

آسیب شناسی هماغوشی اروتیسم مدرن و  
مارک دساد با جان و روان ایرانی  
(۲)



داریوش برادری

نام:  
آسیب شناسی هماغوشی اروتیسم مدرن و مارک دساد با جان و روان ایرانی (۲)  
مؤلف:  
داریوش برادری (د.ساتیر) روانشناس / روان درمانگر (گشتالت)  
ناشر: نشر الکترونیکی مانیها  
۱۶-۱۱-۲۰۰۶  
[www.newproline.com](http://www.newproline.com)  
[www.maniha.com](http://www.maniha.com)

## آسیب شناسی هماغوشی اروتیسم مدرن و مارک دساد با جان و روان ایرانی (۲)

دیگر لیلی  
 که از دنده‌ی چپ آدم درز نکرد  
 برای برگم سرگم نمی‌کند  
 ومثل فاشقی که دور میز دنبال چنگال می‌گردد  
 مرا که جرم دیگری مرتکب شده‌ام در تورات گم نمی‌کند  
 نکند!  
 حالا که می‌توانم شبی دراز را به تختخوابم دعوت کنم  
 چرا در زن که مزرعه‌ی من توی قرآن است  
 لیلی وارد نکنم؟  
 باید مخ‌یکی که به این آلبوم عادت دارد بزنم

علی عبدالرضایی

## آسیب شناسی اروتیسم مدرن ۲

اروتیسم مدرن در پیوند تنگاتنگ با فرهنگ لیبرترین است. لیبرترین هم به معنای آزاد اندیشی و جان آزاد است و هم به معنای رهایی از قیود اخلاقی جنسی و چشیدن خواهشها، تمناها و امیال جنسی خود و تن دادن به امیال و لذت خویش است، حتی و بویژه آنجا که این خواهشها مرزهای اخلاقی را پشت سر میگذارد. ترکیب این دو معنای لیبرترین از جان آزاده فیلسوف و رسوای جنسی، تبلور خویش را در زندگی دو انسان لیبرترین یعنی سرانو دبرژاک ۱ (لینک) که ادموند روستاند داستانی رمانتیک/کمدی نیز درباره اش نوشت و بارها فیلم شد، و از طرف دیگر مارک دساد می‌یابیم. جالب اما اینجاست که دساد خود نیز فیلسوف است و یک روشنگر و بنابراین یک رسوای جنسی فیلسوف است. سرانو دبرژاک یک روشنگر و جان آزاده بود که در نوشته هایش به انتقاد از خودکامگی کلیسا و حکومت می پرداخت. مطمئنا خلیها فیلم سرانودبرژاک را دیده اند که زندگی نامه شاعری/شوالیه ای با دماغ بزرگ است که آزاده اندیش است و در خفا عاشق یکی از اقوام زیبای خویش بنام رکسانا است، اما بخاطر هراس از رد شدن عشقش از بیان آن خودداری میکند. و حتی وقتی رکسانا علاقه اش را به کریستیان که زیبای نادان و سربازی می باشد به او می گوید، او سعی می کند که با کمک به رقیبش و نوشتن نامه های رمانتیک او به رکسانا به او کمک کند. رکسانا با خواندن نامه ها هرچه بیشتر عاشق کریستیان میشود که بزودی حس میکند که او این وسط زیادبست. اما راز نمی تواند

برملا شود. آنگاه که سرانجام کریستیان بخاطر دسیسه فرد دیگری که او هم عاشق رکساناست، به جبهه جنگ فرستاده میشود و کشته میشود، رکسانا به تارک دنیا و کلیسا پناه می برد و ابتدا سالها بعد در لحظه مرگ سرانو در آغوش رکسانا راز این عشق برملا میشود. اینجا سرنوشت لیبرتین در عین میل به لذت و آزاده خواهی تراژیک است و لیبرتین یک قهرمان تراژیک/کمیک است و نیز آغشته به رمانتیک نیز می باشد. از طرف دیگر بسان سمبل لیبرتین مارک دساد<sup>۲</sup> (لینک) سادیست و لذت پرست است که با چاپ داستانهایش که در آن به تشریح فانتزیهای جنسی سادیستی، مازوخیستی و تبلیغ لذت پرستی می پردازد و ترکیبی از تشریح اروتیسمی/پورنوگرافی گونه فانتزیهای جنسی خویش، همراه با گفتارهای فلسفی مابین این عیاشیهای جنسی و تشریح آیین و برگزاری آیین قتل سادیستی قربانیانی می باشد. مارک دساد ابتدا کتابی درباره دختری جوان به نام جاستین را چاپ کرد که میخواهد به راه نجات وفادار باشد ولی مرتب بدیختی و بدبیری می بیند و گرفتار حوادث مختلف میشود و در کتاب دومش درباره خواهر او جولیت می نویسد که خوشگذران، جانی

و معشوق مردان فراوان است و در آخر خوشبخت و پولدار میشود. بعدها این دو کتابرا نیز با بخشهایی نو منتشر کرد و نیز نوشته ای اروتیک/فلسفی بنام <آموزشهای غیراخلاقی یا فلسفه در بودیر> که موضوعش

تشریح یک آیین پاگشایی و پذیرش جنسی و هوشی یک دختر جوان نجیب زاده توسط یک خانم نجیب زاده و دو مرد و تعدادی دهقان جوان می باشد که طی این مراسم یکروزه در میان و فاصله اجرای انواع عیاشیهای جنسی به نقد اخلاق و بحثهای فلسفی می پردازند. دساد در این کتاب اصل و ماکسیم اخلاقی خویش را برای یک اجتماع بیان میکند که همان اخلاق بخدمت گرفتن دیگری و جهان در پای خواست لذت خویش و لذت بری از شر و شرارت است. لکان این نوشته را در مقاله <کانت و دساد> به نقد می کشاند و تلاش می کند، فانتاسم و توهم دساد را تشریح کند و نشان دهد که کجا امیال او نماد انحراف جنسی و کجا نشان ورود او به جهان سمبلیک است و همزمان با مقایسه آن با کانت به شباهتها و تفاوتها این دو اخلاق اشاره کند، زیرا کتاب ساد چند سالی بعد از کتاب معروف کانت<sup>۳</sup> (لینک) بنام <نقد خرد عملی> نوشته شده است. کانت در این نوشته با نقد متافیزیک به این نتیجه میرسد که این خرد است که میتواند به موضوع اتیک یا اخلاق پاسخ گوید و نه مذهب. بر پایه نظر او عمل اخلاقی در انسان بوسیله سه کاتگوری اخلاقی بودن، اراده آزاد و اصول فرمانهای اخلاقی بلذات نهفته در انسان بوجود می آید. انسان اخلاقی عمل میکند، زیرا اخلاقی بودن نشانگر خرد انسان است که می خواهد رفتار پراکتیک انسانی را تنظیم کند و بنابراین اخلاقی عمل می کند زیرا بلذات می داند که خوب عمل کردن سودمند و خوب است. در نگاه کانتی انسان بسان موجودی که خویش سرنوشت خود را تعیین میکند و هوشمند است، دارای یک اراده آزاد است که با شنیدن این فرمانهای درونی میتواند خود را از بند خواهشهایش نجات دهد و اخلاقی تصمیم بگیرد. در برابر این اخلاق سودمندگرایانه و عمل گرایانه کانتی و اراده آزاد کانتی، دساد دستور اخلاقی خویش را قرار میدهد که از اراده و حق لذت بردن دفاع می کند و شربودن را اساس بشر و زندگی می داند و این ماکسیم اخلاقی را در فلسفه در بودیر بیان میکند:

»

اصل اخلاقی ساد : من حق دارم با جسم تو خوش بگذرانم. هرکسی میتواند این را بگوید و من از حقم استفاده خواهم کرد، بدون آنکه هیچ مانعی بتواند جلوی مرا بگیرد، از جسم دیگری بنا به میل لذت ببرم و عصاره لذتش را بفشارم.

قبل از اینکه با استفاده از نگاه لکان در مقاله <کانت و دساد> به بحث دساد و اروتیسم مدرن بپردازم، باید مفاهیمی را مثل انحراف جنسی مازوخیستی، سادیستی و غیره و تفاوت میان نوع سالم این گرایشات و نوع بیمارگونه آنها را از نظر روانکاوی معاصر بیان کنم و معنای این انحرافات را از نگاه فروید تا لکان کوتاه تشریح کنم، تا اینگونه بتوانیم هم بهتر به نقد دساد و اروتیسم مدرن بپردازیم و هم بعداً در حین بررسی این گرایشات در آثار هنرمندان ایرانی بتوانیم گونه های سالم را از نوع بیمارگونه شان جدا کرده و به آسیب شناسی گرایشات بیمارگونه بپردازیم.

## ۱/ معنا و مفهوم انحرافات جنسی در روانکاوی امروز

باید با تاکید بر این روند درست در روانکاوی مدرن به این نکته اشاره کنم که گرایشات جنسی مانند مازوخیسم، سادیسم، فتیشیسم و غیره دیگر به عنوان بیماری جنسی معرفی نمی شوند. یعنی همه این علائق و گرایشات معمولی و آزاد هستند، اگر هر دو طرف به دلخواه و به انتخاب به این گرایشات تن بدهند و مثلاً یک زندگی عشقی سادو/مازوخیستی را آغاز کنند و از طرف دیگر خودشان از این گرایشات خویش در زجر نباشند و آنها خوشبختی شخصیشان را در خطر این گرایش خویش

نبینید و نخواهند درمان شوند. در روند تکامل روانکاوی ما شاهد تحول مرتب کاتگوریها هستیم و حرکت بسوی لیبرالیسم جنسی و چند صدایی نو. برای مثال در مورد مازوخیسم و سادیسم ابتدا این فروید بود که با سالم خواندن فانتزیها و گرایشات مازوخیستی و سادیستی و غیره، بویژه در کارهایش از سال ۱۹۲۰ بعد و با ایجاد تئوری رانش مرگ، مازوخیسم و سادیسم را از کاتگوری بیماری بالذات در آورد و آن را سالم خواند. در باور فروید مازوخیسم و سادیسم وقتی بیمارگونه میشوند که در رفتار جنسی و شخصیتی بیمار مقام اول را و حاکم بر رفتار جنسی می یابند. یعنی هر سکس سالم می تواند فانتزیهای گوناگون فتیشیستی، تن نمایی و یا سادومازوخیستی داشته باشد و یا تجربه کند، که همه بخشهایی از یک سکس سالم هستند. برای مثال چه از شکل گازگرفتن و فشردن معشوق یا بازیهای جنسی با طناب بستن، بشرطی که این امیال و بازیها به تنها شکل ارتباط جنسی تبدیل نشوند. انحراف جنسی در این معنا وقتی می باشد، که یک بخش سالم سکس سالم به تنها شکل ارتباط تبدیل

میشود و از طرف دیگر با زور مثل سادیسم و یا تا حد ضربه زدن شدید روحی و جسمی به خود در نمونه مازوخیسم با معشوق صورت گیرد. اینجاست که اینها بیمارگونه میشوند. در تحول سال ۲۰۰۰ و با چاپ کتاب تکمیل شده > د س ام ۴ ار< آنگاه در تحول تازه ای در این مسیر حتی روابط جنسی تماما سادیست/مازوخیستی یا ویریستی سالم خوانده میشود و دیگر این روابط تک ساحتی و بیمارگونه دیده نمی شوند و تنها آنزمان که ارتباط بشکل اجباری و زورگویانه و یا با زخمی کردن خطرناک و کلینیکی خویش و دیگری همراه باشد، بیماری محسوب میشود. اینگونه ما شاهد گذار از یک نگاه تک محوری به یک نگاه چندمحوری در روانکاوی و دیسکورس جنسی جامعه هستیم. این موضوع بویژه از آن جهت جالب است که مازوخیسم و سادیسم و دیگر گرایشات جنسی تا سال ۱۹۹۴ و در چاپ کتاب د م اس ۴ مرجع بیماریهای روانکاوی هنوز جزو بیماریهای فونکسیون جنسی محسوب می شود و به عنوان یک اختلال شخصیتی بیمارگونه فرقی میان رابطه سالم و بیمارگونه گذاشته نمیشود. اما همان سال کمیته ناشر کتاب شروع به بخش اضافات و مقالاتی کرد که در آن کسانی را که در روابط و گروههای سادومازوخیستی و مشابه رفت و آمد دارند، سالم و نرمال خواند. به این خاطر نیز در بخش تکمیلی این کتاب در سال ۲۰۰۰ یعنی در کتاب د م اس ۴- ار انحرافات جنسی از کاتگوری اختلالات فونکسیون جنسی خارج میشود و جزو کاتگوری پارافیلی قرار میگیرد و معیار بیمار بودن یک انحراف جنسی فقط همان دو اصل بیان شده عدم انتخاب آزادانه پارتنر یعنی بزور وادار کردن دیگری به ارتباط سادیستی و مازوخیستی و زندگی جنسی و نیز اصل ناراضی بودن شخصی بیمار از این گرایش و پایین آمدن حس سعادت سوپیکتیو شخص بیمار است. یعنی بیمار آزادانه میخواهد از این گرایش دست بردارد، چرا که زندگیش را در مخاطره می بیند. برای مثال دو معیار مازوخیسم بیمارگونه در ص ۶۲۳ (۵) این کتاب اینگونه بیانم میشود

« ۱. فانتزیهای جنسی، نیازهای جنسی پر قدرت و یا رفتارهای در یک فاصله زمانی حداقل شش ماه مرتب تکرار شونده، که یک عمل(واقعی و نه شبهه گونه) تحقیرشدن، کتک خوردن و با طناب بسته شدن و دردهای مشابه را در بر دارد

۲. این فانتزیها، این نیازهای جنسی پر قدرت و چنین رفتارهای باعث دردهای از لحاظ کلینیکی مهم میشوند و یا تاثیر منفی بر عملکردهای اجتماعی، کاری و بخشهای مهم دیگر زندگی بیمار میشوند.»

اینگونه با جدا سازی مازوخیسم سالم که در روابط آزادانه میان یک جفت پارتنر عشقی یا اروتیکی سادومازوخیسم بیان خویش می یابد و یا در استفاده از این گرایشات جنسی توسط عاشقان و دلباختگان غیر سادیست و مازوخیست در روابط عشقی ویا جنسیشان و برای تجربه و جذب بخشهای دیگری از فانتزیها و جهان عشقی/جنسی خویش و بشکل آزادانه و میل دوطرفه شکل میگیرد، از مازوخیسم و سادیسم بیمارگونه، از خودنمایی و چشم چرانی بیمارگونه، که عنصر اساسیشان اسارت جسم و فرد در بند یک گرایش خویش، ضربه زدن به خویش و دیگری و ناتوانی از جذب این تمنا در جهان سمبلیک خویش و باروری خویشمی باشد، در واقع نه تنها با قبول سالم بودن این گرایشات به تنوع زندگی عشقی و جنسی انسانها کمک می رسانند بلکه این نگاه نو به درک بهتر حالات بیمارگونه آن و چگونگی درمان آن منتهی میشود. زیرا اکنون بیماران هرچه بیشتر با اعتماد به جسم و خواستههای خود و بدون احساس گناه در پی آن خواهند بود. با درک علل بیماری خویش و بحران درون بیماری خویش، به جذب بخش سالم این علائق خویش و یافتن معنا و تعالی بخشی لذت نهفته در بخش بیمارگونه آن دست زنند و اینگونه به بلوغ روحی خویش و تبدیل مازوخیسم بیمارگونه به تمنا انسانی مازوخیستی خویش دست یابند. در این معنا مازوخیسم و سادیسم بیمارگونه، خودنمایی و چشم چرانی بیمارگونه هرچه بیشتر کارا کتر اعتیاد را بخود میگیرند و مثل اعتیاد به هر چیز، چه به سکس، چه به ماده مخدر، چه به قمار و یا هر چیز دیگر، به معنای چسبیدن روان و جان به یک مطلوب بزرگ و ناتوانی از جذب و انطباق این خواست در جهان سمبلیک خویش می باشد، تا بتواند با این

جذب میل خویش و باروری خویش به قدرتی نو و لذتی نو دست یابد. جالب اینجاست که در نگاه لکانی میتوان به درک این نزدیکی میان انحراف جنسی و اعتیاد بسان اشکال مختلف نوبروز یا اختلال روانی و اشکال مختلف اسیر یک خواست و اشتیاق خود بودن دست یافت. این تحولات مثبت در روانکاوی که تحت تاثیر روند لیبرالیسم جنسی و گذار از تک نگاهی در روانکاوی بسوی چند نگاهی و مبارزه شهروندانه خود این اقلیتهای جنسی نشات می گیرد، بیاور من و نه تنها من سرانجام بدان منجر خواهد شد که کل این گرایشات به عنوان گرایشات و هویت‌های جنسی مختلف و نرمال هرچه بیشتر توسط جامعه و فرد به رسمیت شناخته شوند و آن بخش بیمار که بزور یا دیگران امیال خویش را ارضا میکند و یا باعث داغانی زندگی فرد میشود، در حالت اولش به عنوان جرم جنسی و شناخته شده و بررسی شود که الان هم جرم جنسی هست و یک پدیده

چندعلتی محسوب میشود و اینگونه بررسی میشود و دومین حالت نیز هرچه بیشتر بسان یک بحران بلوغ و ضرورت قبول میل خویش و جذب آن در جهان خویش و چندهویتی یا گرایشی شدن مورد بررسی قرار میگیرد که اکنون نیز در این مسیر روانکاوی در حرکت است. این روند بیاور من در روانکاوی اجتناب ناپذیر است. جالب است که دید، همجنس خواهی نیز همین راه را رفته است. با مبارزه خود آنها و ابتدا حتی با مخالفت بخشی از روانکاوان از عرصه انحراف جنسی و بیماری به کاتگوری مشابه با کاتگوری پارافیلی تبدیل میشود که در آنجا فقط موضوع درمان همجنس خواهانی است که از جهت یابی جنسی خود ناراضی اند و دو سال بعد کلا در اوایل سالهای هفتاد این کاتگوری را کامل برمیدارند و همجنس خواهی کامل آزاد و نرمال قلمداد میشود. روانکاوی بسان بخشی از جهان معاصر که در حال گذار و دگردیسی از یک مدرنیته تک صدایی به یک پسامدرنیته چندصدایی و چندهویتی است، مجبور است این راه را برود و خوشبختانه بخش اعظم روانکاوان و روانپزشکان در همین مسیر می اندیشند و از طرف دیگر و خوشبختانه جنبش خود این اقلیتهای جنسی راهی جز تغییر و تحول برایشان نمی گذارد. باری در آینده ای نه چندان دور حتی گفتن اقلیت جنسی در مراجع علمی خود زیر سوال خواهد رفت، زیرا امروز با ایجاد پژوهشهایی چون پژوهش جنسیتی بویژه از طرف فمینیستها و ایجاد تفکراتی ساختار شکنانه مانند کنیور توری و نقد پسامدرنی کسانی مانند جودیت باتلر از نگاه مدرن و حتی از نگاه کسی مانند لکان در بخش مربوط به جنسیت و تلاش برای عبور از نظم و دیسکورس دگرجنس گرایانه نورماتیو بسوی نظمی جدید و چندهویتی، پایه های ایجاد یک جامعه چند جنسیتی و چندهویتی و عدم برتری هویتی بر هویت دیگر در حال گذاشته شده است. البته این به معنای آن نیست که من همه نظرات اندیشمندانی مثل باتلر را قبول دارم ولی این گذار و این نقد بسیار مهم است و من در بخش چهارم این نوشتار در < آسیب شناسی فمینیسم ایرانی > به تشریح فمینیست پسامدرنی و بحث جنسیت و تشریح انتقادات جودیت باتلر و نیز دریدا به لکان در موضوع جنسیت و تک قدرتی مردانه در نگاه لکان می پردازم و همزمان نقد و نظر خودم را نسبت به نکات مطرح شده بیان می کنم.

انحرافات جنسی از مازوخیسم تا سادیسم بیمارگونه، از چشم چرانی تا خود نمایی بیمارگونه در نگاه فروید در واقع حاصل فیکس ماندن و ثابت ماندن بر یک لذت جنسی ماقبل ادیپالی بخاطر کمپلکسهای ناشی از اختگی و محرومیت است. یعنی منحرف جنسی به محرومیت و قبول نام پدر تن میدهد، اما این تن دادن ناموفق است و امیال و فانتزیهای پس زده شده بدنال قتل پدر و زنا با محارم، اکنون در قالب چسبیدن به یک لذت اورالی و یا آنال/ سادیستی ماقبل ادیپالی برمیگردد و حق خویش میطلبد و تا زمانی که بیمار جنسی با چیرگی بر کمپلکس اختگی خویش و هراس خویش این خواستها را در جهان خویش تعالی نبخشد و جذب نکند، محکوم به تکرار است. برای مثال فروید در مقاله خویش در باب فیتیشیسم در سال ۱۹۲۰ (۶ لینک) علت بیماری فیتیشیسم را یک < نفی و خودگول زنی دوگانه > کودک پسر می داند. فیتیشیست باور دارد که مادر هنوز صاحب آلت جنسی مردانه و یا فالوس است و نمی خواهد بپذیرد که در واقع این فالوس به پدر تعلق دارد. اینگونه فیتیش برای فیتیشیست تبلور فالوس یا ذکر است. البته فروید از پنیس یا آلت مردانه صحبت میکند و نه از فالوس یا (نره، نرگی- ترجمه آشوری در کتاب فرهنگ علوم انسانی)، زیرا در نظر او فیتیشیست تنها مرد می تواند باشد که یک خطا بود. در تحقیقات مدرن و بویژه توسط لکان و شاگردانش به این نتیجه جدید رسیده اند که در واقع فروید خود انحراف جنسی را یک بیماری نمیداند بلکه یک درگیری درونی و دوره گذار می بیند، همانطور که فروید از نظر این نگاه جدید در آخرین نظریاتش در باب همجنس خواهی، در واقع خود به سالم و نرمال بودن همجنس خواهی اشاره میکند که در بحثی دیگر به این موضوع می پردازم. موضوع این است که با رشد مکتب < روانشناسی من > و لزوم کاتگوری کردن بیمارها، آن بخش از نظریات فروید که هرچه بیشتر به این تفکر میخوردند، مورد استفاده قرار گرفت و بخش دیگر نظریات او که بویژه از بعد از سال ۱۹۲۰ و با ایجاد رانش مرگ شکل و دوگانگی لیبدو شکل میگیرد، کمتر بکار برده میشود. یک مثال دیگر می زنیم. برای مثال مازوخیسم و سادیسم در نگاه فروید (لینک بالا) دو روی یک سکه اند و میتوانند به هم تبدیل شوند. اینگونه اگر سادیست معضل کمپلکس اختگی خویش و فانتزیهای قوی باقیمانده در پی مادر و نفی پدر را بدینوسیله ارضاء میکند که این فانتزیها را بشکل فیکس ماندن در

حالت ماقبل ادیپالی آنال/سادیستی و بوسيله فراافکنی امیال خویش بر دیگران و تنبیه دیگران تجربه میکند و در واقع در لذت سادیستی اش و با تنبیه دیگری نقش فرامنی را بازی میکند که دیگری را بخاطر داشتن چنین فانتزیهایی زجر میدهد و بدینوسیله هم فانتزی و هم خشم فرامن خویش به آن را تجربه و عمل میکند، مازوخیست برعکس بخاطر این احساس گناه ناشی از فانتزیهای خود، جسم خویش را به محل تنبیه و ارضاء این فانتزیها تبدیل میکند. مازوخیست سادیست را به فرامن خویش تبدیل میکند و سادیست مازوخیست را به تبلور فانتزیهای ناخودآگاه خویش در پی میل قتل پدر و تصاحب مادر، از اینرو بازی متقابل آنها یکدیگر را تکمیل میکند. بعد از ایجاد رانش مرگ

فروید سادیست و مازوخیست را بسان نشان و تبلوری از این رانش مرگ می بیند. رانش مرگ اما ضد رانش زندگی نیست بلکه مکمل آن می باشد و این دو بدون یکدیگر نمی توانند باشند و تنها آنگاه که این رابطه دیالکتیکی بهم میخورد و رانش مرگ بر رانش زندگی چیرگی می یابد، سادیسم و مازوخیسم و یا خشونت شکل خطرناک و بیمارگونه میگیرد. فروید اولین کسی بود که با این نوع نگاه خویش به این انحرافات و سالم خواندن اساس و مغز این گرایشات باعث آن شد که این انحرافات بسان یک خطای در مسیر تکامل و رشد انسان ناشی از معضلات درونی و یا عدم تناسب صحیح دو گرایش مرگ و زندگی دیده شوند و نه بسان یک بیماری پایه ای و بی هیچگونه اساس سالم و منطقی. در نگاه جدید فروید برای مثال مازوخیسم شامل سه بخش <مازوخیسم اروتیکی> که در رابطه جنسی و میل سالم به تجربه حالات مازوخیستی از بسته شدن با طناب تا بازی ارباب و بندگی و غیره وجود دارد، و بخش دوم <مازوخیسم فمینیستی> که در نگاه فروید زنان بیشتر به این لذت مازوخیستی در رابطه و سکس تن میدهند و سرانجام <مازوخیسم اخلاقی> که نمادش را در احساسات گناه و یک فرامن قوی نشان میدهد. هر سه این بخشها سالم است، تا آنزمانی که باعث داغانی فرد و اسارت او در بند یک خواست خویش نشده باشند. برای درک تکامل بعدی روانکاوی در زمینه انحرافات جنسی و درک نظریه <روانشناسی خود> و <تئوری ارتباط ابژه ای> بعد از فروید که در آن روانکاوی از <رانش محوری> به سوی توجه به محیط اطرف کودک و رابطه و تاثیر متقابل میان انسان و محیط اطرافش عبور میکند، تا تئوری لکان و تحول بعدی در روانکاوی مثالی میزنم. یک شرمگاه نما (خود نما، هر دو ترجمه از آشوری ۱۴۱ فرهنگ علوم انسانی، ویراست دوم) یا اکسپهییسیونیست را در نظر بگیرید که ناگهان در پارکی بر شما از پشت درختی ظاهر میشود و شلوراش را پایین میکشد و آلتش را نشان میدهد و یا در برابر نگاه وحشت زده و هراسان شما خودارضایی میکند. فروید در این کار شرمگاه نما یا به ترجمه من تن نما تبلور یک فیکس ماندن در مرحله ماقبل ادیپی را بخاطر هراسهای اختگی می بیند. هر کودکی در مرحله ای سنین ابتدایی از دیدن تن خویش و یا دیگری لذت می برد و این ماندن در این مرحله ماقبل ادیپی و ناتوانی از عبور از هراسهای اختگی و تعالی بخشی فانتزیهای خویش اساس مشکل تن نما در نظر فروید است. اینگونه برای تن نما در اساس آنچه باعث لذت تن نمایی میشود، نه نگاه دیگری بلکه ارضای این امیال باطنی خویش و رفع هراسهای اختگی بشکل تکرار این لذتهای ماقبل ادیپی است. تئوری رابطه ابژه ای اما به موضوعی جدید اشاره می کند و آن این است که تن نما به عکس العمل دیگری احتیاج دارد وگرنه لذت جنسی نمی برد. آنچه اساس لذت او را تشکیل میدهد، هراس و وحشت بیان شده در نگاه عابر است که بیانگر معضلات تن نما در روابط کودکی و ماندن در این روابط است. به این خاطر نیز بیاور این تئوری اگر عابر بجای وحشت زدگی راحت از کنار تن نما رد شود و او را جدی نگیرد، تن نما نمی تواند به ارگاسم دست یابد. لکان یک قدم جلوتر میروید و میگوید تن نما به نگاه دیگری احتیاج دارد، ولی نه در اساس برای دیدن ترس دیگری که در او لذت ایجاد می کند، بلکه دیدن نگاهی دیگر در چشمان اوست که با ناخودآگاه خود تن نما در ارتباط است و او اسیر این نگاه است و این نگاه؛ نگاه پدر جبار و لذت پرستی است که همزاد و نقطه مقابل نام پدر است و وقتی به قانون و تمنای دیگری نمی گذارد. بقول لکان تن نما در همان لحظه که به دیگری می نگرد، احساس می کند که نگاهی از درون او که دقیقاً جایش را نمی داند به او زل زده است و این نگاه زل زده او را اسیر خویش می کند، تا به خواستش عمل کند. اینگونه لکان در انحراف جنسی مانند تن نمایی و یا سادیست و مازوخیست تبلور اسیر نگاه پدر بودن را می بیند و بدین دلیل نیز <پرورزیون> را <پرورزیون> می نامد که با این اضافه در زبان فرانسوی پدر به آن اضافه میشود. (۶) اما مگر نام پدر نام قانون جنسی و اساس قانون و باعث رشد انسانی به عرصه سمبلیک و رهایی از عرصه و هویت خیالی و رابطه ثنوی نارسیستی و فریبنده با تصویر خویش یا دیگری و ورود به رابطه سه گانه و تثلیثی با دیگری که همان رابطه با فاصله و داشتن زاویه ای سومی به نام نام پدر یا اخلاق نمی باشد که در نهایت انسان را از این فریبندگی تصویری نارسیستی نجات می دهد و به عالم تمنا و رابطه سه گانه با خویش و معشوق یا هستی می آورد که مرتب قابل تحول و دگرپس می باشد؟. برای درک این موضوع باید به کتاب معروف <توتم و تابو> اثر فروید اشاره کنم که در آن فروید به این اسطوره اشاره می کند که در ابتدا پدری قهار وجود دارد که همه زنان از آن اوست و او قادر به لذت یابی محض و مطلق است. فرزندانش برای دست یابی به لذت او را می کشند و می خواهند جای او را پر کنند، اما هراس فرایشان میگیرد و می بینند که این جایگزینی ممکن نیست، پس حیوان توتم را بوجود می آورند و تابوی عدم کشتن توتم را که اساس قانون جنسی و عدم زنا با محارم میشود و اینگونه با قتل پدر او از پدر لذت بر به نام پدر و نماد قانون تبدیل میشود. این اسطوره طرف دیگر اسطوره ادیپ است. انسان در مرحله ادیپی با قبول محرومیت و قبول نام پدر به ساخت انسانی سمبلیک وارد میشود و فرد

یا سوژه فانی می‌گردد که در ذات خویش دوگانه است، زیرا همیشه مثل نوار موبوس از خود به دیگری وصل می‌شود و بالعکس و سوژه نقطه تلاقی <من> و <دیگری> و در واقع <من> همان دیگری و تمنای دیگری یا همان تمنای ناخودآگاه خویش است و رابطه اش با هستی سه گانه یا تثلیث وار و در عرصه

