لخت!
شعر در من دیوانه می شود
و من   ناگهان می شوم در شعر
عشق بازی می کنم شب و روز عشق بازی با شعر

این که هاج و واج می مانید و چشم هاتان گرد می شود
این که لکنتِ زبان می گیرید و تته پته می کنید
این که آب گلوی تان خشک می شود و دهانتان باز می ماند باز!
ب ا ا ا ز
باز شعر زیباست زیبا!

و در عین حال بسان زنی پرشور و دانا با خرد احساسی جسمش و نگاه خردمندانه/احساسیش به سنجش دیسکورس جنسی و جنسیتی جهان خویش می پردازد و با زبانی طناز و زنانه و با اعتراضی زیبا و مالامال از طنز قوی و شوخ چشمی به تک محوری مردانه اعتراض می کند و این تک محوری را به چالش می کشد و حق خویش و زنان می طلبد:

آقا، یل، جناب، پهلوان، حضرت، دلاور، سالار، تهمتن، مردی، مردانگی، حضرتِ آقا!، حضرت آدم! ، جناب عالی، جناب آدم!، جاکِش ش ش ش ش ش!!!

مگر آدم نیستیم ما!؟

دیوار هایت از چین است

وَرچین! چین ِ همه دیوارهایت!

مگر آدم نیستیم ما!؟

در کلاژهایش که بباور من اوج چندلایگی زنانه و اروتیسم زنانه او و نمادی از دستیابیش به هویت جنسی و جنسیتی چندلایه اش و دست یابی به درک عمیقی از بازی عشق و قدرت چندلایه و مالامال از احساسات پارادکس است، ما را با جهان پرشورش که لحظه ای آتشین، لحظه ای پردرد، لحظه ای دیگر هراسان و لرزان و سپس عرصه عشق و عشق بازی نویی و لمس همه این حالات و رنگهای مختلف قرمز، آبي، زرد و غیره در بازی و هماغوشی عاشق و معشوق است آشنا می سازد و ما را در مسیر کلاژهابش به جهانی عاشقانه، زنانه و پرشور و چندلایه وارد می سازد که در عین حال مالامال از خرد و قدرت زنانه است و جهان اطرافش را با خرد جسمش نقد و بررسی میکند. من در این بخش فقط به عرصه اروتیسم و هویت زنانه اشعارش برخورد می کنم و در بخش پنجم، لایه های دیگرش را نیز از چشم انداز خودم بررسی و نقد می کنم .حال بگذارید، وارد جهان زنانه و چندلایه ای کلاژهایش شویم و ناز و نیاز و عشق بازی و بیان معضلات دیالوگ و عشق را از چشمان او و از چشم انداز نقد من ببینیم. برای درک بهتر کلاژهای او بایستی به واژه <دردانه> در کلاژهای او دقت کرد، زیرا این واژه یک واژه کلیدی در کلاژهای اوست و مرتب از تبدیل دانه باران به دردانه، از یک دگریسی شور جنسی به شور چندلایه عشقي/جنسی سخن می گوید. اگر دانه باران را بسان استعاره ای برای سکس باصطلاح طبیعی و بی پروای لیبرتین و یا باصطلاح لذت جنسی و اروتیکی چسبیده به یک ابژه جنسی و و به عنوان سکس یک لایه بگیریم، آنگاه <درددانه> بسان تبدیل این شور جنسی به یک تمنای چندلایه و پراحساس و همراه با احساسات پارادکس عشق و دلهره، لذت و درد، رها شدن و افتادن می باشد. بقول اکتاویو پاز شور جنسی ریشه، اروتیک ساقه و عشق جنسی میوه گیاه لیبیدو یا میل جنسی تن است. این نگاه بما کمک می کند که بدانیم لیبرتین و دیگر فانتریهای اروتیکی   محصول ترکیب احساس جنسی و خرد انسانی هستند و مختص جهان انسانی هستند زیرا در طبیعت چیزی به اسم لیبرتین و کازانوا و غیره وجود ندارد و همزمان پی می بریم که چگونه تمنای جنسی در مسیر این گذار از ریشه به میوه ار لحاظ احساسی و کام پرستی بارورتر و چندلایه تر و پرشورتر میشود. درددانه این میل و شور و احساس جنسی اولیه میان دو جنس است که در مسیر تکامل و با آمیختن با جان و خرد و احساس شخص و شاعر به تمنای عشقی چندلایه که در درون خویش هم درد و هم لذت، هم میل وحدت و هم ناممکنی وحدت کامل است و هم انتخاب یک شخص و برتری دادن او برهمه دیگران و دستیابی به این عشق پرشور و پارادکس است. تفاوت این حالت تمنای عشقی با اروتیک لیبرتین نیز در همینجا معلوم میشود. لیبرتین می تواند معشوقش را در سکس گروهی با دیگران تقسیم کند، اما همینکه عاشق میشود، دیگر حاضر به تقسیم کردن معشوق و عشق اش نیست و عشق را مطلق می خواهد و با این کار درد و لذت همزمان را برای خویش می خرد، چون دیگری برایش یگانه و عزیز و دردانه می شود. از اینرو برای لیبرتین، عشق مثل مرتاض گری است و مارکی دساد نمی تواند به

عشق جنسی و تمنای چندلایه عاشقانه دست یابد و نگاهش به جسم مکانیکی است وبه دیالکتیک جسم و عشق جنسي، به دیالکتیک تمنا که همیشه تمنای دیگریست و با رها شدن در آغوش دیگري، خودش می شود و با تر شدن دیگري،آب میشود و با تسخیر قلب دیگری ،خودش می شود و در عین حال همزمان به تسخیر دیگری و مسحور دیگری دگردیسی می یابد. لیبرتین هیچگاه به این تمنای چندلایه و دیالکتیک زیبای دیالوگ تن و نگاه دو معشوق دست نمی یابد که مرتب به یکدیگر تبدیل می شوند و دگردیسی می یابند و دوباره از یکدیگر جدا میشوند و در عین جدایي،باز با همند و چیزی از دیگری را در خویش جذب کرده اند و تغییر یافته اند و اینگونه با نزدیکی و عشقبازی دوباره، بازی تحول و دگردیسی و بازی درد و لذت، عشق و دلهره، امید و یاس و تبدیل دائمی این احساسات از نو آغاز میشود و در عین حال هیچگاه تکرار نمی شود، زیرا در هر چرخشی مانند دیفرانس دریدایی تفاوتی نو و لایه ای نو در بوسه و تن و نگاه بوجود آمده است. لمس این دیالکتیک و بیان آن نماد درک و فهم جسم خویش و زنانگی و مردانگی خویش و دیالکتیک عمیق زندگی و دیالکتیک دیالوگ زندگی و جسمست و زیبا با این نگاه زنده و دیالکتیکی به جسم آشناست و آنرا بزیبایی در اشعارش بیان می کند. هر شعر کلاژ بیانی از این دیالوگ و بازی و تمنای متقابل در اشکال عاشقانه و یا مالامال از تن و تمنای اروتیسم متقابل و چندحالتی است.در سرآغاز کلاژها با شعر زیبای <عشق لیمویی است> روبرو میشویم.به بازی زیبا و رقص بی کلام و تانگوی دو جسم عاشق در لحظه عشق بازی در این قطعه از شعر توجه کنید و اینکه چگونه مانند یک دیالوگ اصیل جسمانی هر حرکت معشوقي، حرکت متقابل عاشق را ایجاب می کند و تمنای عاشق دیگربار به تمنای نوی معشوق تبدیل میشود و این بازی و چرخش دیالوگی مرتب در خویش و در کلاژها تمناهای جدید ایجاد می کند. در واقع کلاژها را می توان بسان یک عشق بازی مداوم دید که در هر چرخشی یک تفاوت در خویش و یک بازی نوی عشق ایجاد می کند و اینگونه ما وارد دیفرانسی نو از تمنا و چشم اندازی نو از این عشق بازی جاودانه و از این بازی زمینی عشق و قدرت میشویم. با ترسیمی این چنینی از کلاژها میخواهم خواننده را به چشیدن و لمس قطعه هایی از این کلاژها دعوت کنم، تا بتوانیم هم قدرت او و در انتها نقاط ضعف او را ببینیم، ستایش کنیم و نقد کنیم. در سرآغاز، عشق بازی پرشور و دیالوگ عشقي/اروتیکی دو تن است که مرتب عشق و لذت و تمنا می زاید و چون بوسه عشق پارادکس است و این بوسه مرتب در خویش، تفاوتی نو می آفریند و دردش شادی می آفریند و شادیش درد،از اینرو عشقش و تمنایش لیمویی است. بازی عشق و دیالوگ دیالکتیکی عاشق و معشوق و لذت پردرد عشق زمینی در کلاژهای زیبا کرباسی اینگونه آغاز میشود:

ایستاده ایم   روبروی هم   دودیوانه

گردن به گردن

شانه به شانه

پلکها وگردنی وبعد   کمی خم

کمی خم که بچرخم به پشت وتب کنم روی شانه وچشم

چشمت که بوسه بوس نم کند بر لبم

چشمت که بوسه خیس کند برلبه ام

وچشمت که درحفره فرورود ودیگربار

نبینیم هیچ ومثل پیچ بچرخیم وبپیچیم درصدا وسودا

بیا بیا!   صورتی را نرم اگرپس بزنی پیش

عشق همین لیمویی ست

که لیمولیموکمی ترش می پرد تا نارنج

این توانایی حس و لمس دیالوگ و پارادکس عشق و تن دادن به تمنای خویش که همیشه تمنای دیگریست و تن دادن به تمنای متقابل است که انسان را قادر به لمس و چشیدن تمنای چندلایه عشق و بازی پرشور اروتیک و عشق می کند و عاشق و معشوق بر بستر این تمنای متقابل در عین حال قادر به حس و لمس هرگونه بازی اروتیکی و عاشقانه و وسوسه متقابل به بازیهای نو هستند و می توانند با اوج گیری مرتب این تمنا و عشق متقابل به درجات نوینی از لذت اروتیسم عشقی و لایه های جدیدی از لذت تمنای خویش و بوسه معشوق و تن معشوق دست یابند. بوسه و لذتی که هم پر از شور وشادیست و هم در خویش دلهره و درد را پنهان دارد. بوسه وهماغوشی که با درهم آمیختگی احساسات پارادکس و شورهای چندسوداییش به تمنای چندلایه عشقی دست می یابد و اینگونه دانه باران را و اروتیسم را تبدیل به دردانه و عزیزی بی همتا می کند و عاشقانه و وسوسه انگیز به این عشق و تمنای چندلایه اش به معشوقش اعتراف می کند و او را می طلبد وبوسه چندلایه ایش ومعشوق یگانه و دردانه اش را

دانه ی بارانی که دُردانه شد می داند

حال این واژه را که در دهانِ شعر افتاد

عشق دُردانه دانه ی بارانم

دُردانه دانه!

و این حس و لمس و بیان تمنای چندلایه و درد شادی آور عشق، دیگربار میل چشیدن عشق و تمنای متقابل را در زن و مرد،د ر شاعر برمی انگیزد:

سرخ و گداخته و خواستنی!

بگذار جنون همآغوشی مارا ببرد

فرو شو! تا غرق شویم

دانه ی بارانی که دُردانه شد می داند!

و اینگونه زنانه و عاشقانه و پرتمنا همزمان با جسم و شور زنانه خویش به نقد جهان و دیگری می نشیند و پرشور وعاشقانه به جهانی که در آن از او ، از زن همیشه نقشی خاص و تصویری خاصی می طلبد و هویتهای دیگرش را ، زنانگی چندلایه اش سرکوب می کند و گاه او را بسان زنی اثیری و پرراز می پرستد و بسان زنی پر از خواهش و تمنای جنسی سنگسار می کند، اعتراض می کند و نشانشان می دهد که آنها همیشه تصویر خودشان را از او پرستیده اند و یا تصویر هراس انگیز خودشان از زن را سرکوب کرده اند و هیچگاه قادر به سرکوب واقعی او نبوده اند و نیستند. زیرا حاضر به تن دادن و دیدن تصویر و هویت چندلایه او به عنوان یک زن وقبول زنانگی متفاوت و متفاوطش نبوده اند. زیبا در کلاژ دو اینگونه می سراید:

همیشه در چهره ی من دنبال ِکسی گشته اید که من نبوده ام

نبوده ای را کُشته اید   من نیستم!   نبوده ام!

از پشت که نگاهتان می کرد م   بیشتر شبیه ِشما بودید

شانه ام کمی می لرزد   تا نبینید!

زیر سنگ هم که لرزیده بود م   نلرزیده بود م

حتّی وقتی ناخنهایم را می کشید ید من اینجا برناخن هایم فقط سرخ می کشید م

موهایم را که از تَه تراشیده بودید   می بافتم تا سَحر موج بردارد مثل نسیم بوَزد دورتادورم تا کمر

در کلاژ۴ در همان حین که از این سخن می گوید که چگونه عشق انسان را دیگر بار کودک می کند و جهانش را تغییر میدهد و به جهان بزرگش می خندد و عوضش میکند، و جهان برزگش را و دلش را با تمنایش فرو می ریزد:

کلاژ۴

مابزرگ شده ایم و هر چه در جهان با ما بزرگ

اما نمی دانم چراوقتی عشق می تپد اینگونه ناگهان به رسم نوجوانی شانزده ساله می تپد

دیوانه می تپد و تپانچه ی خالی اش را مدام سوی من شلیک می کند

خالی ومن خالی

هرّی می ریزم و هی هرّی و هی فرو...

اما همزمان می بیند که چگونه این جهان بزرگ بر دنیای عشق اش و دیسکورس جنسی دنیایش، بر دیالوگ و تمنای جسمش تاثیر می گذارد و می خواهد او را به یک بازی مکانیکی و از پیش تعیین شده و در پی دست یابی به ارگاسمی تبدیل کند، به جای اینکه به تمنای خویش و معشوق و بازی خود لحظه و قانون متفاوط لحظه عشقشان تن دهد.

بچرخ! اين يكي پايت را بلند كن! آن يكي را ببند! كمي بيشتر! كج! راست! آها برگرد! كمي كمرت را خم كن! نه بالا بده بيشتر! كمي پايين

بيا آها

و برای شکاندن این ظلم به عشق و تمنا سراپا تن می شود و معشوق را بدرون خویش می طلبد و در این اوج جسم شدن و بیان تمنای عشقش، زبانش به هویت مادریش بر می گردد و آذری عشق اش را به معشوقش بیان می کند. همانطور که هر زنی در لحظه زایمان به زبان مادریش داد میزند و یا هر انسانی در لحظه ارگاسم واقعی و نه شبه ارگاسم، در لحظه از خود بیخود شدن ارگاستی و حس و لمس فروریختن و رها شدن تمامی جان و جسمش درلحظه ارگاسم و نه ارگاسم یکه وتنها در ناحیه آلت تناسلي، همیشه به زبان مادریش اشتیاقش را بیان می کند.

من سَن سیزنِی نَرم   اُ لرَم سَن سیز مَن

مَن سَن سیز مَن   سَن   مَن

> و در این لحظه عشق وعشق بازي، راز عشق خویش را و ذات عشق را که همان عاشقانه یک نفر را طلبیدن و مرد را طلبیدن(که این اعتراف صادقانه با خویش همزمان رواداری در برابر سلیقه های دیگر مانند همجنس خواهی را در بر دارد) درگیری میان عشق با میل تنوع طلبی بشری را بیان می کند. درگیری ایی که هیچ راهی برای ساده کردنش وجود ندارد، بجز قبول بهای عشق و درک و لمس این حقیقت بشری که در هر بردی باختی نیز وجود دارد، ولی این باخت به معنای یافتن تنوع معشوق در یک معشوق و یافتن جهانی نو و دست یابی به تمنا و کام پرستی عاشقانه چندلایه است.تمنایی که در عین حال می تواند روزی یا سالی و یا تمام عمر طول بکشد، بسته به توان عاشق و معشوق در دست یابی به دیالوگ و بازی دیفرانسشان و توانایی دگردیسی عشقشان.

رختخواب من درست بر عکس دلم کمی کوچک است برای شما   اینجا با من تنها یک نفر جا می گیرد آن هم از جنس مذکر یعنی مرد   بی برو برگرد!

حالا ای دُر دانه دانه از تبار خود و خودی تر از خود

عزیزترین آفریده ام از جنس کهنه ی آتش

دیدی!   اینجا هم تبعید را برگزیدی   این جهان و این همه سوراخ!

جز خانه ی تو هر جای همه جای دنیا خانه های توست

تا حتی نامت را فراموش کنی

زیبا   خدایی که رازش را تنها یک بار با تو در میان گذاشت

از آنجا که بررسی همه کلاژها در این کار ممکن نیست،من فقط به بررسی بعضی کلاژها و آنهم فقط از این چشم انداز می پردازم و بقیه کار را به بخش دیگر موکول می کنم. اما برای درک بهتر کلاژها و حس و لمس این بازی پرقدرت به چند کلاژ دیگر نگاهی بیاندازیم. در کلاژ ۵ ما یه صحنه دیگری از باز عشق وارد میشویم، وقتی بازی متناقض و عشق دچار بحران و دیالوگ دردناک و مالامال از شور و میل عشق ولمس دیگری و همزمان حس و لمس درد و بحران بازی و عشقشان می شود

نمی بینی مگر؟

این بازی ما را به جایی نمی رساند   نمی رسیم

جایی در اعماق گره خورده چیزی دور   دستم نمی رسد

تا زانو خم می شوم   سینه خیز می روم   دستم نمی رسد!

دندان فرو می برم   در ریشه ای گره خورده که نیش خند می زند

رگی درشت پاره می شود در هوای تنم سخت می سوزد

خون می چکم   بند نمی آیم   هق هق بند نمی آید خون   نمی شود!

بگذار!   تنهاییت را به من بده!

بگذار پلک هایت را بلیسم از غبار

اما همین بیان عاشقانه درد و میل و حس و لمس بحران عشق خویش، دیگربار میل یافتن دیگري، هماغوشی با دیگری و یکی شدن با دیگری و لمس دوباره عشق و تمنا را با خویش می آورد. اینگونه شادی به عشقبازی ختم میشود و درد و دلهره نیز عشق بازی خویش را می آفریند و پارادکس زیبای عشق و جسم که در بازی و دیالوگ اروتیسم و تن،قادر به تبدیل کردن همه احساساتش به تمنا و عشق بازیست و همزمان می داند که باید برای بحرانش جوابی یابد و نمی تواند با تمنای عشقي و اروتیکی بحرانش را از بین ببرد بلکه باید با حس و لمس عشقشان همزمان قادر به دگردیسی باشند تا این عشق قادر به عبور از بحران باشد. در این لحظه درد و دلهره و حس بحران عشق، معشوق تن به تمنای اورالی می دهد و همزمان خود نیز از لمس و لیسیدن دیگری آتش میگیرد و لذت می برد و به این تمنای درجه والایی از شعریت می بخشد. درک این موضوع مهم است که آنچه زیبا بیان می کند، نه یک خوشی دردآور جنسی و تبدیل دیگری به یک ابژه جنسی محض، بلکه تن دادن به تمنای جنسی و چندلایه است،اینگونه در عین بی پروایی شعر، شعریت شعر اوج می گیرد و هر صحنه در عین بی پروایی مالامال از شرم زنانه و شعریت عشق جنسی بی پروا و پرشرم است. نفی شرم، نفی تمنا و نفی عشق است. چیرگی بر خجالت اخلاقی که نافی تمنا و نافی دیالوگ است، امری مهم است و نه نفی شرم که بیانگر تمنا و بیانگر ارتباط عمیق عاشقانه است. اینگونه صحنه عشق بازی مملو از این تمنای جنسی بی پروا و پرشرم است که در آن هر بازی عشقی/اروتیک و حالت سکسی به یک شعریت و تمنای پرشور دگردیسی می یابد.

چشم هایم خیس

چشمه هایم

لب هایم خیس

لبه هایم

دست هایت دورم پیچیده مثل مار

در دستانم ساقه ای گداخته قد می کشد

گر گرفته ماهِ شکافته

فرو می کشد درخودش   ساقه ای گداخته

و همزمان با جسمش، با تنش متوجه شکست چیزی در عشقشان میشود. جسم انسان بسیار خردمند است. آلت تناسلی ما بسیار خردمند است و آنگاه که بحران و شکستن عشقش و لزوم تغییر را احساس می کند، گاه در همان حال چشیدن و میل یگانه شدن با دیگري، همزمان بخش دیگر خویش و بیان شکسته شدن چیزی را با نتوانستن به دستیابی به اوج شور عشقی و اروتیکی نشان می دهد. در واقع

آنگاه که انسان پس از رابطه ای عشقی و یا حتی دوران کازانوایي، ناگهان تارک دنیا میشود، در واقع این تن او و آلت تناسلی اوست که او را به این پارسایی فرا می خواند، تا در دیالکتیک تنهایی با خویش به سخن نشیند، تحول یابد و دیگربار با شوری نو و توان دیدن و چشیدن جهان و معشوق بگونه ای نو برگردد و دیالوگ با دیگری را آغاز کند. اینگونه نیز جسم شاعر در این لحظه حس درد و بحران، با اعتصابش و جلوگیری اش از دست یابی به اوج یگانگی ارگاسمی به وجود بحرانی در عشقشان و ضرورت تحولی اشاره می کند. شاعر صادقانه اعتراف به خرد جسمش و بحران عشقش می کند:

سرم از پشت در دریا می ریزد   نمی شود!

دریا از من سر می رود   نمی شود!

خونم ریخته می شود   نمی شود!

عشق دردانه دانه ی بارانم

دردانه دانه   در دانه دان   نمی شود!

در کلاژ پانزدهم ما شاهد اوج تازه ای از توان زیبا کرباسی در بیان حالات پارادکس عشق و جسم عاشق و در لمس و بیان شاعرانه پارادکس و حالات دوسودایی و چندسودایی عشق و اروتیسم عاشقانه هستیم. اینجا تمنای چند لایه عشق که اکنون با بحران روبرو شده است، به بیان تمنای بحران زده عاشق و چندسودایی خود می پردازد. کلاژ پانزدهم به باور من بهترین و قویترین کلاژ زیبا کرباسی ویک شعر قوی و کم نظیر در میان اشعار شاعران ایرانیست. شعر از ابتدا به بیان حالات پارادکس عشق و دیالوگ متقابل عاشق و معشوق که هر نگاه و سخن یکی، حرکت و نگاه دیگری را در بر دارد، می پردازد. شعر از صدای پرتمنای عاشقی سخن می گوید که معشوق را مالامال از حس و لذت تمنای اروتیکی و میل اروتیکی عاشقانه می کند و او را تر می سازد و همزمان گویی از لحظه عشق بازی و ارگاسم عاشقانه سخن می گوید و یا از عشق بازی پر درد. گویی ریختن صدایی که سوراخهای معشوق را پر از باران می کند، هم حکایت از تمنایی عاشقانه می کند و هم از فروریختن عشقی و غرق شدن تن در اشکی سخن می گوید

کلاژ ۱۵

صدایت که می ریخت سوراخهایم از باران پر می شد
لیوانها پُر می دانستند که چرا پُر می مانستند

. همانطور که هر تمنای عاشقانه، تمنای و خیسی معشوق را بدنبال دارد، همانگونه نیز هر ناتوانی عاشق ،درد و ناتوانی معشوق را بدنبال دارد و بحران عشق هر دو را و خواهشهای هر دو را در بر می گیرد. تن انسان هم به بیان تمنای عشق و هم به بیان بحران عشق می پردازد. او همه چیز را با حالات جسمش بیان و بازگو می کند و بدنبال راهی نو برای دست یابی به عشق و گذار از بحران می کند. جسم و جان آدمی در لحظه بحران عشقش مانند آدمی گیج و مست، گیچ و مست راه می رود و گیج و مست می طلبد و در هر تمنایی و خواهشش، سوالی نیز و شکی و یا غمی نیز نهفته است .آن نگاه و سخن معشوق که تا دیروز پراز تمنای آشنا و موسیقی دلچسب و پرشور بود،اکنون بودنش یا نبودنش حالت چنگی را پیدا می کند که کوک نیست و موزیکش جانخراش و یا کسالت کننده است.شعر عاشقانه شاعر مثل خود شاعر در بحران عشق دوپاره می شود و گویی دو راوی دارد و یا گویی در شعر عاشق و معشوق در بحران با یکدیگر سخن می گویند.شاعر عاشق از لاغر شدن جان عاشقش در تب عشق سخن می گوید و راوی دیگر و یا بخش دیگر او که به بیان درد و شکش و حس بحرانش می پردازد و از غمش به معشوق یا به خویش می گوید. اینگونه شاعر در بیان درد و بحران عشقش از گیج زدن چنگی که دیگر چنگی بدل نمی زند سخن می گوید . اگر بخشی از وجودش با

اعتراض به بیان درد و بحران عشقش می پردازد و با طعنه ای به معشوق و زمانه می گوید که <دستی که ترا در کت ما کرد شب تولدم دنبال کت شلواری برای تو بود> و از صدای عاشقانه اش سخن می گوید که او را مسحور خویش نموده و اکنون با دردش پیرش می کند، بخش دیگرش و یا معشوق نیز به بیان دردش می پردازد و از گذشت زمان بدون معشوق و تنهایی بدون عشق سخن می گوید.تنهایی که معشوق را پیر می کند. ببینید زیبا به چه زیبایی حالات پارادکس عشق در بحران را که هم می خواهد دردش را فریاد کشد و از دست معشوقش فرار کند و می خواهد به این عشق دروغین بخندد و همزمان طلب نگاه و تمنای معشوق می کند و در تنهاییش اسیر است، بیان می کند.

بالشهای پُر پَرم لاغر می شدند از تب
«گیج می زند این چنگ که چنگی به دلم نمی زند چرا؟!»
دستی که ترا در کَت ما کرد شب تولدم دنبال کت شلواری برای تو بود
وقتی صدایت با شادی ظریفی معجزه معجزه کنان ریخت تا پیرم کند
«پیرم می کند این ساعت که بی صدای تو لِک و لِک می کند»

اکنون شعر تبدیل به بیان شاعرانه پارادکس دو سودایی و چندسودایی عشق و حالات متناقض عشق در بحران می شود که هم می طلبد و هم زجر می کشد و   هم نبود معشوق زجرش می دهد و چون شلاقی بر تن و جان معشوق فرود می آید و هم هر هماغوشی به مرگ تازه ای و حس و لمس تازه بحران عشق تبدیل می شود. عاشق در لحظه بحران عشقش، هم در پی وصال دوباره با معشوق و پشت سر گذاشتن بحران است و هم حس و لمس می کند که هر وصال و هماغوشی خود راز این بحران را بیشتر برملا میکند و شعر و متن عاشق و هر عمل و خواهش عاشق پارادکس گونه و با تناقضی و ظنینی همراه میشود. هر بوسه ای با سوالی همراهست و هر تن دادنی با چرایی و هر بیادآوردن لحظه عاشقانه ای با ظنینی و شکی و سوالی همراهست و عشق و تمنا تبدیل به یک ناسازه می شود

وقتی انگشتانی که نبودند تگرگ باریدند پشت گوشها و گردنم   نگفته بودم نه؟!
آماده مرگ تازه ای چقدر عرق کردیم   نگفته بودم نه؟!
صدایت که می ریخت تاریکی چشم نداشت   ما هم نداشتیم
نه چشم   نه دانه   نه کاشتیم   نه گذاشتیم

چنین بحران عشقی با خویش ایجاد شکاف در بوسه و بحران در حس و لمس یکدیگر و ناتوانی از لمس و یا تن دادن به یکدیگر را به همراه می آورد و تن عاشق از تن دادن سرباز میزند و عاشق و یا معشوق <سخت آبش> می آید و عاشقانه به یکدیگر نگریستن و دوستت دارم گفتن بسیار سخت میشود. جسم در هر لحظه همه احساساتش را از طریق نگاه و زبان و عمل جسمش بیان می کند. وقتی در بحران است و می بیند که عشق اش و معشوقش قدر عشق اش را نمی داند و یا احساس می کند که نگاه معشوقش و یا نگاه قلب خودش دیگر عاشقانه نیست، آنگاه سکس و اروتیسم و نیز زبان نیز این بحران را بازتاب می دهند و تمنای اروتیکی متناقض و یا کم توان میشود و یا تن اعتصاب می کند و تمنا را پس می زند و تا جواب دلخواهش را نگیرد و با عبور از بحران به تمنایی عاشقانه تر و پرشورتر تبدیل نشود، خردمندانه این تن عاشق لجباری می کند و خر نمی شود و دروغ درون عشق و بحران عشق را با سخت آمدن و ناتوانی از گفتن دوستت دارم، برملا می سازد .

هفت شب لای لای مداوم دوستت دارم هر شاعر عاشقی را خر می کند   نمی شوم
چه سخت آبم می آید   چه سخت دوستت دارمم می آید   چه سخت!
زمان دقایقی که درنگ می کند عکسها دروغ می گویند   آفتابم نمی گذارد
از آنهایی که دیده داغ کرده اند بپرس

و در انتها با طنزی عاشقانه و پردرد به معشوقش از بحران عشقشان می گوید و قدر عشقش را ندانستن و گویی شاعر با آنکه همزمان معشوق را به همخوابگی دیگری دعوت می کند، اما می داند که این عشق دیگر توان زندگی ندارد و این هماغوشی، هماغوشی مرگ عشق و تبدیل عشق بازی خصوصی و پرتمنا به سیاست کشیدن و تنبیه کردن،بزیر کشیدن کردن تن معشوق و با سیاست کردن حریف و معشوق است و بزمین زدن او و در جدل قدرتی که اکنون در درونش خشم و شاید هم غم پایان عشق جای عشق را گرفته است. فضای این همخوابگی مالامال از حس و دانایی بپایان رفتن عشق و تبدیل عشق بازی به بازی پایانی و دردناک بزیر کشیدن دیگری و چیرگی بر دیگریست و یا با

هماغوشی خشم و درد خویش و پایان هماغوشی عاشقانه را بیان کردن و دیگر ناتوان بودن از حس و لمس معجزه عشق و ناتوانی و نزدیک بینی عشقی و ندیدن معجزه عشق در نگاه معشوق و قدر او معجزه را ندانستن و پایمال کردن خوشه ظریف عشق و تن معشوق با دستها و نگاههای زمخت :

عینکت را از دور خوب تیز کن
دیگر فردا نمی توانی نزدیک بینی ات را بهانه کنی عزیزم   می ترسم
حالا این معجزه را از تو پر کن تا خالی ترین دره تنها شود
آماده سیاستم   بیا مرا سیاسی بکن
به روح مادرت هم رحم نکن
نقل و نبات کن بپاش بر سر مبارکمان
بباوران لای رانهایم را جوان   اما نگو نگفتی
این معجزه برای تو اصلا اصلن خوب نیست.

