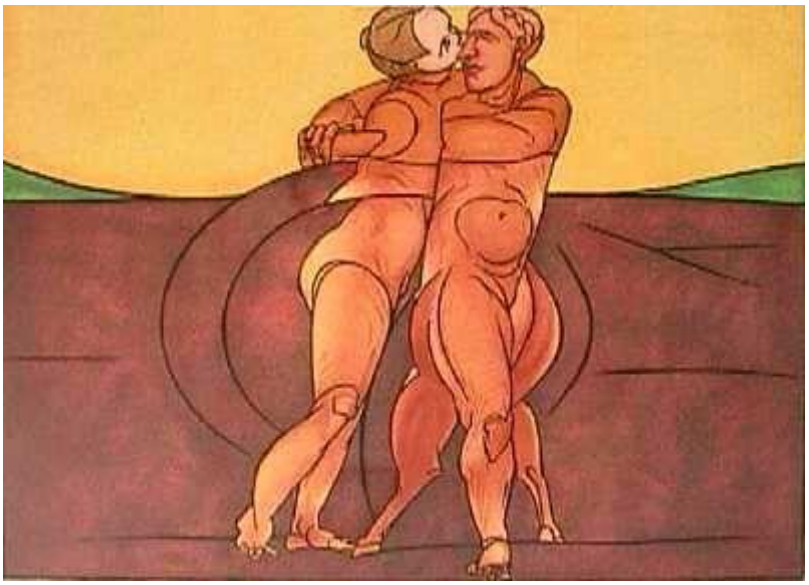
روانکاوی بحران و دگردیسی

داریوش برادری روانشناس/ روان درمانگر



کتاب «روانکاوی بحران و دگردیسی » قرار بود به عنوان جلد دوم کتاب «اسرار مگو» یکسال پس از انتشار کتاب «از بحران مدرنیت تا رقص عاشقان و عارفان زمینی» منتشر شود. از آنجا که این انتظار به درازا کشیده شده است و من مایلم مباحث مهم این دو کتاب برای علاقه‌مندان به این مباحث و جهان نو در دسترس باشد، بنابراین این کتاب دوجلدی را فعلا به شکل اینترنتی و بدون ادیت نهایی و تغییر نهایی منتشر می‌کنم. در این مسیر اما این دو کتاب مستقل شده اند و نامشان تغییر یافته است. بخش مربوط به بیماریهای روانی به یک کتاب نو و سوم دگردیسی یافته است که در آینده نزدیک منتشر می شود. باشد که در فرصت و زمانی مناسب، شکل نهایی این دو کتاب نیز به چاپ برسد و از همه بهتر در ایران.

تقدیم به عشق و همسر عزیزم غزاله میار

فهرست: صحفه

پیش گفتار 6

بخش یک: نقد روانکاوانه سه بحران محوری و همپیوند فرهنگ ایرانی 9

1/ روانکاوی بحران مفهوم «عشق ایرانی» 10

2/ روانکاوی بحران مفهوم «ایمان» در ایران 16

3/ روانکاوی بحران «خردگرایی و عقلانیت» در ایران 23

4/ زندگی به سان یک رقص و بازی عشق و قدرت عاشقان و عارفان زمینی و خردمندان شاد 32

بخش دو : راههای دستیابی به موفقیت و سعادت زمینی، دگردیسی به بازیگر زمینی 33

1/ **چگونه بدبخت شویم 34**

2/ چند راه موفقیت در کار، عشق و سیاست 39

3/ روانکاوی خوشبختی 46

بخش سه : نگاهی نو به برخی بحران‌های فرهنگی و اجتماعی ایرانی 47

1/روانکاوی «ناموس» و شعر «مادر مادرم» 48

2/ معضل دیالوگ میان ایرانیان 54

3/ مشکل ایرانیان با نقد و «قتل» سمبولیک 58

4/ آسیب‌شناسی روشنفکر از منظر روانشناختی ضرروی است 63

5/ **از هنرمند و روشنفکر تبعیدی تا مهاجر مدرن چندلایه 67**

6/ روانکاوی «بومی‌گرایی» عبدی کلانتری 81

7/ روانکاوی معضل «ما با غرب» و «غرب با ما» 85

8/ سوتی شادی صدر در پارازیت و راز سوژه 91

9/ راههای شناخت سناریوی پنهان رخدادهای انسانی و «ناموس ایرانی» 98

10/ روشنفکری چیست و حالات بیمارگونه روشنفکر ایرانی 112

بخش چهار : روانکاوی بحران زبان فارسی 123

1/ نقدی بر معضل زبان فارسی و کتاب «زبان باز» آقای آشوری (2/1) 124

1/1 از «زبان باز آشوری» تا «هویت باز» ما 124

2/1 روانکاوی «زبان باز آشوری» و «زبان دیوزدگی» حافظیان 132

بخش پنج: نگاهی نو به برخی مباحث ادبی و فرهنگی 143

1/ روانکاوی پسامدرنی راز کازانووا و دون‌خوان 144

2/ روانکاوی پسامدرنی راز « عارف خراباتی» و «دن کیشوت» 152

3/ فانتسم مشترک «حجاب اجباری»، «زنان الله» شیرین نشاط و شعرعکسهای م.آزرم 162

4/ صادق هدایت و دو پدیده «تکرار» و «اشتیاق بلعیدن» ایرانی 169

5/ روانکاوی رقصی از شاهرخ مشکین قلم 179

6/ رابطه ی میان «سیگار فروید و سیگار فروغ» 183

7/ نقد شعری از شاملو از سه منظر نقد دلوز/لکان/ بینامتنی 187

پس‌گفتار 195

واژه ها 198_196

پیش گفتار:

کتاب «روانکاوی بحران و دگردیسی» گلچین و برگزیده ای از مقالات و نوشته های من درباره مباحث بحران، دگردیسی ، رنسانس، نقد و آسیب شناسی مباحث فرهنگی، هنری ایرانی است. همزمان این مقالات تکمیل و تصحیح شده اند و شکل نهایی خویش را یافته اند.

هر تحول فردی یا جمعی بر بستر یک بحران رخ می دهد. یا مثل تحول مدرن ایرانی بر بستر یک سری بحرانهای همزمان سیاسی، حقوقی، فردی و فرهنگی صورت می گیرد. بحران پیش شرط تحول و دگردیسی است و هر چه این بحران بیشتر به طول انجامد و به دگردیسی و تحول نو نیانجامد، آنگاه بحران به ناچار تشدید می یابد، گرفتار «تکرار بیمارگونه» می گردد و یا حالات نوینی پیدا می کند.

قانون اساسی روانکاوی و روان درمانی این است که «ضمیر ناآگاه (ناخودآگاه) برمی گردد». بحرانها و تمناهای سرکوب شده ی فردی یا جمعی برمی گردند و تا به خواست خویش و پذیرش در بخش آگاهانه فردی یا جمعی دست نیابند، به تشدید بیماری و بحران فردی و جمعی دست می زنند. در واقع با ایجاد بحران و بیماری، هر جسم یا هر بدن فرهنگی یا سیاسی، هر سیستم و دیسکورس می خواهد معضلات خویش و ضرورت تحول را نشان دهد و همزمان هر جسم، هر فرد و هر فرهنگ و گفتمان از دگرگونی هراس دارد و تلاش می کند که مانع تحول عمیق و بنیادین شود و می خواهد خود را به شیوه نو بازتولید بکند.

راه عبور از هر بحران فردی یا جمعی بنابراین از یک سو شناخت «سناریو و ماتریکس و نظم درونی بحران» است. از سوی دیگر اینکه حال چگونه بتوان با این شناخت علمی و از مسیر پذیرش سمبولیک تمناها و حقایق نهفته در هر بحران خویش، از مسیر چیرگی خردمندانه و خندان بر « ساختارهای قدرت، ساختارهای تدافعی، تمتع و سودهای اولیه و ثانویه» هر گفتمان بحران زده و یا هر بحران و بیماری فردی، حال به تحول و دگرگونی در این سناریو و یا گفتمان دست یافت و به قدرتی نو، بدنی نو، گفتمانی نو دگردیسی یافت.

کتاب کنونی « روانکاوی بحران و دگردیسی» در واقع می خواهد این شیوههای درک و لمس ساختارهای درونی هر بحران، خطوط عمده راههای چیرگی و عبور از بحران فردی و جمعی را به خواننده بیاموزد و او را قادر سازد که هر چه بیشتر به فردیت و خلاقیت و قدرت خندان خویش دست یابد. همزمان این کتاب با بیان نمونه های مشخص بحرانهای فردی و جمعی ایرانیان، مثل بحران عشق یا ایمان ایرانی، بحرانهای فرهنگی یا ادبی ایرانی، به خواننده امکان درک و لمس بهتر و عمیق این مباحث را می دهد و در اختیار خواننده «ابزار و سازکاری» روانشناختی برای نقد، آسیب شناسی و دگردیسی فرهنگی، فردی یا هنری می گذارد.

ازینرو پنج بخش این کتاب در واقع عرصه نقد و آسیب شناسی پنج بحران فردی و جمعی، یادگیری خطوط و ساختار، همپیوندی شبکه وار و گفتمانی این بحرانها و نیز درک و لمس راههای عبور از این بحرانها و دگردیسی به بدنها و روایت های نوین فردی، فرهنگی یا هنری و به گفتمان نوین، مدرن و بالغانه ایرانی است.

در بخش اول خواننده با سه بحران همپیوند « عشق، ایمان، خردگرایی» ایرانی روبرو می شود و راههای گذار از بحران، راههای دستیابی به روایات نو و بالغانه یا فردی از ایمان، عشق و خردگرایی را می آموزد.

در بخش دوم خواننده یاد می گیرد که چگونه ما انسانها در واقع بدبختی خویش و بنابراین خوشبختی خویش را نیز می سازیم و اینکه جهان فردی یا واقعیت جمعی یک «جهان سمبولیک و نمادین، یک سناریو و نظم سمبولیک» است و اینکه ابتدا با شناخت ساختار جهان خویش و «نوع رابطه خویش با دیگری» حال می توانیم به ایجاد جهانی نو و فردی و یا به آفرینش فرهنگ و گفتمانی نو، هنرهای نو دست یابیم و یا هر چه بیشتر به موفقیت در زندگی عملی و به سعادت زمینی نائل آییم.

در بخش سوم خوانندگان با نمونه های مشخص نقد و آسیب شناسی فرهنگ و روشنفکری ایرانی روبرو می شوند. هم با اصول نقد روانکاوانه و با چشم انداز روانکاوانه و مباحث مهم روانکاوی در این زمینه آشنا می گردند و هم ابزاری برای نقد و آسیب شناسی فرهنگی بدست می آورند. این بخش خواننده را با خویش از درون بحرانهایی مثل بحران گفتمان ناموسی، روشنفکری، بحران روابط ایرانیان با غرب و دیگران می برد و به آنها امکان می دهد که ساختارهای نهفته در این بحرانها و فضاها و امکانات عبور از این بحرانها را ببینند و حس و لمس بکنند. همزمان خواننده با شناخت بحرانهای عمیق فرهنگی و روشنفکری جامعه خویش و در درون خویش قادر می شود که حال هر چه بیشتر به حالات نوین و بالغانه این گفتمان فرهنگی و روشنفکری دست یابد و هر چه بیشتر به « روشنفکر و هنرمند چندمتنی»، به «

خردمند شاد ایرانی» دگردیسی یابد، در فرهنگ و گفتمان ناموسی یا نارسیستی جامعه و فرهنگ خویش تحول بوجود آورد و قادر به ایجاد بدنهای نو، حالات نو و گفتمان نو و یا توانا به همکاری با دیگران در ایجاد این جهان نو باشد. او اینگونه قادر می شود هر چه بیشتر از «چندپارگی کنونی و یا حالات مالیخولیایی و روان پریشانه» فردی یا جمعی به « عرصه قدرت و خلاقیت هزار روایتی و هزارگستره» ، به «تنانگی نو و سمبولیک»، به حالات نوین و بالغانه «وحدت در کثرت مدرن» یا «کثرت در وحدت چندصدایی» پسامدرن دست یابد.

در بخش چهارم بحث مهم بحران زبان فارسی، ضرورت و خطوط عمده روانی این بحران، اهمیت عبور از این بحران و چندپارگی زبان فارسی و ضرورت دست یابی به یک وحدت در کثرت نوین مطرح می شود. همچنین ضرورت دست یابی به «زبان سمبولیک و خلاق فارسی» مطرح می شود. زبانی سمبولیک و خلاق که اجازه رشد اندیشه علمی و خلاقیت هنری، اجازه رشد زبانهای علمی و همزمان امکان رشد زبانهای هنری و متفاوت نو و خلاقیتهای زبانی و گفتمانی نو را می دهد و مرتب به رشد فردیت و زبان متفاوت کمک می رساند. زبانی نوین که با عبور از بحران کنونی خویش پایه گذار و بستر «هویت مدرن نو و باز» ایرانی است و قادر به دیالوگ و یادگیری از زبانهای مدرن است؛ اسیر حالات نارسیستی هراس از زبانهای بیگانه و یا شیفتگی کورکورانه به زبانهای بیگانه نیست. در این بخش با نقد دو بخشی «کتاب زبان باز آشوری» هم حالات بحران زبان فارسی و هویت فارسی بیان می شوند، هم به نقد و آسیب شناسی جدلهای حول این کتاب و حول راه پیشنهادی آقای آشوری پرداخته می شود تا علل ناتوانی فرهمندان ایرانی و زبان شناسان ایرانی از دست یابی به «اجماع جمعی» و یا ناتوانی از همکاری جمعی برای عبور از بحران کنونی تشریح و آسیب شناسی شوند.

در بخش پنجم و نهایی کتاب راههای نوین نقد روانکاوانه هنری تشریح و مطرح می شوند و خواننده با نگاه تلفیقی و چندسیستمی نویسنده در نقد فیگورهای ادبی یا فرهنگی، معضلات ادبی و متون ادبی آشنا می شود. همزمان با نقد مشخص برخی مباحث و متون ادبی و هنری ایرانی و هنرمندان ایرانی، خواننده با بحران هنر و هنرمند ایرانی و راههای عبور از آنها آشنا می گردد. تا این جامعه هنری بتواند هر چه بیشتر به هزار حالت نو و متفاوت از فروغ و هدایت و شاملو دست یابد، از نیاکان خویش هر چه بیشتر عبور بکند و خالق جهان و چشم اندازهای نو، متفاوت و جذاب برای هر دو فرهنگ ایرانی یا جهان مدرن خویش باشد و هر چه بیشتر «جهانی» گردد.

ساختار کتاب به گونه ایست که هر مقاله یک «فراگمنت مستقل» و همزمان جزیی از یک بخش و جزوی از کل کتاب است. ازینرو هر خواننده می تواند بنا به سلیقه و میل خویش از مطلب یا بخشی آغاز بکند که می طلبد. همزمان بسیاری از متون کتاب به شیوه «هایپرتکستی» و یا به کمک لینکهای در بخش ادبیات با متون دیگر پیوند بینامتنی و شبکه وار خورده اند تا خواننده کنجکاو بتواند به متون همپیوند نیز دستیابی داشته باشد.

امروزه نگاه روانشناختی و یا روانکاوانه جدا از عرصه روان درمانی و روانکاوی، در عرصه های مختلف ، از سیاست تا تبلیغات، از نقد فرهنگی تا نقد هنری، از راههای موفقیت تا روانکاوی گفتمانهای مختلف سیاسی یا اجتماعی مورد استفاده قرار می گیرد. ازینرو خواننده در هر بخش از این کتاب با عرصه هایی متفاوت از کار روانکاوانه و روانشناختی آشنا می شود و از طرف دیگر با نگاه خاص، تلفیقی و چندسیستمی نگارنده در این عرصه ها و در نقد مباحث فرهنگی و ادبی ایرانی یا مدرن روبرو می شود.

خواست نهایی این مقالات تشویق خواننده به استفاده از این نگاه و ابزار روانشناختی برای درک و لمس بحران فردی یا جمعی، درک و لمس ضرورت آنها، درک و لمس نوا و تمناهای نهفته خویش یا ملت خویش در این بحرانها و دستیابی به توانایی دگردیسی و رنسانس فردی و یا جمعی است. موضوع این مقالات ایجاد یک « شناخت قدرتمند» و « قدرت خردمندانه و خندان» برای تحول و دگردیسی فردی یا جمعی و یا برای دستیابی به خلاقیت هنری و علمی فردی یا جمعی است. موضوع آنها ایجاد ابزار و سازوکاری قوی، عرصه و چشم اندازی قوی و نوین است که به خواننده اجازه می دهد به عنوان « سوژه و جسم خندان یا سمبولیک» جهانش و بحرانش را در دست بگیرد، از جوانب مختلف بسنجد و حال بهتر به روایت فردی و شخصی خویش و به خلاقیت خویش دست یابد و یا به روایت فردی و خاص خویش از هویت نوین و مشترک «عارفان زمینی، عاشقان زمینی، خردمندان شاد و مومنان سبکبال» دست بیابد. تا خواننده هر چه بیشتر از حالت «سرباز جان برکف یا عاشق خراباتی سنتی و بحران زده» و از حالت «هنرپیشه مدرن» بگذرد و به «بازیگر خندان و شرور» زندگی دگردیسی یابد.

تا خواننده بتواند با دستیابی به « قدرت پارادوکسیکال و سمبولیک» خویش هر چه بهتر به تلفیق خویش و به رنسانس فردی یا جمعی دست یابد، به سرنوشت و راه خویش آری گوید و روایت فردی خویش را از آن و از هویت و ضرورت مشترک بیافریند. تا او بتواند از «عاشق خراباتی یا پوچ گرای ایرانی» و « عاشق مدرن هراسان از تمناهای عمیق» به «عاشق پارادوکس و خندانی» تحول یابد که هم قادر است تن به عشق و تمنای خویش دهد و همزمان به هر روایت

بیمارگونه عاشقانه بخندد. تا او از «روشنفکر مونتاژگر یا مالیخولیایی» کنونی هر چه بیشتر به « اندیشمند و خردمند شاد و چندلایه» ایرانی دگردیسی یابد. تا او از هنرمند خودمدار و مونتاژگر، با زبان و جهانی چندپاره و گروههای هنری نارسیستی هر چه بیشتر به «پایه گذاران خلاقیتهای نوین هنری و جهانهای متفاوت هنری و نوین» دگردیسی یابند. تا آنها از «بنیادگرایان مذهبی» و « روشنفکران دینی التقاطی» هر چه بیشتر به پایه گذاران روایات نو از مذهب و پروتستانیسم مذهبی دگردیسی یابند. تا این تحولات مختلف در کنار یکدیگر به «نوزایی و رنسانس فرهنگی ایرانی» و به «دگردیسی ساختاری و مدرن جامعه، فرهنگ و دولت ایرانی» بیانجامد و به تحولات مدرن سیاسی یا حقوقی در این عرصه ها کمک رساند. تا انسان ایرانی به فردیتی نو و متفاوت، به جسمی نو دگردیسی یابد که قادر است مرتب روابطش را و روایاتش را تحول بخشد، قادر به دیالوگ دائمی با دیگری و دنیا و توانا به آفرینش روایات نو از زندگی، از خدا و مذهب و از علم و هنر است. تا بدینوسیله بحرانهای عشق، ایمان، عقلانیت ایرانی هر چه بیشتر به بلوغ نو و به رنسانس عشق و ایمان و خرد ایرانی و به روایات نو، به حالات مختلف پروتستانیسم مذهبی و به گفتمان نوین روشنفکری و فرهنگ و هنر ایرانی دگردیسی یابند.

باری این کتاب نیز در ادامه کتابهای دیگر نگارنده به شیوه خویش انسان ایرانی را به عرصه « جسم و جهان هزار روایت و هزارگستره »و به عرصه «وحدت در کثرت» نوین ایرانی و یا در حالت والاتر به حالت «کثرت در وحدت چندصدایی ایرانی» دعوت و اغوا می کند. او بدینوسیله پیوند خویش را با کل سیستم و نگرش شبکه وار نویسنده و با هویت مدرن و فردی «عارفان و عاشقان زمینی، خردمندان شاد و مومنان سبکبال» حفظ می کند و همزمان مباحثی متفاوت و نو را مطرح می کند.

در نهایت خواست «نویسنده مقالات» این است که خواننده نه تنها با قدرتهای نگاه و نگرش نویسنده در عرصه های مختلف آشنا شود و قادر به نقد قدرتها و ضعفهای آن باشد بلکه همزمان مثل نگرش نویسنده به این اصل بنیادین روانکاوی پی ببرد و هر چه بیشتر به این بلوغ انسانی دست یابد که هر نگرش بایستی در عین غرور از کار و راه خویش همزمان قادر به لمس «کمبود خویش» و «نیاز خویش به دیگری»، به نگرشها و چشم اندازهای دیگر باشد و بداند که همیشه «راه و نگاهی دیگر» ممکن است. زیرا این مقالات همزمان می خواهند به خواننده یاد بدهند که چگونه او با پا گذاشتن به این عرصه و چشم انداز نوین و متفاوت در واقع بایستی حال بقیه راه را بشخصه رود و چشم اندازهایی نو و متفاوت، روایاتی نو و متفاوت از مباحث بیافریند. تا سرانجام در جامعه وفرهنگ ما این توانایی آفرینش روایات نو و از سوی دیگر توانایی رواداری و مباحث چندفاکتوری، چندچشم اندازی در مورد هر پدیده فرهنگی، سیاسی یا اجتماعی هر چه بیشتر نهادینه شود و ما هر چه بیشتر در کنار هم قادر به ایجاد فرهنگ دیالوگ، جامعه مدنی و روشنفکری نوین ایرانی باشیم.

یا در کنار هم قادر به ایجاد تحول عمیق فرهنگی،حقوقی و سیاسی باشیم. تحول، دگردیسی و رنسانسی که هم احتیاج به «هویت مدرن و نوین خویش»، احتیاج به «خانه و مسکن زبانی و فرهنگی و فردی جدید» خویش دارد و ازینرو نیازمند «روانکاوی و نگاههای مختلف روانشناختی» است و از طرف دیگر نیازمند علوم دیگر، چشم اندازها و ساختارهای نوین سیاسی، حقوقی، جامعه شناختی، زبان شناختی و غیره است. زیرا ما همه اجزای یک دیسکورس و گفتمان و چشم اندازهای مختلف، راههای مختلف یک ضرورت و تحول مشترک هستیم. ما نیازمند همدیگر هستیم و برای اینکار بایستی در عین قبول تفاوت و راه متفاوت خویش به دیالوگ با دیگری و لمس نیاز خویش به دیگری تن دهیم و اینگونه قادر به ایجاد بدنها و سیستمهای نوین فردی، جمعی، سیاسی، فرهنگی و هنری شویم. توانا و قادر به ایجاد رنسانس فرهنگی و ساختاری جامعه خویش شویم. تحول و رنسانسی که سرنوشت و ضرورت فردی و جمعی ماست. باری به سرنوشت خویش آری گوییم و آن شویم که هستیم. این کتاب راه و شیوه این دگردیسی و رنسانس است.

پاورقی: این کتاب و مطالب آن برای بار آخر توسط نگارنده تکمیل و ادیت شده است اما مطمئنا خطاهای گرامری در آن وجود دارد و نیازمند به ویراستاری نهایی دارد. امیدوارم زمانی این کتاب نیز چاپ و منتشر شود و البته آنگاه با یک ادیت نهایی و تکمیل نهایی مطالب.

بخش یک: روانکاوی سه بحران همپیوند ایرانی

در بخش اول سه بحران مدرن مهم جامعه ایران، یعنی بحران عشق، بحران خردگرایی و بحران ایمان جامعه ایران مورد نقد روانشناختی قرار می گیرد و همزمان همپیوندی گفتمانی این سه بحران در چهارچوب دیسکورس و سیستم فرهنگی ایرانی مورد بررسی و نقد قرار می گیرد. از طرف دیگر راههای عبور از این بحران به شکل مختصر مطرح می شوند که همان راه و حالات «عارفان زمینی، عاشقان زمینی ، خردمندان شاد و مومنان سبکبال» است تا خواننده حال هر چه بیشتر به یک جمع بندی دست یابد و با راههای عبور از بحران فردی و جمعی آشنا شود. تا خواننده بتواند هر چه بهتر با این توان و چشم انداز جدید، به توانایی درک و لمس بحران فردی یا جمعی خویش و به امکانات و راههای عبور از آن دست یابد و به قدرتی نو، سعادتی نو و شادی نو نائل آید. این بخش در واقع از یک سو در پیوند تنگاتنگ با کتاب «از بحران مدرنیت و رقص عاشقان و عارفان زمینی» است که برای اولین بار در آن هفت بحران مهم و مدرن جامعه ایرانی، از بحران فردیت تا بحران جنسی و جنسیتی و غیره، مورد بررسی و آسیب شناسی قرار گرفته است و از طرف دیگر این بخش در پیوند تنگاتنگ با کتاب « در ستایش زندگی یا اسرار مگو» است که بیانگر این جهان نو، قدرت نو و خنده نو است.

روانکاوی بحران مفهوم «عشق ایرانی»

هر انسانی دارای یک «مفهوم عشق درونی» است. این مفهوم عشق به‌طور عمده ناآگاهانه و تحت تاثیر روابط دوران کودکی و گفتمان فرهنگی به وجود می‌آید و توسط تجارب عشقی و فردی در دوران جوانی و بزرگسالی تکمیل و یا تا حدودی متحول می‌شود. این مفهوم عشق باعث می‌شود که ما عاشق تیپ‌هایی خاصی شویم و علائم خاصی در ظاهر و یا نگاه و باطن معشوق ما را به حالت «عاشق شدن» گرفتار کند و یا در عشق به‌دنبال این یا آن استعاره مانند «عشق پاک»، «ماجراجویی»، «همزاد یا مکمل» باشیم.

از این رو وقتی که یک فرهنگ دچار بحران درونی می‌شود و مانند فرهنگ ما دچار بحران سنت/مدرنیت می‌گردد، آن‌گاه همه مفاهیم کهن مانند «مفهوم عشق، ایمان» و غیره نیز دچار یک بحران درونی می‌شوند و به قول نیچه زمان بازنگری همه ارزش‌ها و الواح کهن و ایجاد مفاهیم نو بر بستر بحران فرا می‌رسد. مفاهیمی نو که در ذات خویش مفاهیمی تلفیقی هستند و در حالت بالغانه به پذیرش سمبولیک مفهوم نوی عشق در درون بستر فرهنگی و مفهوم کهن عشق می‌انجامد و خالق «نوزایی فرهنگی» هستند .

مفهوم «عشق» در فرهنگ ایرانی و فرهنگ مدرن

من در اثر دیگری از خویش به نام» بحران عشقی ایرانیان «این بحران و حالاتش را به شکل نسبتا جامعی تشریح و نقد روانشناختی کرده‌ام و در مقاله دیگری به نام» از عشق تراژیک تا پوچی تراژیک «اشکال عمومی این بحران عشق در جامعه ایرانی را نشان داده‌ام. قصد من در این مقاله طرح مباحثی نو در این زمینه و درک عمیق‌تر این مباحث بر پایه نظریات لکان و یا دیگر نظرات پسامدرنی است. از این رو خوانندگان علاقه‌مند را به خواندن این دو مطلب نیز دعوت می‌کنم. مباحث معنا و حالات عشق، تفاوت عشق ایرانی و مدرن در اینجا بطور مختصر طرح می‌شود.

مفهوم عشق ایرانی بر مبنای اندیشه «وحدت وجود عارفانه» و نفی فردیت و تفاوت استوار است و می‌توان این جستجوی یگانگی عاشقانه و نفی هر عنصر متفاوت را در عشق‌های واقعی و یا هنری ایرانی به خوبی مشاهده کرد. نمادهای این عشق در پی وحدت وجود عاشق/معشوقی را می‌توان از داستان لیلی/مجنون، فرهاد/شیرین تا بوف کور و حتی در پوچگرایی نوستالزیک امروزی ایرانی بازیافت. می‌توان تبلور آن را چون خطی قرمز از اشعاری «نور تویی، شور تویی...» مولانا تا اشعار پاپ نویی دنبال کرد که در معشوق همه چیز و معنای زندگی را می‌جویند. می‌توان دید که چگونه عاشق و معشوق واقعی، هنری یا اینترنتی ایرانی، چون درک عمومی از حافظ، در پی دست‌یابی به یگانگی عاشقانه به وسیله رهایی از «حجاب خود و فردیت» خویش هستند.

از این رو ما در عشق در پی میل یگانگی کامل با معشوق هستیم و برای دست‌یابی به این یگانگی مطلق به نفی علامت فردیت زنانه و مردانه خویش، به نفی تمنای اروتیکی و خویشتن‌دوستانه تن می‌دهیم و در واقع خویش را و سعادت فردی‌مان را در پای این میل وحدت وجود خفه می‌کنیم. حاصل عدم توانایی تحول و دیالوگ در عشق ایرانی و گرفتاری در حالت نارسیستی عشق/نفرتی و ناتوانی از دست‌یابی به عشق چندلایه، ناتمام سمبولیک و قابل تحول است. ما اسیر

تصویر ایده‌الی نارسیستی خویش از عشق و عاشق/معشوق می‌مانیم و ناتوان از ایجاد روایات مختلف از عشق و تصاویر مختلف حالات عاشق/معشوقی، یا ناتوان از پیوند عشق و خرد، عشق و فردیت هستیم.

در سمت مقابل فرهنگ مدرن و مفهوم عشق مدرن قرار دارد که بر اساس فرهنگ و نگاه یونانی و مسیحی از عشق خلق شده است و ایجادگر انواع و اشکال مفاهیم مدرن از عشق است. دو شکل مهم آن، «عشق رمانتیک گونه» و دیگر «عشق لیبرتین مارکی دوساد و سرانو دبرژراک» است. مشکل نگاه مدرن به طور خلاصه این است که در طی زمان هر چه بیشتر میل یگانگی و مطلقیت معشوق که بخشی از عشق است، در پای میل به فردیت و سبک‌سازی عشق قربانی می‌شود.

حاصل گرفتاری «من مدرن» در یک درک سوژه/ابژه‌ای از عشق و ناتوانی از لمس حالات پارادوکسیکال عشق، مانند پیوند درونی میل یگانگی و قبول تفاوت، ناتوانی از لمس پیوند درد و لذت عشق و ناتوانی از عشق و دیالوگ عمیق است. به قول فوکو در کتب «سکس و حقیقت» نگاه مدرن در پی تبدیل انسان تمناکننده به انسان حاکم بر تمنا است.

انسان مدرن بهای این تلاش برای کوچک کردن و عقلانی کردن احساسات و عشق خویش را با بیمارکردن و سطحی کردن عشق خویش و جستجوی مداوم عشق می‌پردازد. همه تلاش‌های مدرن برای ساده‌سازی عشق چون «عشق آزاد» و «کلوب سوینگرها» و غیره در نهایت شکست خورده است..

در واقع جهان معاصر دوران بحران جهانی عشق نیز هست و درک شرقی و اخلاقی از عشق و سبک‌سازی مدرن در نهایت به بیماری عشق و بحران عشق منتهی شده‌اند. عشق به قول اوکتاویو پاز در مقاله «دیالکتیک تنهایی»، یک پدیده صرفا انسانی است و ما نمی‌توانیم او را تعریف کنیم، اما می‌توانیم حالاتش را بیان کنیم. از حالات مهم عشق حالات تلفیق اضداد و پارادوکس درونی عشق است. ما در عشق یک نفر را مطلق دوست می‌داریم و می‌خواهیم قلب و جان او به ما تعلق داشته باشد. همزمان می‌دانیم که موجودی فانی هستیم و فانتزی‌مان در پی عشق و نگاه دیگران نیز هست. این‌گونه عشق پیوند ابدیت و لحظه، پیوند عشق جاودانه و لمس فانی بودن و متنوع بودن تمنای بشری است. ما در لحظه عشق به پیوند و تلفیق تصادف و سرنوشت دست می‌یابیم و سرنوشت خویش را به یک آشنایی تصادفی پیوند می‌زنیم.

موضوع بلوغ عاشقانه از این رو درک این حالات تناقضی و تلفیق اضداد عشق و قبول آن است. هر عشقی مالامال از حالات متفاوت وابستگی، آزادی، فانتزی‌های نارسیستی، قدرت‌طلبانه و یا اروتیکی مختلف است. یک عشق بالغ قادر است به تلفیق اضداد و به حالات پارادوکس خویش، عشق پارادوکس خویش دست یابد و مرتب تحول یابد. حالات عشق به تناسب انسانها متفاوت است و بایستی باشد، ازینرو نیز نمی توان هیچگاه یک تعریف مشخص و نهایی درباره «عشق» یافت اما همزمان می توان خطوط کلی حالت عاشقانه سالم یا بیمارگونه را نیز بازیافت. در حالت بالغانه عشق ما همیشه با یک دیدار و ارتباط عمدتا «پارادوکس و سمبولیک» با دیگری، میان عاشق و معشوق روبرو هستیم. چنین توانایی سمبولیک و بالغانه برای مثال به فرد عاشق اجازه می دهد که هم تن به عشق و نیازش به معشوق بدهد و هم قادر به فاصله گیری از رابطه و خویش و نقد مداوم رابطه اش باشد و قادر به تغییر در آن باشد. اینگونه عشق در پی وحدت وجود با معشوق و یا هراس از عشق در این حالت پارادوکس به حالت «عشق خندان و همیشه ناتمام» تحول می

یابد. در چنین رابطه بالغانه عاشقانه دو طرف هم می توانند به تمناهای خویش در پی یگانه شدن با معشوق و دستیابی به وصال اروتیکی یا عشقی تن دهند و هم به یکدیگر «فضا و مکان برای فردیت و تفاوت» بدهند. آنها می توانند به سان دو عاشق جوان همزمان تن به حالات کودکانه و یا پدر/مادرانه نسبت به یکدیگر بدهند و رابطه قادر به تحول و دگردیسی است ودو نفر می توانند هم به یکدیگر اعتماد بکنند و هم به یکدیگر فضا برای فردیت و تنهایی بدهند. آنها می توانند به قدرتهای یکدیگر تن بدهند و اینکه گاه یکی در زمینه ای بیشتر از دیگری قدرتمند است و یکدیگر را تکمیل کنند.

بر اساس این خطوط کلی نیز می توان حالات بیمارگونه عشق را تعریف و بررسی کرد. در حالات بیمارگونه عشق آنگاه فرد، به زعم دکتر «ویللی» روانکاو معروف مباحث عشقی، به جای اینکه به تلفیق و حالت پارادوکس « پیوند میان میل یگانگی با معشوق و قبول فردیت دیگری» دست یابد، گرفتار حالات و روابط یک‌طرفه، تک ساختی و بحران زا شده است.

چهار نمونه این روابط بیمارگونه از نگاه دکتر ویللی بشرح ذیل است:

یا رابطه به شکل «تصادمات عشقی نارسیستی» مانند رابطه مرید/مرادی و یا میل یگانگی کامل و نفی فردیت و شکست نهایی این توهم است؛ یا به شکل«تصادم عشقی دهانی یا اورالی» است که در آن یک طرف بیشتر پدر یا مادر و معشوق بیشتر یک کودک است و موضوع عشق «مواظبت از یکدیگر» است و حالات دیگر عشق و تعویض جاها در عشق صورت نمی‌گیرد. یا عشق به حالت «آنال_ سادیستی» و جنگ قدرت بر سر استقلال و اعتماد متقابل است، مانند روابط معروف به «مرغ و خروس جنگی» و ناتوان از تقسیم و تعویض قدرت.

یا رابطه به شکل «تصادم عشقی ادیپالی» است که فرد در این رابطه معمولا معشوقی را ناآگاهانه می‌جوید که بتواند به کمک او زندگی‌اش را سامان دهد و با شکست رابطه در واقع شکست درونی خویش را بپوشاند. موضوع عشق بالغانه این است که همه این حالات را در خویش دارد، اما اسیر یک حالت نیست بلکه عاشق و معشوق هم قادر به پرستش یکدیگر و کمک به یکدیگر و هم قادر به دیالوگ و قبول فردیت دیگری و باری عشق و قدرت و بیان تمناهای اروتیکی خویش هستند. (برای توضیحات بیشتر به این مقاله مراجعه کنید(

به قول روانکاوی لکان، عشق لحظه و تبلور آرزومندی بشری است. انسان موجودی آرزومند است و در عین حال این آرزو و تمنا هیچگاه کامل به دست نمی‌آید و ما مرتب محکوم به ایجاد روایاتی نو از این داستان و آرزوی قدیمی و کهن هستیم. زیبایی عشق بشری در این حالت تراژیک/ کمیک عشق و وصال ممکن/ ناممکن بشری و لمس نیاز به دیگری و ناممکنی لمس مطلق دیگری قرار دارد.

بر اساس نظریه لکان می توان از این حالت پایه ای عشق سخن گفت که حالت مردانه به حالت «فالوس داشتن، تمنا داشتن» است و حالت زن در عشق به حالت «فالوس بودن، تمنا بودن، راز و نیاز بودن» است و همزمان هر انسانی نیمه دیگر را نیز در خویش دارد. قبول این حالت پایه ای عشق می تواند به درک این موضوع کمک کند که برای مثال چرا مردان در عشق بدنبال دستیابی به قلب و تمنای معشوق، جسم معشوق هستند و چرا زنان به سان تبلور عشق و فالوس بیشتر مایل هستند که در چشم دیگری به سان نماد عشق دیده شوند و پرستش شوند. این حالت پایه ای عشق آنگاه حالت زیبا و در عین حال تراژیک/کمیک عشق را بوجود می آورد، زیرا گاه کلمات مشابه برای عاشق و معشوق، برای مرد و زن دارای معانی متفاوت است، زیرا درک پایه ای آنها از عشق متفاوت است.

در عشق مرد بیشتر بدنبال لمس قدرت و دستیابی به معشوق است و زن بدنبال لمس عشق و اینکه او تبلور عشق برای دیگری است. در معنای روانکاوانه می توان دید که چگونه زن و مرد در عشق چیزی متفاوت می‌بینند و همزمان این تفاوت باعث ایجاد بازی تراژیک/ کمیک و دیالوگ عشق و هنر بشری می‌گردد. مرد در عشق در پی دست‌یابی به

تمناست و زن در پی دیدن خویش در چشم معشوق به سان تبلور عشق و تمنا است. اما هیچکدام از این حالات «قدرت مردانه و عشق زنانه» قابل دست‌یابی نهایی نیستند. از این رو به قول طنز لکان «عشق اعطای چیزی است که فرد فاقد آن است، به کسی که هیچ میلی به دریافت آن ندارد[1] «.

زیرا مرد نمی‌تواند عشق را کامل داشته و اعطا کند و زن خواهان دیدن خویش به سان تبلور عشق در چشم معشوق است و این را هیچگاه کامل به‌دست نمی‌آورد و یا نمی‌تواند کامل تبلور تمنا باشد. زندگی و عشق بشری و حقایق بشری از این رو همیشه یک جایشان می‌لنگد و ناکامل هستند و یا ما دارای معانی متفاوتی از عشق به علت تفاوت جنسیتی و یا قومی هستیم. اما این ناکاملی و ضرورت دیالوگ اساس قدرت عشق و خلاقیت بشری است و ایجادگر تلفیق و روایات نو از «عشق قدرتمند و اغواگری زنانه» و «قدرت عاشقانه و اغواگری مردانه» و از عشق بشری است.

معمولا وقتی مردی می خواهد به قلب زنی دست یابد، به او گاه قول خوشبختی می دهد و اینکه می تواند او را خوشبخت سازد، یعنی اینکه او صاحب فالوس و تمناست. در حالیکه این فقط یک قول و در نهایت یک توهم است و نه مرد یا زن نمی توانند هیچگاه صاحب نهایی فالوس یا تمنا و یا نماد نهایی فالوس، تمنا یا عشق باشند. ازینرو مرد چیزی را اعطاء می کند که ندارد و زن در واقع این را نمی خواهد بلکه او می خواهد که در نگاه و حالت مرد بخواند که مرد در او عشق و زندگی و تمنا را حس و لمس می کند و نیازمند اوست. حتی بهترین هدیه ها نیز وقتی ارزش واقعی خویش را برای زن می یابند که به معنای تایید این حس اولیه و نیاز مرد به زن و لمس زن به عنوان تبلور عشق و تمنا باشند. ازین رو عشق بشری یک عشق فانی، با حالات تراژیک/کمیک ، با سوء تفاهمهای فراوان است و همزمان او بزرگترین قدرت و خلاقیت بشری است. در اینجاست که زندگی بشری به یک «جشن بشری» تحول می یابد و عاشق بودن به یک «عاشق شدن دائمی و قابل تحول» دگردیسی می یابد. همانطور که هر زن و مردی نیمه دیگر را در خویش دارد و می تواند و بایستی به تلفیق خویش از «قدرت عاشقانه مردانه» و « عشق قدرتمند» زنانه دست یابد. تلفیقی که همیشه ناتمام است و یکجایش می لنگد.

از آنجا که حالت نهایی «فالوس داشتن، یا فالوس بودن» هیچگاه کامل بدست نمی یابد، از آنرو در نهایت نیز هیچکس نمی تواند به حالت نهایی مردانگی یا زنانگی، به حالت نهایی عشق و عاشقی دست یابد و مرتب امکان خلق حالت جدیدی از جنسیت یا از عشق وجود دارد. انسان با قبول این ناممکنی دست یابی به بهشت نهایی، عشق نهایی وارد عرصه «هزار حالت عشق و هزار روایت عشق» می شود و همزمان این عشقها دارای یک حالات پایه ای مثل حالات روانی «فالوس بودن و فالوس داشتن» است. حتی روابط همجنس گرایانه یا لزبینی نیز دارای این حالات پایه ای هستند، چه به شکل آشکار مثل روابط بوچ/فم یا پنهان. همانطور که همه ی روابط عاشقانه بشری بر اساس تناقض درونی بشری مانند تناقض میل به جاودانگی و فانی بودن، میل به استقلال و میل به وابستگی و غیره بوجود آمده است و بلوغ عشق بشری آن گاه بدست می آید که این تناقض به حالت «پارادوکس یا به وحدت اضداد» یا به حالات مشابه تلفیقی دیگر تحول یابد.

درگیری جان و روان ایرانی در بحران دو مفهوم و ضرورت تلفیق

در بحران روابط عشقی و زناشویی درون کشور و رشد طلاق، در بحران عشق‌های میان ایرانیان و خارجیان، در معضلات عشق‌های اینترنتی ایرانی و یا بحران عشق‌ها و ازدواج‌های از راه دور ایرانی و بسیاری مباحث دیگر می‌توان نمادهای بحران عشق ایرانی را دید. من این مباحث را در سه مقاله جداگانه و در بینابین مطالب دیگر بررسی می‌کنم و راه‌هایی نو برای عبور از این بحران‌ها و دست‌یابی به سعادت و قدرت عاشقانه نو را ارائه می‌دهم. موضوع این مقاله درک بحران مفهوم عشق ایرانی و ضرورت تلفیق است و به این دلیل اینجا بیشتر از نمادهای هنری این بحران استفاده می‌کنم .

یکایک ما هم این بحران و هم شکست میل بازگشت به خویشتن و کپی کردن مدرنیت را چشیده‌ایم. زیرا ما فرزندان یک پروسه و بحران مشابه هستیم. زیرا مفهوم عشق کهن عارفانه نهفته در زبان و فرهنگ و روان ما را نمی‌توان به دور

انداخت. راه مهم ایجاد تلفیق و پذیرش نگاه مدرن در فرهنگ خویش و ایجاد روایتی نو از عشق بر بستر قبول پیوند میل یگانگی عارفانه و قبول فردیت و ایجاد روایات مختلف از این عشق پرشور و متفاوت است .

چنین عشقی می‌تواند به دیالوگ و نیاز خویش به معشوق تن دهد و هر اختلاقی را به بستر تحولی و کشف تمنا و لذتی نو در عشق و رابطه و اروتیک تبدیل سازد و به انواع روایات مختلف عشق فانی و پرشور و خندان ایرانی دست یابد. اکنون این ایرانی زن و مرد مدرن، متفاوت و قادر به تلفیق، بنا به توانش، هم خویش و هم رابطه‌اش را به یک «وحدت در کثرت مدرن» و یا «کثرت در وحدت پسامدرن» و چندصدایی تبدیل می‌سازد. او می‌تواند حتی به یک «عاشق زمینی» تبدیل شود که هم سرا پا تمنا است و پرشور به معشوق عشق می‌دهد و همزمان عشق‌اش خردمند و خندان است و می‌داند که عشق نیز روایتی است و همیشه روایاتی دیگر ممکن است. پس وقتی عشق‌اش ناتوان از تحول و دیالوگ و تبدیل به باری تراژیک می‌شود، با قبول درد و عزاداری مرگ عشق‌اش و مرگ خویش به تحولی نو و توانایی عشقی نو دست می‌یابد و متحول می‌گردد...

برای دست‌یابی به چنین توانایی و قدرت متناقضی و یک چنین عشق خردمند و خندانی بایستی هم از نگاه سنتی و هم از نگاه مدرن عبور کرد و عشق متفاوت و مدرن یا پسامدرنی خویش را آفرید. از این رو چه جای تعجب که هنوز ناتوان از این تحول نهایی بوده‌ایم و هم هنرمندان و روشنفکران ما و هم یکایک ما در این مسیر و بحران و بن‌بست بارها شکسته‌ایم و می‌شکنیم. به قول نیچه در یکایک ما «گذشته و حال و آینده در جنگ بوده است، پس چه جای تعجب که کوره‌های فراوان شکسته‌اند و می‌شکنند[2] «.

نمونه تلاش برای عبور از این بحران و گرفتاری در بن‌بست را ما در تلاش هنرمندان بزرگی چون فروغ و هدایت می‌بینیم. اگر فروغ در اولین آثارش پرشورانه از لذت گناه‌کردن و لمس تمنای عشق و اروتیک سخن می‌گوید، اما با لمس جهان و نگاه مدرن و تلاش برای پذیرش این نگاه مدرن در جهان عاشقانه خویش دچار بن‌بست می‌شود. بن‌بستی که در اشعار نهایی فروغ و افسردگی و بن‌بست نهفته در تمثیل زندگی به سان «کشیدن سیگاری در فاصله رخوتناک دو هم‌آغوشی» خویش را نشان می‌دهد. بن‌بستی که در نهایت به مرگ فروغ می‌انجامد و در اشعارش به آن به شکل پیش‌گویانه اشاره می‌کند. (در این باب به نقد من مراجعه کنید(.

یک علت اساسی بن‌بست این است که ما در حین جذب اندیشه مدرن در ساختار خویش، به ناچار این اندیشه را به شکل ایرانی ترجمان و مسخ می‌کنیم و یا این اندیشه به حالت یک «جسم بیگانه» باقی می‌ماند و جذب نمی‌شود. ابتدا با شناخت اجتناب‌ناپذیری این خطا و ترجمان غلط است که می‌توان از تلفیق شکننده و شترمرغی کم کم به تلفیقی نو و زنده و همیشه ناتمام دست یافت.

راوی بوف کور هدایت در واقع نماد روشنفکر مدرن ایرانی است که هنوز به این فردیت و توانایی نهایی دست نیافته است. از این رو محکوم به مسخ و تکرار تراژیک سنت است .راوی نگاهش به زن اثیری، نگاه یک عارف در پی «وحدت وجود» عارفانه نافی جسم و تفاوت و نافی تمنای اروتیکی و جسمی است. رابطه راوی و لکاته به شکل رابطه نارسیستی عشق/نفرتی است.

شاملو در تصویر «آیدا»، در پی پیوند رمانتیسیسم مدرن با عشق ایرانی و قهرمان‌گرایی ایرانی است و در این تلفیق شکست می‌خورد. از این رو آیدای شامو بیشتر یک زن اثیری/مادر است تا یک زن مدرن. چه برسد به آن‌که شعر و زنی پسامدرن باشد و این شعر به ما نگاه زن و فانتزی‌های او را نسبت به شاعر و چشم‌اندازی دیگر از رابطه را نشان دهد. شعر شاملو یا رابطه سنتی قهرمانه/عاشقانه در «کلیدر» دولت‌آبادی ناتوان از جهانی شدن هستند. زیرا آن‌ها اسیر نگاه نهفته در زبان و فرهنگ خویش و ناتوان از پذیرش بهتر نگاه مدرن و پسامدرن و ایجاد نگاه متفاوت، تلفیقی و چندلایه خویش به سان یک هنرمند مدرن هستند، چون بورخس، ناباکوف، جیمز جویس و دیگران.

راه دست‌یابی به این تلفیق و ایجاد روایتی نو و متفاوت، در لمس بستر و تمنای عارفانه و عاشقانه خویش و پذیرش نگاه مدرن در این بستر و ایجاد تلفیق ایرانی از عشق و فردیت است. تا عشق و هنر ایرانی نیز چند لایه شود و برای مثال هم

حالت متفاوت و جذاب و رمزآمیز شرقی و هم نگاه روان‌کاوانه و تحلیل‌گرانه مدرن را در خویش جذب کند و به رئالیسم جادویی، سوررئالیسم ایرانی و پیوند هزار و یکشب و هفت خوان رستم با لحظات عشقی و فردی خویش در خیابان‌های اروپا به سان مهاجر و یا در خیابان‌ها و کوچه‌های ایران به عنوان شهروند ایرانی دست یابد. همان‌طور که جویس در «اولیسیس» به پیوند اسطوره ادیسه و زندگی ایرلندی در جهان چند روایتی قهرمانش و زندگی یک روز او دست می‌یابد.

انسان ایرانی محکوم به این تلفیق است و گرنه در عشق فردی و یا تحول هنری و فرهنگی قادر به رنسانس و تحول نهایی نبست. همین ضرورت فرهنگی و دیسکورسیو است که باعث می‌شود در رمان رضا قاسمی به نام « وردی که بره‌ها می‌خوانند»، ما دیگر بار با فیگور عارف و تلاش برای دست‌یابی به «عشق جاودانه و تار جادویی» و ناتوانی از دست‌یابی به عشق فردی روبرو شویم. با این‌که میان این کتاب و کتاب بوف کور هدایت هفتاد سال فاصله است، اما موضوع یکی است. زیرا دیسکورس و بستر فرهنگی یکی است و هنوز تحولی نو صورت نگرفته است. حتی رمان خوب قاسمی نیز قادر نیست، با وجود طنزی پرشور و نکاتی نو، به عمق این معضل و لزوم تلفیق دست یابد و قهرمانش محکوم به مرگ تدریجی و بریدن اجزای بدنش و کتاب خوب او محکوم به ناتوانی از ژرفایی نو است. (در این باب به نقد جامع من بر این رمان مراجعه کنید(.

در دوران معاصر و با شکست هر چه بیشتر فرهنگ سنتی و تشدید بحران، با شکست عشق رمانتیک لیلی/مجنونی و رشد پوچ‌گرایی ایرانی، ما از یک سو شاهد رشد فردیت و خلاقیت نو و نگاهی نو به عشق و بیان بحران عشق در آثار هنرمندان و شاعران جوان ایرانی چون جمشید مشکانی، زیبا کرباسی، علی عبدالرضایی، پگاه احمدی و غیره هستیم و هم شاهد نمادهای خطاهای نو و برخورد نارسیستی نافی هر معیار و قانونی و گرفتاری عمیق در بحران عشق و شاهد ناتوانی از ایجاد یک نگاه بالغانه تراژیک/کمیک به عشق و به معشوق و به «غیر» هستیم. (برای اطلاعات بیشتر به فصل نهایی کتاب اینترنت مراجعه کنید(.

سخن نهایی

مشکل شرایط بحرانی و بیمارگونه این است که هر چه بحران بیشتر طول بکشد، حالت دل‌آزردگی و کین‌توزی بیشتر می‌شود. امروزه نیز ایرانیان یا از یکدیگر فراری اند و یا گرفتار سناریوی کهن نارسیستی «همه با هم/همه بر علیه هم» هستند. اما در بطن جامعه نسلی نو و گفتمانی نو در حال رشد است که در واقع اکثریت را تشکیل می‌دهد. این گفتمان نو، گفتمان «تلفیق» و دست‌یابی به وحدت در کثرت مدرن یا کثرت در وحدت پسامدرن به سان عاشقان خردمند ایرانی و ایجاد روایات مختلف از عشق و مباحث دیگر است. ما این نسل نو هستیم که به جای کین‌توزی به خویش و دیگری، از سرنوشت و بحران خویش مغروریم و خالق تلفیق‌های خویش و روایات نوی خویش از عشق و گیتی‌گرایی هستیم.

ما فرزندان بحران و حاملان رنسانس مشترک جسم و عشق و خرد ایرانیم و موضوع ما ایجاد روایات مختلف از این عشق زمینی و خندان مشترک، لمس وحدت در کثرت خویش و جدل خندان عاشقان زمینی، عارفان زمینی و خردمندان شاد ایرانی برای دست‌یابی به بهترین تلفیق‌ها است.

1/ روان‌کاوی زن و مرد. دو مقاله از دکتر موللی
2. چنین گفت زرتشت. نیچه. ترجمه آشوری

روانکاوی بحران مفهوم «ایمان» در ایران

ایمان به قول کیرکه‌گارد در کتاب «هراس و دلهره (1)» در واقع والاترین نوع عشق است. خواه این ایمان، ایمان به یک خدا و یا ایمان به خویش و یا ایمان به طبیعت و علم و غیره باشد. زیرا از طریق ایمان است که انسان نوع پیوند خویش با هستی و زندگی را سامان می‌دهد و به خویش و زندگیش هدفی و معنایی می‌بخشد. ازین‌رو به قول کیرکه‌گارد می‌توان گفت که هر انسانی یک سرشت مذهبی دارد، زیرا هر کس به شیوه خویش و یا بر بستر فرهنگی خویش این ایمان و ارتباط با هستی و یا با خدا را و معنا را می‌آفریند و به خویش نام و نشانی می‌دهد.

در معنای روان‌کاوی لکان انسان یک «سوژه تمنامند و نیازمند به دیگری یا غیر» است. انسان یک «کمبود و نیازمند به غیر» است تا خویش را تبیین و تفسیر کند. او تمنای غیر است. خدا در واقع والاترین و مهمترین شکل بیان «غیر» است. خواه این خدا به شیوه مذهبی الله، یهوه و غیره نامیده شود و یا دارای یک نام علمی و غیره باشد. ازین‌رو معنای ایمان در نگاه روان‌کاوانه به معنای نوع ارتباط با این «غیر بزرگ» است که سوژه از طریق ارتباط و دیالوگ با این «غیر بزرگ»، با خدا و هستی در واقع خویش و سرنوشتش را تبیین می‌کند و فردیت‌اش تحت تاثیر این رابطه و نوع نگاه «غیر» یا مذهب، خدا و هستی به اوست.

ازین‌رو برای ورود به بحث بحران ایمان بایستی قبل از هر چیز میان معنای روان‌کاوانه ایمان و معنای مذهبی آن تفاوتی قائل شد. معنای مذهبی ایمان را در واقع یک روحانی و یا استاد الهیات و غیره می‌توانند در چهارچوب یک مذهب خاص مثل مذهب اسلام یا مسیحیت و غیره توضیح و بیان کنند و یا از انواع و اشکال ایمان در این چهارچوب سخن گویند. مهم درک اهمیت این تفکیک حوزه‌ها است.

در معنای روان‌کاوانه «ایمان» موضوع نقد نوع ارتباط انسان یا یک فرهنگ و یا نوع ارتباط روایت حاکم از یک مذهب با «غیر» و یا با «غیر بزرگ» یعنی با «خدا» است. در معنای روانکاوانه هر مذهب و هر مسلک در واقع نمادی از «قانون و نام پدر» است و حکایت از آن می کند که فرد، قوم یا انسانهایی پی برده اند که آنها صاحب قدرت مطلق نیستند و نیازمند یکدیگر یا دیگری هستند. ازینرو موضوع روانکاوی در واقع «نوع و حالت ارتباط مومن با مذهب» خویش است که نشان بلوغ مومن یا نماد بلوغ و یا ناپختگی روایت حاکم بر مذهب است، همانطور که در ساختار هر روایت حاکم بر مذهب و یا در هر مذهبی می توان دید که تا چه حد نوع زبان و سازوکارهای درون این مذهب و سنت به رشد رابطه بالغانه با خدا و یا به رشد رابطه نابالغانه یا افراطی و خطرناک با مذهب و خدا کمک می رساند و نیازمند تحول و دگرگونی است.

باری انسان بر بستر نوع «رابطه اش با غیر و دیگری بزرگ»، یعنی بر بستر نوع و ساختار رابطه اش با جهان، با خدا و هستی در واقع به خویش و جهانش نظم و انضمام می‌بخشد و به خویش و زندگیش سامان و معنا و چهارچوب می‌دهد. در این معنای روان‌کاوانه می‌توان از این‌رو از سه نوع رابطه با خدا سخن گفت:

شکل اول ایمان و رابطه با خدا یک رابطه نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه با خدا و یا با مذهب است که در آن مومن خویش را به بنده و مسحور یک تصویر مطلق و نارسیستی از یک خدای قدرتمند و پرشکوه و یا یک روایت مسحورکننده و جبار از یک مذهب می‌کند. در این حالت نارسیستی او اسیر نگاه خدا و روایت خویش از خدا و مذهب است و خویش را به مومن گناهکار قابل سرزنش و یا مرتب در حال اجرای دعا و قواعد مذهبی تبدیل می‌کند. نمونه این تصویر از «خدا» و مذهب را ما در همه نوع مذاهب و مسالک و حتی ایدئولوژی‌های مارکسیستی و ماتریالیستی می‌بینیم که در آن خدا، مذهب، رهبر به یک تصویر پرشکوه و جبار تبدیل می‌شود و مومن خویش را در برابر این تصویر چنان کوچک و خاک‌سار حساب می‌کند که راهی جز تلاش برای کسب مهر معبود خویش از طریق نفی خویش و نفی خرد خویش و اجرای ایمان کورکورانه ندارد. او به مومن مسحور یک روایت از خدا و ناتوان از تحول روایت خویش و ایجاد روایتی نو تبدیل می‌شود. این‌گونه در این رابطه شیفتگانه/متنفرانه نارسیستی با خدا و یا با مذهب، مومن یا اسیر و عاشق کور نگاه خدا و مذهب خویش است و یا فردا از این مذهب و خدا متنفر می‌شود و یک‌دفعه ضدمذهب و ضدایمان و پوچ‌گرای مطلق و مسحور می‌شود. یعنی او در هر دو حالت مطلق‌گرایانه و نارسیستی برخورد می‌کند. شکلی از این نوع رابطه نارسیستی در فرهنگ ایرانی فیگور «زاهد» در عرفان ایرانی است و نمونه دیگر آن «عارف ایرانی» است که در پی دست‌یابی به وحدت وجود با عشق و خدای عشق خویش به نفی فردیت و فاصله خویش

می‌پردازد و خراباتی می‌شود. البته عرفان ایرانی در خویش حالات سمبولیک ارتباط را نیز داراست و به این دلیل نیز چندنحوی و چندروایتی است.

شکل دیگر ایمان و یا ارتباط با خدا و مذهب، شکل و رابطه «رئال یا کابوس‌وار» است که در این حالت مومن اسیر نگاه یک خدا و مذهب یا ایمان جبار و مطلق و ستمگر است و برای این ایمان دست به قتل دگراندیش و یا سرکوب همه قدرت‌ها و شورهای بشری خویش می‌زند. او خویش را به ابزار_ ابژه تمتع مطلق و بی‌مرز یک تصویر از خدا و مذهب و یا ایدئولوژی تبدیل می‌کند و برای این تمتع به قتل و آزار خویش و دیگری دست می‌زند. نمونه این حالت از ایمان را می‌توان در دوران قرون وسطی در اروپا و آتش‌زدن باصطلاح زنان ساحره و حکومت انکیزاسیون دید. یا نمونه مارکسیستی و فاشیستی آن را در حکومت استالین، پل‌پت و یا حکومت هیتلری بازیافت و شاهد اطاعت کورکورانه و تمتع و لذت مومنان و هواداران در همراهی با دگرکشی و کتاب‌سوزی و غیره بود. در فرهنگ ایرانی نمادی از این حالت «رئال» و کابوسانه با خدا همه ی بنیادگرایان مذهبی و یا «زاهدانی» هستند که به اسم خدا و شرع دست به قتل دگراندیش و یا باصطلاح ملحد زده و می زنند. حالت دیگر آن در واقع حالت «صوفی» است. صوفی در عین اینکه در پی یگانگی با خداست، اما بر خلاف عارف، او رابطه‌اش با خدا یک رابطه بر اساس ترس و خوف است و به این خاطر نیز به زندگی مرتاضانه تن می‌دهد و اسیر تمتع مازوخیستی و سادیستی این رابطه مالامال از ترس و خوف با خداست. در همه مذاهب دیگر درون ایران می‌توان نمونه‌های روابط نارسیستی و یا رئال با مذهب و خدا را نیز بازیافت. برای مثال آنگاه که برخی از مومنان در مرسم عاشورا شروع به زدن خویش با قمه و شمشیر می‌کنند، به جای اینکه به شیوه‌ای سمبولیک و همراه با مراسم مذهبی عزاداری و یادآوری به اجرای مراسم عاشورا بپردازند. این شیوه سمبولیک را نیز می‌توان در بخشی از این مراسم بازیافت.

شیوه سوم و بالغانه ارتباط با خدا و مذهب و والاترین شکل ایمان در واقع ارتباط سمبولیک و پارادوکس با خدا و مذهب است. در این رابطه مومن با خدا و مذهب خویش به دیالوگ و ارتباط شخصی می‌پردازد و قادر به تحول روایت خویش از مذهب و یا از خداست. زیرا او می‌داند که او هیچگاه تصویر نهایی از خدا و مذهب‌اش را بدست نمی‌آورد و همیشه در روایت خویش و روایت فرهنگی خویش از خدا و ایمان می‌زید. پس هم قادر به ایمان پرشور و دیالوگ شخصی با خدای خویش است و هم قادر به تحول روایت خویش و تحول ایمان خویش بر اساس شرایط و ضروریات زندگی و زمانه خویش است. در این رابطه سمبولیک و پارادوکس، بر بستر عشق به خدا و توانایی نقد رابطه و مذهب و روایت خویش، ایمان به یک روایت پرشور و سبکبال و قادر به تحول از خدا و هستی تبدیل می‌شود و با این روایت سمبولیک و فانی از «غیر و خدا» همزمان سوژه فردیت فانی و روایت فانی و جهان سمبولیک و فانی خویش را می‌آفریند. زیرا ما با نوع نگاه و ارتباطمان با «غیر»، خواه با خدا یا با معشوق، از طرف دیگر خویش را به سان مومن و یا عاشق و نوع ایمان و عشق‌مان را می‌آفرینیم. نمونه این تحول سمبولیک در جهان مدرن را ما با شروع پروتستانیسم مذهبی و ایجاد رابطه مستقیم و شخصی میان مومن و خدا و نفی واسطه‌گری روحانی مسیحی می‌بینیم.

در فرهنگ ایرانی اولین شکل حضور این دیالوگ و رابطه سمبولیک در واقع با «عرفان ایرانی» و با روایت نوی عرفان ایرانی از «اسطوره آفرینش» آغاز می‌شود. از دوران معاصر و مشروطه ما شاهد ظهور روایات نو از مذهب نیز هستیم و شاهد تلاش برای اینکه مذهب اسلام و مذاهب ایرانی هر چه بیشتر «دنیوی» و امروزه شوند. اما این روند در نهایت همیشه شکست خورده است زیرا همه ی این روایات نوین در نهایت اسیر ساختار و حالات عمدتا «نارسیستی و یا رئال با مذهب» باقی مانده اند و در نهایت به اسم این «مذهب و روایت مطلق» دست به قتل مدرنیت و اندیشه مدرن زده اند. اما اکنون و در ادامه یک تحول چندصدساله، رابطه رئال و یا نارسیستی صوفی و زاهد با خدا، اکنون ما شاهد رشد علائم این «پروتستانیسم مذهبی» و ایجاد رابطه فردی میان انسان و خدا توسط برخی «روشنفکران مذهبی» مثل سروش و دیگران هستیم و همزمان نظرات آنها بایستی مرتب نقد و بررسی شود تا قدرت سمبولیک این نظریات و تحول نهایی به یک روایت مدرن و بالغانه از مذهب هر چه بیشتر به قدرت و حالت حاکم در این روایات نو تبدیل شود. تا به یک رابطه سمبولیک عاشق/معشوق و عاری از خوف و هراس صوفی و عاری از ایمان کورکورانه زاهد دگردیسی و رشد یابد. بی دلیل نیست که اکثر این روشنفکران دینی برای ایجاد این «رواداری مذهبی و روایات نو» به سراغ عرفان نیز می روند. زیرا عرفان پیش زمینه اولیه و فرهنگی این تحول نوین و رابطه نوین و سمبولیک انسان و دیگری، انسان و خداست. عرفان ایرانی با آفرینش یک نگاه فانی و روایت فانی و قابل تحول از خدا، با ایجاد دیالوگ عاشق/معشوقانه و رندانه با خدا و هستی، با یک «رندی و نظربازی بزرگ و خلاق» به انسان ایرانی این امکان را می دهد که همزمان خویش و جهان سمبولیک خویش را به شیوه جدیدی سامان بدهد، هر چه بیشتر تن به زمین و زندگی، کامجویی و جسم خویش بدهد. ازینرو با رشد عرفان ما شاهد حضور اولین نمادهای فردیت ایرانی و هنر ایرانی چون حافظ، سعدی، مولانا و دیگران هستیم. با این‌حال این تحول مهم سمبولیک در نیمه‌راه متوقف می‌شود و انسان ایرانی به جهان هزار روایت خویش از ایمان و خدا و هزار رقص پرستش زندگی و خدا و هستی دست نمی‌یابد و فردیت ایرانی در نهایت اسیر «تمتع یک وحدت وجود مطلق و مادرانه» می‌شود و به سعادت دنیوی و فردیت فانی خویش دست نمی‌یابد. روند و پروسه ای که اما به پایان نمی رسد و حال امکان تحول نهایی آن بوجود آمده است.

چهار گفتمان لکان و چهار ارتباط با مذهب یا با خدا

می‌توان بر بستر تئوری «چهار گفتمان لکان(2)» همچنین از چهار تصویر از خدا و ایمان سخن گفت. در گفتمان «ارباب/بنده» خدا برای مومن تبدیل به آن تصویر مطلق و شکوهمندی می‌شود که مومن می‌خواهد با اجرای فرمان‌های او به این قدرت و شکوه مشابه دست یابد و از یاد می‌برد که این تصویر مطلق و این فرمان‌های هیچ‌گاه تصویر و فرمان نهایی خدا نیستند و تنها روایتی از او هستند. زیرا خدا دارای یک ذات نهایی و مطلق نیست.

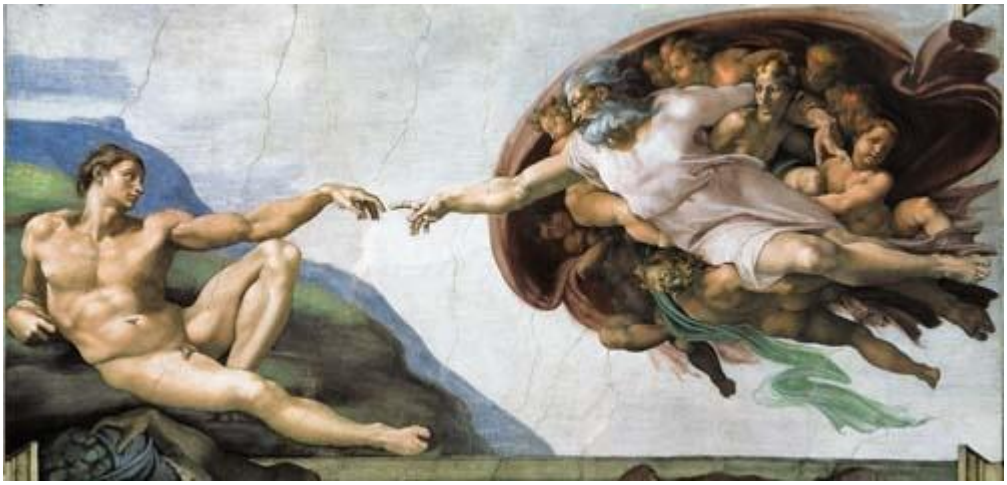
در حالت گفتار « دانشگاهی» آن‌گاه خدا مانند علم امروز تبدیل به فرمول و عینیت مشخص می‌شود و عالم امروزی فکر می‌کند که می‌تواند با دست‌یابی به ژن انسانی در واقع انسان و هستی را به کنترل خویش در آورد. چنین مومنی نیز در پی تبدیل شدن به این خدای ژنتیکی و ابرژنتیکی است و از یاد می‌برد که زندگی و هستی غیرقابل کنترل است، همان‌طور که ذات خدا و انسان وزندگی غیرقابل دست‌یابی نهایی است.

در حالت گفتار «هیستریک» آنگاه خدا به یک خدای هیستریک و جبار تبدیل می‌شود و مومن چون بن‌لادن برای این خدای هیستریک و جبار دست به قتل دیگری و غیر می‌زند و جنگ با ملحد و برای یک خدای مطلق و مذهب مطلق آغاز می‌شود.

در حالت گفتار «روان‌کاوانه» شخص به یک تصویر فانی از ایمان و به یک روایت فانی از خدای خویش دست می‌یابد و قادر به دیالوگ با او و قادر به لمس نیاز خویش به این ارتباط با خدا، با «غیر بزرگ» است. او نیازمند این ارتباط با خداست، خواه او خدا را الله، طبیعت و غیره بنامد، تا بتواند خویش را تبیین و سامان دهد و جهانش را نظم بخشد و همزمان این تصویر و ایمان او دارای یک «هیچی مرکزی» است و بنابراین او می‌داند که مرتب می‌تواند تصویری دیگر از خدا و هستی بیافریند و با این تحول تصویر در نهایت خویش را و مفهوم ایمان را تحول بخشد. زیرا او هم کمبود در خویش و نیازش به «غیر»و هم کمبود در «غیر» و نیاز متقابلش به انسان را می‌پذیرد و اینگونه دیالوگ سبکبال انسان و خدا و توانایی آفرینش هزار روایت از خدا و ایمان آغاز می‌شود.

زیرا در واقع عشق و ایمان و خرد بشری چون سه ضلع یک مثلث در پیوند دائمی و اساسی با هم هستند و هر کدام بدون دیگری مسخ و دچار حالات نارسیستی و کابوس‌وار می‌شود. همان‌طور که اسطوره آفرینش بشری نشان می‌دهد، انسان با خوردن سیب دانایی به خرد و درک تفاوت و نیاز خویش به «غیر» و به دیگری دست می‌یابد. از این‌رو اولین احساس بشری شرم و پوشیدن خویش است و دومین احساس همراه با خرد، احساس عشق میان آدم و حواست که سرانجام به زندگی زمینی و فانی و لمس ایمان و نیاز به «خدا» به سان والاترین نوع «غیر» و عشق منتهی می‌شود.

ازین‌رو آنجا که این پیوند درونی میان عشق، ایمان، خرد حفظ شده و یا به وجود آمده است، آن‌گاه ما شاهد روایات پرشور و سبکبال از ایمان، از عشق و از خرد بوده و هستیم. نمونه آن دوران رنسانس در اروپا و تصویر «آفرینش انسان» در نقاشی‌های سقفی میکل آنجلو و دیگر هنرمندان رنسانس چون داوینچی است. در سناریوی نارسیستی قرون وسطی از ایمان، انسان موجودی خطاکار، زشت و ضعیف است و ازین‌رو نیز نقطه مقابلش یعنی خدا، یک خدای جبار و در عین حال بخشنده گناه توسط صدقه و حکم روحانیون مسیحی است. میکل آنجلو بر خلاف این تصویر مرسوم از انسان در دوران قرون وسطی، بر بستر تحولات رنسانس، خالق تصویری نو از انسان و خدا و رابطه‌ای نو میان آن‌ها میشود و سناریوی نو و سمبولیکی می‌افریند. اکنون انسان به «تصویر خدا» و نماد شکوه و زیبایی او تبدیل می‌شود و میان آن‌ها دیالوگ و گفتگو صورت می‌گیرد و روح خدایی در وجود انسان دمیده می‌شود و زمین و سعادت زمینی و خلاقیت زمینی به عرصه تبلور این قدرت و روح خدایی و شور سبکبال تبدیل می‌شود.



یا ما شاهد روایات نو از اسطوره‌های مذهبی مانند روایت نو از ایمان و ابراهیم توسط کیرکه‌گارد هستیم. در این تصویر نو و سمبلیک و خردمندانه از ایمان توسط کیرکه‌گارد در کتاب «هراس و دلهره»، ایمان ضد خرد نیست بلکه در واقع مرحله بعد از خردمندی است و هیچ ایمان واقعی بدون خردمندی و ورود به عرصه هیچی و پوچی ممکن نیست. «ابراهیم» کیرکه‌گارد در واقع نماد ایمان کورکورانه نیست که به خاطر فرمان خدایش حاضر به قتل فرزند خویش است. او موجودی خردمند است که همزمان به مرز خرد و ناتوانی خرد از جواب نهایی دست یافته است و پا به عرصه هیچی و پوچی گذاشته است و می‌داند که روایتش از خدا و زندگی یک روایت فانی و بر بستر هیچی و پوچی است. اما این هیچی و پوچی او را داغان نمی‌کند بلکه اگر او با لمس خرد به «ناممکن بودن خواست» خویش دست می‌یابد و به «قهرمان یاس بی‌پایان» تبدیل می‌شود، اکنون او با قبول «هیچی و پوچی» و بر بستر «قدرت هیچی» به این قدرت دست می‌یابد که «همه چیز ممکن است» و می‌داند که خدایش و ایمانش او را تنها نمی‌گذارد. او اینگونه به «قهرمان ایمان پارادکس» دگردیسی می‌یابد. یعنی ایمان اوج دانش و نماد خرد پارادوکس و نماد «قدرت پوچی» است. ازینرو ابراهیم کیرکه‌گارد یک «قهرمان ایمان» و قادر به رابطه پارادوکس است. ابراهیم کیرکه گارد به حرف خدایش گوش می‌دهد و فرزندش را به قتلگاه می‌برد اما مطمئن است که خدایش قبل از این کار اسماعیل را نجات می‌دهد. زیرا او خدای عشق است و راهی جز این ندارد. ازینرو ابراهیم کیرکه‌گارد با یک ایمان متعصب مذهبی به قتلگاه نمی‌رود بلکه خندان و شاد و شوخ‌چشمانه به آن‌جا می‌رود، زیرا می‌داند که خدایش او و اسماعیل را دوست دارد و یک خدای عشق است و راهی جز نجات او و فرزندش ندارد.. اینگونه ایمان به یک رابطه پارادوکس و خندان و به یک عشق پرشور و قابل تحول دگردیسی می‌یابد.

نمونه این رابطه پارادوکس و دیالوگ شوخ‌چشمانه و رندانه را ما در رازو نیازهای عاشقانه و چندنحوی حافظ و مولانا و دیگر اشکال عرفان ایرانی و یا عرفان مذهبی نیز می‌بینیم. یا در برخی دیگر روایات مذهبی مذاهب ایرانی.

ازین‌رو نیز نمی‌توان گفت که این مذهب یا آن مذهب ایمانش کورکورانه است و یا ضد خرد است. فقط می توان با نقد زبان و ساختار هر مذهب و روایت از توانایی و امکانات بهتر و یا بدتر یک مذهب و روایت برای تحول سمبولیک و نوین سخن گفت و به دشواریها و ضرورتهای تحول دست یافت. زیرا هر مذهبی چون مذهب اسلام و یا مسیحیت و غیره در واقع نمادی از قانون و «نام پدر» و یا «غیر بزرگ» است. موضوع نوع رابطه و ارتباط با مذهب است که ایجادگر یک مومن نارسیستی، رئال یا سمبولیک اسلامی، مسیحی یا زرتشتی و غیره است. بنابراین موضوع بلوغ ایمانی دست‌یابی به این رابطه سمبولیک و تثلیثی با خدا و مذهب و ایجاد هزار روایت از ایمان سبکبال و پرشور و خردمندانه است. هر مذهب و یا هر متنی دارای یک محدودیت تاویلی است و نمی‌توان هر تفسیر و روایتی نو از آن ایجاد کرد، اما در چهارچوب این محدودیت تاویلی دارای امکان تفاسیر و روایات مختلف و چشم‌اندازهای مختلف است. زیرا هر ایمان و هر مذهب در عین محدودیت تاویلی دارای یک ذات مشخص و نهایی نیست و یک روایت حاکم است. بنابراین موضوع دست‌یابی به هزار شکل فانی و ناتمام از این ایمان سبکبال و روایات نو از مذاهب و ایمان است و توانایی چالش این ایمان‌های نو و سبکبال با یکدیگر بر بستر رواداری متقابل و ستایش زندگی و خدا به هزار زبان. زیرا با دست‌یابی به این ایمان سبیکبال و روایات سمبولیک، با دست‌یابی به این ارتباط تثلیثی و خندان با خدا و «غیر»، از طرف دیگر مومن ایرانی و انسان ایرانی به فردیت خویش دست می‌یابد. زیرا فردیت و قانون، فردیت و ازادی، فردیت فانی و روایت فانی از خدا و غیر لازم و ملزوم یکدیگرند . ما هیچ‌گاه به ذات نهایی خدا و نام نهایی او پی نمی‌بریم و همین‌گونه نیز ما انسان‌ها به سان تصویر متقابل او و تمنای او، موجوداتی فانی و نیازمند به «غیر» و به دیگری هستیم و دارای یک ذات نهایی و معنای نهایی نیستیم و همیشه یک تصویر ناتمامیم.

بحران ایمان در فرهنگ ایرانی

در پی تلاقی و ملاقات فرهنگ ایرانی با مدرنیت و شروع بحران مدرنیت/سنت ایرانی، در واقع هم مومن ایرانی و هم روایات حاکم از مذاهب ایرانی دچار بحران می‌شوند. زیرا اکنون آن‌ها بایستی میان ایمان و مذهب خویش و خواست‌های مدرنیت و اشتیاقات مدرن خویش و جامعه خویش یک تلفیق و هماهنگی ایجاد کنند و این کاری بس دشوار و نیازمند به ایجاد روایات نو و تلفیقی از ایمان و مذهب اسلام و غیره است. ازین‌رو ما در عرصه ایمان و مذهب نیز از دوران مشروطه مانند دیگر بخش‌های بحران‌زده فرهنگ ما شاهد دو شکل افراطی میل «بازگشت به خویشتن»و نفی مدرنیت و یا «میل فرار از مذهب و نفی مذهب و سنت و یا نفی ایمان و تقلید از مدرنیت» هستیم. حاصل این حالات افراطی یک چندپارگی درونی در ایمان ایرانی و مومن ایرانی و در حرکات نیروهای مذهبی ایرانی و ناتوانی از دست‌یابی به یک رابطه سمبولیک با مدرنیت و سنت و ایمان خویش و ناتوانی از دست‌یابی به یک یگانگی و ایمان نو و مدرن است.

این حالات افراطی مذهبی از طرف دیگر در شرایط کنونی نوعی فراز از مذهب و از ایمان و نوعی حالت «پوچ‌گرایی» افراطی و مادی‌گرایی افراطی را ایجاد کرده است که روی دیگر همان حالت افراطی ایمان کورکورانه و نارسیستی است. زیرا به روایات مدرن از ایمان و به پروتستانیسم مذهبی و به روایات نو و تلفیقی از مذاهب مدرن ایرانی دست نمی‌یابد.

معضل کنونی فرهنگ ایرانی در عرصه ایمان و در شرایط فروپاشی ایمان سنتی و کورکورانه، ضرورت دست‌یابی به این ایمان سمبولیک و رابطه سمبولیک با «غیر» و ایجاد هزار روایت نو و سبکبال از ایمان است. بدون دست‌یابی به این توانایی نو و ایمان سبکبال، بدون دست‌یابی به انواع و اشکال این روایات نو و مدرن از مذهب و ایمان، دست‌یابی به یک «مدرنیت ایرانی» و رنسانس ایرانی غیر ممکن است. زیرا چنین فرهنگی یا محکوم بدان است که مثل این دوران معاصر امروز سرسختانه و گاه کورکورانه مومن و اسیر یک روایت خویش از مذهب و غیره باشد و فردا ناگهان اسیر نفرت و خشم خویش به خدا و مذهب شود، اکنون اسیر پوچ‌گرایی شود. در هر حال او اسیر رابطه نارسیستی عشق/نفرتی و یا رابطه رئال و کابوسانه کشتار ملحد و دگراندیش باقی می‌ماند. جامعه و فرد این جامعه دچار یک حالت چندپارگی باقی می‌ماتند و نمی‌توانند پیوندی میان ایمان و مذهب خویش و ضروریات مدرنیت مانند قبول فردیت خویش و دیگری و قبول امکان تحول مراسم و رسوم دست یابد و قادر به تفکیک حوزه‌ها باشند. تا بتواند هم به حج و مکه روند و هم تن به دادگاه دنیوی و مراسم زمینی دهند. چنین جامعه دوپاره‌ای آنگاه محکوم به حالات تهوع فردی و جمعی و گرفتاری مداوم در حالات بحران هویت و بحران ایمان و حالات افراطی «بازگشت به خویشتن» و یا «فرار از خویشتن و تقلید از دیگری» هستند. به جای اینکه به هزار روایت خویش از ایمان و مذهب دست یابند و با این روایت فانی از خدا و مذهب، خویش نیز هرچه بیشتر فانی و دنیوی شوند و به فردیت و حکومت قانون و آزادی قانونمند دست یابند.

باری فرهنگ ما و جامعه ما نیازمند این رابطه سمبولیک با «خدا و مذهب» و نیازمند این ایمان سمبولیک و هزار روایت از خدا و مذهب و از ایمان سبکبال و خردمند و شاد ایرانی است. بر بستر این ایمان نو و خردمند است که مومن ایرانی هم می‌تواند رابطه‌ای شخصی و دیالوگی شخصی با خدا و مذهب خویش ایجاد کند و هم تن به قواعد شرع و عرف و سخنان رهبران مذهبی خویش دهد. هم بتواند به ستایش خدا و اجرای مراسم مذهبی خویش بپردازد و هم تن به سعادت و حکومت دنیوی خویش دهد. زیرا در این روایات فردی/جمعی سمبولیک و فانی از ایمان و بر بستر ضرورت زمانه، هم جا برای ایمان به خدا و مذهب است و هم جا و مکان برای دست‌یابی به فردیت و سعادت زمینی. زیرا با ایجاد این رابطه سمبولیک با خدا و مذهب و با دست‌یابی به هزار شکل و روایت از این ایمان سبکبال و با رهایی از تصاویر مطلق و جبار از خدا و مذهب، همزمان انسان ایرانی و مومن ایرانی خویش را و جهان سمبولیکش را سامان و نظم می‌بخشد و به فردیت و جهان فانی خویش دست می‌یابد. او چون تصویر فانی و سبکبالش از خدا و با قبول ناممکنی یافتن ذات نهایی خدا و خویش، قادر به تن دادن به جهان فانی و سمبولیک خویش و به مثلث عشق/ایمان/خرد خویش است. او اکنون خالق هزاران روایت از ایمان و بر بستر رواداری متقابل است و روایاتش فانی و قابل تحول هستند.

او اکنون می‌تواند بر ایمان کورکورانه و عشق کورکورانه بهتر غلبه کند و به ایمان خردمندانه و خرد مالامال از شادی و ایمان دست یابد و روایات فراوان از این عشق و ایمان بیافریند. او اکنون هم قادر به عشق زمینی و عشق الهی است و هر کلام و زبانش چون کلام حافظ چندنحوی و ناتمام است. او اکنون می‌تواند چون خدای ایرانی میترا که سمبل مثلث خرد، عشق، قدرت است و دارای هر سه قدرت است، اکنون روایاتی نو از این مثلث و توانایی خویش به سان این عاشق خندان، مومن سبکبال و خردمند شاد بیافریند و خالق «میترای خندان» و روایات نو از همه مذاهب ایرانی باشد.

با شروع تحولات مدرن در ایران و رشد دیالوگ و چالش بیشتر در مکان‌های مذهبی و با رشد هر چه بیشتر روشنفکران دینی، ما شاهد رشد این روایات نو و سمبولیک از ایمان و مذهب هستیم. طبعی است که هر روایتی و نیز

روایات روشنفکران دینی، روایاتی ناتمام و نیازمند به آسیب‌شناسی هستند. اما موضوع مهم‌تر این است که گفتمان ایجاد روایات نو از ایمان و مذهب و ایجاد روایات سمبمولیک و سبکبال از ایمان هر چه بیشتر مطرح و به ضرورت زمانه تبدیل می‌شود و این نمادی از رشد رنسانس و مدرنیت ایرانی است.

زیرا اکنون انسان ایرانی قادر است با دستیابی به این رابطه نوین، سمبولیک و پارادوکس با دیگری، هم به هزار زبان حدیث خویش از عشق و ایمان را بسراید و در خرابات مغان نور خدا ببیند و هم ساختارهای حقوقی و مدرن متناسب با این گیتی گرایی نوین و پروتستانیسم مذهبی را بوجود آورد. «روشنفکری مذهبی و پروتسنانیسم مذهبی» ازینرو یک ضرورت مهم فرهنگ ما و نیاز جامعه ما هستند و دقیقا به این دلیل بایستی همزمان نقد شوند تا دچار بحران و سقط جنین نیاکان خویش نگردند. تا روشنفکران دینی ایرانی بتوانند به این سه اصل پایه ای هر تحول مدرن و یا هر «پروتستانیسم مذهبی» دست یابد. (اصولی که به شیوه دیگر برای هر روشنفکر سکولار و لائیک نیز، برای هر ایدئولوژی و روایت دیگری نیز معتبر و یکسان است)

1/ ایجاد رابطه فردی میان انسان و خدا و برداشتن حق روحانیت به عنوان واسطه میان انسان و خدا. امروزه بسیاری از روشنفکران مذهبی به این اصل اولیه دست یافته اند و باوری به «ولایت فقیه» و حکومت مذهبی مطلقه ندارند. کسانی مثل «سروش» حتی تا آنجا پیش رفته اند که حتی «قرآن» را یک «نگارش فردی و شخصی» حضرت محمد دانسته و تحت تاثیر دانش و زمانه او می دانند و اینگونه راه را برای روایات کاملا نوین از اسلام باز کرده اند.

2/ تحول «دنیوی و سکولار» در مذهب و در روایت مذهبی و دست برداشتن از حکومت مذهبی، قبول سیستم سکولار و دموکراسی مدرن. این تحول می تواند به حالت «سیستم سکولار» رخ دهد که در آن مذهب خود به یک «دنیوی گرایی» نوین دست می زند و مثل سیستم آلمان همزمان در عرصه اجتماعی و غیره نقش بازی می کند. یا به طور غیر مستقیم در سیاست نیز نقش بازی می کند اما بدنبال حکومت مذهبی نیست. یا به حالت سیستم « لائیک» کشور فرانسه است که در آن مذهب کلا به عرصه خصوصی می رود و در سیاست و اجتماع نقشی مستقیم ندارد. مشکل عمده روشنفکران دینی ایرانی در این قسمت است که هنوز قادر به ایجاد ساختار و نگاهی سکولار نیستند که در آن هم دولت و حکومت از قید مذهب و حکومت مذهبی رها شود و هم فرد مذهبی بتواند با قبول مباحث مدرن در سیاست و دولت نقش بازی بکند. هر کشور و هر مذهبی بایستی بتواند بنا به شرایط و ویژگیهای خویش به این « گیتی گرایی متفاوت و سکولاریسم متفاوت» دست یابد. ازینرو نیز به کمک مبانی حقوق بشر، دموکراسی می توان به خوبی دید که کجا روشنفکر دینی ایرانی به تحول دست یافته است و کجا او هنوز گرفتار نگاه کهن و در پی بازگشت به خویشتن نوینی است.

3/ تحول «گیتی گرایانه» مذهب و انسان مذهبی و قبول این هستی و جهان به سان عرصه اصلی و محل مهم دستیابی به سعادت زمین. سعادت مذهبی و الهی از طریق دستیابی به سعادت دنیوی و یا در پیوند با آن مطرح می شود. همانطور که کلیسای پروتستان «کار کردن» را چون «نماز خواندن» مهم و اساسی می دانست.

با این تحول سه گانه آنگاه عبور از بحران ایمان کنونی و شروع تحول نهایی، بستری برای آفرینش پروتستانیسم مذهبی و هزار روایت متفاوت و فردی از مذهب و همزمان ایجاد یک «وحدت در کثرت نوین» ممکن می شود. با ایجاد رابطه سمبولیک با خدا و مذهب در واقع اکنون هم روایت انسان از خدا و مذهب فانی و قابل تحول می‌شود و هم با این تحول ، انسان هر چه بیشتر به «مرگ آگاهی» و فانی بودن خویش دست می‌یابد و به فردیت خویش و جهان سمبولیک فردی خویش و به ایمان و عشق پرشور بشری دست می‌یابد.

باری راه عبور از بحران ایمان در ایران دست‌یابی به این هزار روایت فانی و سبکبال از ایمان ایرانی و بر بستر عشق و دیالوگ پرشور ایرانی با «غیر» و با خدا است. باری اکنون زمان رسیدن این هزار روایت خندان و سبکبال از ایمان و زمان پرستش خدا و زندگی به هزار زبان است. زمان، زمان خواندن حدیث خویش از عشق و ایمان است و بر بستر رواداری متقابل و برای دست‌یابی به یک «وحدت در کثرت» مدرن و یا «کثرت در وحدت چندصدایی» ایمان، عشق و خرد ایرانی و زمان دیالوگ شوخ‌چشمانه و رندانه عاشقان زمینی، عارفان زمینی و خردمندان شاد ایرانی و هزار روایت خندان و همیشه ناتمام آن‌ها از عشق، ایمان و خرد و قدرت است.

ادبیات:

1/ کیرکه‌گارد: ترس و دلهره.

2- Zizek: körperlose Organe. S.256

روانکاوی بحران «خردگرایی و عقلانیت» در ایران

خرد در معنای روان‌کاوانه و یا فلسفی آن به معنای «توانایی دیدن» و درک تفاوت و فاصله خویش با «غیر و دیگری» است. انسان خردمند، انسان بینا و قادر به شناخت خویش و دیگری و هستی و قادر به لمس فانی بودن خویش و روایت خویش از هستی و از «غیر» است. ازین‌رو انسان خردمند بر بستر نوع و روایتش از خرد، قادر به نقد و شناخت پدیده‌ها و قادر به ایجاد خلاقیت و کشف است.

در اسطوره آفرینش انسان با خوردن سیب دانایی بینا می‌شود و آگاه بر نیک و بد می‌گردد. همچنین او قادر به لمس نیاز و تفاوت خویش با دیگری می‌گردد. ازین‌رو به قول مارکس جوان احساس شرم احساس همراه خرد است. همچنانکه اروتیک و عشق بدون خرد ناممکن هستند. با آگاه شدن آدم و حوا جفت‌گیری طبیعی به بازی اروتیکی و پرشرم بشری تبدیل می‌شود و حوا از «دنده چپ انسان» به همسر و عشق آدم دگردیسی می‌نامد و نام «حوا» بر او گذاشته می‌شود. یعنی جفت‌گیری طبیعی به عشق و معنای بشری و فانی تحول می‌یابد. زیرا اروتیک و عشق بر بستر شناخت و لمس «مرگ آگاهی» و لمس فانی بودن خویش و دیگری و نیاز خویش به دیگری شکل می‌گیرند.

در معنای روان‌کاونه خرد با عبور هر چه بیشتر از رابطه دوگانه نارسیستی با مادر و با عبور از «وحدت وجود» با «غیر» و مادر و قبول تفاوت خویش با «غیر» ، با قبول فاصله خویش با «غیر»، خواه با خویش و یا با دیگری، شکل می‌گیرد. کودک با قبول «نام پدر» و قانون و پذیرش حضور پدر در کنار مادر در واقع ناممکنی بهشت مطلق اولیه را می‌پذیرد و وارد جهان سمبولیک خویش می‌گردد و در دوران جوانی و بزرگسالی در پی دست‌یابی به حقیقت و عشق فردی خانواده را پشت سر می‌گذارد و جهان خویش را می‌آفریند.

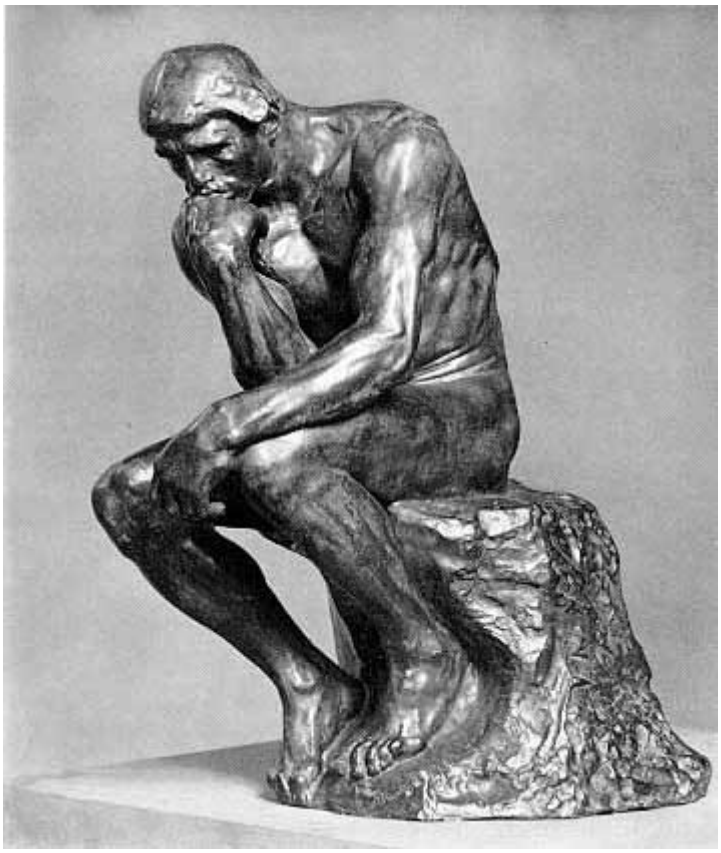
انسان با عبور هر چه بیشتر از این لمس بهشت مطلق با معشوق مطلق، با عبور از میل یگانگی و وحدت وجود با مذهب، با اسطوره و یا حتی با علم و غیره، هر چه بیشتر به توانایی رابطه سمبولیک و پارادوکس دست می‌یابد. اکنون همیشه فاصله‌ای میان او با خویش، میان او و تمنایش، میان او و دیگری، میان او و «غیر بزرگ» چون قانون، فرهنگ و خدا وجود دارد و او محکوم به حدس و گمان رابطه و ذات خویش و دیگری و نیز محکوم به دیالوگ و لمس نیاز خویش به «غیر» است. ازین‌رو انسان با قبول «مرگ آگاهی» و لمس فانی بودن خویش و روایت خویش، با قبول فاصله و تفاوت خویش از «دیگری» هر چه بیشتر به موجود خلاق و آفریننده نیک و بد خویش، جهان سمبولیک خویش دگردیسی می‌یابد و هنر و علم خلاق بشری ظهور می‌کند. اکنون سوژه و فرد پی می‌برد که جهان سمبولیک و همه معناها و روایات سمبولیک او بدور یک «هیچی مرکزی» ساخته می‌شوند و او می‌تواند مرتب روایاتی نو و چشم‌اندازهایی نو از پدیده‌ها و از هستی انسانی خویش بیافریند و هیچگاه به ذات نهایی و معنای نهایی خویش و دیگری دست نمی‌یابد.

رابطه سمبولیک یک رابطه تثلیثی و خردمندانه است، زیرا سوژه قادر است همیشه از ضلع سوم و بر بستر قانون و شناخت از ناممکن بودن معنای نهایی روایات و روابط خویش، مرتب به روابط و جهان بشری خویش بنگرد و بتواند آن را متحول سازد و یا قادر به ایجاد چشم‌اندازهای نو گردد. رابطه سمبولیک با «غیر» یک رابطه پارادوکس است، زیرا سوژه در رابطه‌اش با«غیر»، خواه با معشوق یا با رقیب و با جهانش، هم میل و عشق جاودانه‌اش به مادر و به بهشت گمشده را احساس می‌کند و ازین‌رو «غیر» برای او به نوعی عزیز است و هم می‌داند که این روایت و معنا، هیچگاه مفهوم و معنا نهایی «غیر» و هیچگاه تصویر کامل و مطلق بهشت گمشده با مادر نخواهد بود.

رابطه سمبولیک و تثلیثی و پارادوکس به بشر امکان می‌دهد، به کمبود و جستجوی جاودانه خویش بدنبال بهشت گمشده و مطلوب گمشده تن دهد و همزمان بداند که این مطلوب گمشده هیچگاه کامل بدست نمی‌آید. اینگونه او هم قادر به عشق خردمندانه و خرد عاشقانه می‌تواند باشد و هم می‌داند که روایتش از عشق و قدرت و از خرد هیچگاه جاودانه نیست و همیشه روایاتی دیگر از عشق و خرد، از ایمان و قدرت ممکن و ناگزیز است. زیرا جهان سمبولیک بشری همیشه از نو نوشته می‌شود و جستجوی جاودانه بدنبال مطلوب گمشده و بازی جاودانه عشق و قدرت بشری ادامه خواهد داشت.

در فرهنگ و سوژه‌ای که این رابطه سمبولیک رشد و یا قدرت کافی نیافته است و به رابطه اصلی فرد و فرهنگ با «غیر» تبدیل نشده است، آن‌گاه این فرهنگ و فرد مرتب دچار حالات نارسیستی و کابوس‌وار میل یگانگی با «غیر» و دیگری است. چنین فرهنگ و انسانی یا معبود و اسیر مسحور خدا و مراد خویش است و ناتوان از انتقاد و رشد رابطه و فرهنگ خویش است و یا به فرمان این خدا و معبود دست به کشتار و تجاوز می‌زند و در نگاه این رهبر و معبود محو و غرق می‌شود و فردیت خویش را کامل از دست می‌دهد. در حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه و یا در حالت «رئال و کابوس‌وار» فرد در واقع اسیر یک نگاه است و این نگاه برای او عینیت و مطلقیت دارد. ازین‌رو به فرمانش و خواستش تن می‌دهد. ازین‌رو رفتار و حالات چنین شخص و فرهنگی دچار یک حالات روبوت‌وار و یا افراطی می‌شود. تنها در حالت رابطه سمبولیک فرد و فرهنگ با «غیر» است که شخص و فرهنگ قادر به ایجاد یک رابطه چهره/چهره، رودر رو و لمس خوب و بدی‌های دیگری و خویش و قادر به ایجاد یک رابطه نقادانه همراه با احترام و ایجاد چشم‌اندازهای مختلف هستند. هر سه رابطه نارسیستی/رئال/سمبولیک برای ایجاد جهان چندمعنایی و متفاوت درونی و برونی بشری ضروری و لازم و ملزوم یکدیگرند، اما موضوع بلوغ گذار از حالات نارسیستی و رئال و دست‌یابی به رابطه پارادکس و نقادانه سمبولیک است.

تنها این رابطه سمبولیک، تثلیثی و پارادوکس است که می‌تواند مرتب تحول یابد و معانی و حالات نو از جهان سمبولیک و از عشق، ایمان و از خرد و قدرت بیافریند و مرتب خویش را به زیر سوال ببرد و تحول یابد. دو نمونه ازین توانایی سمبولیک را در رشد دیسکورس مدرن و پسامدرن یا جسم‌گرایانه امروزین می‌بینیم و در عین حال بایستی به معضلات هر کدام نیز نگاهی کنیم و سپس به سراغ بحران خردگرایی در فرهنگ خویش رویم.



معنای خرد و خردگرایی در فرهنگ مدرن و پسامدرن

خرد در معنای مدرن آن در واقع خرد سوژه/ابژه‌ای است که به سوژه و فرد این امکان و قدرت را می‌دهد، میان خویش و هستی یک فاصله و تفاوت ایجاد کند و بتواند به سان سوژه عاقل و ناظر جهانش را در دست گیرد و طبقه‌بندی کند و به شناخت نسبی و مداوم از ابژه‌های خویش، از جسم تا جهان مادی و فیزیکی خویش و روان خویش دست یابد. اساس این خرد یک تصویر پوزیتیویستی از واقعیت و زندگی و امکان شناخت نسبی این واقعیت و جهان، امکان پیشرفت مداوم در زندگی و امکان ایجاد یک جهان نو و عاقلانه و راسیونال و منظم درونی و برونی است.

این مفهوم از خرد استدلالی و سوژه/ابژه‌ای مدرن از یک‌سو ریشه در فرهنگ یونانی و اسطوره‌های یونانی دارد و از طرف دیگر ریشه در فرهنگ مسیحی دارد. در واقع در درون دیوارهای کلیسا اولین رشته‌های علمی و فلسفی رشد می‌کنند و به قول نیچه عالمان کنونی در واقع از جهاتی همان روحانیون مسیحی قدیمی هستند که اکنون خواهان ایجاد بهشت بر روی زمین و خواهان تبلور مادی تفکرات مسیحی هستند. اما این بدان معنا نیست که اهمیت مهم و اساسی این خرد استدلالی و سوژه/ابژه‌ای در رشد و تکامل بشریت و علم و در پویایی مدرنیت را فراموش کنیم. تمامی تحولات مهم امروزه در علم و تکنولوژی و در علوم اجتماعی و سیاسی ریشه در این توانایی خرد مدرن در فاصله‌گیری و بدست‌گیری جهان و ابژه خویش و تحقیق آن دارد. موضوع مهم درک این مطلب است که خرد و علم در عین حال دارای یک‌سری تصاویر پایه‌ای است که در واقع اساس نگاه و نگرش این خرد و منطق و علم را نشان می‌دهد و نوع رابطه‌اش با «غیر» و هستی را و با انسان را مشخص می‌کند و مسیر تکاملش را تعیین می‌کند. برای مثال تاثیر نگاه مسیحی و تلاش ناآگاهانه عالم و دانشمند برای ایجاد یک بهشت بر روی زمین را هم در تلاش مارکسیست‌ها و جامعه بی‌طبقه کمونیستی می‌بینیم و هم در تلاش امروزه عالم برای ایجاد یک «ابر انسان ژنتیکی راسیونال و بدون عیب» شاهدیم. مطمئنا همان‌طور که شاهد شکست اتوپیای کمونیستی بودیم، شاهد شکست این تلاش برای تبدیل شدن به خدای ژنتیکی و بی عیب نیز خواهیم بود. زیرا در این نگاه سوژه/ابژه‌ای در واقع به قول هابرماس یک «وحشت دکارتی» از زندگی و از حالت غیرقابل کنترل زندگی وجود دارد. در این نگاه سوژه/ابژه‌ای در واقع انسان مدرن وحشت خویش از قدرت‌های بزرگ جسم و جهان خویش را و تلاشش برای دربند کردن این قدرت‌ها و هراسش از عنصر مجهول را نشان می‌دهد و همزمان نشان می‌دهد که درکش از خویش به سان سوژه قائم به خویش و قائم به خرد خویش دچار یک حالت متفاخر و توهم‌گونه نارسیستی است.

ازین‌رو در تکامل مدرنیت در واقع این سوژه نارسیستی و توهم او در کنترل هستی هرچه بیشتر توسط کسانی چون مارکس، نیچه، فروید، دریدا، لکان و غیره زیر سوال می‌رود. در این روند و تحول مدرن عقلانیت مدرن به سان قدرت اصلی رانش انسانی قدرتش را در برابر ضمیرناآگاهی و «خواست قدرت» انسانی و تاثیر روابط اجتماعی از دست می‌دهد و سوژه یگانه مدرن در نگاه پست‌مدرنی چون دریدا و لکان و غیره به یک «سوژه منقسم» تبدیل می‌شود که در واقع یک «کثرت در وحدت همیشه ناتمام« است. با این تحول در نگاه به انسان و هستی همزمان رابطه سوژه/ابژه‌ای خرد مدرن زیر سوال می‌رود و اکنون هستی و رابطه انسان و هستی به یک رابطه متقابل و دیالکتیکی و یا به یک دیفرانس دریدایی و متقابل و ناتمام تحول می‌یابد. نمونه این نگاه نو را ما در تئوری سیستم‌ها و تحولات جدید در علوم نویروبیولوژیک و دیدن انسان به سان یک وجود احساسی/خردی چون نظرات داماسیو و غیره می‌بینیم.

جهان حال و آینده مدرن در واقع عرصه جدل میان دو تفکر جسم‌گرایانه هست و خواهد بود. ما از یک‌سو شاهد یک درک مکانیکی و تکنولوژیک از جسم و هستی هستیم که از طریق شیوه کلون‌سازی و غیره در پی رفع خطای هستی و ایجاد بهشت بر روی زمین تکنولوژیک و ابرانسان ژنتیک است و از سوی دیگر شاهد رشد روایات نو از «جسم سمبولیک» و جهان چندروایتی علوم نویروبیولوژیک و یا نظرات جسم‌گرایانه دلوز و دیگران از این جسم سمبولیک و همیشه ناتمام هستیم. جسمی که بر بستر یک دیسکورس و زمانه خویش می‌زید و جزیی از یک کل و در پیوند دائمی و متقابل با جهان اطراف خویش است و از طریق این کنش و واکنش متقابل با جهان خویش مرتب تحول می‌یابد و یا جهانش را متحول می‌سازد. تحولی که همیشه ناتمام و در نهایت یک روایت و امکان در یک جهان چندروایتی و پلورالیسم نظری است. طبیعی است که این تحول به معنای عدم اهمیت تحولات تکنولوژیک برای رشد جهان بشری نیست. حتی کلون‌سازی نیز دارای امکانات مثبت فراوان برای علم و برای بشریت است. موضوع نوع ارتباط با «غیر» در علم و نوع خرد انسان است. موضوع این است که آیا عالم و دانشمند اسیر یک «گفتمان دانشگاهی» در راستای چهار گفتمان لکان است و به خیال خویش می‌تواند یک جهان بی‌عیب و انسان کامل بیافریند. یا به یک «گفتمان روان‌کاوانه» و رابطه سمبولیک بهتر با هستی وبا «غیر» دست می‌یابد و می‌داند که نگاهش و روایتش از خرد و هستی یک امکان و یک روایت همیشه ناتمام است و بهشت مطلق و انسان کامل، کنترل کامل جهان و جسم یک توهم است. زیرا در بطن هر روایت و خرد علمی یک «هیچی مرکزی» نهفته است و قبول این محرومیت از کمال مطلق و دانایی مطلق اساس جهان و رشد بشری و اساس ورود بهتر به یک جهان چندروایتی و چندسیستمی و پلورالیسم سیاسی و فرهنگی است.

معنای خرد در فرهنگ ایرانی و بحران آن

بستر فرهنگی روایت ایرانی از خرد و خردگرایی در واقع اسطوره‌های میترایی، زروانی و اوستایی و شاهنامه فردوسی است. در این اسطوره‌ها ما شاهد علاقه و اهمیت خرد برای انسان ایرانی و شاهد آری‌گویی به خردگرایی هستیم. میترا در واقع هم خدای عشق و وفاست، هم جنگجو و قدرتمند است و هم خردمند است، همان‌طور که در اوستا از او سخن گفته می‌شود. در گات‌های زرتشت و در نگاه زرتشت ما شاهد آری‌گویی به علم و پیشرفت و خرد سازنده و

مثبت هستیم. زرتشت در واقع خندان بدنیا می‌آید. در شاهنامه فردوسی ما شاهد اهمیت فراوان به خرد و علم هستیم. از ابتدا در فرهنگ ایرانی نوعی علاقه و عشق به یک «خرد شاد و سازنده» وجود دارد که ما نمادهایش را در فرهنگ میترایی و اوستایی و شاهنامه فردوسی می‌بینیم و سپس در عرفان ایرانی و «نظربازی عارف» دیگر بار به آن به شیوه نویی برخورد می‌کنیم. اما در کنار علاقه و اهمیت این خرد سازنده و مثبت در فرهنگ ایرانی، ما شاهد نوعی هراس از قدرت خراب‌کننده و شک‌برانگیز خرد و عقلانیت هستیم. هر تحولی بدون خراب‌کردن و شک و زیر سوال بردن نگاه و سیستم گذشته غیر ممکن است و گویی انسان ایرانی اما از این عمل وحشت دارد و در واقع مفهوم خویش از خرد را دوپاره می‌کند و خرد سازنده را اهورایی می‌پندارد و خرد شک‌کننده و ویرانگر را اهریمنی می‌خواند.

این‌گونه در روایت «زروان» می‌بینیم که خدای اصلی زروان خواهان فرزندی است تا فرزندش جهان بشری را بیافریند. پس هزار سال قربانی می‌کند. در انتها به خویش و خواست خویش شک می‌کند و این‌گونه او دو فرزند دو قلو بدنیا می‌آورد. از شکش به خویش و به جهان خویش فرزند زشتش اهریمن بدنیا می‌آید و از ایمان و عشق‌اش به جهان و به خواست خویش فرزند شکوهمندش اهورا متولد می‌شود. این‌گونه فرهنگ ایرانی بر خلاف فرهنگ یونانی از ابتدا هراس فراوان از شک و زیر سوال بردن و خراب کردن جهان کهن و نگاه کهن دارد. بی‌دلیل نیست که انسان شکاک در فرهنگ ایرانی هنوز نیز بار منفی دارد.

در گذار بعدی در فرهنگ ایرانی و با حضور اسلام ما شاهد رشد بیشتر نگاه علمی توسط علما و دانشمندان اسلامی و ایرانی هستیم. در اسلام اهمیت علم برای پیشرفت زندگی بشری جای خاصی دارد. اما اینجا نیز در نهایت نگاه علمی و خرد علمی در نهایت اسیر سنت و نگاه شرعی باقی می‌ماند و خرد علمی و رابطه سوژه/ابژه‌ای با هستی در فرهنگ ایرانی رشد نمی‌کند. یک موضوع جالب توجه این است که چرا بخشی از فرهنگ و علوم اسلامی به اروپا می‌روند و تاثیرگذار بر روند رنسانس و خرد مدرن می‌شوند، اما بخشی که در اینجا می‌ماند هر چه بیشتر تابع شرع و سنت می‌شود.

در دوران عرفان ما شاهد رشد نوعی نگاه نو به خرد هستیم. این نگاه نو از یک‌سو به تحقیر «خرد استدلالی و با پای چوبین» می‌پردازد و خواهان عبور از شک و فاصله خویش و دست‌یابی به یک وحدت‌وجود نارسیستی و مطلق است و از طرف دیگر ما شاهد نوعی حضور یک «خرد شاد و رندانه» در فرهنگ ایرانی هستیم که اوج خویش را در «نظربازی حافظ»، در « طنز زاکانی» و در «کام‌سرایی خیام» می‌یابد، در کنار رشد علوم و نگاه مدرن در آثار دانشمندانی چون ابن‌سینا، فارابی و غیره. اما این نگاه نو نیز در نهایت ناتمام می‌ماند و انسان ایرانی نه به خرد مدرن و رابطه سوژه/ابژه‌ای با هستی دست می‌یابد و نه قادر به تحول نهایی و بهتر مفهوم «خرد شاد» و رندانه خویش می‌شود.

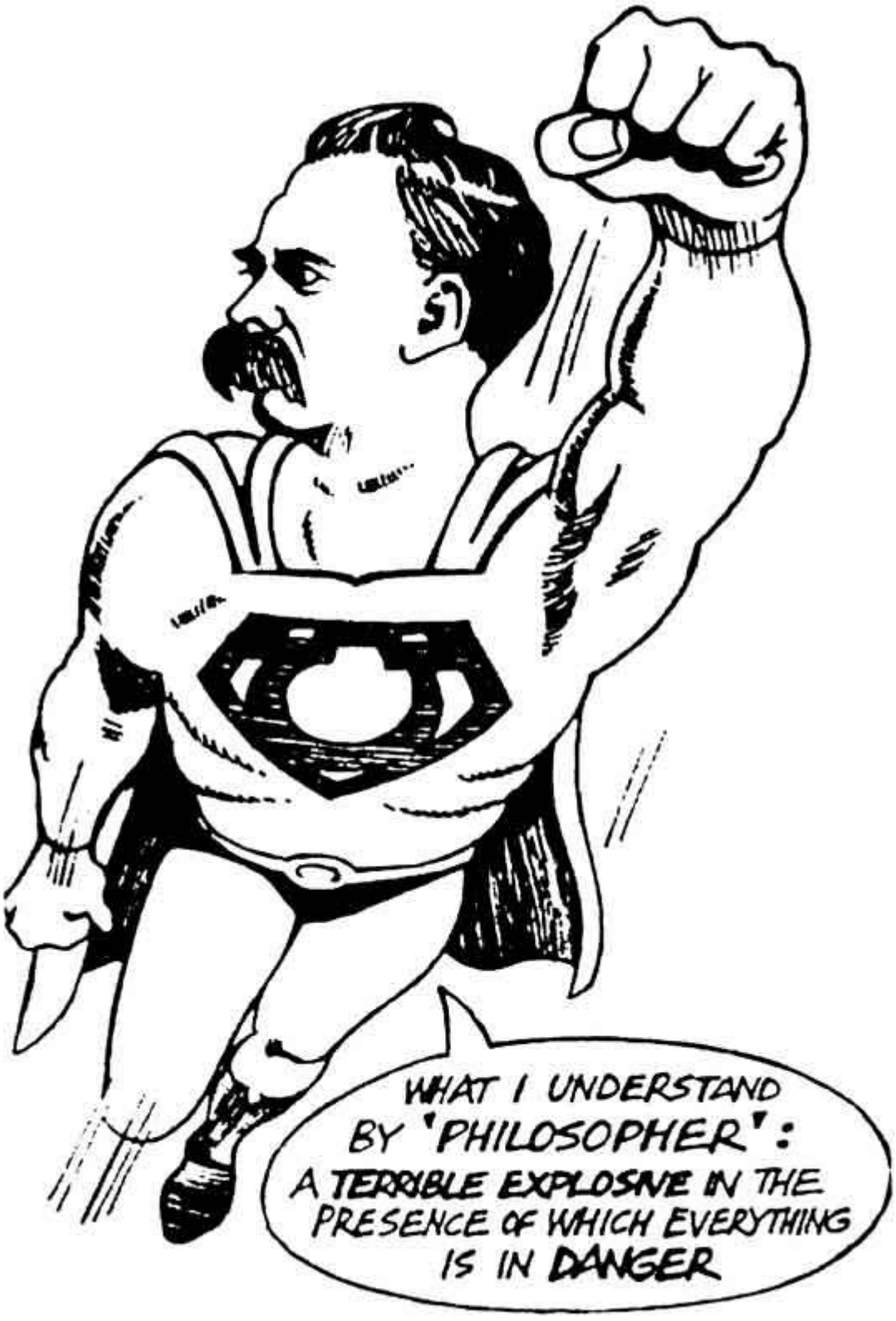
اینگونه پس از یک سکوت و سکون چندقرنی ما در دوران مشروطیت شاهد رشد دوباره تفکر خردگرایانه و روشنگرانه و علم هستیم که این تحول هنوز ادامه دارد و با این‌حال هنوز بحران خرد و خردگرایی ایرانی پایان نیافته است. با همه تلاش‌های مدرن روشنگران و خردمندان مدرن ایرانی، اندیشه ایرانی و خرد ایرانی یک «خرد مونتاژگر» و التقاطی باقی می‌ماند و نمی‌تواند به یک نگاه سوژه/ابژه‌ای مدرن و یا به نگاه پسامدرنی و سیستماتیک و متقابل دست یابد. زیرا انسان ایرانی به طور عمده اسیر رابطه نارسیستی و رئال با «غیر» است و برای دست‌یابی به وحدت وجود با مدرنیت و یا با سنت به طور مداوم به سرکوب فردیت خویش و دیگری و به سرکوب قدرت شک و چالش و دیالوگ خویش و دیگری می‌پردازد.

عدم رشد کافی رابطه سمبولیک، پارادوکس و تثلیثی با «غیر» و هستی در فرهنگ ایرانی و در انسان ایرانی سبب می‌شود که انسان ایرانی و فرهنگ ایرانی یا «مونتاژگر» باشد و یا در « ترجمان» خرد و علم به فارسی آن‌ها را مسخ و ایرانی سازد. از طرف دیگر خرد مدرن بر بستر فرهنگ یونانی و مسیحی خویش و بر بستر تاریخی خویش رشد کرده است و این خرد و خردگرایی غیرقابل کپی‌کردن است. موضوع ایجاد رابطه سمبولیک بهتر با «غیر» و فرهنگ خویش و پذیرش نگاه مدرن و خردگرایی در بستر فرهنگی خویش و ایجاد تلفیق و یا نگاه‌های نو است. موضوع دست‌یابی به مفهوم خرد مدرن یا پسامدرن ایرانی بر بستر فرهنگی خویش و ایجاد انواع و اشکال روایات نو از «خرد شاد و رندانه و سبکبال» ایرانی است.

انسان ایرانی امروز می‌تواند به شیوه سوژه/ابژه‌ای در یک رشته علمی تحصیل کند و موفق باشد اما از آن رو که هنوز توانایی شناخت سیستم‌ها و توانایی بدست‌گرفتن جهان و هستی در دست خویش و بررسی آن در این فرهنگ رشد نکرده است، از آن‌رو نیز بیشتر مونتاژگر است تا سازنده و آفریننده و به ویژه در عرصه فلسفی و علمی و هنری ناتوان از ایجاد فلاسفه و نگاه فلسفی و علمی خویش و یا هنر چندلایه و جهانی خویش است.

با این‌حال گفتن جملاتی مثل این که در فرهنگ ایرانی عقلانیت وجود ندارد، در واقع خود نمادی از گرفتاری روشنفکر مدرن ایرانی در یک حالت نارسیستی و مطلق‌گرایانه است. زیرا مشخصا هر فرهنگ و هر فردی دارای قدرت خردی و عقلانی و رابطه سمبولیک خویش با «غیر» است، اما این رابطه سمبولیک و تثلیثی به رابطه اصلی و عمیق تبدیل نشده است و شکل اصلی رابطه انسان ایرانی با «غیر» هنوز به طور عمده یک رابطه نارسیستی در پی وحدانیت و یا رابطه رئال و سرکوب‌گر دگراندیش و شک علمی است.

از طرف دیگر بدون شناخت بستر فرهنگی خویش و بدون تلفیق نگاه مدرن با بستر فرهنگی خویش، آن‌گاه مفاهیم مدرن خرد علمی و یا نگاه علمی چون یک «جسمک بیگانه» در فرهنگ ایرانی باقی می‌مانند و یا اسیر چهارچوب نارسیستی و مطلق‌گرایانه فرهنگ ایرانی می‌شوند و اینگونه اندیشه مدرنیت ایرانی برای مثال در دوران شاه و رضاشاه به اندیشه «مدرنیزاسیون ایرانی همراه با دیکتاتوری ایرانی» مسخ می‌گردد. اینگونه مرتب اندیشه مدرن به حالت نارسیستی و رئال ایرانی دچار می‌شود و ما شاهد سربازان جان برکف مدرن و پسامدرن ایرانی و یا پوچ‌گرایان مطلق‌گرای ایرانی و «روشنفکران پیامبرگونه» ایرانی هستیم.



نگاهی نو به مفهوم قدرت

مفهوم خرد و خردگرایی با مفهوم «قدرت» پیوند تنگاتنگ دارد. با رشد نگاه مدرن و رابطه سوژه/ابژه‌ای ما شاهد رشد نوع نوینی از قدرت و توانایی بدست‌گیری جهان خویش توسط انسان هستیم. این قدرت مدرن و نسبی با خویش نوع جدیدی از فرهنگ سیاسی و علمی نیز به بار می‌آورد که نماد آن دموکراسی مدرن و چالش و دیالوگ علمی مداوم در پی دست‌یابی به خواست‌های زمینی و حل معضلات انسانی است. اگر دیکتاتوری سنتی نماد یک رابطه نارسیستی مراد/معبودی است، آن‌گاه دموکراسی و مفهوم «قدرت» مدرن نماد رشد یک نگاه و رابطه سمبولیک با مفهوم «قدرت»

است. با این حال این مفهوم نو از قدرت و دموکراسی دارای نقطه ضعف خاص خویش است که ناشی از رابطه سوژه/ابژه‌ای با هستی است و در حقیقت جهان و هستی را ساکت و دیالوگ را ضعیف می‌کند. ابتدا با عبور از رابطه سوژه/ابژه‌ای و درک ارتباط متقابل انسان با هستی و لمس هستی چون یک هستی خودآگاه، زنده و تاثیرگذار است که دیگر بار ما شاهد یک چالش نو و زنده و چندروایتی با کل هستی هستیم و دیگربار هستی و جهان انسانی شروع به خواندن و دیالوگ چندصدایی می‌کند.

نماد این قدرت نو و عمیق و چندجانبه را ما در نگاه نیچه و در مفهوم «ابرانسان» نیچه و فرهنگ دیونیزوسی او می‌بینیم. «ابرانسان» نیچه یک انسان کامل و بی‌عیب نیست بلکه یک خردمند شاد، یک دلقک و یا انسان پارادوکس است که می‌داند همیشه در روایت خویش و جهان خویش می‌زید و بر اساس سلامت جسم و زندگی‌اش و برای دست‌یابی به اوج قدرت و سلامت خویش و عشق و جهانش، روایت خویش از زندگی و هستی را می‌آفریند. روایتی که همیشه ناتمام است و در واقع یک سناریو است و در آن همه چیز با یکدیگر در پیوند است. اینگونه نیچه در کتاب «آنک انسان» از یک فرهنگ والا و رقصان و از یک قدرت نو و خندان سخن می‌گوید. در این قدرت نو و روایت نو انسان قادر است به سان «جسم خندان و خردمند» و با قلبی گرم و مغزی سرد مرتبا جهان و هستی و خویش را در دست بگیرد و روایت خویش را و پدیده های انسانی خویش را از جوانب مختلف بررسی و ورانداز کند و به بهترین روایات از فلسفه، علم و پژوهش دست یابد و با هر روایتی در واقع همزمان خویش را معنا و شکل و جهان سمبولیکش را نظم و سامان بخشد. اینگونه انسان به «نیم‌روز بزرگ» خویش و عبور از حقیقت مطلق و واقعیت عینی و مطلق دست می‌یابد و وارد جهان و روایت فانی خویش می‌شود و خندان است. اکنون فرهنگ دیونیزوسی و خرد خندان بر جهان و انسان قدرتمند و پرشور حاکم است. اکنون به قول نیچه زمان فرهنگ والای رقص با اندیشه، رقص با کلام و گفتار و نوشتار آغاز می‌شود.