زبان است. این اسطوره قتل پدر چگونگی بوجود آمدن نام پدر را توضیح می‌دهد. اما همانطور که می‌دانیم هر پس زدن میل و سرکوبی به معنای آن است که این میل به گونه ای نو و در شکلی نو، چه به شکل استعاره یا مجاز دیگرار به ذهن ما بر می‌گردد. اینگونه نیز تصویر پدر لذت بخش و مطلق گرا در ناخودآگاه آدمی باقیست و در انحراف جنسی ما شاهد بازگشت این ناخودآگاهی هستیم. منحرف جنسی در ناتوانیش در قبول کامل محرومیت و نام پدر، فانتزیهای جنسی اش در پی نفی پدر و تصاحب مادر را بشکل زنده شدن دوباره این پدر جبار و لذت پرست تجربه می‌کند که او اسیر نگاهش است و همه چیز برای نگاه او می‌کند. اینگونه تن نمای بالای ما وقتی خویشرا به عابر نشان می‌دهد، در نگاه عابر تنها بدنال حس وحشت نیست، او در نگاه عابر نگاه این شیئی یا پدر جبار را می‌بیند که به او می‌نگرد و منحرف به خواست او عمل میکند زیرا در یک رابطه خیالی و نارسیستی و دوگانه با این نگاه پدر جبار خویش قرار دارد و اسیر اوست و ناتوان از عبور از این ثنویت یا دوگانگی حیث و عرصه خیالی به سوی عرصه سمبلیک و تثلیثی و تعالی بخشی و جذب نگاه پدر جبار خویش و با انحراف جنسی در جهان سمبلیک خویش و بسان تمناهای نوی خویش می‌باشد، زیرا تنها با عبور به این عرصه سه گانگی و تثلیث او هم قادر خواهد بود این امیال جنسی و فانتزیهایش را در جهان خویش تعالی بخشد و جذب کند و هم با ایجاد رابطه سه گانه با تمنای نوی خویش که همیشه بخش سومش قانون یا نام پدر است، مانع از اسیر نگاه او بودن شود. جالبی این موضوع در این است که لکان اشاره می‌کند، ما هر وقت به چیزی یا تابلویی نگاه می‌کنیم، در همان لحظه از طرف تابلو و دیگری نگریسته می‌شویم. این حالت <آشناگری> که به انسان در چنین لحظاتی دست می‌دهد، بقول فروید یادآور آن است که این نگاه برای ما، نماد ناخودآگاهی ما و امیال پس زده ماست. از این رو هم غریبه و هم اشناست و احساس ترس ایجاد میکند و حتی در مواردی به کابوس می‌انجامد. این نگاه پدر جبار و لذت پرست که منحرف جنسی اسیر اوست و در دیگری او را می‌بیند و او را افسون می‌کند، علت اسارت او در مازوخیسم و سادیسم بیمارگونه و یا در تن نمایی و یا چشم چرانی بیمارگونه است. به این خاطر نیز منحرف جنسی در پی رابطه متقابل که اساس تمنا و ارتباط جنسی و عشقی بشری می‌باشد نیست. تمنای سالم مازوخیستی و سادیستی در رابطه عشقی یا اروتیکی سادومازوخیستی و یا در عشق اروتیک و عشق جنسی معمولی دارای این خصلت تاثیر متقابل و وابستگی به تمنای دیگری بودن است. اگر اینجا ما به گرایش سادیستی و مازوخیستی خویش در ارتباط تن می‌دهیم و هر نوع بازی ارباب/برده ای و یا غیره را تجربه می‌کنیم، اینجا این کار با انتخاب و وسوسه متقابل صورت می‌گیرد و در تمنای مازوخیستی و سادیستی آدمی در پی تمنای دیگریست که بدان وسیله هم عشق و علاقه اش را به معشوقش از جهتی نو نشان دهد و هم در چشمانش و انتخاب آرادانه معشوقش و همراهش ببیند و لمس کند که معشوقش در او چه می‌خواهد و چه می‌بیند. اینجا بیان و لمس تمنا بدون همراهی و خواست دیگری غیرممکن است، زیرا تمنا نام دیگر قانون است و اینگونه در هر رابطه ای با خویش و دیگری ضلع سوم این مثلث یعنی نام پدر و قانون حضور دارد. در انحراف جنسی اما برای شخص بیمار موضوع نه نگاه دیگری و خواست او بلکه خواست نگاه پدر و اسیرماندن در حیث خیالی، دوگانه و تصویری نارسیستی می‌باشد. نگاهی که می‌تواند به هر ایزه ای وصل بشود و از آنجا به او بنگرد و او اسیر افسون این نگاه در پی اجرای خواست او می‌باشد، مانند بیمار فیلم <پسیکو> هیچکاک که با چاقو به قتل دیگران می‌پردازد. با آنکه در آنجا بظاهر این نگاه مادر است که او را بدین کار وامیدارد، اما در پشت آن این پدر جبار و لذت پرست نهفته است. با چنین تعبیری از انحراف جنسی راه درمان آن نیز مشخص می‌شود. بیماری جنسی یک اسم دلالت است و یک حقیقت انسان که باید در جهان سمبلیک جذب شود و بدینگونه از خوشی کابوس وار یا تمتع و رابطه خیالی دوگانه به تمنا و ارتباط سمبلیک و سه گانه تبدیل شود که همیشه متقابل است و پارادکس، زیرا تمنا تمنای دیگریست و سوژه فقط از طریق حذف خویش بسان فاعل و اراده و تن دادن به هویت و یا فانتزی ایی نو از خویش به تمنای دیگری دست می‌یابد و به یک وحدت در کثرت یا کثرت در وحدت تبدیل می‌شود. اینگونه فرد با جذب و تعالی بخشی فانتزیهای خود در پی قتل پدر و بدست آوردن مادر در قالب تمناها و خواهشهای جدید زندگی و حس و لمس مطلوب گمشده در روابط عشق و جنسی می‌تواند بر این نگاه پدر جبار چیره یابد و او را در خویش جذب و انطباق دهد. برای درک کامل معضل بیمار جنسی و نیز درک بهتر مارک دساد باید به کلمه <آفانیزیس> (۷ لینک) و مفهوم آن نزد لکان توجه کرد. آفانیزیس به معنای عدم توانایی لذت بری از رابطه جنسی می‌باشد و ارنست جونز این عدم توانایی لذت بری از روابط جنسی اروتیکی/عشقی را اساس نپروز می‌داند. برای لکان آفانیزیس اما اضافه بر آن معنای گم شدن سوژه در نگاه دیگری و یا اینجا در نگاه پدر جبار می‌باشد. انسان بسان سوژه لکانی و پسامدرنی موجودی در ذات خویش دوگانه و شکاف دار است. او در همان لحظه که <من> می‌گوید، موجود دیگریست و مانند <من> مدرن و یا سوژه دکارتی یک وجود یگانه نیست. زیرا این وجود یگانه و من متفاخر در سوژه دکارتی و من مدرن دقیقا بازمانده هویت خیالی در نگاه مدرن است که باعث می‌شود، او با نگاهی نارسیستی و خودشیفتگانه به خویش بنگرد و وابستگی خویش را به دیگری و به



ویژه به ناخودآگاهی خویش نبیند و نیز ترکیب خویش از من و دیگری. اینگونه نیز خودخواهی مدرن نارسیستی و توهم گونه است و باعث عدم ارتباط عمیق عشقی و اروتیکی میشود که دانش در قبول پارادکس انسان و ارتباطی بودن انسان و دوگانگی او و دوگانگی تمنایش است، زیرا او دیگرست و تمنایش تمنای دیگرست. اینگونه سوژه وقتی میخواهد عمل کند، باید از خویش به عنوان فاعل حذف شود. برای مثال اکنون که مینویسم، اگر به خویش بسان فاعل این نوشته بنگرم، دیگر نمیتوانم بنویسم و باید صبر کنم تا آنگاه که این فاعل حذف میشود و نوشته میشود و دستم و وجودم به کار می افتد. هر ظهور و عمل سوژه به معنای این غیاب است که خود طبیعتاً ظهوری دیگر است. اینگونه در اروتیک و عشق ما به تمنای خویش تن می دهیم و خویشرا از یاد می بریم، تا به خویش و لذتمان دست یابیم. ذات انسان این دوگانگی است و وابستگی متقابل من و دیگری از یکدیگر. در بیماری جنسی این دوگانگی سوژه گم میشود و شخص خودش را در نگاه دیگری که همان پدر قهار و جبار است بازمی یابد و اسیر اوست. از اینرو برای مثال قاتلی که به کودکی تجاوز می کند و سپس او را می کشد، در واقع با اینکار می خواهد با عدم ارتباط متقابل با کودک که همان قبول خواست او و انتخاب آزاد است، هراسهای خویش از زندگی را که در ذات انسان است و انسان بدانخاطر تبلوری از درد و لذت، عشق و تنهاییست، به کودک انتقال دهد و خویش را از آنها آزاد سازد و با تجاوز به کودک و کشتن او به نقش انسانی خداگونه که نیازی به ارتباط متقابل ندارد دست یابد که همان تبلور نقش و نگاه پدر جبار و لذت پرست است. اینکه چنین خواستی یک توهم و ناشی از اسیر بودن در افسون این نگاه دیگری و ناشی از باقی ماندن در هویت خیالی میباشد، در عمل بوسیله زندانی شدن و یا حتی صندلی الکتریکی خویش را به ثبات میرساند، با آنکه من با اعدام مخالفم و جالب آن است که دساد نیز که خواهان ایجاد حکومت شر و لذت بود، با حکم اعدام مخالف بود که لکان این را در مقاله اش نمادی از پیوند نگاه دساد با نگاه مسیحی و دستیابی نهایی دساد به قبول قانون و تمنا می بیند، زیرا تمنا بر خلاف خویشی بیمارگونه که یکطرفه است و مانند رانش به یک موضوع و یا چیزی مثل فتنش می چسبد و آن را تا مرگ تکرار میکند، تمنا دوطرفه است، پاراداکس است و در خویش هم شور لذت وصال و هم هراس عدم قبول توسط معشوق و درد تنهایی را در بر دارد و قابل تغییر از یک ایزه عشق بسوی دیگرست. تنها اینجا این پیوند درد و لذت، عشق و هراس در تمنا، حذف شدن از خویش بسان فاعل و تن دادن به تمنا و بدینوسیله دست یابی به هویت و لذتی نو و کثرت در وحدتی نو و باعث اوج گیری و چندلایگی و زیبایی خواست و میل بشری میشود و نماد حقیقی بشر میشود که هم زیبا است و هم فانی بودنش ملامت از وحشت مرگ است و زیبایی فانیاش ناشی از غسل سیاه تلفیق این دوگانگیست که در رابطه سه گانه و تثلیثی عشق زمینی انسانی و اشکال مختلف آن تبلور خویش را می یابد.

## ۲/ دساد و دنیایش

داستانهای دساد (بفارسی ساد نیز گفته میشود) در واقع ترکیبی از اجرا و تشریح سناریوهای فانتزیهای جنسی سادیستی، مازوخیستی و لذت پرستانه و از طرف دیگر آیین پاکشایی و بلوغ یافتگی آدمها مانند دختر نجیب در داستان فلسفه در بودیر است که البته بخشی دیگر نیز به همراه دارد که همان آیین قربانی گری می باشد که دارای معنایی عمیق در نگاه دساد است و از جهتی این لکان است که این معنا را درک می کند. پیوند میان سناریوهای جنسی و تشریح دقیق مجالس عیش و عیاشی که در همه آنها هر فانتزی جنسی با یک دقت مکانیکی و با نظم خاص و دقیق صورت میگیرد که گویی توسط کارفرما به کارگران جنسی اش داده میشود و از طرف دیگر حالت اسطوره وار نگاه دساد و آیینهای پاکشایی و قربانی گری، آن چیزی است که بیشتر از هر چیز در موقع خواندن دساد توجه مرا جلب میکند و باور من به آن توجه جدی نشده است. با آنکه لکان به معنای روانکاوی این آیینها می پردازد ولی از یاد می برد که به آن پردازد که دقیقاً همین پیوند میان رابطه سوژه/ایزه ای میان سادیست و قربانیان در بازیهای جنسی دساد که بقول آدرنو و مکتب فرانکفورت بخاطر همین وجوه کنترل ریاضی گونه و برنامه ریزی دقیق فانتزیها نمایانگر آن است که چگونه دساد بسان فرزند روشنگری هم رهایی از بندهای اخلاقی و هم نگاه سوژه/ایزه ای مدرن، کارفرما/ کارگری مدرن را در خویش جذب کرده است و به لخت ترین شکلی بیانگر این جهان مدرن مدعی اسطوره زدایی و عینی گرایست، (چند مقاله در شماره های آخرین نشریه اینترنتی چراغ در این زمینه نقد ساد جالب و خواندنی است) و هم از طرف دیگر با اجرای آیینهای قربانی گری و پاکشایی، این معضل درونی خویش و مدرنیت را که در ذات خویش هنوز اسطوره ای است و تولید اسطوره می کند، را نشان میدهد. تناقضی که ابتدا نیچه و سپس مکتب فرانکفورت با کمک دیالکتیک روشنگرایی و بعدها پسامدرنها در روشنگری و سکولاریسم مدرن می بینند و به آن اشاره میکنند. این درک معضلات درونی مدرنیت که در نگاه دساد نیز جای پای خویش را دارد، برای درک معضل روشنگری و تناقضات درونی انقلاب جنسی مدرن و تحولاتش لازم است، زیرا ما ایرانیان که شخصیت فردی و یا هویت جمعیمان نقطه پیوند سنت و مدرنیت، یا بهتر است بگوییم نقطه ارتباط اسم دلالت سنت با اسم دلالت مدرنیت و چگونگی این تفاوت و پیوند هستیم و محکوم به تلفیق هر دوی آنها و جذب مدرنیت در فرهنگ خویش،

تنها با دانستن دقیق این معضلات و تجربه این معضلات در زندگی فردی و عشقی خویش می توانیم، سرانجام جا و مکان نهایی خویش را در میان این دویخش پیدا کنیم و تلفیقی نو بیافرینیم. برای درک این دوجنبه در آثار دساد دو قطعه کوچک از کتاب جولیت را برایتان ترجمه میکنم. در قطعه اول جولیت در حال اجرا و چشیدن یک فانتزی سادیستی/مازوخیستی است و در بخش دوم موضوع آیین قربانی گریست. جولیت می گوید:

« چنان از خارهایی که بدور بدنم پیچیده بودند و به آنها فشار می آوردند و از ضربات شلاق بر روی کونم تیکه تیکه شده بودم که نمی دانستم، کدام بخش از تنم بیشتر درد میکند. - آخر جلادم که از شکنجه گری خسته شده بود، مرا رها کرد و مرا بروی میل انداخت، با دهانی کف کرده از خشمی شهوتی- من خودم را کشان کشان بر روی زانو به او نزدیک می کنم. او محل زخمهای خشونتش بر تنم را می بوسد و می گوید: آلتمو تا خوردن آمب پلیس.... یا نه، آب لوبین را بیار. من بیشتر لذت می برم نگاه کنم...»ص. ۶۲ از کتاب دساد < انسان جانی است. یک کتاب اروتیک/فلسفی > (۹) و داستان جولیت در آن. جولیت تعریف میکند:

« مستر سنت. فو فاوستین را از کون می کند و بزودی هر چهارتای ما آغشته به خون قربانیانمان می شویم. دختر جوان اما بیشتر تحمل این دردها و تئاتر وحشتناک را نمی کند و از درد خفه شده، آخرین نفس اش را می کشد و می میرد. صبر کن، سنت فو فریاد می کشد. من فکر نمی کنم که توی فاحشه اجازه مردن داشته باشی، بدون آنکه من باعث و بانی بلاواسطه این قتل باشم و در این لحظه آبش را بدرون جسم بیجان دختر می ریزد.»ص. ۶۹.

لکان در مقاله <کانت و دساد> (۸) به این مسئله اشاره می کند که در واقع آنچه فریود اصل لذت می نامد، ریشه های خودش را و درکش توسط دیگران را مدیون کار روشنگرانه دساد است که با بیان این فانتزیها و بیان اصل اخلاقی لذت پرستی و اراده لذت زمینه درک اصل لذت را فراهم می آورد. دساد با بیان اصل اخلاقی خویش که در نقطه مقابل نگاه کانت وجود دارد، و جانی بودن و شربودن را زیبا می داند و آن را اصل ماهوی زندگی و طبیعت می داند، گویی که در پی نابودی اخلاق می باشد، اما این برداشت از دساد غلط است. بباور لکان فانتاسم و توهم دساد ترکیبی از دو بخش است. یک بخش فانتزیهای لذت پرستانه و سادومازوخیستی او و دیگری بخش بیمارگرانه که در آیین قربانی گری، میل به قتل و جنایت و بیماری جنسی تبلور خویش را می یابد. دساد در واقع با آیین قربانیگری نه در پی هرج و مرج اخلاقی بلکه در پی ایجاد آن شرایطی است که او را شرایط ایجاد خلایق نئی طبیعت و زندگی می داند. دساد همانطور که خودش در بخشی از جولیت که بعدها بدان اضافه شده است می گوید، در پی آن است که با شرارت و جنایت به دایره مداوم مرگ و زندگی پایان دهد. زیرا در عرصه بیولوژیک و طبیعت بباور دساد زندگی هیچگاه پایان نمی پذیرد، بلکه در یک حالت چرخشی مرگ به زندگی تبدیل میشود و زندگی تبدیل به مرگ. تنها راه شکستن این دایره و امکان خلایق تازه طبیعت و راهی نو برای طبیعت بباور دساد در این شیوه جنایت بزرگ و قربانی گری است که بدینوسیله با بدست گرفتن دیگری در خدمت خویش و قربانی کردن آنها نقش طبیعت را از او می گیرد و اینگونه طبیعت را محکوم به خلایقی نو میکند. اینکه این ایده یک فانتاسم و توهم است، نیازی به توضیح ندارد، اما همین تلاش دساد نشان میدهد که او از جهتی در جهان سمبلیک قرار گرفته است و در رابطه تثلیثی با هستی است. زیرا آنچه او در حقیقت می خواهد از بین ببرد، نه طبیعت بلکه جهان سمبلیک ما و طبیعت سمبلیک شده و در جهان ما قرار گرفته است. همین خود نشان میدهد که دساد در جهان سمبلیک قرار دارد و فانتزیهایش نماد تمنا هستند و از اینرو تبلور قانون و نام پدر. چون تنها کسی می تواند جهان سمبلیک را با جنایتش داغان کند که ابتدا از رابطه دوگانه به رابطه سه گانه و سمبلیک با دیگران برسد و بتواند از بیرون به این جهان بنگرد و با فاصله او را بسنجد و نیز داغان کند. علائم این ورود او به جهان سمبلیک در نوشته هاش فروانند. برای مثال همه قربانیان او باید دخترانی زیبا باشند و اینها چنان مورد شکنجه قرار می گیرند که آدم تعجب می کند، چرا زودتر نمی میرند. زیرا اینجا بقول لکان و نیز از نگاه ژیک در کتاب < عارضه ات را دوست بدار، مثل خود خودت ص ۷۴ > ما شاهد مرگ دو گانه هستیم. هر انسانی در واقع دو بار می میرد. یکبار مرگ طبیعی که ما او را بخاک می سپاریم و یکبار مرگ سمبلیک که ما مرگ او را در جهان درون خویش می پذیریم و به او جایی در نیاکان خویش می دهیم و ارتباطی نو با او ایجاد می کنیم. آنگاه که این مرگ دوم و سمبلیک اتفاق نیافتاده باشد، ما شاهد فیگورهای مثل مردگان زنده و یا سومبی در فیلمهای هالیوودی هستیم و یا به نمونه کلاسیک آن در روح پدر هاملت برمیخوریم که از هاملت انتقام مرگ خویش می طلبد و تا این کار صورت نگیرد و او بخاک سپرده نشود، نمی تواند به دنیای مردگان برود. یعنی یکبار ما در جهان سمبلیک حامل بسیاری تقاض و بدهکاریهای پرداخت نشده نیاکان خویش و خودمان هستیم که در خواب و رویای فردی و جمعی دوباره بسان کابوس و یا مرده ای زنده شده برمیگردد و حق خود می طلبد. اینگونه دساد با ایجاد این جهان سمبلیک و اصل اخلاقی خوش گذرانی در واقع از طریق خویش به تمنا دست می یابد که همیشه دوطرفه و پارادکس است. اما جوانب بیمارگونه نگاه ساد که تبلور بیماری جنسی و تبلور اسیر بودن سوژه در نگاه < پدر جبار و خوش گذران > است، بازتاب خویش را در

اسیر خواسته‌های مازوخیستی و یا سادیستی تا حد قربانی کردن خویش و دیگری می‌یابد که آن معنای دیگر قربانی گریست. اینجا ما با همان پدیده آفانیسیس روبرویم که در این مسیر دساد و سوژه دساد از حالت دوگانه درونی خویش که ذات انسان است، به سوی نگاه سوژه بزرگ و نگاه او که تبلور پدر جبار و خوش گذران و اسیر نگاه او بودن است، تغییر مسیر می‌یابد و بقول لکان در این مسیر آفانیسیس سوژه گم میشود و تنها نگاه و خواست پدر جبار باقی می‌ماند که بیمار جنسی به ابزار اجرای آن و ارضای نگاه پدر جبار درون خویش می‌پردازد که بدون ارتباط متقابل که ذات تمناست می‌خواهد، یکطرفه بر همه چیز حکم راند و همه چیز در خدمت لذت او باشد و بدین خاطر نیز توجه اش نه بر تمامیت جسم و روح معشوق و یا دیگری بلکه به بخشی از آن مانند کفش قرمز و یا لباس زیر قرمز نزد فتیشیست (بتواره دوست، پرستانه دوست. ترجمه آشوری ص ۱۵۲ فرهنگ علوم انسانی. ویراست دوم) در نوع بیمارگونه آن است. در نوع سالمش در عین توجه اساسی به این فتیشها ولی به معشوق بسان یک دیگری و یک سوژه تمام و کمال که فتیشیست عاشق اوست نگریسته میشود. اینگونه بیمار جنسی و دساد در این مسیر چنان به اجرا گر نگاه و خواست پدر جبار تبدیل میشود که سرانجام تنها و بیگس در بیمارستان می‌میرد. انسان و تمنایش هر دو دوگانه و پارادکس است. وقتی عاشق میشویم، تمنای عشق ما هم می‌خواهد، دیگری را کامل کند و هم بوسیله دیگری کامل شود. اینجا رابطه دو طرفه است. در بیماری جنسی که اسیر این نگاه درونی خویش است، این رابطه دو طرفه به ابزار شدن دیگری در خدمت خواست خویش تبدیل میشود، مانند به زور امیال سادیستی خویش را بکسی تحمیل کردن و یا به عابری در خیابان بزور خویش را لخت نشان دادن. اینجا دیگری ابزار و اسباب این خوشی خطرناک و تهوع آور این نگاه پدر جبار و لذت پرست است که از طریق بیمار جنسی به خواست خویش دست می‌یابد و طرف دیگر اهمیتی بیشتر از این ابزار بودن ندارد. به این خاطر نیز بقول لکان شما در کتابهای دساد علامتی از بازی اغفال و وسوسه معشوقی به بازی مازوخیستی نمی‌بینید که در آن معشوق خود بمیل خویش به این بازی تن دهد و یا حداقل علاقه نشان دهد. قربانیان دساد همه پی‌خبر به قربانگاه می‌آیند. جولیت و دیگران خود به خواست خویش همراهی میکنند، ولی آنها در آیین قربانیگری نقش شکنجه‌گر و جلاد یا همراهان او را و تبلور دساد و اسیر نگاه پدر جبار بودن را بازی میکنند، و این تفاوت مهم میان این بخش بیمارگونه دساد، با بخش سالم آن که با ورود آزادانه جولیت و دیگران در بازیها و تمناهای مازوخیستی و سادیستی‌شان نشان داده میشود، می‌باشد. به اینخاطر نیز لکان بازیها و فانتزیهای سادیستی، مازوخیستی را که جولیت و دیگران بازی میکنند، نشان تمنا می‌بیند که دوگانه و پارادکس است و اینگونه نیز نیاز به تمنای متقابل سادیسیم و مازوخیسیم دارد، مانند مثال اول از کتاب جولیت، و از اینرو فانتزی مازوخیستی و سادیستی خود یک تمناست و تبلور قانون است. ولی آیین قربانیگری که در آن دیگری بی‌خبر به قربانی این بازی خدای جبار بیمار جنسی تبدیل میشود، جدا از آن پیوندش در نگاه دساد به جهان سمبلیک، در این عمل واقعی قربانی گریش نماد بیماری جنسی و اسارت دساد در بند چشمان پدر جبار درون اوست. اینگونه نیز بقول لکان بیماری جنسی یا پرورزیون یک پارورزیون و نشانی از پدر است. به خاطر این جنبه بیمارگونه در نگاه دساد نیز هست که ما در کار دساد هیچ‌جا نشانی از طنز و شوخی نمی‌بینیم، زیرا شوخی و طنز نمایانگر عوض کردن جای فرامن به عرصه کمدی است که اکنون با طنز به خویش و خواسته‌های اخلاقیش می‌نگرد. برای این طنز اما دقیقاً همین رهایی سوژه بیمار جنسی از رابطه دوگانه و تخیلی با پدر جبار و رهایی از نگاه او و آفانیسیس یا گم شدن خویش در اوست. بدینخاطر ما در دساد اثری از طنز نمی‌یابیم. بازی اینگونه بخوبی تفاوت میان بیماری جنسی و روابط سالم تن نمایی/چشم‌چرانی و غیره مشخص است و ما اکنون بعد از نقد دساد می‌توانیم به نقد اروتیسیم مدرن ایرانی بپردازیم. قبل از آن باید اما به یک نکته مهم دیگر نیز توجه کنیم که در واقع دربرگیرنده نقد مدرنیت و نقد انقلاب جنسی مدرن توسط مکتب فرانکفورت و پسامدرنها می‌باشد.

قدرت نگاه مدرن در نگاه سوژه/ ابرّه‌ای و این <من> مدرن است که بسان سوژه می‌خواهد بر جهان حکم براند. اما این قدرت در واقع ضعف مهم مدرنیت را نیز در بر دارد که در عرصه اروتیسیم نیز خویش را نشان میدهد. همانطور که قبلاً نیز گفتیم <من> مدرن هنوز کاملاً رها یافته از رابطه خیالی و دوگانه یا نارسینستی با خویش نیست و بدینخاطر این <من> پیوند دیالکتیکی میان خویش و دیگری و قبول تمنا به معنای تمنای دیگری را کامل درک نمی‌کند و می‌خواهد متفاخرانه به خویش بنگرد و جهان و دیگری را در اختیار خویش گیرد. این عدم توانایی عبور انسان مدرن از رابطه سوژه/ ابرّه‌ای با دیگری چه معشوق یا رقیب، باعث ایجاد دیواری نامریی میان انسانها شده است که به اساس تمناها و خواهشهای جسمی و عشقی آنها ضربه می‌زند و اجازه درک و لمس عمیق آنها را به او نمیدهد. زیرا برای درک عمیق خواسته‌های خویش او باید بر خویش بسان فاعل عمل خویش چیره آید و حذف شود و تن به میل و تمنای خویش دهد و وابستگی خویش به دیگری را در عشق و رقابت درک و لمس کند. او باید لمس کند که آن تصویر قوی از خویش و کنترل بر هستی یا دیگری توهمی بیش نیست و او تنها می‌تواند با تن دادن به ناخودآگاهی خویش و جذب او و به تمنای خویش و بیان عشق خویش به دیگری و به میل یکی شدن با او، همزمان هراس این تمناهای خویش را نیز بچشد که آیا دیگری او را نیز عمیقاً می‌طلبد یا پس می‌زند. با آنکه همزمان میدانند که این یکی شدن در عشق با دیگری به معنای دست‌یابی نهایی به بهشت گمشده نیست، بلکه به او و معشوقش اجازه می‌دهد که در یک عشق زمینی یا عشق اروتیک دمی این بهشت و یگانگی را لمس کنند و با قدرت این لمس هراس و تنهایی زندگی خویش را بسان زمینه و پیش شرط این لمس عشق فانی خویش قبول کنند. با چنین

نگاهی دو فرد عاشق می توانند در رابطه عشقی هم به یگانگی با یکدیگر دست یابند و هم به فردیت متقابل هم احترام بذارند و پارداکس عشق را بسان تلفیق فردیت و وحدت، آزادی و سرنوشت در خویش حس و لمس و قبول کنند. نگاه سوژه/ابژه ای دکارتی و لیبرتی اما از این پارداکس و تلفیق هراس دارد و نمیخواهد کامل وارد رابطه تئلیتی خویش با هستی و دیگری شود و عاشق نقش نارسیستی خویش در آینه است که یک توهم است. ما همه ترکیب شکنندگی و سخت جانی هستیم، ترکیب زن و مرد، ترکیب درد و لذت و در عین میل به وحدت محکوم به فانی بودن. برای درک بهتر این مطلب اینجا بخش کوتاهی از مقاله > بحران عشقی ایرانیان. بخش ۸ کاوشی در روان جمعی ایرانیان < را اینجا می آورم، اما همزمان به علاقه مندان به موضوعات عشق و اروتیسم مدرن و معضلات عشق و اروتیسم ایرانی و ضرورت تلفیق آنها پیشنهاد میکنم که بخش ۵، ۷، ۶، ۸، ۵ این ده مقاله را که این بخشهای در باب بحران جنسی یا سکسی ایرانیان (۳ بخش) و بحران عشقی ایرانیان (۱) است بخوانند. باری در این مقاله بیان میشود:

« فرهنگ زیبای لیبرتی با شاعران و فیلسوفانش چون سرانو د برزاک و یکی از مهمترین آنها مارک دساد (و بویژه نگاه مارک دساد)، در پی رها سازی عشق و لذت از بار اخلاقیات و دست یابی به لذت زندگی و سیکالی اروتیسم میباشند. برای اینکار انسان لیبرتی جهان را ، دیگری را به ابژه ای تبدیل میکند، تا بوسیله ای لذت او تبدیل گردد، و او را به اوج لذت برساند. از این رو طبیعی است که این نگاه با عشق سوژه/ سوژه ای و درد عشق، معضلات عشق رابطه چندان خوبی ندارد و در پی آن است که عشق را از هر مطلقیت، سختی احساسی تهی سازد و دیگری را به ابژه عشقی خویش تبدیل کند. اما این دقیقاً نقطه ضعف مهم فرهنگ لیبرتی و تناقض درونی مارک دساد است که به قربانی و ابژه خویش وابسته است و بدون او نمیتواند به اوج لذت دست یابد، با آنکه برای او مهمترین چیز عدم وابستگی و حاکم بودن بر خویش و جهان و لذت بری از امیال خویش می باشد. بقول اکتاویو پاز در کتاب > شعله دوگانه. ص ۳۱):

« لیبرتی به دیگران، به ابژه اش احتیاج دارد و این زجر جاودانه اوست، او برده قربانی خویش است. ۱۲»

از اینرو برای لیبرتی لذت پرست که همه چیز را میخواهد سیکال کند، احساسات سنگین عشق یا عواطف عمیق یک چیز مزاحم هستند و بقول مارک دساد، لیبرتی در پی دستیابی به بی احساسی به ابژه جنسی و عشقی خود تلاش میکند، تا هیچ احساس و عاطفه عمیقی مانع لذت اروتیکی یا وجودی او نشود.

« عشق سخت و سازش ناپذیر در خواستههای هست، یا بقول لیبرتی یک مرتاض گرایی است. مارک دساد بخوبی دیده است که لیبرتی بدنبال دستیابی به بی احساسی تلاش میکند. از اینرو دیگران را به عنوان یک ابژه می بیند. ص ۱۴۲».