در کلاژ شانزده، آنگاه که عاشق و معشوق قادر به دگردیسی عشقشان نبوده اند و هرکس می خواهد و یا بابستی راه خویش رود، بدرون تنهایی خویش رود و از سفرهای ادیسه خویش بگذرد، تا با عبور از هفت خوان خویش و مردنی به هفت گانه به جهان نوی خویش و عشق نوی خویش دست یابد، شاعر در لحظه رفتن معشوق و یا رفتن خودش، پرشور و پردرد ، با وسوسه ای مالامال از درد عشق و خشم عشق، با صدای وسوسه انگیز سیرنه وارش معشوق را برای آخرین بار وسوسه می کند و همزمان از او می خواهد در برابر این وسوسه مقاومت کند، تا با شکاندن مقاومتش، قدرت عشقشان را به رخ او و خویش بکشاند و در عین حال آخرین بوسه و هماغوشی قبل از مرگ عشق را بچشد، شام آخر عاشقانه و بوسه و هماغوشی لحظه مرگ عشق را و میل فروکردن معشوق در خویش در عین حس تنهایی خویش را.

در این جنگ خودی تا به خود آیی به خدا   بی خدا مرگت حتمی ست
گوش های ناخدایت را از پنبه پر کن
بگو دست و پایت را با طناب به عرشه ببندند
سایرن هایم* را به پیشوازت فرستاده ام
گول جادوی این شعر را نخور
نفس همین آتشگردان رنگ است که مثل خنده هایم از هم می پاشد
زرشگی داغ   آلبالویی ولرم   صورتی نرم
استخوانت را قرص کن
فرو فرو شو تا ته   تا اعماق
خیلی تنهام

اما درد عشق او را ضد عشق نمی کند، بلکه با قبول دردش و قبول سوگواریش عاشق باقی می ماند و اینگونه در پایان کلاژها و در شعر <سر آخر> دیگر بار عاشقانه می سراید:

سرآخر

راست یا دروغ نمی دانم تنها تو را می دانم واینکه همیشه وقت بازگشت

دستهایم یخ می زند   قیقاج می روم!

مثل همین حالا که خودکار در دستم نمی چرخد و واژه مثل نخی به پای سطر می پیچد و واژگون می شود تخم چشمهات بردامنم
و همین طور زُل می زند در من تلخ تلخ!

باری بباور من زیبا کرباسی بهترین شاعر و بیانگر اروتیسم زنانه و بیانگر نگاه جنسی و جنسیتی زنانه است. اگر ساقی قهرمان در اشعارش بهترین بیانگر نقد زنانه بر دیسکورس جنسی و جنسیتی و شروع کننده هویتی جدید و جنسی/جنسیتی از زنان است، زیبا کرباسی بهترین بیانگر ناز و نیاز زنانه و خردشهودی و خرداحساسی زنانه در عرصه عشق و دیالوگ عشق و قدرت انسان ایرانیست. اکنون بعد از این تعریفهای بحق در وصف کار خوب زیبا کرباسي، به بیان انتقادم نیز به او می پردازم. زیبا در کارش به دو موضوع مهم کمتر توجه می کند، بی آنکه بخواهم که زیبا به قالب شاعران دیگر در آید. زیرا هر شاعری بر بستر احساسي/خردی خویش به بیان بخشی از جهان زنانه و جهان بشری می پردازد و عنصری و یا عنصرهایی در کارش قویتر است. عنصر قوی در کار زیبا همین جهان جسمی و چندلایه زیباست.عنصر ضعیف در کارش یکی کم بودن عنصرفراگمنتیرونگ و تکه تکه شدن که اساس مدرنیت و پسامدرنیت است و از طرف دیگر عدم توانایی شعرش به بیان عمیق بحران عمیق و چندپارگی روان ایرانیست که قدرت شعر کسانی مثل مریم هوله و از طرف دیگر پگاه احمدی را ایجاد می کند. البته از طرف دیگر شعر مریم هوله و شعر پگاه احمدی قدرت جسمانی و شور چندلایه شعر زیبا کرباسی را ندارد و این کثرت و وجود چندین راه و امکان برای رشد شعر زنانه و بیان هویت چندلایه زنانه لازم است. موضوع اما این است که پدیده فراگمنتیرونگ در شعر مدرن و پسامدرن که به بیان تکه تکه شدن انسان و جهانش می پردازد و نشان می دهد که چگونه پارنویس و قطعه ای این انسان تکه تکه شده با جهان تکه تکه شده اش ارتباط برقرار می کند و همه چیز را از واقعیت، تا عشق و تن خویش تکه تکه شده می چشد و می بیند و اینگونه از یکطرف ناتوان از چشیدن خویش و معشوق و جهان در یک تمامیت است و هم از طرف دیگر با این تکه تکه شدن معشوق و دیگری، عرصه برای دیدن و چشیدن چندچشم اندازی هستی و معشوق باز می شود.برای مثال در تلویزیون ما این تکه تکه شدن را با نصفه نیمه دیدن آدمها و فاصله میان ارتباط فکری و ارتباط حسی و قلبی متوجه میشویم که سبب می شود آدمی در عین دیدن صحنه جنگ همزمان به غذاخوردن و بازیهای روزمره دیگرش مشغول شود و آنچه چشمش می بیند،در همان چشم بماند و به قلب و بقیه تن نرسد. انسان امروزی و انسان ایرانی نیز دچار این تکه تکه شدن و چندپارگیست که بر جسمش و فانتزیهای اروتیسمیش نیز تاثیر می گذارد.زیبا در کلاژهایش به این تکه تکه شدن نیز در قالب مرگ و زندگی مداوم عشق در شعرهایش و تکه تکه شدن عشق و یا تکه تکه شدن تصویر زن در چشم مرد پدرسالار و کلا جامعه مردسالار اشاره میکند،اما بباور من باز هم شعر او برای دست یابی به اشکال متفاوت بیان این تکه تکه شدن و فراگمنتیرونگ امکان رشد دارد و چنین قدرتي، شعر او را چندلایه تر و ژرفتر می کند. اما شکلی دیگراز بیان و لمس این تکه تکه شدن جسم زن را در شعری از رویا چمنکار می بینیم:

با خودم حرف می زنم
با خودم حرف می زنم
با تکه های خودم حرف می زنم
با تکه تکه های خودم حرف می زنم
رابطه مجهول و
دستم دور بازوی تو حلقه
این رقص اما ، به انتهای خود نمی رسد
من ، کم رنگ
تو ، نامرئی
رابطه مجهول و

نفسهات روی نفسهایم بُر که می خورد

دردی قلقلکم می دهد .

تکه ها را تکرار می کنم

تکه تکه ها را تکرار می کنم

رویا چمنکار بزیبایی ثمرات تکه تکه شدن جسم زن و مرد را و تاثیرش را بر رابطه و دیالوگ و ایجاد نقصان در دیالوگ بیان می کند. از طرف دیگر اما این تکه تکه شدن،همانطور که پست مدرن نشان میدهد، زیربنای دست یابی به جهان چندحالتی پست مدرن است و در نگاه جسم گرایانه ،آنگاه ما به یک پیوست در گسست و به یک کثرت در وحدت دست می یابیم.هرچه در یک شعر این توانایی دیدن و بیان این عنصر فراگمنتیرونگ قویتر شود، شعر نیز چندلایه تر می گردد. عنصر دیگر، همان توانایی دیدن و بیان بحران عمیق ایرانی و روان پریشی ذهن و جان ایرانیست که بویژه قدرت شعرهای هوله مانند شعر بالاي<نیچه با شلوار کردي> و کمپانی جذام او و دیگر اشعار او را، حالات چندسودایی وگسستگی و بحران عمیق بیان شده در اشعار او و از طرف دیگر قدرت پگاه احمدی و قدرت چندمعنایی و دو یا چندسودایی اشعاری مثل <تحشیه بر دیوار خانگی> از او را تشکیل میدهد. من در بخش پنجم به این موضوع بیشتر می پردازم، زیرا نباید فراموش کرد که شعر زیبا چندلایه است و طبیعتا به بیان این بحران چندپارگی نیز می پردازد، ولی بباور من هنوز جا برای رشد در این قسمت دارد.همانطور که اشعار مریم هوله و پگاه احمدی نیز در این زمینه های قدرت شعر زیبا کرباسي، جا برای رشد و تکامل دارند. برای مثال ما در کارهای مریم هوله کمتر اثری از بیان اروتیسم زنانه می یابیم. فقط برای آوردن مثالی در این زمینه و برای بیان چندپارگی روان و جان ایرانی و زن ایراني برای خوانندگان تکه ای از شعر بسیار قوی پگاه احمدی را اینجا می آورم. جالبی شعر <تحشیه بر دیوار خانگی> پگاه احمدی در این است که در مسیر شعر گویی شعر و زبان فارسی به عربی تبدیل میشود و پگاه به سرکوب مداوم یک بخش از هویت ایرانی توسط بخش دیگر و نیز به سرکوب زنانگی توسط مرد و جامعه پدرسالار اشاره می کند.

من هرچه درد می کنم از فارسی ست

کسی چه مي داند

دیشب چه بر من و قرآن گذشت ؟

و در ادامه اما همزمان به پیوند میان مفاهیمی در دو بخش هویت ایرانی و عربی اشاره می کند و یا اینکه چگونه از درون یکي، دیگری بروز می کند و جای او را می گیرد. با اینکه گاه در این شعر پگاه احمدی این تصویر کهن در فرهنگ ایرانی خویش را نشان می دهد که گویی زبان عربی و فرهنگ عربی ایران را داغان کرده است و مطمئنا این سرکوب هویت ایرانی توسط هویت مذهبی که بخشی دیگر از هویت ماست وجود داشته است و اکنون نیز وجود دارد، اما این تصویر تجاوز زبان عربی به فارسی یک شکل از پارانوییای ایرانی نیز هست که یک بخش منفی از هویت ایرانی را تشکیل می دهد و زیبا کرباسی نیز در قطعه ای از شعرش به این پارانوییا از جنبه ای دیگر و سرکوب زبان و فرهنگ آذری توسط حکومت حاکم و در زیر لوای فرهنگ ایرانی اشاره می کند. زبان عربی و فرهنگ اسلام با خویش امکان رنسانس زبان فارسی و رنسانس نثر فارسی را به همراه می آورد. تا قبل از این رنسانس، نوشتار پهلوی که بشیوه آرامی نوشته میشد، فقط توسط کاتبان قابل خواندن بود، زیرا اگر <لحما> می نوشت، این کلمه اما <گوشت> خوانده میشد. ابتدا بادر هم آمیختگی فرهنگ ایرانی و اسلامی ما شاهد یک رنسانس در زبان فارس و بعدها نیز شاهد خلق عرفان ایرانی هستیم. همانطور که شیعه اسلام ایرانی شده است و درک شیعه از جنگ خیر وشر گونه و نقش مهم انسان در این جنگ و مسئولیتش در این جنگ و نیز پیوند خونی یا همان فروهری پیامبران، همه از فرهنگ اوستایی ما گرفته شده است. فرهنگ ما تنها با قبول این هویتهای مختلف ایرانی،مذهبی و هویت اقوامهای مختلفش می تواند به چندلایگی زیبای خویش و کثرت در وحدتش دست یابد و همزمان پیوند عمیق و تاثیر متقابل همه این بخشهای خویش را بر یکدیگر لمس کند و بر پایه یک هویت مدرن به این چندهویتی و چندلایگی زیبای خویش تن دهد و پربار شود. نفی بخشی از خود، به معنای سرکوب دوباره خویش است. همانطور که جذب مدرنیت در جهان ما به معنای جذب یک عنصر بشدت غریبه نیست. اگر به فرهنگ خویش بنگریم و دوران سلوکیان و اشکانیان یا پارتها را بیاد آوریم، پی می بریم که ما خود تجربه هلنیسم نو را نیز داشته ایم. همین بی توجهی به دوران مهم اشکانیان و سلوکیان در

فرهنگ ما و تلاش برای حذف آن از حافظه تاریخی خویش و ندیدن قدرت و زیباییهای این دوره در کنار دورههای دیگری مثل هخامنشیان، خود حکایت از پارانوییای ایرانی و سرکوب بخشی دیگر و قدرتمند از خویش می کند.دوران اشکانیان یکی از پرشکوهترین دوران رشد فرهنگی و رشد شهرنشینی و ایجاد آمفی تئاتر و رشد علمی و پزشکی و دموکراسی شهری بوده است. همزمان با نگاه دقیق به این دورانها می توان درک کرد که چرا مردم ایران به دموکراسی شهری سلوکیان پشت می کنند و آنرا نمی پذیرند و در عوض به شیوه اشکانیان که به تلفیقی از هلنیسم نو و شیوه دودمانی ایرانی تن میدهد، بهتر تن می دهند و آن را می پذیرند. تجربه مشروطیت اولین تجربه ما با دموکراسی و تلاش برای جذب فرهنگ غرب نبوده است. بلکه دوره سلوکیان و اشکانیان نیز نمادی از این تلاش، البته بشیوه غصب کشور توسط حکام نو، و تلاش برای نوسازی ایران و نزدیکی به فرهنگ یونانیان است. تلاشی که دقیقا بخاطر عدم پیوند دموکراسی شهری با فرهنگ ایرانی در دوره سلوکیان شکست می خورد و در دوره اشکانیان بخاطر توانایی دست یابی به یک حالت بینابینی و تلفیقی به موفقیت چشمگیری دست می یابد و ما شاهد کشف باطری و رشد شهرنشینی و فرهنگ شهرنشینی و آزادی بیشتر برای زنان در این دوران هستیم. اما از آنجا که این دوران نیز به تلفیق عمیق دست نمی یابد، پس از اشکانیان شاهد تلاش ذهن ایرانی برای پس زدن این دوران مهم و نفی اشتیاقات مدرن خویش هستیم و بدینگونه نیز دوره اشکانیان و تمدن هلنیسم نو از فرهنگ ایران گویی پاک می شود و مورخان از کنارش خاموش می گذزند و فقط به هخامنشیان و یا فرهنگ اسلامی و عرفانی بعد از آن می پردازند. پگاه احمدی زیبا می سراید:

اینهمه تعویذ وُ اینهمه اسب شهید از شاهنامه مي آیند

مادرم فردوسی

ادبیات فارسی درس مي دهد !

و آنگاه در قطعه ای زیبا پیوند سرنوشت زن و ایران چندپاره و در بحران را و در عین حال همراه با زیر سوال بردن این جهان ایرانی توسط نگاه زنانه خویش را نشان می دهد. نباید فراموش کرد که این نسل در زیر سرکوب دائمی هویت ایرانی توسط هویت مذهبی و سرکوب مذهبی شورهای زنانه و جنسی و سرکوب شورهای عمیق انسانیش در پی لذت،تمنا و آزادی بزرگ شده است و این سرکوب و تکه تکه شدن را با تمام وجود لمس کرده است و اینگونه نیز به همه چیز و به این تاریخ مظنون است و دروغها و معضلات درون این فرهنگ و تاریخ را بر جسم و تنش حس و لمس می کند.

وَ من زنم !

ظنین به سرگذشت خودم

ایران دلگیری کنار بقعه ی شاه عبدالعظیم !

در شعری دیگر از پگاه احمدی می توانیم، قدرت او را در بیان لحظات اروتیسمی و عاشقانه بینیم و شکلی دیگر از این جنسیت چندلایه زن ایرانی را شاهد باشیم. از طرف دیگر این شعر و شعر بعدی از گراناز موسوی بیانگر اروتیسم و نگاه زنانه زنانی است که در ایران زیسته اند و یا می زیند و از اینرو اروتیسمشان و تمناهای زنانه شان در پی عشق و زندگی پرشور هم در نتیجه خفقان پوشش شعری بیشتری دارد و هم همزمان به خاطر حس و لمس این خفقان و حس خطر در حین لمس زنانگی و اروتیسم خویش، چندمعنایی و چندلایه ای تراژیک و شعریت خاص خویش را می یابد که بسیار زیباست. به این قطعه از شعر <جیک جیک> پگاه احمدی دقت کنید و از نگاه عمیق او لذت ببرید:

پاهایت را در آسمانِ پُشتِ سرِ من دراز کن !
من ِخوابم می آید کتان !
خِوابَم می آید کتان
وَ خوابم هی تولدم را عقب می اندازد ، بجنب !

دیشب از آنهمه شب های سینه زن در پُشت
جز زنگوله ای که شب را کُشت

تختی نمانده بود
امشب ، تمامِ این آسمانِ بی پهلو منم
که شب در گردنم
بِا پله های گم شده در می زند
وَ دل ، همین مردی ست
" که از کنارِ درختانِ خیس " می آید !
وَ دل ، همین کوهی ست
که روی سینه بلندش کرده ام ، بجنب !

در همان لحظه که پگاه از خوابی و سکون فرهنگی که مانع از تولدش و تن دادن به زنانگی و دانش و قدرت زنانگیش سخن می گوید، همان لحظه نیز از جستجوی عشق و اروتیک و حالت متناقض این عشق ممنوعه در شب سخن می گوید. از لمس عشقی و لمس تمنای تن و لذت اروتیکی که پس از آن همه شبهای سینه زنی و داغداری و نفی و سرکوب جسم و خواهش، اکنون لحظه ای به لذت و عشقی تن می دهد؛ تن دادن به تمنایی داغ و پرشور که چون زنگوله ای شیطان شب را می کشد، شبی که اما باز هم حضور دائمی خویش را در هر لحظه این هماغوشی ممنوعه نشان میدهد و تاثیرش را بر این هماغوشی در خفا و هراسان از لو رفتن می گذارد و معشوق هی به عاشق و به خویش می گوید: <بجنب> و گویی در این تلاش برای سریع بپایان رساندن بازی تن و لمس تمنای تن،همزمان به عقب افتادگی قرون متوالی خویش از زمان و محرومیت و بی قراریش برای پایان دادن به این شب و عقب ماندگی اشاره می کند به خویش می گوبد. این تاریکی و شب اما همه بازی عشقش را از ممنوعیتش تا جلوگیری از رشدش و نیز تا از چگونگی هماغوشی اش با معشوقش را به رنگ خویش نیز درمی آورد و بر آن تاثیر می گذارد. از اینرو نیز در درون این تاریکی شاعر هم وجود شب را در تنش و جهانش حس می کند و هم معشوقش مردی است که از یکطرف لبریز از تمنای اروتیک است و در عین حال بخاطر محرومیت قرونش، تشنه از <کنار درختان خیس> می آید. هم مرد و هم زن این جامعه در نتیجه این محرومیت و سرکوب جسم در عین تمنای جسم و عشق و اروتیک همه وجودشان در مهی از این شب قرار دارد که مانع بزرگیشان و بلوغشان می شود. اینگونه پگاه احمدی در لحظه اوج حس و لمس عشق اش و بیان عشق جسمی و زمینیش، خود به بیان این قد نکشیدن و بالغ نشدن بخاطر وجود شب اذعان می کند و از اینرو در عین لذت لحظه به این لحظه مظنون است و در عین بیان و طلب عشق، آخر مثل جوجه ای جیک جیک می کند.گویی همزمان در این جیک جیک از پیروزی این لحظه اش بر شب و چشیدن عشق و یگانه در آغوش معشوق بودن و لمس عشق در چشمان معشوقش و در تن خودش لذت می برد و هم همزمان چون جوجه ای که خبر از پارادکس و حالات تراژیک/کمیک عشق ندارد و هنوز بسیار خوش باور است و یا می داند ولی نمی خواهد بدان باور بیاورد، جیک جیک می کند.

مِن هیچ وقت این همه عاشق نبوده ام
وِ هیچ وقت این همه زیبا نبوده ام
وِ هیچ وقت این همه شاعر نبوده ام
وَ دل ، همین مردی ست
" که از کنارِ درختانِ خیس " می آید
وَ من یقین دارم
کِه سینه خیز ترین خاطره ام می شود
وَ من یقین دارم
که سینه خیزترین خط خطی اش می شوم
همین !
جیک ، جیک !

از طرف دیگر گراناز موسوی در شعر <تعزیه>اش از جسم و اروتیسم تکه تکه شده زن در اجتماعی سنتی سخن میگوید که همانطور قبلا گفتم، محور اشتیاق و هراسش این تن زن است. گراناز بزیبایی و با نوعی هوش زنانه در همه حالات جامعه پدرسالار و سنتی ایرانی از جنگشان تا اعتیاد و انالحقش جسم تکه پاره شده زنانه خویش را می بیند و لمس می کند (حتی بی آنکه لازم باشد این لمس کاملا خودآگاهانه باشد. برای یافتن این چشم اندازهای مختلف شعر نقاد ادبی و یا نقاد روانکاو لازم است) همزمان داغانی زنانگی خویش را و ویرانی استخوانهایش در نتیجه این سرکوب زنانگی را حس ولمس می کند. او بسان یک زن اجتماع سنتی جسمش به خودش تعلق ندارد، بلکه بسان تبلور محور اشتیاق و هراس یک اجتماع پدرسالار تکه تکه شده و با حال و هوای مرد سنتی روحانی پیوند خورده است. اگر مرد جامعه پدرسالار/مادرمحوری در اناالحقش بدنبال دستیابی به یگانگی با عشق مطلق مادرانه است و در نئشگیش در حالت مکیدن پستان مادر و بوسیدن زن اثیریست، در جنگ نیز در نهایت به جنگ وسوسه های خویش و اشتیاقات خویش بدنبال می رود و تعزیه اش تماما استعاره و بیان استعاره گونه این اشتیاق و هراسش به زن، این اشتیاق و هراسش از جسم و تن خویش و از شورهای مردانه و زنانه خویش است که هم با نوحه و عشق سوزان و مصیبت آمیز نهفته در نوح و

زنجیرزنی آن را و اشتیاقهای نهفته اش را بیان می کند و همزمان با زنجیرزنی گویی خویش و اشتیاقش را تنبیه می کند و اینگونه نوحه و تعزیه به بهترین تبلور جنگ احساس گناه/ وسوسه و اسارت جان ایرانی در این چرخه وسوسه/احساس گناه/خودآزاری و دیگرآزاری/ وسوسه نو تبدیل میشود .(البته آیین نوحه و سوگواری در واقع همان مرگ سیاوش خدای باروری قدیمی ایرانیست که در تحول بعدش به اسطوره شهادت امام حسین و مصیبت نامه تبدیل میشود. به این خاطر تعزیه نیز دارای یک جنبه و فاکتور نیست و می تواند بسان یک آیین مذهبی آفرینش مجدد هستی و آیین نوزایی و بلوغ تازه مانند دیگر آیینهای ایرانی چون نوروز و غیره وجود داشته باشند. اما رهایی این آیینها از این اشتیاق و هراس از آرزوهای ناخودآگاه خویش و اشتیاق و هراس از زن، باعث رهایی این آیینها از عناصر ضد زندگی و ضد جسم میشود)

باید به حاشیه ام دست ببرم و متنِ تنم را دوباره بخوانم
تمام استخوانم ویران است
در لفافه صدای خمسه خمسه می آید و
لالا این روایتِ لات به لالایی نمی ماند
دوباره چه کلکی به این حقه چسبیده که تریاک از کشتِ پیراهنم می گذرد

و اناالحق
حناقِ هیچ حلقومی را چاره نمی کند
چه نشئه بازاری درین وامانده به ساطور می کشد!

و در ادامه شعر بزیبایی شهوت پخش شده در فضای این جهان سنتی روحانی را می بیند و بیان می کند و در عین حال خصلت خشن این شهوت ناشی از محرومیت و ناشی از هراس از اشتیاقات خویش را می بیند و بزیبایی، خوشی دردآور این شهوت خشن را خوشی مخصوص اجنه ها و روحهای سیال ایرانی تشنه می داند که حال محروم از اروتیسم سالم و محروم از زنانگی و مردانگی پرشور خویش و محروم از تن و جسم خویش، در خیابانهای شهر در هر پیچ و خم مانتوی زنی، تشنه وار فانتزیی ایی از خویش را می بینند و تحریک میشوند. محیطی سرکوب شده و تشنه که اکنون هر رسم و آیینش و بویژه آیین سوگواریش و تغزیه اش به تبلور ناخودآگاه این اشتیاق سوزان به زن و هراس از او، به تبلور حس و لمس خواهشی و سرکوب و تنبیه خویش بخاطر لمس چنین خواهشی تبدیل میشود. گویی تعزیه بیان عشق به زنی است و همزمان سرکوب این عشق با زنجیر و علم و درد.

الف لام مین

که در کوچه های رکیک

رمقی برای حادثه نیست

یک باد در ادعیه می پیچد و زار زمین

فقط اجنه را حشری می کند

که این هوای رگ کرده مدام خطبه شود

خیره به خیمه های جماعت یاجوج و الفیه های پاچین و پوشینه و تک دست بالای علم و علوم غریبنه

باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است

این شهوت اجنه وار و تشنه وار یک ملت محروم ، از طرف دیگر مدام جهان کهن را و سنت را برای یافتن یک شکل از بیان و ارضای روحی این تشنگی و خشم و سوگواری ناشی از این تشنگی بازتولید می کند و هوای از شهوت و تشنگی رگ کرده مدام تبدیل به خطبه و موعظه و نوحه و عزا و ماتم میشود و در نوحه سراییش، خودزنیش به شکل استعاره دیگربار به لذت جسم نابالغش و لذت اشتیاق و هراسش از زن تن میدهد، بدون آنکه بتواند این اشتیاق و هراس را در جهان سمبلیکش جذب و تعالی بخشد و بازی پرشور و در عین حال شرورانه،خندان عشق و قدرت میان دو جنسیت تبدیل سازد و به اوج لذت عشق و بازی عشق و قدرت دست یابد. از اینرو محکوم به تکرار جنگ و چرخه احساس گناه/وسوسه/میل پاکسازی خویش از وسوسه/ وسوسه تازه است و عزا و ماتم و نوحه اش به بیان این اشتیاق و هراس و ارضای نابالغانه آن و اسارتش در بند این اشتیاق و هراس از زن می پردازد واینگونه همه چیز گویی از نو تکرار میشود.

در کنار این دو هنرمند خوب می خواهم به نگاه زنانه شاعر خوب دیگری یعنی به شعری از لیلا فرجامی اشاره کنم. لیلا فرجامی بباور من بویژه در زمینه طنز سیاه، بهترین ادامه دهنده کار فروع در نسل امروز هنرمندان زن ایرانی و ایجادگر یک شعر نقادانه و موشکافانه همراه با طنزی قویست. از شعر قوی و مالامال از نقد قوی و طنز سیاه فروغ بنام <عروسک کوکی> تا اشعاری از لیلا فرجامی مانند <لوس آنجلس بوی کباب می دهد>، <زنان کوچک و مردان بزرگ> و یا <حراجی یک سوپروومن> و دیگر اشعارش ، ما شاهد تکاملی خوب در نگاه نقادانه و طنز قوی زنانه هستیم. به نگاه نقادانه او به بحران جامعه خویش،مانند اشعارش درباره <دختران بد> و نقاط ضعف و قدرتش در بخش پنجم خواهم پرداخت. اینجا تنها به بیان شعری از او در عرصه اروتیسم می پردازم، بویژه که اروتیسم حوزه قوی و از لحاظ شعری حاضر و مشخص در میان کارهایش نیست، و نقدی کوتاه بر آن می کنم. لیا فرجامی در شعر <نقض جناب فروید در تاج محل> با علاقه اش به هند و اروتیسم شرقی به بیان صحنه و لحظه ای عاشقانه و اروتیکی با استفاده از مضامین ذن و تصاویر اروتیسم هندی می پردازد و ستونهای تاج محل را با تصویری سوررئالیستی و زیبا به هماغوشی زن و مردی تبدیل می کند:

گاه اوقات، یک سیگار تنها یک سیگار نیست،

اما می تواند برجی باشد

کشیده

که از بلندی آن

می شود ستونهای برهنه ی تاج محل را دید

که سخت و شفاف

پیچکهای مرمرینی می گردند

بسته و باز

خمیده و راست

مثل دو بازوی مردانه یِ محبوب

گرداگرد عمود پاهایم،

و منم آن معبد ساراسوآتی،

که ذن نشسته است در میان باغها و فواره و زائرها

و محبوب

آن دریای تاریک هند

که بر پیشانی سنگی ام می رقصد

و شروع به چکیدن خواهد کرد

قطره

قطره

قطره

در قطعه دوم شعر، ما شاهد اوج گیری شعریت اروتیسمی این شعر لیلا فرجامی و بالارفتن لذت نگریستن و حس این تمنای متفاوت و اروتیسمی در ذهن خویش هستیم

آه
به راستی، آبهای شیرین تو از کدام کرانه می آیند
شاه جهان ِ من؟
که من معبد ساراسوآتی
پر از ماهی های تند گریز سفیدت می شوم
که در جنبش بقایی شان
همه ی درهای ِ بسته ام را باز می کنند
و دوباره می بندند
و من محراب دایره ی سرخی می گردم
برای دفن رازهای کوچکت
و مادر ِ تمامی مرگ هایی
که تو را جاودانه خواهند کرد

و در انتهای شعر ما علاقه او را به جهان هند و ذن بودیسم و اروتیسم شرق و حسرت در پی تجربه و لمس این شور و بوسه عاشقانه شرقی را مشاهده می کنیم

منم آن معبد ساراسوآتی
غرق دریای تاریک هند
که چشمهایش را زیر امواج پلک فروخواهد کشید و...