نمونه‌های عبور دیگر عالمان، فیلسوفان و روان‌کاوان پسامدرن از مفهوم قدرت مدرن و نمونه‌های آفرینش یا پذیرش نگاهی نو و چندروایتی از مفهوم قدرت را ما نزد کسانی چون دریدا، لکان و دلوز و غیره می‌بینیم. به قول ژیژک اگر لکان جوان یک «لکان دموکرات» است و دموکراسی، دیالوگ و جدل نیروهای سیاسی برای دست‌یابی موقت به جای خالی محوری و مرکزی و قدرت و عبور از دیکتاتوری فردی را نماد یک جهان بالغانه و سمبولیک می‌بیند، آن‌گاه لکان مسن‌تر و یا «لکان ورای محرومیت از فالوس» در واقع خواهان یک جهان چندروایتی و پلورالیسم سیاسی پست‌مدرن است.(1) همان‌طور که دریدا از یک «دموکراسی تعویقی»و مرتبا در حال تحول و از پلورالیسم فرهنگی و سیاسی و چندصدایی سخن می‌گوید.(2)

در فرهنگ ایرانی مفهوم قدرت به طور عمده دارای یک بار منفی بوده است و از طرف دیگر قدرت همیشه به شیوه نارسیستی و رئال یعنی به حالت دیکتاتوری مطلق و استبداد شاهی و «خودمداری مطلق‌گرایانه و نافی دیالوگ و چالش ایرانی» شکل گرفته است. اشکال سمبولیک از قدرت در این قزهنگ رشد اندکی داشته است. از این‌رو نیز جامعه ما مرتبا به یک دیکتاتوری و نفی چالش و دیالوگ مدرن مبتلا می‌شود و هر فرد ایرانی از یک‌سو مخالف قدرت و خودخواهی است و از طرف دیگر یک «خودمدار مطلق» و دیکتاتور کوچک است و دیالوگ و چالش در خانواده و روابط ایرانی رشد کافی نمی‌یابد و هنر و علم ایرانی بلوغی نو نمی‌یابد. موضوع مهم فرهنگ ایرانی دست‌یابی به این روایات نو و سمبولیک و فانی از قدرت و لمس اشکال مختلف این قدرت سمبولیک و پارادوکس و نقادانه است تا هم بدین‌وسیله به شناخت معضلات خویش نائل آید و هم توانایی تغییر روایت فردی و جمعی خویش را از طریق دیالوگ و تحول دیسکورسیو و بدون خونریزی داشته باشد. موضوع بلوغ ایرانی دست‌یابی به این روایات نو و سبمولیک از خرد و قدرت است . روایاتی نو که در آن «قدرت» هم توانایی بدست‌گرفتن جهان خویش و توانایی نقد جهان خویش به همراه عشق به این جهان و سازندگی این جهان معنا می‌دهد و هم توانایی دیدن نگاه خویش به قدرت و به خرد به سان یک روایت همیشه ناتمام در این روایات نو وجود دارد. از آنجا که این روایات نو و سمبولیک و این قدرت و خرد نو و سمبولیک هنوز در جامعه و فرهنگ ما رشد کافی نیافته است و به عنصر حاکم بر دیسکورس و فرهنگ ایرانی تبدیل نشده است، ازین‌رو ما شاهد تکرار مداوم دیکتاتوری و استبداد و بازی نارسیستی کیش شخصیت‌پرستی، مراد/مریدی و مونتاژگری و یا شاهد سناریوهای رئال و کابوس‌وار قتل دگراندیش و تلاش برای دست‌یابی به قدرت مطلق و خشن هستیم.

سخن نهایی

باری موضوع بلوغ ایرانی و راه عبور ایرانی از بحران خرد و خردگرایی خویش و از بحران قدرت و دیکتاتورمنشی خویش، دست‌یابی به این رابطه سمبولیک، تثلیثی و پارادوکس با «غیر»، با خویش و دیگری است. این رابطه سمبولیک به انسان ایرانی امکان می‌دهد در عین عشق و علاقه به وطن و میهن و جهانش همزمان مرتب به نقد خویش و جهانش بپردازد و بر بستر روادارای متقابل با دیگر عاشقان و خردمندان این هستی به چالش و دیالوگ برای دست‌یابی به

بهترین راه‌ها دست یابد و از طرف دیگر همیشه بداند که نگاه و روایت خردمندانه او یک روایت همیشه ناتمام و یک چشم‌انداز است. این‌گونه دشمن سیاسی و عقیدتی و یا علمی به دگراندیش قابل احترام و مورد نقد سیاسی، علمی و هنری دگردیسی می‌یابد و به جای حالت سرکوب دگراندیش و به جای حالت مرید/مرادی و نفی فردیت خویش در روابط کنونی، هر چه بیشتر رابطه پارادوکس همراه با احترام و نقد متقابل در همه روابط خانوادگی، عشقی، علمی و هنری و سیاسی رشد می‌یابد. اینگونه انواع و اشکال روایات تلفیقی ایرانی از خرد و قدرت ایجاد می‌شود و هنرمند و خردمند ایرانی قادر به پذیرش نگاه مدرن در بستر فرهنگی خویش و ایجاد نگاه تلفیقی خویش است. اینگونه خرد قدرتمند و خندان ایرانی، انواع و اشکال خردمند خندان ایرانی با توانایی به قلبی گرم و مغزی سرد و با توانایی به چالش و نقد و دیالوگ آفریده می‌شوند. بدین وسیله فرهنگ دیالوگ و چالش همه‌جانبه بر فرهنگ و روان ایرانی حاکم می‌شود و با ایجاد ساختار حقوقی و سیاسی متناسب با آن، با نفی دیکتاتوری و رشد عمیق‌تر دموکراسی، آنگاه ما شاهد رنسانس خرد و قدرت در ایران خواهیم بود. رنسانسی که هم اکنون علائمش در حال رشد است و نسل ما نمادی از آن است.

از طرف دیگر هر نگاه خردمندانه و هر مفهوم نو از قدرت تنها بر بستر فرهنگی خویش قابل ایجاد و رشد است. هر فرهنگی و هر متنی دارای یک محدودیت تاویلی است و بنابراین نمی‌توان هر تفسیری از هر فرهنگی کرد. اما در چهارچوب شناخت این محدودیت تاویلی آنگاه می‌توان به پذیرش سمبولیک نگاه‌های مدرن و پسامدرن یا جسم‌گرایانه در فرهنگ خویش و به تلفیق‌های نو و همیشه ناتمام دست یافت.

اینگونه نیز به باور من مفهوم خرد ایرانی و روایات مختلف خرد و قدرت ایرانی به علت این بستر فرهنگی بیش از هر چیز حالات و مفاهیم « خرد شاد و خندان و قدرت شاد و خندان» خواهند بود. زیرا مفهوم «خرد شاد و دیالوگ رندانه»، مفهوم «قدرت رندانه و پارادوکس و نظربازانه» در فرهنگ و روان ایرانی به طور عمیق ریشه دوانده است و در واقع یکی از قدرت‌های اساسی این فرهنگ و روان ایرانی است. نوع اساسی رابطه ایرانی با هستی و با «غیر» هیچ‌گاه به شیوه سوژه/ابژه‌ای نبوده است، زیرا در فرهنگ ایرانی هستی و طبیعت در واقع تبلوری از شور خدایی و حضور خداست و بنابراین انسان بایستی وارد دیالوگ با او شود و در واقع انسان فرزند این طبیعت و هستی و در رابطه عاشقانه/معشوقانه و در دیالوگ رندانه با اوست و خواهان سازندگی طبیعت و هستی انسانی خویش است. با آنکه این حالت خرد شاد و رندانه هیچ‌گاه به بلوغ سمبولیک و بهتر خویش دست نیافته است و اکنون در واقع ما کاری را بایستی به کمک روایات مختلف و مدرن خویش به پایان برسانیم که ضرورت رشد و بلوغ فرهنگ ماست. ازین‌رو رنسانس به معنای «نوزایی فرهنگی» و عبور از خطاهای گذشته و ایجاد نگاهی نو بر بستر قدرت‌های سالم نیاکان خویش است. هر تحول اصیل و سمبولیک بر بستر نگاه گذشته و با حفظ بخشی از ان و عبور از نکات بیمار و پژمرده آن صورت می‌گیرد. نفی کامل و یا گرفتاری در نگاه گذشتگان و ناتوانی از عبور هر دوی دو روی یک سکه و نماد «پسرکشی و پدرکشی» در فرهنگ ایرانی و نماد گرفتاری در روابط نارسیستی و رئال با «غیر» و سرکوب فردیت و بلوغ فردی و جمعی خویش و جهان خویش است.

موضوع بلوغ ایرانی و فرهنگ ایرانی عبور از نگاه نارسیستی و رئال به «غیر» و رهایی از میل وحدت وجود مطلق و دست‌یابی به رابطه سمبولیک و پارادوکس با «غیر»، دست‌یابی به عشق و حقیقت فانی و زمینی انسان ایرانی است. این انسان ایرانی نو، این «جسم خندان ایرانی»، این فردیت تلفیقی و چندهویتی و چندسیستمی ایرانی آنگاه قادر خواهد بود بر بستر خرد شاد ایران به پذیرش نگاه مدرن و پسامدرن و خرد مدرن و پسامدرن دست یابد و به شیوه خویش یک نگاه و قدرت تلفیقی و چندسیستمی همیشه ناتمام خلق کند.

این انسان ایرانی و این خردمند شاد ایرانی که پاهایش بر زمین و هر کلامش چندنحوی و چندمعنایی است، آنگاه قادر است روایات مختلف از این خرد شاد و رقصان بیافریند و چالش و دیالوگ خندان عارفان زمینی، عاشقان زمینی و خردمندان شاد ایرانی را بر بستر دوستی و عشق متقابل و رواداری متقابل ایرانی آغاز کند. این زن و مرد خندان و شرور ایرانی توانایی آن را دارند که هم به شیوه سوژه/ابژه‌ای جهان و هستی را در دست گیرند و علمی بیاندیشند و هم از خطای مدرن بگذرند و به یک خرد چندروایتی و رقصان و به پلورالیسم سیاسی و فرهنگی دست یابند. آن‌ها هم قادرند به دموکراسی و چالش مدرن از طریق یک تحول دیسکورسیو و بر بستر قانون و چالش مدرن دست یابند و هم قادرند نکات ضعف دموکراسی مدرن و سیاست مدرن را درک کنند، تفاوت‌های فرهنگی خویش را ببینند و مفهوم «دموکراسی همیشه ناتمام و چندروایتی ایرانی» را بیافرینند و به شیوه خویش به یک «وحدت در کثرت مدرن» و یا به «کثرت در وحدت پسامدرن و چندصدایی» دست یابند.

باری دوران، دوران عبور از این بحران خردگرایی در ایران و دوران شروع انواع و اشکال خرد و قدرت خندان و شاد ایرانی است. باری دوران، دوران تلفیق نظربازی رندانه حافظ با فرهنگ دیونیزوسی نیچه بر بستر فردیت و جسم خندان خویش و زمان ایجاد روایات ناتمام و خندان خویش از هستی و زندگی و سعادت زمینی است. باری زمان، زمان خردمندان شاد، عاشقان زمینی و عارفان زمینی ایرانی و رقص عشق، خرد، قدرت و ایمان آن‌هاست. ما نماد این

دوران نو و چندروایتی و چالش نو و خردگرایی نوی ایرانی هستیم. ما نماد حضور و رشد این قدرت خندان و رندانه ایرانی هستیم.هر کجا که به تلفیقی نو و روایتی نو از علم و هنر و سنت و مذهب برخورد کنید، در واقع با روایتی ناتمام و تلفیقی از این نسل‌های نو و خندان روبروییید و در نهایت یکایک ایرانیان جزوی از این نسل نو و خالقان آینده این روایات نو هستند وگرنه هیچگاه از بحران عشق، بحران ایمان، بحران قدرت و خردگرایی فردی و جمعی رهایی نمی‌یابند و محکوم به تکرار فاجعه‌های فردی و جمعی هستند. باری این خرد شاد و قدرت خندان، این حالت و روایات متفاوت عاشقان زمینی، عارفان زمینی و خردمندان شاد، این نگاه‌ها و هنرهای متفاوت روشنفکران و هنرمندان دوملیتی و چندفرهنگی و یا چندمتنی ایرانی ضرورت زمانه و نماد رشد بلوغ فردی و جمعی و نماد رشد رنسانس عشق، خرد، ایمان و خرد سبکبال و خندان ایرانی است. باری ما آغاز پایان گذشته و پایه‌گذاران رنسانس ایرانی و نوزایی فرهنگی هستیم. این سرنوشت ما و ضرورت زمانه ماست و ما به خویش و به سرنوشت‌مان آری می‌گوییم و آن می‌شویم که هستیم. یعنی به خردمند شاد و قدرت خندان و ناتمام و به روایت شاد و خندان و ناتمام دگردیسی می‌یابیم. ما به عاشقان زمینی، به عارفان زمینی و خردمندان شاد دگردیسی می‌یابیم و اینگونه آن می‌شویم که هستیم.

ادبیات:

1. Zizek: körperlose Organe. S. 142
2- http://www.akhbar-rooz.com/article.jsp?essayId=6313

زندگی به سان یک رقص و بازی عشق و قدرت عاشقان و عارفان زمینی و خردمندان شاد

با دگردیسی به «جسم خندان»، با دگردیسی به «عاشق و عارف زمینی و خردمند شاد» زندگی و جهان سمبولیک و واقعیت بشری به یک رقص و دیالوگ میان انسان با «غیر»، با خویش و با معشوق و با خدا، برای دست‌یابی به مطلوب تمنای گمشده و فانی، برای دست‌یابی به اوج بازی عشق و قدرت و خرد تبدیل می‌شود. اکنون هر تمنا و احساسی گذرگاهی به سوی همزاد خویش است و دست‌یابی به اوج شادی بدون قبول درد و پریشانی ممکن نیست و همزمان این عاشق و عارف زمینی می‌داند که او در روایت و سناریوی خویش از درد و شادی می‌زید. ازین‌رو هر روایتش، عشقش، خردش، ترسش، بحرانش و غرورش خندان، پارادوکس و تراژیک/کمیک است. اکنون دردش و ترسش، دلهره عشق‌اش و شور قدرتش «شیرین» می‌شود. درد شیرین، ترس شیرین و فانی متولد می‌شود و بازی جاودانه زندگی و عشق و قدرت. اکنون زندگی و واقعیت به یک روایت و یک خلاقیت برای دست‌یابی به اوج زندگی و سلامت و عشق و قدرت نگریسته می‌شود و هر روایتی بر پایه تواناییش برای دست‌یابی به تمنای فانی و اوج لمس سلامت و شکوه زندگی بشری نگریسته و سنجیده می‌شود و هر روایتی همیشه ناتمام و قابل تحول است. اکنون این انسان مغرور و زمینی، این زن و مرد زیبا و شرور و خندان ایرانی هم از خویش و جهانش مغرور است و هم نیازش به «غیر» و کمبودش را حس و لمس می‌کند و می داند که تمنایش تمنای غیر است و می‌داند که زندگی یک دیالوگ و چالش و بازی مداوم با «غیر» است. او اکنون از انسان هراسان شرقی، از کاهن هراسان و کودک عاشق شرقی و انسان مدرن غربی که در پی کوچک کردن تمناهای خویش است، عبور می کند و به بازیگر مدرن و رند قلندر مدرن و دیونیزوسی ایرانی دگردیسی می‌یابد و با «قلبی گرم و مغزی سرد» برای دست‌یابی به تمنای خویش با «غیر» و دیگری به دیالوگ و بازی انسانی می‌نشیند. و نرد عشق و قدرت می‌بازد.

اکنون همه هستی به یک دیالوگ و چالش و به توانایی ایجاد هزار روایت و حکایت از بازی عشق و قدرت و ایمان دگردیسی می‌یابد و رقص عاشقان و خردمندان زمینی آغاز می‌شود. اکنون هر دیالوگ، چه دیالوگ عاشقانه، خردمندانه، مومنانه یک رقص و یک بازی پرشکوه و فانی و همیشه ناتمام عشق و قدرت است. اکنون هر نگاه و هر اندیشه در رقص و بازی با «غیر»، چه با معشوق و یا با رقیب است و به جای خشونت و نفی دیگری که لال و قاتل است، اکنون جهان پرشور و چندصدایی و چندنوایی دیالوگ و چالش خندان عاشقان و عارفان زمینی و خردمندان شاد زنده می‌شود.

اکنون به جای جهان هراسان و کاهنانه شرقی و یا جهان عارفانه و در پی عشق مطلق مادرانه شرقی، رندان فانی و مومنان سبکبال ایرانی بر صحنه حاضر می‌شوند که به هزار زبان و روایت به ستایش عشق و ایمان سبکبال و معشوق و خدای خندان خویش می‌پردازند و همیشه می‌دانند که روایتی دیگر نیز ممکن است. اکنون به جای انسان مدرن که به قول ژیژک «ترسان از همه چیز» است و فکر می‌کند با کوچک کردن تمناهایش، با قهوه بدون کافیئنش، با ویاگرا و قرص آنتی دپرسیونش، با تلاشش برای چیرگی بر باصطلاح «احساسی بودن و خطرناک بودن انسان شرقی، اسلام و غیره»، می‌تواند بر زندگی و جهانش کنترل داشته باشد و همه عناصر «خطرناک و پرشور» در زندگیش را رام و کوچک و بی‌خطر سازد و هر بار به ترسی و بحرانی جدیدتر و نوتر مبتلا می‌شود، اکنون انسان پسامدرن و جسم‌گرای ایرانی و غربی متولد می‌شود که خواهان چندصدایی و رواداری متقابل و چالش عمیق و دیالوگ عمیق با «غیر» است و همیشه خلاقیت و جهانش چندهویتی، چندسیستمی و ناتمام است.

باری اکنون زمان رقص و خنده و زمان هزار روایت ما عاشقان و عارفان زمینی و خردمندان شاد و زمان تلفیق‌های خندان و همیشه ناتمام ماست. اندک اندک جمع مستان می‌رسد. ما نخست‌زادگان این جهان نو و رقصان و رنسانس عشق و خرد ایرانیم. باری با قبول سرنوشت خویش و ایجاد روایت خویش به زندگی و خرد نهفته در زندگی آری گوییم و آن شویم که هستیم. باری اکنون زمان روایات خندان شما و چالش و دیالوگ جاودانه و فانی ما عاشقان، عارفان، مومنان و خردمندان شاد و سبکبال ایرانی است. متبرک باد این روزها و این دوران.

بخش دوم: روانکاوی راههای موفقیت و خوشبختی و دگردیسی به بازیگر زمینی

برای اینکه بتوانیم به سعادت فردی یا جمعی دست یابیم، بایستی ابتدا ببینیم که ما چگونه بدبختی و جهان شکست خورده خویش را سامان بندی کرده ایم و چگونه بدبختی و شکست خویش را زمینه سازی می کنیم. در این بخش از کتاب خواننده با شیوه های نوینی از راههای شناخت سناریو و ساختار ذهن و عملکرد انسانی خویش آشنا می شود و همچنین با راههای نوینی برای دست یابی به موفقیت در عرصه های مختلف زندگی روبرو و آشنا می گردد. همانطور که خواننده در این بخش به عرصه نوین و دیگری از کار و توان نقد روانشناختی و مکاتب نوین روانشناختی آشنا می شود.

امروزه روانشناسی و روانکاوی در عرصه های مختلف مورد استفاده قرار می گیرد، از عرصه سیاست تا تبلیغات، عرصه موفقیت تا روان درمانی و نقد هنری و قصد این بخش و بخشهای بعدی کتاب این است که خواننده را با این امکانات نوین روانشناسی و روان درمانی آشنا سازد، همانطور که بدینوسیله خواننده با نگاه و سیستم متفاوت و تلفیقی نگارنده آشنا می شود که قادر است در عرصه های مختلف به آفرینش چشم اندازهای نو دست بزند، بدون آنکه دچار این توهم باشد که نگاهش بدون محدودیت است و یا نگاهش می تواند در همه زمینه ها مورد استفاده قرار بگیرد. زیرا اصل پایه ای روانکاوی این است که هر نگرشی دارای محدودیت و مرز خویش است و نیازمند دیگری و رشته های دیگر، مکاتب دیگر و چشم اندازهای نوین یا متفاوت دیگر است.

چگونه بدبخت شویم

تیتر مقاله در واقع اشاره‌ای به کتاب معروف «راهنمای بدبخت زیستن» از پاول واتسلاویگ پایه‌گذار مهم مکتب «کومونیکاسیون‌درمانی» است .[1]پاول واتسلاویگ در این کتاب و کتب متعدد دیگرش به سناریوها، پیش‌داوری‌ها و شیوه‌های رفتاری ناآگاه و خودآگاه انسان‌ها اشاره می‌کند. سناریوهایی که انسان‌ها با تکرار آن‌ها در زندگی فردی و جمعی خویش، بدبختی خویش در عشق و سیاست را مرتب بازتولید می‌کنند. یکی از این سناریوهای بیمارگونه، «زیباسازی گذشته از دست رفته» و ماندن بر سر قبر یک عشق، آرمان و ایده‌آل از دست رفته و ناتوانی از سوگواری و دست‌یابی به عشق نو و تلفیق نو است. یکی دیگر از مهم‌ترین مباحث این مکتب، و یک شیوه اساسی برای بدبخت‌کردن خویش و گرفتاری در سناریو و الگوهای رفتاری بیمارگونه خویش، پدیده » پیش‌گویی خود-تحقق بخشنده» است.

پیش‌گویی خود-تحقق‌بخشنده

بسیاری از اعمال انسانی ناشی از رابطه علت-معلولی کلاسیک و منطقی نیست که در آن، یک حادثه مانند توهین یک نفر، باعث ایجاد واکنش ما و عصبانیت ما می‌شود. اولاْ بسته به فرد و توانایی فاصله‌گیری او با خودش و با دیگری، او می‌تواند به جای واکنش ساده و رفتار واکنشی، سریع در ذهن و جانش به نقد توهین طرف مقابل بیاندیشد و او را در ذهنش در دست گیرد و رفتاری مناسب برای برخورد به او بیابد. این‌گونه در معنای روان‌کاوی هر عمل و واکنش ما یک انتخاب آگاهانه/ناآگاهانه است و وابسته به توانایی فردیت ما و قدرت انتخاب ما است. اما علم کومونیکاسیون‌درمانی و علم کوبرنتیک، مکتب «کونستروکتیویسم رادیکال فلسفی» نشان می‌دهند که اصولا در بسیاری مواقع معلول قبل از علت می‌آید و ایجادگر علت است و رابطه علت-معلولی یک رابطه چرخشی مداوم است که در آن هر علتی خود معلول معلول خویش است و هر معلولی علت واکنش خویش. این پدیده مهم در روان‌کاوی و در سیاست یا اقتصاد را «پیش‌گویی خود-تحقق بخشنده» می‌گویند. در این معنا، ما مرتب واقعیت و روایت خویش و حتی بدبختی خویش را می‌آفرینیم.[2]

برای مثال در عرصه اقتصاد تصور کنید که ناگهان شایعه می‌شود قیمت نفت و مواد نفتی افزایش می‌یابد. مردم با شنیدن شایعه شروع به خرید و جمع‌آوری بنزین و مواد نفتی از هرگونه و قسمی می‌کنند و این هجوم همگانی باعث کمبود مواد نفتی و بنزین می‌شود و قیمت بنزین و مواد نفتی را افزایش می‌دهد. این‌گونه معلول یعنی گرانی بنزین، خود را توسط یک شایعه تولید می‌کند و خود علت حضور خویش است. بسیاری از معضلات منفی در عرصه زندگی انسانی در واقع یک پیش‌گویی «خود- تحقق بخشنده» است.

برای مثال مردی باور دارد که زنان فقط برای پولش با او می‌خواهند باشند و یا زنان فقط به فکر امنیت هستند. این پیش‌داوری و سناریو چنان در ذهن و جان و رفتار او ناآگاهانه نقش می‌بندد که باعث می‌شود او اصولاْ به سمت چنین تیپ زنانی کشیده شود یا به طور عمده چنین زنانی به سمت او آیند و به او توجه کنند. همین‌گونه این پیش‌داوری و سناریوی عمومی نزد برخی زنان که «مردان فقط یک چیز می‌خواهند» می‌تواند باعث شود که دقیقاْ چنین زنانی به دام رابطه با مردانی بیافتند که جز همین یک چیز نمی‌خواهند.

هر دوی این مردان و زنان نمی‌بینند که پیش‌داوری‌ها و باورهای خود آن‌ها در واقع مرتب چیزی را به وجود می‌آورد که آن‌ها به آن باور دارند و یا از آن هراس و تنفر دارند. آن‌ها ناآگاهانه سناریوی بدبختی خویش و باور منفی و غلط خویش را تحقق می‌بخشند و مرتب بدبختی و سناریوی بیمارگونه خویش را بازتولید می‌کنند. بسیاری از مشکلات آدمی ناشی از این پیش‌داوری‌ها، باورها و الگوهای رفتاری حک‌شده بر جان و روان ماست که باعث بازتولید مداوم و تکرار مداوم سناریوهای منفی زندگی ما می‌شوند .از این رو شناخت این سناریوها و پیش‌داوری‌ها و نمونه‌های رفتاری خویش لازم است؛ تا بتوان سپس به تغییر حالت و صحنه و تغییر بازی و سناریو دست یافت و به سعادتی نو و قابل تحول دست یافت؛ تا بتوان واقعیت خویش را تغییر داد. زیرا واقعیت یک روایت زنده و یک اختراع است.

همان لحظه که می‌نگریم، نگریسته می‌شویم

مشکل تئوری» پیش‌داوری خود تحقق بخشنده» این است که متوجه یک رابطه عمیق‌تر و قوی‌تر نیست که لکان توضیح می‌دهد و من در نقدم بر «مفهوم روشنفکر نیک‌فر» به شرح آن پرداختم .[۳]به قول لکان انسان همیشه در رابطه با «غیر» و دیگری است و» نوع رابطه» تعیین‌کننده، سلامت و یا بیماری انسان و رابطه است. به قول لکان ما در همان لحظه که به فردی و یا چیزی می‌نگریم، نگریسته می‌شویم و میان نوع این «نگریستن و نگریسته شدن» یک رابطه متقابل و یک سناریوی متقابل است که هم فرد و روابطش و هم سناریواش را می‌سازد.

به زبان ساده «هرطور که به جهان بنگری، همان جور جهان و دیگری به تو می‌نگرد» و این نگاه، تو را و رفتارت را به عنوان سوژه و فرد می‌سازد. برای مثال اگر به دقت به رفتار ما ایرانیان در عشق و سیاست نگاه کنید، به یک الگوی کلی و یک بازی و سناریوی نارسیستی برمی‌خورید که ایرانیان مرتب آن را در اشکال مختلف بازتولید می‌کنند. این سناریو قدیمی، بازی خیر-شری و یا دیو-قهرمانی با خویش و یا با دیگری است. یعنی ایرانی در نگاه به رییس‌جمهور کشورش و یا به خودش و یا به معشوقش، دولت و رییس‌جمهور در نگاهش به منتقد و شهروند ایرانی، مرتب دچار این حالت و نگاه پارانویید و مطلق‌گرایانه دیو/قهرمانی و سناریو شیفتگانه-متنفرانه است. او متوجه نیست که با ماندن در این بازی و سناریو تراژیک خیر-شری، دیو-قهرمان، مرتب به دست خویش، تراژدی خویش و قتل خویش و دیگری و شکستش در عشق و سیاست را بازتولید می‌کند.

او متوجه نیست که وقتی به دولت و رییس‌جمهورش، به بیماری و بحرانش، به معشوق و رفیق خطا کرده، به سان دیو خطرناک و داغان‌کننده پاکی و ناموس بنگرد، در همان لحظه خود را نیز به قهرمان و نماینده ناموس تبدیل می‌کند و این‌گونه بازی تراژیک دیو -قهرمانی و قتل ناموسی ادامه می‌یابد. زیرا با اهریمن خواندن اشتیاق و دیگری، او خود را نیز به اهورامزدا و پاک و به جنگ ابدی اهریمن-اهورا، اخلاق-گناه، دیو-قهرمان در همه عرصه‌های زندگی مبتلا کرده و می‌کند. بدین وسیله انسان ایرانی نزدیک به چند هزار سال است که مرتب یک سناریو و بازی خطرناک را بازتولید می‌کند و نمی‌بیند که بدون رهایی از این بازی و روایت و تغییر صحنه و بازی و ایجاد صحنه مدرن وسناریو مدرن، ناتوان از گذار از این بازی نابالغانه و تراژیک است.

فقط یک لحظه تصور کنید که ایرانیان بتوانند با دیدن این سناریوی درونی خویش و با تغییر صحنه و نگاه، خود را از این سناریو و بازی تراژیک رها کنند و قادر به ارتباط شهروندی و ایجاد صحنه مدرن دیالوگ مدرن و بر بستر رواداری مدرن باشند؛ فقط تصور کنید که ایرانی بتواند در برخورد به دیگری و رقیب، مثل هر انسان و شهروند مدرن آلمانی یا هلندی و غیره، قادر به ارتباط پارادوکس پشتیبانانه-انتقادی و رهایی از این رابطه دیو-قهرمانی و پارانویید باشد، آیا آن گاه صدای رنسانس ایران را نمی‌شنوید؟ آیا آن گاه مهم‌ترین تحول ایرانی را و بدون هیچ خون‌ریزی و فقط با تغییر سناریو و حالت را نمی‌بینید؟

تحول عمیق جامعه ما بدون این تغییر صحنه و سناریو ممکن نیست و موضوع تراژیک و در عین حال خنده‌دار این است که این تحول و ایجاد روایت نو در نهایت ساده است و به معنای تن دادن به یک بازی نو و لذت نوست. کافی است که ابتدا سناریو و روایت کهنه خویش را دید و بیماری‌اش را شناخت و سپس تن به یک روایت و حالت نو داد و گام به گام، آن را در زندگی و جهان خویش باز آفرید. زیرا به قول نیچه «پرواز را با پرواز آغاز نمی‌کنند» و هر تغییر اساسی، هم تغییر فکری و هم تغییر احساسی و تغییر صحنه را می‌طلبد. اما حرکت نهایی در واقع فقط توانایی تغییر سناریو و بازی و تغییر نوع نگاه است که با گام اول شروع می‌شود. تحولات واقعی بشری همیشه به قول نیچه آرام هستند و با گام‌های کبوتر می‌آیند.

کافی است به عنوان قهرمان مرد تا دیگر دیوی به وجود نیاید و اگر مسئول دولت بخواهد مثل سابق، به سرکوب و ادامه بازی سنتی بپردازد، آن گاه قدرت نگاه مدرن را و بازی خندان مدرن را درک خواهد کرد. زیرا او می‌تواند سرکوب کند، اما نمی‌تواند بازی سابق را برگرداند. زیرا صحنه را انسان نوی ایرانی تغییر داده است و اکنون به عنوان عضوی

از جامعه مدنی ایرانی از مسئول خویش می‌طلبد به قانون اساسی و حقوق او توجه کند؛ وگرنه دیگر به او رأی نخواهد داد.

با تغییر این بازی و سناریو است که در واقع تحول مدرن نهایی و رهایی از قتل‌های ناموسی و بسیاری از مشکلات دیگر جامعه ممکن خواهد بود. فقط یک لحظه به رادیکالیسم خندان و قدرت تحول عمیق خندان و بدون هیچ خونریزی درون این نگاه نو و توانایی تغییر صحنه و سناریو بنگرید، تا بهتر به علت عدم توانایی ما به تحول نهایی و تراژدی گرفتاری در این بازی خیر-شری، دیو-قهرمانی پی ببرید.

یازده سپتامبر و سناریوی دردناک آن

برای درک بهتر چشم‌اندازی دیگر از موضوع ضرورت تغییر حالت و صحنه و نیز به مناسبت یازده سپتامبر می‌خواهم به نقد مختصر روان‌کاوانه آن بنشینم.

»یازده سپتامبر» در واقع به خوبی نشان می‌دهد که تأثیرات منفی گرفتاری در سناریوهای ناآگاه و آگاه درونی چیست. مطمئناً می‌توان برای توضیح و درک علت حمله بن‌لادن به دو ساختمان مرکز تجارت جهانی، علل مختلف سیاسی و غیره یافت؛ اما بدون درک علل روانی آن نمی‌توان به درک عمیق آن نائل گشت. حمله به «مرکز تجارت جهانی» در واقع ناشی از یک سناریوی نارسیستی و کابوس‌وار در ذهن و جان برخی از اسلامیون افراطی و اعراب افراطی و ناشی از خشم و نفرت نارسیستی لجام گسیخته است. چرا آن‌ها خواهان فروپاشی این دو ساختمان بلند بودند؟ در سناریوی درونی آن‌ها این دو ساختمان سمبل چه چیز بودند که بایستی سقوط می‌کردند؟

با نگاهی روان‌کاوانه می‌توان به خوبی دید که در سناریوی نارسیستی و کابوس‌وار بن لادن و در نگاه او، آمریکا در واقع در حال تجاوز جنسی به عرب و به جهان و زمین پاک اوست. فروریختن این ساختمان‌ها در واقع یک عمل ناموسی، یک قتل ناموسی و در واقع یک «کستراسیون(محرومیت از ذکر) خشونت‌آمیز» و بریدن قدرت مردانگی و باروری دشمن خونی خویش است.
ساختمان‌های دوقلوی «مرکز تجارت جهاني » برای او و نیروهایش، هم سمبل مردانگی و فالوس غرب و هم نماد تهاجم فرهنگی و وسوسه غرب است که جهان عرب و ناموسش را لکه‌دار می‌کند و مرتب در حال پخش‌کردن «اسپرما و تمنای» خویش از طریق معامله و نفوذ اقتصادی و سیاسی به درون جهان پاک و مام وطن عربی است.

از این رو با داغان کردن آن‌ها، در واقع بن‌لادن هم می‌خواهد توهموار انتقام ناموسی گیرد و قدرت مردانه غرب را بکشد و او را به محرومیت از ذکر یا فالوس و خواجگی دچار سازد و هم در واقع نافی هرگونه دیالوگ باشد که این دو ساختمان و ارتباط میان آن‌ها سمبل آن بودند. در سخنرانی‌های بن لادن قبل از یازده سپتامبر و بعد از آن نیز به خوبی می‌توان این سناریوی دفاع از ناموس «عرب و اسلام ذهن او» و مام وطن را دید؛ می‌توان به خوبی سناریوی ناآگاهانه –آگاهانه نارسیستی و کابوس‌وار برای جلوگیری از نفوذ و تجاوز و تهاجم غرب و نیز جلوگیری از هرگونه دیالوگ و نفی دیالوگ و بیرون راندن غرب از جهان پاک اسلامی و عربی او را بازیافت.

او در واقع در ذهن خویش «عربی تجاوزشده و بی‌قدرت» است که با کاستراسیون دیگری می‌خواهد غرور و قدرت خویش را به خود بازگرداند و نمی‌داند که در واقع فقط به ادامه تجاوز و درگیری بیشتر دست می‌یابد. او نمی‌بیند که با شیطان خواندن آمریکا در واقع خود را به قهرمان و شهید و جهانش را به مرگ تراژیک و داغانی مبتلا ساخته است و اسیر بازی دیو-قهرمان خشونت‌وار است. زیرا تنها راه درست برای پاسخ‌گویی به بحران اعراب و اسلام، در تغییر صحنه و بازی و ایجاد دیالوگ و ارتباط پارادکس پشتیبانانه -انتقادی با غرب است و دست‌یابی به مدرنیت عربی و اسلامی و دیالوگ و رقابت سالم.

بن‌لادن می‌دانست که با چنین حمله و کاستراسیونی، باید حمله متقابل به افغانستان و سپس احتمالاً عراق را به جان بخرد و او این را می‌خواست تا به سناریوی جنگ و جهاد پاکش دست یابد و همه را درگیر این خواست خویش کند. آن چه که او در سناریوی کابوس‌وار خود بدان توجه نکرده بود، این بود که این جنگ به جهاد و پیروزی «عرب و اسلام او» ختم

نمی‌شود. بلکه می‌تواند به نابودی جهان عرب و اشغال کل آن و داغانی جهان نو تبدیل شود. یا آن که سرانجام نیروی صلح در همه کشورها یاد بگیرد به شیوه مدرن و مشترک به این تلاش نارسیستی و کابوس‌وار جواب می‌دهد و به جای تلافی‌جویی نظامی، با حل معضلات و تغییر صحنه و بازی، عملاً او را و کل بازی را تغییر و شکست او را زمینه‌سازی کند.

مشکل اما این بود که سناریوی بن‌لادن و حادثه یازده سپتامبر در میان آمریکاییان به رهبری بوش از طرف دیگر یک سناریوی منفی در ذهن و جان آمریکایی را هر چه بیشتر زنده کرد که دیرزمانی است در این فرهنگ و یا در کل در فرهنگ غرب وجود دارد. معضلاتی که روان‌کاو معروف لوی دماوس و پایه‌گذار مکتب «پسیکوهیستوری» به تشریح آن‌ها و حتی علل جنگ اول با عراق در کتابش «پایه‌های مکتب پسیکوهیستوری(روان‌شناسی تاریخی «(پرداخته است .[۴] موضوع این است که انسان در کل و نیز جهان غرب و به ویژه آمریکاییان، دچار معضلات و ترس‌های درونی و سناریوهای ترس و دلهره‌های درونی هستند که اگر به شیوه بالغانه، حل و زیبا و دگردیسی نیابند و به قدرت بالغانه تبدیل نشوند، این سناریوها که لوی دماوس به آن‌ها حالات «کابوس تولد» می‌گوید، مرتب صحنه‌های مشابهی مثل کابوس تولد را به وجود می‌آورند.

کابوسی که شخص یا یک فرهنگ در این حالت احساس خفگی و حالات پارانوییید دارند و خود را در خطر حمله یک دشمن خونی و خطرناک می‌بینند و برای رهایی از احساس ترس و خفگی به تهاجم و جنگ و سرکوب دشمن دست می‌زنند. یعنی اینجا نیز به گونه‌ای دیگر با یک سناریوی ناآگاهانه روبه‌رو هستیم. حادثه یازده سپتامبر در واقع این کابوس و سناریوی درونی جهان آمریکایی را در ذهن آمریکاییان بیدار کرد و از طرف دیگر آن‌ها را برای اولین بار در خاک خویش با کابوس جنگ و در معنای لکانی با حالت رئال و هیچی غیر قابل فهم و کابوس‌وار زندگی روبه‌رو ساخت.

به خاطر این معضلات درونی و گرفتاری در این سناریوهای درونی بود که جامعه آمریکایی به جای یافتن راهی نو و منطقی برای پاسخ‌گویی به کابوس یازده سپتامبر، دقیقاْ به دام بن لادن و خواست او افتاد و شروع به بازی خطرناک مشابهی کرد که به تله عراق و جنگ فرسایشی کنونی عراق انجامید. در واقع هم بن‌لادن و هم بوش، از جهاتی گرفتار سناریوی نارسیستی مشابهی هستند و به این دلیل زبان و کلام و حتی حرکات آن‌ها مرتب به هم شبیه می‌شود و یکدیگر را بازتولید می‌کند. این‌گونه بوش نیز از ایران به عنوان«محور شر» سخن می‌گوید. همان طور که ایران نیز دارای خطاهای فراوانی در این زمینه و گرفتار در یک‌سری سناریوهای قدیمی غرب‌ستیزانه است.

در این حادثه مشکل مفهوم «اورینتالیسم» جهان مدرن نیز به خوبی نمایان است که ادوارد سعید آن را تشریح کرده است. جهان غرب با ایجاد مفهوم غرب، هم‌زمان ایجادگر مفهوم یک شرق اسرارآمیز و خرافاتی بوده است. غرب از یک طرف از این «شرق خطرناک و غیر عقلانی» می‌ترسد و می‌خواهد او را متمدن سازد و یا می‌خواهد از تمدن خویش در برابر او دفاع کند و هم از طرف دیگر در او، موجودی رمانتیک و صبور و عمیق و جذاب می‌بیند. موضوع این است که هم غرب و هم شرق، هم بن‌لادن و هم بوش، هم ایران و هم آمریکا اسیر سناریوهای خویش هستند و ناتوان از دیالوگ و ارتباط عمیق با دیگری هستند، با این که این دیگری و غیر، این غرب و یا شرق، هم تمنای او و هم ترس او را تشکیل می‌دهد.

تنها با شناخت این موضوعات و سناریوها ست که می‌توان به عمق معضل شرق با غرب و غرب با شرق پی برد که من در نقد روان‌کاوانه فیلم «۳۰۰» خطوط عمده آن‌ها را توضیح داده‌ام[۵]؛ یا می‌توان به معضل «ما با غرب و غرب با ما» پی برد و دیالوگی نو و در خدمت منافع ملی خویش یافت که موضوع مقاله بعدی است.

باری با شناخت این سناریوها و موضوعات است که می‌توان هم بر سناریوهای غلط درون خویش غالب شد و هم با خنده و خرد ایجادگر سناریوها و بازی‌های نو و خندان و دیالوگی نو و قابل تحول شد و با خنده و اغواگری جهان درون و برون خویش و روایت بیمارگونه خویش را تغییر داد؛ در تحولی بدون هیچ خونریزی، خندان و همیشه ناتمام.

پانویس‌ها:

1- http://de.wikipedia.org/ wiki/Paul_Watzlawick
2- Die erfundene Wirklichkeit. P.Watzlawick.Verlag Piper.S.91
3- http://www.radiozamaneh.org/ idea/2007/06/post_118.html
4- Grundlage der Psychohistorie. Lioyd de Maus. S.105
5- http://www.iranglobal.info/I-G.php? mid=2&news-id=3150&nid=autor

چند راه موفقیت در کار، عشق و سیاست

انسان یک موجود ارتباطی است و موفقیت در هر زمینه در زندگی‌ش، اعم از شغل، عشق و یا سیاست، به معنای موفقیت در ایجاد ارتباط و گفتگوی درست و سازنده و موفقیت‌آمیز است. از این رو نیز می‌توان به اصول محوری مشابهی اشاره کرد که در همه عرصه‌های زندگی بشری حضور دارند و تأثیرگذارند؛ با آن که در هر عرصه دارای خصلت‌های خاص نیز هستند که بایستی مورد توجه قرار گیرند. در این نوشته تلاش می‌شود که خواننده را با چند چشم‌انداز و چند راه و امکان «دست‌یابی به موفقیت» در عشق و سیاست و کار آشنا ساخت. زیرا هر پدیده‌ای در واقع لحظه تلاقی چندین چشم‌انداز و امکان و علت است و همیشه چشم‌انداز های دیگری نیز ممکن است.

از طرف دیگر تلاش نگارنده بر این است که خواننده خویش را با نوع جدیدی از شیوه خواندن آشنا سازد که اساسش بر یک نگرش و خواندن «شبکه‌وار» است. در این شیوه خواننده «متن» را چون یک «هایپرتکست» چندچشم‌اندازی و شبکه‌وار می‌بیند و او می‌تواند بنا به توانش و علاقه‌اش متن را نیمه‌تمام و یا کامل بخواند. یا فقط به یک چشم‌انداز علاقه نشان دهد و با کلیک کردن بر روی آن چشم‌انداز وارد عرصه دیگر این مبحث در اینترنت شود.

این گونه متن اولاً مرتب خوانندگان خویش را می‌آفریند و در واقع در معنای نیچه‌ای متنی برای همه کس و هیچ کس است و از طرف دیگر خواننده را به نگاه شبکه‌وار و بازنویسی متن توسط نگاه خویش و به وسیله ورود به هایپرتکست‌های دیگر اغوا می‌کند و گفتگویی چندجانبه امکان‌پذیر می‌گردد .

باری برای دست‌یابی به موفقیت در عشق، سیاست و شغل بایستی به این چند چشم‌انداز توجه داشت:

۱- زندگی به عنوان گفت‌وگو یا کومونیکاسیون

تفکر کومونیکاسیون‌درمانی که به عنوان نمونه‌ای از«تئوری سیستم‌ها» در روانشناسی نیز معروف است و از پایه‌گذاران مهم آن پاول واتسلاویگ است، در واقع از پنج اصل مرکزی در عرصه کومونیکاسیون سخن می‌گوید. برای دست‌یابی به یک گفت‌وگوی موفقیت‌آمیز و ارتباط سازنده در رابطه عشقی، کاری و شغلی، توجه به این پنج اصل اهمیت فراوان دارد .البته من اینجا کوتاه به چند اصل آن اشاره می‌کنم و خواننده را به خواندن هایپرتکست بالا رجوع می‌دهم. یا علاقه‌مندان می‌توانند به مصاحبه من در باب» دیالوگ» با رادیو همبستگی مراجعه کنند.[۲]

۱- مهم‌ترین اصل در واقع این است که باید بدانیم ما همیشه در حال گفت‌وگو هستیم، حتی وقتی که ساکتیم و یا با کسی قهریم. از این رو انسان محکوم به گفت‌وگو است، پس چه بهتر که به جای گفت‌وگوی ناآگاهانه و یا مشکل‌ساز، با شناخت به این اصل پایه‌ای، به نوع گفت‌وگوی خویش با دیگری توجه کنیم و سعی کنیم به بهترین شیوه گفت‌وگوی موفقیت‌آمیز و سازنده دست یابیم. آن گاه می‌توانیم به جای قهرکردن و با سکوت دیگری را آزار دادن، با عشق‌مان و یا همکارمان در باب علت خشم‌مان سخن گوییم و از چشم‌انداز او نیز به موضوع بنگریم و راهی برای رفع مشکل بیابیم. به جای این که با قهر و خشم پنهان، خویش و رابطه را داغان کنیم، با دیالوگ و تبدیل خشم پنهان به نقد سازنده و به قدرت تغییر در رابطه، عشق‌مان یا کارمان را نجات دهیم.

»خشم خوردن، غصه خوردن» ایرانی حتی اگر به علت احترام به دیگری و یا به معشوق و یا «به خاطر عشق و احترام خانوادگی و کاری» باشد، در نهایت به ضد خویش تبدیل می‌شود و سرانجام یا فرد از خشم می‌ترکد و به قول معروف چون «گاو 9 من شیرده» همه چیز را داغان می‌کند و یا خویش را داغان می‌کند. زیرا «خشم خوردن» به معنای سوق دادن نوک خشم به سوی خویش و نفی ارتباط و حتی سرکوب و سرزنش خویش و بیمار ساختن خویش است .یعنی به هر حال ما بدین وسیله خود و رابطه‌مان را داغان می‌کنیم.

صبر دراز ایرانی و طغیان ناگهانی ایرانی دو روی یک سکه‌اند و هر دو در نهایت به نفی ارتباط سازنده و موفقیت‌آمیز و به داغانی عشق، سیاست و کار می‌انجامند. زیرا سرانجام این عاشق، کارگر و یا ملت صبور یکدفعه صبرشان لبریز می‌شود و می‌ترکند.

البته این عدم بیان احساسات بر خلاف تئوری آقای کاظم‌زاده گرامی به معنای مطلق» تابوی بیان احساسات «[۱۱]در خانواده ایرانی نیست. زیرا در خانواده ایران برخی احساسات مانند احساسات اروتیک و یا انتقاد و غیره در پای احساسات دیگر چون احساس وحدت درونی و در پای احساس «عشق و احترام ایرانی» قربانی می‌شوند. همان طور که بر خلاف نظر ایشان، خانواده مدرن نیز دارای حالت قربانی کردن برخی احساسات خویش در پای حالت فردگرایی است.

به ویژه برای مثال در فرهنگ‌های مدرنی مثل خانواده آلمانی، به اهمیت رابطه جسمی و احساسی کودک/اولیا در سنین کودکی کم بها داده می‌شود. رابطه جسمی و احساسی مهمی که برای رشد توانایی عشق به خویش و به دیگری و اعتماد به زندگی و غیره نقشی بس اساسی دارد.

برای مثال در خانواده ایرانی از این جهت به کودک و در آغوش گرفتن کودک و یا محبت به یکدیگر اهمیت فراوان داده می‌شود، اما این ارتباط از سنین خاصی یک‌دفعه منع می‌شود و یا به شدت کم می‌شود. در زبان فارسی کلمات فردی جنسی وجود دارد؛ اما آغشته به شرم اخلاقی هستند و اندک هستند، همان گونه که استقلال فردی و خانوادگی مدرن در ارتباط تنگاتنگ با دیسکورس مدرن و تحت تأثیر روایت عمومی و «سنت فردیت و متاروایت مدرنیت» است.

با این حال زنان و مردان و به ویژه نسل‌های معاصر ایرانی از این کلمات در زندگی اروتیکی خویش استفاده می‌کنند و یا اسامی مستعار و خصوصی فردی برایش می‌یابند .مشکل، ایجاد تفکیک بهتر میان کلمات علمی وعمومی و فردی و به ویژه رهایی از بار منفی کلمات، آری‌گویی به این کلمات و فانتزی‌ها و ایجاد کلمات نو برای فانتزی‌های نو است.

همین گونه تابوی محرم‌آمیزی در خانواده ایرانی به شکل «ارتباط ناموسی» عمل می‌کند، اما این حالت در معنای تئوری فروید تا لکان به یک حالت «حجاب سمبولیک و ناموس سمبولیک «[۱۲]کامل رشد نکرده است و هنوز بخشا در حالت «تعارف و رودربایستی نارسیستی» و نافی فردیت باقی مانده است.

انتقادات دیگری نیز به مقاله خوب این همکار گرامی و در زمینه نگاه تک‌سیستمی ایشان به دیسکورس مدرن و سنتی و درک نوع رابطه اجزای دیسکورس وجود دارد که اینجا امکان طرحش نیست .

۲-هر ارتباط و گفت‌وگویی، هر جمله و سخنی دارای دو جنبه «دیجیتال و آنالوگ» و نیز «خبری و ارتباط احساسی» هست. وقتی شما به رییس خویش یا به همسر خویش و یا به رأی‌دهندگان خویش «صبح بخیر» می‌گویید، این حرف شما هم داری یک «متن خبری و دیجیتال» است که همان قصد خوشامدگویی و «صبح بخیر» گفتن است و هم دارای یک متن» احساسی یا آنالوگ» است که توسط لحن کلام و حالت جسم شما و برخورد شما بیان می‌شود.

این لحن بیان و حالت جسم شما که عمدتا ناآگاهانه رخ می‌دهد، در واقع احساس و نوع رابطه احساسی شما با دیگری را منعکس می‌کند. بر اساس نوع احساس و نوع رابطه ، کلمه» صبح بخیر» می‌تواند با خوشحالی، عصبانیت، کین‌توزانه و یا تحقیرآمیز بیان شود و بدین علت نیز انواع و اشکال واکنش در طرف مقابل را ایجاد کند.

طبیعی است که واکنش فرد مقابل و نوع ارتباط میان «متن خبری و احساسی» در گفته او نیز، از طرف دیگر در شما ایجاد واکنش متقابل می‌کند .زیرا گفت‌وگو یک حالت چرخشی مداوم دارد. در حالت اختلال ارتباطی می‌تواند انواع و اشکال سناریوهای ارتباطی غلط چون «رابطه ظالم/مظلوم»، «خروس و مرغ جنگی» و غیره ایجاد شود و مرتب تکرار شود. یا به «پیش‌گویی خود-تحقق بخشنده» و تحقق هراس خویش منجر شود.[۹]

بنابراین بایستی توجه کنید که هر چه بیشتر «متن احساسی و خبری» سخن‌تان با یکدیگر هم‌سو باشد. اگر در سخن خویش و یا طرف مقابل یک اختلال رابطه میان این دو متن و یا حرف دوپهلو و مبهم را احساس می‌کنید، مهم آن است که آن را مطرح کرده و حرف دو پهلو را به یک حرف روشن تبدیل سازید. اختلالات میان حالات «آنالوگ یا احساسی و دیجیتال یا خبری» گفته‌های ما، از مهم‌ترین علل دعواها و سوءتفاهم‌های خانوادگی، کاری و غیره است.

این اختلالات نشان می‌دهند که مشکلاتی در رابطه احساسی و عشقی یا کاری وجود دارد که بایستی مطرح و مورد گفت‌وگو قرار گیرند وگرنه رابطه محکوم به شکست یا داغانی است. زیرا برای مثال حرف دوپهلو و مبهم (دوبل مایند) از مهم‌ترین شیوه‌های آگاهانه و ناآگاهانه داغان کردن فرد مقابل در روابط عشقی و خانوادگی و کاری است.

تحقیقات نشان داده است که به ویژه در خانواده‌ای که پدر یا مادر مبتلا به اسکیزوفرنی یا روان‌پریشی هستند، استفاده ناآگاهانه از این حالت سخن دوپهلو، یکی از شیوه‌های بیمار ساختن کودکان خویش است. مادری بیمار را تصور کنید که به فرزندش می‌گوید:«اگر ساکت بمانی، دوستت دارم.» کودک ساکت می‌ماند و می‌بیند که مادر به او محلی نمی‌گذارد. حال اگر او سر و صدا کند و یا به سمت مادر رود، این به معنای عدم سکوت و عدم چشیدن عشق مادری است و اگر ساکت بماند از تشنگی احساسی و عدم نوازش داغان می‌شود. این گونه چنین کودکی ناگهان شروع به جیغ و داد می‌کند و یا او نیز حالات اسکیزوفرن پیدا می‌کند.

در عرصه سیاست نیز می‌توان از حرف دوپهلو برای گول زدن توده‌ها و یا برای تحریک توده‌ها علیه گروه خاصی و یا قوم خاصی استفاده کرد و یا حرف دوپهلو باعث عدم ارتباط صحیح میان سیاست‌مدار و رأی‌دهندگان می‌شود. شیوه «نیش زدن» ایرانی نیز یکی از اشکال مهم و خطرناک این حرف دوپهلو است. همین گونه نیز «نق نق کردن» ایرانی به جای ایجاد دیالوگ به نفی دیالوگ تبدیل می‌شود.

مهم تبدیل «نیش زدن و نق نق» به انتقاد سازنده و موضوع گفتگو و بیان خشم و گریه خویش است. البته همه این حالات را می‌توان به شیوه خلاقانه نیز مورد استفاده قرار داد؛ به شرطی که فرد گوینده به منظور ایجاد دیالوگ و گفت‌وگو به عمد از این شیوه‌ها استفاده کند. برای مثال استفاده از سخن دوپهلو و نیش زدن در طنز و لطیفه نقشی به‌سزا دارد. یا می‌توان به زبان طنز گاه به کمک آن حتی فردی را کمی گیج و سردرگم ساخت. به ویژه وقتی شخص احساس می‌کند که نیاز دارد به دیگری خشم و انتقامش را نشان دهد و به او بفهماند که ناراحت است، بی آن که مستقیم آن را بگوید. به قول معروف» انتقام غذایی است که بایستی سرد سرو شود «.

۲-مشخص کردن هدف خویش از ارتباط و شیوه دست‌یابی به آن

مکتب «پروگرام‌سازی نویرولینگویستیک» یا به زبان ساده» ان.ال.پی [۳]«از مهم‌ترین مکاتب روان‌درمانی در عرصه دست‌یابی به موفقیت کاری و شغلی یا ارتباطی است و شیوه‌های مهمی در این زمینه را مطرح کرده است. «تفکر مثبت» نیز از نمونه این مکاتب نوی چند دهه اخیر است. از مهم‌ترین شیوه ها برای موفقیت در کار و ارتباط عشقی یا سیاسی این سه موضوع است. البته موضوعات و مراحل دیگری نیز هست که خواننده را به خواندن مراجع دیگر برای اطلاعات بیشتر ترغیب می‌کنم.

برای دست‌یابی به یک ارتباط موفقیت‌آمیز بایستی بنا به مکتب «ان.ال.پی» به این چند موضوع توجه داشت:

۱-تبدیل کردن هدف خویش به یک تصویر و یک جمله و خواست مشخص و مثبت: برای مثال وقتی که شما می‌خواهید با رییس‌تان در باب اضافه حقوق و یا با همسرتان در باب آینده رابطه سخن گویید و یا با توده‌ها سخن گویید، اولین کار مهم این است که دقیقاً تصور مشخصی از آنچه می‌خواهید بگویید، در ذهن خویش به سان یک تصویر و یا یک جمله مشخص و مثبت داشته باشید. زیرا جان و ذهن انسانی به شیوه یک پروگرام مشترک کار می‌کند و وقتی شما خواستتان را منفی یا نامشخص بیان می‌کنید، خودتان یا طرف مقابل نیز به شیوه نامشخص و یا منفی به این هدف می‌نگرد و خویش را با این خواست به ناچار به شیوه نامشخص و یا با حالت اکراه و نامطمئن منطبق می‌سازد.

مهم این است که جمله و هدفتان ساده و مثبت و در زمان حال جمله بندی شود. برای مثال حتی اگر می‌خواهید خانه‌تان را عوض کنید، به خود بگویید: «من خانه‌ام را عوض می‌کنم» به جای آن که بگویید: «من می‌خواهم خانه‌ام را عوض کنم.» زیرا جمله اول باعث متمرکز شدن مثبت ذهن شما و جان شما بر موضوع «عوض کردن خانه» خواهد بود. در حالی که در جمله دوم کلمه «می‌خواهم» باعث به هدر رفتن انرژی و طولانی کردن مسیر و عدم تمرکز می‌شود. به خودتان، به همسرتان، یا به توده‌ها بگویید، این یا آن برنامه را دارید و برنامه را به شکل یک تصویر مشخص و کوتاه بیان کنید.

۲-منطبق ساختن شیوه بیان خویش با نوع حالت و رفتار دیگری: در هر گفت‌وگویی و بیان خواستی، فرد مقابل و عکس‌العمل او نیز نقش بسیار مهمی دارد. از این رو برای دست‌یابی به هدف خویش بایستی شیوه سخن گفتن خویش را با حالت طرف مقابل‌تان هم‌سو کنید.

یعنی با رییستان برای مثال دقیقاً به عنوان یک کارمند وظیفه‌شناس و خلاق و قادر به درک و بیان هیرارشی در گفتار سخن گویید و با همسرتان به کمک لحنی عاشقانه و همراه با استفاده از کلمات و موضوعاتی که برای او آشنا و دوست‌داشتنی است. با توده‌ها با استفاده از اسطوره‌ها، مباحث مورد علاقه و زبان آن‌ها سخن گویید، بدون آن که با آن‌ها کامل یکی شوید. زیرا موضوع نهایی شما «هدایت و رهبری آن‌ها» به سوی خواست خویش است. یعنی شما در گفت‌وگو خود را با دیگری هم‌سو می‌کنید و او را از آن جایی که او قرار دارد، به سوی هدف خویش همراهی و هدایت می‌کنید.

این به معنای گول زدن طرف مقابل نیست؛ بلکه به معنای درک دقیق لحظه و حالت و حرکت بر اساس حالت پیچ و خم مسیر رابطه و خواست است. حالت کلک زدن سرانجام شکست می‌خورد. چون توجهی به حالات و خواست‌های طرف مقابل نمی‌کند. موضوع ایجاد دیالوگ و ارتباط است و کلک زدن به معنای نفی دیالوگ و تبدیل دیگری به ابزار و وسیله است .اینجا موضوع بیان خواست از طریق «هم‌سو شدن» «اغواگری» و «رهبری» و گفت‌وگو است .دیالوگ در واقع یک رقص و یک بازی است و بدون همراهی طرف مقابل محکوم به شکست است .طرف مقابل نیز تنها زمانی همراهی می‌کند که به خواست‌های خویش نیز دست یابد.

۳-تبدیل موانع میان راه به پشتیبانان هدف خویش: یک «اغواگر» و «انسان ارتباطی «توانا، یا یک سخن‌گر خوب دقیقاً می‌داند که چگونه موانع میان راه را به هیجان و پشتیبانان راه خویش تبدیل کند. زیرا همیشه موانعی برای دست‌یابی به خواست وجود دارد، از ترس معشوق از فردای هم‌آغوشی تا ترس توده‌ها از تغییرات و یا ترس همکار از پیشرفت شما.

برای دست‌یابی به هدف خویش بایستی ترس معشوق و توده‌ها را به «هیجان رابطه» و هیجان تحول و قدرت تحول تبدیل سازید و این ترس را به «ترس شیرین و کنجکاوی شیرین «تبدیل سازید. باید منتقدان خویش را به همراهان کنجکاو خویش مبدل سازید و ترس معشوق را به هیجان عشق و ماجراجویی و کنجکاوی شب و فردای هم‌آغوشی.

۳-اطلاعات دقیق در باب پیش‌زمینه خویش و طرف مقابل و دقت بر سناریوهای رفتاری

این موضوع به ویژه در عرصه کار به عنوان روان‌کاو، مشاور اجتماعی و یا مددکار و نیز در روابط عشقی و سیاسی نقش بازی می‌کند. از مکاتب مهم در روان‌درمانی در این زمینه مکتب «خانواده‌درمانی سیستماتیک «[۴]است که بدبختانه هنوز ایرانیان با آن و قدرتش چندان آشنا نیستند. به ویژه به امکان تلفیق قدرت این مکتب با مکاتب دیگر و یا با تئوری‌های لکان و دلوز آشنا نیستند.

در نگاه «خانواده‌درمانی سیستماتیک» هر انسانی همیشه در یک سیستم و به ویژه یک» نظم خانوادگی» حضور دارد و جا و نقش او در این سیستم، تأثیر فراوان بر نوع و حالات عشق و عمل او در زمان حال دارد. همین موضوع را لکان به کمک تئوری هایدگر به شیوه دیگر بیان می‌کند و می‌گوید که «ما همیشه در یک تصویر هستیم.» زیرا ما ناآگاهانه همیشه در تصویر خانوادگی خویش حضور داریم و بسته به نوع رابطه‌مان و مکان‌مان در تصویر ناآگاهانه خانوادگی، روابط کاری و عشقی‌مان را سامان می‌دهیم.

برای مثال فردی که در تصویر خانوادگی‌اش، نقشش و جایش همیشه به عنوان فرزند متحد با مادر و علیه پدر باشد، این چنین مردی معمولاً روابطش با زنان بسیار افراطی خواهد بود و همیشه گویی در حال جبران گناه پدر و عشق اغراق‌آمیز مصنوعی به همسر و یا تکرار خطای پدر است.

به کمک شیوه «ترسیم خانواده» در روان‌درمانی سیستماتیک می‌توان موضوعات فراوانی را درباره خویش و یا دیگری درک کرد و با تغییر حالت و مکان در«صحنه آزمایشی روان‌کاوی» می‌توان به تغییر و تحول در عرصه زندگی شخصی کمک رساند. یا با دیدن حالات تکرارشونده و سناریوگونه ناآگاهانه در معشوق و یا دیگری، می‌توان به کمک شیوه‌هایی چون بیان این موضوع، طنز و غیره به تحول رابطه و دیالوگ کمک رساند.

برای مثال در عرصه کار با بیماران روانی و یا خانواده‌های مشکل‌دار، دانستن این موضوع بسیار اساسی است که آیا فرد یا خانواده بیمار به خواست خویش به مشاوره و روان‌درمانی آمده است و یا زیر فشار دیگران، اعم از معشوق یا اداره دولتی، مجبور به این کار است. زیرا این تفاوت در نوع پیش‌زمینه، تأثیرات فراوان در رابطه میان» روان‌درمان - بیمار» می‌گذارد.

همین موضوع در ارتباط عشقی و یا کاری و غیره نیز تا حدودی لازم است. برای مثال وقتی عاشق و معشوق از دو پیش‌زمینه فرهنگی کاملاً متفاوت و یا متضاد بیایند، این تفاوت‌ها اگر مورد توجه قرار نگیرند، می‌توانند باعث داغانی رابطه و یا درگیری خانوادگی شوند. عشق زمانی قادر به حل مشکلات و موانع است که این موانع را ببیند و این عشق با خرد خندان و گفت‌وگوی متقابل و تبدیل موانع به هیجان رابطه همراه باشد.

متأسفانه به علت محدودیت میزان بلندی مقاله و نیز به علت هراس از گیج شدن برخی خوانندگان ایرانی که هنوز به نگاه تک‌سیستم عادت دارند، مجبورم این بخش را پایان دهم و برخی دیگر از این مباحث و امکانات مانند شیوه های مورد استفاده در» موتیواسیون‌درمانی «[۵]و نیز مباحث مهم در عرصه مکتب «ترانس‌آکسیون آنالیز «[۶]و چگونگی تبدیل بازی‌های بشری به دیالوگ سالم و پرشور را به بحث دیگری واگذار کنم. یا علاقه‌مندان می‌توانند به هایپرتکست‌های بالا و یا کتاب معروف «بازی‌های بالغین» اثر «اریک برنه» مراجعه کنند.

طبیعی است که این شیوه‌ها نیز نه یک‌روزه به دست می‌آیند و نه این شیوه‌ها تک‌لایه هستند. موضوع مهم شناخت اهمیت پیوند خرد با عشق و علاقه و دست‌یابی به» قلبی گرم و مغزی سرد» یا به «قلبی مسیح‌وار و دستی سزاروار» به قول نیچه است تا بتوان به بهترین شیوه به خواست دست یافت.

اکنون نیز می‌توانیم در پایان راهی را بیان کنیم که مرحله دوم در مسیر موفقیت و ارتباط و مخصوص برگزیدگان و نخستزادگان و اغواگران است و البته هر کسی می‌تواند این گونه باشد؛ به شرطی که خود بخواهد و به این خواست خویش تن دهد.

راهی برای برگزیدگان

همه راه‌های بالا با تمام قدرتشان، هنوز تا حدودی گرفتار حالت متافیزیک مدرن و خطای دکارتی سیادت عقل بر احساس، با درجات مختلف هستند و ناتوان از تن دادن بهتر به خرد جسم و سیستم و رابطه هستند .زیرا واقعیت موضوع این است که وقتی مردی چنان خجول است که ناتوان از ابراز عشق خویش به دیگری است، می‌توان به کمک شیوه‌های بالا و یا «تفکر مثبت» و یا «رفتاردرمانی «به او کمک کرد که بر خجولی خویش چیره شود و به گفت‌وگو دست یابد. اما این امکان وجود دارد که او با از دست دادن خجالت و شرم خویش، در واقع بخشی از تفاوت منحصر به فرد خویش را از دست بدهد.

شیوه دوم و والاتر در دست‌یابی به خواست خویش و موفقیت در زندگی، در نگاه جسم‌گرایانه و پسامدرن من، دست‌یابی به توانایی تغییر و دگردیسی ضعف خویش به قدرت خویش و تغییر صحنه است. در این حالت انسان سراپا لحظه و جسم و به قول نیچه یا دلوز آری‌گوی به زندگی و تمناهای خویش است و همزمان مرتب آن‌ها را می‌آفریند و به آن‌ها شکل و

رنگ و روایت می‌بخشد .[۷] در این حالت نو، انسان خجول بالا به جای چیرگی بر خجالت و یا ترس خویش، این ضعف ها را به قدرت‌های خویش تبدیل می‌کند و «ترس شیرین» «خجالت جذاب» می‌شود.

این گونه این انسان خجول با تن دادن به خجالت و تپق زدن خویش به سوی معشوق می‌رود و با لکنت زبان شرمگینانه و جذابش فرد مورد علاقه را به نوشیدنی دعوت می‌کند و یا در دیداری دیگر می‌گوید: «می‌بینید چنان مسحور شمایم که به لکنت زبان دچار شده‌ام» و یا این موضوع را با طنز و یا شوخ‌چشمی بیان می‌کند و این‌گونه «شرم جذاب «می‌شود.

در چنین نگاه و شیوه‌ای همچنین به یک اصل مهم زندگی نیز پی می‌بریم که اکثراً به عنوان استدلال علیه «اغواگری» مورد استفاده قرار می‌گیرد. آیا هدف وسیله را توجیح می‌کند؟ با تن دادن به زندگی و خرد جسم و با آفرینش تفسیر و روایت خویش از «اغواگری و بازی زندگی» همچنین انسان به اخلاق و خرد نهفته در زندگی و جسم پی می‌برد. زیرا زندگی به کسی قدرتی نمی‌بخشد؛ مگر آن که او نسبتاً قادر به استفاده مثبت از این قدرت باشد. زیرا وقتی به قدرت این اغواگری و «دگردیسی خندان» مداوم دست‌یابی، همزمان به «اخلاق جسم و زندگی» به قول نیچه، یا به «اخلاق آرزومندی» به قول لکان نیز دست می‌یابی که اساسش این گونه است: «هر گونه که با تمنایت، با معشوق و طرف مقابلت رفتار کنی، در همان لحظه با خود نیز به همان شیوه رفتار کرده‌ای و جهانت را، سعادتت را این گونه ساخته‌ای. هر طور بنگری، همان گونه نگریسته می‌شوی«.

یعنی وقتی هدف برایت هر وسیله ای را توجیح کند و دیگری برایت فقط ابزاری و وسیله ای باشد، همزمان خود را به برده‌دار و ابزاری تبدیل کرده‌ای و همیشه با این احساس زندگی می‌کنی که دیگران یا از ترس و یا از روی حماقت با تو هستند و نه از روی عشق و اراده فردی .

والاترین شیوه موفقیت در زندگی از این رو تن دادن به بازی زندگی و لمس خرد زندگی و جسم و لمس خرد آرزومندی است و به قول نیچه در «چنین گفت زرتشت» پی بردن به این امر است که برای رسیدن به هدف مقدس بایستی ابزار کار خویش را نیز مقدس و زیبا ساخت و «دروغ و کلک زیبا» آفرید. یا به قول «کیرکه گارد» در کتاب «ترس و دلهره» به ایمان و عشق سبکبال و پارادوکسیکال پس از مرز خرد دست یافت.

چنین «کودک بی‌تهوع» و خندانی، چنین مؤمن و عاشق خندانی، در واقع قبل از شروع بازی و دیالوگ یا جدل، بازی را برده است. زیرا او قادر به تغییر صحنه است و برای دیدن معشوقش ابتدا به عاشق تبدیل می‌شود و صحنه‌اش لحظه دیدار عاشقانه می‌شود. او والاترین اغواگر است؛ زیرا وقتی کسی یا چیزی را می‌طلبد، تن به احساسش می‌دهد و صحنه را آن گونه مطابق با خواست خویش می‌سازد و به آن تن می‌دهد. او لحظه را در ذهن و جانش، به صحنه دیدار دو عاشق و معشوق تازه تبدیل می‌کند و این گونه خندان و عاشقانه برای اولین گفتار به سوی معشوق می‌رود و کنجکاو است که «حادثه صورت گرفته «اکنون چگونه اتفاق می‌افتد و قادر به دگردیسی در بازی است.

او بازی‌گر پرشور و خندان و یا در معنای مکتب لائوتسه در واقع «دائو» یا «فرد بی‌عمل» است که بدین وسیله همه هستی را و دیگری را به عمل وادار می‌سازد. زیرا او قادر به تغییر صحنه و بازی است. زیرا او بر خلاف دیگران و حتی نسل قبلی عمل می‌کند و به قول «زرتشت» نیچه به دیگران می‌گوید: «شما آن‌گاه که آرزومند اوج گرفتن‌اید، روی به بالا دارید، و من روی به پایین. زیرا که اوج گرفته‌ام«.[۸]

اینجاست که به جای«مؤمن جان‌سنگین سنتی»، یا به جای «هنرپیشه مدرن» «بازی‌گر پرشور و خندان» زمینی و یا در نوع ایرانی آن، «عارف و عاشق زمینی و خندان «[۱۰] زاییده می‌شود و زندگی به یک بازی عشق و قدرت جاودانه تبدیل می‌شود و هر لحظه به نبرد عشق و قدرت خندان روایات مختلف این عاشقان و عارفان خندان زمینی و به یک زندگی هزار تفسیر و هزار بازی دگردیسی می‌یابد.

۲- **گفتگو با رادیو همبستگی**

۳- **Neurolinguistische Programmierung**

۴- **Systemische Therapie**

۵- **Motivationstherapie**

۶- **Transaktionsanalyse**

۷- **Der Gedanke der Affirmation - Nietzsche und Deleuze**

۸-چنین گفت زردشت. نیچه. ترجمه آشوری. ص ۱۶۱

۹-**چگونه بدبخت شویم**

۱۰-**اسرار مگو**

۱۱-**نقش «تابوی بیان احساسات» در ساختار خانواده ایرانی**

۱۲-**رابطه حجاب با بی‌مرزی ایرانی**

چگونه خوشبخت شویم

اولین کلام مهم روانکاوی و روان درمانی درباره تلاش انسانها برای خوشبختی این است که نشان می دهد، انسان در واقع در پی «تمناهای خویش» است و احساس خوشبختی وقتی است که او احساس می کند که به تمناهای خویش، به روایت خویش از عشق و قدرت، به معشوق فانی خویش دست یافته است. دوم اینکه این روایت خوشبختی هیچگاه کامل و نهایی است و در واقع بایستی خوشبختی و سعادت بشری، عشق و خلاقیت بشری یکجایش بلنگد تا مرتب تحول یابد و رشد بکند. عشق مطلق، خوشبختی مطلق یک دروغ و یک راه به سوی مرگ و نابودی است. سوم اینکه هیچگاه نمی توان معنای نهایی خوشبختی را یافت. ازینرو هر کس می تواند معنایی متفاوت از خوشبختی داشته باشد و در واقع هزاران راه، یا به تعداد آدمیان راه به سوی لمس خوشبختی است. هر انسان در واقع یک مسیر و یک امکان ایجاد روایتی نو از خوشبختی زمینی و سعادت زمینی و فانی است. چهارم آنکه می توان همزمان اصول کلی و پایه های کلی خوشبختی و سعادت بشری را طرح و تصور کرد و اینجاست که رشته های مختلف روان درمانی و روانشناسی این پایه های مختلف را طرح و راههای دستیابی به سعادت در این زمینه ها را مطرح کرده اند. بخشی از این امکانات موفقیت و سعادت را در مقاله قبلی خوانده اید. حال در ویدئوهای ذیل می توانید به توضیحات تکمیلی درباره این راهها و امکانات دست یابید.

خوشبختی بشری در واقع مثل یک «لوزی» چهار ضلع دارد و هر انسانی برای دستیابی به سعادت زمینی بایستی سعی کند که در این چهار بخش به سعادت خویش و به تعادل میان این چهار ستون خوشبختی خویش دست یابد. همزمان مشخص است که هر انسانی در یک بخش احتمالا موفقتر از بخشهای دیگر است. مهم است که اما تلاش کند همزمان در بخشهای دیگر نیز به ارضای نیازها و تمناهای انسانی خویش دست یابد و به شیوه خویش این «لوزی خوشبختی» خویش را ایجاد بکند. (من اصطلاح «لوزی انسانی» را از دکتر روانپزشک خوب و فقید ایرانی دکتر پزشکیان وام گرفته ام. این اصطلاح را من در نوزده، بیست سال پیش در دوران دانشجویی در یک جلسه ایرانی از او شنیدم.)

این لوزی خوشبختی بشری دارای چهار ضلع به شرح ذیل است: بخش اول خوشبختی در عرصه عشقی و ارتباطات است. بخش دوم موفقیت در عرصه کاری است. بخش سوم خوشبختی در عرصه خانوادگی و اجتماعی است. بخش چهارم خوشبختی در عرصه فردی و ارتباط با خویش است.

برای توضیحات بیشتر حال می توانید به این «پنج ویدئوی ذیل» که در باب «روانکاوی خوشبختی است» مراجعه بکنید:

روانکاوی خوشبختی 1
http://www.youtube.com/watch?v=cTxpneHjMzM

روانکاوی خوشبختی 2
http://www.youtube.com/watch?v=TbEYpJWB3dU&feature=related

روانکاوی خوشبختی 3
http://www.youtube.com/watch?v=0Za_aU5F11Y&feature=related
روانکاوی خوشبختی 4
http://www.youtube.com/watch?v=xDBW2TFjGrA&feature=related

روانکاوی خوشبختی 5
http://www.youtube.com/watch?v=WF_9Ka5Pr_Q&feature=related

بخش سوم: روانکاوی و آسیب شناسی برخی بحرانهای فرهنگی ایرانی

در این بخش خواننده با توانایی نقد روانشناختی و روانکاوی در نقد و آسیب شناسی فرهنگی آشنا می شود و همزمان با نقد و آسیب شناسی برخی مباحث مهم فرهنگی و فردی جامعه خویش روبرو می شود.امروزه استفاده از نقد روانکاوی و روانشناختی در نقد و آسیب شناسی مباحث اجتماعی و فرهنگی و برای طرح راههای تحول فرهنگی یک شیوه متداول و مهم در دیسکورس مدرن و پسامدرن است. همانطور که این مباحث و چشم اندازهای روانکاوی به مباحث فرهنگی و به گفتمانهای اجتماعی به نیاز خویش به همیاری و همکاری با علوم دیگر مثل جامعه شناسی و سیاست و غیره واقف است. زیرا هر موضوع فرهنگی دارای جوانب و چشم اندازهای مختلف است و همینطور نیز هر تحول فرهنگی احتیاج به تحولات روانی، گفتمانی، ساختاری و حقوقی خویش دارد وگرنه در نیمه راه از حرکت بازمی ماند و بحران ادامه می یابد. موضوع نقد و آسیب شناسی روانکاوانه و بالاخص مباحث فرهنگی ذیل، تلاش برای ایجاد ساختارها و گفتمانهای نوین فرهنگی و بالغانه است تا تحول و رنسانس در یک جامعه بهتر رخ دهد. تحولات ساختاری سیاسی و حقوقی احتیاج به این تحول فرهنگی متقابل دارد، همانطور که تحول فرهنگی احتیاج به تحول ساختار حقوقی و سیاسی متناسب دارد. موضوع تحول ساختارهای درونی و برونی است که با یکدیگر همپیوند هستند. انسان موجودی در چهارچوب زبان و گفتمان است و کار روانکاوی تلاش برای تحول در این زبان و رسوم و گفتمانها است تا هر چه بیشتر فرد و جامعه به فردیت و فرهنگ سمبولیک و بالغانه خویش دست یابد و متحول شود.

نقدهای مطرح شده بر مباحث فرهنگی ایرانی همزمان بیانگر نگاه و چشم انداز چندسیستمی و خاص نگارنده به جامعه ایران است و در پیوند تنگاتنگ با سیستم و نگرشی است که در کتاب «از بحران مدرنیت تا رقص عاشقان و عارفان زمینی» مطرح شده است. زیرا در آنجا برای اولین بار در فرهنگ ایرانی بر پایه یک نگاه روانشناختی و چندسیستمی به آسیب شناسی مهمترین بحرانهای مدرن جامعه ایران و درک همپیوند گفتمانی و سیستماتیک آنها با یکدیگر پرداخته می شود.

روانکاوی «ناموس» و شعر «مادر مادرم»

وقتی ما از «ناموس» در فرهنگ خویش سخن می‌گوییم، بیش از هر چیز، تصاویری چون» قتل‌های ناموسی»، رگ‌های برافروخته و قیافه‌های مالامال از خشم به ذهن‌مان رسوخ می‌کند و آدم‌هایی را می‌بینیم که در نام «غیرت و شرف» به قتل و سرکوب خواهر، زن، دگراندیش، دگرجنس یا دگرجنسییت دست می‌زنند. آیا واقعا «ناموس» همین است و موضوع ما رهایی از فرهنگ ناموسی است و یا نوع نگاه ما به این موضوع غلط است؟ چرا فرهنگ و انسان ایرانی مرتب در یک چرخه دائمی ناموس/ضدناموسی، اخلاقی/بی‌اخلاقی بسر می‌برد و گاه به نام ناموس گردن خویش و معشوق را می‌زند و گاه یک‌دفعه می‌خواهد هر مرز و قانون و اخلاقی را بشکند و دمار از روزگار درآورد؟

معنای ناموس در روان‌کاوی

به قول تئوری ساختارگرایانه لووی استراوس و نگاه روان‌کاوی فروید/لکان، هر سیستم و جامعه یا خانواده دارای یک نظم درونی است که اساس این نظم بر پایه «قانون جنسی محارم» و یا همان «عدم زنای با محارم» است. از نگاه روان‌کاوانه «ناموس» در واقع نام دیگر قانون جنسی «عدم زنای با محارم» است که اساس قانون و فردیت و بلوغ بشری است. (مبانی روان‌کاوی فروید، ص100) زیرا این قانون و ناموس سبب می‌شود که کودک پسر یا دختر، با قبول محرومیت از مادر و قبول تعلق مادر به پدر، به عرصه فردیت خویش و جهان سمبولیک خویش پا بگذارد، به هویت جنسیتی دخترانه و پسرانه، زنانه و مردانه خویش دست یابد و به دنبال دست‌یابی به عشق و حقیقت فردی از محیط خانوادگی بیرون رود.

دختر با قبول این محرومیت از بهشت مطلق مادری و قبول قانون یا «نام پدر» به» تبلور فالوس و تمناشدن، به راز و ناز و عشق» تبدیل می‌شود و پسر با قبول «نام پدر «به «فالوس و تمنا داشتن، نیاز بودن، قدرت بودن» تحول می‌یابد. اما این حالات عشق زنانه و قدرت مردانه همیشه حالاتی ناکامل هستند و بنابراین عشق و قدرت و حقیقت آن‌ها مرتب قابل تحول است. زیرا بهشت مطلق یک توهم است و حتی رابطه مادر/فرزندی نیز مالامال از عشق و نفرت است. از طرف دیگر هر دو می‌توانند به تلفیق خویش و بر بستر حالت عشق زنانه و قدرت مردانه، به «عشق و اغواگری قدرتمند زنانه» و «قدرت عاشقانه و اغواگرانه مردانه» دست یابند. زیرا انسان آرزومندی غیر است و به دنبال این تمنای گمشده و دیگری است.

در این رابطه ناموسی بالغانه، پسر به «حافظ ناموس و نام پدر» تبدیل می‌شود و دختر به «تبلور ناموس» تبدیل می‌گردد، اما این حالات زنانه و مردانه مطلق نیستند .زیرا ناموس و نام پدر یا تمنای گمشده هیچ‌گاه ذات نهایی و تصویر نهایی ندارند .ازین‌رو این حالات حفظ ناموس مردانه و تبلور ناموس زنانه حالاتی همیشه ناکاملند و زن و مرد می‌توانند مرتب تصویری نو از زنانگی و مردانگی، یا از دیالوگ و روایتی نو از ناموس بسازند. زیرا این ارتباط بر اساس قبول فردیت و دیالوگ و قانون فانی و قابل تحول است .

ازین‌رو این تصور که ناموس موضوعی مربوط به جوامع عقب‌مانده و یا سنتی است، یک خطاست. خانواده و جوامع مدرن نیز بر پایه قانون جنسی و ناموس پایه‌ریزی شده‌اند .اما چون در این جوامع حالت ارتباط با ناموس یک رابطه بالغانه و سمبولیک است، در واقع حالت ناموسی به اصل خویش، یعنی زمینه‌سازی رشد فردیت و قانون دست یافته است .طبیعتا جامعه مدرن دارای ضعف‌های خویش در این زمینه و ناتوانی از تلفیق عشق عمیق و دیالوگ عمیق نیز هست که موضوع بحث امروز ما نیست.

با چنین نگاهی می‌توان فهمید که مشکل «ناموس و یا غیرت» نیست. مشکل نوع رابطه با» ناموس و قانون جنسی محارم» است. در جامعه‌ای که در آن فردیت و قانون رشد کند، آن گاه این ناموس و قانون جنسی حالت سمبولیک پیدا می‌کند. یعنی فرد می‌بیند که وحدت کامل و بهشت مطلق یک توهم است و همیشه فاصله و حجابی میان او و «غیر» است و او بایستی مرتب برای دست‌یابی به شناخت، عشق، ایمان یا سعادت، تن به دیالوگ و نیازش به» غیر» دهد. در چنین رابطه بالغانه‌ای آن گاه ناموس به یک «ناموس سمبولیک» تبدیل می‌شود و حجاب واقعی به «حجاب سمبولیک» تبدیل می‌شود. زیرا هر کسی دارای حجاب و مرز خویش است. زیرا فردیت به معنای قبول مرز و فاصله با دیگری و قبول ارتباط و دیالوگ با «غیر»، بر بستر قانون یا نام پدر است.

در فرهنگی که این تحول درونی در فرد و جامعه خوب رخ نداده است، آن گاه مانند جوامع سنتی حالت «ناموسی» یک حالت نارسیستی و یا کابوسانه دارد. یعنی در واقع انسان‌های این فرهنگ از یک سو اسیر «نگاه ناموسی» هستند و زنانگی و مردانگی متفاوت خویش را در پای یک تصویر ناموسی «پدرانه/مادرانه» قربانی می‌کنند و به یک کثرت در وحدت و زنان و مردانی با نقش‌های مختلف و توانایی‌های مختلف تبدیل نمی‌شوند. از سوی دیگر در واقع آن‌ها مرتب در حال نفی ناموس و قانون جنسی هستند و اسیر وسوسه هستند .زیرا قبول ناموس و قانون جنسی بایستی به معنای عبور از خانواده و قبول فردیت باشد و نه اسارت در خانواده و فرهنگ خانوادگی .

چنین انسانی از یک سو کاهن و عارف اخلاقی است و لحظه‌ای دیگر به کاهن و عارف لجام‌گسیخته و ضداخلاق تبدیل می‌شود. آن گاه این افراد یا اسیر حجاب اجبارند و یا مرتب در حال کشف حجاب و طغیان‌اند. به جای اینکه به فردیت و حجاب زنانه و مردانه سمبولیک و احترام به این حجاب و دیالوگ بر بستر قانون دست یابند. (برای اطلاعات بیشتر در این زمینه به مقاله من» رابطه حجاب با بی‌مرزی ایرانی «در سایت زمانه مراجعه کنید.

نوع ناموس در فرهنگ ایرانی

با توضیحات بالا براحتی می‌توان دید که نوع رابطه با «ناموس و محارم» در فرهنگ ایرانی به طور عمده یک رابطه نارسیستی سرکوب کننده فردیت زنانه و مردانه و یا رابطه کابوس‌وار و خشونت‌آمیز قتل‌های ناموسی است و رابطه سمبولیک و بالغانه حامل فردیت، قانون و تمنای بالغانه به رابطه اصلی و مرکزی تبدیل نشده است. نمود این حالات ناموسی نارسیستی و کابوس‌وار را در همه روابط ایرانی، از روابط عشقی تا سیاسی، می‌توان بازیافت. ما به اسم ناموس و عشق به خانواده یا مام وطن، مرتب فردیت خویش و دیگری و تمناهای خویش و دیگری را سرکوب می‌کنیم و یا به قتل زنان، دگراندیش و دگرپسند دست می‌زنیم .

موضوع مهم شناخت پیوند درونی این حالات نارسیستی با یکدیگر است. زیرا نوع حالت زنانه/مردانه و حالات دیگر متضاد مانند کودکان سیامی به یکدیگر وابسته‌اند و با هم یک سناریو را تشکیل می‌دهند و بدون تحول در کل سناریو و تغییر صحنه نمی‌توان به تحول واقعی دست یافت. به این دلیل نیز حالات ناموسی ایرانی دارای یک سناریوی درونی است که بدون شناختن این سناریو، تحول در آن ممکن نیست.

یک شکل عمومی این سناریو، سرکوب و قتل زن در لوای دفاع از آبرو و حیثیت خانواده و یا اخلاق عمومی است. در این سناریو همیشه فردی از خانواده و به ویژه دختر یا زن که نماینده ناموس و ناموس حافظ آنهاست، دست به عملی باصطلاح ضدناموسی می‌زند. یعنی به خواست‌های فردی و عشق و تمنای زنانه خویش تن می‌دهند و به بهای این بی‌آبرویی اکنون پسر و یا پدر حامل ناموس بایستی دست به سرکوب یا قتل آن‌ها زند.

در پشت این حاملان خشم ناموس از طرف دیگر مادران و دختران دیگر، اخلاق عمومی و همسایه، یا قانون و «غیر بزرگ» قرار دارند که دشنه را در دست برادر می‌نهند تا گردن خواهر بی‌گناه خویش را پاره کند. در این سناریوی تراژیک در واقع هیچ کس مقصر نیست و هم همه مقصرند. زیرا همه اسیر این بازی و سناریواند و نقش خویش را در این بازی تراژیک بازی می‌کنند. ازین رو در نهایت هم قاتل و هم مقتول و هم خانواده داغان می‌شوند.

نوع دیگر این سناریو را در رابطه میان زن و مرد ایرانی در عشق و رابطه می‌بینیم .در این سناریوی ناموسی مانند داستان داش‌آکل و مرجان در کتاب هدایت، رابطه زن و مرد به یک فرهنگ اندرونی و بیرونی تبدیل می‌شود و زن به زیر حجاب مطلق فرستاده می‌شود.

وظیفه مرد از یک سو دفاع از ناموس و از این حجاب است و از طرف دیگر این زن در پشت حجاب برای او به مظهر عشق پاک و جادویی تبدیل می‌شود و او اسیر نگاه این زن جادویی است. زن برای مرد ایرانی تبدیل به تجسم واقعی بهشت گمشده می‌شود و خیال می‌کند با دست‌یابی به این فرشته پاک به بهشت دست می‌یابد. زن این جامعه نیز، از زیر حجاب ناموس، در مرد از یک سو مرد و پدری ظالم را می‌بیند که او را اسیر خویش کرده است و سرکوب می‌کند و از طرف دیگر مجذوب قدرت این مرد و پدر است و خواهان نجات خویش توسط این پرنس است.

در واقع هر دوی آن‌ها اسیر یک مثلث و رابطه ادیپالی زن/مرد/ اخلاق یا عشق مادرانه هستند و نمی‌توانند با قبول کامل ناموس سمبولیک و حجاب سمبولیک به دنیای تثلیثی فردیت، قانون و تمنا دست یابند. ازین‌رو در چنین جامعه ای همه چیز ناموسی و اسیر نگاه این پدر و مادر خیالی است و به اسم ناموس هم در خیابان و هم در خانه، جسم و زنانگی و مردانگی سرکوب می‌شوند.

مرد به بهای حفاظت از ناموس و سرکوب زن و خویش به حقوق و امتیاز برتر دست می‌یابد، اما قدرت مردانه خویش را در پای نقش پدر سرکوب می‌کند. زیرا با سرکوب زنانگی، مردانگی مدرن نیز رشد نمی‌کند. زیرا چنین مردی یا محکوم به حفظ ناموس است یا اسیر نگاه زن و نمی‌تواند تکان بخورد و به مارکوپولو و ماجراجویی مردانه، به خردمندی دکارتی و قدرت مردانه دست یابد. همان‌طور که زن اسیر این سناریو است و نمی‌تواند به خرد و قدرت و عشق زنانه خویش دست یابد. زیرا برای تغییر بایستی این سناریو را در کل تغییر داد و هم به فردیت و هم به ساختار قانونی برابری‌طلبانه جنسیتی اجازه رشد داد.

ازین‌رو نقدهایی که فقط به شکل مکانیکی و یا سنتی یک طرف قضیه را می‌بیند و از ستم مرد و یا مظلومیت زن سخن می‌گویند، نقدهایی مکانیکی، سنتی یا دچار خشم ناموسی هستند. زیرا داش‌آکل بدون مرجان وجود ندارد و مرجان بدون داش‌آکل. زیرا نقش قیصر بدون نقش زنی مظلوم و یا جادویی که نگاه قیصر اسیر اوست، وجود ندارد.

روی دیگر این عشق تراژیک و حالت ناموسی، حالت دورویی و نفی هر حجاب و اخلاق و پوچ‌گرایی ترازیک است که اکنون در میان نسل جوان و عاصی و خسته از سرکوب بروز کرده است. اما این عصیان ضداخلاقی تنها به تکرار فاجعه می‌انجامد. (برای اطلاعات بیشتر به مقاله من» از عشق تراژیک تا پوچی تراژیک «در سایت زمانه مراجعه کنید.

برخورد به ناموس و قانون جنسی در شعر «مادر مادرم»

برای عبور از این چرخه تراژیک ناموسی/بی‌ناموسی، رشد فردیت زنانه و مردانه، ایجاد یک قانون مدرن خالق برابری جنسیتی و رشد فردیت و تمنای مدرن و برخورد شدید قانونی و فرهنگی با قتل‌های ناموسی ضرورتی اساسی و ماهوی است .

مهم این است که زن و مرد ایرانی، روشنفکر و هنرمند ایرانی از کاهن و عارف سنتی به کاهن و عارف لجام‌گسیخته و ضد قانون و اخلاق تبدیل نشود، زیرا این کار مانند سرنوشت راوی و لکاته به معنای تکرار تراژیک سنت و بازتولید ناموس سنتی است .همین‌گونه مسئول دولتی در همکاری با کارشناس بایستی به ایجاد یک فرهنگ نو و نهادینه شدن حجاب سمبولیک و ناموس سمبولیک کمک رساند .

در شعر» **مادر مادرم** «از ساقی قهرمان شاعر خوب ایرانی، ما به نمونه‌ای آشکار از این گرفتاری در خشم نارسیستی و تلاش برای شکاندن هر قانون و اخلاقی روبرو می‌شویم. با آن‌که این شعر دارای قدرت‌های شعری نیز هست، اما اساس آن یک نگاه سنتی و اسیر سناریوی ناموسی/ ضدناموسی است. به جای آن که به فردیت و نگاهی نو و سمبولیک دست یابد.

شعر «مادر مادرم» حکایت عشق‌بازی یک دختر با مادربزرگ خویش است و در واقع نماد یک رابطه جنسی و عشقی با محارم و شکاندن تابوی قانون جنسی عدم ارتباط جنسی با محارم است. ساقی قهرمان در واقع با این شعر می‌خواهد نشان دهد که چگونه اخلاق فقط یک تفسیر است و بنابراین اگر با نگاهی اخلاقی به این فانتزی‌ها ننگرید، می‌توانید این فانتزی‌ها را به شکل یک ارتباط عشقی و جنسی ورای حالات ادیپالی توصیف کنید.

خطای ساقی قهرمان دقیقا در همین جاست که خیال می‌کند، کلماتی مثل مادر، مادر بزرگ و غیره فقط کلماتی معمولی هستند و متوجه نیست که این کلمات «اسامی دلالت» و دربرگیرنده مهم‌ترین قانون جنسی یعنی «قانون محارم» هستند

که در اعماق یکایک انسان‌ها ریشه دوانده است. این خطا در واقع نشانه‌ای از آن است که شاعر نگاهش به جسم و تمنای خویش به شکل نگاه یک منحرف جنسی است. زیرا منحرف جنسی به قول ژیژک جسم را مثل یک جسم ویرتوئل می‌پندارد که می‌توان هر کاری با او کرد و هر دردی به او داد. یا هر جنس یا جنسیتی به او بخشید و «هرجنسی/ هرجنسیتی» بود. اما این یک توهم هست. زیرا جسم دارای اخلاق جسم و اخلاق ارزومندی و جهت‌گیری جنسی و جنسیتی خاص است و منحرف جنسی بهای این توهم را با داغان کردن جسم و تمنای خویش و داغانی روابط عاشقانه خویش می‌پردازد).منبع (

ساقی قهرمان نیز بهای این توهم کودکانه و تلاش برای نفی قانون جنسی را با نفی فردیت خویش و اسارت شعرش در حالات ادیپالی می‌پردازد. در معنای نقد کلاسیک و فرویدی که به رابطه «متن و هنرمند» می‌پردازد، این شعر ساقی قهرمان حکایت از گرفتاری عمیق نگاه او در حالات نارسیستی نابالغانه، اسارت در توهم بهشت دروغین و خشم به قانون است و نماد دوری از جسم و تمنای خویش است. در معنای نقد لکانی و پسامدرنی که به رابطه «متن و خواننده» می‌پردارد، آن گاه این شعر دارای یک نظم بیمارگونه و نارسیستی است و به نظم سمبولیک و خلاقیت بالغانه دست نمی‌یابد و خواننده را دچار خوشی دردآور و بیمارگونه می‌سازد.

ازین‌رو وقتی شعر او را بخوانید، به باور من یا دچار چندش، تهوع و دل‌آزردگی می‌شوید. خواه خواننده ایرانی یا غربی باشید. زیرا قانون جنسی محارم اساس روان بشری است. یا این که گرفتار فانتزی‌های بیمارگونه و نظم نارسیستی و توهم‌گونه می‌شوید) .منتظر احساس خوانندگان از خواندن شعر هستم(

در این شعر از یک سو مردان خشن هستند و به جای عشق‌بازی «تلمبه‌زنی» می‌کنند و همزمان در لحظه عشق‌بازی دختر با مادربزرگ خویش، کودک با مشت خویش کاری جز این باصطلاح «تلمبه‌زنی» نمی‌کند و این‌گونه شعر در واقع فانتزی بیمارگونه «جایگزین پدر و مرد شدن، فالوس داشتن» را تکرار می‌کند و میل بازگشت به بهشت اولیه را نشان می‌دهد. به جای اینکه به تبلوری از اروتیسم و عشق مدرن یا پسامدرنی تبدیل شود. در عین حال این شعر در خویش تصاویری از سوءاستفاده جنسی از کودکان دارد که اینجا این حالات پدوفیلی زیبا نشان داده می‌شوند و این موضوع معضلات دیگر این شعر را نشان می‌دهد.

هم اروتیسم مدرن و هم اروتیسم پسامدرن چون کتاب» **لولیتا**«ی ناباکوف بر بستر قبول اصل قانون جنسی و فردیت و دیالوگ اروتیکی و عشقی استوار است. ازین‌رو در کتاب لولیتای ناباکوف، ما با اینکه شاهد رابطه پدوفیلی (بچه‌بازی) میان یک انسان بالغ و کودک هستیم و ناباکوف ما را با چشم‌اندازهای مختلف این رابطه پدر/فرزندی، عاشق/معشوقی، فاحشه/خریدار آشنا می‌سازد و پیچیدگی حیات انسانی را بر ما آشکار می‌کند. اما همزمان تجاوز و ناممکنی نهفته در این رابطه و ضرورت قانون جنسی را نشان می‌دهد .

ازین‌رو هم شکست تراز یک این رابطه و هم کشتن فرد پدوفیل توسط قهرمان داستان که در واقع به معنای کشتن خود او و تصویر دیگر خود اوست، به ضرورت قبول این مرزها و قانون جنسی تاکید دارد. شعر ساقی قهرمان ناتوان از ایجاد این چشم‌اندازهای مختلف و تشریح تناقضات رابطه است و فقط خواهان بازگشت به بهشت مادری و بی‌قانونی و نفی پدر است. به این دلیل نیز این شعر یک شعر سطحی و دچار خوشی تهوع‌آور بیمارگونه است.

حتی می‌توان به کمک نگاه فوکو و جودیت باتلر به نقد قانون جنسی و نگاه ادیپالی پرداخت. اما این به معنای آن نیست که آن‌ها از یک جامعه بدون قانون سخن بگویند .زیرا دیسکورس به معنای قانون و مرز است و به قول جودیت باتلر، حتی جنبش ساختارشکنانه‌ای مثل جنبش کوئیر به معنای آن نیست که هر فرد بتواند به دلخواه جنسییت و یا نوع گرایش جنسی‌اش را انتخاب کند. زیرا چنین فکری یک توهم است[1].

شعر «مادر مادرم» نه یک شعر مدرن یا پسامدرن یا ساختارشکن است، بلکه در نهایت نفی همه اینها و گرفتار در یک نگاه سنتی است. اینجا کاهن اخلاقی به کاهن لجام‌گسیخته تبدیل می‌شود و به فردیت خویش ضربه می‌زند و به

خوانندگانش یک نظم دروغین و توهم دروغین را نشان می‌دهد و آن‌ها، بنا به رشد فردیشان، یا از این شعر به تهوع و چندش می‌افتند و یا اسیرخوشی بیمارگونه فانتزی‌های عشق جنسی با محارم و پدوفیلی می‌شوند.

اینجاست که شاعر مدرن/پسامدرن ما با قتل فردیت، مرز و قانون دیگر بار به تکرار تراژدی بوف کور و پیروزی چرخه ناموس/بی‌ناموسی و سنت دست می‌زند. باری ما بایستی از این سناریوی ناموسی و چرخه ناموسی/بی‌ناموسی در عرصه‌های مختلف رهایی یابیم و هر چه بیشتر با قبول فانی بودن خویش و نیاز خویش به «غیر»، به «ناموس سمبولیک»، به فردیت و حکومت قانون دست یابیم. تا دیگر هر موضوعی را تبدیل به موضوع ناموسی و جنگ خیر/شر، جنگ غیرت با بی‌ناموسی نسازیم و مرتب به سرکوب زن و تمناهای خویش دست نزنیم.

تا به جای سرکوب دگراندیش و زندانی کردن اندیشمندانی چون امین قضایی و دانشجویان چپ و یا اعضای کمپین زنان، هر چه بیشتر به کمک هم و بر بستر همکاری و چالش مشترک، به رشد فردیت و قانون و دیالوگ مدرن کمک رسانیم .

تا با خنده و اغواگری زنانه و مردانه این سناریو را بشکنیم و بر بستر یک کار مشترک میان مسئولین دولتی و جامعه مدنی، هم راه را بر هر قتل ناموسی از طریق قانون ببندیم و هم نکات سالم فرهنگ خویش، عشق و محبت ایرانی، آیین فتوت و جوانمردی ایرانی را با خرد مدرن و قبول فردیت مدرن همراه سازیم و هر چه بیشتر به ناموس سمبولیک و حجاب سمبولیک و فردیت مدرن و متفاوت زنانه/مردانه خویش دست یابیم .

Butler:1-Das Unbehagen der Geschlechter.S.215

معضل دیالوگ میان ایرانیان

چرا در جامعه و فرهنگ خانوادگی و سیاسی ما، به طور معمول توانایی دیالوگ و جدل و چالش مدرن با یکدیگر ضعیف است؟ چرا اختلافات عقیدتی، عشقی، سیاسی میان ایرانیان عمدتاً به نفی یکدیگر و ناتوانی از دیالوگ و گفت‌وگو ختم می‌شود؟ آیا علت آن در احساسی بودن ما ایرانیان است؟ آیا احساسات واقعاً مخالف دیالوگ و خردگرایی هستند؟ متن ذیل تلاش می‌کند به اختصار به سؤالات بالا بپردازد و علل روانی ناتوانی ایرانی از دیالوگ و چالش مدرن با یکدیگر را شرح دهد و بستری نو برای یک بحث خلاق در این حوزه به وجود آورد.

خصایل دیالوگ

دیالوگ دارای سه خصلت اصلی ذیل است:

1/در دیالوگ دو طرف یا طرفین گفت‌وگو سعی می‌کنند برای دست‌یابی به خواست‌ها و علائق خویش دیگری را، خواه معشوق یا همسر، خواه رقیب سیاسی یا علمی را با استدلال‌های خویش متقاعد کنند. از این رو در دیالوگ ابتدا فرد به توانایی دیدن فاصله و تفاوت میان خویش و دیگری دست یافته است و نیز قبول کرده است که دیگری نیز مانند او دارای علائق و خواست‌های خویش است. یعنی دو طرف بر بستر رواداری متقابل به رقابت و چالش دست می‌زنند. توانایی ایجاد فاصله با خود و با دیگری و توانایی نقد با فاصله خویش و دیگری، اولین شرط مهم توانایی به دیالوگ است. شرط دوم قبول نیاز خویش به دیگری و قبول حق دیگری در بیان نیازها و خواست‌های خویش است. هر چه افراد درگیر چالش بیشتر تن به این دو حالت بنیادین دیالوگ بدهند، به همان اندازه هم دیالوگ و چالش رشد می‌کند و هم افراد قادر به استفاده از نیروهای خردی و احساسی خویش برای دست‌یابی به خواست‌های خویش هستند. حاصل نهایی این تلاش خویشتن‌دوستانه و روادارانه این است که هر چقدر هم طرفین بر خواست‌های خویش تأکید کنند، برای دست‌یابی به خواست خویش مجبور به شنیدن انتقادات رقیب و تکمیل نگاه خویش و یا دست‌یابی به تلفیق و سازش نظری هستند. از این رو در دیالوگ در نهایت هر دو طرف چالش و جدل تحول و تغییر می‌یابند .همین‌طور در دیالوگ کسی بهتر قادر به دست‌یابی به خواست خویش است که بتواند از ضلع سوم به دیالوگ خویش بنگرد و اطلاعات را سریعتر با قدرت «خرد احساسی» و «هوش خردی «خود تجزیه و تحلیل کند، مرتب استدلال‌ها و یا تلفیق‌های نو بیابد و سریعتر اندیشه خویش را در جدل و به کمک انتقادات حریف تکامل بخشد.

-2از این رو دیالوگ دارای یک خصلت چرخشی و تحول‌پذیر است. همه هستی در واقع یک دیالوگ است، خواه این دیالوگ میان انسان با خود باشد، میان دو عاشق و معشوق، میان دو رقیب، میان انسان و خدا باشد. در هر حال ما با دیالوگ روبروییم و این دیالوگ به شیوه چرخشی صورت می‌گیرد و نظر یک طرف، نظر و مسیر نگاه طرف متقابل را تغییر می‌دهد و تغییر نگاه رقیب و استدلال نوی او، باعث تغییر استدلال طرف دیگر می‌شود .این گونه هر چه دیالوگ چندلایه‌تر و با قدرت خردی و احساسی بیشتری صورت گیرد، به همان اندازه این تحول و چرخش سریع‌تر و عمیق‌تر خواهد بود. دیالوگ یک بازی قدرت اندیشه‌ها و احساسات است، از این رو هرچه بیشتر دو طرف به این دیالوگ تن دهند، به همان اندازه بیشتر احساس قدرت و تحول و لذت می‌کنند. از این‌رو رشد دیالوگ در یک جامعه بستگی به نوع مفهوم «قدرت» در یک جامعه نیز دارد. زیرا به قول هانا آرنت قدرت خلاق و ایجادگر دیالوگ است، اما خشونت لال است [1].به بحث مفهوم قدرت و خشونت در جامعه ایرانی در بحث بعدی و یا مباحث بعدی بحران هویت ایرانی می‌پردازم.

-3احساسات نافی دیالوگ نیستند. امروزه هرچه بیشتر علوم نویروبیولوژیک جدید اهمیت احساسات در روابط بشری و خطای دکارتی برتری خرد بر احساس را نشان می‌دهند .برای مثال نظرات دانشمند علم خودآگاهی و نویروبیولوژی داماسیو [2]نشان می‌دهند که جسم به سان یک جسم واحد احساسی-خردی عمل می‌کند و بدون احساسی شدن و تحت تاثیر

قرار گرفتن، اصولاً توجه ذهن و خرد انسان به چیزی جلب نمی‌شود. به قول او انسان دارای یک «خودعصبی یا سلف نویرونال «[3]است که دارای یک «خرد احساسی» و نیز یک «خرد هوشی» است و بنا به توانش در ترکیب این دو قدرت و دیگر قدرت‌هایش مانند قدرت شهودی و غیره، قادر به تجزیه و تحلیل بهتر اطلاعات و تصمیم‌گیری بهتر خواهد بود. مشکل انسان به اصطلاح احساسی که ناتوان از تصمیم‌گیری می‌شود و یا به شدت عصبانی می‌شود و به خشونت بر علیه رقیب و یا معشوق دست می‌زند و ناتوان از دیالوگ است، در یک موضوع مهم روانی دیگر قرار دارد. این موضوع ناتوانی او از ایجاد فاصله‌گیری درونی با خویش و دیگری است، ناتوانی او از داشتن یک رابطه تثلیثی با دیگری یا به اصطلاح لکان با «غیر» است که باعث می‌شود اسیر صحنه و نگاه رقیب بماند و به شدت احساسی عمل کند و به خشونت دست زند. خشونت ناشی از حس فلج شدن، حس حقارت، حس بی‌زبانی و ناتوانی از بیان نیاز و خواهش خویش و یا ناتوانی از تحول در دیالوگ به کمک نقد با فاصله خویش و بازی است. انسان خشن اسیر نگاه رقیب، یا اسیر نگاه آرمانی و احساسی درونی است و نمی‌تواند با دیدن خویش و رقیب از ضلع سوم و قانون، به نقد خویش و رقیب و تغییر تاکتیک و صحنه و تحول مداوم دست یابد. زیرا او اسیر صحنه و بازی می‌ماند و به شکل ابتدایی و نارس از خرد و احساس خویش استفاده می‌کند و ناتوان از بیان خواست خویش خشم می‌ورزد، دیگری و آینه را می‌شکند .

برای درک این موضوع مهم که علت اصلی ناتوانی ایرانیان از دیالوگ نیز هست، باید از روانکاوی لکان کمک بگیریم.

تفاوت میان انسان گرفتار رابطه نارسیستی و انسان قادر به رابطه تثلیثی

لکان در یک سخنرانی خود این سوال را مطرح می‌کند که « تفاوت دیوانه‌ای که خود را به جای ناپلئون می‌گیرد و ناپلئون کدام است؟» و با ظرافت پاسخ می‌دهد که «تفاوت در این است که شخص ناپلئون هرگز خود را با ناپلئون اشتباه نمی‌گیرد «[4].این بدان معناست که ناپلئون به این میزان از فردیت دست یافته است که میان او و اسمش، میان او و منصبش به عنوان پادشاه کشور، فاصله‌ای است .این اسم و یا مقامش یک سمبل، یک هویت و یک قدرت از اوست و همه وجود او نیست. زیرا او به این توان دست یافته است که همیشه میان فرد و خود، میان فرد و «غیر» حجابی و فاصله‌ای است. از این رو ناپلئون خود را با خویش عوضی نمی‌گیرد. زیرا با ایجاد این توانایی فاصله‌گیری، او و هر انسان دیگری ، بنا به توانش، به یک کثرت در وحدت و یا وحدت در کثرت تبدیل می‌شود. با ایجاد این فاصله و حجاب، انسان هرچه بیشتر به فردیت خود و انواع و اشکال روایات از فردیت دست می‌یابد. دیوانه ناتوان از این فاصله‌گیری است و از این رو خیال می‌کند که ناپلئون، مسیح و غیره است و یا مسیح با او حرف می‌زند. زیرا دیوانه در واقع ناآگاهانه در حال نفی این فاصله و حجاب و در پی یگانگی با مادر و بازگشت به بهشت توهموار اولیه است. بهشتی که هیچ گاه کامل نبوده است .زیرا رابطه مادر-فرزند نیز مهراکین است .

از این رو دیوانه در حین نوشتن و یا سخن گفتن، گاه کلمات را به شکل نامفهوم به هم می‌چسباند. زیرا فاصله میان کلمات در زبان به قول لکان سمبلی از این فاصله و حجاب میان انسان‌ها و سمبلی از قانون و نام پدر است. از این رو نیز نوشتن هیچ گاه پایان نمی‌یابد. همان طور که دیالوگ نیز هیچ گاه پایان نمی‌یابد. زیرا هرچه ما می‌گوییم، تنها یک روایت است و این روایت قابل تحول و تغییر و یا تلفیق است. از این رو نیز هرچه بیشتر طرفین گفت‌وگو به این فردیت و قبول فاصله دست یافته باشند، به همان اندازه نیز دیالوگ عمیق‌تر،چندلایه‌تر، متفاوت و ناتمام می‌شود و مرتب امکان چشم‌اندازی نو به بحث و دیالوگ، امکان فانتزی عشقی و اروتیکی نو در دیالوگ عاشقانه و اروتیکی وجود دارد و در هر چرخشی دیالوگ تحول می‌یابد و در مسیری متفاوت جریان می‌یابد. در بهترین حالت، دیالوگ به یک رقص احساسی-خردی طرفین و به یک بازی عشق و قدرت خندان عاشق-معشوق، رقیبان دگردیسی می‌یابد. در این بازی عشق و قدرت هر طرف به قول نیچه با قلبی گرم و مغزی سرد سعی در دست‌یابی به خواست خویش و دست‌یابی به اوج بازی عشق و قدرت می‌کند و این بازی و دیالوگ را پایانی نیست. از این رو این انسان مایل است معشوق و رقیبی توانا و متفاوت و چندلایه داشته باشد، تا به اوج خویشتن‌دوستی، عشق، اروتیک، به اوج رقابت اندیشه‌ای و علمی دست یابد.

انسانی که قادر به ایجاد این رابطه بافاصله باشد و بتواند از ضلع سوم و قانون به دیالوگ خویش بنگرد و قادر به تحول آن باشد، به قول لکان به رابطه تثلیثی دست یافته است. انسانی که ناتوان از این فاصله‌گیری باشد و اسیر بازی و صحنه

شود، در معنای لکانی اسیر رابطه نارسیستی ثنوی است. یعنی او به جای دیالوگ یا مسحورروار شیفته دیگری است و به بنده او تبدیل می‌شود و یا لحظه‌ای دیگر متنفر از او می‌شود .

نوع روابط ایرانی

رابطه مرید-مرادی ایرانی، رابطه غرب‌ستیزانه-غرب‌شیفتگانه، سنت‌ستیزانه-سنت‌شیفتگانه ایرانی حکایت از گرفتاری ایرانی در رابطه نارسیستی شیفتگانه-متنفرانه و ناتوانی از دست‌یابی به فردیت و رابطه تثلیثی می‌کند. به این‌خاطر نیز ایرانی هنوز اسیر بحران سنت-مدرنیت و ناتوان از دیالوگ با مدرنیت و پذیرش سمبلیک مدرنیت در جهان خود و ایجاد تلفیق مدرن خود از سنت و مدرنیت است. به این خاطر ایرانی به طور عمده ناتوان از دیالوگ است و تا در عشق و سیاست دعوا و بحث ایجاد می‌شود، به جای دیالوگ، به خشونت کلامی و جو شانتاژ و یا خشونت فیزیکی علیه رقیب دست می‌زند. ایرانی یا حرفش را می‌خورد، یا لحظه‌ای بعد منفجر می‌شود و هر دو حالت او نافی دیالوگ است.
گرفتاری ایرانی در حالت رابطه نارسیستی باعث شده است که ایرانی اسیر یک سری بازی‌های نارسیستی خیالی و یا کابوس‌وار شود. بازی‌های نارسیستی شیفتگانه-متنفرانه که همه آن‌ها به نفی دیالوگ و سرکوب رقیب و یا سرکوب تفاوت در معشوق ختم می‌شوند. هر کدام از این بازی‌های مرید-مرادی و نفی دگراندیش دارای علل روانی خویش، نقش‌های خویش، امتیازات و سودهای خویش برای بازیگران آن و نافیان دیالوگ هستند.

به این خاطر نیز به راحتی دست از این بازی‌ها برنمی‌دارند، زیرا ناآگاهانه از آن‌ها سودهای فراوان نارسیستی و خودشیفتگانه می‌برند. فقط خوشی خودشیفتگانه یک معبود با هزاران مریدش و یا خوشی هزاران مرید در پی یکی شدن با معبود را تصور کنید، تا پی ببرید که چرا این بازی‌ها این قدر قدمت و قدرت در ایران دارند. مشکل روشنگری کلاسیک این است که خیال می‌کرد مشکل بشری تنها جهل و نادانی است. روانکاوی و روشنگری پسامدرنی نشان می‌دهند که در واقع توده‌ها یا بیماران حقایق را می‌دانند، ولی اسیر ساختارهای قدرت حاکم بر سنت و فرهنگ و نیز اسیر خوشی‌ها و امتیازات این بازی‌های سنتی هستند. آن‌ها تا به تحول در دیسکورس و ساختار قدرت، تا به شیوه‌های مدرن و بهتر دست‌یابی به لذت و تمنای خویش دست نیابند، از این بازی‌های غلط، خشونت‌آمیز دست برنمی‌دارند. همان طور که یک بیمار به بیماریش، به اعتیادش، به دردهایش می‌چسبد، تا آن هنگام که بتواند حقایق، قدرت‌ها و خوشی‌های نهفته در بیماریش را به قدرت‌ها و تمناهای مدرن و لذت دیالوگ تبدیل سازند. از این رو شناختن این بازی‌ها و یافتن راه‌های برخورد مدرن برای شکاندن این بازی‌های سنتی و تحول در فرهنگ و دیسکورس سنتی ضروری است. من این‌جا به‌خاطر کمبود جا فقط به دو حالت کلی آن اشاره می‌کنم و علاقه‌مندان را به خواندن مقاله دیگرم در این زمینه دعوت می‌کنم.[5]

محور اصلی بازی‌های نارسیستی ایرانی و علل اصلی ناتوانی ایرانی به دیالوگ، این دو بازی مرکزی ایرانی هستند:
-1تبدیل جدل و چالش بر سر عقاید و نظرات به جنگ خیر-/شری، سیاه-سفیدی در سیاست، عشق و خانواده
-2اسارت نارسیستی در نگاه مراد و معبود و برای او و دفاع از ناموس و آرمان خویش به جنگ رقیب و دگراندیش رفتن.

حاصل این دو شکل محوری بازی‌های نارسیستی ایرانی، دو شکل عمده بازی‌های نافی دیالوگ و ایجادگر سرکوب دگراندیش و هر تفاوت به شرح ذیل هستند.

-1بازی‌های ظالم-مظلومی، قربانی-ستمگر
نقش‌ها: دیکتاتور-مستضعف، زن قربانی-مرد ستمکار، قهرمان ناجی- توده‌های زجرکشیده و غیره .
شیوه گذار مدرن :شکاندن بازی ظالم-مظلومی، قهرمان-دیکتاتور و ایجاد دیالوگ مدرن میان کارشناس و جامعه مدنی و دولت مسئول. نفی هرگونه قهرمان‌گرایی و قبول مسئولیت فردی و جمعی در برابر زندگی خویش.

-2توطئه و تخریب متقابل، ترور شخصیتی و یا فیزیکی رقیب و دگراندیش
نقش‌ها :مهاجم و قربانی پارانویید

شیوه گذار مدرن: استقرار تمنا و دیالوگ مدرن و چشیدن قدرت و لذت این دیالوگ در همه عرصه‌ها و عبور از تفکر توطئه و پارانوییا در همه سطوح از جامعه. دگردیسی به کارشناس و رقیب سیاسی و به مسئول دولت، دیالوگ در چهارچوب قانون و برای تحول قانون و سازندگی رابطه، عشق و کشور. گذار از هر تفکر تحول انقلابی، چه در نوع خشونت‌آمیز و یا مسالمت‌آمیز آن و ایجاد رابطه مدرن یا جامعه مدنی و دولت خویش. مانند رابطه متقابل پشتیبانی-انتقادی یک آلمانی و دولت یا جامعه‌اش.

گرفتاری ایرانی در این بازی‌ها و ناتوانی از دیالوگ ایجادگر اختناق و ناتوانی از تحول، ناتوانی از قبول تفاوت دیگری و ایجاد تلفیق در عشق و سیاست و در نهایت شکست در عشق و سیاست بوده است. طبیعتا این نگاه نافی پیشرفت‌های ایرانیان در این زمینه‌ها نیست. موضوع ضرورت گذار بهتر به این دیالوگ است. زیرا نمونه‌های ناتوانی از دیالوگ و ایجاد جنگ خیر-شری و سرکوب دگراندیش در تاریخ معاصر فراوانند .نمونه‌های سیاست واکنشی ایرانی در عشق و سیاست و ناتوانی از دیالوگ و برنامه‌ریزی و دیدن خویش و رقیب از چند چشم‌انداز، ناتوانی از رقابت در سیاست و اقتصاد مدرن فراوانند و نیازی به مثال‌های نو ندارد. شاید در مقاله‌ای دیگر به چند مثال مهم و نقد آن‌ها برای یادگیری راه‌های نوی دیالوگ و بازی مدرن بپردازم.

پانویس‌ها :

1- http://www.gender.hu-berlin.de/w /files/ztgpdf/thuermer_rohr.pdf

2- http://de.wikipedia.org/ wiki/Antonio_Damasio

3- Antonio R. Damasio- Descartes Irtum.S.313

4-دکتر موللی .هویت فردی و ملی نزد ما ایرانیان.

5-بخش مربوط به نارسیسم و رابطه نارسیستی لینک ذیل

http://www.iranglobal.info/ I-G.php?mid=2&news-id=1067&nid=autor

مشکل ایرانیان با نقد و «قتل» سمبولیک

ما امروز شاهد رشد نقد و نقادی میان ایرانیان در همه عرصه‌های هنری و علمی هستیم. این یک تحول اساسی و مهم و در خدمت رشد فرهنگ مدرن در میان ایرانیان است. با این حال می‌توان الگوهای رفتاری و نقادی را بازیافت که هنوز مانع رشد نقد مدرن هستند؛ مانع جابه‌جایی نسل‌ها، مانع خلاقیت‌های چندگانه و متفاوت هنری، علمی یا سیاسی هستند. این مقاله تلاشی برای مطرح کردن این موانع و علل روانی آن‌ها و پاسخی به سؤالات ذیل است:

خصایل عمده نقد مدرن چیستند؟ شیوه‌های رفتاری و جدلی مرسوم در نقد ایرانی چیستند؟ سختی عبور از نگاه نیاکان و یا سختی ایجاد نگاه نو و تلفیقی در زمینه‌های مختلف ناشی از چه علل روانی است؟ «پسرکشی» و «پدرکشی» در فرهنگ ما معنایشان چیست و بازتاب آن‌ها در نقد گنجی بر «شریعتی» و در نقد دیگران بر گنجی چگونه است؟

خصایل عمده نقد مدرن علمی و هنری

یک نقد علمی حداقل باید دارای چهار خصلت پایه‌ای باشد:

۱- نقد و نقاد باید ارتباط تثلیثی و با فاصله با موضوع نقد، خواه با هنرمند و یا با متن، داشته باشند تا بتوانند از طریق این فاصله‌گیری و ارتباط تثلیثی، موضوع نقد را در دست گیرند و به سان ابژه تحقیق از چشم‌اندازهای مختلف او را بررسی کنند .فاصله‌گیری نقادانه و تثلیثی، هم امکان نقد پارادوکس و دیدن نقاط ضعف و قدرت اثر یا هنرمند را به وجود می‌آورد؛ هم ایجادگر احترام، حفظ شرم حضور و دیدن چهره چندلایه متن و هنرمند پشت اثر است. این نقد تثلیثی خالق انواع و اشکال نقد مدرن یا پسامدرن، خالق انواع نقد بر مبنای نقد هنرمند و یا نقد متن (مرگ مؤلف) و از چشم‌اندازهای مختلف است؛ نقدی که در واقع هرگز تمامی ندارد و هر نقد تنها روایتی و چشم‌اندازی ناتمام به یک متن و یا به خلاقیت یک هنرمند است. نقطه مقابل این نقد علمی و تثلیثی، نقد نارسیستی است که نقد و نقاد در یک رابطه نارسیستی دوگانه «شیفتگانه-متنفرانه» و یا «مرید-مرادی» با موضوع نقدش، با متن یا با هنرمند، قرار دارد. نقد و نقاد اسیر این ارتباط نارسیستی و ثنوی یا برای متن و هنرمند هورا می کشد؛ شیفته و مسحور متن یا هنرمند است؛ یا به متن و هنرمند خشم می‌ورزد و او را نفرین و تکفیر می‌کند.

۲- یک نقد اصیل و خوب باید حوزه تحقیقش، چشم‌اندازش و معیارهایش کاملاً مشخص باشد. تفکیک حوزه‌ها یک اصل بنیادین مدرنیت و نقد علمی است.

۳- یک نقد خوب، هیچ گاه وارد حریم خصوصی هنرمند نمی‌شود و تفاوت میان عرصه خصوصی و عرصه فرهنگی و یا عمومی، میان هنرمند خالق متن و شخص بیرون متن را رعایت می‌کند.

۴- نقد خوب هم به شناخت بهتر اثر و آگاهی بهتر بر دیسکورس هنری و علمی کمک می‌رساند و این شناخت را سیستماتیک و کانالیزه می کند؛ هم از طریق ایجاد این نگاه سیستماتیک و علمی شروع به تأثیرگذاری بر فضای هنری و علمی و ایجاد تفاوت و تحول در دیسکورس هنری و علمی می‌کند. یعنی نقد مدرن هم خالق شناخت سیستماتیک است و هم پلورالیسم و تحول مداوم را تشویق می‌کند. از این رو نقش نقد و نقاد خوب یک حالت پارادوکس پشتیبانانه/انتقادی است.

حالات نقد ایرانی

در نقد رو به رشد ایرانی می‌توان هم علائم این نقد مدرن را در حوزه‌های مختلف باز یافت و هم الگوهای رفتاری سنتی و نافی نقد مدرن را باز دید که چون بختکی به تن این نقد مدرن چسبیده‌اند و او را رها نمی‌کنند .برای مثال نقد ایرانی هنوز مالامال از حالت نقد نارسیستی «شیفتگانه-متنفرانه» است و شناخت سیستماتیک اندک است.