پایان سیتاد از مقاله هشتم > بحران عشقی ایرانیان < در نوشته > کاوشی در روان جمعی ایرانیان از خاستگاه آسیب شناسی مدرنیت. <

این میل به بی احساسی و یا کم احساسی به ابژه جنسی و اروتیکی بویژه در بازیهای سادومازوخیستی دساد نقش مهمی بازی میکند، زیرا برای بالا بردن هرچه بیشتر احساس قدرت و سرور بودن بر برده خویش، نیاز به ابژه کردن هرچه بیشتر دیگری دارد. در این مسیر اما سوژه در واقع هرچه بیشتر به تصویر نارسیستی و شکوهمندانه خیالی از خویش تن میدهد و بدین وسیله از سوژه لکانی که در خویش دوگانه و شکاف دار است و تمنایش وابسته به تمنای دیگری و نگاه معشوق است، دور میشود. بدینخاطر نیز لکان می گوید که در اشکال بیمار گونه سادومازوخیسم و یا در انحرافات جنسی سوژه هرچه بیشتر در نگاه پدر جبار یا سوژه بزرگ گم میشود و با از دست دادن هرچه بیشتر دوگانگی ذاتی خویش و با از دست دادن پارداکس درونی خویش بسان موجودی که <من> او در نهایت <دیگری> است و به دیگری ختم میشود و وجودش در پی تمنای دیگریست، همزمان هرچه بیشتر دچار آفانیسیس و یا کم شدن لذت جنسی و اروتیکی میشود. از اینرو نیز در نوع بیمارگونه سادومازوخیستی در طی زمان باید درجه دردها و زخمهای سادومازوخیستی مرتب بالاتر رود تا بیمار به خوشی و لذت دست یابد، حتی به بهای صدمات شدید جسمی و روحی به خویش و دیگری. سادومازوخیست بیمار در این حالت بسان کودکی می ماند که برای ارضای کنجکاو دیدن درون عروسکش و نیز ارضای خشمهای اینفانتیل یا کودگانه اش ، آخر عروسکش را تیکه پاره می کند. تفاوت میان عشق ها و پارترهای سادومازوخیستی ، یا استفاده از فانتزیهای سادومازوخیستی در روابط عشقی با این نوع بیمارگونه سادومازوخیستی نیز در اینجا مشخص میشود. زیرا برای عاشق سادومازوخیست و یا عاشق و معشوق لذت برنده از تمناهای سادومازوخیستی خویش در کنار لذت بری از دیگر فانتزیهای اروتیکی خودشان در این است، که اینجا این بازیهای سادومازوخیستی بر بستر عشق به دیگری بسان یک سوژه که عاشق به او وابسته احساسی است و تمنایش او را می طلبد و نگاه او را می طلبد تا بتواند از عشق و اروتیسم لذت دو جانبه ببیند، صورت میگیرد و دو پارتر اروتیکی و

یا عشقی در عین بازی ارباب/برده ای به یکدیگر بسان سوژه‌هایی مستقل که به او نیاز تمنای جسمی و روحی دارند، می‌نگرند و این نیاز و تمنای متقابل، با تن دادن به تمنای خویش که همان تمنای دیگرست، یعنی با انتخاب و آری گفتن به تمنا و نیاز خویش به دیگری و عشق خویش به دیگری، امکان پذیر گشته است. اینجا رابطه عشقی و اروتیکی به یک پیوند دیالکتیکی و پارادکس و زیبا تبدیل میشود که در عین حال تئلیثی است، زیرا تمنا نام دیگر قانون است و قانون یا نام پدر چهارچوب تمنا را تشکیل میدهد و باعث مسئولیت عاشق و معشوق نسبت به جسم و تمناهای خویش و جسم و تمناهای دیگری میشود و همزمان به آنها اجازه میدهد، به کمک این رابطه تئلیثی بتوانند گاه از درون معاشقه عاشقانه خویش را بیرون بکشند و از بیرون و از این ضلع سوم نام پدر و یا از چشم اندازه‌های دیگر به خویش بنگرند و به نقد خویش و رابطه شان بپردازند و از این نقادی به تنهایی و یا مشترک با معشوقش، با فانتزیهای نو و لایه ای نو به هماغوشی عشقی/اروتیکی خویش بازگردند. اینگونه بقول نیچه انسان بسان متفکر و شاعر جهان خویش هم به صحنه، هم به بازیگر و کارگردان و در نهایت هم به تنها و مهمترین تماشاچی زندگی عشقی خود تبدیل میشود و این عشق چندلایه انسانی میتواند آدمی را به اوج لمس کام پرستی و یگانگی جسم و روح، احساس و خرد برساند و هرچه آدمی قادر به تن دادن به درجه والاتری از این تمنا و عشق زمینی باشد، درجه و لایه جدیدی از کام خواهی و لذت زمینی را احساس میکند. بی دلیل نیست که خدایان به ما انسانها رشک می‌برند، زیرا آنها بخاطر جاودان بودنشان و بی نیاز بودنشان ناتوان به لمس این تمنا و عشق زمین و لذت فانی زمینی هستند. زیرا این تمنای چندلایه زمینی و لذت چندلایه انسانی تبلور نیازمند بودن انسان به دیگری و تبلور فانی بودن اوست و در خویش به یگانگی لحظه و ابدیت، آزادی و سرنوشت، فردیت و وابستگی دست می‌یابد و به این توان لذت بری زمینی ما و توان دگردیسی و ژرفایابی ما انسانها، خدایان همیشه رشک برده اند و خواهند برد. زیرا خدایان با بی نیاز بودن و ساکن بودن شروع مرگ هستند و انسان بخاطر فانی بودن و نیازمند بودنش شروع زندگی و عشق و تحول، باری با تولد انسان بسان خدای فانی مرگ خدایان بی نیاز و مطلق فرامیرسد و بی دلیل نیست که اوج گیری اروتیسم و کام پرستی و آری گفتن به جسم خویش و تمنای خویش، به قویترین شکل بیان این مرگ خدایان تبدیل میشود. انسان گرفتار در انحراف جنسی و یا سادومازوخیسم بیمار اما میخواهد با یکی شدن با نگاه پدر جبار درون خویش و از طریق هویت خیالی بر این فانی بودن و نیازمند بودن انسانی خویش و هراسهای انسانی خویش چیره شود، و این علت شکست و علت بیماری اوست، زیرا این دوگانگی و پارادکس بشری، ذات بشر و نیروی محرکه او برای دست یابی به عشق، قدرت و لذت است. نگاه سوژه/ابژه ای مدرن نیز در خویش هنوز بخشی از این تصور نارسایستی خودبزرگ بینانه و نفی وابستگی خویش به دیگری و نفی تمنای خویش که همان تمنای دیگرست را نیز داراست و این نقطه ضعف بزرگ سوژه دکارتی و رابطه سوژه/ابژه ای لیبرترین و یا اروتیسم مدرن است، چرا که با رشد اروتیسم مدرن و رشد مدرنیت این نگاه سوژه/ابژه ای هرچه بیشتر نکات ضعف خویش و تاثیرات منفی این نقاط ضعف را بر تحولات درون اروتیسم مدرن و عشق مدرن نشان می‌دهد.

حاصل تداوم نگاه سوژه/ابژه ای در تاریخ مدرن در عرصه اروتیسم این بوده است که با آزادی هرچه بیشتر جنسی ما شاهد کاهش تمنا و لذت جنسی بوده ایم، شاهد کاهش شرم و تمنا و عشق و جایگزینی آن با اروتیسم محض و یا عشق اروتیکی که ذاتش سوژه/ابژه ای است. به این خاطر نیز معمولاً پس از یک هماغوشی اروتیکی پر احساس هر فردی دوست دارد به خانه خویش برگردد و هرکدام به دنبال بهانه ای می‌گردند که بعد از حس و لمس این لذت یگانگی جسمی و ماجراجویی جسمی زیبا به غار فردیت خویش برگردند. اما در لذت عشقی سوژه/سوژه ای ابتدا پس از لذت جنسی و اروتیک پر بار و متنوع که در آن هر معشوق هم زمان ابژه دیگری و هم سوژه ای در یک بازی سوژه/سوژه ای جسمانی و عاشقانه است، در کنار هم می‌خواهند بمانند و بودن با یکدیگر را لمس کنند. زیرا اکنون نوعی وحدت نو و فانی در آنها بوجود آمده است که از لذت هماغوشی آغاز میشود و در پیچ های عاشقانه و یا گفتگوهای عاشقانه پس از هماغوشی ادامه می‌یابد و اینگونه بازی هیچگاه پایان نمی‌یابد، تا آنزمان که این عشق بمیرد و با مرگ آن عاشق و معشوق نیز کمی بمیرند و سپس با عروج زمینی دوباره شان وارد رابطه ای نو شوند. در تکامل رابطه سوژه/ابژه ای که بقول اکتاویو پاز نشات گرفته از شورهای یک روحانی مسیحیست که میخواهد بر جسم خویش چیره آید و او را در خدمت روح در آورد، ما شاهد این هستیم که هرچه بیشتر به احساسات عمیق و پیوندهای درونی عمیق میان انسانها لطمه وارد میشود و بقول میلان کوندرا در کتابهایی مثل <هویت> یا <وصایای تحریف شده و نیز سبکی غیرقابل تحمل زندگی> که خود یک نقاد مدرنیت است، شرم و عرصه خصوصی و حریم آن کم کم از بین میرود و با از بین رفتن شرم تمنا نیز می‌میرد و لمس لذت جنسی و عشقی عمیق. در این معناست که هورکهایمر از مکتب فرانکفورت جنبش هیپی گری را نشانه ای از اتوماتیسم سرمایه داری میدانست، زیرا بقول هورکهایمر نفی مطلقیت عشق به معنای نفی کامل عشق است. عشق احتیاج به این مغز و اساس مطلق دارد که در آن عاشق و معشوق به یکدیگر قول عشق جاودانه را میدهند و جز یکدیگر کسی دیگر را نمی‌خواهند. طبیعی است که چنین عشقی جاودانه نمی‌تواند باشد، زیرا انسان موجودی فانیست، اما می‌تواند بنا به شور دو طرف از روزی تا پایان عمری مشترک طول کشد و در هر مرحله رنگی نو یابد. طبیعی است که در این مسیر میتواند هزاران وسوسه بر سر راه قرار گیرد و یا خیانتی در عشق رخ دهد، اما این بدان معنا نیست که مطلقیت درونی عشق قابل دور انداختن است. هر تلاش بشری برای ایجاد روابط راحتتر از رابطه آزاد

گرفته ، تا سوینگر کلپ و کمونهای جنسی که در آنها جای رابطه عشقی را یک رابطه سکسی/اروتیک و احساسی جمعی میگیرد ، در نهایت شکست خورده اند. همه این تلاشها برای ساده کردن زندگی و عشق در نهایت به شکست انجامیده اند، زیرا راه ساده کردن زندگی در قبول کمپلکس و پارادکس زندگی و عشق است و نه ساده کردن مطلب برای خویش. یعنی موضوع دست یابی به سادگی در درون پیچیدگی از طریق قبول پیچیدگی روابط انسانی و احساسی است و اینکه در هر بردی باختی وجود دارد و بالعکس. حاصل تلاش مدرنیت، بقول کوندرا در <سادگی غیرقابل تحمل زندگی>، این است که می خواهد هر عنصر منفی زندگی از افسردگی تا سختیهای رابطه عشقی را با کمک فرص آنتی دپرسیو و یا رابطه آزاد ساده کند و با تلاش برای مثبت کردن هر چیز منفی زندگی در هر گامی زندگی خویشرا سبکتر و غیرقابل تحملتر می کند، زیرا همه شورها و احساسات زندگی با زنجیری به یکدیگر پیوند خورده اند، مرگ افسردگی مرگ شادی را به همراه دارد و مرگ دیوانگی مرگ عقلانیت و منطق را و آنجا که سکس به بازی ای با حداقل خصوصی بودن و شخصی بودن و تن دادن به احساسات عمیق درونی خود و معشوق همراه است، حاصل همان افانیسیس یا ناتوانی از لذت بری از رابطه جنسی عشقی یا اروتیکی هست. اینگونه نیز ما در ادامه نگاه دساد و جنبش هیپی گری امروز با کتاب <المنتار تایلش> میشل هوللیک(۱۰ لینک) روبرویم که ثمره این بدور انداختن پارادکس احساسی و نیز ثمره بدور انداختی شرم و تمنا را در آن می بیند که اکنون قهرمانان داستانش، دو برادر یکی کازانوا و دیگری تنها و ناتوان از ارتباط گیری، هر دو در نهایت ناتوان از لذت بری از عشق و رابطه جنسی اند و اینگونه یکی از برادران که بیولوگ است، می خواهد موجودی بیافریند که بدون جنسیت و نیازهای عشقی و جنسی باشد و اینگونه انسان مطلق گردد. در این معنا میشل هوللیک پس از متامورفوزه انسان به <من> مدرن در چهارصد سال پیش از ضرورت و پیش آمد یک متامورفوزه نو سخن می گوید. از تولد انسانی بدون جنسیت و سکس که بسان تبلور نهایی خواست علم و مذهب بر جهان حکم میراند. این خیال تنها یک غلو گویی ادبی نیست. نه تنها جهان ایرانی ما بلکه جهان معاصر نیز در پروسه یک متامورفوزه مهم قرار دارد. اگر ایرانی میخواید با جذب مدرنیت در فرهنگ خویش و تلفیق آن دو به بحران خویش پایان دهد و به مدرنیت ایرانی دست یابد، انسان مدرن نیز در برابر یک بحران مهم مدرنیت قرار گرفته است که در برابرش دو راه و جدل میان این دو راه را که موضوع جدل دیسکورس قدرت جهان مدرن را تشکیل میدهد، قرار گرفته است. یک راه که تکنولوژی مدرن در پی دست یابی بدان است، در نهایت همین دست بری در چگونگی خلقت انسان و ایجاد ابر انسان ژنتیکی است و از طرف دیگر نگاهی که در جهان مدرن در حال شکل گرفتن است و این نگاه به هستی، به خویش، جسم گرایانه و با قبول یگانگی جسم و روح، احساس و خرد می نگرد و اینگونه می خواهد به نوعی علم جدید و منطق جدید و نگاه جدید و نوعی پلورالیسم نو و دفاع از فردیت بشری دست یابد، که تبلور این نگاه را از نگاه پست مدرن، فمینیسم تا تحولات مهم کنونی در علوم خودآگاهی، نوروبیولوژیک ، فیزیک و روان درمانی می بینیم. مثالی برای این متامورفوزه مهم کسانی مانند دماسیو دانشمند علم خودآگاهی و نوروبیولوژی می باشد، که در کتابهایی چون < من حس می کنم، پس هستم> و <خطای دکارتی> به خطای دکارتی در برتری دادن خرد بر احساس اشاره می کند و به دنبال درک جسم در یگانگی اوست، و یا مانند دریدا در پی دست یابی به پیوندی سوژه/سوژه ای میان انسانها و قبول تفاوتهای یکدیگر و پایان دادن به دوالیسم و متافیزیک غربی تن و روح، زن و مرد، سوژه و ابژه و درک زندگی می باشد و یا به خویش بسان یک جسم خندان، آنطور که نیچه ذات انسان را بیان می کند، می نگرد. دفاع از این نگاه و متامورفوزه در برابر نگاه تکنولوژیک به معنای بدشمردن تکنولوژی نیست. برعکس جدل دیسکورس آینده بشری و بازی قدرت این نگاهها ایجاب می کند که هر دو نیرو تمامی قدرت و خلاقیت خویش را نشان دهند. از اینرو طبیعی است که باید حتی از شبه سازی و کلون سازی دفاع کرد، چون علم باید خویش و خواست خویش را به امتحان گذارد و از طرف دیگر این پیشرفتها دارای جوانب مثبت فراوان نیز هست. فقط به امکان ساختن دست و پای نو برای معلولین توسط کلون سازی بیاورید. باید از این تکنولوژی استفاده کرد، اما در پشت این تکنولوژی و یا خرد ابزاری یک نگاه به زندگی نیز نهفته است که در ذات خویش هنوز اسطوره ای یا بهتر بگویم مذهبیبست و می خواهد بهشت را بر روی زمین از طریق سراپا هوش و خرد شدن و بر جسم و بر احساسات خویش کنترل یافتن دست یابد. یعنی میخواید انسان را که به باورش خلقتی با اشتباهات فراوان تولیدی و خلقتی است، تعمیر کند و به خدا تبدیل سازد. در برابر این نگاه و توهم، نگاه جسم گرایانه که خواهان علمی نو و منطقی نو و هویتی نو بسان جسم خندان نیچه ای می باشد، در پی عبور از متافیزیک مدرن و دست یابی به یگانگی جسم و روح و تبدیل زندگی به یک بازی بی آغاز و انجام هست که در آن هر دو طرف به هم نیاز دارند و بی هم نمیتوانند رشد کنند، چه در عشق و چه در رقابتشان. باری جهان امروز مدرن در حال این جدل نو و این متامورفوزه نو است. بباور من، ما ایرانیها نمی توانیم فقط به بحران خویش و متامورفوزه ایرانیمان پردازیم بلکه ما نیز در بطن این متامورفوزه نو نیز هستیم که همین امروز نمادش را در عرصه سیاست در درگیری دو نگاه که یکی به تفاوتها و پلورالیسم احترام میگذارد و خواهان گفتگو و توافق میان ملتها بر اساس قبول اصولی مانند پلورالیسم و حقوق بشر است(با تمام تناقضاتی که در این درخواست وجود دارد که در بطن هر خواست دیگری نیز هست) و از طرف نگاه برتری جوانه و خصمانه به یکدیگر که در پی اصلاح دیگرست که نمادش را در جدل میان بوش و بن لادن می بینیم و چه جالب که هرروز نوع بیان کلمات و نوع حرکات هردو به هم نزدیکتر میشود و برای مثال بوش از کنگره آمریکا خواهان آزادی بیشتر در استفاده از شکنجه در اعتراف

گیری میشود که خوشبختانه با اعتراض روبرو میشود. یا نگاه بن لادنی می باشد که خواهان ادامه بمب گذاریها و شدت دهی به درگیری میان تمدنها می باشد. باری در این معناست که من معتقدم، نگاه زمینی من و جسم گرایی من که هم ریشه در سنت ایران دارد و هم در پیوند با این مهمترین تحولات جسم گرایی و رشد علوم نوین است، میتواند پاسخگویی و یا یکی از پاسخهای مهم نه تنها برای تلفیق مدرنیت و سنت بلکه برای پایان دهی در حاشیه نشینی ما و شرکت مستقیم در این جدل تازه و تمامورفوزه مهم مدرنیت است. ما محکوم بدانیم که جزء هر دو دگرذیسی باشیم. پس چه بهتر که با انتخاب بهترین سیستم و راه قادر به شرکت و پیروزی در هر دو جدل مهم خویش و جهان خویش گردیم.

پس از تشریح اروتیسم مدرن و دنیای مارک دساد و تناقضات اروتیسم مدرن، اکنون می توانیم به اروتیسم ایرانی و اشعار شاعران خویش بپردازیم و به چگونگی تلفیق نگاه مدرن و سنت در شعر و نگاه آنها دست یابیم. برای این کار دو معیار اساسی وسیله کار و بررسی ماست.

قبل از بیان معیارها باید به این نکته مهم روانشناختی اشاره کرد، که هر انسان ایرانی از شاه تا خاتمی، از من تا شما، از فروغ تا هوله و کرباسی یا ساقی قهرمان، 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 و اساسا همه حرکات و نظراتشون برای پاسخگویی به این بحران دوگانگی درونی است که بشکل جنگ 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 بسان سوژه که نقطه تلاقی سنت و مدرنیت است و در واقع بسان ایرانی یا سنت، با اسم دلالت دیگر مدرنیت برخورد میکند و ارتباط برقرار میکند و می خواهد تمایز خویش را نشان دهد و نیز تشابه خویش را با دیگری و از آنجا که دیگری و در این معنا مدرنیت برای ما بسان تبلور تمنای ماست، زیرا تمنای همیشه تمنای دیگرست و من به معنای دیگرست، بدان خاطر نیز رابطه ما با مدرنیت بشکل <غریبه آشنایی> می باشد که هم احساس نزدیکی و لذت می دهد و هم ترس ایجاد میکند و نماد ناخودآگاهی ما و حقایق درونی و یا نیازهای درونی ماست که می خواهد اکنون پذیرفته شود و در جهان سمبلیک ما جذب گردد و اینگونه به حق خویش رسد و زندگی ما را زیباتر و پرشورتر سازد. مشکل در این است که تا زمانی که این دیگری و بخش گمشده خویش جذب نگردد و هضم نشود، بسان بیماری و بحران و هراس و کابوس و وسوسه خویش را نشان میدهد و ما را به بحرانهای مختلف فردی و جمعی می اندازد. اینگونه هر کدام از ما دیگر نه سنتی کامل و نه مدرن کامل است و هیچگاه نمی تواند چنین چیزی باشد، زیرا این دو بخش با هم شخصیت او را تشکیل می دهند، دو بخشی اما که تا آزمان تلفیق نیابند و در جهان سمبلیک ما جذب نشوند و ما با آنها و با هستییمان صاحب یک رابطه تئلیتی نشویم، مجبور به جنگ با یکدیگر بر سر سروری بر روح و جان ما هستند. آنها نیز چون ما خواهان دستیابی به خواست خویش و لذت خویش هستند و اینگونه سوژه، سنت و مدرنیت در نهایت از بافت قدرت و عشق مشابه ای ساخته شده است که حق خویش و جایگاه خویش می طلبد و به بهای آن زندگیمان را زیباتر و تمناهایمان را پرشورتر می سازد. موضوع چگونگی ارتباط گیری با سنت و مدرنیت و یا چگونگی تلفیق ما بشکل هویت خیالی یا سمبلیک است. موضوع این است که آیا رابطه ما با دیگری، چه با مدرنیت و یا سنت، رابطه ای خیالی و نارسیستی و دوگانه یا ثنوی است که اساسش بر اسیر نگاه دیگری بودن و اسیر تصویر و تصویر بودن می باشد و به عشق و نفرت می انجامد و یا آنکه میتوانیم از این نگاه دوگانه توهم گونه به رابطه سه گانه و تئلیتی با مدرنیت و یا سنت خویش دست یابیم و اینگونه با جذب مدرنیت در فرهنگ خود و پاکسازی فرهنگ خویش از عناصر نافی گیتی گرایی، نافی جسم گرایی و خردگرایی به یک هویت سمبلیک مدرن و یک مدرنی ایرانی دست یابیم که بنا به حالت تئلیتی و سه گانه اش قادر به تحول و دگرگونیست. موضوع ایجاد این رابطه سه گانه و سمبلیک و جذب مدرنیت در فرهنگ نقدشده خویش است. در این معنا نیز تلاش خیالی و نارسیستی برای یکی شدن با سنت یا مدرنیت مانند تف سربالاست و بی ثمر، زیرا ما نه مدرنیم و نه سنتی، بلکه یک سوژه مدرن/سنتی هستیم که در خویش بقول هدایت نامتجانس است و بدین خاطر 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 زیبای انسانی و پارادکس خویش بگذارد که هر حالتش دوگانه و ترکیبی از عشق و قدرت، خرد و احساس، درد و لذت است و همزمان رابطه انسان با دیگری، چه با خویش، با معشوق یا با رقیب، همیشه رابطه ای تئلیتی و سه گانه است و بدینوسیله می تواند هم به عشق و جدل اندیشه و قدرت خویش تن دهد و هم از موضع سوم یا قانون به خویش از بیرون بنگرد و به نقد خویش و روابطش بنشیند و با رفتن دوباره به درون روابط به تجربه راههایی نو دست زند که در این فاصله گیری به آنها دست یافته است. با این نگاه به مدرنیت هم پی می بریم که نقطه اشتراک یکایک ما با یکدیگر چیست و موضوع ماهوی دیالوگ و جستجوی ما ایرانیان چیست و 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 بیابیم

و بعد با مقایسه این تلفیقا و نگاهها با یکدیگر بر بستر آسیب شناسی مدرنیت پی ببریم که کدام نگاه و شعر و یا نگاه سیاسی هنوز حالتی شترمرغی دارد و یا به نفی بخشی از خویش می پردازد و کدام 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 می باشد. زیرا هویت به معنای تفاوت است. اما با این نگاه خویش آنگاه می توانیم در هر دو جهانمان با نگاه متفاوت و متفاوتمان به رشد جدل اندیشه ها و حالات مختلف تلفیق کمک رسانیم و در بستر هر دو فرهنگ کارساز باشیم و خویش را جزئی از آنها بدانیم. نمونه این کار را آن محدود هنرمندانی انجام میدهند که کارهایشان را به دو زبان انجام میدهند و یا به تلفیق خاص خویش دست یافته اند که برای هر دو فرهنگ جالب و تازه است، مانند کارهای رقصنده ایرانی شاهرخ مشکین فام، خواننده ایرانی افسانه و یا گروه اکسیوم آف چویس و ترجمه آثاری از هنرمندان ایرانی مانند هوله به زبان دیگر و نیز اشعار دو زبانی مانند کارهای مانا آقایی یا لیلا فرجامی و ساقی قهرمان، بی آنکه بخواهم بگویم که ترکیبات و تلفیقات آنها کامل است. زیرا باید هر کدام را جدا بررسی کرد و نقاط قدرت و ضعفشان تلفیقشان را یافت. با بیان این مثالها می خواهم نیز به ضرباتی که کلمه > هنر در تبعید< به رشد و تکامل بیاور من بخشی از ایرانیان هنرمند زده است، برخورد کنم. این قابل فهم است که انسان هنرمند با جهان گذشته خویش در ارتباط باشد و به مسائل آنجا بپردازد، زیرا این گذشته او و نیمه اصلی و اولیه اوست و از طرف برخورد به ناسامانیهای اجتماعی و فاجعه های اجتماعی و سیاسی ناشی از همین درگیر بودن درونی انسان هنرمند با هر دو شبکه درونیش می باشد 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 دیگر بار در خواب و بیداری به سراغمان می آیند و حق خویش می طلبند. موضوع اما این است که همه این فاجعه ها و این تبعیدها بخاطر هراس از مدرنیت و ناتوانی از تلفیق درست صورت گرفته است. در واقع این بخش اعظم ایرانی در خارج از کشور بدان خاطر تبعید شده اند، زیرا آنها برای بخش دیگر تبلور مدرنیت و یا تبلور بخش خطرناک مدرنیت هستند، با آنکه یکایک ما می دانیم که خود ما نیز مالمال از سنت بودیم و هراس از مدرنیت و غرب ستیزی یا غرب شیفتگی. اینکه چرا کسی در آن بلیشوی جمعی چپ یا راست شد، قربانی یا شکنجه گر، بویژه نزد بخش اعظم نیروهای جوان، بیشتر نه ثمره جستجوی آگاهانه آنها بلکه در واقع بخاطر نقش و جایگاه خانوادگی آنها و تفاوتهای فرهنگهای مختلف درون ایران بود و یا بقول لکان در تفاوت اسمهای دلالت آنها و بویژه اسمهای شخصی و خانوادگیشان در نظم اجتماعی و دیسکورس جامعه. در نهایت در این بحران جمعی، آن بخشی از جامعه که در خویش نیروی سنت را قویتر داشت، توانست بر بخش دیگر که کمتر سنتی بود، چیره شود، و آنها را بیرون اندازد یا بکشد، زیرا مدرنیت برایش هراس انگیز بود و می خواست با یک تلفیق سطحی و با نوعی بازگشت به خویشتن به بحران خویش پایان بخشد. از اینرو در واقع آنچه در تبعید بود، نه این هنرمندان بلکه خود مدرنیت بود. تبعید شدن آنها بخاطر آن بود که برای بخش دیگر تبلور مدرنیتی بودند که آنها میخواستند تبعیدش و یا سرکوبش کنند. 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 رویارویی اولیه اش در درگیری با سنت گرایان درون کشور و تلاش برای روشنگری و جلوگیری از فراموشی بود، نتوانستند بسیاری از > تبعیدی< به > مهاجر< تبدیل شوند و از جایگاه خویش در بطن مدرنیت به لمس مدرنیت و تناقضاتش و نیز تناقضات درونی خویش بپردازند و اینگونه هنر مدرن ایرانی مهاجر را بوجود آورند که نه تنهای برای ایرانیان بلکه، برای مهاجرین ایرانی مقیم غرب و نیز برای غربیها نیز مفید واقع شود. فراموش نکنیم که پایه گذاران هنرپسامدرنی مثل جیمز جویس و یا ناپاکوف مهاجر بودند و می توان در کار کسی مانند ناپاکوف و لولیتای او دید که چگونه این چندلایگی داستانهای او ناشی از چندهویتی او جذب و انطباق مدرنیت در جهان خویش می باشد. اگر ایرانی هنرمند و فعال سیاسی و یا اجتماعی خویش را بسان سمبل مدرنیت می دید که در تبعید است، آنگاه به تجربه هرچه بیشتر مادر خویش و یا نیمه دیگر خویش مدرنیت می پرداخت و آثارش هم بیانگر معضلات عشق و جهان سنتی و هم نمایانگر درگیری یک انسان مهاجر در میان این دوگانگی شبکه های مختلف اخلاقی نگاه سنتی و مدرن و تلاشش برای جذب آنها در نگاه خاص خویش می بود که برای مثال هم شامل عشقهای سنتی و مشکلاتش و هم عشقهای مدرن و مشکلاتش، هم مشکلات اخلاقیات ضد جسم سنتی و هم معضلات اروتیسم مدرن می بود که هر دو را با جان و پوست خویش تجربه کرده و به اندیشه تبدیل کرده بود. همانطور که در بحث بحران جنسی و عشقی ایرانیان در مقالات ده گانه کاوش روان جمعی مطرح کرده ام. ایرانیان مقیم خارج از کشور از دو مرحله بحران عشقی و جنسی عبور کرده اند که بخش اول شبیه آن چیزی است که امروز در ایران در مجموع شاهد آن هستیم و آن تلاش برای عبور از اخلاق سنتی، احساس گناه و تن دادن به روابط جنسی و عشقی مدرن بود. نقطه مهم و نیز تراژیک این است که ایرانیان خارج از کشور نسبتا با کمترین تلفات این مرحله را رد شدند و هر یک به نوع خویش به تجربه روابط عشقی و جنسی مدرن دست زد و در واقع برای اکثر ایرانیان در همان یکسال و دوسال اول، زیرا اخلاق سنتی در وجود آنها با توجه به فاجعه های اجتماعی شکستی سخت خورده بود. 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، مرحله دوم بحران ایرانیان است که بعد از تجربه اروتیسم و عشق مدرن و در حقیقت جا افتادن در جهان مدرن دچار یک افسردگی و بحران نوین شدند که ناشی از آن بود که بعد از رفع تشنگی و خستگی اولیه اکنون وجودش خواهان تلفیق عشق مدرن و عشق سنتی، نگاه مدرن و نگاه سنتی و ایجاد تلفیق خاص خویش بود و دقیقاً در این بخش است که ایرانیان هنوز بشدت مانده اند و اینگونه 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 نه توانستند شنوندگانی از میان این نسل در بحران اینجا بیابند که دنبال جواب می گردند و نه با جامعه ایران خود بخود بخاطر سانسور تماس مداوم داشتند، بویژه که ایرانیان مقیم داخل بشیوه خویش و از طریق ماهواره، اینترنت و غیره در پی تماس با مدرنیت و تجربه عشق و اروتیسم مدرن و عبور از احساسات گناه می باشند که طبیعتاً اینراه بخاطر نبود روشنگری سخت پر پیچ و خم است. اما موضوع این است که در واقع لازم نیست به ایرانی بگویی، سکس خوب است، آزادی خوب است، رفاه خوب است. اینرا خودشان میدانند، بلکه موضوعشان این است که چگونه بر اشکال قدرت نهفته در روابط و فرهنگ چیره شوند که مانع دستیابی آنها به این چیزها میشود. بقول فوکو (۱۱) وظیفه روشنگرایی جدید مبارزه با نادانی نیست، زیرا مردم می دانند که حقیقت چیست، بلکه بر ملا کردن ساختارهای قدرت است که انسانها اسیر آند. من به این نگاه جدید روشنگرانه یک چیز را اضافه میکنم. روشنگری یک بازی قدرت است و بازی قدرت همیشه به معنای وسوسه گری و جذب دیگری برای لمس و تجربه نگاه و روش و اندیشه ماست. روشنگر باید وسوسه گر باشد و با نشان دادن جوابهای نو و تلفیقهای نو به بحران مدرنیت و سنت، با نشان دادن اینکه مرد و زن مدرن ایرانی چگونه می تواند باشد و یا بحران هویت را چگونه می توان پایان داد و چگونه می توان بر ساختارهای قدرت پیروز گشت، در واقع دیگری را به تجربه و لذتی نو دعوت می کند، تا آنگاه که خود با این تجربه آگاهانه انتخاب کند و یا با این تجربه به جستجوی راه فردی خویش رود. یعنی وقتی قبول می کنی که در واقع معضل، دیسکورس و قدرت اوست که مانع تحول می شود، از آنجا که بقول فوکو ویا نیچه قدرت خلاق و استراتژیک است، راه حل تحول دیسکورس جنسی، جنسیتی و عشقی جامعه و دستیابی به یک دیسکورس باز و پلورال، ایجاد اسم دلالتهای جدید در این دیسکورس و جدل قدرتی/زبانی مطرح میشود، و در واقع بنحوی که بتواند این اسم دلالت جدید مانند هویت <عارف زمینی> راحتتر جای خود را بخاطر شباهتش و نیز تفاوتش با دیگر اسامی دلالت در شبکه بیابد و راهی جدید نشان دهد. یعنی راه مهم روشنگری ایجاد این اسامی دلالت نو که ترکیبات جدید و بهتری از مدرنیت و سنت هستند و بهتر می توانند مدرنیت را در فرهنگ ما جذب و انطباق دهند و آنگاه وسوسه گری و تبدیل این هویت نو و اسم دلالت به <پرفورمانس یا گفتارگری> و گفتار و کردار و نگاه است. مشکل بخش اعظم هنر ایرانی در تبعید و نیز روشنگری ایرانی در تبعید در این است که نه به عنوان هنرمند به بیان صادقانه بحران خویش در مدرنیت پرداخته است، تا خواننده از طریق او به لمس معضل درونی خویش بیشتر نائل آید و نه به عنوان روشنگر و یا انسان مدرن توانسته است در عرصه خویش تصویر و تلفیقی نو ارائه کند که بتواند دیگری به تجربه این حالت نو و تلفیق نو پردازد و خود از این طریق شجاعت بیشتر یابد، راه خویش رود و تلفیق خویش یابد. بنابراین منظور من تبدیل هنر به یک هنر متعهد و سیاسی نیست که باید راه حل نشان دهد، بلکه به باور من دوری از این بحران دوم ایرانیان که در خویش کلید موفقیت خویش و حقیقت خویش و از اینرو راه گذار فرهنگ خویش را از این بحران و برزخ خویش و ایجاد تلفیقی نو دارد، باعث آن شده است که هنر مدرن و نگاه مدرن نتواند در هنر در تبعید کامل جا افتد و نه نگاه خاص و صادقانه او به این جهان بسان یک مهاجر مدرن رشد کند و چندلایه شود. با اینکه ما در همه زمینه ها طبیعتاً شاهد رشد مفاهیم مدرن و سبکها و استیلهای مختلف هنری و علمی میان ایرانیان هستیم و این نقطه ای بسیار مثبت است، اما ناتوانی از عبور از این بحران دوم که بحران اصلی و اساسی است و یا ناتوانی از پرداختن به آن، پاشنه آشیل بخش اعظم هنرمندان و سیاستمداران و روشنگران و مسبب اصلی عدم جذب درست نظرات آنها مانند سه بخش مهم وجودش، یعنی انسان مقیم ایران و نیز انسان سنتی در جستجوی مدرنیت، انسان مهاجر و نیز انسان مدرن کشور دومی است. و او در واقع به هیچ بخشی تعلق ندارد و پادرهاست، در حالیکه این سه بخش وجودی او می باشند و او در واقع انسانی دو ملیتی و دو فرهنگیست و هم بقول نیچه یک اروپایی خوب است و هم یک ایرانی خوب. از منظر چنین نگاهی که من مطرح می کنم، طبیعی است که مهم است، هم مجسمه های هشداردهنده برای یادآوری فاجعه ها در کشور ایجاد شود و هم خاوران خود به یک محل هشداردهنده تبدیل شود، هم مهم است که زمانی در دادگاههای قانونی و کمیسیونهای حقیقت به فاجعه ها ی این دوره و حق قربانیان رسیدگی کرد، اما به همان اندازه برای شفای جمعی ما ایرانیان مهم است که با دیدن خویش و دیگری به معنای این نقطه تلاقی سنت و مدرنیت و بسان افرادی با سرنوشتی مشابه و مبتلا به یک برزخ و بحران، آنگاه به بیان دردهای عمیق این بحران و لزوم یافتن تلفیقی دقیق و جذب و انطباق مدرنیت در جهان سمبلیک ما پرداخت و اینگونه قربانی و ظالم بسان راهروندگان این راه سخت و این بحران عظیم به گفتگوی صادقانه با یکدیگر پردازند و به درک بهتر همدیگر نائل آیند که چرا یکی در این برزخ و بحران شکنجه گر و دیگری قربانی میشود و چگونه اینجا تصادف و سرنوشت با یکدیگر در هم می آمیزند. بویژه از یاد نبریم بجز بخش اندکی روشنگر، همه ما تبلور این غرب زدگی و غرب ستیزی بودیم و هنوز هم با تمام رشدها بخش مهمی دچار این هویت خیالی و نارسیستی و پیوند توهم گونه با مدرنیت و یا سنت خویش هستند که در بخش مربوط به نگاه شاعران در این بخش و بخشهای بعدی