گاه اوقات، یک سیگار تنها یک سیگار نیست
اما می تواند برجی باشد کشیده
که از بلندای آن
بشود بوسه ی چهارصد ساله ی شاه جهان را
بر خیسی ِ دو لب مَلَک ممتاز دید
و به آرامی
حسرت خورد

این شعر در عین زیباییش دارای یک ضعف بنیادین نیز هست. لیلا فرجامی بخاطر علاقه شدیدش به اروتیسم و نگاه پرشرم و زیبای هندی ، قادر به درک نقطه ضعف نهفته در این اروتیسم و نگاه هندی و یافتن تلفیق خویش از اروتیسم پارادکس و بی پروای مدرن با این اروتیسم پرشرم و عاشقانه نیست و شعرش توان چندلایه ای ندارد و بیانگر چندلایگی یک زن مدرن ایرانی نیست که در هر دو

جهان می زید و بناچار کام پرستیش و نگاهش به عشق، لذت اروتیسمی و به بازی تنانه عاشق ومعشوق بایستی مهر هر دوجهانش و یا در واقع هر سه جهانش ایران/هند/آمریکا را بر خویش داشته باشد، با آنکه طبیعتا یک بخش می تواند در عین تلفیق بر بخشهای دیگر سروری کند و قدرت اصلی در نگاه شاعر محسوب شود. مشکل در این است که اینجا لیلا فرجامی قدرت خویش، یعنی نگاه نقادانه و روانشناختی خویش را و یافتن پارادکس و تناقضات درون پدیده های معمولی و یا بدیهی را فراموش می کند،(او روانشناس و روان درمانگر نیز هست) و از یاد می برد که دریای تاریک هند بدینخاطر آرام است، زیرا بهای این آرامی و نیز مهربانی را با سرکوب بسیاری از شورهای خویش، بویژه شور خواستن و شور خشم و شورهای قوی دیگر بدست آورده است و همینگونه نیز اروتیسم مهربانه شرق و هندی با تمامی اختلافات میان بخشهای مختلفش، (مانند برتری آری گویی به تن در نگاه هندی در مقایسه با جنگ خیر و شرمطلق در تن و روان ایرانی که در هیچ فرهنگ مشابه شرقی دیگر این چنین سرکوب مطلقی وجود ندارد)، در خویش به سرکوب بسیاری از شورهای عمیق انسانی و از جمله شور خشم و قدرت مردانه و زنانه می پردازد و در واقع این آرامش چهارصد ساله تاج محل و عشق ابدی شاه جهان به ملک ممتاز ببهای سرکوب شورهای فراوانی و بویژه شور <خواستن> که در فرهنگ بودیسم سرمنشاء زجر و کارمای بشری است، بوجود آمده است. از اینرو نیز نیچه با طنز به میل هیچ شدن در نیروانای بودیسم می نگرد و در عین احترامش به بودا و بودیسم ناسازه درونش را کشف می کند و می گوید که آدمی حتی از میان <هیچ نخواستن> و <هیچ بودن> همیشه هیچ نخواستن را انتخاب می کنند، زیرا در این نخواستن، خواستنی و اشتیاقی و ماجراجویی نهفته است و امکان وصالی. اروتیسم هندی و کاماسوترای هندی با همه برتریش بر فرهنگ تن ستیز ایرانی و نگاه پرشرم و عاشقانه و جسمیش، دارای این خصلت سرکوب گر شورهای عمیق و بی پروای اروتیسمی نیز هست و به پارادکس درون انسان و نهفته در اروتیسم مدرن و پیوند لذت و دلهره، شوق وصل و حس تنهایی عمیق، میل یگانگی با دیگری و حس ولمس مرگ خدا و یگانگی در همان لحظه دست نمی یابد و در نهایت سترون میشود.یعنی این اروتیسم هندی و(نیز لحظه هماغوشی رمانیتک درون شعر لیلا فرجامی) به یک همخوابگی رمانتیک بدون حالات پارادکس رمانتیسم اروپایی و پیوند دلهره و درد با شادی بوسه معشوق و حس رنجهای ورتر گوته و یا حس و لمس بی پروایی اروتیکی مارکی دساد و لمس نقش قدرت و خشم در دست یابی به اوج لذت اروتیک و دست یابی به تمنای اروتیکی و عشقی چندلایه تبدیل نمیشود. از اینرو نیز این شعر لیلا فرجامی یک لایه باقی می ماند و پارادکس اروتیسم و پارادکس انسان در آن نمایان نیست و یا خیلی کم نمایان است. در واقع اروتیسم هندی در پی دستیابی به عبور از تن و دستیابی به یک یگانگی روحیست. فقط اینجا خوشبختانه برخلاف فرهنگ زاهدانه و نیز در نهایت عارفانه ما که دستیابی به این یگانگی روحی بوسیله سرکوب تن می خواهد صورت گیرد و اینگونه زاهد و عارف ما با بریدن شاخه ای که بر روی آن نشسته است ،مرتب سقوط می کند و محکوم به تکرار و فرسودگیست، در فرهنگ هند و بویژه در شیوه های مدیتاسیون مثل تانترای هندی شخص میخواهد با قبول شور جنسی و اروتیکی و حس و لمس آن و تبدیل شور جنسی به شور روحی به یگانگی نهایی و روحی دست یابد. در این عمل تانترای هندی و به تعویق انداختن مرتب ارگاسم جنسی و تبدیل آن به یک شاکرای روحی و مشترک عاشق و معشوق، در کنار نکات مثبت اش، اما خشونتی عمیق نیز وجود دارد که همان تبدیل جسم و شورجسم به یک وسیله و جلوگیری از لذت اروتیکی برای دستیابی به لذت باصطلاح والاتر است. بقول ویلهلم رایش اصولا این سکوت و آرامش شرقی به بهای سرکوب بسیاری از شورها و فانتزیهای پرقدرت جنسی بوجود آمده است،بجای اینکه این شورها را در خویش رشد و تعالی بخشد و در کنار اروتیسم پرشرم و زیبای شرقی خود به شکل خاص خویش از رمانتیسیسم مدرن و یا اروتیسم لیبرتین مدرن دست یابد. اگر لیلا فرجامی این عنصر سرکوب کننده شورهای عمیق اروتیکی در جهان شرق و هند را و هراس اروتیسم هندی از نگاه کردن در هیچی و هراسش از درک و لمس پارادکس زندگی و اروتیسم بشری را می دید، آنگاه هم بهتر قادر به ایجاد تلفیق خویش از اروتیسم مدرن و این اروتیسم شرقی می بود و هم شعرش با چندلایگیش و ایجاد چشم اندازهای مختلف به نظم تاج محل و بوسه چهارصدساله شاه جهان می توانست در عین بیان و لمس زیبایی تاج محل و اروتیسم شرقی، خشونت نهفته در این نظم هندی و دریای ناخوداگاهی تاریک و پر از شورهای سرکوب شده هندی را بر ما آشکار سازد و هم شعری چندلایه، مالامال از پارادکس و ناسازگی قوی ایجاد کند و هم دیگر حسرت بوسه شاه جهان را نخورد، بلکه بوسه چندلایه خویش بسان زنی مدرن و چندلایه را بر بوسه او ترجیح دهد. برای اینکار اما بایستی دقیقا برتری این بوسه و اروتیسم چندلایه را بر آن اروتیسم مهربانه،عاشقانه ولی بی رمق و عاری از رنگهای مختلف را حس و لمس کند که بنظر می رسد،هنوز به این تجربه و شناخت (لااقل در این شعر) دست نیافته است. این بوسه و اروتیسم چندلایه که هم چون اروتیسم مدرن بی پروا و پارادکس و قادر به رابطه سوژه/ابژه ای با خویش و با معشوق است و هم رابطه مهربانانه و عاشقانه و پرشرم اروتیسم شرقی را در بردارد و قادر به ایجاد تمنای عشقی و اروتیکی چندلایه بر بستر رابطه ای سوژه/سوژه ایست(برای درک بهتر این تلفیق به آفوریسم من در باب <در ستایش اروتیسم بی پروا و اروتیسم پرشرم> در مقالات <اسرار مگو> نگاهی بیاندازید)، می تواند انسان ایرانی و زن و مرد ایرانی را نه تنها به اوج حس و لمس تمنا و لذت چندگانه خویش برساند بلکه به تمنایی پرشور دست یابد که هر دو جهان سنتی و مدرنش در نهایت ناتوان از دست یابی به آنند. با چنین نگاهی همچنین نه تنها لیلا فرجامی بلکه هر ایرانی علاقه مند دیگر می تواند به درک و بیان بهتر این تفاوت دست یابد

که نیروانا و یا هیچی در ذن بودیسم، تائویسم و هیچی عرفان ایرانی بسیار متفاوت از هیچی و پوچی مدرن است. زیرا هیچی مدرن بمثابه درک مرگ خدا و همه ارزشها و عرصه فعالیت خرد و این نهیلیسم پیامد منطقی خردمند شدن است ولی نیروانا و حتی هیچی تائو وسیله ای برای ایجاد یگانگی دوباره با هستی و در نهایت خداست و بنوعی می خواهد وحدت گمشده را دیگربار ایجاد کند. در واقع هیچی مدرن نفی یگانگی می کند،دیگری در پی یگانگی از طریق هیچ شدن است.البته هر دو مفهوم هیچی و پوچی دارای قدرتهای خویش هستند، زیرا در واقع بشکل دو درک زنانه شرقی (تن دادن به هیچی و یکی شدن) ومردانه(بدست گرفتن هیچی در خدمت خویش بسان قدرت و سلاحی برا در مقابله با هر اندیشه مطلق گرا و متاروایت) از هیچی و پوچی می باشند و می توان با تلفیق این دو قدرت هیچی در جسم خویش به یک هیچی بارور و خلاق دست یافت، برای اینکار اما باید دیگر بار از هر دو فرهنگ عبور کرد و پوچی زنانه و مردانه را بسان انواع دیگری از خرد و قدرت زنانه و مردانه خود و بسان قدرتهای <خود> و جسم چندلایه خویش در خود جذب و زیبا کرد و به توانایی جسم چندهویتی و هیچی خندان و خلاق دست یافت(در این زمینه آفوریسم <در ستایش هیچی خندان> مرا در مقالات اسرار مگو بخوانید). برای دست یابی به این تفاوت چندلایه خویش و جذاب برای خوانندگان هر دوجهان، بایستی اما هنرمند ایرانی هم از <ما>ی جمعی شرقی و هم از <من>مدرن بگذرد و یا به سوژه دوگانه و پارادکس لکان و یا بهتر از همه به جسم خندان،پارادکس و چندلایه عاشق وعارف زمینی تبدیل شود که هویتش<خود> جسم و خرد و احساسات چندلایه و حالتی چندهویتی و کثرتی در وحدت است.بدون دست یابی به این <خود> شدن چندلایه، هیچ هنرمند ایرانی قادر به دستیابی به تفاوت جذاب و چندلایه خویش نمی شود و همیشه در حاشیه هر دو جهان خویش می زید و جهانی نمی شود. از آنرو که لیلا فرجامی و همچنین شاعرانی دیگر خود به ترجمه اشعارشان به زبان ملیت جدیدشان و یا شعرسرایی به دو زبان کرده اند و این گامی بسیار مثبت است، می توان با مقایسه این اشعار به فارسی و انگلیسی بخوبی درک کرد که در عین نو بودن و مدرن بودن این اشعار هنوز با شعر کنونی جهان مدرن و درواقع پسامدرن فاصله دارند. بویژه به اینخاطر که کمتر این هنرمندان به این <خود> چندلایه خویش و حالت چندمعنایی خویش دست یافته اند که سخنش را برای خواننده مدرن هر دو جهانش جذاب و در عین حال مبهم و پیچیده سازد و خواننده و نقاد جهان مدرن بتواند در درون کلمات و مفاهیم آشنا، شاهد تفاوت معنایی نویی باشد که توسط این شاعر وهنرمند شرقی به دیسکورس زبان و ادبیاتش وارد شده است. باری راه هنرمند ایرانی برای جهانی شدن ، نه از طریق جستن تفاوت خویش و یا زور زدن برای <متفاوت بودن> بلکه از طریق بیان <خود> چندپاره خویش و تبدیل این چندپارگی به چندملیتی وچندفرهنگی و چندلایگی صورت می گیرد. جالب اینجاست که خیلی از هنرمندان امروزه بدنبال یافتن تفاوت زبانی و نگاهی خویش با دیگریند و متوجه نیستند که باز دارند شیپور را از سر گشادش می زنند و بجای آری گویی به خود و بجای اینکه به قول نیچه< آن بشوند که هستند> و با این شدن و آری گویی به خویش که در نهایت هم شخص نمی داند و نمی تواند بداند که این خویش بودن چیست،ایجادگر نگاهی نو و خاص و تفاوت و تفاوطی نو در زبان و شعر و هنر گردند، در پی آن هستند که با بازی با کلمات و نیز بخاطر احساسات رسانتیمو و دل آزردگی خویش و یا خودمداری نارسیستی کودکانه خویش مرتب تفاوت خویش با دیگران و برتری خویش را بر دیگری مطرح کنند و این گونه به تفاوت واقعی که تنها از طریق آری گفتن به خویش چندپاره و تعالی بخشی این چندپارگی به چندلایگی صورت می گیرد دست نمی یابند. لیلا فرجامی در عرصه نگاه نقادانه و موشکافانه خویش و با تواناییش به بیان شاعرانه این تناقضات جامعه و روان انسان ایرانی می تواند هرچه بیشتر به این نگاه چندلایه خویش دست یابد که همین اکنون نیز می توان نشانه هایی از این نگاه قوی و چندسودایی و چنداحساسی او را در اشعاری مثل <دختران بد> بازیافت، با آنکه شعر لیلا فرجامی در مجموع بیشتر مدرن است تا پسامدرن. من در بخش پنجم در کنار شاعران دیگری مانند مریم هوله، پگاه احمدی، زیبا کرباسی و غیره به اشعار او نیز می پردازم و در مقایسه این شاعران با یکدیگر در عین قبول و زیبادانستن کثرت نگاهی، از چشم انداز نقد روانشناختی خویش مطرح می کنم که کدام هنرمند و یا هنرمندان به قویترین بیان شاعرانه بحران روان پریشی جان و چندپارگی روان ایرانی دست یافته اند و نکات ضعف و قدرت هر کدام از این هنرمندان را از چشم انداز نقد روانشناختیم مطرح می کنم. همانطور که در بخش اروتیسم زنانه، در نهایت اشعار زیبا کرباسی از یکسو و اشعار ساقی قهرمان را از سوی دیگر را قویتر از دیگران می دانم و در میان این دو شاعر در زمینه بیان شاعرانه خواهشهای جسم چندلایه زنانه و نگاه پارادکس زنانه و در زمینه توان حس و لمس بازی عشق و قدرت میا ن دو جنسیت و توان بیان شاعرانه آن در نهایت زیبا کرباسی را قویتر از ساقی قهرمان می دانم .

در پایان این بخش می خواهم شعری متفاوت را به نمایش بگذارم و نکته ای دیگر را که در همه اشعار بالا من کمتر اثری از آن دیدم، بازگو کنم. شعر مدرن و پسامدرن از نزدیکیش به جهان هیچی و پوچی و لمس این پوچی در جهان خویش و ایجاد یک ارتباط تثلیثی با هیچی و پوچی بوجود می آید و اینگونه از یکطرف شعر مدرن و پسامدرن فراگمنتی و تکه تکه می شود و از طرف دیگر همه ذرات هستی و فضای همه بازیهای بشری مملو از اکسیژن پوچی و هیچی میشود.و در باب موضوع اول یعنی فراگمنت و تکه تکه شدن هستی و خویش این تفاوت مهم میان مدرنیت و پسامدرنیت وجود دارد که

هنر پسامدرن هرچه بیشتر به این چندحالتی شدن و چندچشم اندازی و پارنویس شدن لحظه آری می گوید و این فراگمنت شدن را به زیربنای پلورالیسم نگاهیش تبدیل میکند، در حالیکه در هنرمدرن در عین فراگمنت شدن شوق و حسرت وحدت گمشده وجود دارد. از طرف دیگر پسامدرنیت تنها با تن دادن به جسم خندان خویش و دست یابی به ابرانسان خندان نیچه ای می توانند بر خطا و هراسهای پسامدرنی خویش چیره شود و به یک کثرت در وحدت این چندلایگی و چندچشم اندازی برسد و با عبور از مرحله ایهام و ابهام وبا تبدیل هیچی به بزرگترین قدرت خلاق جسم خویش به جهان سبکبال بعد از هیچستان دست یابد و به امکان ایجاد وحدتی در میان انسانها و میان این چشم اندازها بر اساس جسم مشترک و زمین مشترک همه ما انسانها. حالت دوم شعر مدرن و پسامدرن، یعنی مملو بودن فضای جهانش با اکسیژن هیچی که بویژه با پسامدرنیت به اوج این چندپارگی و حس و لمس هیچی و پوچی همه چیز و چیرگی بر آخرین متاروایتها مانند واقعیت عینی و قانونمندی عمومی دست می یابد، هم سبب ایجاد وحشت و هم ایجاد کننده سبکبالی در انسان مدرن و بویژه پسامدرن می شود.

توانایی انسان مدرن و پسامدرن به ایجاد رابطه تثلیثی و بافاصله با هیچی و پوچی مانع از ان میشود که با چشم دوختن در چشمان مدوزای هیچی و پوچی و دیدن دروغ نهفته در همه هستی انسانیش و آگاهی یافتن به ناتوانی بنیادینش از حس و لمس واقعیت عینی و حقیقت نهایی و روبرو بودن همیشگیش با تفسیر و یا روایتی شخصی از واقعیت و عشق، سنگ شود و یا به بنده این هیچی تبدیل شود بلکه بخاطر این ارتباط تثلیثی قادر میشود که بنا به توانش و درجه تن دادنش به ثمرات این خودآگاهی به انسان خلاق مدرن و یا پسامدرن دگردیسی یابد . برای درک این حالت ارتباط تثلیثی انسان مدرن و پسامدرن و توانایی تبدیل هیچی به خلاقیتش ، می توان پیروزی <پرسوس> قهرمان اسطوره ای یونانی را بر مدوزا و بریدن سر مدوزا به یاد آورد. پرسوس می دانست که اگر مستقیم در چشمان مدوزا(در معنای امروزی در چشمان هیچی و پوچی نهفته در همه هستی)بنگرد، سنگ می شود، به اینخاطر در برابر او آینه ای و یا سپرش را می گذارد و طوری قرار می گیرد که مدوزا خیال می کند که پرسوس در حال نگاه کردن به اوست و به آینه که تصویر پرسوس را منعکس می کرد، نزدیک میشود و پرسوس می تواند از پشت گردن او را بزند، وقتی مدوزا از کنار مخفیگاه او بسمت آینه و برای سنگ کردن او عبور می کند و آنگاه می تواند از چشمان مدوزا برای سنگ کردن دشنمانش و پیروزی بر آنها استفاده کند. در واقع همین کلک را بشیوه دیگری نیز ادیسه به زنان سیرنه می زند و خود را به دکل قایقش می بندد و در عین شنیدن صدای وسوسه انگیز این زیبارویان مانع میشود که کشتی اش به صخره بخورد و غرق شود، زیرا خودش به دکل بسته بود و ملوانانش همه گوشهایشان بسته بود.اگر انسان یونانی با استفاده از کلک و شرارت خردمندانه مانع اسارتش در بند شورها و قدرتهایش میشود، انسان مدرن نیز در ادامه راه این نیاکانش با ایجاد رابطه تثلیثی با همه چیز و ایجاد رابطه سوژه/ابژه ای قادر به خدمت گرفتن چشمان مدوزای هیچی و پوچی میشود و حتی می تواند با چشمان او دیگران را به بحران و سنگ شدن بیاندازد. همانطور که تمامی جهان شرق توسط غرب با این نگاه هیچ و پوچ بودن آرمانهایشان به بحرانی چندصدساله انداخته شد. بحرانی که هنوز بخش اعظم از آن بیرون نیامده اند و نمی توانند بیرون آیند، زیرا اکنون خودشان با چشمان مدرن به خود می نگرند و نگاه مدرن را در درونشان چون چشمان مدوزا نقش بسته است و هر لحظه با این چشمان،خویش را <شرقی> و بی خرد و یا ضعیف و در بهترین حالت یک رمانتیک صبور مهربان و ناتوان احساس می کنند. بقول ادوار سعید غربیان با ایجاد کلمه <غرب> همزمان< شرق> را بویژه با دو حالت فانتیسم مذهبی از یکسو و رمانتیسیسم اسطوره ای از سوی دیگر بوجود آوردند، همانطور که بقول فوکو با ایجاد سوژه همزمان مفهوم < دیوانه> را آفریدند. زیرا هر دیسکورس با خویش روشی برای نگریستن و زندگی و نیز روشی و بخشی برای ممنوع کردن و منفی پنداشتن بوجود می آورد. این کانالیزه کردن و بیرون کردن و ممنوع کردن بخشی از شورهای خویش و دادن شکلی به این شورها و قدرتهای ممنوع شده، بیانگر نظم و قدرت دیسکورس است. از اینرو انسان شرقی <شرقی شده> یا مجبور به ایجاد رابطه تثلیثی با این نگاه غرب در جان خویش نقش بسته و دست یابی به تلفیق و جذب مدرنیت در جهان خویش و ایجاد مدرنیت ایرانی و تحول در این دیسکورس جهانی و ایجاد تفاوت خویش است و یا محکوم به انجام نقش خویش بسان توریست و یا شرقی رمانتیک در این بازی قدرت دیسکورس است و مرتب یا غرب شیفته و یا غرب ستیز می شود و اینگونه باز هم بخاط ناتوانیش از ارتباط تثلیثی و جذب مدرنیت در جهان سمبلیکش اسیر نگاه مدوزای هیچی و پوچی و لمس و حس برتری همه جانبه جهان مدرن بر خویش می باشد، لمس قدرتی که دیگربار غرب شیفتگی یا غرب ستیزی و اجرای نقش احمقانه و خودداغان کننده را در بازی و نظم دیسکورس جهانی بدنبال دارد. مشکل جهان مدرن اما در بخش دیگریست و آن بخش تن دادن به خرد زندگی و از دست دادن توهم کنترل است. این بزرگترین هراس انسان مدرن است که کنترل بر زندگیش، یا بهتر است بگویم،کنترل بر توهم کنترل زندگیش را از دست دهد. اگر انسان شرقی بر هراسش بر هیچی و پوچی چیره شود و قادر به ارتباط تثلیثی با هستی شود و به جسم خندان تبدیل شود، از آنرو که برای انسان شرقی تن دادن به زندگی و نداشتن کنترل بر زندگی راحتتر است، آنگاه می تواند بسان این جسم خندان و چندلایه که می تواند مثل کودکی بی تهوع سراپا شور و زندگی باشد و یک هیچ خندان و رقصان گردد، جهان مدرن و انسان مدرن را با چشمان زیبا و ترسناک این مدوزای خندان و هیچی خندان خویش به بحران دچار سازد، زیرا این میل تبدیل شدن به جسم خندان و کودک شدن و رهایی از ترسشان از بی کنترلی و رهایی از ترس از دست دادن <من> خویش که این ترس برای انسان مدرن وحشتناکترین ترس است و همه مفاهیم جنون و

دیوانگی در مدرنیت با از دست رفتن <من> و گم شدن او پیوند دارد، بزرگترین اشتیاق درونی انسان مدرن و در عین حال بزرگترین هراس نیز هست. اگر انسان شرقی می توانست به این جسم خندان و هیچی خندان و تثلیثی دگردیسی یابد، آنگاه او نیز قادر می بود، بی هیچ کینه ای و با شرارتی خندان همصران غربی خویش را بوسوسه اندازد و با چشمان مدوزای هیچی خندان خویش و با عبور از وحشت دکارتی از دست دادن کنترل و عبور از ناتوانی پسامدرنها در پشت سر گذاشتن کامل مفهوم <من> و ناتوانی از تبدیل شدن به جسم خندان و یک کثرت در وحدت ، به عنوان کودک بی تهوع و خندان این همعصران و خویشاوندان مدرن و اروپایی خویش را سنگ سازد و به بحران اندازد و بگذارد اکنون آنها از زاویه چشمان این شرقی خندان و جسم گرا به خویش بنگرند و حقارت و کوچکی درون خویش را لمس کنند. بباور من اصلا این وظیفه بنیادین ما فرزندان مدرنیت است که هم بر جهان سنتیمان پیروز شویم و جهان مدرن و متفاوت خویش را بوجود آوریم و هم همزمان بسان این عاشق زمینی خندان همصران مدرن و پسامدرن خویش را به بحران اندازیم و به جهانی نو و زمینی وسوسه کنیم و اینگونه با شوخ چشمی بر استادانمان در هر دو جهان چیره شویم و تفاوت و تحولی نو و زیبا در دیسکورس علمی، هنری و... ایجاد کنیم. باری دست یابی به این دو عنصر اساسی مدرنیت ، یعنی فراگمنت شدن و چندلایگی از یکسو و از سوی دیگر حس و لمس پوچی و هیچی در همه جهان خویش و از این هیچی و پوچی نترسیدن، سنگ و یا کین توز نشدن ، دو معیار مهم برای شناخت نهایی ارزش و قدرت یک اثر هنری و اصیلترین نشانه ها برای دیدن تحول در درونش و به <خود> رسیدن و لمس تفاوتش است؛ به خود رسیدنی که در عین حال یک <خود> ساختن و آفرینش خویش نیز هست.

بهترین حالت این دستیابی همین حالت جسم خندان و چندلایه و هنر خندان و چندلایه است. خندان اینجا به معنای سبکبال بودن و خوشامدگویی به همه اشکال و حالات هستی؛حتی خوشامدگویی به تراژدیهای خویش می باشد و نه نفی درد و نفی بحران خویش. موضوع درک پیوند عمیق این حالات متفاوت به عنوان گذرگاهی بسوی هم و به عنوان راهی برای تحول و یا دیفرانس دریدایی است که اینگونه درد ما را به شادی می رساند و بحران به لمس دگربار وصال و یگانگی و یگانگی به لمس بحرانی نو و ضرورت پوست اندازی نو و از طرف دیگر حس و لمس یگانگی درونی و در عین حال متفاوت این حالات و دیدن درد بسان شادی متفاوت و به تعویق افتاده و شادی بسان درد متفاوت و به تعویق افتاده و درک بازی جاودانه این دیفرانس درد و شادی، عشق و خرد، جاودانگی و لحظه می باشد. موضوع آری گویی به این شورها و خرد نهفته در آنها و تبدیل آنها به قدرتهای خویش و آری گویی به این بازی بی آغاز و انجام دیفرانس دریدایی و تن دادن به این بازی جاودانه و فانی عشق و قدرت و دیالوگ زندگیست،؛ آری گویی و عشق به سرنوشتی که بدینوسیله درد را به درد شیرین ، افسردگی را به افسردگی خندان و بحران را به بحران شیرین و به بازی ماجراجویانه و تراژیک/کمیک نو شدن و دگردیسی مبدل می سازد. این جسم خندان و این ابرانسان خندان و دلقک نیچه ای و یا در شکل ایرانیش عاشق و عارف زمینی و خندان من یک حالت است و نه یک تیپ شخصیت. او حالتی است که انسان بدان تن می دهد و مثل تصویری است که انسان بدان وارد میشود و اینگونه وبه این حالت جهان را می چشد و لمس می کند، همانگونه که قبلا بشکل حالت سنتی یا مدرن جهان را حس و لمس کرده است، زیرا همه هستی انسانی یک حالت و یک وضعیت نگریستن و لمس کردن است.