نمونه‌ای از این نوع نقد نارسیستی در برخوردها با کتاب پرفروش مارینا نمت به نام» زندانی تهران» قابل رؤیت است. بخش عمده نقادان مخالف کتاب او، به جای نقد پارادوکس و حتی کوبنده کتابش، به خشم نارسیستی بر علیه کتابش و نیز بر علیه شخص او پرداختند و یا خواهان حذف کتابش شدند یا خواهان نامیدن او به عنوان یک» تواب[۱] «

نمونه دیگر این برخورد را در تقابل با نقدهای گنجی بر «شریعتی «می‌بینیم[۲]؛ به ویژه که نقد گنجی باعث خشم و تنفر نارسیستی عمیق نقادانی چون داریوش سجادی و غیره شده است. از آن جا که موضوع نقد گنجی در واقع نقد پدران فکری و عبور از نیاکان و گذشتگان است، بایستی، برای درک موضوعات حول و حوش نقد گنجی، ابتدا به درک حالات ادیپالی ایرانی و نوع گذار ایرانی از «گره یا عقده ادیپ «دست یابیم.

بازی ادیپالی ایرانی و موضوع ناتوانی از تحول و تغییر

انسان و فرهنگ ایرانی، ناتوان از گذار مثبت از مرحله ادیپ، ناتوان از دست‌یابی به فردیت و نارسیسم بالغانه بوده است [۳].نمونه‌های این گذار منفی ایرانی و ناتوانی ایرانی از دست‌یابی به فردیت خویش و قبول «نام پدر یا قانون» را می‌توان در اسطوره‌های ایرانی چون «قتل سهراب به دست رستم» و نیز به قول کارل گوستاو یونگ در اسطوره «کشتن گاو به دست میترا» باز یافت. این گذار منفی ایرانی باعث شده است که ایرانی، ناتوان از دست‌یابی به فردیت خویش، گرفتار در مثلث و بازی ادیپالی اولیه و گرفتار اشتیاقات و بازی‌های نارسیستی در پی یگانگی مطلق با مادر یا آرمان گردد .گرفتار در ترس‌های ادیپالی، احساسات گناه و از سوی دیگر گرفتار جنگ خیر-شر، اخلاق-گناه گردد. بدین جهت تا ایرانی در یک مثلث احساسی نو، مانند مثلث بحران مدرنیت (ایرانی-مدرنیت-سنت) قرار می‌گیرد، به جای پذیرش سمبولیک و فردی مدرنیت در جهان خویش و ایجاد تلفیق، به شیفتگی نارسیستی نسبت به مدرنیت و یا خشم نارسیستی نسبت به مدرنیت یا سنت دچار می‌شود. او نارسیستوار مدرنیت را می‌بلعد و به سرباز جان بر کف مدرنیت تبدیل می‌شود و لحظه‌ای دیگر، همه را بالا می آورد و بازگشت به خویشتن می‌کند و می‌خواهد دیگر بار، با مادر سنت یکی شود. او اسیر بحران و بازی‌های ادیپالی و نارسیستی باقی می‌ماند و مرتب در پای سنت عنصر تحول، «سهراب و گردآفرید «درون خویش را می‌کشد. از طرف دیگر او گاه به «پدر کشی» دست می‌زند و مجسمه پدر و رهبر قبلی را به زیر می‌کشد. اما به جای دست‌یابی به فردیت خویش، مجسمه رهبر و پدر بعدی را بالا می‌برد و برایش هورا می‌کشد. زیرا او خواهان یکی شدن با رهبر جدید است. زیرا به قول دکتر موللی «پدرکشی و پسرکشی» دو روی یک سکه‌اند و هر دو حکایت از ناتوانی به قبول «نام پدر و قانون» و ناتوانی از دست‌یابی به فردیت خویش می‌کنند[۴].

در حالت گذار مثبت ادیپی و یا گذار سمبولیک، فرد با قبول محرومیت از یگانگی همیشگی با مادر به فردیت فانی و به رابطه تثلیثی و پاردوکس با «غیر» و با هستی دست می‌یابد و قادر به تلفیق است. چنین فردی هم در درون خویش تجربه نیاکان را دارد و هم قادر به دست‌یابی به فردیت و حقیقت و عشق فردی خویش است. رابطه او با هستی و با نیاکانش یک رابطه پارادوکس «ایجابی-سلبی» است. یعنی او از یک طرف از نیاکانش و استادانش یاد می‌گیرد و ازطرف دیگر می‌خواهد از آن‌ها بگذرد و چیزی نو بیافریند .

این شیوه تحول پارادوکس را در معنای روانکاوی «قتل سمبولیک» می‌گویند. جامعه و فردی که ناتوان از این تحول پارادوکس و جابه‌جایی نسل‌ها، جابه‌جایی ایده‌ها و ناتوان از آفرینش نگرش‌ها و سیستم‌های تلفیقی نو باشد، به ناچار به جای «قتل سمبلیک» به «قتل واقعی یا خیالی» دست می‌زند. یعنی او یا به شیوه کابوس‌وار به قتل واقعی هر دگراندیش و یا هر رهبر ناتوان دست می‌زند، مرتب «پسرکشی» یا «پدرکشی «می‌کند، یا به شکل خیالی و نارسیستی مرتب شیفته یک فرد و ایده‌آل می‌شود و از دگراندیش و تحول متنفر می‌گردد و سعی در نقد خشمگینانه او و نفی نگاهش می‌کند .

انسان ایرانی به طور عمده ناتوان از این تحول مهم و دست‌یابی به «قتل سمبلیک و ارتباط تثلیثی و پارادوکس» بوده است، از این رو اسیر بازی‌های ادیپالی اولیه و ترس‌های ادیپالی و احساسات گناه باقی مانده است. بنابراین تا حالتی به وجود می‌آید که در آن، مانند هنگام خواندن نقد یک پدر مقدس خویش، این حالات و کمپلکس‌های ادیپالی در او زنده می‌شوند، آن گاه ما شاهد یک بازی «تراژیک-کمیک» قدیمی و به طور عمده ناآگاهانه ایرانی در اشکال جدید آن هستیم

نقد گنجی و تکرار بازی« تراژیک-کمیک» ادیپالی ایرانی در مواجهه با نقد او

نقد گنجی بر شریعتی به عنوان نقد یک نیای فکری خویش ، یک نقد کوبنده مدرن و بی‌پرواست. می‌توان با لحن کلام او و یا برخی نکات نگاه او موافق یا مخالف بود؛ اما نمی‌توان او را به عدم توجه به خصایل نقد مدرن در نقدش متهم کرد . همچنین نمی‌توان قتل نگاه و اندیشه شریعتی توسط گنجی را، یک قتل نارسیستی خواند .زیرا رابطه گنجی با شریعتی یک رابطه پارادوکس است. او هم او را دوست دارد و شریعتی بخشی از وجود خود اوست و هم خواهان گذار از اوست. از این رو به «قتل سمبولیک «خطاهای او و نقد سمبولیک او می‌پردازد و مشکلات سنتی نگاه شریعتی با موضوعات حقوق بشر، دموکراسی و غیره را نشان می‌دهد.

مشکل نقد مدرن گنجی درعدم تن دادن بهتر و کامل به حالت پارادوکس «ایجابی-سلبی «نقد مدرن است. او به خوبی نشان می‌دهد که چه بخش‌هایی از نظرات غلط و ضدمدرن شریعتی و نیای خویش را به دور می‌اندازد؛ اما دقیق توضیح نمی‌دهد که چه بخش از نگاه شریعتی را در نگاه جدید خویش بازتولید و بر بستر مدرن نگاه خویش نوزایی می‌کند.

نقد نو و نگاه نو، پارادوکس و پشتیبانانه/انتقادی است و همیشه بخشی از نگاه کهن و نگاه پدران و مادران فکری خویش را در نگاه نوی خویش پذیرا می‌شود و نوزایی می‌کند. به قول نیچه این آموزگار بزرگ «قتل» سمبولیک و خندان: «در جای پایی گام زن که فضیلت پدرانت بیش از تو گام زده است! اگر اراده پدرانت با تو بالا نیاید، چگونه بالا خواهی رفت؟«[۵]

می‌توان ناتوانی گنجی در بیان و حفظ بخش زنده از نگاه شریعتی در نگاه نوی خویش را نمونه‌ای از باقی‌ماندگی نقد نارسیستی و قتل نارسیستی در نگاهش خواند. شاید این ضعف ایجادگر بخشی از دل‌آزردگی‌های متقابل نارسیستی در دیگران و یا در انتقادات مدرن برخی از متنقدانش باشد، اما کل نقد او در واقع یک «قتل سمبولیک» و پارادوکس مدرن اندیشه پدران است. جامعه ما برای گذار خویش احتیاج به این نقادان مدرن و» قتل‌های سمبولیک» و خلاقیت‌های تلفیقی در همه زمینه‌ها و رهایی از پسرکشی و پدرکشی نارسیستی و واقعی دارد .

نقد گنجی و «قتل سمبولیک» یک نگاه و نیای مقدس، در واقع بازی ناآگاهانه ادیپالی در درون دیگران را زنده می‌کند. بسته به نوع گذار فردی افراد، آن‌ها یا به نقد مدرن و پارادوکس نظرات گنجی می‌پردازند و یا دچار خشم و یا شیفتگی نارسیستی می‌شوند .این گونه، دیگر بار ما شاهد همان حرکات قدیمی و تراژیک انسان ایرانی در برخورد با عنصر نو و مدرن هستیم. برای مثال می‌بینیم که داریوش سجادی به جای نقد نگاه گنجی، در دفاع از پدر آرمانی‌اش شریعتی و برای سرکوب «ملحد» بزرگ گنجی، به او حمله می‌کند و او را به باد انواع توهین‌ها و تهمت‌ها می‌گیرد. او دقیقاً ْ به جای نقد سمبولیک و کوبنده نگاه گنجی و با سوءاستفاده سنتی از سخنان فروید، سعی در «قتل» نارسیستی شخصیت گنجی و ترور شخصیتی او می‌کند[۶].

نمونه دیگر این برخورد نقد آقای دلخواسته است که البته خوشبختانه به شیوه مدرن و بدون تهمت‌زنی‌های معمول ایرانی، به نقد گنجی می‌نشنید. با این حال او نیز اسیر این بازی ادیپالی است و می‌خواهد از «شرافت» شریعتی در برابر حمله گنجی دفاع کند. در حالی که موضوع بحث شرافت شریعتی نیست؛ بلکه نگاه و افکار شریعتی است. گنجی به نقد نگاه شریعتی در باب چندهمسری و بکارت می‌پردازد و بر بستر نگاه مدرن آن‌ها را رد می‌کند. آقای دلخواسته، به جای جواب دادن به نقد گنجی، استدلال می‌آورد که شریعتی یک زن بیشتر نداشته است و مرز میان نقد متن و زندگی خصوصی مؤلف را از بین می‌برد.

همین گونه نیز در توضیحاتش در باب فوکو و برای نشان دادن روشنفکر نبودن گنجی، برخی افکار فوکو را مسخ و ایرانی می‌کند. زیرا در نگاه فوکو قدرت یک وجود استراتژیک و خلاق است و «بدن» انسان تبلور قدرت و دیسکورس است. بدین جهت مفهوم «بدن» بدون قدرت و دیسکورس وجود ندارد. موضوع نوع دیسکورس است و نه آزادی توهم‌وار از دیسکورس و قدرت، آن‌گونه که آقای دلخواسته تفسیر می‌کند.[۷]

حتی داریوش محمدپور نیز تا اندازه‌ای به این دام می‌افتد و بیشتر به «سرزنش اخلاقی» گنجی می‌پردازد؛ به جای این‌که نگاه او را نقد کند. خوشبختانه او به انتقاد از نگاه داریوش سجادی نیز می‌پردازد[۸].

سخن نهایی

نگاه شریعتی مانند نگاه همه نیاکان دیگر ما و در نهایت نگاه یکایک ما در این دوران معاصر، تبلوری از بحران مدرنیت و سنت و تلاشی برای یافتن جوابی به این بحران است. نقطه تراژیک و محکوم به شکست نقدهای شریعتی و دیگران این بود که می‌خواستند با استفاده از معیارهای مدرن و نقد مدرن به نفی مدرنیت بپردازند و یک یوتوپیای نوی سنتی خویش را ایجاد کنند. این یوتوپیای سنتی اسلامی و یا راه رشد غیرسرمایه‌داری در واقع دچار یک حالت دوپارگی درونی بود. زیرا از یک سو با ابزار نقد مدرن به نفی مدرنیت می‌پرداخت و از سوی دیگر با همان کلمات مدرن، چون آزادی و برابری، در پی بازتولید یک گذشته از دست رفته و یا تحول غیر مدرن بود.

شریعتی و دیگران به درستی بحران و ضرورت تلفیق را می‌بینند و می‌دانند که مدرنیت قابل کپی کردن نیست، اما چون، به قول نقد عالی آشوری بر جلال آل احمد و فردید، دچار احساس کین‌توزی و دل‌آزردگی (رسانتیمو) نسبت به غرب و اسیر این گذشته پرشکوه هستند؛ بدین خاطر نقدشان و تلفیقشان متناقض، دوپاره و محکوم به شکست است. خواست «عرفان، آزادی، برابری» دکتر شریعتی و الگوهای نوی او چون فاطمه و حضرت علی محکوم به شکست هستند. زیرا او نمی‌بیند که روایت او از علی و فاطمه و جامعه نوی او یک روایت مدرن است و باید تن به مبانی مدرنیت دهد و قبول کند که یک روایت مدرن قابل تحول است. اما نگاه او چنان اسیر این خشم به مدرنیت و اسیر یوتوپیای خویش است که متوجه خطای فکری و خطای تلفیقی خویش نمی‌شود. تنها بر بستر مبانی مدرنیت می‌توان به این روایات نو از اسلام و سنت و به پذیرش سمبولیک مدرنیت در فرهنگ خویش دست یافت و خالق دیسکورس مدرن ایرانی و مفاهیم نوی آن در همه عرصه‌ها بود.

این تلفیق‌های شکننده و متناقض و نتایج آن‌ها، ایجادگر شناخت بهتر سیستماتیک از مبانی مدرنیت و ضرورت دست‌یابی به تلفیق‌های نو و روایات مدرن از اسلام و عرفان و غیره بوده است. بدین جهت نیز در تحول بعدی و در حال رشد در جامعه ما، اکنون شاهد انواع و اشکال مختلف روایات مدرن و تلفیقی از مدرنیت و از اسلام، از عرفان و میتراییسم تا زرتشت و انواع حالات گیتی‌گرایی مدرن ایرانی هستیم.

یک نمونه این تحول را به قول گنجی در بخش اسلامی در سروش و دیگران و روایات نو از اسلام می‌بینیم. نمونه‌های دیگر آن «فرهنگ سیمرغی» استاد جمالی و دیگر بزرگان نسل اول و یا نگاه‌های تلفیقی و نو توسط نسل‌های ما چون نگاه جسم‌گرایانه «عارف زمینی» من هستند. طبیعی است که همه این راه‌ها دارای ضعف‌های خود و نیازمند به آسیب‌شناسی برپایه مبانی مدرنیت و پروتستانیسم مذهبی هستند. جالب اما این است که این تلفیق‌های نو با درک خطاهای نیاکان و گذشته خویش، همزمان نکاتی از آن‌ها را در خویش نوزایی می‌کنند. برای مثال هر سه نظریات نامبرده در خویش بخش‌هایی از نگاه عرفان ایرانی را نوزایی می‌کنند. ایرانی راهی جز ایجاد این تلفیق‌ها و رنسانس و آفرینش انواع و اشکال گیتی‌گرایی ایرانی و هویت مدرن ایرانی بر مبنای مبانی مدرن ندارد.

سؤال اینجاست که گنجی با شناخت خطای نیاکان خویش به چه تلفیقی دست می‌یابد؟ مانیفست جمهوری‌خواهی گنجی راهی مدرن و خوب برای تحول سیاسی است؛ اما گنجی در عرصه تحول فرهنگی و تلفیقی چگونه می‌اندیشد؟ تلفیق و هویت مدرن تلفیقی گنجی چیست؟ اینجاست که ضعف نگاه گنجی و خطای نقد گنجی آشکار می‌شود.

پانویس‌ها:

۱- http://asar.name/2007/ 01/blog-post_01.html
۲- http://www.radiozamaneh.org/ idea/2007/08/post_147.html
۳- http://www.iranglobal.info/ I-G.php?mid=2&news-id=1366&nid=autor
-۴کرامت موللی. مبانی روانکاوی فروید- لکان.ص
-۵نیچه. چنین گفت زرتشت.ص
۶- http://www.tiknews.net/ display/?ID=46541&page=1
۷- http://www.radiozamaneh.org/idea/ 2007/08/post_150.html
۸- http://blog.malakut.org

آسیب‌شناسی روشنفکر از منظر روانشناختی ضرروی است

آقای نیکفر در مصاحبه‌ای (+) معنای روشنفکر را از نظرگاه خویش بیان می‌کند. نظر او در باره‌ی روشنفکر شباهتی به نظرگاه‌های سارتر در باره‌ی روشنفکر دارد. او روشنفکر را کسی می‌داند که به بیان تبعیض‌ها می‌پردازد و روشنفکر امتناع‌گر او نه تنها از همسویی با دیکتاتورها امتناع می‌کند، بلکه آنها و زورگویی‌هایشان را افشا می‌سازد. آقای نیکفر به موضوعات مهمی مثل ضرورت دورجویی روشنفکر از خودآزاری و باور به سلامت خویش می‌پردازد، اما همزمان می‌گوید که این روشنفکر نیازی به آسیب‌شناسی ندارد.

به باور من از منظر روانشناسی باید به آسیب‌شناسی این روشنفکر پرداخت؛ وگرنه او بنا به باقی‌مانده‌های ساختار روانی سنتی‌اش، و به خاطر عدم شناخت بر دیسکورس و ساختار خویش، محکوم به آن است که در نهایت به بازتولید سنت کمک کند و تلاش خود را اخته کند. نکته‌ی مهم اما این است که او در بیان خصایص روشنفکر آرمانی خود «حالت کار این روشنفکر را مثل این می‌بیند که این روشنفکر از سوراخ کلیدی به درون می‌نگرد و دیکتاتور را زیر نظر دارد و دیکتاتور از این نگاه خبر دارد و هراس دارد». در این تصویر بیان‌شده از طرف دکتر نیکفر و دیدن کارهای ممنوعه از درون سوراخ کلید توسط روشنفکر، در حقیقت بخشی از مشکل روشنفکر ایرانی و تکرار بازی جنگ خیر/شری و بازی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه نهفته است که دکتر نیکفر ناتوان از دیدن آن است. برای درک این موضوع باید ابتدا کوتاه به مفهوم «نگاه» نزد لکان بپردازیم.

مفهوم «نگاه» نزد لکان

لکان به نظر هایدگر باور دارد که هستی به معنای «اینجا بودن»، به معنای بودن انسان در یک وضعیت مشخص زمانی/مکانی بودن و در یک دیسکورس مشخص است. او این حالت اینجا بودن انسانی را به معنای «در تصویر بودن» بیان می‌کند. هر انسانی در یک تصویر خانوادگی و دیسکورس ادیپی قرار دارد و نوع جا و مکانش در این تصویر و دیسکورس عمومی و زبانی، ایجادگر اصلی مبانی روانی حالت، رفتار و فردیتش است. اما به باور لکان، در تصویر بودن و در دیسکورس بودن بدین معنا نیز هست که هر گاه انسان به چیزی نگاه می‌کند، در همان لحظه از همان چیز به او نیز «نگریسته» می‌شود و او زیر نگاه است .این زیر نگاه بودن در معنای روانکاوی، ایجادگر ناخودآگاه چهارچوب حالت نگاه‌کننده است و بخشی اساسی از رفتار و حالت او را می‌سازد. (۱) یعنی در واقع نگاه ما نه تنها توسط چشم‌اندازی تحت تأثیر قرار می‌گیرد که از آنجا به تصویر یا چیزی می‌نگریم، بلکه گذشته از آن، خود ما به عنوان سوژه توسط نگاه ابژه به ما ساخته می‌شویم .همیشه یک رابطه‌ی دیالکتیکی و متقابل میان دیدن و نگریسته شدن وجود دارد. در همان لحظه که می‌نگریم نگریسته می‌شویم و شخصیت‌مان توسط نوع رابطه با این نگاه شکل می‌گیرد.

معنای از سوراخ کلید نگریستن نیکفر از نظر روانکاوی

حال با توجه به این نگریسته شدن و تأثیر آن بر شخصیت و حالت نگارنده، به تصویر آقای نیکفر می‌پردازیم. در واقع، می‌توان دید که اینجا نیز با همین موضوع روبه‌روییم که روشنفکر ایرانی ناتوان از شناخت دقیق این حالت و تأثیر آن بر خویش است. در واقع، حالت از سوراخ کلید نگاه کردن به معنای آن نیز هست که دیکتاتور و اتاق نیز به آدمی می‌نگرد و حالت رفتاری-شخصیتی این روشنفکر توسط این نگاه و رابطه‌ی ناخودآگاه با او شکل می‌گیرد. رابطه‌ای ناخودآگاه که به شکل حالت و رابطه‌ی» از سوراخ کلید نگاه کردن به چیز ممنوعه» خود را نشان می‌دهد و او را به کودک یا انسانی اسیر مثلث ادیپالی و حالات نارسیستی می‌کند. زیرا این کودک در واقع از سوراخ کلید به اتاق خواب پدر و مادر خویش می‌نگرد و هنوز اسیر میل پنهان نفی پدر و یگانگی با مادر است و به عنوان قهرمان خواهان رهایی مام وطن از دست ستم پدر است. از این رو نیز رابطه‌اش با دیکتاتور رابطه‌ی ناخودآگاه فرزند/پدر اسیر بازی ادیپالی و در پی چیرگی بر پدر و رقیب و یگانگی با مادر و با بت و آرمان مطلق خویش است.

این به آن معنا نیست که روشنفکر ایرانی به خاطر این حالات ادیپالی و اشتیاقات نارسیستی به دنبال یگانگی با مادر و آرمان روشنفکر شده است. موضوع این است که خواست‌های برحق و آگاهانه‌ی این روشنفکر در پی رفع تبعیض‌ها و مشکلات و ایجاد یک جامعه‌ی مدرن ایرانی، به‌خاطر این حالات ناخودآگاهانه‌ی ادیپالی و قهرمانانه، در واقع خویش را اخته و مثله می‌کند و حتی گاه به ضدخویش تبدیل می‌کند. زیرا او ناخودآگاه اسیر این رابطه‌ی تخریبی و بازی افشا و به زمین کوبیدن رقیب است. بی‌دلیل نیست که عمدتا جدل‌های سیاسی و اندیشه‌ای به جدل‌های فردی و شخصی و کوبیدن دگراندیش و رقیب تبدیل می‌شود؛ حتی در برخی جدل‌های روشنفکری.

اگر روشنفکر را در معنای گسترده‌ی آن به عنوان انتلکتوئل و بدون بار ارزشی استفاده کنیم، آن‌گاه دیدن این حالات ادیپالی عشق به مام وطن، نفی پدر سنت، گرفتاری مداوم به هراس از مرگ و میل پنهان قتل دیگری کار سختی نیست. زیرا اگر میل و هراس مرگ یکی از موضوعات مهم در ذهن انسان ایرانی‌ست، در واقع این میل مرگ و نیز پارانوییا همان میل قتل پدر است که به‌خاطر هراس از پدر برعکس شده و به سمت خویش نشانه رفته است.

پارانوییا در جدل روشنفکر/دیکتاتور ایرانی

همان‌طور که نیکفر به زیبایی در مورد دیکتاتور نشان می‌دهد، «او از این نگاه هراس و اضطراب دارد». اشتباه نیکفر در اینجاست که نمی‌بیند روشنفکر او نیز ناخودگاهانه اسیر همین نگاه و اسیر همین بازی نارسیستی‌ست. از این‌رو در هر دو حالت پارانوییا و میل قتل دیگری و هراس از نگاه دیگری وجود دارد. «تئوری توطئه» گسترده در میان روشنفکران ایرانی خود نمادی از این پارانوییاست. فقط برای مثال دیروز خارجی و امروز قوم فارس به مقصر تبدیل می‌شود. با همین تصویر می‌توان بهتر درک کرد که چرا روشنفکر ایرانی به قهرمان‌گرایی وآرمان‌گرایی علاقه‌ای فراوان دارد.

نیکفر در بیان مفهومش از روشنفکر، دقیقا به این حالت رابطه‌ی نارسیستی دیکتاتور اشاره می‌کند که «خیال می‌کند نگاهی از سوراخ کلید به او می‌نگرد، حتی وقتی روشنفکر مرده است و فقط چشم‌هایش حضور دارند». اما او نارسیستی بودن این نگاه و رابطه و نابالغ بودن آن را نمی‌بیند. او نمی‌بیند که روشنفکر او نیز همین‌طور احساس می‌کند که کسی از سوراخ به او می‌نگرد و مرتب تحت نظر است. زیرا این حالت اسیر نگاه و چشمانی مستقل در پشت سوراخ کلید بودن، دقیقا حالت روابط نارسیستی‌ست (۲). همان‌طور که انسان پارانویید از نگاه درون تلویزیون هراس دارد و این رابطه دو طرفه است. آن که می‌نگرد نگریسته می‌شود.

حالت روشنفکر/دیکتاتور به‌سان دو حالت متفاوت دیسکورس مثل کودکان سیامی به هم چسبیده‌اند و همدیگر را و دیسکورس را از نگاه فوکویی بازتولید می‌کنند. در نمونه‌ی ایرانی آن، هردو در پی نفی دیگری و جایگزینی او در بازی نارسیستی هستند و این بازی نارسیستی همان دیسکورس سنتی ایرانی‌ست. از این‌رو نیز بت‌شکنی ایرانی عمدتا به ایجاد یک بت نو می‌انجامد و با شکست مجسمه‌ی بت قبلی، عکس بت جدید به ماه می‌رود و بازی نارسیستی ادامه می‌یابد. زیرا هر کس در پی افشای دیگری و نفی دیگری و دستیابی به بت خویش است. از طرف دیگر یک خصیصه‌ی مهم روابط نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه گرفتاری در افسون نگاه دیگری و ناتوانی از ارتباط چندلایه و قانونمند با خویش و دیگری‌ست. لذا نه روشنفکر و نه دیکتاتور قادر به ایجاد رابطه‌ی مدرن و چندلایه با یکدیگر هستند، زیرا هر کدام مرتب حس می‌کند که دیگری می‌خواهد او را از بین ببرد و به‌جای جدل سیاسی، گویی یک جدل و کینه‌ی شخصی در بین است. طبیعی‌ست که چنین روابطی هم ایجادگر قتل‌های زنجیره‌ای و روابط دگرکشی‌ست و هم خودبه‌خود این بازی پارانوییا و گرفتاری در اسارت نگاه دیگری را تمدید می‌کند.

ضرورت رهایی از قهرمان‌گرایی ایرانی و رابطه‌ی نارسیستی با رقیب

روشنفکر ایرانی زمانی خواهد توانست بهتر به خواست‌های بر حق خویش و رهایی کشور از نابسامانی‌ها دست یابد که نوع رابطه‌اش را با دیکتاتور و با دیگری و وطنش تغییر دهد. به ویژه از رابطه‌ی قهرمان‌گرایانه بیرون آید و بدین طریق با تغییر رابطه، دیگری و رقیب را نیز وادار به تغییر رابطه کند. به عبارتی تا زمانی که رابطه‌ی او با دیکتاتور

یک رابطه‌ی از سوراخ نگریستن قهرمانانه و میل افشا و برملا کردن زشتی‌ها و به قول معروف کوبیدن او، قتل پنهان و آشکار او و دستگاهش باشد، او ناخودآگاه به بازی دیکتاتور و دیسکورس و بازی خیر و شری تن می‌دهد و آن را بازتولید می‌کند.

موضوع این است که تا زمانی رابطه‌ی روشنفکر و دیکتاتور به این شیوه‌ی از سوراخ نگریستن کودکانه باشد، آن‌گاه روشنفکر در واقع یک قهرمان و عارف در پی روشنگری مردم و افشای ستم‌هاست. از این‌رو نیز این قهرمان تراژیک و اسیر نگاه مادر باید به قول یونگ در کتاب «قهرمان» همیشه به دست رقیب یا این دیو و دیکتاتور وحشتناک کشته شود تا بازی دیو/قهرمان ادامه یابد. روشنفکر ما باید سرانجام به این حقیقت نایل آید که مردم کمابیش حقایق را می‌دانند و موضوع هیچ‌گاه عدم شناخت یا جهل نبوده است. موضوع شناخت دیسکورس و قدرت‌های دیسکورس در بازتولید خویش و ایجاد تفاوت و تحول در آن و در قانون، فرهنگ و زبان از طریق کار روشنفکری و مبارزات مدنی و غیره است. ابتدا با رهایی او از این بازی پارانویید و نارسیستی و دگردیسی هرچه بیشتر از کودک/قهرمان به کارشناس و روشنفکر مدرن و پست مدرن جامعه‌ی مدنی می‌تواند همزمان دیگری را و دیکتاتور را نیز وادار کند که هرچه بیشتر به مسئول قانونی و حکومت مسئول، شهروند مسئول در برابر خواست‌های جامعه، خویش و روشنفکر مدنی تبدیل شود و ایجادگر بازی مدرن و سمبلیک گردد.

راه و بازی نو، حالتی نو از روشنفکری ایرانی

به همین خاطر یک راه مهم تحول جامعه‌ی ما دستیابی به این رابطه‌ی سمبلیک مدرن، فردیت سمبلیک و بافاصله و رهایی ار ارتباط نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه است، تا بتوانیم از یک طرف به عنوان فرد مذهبی مدرن و سکولار مدرن، روایات مدرن و تلفیق‌های مدرن ایرانی از سنت/مدرنیت و پروتستانیسم ایرانی بیافرینیم و از طرف دیگر ایجادگر دیسکورس مدرن و دیالوگ و نقد مدرن با دولت و دگراندیش شویم.

معضل جامعه‌ی ما سنت یا مذهب نیست؛ بلکه نوع رابطه‌ی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه با سنت و مذهب است. این رابطه‌ی نارسیستی‌ست که باعث می‌شود سنت‌ستیز یا سنت‌پرست شویم؛ و مانع از آن می‌شود به ارتباط بافاصله و سمبلیک و قابل تحول با سنت و مذهب دست یابیم. با این رابطه‌ی مدرن و بافاصله‌ی سمبلیک ما می‌توانیم بر بستر توجه به محدودیت‌های ساختاری و تأویلی متون قدیمی مانند سنت و مذهب، روایات مدرن و نو، تلفیق‌های مدرن و نو بیافرینم و بر نکات منفی فرهنگ‌مان چیره شویم. تا بتوانیم با این رابطه‌ی سمبلیک، فردیت سمبلیک و تثلیثی و به عنوان روشنفکر و هنرمند سکولار ایرانی ایجادگر تلفیق‌های قوی مدرنیت/سنت و دست‌یابی به اشکال مختلف هنر و نگاه مدرن ایرانی و متفاوت شویم. تا بتوانیم به‌سان عاشقان زمینی و عارفان زمینی، ایجادگر روایات نو و تلفیقی فردیت ایرانی، گیتی‌گرایی ایرانی شویم. نه بازگشت به خویشتن ممکن است و نه سراپامدرن شدن. تنها راه درست دست‌یابی به انواع و اشکال تلفیق به وسیله‌ی این ارتباط نو و سمبلیک است و جدل مدرن بر سر بهترین تلفیق‌ها .این‌گونه نقد نوی این نسل توانا به ارتباط سمبلیک سوالات را تغییر می‌دهد و بهترین روایات و تلفیق‌های مدرن ایرانی را می‌جوید(+) .

از طرف دیگر، این نسل نوی زنان و مردان روشنفکر مدرن و ضدقهرمان که هم با سایر روشنفکران مدرن مانند آقای نیکفر و هم با مسئولین کشورش مانند آقای احمدی‌نژاد در یک رابطه‌ی چندلایه‌ی سمبلیک و بر بستر دیالوگ، نقد و چالش مدرن قرار دارد، پایان نهایی این بازی خیر/شری، قهرمان‌گرایی و آفریننده‌ی بازی نوی این روشنگران خندان و اغواگر است. این نسل نو با مرگ خویش به عنوان قهرمان، زمینه‌ی مرگ دیکتاتور و بازی خیرو شری را تدارک دیده است. زیرا دیگر قهرمانی در میان نیست و آنها صحنه و رابطه را عوض کرده‌اند و سرکوب این روشنفکر نو و نسل نوی ضدقهرمان به معنای عمل غیرقانونی مسئولین و اعتراض منطقی و قانونی جامعه‌ی مدنی به دولت است و نه تکرار بازی کهن از سوراخ کلید به یکدیگر نگریستن روشنفکر/دیکتاتور و ادامه‌ی بازی توطئه، افشاگری و پارانوییای ایرانی. باری، دوران دوران این بازیگران اغواگر و بازی خندان، چندلایه و مدرن آنهاست. دوران تحول در دیسکورس است از طریق روشنگری کارشناسانه، خندان، اغواگر و ضدقهرمانانه آنان و تحکیم این صحنه و حالت مدرن بازی و حالت مدرن دیسکورس.

Zizek.Liebe Dein Symptom wie Dich selbst.S34-59. 3 -١

از هنرمند و روشنفکر تبعیدی تا مهاجر مدرن چندلایه

.

آسیب شناسی مفهوم <هنر در تبعید> و مقاله مسعود نقره کار « تبعید و تبعیدی،پدیده ای هنوز نشناخته؟»

مفهوم هنرمند تبعیدی و <هنر در تبعید> در میان هنرمند و روشنفکر ایرانی قدرتی فراوان دارد. مقاله ذیل در پی شناخت منطق این مفاهیم و آسیب شناسی آن بر بستر پروسه مدرنیت و تحول مدرن انسان ایرانیست. از طرف دیگر نویسنده و روشنفکر خوب ایرانی دکتر نقره کار در بخش اول مقاله جدیدش(1) به دفاع از هنر در تبعید که بباور او هنر حامی آزادی و دگراندیشی و تبلور این دگراندیشی سرکوب شده است ، موضوع نوع برخورد به هنرمند تبعیدی و تلاش برخی محافل فرهنگی داخل کشور برای نفی تبعید و تبدیل تبعیدی به مهاجر می پردازد. او همچنین به نقد نگرشهای منفی برخی هنرمندان معاصر به خلاقیت هنرمند تبعیدی می پردازد و در مجموع نکاتی را مطرح می کند که بباور من پرداختن به آنها و آسیب شناسی نقد دوست گرامی دکتر نقره کار به ما در درک دو موضوع اساسی ذیل کمک می رساند:

1/ از یکسو بر بستر این آسیب شناسی می توانیم به درک معضل هنرمند و روشنفکر ایرانی و سخت جانی فرهنگ سنتی قهرمانی و بازی خیر/شری نهفته در جان او و یکایک ما دست یابیم؛ فرهنگ قهرمانگرایی و بازی تراژیک دیو/قهرمانی که مانع رشد و نهادینه شدن نگاه مدرن، دیالوگ و چالش مدرن ،ایجاد ساختارهای فرهنگی و قانونی مدرن .در جامعه فرهنگ ایرانی در داخل و خارج از کشور شده و می شود

2/ از سوی دیگر بر بستر این آسیب شناسی می توانیم هر چه بهتر به درک معضل « هنر در تبعید» و ضرورت عبور از آن و دست یابی به « هنر مهاجر چندلایه» و ضرورت عبور از بازی نارسیستی دیو/قهرمان، ضرورت دگردیسی و .ایجاد بازی و چالش مدرن کارشناس و هنرمند مدرن ایرانی/مسئول قانونی و جامعه مدنی دست یابیم

از آنجا که قبلا در دو تا از نوشته هایم در باب هنر در تبعید موضوعاتی مطرح کرده ام(بخش دوم هماغوشی با اروتیسم .مدرن و نقد رمان جدید رضا قاسمی)،پارگرافهای اندکی از آنها را اینجا نیز استفاده کرده ام

تبعیدی و هنر در تبعید به سان ذات ایرانیان خارج از کشور و یا یک دوران گذار؟

هر انسان ایرانی از شاه تا خاتمی، از من تا شما، از فروغ تا مریم هوله ، از شکنجه گر تا شکنجه شونده، از قهرمان تا تواب، از شریعتی تا گنجی، از کسروی تا دوستدار، از آشوری و بیضایی تا نسل ما، همه و همه در واقع نمایانگر چگونگی تلاقی و پیوند نگاه مدرن و سنت در شخصیت آنها و نگاه آنها هستند. همه آنها هم مدرن هستند و هم سنتی. از اینرو نیز یک انگیزه اساسی حرکات و نظراتشا ن، تلاش برای پاسخگویی به این بحران دوگانگی درونی است که خویش را بشکل جنگ مدرنیت/سنت، وسوسه و اخلاق، جنگ ایمان و خرد و غیره در نوشتار، گفتار و رفتار یکایک ما و همه هنرمندان و سیاستمداران ایرانی نشان میدهد. در این معنا نیز هر کدام از ما شخصیتش در معنای لکانی نقطه تلاقی سنت و مدرنیت است. از آنرو که این دو فرهنگ بسیار با یکدیگر متضادند و از طرف دیگر بخاطر آنکه قدرت سمبلیک و فردیت سمبلیک ایجادگر تلفیق و پذیرش مدرنیت در فرهنگ ایرانی در ساختار روان ایرانی و فرهنگ ایرانی ضعیف است، از آنرو نیز این دیدار بحران زا و ایجادگر بحران فردی و جمعی دو سده اخیر فرهنگ ما بوده است. در این معنا مدرنیت برای ما بسان تبلور تمنای ماست، زیرا تمنای من همیشه تمنای <غیر> است و من و دیگری دو روی یک نوار موبیوس و دو نیمه یکدیگر هستند . بدینخاطر نیز رابطه ما با مدرنیت بشکل <غریبه آشنایی> می باشد که هم در ما احساس نزدیکی و لذت ایجاد می کند و هم ترس و کابوس ایجاد میکند. رابطه ترس و اشتیاق ما با مدرنیت و اشتیاقات مدرن ما، تبلوری از رابطه ما با ناآگاهی ما و با حقایق درونی و یا نیازهای درونی ماست که می خواهند اکنون

پذیرفته شوند و در جهان سمبلیک ما جذب گردند و اینگونه به حق خویش رسند و زندگی ما را زیباتر و پرشورتر سازند.

مشکل در این است که تا زمانی که در فرد و جامعه این <غیر> و بخش گمشده خویش پذیرفته و و هضم نگردد،به سان بیماری و بحران و هراس و کابوس و وسوسه خویش را نشان میدهد و ما را به بحرانهای مختلف فردی و جمعی می اندازد. مشکل دیگر این است که این پذیرش و هضم تنها بر بستر فرهنگی خویش و از طریق ایجاد تلفیقهای مختلف می تواند و باید بدست آید وگرنه بازهم فرد و جامعه دچار بحران می ماند و بناچار یا اندیشه و تمنای نو را مسخ و ایرانی می سازد و یا او را به سان جسمک بیگانه پس می زند. از اینرو تا زمانی که فرهنگ ما و یکایک ما به انواع مختلف این هویت مدرن و تلفیقی دست نیابیم، نمی توانیم نه به مدرنیت ایرانی و پایان بحران و یا هنر و هنرمند چندلایه ایرانی/جهانی، رنسانس ایرانی و جامعه مدنی ایرانی و فرهنگ مدرن کامل دست یابیم و محکوم به تکرار تراژیک بحران هستیم. هر کدام از ما دیگر نه سنتی کامل و نه مدرن کامل است و هیچگاه نمی تواند چنین چیزی باشد. زیرا این دو بخش شخصیت او را تشکیل می دهند. در واقع همه ما و تاریخ و فرهنگمان یک انسان مدرن چندپاره و مدرنیت بحران زده است، از آخوند حوزه علمیه قم تا فیلسوفان و روشنفکران بزرگ ما.

راه دستیابی به این تلفیق سمبلیک و مدرن از طریق ایجاد یک ارتباط سمبلیک و تثلیثی با <غیر> یا با تمناهای خویش است. تا فرد ایرانی بتواند با کمک این فاصله سمبلیک و ارتباط سمبلیک تثلیثی با مدرنیت و سنت، هم به نقد و هضم و پذیرش مدرنیت بدر بستر فرهنگی خویش بپردازد،هم بر نقاط منفی فرهنگ و سنت خود چیره شود و اینگونه ایجادگر تلفیقهای مختلف مدرنیت/سنت،ایجادگر پروتستانیسم ایرانی، روایات نو از سنت و مذاهب ایرانی، ایجادگر مفاهیم فردیت ایرانی،گیتی گرایی و هنر متفاوت و چندلایه ایرانی/جهانی باشد. مشکل اساسی ایرانی این بوده و هست که از آنرو ایرانی نوع اصلی ارتباطش با خود و با <غیر> بشکل نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بوده و است، از آنرو نیز ناتوان از فاصله گیری و ایجاد تلفیق و محکوم به بازی خیر/شر و دیو/قهرمان و یا غرب ستیزی/غرب شیفتگی،سنت ستیزی/سنت شیفتگی بوده است. ابتدا بر بستر هویت فردی و جنسیتی خویش و با آشتی هر چه بیشتر با جسم و زندگی، چنین انسان ایرانی می تواند به سان <سوژه منقسم> لکانی و یا <جسم هزار گستره>دلوزی قادر به فاصله گیری با سنت و مدرنیت گردد،فانی و زمینی گردد و اینگونه به سان موجودی فانی و منقسم و یا چندلایه قادر به ایجاد تلفیقهای خویش از سنت/مدرنیت و بر بستر خواستهای خویش و زمانه خویش گردد. در این معنا نیز تلاش خیالی و نارسیستی برای یکی شدن با سنت یا مدرنیت مانند تف سربالاست و بی ثمر، زیرا ما مدرنیت بحران زده و چندپاره ایم. یک سوژه مدرن/سنتی هستیم که در خویش بقول هدایت نامتجانس است و بدینخاطر محکوم به برزخ بوف کور، تا آن هنگام که با تلفیق خویش و جذب مدرنیت در فرهنگ خویش و چیرگی بر نکات منفی سنت و مدرنیت بتواند از برزخ خویش پای به جهان زیبا و تراژیک/کمیک، فانی و پارادکس انسانی خویش بگذارد. در چنین جهان تلفیقی و فردیت پارادکسی هم هر حالت چنین انسان و جهانی چندلایه و ترکیبی ازعشق وقدرت، خرد و احساس، درد و لذت است و هم همزمان رابطه انسان یا سوژه با <غیر>،چه با خویش، با معشوق یا با رقیب، همیشه رابطه ای تثلیثی و سه گانه است ؛ بدینوسیله او می تواند هم به عشق و جدل اندیشه و قدرت خویش و ملاقات دیگری و <غیر> تن دهد، هم از موضع سوم یا قانون به خویش از بیرون بنگرد و به نقد خویش و روابطش و یا دیالوگ نقادانه با معشوق و رقیب دست زند و اینگونه خویش و جهانش را متحول سازد. اینگونه هم او،هم <غیر>،هم معشوق و دیگری یا تمناهایش و هم قانون و ضلع سوم قابل تحول و فانی می شوند. بدینوسیله سرانجام انسانی ایرانی به مهمترین اصل مدرنیت و بلوغ انسانی یعنی قبول <مرگ خدا>، قبول مرگ حقایق مطلق و فانی بودن خویش و جهانش و عشقش، قابل تحول بودن رابطه اش با هستی دست می یابد و آفریننده روایات نو و سمبلیک و قابل تحول از سنت و مذهب، از اخلاق و عشق و گیتی گرایی و هنر ایرانی می گردد. او اینگونه به هویت مدرن و چندلایه خویش دست می یابد و بنا به توانش ایجادگر ساختار و دیسکورس مدرن و قانونمند و قابل تحول، ایجاد گر انواع و اشکال نگاهها و هنرهای چندلایه مدرن و پسامدرن ایرانی و متفاوت می گردد.

با این نگاه به بحران مدرنیت در ایران، هم پی می بریم که نقطه اشتراک یکایک ما با یکدیگر چیست و موضوع ماهوی جستجوی ما ایرانیان چیست، هم می توانیم با معیارهای دقیق به بررسی نوع و چگونگی این تلفیق و ارتباط میان دو فرهنگ و نگاه در زندگی و نگاه هر هنرمند، سیاستمدار و یا عالم ایرانی بپردازیم و تلفیق او را بسنجیم. با آسیب شناسی و مقایسه این تلفیقها و نگاهها می توانیم پی ببریم که کدام نگاه و شعر و یا نگاه سیاسی هنوز حالتی شترمرغی و نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه دارد و هنوز اسیر بازی خیر/شری،دیو/قهرمانی نارسیستی ایرانیست و کدامیک توانسته است به تلفیق خویش دست یابد و این تلفیق ساختارش چگونه است و تا چه حد پیشرفته است. زیرا تلفیقی که من و شما می سازیم، هم باعث تشابه ما به انسان مدرن و انسان سنتی و هم باعث تفاوت ما از هر دو است. زیرا هویت به معنای تفاوت است. اما با این نگاه و هویت سمبلیک،تلفیقی و متفاوت خویش آنگاه می توانیم در هر دو جهانمان با نگاه متفاوت

و متفاوطمان به رشد جدل اندیشه ها و حالات مختلف تلفیق کمک رسانیم و در تحولات دیسکورسیو هر دو فرهنگ .کارساز باشیم و خویش را جزیی از آنها بدانیم

بر بستر این نگاه علمی می توانیم اکنون هم بهتر به منطق و ضرورت هنر تبعیدی پی ببریم و هم تاثیر ضربات سختی را درک کنیم که ناتوانی عبور از <هنر در تبعید> و ناتوانی دستیابی به هنر مهاجر چندلایه به رشد وتکامل بخشی از ایرانیان هنرمند و به رشد دیسکورس و چالش مدرن در داخل و خارج از کشور زده است . زیرا این قابل فهم است که انسان هنرمند با جهان گذشته خویش و حال خویش در ارتباط باشد و به مسائل آنجا بپردازد. این گذشته او و نیمه اصلی و اولیه اوست و بویژه فراموش کردن فاجعه های انسانی به معنای محکومیت به تکرار آن است. زیرا تا زمانی که مردگانمان را خوب به خاک نسپاریم و آن فاجعه را به تجربه و شناخت تبدیل نکنیم، مردگانمان بناچار دیگربار در خواب و بیداری به سراغمان می آیند و حق خویش می طلبند. این طبیعی است که بویژه در سالهای اولیه مهاجرت اجباری، دردها و ضربات روحی و وجودی گذشته و خشم و درد درونی به عنصر اصلی خواب و رویا و هنر و تفکر تبدیل شود، زیرا این دردها و قتلها جواب می خواهند و این خشمها امکان بیان می طلبند. پژوهشهای روانکاوانه در باره مهاجرت نشان می دهد که کندن از گذشته و سوگواری سالم درباره گذشته و سپس ایجاد یک زندگی نو در جهان نو برای افراد تبعید شده و تحت تعقیب بوده و باصطلاح< بازماندگان> بسیار سختتر از دیگر مهاجران است. زیرا یک بخش مهم از وجود آنها هنوز در کنار یاران و رفیقان در زندان، در خطر است و از طرف دیگر خشم و دردش او را به این گذشته و نیز دشمنش وابسته می کند. از اینرو بسیاری از تبعیدیان سالهای سال بقول معروف بر روی چمدانهایشان به امید روز بازگشت و دادخواهی یا انتقام می نشینند و نگاهشان و جانشان برای مثال به سمت ایران است و در واقع تمام وقت در حال ادامه جدل و جنگ با دشمن سابق هستند. از اینرو نیز بر اساس تحقیقات من بسیاری از ما ایرانیان دارای حالات <پست دراماتیک استرس> و یا علائم مختلف <بیماری روانی بازماندگان> و با درجات مختلف بوده و هستیم و این نیز اجتناب ناپذیر بوده و هست. موضوع اما نوع برخورد به این موضوعات و حوادث است که باعث میشود ، این دردها و مشکلات به یک تجربه مدرن و یک لایه مدرن از هنرمند و انسان مهاجر تبدیل شوند و یا آنکه چنان او را اسیر نگاه خویش گردانند که او همیشه اسیر این بازی و گذشته باقی می ماند و ناتوان از تحول و ایجاد زندگی نو و تلفیق نو می گردد. زیرا همانطور که در بالا توضیح دادم،موضوع مهم نوع رابطه با حوادث و زندگیست که به بلوغ و یا بحران .بیشتر می انجامد

مشکل هنرمند تبعیدی و <هنر در تبعید> این بوده و هست که در واقع بخاطر ناتوانی از تبدیل خشم و دردش به یک درد و خشم مدرن، نگاهش و سمت و سوی زندگیش در واقع متوجه جهان گذشته و حوادث گذشته است و در حالت ایرانی آن اسیر بازی خیر/شری،دیو/قهرمانی نارسیستی باقی می ماند. حاصل این گرفتاری در خشم نارسیستی و بازی نارسیستی این است که او نمی تواند هر چه بیشتر به رابطه سمبلیک و نقادانه با گذشته،میهنش،حوادث دیروز و امروز دست یابد و بر بستر این رابطه نو و چالش نو با خویش و دیگری،بر بستر این رابطه نو میان هنرمند و روشنفکر مدرن ایرانی و مسئولین قانونی هر دو مملکتش به نقد و چالش درباره مشکلات و یا هنر و عللائقش بپردازد. از طرف دیگر چون نگاهش گرفتار گذشته و این بازی نارسیستی دیو/قهرمان و در جهت نجات مام وطن خویش از دست پدر جبار است، ناتوان از تن دادن به ملت و فرهنگ دومش می گردد و بناچار نیز ناتوان از دست یابی به تلفیق خویش و هویت چندلایه و متفاوت مدرن خویش می گردد. اینگونه برای مثال از یکطرف او هر امکان رابطه و دیالوگی با دشمن خونیش را، یا باز شدن فضای ارتباط و نقد با دیگری را سریع رد می کند و خواهان عدم چالش و گفتگو با دیکتاتور است. اینگونه او عملا به عدم رشد و عدم نهادینه شدن چالش و دیالوگ مدرن در جامعه خویش و حفظ بازی سنتی کمک می رساند و از طرف دیگر به لمس فرهنگ نو و دگردیسی به مهاجر چندلایه مدرن دست نمی یابد. بخاطر اسارتش در این بازی نارسیستی ، او نه تنها قدرت و هنر خویش و نیز سعادت فردیش را قربانی این بازی نارسیستی دیو/قهرمان می سازد، بلکه با تن ندادن به این تلفیق و عدم درک و حس دوران بحرانی و ضروری پیش شرط این تلفیق به مشکلی بدتر نیز دچار می شود. او نمی تواند نه به درک بحران مهاجرت نائل آید و نه بدینوسیله بر پایه تجربه بحران فردی خویش با مدرنیت، هم بحران و معضل جامعه و فرهنگ خویش را بهتر درک کند و هم خطوط عمده این تلفیقهای مختلف را بهتر بفهمد و بیان کند. از اینرو در نهایت ناتوان از ایجاد هنر و تفکری مدرن و متفاوت و چندلایه می شود که می توانست برای هر دو جهانش جذاب و نو باشد. بهترین شواهد برای چنین نگاهی هنر مهاجران و هنرمندان پسامدرنی مثل ناباکوف و یا جیمزجویس و و یا روشنفکران مهاجری چون دریدا و دیگران هستند. همانطور که در میان ایرانیان مهاجر و هنرمند و یا روشنفکر قادر به ایجاد این تلفیق و قادر به دست یابی به فردیت جنسیتی خویش، می توان علایم فراوان این هنر و هنرمند مهاجر چندلایه را مشاهده کرد. طبیعی است که هر هنرمند در تبعید نیز دارای بخشی از این قدرت و فردیت نوست. زیرا در کل هر انسانی دارای بخشهای سمبلیک،نارسیستی و یا رئال و کابوس وار است، اما بخاطر ناتوانی به عبور از این بازی کهن نارسیستی دیو/قهرمان، هم ناتوان از دیالوگ و چالش مدرن با دو کشور خویش می گردد و هم عملا نمی تواند به رشد این دیالوگ مدرن در کشورش کمک رساند و بخاطر خشم و دردش ناآگاهانه به

بازتولید سنت و نگاه سنتی کمک می رساند. یک نمونه آن موضوع مخالفت شدید هنرمندان در تبعید با هر گونه تلاش برای ایجاد دیالوگ با مسئولین داخل کشور از یکسو یا رفتن هنرمندان خارج از کشور به داخل و انجام کار هنری در آنجاست. نمونه های آن فراوان است. از نفی هر گونه چالش و دیالوگ با مسئولین و حکام ایرانی تا عکس العملهای احساسی و پرخاش گرانه به هنرپیشه ایرانی <شهره آغداشلو> و تمایلش به کار هنری در ایران.

در واقع طبیعی است که مسئولین دولت ایران مخالف دیالوگ باشند و یا سعی کنند دیالوگ را به یک تبلیغ برای خویش و بدون هیچ انتقادی تبدیل کند. هر دولتی در پی منافع خویش است. زندگی یک بازی قدرت است و روشنفکر مدرن و هنرمند مدرن نیز بایستی در پی منافع خویش و دیسکورس مدرن باشد. روشنفکر و هنرمند ایرانی از اینرو بایستی بجای نفی نارسیستی این بازی و جدل و بخیال خویش پاک ماندن توهم گونه، تن به بازی قدرت و دیسکورس دهد و اینگونه در دیسکورس و فرهنگ خویش تفاوت ایجاد کند و مانع مسخ دیالوگ و چالش توسط حریف گردد. مهم این است که با این شیوه بازی و رابطه مدرن و با تبدیل شدن دیو/قهرمان به مسئول قانونی/ منتقد و روشنفکر جامعه مدنی، در واقع زیربنای دیکتاتوری از بین می رود و تحول اجتناب ناپذیر می گردد. از اینرو دقیقا وظیفه این هنرمند و روشنفکر مدرن است که بایستی برای حفظ منافع خویش، قدرت چالش و دیالوگ مدرن و ضرورت آن را بشناسد و بجای نفی هر گونه چالش در نام خطر< فراموش شدن گذشته> و یا خطر <ایجاد مشروعیت>، به تلاش برای ایجاد این دیالوگ انتقادی و چالش و ایجاد دیسکورس مدرن دست زند. زیرا همین کلمات خطر فراموش شدن و مشروعیت مالامال از حالات و خیال پردازیهای نارسیستی و پارانویید هستند. گویی که جمهوری اسلامی بدون مشروعیت این هنرمندان ما، مشروعیت ندارد و نمی یابد. اگر معنای مشروعیت را از لحاظ حقوقی و بر بستر مفاهیم مدرن بررسی کنیم، چون آنها به عنوان دولتمدار ایرانی در امکان بین المللی حضور می یابند و یا در مملکت قدرت را در دست دارند، از اینرو عملا بیشتر از بسیاری از روشنفکران و هنرمندان در تبعید مشروعیت درونی و جهانی دارند. این خیال پردازی نارسیستی و خودبزرگ بینی نارسیستی هنرمند و روشنفکر ایرانیست که اینقدر به نظر خویش بها می دهد و در خفا خویش را خدایی احساس می کند و نمی بیند که دقیقا این حالت خدا بودن، این حالت خودبزرگ بینی نارسیستی و حالت پارانوییا و تئوری توطئه، نقطه پیوند درونی او با دیکتاتور است. زیرا دقیقا این حالات همان دیکتاتور نیز است و بدان خاطر بجای دیالوگ به قتل دگراندیش و سرکوب یا مسخ دیالوگ دست می زند.

هنرمند و روشنفکر ایرانی بایستی عملا خوشحال باشد که هنرمند خارج از کشور در ایران امکان کار یابد. زیرا این خود یک پیروزی برای روند مدرن است . زیرا هرچه بیشتر دیالوگ، چالش و همکاری گسترش یابد،به همان اندازه نیز جامعه مدنی و هنر مدرن گسترش می یابد و بازی سنتی خیر/شری و دیسکورس سنتی عقب نشینی می کند. طبیعی است که حاکمیت کنونی نیز از این حرکات استفاده های خویش را می کند. زندگی یک بازی قدرت است. از اینرو بایستی هنرمند و روشنفکر ایرانی در کنار حمایت از این تحولات و تلاش برای ایجاد دیالوگ مدرن،همزمان به نقد و انتقاد نیز بپردازد و نکاتی را بیان کند که به بباور او معضل ساز است. مشکل این هنرمند و روشنفکر گرفتار حالات سیاه/سفیدی نارسیستی این است که نمی تواند چندلایه و پارادکس ببیند و بیاندیشد و عمل کند. از این رو وقتی موضوع تمایل آغداشلو به کار هنری در ایران مطرح میشود، همه ناگهان این کار را به معنای قبول چادر و تبعیض می بینند. در حالیکه نه او چنین چیزی را مطرح کرد و نه می توان اصولا هر چادری را نماد تبعیض دانست. موضوع این است که چگونه این روشنفکر و هنرمند ایرانی در عین خوشحال شدن ایجاد روابط و دیالوگ و شکسته شدن خطوط قرمز، مانع از مسخ دیالوگ شود و اینگونه همزمان به موضوع حجاب اجباری نیز بپردازد. همین مشکل را بسیاری از این دوستان در موقع رفتن ایرانیان به کشور خویش داشتند و حتی شاعر خوب ایرانی مانی (میرزا آقاعسگری) در شعری بلند به بیان خشم خویش و هنرمند تبعیدی بر علیه این باصطلاح پشیمانی گسترده می پردازد و متوجه گرفتاریش در کلمات سنتی مانند پشیمانی،اعتراف و قهرمان گرایی نیست. همانطور که با رشد بیشتر نگاه مدرن و میل چالش و ارتباط در میان ایرانیان، حتی برخی زنان شاعر خوب ما مانند خانم شهلا اسدی در شعر < تجدید عهد> به دفاع از ناموس انقلاب و تبعیدی می پردازد و پرچم دفاع از ناموس انقلاب و گرسنگان ایران و جهان را بدست می گیرد و در ضمن یک تودهنی به مردان نیز در همان بیت اول شعرش می زند. موضوع تراژیک/کمیک در این است که خانم مینا اسدی نمی بیند که هم آن حفظ ناموس انقلابی و هم این تودهنی به مردان در واقع تبلور نگاه سنتی خیر/شری، دیو/قهرمانی در اوست و در عمل دقیقا خود نیز مبتلا به همان فرهنگ ناموسی و غیرتی است که مخالفانش و دشمنان خونیش به آن دچارند. جالبی تراژیک این حادثه در این است که این حوادث بباور من درستی نقد من بر موضوع ناموس را تایید می کنند. زیرا فرهنگ ایرانی یک فرهنگ پدرسالاری/مادر محوری است که در آن هم زنانگی و هم مردانگی در پای ناموس و حفظ سنت و قهرمان گرایی قربانی می شوند. طبیعی است که به زنان ستم مضاعف می شود، اما دقیقا زنان و مادران این جامعه نیز دارای امتیازات سنتی هستند که مانند خانم اسدی در نهایت به دفاع از فرهنگ ناموسی و قهرمان گرایانه وادارشان می کند و بدینوسیله سنت را بازتولید می کنند. همانطور که در بخش دوم نقد جدیدم در باب بحران جنسیت نشان داده ام.(4). این هنرمندان گرفتار نگاه سنتی بجای برخورد مدرن و نقادانه به بازگشت ایرانیان و ایجاد نقد پارادکس آن و بر بستر

ضرورت این دیدار و گفتگو، در واقع در نهایت همان حرفی را می زنند که بسیجیها و حزب اللهیان از طرف دیگر می زنند و برای دفاع از خون شهدا خواهان جلوگیری از رشد فرهنگ غرب و دیالوگ در جامعه ایران هستند. خوشبختانه با رشد بیشتر این ارتباطات بسیاری از این دوستان خشمگین خود نیز به دید و بازدید می پردازند و یا کم کم متوجه ثمرات مثبت این ارتباط و امکانات نهفته این ارتباطات، در کنار نتایج انسانی و خانوادگی آن می گردند. موضوع تراژیک این است که درواقع امروزه این هنرمند تبعیدی به حافظ خطوط قرمز و عدم چالش و دیالوگ تبدیل شده است، در حالیکه مخالفش برای دست یابی به منافع خویش خواهان گسترش محدود این دیالوگ است. هنرمند و روشنفکر اسیر ما در بازی خیر/شری، بجای ایجاد یک رابطه پارادکس و آری گویانه و نقادانه با این تحول و استفاده از این تحول برای رشد دیالوگ و چالش مدرن و دگردیسی به واسطه هنری و فکری میان دو جهان و ایجاد دیالوگ و ارتباط هر چه بیشتر در میان این دو جهان، در واقع فریاد فراموشی گذشته و ستمها را می کشد و نفی دیالوگ و نفی بازی خندان و شرورانه مدرن می کند. در واقع او بشیوه سنتی و به شیوه بازیهای قدیمی و احساسی سنتی به نفی گفتگو دست می زند. همانطور که حالت متقابل ایرانیش یعنی حزب اللهی در نام حفظ شهدا به نفی این دیالوگ و نفی هر علامت مدرنیت و آزادی مدرن دست می زند و این موضوع تراژیک هنر در تبعید است که نمی بیند در عمل چگونه به آن چیزی تبدیل میشود که قصد نفی و افشای آن را دارد.

موضوع این است که هرچه این بازی مدرنتر شود،به همان اندازه نیز مسئولین درون کشور مجبورند به مسئولین قانونی پاسخگوی در برابر جامعه مدنی تبدیل شوند. یعنی در عمل راهی برای ما علاقه مندان به مدرنیت نمی ماند،بجز آنکه با وفاداری به مدرنیت و چالش و دیالوگ مدرن، در هر دو کشورمان و بر بستر شرایط آنها، به رشد نگاه و فرهنگ و ساختار مدرن کمک رسانیم. چنین نگاه مدرنی هم قادر به تفکیک حوزههاست و هم از رشد دیالوگ و چالش در همه سطوح جامعه مدنی حمایت می کند. چنین نگاهی می تواند هم به معضلات تبعیض به زنان و سرکوب دگراندیش بپردازد و هم از رفتن هنرمند برای کار کردن در ایران و رشد همکاری خوشحال شود. چنین نگاه مدرنی که از حالت قهرمانی و بازی خیر/شری گذشته است، هم قادر است به عنوان کارشناس،هنرمند، روشنفکر با مسئولین قانونی مملکتش مانند آقای احمدی نژاد و غیره سخن و دیالوگ داشته باشد، هم به نقد آنها بپردازد و هم تفاوتهای میان دو مملکتش را ببیند و بر بستر تحولات مملکتش به رشد و تحولات مدرن در آنها کمک رساند. چنین نگاه مدرنی با تبدیل شدن به هنرمند مهاجر چندلایه و با رهایی از این خشم و بازی نارسیستی ایرانی، هم می تواند با توجه به شرایط موضوعات مختلف را بیان و نقد کند و هم از همین مسئولین بخواهد به عنوان مسئولین دولتی به خواستهای او و جامعه مدنی توجه کنند. چنین نگاهی وقتی رقیبش می خواهد دیگربار با سرکوبش بازی خیر/شری گذشته را ادامه دهد، او به عنوان یک بخش از جامعه مدنی به مسئول قانونی موظف در برابر قانون انتقاد می کند. زیرا او، همانطور که در نقدم بر مفهوم روشنفکر نزد آقای نیکفر مطرح کرده ام(2)، با مرگ خویش به عنوان قهرمان همزمان مرگ دیکتاتور و بازی دیو/قهرمان را ایجاد کرده است و ایجادگر یک بازی جدید و دیسکورس جدید است. چنین نگاهی با تفکیک مدرن حوزهها، هم قادر به دادخواست قانونی برای شکنجه شوندگان و ایجاد ساختارهای قانونی بر اساس حقوق بشر است و هم می تواند همزمان به دیالوگ میان اقشار مختلف جامعه، میان شکنجه گر و شکنجه شونده و در باب موضوعات مختلف کمک رساند و اینگونه به ایجاد یک شفای جان و روح ایرانی و بلوغ جان و روان ایرانی و رشد دیالوگ صادقانه و مدرن کمک رساند. چنین نگاهی از یکطرف مثل <کمپین زنان برای برابری جنسیتی> بر بستر احترام به قانون و برای تغییر قانون و ایجاد برابری جنسیتی به حرکت قانونی و گفتگو با دولت و جامعه می پردازد و هم از طرف دیگر قادر به ایجاد مفاهیم نوی زن و مرد ایرانی و مدرنیت ایرانی بر بستر فردیت چندلایه مهاجر و یا بر بستر فردیت ایرانی درون کشور خویش است. مشکل هنر در تبعید و هنرمند تبعیدی این است که در واقع اسیر بازی پارانوییا و خشم آلود،متقابل و سنتی دیو/قهرمان باقی می ماند و اسیر نگاه دشمن خویش و اینگونه به تکرار این بازی تراژیک و نفی فردیت خویش و نفی تکامل خویش مجبور می گردد. زیرا در حالت روند رشد سالم بایستی این خشم و درد اولیه هنرمند تبعیدی با قبول سوگواری و بخاک سپردن مردگان از یکسو و از سوی دیگر با ایجاد تلفیق و تن دادن به جهان نوی خویش به یک هنرمند و روشنفکر مدرن و چندلایه تبدیل شود که برای هر دو جهانش سخنانی تازه و نو دارد. زیرا انسان مهاجر و هنرمند و روشنفکر مهاجر در واقع یک انسان مدرن و پسامدرن چندلایه است. زیرا او با تن دادن به مدرنیت هر چه بیشتر به خطاهای جهان سنتی خویش پی می برد و قادر به نقد مدرن خویش و جهان گذشته خویش است. از طرف دیگر همزمان او به عنوان مهاجر در خویش و در زندگی خویش بحران مدرنیت و نگاه مدرن را نیز احساس می کند و یک پسامدرن بالقوه و چندلایه است. از اینرو نیز بقول دریدا هنرمند مهاجر الجزایری در زبان مدرنی مثل زبان فرانسوی ایجاد تفاوت و تحول می کند،زیرا لهجه و معانی خویش را وارد این زبان می سازد. همانطور که یک هنرمند ایرانی در زبان و فرهنگ آلمانی،فرانسوی و غیره این تفاوت و تحول را ایجاد می کند، وقتی هر چه بیشتر به این چندلایگی خویش دست دهد. یا بهتر است بگوییم،وقتی هر چه بیشتر از چندپارگی خویش به این چندلایگی مدرن دست یابد.
همانطور که از طرف دیگر بقول دلوز این هنرمند مدرن ایرانی چندلایه در زبان خویش نیز ایجاد تفاوت می کند و < به یک خارجی در زبان مادری خویش> تبدیل می شود. اینگونه او سرانجام از درون بحران سنت/مدرنیت خویش و با گذار از بحرانهای مختلف سنتی و مدرن و تجربه این بحرانها و تمناهای مختلف در ابعادهای مختلف

فردی،عشقی/جنسی/جنسیتی، جمعی و هویتی ، ایجادگر تفاوت و تحول مدرن در زبان و فرهنگ هر دو جهانش می گردد و به یک ناباکوف ایرانی،جیمز جویس ایرانی و یا بورخس ایرانی تبدیل میشود. هنر در تبعید و ماندن بسیاری از هنرمندان در مفهوم هنرتبعیدی، هم به یک مانع از دست یابی به این هنرمندان مدرن و جهانی ایرانی و سترونی قدرتهای این هنرمندان خوب تبدیل شده است و هم در عمل با ادامه بازی دیو/قهرمان به حفظ باصطلاح دشمن خویش و دبسکورس سنتی می انجامد و این تراژدی دولایه نگاه هنر تبعیدی ایرانی و هنرمند در تبعید ایرانیست.

بحران دو گانه مهاجر ایرانی

همانطور که در بحث بحران جنسی و عشقی ایرانیان در مقالات ده گانه کاوش روان جمعی مطرح کرده ام، ایرانیان مقیم خارج از کشور معمولا از دو مرحله بحران عشقی و جنسی و هویتی عبور می کنند که نوع عبور آنها تعیین کننده چگونگی تلفیق و چگونگی خلاقیت و انطباق آنهاست. بحران اول هویتی با ورود به جهان خارج و مبتلا شدن به یک شوک فرهنگی و فروپاشی هرچه بیشتر ایمان و اخلاق گذشته در او صورت می گیرد. این بحران دارای تشابهاتی با آن پروسه ایست که امروز در ایران و با شکست هر چه بیشتر اخلاق سنتی در مجموع شاهد آن هستیم و آن تلاش برای عبور از اخلاق سنتی،چیرگی بر احساس گناه و تن دادن به روابط جنسی و عشقی مدرن است. نقطه مهم این است که ایرانیان خارج از کشور نسبتا با کمترین تلفات این مرحله اول بحرانی را رد شده یا می شوند و در واقع اکثر ایرانیان در همان یکسال و دوسال اول، هر یک به نوع خویش، به تجربه روابط عشقی وجنسی مدرن دست می زنند و از احساسات گناه سنتی و هراس از تن و عشق می گذرند. این گذار اولیه بخاطر فروپاشی اخلاق سنتی در وجود آنها و با توجه به فاجعه های اجتماعی تجربه شده توسط آنها نسبتا آسانتر صورت می گیرد. بخش دوم بحران که در واقع این سیزده و چهارده سال اخیر را در بر گرفته است،_اگر قبول کنیم که بخش عمده ایرانیان مابین ده تا حداقل بیست سال مقیم غرب هستند_، بعد از تجربه اروتیسم و عشق مدرن و در حقیقت بعد از جا افتادن کاری و فردی در جهان مدرن رخ می دهد. شکل این بحران به حالت ایجاد یک افسردگی و بحران نوین و احساس بی ریشگی و بن بست درونی و یاد تمناها و اشتیاقات سنتی و فرهنگی گذشته بروز می کند. علت این بحران دوم و اساسی این است که بحران هویتی مهاجرت بدون تلفیق مدرن هر دو فرهنگ ادامه می یابد،حتی اگر این حالت تمدید بحران در مرحله ای بشکل خفته و پنهان و یا آرام باشد. لمس جهان نو و اشتیاقات نو و رهایی از دردسرهای فردی و فرهنگی گذشته می تواند به مهاجر مدتی لذت و آرامش و قدرت بخشد، اما همزمان ایجادگر بحرانی جدید و قویتر است که پس از دست یابی به آرامش و لمس تجارب نو شروع می شود. زیرا اکنون هویت قدیمی مهاجر و هویت نوین او هر کدام خواستهای خویش و اشتیاقات خویش را با شدت بیشتری بیان می کنند و حق خویش را می طلبند و تا زمانی که مهاجر به تلفیق خویش دست نیابد و این اشتیاقات را در مدرنیت فردی و جمعی نو و چندلایه خویش جذب نکند، بحران جدید او، ناآرامی جدید او و تشدید می یابد. از اینروست که می بینیم ، اکثر ایرانیان بویژه پس از دوران تحصیلی و یا استحکام کاری و شغلی و یا عشقی و خانوادگی وارد این بحران جدید می شوند و انواع و اشکال افسردگی، ناآرامی، رفتن به ایران و تلاش برای یافتن عشقی ایرانی و یا باصطلاح زن آوردن و ایجاد یک کاشانه ایرانی و شرقی در قلب جهان غرب و شکست بخش عمده این تلفیقهای غلط، عشقهای اینترنتی ایرانی، بحران اعتیاد،بیماریهای روانی و یا روابط بحرانی خانوادگی و فردی را تجربه کرده و می کنند. از آنرو که ایجاد این تلفیق فردی و جمعی بخاطر تضادهای عمیق نگاه سنتی و مدرن و بخاطر ضرورت توانایی نقد بافاصله و سمبلیک سنت و مدرنیت و نبود ارثیه فردی و فرهنگی چنین تلفیقهایی بسیار سخت است، از آنرو این بحران دوم اینهمه طول کشیده است و قربانیان این بحران بسیار بیشتر از بحران اول بوده است. زیرا این بحران هم از لحاظ کمی و کیفی در نهایت سختتر است. دقیقا در این بخش است که ایرانیان هنوز بشدت مانده اند واینگونه تلفات انسانی ایرانیان مقیم خارج در این دهه در عرصه بیماریهای روانی و درگیریهای درونی بسیار بیشتر از بخش اول بوده است. مشکل هنرمندان در تبعید این است که کمتر وارد این عرصه شدند و اینگونه نتوانستند هم خود به عبور فردی و هنری از این بحران و چندپارگی دست یابند و هم نتوانستند شنوندگانی از میان این نسل در بحران اینجا بیابند که بدنبال جواب می گشتند و می گردند. از اینرو نیز شنوندگان آنها عملا همان جمع مرتب محدود تر شونده قهرمانان چپی و سیاسی خارج از کشور بود که البته مرتب بخشی از آن به مهاجر تبدیل می شدند و از این گروهها و روابط جدا میشدند.

با چسبیدن به <هنر تبعیدی و یا هنرمند تبعیدی> در واقع نگاه و سمت و سوی هنر این هنرمندان بجای آنکه به پایان دهی به بحران مدرنیت ایران از طریق تجربه هرچه عمیقتر مدرنیت و ایجاد تلفیق خاص خویش بسان مرد، زن، شاعر، نقاش، سیاستمدار و یا عالم باشد، به خاطر آنکه جدل مرکزیش در درگیری با سنت گرایان درون کشور و تلاش برای روشنگری و جلوگیری از فراموشی بود، از اینرو بسیاری از آنها نتوانستند از <تبعیدی> به <مهاجر> تبدیل شوند. آنها نتوانستند از جایگاه خویش در بطن مدرنیت و در مرزهای هر دو فرهنگشان، به لمس بحران سنت و بحران مدرنیت و

تناقضاتشان و نیز تناقضات درونی خویش بپردازند و اینگونه هنر مدرن ایرانی مهاجر را بوجود آورند که نه تنها برای ایرانیان بلکه می توانست برای مهاجرین ایرانی مقیم غرب و نیز برای غربیها مفید و جذاب واقع شود. فراموش نکنیم که پایه گذاران هنرپسامدرنی مثل جیمز جویس و یا ناباکوف مهاجر بودند و می توان در کار کسی مانند ناباکوف و لولیتای او دید که چگونه این چندلایگی داستانهای او ناشی از چندهویتی او و پذیرش و انطباق مدرنیت در جهان خویش می باشد. اگر ایرانی هنرمند و فعال سیاسی و یا اجتماعی، تبعید خویش را به سان سمبلی از مدرنیت در تبعید می دید، آنگاه می توانست با تن دادن هرچه بیشتر به تجربه مدرنیت و جذب هر چه بیشتر مدرنیت در نگاه و هنر خویش، به بهترین پاسخ به این تبعید دست یابد و تحول سمبلیک و مدرن ایجاد کند. زیرا او در واقع بخاطر <مدرن بودنش در چشم دیگری> تبعید شده است. زیرا در واقع این مدرنیت و اشتیاقات مدرن است که سرکوب شده اند و برای حفظ جان و دگراندیشی خویش مجبور به ترک وطن گشته اند. با چنین نگاهی این هنرمند مهاجر در گذار خویش از هنرمند تبعیدی به هنرمند مهاجر و با تجربه عمیق مدرنیت و پسامدرنیت در جان و روان خویش، می توانست هم پاسخهایی نو به بحرانهای فردی و جمعی جامعه خویش یابد و هم هر چه بیشتر ایجادگر هنر چندلایه و مدرن ایرانی /جهانی گردد. از اینرو هر جا در آثار یک هنرمند ایرانی اثری از این قدرت جهانی شدن وجود دارد، ما شاهد چندلایگی ایرانی/مدرن آن هستیم. زیرا این چندلایگی او را برای هر دو جهانش زیبا و جذاب و سحرآمیز می سازد. زیرا او تبلور تلفیق آن چیزهاییست که انسان سنتی از یکسو و انسان مدرن از سوی دیگر هم هراس از آن دارد و هم آنها را می طلبد. او از یکسو به سان مهاجر چندلایه و تراژیک/کمیک و پارادکس به یک تبلور ذات انسان یعنی حالت تراژیک/کمیک و منقسم بشری تبدیل میشود و از سوی دیگر بر پایه این بستر فانی بودن و منقسم بودن،ایجادگر حالات و روایات مختلف و چندلایه می گردد. او اینگونه نیز هر چه بیشتر به پیوند طنز و تراژدی دست می یابد. یک نمونه آن کلیپی از فیلم <پرسپولیس > بر اساس اثر مرجان ساتراپی است. من درباره کل کار او نظر نمی دهم،چون آشنایی با کارهایش ندارم، اما یک کلیپ از کارهایش بخوبی این قدرت او را در بیان حالت تراژیک/کمیک انسان و انسان مهاجر نشان میدهد و این قدرت او مطمئنا یکی از دلایل روانی مهم محبوبیت کارهای او،در کنار کار به زبان فرانسویست. این کلیپ همان حالت تراژیک /کمیک یک دختر کوچولو در میان دو زن چادریست که بر پولیورش به انگلیسی زنده بودن پانک نوشته شده است. این حالت بزبان ساده و چندلایه بخوبی هم معضلات فرهنگی و در واقع هم حالت تراژیک/کمیک نهفته در حیات انسانی را نشان می دهد. حالت متقابل آن و به همان اندازه تراژیک/کمیک،کلیپ رفتن این دختر مهاجر با دوستانش به یک جشن و کنسرت پانکهاست. مرجان ساتراپی در این دو کلیپ بزیبابی خندان هر چه تمامتر به بحران انسانی،فرهنگی و بحران مهاجرت می پردازد و اینگونه ایجاد گر هنر مهاجر چندلایه و موفق تراژیک/کمیک می گردد. نقد کامل و چندلایه کارهای او را به وقت دیگری موکول می کنم. نمونه های دیگری از این موفقیتهای هنرمندان و روشنفکران چندلایه ایرانی/اروپایی، ایرانی/آمریکایی را می توان براحتی پیدا کرد. زیرا خوشبختانه بخش مهمی از نسلهای نو بجای تن دادن به بازی نارسیستی هنر در تبعید، در عین نقد مدرن جامعه سنتی خویش و نقد دیکتاتوری، به این بحران خویش تن دادند و هرچه بیشتر به فردیت جنسی و جنسیتی خویش دست آورده و یا در این مسیرند. طبیعی است که بایستی این نسلها و تلفیقهای آنها را نیز آسیب شناسی کرد و به نقد مدرن و پارادکس آنها پرداخت، تا دیسکورس مدرن و این تحول چندلایه هر چه بیشتر جا افتد و ژرفا یابد. تلاش من در نقدم بر آثار بسیاری از این هنرمندان هم نسل و یا مهاجر در کتب الکترونیکی < هماغوشی اروتیسم مدرن و پسامدرن با جان و روان ایرانی> و نقدهای دیگرم، نمادی از اینگونه تلاشهاست. خوشبختانه نسلی نو از نقادان مدرن و چندلایه نیز در حال بوجود آمدن است.

گرفتاری هنرمند و روشنفکر تبعیدی در معنای کلاسیک روشنگری و بازی نارسیستی ایرانی

هنر تبعیدی، روشنفکر تبعیدی بخاطر حالت قهرمانانه بیادگار مانده از گذشته خویش هنوز به این حقیقت نائل نیامده است که بقول فوکو (3) وظیفه روشنگری جدید و پسامدرنی مبارزه با نادانی نیست، زیرا مردم می دانند که کمابیش حقیقت چیست، اروتیسم و سعادت جنسی و فردی چیست. موضوع بر ملا کردن ساختارهای قدرت و ایجاد و تحول در دیسکورسهای قدرتمند فرهنگی و حقوقی و روانی، از طریق چالش و دیالوگ مدرن و ایجاد تفاوت در دیسکورسهایست که انسانها اسیر آنند. من به این نگاه جدید روشنگرانه فوکویی، جدل خندان قدرت نیچه ایی و اغواگرای از نوع بودریار ، همراه با چاشنی ایرانی و رند قلندروار ایرانی و نظربازی ایرانی را اضافه می کنم و اینگونه روشنگری هرچه بیشتر به یک اغواگری دیگران از طریق چالش و گفتگوی خندان و شرورانه و بر بستر جامعه مدنی تبدیل میشود . روشنگری یک بازی قدرت است و بازی قدرت همیشه به معنای اغواگری دیگران و جذب دیگری برای لمس و تجربه نگاه و روش و اندیشه ماست. روشنگر باید اغواگر باشد و با نشان دادن جوابهای نو و تلفیقهای نو به بحران مدرنیت و سنت، با نشان دادن حالات و خطوط عمومی حالات مرد و زن مدرن ایرانی، با ایجاد مفاهیم مدرن و نو و تلفیقی از هویت،عشق،اروتیسم، با ایجاد پروتستانیسم مذهبی و غیره، به فرد و جامعه خویش کمک کند که بر بستر این خطوط عمومی تلفیق، به روایت فردی و تلفیق فردی و گروهی یا قومی خویش دست یابند. این روشنگر اغواگر و خندان بی

هیچ قهرمان گرایی و با کمک قدرت چالش و دیالوگ و اغواگری مدرن و ایجاد حالات و مفاهیم نوی چندلایه، به تحول دیسکورس کهن و نهادینه شدن دیسکورس مدرن کمک می رساند. روشنفکر و هنرمند مهاجر و چندلایه ایرانی این اغواگر نو و خندان و ضدقهرمان است که از یکطرف همیشه ناتمام است، زیرا او یک تلفیق چندلایه،یک کثرت در وحدت است و از طرف دیگر اغواگر دیگران به سوی این بازی مدرن عشق و قدرت زندگیست .همانطور که نیچه خود را در کتاب <آنک انسان> یک اغواگر به تمام معنا می نامد،این هنرمند و روشنفکر مهاجر اغواگر و یا روشنفکر مدرن اغواگر چندلایه درون کشور نیز با ایجاد اشکال و انواع این هویتهای مدرن ایرانی و تلاش قانونی و مدنی برای ایجاد ساختارهای قانونی و فرهنگی مدرن و متناسب با این هویتها، به تحول دیسکورس مدرن و گذار از دیسکورس سنتی کمک می رساند. این ضدقهرمان نو و مدرن ایرانی با مغزی سرد و قلبی گرم و با شرارت خندان یک فرصت طلب مدرن و بازیگوش به تحول جامعه خویش و گذار از سرکوب دگر اندیشی کمک می رساند. همانطور که هنرمند مدرن چندلایه ایرانی خارج از کشور و یا داخل کشور با بیان نگاه و هنر تلفیقی خویش ایجادگر رشد بهتر مدرنیت و خلاقیت مدرن و رشد هنر مدرن ایرانی می گردد. مشکل بخش اعظم هنر ایرانی در تبعید و نیز روشنفکری ایرانی در تبعید در این است که نه به عنوان هنرمند به بیان صادقانه بحران خویش در مدرنیت پرداخته است، تا خواننده ایرانی از طریق آثار او بهتر به لمس معضل درونی خویش نائل آید و نه به عنوان روشنگر و یا انسان مدرن توانسته است در عرصه خویش تصویر و تلفیقی نو ارائه کند، تا خوانندگان با دیدن این تلفیق و حالت نو به امکان تلفیق و تجربه تلیفق نائل آیند و بر اساس این تجربه بهتر راه خویش روند و تلفیق خویش یابند. بنابراین منظور من تبدیل هنر به یک هنر متعهد و سیاسی نیست که باید راه حل نشان دهد،بلکه به باور من دوری هنرمندان تبعیدی و روشنفکر تبعیدی از این بحران دوم خویش یعنی بحران مهاجرت و ایرانیان، ایجادگر سترونی نهایی آنها و ناتوانی آنها از دگردیسی به مهاجر مدرن و چندلایه بوده است. زیرا این بحران دوم مهاجرت یعنی بحران تلفیق، در خویش علت اصلی ناتوانی عبور ایرانی از بحران سنت/مدرنیت،یعنی ناتوانی از تلفیق را حمل می کند.

گرفتاری هنرمند تبعیدی ایرانی و هنر در تبعید ایرانی در جنگ تراژیک و سنتی نارسیستی با دیو و دیکتاتور و بازی دیو/قهرمان و عدم تن دادن به مهاجرت و فرهنگ جهان نوی خویش و بحران دوم مهاجرت باعث آن شده است که هنر مدرن و نگاه مدرن نتواند در هنر تبعیدی و نگاه تبعیدی آنها کامل جا افتد و آنها نتوانسته اند و یا کمتر توانسته اند به هنرمندان مهاجر و هنر مهاجر چندلایه و جذاب برای هر دو جهان خویش دگردیسی یابند. زیرا با چنین دگردیسی او می تواند بقول نیچه به آن تبدیل شود که هست و به قدرت و خلاقیت نوی خویش و جهان نوی خویش دست یابد. زیرا او در واقع انسانی دو ملیتی و دو فرهنگیست و هم بقول نیچه یک< اروپایی خوب> است و هم منطقا یک ایرانی خوب و مدرن. بر بستر نگاه چندلایه و مدرن این مهاجر چندلایه و یا روشنفکر درون کشور چندمتنی و چندلایه می توان بر بسیاری از خطاهای روشنفکری و هنری و سیاسی معاصر ایرانی چیره شد و ایجادگر جامعه مدنی، روشنفکر و هنرمند و مسئول قانونی مدرن و چالش و دیالوگ مدرن بود. بر بستر چنین نگاه و هویت چندلایه ای هم می توان با نقد چندجانبه گذشته مجسمه های هشداردهنده برای یاداوری فاجعه ها در کشور ایجاد کرد و روزی < خاوران> را به یک موزه و هشدار تاریخ معاصر تبدیل ساخت ، هم می توان با تفکیک حوزهها همزمان خواستار دادگاههای قانونی و کمیسیونهای حقیقت بود و در این زمینه و ایجاد دادخواهی حقوق قربانیان تلاش کرد، هم با ایجاد چالش و دیالوگ میان همه سطوح و گروههای جامعه مدنی و میان جامعه مدنی/دولت به به شفای عمومی و تحول دیسکورسیو و فرهنگی کمک رساند. زیرا اگر شکنجه شونده در برابر شکنجه گر حق دادخواست قانونی دارد، از سوی دیگر روشنفکر و هنرمند ایرانی بایستی بتواند حتی در قهرمان/ضدقهرمان، در شکنجه گر/شکنجه شونده، بازی خیر/شری تراژیک ایرانی،بازی دیو/قهرمان تراژیک را ببیند و اینگونه با عبور مشترک از این نگاه نارسیستی و ایجاد نگاه و چالش میان افراد مدرن ایرانی مسئول در برابر خویش و جهان خویش، به تحول اصیل و واقعی مدرن دست یابد. تا با این حرکت چندجانبه به شفای فردی و جمعی و تحول عمیق و ایجاد یک هویت و دیالوگ مدرن دست یابد. زیرا در کنار دادخواستهای حقوقی، به همان اندازه برای شفای جمعی ما ایرانیان دیدن این فرهنگ و ساختارهای تراژیک مشترک نارسیستی و خیر/شری و گذار مشترک از آنها مهم است. زیرا بقول خود نقره کار در مقاله ای خوب در باب حالات سرکوب گرانه و قتل دگراندیش در گروههای سیاسی چپ، این موضوع سرکوب دگراندیش تنها موضوع حاکمیت نبوده و نیست. این موضوع دردناک تاریخ ایرانی و تاریخ معاصر ایرانیست .این سرکوب دگراندیش نتیجه اجتناب ناپذیر حالت نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه روان ایرانی و تبدیل ساختن آرمان خویش به بت و سرکوب هر شک و شکاک به عنوان ملحد و ضدانقلابیست. این سرکوب دگراندیش نتیجه منطقی روابط مرید/مرادی در فرهنگ ایرانی و ناتوانی به دست یابی هر چه بیشتر به فردیت سمبلیک و ارتباط سمبلیک و تثلیثی است. از اینرو نیز رهایی از هنر در تبعید و تبدیل شدن به مهاجر چندلایه، برای شکستن این بازی نارسیستی و ایجاد این حالت و نگاه چندلایه و ایجاد هنر چندلایه مهم و اساسیست.

در همه هنرمندان خوب ایرانی از قبیل خود نقره کار و دیگران ، ما شاهد ایجاد و شکل گیری این هویتهای مدرن هستیم و هرچه هنرمند بیشتر تن به مهاجرت و تجربه مهاجرت و پذیرش جهانهای مختلف خویش در نگاه خویش داده است، به

همان اندازه نیز دنیایش و هنرش پربارتر و خلاقتر گشته و می گردد. از اینرو بر خلاف نظر بزرگانی چون شاملو و دولت آبادی و دیگران که نقره کار به حق نظرات منفی آنها درباره هنرمندان مهاجر را نقد می کند، هنر مهاجر از جهاتی بسیار خلاقتر و قویتر از هنر داخل از کشور و یا هنر این بزرگان بوده است و هرچه این چندلایگی و پختگی در طی زمان بیشتر و قویتر شود، به همان اندازه قدرت و جذابیت این هنر و هنرمندان مهاجر چندلایه بیشتر می شود. همانطور که هنرمندان داخل کشور امروز ما در حال ایجاد این چندلایگی به شیوه خویش و بر بستر جهان خویش هستند. زیرا آنها نیز در جهانی چندمتنی می زیند. از اینرو نیز دیالوگ و چالش میان این دو قدرت نو و هنرمندان و روشنفکران نوی چندلایه درون و خارج از کشور بسیار مهم است و این ارتباط و دیالوگ یکی از ایجادگران رنسانس هنر ایرانیست. حال با چند مقایسه ساده میان برخی از نشانه های این هنر نو با افرادی منتقد مثل شاملو و دولت آبادی به دفاع از قدرت و جذابیت این هنر مهاجرو چندلایه می پردازم.

نقد انتقاد شاملو و دولت آبادی به مهاجرین

دکتر نقره کار در مقاله اش به بیان و نقد برخی انتقادها به مهاجرین از طرف برخی هنرمندان از جمله شاملو و دولت آبادی می پردازد. به باور من جدا از برخی نکات درست و سالم نقد این هنرمندان بر هنر تبعیدی یا مهاجر، در واقع بسیاری از آنها نه مهاجرت و معضل مهاجرت را فهیمده اند و نه متوجه قدرت خلاق مهاجرت شده اند. برای مثال شاملو در انتقاداتش به ما خارج از کشوریها، انتقاد درستی مثل موضوع <فارگلیسی> صحبت کردن ایرانیها و ضربه زدن به زبان فارسی و گره حقارت نهفته در پشت این کارها را مطرح کرد که بباور من انتقاد بسیار درستی بود. هر آلمانی و یا آمریکایی نیز به حفظ قدرت و ظرافت زبانش می پردازد و او را به اینگونه داغان نمی کند. با اینکه این زبانهای مدرن مرتب کلمات مهاجر مدرنی را نیز در خویش می پذیرند و هضم می کنند. اما انتقاد شاملو به نوعی بیکار نشستن خارج از کشوریها و عدم استفاده از امکانات و غیره ناشی از نشناختن معضلات عمیق مهاجرت بود. همانطور که او نتوانست درک کند، درک و لمس عمیق مهاجرت و یک فرهنگ دیگر چگونه می توانست بسیاری از نظرات او را تغییر و یا تحول بخشد و نبوغ هنریش را چندلایه و جهانی سازد. همین انتقادات را هنرمندان خوب دیگر ما چون دولت آبادی نیز کرده اند و نقره کار در نوشته اش به آنها اشاره می کند. در پاسخی کوتاه به این انتقادات می خواهم به دو نکته مهم ذیل اشاره کنم.

1/ از آنرو که این دوستان با بحران مهاجرت و حالات این بحران آشنایی نداشتند، نمی دانستند که حتی حالت بی عمل شدن، گوشه گیر شدن و ناتوانی از خلاقیت هنری چندساله هنرمندان و یا روشنفکران در خارج از کشور یک موضوع طبیعی و منطقی در تحول مهاجرت است. زیرا هنرمند و روشنفکر ایرانی با مهاجرت و یا تبعید بالاجبار از یکطرف چون ماهی از آب بیرون افتاده ارتباطش را با خواننده و بستر فرهنگی خویش از دست می دهد و بنابراین ناتوان از لمس کنش و واکنشهای ضروری فرهنگی و فردیست که به خلاقیت و تحول هنری و ایجاد هنر کمک می رسانند و زمینه ساز آن هستند. از طرف دیگر ناگهان آنها با یک شوک فرهنگی و دریایی از اطلاعات و احساسات و اشتیاقات متناقض نو روبرو می شوند که احتیاج به زمان و درد و بحران برای هضم و تلفیق دارند. از اینرو طبیعی است که این هنرمندان در خارج از کشور پس از مدتی دچار یک بلوکاد هنری میشوند. بقول نیچه در واقع این بلوکاد هنری مانند حالت ایستادن کشتی بادبانی بخاطر نوزیدن باد جنوبی است و این حالت خلاء و بی حرکتی تحملش بسیار سخت است. اما بقول نیچه این سکون خود پیش شرط تحول و حرکتی نوست و بعد از آن شاهد وزش بادهای جنوبی خواهیم بود که ما را به ساحلهای جنوبی با دخترکانی زیبا و خندان و رقصان می تواند هدایت کند. زیرا این دوران سکون هنرمند و روشنفکر ایرانی، در واقع دوران آبستنی درون او با دنیای جدید و فرهنگ جدید نیز هست و در او بقول نیچه در <چنین گفت زرتشت> گذشته و حال و آینده در جنگ و غلیانند. از اینرو بقول نیچه < چه عجب که کوزه های فراوان می شکنند> و چه عجب که این بحران و درد و آبستنی همراه با تلفات فردی و جمعی فراوان، سقط جنینهای فراوان و مرگهای فردی و جمعی فراوان در میان راهست. زیرا این جنگ و جدل درونی میان فرهنگها و گذشته و حال و آینده بسیار سخت و ایجاد چندلایگی و تلفیق بسیار دشوار است،بویژه وقتی دو فرهنگ مانند فرهنگ ایرانی و فرهنگ مدرن اینگونه با یکدیگر در تناقض باشند. یا وقتی انسان ایرانی دارای ارثیه و ساختار فرهنگی و روانی لازم برای ایجاد این تلفیق سمبلیک و فردی نباشد و مجبور است مانند ما مهاجرین و یا نسلهای درون ایران، کورمال کورمال و بشیوه آزمایش و خطا،کم کم به این تلفیق و ارثیه و ساختار دست یابد. حاصل این گذار از بحران و عبور از چندپارگی و دستیابی به چندلایگی، قدرتها و توانهایی نو است که حتی شاملو و دولت آبادی و دیگران ناتوان از دست یابی به آن بوده و هستند. زیرا برای دستیابی به این قدرتها و خلاقیتهای چندلایه مدرن و پسامدرن، دقیقا ماندن در <هیچی و پوچی>، لمس و پذیرش <مرگ خدا> و پوچی همه آرمانها و حقایق، ارتباط نقادانه با مدرنیت،پسامدرنی و با سنت و رهایی از تبدیل مدرنیت و پسامدرنیت به

یک آرمان خواهی نارسیستی نو و رهایی از خطای یکی شدن نارسیستی با او به عنوان مدرن و پسامدرن سینه چاک لازم است. شاملوها و دولت آبادیهای گرامی اصلا وارد این عرصه نهیلیسم مدرن نشده اند، چه برسد به آنکه از آن گذر کنند و به <هیچی خندان> دست یابند. از اینرو نیز نگاه آنها – با تمامی نکات زیبا و انسانی هنرشان- یک نگاه قهرمان گرایانه و مبتلا به حالات سنتی و بازی سنتی است و در نهایت به بازتولید سنت و بازی قهرمان/دیو می انجامد. به اینخاطر نیز روایات شاملو و دولت آبادی روایاتی حماسی و یا غنایی است و اصلا به عرصه حالت پارادکس و تراژیک/کمیک انسان مدرن و انسان مهاجر وارد نمیشوند و قهرمانهایشان تراژیک/کمیک نیستند، چه برسد به آنکه به چندلایگی و چندروایتی انسان پسامدرن و سبکهای پسامدرنی چون جریان سیال ذهن دست یابند. هنر مهاجر خارج از کشور و هنرمند و روشنفکر چندمتنی داخل کشور قادر به ایجاد این چندلایگی است. از اینرو نیز بنا به منطق روایت متفاوت خویش مجبور است تن به سبکهای نوی پسامدرنی و غیره دهد و تفاوت ایجاد کند. مهم برای این نسلهای نو این است که از این ارثیه فرهنگی بازی نارسیستی هر چه بیشتر رهایی یابند و مدرنیت و پسامدرنیت را به یک آرمان و بت نارسیستی جدید تبدیل نکنند. چنین خطاهایی نیز در حال رخ دادن است و بنابراین بایستی به آسیب شناسی این نسلهای نو نیز پرداخت. اما این نسل نوی چندلایه ایجادگر تلفیقهای نو و روایات نو از هنر، از سنت و مذهب به سان روشنفکر مذهبی یا سکولار، به سان هنرمند و روشنفکر چندلایه مهاجر و یا چندمتنی درون کشور است.

2/ یک نمونه آن رشد نگاهی جسم گرایانه و آری گوی به زندگی و جسم و اروتیسم و آری گوی به فردیت چندلایه جنسیتی زنانه و مردانه و به جهان چندلایه خویش، توسط هنرمندان مدرن زن و مرد ایرانی خارج از کشور و داخل کشور است که من در سه بخش کتب الکترونیکیم <هماغوشی جان و روان ایرانی با اروتیسم مدرن و پسامدرن> هم به تحسین و بیان این قدرتهای چندلایه هنرمندان مختلف داخل و خارج از کشور و هم به آسیب شناسی آنها از منظر روانشناختی پرداخته ام. چنین نسل نویی از زنان و مردان خارج و داخل کشور هنرمند از مریم هوله، زیبا کرباسی، پگاه احمدی، ساقی قهرمان، مانا آقایی و غیره و مردانی مثل جمشید مشکانی،عبدالرضایی وغیره از سوی دیگر قادر به عبور از مرزها و هراسهایی بوده اند که نسل شاملوها و دولت آبادیها ناتوان از آن بوده و هستند. با آنکه همه این هنرمندان عزیز و بزرگ هستند، اما نگاه شاملو به عشق و زن و رابطه جنسی در واقع یک نگاه قهرمان گرایانه است و او در <کاشفان فروتن شوکران> در واقع زن را ساکت و خاموش می طلبد و جز به مبارزه و قهرمانی نمی اندیشد. در <آیدا در آینه> این قهرمان گامی در جهت لمس عشق و نگاه زنانه بر می دارد. مشکل این گام و نگاه نو این است که شاملو در واقع همان قهرمان باقی می ماند و آیدا در واقع در ادامه فرهنگ سنتی ایرانی یک زن اثیری/مادر است و شاملو در بهترین حالت یک شکل رمانتیک این حالت راوی/زن اثیری را بیان می کند و نه مشکل این رابطه را می بیند که هدایت بخوبی دیده است و نه قادر به عبور از آن است. از اینرو نیز ما نه از سوداهای اروتیکی/عشقی چندگانه شاملو و مرد خبردار می شویم و نه از اشتیاقات و تمناهای آیدا. زیرا دیالوگی و چرخشی و حالتی چندروایتی و یا حالتی تراژیک/کمیک از عشق مدرن و عاشق مدرن و یا بیان فانتزیهای چندسودایی مردانه و زنانه مدرن در میان نیست. زیرا قهرمان و زن اثیری و عشقشان فاقد فردیت جنسی و جنسیتی لازم و اروتیسم فانی بشری لازم است تا به این دیالوگ و چندلایگی دست یابد. از اینرو نگاه شاملو به عشق و زن و جسم در نهایت نگاهی سنتی است. کاشکی شاملو کمی در خارج و در کنار ما می زیست تا با تجربه انواع و اشکال مختلف عشق و اروتیسم مدرن و تجربه بحرانهای عشقی مدرن و پسامدرن در خویش می توانست مانند هنرمندان مدرن زنان و مردان ایرانی در خارج از کشور، مانند زیبا کرباسی و یا جمشید مشکانی و دیگران، به بیان این حالات و چندلایگی زنانه و مردانه و اروتیسم و عشق چندلایه و پارادکس زنانه و مردانه بپردازد و هم هر چه بیشتر به تلفیق دست یابد. یا مانند نگاه کسانی چون من بر بستر تجارب مهاجرت و بحران مهاجرت و نگاه نوی جسم گرایانه و چندلایه خویش هم به نقد سنت و هم به نقد فیگورهای مدرن و مدرنیت بپردازد و ایجادگر نگاهها و حالاتی نو چون < کازانوای خندان>، <عاشق و عارف زمینی خندان و جسم چندلایه خندان ایرانی>،< اروتیسم پر شرم و بی پروای ایرانی> مدرن باشد. حالات و نگاههایی که بنا به حالت چندلایه و چندمتنی و ناتمام ما نسل نو، طبیعتا یک تیپ شخصیتی نیست و فقط یکسری خطوط عمده تلفیق و حالتهایی است و هر کس تنها بر بستر روایت شخصی خویش و از طریق تن دادن به سرنوشت شخصی خویش، قادر به تن دادن به این حالات نو و نگاه نوست. زیرا قاعده این نسل نو این جمله معروف نیچه ایست که <بشو آنچه هستی> و به خویش و سرنوشتت و روایتت تن بده و آن را بیافرین و زیبا ساز. آنگاه شاملو نیز با چنین تجربه و نگاهی برای جهان مدرن قابل فهم و جذاب میشد و جهانی می گشت. زیرا فیگور آیدا و عشق شاملویی برای ما انسانهای مهاجر و نیز انسانهای مدرن عملا کسالت آور،تک ساحتی و یادآور عشقهای دوران نوجوانی است.

همین موضوع را در رابطه با کتاب < کلیدر> دولت آبادی می بینیم. در کتاب کلیدر در واقع تنها یک جفت عاشق وجود دارد و آن شیرو و ماه درویش هستند که هر دو برای عشقشان برخلاف سنتهای عمومی و خانوادگی می شورند و با هم فرار می کنند و جالب این است که این جفت عاشق هم توسط خانواده قهرمان داستان و هم ضد قهرمان داغان می شوند. برادر گل محمد در جلوی چشم همگان خشتک ماه درویش و همسر خواهر خویش را می درد، تا آبروی مردانه اش را

ببرد و آبروی خانوادگی را زنده کند و بابقلی بندار ماه درویش شکسته شده را به اسارت خویش در می آورد.ماه درویش عاشق در زیر فشار خنده و ستم دیگران از یکسو معتاد و داغان می شود و از سوی دیگر همسرش و عشقش نیز به معشوقه پسر ارباب تبدیل میشود و اینگونه عشقشان در زیر فشار این جامعه قهرمان گرا و سنتی می شکند. آخرین طغیان ماه درویش در دفاع از عشقش با شکستن کمرش توسط بیل ارباب به پایان می رسد و ماه درویش چون مسیحی مصلوب شده سوار بر الاغ یا قاطر رمان را ترک می کند و دیگر بر نمی گردد. جالب اینجاست که برادر شیرو که بقول خودش آبروی قوم را زنده می کند، از دو همسری برادرش هیچ تعجب نمی کند . حتی دولت آبادی نیز تعجب نمی کند و دست به آشنازدایی نمی زند. درست است که به بیان احساسات دو زن و حتی غم و خشمشان نیز تن می دهد و این نقطه قدرت کار اوست ، اما نگاه او به عشق گل محمد/مارال یک نگاه شیفتگانه و غنایی و رمانتیک است و در واقع در رابطه گل محمد و مارال دقیقا عشق زن اثیری/قهرمان ایرانی و شاملویی را زنده می کند. زیرا او نیز خود قهرمان گرا و اسیر این روابط قهرمان گرایانه است و این مشکل مهم کتاب کلیدر است. به این خاطر نیز قهرمانان او بر خلاف قهرمانان کارهای بیضایی و یا قهرمانان کتابهای مدرن و نیز قهرمانان کارهای هنرمندان خارج از کشور مانند رضا قاسمی و رمان جدید < وردی که برهها می خوانند> تراژیک/کمیک نیستند و یا مانند کارهای دیگر هنرمندان خارج از کشور و یا نسل نوی داخل از کشور چندروایتی،چندسودایی و با استفاده از تکنیکهای نو و پسامدرنی نیستند. از اینرو نیز دولت آبادی قادر به ایجاد یک چشم انداز مدرن و چندلایه به معضل فیگورهای داستان و معضلات عشقی/اروتیکی/هویتی آنها نیست. با آنکه کلیدر یک اثر خواندنی و زیبا و قویست. از اینرو نیز قهرمانش و داستانش تراژیک/کمیک و یا چندلایه نمی شود و اینگونه اسیر سنت و نگاه سنتی باقی می ماند و به بازتولید بازی دیو/قهرمان و مرگ نارسیستی قهرمان بزرگ می انجامد. بی آنکه تراژدی واقعی این قهرمانان برملا شود. در رمان موفق و زیبای رضا قاسمی <وردی که بره ها می خوانند> شاهد ایجاد شکلی نو از این حالت تراژیک /کمیک و چندلایه هنر یک هنرمند مهاجر هستیم. با اینکه کار او دارای ضعفهای مهمی نیز هست که در نقدم بر رمانش مطرح کرده ام. برای مثال در رمان او جامعه فرانسه و بحران مهاجر با مدرنیت و جامعه فرانسه به حاشیه کشیده میشود،یا حضوری بس اندک دارد . این یکی از ضعفهای مهم رمان خوب اوست و تاثیرش را در محتوا و در سبک کارش و ناتوانی از ایجاد یک چندلایگی عمیق می گذارد. با اینحال تفاوت این چندلایگی رمان او رمانهای دیگر هنرمندان خارج از کشور با کار کلیدر دولت آبادی ملموس است. با اینکه کلیدر نیز رمان قوی و خوبی است. مشکل در نداشتن این بستر فرهنگی نو و عدم توانایی دست یابی به چندلایگی مدرن است که مانع عبور کتاب کلیدر از فرهنگ قهرمان گرایی میشود و مانع ایجاد تحول محتوایی و سبکی در آن می گردد.. حال اگر دولت آبادی قادر به لمس بحران مهاجرت و حالت دو فرهنگی و لمس عمیق نهیلیسم مدرن می بود و چنین تجربه ایی می داشت، آنگاه مطمئنا کتاب کلیدر به یک کتاب ضدقهرمانانه، تراژیک/کمیک و چندلایه تبدیل میشد و ما شاید در انتها شاهد بازگشت ماه درویش و شیروی به خارج رفته و مهاجر گشته می شدیم که اکنون به عنوان عاشقانی خندان و ضد قهرمان بر می گشتند و با خنده ای و اغواگرای زنانه و مردانه مدرن و چندلایه حساب این جهان کهن قهرمان گرایانه و سنتی گل محمدها و بابقلی بندارها را می رسیدند و شروع به ایجاد تفاوت و تحول مدرن در این جهان کهن می کردند. زیرا در برابر تجارب و قدرتهای فردی و جنسیتی چندلایه این نسل نو، در برابر اغواهای زمینی و خندان این نسل نوی عاشقان و عارفان زمینی چندلایه، این نسل قهرمانان و کاهنان را توان ایستادن و مقاومت نیست. زیرا این نسل نو با ایجاد صحنه بازی مدرن و رابطه مدرن از قبل بازی و جدل قدرت را برده است. این نسل کاهنان و قهرمانان کهن تنها زمانی به مرگ جهان خویش پی می برند، که بقول معروف کار از کار گذشته است و حتی خودشان بناچار به هنرمندان مدرن و ضد قهرمان تبدیل شده اند.

آیا نقره کار و دیگر هنرمندان، هنرمند در تبعیدند و یا هنرمند مهاجر؟

مقاله نقره کار،همانطور که در اول مقاله بیان می کند، در واقع تلاشی از جانب ایشان بر علیه تلاش برای فراموش کردن تبعیدیان و مسائل آنها و مقابله با تبدیل کردن آنها به مهاجران اختیاری و هنرمند خارج از کشور است. بباور نقره کار هنر در تبعید و تبعیدی یک دگراندیش تبعید شده است و نفی هنر در تبعید و تبعیدی از طریق کلمه هنرمند مهاجر در واقع نفی این ستمها و کشتار دگراندیشان و نفی تاریخ واقعی آنها،گذشته و حال آنهاست. حساسیت نقره کار بر موضوع سرکوب دگراندیشان و جلوگیری از فراموشی آنها یک حساسیت مهم و مدرن است. زیرا تاریخ معاصر ما تاریخ قتل و سرکوب مداوم دگراندیش بوده است و حقیقتا بخش اعظم مهاجرین در قدم اول دگراندیشان فراری بوده اند که برای حفظ جان و نگاه خویش مجبور به فرار از کشور شده اند.همینگونه نیز دفاع نقره کار از خلاقیتهای هنرمندان در تبعید و نقد سخنان کسانی چون شاملو و دیگران،انتقادی بجا و مدرن است که به آن پرداختم.

مشکل بحث نقره کار در این است که چون به تحول مهم از < هنرتبعیدی> به < هنر مهاجر چندلایه> و از هنرمند تبعیدی به هنرمند مهاجر دوملیتی و چندلایه پی نمی برد و یا ارزشش را کاملا درک نکرده است، از آنرو در واقع هنوز

اسیر بازیهای نارسیستی روشنفکر/دیکتاتور، هنرمند قهرمان در تبعید/ دیکتاتور خشن و سرکوب گر باقی می ماند و نمی بیند که در عمل و در نهایت به ناچار به حفظ آن چیزی کمک می رساند که در پی افشای آن است. زیرا شیوه درست بر علیه فراموش نشدن گذشته و حال، شیوه درست برای مقابله با سرکوب دگر اندیش، ایجاد دیسکورس و چالش و دیالوگ مدرن است. این چالش و دیالوگ می طلبد که هنرمند ایرانی از یکسو هرچه بیشتر به یک هنرمند مهاجر چندلایه تبدیل شود که به شیوه انتقادی با مسئولین و جامعه مدنی دو کشور و ملیتش به چالش و نقد و دیالوگ می پردازد و از طرف دیگر تلاش می کند که بشیوه دیالوگ و از راه خویش به رشد و نهادینه شدن این ساختارهای مدرن در کشورهای خویش کمک رساند. نفی مهاجر بودن و دوملیتی بودن خویش در واقع به معنای گرفتاری در بازی نارسیستی قهرمان/دیو است.

مشکل دوست عزیز آقای نقره کار و در واقع مشکل همه کسانی که به دفاع از «هنر در تبعید» می پردازند، این است که آنها هنوز اسیر بازی دیو/قهرمانی هستند و نمی توانند از این بازی خطرناک و نارسیستی ایرانی که همیشه در نهایت به قتل تراژیک قهرمان و بازتولید سنت و بازتولید بازی دیو/قهرمان می انجامد، کامل رهایی یابند و اینگونه در نهایت بر علیه خواست خویش عمل می کنند. زیرا ابتدا با تبدیل شدن هنرمند و روشنفکر ما از هنرمند تبعیدی و قهرمان در تبعید به روشنفکر و هنرمند مدرن و مهاجر چندلایه و با مرگ قهرمان، دیو و دیکتاتور نیز بایستی بمیرد و تبدیل به مسئول قانونی در برابر جامعه مدنی شود. ابتدا با رهایی از این بازی و قهرمان گراییست که هنرمند و روشنفکر ایرانی، خویش را هر چه بیشتر به هنرمند و روشنفکر مدرن و رقیب را از دشمن جانی به مسئول قانونی و دگراندیش تبدیل می کند و جدل و چالش انتقادی با او را به دیالوگ و چالش کارشناس/مسئول قانونی و یا دگراندیش رقیب تبدیل میسازد. او بدینوسیله هر چه بیشتر، هم به نهادینه شدن مفاهیم مدرن در جامعه خویش کمک می رساند و هم هر چه بیشتر امکان سرکوب خود را از حریف خواهان بازی دیو/قهرمان می گیرد.

طبیعی است که این دگردیسی به هنرمند مهاجر به معنای نفی انتقاد به سرکوب دگراندیشی در ایران و یا به معنای نفی گذشته و فراموش کردن نیست،بلکه برعکس ایجادگر دیالوگ و انتقاد و نهادینه ساختن هرچه بیشتر این انتقاد و دیالوگ است . از طرف دیگر این نگاه با تفکیک حوزهها، هم به رشد امکانات قانونی و بر بستر چالش جامعه مدنی برای دادخواهی ظلمهای صورت گرفته کمک می رساند، هم می تواند با ایجاد این عرصه مدرن و رهایی از بازی نارسیستی دیو/اهریمن سرانجام اساس این دگراندیش کشی را تغییر دهد. زیرا این دگراندیش کشی ناشی از این بازی خیر/شرانه و دیو/قهرمان است. در معنای دیسکورس فوکویی هر حالتی در پیوندی تنگاتنگ دیسکورسیو با حالت متقابل خویش قرار دارد. اینگونه نیز ابتدا با مرگ قهرمان ،مرگ دیو نیز فرا می رسد و بالعکس. از اینرو نیز بباور من نقره کار و دیگر هنرمندان تبعیدی، هنرمندان مهاجری هستند که از یکسو اکنون امکان بازگشت به ایران بخاطر نظریات انتقادیشان را و یا امکان نشر کتابهایشان را بخاطر نگاه مدرن و انتقادیشان را ندارند. از سوی دیگر، اما با تاکید خویش بر هنر در تبعید و عدم تبدیل شدن کامل به هنرمند مهاجر، هم به رشد دیالوگ با <غیر> و رقیب و دگراندیش داخل کشور دست نمی یابند و هم ناآگاهانه به ادامه بازی دیو/قهرمان و حفظ سنت کمک می رسانند و این بخشی از تراژدی این هنرمندان و روشنفکران است. نتیجه نهایی این موضوع و عدم دگردیسی به هنرمند مهاجر دو ملیتی،ناتوانی از دست یابی به هنر چندلایه خویش و ناتوانی از دگردیسی به هنرمندی ایرانی/جهانیست. با اینکه هر کدام از این دوستان معمولا جدا از ملیت ایرانی، دارای یک ملیت و پاسپورت اروپایی و یا آمریکایی نیز هستند.

نتیجه نهایی

تنها با تن دادن به این ملاقات همه جانبه با گذشته و حال و آینده خویش و تلاش برای دست یابی به جهان سمبلیک و تلفیق سمبلیک خویش است که فردیت ایرانی و هنرمدرن ایرانی ساخته میشود. طبیعتا این تلفیق سخت است. زیرا این گذشته،حال و آینده با یکدیگر درجنگند. از اینرو بقول نیچه، <چه جای تعجب، که کوزه های فراوان می شکنند> و چه جای تعجب که یکایک ما بارها شکسته ایم و می شکنیم. موضوع این است که ما می دانیم، بدون این تلفیق محکوم به تکرار تراژدی و بریدن تکه هایی از خویشیم . از اینرو نیز تن دادن به دیالوگ و تلفیق و دو جهانی شدن و دست یابی به فردیت خویش، تنها راه نجات فردی و جمعی ماست. با این تلفیق، ما به یک مهاجر دو ملیتی تبدیل میشود که در هر دو فرهنگش و زبانش، ایجادگر تفاوت است. در واقع اکنون من و توی مهاجر، اکنون این مهاجر دو ملیتی و متفاوت، این روشنفکر و هنرمند چندلایه درون کشوری، بقول دلوز تبدیل به <گرگ بیابانی> و یک شیطان خندان می شود که مرتب برای دیگر اعضای هر دو جامعه اش، راه فراری و امکانی نو برای زیستن نشان می دهد و ایجاد گر تفاوت در هر دو

فرهنگش است. با اینکار او از هنر تبعیدی به هنر مهاجر و به هنرمند مهاجر و چندلایه تبدیل می شود و بدینوسیله همزمان ایجادگر و زمینه ساز دو تحول مهم فردی و جمعی ذیل است.

1/ از یکطرف ، این نسل نوی زنان و مردان روشنفکر مدرن و ضدقهرمان که هم با سایر روشنفکران و هنرمندان مدرن مانند نقره کار و دیگران و هم با مسئولین کشورش مانند آقای احمدی نژاد در یک رابطه چندلایه سمبلیک و بر بستر دیالوگ، نقد و چالش مدرن قرار دارد، پایان نهایی این بازی خیر/شری، قهرمانگرایی و آفریننده بازی نوی این روشنگران خندان و اغواگر است. این نسل نو با مرگ خویش به عنوان قهرمان، زمینه مرگ دیکتاتور و بازی خیرو شری را تدارک دیده است. زیرا دیگر قهرمانی در میان نیست و آنها صحنه و رابطه را عوض کرده اند و سرکوب این روشنفکر نو و نسل نوی ضدقهرمان به معنای عمل غیرقانونی مسئولین و اعتراض منطقی و قانونی جامعه مدنی به دولت است و نه تکرار بازی کهن از سوراخ کلید به یکدیگر نگریستن روشنفکر/دیکتاتور در نگاه روشنفکرانی مانند دکتر نیکفر و ادامه بازی توطئه،افشاگری و پارانوییای ایرانی. باری، دوران، دوران این بازیگران اغواگر و بازی خندان، چندلایه و مدرن آنها است . دوران تحول در دیسکورس است، از طریق روشنگری کارشناسانه، خندان، اغواگر و ضدقهرمانانه آنان و تحکیم این صحنه و حالت مدرن بازی و حالت مدرن دیسکورس.

2/ او بنا به ذات مهاجرش یک ضد سیستم به تمام معنا، یا در معنای نیچه ای و بودریاری یک اغواگر به تمام معناست که زندگی برایش ، مانند نگاه جسم گرانه من، یک بازی عشق و قدرت است. زندگی برایش جدل عاشقانه و قدرتمندانه و اغواگرانه سلیقه ها،تفاسیر در رختخواب،عشق و در سیاست و یا در دیالوگ با خدا و هستی است. اینگونه همه چیز دیالوگ و دگردیسی و بازی میشود و هر چه بیشتر هنرمندان و روشنفکران خلاق ایرانی بوجود می آیند، که قادر به آن هستند، با پیوند و تلفیق مدرن و پسامدرن فرهنگ و روایات ایرانی با موضوعات و روایات مدرن، هنر مدرن چندلایه و متفاوت و جذاب ایرانی/جهانی را بوجود آورند. آنها می توانند هفت خوان رستم و عارفانه را با هفت خوان خویش در خیابانهای پاریس و فرانکفورت پیوند زنند و چون اولیسیس جویس که به پیوند اودیسه و سفرهای قهرمانش بلوم دست می یابد، آنها نیز قادر میشوند جهانی چندواقعیتی،بینامتنی و متفاوت بیافرینیم که برای جهانیان غریبه،جذاب و آشناست و مجبورند برای حس چندلایگیش،مرتب به سراغ معناهای متفاوت ایرانی، اروپایی، لری،آذری و جنوبی آن روند و مرتب تفسیری نو بر کارهایشان بنویسند و آثار این نویسندگان نو می توانند با خنده ای به این تفاسیر بنگرند و اغواگرانه و شوخ چشمانه بخندند و بگویند:« تفسیرهایی دیگر نیز ممکن هست». اینگونه هنر و فردیت چندمعنایی و چندلایه و واقعیت چندلایه، جسم چندلایه ایرانی آفریده میشود و ایرانی به رنسانس خویش دست می یابد. ما در این مسیر مهم قرار داریم و یکایک ما در خویش این پتانسیل و توانایی را دارد و یکایک ما در حد خویش چندگامی در این مسیر رفته است و در این حد نیز بایستی به خویش و قدرتش افتخار کند. اینگونه نیز ما شاهد رشد فردیتها و خلاقیتهای مختلف هنری در همه زمینه های هنری و فکری در داخل و خارج ایران هستیم. پس با تن دادن به این رشد خویش و لذت بردن از این تواناییهای نو در عرصه رمان،شعر،موسیقی و غیره، و همزمان با شناخت نقاط ضعف هر اثر و درک و نقد ناتوانیهای متون و هنرمندان، ایجادگر نقد و چالشی عمیقتر شویم. زیرا رنسانس ایران و رنسانس یکایک ما در گرو این چالش و دیالوگ عمیق و در پیوند با چگونگی این تلفیق مدرن میان بخشها و عناصر سنتی/مدرن/پسامدرن ماست.

باری تلفیق ممکن است و ضرورت است. زندگی یکایک ما و آثار یکایک ما، بیانگر این ضرورت و بیانگر انواع مختلف این تلفیق و انواع مختلف تلاش برای دست یابی به عشق زمینی چندلایه، به خرد و هنر زمینی چندلایه، بیانگر انواع مختلف تلاش و دست یابی به هویت ایرانی و رنگارنگ،بیانگر امکان انواع مختلف حالت عارف زمینی خندان و چند لایه،عاشق زمینی و خردمند زمینی است. پس چه جای تأمل !. با تن دادن به این اشتیاق نهایی و به دیالوگ و چالش، با تن دادن به سرنوشت خویش، آن بشویم که هستیم. یعنی با عبور از هنرمند تبعیدی و از بازی دیو/قهرمان هر چه بیشتر به سرنوشت خویش آری گوییم و آن شویم که هستیم. به مهاجر خندان چندلایه ، رند زمینی خندان، عاشق زن و مرد زمینی خندان و شرور، فردیت خلاق و متفاوت ایرانی تبدیل شویم و هر دو جهانمان را به وسوسه اشتیاقی نو در اندازیم. چندسیستمی،چندواقعیتی و به یک وحدت در کثرت و کثرت در وحدت تبدیل شویم. به سرنوشت خویش آری گوییم. چه جای تأمل! آن شویم که هستیم.

ادبیات:

1/ http://www.akhbar-rooz.com/article.jsp?essayId=10257

2 / http://www.radiozamaneh.org/idea/2007/06/post_118.html

3/ سرگشتگی نشانه ها..مانی حقیقی.ص13

4/ http://www.radiozamaneh.org/idea/2007/07/post_125.html

روان‌کاوی «بومی‌گرایی» عبدی کلانتری

اساس بلوغ و تحول فردی و جمعی را «نوع ارتباط» فرد و یا گروه با «غیر» و یا دیگری تشکیل می‌دهد. خواه این «غیر» یا دیگری یک موضوع نقد علمی و یا نقد فرهنگی مانند نقد «بومی‌گرایی» توسط آقای کلانتری باشد. خواه موضوع نوع ارتباط رادیو زمانه با «غیر» و با نوشته‌های کلانتری یا با طرح پیشنهادی من به نام «روان‌کاوی بحران و رنسانس ایرانی» باشد. یا خواه موضوع نوع ارتباط با خدا، با معشوق، با رقیب و یا با خویش باشد.

ازین‌رو با درک دقیق «نوع ارتباط» فرد و فرهنگ با «غیر» می‌توان به میزان رشد و بلوغ فرد و جامعه و درجه رشد نگاه و نگرش مدرن و علمی در فرد و یا فرهنگ پی برد. زیرا این ارتباط با «غیر» به طور عمده یا به شیوه نارسیستی شیفته‌گانه/متنفرانه است که در آن میان «خودی» و «غیر» یک دیوار بزرگ کشیده می‌شود و «خودی» پرستش می‌شود و «غیر» نفرت‌انگیز و یا هراس‌انگیز است. یا نوع ارتباط به شیوه «رئال یا کابوس‌وار» است که در آن «غیر» و دیگری به اسباب و ابژه دست‌یابی به رانش و خوشی بی‌مرز(ژوئیسانس) و مطلق‌گرایانه یک قاتل و یا متجاوز جنسی تبدیل می‌شود. یا این ارتباط با «غیر» به شیوه سوم یک «ارتباط سمبولیک» است که در آن فرد با «غیر» رابطه‌ای پارادوکسیکال و همراه با علاقه و نقد دارد و مرتب قادر به تحول دیالوگ و رابطه با «غیر» و خویش است.