بدانها می پردازم. باری این دیالوگ صادقانه زیربنای شفای جمعی و استحکام بخشنده رشد رنسانس ایران خواهد بود و من مطمئنم در مسیر چنین دیالوگی، همانطور که روانکاو نشان میدهد، خیلی راحتتر شکنجه گر به خطای خویش اعتراف میکند و از قربانی صادقانه معذرت میخواهد و قربانی با پس گرفتن حق قانونی و نیز انسانی خویش و با دیدن این اعتراف صادقانه به درک معضل شکنجه گر نائل میشوند و هر دو در نهایت خویشرا بسان اشکال متفاوت این بحران می بینند که باید از آن بگذرند، بسان آینه های مختلف این برزخ و بحران. آنگاه توای و قهرمان با هم بر دردی که در زندانها بر تن و روحشان رفت می گریند و هم با تلفیق نو در پی آن خواهند بود که با ایجاد مدرنیت ایرانی و حکومت قانون مانع تکرار این فاجعه شوند. وهم توایی که زیر فشار هم سنگر خویش را لو داده است و این درد وجودش رامثل خوره میخورد، به خطای خویش اعتراف کند و قربانی می تواند او را بیخشد، زیرا معضل او را درک می کند. باری بدون این حرکت چندلایه ما محکوم به دیدن مردگانمان در خواب و بیداری وتکرار آن حوادث هستیم، زیرا مردگان میخواهند به خاک سپرده شود و حششان و جایگاهشان در روان جمعی به آنها داده شود. وگرنه مجبورند چون <سومبی> و مردگان زنده یا پدر هاملت ما را بازجویند. راه نهایی بازپرداخت تقاص خویش به گذشته خویش و این مردگان تنها در تلفیق درست مدرنیت و سنت و جذب مدرنیت در فرهنگ خویش است که دقیقا در این بخش من متاسفانه کاری اندک از کسانی دیدم که تمامی فکر و ذکرشان درگیریشان با سنت و بیان هویت خویش بسان هنر در تبعید بوده است. چون معضل مدرنیت ما با خوب شمردن آزادی و حق حجاب حل نمیشود. این ساده کردن مسئله است و بس و درازا بخشیدن به بحران.

اکنون براین پایه به بیان دو معیار خویش برای بررسی آثار هنرمندان ایرانی و اروتیسم ایرانی می پردازم. دو معیار اساسی اینگونه است:

۱/ شکل هویت نهفته در اثر و نوع ارتباط میان سنت و مدرنیت در ذهن شاعر و یا هنرمند و در متن چگونه است؟. آیا این شکل ارتباط با مدرنیت و اروتیسم مدرن بشکل هویت خیالی و دوگانه، نارسیستی و مجذوبانه است که در نهایت تکرار اشتباه گذشتگان است و به غرب ستیزی و یا غرب شیفتگی می انجامد و یا آنکه هنرمند و اندیشمند قادر گشته است رابطه ای سه گانه و تثلیثی با مدرنیت برقرار کند و به یک هویت سمبلیک دست یافته است و توانسته است مدرنیت و اروتیسم مدرن را در نگاه و جهان سمبلیک خویش جذب کند. هر انسانی طبیعتا ترکیبی از این بخش یا هویت خیالی و بخش و هویت سمبلیک است و بخش سوم همان ساحت <واقع> است و این بخشها مانند دایره های برومه ای باهم در پیوندند و مشترکا ساختار روانی ما انسانها را می آفریند. پس موضوع نبودن هویت خیالی و یا جاذبه نارسیستی نسبت به مدرنیت و سنت نیست، بلکه موضوع این است که شکل اصلی هویت و قدرت اصلی در نگاه و ساختار آدمی را، آیا این بخش و هویت خیالی و نارسیستی تشکیل میدهد و یا بخش سمبلیک. زیرا تنها دربخش سمبلیک می توان به تلفیق دست یافت. زیرا این بخش ساحت رمز و اشارت و زبان است و عرصه رهایی از ارتباط دوگانه تصویری افسونگرانه نارسیستی. اینجا همه چیز می تواند چون زبان ساختار بندی شود و تلفیق میان دو شبکه فکری و احساسی مدرن و سنت بوجود آید و مثل ساختار زبان این تلفیق باز و ناتمام و قابل تحول و دگردیسی است. در این معنا، برای عبور از احساسات گناه خویش آری گفتن به امیال خویش کافی نیست، بلکه شکل این آری گفتن و جذب امیال خویش در جهان سمبلیک خویش و زیبا کردن امیال خویش است که نشان میدهد، آیا هنرمند و آدمی به هویت سمبلیک دست یافته است و یا اینکه اسیر عرصه خیال و حالت ارتباط نارسیستی با امیال خویش بگونه عاشقانه/متنفرانه است. زیرا تنها در این هویت سمبلیک و رابطه سه گانه است که انسان و هنرمند می تواند هم از شورهای لذت برد و از جسمش و تن کامه خواهیهایش و هم می تواند از آنها فاصله بگیرد و آنها را و خویش را نقد کند، زیرا رابطه سوزه با هرچیز در جهان خودش تثلیثی است و ضلع سوم رابطه همیشه نگاه < دیگر بزرگ> یا نام پدر و قانون است که تمنا را می آفریند. بدینخاطر نیز ما در عرصه سمبلیک با تمنا روبرویم که تبلور قانون است و در عرصه خیالی با خوشی و تمتع روبرویم که سرانجام به درد منتهی میشود و به فریب خویش و دیگری و میل بلعیدن و بلعیده شدن شکل اصلی رابطه اش است.

۲/ نوع و حالت این تلفیق مدرنیت و سنت و جذب مدرنیت در نگاه و جهان سمبلیک شاعر و یا هنرمند چگونه است و به چه مرحله ای و درجه ای از تبلور تمنا و یا بشکل هنری بگویم، شعریت و چندلایگی و چندهویتی دست یافته است؟. آیا این تلفیق در ذات خویش شکننده و بحران زا است؟ و یا شاعر و هنرمند توانسته است، پیوندی ارگانیک میان بخشهای مختلف نگاه خویش از مدرن و سنت ایجاد کند و نگاهی نو که برای هر سه بخش خوانندگان خویش، چه در جهان سنت، چه بسان مهاجر و یا هموطن غربی نکاتی جدید در بر داشته باشد. هرچه تلفیق قویتر و صادقانه تر و بیشتر تبلور جان و روان شاعر و هنرمند باشد، ما بسان خواننده تبلور این تلفیق را در اوج گیری تمنا و شعریت و ایماژ و چندلایگی در یک شعر و یا کار هنری می بینیم و یا در یک نگاه نو به مدرنیت. تمنا متعلق به جهان سمبلیک است و همانطور که گفتم تمنا مانند سوزه همیشه در ذات خویش دوگانه است و ترکیبی از احساسات پارادکس عشق و هراس، میل به وحدت و یکی شدن با دیگری و میل آنکه مطلوب معشوق باشد و هراس از نپذیرفتن معشوق، میل جاودانگی و فانی بودن ذاتی بشری. گفتیم که تمنا تبلور

قانون است و از اینرو در پیوند با شرم و حجاب میان حریم خصوصی و عمومی، در هنر این حجابها کنار زده میشود ولی نه همه حجابها و شرم بسان بخشی مهم از احساسات، تمنا و خواهشهای بشری باقی می ماند، زیرا مرگ شرم مرگ تمنا و مرگ قانون را در بردارد و به معنای از بین رفتن حوزه سمبلیک و بازگشت به حوزه خیالی و نارسیستی و یا اسیر نگاه پدر جبار شدن است. درگیری شاعر و هنرمند سنت شکن با خجالت اخلاقی و نافی ارتباط و نافی شور عشقی و جنسی می باشد و ایجاد اشکال نوین و سمبلیک ارتباط با نام پدر و فانی بودن انسانی که به درجه والاتری از بلوغ و لذت اجازه بیان می دهد و نه درگیری با و یا نفی شرم نهفته در ذات عشق و تمنا انسانی و یا دشمنی آشتی ناپذیر با نام پدر و قانون می باشد، که معنایی جز بازگشت به حیث خیالی و اسیر نگاه پدر جبار و لذت پرست و یا کاهن لجام گسیخته درون ندارد. بلکه این پرده برداری در کار هنرمند در قالب شعریت و ایماژ صورت می گیرد که باعث میشود ما مرتب قادر به درک مفاهیم و تمناهای نویی در متن باشیم و پروسه تمناسازی یا تفاوت سازی متن پایان نمی یابد. اینگونه با هر بار خواندن متن تمناوار و چندلایه ما به لذت وصال تمنایی نو دست می یابیم و یا به لذت وصال آگاهی ایی نو و شناختی نو در باب دیسکورس جنسی جامعه خویش و جان خویش.

### آثار اروتیسم و تمنا در شعر و هنر فارسی

در نگاهی به اسطوره های ایرانی و مقایسه آن با اسطوره های یونانی می توان براحتی پی برد که در فرهنگ ما از ابتدا تلاش خاصی برای در حجاب نگه داشتن جسم، زن و در حجاب نگه داشتن خواسته های جنسی، امیال لذت پرستانه و هراس از امیال و تمناهای جسمی و جنسی خویش وجود دارد و بدینخاطر نیز فرهنگ ما به جدایی مطلق خیر و شر یا <فرامن> و ضمیرناخودآگاه، اهورا و اهریمن باور دارد و نقش انسان به شرکت و همراهی با اخلاق در این جنگ دائمی میان وسوسه و گناه خلاصه میشود. در میان یونانیان رابطه میان انسان و خدا رابطه ای دو طرفه است، بآنکه قدرت اصلی دست خدایانست و انسان در نهایت اسیر بازیهای خدایان است. اما بقول نیچه خدایان یونانی بهترین تبلور پرستش حیوان درون انسان است و تلاش سمبلیک برای زیبا کردن و در خدمت گرفتن این حیوان درون می باشند. اینگونه خدایان و الهه گان یونانی که سمبل عشق جنسی، اروتیسم و شراب ولذت پرستی هستند، مانند اروس، آفرودیت و نیز دیونیزوس، دارای معابد خویش و قدرت خویش در نظام اجتماعی و فرهنگی هستند و مجالس ارگیا یا مست بازار در ستایش و پرستش آنها برقرار میشود. کافیسست خدای لذت پرست یونانی زئوس را با خدای ایرانی زروان یا با اهورامزدا مقایسه کنیم و زندگی زاهدانه او را و بدون همسری با ماجراجوییهای جنسی و لذت پرستیهای زئوس را که به ثمرانی مانند تولید فرزندان نیز با زنان زیبای زمینی مانند هرکولس ختم میشود و همیشه خشم زن خویش و خدای مادر حرا را بوجود می آورد، قرار دهیم. در برابر این تن دادن و پرستش لذت دنیوی و اروتیکی، فرهنگ ما از ابتدا گویی بدنبال لذتی روحانی و یگانگی با خدا میگشت. اینگونه زروان دو فرزندش را اهورا و اهریمن را خود بدنیا می آورد و ابتدا اهریمن بدنیا می آید، زیرا زروان به قربانی دادن هزارساله خویش شک میکند که بدینوسیله میخواست فرزند بدست آورد که خالق زمین و آسمان خواهد بود. پس از شکش به خواست خویش اهریمن زشت روی بدنیا می آید واز ایمانش به خواستش اهورای زیبا و جنگ نه هزارساله آنها آغاز میشود. در فرهنگ یونانی این زایش هستی توسط دسیسه مشترک زئوس و مادرش گایا یا زمین برای قتل پدرش کرونوس که فرزندانش را میخورد و مانع تحول و گذار به مرحله تازه زایش جهان میگردد، صورت میگیرد و زئوس با بردن آلت پدرش و ریختن خون او به دریا به خدای جدید تبدیل میشود و از این خون و یا اسپرما ریخته کرونوس به آب اروس یا خدای عشق بوجود می آید، که در واقع عشق اروتیکی و جسمانی است. اما از طرف دیگر در فرهنگ ما شور عشق و پرستش عشق نقش مهمی را بازی میکند که ما در خدای ایرانی میترا تبلورش را می بینیم که هم بقول اوستا قدرتمند است، هم دانا است و هم سمبل عشق و دوستی است و ما در فرهنگ یونانی شاهد دستیابی به این نگاه از عشق نیستیم و یا در ابتدای پیوند عاشقانه و اسطوره عشق اروس با پسیکوز به آن دست می یابیم و نیز به نوعی در فرهنگ دیونیزوسی، اینگونه دو موضوع مهم ایمان و عشق بسان نطفه های دو راه و چگونگی پیوند و ارتباط ایرانی با هستی و خدا در داخل فرهنگ ایران رشد می کند و در ناخودآگاه ایرانی نقش می بندد. میترایسم با تبدیل شدن به مسیح به سرزمینهای دیگر می رود و ابتدا در دوران شکوفایی عرفان ایرانی که دوان شکوفایی تجارت و علوم نیز بوده است و آثار یونانی و مسیحی بفارسی درج میشود اند، در قالب یک دیگر نو به جامعه ما وارد میشود. اینجا قبل از هرچیز باید بگویم که هم زرتشت و میترایسم، عرفان و اسلام در معنای نهایی تبلور قانون و نام پدر می باشد و موضوع چگونگی ارتباط گیری با این سنت است که آیا این ارتباط با گونه ای نارسیستی و دوگانه و در قالب هویت خیالی صورت میگیرد که باعث بندگی انسان در خدمت این سنت، مذاهب و نامهای پدر می شود و یا اینکه آدمی به رابطه ای تثلیثی و نو و فردی با خدا و هستی دست می یابد و رابطه ای نو با این فرهنگ و ارثیه های فرهنگی خویش برقرار میکند. در این مسیر گذار از هویت خیالی و فریبگرانه به هویت سمبلیک و ترمیزی طبیعتا مجبور به نقد این سنت و جداکردن سره از ناسره خواهد بود. همانطور که گفتیم هر انسانی دارای این سه بخش خیالی، سمبلیک و واقع است که چون دوایر برومه ای در هم تنیده اند و نوع این تنیدگی نمایانگر

چگونگی شخصیت فردی و جمعی ما، نمایانگر علامت مشخصه هویت فردی و جمعی ما بسان ایرانی است، زیرا هویت به معنای تفاوت از دیگرست. موضوع مهم اما این است که بلوغ بشری در عبور از حیث خیال و هویت خیالی نارسیستی و دوگانه به هویت سمبلیک تثلیثی می باشد. بنابراین موضوع خوب یا بد شمردن عرفان، اسلام و زردشت نیست، زیرا آنها نامهای پدر و نماد قانون هستند، موضوع چگونگی ارتباط ما با این بخشهای هویت خویش است که آیا بشکل یک ارتباط خیالی نارسیستی صورت می گیرد که در آن انسان ایرانی چنان مجذوب و اسیر این رابطه دوگانه و نارسیستی با سنت خویش است، که برای دست یابی به یگانگی مرتب دست به کشتن و پس زدن امیال و تمناهی خویش میزند تا با بسان مرید با مراد یکی شود و از طرف دیگر در خفا به او خشمگین است، و با اینکه انسان ایرانی میتواند با گذار به هویت سمبلیک رابطه ای تثلیثی و با فاصله با سنت خویش برقرار کند و اینگونه سنتش از مطلقیت رهایی می یابد و او قادر به تحول است. نماد این گذار از هویت خیالی و ارتباط نارسیستی با مذهب و نیز عبور از آن را در قرون وسطی اروپا می بینیم و جنگهای صلیبی بسان تبلور هویت خیالی از یکطرف و از طرف گذار به هویت سمبلیک را در پروتستانیسیم مذهبی اروپا شاهدیم که پیوندی تنگاتنگ با پدیده گیتی گرایی انسان مدرن دارد. در این مسیر دست یابی به هویت سمبلیک و ارتباط سمبلیک با مذهب و سنت خویش می بینیم که پروتستانیسیم به سه موضوع مهم دست می یابد. /۱ برکنار کردن روحانی بسان رابط میان انسان و خدا و ایجاد ارتباط فردی میان انسان و خدا که نماد رشد هویت فردی و سمبلیک و ارتباط تثلیثی و سمبلیک با خدا می باشد. ۲. ستایش گیتی گرایی و علاقه به زندگی که در کالونیسیم و پروتستانیسیم نمادش را برای مثال در خوب بودن کار و تلاش مانند دعا می بینیم و اینگونه نگاه انسان را هرچه بیشتر متوجه این جهان و دنیا می کند. یعنی نگاه مذهبی در خویش یک رفرم مذهبی انجام میدهد و روایتی نو از سنت را پیش می کشاند که هم تبلوری دیگر از نام پدر است و هم نماد دگرذیسی درونی انسان مذهبی و ارتباطی نو با خدا و زندگی بشکل سمبلیک می باشد. ۳/ دست یابی به حکومت قانون و قبول جدایی دین از دولت و حکومت (چه در شکل سیاسی سکولاریسم و یا لائیسیته آن که با هم تفاوتهایی نیز دارند ولی اینجا بیشتر منظور سکولاریسم است). قبول حکومت قانون که نمادی از نام پدر است و پایان دادن به مطلقیت سنت و کلیسا در فرهنگ مدرن به معنای عبور از هویت خیالی در جهان مدرن و ایجاد پیوندی سمبلیک با خدا و نام پدر است که در نتیجه این تحول اکنون هم <من> و هم <دیگری یا غیر> تمناهی و میرا و قابل تحول می شوند. به این خاطر چگونگی ارتباط ما با نام پدر و قانون در فرهنگ مدرن می تواند تحول یابد و اشکال نوینی از پلورالیسم پسامدرنی زاییده شود، اما اینها خود نماد مرحله ای جدید از رابطه سمبلیک و تثلیثی با قانون و نام پدر هستند و نه نفی قانون و نام پدر. این تصور ایرانی بخاطر رابطه خیالی با مدرنیت و یا پسامدرنیت است که خیال میکند، پسامدرنیت با نفی متاروایتها و هویتهای مطلق نفی کامل قانون و هویت می کند، بلکه پسامدرنیسم ارتباطی چندگانه با این نام پدر را ایجاد میکند که اساسش بر قبول قانون نهفته در تفاوت و تفاوت خویش با دیگری است و دست یابی به این تفاوتی که طبیعتاً هیچگاه کامل بدست نمی آید و پروسه اش پایان نمی یابد. بدینخاطر نیز پسامدرنیت از پلورالیسم دفاع می کند و با تک صدایی مدرن که نماد متافیزیک مدرن است و در خویش هنوز طعمی از هویت خیالی را دارد، به مبارزه بر میخیزد. در این معنا نیز آن کسانی که امروزه سعی میکنند ثابت کنند که اسلام مسیحیت نیست و به این خاطر پروتستانیسیم مذهبی را اینجا غیرممکن میدانند، در واقع به باور من بیشتر ثابت می کنند که نه تاریخ مسیحیت را خوب می شناسند، نه تاریخ اسلام و عرفان یا زرتشت را که همیشه در خویش روایتها مختلف داشته است و نه متوجه این موضوع مهم هستند که موضوع در واقع چگونگی ارتباط گیری میان مومن و دین، میان انسان و سنتش است، و نه بررسی سنت به تنهایی. موضوع این است که آیا این ارتباط و پیوند دوگانه و خیالی یا تثلیثی و با فاصله و سمبلیک است و من با مثالهایی که در پایین می آورم میتوانم نشان دهم که تلاش برای گذار از ارتباط هویت خیالی به هویت سمبلیک و ارتباطی نو با سنت خویش در فرهنگ ما بوده است و نیز می توان مثالهای دیگری یافت. موضوع درک این موضوع است که چرا کارشان را به آخر نمی رسانند و ناتوان از تحول نهایی میشوند که بیش از هر چیز از ناتوانی از دگرذیسی درونی و ایجاد ارتباطی نو ناشی میشود و نه از ضعفهای شدید خود سنت. طبیعی است که یک مذهب نسبت به مذهب دیگر در خویش پتانسیل بیشتری برای این تحول داشته باشد و اینگونه گذار را راحتتر کند، اما اساس ایجاد این رابطه سه گانه و تثلیثی با دیگری و هستی می باشد که انسان ایرانی ناتوان از آن بوده است و نه تلاش برای اثبات عدم توانایی تحول عرفان و یا اسلام. طنز زندگی در این است که آنگاه روایت این روشنفکر باصطلاح مدرن ما با روایت یک فالانژ مذهبی مانند بن لادن یکی میشود و هر دو می گویند، اسلام این است و بس. خود این تشابه نشان میدهد که چگونه چنین روشنفکری هنوز در یک هویت خیالی و نارسیستی با مدرنیت قرار دارد و مدرنیت را در خویش جذب و منطبق نساخته است و حالت دوگانه شیفتگی/ تنفر خاص این هویت خویش را در قالب شیفتگی به غرب و نفرت از سنت خویش بیان می کند. تنها با این کار یک تف سربالا میکند، زیرا او خود نیز تلفیقی از این دو می باشد و تنها راهش جذب و تلفیق سمبلیک است و گرنه اسیر این هویت خیالی و رابطه عشق/نفرت باقی می ماند. اگر به تاریخ کشورمان بنگریم، مهمترین نماد هویت خیالی و ارتباط دوگانه توهم گونه با خدا و سنت تبلورش را در <زاهد> می یابد. زاهد در یک رابطه مرید/مرادی با محبوب خویش است و اسیر نگاه اوست و محبوبش قابل لمس نیست و لایتناهی است و او با سرکوب جسم و امیال خویش و نیز پس زدن مداوم فانتزیهای خویش در پی قتل پدر و تصاحب

مادر، در واقع در پی دست یابی به یگانگی با او و بازگشت دوباره به بهشت اولیه و جنین مادری می باشد. او می خواهد با سرکوب خویش و نفی هرگونه فردیت و جسمیت، سراپا روح و بیگناه گردد و به وحدت مطلق دست یابد. اینکه این کار بی ثمر است را تاریخ جمعی و فردی یکایک ما نشان میدهد، زیرا در یکایک ما هم عارفی است و هم کاهنی که باید از این هویت خیالی نجاتش داد و او را در هویت سمبلیک و زمینی خویش جذب کرد. پس زدن کامل فانتزیهای خویش و خواستههای خویش غیرممکن است، چون همانطور که گفتیم این فانتزیها و امیال در همان لحظه که پس زده میشوند و به ناخودآگاهی رانده میشوند، در همان لحظه با لباسی دیگر و در قالب «استعاره» و «مجازی» نو وارد خودآگاهی ما در شکل خواب و رویا و بیماریها میشوند و حق خود میطلبند و می خواهند تعالی بخشیده شوند و جذب گردند. زیرا آنها حقایق ما و شوهرها و قدرتهای ما هستند و یاران ما. زاهد اما دوباره به سرکوب و پس زدن مداوم این شوهرها مشغول است و زندگی جنگ دائمی وسوسه و اخلاق است. اگر به دقت به زاهد بیرون و کاهن درون یکایک ما دقت کنیم، شخصیت او شبیه شخصیت بیماران «وسواسی/اجباری» است. معضل اطباء وسواسی/اجباری این است که همان لحظه با آنکه نام پدر را و محرومیت خویش از فالوس را پذیرفته اند، اما میل به قتل پدر و تصاحب مادر یا دست یابی به وحدت و لذت جاودانه اولیه در آنها قوی است و دوباره بسرعت برمگردد و او نمی تواند این فانتزیها را تعالی بخشد و در جهان سمبلیک خویش جای دهد و برای مثال رابطه ای انتقادی و متحول با نام پدر خویش ایجاد کند. بلکه این اطباء وسواسی/اجباری چنان قدرت این فانتزیها را در خویش احساس و لمس می کنند و از آنها هراس دارند که تمامی زندگی شان حول محور این مسئله می گردد، که مانع بروز و بیان این فانتزیها شوند. به این خاطر نیز برای مثال شخص مبتلا به وسواس تمیزی ساعتها و بطور مکرر میزی را تمیز میکند و هی احساس میکند که هنوز کثیف است. در این کار او یک منطق نهفته است. میز به مثابه استعاره ای از وجود و روان او مرتب توسط این فانتزیها مورد تهاجم و غصب قرار می گیرد و او باید مرتب جلوی این کار را بگیرد و آنها را به ناخودآگاهی پس زند. بی دلیل نیست که فرهنگ ما در میان تمام فرهنگهای آسیایی بالاترین درجه از جدایی خیر و شر و تبدیل کردن آنها به دشمنان مطلق را دارد. در انسان ایرانی گویی چنان امیال لذت پرستی، خوش گذرانی و میل خدا بودن قوی است که می داند او باید یا کامل از آنها چشم پبوشد و یا اگر به یکی از آنها تن داد، بزودی خانه و کاشانه را بریاد خواهد داد. بیاور من بهترین تشبیه این حالت انسان ایرانی را در اثر «وسوسه ی یوحنا» ی سالوادر دالی می بایم که در آن یوحنا با تنی ریاضت کشیده و تا بند استخوان زجر کشیده در برابر امیال و فانتزیهای خویش که بسان فیلهایی بر پاهایی نازک و سبکبال یا اسبانی پرخروش و زیبا بسوی او و خودآگاهی در حرکتند، زانو زده است و صلیب را در برابرشان می گیرد. این زانو زدن در برابر وسوسه های قوی خویش و این تلاش مداوم برای سرکوب امیال خویش خصلت کاهن درون ما و بخشی مهم از فرهنگ ما را که در نهاد «زاهد» تبلور خویش را می یابد، تشکیل میدهد. بسیاری از آیینهای زاهد و فرهنگی ما مانند آیینهای یک بیمار وسواسی/اجباری تلاش برای سرکوب و پس زدن امیال و لذتهایش می باشد، بجای آنکه آنها را در خویش جذب و انطباق دهد و اینگونه از جنگ جاودانه وسوسه/احساس گناه و تکرار دائمی سیزف وار و فرسوده کننده رهایی یابد. چنین مطلقیت گراییی در برخورد به شر و امیال خود، خود نشانگر این است که چقدر ما ایرانیها مالامال از شوهرهای قوی هستیم که اگر بتوانیم آنها را در خویش جذب کنیم، دیگر بار نه تنها به رنسانسمان و پایان دهی به این جنگ خانمانسوز دست می یابیم، بلکه اینگونه لذت پرستانه و عاشق زندگی و همه خصایلش، از عشق و خرد تا ایمان و فردیت می توانیم از حاشیه تاریخ در آیم و دیگر بار حرفی نو برای گفتن به جهانیان داشته باشیم. بقول نیچه خواجه احتیاج به سرکوب اخلاقی خویش ندارد. آنجا که این سرکوب و پسزدن با این جباریت و قدرت وجود دارد، آنجا دریایی از امکانات لذت و نظریازی و بازی عشق و قدرت نیز نهفته است که می خواهد جذب و زیبا شود و یاور سرور خویش انسان این جسم خندان و فرزند زمین و آسمان گردد، بسان یاران و الهه گان این خدای زمینی و فانی. انسان ایرانی با دست یابی به این اشتهی دوباره با خویش و زندگی و جذب این نیروها در خویش بسان شوهرها و امشاسنبدان خویش و تبدیل اهور و اهریمن به ایمان سبکبال و تمناهای زیبایش که مشاوران و یارانش هستند، میتواند آنگاه به انسان نوی دالی یا «زرافه سوزان» دالی تبدیل شود که تابلویی از دالی است که در آن در مرکز تابلو انسان مدرن را نشان میدهد که با وجود رهایی از چنگ اخلاقیات مطلق اما هنوز اسیر طرحها و نظراتی است که به او میگوید چیست و کیست و باعث جدایی او بسان سوژه از جسمش و خرد نهفته در امیالش گشته است. اینگونه این انسان مدرن یا یک گوشه تلغن بزرگ است که فقط اینفومارسیون یا اطلاعات جذب و پخش میکند و یا تنش را بوسیله کرستهایی از چوب ایستاده نگه میدارد که استعاره تفسیرها و طرحهایش از خویش بسان انسان مدرن است. زیرا انسان مدرن به عنوان سوژه با برتری دادن خرد بر احساس و روح بر جسم و از دست دادن ارتباط و اعتماد خویش به شوهرهایش در واقع خویش را به طرحی انتزاعی تبدیل کرده است و اسیر این طرحها و تفسیرها از خویش مانند «ماهیت انسان کار است و یا انسان به عنوان حامل اطلاعات» ناتوان از حرکت آزاد و رها می باشد. انسان اما در نگاه دالی تبلور تمناست که بشکل کنشهایی نیمه باز یا بسته در تن انسان نشان داده میشود که از آنها عطرها مختلف نارسیستی، پارانویا و غیره بروز میکند و یا بشکل فیلهایی با پاهایی نازک و سبکبال. انسان در نگاه دالی تنها با قبول این عطرها و امیال مختلف خویش و جذب آنها در خویش می تواند به انسانی نو تبدیل شود که در همان تابلوی «زرافه سوزان» در قالب این زرافه سوزان نشان داده میشود که جسمی پرشور و سوزان از خواهش و امیال است، اما نمی

سوزد. یعنی سوزان و مالاما از تمنا و زیباست اما چون بسان جسمی نو این نیروها را در خویش جذب کرده است، پس نمی سوزد و اسیر شورهای خویش نمیشود. تولد این انسان ژئوپولیتک در تابلویی به همین اسم از او بسان تولد جسمی خندان است که به خویش آری میگوید و بقول نیچه آن میشود که هست. اینگونه نیز <عارف زمینی> من بسان نوع ایرانی این جسم خندان و زرافه سوزان که سوزان است ولی نمی سوزد و سراپا جسم و شور زندگیست و این جهان برایش محل بازی جاودانه عشق و قدرت است و شورهایش برای او چون نیروهایش و یارانش که او مرتب با بخش جدیدی از آنها روبرو میشود و آنها را در خویش جذب و زیبا میکند و بنابراین مرتب دگرذیسی می یابد، قادر است که این دریای درونی و قدرت بزرگ درونی نهفته در روان یکایک ما و روان فرهنگ ما را در خویش جذب کند و همراه با معشوق و یار برابر خویش و در قالب هویتی سمبلیک و تثلیثی و پیوندی نو با نام پدر و قبول او بسان خدای دوگانه آسمانی و زمینی این قانون عشق و قدرت، سوار بر اسیان بالدار و فیلهای سبک پای شورهای خویش بسوی لذت و ماجراجویی نو در بازی بی آغاز و انجام عشق و قدرت زمینی براند و بسان جهانی باز قادر به جذب نگاهها و شورهای نو در خویش باشد و هم معشوق را بزرگ و برابر می طلبد و هم رقیب را، تا اینگونه در بازی عشق و قدرت به اوج لذت، سلامت، لمس پارادکس زندگی و شکوه زمین و زندگی دست یابد. زیرا اینجا قانون، دستیابی به اوج سلامت و عشق و قدرت جسم و زندگی و زمین است و تبدیل زندگی، عشق، خرد، ایمان به یک رقص چندگانه عاشقانه و قدرتمندانه. در این معنا تلاش برای عبور از <زاهد> و هویت خیالی او و چیرگی بر شخصیت و سواسی/اجباری او در خویش و آری گفتن به امیال خویش و جذب آنها در یک هویت سمبلیک و سه گانه، روند منطقی و طبیعی گذار جامعه ایرانی و روان ایرانی به سوی هویت سمبلیک و در نهایت پایان دهی به بحران و برزخ مدرنیت/سنت است.