بدینخاطر نیز این حالت جسم خندان وعارف زمینی می تواند به میلیونها شکل ابراز و بیان شود. قدرت این جسم خندان و برتریش بر همه نگاههای سنتی، مدرن و پسامدرن که هرسه نیاکانش هستند و او بهترین خصلتهای آنها را در خویش جذب و حفظ کرده است، این است که این جسم خندان و چندلایه به بهترین وجهی به پارادکس زندگی و پارادکس حالات خویش و به چندلایگی حالات خویش تن می دهد و عاشق این پارادکس و چندلایگی خویش است. این پارادکس و چندلایگی بزرگترین قدرت اوست . از اینرو جسم خندان یک پارادکس خندان است. او هم به شور عشق و به وجود جهان و به وجود عشق در نگاه معشوق و به ضرورت بازی عشق و قدرت در همه عرصه ها و برای سروری بر لحظه و زمین باور دارد و هم همزمان می داند که هر آنچه عشق و جهان و یا حقیقتش می نامد، تفاسیر و تاویلهایی و در نهایت دروغهایی و اشعاری و افکاری ساخته شده توسط ما انسانها برای دست یابی به اوج لذت و عشق و قدرت بیش نیستند و دیدن این پارادکس او را سنگ و یا تلخ کام نمی کند بلکه او را به اوج لمس عشق سبکبال و خندان و خرد شاد و سبکبال و ایمان سبکبال می رساند. او می داند که هم مسحور شدنش در چشم و نگاه معشوق واقعیست، چرا که عاشق بودنش را در بیقراریش، دلهره اش، تمنای همخوابگی و شرارت کنار زدن رقیبش حس می کند و همه این شورهای او قوی و پراحساسند و همزمان می داند که در پشت این همه شورها استعاره ای نیز خوابیده است، شعری و دروغی که او را مسحور این معشوق و یا آن معشوق می کند. استعاره ای و تصویری که برای مثال عشقش تنها کسی می تواند باشد که در نگاهش نوعی ظرافت و یا بیگناهی خاص و یا تبلوری از نگاه مادر و دیگری را حس و لمس کند و اینگونه عشقش نه یک حالت احساسی خالص بلکه یک خلقت ناخودآگاه احساسی/خردی توسط جان و تنش می باشد. او می داند که عشقش، شعری پرشور است و نیز می داند که بقول نیچه شاعران دروغ زیاد می گویند و در نهایت همه انسانها و زرتشت او نیز شاعرانی بیش نیستند. اما لمس این پارادکس عشق و دیدن دروغ در پشت هر حقیقت و دیدن احساسهای نهفته در پشت هر تصمیم خردمندانه و یا دیدن شهوت نهفته در پشت هر اخلاق والا، او را از زندگی و عشق بیزار و یا دل ازرده نمی کند بلکه برعکس او را به عاشق این پارادکس و تبدیل کننده پارادکس به سرنوشت و قدرت انسانی خویش و ایجاد کننده عشق و جهان فانی و سبکبال و در عین

حال مطلق و پرشور تبدیل می سازد. او با تبدیل شدن به پارادکس و چندلایگی به یک ناسازه زیبا و خندان و پرقدرت تبدیل میشود. دیدن خویش بسان این شاعر و متفکر و خالق بازی خویش و بازیگر بازی خویش و در نهایت تماشاچی نهایی بازی خویش و دیدن زندگی بسان این بازی عشق و قدرت سلیقه ها و تفسیرهای مختلف بر سر زیباترین و قویترین تفسیر و بازی، بی آنکه هیچ کس بتواند بگوید که کدام راست است،زیرا تنها می توان گفت که کدام شعر و تفسیر برای این لحظه و برای این بازی بهتر است و یا کدامیک برای این لحظه دروغ است، چنین نگاهی عمیق به زندگی بویژه برای انسان وحدت گرای ایرانی بسیار سخت است و هر کدام از ما ایرانیان بارها با روبرو شدن با این خرد پوچی و پارادکس عشق و زندگی سنگ شده ایم و یا کین توز به خویش و زندگی گشته ایم.   ایرانیان معمولا در برابر حس و لمس این هیچی و پوچی در زندگیشان دو حالت می گیرند که در هر دو حالت در نهایت ناتوان به ایجاد رابطه تثلیثی با خرد و یا عشق خویش و دست یابی به یک حالت پارادکس و خندان و تبدیل شدن به یک عاشق سبکبال و خندان هستند. ناتوان از دگردیسی به عاشقی که عاشقانه به معشوق و زندگی خویش عشق می ورزد و هم می داند که این عشق و بازی یک تفسیر خود او است؛ ولی این دانایی،عشق اش را بی ارزش نمی کند بلکه عشق اش را سبکبال می کند و نمی گذارد حتی عشق اش، این بزرگترین تفسیرش، بر او حکومت کند و هم خردش شاد می شود، زیرا می داند این جهان پوچش مالامال از رنگهای و شورهای مختلفش، از شورهای جنسی، عشقی و یا میل بازی وسروریست و اینها پوچ نیستند، وجود دارند،نفس می کشند، شرورانه بر ای دست یابی به لذت و سروری خویش نقشه می کشند و بازی می کنند. اینگونه خردش، شادان از حس و لمس تنفس شورهای نارسیستی و سروری یا عاشقانه در پشت تفسیرهایش ، دوباره زنده و کودک میشود و شورهایش با دیدن استعاره و دروغ نهفته در جهانشان و بازیشان، سبکبال و زیبا و خردمند می گردند و اینگونه جسم خندان و سبکبال، اینگونه هستی زمینی توسط شورهایمان پرشور و توسط شور هیچی و پوچیمان سبکبال شده، آفریده میشود و از خدا تا زمین همه رقصان می شوند و زندگی تبدیل به یک رقص زیبا و سبکبال می گردد. انسان ایرانی اما بدون تبدیل شدن به جسم و تن دادن به این پارادکس زندگی خویش و عشق به این پارادکس هیچگاه نمی تواند بشکل مدرن تن به این پارادکس دهد،چه برسد که بخواهد به اوج لمس این پارادکس یعنی به تبدیل شدن به جسم خندان و پارادکس دست یابد. از طرف دیگر بدون دست یابی به این پارادکس وچندلایگی همیشه یا در بحران باقی می ماند ویا در حاشیه هستی و جهان می زید. تا زمانی که ایرانی خویش را بسان روحی سیال حس و لمس می کند و نوع رابطه اش با هستی یک رابطه نارسیستی و دوگانه است، نوع عمده برخوردش به این حس و لمس پوچی در همه ذرات هستیش به دو شکل عمده ذیل است که هر دو شکل در نهایت نافی مدرنیت و پسامدرنیت و مانع رنسانس ایرانی و مانع عبور ایرانی از بحرانش و مانع دست یابی به جسم خندان و چندلایه و عاشق سبکبال و خردمند شاد می شود. دو شکل برخورد عمده ایرانیان به هیچی و پوچی اینگونه است:

۱/ چون ایرانی خواهان حس و لمس عمیق عشق و وحدت نارسیستی با معشوق و یا وحدت وجود عرفانیست، از آنرو حس و لمس این هیچی و پوچ برایش به سان نابود کننده این وحدت نارسیستی اش و خراب کننده تمنای عشقش و لذتش است، پس می خواهد از این خرد نهفته در هیچی و پوچی و از لمس و دیدن این هیچی و پوچی فرار کند و با این فرار و هراس از این خرد پوچی و هراس از قدرت پوچی بجای جذب و ادغام آن در جهانش و سبکبال شدن، هنرش و قدرتش را ضعیف و کم مایه می سازد و خود را اسیر شورهای خویش می کند، بجای آنکه با نیرو ی خردش احساساتش را به یاران خویش تبدیل سازد و با شور و منطق احساساتش، خرد خویش را بخدمت خود در آورد و به خرد احساسی واحساس خردمندانه دست یابد و به سبکبالی یک جسم پرشور و سرور بر جهان و احساسات خویش. با فرار از پوچی و هیچی و هراس از شک انسان ایرانی خویش را به اسارت در بند هراسهای خویش و از طرفی دیگر نابالغ بودن خلاقیتهایش محکوم می سازد. همانطور که زروان خدای اول ایرانی با شک به خودش، اهریمن را می زاید و با عشق نارسیستی به خویش اهورامزدا را و اینگونه هر خلاقیتش تک ساحتی و سترون است. همانطور نیز هنرمند و انسان ایرانی هراسان از هیچی و پوچی و ناتوان از ارتباط تثلیثی با هیچی و ناتوان از درک خرد و منطق نهفته در هیچی و پوچی، آثارش تک محوری و کم قدرت و ناتوان از ایجاد پارادکس و چندلایگی در متن هنری و یا متن زندگی خویش می باشد. در مقایسه با این هراس و ناتوانی از جذب قدرت خویش و ناتوانی از تلفیق شور عشق و خرد و دستیابی به خرد شاد و عشق سبکبال، جسم خندان و عارف زمینی من به تبلور آری گویی ایرانی و مدرن به این عشق سبکبال،به خرد شاد و به هیچی خندان و به پارادکس زندگی انسانی تبدیل می شود و بدینخاطر هم قادر به حفظ عشق وحدت جویانه ایرانی و ترکیب آن با قبول فردیت و فانی بودن مدرن است و هم قادر به نگاهی عاشقانه و قدرتمندانه به هستی و دیدن هستی خویش بسان یک بازی و دیالوگ عاشقانه ، قدرتمندانه و شوخ چشمانه با معشوق، رقیب و یا با خدای خویش. او می تواند با ایجاد ارتباط تثلیثی با هیچی و با عشق و شورهای کودکانه درونش، این شورها و قدرتهای خویشرا به یارانش تبدیل سازد. هر تحول اصیلی در نگاه انسان با رفتن بدرون پوچی و دیدن دروغ نهفته در حقیقت گذشته خویش و تهوع و بالا آوردن جهان گذشته خویش آغاز میشود.در مرحله بعدی این انسان با چیرگی بر تهوع خود و قبول دروغ بودن و تفسیر بودن هر حقیقتش و قبول ناتوانیش در دستیابی به حقیقت نهایی و معنای نهایی خویش و یا دست یابی به عشق والا ، اکنون به این پوچی و تفاسیر مختلفش از عشق و حقیقت آری میگوید و به کودک بی تهوع تبدیل میشود و به

قدرت هیچی خندان و خلاق مجهز می شود. او اکنون هم بسان جسم شور عشق و دلهره عشق و شور قدرت و دلهره قدرت را در تن و جانش حس و لمس می کند و هم می داند که باید به این شورها معنایی دهد، زیرا آنگونه که جهانش و شور عشق و قدرتش بر او ظاهر میشوند، تفسیر اوست که با قدرت هبچی و پوچیش آنرا آفریده است. پس عشقها و بازیهایش و حقایقش را زیبا وخندان و سبکبال می کند و هیچی و پوچی را به توان خلاقیت مداوم و توان دگردیسی مداوم خویش و جهانش مبّدل می سازد. اکنون جسم خندان و عارف زمینی با تبدیل هیچی به هیچی خندان مرتب به بازسازی جهانش و مفاهیمش می پردازد و نمی گذارد حتی زیباترین مفهوم و حقیقتش مانند عشق نیز بر او سروری کند و خویش را بجای یک حقیقت و یا احساس مطلق و عینی جا بزند و سرورش شود. در برابر این تلاشهای شوخ چشمانه شورهای خویش، او با خنده و قدرت پوچی خویش جواب می دهد و سریع رنگ و شکل حقیقت و جهان خویش را با لبخندی عوض می کند، تا به یاد عشقش و بازیش بیاورد که چگونه در پشت این شور عشق و قدرتش استعاره ای نهفته است و اگر استعاره اش و تصویرش بخواهد بر او سروری یابد و به او تلقین کند که همه هستی اش و حتی خودش تنها تصویری پوچ بیش نیست، آنگاه او به تصویرش احساسات و شورهای زنده پشت تصویرش را نشان می دهد و او را به رنگهای مختلف در می آورد تا ببیند که چگونه قدرتش از جای دیگر سرچشمه می گیرد. با چنین نگاهی به زندگی انسان به خویش خندیدن را نیز می آموزد و قادر به خندیدن به خویش و پریدن از روی خویش نیز هست. او اینگونه پارادکس هم قادر به عشق ورزی عمیق است و هم قادر به پریدن ار روی عشق و استعاره اش. او اکنون می داند و با تجربه پوچی و جهان بعد از پوچی لمس کرده است که خطا و دروغ راه دست یابی به حقیقت است و بیراهه روی و به هدر دادن خویش شیوه دست یابی به راه خویش است. همانطور که برای پیداکردن خویش و دیگری، ابتدا بایستی خود و دیگری را گم کرد. هنرمندی که این پارادکس را درک نکرده و به خرد پوچی و هیچی خویش کامل تن نداده است، هنرش نیز قادر به دیدن پارادکس درون هر احساس و هر اندیشه، قادر به دیدن تصویر واستعاره در پشت عشق و بازی عشق و قدرتش و قادر به دیدن احساس و شورهای نهفته در پشت تصاویرش نیست. و از اینرو شعر و هنرش قادر به ایجاد چندلایگی نیستند و نه قادر به تبدیل شدن به یک جسم خندان و سبکبال و یا قادر به تبدیل شدن به یک متن پارادکس و خندان و سبکبال چندلایه.

۲/ حالت دوم ایرانیان در حین حس و لمس این هیچی همان شکل کاهن لجام گسیخته از قبیل نگاه شهریار کاتبان و یا همان علی عبدالرضایی است که اکنون با دیدن شکست همه آرمانها و لمس هیچی و پوچی و درک دروغین بودن همه حقایق بزرگ سنتی و فردی خویش، خشمگین و دل آزرده ، ناخودآگاه و یا خودآگاه می خواهد شروع به انتقام گیری از لحظه و از خویش و از دیگری کند. اکنون که همه چیز تصویری و تفسیری پوچ بیش نیست، این روح سیال با تبدیل شدن به پوچی و مملو از خشم نارسیستی خود بخاطر فروریختن کاخهای پوشالیش، در پی انتقام گیری از این جهان پوچ و و در پی لذت بری تحقیرآمیز و خشن از این باصطلاح دروغهای جهان مانند سکس، عشق و غیره خواهد بود. او قادر به درک این موضوع نیست که وجود تصویر و تفسیری در هر عشق نه بمعنای بی ارزش بودن و غیرواقعی بودن آن احساس، بلکه به معنای هزار تفسیر و هزار رنگ و حالت بودن و هزار تمنا و لذت بودن این احساس است، بمعنای دست یابی به لذت تمنای چندچشم اندازی و چند تصویری. برای درک این لذت سبکبال بایستی که این کاهن لجام گسیخته هر چه بیشتر تن به جسم خویش و پارادکس جسم خویش دهد، تا لمس کند که چگونه او بسان جسم همیشه در بطن یک طبیعت و هستی زنده و در دیالوگ جاودانه با این هستی صحبت می کند و از اینرو پوچی تنها در ذهنش وجود دارد و هر شور زندگی، زنده و پرقدرت است و همزمان این پوچی خود نیز قدرت بزرگ جسم است ، تا جهانش و خودش دچار ایستایی و اسارت در بند یک نگاه و تفسیر خویش نشوند و از یاد نبرد که در جهان خویش و در تصویر و معنای خویش از آفتاب، معشوق و در تفسیر خویش از بازی می زید و همیشه هم در تصویر خویش زندگی خواهند کرد و از اینرو با این شناخت از جهان خویش، قادر به نوسازی و دگردیسی جهان خویش و جسم خویش باشند. تنها با جسم شدن و تن دادن به پارادکس خویش بسان موجودی سنجش گر و معنادهنده، بسان یک جسم و حیوان خندان است که کاهن لجام گسیخته می تواند هم به لمس ارزش و زیبایی زندگی دست یابد و هم از حالت روح سیال بودن رهایی یابد و هم با دیدن شورهای قدرتمند خویش در پشت تفسیرهایش، پی ببرد که چگونه او بسان یک جسم یگانه خردی/احساسی مرتب هستیش را با جان و تنش می آفریند و از اینرو نیز اگر جهانش زشت و بد آفریده شود، خود نیز در این تصویر خویش محکوم به پژمردگی و مرگ است. همانطور که کاهن لجام گسیخته و نسل شهلا و شهریار با دیدن هستی و همه چیز بسان یک تصویر و خیال بی ارزش، خود را به تبلور این بی ارزشی و تصویر کین توزانه تبدیل می کنند و بسان چاه کنی که ته چاه می ماند، خود بدست خویش جهانش و بحرانش را و محکومیتش به تکرار را مرتب باز می آفریند، زیرا زندگیش تبلور مادی تفسیرش از هستی، یعنی تبلور مادی یک تصویر بی معنا و تشنه و کین توز است. آدمی با تفسیرش همزمان سرنوشت خویش را رقم می زند، زیرا جهانش خود اوست و او جهانش می باشد. زیرا او دیگری است و با کین توزی به جهان و یا به دیگری، در نهایت به خویش کین می ورزد و خویش را تحقیر می کند و می کشد، زیرا این هستی، تصویر او و روایت اوست. به همین دلیل نیز تنها با تن دادن به عشق به دیگری و به تمنای دیگری به تمنای خویش و عشق به خویش دست می یابد و با تن دادن به پارادکس خویش و تن دادن به پارادکس خویشتن دوستی به دگردوستی و عشق به دیگری کشیده میشود. او با سروری بر خویش سرور دیگران می شود و با سروری بر دیگران به سروری

بر خویش دست می یابد، همانطور که با داغان کردن معشوق و دیگری،خویش را داغان و مسموم می کند. زیرا او دیگریست و تمنایش تمنای دیگریست.

در انتهای بخش اروتیسم زنانه، اکنون با توجه به موضوعات مطرح شده به بیان و نقد شعری می پردازم که بباور من بمیزان قابل توجهی از هراس ایرانی از هیچی و پوچی و نیز از کین توزی نسل کاهنان لجام گسیخته می گذرد و به بیان پارادکس زندگی و پارادکس عشق انسانی، بی هیچ فرار و یا کین توزی به این پارادکس ،می پردازد و در واقع اولین گامها را در مسیر آری گویی به پارادکس زندگی و پارادکس جان و جسم خویش بر می دارد و بدین خاطر کارش بسیار قابل تحسین است. با آنکه هنوز احساساتش ، خندان و هیچی و پوچیش زیبا و سبکبال و خودش به جسم خندان و چندلایه تبدیل نشده است، اما با شناخت و بیان پارادکس عشق و دروغ و درک پیوند عمیق میان آن دو و سنگ نشدن و یا کاهن لجام گسیخته نشدن ، گامی مهم در دگردیسی به یک جسم خندان و یک عاشق زمینی چندلایه و پارادکس بر می دارد و اگر اشعار بعد ی او هرچه بیشتر تن به این پارادکس و چندلایگی هستی دهند وبیشتر به خویش و پارادکس و چندلایگی احساسات درون خویش آری گویند، به همان اندازه هم نزدیکتر به یک شعر جهانی و مدرن و یا پسامدرن میشوتد و به تفاوت جذاب و چندلایه ای خویش دست می یابند که برای هر دو جهانش جالب و وسوسه کننده خواهد بود. باری این شعر بباور من تحولی مهم در نگاه این شاعر و در عین حال شعری جدید در عرصه شعر زنانه و یا در مجموع شعر مدرن ایران است و بیانی شاعرانه از پارادکس بنیادین زندگی بدون کین و نفرت و یا فرار کردن از این پارادکس است. چندگام جلوتر و آنگاه ما با شاعری با جسم خندان و چندلایه و آری گوی به خویش و زندگی روبروییم. بیان و لمس پارادکس عشق و فرارنکردن و یا کین توزی نکردن به آن، بلکه نوعی آری گویی اولیه به این پارادکس و قبول آن با همراه با دردی و زجری و اشکی، این قدرت این شعر است که مرا مجذوب خویش کرد و به من نشان داد که شاعر بدرون نیستی و پوچی نگریسته است و درد می کشد و غم عشق دارد،اما سنگ نشده است. او اکنون می تواند در این مسیر جلوتر رود و به دردشیرین و عشق خندان و دروغ حقیقت گو و بیراهه علمی و بهدررفتن پربار دست یابد و عاشقانه به تصویر عشق خویش و بزرگترین دروغ اصیل خویش بخندد و در عین حال جز آن و جز این عشق نخواهد، زیرا ای عشق مالامال از استعاره و دروغ انسانی، حقیقت او را به عنوان انسان و پرشورترین رازها و احساساتش را بیان می کند. تنها این درهم آمیختگی هرچه بیشتر احساس و خرد، احساس را سبکبال و خردش را شاد و شعرش را رقصان و چندمعنایی تر می سازد. برای آنکه خواننده را کمی غافلگیر کنم و بگذارم او بدون شناخت قبلی از شاعر، تن به این شعر زیبا و پارادکس بدهد، از بیان نام نویسنده در اینجا خودداری می کنم. به شعر دقت کنید و از پارادکس زیبای آن لذت ببرید

شش دروغ

آسمان من که سیاه و سرد می شود آسمان تو می رود که بشود

آسمان تو که سیاه و سرد می شود آسمان من می رود می شود
*
تقصیر تو از بوسه می گذرد روی لب هایی که گفتی بمانند ساکت تا ببوسیشان
*
(این خاطره اگر ثبت نشود گور می شود تو را فرو می کشد)

از ابتدای شعر با دیالوگ متقابل و تاثیر متقابل تمنای عاشق و معشوق بر بکدیگر می شویم. هر حرکت یکطرف باعث تحولی در تمنای دیگری و در حرکت دیگری میشود. از طرف دیگر از ابتدا بحرانی در این عشق وجود دارد که در حرکت متقابل و در عین حال متفاوت عاشق و معشوق خویش را نشان می دهد و در میل به سکوت معشوق برای بوسیدنش. همزمان شاعر با ایجاد یک راوی دیگر، از بیرون و از چشم اندازی دیگر به خویش و ماجرای عشقیش می نگرد و می خواهد نقدش کند تا به تجربه و اتفاقی جذب شده در جهان سمبلیکش تبدیل شود و گرنه حالات متناقضش می تواند مثل پدر هاملت که از گور بر می خیزد و حق خویش میطلبد، از ناخودآگاه مرتب به شکلی جدید به خودآگاهی آید و جا و مکان بر حق خویش را در تجربه و بلوغ عاشق و معشوق بطلبد. اینگونه شعر صاحب دو چشم انداز میشود و بهتر می توان پارادکس درون عشق و شعر را باز و درک کرد. حال شاعر به عنوان راوی اول به بیان روایت دروغهایش و اشتیاقاتش در عشق می پردازد و از بیرون به عنوان راوی دوم این دروغ درون عشق و در عین حال لذت واقعی تمنای عشق را به عنوان پارادکس عشق و احساس بررسی و نقد

می کند. شعر از ابتدا با بیان حالت پایه ای عشق که در آن عاشق و معشوق به یکدیگر عشقشان را اعتراف می کنند و می خواهند قلبشان و جانشان متعلق به دیگری و به معشوقشان باشد و همه می دانیم بدون این مطلقیت در عشق، عشقی نمی تواند بوجود آید، در عین اینکه همه می دانیم که عشق نیز مثل خود انسان فانیست و می تواند بمیرد، شروع می کند و همزمان این اعتراف و مطلقیت عشق را بسان دروغ اول می نامد. اینگونه شاعر در واقع به بودن دروغ در هر عشقی اشاره می کند، دروغی که بدون آن عشق امکان بوجود آمدن ندارد. ما در عشق به معشوق قول عشق ابدی می دهیم و صادقانه اینرا می گوییم، زیرا عشق بدون این حس جاودانگی و ابدی بودن قادر به زیستن نیست. ما در عشق معشوق را مطلق برای خویش می خواهیم و خویش را می خواهیم مطلق در اختیار معشوق بگذاریم و در این دو حالت عشق دروغی نهفته است، زیرا انسان نه موجودی ابدیست که قول عشق ابدی می دهد و نه مطلق برخویش ویا بر دیگری حکومت می راند که بتواند خویش و یا دیگری را مطلق داشته باشد. با اینحال عشق بدون این مطلق بودن معشوق و یکه بودن معشوق، امکان رشد و نمو ندارد. هر کدام ما در عشق بارها این کلمات را بیان کرده ایم و باز هم در عشقهای نویمان این کلمات را بیان می کنیم. آیا این دروغ واقعا دروغ است؟. در این دروغ انسانی حقیقیتی بزرگ نهفته است و آن این حقیقت است که هردو طرف با وجود علم و شناخت بر فانی بودن خویش و آگاهی از ناممکنی خواست خویش و خواست عشق، باز هم بدان تن می دهند و آنرا می خواهند. اینگونه آدمی با دروغی، زیباترین حالت انسانی یعنی عشق را بوجود می آورد، همانطور که رویایش زمینه ساز واقعیتش است. او با خواستن این ناممکن، عشق را ممکن می کند که به فانی بودن خویش واقف است و آن را نفی نمی کند، بلکه این فانی بودن را با شور عشق متقابلش زیبا و جاودانه می کند و قادر است در عشق، بیزمانی که همان ابدیت است و نیز مسحور معشوق خویش بودن و او را چون زیباترین موجود نگریستن را تجربه کند. اینگونه جاودانگی و مطلقیت جدیدی توسط عشق انسانی و دروغ انسانی زاییده میشود که حس بیزمانی در لحظه عشق است که زمان از یادمان می رود و حس مطلقیت معشوق که در برابر نگاه او، همه نگاههای دیگر رنگ می بازند. شاعر نیز در این شعر به این حالات و دروغهای نهفته در عشق که پیش شرط عشق و جنون زیبای انسان بودن است، آگاهی یافته است و به بیان آنها می پردازد، با آنکه هنوز کاملا آری گوی به این پارادکس عشق و قادر به درک منطق بزرگ در درون این دروغ و ایجاد   جهانی انسانی، حقیقتی انسانی و زمانی انسانی نمی شود. اما مهم آن است که هم دروغ را می بیند و هم همزمان به عشق بازی ادامه می دهد و طلب عشق دارد و اینگونه عشقش و لحظه اش پارادکس است و در شیرینی بوسه اش تلخی پوچی نیز وجود دارد و احساسش دوسودایی است و هم احساس و هم خرد جریان دارد و این برتری او بر کاهن لجام گسیخته کین توز به عشق بخاطر دیدن تصویر و دروغ در عشق و هم برتری او بر عاشق رمانتیک ایرانی نافی این دروغ و مقدس خواندن وحدت است، اما به پارادکس خندان و جسم خندان و آری گوی به این پارادکس زیبای عشق و ایجاد کننده جهان عاشقانه و زمینی انسان هنوز دست نمی یابد. از طرف دیگر این حس دروغ در عشق و لذت، حکایت از شروع بحرانی در عشق وشکستن حس وحدت اولیه می کند و گویی عاشق و معشوق اکنون در بازی عشقشان به وجود بحرانشان و دروغهایی که به یکدیگر می گویند، تا بحران را بپوشانند، تا اندازه ای پی برده اند و هم این ادامه بازی عشق و هم این دروغ دیده شده همزمان در متن عشق حضور دارند و بر یکدیگر و بر بازی اروتیکی و دیالوگ عشقی عاشق و معشوق تاثیر خویش را می گذارد. اینگونه متن را بایستی دولایه و بسان دو برخورد، یکی لمس و برخورد به پارادکس عشق در کل و از طرف لمس و برخورد بر پارادکس یک عشق مشخص و در بحران یافت و بررسی کرد. از طرف دیگر همیشه اینگونه است که ما وقتی در عشقمان و روابطمان به بن بست و یا بحران می رسیم، همزمان درباره کل موضوع عشق و کلا عشق انسانی به غور و گفتگو با خویش و یا با دیگری می نشینیم. اینگونه نیز در طی متن بایستی به هر دو نمونه های این دو متن و بحران ناشی از درگیری با پارادکس عشق بکلی و یا پارادکس و بحران عشق مشخص که در سکس و نگاه و حرکات گاه متقابل و گاه متضاد دو نفر نقش می بندد، توجه نمود.. جالب اینجاست که شاعر و متن هم آگاهی به این دروغ در عشق و بحران عشق دارد و هنوز هم کامل به قبول پارادکس زندگی و قبول این دروغ زیبای پایه گذار حقیقت دست نیافته است ، از اینرو نیز با لبخندی همراه با کمی تلخی به این دروغ می نگرد و با اینحال نمی تواند این آگاهیش مانع از آن شود که دل به عشق نبندد و هر حرکت معشوق را زیر نظر نگیرد، تا ببیند که آیا جواب عشقش را می دهد یا نمی دهد و اینگونه نیز همزمان به بیان بحران عشقش می پردازد. شاعر هم پارادکس را حس می کند و هم میل شدید به تجربه عشق را و این دو حالت بی آنکه کامل با یکدیگر پیوند بخورند، تلفیق یابند و به عشق خندان و پارادکس زیبا تبدیل شوند، بشکل آگاهی طنزآمیز به پارادکس از یکسو و از طرف دیگر اشتیاق و میل تجربه عشق از سوی دیگر تبدیل می شود و مرتب فانتزیهای جدیدی اروتیکی و دیالوگ عشقی جدیدی از ترکیب این حالات پارادکس میل به عشق و لمس دروغ در عشق و یا لمس بحران عشق خویش بوجود می آید. آدمی در سکس و بازی تن همه پارادکسش را یکجا و در هر حرکت و خواهش خویش بیان می کند. انسان شاید بتواند با کلمه دروغ گوید، اما تن و خواهشهای بدن در خویش مجموعه خواستهای خویش، هرچند هم متناقض باشد، را بیان می کنند و اینگونه برای مثال بر بستر نگاه فرویدی ، از ترکیب میل به سکس و از طرف دیگر هراس از سکس، اجبار و وسواس تمیز کردن بوجود می آید. یا از ترکیب میل به یگانگی و لمس یگانگی در عشق و همزمان عدم باور به این یگانگی و دیدن دروغ در این یگانگی انواع و اشکال بازیهای سادومازوخیستی و غیره می تواند بوجود آید. اینگونه

نیز در طی متن از هم آمیختگی این حالات و احساسات دوسودایی ما شاهد ایجاد فانتزیهای مختلف هستیم. البته تن و جسم همزمان با ایجاد این عوارض و ترکیبهای اروتیکی و ناخودآگاه در پی پاسخ گویی به بحران خویش و در پی یافتن جای خویش در خودآگاهی و تبدیل شدن به تمنای چندلایه نیز می باشد .حرکت جسم و تن همیشه دارای اهدافی است و می خواهد با عبور از یک بحران و بیماری به سلامت نوینی و جذب قدرتی نوین از خود در جهان سمبلیک خویش دست یابد و این روند را پایانی نیست، زیرا ناخودآگاهی مرتب تصویر و اشتیاقات جدید می آفریند که به عنوان حقایق پس زده ما ، خواهان جذب و تعالی بخشی خویش و یافتن جا و مکان برحق خویش در جهان سمبلیک ما هستند. از اینرو باید در مسیر این شعر به این تحول بحران و تحول در درک پارادکس بدقت نگاه کرد و دید که آیا شاعر و یا عاشق و معشوق در متن قادر به دست یابی به یک پارادکس خندان و یا جوابی به بحران عشق خویش هستند و یا نیستند و بحران در نهایت بی جواب می ماند و لاجرم تشدید می یابد. بحران مثل یک دایره و یا گشتالت بسته نشده است و تا زمانی که بسته نشود و به یک یگانگی و کثرتی در وحدتی نو دست نیابد، مرتب بازی و بحران را تکرار می کند. مثل مسئله ای که تا حل نشود، جان و ذهن ما را راحت نمی گذارد. حال با این مقدمه وارد جهان شعر و متن شعر می شویم و به تلاش متن و شاعر در پی پاسخ گویی به دوگانگی احساسی/خردی خویش و یافتن راهی نو برای پاسخ گویی به پارادکس عشق و بحران عشق می نگریم. ابتدا آگاهیش را به دروغ عشق می بینیم و همزمان این آگاهی نافی تمنایش نیست بلکه تمنایش و شکل تمنایش خود حاصل این میل به عشق و دانایی به دروغ و بحران عشق است. از اینرو در آهنگ کلام طنزی عاشقانه، بازیگوشانه و در عین حال غمگینانه و کمی تلخ نیز وجود دارد.