روابط سنتی به طور عمده گرفتار ارتباط نارسیستی شیفته‌گانه/متنفرانه با «غیر» هستند، ازین‌رو این جوامع مانند جامعه و فرد ایرانی مرتب دچار حالات شیفتگی به «غیر» یا تنفر از «غیر» می‌شوند و «غرب‌شیفته/غرب‌ستیز»، «سنت‌شیفته/سنت‌ستیز» می‌گردند. ازین‌رو آن‌ها معمولا ناتوان از دیالوگ و تحول و ناتوان از دست‌یابی به یک نگاه پارادوکسیکال و به یک «وحدت در کثرت مدرن» یا «کثرت در وحدت» چندصدایی پسامدرن هستند.

روابط مدرن با نگاه سوژه/ابژه‌ای به شکل قوی‌تر و بهتری از ارتباط سمبولیک و دیالوگ دست می‌یابند و ازین‌رو علم و روابط در این نگاه قادر به تحول و ایجاد چشم‌اندازهای جدید به «غیر» و دیگری هستند. اما در بطن نگاه مدرن هنوز یک «من» متفاخر و نارسیستی وجود دارد که دچار توهم کنترل بر «غیر» و جهان و ناتوان از درک پیوند عمیق و دیالوگ عمیق همه پدیده‌ها با یکدیگر است. ازین‌رو نیچه انسان مدرن را «واپسین انسان» می‌نامد زیرا او ناتوان از ارتباط عمیق با «غیر» و ناتوان از لمس عمیق بازی عشق و قدرت زندگی‌است.

در نگاه‌های متفاوت پسامدرن‌ها و نیز جسم‌گرایان پسامدرن اکنون «غیر» و دیگری، خواه فرد، علم، هنر یا مذهب، دارای یک «ذات و معنا» نیست و می‌توان به هزار گونه و شکل به خویش، به هستی و دیگری نگریست و مرتب حالات و روایاتی نو از ارتباط با «غیر» و دیگری آفرید. با هر تعریفی نو از «غیر و دیگری» همزمان فرد خویش را نیز از نو بازمی‌آفریند. زیرا زندگی و ارتباط یک «حالت و سناریو» است و با تغییر یک عضو از این حالت در واقع سمت مقابل نیز محکوم به تحول است. با تغییر نگاه به «زن» همزمان مفهوم «مرد» بودن نیز تغییر می‌کند. با ایجاد روایتی نو از مذهب، سنت، مدرنیت، عشق و یا جسم، همزمان معنای مومن، انسان سنتی، عاشق و یا شورهای جسمی تغییر می‌کند. زیرا همه چیز با یکدیگر و در بطن یک «حالت و سناریو و صحنه» با یکدیگر در پیوند است ومی‌توان به هزار حالت و ذات قابل تحول دست یافت. (برای اطلاعات بیشتر در باب مباحث بالا به دو مقاله قبلی و مقاله ذیل مراجعه کنید)1

حال با این توصیفات بسیار مختصر می‌توانیم به نوع نگاه کلانتری به «غیر» در مقالات هشت‌گانه «بومی‌گرایی» بپردازیم و سپس نوع ارتباط رادیو زمانه با «غیر» را، بر بستر نوع ارتباطش با مقالات کلانتری و برخورد متفاوتش با طرح پیشنهادی من به عنوان « روان‌کاوی بحران و رنسانس ایرانی»، بررسی کنیم و ببینیم که کدامیک از نوع روابط با «غیر» در این متون و برخوردها جاری و حاکم است.

بومی‌گرایی در نگاه کلانتری

با آن که از مقالات مدرن ژورنالیستی و فایل‌های رادیویی کلانتری در باب موضوع «بومی‌گرایی» نمی‌توان انتظار استاندارد یک مقاله علمی را داشت، زیرا طرح چنین مباحثی برای عموم همیشه همراه با ساده‌نگاری اجباری نیز هست، با این حال در این مقالات، در کنار نکات مثبت مقاله و قدرت ایشان در آشنایی با مباحث مدرن، خطاهای فراوانی تکرار می‌شوند. من اینجا تیتروار و مختصر فقط به برخی نکات و معضلات روان‌شناختی آن اشاره می‌کنم و نقد قدرت‌ها و

معضلات جامعه‌شناسانه و فلسفی این نوشته را به عهده متخصصان دیگر و خوانندگان می‌گذارم. معضلات اساسی روانشناختی این نوشته بشرح ذیلند:

1/ هر مقاله مدرن بایستی لااقل تعریفی مشخص و با مرزهایی نسبتا مشخص از «پدیده» مورد بحث خویش بیان کند و امکان «ابطال‌پذیری» داشته باشد. آقای کلانتری در بیان مفهوم «بومی‌گرایی» در همان مقاله اول2 چنان طیف گسترده‌ای از باصطلاح روشنفکر بومی چون شریعتی و آل احمد تا تفکر «پست

کولونیال» ادوارد سعید و هوادارانش را در این مبحث قرار می‌دهد که در نهایت معلوم نیست، اصولا چه کسانی روشنفکر بومی هستند، چه کسانی و با چه معیارهایی روشنفکر بومی نیستند و خود ایشان کجا قرار دارند.

از طرف دیگر اگر روشنفکر بومی‌گرا به معنای کسی است که به قول ایشان «واکنشی منفی به غرب دارد (مقاله دوم)»، «مخالف نظریه پیشرفت و نگاه مدرن برتری طلبانه حاکم بر تاریخ و علم هستند (مقاله سوم و چهارم)»، «خیال می‌کند که استعمار عامل بدبختی‌شان است و آن‌ها می‌خواهند راهی متفاوت با غرب پیش روند (مقاله پنجم و ششم)» و اگر این «بومی‌گرایی» دچار «دوراهی و بن‌بست مصرف‌گرایی همراه با میل عدم قبول لیبرالیسم و اندیشه مدرن است (مقاله در باب دوراهه ذهنیت بومی‌گرا)»، پس نظرات انتقادی ایشان و دوستان ایشان و یا طرفداران جدید بحث گفتمان «تلفیق» مدرنیت/سنت جزو کدام طیف قرار می‌گیرند؟ یا اندیشه کسانی که می‌خواستند با تقلید سراپا مدرن شوند و یک‌شبه مدرن شوند در چه کاتگوری قرار می‌گیرد؟ آیا از یاد برده‌اند که «غرب‌ستیزی/غرب‌شیفتگی» دوروی یک سکه است و اصولا راهی جز تلفیق و یا پذیرش مدرنیت در بستر فرهنگی خویش نیست. تلفیق ایشان و مفاهیم نوی ایشان از گیتی‌گرایی چیست و یا آنکه ایشان نیز فقط به تکرار و « کپی کردن و مونتاژ» مباحث مدرن دست می‌زنند و از شکست این «مونتاژ» چیزی یاد نمی‌گیرند.

2/ متاسفانه آقای کلانتری آشنایی بس اندک با مباحث پسامدرنی و یا حتی نظرات ادوارد سعید و فوکو و دیگران دارد، پس نمی‌توان از او انتظار داشت که همزمان با نگاهی پسامدرن به مبحث «شرق/غرب» بنگرد و یا چشم‌اندازهای مختلف «روشنفکر بومی»، «غرب/رشرق» را بشناسد که از نگاه پسامدرن مثل هر پدیده دیگر دارای یک ذات و مفهوم نیستند و می‌توانند به هزار شکل باشند. مشکل اما وقتی شروع می‌شود که او با این‌وجود به نقد نگاه پسامدرن و یا نگاه ادوارد سعید می‌پردازد و یا می‌خواهد در آینده بیشتر بپردازد. زیرا متاسفانه ایشان عنصر محوری بحث پسامدرن و نیز بحث ادوارد سعید را نفهمیده است و بنابراین بحثش در باب موضوع شرق/غرب، روشنفکری بومی در واقع ترکیبی از برخی مباحث مدرن و خشم نارسیستی و اسارت در گفتمان هیستریک نسبت به «روشنفکر بومی» و سنت است.

اساس نگاه ادوارد سعید در باب بحث «اورینتالیسم» بر بستر «تئوری دیسکورس» فوکو و پیوند متقابل میان حالاتی چون زن/مرد، شرق/غرب در یک گفتمان است که در دو مقاله قبلی نیز به آن به کرات اشاره کردم. در نگاه پسامدرن و به ویژه دیسکورس فوکویی همه حالات متضاد چون کودک سیامی به یکدیگر پیوند خورده‌اند، همان‌طور که به قول فوکو دیسکورس مدرن با ایجاد مفهوم «عاقل» همزمان مفهوم «دیوانه» را خلق می‌کند و مرز می‌آفریند.3

زیرا دیسکورس خلاق و استراتژیک است و با این شیوه تقسیم‌بندی و مرزگزاری هم واقعیت ما را بوجود می‌آورد و هم مرتب به بازتولید خویش کمک می‌رساند. ادوارد سعید بر بستر این پیوند فوکویی به پیوند «مفهوم غرب/شرق» در نگاه علم «شرق‌شناسی» و تفکر کولونیالی می‌پردازد و در کتابش نشان می‌دهد که چگونه انسان مدرن با «عقلانی خواندن و برتر خواندن خویش» همزمان شرق و اورینت را به « نماد عنصر غیرعقلانی و خرافی» تبدیل می‌کند که بایستی رام و متمدن شود وگرنه خطری برای تمدن خواهد بود و چگونه این تفکر به رشد کولونیالیسم کمک می‌رساند و قدرت ایدئولوژیک اوست.4

البته مطلب خیلی گسترده‌تر است، اما عنصر محوری بحث این پیوند درونی دیسکورس «غرب/شرق» در نگاه انسان مدرن است. ازین‌رو نیز به باور او ابتدا با شکاندن این دیسکورس کهن و قبول پلورالیسم فرهنگی است که می‌توان به ارتباطی نو میان شرق و غرب دست یافت. از درون دگماتیسم «اورینتالیسم کهن» که امروز نیز بسیار فعال است، به گفته ادوارد سعید، هم اکنون نیز حمله و اشغال عراق، شیطان خواندن اسلام و اعراب توسط برخی غربیون و یا از طرف مقابل ترور بن‌لادنی و شیوه دفاعی غلط و هیستریک بنیادگرایی بوجود می‌آید که در واقع تکمیل‌کننده همدیگر

هستند.5 همان‌طور که من در نقدم در باب «روان‌کاوی معضل ما با غرب و غرب با ما6» و «روان‌کاوی فیلم 3007» بر اساس این نظرات روان‌کاوی/ پسامدرنی معضل ما با غرب و غرب با ما را توضیح داده ام. کافی است این مباحث را با نگاه آقای کلانتری مقایسه کرد تا دید که در واقع نگاه کلانتری روی دیگر روشنفکر بومی نارسیستوار است و نگاه من و امثال ما که در پی تلفیقیم، تبلور روشنفکر بومی مدرن و دوملیتی و چندمتنی و قادر به تلفیق و ارتباط سمبولیک است. تفاوت واقعی اینجاست.

آقای کلانتری نه تنها این مباحث را دقیق درک نکرده است، بلکه حتی اعتراض ادوارد سعید به سوءاستفاده از نظراتش را به معنای «نوعی پوزش و پشیمانی (مقاله هشت)» تلقی کرده است که جای بسی تعجب است. زیرا کافی است این مقاله بالا از ادوارد سعید را بخوانید که در سال 2003 منتشر شده است تا به خطای فکری آقای کلانتزی و اعتراض شدید ادوارد سعید به دگمای اورینتالیسم و بیان حضور این دگما در جنگ عراق و شرایط نو پی ببرید.8

3/ بدتر اما این است که چون او این مباحث را دقیق نشناخته است، نمی‌تواند پی ببرد که چرا مفهوم او از «غرب/شرق»، مفهوم او از «بومی‌گرایی ونقطه مقابلش عقلانیت روشنفکرانی چون ایشان» دارای یک پیوند عمیق درونی است و او در واقع در روشنفکر بومی کسی به جز آیینه خویش و شکلی دیگر از نگاه نارسیستوار خویش را نمی‌بیند. همان‌طور که مفهوم «غرب/شرق» در نگاه ایشان همان گفتمان اورینتالیسم مورد انتقاد سعید است. ایشان نیز از یک «غرب عقلانی» در برابر یک «ایران و شرق ناتوان از عقل و هنر» سخن می‌گوید.

اساس مشکل ایشان در لحن کلام و نوع نگاه ایشان به این مباحث است که دچار یک گفتمان هیستریک است. لحن کلام در واقع یک «اسم دلالت» است و لحن کلام و خشم ایشان به «روشنفکر بومی» و به «سنت بدون عقل و هنر» در واقع یک گفتمان هیستریک و نارسیستی است و دقیقا در این خشم و نگاه است که او و مقالاتش چهره دیگر همان روشنفکر بومی است که نقد و مسخره‌اش می‌کند. اگر به قول او شریعتی به نفی غرب و ایجاد توهم در باب یک «خویشتن و راه نو» می‌پردازد، کلانتری مدرن ما به «نفی سنت» و خشم به «پسامدرنیت» می‌پردازد و از «فاطمه کماندوها و ادوارد سعید (مقاله پنجم)» سخن می‌گوید. او از یاد می‌برد که پسامدرنیت به قول لیوتار روح مدرنیت است و خشم او به پسامدرنیت همان خشم سنتی و نارسیستی به غرب به شیوه‌ای نو است، همراه با آرمان‌سازی شکل مدرن غرب در برابر شکل شیطانی و خطرناک پسامدرنی. یعنی بار دیگر در نگاه ایشان شما در نهایت با یک دوالیسم سنتی، با همان نگرش «خودی خوب» و «غریبه شیطان» روبرو می‌شوید. همان‌طور که روشنفکر بومی و سنت برای او دارای یک معنا و ذات مشخص است که ایشان به ان پی برده‌اند.

مشکل نهایی این است که آقای کلانتری متوجه نیست که همه ایرانیان در واقع یک روشنفکر یا انسان بومی‌گرا هستند. زیرا یکایک ما محکوم بدانیم که مفاهیم مدرن را در فرهنگ و زبان خویش پذیرا شویم و یا این پذیرش و تلفیق به شیوه شترمرغی، نارسیستی صورت می‌گیرد و یا به شیوه پذیرش سمبولیک و ایجاد انواع و اشکال مفاهیم مدرن گیتی‌گرایی ایرانی و روایات مدرن و تلفیقی از سنت/مدرنیت. شخصیت هر ایرانی نقطه تلاقی سنت/مدرنیت است و یا او از چندپارگی به چندلایگی سمبولیک دست می‌یابد و در معنای نیچه‌ایی به یک «اروپایی خوب» و «ایرانی خوب و مدرن» تبدیل می‌شود، به نسل «مهاجران دوملیتی و روشنفکران چندمتنی» ایرانی دگردیسی می‌یابد و یا اسیر نگرش نارسیستی و سیاه/سفید مانند نگرش شریعتی و یا نگاه کلانتری باقی می‌ماند. ازین‌رو در معنای «دیفرانس دریدا» کلانتری درواقع شریعتی تعویق یافته و متفاوت است و شریعتی، کلانتری تعویق یافته و متفاوت است. همان‌طور که چپ وراست ایرانی، قهرمان و دیکتاتور ایرانی در نهایت دو روی یک سکه و اسیر یک گفتمان هیستریک و نارسیستی بوده اند و گاه هنوز هستند.

شیوه بالغانه برخورد به «غیر و دیگری» و در مثال ما شیوه برخورد ما به «جهان مدرن» یک شیوه برخورد سمبولیک و تثلیثی است. این شیوه برخورد یک شیوه برخورد پارادوکس است که به ما امکان می دهد هم با جهان مدرن و تمناهای مدرن ارتباط و دیالوگ دوستانه ایجاد بکنیم و مدرنیت را چون تمناهای سرکوب شده خویش بدنبال فردیت،آزادی، گیتی گرایی و غیره ببینیم و هم از طرف دیگر از جایگاه فردی یا ملی خویش قادر به نقد دیگری، قادر به نقد مدرنیت و قادر به ایجاد روایات متفاوت خویش از مدرنیت باشیم. زیرا مدرنیت قابل کپی برداری نیست و یکایک ما و فرهنگ ما مجبور است برای دستیابی به فردیت خویش، گیتی گرایی و جهان مدرن خویش، این مفاهیم و تمناهای مدرن را در بستر فرهنگی خویش پذیرا شود و آنها را هضم و جذب کرد، به حالت ترمیزی و سمبولیک آنها را در خویش پذیرا شود و مفاهیم نوین و خاص خویش از فردیت و گیتی گرایی و غیره را بیافریند. راه و امکانی که برای مثال من با طرح هویت «عارفان زمینی، عاشقان زمینی، خردمندان شاد و مومنان سبکبال» ایجاد کرده ام. انسان ایرانی نه می تواند از مدرنیت حذر کند و یا آن را کپی برداری کند و یا سعی کند مدرنیت را به حالت «ایرانی و بومی» در بیاورد بلکه راه درست دیدار با مدرنیت و تمناهای مدرن خویش و ایجاد روایت فردی و یا روایت جمعی و متفاوت خویش از مدرنیت و ساختار مدرن است. یعنی گذار از دوآلیسم شرق/ غرب و ورود به عرصه هزار روایت از مدرنیت و تفاوت مدرن که خواست

نهایی ادوارد سعید، دریدا و بخش اعظم روشنفکران پسامدرن است. موضوع دستیابی به «مدرنیت تعویقی» یا «دموکراسی تعویقی و متفاوت» است که راه اجتناب ناپذیر ماست و این دقیقا چیزی است که روشنفکرانی چون آقای کلانتری متوجه آن نیستند و احساس و تجربه من می گوید که این ناتوانی از دیدن این موضوع مهم و اساسی به طور عمده ناشی از این است که آنها در تجربه شخصی خویش با جهان مدرن نیز متوجه نشده اند که آنها راهی جز تلفیق و دگردیسی به این «فرد مدرن متفاوت» ندارند که هم برای جهان شرقی و در بحران مدرنیت خویش غریب و همزمان آشنا و جذاب است و هم برای همعصر مدرن خویش چیزی متفاوت و اغواگر و همزمان آشناست.

---

1. http://radiozamaaneh.com/morenews/2007/06/post_730.html

2. http://radiozamaaneh.com/nilgoon/2007/12/post_93.html

3. http://viadrina.euv-frankfurt-o.de/~polsoz/extras/Ludewig-ZweitesEssay.pdf

4. http://de.wikipedia.org/wiki/Orientalismus

5. http://www.monde-diplomatique.de/pm/2003/09/12/a0005.text.name,askgc4jFO.n,10

6. همان

6. http://radiozamaaneh.com/idea/2007/10/post_168.html

/8http://www.sateer.de/books/ravankavanifilm.pd

روانکاوی معضل « ما با غرب» و « غرب با ما»

یولیا کریستووا، روان‌کاو معروف و از پایه‌گذاران مکتب «بینامتنیت» در کتابش «ما برای خویش غریبه‌ایم» به این موضوع مهم اشاره می‌کند که فرد یا فرهنگ غریبه در واقع تبلور تمناهای ناآگاه ما است که هم آن‌ها را می‌طلبیم و هم از آن‌ها هراس داریم. از این رو به قول او و بر اساس نگاه فروید، غریبه بر انسان به شکل یک «آشنا غریب» ظاهر می‌شود که نماد ضمیر ناآگاهی است و آدمی در تصویر این غریبه آشنا، هم تمناهای پنهان خویش را می‌بیند و هم هراس خود از این بخش‌های دیگر خویش را[1]
پس او، یا به دلیل وابستگی به سنت و گذشته، به شکاندن آینه می‌پردازد و به سترونی و به بحران مداوم دچار می‌شود و یا قادر به پذیرش این بخش دیگر خویش در خود و دست‌یابی به یک تحول نو و قدرت نو، به یک وحدت در کثرت نو و یا کثرت در وحدت نو و قابل تحول می‌گردد.

معضل ما با غرب

انسان ایرانی، جهان و نگاهش گرفتار یک حالت خیر- شری است و از این رو مدرنیت و غرب برای او تبدیل به تبلور خواست‌های خطرناک و جذاب اهریمنی و دنیوی می‌شود که هم آن‌ها را می‌طلبد و هم از آن‌ها به شدت هراس دارد.

مدرنیت و جهان غرب، سیستم پیشرفته و رفاه غربی، برای ایرانی جذاب است و همزمان او هراس از دست دادن سنت و هرج و مرج اخلاقی را دارد. این که این هرج و مرج اخلاقی و هراس‌های اخلاقی او از مدرنیت و غرب، در واقع هراس‌های خود او هستند و ارتباطی واقعی با زندگی انسان مدرن و غربی ندارد، نیازی به توضیح ندارد. زیرا انسان مدرن و زندگی مدرن، با تمامی خوبی و ضعف‌هایش، در هر حال به هیچ وجه هرج و مرج‌طلبانه و یا ضداخلاقی نیست؛ بلکه دارای قانون و اخلاق خاص خویش است.

انسان ایرانی در آینه مدرنیت و جهان غرب، چهره پنهان و آرزوی پنهان و غریبه خویش را می‌بیند. زیرا او هم در پی سعادت دنیوی فردی و ملی خویش است و از این رو نگاه مدرن و جهان مدرن را می‌طلبد و همزمان چون ناتوان از پذیرش این تصویر در خویش و ایجاد یک وحدت در کثرت نو و مدرن است، دچار هراس و کابوس، بحران هویت و چندپارگی عمیق می‌شود که یکایک ما آن را چشیده و می‌چشیم. موضوع، عبور از این چندپارگی به سوی یک چندلایگی نو و مدرن ایرانی در همه عرصه‌هاست که جامعه ایرانی و فرد ایرانی، با وجود تمامی پیشرفت‌ها، هنوز ناتوان از آن بوده است.

از این رو این انسان یا شیفته غرب و یا متنفر از غرب است و ناتوان از دیالوگ سالم با غرب و براساس منافع ملی و فرهنگی خویش و به سان یک کشور مدرن دیگر است .کافی است که برای مثال، با استفاده از تکنیک‌های لوید دماوس روانکاو معروف آمریکایی، به کاریکاتورها و سخنان شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی ایرانی نگاهی بیانداریم تا این معضل رابطه شیفتگانه- متنفرانه با غرب و ناتوانی از پذیرش سمبولیک مدرنیت و غرب در جهان خویش را ببنییم. زیرا این سخنان و کاریکاتورها و حوادث بیانگر فانتزی‌های جمعی ناآگاهانه ایرانی هستند .

با چنین نگاه روان‌کاوانه و آسیب‌شناسانه می توانیم ببینیم که چگونه در دوران مشروطیت، ایرانیان با کمک نگاه مدرن و آشنایی با غرب متوجه تأخیر تاریخی بزرگ خویش می‌شوند و به انقلاب مشروطیت دست می‌زنند و همزمان ناتوان از دست‌یابی عملی به قدرت و نگاه مدرن هستند. از این رو حرکاتشان متناقض، چندپاره و محکوم به شکست است.

بدین جهت دولت مشروطه در هر سه ماه یک بار عوض می‌شود و ناتوان از استقرار قانون و عدم تجزیه کشور است، زیرا هیچ کس عادت به دموکراسی و دولت مدرن ندارد. یا رضاشاه و شاه خواهان دست‌یابی به یک مدرنیزاسیون بدون فرهنگ مدرن و ترکیب آن با دیکتاتوری دودمانی ایرانی هستند و این چندپارگی محکوم به شکست است.

همان طور که کلمه دموکراسی دینی در خویش تناقض و چندپارگی را دارد و محکوم به بحران مداوم است. از این رو نیز ایرانیان یا به شیوه تقی‌زاده خواهان مدرن شدن و یا به شیوه شریعتی و دیگران خواهان بازگشت به خویشتن هستند. این گونه آمریکا یا «شیطان بزرگ» یا «ناجی و برادر بزرگ» می‌شود.

یا اکنون آقای احمدی‌نژاد به جای رشد بهتر این دیالوگ با جهان غرب و بر پایه منافع ملی ایران، با طرح مباحث نفی هولوکاست و غیره، در واقع ایران را هر چه بیشتر به انزوا و خطر جنگ مبتلا می‌سازد. با آن که او و دولتمردان جدید می‌توانستند حتی بسیاری از سخنان و اعتراضات درستشان را به شیوه دیگر و مدرنی بیان کنند؛ اگر هر چه بیشتر با «غرب» درون خویش آشتی می‌کردند و با آن‌ها به دیالوگ می‌پرداختند. به برخی از این امکانات در بخش نهایی می‌پردازم.

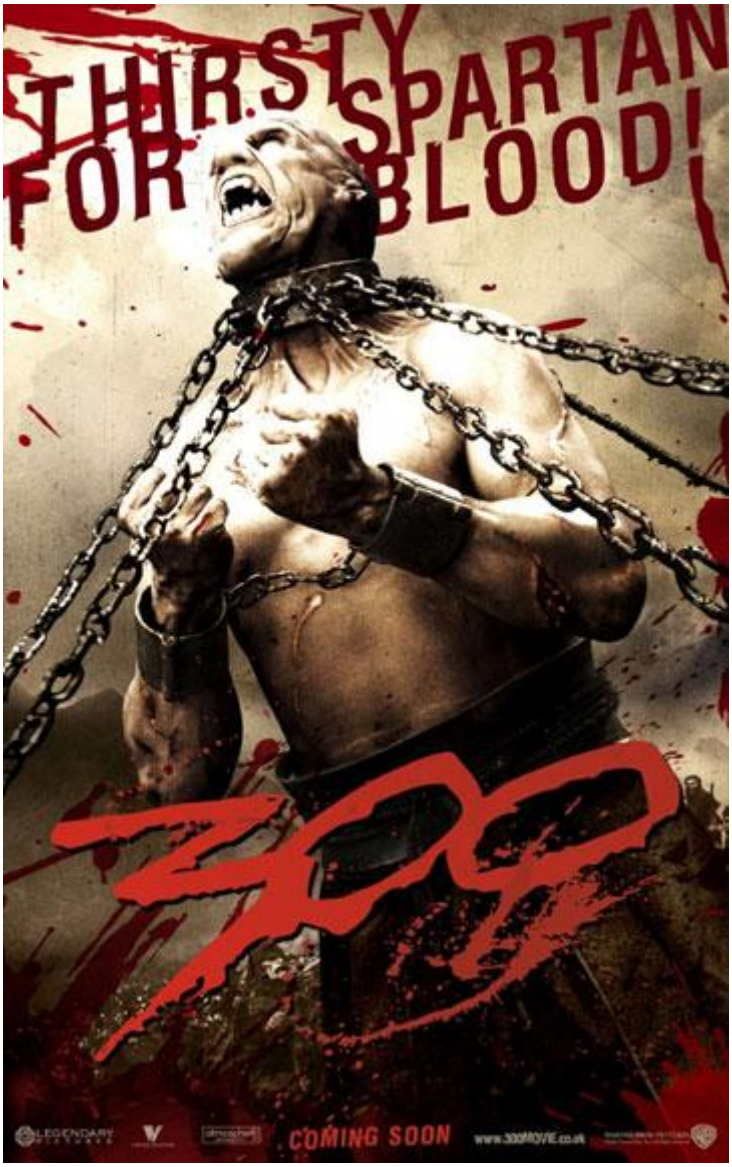
بدین جهت در کاریکاتور ذیل که از روزنامه «اعتماد ملی» در سال 84 است، به خوبی می‌بینیم که آقای احمدی‌نژاد در حال بیان یک فانتزی ناآگاهی جمعی ایرانی است و می‌خواهد نارسیستوار حساب اسراییل، آمریکا و غرب را برسد. اسرائیل به یک کیسه بوکس بی‌پناه تبدیل شده است و جهان غرب به مرغ‌هایی که فقط در حال تهدید و پرتاب تخم‌مرغ خطر جنگ و غیره هستند. خودبزرگ‌بینی خیالی نهفته در این کاریکاتور و برخی سخنان رئیس‌جمهور ایران و نتایج خطرناک آن و ناتوانی از دیالوگ سالم با غرب، نیازی به توضیح ندارد.

معضل غرب با ما

همان طور که در روان‌کاوی فیلم «300» نشان دادم، ایران و انسان شرقی برای غرب و به ویژه آمریکا، تبلور ضمیر ناآگاه خطرناک و بی‌مرز درون هر انسان مدرن و یا آمریکایی است. سمت پنهان و ناآگاه جهان سوژه_ابژه ای انسان مدرن، تمناهای ناآگاه بی‌مرز و خطرناکش مانند «هانیبال لکتور» و یا «غریبه خطرناکش» مانند ایران و اسلام است.

همان گونه که به قول فوکو انسان مدرن با مفهوم «عاقل» همزمان حالت متقابل آن یعنی مفهوم «دیوانه» را می‌آفریند، همان گونه نیز به قول ادوارد سعید، جهان غرب با مفهوم «غرب» مدرن و عقلانی همزمان مفهوم «شرق و اورینتال» خطرناک و ضدعقلانی و اسلام خطرناک را می‌آفریند که باید بر او چیره شد و از او ترسید .

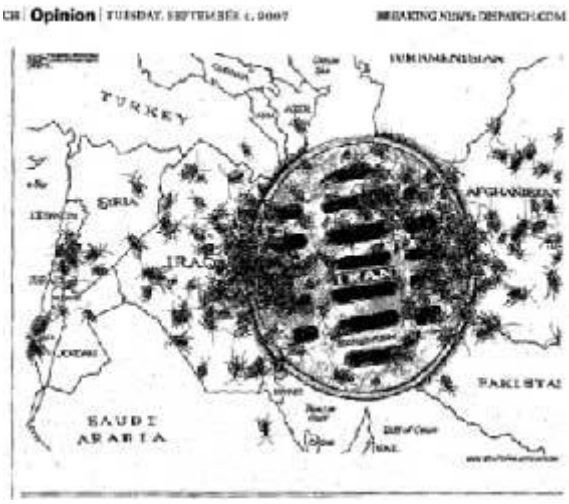
انسان مدرن نمی‌خواهد ببیند که او در واقع در این «شرقی هزاررنگ نامفهوم و خطرناک» در این اسلام خطرناک و در «محور شرارت» ایران، در واقع با هراس‌های عمیق خود از عدم کنترل زندگی و هستی و اشتیاقات پنهان خویش در پی قدرت و خشونت بی‌مرز روبرو است.



از این رو او نیز ناتوان از دیالوگ عمیق با شرق و با اسلام و یا با ایران است و یا می‌خواهد به طور عمده از بالا به پایین به او دستور دهد و یا از او به عنوان خطر خیالی برای فروش اسلحه در منطقه و جهان و تحکیم رهبری خویش سوءاستفاده کند.

این گونه جهان مدرن و غرب، اکنون همه ترس‌های خویش را بر اسلام و ایرانی فراافکنی می‌کند تا با سرکوب آن‌ها، هم به آرامش خویش دست یابد و هم عملاً به خواست پنهان خویش، یعنی رهبری بی‌مرز دنیا و قدرت بی‌مرز دست یابد. زیرا آن چه که او در ایران و اسلام می‌بیند، در واقع تمنای پنهان خود اوست.

دو مثال از این فانتزی عمومی و هراس عمومی، دو نقش ذیل هستند که هم از یک طرف هراس انسان غربی از انسان ایرانی به اصطلاح خون‌خوار را نشان می‌دهد که بایستی در حفاظت و زنجیر باشد، هم نگاه پارانویید او را برملا می‌سازد. زیرا در همه جا خطر» ایرانی» را می‌بیند که چون سوسک در حال نفوذ به همه جا هستند. این‌که فاضلاب تبلور ضمیر ناآگاه انسان مدرن و کاریکارتوریست و نمایانگر فانتزی ناآگاه جمعی خود آن‌ها است، نیازی به توضیح ندارد.



حال برای مثال کافی است برای دیدن آن روی سکه و تلاش پنهان برای دست‌یابی به قدرت بی‌مرز« شرقی» درون خود، به سایت مربوط به« پروژه قرن جدید آمریکا »روید که توسط بوش و دیک چینی و دیگران در سال 1997 امضا شده است تا ببینید که آمریکا و سیاست‌های بوش چگونه در پی ایجاد یک رهبری مطلق آمریکا و به هر شیوه ممکن و به هر قیمتی بوده و هستند. تا بتوان سیاست‌های کنونی و خطرناک آمریکا را بهتر فهمید و نیز به تفاوت‌های میان اروپا و آمریکا توجه بیشتری نمود؛ یا بتوان بهتر فهمید که چرا آمریکا، با وجود هشدارهای فراوان درباره خطر یازده سپتامبر، خواسته و ناخواسته سهل‌انگاری می‌کند؛ زیرا در نگاه بسیاری از آن‌ها آمریکا برای تولد تازه احتیاج به یک «پرل هاربر» جدید داشت.

همان طور که اکنون در پی ایجاد یک جنگ موضعی با ایران و وادار کردن دولت احتمالا دموکرات بعدی به ادامه سیاست کنونی و ادامه جنگ و حفظ حضور آمریکا در منطقه هستند. در فیلم مستند و جالب سه دانشجوی آمریکایی به نام« تغییر شل »می‌توان شواهدی وحشتناک بر این سهل‌انگاری عمدی یا سهوی را دید، بی‌آن که نیازی به قبول همه نگاه آن‌ها باشد.

باری موضوع این است که چرا ما نمی‌توانیم، با قبول مدرنیت در جهان خود و با ایجاد دیالوگ با جهان غرب، هم به جهان و سیاست مدرن خویش وآشتی با غرب دست یابیم و هم بهتر در سیاست و عرصه‌های مختلف به رقابت و جدل مدرن بپردازیم و با شناخت سیستم و نگاه آن‌ها، از اشتباهات و هراس‌های آن‌ها به نفع خویش استفاده کنیم. برای شناخت علل روانی این ناتوانی، درک عمیق‌تر معضل ما با غرب و مدرنیت لازم است.

روان‌پریشی فرهنگی در تقابل با مدرنیت و غرب

به قول دلوز مدرنیت در هنگام تقابل با فرهنگ سنتی، این فرهنگ‌ها را دچار یک« اسکیزوفرنی یا روان‌پریشی و چندپارگی فرهنگی »می‌کند. زیرا مدرنیت و کاپیتالیسم، مثل بحران دو سده فرهنگ اخیر ما و یکایک ما، جهان این فرد و جامعه سنتی را رمززدایی می‌کند و می‌شکند و او را وادار می‌کند با نگاه مدرن به خویش و تاخیر و عقب‌ماندگی فرهنگی و تاریخی‌اش بنگردد.

از این رو این فرد چندپاره و مبتلا به احساس حقارت، از یک سو خواهان تغییر و تحول است و از سوی دیگر ناتوان از ایجاد این تحول است. به علت هراس‌های سنتی خویش و نیز ناممکنی کپی کردن و تقلید مدرنیت. زیرا دست‌یابی به این تحول نو بدون درک و پذیرش سیستم و نگاه مدرن در خویش و ایجاد تلفیق غیرممکن است و این تلفیق بدون آشتی با مدرنیت و توانایی نقد مدرنیت و سنت بر بستر فردیت جسمانی و جنسیتی خویش غیرقابل دست‌یابی است.

بدین جهت نیز یکایک ما و فرهنگ ما، در مسیر دست‌یابی به این تحول اساسی و نو، در واقع مجبور به گذراندن از سه مسیر ذیل بوده و هست:

۱- مبتلا شدن به چندپارگی و لمس ضرورت تغییر و تحول: در این مرحله اول مبتلا شدن به حالات خطای میل بازگشت به خویشتن، یا تقلید دیگری، میل نجات سنت و رهایی از بحران، امری متاسفانه طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است. زیرا انسان ایرانی در این مرحله هم بحران را می‌بیند و هم هنوز دچار هراس‌های سنتی خویش از مدرنیت است.

از این رو به حالت «اسکیزوفرنی فرهنگی» مثل شریعتی، چپ ایران، سلطنت‌طلب ایرانی دچار می‌شود و مثل شریعتی میل بازگشت به خویشتن دارد. یا به قول او در خویش «مارکس، بودا، محمد و سارتر و بقیه را» دارد و می‌طلبد؛ اما ناتوان از دست‌یابی به یک وحدت در کثرت یا کثرت در وحدت مدرن است. از این رو چندپاره و بدبین به مدرنیت و مبانی مدرن باقی می‌ماند، همان طور که نقد گنجی نشان داد.

بدین جهت نیز تلاش آقای حنایی کاشانی برای ایجاد نگاهی دیگر به این تناقضات شریعتی، جدا از نکته‌بینی‌های دقیق، از قبل محکوم به شکست است .زیرا او نمی‌بیند که این تناقضات و اسکیزوفرنی نهفته در نگاه او و یکایک گذشته ما، به ناچار ایجادگر مبارزه با بدحجابی، ولایت فقیه و مشکل با غرب است؛ خواه او و انقلابیون گذشته این را آگاهانه بخواهند و یا نخواهند.

معضلات امروز ایران نتیجه منطقی این چندپارگی است. ابتدا بر بستر قبول مدرنیت و دموکراسی است که می‌توان مانند انسان پسامدرن و مهاجر پسامدرن به نقد مدرنیت و ایجاد تلفیق نو دست یافت. یا مانند دریدا بر بستر قبول دموکراسی به نقد ضعف‌های او پرداخت و به بیان امکاناتی نو از» دموکراسی تعویقی «پرداخت. نه آن که مانند شریعتی و همه ما در گذشته به مدرنیت و دموکراسی بدبین بود و خواهان بازگشت به خویشتن مذهبی و یا سوسیالیستی بود. عدم درک این معضلات مهم در واقع چندپارگی نهفته در نگاه احمدی کاشانی و ناتوانی او از دست‌یابی به یک وحدت در کثرت مدرن خویش را نشان می‌دهد.

۲- مرحله درک ضرورت قبول مبانی مدرنیت و رهایی از تصوراتی مثل دموکراسی دینی و بازگشت به خویشتن که در واقع تحولات 27 سال اخیر را در بر می‌گیرد. گنجی، چپ مدرن ایرانی، روشنفکران دینی سکولار، جمهوری‌خواهان ایرانی، مشروطه‌خواهان ایرانی، رشد نگاه و گفتمان مدرن در جامعه ایران، همه و همه نشان‌هایی از درک این ضرورت هستند.

مشکل این نگاه این است که بدون دست‌یابی به تلفیق و پذیرش این نگاه و مبانی مدرن در فرهنگ خویش و ایجاد هویت مدرن و تلفیقی ایرانی، بدون ایجاد فردیت و گیتی‌گرایی خاص ایرانی، ناتوان از دست‌یابی به خواست نهایی خویش است. زیرا مدرنیت قابل کپی‌کردن نیست. از این رو آن‌ها نیز هنوز چندپاره باقی می‌مانند.

۳- گذار از چندپارگی به هویت مدرن و چندلایه مهاجران دوملیتی و روشنفکران چندمتنی و مدرن جامعه ایرانی که اکنون هرچه بیشتر به گفتمان و قدرت اصلی جامعه ما تبدیل می‌شوند و آینده ایران بستگی به رشد این گفتمان و خلاقیت‌های آن‌ها و تلفیق‌های آن‌ها دارد. این نسل نوی در بر گیرنده نسل‌های مختلف مهاجر و در درون کشور، این روشنفکران و هنرمندان نو و مدرن ایرانی، در عرصه‌های مختلف در حال تلفیق و ایجاد نگاه‌های نو و مدرن ایرانی هستند.

نگاه و طرح‌های من نیز جزیی از این نسل نوست و ما آغاز پایان بحران و ایجاد جهان نوی ایرانی هستیم. زیرا ما قادر به تغییر صحنه و بازی و ایجاد یک دیالوگ مدرن با غرب و ایجاد روایات نو از سنت و دیالوگ نو با دیگران هستیم. زیرا غرب و مدرنیت زندگی هر روزه ماست و ما هم یک «ایرانی خوب» و هم یک «اروپایی یا غربی خوب» هستیم . زیرا ما در هر دو فرهنگ ریشه داریم و در هر دو فرهنگ ایجاد تفاوت و تلفیق مدرن می‌کنیم، تلفیقی ناتمام و مرتب در حال تحول.

سخن نهایی

اگر برای مثال رییس‌جمهور ما آقای احمدی‌نژاد به این قدرت نو دست می‌یافت و یا از نگاه ما متخصصان نو استفاده می‌کرد، آن‌گاه می‌توانست به جای نفی هولوکاست، با تأکید بر هولوکاست، هم‌زمان نشان دهد که چگونه این قربانیان در گام بعدی به مجرم تبدیل می‌شوند و قوم فلسطین را آواره می‌سازند .آن‌گاه هم می‌توانست بر موضوع فلسطین تأکید کند و هم به عنوان انسان مدرن قبول کند که اسراییلی‌های کنونی و فلسطینی‌های کنونی، راهی جز ایجاد دیالوگ و همزیستی مسالمت‌آمیز با یکدیگر ندارند.

با چنین نگاه نویی روشنفکر ایرانی می‌توانست، با تغییر کل صحنه و ایجاد یک صحنه مدرن، هم قادر به دیالوگ مدرن با دولت و جامعه مدنی کشورهای دوگانه خویش باشد و هم نگذارد که چون مرغی که در عروسی و عزا سرش بریده می‌شود، یا در صفحه اعترافات تلویزیونی قرار گیرد و یا توسط مؤسسات آمریکایی و غربی برای ایجاد پارانوییای تغییر» قهرآمیز یا مخملی» رژیم مورد سوءاستفاده پنهان قرار گیرد.

زیرا او به سان انسان مدرن با هر دو جامعه و فرهنگ خویش در حال چالش مدرن و در چهارچوب قانونی و علنی می‌بود و قادر به نقد آن‌ها می‌بود. او می‌توانست به سان مهاجر دو ملیتی و روشنفکر چندمتنی مدرن ایرانی، بهترین واسط میان دو کشور و دو فرهنگ خویش شود و هم‌زمان خطاهای غرب و ایران را به نقد کشد.

خوشبختانه امروزه این نگاه نو و تلفیقی در حال رشد است و هر انسان ایرانی در خویش این غول زیبای زمینی خندان و تلفیق‌های او را احساس می‌کند و بایستی در این مسیر پیش رود تا رنسانس مشترک کشور ما و ایجاد یک دیالوگ نو و چندلایه و مثبت با غرب ممکن گردد.

بدین جهت نیز در نوع برخورد به تحولات نسل‌های ما می‌توان توانایی مدرن و درجه تحول نسل‌های دیگر را به خوبی سنجید، زیرا برای دیگران اکنون ما و تلفیق‌های ما سمبل مدرنیت «آشنا غریب» است. بحث این است.

پانویس:

۱- JULIA CHRISTEVA: FREMDE SIND WIR UNS SELBST.S.199

سوتی شادی صدر در برنامه پارازیت و « راز سوژه»

دوستان آیا دیدید که چطور شادی صدر این هفته در برنامه پارازایت دوباره «سوتی» داد و یک بار دیگر حرف دلش را زد؟ خانم صدر گفت که از هفتاد درصد مردان ایران بیزار یا متنفر است. زیرا به قول او هفتاد درصد از مردان ایرانی به زنانشان خشونت ناموسی اعمال می کنند هستند. موضوع مضحکانه در سخنان و رفتار خانم شادی صدر این است که او بشخصه تمام وقت در حال برخورد ناموسی به مردان است و اسیر خشم و کینه ناموسی است. نتیجه بیسوادی و درست نفهیمدن مسائل و با خود و کمپلکسهای خویش روراست نبودن همین است. زن و مرد هم ندارد.

من و دیگران قبلا این حالات او را نقد کرده ایم و نیازی به تکرار آنها نیست. این حالات او بر همه به نوعی آشکار است. اما حال می خواهم با استفاده از سوتی جدید او هر چه بیشتر به موضوع « زبان و سخن گفتن» و به چگونگی بیان تمناهای ناخودآگاه (ناآگاه) فرد در رفتار و سخنانش بپردازم و هر چه بیشتر مفهوم و حالت «سوژه و روشنفکر» از منظر روانکاوی را باز بکنم و در کنار آن به برخی از نکات مهم روانشناختی وارد شوم که شناخت آنها به باور من برای یکایک ما و برای تحول فردی و جمعی ما مهم است. یعنی اکنون اینجا حالت و برخورد شادی صدر در این مصاحبه به سان یک «پدیده» مورد نقد علمی قرار می گیرد، سنجیده می شود و به کمک نقد حالات او در واقع مباحث عمیق روانشناختی و انسانی مطرح می شود. روش و حالت نقد علمی که متاسفانه خانم شادی صدر در برخورد به پدیده « مردان» ناتوان از آن است و شیوه استدلال او در واقع شبیه مخالفان اصول گرا و بنیادگرایش است که بر اساس چند آمار آنگاه به ارزش گذاری اخلاقی و احساسی دست می زنند و عرصه ها را با هم قاطی می کنند تا به اشتیاق خویش دست یابند که همان جستجوی یک مقصر و فتنه گر برای معضلات اجتماعی و سیاسی است.

زیبایی «سخن گفتن» همین است که به قول روانکاوی «سوژه در هر کلام و سخنش همیشه بیشتر یا کمتر از آنچه می خواهد می گوید.1». سوژه در کلامش و یا با رفتارش، با زبان جسمش همیشه در نهایت راز دلش را بیان می کند. حتی وقتی سوژه بخواهد راز دلش را بپوشاند و دروغ بگوید، اما باز هم این راز را با «زبان جسمش»، با لحن کلامش، با سوتی دادنهایش بیان می کند. ازینرو سوژه همیشه در هر گفتارو کردارش بیشتر یا کمتر از آنکه می خواهد بیان می کند. سوژه یا فرد همیشه بیش از آنچه می خواهد سخن می گوید و رازهای دلش را بر ملا می سازد. این خصلت زبان است که چه بخواهیم یا نخواهیم حرفهای دل گوینده را، حرفهای دل من و تو را بر ملا می سازد و آنکه بتواند خوب بشنود، براحتی می تواند این حرفهای اصلی و ناخودآگاه سوژه را در لابلای گفته های سوژه، در لحن کلام سوژه و یا در سوتی دادنهایش، در تپق زدنهایش بشنود. یا در رفتار و «زبان جسمش» این تمناها و نیتهای واقعی سوژه و دیگری را حس و لمس بکند. زیرا جسم انسانی نیز یک «جسم سمبولیک» یعنی یک جسم در چهارچوب زبان، یک جسم زبانمند است. ازینرو به قول لکان ضمیر ناخودآگاه آنجاست که چیزی در زبان و یا گفتار ، یا در رفتار خودنمایی می کند، سوتی می دهد، تپق می زند.

در زبان و گفتار خانم صدر و حتی در (زبان جسم او) نیز این حالات و گرههای حقارت و نارسیستی نسبت به مردان، خشم و کینه نارسیستی نسبت به مردان چنان شدید است که دیگر نیازی به روانکاو نیست و هرکسی که کمی دقت کند، مثل کامبیز حسینی، متوجه این نفرت افراطی و در واقع خنده دار و تراژیک/کمیک می شود. (به لبخند کامبیز حسینی در موقع تکرار و بازتاب نفرت شادی صدر به مردان توجه کنید و نیز اینکه او به صدر می گوید که البته خانم صدر زیبا است و فمینیست زشت نیست. با اینکار در واقع او نیز می خواهد حرف دلش را نزند که می زند. زیرا سوژه همیشه حرف دلش را می زند و اگر با کلام نگوید با لحن کلام و با لبخند بر لب می گوید و یا با نفی اینکه او زشت نیست.)

موضوع جالب اما این است که اینجا بار دیگر این نکته مهم روانکاوانه درستی خویش را نشان می دهد که «میان انسانی که به چیزی بشدت کینه می ورزد و آنچه مورد کینه اوست، یک پیوند درونی عمیق و متقابل وجود دارد». یعنی انسان کین جو و یا دل آزرده در واقع درونا شباهت عمیق به آن چیزی دارد که از آن متنفر است. مثل «شاه کشان یا پدرکشانی» که چنان از پدر و شاه و دیکتاتور متنفرند که وقتی سر کار می آیند به قتل آنها دست می زنند، به اعمال بی قانونی دست می زنند و گام به گام حکومتی شبیه آن چیزی می آفرینند که از آن متنفرند.

در برخورد شادی صدر نیز این پیوند عمیق درونی او با «مرد ناموسی و دیکتاتور» کاملا مشهود است. خانم شادی صدر بشدت نگاه و حالتی «ناموسی» دارد. زیرا حالت ناموسی تنها به شکل «مرد نگهبان ناموس و از طرف دیگر

عاشق دلخسته مادر و زن پشت چادر» نیست بلکه رابطه ی ناموسی یک سناریو است و زن نیز در این بازی ناموسی حالتی متقابل دارد. نقش زن این است که یا نقش مادر خوب و یا نقش زن آفتاب ندیده و سحرآمیز را بازی بکند. یا اینکه مرتب کینه این مرد نگهبان ناموس را بدل داشته باشد و بخواهد حساب او را برسد. یعنی همان حالت لکاته در کتاب بوف کور هدایت را داشته باشد. اما همانطور که هدایت به زیبایی نشان می دهد چه راوی بوف کور و چه لکاته، چه مادر و یا پدر، همه و همه تکرار یکدیگر و اجزای یک بازی تراژیک ناموسی ایرانی هستند و تنها کسی که این چرخه و تکرار و این بازی متقابل را ببیند، می تواند از این بازی ناموسی/بی ناموسی بگذرد، از برخوردهای افراطی بگذرد و تحول عمیق بوجود آورد.

بدبختی کار اما این است که اگر قادر به دیدار با این معضلات عمیق ناموسی و با این ارثیه فرهنگی نباشی، آنگاه دچار این تناقض درونی میشوی که اگر از یک طرف برای برابری حقوقی جنسیتی مثل خانم شادی صدر مبارزه می کنی و زحمت می کشی، اما همزمان با هر حرفت و عملت عملا این بازی و چرخه ناموسی را ادامه می دهی و بناچار دقیقا پشت پا می زنی به آنچه می خواهی به آن برسی و آن را بدست نمی آوری. زیرا این قاعده زندگی و انسان است که هر تحولی همیشه یک تحول چندجانبه درونی و برونی، فرهنگی و ساختاری است. اما تحول گفتمانی و رفتاری، تحول درونی و تغییر در نوع رابطه با دیگری تحول نهایی و اساسی است و تا معضلات درونی و نوع گفتمان با دیگری تحول نیابد، هر تحول ساختاری و هر ایده ی نو محکوم به شکست نهایی و محکوم به تهی شدن از درون است.

ازینرو خانم شادی صدر در واقع بهترین حافظ سیستم ناموسی است که یا نگهبانهای جدید ناموس می آفریند و یا زنان و مردان خشمگین و افراطی که حال می خواهند باصطلاح بی ناموس باشند، دق دل خالی کنند، یا حساب جنس مخالف و یا دیکتاتور سابق را برسند و متوجه نیستند که دقیقا این خشم و کینه های درونی آنها به دیگری اساس و پایه و حافظ این سیستم ناموسی است. همانطور که آنها در خشم و کینه عمیق خویش به دیگری مثل خانم شادی صدر و نمونه های دیگر آن متوجه نیستند که اصولا فرهنگ و جامعه بدون «ناموس» وجود ندارد؛ که همین فرهنگ مدرنی که الان او دارد از آن دم می زند و روابط مدرن زن و مرد بر اساس نوعی «رابطه ی ناموسی» حکمفرما است. موضوع نفی «ناموس»نیست بلکه موضوع چگونگی و حالت «رابطه ناموسی میان زن/مرد، اولیا/فززندان در یک جامعه است که تفاوت میان ناموس بالغانه و بیمارگونه را ایجاد می کند. در حالت «رابطه ی ناموسی بالغانه یا سمبولیک» آنگاه زن و مرد در عین اینکه به هم در رابطه تعهد عشقی و جنسی دارند، اما به تفاوتهای یکدیگر نیز اهمیت و اجازه بیان می دهند و هر چه بیشتر رابطه ای بر اساس «برابری در عین تفاوت و تعهد متقابل» بوجود می آید و یا میان اولیا و فرزندان، برادران و خواهران چنین رابطه ناموسی بالغانه ای بوجود می آید که هم پشت یکدیگر باشند و هم به استقلال و راه فردی یکدیگر اجازه بیان بدهند و دیگر قتل ناموسی لازم نباشد. قتلی که توسط آن در نهایت هم زندگی یک زن و یک مرد و یک خانواده، یک خواهر مقتول و یک برادر قاتل از هم پاشیده می شود.

اما وقتی در درونت، در برخوردت به جنس مخالف یا به «دیگری» به این تحول عمیق و بالغانه دست نیافته باشی، آنگاه زبان و کلامت، رفتارت مرتب رازت را بر ملا می سازد و سوتی می دهی و در واقع از همین حالا نشان می دهی که تو « ناموس طلب و غیرتی ایرانی» بعدی هستی و این بار برای حفظ غیرت و نفس زنان به جنگ مردان ناموس طلب می روی و می خواهی این بی ناموسان را به زیر بکشی و حسابشان را برسی و اینگونه گام به گام مثل خانم شادی صدر به آیت الله جدید خشم ناموسی زنان علیه مردان تبدیل می شوی.

یا اینکه حال فکر می کنی که بایستی مرتب بی ناموس باشی و در همه اعمال و رفتارهایت این بی ناموسی را نشان دهی و حتی به جسم و تن خویش نیاندیشی و با هر کس حال بکنی و خیال بکنی که این «هرجنسیتی بودن، هر جنسی بودن» و یا به هر افراطی تن دادن، نماد گذار از حالت ناموسی ایرانی است. در حالیکه دقیقا این حالات افراطی نماد گرفتاری در همان بازی و گفتمان «ناموسی/بی ناموسی» است .زیرا انسان ناموسی همیشه اسیر جنگ و وسوسه بین ناموس/ بی ناموسی است. از جنگ درونی داش آکل نسبت به مرجان گرفته تا جنگ درونی هر انسان ناموسی دیگر که در خفا همش دلش در پی بی ناموسی و دیدن پشت چادر است. نمونه دیگر این حالات افراطی و خشم به پدر یا به مرد را می توانید در اشعار برخی شاعران زن ایرانی مثل شعر خنده دار «جاکشان» مینا اسدی، یا در شعر «مادر مادرم» از «ساقی قهرمان» بیابید. پیشنهاد می کنم برای درک عمیق تر این موضوع و مفهوم ناموس به نقد قدیمی من بر این شعر در لینک ذیل مراجعه کنید. آنجا نیز می توانید بهتر به مفهوم ناموس از نگاه روانکاوی مدرن پی ببرید. البته این نقد به شعری از ساقی قهرمان به معنای نفی قدرتهای او نیست بلکه دقیقا در پی بیان معضلاتی است که در نهایت به خلاقیت کسانی چون شادی صدر و ساقی قهرمان و امثالهم ضربه می زندو آنها را اسیر همان گذشته و پدری نگه می دارد که تمامی وقت در حال مبارزه با او و سرنگونی او هستند. سرنوشت آنها، سرنوشت تراژیک/کمیک همه قهرمانانی است که بر علیه پدر و برای رهایی مادر می جنگند و در نهایت اما به بهترین حافظان همان سیستم پدرسالارانه/مادرمحوری تبدیل می شوند.

زیرا عبور واقعی از پدر به معنای عبور از مادر و از چرخه پدرکشی/پسرکشی یا دخترکشی نیز هست، به معنای عبور از سیستم ناموس/بی ناموسی و کینه و نفرت و دل آزردگی متقابل است. به معنای عبور از معضل نارسیستی رابطه خشم و نفرتی با دیگری است که اساس رابطه ناموسی بیمارگونه ایران است و به معنای ورود به رابطه ی سمبولیک و پارادوکس همراه با علاقه/نقد با دیگری، با جنس مخالف یا موافق است. دقیقا ناتوانی از دست یابی به این دیالوگ و ارتباط پارادوکس با دیگری، دقیقا گرفتاری در این حالت خشم/ترس، عشق/نفرت نارسیستی نسبت به دیگری اساس مشکل نگاه شادی صدر و همه حافظان سیستم ناموسی، چه مرد ناموسی یا زن ناموسی است. ازینرو اگر باز هم دقیقتر به نگاه شادی صدر یا امثالهم بنگریم، بخوبی می بینیم که این خشم کور و این نفرت در واقع در پی نفی عشق و اهمیتی است که مرد برای آنها دارد و آنها تمام وقت در حال بازی و جدل نارسیستی با مرد و جنس دیگری هستند. ازینرو همانطور که در نقدی دیگر بر سخنان شادی صدر گفتم، اگر شادی صدر و یا زنانی این گونه تن به رابطه لزبینی نیز بدهند، آنگاه این عملشان نه از روی علاقه و عشق به رابطه لزبینی بلکه عمدتا از روی خشم به مرد است و اینکه به مردان بگوید که ببین به تو احتیاج ندارم. اما چون حرکتشان از روی درگیری با مرد است،آنگاه به ناچار و معمولا یک پارتنر لزبینی را انتخاب می کنند که بسیار شبیه مردان است و در واقع بنوعی جایگزین همان مرد است و در این حالت انتخابشان هم خشم به مرد و هم عشق به مرد نهفته است. زیرا کسی به زندگی نمی تواند کلک بزند و به خویش کلک بزند و ضمیر ناآگاه یا ناخوآگاه همیشه بر می گردد و سوژه در رفتار و عملش همیشه خودش را نشان می دهد، حتی اگر این نشان دادن به شکل حالات تراژیک/کمیک و سوتی دادنهای مداوم شادی صدر باشد. (خوبی خارج از کشور این است که حال چون این دوستان خیال می کنند که می توانند حرف دلشان

را آزادانه بزنند، همزمان به ناچار واقعا «حرف دلشان را می زنند و آن چیزهایی را رو می کنند که خوب دوست ندارند رو بکنند».)

باری همانطور که در پشت هر قتل ناموسی همیشه یک عشق کور و نارسیستی مرد به زن، برادر به خواهر وجود دارد. در پشت این نفرت و خشم زنانه نیز، عشق جواب نگرفته و عشق پنهان به دیگری نهفته است و دقیقا همین خشم و نفرت همچنان آنها را وابسته به مرد و دیگری می کند، همانطور که قبلا عشق نارسیستی شان آنها را وابسته کرده بود. همانطور که عشق نارسیستی و مرید/مرادی می تواند فردا به نفرت نارسیستی از عشق و دیگری تبدیل شود، همانطور نیز این نفرت و کینه نارسیستی می تواند فردا به عشق نارسیستی جدید به مردی دیگر تبدیل شود.

یا این معضل نارسیستی باعث می شود که خانم شادی صدر در این مصاحبه اول از یک آمار خشونت در ایران حرکت بکند و از این آمار درست یا غلط، ما بگوییم آمار درست درباره خشونت مردان به زنان، به این نتیجه گیری احساسی برسد که پس مردان ایران در کل حاملان خشونت جنسی به زنانشان هستند و یا از همه بدتر به این نتیجه برسد که او خوب از این «مردان بیزار است». شکاف و تناقض عمیق میان یک آمار علمی و نتیجه گیری و ارزش گذاری احساسی واخلاقی و ناتوانی از برخورد علمی به موضوع و شکافتن علل متفاوت این خشونت، ناتوانی از یک تحلیل علمی و حقوقی معضل ناموس و این ساده سازی مسئله برای بیان خشم خویش به مردان، دقیقا نماد دیگری از این معضلات نارسیستی و مشکلات حل نشده خانم صدر با دیگری و با مردان است. این نتیجه گیریهای اخلاقی و ارزشی و این احکام قصاص بر اساس این برخوردهای غیر علمی نمادی دیگر از نگاه ناموسی است که به ویژه بنیادگرایان ایرانی از آن استفاده می کنند .این سیستم استدلالی کسانی چون احمدی نژاد و سیستم ولایت فقیه است که با استفاده از چند آمار یکدفعه به نتایج عجیب و غریب اخلاقی و بنیادگرایانه می رسند و چقدر دردناک است که می بینیم یک نیروی مدرن ایرانی به همین سیستم استدلالی کهن و تراژیک گرفتار است.بی دلیل نیست که او لقب «آیت الله صدر» را گرفته است. در این طنز یک حقیقت تراژیک/کمیک نهفته است.

باری به زعم روانکاوی «سوژه همیشه بیشتر از آنچه می خواهد، بیان می کند» و راز دلش را می گوید. ازبنرو به زعم روانکاوی بایستی سوژه دقیقا به بازتاب صدا و سخن خویش گوش دهد، بازتابی که توسط دیگری چون من و دیگران به او انتقال داده می شود، تا دقیقا بفهمد که چه گفته است و بتواند با خویش روبرو شود. ازینرو ما به دیگری احتیاج داریم تا به شناخت خودمان نائل آییم. زیرا باز هم به زعم روانکاوی وقتی ما سخن می گوییم، این سخن «حامل پیامی است که به گیرنده آن پیام می رسد و در در واقع گیرنده سخن ما در نهایت خود ما هستیم2.» برای اینکه اما سخن و پیام ضمیر ناآگاهمان به خانه ما برسد،احتیاج به دیگری داریم، احتیاج به شنیدن سخنان نهفته در کلام خویش و استماع این سخنان داریم. احتیاج به نقد دیگری داریم تا بفهمیم که چه گفته ایم و پیاممان به خودمان برسد. تا پیام ضمیر ناآگاهمان به ما برسد که می خواهد به ما بگوید:« یا این معضل را حل می کنی و یا بناچار محکوم به آنی که دقیقا به تکرار آن چیزی تبدیل شوی که بر علیه اش می جنگی. زیرا این دیگری خطرناک که از آن متنفری، در واقع «دیگری درون» تو و خود تو نیز هست. دیگری تو هست. پس با این «تمنای دیگر » خویش به جای رابطه ی عشق و نفرتی وارد دیدار و دیالوگ پارادکس و همراه با علاقه و نقد بشو تا بتوانی هم درونا به پیوند قدرتهای مردانه و زنانه خویش دست یابی و هم در بیرون بتوانی با دیگری صاحب این دیدار بالغانه شوی و به تحولی دست یابی که می طلبی.»

حالت سوژگی و حالت بالغانه روشنفکری

با توجه به این موضاعات مطرح شده است که حال می توانیم به دو موضوع مهم «فردیت یا سوژگی» و نیز روشنفکری ایران نگاهی نو بیاندازیم. زیرا در نگاه روانکاوانه سوژه یا سوژگی، فردیت یک «تیپ شخصیت» و یا یک استعدادی نیست که آدمی یکبار به آن دست می یابد. سوژگی یک «نقش و مقام در ساختار سمبولیک ارتباط فرد با دیگری» است. یعنی وقتی فرد، وقتی من و تو با دیگری،با تمناهای خویش، با معشوق یا رقیب، با اخلاق دیدار و گفتگو یا چالش می کنیم، وقتی به عنوان متفکر یا متخصص با یک «پدیده» برخورد و شروع به سنجش می کنیم، آنگاه سوژگی و حالت سمبولیک و بالغانه سوژه دقیقا این «ارتباط پارادوکس و تثلیثی با دیگری» است که باعث می شود هم قدرت پدیده و تمنای دیگری را حس بکنی و هم قادر به نقدش باشی و همزمان از ضلع سوم مرتب به خویش و نقدت بنگری و بتوانی نقدت را و روابطت را زیر سوال ببری و یا از نقد دیگری استفاده بکنی و تحول بکنی. اگر به نقش و مقام سمبولیک سوژه دست نیابی، آنگاه گرفتار حالات نارسیستی و رئال ارتباط با دیگری میشوی، گرفتار حالت نارسیستی سیاه/سفیدی میشوی و فردیت ات و سوژگی ات را کمرنگ می کنی و یا در حال رئال دچار خشم و خشونت ناموسی به دیگری می شوی، اسیر یک آرمان می شوی و فردیت ات و سوژگیت را از دست می دهی. این نگاه به سوژه نیز باعث میشود که ما بدانیم که فردیت و سوژگی به معنای «هشیاری دائمی» است زیرا یکایک ما می توانیم در عرصه ای به این مقام و حالت سوژه دست یابیم و در برخورد به پدیده و حالتی دیگر دچار حالت نارسیستی

باشیم. همانطور که این حالت سوژه به معنای آن است که سوژه و سوژگی همیشه آن «دیگری متفاوت» است که می داند همیشه راه و نگاهی دیگر ممکن است. ازینرو این ضعفهای نارسیستی شادی صدر به معنای نقی قدرتهای سمبولیک او در آنجا نیست که به دفاع از حقوق برابر زنان بر می خیزد بلکه به این معناست که چون در این عرصه او به سوژگی و فردیت بهتر و به رابطه پارادوکس با دیگری دست نیافته است، محکوم به ایجاد شکست خواست خویش است. زیرا اساس رابطه اش با مرد و دیگری یک رابطه نارسیستی است. این رابطه نارسیستی گره گاه اصلی و حالت اصلی «ارتباط و دیالوگ او با دیگری» و به ویژه در عرصه مباحث جنسیتی و معضل اوست. او با این برخورد نارسیستی خویش به دیگری بناچار خویش و حالت خویش را می آفریند و خود را به یک هوادار نابالغ و معضل دار مباحث جنسیتی تبدیل می کند .او با نوع نگاه کین جویانه اش به مردان، حالت خویش را به سان زن و حالت فمینیستی خویش را می آفریند که در هر دو حالت به شکل نابالغانه ای رادیکال و افراطی است. زیرا ما انسانها با هر نوع نگاهمان به جنس مخالف یا موافق، دقیقا حالت خویش به سان مرد یا زن را می آفرینیم. زیرا میان این حالات متقابل پیوند دیسکورسیو و متقابل وجود دارد.

با چنین نگاهی نیز می توان به معنای روشنفکری و روشنفکری ایران نگاهی دقیقتر انداخت. زیرا در این معنا روشنفکری یک تیپ شخصیت نیست و یا به معنای تابوشکنی های نمایشی و افراطی نیست. روشنفکری یک خصلت مادرزادی و مداوم نیست و یک روشنفکر می تواند در عرصه دیگر یک فرد عامی یا معمولی باشد. همانطور که معنای نهایی روشنفکری هیچگاه قابل فهم نیست و بخشی از معنای آن مرتب قادر به تحول است. بخشی از مفهوم آن مثل هر کلمه دیگر همیشه نامفهوم باقی می ماند و باعث ایجاد روایات نو می شود. روشنفکری دقیقا حالت سوژه به عنوان «دیگری متفاوت» است. این دیگری متفاوت هم بر اساس ضرورتهای جامعه بوجود آمده است و بیانگر حقایق و واقعیتهای سرکوب شده است و هم بیانگر امکانات تحولات نوین در جامعه است. روشنفکری در این معنای عمیق روانکاوانه از این رو یک «عمل سمبولیک» است. زیرا کار اصلی روشنفکر با زبان و تئوری است و زبان عرصه نمادین و سمبولیک است. ازینرو روشنفکر به نقد واقعیتهای اجتماعی و فرهنگی می نشیند و به سان «دیگری بزرگ یا متفاوت» به نقد آن می نشیند و راههای نو و امکانات نوی تحول فرهنگی،سیاسی، اقتصادی و غیره را نشان می دهد. این حالت سمبولیک روشنفکر به این معناست که او حتی در حین نقد رادیکالش جزوی از گفتمان و واقعیت سمبولیک است و مثل ژیژک و غیره در بهترین حالت یک «کالای فرهنگی متفاوت» است. یعنی او هم جزوی از دیسکورس است و همزمان نقاد این گفتمان و دیسکورس است و «دیگری متفاوت» است که با خویش حضور واقعیات نو، امکانات نو و تحولات نو در دیسکورس و فرهنگ را مطرح می کند و سعی در ایجاد تفاوت سازی در گفتمان و دیسکورس می کند.

روشنفکر در این حالت سمبولیک خویش دقیقا نماد «نام پدر» است که همیشه به معنای این است که «راهی دیگر ممکن است». روشنفکر در این خصلت بنیادین خویش ضرورت تحول جامعه و فرهنگ و دستیابی به حالتی نو و قدرتی نو است. ازینرو روشنفکر حتی وقتی فقط سوال می کند در هر سوالش نیز تصور یک امکان و جهان دیگر وجود دارد وگرنه نمی تواند سوال بکند.

از طرف دیگر روشنفکر به معنای حضور مداوم شکست هر روایت و حالت نمادین نیز هست. زیرا روشنفکر همان دیگری متفاوت است که مرتب بر مرز فرهنگها می زید و مرتب نشان می دهد که امکانی دیگر وجود دارد و یا قدرتها و حالاتی نو را، کلامهایی متفاوت و نو را به درون جامعه و فرهنگ خویش قاچاق می کند و تفاوت می آفریند. در این حالت روشنفکر به حالت یک «گرگ بیابان» و یا یک «ناسازه» است. یا او در این حالت انقلابی و رادیکال خویش در واقع نماد « حالت واقع یا رئال در معنای لکانی» است، یک «روشنفکر رئال» است که مرتب باور عمومی و ایمان عمومی را می شکند، دروغ و هیچی نهفته در این باور جمعی را نشان می دهد و ابتدا کویر می آفریند. او ازین جهت برای جامعه گاه به حالت یک «تراومای خطرناک» بروز می کند که جهانش را زیر سوال می برد و الواحش را می شکند و به جای آن هیچی و کویر می گذارد. اما اگر روشنفکر کار خویش را، اصل روشنفکری را فقط «ایجاد تروما و شکست قواعد و قوانین» بداند، آنگاه او در واقع اسیر لذت و تمتع خشن این حالت رئال شده است . آنگاه حالت او دقیقا حالت برخی از روشنفکری ایرانی است که فکر می کنند هر چه بیشتر افراطی شوند و زیر هر قاعده ای بزنند و حتی به بدن و جسم خویش و تمنای خویش توجه نکنند، آنگاه روشنفکرتر هستند و مستقل تر. اما در این حالت روشنفکری ایرانی دقیقا میل دستیابی به تمتع «فراقانونی» نهفته است که اساس ساحت رئال است. زیرا ساحت رئال به قول لکان نه تنها کویر و شکست هر ساحت نمادین است، ساحت رئال نه تنها مرز هر روایت سمبولیک است بلکه او عرصه «تمتع محض و بی مرز» نیز هست. ازینرو ساحت رئال با خشونت و تمتع جنسی و تمتع مرگ پیوند تنگاتنگ دارد. ازینرو حالت این ساحت رئال، حالت خراباتی و مالیخولیایی جنسی و روحی است. ازینرو زبان و کلام این روشنفکر افراطی و در پی ایجاد «تراوما و جنجال» آلوده به خشونت جنسی و گرفتار تمتع خشونت سادومازوخیستی، خراباتی و یا مالیخولیایی است. او اسیر این تمتع است که رو بسوی رانش مرگ دارد و نمی تواند واقعا «تفاوت» بیافریند یا زمینه ساز ایجاد تفاوتها و زبان نو باشد. جهان و زبان این روشنفکر

گرفتار حالات رئال، زبان و جهان هذیان آلود، افراطی و چون لباس چهل تکه ای است که در آن همه چیز بر اساس این تمتع رئال و خودنمایی رئال و افراطی به یکدیگر پیوند خورده اند. بدون هیچ تحول عمیق و تفاوت نوین.
روشنفکر می تواند دارای حالات «نارسیستی و نمایشی» نیز باشد. زیرا هر روشنفکر ی در نوع کلام و نگاهش در حال اجرای یک نمایش برای جلب توجه دیگران و برای مسحور کردن دیگران نیز هست اما اگر این میل نارسیستی و نمایشی در نگاه روشنفکر نقش اول را بازی بکند آنگاه او دچار حالات هیاهو طلبی و نون به نرخ روز خوردن برخی روشنفکران ایرانی می شود، اسیر حالات سیاه/سفیدی می شود و از طرف دیگر به «روشنفکر مالیخولیایی و خراباتی» ایرانی تبدیل می شود که یک معضل مهم روشنفکری ایرانی است. آنگاه نگارش و حالت این روشنفکر در واقع در پی «مرعوب کردن و مسحور کردن دیگری» به کمک سیتادهای پرطمطراق و ارجاعهای فراوان به دهها فیلسوف و متن متفاوت در یک یا چند جمله است و اینگونه او فقط حرف می زند برای اینکه جلب توجه بکند و در نهایت او دهان باز می کند، بی آنکه چیزی بگوید یا بیافریند. ترجمه های نارس، تفکرات و نگارش التقاطی که در آن از لکان تا دلوز و فوکو تا دهها فیلسوف دیگر به سادگی در کنار یکدیگر قرار می گیرند و به هم پیوند داده می شوند تا جنس و مطلب «پرطمطراقتر و با جلال و ارعاب بزرگتری» باشد، نماد این روشنفکری نارسیستی ایرانی است که در نهایت قدرت خلاق خویش را فدای این تمتع های نارسیستی و خودبزرگ بینهای نارسیستی و هورای هواداران کوچک خویش می کند. گروه بندیهای روشنفکری ایرانی و اینکه هر گروه چشم دیدن گروه دیگر و متفاوت را ندارد، نمادی از این معضل نارسیستی روشنفکری و یا هنرمند ایرانی است.

به باور من در بهترین حالت روشنفکر دقیقا «حالت پارادوکس ارتباط با پدیده و دیگری» است، ارتباط پارادکس با جامعه و فرهنگ خویش است و اینگونه حالت روشنفکری دقیقا حالت «دیگری متفاوتی» است که همیشه بخشا متفاوت باقی می ماند و سوال ایجاد می کند. روشنفکری در این معنا اساسا یک حالت «سمبولیک» است همراه با جذبه ها و قدرتهای نارسیستی و یا رئال و تابوشکنانه خویش. اما او بدنبال تابوشکنی و یا هیاهوی نارسیستی نیست. حتی او بدنبال ایجاد تروما نیست بلکه نگاه متفاوت او این کویر و تراوما را ایجاد می کند. روشنفکری در این معنا حتی وقتی « روشنفکر رئال» است و کویر ایجاد می کند، خطر می کند و جامعه را بهم می ریزد، آنگاه حالت رئال او ، حالت رئال در معنای دلوزی است. زیرا در معنای دلوزی ساحت رئال محل حضور «مجازهای واقعی، واقعیتهای پتانسیل، بدنهای نو، روایات نو» هستند که حال می خواهند واقعیت و بدن حاکم را کنار بزنند و به «واقعیت اکتوئل» تبدیل شوند. هر عمل روشنفکری در نهایت در پی ایجاد یک روایت نو و حالت نو و واقعیت نو، بدن نو است و ازینرو حتی وقتی تابو می شکند یا کویر ایجاد می کند، قصد او ایجاد کویر نیست بلکه این کویر پیش درآمدی برای یک بازی نو، روایت نو و جهان سمبولیک نو، قانون نو است. حتی وقتی روشنفکر نداند که دقیقا چه می خواهد و فقط قصدش شکاندن روایت کهن و جهان کهن است، آنگاه او در واقع می خواهد با ایجاد یک فضای نو به امکانات و نگاههای نویی اجازه بیان و دیالوگ بدهد که می توانند راهها و واقعیات نو بسازند. مگر آنکه این روشنفکری گرفتار تمتع «خراب کردن محض و شکاندن هر قانون» و لمس قدرت مطلق و هیچی مطلق باشد که آنگاه او در نهایت یک روشنفکر بیمار است که می خواهد به لذت «پدر جبار» دست یابد. در این حالت این روشنفکر در واقع به حالت یک «منحرف جنسی» است. زیرا منحرف جنسی نیز در نهایت فقط « یک حالت و نقش سوژه در ارتباط با دیگری» است. حالت و ارتباطی بیمارگونه توسط سوژه که می خواهد به تمتع و لمس قدرت «دیگری و پدر جبار و بی مرزی» دست یابد که ورای هر قانونی است و می خواهد مثل او خود را ماورای هر قانون و هرحالت نمادین احساس بکند. یا اینکه خود را به ابزار تمتع این پدر جبار و خشن تبدیل بکند و دیگران را به ابزار تمتع جنسی و روحی بی مرز و افراطی خویش تبدیل بکند، چه بدن خویش و یا بدن دیگری و یا افکار عمومی.

در حالت بالغانه روشنفکری، اندیشیدن و زیستن برای روشنفکر یک «آزمون و آزمایش نمادین» برای ایجاد روایت و جهانی نو، بدنی نو است. ازینرو این آزمون و سیستم نگرشی او، مرتب حالات نو و یا سوالات نو و روایات نو مطرح می کند، یا مازاد و اکسس ایجاد می کند. در حالت روشنفکری نابالغانه و یا نارسیستی/رئال، آنگاه این حالات افراطی در نهایت «سترون و یک هنرپیشگی دست دوم و هیاهوی توخالی» است و به جای ایجاد روایات نو و همزمان ایجاد «مازاد یا اکسسی» که دیگران را به جستجوی تمناهای نو و نگاههای نو وادارد، در واقع اسیر یک سری بازیهای نمایشی و افراطی و اسیر تکرار می شوند و در این افراط و تکرار خلاقیت خویش را و امکانات خویش را فدای تمتع های نارسیستی و رئال خویش می کنند. آنها دقیقا همان تکرار «راوی بوف کور و لکاته بوف کور» به اشکال نوین هستند، آنها در نهایت همان «رجاله ها» هستند که دهانی بزرگ دارد که به دستگاه تناسلی وصل می شود.زیرا راوی بوف کور و لکاته یا رجاله ها فقط حالات متفاوت یک بازی نارسیستی/رئال و در نهایت بازتولید کنندگان دیسکورس کهن هستند.

باری روشنفکری نیز یک «نقش و مقام در دیدار و ارتباط با دیگری» است. یک پرفورمانس و حالت است و هیچکس همیشه روشنفکر نیست و در هر حالتی روشنفکر نیست و نمی تواند باشد. روشنفکری و هر روشنفکر نیز مثل هر پدیده دیگر دارای سه حالت سمبولیک/نارسیسی یا خیالی/ رئال یا واقع است اما موضوع مهم آن است که عنصر اصلی

و اولیه او این «عنصر نمادین و سمبولیک» باشد که با ارتباط سمبولیک و پارادکس با دیگری، پدیدهها را نقد می کند و به حضور پدیده ها و فضاهای نو، تحولات نو امکان می دهد و این حضور دیگری را نمادین و سمبولیک می سازد، متحقق می سازد و در گفتمان تحول بوجود می آورد. این قدرت سمبولیک نو به حالات همراه رئال و یا نارسیستی خویش نیز احتیاج دارد اما آنها نبایستی به قدرت اول و اصلی تبدیل شوند. هر روشنفکری بنا به تاریخ شخصی خویش، حالتی متفاوت از تلفیق این سه قدرت و ساحت خویش بوجود می آورد یا بشکلی نو بوجود خواهد آورد.، با درجات مختلف از حالات نمایشی، کابوس وار یا تابو شکنانه و سمبولیک یا نمادین خویش. اما تنها حالت روشنفکری سمبولیک و قادر به ارتباط پارادکس با دیگری می تواند نماد «دیگری متفاوت و در حال زایش تفاوت» باشد که خصلت بنیادین و اصیل روشنفکری است. بقیه در نهایت فقط می خواهند به ایجاد تفاوت تظاهر بکنند و هر چه بیشتر در این تمتع نارسیستی یا رئال خویش غرق می شوند و فردیت خویش، قدرت خویش را از دست می دهند.

سخن نهایی

باری امیدوارم که خانم شادی صدر یکبار با ارجاع به نقد دیگران به دیدار با سخنان و رازهای خویش دست یابند. زیرا ایشان بار دیگر حسابی فضل نمایی کردند، صحبت کردند و ما را با دنیای تراژیک/کمدی شان بیشتر آشنا کردند. امان از دست این روانکاوی و دیگری و نقد متقابل مدرن. بی دلیل نیست که بنیادگرایان نارسیستی و ناموسی دشمن خونی «نقد و حضور دیگری نقاد و متفاوت» و دگراندیشی هستند. راستی فکر می کنید اگر شادی صدر به این دیدار عمیق با خویش و دیگری خویش دست نیابد، آنگاه در «شهر زنان و دنیای آینده و خیالی فمینیستی خانم شادی صدر» چه بلایی سر این روانکاوی فضول، دیگران فضولی و به ویژه مردان فضولی بیاورند که هی این سوتیها را می بیند و نشان می دهد که شخص واقعا چه گفته است؟

«لینک مقاله «روانکاوی ناموس و شعر «مادر مادرم» از ساقی قهرمان
http://zamaaneh.com/idea/2008/01/post_242.html

لینک مصاحبه کامل شادی صدر با پارازیت
http://www.facebook.com/#!/video/video.php?v=10150213377877942&oid=76683931440&comments
پایان
ادبیات:
1-2 Zizek: Liebe dein symptom wie Dich selbst. S.32- 28

راههای شناخت سناریوی پنهان رخدادهای انسانی و « ناموس ایرانی»

زندگی یک بازی عشق و قدرت میان موجودات عاشق پیشه و یا تمنامند است. این حالت به ویژه در مورد انسانها ویژگی خاصی می یابد، زیرا زندگی و جسم دارای یک خصلت «درون بودی» تولید مداوم اشتیاق و تمنامندی است. در حالت انسان این خصلت بنیادین زندگی به حالت «انسان زبان دار و تمنامند، به حالت تمنای سمبولیک» و تبدیل زندگی بشری به یک بازی و ماجراجویی مداوم عشق و قدرت در همه عرصه ها و به اشکال مختلف بروز می کند. ازین رو این بازی اولیه و بنیادین زندگی، یعنی تولید اشتیاقات نو و حالات نو، بدنهای نو، در چهارچوب زبان و جهان بشر زبانمند به اوج نوین و شدت جدیدی دست می یابد. در این جهان بشری نه تنها هر پدیده و رخداد فردی، گروهی، سیاسی، اقتصادی، هنری و غیره محل تبلور «اشتیاقات و تمناهای نو و یا محل چالش و دیالوگ میان علائق و تمناهای مختلف فردی، جمعی، حزبی و اقتصادی است بلکه حال حتی اشیاء مانند دیوار و سنگ و یا یک نامه حامل نگاه و تمناها، اشتیاقات و خواستهایی هستند. حال حتی سنگ و یا یک نقاشی نیز در این بازی انسانی و نمادین (یعنی در چهارچوب زبان) در واقع «زبانمند و تمنامند» هستند و می توانند به ما «زل بزنند»، به عنوان یک «دیگری» از ما چیزی بطلبند. مثل خانه یکایک ما که اگر به آن درست بنگریم، خیلی بیشتر از سیمان و آهن و غیره است، بلکه یک موجود زنده و تمنامند است و گاه نگاهش می تواند ما را بترساند و یا مسحور بکند. گاه می تواند ناگهان این دیوار و خانه یا کوچه با ما سخن بگوید و یا با سخن نگفتن و سکوتش ما را به درد آورد. یا اینکه آنها می توانند به در ورودی به جهانی نو و سحرانگیز تبدیل شوند و گاه به قهقهرایی خطرناک و بدون ته و انتها مبدل گردند. گاه در یک خانه همزمان چند دنیا و سناریو در جریان هستند و یا اعضای متفاوت خانواده پیامهای متفاوتی از همان فضای مشابه می گیرند.

ثمره دیگر این حالت« تمنامندی و عاشقانه زندگی و جهان انسانی» این است که حال هر حادثه، هر شیئی، هر رخداد، هر دیدار با دیگری، چه دیدار فرد با یک تمنای درونی و اروتیکی، یا تلاقی دو نگاه عاشقانه یا سوال کننده، نگاه فرد به نقاشی بر روی دیوار، یا گفتگوی میان مومن و خدایش، سریع بدور خویش یک «بازی و سناریوی تمنامند» و یک «نظم و ساختار سمبولیک» ایجاد می کند، یک فیلم و تئاتر انسانی ایجاد می کند و این سناریو و نظم سمبولیک به بازیگران این بازی، به عاشق و معشوق، به نقاش و نقاشی، به مومن و به خدایش، به هرکس در بازی خویش و سناریوی خویش نقشی می دهد. یا اینکه هر فرد و هر بازیگر این بازی بنا به توانش نقشی می گیرد. ازینرو وقتی نظم و ساختار این دیدار با دیگری به حالت خوف و ترس باشد، آنگاه برای مثال دیدار عاشق و معشوق، مومن و خدایش به حالت جبارانه و دیکتاتورمنشانه یا زاهدانه صورت می گیرد. آنگاه این سناریو و چهارچوب به حالت دیدار و گفتار عاشقانه یا شوخ چشمانه باشد، آنگاه بازی و دیدار رمئو/ ژولیت، کازانوای خندان، رابطه شوخ چشمانه میان عارف و معشوقش و یا رنسانس بزرگ میکل آنجلو و نقاشی خلقت آدم بر سقف واتیکان بوجود می آید.
یا برای مثال نامه ای به شما و خانواده تان می رسد و محتوای این نامه، یا حتی نه محتوای آن بلکه حالت رسیدن آن، سریع بدور خویش یک «بازی و نظم سمبولیک» ایجاد می کند و اینکه حال هر کس در پی این است که نامه حامل چه پیامی است و این پیام واقعی یا احتمالی به او بنا به توانش نقشی در بازی مشترک می دهد. برای مثال نامه حامل پیام ناراحت کننده ای است، حال بدور او یک نظم و بازی انسانی شروع می شود. یک نفر گریه می کند، دیگری دلداری می دهد، سومی نقد می کند و بدنبال راه چاره می گردد و غیره.

هر پدیده و رخداد سیاسی، اقتصادی، هنری و در کل هر پدیده انسانی با خویش این سناریو و نظم سمبولیک را می آورد و نقشهایی خاص را ایجاد می کند. تفاوت میان قدرت بالغانه و حالات برخورد بیمارگونه در برخورد به یک پدیده سیاسی، اجتماعی یا فردی عمدتا به خاطر «نقش و مقامی یا پوزیسیونی» بوجود می آید که شخص در این سناریو و بازی فردی یا جمعی آگاهانه یا ناآگاهانه به عهده می گیرد.

در هر حالت انسانی سریع یک نظم سمبولیک و یک بازی و سناریو شکل می گیرد که دارای حالات مختلفی می تواند باشد و از طریق درک و نقد این سناریو می توان به درک بهتر موضوع و یا درک بهتر حالات و نظرات بازیگران این صحنه فردی، عشق یا سیاسی پی برد و اینکه کدام یک توانسته اند «نقش و مقام بالغتری در برخورد به پدیده و دیگری» و در این بازی عشق و قدرت به عهده بگیرند و برای مثال اسیر «تله های احساسی یا تله های در سناریو و حادثه» نشوند. یا به کمک شناخت این سناریو و بازیها و با کمی شرارت مدرن می توان در همین وبسایتها و کامنتهای زیر هر سخن و یا در فیس بوک، این قانونمندیها و سناریوها را بخوبی دید و حالات و روابط پشت پرده و زیر میز میان کامنت گذاران و یا نویسنده و خوانندگانش را حدس زد و یا دید. یا حالات تراژیک/کمیک بازی تمنا و عشق بشری را در این بازیهای انسانی و در همین کامنتها را مشاهده کرد.

قدرت نقد روانشناختی در این است که دقیقا امکانی بوجود می آورد که خواننده نه تنها از یک سو از طریق نگریستن به رفتار و حرکات دیگری و یا از طریق توجه به نوع و حالت نگارش و گفتار دیگری، به «تمناهای عمیق دیگری» و به نوع «ارتباط فرد با دیگران» نزدیک شود و آنها را حدس بزند، بلکه از طرف دیگر نگاه روانشناختی با شناخت این «سناریو و نظمهای سمبولیک» در روابط انسانی، در حالت و رفتارهای گروهی، دقیقا می تواند به لمس چگونگی و حالت «فانتزی و تمناهای جمعی و گروهی» نزدیک شود، ساختارهای درونی بدور هر بحث یا در درون هر گروه و رخداد را حدس بزند و پیش بینی کند. تا بتواند با کمک آسیب شناسی و نقد روانشناختی به تحول این روابط و رشد روابط قویتر و بالغانه تر، به رشد و گسترش سناریوها و نظم سمبولیک نو، به رشد چالش علمی و روشنفکری بالغانه کمک بکند.

زیرا نگاه عمیق روانشناختی از یکطرف پی برده است که «ضمیر ناخودآگاه در بیرون است»، یعنی تمناهای عمیق و پنهان انسانها برخلاف برداشت غلط عامیانه از روانکاوی در جایی در اعماق قلب پنهان نیست و کار روان درمانگر یا روانکاو «نقب زدن» نیست بلکه این تمناها و حقایق عمیق انسانی دقیقا در رفتار و کردار، در تپق زدنها، در لحن کلام و گفتار، در زبان جسم و از سوی دیگر در «دینامیک و سناریوی روابط میان_انسانی»، عشقی، کاری یا جمعی خویش را نشان می دهند. ازینرو توجه روانکاو دقیقا بر عکس به «سطح و به ظواهر»، به حالات و لحن دیگری، به حالت «انتقال احساسی» یک بیمار یا به حالت طرح یک موضوع و حالت ساختار طرح یک بحث توجه دارد.
بهترین روانکاو یا روان درمانگر در واقع به زبان طنز «سطحی ترین »آدم است، زیرا او فقط در «سطح» حضور دارد و می داند که سطح همان عمق است. ازینرو یک روانکاو یا روان درمانگر خوب در عین اینکه به سخن دیگری یا بیمار گوش می دهد، اما توجه اصلیش به «لحن کلام و حالت کلام» او و زبان جسم اوست و اینکه چه «انتقال احساسی» میان او و بیمار بوجود می آید. یا چه سناریو و ساختار احساسی میان یک جفت در بحران و یا خانواده در بحران وجود دارد. زیرا این انتقال احساسی و یا ساختار احساسی روابط در واقع به او نشان می دهد که مشکل اصلی بیمار، یا رابطه بیمار چیست و «نوع ارتباط بیمار با دیگری» و با جهان خارج به چه شکل است. برای مثال کسی برای روان درمانش از بیماری افسردگی و حالاتش سخن می گوید، اما روان درمانگر خوب همزمان به این گوش می دهد که چه ارتباطی این فرد با او و با بیماریش می گیرد، چه احساسی را به او انتقال می دهد. برای مثال وقتی این بیمار نقش یک «قربانی» را می گیرد که همه جهان به او ظلم کرده اند و می خواهد در روانکاو احساس همدردی یا هم هویتی را برانگیزد و یا از طرف دیگر در او احساس خشم را ایجاد می کند و اینکه او خیلی می طلبد، آنگاه دقیقا این رابطه احساسی نارسیستی و بازی نارسیستی «قربانی/دیگری ظالم، جهان ظالم» معضل اصلی بیمار افسرده در رابطه با دیگری است. این معضل پایه ای او در ارتباط با دیگران است و به این خاطر نمی تواند به عزاداریش پایان دهد و بپذیرد که او یک قربانی نیست و می تواند حال زندگیش را بدست بگیرد، همانطور که همیشه تا اندازه ای مسئولیت در زندگیش و حتی در بدبختیش داشته است. روان درمانگر خوب آنگاه با کمک همدردی انسانی از یک سو و از سوی دیگر ایجاد فضا برای دیدار بیمار با سناریو و بازیش به او این امکان را می دهد که مسئولیت فردیش را بپذیرد، به بازی و سناریوی قربانی بودن پایان دهد و بازی و حالتی نو ایجاد بکند که بهتر او را به تمنای عشق و قدرتش، به خواستش و به توجه دیگران می رساند.

از طرف دیگر نگرش روانشناختی و هر روانکاو و یا روان درمانگر قوی به این شناخت و قدرت عمیق دست یافته است که اولا انسان و در کل زندگی یک «موجود تمنامند، عاشق پیشه و در حال تولید مداوم اشتیاقات نو» است. دوم اینکه در این حادثه و رابطه انسانی، در هر پدیده انسانی هر دو طرف، هم فرد و هم دیگری، هم بیننده و هم آنکه دیده می شود، هم سوژه و هم ابژه، در واقع هر دو موجوداتی تمنامند، دو سوژه تمنامند، دو بدن عاشق پیشه و خواهان قدرت هستند. سوم اینکه این موجودات تمنامند، چه دونفره، چه سه نفره یا جمعی و میلیونی، در ارتباط و تلاقی دائم تمناها با یکدیگر قرار دارند و مرتب با یکدیگر و برای دست یابی به تمنا و اشتیاقی مجبور به چالش و بازی و دیدار با دیگری هستند. چهارم آنکه می توان دقیقا این تمنامندی و اشتیاق عمیق فرد یا گروه را در رفتار و کردار او و یا در «سناریو بازی و گروه او»، در حالت برخورد فرد یا گروه به مباحث و دیگری، در حالت هیرارشی و نظم درون گروهی یا درون فردی حدس زد، پیش بینی کرد. با این شناخت آنها را تحت تاثیر قرار داد و حرکاتشان را، تمناهایشان را و اینکه به تمناهایشان چگونه بنگرند، به مسیرهای نوینی هدایت کرد. یا به کمک ایجاد دیدار میان فرد و تمناهایش، سناریوهایش به تحول جهانش و عبور از بحران و بیماری فردی و یا جمعی کمک کرد. شیوه ها و قدرتهایی نو که از تبلیغات تا پروپاگاندای سیاسی تا کوموتیکاسیون کوچینگ، روان درمانی و غیره هر کدام به شیوه ای در حال اجرای آن و یا استفاده از این شناخت قدرتمند برای تحول در زندگی و روابط بیمارگونه یا برای رشد فرهنگی،سیاسی، اقتصادی هستند.

از آنرو که علم روان درمانی و روانکاوی در ایران علمی جوان است و اصولا دستیابی به چنین قدرتهای نوینی هم تحصیل تخصصی و هم سالها کار، پژوهش و تمرین مداوم در این عرصه ها می طلبد، از آنرو متاسفانه شناخت به

«زبان جسم ها»، زبان تمناها و حالات انسانی و از سوی دیگری شناخت عمیق به «دینامیکهای گروهی و فردی، تمناهای جمعی و سناریوهای فردی یا جمعی» اندک است و کمتر تئوریزه و یا مطرح شده است، چه برسد به اینکه واقعا این قدرتهای نو و امکانات نو در عرصه های مختلف مورد استفاده قرار بگیرند. به این خاطر شاهد آن هستیم که با اینکه در جهان مدرن امروزه در هر کادر بدور یک سیاستمدار، در هر گروه تبلیغاتی، اقتصادی، نقادی، رسانه ای استفاده از روانکاوان و روانشناسان به یک امر متداول تبدیل شده است، اما جامعه ایرانی هنوز در ابتدای این مسیر و تحول قرار داریم و اصولا تعداد روانشناسان یا روانکاوانی که قادر به این شناخت و توانایی چندجانبه و عمیق باشند، هنوز اندک است، با همه تحولات مثبتی که در حال رخ دادن است.

من در بحثهای مختلف سعی در طرح این امکانات و چشم اندازهای نو کرده ام تا خواننده ایرانی را با این قدرتهای نو و استفاده از آنها در حد توانایی خویش در زندگی فردی یا در نقد و خوانش علمی آشنا سازم. در بحث قبلی خویش در باب « سوتی شادی صدر در پارازیت و راز سوژه.1» سعی کردم تا با کمک مثال مصاحبه شادی صدر خواننده را به ضرورت توجه هر چه بیشتر به «زبان جسم و لحن کلام» در هر گفتار و کردار دیگری در هر بحث و دیدار متوجه سازم و اینکه این زبان جسم و تمناها چگونه ما را قادر می سازد به دیدار عمیق و پارادوکس با دیگری، با لمس و درک سمبولیک دیگری و خویش نائل آییم و بهتر زندگی و جهانمان را ، روابطمان را متحول سازیم. حال با کمک بحث «سناریوی نهفته در هر پدیده» و به کمک مثال «بحث ناموسی» می خواهم توجه خواننده را به این امکان نوین و قدرت نوین در بازی زندگی و نقادی بالغانه سوق دهم .

اهمیت «سناریو و نظم سمبولیک» در روان انسانی و رخدادهای انسانی

روان درمانی دارای مکاتب مختلف از روانکاوی تا رفتارگرایی و مکاتب مختلف آنها، از مکاتب مختلف یونگ،آدلر، ویلهلم رایش تا گشتالت تراپی، گفتار درمانی، خانواده درمانی سیستماتیک و غیره است. توجه همه ی این مکاتب با وجود اختلافات درونی آنها از یک سو بر روی «تمناهای پنهان یا درون_فردی» انسانها و ایجاد دیدار میان انسان یا بیمار با این بحرانها و تمناهای خویش نهفته است تا بتواند فرد به «وحدت در کثرتی نوین، یا کثرت در وحدتی نوین» و بلوغی نو دست یابد. از سوی دیگر توجه آنها بر روی نوع روابط میان_فردی، میان فرد و دیگری، میان عاشق و معشوق، میان اعضای خانواده یا میان گروهها و اقشار اجتماع است تا بتوان سناریو و حالات این روابط و فانتزیهای نهفته در آن را کشف کرد و به اشکال بهتر ارتباط و تحول و به ساختارهای بالغانه تر ارتباطی و تمناورزی دست یافت. طبیعی است که هر مکتب و نگرشی بنا به نگاهش توجه اش را بیشتر بر این یا آن چشم انداز گذاشته است و با یکدیگر نیز اختلاف نظری و متدیک در مباحثی دارند.

در عرصه شناخت و درک «روابط میان_فردی»، میان_گروهی و درک سناریوها و حالات ارتباطی میان انسانها، در کنار شیوه‌های روانکاوانه خانواده درمانی، گروه_درمانی و روانشناسی_توده ای، به ویژه سه مکتب روان درمانی (کومونیکاسیون درمانی، ترانس اکسیون آنالیز و خانواده درمانی سیستماتیک) دارای امکانات و متدهای قوی برای شناخت حالات کومونیکاسیون انسانی، حالات بازیهای انسانی و یا حالات خانواده ها و روابط انسانی و درک حالات بیمارگونه یا سالم این ارتباطات و بازیها هستند و اینکه چگونه می توان در این سناریوها تحول و تغییر مثبت ایجاد کرد. از آنجا که من در مقالات دیگری از جمله در مقاله « چند راه موفقیت در عشق، کار و سیاست.2» به بیان اصول اولیه برخی از این قدرتها پرداخته ام و برای اینکه این بحث بسیار طولانی نشود، حال می خواهم این سناریو و نظم نهفته در روابط انسانی را به کمک نقد و نگرشی از لکان باز و مطرح بکنم.

قدرت ویژه نگاه لکان در نقد «سناریوهای بشری و نظم سمبولیک نهفته در آنها» این است که او نه تنها مثل روانکاوی کلاسیک فروید و اصحاب فروید، یا مثل «روانکاوی بازیهای انسانی» توسط مکتب «ترانس اکسیون آنالیز»، این حالت تمنامندی انسان و بازیهای انسانی و سناریوهای درونی آن، حالات مختلف آنها و چگونگی برخورد علمی برای تحول در این روابط انسانی را نشان می دهد، بلکه دقیقا لکان به ما نشان می دهد که چگونه هر بازی و سناریویی که برای مثال بدور یک نامه یا موضوع، یا در حین تلاقی نگاه عاشقانه دو نفر بوجود می آید، دارای «قانونمندی عمیق و نظمی سمبولیک» است. زیرا برای لکان «ضمیر ناخودآگاه» دارای ساختاری مثل زبان است، ساختارمند، قانونمند است و این نگاه نوین لکان به تمناهای انسانی و تبدیل ضمیر ناآگاه به محل «قدرتهای سمبولیک و تمناهای سمبولیک فرد و انسان» او را از فروید و حتی اکثر دیگر مکاتب روانشناختی چند گام جلوتر می برد. زیرا حتی برای فروید و یا برای دیگران هنوز ضمیر ناآگاه در واقع یک «نفس اماره» و یا غیر سوسیال است (با آنکه فروید نیز به وجودی نظمی در جهان ناآگاه واقف بود و آن را ابتدا مطرح کرد). در نگاه لکان اما تمناهای انسانی و ضمیر ناآگاه انسانی دارای نظم سمبولیک و قانونمندی است و دقیقا این ضمیمر ناآگاه محل حضور «سوژه، محل حضور من و تو» است و ما تنها وقتی به خویش و به بلوغ خویش دست می یابیم که به این تمناها و حقایق درونی خویش و نظم درونی خویش تن دهیم، سناریو و بازی خویش را بفهمیم و حال قادر شویم به حالت بالغانه به خواست و تمنای خویش دست یابیم. یعنی آن شویم که هستیم. ضمیر ناآگاه برای لکان همان تمناهای نهفته در زبان بشری و یا در مورد ایرانیان در زبان فارسی و تاریخ فردی و جمعی آنهاست و این سناریو و حالات دارای نظم و قانونمندی هستند. زیرا انسان از ابتدا در یک «تصویر خانوادگی یا زبانی» است. یا به زعم هایدگر هستی انسانی همیشه یک «اینجا بودن» است و فرد همیشه در چهارچوب یک دیسکورس و زمانه خویش است و خواستهای این دیسکورس و زمانه به صورت خواستهای ناآگاه و تمناهای فردی در فرد ظاهر می شوند. زیرا به زعم لکان ضمیر ناآگاه یا ناخودآگاه در واقع «دیسکورس دیگری» است و ابتدا وقتی انسان حاضر به دیدار با این تمناهای خویش باشد که در رفتار و کردار خویش و یا در «زبان جسمش»، در بحرانهایش خویش را نشان می دهد، آنگاه که این نظم و قانونمندی دنیای خویش را حس بکند و حاضر باشد تن به سرنوشت و تمنای خویش بدهد و روایت خویش را از آن بیافریند، آنگاه قادر به دستیابی به بلوغ و قدرت و سعادت نوین خویش می شود. همانطور که یک ملت در بحران و یا گروه در بحران مثل ما ایرانیان ابتدا وقتی به بلوغ و قدرت نوین خویش دست می یابد که تن به دیدار با بحران و نظم نهفته در سناریو و بحران خویش دهد و قادر شود تمناهای عمیق و نهفته در بحران خویش را بپذیرد و به جهان مدرن و به هویت مدرن خویش، به جهان سمبولیک نوین و همیشه خلاق خویش دست یابد. تا بتواند بدین وسیله بر بحران سیاسی، فردی یا گروهی خویش چیره شود و به رنسانسی نو دست یابد.

زندگی و سناریوهای بشری دارای قانونمندی و نظم هستند و دقیقا همین نظم است که به قول فروید و لکان باعث می شود که بحرانهای ما با شدت و حالتی نو بازگردند، اگر که ما به آنها توجه نکنیم و پیام آنها را نشنویم. ازینرو قانون اول روانکاوی و روان درمانی این است که «ضمیر ناآگاه و تمناهای سرکوب شده ما باز می گردند و حق خویش می طلبند».

دوم اینکه لکان به جای سه ساحت فرویدی « من، آن، فرامن»، یا سه ساحت «ضمیر خودآگاه، ناآگاه، ماقبل از خودآگاهی» سه ساحت نوین روانی و انسانی «سمبولیک/رئال و نارسیستی» را می گذارد و نشان می دهد که هر حالت انسان و هر پدیده انسانی دارای این سه حالت و سه بخش است. همزمان بخش سمبولیک که مربوط به عرصه زبان و نماد است، عرصه اصلی است و بلوغ بشری و انسانی در این نهفته است که هر چه بیشتر قادر باشد به فردیت سمبولیک خویش دست یابد، در عین اینکه حالات نارسیستی و یا لحظات رئال و هولناک خویش را نیز داشته باشد، زیرا رشد قدرت و فردیت سمبولیک به معنای آن است که فرد قادر می شود با دیگری ارتباط بگیرد و به کمک زبان قادر به دیالوگ با دیگری، نقد خویش و دیگری و قادر به ایجاد روایات نو از خویش و دیگری می گردد.3. (در بخش ادبیات می توانید توضیحات تکمیلی در باب این سه ساحت روان انسانی را بخوانید)

از طرف دیگر لکان در یک مقاله و سمینار معروف خویش در باب نقد روانشناختی داستان «نامه دزیده شده» از ادگار. آلن. پو (4)، نشان می دهد که چگونه هر رخداد انسانی، مثل یک نامه دزیده شده در این داستان، بدور خویش یک «نظم سمبولیک و سناریوی سمبولیک» ایجاد می کند و این نظم باعث می شود که در هر بازی انسانی و در هر بحث انسانی عمدتا «سه نقش و حالت و سه برخورد» وجود بیاید. هر موضوع و حادثه دقیقا این سه «پوزیسیون و مقام» را بنا به حالتش ایجاد می کند، به بازیگرانش نقشی خاص می دهد و یا اینکه بازیگرانش بنا به توانشان این «نقشهای ناخودآگاه» را به عهده می گیرند و این سناریو و نظم سمبولیک را به بازی و ماجراهای بعدی انتقال می دهند. (البته بنا به ضرورت مقاله این نقد عمیق لکانی و موضوعات آن بسیار خلاصه شده است و فقط یک مبحث محوری آن اینجا مطرح می شود و من بنا به نگرش بینامتنی خویش این نگاه را با برخی نظریات مکاتب دیگر در بحث تلفیق کرده ام)

این سه بخش و سه حالت همان سه حالت و ساحت «نارسیستی/رئال/ سمبولیک» هستند که در نقد لکان به آنها «نقش اول کور (همان نقش رئال)»، «نقش دوم خیالی یا نارسیستی» و «نقش و پوزیسیون سوم سمبولیک» گفته می شود. یعنی به زبان ساده هر پدیده فردی، سیاسی، عشقی یا خانوادگی و غیره که رخ می دهد ما می توانیم در آن شاهد یک «مثلث ارتباطی» باشیم و می توان سه نقش مشخص در هر پدیده و حادثه دریافت.
برای مثال «تقلب در انتخابات» می شود، یک خیانت عشقی صورت می گیرد و یا یک بحث علمی درباره روشنفکری دینی صورت می گیرد. هر سه موضوع با خویش سریع یک نظم سمبولیک و با سه نقش متفاوت ایجاد می کنند. نقش اول همیشه «نقش کور» است. یعنی نقش کسی که برای مثال سریع می گوید که «تقلبی صورت نگرفته» است تا اختلاف پیش نیاید و تعادل حفظ شود. یا می گوید که مقصر خیانت کیست، خائن را می کشد تا انتقام بگیرد و موضوع سریع حل شود. یا در بحث علمی درباره «روشنفکر دینی» این «نقش کور» را کسی بازی می کند که ناگهان روشنفکری دینی را الحاد می بیند و خواهان سرکوب و یا قتل آنها می شود. یا از طرف دیگر سریع آن فرد و یا گروهی این «نقش کور» را به عهده می گیرد که می گوید اصلا روشنفکر دینی وجود ندارد.

«نقش دوم در هر سناریو و بازی و مثلث ارتباطی، در واقع نقش فردی است که به قول لکان « می بیند که اولی نمی بیند و به این خاطر گرفتار این تله ارتباطی می شود که گویی او به راز پشت پرده پی برده است، به معنای نهایی موضوع پی برده است». این نقش دوم در حالات بالا را برای مثال آن کسانی بازی می کنند که یکدفعه حال صد در صد می دانند که تقلب چگونه صورت گرفته است، چگونه خیانت صورت گرفته است و یا برای مثال حال او برای مثال می داند که «روشنفکر دینی فقط نواندیش دینی است و روشنفکر نیست»، زیرا او خیال می کند که دقیقا می داند که معنای روشنفکر چیست. همه تئوریهای «توطئه» اینجا و در نقش نارسیستی و خیالی دوم شکل می گیرد. مشکل نقش دوم در هر بازی همیشه این است که او دچار یک توهم نارسیستی است و خیال می کند که او چون می داند که چرا اولی و «نقش کور» اشتباه فکر می کند، پس او حتما حال درست فکر می کند و راه درست را یافته است و دقیقا این «تله ای» است که او در آن گرفتار می شود و نمی تواند به درک عمیق موضوع و یا به راه حلهای درست برای یک تحول سیاسی،عشقی یا علمی دست یابد.

زیرا برای دست یابی به این درک عمیق در واقع «نقش سوم و مقام سوم» در هر بحث و رخداد لازم است که یک « نقش و مقام سمبولیک» است. این «نقش و مقام سمبولیک» به معنای این است که فرد حال می تواند « حالات و چشم اندازهای دو نقش دیگر» را ببیند و بررسی بکند، جایش را مرتب عوض بکند و قادر به نقد خویش و نقشهای دیگر، نظرات دیگر باشد و اینگونه او می تواند به راه حل بهتر و دقیقتر برای حل معضلات و بحرانهای فردی و یا جمعی دست یابد. در سه حالت بالا آنگاه «نقش و حالت سمبولیک» حالت آن فرد و جریانی است که می تواند «بحث تقلب و ساختار و سناریوی» آن را ببینند و قادر به ایجاد چالش و دیالوگ میان نقشهای دیگر و نظرات مختلف است. قادر به تبدیل این موضوع به یک پتانسیل تحول سیاسی است و امکانات، فضاهای مختلف را می بینند که این بحث ایجاد می کند، به رشد این فضاها و امکانات کمک می کند تا بدینوسیله یک بن بست سیاسی به تحول سیاسی و یا فرهنگی و حقوقی تبدیل شود. او همینگونه در بحث خیانت عشقی یا روشنفکر دینی در واقع «فضا و چهارچوبی برای دیالوگ و چالش» میان عاشق و معشوق ایجاد می کند و به آنها کمک می کند که جوانب و پیامهای مختلف این خیانت را بفهمند و برای آینده عشقی خویش تصمیم بگیرند. یا در بحث روشنفکری دینی این «نقش سمبولیک» که قادر است اسیر هیاهوی «نقش کور» یا «نقش نارسیستی» نشود، قادر می گردد با تغییر مداوم چشم اندازها نگاهی نو به روشنفکری را ایجاد بکند، بنوعی که هم اصول و حالات کلی از روشنفکری مطرح شود که در هر حالت روشنفکری دینی یا سکولار ضرورت دارد و همزمان می داند که معنای نهایی روشنفکری هیچگاه قابل دریافت نیست و همیشه می توان چشم اندازی دیگر به آن ایجاد کرد. (همینکه در جامعه ایرانی هنوز این بحث وجود دارد که روشنفکری دینی ممکن است یا نیست، نشان می دهد که جامعه و روشنفکر ما چقدر گرفتار حالات نارسیستی یا رئال، گرفتار «یا این یا آن» است و نمی تواند هم حضور حالات مختلف روشنفکری را بپذیرد و هم «تعریفی سمبولیک» از حالت روشنفکری ایجاد بکند تا بتوان این حالات مختلف را نقد و بررسی کرد)

نتیجه گیری مهم دیگر لکان در سمینار « نامه دزدیده شده» این است که این بازی و «مثلث ارتباطی» در هر پدیده و حادثه به شیوه های مختلف مرتب تکرار می شود تا آنزمان که «نقش سمبولیک» به نقش اصلی و برخورد اصلی تبدیل گردد و بحران بتواند به پایان رسد، رخداد سیاسی، اقتصادی و یا عشقی بتواند به بحرانش پایان دهد و پا به مرحله جدیدی بگذارد. ازینرو نیز حوادث سیاسی یا فردی و عشقی که اسیر «نقش اول کور» و یا «نقش دوم خیالی و نارسیستی» بمانند، محکوم به «تکرار و بازتولید بحران» به شکل نوینی هستند تا به «راه حل سمبولیک» خویش دست یابند. همانطور که پایان هر بحران و هر رخداد و دستیابی به یک راه حل سمبولیک، به معنای ورود به عرصه نوینی از بازی عشق و قدرت است و اکنون دوباره می تواند و بایستی این سه نقش و این «مثلث ارتباطی» بوجود آیند تا تحول نوینی صورت بگیرد.

این سه حالت و نقش «کور»، «خیالی» و «سمبولیک» می تواند حالت و شیوه های رفتاری خاصی را بوجود آورد که به کمک آنها می توان این سه حالت و «نقش» را در هر بازی و سناریو باز شناخت.

بگذارید ابتدا از یک مثال هنری استفاده بکنیم. در فیلم «پسیکو» از هیچکاک می توان این سه حالت و نقش را به خوبی مشاهده و تفکیک کرد. نورمان قاتل در فیلم «پسیکو» عهده دار «نقش کور» است و به شکل کور و کابوس وار به اجرای فرمانهای مادر رئال درونش تن می دهد و زنان را می کشد. ازینرو حرکات و نگاه نورمان در حین اجرای این «نقش کور و رئال ناموسی» به حالت «روبوت وار و بیروح» است و فرمان مادر برای او مثل یک «واقعیت عینی» است و او اکنون به عنوان سرباز به این خواست کابوس وار تن می دهد و زنان را می کشد.

«نقش نارسیستی » را در واقع کارآگاهی بازی می کند که خیال می کند مشکل نورمان را می شناسد و می خواهد با مادرش حرف بزند و به خاطر این خطا کشته می شود.کارآگاهی که اسیر این «نقش نارسیستی» است، با توجه به یک سری فاکتها و حدسیات درباره رفتار نورمان خیال می کند که به راز ماجرا و راز نورمان یا «نقش کور» پی برده است و بهای این خطا را با مرگ خویش می پردازد. «این نقش نارسیستی» نیز مرتب حس می کند که یک «واقعیت عینی» در روبرویش است که او قادر به دیدن آن است و این توهم اوست و بلای جان اوست.

«نقش سمبولیک» را در فیلم «هیچکاک» در واقع «دوربین فیلم» و نگاه دوربین بازی می کند که مرتب جا و مکانش را عوض می کند و به بیننده اجازه می دهد، از چشم انداز «نقش کور» یا «نقش نارسیستی» به دیگری بنگرد و سپس جایش را عوض می کند و به بیننده نشان می دهد که چگونه تمامی صحنه یک « صحنه سوبیکتیو با چشم اندازهای مختلف» است. اینگونه نگاه سمبولیک دروبین در صحنه اول قتل ماریون توسط نورمان در زیر دوش به بیننده امکان می دهد که از چشم انداز نورمان این قتل را مشاهده بکند و بیننده فقط ضربات چاقو را بر تن ماریون می بیند و حس می کند که چقدر این قتل بدون روح و احساس رخ می دهد و یک «قتل کور» است.سپس دوربین جایش را عوض می کند. یا دوربین از چشم انداز کارآگاه درون خانه را نشان می دهد و سپس جایش را عوض می کند و با آنکه دوربین و داستان به ما امکان می دهد که دنیای نورمان و معضل او را درک و لمس بکنیم اما در پایان همیشه «معما و رازی» نیز باقی می ماند و معنای نهایی یافته نمی شود. (ژیژک در یک نقد قدیمی خویش به این سه نقش و حالت در فیلم «پسیکو» اشارات دقیقی کرده است و من از آنچه که از این اشارات به یادم مانده بود در این توضیحات استفاده کرده ام)

این «نقش و مقام سمبولیک» است که قادر می شود با تغییر مداوم جا و مکان، از چشم اندازهای مختلف به پدیده ها بنگرد و تحول در سناریو و روابط بوجود آورد و یا خالق خلاقیت سیاسی، هنری، اقتصادی و فردی گردد. در هر پدیده و رخداد فردی، عشقی، اقتصادی یا سیاسی دقیقا حاملان و بازیگران این «نقش سوم و سمبولیک» هستند که می توانند امکانات مختلف و چشم اندازهای مختلف صحنه و حادثه را حس و لمس بکنند، چشم اندازهای نقش کور و نارسیستی را بینند و نیز چشم اندازهای دیگر و اینگونه قادر شوند که مرتب چند برنامه و امکان برای حل مشکلات ارائه بدهند و یا اینکه راه حلهای منطقی و قابل تحول دست یابند. در حالیکه بازیگران «نقش اول» مثل هر دیکتاتور یا متجاوزگر، محکوم به خشونت ناموسی، سیاسی، تجاوز و سرکوب مخالفان هستند و بازیگران «نقش دوم و نارسیستی» مثل هر آزادیخواهی که سپس به دیکتاتور بعدی تبدیل می شود، محکوم به اجرای بازیهای نارسیستی خویش و توهم نارسیستی خویش هستند و از آنجا که تمام مدت در حال درگیری با بازیگران «نقش اول» هستند، به ناچار اسیر سناریو و صحنه باقی می مانند و به خطا می روند و به بازتولید بحران و شکست خویش کمک می رسانند.

اینگونه پدرکشی و پسرکشی و بازتولید سنت و بحران توسط بازیگران نقش اول و دوم مرتب صورت می گیرد. زیرا بازیگران نقش اول و دوم در واقع اسیر «چشم انداز و نگاه دیگری» هستند. بازیگر «نقش اول و ناموسی» اسیر یک فرمان و نگاه سرکوب گر است که به او می گوید «اینگونه یا آنگونه عمل کن» و یا زندگی اینگونه یا آنگونه است. بازیگر دوم این خطا و حالت بازیگر اول را می بیند اما خود او اسیر «نگاهش به دیگری» و به بازیگر اول است و می خواهد ضد او عمل بکند، او را کنار بزند و خیال می کند با کنار زدن او به واقعیت و سعادت خویش دست می یابد. دقیقا همین خشم و کینه نسبت به بازیگر نقش اول و اینکه بازیگر نقش دوم خیال می کند می داند که حقیقت دیگری چیست، باعث می شود که در نهایت اسیر همان صحنه و بازی شود، به تکرار بحران و خطا کمک کند، نتواند به تحول سیاسی، فردی یا اجتماعی کمک رساند و به تحقق خواست خویش دست یابد.

تنها «بازیگر سوم و سمبولیک» که قادر به «ارتباط پارادوکس با دیگری» است، می تواند با تغییر مداوم جا و صحنه می تواند از یک سو به شناخت «ماتریکس و سناریوی صحنه» و نقشهای مختلف این بازی و صحنه دست یابد و هم حال با قدرت سمبولیک خویش بتواند راههایی عملی و دقیق برای تحول صحنه فردی، سیاسی، اقتصادی و یا علمی بیابد و در گفتمان تحول ایجاد بکند.

طبیعی است که در زندگی واقعی هیچوقت این سه نقش کامل مجزا نیستند بلکه در هر برخوردی می توان حضور این سه بخش را حس کرد و همزمان دید که کدام نگاه و یا برداشت بیشتر نقش کور یا نقش نارسیستی و کدام برداشت و نگاه نقش سمبولیک را به عهده می گیرند. یا یک نگاه می تواند در یک مرحله نقش سمبولیک و در بازی بعدی دچار نقش کور یا نارسیستی شود.

همین امکان تلاقی و تلفیق حالات سه بخش به درجات مختلف باعث می شود که فردی که دچار «نقش کور» است و برای مثال برای فرمان اخلاقی یک رهبرش دست به قتلهای زنجیره ای یا ناموسی می زند، همزمان در خویش دچار شک و تردید بیشتری شود و همین شک و تردید در ادامه راه در درون او باعث رشد نقش سمبولیک و درگیری درونی او می شوند. او حال بایستی این بحران درونی را تا آن زمان ادامه دهد که حاضر باشد به نقش سمبولیک تن دهد و کارش و جنایتش را زیر سوال ببرد و خطایش را بپذیرد و یا بحرانش ادامه می یابد. او خواسته یا ناخواسته محکوم به بازپرداخت بهای کار خویش است.

یا در حالت «نقش نارسیستی» می توان حالات شدید سیاه/سفیدی، افراطی، مرید/مرادی را در رفتار و کردار حاملان و بازیگران ناخودآگاه این «نقش نارسیستی» مشاهده کرد که در بحث ناموس با نمونه های زنده آن روبرو می شویم.
موضوع این است که ما برای اینکه بتوانیم در هر بازی بیشتر به «نقش سوم و سمبولیک یا بالغانه» دست یابیم، بایستی دقیقا حس و لمس بکنیم که هر رخداد و هر بحث از ابتدا در چهارچوب یک گفتمان و سناریو رخ می دهد و ما با واقعیت عینی روبرو نیستیم بلکه با یک واقعیت سمبولیک و یک ساختار روبرو هستیم. حتی وقتی این رخداد دیدار تصادفی دو نگاه در خیابان باشد. زیرا تلاقی تصادفی دو نگاه در خیابان در یک فضای خالی و تهی رخ نمی دهد بلکه بر بستر و در چهارچوب یک فضا و دیسکورس سمبولیک و واقعی رخ می دهد و حالت نگاهها تحت تاثیر این دیسکورس و شرایط است. برای مثال وقتی این نگاه تصادفی، تلاقی نگاه میان یک مهاجر تازه رسیده از یک کشور مسلمان و یا در بحران و یک دختر مدرن در خیابان باشد، آنگاه حالت و سناریوی این تلاقی نگاهها متفاوت از حالت تصادفی نگاه دو همشهری مدرن و غیره است. همانطور که میان نگاه تصادفی این دو همشهری مدرن با دو همشهری دیگری تفاوت قانونمند به خاطر تفاوت نوع دیسکورس و تاریخ فردی، خانوادگی و یا جنسیتی وجود دارد.
دوم اینکه هر حادثه و رخداد می تواند بنا به پیشینه و بسترش، حالتش و بیانش از ابتدا بیشتر به حالت نارسیستی، رئال یا سمبولیک باشد و «بازیگر سمبولیک و توانا» با شناخت حالت سناریو و بازی می تواند به تحول و تفاوت در آن دست یابد و تغییر ایجاد بکند. برای مثال وقتی که یک بنیادگرای بن لادنی در اینترنت فرمان قتل ملحدان را می دهد، ما با یک سناریو عمدتا رئال روبرو هستیم که قبل از هرچیز از دیگران «نقش کور و یا نارسیستی» را می طلبد. ازینرو بینندگان یا بیشتر اسیر این بازی و تمتع کابوس وار و خشونت بار می شوند و خود نیز دست به قتل دیگران می زنند، یا این قتلها را توجیه نارسیستی و شبه علمی می کنند. یا اگر بتوانند در برابر فشار جمع مقاومت بکنند و فاصله خود را حفظ بکنند، می توانند به توانایی نقد سمبولیک آن دست یابند و موضعی بالغانه در آن باره بگیرند.
یا این سناریوی اولیه می تواند بیشتر به حالت نارسیستی و مرید/مرادی، سیاه/سفیدی باشد، مثل سخنرانی نارسیستی یک رئیس جمهور و خشم او به «خس و خاشاک» و ایجاد «نقش کور» لباس سفیدها برای سرکوب مخالفین و «نقش نارسیستی» هوراکشیدن هواداران او. از طرف دیگر برای مقابله با این سناریو و برای تحول در این لحظه دقیقا «قدرت سمبولیک و نقش سمبولیک» سومی لازم است که قادر است چشم اندازهای مختلف را ببیند، امکانات و فضاهای تحول را حس بکند که این رخداد ایجاد می کند و سپس با این شناخت علمی، با قلبی گرم و مغزی سرد به تحول در شرایط سیاسی دست بزند. یا این تحول خودبخودی را رهبری و هدایت بکند. ما نمونه اولیه این «نقش سمبولیک» را در خشم مدرن و سمبولیک منتقدان به اشکال مختلف، از ترانه اعتراضی تا تظاهرات خیابانی، در رشد «جنبش سبز» دیدیم. همانطور که ناتوانی بهتر این جنبش به اجرای این «نقش سمبولیک» و دیدن امکانات و فضاهای نو برای تحول مدنی، گرفتاری این جنبش در « نقش نارسیستی» که به اجرای خطاهای تاکتیکی چون «اسب تروا» و یا ناتوانی از ایجاد یک وحدت در کثرت گسترده انجامید و می انجامد، باعث شده است که بحران سیاسی ما ادامه یابد و تحول نهایی صورت نگیرد. زیرا برای این تحول دقیقا سیاستمداران و بازیگران مدرنی لازم است که قادر به اجرای بهتر این «نقش سوم و سمبولیک» و قادر به دیدن امکانات و فضاهای تحولی هستند که بطور مداوم این بحران سیاسی/اجتماعی مدرن در جامعه ایران تولید می کند. حاصل ناتوانی از دست یابی به این «نقش سمبولیک» آنگاه بازتولید «نقش اول و نقش دوم» و تکرار سرکوب سنتی با وسایل مدرن و تکرار حالات نارسیستی و مانیک/دپرسیو معترضان است که با اندکی تظاهرات دوباره دلخوش می شوند و بعد بایستی دوره ای یاس و ناامیدی را تجربه بکنند.
این بحران تا آن زمان ادامه خواهد یافت که یک «راه حل سمبولیک» برای حل بحران بوجود آید، خواه این راه حل نصفه و نیمه ای مثل حوادث امروز لیبی و مصر و غیره باشد و یا اینکه چه اصول گرایان و چه طرفداران تحول بتوانند هر چه بیشتر تن به راه حلهای سمبولیک برای تحول بدهند و از نقش اول و دوم کمی دوری جویند و بتوانند تحولی بنیادین در ساختار مدنی و سیاسی جامعه ایجاد بکنند. یا راه ایجاد این تحول و «اجماع جمعی» برای این تحول و چالش مشترک را بوجود آورند. یا نیروهای مدرن بتوانند به کمک بازی سیاسی مدرن و سمبولیک و چندجانبه، چندبرنامه ای بر بازی کور و سنتی اصول گرایان چیره شوند و به تحول جامعه و ساختار سیاسی دست یابند. قانون

بازی بشری این است که تا راه حل سوم و سمبولیک بدست نیاید، آنگاه نقش اول و دوم، سرکوب و خشم و کینه نارسیستی ادامه می یابد و هر بار دور جدیدی از بحران به شیوه جدید ایجاد می کند.