ما شروع این تلاش و گذار مهم جان و روان ایرانی را برای دست یابی به هویت فردی و سمبلیک و رهایی از هویت خیالی، برای آری گفتنی نو به زندگی، لذت و گیتی و و چیرگی بر هراسهای اختگی خویش که تبلورش را در سرکوب و پس زدن جسم و شورهای جنسی خویش و امیال خویش نشان میدهد و خود را محکوم به جنگ ابدی و سوسه/احساس گناه و یا اهورا/اهریمن میکند، در شرایط رشد عرفان ایرانی و در قالب دو شخصیت ایرانی می بینیم که بیش از هر کسی به تلاش برای دست یابی به این هویت فردی و آری گفتن به تن کامه خواهی خویش و رهایی از هویت خیالی زاهد بگونه های مختلف تلاش کردند. این دو شخص مهم یکی حافظ است که در اشعارش ما اوج یگانگی لذت عشق زمینی و آسمانی را می بینیم و اشعارش مالامال از حساسیت و تمناهای جسمانی و شعریت چندلایه می باشد و از طرف دیگر به عبید زاکانی برمیخوریم که با طنز کوبنده اش و نگاه لذت پرستانه اش در پی عبور از اخلاق عمومی و دست یابی به اخلاقی نو و یک گونه هویت فردی می باشد. این بدان معنا نیست که ما بخواهیم این دو را مدرن بدانیم که اشتباهی بیش نیست، بلکه راه آنها اولین تلاش مهم ایرانی برای دست یابی به هویت سمبلیک و نیز گیتی گرایانه می باشد. روندی که اگر پیروز میشد، هم ما از راه خویش به گیتی گرایایی و فردیت دست یافته بودیم و هم با مدرنیت که برای زاهد و عارف درون ما سمبل این گیتی گرایایی و فردیت است، اینقدر مشکل نداشتیم. رابطه ما با مدرنیت که بی شباهت به حالت <آشناغریبه> هنگام کابوس دیدن نیست، به اینخاطر است که ما در مدرنیت تبلور چیزهایی را می بینیم که خود نیز طبعی ایم و می طلبیم و حتی برای دستیابی بدان از طریق خویش تلاش کرده ایم، اما بدان بخاطر ترسهایمان و نیز سرکوب خویش و سرکوب اجتماعی دست نیافته ایم. به اینخاطر نزدیکی به مدرنیت در ما این احساس ترس و اشتیاق و حالت <آشناغریبه> را زنده میکند. در روند گذار طبیعی و منطقی هر کشور و فرهنگی از هویت خیالی ثنوی به هویت سمبلیک تثلیثی و گذار از حاکمیت اخلاق عمومی به سوی فردیت و آزادی فردی، راه و مسیر خویش را می رود که ریشه در تاریخ و فرهنگ خویش دارد، همانطور که مدرنیت ریشه در یونان و مسیحیت دارد. در ابتدای راه پرنج ایرانی برای دست یابی به این هویت نو و سمبلیک و تثلیثی، ما در میان جمع بزرگ عرفا و نیز دانشمندان و یا حکیمان به دو اسم بزرگ برمیخوریم که در عین تشابه بسیار متفاوت از دیگران هستند. ایندو یکی حافظ و دیگری عبید زاکانی می باشند. البته میان این دو یک تفاوت اساسی است. حافظ قدر و شان خویش را در فرهنگ بدست می آورد و در هر خانه ای جای دارد، با آنکه ارزش نگاه زمینی و فردی حافظ امروزه تازه هرچه بیشتر شناخته و مطرح میشود، اما عبید زاکانی در روان ایرانی به گوشه ای پرتاب میشود. گویی روان ایرانی میخواهد او را پس زند و یا تنها به سان لطیفه گو و یا طنزگوی موش و گربه بشناسد. در حالیکه آنچه که عبید انجام میدهد، دارای چنان قدرت و توانی است که اگر کارش به پایان میرسید و یا دیگران راهش را دنبال میکردند، ما شاهد اروتیسم ایرانی چند گونه از بی پروا تا عارفانه و همراه با طنز و خنده بودیم و هم نگاهی نو و زمینی به جهان و هستی می توانست اینجا زاده شود. طبیعی است که در کنار این دو بزرگ فرهنگ ایران باید به خیام که زاویه دیگر این مثلث تلاش به دگرذیسی و نوگرایی و ارتباط نو ایران با خردگرایی و قبول فانی بودن زندگی و همه حقایقش می باشد توجه داشت، اما به بحث ما مناسفانه نمی خورد. در کنار اینها طبیعتا باید به کار و تلاش همه دانشمندان و اندیشمندان ایرانی توجه و نظر داشت. بگذارید برای درک معضل گذار به هویت سمبلیک و سه گانه، به گیتی گرایایی و تن کامه خواهی، با نگاهی بسیار کوتاه به این دو جان آزاده و تلاش آنها برای دست یابی به هویت فردی و گیتی گرایانه خویش که نماد تلاش فرهنگ و روان ایرانی برای دست یابی به راه خاص خویش در ارتباط با دیگری و تمنا میباشد، و درک علل شکست روانی این تلاش زمینه ای برای درک مراحل بعدی رشد و مشکلات بعدی تن کامه خواهی و

فردیت‌گرایی در روان ایرانی بیافرینیم، طبیعتا در کنار ستایش جسارت این پیشروان. با آنکه باید طبیعتا به تفاوت‌های میان این نسل اول تن‌کامه‌خواهی و نسل‌های بعدی و مدرن توجه داشت.

آسیب‌شناسی هم‌اغوشی اروتیسم مدرن و مارک دساد با جان و روان ایرانی (۲) بخش دوم

داریوش برادری (د.ساتیر) روان‌شناس / روان‌درمانگر (گشتالت)

## عبید و حافظ

۱/ عبید زاکانی: طبیعتا درک عمیق عبید و کارهای او و نیز علل چگونگی جا نیافتادن و ادامه نیافتادن نگاه عبید در فرهنگ ایران، خود یک رساله علمی و چند جانبه باید باشد، زیرا آثار او کم نیستند و بخش‌های مختلف را از غزلها، رباعیات، قصیده‌ها و مثنوی تا هزل، هجو و طنز، اروتیسم بی پروا و نیز آموزش‌هایی طنز آمیز در باب یک اخلاق نو و نفی اخلاق مطلق گرایانه مانند <اخلاق الاشراف>، رساله <دلگشا> و یا رساله <صد پند> او در بر میگیرد. بخش اول یعنی غزلها و رباعیات و غیره در واقع بیانگر اشعار و نگاه عرفانی و نیز زندانه عبید است که خوب از نظر شعریت و غنا به پای دیگر عرفای مهم کسانی مثل مولانا، سعدی، حافظ نمی رسد و قدرت اصلی او نیست، اما جایگاه و زادگاهش را در عرصه پهناور عرفان نشان میدهد که بخش‌های مختلف از صوفی تا عارف، از معتدله تا ملامتیان، از عارف نظری چون شعرای عارف ایرانی تا عارف عملی مانند عیاران، پهلوانان و ایجاد آیین‌هایی مثل آیین جوانمردی و فتوت را در بر میگیرد و ما به تفاسیر مختلف از عرفان در آنجا روبرو میشویم که خود وجود این پلورالیسم عرفان بسیار جالب است. قدرت عبید در بیان بی پروا و طنزگونه فانتزیهای اروتیسمی/فلسفی از یکسو و از سوی دیگر تلاش برای ایجاد نگاهی نو به اخلاق و تعلیم آیین لذت پرستی قلندرانه از سوی دیگر است. اشعار اروتیسمی او از لحاظ بیان آشکار اعمال جنسی شاید به نظر هرزه گرانه یا در معنای امروز پورنو گرافانه بنظر آید، اما این تصور غلط است، زیرا این فانتزیها آغشته به فلسفه و نگاه خاص عبید و نیز طنز خاصی است. از این جهت می توان این اشعار را که از لحاظ بی پروایی دست کمی از فانتزیهای مارک دساد ندارد، مانند نوشته های مارک دساد که خود آنها را اروتیسمی/فلسفی میخواند، اینگونه خواند. تفاوت مهم میان فانتزیهای عبید و دساد در این است که عبید تا حد سادیسم و مازوخیسم بیمارگونه دساد نمیروند و فانتزیهایش مانند دساد خیلی گسترده و چند جانبه نیستند، اما ما در اینجا نیز به اشکال اولیه ارتباط سادیستی و مازوخیستی از کتک زدن و <گاییدن> در انواع مختلف آن روبرو میشویم که عبید با لذت و خنده آنها را تعریف میکند. تفاوت مهم دیگر میان عبید و دساد در وجود طنز در اروتیسمش است که همانطور قبلا گفتیم نزد دساد کمبودش کاملا احساس میشود و نشان میدهد که چگونه دساد در کنار روشنگرایی جنسی اش چگونه اسیر نگاه فانتاسم و پدر جبار درون خویش است. در حالیکه اینجا ما هر لذتی را با طنز و خنده همراه می بینیم و طنز و خنده همیشه از حالت بیمارگونه و اسیر خواست و میل بودن میکاهد و نشان میدهد که گوینده با فانتزیهای خویش فاصله ای درونی دارد که میتواند از بیرون نیز به آنها بنگرد و کامل اسیر دوگانگی نارسیستی رابطه خیالی با تن کامه‌خواهی خویش نیست. از طرف دیگر شوخ چشمی نماد رفتن <فرامن> از نگاه سخت گیرانه ایمانی به عرصه کمدی و اینگونه به خویش و جهان و اخلاقیات نگریستن است. طبیعی است که از آنرو که ما اینجا با اولین تلاش مهم برای کندن از زاهد درون سرکوب گر امیال خویش روبرو هستیم و از اینرو اروتیسم نیز نمایانگر اشکال اولیه این تلاش برای جدایی است و بدینخاطر در قالب بی پروا و خالص جنسی نشان میدهد و ما هنوز اثر کمی از اروتیسم تمناگونه مدرن که جنسی/عاطفی و چندلایه با بیان خواهشهای دوطرفه و پارادکس است می بینیم. برای چنین اروتیسمی ما باید تا آمدن فروغ صبر کنیم که این میوه ممنوعه را به شعر و جان فارسی وارد می کند. اما جامعه مدرن نیز خود راه مشابه ای را میروند و ابتدا همیشه دو قطب افراطی اروتیسم بی پروا که میخواهد اخلاق کهن را کامل بشکند و بخش دیگر که بدنبال تمنای شعری می باشد و گاه به اروتیک جسمی اهمیت کمتری میدهد روبرو هستیم. مثال آن دساد از یکسو و از سوی دیگر رمانتیکهای اروپایی و رنجهای ورتر گوته است. همانطور که در بحث دساد گفتیم، این نگاه بی پروا می تواند در حالت بیمارگونه خویش خطرناک و نشان اسیر نگاه پدر جبار و لذت پرست درون خویش بودن است. در تلاش عبید برای شکست اخلاق جنسی مطلق گرایانه و تن دادن به لذت جنسی و جسم میتوان جای پای این پدر جبار و لذت پرست را که اکنون توانایی بیان پیدا کرده است را طبیعتا دید، اما عبید اسیر نگاه او نیست. فقط وجود این پدر لذت پرست خویش را در قالب فانتزیهای جنسی آشکار با درجه کمی از تمنا و دوگانگی جنسی/احساسی اروتیسم انسانی و مدرن نشان میدهد که قبلا بیان کردیم. اشعار اروتیسمی او را در هر حال باید اشعاری اروتیسمی/فلسفی خواند، همراه با چاشنی یک طنز و خنده قوی. همین خنده نیز خود نشان نهایی این است که عبید اسیر نگاه این پدر جبار و لذت پرست که فقط در پی خوشی محض و رابطه یکطرفه جنسی است نمی باشد. مثالی از اشعار اروتیکی عبید می آورم:

وقت آن شد که عزم کار کنیم  
 خانه در کوچه مغان گیریم  
 رسم الحاد آشکار کنیم  
 روی در قبله تار کنیم  
 روزگار ار به کام ما نبود  
 کیر در کون روزگار کنیم  
 بهر کون تا به چند غصه خوریم  
 بهرکس چند انتظار کنیم  
 کون و کس چون به دست می ناید  
 جلق بر هر دو اختیار کنیم  
 بنشین ای عزیز تا بتوان  
 به از این در جهان چه کار کنیم  
 جلق می زن که جلق خویش باشد  
 جلق در زیر پای دلخ خوش باشد  
 (ص ۲۰۱ کلیات عبید زاکانی)

کار بزرگ عبید به باور من در کنار این بی پروایی جنسی و تن کامه خواهی آشکار و پرتن، اما رساله اخلاق الاشراف او و رساله های دلگشا و صد پند است که مهمترین آنها همان رساله اخلاق الاشراف است که در آن عبید مانند دساد ماکسیم و اصول اخلاقی نوین و لذت پرستانه خویش را بیان می کند و به نفی، انتقاد و کوبیدن اخلاق ضد جسم، ضد لذت و نافی زندگی دنیوی می پردازد. این رساله اخلاق الاشراف عبید را میتوان با کتاب <فلسفه بوردیر> دساد و اصل اخلاقی دساد از یکسو و با بخشی از نظرات ماکیاولی در کتاب <شهریار> از جهاتی دیگر مقایسه کرد، بدون آنکه بخواهیم تفاوت های مهم میان این آثار و بویژه میان ماکیاولی و کار عبید را پس بزینم و نفی کنیم. موضوع این است که ماکیاولی و دساد حاملان روشنگری و فرزندان مدرنیت هستند. عبید حامل اولین تلاش مهم جان و فرهنگ ایرانی برای دست یابی به فردیت خاص خویش، به لذت پرستی و عبور از نگاه زهدگرایانه است. این نقطه پیوند عبید با این دو و نیز نقطه تفاوت بنیادین آنهاست. زیرا در ماکیاولی و دساد این تلاش در بخش اعظم خویش پایان میرسد و آنها انسانهایی مدرن و در بخش عمده وجودشان حامل هویتی سمبلیک و با فاصله با همه چیز هستند، اما کار عبید به پایان نمی رسد و هویت سمبلیک کامل شکل نمی گیرد. این نیز بدان معناست که حتی نقاط مشترک مانند لذت پرستی و میل سروری و کلک زدن در عبید با دساد و ماکیاولی دارای تفاوت هایی درونی نیز هستند، زیرا ماکیاولی و دساد در رابطه سه گانه و با فاصله با این خواسته های خویش هستند و عبید در حال تلاش برای عبور از هویت خیالی و دوگانه یا ثنوی به رابطه تثلیثی و سمبلیک و جذب این شورها در جهان خویش می باشد. با این وجود جالب اینجاست که عبید نیز مثل دساد و ماکیاولی از زیبایی شرارت انسانی دفاع می کند و راه های مختلف برای کلک زدن به دیگران و کسب مال و منال دیگران را با طنز بیان مطرح میکند. این نشان میدهد که او می خواهد نیروی شر و شرارت خویش را در اختیار گیرد و از جنگ خیر و شر بگذرد و از شورهای شیطانی خویش لذت ببرد و از پس زدن و سرکوب شرارت و شیطان درون خویش که یک منشاء مهم خرد و خلاقیت است دست بردارد و او را در خویش جذب کند. شرارت خندان عبید نیز زیباییش در این آشتی دوباره با شیطان درون خویش و جذب اولیه او بسان یار خویش می باشد. در رساله اخلاق الاشراف او بسان اولین ایرانی خویش را نشان میدهد که از دوالیسم روح و جسم و برتری مطلق روح بر جسم عبور می کند و این نگاه را اخلاق منسوخ و مرده می نامد و نگاه خویش را مطرح می کند که در آن روح بخشی از جسم است و اساس جسم و لذت اوست و روح نیز با مرگ جسم می میرد، زیرا پس از مرگ جسم هیچ چیز باقی نمی ماند. زیرا ما انسانها در نگاه عبید موجودی فانی هستیم و متعلق به این دنیا و زمین و تنها کار ما در این دنیا لذت بری و رفاه، شرارت و عشق و رندی می باشد. بنابراین میتوان او را اولین جسم گرای مهم ایرانی نامید. با این نگاه گیتی گرایانه و لذت پرستانه عبید در این مقاله و دیگر رساله ها به نفی اخلاق منسوخ و کهن شجاعت و قهرمانی، شهادت در راه آرمانهای مطلق و بردباری شتروار و دیگر اخلاق پسندیده نزد زاهدان می پردازد و با این قبول فانی بودن خویش بسان جسم و دیدن زمین بسان تنها جایگاه خویش از جانب گروه زمینی و لذت پرست خویش می گوید:

« لاجرم (این گروه) از حشر و نشر و عقاب و عذاب و قرب و بعد و رضا و سخط و کمال و نقصان فراغتی تمام دارند و نتیجه این معتقد آن که همه روزه عمر در کسب شهوات و نیل لذات مصروف فرموده می گویند:

ای آن که نتیجه چهار و هفتی وز هفت و چهار دائم اندر تفتی  
 می خور که هزار بار پیشت گفتم بازآمدنت نیست چور رفتی رفتی.  
 (ص ۲۲۵)

تفاوت مهم میان اخلاق لذت پرستانه عبید با اخلاق لذت پرستانه دساد در وجود دائمی طنز و خنده در این نگاه است. طبیعی است که میتوان گفت که عبید بخاطر خطر حمله از طرف زاهدان به این شیوه پناه می برد که طبیعتاً نیز این استدلال از جهاتی درست است، بویژه اگر به سرکوب خصمانه عرفا توسط زاهدان حاکم و قتل حلاجها توجه کنیم که در این اخلاق الاشراف نامی نیز از او می برد و حتی عفت گرایی و پارسا بودن او این عارف مهم را بسان اخلاق منسوخ نفی می کند و از خوبی دروغ گفتن، چشم ناپاک داشتن و شرور بودن سخن می گوید. اما نکته مهم در درک طنز و خنده این است که این شوخ چشمی عبید ریشه در فلندر بودن و اخلاق رندانه عبید و درک خاص او از این اخلاق دارد که با حافظ از جهاتی شباهت و از جهت تبلیغ شرارت و کلک زدن به دیگری و مردم متفاوت است. اما



این اخلاق رندی شرور و لذت پرستانه او با اخلاق شرورانه دساد نیز متفاوت است، زیرا ریشه در این اخلاق رندی دارد و بدینخاطر همانطور که از دروغ گوئی و شرارت برای دست یابی به خواست خود و دست یابی به زنان و پسران دفاع می کند، همانزمان بسان یک رند قلندر از اسیر خواهش خویش بودن و خودپرستی انتقاد می کند، زیرا رند قلندر به لذت دنیوی تن می دهد و شوخ چشم است و اخلاقی فردی و نامتعارف با اخلاق عمومی دارد و همزمان از شجاعت بی دلیل نیز خوشش نمی آید و همیشه حجابی بدور خویش می کشد، اما اسیر هیچ لذت خویش نمی شود و بقول حافظ زهرچه رنگ تعلق گیرد آزاد است. و یا بقول عبید در رساله صد پند در عین عیاشی و مستی میگوید، > دنیا پرستان را آدمی مخوانید، متکبران و خودپرستان را آدمی بدانید<. بقول آشوری در کتاب جامع و بسیار مفید خویش بنام > عرفان و رندی در شعر حافظ< بیان > رندی کردن یعنی بازیگوشی کردن و نعل وارونه زدن، در شعر به طنز میدان میدهد. شعر رندانه با درآمیختن با شوخی و طنز و بازیگوشی، در برابر تمامیت جدی شعر زهد، نمای دیگر صحنه ی زندگی و جهان را باز می نمایند، یعنی صحنه ی خنده و شوخی و بازی و عشق بازی را. ص ۲۶۲<. ( به دوستان پیشنهاد می کنم برای درک درست و هرمونوتیک عرفان، بویژه حافظ و اخلاق رندی این کتاب را بخوانند و سپس آن را با مفهوم >عارف زمینی< و اخلاق چشم اندازی و سبکیال او که با این نگاه و اخلاق رندانه پیوندی درونی دارد و در عین حال متفاوت است و اخلاق رندانه حافظ و عبید را با فرهنگ دیونیزیسی نیچه در خویش پیوند می دهد و به شرارت خندان و رندی خندان نو دست می یابد، مقایسه کنند. برای درک مفهوم رندی همینطور کتاب >از کوچه رندان< دکتر زرین کوب را معرفی میکنم). طبیعی است که این اخلاق رندی با نگاه فردی عارف در پیوند است و اینگونه میان رندی حافظ و عبید در عین تشابه تفاوتی نیز هست. اما در هیچ عارفی این اخلاق رندی بگونه نزد حافظ از یکسو و عبید از سوی دیگر رشد و استحکام نمی یابد و این تلاش برای ایجاد اخلاق و نگاهی نو خود نمایانگر آن است که این دو از جهاتی بیش از هر عارف دیگری در عرصه دست یابی به فردیت خویش و رابطه ای تثلیثی و سمبلیک با هستی پیش رفته اند. زیرا مانند نزد دساد، ابتدا وقتی انسان شروع به ساختن اخلاقی نو و سیستم ارزش گذاری نو می کند که میتواند از رابطه دوگانه با جهان خویش بیرون آید و از بیرون به آن بنگرد و سیستم کهن زاهدانه را دقیق بشناسد و بکشد. اما همین جا نیز میتوان دید که چرا عبید و در نهایت حافظ نیز قادر به پایان دادن به کار خویش و ساختن جهانی نو و گیتی گرایانه و ارتباطی سمبلیک با خدا و هستی نیستند و نمی توانند کار خویش را پایان برسانند. در عبید نشانه این ناتوانی را ما در این می بینیم که اروتیسم ولذت پرستی او به تمنا و اروتیسم مدرن که چندلایه است رشد نمی یابد، زیرا اروتیسم نقطه تلاقی عشق و مرگ است، نقطه تلاقی خواهش و هراس و هرچه بیشتر انسان به این احساسات پارادکس و زمینی خویش تن دهد، بیشتر شعریت شعر و هنر اروتیسمیش بالا میرود و لذت پرستی و خوشی اولیه اش هرچه بیشتر به تمنا ی بشری تبدیل میشود که همیشه تمنا ی دیگری است و نام دیگر قانون است. از اینرو ما در اشعار او جای دیگری و تمنا ی او را و دوگانگی درونی تمنا ی بشری را خالی می یابیم و همینگونه نیز او نمی تواند اخلاق خویش را تا به آخر بیاندهد و با ایجاد یک رابطه سمبلیک و سه گانه خویش با هستی و اخلاق یکی از پایه گذاران گیتی گرایی ایرانی شود که در زمینی شدن هرچه بیشتر رند و قلندر و حس و لمس پارادکسهای عشق و قدرت و زندگی در اعمال و گفته هایش می باشد. زیرا آزادی با خویش مسئولیت به همراه می آورد و دنیوی شدن با خویش لمس هرچه بیشتر مسئولیتهای انسانی. به اینخاطر نیز قلندران و رندان از آنرو که ناتوان از این تحول نهایی و ایجاد یک رابطه سه گانه میان خویش و خدا و دنیا و یا میان خویش/معشوق/اخلاق بوده اند که بدینوسیله با زمینی شدن هر چه بیشتر در رابطه میان خویش و معشوق به نام پدر و یا قانون و مسئولیت نقش سوم را همیشه میدهد و اینگونه رابطه ای سه گانه با خویش و یا با دیگری ایجاد میکند، در مراحل بعد از حافظ و عبید این رندان قلندر به لابلالی گری و بی مسئولیتی و بیکاری مبتلا میشوند و هرچه بیشتر این رندی به یک بیماری نو تبدیل میشود. این قاعده زندگی است. آنگاه که ناتوان از تحول کامل باشی ، حتی بهترین خصلت به تیلوری نو از زندگی برزخی و بیماریت تبدیل میشود. اخلاق رندی وقتی میتواند به یک اخلاق مدرن گیتی گرایانه تبدیل شود که رند به این رابطه فردی و تثلیثی با خویش و هستی دست یابد و خویش را بسان سوژه و یک وجود دوگانه و پارادکس احساس و لمس کند و تن به تمنا ی دیگری و دیگری دهد، زیرا دیگری همان من است. این رابطه سه گانه رند با خویش و دیگری می تواند آنگاه هم به لذت و تمناهای زندگی دست یابد و هم با فاصله ای انتقادی به خویش و دیگری بنگرد و تحول یابد و هم پارادکس زندگی خویش را درک و بیان کند. آزادی رندانه تنها از طریق تن دادن هرچه بیشتر به وابستگی خویش به دیگری و به تمنا و عشق دیگری و با قبول فانی بودن خویش و قبول نام پدر یا قانون بدست می آید. درخت از آن جهت رشد می کند که ریشه در زمین می دواند و به زمین وابسته است. آنکه بخواهد از همه چیز بی نیاز باشد، تنها با قبول نیازمندی خویش و زیباخواندن این نیازمندی و جذب این نیازها و امیال خویش در جهان سمبلیک خویش بدان دست می یابد و از این کار رند و قلندر کهن ناتوان بود. از اینرو نیز نتوانست به سوژه و و هویت سمبلیک دست یابد و در نهایت به قانون، زیرا قانون آن روی تمنا است و تمنا بدون قانون وجود ندارد. این نگاه نیز به ما کمک می کند که بتوانیم ببینیم استفاده و جذب این اخلاق رندانه و لذت پرستانه که دارای نکات مثبت فراوان در خویش است و هم اجازه به تن دادن به نگاه و هویت فردی خویش می کند و هم در برابر نگاهها و رندان دیگر روادار است، زیرا حدیث عشق بخوان به هر زبان که تو دانی، چگونه می تواند صورت گیرد. یعنی از طریق به انتها بردن و پایان دادن کار عبید و زمینی شدن

کامل و از این رو وحدت اضداد آزادی و مسئولیت، لذت پرستی و احترام به دیگری و معشوق، قبول رابطه سه گانه با خویش و هستی و قبول تمنا و قانون و خنده و رقص زمینی بدست می آید. یعنی دست یافتن به رند قلندر زمینی که بر زمین و در گیتی با معشوق خویش و رقیب خویش بازی عشق و قدرت مشغول است، به بازی عشق و شرارت و ضلع سوم این رابطه میان رند قلندر و جهانش همان نام پدر و یا قانون است که چهارچوب رابطه عشق و قدرت را تعیین میکند و در واقع دیسکورس عشق و قدرتی است که در چهارچوب آن رند قلندر برای ساختن جهان کام پرستانه و زمینی خویش عمل میکند و تمنا می ورزد و اینجا از اینرو تمنا نیز به معنای تمنای دیگری و قبول دیگری و معشوق بسان یک سوژه و فرد برابر و مستقل و ارتباط متقابل در چهارچوب این نظم قانونمند و در عین حال قادر به دگرپرسی می باشد. برای داشتن مثالی از این اخلاق نوری لذت پرستانه و رندانه و در عین حال تمناگونه و در چهارچوب نام پدر یا قانون به آفوربسمهای من درباب ستایش اروتیسم بی پروا و پرشرم، و درباب ستایش کازانو و دن خوان خندان در مقالات <اسرار مگو> نگاهی بیاندازید. طبیعی است که راهها و امکانات مختلف دیگر این تلفیق و رندی مدرن ممکن است.