دزدیدم نگاهت را اول از همه   این دروغ اول
نشاندمت روبرو به حرف گرفتمت تا فردا   این دروغ دوم

فردا از هوش رفته ای از رختخواب گوشه ی اتاق رفته ای آن جا که دست
نمی دوید
نمی خزید
نمی لغزید
نمی کشید
نمی فشرد
نمی برد به دهان
نمی رسید به حسرت   این دروغ سوم

بعد، شده ام
عاشقت
نشسته ای
کنارم

از کنارم نرفته ای
دستت را دور گردنم چرخانده ای
دوستم نداری- عزیزم- گفته ای- بیا- بمان- نرو
گفته ای ببر مرا بگو مال توام با صدای بلند

هرچه بیشتر عاشق و معشوق متن به تمنای عشقیشان و در عین حال بحران رابطه شان تن می دهند،هم حالات دو سودایی و چندسودایی و پارادکسشان شدیدتر می شود و هم درگیری با پارادکس عشق و دروغ نهفته در عشق شدیدتر میشود. از آنرو که خوشبختانه عشق در متن وشاعر قادر بدان نیست که با گفتن آنکه عشق فقط تصویری و دروغیست، بر احساسات چندسودایی خویش و اشتیاقات عمیق درونی خویش چیره شود و آنها را در نام این آگاهی پس بزند و هم نمی خواهد،چشم بر ذات پارادکس عشق ببندد و مثل عشقهای سنتی وجود هر شک و تردیدی را نفی کند، از اینرو هرچه بیشتر عاشق و معشوق به تمناهایشان تن می دهند، رابطه شان پیچیده تر و چندسودایی و مالامال از حس و تجربه حالات متناقض عشقی مانند میل یکی شدن و همزمان حس دروغی در این میل یکی شدن، تمنای دیده شدن و مورد عشق واقع شدن توسط دیگری و همزمان دیدن شکی یا خشمی در نگاه دیگری میشوند و بحران عشق که خواهان جذب نهایی این پارادکس و یافتن یک عشق چندلایه و عبور از چندپارگی خویش و از طرف دیگر خواهان دیالوگی صادقانه با خویش و دیگری برای بیان و رفع بحران عشق است، شدت بیشتری می یابد. عاشق و معشوق متن تنها در صورتی می توانند بر بحران عشقشان چیره شوند، که بتوانند با آری گویی به پارادکس عشق و لمس زیبایی و

منطق دروغ در عشق، همزمان چندپارگی حالتی و احساسیشان را به حالت چندلایگی تمنای عشق تبدیل کنند و قادر به لمس عشق و تمنای پارادکس عشق در همه حوزههای عشقی و اروتیکی باشند و در عین حال صمیمانه با یکدیگر و از احساسات متقابلشان سخن گویند. زیرا دقیقا وقتی میان آنچه که زبان می گوید و آنگونه که می گوید و نگاه می کند،تناقضی باشد، این تناقض حکایت از وحود بحرانی در احساس عشقی عاشق و معشوق و یا پارتنرهای یک رابطه اروتیکی می کند. آدمی،همانطور که گفتمان درمانی مکتب پاول واتسلاوییک نشان میدهد، در هر کلامش یک بار خبری و یک بار احساسی وجود دارد و اگر بار خبری مانند جمله دوستت دارم، با بار احساسی نهفته در جان گوینده همسو نباشد، آنگاه جمله اش دوگانه میشود و با زبان می گوید،دوستت دارم ولی با لحن گفتنش و یا با شیوه نگاه کردنش می گوید، زهرمار و دوستت ندارم و نگاهش را از معشوقش می دزد.اگر عاشق و معشوق به این حالات پارادکس در عشق و نیز به منطق احساساتشان وفادار نمانند و آنها را در جهان خویش و عشق خویش جذب نکنند، آنگاه این عشق و رابطه کم کم از یکسو به دروغی و از سوی دیگری تبدیل به تمنای اروتیکی متناقض می شود که در هر فانتزیش هم میل بیان دروغ بودن عشق و هم میل چشیدن این دروغ و رفع تشنگی عشقی و جنسی خویش را نمایان می سازد. در شکل حاد این روابط دروغین آنگاه خشونت و تحقیر در شکل فانتزیهای جنسی و اروتیکی مرتب اوج می گیرد و بازی زیبا سادومازوخیستی عاشق و معشوق بر بستر عشق و اعتماد متقابل به یکدیگر به بازی پنهان و آشکار تحقیق و خشونت ورزی به یکدیگر تبدیل می شود. زیبایی کار شاعر در این است که با قدرت شعری و نگاهی دقیق به بیان این بحران و پارادکس عشق و حالات چندسودایی درون عشق در هر نگاه و عمل عاشق و معشوق می پردازد و همزمان از زاویه چشم راوی دیگر به درگیری حالات عشقی و ترسهای عشق و معضلات دیگر رابطه می پردازد و گویی در این عشق همزمان درگیری میان دو مفهوم کهن و نوی عشق را می بیند. درگیری ایی که ناشی از بحران سنت و مدرنیت و جدل مفاهیم متفاوت عشق در این دو فرهنگ هستند و هنوز چون دو جسمک با یکدیگر بیگانه در تن و جان راویان و متن عمل می کند ، بی آنکه راویان و بازیگران عاشق در متن به تلفیق خویش و دست یابی به عشق پرشور، خندان و پارادکس خویش دست یابند. دیالوگ میان عاشق و معشوق بخاطر مسائل حل نشده و چندپارگی درونی راویان و نیز بخاطر موضوعات مطرح نشده به یک دیالوگ چندسودایی و متناقض تبدیل می شود که لحظه ای از معشوق می طلبد، سراپا عاشقش باشد و مال او باشد و لحظه ای دیگر صورتش را بر می گرداند و چشم به دیگری دارد و یا بقول شعر، زهرمار از چشمهایش می بارد و عاشق لب می گزد و از بیان حرف خویش هراس دارد و در عین حال لحظه ای دیگر معشوق را در آغوش می گیرد. این حالات چندسودایی در هر عشق مدرن و سنتی می تواند بوجود آید. اما اینجا ما با یک عشق ایرانی در بحران روبروییم که در خویش هم نگاه مدرن به عشق بسان یک تصویر خودساخته و هم عشق شرقی پراحساس را داریم و متن و شاعر با وجود رهایی از حس کین توزی یا سرکوب این پارادکس، هنوز قادر به دست یابی به چندلایگی و عشق سبکبال نیست. از اینرو بحرانش نیز مرتب اوج می گیرد، بدون آنکه جوابی برای حل بحرانش از طریق دست یابی به چندلایگی داشته باشد. در مسیر متن راوی و شاعر و متن به بیان این حالات پارادکس عشق و چندپارگی ایرانی و تبلور این حالات در بازیهای اروتیکی و غیره می پردازد و ما را از صحنه ای وارد صحنه ای دیگر و تبلوری نو از این بازی پارادکس و در عین حال بحران گونه می کند. برای اینکه خواننده خود هرچه بیشتر به این بیان حالات پارادکس عشق در این شعر و از طرف دیدن چندپارگی ایرانی در موضوع عشق که در این متن نیز و در حالات چندسودایی عاشق ومعشوق بیان می شود آشنا گردد، بقیه شعر را یکجا می آورم و در آخر توضیحی درباره اش می نویسم.

مال منی. برمی خیزی. چرخی می زنی. نشانم می دهی، دورتادور، کمرت را   :لاغرم؟
می گویم: ها

مال منی؟
لاغری   این دروغ چارم

دست دور چانه ات می چرخانم لب هایت را فرو می دهم
صورتت برمی گردد رو به آنطرف   طرف من نیست

زهرمار از چشم های تو توی چشمهایم می ریزد

دلم می دود روی موهای سینه ات روی چشم مالیخولیاییِ ترسانْ ترسانْ
لب می گزی

(لب می گزی از من می ترسی. جا عوض کرده ایم. باید چروکیده می بودی. باید جوان می بودم. باید می دویدی. نباید می دویدم. قاعده به هم ریخته از قاعده به آنطرف می ترسی بپری نمی توانی بپری. نگاه کن در آخرین مقاله ات پشت مدرنیته ها از سنت ها چگونه ورجه ورجه ور می پری)

و اینگونه متناقض نیز به بیان حالات و لذت اروتیکی می پردازند. کافیست که از این چندپارگی و درک اولیه پارادکس به چندلایگی و عشق به پارادکس دست یابند، تا این تمناهای عشقیشان پرشور و شور اروتیکشان چندلایه تر،پرشورتر و خندانتر شود. آنگاه هر دو بهتر می توانند به خویش و تنشان و نیازشان تن دهند.اما ناتوانی از این جهش و نیز ناتوانی از درک عمیق بحران عشقی و دیالوگ صادقانه احساسات متناقض خویش بشکل تناقض حالات در اروتیک ادامه می یابد. اینگونه در حالی که راوی تن به بازی اروتیکی می دهد و با معشوقش مشترکا فانتزیها و تمناهای اروتیکی دهانی،مقعدی را لمس و اجرا می کند و بدرون یکدیگر وارد میشوند، اما حسی در متن وجود دارد که نشان می دهد این ورود به معنای ورود عاشقانه و یکی شدن عاشقانه با یکدیگر نیست و در واقع با تمامی لذتی که راوی می برد و بزیبایی نیز بیان می کند و سراپا انگشت و لحظه و یا فانتری اروتیکی اش می شود، اما حس می کند که در احساس عاشقانه معشوق به او دروغی نهفته است و اینجا نه پای عشق بلکه پای لذت اروتیکی در میان است. از اینرو می داند که وقتی عاشق او را بر روی زانویش می نشاند، زیرا نه بخاطر اشتیاق تمامی تنش به او بلکه چون <او> ی تحریک شده دوست دارد. اینگونه با وجود دخول در یکدیگر، معشوق احساس بیرون ماندن می کند و احساس دروغی در عشق. جسم، بسیار دقیق حس و لمس می کند و هر دروغی را در رابطه بنوعی احساس می کند و خواهان عبور از این دروغگویی و دست یابی به تمنای بیشتر عشقی و یا قبول آنکه رابطه فقط اروتیکی است و دروغ نگفتن به خویش است.اینگونه راوی دوم بعد از وصف راوی اول صحبت از <تمرین دوست داشتن> می کند

می کشانی ام روی زانویت می نشانی ام چون او دوستم دارد
لب هایم را به تندی
به تندی با نوک لب هایت

تیغ را از دستم می گیری می تراشی ام صافم می کنی
تیغ را می دهی دستم

گریه نمی کنم صدایم که نمی آید گریه می کنی

محراب
این جا
رو به سقف   پاهایت را از زانو   بالا می کشی ستون می شوند   پهن دو ور صورتم

صورتم را پایین می آورم می بینم

پیدا نمی کنم
دست می مالم
انگشت فرو می رود
می گویی رفت
رفت به جهنم

انگشتم گُر می گیرد توی جهنمِ شیرینِ سرخ   نمی بینی

از حضٌی که می بری وصل می شوم به سر انگشت خودم
انگشت خودم وصل می شود به مغز خودم
مغز خودم وصل می شود به قلب خودم
قلب خودم وصل می شود به حفره ی خودم
گُر می گیرم

(باید سردم باشد اما گرمم است زیرا تو احتیاج به نوازش داری)

خواب می برَدَم خمیده لای ران های پهنت دستم می ماند بیدار آآآه که اوووه می کشی از خواب بر می آیم
روی سینه ات خوابم می کنی
لب می مالی به لب هایم به سر پستان هایم

(تمرین دوست داشتن)

و اینگونه در ادامه بازی اروتیکی و در هر فانتزی آن حس و لمس دروغ نهفته در رابطه ودر کل عشق و نیز میل دست یابی به یگانگی و دست یابی به عشق اوج می گیرد و این میل، حسرت، غم، اشتیاق به شکل بازی اروتیکی خویش را نمایان می سازد و خواست خویش می طلبد که همان از یکسو آری گفتن به پارادکس عشق و از سوی دیگر در این رابطه مشخص بیان میل خویش به عشق و دخول در جان و قلب دیگری و حس نبودن این امکان در رابطه اروتیکی است، تا با این اعتراف صادقانه به خویش و معشوق خویش راهی برای عبور از دروغ خویش بیابند.اما راوی و عاشق و معشوق به بازی خویش و در نهایت دروغ خویش ادامه می دهند و بجای اعتراف به احساسات پارادکس خویش و دست یابی به تمنای چندلایه به پیوند و لذت اروتیکی در نهایت قناعت می کنند.

زمین می خورم زمین می خورَدَم
ادامه بده ادامه می دهی ادامه بده
از این سر تا آن سر   دو ور سرم می نشانی ران هایت را   از این سر تا آن سر می بوسم به دندان

فرو می روم با سر انگشت توی جهنم گلگون

انگشتم می بیند دل تو را آن تو

صدایت ناله ی گنجشک می شود

می گویم انگشتم این تو نیست   انگشت من نیست   این دروغ پنجم

دروغ می گویم   انگشت من است این که دل می زند این تو بماند بیرون نخزد

گریه که می کنی می گویی

بیا این ها را بردار برو

رفته ای آنجا که انگشتش را هرگز نمی لغزاند آن تو که جهنم من است

دوستت که داشتم اگر نمی داشتم گریه می کردی
موهایم را دور دست پیچیدی سیلی به گونه ام به چپ به راست
سرم را به چپ به راست
سرخ شدم کبود نشدم نفس زدم جیغ نزدم
هنوز نمی زنمت
کشیدی ام روی سینه ات تا سر فرو کنم لای پاهایت از سر بمکم تا ته
سیلی به گونه ام که از سر بمکم تا ته
صورت بمالم به پهنای پهن کون و دورِ کیرِ خسته   خوابم ببرد

این سر شهر را که نمی دانم گرم می شوم چه خوشگونه
آن سر شهر را که نمی دانم سرد می شود چه خوشگونه
این شهر وق زده زیبا زیر آسمان سفید سیاه نپرس چرا
بالا بیایم آن گوشه که نشسته ای از شب تا صبح شاید بالا بیاورم

خواهم چکید از تو   تا حلقم فرو رفته ای   لای دندان هایم آرام گرفته ای

به دندان بگیرمت؟
با همین دندان ها بگیرمت؟
تا ته حلق فرو دهمت؟
خون بمانی توی دلم؟
چه می شوم من که خورده ام تو را از شست پا تا ته پیشانی

از ته دل بیرون می کشمت از اینجا
کف دست می گیرمت

ول می شوی چاق و سنگین و گرم و با ناز و دور شانه هایم
می روی سنگین و گرم و با ناز فرو
پاره نمی کنی
سر می چسبانی به شانه هایم
گُر می گیری یک نفس نگاه می کنی به من یکباره بیرون می کشی
نگاه می کنی خیره به برفاب که بارید روی دلم
یک نفس گذشت از نفس تو
بیرون که می کشی یک سال سیال بر من گذشته است

می آیم که تو را ببَرم

بخورمت که بزایمت روی سینه ام بمانی عزیزم پاهایم را بچسبانم به هم نزایمت که بمیری بمانی زیر زهدانم

اما حتی این بازی اروتیکی و لمس دیگری در انواع فانتزیهای اروتیکی نمی تواند غم و تلخی کمبود حس عشق و ناتوانی از دستیابی به تلفیق هردو را از بین ببرد و اینگونه راوی در نهایت هم کامل به آری گویی به پارادکس عشق دست نمی یابد و هم در نهایت به کمبود و دروغی که در این بازی اروتیک است، اشاره می کند و به معشوق می گوید که این بازی اروتیکی در نهایت در خویش دروغی نهفته دارد، زیرا این حقیقت را پس میزند و سرکوب می کند که معشوق در واقع میل یگانگی عشقی با معشوق و لمس عشق در چشمان او و میل دیده شدن بسان عشق در چشمان او و چون معشوق بر سینه های او خوابیدن و چون عشق و معشوق از لبان او بوسه های عاشقانه چشیدن را دارد و داشته است و در نبود آن بجای بوسه لبان معشوق تنها به بوسه لای پای معشوق و چسبیدن به لای پای معشوق قناعت کرده است و این دروغی به خویش و معشوق بوده است و این دروغ ششم او بوده است. اینگونه شاعر در عین بیان یک تمنای اروتیکی بخوبی نشان می دهد که چگونه یک تمنای باز اروتیکی می تواند همزمان وسیله ای برای پوشاندن غم عشقی و ناتوانی از دست یابی به بوسه ای عاشقانه باشد. در پایان از اینرو عاشق و معشوق هنوز چندپاره باقی می مانند و نه به عنوان عاشق شرقی زندگی کننده در جهان مدرن قادر به دستیابی به تلفیق خاص خویش از شور عشق شرقیشان و اروتیسم بی پروای غربیشان هستند و نه قادر به اری گفتن کامل به پارادکس زندگی و پارادکس عشق. اما چون شعر و شاعر به بیان و شناخت این پارادکس و بیان و شناخت دروغهای درون جهان خویش پی برده است، خود این شناخت و درک پارادکس عشق و نیز شناخت و درک معضل چندپارگی عشق ایرانی، گامی مهم در مسیر این آری گویی بر می دارد و در مسیر تحولی بسیار خوب قرار دارد.

ناله می کنی؟
چرا می کنی؟ سرم نمی چسبید لای پاهایت اگر چسبانده بودی سرم را به سینه ات
ول نمی شدم لای پاهایت اگر ول کرده بودی لبهایت را روی لبهایم
بیدار نمی نشستم لای پاهایت دستهایت را اگر واکرده بودی این دروغ ششم

حالا تو دروغ هایت را بشمار بنویسم یادمان نرود از یاد

(این شهر خسته است می خواهد برود به جهنم)

تابستان ۲۰۰۵ ساقی قهرمان

باری این شعر زیبا از ساقی قهرمان است که بباور من این شعرش، تحولی خاص در میان اشعار اوست، زیرا بجای درک مکانیکی عشق ،هرچه بیشتر به درک دیالکتیکی و بازی متقابل عاشق و معشوق در عشق و اروتیک تن می دهد و همزمان قادر به بیان حالات پارادکس آن نیز هست و دروغهای درون عشق را می بیند و به ما نتایج و ثمرات این آگاهی به پارادکس و دروغهای عشق از یکسو و از طرف دیگر میل به عشق و مورد عشق واقع شدن از سوی یگر و ناتوانی از عبور از چندپارگی و دست یابی به چندلایگی نهایی را نشان می دهد. یعنی شعر در اینجا چند لایه است ولی این چندلایگی در خویش دوپارگی احساسی را نیز حفظ کرده است و به عشق خندان و پارادکس دست نیافته است. ساقی قهرمان ، اما بخوبی حالات چندسودایی عشق و اروتیسم را و بویژه حالات چندسودایی عشق بحران زده را نشان می دهد و ما را با خویش به عرصه های مختلف حس و لمس این چندسودایی و پارادکس از صحنه نگاه عاشق و معشوق به یکدیگر، تا هماغوشی به اشکال

مختلف و لمس احساسات و حالات متقابل و یا متفاوت عاشق و معشوق می کشاند. جالبی این شعر این است که هم تکه تکه شدن و حالت فراگمنتی به شکل قطعه های مختلف شعر وجود دارد، هم پارادکس و دروغهای نهفته در عشق را بیان می کند و هم همزمان نشان می دهد که با وجود آگاهی به این دروغ، چگونه جسم و تمنای شعر و شاعر و لحظات اروتیسم و حالت تمنای عشق در شعر دچار یک بی احساسی و یا کین توزی کاهن لجام گسیخته نمی شود بلکه شعر از یکطرف هرلحظه اش و هر حالت و فانتزی اروتیکش از تمنای اروالی همراه با سیلی زدن تا فرورفتن زن با انگشت در مرد، تا مکیدن پستان معشوق و غیره مالامال از حس ولمس این پارادکس و دروغ عشق و دروغ یک عشق دربحران و در عین حال میل و تمنای عشق است. یعنی شعر در خویش و در هر بازی خویش همزمان هم شناختش و هم اشتیاقش را بازتاب می دهد و بدینخاطر شعر چندلایه و پارادکس است. اما چون به تلفیق نهایی و عبور از چندپارگی عشق ایرانی دست نمی یابد،پارادکسش خندان نیست و شعرش به سبکبالی عاشق خندان دست نمی یابد. ساقی قهرمان کافیست که چندقدم دیگر در این مسیر آری گویی به پارادکس زندگی و عشق و جسم چندلایه خویش و جستجوی هرچه بیشتر راهی برای عبور از چندپارگی عشق ایرانی و بسوی دست یابی به عشق خندان و چندلایه جلو برود ، آنگاه هم شعرش به چندلایگی قویتری دست می یابد و هم شعرش به تبلور جسم خندان و آری گوی به پارادکس خویش و آری گوی به عشق خندان و پرشروشور خویش دگردیسی می یابد و این طنز تلخ و پرشوری که در شعربالا نهفته است، به خنده زیبا و چندلایه عاشقان زمینی پرشور و شرور تبدیل می شود.

اروتیسم مردانه

مرد در فرهنگ ایرانی دارای سه نقش عمده و اساسیت که وجود او را به عنوان مرد و صاحب فالوس در دیسکورس جنسیتی ایرانی تعیین می کند و اگر از این نقشها سرباز زند و یا نتواند بخوبی این نقشها را اجرا کند، <مرد> محسوب نمیشود و یا مردی ضعیف قلمداد میشود و نگاه فرامن جامعه او را از مردنبودنش شرمگین می کند و بدان وامیدارد که با تن دادن به نقشهای سنتی خویش دیگربار <مرد بودن> خویش را ثابت کنند.این سه نقش مهم مرد ایرانی که هویت او را در فرهنگ ما تشکیل می دهند، نقش پدر حافظ سنت، قهرمان که در جستجوی عشق مطلق مادرانه است و عاشقی که اسیر نگاه زن اثیری و جادویی است، می باشد. نگاهی دقیق به این سه نقش، معضل مرد ایرانی و تراژدی کمتر فهمیده شده مرد ایرانی را بر ملا می سازد.

۱/ به عنوان پدر، مرد ایرانی حافظ سنت، اخلاق و غیرت و ناموس عمومی و خانوادگیست و باید برای حفظ این ناموس و حفظ سنت خانواده حاضر به فداکاری و حتی فدای خویش باشد. همانطور که به عنوان نماینده سنت بایستی به سرکوب و مجازات هر آن کسی که به ناموس خانواده و سنت ضربه می زند، دست بزند، خواه این فرد دخترش باشد و یا پسر همسایه. عدم توانایی به اجرای خواست ناموس و قانون سنت به معنای عدم مرد بودن و بمباران او با احساس گناهست. در فرهنگی که مرد بایستی <سنگ زیرین آسیاب> باشد، تا به عنوان مرد مورد قبول واقع شود، آنگاه هر ضعفی و یا هر بیان احساسی بسان ضعف قلمداد میشود و بدینخاطر در عین اشتیاق پنهانش به زن به عنوان حامل عشق مطلق مادری و هم به عنوان عشق اثیری پرشور، در عین حال از <زن بودن> یعنی احساسی بودن در معنای او، چنان می ترسد که هرگونه نشانه ای از ضعف و یا شک و تردید را می خواهد در خویش بکشد،تا فرزند خلف نیاکانش باشد. درست است که او به بهای پدر بودن به فرد ممتاز جامعه پدرسالاری تبدیل میشود و نقش اول را به عهده می گیرد، اما به بهای این امتیاز ممتاز بودن، محکوم به سرکوب هر شور و قدرت مردانه، خرد مردانه و محکوم به سرکوب هر میل استقلا ل مردانه و میل چیرگی بر پدر خویش و بر نیاکان خویش برای دست یابی به حقیقت و عشق فردی خویش توسط مرد می باشد. همین سرکوب مردانگی در پای این نقش پدر است که اجازه نداده است، خردگرایی و قدرت طلبی و میل کشف و بدست آوردن مردانه در جامعه ما رشد کند و ما نه مارکوپولویی داریم و نه دکارتی. ما می توانیم به راحتی در فرهنگ و تاریخمان ببینیم که چگونه مرد ایرانی بجای عبور از پدر و بدست آوردن حکومت خویش و ایجاد تحول در دیسکورس جامعه، به نقش فرزند خوب قناعت می کند و حداکثر خواهان رفرمی در سنت پدریست و نه ایجاد دیسکورسی مردانه با حفظ نکات سالم فرهنگ پدری. او تمامی قدرت خلاق خویش را قربانی نگاه پدر و نقش پدر می کند و اینگونه مرتب سهراب بدست رستم در فرهنگ ما کشته می شود و اگر فرزندی دست به کشتن پدر زند، آنگاه بدان خاطر است که به عنوان یک عاشق سنت می بیند که پدرش ناتوان از اجرای نقش خویش و دفاع از ناموس است و اینگونه با کشتن پدر و جایگزینیش با سلطنت خود در واقع می خواهد به یک پدر بهتر تبدیل شود و نه آنکه راهی نو و دنیوی طی کند. همین سرکوب مردانگی و کام پرستی در پای نقش پدر است که سبب آن شده است، مرد ایرانی مانند مرد مدرن اروپایی پایه گدار و ایجاد کننده فرهنگ کام پرستانه مدرن ایرانی نباشد و در واقع این فروغ است که این نقش را بهعده می گیرد و میوه ممنوعه را

بزبان فارسی وارد می کند. در حالیکه در فرهنگ اروپایی ما با رشد مدرنیت و بویژه در مرحله مدرنیت کلاسیک که تحت تاثیر نگاه مردانه است،شاهد اوج گیری انواع اروتیسم و کام پرستی و تمناهای مردانه در قالب مکاتبی مثل رمانتیسیسم اروپایی و یا لیبرتین اروپایی هستیم و مردان زیبا و پرشوری چون لردبایرون، مارکی دساد، گوته و دیگران زاییده می شوند. در فرهنگ ما مرد ایرانی چنان اسیر نگاه پدر و نقش پدرانه از یکسو و نقشهای دیگر قهرمان و عاشق نگاه زن اثیری است، که شور مردانه اش ناتوان از بیان خویش است و مرتب توسط این هویتهای دیگرش سرکوب می شود. بخاطر همین شور مردانه و کام پرستی و قدرت طلبی مردانه در فرهنگ ما نیزهیچگاه فرهنگ سوژه/ابژه ای رشد نمی کند و مفهوم خرد در فرهنگ ما بدینخاطر عاری از این مفهوم مدرن خرد است.این شور مردانه است که می خواهد جهانش را و نیزمعشوقش را بدست گیرد و به کام گیرد و مهر خویش بر جهان زند.اما این شور چنان زیر نگاه فرهنگ پدرسالارانه/مادرمحوری و زیر نگاه سرزنش کننده پدر و یا نگاه هراسان مادر و زیر فشار احساس گناه داغان میشود که اصلا این شور مردانه و قدرت مردانه و زیبای کام پرستی مردانه امکان بروز پیدا نمی کند.نباید فراموش کرد که سنت خود نیز یک نام پدر است و بنابراین نفی سنت به معنای نفی قانون و نیز نفی خویش به عنوان انسان حامل این قانون و دیسکورس است که در واقع توسط این قانون و دیسکورس این سوژه زاییده میشود. اما از آنجا که رابطه مرد و زن ایرانی با سنت و قانون بشکل رابطه نارسیستی دوگانه و نه بشکل رابطه تثلیثی و بافاصله است، از آنرو نیز بجای رابطه تثلیثی میان سوژه،تمنا و قانون و بجای امکان تحول هر سه ضلع این مثلث ارتباطی ما شاهد رابطه دوگانه و مرید/مرادی میان مرد و زن ایرانی با سنت و یا قانون هستیم و این رابطه نارسیستی در واقع نفی نام پدر و قانون است. زیرا قانون برای اجرای خویش احتیاج به <سوژه> و فرد دارد و فردیت بدون ایجاد رابطه تثلیثی و تن دادن به هویت جنسیتی زنانه و مردانه خویش که اساس هر فردیتی است، بوجود نمی آید. اینگونه در نتیجه رابطه نارسیستی با سنت وخدا که در نهایت بدنبال بازگشت به بهشت و نفی ذات انسانی خویش است، در نهایت هم مردانگی و زنانگی یا فردیت خویش را می کشد و هم مانع ایجاد قانون و تبدیل شدن اشتیاقاتش به تمنای بشری که همیشه تمنای دیگریست و دارای احساس مسئولیت نسبت به خویش و دیگریست، میشود. از اینرو سیستم ایرانی بخاطر سرکوب رابطه تثلیثی و سرکوب جسم و حالت زنانه و مردانه، هم مانع ایجاد فردیت است و هم مانع ایجاد قانون و مانع دست یابی به تمنای چندلایه و نمایانگر اسارت ایرانی در بند نگاه رابطه نارسیستی با خویش و با اشتیاقاتش و یا با خدایش. همه اجزای این سیستم با هم پیوند تنگاتنگ دارند. بدین خاطر تحول در سیستم نیز به معنای ضرورت تحول در همه بخشهاست و هر تحول اصیل در یک بخش، تحول بخشهای دیگر را بدنبال دارد. یعنی هرچه بیشتر آری گویی ایرانیان به شور و قدرت مردانه و زنانه خویش و به فردیت خویش بیشتر شود، به همان اندازه هم رابطه اش با سنت و اشتیاقاتش عوض می شود و بجای رابطه مرید/مرادی به رابطه تثلیثی و شوخ چشمانه و استقلال طلبانه تن می دهد و اینگونه با فانی شدنش همزمان قانون را نیز فانی و اشتیاقاتش را نیز قابل تحول وقابل تعالی بخشی می سازد و بدینوسیله از رابطه نارسیستی با سنت بیرون می آید وقادر به ایجاد رابطه تثلیثی با سنت و با مدرنیت و ایجاد جهان مدرن ایرانی با تلفیق این دو سیستمها و هویتهای خویش است.

۲/ مرد ایرانی به عنوان قهرمان و عارف همیشه در پی جستجوی عشق مطلق مادرانه و یا در جستجوی بهشت گمشده ای است که در آن دیگربار شاهد نگاه زجرکشیده مادرش نباشد وبتواند با چیرگی بر پدر ظالمش در کنار مادرش به تمنای نارسیستی و وحدت جاودانه خویش و بی جامعه به طبقه سوسیالیستی و یا به جامعه بی طبقه توحیدی خویش دست یابد. فرهنگ ایرانی چنان تحت تسلط این نگاه مادرانه است که حتی بجای فلسفه، شعر در آن قدرت می گیرد و عشق افلاطونی جای عشق جنسی و اروتیک را می گیرد. مرد ایرانی آنگاه که بشکل عارف در پی دستیابی به این وحدت نارسیستی با مادر خویش از طریق نفی جسم خویش و میل سراپا روح شدن و عشق شدن است، در واقع به اسارتش در نگاه مادر و به اسارتش در این فرهنگ نافی مردانگی و نافی جسم او تن می دهد و خود را قربانی می کند. رابطه مادر و قهرمان مانند رابطه مادر و کودک است و کودک بقول یونگ پاره تن مادر است و بدنبال بازگشت به این یگانگی با مادر است. از اینرو نیز قهرمان و یا عارف نفی شورمردانه اش و دلهره ها و علائق مردانه اش و میل لذت بری و قدرت طلبی مردانه می کند .