نقد سه «نقش و حالت اساسی» در بازی و سناریوی ناموسی ایرانی

یک مثال مهم دیگر برای درک بهتر این موضوع، بحث «ناموس» است که در نقد قبلیم درباره مصاحبه شادی صدر به آن پرداختم. بحث ناموس در میان ایرانیان باعث می شود که هر کس بنا به توانش سریع و ناخودآگاه نقش و حالتی خاص در این بازی و سناریوی ناموسی بگیرد و به یکی از این سه نقش تن بدهد. از آنجا که بحث ناموسی در ایران بر بستر و در چهارچوب یک دیسکورس و ساختار عمدتا «نارسیستی/رئال» صورت می گیرد، از آنرو شروع هر بحث ناموسی خودبخود و ناخودآگاه این سناریوی فرهنگی و این نظم نارسیستی/رئال» را به همراه دارند و این بحث و گفتگو به طور عمده توسط «نقشهای اول و دوم» صورت می گیرد. ازینرو نیز هر فردی که وارد این بحث می شود، خواه ناخواه اسیر نقشهای این سناریوی و نظم ناموسی می شود، وارد این تله ارتباطی و احساسی می شود، مگر آنکه او قادر به درک «ماتریکس ناموسی و نظم نهفته در آن» باشد و بازیها و نقشها را بشناسد. یعنی قادر شده باشد که به «مقام و پوزیسیون سوم و سمبولیک» در این سناریو دست یابد.

نقش اول در «سناریوی ناموسی ایرانی»، خواه یک قتل ناموسی باشد و یا بحث در باب ناموس باشد، همیشه یک «نقش کور» است. یعنی نقش کسی که حال به طور عمده کورکورانه سریع تا بحث ناموس می شود، پیام ناموسی موضوع و حالت خاص بحث ناموسی در جامعه ایران او را می گیرد که یک حالت نارسیستی و متعصبانه است. این خواننده ناموسی یا کامنت گذار ناموسی، این بحث کننده ناموسی تا بحث ناموسی می شود، سریع عهده دار این نقش کور می شود، رگ گردنش بلند می شود، قیافه اش برافروخته می شود و بدفاع از ناموس می پردازد و یا اینکه برعکس به حالت برافروخته و خشن «ضد ناموسی» می شود.

در قتل ناموسی این «نقش کور» به عهده مرد یا برادری است که حال بایستی زن باصطلاح خطاکار و یا خواهر رسوا را بکشد و ناموس خانواده و اجتماع را نجات دهد. ناموسی که به او حکم می کند این قتل را انجام دهد، وگرنه « مرد یا برادر» نیست. همانطور که این نقش کور باعث میشود که مادر به عنوان نماد ناموس در خیلی موارد چاقو را در دست پسرش بگذارد تا حساب دختر بی ناموسش را برسد و پدر به عنوان «نگهبان و حافظ ناموس» در این سناریوی ناموسی ایرانی، حال به این قتل حکم می دهد. اینگونه بازی خونین و تراژیکی رخ می دهد که در نهایت کل خانواده را از هم می پاشد و آن چیزی را از بین می برد که ناموس در حالت سمبولیک بایستی از آن محافظت بکند. زیرا ناموس در واقع همان موضوع «عدم زنای با محارم» است که اساس شکل گیری روان بشری و خانواده بشری است، همانطور که این خصلت و عملکرد ناموس را روانکاوی فروید تا لکان از یک سو واز سوی دیگر نسل شناسانی چون لووی اشترواس از سوی دیگر نشان داده اند.

آنجا که ناموس به دیکتاتوری پدر بر مادر، مرد بر زن و به قتل و غیرت ناموسی کور تبدیل می شود، آنگاه بخش نارسیستی و رئال ناموس بر محتوای سمبولیک آن چیره شده است و جامعه و خانواده یا روان انسان چنین جامعه نارسیستی و ناموسی دچار بیماری و بحران است. این بحران فقط وقتی پایان می یابد که ناموس به محتوا و حالت سمبولیک و بالغانه خویش تبدیل شود و تغییر ساختار حقوقی و خانوادگی و تغییر نوع روابط را به دنبال خویش بیاورد که همان ایجاد « تعهد و پشتیبانی متقابل خانوادگی، زناشویی همراه با قبول برابری و تفاوت دیگری»، پیوند عشق و قبول تفاوت دیگری در روابط بشری، پیوند برابری در عین قبول تفاوت و آزادی انتخاب در روابط خانوادگی، عاشقانه و غیره است. در جایی که این تحول عمیق رخ ندهد، آنگاه این جامعه اسیر حالات نارسیستی یا رئال ناموسی، اسیر نقشها و بازیهای کور یا نارسیستی ناموسی است است و محکوم به تکرار این بازیها و تراژدیهای فردی یا جمعی است. آنگاه جامعه اسیر چرخه جهنمی اخلاق/وسوسه، ناموس/ بی ناموسی است.

آنکه این «نقش کور» را در باز ناموسی به عهده می گیرد، خواه برادری باشد که خواهرش را می کشد، مردی که زنش را می کشد یا زنی که نقش «قربانی» را بازی می کند، در واقع اسیر نگاه و تمتع بازی ناموسی شده است و نمی تواند بشخصه تصمیم بگیرد. «نقش کور» در واقع یک «نقش و حالت رئال یا واقع» در حالت سه گانه نارسیستی/رئال، سمبولیک» لکان است. یعنی این نقش کور و رئال نماد «نوع ارتباطی با دیگری» است که در آن فرد در نگاه دیگری و موضوع غرق می شود، فردیت خویش و توانایی تصمیم گیری خویش را از دست داده است و اسیر یک نگاه و تمتع کور، خوشی افراطی و کور است. او در اینجا آنگاه اسیر نگاه و حالت غلط ناموسی در ایران و اسیر تمتع و خوشی کابوس وار «غیرتی بودن، مرد بودن» و نماینده آبرو بودن است. یک نماد دیگر این «نقش کور» در این بازی ناموسی آنگاه حالت اندرونی/بیرونی است که در آن مرد «نگهبان ناموس و حافظ ناموس» است و زن « تبلور ناموس، آفتاب ندیده و در خفا» است و هر دو هم به هم عشق می ورزند و آرزوی یکدیگر را دارند و هم هر دو

از هم هراس دارند و از یکدیگر متنفرند. حالت «کور» دیگر این بازی ناموسی آنگاه «پدر دیکتاتور و مادر سمبل بهشت و از سوی دیگر قربانی»، بازی ظالم/مظلوم و تمتع مصیبت نامه ایرانی و حالات و تمتع سادومازوخیستی ایرانی است.

از آنجا که حالت «ناموسی» در ایران به طور عمده یک حالت رئال/ نارسیستی است، از آنرو هر پدیده ناموسی ایرانی به طور عمده به خوانندگان و بازیگران خویش این دو نقش عمده ناموسی/بی ناموسی و کور را اعطا می کند تا این بازی تراژیک و تمتع تراژیک ادامه یابد. همزمان گفتمان ناموسی ایرانی بخش نهایی این مثلث ارتباطی یعنی اقلیتی دارای «نقش سمبولیک» را نیز ایجاد می کند و سرانجام بایستی این نگاه اقلیت بتواند بر صحنه و گفتمان حاکم شود تا تحول نهایی و سمبولیک در گفتمان ناموسی ایرانی صورت بگیرد و تغییر ساختاری بوجود آید.
با چنین تحول سمبولیکی آنگاه یک جامعه و یا خانواده پی می برد که ناموس به عنوان قانون خانواده و ارتباط یک موضوع مهم است اما همزمان می داند که «ناموس که همان فالوس است»، هیچگاه نه کامل بدست می آید و یا می توان آن را هیچگاه کامل از دست داد. یا مرد و زن در واقع در حالت بنیادین ناموسی به عنوان « مرد حامی و خواهان ناموس یا فالوس» و «زن تبلور ناموس یا فالوس» باقی می مانند، زیرا این حالات «فالوس داشتن مردانه» و «فالوس بودن زنانه»، «قدرت مردانه و عشق و راز و نیاز زنانه» اساس بازی عشق و اروتیک و جنسیتی بشری هستند، اما همزمان هر دو می دانند که هیچکدام کامل به تمنایشان و به فالوس یا به ناموس دست نمی یابند. آنها اینگونه می دانند که معنای مرد بودن یا زن بودن می تواند مرتب تغییر کند. یا اینکه پی می برند که باصطلاح در هر مردی زنی است و بالعکس. با چنین نگاهی به ناموس آنگاه امکان تحول مداوم در حالات این بازی ناموسی وجود دارد و برای مثال خواهر و برادر، زن و مرد می توانند نسبت به هم وظیفه خواهر/برادری، همسری احساس بکنند و همزمان به فردیت یکدیگر احترام بگذارند. زیرا هر دو می دانند که در نهایت هر چه هم خواهر یا برادر انجام دهند، هیچگاه ناموس خانواده نمی تواند کامل رسوا شود یا در خطر از بین رفتن باشد و معنای ناموس مرتب قادر به تحول است. یا حتی اگر خیانت جنسی و عشقی صورت بگیرد، این به معنای درد و شکست رابطه و خیانت به رابطه است و می توان به این خاطر از دیگری خشمگین بود و از او جدا شد و راه خویش را رفت اما نمی توان گفت که او ناموس را از بین برده است. همانطور که به خاطر این حرکتش نمی توان همه هستی و حالات دیگر او را زیر سوال برد و یا نفی کرد. همانطور که این خیانت در نهایت نشان می دهد که کل رابطه دارای مشکلی اساسی بوده است و نمی توانسته است به این شکل دیگر جلو برود. زیرا ناموس به بدست آمدنی و نه از دست رفتنی است. همانطور که آنها آنگاه به عنوان مرد یا زن می دانند که هیچگاه معنای نهایی مرد بودن و یا زن بودن را نمی توانند بدانند و همیشه می توان معنا وحالتی دیگر از مرد بودن یا زن بودن، از وفاداری، از زناشویی یا از حجاب را بوجود آورد.

در جامعه و در روان انسانی که این تحول سمبولیک خوب رخ ندهد،آنگاه آن فرد و جامعه به «حجاب سمبولیک» دست نمی یابد. اینکه هر مرد و یا زنی دارای یک حجاب و مرز درونی است، حتی اگر لخت باشد و ازینرو بایستی به حق فرد در آزادی انتخاب پوشاکش و راهش احترام گذاشت. جامعه ای که به این حجاب سمبولیک و ناموس سمبولیک دست نیافته است، آنگاه حجابش بایستی به حالت «رئال یا کابوس وار، اجباری» باشد تا شخص احساس بکند که واقعا حجاب دارد و با این حال از طرف دیگر این فرد یا جامعه مرتب در پی «کشف حجاب و اسیر وسوسه دیدن پشت حجاب» است. اسیر تمتع و بازی وسواس اجباری، طهارت از یک سو و میل پرده دری دائمی از سوی دیگر است. خواه این عضو جامعه، قهرمانش یا روحانیش باشد، روشنفکر و یا آدم عادیش باشد.
«نقش دوم» در این سناریو و بازی انسانی، و در این بحث در حالت و بازی ناموسی، به زعم لکان «نقش فرد و یا بازیگری است که خیال می کند به راز نقش اول و راه حل نهایی دست یافته است». این نقش یک «نقش نارسیستی» و یک «توهم خیالی» است. در حالت بازی ناموسی ایرانی این «نقش دوم» به این حالت است که حال کسانی « دچار این توهم هستند که به راز ناموس» پی برده اند و اینکه «ناموس به چه حالت باید باشد یا نباشد»، یا چه نوع لباس پوشیدنی یا چه نوع تنبیه ایی واقعا ناموسی است و یا نیست. یا اینکه بر عکس شاهد کسانی هستیم که دقیقا می دانند «چرا ناموس بد است» و چه کسانی مقصر ایجاد ناموس هستند. این «نقش دوم» یک نقش نارسیستی و سیاه/سفیدی است. نقش نارسیستی همیشه از این توهم نشات می گیرد که فرد فکر می کند به «راز و معنای دیگری، یا به خواست واقعی دیگری» پی برده است، به واقعیت دیگری دست یافته است.

این نقش نارسیستی را یا به شکل سنتی کسانی عهده می گیرند که از یک سو با هر تحول فرهنگی شروع به سخنان هیستریک و پرشور در باب «ناموس و پاکی در حال از دست رفتن» می کنند و خواهان بازگشت «حجاب نوین و پاکی نوین» می شوند. یا در حالت نوی این نقش نارسیستی ما آنگاه شاهد «حالت نارسیستی منتقدانی چون شادی صدر و غیره» هستیم که خیال می کنند به راز «ناموس»، به راز «نقش اول ناموسی» پی برده اند، می خواهند ناموس را نفی بکنند و می خواهند به این «بهشت بدون ناموس» و آزادی برسند. آنها خیال می کنند ناموس یعنی مالکیت و حکومت مردان و ناموس مانع دست یابی آنها به سعادت واقعی و حقیقتی است که منتظرشان هستند. همانطور که حال آنها خیال می کنند که «بازیگر نقش اول ناموسی» یعنی مردانی که به عنوان مرد یا برادر، زن و خواهرشان را می

کشند، مقصران اصلی هستند، خشونت طلب هستند و با نفی و افشای آنها می خواهند به مقابله با «فرهنگ ناموسی» روند و به سعادت خویش دست یابند. اما دقیقا همین برخورد خشمگینانه آنها نشان می دهد که آنها «اسیر بازی» هستند و ناتوان از تغییر چشم انداز خویش و ناتوان از اجرای «نقش سمبولیک» هستند. ازینرو حرکت و نگاه آنها محکوم به بازتولید «فرهنگ ناموسی» است.

ازینرو این بخش نارسیستی و این «نقش نارسیستی» سریع بدنبال مقصری نیز می گردد که مانع دستیابی او به این خوشبختی جدید و جهان بدون ناموس می شود. در این مورد آنگاه برای شادی صدر و برخی از دوستان او این مقصر و مانع بر سر راه در واقع «مردان ناموسی» هستند که بایستی حال یا بیدار شوند و یا رسوا و افشا شوند. یا مثل نظرات او و برخی هواداران ساده لوح او_ که حال احساس می کنند که یک نفر دارد حرف دل آنها را می زند و دق دلی خالی می کنند_، یکدفعه به بیان این نظرات غیر علمی و مطلق گرایانه می پردازند که «ناموس یعنی مالکیت» و طوری حرف می زنند که گویی ناموس مخصوص ایران است.

این توهم نارسیستی و نقش و مقام خیالی و ناخودآگاه آنها در این سناریوی نارسیستی، خشم آنها به «نقش اول ناموسی» باعث می شود که آنها اسیر بازی ناموسی بمانند و نقش خویش در بازتولید آن را اجرا بکنند. به این دلیل نیز آنها حتی نمی توانند به روابط جلوی چشمشان در همین جهان مدرن درست بنگرند و ببینند که همه ی روابط مدرن و اصولا حیات انسانی بر روی یک رابطه ی ناموسی و «عدم زنای با محارم» پایه ریزی شده است و موضوع ضرورت دستیابی به حالت سمبولیک، مدرن و همیشه قابل تحول ناموس و سناریوی ناموسی و روابط انسانی است و نه آنکه حال از انسان ناموسی به انسان ضد ناموس و یا بی ناموس تبدیل شویم. زیرا این تحول یک تحول دروغین و نارسیستی است و این افراد باز در همان سناریوی نارسیستی و ناموسی باقی مانده اند. ازینرو بازیگران این «نقش خیالی» و دوم مثل ناموس گرایان مطلق گرا و بازیگران «نقش کور» اول، افراطی و ناتوان از دیالوگ مدرن و علمی هستند و شیوه استدلال آنها همان اندازه نارسیستی و غیر علمی است. فقط این تفاوت عمده وجود دارد که اولی در نقش کور خویش حل شده است و ناموسی حمله می کند یا می کشد و اینها با حالت نارسیستی خویش و با اجرای نقش خیالی خویش و به سان بازیگران بی جیره و مواجب به بازتولید همان روابطی کمک می کنند که در واقع خواهان نقد یا تغییر آن هستند.

اما در حالتی می تواند این نقش دوم و خیالی به نقش کور و اولی یا ناموسی تبدیل شود. بهترین نمونه هنری این «نقش خیالی و نارسیستی» حالات «راوی و لکاته بوف کور» هستند و آنجا نیز آنها سرانجام به «قاتل ناموسی و مقتول ناموسی» تبدیل می شوند و اینگونه به بازتولید سنت و تکرار سنت کمک می رسانند. ازینرو راوی بوف کور با قتل ناموسی به «پیرمرد خنزرپنزری» و تبلور سنت تبدیل می شود. لکاته نیز که جای بوسه پیرمرد را بر گردن خویش دارد و بازتولید کننده سنت است. کتاب بوف کور هدایت بیانگر این ماتریکس نارسیستی، ناموسی و بیمار جامعه ایرانی و نقشهای مختلف آن است و نشان می دهد که این جامعه و گفتمان نارسیستی/رئال چگونه قرنها مرتب تکرار و بازتولید می شود، بی آنکه کسی توان رهایی و عبور از این گفتمان را داشته باشد. بی آنکه کسانی و یا جامعه بتواند به «نقش سوم و سمبولیک» دست یابد و با نقد سمبولیک این تکرار و بحران و با درک سناریوی خویش و دیگری به تحول در آن دست زند و راهی نو برود. ازینرو «بوف » هدایت که نماد تاریخ، حافظه جمعی و یا عقلانیت ما است، «کور» است و «نقش کور» را بازی می کند. همانطور که عدم شناخت عمیق به راز این ماتریکس فرهنگی و فردی باعث شده است که بخش اعظم نقدهای بر کتاب بوف کور راه به خطا روند و بیشتر نقش «نقد کور و یا نقد نارسیستی و خیالی» را بازی بکنند و نتوانند به ماتریکس اصلی بوف کور و لمس این تکرار تراژیک نزدیک شوند که تاریخ فردی و جمعی این جامعه و افراد آن، تاریخ معاصر آنهاست. همانطور که تا این سناریو و تکرار تراژیک را درک نکنند و در این بازی و سناریو تغییر ایجاد نکنند، محکوم به تکرار تراژیک آن و دگردیسی به راوی مالیخولیایی و لکاته های نو، رجاله های نو و بازتولید بحران و شکست هستند.

یا هواداران آنها همان گونه به هوراکشیدن نارسیستی برای قهرمان جدید خویش دست می زنند و به نقد مدرن و طنز مدرن مثل افراد ناموسی خشم نشان می دهند و ناراحت می شوند، البته با درجات کمتری، و برای حفظ قهرمان خویش به شیوه سنتی تلاش برای خراب کردن نقاد می کنند بدون آنکه حاضر به نقد مدرن و دیالوگ مدرن باشند. یعنی دقیقا در همین لحظات احساسی می توان به خوبی این سناریوها و بازیهای سنتی را دید، بازشناخت و نقد کرد.
حالات دیگر این نقش نارسیستی و خیالی در برخورد به پدیده ناموس ایرانی این است که هر نگاه و برخورد این نقش نارسیستی «یک جانبه و افراطی» است و کمتر نگاهی در میان ایرانیان می تواند به پدیده ناموس به سان یک پدیده چندفاکتوری و به سان محل تلاقی نگرشهای مختلف روانشناختی، جامعه شناسی، حقوقی و غیره بنگرد.

یا این «نقش نارسیستی که خیال می کند به راز ناموس و راه حل معضل ناموسی» دست یافته است ، آنگاه برای مثال مرتب عرصه های مختلف را در برخورد به ناموس با هم قاطی می کند. یعنی مثل شیوه استدلال شادی صدر و امثالهم

برای مثال از این استدلال غیر منطقی حرکت می کند که « در هفتاد درصد خانواده ایرانی خشونت ناموسی مردان به زنان صورت می گیرد، پس مردان ایرانی خشونت گر هستند و مجرم هستند» و یا اینکه« هفتاد درصد مردان ایرانی به زنان خشونت می کنند، من از خشونت جنسی متنفرم، پس من از مردان ایرانی متنفرم». در چنین شیوه استدلالی آنقدر خطاهای منطقی و عقلانی نهفته است و آنقدر عرصه های احساسی، حقوقی، تحلیلی و آماری به شیوه غلط و ساده لوحانه، با یکدیگر پیوند خورده اند که نیازی به توضیح نیست. موضوع اما این است که درک علت عمیق این خطاهای منطقی و احساسی بدون درک این بازی ناموسی و چگونگی نقش نارسیستی که این منتقدان کم سواد ناخودآگاه به عهده گرفته اند، بدون درک چگونگی «ارتباط آنها با ناموس و دیگری» و معضلات نارسیستی این ارتباط آنها امکان پذیر نیست. از آنجا که این شناخت عمیق درباره ناموس حتی میان روشنفکران ایرانی جا نیافتاده است، آنگاه برخورد ساده لوحانه به این مباحث و حتی به این بازیهای نارسیستی و ناموسی ادامه دارد و اکثرا متوجه نیستند که مرتب در حال بازتولید این سناریوها و حالات هستند و نقش کور یا نارسیستی خویش را در این چالشها و مباحث اجرا می کنند. زیرا یکایک ما آگاهانه یا ناآگاهانه نقشی در این بازی و گفتگو داریم.

نقش سوم در این «بازی و سناریوی انسانی »، یا در مثال ما در این «سناریو و نظم ناموسی» در واقع «نقش و حالت سمبولیک» است. یعنی نقش آن فرد و خواننده یا نقادی است که دقیقا قادر به «فاصله گیری با دیگری» و در این مورد با ناموس و پدیده های ناموسی است و قادر به «سنجش و نگرش به ناموس از چشم اندازهای مختلف» است. زیرا این توانایی فاصله گیری و نقد و سنجش دیگری از چشم اندازهای مختلف باعث میشود که فرد از یک طرف سریع اسیر نظم ناخودآگاه هر پدیده و بازی نشود که همیشه همراه هر پدیده و بازی است. یعنی با این فاصله گیری سمبولیک که همیشه به معنای توانایی به یک ارتباط تثلیثی و پارادوکس با «دیگری» است، او قادر می شود که گرفتار «نقش کور احساسی و ناموسی» نشود. از طرف دیگر این «نقش سمبولیک و ارتباط سمبولیک و پارداکس با دیگری»، ارتباط همراه با احترام/نقد با دیگری و با موضوع باعث میشود که فرد اسیر «نقش و حالت نارسیستی» سیاه/سفیدی و توهم انگیز نشود و خیال نکند که به راز معضل ناموس و دیگری پی برده است، یا دچار این توهم نباشد که مقصر را یافته است. زیرا این «نقش سمبولیک و سومی» به او اجازه می دهد مرتب «جا و مکانش» را در صحنه و سناریو عوض بکند و یک حادثه مثل قتل ناموسی یا بحث ناموسی را از چشم اندازهای مختلف، از نگاه کور قاتل ناموسی، از چشم انداز قربانی، از چشم اندازهای نارسیستی و غیره ببیند و اینگونه قادر به نزدیکی بهتر به «ماتریکس ناموسی» باشد و همزمان بداند که همیشه «راه و امکانی دیگر ممکن است». همیشه بداند و حس بکند که آنچه او می بیند و می نگرد، تنها چشم انداز به یک پدیده است و همیشه چشم اندازهای دیگری ممکن است.
این «نقش و مقام سمبولیک» در بازی و سناریوی ناموسی ایرانی، در گفتمان و دیسکورس ایرانی، به نقاد معضل ناموسی این امکان را می دهد که سرانجام از این بازی و چرخه رئال/نارسیستی ناموس/بی ناموسی رهایی یابد. تا بتوان به شیوه علمی هم به تحلیل معضلات ناموسی و سناریوی ناموسی دست یافت و بدنبال مقصر نگشت و هم در عرصه حقوقی خواهان مجازات قانونی قاتلان ناموسی و ایجاد ساختارهای قانونی مقابله با خشونت خانوادگی و جنسی یا جنسیتی شد. یا در عرصه خانوادگی یا فرهنگی، ساختاری به راههای جلوگیری از این معضلات ناموسی اندیشید و چنین راههایی را خلق کرد. تا با شناخت ماتریکس و ساختار « سیستم ناموسی» قادر به تغییر واقعی و چندجانبه فردی، فرهنگی، حقوقی و سیاسی، آموزشی گشت. زیرا برای این تحول احتیاج به نقادان و بازیگرانی است که قادر هستند «نقش سوم و سمبولیک» را به عهده بگیرند و به نقد پارادوکس «ناموس» و سناریوی ناموسی بپردازند، یا به عنوان متخصصان مختلف در کنار یکدیگر به پدیده ناموس بنگرند و جوانب مختلف آن را بگشایند و هر نگاهی بداند و لمس بکند که نظریه اش یک چشم انداز است و محدودیت خاص خویش را دارد، نیاز به دیگری و چشم اندازهای دیگری دارد و همیشه امکان ابطال پذیری دارد.

زیرا تنها آنکه این «مقام سمبولیک و نقش سمبولیک» را آگاهانه یا ناآگاهانه و به خاطر توانایی درونیش به عهده می گیرد، قادر است واقعا در دیسکورس تفاوت بیافریند، سناریو و روابط را تغییر دهد و مرتب روایاتی نو و دیالوگی نو بیافریند. یعنی چیزی که در نهایت خواست نهایی هر تمنا و خواست و یا خواست ضمیر ناخودآگاه و زبان است. زیرا هر بحرانی جواب می خواهد و تا جواب نگیرد به تکرار خویش ادامه می دهد. زندگی با ایجاد «اجبار تکرار» در واقع فرد و جامعه را وادار می کند که یا سرانجام به نقش سمبولیک و به «ندای سمبولیک دیگری» گوش دهند و یا دردشان و بحرانشان را تکرار بکنند. تا آنگاه که کسانی یا جامعه ای قادر به این نقش و مقام سمبولیک و تحول سمبولیک باشد و این گفتمان از تکرار رهایی یابد و به تغییر و تحول دست یابد. آنکه نتواند این تحول نهایی از «نقش کور» یا از نقش نارسیستی به نقش سمبولیک را انجام دهد، او نه قادر به دیالوگ و یا نه قادر به تحمل دیالوگ مدرن است و از طرف دیگر ناخودآگاه مرتب این صحنه و بازی را به اشکال نو بازسازی می کند و قتل مداوم خواستهای برحق خویش را زمینه سازی می کند.

این «نقش سوم و سمبولیک» در بازی ناموسی ایرانی و یا در چالش با چنین نگرشهای افراطی، آنگاه کسانی چون ما و خوانندگان قدرتمندی ایجاد می کنند که بنا به توانایی و بلوغ فردی و جنسیتی خویش قادر شده اند این فاصله با

«ناموس» و دیسکورس کهن را ایجاد بکنند و قادر به «تغییر مداوم جا و نقش خویش» و سنجش مداوم هستند. همانطور که این قدرت سمبولیک ما و سنجش نوین ما برای اولین بار نگاهی عمیق و چندجانبه به مبحث «ناموس» را ممکن می سازد و اینکه چگونه واقعا می توان قادر به تغییر این سناریو و دیسکورس کهن شد و چرخه جهنمی ناموس/ بی ناموسی را شکاند. چگونه می توان مانع بازتولید آن به شکل نوینی گشت و گفتمانی نو درباره « ناموس سمبولیک، حجاب سمبولیک» آفرید. همانطور که مفاهیم و حالات نو از همه تمناها و حالات بشری از عشق تا اروتیک و خردورزی توسط ما و امثال ما در حال آفرینش به هزار روایت و شکل است. همانطور که افرادی چون شادی صدر در آنجا که مدرن و سمبولیک عمل می کنند و در عرصه کاری خویش به دفاع از حقوق برابری جنسیتی و مقابله با قتلهای ناموسی می پردازند، یاران و همراهان ما در این «نقش و بازی سوم سمبولیک» و در این تحول گفتمانی چندجانبه روانی، فرهنگی، حقوقی و ساختاری هستند.

نمادهایی دیگر از « ساختار و نظم سمبولیک گفتار و بازی انسانی»

شکل گیری این «مثلث ارتباطی» و این سه حالت «نقش کور، نقش خیالی و یا سمبولیک» را می توان به در حالات دیگر نیز سرعت مشاهده کرد. برای مثال وقتی این جمله معروف را می گوییم که «من ایرانی هستم». زیرا کسانی با شنیدن این شعار یکدفعه «ایرانی غیرتمند» می شوند و با ورود به «نقش کور» شعار «هنر نزد ایرانیان است و بس» می دهند. یا از طرف دیگر امروزه یکدفعه کسانی به شیوه جدید پان ترکی، پان عربی و غیره این «نقش کور و رئال» را به عهده می گیرند و به همان شکل غیرتی و این بار به حالت عرب و کرد غیرتی به این «هویت مشترک» لعنت می فرستند و آن را نفی می کنند. یا به شکل نارسیستی چنان از «هویت ایرانی» و یا جدیدا از «هویت کردی و آذری گمشده» خویش سخن می گویند که گویی این «هویت همیشه حی و حاضر» بوده است و حال اینها آن را دوباره کشف کرده اند و فقط بیگانگان، شیطان بزرگ یا «قوم فاسد فارس» مسئول عدم دستیابی به این هویت پاک و بهشت گمشده بوده است. یا برای مثال در این هویت ایرانی و پادشاهی، عرفان ایرانی و یا مذهب ایرانی، هویت جدید قومی چیزی بهتر از حقوق بشر می یابند. حالت سوم و سمبولیک اما آن است که فرد با این «دیگری خویش»، با «هویت و زبان و تاریخ مشترک» خویش ارتباط می گیرد، به او علاقه و عشق دارد و همزمان نقدش می کند و می داند که می توان هزار روایت از ایرانی بودن آفرید. او ازینرو در پی ایجاد فضا و امکانی است که بتوان به یک «وحدت در کثرت» ایرانی دست یافت و اینکه در عین اینکه یکایک ما ایرانی هستیم، اما همزمان بتوان مرتب روایتی نو از آن آفرید و تحول یافت.

حتی در روابط عشقی و فردی نیز می توان این سه سناریو و حالت را دید. برای مثال حالت زن زیبایی یا مرد خوش تیپی را در نظر بگیرید که وارد فضایی و جمعی می شوند. اول بخشی مسحور این زیبایی می شوند و «نقش کور» و دنباله روی او را به عهده می گیرند. چه آنکه با «هیزی» و با لب و لوچه آویزان نمی تواند از او چشم بردارد و چه آنکه مرتب می خواهد کاری برای او بکند و لبخند و محبت او را بدست آورد و به قول معروف با دیدنش از خودبیخود می شوند. دیگرانی «نقش نارسیستی و خیالی» را به عهده می گیرند، نقش هواداران نارسیستی او را به عهده می گیرند و زیباییش را از یک سو تحسین می کنند و به آن «هیزان» می خندند یا از روی تاسف سر تکان می دهند. اما خودشان نیز درونا از یک سو مسحور زیبایی دیگری شده اند و می خواهند محبتش را جلب بکنند و یا از طرف دیگر برخی دچار حسادت شدید نارسیستی می شوند و فقط می خواهند او را در جمع باصطلاح خراب بکنند. بخش سوم و سمبولیک این بازی انسانی اما می داند که حتی زیبایی نیز و لمس زیبایی دیگری نیز فقط یک حس طبیعی نیست و همیشه یک بازی تمنا و سناریو عشق ورزی در میان است. پس وقتی به این دیگری زیبا برمی خورد، هم زیباییش را تحسین می کند و از آن لذت می برد و هم می داند که همین حالا در حال «گیر افتادن» در «سناریو و بازی نارسیستی او» و سناریو زیبایی اوست. با این توانایی فاصله گیری و لمس سناریو او هم می تواند زیبایی دیگری را تحسین بکند و هم مرتب جایش را تغییر بدهد و ضعفها و حالات دیگرش را بینند. او با این توانایی پارادوکس در ارتباط گیری با دیگری، حال می داند که اگر بخواهد این زیبارو را اغوا کند، چکار باید بکند و یا اینکه چگونه به دیالوگی اغواگرانه و بازی پرشور زنانه/مردانه با او دست یابد. اینجاست که اغواگری بالغانه و سمبولیک، کازانوای خندان و یا دوستی های پارادوکس و بازیگوشانه بوجود می آید که ناشی از حضور در این «نقش و جای سوم و سمبولیک در صحنه» و تغییر مداوم جا و مکان و چشم انداز در این بازیهای انسانی است.

همانطور که هر خلاقیت هنری قوی، هر اندیشه قوی، هر سیاستمدار و روشنفکر قوی، هر سرمایه دار موفق در واقع قادر به «حضور در این نقش و مقام سمبولیک» در بازی زندگی و در رخدادهای هنری، مالی، سیاسی و غیره است و می تواند چشم اندازی نو به این رخدادها و یا به واقعیت بگشاید، فضاها و امکاناتی نو کشف بکند و واقعیاتی نو، خلاقیتهایی نو، راههایی نو بیافریند.

سخن نهایی

باری شناخت این «بازیها و سناریوهای انسانی» برای یکایک ما و در عرصه کار خویش و روابط خویش لازم است تا قادر شویم، بدنهای نو، روابط بهتر، نقد قویتر و چشم اندازهای نوین علمی، هنری و فکری بیافرینیم. تا به عنوان مخالف قتلهای ناموسی به شکل تراژیک و در نهایت کمیک و خنده دار به بازتولید همان «بازی ناموسی و سناریوی ناموسی» نپردازیم که در واقع خواهان برچیدن آن هستیم.

امیدوارم حال دوستان به کمک این مقاله به عرصه ای نو و امکانی نو از شناخت «بازیها و سناریوهای انسانی» دست یافته باشند. به این دوستان پیشنهاد می کنم که در همین وبسایت یا فیس بوک و در پای هر موضوع و گفتگویی، در هر برخوردی، سعی کنند این سه نقش و سه حالت نارسیستی/رئال و سمبولیک را باز شناسند و بررسی کنند و از طریق این تمرین شوخ چشمانه بتوانند این قدرت را در خویش افزایش دهند که هر چه بهتر وعمیقتر به خویش و دیگری بنگرند. همزمان این دوستان نباید از یاد ببرند که یکایک ما انسانها این سه بخش را در خویش داریم و یکایک ما در عرصه و در بحثی راحتتر به نقش کور تن می دهیم و در عرصه دیگر قادر به نقش نارسیستی و یا سمبولیک هستیم.

موضوع اما این هست که در برخورد به دیگری، در برخورد به زندگی و غیر، در برخورد به واقعیتها و حوادث روزمره بتوانیم هر چه بیشتر به «نقش سوم و سمبولیک» دست یابیم و اینگونه قادر شویم هر چه بیشتر به بازیگر پرشور زندگی، به نقاد خندان و پارادوکس، به عاشق خندان و خردمند شادی دگردیسی یابیم که مرتب قادر به تغییر جا و مکان خویش در هر بازی عشق و قدرت انسانی است تا به اوج جدیدی از این بازی و لمس عشق و قدرت دست یابد. عاشق خندان و خردمند شادی که مرتب قادر به تغییر حالت و دگردیسی به بدنهای نو و حالات نو است. مرتب قادر به ترک عادتها و بدیهیات قبلی خویش و خندیدن به حالات کور یا به توهمات نارسیستی خویش و ورود به جهان و جسم هزارگستره ای است که در آن هیچ پیام نهایی و معنای نهایی وجود ندارد بلکه هر چشم اندازی عرصه ورود به بازی نو و روایتی نو از زندگی و از دیگری است. چشم انداز و امکانی برای ورود به عرصه نوینی از بازی جاودانه و همیشه متفاوت عشق و قدرت زندگی است.

این حالت نو و سمبولیک،این نقش سوم و سمبولیک در واقع بایستی «نقش و حالت اصیل روشنفکری» و روشنفکر ایرانی در دیدار با دیگری و با هر پدیده یا موضوع و در هر حالت آن از روشنفکر دینی تا سکولار و غیره باشد و همزمان این روشنفکری سمبولیک بایستی زمینه ساز هزار روایت و حالت از این روشنفکری نوین و خلاقی ایرانی گردد. ایجاد چشم اندازی نو به این حالت روشنفکری سمبولیک در حال رشد در ایران و آسیب شناسی موانع در راه رشد آن، مثل حالات بیمارگونه روشنفکری ایرانی، از حالت روشنفکر ناموسی تا مالیخولیایی، از حالت منحرف جنسی تا حالت نارسیستی روشنفکری ایرانی، از ذهن مونتاژگر، شتاب زده و چهل تکه روشنفکر ایرانی تا جهان چندپاره این روشنفکر معاصر موضوع مقاله جداگانه ای خواهد بود که بزودی منتشر می شود.

ادبیات:

/1http://www.sateer.de/1983/03/blog-post_14.html
/2http://zamaaneh.com/idea/2007/11/post_203.html

/3 سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/ رئال یا واقع: هر پدیده و در کل مثل هر انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند(1). موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز خوشی کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق ذر بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژیژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید.
در رابطه سمبولیک فرد همیشه در یک حالت پارادکس با دیگری و غیر ارتباط می‌گیرد. یعنی هم به جهانش و به خواستش، به رقیبش، به «دیگری یا به غیر» عشق می‌ورزد و همزمان قادر به نقد و انتقاد از آنها و از خویش است. او همیشه در رابطه‌اش در واقع در یک ارتباط تثلیثی، سه گانه قرار دارد که در این ارتباط، رابطه میان او و خویش،

میان او و معشوق همیشه بر بستر قانون و دیسکورس نام پدر صورت می‌گیرد. یعنی از یک سو او می‌داند که همیشه فاصله‌ای هست و او هیچگاه به ذات نهایی خویش و رابطه و دیگری پی نمی‌برد و هر سخن او تفسیری و راهی و چشم‌اندازی قابل تحول و ناتمام است. از طرف دیگر او می‌تواند مرتب از ضلع سوم به خویش و رابطه‌اش بنگرد و خویش را نقد کند و روابطش را متحول سازد. رابطه نارسیستی یک رابطه دوگانه نگاه/نگاهی و سحرکننده است که در پی یگانگی نارسیستی است. ازینرو از نقد و فاصله و از دیدن خویش و هستی به سان یک چشم‌انداز قابل تحول هراس دارد. زیرا این نگاه سمبولیک تمتع و ژوئیسانس نارسیستی و یا رئال او را در هم می‌شکند و بهشت دروغین او را داغان می‌کند. انسان اسیر رابطه رئال کاملا در نگاه دیگری محو شده است و به ابزار دست او برای تجاوز و خشونت تبدیل می‌شود، مثل حالت یک تجاوزگر جنسی.

4- Die Stellung des Subjekts. Chritoph Braun. S 201

روشنفکری چیست و حالات بیمارگونه روشنفکر ایرانی

امروزه اگر از اندیشمندان ایرانی سوال بکنید که روشنفکری چیست، جوابهای متفاوتی می شنوید و هر کدام برای خویش مرزها و سرحداتی برای مفهوم روشنفکری تعیین می کنند. عده ای روشنفکری دینی را نیز یک نوع روشنفکری می خوانند، دیگری آن را روشنفکری نمی بیند و به آن «نواندیشی دینی» می گوید. سومی روشنفکری را با درگیری اندیشمند با ساختارهای قدرت در گفتمانهای مختلف اجتماعی و سیاسی پیوند می زند و چهارمی اصولا روشنفکری را بدون مرز می داند و به باور او در دوران «مرگ مولف و مرگ دیگری بزرگ» هر چیزی می تواند روشنفکری باشد و به جای متاروایت «روشنفکری» فقط «روشنفکرها» وجود دارند.

این بحران مفاهیم و مقوله ها، دگردیسی مفاهیم و ایجاد معانی و «زیرمتنهای نو» برای مفاهیم یک روند منطقی و ضروری در مسیر تحول هر «مفهوم و مقوله علمی یا فرهنگی» است. همانطور که «مفهوم روشنفکری» در جامعه ایران در کنار بحرانهای دیگر جامعه ایرانی به ویژه در سه دهه اخیر دچار بحران و دگردیسی شده است. مشکل اما وقتی است که این «بحران مفاهیم» نتواند به یک « اجماع مشترک علمی» نو و به توانایی «مقولات» به دستیابی به «زیرمتنهای نو» و پیوندهای نو با مفاهیم دیگر دست یابد، آنگاه ما شاهد چندپارگی، چندگانگی، هرج و مرج مفاهیم و بحران مقولات یا زبان هستیم. یعنی مشکلی که زبان فارسی، گفتمان سیاسی/فرهنگی جامعه ایران و در نهایت «مقوله روشنفکری» جامعه ما به آن دچار است. این ابهام و گسست و چندپارگی «مقوله روشنفکری» از طرف دیگر باعث می شود که نتوان بهتر به «آسیب شناسی» مقوله روشنفکری دست زد و یا بر اساس یک «اجماع مشترک» بر سر مفهوم کلی روشنفکری، آنگاه به این «پدیده» از جوانب مختلف زبانی، جامعه شناختی، دیسکورسیو، روانشناختی و غیره نگریست و بحثهای عمیقتری در این زمینه را ایجاد کرد و به رشد جنبش روشنفکری جامعه ایران کمک کرد. طبیعی است که دقیقا برای پاسخ گویی به این بحران مقوله روشنفکری، درک آن و گذار از آن، توسط متخصصان مختلف و از جوانب فلسفی، جامعه شناختی و غیره مباحثی مطرح شده است. از جمله بایستی از کارهای مهم «بابک احمدی» نام برد. با این حال به باور نگارنده مشکل عمده این بحثها در این است که بیشتر سعی در تشریح کار و مقوله روشنفکری کرده اند و کمتر توجه به «ساختار و نظم سمبولیک نهفته در مفهوم روشنفکری، حالت و سناریوی روشنفکری» کرده اند و توجه به این «چگونگی ساختار ارتباط روشنفکر با دیگری و پدیده ها» موضوع نقد روانشناختی است.

ازینرو به باور نگارنده دقیقا نقد روانکاوانه و روانشناختی می تواند «چشم اندازی نو» به این موضوع را ایجاد بکند و به ایجاد یک «اجماع جمعی» در مورد این مفهوم کمک رساند و همزمان از چشم اندازی نو به نقد و آسیب شناسی «مقوله روشنفکری» ایران بپردازد.

مقاله کنونی می خواهد خواننده را با این چشم انداز نو و آسیب شناسی متفاوت آشنا سازد که جایش تا کنون در نقد روشنفکر ایرانی اندک بوده است. بی آنکه نقد و چشم انداز روانکاوانه نافی چشم اندازهای فلسفی و غیره باشد بلکه برعکس این چشم انداز روانکاوانه «فضا و چهارچوبی» را ایجاد می کند که اجازه می دهد در آن چهارچوب و بستر این نقد و نگرش چندچشم اندازی به مقوله «روشنفکر» بوجود آید و همزمان یکایک نظرات بدانند که نیازمند به نقد و چشم انداز دیگری هستند، به محدودیت و امکان ابطال پذیزی نقد خویش واقف باشند و از طرف دیگر حس بکنند که مقوله روشنفکری مثل هر مقوله و واژه دیگر مرتب رشد و تحول می یابد و «زیرمتنها» و پیوندهای بینامتنی نو می یابد. با ایجاد این «ساختار و چهارچوب علمی» هم امکان ایجاد یک «اجماع جمعی» درباره یک مقوله وجود دارد و هم وجود بخش «ابهام آمیز و همیشه متفاوت» هر مقوله و امکان تحول مداوم آن پذیرفته می شود، بی آنکه این تحولات باعث گسست شدید و حالت چندپارگی، اسکیزوفرنیک در روند رشد مقولات گردد. (یک نمونه از این نقدهای اندک روانشناختی در باب موضوع روشنفکر، نقد نگارنده در بخش ادبیات بر مصاحبه ای از آقای نیکفر فیلسوف خوب ایرانی در سال 2007 است. خواندن مقاله « آسیب شناسی روشنفکر از منظر روانشناختی ضروری است» می تواند برای علاقه مندان به این مباحث و درک نگاه متفاوتش در آن زمان و درک پیوند و تکامل نظریات نویسنده با مقاله کنونی جالب باشد.1)

روشنفکری چیست و روشنفکر کیست

آنچه می توان به عنوان «تعریف کلی» روشنفکر مطرح کرد این است که «روشنفکر کسی است که به پدیده های اجتماعی،سیاسی، فرهنگی و غیره جامعه خویش می نگرد، آنها را تحلیل و نقد می کند و (خواسته یا ناخواسته) سعی در ایجاد چشم اندازی متفاوت در این زمینه و تحول در نگرش، گفتمانها یا ساختارهای قدرت می کند.» در این معنا

«روشنفکری به معنای ایجاد «نگاهی متفاوت به پدیده ها و ایجاد تفاوت و تحول در گفتمانهای مختلف علمی،فرهنگی، سیاسی یک جامعه است». طبیعی است که این تعریف کلی با خویش ابهاماتی دارد اما می تواند یک چهارچوب کلی برای بحث ایجاد بکند که بخش عمده با آن موافق باشند. روشنفکر بایستی در حالت ایده الی که هیچگاه کامل بدست نمی آید:

ا/ توانایی نقد و درک تئوریک پدیده ها را داشته باشد
2/ توانایی ایجاد چشم اندازی متفاوت و یا نو به پدیده ها و بدیهیات علمی، فرهنگی و عمومی را داشته باشد
3/ و این چشم انداز بتواند در گفتمانها و شرایط تحول ایجاد بکند، واقعیتها و امکانات نو، فضاهای نو برای تحول یا نگرش نو را نشان بدهد و بدینوسیله شرایطی و امکانی برای نقد نو و تفاوتهای نو، واقعیتهای نو، مازاد نو ایجاد بکند.

این حالت سه سویه ی تعریف روشنفکری نشان می دهد که یک روشنفکر نبایستی حتما یک «آکادمیسین» باشد. یا به بیان دیگر یک آکادمیسین می تواند روشنفکر باشد یا نباشد و اینکه یک روشنفکر می تواند در بخش دیگری از زندگی عادی یا خصوصیش حالات عامی داشته باشد و هیچکس همیشه روشنفکر نیست. اما این تعریف کلی می تواند به یک «تیپولوژی از روشنفکر» تبدیل شود و در نهایت روشنفکری را خنثی و تبدیل به یک «الیته سازی، متخصص پروری» سازد اگر که با چشم انداز روانشناختی به پدیده روشنفکری پیوند نخورد. زیرا در نگاه روانشناختی و به ویژه با استفاده از چشم انداز روانکاوی لکان، روشنفکری یک تیپ از شخصیت و یا انسان نیست بلکه روشنفکری یک «نوع حالت از ارتباط سوژه با دیگری» است.

سوژه یا فرد همیشه در ارتباط با دیگری، خواه با اشیاء و پدیده ها، یا با افراد و یا با گفتمانها و اخلاق و غیره است. انسان همیشه در ارتباط مداوم با «دیگری و غیر»، خواه دیگری کوچک چون یار یا رقیب و یک ابژه بحث علمی، خواه با «دیگری بزرگ» چون اخلاق، گفتمانها و رسوم و قوانین است. همانطور که در ارتباط با «دیگری کوچک»، مانند بحث در باب پدیده «روشنفکری» همیشه یک دیسکورس و یک نوع از ارتباط با «دیگری بزرگ» وجود دارد. (ازینرو لکان در برخورد میان فرد و دیگری، میان اندیشمند و پدیده ها از حضور و امکان «چهار گفتمان یا چهار گفتار» سخن می گوید. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه به کتاب «واژگان لکان» ترجمه دکتر موللی و یا به مقاله « در ستایش هیچی و چهار گفتمان لکان» از من در لینک ذیل در بخش ادبیات مراجعه کنید.2)

رابطه سوژه با دیگری و در مثال ما رابطه اندیشمند با پدیده های علمی یا اجتماعی، رابطه روشنفکر با جهان و اجتماعش، می تواند به طور عمده به سه حالت «رابطه نارسیستی یا خیالی با دیگری»، «رابطه رئال یا کابوس وار با دیگری» و «رابطه سمبولیک یا نمادین با دیگری» باشد. (برای اطلاعات بیشتر در باب این سه ساحت و سه رابطه به بخش ادبیات مراجعه کنید.3)

در هر رابطه انسانی و حتی در هر نقد روشنفکرانه این سه رابطه و سه ساحت بشری حضور دارند. بنابراین یک نقد روشنفکرانه می تواند چه در نوع نگارش و چه در نوع نقد و یا در حالت روشنفکر دارای حالات نارسیستی و پرطمطراقانه باشد و روشنفکر خواسته یا نخواسته بخواهد که دیگری و خواننده را به تشویق و جذب شدن به نگاه و راهش بکشاند. یعنی کاری کند که خواننده بیشتر اسیر «تصویر و حالت نقدش» باشد و از آن تمتع نارسیستی ببرد. یا یک نقد می تواند بیشتر به حالت «نقد رئال یا واقع» باشد که می خواهد برای مثال با «تابوشکنی، تراومازایی» در واقع خواننده و جامعه را «میخکوب» کند و همه چیز را بهم بریزد و کویر ایجاد بکند. یا یک نقد می تواند به حالت «سمبولیک و نمادین با پدیده ها» ارتباط بگیرد، یعنی به شیوه پارادوکس و تثلیثی با دیگری و پدیده ها ارتباط بگیرد، هم آنها را بسنجد و هم نقد بکند، هم به جهانش و به دیگری علاقه نشان دهد و هم به نقد بی پروای آن بپردازد و چشم اندازی نو به پدیده ها ایجاد بکند. چشم اندازی که زمینه ساز ایجاد بدنهای نو، واقعیتهای نو و خلاقیتهای نو می تواند باشد.

در هر حرکت و حالت روشنفکری این سه ساحت حضور دارند اما حالت اصلی روشنفکری ، حالت «سمبولیک» است. در حالت اصیل و قوی روشنفکری، «روشنفکر با دیگری»، نقد روشنفکرانه با پدیده مورد نقدش، یک رابطه پارادوکس و تثلیثی برقرار می کند و قادر است به نقد جوانب مثبت و منفی و یا به تشریح چشم اندازهای متفاوت یک «پدیده» بپرزاد. یا می تواند شرایط و ساختار بحث و دیالوگی را ایجاد بکند که این چشم اندازهای متفاوت توسط نقادان مختلف به یک «پدیده اجتماعی یا سیاسی» ایجاد شود. همزمان از طرف دیگر روشنفکر یا روشنفکری مرتب قادر است « از ضلع سوم» به خویش و نقدش بنگرد، جایش و مکانش را تغییر دهد و چشم اندازهای دیگر را لمس و حس بکند. از این توانایی «رابطه تثلیثی با خویش و دیگری»، خصلت خودنقادی روشنفکر و نیز توانایی او به تحول در نقدش و آفرینش چشم اندازها و واقعیتهای نو سرچشمه می گیرد. این همان حالتی است که «آلبر کامو» به عنوان حالت و خصلت پایه ای روشنفکر می نامد وقتی می گوید که « روشنفکر کسی است که جانش یا روانش قادر به مشاهده خویش است.» (

علاقه مندان می توانند در ویکیپدیا در توضیح مفهوم روشنفکری چند سیتاد خوب و از جمله این سیتاد از آلبر کامو را بیابند)

بنابراین روشنفکری در واقع «حالت سمبولیک سوژه در ارتباط با دیگری» است. روشنفکر یک تیپ شخصیت نیست و هیچکس هم نمی تواند در هر لحظه زندگیش یک روشنفکر باشد بلکه روشنفکری « توانایی ارتباط پارادوکس و تثلیثی با پدیده های اجتماعی و فرهنگی» است. روشنفکری دقیقا حالت عمیق سوژگی یعنی حالت سمبولیک سوژه به عنوان «دیگری همیشه متفاوت» است. دیگری متفاوتی که در عین علاقه به جامعه و جهانش، به آن «چشم اندازی نو» ایجاد می کنند و راه را برای تفاوت سازی نو و تحول نو، واقعیت سازی نو ایجاد می کند و همزمان قادر است و می تواند مرتب «تفاوتی نو بیافریند و نقد خویش را زیر سوال ببرد». زیرا او همان« دیگری همیشه متفاوت» و حالت بنیادین سوژه است. زیرا «سوژه هیچگاه با خودش یکی نمی شود» و حتی با بهترین نقدش و نگاهش کامل یکی نمی شود و همیشه تفاوت دارد. همین حالت «دیگری متفاوت» به او و نگاهش اجازه می دهد «مازاد و راههای نو» ایجاد بکند. زیرا روشنفکر به سان سوژه سمبولیک کارش و عرصه اش، عرصه زبان و ساحت سمبولیک است و دقیقا این عرصه سمبولیک و زبان است که هیچگاه به نوشتن پایان نمی دهد و همیشه می توان نگرش دیگری در آن خلق کرد.

روشنفکری در این معنا اساسا یک حالت «سمبولیک» است، همراه با جذبه ها و قدرتهای نارسیستی و یا رئال و تابوشکنانه خویش. اما او بدنبال تابوشکنی محض و یا بدنبال هیاهوی نارسیستی و نمایشی نیست. حتی او بدنبال ایجاد «تروراما» و ایجاد دلهره و هراس محض در جامعه نیست بلکه نگاه متفاوت او این کویر و تراوما را ایجاد می کند. روشنفکری در این معنا حتی وقتی « روشنفکر رئال» است و کویر ایجاد می کند، خطر می کند و جامعه را بهم می ریزد، آنگاه حالت رئال او ، حالت رئال در معنای دلوزی است. زیرا در معنای دلوزی ساحت رئال محل حضور «مجازهای واقعی، واقعیتهای پتانسیل، بدنهای نو، روایات نو» هستند که حال می خواهند واقعیت و بدن حاکم را کنار بزنند و به «واقعیت اکتوئل» تبدیل شوند. (یا در معنای «رئال» در نگاه «لکان مسن» است. زیرا ساحت «رئال یا واقع» در نگاه لکان مسن دیگر محل تاریکی محض و مرز جهان نمادین نیست بلکه او حال هر چه بیشتر پیش شرط اصلی شکست واقعیات کهن و ایجاد جهانهای نو می شود. پیش شرط آزادی عمیق بشری می شود. ازینرو ژیژک در کتاب «اندام بدون جسم» این لکان را «لکان رئال یا لکان ورای کستراسیون» می نامد و می توان این نگاه او را با نگاه دلوز به هم نزدیک کرد یا پیوند زد).

هر عمل روشنفکری در نهایت در پی ایجاد یک روایت نو و حالت نو و واقعیت نو، بدن نو است و ازینرو حتی وقتی تابو می شکند یا کویر ایجاد می کند، قصد او ایجاد کویر نیست بلکه این کویر پیش درآمدی برای یک بازی نو، روایت نو و جهان سمبولیک نو، قانون نو است. حتی وقتی روشنفکر نداند که دقیقا چه می خواهد و فقط قصدش شکاندن روایت کهن و جهان کهن است، آنگاه او در واقع می خواهد با ایجاد یک فضای نو به امکانات و نگاههای نویی اجازه بیان و دیالوگ بدهد که می توانند راهها و واقعیات نو بسازند. مگر آنکه این روشنفکری گرفتار تمتع «خراب کردن محض، تابوشکنی محض و شکاندن هر قانون» و در پی لمس قدرت مطلق و هیچی مطلق باشد که آنگاه او در نهایت یک روشنفکر بیمار و گرفتار حالات بیمارگونه روشنفکری است. همانطور که اگر گرفتار حالات نارسیستی و نمایشی روشنفکری شود و این حالات به حالات اصلی و گفتمان حاکم بر نگارش و نقد و حالات او تبدیل شوند، آنگاه ما با حالات بیمارگونه روشنفکری و با «تکرار و سترونی روشنفکری» و ناتوانی از ایجاد چشم اندازی نو و متفاوت روبرو هستیم.

روشنفکر سمبولیک و روشنفکری سمبولیک همیشه در پیوند تنگاتنگ با ضرورتها و نیازهای یک جامعه و فرهنگ است و دقیقا این نیاز و ضرورت تحول را بازتاب می دهد. زیرا هر فرهنگ و هر پدیده ای هم ساحت نارسیستی یا رئال خویش را تولید می کند و بدینوسیله مرتب خویش را بازتولید می کند و هم حالت و ضرورت سمبولیک خویش را و ضرورت تحولش را تولید می کند و دقیقا چالش میان این ساحتها و حاملان این ساحتها است که می تواند باعث تکرار سترون گونه یک گفتمان و یا باعث تحول ساختاری یک گفتمان شود.

روشنفکر به این دلیل نمی تواند ورای «دیسکورس و گفتمانها» باشد. او می تواند تنها «موقعیت و حالتی انتقادی و پارادوکس نسبت به دیسکورس و جهان خویش» را بیابد. نگاهی متفاوت که به او اجازه می دهد چشم اندازی متفاوت و سمبولیک را ایجاد بکند، واقعیتهای سرکوب شده دیگری را مطرح بکند و بدینگونه تحول در دیسکورس بیافریند. در بهترین حالت و حتی در رادیکالترین شکل روشنفکر، باز او یک «بخش از همین گفتمان» و شرایط است. او در بهترین حالت مثل روشنفکرانی چون ژیژک در واقع یک «کالای فرهنگی متفاوت» است. آنجا که روشنفکری بخواهد به خویش و هوادارانش اقناع بکند که او ورای هر وابستگی و پیوندی و کاملا « آزاد و رهاست»، آنگاه او در حال فروش یک «توهم و فانتسم نارسیستی» به خویش و هوادارانش است تا به حالت مشترک نشئه این «فانتسم مشترک و رهایی دروغین» گردند. هر روشنفکر و هر نقد روشنفکرانه بر بستر نگاه و دیسکورسی است و ازینرو در نهایت بر پایه

«توهمی» استوار است. تنها آن نقد روشنفکرانه که حاضر به لمس این پیوند پارادوکس خویش با دیگری، با اجتماعش و با خواننده اش باشد، یا قادر به لمس پایه های دیسکورسیو نقد روانشناختی، جامعه شناختی، سیاسی و غیره خویش باشد، تنها او می تواند همزمان به سان «دیگری متفاوت» همزمان نگاه نقادانه ای به خویش و بسترش داشته باشد و اندیشه ای متفاوت و مرتب قادر به ایجاد «مازاد و تفاوت» بیافریند.

با چنین شناخت و نگرشی نیز می توان سرانجام به یک « بحث جنجالی بیهوده» در درون جنبش روشنفکری ایران پایان داد. این جنجال بیهوده بحث درباره این است که آیا «روشنفکری دینی وجود دارد یا او فقط نواندیش است». توهم و فانتسم نارسیستی نهفته در این بحث از ابتدا این است که گویی کسانی « دقیقا می دانند که روشنفکری چیست و به این دلیل می دانند که چرا دین پرستان نمی توانند روشنفکر باشند». توهم و فانتسم عمیقتر اما این است که آنها «خیال می کنند چون به دین اعتقادی ندارند، پس آنها آزاد و رها از هر ایدئولوژی هستند و می توانند به همه چیز شک بکنند». زیرا آنها از یاد می برند که نگرش آنها نیز در خویش دیسکورس و چهارچوبی دارد و آنها نمی توانند اصلا شک و سوال بکنند، بدون آنکه به چیزی دیگر و امکانی دیگر، چهارچوبی دیگر باور داشته باشند. همانطور که هر شکی حتی هر هر شک سلبی در نهایت در درون خویش دارای راه و نگرشی است وگرنه نمی تواند سوال بکند.

با درک روشنفکری به سان « دیگری متفاوت و نگرش پارادوکس و تثلیثی به دیگری» می توان آنگاه دید و پذیرفت که هم روشنفکری دینی وجود دارد، هم روشنفکری چپ یا راست و یا لیبرال. همانطور که در روند سکولاریسم جهان مدرن می بینیم که چگونه در آن هم جنبش روشنفکران نو و چپ مثل مارکس و دیگر هگلیان چپ وجود داشت و هم روشنفکران دینی و سکولار چون «کیرکه گارد» حضور داشتند و یا روشنفکران دیگر چون ماکس وبر و دیگران. با چنین نگرشی نیز می توان درک کرد که چرا دقیقا حضور این روشنفکران متفاوت برای ایجاد هزار روایت نو از مذهب، از پدیده ها، از علم و واقعیت مهم است و چرا به جای بحث «نارسیستی، نارس، بی نتیجه» در باب «روشنفکری دینی آری یا نه»، بایستی نه تنها حضور او و روشنفکران متفاوت دیگر را برسمیت شناخت، بلکه بایسنی حضور آنها را طلبید. همانطور که بر پایه این «اجماع جمعی » درباره مقوله روشنفکری به سان «دیگری متفاوت و پارادوکس»، آنگاه می توان نظرات این روشنفکران مختلف را به نقد کشید و بررسی کرد که کجا این نقد متفاوت و نو از مذهب توسط روشنفکران دینی چون سروش و بقیه صورت می گیرد و کجا دچار نقد آنها نارس و یا گرفتار سنت و گرفتار ضعف نارسیستی و یا رئال است. همین نقد و بررسی را می توان آنگاه درباره دیگر اشکال و حالات روشنفکری ایرانی و نسلهای مختلف مطرح کرد و باید مطرح کرد. همانطور که با چنین نگرشی می توان درک کرد که چرا گاه روشنفکری دقیقا بیانگر خواستهای یک بخش و گروه خاص است، مثل روشنفکر چپ یا روشنفکر دینی یا روشنفکر لیبرال و همزمان نقد متفاوت خویش را ایجاد می کند و حاضر به دیالوگ و چالش با دیگری است (روشنفکری که آنتونیو گرامشی آنرا «روشنفکر ارگانیک» می نامید). هم اینکه دید که روشنفکران مستقل نیز دارای پیوندهای دیسکورسیو خاص خویش هستند. زیرا روشنفکر سمبولیک می داند که «دیگری» و آن جهان و پدیده ای که او بررسی می کند، هم برایش عزیز است و او خود بخشی از این دیسکورس است و هم او را نقد می کند و چیزی متفاوت می طلبد. (برای اطلاعات بیشتر در باب این بخش از بحث می توانید به مقاله من به نام « سوتی شادی صدر در پارازیت و نقد سوژه» و بخش مربوط به « حالت سوژگی و حالت بالغانه روشنفکری» در بخش ادبیات مراجعه کنید.4)

حالات بیمارگونه روشنفکری ایرانی

پس از طرح و تشریح «ساختار و نظم نهفته در رابطه روشنفکری با دیگری» و ایجاد یک ساختار و چهارچوب اولیه و اساسی برای این مقوله، حال می توانیم به سراغ نقد و آسیب شناسی حالات بیمارگونه روشنفکری و روشنفکر ایرانی برویم. بر پایه نقد بالا بایستی برای خواننده مشخص شده باشد که حالات بیمارگونه روشنفکری ایرانی وقتی بروز می

کند که حالات نارسیستی و رئال نقد و نگاه یا رفتار او بر حالات سمبولیکش بچربد و او و ونگاهش را وادار به تکرار بیمارگونه نمایشهای نارسیستی و تابوشکنیهای رئال وار و به اسارت در این تمتع های نارسیستی و رئال سازد. زیرا با گرفتاری در این حالات رئال یا نارسیستی آنگاه نقد و نگرش روشنفکر گرفتار تکرار و سترونی بیمارگونه و یا گرفتار هیاهوی نارسیستی و تمتع شکاندن هر قانون و دیگری است.

برای اینکه خواننده و نقاد ایرانی ابزاری برای شناخت «حالات بیمارگونه روشنفکری ایرانی» و آنچه بلای جان روشنفکری ایرانی است، داشته باشد و بهتر بتواند حالات سمبولیک و قوی روشنفکرانه را از حالات بیمارگونه نارسیستی و یا رئال و سترون روشنفکری تفکیک بکند، در این بخش از نقد از شیوه ای استفاده می کنیم که لکان در سمینار روانکاوی داستان «نامه دزیده شده» از ادگار. آلن پو، در اختیار ما قرار می گذارد.(از آنجا که من این شیوه لکانی را در نقد اخیرم به نام « راههای شناخت سناریوی پنهان رخدادهای انسانی و « ناموس ایرانی» با مثالهای فراوان توضیح داده ام، از آنرو اینجا فقط توضیحی مختصر می دهم و خواننده را برای اطلاعات بیشتر به این مقاله ارجاع می دهم.5)

لکان در این سمینار و به کمک نقد داستان « نامه دزدیده شده» نشان می دهد که هر حادثه و رخدادی، مثل یک نامه یا مثل بحث درباره یک پدیده، بدور خویش یک «نظم سمبولیک و سناریوی سمبولیک» ایجاد می کند و این نظم باعث می شود که در هر بازی انسانی و در هر بحث انسانی عمدتا «سه نقش و حالت و سه برخورد» به وجود بیاید. هر موضوع و حادثه دقیقا این سه «پوزیسیون و مقام» را بنا به حالتش ایجاد می کند، به بازیگرانش نقشی خاص می دهد و یا اینکه بازیگرانش بنا به توانشان این «نقشهای ناخودآگاه» را به عهده می گیرند و این سناریو و نظم سمبولیک را به بازی و ماجراهای بعدی انتقال می دهند.

این سه بخش و سه حالت همان سه حالت و ساحت «نارسیستی/رئال/ سمبولیک» هستند که در نقد لکان به آنها نقش اول یا «نقش کور (همان نقش رئال)»، نقش دوم یا «نقش خیالی یا نارسیستی» و نقش سوم یا «نقش و جایگاه سوم سمبولیک» گفته می شود. یعنی به زبان ساده هر پدیده فردی، سیاسی، عشقی یا خانوادگی و غیره که رخ می دهد، هر بحث روشنفکری درباره ناموس، اخلاق، هنر، سیاست، انسان و غیره که صورت می گیرد، ما می توانیم در آن شاهد یک «مثلث ارتباطی» باشیم و می توان سه نقش مشخص و همپیوند در هر پدیده و حادثه دریافت.

نقش اول همیشه «نقش کور» است. یعنی روشنفکر یا خواننده نقد روشنفکر در چالش با پدیده مورد نظرش مثل « ناموس یا بکارت» سریع «نقش و جایگاه» را به عهده می گیرد که گفتمان ناموس یا بکارت حاکم بر جامعه از او می طلبد و شاید حداکثر همان دفاع از ناموس و بکارت را با کلمات و القاب مدرن انجام دهد. یعنی موضع اصلیش با یک پدیده به حالت «رئال» و غرق شدن در گفتمان عمومی و نگاه دیگری بزرگ و ناتوانی از ایجاد نگرشی فردی و متفاوت است. اما می تواند حداکثر این حالت رئال خویش را با توجیهات سمبولیک پیوند بزند و یک حالت «رئال/سمبولیک» ایجاد بکند. (ازینرو ژیژک از نه نوع تلفیق مختلف سخن می گوید. مثل سمبولیک/سمبولیک، سمبولیک/خیالی، سمبولیک/رئال یا واقع و دو حالت دیگر مانند خیالی/ خیالی، رئال/رئال و .....)

نقش دوم «نقش دوم در هر سناریو و بازی و مثلث ارتباطی، در واقع نقش فردی است که به قول لکان « می بیند که اولی نمی بیند و به این خاطر گرفتار این تله ارتباطی می شود که گویی او به راز پشت پرده پی برده است، به معنای نهایی موضوع پی برده است». برای مثال و همانطور که در دو نقد اخیرم مطرح کرده ام، در بحث «ناموس» این «نقش دوم» را کسانی چون شادی صدر و یا فمینیستهای اولتراچپی اجرا می کنند که حال خیال می کنند به راز ناموس و کلک مردان پی برده اند و می خواهند مردان خشونتگرای ایرانی را افشا بکنند و «حق زنان قربانی ناموس را بستانند». مشکل نقش دوم در هر بازی همیشه این است که او دچار یک توهم نارسیستی است و خیال می کند که او چون می داند که چرا اولی و «نقش کور» اشتباه فکر می کند، پس او حتما حال درست فکر می کند و راه درست را یافته است و دقیقا این «تله ای» است که او در آن گرفتار می شود و نمی تواند به درک عمیق موضوع و یا به راه حلهای درست برای یک تحول سیاسی،عشقی یا علمی دست یابد. ازینرو نیز «همه تئوریهای توطئه» رایج میان روشنفکری ایرانی از گرفتاری در این «نقش دوم و خیالی» نشات می گیرد و اینکه آنها دقیقا می دانند که پس پرده سیاسی،فرهنگی، جهانی چه می گذرد و «دیگری بزرگ» چه نقشه هایی در سر دارد. همه ی بازیهای «قهرمان گرایی» روشنفکری ایرانی که به ویژه در دهه های اول قبل و بعد از انقلاب بلای جان روشنفکری ایرانی بود، ناشی از گرفتاری در این «نقش دوم و خیالی» بوده و هست. زیرا این «روشنفکری نارسیستی» خیال می کرد که با «قتل پدر» می تواند به نجات «مام خلق یا مام وطن» دست یابد و او را بانی و باعث و مقصر همه بلایا می دید. جالب این است که بخشی مهم از این فمینیسمهای اولتراچپ و در واقع «ضد مردی» که امروزه وجود دارند، سابقا چریک و از درون جنبش چریکی و چپ می آیند و این تداوم بازی کهن به شیوه نو نشان می دهد که چرا وقتی تحول در «نوع نگرش وحالت برخورد به دیگری»، یعنی مهمترین تحول فردی و ساختاری، بوجود نیاید، آنگاه بازی کهن « مبارزه

برای خلق قهرمان و بر علیه دیکتاتور» به مبارزه جدید و تراژیک/کمیک « مبارزه برای نجات زن مظلوم علیه مرد حاکم و ناموسی» تبدیل می شود و آن دیدگاه سترون تراژیک به حیات خویش به شیوه ای نو و به تکرار بیمارگونه خویش در اقلیتی اندک ادامه می دهد.

زیرا برای دست یابی به این درک عمیق و توانایی ایجاد تحول در شناخت و گفتمان، در واقع «نقش سوم و مقام سوم» در هر بحث و رخداد لازم است که یک « نقش و مقام سمبولیک» است. این «نقش و مقام سمبولیک» به معنای این است که فرد حال می تواند « حالات و چشم اندازهای دو نقش دیگر» را ببیند و بررسی بکند، جایش را مرتب عوض بکند و قادر به نقد خویش و نقشهای دیگر، نظرات دیگر باشد و اینگونه او می تواند به راه حل بهتر و دقیقتر برای حل معضلات و بحرانهای فردی و یا جمعی دست یابد. در بحث ناموسی آنگاه نگاه سمبولیک و نقش سوم سمبولیک را نقد کسانی چون نگارنده بازی می کند که قادر به نقد چندچشم اندازی «پدیده ناموس» و توانایی نقد خطاهای «نقش اول و دوم» در گفتمان ناموسی هستند، تا بتوان به تحول چندجانبه فردی، فرهنگی، حقوقی و ساختاری دست یافت. به تحول در گفتمان ناموس و به دستیابی به «ناموس سمبولیک» و حقوق برابر زن و مرد دست یافت. (دراین باره به نقدهای اشاره شده مراجعه کنید.) زیرا نقش اول و دوم در نهایت محکوم به بازتولید ناموس و چرخه ناموس/بی ناموسی هستند و حاملان نقش دوم و نارسیستی به ناچار محکوم به ایجاد شکست خواست نهایی خویش هستند. زیرا آنها نیز اسیر بازی و گفتمان کهن، اسیر خشم و کینه نارسیستی یا رئال باقی مانده اند و ناتوان از دست یابی به «ساحت سمبولیک و ارتباط پارادوکس و تثلیثی با دیگری» هستند.

نتیجه گیری مهم دیگر لکان در سمینار « نامه دزدیده شده» این است که این بازی و «مثلث ارتباطی» در هر پدیده و حادثه به شیوه های مختلف مرتب تکرار می شود تا آنزمان که «نقش سمبولیک» به نقش اصلی و برخورد اصلی تبدیل گردد و بحران بتواند به پایان رسد، رخداد سیاسی، اقتصادی و یا عشقی بتواند به بحرانش پایان دهد و پا به مرحله جدیدی بگذارد. ازینرو نیز حوادث سیاسی یا فردی و عشقی که اسیر «نقش اول کور» و یا «نقش دوم خیالی و نارسیستی» بمانند، محکوم به «تکرار و بازتولید بحران» به شکل نوینی هستند تا آنگاه که به «راه حل سمبولیک» خویش دست یابند. همانطور که پایان هر بحران و هر رخداد و دستیابی به یک راه حل سمبولیک، به معنای ورود به عرصه نوینی از بازی عشق و قدرت است و اکنون دوباره می تواند و بایستی این سه نقش و این «مثلث ارتباطی» بوجود آیند تا تحول نوینی صورت بگیرد.

به این خاطر نیز گفتمان روشنفکری ایرانی مجبور است آن قدر به تکرار بحران خویش و لمس سترونی و حالات مونتاژگر یا نارسیستی و رئال خویش بپردازد تا سرانجام هر چه بیشتر به شناخت عمیقتر و به توانایی دستیابی به «حالت و مقام سوژه سمبولیک در دیدار با دیگری»، به توانایی دستیابی به « حالت سوژه متفاوت و پارادوکس» دست یابد و به بحران فردی یا جمعی خویش پایان دهد و تفاوت بیافریند، مازاد و خلاقیتهای نو بیافریند. آنجا که این اتفاق نیافتاده است و این بحران ادامه دارد، آنگاه ما با تکرار بیمارگونه «نقش اول کور» و یا «نقش دوم خیالی» در یک گفتمان و سناریو و در برخورد به یک پدیده روبرو هستیم و این تکرار بیمارگونه در رفتار و نگارش روشنفکر ایرانی حالات و تیپهای خاصی را بوجود آورده است که اینجا کوتاه آن را بیان می کنیم:

روشنفکر ناموسی: این حالت از روشنفکری ایرانی را می توان به ویژه در پیوند با مباحثی مثل اخلاق، دین و آداب و رسوم اجتماعی و یا در پیوند با هراسهای جنسی، ناموسی مشاهده کرد. حالت این روشنفکری این است که یا «نقش اول و کور» و مدافع رسوم کهن را به شیوه ای نو اجرا می کند و نه تنها ناتوان از ایجاد شک و چشم انداز نو به این معضلات و یا ناتوان از ایجاد روایات نو از دین و اخلاق و مباحث جنسی و ناموسی است، بلکه با این نظریات نو و برای دفاع از «ناموس وطن، دین، تاریخ و اخیرا ناموس اقوام» به مبارزه احساسی و نظری می پردازد. حالت زبان و سخن این روشنفکر ناموسی این است که خیال می کند حال او تنها کسی است که « به ناموس زبان فارسی، فرهنگ ایرانی، دین اسلام، ناموس اقوام ستم دیده و زنان در ستم» وفادار مانده است و از عزیزش، مادرش در برابر این خائنان و توطئه کاران دفاع می کند و بدنبال مقصری برای ناموس از دست رفته می گردد. ازینرو زبان و کلام این روشنفکر چه بخواهد و یا نخواهد، مالامال از خشونت و زمینه چینی برای جنگهای ناموسی و نفی دگراندیش است.

«نقش دوم» در این بازی ناموسی را در واقع «روشنفکر نارسیستی یا خیالی» بازی می کند که حال او نیز به دفاع «ناموسی از دیگری و نقطه مقابل»، به دفاع ناموسی از مدرنیت و یقه دراندن برای مدرنیت و سراپا مدرن شدن، یقه پاره کردن برای ظلم به خویش و گروه تحت ستمش می پردازد. یا از طرف دیگر اکنون این روشنفکر «نقش و فیگور ضد ناموس» را در این بازی بیمارگونه و سترون ایجاد می کند. اکنون ما با روشنفکر باصطلاح «بی ناموسی» روبرو هستیم که خیال می کند کاملا متضاد با اولی است اما متوجه نیست که او نقش و حالتش را اساسا بر اساس دشمنی و مخالفت با اولی گذاشته است و اینگونه اسیر گفتمان باقی مانده است. زیرا چرخه ناموس/بی ناموسی، چرخه اخلاق/ بی اخلاقی در واقع بازتولید کننده مهم گفتمان ناموسی و روشنفکر ناموسی است. همه کسانی که یکدفعه حال می خواهند

بی ناموسانه بنویسند و عمل بکنند و به قول خودشان «هر جنسیتی یا هرجنسی» شوند و خیال می کنند بدینوسیله بر اخلاق، بر دیگری چیره شده اند، در واقع اسیر این بازی تراژیک/کمیک ناموسی/بی ناموسی شده اند. به جای اینکه با رهایی خویش از خشم و کینه و با ورود به «نقش سوم» یاد بگیرند که با عبور از چرخه ناموس/بی ناموسی در واقع به جسم و تمنای خویش و دیگری در گفتار و کردار احترام بگذارند، پا به عرصه نقد و دیالوگ پارادوکس و همراه با علاقه/نقد با دیگری بگذارند و اینگونه نگاه و نگارشی چندسویه، هم منتقدانه، هم افشاگرانه و هم خندان و همراه با قبول محدودیت نگرشی خویش بیافرینند.

روشنفکر قهرمان: این حالت از روشنفکری ایرانی و روشنفکر ایرانی در سالهای قبل از انقلاب و در دهه اول بعد از انقلاب، در واقع بر فضای روشنفکری ایرانی حاکم بود و باعث شد که این روشنفکری و برای مثال روشنفکر چپ مبارزه بر علیه سرمایه دار را بر مبارزه بر علیه سرمایه داری ترجیح بدهد؛ «پدرکشی و شاه کشی» و اعدام انقلابی را بر تحول دموکراتیک جامعه و رشد حکومت قانون ترجیح دهد و بدینوسیله خود را به قربانیان بعدی این سیستم ادیپال و «پدرکش/فرزندکش» تبدیل سازد. این روشنفکری قهرمان گرا که اسیر گفتمان خیر/شری و پهلوان گرایی ایرانی بود، در واقع اسیر «نقش دوم و نارسیستی» بود و محکوم بود که شکست تراژیک خویش و خواستهای مدرن خویش را پایه ریزی سازد، زیرا «نوع رابطه احساسی و عمیق نارسیستی او با دیگری» در تناقض با خواستهای عمدتا مدرن و سمبولیکش به دنبال آزادی و عدالت قرار داشت. همانطور که عدم شناخت خوب علمی به پدیده ها و نبود فضای دموکراتیک کافی برای رشد این روشنفکر نوین، باعث این خطای تراژیک او شد.

امروزه با شکست آرمانها و قهرمان گرایی در جامعه ما حضور این روشنفکر قهرمانی که در واقع نمادی دیگر از همان روشنفکر ناموسی است، کم شده است. با این حال حضور این نگرش را می توان در نگاه برخی از روشنفکران چپ و در تحلیهای آنها بازیافت. برای مثال مجله «آرش» و بحث این مجله در باب «پدیده تواب» حضور این نگاه تراژیک روشنفکر قهرمان گرا را در برخی مباحث نشان داد. حاصل این حضور و تکرار تراژیک آن گاه این است که این قهرمانان روشنفکر به همان شکل خشن به «توابان قربانی نظام» برخورد می کنند که شکنجه گران برخورد می کنند. جنبه خنده دار و کمدی موضوع اما این است که اصولا دیگری «قهرمانی» وجود ندارد و همه قهرمانان در زندانها به قتل رسیده اند و این بخشی که بدفاع از آرمان آنها و ناموس قهرمانانه آنها می پردازد، در واقع خود به کمک «اعتراف و توبه» و پس از گذراندن سالهای طولانی زندان به خارج آمده اند. یعنی در واقع به نوعی تواب هستند و با این حال به همان شکل سابق به توابان برخورد می کنند و به بازتولید این فرهنگ قهرمانانه و غلط و به ایجاد برخوردی غلط و تراژیک به پدیده تواب می پردازند. نمونه مشخصی از این برخوردهای تراژیک/کمیک، سخنان و نوشته های «ایرج مصداقی» است که حتی نوع نوشته های او نیز به حالت کسی است که گویی بر «منبر تاریخ» نشسته است و در حال بازگویی خاطرات قهرمانان و قضاوت درباره بریدگان و دیگران است و به همان زبان تک سویانه قهرمانی می نویسد و به پدیده ها می نگرد. در درون جنبش فمینیستی می توان نمونه این نگارش قهرمان گرایانه، سیاه/سفیدی و در نهایت کم محتوا و ناتوان از برخورد عمیق و پارادوکس به دیگری را در «نقدها و خطابه های» قهرمان گرایانه و عمدتا در پی «افشای مردان ستمکار» از «شادی امین» دید. شیوه نقد و نگارشی که گویی از زمانی که او چریک بوده است تا کنون هیچ تغییر بنیادین نکرده است و فقط جای خلق دیروز و دیکتاتور دیروز و بازی نارسیستی قهرمان گرایانه و ناموسی دیروز را بازی جنگ زن قربانی و مرد دیکتاتور و قهرمانانی چون او گرفته است. خوشبختانه این نسل از روشنفکری قهرمانی مرتب در حال زوال است. با آنکه حوادث اخیر سیاسی در میان برخی از جوانان رادیکال و انقلابی دوباره میل این روشنفکری قهرمان گرایانه را ایجاد کرده است و این گفتمان در برخی نظرات این نسل بازتاب می یابد اما این فقط نمایشی کوتاه قبل از مرگ بیشتر و زوال بیشتر این «دایناسورهای روشنفکری ایران» است.

روشنفکر نارسیست: روشنفکر نارسیست ایرانی که به ویژه سابقا در نسل اول و کیش شخصیت پرستی آنها، روابط مرید/مرادی آنها و زبان پرطمطراق و یا «پارسی و تمیز» آنها و در ناتوانی از درک عمیق مباحث خویش را نشان می داد، حال حالات جدید خویش را در نسلهای روشنفکران جوان داخل و خارج از کشور بوجود آورده است. این روشنفکر نارسیستی که به طور عمده «نقش دوم» را در برخورد به پدیده ها بازی می کند، می خواهد «متفاوت از اولی» باشد و به هر شکلی سعی می کند که این تفاوت در رفتار و نگارش را بیافریند اما از آنجا که او در نهایت اسیر نگاهش و درگیریش با اولی و اسیر یک رابطه نارسیستی با دیگری است، از آنرو تفاوتهای او بیشتر «نمایشی، مصنوعی، سطحی» است و ناتوان از ایجاد یک چشم انداز عمیق و متفاوت به موضوعات و پدیده هاست. حالات دیگر این روشنفکری نارسیستی را می توان در ایجاد روابط مرید/مرادی نو یا ایجاد حبابهای نارسیستی بدور خویش و روشنفکرانشان در جنبش جوان چپ ایرانی یا جنبش جوان روشنفکران باصطلاح پسامدرن ایرانی و بحث ها و سایتهای ادبی، فرهنگی یا هنری آنها دید. بی دلیل نیست که در جامعه ایرانی اینقدر راحت به یکدیگر «استاد» می گویند و در جامعه ای که هنوز تقریبا هیچ کتابی از لکان و یا دلوز به فارسی ترجمه نشده است، بجز چند کتاب مرجع درباره لکان از دکتر موللی و غیره، اما اینقدر متخصص دلوز و لکان و غیره در میان نسل جوان وجود دارد.

روشنفکر می تواند دارای حالات «نارسیستی و نمایشی» نیز باشد. زیرا هر روشنفکر ی در نوع کلام و نگاهش در حال اجرای یک نمایش برای جلب توجه دیگران و برای مسحور کردن دیگران نیز هست اما اگر این میل نارسیستی و نمایشی در نگاه روشنفکر نقش اول را بازی بکند آنگاه او دچار حالات هیاهو طلبی و نون به نرخ روز خوردن برخی روشنفکران ایرانی می شود، اسیر حالات سیاه/سفیدی می شود و از طرف دیگر به «روشنفکر مالیخولیایی و خراباتی» ایرانی تبدیل می شود که یک معضل مهم روشنفکری ایرانی است. آنگاه نگارش و حالت این روشنفکر در واقع در پی «مرعوب کردن و مسحور کردن دیگری» به کمک سیتادهای پرطمطراق و ارجاعهای فراوان به دهها فیلسوف و متن متفاوت در یک یا چند جمله است. اینگونه او فقط حرف می زند برای اینکه جلب توجه بکند و در نهایت او دهان باز می کند، بی آنکه چیزی بگوید یا بیافریند. ترجمه های نارس، تفکرات و نگارش التقاطی که در آن از لکان تا دلوز و فوکو تا دهها فیلسوف دیگر به سادگی در کنار یکدیگر قرار می گیرند و به هم پیوند داده می شوند تا سخن و مطلب «پرطمطراقتر و با جلال و ارعاب بزرگتری» باشد، نماد این روشنفکری نارسیستی ایرانی است که در نهایت قدرت خلاق خویش را فدای این تمتع های نارسیستی و خودبزرگ بینهای نارسیستی و هورای هواداران کوچک خویش می کند. گروه بندیهای روشنفکری ایرانی در داخل و خارج از کشور عمدتا اسیر این «تمتع نارسیستی» و حماقت نارسیستی هستند و بدین خاطر به جای ایجاد «نگاه متفاوت و نو» در واقع « لعاب و بادکنک نارسیستی» نو می سازند که با یک نقد درست و عمیق می ترکد و جز بخاری نارسیستی و مدتی هیاهوی نارسیستی چیزی به جا نمی گذارد.

روشنفکر تابوشکن و تروامازا: از طرف دیگر روشنفکر به معنای حضور مداوم شکست هر روایت و حالت نمادین نیز هست. زیرا روشنفکر همان دیگری متفاوت است که مرتب بر مرز فرهنگها می زید و مرتب نشان می دهد که امکانی دیگر وجود دارد و یا قدرتها و حالاتی نو را، کلامهایی متفاوت و نو را به درون جامعه و فرهنگ خویش قاچاق می کند و تفاوت می آفریند. در این حالت روشنفکر به حالت یک «گرگ بیابان» و یا یک «ناسازه» است. یا او در این حالت انقلابی و رادیکال خویش در واقع نماد « حالت واقع یا رئال در معنای لکانی» است، یک «روشنفکر رئال» است که مرتب باور عمومی و ایمان عمومی را می شکند، دروغ و هیچی نهفته در این باور جمعی را نشان می دهد و ابتدا کویر می آفریند. او ازین جهت برای جامعه گاه به حالت یک «تراومای خطرناک» بروز می کند که جهانش را زیر سوال می برد و الواحش را می شکند و به جای آن هیچی و کویر می گذارد. اما اگر روشنفکر کار خویش را، اصل روشنفکری را فقط «ایجاد تروما و شکست قواعد و قوانین» بداند، آنگاه او در واقع اسیر خوشی و تمتع خشن و مطلق طلبانه این حالت رئال شده است .

آنگاه حالت او دقیقا حالت برخی از روشنفکری ایرانی است که فکر می کنند هر چه بیشتر افراطی شوند و زیر هر قاعده ای بزنند و حتی به بدن و جسم خویش و تمنای خویش توجه نکنند، آنگاه روشنفکرتر هستند و مستقل تر. یا اگر هر چه بیشتر در نظریاتشان فحش بدهند و لیچار بگویند و کلمات را بیرط کنار یگدیگر بگذارند، آنگاه آنها بیشتر بر «دال حاکم» غلبه کرده اند و زبان متفاوتی آفریده اند. اما این زبان پریشان گو، عصبی، هذیان آلود و مالامال از تمتع های جنسی و جنسیتی حل نشده، هر چه بیشتر نشان می دهند که اینجا ما با یک «زبان نو و چشم انداز نو» روبرو نیستیم بلکه با روشنفکری روبرو هستیم که در واقع اسیر حالت «رئال و تمتع رئال» است. ازینرو زبان و کلامش و حتی نگاهش به اروتیک و جسم و به دیگری، مالامال از خشونت و تمتع خشونتبار و یا حالات سادومازوخیستی بیمارگونه است. بی دلیل نیست که در این جامعه روشنفکری جوان و بدون شناخت عمیق «ساد» و بدون توانایی ایجاد یک نگاه پارادوکس به «ساد» و قدرت و ضعفهایش، یکدفعه «ساد» برای این جامعه گرفتار در خشونت اخلاقی و جنسی به «بت جدیدی» و به راه رهایی از هر گونه اخلاق و قانون و دال تبدیل می شود. زیرا جامعه و فرهنگ اخلاقی، عارف و کاهن اخلاقی در شرایط شکست خویش، نقطه مقابل و همزاد خویش را بوجود می آورد که همان «کاهن و عارف لجام گسیخته و بی مرزی» است که خیال می کند حال حق هر کاری را دارد. خواه بخواهد مثل اصول گرایان حاکم برای حفظ قدرت هر دروغی بگوید و یا اینکه بخواهد مثل این روشنفکری جوان زیر هر «قانون و دالی» بزند ،به این امید که به جهانی متفاوت دست یابد. اما اگر این نسل جوان و باهوش با تجارب فردی و جنسی خویش، با تجارب نگارشی و اندیشمندانه خویش صادق باشند، می دانند و می بینند که آنها و جمع آنها در واقع در حال تکرار آن گذشته و بازتولید آن سنت به شیوه جدیدی است. زیرا اسیر همان تمتع رئال و نارسیستی، خراباتی و مالیخولیایی و اسیر همان جنگ و چرخه اخلاق/وسوسه است که دشمنش و نقش اول به آن گرفتار است. این بی اخلاقی و ضد اخلاقی بودن آنها گرفتار همان مطلق گرایی و بی مرزی است که اخلاق دیکتاتور حاکم بدان دچار است. (بی دلیل نیست که لکان در مقاله «ساد و کانت» نشان می دهد که اخلاق مطلق کانتی و خواست بی مرز ساد، فرامن اخلاقی و بی مرزی رانش و وسوسه ها همزاد یگدیگر و در پیوند با یکدیگر هستند و راه فردیت سمبولیک از مسیر دستیابی به تمنای خویش، لمس اخلاق تمنای خویش و پذیرش قانون سمبولیک می گذرد. زیرا فردیت، قانون و تمنای سمبولیک و قادر به تحول لازم و ملزوم یکدیگر و همپیوند با یکدیگرند.)

در این حالت روشنفکری رئال و «ضد قانون و مرز» ایرانی دقیقا میل دستیابی به تمتع و خوشی «فراقانونی» نهفته است که اساس ساحت رئال است. زیرا ساحت رئال به قول لکان نه تنها کویر و شکست هر ساحت نمادین است،

ساحت رئال نه تنها مرز هر روایت سمبولیک است بلکه او عرصه «تمتع محض و بی مرز» نیز هست. ازینرو ساحت رئال با خشونت و تمتع جنسی و تمتع مرگ پیوند تنگاتنگ دارد. ازینرو حالت این ساحت رئال، حالت خراباتی و مالیخولیایی جنسی و روحی است. ازینرو زبان و کلام این روشنفکر افراطی و در پی ایجاد «تراوما و جنجال، تابوشکنی» آلوده به خشونت جنسی و گرفتار تمتع خشونت سادومازوخیستی، خراباتی و یا مالیخولیایی است. او اسیر این تمتع است که رو بسوی رانش مرگ دارد و نمی تواند واقعا «تفاوت» بیافریند یا زمینه ساز ایجاد تفاوتها و زبان نو باشد. جهان و زبان این روشنفکر گرفتار حالات رئال، زبان و جهان هذیان آلود، افراطی و چون لباس چهل تکه ای است که در آن همه چیز بر اساس این تمتع رئال و خودنمایی رئال و افراطی به یکدیگر پیوند خورده اند. بدون هیچ تحول عمیق و تفاوت نوین و بدون دستیابی به جهان و نگرش فردی خویش که به معنای تن دادن به«قانونی متفاوت و سمبولیک» است.

روشنفکر به سان منحرف جنسی: نمونه ای دیگر و همپیوند با این «روشنفکر رئال» در واقع حالت برخی روشنفکر ایرانی است که علاقه عجیبی به تابوشکنی جنسی یا جنسیتی دارند و اما در حین تابوشکنی نشان می دهند که آنچه آنها «کوئیر» می خوانند و یا نگاه دلوز/گواتاری و مرگ بر روانکاوی می خوانند، در واقع در بسیاری موارد تمتع های جنسی و رئال نارسیده و حل نشده است. در این حالت، حالت و نگاه روشنفکر ایرانی به مباحث جنسی و جنسیتی مثل حالت و رفتار یک «منحرف جنسی» است. زیرا منحرف جنسی نیز در نهایت فقط « یک حالت و نقش سوژه در ارتباط با دیگری» است. حالت و ارتباطی بیمارگونه و رئال میان سوژه و دیگری که در آن سوژه می خواهد مثل پدر اولیه و «حرمسرادار» بدون مرز و محدودیت باشد و نمی خواهد به سوژه سمبولیک تبدیل شود که می داند محدودیت دارد و نیازمند دیگری است. این روشنفکر ایرانی نیز مثل منحرف جنسی می خواهد ورای هر مرز و محدودیت جنسی یا جنسیتی باشد، می خواهد نیازمند خویش و دیگری و نیازمند دیالوگ با دیگری و توجه به تمنای جسم خویش و دیگری نباشد بلکه بتواند به هر لذت و تمتعی که می خواهد از جسم خویش و دیگری دست یابد. نوع نگاه و حالت این روشنفکر گرفتار حالت منحرف جنسی را می توان در نگرشها و نظریاتی بازیافت که از «هرجنسی بودن یا هر جنسیتی بودن» سخن می گویند و یا «کوئیر» را می خواهند به این اندیشه بیمارگونه مسخ کنند که گویی کوییر به این معناست که امروز بتوانی همجنس گرا، فردا دگرجنس گرا و غیره باشی و هر روز بتوانی جسمت و تمنایت را مثل لباس تن ات عوض بکنی. در حالیکه «کوئیر» در معنای عمیق و سمبولیک آن به معنای شکاندن مرزهای جنسی و جنسیتی خشک و امکان حضور هزار بدن و راه است. ولی هر راه و بدن، هر حالت بوچ یا فم نیز دارای محدودیتهای جنسی و جنسیتی خویش است و تمنایش نیازمند تمنای دیگری است و نیازمند به دیالوگ دائمی با دیگری است. زبان و کلام این روشنفکر جنسی مالامال از تمتع بیمارگونه میل «کردن دیگری» و چیرگی بر دیگری است، حتی وقتی به حالت و زبان زنانه این روشنفکری بیمار خویش را نشان بدهد. یا این روشنفکر و روشنفکری بیمار می خواهد مثل سادیست و مازوخیست بیمارگونه و خشن، خود را به ابزار بیان و تمتع «دیگری بزرگ و جباری» تبدیل کند و حال در نام او می خواهد بر هر «قانون و محدودیتی، بر هر دالی» چیره شود.

یکی از جدیدترین استدلالات مورد استفاده این روشنفکر گرفتار حالات رئال و در پی «نفی قانون و دیگری» این نظریه نهایی لکان است که «دیگری بزرگ مرده است». اما این روشنفکری بیمار به ناچار این جمله مهم و اساسی لکان را برای دستیابی به تمتع رئال و جنسی خویش به این تعبیر می کند که «هیچ قانون و قضاوتی در میان نیست»، در حالیکه جمله لکان و یا اینکه «خدای خوب، خدای مرده است»، به این معناست که ابتدا با مرگ «دیگری بزرگ»، با قبول کمبود او در واقع «قانون سمبولیک و قادر به تحول مداوم» و شرایط ایجاد جهانهای نو و واقعیتهای نو، فردیتهای نو ممکن می شود. یعنی می توان هم به اخلاق تمنا و اخلاق رابطه با دیگری تن داد و همزمان مرتب از طریق دیالوگ با خویش و دیگری، از طریق دیالوگ و چالش با پدیده ها، به تفکر و حالتی نو از رابطه، از جنس و جنسیت دست یافت. همانطور که می دانی هیچ راه و قانون سمبولیک جدیدی نمی تواند به استحکام نهایی جامعه کمک کند و همیشه فضاها و راههای نویی بوجود می آید. همانطور که وقتی قبول کردی که دیگری بزرگ مرده است، آنگاه اساسا جایی برای حرکت انقلابی و رادیکال به معنای «آنتی ادیپ، قانون شکنی محض و پدرکشی» ممکن نخواهد بود، آنگاه دیگر حتی نمی توانی بگویی که می خواهی نظام سرمایه داری را کامل کنار بزنی، زیرا این یک توهم است و تو هنوز اسیر توهم وجود یک «دیگری بزرگ» هستی و فقط می توانی در چهارچوب شرایط و امکانات به تحول در شرایط و گفتمانها کمک رسانی و تفاوت ایجاد بکنی. ازینرو به قول ژیژک در کتاب «اندام بدون جسم» مهمترین و رادیکالترین نتیجه گیری از مرگ دیگری بزرگ و اینکه حتی «نام پدر و قانون سمبولیک» نیز دیگر نمی تواند باعث استحکام شرایط و جامعه سمبولیک شود، این است که اندیشه انقلابی و رادیکال بایستی بر هر حالت «ضد ادیپی» خویش و تلاش برای چیرگی بر پدر و دیگری بزرگ چیره شود و از آن بگذرد.5 (یعنی این اندیشه انقلابی بایستی از «گفتمان هیستریک» بگذرد و به «گفتمان روانکاوانه» دست یابد)

روشنفکر مونتاژگر: تفکر روشنفکر گرفتار حالات نارسیستی و یا رئال، گرفتار حالات نمایشی، مرید/مرادی یا « قانون شکنی محض» در واقع یک تفکر مونتاژگر، چهل تکه و ناتوان از ایجاد نقد پارادکس و چند چشم اندازی به پدیده

هاست. او ناتوان از حرکت و تغییر چشم اندازها در حین سنجش و نقد دیگری و پدیده هاست. همانطور که چنین روشنفکر رئال و نارسیستی نمی تواند هم نظریات را خوب بفهمد و هم بر مرز نظریات بزید. یا نمی تواند قادر به نگریستن و نقد بستر فکری خویش و دیالوگ با دیگری و پذیرش گفتگو و نقد متقابل باشد. او دچار این فانتسم و توهم است که قادر است بر محدودیتهای نظری خویش کامل چیره شود و یا نیازمند به نظرات دیگران و چشم اندازهای دیگر نباشد. برای عبور از این خطاها و برای دستیابی به قدرت و فردیت متفاوت خویش، برای ایجاد «تفاوت و واقعیت نوین، گفتمان نوین»، او احتیاج به عبور از «نقش اول رئال» و «نقش دوم نارسیستی» و ورود به «ساحت فردیت و سوژه سمبولیک، ورود به نقش و جایگاه سوم سمبولیک» دارد. ناتوانی روشنفکری ایرانی از این تحول عمیق و تغییر جا، ناتوانی از دستیابی به «رابطه سمبولیک با دیگری»، علت اصلی سترونی او و تکرار بحران روشنفکری، علت محوری و پایه ای ناتوانی روشنفکر ایرانی از دست یابی به «فردیت نو و چشم انداز نو و متفاوت، گفتمان و جهان نو و متفاوت» است.

سخن نهایی

باری روشنفکری ایرانی و روشنفکر ایرانی با دستیابی هر چه بیشتر به « نقش و مقام سمبولیک» و رابطه پارادوکس/ تثلیثی با پدیده ها، با «دگردیسی هر چه بهتر به سوژه متفاوت» می تواند نه تنها بر بحران خویش چیره شود و به قدرت خلاق خویش بهتر دست یابد بلکه او می تواند بدین وسیله کمک به تحول فردی و گفتمانی،سیاسی بکند که اصولا حضور این روشنفکر و جنبش روشنفکری را ضروری ساخته اند. روشنفکر ایرانی تنها با ورود هر چه بیشتر به این عرصه سوژگی و فردیت و حالات مختلف آن می تواند به سرنوشت خویش و راه خویش، ضرورت خویش تن دهد و «چشم اندازی نو به یک پدیده و یا به یک گفتمان» را بیافریند. چشم اندازی متفاوت که اصولا به خاطر جا و مقام متفاوت او در دیسکورس امکان پذیر می شود. اما برای این تحول مهم بایستی او هر چه بیشتر به شناخت عمیق سناریو و «نوع رابطه خویش با دیگری» دست یابد، از یک سو به شناخت تئوریک گفتمانها و بستر فکری خویش دست یابد و از سوی دیگر بتواند مرتب جا و مکان و چشم اندازهای خویش را تغییر دهد و چشم اندازهای نو و یا بستری برای قدرتها و چشم اندازهای نو توسط دیگران بوجود آورد.

نقد بالا یک نمونه از توانایی به این «نقد سمبولیک و نقش سوم» است و دقیقا به این دلیل قادر به ایجاد چشم انداز نوین و متفاوت و روانکاوانه به موضوع روشنفکری و بحران روشنفکری ایران است. چشم اندازی که تا کنون به این شکل وجود نداشته است. اما این نقد سمبولیک می تواند در نهایت باز هم گرفتار یک « حالت نارسیستی» شود اگر که بخواهد فقط پند بدهد و یا از موضع بالا به دیگران بنگرد، آنها را سرزنش اخلاقی بکند و بخواهد که دست از کارهای باصطلاح غلط خویش بردارند.

زیرا موضوع سمبولیک و نقش سوم دقیقا ایجاب می کند که حالت و چشم اندازهای مختلف اول و دوم را درک و لمس کرد، پی برد که در نگاه یکایک ما این حالات وجود دارد و هیچکس در همه حالت و در هر مقاله و نقدش همیشه نمی تواند دارای حالت سمبولیک باشد و می تواند دچار همین اشتباهات و حالات نارسیستی یا رئال بشود.

از طرف دیگر این «چشم انداز سمبولیک» این امکان را به نگارنده می دهد که پی ببرد که هر کدام از این حالات بیمارگونه بالا، از حالات مالیخولیایی، ناموسی، نارسیستی تا حالات ناموسی، رئال و خراباتی روشنفکری خود نیز ضرورتهای تحول و مسیرهای تحول هستند، مسیرهای دگردیسی اولیه هستند و او نیز در مسیر تحولش این بیراهه ها و تحولات بینابینی را طی کرده است. موضوع این است که روشنفکر با توانایی «نگریستن سمبولیک به خویش و سناریوی خویش» بتواند در این نقش نماند و تحولش را کامل بکند و گام به عرصه سمبولیک و فردیت خویش بگذارد و کارش را بپایان رساند. بنابراین قصد این نقد دقیقا این است که به دوستان و روشنفکرانی که اسیر این حالات نارسیستی و رئال هستند و نگاه و جهانشان دچار این بحران و ناتوان از دستیابی به قدرت نوین خویش هستند، ابزار و شناختی قدرتمند برای دستیابی به راه و قدرت خویش در اختیارشان بگذارد.
زیرا «راه نو»، بدن نو، واقعیت نو هیچگاه حاضر و آماده و یکدفعه بدست نمی آید بلکه «راه نو، چشم انداز نو» در مسیر تحول و با عبور از خطاها و افراطهای مختلف بدست می آید. مسیر دست یابی به چشم انداز متفاوت خویش دقیقا عبور از همین حالات نارسیستی و رئال و توانایی نقد مداوم خویش و خندیدن به خطاهای خویش و دیگری است. یکایک نظرات و روشنفکرانی که اسیر حالات بالا هستند در واقع به جای ندامت و پشیمانی بایستی حال گام بعدی را بردارند و با لمس «توهم و خطای نهفته در نقش شان» هر چه بیشتر به «نقش سمبولیک» و قدرت عمیق خویش دست یابند، به چشم اندازی دست یابند که اصولا وجود آنها و راه آنها را ممکن ساخته است. حالات نارسیستی و یا رئال در رفتار و کردار و نوشتار روشنفکر در معنای دلوزی مثل «راههای موقت فرار» از دیسکورس و جسم حاکم و راههای شکستن بدن و نظم حاکم بر جسم و جان روشنفکر یا یک جامعه هستند اما این راههای موقت مثل توانایی «حیوان شدن» و

ساد شدن و غیره می توانند فقط کوتاه مدت موثر باشند و به قول دلوز اگر به تحول بعدی و ایجاد بدنی نو، چشم اندازی نو و متفاوت نیانجامند، محکوم به شکست و بازتولید جسم سابق و دیسکورس سابق هستند.

همانطور که دستیابی به این حالت سمبولیک به این معناست که این «نقد سمبولیک و این راه و چشم انداز سوم» هیچگاه پایان نمی یابد و حال خوانندگان می توانند به کمک این چشم انداز نو، با وارد شدن به عرصه سمبولیک به کمک این راه نو، با توانایی به لمس سه نقش «کور، نارسیستی و سمبولیک» در این نقد و بحث روشنفکری، حال گامی جلوتر بگذارند و چشم اندازی چهارم و متفاوت ایجاد بکنند، نقاط قوت و ضعف این نقد را ببینند و چیزی متفاوت و چشم اندازهایی بهتر و نوین ایجاد بکنند. زیرا به زعم لکان «ساحت سمبولیک هیچگاه به نوشتن پایان نمی دهد». ازینرو خلاقیت، کتابت و نقد را پایانی نیست.

ما در نسلهای مختلف، در آثار و کارهای یکایک روشنفکران و اندیشمندان ایرانی شاهد حضور قدرتهای نوین و سمبولیک این روشنفکری نوین و قدرتهای نوین هستیم و این نقد دقیقا در پی آن است که این گفتمان نو هر چه بیشتر به گفتمان حاکم و قدرتمند تبدیل شود. ازینرو این قدرتهای نوین در نسلهای مختلف و به ویژه در نسلهای جوان سوم و چهارم بایستی با کمک پذیرش نقد و خندیدن به خطاهای خویش هر چه بیشتر به این قدرت نوین خویش دست یابند و کار جدید خویش را به پایان برسانند. ما نسلهای مختلف به یکدیگر و به ارتباط و نقد متقابل احتیاج داریم و این چالش و گفتگو را پایانی نیست.

ادبیات:

/1http://www.iranglobal.info/printsite.php?news-id=2733
/2http://www.sateer.de/1980/03/blog-post.html
3/ / سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/ رئال یا واقع: هر پدیده و در کل مثل هر انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند(1). موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز خوشی کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق ذر بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژیژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید.
در رابطه سمبولیک فرد همیشه در یک حالت پارادکس با دیگری و غیر ارتباط می‌گیرد. یعنی هم به جهانش و به خواستش، به رقیبش، به «دیگری یا به غیر» عشق می‌ورزد و همزمان قادر به نقد و انتقاد از آنها و از خویش است. او همیشه در رابطه‌اش در واقع در یک ارتباط تثلیثی، سه گانه قرار دارد که در این ارتباط، رابطه میان او و خویش، میان او و معشوق همیشه بر بستر قانون و دیسکورس نام پدر صورت می‌گیرد. یعنی از یک سو او می‌داند که همیشه فاصله‌ای هست و او هیچگاه به ذات نهایی خویش و رابطه و دیگری پی نمی‌برد و هر سخن او تفسیری و راهی و چشم‌اندازی قابل تحول و ناتمام است. از طرف دیگر او می‌تواند مرتب از ضلع سوم به خویش و رابطه‌اش بنگرد و خویش را نقد کند و روابطش را متحول سازد. رابطه نارسیستی یک رابطه دوگانه نگاه/نگاهی و سحرکننده است که در پی یگانگی نارسیستی است. ازینرو از نقد و فاصله و از دیدن خویش و هستی به سان یک چشم‌انداز قابل تحول هراس دارد. زیرا این نگاه سمبولیک تمتع و ژوئیسانس نارسیستی و یا رئال او را در هم می‌شکند و بهشت دروغین او را داغان می‌کند. انسان اسیر رابطه رئال کاملا در نگاه دیگری محو شده است و به ابزار دست او برای تجاوز و خشونت تبدیل می‌شود، مثل حالت یک تجاوزگر جنسی.
/4http://www.sateer.de/1983/03/blog-post_14.html
/5http://www.sateer.de/1983/03/blog-post_31.html
6- Zizek: körperlose Organe. S. 141

بخش چهار: روانکاوی بحران زبان فارسی

انسان در زبان می زید. بنابراین بحران فردی و یا جمعی یک انسان قبل از هر چیز در قالب بحران زبان او خویش را نشان می دهد. به همین دلیل نیز لکان روانکاوی را یک « آنالیز زبان» می خواند. روانکاوی به فرد اجازه می دهد تا با «دیگری خویش»، با تمناهای پنهان خویش دیدار کند، او را در کلام و گفتارش بشنود و با او وارد دیالوگ گردد. همینکار را نیز روانکاوی مباحث فرهنگی و یا زبانشناسی می کند تا یک فرهنگ و جامعه با تمناها و بحرانهای نهفته در زبان و فرهنگ خویش، با دیگری خویش آشنا شود، با او به دیالوگ بنشیند و راهی برای عبور از بحران خویش و دستیابی به بلوغی نو و قدرتی نو، وحدت در کثرتی نو یا کثرت در وحدت چندصدایی نو بیابد.

اگر یک فرد نوروتیک بحرانهای ناخودآگاه خویش را در قالب تپق زدن، خطاهای زبانی و یا کلامی و غیره آشکار می سازد، آنگاه بحران یک جامعه مثل بحران مدرنیت فرهنگ ایرانی خویش را در قالب بحرانهای مختلف مدرن این جامعه و از جمله در قالب «بحران زبان فارسی» و بحران زبان یکایک ما خویش را نشان می دهد. زیرا «زبان» ما هم هویت ما و هم ساختار و گفتمانی است که در چهارچوب آن ما به جهان و دیگری می نگریم. زیرا زبان ما تنها اصوات نیست بلکه هر زبان عرصه حضور «تمناهای عمیق» یک فرهنگ و فرد است. ازینرو ناخودآگاهی خویش را به ویژه در عرصه زبان، در خطاهای زبانی فرد نویروتیک، در زبان پریشی فرد روان پریش و غیره نشان می دهد. همانطور که بحران هویت یک جامعه خویش را در بحران زبان آن جامعه نشان می دهد و راهی برای عبور از بحران می جوید.

این بحران زبان فردی یا جمعی همزمان پیش شرط تحول و عبور از بحران مدرنیت و زمینه ساز تحول و رنسانس بعدی است، به شرطی که راز این بحران و راههای عبور از آن بدرستی شناخته شود. نگاه روانشناختی می تواند در این عرصه نیز به درک چشم اندازی متفاوت از بحران کمک کند و در کنار متخصصان زبان و رشته های دیگر به راههای تحول و عبور از بحران دست یابد. روانکاوی می تواند با شناخت «تمناهای نهفته» در ساختار و حالت زبان یک فرد یا یک ملت به عبور از یک بحران و دست یابی به بلوغی نو کمک رساند. بلوغی که همزمان به معنای دستیابی به «زبان و گفتمانی نو» است. بلوغی که در عرصه زبان یک ملت به معنای عبور از حالت چندپارگی و روان پریشی کنونی زبان فارسی و دست یابی به «وحدت در کثرتی نو» و زمینه سازی حضور هزاران روایت و زبان نو و متفاوت فردی بر بستر این زبان مشترک است. به معنای توانایی زبان فارسی به تحول به یک زبان علمی و قادر به پذیرش سمبولیک کلمات مهاجر و دوری جویی از هر حرکت افراطی، خواه بازگشت به زبان اصیل پارسی یا گرفتاری در حالات مختلف «فارگلیسی» از یک سو است و از سوی دیگر به معنای احتراز از بازگشت به خویشتن قومی و همزمان امکان حضور فرهنگها و زبانهای مختلف، چه زبانهای قومی یا زبانهای مدرن و دیالوگ آنها با زبان مشترک فارسی است. ازینرو در این بخش به نقد بحران زبان فارسی و به نقد کتاب آشوری در این زمینه می پردازیم. علاقه مندان می توانند همچنین در کتاب « از بحران مدرنیت تا رقص عاشقان و عارفان زمینی» به نقدهایی در این زمینه دست یابند.

از «زبان باز» آشوری تا «هویت باز» نسل ما(1)

تحلیل روانکاوانه یک نگاه و تحول نو و آسیب‌شناسی هراس و انتقادات مخالفان آن

کتاب تازه آقای آشوری به نام «زبان باز» به طرح و تشریح نوینی از معضل و بحران مدرن زبان فارسی می‌پردازد و بر بستر نگاهی به راه‌های گذار و تکامل زبان‌های علمی مدرن، مانند زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی، پیش‌شرط‌های کلی عبور از بحران مدرن زبان فارسی و شرایط گذار هر چه بیشتر زبان فارسی از زبان طبیعی به یک زبان مدرن را مطرح می‌کند. او در این نوشته راه‌های مشخص گذار زبان فارسی به یک زبان مدرن علمی را مطرح نمی‌کند و احتمالا در جلد دوم این کتاب به راه حل‌های مشخصی می‌پردازد . راه‌هایی که تا کنون در دو اثر دیگرش، کتاب «بازاندیشی زبان فارسی» و پیش‌گفتار کتاب «فرهنگ علوم انسانی»، نیز به آنها پرداخته است و با واژه‌سازیهایش در کتاب «فرهنگ علوم انسانی» نمونه‌هایی از این امکانات نو را نشان داده است. مانند واژه‌هایی مثل مدرنیّت که امروز کامل در زبان فارسی جا افتاده است.

این اثر نو از آشوری بازتاب گسترده‌ای داشته است و نقدهای موافق و مخالف مختلفی را در بر داشته است. طبیعی است که هر نگاه نو بایستی به نقد کشیده شود، زیرا هیچ تئوری علمی کامل و بدون عیب نیست. از طرف دیگر نقد و چالش تخصصی میان زبان‌شناسان، واژه‌سازان، مترجمان و غیره، _ با رعایت تفکیک حوزه‌های مدرن علمی و بررسی و نقد از چشم‌انداز همیشه ناتمام حوزه کاری خویش_ ، می‌تواند به رشد این تحول سیستماتیک و به رشد ایجاد راه‌های مختلف عبور از بحران زبان فارسی کمک کند. اما مشکل چالش علمی همیشه مشکل تخصصی و فنی و نگرشهای مختلف مدرن و یا پسامدرن به یک موضوع بحث نیست. برعکس چنین چالشی به رشد و قوام تحول علمی کمک می‌رساند. یک بحث تخصصی همیشه یک جنبه احساسی و روانی با خویش به همراه دارد که می‌تواند به رشد چالش کمک رساند و یا مانع رشد و تحول مناسب چالش علمی گردد.

من در این مقاله و در مقاله آینده نگاهی به نظرات آقای آشوری از منظر روانکاوی زبان و موضوع زبان از منظر روانکاوی می‌اندازم و بر بستر این نگرش روانکاوانه قدرت و ضعف نظریه او را باز می‌کنم و سعی می‌کنم چشم‌اندازی دیگر به این مبحث مهم باز کنم، بدون آنکه از حوزه تخصصی خویش خارج شوم و وارد مباحث تخصصی حوزه زبان‌شناسی و یا واژه‌شناسی گردم. اکنون ما نیاز به ایجاد چشم‌اندازهای مختلف به موضوع «بحران زبان فارسی» داریم تا بحث عمیق‌تر و چندجانبه‌تر گردد. از طرف دیگر، با نقد روانکاوانه نظرات طرح شده در جلسه نقد بر کتاب آقای آشوری در ایران (1) در این مقاله و نیز با آسیب‌شناسی نظریات و نگاه نهفته در مقاله «زبان دیوزدگی» از دکتر حافظیان (2) در مقاله دوم، به آسیب‌شناسی روانکاوانه معضلات و موانع روانی نهفته در مسیر تحول زبان نوی علمی فارسی و در راه رشد چالش مدرن و علمی می‌پردازم.

رابطه زبان و فرد

انسان در زبان می‌زید و زبانش نه تنها بر تفکر او اثر می‌گذارد بلکه بنا به نظرات جدید و پسامدرنی در واقع زبانش تفکر او، جهانش و فردیتش را می‌سازد. زیرا هر انسانی در یک دیسکورس یا گفتمان زبانی می‌زید و نوع رابطه فرد با این گفتمان و یا با این «غیر بزرگ» تشکیل‌دهنده بخش اصلی شخصیت و فردیت اوست. بر اساس تئوری روانکاوانه لکان در باب زبان، هر زبانی دارای دو خصلت «زبان عبارت (1)» و «زبان اشارت(2)» است. «زبان عبارت» بیانگر صرف و نحو و حالات آوایی و دستوری یک زبان است و «زبان اشارت» جایگاه تمنا و آرزومندی بشری است (5)؛ تبلور میراث فرهنگی و جایگاه آرزومندی، هویت جمعی و اشارات «غیر بزرگ» به فرد است. آشوری نیز در کتابش به همین دو حالت زبان و زبان فارسی به شیوه خویش اشاره می‌کند و از «میراث فرهنگی» نهفته در هر زبان و در زبان فارسی سخن می‌راند و از حالت «زیست‌بومی» زبان سخن می‌گوید. (6)

برای مثال می‌توان گفت که زبان فارسی در واقع دارای یک حالت شاعرانه و عارفانه است و به عنوان «زبان اشارت» در خویش مجموعه ارزش‌های اخلاقی و عارفانه را در بر دارد که می‌توانند به سادگی هر کلام مدرن مثل «فردیت»، «آزادی» و غیره ر ا، در حین ترجمانش به فارسی، به یک حالت عارفانه و یا اخلاقی مسخ و تبدیل سازند. همانطور که این کار مرتب اتفاق افتاده است و می‌افتد. ازین رو «فردیت و آزادی همیشه ناتمام، قانونمند و مرزدار مدرن» در ترجمانش به فارسی به یک «خودمداری مطلق‌گرای و آزادی عارفانه» ایرانی دگردیسی می‌یابد. همانطور که وقتی روانشناسان ایرانی _ به ویژه در سالهای اول کارشان_ به بیمار ایرانی می‌گویند که به فردیتش و خواست‌هایش توجه

کند و به آنها تن دهد، آنگاه احتمالا این بیماران از خانقاه سر درمی‌آورند و درون‌گرا می‌شوند، یا از «انسان اخلاقی خود_سرکوب‌گر دیروز» به «لذت‌پرست بی‌مرز امروز» تحول می‌یابند. در حالیکه مفهوم «من مدرن» و ارضای خواستهای «من» خویش در روان‌کاوی معمولا نگاهش به بیرون و تغییر واقعیت است و با قبول مرز خویش و قبول قانون یا «نام پدر» همراه است. « زبان عبارت» فارسی نیز دارای خصلتهای خاص خویش است و برای مثال دارای بستر ترمینولوژیک قوی یک زبان مدرن نیست و به قول آشوری از درون خویش قادر به ایجاد این تحول نیست و مانند زبان‌های مدرن احتیاج به یک زبان ترکیبی و مکانیکی سیستمانه دارد.(به ویژه که این مفاهیم مدرن یا تخصصی در نتیجه ارتباط با مدرنیّت و با «غیر» اصولا به درون فرهنگ فارسی راه یافته است و یا در حال راه یافتن است).

در نهایت میان «زبان عبارت» و «زبان اشارت» یک فرهنگ ارتباطی متقابل نیز وجود دارد و هر دو بر بستر «زیست‌بومی» یک اجتماع و فرهنگ شکل گرفته‌اند. از طرف دیگر آنها به این فرهنگ شکل و حالت خاصی را می‌بخشند و گفتمان فرهنگی را تولید و بازتولید می‌سازند. یعنی یک رابطه دیالکتیکی و متقابل و یا در معنای دیگر یک حالت «دیفرانس» دریدایی اینجا حکمفرماست که هر کدام وابسته به دیگری است و اجزای یک سناریو و یا گفتمان مشترک و وابسته به یکدیگر هستند. تمنای مدرن و یا هویت بالغانه (در معنای روانکاوانه هویت سمبولیک(9)) احتیاج به «زبان عبارت» مناسب خویش دارد تا قادر به حس و بیان خویش و تحول مداوم خویش باشد و بالعکس «زبان عبارت» قوی و مدرن نیازمند به «زبان اشارت» و هویت بالغانه و سمبولیک و همیشه در حال تحول جمعی و فردی است. زیرا این هویت نوی مدرن و باز مداوما در پی ایجاد جهان جدید سمبولیک خویش و زبان فنی و علمی نوین خویش برای دست‌یابی به تمنای نوی خویش است.

زبان مدرن مانند فرهنگ مدرن (زبان عبارت و اشارت مدرن)، به بیان آشوری در این کتاب، یک «زبان باز،فراخزیست و راززدا (7)» است که مرتب تحول می‌پذیرد، کلمات مهاجر می‌پذیرد و مرتب عرصه‌های جدیدی از ترمینولوژی و علم را بوجود می‌آورد. این زبان مدرن قادر به نگریستن، تسخیر و ساختن جهان سمبولیک و زبانی خویش است. در حالی که زبان فارسی که هر کلام و محتوایش دربرگیرنده یک بحران مدرنیت/سنت است، نه دارای این بستر علمی و ترمینولوژیک قوی است و نه «زبان اشارتش» رو به سوی نگریستن، تسخیر کردن و آفریدن هستی دارد و بیش از هر چیز گرفتار حالات خراباتی و اخلاقی خویش است. (این نگاه البته به معنای نفی قدرت‌های این زبان نیست بلکه به ضرورت تحول و گسترش آن اشاره می‌کند. اصولا بحران مدرن زبان فارسی پیش‌شرط تحول مدرن اوست و در هر تکامل و یا تحول هرچند ناقص این زبان و یا این هویت راهی و امکانی نو نهفته است که اگر بتواند، با شناخت دقیق معضل و دیسکورس زبانی خویش، به عبور از بحران خویش دست یابد، قادر به ایجاد تحولی نو و مدرن خواهد بود.)