۲/ حافظ: حافظ جایگاه خاصی در میان عرفا دارد. این جایگاه خاص بدینخاطر است که هیچ عارفی مثل او نتوانسته است به این پیوند میان عشق زمینی و عشق آسمانی دست یابد و اشعاری بیافریند که دولایه و یا چندلایه هستند، کام پرستانه، حسانی و گیتی گرایانه هستند و اوج تمنای جان ایرانی و شعریت اروتیسمی را نشان میدهند. (در این باب به کتاب ذکرشده <عرفان و رندی در شعر حافظ> از آشوری و نیز به مقاله ای از او بنام <در باب > رندی و نظریات <نزد حافظ مراجعه کنید.> این تحول یکروزه صورت نمی گیرد. از زاهد تا صوفی و از صوفی تا عرفان خراسانی و از عرفان خراسانی تا عرفان فارسی با گلهای سرسیدش سعدی و حافظ مسیری چند قرنی باید طی شود که در این مسیر ما کم کم شاهد تاویل و تفسیری نو از اسطوره آفرینش و ارتباطی نو میان انسان و خدا هستیم که در گذار از ارتباط مرید و مرادی و دیدن خدا بسان یک قدرت چهار و ترسناک نزد زاهد بسوی ارتباط عاشقانه میان انسان و خدا از یکسو و نظریه وحدت وجود و دیدن هستی بسان تبلور عشق که همان خداست می باشد. اولین صوفیان قرن دوم و سوم هجری مثل رابعه بن کعب خدا را تبلور عشق می بیند و از توحید به وحدت وجود می رسند و این اولین شکاف بزرگ با زاهد می باشد ولی هنوز در خویش زهد زاهدانه فراوان دارند و در پی ریاضت و چیرگی بر هوای نفس برای سراپا روح شدن و بیگانگی با این روح بزرگ هستند. در گذار از این صوفی زاهد تا عرفان خراسانی که اولین تبلور این عرفان شاعرانه و ذوقی می باشد، ما بقول آشوری شاهد این هستیم که « از دل این ژرفا پیمایی شگرف و شگفت در کلام الهی است که رفته-رفته از میان صوفیان پشیمینه پوش ریاضت کش خشک دماغ عبوس خداترس عارفان خوش ذوق شاعرمنش پدید می آید. ص ۱۶۹». عرفان خراسانی با عارفانی بزرگ مانند ابوسعید، بایزید، عطار و سرانجام مولوی یا سنتی پهلوانی و زبانی حماسی/شاعرانه با آنکه جهان را بسان تبلور عشق می بیند و در پی وحدت وجود است، اما هنوز رگه ای صوفیانه دارد و دوگانگی جسم و روح در آن جا دارد و بدینخاطر ما شاهد « درد فراق روح و بی تابی آن از بیگانگی در <وحشت سرای> عالم خاکی و شوق آن برای بازگشت به <سرمزل> اصلی. ص ۱۸۱» هستیم و ما شاهد کرامات و معجزات عارفان می باشیم. در گذار بعد از دیسکورس عرفان خراسانی به گفتمان و دیسکورس فارس ما این حالت صوفیانه موجود هرچه کم رنگ تر می شود و وجه شاعرانه پررنگ تر و > شکوه حماسی گفتار عرفان خراسانی جای خود را به غزل سرایی عاشقانه ناب. ص ۱۸۳ < عرفان فارس با دو نماینده بزرگش سعدی و حافظ می دهد. اینجاست که باقیمانده نگاه زندگی ستیز و طبیعت ستیز در نگاه عرفان خراسانی جای خویش را عشق به طبیعت، زندگی و یار که تبلور عشق و خدا می باشند می دهد و فرهنگ رندی و قلندری آفریده میشود و ساقی و پیرمغان هرچه بیشتر با گوشت، پوست و خون و احساس پر می شوند، زنده می گردند، طنز و رقصان می شوند و ما شاهد اوج گیری تمنا و کام پرستی در شعر و جان ایرانی هستیم که در نگاه حافظ که معلم خویش سعدی را پشت سر می گذارد، این فرهنگ رندانه، زیبایی شناسانه، کام پرستانه به اوج خویش می رسد و در بطن عشق به خدا ما شاهد تمناوارترین و زیباترین شکل بیان کام خواهی زمینی و عشق زمینی هستیم و این دو گویی به لایه های مختلف یک عشق و یک میل کام پرستی عاشقانه تبدیل میشوند. اینجا تمنای اروتیسمی در شعر فارسی به زیباترین شکل و شعریت خویش آفریده میشود و جا را برای چندنحوی زیستن و لذت بردن باز می گذارد. میان اروتیسم و مرگ خدا و نیز مرگ آگاهی پیوندی هست، اما این پیوند میتواند به معنای ایجاد پیوندی نو نیز باشد که از طریق عشق زمینی و تن دادن به لحظه و معشوق به عشق الهی و وحدت وجود می خواهد دست یابد. به یک نمونه از این اشعار کام پرستانه و در عین حال زمینی/الهی زیبای حافظ توجه کنید.

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست	پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در
دست	
نرگس اش عربده جوی و لب اش افسوس کنان	نیم شب دوش، به بالین من آمد بنشست
سر فراگوش من آورد و به آواز حزین	گفت، که ای عاشق دیرینه من خوابت هست؟
« عارفی را که چنین باده ی شبگیر دهند	کافر عشق بود گر نبود باده پرست!»
برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگی	که ندادند جز این تحفه به ما روز الست....

اینجاست که اروتیسم و عشق زمینی به صحنه گفتمان عاشقانه و همراه با ناز، گستاخی، طنز و تمنا میان عاشق و معشوق تبدیل میشود و همزمان ما میدانیم که انسان چون در این نگاه رابطه اش با خدا نیز همینگونه است، پس با او نیز با ناز، گستاخی و طنز دوطرفه سخن می گوید و این شعر تبلور هر دو میل و گفتمان است. در چنین نگاه شاعرانه و کام پرستانه آنگاه ما شاهد آن هستیم که هر چه بیشتر گیتی و جسم و معشوق زمینی به محور تمرکز عارفی چون حافظ تبدیل میشود، آنگاه ما شاهد گذار از خدامحوری به انسان محوری و ستایش انسان به سان وجودی هستیم که بار امانتی را بدوش دارد که هیچ فرشته ای نمیتواند بدوش کشد. اینگونه نیز فرهنگ رندی در این گذار هرچه بیشتر به فرهنگ شادی، خنده و کام جویی از مایده های زمینی و ستایش طبیعت و انسان تبدیل میشود. طبیعی است که در این نگاه انسان و خدا چون از یک چیز یعنی عشق بافته شده اند، پیوندی درونی و عمیق دارند و جهان به یک محل گفتمان عاشقانه و شوخ چشمی با همه چیز از گل تا معشوق، از خدا تا رقیب تبدیل میشود. عارف بجای نگاه به آن دنیا، با تن دادن به این دنیا و به خویش در واقع به ستایش خدا و گفتمان با او می پردازد. زیرا وقتی همه هستی تبلور عشق است، پس بهترین راه دستیابی به عشق و خدا تن دادن به لحظه، عشق زمینی و گیتی می باشد و از آنجا که این گفتمان و ارتباط میان انسان و خدا تنها بشکل فردی می تواند صورت گیرد، اینگونه نیز اینجا هرکس باید بگونه خویش حدیث عشق بخواند و انسان می تواند در <خرابات مغان> نیز نور خدا ببیند. بنابراین جالب است که ببینیم در مسیر این رویکرد عاشقانه جان ایرانی به زمین و جسم و امیال خویش چگونه هر چه بیشتر به هویت فردی خویش و نوعی رفرم مذهبی دست می یابد که متاسفانه تا به آخر نمی رود و ناکام می ماند. اما پایه های سکولاریسم و گیتی گرایی ایرانی در این نگاه حافظ و این عرفان عاشقانه ریخته میشود و در واقع کافیسست که با شناخت علل ناتوانی اتمام این مسیر و تحول توسط عرفان ایرانی، اکنون کار را به پایان رسانید و هویت فردی ایرانی و گیتی گرایی مدرن ایرانی را بوجود آورد که در عین جذب دنیویت مدرن و خردگرایی این زیبایی شناسی و ارتباط عاشقانه خویش با طبیعت و زندگی را از دست نمیدهد، بلکه بر عکس آن را در رنسانس خویش دوباره زنده میکند و تا به انتها می اندیشد و اینگونه جهان زمینی چند لایه تاریخی/اسطوره ای/جادویی <عارف زمینی> را بوجود می آورد که زمین را خانه خویش می داند و شکوه جسم خویش و زمین و دستیابی به اوج عشق و قدرت زمینی خواست اوست و زندگی چون رند قلندر حافظ و در واقع بیشتر از او برایش یک بازی جاودانه و بی آغاز و انجام عشق و قدرت و یک جشن زمینی/الهی مالامال از شور، شراب و کام پرستی رندانه و یا دیونیزوسی است. اینجا عارف سراپا جسم و زمین است و زمین و لحظه برایش هم تاریخی و خطی، هم اسطوره ای و دواری و هم جادویی، در یک کلام زمان برایش حرکتش ماریچی و مکان و واقعیت برایش چندلایه می باشد و او اینگونه قادر به جذب هم نگاه عارفانه و عاشقانه نهفته در جان خویش به گیتی و هم نگاه مدرن و پسامدرنی میشود و همه این حالات و چشم اندازهای متفاوت چون کثرتی در وحدت بسان قدرتها و چشم اندازهایی بدور سرور خویش انسان این فرزند زمین و آسمان و این خدای فانی می گردند؛ خدایی فانی یا عاشقی زمینی که در یک رابطه سمبلیک و سه گانه با همه شورهای خویش و یا دنیای خویش و در نهایت با خود خویش قرار دارد و اینگونه قادر به دگردیسی خویش و دنیایش می باشد. گیتی گرایی ایرانی باید برای گذار نهایی به سکولاریسم، این بخش سالم و زنده دیسکورس عارفانه را که اولین تلاش مهم روان ایرانی برای دست یابی به فردیت و از بین بردن نقش روحانیت بسان واسطه انسان و خدا و نیز ارتباطی نو و آری گویانه به عشق زمینی، جسم و کام پرستی است، در خویش جذب کند، زیرا هر دیسکورس از بطن دیسکورس قبلی و برای تکامل و نفی او بوجود می آید. زمان خطی، گیتی گرایی و سحرزدایی انسان مدرن که خصایل مهم سکولاریزاسیون اروپایی می باشند، ریشه در فرهنگ مسیحی و یونانی اروپا دارد، همانطور که کارل لویتز و نیز پسامدرنها به آن اشاره میکنند. چگونگی گیتی گرایی، فردیت و خردگرایی پیوند تنگاتنگ با تاریخ و سنت یک فرهنگ دارد و کسی نمی تواند ساده از جای دیگر این نگاه را کپی کند. زیرا همان لحظه که کپی می کند، او را بخاطر ساختار زبانش که تبلور و تحقق بخشنده دیسکورس درونی او می باشد، مسخ و دگرگون، یعنی عارفانه و اخلاقی می کند. تنها با شناخت این مسائل مهم زبان شناسی، روان شناسی و شناخت دقیق ساختار دیسکورس خویش و دیسکورس مدرن میتوان نگاه مدرن را در دیسکورس خویش جذب کرد و یک دیسکورس و گفتمان نو بوجود آورد. هر تلاش دیگری محکوم به شکست است و سبب ادامه بحران و حالت شترمرغی و برزخی کنونی انسان ایرانی است، همانطور که تاریخ معاصر ما نشان می دهد. موضوع مهم در تحول دیسکورس این است، همانطور که ما در نمونه گذار از زاهد به عارف می بینیم، که در یک مسیر تحول منطقی و طبیعی هر دیسکورس از بطن دیسکورس قبلی زاییده میشود و همزمان آن را نفی میکند، مانند زایش دیسکورس پسامدرنیت از بطن مدرنیت، و هم آنکه چگونه هر تحول اصیل در یک فرهنگ و نگاه همیشه از طرف دیگر از تلاقی و برخورد با فرهنگهای دیگر و یا باصطلاح <غیر> تاثیر میگیرد و بوجود می آید که در تحول عرفان تلاقی با یونان و مسیحیت و با فلسفه نوافلاطونی بویژه می باشد. و این تاریخ نیز به ما نشان میدهد که از آنجا که این تحول کامل صورت نگرفته است، در یکایک ما یک ساختار ترکیبی زاهدانه/عارفانه بوجود می آید که دیسکورس و ساختار درونی یکایک ماست که برای گذار صحیح و منطقی از آن و دگردیسی نهایی از هویت خیالی به هویت سمبلیک و مدرن ما مجبور به پایان بردن کار حافظ از یکسو و از طرف دیگر جذب مدرنیت در این نگاه عارفانه و عاشقانه ما به گیتی و هستی می باشیم که همان دست

یابی به جهان زمینی عشق و قدرت و خرد سبکیال، عشق و ایمان سبکیال و شوخ چشم عارف زمینی است، یا اشکال دیگر این تلفیق، اما برای درک علل روانی ناتوانی عرفان از گذار نهایی از دیسکورس زاهدانه باید قبل از بیان علل روانشناختی این ناتوانی به یک موضوع مهم اشاره کنم که همه عرفا از مولانا تا حافظ در نهایت نگاهشان « ضد فلسفی و ضد اندیشه‌ی استدلالیست و عقل را در شناخت خدا وزنی نمیدهد و اساس کار آن جهش ایمانی و تجربه‌ی قلبی و باطنی ست و واردات احوال. مفهوم مرکزی آن <عشق> است در برابر <عقل>» (ص ۱۴۶). این نکته بعداً برای درک علل شکست این نگاه و عبور نهایی از هویت خیالی به هویت سمبلیک و سه گانه مهم است. ولی همزمان باید به این نکته اشاره کرد که این حافظ است که در واقع بار دیگر راهی برای جذب خرد در نگاه خویش بوجود می‌آورد که در مفهوم <نظر و نظریاتی> حافظ خویش را نشان میدهد. (مقاله آشوری). اینجا حافظ خرد و نگریستن را، حقیقت را در مفهوم دیونیزوسی آن که بسته به چشم انداز و تفسیر فرد و تبلور جان و نگاه شخصی او می‌باشد، بکار می‌برد که در مقابله با عینی‌گرایی لوگوس و متافیزیک شناخت است. نگریستن یک خلاقیت است و حقیقت یک تفسیر و در نهایت بقول حافظ یک نظریاتی که از جان عاشق و بازی عاشقانه زندگی نشأت می‌گیرد. از اینرو حافظ نظریاتی میتواند با چشم تن و جانش و با یگانگی حسی/خردی به جهان بنگرد و او را با منطق احساس و منطق خردش که در نهایت هر دو گرفته از نگاهش و جانش می‌باشند، بررسی و تحقیق کند. از طرف دیگر چون راههای مختلف این نوع نگریستن و نظریاتی وجود دارد و هیچکدام نیز حقیقت نهایی نیستند، پس هم‌جا برای رواداری باز است و هم خندیدن به ریش خویش و دیگری، خندیدن به بزرگترین حقایق خویش و دیگران. خرد استدلالی و یا خرد ابزاری یک شکل مهم از خرد است، اما شکل نهایی و یا حتی شکل والای خرد و نگریستن نیست، همانطور که نیچه و پسامدرنها نشان میدهند. مفهوم حقیقت و واقعیت همیشه یکسان نبوده است و از این بعد نیز نخواهد بود و نگرشهای مختلف وجود دارند و واقعیتها، حقایق و نیز خردها و یا منطق علمی مختلف. از اینرو نیز ما در تلفیق خویش باید هم‌جایی برای خرد استدلالی و هم این نظریاتی حافظانه و یا دیونیزوسی نیچه بازکنیم و هم‌قادر به ایجاد رابطه سوزنه/ایزه‌ای با هستی و دیگری باشیم و بتوانیم او را در دست بگیریم و بررسی کنیم و همزمان با شناخت ساختار خرد و دیسکورس خرد و علم خویش که بسته به جان و علائق شخص نگرنده است، به اشکال نوین و دیگری از خرد دست یابیم، مانند منطق احساسات خویش و خرد جسم و یا در نهایت خودآگاهی نهفته در زندگی.

برای درک علل ناتوانی گذار نهایی حافظ و عارف از دیسکورس زاهد به عارف زمینی، ما باید به روانکاوی پناه ببریم، زیرا علل این ناتوانی روانشناختی هستند. آقای آشوری نیز به اهمیت محوری این علل روانشناختی واقف است، اما چون رشته و کارش نیست، نمیتواند آنرا کامل بیان کند و من میخواهم اینجا این علل را کوتاه توضیح دهم و در حقیقت کار آقای آشوری را که یکی از مهمترین پدران فکری نگاه من است، در این بخش روانشناختی تکمیل کنم. شاگرد واقعی همیشه میخواهد از استادش و پدر فکریش جلو زند. این رابطه زیبا و دوگانه انسان با هر اتوریته، از خدا تا پدر و مادر تا استاد، باعث می‌شود، در عین احترام و دوست داشتن آنها و یاد گرفتن از آنها همزمان با آنها با شوخ‌چشمی و گستاخی مهربانانه برخورد کند و گفتگویش با آنها مملو از احترام و شیطنت باشد، زیرا در عین گوش کردن و یاد گرفتن همان لحظه نیز میل استقلال و جلوزدن از آنها را دارد و هویت فردیش تنها از طریق این استقلال و تفاوت بدست می‌آید. از اینرو نیز با قبول این دوگانگی احساسی خویش رابطه فرد با اتوریته علمی؛ مذهبی یا خانوادگی رابطه‌ای تکلیفی می‌شود و اینگونه در این رابطه امکان تحول وجود دارد. زاهد اما، بسان نماد بخشی از ساختار روان ایرانی، رابطه‌اش با این قدرت و پدر رابطه‌ای دوگانه نارسیستی بر اساس حرمت مطلق و نفی امیال استقلال طلبانه و نفی شرارت خویش است. به این خاطر زاهد رابطه مرید/مرادی با نماد قدرت ایجاد می‌کند. زاهد رابطه‌اش با خدا که نماد نام پدر است، رابطه‌ای بر اساس خوف و ترس است و همانطور که گفتم شخصیت اش نوعی شخصیت وسواسی/اجباری است. او محرومیت از فالوس را می‌پذیرد یا میخواهد بپذیرد و فانتزیهایش را در پی قتل پدر و خوشی با مادر پس می‌زند. اما همانطور که گفتیم خصلت پس زدن در این است که همان لحظه که پس می‌زنیم، امیال و آرزوهای پس زده با نامی و شکلی دیگر بر میگردند و زاهد که میخواهد با کشتن جسم و احساسات خویش گناه اولیه اش را بشورد و با زهد سرانجام به بهشت برگردد، هر لحظه احساس میکند که این امیال دیگر بار به درونش برمیگردند و زهدگرایی و ریاضتش را خراب میکنند و امید دست یابی به بهشت را دورتر میکنند. اینگونه هر لحظه زاهد مملو از این درگیری وسوسیه/اخلاق است و به این خاطر است که رابطه‌اش با خدا با خوف و ترس است. در پشت این ترس در واقع خشمی فروخته نیز خوابیده است که با شلاق ترس از خدا مرتب باید پس زده شود. زیرا جالبی ذات بشری در این است که حتی آری گفتن به نام پدر و محرومیت از فالوس به معنای آن است که همان لحظه یواشکی نه نیز می‌گوییم. در هر بله گفتنی نفی‌ای نیز وجود دارد. این خصلت دوگانه بشریست که هرچی برای مثال باایمانتر میشود، شکش نیز بیشتر میشود. هرچه عاشقتر میشود، میلش به جستجوی یک فضای فردی و حتی شیطنت در بیرون رابطه نیز بیشتر خواهد شد. تنها اینجا عاشق مدرن یا زمینی ما میداند که اگر به شیطنت و میل باصلاح <زیرآبی> رفتن تن دهد، شاید عشق اش را نابود کند و اگر کامل این احساس را پس بزند، شاید از عشقش خشمگین شود، پس سعی میکند، تا آنجا که ممکن است این شیطنت و نیز میل فضای فردی را در خود رابطه عشقی جذب و تعالی بخشد و با عشق اش مرزهای جدیدی از اروتیسم و عشق را تجربه کنند و یا بقول مثلی

آلمانی از بیرون اشتها آورده میشود ولی در خانه غذا صرف میشود. زیرا علامت بلوغ این است که آدمی بدان باور آورد و درک کند، که در هر انتخابی شکست و پیروزی وجود دارد و ببیند که کدام انتخاب برایش بدترین انتخاب با بالاترین شکست برای خویش و معشوقش است. آنکه نمی خواهد هیچ ضرری کند و دورویانه زندگی می کند و یا بشیوه <نه سیخ بسوزه و نه کباب> معمولاً در نهایت هم سیخ را از دست می دهد و هم کباب را. زیرا آنکه بخواهد به زندگی کلک بزند، سرنوشتش سرنوشت سیزیف افسانه ای خواهد بود. نه راه آسان کردن این انتخاب و نه راه چیرگی بر این انتخاب و سرکوب امیال خویش می تواند، راه حل نهایی و مثبت باشد. بلکه راه درست در قبول پارادکس زندگی و قبول بهای خواست و انتخاب خویش است. طبیعی است که این انتخاب می تواند دیگرار مورد امتحان قرار گیرد و حتی شخص زمانی دیگر انتخابی نو بکند، اما موضوع آن است که درک و لمس بکند، در هر انتخابی بردی و نیز باختی وجود دارد. این ذات دوگانه زندگی انسانی است و زیربنای رابطه سه گانه و تثلیثی او با خویش و هستی و توانابیش به دگردیسی، بحران و خلاقیت. آنجا که این دوگانگی نباشد، ما شاهد عدم جریان انرژی زندگی و سرکوب بخشی از خویش هستیم. به این خاطر نیز انسان با آری گفتن به نام پدر همان لحظه میل نفی او و برکنار کردنش و دست یابی به لذت جاودانه را نیز در خویش احساس میکند و به اینخاطر مرتب بشر باید این امیال پر قدرت را در زندگی خویش تعالی بخشد و زندگی را زیبا کند. زیرا این خشم و میل به نفی در خویش قدرت زیبا فراوان را نیز دارد که موتور محرکه ما در پی دست یابی به تفاوت خویش با دیگری و خلاقیت در همه زمینه ها از علم تا مذهب نیز می باشد. به این خاطر نیز عشق بدون خشم محکوم به ایستایی و ماندگی می باشد و اروتیک بدون این شور لجام گسیخته و این غول زیبای درونی کسالت آور میشود، زیرا ما مرتب محکوم به جذب و تعالی اشکال جدیدی از این آتش سوزان درونی هستیم که میخواهد خویش و یا در واقع دیگری را بیلد و نابود کند. انسان خوشبختانه بقول ملانی کلان و روانکاو یک موجود > منحرف جنسی چندریختی یا گونه ای< است که ما یا این شورها و امیال پر قدرتمان را، این تیتانها یا غولهای درونمان را جذب و تعالی می بخشیم و به یاران لذت و بلوغ خویش تبدیل می کنیم و یا اسیر نگاه آنها میشویم و بیمار و خطرناک برای خویش و دیگری. اینگونه زاهد نیز همان لحظه که به خدایش آری میگوید، همان لحظه فریاد این بخش دیگر را در خویش میشوند، که میگوید او را بکش و بذار لذت ببریم. و چون نميخواهد پیش خدایش و دیگری این امیالش لو رود و بهشت را از دست دهد، پس مرتب در حال سرکوب کردن خویش است. سیزیف وار، او سنگی را به روی تپه ای می برد و هر بار این سنگ دوباره به پایین غلط میخورد و زندگی یک تکرار مداوم این حالت میشود. عدم توانایی زاهد در قبول این بخشهای دیگر خویش و خشم خویش به معنای ماندن در رابطه دوگانه و خیالی و نارسیستی با خدا و نام پدر است. زیرا اگر او به احساسات متضادش تن میداد و قبول میکرد که همان لحظه که ایمان می ورزد، شک نیز می کند. این حالت دوگانه ارتباطیش با خدا و دیگری میتوانست او را به حالت تثلیثی با خدا و با هستی برساند و بتواند هم تن به خدا بدهد و هم از نقد روایتها مذهبی نو و رفرم مذهبی تترسد. از اینرو زاهد هویتش خیالی و توهم وار و بگونه دوگانه سروری/بندگی می باشد. همانطور که گفتیم خصلت این رابطه دوگانه نوعی عشق/نفرت است. اما این عشق و نفرت بسان دو بخش همدیگر در یک رابطه با هم نمی آیند وگرنه زاهد از این طریق نیز می توانست به ثنویت و هویت سمبلیک دست یابد، بلکه به این گونه است که همیشه یک احساس غالب است. یا به مراد خویش عشق می ورزد و یا از او متنفر است. یا او را بزرگترین میخواند و یا میخواهد سربر تنش نباشد و نفرینش می کند و بدبخاطر گرفتار نگاه او باقی می ماند، زیرا عشق همانقدر وابسته میکند که نفرت. موضوع قبول دوگانگی نهفته در ذات ما و همه خواستههای ماست که باعث میشود بسان سوزده هم با حذف خویش بسان فاعل به دیگری و تمناپیمان تبدیل شویم و هم با قبول نام پدر در یک رابطه سه گانه و تثلیثی با هستی قرار بگیریم و اینگونه بتوانیم با قبول شک نهفته در ایمان خویش و ایمان نهفته در شک خویش، هم ایمان بورزیم، هم مثل دکارت بگویم، من شک می کنم پس هستم، وهم مثل نیچه شوخ چشمان بگویم، من به شک کردن شک می کنم پس هستم، و یا مانند لکان و با عبور از ضعفهای <سوزده و من> دکارتی که یک بخش اش هنوز نارسیستی و توهم گونه است بگویم <من نیستم و یا فکرنمیکنم>. این بدان معناست که ما با حذف خویش بسان فاعل و تن دادن به خواب و یا رویای خویش به درک و لمس ناخودآگاهی خویش بسان دیگری دست می یابیم. یعنی وقتی تمنا یا ناخودآگاهیمان خویشرا نشان میدهد، ما آنجا حضور فعال نداریم و غایبیم و آنجا که فکر میکنیم، این ناخودآگاهی و تمنا یا ذاتمان غایب است. در نهایت این راه و پروسه تحول در نوع ارتباط با نام پدر و نیز با ناخودآگاهی خویش را خوشبختانه پایانی نیست. حال به عارف می رسیم. عارف عشق را بجای خوف و ترس زاهد به شیوه ارتباط خویش با نام پدر تبدیل میکند و از توحید به وحدت وجود می رسد و اینگونه بر جهان خیر و شرگونه زاهد و جنگ دائمی میان وسوسه و فرامان خویش چیره میشود و با این چیرگی بر جنگ اضداد و دست یابی به وحدت اضداد زمینه را برای عبور از رابطه نارسیستی ثنوی به رابطه سمبلیک تثلیثی خویش با هستی آماده میسازد. اکنون عارف بجای زاهد بشیوه این ارتباط عاشقانه در پی قبول نام پدر، قبول محرومیت از فالوس و زمینه سازی برای هویت فردی خود بسان سوزده دارای هویت سمبلیک و تثلیثی می باشد. عارف با این تاویل جدید از داستان آفرینش در حقیقت دست به یک کلک و شوخ چشمی با حال می زند که ظرافت زیبایی دارد. از یاد نبرید که برای دست یابی به هویت فردی انسان باید با قبول نام پدر همزمان این امیال نهفته و میل قتل او را در خویش جذب کند و با این موتور محرکه عشق فردی و حقیقت فردی خویش را بدست آورد که همیشه به معنای تبلور خشمی و میل

چیرگی بر پدر و یا اولیاء نیز می باشد. وقتی انسان می‌خواهد مستقل شود و روی پای خویش بایستد، در خفا نیز می‌خواهد به پدر و مادرش نشان دهد که دیدید خودم میتونم به اون لذت‌هایی دست یابم که شما نمی‌داشتید بهش برسیم و یا منعم می‌کردید. در هر آری گفتنی نه ای است و در هر استقلالی میل چیرگی بر کسی یا قدرتی. در این معنا عارف با قبول نام پدر و محرومیت مانند زاهد با ظاهر شدن دوباره این امیال نهفته اش در پی قتل پدر و خوش گذرانی جاودانه با مادر روبرو میشود. اینجا عارف برای اینکه به احساس گناه شدید زاهد، ترس اختگی شدید زاهد و خوف و ترس شدید زاهد که یکی از عوامل مهم ماندن او در حالت هویت خیالی و ناتوانی از تکامل میباشد، دچار نشود، یکدفعه (البته در طی چند قرن) خدا را از نام پدر حیار و ترسناک به خدای عشق تبدیل میکند که دیگر نه تنها ترسناک نیست بلکه رؤف و مهربان است و چشم <خطابوشی> دارد و از امیال دوگانه انسان ناراحت نمی‌شود، بلکه برعکس و برای مثال در حافظ این دوگانگی احساسی و قبول و ستایش آن بشیوه مهم و اصلی گفتمان با خویش و دیگری تبدیل میشود. اینگونه اگر زاهد از شنیدن حتی یک خواهش کفرآلود در خویش به لرزه در می‌آید، چه برسد به آنکه آنرا بیان کند و قبل از اینکار صدیار طهارت می‌گرفت و خویش را از ناپاکی می‌خواست تمیز کند، اینجا عارف و رند قلندر ما هم با عشق و هم با گستاخی و شوخ چشمنی با خدا و با معشوق سخن می‌گوید. انسان ایرانی با تبدیل رابطه خویش و خدا به رابطه و گفتمان عاشقانه قادر به اولین تعالی بخشی این امیال و شورهای پنهان خویش میشود و احساساتش دوگانه و دوسودایی یا چندسودایی میشود و به شکل تمنا درمی‌آید که همیشه تمنای دیگرست و ترکیبی از میل و هراس، ترکیبی از عشق و شرارت است. رند قلندر حافظ، ساقی طناز او اوج این دوگانگی و عشق شرورانه است که نمادی از دست یابی اولیه به هویت فردی و رابطه ثنوی با هستی می‌باشد. از طرف دیگر انسان ایرانی با خواندن خویش بسان معشوق خدا و تبدیل زندگی زمینی به یک محل بازی عاشقانه، از تاویل گناه گونه اسطوره آفرینش عبور می‌کند و اولین قدم مهم در راه قبول خویش و زندگی بسان یک تحول مثبت و یک گذار مثبت از بهشت که نماد خانواده و سنت عمومی و رابطه خیالی با دیگری می‌باشد می‌گذارد و به تفاوت خویش اهمیت می‌گذارد. همزمان با این معشوق خواندن خدا و یا خویش را معشوق او نامیدن، بخشی از فانتزیهای خویش بدنیال وحدت اولیه با مادر را در رابطه اش با پدر وارد میکند و جذب میکند. یعنی با این کلک دوباره همزمان با قبول نام پدر او را طوری تغییر میدهد که پدر/مادر باشد. این اما تحول مثبتی است، زیرا بشکل خیالی صورت نمی‌گیرد. عرفان نمادی از نام پدر است، مانند مذهب. تبدیل خویش از بنده به عاشق یا معشوق تحول بزرگی در گذار روان ایرانی به سوی انسان محوری و چیرگی بر ترسها و کمپلکس اختگی زاهد نهفته در خویش است و گام مهمی در عبور از هویت خیالی به هویت سمبلیک و فردی و رابطه سه گانه با هستی. با این کار و از آنرو که عشق یک پدیده انسانی است و برای بیانش تنها و بناچار کلماتی چون بوسه، شوق، کرشمه و نازو شوخ چشمنی عاشقانه غیره داریم؛- اینجا ساختار زبان هرچه بیشتر به تحول گیتی گرایانه این نگاه کمک می‌کند، ما از صوفی اولیه و عرفان خراسانی به رند قلندر حافظ دست می‌یابیم که زندگی برایش تکرار یک بازی ازلی عاشقانه است و او اینجا با تن دادن به عشق زمینی و گیتی‌گرایی و کام پرستی و شوخ چشمنی رندانه به تکرار این بازی ازلی و ابدی می‌پردازد و هر حالت جهان و هستی برایش چشم انداز و تبلوری از این عشق و بازی پرشور عاشقانه و جاودانه است. اینگونه نیز ما شاهد اولین شکل‌گیری هویت فردی و گیتی‌گرایی در عرفان و اوج یابی پیوند میان این دو بخش آسمانی/زمینی و اوج‌گیری تمنا و کام پرستی در نگاه حافظ است که در ستایش زندگی، ستایش انسان و ستایش عشق و عاشقی و اخلاق رندانه و شوخ چشمنانه است. به اینخاطر نیز ما اینجا با تشکیل اولیه هویت فردی شاهد شکل‌گیری اخلاقی جدید و سیستمی جدید هستیم. اخلاق و هویت را فقط در بخش سمبلیک و هویت سمبلیک می‌توان بازآفرید، زیرا پیش شرطش توانایی فاصله گرفتن از خویش و دیگری و بدست گرفتن دیسکورس قبلی می‌باشد، تا بتوان آن را متحول کرد. همینجا نیز پی می‌بریم که چرا کار حافظ پایان نرسید و این وظیفه بدوش ماست که برای رهایی خویش از برزخ کنونی کار گیتی‌گرایی و فردگرایی ایرانی را پایان برسانیم، زیرا اخلاق رندانه و هویت فردی قادر نمیشوند کامل به یک سیستم نو تبدیل شوند و به یک تفاوت نو که بسان اسم دلالتی نو در تفاوت با اسامی دلالت دیگر در دیسکورس زبان و فرهنگ جامعه باشد تبدیل گردد. هویت فردی که از طریق دست یابی به هویت جنسیتی و نیز هویت شخصی متفاوت خویش از دیگری و رابطه تثلیثی با هستی بدست می‌آید، در اخلاق رندانه به پایان نمی‌رسد و ما شاهد رندی زمینی مرد یا زنی نیستیم که با افتخار از مرد یا زن بودنش و در عین حال با حس و لمس و لذت بردن از تفاوت خویش از همه دیگران، قادر به درک تشابهات خویش با دیگری نیز هست و برای کسب سعادت فردی، عشق فردی و حقیقت فردی اکنون زندگی را بدست می‌گیرد و با شور خرد، عشق و قدرتش جهان فردی خویش را می‌آفریند و نیاکانش را پشت سر می‌گذارد. این جا رند در همان بخش رندی اولیه باقی می‌ماند و چون کامل زمینی و اینجهانی و متفاوت و صاحب هویت سمبلیک و تثلیثی و توانا به عبور کامل از هویت خیالی و دوگانه نمیشود، در نسلهای بعدی به لابلایی گری و سرانجام مرگ تراژیک داش اکل هدایت ختم میشود و یا به حالات و کرامات مسخره آن شیخی تبدیل میشود که بقول خودش در شصت سالگی شصت بار با دختری می‌خوابد، تا به او نشان دهد که هنوز می‌تواند و اینکار را معجزه خویش می‌خواند. البته معجزه ای نیز هست، اما معجزه یک ذهن تشنه و خیالباف که خواب را با واقعیت یکی می‌کند. آن عارف و رند قلندر که می‌خواست از زندگی لذت ببرد ودر همه چیز نور خدا ببیند و با بوسیدن لب ساقی شراب عشق جاودانه بنوشد و در عین حال ز هرچه رنگ تعلق