همینگونه نیز وقتی به عارف عملی و یا قهرمان تبدیل میشود، این قهرمان در خفا و ناخودآگاه در پی بازخواست زجر مادر خویش و بزیر کشیدن پدر خویش است که بنا به احساس قهرمان نه نقش پدری و مردی خویش را در برابر مادرش و زنش بخوبی انجام داده است و نه اجازه داده است که کودک و مادر با یکدیگر به وحدت جاودانه نارسیستی دست یابند، زیرا نگاه خشمیگینش مانع این پیوند بوده است. سیستم قهرمان گرایی جامعه ما بشدت تحت تاثیر این نگاه مادر و این جستجوی عشق مطلق و یا چیرگی بر زجر مادر است، از اینرو قهرمان می خواهد با سرکوب جسم خویش و نیازهای خویش به این وحدت و یگانگی با مادر دست یابد و یا با سرکوب جسم و نیازهای خویش ناخودآگاه به مادرش نشان دهد که او مرد بهتر یاپدر بهتری است و می تواند جایگزین پدر گردد. یعنی این قهرمان در نهایت حفظ سنت می کند و در راه سنت می جنگد،حتی اگر بظاهر مخالف سنت که نشانه قدرت پدرش است، می باشد. در عمل هر تلاش او برای پس زدن پدر، بخاطر دست یابی به این یگانگی نارسیستی با مادر

است و بدینخاطر تکرار خطای پدر می کند و پس از کشتن پدر،خود را به عنوان پدر جدید و حامی سنت معرفی می کند و دگربار خواهان سرکوب جسم و زنانگی و مردانگی در پای عشق مطلق و عشق مادری میشود. همین میل ناخودآگاه نهفته در قهرمان گرایی ایرانی درپی وحدت نارسیستی و کودکانه با مادر و میل جایگزینی پدر از طریق تبدیل شدن به پدری نو و نماینده ناموسی نو است که باعث شده است، قهرمان گرایی در ایران، از هر نوع چپ یا راستش، در نهایت تولید سنت بکند و حرکاتش شبیه سنت باشد و خشمش به سنت در نهایت به سنتی نو و رابطه مرید/مرادی نویی تبدیل شود. زیرا برای جلوگیری از این تکرار بایستی مرد و زن قهرمان ایرانی خویش را از اسارت در نگاه مادر واسارت در عشق مطلق برهاند وقادر به رابطه تثلیثی با تصویر مادر درونی خویش باشند و بتوانند بر اساس هویت جنسیتی و خواهشهای دنیوی خویش عمل کند. ولی اگر قهرمان ما اینکار را کند، آنگاه دقیقا به هویت <ضد قهرمان> نسل ما جسمهای خندان و مغرور از زنانگی و مردانگی خویش تبدیل میشود و قادر به رابطه تثلیثی با فرهنگ مادرمحورانه خویش و عبور از آن با خنده ای است. او دیگر مانند شعر معروف <گالیا> ی هوشنگ ابتهاج نمی گوید که <دیر است گالیا/// در گوش من فسانه دلدادگی نخوان> و یا مثل رضای معتاد در فیلم گوزنها با شرمگینی از ضعف خویش نمی گوید < منم می تونم، منم می تونم>، بلکه مغرور از خویش و جسم خویش در پی تحول جامعه و فرهنگ خویش و دستیابی به لذت و قدرت مردانه و زنانه خویش است و این خواستهای جنسیتی را اساس فردیت خویش می داند وبا تصویر پدر و مادر نهفته در خویش رابطه ای مشاورانه و دوستانه وتثلیثی برقرار می کند و از تجربه آنها استفاده می کند، اما اسیر نگاهشان نیست و سرور همه تصاویر درون خویش از تصاویر فرامن و تا تصاویر ناخودآگاه خویش است و آنها را بسان قدرتهای خود، بسان تمناهای خندان و اخلاق خندان خویش در خود جذب می کند. یکی از دلایل اساسی شکست همه جریانات سیاسی و اجتماعی ایرانی، اسارت حاملان این جریانات در نگاه مادر مطلق و عشق مطلق و نیز اسارت در نگاه پدر حافظ سنت بوده است. فرهنگ قهرمانانه اما بیش از همه عرصه قدرت مادر و عرصه تسلط او بر روان مرد و اجازه ندادن به بلوغ مردانه است. زیرا مرد را به یک کودک در پی یگانگی با مادر و در پی اجرای خواستهای مادر خشمگین تبدیل می کند و اینگونه به جنگ پدر و میل جانشینی او و پدری بهتر شدن و تکرار سنت می رود. بی دلیل نیست که در فرهنگ ایرانی از مام وطن سخن گفته می شود، در حالیکه در خیلی از فرهنگهای دیگر مانند فرهنگ آلمانی وطن سمبل پدر است و قهرمانان برای دفاع از وطن پدری به جنگ می روند. دقیقا اسارت همه نیروهای سنتی و باصطلاح غیر سنتی ایرانی در بند نگاه مادر و نگاه پدر و در بند رابطه نارسیستی با سنت بود که باعث میشد،مخالفان سیاسی در عمل هر دو ضد جسم و ضد زنانگی و مردانگی و بشکل احساسی و رمانتیک و ضدخردگرایی عمل کنند و هر دو در نهایت سنت را قویتر سازند. زیرا وجودشان مالامال از ساختار کاهنانه/عرفانی و ارتباط نارسیستی با جهان و سنت بود و نمی دیدند که چقدر نگاهشان و وجودشان با مخالفشان خویشاوند و نزدیک است. اینگونه نیز می توانستند از چپ به راست بروند و از راست به چپ. نفی این قهرمان گرایی وعبور از آن و دست یافتن به ارتباط تثلیثی با هستی و با فرهنگ خویش و دست یافتن به هویت زمینی و ضدقهرمان و خندان خویش، یکی از وظایف مهم نسل جدید مردان ایرانیست. آنها بایستی با رهایی خویش از نگاه پدر حافظ سنت و نگاه مادر حافظ عشق مطلق و ووحدت نارسیستی، به مردانگی زیبا و فردیت مردانه مستقل و چندلایه و قادر به ارتباط تثلیثی و بافاصله با هستی دست یابد، تا بسان این مرد زیبا، پرشور و چندلایه قادر به ایجاد جهان زمینی و دست یابی به عشق و حقیقت فردی و سبکبال خویش باشد و همزمان مرتب دگردیسی یابد و با خنده همه جهان کهنش را بکشد و هم مانع از ایستایی خویش و جهانش شود. در واقع این بهرام بیضاییست که راز این قهرمان تاریخی را و ضعف او را، اشتیاق پنهان او به زن و هراس او از زن را مطرح می کند و بیان می کند وخواهان عبور از این قهرمان تاریخییست. اما نسل ما با شناخت اسارت قهرمان در نگاه مادر و لزوم رابطه تثلیثی باهستی به خواست او دست می یابد و هشتمین سفر سندباد او را به پایان می رساند و جهان زمینی و مالامال از شور و رقص زنانه و مردانه و بازی و دیالوگ و جدل عشق و قدرت زنانه و مردانه می آفریند.

۳/ مرد ایرانی جهانش در اسارت مطلق نگاه زن اثیری در عرصه عشق قرار دارد. اگر او در عرصه نگاهش به جهان و یافتن نقش خویش بیشتر اسیر نگاه مادر و قهرمان گرا و یا اسیر نگاه پدر و حامی سنت و انسان نیک بودن است، در عرصه عشق و عمیقترین بخشهای درونی خویش که در واقع به عرصه مردانگی او و شورهای مردانه او واشتیاقات مردانه او نزدیک میشود، اسیر نگاه زن اثیری است که بسان موجودی زیبا و پر راز و رمز، به عنوان سمبلی از جهان ممنوعه احساسات و عواطف و تبلور جسم و خواهشهای جسمی و اروتیکی رمزآمیز شده، بر این جهان اندرونی و پنهان مرد حکمرانی می کند. زیبایی تراژیک این حالت در این است که چون زن بسان موجودی خطرناک و در عین حل پاک و بیگناه به اندرونی فرستاده می شود و دیالوگ سالم میان زن و مرد غیرممکن می گردد، فانتزی مردانه برای دست یابی و لمس اشتیاقات مردانه خویش، این زن در اندرونی را که چنان پاک و بیگناه و زیباست که خورشید نیز قیافه اش را ندیده است، به اساس و محور خواهشهای عشقی و تمناهای عشقی خویش تبدیل می کند. اینگونه هم میتواند با پرستش او و به بعضی از خواهشهای نفسانی خویش آری گوید، بی آنکه دچار احساس گناه شود و هم بخاطر این بیان پنهان آرزوی وصال و عدم جذب میل اروتیکی و جنسی خویش در جهانش، هرچه بیشتر اسیر نگاه این موجود پنهان و اثیری میشود. مرد ایرانی چنان اسیر این نگاهست که حتی دیگر به خویش نگاه نمی کند و قادر به لمس و

بیان شورهای خویش و تمناهای خویش نیست. بی دلیل نیست که هدایت در بوف کور بجای استفاده از اسامی برای فیگورهایش، نقشها و صفتهایی مثل راوی و لکاته و غیره را انتخاب می کند. زیرا دقیقا زن و مرد ایرانی چنان اسیر نگاه هویتها و نقشهای به آنها اعطاء شده در فرهنگ خویش هستند که گویی جز اجرای مسحورانه نقشی و رلی هیچ کاری نمی توانند بکنند. آنها چنان اسیر این رابطه نارسیستی و وحدت جویانه و نافی جسم ونافی ارتباط تثلیثی هستند که در هر خواستشان بنوعی این ارتباط نارسیستی را ایجاد میکنند و مسحور و شیدا باقی می مانند، بی توان دست یابی به خواست و رویای خویش.زیرا برای دست یابی احتیاج به شور مردانه وزنانه خویش و خرد و شرارت مردانه و زنانه خویش دارند. همانطور که گفتم، بهترین بیانگر این حالت اسارت مرد در نگاه زن اثیری، داستان داش آکل هدایت است که تمامی داستان و مرگ داش آکل بدور نگاه دختری صورت می گیرد که محور داستان است و چشمهای او و نگاهش حاکم بر داستان و حاکم بر مردان است و راهشان را تعیین می کند و با اینحال اصلا دیده نمیشود، زیرا در اندرونیست. اینگونه نیز طوطی داش آکل راز تراژیک صاحبش و در عین حال راز تراژیک همه مردان ایرانی را می گوید، وقتی صدا می زند:< مرجان،مرجان، عشق تو منو کشت>. این عدم درک اسارت تراژیک مرد ایرانی در چشمان پدر،مادر و یا زن اثیری مانع از این شده است که هم مرد ایرانی با درک تراژدی خویش، خود را با قدرت غول زیبای مردانه درونش از این اسارت رها سازد و نگاهش را به سمت خویش برگرداند و زیبایی و قدرتش را ستایش کند و هم قادر به بیان خواستها و نازهایش و دلهرههایش باشد و اینگونه قادر به ایجاد رابطه ای نو و برابر و در عین حال متفاوت با زن و پدر و یا مادر و یا با سنت و مدرنیت باشد و هم بتواند با جذب همه این شورها در جهان خویش و ارتباط تثلیثی با خویش و با معشوق و یا با جهان خویش به سوژه لکان و یا جسم خندان و عارف زمینی من تبدیل شود و اکنون مغرور از جسم و مردانگی چندلایه خویش در پی دست یابی به اوج عشق و لذت و قدرت و دست یابی به اوج لذت بازی عشق و قدرت همراه با معشوقان ویا رقیبانی هم تبار و زیبا باشد. عدم درک این تراژدی مرد ایرانی باعث شده است که نه خود او با شناخت تراژدیش، به نجات خیز برخیزد و خود را از این حالت اسفناک اسارت و سرکوب مردانگی خویش و گرفتاری در بند اعتیاد، افسردگی و همه علائم دیگر عدم بلوغ او و علائم اسارت او درنگاه دیگری رهایی بخشد و به قدرت نوی خویش و توانایی خلاقیت نوی خویش و کام پرستی نوی خویش دست یابد، و هم باعث شده است که زنان و حتی فمینیستها نیز در نهایت بدون شناخت درست از مرد ایرانی و تراژدی او، با تکرار بیان ستم مردان بر زنان و نگاه سرزنش انگیر به مردان و میل اعتراف گیری سنتی از مردان کمک کنند ، نسلی نو از مردان شرمگین آفریده شود. نسلی نو از مردان شرمگین که اگر دیروز بویژه به عنوان قهرمان سیاسی در پی نجات مام وطن بودند، امروز با دیدن ظلم به زن دیگربار شرمنده از خویش و از مردانگی خویش سرشان را پایین می اندازند و نمی بینند که آنها با قبول این شرمندگی در نهایت دیگربار تراژدی نیاکانش و اسارت در نگاه دیگری واسارت در بند احساس گناه و شرمگینی را تکرار می کنند. اصولا هنوز کمتر مردانی در میان ایرانیان یافت میشوند، که به ضرورت توجه به تن و جان خویش و به ضرورت مغرور بودن از زیبایی چندلایه ومتفاوت خویش دست یافته باشند و به یک جسم خندان و ضدقهرمان تبدیل شده باشند. ما در ابتدای ایجاد و رشد یافتگی چنین نسلی از مردان خندان و مستقل و رها از احساس گناه و رها از اسارت در بند نگاه پدر،مادر و یا زن اثیری هستیم، ولی این نسل نوی مردان همراه با نسل نوی زنان، این نسل نوی زنانگی و مردانگی خندان و چندلایه ایرانی، پایه گذاران رنسانس ایران هستند و کمک به رشد و قدرت گیری هرچه بیشتر این هویتهای جدید و متفاوت و متفاوط زنانه و مردانه ایرانی و عبور از فرهنگ احساس گناه و اسارت نارسیستی و توانایی دست یابی به ارتباط تثلیثی و آری گویی به دیالوگ میان دو جنسیت و آری گویی و ستایش بازی عشق و قدرت زمینی، مهمترین وظیفه روشنگری و مهمترین وظیفه علاقه مندان به رنسانس ایران است، زیرا رنسانس ایران از طریق دست یابی به جسم وهویت جنسیتی چندلایه مردانه و زنانه ودست یابی به این ارتباط تثلیثی با هستی و تن دادن به بازی و دیالوگ پرشور زمینی عشق و قدرت صورت می گیرد و در این راستاست که عاشق زمینی من با رهایی کامل از این احساس گناه و اسارت قادر است هم تن به عشق و بازی عشق وقدرت زمینی میان دو جنس دهد و هم معشوقی و رقیبی پرتوان و زیبا و در عین حال متفاوت بطلبد،تا به اوج لذت بازی عشق و قدرت دست یابد و هم با بدست گرفتن سنت، مدرنیت و معشوق و یا خودش در دستش، قادر به سنجش و وراندازی آنها و جذب و تلفیق آنها در خدمت لذت و سلامت خویش و جهان خویش است. چنین مرد زیبایی یا زن زیبایی بقول نیچه رقصیدن با فکر، رقص با کلام و نوشتار را یاد می گیرد و می تواند بسان مرد با بدست گرفتن هستی اش، جهانش را متحول سازد و یا بسان زن با <تن دادن> به جهانش و بیان نیازهای خویش، جهانش را متحول و رقصان سازد. باری آینده ایران را این نسل پرشور و زمینی مردان و زنان مستقل و چندلایه می سازند. اینگونه نیز اکنون می توانیم با دیدن تحولات مثبت در عرصه اروتیسم و رشد هویت جنسیتی مردانه، نشانه های این نسل نوی مردان ایرانی پرشور و خندان و شرور را دریابیم و از این شور مردانه و قدرت مردانه و چندلایه در حال رشد لذت ببریم، همانطور که از نشانه های پرشور زنانه این نسل نوی زنان لذت بردیم و می بریم.

از شاملو تا جمشید مشکانی

ابتد از یکسو با شناخت این اسارت نارسیستی و مسحور شدن در نگاه و نقش پدر، قهرمان و عاشق است که مرد ایرانی به تراژدی خویش و علل تراژدی خویش پی می برد و از طرف دیگر با تن دادن به هویت جنسیتی خویش و به جسم خویش وآری گفتن و ستایش جسم مردانه و چندلایه و قادر به ارتباط تثلیثی است که می تواند بر تراژدی خویش چیره شود و به جهانی نو و به جهان زمینی مردانه و زنانه نوی ایرانی و خندان خویش دست یابد. طبیعی است که چنین مرد خندان و شروری همزمان هویتهای دیگر خویش مانند پدر، عاشق و مسئولیت اجتماعیش در برابر جهانش را در خویش جذب می کند و همزمان این هویتها را از بار سنگین اخلاقی گذشته رهایی می بخشد و نو می کند. اینگونه به عنوان پدر در عین قبول مسئولیت در برابر خانواده و جامعه اش به تن مردانه و هویت مردانه خویش اهمیت میدهد و در واقع یک مرد/پدر و یا یک مرد/پدر/عاشق خندان، زیبا و شرور و چندلایه است،همانطور که زن مدرن ایرانی یک زن/مادر/عاشق خندان و زیبا، شرور و چندلایه است و تازه هر مرد و زنی بر پایه این هویت جنسیتی مشترک دارای تفاوت و تفاوطهای خویش است و اینگونه این نسل نوی زنان و مردان ایرانی جهانی هزار جهانی می آفرینند. از طرف دیگر همانطور که مفهوم ناز زنانه در فرهنگ یک کشور ریشه دارد و بدینخاطر زن ایرانی برای تن دادن به ناز زنانه و هویت جنسیتی خویش محکوم و مجبور به حفظ و نوزایی هویتهای زنانه ایرانی خویش در خود و ایجاد مفهوم زن مدرن ایرانی و متفاوت است،همانطور نیز مرد ایرانی برای دست یابی به هویت مردانه خود و بیان نیاز خود محکوم و مجبور به جذب معانی هویت مردانه نهفته در جهان و فرهنگ خویش است و گرنه چندپاره باقی می ماند و یا بخاطر گسست درونی به یک حالت اسکیزو فرن تبدیل میشود. با دستیابی به این تلفیق دو فرهنگ، اما مرد ایرانی می تواند یک مفهوم جدید از مرد مدرن و چندلایه را بیافریند و برای هر دو جهانش جذاب و وسوسه انگیز گردد و همزمان با نگاه جدید و جسم گرایانه چندلایه اش مهر خویش را بر روند و پروسه مدرنیت و یا پروسه رنسانس جامعه خویش بزند و حق خویش بستاند.این مرد نو هم چون رند قلندر حافظ نظرباز، عاشق و پرشور است و هم چون ساتور خندان نیچه پرقدرت است و قادر است به خرد شاد و عشق خردمند ایرانی دست یابد و سراپا قدرت، شور و وسوسه لذت گردد و جهان خویش را بیافریند. برای عبور از سنت و پایان دهی به تراژدی خویش باید او با جسم خویش اشتی کند و به هویت مردانه خویش تن دهد که چندگانه است و همزمان اسیر جسم و مردانگی در طی سرکوب کین توز شده خویش نشود، وگرنه از کاهن و پدر یا قهرمان و عاشق اسیر تبدیل به کاهن لجام گسیخته و دختریاز تشنه تبدیل میشود که همان تکرار سنت بشیوه جدیدی است و هیچ ربطی به کازانوا و مارکی دساد مدرن و روشنگر ندارد،بلکه نفی آنهاست. چه برسد به انکه با شناخت نقطه ضعف کازانوا و دساد و عبور از رابطه سوژه/ابژه ای بتواند به کازانوای خندان و یا دساد خندان من تبدیل شود که با عبور از< ما>ی سنت و <من> مدرن سراپا جسم و شور عشق و قدرت می شود و اکنون هم میتواند چون کازانوا در هر زنی زیبایی خاصی کشف کند و او را مسحور نگاه خویش سازد و هم با عبور از او به کازانوای خندان تن دهد که از هیچی و پیری هراس ندارد، بلکه بجای وسوسه گری تن به جهان زیبا و وسوسه گر خویش میدهدو همه هستی اش را خندان و بازیگوش و وسوسه گر میکند و اینگونه آشتی کرده با زندگی و چیره شده بر هراس خویش از پیری و هیچی و بسان پیری و هیچی سبکال در هر سنی بشیوه ای نو قادر به مسحور کردن معشوق و دیگران و دست یابی به تن کامه خواهی و کام پرستی خندان زمینی خویش است. و یا بسان دساد خندان و جسم خندان هم قادر به اروتیسم بی پروا و رابطه سوژه /ابژه ای و بازی ارباب /بنده ای خندان می باشد و هم می تواند سراپا به معشوقش و به تمنایش تن دهد و رابطه ای سوژه/سوژه ای با او اغاز کند و اروتیسم بی پروا و اروتیسم پرشرم و زیبای شرق را با یکدیگر در تن و اروتیسم خویش پیوند زند و چندگانه شود. برای دست یابی به چنین حالتی اما دست یابی به مردانگی و هویت مردانه چندگانه خویش و توانایی حس و بیان دردها و شرارتهای جنسی خویش لازم است و عبور از سه نقش سنتی پدر، قهرمان و عاشق اسیر. اینجاست که میتوان به تحول در اروتیسم ایرانی از شاملو تا دوران معاصر نگاهی انداخت و آسیب شناسی کرد و پی برد که چه کسی در این نگاه سنتی مانده است و چه کسی قادر به تحول و قادر به آری گویی به هویت جنسیتی و مردانه خویش و بیان خواهشها و دلهرههای مردانه خویش و قادر به ارتباط تثلیثی به عنوان مرد با جهان و با معشوق بوده یا می باشد. اگر شاملوی بزرگ و دوست داشتنی ما بسان یک قهرمان تاریخی در دفتر شعر < کاشفان فروتن شوکران> می خواهد مردم را بر دوش خویش بگرد جهان بگرداند، تا بدانند خورشیدشان کجاست و هنوز به این راز پی نبرده است که مردم همیشه می دانند، خورشیدشان کجاست، اما بهای دست یابی به خورشید را بخاطر هراسهایشان از تغییر و بخاطر قدرت ساختار سنتی بر جان و روحشان و نیز بخاطر حفظ سودهای سنتی بودن نمی خواهند بپردازند ، منطقا به عنوان قهرمان تاریخی در جستجوی بهشت مطلق و یا در جستجوی چیرگی بر ظلم پدر بر مادر،<هنوز در زن چیزی نمی یابد، مگر که او را خاموش بیند>، همانطور که در شعر <چهار زندان> این دفتر شعر این موضوع را شاعرانه بیان می کند. اما شاملو شکست قهرمان تاریخی را نیز می بیند و اینگونه تن به عشق به زن و لمس زنانگی و لمس معشوق می دهد و به ستایش او در <آیدا در آینه> می پردازد:

شاملو:

لبانت
به ظرافت شعر
شهواني ترين بوسه ها را به شرمي چنان مبدل مي كند
كه جاندار غار نشين از آن سود مي جويد

تا به صورت انسان در آید.

مشکل این نگاه رمانتیک شاملو در عین زیبایی رمانتیکش در این است که باز هم در تصویر نگاه مسحورانه به زن اثیری باقی می ماند. آیدا در واقع یک زن اثیری/مادر است که برای مرد تبدیل به ساحلی زیبا و دور از جنگ مردانه و محلی برای لمس دوباره احساس و تن رمانتیک شده می شود و در همین حد هم می تواند اندیشه زن اثیری را و عشق رمانتیک ایرانی را تکامل بخشد و لایه ای نو برای آن ایجاد کند ولی نمی تواند به هویت اروتیسمی و جنسیتی مردانه و نگاه چندلایه مردانه که هم از عشقش به زن و هم از ترسش و دلهرههایش نسبت به این معشوق سخن می گوید و به جسم خویش نیز می نگرد و از خود و خواهشهایش نیز سخن میگوید، تبدیل شود. ما نه پی می بریم، ترسهای مردانه و دلهرههای مردانه شاملوی شاعر چیست و نه از خواهشهای اروتیکی چندلایه شاعر و تمناهای دوسودایی و یا چندسودایی هم نوازش گرانه و هم قدرتمندانه،هم میل بوسیدن معشوق و هم میل تصاحب معشوق،هم تمنای معشوق و هم تنفر عاشقانه به معشوق، باخبر میشویم. همینطور که آیدا و زن زیبا و رمانتیک فقط بشکل یک فراافکنی و تبلور مادی این زن اثیری/مادر در شعر و در جهان عاشق وجود دارد و ما به جوانب دیگر او و خواهشهای جنسیتی او پی نمی بریم و نه می دانیم که آیا او نیز مثل شاعر بوسه ها و هماغوشیها را یکسان و یا متفاوت تجربه می کند و به شک و تردیدهای او پی نمی بریم و شعر، تک محوری و بیانگر یک جهان رمانتیک و در نهایت سنتی مرد ایرانی باقی می ماند که در آغوش این عشق و زن رمانتیک خویش در پی رهایی خویش از سنگینی بار مرد بودن، قهرمان بودن،پدر و حافظ سنت بودن یا در واقع در آغوش او دمی آسودن تا نبرد بعدی است، بی آنکه کامل از این نقشها رهایی یابد و جهان نوی مرد زمینی شده و چندلایه ایرانی و اروتیسم چندلایه این مرد چندلایه را بیان کند. اینگونه او با تمامی پیشرفتهایش در چهارچوب سنت و نگاه سنت و نقشهای سنتی پدر، قهرمان و شاعر رمانتیک در پی زن اثیری اسیر باقی می ماند. گویی فقط می خواهد دمی در آغوش این عشق اثیری و رمانتیک از خویش و بار سنگینش رهایی یابد و اینگونه به زن هویتی کهن و نیز نو، یعنی تبدیل کردن او به ساحلی و آرامشی برای جان جنگ زده و تراژیک مرد قهرمان و عاشق ایرانی، می دهد. اینگونه شاملو به عنوان این قهرمان رمانتیک در پی ساحلی آرام و زیبا و عاشق مسحور زن اثیری و در پی انداختن خویش در نگاه معشو ق و با او یکی شدن و دیگر بار بیگناه شدن، کودک شدن در پایان شعر می سراید:

دو پرنده ی بی طاقت در سینه ات آواز می خوانند.

تابستان از کدامین راه فرو خواهدرسید

تا آ یینه پدیدار آئیم

تا عطش

آب ها را گواراتر کند؟

تا در آئینه پدیدار آئی
عمري دراز در آن نگريستم
من بركه ها ودريا ها را گريستم
اي پري وار درقالب آدمي
كه پيكرت جزدر خلواره ناراستي نمي سوزد!_
حضور بهشتي ست
كه گريز از جهنم را توجيه مي كند،

دريائي كه مرا در خود غرق مي كند
تا از همه گناهان ودروغ
شسته شوم

وسپیده دم با دست هایت بیدار می شود.

یکی از اولین علائم خوب نگاه مردانه ای که اکنون به بیان معضلات خویش می پردازد و به خویش می نگرد و نگاهش تنها اسیر نگاه معشوق و مسحور زن اثیری نیست بلکه شروع به نگریستن تن خویش و بیان آرزوهای خویش و نیز بیان معضلات خویش می کند، در آثار رضا براهنی می بینیم. رضا براهنی در قطعه ای از اشعار <شکستن در چهارده قطعه ی نو برای رویا و عروسی و مرگ> بزیبایی از هراس و ناتوانیهای مرد ایرانی در لحظه تن دادن به بوسه و نداشتن لبی برای بوسه سخن می گوید و از تداخل زمانی و مکانی جهان های مختلف و شکست مفاهیم سنتی روابط جنسی که در آن مرد همیشه بایستی قدم اول را بردارد و اینجا این زن است که مرد را به بوسیدن دعوت می کند و چندپارگی درونی مفاهیم مختلف عشق و مفاهیم جنسیتی در درون مرد و زن ایرانی و تاثیرات این چندپارگی بر دیالوگ عشقی و انسانی سخن می گوید. از مردی و انسانی که وجودش مملو از سوال و شک است و در عین نداشتن لبی برای بوسه،میل عبور از شب و میل پرواز و لمس عشق را دارد و همزمان گویی جهانش و تاریخش در درونش در حال تکرار است و ما در آثار او شاهد اولین اشعار پسامدرنی ایرانی هستیم

وقتی که برگ های علامت را بر روی خاک های دیوار غربال می کردم گفتی بیا مرا ببوس

من لب نداشتم

برگشتم دیوار نیمه تمام   از چشمم بالا رفت

در پنجره شب نام بود   ما می دویدیم

و ماه مثل شگردی به دور خود می چرخید

من با برادرم بودم و شما؟ از یک هزاره دیگر بودید و با زبان پوپک ها با هم معاشقه می کردید

مهمان ها را بر بال خود سوار کردیم و در درونشان به گردش بردیم

برای دیدن شکل کاملتر وچندلایه تر هویت جنسیتی مردانه و اروتیسم مردانه بایستی به سراغ نسل بیاییم و اینجاست که ما در آثار نسلهای دوم و سوم و چهارم مردان شاعر ایرانی هم شروع اروتیسم نوی مردانه و چندلایه ای را می بینیم که به اشکال مختلف در حال رشد و نمو است و هم شاهد اشکال جدید چندپارگی مرد ایرانی و ناتوانیش از عبور از بحرانش و تبدیل شدن به یک جسم خندان وچندلایه هستیم و شاهد نسلی نو از کاهنان لجام گسیخته. من در این بخش تنها به شعر چند نفر به عنوان نمادهایی از این جریانات مختلف اشاره می کنم و خوانندگان خود می توانند با این معیارهای مطرح شده آثار دیگر هنرمندان مرد ایرانی را از چشم انداز این نگاه روانشناختی بسنجند و بیازمایند. در اینجا مهم دیدن این موضوعست که کجا ما شاهد نسل نویی از مردان هستیم که قادر به بیان خواهشهای جسمی و اروتیسمی چندلایه خویشند و کجا ما شاهد تکرار دوباره چندپارگی و تکرار نسلی نو از راویان و مردان مسحور زن اثیری و یا بشکل کاهن لجام گسیخته، متنفر از زن اثیری و در عین حال ناتوان از بیان و لمس تمنای خویش به معشوق و لمس و بیان