ازین رو آنکه این معضلات را نشناسد در نهایت سخنش اخلاقی، عارفانه و یا زبانش از لحاظ فنی و بیانی به یک «آش شله قلمکار» اسیر «بی‌زبانی» تبدیل خواهد شد. یا به قول آرامش دوستدار اندیشه این روشنفکر ایرانی، تحت تاثیر این معضلات فرهنگی، «اندیشه‌نما(8)» می‌شود. این روشنفکر و یا زبان او تحت تاثیر « بسته بودن» درونی زبان فارسی و تحت تاثیر روحیه ایرانی خویش، گرفتار دور باطل فرهنگ ایرانی می‌گرد . دور باطل و اسارت نارسیستی/رئال (9) در نگاه دیسکورس زبانی و هویتی ایرانی که ثمره‌اش همان گذار اجتناب‌ناپذیر از «راوی» روشنفکر و ناراضی بوف کور به سوی «پیرمرد خنزرپنزری» سنت و تکرار یک چرخه جهنمی است که در کل کتاب بوف کور و در کل تاریخ دو سده اخیر ما مرتب تکرار می‌شود.(شاید به این دلیل نیز همه روان‌کاویها و نقدهای بوف کور این چشم‌انداز اساسی و این ماتریکس درونی بوف کور را ندیده‌اند و به آن نزدیک نشده‌اند، با وجود قدرتهای سمبولیک هر کدام از این نقدها. در این مورد به کتاب سوم الکترونیکی من در این باب و به نام « روان‌کاوی پسامدرنی بوف کور و گفتمان حول بوف (کور» در سایتم مراجعه کنید.10

انسان در معنای روان‌کاوی لکان و یا در نگاه پسامدرنی ، جزیی از یک تمامیت سنّتی و یا یک «موجود بر_خود_ایستای_خودفرمان» مدرن نیست بلکه او یک موجود یا «سوژه منقسم» است. این به این معناست که هر انسانی در واقع در هر عملش و در هر بیانش هم یک «فاعل عبارت(11)» و هم یک «فاعل اشارت(12)» است و مرتب مجبور است به عنوان یک فرد با دیگری، با «غیر» ، با زبان و جهانش ارتباط برقرار کند؛ به عنوان یک سوژه باز و همیشه ناتمام مرتب با بخشی دیگر از هویت و تمناهای خویش روبرو شود و آنها را در جهان نمادین و سمبولیک فردی خویش پذیرا شود و تحول یابد. ازین‌رو نیز به قول لکان جهان سمبولیک فردی و بشری همیشه ناتمام است. ازین‌رو هنر و علم و اندیشه بشری همیشه ناتمام و در ارتباط با «غیر» و در حال تحول دائمی است.

برای مثال وقتی من می‌گویم: «من ایرانی هستم»، آنگاه من به عنوان «فاعل عبارت یا جمله» بیانگر این نظر هستم . ولی به عنوان «فاعل اشارت» در واقع این «غیر بزرگ»، این مفهوم «ایرانی بودن» است که مرا وامی‌دارد، خویش را

اینگونه یا آنگونه بپندارم. زیرا او دارای بار ارزشی و معنایی قوی و تبلور هویت و تمنای انسان و دیسکورس ایرانی است. موضوع نوع ارتباط سمبولیک، نارسیستی یا رئال من (9) با این هویت نهفته در زبان اشارت و در مفهوم «ایرانی» بودن است که مرا به یک فرد باز و قادر به نقد سمبولیک فرهنگ خویش و قادر به پذیرایی مداوم نگاه مدرن و هویت‌های دیگر در هویت و در زبان خویش متحول می‌سازد. یا این نوع رابطه مرا اسیر نگاه نارسیستی و یا کابوس‌وار «غیر» و مفهوم «ایرانی» می‌سازد و مرا به یک موجود بسته و ناتوان از تحول و نقد مسخ و تغییر می‌دهد. ازین‌رو تحول و تکامل در فرد و یا در زبان از طریق نوع ارتباط شخص با این «غیر بزرگ» مانند نوع ارتباط با زبان، فرهنگ، مذهب و یا با «غیر یا دیگری کوچک» مانند نوع ارتباط با معشوق و رقیب به وجود می‌آید.

آن فرد یا جامعه‌ای که بتواند با یک رابطه فاصله‌دار، تثلیثی (رابطه سمبولیک) با این «غیر بزرگ»، با دیگری ارتباط بگیرد و هم او را دوست بدارد و هم او را به نقد بکشد و بداند که هیچگاه به ذات نهایی خویش و این «غیر بزرگ» پی نمی‌برد، آنگاه او قادر خواهد بود با چنین توانایی پارادوکس فاصله‌گیری و علاقه، با توانایی نقد و احترام به دیگری و به «غیر»، مرتب به تحولی نو درخویش و در جهان سمبولیک خویش دست یابد و مرتب از نو بیافریند.

بر بستر چنین تحولی است که انسان مدرن توانست، با ایجاد فاصله و با توانایی به دست گرفتن جهان سمبولیکش،(زیرا ما همیشه در یک جهان نمادین و زبانی قرار داریم و نه در یک واقعیت عینی و یا ذهنی. واقعیت یک واقعیت سمبولیک زنده، یک واقعیت سمبولیک عینی/ذهنی است) شروع به ساختن تئوری و تحول در هستی و طبیعت کند. با آنکه این «من یا سوژه مدرن» هنوز گرفتار یک حالت متفاخر نارسیستی بود و بدین دلیل نیز «منقسم بودن» خویش و نیاز عمیق خویش به «غیر»، به طبیعت و دیگری را کامل احساس و درک نمی‌کرد و بهایش را اکنون با بحران‌های مداوم طبیعی، فرهنگی و اقتصادی و تروریسم بین‌المللی می‌پردازد. بحران‌هایی که همه با هم ضرورت گذار به یک رابطه نو با «غیر»، با طبیعت و با دیگری و حرکت به سوی یک جهان چندصدایی را بیان می‌کنند و اصولا معنا و مفهومی نو و هزارگستره از «هویت باز و زبان باز» تو در تو، لابیرنت‌وار، شبکه‌گونه و هایپرتکستی، تلفیقی، چندهویتی و همیشه ناتمام ایجاد می‌کنند که در بحث آینده به آن می‌پردازم.

در فرهنگ ما این قدرت سمبولیک و تثلیثی هنوز به قدرت اصلی فرهنگ، زبان و فرد ایرانی تبدیل نشده است و زبان و یکایک ما بر بستر بحران مدرنیت در حال ایجاد این جهان فردی و جمعی سمبولیک و ناتمام خویش و در پی ایجاد خلاقیت خویش هستیم. از این رو نوع ارتباط ایرانی با «غیر»، با زبان و با خویش، با مدرنیت و با سنت، یا به طور عمده یک حالت نارسیستی یا رئال و یا حالات ترکیبی نارسیستی/ سمبولیک و یا رئال/سمبولیک است. یعنی فرد بیشتر گرفتار رابطه دوگانه و مسحورکننده نارسیستی و گاه کابوس‌وار (رئال) با «غیر» و با زبان خویش است و امروز «سنت‌پرست»، فردا «مدرن‌پرست»، امروز «سنت‌ستیز»، فردا « غرب‌ستیز» و یا بالعکس می‌شود. او امروز ناگهان اسیر نگاه مسحور کننده زبان و فرهنگ خویش می‌شود و به عنوان مرید او خواهان بازگشت به زبان فارسی اصیل می‌گردد و می‌پندارد که «هنر نزد ایرانیان است و بس». فردا به شیوه رئال یا کابوس‌وار می‌خواهد مانع ورود هر عنصر خارجی به زبان خویش شود و می‌خواهد گردن هر کلمه عربی و یا خارجی را بزند و برایش یک برابرنهاد عجیب و غریب فارسی بیابد. پس فردا ناگهان به شیوه «روشنفکری پیامبرگونه» خواهان تغییر بنیادین زبان و خط فارسی می‌شود و او را کاملا غیر علمی و ناتوان از تحول می‌پندارد. اینگونه این فرد و این زبان یا اسیر هراس از «غیر و غریبه» است و یا مسحور نگاه «غیر و غریبه» است و مرتب در حال جذب و یا دفع «غیر» است، به جای آنکه به پذیرش بهتر سمبولیک و ترمیزی «غیر» و مدرنیت در نگاه و زبان خویش دست یابد و به هویت و زبان باز و تلفیقی و همیشه ناتمام خویش دست یابد. تا بتواند به سان یک «جسم سمبولیک» و یک «زبان سمبولیک» هر چه بیشتر قادر به دست گرفتن هستی و ایجاد جهان و هنر و علم سمبولیک و همیشه ناتمام و قابل تحول خویش باشد.

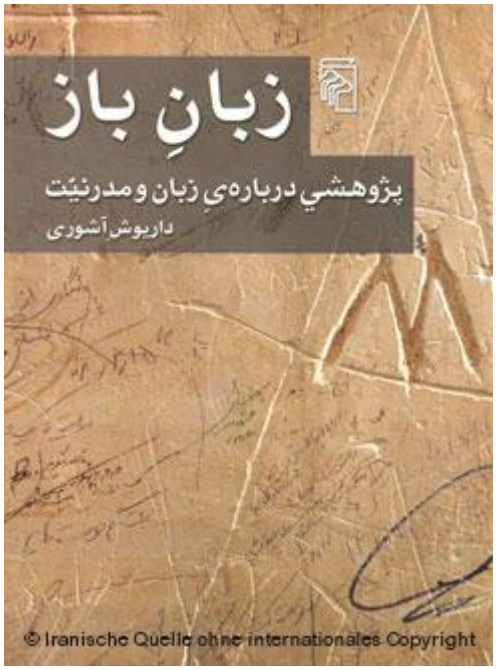
نمونه این حالات نارسیستی/سمبولیک یا رئال/سمبولیک را می‌توان در تلاش‌های افراطی برخی از فرهنگستان‌های ایرانی برای پاکسازی زبان فارسی _ در کنار کارهای مثبت و سمبولیک آنها_ دید و یا در ترجمه‌ها و نوشته‌های یکایک ما این حالات قابل رویت است.

در نتیجه این مشکلات است که مفاهیم مدرن در حین ترجمه به فارسی مسخ و ایرانی می‌شوند. یا زبان ایرانی نمی‌تواند، با درک بهتر معضلات زبانی و نگارشی خویش و از طریق گسترش بیشتر «مهندسی زبان» و چالش مدرن متخصصان، هر چه بیشتر به یک «زبان باز» مدرن تحول یابد. این مشکلات از سوی دیگر نمی‌گذارند _ همراه با علت ماهوی عدم رشد روابط سمبولیک پارادکس و تثلیثی قوی‌تر در فرد، در فرهنگ ایرانی، در شیوه عمل علمی، در چالش مدرن ایران_ که «هویت باز و زبان باز» و مدرن ایرانی بهتر رشد کنند. «هویت باز و زبان باز» سمبولیک و همیشه ناتمامی که لازم و ملزوم یکدیگر، وابسته به یکدیگر و خالق یکدیگر در یک بازی دیالکتیکی و یا در یک بازی دیفرانس دریدایی جاودانه و همیشه ناتمام هستند.

زیرا فرد «غیر» است و «غیر» فرد است. زیرا زبان و فرد همدیگر را متقابلا می‌سازند و برای تحول به یکدیگر نیازمندند. فرد و جامعه ایرانی برای دست‌یابی به تحول مدرن خویش احتیاج به زبان مدرن خویش دارد که یک «زبان باز» و متحول است و قادر است کلمات مهاجر را در خویش بپذیرد و انطباق بخشد. زبانی مدرن، باز، متفاوت و هزارگستره که قادر است جهان و واقعیت سمبولیک خویش را بیافریند، نظم بخشد، علوم و چشم‌اندازهای نوین بیافریند. یک زبان باز ایرانی که می‌تواند هر چه بیشتر بستری برای خلق هنرهای مدرن و متفاوت ایرانیان باشد و شخصیت فرد ایرانی را شکلی نو و مدرن بخشد. این «زبان باز» نیز احتیاج به «فرد و فرهنگی باز» دارد که قادر است مرتب با جهان اطرافش در کنش و واکنش باشد، یاد بگیرد، قادر باشد جهان سمبولیک و زبانش را در دست گیرد و مرتب از نو بیافریند، مرتب هویت‌های نو و گستره‌های علمی و هنری نو از زبان فارسی به وجود آورد و مرتب هنر و علوم و چشم‌اندازهای نوینی بیافریند. تنها بدین شیوه است که فرد و زبان ایرانی می‌تواند به یک « وحدت در کثرت» مدرن و یا در حالات والاتر به یک «کثرت در وحدت چندصدایی» پسامدرنی تحول یابد و فرد این جامعه می‌تواند به یک «سوژه مدرن» یا در حالت والاتر به یک «جسم خندان» نیچه و یا به« سوژه منقسم لکان»، به «جسم هزارگستره» دلوز دگردیسی یابد و هویت و زبان مدرن و متفاوت ایرانی خویش را بیافریند.

در این راستاست که بایستی کتاب «زبان باز» آقای آشوری را نمادی از این تحول سمبولیک و قوی و در مسیری درست و همراه با طرح سوالی درست دانست. از این رو من و امثال من که خود دارای این هویت باز، چندمتنی و چندملیتی هستند و یا مانند من در کتاب جدیدم به نام «از بحران مدرنیت تا رقص عاشقان و عارفان زمینی» به طرح این هویت باز و چندمتنی و همیشه ناتمام ایرانی می‌پردازند، در این کتاب و در این نگاه نو روی دیگر و ضرورت دیگر مهم تحول خویش و جامعه خویش را می‌بینند، بی‌آنکه رابطه پارادوکس و نقادانه خویش را با کتاب از دست دهند و فقط هورا بکشند. موضوع درک اهمیت این تحول مهم در زبان و در فرد و فرهنگ (در زبان عبارت و اشارت ایرانی) و درک رابطه دیالکتیکی و یا دیفرانسی این دو تحول وابسته به یکدیگر است. موضوع درک عمیق این امر مسلم است که بدون این تحول زبانی و بدون ایجاد این هویت نوینی که همه ما مهاجرین و روشنفکران و هنرمندان مدرن و یا چندمتنی درون و برون کشور نمادی از آن هستیم، هیچگاه عبور از بحران مدرنیت/سنت ایرانی و عبور از بحران زبان و فرد ایرانی ممکن نیست.

با قبول این اصل پایه‌ای است که آنگاه می‌توان با نقد کتاب «زبان باز»، هم به طرح سوال درست و مهم آقای آشوری و به اهمیت طرح موضوع «زبان باز» ایرانی آفرین گفت _ زیرا ابتدا طرح درست سوال ایجادگر یک راه درست است، هم بایستی طرح آشوری برای ایجاد یک زبان مکانیکی، سیستمانه و ساختگی و برای پاسخگویی به نیازهای زبانی و علمی زبان مدرن فارسی ، _مانند شیوه جهان مدرن در ایجاد این «شاهراه زبانی» از طریق استفاده از زبان لاتین و یونانی_ ، به شیوه تخصصی و تفکیکی توسط زبان‌شناسان و واژه‌شناسان ایرانی، مترجمان و روشنفکران درگیر با زبان و هویت خویش مورد نقد قرار گیرد. تا ضعفها و قدرتهای بحث او از چشم‌اندازهای مختلف بررسی شود و این بحث اساسی چندچشم‌اندازی و عمیق‌تر گردد. از طرف دیگر متخصصان، روشنفکران و هنرمندان ایرانی بایستی با کمک به رشد انواع مختلف این «هویت باز و چندلایه» ایرانی، به رشد قدرت خلاق و سمبولیک هنری و علمی خویش و به تحول فرهنگ و چالش مدرن ایرانی کمک رسانند و زمینه‌ساز رنسانس مشترک ایرانی شوند.زیرا این «شاهراه زبانی» مدرن احتیاج به روشنفکران مدرن و باز خویش دارد و بالعکس.



حال باید دید که برای مثال آیا مجلس نقد کتاب «زبان باز» از این چشم‌انداز سمبولیک، پارادکس همراه با نقد و علاقه، به این اثر می‌نگرد، نکات قدرت و ضعف اثر را مطرح می‌کند، سوالاتی نو و چشم‌اندازهایی دیگر مطرح می‌کند و بحث را گسترده‌ترو عمیقتر می‌سازد، یا اسیر حالات نارسیستی و رئال «زبان اشارت» زبان فارسی می‌شود و به سرکوب خاطی و ملحد بی‌احترام به حریم مّطهر زبان فارسی مشغول می‌شود . آیا آنها مریدوار خواهان حفظ زبان شکوهمند فارسی از این «تهاجم فرهنگی و ناموسی» می‌شوند و ناآگاهانه یا آگاهانه سعی می‌کنند این حالات ناموسی نارسیستی و رئال را با استدلالات سمبولیک توجیه و پنهان سازند. آیا آنها، تحت تاثیر این نوع رابطه نارسیستی/رئال خویش با «زبان فارسی»، خواهان تنبیه کردن آشوری به خاطر این «خودسری و بی‌احترامی» به زبان بزرگ و پاک فارسی می‌گردند و قدرت‌های سمبولیک خویش را فدای این اسارت نارسیستی/رئال در نگاه «غیر بزرگ» می‌سازند، یا آنکه ما را با نقدشان بر نقاط ضعف و قدرت اثر آشوری به درک نوین و تکمیل‌کننده‌ای از موضوع می‌رسانند و سوالاتی نو ایجاد می‌کنند.

آسیب‌شناسی روان‌کاونه جلسه نقد کتاب «زبان باز» در ایران

مجلس نقد کتاب «زبان باز» در تهران و با مشارکت متخصصانی چون آقایان، علی حق‌شناس، زبان‌شناس و استاد دانشگاه، آقای فانی ، کتاب‌شناس و مترجم و آقای علی صلحجو، مترجم، صورت گرفت.

اگر به سخنان هر سه سخنران دقت کنیم و برخورد احساسی و عاطفی نهفته در پشت کلمات و انتقادات علمی را بشنویم، آنگاه به راحتی می‌توان گرفتاری هر سه سخنران در یک رابطه عمدتا نارسیستی/سمبولیک با «زبان فارسی» را در این بحث دید. ازین‌رو نوع برخورد آنها با نگاه آشوری نیز یک نگاه و نقد سمبولیک پارادوکس نیست، بلکه یک برخورد عمدتا نارسیستی و مالامال از حالات افراطی نارسیستی است (مانند تعارف نارسیستی از یک سو و خشم نارسیستی از سوی دیگر). جدا از برخی انتقادات تخصصی هر سه سخنران که آشوری نیز در جوابیه خویش به آنها می‌پردازد و نظر خویش را در آن باره بیان می‌کند(13)، در واقع.هر سه سخنران (و به ویژه آقای حق‌شناس) دچار یک دل‌آزردگی نارسیستی از «کتاب باز» آشوری و از شخص «آشوری» به خاطر این عمل مخالف سنت او و مخالف عادات زبانی و هراسهای درونی آنها هستند.

برای مثال هر سه سخنران از یک طرف ابتدا از آقای آشوری تعریف می‌کنند، شروع به تعارفات بزرگ‌کننده ایرانی می‌کنند و پس از این تعارفات نارسیستی به حمله و خشم نارسیستی به او و تکذیب کتاب و شخص او می‌پردازند، به جای آنکه به قدرت و ضعف‌های کتاب بپردازند، چشم‌اندازهای دیگر موضوع را مطرح کنند و پیشنهادات خویش را برای رشد این «زبان باز و مدرن» فارسی در عرصه ترمینولوژیک مطرح کنند.

به ویژه مفهوم «زبان باز» برای آنها آزاردهنده و خطرناک جلوه می‌کنند و آنها ناآگاهانه و آگاهانه هراس خویش از خطرات این «باز بودن» زبان فارسی و خشم خویش به آشوری برای طرح این موضوع خطرناک را نشان می‌دهند.

برای مثال آقای حق‌شناس پس از تعارفات فراوان یکدفعه در کل کتاب را رد می‌کند و پس از چندبار خواندن کتاب باز هم نمی‌داند که موضوع این کتاب چیست و آشوری چه می‌خواهد بگوید. (این را به زبان طنز ایرانی می‌گویند:« ابتدا مرغ را چاق کردن و سرانجام سرش را بریدن»). اما آنگاه او مشکل اساسیش با این کتاب، یعنی مشکلش با مفهوم «زبان باز» را نشان می‌دهد. زیرا مشخص است که مفهوم «زبان باز» برای او که به حالتی مسحورشونده و نارسیستی تحت تاثیر شدید«زبان اشارت» اخلاقی/عارفانه فارسی و ناتوان از یک رابطه سمبولیک بافاصله و پارادوکس با این زبان (لااقل در این عرصه) است، به معنای «بی‌دروپیکری»، « بی‌بندوباری» است. از آنرو که او، در حین نقدش بر کتاب «زبان باز» آشوری، به شدت اسیر یک رابطه نارسیستی با زبان و «غیر بزرگ» خویش است، در واقع ناآگاهانه دچار «هراس‌های ناموسی» می‌شود، گرفتار هراس از «تهاجم فرهنگی» و از دست رفتن «بکارت زبان فارسی» می‌شود و این هراس را سعی می‌کند با توجیهات سمبولیک علمی همراه کند. از این رو او به جای «زبان باز»، اصطلاح «زبان پویا» را مطرح می‌کند که اصولا_ در راستای مفهوم «پویا» در زبان فارسی_ به معنای یک رشد«درونی (در نهایت عارفانه و اخلاقی)» و بدون نیاز خاص به «غیر» و به «بازبودن»، بدون نیاز به ارتباط با عنصر غریبه و مهاجر است. بدون احتیاج به درک کمبود و نیاز خویش به «غریبه و غیر» برای تحول و تکامل است. در حالی که اصولا زبان و نگاه مدرن در نتیجه ارتباط با محیط اطراف و در پی شناسایی و تسخیر و سازندگی این محیط اطراف طبیعی و اجتماعی به وجود آمده است، رشد کرده است و قادر به تسخیر جهان بوده است.

همان‌طور که روان‌کاوی نشان می‌دهد، ما با نوع نگاهمان به «غیر» و به دیگری در واقع خویش و نگاهمان را نیز می‌سازیم، زیرا رابطه میان انسان و دیگری یک رابطه سوژه/ابژه‌ای نیست بلکه یک رابطه دیالکتیکی و یا دیفرانسی است. بدین دلیل حق‌شناس، با این نگاه پارسایانه، اخلاقی، ناموسی به زبان فارسی، به ناچار نگاهش به مدرنیت نیز دچار یک ترجمان مسخ‌کننده ایرانی است و زبان باز، قابل تحول، مرتب مهاجرپذیر مدرن را یک «زبان منظم و بسته (14)» می‌پندارد. از سوی دیگر او، با این نوع نگاه به «غیر»، به زبان و به مدرنیت، به ناچار خویش را تبدیل به یک مرید ناموسی زبان فارسی در خطر «تهاجم فرهنگی» می‌سازد و به ناچار آگاهانه و یا ناآگاهانه سعی در سرکوب کار خطرناک آشوری و سد کردن تلاش او برای گشودن زبان فارسی بر روی «غیر» می‌کند. به این دلیل نیز او در نهایت کتاب را عاری از هر سوال و طرح اساسی می‌بیند. او اینگونه به سرکوب‌گر نارسیستی/سمبولیک نگاه نو یک همکار و خدمت‌گذار ناموس فرهنگ و زبان خویش تبدیل می گردد، به جای آنکه به شیوه سمبولیک و پارادوکس نکات ضعف و قدرت اثر را مطرح کند و چشم‌اندازی نو بر متن کتاب برای خواننده بیافریند.

دو سخنران دیگر، آقایان فانی و صلحجو، در نهایت به این حمله نارسیستی/سمبولیک بر علیه این نگاه نو و برای دفاع از «ناموس» زبان فارسی به شیوه خویش ادامه می‌دهند و در راستای این نقد و خشم نارسیستی عمدتا به جای «نقد سمبولیک کتاب» به نقد نارسیستی «آقای آشوری» می‌پردازند. آقای فانی آقای آشوری را گرفتار «دامچاله‌ی کلام» می‌بیند، به جای آنکه به نقد سوال کتاب و نظریه مطرح شده در کتاب بپردازد و معضلاتش را به ما خوانندگان نشان دهد. آقای « صلحجو» می‌خواهد به زبان بی‌زبانی کتاب را بی‌ارزش کند و اعلام می‌کند، این نظریه آشوری که مطرح می‌کند، زبان‌های مدرن برای پیش‌برد خویش از زبان لاتینی/یونانی استفاده کرده‌اند، امر تازه‌ای نیست. بی‌آنکه او به علت طرح این موضوع و مقایسه از طرف آشوری و به نقد نکات ضعف و قدرت نظر او بپردازد. زیرا این تحول زبانی برای آشوری ناشی از بحران زبان فارسی، ناشی از ناتوانی زبان فارسی به پاسخگویی علمی به این بحران از طریق یک تحول ناآگاهانه و خودبخودی درونی و ناشی از ضرورت گذار زبان فارسی به سوی یک زبان مدرن و علمی به کمک یک دستگاه مکانیکی، ساختگی و سیستمانه زبانی است.

یا آقای صلح جو، بر طبق برخورد نارسیستی عامیانه و جاافتاده در فرهنگ ایرانی که براساس آن ما همه چیز در زبان فارسی و فرهنگ فارسی داریم و یا داشته‌ایم و نیازی به «غیر» نداریم، _ نگرشی که زیربنای گره حقارت ایرانی و حالات افراطی غرب‌ستیزی/غرب‌شیفتگی ایرانی است_ ، اکنون می‌گوید که شیوه علمی نو مثل «برخه‌چسبانی» که به قول آشوری از دل آن و از طریق پاره‌چسبانی آگاهانه و علمی کلمات میلیون‌ها ترم جدید علمی به وجود آورده‌اند و درمی‌آورند، در فرهنگ فارسی وجود داشته است و نمونه آن را کلمه «سکنجبین» می‌داند(13).(یک گام جلوتر و ما با تصویر جدید تراژیک/کمیک «دایی‌جان ناپلئون» ایرانی و توطئه غرب بر علیه فرهنگ و زبان پویا و اصیل فارسی و دزدیدن همه مفاهیم مدرن از فرهنگ ایرانی روبرو می‌شویم.)

این شیوه برخوردها از طرف دیگر بخش دیگر معضل فرهنگ ایران و معضل دیگر تاثیرگذار بر عدم رشد علم و چالش مدرن ایرانی را نشان می‌دهند. یعنی به سادگی در بحث‌های این متخصصان عالیقدر ما قابل رویت است که آنها از آشوری خشمگین هستند که چرا او این جرات را به خرج داده است و چنین مباحثی را مطرح کرده است و یا زودتر از دیگران و آنها مطرح کرده است. ازین رو نیز آنها به حالتی نارسیستی و در واقع کین‌توزانه آشوری را متهم به

خودشیفتگی و حالات نارسیستی می‌کنند و اینجاست که گویی در «غیر»، در آشوری چیزی جز تمنای خویش و تلاش برای سرکوب تمنای خویش نمی‌بینند. زیرا به قول لکان من «تمنای غیر» و فرهنگم و دیسکورس هستم و «غیر» و دیگری تمنای من است. تبلور راز درونی من است. به این دلیل از نوع برخورد یک جامعه به دگراندیش می‌توان به رازها و تمناهای نهفته و سرکوب‌شده یک جامعه پی برد.

باری در تمامی این بحث متخصصان ما در نهایت هیچ نقد جدی و پارادکس علاقه‌مندانه/نقادانه بر کتاب «زبان باز» نمی‌بینیم. درعوض «آشوری» نقد می‌شود و بایستی به گونه‌ای به خاطر عمل «بازش» سرکوب و نفی شود. اینجا نیز تفاوت دو متفکر نشان داده می‌شود که یکی قادر به فاصله‌گیری سمبولیک پارادکس بهتر از فرهنگ خویش، در عین عشق به این فرهنگ، بوده است. ازین رو برای آشوری « زبان باز» در راستای مفاهیم مدرنی چون « اندیشه باز (اوپن مایند)، زبان باز (اوپن لنگویج)، فهمیده و درک می‌شود و بنابراین بی درو پیکر نیست، اما در نگاه گرفتار در حالات نارسیستی/سمبولیک یا نارسیستی/ رئال متخصصانی چون حق‌شناس و دیگر دوستان، این به معنای «بی‌بندوباری» و «بی‌درو‌پیکری» است. پیشنهادات آشوری برای آنها در نهایت به معنای از دست‌رفتن «بکارت زبان فارسی» و ندیدن شکوه و پویایی مطلق درونی زبان فارسی، به معنای ندیدن بی‌نیازی زبان فارسی به «غیر» و به راههای مدرن تحول است. در نهایت انگیزه اصلی نقد نارسیستی و خشمگینانه هر سه نقاد گرامی هراس عمیق آنها از «غیر» و هراس از درک نیاز و کمبود خویش به «غیر و غریبه» است.

هراسی که روی دیگرش مسحوریت مریدوار در برابر «غیر و غریبه» و ناتوانی از پذیرش سمبولیک نگاههای غریبه و دگراندیش، ناتوانی از دست‌یابی به «هویت باز و زبان باز» ایرانی و ناتوانی از پذیرش سمبولیک هویت‌ها و تواناییهای متفاوت در هویت و زبان و فرهنگ خویش است. هراسی از «غیر» که ثمره‌اش بحران کنونی و تکرار فاجعه‌وار مداوم این بحران سنت/مدرنیت در همه عرصه‌های سیاسی/فرهنگی/علمی و تلفات فراوان انسانی، علمی، هنری، اقتصادی است.

باری اینگونه یک جدل مدرن تحت تاثیر یک زبان و یک فرهنگ به یک بحث ناموسی و نارسیستی تبدیل می‌شود و نه خواننده و نه بحث از این جدل چیزی یاد می‌گیرد و نه چشم‌اندازی نو به بحث گشوده می‌شود. مشکل این است.

جمع‌بندی:

معضل روانکاوانه و در عین حال تراژیک/کمیک این جدل و بحث نو این است:« یک متخصص می‌خواهد راهی پیشنهاد کند تا زبان فارسی بتواند بهتر قادر به پذیرش کلمات مدرن باشد. تا زبان فارسی بتواند بهتر قادر به ساختن یک زبان سیستمانه و ازین طریق بهتر قادر به دست گرفتن هستی، شناسایی هستی و رشد باشد و چند متخصص دیگر در این عمل نفی پاکی و پویایی درونی زبان فارسی را می‌بینند. از طرف دیگر آنها، با گرفتاریشان در رابطه‌ای نارسیستی/سمبولیک، رئال/سمبولیک با زبان فارسی، به نفی فردیت و قدرتهای سمبولیک خویش گرفتار می‌شوند و همزمان مانع رشد بحث و چالش علمی پارادوکس در باب یک نگاه نو و ضروری می‌شوند. همان‌طور که یک عده هنوز گرفتار حالات نارسیستی/رئال غرب‌ستیزی/سنت‌ستیزی هستند و نسلی نو چون ما خواهان یک هویت باز و چندلایه و چندمتنی همیشه ناتمام هستند. نسلی که خواهان اشکال و حالات مختلف این «عارف زمینی، عاشق زمینی، خردمند شاد و مومنان سبکبال» و خواهان رشد و تکامل هزار روایت از«غیر»، از خدا و هستی هستند؛ خواهان یک «وحدت در کثرت مدرن» ایرانی و در مسیر بعدی یک «کثرت در وحدت» پسامدرنی ایرانی هستند. باری موضوع جدل و چالش میان دو گفتمان، میان « هویت باز و زبان باز» مدرن از یک سو و از سوی دیگر هراس از «غیر» و گرفتاری در حالات نارسیستی و رئال بحران‌زا است. با این تفاوت که ما می‌دانیم که یکایک ما و نظریات ما نه تنها همیشه ناتمام و نیازمند به «غیر» و نقد دیگری هستند بلکه می‌دانیم که هر نگرش و هر عمل ما در خویش هم حالات سمبولیک، نارسیستی ویا رئال را دارند. پس به به نقد پارادکس خویش و دیگری دست می‌زنیم و زبانی اینگونه خلاق و باز می‌طلبیم.

در مقاله دوم به برخی معضلات ترجمه مباحث روانکاوی در زبان فارسی، به نقد راه نهفته در طرح سوال آشوری و) نکات قدرت و ضعف این «شاهراه مدرن و مکانیکی زبان فارسی» از چشم‌انداز روانکاوانه می‌پردازم و بر بستر این تحلیل همزمان به نقد آسیب‌شناسانه مقاله «زبان دیوزدگی» اثر یک متخصص زبان‌شناس دیگر ایرانی به نام دکتر محسن حافظیان و آسیب‌شناسی روانکاوانه قدرت و ضعف‌های نگاهش می‌پردازم.)

http://www.sateer.de/

ادبیات:

1/ http://zamaaneh.com/hamayesh/2008/09/post_48.html

2/ http://persianlanguage.ir/articles/id%3D54/

3-4-5 statement, enunciation
ترجمه واژه‌ها از دکتر موللی است. لکان این نگرش دوگانه به زبان را از ژکوبسون وام می‌گیرد، در کنار تاثیراتش از فردیناند دسسور و دیگران. در عین حال نگاه متفاوت خویش به زبان را به وجود می‌آورد. در مورد این مباحث به مقاله مهم ذیل از دکتر موللی مراجعه کنید.
http://www.movallali.fr/CSS/filer/filer%20farsi/sokhani%20ba%20shoma%20II.swf

6/ داریوش آشوری: زبان باز. نشر مرکز. در این باب به فصل یکم کتاب_ زبان طبیعی_ از ص 19 مراجعه کنید.
7/ زبان باز. ص 17 و فصل دوم کتاب در باب نگره‌ی مدرن به زبان.
8/ آرامش دوستدار. روشنفکر پیرامونی و مسئله زبان.ص 21
http://www.nilgoon.org/pdfs/dustdar_roshanfekri_piramooni.pdf

9/
سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/ رئال یا واقع: هر پدیده و در کل مثل هر انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند(1). موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز خوشی کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق ذر بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژیژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید.(سه حلقه برومه‌ای لکان)

10/ http://sateer.de/books/ravankaviboofe.pdf

11-12- Subjekt der Aussage/ Subjekt des Aussagens
برابرنهادهای «فاعل عبارت و فاعل اشارت» واژه‌های پیشنهادی من هستند.

13/ http://zamaaneh.com/idea/2008/09/post_383.html

14/ http://zamaaneh.com/hamayesh/2008/09/post_48.html

روانکاوی «زبان باز» آشوری و «زبان دیوزدگی» حافظیان

از «زبان باز» آشوری تا «هویت باز» نسل ما (2)

هیچ «متا_زبانی» وجود ندارد

امروزه جمله « متازبان (زبر_ زبان) وجود ندارد»، شاه بیت دیسکورس هرمنوتیک و به وبژه تفکرات پسامدرنی در باب زبان است. این جمله در واقع به این معناست:

« (زبان طبیعی) به عنوان پایه و نقطه شروع متازبان همزمان چهارچوب تفسیری این متازبان را به وجود میآورد و بنابراین آخرین متازبان همه متازبانهاست. (زبان طبیعی) بنابراین متازبان خویش است. او به_ خود_بازبردی (سلف_رفلنسیل) است و یک محل و مکان برای حرکات خود(کار)_بازتابشی (آوتو_رفلکسیو) و غیره است. (1)»

در این نگرش نو، تفاوت کلاسیک میان «زبان طبیعی» و «زبان مدرن یا علمی» فرو میریزد و زبان علمی، زبان گفتاری و نوشتاری جزیی از زبان طبیعی و تحت تاثیر سیستم، محدودیت معنایی و چهارچوب تفسیری زبان طبیعی است. درواقع رشد زبان علمی مدرن و ترمینولوژیک مدرن تحت تاثیر دیسکورس «گفتمان» (2) مدرن و زبان دیسکورسیو در حال رشد مدرن صورت میگیرد؛ دیسکورس و زبانی که بر پایه «سوژه بر_خود_ایستای خودفرمان» مدرن استوار است و بنا به بررسی فوکو در اثر سه جلدی « سکسوالیت و حقیقت»، از درون فرهنگ یونانی شروع میشود و به تحول مدرن میانجامد؛ تحول دیسکورسیو (گفتمانی/زبانی/قدرتی که همه در واقع یک چیز مشترک و یگانه هستند) که در طی آن «سوژه تمنامند» یونانی به «سوژه حاکم بر تمنای» مدرن تحول مییابد و مفهوم « اراده حقیقت» یونانی، به « اراده دانش» مدرن.

در طی این تحول زبانی/دیسکورسیو است که تفکر مدرن و شیوههای مکانیکی علم مدرن رشد میکند. بدین گونه زبان طبیعی مدرن چهارچوب و شیوه تفسیری را در روان و ذهن ناآگاهانه/آگاهانه فرد و دانشمند مدرن مینشاند که او به وسیله آن و در چهارچوب مرزهای آن به عمل و اختراع و تفسیر نو دست میزند و علوم نو مثل زبانشناسی و ترمینولوژیک نو را به وجود میآورد. از سوی دیگر این فرد یا دانشمند مدرن با تحول و کشفیاتش به تحول زبانی و دیسکورسیو و رشد هر چه بیشتر «دیسکورس مدرن» در یک تحول بازتابشی و متقابل کمک میرساند.

همان طور که در بحث و مقاله پیشین اشاره کردم، زبان فارسی نیز دارای این «زبان اشارت 3» درونی، سامانه وچهارچوب تفسیری خویش است، و یکایک ما به سان اجزای این «دیسکورس زبانی» تحت تاثیر این چهارچوب تفسیری و عادات زبانی هستیم. زیرا انسان خارج از دیسکورس و زبان وجود ندارد. همین پیوند مشترک درونی اصولا نقطه و علت حرکت یکایک ما برای برخورد به «بحران مشترک زبان و دیسکورس ایرانی» و تعیینکننده مرزهای تفسیرها و پیشنهادات ماست.

حال، بر پایه این نگرش دیسکورسیو و پسامدرنی/روانکاوانه به زبان و حالات تحول زبان، به اختصار به نقد نظرات آقای آشوری و به آسیبشناسی انتقادات آقای حافظیان میپردازیم و از چشمانداز روانکاوانه اهمیت این مباحث و جدلها و نیز معضلات روانکاوانه آن را به اختصار باز میکنیم.

نگرش آقای آشوری به زبان و به بحران زبان فارسی

نگرش آشوری به زبان بیشتر یک نگاه مدرن است و با مباحث پسامدرنی و نوین به زبان پیوند کمتری دارد. ازینرو نقد .آقای حافظیان به نگاه آشوری از چشمانداز این مباحث نوین و پسامدرنی دارای نکات مهم و قابل تاملی است
یک انتقاد مهم او در مقاله «زبان دیوزدگی (4)» جدایی میان «زبان طبیعی» و «زبان مدرن یا علمی» در تفکر آشوری و بیان نقاط ضعف این نوع نگاه کلاسیک به زبان است. بالاخص می توان در انتقاد او این نکات را برجسته کرد و درست پنداشت که «زبان علمی» مدرن بر بستر این زبان طبیعی و تواناییهای درونی او رشد کرده است (پارگراف 2) و همزمان این زبان و سامانهی آن تواناییها، امکانات، مرزهای تفسیری و مرزهای تحولات متنی و دیسکورسیو خویش

را به وجود می‌آورد. از دیدگاه او، نقد آشوری چشم بر این سامانمندی زبان و محدودیت‌های ساختاری و معنایی زبان بسته است و بر این انگاره است که می‌توان یک «زبان مکانیکی»، یک باصطلاح «بندر آزاد» را در این فضای زبانی ایجاد کرد.

زبان یک وجود زنده، یک سیستم زنده و باز است که مرتب در حال ساختن واقعیت نمادین یا سمبولیکی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. از نگاه ساختارگرایانه دو سوسور تا نگاه‌های پسامدرنی، پساساختارگرایانه دریدا، لکان، دلوز در باب زبان، اساس این است که ما نه با واقعیت عینی بلکه با یک واقعیت نمادین و سمبولیک، با یک قرارداد اجتماعی، با یک واقعیت دیسکورسیو(گفتمانی) روبه رو هستیم و در آن می‌زییم. از نظر سوسور، اسم دلالتی (سیگنیفیکانت، دلالتگر) چون درخت (واژه درخت) در پیوند یگانه با مدلول خویش (سیگنیفیکات، دلالت‌یاب) تصویر درخت (مفهوم و تصویر درخت در ذهن) ماست (5) و این دو با یکدیگر در واقع معنا و مفهوم واقعیت درخت را برای ما می‌سازند و ما با این واقعیت سمبولیک و قراردادی درخت روبروییم و نه با درخت در بیرون ذهن که مدلول به نوعی به او نیز ارجاع و اشاره می‌کند.

معنا و تصویر درخت بازتاب ساده واقعیت درخت بیرون نیست بلکه او سازنده واقعیت نمادین یا سمبولیک درخت است که ما همیشه تنها با او روبروییم و او را حس و لمس یا بررسی می‌کنیم. رابطه زبان یا معنا با واقعیت یک رابطه ماتریالیستی ناب (زبان و معنا به عنوان معلول واقعیت و جسم) و یا ایده‌الیستی ناب (زبان و معنا به سان وجودی کاملا مستقل از واقعیت) نیست. هر دوی این نظریات به قول ژیژک دچار یک حالت فتیشیستی هستند (6). ماتریالیست ناب جسم و واقعیت عینی را تبدیل به یک وجود سحرآمیز فتیشیستی خالق زبان می‌سازد و نظریه ایده‌آلیستی به حالت فتیشیستی کلام و گرفتاری در سحر کلام ناب گرفتار می‌شود. زبان و معنا در پیوند با واقعیت و جسم است (مثل کلمه راه‌آهن که به تصویر راه و آهن اشاره می‌کند و یا کلمه «جلو» که در جلوی زبان بیان می‌شود)، اما همزمان این واقعیت را از نو سامان‌بندی و به شیوه نمادین و قراردادی بازسازی می‌کند.

به همین دلیل ما همیشه میان اسم دلالت مثل (مثل کلمه خدا، عشق، میهن، زمین، درخت) و مدلول آن(تصاویر این کلمات در ذهن ما) فاصله‌ای می‌بینیم و هیچگاه اسم دلالت و مدلول با هم یکی نمی‌شوند و همیشه بخشی از اسم دلالت نامفهوم، رمزآمیز، قابل تحول باقی می‌ماند. زیرا میان این دو در واقع دیسکورس «فالوس (7)» یا قانون و دیسکورس «نام پدر (8)» به عنوان نقطه پیوند عمل می‌کند و کاری می‌کند که همیشه میان آن دو اختلافی باشد و هیچگاه با هم کامل یگانه و یک‌معنا و در هم ذوب نشوند.(9) این یگانگی مطلق به معنای یک توهم کودکانه در پی بهشت مطلق گمشده است. در حالیکه فاصله درونی میان اسم دلالت و مدلول و فاصله میان کلمات حکایت از کمبود ذاتی انسان و زندگی و ناممکنی دست‌یابی به ذات و وحدت نهایی می‌کند و قبول این حالات را به مثابه اساس هستی انسانی و واقعیت سمبولیک و زبان سمبولیک بشر قرار می‌دهد. ازهمینروی دیوانگان معمولا کلمات را به هم می‌چسبانند و نامفهوم می‌سازند. یا به این دلیل نیز، به قول لکان، کلمه «خدا» در واقع دارای یک عنصر رمزآمیز، نامفهوم «رئال یا کابوس‌وار» است، زیرا ما هیچگاه به ذات و تصویر نهایی او پی نمی‌بریم. همین موضوع در باب هر واژه، پدیده طبیعی و یا انسانی دیگر نیز صدق می‌کند، چون همه دارای بخشی رمزآمیز، غیر قابل فهم هستند که به صورت حالتی «رئال یا کابوس‌وار» در درون کلمه و معنا و واقعیت آن جاری هستند. (برای توضیحات بیشتر در این زمینه به این مقاله من و بخش در باب «فالوس» آن مراجعه کنید.11)

از طرف دیگر این حالت معماوار و غیر قابل بیان هر کلمه و یا هر زبان و نیز حالت تفاوت و فاصله میان اسم دلالت و مدلول سبب می‌شود که جهان نمادین و سمبولیک بشری مرتب در حال تحول باشد.

همینجا نیز دو نقطه ضعف اساسی تئوری سوسور را می‌توان دید. برای سوسور اسم دلالت و مدلول (درخت و تصویر درخت در ذهن ما) دو روی یک صحفه کاغذ و وجودی یگانه هستند و بدون هم وجود ندارند. اما لکان این نظر پساساختارگرایانه را مطرح می‌کند که در واقع اسم دلالت «درخت» می‌تواند دارای مدلولهای مختلفی باشد. همانطور که واژه «درخت» بنا به متن هنری، علمی و غیره می‌تواند دارای مدلولهای مختلفی چون سرسبزی، آلت جنسی و غیره باشد. یا در ضمیر ناآگاه فرد بیماری که مرتب خواب یک زنبور سمج و خطرناک را می‌بیند، می‌تواند یک اسم دلالت مثل «زنبور» در واقع اشاره به یک اسم دلالت دیگر چون «زن بور» واقعی یا انتزاعی باشد که فرد بیمار با او درگیر است (11).دیسکورس فالوس و یا «نام پدر»، از نگاه لکان، مسئول این تفاوت و امکان است، همانطور که در بالا کوتاه شرح دادم.

از طرف دیگر، از نظر سوسور معنا و هویت یک کلمه در نتیجه «تفاوتش» با کلمه قبلی بدست می‌آید. دریدا این نگرش را زیر سوال می‌برد و به این اشاره می‌کند که هر کلمه معنا و هویتش را نه تنها از طریق تفاوت با کلمه قبلی بلکه با کلام بعدی نیز بدست می‌اورد. یعنی هر کلام دارای یک حالت ایهام درونی است و بخشی از مفهوم او مرتب در حال

ساخته شدن توسط آینده و تحول بعدی است. واژ‌ها در خویش مرتب «تفاوت» و معنای نو می‌آفرینند. از اینرو هر کلام و یا واژه یک حالت تعویق‌یافته و متفاوت کلمه دیگر و در پیوند درونی با گذشته و آینده است. برای مثال کلمه « جامعه» و کلمه «طبیعت» ،بر خلاف متافیزیک مدرن، کلمات متضاد یا متفاوت با یکدیگر نیستند بلکه اصولا این دو مفهوم در پیوند تنگاتنگ با یکدیگر و اجزای یک سناریو و بازی زبانی هستند. به قول دریدا، « جامعه، طبیعت تعویق‌یافته و متفاوت» و «طبیعت، جامعه تعویق‌یافته و متفاوت» است و هر تحولی در مفهوم «طبیعت» به ناچار تفاوت و تحولی در مفهوم « جامعه» را بدنبال دارد و بالعکس. از همین روی زبان و هر کلام در خویش دارای ایهام و توانایی «تفاوت سازی یا دیفرانس» مداوم است و در یک بازی جاودانه دیفرانسی قرار دارد. (12)

رابطه زبان علمی/زبان طبیعی، فرد/زبان، فرد/دیگری، طبیعت/جامعه، ناآگاهی/آگاهی (ناخودآگاهی/خودآگاهی کلمات غلط جاافتاده در زبان فارسی برای مفاهیم مشابه مدرن هستند) و همه عناصر به اصطلاح متضاد دیگر در واقع یک رابطه همپیوند و متقابل بر روی یک نوار موبیوس است. این عناصر، برخلاف تفکر متافیزیک مدرن، متضاد با یکدیگر نیستند و یا بنا به ساختارگرایی سوسور، دو روی یک سکه نیستند. بلکه آنها دو بخش یک سناریو و در یک رابطه دیالکتیکی و یا دیفرانسی با یکدیگرند و مانند تصویر ذیل از نوار موبیوس در نقطه‌ای به یکدیگر تبدیل می‌شوند و بدور یک «هیچی محوری» می‌چرخند. ازین رو مرتب قابل تحولند و هر تحول در یکی بناچار تحول در دیگری را به وجود می‌آورد و ما هیچگاه با ذات نهایی این روابط و پدیده‌ها روبرو نیستیم بلکه با یک سناریو، با یک بازی دیالکتیکی و یا دیفرانسی متقابل روبروییم.

وقتی از این چشم‌انداز نوین به انتقادات آقای حافظیان به کتاب « زبان باز» آشوری بنگریم، آنگاه بایستی به دیدگاه او مبنی بر پیوند درونی زبان طبیعی/زبان علمی و انتقادش به آشوری در این زمینه حق داد. اما در عین حال نباید از یاد برد که برای آشوری این مرزها به هیچ وجه مرزهای ایستا و دقیق نیستند، بلکه او این پیوند را هم از دیدگاه مدرن خویش می‌بیند و هم می‌خواهد با بیان این تفاوت‌های نسبی به طرح دقیق مسئله دست یابد. مشکل نگاه آشوری در این است که چون به این پیوند ساختاری میان زبان طبیعی/زبان علمی در نگاهش جایی بهتر و دقیقتر نمی‌دهد، از آنرو نگرشش دچار یک سری مرزبندیهای زبانی سفت و سخت می‌شود که در مسیر تفکر او مرتب تکرار می‌شوند.
مرزبندی نسبتا خشک میان زبان طبیعی/زبان مدرن زمینه ساز خطای دوم است: یعنی این خطا که او به امکان یک «زبان مکانیکی و آزاد» و یا یک «بندر آزاد» در چهارچوب زبان طبیعی باور می‌آورد و پیوند درونی و متقابل میان این «زبان مکانیکی» و «زبان طبیعی» (بر روی نوار موبیوس) را در تحول مدرن نمی‌بیند. این خطا، از سوی دیگر، به ناچار و در مسیر تفکر «درخت‌گونه» و پله‌وار مدرن آشوری خطای بعدی را به همراه دارد: ظهور این اندیشه و امکان «زبان مکانیکی» را به سان امکانی ورای امکانات و تحولات درونی زبان ایرانی می‌بیند.

در حالیکه رشد این خواسته توسط او خود دقیقا بازتاب «بحران درونی زبان فارسی» و متاثر از محدودیت‌های ساختاری و معنایی زبان فارسی است و در واقع یک تحول دیسکورسیو است. هر « سوب_زبانی (خرده_زبانی)» با

وجود ایجاد تفاوت زبانی خویش، باز هم در چهارچوب محدودیت معنایی و ساختاری زبان مادر یا طبیعی خویش عمل می‌کند. به بیان دقیق و دیسکورسیو، می‌توان دید که چگونه این تفاوت نو خود یک حالت خود(کار)_بازتابشی و یک شیوه بازتولید و استراتژیک ناآگاهانه دیسکورسیو است. (یک نمونه معاصر آن، زبان اینترنتی و یا «زبان و گفتار چاتی» است که برای انسان ناآشنا این زبان اختصاری همراه با علائم ار بسیاری جهات نامفهوم است، اما با نگاهی دقیق می‌توان به خوبی نگاه دیسکورسیو مدرن و نظم آهنین و سمبولیک زبان مدرن را در آن بازیافت. همچنین در جهان چندهویتی مجازی اینترنتی می‌توان «زبان اشارت مدرن» و «سوژه مدرن» را بازیافت. نگاه و زبان پسامدرن نیز خود تولید و بخشی از دیسکورس مدرن است).

اینکه زبان‌های مدرن انگلیسی، آلمانی، فرانسه قادر بوده اند به شیوه مکانیکی و خودآگاه و با استفاده از پتانسیل زبانی زبانهای یونانی و لاتین به ایجاد یک زبان علمی و یک ترمینولوژی مکانیکی دست یابند، در واقع ناشی از پیوند های تنگاتنگ دیسکورسیو و تاریخی و محدودیتهای ساختاری و معنایی بوده است . همانطور که خود آقای آشوری نیز در کتاب بیان می‌کند، زبان یونانی و لاتین دارای یک پیوند تاریخی و دیسکورسیو با زبان مدرن هستند و از ابتدا دارای یک نقش دیسکورسیو به سان زبان علم در چهارچوب زبان طبیعی کشورهای مدرن بوده‌اند. از سوی دیگر، این نگرش مکانیکی به زبان و توانایی تحول آن بدون رشد مفهوم و اهمیت «سوژه مدرن و «رابطه سوژه/ابژه‌ای»، بدون حاکمیت این چهارچوب و محدودیت تفسیری در زبان و دیسکورس زبانی غیر ممکن بوده است. زیرا دانشمند و فرد محقق نیز فرزند و حامل دیسکورس و زبان دیسکورسیو خویش است.

اما آیا این انتقادات دقیق و این چشم‌انداز پسامدرنی می‌تواند هسته اساسی طرح آشوری، یعنی ضرورت ایجاد یک زبان مکانیکی مدرن را نفی کند؟ یا این که فقط می‌تواند آن را تکمیل سازد و چشم‌اندازی نو به این موضوع ایجاد کند؟

آسیب‌شناسی روان‌کاوانه انتقادات آقای حافظیان

درواقع مشکلات انتقادات حافظیان از همین نقطه قدرتش شروع می‌شود، زیرا او به پیامدهای عملی و روانی دیدگاه «متازبان وجود ندارد» دقیق توجه نمی‌کند و به آنها در نوشته‌اش پایبند نمی‌ماند. بنابراین او ، و به ناگزیر ناآگاهانه، اسیر همان محدودیت‌های ساختاری و معنایی زبان فارسی باقی می‌ماند که در واقع خواهان اشاره به اهمیتشان است. مشکل اول مهم نقد او این است که از یاد می‌برد «طرح زبان مکانیکی» و ترمینولوژیک مدرن یک ضرورت تحول و گسترش زبان علمی و در نهایت زبان طبیعی بوده است. و ما نیز امروز با همین ضرورت برای پاسخگویی به نیازهای زبانیمان روبروییم. بنابراین می‌توان به آشوری از منظر نگاه پسامدرن انتقاداتی کرد و نقاط ضعف نگاه او را مطرح کرد اما نمی‌توان اهمیت طرح این موضوع و ضرورت پاسخگویی به این نیاز ترمینولوژیک را نفی کرد، زیرا بنا به همین نگرش نو به زبان، خواست ایجاد یک «زبان مکانیکی و سیستمانه» هم در زبان مدرن و هم اکنون در زبان فارسی در حال تحول ما یک ضرورت و یک امکان تحول است.

بدیهی است که زبان مدرن نیز دارای بار معنایی و ارزشی خویش و حامل یک تفسیر و نگاه است، اما رشد و اهمیت این زبان علمی که تا حدودی از بار ارزشی و معنایی زبان طبیعی رهایی یافته است، یک ضرورت مهم رشد و تحول زبان علمی مدرن بوده است. و این تحول اکنون برای زبان فارسی مهم و اساسی است. برای مثال در عرصه روان‌کاوی و ترجمه مباحث روان‌کاوی به این توجه کنیم که در زبان فارسی ما گاه برای مفاهیم جنسی کلمات مناسب برای عرصه‌های مختلف اروتیکی، علمی، زناشویی نداریم . یا این کلمات آغشته به ارزش‌گذاریهای اخلاقی شدید هستند، به گونه‌ای که اصولا طرح این مباحث را سخت یا ناممکن می‌سازند. ما این کلمات مناسب و تفکیکی را نداریم، زیرا این فرهنگ و زبان مرتب در حال سرکوب تمناهای اروتیکی و جنسی خویش بوده است و بهای این سرکوب را در زبان به حالت «غیبت کلمات» و گرفتاری این کلمات در یک حالت ارزشی/اخلاقی «رئال یا کابوس‌وار (13)» پرداخته است.

نقد یک نگاه مدرن از بستر یک نگاه پسامدرن یک چیز است و نفی اصل و اهمیت اساسی این بحث مهم یک چیز دیگر. در نقد آقای حافظیان دقیقا این مباحث با یکدیگر خلط می‌شوند. او به جای ایجاد چشم‌اندازی نو به بحث آقای آشوری و بیان نکات تکمیلی و مهم در این زمینه، در نهایت در پی «نفی و سرکوب کامل» نگاه آشوری است. اینجاست که او اسیر همان «زبان اشارت» فارسی و حالات سیاه/سفیدی زبان و هویت فارسی می‌شود، نگاهش مطلق‌گرایانه می‌شود و اینگونه نگاه پسامدرنی را در این زمینه مسخ می‌کند. زیرا در نهایت نگاه پست‌مدرن نیز تنها نگاهی و چشم‌اندازی است وامروزه نیز هیچ پساساختارگرایی، ساختارگرایی و نگرش مدرن را کامل نفی نمی‌کند و مطلقا ضد علمی نمی‌پندارد. همانطور که امروزه مرتب نظراتی نو و نگاههایی نو در باب ساختارگرایی مطرح می‌شود. این دو نگاه با یکدیگر در پیوندند و در عین حال مرتب همدیگر را نقد می‌کنند و اینگونه هم زمینه‌ساز یکدیگر و هم پیش‌شرط تحول مداوم یکدیگرند. در نمونه ایرانی آن، تحت تاثیر زبان و دیسکورس ایرانی، آقای حافظیان از انتقاد درست و پسامدرنش به نفی

مطلق‌گرایانه ایرانی دیدگاه آقای آشوری می‌رسد و پیش‌فرضهای او را «از بیخ و بن ضد علمی می‌پندارد». نگاه و نگرش ارزشی، اخلاقی و مطلق‌گرایانه این جمله او کاملا مشخص است و نیاز به توضیح بیشتر نباید داشته باشد.

معانی روانی دوگانه «متازبان وجود ندارد» و بازتاب آن در نقد آقای حافظیان

موضوع دیگر این است که جمله «متازبان وجود ندارد»، دارای دو پیامد روانی مهم برای فرد و سوژه است. زیرا این دیدگاه اولا بدین معناست که یک سوژه در هر کلام و یا جمله‌اش همیشه بیشتر یا کمتر از آن چیزی که می‌خواهد «می‌گوید» (14). همانطور که در بحث قبل اشاره کردم، سوژه هم یک «فاعل عبارت» و هم یک «فاعل اشارت» است و هر جمله و کلامش نقطه تلاقی خواست و نظر او و دیدگاه «دیگری یا غیر»، دیدگاه فرهنگ، دیسکورس و غیره بر روی نوار مویبوس است.(مانند جمله :من ایرانی هستم» که معنایش هیچگاه بدست ما تنها ساخته نمی‌شود و دارای بار معنایی خویش است. معنا و هویتی که جمله به من ناآگاهانه ابلاغ می‌کند و من مجبور به پذیرش آنم. موضوع نوع پذیرش و ارتباط با این دیگری، با بخش دیگر خویش است). ازین‌رو هر چه یک انسان می‌گوید، معنایی بیشتر و یا کمتر از آن چیزی دارد که می‌خواهد بگوید و حامل پیام ضمیر ناآگاه او، حامل پیام دیسکورس و فرهنگ و «زبان اشارت»، حامل پیام « دیگری یا غیر بزرگ» است.

وقتی از این چشم‌انداز به نقد حافظیان بنگریم ،آنگاه در لحن کلام او، در مطلق‌گراییش و در تلاشش برای نفی کامل نگرش اشوری به خوبی آن چیزی را می‌بنییم که او ناآگاهانه بیان می‌کند و بیشتر از آن چیزی می‌گوید که می‌خواهد بگوید. در واقع نقد او، در لوای انتقادات سمبولیک جالب و متخصصانه، بیانگر خشم دیسکورس و زبانی است که هراس از «غیر» دارد و نمی‌خواهد کمبود خویش و نیاز خویش به قبول کمبود و بحرانش را بپذیرد و هر اشاره‌ای به این نیاز به «دیگری و غیر» را به سان « خوارشماری خویش» و «بزرگ‌شماری بیگانه» می‌پندارد. او نمی‌خواهد در مدرنیت تمنای خویش و آرزوی خویش را ببیند و با یافتن راه‌های مشترک و در عین حال با توجه به خواص ویژه خویش به تحول مدرن و به زبان باز و مدرن خویش دست یابد. چون هراس از «غیر» و قبول نیاز خویش به «غیر» برای او به معنای سرافکندگی و حقارت است و اینجاست که گره حقارت ایرانی و گرفتاری مداومش در حالات افراطی خودبزرگ‌بینی نارسیستی و خودکم‌بینی نارسیستی تکرار می‌شود.

حافظیان با گرفتاریش در این هراس و با بیان خشمش به آشوری در واقع از جهتی دیگر نیز باز هم بیشتر از آن می‌گوید که می‌خواهد بگوید و در حقیقت نوع عمیق رابطه خویش با زبانی را بیان می‌کند که به قول خودش «دل در گرو او دارد». زیرا در این رابطه برای او ناآگاهانه زبان فارسی در واقع یک «مادر خیالی» است که دل در گروی حفاظتش و شکوهش دارد و او ،با تمامی قدرت‌های بالغانه و« سبمولیکش (13)»، هنوز اسیر تصویر و نگاه نارسیستی و خیالی این «مام شکوهمند و در عین حال محتاج دفاع ناموسی توسط پسر» است. ازین‌رو با تلاشش برای سرکوب و نفی نگاه آشوری در واقع می‌خواهد بدفاع از عشق بزرگ و مقدسش بپردازد و از یاد می‌برد که آشوری نیز به همان اندازه و یا بیشتر از او دل در گرو این زبان دارد و بنابراین برای رشدش کوشیده و می‌کوشد. مشکل حافظیان اما این است که اسیر نگاه این «مادر خیالی» است و برای حفظ او و در نهایت برای حفظ این عشق خیالی و نارسیستی دست به سرکوب و نفی کامل رقیب و یا در معنای روانکاوانه «رقیب عشقی» می‌زند.

از سوی دیگر «متازبان وجود ندارد» به این معناست که به قول لکان « هر نامه‌ای به دریافت‌کننده‌اش می‌رسد (15)». زیرا هر کلام و هر جمله حاملی پیامی از زبان، از فرهنگ و دیسکورس به فرد است، بر بستر یک دیسکورس رخ می‌دهد و دارای وظیفه‌ای است. موضوع نوع ارتباط (سمبولیک، نارسیستی یا رئال (13)) با این پیام و یا نامه است که از گوینده جمله «من ایرانی هستم»، یک شوونیست ایرانی و یا یک خالق هویت مدرن و نوی فردی و سمبولیک ایرانی می سازد. در هر دو حالت سوژه گوینده این جمله، این خواست و پیام فرهنگ (غیر بزرگ) را ناآگاهانه درک کرده است که «ایرانی بودن» هویت و بخش عمیق درونی اوست و او باید این پیام و هویت را در خود بپذیرد: خواه چون یک نارسیست گرفتار حالات افراطی سنت‌شیفتگی/سنت ستیزی، غرب‌شیفتگی/غرب ستیزی شود، خواه به شکل حالت رئال و کابوس‌وار یک شوونیست و یا پان‌ترکیست ایرانی سرکوبگر دیگری درآید و خواه به اشکال بالغانه و سمبولیک هویت‌های نو، باز و تلفیقی ایرانی فردی و جمعی دست یابد. موضوع تنها تفاوت نوع ارتباط است، وگرنه ارتباط با ناآگاهی خویش و بازگشت مداوم ناآگاهی و تمناهای انسانی، خواست‌های دیسکورسیو اجتناب‌ناپذیر است. موضوع بلوغ توانایی آری گفتن به سرنوشت خویش، ایجاد ارتباط سمبولیک و خلاق با تمناهای خویش، پذیرش انها در جهان سمبولیک خویش است. موضوع، به قول نیچه، تبدیل شدن به آن چیزی است که شخص هست.

موضوع نوع ارتباط با زبان فارسی است که می‌تواند، در حالت ارتباط سمبولیک، پارادکس نقادانه/ علاقه‌مندانه، باعث رشد یک زبان نو، باز و مرتب در حال تحول گردد و از بحران زبان فارسی به تحولی نو و همیشه ناتمام دست یابد. یا فرد اسیر نگاه «مادر خیالی» و زبان خیالی و مقدس فارسی می‌شود و به سرکوب نارسیستی و یا رئال ناموسی رقیب و

یا دگراندیش دست می‌زند. زیرا با نگرش سمبولیک و پارادکس است که می‌توان همزمان «زبان فارسی » عزیزمان را به سان یک «زبان سمبولیک در بحران و قابل تحول» دید و خود را، به سان بخشی از دیسکورس، نمادی از میل تحول آن درک و لمس کرد. تا بتوان هم تن به سرنوشت خویش داد و همزمان دانست که همیشه چشم‌اندازهای دیگری به معضل وجود دارد، با توجه به جایگاه و چشم‌انداز فرد در دیسکورس.

زیرا زبان فارسی بایستی بتواند از طریق این تحول چندلایه و چندحوزه‌ای ضروری هر چه بیشتر به یک «زبان سمبولیک و مادر سمبولیک (13)» دگردیسی یابد. تا بتواند مرتب در نظم سمبولیک و نمادین خویش عناصر و کلمات نو و فرهنگهای نو را بپذیرد و رشد کند؛ آنها را به حالت نظم فارسی سمبولیک خویش درآورد و همزمان خویش را چندمعنایی و چندلایه و مرتب قابل تحول سازد. دچار حالات بلعیدن و تهوع زبانی نارسیستی یا رئال نشود و از کمبود خویش و نیاز خویش به «غیر» و نیاز خویش به دیالوگ و بازکردن خویش به روی فرهنگها و زبانهای دیگر هراس نداشته باشد. برای ایجاد چنین زبانی اما بایستی متخصصان ما قادر به این ارتباط «سمبولیک و تثلیثی (16)» با زبان خویش و با جهان خویش باشند تا مرتب بتوانند هم کمبودهایش را ببینند و هم به این مام و هویت خویش عشق بورزند و در پی ایجاد نگاه و چشم‌اندازی نو از این «عزیز» خویش و در نهایت از خویش باشند و اینگونه وحدت در کثرتی مرتب در حال تحول را ایجاد کنند. آنها بایستی هر چه بیشتر به هویت باز و تلفیقی خویش و به توانایی ارتباط سمبولیک و پارادکس خویش با «دیگری و غیر(17)» دست یابند.

وقتی از این چشم‌انداز روان‌کاوانه به نقد حافظیان بنگریم، می‌توان به خوبی در تخصص زبان‌شناسی او، در تلاش او برای پرداخت علمی به زبان و به زبان ایرانی و به «بحران آن»، در واقع همان خواست درونی زبان و فرهنگ ایرانی را بازیافت که آشوری را و در نهایت یکایک ما را به جستجو و تلاش برای چیرگی و عبور از بحران فردی و جمعی وادار کرده و می‌کند.

ازین‌رو او ناآگاهانه در آشوری نیمه دیگر خویش را بر روی نوار مویبوس می‌بیند؛ نیمه‌هایی که هر دو ضرورت یک تحول و زمانه هستند. اما چون نوع ارتباط او با این بخش دیگر خویش، با زبان فارسی هنوز به طور عمده نارسیستی و گرفتار نگاه پاک و سحرآمیز زبان فارسی است، ازین رو عمق نگاهش به دیدگاه آشوری مالامال از هراس از«غیر»، مالامال از میل سرکوب عنصر مخالف «زبان پاک فارسی» است. بدین خاطر او در تلاش آشوری برای «بازکردن» زبان فارسی و ایجاد یک «نگاه مکانیکی و سیستمانه» به ناچار یک «اندیشه بیگانه‌باور و خوارشمار زبان خودی» می‌بیند و به همین جهت زبان او را نه تنها «غرب‌زده» بلکه «دیوزده» می‌پندارد. در این جملات که مالامال از ارزش‌ها و هراس‌های ایرانی است به خوبی می‌توان خشم و عصبانیت یک روحیه سنتی را دید که رابطه‌اش با زبان فارسی و با خواست‌های زبان فارسی از او، هنوز یک رابطه عمیقا نارسیستی است. اینجاست که ما بار دیگر با حالت سیاه/سفیدی ایرانی و زبان اهورامزدایی/اهریمنی ایرانی روبرو می‌شویم و یک جدل مدرن به یک جنگ اهورامزدا/اهریمنی مسخ و دگردیسی می‌یابد.

موضوعی که آقای حافظیان به آن نمی‌پردازد این موضوع مهم است که ما چگونه بایستی در حین ترجمان اندیشه مدرن به زبان و مفهوم فارسی مانع از مسخ این کلام و اندیشه شویم و با شناخت دیسکورسیو از محدودیت‌های ساختاری و مفهومی زبان خویش، به «بحران زبان فارسی» و به نیاز خویش به رشد هر چه بیشتر زبان مدرن و علمی فارسی پاسخ دهیم. راه حل آقای آشوری در عرصه ترمینولوژیک ایجاد این «نگاه مکانیکی و سیستمانه» است. و این یک امکان مهم و ضروری است. همزمان بایستی مشکلات این راه مطرح شوند. همانطور که بدیهی است که برای عبور از بحران زبان فارسی نیاز به تحول در عرصه‌های دیگر زبان‌شناسی ، مفهوم‌سازی، خط فارسی و غیره نیز داریم. آقای حافظیان وارد این عرصه مهم بحث نمی‌شود، زیرا او چنان ناآگاهانه اسیر آوای سحرآمیز و شکوهمند زبان فارسی و دچار هراس از «غیر» است که به ناچار به جای ایجاد این بحث مهم در نهایت در پی اجرای این حفاظت ناموسی و نفی و سرکوب انکارکننده این شکوه و بزرگی است.

به همین جهت است که او نقد خویش را بدست خویش مثله و گرفتار حالت اهورایی/اهریمنی می‌سازد و جواب پیامش را می‌گیرد. زیرا به قول لکان « نامه همیشه به دست گیرنده می‌رسد» و گیرنده همیشه در واقع خود گوینده است. گیرنده مقاله «زبان دیوزدگی» در نهایت کسی جز خود آقای حافظیان نیست که با این خشمش به آشوری و با تلاشش برای حفظ حریم پاک و قدرتمند زبان فارسی دقیقا دچار آن چیزی می‌شود که در رقیب فکریش آقای آشوری می‌بیند و یا می‌پندارد. او حافظ اهورایی زبان فارسی در جنگ با «زبان دیوزدگی و اهریمنی» آشوری می‌شود. با آنکه « آشوری» او چیز جز حافظیان تعویق‌یافته و متفاوت و حالت متکمل حافظیان اهورایی بر روی نوار مویبوس بیش نیست و هر دو در مقاله حافظیان در حال تکرار تراژیک باری جاودانه جنگ اهورا/اهریمن هستند. به این طریق دیسکورس فارسی و زبان فارسی بار دیگر به بازتولید خویش از طریق مسخ یک جدل مدرن به یک بازی خیر/شری دست می‌زند و بحران ادامه می‌یابد.

جمع‌بندی

ایجاد یک «زبان مکانیکی و سیستمانه» برای پاسخگویی به نیاز های ترمینولوژیک زبان فارسی یک ضرورت هست. همان‌طور که بازگشایی زبان فارسی به روی «غیر و دیگری» و ایجاد یک زبان باز و مرتب در حال تحول یک ضرورت است. زبان فارسی/ زبان مدرن، فرهنگ فارسی/ فرهنگ مدرن دو اجزای متکمل یکدیگر بر روی نوار موبیوس است. در نتیجه این تلاقی و ارتباط و درک این پیوند و نیاز است که زبان فارسی در مسیر تحولش هر چه بیشتر مدرن می‌شود و زبان مدرن، در حالت فارسی، دارای ایهام و معنای چندلایه و متفاوت خویش می‌گردد. هر کلام و جمله و یا هر پدیده ایرانی به عنوان محل تلاقی این دو بخش به ناچار محکوم به عبور از یک بحران و چندپارگی و در عین حال دارای توانایی ایجاد یک تحول و تکامل نوست. موضوع درک ضرورت قبول بحران به سان زمینه‌ساز تحول است. موضوع درک اهمیت قبول و پذیرش «غیر و زبان مدرن» در فرهنگ و زبان خویش به اشکال مختلف و در عرصه‌های مختلف است.

برای درک بهتر ضرورت این «زبان مکانیکی وسیستمانه»، در عین درک پیوند درونی آن با زبان طبیعی و محدودیت‌های ساختاری و معنایی آن، می‌خواهم به دو نمونه کوچک از ترجمه مباحث روان‌کاوی اشاره کنم.

نقل قولی که من در ابتدای مقاله بکار برده‌ام، از ژیژک است. وقتی این ترجمه به فارسی را با ترجمه آن به زبان آلمانی مقایسه کنیم، متوجه چند نکته مهم و اساسی می‌شویم که برای بحث ما مهم است. در ترجمه آلمانی اینگونه می‌خوانیم:

„ dass die naturliche Sprache als der Grund und Ausgangspunkt der Metasprache gleichzeitig deren Interpretationsrahmen bildet und somit die letzte Metasprache aller Metasprachen darstellt. Die natürliche Sprache ist also ihre eigene Metasprache. Sie ist selbstrefrentiell, ein Ort unaufhörlicher autorefelxiver Bewegungen etc. „

یکبار دیگر ترجمه این متن را با کمک واژه‌های آشوری در کتاب «فرهنگ علوم انسانی» بخوانیم:

« که (زبان طبیعی) به مثابه بستر (مبنا/شالوده/پایه/زمینه) و آغازگاه متازبان همزمان چهارچوب تفسیری متازبان را به وجود می آورد (می سازد/شکل می دهد/پدید می آورد) و بنابراین آخرین متازبان همه متازبانهاست (بیانگر/نشانگر/نمایانگر/دال/معرف/گویای/.... است). پس (زبان طبیعی) متازبان خویش است. به_ خود_بازبردی (سلف_رفلنسیل) است و عرصه (حوزه/محل و مکان/قلمرو) حرکات (گرایشات/جنب و جوش ها/ تحرکات) «.خود_بازتابی (آوتو_رفلکسیو) مستمر و غیره است

در همین متن کوچک می‌توان به چند موضوع مهم اشاره کرد:

1/ ما در زبان فارسی برای واژه‌هایی چون متازبان، سلف رفلنسیل، آوتورفلکسیو برابرنهادهای فارسی نداریم و این ترمهای علمی بایستی آگاهانه ساخته شوند. زبان فارسی در برخوردش با زبان علمی مدرن در واقع با نیمه دیگر خویش و تمناهای مدرن خویش بر روی نوار موبیوس روبرو می‌شود. نیمه و تمناهایی که او چنان سرکوب کرده است که برایشان کلام و واژه‌هایی ندارد و اکنون در برخورد با نیمه دیگر خویش و برای پاسخگویی به نیاز های متنی، ترجمه، علمی خویش نیاز به پذیرش سمبولیک این واژه‌ها (پذیرش و آفرینش ترم و کلام و مفهوم) در زبان خویش دارد. حاصل این دیدار با تمنای سرکوب شده خویش، با خرد و جسم سرکوب شده خویش، سه حالت است: نخست بحران زبان فارسی و گرفتاری در حالات افراطی تقلید و تکرار طوطی‌وار (فارگلیسی و فارآلمانی ایرانی و حالات شترمرغی)؛ دوم تلاش برای دست‌یابی به آرامش سنتی از طریق نفی کلمات مدرن و پاکسازی زبان فارسی؛ سوم تلاش اندک اندک برای ترجمه، ترم‌سازی و مفهوم‌سازی این کلمات و درک هر چه بیشتر «مهندسی زبان» و یا شناخت دیسکورسیو و روانشناختی از معضلات زبان و بحران زبانی خویش است.

2/ برابرنهادهای ایرانی برخی کلمات مدرن متن بالا توسط آشوری، مانند واژه‌های «زبر_زبان» برای متالنگویج، «به_خود_بازبردی» برای کلمه سلف رفلنسیل و یا واژه «خود»_ برای آوتو و «بازتابشی» برای رفلکسیو، در واقع تلاشی مدرن و سمبولیک برای ایجاد واقعیت نمادین و زبانی این مفاهیم در زبان فارسی است. این تلاش، همان طور که آشوری بیان می کند، هم درستی خواست و ضرورت این «زبان مکانیکی و سیستمانه» را نشان می‌دهد و هم، همان

طور که حافظیان در نقدش بر دیدگاه آشوری بیان می کند، همزمان به خوبی به نکات ضعف این نگرش اشاره می‌کند. واژه‌های بیان شده از آشوری نقطه تلاقی زبان فارسی و زبان مدرن بر روی نوار موبیوس است و برای پذیرش هرچه بیشتر اندیشه مدرن در زبان فارسی، رشد زبان مدرن فارسی و برای رهایی این زبان از بار ارزشی و اخلاقی معمولی کلمات فارسی خلق شده‌اند. ازین‌رو نیز کتاب «فرهنگ علوم انسانی» او و یا دیگر کتابهای دائره‌العمارف استادان دیگر تلاشی برای این تحول مهم و ضروری است. مشکل اما دقیقا اینجا شروع می‌شود که حتی این کلمه‌های مکانیکی و یا سیستماتیک تحت تاثیر فضای دیسکورسیو و محدودیت ساختاری و معنایی زبان خویش و زبان مدرن هستند.

برای مثال مشکل هر سه‌ی این واژه‌های نو از آشوری در این است که اولا واژه‌های متازبان، سلف رفلنسیل و یا آوتو رفلکسیو در زبان‌ههای مدرن در ارتباط متقابل با تصاویر و واژه‌های مشابه و یا متفاوتی هستند و ازین طریق هم معنا و تفاوت خویش را می‌یابند؛ هم بر بستر این ارتباط شبکه‌وار، بر بستر این ارتباط مبتنی بر تداعی معانی، مرتب قادر به تحول معنایی خویش و ایجاد معناهای نو هستند. بدین طریق هم به شیوه مدرن دارای یک مفهوم مشخص و تا حدودی با مرزهای مشخص هستند و هم مرتب قادر به رشد معنایی و ایجاد مدلولهای نو برای خویش و یا مفاهیم خویشاوندی نو و ترمهای نو. اینگونه در زبان مدرن مرتب واژه‌های نوینی با پیشوندهای «سلف و آوتو و متا» ساخته می‌شود. در زبان فارسی اولا این بستر و تصاویر متفاوت و مشابه شبکه‌وار برای این مفاهیم وجود ندارد و در یک زمان درازمدت و از طریق تکرار، مهندسی زبان و مفهوم‌سازی بایستی هرچه بیشتر این بستر و شبکه سمبولیک و زبانی ساخته شود. دوما این مفاهیم با خود دارای بار معنایی خاص عارفانه و ایرانی خویش هستند که بدرون کلمه وارد می‌شوند. برای مثال پیشوند «خود» در بستر فرهنگی ایرانی دارای تصاویر و تداعی معانی متفاوت و عمدتا عرفانی است تا مفهوم «سلف» در زبان مدرن.

از سوی دیگر، اینجا با این خطا روبرو می‌شویم که برای پیشوند «سلف» و «آوتو» یک برابرنهاد مشابه «خود» در کتاب آشوری استفاده می‌شود. و این مفاهیم کاملا متفاوت در حین ترجمه به فارسی دچار یک خویشاوندی دروغین و غلط می‌شوند و مفاهیم همراه با این پیشوندها به خوبی به فارسی ترجمه نمی‌توانند شوند.

مشکل دیگر این است که چرا بایستی این واژ ها همه به زبان فارسی ترجمه شوند. چرا اندیشه «زبان باز» آشوری خویش را به روی این شیوه مدرن هر چه بیشتر باز نمی‌کند که در آن واژه‌های علمی در هر رشته علمی به حالت مدرن آن حفظ می‌شود و فقط یا به طور عمده آلمانی یا فرانسوی « نوشته و خوانده» می‌شوند. چرا زبان‌های مدرن و قوی‌ایی مثل فرانسه، آلمانی و غیره از همین کلمات سلف رفلکسیون و فالوس، دیسکورس، مازوخیسم و سادیسم به شیوه زبانی خویش استفاده می‌کنند، اما حتی طرفداران «زبان باز» ما خواهان ترجمه همه این مفاهیم به زبان فارسی هستند. حفظ این مفاهیم به زبان اصلی و خواندن آن به شیوه ایرانی به معنای گشودن زبان فارسی به روی دریایی از مفاهیم مشابه و تداعی معانی و تصاویر همراه با آن است. به معنای ورود به شبکه‌ای از تصاویر و کلمات دیگر است. موضوع این است که چگونه بتوانیم زبان و سوژه‌ای توانا و سمبولیک داشته باشیم که هر چه بیشتر قادر به پذیرش و انطباق این مفاهیم و کلمات نو در زبان و قادر به رشد گنجینه زبانی خویش است، بدون آنکه دچار روان‌پریشی و یا دچار حالات نارسیستی و رئال بلعیدن و تهوع کلمات، دچار حالات «فارگلیسی» ممتد و بحران‌زا شود. (اما از یاد نبریم که آشوری لااقل از جمله زبان‌شناسان و واژه‌سازانی است که گاهی و یا اغلب در کنار یک برابرنهاد ایرانی همزمان از کلمه اصلی به حالت فارسی نوشته نیز استفاده می‌کند).

این مشکل وقتی ژرفتر و خطرناکتر می‌شود که بخواهیم در روانکاوی واژه‌های کلیدی مثل واژه «فالوس» یا «کستراسیون» را به زبان فارسی ترجمه کنیم. به این مثال توجه کنید:

In this precise sense, the phallus is the signifier of castration. Far from acting as the potent organ-symbol of sexuality qua universal creative power, it is the signifier, organ, or both of desexualization itself, of the “impossible” passage of “body” into symbolic “thought”, the signifier that sustains the neutral surface of “asexual” sense.

(« اندام (ارگان) بدون جسم» از ژیژک ص 90)

هم ترجمه آشوری برای فالوس به معنای «نرگی» از لحاظ روانکاوی غلط و در تناقض با محتوای متن است و هم ترجمه دکتر موللی برای ترجمه معنایی آن به عنوان «ذکر» غریبتر و بدون پیوندی عمیق با زبان معاصر فارسی است. همینطور ترجمه آشوری برای کستراسیون به عنوان «اختگی یا اختەگری» کاملا مخالف معنای کستراسیون در زبان روان‌کاوی و در متن بالاست (با آنکه ترجمه کلامی آشوری برای فالوس و کستراسیون درست است). همین‌طور ترجمه دکتر موللی به عنوان «محرومیت از ذکر» نیز غریب و بدون تصویر و مفهومی گیرا و مناسب است. اینجاست

که سوال پیش می‌آید چرا واژه‌های فالوس و کستراسیون و یا ژوئیسانس را همینگونه فارسی ننویسیم و اینگونه خویش را هر چه بیشتر بر روی مفاهیم کلیدی و مشترک باز کنیم و همزمان، و به ناچار، درک و معنای ایرانی خویش، واژه ایرانی خویش را نیز برای آن ایجاد کنیم و تصاویر و واژه‌هایی مختلف و متعدد بسازیم؛ مفهوم‌سازی کنیم.

مشکل نهایی این است که انسان ایرانی، دانشمند ایرانی و زبان ایرانی یک انسان و زبان بینابینی است. او هم بایستی برای عبور خویش از بحران مدرنیت/سنت کنونی به نیازها و ضرورت‌های مدرن عرصه کاری خویش پاسخ دهد. برای مثال، هم یک زبان مکانیکی و سیستماتیک و با کمترین بار اخلاقی و ارزشی برای پیشبرد زبان فارسی مدرن و علمی به وجود آورد و هم خطاهای این نگاه مدرن و چشم‌اندازهای پست‌مدرن موضوع را ببیند و در نظر گیرد. از سوی دیگر، او بایستی قادر به نقد این چشم‌اندازهای نو و قادر به شناخت دیسکورسیو و علمی قدرت و ضعفهای او باشد. هم بایستی بتواندبه شیوه مدرن کسانی چون آشوری سادەنویسی، روشن‌نویسی و شیوه مدرن «درخت گونه» نگارش و اندیشیدن را بیاموزد و هم بایستی بتواند بنا به منطق متن و نگاهش، تن به زبان و نگارش تودر توی و هایپرتکستی نسل ما و نویسندگان پسامدرنی مثل ژیژک دهد. گاه یک جمله ژیژک هفت هشت سطر طول می‌کشد و مرتب از کوچه‌ای به کوچه و مسیری دیگر می‌رود و دور می‌زند.

نمی‌توانیم بگوییم که ابتدا باید مدرن شویم و سپس به مباحث پست‌مدرن بپردازیم، همانطور که یکایک ما از اینترنت و کامپیوتر، این نمادهای جهان جدید چندهویتی و چندچشم‌اندازی، استفاده می‌کنیم و به ماشین تحریر قناعت نمی‌کنیم. بدیهی است که یکایک ما می‌تواند در بخشی از این جهان بینابینی قوی‌تر و در بخشی دیگر ضعیف‌تر و نیازمند نگاه و نقد و یاری دیگری باشد. اما این مشکل با دیالوگ و چالش مدرن و با قبول «ناتمام بودن» نگرش خویش، با قبول نیاز خویش به دیگری و به رقیب فکری قابل حل می‌بود، اگر ما گرفتار خصلت خطرناک و استراتژیک دیسکورس ایرانی نمی‌شدیم.

سخن نهایی

به قول فوکو دیسکورس یک عنصر خلاق و استراتژیک است و هر دیسکورسی برای بازتولید خویش دست به ایجاد تفاوت، نگاه مخالف و سناریوهایی می‌زند که به ناچار به بازتولید نهایی دیسکورس می‌انجامند. در دیسکورس ایرانی که اساسش بر پایه حالت نارسیستی خیر/شری، اهورا/اهریمنی و گرفتاری در نگاه و ذات توهم‌گونه یک «معشوق مقدس» است، این دیسکورس قادر است که هر جدل مدرن و بحث مدرن را در نهایت به یک بحث اخلاقی و به جدل میان خوب/بد، به بحث ناموسی، به درگیری میان «خودی» و «غیر خطرناک» تبدیل سازد و اینگونه، به جای تحول و رشد دیسکورسیو، به بازتولید سنت کهن و تکرار بحران دست زند. (برای اطلاعات بیشتر در باب این بحث و حالات مختلف آن به کتاب اینترنتی ذیل از من ص 59 مراجعه کنید.)11

در هر دو بحث نقد شده نیز ما شاهد چیرگی این سناریوی ناآگاهانه خیر/شری، ناموسی بر جدل مدرن و شاهد عدم رشد یک بحث مدرن بوده‌ایم. این مشکل اصلی روانکاوانه و دیسکورسیو مباحث حول «زبان باز» و یا هر بحث مدرن دیگر است.

مشکل این است که استادان ما، با تمامی قدرت‌های سمبولیک و بالغانه‌شان، چنان هنوز ناآگاهانه اسیر این حالات و روابط نارسیستی و یا رئال با «زبان فارسی و با هویت ایرانی» هستند که در نهایت برای دفاع از ذات شکوهمند معشوق خویش به نفی رقیب و دگراندیش دست می‌زنند و به این طریق هم بحث و هم خویش را مسخ و گرفتار تکرار تراژیک بحران خیر/شری ایرانی می‌سازند. به جای اینکه با لمس ضرورت این بحث، با لمس نقش خویش به عنوان یک ضرورت و نیاز این بحث و به سان تبلور خواست و نیاز دیسکورس و زبان خویش، به سرنوشت و بحران خود و زبان خویش و به چالش مدرن و سازنده تن دهند. تا قادر باشند با رابطه پارادکس سمبولیک و با ایجاد فاصله همراه با عشق و علاقه، به ابژه « زبان»، به هویت زبانی خویش، و به رقیب فکری خویش بنگرند، بحران و نظرات یکدیگر را نقد کنند و بر بستر رواداری متقابل و چالش متقابل به راههای مختلف گذار از بحران دست یابند و در همان حال دریابند که نگاه هیچکدام نگاه نهایی نیست و همیشه راه و نگاهی دیگر ممکن است. زیرا جهان سمبولیک بشری همیشه قابل تحول است چرا که همه تئوریهای بالغانه بشری ناتمام است و به اصطلاح همیشه یک جایشان می‌لنگد.

با رشد این نگاه و رابطه پارادوکس و علمی، با رشد هر چه بیشتر این توانایی سمبولیک و تثلیثی است که هم می‌توان به سان اعضای گوناگون این دیسکورس مشترک به یک «وحدت در کثرت مدرن» و یا «کثرت در وحدت مدرن» دست یافت و هم به راه فردی خویش رفت هم به تحولات مشترک و جمعی دست یافت. با ایجاد این «زبان سمبولیک» و «هویت و جسم سمبولیک» ایرانی است که می‌توان هم نگاه فردی و جمعی خویش را به هستی ایجاد کرد و هم قادر به پذیرش فرهنگهای نو، زبانهای نو در نظم و جهان سمبولیک و باز خویش و قادر به خلق مدرنیت متفاوت و خلاق

خویش بود. تا بتوان مرتب از طریق دیالوگ، گفتمان و چالش متخصصان و نسل‌ها به تحولاتی نو و همیشه ناتمام، به بلوغی نو در زمینه فردی و جمعی دست یافت.

بر بستر چنین رشدی است که چنین بحث مهمی به جای تلاش برای نفی یکدیگر، به عرصه حضور یک وحدت در کثرت مدرن و چندچشم‌اندازی و به عرصه حضور یک چالش زنده و پرشور اما در عین حال مالامال از رواداری دگردیسی می‌یابد. آنگاه ما نه تنها شاهد رشد ربان فارسی مدرن ایرانی و انواع و اشکال این زبان خواهیم بود، بلکه سرانجام شاهد کار دسته‌جمعی برای ایجاد دائره‌المعارفهای ایرانی و یا «فرهنگ علوم انسانی» و فرهنگ روانشناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه و غیره خواهیم بود. زیرا با تمامی زحمات پربار یکایک استادان ما، امروزه ایجاد یک فرهنگ علمی فردی کاری غیر مدرن و غیر علمی است و نمی‌تواند به نیازها و معانی فراوان کاری واژه‌های مختلف و رشته‌های مختلف پاسخ دهد. همانطور که این تحول مهم و کار دسته جمعی بدون کار مشترک ناشران و دولت و بدون پشتوانه مالی و علمی غیر قابل تحقق است.

ما در حال گذار از بحران مدرنیت/سنت هستیم. بحرانی که یکایک ما و زبان و فرهنگ ما را در بر می‌گیرد . راه عبور ما از این بحران، قبول بحران مدرن است، درک سرنوشت مشترک، درک ضرورت دیسکورسیو و فرهنگی این گذار و جدل خردمندان شاد ایرانی بر بستر رواداری متقابل به خاطر دست‌یابی به بهترین راه‌های گذار و تحول است. موضوع قبول نیاز خویش به دیگری و به «غیر» است. موضوع «بازکردن» خویش به «غیر» در هر زمینه و ایجاد یک هویت و زبان نو و تلفیقی است که مرتب قادر به ایجاد جهانی نو و سمبولیک، قادر به ایجاد مفاهیم و خلاقیت‌های مدرن و پسامدرنی ایرانی و متفاوت است. اینجاست که یکایک ما نیاز به این «زبان باز» داریم؛ به «هویت باز» و به بازی خندان و پرشور این عاشقان و خردمندان شاد ایرانی برای دست‌یابی به بلوغ و شکوهی نو نیاز داریم. موضوع این است.

ادبیات:

1- Zizek: Liebe dein Symptom wie dich selbst. S. 81

2/ دیسکورس یا گفتمان در این نوشته در معنای فوکویی آن مورد استفاده قرار می‌گیرد. دیسکورس در معنای فوکو به عنوان شیوه و روشی است که در این مسیر همه آن چیزهایی ساخته می‌شوند که ما به عنوان واقعیت، حقیقت، علم و غیره می‌پنداریم و در آن می‌زییم و یا به آنها باور داریم. دیسکورس ساختار و شیوه قدرتمند تولید واقعیت و حقیقت ما و در نهایت فردیت یکایک ماست. کلمات دیسکورس، زبان، قدرت پیوند تنگاتنگ با یکدیگر دارند و در واقع به یک روند مشابه اشاره می‌کنند.

3/ هر زبانی دارای دو حالت «زبان عبارت» و «زبان اشارت» است. زبان عبارت سیستم دستوری و آوایی یک زبان مثل زبان فارسی است و زبان اشارت بیانگر تمنامندی و هویت درونی یک زبان و یک قوم است. مثل حالت عارفانه و خراباتی زبان فارسی.

4/ http://persianlanguage.ir/articles/id%3D54/

5- Zizek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst. S. 83

6- Zizek: Körperlose Organe. S.123

8/7/در نگاه لکان اساس روان بشری و زبان بشری را دیسکورس فالوس و یا «نام پدر» تشکیل می‌دهد .زیرا این دیسکورس باعث می‌شود که اصولا واقعیت و جسم از حالت به اصطلاح طبیعی اولیه به حالت «واقعیت سمبولیک»، «جسم سمبولیک» و به یک روایت قابل تحول تبدیل شوند و انسان اسیر یک ذات و یک نگاه نباشد. دیسکورس فالوس و یا نام پدر پایه‌گذار جهان سمبولیک یا نمادین و قابل تحول مداوم بشری هستند. ازین‌رو نوشتن و خلق کردن هیچگاه پایان نمی‌یابد. زیرا همیشه تفسیری نو و چشم‌اندازی نو ممکن است و ما هیچگاه به ذات نهایی و معنای نهایی اشیاء و پدیده‌ها پی نمی‌بریم.

9- Zziek: Körperlose Organe. S.124-125

10/ http://sateer.de/1980/06/blog-post.html

11/ دکتر موللی: مبانی روان‌کاوی فروید/لکان. ص.81/80

12- Derrida: Rundgänge der Philosophie.S.43

13/ سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/ رئال یا واقع: هر پدیده و در کل مثل هر انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل

و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند(1). موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز خوشی کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق ذر بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژیژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید

/1514/- Zizek: Liebe dein symptom wie Dich selbst. S.32- 28+

16/ در رابطه سمبولیک فرد همیشه در یک حالت پارادکس با دیگری و غیر ارتباط می‌گیرد. یعنی هم به جهانش و به خواستش، به رقیبش، به «دیگری یا به غیر» عشق می‌ورزد و همزمان قادر به نقد و انتقاد از آنها و از خویش است. او همیشه در رابطه‌اش در واقع در یک ارتباط تثلیثی، سه گانه قرار دارد که در این ارتباط، رابطه میان او و خویش، میان او و معشوق همیشه بر بستر قانون و دیسکورس نام پدر صورت می‌گیرد. یعنی از یک سو او می‌داند که همیشه فاصله‌ای هست و او هیچگاه به ذات نهایی خویش و رابطه و دیگری پی نمی‌برد و هر سخن او تفسیری و راهی و چشم‌اندازی قابل تحول و ناتمام است. از طرف دیگر او می‌تواند مرتب از ضلع سوم به خویش و رابطه‌اش بنگرد و خویش را نقد کند و روابطش را متحول سازد. رابطه نارسیستی یک رابطه دوگانه نگاه/نگاهی و سحرکننده است که در پی یگانگی نارسیستی است. ازینرو از نقد و فاصله و از دیدن خویش و هستی به سان یک چشم‌انداز قابل تحول هراس دارد. زیرا این نگاه سمبولیک تمتع و ژوئیسانس نارسیستی و یا رئال او را در هم می‌شکند و بهشت دروغین او را داغان می‌کند. انسان اسیر رابطه رئال کاملا در نگاه دیگری محو شده است و به ابزار دست او برای تجاوز و خشونت تبدیل می‌شود، مثل حالت یک تجاوزگر جنسی.

17/ انسان در معنای روانکاوی لکان تمنای غیر است. مفهوم «غیر» بسیار وسیع‌تر از مفهوم «دیگری» است و هم دیگری مشخص مثل معشوق و هم دیگری انتزاغی، درونی و غیره را در بر می‌گیرد که انسان مرتب در حال گفتگو با اوست. از خدا تا رقیب و خواب و تمنای خویش.

18/ http://sateer.de/books/bakhshe%20avale%20ketabe%20az%20bohran%202.pdf

بخش پنج: نقد روانکاوانه و تلفیقی مباحث هنری

یک عرصه مهم دیگر نقد روانکاوانه و روانشناختی عرصه نقد هنری و نقد مباحث هنری، فیگورهای هنری چون کازانوا و یا نقد فیلم و متون ادبی است. ازینرو در این بخش خواننده با راههای نوین نقد ادبی روانکاوانه و نوع نقد خاص نگارنده در این عرصه آشنا می شود. اگر نقد ادبی و هنری روانکاوی فروید یا روانکاوی کلاسیک توجه اش را بر روی بازتاب «گره ادیپ هنرمند در آثارش» و بر رابطه «هنرمند_متن» متمرکز می کرد، اکنون روانکاوی لکان و نقد روانکاوانه ادبی و هنری معاصر توجه اش را بیشتر بر رابطه « متن_ تماشاچی» و بر روی «نظم سمبولیکی» متمرکز می کند که هر متن هنری یا هر فیلمی در خود دارد. زیرا هر متن هنری یا هر فیلم هم یک « دریچه ای به یک جهان و دیگری» است و همزمان این دریچه دارای «ساختار و نظمی» است و در واقع واقعیت و چشم اندازی نو می آفریند. به قول ژیژک این خصلت نوین هنری را به ویژه هنر سینما به جذابترین و خطرناکترین شکل در بر دارد. زیرا سینما نه تنها به ما نشان می دهد که «تمنایمان چیست» بلکه به ما می گوید که «چگونه تمنا ورزیم». چگونه به جهان، به عشق و قدرت و به زندگی بنگریم. ازینرو هر اثر هنری در واقع در ساختار و نظم خویش نقشهای خاصی به خواننده و یا به بیننده می دهد.

نقدهای ذیل در واقع هم از نقد کلاسیک و بیشتر از نقد معاصر و لکانی استفاده می کنند تا بهتر به نقد آثار بپردازند. همزمان از قدرت نقد دلوز و نقد بینامتنی برای ایجاد نگاهی چند چشم اندازی گاه استفاده شده است. همزمان در این بخش خواننده با نقد و آسیب شناسی بحران و علل عدم رشد قدرتهای خلاق نوین در عرصه هنری و نیز نقد برخی مباحث ادبی و هنری جامعه فرهنگی و هنری ایرانی روبرو می شود و با نگاه خاص و متفاوت نگارنده به این مباحث آشنا می گردد. جهان هنری ما بایستی اکنون هر چه بیشتر عرصه حضور هزاران هدایت، شاملو، فروغ متفاوت باشد و ما شاهد حضور قدرتهای نوینی در عرصه های مختلف هنری هستیم، اما این استعدادها در بسیاری از موارد در نیمه راه از تحول باز می مانند و نمی توانند به قدرت و چشم اندازی دیگر و جذاب، به جهانی نو و متفاوت و هنری نو دگردیسی یابند. علل روانی این ناتوانی بخش دیگری از محتوای این نقد و آسیب شناسی هنری را تشکیل می دهد. بخش مهم دیگری از نقد روانکاوی هنر کنونی در واقع عرصه «نقد فیلم» است که کتاب و مقالات نویسنده در این زمینه قبلا به شیوه اینترنتی منتشر شده و یا می شوند و بنابراین اینجا از آن نمونه ای آورده نشده است.

روانکاوی پسامدرنی راز کازانووا و دون‌خوان

کازانووا و دون‌خوان دو فیگور مهم در ادبیات و هنر مدرن و در تفکر مدرن هستند. اگر کازانووا یک اغواگر بزرگ زنان و یک انسان لیبرتین واقعی است که تبدیل به یک اسطوره می‌شود(1)، دون‌خوان یک اسطوره است که تبدیل به یک واقعیت می‌شود(2). این دو فیگور و دنیای آن‌ها، فتوحات و ماجراجویی‌های عشقی و اروتیکی و یا نظریات آن‌ها زمینه‌ساز بیش از دو سده ادبیات و ایجاد چشم‌اندازهای مختلف کلاسیک،مدرن و پسامدرن به این فیگورهای مهم جهان مدرن می‌شوند.

راز اغواگری و جذابیت این دو فیگور چیست که اینگونه برای انسان‌ها و برای جهان مدرن یا پسامدرن دارای اهمیت می‌شوند و چرا این دو فیگور نامیرا هستند؟ این نوشته می‌خواهد پاسخی مختصر و روان‌کاوانه برای این سوالات بیابد و نیز نگاهی نو به این پدیده را نشان دهد و از مرزهای تفکر مدرن و روان‌کاوی مدرن عبور کند و ضعف این تفکر در درک «پدیده کازانووا و دون‌خوان» را نشان دهد و در انتها می‌خواهد خواننده ایرانی را با مفهوم جدید خویش به نام «کازانووای خندان» آشنا سازد. مفهومی که اولین بار در بخش‌های منتشر شده کتاب «اسرار مگو» در اینترنت به بیان و تشریح آن پرداختم.

پیوند میان میل اغواگری و تصاحب زنان و دست‌یابی به «بهشت گمشده»

در نگاه روان‌کاوی کلاسیک پدیده «کازانووا« مانند دیگر پدیده‌هایی چون سادومازوخیست «ساد» به طور عمده به معنای گرفتاری در یک حالت ادیپالی، گرفتاری در عشق به مادر اولیه و عشق نارسیستی و ناتوانی از تن دادن به عشق و اروتیسم بالغانه و همراه با مسئولیت فردی نگریسته می‌شد. اما همان‌طور که در نقد قبلیم در باب «روان‌کاوی راز پسامدرنی سادومازوخیسم(3)» نشان دادم، اساس همه این پدیده‌ها و فیگورهای بشری را، از کازانووا تا ساد، از کارمن اغواگر تا لیلی/مجنون ایرانی، از دون‌کیشوت تا خراباتی ایرانی، در واقع تلاش برای ایجاد یک سناریو و یا فانتسم تشکیل می‌دهد .سناریو و یا فانتسمی که هدفش دست‌یابی به شکلی از اشکال «بهشت گمشده» و لمس جدید بهشت از دست رفته مادری است.

جستجو و تلاشی که در معنای روان‌کاوی لکان اساس جستجو و جهان بشری را تشکیل می‌دهد و در نوع بالغانه آن سبب می‌شود که ما مرتب به درجات نوینی از بازی فانی عشق و قدرت و اندیشه و به هزار روایت از ارتباط با «غیر»، چه با تمنای خویش و یا با معشوق و یا با خدا، دست یابیم. این «غیر» در واقع تبلوری از مادر گمشده است. ازین‌رو او هم عزیز است و هم همیشه دست‌نیافتنی و دارای یک ذات و شکل نهایی نیست. ازین‌رو نیز جهان سمبولیک و جهان خلاقیت بشری و جهان بازی عشق، قدرت و اندیشه بشری را پایانی نیست و به قول لکان جهان سمبولیک هیچگاه به نوشته شدن پایان نمی‌دهد و مرتب اشکالی نو از این تمنای بشری و اشکالی نو از این سناریوی لمس بهشت گمشده و لمس عشق و قدرت را در همه زمینه‌های عشقی، اروتیکی، هنری، شغلی و غیره به وجود می‌آید.

تمنای بشری، چه تمنای در پی عشق، اروتیسم، ایمان و یا در پی قدرت و حقیقت، یک تمنای همیشه در حال تحول است. زیرا این تمنا در خویش به قبول فانی بودن و نیازمند بودن به «غیر»، به ضرورت تلفیق میل جاودانگی و ضرورت فانی و میرا بودن، دست یافته است. هرچه این گذار از یگانگی در واقع دروغین و نارسیستی اولیه و قبول فاصله و نیاز خویش به «غیر»، قبول قانون یا «نام‌پدر»، بهتر صورت گیرد، آنگاه جهان فردی و سمبولیک و خلاق بشری و تمنای خلاق بشری بیشتر رشد می‌کند. زیرا تمنای بشری و قانون(نام پدر) یا قبول محرومیت از وحدت مطلق و از جاودانگی با مادر لازم و ملزوم یکدیگر و دو روی یک سکه هستند.. همان‌طور که عشق، اروتیسم و قدرت بشری در پیوند تنگاتنگ با قبول فانی بودن و نیاز خویش به دیگری هستند. ازین‌رو نیز به قول اسطوره آفرینش، انسان با خوردن سیب دانایی و لمس فانی بودن و لخت بودن خویش، همزمان به لمس ارتباط و عشق و دیالوگ و نیاز خویش به «غیر» دست می‌یابند و آدم و حوا به اولین جفت عاشق بشری دگردیسی می‌یابند وبه پارادکس عشق و شرم و حس اروتیک به دیگری دست می‌یابند.

هر چه این پارادکس و تلفیق حالات باصطلاح متضاد بشری ، چون میل یگانگی با معشوق و لمس تفاوت و فاصله میان خویش و معشوق و یا «غیر»، در تمنای بشری قوی‌تر باشد، آنگاه ما با شکلی قوی‌تر و چندلایه‌تر از تمنای عشقی،

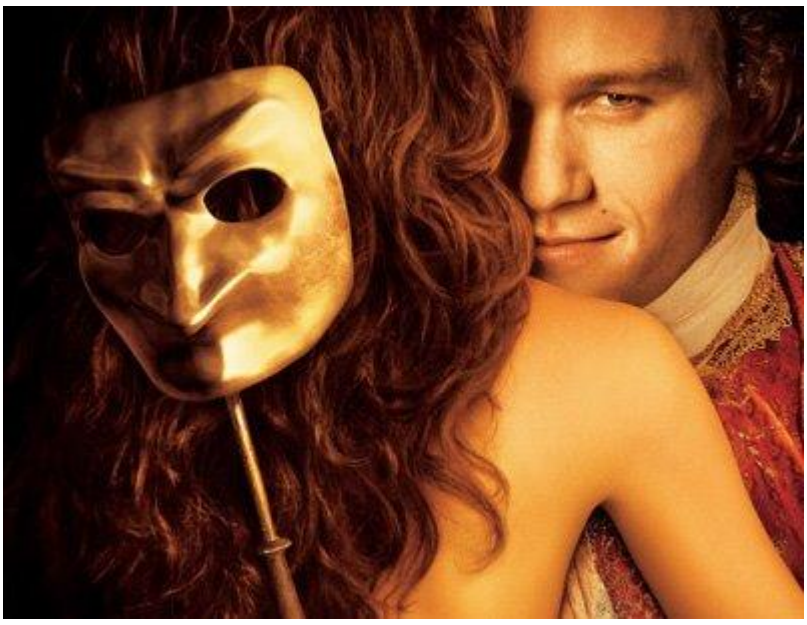
اروتیکی، فکری و هنری بشری روبروییم. شکلی که در نهایت همیشه ناتمام است و مرتب قادر به ایجاد سناریوها و بازی‌های جدیدی است.

زیرا رابطه فرد تمناکننده با تمنای خویش به شیوه یک رابطه تثلیثی است. یعنی او در همان لحطه که به تمنای خویش و لمس معشوق و دیالوگ با معشوق تن می‌دهد، همزمان قادر است، مرتب از ضلع سوم، یعنی از ضلع و چشم‌انداز قانون و «نام پدر»، به این رابطه بنگرد و لمس کند که او در نهایت روایتی بیش نیست و همیشه می‌توان روایاتی نو یافت. نماد اوج لمس این قدرت سمبولیک و توانایی بالغانه آن‌گاه عاشق و خردمند شادی است که می‌تواند سراپا تن به عشق و اندیشه خویش دهد و همزمان حتی به بهترین عشق‌ها و حقایق خویش بخندد و قادر به تحول آن‌ها باشد. زیرا «غیر»، خواه خود، معشوق، واقعیت و یا حقیقت، دارای یک ذات واحد نیست و می‌توان حدیت عشق و خرد و ایمان به هزار زبان خواند و مرتب به کمک دیالوگ رابطه خویش را متحول ساخت.

ما همیشه در یک سناریو و حالت و روایت سمبولیک خویش از واقعیت می‌زییم و در این سناریو و حالت همه حالات و روابط درون این سناریو بر اساس یک دیسکورس زبانی و روانی و بر اساس یک نوع رابطه با «غیر» ساخته شده است. مشکل نگاه مدرن و روان‌کاوی مدرن در این بود که نمی‌توانست ببیند که رابطه فرد با خود و یا با محیط اطرافش و یا در نگاه «روانشناسی من» رابطه فرد با «ابژه عشقی‌اش» یک رابطه سوژه/ابژه ای نیست. بلکه این رابطه یک رابطه دیالکتیکی متقابل و یک سناریو است و بسته به نوع و حالت سناریو می‌توان درجات مختلفی از قدرت سمبولیک و یا حالات بیمارگونه را در این سناریو و فانتسم بازیافت.

زیرا تنها این عاشق و یا اغواگر نیست که معشوقش را با آرمان‌هایش و تمناهایش بازمی‌آفریند و خواست‌هایش را بر او فراافکنی می‌کن.د بلکه با این فراافکنی همزمان خویش را و کل سناریو و حالت و نوع ارتباط خویش با «غیر» را بازمی‌آفریند .زیرا هر آگاهی و خودآگاهی در عین حال یک خلاقیت و بازآفرینی روایت خویش و جهان خویش است. در این خلاقیت تفاوت انسان سالم و بیمار، برخلاف نگاه کلاسیک و مدرن، از مرز میان وفاداری به یک همسر و یا یک رابطه و یا علاقه به اشکال عمومی و باصطلاح نورمال فانتزی‌های جنسی و عشقی نمی‌گذرد. بلکه تنها نوع سناریو و نوع ارتباط با «غیر» است که می‌تواند به شکل فردی نشان دهد که کجا ما بیشتر با حالات سالم و بالغانه کازانووا و دون‌خوان، حالات سالم و بالغانه دگرجنس‌خواهی، همجنس‌خواهی و یا سادومازوخیسم روبروییم و کجا با اشکال بحران‌زا و بیمارگونه این روابط و سناریوها روبروییم. مرزی که سرانجام تنها می‌تواند توسط فرد و بازی‌گر این بازی کشیده شود. زیرا زندگی و جهان و رابطه اوست. مگر آنکه موضوع جرم جنسی و تجاوز در میان باشد و یا موضوع نقد ادبی و هنری و یافتن نوع نگاه به «غیر» در یک اثر و هنر باشد.

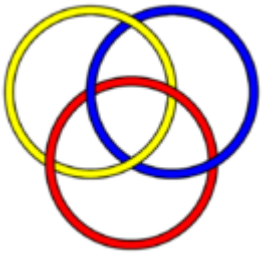
در این معنا نیز میل اغواگری زنان و لمس تمنای ماجراجویی اروتیکی و عاشقانه توسط کازانووا و دون‌خوان تبلور یک میل و تمنای سمبولیک و جزیی از یک سناریو است که از طریق آن آن‌ها به لمس بهشت گمشده و لمس اوج عشق و قدرت و جهان فردی خویش دست می‌یابند.کازانووا و دون‌خوان با ایجاد این سناریو و بازی در واقع روایت عمومی و اخلاق عمومی را می‌شکنند و به روایت فردی خویش از «تمنای گمشده» و به جهان سمبولیک و فردی خویش دست می‌یابند.



برای لمس و ایجاد چنین جهان سمبولیکی و برای عبور از حالت یگانگی نارسیستی اولیه بایستی کازانووا و دون‌خوان قادر به رهایی از یگانگی با «روایت عمومی و سنت» و ایجاد فاصله میان خویش و روایت عمومی از عشق و اروتیک باشند. آن‌ها بناچار بایستی قادر به نقد و زیرسوال بردن اخلاق عمومی شوند، بر علیه این اخلاق طغیان کنند و روایت فردی خویش را بسازند. در این معناست که جهان پرشورو زیبای کازانووا و دون‌خوان یک خلاقیت سمبولیک و یک جهان فردی و یک روایت نوست که ما را به لمس درجه نوینی از«غیر» و لمس بهشت گمشده مادری در آغوش هزار زن و ماجراجویی می‌رساند و خالق فلسفه و نگاهی گستاخانه، کام‌پرستانه و در عین حال نقادانه و خردمندانه است. بی‌دلیل نیست که کازانووا و دون‌خوان نیز مثل ساد در واقع همزمان فیلسوف و انسان لیبرتین هستند و دارای یک روایت و چشم‌اندازنو به هستی هستند و یا از میلی کهن در انسان روایتی نو و زمینی می‌سازند.

این توانایی فاصله‌گیری و ارتباط تثلیثی سمبولیک و توانایی خلاقیت راویت جدیدی از بازی قدرت و عشق و شرارت خندان بشری است که همزمان کازانووا و دون‌خوان را به یک اسطوره واقعی تبدیل می‌سازد و از موتزارت و کیرکه‌گارد تا کامو و میلان کوندرا و ده‌ها فیلم مدرن و پسامدرن را به خود مشغول می‌سازد و صدها روایت مختلف از این پدیده را ممکن می‌سازد. زیرا آن‌ها هم خود خالق جهان فردی و سمبولیک خویشند و هم خود به سان «غیر» زمینه‌ساز ایجاد صدها روایت نو و چشم‌اندازهای نو به این جستجوی جاودانی بشری بدنبال بهشت گمشده و کام‌پرستی و اغواگری خندان می‌گردند.

قدرت کازانووا و دون‌خوان اما تنها ناشی از این توانایی ایجاد جهان سمبولیک و فردی از بهشت گمشده و فانی نیست. بلکه پدیده کازانووا و دون‌خوان مثل هر پدیده و در کل مثل هر انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند(4). موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز خوشی کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق ذر بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است.



ازین‌رو بخشی دیگر از قدرت اغواگری و جاذبه پدیده « کازانووا» ناشی از بخش خیالی این تصور و از میل نارسیستی یکی شدن با مادر خویش و تصویر خویش و یکی شدن با معشوق است. در این معنا کازانووا در عین حال تبلور میل دست‌یابی کودکانه به شکوهمندی نارسیستی و معشوق یگانه مادر خیالی شدن و تبدیل شدن به « توانایی مردانه مطلق‌گونه» است. کودک در حالت نارسیستی خویش را عشق مطلق مادر می‌پندارد و یا ناگهان خیال می‌کند که مادر از او متنفر است و دچار پارانوییا می‌شود. چنین فردی نیز در بزرگسالی یا در عشق و اروتیک در پی لمس مداوم این چشمان مسحور مادر در نگاه زنان مختلف و لمس شکوهمندی و قدرتمند بودن خویش است و یا وقتی با شکست اجتناب‌ناپذیر این جهان نارسیستی و شکست توهم مردانگی و جذابیت مطلق خویش روبرو می‌شود، دچار خشم نارسیستی و پارانوییای نارسیستی می‌شود و یا دچار حالت «ناتوانی جنسی و عشقی» می‌گردد.

یا در حالت رئال و کابوس‌وار آن‌گاه کازانووا و دون‌خوان برای دست‌یابی به زنان و تصاحب تمنای خویش و لمس قدرت خویش حاضر به تجاوز و اجبار زنان نیز هستند و اینجاست که حالت دون‌خوان و کازانووا در واقع به نفی فردیت و جهان سمبولیک و خلاق و شاد دون‌خوان و کازانووا می‌انجامد. زیرا اکنون این کازانووای جبار و متجاوز اسیر یک نگاه و خیال درونی است و او به سان ابژه و ابزار دست این «پدر جبار» درونی در پی ارضای خواست او بدنبال لذت و سکس محض و قدرت محض و بی‌مرز است. اکنون زن برای او کاملا تبدیل به یک ابژه می‌شود و او

ناتوان از دیالوگ با معشوق و ناتوان از ایجاد فاصله نقادانه و تثلیثی است و اسیر یک رانش و خوشی بیمارگونه است و محکوم به تکرار است.

در حالت بلوغ سمبولیک بشری و هنری این دو بخش نارسیستی و رئال مرتب، چون سرچشمه‌های قدرت و حقایق بشری، زمینه‌ساز ایجاد روایات نو و حقایق فانی نو می‌گردند و ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی و کابوس‌وار مرتب به تمناهای نو و فانی و قدرتی نو و سمبولیک تحول می‌یابد و جهان سمبولیک بشری از نو آفریده می‌شود و روایتی نو، چشم‌اندازی سمبولیک و سناریویی نو از بازی تمنا و دیالوگ بشری، از بازی عشق و قدرت بشری زاییده می‌شود و کازانووا و دون‌خوانی نو متولد می‌گردند.شکلی جدید از اغواگری و شرارت و میل دست‌یابی به اوج بازی اروتیسم، ماجراجویی و کام‌پرستی و فلسفه و چشم‌اندازهایی نو آفریده می‌شوند. زیرا «غیر» و هر پدیده دارای یک ذات مشخص نیست.

پدیده کازانووا و دون‌خوان دارای یک عنصر جهارمی نیز هست که این عنصر در واقع علت نهایی نامیرایی این پدیده و هر پدیده و هنر دیگر بشری و علت نهایی خلاقیت جاودان بشری است. لکان در نگاه نهایی خویش به «بیماری روانی» و به ویژه در حین نقد خلاقیت جیمز جویس و کتاب «بیداری فینگان» او، این سه دوایر و بخش‌های نارسیستی. رئال و سمبولیک خویش را به کمک یک دایره چهارمی تکمیل می‌کند. دایره‌ای که اکنون در مرکز این سه دایره قرار می‌گیرد. این دایره سمبل این است که در واقع بخشی از هر پدیده و «غیر» همیشه بر انسان ناشناخته باقی می‌ماند و این بخش ناشناخته که در واقع غیرقابل تفسیر است، نماد آزادی بشری و نماد توانایی او به دست‌یابی به هزار حالت و هزار روایت از «غیر»، از خود و از خدا، از عشق و از خرد و ایمان و واقعیت است. این دایره مرکزی نماد معمای نهایی زندگی و هنر است. زیرا بخشی از زندگی و انسان همیشه غیرقابل تفسیر باقی می‌ماند و این ناممکنی تفسیر نهایی زمینه‌ساز آزادی بشری برای ایجاد روایات نو از خویش و زندگی و تحول مدوام هستی بشری است. تحولی که همیشه ناتمام و ناکامل است.

همان‌طور که کتاب «بیداری فینگان» جیمز جویس غیرقابل تفسیر است، همان‌گونه نیز همیشه بخشی از بیماری‌های ما، جهان ما و هر پدیده دنیای ما غیرقابل تفسیر باقی می‌ماند. در هر پدیده و یا یا بیماری در واقع قدرتی سمبولیک از ما نهفته است که ما می‌توانیم با شناخت و دگردیسی این بیماری و بحران افسردگی، اعتیاد و غیره به تمناها و حقایق بالغانه خویش، یا با پذیرش فیگورهایی چون کازانووا، دن‌کیشوت و غیره در خویش و ایجاد روایت فردی خویش از آنها، به قدرت‌هایی نو از خویش و درجه جدیدی از لمس تمنای گمشده و عشق و قدرت دست یابیم. اما همیشه بخشی از ما و زندگی غیرقابل تفسیر می‌ماند که به قول ژیژک در کتاب (عارضه‌ات را چون خودت دوست بدار) بایستی این بخش خویش، این بخش از بیماری خویش را چون خویش دوست داشت و گاه به گاه به او و این نماد آزادی نهایی خویش تن داد.

همین‌گونه نیز بخشی از مفهوم و علت روانی اهمیت و جاذبه پدیده کازانووا و دون خوان بر ما پوشیده می‌ماند. این بخش غیرقابل تفسیر خالق یک خوشی و ژوئیسانس پنهان و مداوم است و مدام ما را به لمس اغواگری نو، ماجراجویی نو و کام‌پرستی نو و ایجاد شکل و روایتی جدید از این بازی کهن و ایجاد فیگوری جدید از این نمادهای شور و قدرت و جسارت و کام‌پرستی خویشتن‌دوستانه بشری دعوت می‌کند و دیگر بار کازانووا و دون‌خوانی نو و روایتی نو از بازی عشق و قدرت بشری آفریده می‌شود.

کازانووا:« نود درصد شوق شکار زنان را حس و میل کنجکاوی تشکیل می‌دهد.»

باری با درک سناریوی کازانووا و دون‌خوان پی می‌بریم که در واقع موضوع کازانووا و دون‌خوان در درجه اول فتوحات جنسی یا اروتیکی نیست. به قول سیتاد بالا از کازانووا در واقع بخش عمده این تلاش را یک حس کنجکاوی تشکیل می‌دهد. حس اینکه معشوق چگونه است، چگونه می‌توان او را بدست آورد و شیوه عشق‌بازی و تن‌دادن او به عشق و اروتیک چگونه است و احساس خویش در این بازی و در حین این بازی چیست. این کنجکاوی در پی آن است که ببیند که تمنای عشقی و جنسی و بازی عشقی و قدرت در این رابطه اروتیکی و جنسی یا عشقی چگونه صورت می‌گیرد. در پشت این کنجکاوی هم کنجکاوی کودکانه‌ای نهفته است که می‌خواهد با عبور از مرزهای ممنوع به راز زندگی و اطاق ممنوعه پی ببرد و هم میل مرد یا زنی نهفته است که می‌خواهد به جهان فردی و سناریوی سمبولیک خویش از عشق و هستی دست یابد. این کنجکاوی کودکانه و خردمندانه و بازیگوشانه در پی لمس بهشت گمشده و تمنای عشقی خویش است.

این همان کنجکاوی است که حوا را به خوردن سیب دانایی وسوسه می‌کند و مار در واقع سمبل این اغواگری و کنجکاوی جنسی و عشقی و میل لمس جهان فردی و تمنای گمشده است که حوا را وسوسه می‌کند. ازین‌رو مار در اسطوره آفرینش در واقع جوانی خوش‌سیما و اغواگر است. در این اسطوره نیز همزمان پیوند عشق، تمنای جنسی و خرد در اسطوره مار و سیب دانایی مشخص است و این‌ها بدون یکدیگر نمی‌توانند وجود داشته باشند. تمنای جنسی، بازی عشق و قدرت و خرد لازم و ملزوم یکدیگرند. زیرا بدون فانی شدن و محرومیت از بهشت اولیه امکان لمس تمنای جنسی و عشقی و بازی قدرت انسانی ممکن نیست.

ازین‌رو نیز بازی جنسی و اروتیکی و اغواگری دون‌خوان جزوی از یک سناریو است و این سناریو در واقع تلاشی برای دست‌یابی به شکلی نو از بازی عشق و قدرت زندگی و شکلی دیگر از لمس بهشت گمشده و فانی بشری است. به قول لکان «عمل جنسی در واقع یک عمل جنسیتی است». زیرا کازانووا در تمامی ماجراجویی‌های عشقی و جنسی خویش در پی دست‌یابی به تمنای خویش است. در پی «دست‌یابی به فالوس» است. همین‌جا نیز می‌توان فهمید که چرا هیچ‌گاه فیگورهایی مانند یک کازانووای زنانه در جهان مدرن قادر به تبدیل شدن به اسطوره و فیگور هنری نبودند.

طبیعتا زنان نیز می‌توانند به هزار معشوق مرد دست یابند. اما موضوع دقیقا این است که بازی جنسی یک بازی جنسیتی است و در این بازی جنسیتی، بنا به تحولات عمیق روانی، میان زنان و مردان در عین برابری تفاوت‌هایی وجود دارد و این تفاوت‌های جنسیتی ایجادگر بازی عشق و قدرت زنانه و مردانه ، چه در رابطه دگرجنس‌خواهانه یا همجنس‌خواهانه، با درجات مختلف است.

همانطور که در نقدم بر «مباحث جنسیتی و فمینیسم» و یا در مطالب فراوان دیگر توضیح دادم، عبور دختر و پسر از یگانگی اولیه با مادر و قبول قانون و نام پدر و ورود به جهان سمبولیک خویش، به شیوه دگردیسی جنسیتی پسر به «فالوس داشتن» و دگردیسی دختر به «فالوس بودن» رخ می‌دهد. یعنی به زبان ساده اکنون پسر و سپس مرد همیشه در پی دست‌یابی به تمنا و نیاز خویش است و در واقع با دست‌یابی به قلب و تن معشوق خویش می‌خواهد به تمنای گمشده و فالوس و قدرت گمشده و بهشت گمشده دست یابد. دختر در این تحول جنسیتی تبدیل به «تمنا، فالوس و راز و نیاز» می‌شود. اگر اساس مرد را میل قدرت و تصاحب تمنا تشکیل می‌دهد ،آنگاه اساس حالت زنانه را میل عشق و راز و نیاز عاشقانه تشکیل می‌دهد. عشق و قدرتی که هیچ‌گاه کامل بدست نمی‌آیند زیرا فالوس و تمنای بشری فانی هستند و دارای یک ذات واحد نیستند و نمی‌توان آن‌ها را همیشه داشت. زن ازین‌رو سمبل این فالوس و عشق بشری است که در عین حال همیشه رازی باقی خواهد ماند. بی‌دلیل نیست که میان عشق زنانه و حالات عرفانی نیز پیوندی وجود دارد و مرد در جستجوی دائمی دست‌یابی به حالتی نو از این تمنا و فالوس است.