گیرد آزاد باشد، چون نمی تواند به پیوند نهایی این دو خواست تن دادن و مستقل بودن، به پیوند زمینی بودن/اسمانی بودن، به پیوند عشق و خرد، ایمان و شک در عین قبول جدایی و تفاوت آنها و به هویت فردی و زمینی تثلیثی خویش دست یابد، از آنرو در نهایت بازهم در یک هویت خیالی باقی می ماند و ناتوان از ایجاد کامل یک هویت سمبلیک و تثلیثی میگردد که نماد سوژه و ورود به ساحت زبان و رموز اشارت است، نماد ورود به عرصه تمنا که نام دیگر قانون است. اینگونه چون نمیتواند آزادی را با مسئولیت پیوند زند و فانی بودن خویش و عشق اش را بپذیرد و رابطه ای سه گانه میان خود و معشوق و قانون یا خدا ایجاد کند، از اینرو در تکرار عمل خویش فرسود می شود و درجا میزند. بهترین نشانه برای درک ناتوانی نهایی در عبور از هویت خیالی به سمبلیک نزد عارف و رند قلندر حافظ را ما در رابطه میان عاشق/ساقی/پیرمغان یا خدا می بینیم. در نگاه عرفانی و همچنین در نگاه حافظ ما شاهد آن هستیم که در واقع ساقی/پیرمغان/خدا یکی هستند و عارف در یک رابطه دوگانه عاشق و معشوقی با خدا قرار دارد و نه در یک رابطه تثلیثی مانند رابطه و مثلث ادیبی عاشق-ساقی-پیرمغان که به معنای پای گذاشتن در عرصه تثلیث و سه گانگی و قبول محرومیت و نام پدر است. اگر مسیر تحول عارف تا به آخر انجام میگرفت، آنگاه ما شاهد آن می بودیم که عاشق با معشوق زمینی اش یا ساقی به بازی عشق و قدرت مشغول است و بر بستر عشق عمومی به خدا یا ایماز اولیا و قبول نام پدر به ساختن جهان زمینی خویش مشغول می باشد و اینگونه در رابطه خویش با معشوق و یا زندگی به رابطه سه گانه ای دست می یابد که ضلع سومش همیشه نام پدر یا قانون و یا همان قبول فانی بودن زندگی بشری و همه خواستههای بشریست. انسان در مسیر کسب هویت فردی و کسب استقلال از خانواده آدمی بقول کوهوت اکنون بر پایه اعتماد به زندگی که از طریق عشق و محبت اولیاءش بدست آورده است و در خویش این اعتماد را بشکل ایماز یا تصویر اولیا حمل می کند و با حفظ یک خودشیفتگی نارسیم سالم که باعث ایجاد عشق به خویش و عشق به دیگری میشود، اکنون بر بستر این عشق عمومی می خواهد به عشق فردی و حقیقت فردی خویش دست یابد. به اینخاطر در سن بلوغ اولیاء و قدرتشان به پشت صحنه می رود و صحنه متعلق به فرد و معشوق زمینی اش می باشد. همینگونه نیز می بایستی عارف ما از رابطه دوگانه میان رند قلندر از یکسو و ساقی/پیرمغان از سوی دیگر به رابطه رند قلندر و ساقی زمینی دست می یافت و پیرمغان بسان نام پدر و یا قانون به زاویه سوم این مثلث ارتباطی انسان با خویش و دیگری تبدیل میشود و این هویت فردی، جنسیتی سه گانه و سمبلیک و این عشق زمینی مهم و اساسی میشود و پیرمغان بسان تبلور نام پدر تبدیل به چهارچوب و بستر این رابطه میشود. آنگاه رند ما وارد رابطه تثلیثی با هستی شده بود و آن وقتی که با معشوق زمینی اش به بازی عشق و قدرت و کام پرستی مشغول بود و این بازی زمینی اساس هویت و زندگی و محور اساسی زندگی می بود، همزمان نقش و قدرت نام پدر یا پیرمغان را بسان قانون رابطه و قانون زندگی در رابطه اش احساس می کرد و میتوانیست خود هزار چند گاهی با تغییر جایش از چشم اندازهای مختلف این سه زاویه رابطه سه گانه اش به خویش و یا رابطه اش نگاه کند و آنرا منحول سازد. آنگاه رند قلندر ما تبدیل به <عارف زمینی> میشود که می داند تمایزش تبلور قانون است و سرایا عشق به زمین و زندگی و لحظه است و سرایا تن و دوگانگی و دوسودایی یا چندسودایی لذت بخش زندگیست و همزمان قادر است با خدایش به گفتمان بنشیند و در همه چیز تبلور عشق را ببیند و حتی سربسر خدایش و پدرش آسمان یا مادرش زمین بگذارد و مهربانانه گستاخ باشد و حتی بار دیگر آسمان را مملو از خدایگان و الهه گان مختلف لمس کند و میترا خندان و آفرودیت خندان را بسان یاوران این خدای خویش لمس کند و با آنها گفتگو کند و از آنها در بخشهای مختلف زندگی کمک بگیرد. زیرا بقول نیچه اگر دموکراسی باید باشد، این دموکراسی بشکل وجود خدایان مختلف و دموکراسی خدایان باید باشد. و راستی چرا باید تنها با یک شکل از او و با یک تبلور نام پدر صحبت کنیم. باری گذار از رابطه دوگانه رند قلندر-ساقی/پیرمغان به رابطه سه گانه و هویت سمبلیک فردی رند قلندر-ساقی-نام پدر منطقی ترین شکل و گذار نهایی فرهنگ ما از هویت خیالی به هویت سمبلیک و سه گانه و راه دستیابی به گیتی گرای و فردیت ایرانی خویش می باشد که یک نمونه مهم از تبلور این گذار همان <عارف زمینی> من می باشد. با تبدیل شدن رند قلندر حافظ به <عارف زمینی> گذار نهایی جان ایرانی به هویت سمبلیک و گیتی گرای ایرانی و فردیت ایرانی صورت میگیرد و دگردیسی پایان می یابد و خود اکنون زمینه ساز و بستر دگردیسیهای نو و راههای نوی ارتباط گیری با نام پدر می گردد.

باری اکنون با شناخت بهتر علل شکست کام پرستی ایرانی در عبید و حافظ می توانیم به تاریخ معاصر بیایم. من در اینجا تنها به دو نگاه فروغ و هدایت به اروتیسم می پردازم. می توان طبیعتا کسان دیگری را در عرصه های مختلف یافت که پایه گذاران اروتیسم مدرن در ایران هستند، اما نه من میتوانم به همه آنها پردازم و نه این مقاله توان این کار را دارد. انتخاب فروغ بخاطر آن است که فروغ در حقیقت میوه ممنوعه را که ذات اروتیسم مدرن است، به شعر و جان ایرانی وارد میکند و همزمان ما را با اروتیسم زنانه آشنا میسازد. انتخاب بوف کور هدایت و اروتیسم نهفته در آن بخاطر آن است که هم هدایت در این اثر بخوبی معضلات تن کامه خواهی ایرانی را مطرح می کند و هم صحنه های اروتیسمی زیبایی که سرشار از تناقض انسان ایرانی است می آفریند و این برای بحث ما درباره مقاله هرما فردیت شهریار کاتبان لارم است و درک معضلات اروتیسم ایرانی. البته من فقط گذار و کوتاه به نگاه این دو هنرمند بزرگ می پردازم، زیرا اولاً مقاله دارد بیش از اندازه طولانی میشود و ثانیاً من به بوف

کور هدایت قبلا در نقدی روانشناختی و سه بخشی پرداخته ام و از طرف دیگر در بخش هفتم این نوشته در مقاله < از بوف کور هدایت تا صادق هدایت بیضایی > و نقد فیلمنامه بیضایی به او دیگر بار می پردازم. به فروغ نیز در بخش پنجم این نوشته که در <باب آسیب شناسی نگاه مریم هولبه > است بیشتر خواهم پرداخت. تنها اینجا باید از کارهای نصرت رحمانی در این زمینه یاد کنم که امیدوارم روزی به نقد اشعارش پردازم و نیز از دو فیلم زیبای < در امتداد شب > اثر پرویز صیاد و ظهور اولین صدقهرمان عاشق در فرهنگ ایرانی در قالب هنرپیشه اول فیلم <رگبار > بهرام بیضایی که زیباترین، عاشقانه ترین و زمینی ترین جمله ای را که من تاکنون در زندگیم شنیده ام در این فیلم بیان می کند، آنگاه که پرویز فنی زاده به مادر عشق اش می گوید: «در من هیچ عنصر قهرمانی نیست. من تنها عاشق دختر شما هستم.»

## آسیب شناسی هماغوشی ارویسم مدرن و مارک دساد با جان و روان ایرانی (۲) (بخش دوم)

### داریوش برادری (د.ساتیر) روانشناس / روان درمانگر(گشتالت)

#### فروغ و هدایت

۱/ فروغ: گذار فروغ (۱۲ لینک) از اشعار عصیان گرانه و لذت پرستانه مانند:

گنه کردم، گناهی پر ز لذت      کنار پیکری لرزان و مدهوش  
خداوندا چه می دانم چه کردم      در آن خلوتگه تاریک و خاموش

که در عین میل رهایی از اخلاق زاهدانه و کام پرستی هنوز ملامت از احساس گناه و نیز میل وحدت جویانه روح جوان و عاشقی است که هنوز دوگانگی عشق مدرن را در خویش کامل جذب نکرده است، تا اشعار ارویسمی در وصف هماغوشی مانند قطعه شعر ذیل از <تولدی دیگر>:

دیدم که می رهم  
دیدم که می رهم  
دیدم که پوست تنم از انبساط عشق ترک می خورد  
دیدم که حجم آتشیتم  
آهسته آب شد  
و ریخت، ریخت، ریخت  
در ماه، ماه به گودنی نشسته، ماه منقلب نار  
در یکدیگر گریسته بودیم  
در یکدیگر تمام لحظه بی اعتبار وحدت را  
دیوانه وار زیسته بودیم

که در آن جان عاشقی را می بینیم که با تمام وجود دوگانگی خویش بسان انسان و نیز بسان انسان سنتی/مدرن و برزخ خویش را در لحظه هماغوشی میچشد و بیان می کند، قابل رویت است. جالب این است که با حس هرچه بیشتر این دوگانگی میان میل به وحدت جاودانه و حس مرگ و تنهایی، شدت ارویسم زبانه او و شعریت شعرش و قدرت احساسی نهفته در شعرش چند برابر می شود. اما اینجا نیز می بینیم که فروغ که یک جستجوگر به تمام معناست، پا بدرون برزخ و بحران درونی ایرانی خویش و جنگ درونی میان سنت و مدرنیت خویش می گذارد و این جنگ و جدل هرچه بیشتر در او قدرت می یابد و شکل می گیرد و اوج این بحران و جدل درونی را ما در کتاب نیمه تمام < ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد > و اشعاری چون < پرنده مردنیست > می یابیم.

دلم گرفته است  
دلم گرفته است  
به ایوان میروم و انگشتانم را  
بر پوست کشیده ی شب می کشم  
چراغهای رابطه تاریکند  
چراغهای رابطه تاریکند

کسی مرا به آفتاب  
معرفی نخواهد کرد



کسی مرا به میهمانی گنجشک ها نخواهد برد  
پرواز را بخاطر بسپار  
پرنده مردنی ست

و سرانجام این جدل و تلاش صادقانه ولی ناموفق فروغ برای یافتن تلفیقی میان سنت و مدرنیت در وجود خویش، میان میل خویش به وحدت و عشق جاودانه با تنهایی مدرن، میان جدل میل خویش به بازی و خنده و جهان جادویی با جهان عقلانی مدرن که او را نیز می طلبد، و ثمرات این جدل که هم تنهایی در جهان سنت و هم عدم پیوند کامل با مدرنیت و تنهایی در مدرنیت است، به بن بست و غریبگی بنیادین فروغ و سرانجام به مرگ فروغ ختم میشود، مرگی که در واقع آن را در کتاب خویش بگونه ای استعاره ای پیش گویی می کند.

من از کجا میایم؟

به مادرم گفتم: دیگر تمام شد.  
گفتم: >همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می افتد  
باید برای روزنامه تسلیتی بفرستم.<

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

و اینگونه نیز روزی پس از دیدار مادرش، هنگام برگشت با ماشین خویش و برای اجتناب از تصادف با اتوبوس دانش آموزان مدرسه ای به دره پرت می شود و می میرد.  
زیبایی تراژیک فروغ، این جان شیفته، در این بود که او با هر کتابش مرحله ای از زندگی و تحول درونی خویش را در گذار از هویت خیالی به هویت سمبلیک، در گذار از سنت به مدرنیت و تلاش برای تلفیق خویش از سنت و مدرنیت را نشان میدهد و در هر مرحله از لحاظ فکری و قدرت شعری قویتر می شود. در واقع یکایک ما از مراحل اسیر، دیوار، عصیان، تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد گذشته ایم و یا بهتر است بگوییم، بخش عمده هنوز بناچار در کتاب آخری فروغ باقی مانده اند، چرا که ناتوان از تلفیق و جذب مدرنیت و گذار به هویت سمبلیک و سه گانه بوده اند. این گذار ربطی در ایران موندن و یا در خارج بودن ندارد، تفاوت محیط میتواند طبیعتا این گذار را راحتتر کند، اما هر ایرانی برای تن دادن به تمناهای جنسی، عشقی و فردی خود مجبور با درگیری با محیط اطراف خودش و بویژه با نماینده این اخلاق عمومی در خودش یعنی <فرامن> درونش و نیشهای وجدان است و با احساسات گناهِش روبرو میشود. اما همانطور که قبلا گفتم، ایرانیان دو مرحله از بحران را در ارتباط با مدرنیت تجربه می کنند. مرحله اول همین میل کام پرستی و وسوسه و درگیریش با احساس گناه درونی و لزوم عبور از این چرخه احساس گناه/ وسوسه است. در داخل کشور طبیعتا این گذار اول بخاطر حکومت قوی اخلاق بسیار بغرنجتر و سخت تر است، اما با فروپاشی اخلاق سنتی ما شاهد آن هستیم که هرچه بیشتر جوانان ایرانی از طریق آشنایی با مدرنیت با ماهواره یا اینترنت و غیره، به این گذار دست میزنند و به چشیدن خواستهای جنسی و عشقی خود می پردازند. نبود روشنگری طبیعتا این مرحله را در ایران متناقض میکند، ولی پیشرفت جامعه از احساس گناه شدید به سوی کنجکاوی و تجربه هرچه بیشتر این دنیای جنسی و جنسیتی خود هر روز بیشتر و بیشتر می شود. مرحله دوم بحران مدرنیت که در واقع پس از چشیدن اروتیسم و کام پرستی اولیه آغاز میشود، خویش را در یک جستجوی بدنبال تلفیق شورهای جنسی و عشقی سنتی و مدرن خویش نشان میدهد، زیرا متوجه میشوند که تناقضات درونی مدرن و نیز خواستهای دیگر شرقی آنها باعث می شود که آنها نتوانند جای واقعی خویشرا در مدرنیت بیابند و حس شدید شترمرغ بودن می کنند و حالت برزخی در وجودشان اوج میگیرد. این بحران دوم و اصیل بخوبی نشان میدهد که باوجود رهایی از احساس گناه اولیه و جذب اروتیک مدرن اینکار بیشتر به شیوه هویت خیالی و رابطه دوگانه نارسیستی با مدرنیت صورت گرفته است و اینگونه ایرانی در واقع در خویش دو شکل رابطه دوگانه نارسیستی، از یکسو با سنت خویش و از سوی دیگر با مدرنیت، داراست و این دو با یکدیگر در حال جنگند و ایرانی ناتوان از آن است که با دست یابی به هویت سمبلیک و پیوند تثلیثی و انتقادی با مدرنیت و سنت درون و برون خویش به یک تلفیق مدرنیت در فرهنگ خویش برپایه این هویت سمبلیک و سه گانه دست یابد. به این خاطر نیز آنانی که خیلی امروز نیز سنگ مدرنیت را به سینه میزنند، در نگاهی دقیقتر به نوع رابطه شان با مدرنیت به این رابطه دوگانه و نارسیستی پی می بریم که اکنون می خواهد به جنگ سنت گرایان که مانند خود او به این رابطه دوگانه و نارسیستی با سنت مبتلایند برود. در حالیکه هر دو از یک بیماری مشابه رنج می برند و همدیگر را تکمیل می کنند. برای درک این مطلب مهم و نیز درک تراژدی فروغ و نیز هدایت که تراژدی یکایک ما نیز می باشد، مثالی می آورم. انسان ایرانی درگیر هویت خیالی و دوگانه با سنت خویش، خویش را در مرحله بحران اول و لحظه میل کردن از گناه و چشیدن وسوسه بخاطر حاکمیت مطلق اخلاق در جهاننش مثل آدمی احساس میکند که در وسط یک شهر پرهیاهو قرار دارد که از هرگوشه کنار اذان و احکام اخلاقی فریاد زده میشود و آدمی خویش را زیر فشار این نگاه ترسناک اخلاقی می بیند و همزمان میل و وسوسه چشیدن میوه ممنوعه می کند. به این خاطر نیز مزه مشروب خوردن و بوسه ها در ایران فرق می کند با خارج از کشور، چون این حالت ممنوعه

دردآورش میکند و از طرف دیگری لذتی خاص به آن میدهد، چرا که آدم احساس میکند همزمان با این کار یک دهن کجی به اخلاق می کند. این حالت را فقط بخش اول نیروهای مدرن که به جنگ کلیسا و اخلاق میروند، می شناسند، مانند دن خوان، کازانووا و غیره که همه قهرمانانی تراژیک هستند. در ادامه این تحول و ورود به بحران دوم با مدرنیت حالا اما مشکلشان این میشود که جهان مدرن و عشق مدرن و لذت مدرن که در خویش تناقضاتی دارد، جوابگوی شورهای عمیق آنها در پی لذت، رمانتیک، بازیگوشی عاشقانه نیست و به اینخاطر است که از این ور مانده و از آن ور رانده و پادروها در هر دو جهان احساس غریبی میکنند، چون با رشد مدرنیت در جهانشان و یا وجودشان، هرچند این هم این رشد متناقض باشد، و با فروپاشی قدرت دیسکورس اخلاقی کم کم صداهای کاهن درون کمتر می شوند ولی بجای نخواستارهای عاشقانه ولذت پرستانه و تبدیل زندگی به یک بازی عاشقانه که جزو نهانترین آرزوهای هر ایرانی و یادگار حافظ و عبید و فرهنگمان در وجود ماست، اکنون هیچی و پوچی مدرن جایش را پر میکند و شهر پرهیاهو کم کم شبیه صحرا میشود و انسان ایرانی دچار احساس غریبگی و بی ریشگی عمیقی که فروغ در اشعار آخرش سعی در بیان این حالات و افسردگی و حالات برزخی ناشی از آنها می کند و می خواهد به فصل سرد ایمان بیاورد، تا شاید اینگونه مانند کامو که می خواهد با قبول پوچی بر پوچی پیروز شود، او نیز راهی برای خویش بیابد. اما موضوع این است که آن هیچی و پوچی که کامو با آن روبرو میشود، با هیچی و پوچی فروغ، هدایت و من و شما با وجود تشابهت هایی تفاوت های بنیادی دارد و به این خاطر ما نمی توانیم راه کامو را برویم، زیرا ما هنوز در دوگانگی سنت/مدرنیت گیریم و هنوز فرد نشدیم. یعنی در واقع نه <من> مدرن هستیم و نه <ما> جمعی قبلی. کامو بسان هنرمند مدرن بطور عمده در یک رابطه سه گانه با هیچی و پوچی قرار دارد و نه در یک رابطه دوگانه با هیچی که حاصلش یا اسیر و عاشق <هیچ بودن> عارفانه و دست یابی از این طریق به وحدت وجود و یا نفرت از <هیچی> است. بدینخاطر نیز او می تواند با قبول پوچی به قول خودش بر پوچی چیره شود، چون پوچی را در جهانش بطور سمبلیک جذب میکند، اما ایرانی دچار رابطه دوگانه و ثنوی نارسیستی با مدرنیت و با <پوچی و هیچی> آنگاه می خواهد یا سراپا پوچ و هیچ شود و به زندگی پشت میکند و مرتاض و درویش میشود و یا لذت طلب بدون مرز و کاهن لجام گسیخته و یا از این <هیچی و پوچی> متنفر و دل زده دیگرار به آغوش رابطه نارسیستی با سنت می پرد و دیگرار گریه عابد میشود. به این خاطر است که زندگی برای ما ایرانیان در حالت برزخی، به معنای اوج بدبختی و پادروهایی میشود، زیرا ما حتی بجای جذب حالت برزخی زندگی در هویت سمبلیک خویش به خاطر هویت خیالیمان خود به برزخ و تبلور او تبدیل میشویم و در هوا معلق میزنیم و همه جهانمان وارونه می شود. فروغ در یک از آخرین صحبتهاش می گوید: «توی زمانی داریم زندگی می کنیم که تمامی مفاهیم و مقیاسها دارند معنی خودشان را از دست می دهند و دارند- نمی خواهم بگویم بی ارزش- در حال متزلزل شدن هستند... دنیای بیرون آنقدر وارونه است که نمیخواهم باورش کنم». از زمانی که فروغ این جملات را گفته است تا حال زمان درازی گذشته است و این وارونگی و رشد حالت روان پریشی فردی و جمعی ناشی از این ناتوانی عبور از هویت خیالی و دوگانه نارسیستی و ناتوانی از تحول سمبلیک و مدرن و ساختن مدرنیت ایرانی بیش و بیشتر شده است و ما شاهد رشد و ژرفایی و بیان شاعرانه هرچه بیشتر این ناتوانی و معضلات ناشی از آن و اعتراض، تناقضات، بیان بحران و چندپارگی و روان پریشی خویش و جامعه در اشعار شاعران معاصر زن و نسل نوی شاعران ایرانی هستیم و با اینحال هنوز نمی توان از شاعری و هنرمندی سخن گفت که قادر بوده است این کار فروغ و هدایت را پایان رسانده باشد، و جوابی برای خویش و جامعه اش یافته باشد و هویت سمبلیک و جذب مدرنیت در جهانش به شکل مهم و اساسی هنرش و جهانش تبدیل شده باشد. طبیعتا می توان گفت که کار هنر راه حل نشان دادن نیست، این درست است اگر که ما منظورمان شعارها و راه حلهای سیاسی باشد. موضوع درگیری شاعرانه و وجودی هرچه بیشتر با بحران درونی خویش و جامعه است که او را به تکاپو برانگیخته است و می توان ردپایش را در اکثر اشعار شاعران معاصر یافت. تلاش برای بیان صادقانه و در عین حال ملامت از شعریت شاعر گام اول و مهمی است، اما اگر خود شاعر هم آگاهانه نطلبید، فیگورهای اشعارش و رویاهایش، کلماتش به جستجوی راه برون رفتی از این برزخ هستند، زیرا این برزخ آنها را محکوم به تکرار و فرسودگی می کند و مانع از تحول و دگرپیشی نو، چه در شکل شعر و یا محتوای شعری، میشود و نمی گذارد که شعریت شعر و تمنای درون شعر به اوج خویش و حالت چندجهانی بودنش برسد، تا مخاطبانی در میان دو ملیتهای مختلف خویش یعنی ایران و عرب داشته باشد. و از طرف دیگر چه شاعر بخواهد و یا نخواهد ساختار خود رویا و کلماتش او را وادار به جستجو میکند، چون در طی زمان و با عدم دست یابی به وصال با معشوق خویش طبیعتا عصبی تر، خشمگین تر و سیاه تر می شود. کافیسیت به ادبیات معاصر ایرانی نگاه کرد، تا دید که چگونه این احساسات خشم و نفرت، عصبیت و چندپارگی درونی هر چه بیشتر در متن اشعار و آهنگ کلام نقش می بندد و کم کم حتی در بعضی اشعار شاعران به قدرت مطلقه تبدیل میشود. اینجاست که شاعر لااقل برای نجات شعر و شعریتش باید بتواند به بحران خویش و گذار از هویت خیالی دوگانه به هویت سمبلیک و تثلیثی بپردازد، تا شعرش در این بیماری و بحران داغان نشود. موضوع این نیست که او باید راه حلی کامل بیابد و یا حقیقتی مطلق و نو. چنین چیزی خود بخود خیال و توهمی بیش نیست. موضوع یافتن ترکیب خاص خویش از احساسات دوگانه خویش و ورود به رابطه تثلیثی با هستی و ایجاد ترکیب خاص خود از حالات مدرن/ سنتی خویش است، زیرا شاعری که واقعا به خویش صادق باشد و به هنرش، باید از جایگاه خویش حرکت کند و به بیان حالات این

جایگاه بپردازد و این جایگاه چیست، جز محل تلاقی سنت و مدرنیت در شخصیت او و رشد این بی ریشگی و بحران اجتناب ناپذیر از یکسو و لزوم تلفیق و هویت سمبلیک از سوی دیگر. در واقع ضرورت دست یابی به یک هویت سمبلیک از ضرورت دست یابی به سعادت و خلاقیت فردی و شخصی ناشی میشود و نه برای بخاطر آرمان گرایی و جمع گرایی رمانتیک. ما نیز نمی خواهیم به عقب برگردیم و از بی ریشگی مان یا بحرانمان نمی ترسیم. بلکه دقیقاً چون این بحران را هویت کنونی خویش می پنداریم و به بیان حالات متضاد خویش در روابطمان و یا در کار و هنرمان می پردازیم، به همان خاطر نیز خودخود در پی تلاش برای دستیابی به این هویت سمبلیک و گذار از حالت شترمرغی و نارسیستی بلعیدن و بلعیده شدن به سوی هویت سمبلیک و جذب مدرنیت در جهان و زندگی خویش و تبلور این جذب بسان اوج گیری شعریت و ایماژ در کارهای هنریمان هستیم و اینگونه رابطه ای سه گانه و تثلیثی با مدرنیت و سنت خویش ایجاد می کند که اساس و پایه رنسانس و جذب مدرنیت در فرهنگ ماست و نیز اساس و پایه خوشبختی شخصی و توانایی زیستن به سان انسان دو جهانی. ما با ایجاد این رابطه تثلیثی با خویش و جهانمان و با رهایی از هویت خیالی و دوگانه نارسیستی که شکل عمده ارتباط ما در حالت برزخیمان و بحرانیمان است، میتوانیم اکنون به تشریح بحران خویش و حالات متضاد خویش از چشم اندازه های مختلف بپردازیم و در طی این تلاش و نقد چندجانبه صادقانه طبیعتاً به دنبال ترکیب و تلفیق خاص خویش از حالات متضاد خویش نیز می گردیم، چون وقتی هم ترکیب نمی کنیم، باز با ترکیبی روبرویم اما متزلزل و از لحاظ شعری شاید ضعیف. تمنا و شعریت با رشد این تثلیث ژرفا می یابد و چند لایه میشود. در نهایت نیز هر بحرانی می خواهد به یگانگی و تلفیقی نو تبدیل شود، همانطور که هر بیماری می خواهد به سلامت دست یابد و در یک بازی جاودان زندگی طبیعتاً هر یگانگی نو زمانی دیگر به بحرانی نو و تحولی دیگر. اینگونه نیز اگر با خویش بسان هنرمند و انسان صادق باشیم، طبیعتاً بدنبال جواب بحران خویش و تلفیقی نو می گردیم که تبلور فردیت و نادر بودن شاعر و استیل خاص اوست و با این راه فردی و تبلور فردی او به جمعی گسترده از هر دو جهان اجازه می دهد، با او ارتباط برقرار کنند، چون در بحران و درد شخصی و فردی او نمادی از درد خویش و با دردها و هراسهای اگزیستانسیالیست بشری را می بینند. خوشبختانه امروزه نسل خوب و توانایی بوجود آمده است که در حال جستجو تلفیقات خاص خویش و بیان عشق و اروتیسم، بیان شعرگونه این برزخ خویش و انسان ایرانی و تلاش برای دست یابی به تمناهای نو و تلفیقات نو می باشد. به این خاطر ما امروز می توانیم بجای یک فروغ از شاعران مختلفی که هرکدام بخشی از شعریت فروغ را در کار خویش و با جستجوی هویت فردی خویش دنبال کرده اند و با علائق فردی و نوی خویش تلفیق کرده اند، سخن بگوییم، مانند مریم هوله، ریاب محب، زیبا کرباسی، ساقی قهرمان، مانا آقایی، لبلای فرجامی و ..... با این وجود اگر بخواهیم بگوییم که چه شاعری بیش از هرکس در نهایت به این برزخ انسان ایرانی که اکنون بخاطر تحول مدرنیت وارد درگیری تازه سنت/مدرنیت / پسامدرنیت و ژرفای تازه بحرانش شده است و گویی دردش کم بود که یک مشکل جدید نیز به کارش اضافه شده است، می پردازد و به قویترین و عمیقترین شکل آن را بیان می کند، باید در درجه اول باور من به مریم هوله و کارهایش بنگریم که در محتوا و شکل کارهایش، در ترکیبات جدید کلامی و معناهای جدید برای ترکیبات قدیم که می یابد، عمق روان پریشی و گسستگی جامعه و خشم، نفرت، عصیان و حالات دوگانه و دوسودایی جان و روان ایرانی را نشان میدهد و من در مقاله ای جداگانه به آن خواهم پرداخت. البته او نیز جوابی و یا تلفیقی ندارد و این نقطه خطرناک در راه اوست که آیا روزی در زیر فشار این چندپارگی داغان خواهد شد و یا تلفیق خویش و هویت سمبلیک خویش را خواهد یافت و از این طریق به یک شاعر دو جهانی بزرگ تبدیل خواهد شد که اشعارش برای هر دو جهان قابل فهم هستند، زیرا از دوگانگی ذاتی بشر سخن می گویند. طبیعتاً شاعران دیگر نیز این توانایی جهانی شدن را کم یا بیش دارند. اشاره من به این مطلب، بخاطر اشاره خانم ملیحه تیره گل و چند نفر دیگر و خواندن ساقی قهرمان بسان فروغ جدید است. عرصه قدرت و شعریت ساقی عرصه اروتیک و نقد شعرگونه دیسکورس جنسی و جنسیتی و دیدن مناسبات جنسی نهفته در بازیهای انسانیست است و در آنجا نیز در حد توان خویش به این چندپارگی اشاره می کند، اما ساقی وارد عمق این بحران نمیشود، زیرا برای ورود به عمق این بحران باید هرچه بیشتر خویش را با احساسات دوسودایی و چند سودایی ایرانی و عمق بحران چندپارگی عشق، چندپارگی روان و جان ایرانی مشغول سازد و به بیان شعری و تحلیل شعری آنها بپردازد. درست است که همه چیز در عرصه جنسی و جنسیتی بازتاب می آید، اما برای درک کل و عمق مسئله دقیقاً تن دادن به این بحران همه جانبه که بویژه در مرحله دوم بحران ایرانیان عرصه عشق و روان و گیتی گرایی انسان ایرانی را در بر میگیرد لازم و واجب است. بدون درک این بحران در کلیت جسم و جان نمیتوان اکنون به درک درست آن در عرصه اروتیسم آمد، زیرا چه بخواهیم و یا نخواهیم عرصه اروتیسم عرصه رابطه سوژه/ابژه ای با دیگری و عرصه لذات پرشور جنسی/ احساسی است، اما از لحاظ پیچیدگی احساسی و ژرفای احساسی/ اندیشه ای به پای اروتیسم عاشقانه و عشق زمینی نمیرسد که در آن «جا بویژه این بحران خویش را نشان میدهد، زیرا مفهوم شرقی و ایرانی عشق در وجود ایرانی در حال شکستن است و مفهوم مدرن نمی تواند جای آنرا بگیرد، زیرا از یکطرف پاسخگوی امیال دوگانه ایرانی در پی دست یابی هم به وحدت وجود و هم فردیت در رابطه نمی باشد و از طرف دیگر ناشی از ناتوانی گذار ایرانی از هویت خیالی ثنوی به هویت مدرن سه گانه و تثلیثی است. مفهوم عشق مدرن خود در این زمینه دچار مشکلات بنیادین است، زیرا قادر به ایجاد رابطه سوژه/سوژه ای با معشوق نیست و از تن دادن به دیگری می ترسد و از اینرو