دیالوگ و تمنای متقابل رابطه اروتیکی و عشقی هستند. برای دیدن این جوانب ابتدا به سراغ شعری قوی و زیبا از علی عبدالرضایی به نام <به آنکه شلیک می کند، شلیک میشود> می رویم و به بررسی نگاه علی عبدالرضایی در این شعر می پردازیم. خوشبختانه ،چون این شعر توسط یک نقاد خوب ادبی یعنی علی مسعودی نیا نیز نقد شده است و این نقد در مجله شعر نیز درج شده است، خواننده می تواند با خواندن هر دو نقد به تفاوت نقد روانشناختی من با نقد ادبی علی مسعودی نیا (لینک ۴۸) پی ببرد وبه تفاوت این حوزهها و نیز همزمان به نکات مشترکی که این دو نقد بدان می رسند و مطرح می کنند. زیرا بهرحال زندگی یک موضوع بینامتنی است و معضلات درونی یک شاعر در شکل و معنای ادبی شعرش نیز تاثیر می گذارد و معضلات در شکل ادبی اثر بر معنا و شکل اثر از لحاظ روانشناختی. علی عبدالرضایی در این شعر بخوبی بحران عشق و روابط عشقی و جنسیتی ایرانی را که در نتیجه شکست هرچه بیشتر مفاهیم سنتی از عشق و روابط عشق از یکسو و از سوی دیگر نبود و جانیافتادن نگاه و مفاهیم مدرن در زمینه عشق و روابط عشق، هرچه بیشتر دچار چندپارگی و بحرانی عمیقتر و حس و لمس هیچی در همه زندگی خود شده است، بیان می کند. عبور از این بحران بدون توانایی به ایجاد به یک رابطه تثلیثی با این هیچی و ایجاد تلفیق خاص خویش از مفاهیم مدرن و سنتی و ایجاد یک مفهوم نو از عشق و رابطه و ایجاد هویت نوی مدرن ایرانی امکان پذیر نیست .نسل اسیر این بحران یا در نتیجه تشدید مداوم بحران و شکست مداون جهان سنتی بدون آلترناتیوی مدرن هرچه بیشتر کین توز و دل آزرده میشود و به کاهن لجام گسیخته و در نهایت حافظ سنت تبدیل میشود و یا اینکه با ایجاد تلفیق خاص خویش به زن و مرد ایرانی چندلایه و به عشق مدرن ایرانی که هم در خویش شور عشق و طلب وحدت شرقی و هم قبول فردیت و حس مرگ خدای در عشق غربی را در این عشق زمینی و خندان و سبکبال خویش تلفیق کرده است، دست می یابد که بنا به توان شاعر و هنرمند به اشکال متفاوت و متفاوط این عشق خندان و چندلایه تبدیل میشود . او به عشق خندان و خرد شاد دست می یابد. در شعر علی عبدالرضایی ما شاهد لمس دقیق بحران و بیان دقیق بحران هستیم، اما جوابی که علی عبدالرضایی برای عبور از بحران خویش می یابد،همان جواب شهریار کاتبان و تبدیل شدن به کاهن لجام گسیخته است که در نهایت حفظ سنت می کند و در رابطه نارسیستی با هستی می ماند و یا عشق می ورزد و یا متنفر است و می خواهد خشم نارسیستی اش را نثار این جهان باصطلاح پوچ سازد. شعر با لمس شکست مفهوم عشق لیلی و مجنونی و مفهوم عشق سنتی آغاز میشود، اما بجای اینکه با رهایی از نگاه زن اثیری و درک این اسارت بسان یکی از علل مهم سرکوب مردانگی در جسم و جان خویش و جامعه خویش، اکنون در پی ایجاد عشق زمینی و متقابل مرد مدرن ایرانی چندلایه با زنی مدرن و ایرانی باشد که می توانند بر پایه عشق و احترام متقابل ،همزمان تن به بازی پرشور عشق و قدرت و لذت با یکدیگر تن بدهند و همدیگر را به لذت و تمنای عشقشان وسوسه کنند و یا آنکه با نشان دادن تراژدی نسل راویان و لکاته های نو ما را به جستجوی چنین جوابی و عبور از چندپارگی به چندلایگی وادارد و وسوسه کند، وقتی که خود هنوز چنین جوابی ندارد. بجای اینکار اکنون که بقول خودش وبا استعاره هایی بسیار زیبا و قوی لیلی دیگر عاشقانه برای برگ انجیر معشوق و چشیدن تن معشوق سر خم نمی کند و تن به عشق و اروتیک زمینی نمی دهد و عاشق و معشوق دیگر بسان قاشقی در پی چنگال ، عاشقانه بدنبال هم نمی دوند، اکنون می خواهد در هنگام نبود این عشق بازی و بحران عشق ایرانی تن به بازی یاس آمیز و در نهایت تحقیر کننده عشق و اروتیسم، زدن مخ معشوق و باصطلاح لذتها و خوشیهای سکسی بدون احساس قوی تن دهد و یاسش را به بازی سکسی مخ زدن تبدیل سازد. طبیعی است که این بازی تحقیرآمیز و میل به مخ زدن حریف ،خود ادامه نگاه سنت و کثیف دانستن و بی ارزش دانستن تن و جسم و خواهشهای عشقی زمینی بشریست و جالب است که شاعر برای تن دادن به این بازی کین توزانه کاهن لجام گسیخته، برای خویش سیتادی از سنت و بیان مزرعه بودن زن می آورد. یعنی خود می داند که تکرار سنت می کند، اما قادربه عبور از کاهن لجام گسیخته درون خویش و چیرگی بر خوشیهای درد آور او و دستیابی به فردیت مردانه خویش و دست یابی به تمنای عشقی و اروتیکی مردانه خویش و چندلایه خویش نیست و یک مرد سنتی و یک کاهن لجام گسیخته باقی می ماند. مرد مدرن نیز می تواند به تمنا و لذت ماجراجویی اروتیکی یک شبه تن بدهد و یا چون کازانوایی در پی حس و لمس تن و بوسه زنان فراوانی باشد، اما این میل و اشتیاق در او بشکل یک تمنای مردانه در آمده است ونمادی از فردیت و قدرت اوست و اینگونه نیز در پی تحقیرکردن معشوق و مخ زدن او نیست. او معشوق را می فریبد و بدست می آورد، اما در همین لحظه مالامال از احترام و علاقه به معشوق

است، زیرا می داند که این معشوق انتخاب اوست و اگر انتخابش و عملش همراه با تحقیر باشد، در نهایت خویش را تحقیر می کند که به چنین خوشی یاس آمیزی تن داده است. اینگونه کازانوا بسان یک قهرمان تراژیک با اغفال زنان و کام پرستیش همزمان جهان اخلاقی کهن را به جنگ می طلبد و بجای سنت ضد عشق و ضد کام پرستی، راه کام پرستانه و پرشور خویش را بسان امکانی نو بمیان می آورد. کاهن لجام گسیخته ایرانی اما در همان لحظه مخ زدن یارش تکرار سنت و تشدید بحران ویاس خویش می کند، زیرا حرکتش همانطورکه شعر با دیدن فروپاشیدن عشق کهن آغاز میشود، در واقع عکس العملی دل آزرده و یک خشم نارسیستی ناشی از شکست عشق کهن است ، بجای اینکه در عشق کهن یک اسارت شور مردانه خویش را ببیند و با آری گفتن به این شور مردانه و عبور از اسارت در نگاه زن اثیری به عشق و تمنای زمینی خویش دست یابد. جالب است که علی عبدالرضایی از جهتی خواهان عبور از نگاه سنتی و حتی عشق سنتی است،اما چون این عبور بشکل دست یابی به ارتباط تثلیثی و بشکل آری گفتن به شور مردانه و عشق زمینی و چندلایه خویش صورت نمی گیرد، از آنرو قیامش مثل قیام بردگان با نه گفتن به چیزی و در عین حال در خفا دوست داشتن آن چیز شروع میشود و مانند قیام بردگان نیز به ایجاد یک شکل جدید از سنت و یک اسارت جدید ختم میشود و سقط جنین میکند وکاهن اخلاقی تنها به کاهن لجام گسیخته و تشنه و خشن تبدیل می شود.به ابتدای شعر توجه کنید و هم از قدرت زیبای علی عبدالرضایی برای بیان معانی جدید بکمک تصاویر کهن و هم توانایی درک بحرانش لذت ببرید و هم از ناتوانیش در عبور از خوشی دردآور کاهن لجام گسیخته و کشتن نبوغ خویش بدرد آیید.ایرانیان در کشتن نبوغ خویش و اخته کردن خویش مهارتی کهن دارند.

علی عبدالرضایی

به امیّد

که شاخه ی خم شدی بیدموبلندی لب رود بود

خیلی امید نیست

دیگر لیلی
که از دنده‌ی چپِ آدم درز نکرد
برای برگم سر گم نمی‌کند
ومثل ِقاشِقی که دور ِ میز دنبال ِ چنگال می‌گردد
مرا که جُرم ِ دیگری مرتکب شده‌ام در تورات   گم نمی‌کند
نکند!
حالا که می‌توانم شبی دراز را به تختخوابم دعوت کنم
چرا در زن که مزرعه‌ی من توی قرآن است
لبی وارد نکنم؟
باید مخ ِیکی که به این آلبوم عادت دارد   بزنم.
جانمی!

و اینگونه در مسیر تشریح شاعرانه بحران جنسی ایرانی و تشریح نسل نوی کاهنان لجام گسیخته ،هم به بیان بحران جنسی و تشنگی جنسی در ایران و تجاوز جنسی در شب اول به دختران و به طرز خون آلودی دختران را خانم کردن اشاره می کند و همزمان با لذتی از این خون آلود کردن سخن می گوید که آهنگ کلام شعر و شاعر بجای نشان دادن عمق این تراژدی، در حال لذت بردن جنسی از این خون آلود کردن و در حال استمناء کلامیست.

هنوز نمی‌دانست شبِ یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم
دخترش را به طرز ِخون آلودی خانم کردیم

و در بخشی دیگر بزیبابی به چندپارگی انسان ایرانی درگیر بحران مدرنیت و سنت و از یکطرف در زیر فشار اشتیاقات مدرنش که از او تن دادن به <هیچی و غیبت خدا> را می طلبند و از طرف اشتیاقات سنتی اش که از او تن دادن به وضع موجود و قانع بودن و حفظ آبرو را میطلبند، سخن می گوید و به تراژدی چندپارگی ایرانی و نیز به

بحران جنسی و روابط جنسی پشت پرده اخلاق عمومی و به هراسهای جنسی جامعه اش به زیبایی و قدرت هرچه تمامتر اشاره می کند

تو درِ وضعی نیستی که پرده‌ها را کنارِ بزنی
و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تُف کرد
تو کارمندی!
کار داری!
چون مادرت کار می‌کرد
کارمندِ نجیبی بود
که صبحِ یکی از شنبه‌های فروردین روی میزِ جنابِ رئیس تو را به دنیا انداخت
و آقات   که روی سجاده شب زنده می‌کرد
پشتِ هر نماز به خدا دستور می‌داد
کاری کند خواهرانِ رسیده‌ات زودتر از پله‌ها پایین بروند
مگر دوستانت که عاشقِ سینه بندِ آویخته‌ای بر بالکنِ خانه‌ی یکی از همسایه‌ها بودند
درباره‌ی سینه‌های آویخته‌ی سایه چیزی می‌دانستند؟
سیلی که خانه‌ات را برد من به تهران فرستادم
تو از پدر که سردردش را در سرت جاگذاشت
تنها همین چند تارِ مو را به ارث بردی که وقتی رفت آن هم سفید شد
حالا که فردا را ازَت گرفتند   چرا به این ثانیه ظلم نمی‌کنی؟

ولی در انتهای این تحلیل شاعرانه دقیق و بیان شاعرانه و پرتوان هراسها و دروغهای جنسی ایرانی، باز هم بجای عبور از این چندپارگی و دست یابی به فردیت چندلایه خویش و دست یابی به جسم خندان و مردانه و آری گوی به عشق و اروتیسم چندلایه خویش و بجای ارتباط تثلیثی با <هیچی و مدرنیت> دیگربار بشکل نارسیستی و یک روح سیال به قالب هیچی در می آید و می خواهد با دیدن و لمس این هیچی در حال رشد، حال که دیگر فردایی ندارد، به لحظه ظلم کند و بسان کاهن لجام گسیخته به ارضای تشنگی بی پایان خویش بپردازد.همین نگاه علی عبدالرضایی به هیچی و میل هیچ شدن، خود شکل دیگری از وحدت نارسیستی و مسخ مدرنیت است، زیرا انسان مدرن رابطه تثلیثی و با فاصله با هیچی دارد و می داند،هیچگاه کامل هیچ نمیشود،حتی وقتی مثل کامو با پوچ شدن بخواهد بر پوچی چیره شود. در این حالت نیز کامو در ارتباط تثلیثی و بافاصله با هیچی است، از اینرو می تواند با فاصله هیچی را بسنجد و بررسی کند و سپس مفهوم هیچی را در جهان سمبلیکش جذب کند و از قدرتش بنفع خود استفاده کند. علی عبدالرضایی و این نسل جدید راویان و لکاته ها، بجای ایجاد این ارتباط تثلیثی و جذب هیچی در جهان خویش و ایجاد عشق و خرد و ایمان سبکبال و خندان خویش، می خواهند با هیچی بشکل نارسیستی یکی شوند و اینگونه هیچی را مسخ و سنتی می کنند و همزمان اکنون با هیچ شدن خواهان ارضای دل آزردگی و خشم نارسیستی خویش به همه چیز   و به شکستن همه آرمانها هستند و از اینرو می خواهند به ثانیه ظلم کنند. همین میل ظلم کردن به ثانیه و میل مخ زدن و تحقیر دیگری نشان میدهد که آنها از مفهوم <هیچی> مدرن هیچ نفهیده اند، و این هیچ را اخلاقی و مسخ کرده اند. زیرا مفهوم <هیچی و نهیلیسم> در مدرنیت بدین معناست که دیگر هیچ ارزشی و معنایی مطلق نیست و هر حرکتی و در نهایت هر انتقامی نیز بی ثمر است. از اینرو بقول نیچه در کتاب <زایش تراژدی> هاملت ناتوان از حرکت می ماند، زیرا پی می برد که هر حرکتی بی معناست. زیرا خرد هیچی به ما نشان می دهد که با کین جویی و ضربه زدن به دیگری در نهایت به خویش و به تصویری از خویش ضربه زده ایم. از اینروست که لمس مدرن <هیچی> انسان را ابتدا بی عمل می سازد و وادار میکند که انسان بنشیند و بیاندیشد و بی ثمر بودن هر حرکت و یا ابراز احساسی را حس و لمس کند. در مرحله دوم و از طریق دست یابی به نهیلیسم مثبت، از طریق ارتباط تثلیثی با هیچی و جذب قدرت هیچی و خرد هیچی در جهان خویش است که اکنون انسان می تواند جهان سبکبال نوی خویش و عشق سبکبال نوی خویش را بکمک قدرت نوی <هیچی خندان> بیافریند. زیرا اکنون این انسان فرزانه <هیچی>اش را از< هیچی ترسناک و فلج کننده> به <هیچی خلاق> تبدیل کرده است و اینگونه همه حالات و احساساتش مملو از حس این <هیچی> سبکبال و خندان شده اند و در این هر دو حالت اولیه و ثانویه لمس <هیچی> کین توزی حماقتی و نمادی از دل آزردگی و بیمار ماندن و داغان کردن خویش و ناتوانی از

جذب هیچی در جهان سمبلیک خویش بیش نیست. میل به ظلم به ثانیه و تحقیر معشوق و تحقیر خویش ویا زندگی نمایانگر ناتوانی گذاراز بحران و چندپارگی خویش و ناتوانی از دست یابی به چندلایگی خویش و نشانه   اسیر ماندن در سنت است .

علی عبدالرضایی با تمام تواناییهایش هنوز اسیر سنت است و با ناتوانیش از عبور از کاهن لجام گسیخته و ناتوانیش از به دست یابی به یک ارتباط تثلیثی با جهان مدرن و پسامدرن در نهایت به مسخ مدرنیت و پسامدرنیت و اسارت بیشتر در نگاه سنتی دست می زند و گرفتار بیماری چندپارگی و حس رسانتیمو می ماند و با اینکار نه تنها معنایی جدید از یک جسم مردانه خندان، شرور و زیبا و چندلایه مدرن نمی آفریند بلکه خویش و قدرت خویش را نیز اخته می کند و تواناییش را بهدر می دهد. علی عبدالرضایی تنها با عبور از این کاهن لجام گسیخته و دست یابی به هویت مردانه چندلایه خویش است که می تواند به شاعر مدرن و پسامدرن و یاچندلایه جهانی تبدیل شود. اگر او از طریق این تماس نزدیک و زندگی در درون جهان مدرن بتواند بر این بحرانش و ناتوانیش چیره شود، آنگاه ما شاهد خلق یک شاعر بزرگ ایرانی و چندلایه هستیم، وگرنه در این حالت نارسیستی و بحران چندپارگی می ماند و فرسوده میشود و قدرتش را از دست می دهد و خود را و شعرش را هرچه بیشتر اخته می کند.

شکل دیگری از بیان این رشد <هیچی> و لمس هیچی در میان شاعران جوان ایرانی مقیم کشور را در شعری بنام < کشتن وقت و پوچ گرایی> از شاعر و هنرمند جوان ایرانی بنام محمود الهویی می بینیم که در عین لمس هیچی و لمس تاثیر هیچی بر اعمالش، اما کین توز نمی شود و به بیان صادقانه بحرانش در هیچی می پردازد و همین توانایی لمس و بیان بحران و لمس هیچی بدون کین توزی و خشم نارسیستی می تواند در مرحله بعدی به ارتباط تثلیثی با هیچی و دست یابی به هیچی خندان عاشق و عارف زمینی تبدیل شود. در بخشی از شعر محمود الهویی اینگونه زیبا <هیچی> و بحرانش را بیان می کند و همین نشستن و نگریستن به بحران خویش و بیان بحران خویش گامی مهم در ایجاد رابطه تثلیثی و جذب هیچی در جهان خویش است.

محمود الهویی
Killing the time and absurdismus

٤. (آغاز روزهای بی پایان)

تصمیم گرفته ام به حقوق بشر احترام بگذارم
پس روزی هشت ساعت کار میکنم
البته برای کشتن زمان

در ایستگاه مترو ، سیگار دود میکنم
و زن ها را زیر نظر میگیرم
فقط برای کشتن زمان

روزی دو بار سکس میکنم
روزی پنج قرص آرامبخش میخورم
چند قوطی آبجوی ارزان قیمت
وهنوز دلم میخواهد در آغوش بگیرم

مردی را که هرگز ندیده ام
فقط برای کشتن زمان

شاعر جوان و خوب ایرانی محمود الهویی گام اول را بر می دارد و در عرصه هیچی می نشیند و به خویش و اعمال خویش می نگرد و صادقانه به بیان بحرانش می پردازد. گام اول لمس و درک <هیچی> نشستن در هیچی، بی عمل شدن، عدم تلاش برای رهایی خود و یا دل آزردگی، کین توزی و یا قهرمان گراییست. زیر هر حرکتی بیشتر به هیچی گرفتارت می کند و در عین حال می تواند، تو را از بین ببرد. بقول نیچه کسانی که در لحظه لمس هیچی، شروع به کین توزی و یا دل آزردگی می کنند، در واقع اسیر بیماریشان می شوند و نشان می دهند که جانشان بس بیمار و فرسوده است و جسمشان دارای یک حالت فرسودگی و پژمردگی بنیادین است. توانایی نشستن و بی عمل شدن نماد خرد جسم و نماد توانایی تن دادن به خرد جسم و خرد <هیچی> خویش است و آنکه مثل نسل کاهن لجام گسیخته بجای این نشستن به حرکت و خشم یاس آمیز تن دهد، تنها جانش و جسمش را سمی تر و توانایی سالم شدنش را کمتر می کند. ابتدا با این نشستن و بی عمل شدن است که می توان به درک بحران خویش نائل آمد و سپس در گام بعدی با تبدیل <هیچی> ترسناک و فلج کننده به <هیچی> خلاقی به جهان بعد از هیچستان خویش، به جهان و عشق سبکبال و خرد شاد خویش دست یافت. زیرا وقتی قادر به عبور از هراست از هیچی شدی و در هیچی نشستی و هوای هیچی را استنشاق کردی و خرد نهفته در هیچی را درک کرد، آنگاه می توانی با جذب این هیچی بسان قدرت جدیدت بگویی؛ < راستی اکنون که همه چیز هیچ است،پس می توانم زیباترین، سبکبالترین جهانم را بسازم و به همه آرزوهایم دست یابم> . زیرا هیچی به معنای وجود هزار امکان و هزار شکل زیستن است که از درون هیچی مرتب این فرمها و اشکال زیستن خلق و آشکار میشوند. اینگونه میتوانی بسان جسم خندان و دارای قدرت هیچی و پوچی خندان همین اکنون با این شور پوچی به جهانت دست یابی و به معشوقت، زیرا بقول کیرکه گارد< اکنون همه چیز ممکن است>. برای دست یابی به حس و لمس ممکن بودن همه چیز و توانایی خوشبخت شدن در همین لحظه، ابتدا بایستی بکمک خرد <هیچی و پوچی> ناممکن بودن همه چیز و دروغ بودن همه آرزوهایت را درک و لمس می کردی و می نشستی و اینگونه بر هر گونه مطلقیت و <جان سنگینی> در وجودت چیره میشدی، تا اکنون اینگونه لاغر و سبکبال بتوانی به هزار جهان و هزار امکان و هزار چشم انداز سبکبال و خندان خویش که از درون جسم و طبیعت خندان و پوچت سربرمی کشد تن دهی و در همین لحظه بی هیچ زور زدنی و با پرش ایمان در هیچی خندان و یا بسان کودک بی تهوع نیچه به جهان نو و خندانت و عشق نو و سبکبالت دست یابی و خوشبخت شوی. اکنون هم قادر به حس و لمس عشق و زندگی و سعادت هستی و هم هیچ قدرتی و شوری از تو حتی عشقت و زیباتریت آرمانت نمی توانند تو را اسیر نگاه خویش گردانند، زیرا می دانی که هر جهان نوی تو مالامال از این شور هیچی و پوچیست و از اینرو عشقت و خردت، قدرتت و ایمانت سبکبال و فانیست و خندانست. اینگونه جهان سبکبال و پرشورت را می آفرینی که مرتب قادر به دگردیسی است. اینگونه به جهان پرشور و سبکبال ساتور خندان و عاشق و عارف زمینی خندان دست می یابی که شوخ چشم و قابل دگردیسی به هزار امکان و بازیست. باری محمود الهویی گام اول را بر می دارد و این گام نشانه ای از عبور او از احساس رسانتیمو و کین توزیی و نشانه ایی از توان او به دست یابی به خرد <هیچی> و در نهایت هیچی خندان است. باشد که قادر به رفتن بقیه راه و یافتن جسم خندان خویش و جهان خندان و متفاوت خویش باشد.

شاعران مرد فراوانی هستند که می توان با پرداخت به شعرهای آنها نمونه هایی از نگاه مردانه مدرن و اروتیسم مردانه را بازیافت، اما اینکار هم از حوصله و توان این مقاله بیرون است و هم قصد من تنها نشان دادن نمونه هایی از این نگاه در حال بوجود آمدن مردانه چندلایه است، تا خواننده خود سپس به جستجوی اشکال دیگر بیان این نگاه مدرن مردانه و در عین حال جدا کردن سره از ناسره قادر باشد. در این راستاست که من در پایان این بخش هنر اروتیسم و نگاه مردانه می خواهم به بررسی چند شعر شاعری بپردازم که بباور من بهترین شاعر مرد نسل ما و نسلهای معاصر و بهترین شاعر بیانگر اروتیسم مردانه چندلایه و نگاه مردانه است و قادر است در شعرهایش هم از ترسها و دلهرههای

مردانه سخن گوید و هم از خواهشها و تمناهای عشقی مردانه و هم از دردهایش و هم اسیر نگاه زن اثیری و یا نگاه مادر دیگر نباشد و همچنین دچار خوشی تهوع آور کاهن لجام گسیخته و نفی مدرنیت و پسامدرنیت در شعرهایش نشود. این شاعر خوب جمشید مشکانی است که جسارت و توانایی شاعرانه اش در بیان جهان مردانه خویش و در کل مردان در میان هنرمندان ایرانی کم نظیر است.البته تا آنجایی که من می شناسم. طبیعی است که اشعار او را نمی توان به چشم انداز اروتیسم مردانه وفردیت مردانه محدود کرد، اما من در این نوشته فقط از این چشم انداز به بعضی از اشعار او می نگرم،تا هم با بررسی اشعار او به نکاتی چند درباره اروتیسم مدرن مردانه چندلایه دست یابیم و هم به نشانه ای از عبور نگاه مردانه از عشق سنتی و کین جویی لجام گسیخته و دست یابی شاعر به تلفیق خاص خویش دست یابیم. کافیست جمشید مشکانی در نگاه اروتیسم مردانه خویش چندگام جلوتر رود و هر چه بیشتر به درک و لمس پارادکس عشق و زندگی و آری گویی به این پارادکس نائل آید،تا بتواند در مسیر خویش به یک جسم گرایی متفاوت ونو و در عین حال خویشاوند با جسم گرایی زمینی من دست یابد و شعر او خندان و شرورتر و سبکبال گردد و به عاشق و عارف زمینی خندان و پرشور من تبدیل گردد.یعنی هرچه بیشتر به این حالت زمینی جسم و کام پرستی مدرن ایرانی تن دهد. زیرا عاشق زمینی یک حالت است که انسان بدان تن می دهد و اینگونه جهان را می چشد و لمس می کند و نه یک تیپ شخصیتی. جالبی کار جمشید مشکانی این است که به ترکیب مفاهیم کهن شعر ایرانی با جهان مدرنش و عشق مدرنش می پردازد و اینگونه گاه شعرش با بیتی از حافظ آغاز میشود و ما در عین حال بجای چندپارگی و حالت شترمرغی، شاهد یک شعر چندلایه که مانند شاعرش هم مدرن و هم ریشه در فر هنگ خویش دارد می شویم. بدون آنکه بخواهم بگویم که جمشید مشکانی به تلفیق نهایی مدرنیت و پسامدرنیت با فرهنگ خویش و ایجاد یک شعر جهانی کامل دست یافته است. اما او بباور من در مسیر خوبی قرار دارد و بباور من از بخش عمده هم نسلهای خویش جلوتر است. اگر او هرچه بیشتر چندپارگی درونی خویش را به چندلایگیش تبدیل سازد، به همان نسبت قدرت شعرش و توان جهانی شدن شعرش بالاتر میرود. جالب اینجاست که شعرهای منتخب ذیل از جمشید مشکانی در واقع چند شعری هستند که من در سایتهای اینترنتی از او خواندم و یا در مصاحبه اش با کوشیار پارسی بعضی از این اشعار را یافتم و با این حال همین چند شعر مرا چنان مجذوب قدرت و توان او از چشم انداز روانشناختیم کرد که دیگر برای این نقد سراغ اشعار دیگرش نرفتم و در فرصتی مناسب به نقد کاملتر اشعارش می پردازم. باری جمشید مشکانی به عنوان یک هنرمند مرد ایرانی ازجهان چندلایه مرد ایرانی سخن می گوید وهمزمان اسیر نگاه مرد سنتی نمیشود بلکه در پی یافتن تلفیق خویش و بیان نگاه مرد مدرن ایرانیست و هرچه در این مسیر جلوتر رود، توانایی تبدیل شدن او به یک شاعر جهانی بیشتر میشود و شعرش به تبلور یک جسم و هویت مردانه و چندلایه و به یک متن عاشقانه،جسمانه وزمینی تبدیل میشود. در شعر اولی که از او انتخاب کرده ام، جمشید مشکانی پس از استفاده از بیتی عاشقانه از حافظ و ورود ما به فضای عشق عرفانی ایرانی که بخشی از هویت اوست،ناگهان ما را به دنیای امروز و لحظه بیان عشق دوپاره مرد ایرانی که عشقش هم شرقی و هم اثر گرفته از فرهنگ مدرن و اروتیسم مدرن است، به دختری بنام فرانگ وارد می کند. شعر گویی جهانها و مکانهای مختلف را با هم همزمان می کند، زیرا در خودش نیز این جهانها بشکل همزمان وجود دارند و خواهان دست یابی به کثرت در وحدت و ایجاد چندلایگی خویشند . اینگونه جمشید مشکانی در شعر (نون) می گوید

جمشید مشکانی

قلم را آن زبان نبود که سر عشق گوید باز
ورای حد تقریر است شرح آرزومندی
این حرف‌ها، این حروف، نهاده می‌شوند در سینی؛ برای فرانگ،
دختر جوان و زیبای ایرانی، که از کیر کلفت می‌ترسد:
همین که شهاب ران‌های تو سوخت خواب اتاق زیر شیروانی را
مرا کشوری کور
به پادشاهی پذیرفت
و من حکم کردم:
ران بگشایی از ران. به نیمخندی بخواهی ببینم، ببویم، ببوسم، بلیسم...
نازت را. ولی بلافاصله بیدارم کنی با فحش؛ پوستم را بکنی، بیاکنی از
کاه، ولم کنی لای شاش و استفراغ کثیف‌ترین میخانه ی شهر، عوضی‌ترین
پاسبان‌ها را به سراغم بفرستی و بعد... بروی همه ی این ها را، با هرهر و
کرکر برای همه تعریف کنی.

او ما را از عشق عرفانی به لحظه هماغوشی با فرانگ می کشاند و همزمان از احساسات متضاد خویش در پی این هماغوشی اروتیکی سخن می گوید.از اوج لذت خویش و مغرور شدن خویش از این لذت و تمنا و می خواهد چون مردی که خرش از پل گذشته است و اکنون می خواهد بر جهان و معشوقش حکم براند و سروری کند، چون پادشاهی بر معشوقش سروری کند ولی معشوقش او را از این خواب ناز بیدار می کند و با بزمین زدنش و جداشدنش از او، او را به مضحکه عام و خاص تبدیل می کند .جمشید مشکانی ما را به جهان تودرتو ی مردانه و به لمس خواهشها و هراسهای مردانه در عشق و در زندگی وارد می کند و دیگر اینجا زن بسا ن موجودی رمانتیک و بوسه و عشق بازی بسان حالتی اسطوره ای و بدون جسم نمی باشد. بلکه در هر خواهش اروتیکی و عشقی مرد اشعار جمشید مشکانی، نیازها و خواهشهای مختلف مردانه او نیز خویش را نشان می دهند و حق خویش می طلبند و از اینرو تصاویر اروتیکی و عشقی آثار او پرشور و مالامال از شورهای قوی مردانه ، چه میل تسخیر و تصاحب معشوق و دریدنش، چه دلهره و هراس قوی و پرشور مردانه و چه میل لیسیدن پرشور زن و عشق خویش و چه د بیان تنهایی و غم مردانه خویش است. او جهان چندسودایی مرد و در نهایت مرد ایرانی را بخوبی باز گو می کند. همزمان نگاهش به عشق و زن نگاهی اسطوره ای، اثیری و یا کین جویانه نیست، بلکه عشق برایش یک بازی پرشور و زیبای عشق و قدرت است و یک دیالوگ پرشور و جدل قدرت و عشقی که گاه در آن معشوق تو را ببالا می برد و دیگربار زمین می کوبد و مسخره عام و خاصت می کند و گاه تو به عنوان مرد مغرور از این چشیدن تن معشوق و خیال در اختیار گرفتن کامل او، اکنون می خواهی بر او حکم برانی و سرورش باشی و معشوق جوابت را با زمین زدنت می دهد. در عین حال همه این بازی یک حالت تراژیک/کمیک دارد و کین توزانه و یا تحقیرگرانه نیست. تنها این بازی از طریق صمیمیت و صداقت در عین شرارت هرچه بیشتر با خویش و معشوق به یک بازی خندان و پرشور میان عشاق در همه عرصه های اروتیک و غیره تبدیل میشود و عاشق و معشوق را به اوج لمس عشق و حالات پارادکس و چندلایه ایی تمنای عشق می کشاند. نگاه جمشید مشکانی به بازی عشق و قدرت به خوبی این بازی را درک کرده است و در عین حال نگاهش عاری از هرکین توزی بلکه برعکس مالامال از عشق و احترام به جسم خویش و به معشوق و زن است. اینگونه بر خلاف نسل رمانتیک نیاکانش ابتدا جسم خویش را می بیند و عشق و دلهرهها و نیازهای خویش را بیان می کند و معشوق را نیز تنها به یک شکل رمانتیک و یا بشکل تحقیرآمیز کاهن لجام گسیخته نمی بیند بلکه در عین عشق و احترام به معشوق و زن، قادر به دیدن لایه های مختلف او از زیبایی، توانایی عشق ورزیش و نیز قدرتش و شرارتش تا حیله گریهای مکارانه و در پی کوبیدن مرد نیز می باشد. اینگونه معشوقش نیز مثل خود او زمینی و چندلایه و پرشور میشود و بازی عشق و قدرت میان زن و مرد بر بستر عشق و احترام متقابل به یک بازی پرشور عشق و قدرت تبدیل می شود. هرچه بیشتر جمشید کاشانی تن به بیان این بازی پرشور عشق و قدرت میان زن و مرد بدهد و لایه های دیگر آن را بشکافد، شعرش چندلایه تر و پرتوانتر و در عین حال سبکبالتر و خندان می شود. در شعر ی دیگر همان لحظه که حس می کند و یا مثل حیوانی زیبا و شرور و جسمی پرشور حس می کند که معشوقش تنش را می طلبد،با شوری زمینی و جسمی می خواهد معشوقش را با لذتش و تنش بدرد و او را تصاحب کند و با تمامی تنش و وجودش معشوق را بچشد و بکام گیرد و بدرد.