طبیعی است که در درون هر مردی نیز زنی وجود دارد و بالعکس و از این‌رو مردان می‌توانند بر پایه این حالت بنیادین «فالوس و قدرت داشتن» به حالت راز و نیاز مردانه خویش دست یابند و زنان بر پایه حالت «عشق و راز زنانه» به حالات قدرت و میل تصاحب مردانه خویش دست یابند و مرتب اشکال جدید و حالات جدیدی از این تلفیق و بازی و روایت جدیدی از این بازی عشقی و جنسیتی و روایاتی نو و تلفیقی از «زنانگی و مردانگی» بیافرینند. زیرا قبول هویت جنسیتی مردانه و یا زنانه در عین حال به معنای قبول قانون و قبول فاصله دائمی میان خویش و «غیر» و ضرورت ایجاد روایات فردی از همه چیز و از جمله از مفاهیم زنانگی و مردانگی است.

مهم درک این مطلب است که بدون این بازی جنسی و اروتیکی، بدون این بازی عشق و قدرت جنسیتی و «راز زنانه و قدرت مردانه» و روایات مختلف این تمناها و حالات، در واقع اصولا تمنای اروتیکی و جنسی شکل نمی‌گیرد، خواه این عمل جنسی در یک رابطه یک‌شبه و یا عشق هزارشبه باشد، خواه در رابطه با یک معشوق و یا هزار معشوق، حتی خواه در رابطه با یک تن‌فروش باشد. در همه این حالات در واقع میل و تمنای جنسی بشدت تحت تاثیر این بازی و تمنای جنسیتی و این بازی عشق و قدرت است و در حالت سمبولیک و بالغانه مرتبا می‌توان روایاتی نو از این بازی در عرصه‌های مختلف عشق، اروتیسم و بازی قدرت و اندیشه ایجاد کرد. بازی‌ایی که در واقع یک بازی تراژیک/کمیک بشری و مالامال از سوءتفاهم‌های جنسیتی است.

اما وقتی در مرد یا زن این توانایی فاصله گیری از خویش و قبول قانون و محرومیت از بهشت نارسیستی رشد کافی نکرده باشد، آنگاه مرد و یا زن می‌توانند در بازی جنسی و عشقی دچار دو نوع فانتسم و سناریوی نابالغانه نارسیستی شوند. اساس بلوغ انسان پذیرش این است که او هیچگاه به ذات «غیر» و به وحدت مطلق با «غیر»، خواه خدا، خود یا معشوق، پی نمی‌برد و دست نمی‌یابد، بلکه مرتب روایات سمبلیک نویی از این «غیر» بدور «هیچی مرکزی» جهان سمبلیکش می آفریند. او همیشه در تفسیر فانی خویش از خدا و عشق و از خود می‌زید. در حالتی که این تحول فانی و جنسیتی کامل صورت نگیرد، آنگاه بقول لکان انسان گرفتار دو نوع تمتع نارسیستی در پی وحدت‌وجود مطلق می‌شود. از یکسو این تمتع یا خوشی نارسیستی می‌تواند به شکل «تمتع غیر» باشد که در آن معشوق به عنوان یک پاره و جزو

از «غیر» و به ویژه به سان یک ابژه‌جنسی است و کامل در نظر گرفته نمی‌شود. به ویژه مردان به این تمتع دچار می‌شوند. یا این تمتع در پی یگانگی نارسیستی با مادر یا خدا، بشکل «تمتع دیگری » صورت می گیرد که در این حالت معشوق و دیگری به تبلور یک عشق اسرارآمیز تبدیل می‌شود. لکان میان این تمتع بطور عمده زنانه و عرفان پیوند تنگاتنگی می بیند(5).

همینجا نیز مشکل مردان و بخشی از مشکل کازانووا آغاز می‌شود و آن مشکل این است که در حالت نابالغانه او اسیر «تمتع و خوشی نارسیستی غیر» است و زن برای او تبدیل به یک «دیگری» و ابژه ای می‌گردد که می‌خواهد با تصاحب جسم و یا قلبش در واقع به لمس قدرت و توانایی و تمنای خویش دست یابد و ناتوان از دیالوگ با معشوق و لمس او به سان یک موجود متفاوت و برابر است. از طرف دیگر از آنجا که این تمنای تسخیر و تصاحب معشوق و تمنا هیچگاه کامل سیر نمی‌شود، پس محکوم به روابط کوتاه‌مدت و ناتوان از دیالوگ و ارتباط عمیق است. اینجاست که حالت «ماچو» گونه و دختربازی سنتی ایرانی و یا حالات امروزی و سطحی کازانووا در غرب زاییده می‌شود و زن تبدیل به یک ابژه ای برای لمس مردانگی و تایید قدرت مردانه می‌گردد.

درحالت فانتسم زنانه و اسارت زنان در «تمتع دیگری» ، آنگاه زنان به جای اینکه بتوانند تن به عشقشان به یک مرد دهند، مرتب در واقع نگاهشان اسیر نگاه یک معشوق و عشق عارفانه خیالی است و یا در واقع مرتب پدر را در مرد می‌جویند.

در حالت بالغانه و با قبول قانون و تمنای فانی خویش، این فانتسم‌ها می‌توانند مرتب به سناریوی نوینی از عشق و بازی عشق وقدرت بشری تبدیل شوند که در آن زن و مرد، در دیالوگ با یکدیگرو در بازی اغواگرانه عشق و قدرت با یکدیگر، قادر به لمس درجات و حالات مختلفی از این بهشت گمشده در رابطه عشقی و اروتیکی خویش هستند. هر کدام دارای قدرت‌ها و توانایی‌های خاص خویش در این بازی زیبا و تراژیک/کمیک عشق و اروتیسم بشری هستند و می‌توانند روایات و تلفیق‌های مختلف بیافرینند. زیرا جهان سمبولیک عشق و اروتیسم بشری را پایانی نیست و مرتب از نو نوشته و خلق می‌شود.

مفهوم کازانوا در فرهنگ ایرانی

در فرهنگ ایرانی از آنرو که این تفاوت جنسیتی مدرن مردانه و زنانه رشد کافی نیافته است و به ویژه حالات نارسیستی جستجوی وحدت وجود با معشوق و نفی فردیت خویش و دیگری در این فرهنگ و روان ایرانی قدرت فراوان دارند، از آن‌رو نیز مفاهیم مدرن و تلفیقی «مردانگی و زنانگی» و روایات مختلف این مردانگی و زنانگی، روایات مختلف بازی عشق و قدرت بشری و فیگورهایی چون کازانووا، دن خووان و یا کارمن اغواگر در فرهنگ ما رشد نکرده‌اند و به وجود نیامده‌اند. آنچه حکم‌فرماست در واقع از یک‌سو هراس اخلاقی و عارفانه از جسم و شور عشق و اروتیک و از سوی دیگر حالت عارف و کاهن لجام‌گسیخته‌ایست که اکنون از وحدت وجود ناامید شده است و به شکل یک «دختربازِ سنتی» در حال رفع تشنگی خویش و ادامه خشم کهن به اروتیک و زندگی و ناتوان از ایجاد دیالوگ و روایت مدرن از بازی عشق و قدرت زندگیست. اکنون عارف اخلاقی و زنجیرزن کهن به دختربازِ و پسرباز بی‌مرز و پوچ‌گرای نو دگردیسی می‌یابد و در واقع سنت تکرار می‌شود.

در این معناست که به باور من جهان ایرانی ما برای دست‌یابی به نگاه مدرن و ایرانی خویش از مفاهیم عشق، قدرت و جهان سمبولیک و فردی خویش بایستی تمامی این مفاهیم و الواح کهن را که به طور عمده دچار یک حالت نارسیستی و نابالغانه هستند بشکند و مفاهیمی نو و تلفیقی ایجاد کند. مفاهیمی که می‌توانند هم برای جهان خویش و هم برای جهان مدرن زیبا و اغواگر و چندلایه باشند و قدرت‌های هر دو فرهنگ ر ا در خویش پذیرا می‌شوند و می‌توانند راه‌هایی نو برای لمس عشق و اروتیک و کام‌پرستی و یا خلاقیت هنری و لمس خرد شادان بیافرینند. خوشبختانه اکنون هر چه بیشتر شاهد بیان و رشد این نگاه مدرن و تلفیقی به این موضوعات و شاهد رشد روایات مدرن و نو در عرصه اروتیسم و هنر و عشق و قدرت هستیم و این روند و پروسه را بایستی مستحکم و گسترش داد.

زیرا اگر کازانوای مدرن در واقع به جهان سمبولیک خویش دست می‌یابد، با این‌حال به قول میلان کوندرا در کتاب «یک شوخی» دون خوان یک قهرمان تراژیک است که بر علیه اخلاق کهن و مسیحی طغیان می‌کند و خواهان لمس لذت و شور زندگی است اما در نهایت شکست می‌خورد. زیرا انسان موجودی فانی است و حتی اغواگرترین و قدرتمندترین انسان‌ها نیز روزی بایستی قبول کند که ناتوان و زشت یا پیر می‌شود و محکوم به مرگ و محکوم به قبول

مرگ روایات و فتوحات خویش است. کازانوا و دون‌خوان در برابر پوچی و هیچی زندگی و پلشتی نهایی زندگی در نهایت دچار افسردگی یک قهرمان تراژیک می‌شوند.

به قول میلان کوندرا امروزه دیگر دن‌خوانی وجود ندارد زیرا مرزی برای شکستن و چیزی برای اغواکردن وجود ندارد. در جهانی که فردیت تبدیل به سنت می‌شود و دیگر اخلاقی و روایتی عمومی برای شکستن وجود ندارد، آنگاه امکان اغواگری وجود ندارد و کازانووا و قهرمان تراژیک دیروز به « یک جمع‌کننده زنان و اروتیک» امروز تبدیل می‌شود.اکنون مثل یک تمبرجمع‌کن، مثل یک تابلودار، او نیز دارای آلبوم فتوحات عمومی و معمولی خویش از زنان یا مردان است. اما ناتوان از درک جهان سمبولیک و حالت تراژیک/کمیک و حالات احساسی و خردی عمیق انسانی چون کازانووا و ساد است. یا به قول ژان بودریادر در کتاب «اغواگری» این انسان مدرن دچار یک انزال زودرس است. زیرا اغواگری در حال از بین رفتن است و واقعیت تبدیل به یک «حادواقعیت» و تبدیل به یک درخت پلاستیکی و اروتیک مصنوعی شده است.

از طرف دیگر ما با تعبیر سنتی ایرانی از کامپرستی، دختربازی یا پسربازی و غیره روبرو هستیم که بیش از هرچیز مالامال از نگاهی متناقض و اخلاقی به این مباحث است. تنها اینجا آن کاهن اخلاقی و عارف کهن به یک کاهن و عارف لجام‌گسیخته تبدیل می‌شود که به خویش اجازه هر کاری را می‌دهد اما همزمان در برابر خواست‌های خواهر، همسر و یا مرد خویش بشدت سنتی عمل می‌کند و جانماز آب می‌کشد و ناگهان طرفدار سنت می‌شود.

سخن نهایی

با دیدن این دو خطای سنتی و مدرن و لمس این خطاها در خویش و در دیگری و از طریق دست‌یابی هرچه بیشتر به جهان سمبولیک و تلفیقی فردی خویش است که اکنون می‌توان مفاهیم نو و روایات نو از کامپرستی و خرد و عشق شاد و خندان ایرانی آفرید. اینجاست که دختربازِ سنتی و کازانووای تراژیک مدرن به «کازانووای» خندانی تبدیل می‌شود که از یک سو به قول نیچه می‌داند که گناه اولیه انسان این بوده است که هیچ‌گاه از زندگی، از عشق و قدرت به اندازه کافی لذت نبرده است و همیشه شرمنده بوده است. او از طرف دیگر می‌داند که او همیشه در روایت خویش از عشق، از قدرت، از کازانووا و کامپرستی می‌زید. زیرا او برخلاف کازانوای مدرن در «هیچی» زیسته است و از افسردگی کازانووای مدرن می‌گذرد و به «قدرت هیچی و پوچی» دست می‌یابد. او از ضعیف بودن و ناتوان بودن خویش هراس ندارد. زیرا این ناکامل بودن زمینه ساز تمنا و نیاز او به عشق، دوستی، به بازی و به «غیر» و به دیالوگ است و بر بستر این نیاز و دیالوگ اکنون او هم می‌تواند به زندگی ، به معشوق خویش و به کامپرستی و نیاز خویش تن دهد و بازی عشق و قدرت و تمنای گمشده را در هزار حالت لمس کند و هم می‌تواند مرتب به بزرگترین فتوحات و تمناها و عشق‌های خویش نیز بخندد و به خویش‌خندیدن را بیاموزد.

اکنون همان‌طور که در آفوریسم « در ستایش کازانوا و دون خوان(6)» در کتاب اسرار مگو بیان کرده‌ام، کازانوایی زاییده می‌شود که دارای مهره مار است و به تلفیق شادی و کامپرستی و رندی ایرانی با کازانووای مدرن و فرهنگ دیونیزوسی نیچه و ایجاد روایات مختلف و چندلایه از این حالات بر بستر فردیت زنانه و مردانه خویش دست می‌یابد. حال زن و مرد اغواگر و خندان و شرور ایرانی متولد می‌شوند که خواهان دست‌یابی به اوج عشق و قدرت و لمس سعادت زندگی هستند و قادر به دیالوگ با یکدیگر و خالق روایات فانی خویش از عشق و زندگی و کامپرستی هستند. اکنون «راز و نیاز عاشقانه، قدرتمندانه و اغواگرانه زنانه ایرانی» و «قدرت پر راز و نیاز، عاشقانه و اغواگرانه مرد ایرانی» و روایات مختلف این حالات فانی و همیشه ناکامل آفریده می‌شوند و ما شاهد رشد قوی‌تر فردیت جنسیتی و هنر مدرن ایرانی هستیم

اکنون کازانوایی خندان زاییده می‌شود که چه آن‌گاه که به هزار معشوق دست می‌یابد و چه آن‌گاه که به یک معشوق و همسر وفادار است و به هزار معشوق نه می‌گوید، چه آن‌گاه که به عنوان زنی مدرن و عاشق قادر به اغواگری هزار مرد است و یا قادر به لمس و بیان این اغواگری در یک عشق و با یک مرد است، اکنون می‌تواند سراپا زمین و زندگی و لحظه شود و همزمان ابدیت را در لحظه لمس کند. اسطوره را در تاریخ حس کند و هم خویش و هم جهانش و یا عشق‌اش و کامپرستی و خرد شادش چندلایه شوند. اکنون او کازانوایی می‌شود که به جای اغواگری معشوق و دعوت او به شرارت و لذتی ممنوعه و پنهان، در واقع حالت و سناریویی عاشقانه و اغواگرانه می‌آفریند و تن به سناریو و حالت خویش می‌دهد و در واقع همزمان خویش و معشوق را بازمی‌آفریند و قبل از شروع بازی در واقع بازی را برده است و همزمان نمی‌داند که چه خواهد شد، پس تن به لحظه و بازی می‌دهد و می‌گذارد که اغوا شود. زیرا تنها کسی بزرگترین اغواگر است که قادر به تن دادن به اغوا باشد، بی‌اراده و بی‌عمل شود.

اکنون او چون کازانوای مدرن نه تنها قادر است که به معشوق خویش این امکان را دهد که در چشمان او زیبایی مسحورکننده خویش و این لحظه را لمس کند و اسیر زیبایی این لحظه و بازی عشق و قدرت شرورانه شود، بلکه این کازانووای خندان قادر است که کل حالت و سناریو را تغییر دهد و مرتب، با تغییر خویش و تغییر معشوق و یا سناریو، اشکالی نو و پارادوکس از بازی عشق و قدرت و کام‌پرستی بیافریند و تن به قدرت و اغواگری معشوق و سناریوی خویش دهد و مرتب خود به معشوق و تمنا و حالتی نو دگردیسی یابد. اکنون دیالوگ و بازی عشق و قدرت و کام‌پرستی زندگی در هزار حالت و شکل آغاز می‌شود. زیرا «غیر» دارای یک ذات مشخص نیست و این بازی عاشقانه و قدرتمندانه بشری را آغاز و پایانی نیست. زیرا جهان سمبولیک عشق و قدرت و خرد بشری مرتب از نو نوشته می‌شود و به قول دریدا این بازی «دیفرانس» مرتب تفاوت و تفاوطی نو و روایتی نو ایجاد می‌کند، در بازی و چرخش بدون تکرار و جاودانه دیفرانس عشق و قدرت و کام‌پرستی پشری.

ادبیات:

/1http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Casanova
/2http://de.wikipedia.org/wiki/Don_Juan
/3http://sateer.de/1980/04/blog-post.html
/4http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan
5/ دکتر موللی. مبانی روانکاوی فروید/لکان. ص.320
6/ اسرار مگو. ص. 40/39
http://sateer.de/books/222.pdf

روانکاوی پسامدرنی راز «عارف خراباتی» و «دن کیشوت»

تفاوت مهم و اساسی همه مباحث نوی پسامدرنی، جسمگرایانه و یا مباحث جدید تئوری سیستم‌ها با مباحث و تفکر سوژه/ابژه‌ای مدرن در این است که در این نگاه جدید بر خلاف نگاه کلاسیک مدرن همه چیز در یک سیستم، در یک حالت و سناریو با یکدیگر در پیوند است و انسان در بستر یک دیسکورس، یک سیستم، یک سناریوی باز و قابل تحول می‌زید. طبیعتا میان این تئوری‌های مختلف پسامدرنی، جسمگرایانه و تئوری سیستم‌ها تفاوت‌های مهم نیز وجود دارند، اما همه آن‌ها به شیوه خویش و در عرصه‌های مختلف علوم اجتماعی و طبیعی از این خطای مدرن عبور می‌کنند که گویی رابطه میان انسان و محیط اطرافش یک رابطه سوژه/ابژه‌ایست و گویی بشر می‌تواند با نیروی خردش بر جهان حکم‌فرمایی کند و هستی را به کنترل خویش درآورد.

رابطه انسان با دیگری، با محیط اطرافش یک رابطه متقابل و یا دیالکتیکی است که در این رابطه انسان نه تنها با نوع نگاهش به «غیر»، در واقع معشوق، خدا و جهان خویش را می آفریند و خلق می‌کند بلکه از طرف دیگر با این سناریو و نوع نگاه در واقع به شیوه دیالکتیکی خویش را نیز بازمی‌آفریند و بازتولید می‌کند.

برای مثال وقتی انسان ایرانی به جهان به عنوان عرصه یک جنگ خیرو شر و اهورا/اهریمن می‌نگرد، پس با ایجاد این سناریو و صحنه خودبخود به خویش نیز نقشی در این بازی می‌دهد و راهی برای او نمی‌ماند که یا به سرباز جان برکف و به «انسان مومن و نیک» و اهورایی در جنگ بر علیه اهریمن تبدیل شود و یا اسیر اهریمن و وسوسه‌های خویش گردد. این‌گونه او با ایجاد دیسکورس خیروشری، همزمان خویش را به سان فرد بازتولید می‌کند و مثل انسان ایرانی محکوم به جدلی هزارساله و فرسایشی میان نیروهای اهورایی و اهریمنی خویش در درون و برون خویش است. تا آن‌گاه که نسلی نو آید و با شناخت این سناریو و خطای این نگاه کهن قادر به عبور از این دیسکورس و ایجاد نگاهی نو و تلفیقی باشد و با پذیرش نگاه مدرن در فرهنگ خویش و ایجاد تلفیقی نو به روایات و دیسکورسی نو و سناریویی نو دست یابد که به او امکان خلاقیت و سعادتی نو و ارتباطی نو با «غیر» را می‌دهد.

همین موضوع در باب نگاه مدرن و دیسکورس مدرن صادق است. دیسکورس مدرن نیز یک سناریو است و انسان مدرن با آنکه از انسان سنتی عبور می‌کند و رابطه‌ای نو و خلاق با «غیر» را ایجاد می‌کند که این رابطه به او امکان پیشرفت و تولید و سعادتی نو را می‌دهد، اما در سناریوی او نوعی «وحشت دکارتی» از زندگی و از بحران و قدرت تمناهای بشری نهفته است. او می‌خواهد حاکم بر تمنا و جهان خویش باشد، به جای آنکه به منطق و قدرت سمبولیک تمناها و احساسات خویش پی ببرد و به «انسان تمناکننده»، به «جسمی خندان» و یا «جسمی هزارگستره». دگردیسی یابد. حاصل چنین وحشت و هراسی از قدرت زندگی در واقع نوعی بیمارساختن و کوچک ساختن قدرت‌های عشق و قدرت و خرد خویش و گرفتاری مداوم به بحران‌های نو است. انسان مدرن با تبدیل ساختن خویش به سوژه خردمند و تبدیل هستی به یک ابژه بی‌خرد و یا به یک «ناآگاهی خطرناک و غیراجتماعی» در واقع همزمان خویش را بازمی‌آفریند. اکنون او از یک‌سو انسانی است که سعی می‌کند با تن دادن به قانون و دیالوگ و با کمک نیروی خرد خویش به سعادت فردی خویش دست یابد و از طرف دیگر مرتب در خویش و در ناآگاهی خویش، فیگورهای خطرناکی چون هانیبال کانیبال و یا لذت‌پرستی مطلق‌گرا را حس می‌کند که خواهان عبور از هر قانونی و مرزی و خواهان دست‌یابی به خوشی و ژوئیسانس یک خودخواه بی‌مرز است که به تنهایی بر جهانش حکم‌فرمایی می‌کند. ازین‌رو جهان مدرن و هنر مدرن صحنه جدل میان این دو نیرو است.

قدرت تفکر پسامدرنی و نیز تئوری سیستم‌ها در این است که ما را با این سیستم و سناریو و بازی متقابل آشنا می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه این سناریو و سیستم در یک بازی متقابل به ایجاد تفاوت و تفاوط و تحول خودسازنده در سیستم و دیسکورس و در سناریو دست می‌یابد و چگونه با هر تحولی در یک بخش از سیستم و سناریو، بخش‌های دیگر نیز محکوم به تحول و ایجاد نقش و درجه جدیدی از ارتباط و پیوند و بازی متقابل هستند. نگاه پساساختارگرایانه از قبیل نگاه دریدا و دیگران به ما نشان می‌دهد که چگونه ما در حین نگاه به یک «پدیده» و «غیر»، در واقع بر بستر یک سناریو و چهارچوب یا دیسکورس به این پدیده و یا به «غیر» می‌نگریم و ازین‌رو نگاه و برداشت ما تحت‌تاثیر چشم‌انداز ماست.(1)

لکان در واقع این نگاه پسامدرنی را یک گام جلوتر می‌برد و به قول ژیژک نشان می‌دهد که در همان لحظه که ما به یک نقاشی، به یک معشوق و یا به یک تصویر درونی می‌نگریم، در همان لحظه نیز از درون این تصویر و نقاشی نگاهی به ما می‌نگرد و این نگاه شخصیت و رفتار ما را می‌آفریند. به قول لکان « همان‌زمان که می‌نگریم، نگریسته می‌شویم(2)». برای مثال وقتی مرد سنتی در زن یک فرشته و یا یک فتنه‌گر خطرناک می‌بیند، در همان لحظه این

تصویر از زن او را به سان مرد بازسازی می‌کند و او تبدیل به یک مرد حافظ ناموس و به عاشق تراژیک این زن اثیری تبدیل می‌شود. زن و مرد چنین جامعه‌ای اسیر این سناریو و نگاه متقابل باقی می‌مانند، تا آنزمان که نسلی نو آید و با شناخت این سناریو و دیسکورس به این فرهنگ اندرونی/برونی پایان دهد و سناریو و معانی نو از «زنانگی و مردانگی» بیافریند و در کنار این ساختار و سناریو روانی جدید به ایجاد ساختار حقوقی و فرهنگی متناسب با این سناریوی جدید دست زند.

باری در همه حالات موضوع درک نوع ارتباط ما با «غیر»، چه با خود، چه با معشوق و یا با خدا و با هستی است. زیرا ما همیشه در یک فاصله با «غیر» و یا با خود زندگی می‌کنیم و ناچار به ایجاد یک ارتباط و دیالوگ با «غیر» هستیم و نوع این ارتباط با «غیر» و دیگری از طرف دیگر ما و جهان‌مان و سناریوی فردی و جمعی ما را بازمی‌آفریند و اینگونه با نگاه به دیگری همزمان خویش را می‌آفرینیم.

ازین‌رو نیز تنها راه تحول، درک و شناخت سناریوهای خویش و ایجاد تحول در سناریو و دیسکورس فردی و جمعی و تلاش برای ایجاد سناریوهای نو و خلاق و ایجاد روایات نو است. روایاتی نو و متفاوت که طبیعتا بایستی بر بستر زبان و دیسکورس مشخص هر فرهنگ و جامعه ایجاد گردند و ازین‌رو بایستی با حفظ عناصر سالم فرهنگ خویش و پذیرش فرهنگ مدرن در فرهنگ و زبان خویش به تلفیق نو و مدرن و چندلایه خویش دست یابند. زیرا هر تحول و تغییری در سناریو و دیسکورس تنها بر بستر فرهنگی و زبانی خویش ممکن است و نمی‌توان از هر زبان و فرهنگی تفاسیر نامحدود کرد. هر متنی و فرهنگی دارای یک «محدودیت تفسیری» است. برای مثال زبان فارسی یک زبان شاعرانه و عارفانه است و ایجاد مفاهیم نو از «زنانگی و مردانگی»، از « زمان و مکان مدرن» تنها با قبول این نوع رابطه شاعرانه و عارفانه با «غیر» در زبان و فرهنگ فارسی و پذیرش نگاه مدرن در آن می‌تواند صورت گیرد. اینجاست که می‌توان به مفاهیمی نو مانند «خرد شاد ایرانی، عشق و عرفان زمینی ایرانی» و روایات مختلف و متفاوت از بازی عشق و قدرت عاشقان و خردمندان خندان و زمینی ایرانی دست یافت و به هزاره نوی ایران و فرهنگ ایرانی و به رنسانس عشق و خرد خندان ایرانی دست یافت.

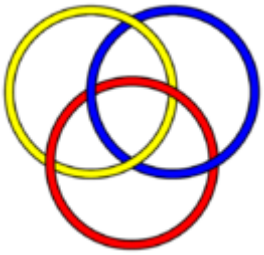
در بحث نهایی این مقاله سه بخشی اکنون به نوع رابطه با «غیر» و به سناریوی نهفته در حالت «خراباتی ایرانی» و «دن کیشوت» مدرن نگریسته می‌شود و با درک سناریو و بازی نهفته در این دو فیگور ایرانی و مدرن و تلاش برای تشریح خطوط عمومی سناریویی نو از این فیگورهای کهن، این سه مقاله نو به پایان می‌رسند.

«خراباتی» ایرانی

مفهوم «خراباتی» در ایران دارای معانی مختلف عارفانه و عامیانه است و بسته به نوع نگاه نویسنده به عرفان، حتی معنای عرفانی آن نیز متفاوت است. به ویژه امروزه، با ایجاد تفاسیر نو و مدرن از عرفان ایرانی، این مفهوم نیز دچار یک تحول درونی و معنایی شده است و در واقع دارای معانی مختلف است. آنچه مورد نظر بحث ماست، مفهوم «خرابانی» در معنای عام آن به سان فردی است که برای دست‌یابی به عشق زمینی و یا الهی و عرفانی خویش، در واقع خویش را به آب و آتش می‌زند و زندگیش فدای این خواست و نگاه می‌شود و در نهایت اما به طور عمده ناتوان از دست‌یابی به وصال خویش با معشوق می‌گردد. تمامی زندگی انسان خراباتی حول محور این وصال با معشوق و خواست زمینی و یا الهی می‌گردد و جز آن چیزی نمی‌خواهد و نمی‌بیند و سرانجام در آتش این وصال ناممکن و تراژیک به طور عمده پریشان و داغان می‌شود.

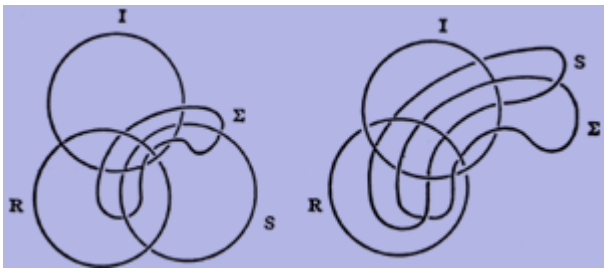
در حالت خراباتی نیز ما با نوعی از رابطه با «غیر» و با یک سناریو روبرو هستیم. همان‌طور که در دو بحث قبلی مطرح کردم، به باور روان‌کاوی لکان انسان به سان یک «موجود تمناکننده» همیشه در پی یک «مطلوب گمشده» است. این مطلوب و تمنای گمشده در واقع همان بهشت یگانه اولیه با مادر است که کودک و انسان بدنبال آن می‌جوید. با آنکه این بهشت هیچگاه کامل وجود نداشته است. زیرا رابطه مادر/فرزندی نیز یک رابطه مهراکین یا عشق/نفرتی است. با این حال انسان به این دروغ و باور احتیاج دارد که این یگانگی و بهشت قابل دست‌یافتن است. ساختار روانی انسان و هر پدیده دارای سه بخش سمبولیک/نارسیستی/رئال است که در واقع نمایانگر سه نوع رابطه با این «مطلوب گمشده » است.

در مکتب لکان به جای توپولوژی «من، فرامن، آن» از فروید اکنون این سه ساحت سمبولیک/خیالی/رئال به سان سه بخش مهم و سه نوع رابطه انسان با «غیر» در نظر گرفته می‌شوند و هر انسانی و هر پدیده ای دارای این سه بخش است و این سه بخش مثل تصویر زیر چون دوایر برومه‌ای در یکدیگر آمیخته‌اند و بدون هم وجود ندارند. اما موضوع بلوغ دست‌یابی هر چه بیشتر به رابطه سمبولیک با «غیر» و با مطلوب گمشده و ایجاد جهان سمبولیک خویش در عرصه زبان و فرهنگ است. این رابطه سمبولیک باعث می‌شود که ما بتوانیم مرتب با اشکال جدیدی از تمنای گمشده و با درجات جدیدی از بازی عشق و قدرت زندگی روبرو شویم و بتوانیم مرتب زندگی و جهان‌مان را تحول بخشیم. در حالت نارسیستی و رئال این ارتباط، انسان اسیر تمتع و خوشی‌دردآور میل یگانگی با مادر و اسیر میل نفی قانون یا «نام پدر» باقی می‌ماند و دچار بیماری‌های روانی و یا اسکیزوفرنی می‌گردد.(اگر تصویر ذیل را نمی‌بینید به متن مقاله در سایت خودم مراجعه کنید. لینک سایت در پایین مقاله قرار دارد)



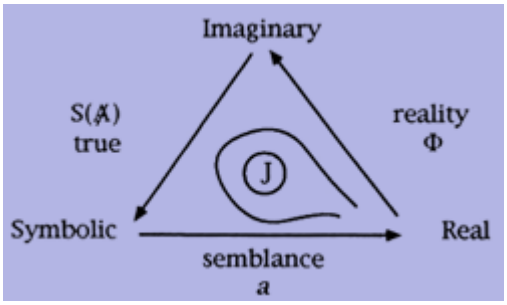
همان‌طور که در بخش دوم مقاله و در مبحث نقد روان‌کاوی کازانووا و دون‌خوان توضیح دادم، بعدها لکان و به ویژه در حین نقد کتاب «بیداری فینگان» جویس و در سمینار مربوط به «سیمپتوم» خویش به این سه بخش و دایره یک دایره چهارم اضافه می‌کند که در مرکز این دوایر قرار می‌گیرند. این دایره چهارم حکایت از آن می‌کند که جدا از آنکه هر پدیده و حالت یا رابطه انسان دارای سه حالت و سه بخش نارسیستی/ رئال/ سمبولیک و یا به قول ژیژک دارای حالات تلفیقی مثل رئال/ سمبولیک و غیره است، اما هر پدیده، هنر یا بیماری دارای یک عنصر چهارم است که این عنصر چهارم دربرگیرنده یک خوشی و ژوئیسانس عمیق بشری است و نمی‌گذارد تفسیر و تبیین شود. این بخش نماد آزادی و معمای نهایی زندگی است و غیرقابل تفسیر است. ازین‌رو نیز نوشتن و خلق کردن و تفسیرکردن هیچگاه پایان نمی‌یابد و با این‌حال همیشه بخشی از هر هنر و پدیده و یا بیماری غیرقابل تفسیر و علاج است که بایستی این بخش را نیز مثل نماد آزادی بشری و معمای نهایی زندگی پذیرفت و او را به سان نمادی از ذات «خراباتی» انسان دوست داشت.

لکان این بخش چهارم را به شکل ذیل در مرکز سه بخش دیگر وارد می‌کند و بدین‌وسیله در واقع نشان می‌دهد که انسان موجودی تمناکننده، برزخی و خراباتی است که می‌تواند مرتب به اشکال بالغانه و سمبولیکی از تمنای گمشده دست یابد و هنر بیافریند. اما با این حال بخشی از این خواست خراباتی و میل یکی شدن با معشوق مطلق و «مطلوب مطلق» و خداشدن در او چون محور حرکت و تمناکردن در هستی و جهان او باقی می‌ماند و نمی‌گذارد تفسیرشود و نمی‌گذارد از «مطلوب مطلق» به «مطلوب گمشده و تمنای سمبولیک و قابل تحول» تحول یابد. بدین‌گونه هستی و انسان چون شوری در پی این تمنای گمشده از یکسو مرتب قادر به ایجاد اشکال نو و سمبولیک از بازی عشق و قدرت و خرد است و از طرف دیگر همیشه بخش اصلی او معماوار، غیرقابل تفسیر و به سان نمادی از این خوشی و تمتع پرشور و خراباتی در پی یگانگی با «مطلوب مطلق و مادر مطلق» باقی می‌ماند. این بخش نماد آزادی نهایی بشری و نماد ذات برزخی و خراباتی انسان است.(ترسیم و طرح نقاشی شده توسط لکان از سه دایره سمبولیک(اس)،خیالی(آی)، رئال(آر) و بخش چهارم و نماد ذات خراباتی و غیرقابل تفسیر بشری(ایی). اگر در متن منتشر شده در سایت ایران گلوبال این تصاویر را ندارید به سایت خودم و متن منتشرشده در سایت خودم مراجعه کنید. لینک سایت در انتهای مطلب موجود است)



انسان موجودی خراباتی است که در پی دست‌یابی به این میل یگانگی و دست‌یابی به اوج عشق و قدرت مرتب حاضر به شکستن دنیا و روابط کهن خویش و جهان سمبولیک کهن خویش است و مرتب درجات نوینی از ارتباط و دیالوگ با «غیر»، یعنی با خود، با معشوق و یا با خدا می‌آفریند و همزمان بخشی از علت حرکت و عمل او همیشه غیرقابل تفسیر و معما باقی می‌ماند. همان‌طور که نام نهایی او و «غیر» غیرقابل درک و بیان است. زیرا او دارای یک ذات و یک نام نیست و در واقع او و هستی‌اش یک «کثرت در وحدت» مرتب در حال تحول است. ازین‌رو موضوع مهم در واقع در اینجا نیز نوع حالت «خراباتی» بودن است که به ما حالت بالغانه بودن و یا نابالغانه بودن این شور خراباتی را نشان می‌دهد.

لکان برای درک این سه نوع ارتباط سمبولیک/رئال/خیالی یا نارسیستی با «غیر» یک شمای ذیل را در سمیناری از خویش پیشنهاد می‌کند و ژیژک با کمک مثال‌هایی از فیلم‌های هالیوودی در کتاب « عارضه‌ات را چون خودت دوست بدار» سعی در تشریح عمیق‌تر این طرح و شمای ذیل از لکان می‌کند(3).(در صورت ندیدن طرح به سایت خودم مراجعه کنید)



همانطور که در طرح بالا می‌بینم، سه بخش سمبولیک، رئال و خیالی روان و جهان بشری چون سه ضلع مثلث به یکدیگر در پیوندند و یکی بدون دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد، و در مرکز این مثلث در واقع همان دایره چهارم و یا حالت خراباتی و خوشی خراباتی در پی وحدت وجود و یگانه شدن با مادر و زندگی بشری وجود دارد که در واقع

این خوشی یا ژوئیسانس یگانگی با بهشت گمشده محور حرکت و آزادی بشری است. در واقع سه نوع حالت و ارتباط با «غیر»، خواه با معشوق و یا با خدا و هستی، خواه سه شکل از بوسیدن و یا سه شکل از برخورد و ارتباط با حالات خویش از حالت خراباتی بودن و بیماری خویش تا عشق و قدرت و خرد وجود دارد. اکنون در واقع از هر پدیده‌ای سه نوع «ابژه» می‌تواند به وجود آید.(البته این اشکال و حالات می‌توانند تلفیقی نیز باشند که ژیژک به طرح شش حالت آن از قبیل رئال/سمبولیک، سمبولیک/رئال و غیره می‌پردازد)

1/ در حالت اول که ضلع پایین و از سمت سمبولیک به سوی ساحت رئال است، انسان به سان موجودی تمناکننده در پی دست‌یابی و یا لمس «مطلوب گمشده و تمنای گمشده (آ کوچک)» خویش است و قادر است با ایجاد یک رابطه سمبولیک و تثلیثی با این میل خویش، مرتب به ایجاد جهانی سمبولیک و روایتی نو از عشق و واقعیت و قدرت بدور «هیچی محوری» زندگی دست یابد و مرتب قادر به ایجاد روایتی نو از حالت خراباتی بودن خویش است. اینجاست که برای مثال حالت چندنحوی و چندمعنایی اشعاری چون اشعار حافظ زاییده می‌شود و یا ما می‌توانیم روایاتی نو و فانی از این حالت خراباتی بودن و میل دست‌یابی به عشق و قدرت نو دست یابیم. در این معناست که مفهوم «عارف زمینی و عاشق زمینی» من نیز خواهان ایجاد شکلی سمبولیک و قابل تحول از این حالت پرشور و خراباتی ایرانی و بشری است. یا همه مفاهیم مدرن و پسامدرن در خویش دارای بخشی قوی از این عنصر سمبولیک هستند. زیرا به قول ژیژک اکنون هر بازی عشق و قدرت سمبولیک مدرن می‌تواند بدور یک «هیچی و معمای محوری زندگی»، به دور «راز زندگی و این خوشی خراباتی محوری» ایجاد شود و بازی مدرن یا پسامدرن، هنر مدرن یا پسامدرن ایجاد شود. نمونه آن فیلم «مک گافین» هیچکاک است که همه فیلم و جهان سمبولیک بازیگران بدور یک راز و تصادف ایجاد می‌شود. ازین رو به قول لکان «جهان سمبولیک» هیچگاه به نوشته شدن پایان نمی‌دهد و واقعیت مربوط به این عرصه سمبولیک است. زیرا واقعیت در واقع یک واقعیت ویرتوئل و سمبولیک و یک روایت است.

2/ مرز این جهان سمبولیک در واقع جهان رئال است که نماد این هیچی و راز محوری است که هیچگاه کامل فهمیده نمی‌شود و به قول لکان این جهان رئال و هیچی محوری هیچگاه نوشته نمی‌شود و ما حضورش را به شکل کابوس و هراس غیرقابل توضیح و تفسیر لمس می‌کنیم. یک نماد حضور این جهان رئال غیرقابل فهم کابوس‌وار و خشونت محض پرندگانی بی‌آزاری است که ناگهان در فیلم «پرندگان» هیچکاک به قاتلانی خون‌آشام مبدل می‌شوند و جز تکرار مداوم رانش و خشونت کاری نمی‌کنند. قاتلان سریالی و یا متجاوزگران در واقع اسیر این خوشی رانشی رئال و خشونت محض هستند. زیرا برای آن‌ها در واقع «مطلوب گمشده» و قادر به تحول به یک «مطلوب مطلق» تبدیل شده است و آن‌ها اسیر نگاه و فرمان این مطلوب و تصویر هستند. مثل نورمان در فیلم «پسیکوی» هیچکاک که اسیر نگاه و فرمان مادر است و ازین‌رو حرکاتش روبوت‌وار و بدون روح است. در حالت «انحراف جنسی بیمارگونه و یا جرم جنسی» به قول لکان فرد درو اقع اسیر نگاه یک «پدر جبار» درونی است و برای ایجاد خواست او هر کاری می‌کند و دست به هر خشونتی می‌زند و فردیتش را از دست می‌دهد و محکوم به تکرار است.

نماد حالت رئال رابطه با شور «خراباتی» خویش در واقع آن عارف و عاشقی است که چنان اسیر نگاه معشوق اسرارامیز و شکوهمند خویش است که این معشوق برای او تبدیل به «عشق مطلق و مطلوب مطلق« می‌شود و او در پی دست‌یابی به خوشی یگانگی با او، خویش را به آب و آتش می‌زند و جز این چشم‌ها و نگاه معشوق هیچ چیز دیگر نمی‌بیند و در آتش این وصال و اشتیاق می‌میرد و یا داغان می‌شود. نمونه دیگر این حالت خراباتی را _ که در تصویر بالا ضلع میان حالت رئال و خیالی یا نارسیستی است و فرد خراباتی اسیر خوشی خراباتی و معشوق بزرگ‌شده و مطلق شده نارسیستی خویش است -، ما به قول دکتر موللی در حالت «اعتیاد» می‌بینیم.(4) در حالت اعتیاد فرد چنان اسیر «مطلوب مطلق» ماده مخدر و خوشی تخدیری آن است که جز آن چیزی نمی‌بیند و یا نمی‌طلبد و در آتش یک وصال ناممکن می‌سوزد و داغان می‌شود.

3/ در حالت ارتباط نارسیستی که در شکل بالا از ضلع خیالی به سوی ضلع سمبولیک حرکت می‌کند، آنگاه ما شاهد یک خراباتی هستیم که تمنا و معشوقش برای او تبدیل به یک معشوق اسرارآمیز و خیالی شده است و او جهان سمبولیک و دنیایش را بدور وصال و درک این معشوق اسرارآمیز ساخته است اما نه قادر به دست‌یابی به اوست و نه قادر به تحول در تمنای خویش و دست‌یابی به اشکال دیگر از این تمنای گمشده و به معشوقان دیگر. لکان این تمتع و خوشی نارسیستی را «تمتع دیگر» می‌نامد و به قول او زنان به ویژه دچار این حالت نارسیستی می‌شوند.(5). یا در برخی حالات عرفانی فرد دچار این تمتع می‌شود. به این دلیل نیز شاید لکان میان عرفان و زن قرابتی می‌دید.(6). زیرا اکنون «دیگری»، چه معشوق یا خدا، برای او اساس و محور تمنا و عشق است و او می‌خواهد به این معنا و راز این معشوق اسرارآمیز دست یابد و در واقع بدین وسیله با او یکی شود.

نماد این حالت و تمتع نارسیستی و ارتباط شیفتگانه/متنفرانه دوسویه نارسیستی رامی‌توان در فرهنگ عرفانی ایرانی و در تلاش عارف ایرانی دید، آنگاه که عارف برای درک و لمس معنا و عشق معشوق می‌خواهد با عاری کردن و خالی کردن خویش از هر فردیت و با تبدیل کردن خویش به آیینه معشوق، به تبلور معنا و عشق الهی یا معشوق تبدیل شود و از یاد می‌برد که «غیر» هیچگاه دارای یک ذات مشخص نیست و او در واقع با تصویری از خدا و معشوق یکی شده است. تصویر و روایتی که خود ساخته است و همیشه روایاتی دیگر از «غیر» و از عشق و قدرت ممکن است. نمونه ایرانی این رابطه نارسیستی را که در آن فرد می‌خواهد به بزرگی و یگانگی دروغین (اس بزرگ) از طریق کشف و یا یکی شدن با تصویر دروغین و بزرگ شده تمنای خویش (آ بزرگ در طرح) دست یابد، می‌توان در روایات عرفانی به وضوح و به میزان فراوان باز یافت. یک نمونه آن روایتی معروف از بایزید است که می‌گوید ابتدا وقتی عاشق از «من گفتن» دست کشید و در هنگام در زدن به خانه معشوق «تو» گفت، آنجا معشوق در را بر او می‌گشاید و او به تبلور معشوق و معنای معشوق تبدیل شده است. یا به روایت مولانا در مسابقه نقاشی میان چینیان و رومیان، عارف مثل رومیان با صیقل دادن خویش به تبلور ذات خذا تبدیل می‌شود.

مشکل و دروغ نهفته در این حالت خراباتی در این است که به معشوق و غیر یک ذات و معنای مشخص می‌دهد که قابل دست‌یابی و کشف است. در حالیکه «عیر» و معشوق دارای یک ذات مشخص نیست و ما همیشه با روایات فانی و سمبولیک خویش از معشوق و خدا روبروبیم. در حالت نارسیستی آنگاه خراباتی اسیر این عشق اسرارآمیز و دست‌یابی به معنای «غیر» باقی می‌ماند و اسیر یک نگاه و معنا می‌ماند و ناتوان از ایجاد روایت فردی و سمبولیک خویش است و ناتوان از تحول مداوم روایت خویش از عشق و یا عرفان است. اینجاست که سکون هزار ساله عرفان ایرانی و اسارت در نگاه این معشوق اسرارامیز و تلاش برای تبدیل شدن به او رشد می‌کند و حتی حافظ توهم وار باور دارد که « میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست، تو خود حجاب خودی، از میان برخیز». به جای آنکه انسان خراباتی و رند قلندر ایرانی هر چه بیشتر به روایات فانی و زمینی و مختلف از «غیر» و از دیالوگ با غیر و با معشوق و خدا دست یابد و خالق هزاران روایت نو و سمبولیک از عشق و عرفان و خرد شاد ایرانی باشد.

زیرا همیشه میان انسان و «غیر»، میان انسان و معشوق یا خدا و یا با خود فاصله‌ای است و او محکوم است با حدس و گمان روایتی از این عشق و رابطه بسازد و با دیگری به دیالوگ بنشیند و روایتش را مرتب تحول بخشد. اینگونه انسان به جای تصویر توهم وار و دروغین نارسیستی از خویش و از معشوق به یک «فاعل منقسم»و همیشه در حال تحول، به یک «جسم خندان و هزارگستره» تحول می‌یابد و معشوق نیز فانی می‌گردد و به «مطلوب گمشده، تمنای گمشده» دگردیسی می‌یابد و مرتب می‌توان به روایاتی نو از ایمان، خدا، عشق و بازی عشق و قدرت بشری دست یافت و روایاتی نو و زمینی و قابل تحول از عرفان و عشق و خرد بشری آفرید.

باری موضوع نفی خراباتی بودن بشری نیست. هیچ حالت بشری منفی نیست. موضوع ایجاد اشکال سمبولیک و فانی از هر حالت بشری، از خشم تا عشق و خراباتی بودن بشری بدور «هیچی محوری» زندگی و ایجاد هزار شکل و روایت از ارتباط با «غیر»، چه ارتباط با معشوق، با خدا و یا با هستی و یا با خود است. موضوع ایجاد روایات نو و فانی از عارفان خندان و رقصان زمینی است. موضوع ایجاد روایات تلفیقی از رند و قلندر ایرانی و فرهنگ دیونیزوسی نیچه بر بستر فردیت خویش وایجاد جهان سمبولیک خویش از بازی عشق و قدرت است. موضوع ایجاد روایات نو، مدرن و زمینی از عشق و عرفان و رند و قلندری و از خرد شاد ایرانی است. موضوع ایجاد هزار حالت و شکل و رقص و هنر از حالت «خراباتی» ذاتی بشری است و ایجاد هزار شکل و حالت از بازی تراژیک/کمیک عشق و قدرت و خرد بشری.

دن کیشوت

دن‌کیشوت در واقع یکی از مهم‌ترین فیگورهای جهان مدرن و ادبیات جهان است. سروانتس دن‌کیشوت را به عنوان یک نقیضه‌گویی و طنز در باب داستان‌های شوالیه مربوط به دوران گذشته و در باب طنز نسبت به علاقه به این داستان‌ها می‌نویسد. دن‌کیشوت که یک «شوالیه با ظاهری غمگین» است، در واقع نماد انسانی است که به رویایی دلبسته است که سالهاست مرده است و دورانش گذشته است و با این حال او ناتوان از قبول واقعیت جدید و اسیر این رویای خویش است.

اما رمان دن‌کیشوت که از جهاتی اولین رمان مدرن محسوب می‌شود، با ایجاد یک فیگور تراژیک/کمیک و همراهش و ماجراهای آن‌ها در واقع خالق جهانی نو و فیگوری نو می‌شود که مرتب قادر به تحول و یافتن حالات و چشم‌اندازهای نو است و در واقع دن‌کیشوت چون یک «متن باز» زمینه‌ساز انواع و اشکال تفاسیر مدرن و یا پسامدرن از خویش می‌شود. اینگونه دن‌کیشوت در واقع به سمبل و نماد انسان و جهان ترازیک/کمیک او مبدل می‌شود و به درگیری میان فرد و تفسیر متفاوت او از هستی با روایت عمومی می‌پردازد.

ازین‌رو در واقع از قرن هیجدهم و نوزدهم دن‌کیشوت برای هنرمندان و خوانندگان یا روشنفکران مدرن به مثابه نماد «انسان مدرن» محسوب می‌شود. انسانی که در پی دست‌یابی به جهان فردی و متفاوت خویش به جدال با روایت عمومی می‌رود و درگیری جاودانه میان فرد و جمع و تلاش برای دست‌یابی به خلاقیت و سعادت فردی را به نمایش می‌گذارد. ناباکوف نویسنده پسامدرن در مباحثی در باب «دن کیشوت» با دقتی جالب به این موضوع اشاره می‌کند که رمان دن‌کیشوت از جهتی در واقع یک « دخمه شکنجه و آزار مداوم» دن‌کیشوت توسط دیگران است و در این شکنجه در واقع تلاش برای نفی فردیت و نفی عنصر متفاوت دیده می‌شود. اما رمان دن‌کیشوت بر این تلاش برای کوبیدن فردیت و تفاوت چیره می‌شود و به قول ناباکوف دن‌کیشوت از چهارچوب رمانش خویش را رها می‌کند و زمینه‌ساز ایجاد نگاه‌ها و چشم‌اندازهای نو و متفاوت می‌گردد.ازین‌رو ناباکوف «مشخصه دن‌کیشوت را زیبایی می‌داند» و برای او دن‌کیشوت سمبل« هر چیز ساده، نجیب، ناتوان، شوالیه‌وار و پاک» است. (7).

امروزه در جهان پسامدرن و در شرایطی که فردیت مدرن خود تبدیل به یک «سنت عمومی» شده است، در واقع دن‌کیشوت سمبل عبور از این فردیت و از تک‌روایتی مدرن از هستی و نماد سمبل انسانی است که قادر است متفاوط ببیند و جهان برایش به یک جهان چندصدایی و چندنگاهی تبدیل شود. به قول میلان کوندرا در کتاب «وصایای تحریف‌شده» امروزه ما هرچه بیشتر برای ایجاد نگاه‌های نو و اصیل و برای ایجاد توانایی نو به دیدن و عشق‌وزیدن به

«دن‌کیشوت» احتیاج داریم. دن‌کیشوت پسامدرن در واقع انسان تراژیک/کمیکی است که قادر است هم آسیاب‌بادی را به سان جادوگری ببیند و برای عشق‌اش به جنگ او رود و هم قادر است با تغییر چشم‌انداز خویش به روایت عمومی از آسیاب‌بادی تن دهد. او قادر به ایجاد واقعیت سمبولیک و روایت متفاوت و خندان خویش از عشق و بازی عشق و قدرت سمبولیک و همیشه تراژیک/کمیک بشری است. به ویژه مهاجران دوملیتی که از درون آن‌ها بهترین نویسندگان پسامدرن چون ناباکوف و جیمز جویس به وجود آمده‌اند، بایستی در دن‌کیشوت و جهان متفاوت و چندلایه او، در واقع خویش و جهان چندلایه و متفاوت خویش را ببینند و به سان او به ایجاد جهان متفاوت و متفاوط فردی خویش دست یابند. جهانی که روایتی نو از عشق و قدرت و زندگی است و در عین حال هم برای جهان مدرن و هم جهان سنتی خویش نو و جذاب است و آنها را به روایتی نو و تراژیک/کمیک از بازی عشق و قدرت بشری اغوا می‌کند.

در نهایت دن‌کیشوت سمبلی از «خراباتی» بودن بشری و جستجوی دائمی بشری در پی «تمنای گمشده» و عشق گمشده است. هر انسانی در واقع یک دن‌کیشوت تراژیک/کمیک است که در پی دست‌یابی به «مطلوب گمشده» خویش، مرتب تن به روایتی نو از عشق و قدرت خویش می‌دهد، از روایت عمومی گذر می‌کند و رنج تنهایی و متفاوت بودن را به جان می‌خرد و همزمان می‌داند که هیچ روایتی روایت نهایی نیست و همیشه فاصله‌ای وجود دارد. بنابراین ماجراهای دن‌کیشوت‌وار او و زندگی را پایانی نیست. در نوع بالغانه این حالت خراباتی آنگاه دن‌کیشوت پسامدرن، جسم‌گرا و خندانی خلق می‌شود که قادر است به هزار زبان با «غیر» و با خویش سخن گوید و به هزار روایت و واقعیت سمبولیک دست یابد و هستی برایش به یک «روایت در روایت»، به یک «بازی در بازی عشق و قدرت» عاشقان و عارفان زمینی و دن‌کیشوت‌های خندان تبدیل می‌شود. برای این دن‌کیشوت نو موضوع مهم دست‌یابی به «کثرت در وحدت چندصدایی» این روایات خندان و این خراباتی‌های عاشق و قدرتمند و بالغ است که جهانشان و عشقشان همیشه ناکامل است و بنابراین مرتب قادر به تحول خویش و جهان خویش و خلق یک ماجراجویی تازه دن‌کیشوت‌وار خویش هستند.

از طرف دیگر می‌توان تحول و پوست‌اندازی مداوم دن‌کیشوت و خلق چشم‌اندازهای نو از او و جاودانگی کسانی چون دن‌کیشوت، حافظ یا کازانوا و غیره را به سان خطایی در نگاه لکان و تاییدی بر انتقاد دلوز از لکان نگریست.

همین‌طور که در این متن توضیح دادم، برای لکان جهان رئال در واقع مرز جهان سمبولیک و واقعیت ماست و ما حضور جهان رئال را به شکل کابوس و یا خشونت محض و غیرقابل فهم حس می‌کنیم. اما این جهان رئال در عین حال دارای یک حالت غیرقابل تفسیر است که نماد آزادی بشری است و انسان همیشه بخش محوری وجودش در پی خوشی غیرقابل تفسیر این حالت خراباتی و در پی میل دست‌یابی به یگانگی با مطلوب مطلق و یا گمشده است.

یک مثال این حالت معتادی است که چنان اسیر ماده مخدر است که جز این مطلوب مطلق هیچ چیز نمی‌بیند و خود را داغان می‌کند. حال چنین معتادی را تصور کنید که به کمک روان‌کاوی به حقیقت درونی در اعتیاد خویش پی می‌برد و قادر به ایجاد یک جهان نو و سمبولیک عشق و قدرت خویش می‌شود و می‌تواند از میل و خوشی بیمارگونه بازگشت به بهشت مادری بگذرد و تن به جهان و عشق فانی بشری دهد. اگر این فرد سالم شده پس از سال‌ها ناگهان دوباره به دام اعتیاد افتد و زندگیش را به باد دهد، در واقع گویی او دیگر بار اسیر حالت خراباتی ذاتی خویش شده است و دیگربار اسیر تمتع رئال و کابوس‌وار خویش در پی یگانگی با «مطلوب مطلق» گشته است. اما آیا این میل دوباره بازگشته در واقع نمادی از روایتی نو و قدرت و حقیقت و بازی‌ای نو نیست که اکنون حق خویش را می‌طلبد و با ایجاد اعتیاد دیگر بار از فرد می‌طلبد که با تحول جامعه و جهان خویش به درجه نوینی از بازی عشق و قدرت دست یابد.

اینجاست که بایستی به نگاه دلوز بپردازیم که برای او جهان و هستی یک ماشین تولید مداوم آرزو است و خصلت بنیادین زندگی و انسان تولید مداوم اشتیاقات و آرزوهای نو است. در نگاه دلوز جهان رئال و این بازگشت معتاد به اعتیاد به معنای بازگشت به حالت خراباتی بیمارگونه نیست بلکه هر عنصر نو و یک واقعیت ویرتوئل نو خویش را ابتدا به شکل یک حالت رئال و کابوس‌وار نشان می‌دهد. عنصر رئال و کابوس‌وار در واقع یک روایت نو و برنامه نو، یک بازی نو از عشق و قدرت است که اکنون حق خویش را می‌طلبد. مشکل اینجاست که فرد معتاد در واقع سریع این «بازگشت تمناهای پس‌زده شده» را به معنای بازگشت به اعتیاد و بیماری می‌بیند و بنا به روایت عمومی و هراس از بیماری خویش از آن می‌ترسد و یا اسیر او می‌شود، به جای اینکه منطق نهفته در این بازگشت را ببیند و لمس کند که هیچ بازگشتی در کار نیست بلکه در واقع زمان، زمان ایجاد یک بازی و روایت نو و یک خانه‌تکانی نو است و جسمش خواهان ایجاد روایتی نو از بازی عشق و قدرت است.

فروید در نگاهش به ناآگاهی هنوز دچار یک هراس و تفکر مذهبی است و در ناآگاهی نوعی «نفس اماره» می‌بیند. لکان از این خطای فروید عبور می‌کند و برای او ناآگاهی ما محل قدرت‌های سمبولیک ماست و ما با لمس حقایق نهفته در بیماری‌هایمان در واقع به قدرت‌های سمبولیک درونی خویش دست می‌یابیم و بالغ‌تر می‌شویم. با این‌حال هنوز هم او نیز

دچار هراسی از زندگی و از جسم است و منطق نهفته در جسم و اشتیاقات مداوم جسم و زندگی را کامل نمی‌بیند. دلوز و نیچه قادر به لمس این منطق و دگردیسی ضروری و مداوم اشتیاقات هستند. با انکه می‌توان از جهاتی دیگر دلوز را به کمک نگاه لکان یا ژیژک نقد کرد و نقاط ضعفش را دید که این کار را در مباحثی دیگر انجام می‌دهم.

مهم این است که در واقع هر حالت انسان و حتی هر کابوس بشری نماد ضرورت تحولی نو است و در خویش روایتی نو و سناریویی نو را پنهان دارد. این سناریو ابتدا آعشته به روایت کهن و ترس کهن نیز هست و گام به گام بایستی با درک منطق او و خرد نهفته در او به درک این سناریو و روایت نو و ایجاد حالتی و چشم‌اندازی از آن دست یافت.

در هر حالت بشری طبیعتا می‌توان این شور خراباتی را دید که می‌گوید« معنای نهایی مرا نمی‌توانی دریابی» و این معما نماد آزادی و خلاقیت بشری است، اما هر دگردیسی و یا کابوس و بحران فردی و جمعی و یا هر حالت رئال حکایت از امکان برنامه و روایت جدیدی از بازی عشق و قدرت زندگی می‌کند.

ما در مثال دن‌کیشوت، خراباتی و هر فیگور دیگری نیز این تولید مداوم چشم‌اندازهای نو و معانی نو و نامیرایی این فیگورها را می‌بینیم. همین‌گونه نیز جسم و اشتیاقات ما مرتب اشتیاقات و آرزوهای نوین تولید می‌کنند و مرتب تفاوتی نو می‌آفرینند. موضوع اعتماد به زندگی و به جسم خویش و لمس این تحول مداوم است و سپس ایجاد روایات نو از ضرورت جسم و روان خویش و از تمناهای خویش و ایجاد بازی نوی از حالات خراباتی و عشق و زندگی خویش.

ادامه بحث در باب این موضوع را به بحث بعدی خویش که در باب نقدی مقایسه‌وار بر دو فیلم ایرانی «علی سنتوری» و فیلم آمریکایی« واکینگ د لاین» است، موکول می‌کنم. آنجا به بحث رابطه هنر و اعتیاد در این دو فیلم و نوع گذار ادیپالی در فرهنگ ایرانی و آمریکایی در این دو فیلم می‌پردازم. البته این مقاله به زبان آلمانی است و به احتمال زیاد در سایت اثر و در سایت خودم منتشر می‌شود.

سخن نهایی

باری زندگی یک سناریو و یک روایت است و در هر روایت و بازی ما و در هر نگاه ما همه بخش‌ها و حالات سمبولیک/خیالی و رئال ما حضور دارند و ازین‌رو همه حالات و بازی‌های ما در واقع چندلایه و چندچشم‌اندازی هستند. موضوع بلوغ دست‌یابی هرچه بیشتر به توان و رابطه سمبولیک با «غیر» و ایجاد هزار دیالوگ و روایت از «غیر» و هزار روایت قابل تحول از بازی عشق و قدرت و از خلاقیت بشری است. موضوع بلوغ دست‌یابی درونی و برونی به این «کثرت در وحدت چندصدایی» و رقابت روایات مختلف بر بستر رواداری متقابل است.

همه تمناها و احساسات ما دارای منطق و اخلاق خاص خویشند و هر کدام از آن‌ها در واقع یک قدرت سمبولیک و یاور ما در بازی عشق و قدرت زندگی هستند و می‌توان مرتب چشم‌اندازی نو از تمناهای اروتیکی، عشقی، قدرتمند و یا از خشم و ترس خویش ایجاد کرد. با ایجاد هر چشم‌انداز و روایتی نو در واقع ما خویش را تغییر می‌دهیم و نامی نو و حالتی نو به خویش می‌دهیم، زیرا با تغییر یک جزو از سناریو آنگاه همه سناریو و بازی مجبور به تحول است. همانطور که هر متنی زبان متفاوت و متناسب خویش را می‌طلبد.

زیرا همه چیز در روایات ما از واقعیت، از علم و ازعشق و قدرت در پیوند با یکدیگرند. اینگونه است که بازی‌های سنتی و مدرن یا پسامدرن از عشق، قدرت، علم، از آگاهی و ناآگاهی آفریده می‌شوند. سرچشمه خلاقیت مداوم بشری در اینجا نهفته است. زیرا ما همیشه در روایت خویش از خود، از معشوق، از واقعیت و از خدا می‌زییم و این روایت قابل تحول است و مرتب جسم وروان ما در پی دست‌یابی به تمنای گمشده و اشتیاقی نو است و ما را وادار می‌سازد که روایتی نو و چشم‌اندازی نو از بازی ترازیک/کمیک عشق و زندگی خویش بیافرینیم و دیگربار روایتی نو و حالتی نو از دن‌کیشوت، لیلی و مجنون، از خراباتی و کازانوا و یا از سادومازوخیست درون خویش بیافرینیم و به عرصه و جهان جدیدی از بازی اروتیسم، عشق و قدرت دست یابیم. جهانی نو که همیشه ناکامل است و یک بازی نو که همیشه ناتمام است و اینگونه بازی جاودانه عشق و قدرت خندان بشری در یک چرخش بدون تکرار مرتب ادامه می‌یابد و به قول لکان جهان سمبولیک ما و خلاقیت فردی، هنری و علمی ما هیچگاه از آن بازنمی‌ماند، از نو نوشته شود و تحول یابد.

همان‌طور که امیدوارم که این سه مقاله خواننده ایرانی را با روایاتی نو و نگاهی نو از روان‌کاوی آشنا ساخته باشد؛ هم تفاوت مرا با دیگر همکارانم آشکار ساخته باشد و هم به خواننده ایرانی امکان دهد، با دیدن این چشم‌اندازها و نگاه‌های مختلف روانشناختی و بر بستر روادارای مدرن و یا چندصدایی پسامدرن، یه روایت چندصدایی این پدیده‌ها و به یک «کثرت در وحدت چندصدایی» در نگاه به هستی و به موضوعات بالا دست یابد.

باشد که هم‌رمان تفاوت این نگاه نو و قدرت آن در مقایسه با کارهای دیگر روانشناسان مدرن ایرانی بهتر مشخص شده باشد تا چالش و دیالوگی نو دراین زمینه ایجاد شود و باشد که این نوشته به رشد این نگاه‌ها و روایات نو در زمینه‌های مختلف و به خلق این «وحدت در کثرت» سناریوی مدرن و پسامدرن ایرانی و یا در حالت بهتر به «کثرت در وحدت چندصدایی» در فرهنگ ما کمک رساند. زیرا خواست نهایی این مقالات و نگارنده کمک به ایجاد این سناریو و دیسکورس نو است که در بطن جامعه ایران در حال رشد است و نگاه نگارنده و همه روایات نو و تلفیقی ایرانی در عرصه‌های مختلف هنر و اندیشه نماد و تبلوری از آن هستند.

باری اندک اندک جمع مستان و رندان و اغواگران شاد و خندان ایرانی فرا می‌رسد و زمان بازی و رقص عارفان و عاشقان و حکمت شادان ایرانی فرامی‌رسد. ما و جهان ما تبلور این سناریوی نو و روایات مختلف آن و قدرت این نگاه نو در شکستن خندان جهان کهن و ایجاد رنسانس ایران است. باری موضوع دست‌یابی به جهان خندان و همیشه در حال تحول بازی عشق و قدرت خویش و ایجاد روایات نو از دن‌کیشوت و کازانوای خندان، از رند قلندر خراباتی و عاشق و خردمند شاد خویش و تحول در کل دیسکورس جامعه و ایجاد جهانی نو و همیشه ناتمام و خندان است.

ادبیات:

/1--2-3- Zizek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!. S.33-34-57-58
/6/5/4. مبانی روان‌کاوی فروید_ لکان. دکتر موللی. ص. 320/319_270/269
/7http://www.rp-online.de/public/article/kultur/mehr_kultur/559446/Don-Quijote-Ahnherr-der-Leser.html

فانتسم مشترک « حجاب اجباری»، «زنان الله» شیرین نشاط و «شعرعکس» م. آزرم

قدرت نقد هنری روانکاوانه نوین قبل از هرچیز در این است که به «پدیده هنری» مثل فیلم، رمان یا عکس هنری به سان یک پدیده چندلایه می‌نگرد. از طرف دیگر به جای آنکه مثل روانکاوی کلاسیک به دنبال یافتن حالت گره ادیپ هنرمند در اثرش باشد، آنطور که برای مثال فروید به داستایوسکی، داوینچی و یا هاملت شکسپیر می‌نگرد، بدنبال یافتن «ساختار و نظم سمبولیک متن» و رابطه «متن/تماشاچی» است. زیرا در این نگاه هر متن هنری در واقع «آینه‌ای» از جهان است و چشم‌اندازی از این جهان را به ما نشان می‌دهد و همزمان به این دریچه و چشم‌انداز نظم می‌دهد، به تمناهای ما به عنوان تماشاچی و خواننده نظم می‌دهد.

موضوع مهم دیگر این است که بنا به روان‌کاوی لکان (1) هر انسان و هر پدیده یا عمل انسانی دارای سه حالت « سمبولیک، خیالی، رئال یا کابوس‌وار» است و این سه حالت در هر پدیده حضور دارند و بدون یکدیگر نمی‌توانند باشند، اما بلوغ بشری و خلاقیت بشری در این است که عنصر «سمبولیک» بر دو عنصر دیگر در رابطه و در پدیده برتری داشته باشد.

اگر به زبان ساده بخواهیم این سه بخش را در مورد یک اثر هنری مثل فیلم یا عکاسی بکار ببریم، آنگاه بخش «سمبولیک» فیلم یا عکاسی در واقع « داستان و زبان فیلم یا موضوع عکاسی»، حالت فیلم و یا روایت عکاسی است که باعث ایجاد «تفسیر و نقد» نزد تماشاچی می‌شود، ذهن او را با مباحث و تصاویری درگیر می‌کند و او را وادار می‌سازد در آن باره بیاندیشد و روایت خویش از متن و اثر را بیافریند. « بخش نارسیستی» فیلم همان «تصویر و حالت زیبایی‌شناسانه فیلم» است که چون یک « قلاب» تماشاچی را می‌گیرد و یا در او میل تنفر ایجاد می‌کند. حالت رئال فیلم در واقع حالت هولناک و مجهول فیلم است که تماشاچی را از ترس« فلج می‌کند. 2». ازین‌رو حالت رئال به ویژه در پی ایجاد خشونت محض و سکس محض است و در تماشاچی به حالت نوعی « میخکوب‌شدن» بروز می‌کند. مثل خنده وحشتناک بر لبان جوکر در فیلم «بت‌من»، خنده‌ای که می‌توان به زبان لکان آن را «دهن‌کجی رئال یا کابوس‌وار»، دهن‌کجی واقعیت نامید.

در یک اثر هنری قوی هر سه عنصر حضور دارند، اما برتری عنصر سمبولیک باعث می‌شود که اثر هنری چون یک «متن باز» باعث ایجاد تفسیرهای نو و چشم‌اندازهای نو به موضوع شود و خلاقیت فیلم، خلاقیت تماشاچی و تفسیر او و احساسات متفاوت و عمیق او را برمی‌انگیزد و او را با روایت و چشم‌اندازی نو از واقعیت روبرو می‌سازد. همانطور که به شیوه خویش اجازه مجذوبیت و مسحوریت نارسیستی و لمس هولناکی و میخکوب‌شدن رئال نیز می‌دهد.
اینگونه‌های ژانرهای مختلف چون ژانر تراژیک، ژانر وحشت یا کمدی‌وار و غیره آفریده می‌شود. اما وقتی روایت فیلم به طور عمده نارسیستی باشد، آنگاه فیلم در پی ایجاد یک حالت مسحوری و مجذوبیت مطلق است و بنابراین اسیر تصاویر، حالات و سناریوهای عمومی می‌ماند که باصطلاح تماشاچی را جلب می‌کند و تماشاچی «احساساتی» ایجاد می‌کند. با اینکار همزمان او تماشاچی را به یک « مرید» نارسیستی خویش و ناتوان از نقد تبدیل می‌کند. در حالت «رئال» فیلم، آنگاه فیلم به بیان خشونت محض و لذت خشن محض می‌پردازد، به شدت مطلق‌گرایانه و سیاه/سفیدی می‌شود. این روایت هولناک و یا در حالت ایرانی «ناموسی و اخلاقی، آرمانی» به تمنای تماشاچی نیز شکل و حالت می‌دهد و به او جایی در بازی «رئال و هولناک» خویش می‌دهد و او را به «تماشاچی رئالی» تبدیل می‌کند که کاملا در این خشونت و لذت محض محو می‌شود و فردیت و قدرت نقد خویش را از دست می‌دهد و اکنون به ابزار اجرایی یک «پروپاگاندای خشونت‌آمیز» تبدیل می‌شود.

در اثر هنری قوی همه این سه حالات به درجات مختلف وجود دارند اما فقط در هنگامی که دو ساحت نارسیستی و رئال در نهایت در خدمت «ساحت سمبولیک» متن و اثر باشند، آنگاه یک اثر هنری بالغانه، قوی و چندلایه می‌شود، ماندگار می‌شود و مرتب می‌تواند روایات و تفاسیری نو از خویش به سان یک «متن باز» بیافریند. در حالیکه اثر نارسیستی و یا رئال در واقع طول عمرش کم است و گذرا است زیرا بر احساس گرایی نارسیستی و یا بر پروپاگاندای ناموسی و یا سیاسی استوار است.

اگر اثر هنری به سان «آینه» ایست که انسان را از لحاظ روانی وارد حالت اولیه کودکانه او و «مرحله آینه» می‌سازد که در آن ما مسحورانه به مادر خویش می نگریستیم و حال مسحورانه و با کنجکاوی به یک فیلم و اثر هنری می نگریم تا ببینیم که در «اطاق ممنوعه» چه اتفاقی می‌افتد و اینگونه مجذوب یک اثر هنری می‌شویم، مجذوب جذابیت داستان یا عکس و هنرپیشه می‌شویم، اما اثر هنری خوب تنها به این مسحوری اکتفا نمی‌کند و اگر با کمک این مسحوری ما را به

سان تماشاچی قلاب می‌کند و به خرید و یا تماشای اثر وادار می‌کند، حال با نوع روایتش و با قدرت سمبولیک متنش باعث میشود که هرچه بیشتر ما در مسیر تماشای فیلم و یا اثر بالغ و بالغتر شویم، با مباحث عمیق و انسانی خویش درگیر شویم و در انتها به بیان نظر و روایت خویش از متن بپردازیم و با متن و دیگران وارد چالش شویم. اما اثر هنری که ضعیف است در واقع اسیر یک «فانتسم» است و می‌خواهد یک «تصویر مطلق و نهایی و یا تصویر شکوهمند» از زندگی و دیگری ارائه دهد تا تماشاچی در این تصویر و شور حل شود و خویش را فراموش کند. خواه این تصویر نارسیستی و شکوهمند یک هنرپیشه زیبا باشد و یا حالت ناموسی و رئال فیلمی که در بیننده رگهای گردنش را برمی‌افروزد و می‌خواهد حساب دشمن را برسد. در هر حال اثر هنری به تمنای بیننده یک «نظم و ساختار» سمبولیک یا نارسیستی و رئال می‌دهد.

حال با این معیارها می‌خواهم کوتاه به نقد پدیده « چادر و حجاب اجباری.3» و سه اثر هنری از «شیرین نشاط.4» از مجموعه عکسهای هنری «زنان الله» او و سه « شعرعکس.5» از محمد آزرم بپردازم که این شعرعکسها را برای اولین بار در فیس بوک دیدم و همان مرا واداشت که کوتاه به نقد این موضوع بنشینم. موضوع مشترک در همه این سه پدیده در واقع نوع نگاه به «جسم و چادر» از چشم‌اندازهای مختلف است و سوال روانکاوانه این است که آیا در این پدیده ها عنصر اصلی، عنصر بالغانه و سمبولیک است و یا این پدیده ها اسیر فانتسم و حالات نارسیستی و رئال هستند، آیا آثار هنری نشاط و آزرم می‌توانند به این روایت سمبولیک از پدیده جسم و یا چادر دست یابند و یا آنکه نگاه آنها دچار همان فانتسم و حالت شدیدا نارسیستی یا رئالی است که پدیده «چادر اجباری» به آن دچار است.

فانتسم نهفته در پدیده «چادر اجباری»

همانطور که در نقدهای دیگرم از جمله در مقاله « رابطه حجاب با بی‌مرزی» ایرانی مطرح کردم، پدیده «حجاب اجباری» و چادر در واقع ناشی از یک فانتسم و توهم نارسیستی است. ژیژک نیز در مقاله خوبش به نام «زن در اسلام» به فانتسم نهفته در چادر اجباری اشاره می‌کند. چادر اجباری در واقع برای انسان بشدت مذهبی به سان وسیله‌ای برای پوشاندن و حفظ کردن «حقیقت و خدا»، برای پوشاندن و حفظ کردن «بیگناهی و یک چیز بکر و دست‌نخورده» است. در این معنا «حجاب اجباری» و چادر در واقع یک «فتیش» است و مثل هر «فتیش» می‌خواهد به یک «دیگری بزرگ و شکوهمند»، به یک بهشت گمشده اشاره کند و بگوید که این بهشت گمشده، حقیقت گمشده وجود دارد و ما از آن محافظت می‌کنیم. این توهم نهفته در حجاب اجباری را می‌توان در دو عکس اولیه ذیل نیز بخوبی دید که در آن چادر به سان یک حالت آرمانی و تبلور یک ایده مذهبی عمل می‌کند و حافظ یک «بهشت گمشده و ایده مطلق، حقیقت مطلق پشت چادر» است.

حاصل این توهم و ناتوانی از دیدن آنکه هیچ حقیقت نهایی و در نهایت هیچ «بکارت نهایی» وجود ندارد و همیشه میتوان از هر چیز، از خدا تا انسان و زن و مرد، روایات و تعاریفی نو یافت، این است که از یک سو فرد و جامعه بشدت مذهبی اسیر یک سری ریتوال فتیشیستی و یا با تکرار حالات وسواسی/اجباری است. از طرف دیگر مرتب مجبور میشود، حالات دیگر زنانه و یا تمناهای دیگر جسم و انسان را در پای حفظ این «فتیش» و روایت پاک از زن و زندگی فدا کند، زنان واقعی و تمناهای واقعی و سمبولیک دیگر را وادارد که در پای این حالت فرشته وار و پاک قدرتها و تمناهای خویش را فدا کنند و از طرف دیگر به ناچار مرتب وسوسه چیرگی بر چادر و حجاب و وسوسه دیدن حقیقت عریان و نهفته در پشت چادر را ایجاد می‌کند. آنگاه چنین جامعه ای خویش را به جنگ دائمی اخلاق/وسوسه ایجاد میکند

و یک روز کشف حجاب می‌کند و روز دیگر در پی «بازگشت چادر و بازگشت به خویشتن» است و هر دوی این حالات خجالت افراطی و بی‌مرزی اجباری، حالات اخلاق گرایی از یک سو و اسارت در نگاه وسوسه خویش و میل شکاندن هر قانون از سوی دیگر مرتب یکدیگر را بازتولید می‌کنند. زیرا دو روی یک سکه هستند هر دو در پی بازگشت به یک بهشت دروغین و پاک، یکی به اسم بهشت روحی و دیگری به خیال بهشت جسمی و آزاد هستند.

راه عبور از این فانتسم و بحران فردی و جمعی دست‌یابی به این بلوغ فردی و فرهنگی است که هر انسان و هر پدیده دارای یک «حجاب سمبولیک» است. ازینرو ما حتی وقتی همدیگر را نیز لخت ببینیم باز هم « لختی» یکدیگر را ندیده ایم، تنها حالت و چشم اندازی از خویش و دیگری را دیده ایم. زیرا همیشه حجاب و فاصله ای وجود دارد. ازینرو نیز می‌توان مرتب روایتی نو از همه چیز، از مذهب و خدا تا یار و علم خلق کرد و مرتب تحول یافت. جامعه و انسانی که به این «حجاب سمبولیک» و در چهارچوب قانون مدنی دست نیابد، به قبول مرز و فردیت درونی خویش و مرزهای دیگری دست نیابد، آنگاه محکوم است که حال دچار «حجاب کابوس وار و اجباری یا رئال» شود و یا اسیر « مسحوریت در چادر به سان یک پدیده ضد امپریالیستی» و غیره شود و از طرف دیگر مرتب نسلی بوجود آورد که حال خیال می‌کند با دریدن حجاب و ناموس و چادر می‌تواند به «رهایی و حقیقت لخت زندگی» دست یابد، به بهشت گمشده دست یابد و متوجه نمیشود که آن کاهن اخلاقی و این کاهن لجام گسیخته و افراطی دو روی یک سکه و هر دو بازتولید کننده سنت و بحران هستند زیرا هر دو به یک بهشت مطلق و دروغین باور دارند، اسیر یک فانتسم مشابه هستند. اسیر حالات نارسیستی و تمتع های رئال هستند.

قدرت سمبولیک و فانتسم نهفته در دو عکس «شیرین نشاط»

عکسهای هنری شیرین نشاط از پدیده «چادر و حجاب اجباری»، مثل سه عکس ذیل، به خوبی نشان می‌دهند که چگونه شیرین نشاط به توهم و دروغ نهفته، به سرکوب نهفته در تلاش برای «حجاب اجباری» زن پی برده است. اینگونه در عکاسی او می‌بینیم که چگونه زن از یک سو در قالب چادر سیاهی قرار دارد که می‌خواهد او را محدود کند، بپوشاند و از طرف دیگر خطاطیهای بر روی صورت و دست و پای زن نمادی دیگر از تلاش این جامعه مذهبی برای تبدیل زن به یک « فتیش و تبلور حقیقت و روح پاک» و حذف کردن همه تمناهای دیگر زنانه و یا انسانی او هستند. یا تلاشی برای بیان تمناهای سرکوب شده توسط حجاب به کمک اشعار فروغ هستند.

ازینرو این عکسها همزمان حالت قربانی شدن زنانگی در این کرست و حجاب تنگ مذهبی و سیاه و در قالب نقشهایی چون «مادر خوب و مهربان» و تلاش برای تبدیل و مسخ زن زنده به تبلور یک «ایده‌ی مذهبی » را به خوبی ابراز می‌کند. عکسهای هنری قوی و تیتر سمبولیک «زنان الله» به خوبی نشان میدهد که شیرین نشاط قادر به دیدن تلاش و فانتسم نارسیستی/ رئال یا فاجعه آمیز نهفته در حجاب اجباری بوده و ساختار نهفته در این توهم بوده است. ساختاری که در پی تبدیل زن به یک نماد قدرت خدا و حقیقت خدا، تجلی خدا و آموزش او و سرکوب هر تمنای فردی و زنانه است، یا در معنای روانکاوی در پی تبدیل زن به یک «فتیش» است. فتیشی که تبلور نام خدا و قدرت اوست و مثل عکس دوم در بالا حجاب را به مثابه حفظ «مرواریدی» می‌بیند. شیرین نشاط قادر می‌شود چهره و خشونت و تلاش سرکوب‌گرانه و روی دیگر فاجعه آمیز این «مروارید» را نشان دهد. واقعیت تراژیک نهفته در پشت این توهم را نشان دهد.

یا در دو عکس پایینی که لوله تفنگی در جلوی صورت و یا در میان دو پای زن قرار دارد، به خوبی شیرین نشاط می‌تواند نشان دهد که چگونه جسم زن و وجود او در قالب این «رویا و توهم اخلاقی» به وسیله ای برای اجرای این اشتیاقات بنیادگرایانه تبدیل میشود و به بهای آن همه شورها و تمناهای زنانه و انسانی او سرکوب می‌شوند. از طرف دیگر لوله تفنگ در واقع نماد یک « فالوس خشن و حقیقت مطلق و خشن» است که خیال می‌کند حقیقت نهایی و قدرت نهایی در دست اوست و او می‌تواند این حقیقت را به سوی همه شلیک کند.

توهم این «فالوس مطلق و قوی» روی دیگری از توهم « چادر و حفاظت از حقیقت و پاکی نهفته در زیر آن» است و هر دو در واقع اجزای یک سناریو نارسیستی و رئال ناموسی و بنیادگرایانه هستند و در عکسهای هنری نشاط این پیوندی گفتمانی و خطرناک بخوبی به تصویر کشیده می‌شود. اگر چادراجباری به عنوان فتیش در حال بیان و اشاره به یک توهم و حقیقت مطلق پشت پرده حجاب است، آنگاه اسلحه ناموسی کارش دفاع ناموسی از این توهم و حقیقت مطلق، ایده و توهم است و سرکوب هر عنصر و تمنای مخالف این توهم اولیه. هر دوی آنها تبلور تلاش برای دست‌یابی به یک «بهشت مطلق» هستند و چون این بهشت مطلق و فالوس قوی یک دروغ است، بنابراین شکل بیان آن بناچار فاجعه آمیز، دیکتاتورمنشانه و خطرناک خواهد بود.

کارهای شیرین نشاط می‌تواند به خوبی این چندلایگی و هم فضای تراژیک و سرکوب گر و سیاه این «قربانی گری و فتیش مذهبی» را نشان دهد و ساختار و سناریوی تراژیک نهفته در پشت این «آیین و ریتوالی» را نشان دهد که در واقع بر روی یک فانتسم و توهم نارسیستی/رئال، بر روی تلاش تراژیک/ کابوس‌وار برای دست یابی به یک بهشت گمشده و سرکوب خشن هر عنصر متفاوت و منتقد استوار و پایه ریزی شده است و هم یک «ریتوال فتیشیستی» است و هم یک آیین قربانی‌گری و جالب است که معنای اولیه «فتیش» که از آیین‌های مذهبی اقوام اولیه می‌اید د ر پیوند تنگاتنگ با «آیین قربانی‌گری« است. این قدرت سمبولیک هنر شیرین نشاط ما را به فکر وامی‌دارد، واقعیت و ساختار نهفته در این توهم و رفتار یا ریتوال را ببینیم و ما را وادار می‌کند در آن باره بیاندیشیم و آن را نقد کنیم.

مشکل عکاسیهای شیرین نشاط اما این است که در نگاه او نیز در نهایت با این توهم روبرو هستیم که گویی آنجا یک «جسم و زن» در حال سرکوب شدن است و بیننده با دیدن این عکسها بیش از هر چیز آرزو می‌کند که روزی حجاب اجباری از بین رود و این جنبه قوی کار است اما همزمان این احساس نیز بوجود می‌آید که گویی آنگاه این جسم و زن می‌تواند کاملا آزاد و رها باشد و این دروغ و توهم نهفته در کار است. زیرا آزادی کامل ناممکن است. همانطور که زن و جسم یک دیسکورس و یک روایت است و ما با از بین بردن حجاب اجباری وارد جهان رها از حجاب نمیشویم، به بهشت اولیه برنمیگردیم بلکه وارد عرصه بالغانه «حجاب سمبولیک» میشویم.

به باور من این خطا و ناتوانی پنهان در کار شیرین نشاط باعث شده است که او نتواند حال به عنوان زن و هنرمند از این چشم‌انداز به همین پدیده در جهان مدرن بپردازد و برای مثال از نگاه زن و هنرمند مهاجر و دوفرهنگی به پدیده «زن مدرن» بنگرد و نشان دهد که چگونه «زن و جسم» از یک سو در جهان مدرن در واقع اسیر کرستها و روایات دیگری است و از سوی دیگر نشان دهد که اصولا زن و زندگی یک روایت و یک «موضوع در حجاب» است و همیشه حجابی میان انسان و زندگی، میان فرد و دیگری وجود دارد و بنابراین ما هیچگاه به راز نهایی دیگری و خودمان پی نمی بریم و محکوم به حدس زدن و خلاقیت حقایق و روایات هستیم.

یا او نتواند در عین نشان دادن «حالت رئال یا کابوس وار و سیاه چادر و بنیادگرایی»، امکانات و واقعیات نهفته در «چادر و یا هر حجاب» را نشان دهد. زیرا مشکل حجاب اجباری است وگرنه چادر نیز میتواند نماد یک خواست و انتخاب سمبولیک، یک پوشش انتخاب شده و با رنگها و حالات مختلف باشد. یک «روایت قابل تحول» باشد به جای آنکه مثل امروز یک پدیده و اشتیاق « نارسیستی/رئال» یا فاجعه‌آمیز باشد. ازینرو در نوع نگاه شیرین نشاط نیز نوعی مطلق‌گرایی موج می‌زند که آدم ابتدا به خاطر اهمیت به نمایش گذاشتن فاجعه حجاب اجباری و سیستم بنیادگرایی از آن عبور میکند و به آن توجه نمی‌کند و ابتدا در یک برخورد دقیق متوجه یک «حالت بنیادگرایانه» در نوع نگاه او می‌شود.

این ناتوانی از گذار و دگردیسی بهتر به «هنرمند مهاجر دوفرهنگی یا هنرمند پسامدرن چندچشم‌اندازی» باعث شده است که کارهای عکاسی او نتواند هر چه بیشتر از حالت «تراژیک» این عکسهای ذیل به حالت تراژیک/کمیک مدرن و چندلایه تبدیل شود و او در واقع به یک هنرمند چندلایه ای تبدیل شود که کارهایش هم برای انسان شرقی و هم انسان مدرن یک «غریبه‌آشنا» است، جذاب و در عین حال متفاوت است. زیرا بر مرز فرهنگها می‌زید و قادر به ایجاد واقعیت و چشم‌اندازی نو است.

البته این سخن نهایی مرا بایستی با احتیاط نگریست، زیرا من فقط برخی آثار شیرین نشاط را دیده ام و اگر او کارهایی در این زمینه در جهان مدرن داشته است، خوشحال میشوم که دوستان برای من لینکش را بفرستند. همانطور که مایلم

فیلم او را بزودی نگاه کنم تا ببینیم که آیا در عرصه فیلم قادر به این تحول مهم شده است و یا توانسته است روایتی نو و قوی از داستان شهرنوش پارسی پور بیافریند و حتی از خطاهای نویسنده عبور کند و یا آنکه ناتوان از اینکار بوده است. پیروزی فیلمش در کان برای من یک «نشانه خوب» این فیلم است اما همزمان این پیروزی مدیون جنبش سبز و شرایط است. بایستی این فیلم را ببینم. برای مثال مرجان ساتراپی در «پرسپولیس» خویش در بخشهایی به خوبی قادر میشود این نگاه تراژیک/کمیک به شرایط درون ایران و همزمان به جامعه مدرن را ایجاد کند که یک نمونه خوب آن دستگیری دخترک پانک در خیابانهای تهران و سپس سکانس تجربه دیسکوی پانک در شهر وین است.

(مدتی بعد از این نقد موفق به تماشای فیلم «زنان بدون مردان» از شیرین نشاط شدم و متاسفانه بایستی بگویم که این کار او بسیار ناموفق بوده است و پیروزیش در جشنواره کان بیشتر ناشی از شرایط ایران و جنبش سبز و در واقع یک اقدام سیاسی این جشنواره برای دفاع از تحولات ایران بوده است. برای اطلاعات بیشتر به نقد روانشناختی من بر این فیلم به نام « زنان بدون مردان یا زنان بدون زنان و فیلم کارت پستالی» مراجعه کنید.)
لینک نقد فیلم «زنان بدون مردان» از شیرین نشاط
http://www.sateer.de/1983/03/blog-post.html

فانتسم نهفته در شعرعکسهای محمد آزرم

مشکلات عمده شعرعکسهای م. آزرم، مثل نمونه ذیل، در چند موضوع ذیل است:

1/ مشکل شعرعکسهای م. آزرم ابتدا این است که او به یک « شعریت جدی»د دست نمی یابد و یا قادر به ایجاد یک «اثر هنری جدید و تلفیق» و در این مورد یک اثر تلفیقی و دو صدایی نمی‌شود. زیرا میان جسم زیبای زنان و خطوط شعرگونه چاپ شده بر روی تن آنها پیوند اندک و مصنوعی است. این شعر عکسها به قول دوستی دیگر چون این شعرها چون تاتوی بر روی بدن هستند. مثل یک کار تزیینی قشنگ هستند اما بدون یک محتوای سمبولیک و بدون ایجاد یک واقعیت و هنر چندصدایی. میان جسم زیبای زنان و کلمات پیوند ارگانیک و به سان اجزای مختلف یک ساختار و واقعیت نیست بلکه چون کلمات بر روی عکسهایی که از طریق اینترنت و احتمالا تصادفی پیدا شده اند، چاپ شده اند، بنابراین در بیننده نمی‌تواند ایجاد یک «واقعیت و چشم انداز نو» کند بلکه بیشتر یک کار تزئینی و تجربی با عکس است. حالت عکسها و خطوط با یکدیگر بیگانه و غریبه اند، زیرا آنها توسط شاعر به هم چسبیده شده‌اند، به سان فراگمنتهای مختلف اما متاسفانه شاعر نتوانسته است بدین وسیله یک «فراگمنت نو» و یک اثر هنری نو بیافریند بلکه این کار بیشتر یک به هم چسباندن عجولانه و به شیوه آش شله قلمکار ایرانی است.

2/ مشکل عمیقتر اثر در رابطه ساختاری و روانی میان «جسم و کلمه» است. در اینجا جسم زنان به حالت جسم زیبا و پرشکوه قرار دارد که بر روی آن اشعار و طرحهایی چون تاتوی کلمات چنینی نامفهوم حک شده اند. در این جا ما با تلاقی «جسم طبیعی و زیبای زنانه» و «کلمه و یا طرح شاعرانه» روبروییم اما نه به شکل ایجاد یک واقعیت نو و سمبولیک و جذاب، نه به شکل ایجاد یک اثر قوی هنری که همزمان ما را با جسم زیبای زنانه و طراحی کار مجذوب و قلاب میکند و از طرف دیگر به ما «روایتی نو و واقعیتی نو و سمبولیک» از زن و جسم نشان می‌دهد، بلکه اینجا دقیقا ما با همان فانتسم نهفته در «چادر» و حجاب اجباری روبروییم. یا بهتر است بگوییم با فانتسم تکمیلی نهفته در «کشف حجاب اجباری» روبروییم. زیرا تماشاچی عکس از یک سو با یک «بدن زیبا و طبیعی، یا با تصویر زن» روبرو است و از طرف دیگر با کلمات و طرحهای حک شده بر تن او به جای اینکه با «روایتی نو از زنانگی یا جسم زنانه» روبرو شود که در قالب یک «حالت نو و سمبولیک از زن و یا زندگی» به کمک تلفیق و انطباق شاعرانه دو ژانر هنری عکاسی و شعر میتوانست صورت بگیرد. همانطور که «تاتو» در معنای عمیق آن به عنوان یک هنر دقیقا در پی ایجاد یک «جسم نو» از ترکیب جسم و روایت کهن و تصویر نوست. تاتو در معنای روانکاوی در پی کنار زدن حالت و روایت قبلی از خویش و از زندگی و ایجاد یک روایت نو و حالت نو است. تاتو در پی دست یابی به «دیگری» نهفته در زیر پوست خویش است، به حالت و روایت دیگر خویش. کار م.آزرم نیز میتواند به سان یک ژانر نوین هنری به این قدرت نو و حالت نو دست یابد و قادر به «دیدن دیگری» در پشت جسم و تصویر از طریق این تلفیق باشد به شرط آنکه از ابتدا بداند و عمیقا لمس کند که چه جسم زن و چه شعر او فقط «روایات سمبولیک، حالاتی» هستند و بنابراین می‌توان حالاتی نو و واقعیاتی نو آفرید. (در برخی از شعر عکسها او کمی به این حالت نو و سمبولیک نزدیک شده است اما این حالت به شکل لحظه ای گذرا و رنگی کم رنگ در اثر حاضر است و نه به عنوان قدرت اصلی و ایجاد یک واقعیت نوین.)

3/ ناتوانی شاعر از این تلفیق و ایجاد یک واقعیت نو، آفرینش یک روایت نو از این «دیگری»، ناشی از گرفتاری در همان فانتسم و توهمی است که انسان مذهبی اسیر فانتسم چادر به آن دچار است. در شعر عکس م.آزرم عکس در تناقض با شعر قرار دارد. عکس در واقع به سان تصویر یک جسم طبیعی است و این جسم طبیعی و شکوهمند، زیبا در واقع کلام را کنار می‌زند و بنابراین بیننده یا بیشتر مسحور زیبایی اروتیکی عکس می‌شود و یا از خودش سوال می‌کند که شعرش کجاست و چیست. در این درگیری میان عکس و شعر و پس زدن شعر توسط جسم زیبا و نارسیستی ما با همان فانتسم «چادر» روبروییم اما اینجا به حالت متقابل میل «کشف حجاب». زیرا وقتی ما به این آثار زیرین شاعر نگاه می کنیم و اگر با خودمان صادق باشیم، توجه مان به جسم زن و لختی اوست و کلمات فقط تزیینی برای این هستند و نه ایجاد یک روایت نو از زن و زندگی. اینجاست که دوباره با فانتسم انسان ایرانی روبرو میشویم که یا می‌خواهد چادر باشد تا از کلام و پاکی نهفته در پشت چادر حفاظت کند و نگذارد حالات دیگر و تمناهای دیگر بروز کنند. یا اینکه از طرف دیگر همش میل دارد این حجاب را کنار بزند، چادر را بدرد و ببینید که پشت آن چه خبر است. شعر عکسهای م. آزرم نیز در واقع بیان نمادین و ارضای توهم نارسیستی «دریدن چادر» و دیدن جسم و طبیعت پشت کلمات و مفاهیم است و این دقیقا یک توهم است. زیرا جهان پشت کلمات فقط کلمات و روایات دیگر هستند و جهان پشت حجاب در واقع یک حجاب نو و یک روایت فانی نو است و نه جسم و زندگی رها یافته و طبیعی و غیره.

4/ چه در حالت «چادر» و یا در «شعرعکس باصطلاح بی پروای» م. آزرم ما بیشتر با فانتسم و با یک «فتیش» روبروییم و نه با یک قدرت سمبولیک و م. آزرم اگر بخواهد واقعا این شعرعکس و امکان نوین را به یک ژانر نو بتدیل کند هم باید با دقت بیشتری عکس و موضوعات و تلفیق آنها را ایجاد کند تا روایتی نو، تلفیقی و یا چندصدایی ایجاد شود و هم بتواند بر این توهم خویش چیره شود که می‌تواند « جسم رها شده و آزاد» را هر چه بیشتر نشان دهد، اروتیسم جدیدی را نشان دهد. زیرا اروتیسم بدون حجاب ممکن نیست. زیرا اروتیسم و شعر اروتیسمی نیز وقتی ممکن است که همیشه جایی برای رمزگشایی و نقد و جستجوی معنای در متن برای خواننده ممکن باشد. زیرا اروتیسم نیز دارای حجابی است وگرنه موضوع دقیقا همین میشود که در عکسها صورت گرفته است و آن ارضای برخی اشتیاقات و تمتع های جنسی است و بنابراین بایستی عکسها مرتب لخت تر شوند، (با آنکه لختی کامل عکسها نیز اصلا مشکلی نیست اگر که قدرت سمبولیک اثر موجود باشد) و از طرف دیگر گرفتاری در توهم و فانتسم بیان حقیقت پشت پرده، زن آزاد از چادر که همان فتیش و دروغ نارسیستی و تکرار توهم باور به یک بهشت گمشده است.

همانطور که این کارها به خوبی نشان می‌دهد که او فرزند همین جامعه مذهبی و اخلاقی است و به ناچار گرفتار همان دیسکورس و فانتسم همگانی است و کار فردی او، رشد خلاقیت فردی او بستگی به آن دارد که تا کجا بتواند این پیوند درونی خویش را ببیند، بر این فانتسم چیره شود و هر چه بیشتر پای در عرصه «زبان سمبولیک و نقد سمبولیک، هنر سمبولیک» بگذارد و یا آنکه برای ارضای اشتیاقات فتیشیستی و جنسی خویش و بینندگانش مجبور شود هر چه بیشتر کشف حجاب کند و پا به عرصه پورنوگرافی بگذارد و آنجا نیز حتی نتواند یک پورنوگرافی سمبولیک مثل برخی

سناریوهای ساد ایجاد کند بلکه به جستجوی بازگشت به آغوش مادر و بهشت گمشده و بیگناهی در قالب رهایی از هر چادر باشد.

سخن نهایی

باری میان «چادر اجباری» و مجموعه «زنان الله» شیرین نشاط و شعرعکسهای محمد آزرم یک پیوند دیسکورسیکو وجود دارد، اما با درجات مختلف سمبولیک، بالغانه یا نابالغانه و با کمک شناخت این پیوند و نوع ارتباط است که می‌توان هم قدرتهای یکایک آنها، مثل قدرت مجموعه شیرین نشاط، و هم ضعفهای آنها را بازشناخت و دید که کجا آنها مثل شعرعکسهای آزرم به ناچار چون راوی بوف کور محکوم به تکرار سنت و تبدیل شدن به پیرمردخنزرپنزری سنت می‌شوند. زیرا اسیر توهمات و فانتسمهای مشابه ای هستند و ناتوان از دست‌یابی بهتر به قدرت و خلاقیت فردی و سمبولیک خویش هستند، ناتوان از دست‌یابی به جهان سمبولیک و روایات سمبولیک و همیشه قادر به تحول خویش.

ادبیات:

1/ سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/ رئال یا واقع: هر پدیده و در کل مثل هر انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند(1). موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز خوشی کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق ذر بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژیژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید. در رابطه سمبولیک فرد همیشه در یک حالت پارادکس با دیگری و غیر ارتباط می‌گیرد. یعنی هم به جهانش و به خواستش، به رقیبش، به «دیگری یا به غیر» عشق می‌ورزد و همزمان قادر به نقد و انتقاد از آنها و از خویش است. او همیشه در رابطه‌اش در واقع در یک ارتباط تثلیثی، سه گانه قرار دارد که در این ارتباط، رابطه میان او و خویش، میان او و معشوق همیشه بر بستر قانون و دیسکورس نام پدر صورت می‌گیرد. یعنی از یک سو او می‌داند که همیشه فاصله‌ای هست و او هیچگاه به ذات نهایی خویش و رابطه و دیگری پی نمی‌برد و هر سخن او تفسیری و راهی و چشم‌اندازی قابل تحول و ناتمام است. از طرف دیگر او می‌تواند مرتب از ضلع سوم به خویش و رابطه‌اش بنگرد و خویش را نقد کند و روابطش را متحول سازد. رابطه نارسیستی یک رابطه دوگانه نگاه/نگاهی و سحرکننده است که در پی یگانگی نارسیستی است. ازینرو از نقد و فاصله و از دیدن خویش و هستی به سان یک چشم‌انداز قابل تحول هراس دارد. زیرا این نگاه سمبولیک تمتع و ژوئیسانس نارسیستی و یا رئال او را در هم می‌شکند و بهشت دروغین او را داغان می‌کند. انسان اسیر رابطه رئال کاملا در نگاه دیگری محو شده است و به ابزار دست او برای تجاوز و خشونت تبدیل می‌شود، مثل حالت یک تجاوزگر جنسی.

2/ Zizek: Körperlose Organe. S.20

3/ http://ir-women.com/IMG/arton6045.jpg

http://egza.files.wordpress.com/2008/05/hijab.jpg

4/ http://www.iranpressnews.com/zanan/images/2009/07/NEE.jpg

http://smto.ir/wp-content/uploads/2008/09/shirin-neshat-1.jpg

http://pergola.persiangig.com/image/shirin%20neshat/zanan%20allah%201.jpg

http://www.facebook.com/profile.php?id=1812410421#!/notes/elham-zarenezhad/nqdy-br-shr-ks-hay-mhmd-azrm/406467216195

صادق هدایت و دو پدیده « تکرار و اشتیاق بلعیدن ایرانی»

به مناسبت سالروز مرگ خودخواسته هدایت مطالب فراوان نوشتاری یا ویدئویی در اینترنت منتشر شده است. برخی از این مطالب دارای نکات جالبی درباره هدایت، این معمای بزرگ ادبیات مدرن فارسی، است. همانطور که تا کنون کتاب «بوف کور هدایت» مورد نقدهای فراوان از چشم اندازهای فراوان و توسط نسلهای مختلف ایرانی گرفته است و این «نقد مداوم» را پایانی نیست. (فیلم مستند « از خانه شماره 37» یکی از کارهای خوب اخیر در این زمینه است.)

دو سوال جالب و همپیوند در این میان اما این است که چرا هدایت به «فیگور محوری» جهان روشنفکر و هنرمند مدرن ایرانی و چرا کتاب «بوف کور» به «کتاب محوری و معمابرانگیز» در فرهنگ و ادبیات مدرن و معاصر ایرانی تبدیل شده است؟

برای دستیابی به جوابی به این سوالها و یا به چشم اندازی به این عرصه بایستی در واقع نقاد از عرصه «نقد هدایت» فاصله بگیرد و این نقد و نقاد و نوع نگاه آنها را به هدایت و به بوف کور زیر سوال ببرد و به «نقد نقد» بپردازد، سعی کند «گفتمان نهفته و مشترک در این نقدهای مختلف» را بیابد، به «نوع رابطه میان نقدها و نقادان با «پدیده هدایت و بوف کور» نزدیک شود و ماتریکس این روابط را بررسی و تجزیه و تحلیل بکند. چنین کاری از عهده این مقاله خارج است، زیرا نه می توان این همه یک تنه بررسی و تحلیل کرد و نه یک مقاله اینترنتی جای این بحث نوین و علمی است. من در کتاب دو جلدی «روانکاوی بوف کور و گفتمان حول بوف کور» هم سعی کرده ام چشم اندازی متفاوت به «بوف کور» و هدایت را ایجاد بکنم و هم در جلد دوم این اثر آنگاه برخی از مهمترین نقدهای روانشناختی و یا بینامتنی بر بوف کور را نقد و تحلیل کرده ام و قدرتها و معضلات این نقدها را بررسی کرده ام. اما این کتاب احتمالا یک یا دو سال دیگر منتشر می شود تا آنزمان اما دوستان علاقه مند می توانند با مراجعه به کتاب اینترنتی « نقد بوف کور و گفتمان حول بوف کور» برخی از این مباحث مهم و خطوط اصلی این دو کتاب را بخوانند.

لینک کتاب

http://www2.asar.name/books/ravankaviboofe.pdf

اما حال برای درک بهتر دو سوال بالا بایستی با فاصله گیری درونی از هدایت و نگاههایی که به هدایت دوخته شده است، در واقع یک چشم انداز روانکاوی و روانشناختی به این گفتمان و نگاه ایجاد بکنیم. (طبیعی است که این چشم انداز فراگفتمانی نیست بلکه فقط قادر به ایجاد چشم اندازی متفاوت در درون گفتمان حول هدایت است. قادر به ایجاد یک «متا_نقد یا زبر_نقد» است). با ایجاد این چشم انداز می توان در واقع به چند نکته مشترک در نگاه به هدایت و به بوف کور دست یافت:

هدایت و کتاب «بوف کور» به سان «ابژه کوچک غ»

در روانکاوی و به ویژه در روانکاوی لکان انسان یک «سوژه تمنامند» است و این سوژه تمنامند مرتب در پی دست یابی به « تمنای گمشده و مطلوب گمشده» ای است که در روانکاوی به آن «ابژه کوچک غ» می گویند. وقتی یکایک ما در زندگی روزمره خویش بدنبال موفقیت و یا سعادت شغلی، عشقی، سیاسی، فرهنگی، خانوادگی، اروتیکی و غیره هستیم، در واقع می خواهیم به «تمناهای» خویش دست یابیم. این تمناهای مختلف و واقعی همزمان در خویش دارای یک « محور توهم وار یا فانتاستیک» هستند، زیرا آنچه در نهایت ما می جوییم در واقع همان «مطلوب گمشده، بهشت گمشده ای» است که خیال می کنیم در آغوش مادر و در دوران کودکی داشته ایم. همه ی دورانهای طلایی که آدمی حسرت از دست دادن آن را می خورد و یا می خواهد در آینده بدست آورد، قدرت و تصویر اولیه خویش را از این «مطلوب و بهشت گمشده» بدست می آورد. همه جستجوهای بشری و میل وصال بشری در نهایت بدنبال دست یابی به این بهشت اولیه ای است که هیچگاه کامل بدست نمی آید. ازینرو ما به هر موفقیت و سعادت شغلی،عشقی، سیاسی وغیره که دست

یابیم، باز هم جهانمان و سعادتمان کامل نیست و همیشه این سعادت به قول معروف یک جایش می لنگد و بایستی بلنگد تا این جستجوی دائمی ادامه یابد و بشر به روایات نو از عشق و زندگی و به موفقیتهای نو دست یابد. ازینرو جهان سمبولیک بشری هیچگاه به نوشتن و خلاقیت نو پایان نمی دهد.

نقش این «ابژه گمشده» را می توانند چیزهای مختلف ایفا بکنند. برای مثال کل تبلیغات مدرن دقیقا بر اساس شناخت این حالت پایه ای تمنامندی انسان ایجاد شده است. یک تبلیغ گر خوب مدرن می داند که او نمی تواند به زور مصرف کنندگان را به خرید این یا آن کالا وادار کند، اما او می داند که چگونه بایستی به مصرف کنندگان این را القا کند که اگر این ماشین یا تلفن جدید موبایل یا این کفش ورزشی را بخرند، در واقع صاحب « مطلوب گمشده و قدرت گمشده» شده اند و حال بهتر می توانند به «عشق و محبت» دیگران، زنان و یا مردان دست یابند. همانطور که هر ایده ی سیاسی یا اجتماعی تنها وقتی می تواند توده ای شود که قادر شود به مردم نشان دهد که چگونه با تحول و تغییر مدرن می توانند به تمناهای خویش و به قدرت از دست رفته خویش برای مثال دست یابند. همانطور که دقیقا اینجا تفاوت میان پروپاگاندای ایدئولوژیک و بنیادگرایانه و چالش مدرن نیز مشخص می شود. در حالت پروپاگاندای خطرناک ایدئولوژیک آنگاه یک ایدئولوژی مثل نازی و یا بن لادن به مومنان خویش می گوید با کشتن یهودیها و یا با خودانتحاری به «مطلوب گمشده» و شکوه بزرگ ملت آلمان و یا به شکوه از دست رفته اسلام و به «بهشت گمشده» ای دست یابند که بدنبال آن می گردند. به آنها قول می دهند که اگر این یا آن کار را بکنند، حتما به این «بهشت گمشده و مطلوب گمشده» در این دنیا یا آن دنیا دست می یابند. در حالیکه چالش مدرن و سیاست مدرن یا چالش و سیاست بالغانه همیشه می داند که می توان به این «مطلوب گمشده» و تحول نو مثل دموکراسی دست یافت و با اینحال این «مطلوب گمشده» هیچگاه کامل بدست نمی آید و از این توهم خویش را رها می سازد که به بهشت گمشده دست یابد. ازینرو نیز دموکراسی در لحظه کنونی بهترین راه

تحول ساختاری مدرن است،اما آخرین راه نیست و دارای ضعفهای خویش است. همانطور که می توان از دموکراسی آنگاه روایتهای مختلف و نو مثل «دموکراسی تعویقی» دریدا ساخت و یا هر کشوری و ملتی بایستی با توجه به ویژگیهای خویش به ساختار دموکراتیک خویش دست یابد و نمی تواند دموکراسی را تقلید بکند.

بنابراین «ابژه کوچک غ» هم زیربنای همه تمناهای ما و تلاشهای بشری ما برای دستیابی به سعادت فردی یا جمعی است. از طرف دیگر «ابژه کوچک غ» دارای یک عنصر فانتاسماتیک و نارسیستی است که همان خیال دست یابی به «عشق نهایی، بهشت نهایی، قدرت مطلق» است و از طرف دیگر این ابژه کوچک در نهایت دارای یک حالت رئال یا ناممکن نیز هست و هیچگاه در نهایت معلوم نیست که چیست و هیچ چیز نمی تواند «جای او» را برای همیشه پر بکند و مرتب چیزی نو، روایتی نو، مدی نو جای تبلور قبلی را می گیرد. (برای توضیحات بیشتر سه «مفهوم نارسیستی، رئال و سمبولیک» به بخش ادبیات مراجعه کنید.1)

موضوع نوع ارتباط با «ابژه کوچک غ» است که نشان می دهد فرد یا یک جامعه چقدر بالغ شده است. یا نشان می دهد که چرا مصرف کننده بالغ هم به تبلیغات نگاه می کند و هم آن را با عقلش می سنجد و هر چیزی را نمی خرد و چگونه « مصرف کننده نارسیست» مرتب می خواهد وسایل نو بخرد تا احساس بزرگی یا زیبایی بکند و اسیر «نگاه ابژه کوچک غ» می شود و خیال می کند که با دستیابی به او می تواند به عشق دیگری و قدرت دست یابد. (بی دلیل نیست که می گویند قدرت مثل قدرت مالی یا فکری انسان را زیبا و جذاب می سازد.)

همانطور که گفتیم هر چیزی می تواند به تبلور «ابژه کوچک غ» تبدیل شود و لکان در سمینار «ترس» در واقع نشان می دهد که چگونه تمنای انسانی و ترس با هم پیوند تنگاتنگ دارند و هر دوی آنها دو روی حالت «ابژه غ» هستند. ازینرو ابژه غ می تواند به قول لکان به پنج حالت مانند نگاه یا صدا بر انسان، پستان، بخشهای خارجی بدن و یا مدفوع انسانی ظاهر شوند و هر کدام از این حالات می توانند بنا به حالت فانتاسماتیک ابژه کوچک به حالت تمنامند یا به حالت پارانویید و خطرناک ظاهر شوند. ازینرو گاه یک چیز مانند «نگاه عاشقانه» می تواند ما را به خویش جذب می کند و یا این نگاه می تواند زمانی دیگر به یک «نگاه پارانویید و یا خطرناک» تبدیل شود و در ما دلهره ایجاد بکند.

برای بحث ما این اطلاعات اولیه کافی است و حال می توانیم به پدیده هدایت و بوف کور میان ایرانیان بپردازیم:

اگر به محبوبیت چندسودایی هدایت و بوف کور میان ایرانیان بنگریم، می توانیم حس و لمس کنیم که چگونه فیگور «صادق هدایت» و پدیده « بوف کور» به تبلوران «ابژه کوچک غ» میان ایرانیان و به ویژه میان روشنفکران و هنرمندان ایرانی تبدیل شده اند و بدور خویش یک «نظم سمبولیک» با حالات و نقشهای خاص ایجاد کرده اند. (برای درک و توضیحات بیشتر درباره این سناریو و نظم سمبولیک از نگاه لکان به مقاله اخیرم به نام « روشنفکری چیست و حالات بیمارگونه روشنفکر ایرانی» مراجعه بکنید.)

هدایت به سان روشنفکر و هنرمند مدرن ایران از یکسو تبلور «تمنای مدرن شدن»، خلاق شدن برای ایرانیان است و ازینرو او و به ویژه کتابش بوف کور، به تبلور آن « سعادت و توانایی مدرنی» تبدیل می شود که او می خواهد به آن دست یابد. این حالت و بخش سمبولیک هدایت و بوف کور نیز باعث آن شده است که مرتب درباره او نقد و چشم اندازهای نو ایجاد شود و او به سان یک پدیده مدرن مورد تفسیر و نقد مداوم قرار بگیرد.

از طرف دیگر هدایت، زندگی او، مرگ خودخواسته او و همینگونه حالت معماوار، سوررئالیستی و چندسودایی کتاب «بوف کور» او به تبلور همه ترسها و اشتیاقات نارسیستی و رئال ایرانیان در برابر «پدیده مدرنیت» تبدیل شده است. زیرا هدایت و زندگی خلاق و همزمان تراژیک او در واقع برای روشنفکر و هنرمند ایرانی نمادی از رابطه « تمنامند و از طرف دیگر چندپاره و روان پریشانه» او با «پدیده مدرنیت» است. در فیگور هدایت و زندگی او، روشنفکر و هنرمند ایرانی با خویش و رابطه چندپاره و چندسوداییش با «مدرنیت و تمناهای مدرن» خویش روبرو می شود. «مدرنیت و تمناهای مدرنی» که او را به سوی خویش اغوا می کنند و او آرزوی این تمناهای نو و ساختارهای نو،

آرزوی آزادی مدرن، دموکراسی مدرن، فردیت و گیتی گرایی مدرن، سعادت جنسی و عشق مدرن را دارد و همزمان این تمناها در او ترس و هراس ایجاد می کنند و سرنوشت هدایت و بن بست هدایت برای یکایک آنها پدیده ای آشنا و درونی است. همانطور که بخش بنیادگرای جامعه ما آنگاه هدایت و کتابهای مدرن او را لعن و نفرین می کند، ممنوع می سازد. در برابر «بوف کور» نیز دقیقا با همین پدیده روبرو هستیم و ازینرو «بوف کور» هدایت بیشترین میزان نقد را به خویش اختصاص داده است و همزمان می توان در گفتمان نقادانه بدور «بوف کور» یک «ماتریکس و سناریو» مشاهده کرد و در نقدها نسبتا به خوبی مشاهده کرد که کجا ما با یک «نقد سمبولیک و تفسیر نو، چشم انداز نو» از بوف کور روبروییم و کجا ما با اشتیاقات و هراسها، تمتع های نارسیستی یا رئال و خراباتی نقاد روبرو هستیم.

زیرا خواننده و نقاد بوف کور در این کتاب در واقع با دنیای چندپاره و متناقض خویش و با اشتیاقات متناقض خویش بدنبال تحول و همزمان ترس از تحول و با جهان درونی، خراباتی و یا با ترسهای جنسی و اروتیکی خویش، با بن بستهای خویش روبرو می شود و بسته به اینکه او تا کجا بتواند با فاصله گیری سمبولیک با این جهان بوف کور و در نهایت با جهان خویش روبرو شود، آنگاه نقد او حالات بالغانه یا عمدتا حالات نابالغانه و ضعیف به خود می گیرد.

اینگونه هدایت و بوف کور به عنوان «ابژه کوچک غ»، به سان «مطلوب گمشده و بهشت گمشده ای » که همزمان هم اشتیاق و هم هراس در دیگری و خواننده یا نقاد بر می انگیزد، در واقع بدور خویش یک «نظم سمبولیک» ایجاد می کند و هر خواننده و یا نقادی بنا به توانایی خویش نقش و حالتی در این نظم و سناریو به عهده می گیرند. بخشی می توانند به ایجاد تفسیر و چشم انداز نو به هدایت ویا بوف کور دست یابند و بخشی دیگر اسیر حالات مسحوری نسبت به هدایت و بوف کور و یا از سوی دیگر خشم و نفرت از آنها می شوند. یا در حالت رئال آنگاه بخشی دقیقا اسیر حالات خراباتی راوی و لکاته بوف کور یا خودکشی هدایت می شوند و نمی توانند در عین قبول مرگ خودخواسته هدایت و لمس منطق نهفته در حالات راوی و دیگر فیگورهای بوف کور، همزمان نقادانه به آن بنگرند و ماتریکس درونی آنها، بن بست هدایت را درک کنند. بن بستی که هر روشنفکر و یا هنرمند ایرانی در نهایت به نوعی با آن روبرو می شود. به باور من مشکل اصلی اما این است که بخش عمده این نقدها و نگرشها به هدایت و بوف کور بیشتر گرفتار حالات عشق/نفرتی نارسیستی یا خیالی و یا دچار تمتع خراباتی، مالیخولیایی رئال و کابوس وار هستند و هدایت برای آنها به یک فیگور « خراباتی، مالیخولیایی، پوچ گرا» تبدیل شده است. یا در حالت نارسیستی یک نقد و نگاه به هدایت یا به بوف کور آنگاه ما شاهد مسحوری نقاد از یک سو و از سوی دیگر ناتوانی از نقد عمیق بوف کور و هدایت هستیم. یا شاهد «پدرکشی» جدید در قالب تبدیل هدایت به فاشیست فارسی و ضد عرب بودن و غیره هستیم.

در واقع به باور من بخش عمده نگاه به هدایت و بوف کور هنوز گرفتار این حالات نارسیستی، مالیخولیایی و یا حالات خراباتی است. ازینرو جالب است که در گفتمان حول هدایت و بوف کور دقیق به این توجه کرد که هدایت برای نسلهای نو به تبلور چه چیز تبدیل می شود و اینکه این «حالات نویی» که بر هدایت فراافکنی می شود، چه گونه هستند؟ آیا چشم انداز نو به هدایت ایجاد می کنند و یا اینکه حال هدایت به تبلور حالات نو از حالات مالیخولیایی و یا خراباتی و تراومازایی تبدیل می شود. (جالب است که هدایت به قول خودش از «چوس ناله» و حالات مالیخولیایی روشنفکر ایرانی متنفر بوده است و با این حال او گاه به فیگور مهم این حالت « مالیخولیایی و چوس ناله روشنفکر ایرانی» تبدیل شده و می شود.) ا

این مشکل نهفته در «نوع نگاه به هدایت و به بوف کور» در واقع باعث شده است که از طرف دیگر اکثر نقدهای بر بوف کور نتوانند به «ماتریکس نهفته» در بوف کور نزدیک شوند و این ماتریکس و سناریوی درونی درون بوف کور را درک و لمس بکنند و آنگاه چشم انداز خاص نقادانه، بینامتنی، روانشناختی، جامعه شناختی، ادبی و غیره خویش را ایجاد بکنند. حاصل این است که «بوف کور» هدایت از جهات فراوانی هنوز ناشناخته باقی مانده است. همانطور که شناخت و نزدیکی به ماتریکس بوف کور به معنای پایان نقد نیست بلکه به معنای ایجاد چشم انداز و عرصه ای برای ایجاد هزار روایت نو از بوف کور و از هدایت و یا روشنفکر و هنرمند ایرانی است. این مشکلات در برخورد به هدایت و در نهایت به بوف کور و عدم شناخت «ماتریکس بوف کور» در واقع باعث شده است که برای مثال دو موضوع مهم ذیل از نگاه بخش عمده نقادان بوف کور و هدایت مخفی بماند.

این دو بحث محوری هدایت و بوف کور در واقع دو بحث «تکرار تراژیک جامعه و فرهنگ ایرانی» و بحث «گرفتاری انسان و فرهنگ ایرانی در حالات و سناریوی نارسیستی و رئال» است که بن بست انسان ایرانی و فرهنگ ایرانی را زمینه سازی و بازتولید می کنند و کرده اند. تکرار و بن بستی که در نهایت هدایت خویش را نیز گرفتار آن می بیند و احساس می کند که به ویژه پس از بوف کور نتوانسته است جلو برود و ازینرو «مرگ خودخواسته» را پذیرا می شود تا به این بن بست درونی و هنری پایان دهد. بن بستی که هم ضرورت هر تحول فرهنگی و فردی ایرانی و هم «بلای جان» این تحول است اگر بر آن چیره نشود. زیرا این بن بست و ناتوانی از دست یابی به جهان و فردیت متفاوت مدرن

و ایرانی خویش، ناتوانی از پایان دادن به غربیگی سنتی و مدرن ایرانی و محکومیت به تکرار و تشدید بحران فردی و جمعی خویش، دقیقا آن چیزی است که فرد و جامعه ایرانی از زمان دیدار مدرنیت به آن دچار شده است و هنوز از آن رهایی نیافته است.

تکرار تراژیک فرد و فرهنگ ایرانی و بن بست او

بوف کور در واقع یک «متن محوری» ادبیات ماست و «راوی بوف کور» یک فیگور مهم در ادبیات و فرهنگ ما. ازینرو کتاب بوف کور هدایت مرتب از جهات مختلف نقد و بررسی می‌شود و چه خوب که این کار صورت می‌گیرد. مشکل بخش عمده‌ای از این نقدها و به ویژه مشکل نقدهای روانکاوی بر بوف کور اما این است که چون کمتر به «تحلیل لکانی» یا از نوع ژیژک، یا تحلیل پسامدرن روانکاوی فیلم و متون ادبی وارد و آشنا هستند، بنابراین نقدهای خوبشان در جایی دارای ضعفهای جدی است و نمی‌توانند به «ماتریکس و نظم سمبولیک» درون اثر نزدیک شوند. ازینرو این نقدهای قوی و خوب مثل نقد دکتر صنعتی و یا نقد جدید رضا کاظم زاده، یا نقد بینامتنی دکتر هوشنگ آجودانی بر بوف کور، در کنار نکات قوی و اورژینال نقدشان، دچار ضعفهای جدی هستند و نمی‌توانند سناریوی عمیق بوف کور را متوجه شوند و یا به او نزدیک شوند.

زیرا بوف کور به قول هدایت مثل یک «سمفونی» یکایک بخشهایش در پیوند با بخشهای دیگر است و ازینرو دقیقا اینجا بایستی به شیوه تحلیل لکان به درک « کمپوزسیون یا ترکیب‌بندی» اثر، به درک «زیرمتن» مهم اثر که حاوی نظم سمبولیک و سناریو یا ماتریکس اثر است نزدیک شد و آن را درک کرد وگرنه نتیجه گیریها از جهاتی به خطا می‌روند . به ویژه وقتی نقاد بر یک رابطه خاص در بوف کور متمرکز شوند و کل سناریو را و رابطه میان جزء و کل در این سناریو و نظم سمبولیک را در نظر نگیرد. همانطور که با چنین نگرش و تحلیلی نوین می‌توان همزمان با کمک نگاهها و چشم‌اندازهای قوی دیگر چون شیوه دلوز و یا دریدا به نقد چشم‌اندازهای دیگر اثر رفت و ضعف نگاه لکان یا روانکاوی را جبران کرد و نگاهی چندچشم‌اندازی ایجاد کرد. برای مثال دکتر آجودانی در کتابش بر بوف کور به نام «هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم» به کمک نقد بینامتنی می‌خواهد نشان دهد که عشق راوی بوف کور به زن اثیری نماد عشق ناسیونالیستی هدایت به ایران است و نفرت راوی از لکاته نماد نفرت و خشم هدایت به فرهنگ عربی است. اما این تحلیل هم از جهت نقد بینامتنی اشتباه است و هم از نگاه نقد روانکاوانه دچار خطای جدی است، زیرا ماتریکس و نظم سمبولیک کل متن را در نظر نگرفته است. بنابراین دکتر آجودانی پی نبرده است که زن اثیری و لکاته دو روی یک سکه هستند، تکرار یکدیگرند. دو حالت یک رابطه نارسیستی عشق/نفرتی میان راوی و زن هستند. دو مرحله یک عشق واحد و زندگی واحد، دو حالت هم‌پیوند عشق نارسیستی و بدنبال وحدت وجود ایرانی است که اول سراپا عشق و شیدا است و بعد از مدتی از دیگری متنفر می‌شود زیرا نمی‌تواند به وحدت وجود دروغین دست یابد. (برای توضیحات بیشتر به نقد من بر کتاب آجودانی در کتاب اینترنتی بالا مراجعه بکنید.)

آنچه برای بحث فعلی ما مهم است، توجه به این موضوع است که «راوی» بوف کور دچار «معضل ادیپ» و گرفتار در یک مثلث ادیپی است. کل بوف کور تکرار دائمی یک «مثلث ادیپی» و گره ادیپی در اشکال مختلف است، خواه این مثلث ادیپی و گره ادیپی به شکل ارتباط و درگیری میان «راوی، زن اثیری، پیرمرد گورکن» باشد، میان «راوی، زن اثیری، مادر»، یا «راوی، لکاته، پیرمرد خنزرپنزری» باشد. تمامی بوف کور و دو بخش بوف کور تکرار دائمی یک صحنه و سناریوی تراژیک است که در آن راوی به سان نماد «فرد ایرانی»، جوان ایرانی در نهایت ناتوان از دست‌یابی به جهان فردی خویش و حقیقت فردی ، عشق فردی خویش، تمنا و راه فردی خویش می‌شود. ازینرو در بخش اول راوی در انتها به شیوه مالیخولیایی و مالامال از شک و تردید اسیر یک «نگاه» بر روی کوزه می‌ماند و از واقعیت گریزان است و در بخش دوم راوی با قتل لکاته دقیقا به همان پیرمرد خنزرپنزری یعنی پدرش و سنت تبدیل می‌شود که از او متنفر است و از جهاتی نیز تحسینش می‌کند. در بخش اول راوی در نهایت تبلور عارف خراباتی و اسیر نگاه یک معشوق گمشده و بهشت گمشده است. در بخش دوم به قاتل ناموسی و اخلاقی تمنای خویش تبدیل می‌شود و با اینکار به تکرار سنت دست می‌زند.(با آنکه از جهاتی بخش دوم، در واقع بخش اول رمان بوف کور است، اما باز هم هیچ تغییری در سناریو و نظم سمبولیک متن بوجود نمی‌آید. تمامی هنر هدایت در شکاندن مداوم زمان و مکان همراه با حفظ این نظم سمبولیک و سناریو تراژیک است که باز هم در واقع هیچ چیز تغییر نمی‌کند و تکرار تراژیک سنت عرفانی و اخلاقی به عنوان خط اصلی داستان باقی می‌ماند.)

تمامی بوف کور تکرار دائمی یک سناریو شکست مداوم هر رشد خلاقیت، تحول و فردیت و نمایش مسخ و دگردیسی عنصر نو به سنت و پیروزی مداوم سنت است. ازینرو هدایت در واقع با بوف کور و روانکاوی خویش و جامعه خویش به ما هشدار می دهد و نشان می‌دهد که چرا در درون یکایک ما و جامعه ما مرتب در نهایت سنت پیروز می‌شود و «پسرکشی، پدرکشی» یا قتل دیگری، در اینجا قتل زنانگی و جسم صورت می‌گیرد. بوف و جغد سنت، تاریخ و حافظه جمعی که بایستی پیر و دانا باشد، در اینجا کور است، نابینا است، زیرا گرفتاری خویش در این سناریو و بازتولید سنت را نمی‌بیند. گرفتاری خویش در تمتع دست‌یابی به یک بهشت مطلق و گمشده عارفانه و یا اخلاقی را نمی‌بیند و قادر به قبول کستراسیون و قانون سمبولیک نیست. ازینرو مبتلا به «پدرکشی یا پسرکشی» و به سرکوب هویت زنانه و مردانه خویش است. ازینرو او حافظه تاریخی ندارد و محکوم به تکرار تراژیک بحران فردی و جمعی خویش است، زیرا ناتوان از دست‌یابی به فردیت خویش، حکومت قانون و تمنای مرزدار و دیالوگ پارادکس است که هم‌پیوند با یکدیگر و لازم و ملزوم یکدیگرند. در بوف کور همه فیگورها در واقع گذشته، حال و آینده یکدیگرند و هدایت با شکست مداوم زمان و مکان و با ایجاد یک حالت چندمعنایی هر فیگور به ما اجازه می‌دهد، هم با تاریخ فردی و هم با تاریخ جمعی خویش و گذشته، حال و آینده اجتناب‌ناپذیر خویش ارتباط بگیریم، مگر اینکه به راز کوری بوف کور و سنت پی ببریم. راوی و پیرمرد گورکن، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب و غیره در واقع یک فیگورند و جزوی از این مثلث ادیپی هستند. همانطور که مادر، زن اثیری، نامادری و لکاته تکرار یکدیگر و گذشته و آینده یکدیگرند.

راوی بوف کور از یکسو دچار حالات مالیخولیایی و دوری از واقعیت است و از طرف دیگر دچار افکار وسواسی/اجباری است. راوی بوف کور نیز در خفا مثل یک بیمار «وسواسی/اجباری» می‌پندارد که تمنایش محال است و او نمی‌تواند به جهانش دست یابد. راوی بوف کور نیز اسیر عشق یک مادر و خواهان بازگشت به بهشت گمشده مادری است که نمادش همان زن اثیری است. زنی افسانه‌ای که با شرابی سمی به قتل می‌رسد که ارثیه مادر است. همانطور که لکاته حالت خشمگین این زن اثیری و مادر دلسوز است و لکاته نیز اسیر سنت است. ازینرو لکاته دچار حالات هیستریک است و مثل انسان هیستریک در واقع تمنایی از خودش ندارد و «تمنایش، تمنای دیگری» است. او هم معشوق رجاله ها و هم عاشق پیرمرد است. اسیر سنت و اسیر دروغهای خویش است و ناتوان از دست‌یابی به هویت زنانه و فردی خویش است. همانطور که راوی بوف کور ناتوان از دست‌یابی به فردیت خویش است و محکوم به مسخ شدن به پدر خویش و به پیرمرد خنزرپنزری سنت است. اینجا هم پدر و هم پسر، هم مادر و هم دختر ، هم فرد و هم جامعه هنوز اسیر رویای بازگشت به بهشت گمشده هستند. به این دلیل هیچکدام به «نقش سمبولیک» و قابل تحول خویش دست نمی‌یابند. به این دلیل حالات آن به شکل حالات نارسیستی و دوگانه شیفتگانه/متنفرانه مثل حالات دوگانه و متقابل زن اثیری/ لکاته، پدر/راوی و محکوم به گرفتاری در «مثلثهای ارتباطی ادیپالی» چون «راوی، لکاته، پیرمرد» هستند. یا محکوم به تکرار حالات رئال و خشن ناموسی مثل قتل لکاته توسط راوی هستند. زیرا در چنین جامعه و انسانی نه فردیت خوب رشد می‌کند، نه قانون مدرن و نه تمنای مدرن. ازینرو «ناموس» و هراس از جسم و تمنا نیز به حالت «رئال و کابوس‌وار» رشد می‌کند. ناموس و قانون نیز به طور عمده مطلق گراست به جای اینکه به «ناموس سمبولیک» و «قانون سمبولیک و قابل تحول» دگردیسی و رشد یابند.

راوی» بوف کور و دیگر فیگورهای آن ناتوان از تن دادن به «قانون سمبولیک، فردیت سمبولیک» هستند، بنابراین » ناتوان از «تمناورزی و آرزومندی» می‌شوند، اسیر تمتع ها و فانتسم‌های خویش باقی می‌مانند و محکوم به تکرار تراژیک بحران فردی و جمعی خویش هستند، محکوم به قتل فردیت خویش و دیگری، یعنی محکوم به قتل «دیگری همیشه متفاوت» درون خویش هستند. ازینرو نیز هنوز توانایی «اندیشیدن» و تمناورزی، توانایی خلاقیت هنری و علمی بهتر در جامعه ما خوب رشد نکرده است و بایستی هر چه بیشتر رشد کند. راه دست‌یابی به این قدرت و توانایی نو، تن دادن به سرنوشت خویش، قبول قانون پدر یا قانون سمبولیک و ایجاد جهان فردی و سمبولیک خویش، ایجاد روایت خویش از هویت جمعی، از سنت، ایجاد روایت خویش از عشق، زندگی، اندیشه و واقعیت سمبولیک روزمره است. همانطور که این تحول به معنای دست‌یابی به ساختار فرهنگی و قانونی متناسب با این تحول فردی و امکان چالش ودیالوگ شهروندی و مدرن یا علمی است.

جامعه و فردی که نتواند در درون خویش و یا در ساختارهای بیرونی و حقوقی خویش به این گفتمان همپیوند «فرد، قانون، تمنای بالغانه و مرزدار» دست یابد، آنگاه این جامعه یا فرد محکوم به تکرار بیمارگونه، تراژیک فردی و جمعی و بازتولید سنت است. او گرفتار بن بست درونی، حس غریبگی عمیق و چندپارگی است. حس غریبگی و بن بست راوی یا هدایت و هر ایرانی که یک حس غریبگی مدرن نیست بلکه ترکیبی از حس عارفانه و خراباتی غریبگی در این جهان سودایی و حس غریبگی مدرن است و دقیقا این حالات چندسودایی مشکل راوی، هدایت و هر روشنفکر و هنرمند ایرانی

است و باعث ایجاد بن بست و چندپارگی درونی او می شود. بن بست درونی و غریبگی که هدایت نیز در نهایت گرفتار آن بود و نتوانست به «هنرمند دوفرهنگی یا دوملیتی» تبدیل شود، نتوانست به جهان متفاوت و مدرن خویش دست یابد که به او امکان زندگی در این جهان مدرن را بدهد. آنگاه او مرگ خودخواسته را بر این بن بست فردی و بلوکاد هنری ترجیح داد. زیرا لااقل او اهل چوس ناله مالیخولیایی و حالات خراباتی و پوچ پرستی نبود و یا زندگی را آنطور که می طلبید می خواست و یا اینکه راهش را بگیرد و با بهترین لباسش به سراغ مرگ و جهان دیگر بود و ببیند که آنجا چه خبر است.

اشتیاق بلعیدن و بلعیده شدن ایرانی

اندیشیدن از جهاتی شباهت فراوان به «غذا خوردن» دارد. انسان اندیشمند یک اندیشه را می جود، می چشد، بخشی از آن را در خویش و جهانش به شیوه ترمیزی و نمادین پذیرا می شود و اینگونه به قدرتی نو و چشم اندازی نو دست می یابد، و برخی دیگر را دفع می کند و بدور می ریزد. همانطور که فرهنگ بالغ با «فرهنگ غریبه و متفاوت» همینگونه برخورد می کند و این تمنا و قدرت متفاوت را در جهان خویش جذب و هضم می کند. یا در حالت والاتر از «هنر خوردن، نوشیدن و اندیشیدن» این انسان و فرهنگ متفاوت و «تنانه» قادر می شود که با چشیدن و جویدن هر اندیشه و جهان نو، وارد چشم انداز و جهانی متفاوت، بدن و تمنایی متفاوت می شود و قادر است جهانی شبکه وار، نگرشی شبکه وار و یک «کثرت در وحدت» بیافریندو

فرهنگ و انسانی که اما به این قدرت «جویدن و پذیرش نمادین اندیشه متفاوت» دست نیافته است، یعنی به توانایی « ارتباط سمبولیک با دیگری» دست نیافته است، در واقع اسیر یک «تمتع نارسیسی یا رئال» است و بدین خاطر چنین جامعه نارسیستی و انسان نارسیستی برای مثال گرفتار میل «بلعیدن و بلعیده شدن» مداوم است. او هر اندیشه و یا چیز متفاوت و جذاب را نجویده می بلعد و از سوی دیگر مرتب بایستی این اندیشه و جهان نجویده را بالا بیاورد و دچار تهوع شود. در درون این تمتع یا «ژوئیسانس بلعیدن و بلعیده شدن» در واقع میل «دست یابی به وحدت وجود مطلق با دیگری»، میل یکی شدن با دیگری، با اندیشه و یا با آرمان نهفته است . میل دست یابی به قدرت و تمتع مطلق از طریق یگانگی با دیگری نهفته است. ازینرو انسان نارسیستی یا می خواهد دیگری را ببلعد و با او یکی شود و یا اینکه می خواهد در دیگری، در اندیشه و آرمان نو غرق شود، حل شود و با او یکی شود تا بدین وسیله از ترسها، مسئولیتها و معضلات انسانی خویش رهایی یابد و دیگر بار به بهشت کودکانه و دروغین بازگردد. اما از آنجا که این بهشت دروغین است، از آنرو این بازگشت محکوم به شکست تراژیک است و هر بلعیدن غذا و یا بلعیدن اندیشه و دیگری، نه تنها باعث پرخوری مزمن و در عین حال گرسنگی و تشنگی روحی و جنسی مداوم می شود بلکه از سوی دیگر باعث گرفتاری این فرد و جامعه نارسیستی در چرخه بلعیدن/تهوع، عشق/نفرت و حالات خراباتی رئال می گردد که به پریشانی فرد و جامعه منتهی می شود.

کتاب بوف کور هدایت بهترین تبلور هنری و آفرینش هنری این واقعیت و «سناریوی نارسیستی و رئال» فرد و فرهنگ ایرانی است و به این دلیل به خوبی نشان می دهد که چرا این فرهنگ و فرهنگ محکوم به تکرار تراژیک و قتل مداوم خویش و دیگری و بازتولید سنت و بن بست خویش است. تمامی روابط میان فیگورهای بوف کور دچار این حالات و تمتع های نارسیستی و رئال است. ازینرو آنها یا عاشق دیگری یا متنفر از دیگری هستند و یا میل بلعیدن دیگری و با او یکی شدن و یا میل بلعیده شدن توسط دیگری را دارند. بهترین تبلور هنری این «انسان نارسیستی ایرانی» در واقع فیگور «رجاله ها» در کتاب بوف کور است. زیرا رجاله ها به قول هدایت «دهانی بزرگ دارد که به آلت تناسلی ختم می شود». زیرا این انسان در واقع با بلعیدن می خواهد بر هیچی و پوچی درونی خویش و از سوی دیگر بر تشنگی دائمی جنسی و روحی خویش پایان دهد ولی در واقع با این پرخوری و بلعیدن مداوم تنها بحرانش و تشنگی و گرسنگی اش را تداوم می بخشد و رو به سوی مرگ و پریشانی دارد. همانطور که هدایت در کتاب به ما نشان می دهد که راوی و دیگران نیز در واقع و در نهایت «رجاله ها» هستند. همه تکرار یکدیگرند و یا گذشته و آینده یکدیگر و تکرار یک بن بست و بحران تراژیک هستند.

در واقع تمتع و اشتیاق «بلعیدن و بلعیده شدن» یک «تمتع و میل کانیبالیستی» است و همانطور که کانیبالیست می خواهد با خوردن یار و یا دشمن با او یکی شود و به قدرت دیگری دست یابد، کامل و مطلق گردد و به بهشت ورای هر مرز نیک و بد، ورای هر محدودیت و نیاز بشری دست یابد، همانطور نیز در میل بلعیدن دیگری و یا میل یکی شدن با اندیشه و آرمان، با دیگری در واقع همان تمتع خراباتی و محکوم به شکست عارف خراباتی در پی دستیابی به «وحدت وجود نهایی» حضور دارد. عارف خراباتی نیز در واقع یک کانیبالیست محکوم به شکست است. زیرا وحدانیت مطلق با دیگری و بلعیدن دیگری یا بلعیده شدن توسط دیگری و یکی شدن با او ممکن نیست و یک دروغ است. تنها راه درست توانایی دستیابی به ارتباط پارادوکس و سمبولیک با دیگری و پذیرش ترمیزی یا نمادین دیگری در جهان و اندیشه خویش و دستیابی به قدرت و فردیتی نو و متفاوت و همیشه ناتمام است. با چنین نگاهی می توان نیز بهتر رابطه میان میل نارسیستی روشنفکران ایرانی به بلعیدن کلمات و اندیشه های مد روز و نامهای بزرگ، ناتوانی از جویدن و پذیرش عمیق این اندیشه ها در تفکر و نگاه خویش را و تهوع و ترکیدن مداوم حبابهای نارسیستی آنها را بهتر درک کرد.(برای اطلاعات بیشتر در این زمینه به مقاله جدید من در لینک ذیل به نام « روشنفکری چیست و حالات بیمارگونه روشنفکر ایرانی» مراجعه بکنید.)2

یا از چنین چشم اندازی می توان دید که این میل بلعیدن و بلعیده شدن در کنار میل وحدانیت با دیگری، چقدر مالامال از تمتع های جنسی و جنسیتی نابالغانه و به حالات سادومازوخیستی و یا کانیبالیستی است. (به ترس راوی از «وسط پا» در بوف کور توجه کنید. یا به حالات سادومازوخیستی راوی و لکاته در بوف کور توجه بکنید و به دست کشیدن سادیستی و اروتیکی قصاب بر گوشت گاو که همزمان تکرار اسطوره « میترا و گاو» نیز هست.)

همانطور که با چنین نگاهی می توان به درک بهتر «مفهوم کانیبالیست» و کانیبالیست نهفته در حالت عارف و روشنفکر خراباتی ایرانی و میل جاودانه این روشنفکر و عارف به دستیابی به وحدانیت با دیگری دست یافت و نیز به راز عمیق کانیبالیست که در واقع یک دیوانه نیست بلکه یک عاشق کور و تمتع طلب و یا سوژه نابالغ است که می خواهد با معشوق و دیگری برای همیشه یگانه و یکی شود و بهای این خطا را با مرگ فردیت و سرانجام مرگ جسم خویش و دیگری می پردازد.(برای اطلاعات بیشتر در این زمینه می توانید در لینک ذیل از کتاب اینترنتی من به نام «روانکاوی پسامدرنی فیلم» به نقد دوبخشی من بر چهار فیلم «هانیبال» و موضوع کانیبالیسم و غیره مراجعه بکنید.3)

سخن نهایی

باری هدایت و بوف کور ما را با خویش و بن بست مان و ضرورت فردی و جمعی خویش روبرو می سازد. او ما را با «تمنای مدرن و یا با تمنای سمبولیک و بالغانه» خویش روبرو می سازد که می خواهیم به آن دست یابیم و راز برخورد سمبولیک و نقادانه با هدایت و بوف کور دقیقا توانایی دیدن این تمنا و از سوی دیگر لمس بن بست و چندپارگی نهفته در این فیگورهاست که بن بست و چندپارگی ماست و اگر از آن عبور نکنیم محکوم به تکرار آن هستیم. این چیزی است که یکایک ما عمیقا در برخورد با هدایت و بوف کور احساس می کنیم و راز علاقه درونی ما به هدایت این دیدار با سرنوشت و ضرورت ماست.

همانطور که راز قدرت بوف کور دقیقا در این است که قادر به ایجاد دیدار عمیق ما با خویش و بحران فردی و جمعی ماست. هدایت به کسانی که او را کافکای ایران می نامیدند، می گفت که او هیچ شباهتی با کافکا ندارد، زیرا نه جامعه او، جامعه مدرن کافکایی است و نه او می تواند کافکا باشد. اما در یک چیز هدایت دقیقا شبیه کافکا است. اگر کافکا با کتاب «محاکمه» و با مرگ خویش در واقع آگاهانه/ناخودآگاه در حال پیش گویی « نازیها و کارخانه های آدم سوزی» است که در پیش روی جامعه مدرن است، آنگاه هدایت با کتاب «بوف کور» و با مرگ خودخواسته اش در حال پیش گویی تکرار تراژیک شکست تحولات جمعی و فردی است که بعد از او رخ می دهد. دیدار با هدایت و بوف کور، دیدار با این ماتریکس فرهنگی و فردی و بحران خویش، دیدار با خویش و تمناهای خویش است و تنها آنکه هم قادر به تحمل این دیدار و همزمان نقد آن باشد، تنها او می تواند و امکان آن را دارد که حال گام بعدی را بردارد و از بن بست نهایی هدایت رهایی یابد و به آن چیزی تبدیل شود که هدایت نتوانست و آن چیز دقیقا «نسل روشنفکر و هنرمند دو ملیتی و یا چند فرهنگی» است که ما نماد و حاملان آن هستیم. نسل و نگرشی که تلفیقی و چندمتنی است و هم یک ایرانی مدرن و متفاوت و هم یک اروپایی مدرن و متفاوت است.

همانطور برای ما که هدایت را به سان گذشته خویش می بینیم و مثل او این بحرانها و بن بستها را چشیده ایم وهم پا به عرصه ای گذاشته ایم که هدایت، فروغ و دیگران متاسفانه قادر به دست یابی به آن نبودند، همزمان در یک چیز هنوز احتیاج به هدایت داریم. زیرا دقیقا ما نیز مثل هدایت با «مشکل مخاطب» روبروییم و مجبوریم از جهان، سعادتها و زبانهایی نو، چندمتنی، تو در تو با زبان و ملتی سخن بگوییم که عادت عجیبی به ساده نگری، ساده لوحی و خراباتی نگری دارد و دقیقا عدم حضور این مخاطب نو باعث می شود که ما نیز دچار بن بست و خشم شویم و یا به جامعه دوم خویش بپردازیم و عطای جامعه ایرانی را به لقایش ببخشیم. برای عبور از این بن بست اما ما دقیقا به «طنز هدایتی» احتیاج داریم. طنزی که بسیار قوی و گاه سیاه است. طنزی که برای مثال در «بوف کور» حضور دارد و با این وجود کمتر نقادی این طنز قوی و خنده بزرگ هدایت به راوی و لکاته، به پیرمرد خنزرپنزری، به جامعه مالیخولیایی و خراباتی خویش و در نهایت خنده به خویش را دیده است. همانطور که این طنز بر پایه یک عشق بزرگ به این ملت و زبان استوار است.

از طریق دست یابی به این قدرت «نقد و نگاه پارادوکس» و همراه با علاقه و نقد و طنز با دیگری، با فرهنگ و زبان خویش، ملت خویش، آنگاه هر چه بیشتر جهان و فرهنگ ایرانی عرصه حضور هزاران هدایت و فروغ متفاوتی می شود که هم اکنون در راهند و حضور و رشد آنها به معنای تحول گفتمان ایرانی است. به معنای پایان دادن به این تکرار تراژیک است که هنوز هم هیچ رمانی نتوانسته است به «بوف کور» نوین و متفاوت تبدیل شود و یا از «هدایت» جلو بزنند و چیزی نو، متفاوت، چندمتنی و جذاب برای هر دو جهانشان بیافرینند.

ادبیات:

1/ سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/ رئال یا واقع: هر پدیده و در کل مثل هر انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند(1). موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز خوشی کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق ذر بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژیژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید. در رابطه سمبولیک فرد همیشه در یک حالت پارادکس با دیگری و غیر ارتباط می‌گیرد. یعنی هم به جهانش و به خواستش، به رقیبش، به «دیگری یا به غیر» عشق می‌ورزد و همزمان قادر به نقد و انتقاد از آنها و از خویش است. او همیشه در رابطه‌اش در واقع در یک ارتباط تثلیثی، سه گانه قرار دارد که در این ارتباط، رابطه میان او و خویش، میان او و معشوق همیشه بر بستر قانون و دیسکورس نام پدر صورت می‌گیرد. یعنی از یک سو او می‌داند که همیشه فاصله‌ای هست و او هیچگاه به ذات نهایی خویش و رابطه و دیگری پی نمی‌برد و هر سخن او تفسیری و راهی و چشم‌اندازی قابل تحول و ناتمام است. از طرف دیگر او می‌تواند مرتب از ضلع سوم به خویش و رابطه‌اش بنگرد و خویش را نقد کند و روابطش را متحول سازد. رابطه نارسیستی یک رابطه دوگانه نگاه/نگاهی و سحرکننده است که در پی یگانگی نارسیستی است. ازینرو از نقد و فاصله و از دیدن خویش و هستی به سان یک چشم‌انداز قابل تحول هراس دارد. زیرا این نگاه سمبولیک تمتع و ژوئیسانس نارسیستی و یا رئال او را در هم می‌شکند و بهشت دروغین او را داغان می‌کند. انسان اسیر رابطه رئال کاملا در نگاه دیگری محو شده است و به ابزار دست او برای تجاوز و خشونت تبدیل می‌شود، مثل حالت یک تجاوزگر جنسی.

2/ http://www.sateer.de/1983/04/blog-post.html

3/ http://www2.asar.name/books/ravankavanifilm.pdf

روان‌کاوی رقصی از شاهرخ مشکین‌قلم

رقص زبان جسم و بهترین بیان‌گر تمناهای جسم و آرزومندی جسم و انسان است. بنابراین به‌گونه تراژیکی منطقی است که وقتی در فرهنگی، چون فرهنگ ما، جسم و تمناهای جسم سرکوب می‌شوند، هم‌زمان رقص نیز سرکوب می‌شود. یا رقص فقط در بخشی از بدن و عشوه در صورت و حرکات محصور می‌ماند و توانایی تحول ندارد و در درون آن دیالوگ و جدل عاشقانه و قدرتمندانه میان دو جنسیت و یا علائق صورت نمی‌گیرد، آن‌گونه که در رقص‌های کلاسیک چون فلامینگو یا تانگو و یا رقص‌های مدرن چون هیپ‌پاپ و غیره شاهد آن هستم.

سرکوب جسم و تمنای جسم به معنای آن نیز است که در این فرهنگ کلمات و نواهای موسیقی و رقص برای نشان‌دادن همه احساسات از عشق تا نفرت، از خشم تا هراس، از لمس بیگانگی تا شوق یگانگی رشد نمی‌کنند. زبان و موسیقی و رقص این فرهنگ اسیر یک سری احساسات و اخلاقیات باقی می‌ماند و جسم و قدرت خلاقیتش را مرتب سرکوب می‌کند و یا ناتوان از بیان آن است، زیرا ابتدا بایستی هرچه بیشتر این نواها، کلمات، ارزش‌ها ساخته شوند.
ایجاد این خلاقیت، آری‌گویی به جسم و به تمناهای خویش و تبلور آن در هنر و اندیشه البته تنها بر بستر فرهنگی خویش ممکن است. یعنی هنرمند خلاق دقیقا کسی است که با شناخت بستر فرهنگی خویش و با شناخت مباحث مدرن در این زمینه، هم قادر به شناخت قدرت و ضعف‌ها و کمبودهای نهفته در فرهنگ و زبان و عرصه هنری کار خویش باشد و هم بتواند با پذیرش مباحث مدرن در بستر فرهنگی خویش به تلفیق و ایجاد روایات نو دست یابد و آثاری چندلایه بیافریند، همان‌طور که در نقدم بر «خلاقیت محسن نامجو» و بر رمان جدید «رضا قاسمی» این اندیشه محوری را مطرح کرده‌ام و بر آن اساس نیز به نقد آثار این دو هنرمند پرداخته‌ام.

حال ما در عرصه رقص، در عرصه این هنر سرکوب شده و بهترین تبلور جسم و تمنای جسم ایرانی، شاهد ظهور قدرت‌های نو و روایات نو هستیم که در میان آن‌ها، نقش و جای شاهرخ مشکین‌قلم، نقشی پررنگ و محوری است. من کار همه این دوستان رقصنده و کورئوگراف نو را ندیده‌ام، اما دیدن رقص شاهرخ مشکین قلم به زیبایی نشان می‌دهد که او نه تنها استاد فن خویش است، بلکه دقیقا پی برده است که بایستی به ایجاد روایاتی نو از موسیقی کهن و مباحث کهن دست زند و این‌گونه هنری مدرن و جذاب، چه برای بیننده ایرانی و یا خارجی، بیافریند. این قدرت ثمره سال‌ها کار و آشنایی دقیق با رقص مدرن نیز است که وقتی کمی از بیوگرافی او بخوانیم، با تلاش و زحمت نهفته در پشت این جسم زیبا و رقص مسحورکننده و روایات نو آشنا می‌شویم.

هر هنری و خلاقیتی بایستی اما هم‌زمان به نقد کشیده شود تا نکات ضعفش و یا خطرات نهفته بر مسیر خلاقیتش مشخص شود. رابطه میان هنر و نقد یک رابطه دیالکتیکی است. هر چه هنر قوی‌تر، به همان‌اندازه نقد بر او نیز مجبور به قوی‌تر شدن است و هرچه نقد قوی‌تر، به همان‌اندازه هنر و هنرمند مجبور به تحول است.
سمت سوم این بازی را بیننده و خواننده تشکیل می‌دهد که هرچه ذائقه هنری او والاتر شود، به همان اندازه هنر و نقد نیز مجبور به تحول در یک بازی جاودانه دیسکورسیو و یا بازی جاودانه دیفرانس دریدایی هستند.
نقد رقص مدرن یک رشته علمی خاص است و دارای چشم‌اندازهای مختلف از «آنالیز حرکات و پروسه»، «آنالیز دیسکورسیو» یا «نقد روان‌کاوانه» است. من اینجا ،در حد توانم و در حد توان یک مقاله ژورنالیستی، فقط بخشی مباحث اولیه و مهم روانشناختی در این زمینه را به نقد می‌کشم. نقد ذیل در واقع نقدی بر این کلیپ ویدیویی از کارهای شاهرخ مشکین قلم است.

متاسفانه نتوانستم یکی از نمایش‌های کامل هنری او مانند «خیام» و غیره را بیابم. اما این کلیپ که امیدوارم دوستان نیز خود آن را بنگرند، در واقع یک رقص کامل است و به خوبی برای یک بحث اولیه نیازهای ما را برطرف می‌کند. به ویژه که در این رقص نه تنها شاهرخ مشکین قلم یک رقصنده و کورئوگراف درخشان است بلکه زن رقصنده روبروی او نیز یک قدرت جذاب و برابر است.

روایت پنهان در موسیقی کهن ایرانی

در رقص مورد نظر، شاهرخ مشکین قلم به ایجاد یک نمایش و روایت نو بر بستر یک موسیقی اصیل دست می‌زند. طبیعتا همه دستگاه‌های موسیقی ایرانی را نمی‌توان برای رقص مورد استفاده قرار داد، اما برای ایجاد یک رقص مدرن ایرانی و چندلایه، استفاده از امکانات این موسیقی و به ویژه بخش تصنیفی آن، یا دستگاه‌های همراه با دف و تنبک و غیره و یا استفاده از المان‌های رقص فولکوریک و ایرانی ضروری است.

ابتدا بر بر بستر این فرهنگ عاشقانه و عارفانه است که می‌توان روایات نو و زمینی ایجاد کرد، المان‌های مدرن و از فرهنگ‌های دیگر را با آن تلفیق کرد و بنا به توان هنری خویش، هنری نو و مدرن یا پسامدرن ایجاد کرد که برای هر دو جهان غرب و ایرانی جذاب و دیدنی باشد.
شاهرخ مشکین قلم دقیقا این ضرورت و این امکانات را با جسم و دانش خود لمس می‌کند و وارد رقص و نمایش خویش می‌کند. با این تلفیق همزمان گویی او و دیگر هنرمندان مشابه در واقع روایات پنهان و سرکوب شده از جسم و تمناهای انسان ایرانی را آشکار می‌سازنند و دست به یک ساختارشکنی روایت کهن می‌زنند و در روایت کهن ایجاد فضا و جسم‌های نو، روایات نو و بازی نو می‌کنند.
گویی آن‌ها در عین نوآوری همزمان سرانجام عشق ایرانی و دیالوگ را زمینی می‌سازند و یک خواست پنهان نهفته در عشق عارفانه ایرانی را به اجرا می‌آورند. خواستی که نماد آن به ویژه حافظ و یا خیام و یا طنز عبید زاکانی و غیره هستند.

ویدئوی رقص شاهرخ مشکین‌قلم را اینجا ببینید. (متاسفانه فیلم مورد نظر انگار مدتی است که از یوتیوب برداشته شده است. با اینحال علاقه مندان به رقص می توانند حالات نقد شده را در دیگر کارهای این هنرمند خوب ایرانی نیز بازیابند.)
برای نقد این رقص بایستی این بخش‌ها را جداگانه در نظر گرفت:

یک: قدرت و توانایی رقصندگی و کورئوگرافی شاهرخ مشکین‌قلم و همراهش

این بخش و نکات قدرت و ضعفش را بایستی یک منتقد آشنا به کورئوگرافی انجام دهد. آنچه از جهت روان‌کاوی مورد توجه است، ترکیب زیبای حالت مردانه و ظرافت زنانه در حالات و رقص شاهرخ مشکین قلم است که بی‌تردید نقشی مهم در جذابیت هنری او ایجاد می‌کند. او مانند یک آدونیس ایرانی بر صحنه طاهر می‌شود و همراه زن او یک رقصنده جذاب و قدرت‌مند و همپا است. این‌گونه یک دیالوگ و رقص پرشور ممکن می‌شود.

دو: چگونگی پروسه و شکل‌گیری دیالوگ بر صحنه رقص

رقص مدرن یک پروسه و یک دیالوگ جسم‌ها و ایجاد انواع و اشکال فضاهای مدرن و چشم‌اندازهای پست‌مدرن بر روی صحنه است. دیالوگ جسم‌ها و ایجاد یک فضای نو دیالوگ و درامای روابط انسانی یک اصل پایه‌ای رقص و نگاه مدرن است. در رقص بالا نیز می‌بینیم که شاهرخ مشکین قلم بر بستر یک آهنگ اصیل و پرشور ایرانی در واقع دست به یک روایت نو می‌زند و رقص پرشور و سماوار عارفانه را به یک دیالوگ عاشقانه دو جنس تبدیل می‌کند و در واقع با این‌کار روایت پنهان و نهفته در فرهنگ ایرانی را برملا می‌سازد و از خطای آن می‌گذرد.
زیرا در زیر همه کلمات عاشقانه و عارفانه ایرانی در وصف خدا، ما همیشه شاهد یک عشق زمینی پنهان و پوشیده هستیم. زیرا عشق همیشه ابتدا زمینی است و بنابراین عارف ایرانی نیز مجبور می‌شود برای بیان عشق الهی خویش از کلمات زمینی چون می و معشوق استفاده کند. در طی زمان و به ویزه نزد حافظ این عشق زمینی هر چه بیشتر با عشق الهی گره می‌خورد و عرفان و عشق ایرانی چندنحوی و معنایی و تا حدودی گیتی‌یانه می‌شود. روندی که در نهایت ناکام می‌ماند.

مشکل دیگر اما این است که در روند عارفانه دیالوگ جایی ندارد و یا بس اندک دارد. پرندگان سفر سیمرغ عطار در واقع همراهان هم و شریک سفر هستند و در یک دیالوگ با یکدیگر قرار ندارند. در عرفان ایرانی ما شاهد «شراکت در سفر وحدت وجود» هستیم و نه «دیالوگ و دیدار» جسم‌های فانی و زمینی و نیازمند به عشق و قدرت.
در رقص بالا، شاهرخ مشکین قلم دقیقا این نکات ضعف را بر طرف می‌کند. او از یک سو رقص ایرانی را با المان‌های رقص فلامینگو، هندی، مدرن و غیره تلفیق می‌کند و رقصی مدرن و چندلایه می‌سازد و از طرف دیگر از ابتدای رقص، صحنه پرشور، حماسی و یا عارفانه توسط موزیک ایجاد شد راه، به صحنه روایتی نو و پنهان در این موسیقی، یعنی به صحنه جدل عشق و قدرت عاشق و معشوق تبدیل می‌سازد. در واقع او رقص مدرن را به بستر فرهنگی خویش پیوند می‌زند و این‌گونه خلاقیت می‌آفریند.

مشکل رقص بالا از زمانی شروع می‌شود که در میانه رقص هرچه بیشتر رقص سماع وار و خودمحور و نارسیستی عارفانه بر صحنه حاکم می‌شود و در اینجاست که می‌توان به خوبی دید که چگونه در واقع یک شکست بر روی صحنه اتفاق می‌افتد و دیگربار فضای عدم دیالوگ و جستجوی وحدت وجود نارسیستی بر صحنه حاکم می‌شود. رقصنده زن نیز یا تن یه رقص نارسیستی سماع وار می‌دهد و یا تا حدی در واقع پس زده می‌شود و به حاشیه رقص سماع وار مشکین‌فام تبدیل می‌شود.

حتی اگر مشکین‌فام بخواهد پیوندی میان عشق زمینی و شور یگانگی با هستی ایجاد کند و بر بستر عشق زمینی به شور یگانگی دست یابد، اما عملا این تلاش او به بهای نفی جدل عشق و قدرت عاشقانه و نفی دیالوگ زمینی و چندلایه صورت می‌گیرد. به جای آن‌که بر بستر عشق زمینی، این شور فانی یگانگی با هستی را لمس کند و این رقص پرشور و نارسیستی را در خدمت شور عشق و دیالوگ فانی، ترازیک/کمیک بشری قرار دهد.

با این‌که رقص سمای مشکین‌قلم خود یک رقص بسیار زیبا و دارای عناصر مختلف است، اما پروسه رقص در نهایت اسیر سنت می‌ماند و دیالوگ در نهایت به مونولوگ و توجه بر رقص سمای زیبای مشکین‌قلم بیشتر متمرکز می‌شود و این‌گونه در واقع در نهایت باز هم عشق زمینی و دیالوگ زمینی در پای عشق الهی و شور عارفانه وحدت وجود نارسیستی قربانی می‌شود به جای اینکه شور رقص سماع به دیالوگ زمینی پیوند بخورد و در خدمت او قرار بگیرد.

سه: ایجاد روایتی نو از درون روایت کهن

شاهرخ مشکین قلم با ایجاد رقص مدرن و دیالوگ جسم‌ها در واقع دست به یک روایت مدرن از روایت کهن و عارفانه می‌زند، اما در این رقص در نهایت اسیر سنت و فضای سنتی باقی می‌ماند. او یک فضای نو و جسم‌هایی سمبولیک، زمینی و عاشق و قادر به دیالوگ و جدل عشق و قدرت را وارد فضای کهن عارفانه می‌کند اما نمی‌تواند این فضا را در این رقص نگه دارد و در نهایت رقصش در این اثر، با تمامی زیبایی، به شکل حالت نارسیستی در پی وحدت وجود عارفانه و عاشقانه باقی می‌ماند و جسم سمبولیک و فضای سمبولیک فدای ریبایی شور نارسیستی و جسم نارسیستی می‌شود و دیالوگ به مونولوگ منتهی می‌گردد..
از این رو در روی صحنه ما شاهد یک پروسه شکل‌گیری جسم سمبولیک و قادر به دیالوگ زن و مرد در ابتدای رقص و گذار به یک جسم نارسیستی و خودمحور در انتهای رقص هستیم که با خویش پس‌زدن هم‌زمان زن و زنانگی را و تبدیل شدن جسم و رقص مشکین قلم به محور نهایی رقص را در بر دارد.
موضوع ایجاد روایت نو از درون روایت کهن به این معنا است که بایستی بتوان نه تنها المان‌های مدرن و بخش‌هایی از جسم و تمنای جسم را وارد فرهنگ خویش کرد که در فرهنگ‌های مدرن یا آفریقایی حضور بیشتری دارند، بلکه بایستی

بتوان با شناخت حسی و خردی نقاط ضعف فرهنگ خویش، به احساسات و تمناهای سرکوب شده در این فرهنگ اجازه بیان داد.

این‌گونه، یک رقص مدرن بر بستر عارفانه، بایستی نه تنها پروسه و دیالوگ مدرن را حفظ کند بلکه بایستی بتواند با استفاده از تکنیک‌های مختلف مدرن از پارودی (نقیضه‌گویی) تا طنز، با ایجاد چشم‌اندارهای مختلف توسط رقص، نور و رنگ و غیره، قادر به بیان خشونت و ضعف نهفته در این فرهنگ و رقص عاشقانه و عارفانه نیز باشد . وگرنه رقص در نهایت به یک رقص جسم‌های نارسیستی و ایجاد یک فضای نارسیستی تبدیل می‌شود و مردم نارسیست‌وار هورا می‌کشند، اما هیچکس نمی‌داند که روایت نوی نهفته در این رقص چیست و فقط رقصنده را می‌بینند.

در این رقص شاهرخ مشکین قلم دقیقا در نهایت ناتوان از ایجاد این روایت نو است و اسیر روایت سنتی و جسم نارسیستی و فضای نارسیستی می‌ماند و خلاقیتش ناتمام می‌ماند. در رقصی دیگر از او بر ترانه «فریاد» شجریان نیز می‌توان بخوبی دید که با وجود المان‌های نو در نهایت رقص اسیر ریپایی و روایت رقص سماع باقی می‌ماند. به جای انکه بتواند خشم و هراس نهفته در این ترانه را به اوج جدیدی برساند و یا بخش‌های نگفته در ترانه را با رقص خویش .بیان کند

چهارم: درام جدل عشق و قدرت دو جنس

یک مشکل دیگر رقص بالا ناتوانی در ایجاد درامای احساسی جدل میان دو جنس است. این ناتوانی هم به علت بستر موسیقی است که دارای نواهای لازم برای ایجاد این دراما و فضا نیست و هم به باور من به علت عدم بیان این احساسات و دراما توسط رقصندگان و به ویزه شاهرخ مشکین فام. است.

او در نقش مردانه نمی‌تواند به من بیننده، هراس و عشق و تمنای مردانه در جدل میان دو عشق را آشکار سازد. علت این ناتوانی نمی‌تواند عدم آشنایی او با بازیگری و یا تکنیک باشد. کافی است که دوستان به رقص ذیل از جنیفر لوپز و یواخیم کورتز نگاه کنند تا تفاوت بستر فرهنگی در بیان نواهای جسم و جدل عشق و قدرت زنانه/مردانه و نیز تفاوت توانایی در بیان حالات دیالوگ و جدل زنانه و مردانه و درامای عشق را ببینند. رقص شاهرخ مشکین قلم در این کلیپ و چند کلیپ دیگر بسیار قدرتمند و زیباست اما ناتوان از ایجاد لمس درامای عشق و قدرت زندگی و رابطه دو جنس است.

سخن نهایی

در نهایت به باور من شاهرخ مشکین قلم بایستی مواظب باشد که فضای نارسیستی بدور او ایجاد شده، مانع خلاقیت بهتر او نشود و بتواند به نقد هنر خویش تن دهد. مشکل جامعه ما کمبود نقاد و هنرمند نیست، بلکه مشکل گرفتاری نقادان و خوانندگان و هنرمندان در یک فضای نارسیستی تایید کننده یا نفی کننده و ناتوانی از نگاه پارادکسیکال همراه با تحسین و نقد است. زیرا همان‌طور که گفتم، هنرمند، نقاد و خواننده در یک بازی جاودانه یکدیگر را بازمی‌آفرینند. ازین‌رو برای ایجاد خلاقیت و فضای چالش و دیالوگ بهتر، گذار از این فضای نارسیستی و ایجاد روایات مدرن و نو و توانایی نقد خویش و دیگری لازم است. به امید موفقیت هر چه بیشتر شاهرخ مشکین قلم.

رابطه‌ی میان «سیگار فروید و سیگار فروغ»

فروید یک بار برای جلوگیری از برداشت سطحی از روانشناسی و برای مقابله با روانشناسی محفلی که همه چیز را میخواهد سریع تفسیر روانکاوانه بکند، خواه نوع نگاه دیگری و یا یک غذای «شور یا خوش نمک» دوست یا همسر باشد، این جمله معروف را گفت که «گاه یک سیگار، فقط یک سیگار است» و بس. من با این نظر بسیار موافقم و از تفسیر سریع روانکاوانه هر حادثه یا برخورد بشدت بدم می‌آید، به ویژه در درگیریها و چالشهای شخصی خانوادگی، عشقی یا دوستانه بایستی از تفسیر روانکاوانه حرکات دیگری در حد ممکن خودداری کرد. زیرا در این مواقع تفسیر روانکاوانه سریع دیگری در واقع تلاشی برای سرکوب دیالوگ و سرکوب دیگری است و ایجاد یک نگاه از بالا به پایین به جای دیدار رودررو دو چهره و دو نظر . ثانیا روانکاوی نیز فقط راه و امکانی است و بس، اما راهی جالب و قوی.

با این حال وقتی به این قطعه از شعر «تولدی دیگر» از فروغ فکر می‌کنم که او با با صدای زیبا و حزناکش می‌خواند و می‌سراید: «زندگی شاید افروختن سیگاری باشد، در فاصله‌ی رخوتناک دو هماغوشی». آنگاه معتقدم این «سیگار فروغی» خیلی معانی روانشناختی دارد و بسیار بیش از یک سیگار است.

اینجا «سیگار»هم معنای سیگار کشیدن میدهد برای پرکردن فاصله «رخوتناک» دو هماغوشی و اندیشیدن به آنچه اتفاق افتاده و یا قراره باز اتفاق بیافتد. هم اینجا سیگار بیانگر افسردگی ناشی از یک «سکس بدون عمق و علاقه و بدون ارگاسم» است و انتظار «تلمبه زنی» بعدی. از طرف دیگر سیگار اینجا در واقع جانشین فیزیکی « آلت» است و ادامه رابطه جنسی در ذهن و تلاش برای دست یافتن به لذت جنسی که در رابطه «رخوتناک» قبلی یا بعدی بدست نمیاید. یا از طرف دیگر «سیگار» در واقع تبلور «فالوس» است، تبلور «تمنای گمشده»، تبلور « عشق گمشده (یا همان مادر گمشده و بهشت گمشده از نگاه روانکاوی)» است که زن و مرد به شیوه های متفاوت در رابطه اروتیکی و عشقی در پی آنند و هیچگاه کامل بدست نمی‌آید. پک زدن به سیگار لمس دوباره این «امید وتمنا یا فالوس» است واینکه شاید در لحظه بعدی به لمس بهتر آن نائل آید.

تا به عنوان زن در نگاه مردش حس کند که تبلور عشق و تمنا است و مردش برایش می میرد و همان لحظه دلهره اینکه آیا واقعا اینگونه است. یا در حالت مردان در پی میل «دست یافتن به تمنا و فالوس» باشند و دیدن این که به معشوق و بهشت گمشده دست می‌یابند و معشوق و یارش خویش را در آغوش او رها می‌شوسازند و به اوج لذت دست می‌یابند و در عین حال دلهره مردانه که آیا واقعا از پسش بر می‌آیم، آیا عشقش را بدست می‌آورم و اسیر عشقم می‌شود. آیا به اندازه کافی مرد یا زن هستم؟ آیا قادر به دستیابی به فالوس و تمنای معشوقم، زنم و یا قادر به تبدیل شدن به تمنای عشقی مرد و یارم هستم. یعنی سیگار به تبلور «حالت تراژیک/کمیک» عشق بشری تبدیل می‌شود و به تبلور این جمله لکان که می‌گوید«رابطه جنسی وجود ندارد». زیرا حتی در تخت نیز عاشق و معشوق تنها نیستند و همیشه نفر سومی، یعنی «تصورات و توقعات جنسیتی»، فرهنگی حضور دارند و شخص در حین رابطه و یا در میان دو رابطه هی به آن فکر می‌کند که با این تصورات تطبیق داشته باشد و در بهترین حالت نیز باز یک جای کار می‌لنگد و هیچکس با این تصویر کامل تطبیق نمی‌شود. (بنابراین سیگار کشیدن در حین دو هماغوشی، بسته به نوع رابطه، هم می‌تواند حالتی سمبولیک، تراژیک/کمیک و برای ایجاد یک خوشی در میان دو بازی عاشقانه داشته باشد. هم می‌تواند حالت کابوس‌وار یا رئال داشته باشد، برای فراموشی هولناکی آنچه اتفاق افتاد یا قرار است اتفاق بیافتد. یا حالتی نارسیستی داشته باشد و از یک سو با افسردگی همراه باشد و لمس اینکه هیچ چیز بدست نیاوردم، خالیم و یا از طرف دیگر حالت با حالت مانیکـوار نارسیستی همراه باشد و حس اینکه «دیدی بدستش آوردم».)

با نگاهی دقیق اما می‌بینیم که عنصر اصلی در «سیگار فروغ» در واقع حالت تراژیک/کمیک زیبای روابط انسانی نیست و یا نماد درک کردن ناکامل بودن انسانی و همیشگی این روابط نیست ، بلکه عنصر اصلی «سیگارکشیدن» او «افسردگی جنسی و عشقی» یک زن شاعر و هنرمند شرقی است که در این لحظه و در تختخواب، همزمان اوج بحران سنت/مدرنیت خویش را احساس می‌کند. زیرا «سیگار کشیدن» او در فاصله «رخوتناک دو هماغوشی» و تعبیر معنای زندگی به سان این حالت، و در نهایت کل شعر با تمامی تلاشش برای ایجاد نوعی امید، در واقع «افسردگی و حسرت» یک انسان در بحران است که از یک سو جهان گذشته را از دست داده و یا با طغیان زنانه اش از آن گذشته است و از طرف دیگر اما در جهان مدرن و در «جسم و اروتیسم مدرن» خویش را غریبه و بیگانه احساس می‌کند. بنابراین بی‌خانه و بی‌خانمان است. «سیگارکشیدن» مالیخولیایی او در فاصله رخوتناک دو هماغوشی مصنوعی و بدون احساس، در واقع لمس «این هیچی و پوچی دردناک»، این «بی‌خانمانگی» و لمس دروغ و بحران رابطه و جهان خویش است و همزمان جستجوی یک امید و توهم برای ادامه رابطه و تکرار آن.

آنچه فروغ در اینجا «هماغوشی» می‌نامد، در واقع لحظه ای است که ما با یک رابطه اروتیکی محض روبرو هستیم که دیگری فقط یک «ابژه» برای ارضای خواستها و فانتزیهای خویش است. «معشوق» یا دیگری فقط وسیله ای برای ارضای «تمتع جنسی» خویش است و به قول فروغ «چراغهای رابطه تاریک» است. فروید برای نشان دادن راز عمیق این نوع هماغوشی جنسی است که جایی گفته است که « ارضای جنسی در واقع یک جانشین ناکافی برای «خودارضایی» است». زیرا این نوع هماغوشی و ارضای جنسی ناشی از آن در واقع یک «خودارضایی» است. زیرا در آن شخص خویش را، دنیای فردی، دلهره و تمنای فردی خویش را با «دیگری» تقسیم نمی‌کند، با دیگری وارد «دیالوگ عاشقانه و تنانه» نمی‌شود. ازینرو «سیگارکشیدن» در این حالت شکاندن سکوت و این پوچی است و تلاش برای لمس دوباره «دیگری» و در نهایت لمس دوبار خویش، لمس دوباره تمناهای عمیق خویش تا لحظه بعدی و پوشاندن خویش و تمنای خویش برای دست‌یابی به یک لذت و فراموشی موقت، برای فراموشی بحران عمیق خویش در یک «تمتع جنسی».

اینجاست که معنای عمیق «حزن و افسردگی» نهفته در لحن و موزیک کلام این بیت و ابیات دیگر را می‌فهمیم. زیرا این «حالت افسردگی» در واقع یک «اسم دلالت» است و اصل موضوع رابطه و نوع رابطه را نشان می‌دهد. نشان می‌دهد که ما اینجا با اروتیک پرشور میان دو عاشق یا حتی میان دو لیبرتین مدرن روبرو نیستیم، زیرا در هر دوی این روابط به درجات مختلف ما با تلاقی و پیوند جسم/روح، خرد/احساس و دیالوگ روبروییم. بلکه با سکوت جسمها، با سکوت فردیت و سوژه‌ها و حضور «خودارضایی و تمتع جنسی» روبروییم. حضوری که با لذت خویش می‌خواهد بر

دلهره و درد خویش به عنوان سوژه و انسان در جستجوی تمنا و عشق چیره شود، اما «سیگارکشیدنش» در فاصله رخوتناک دو هماغوشی نشان می‌دهد که در این رابطه چیزی کم است، که فرد و اساسش، تمناهای عمیقش در هماغوشی حضور ندارد و دو معشوق خود را و تمناهایشان را با یکدیگر «تقسیم نمی‌کنند»و وارد دیالوگ نمی‌شوند. خواه این دیالوگ پرشور در حالت «سادومازوخیسی» یک لیبرتین چون مارکیز دساد و معشوقش صورت گیرد و یا در حالت عاشقانه و پرشور دو نفر. حتی جهان ساد با تمامی ضعف‌هایش و خطاهایش، با تمامی تلاشش برای ایجاد یک حالت «ابژه‌وار با معشوق»، مالامال از این شور دیالوگ و تقسیم کردن با «دیگری» و به ویژه «دیگری بزرگ یا زندگی» است. ازینرو جهان او مصنوعی نیست. اما جسمی که بخواهد فقط روح باشد، یا جسمی که بخواهد فقط جسم مکانیکی، قوی و عاری از « فردیت و دلهره و تمنای فردی» باشد، در هر دو حالت، در تمامی برخوردش با «خوشی و تمتع جسمی یا جنسی»، در حین هماغوشی با دیگری و معشوق، در واقع در حال «خودارضایی» و فراموشی است.

یا مثل فیلم پورنو، به قول بودریار، این واقعیت اروتیکی را تبدیل به یک واقعیت دروغین ، مصنوعی و پر زرق و برق، به یک «هایپررئالیتی» می‌سازد. در حالت دروغ جسمی که می‌خواهد فقط روح باشد، آنگاه چنین فرد یا جامعه ای به ناچار به «خودارضایی» روحی مداوم پناه می‌برد و یا آنکه اسیر «شهوت و انزال دائمی» مداوم و میل «خودارضایی مداوم» است. از طرف دیگر در جامعه مدرن نیز، در کنار رشد فردیت و اروتیسم و عشق بشری، میل چیرگی بر دلهره و تمنای بشری یا تلاش برای «فقط جسم شدن، جسم قوی و توانای ویاگرایی شدن» جامعه مدرن را دچار ناتوانی از «اغواگری» می‌گرداند و به قول بودریار این جامعه را محکوم به «انزال زودرس» می‌سازد؛ محکوم به گسترش روابط مصنوعی و کم‌عمق، سکس پرزرق و برق اما کم عمق و محکوم به لمس هر چه بیشتر کسالت جنسی می‌گرداند.

زیرا در «اغواگری» است و در دیالوگ تمنای جسمهاست که فرد خویش را با معشوق «تقسیم» می‌کند و وارد بازی و دیالوگ پارادکس و مالامال از دلهره و تمنای بشری می‌گردد. این «خودارضایی» نهفته در هماغوشی جسمها و روانهای بحران زده و خاموش است که شاعر و زن در متن را به احساس افسردگی عمیق و به لمس «تمنای گمشده»، به لمس عدم دیالوگ و ارتباط و به میل « افروختن سیگاری» در این فضای تاریک عدم ارتباط و فردیت وامی‌دارد تا حقیقت حزن‌آلود این عدم ارضای «خودارضاوار» را بچشد. ازینرو «سیگارکشیدن» به لحظه حضور فردیت و جسم فردی، تمنای فردی یک زن در فاصله خاموشی و خودارضایی رخوتناک دو هماغوشی تبدیل می‌شود. افسردگی نهفته در این «سیگارکشیدن» لحظه حضور «ضمیر ناخودآگاه»و تمنای گمشده، فردیت گمشده یا هنوز بدست نیافته و میل یافتن اوست که خود را در پکی عمیق به سیگار و دود کردن آن نمایان می‌سازد.

افسردگی لمس کمبود «عشق و تمنا» است. لمس کمبود «عشق گمشده» است و فرد افسرده در حالات افسردگی، بسته به شدت افسردگی، در پی این «تمنای گمشده» یا در حالات شدید افسردگی بدنبال«مطلوب مطلق و عشق گمشده مطلق» می‌گردد و چون او را نمی‌یابد افسرده و ناتوان از حرکت است. ا ز طرف دیگر افسرده با از دست دادن « عشق و مطلوبش» در واقع نه تنها مثل «انسان سوگواری» که عزیزی از دست داده است، او نیز جهانش کوچکتر شده است ،بلکه انسان افسرده با از دست دادن معشوق و یا تمنایش، در واقع «خودش» را نیز از دست داده است، همانطور که فروید در مقاله «سوگواری و مالیخولیا» بیان می‌کند. بنابراین جستجوی درونی و مالیخولیایی انسان افسرده بدنبال «تمنای گمشده»، جستجو بدنبال خویش و توان دوباره زیستن و جهیدن و خندیدن نیز هست.

ازینرو «سیگارکشیدن» در شعر فروغ تبلور لمس این «تمنای گمشده و «خود گمشده» یا نیافته است. ازینرو این «سیگارکشیدن» برای جلوگیری از هق‌هق عاشقانه و افسرده انسان در بحران است «سیگارکشیدن» اینجا همزمان لمس « تمنای گمشده» ایست که در رابطه رخوتناک امکان ارضا و بیان نمی‌یابد و چسبیدن به این امید و تمنا و تلاش جسم برای دستیابی به شور اروتیکی عاشقانه. یعنی «سیگار» هم نماد مرگ و افسردگی است و هم وسیله‌ای برای غرق نشدن در افسردگی و ایجاد امیدی نو. سیگار اینجا هم« سیگار»، هم «سیگاری» است. او هم جانشینی برای مرد و تلاشی برای یک «خودارضایی نمادین» است و هم نماد «عشق گمشده» است که آدمی حال با حسرت دودش را بدرون می‌کشد و یا به هوا می‌فرستد و او را می‌طلبد. «سیگارکشیدن» افسرده فروغ، هم «مکیدن نمادین» و فرو بردن دیگری در خویش و یکی شدن با اوست (در نهایت مکیدن پستان مادر و میل بازگشت به بهشت گمشده است. همه این تصاویر در ضمیر ناآگاه با یکدیگر در پیوندند)، تلاش برای دستیابی به «ژوئیسانس یا تمتع جنسی و اروتیکی» است و هم لمس ناممکنی دست‌یابی به خواست و تمتع خویش و دروغین بودن این رابطه. یا در حالت والاتر لمس حس مرگ و همزمان لمس میل عشق و زندگی است که تمنای عاشقانه، ارتباط پرشور و عاشقانه و ارگاسم عاشقانه می‌طلبد.

نکته جالب دیگر این است که اگر کسی با شعرهای فروغ آشنایی داشته باشد، میداند که اصولا این «ایماژ یا تصویر سیگار» از دوران خاصی در شعر فروغ ایجاد میشه، از دورانی که او از طغیان اولیه و میل «گناه کردن» گذشته است و حال با بحران هویتی و عشقی یک روشنفکر و هنرمند مدرن جهان سومی روبرو میشود. با بحران درونی خویش که هم در پی عشق عمیق و از جهاتی «عارفانه» میگردد و از طرف دیگر میل عبور از جهان سنتی و لمس دنیای مدرن و

اروتیسم مدرن دارد. اما نه این « اروتیسم رخوتناک»، نه در نهایت این «لیبرتین جهان سومی» می تواند جای خالی عشق را برایش پر کند و نه آن عشق می‌تواند مدرن شود، حالت «عشق مدرن و تلفیقی ایرانی و فردی» خویش را و رابطه عشقی/اروتیکی نو و خاص یک زن مدرن ایرانی را بیافریند. یعنی این تصویر «سیگار در دست» برای فروغ به نمادی از بحران عمیق سنت/مدرن در اشعار فروغ تبدیل می شود. به نماد و تبلور بحران، افسردگی و بن بستی تبدیل میشود که آخرش به مرگ او می‌انجامد.

بحران و بن بستی که یکایک ما به شیوههای مختلف چشیده و می چشیم تا سرانجام از خانه های قدیمی یا عاریتی مدرن بگذریم و «خانه ای ویژه» و خاص خویش، «خانه‌ای بر آب» چون شهر ونیز، «وطنی دو جهانی و تلفیقی» بیافرینیم. تا «روایت نو و مدرن وطن» باشیم و سیگارکشیدنمان در فاصله دو هماغوشی لااقل تراژیک/کمیک و انسانی شود، خندان شود.« سیگارکشیدن» در فاصله دو هماغوشی بازیگوشانه، یک زمان «نقشه کشی و اغواگری» برای بازی اروتیکی و جنسیتی بعدی با همسر یا معشوق باشد، یا در روابط اروتیکی و کوتاه‌مدت پرشور، سیگارکشیدن میان دو هماغوشی لحظه شکل‌گیری فانتزی اروتیکی نو و یا ممنوعه و بازی اروتیکی دونفره بعدی و نیز وقتی برای کشیدن« نقشه فرار» بعد از هماغوشی باشد تا شب را شخص در خانه خودش بخوابد.

موضوع نهایی، جالب و تراژیک/کمیک این است که این بخش از شعر فروغ، در نوارهای او و ویدئوکلیپ‌های منتشرشده از صدای او پس از انقلاب حذف می‌شود، مثل ویدئوکلیپ ذیل. این «حذف شدن» معنای دیگر این «سیگارکشیدن» در یک جهان بحران‌زده سنتی و هراسان از جسم و اغواگری است، هراسان از اروتیسم است و همزمان این «حذف شدن» منطق دردناک و تراژیک نهفته در مرگ فروغ را نشان می‌دهد، زیرا چنین جامعه ای با او چه می‌کرد، آنگاه که بازگشت به خویشتن می‌کند؟. اگر فروغ ناخواسته و هدایت خودخواسته در این بن‌بست فردی و فرهنگی خودکشی می‌کنند، آنگاه کل یک جامعه برای فرار از این بن‌بست می‌خواهد با قتل تن و نگاه تنانه، با قتل خرد و اندیشه و دگراندیش، با بریدن و سانسور این بخش و قتل دگراندیش به این آرامش ناممکن و دروغین دست یابد. آنگاه وای به حال هنرمندی که هم «فردی و تنانه» باشد، هم «زنانه» باشد و هم «منتقد و جستجوگر مدرن». آنگاه زندگی شاید «فروافروختن سیگاری» باشد.....

لینک ویدئو شعر فروغ با صدای او و حذف «سیگار کشیدن»
http://www.youtube.com/watch?v=9RfqZLWFEyg

پایان

به یاد شاملو و در نقد شاملو و پدران/مادران ما

به یاد شاملوی عزیز که بهرحال زبان و شاعر یک « دوران» بود، دورانی که یکایک ما و جوانی ما را حک کرد، مایلم حال شعر معروف «بر سرمای درون» از او را از سه منظر نقد دلوزی/ لکانی/ بینامتنی تحلیلی مختصر بکنم و هم علاقه و اراداتم را به این شاعر ملی و عزیز نشان دهم و هم نشان دهم که چرا شاملو گذشته ی ماست و ما حال و آینده ی آنچه شاملو نمیتوانست به آن دست یابد. چرا ما دقیقا برای اینکه فرزندان خلف این پدران و مادران خویش باشیم، بایستی در زبان و جهان آن «قلمروزدایی، رمززدایی، آشنازدایی» کنیم، با نگاهی پارادکس و مالامال از عشق و نقد به دیالوگ با آنها و کارهایشان بنشینیم؛ هم از آنها یاد بگیریم و هم با قدرت نگاه جدید و چندلایه مان نشان دهیم که چرا جهان چندلایه و تراژیک/کمیک ما و نگاه جدید و پارادکس ما بر نگاه آنها برتری دارد و ما آن کاری را بپایان می‌رسانیم که در نهایت آنها نیز می‌طلبیند و چرا برای این عبور چیرگی بر مقام و قدرت نسل اول و جایگزینی نسلها یک ضرورت مهم در همه عرصه ها است.

نگاهی به شعر شاملو

شعر «بر سرمای درون» از شاملو یکی از اشعار معروف و محبوب شاملو است. قدرت جذابیت و اغواگری این شعر چیست و نقطه ضعف و قدرت این شعر چیست، اگر به این شعر از سه منظر متفاوت نقد روانکاوی، نقد دلوزی و یا نقد بینامتنی بنگریم؟

ابتدا لازم است شعر را بازگو کنیم و سپس کوتاه به نقدش بپردازیم

همه
لرزش دست و دلم
از آن بود که
که عشق
پناهي گردد،
پروازي نه
.گريز گاهي گردد
آي عشق آي عشق
چهره آبيت پيدا نيست
***
و خنکاي مرحمي
بر شعله زخمي
نه شور شعله
بر سرماي درون
آي عشق آي عشق
.چهره سرخت پيدا نيست
***
غبار تيره تسکيني
بر حضورِ وهن
و دنجِ رهائي
.بر گريز حضور
سياهي
بر آرامش آبي
و سبزه برگچه
بر ارغوان
آي عشق آي عشق
رنگ آشنايت پيدا نيست

نقد دلوزی از شعر شاملو

دلوز/گواتاری در کتاب معروف «کافکا» به نقد هنر از منظر نگاه و نگرش «آنتی ادیپ» خویش می‌پردازند. از منظر آنها یک هنر خلاق و قوی در واقع یک « ادبیات کوچک» است. این ادبیات کوچک سه خصلت عمده دارد: اول اینکه این ادبیات در زبان هم از نظر محتوایی و هم از نظر فرم و کلامی «قلمروزدایی» می‌کند، آشنازدایی می‌کند و زبان را به عرصه بیان و تولید روایات نو، ماشینهای تولید آرزوی نو تبدیل میکند. دوم اینکه این ادبیات کوچک بلاواسطه با « فضای سیاسی» پیوند می‌خورد و سوم اینکه این ادبیات خود جزوی از یک ماشین جمعی و جزوی از «زنجیره نظرات و بیانات» جمعی است و فانتزیها و آرزوهای جمعی را بیان می‌کند.

ادبیات شاملو دقیقا هر سه خاصیت را دارد. شاملو در واقع مثل هر شاعر و انسان دیگری ایرانی نقطه تلاقی سنت/مدرنیت و حاوی بحران مدرنیت است. او هم آرزوهای نوین تحول و آزادی مدرن را در خویش حس و لمس می‌کند و هم حاوی سنت و بستر فرهنگی خویش است و در واقع در یک وضعیت «ناممکن» قرار دارد. وضعیتی که برای عبور از آن او بایستی زبان کهن را بشکند و راهی را که نیما و دیگران شروع کرده بودند، حال به شیوههای نوینی ادامه دهد تا بتواند این «وضعیت ناممکن» را به یک «خلاقیت نو» و زبان نو و امکانات بیان نو تبدیل کند، تا بتواند با شعرش بسان یک ماشین تولید آرزو به تولید یک جهان نو و فردی بپردازد. تا بتواند با شکستن «جسم پر بدون ارگان» سنت که بر زبان و کل جامعه حکومت می کند، همزمان بیمار است و درگیر با عنصر نوین مدرنی است که با قدرتش او را به سخره می‌کشد، هم بتواند بر بن‌بست درونی خویش چیره شود، بر بی‌زبانی خویش و زبانی و جهانی نو بیافریند که قادر به بیان آرزوهایش و نیز تولید مداوم خلاقیت نوین باشد و هم بتواند به کمک آن و بر بستر فرهنگی خویش حال به «هضم و جذب» نگاه مدرن بپردازد و تلفیق خویش را بوجود آورد.

این ادبیات اما همزمان در پیوند تنگاتنگ با «فضا و رخدادهای سیاسی و اجتماعی» جامعه خویش است، از «کاشفان فروتن شوکران» تا «آیدا در آینه»، «ابراهیم در آتش» و بقیه یکایک پیوند تنگاتنگ با این فضای سیاسی و اجتماعی دارند. از طرف سوم این «ادبیات و شعر» شاملویی خود جزوی و بخشی از « زنجیره نظرات و بیانات جمعی» و بیانگر آروزهای ماشین جمعی است و در پیوند تنگاتنگ با جامعه و فرهنگی دارد که در همه عرصه های سیاسی/اقتصادی/فرهنگی و فردی در یک بحران عمیق مدرنیت قرار دارد و مرتب میخواهد به تحولی نو دست یابد و مرتب شکست می‌خورد و با این حال تحول و بحران به شیوههای مختلف ادامه می‌یابد. اینگونه نیز شعر و ادبیات شاملو در خویش هم این آرزوهای جمعی و بحران جمعی را در بردارد و هم به عنوان عضوی از این «زنجیره بیانات و آرزوهای جمعی» شروع به ایجاد ماشینهای تولید نو، اجسام نو، روایات نو ، زبان نو برای تحقق و مصرف این بیانات و آرزوهای فردی و جمعی می‌کند.

ما در شعر معروف « بر سرمای درون» دقیقا با این سه خصلت عمده «ادبیات کوچک» روبروییم. با توانایی بزرگ شاملو در ایجاد یک زبان نوین و «قلمروزدایی زبان کهن، شعر کهن و یا حتی نیمایی» و ایجاد زبانی نو که «ترکیبی و تلفیقی از زبان محاوره و ادبی» است و تصاویری ساده، بیاناتی ساده مثل «آه جای عشق خالی است» را با چنان ایماژهایی پیوند می‌زند که انسان را یکباره در خویش و در روایت خویش از عشق و زندگی، در زبان و جهانی نو فرو می‌کشد، به خود جذب می‌کند و اجازه دیدن معضل عشق از چشم‌اندازی نو می‌کند. او هم پیوندش را با بستر فرهنگی حفظ می‌کند و هم این زبان و بستر فرهنگی را « معنا و شکلی نوی» می‌بخشد تا حال بتواند معضل عشق و جهان در بحران مدرنیت انسان ایرانی و خویش را نشان دهد.

این شعر برای یکایک ما اما تنها معضل «کمبود عشق فردی» نیست بلکه در خوبش فضاها و بیانات دیگر دارد، مصارفی دیگر دارد و آن پیوند با «فضای سیاسی و اجتماعی» جامعه و فرهنگی بحران زده و در خفقان است که آرزوی آزادی و عشقی نو، زندگی نو دارد و هربار خواستش به شکستی نو می‌انجامد. ازینرو این شعر «شدتهای احساسی» متفاوت از یاس تا امید و خشم را در بردارد و لحظه تلاقی «معضل فردی/سیاسی/ فرهنگی» است و اینگونه نیز توسط جامعه و جوانان مصرف می‌شود و مورد استفاده قرار گرفته و می‌گیرد.

همانطور که این شعر خود جزوی از «زنجیره آرزوها و بیانات جمعی» است و آنچه را بیان می‌کند که جمعی به گونه‌های مختلف می‌اندیشد و حس می‌کند. ازینرو این شعر به «شعر جمعی» تبدیل می‌شود، در همه جا و در همه ذهنها و بر روی تابلوها و در درون ویدئو کلیپها جا و مکان خویش را می‌یابد. صدای شاملو و دکلمه شاملو خود به عنوان

یک «المنت مهم دیگر» که در برگیرنده همین آرزوها و حزن و غم جمعی، ترس و خشم جمعی است، به ایجاد این «ادبیات کوچک» و زبان نوین و خلاق کمک بسیار می‌رساند.

اما مشکل این شعر چیست؟ مشکل این شعر دقیقا این است که او در مسیر «قلمروزدایی» و ایجاد زبان و ماشین تولید آرزویی نو، در مسیر ایجاد جهانی نو و سیستمی نو، جسمی نو تا میانه راه می‌رود و در نهایت شعرش اسیر همان بستر فرهنگی می‌شود، اسیر همان «جسم پر بدون ارگان سنت اخلاقی/کاهنانه» است که بر زبان و ماشین تولید جمعی حکمفرمایی میکند و او که قصد شکاندن آن را و ایجاد زبانی نو دارد.

شکستن یک زبان کهن و ایجاد معانی نو، فرمهای نو همیشه به قول دلوز/گواتاری یک « راه فرار موقت» است که معمولا به شکلهای مختلف و به ویژه در دو شکل مهم «کودک شدن» و «حیوان شدن» سعی در شکستن جسم و روایت حاکم می‌کند، اما این راههای فرار بشرطی می‌توانند به ایجاد جهانی نو و جسمی نو و تودرتو، به حالت «ریزوم‌وار و هزارگستره» مثل هنر کافکا دست یابند که بتوانند از مرز ماشین و روایت کهن عبور کنند و وارد عرصه نوین و هزار حالتی شوند و این کاری است که شعر شاملو ناتوان از آن است و اصولا نیز نباید از او این انتظار بیش از اندازه را داشت. اما درک این موضوع مهم است تا هم علت تحولات بعدی در شعر و هنر یا اندیشه فارسی را بهتر فهمید و هم خطرات بر راه این امکانات نو را.

در شعر بالای « سرمای درون» ما در نهایت با « روایت عشق عارفانه حزن‌آلود و رمانتیک» روبرو هستیم که به معشوق مثل همیشه دست نمی‌یابد و باور دارد که میداند «نام نهایی عشق» چیست، حتی اگر شاملو اینجا از رنگهای مختلف آبی و سرخ عشق سخن می‌گوید، اما این عشق همان عشق عارفانه و حزن‌آلودی است و در نهایت همان فریاد عارفانه ای است که از دیو و دد ملول است و انسانش آرزوست .

این حکایت از عشق نمی‌تواند با «شکستن قویتر مفهوم عشق کهن» به «کودک شدن نو» و ورود به عرصه هزار حالت تراژیک/کمیک، پارانوییا/ انتقادی و دیگر حالات عشق همیشه ناتمام وارد شود. او نمی‌تواند مرتب از یک کوچه عشق به کوچه دیگر و راههای دیگر دست یابد. یا نمی‌تواند با «حیوان شدن»، با خندیدن و خشم به نگاه عشق کهن و با تبدیل شدن به عشق پارانویید، روان پریش، اروتیک افراطی یا منحرف، با تبدیل شدن به «لیبرتین» گام اول برای شکاندن جهان کهن را بردارد. اگر گریگوری در «مسخ» کافکا برای شکاندن سیستم خانوادگی به «حیوان» تبدیل می شود اما نمی‌تواند حوزه خانوادگی را ترک کند، از آن فرار کند و پا به جهان بیرون بگذارد تا به دنیایی نو و عشقی نو دست یابد، «عشق حماسی و رمانتیک» شاملو نیز نمی‌تواند سرانجام از «چهارچوب ماشین اخلاقی/عارفانه زبان و دیسکورس ایرانی» بیرون آید.

او در نهایت یک قهرمان و عاشق تراژیک باقی می‌ماند و به ناچار اسیر «سرمای درون» و در تب وصال معشوقی که هیچوقت نمی آید. در انتظار گودویی که به ناچار هیچوقت نمی‌تواند بیاید. او در نهایت یک «قهرمان بزرگ و زیبا، یک غول تراژیک و زیبای زمینی» باقی می‌ماند اما نمی‌تواند وارد عرصه جهان و واقعیت و جسم و عشق هزارگستره شود. به هزار حالت ریزوم‌وار و مثل بوته خار چند ریشه‌ای و در مسیرهای مختلف حرکت کننده دست یابد و شعرش و نگاهش در نهایت اسیر یک مسیر مشخص و روایت مشخص باقی می‌ماند.

برای دیدن این حالت شعر شاملو کافی است که شعر زیبای بالا را به حالت نثر تبدیل کنید و ببینید که چگونه اینجا در واقع یک روایت خطی مدرن و از طرف دیگر عمیقانه عارفانه مطرح است که از کمبود عشق سخن میگوید و از اینکه این عشق رنگش آبی و سرخ نیست و فقط می‌خواهد خنکی مرهمی بر زخمی باشد و یا غبار تسکینی بر ذهن انسانی. او نمی‌تواند وارد عرصه ها و فلاتهای دیگر عشق، به عرصه هزار گستره، تلفیق، چندروایتی و چندچشم‌اندازی عشق شود که همیشه ناتمام است و ورود به این عرصه کار نسلهای امروز روشنفکران، هنرمندان و عاشقانی است که دقیقا توانایی تبدیل شدن به «کودک»، «حیوان»، لیبرتین و لمس حالت پارادکس و چندچشم‌اندازی، تراژیک/کمیک جسم، عشق و زندگی را دارند و سپس با عبور از این کودک و حیوان قادر به دستیابی به جهانها و زبانهای نو و همیشه ناتمام هستند، قادر به ایجاد جهانی هزار گستره و ریزموار.

در معنای نیچه ای شاملوی عزیز دقیقا قهرمانی است که از «شتربودن» سنتی می‌گذرد و تا حدودی به «شیر» تبدیل می‌شود اما ناتوان به عبور از این حالت و ورود به حالت «کودک خندان و بدون تهوع» نیچه ای است، ناتوان به عبور بهتر از سنت و لمس هیچی و پوچی زندگی و هر روایت، حتی روایت عشق و انسان، و سپس ورود به عرصه هزارگستره زندگی و عشق است، به عرصه جسم و زندگی و عشق که یک «ماشین تولیدی» است و هم تولید یک ماشین دیگر و هر روایتش مصرفی مشخص دارد و خصلت درون‌بودی یا ایمانسسش « تولید مداوم خوانشها و اشتیاقات نو» است.

نقد لکانی شعر شاملو

در نقد لکانی موضوع همیشه درک «نظم سمبولیک» نهفته در متن است و اینکه این نظم سمبولیک چه نقشی به «خواننده یا بیننده و شنونده» می‌دهد. نظم سمبولیک نهفته در متن شاملو دقیقا بیان تمنای عمیق انسان و نیز انسان ایرانی است که همان جستجوی جاودانه بدنبال «بهشت گمشده، عشق گمشده، معشوق گمشده» است. این عشق گمشده که در نهایت همان مادر است، می‌تواند مرتب نامی جدید یابد، مثل رهایی و آزادی مدرن و هر بار می‌توان به لمس حالت و نامی از آن دست یافت اما هیچگاه کامل نمی‌توان به آن رسید.

این تمنای عمیق بشری انگیزه حرکت و خلاقیت مداوم بشر و جهان بشری است اما همزمان می‌تواند باعث گرفتاری یک فرهنگ و یا انسان در بحران شود اگر که نخواهد پی ببرد که دست‌یابی نهایی به او ممکن نیست. اگر نخواهد قبول کند که او هیچگاه نام نهایی عشق و معشوق و یا خویش را نخواهد دانست؛ اگر که نخواهد بر فانتسم خویش برای دستیابی به «بهشت گمشده» چیره شود و در عین تلاش برای یافتن عشق و موفقیت و آزادی همزمان قبول کند که روایت او از هر چیز و از عشق و زندگی تنها یک روایت و یک امکان است و همیشه «امکان و راه سومی» وجود دارد.

تنها با قبول هر چه بیشتر این «قانون و نام پدر» است که فردیت یک فرد یا حکومت قانون مدرن در یک جامعه می‌تواند بوجود آید و مرتب خلاقیت نوینی ایجاد کند .زیرا او حال می‌داند که «دیگری»، که خودش یا معشوق گمشده همیشه یک «دیگری متفاوت» است و همیشه می‌توان معنای متفاوت و نویی از خویش و عشق ساخت. ورود به این مرحله سمبولیک، به معنای ورود به عرصه «فردیت سمبولیک، قانون سمبولیک، تمنای سمبولیک» است و هر سه مرتب در حال تحول هستند و تحول در یک بخش به معنای تحول در بخشهای دیگر است.

در شعر شاملو ما شاهد این فردیت نو در زبان و در معناسازی برای عشق هستیم. شعر بزرگ شاملو دقیقا حس می کند که عشق دارای حالات مختلف است، خصلت فردی و انسانی آن را حس می‌کند و همین قدرت شعر شاملو است و اجازه می‌دهد که شعرش دارای معانی مختلف از عشق فردی، عشق جمعی، ازادی و غیره باشد و بتوان معناهای متفاوت دیگر از آن یافت اما وقتی دقیق بنگریم باز این معانی در چهارچوب یک روایت و نظم کلی باقی می‌مانند و اجازه ورود به عرصه های دیگر عشق مثل روایات چندصدایی و یا پارانویید، هزل‌گویانه، اروتیکی و غیره را نمی‌دهد.

این شعر هنوز همان شعر عارفانه است و قهرمانانه است. ازینرو این شعر یک «شعر رمانتیک و تراژیک» است و به شعر «تراژیک/کمیک» مدرن یا «شعر چندصدایی و چندچشم‌اندازی» پسامدرن وارد نمی‌شود و در مرز این قدرتها و امکانات نو می‌ایستد و جرات ورود به این جهان نو را ندارد، زیرا برای ورود به این جهان نو بایستی او هر چه بیشتر بر فانتسم و توهم خویش از امکان دست یابی به «مادر و عشق گمشده»، از امکان دست یابی به «وحدت وجود با مادر و با معشوق» چیره شود، هر چه بیشتر بر امکان دست یابی به « معنا و اسم دلالت نهایی عشق و دیگری» چیره شود و پا

به عرصه دیالوگ و چالش خندان و تراژیک/کمیک با «دیگری»، چه با مفهوم عشق و یا با معشوق بگذارد. تا بهتر حس کند که آزادی و عشق هیچگاه کامل بدست نمی‌آید و آزادی بدون قانون و عشق بدون کمبود و بدون اینکه همیشه یک جایش بلنگد، ممکن نیست.

ازینرو این «شعر بزرگ شاملو» حزن‌آلود و تراژیک است و ازینرو نمی‌تواند با فاصله گرفتن از این «فضای حزن آلود و تراژیک یا خشم‌آلود» دقیقا درک و لمس کند که چرا جامعه و فرهنگ ما، عشق ما همیشه در پی دست یابی به این «عشق آبی یا بزرگ، آرمان بزرگ، دیگری بزرگ و مطلق» بوده است و مجبور بوده است هر تحول خویش را در نهایت به این تبدیل کند که عشقش به نفرت و یاسی نو تبدیل شود و هر رهبرش به دیکتاتوری نو. چیزی که شاملو همیشه از آن عذاب می‌کشید و دقیقا در پی یافتن علتهای آن بود و اینکه چرا در جامعه ما «عشق را بر سر چهار راه تازیانه» می‌زنند. زیرا این عشق هیچگاه آن «عشق و چیزی» نبود که او خیال می‌کرد و یا دوست داشت که باشد، به جای اینکه از این توهم دست یابی به مفهوم عشق مطلق و حقیقت مطلق بگذرد و وارد عرصه و خیابان هزارگستره و هزار کوچه عشق و حالات مختلف تراژیک/کمیک عشق و اروتیک بشری شود.

ازینرو این شعر شاملو به ما خوانندگان دو نقش و حالت در نظم سمبولیک خویش می‌دهد، در ما شوق آرزوها و اشتیاقات مدرن و عشق را برمی‌انگیزد و «درد مشترک» را در ما زنده می‌کند، ما را به هم نزدیک می‌کند و همزمان ما را اسیر این «مونولوگ درونی و خزن‌آلود» درباره یار و عشق گمشده می‌کند و خشم به آنکه نمی‌گذارد به آن دست یابیم اما ما را به جهان سمبولیک و همیشه متفاوت «عشق تراژیک/کمیک» بشری نمی‌کند و به عرصه چالش و دیالوگ و جشن بشری و خلاقیت همیشه ناتمام عشق.

نقد بینامتنی شعر شاملو

قدرت بزرگ نقد بینامتنی در این است که نشان می‌دهد «هر متنی در پیوند با متون دیگر» است. هر انسانی و هر متنی به قول ژولیا کریستوا، از پایه‌گذاران تفکر بینامتنی، موزاییکی از متون و صداهای مختلف است. ژرار جنت، از پایه‌گذاران دیگر تفکر بینامتنیت، میان متن اصلی یا «زبرمتن» و متون زیرین یا «زیرمتن» پنج نوع از ارتباط تشخیص می‌دهد:

رابطه زیرمتن و رومتن می‌تواند به شکل بینامتنی (اینترتکستوالیتی) مانند رابطه سیتاد با متن باشد. در حالت دوم ارتباط به شکل پیرامتنی (پاراتکستوالیتی) مانند رابطه مقدمه با متن اصلی کتاب است. در حالت سوم متن زیرین، مانند نقد ادبی، ارتباط فرامتنی (متاتکستوالیتی) با متن اصلی دارد. در حالت چهارم ارتباط دو متن به شیوه بینامتنی اولیه (آرشی‌تکستوالیتی) است و ارتباط متن اصلی با ژانرهنری را نشان می‌دهد. در حالت پنجم که موضوع بحث ماست، رابطه زیرمتن با زبرمتن به شکل فزون‌متنی (هایپرتکستوالیتی) است و زبرمتن به اشکال مختلف، طنز، نقیضه‌گویی، تأییدکننده و غیره، هم در شکل و در محتوا، با متن زیرین ارتباط برقرار می‌کند. دو شکل اصلی این ارتباط فزون‌متنی :به شرح ذیل است

1/ یا مانند رابطه‌ی میان ادیسه هومر و کتاب « اولیسس» جویس، ارتباط به شکل ترانس‌فورماسیون سبک و محتوا از متن زیرین به متن اصلی، و از زیرمتن به زبرمتن است.

2/ . یا به شکل تقلید صورت می‌گیرد که در آن فقط سبک حفظ می‌شود، اما محتوا تغییر می‌یابد

موضوع مهمتر اما این است که این روابط مختلف میان «درون متن» و یا با متون دیگر که به حالتی شبکه‌وار است و هیچگاه تمام نمی‌شود، باعث می‌شود که این متون همیشه در دیالوگ و چالش با «دیگری» باشند و مرتب قادر به ایجاد خوانشی نو گردند و یا به خواننده امکان دهند که خوانشی نو از متن بیابد، آنچه که به قول بارت به «مرگ مولف» خوانده می‌شود. خصلت مهم دیگر این حالت بینامتنی این است که اکنون در متن و برای مثال در شعر ما با «راویان» مختلف روبروی و چالش و دیالوگ این راویان و چشم‌اندازهای مختلف با یکدیگر. اینجاست که به قول باختین « دنیا و جشن کارناوالی» رمان و متن آغاز می‌شود و متن و یا شعر لحظه تلاقی و دیدار روایات، لحظه دیدار مرگ و زندگی، زن و مرد و دیگران است و متن همیشه در لبه یک تحول و امکان لغزش و چرخش به یک خوانش و بحران نو، تولد نو دارد.

وقتی با چنین نگاهی به شعر «سرمای درون شاملو» برخورد کنیم، مشکل عمیق شاملو و ناتوانی او به ورود به این جهان نو و چندمتنی بیشتر معلوم می شود. در شعر شاملو با یک «دانای کل» و یک روایت معلوم از عشق روبروییم که از ابتدا تا انتها ادامه دارد. ما اینجا با یک «توصیف و تشریح» یک حالت از عشق روبروییم و نه دیدار شاعر و عاشق

با «دیگری»، با «عشق همیشه متفاوت»و ایجاد دیالوگ خندان و بحران و دگردیسی مداوم. در شعر شاملو ما با بحران عشق و حزن و خشم عاشق روبروییم اما این یک «بحران در خود گرفتار و اسیر مونولوگ» درونی است، زیرا وارد دیالوگ و نقد متقابل میان عشق و معشوق نمی‌شود تا متوجه شود که آنچه بدنبال آن میگردد تنها روایت و امکانی است و همیشه امکانها و جهانهای دیگر وجود دارد. بحران عاشق در متن که بحران یکایک ما ایرانیان و بحران عشق ایرانی است، دقیقا همین است که این انسان و عاشق در یک «مونولوگ درونی» در نهایت گرفتار است و نمی‌تواند هر چه بیشتر وارد عرصه دیالوگ و چالش و لمس روایات دیگران شود، وارد «جهان کاراناولی چندصدایی و چندروایتی» متن و زندگی شود. این مونولوگ درونی می‌تواند همینطور ادامه یابد و مرتب دلایل سیاسی/فرهنگی و فردی تازه ای برای درستی «جستجوی عشق و آزادیش» و شکست نوین آن بیابد، زیرا متوجه نیست که آنچه او عشق یا آزادی می‌نامد نیز فقط یک سناریو و یا یک امکان است و نه معنای نهایی عشق یا متاروایت عشق.

همین موضوع نیز باعث می‌شود که شعر شاملو ناتوان از دیالوگ و ایجاد حالت چندروایتی است. شاملو در «شعر آیدا در آینه» یک قهرمان تراژیک است که اگر با حسرت یک عاشق و قهرمان مردم و در نهایت مادر دیروز می‌خواست در «کاشفان فروتن شوکران» مردم را بدوش خویش گرد جهان بگرداند تا بدانند خورشیدشان کجاست، حال با شکست آرمانش می‌خواهد در «عشق» به این رهایی و ساحل نجات نهایی و به «معشوق گمشده» دست یابد. ازینرو آیدای شعر شاملو با تمامی زیبایی رمانتیک این عشق، یک «مادر/زن اثیری» است و این شعر باز هم یک شعر «حماسی/رمانتیک» است. ازینرو شاملو وارد دیدار عمیقتر با «دیگری» و آیدای شعر خویش نمی‌شود و اجازه نمی‌دهد که ما روایت و نگاه آیدا را در شعر ببینیم، آیدای زنده را و آرزوها و حسرتهای عشقی، انسانی، اروتیکی و غیره را لمس کنیم تا از این دیالوگ و دیدار شعر مرتب آبستن بحران و دگردیسی شود و بتواند پا به عرصه های جدید بگذرد. تا بدینوسیله شعر رمانتیک، حماسی و در نهایت تراژیک او بتواند به حالت «کارنوالی و خندان»، بازیگوش و چندصدایی دست یابد.

ازینرو شعر شاملو در واقع در متن عارفانه حافظ و مولانا که زیرمتنهای مهم این شعر هستند، خلاقیت و معنایی نو ایجاد می‌کند اما پیوند عمیقش با این متن عارفانه باعث میشود که نتواند به دیالوگ با «دیگری» بهتر دست یابد، حتی به نظربازی حافظانه و دیالوگهای شوخ چشمانه حافظ دست یابد و یا از او بیشتر رود و پا به عرصه چندصدایی و چندروایی بگذارد. او در نهایت اسیر همان معضل حافظ و مولانا باقی می‌ماند که ناتوانی از درک عمیق «هیچی و پوچی نهفته در معشوق و عشق» است و اینکه «عشق» همیشه همان «دیگری همیشه متفاوت» است، چه این تفاوت به حالت تفاوت صدای زن و نگاه زن باشد، یا دیگریهای دیگر.

سخن نهایی

علت ناتوانی نهایی شاملو و در واقع نسل پدران و مادران ما، همزمان علت شکستهای یکایک ما در دوران جوانی و نیز علت نهایی شکست هر آرزو و تحول بزرگ انسان بوده است. زیرا ما همه جزوی از این «آرزو و ماشین جمعی»، جزوی از یک «دیسکورس و فرهنگ و پروسه» هستیم. برای درک بهتر علت نهایی ناتوانی شاملو و یکایک ما بایستی از «دریدا» کمک بگیریم.

دریدا به خوبی بیان می‌کند که « در هر متنی یک المنت و جزء وجود دارد که در واقع همزمان کل متن و چهارچوب متن را می‌سازد و یا نقش اساسی در حالت متن و نگاه دارد». برای دریدا این «المنت» در واقع کلید درک ماتریکس و سناریو یک متن هنری مثل یک شعر و یا یک فیلم است.

اگر به شعر شاملو به دقت بنگریم این «المنت یا المان اساسی» که در واقع کل متن و جهان درونی شاملو را می‌سازد، در واقع «تیتر شعر شاملو» است که همان « بر سرمای درون» است. تیترهای شعر شاملو چون «شبانه»، «ابراهیم در آتش»، «بن‌بست» نقش مهم و اساسی در آثار شاملو دارند. در شعر بالا در واقع مفهوم «سرمای درون» موضوع اصلی شاملو و کلید درک بحران انسان ایرانی است.

سرمای درون حکایت از یک «کمبود یک تمنا یا اشتیاق» می‌کند. این سرمای درون حکایت از چیزی می‌کند که گویی انسان داشته است و حال از دست داده است. اما می‌تواند همزمان حکایت از چیزی بکند که شخص مایل بوده است که همیشه داشته باشد و برایش تلاش کرده است و حال می‌بیند که باز آن «بازنیافته و معشوق هنوز نیامده» را از دست داده است. ازینرو «سرمای درون» لحظه تلاقی همه اشتیاقات اجتماعی، عشق و فردی یک فرهنگ و جامعه نیز هست. فرهنگ و جامعه و انسان در بحرانی که دیگر نه می‌تواند به آرامش دروغین سنت بازگردد و نه هنوز جا و مکان نوین مدرنی یافته است، لنگ در هواست و نیاز به دیازپام ده ، اکسزی، تریاک و یا آرزوی مداوم یک ناجی دارد و از طرف دیگر هر چه می‌جوید باز آن را نمی‌یابد که فکر می‌کند از دست داده است.

بنابراین احساس «سرمای درون» می‌کند و از «عشق گمشده، مطلوب گمشده» سخن می‌گوید. عنصر بالغانه و سمبولیک این تمنا و یا شدت احساسی، آن خواست تحول و آزادی مدرن، حالات مختلف عشق است که باعث قدرت شعر شاملو و جاودانگی اش می‌شود. عنصر تراژیک و بحران‌زای این شعر و نگاه شاملو همان حالت نارسیستی یک جامعه و فرهنگ است که هنوز عاشق نگاه یک «مادر و معشوق گمشده» است و هنوز خوب پی نبرده است که این تمنای عمیق بدنبال «بهشت گمشده» در نهایت یک دروغ و توهم است و هیچگاه کامل بدست نمی‌آید. ازینرو این ملت یا مومن و اسیر یک نگاه کاهنانه است و میخواهد با پاک شدن اخلاقی و به کمک اطاعت از یک رهبر به این «بهشت اخلاقی و بی‌قانون و مطلق» دست یابد. یا قهرمان است و می خواهد با «پدرکشی و نجات مادر یا خلق» به این بهشت گمشده دست یابد و یا عارف و شاعر و عاشق «خراباتی» و شوریده حال بدنبال این «عشق و وصال ناممکن» است.

هر سه‌ی این حالات مرتب یکدیگر را در یک «دیسکورس» بازتولید می‌کنند و به هم تبدیل می‌شوند و هر سه‌ی آنها مثل شاملو از یک چیز بشدت هراس دارند. آنها از «سرمای درون» هراس دارند. زیرا سرمای درون در واقع یک شدت احساسی و یک احساس مالامال از خرد و بلوغ انسانی است و به معنای ورود به «عرصه هیچی و پوچی» و لمس شکست همه حقایق و آرمانهای خویش است. این خستگی و یاس و سرمازدگی به معنای ورود به نقطه «صفر» است، به سرمای قطبی و یا از طرف دیگر به «گرمای کشنده کویر» و لمس «هیچی و پوچی محوری» آنچه می‌طلبیم و می‌پرستیم. در معنای شعر بالا به معنای لمس شکست «مفهوم و تصورمان از عشق» و اینکه «عشق» نیز همیشه یک «دیگری متفاوت» است زیرا عشق نیز مثل هر روایت بشری در واقع اساسش «هیچی و پوچی و یک توهم» است و همزمان این عشق فانی و پوچ انسانی اساس بزرگی و شکوه انسانی و خلاقیت انسانی و «در ورودی» به جهان هزارگستره عشق و زندگی، به جهان هزار حالت متفاوت و سمبولیک از عشق تراژیک/کمیک و جشن انسانی، به جهان هزارمتنی، شبکه‌وار و همیشه ناتمام «عشق و جهان کارنوالی و چندصدایی» بشری است.

شاملو از هراسهای سنتی می‌گذرد و تن به نگاه نقاد مدرن و آرزوهای مدرن می‌دهد اما در نهایت باز اسیر «حالت عارفانه عشق ایرانی» و نیز متاروایت مدرن از عشق باقی می‌ماند و نمی‌تواند هر چه بیشتر به «هیچی و پوچی» تن دهد و اکنون وارد جهان «کودک و حیوان دلوزی» و یا وارد جهان سمبولیک و همیشه متفاوت لکانی شود و یا وارد جهان چندصدایی و چندمتنی «تفکر بینامتنی» و همیشه ناتمام.

سرمای درون شاملو هراس انسان ایرانی از لمس بهتر و عیمقتر «مرگ خدای» نیچه است و اینجاست که دقیقا نسلهای بعد از شاملو و دیگر پدران و مادران فکری ما، به ناچار برای ایجاد زبان و جهان نوین خویش مجبور به ورود به این جهان پارادکس، پارانویید/انتقادی، تراژیک/کمدی، مالامال از ایهام، تعلیق، روان‌پریشی شدند، مجبور به تحول به «حیوان و کودک»و لمس امکان هزاران حالت از عشق، اروتیک و جسم شده و هستند و آینده آنها بستگی به این دارد که تا کجا بتوانند پیش روند و هر چه بیشتر از این گذار اولیه و راه فرار اولیه، به یک «جهان نو و فردیت نو و تلفیقی» دست یابند. با این معیار نیز بایستی کار یکایک انها و خویش را بررسی کرد، آسیب‌شناسی کرد. زیرا اکنون زمان حضور هزاران ژانر و نگاه و حالت متفاوت، هزاران شاملو و هدایت و فروغ متفاوت است. هزاران فردیت چندلایه و متفاوت که بتوانند مثل پدران و مادرانشان هم در زبان قلمروزدایی کنند و هم با لمس قوانین و حالات زبان وفرهنگ خویش، در آن به یک «زایش نو» و ایجاد رنسانسی نو، روایتی نو دست یاند و هم قادر به عبور هر چه بیشتر از خطاهای پدران و مادران خویش و قادر به ورود به این جهان هزارگستره، سمبولیک و یا بینامتنی باشند. باری موضوع این است که ما از «سرمای درون» با خنده خرد شاد و عشق تراژیک/کمیک و با قدرت «هیچی و پوچی» حال قادر به ایجاد جهان متفاوت فردی و جمعی ایرانی، قادر به ایجاد جهان هزارگستره خلاقیت متفاوت هنرمندان و اندیشمندان مدرن باشیم. راه این است.

هر تحول عمیق اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی به معنای « شکاندن روایت و جسم کهن، ساختار کهن» و ایجاد یک «جسم نو، ساختار نو و جهان نو» است و این کار به یک شکل صورت نمی‌گیرد. به قول دلوز/گواتاری «ماشین اشتیاق نو» هم شور انقلابی و هم میل فاشیستی بوجود می‌آورد و اشتیاقات و ماشینهای مختلف دیگر. یا در معنای روانکاوی این حالات بینابینی و تلفیقهای مختلف، از تلفیق شکننده و شترمرغی تا تلفیق قوی میان سنت و مدرنیت، ناشی از ضرورت تحول است زیرا هر تحولی بر بستر یک دیسکورس صورت میگیرد، چه بر بستر دیسکورس «پدر» لکان و یا بر بستر بستر دیسکورس متفاوت فوکو.

حاصل چنین تحول چندجانبه و چند مسیری دقیقا این است که در شرایط فروپاشی هر چه بیشتر سنت و همه مفاهیم سنتی و در شرایط نبود مفاهیم جدید و قوی مدرن، حال حالات بینابینی فراوانی از «مفهوم عشق و اروتیک و حقیقت»، از مفهوم مصرفی و شترمرغی آن تا حالات خشم‌آلود، دو اخلاقانه یا دورویانه ، یا تا حالات روان پریشانه، چندشخصیتی و

سرانجام حالات چندلایه و روایات نو از عشق و اروتیک در صحنه شروع به رشد می‌کنند و حضور می‌یابند. انواع و اشکال هنرها و صداها در فضای این خلای نگاه حاکم و یا در زیر نگاه «این دیگری بزرگ و جبار» شروع به رشد می‌کنند. در این معنا بایستی برای مثال حتی چه خواست ازدواج موقت اسلامی، چه روابط یواشکی دختر و پسران، چه روابط ما مهاجران و غیره را اشکال مختلف این تحول نو در جستجوی جوابی برای «بحران جنسی و عشقی ایرانی» دانست.

هر کدام از این راهها و صداها در واقع امکان یک تحول نوست و هیچ راهی راه نهایی و برای همه نیست، همزمان هر کدام دچار ضعفها و خطاهایی که بناچار آنها را محکوم به بحران و شکست و محکوم به بازتولید سنت می‌کند. اصولا دستیابی به هنر خلاق و روشنفکری خلاق ایرانی بدون عبور از این مراحل چندپارگی و خشم و طغیان و حالات مختلف آن ممکن نیست. همانطور که اسارت در این بحران و مرحله گذار به معنای گرفتار در سنت ، گرفتاری در حس «وحدت وجود با معشوق» و اینبار به حالت میل «وحدت وجود با پوچی و خشم»، به حالت میل گذار از «کاهن اخلاقی و عارف عاشق تراژیک» به حالات مختلف «کاهن لجام گسیخته و عارف بی‌مرز و تشنه جنسی و عشقی» است. با چنین نگاهی است که میتوان هم تحولات مختلف را بهتر درک کرد و هم با آسیب‌شناسی این تحولات در نزد هر هنرمند، هم راه فردی و مسیر عبور او از این بحران و تلفیق او را بهتر از چشم‌اندازهای مختلف بررسی کرد و هم خطر نهفته بر سر راه او را بهتر درک و بیان کرد.

یکایک ما اجزای این ماشین تولید نو و پروسه جدید هستیم و راههای متفاوت آن و همزمان این تحولات نو به معنای ایجاد خوانشی نو از گذشته و ایجاد چشم‌اندازهای نو از متونی مثل «شاملو» و گذشته ماست. ما با ایجاد روایات نو برای حال و آینده همزمان به گذشته معنا می‌دهیم و او را از نو می‌آفرینیم، مثل این نقد قادر به روایتی نو و چندسیستمی از شاملوی بزرگ می‌شویم و به قول نیچه پی می‌بریم که ما برای بالا کشیدن خویش و دستیابی به اوج خویش بایستی پدرانمان و گذشته را نیز بالا بکشیم و به رنسانس و زایشی نو از سنت و زبان خویش، به تلفیق سنت و فرهنگ خویش با عشق و زندگی جدید خویش و ایجاد یک جهان چندلایه و همیشه متفاوت دست یابیم. ازینرو ما به بستر فرهنگی خویش و به پدران و مادران خویش، به شاملوی بزرگ خویش احتیاج داریم و از اینرو ما بایستی مرتب خوانشی نو از او و آنها بیافرینیم و شاملو را نیز از قهرمان بزرگ به شاملوی تراژیک/کمیک و زیبا تبدیل سازیم و آن شویم که هستیم. یعنی فرزندان خلف، شرور و زیبای نیاکان خویش که قادر به ایجاد یک «قلمروزدایی» نو در زبان و جهان و قادر به ورود به جهان هزارگستره و همیشه متفاوت و سمبولیک نوین هستیم، به جهان شبکه‌وار و بینامتنی و چندصدایی کارنوالی.

باری تفاوت مهم نسلهای ما و نسل شاعران و نویسندگان و پدران بزرگی چون شاملو، دولت آبادی و غیره تنها در این نیست که ما نسل «ضدقهرمانانیم» در برابر نسل «قهرمانان» کاشفان فروتن شوکران شاملو. همانطور که ما نسل جهان و عشق چندلایه، چندچشم اندازی، چندصدایی، پارادکس، تراژیک/کمیک هستیم در برابر نسل شاملوها که در نهایت « عاشقان رمانتیک» در پی «مادر/زن اثیری» چون آیدا بودند تا با بوسه او از انسان غارنشین به انسان نو تبدیل شوند و به گونه ای دیگر به بهشت گمشده مادرانه دست یابند که همیشه قهرمانان بدنبال آن هستند. بدین دلیل نیز قهرمانان حالتی تراژیک و عمدتا مرگی تراژیک دارند. با آنکه شاملو در پی عبور از این دوران نیز بود، در عین حفظ وفاداری بزرگش به انسانیت و دردهای انسانی.

اما اگر راه شاملوها و پدران ما، یا مادران ما چون فروغ عبور از جهان آرمانها و روحگرایی به سوی انسانگرایی و زمینی شدن بوده است، راه ما این است که حال نشان میدهیم که این جهان زمینی و انسان زمینی خود یک جهان سمبولیک و تودرتو و هزار حالت پارادکس گاه پارانویید، گاه خندان، گاه عاشق و گاه حقه باز و در یک کلام یک جهان و دیگری تراژیک/کمیک و همیشه ناتمام است، چه خود و چه معشوق، چه انسانیت و یا دیگری. موضوع دست‌یابی به جهان تلفیقی و چندمتنی همیشه ناتمام ماست، عشق و خرد شاد و شرور ما و هزار حالت آن، یعنی جهانی که من آن را حالت «عاشقان زمینی، عارفان زمینی، خردمندان شاد و مومنان سبکبال» ایرانی و روایات همیشه ناتمام و خندان آنها می‌نامم و زمان دیالوگ و چالشی همیشه ناتمام، خلاقیتی همیشه ناتمام.

ادبیات:

/1Deleuze- Guattari: Kafka.S.27

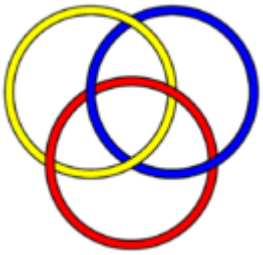
پس‌گفتار

امیدوارم پایان این کتاب در واقع شروعی برای ادامه کتاب توسط خوانندگان و بستری برای روایات نو و خندان آن‌ها از مدرنیت ایرانی و از جسم و عشق و خرد و ایمان خندان و سبکبال ایرانی باشد. ما تنها بر بستر این «وحدت در کثرت» و یا «کثرت در وحدت چندصدایی» درونی و برونی است که می‌توانیم به آن تبدیل شویم که هستیم و کار خویش را به پایان رسانیم و خالق رنسانس و جهان مدرن ایرانی پرشکوه، خندان و همیشه ناتمام باشیم. آفریننده رنسانس هنر و تفکر چندلایه و تلفیقی و مدرن ایرانی باشیم. باری امیدوارم که این کتاب قادر به اغواگری دیگر همفکران و دگراندیشان به این بازی نو باشد و قادر به آغواگری آن‌ها به خلق بهتر روایت خویش و حالت خویش و جهان سمبولیک خویش گردد. زیرا اکنون زمان هزار روایت و هزاره ایرانی است و ما نماد و تبلور و نخستزادگان این جهان نوییم. پس پایان این کتاب در واقع آغاز کتاب و ادامه کتاب توسط خواننده و روایات خندان آنهاست در یک چرخش بدون تکرار و در شکلی نو از بازی جاودانه و همیشه ناتمام زندگی و خلاقیت. باری بازی سنجش. آفرینش چشم اندازها و جهانهای نو، بازی تغییر و آفرینش هزار راه و عرصه، بازی هزار جسم خندان، بازی هزار حالت از عارف زمینی و عاشق زمینی، خردمند شاد و مومنان سبکبال آغاز شده است. بازی و دوران من، تو و ما آغاز شده است. چه جای تامل!

برخی واژهها و مفاهیم اساسی کتاب:

مفاهیم مهم نگرش لکان:

سه ساحت روانی سمبولیک/خیالی/ رئال یا واقع: هر پدیده انسانی و در کل هر حالت انسانی دارای سه بخش «سمبولیک، خیالی یا نارسیستی و نیز رئال و یا کابوس‌وار» است. این سه بخش در واقع به شکل «سه دایره برومه‌ای» درهم تنیده‌اند و ساختار روانی انسان و جهان بشری ترکیبی از این سه بخش است و آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر باشند و در هر عمل و حالت انسانی این سه بخش و سه حالت حضور دارند. انسان موجودی تمنامند و همیشه در ارتباط با «دیگری و غیر» است و این ارتباط می تواند به سه حالت سمبولیک، خیالی یا رئال باشد و یا به حالت تلفیقی باشد.



ساحت سمبولیک: عرصه مربوط به زبان است. واقعیت انسانی یک واقعیت سمبولیک است. زیرا این واقعیت همیشه در چهارچوب زبان قرار دارد و قابل تحول است. عرصه خودآگاه بشری و همه ی روایات بشری در این عرصه حضور دارند و به این دلیل قادر به تحولند. اما همزمان در هر پدیده ی انسانی دو ساحت دیگر نیز همیشه حضور دارند. در یک متن و اثر هنری ساحت سمبولیک «ساحت تعبیر و تفسیر» آن متن و پدیده است که در عرصه کلام و زبان رخ می دهد و می تواند تغییر بکند.

ساحت خیالی یا نارسیستی: این عرصه در واقع عرصه «تصویری» است و در یک متن و یا رفتار انسانی حالت نارسیستی به حالت «جذابیت» رخ می دهد. به حالت شیفتگی به دیگری و یا تنفر از دیگری رخ می دهد.

ساحت رئال یا واقع: ساحت رئال در واقع مرز جهان سمبولیک و روایات بشری است. ساحت رئال آن کویر و هیچی است که جهان سمبولیک ما و همه ی روایات ما از زندگی، از عشق و علم بدور آن آفریده می شود و ما هیچوقت نمی توانیم این ساحت رئال را درک کنیم یا بنویسیم اما بدون ساحت رئال اصولا جهان سمبولیک بشری نمی تواند بوجود آید و تغییر کند. ساحت رئال حضور خویش را به شکل شوک و کابوس نشان می دهد و باعث می شود که فرد به شکست جهان و نظرات سمبولیکش پی ببرد، به هیچی نهفته در آنها و سرانجام مجبور به تحول در جهانش گردد. ازینرو ساحت رئال عرصه خشونت و مرگ نیز است و از طرف دیگر ساحت رئال عرصه «تمتع» است.

در هر پدیده و رفتار انسانی هر سه حالت موجود هستند. ازینرو برای مثال وقتی ما از «عشق» سخن می گوییم، هم تعریفی سمبولیک از عشق داریم و هم دچار تصویر جذاب عشق و معشوقیم. از طرف دیگر بخشی از عشق همیشه تاریک و نامفهوم است و ما نمی توانیم هیچگاه عشق یا هر پدیده دیگر را کامل تعریف بکنیم و دقیقا همین بخش دارای یک حالت خراباتی و تمتع خراباتی است. موضوع مهم اما آن است که شکل سمبولیک و بالغانه بتواند به شکل اساسی رابطه با «غیر» و شکل اساسی لمس هر پدیده تبدیل گردد و مرتب بتواند، در نگاه به «غیر» و به تمنای خویش، ژوئیسانس یا خوشی نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه بخش خیالی تصور و میل خویش را و نیز تمتع کابوس‌وار میل خشونت و تجاوز و لمس قدرت مطلق در بخش رئال تصور خویش را به اشکال نوینی از تمنای فانی و چندلایه تبدیل سازد و مرتب تحول یابد. از بوسه تا عشق‌بازی و تا اندیشه بشری، همه مالامال از این سه بخش هستند و این درهم‌آمیختگی علت تحول مداوم جهان بشری و علت ضرورت خلاقیت بشری و عبور مداوم بشری از بحران به نگاه و خلاقیت و تمنایی نو تا بحران و نیاز تحول بعدی است. از این سه ساحت می‌توان به قول ژیژک شش شکل ترکیبی در نگاه و رفتار آفرید.

در رابطه سمبولیک فرد همیشه در یک حالت پارادکس با دیگری و غیر ارتباط می‌گیرد. یعنی هم به جهانش و به خواستش، به رقیبش، به «دیگری یا به غیر» عشق می‌ورزد و همزمان قادر به نقد و انتقاد از آنها و از خویش است. او

همیشه در رابطه‌اش در واقع در یک ارتباط تثلیثی، سه گانه قرار دارد که در این ارتباط، رابطه میان او و خویش، میان او و معشوق همیشه بر بستر قانون و دیسکورس نام پدر صورت می‌گیرد. یعنی از یک سو او می‌داند که همیشه فاصله‌ای هست و او هیچگاه به ذات نهایی خویش و رابطه و دیگری پی نمی‌برد و هر سخن او تفسیری و راهی و چشم‌اندازی قابل تحول و ناتمام است. از طرف دیگر او می‌تواند مرتب از ضلع سوم به خویش و رابطه‌اش بنگرد و خویش را نقد کند و روابطش را متحول سازد. رابطه نارسیستی یک رابطه دوگانه نگاه/نگاهی و سحرکننده است که در پی یگانگی نارسیستی است. ازینرو از نقد و فاصله و از دیدن خویش و هستی به سان یک چشم‌انداز قابل تحول هراس دارد. زیرا این نگاه سمبولیک تمتع و ژوئیسانس نارسیستی و یا رئال او را در هم می‌شکند و بهشت دروغین او را داغان می‌کند. انسان اسیر رابطه رئال کاملا در نگاه دیگری محو شده است و به ابزار دست او برای تجاوز و خشونت تبدیل می‌شود، مثل حالت یک تجاوزگر جنسی.

دیگری یا غیر: انسان در معنای روانکاوی لکان تمنای غیر است. مفهوم «غیر» بسیار وسیع‌تر از مفهوم «دیگری» است و هم دیگری مشخص مثل معشوق و رقیب را در بر می گیرد که به آن «دیگری کوچک» می گویند و و اخلاقف فرهنگ، خدا و دیگری انتزاعی، درونی و غیره را در بر می‌گیرد که به آن «دیگری بزرگ یا غیر بزرگ» می گویند و انسان مرتب در حال گفتگو با اوست. از گفتگو و دیدار با خدا تا با رقیب و خواب و تمنای خویش.

تمتع: تمتع یا ژوئیسانس در واقع اشتیاق عمیق انسان برای دستیابی به «معشوق گمشده» و پایان دادن به کمبود خویش است. تمتع انسانی خواهان چیرگی بر «قانون یا نام پدر» است که همان قبول کمبود خویش و قبول نیاز خویش به دیگری است، ازینرو تمتع در نهایت حالتی خراباتی دارد و انسان به خاطر این معشوق گمشده و دروغین مثل معتادی که اسیر ماده مخدر است، خود را به آب و آتش می زند. تمتع می تواند به حالت تمتع عمدتا مردانه یا «تمتع فالیک» و تمتع زنانه یا «تمتع دیگری» بروز بکند. در نظرات نهایی لکان تمتع دارای جنبه نوینی می شود و به عنوان اساس و پایه اشتیاق بشری از یک طرف یک «سینتهوم» ویا چیز پوچ است و همزمان اما اساس آزادی و جستجوی بشری است.

قانون یا نام پدر: انسان با قبول کستراسیون یا محرومیت از فالوس به قبول نام پدر یا قانون، به قبول کمبود خویش و نیاز خویش به دیگری دست می یابد و به فرد تبدیل می شود و به جهان سمبولیک خویش وارد می شود. فرد، تمنا و قانون یا نام پدر لازم و ملزوم یکدیگرند.

تمنا: انسان موجودی تمنامند یا آرزومند است و هر تمنای بشری در واقع قانون سمبولیک یا نام پدر را پذیرفته است، به این خاطر قادر به تحول و دگردیسی است. تمتع اما مجبور به تکرار و گرفتاری در بحران است زیرا نام پدر و قانون را نپذیرفته است.

فالوس: فالوس اسم دلالت «تمنا»ی بشری است و نماد کستراسیون یا نام پدر است. فالوس در نگاه لکان به معنای آلت تناسلی مردانه نیست بلکه او به عنوان «دال» تمنا حکایت از این می کند که انسان موجودی تمنامند است و این تمنا یا فالوس هیچگاه کامل بدست نمی آید. ازینرو بشر مرتب به جستجوی نو و به آفرینش روایات نو از زندگی و عشق و ایمان و علم دست می زند. فالوس به دو حالت «تمنا داشتن، فالوس داشتن مردانه» یا «فالوس بودن، تمنا بودن زنانه» ظهور می کند. این دو حالت زنانه و مردانه اساس بازی جنسی و عشقی و جنسیتی انسانها هستند و از آنجا که فالوس هیچگاه بدست نمی آید. ازینرو نیز نمی توان به معنای نهایی زن بودن یا مرد بودن، عشق و زندگی دست یافت و می توان بر اساس این دو حالت اولیه به روایات مختلف از عشق، اروتیک و یا زنانگی و مردانگی دست یافت.

فانتسم: فانتسم مجموعه خیالات و آرزوهایی است که در واقع به وسیله آنها تمناورزی بشری و بویژه تمنای جنسی بشری امکان پذیر می شود. رویاهای روزانه و یا رویاهای اروتیکی معمولا دارای این فانتسمها و توهمات بشری هستند. فانتسم اما آنگاه به یک خطر و به یک بیماری تبدیل می شوند که باعث شوند فرد خیال کند که به وسیله دستیابی به این خیال یا آرزو در واقع دیگربار به «تمنا و فالوس» دست می یابد، به قدرت و بهشت اولیه دست می یابد و یا به آن بازگشت می کند. فانتسم نهفته در نگاه بنیادگرایانه و بن لادن برای مثال این است که با کشتن ملحدان به بهشت و لذت بزرگ در بهشت دست می یابد. یا فانتسم نهفته در نگاه یک مرد یا زن نارسیست و خودشیفته این است که خیال می کند او تبلور «قانون و تمناست». او مظهر زیبایی و یا عشق است و یا او «هاله نور» دارد و نمی خواهد بپذیرد که او همزمان دارای ضعفها و خطاها و یا زشتیهای خویش نیز هست. همانطور که بیان شد هر تمنای بشری در خویش دارای فانتسم و توهمی نیز هست. وقتی ما عاشق می شویم، معشوق ما همزمان برای ما یادآور «زن و معشوق نهایی یا بزرگی» است که همیشه می جوییم اما همزمان این عشق دارای حالات سمبولیک و با پذیرش ضعفها و قدرتهای یار خویش و قبول فردیت او همراه است. اما اگر نیروی اصلی یک عشق بر اساس فانتسم دستیابی به بهشت و زن گمشده باشد، آنگاه این روابط عشقی شکست می خورد، زیرا هیچ زن یا مردی توانایی یکی شدن و یا رقابت با این تصویر

بزرگ و شکوهمند را ندارد و یا در حالات خطرناک فانتسم آنگاه میل انتقام جویی از دیگری بوجود می آید زیرا آنها با تصویر خیالی همخوانی ندارند.

دلوز/گواتاری:

نگاه دلوز/گواتاری یک نگرش «آنتی ادیپ» است و آنها می خواهند به باور خویش بر خطاهای نگرش روانکاوانه چیره شوند و هر چه بیشتر تحول و تغییر مداوم را از متاروایتهای مدرن و ساختارهای قدرت مدرن برهانند و به آنها امکان تحول ودگردیسی هزارگستره بدهند. دلوز نیز به «مرگ خدا» باور دارد و او حتی از لکان جلوتر می‌رود و هسته اساسی زندگی را یک حالت «ریزوم‌وار» می‌بیند که در آن از ترکیب دو میل و اشتیاق مثل یک بوته خار و یا یک لکه خون مرتب اشتیاقات و روایاتی جدید و متفاوت و در مسیرهای مختلف زاییده می‌شود. هزارگانگی و تحول مداوم و تولید اشتیاق متفاوت مداوم خصلت بنیادین این زندگی ریزومی و جسم‌گرایانه است. خصلت دیگر آن شکاندن مرتب اصول کلی و متاروایتها و ایجاد حالات مولکولاری و متفاوط است.

نگاه دلوز/گواتاری یک نگاه جسم‌گرایانه و ماتریالیستی است که در آن همه هستی و انسان «ماشینهای اشتیاق»، ماشینهای تولیدکننده اشتیاق و آرزو هستند و در واقع میان انسان و طبیعت، میان طبیعت و اجتماع تفاوتی نیست و هر دو یکی هستند. هر دو هم تولید کننده اشتیاق و هم خود اشتیاق تولیدشده هستند. اینگونه در نگاه دلوزی هر اشتیاق بشری حاصل ترکیب دو ماشین انرژی‌دهنده و انرژی‌گیرنده است و هر ترکیبی ایجادگر اشتیاقات موضعی است. برای مثال پستان یک ماشین ایجادکننده شیر است و دهان کودک ماشین مکنده. از طرف دیگر هر ماشینی به ماشینی دیگر وصل است و در یک رابطه دوگانه قرار دارد. همانطور که ماشین پستان به بدن و دهان به صورت در پیوند است. از تلاقی این دو ماشین اشتیاقاتی بوجود می‌آید که دارای سه خصلت اصلی تولید اشتیاق، تقسیم‌بندی اشتیاقات در مسیرهای مختلف و مصرف اشتیاق همراه با لمس لذت، درد و تعالی بخشی مختلف این احساسات می‌باشند.

اینگونه از ترکیب دهان و پستان انواع و اشکال لذایذ و اشتیاقات موضعی دهانی کودک، فانتزیهای اورالی، سخن‌گفتن و یا گازگرفتن، نفس‌کشیدن بوجود می‌آید. اینگونه با تلاقی دو ماشین به شکل ریزوم‌وار و به شکل یک بوته خار امکان رشد و تلفیق انواع و اشکال اشتیاقات جدید بوجود می‌آید. لحظه بوسه دو معشوق را بنگرید که هر عمل به عملی دیگر و به یک رقص جسمها و رشد بوسه به حرکت دست و پا و چشم و تولید مداوم اشتیاقات مختلف تا ارگاسم نهایی و درهم‌آمیختگی نهایی صورت می‌گیرد. تنها موضوع درک این تفاوت است که هر اشتیاق در پی ارضای خویش است و در خدمت هدف بزرگی مثل دست‌یابی به ارگاسم نیست، اما هر اشتیاقی، اشتیاقی نو و حرکتی نو، تغییر مسیری نو می‌آفریند و اینگونه یک ملودی به سمفونی و یک بوسه به یک رقص جسمها تبدیل می‌شود و این تکامل و تحول را پایانی نیست. در این معنا نیز در نگاه جسم گرایانه دلوز بدن انسان بر بستر حوادث و زندگیش هر لحظه به قالبی در می‌آید و گاه وقتی به نقاشی می‌نگرد سراپا چشم می‌شود و یا در حین شنیدن موزیک سراپا گوش می‌شود. این بدن در واقع دارای یک ارگانیسم نهایی نیست و در واقع یک هزارگستره و هزار امکان است که بسته به شرایط مرتب تحول می‌یابد و از تلفیق دو ماشین، مانند دو نگاه، موزیک و رقص، کامپیوتر و تن، انواع و اشکال «بدنهای بدون اندام و ارگان» را می‌آفریند و به شکلی نو در می‌آید، تا به لذت اشتیاقی و ارضای اشتیاقش دست یابد. همین ارضا ایجادگر تحولی نو و اشتیاقی نوست که در مسیرهای مختلف جریان می‌یابد و یا تعالی می‌یابد و خویش را ارضا می‌کند. از اینرو در نگاه دلوز خصلت بنیادین این ماشین تولید اشتیاق و آرزوست. نگاه لکان نیز دارای یک بستر ماتریالیستی و جسم‌گرایانه است که بویژه تحت تاثیر ماتریالیسم «بنتام» است، اما با این‌حال توجه اصلی لکان به عنصر سمبلیک و زبان سمبلیک است، در حالیکه در نگاه دلوز ما با جسم‌گرایی و ماتریالیسم پیشرفته روبروییم و جهان و طبیعت مجموعه ای از ماشینهای تولید اشتیاق و جسم نیز ماشین تولیدکننده اشتیاق است. موضوع مهم درک این پیوند بنیادی میان لکان و دلوز بر بستر مرگ خدای نیچه است که در نگاه هر دو ما با جسم سمبلیک و زبان سمبلیک روبرو هستیم، با روایات مختلف از جسم و جهان روبرو هستیم و نه با جسم طبیعی و غریزی. باآنکه در نگاه دلوز خود جسم و طبیعت دارای این عنصر سمبلیک و تلفیقی درونی، دارای این عنصر ایمانسس(ذاتی، درون‌بودی) است که باعث تولید مداوم اشتیاق می‌شود. همانطور که در نگاه نیچه جسم دارای خرد بزرگ خویش است.