شب
فقط
در انتهاش
چراغ می‌پرداخت
شبه جزیره‌ای شدم تا
فانوس بازویم را
به ژرف دریاهات دواندم
می‌دانستم مرجان زنانه است و
ماهی خام مردانه می‌خواهد
پس
به دریدن لذیذ گوشتت اندیشیدم
چو کوسه
از لگن خاصره تا
دویدن دلت در زیر پستان را
در چرخشی قاطع
دریدم

و عاشقانه ، آتشین و با شرارت زیبای مردانه از خویش، از زندگی و شب می طلبد که جسم معشوق را با تمامی شرارتش تصاحب کند و در همه جای تنش، در لابلای شرمگاهش رسوخ کند و با او یکی شود و او را تسخیر کند و همزمان از دلهره دست نیافتن به قلب معشوق و تن معشوق سخن و از آرزویی سیر نشده سخن می گوید.

گفتم به کار ببر همه ظرافت و حیله و عقلت را
مرا به ناف پدر سگش ببر ای قدرت شب، ای قرمساق
- که تاریک کرده‌ای چشم و دهانش را-
مرا چو کودکی یتیم، چو ویروسی تک و تنها، در
[لابلای موهای کُسش گردش ببر
آلوده‌اش به آرزوم کن
دستار بدست و مست و خسته
یاخته به یاخته، مو به مو، با عطر این جنون یگانه‌اش کن
در دل خالی‌ات تنور پرسش و
کوزه ی سرد پاسخش کن
و شب، هنوز
بلور ساعتش را
شن باستانی سیاه می‌افزود.

در شعر زیبای <بورخس و زن> ما صحنه ای ناهمزمان را در یک قطار می بینیم که زنی با زبانی شمالی بورخس می خواند و شاعر با دیدن او تن به هوسهای خویش می دهد و از فانتزی هماغوشی با او و لمس شاشش بر کف دستش سخن می گوید و اینکه چگونه این لذت جسمی به معنای دست یابی به اوج عروج برایش می باشد، عروجی و غروری عاشقانه و زمینی که مثل همه عشقهای زیبای زمینی محکوم به فنا و نابودی است و آنگاه که معشوق از قطار پیاده میشود، ما شاهد تنهایی دوباره معشوق و عاشق پس از عشق بازی زمینی هستیم. در نگاه جمشید مشکانی غم تنهایی هست،امابه تنهایی لعنتی فرستاده نمیشود و عشق زمینی بسان عشقی فانی که در خویش درد تنهایی و غم غربت نیز دارد و اصلا زیبایی عشق زمینی به این پارادکس جستجوی وحدت و فانی بودن همزمان عشق و اروتیسم زمینی است. چند قدم جلو تر و آنگاه جمشید مشکانی با آری گویی کامل به این پارادکس به جسم خندان و زمینی تبدیل میشود و تنهایش به تنهایی شیرین دگردیسی می یابد که پیش شرط دست یابی به عشق است و عشق پیش شرط دست یابی به این تنهایی شیرین.

۱۲ + ۱
روبروی من، در این قطار آخر شب
زنی نشسته است، شاید زنم
با نگاهش – کبود –
چیزی از بورخس را به زبانی شمالی می‌خواند
با بارانی‌اش – سفید –
من به فارسی خیال می‌بازم
از هوس تند کفِ دستم زیر گرمای شاشش – او-
چه می‌تواند دانست؟
درین تحرکی که هر تکانش را دزدیده ازِ حکومت سکوت
از بوی ماهیانِ خام کس می‌لرزند دو پرّه ی بیچاره ی بینی‌م
سوز فرو – شبیه شدن
زیبا شدن در او
شور عروج تا اندرونه ی خدا به چه تواند مانست؟
در ایستگاه پیشین ترکم گفته‌اند
زنم، خدا، و بورخس
در کرمخوردگیهای زمین
توازی آهن ادامه دارد.

جالبی کار او در این است که او بجای دیدن معشوق و وصف زیبایی معشوق و تمرکز محوری بر معشوق و تنش،همزمان و در اصل به بیان فانتزیهای خود و خواهشهای اروتیکی وعشقی مردانه خویش می پردازد و نشان می دهد که چگونه ذهن مرد مغرور از مردانگی و مغرور از جسم خویش قادر به تبدیل<زنی در یک تبلیغ زیرپوش> به یک لذت هماغوشی عاشقانه و پرشور در فانتزی خویش است. هماغوشی عاشقانه ای که در آن این مرد ایرانی می خواهد عشق بازی بشیوه شهرش که اتفاقا نزدیک شهر من نیز هست را به معشوق فنلاندیش بیاموزد و اینگونه با بوسه و عشق و تمنای عاشقانه و کام پرستی اروتیکی بر جدایی زمانی و مکانی فنلاند و ممسنی چیره شود و تمنایی چندلایه ایرانی/فنلاندی بیافریند. همزمان در اوج لذت این فانتزی ما به لمس تنهایی دوباره مرد که با فانتزیش تنهاست و از جهانش دور افتاده است و چندپاره است نائل می آییم و شعر صاحب یک زیبایی شرورانه، اروتیکی و تراژیک می شود.

چه دورند از هم شهرهای این دنیا
نام این شهر: بوروس
نام این ایرانی بی شهر: جمشید
و تو چه سپید و بور
اِسلیمی چشم‌هایت چه خوشرنگ‌تر از آسمان فروردین مَمَسَنی
اگر می‌دانستی از چه اقلیمی آمده‌ام تا این زمستان خیس و خونسرد
از چارچوب گالوانیزه‌ات می‌آمدی بیرون
خشک می‌کردی مرا در حوله ی گرم افسانه‌ای فنلاندی
و آمیزشی به شیوه نورآباد می‌آموختی از من
دختر خاموش ایستگاه اتوبوس
در آگهی رنگین زیرپوش

و در عین بیان بی پروا و پرشور خواهشها و تمناهای اروتیکی خویش، همزمان قادر به بیان خواهش عشقی و بیان تمنایش در پی عشق است و از جستجویش در پی عطر معشوق که جهانش را و محله هایش را پر کرده است و او را اسیر خود ساخته است سخن می گوید و می خواهد با تن دادن به عشق و با وسوسه کردن معشوق به تن دادن به عشق و تن، همزمان بر جهان اندوهگین وشکست خورده ای چیره شود که گویی دیگر از عاشق شدن و امیدداشتن هراس دارد و مثل مارگزیده از ریسمان سیاه و سفید می ترسد. او در برابر این هراس آنها، با عشق زمینی و عطش عاشقانه و مردانه اش به میدان می آید و می خواهد در عطش مشترک عشق و با لمس بوسه های عاشقانه یکدیگر بر این فضا چیره شود و عشق را به بندری و خانه ای برای یکدیگر و برای عشق تبدیل سازد که در آنجا عاشق و معشوق به لمس ناف و تن یکدیگر و استنشاق هوای تازه عشق مشغولند.

چشمی م به بستر کشتی
چشمی ت به من، به جزیره
درین بندر
اشاره ی دستی
امان دالانی می جستم
و هفده محله آنسوتر را بوی غیاب تو معطر کرده بود
ولی بیا سخن تازه کنیم
چقدر به گوش بیاویزیم که آری
در عصر ما غبار بسیار بارید و بالها شکست و
سینه ها سوخت
بیا برهنه تر انگار شویم و خواهی دید
ستون چه نوری از شکمت می خیزد
تب چه خواهشی دندانهات را می سوزد
حالا در جذبه ی نگاه هم رخت می کنیم و آرام می شویم
می دانیم کشتی هامان به شاهراه کف رفته اند يك يك
حالا نمك نام هم را در تلفظ عضله های هم می چشیم
و چرا نمی پرسیم
وقتی چشمی ت به من،به ناوگان من
و آن چشم دیگرم تسلیم بندرگاه توست

و همزمان از دلهرههایش و ترسهایش سخن می گوید و مثل کودکی،یا مثل مردی عاشق و هراسمند که معشوق خویش از دست داده است و غم تن او و بوسه اش و غم هماغوشی با او و لمس عشقش دارد،گریه می کند و زار می زند، زیرا دیگر معشوق نمی گذارد بر شرمگاهش و تنش غلت بزند و بااو آمیخته شود و بیامیزد.

و هر کجا سر می‌کشم
تماشای غیاب اوست

بر سبزه‌اش
- نمی‌دهد غلت بزنم-
زار می‌زنم

و از امید و یاس عاشقانه و وجودیش سخن می گوید.

در این جهان فقط دو چراغ می تابید

یکی چراغ خانه تو بود

به دیگری نمی رسیدم هر چه می رفتم....

در آخرین شعر انتخاب شده از او که بباور من در کنار <زن و بورخس> قویترین شعرش و بیانگر اوج اروتیسم مردانه و عشق مردانه پرشور و در عین حال پردلهره و مالامال از عشق مردانه است، به بیان خشم مردانه خویش به معشوق می پردازد. شعر زیبای <نون والقلم> او که از جهتی بباور من ادامه شعر <نون> و ادامه همان بازی و جدل عشق و قدرت عاشق و معشوق است، حال پس از داغان شدن و بزمین خوردن در آن شعر و به مضحکه جهان تبدیل شدن، گویی می خواهد انتقام بگیرد و خشم خویش را به معشوق بی وفا بیان کند. اما در این خشم و انتقام، هیچ حسی از دل آزردگی و رسانتیمو و کین توزی نیست. بلکه این خشم مردانه مالامال از شور عشق است و همینکه خشمش را بیان می کند و میخواهد چشمهای معشوق را درآورد و کرکری می خواند و می خواهد از کله ی معشوق آباژوری درست کند و به خویش نیز خشمگین است که برده وار خود را به قربانی معشوق تبدیل کرده بوده است و حال می خواهد او را از مسند قدرتش بزیر کشد و بیمارش کند و حسابش را برسد و تنش را بجود و بخورد، در همین لحظه خشم و بیان خشم عاشقانه، گام بگام به چشیدن معشوق و تن معشوق و گازگرفتن تن و واژنش نزدیک میشود و در هر عملش و خشمش، هم اعتراضش و هم عشقش بیان میشود، از اینرو شعر نیز مرتب اروتیکی تر و جسمانیتر می شود و مثل دو عاشق و معشوقی که در حین جنگ عشقی، کم کم داد و فریادهایشان به بوسه و گاز گرفتن و لخت کردن و هماغوشی عاشقانه و بیان عشق متقابل تبدیل می شود، خشم پرشور و مردانه شاعر نیز به تمنای جسمی و عشقی تبدیل میشود و معشوقش را می خواهد گاز بگیرد و و در کونش زبانش را تطهیر کند و اینگونه در انتهای شعر و از طریق این مسیر نزدیکی دوباره جسمی و اروتیک، شاعر و مرد در این اوج خشم، از خشم به بیان عشقش می رسد و دیگربار معشوق را چون شیرازی بر ای حافظ می خواند، چون مامنی و محل عشقی برای عاشق و شعری که با خشمی مردانه و پرشور و زیبا و در عین حال با طنزی ظریف شروع شده است و به حالت تراژیک/کمیک عشق و جدلهای عشقی اشاره می کند، در انتها و در مسیر منطقی حالات عشقی که امیدش به یاس و یاسش به دلهره و دلهره اش به خشم و خشمش به امید و امیدش به عشق تبدیل میشود، اینگونه نیز از طریق بیان صادقانه و بدون کین توزی احساس خشم عشق به عشق و هماغوشی دوباره و مرحله جدیدی از عشق دست می یابد و یا می تواند دست یابد. از اینرو نیز این بیان صادقانه خشم و غم عاشقانه خویش توسط شاعر به تبلور دوباره عشق و اعتراف به عشق و اعتراف به نیازش به معشوق تبدیل میشود. این توانایی به بیان خشم و شور مردانه خویش و از طرف دیگر همزمان توانایی به بیان عشق و تمنای خویش به معشوق و توانایی پیوند این دو بسان درهایی و گذرگاههایی بسوی یکدیگر شعر شاعر را به قدرتی و لذتی چندلایه می رساند و خواندن آن و دیدن این اروتیسم زیبای مردانه که قادر است به بیان فانتزیهای خویش بپردازد و همه احساساتش چون دوستان و گذرگاههایی بسوی یکدیگر در خدمت دستیابی به اوج عشق، قدرت و لذت تمنای عشقی/اروتیکی چندلایه هستند، بسیار دلچسب و تازه است. از طرف دیگر باید به این چندلایگی احساسی و تلفیق زیبای جمشید مشکانی از عشق پرشور ایرانی و ممسنی خویش با عشق مدرن توجه کرد که این شعرها را اینقدر زیبا و چندلایه می کند و برای من ایرانی چندلایه این امکان را می دهد که هم بازتاب شور شرقی خویش را همراه با بیان اروتیسم بی پروای غربی در این اشعار ببینم و از آن لذت ببرم. این گونه چنین اثری برای جهان غربی نیز زیبا و جذاب خواهد بود. زیرا در کنار اروتیسم آشنای غربی خویش، آهنگ کلامی شرقی و پرشور می بینند که برایشان تازه است و در دیسکورس زبان شعر غربی تفاوتی نو ایجاد می کند. این توان یافتن چندلایگی خویش و تلفیق خاص خویش که جمشید مشکانی بدان دست یافته است و بایستی در این مسیر برای دست یابی به چندلایگی والاتر و ایجاد جهان شاعرانه و

چندمعنایی خویش به جستجویش ادامه دهد، دقیقا راهیست که هر ایرانی هنرمند و یا هر ایرانی مدرن بایستی بدان دست یابد و گرنه در چندپارگیش از بین خواهد رفت و یا در حالت شترمرغی به داغان کردن استعدادهای فردی و هنری یا علمی خویش ادامه خواهد داد. این اروتیسم پرشور و چندلایه مردانه در مسیر خویش می تواند هر چه بیشتر به جسم خندان و پارادکس مردانه و یا در نمونه زنانه اش به جسم خندان و پارادکس زنانه تبدیل شود و به نسل پایه گذار رنسانس جسم و ستایش جسم و عشق، قدرت و خرد در فرهنگ ایرانی دگردیسی یابد. اشعار جمشید مشکانی یک نمونه نگاه مردانه و چندلایه نسل نوی مردان ایرانیست که به هویت جنسیتی خویش و مردانگی و جسمیت خویش تن می دهند و از این طریق به فردیت خویش دست می یابند و برای هر دوجهانشان زیبا و چندمعمایی،چندلایه و جذاب می گردند. در پایان با خواندن این شعر زیبای <نون والقلم> خود از این توان و شرارت مردانه و زیبای جمشید مشکانی و تلفیق زیبا و چندلایه او لذت ببرید و دمی به وسوسه این غول زیبای زمینی و چندلایه نهفته در یکایکتان تن دهید که حق خویش و رنسانس خویش می طلبد و سعادت ما در گرو آزادی و جذب او در جهانمان و دگردیسی به عاشق و عارف زمینی خندان و چندلایه است.

نون والقلم

قسم که با همین قلم
چشمهایت را درخواهم آورد
مرکب شان را خواهم گرفت
تا شعرم را بنویسم و زهر نگاهت را بگیرم
جمجمه ي خوش گل تو را برهنه خواهم کرد از گوشت و از عصب
ازش آباژوری خواهم ساخت
تا در نور بیمارش
ترس و هوسهای نهانت را بمویم
ورنه چرا با همین پاهای همیشه نافرمان
می آمدم بره ی قربانی ات باشم
منی که از نخست دیده بودم برق خونالود دندانهات را
بیدارت خواهم کرد
قسم به تب
بیمارت خواهم کرد
يك يك ماهیچه هات را خام خام خواهم خورد
زبانم را در سوراخ کونت تطهیر خواهم کرد
کست را به يك گاز قلوه کن خواهم کرد
_تا بیداد عشق را به ات بیاموزم
دادت را در خواهم آورد
در این ته حافظ
تو آخرین شیراز منی،آخر

نتیجه گیری نهایی

باری تنها راه عبور ما از بحران سنت/مدرنیت/پسامدرنیت در دست یابی به جسم خندان و چندلایه خویش است که با پایان دادن به حالت <روح سیال> ایرانی به ما امکان ارتباط تثلیثی با هستی و با تمامی اشتیاقات سنتی/مدرن و یا پسامدرنی خویش را می دهد و به ما این امکان را می دهد که با فاصله گیری از این قدرتها و اشتیاقات خویش و نقد آنها، به بهترین تلفیق این سه بخش اشتیاقات و وجود خویش دست یابیم و یک انسان ایرانی چندلایه و مدرن، یک جسم خندان چندلایه و مدرن شویم.
تا با این دگردیسی هم بحران خویش و کشورمان را بپایان رسانیم و پایه گذران رنسانس ایران شویم،پایه گذاران هزاره نوی ایرانی و هم همزمان به عنوان این جسم خندان و زن و مرد پرشور مدرن ایرانی و متفاوت، حرفی نو در همه زمینه ها از طریق تلفیق نگاه شرقی عاشقانه و پرمهر با قدرت و خرد مدرن داشته باشیم و اینگونه برای جهان نویمان نیز جذاب و خواندنی شویم. با این جسم شدن و دگر دیسی به جسم خندان و زن و مرد مدرن و با دستیابی به این هویت ایرانی مدرن، ما همچنین قادر خواهیم بود، سرانجام به مسخ مداوم مدرنیت و پسامدرنیت در فرهنگ ایرانیمان بخاطر حاکمیت این

روحیه نارسیستی وحدت طلبانه و ساختار کاهنانه/عارفانه مان پایان دهیم و به درک عمیق این سیستمهای سنتی/مدرن/پسامدرن و ایجاد تلفیق خاص خویش از طریق ارتباط تثلیثی دست یابیم. باری دوستان! بقول نیچه که خود این مثل را از یک فیلسوف یونانی بقرض گرفته است، <بشوید آنچه که هستید>. این بدان معناست که ما هرکدام در این لحظه از زندگیمان، دقیقا در آنجایی قرار داریم که باید قرار داشته باشیم و هر تصادف در زندگیمان در نهایت توسط منطق نهفته در بازی عشق و قدرت زندگی بوجود آمده است. اینگونه نیز ما ایرانیان اکنون دقیقا در جایی قرار داریم که باید قرار داشته باشیم و این جا و مکان، زیستن در بطن یک بحران عمیق و حس و لمس چندپارگی خویش است. این بحران مدرنیت/سنت و این چندپارگی درونی ما هویت ماست و برای عبور از آن بایستی بقول نیچه ،بشویم آنچه که هستیم و تن به این بحران خویش بدهیم و خواهان یافتن راهی برای عبور از این بحران و برزخ باشیم. تنها با تن دادن به بحران خویش و جستجوی جوابی برای عبور از این بحران است که ما می توانیم سرانجام به رنسانس خویش و پایان دهی به سترونی قرون متوالی و بحران عمیق این دو سده اخیر دست یابیم. باری بشویم آنچه که هستیم و اینگونه از چندپارگی سنت/مدرنیت/پسامدرنیت خویش به جسم خندان و عاشقان زمینی زن و مرد چندلایه و رقصان و سبکبال تبدیل شویم. این بحران هم جهنم ما و هم پایه گذار بهشت زمینی و فانی و چندلایه ماست. این بحران هم باعث فرسودگی و داغانی هرچه بیشتر جان و روان فردی و جمعی ما شده و میشود و هم راه سعادت، سروری و خلاقیت دوباره ما با تبدیل این چندپارگی به چندلایگی و با عبور از نکات منفی فرهنگ ضد جسم و ضد زنانگی و مردانگی جامعه خویش و یافتن تلفیق و جذب مدرنیت در فرهنگ خویش بر پایه خواستهای جسم و هویت جنسیتیمان است. اینگونه با تبدیل بحرانمان به ابزار دگردیسیمان و به چهارچوب قدرت و نگاه نویمان می توانیم به جهانی هزار جهانی و انسانی چندلایه تبدیل شویم که هم جهان سنتش را از نو می زاید و زیبا و زمینی می سازد و هم در جهان مدرنش به بیان جسم چندلایه و بیانگر بازی جاودانه عشق،قدرت تبدیل می شود و در هر دو جهانش به بشارت دهنده خرد شاد، عشق خردمند، ایمان سبکبال و قدرت عاشقانه و به تبدیل زندگی به یک دیالوگ و بازی پرشور عاشقانه و قدرتمندانه دگردیسی می یابد. باری انتخاب به عهده ماست که یا با ادامه خوشی و بازی نارسیستی نابالغ به تشدید بحران و چندپارگیمان و مسخ مدرنیت و پسامدرنیت ادامه دهیم و یا اینکه با شناخت این ساختار نارسیستی کاهنانه/عارفانه و با دستیابی به جسم و هویت جنسیتی مردانه و زنانه خویش و بکمک ارتباط تثلیثی با هستی به پایه گذاران جهان نو و مدرن ایرانی و به نخستزادگان رنسانس ایرانی و یک انسان مدرن چندلایه و جذاب برای هر دو جهانش تبدیل شویم. باری انتخاب با شماست، زیرا ما با اشتیاق و آری گویی و جذب غول زیبای درونمان و دگردیسی مداوم به عاشق و عارف زمینی و دگردیسی به جسم خندان و تن دادن به حالت جسم خندان و با تن دادن به هویت جنسیتی زنانه و مردانه چندلایه خویش انتخاب خویش کرده ایم و دیگر جز این تمنای چندلایه عاشقانه و قدرتمندانه و جز این بازی جاودانه و خندان عشق و قدرت بر روی زمین ما را نه راضی می کند و نه میتوانیم به لذتی پایینتر تن دهیم، زیرا تمنای جسم و زمین و تمنای چندلایه عشق زمینی و کام پرستی بازی جاودانه عشق و قدرت را چشیده ایم. اینگونه در عین انتخاب، انتخاب شده ایم. از اینرو نیز بی پروا و در عین حال روادار و مالامال از احترام به استادان و نیاکان خویش در هر دو جهان، کم کم به میدان می آییم و حق خویش می طلبیم و خواهان سروری نگاه خویش بر لحظه و در این حوزه و یا آن حوزه علمی و هنری و خواهان جایگزینی نسلها و بدست گرفتن سروری زمانه خویش و بپایان بردن کار خویش یعنی رنسانس ایران در حوزههای مختلف هستیم و خندان یاران و رقیبان را به جدل اندیشه و قدرت می طلبیم. باری انتخاب به عهده شماست که باز هم در این چندپارگی بمانید، یا با این خیل عظیم نوآوران و نیز نسل نوی جسم گرایانی چون من به تحول خویش و رنسانس خویش و جامعه تان تن دهید. اما همانطور که می دانید،هر کس نیز بهای انتخابش را می پردازد و یا مثل نیاکانش به سرنوشت تراژیک سیزیف و تکرار تراژدی مبتلا می شود و یا مثلا ما نخستزادگان جهان نوی ایرانی و عاشقان زمینی ایرانی به پایه گذار کام پرستی و جهان عاشقانه، قدرتمندانه انسان ایرانی و به یک کثرت در وحدت و جسمی خندان و به جهان هزارگونه عاشقان و عارفان زمینی زن و مرد. باری انتخاب به عهده شماست تبدیل میشود. ما انتخاب خویش را کرده ایم و جز این رنسانس و این جسم چندلایه و خندان و این کام پرستی و عشق و قدرت و خرد زمینی و این جهان هزار جهانی زمینی نمی خواهیم و نمی طلبیم. این جهان نوی زمینی و این رنسانس جسم گرایی ایرانی و این تحول و تن دادن به حالت عاشق زن و مرد زمینی و تن دادن به بازی عشق و قدرت زمینی خواست ماست و نظربازی ماست. باری با ما عاشقان زمینی و عارفان زمینی، با ما زنان و مردان مدرن ایرانی، رنسانس ایران و هزاره ی نوی ایران و هزاره زرتشت خندان و عاشق شروع میشود. طعم رنسانس در فضای ایران و در جان و تن ما پیچیده است. آیا وسوسه و شادی و خنده این رنسانس را حس و لمس نمی کنید؟ آیا همبازیان ما در این بازی رنسانس و بازی خندان نوزایی عشق و قدرت و خرد و ایمان سبکبال ایرانی نیستید؟ پس چه جای تآمل. باری کار خویش بپایان رسانیم و رقص رنسانس و بازی جدید عاشقان زمینی ایرانی را آغاز کنیم. بشو آنچه که هستی. آزادی چیزی جز آری گویی به سرنوشت خویش نیست. سرنوشت خویش شویم و کار خویش بپایان رسانیم و جهان زمینی ایرانی و مدرنیت ایرانی و جسم خندان و چندلایه ایرانی و فردیت،گیتی گرایی و هویت مدرن ایرانی را بیافرینیم و شور عاشقانه و میل سروری آزاد شده از بند اخلاقیات ایرانی خویش را با خرد و قدرت مدرن و زمینی شده را بر بستر جسم چندلایه خویش تلفیق و در خویش جذب کنیم و اینگونه با قلبی گرم و مغزی سرد، با

آهنگ کلامی عاشقانه و ایرانی و دستی و نگاهی اروپایی، با قلبی میتراوار و دستی سزاوار مهر و نقش خویش بر جهان زنیم و حق خود بستانیم و جهانمان را نو سازیم. باری چه جای تأمل! آن شویم که هستیم.

http://www.sateer.persianblog.com/

ادبیات:

۱/http://de.wikipedia.org/wiki/Renaissance
۲/ مبانی روانکاوی فروید - لکان. دکتر موللی.ص۱۴۹
۳/ مبانی روانکاوی فروید – لکان. دکتر موللی.۱۵۶
۴/ تحول گیتی گرایی در جهان غرب. گیاجامو مارامو
۵/ آرامش دوستدار، روشنفکر پیرامونی و مسئله زبان.ص۲۰-۲۴
۶/ نیچه. چنین گفت زرتشت.
۷/ سرگشتگی نشانه ها..مانی حقیقی.ص۱۳
۸/
http://www.poster.de/Michelangelo/Michelangelo-The-Creation-of-Adam-c1510-detail-9964982.html

۹/ مبانی روانکاوی فروید - لکان. دکتر موللی.درباره هایدگر.۲۷۱
۱۰/
http://de.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin

۱۱/
http://de.wikipedia.org/wiki/Impressionismus

۱۲/
http://de.wikipedia.org/wiki/Kubismus

۱۳/
http://de.wikipedia.org/wiki/Surrealismus

۱۴/
http://cgi.ebay.de/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=330045699327

۱۵/
http://www.kunstgalaxie.de/shop/detail/618/765.html?sID=54c2eb17ba8042ace070d9808d0cbec8

۱۶/
http://de.wikipedia.org/wiki/Poststrukturalismus

۱۷
Rundgänge der Philosophie.Derrida.43
۱۸/ سرگشتگی نشانه ها. مانی حقیقی.مولف کیست.۱۹۱
۱۹/
http://de.wikipedia.org/wiki/Dekonstruktion

۲۰/
http://de.wikipedia.org/wiki/Diskurs

۲۱/
Foucault. Sexualität und Wahrheit 2. 211
۲۲/
http://de.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol

۲۳/ لیوتار.پسامدرنیت چیست. سرگشتگی نشانه ها. مانی حقیقی.۴۹
۲۴/لیوتار. همان مقاله.۴۸
۲۵ /
http://www.ndl-medien.uni-kiel.de/mitarbeiter/meier/Vortraege/Postmoderne/postmoderne.htm

۲۶/
http://www.ndl-medien.uni-kiel.de/mitarbeiter/meier/Vortraege/Postmoderne/postmoderne.htm

۲۷/
http://de.wikipedia.org/wiki/James_Joyce

۲۸/
http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/intertextg.htm

۲۹/فوکو.مولف کیست.سرگشتگی نشانه ها. مانی حقیقی.۲۱۲
۳۰.فوکو. مولف کیست.۲۱۳
۳۱/
http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/beispiel-bewusstseinsstrom-beispielfuereinenbewusstseinsstromBsp.html

۳۲/
Zizek. Liebe Dein Symptom wie Dich Selbst
۳۳/
http://de.wikipedia.org/wiki/Lolita_(Nabokov)

۳۴/لولیتا. ناباک. چاپ آلمانی.روهولت..ص۱۳
۳۵/ لولیتا.ناباکوف.ص ۵۰۴
۳۶/ سرگشتگی نشانه ها. مانی حقیقی.۱۵
۳۷/ ژیل دلوز-گواتاری. آنتی ادیپ و اسکیزوفرنی جلد۱.چاپ آلمانی.بخش اول
۳۸/
Antonio Demasio. Descartes Irrtum.113
۳۹/
http://www.akhbar-rooz.com/article.jsp?essayId=6313
۴۰/
http://de.wikipedia.org/wiki/Systemtheorie

۴۱/انقلاب جنسی.ویلهلم رایش. چاپ آلمانی.
۴۲.محمود فلکی. متاسفانه مطلب از سایت فرهنگ گفتگو برداشته شده است.
۴۳/
http://www.mahmag.org/farsi/reviews.php?itemid=240

۴۴/
http://de.wikipedia.org/wiki/Kommunikatives_Handeln

۴۵/پدیده شناسی. لیوتار ترجمه رشیدی.۶۳.
۴۵/
http://www.saghi.ca/Home.htm

۴۶/
http://www.poetrymag.info/

۴۷/
http://nmehra.persianblog.com/

/۴۸
http://www.maniha.com/baje.ketab.pdf

/۴۹
http://hezartou.blogspot.com/2006/09/blog-post_29.html