انسان مدرن در عشق و در احساسات عمیق احساس پاتولوژیک > از دست دادن من < خویش را میکند که برای انسان مدرن از دست دادن این کنترل چنان وحشتناک است که خود ترس این حالت می تواند حتی در او به یک حالت یکدفعه و کوتاه مدت پسکوز تبدیل شود.، مثلا در هنگام از دست دادن امنیت عشقی و یا مالی خویش. از اینرو نیز <روانشناسی خود> روانکاوانی مانند کوهوت و وینیکوت و نیز روانکای لکان قصد چیرگی بر <من> مدرن و عبور به <خود> یا <سوژه> لکانی دارد که این سوژه دوگانه است و تنها در تن دادن به تمنا که تمنا دیگریست، به خود دست می یابد، زیرا <من> دیگری است. برای درک و بیان این مشکل و درک بیگانگی عمیق ایرانی گرفتار در این معضل و در نهایت درک بن بست تراژیک فروغ، هدایت و نیز بخش مهمی از ایرانیان داخل و یا خارج از کشور باید به این توجه کرد که همانطور که گفتم، بخش عمده تلفات ایرانیان در این بحران در مرحله دوم بحران بوده است که بویژه با بحران مفهوم عشق و زندگی نزد ایرانیان و لزوم گذار از هویت خیالی به سمبلیک و یافتن جای خویش در جهان همراه می باشد. بحران ارویتیک و بحران دیسکورس جنسی و جنسیتی که ساقی به آن بیشتر می پردازد و تلاش خوب او برای شکاندن تابوها و اخلاق نافی لذتهای جنسی، بویژه در بخش اول بحران و گذار از احساس گناه است که نقش مرکزی بازی میکنند و این گذار به ارویتیک هنوز بطور عمده بشکل هویت خیالی و این بار شیفتگی نارسیستی به مدرنیت صورت می گیرد. گذار ارویتیکی در مرحله دوم بحران از آنرو که آرزوهای ارویتیکی و نیز تحول مناسبات جنسی و جنسیتی پایانی ندارد، نقشی همراه ولی غیرمرکزی دارد، زیرا اینجا موضوع اساسی حس و لمس بحران عشقی و وجودی خویش و حس و لمس غریبگی عمیق خویش در هر دو جهان می باشد که با خود مرتب لزوم تلفیق و جذب مدرنیت در فرهنگ خویش و ایجاد جهان خاص خویش را بسان انسان مدرن ایرانی به همراه دارد. کافیسست صادقانه به زندگی خویش و دیگران در خارج از کشور بنگریم. بخش اعظم ایرانیان این بحران اول و عبور از احساس گناه و لمس و تجربه رابوط ارویتیکی، جنسی و عشقی نو را همان یک سال تا دوسه سال اول طی کردند و با تلفات اندکی از آن بیرون آمدند و چند سال بعدی را که بطور عمده بهترین سالهای زندگیشان در خارج از کشور بوده است، با تحصیل و یا کار و تجربه رابوط عشقی و جنسی مختلف و چشیدن مواهب مدرنیت در زندگیشان کردند. ابتدا آنگاه که زندگیشان جا افتاد، تحصیلشان معمولا به پایان رسید و بظاهر حال وقت لم دادن و لذت بردن از ثمرات کار خود و ایجاد یک زندگی مستحکم و درازمدت است، یکدفعه میان ایرانیان این بحران دوم و غریبگی بنیادین بروز میکند، که البته هر کدام وجودش را در جایی در وجودمان احساس میکردند ولی چنان مشغول بودند که توجه ای بدان نداشتند و یا فکر می کردند با استحکام بیشتر زندگیشان کمتر میشود. این بحران نو به این خاطر ناشی از هراسهای ارویتیکی نبود و یا ناشی از هراس از خواستههای همواروتیسمی و یا سادیستی/مازوخیستی خویش، چون دربرگیرنده تقریبا اقشار مختلف بود، بلکه ناشی از این واقعیت بود که حال که ایرانیان میتوانستند در مدرنیت ریشه بدوانند و آرام زندگی کنند، هرچه بیشتر احساس تضاد عشقی و درونی با نگاه و جهان مدرن می کردند و در عین حال ناتوان از تلفیق میان سنت و مدرنیت خویش بودند، چون برای چنین تلفیقی گذار از هویت خیالی دوگانه به هویت سمبلیک سه گانه لازم است، به این خاطر برایشان بازکردن کامل چمدانها و تن دادن به زندگی ممکن نبود. اکنون در این فضای استراحت جدید درد بزرگشان به سراغشان می آید که دیگر نه به جهان کهنه تعلق دارند و از طرف دیگر هرچقدر هم زور بزنند کامل به جهان مدرن تعلق نخواهند داشت. اینجاست که دیگر بار پس از تجربه خیالی و نارسیستی یگانگی با مدرنیت و لمس غیرممکن بودن این یگانگی و غیرممکن بودن حل شدن در نگاه مدرن، یکدفعه سیل رفتن و دیدار از ایران و حتی میل جستن یاری ایرانی از ایران و زندگی با او پس از این همه تجربه عشق و ارویتیک مدرن بوجود می آید و رابوط اینترنتی و جستجوی یاری که او را بفهمد، میان ایرانیان بیش و بیشتر می شود. درست است که آنکه میخواست از ایران زن بیارد، خواستههای جنسی نیز شاید بدنبال زن باکره دارد، ولی این در واقع دلیل اصلی نیست. بلکه او میخواهد با آوردن یک زن و یا مرد ایرانی از ایران در خانه اش برای خویش یک نماد و محل مونس و دست نخورده از فرهنگش را داشته باشد تا کمی احساس آرامش و رهایی از بحران هویت و احساس غریبگی کند. او توهم وار و خیالی میخواهد با این کار تلفیق خاص خویش را از مدرنیت و سنت، از دو گانگی درونش و اشتیاقش به رفاه و آزادی جهان مدرن از یکسو و از طرف دیگر اشتیاقش به محبت و عشق ایرانی از سوی دیگر را بوجود آورد. یا اکنون میتوان هرچه بیشتر از زنان و مردان ایرانی جملاتی چنین شنید، > که رابطه مدرن خوب است و آرام، اما در نهایت کسالت اور است و هیچی مثل دوستت دارم ایرانی نمیشه.<. در حالیکه چندسال قبل همدیگر را محکوم به تصاحب طلبی و یا توقع زیادی میکردند و هوس رابطه مدرن داشتند. این حالات نشان میدهد که گذار اولیه در واقع بشکل گذار نارسیستی و خیالی از هویت خیالی سنتی به هویت خیالی مدرن بطور عمده در شخصیت ایرانیان صورت گرفته است و اکنون که این هویت خیالی دوم نیز ناتوان از بخشیدن آرامش نهایی و وحدت نهایی می باشد و جز فریبی نو خویش را نشان نمیدهد، پس بار دیگر ایرانی چون یهودی سرگردان در پی یافتن یک هویت و وحدت خیالی نو به ایران می رود و یا تلفیقات شکننده و خیالی خویش از مدرنیت و سنت را از دمکراسی دینی گرفته تا اشکال هنری این تلفیقات خیالی که به شکل ملغمه ای و آش شله قلمکاری از سنت/مدرنیت و پسامدرنیت هستند بوجود می آورد و نیز از طرفی دیگر در تلاش برای پاسخ گویی صادقانه به بحران خویش سرانجام می نشیند و شروع به شناخت ساختار خویش و ساختار مدرنیت و ایجاد رابطه سمبلیک و هویت سمبلیک و در نهایت ایجاد سه گانه با سنت و مدرنیت و نقد و پاکسازی سنت و نقد مدرنیت و ایجاد مدرنیت ایرانی خویش می کند که هم عمیقا

ریشه در جستجوی تاریخی ایرانی در پی گیتی‌گرایی دارد و هم ریشه دوانده در بخش دیگر هویت سمبلیک یعنی مدرنیت و پسامدرنیت می‌باشد. این دو شکل برخورد به بحران دومی در واقع دربرگیرنده فضای یک دهه اخیر ایران بوده است و تفاوت میان هنرمندان و اندیشمندان از طریق این تفاوت میان ماندن در نگاه و هویت خیالی و گذار بسوی هویت سمبلیک مشخص و قابل رویت و آسیب‌شناسی می‌باشد. موضوع مهم دیگر اما این است که ایرانی با ورودش به بحران نوین خود و با تمامی حالت تراژیک/کمیکش و لمی بی‌ریشگی و پادروایی درونی عمیقش یک قدم به نیاز و ضرورت تلفیق و جذب مدرنیت در جان و روان خویش نزدیکتر میشود و اینگونه با رشد هرچه بیشتر بحران هم تلاش هویت خیالی برای تلفیقهای خیالی و هم تلاش بخش نقاد و خودنقاد ایرانی برای دست‌یابی به هویت سمبلیک و سه‌گانه و دست‌یابی به رنسانس خویش و ایرانی و مدرنیت ایرانی بیشتر میشود. اینگونه نیز در این مرحله ایرانیان و هر ایرانی بیشترین تلفات روحی، جانی و جسمی را می‌دهد و هنوز نیز می‌دهد تا آنزمان که این هویت سمبلیک هرچه بیشتر رشد کند و جاقند و تلفیقهای مختلف بوجود آید، تلفیقهایی که مانند <عارف زمینی> من که یکی از نخستزادگان این هویت سمبلیک می‌باشد، خود حاصل عبور از بحرانی عمیق و طولانی و ناخواسته با تلفات و مرگهای درون فراوان است. به اینخاطر نیز این بحران دوم که از دهه یا سیزده چهارده سال پیش شروع شده است، بیشترین تلفات را از ایرانیان گرفته است. برای مثال می‌خواهم از دوست شجاع همجنس‌خواهی یاد کنم که در عرض چند ماه پس از خروجش از ایران و زندگی در آلمان به سازمان سیاسی اش که یک سازمان چپ بود، راز همجنس‌خواهیش را گفت و کامینگ اوت کرد و بدینخاطر اخراج شد و با بعضی ایرانیان به اذیت و غیبت درباره او می‌پرداختند. اما او با جسارت راهش را رفت و بزودی با پس از دو سه سال جای خویش را میان جمع ایرانی بدست آورد و حتی مادرش با عشق مادریش واقعیت او را قبول کرد و او توانست با عشق آلمانی و مادرش نیز مدتها در خانه ای زندگی کند. اینگونه او از بحران اولیه ایرانی با حداقل تلفات بیرون آمد و عشق اش را بدست آورد. اما بعد از مدتی این عشق شکست می‌خورد و در اینجا در او این بحران نو و درک تفاوتهای عمیق میان خویش و همه دیگران و غریبگی حتی در این صحنه همجنس‌خواهان آلمانی در او بروز می‌کند و به اوج خویش میرسد و در این اوج حس غریبگی و تنهایی خویش را می‌کشد. حتی اگر ایدز نیز گرفته باشد، آنطور که شایعه کردند، بازهم این حادثه ناشی از این غریبگی درونی خویش بود که برای فراموش کردن آن بقول خودش شب تا صبح را در دیسکوها بسر میبرد. درک این غریبگی و بحران عشق و بحران وجودی بدون درک کلیت این بحران و ورود و درک بحران عشق صورت نمی‌گیرد و ساقی قهرمان در واقع خیلی کم وارد این بحران میشود و بنابراین در این قسمت اشعارش نه قدرت و نه حالت چندسودایی اشعار کسی مثل هوله را دارد و نه میتواند به ما در هنگام خواندنش این احساس را بدهد که به درک این معضلات عمیق ایرانیان دست یافته است. از اینرو اشعار بی‌پروای ساقی در عین زیبایی همچنان یک شعر اروتیکی و نقد‌کننده دیسکورسهای جنسی باقی می‌ماند و در عرصه اروتیکی سوژه/ایزه ای و در این حد تکامل و نوآوریهای او خوب و یا جالب است. در این عرصه نیز باید به نقد نگاه او پرداخت، تا دید این تحول تا کجا بشکل هویت سمبلیک و کجا بشکل هویت خیالی می‌باشد که در نقد ساقی قهرمان بدان می‌پردازم. اما اگر ساقی به درک و جذب این بحران عمیق نائل می‌آمد؛ آنگاه حتی اشعار اروتیکی اش صاحب لایه ای نو و قوی می‌شد و جلب توجه بیشتری میکرد. ساقی قهرمان همانطور که می‌گوید، در همه چیز مناسبات جنسی می‌بیند و این را بیان می‌کند و این نقطه قدرت اوست و میتواند امروز نیز چندلایگی شعرش ما را به بخشهای نوینی از شورهای جنسی و تاثیرات مناسبات جنسی آشنا کند، اما نمی‌تواند به عمق بحران و پیچیدگی موضوع که تمامی جان و روان ایرانی را در بر می‌گیرد، دست یابد. او در واقع در نگاه جنسی گزایانه اش در مراحل اولیه روانکاوی که بشدت یک جانبه و جنسی گزایانه بود می‌ماند و نمیتواند کمپلکس روانی انسان را کامل دریابد. چون همانطور که بالا نشان دادم روانکاوی با عبور از نگاه خوب ولی تک بعدی فروید به لکان که کمپلکس روانی انسان را بهتر درک و بیان میکند، به تکامل مهمی دست می‌یابد. موضوع ایرانیان در برابر مدرنیت دو موضوع اساسی است.

۱/ عبور از احساس گناه و آری گفتن به تن و شورهای جنسی، عشقی و فردی خویش و تن دادن به اروتیسم مدرن و آزادیهای مدرن. عنصر مهم این مرحله نقش مهم اروتیک و تن دادن به خواستهای اروتیکی و کام‌پرستی خویش است. یعنی اولین قدم مهم برای رهایی و شناخت هویت فردی خویش از طریق تن دادن به کام‌پرستی شروع میشود. اینجا ما با شناخت علائق جنسی و لمس وصال جنسی به کسب هویت خویش نائل میشویم، زیرا هویت همیشه مبنایش یک هویت جنسیتی و جنسی است. ایرانیها و بویژه ایرانیهای خارج از کشور در مسیر اولیه این راه و عبور از احساس گناه و تن دادن به شورهای خویش ضربات کمتری از مرحله بعدی می‌خورند. البته این مرحله نیز نه کامل بشکل هویت سمبلیک بلکه در شکل عمده اش هنوز بگونه هویت خیالی و ارتباط دوگانه و نارسینتی با مدرنیت و اروتیسم مدرن صورت می‌گیرد و به اینخاطر نیز این اروتیک هنوز کامل مدرن نیست، بانکه طبیعتاً عناصر مدرن را در خویش دارد و حتی گاه و در بخشهایی بشیوه هویت سمبلیک جذب کرده است. این بدان معنا نیست که این مرحله با ورود به مرحله دوم بسته میشود، زیرا همیشه میتوان با خواستهای اروتیکی نوینی در خویش روبرو شد و فانتزیهای اروتیکی نوینی در خویش کشف کرد. ناخودآگاه جنسی و جنسیتی ما هیچ وقت از خلاقیت باز نمی‌ماند.

۲/ درگیری درونی با مدرنیته و ناتوانی از تلفیق زیرا میان سنت و مدرنیته تفاوت‌های مهمی وجود دارد و هم انسان ایرانی ناتوان از ساختن یک <سوزه> قوی و هویت سمبلیک است که بتواند این کار را پایان برساند. مشکل مهم در این است که همانطور که گفتم <من> مدرن خود هنوز عناصری از هویت خیالی را در بر دارد و این بخصوص در برخوردش با خواست ایرانیان در عرصه عشق و روان باعث مشکل ایرانیان با مدرنیته میشود. عشق ترکیبی از میل وحدت و فردیت است. در عشق هم انسان لحظه ای دیگر بار بهشت گمشده را میخواهد تجربه کند و هم میل بیان فردیت خویش را دارد. مشکل اینجاست که فرهنگ ایرانی و فرهنگ مدرن هر دو نوع برخورد یک طرفه به این موضوع هستند که در فرهنگ ما برای دست یابی به وحدت عشق فردیت نابود میشود و در نگاه مدرن به وحدت اهمیت بسیار کمی داده میشود و انسانها در روابط میان خویش و دیگری همیشه دیواری را احساس میکنند. همین معضل در نوع رابطه انسان با دیگری و یا با کل هستی در میان نگاه ایرانی و نگاه مدرن وجود دارد که هر دو تک ساحتی هستند و نگاه ایرانی به اهمیت تفاوت پی نمی برد و نگاه مدرن در واقع میان خویش بسان سوزه دکارتی و هستی و دیگری یک خط فاصل قوی میکشد و پیوند درونی خویش را با طبیعت و دیگری بسان جسم خندان احساس نمی کند. این معضل نگاه مدرن پیوند تنگاتنگ با معضل نگاه سوزه/بزه ای مدرن دارد که در عین حال قدرت اوست. ایرانیان پس از عبور از احساس گناه اولیه و لمس اروتیسم خویش در مرحله بعدی که باید به تلفیق نگاه خویش و مدرنیته دست بزنند و مفهوم عشق خویش و نگاه خویش به هستی و دیگری را که ترکیبی از حس وحدت و فردیت است بوجود آورند، دچار بحران و بن بست میشوند، زیرا نه در نگاه مدرن و یا سنت سابق جایی برای خواست خویش می بینند و نه خود قادر به این کار هستند. همین موضوع نیز در مورد عینی گزایی مدرن که برای ایرانیان سخت کسل کننده است، نیز دیده میشود. اما آنجا نیز آنها قادر به ایجاد تلفیق خاص خویش نیستند، زیرا برای چنین کاری باید به یک هویت سمبلیک و رابطه سه گانه دست یابند و هم از هویت خیالی و رابطه ثنوی فریبده <ما>ی سنت و هم از هویت خیالی و رابطه دو گانه نارسبستی با <من> مدرن بگذرند و به <سوزه> لکانی تبدیل شود و یا به جسم خندان و <خود> عارف زمینی (میان <خود> عارف زمینی من و <سوزه> لکانی طبیعتا تفاوت‌هایی نیز هست که در پایان بخش سوم و بیان تلفیق خویش با مدرنیته و پسامدرنی کوتاه بدان می پردازم، ولی اساس رابطه که همان رابطه سمبلیک و تثلیثی با دیگری و هستی و قبول تمنا و قانون است، در هر دو نگاه یکپسست. به این خاطر نیز من می توانم نگاه لکان را در نگاه و سیستم خویش جذب کنم و آنهم بگونه ای که گویی از ابتدا در پیوندی درونی با یکدیگر بوده اند، با آنکه من ابتدا در این یکسال و یا یکسال و نیم با لکان و تئوریش آشنا شده ام و تئوری جسم گزایی من و <عارف زمینی> من قبل از شکل گرفته بود. این رابطه درونی نیز نشان میدهد که چگونه عارف زمینی من و نگاه جسم گزایانه من در عین ریشه در بخشهای سالم فرهنگ ایرانی، در عین حال ریشه در فرهنگ مدرن و پسامدرن دارد و به اینخاطر مثل زبان مدرن قادر به جذب عناصر نوی مدرن در خویش است، بی آنکه دچار از خودبیگانگی و یا باعث مسخ اندیشه نو به یک اندیشه سنتی شود). باری انسان ایرانی محکوم به این گذار از جهت منفی فرهنگ خود و نقد مدرنیته و دست یابی به این تلفیق مدرنیته و سنت در قالب هویت سمبلیک و تثلیثی خویش است و این کار بسیار سخت است که هم از سنت بگذری و هم با شناخت نقاط ضعف مدرنیته که بسیار قویست و هر روز با تلویزیون و مطبوعات پیروزی اش را نشان میدهد و در روان نقش بسته است، از نقاط ضعف مدرنیته عبور کنی و با شناخت جایگاه خویش به سوزه و یا <خود> تبدیل شوی و جهان مدرن را در جهانت جلب کنی، اینجاست که میتوان دید، چرا در این مرحله، بحران از طریق بحران عشق و بحران وجودی و حس غریبگی ماهوی خویش را نشان میدهد و چرا از طریق اروتیک نمی توان به درک کامل آن نائل شد. ابتدا با تن دادن به این بحران عشق و بحران وجودی خویش و حس بی ریشگی و غریبگی بنیادین خویش می توان نگاهی نو نیز به عرصه اروتیسم انداخت و لایه ای نو در آن بازیافت که این بحران را بیان می کند .

این راهیست که فروغ میرود و یا هوله و دیگر شاعران که مانند بقیه ما ایرانیان درگیر این بحران هستند و به بیان آن می پردازند. ساقی قهرمان چون به این بحران کامل وارد نمیشود، از آن رو اشعارش ناتوان از بیان این جهان چند سودایی و بحران وجودی هستند. فروغ در مجموعه اشعار تولدی دیگر شروع به حس و بیان این دوگانگی می کند و اشعارش زیباتر و غنی تر میشود و حتی ابتدا بظاهر کمتر اروتیسمی شعر میگوید . اما وقتی هم از اروتیسم سخن میگوید، این اروتیسم چنان زیبا و در عین حال عمیق است که دقیقا بیانگر این بحران بنیادی است که تمام وجود ما را و جسم و جنسیت ما را در لحظه احساس عمیق بحران بیگانگی، غریبگی و بی ریشگی خویش در برد اینگونه نیز به باور من زیباترین قطعه شعر اروتیسمی فروغ این تکه از تولدی دیگر می باشد.

زندگی شاید طفلیست که از مدرسه بر می گردد،  
زندگی شاید افروختن سیگاری باشد در فاصله رختاک دو  
هماغوشی  
یا عبور گیج رهگذری باشد

که کلاه از سر بر میدارد  
و به یک رهگذر دیگر با لیخندی بی معنی می گوید < صبح بخیر >

زندگی شاید آن لحظه مسدودی است  
که نگاه من، در نی نی چشمان تو خود را ویران میسازد  
و در این حسی است  
که من آن را با ادراک ماه و با دریافت ظلمت خواهم امیخت.

استعاره افروختن سیگار در فاصله رخوتناک دو هماغوشی، بیانی عالی از معضل جان و روان ایرانی با مدرنیت و اروتیسم مدرن و ضرورت یافتن راه خویش می باشد. سیگار کشیدن که هم سمبل میل به فراغ بال خاطر بودن و استراحت کردن و هم به فکر فرو رفتن و اندیشیدن به < غیر > می باشد و در این معنا از بیانگر لذتی ناخودآگاه بسان لذتی اورالی همراه با اشتیاق نهفته بوسیدن و یکی شدن با مطلوب گمشده می باشد، در ترکیبش با فاصله رخوتناک دو هماغوشی، ترکیبی از احساس پوچی و لذت حزن آلود به ما می دهد، و چنان خاطره نیاز عمیق درونی فروغ و یکایک ما را به عشق زمینی، شوخ چشمی و بازی زنده میکند که خودبخود این تکه و کل نوشته همراه با آه و غمی خاص و درونی خوانده میشود. در حالیکه انسان مدرن با مرگ آگاهی و از دست رفتن وحدت اولیه کنار میاید و این آه به منطبق اینکه خوب زندگی و عشق همین است و از آنچه که هست لذت ببریم، تبدیل میشود. معضل انسان ایرانی اما این است که نمی تواند این کودک بازیگوش و عاشق پیشه درون خویش را مهار کند، زیرا حقیقت اوست. اگر عرفان ایرانی و اخلاق ایرانی خواست واقعی این کودک درون را در نهایت در پای عشق به مادر و عشق مطلق مادرانه و نیز اخلاق پدرسالارانه قربانی میکند و اینگونه خویش را اخته و سترون می کند و با پس زدن این کودک درون، باعث پس زدن و سرکوب زنانگی و مردانگی در جامعه در پای نقشهای مادر و پدر میشود، نگاه عینی گرا و واقعیت مدرن برای این کودک درون ما ایرانیها در نهایت به عذابی دیگر تبدیل میشود، و در نهایت نه تنها برای ما، بلکه برای خودشان نیز. تمامی تکام روانکاو، فمینیسم و فلسفه در نهایت برای اجازه بیان دادن به این کودک درون و رها کردن او از کنترل و سرکوب < من > مدرن و زمینه دادن به اشکال نوین زنانگی و مردانگی، نگاههای نو و لذت زندگی تازه و عمیق می باشد. جهان مدرن خود نیز با این < سبکی غیرقابل تحمل زندگی > مشکل دارد. در این معناست که می گویم و در بخش مربوط به ساقی قهرمان بیشتر توضیح میدهم که ساقی در قسمت مربوط به اروتیسم و بیان هموارتیسم از یکسو و نیز لذایذ اروتیسمی دیگر از خودارضایی تا اروتیسم چندنفره و بیان گرایشات و لذایذ سادیستی/مازوخیستی اروتیسمی و نقد دیسکورس جنسی/جنسیتی فروغ را خوشبختانه پشت سر میگذارد و ما را با جهات نوین اروتیسم زن ایرانی آشنا میکند. اما در بیان بحران عمیق فروغ که در نهایت به مرگ او نیز می انجامد، ناتوان است. بحرانی که بحران یکایک ما نیز هست و هرکس که بخواهد راهی نو یابد، محکوم به عبور از آن است. در واقع ساقی به این عرصه کاملاً وارد نمیشود و به فتوحات اروتیکی خویش قناعت می کند، و اینگونه مانع از رشد و ژرفای احساسی شعر خویش میشود. بقول کنفوسیوس خوشبختی هر انسانی به اندازه قد و قامت انسان اوست. از طرف دیگر در بخش اروتیسمی بعداً توضیح خواهم داد که چگونه نقادان به اشعار او دقیق نگریسته اند و نقاط ضعف و گاه غیرمدرن او را و باقیمانده هویت خیالی او را ندیده اند. درک تراژدی فروغ و نیز هدایت بویژه نه تنها از این جهت عمومی مهم است که هر کدام ما محکوم به ورود به این بحران و گذار از آن هستیم و گرنه در این بحرانی که درش گیر کرده ایم، داغان خواهیم شد، بلکه قبول این واقعیت است که دقیقاً این بحران آخر و ناتوانی از تلفیق بزرگترین تلفات جانی و روانی را از یکایک ما گرفته است. هر کدام از ما در این مسیر چه بسا عزیزانی یا رویاهایی از خویش را ازدست داده است و دورانهای متفاوتی را از حالات بحرانی از مانیک تا دپرسیو، از اعتیاد تا روان پریشی، از دیدن خویش بسان برگی گرفتار باد تا روزها در تخت ماندن و یا میل خودکشی را چشیده است. بدینخاطر نیز من که خود این راه را رفته ام و زندگی اپی نامتعارف چشیده ام و بباور خویش تلفیقی نو یافته ام، در فروغ و هدایت دو نیا و همزاد خویش را می یابم. از طرف دیگر اشاره به این موضوع بحران فروغ و هدایت بدین خاطر است که کسانی که در نقدشان بر فروغ و یا هدایت علل مرگ این دورا فقط در تنهایی فروغ و جدایی از فرزندش و یا در مورد هدایت در ناتوانی هدایت از تن دادن به خواست همجنس خواهی خویش می یابند. همجنس خواه بودن هدایت کامل معلوم نیست و اگر هم بوده، پس دوجنس خواه بوده است، چون ارتباط با زنان نیز داشته است، و استفاده از بوف کور برای نشان دادن هموارتیسم به معنای عدم آشنایی با هموارتیسم است، زیرا هدایت در بوف کور در رابطه اش با برادر لکاته از احساس پدوفیلی و یا بچه بازی سخن میگوید و حالت دوگانه این احساس نزد راوی و نه از میل همجنس خواهانه. (به نقد من بر بوف کور مراجعه کنید). غمهای زندگی فروغ نیز که گاه باعث میل به خودکشی و یا افسردگی در وجودش شده اند، طبیعتاً ناشی از سختیهای زندگی و غریبگی روزافزون یک زن مدرن و سنت شکن و یک جان شیفته در آن جامعه از یک طرف اخلاقی و از طرف دیگر رجاله وار بوده است، اما توضیح دادن مرگ تراژیک هر دو هنرمندان بزرگ ما با این معضلات به معنای عدم درک معضل بزرگ و عمیق آنها و در نهایت عدم درک ژرفای بحران خویش و برای سرپوش گذاشتن بر بحران خویش است که مثل زخمی کهنه زق زق میزند و اگر بهش نرسی، هرروز بیشتر می گندد و چرکین میشود. مرگ تراژیک فروغ و هدایت ناشی ازین بست عمیق این دو

هنرمند مدرن ما می باشند، که دیگر نه در جهان سنت و خانه شان جایی برای خویش می یابند و نه در جهان مدرن و از اینرو در اثر غربیگی بنیادین و حس بن بست زندگی می میرند. و این مرگ تراژیک حاصل زندگی هر ایرانیست، اگر که نخواهد بحران بنیادینش را درک کند، خواه این مرگ طوری رخ دهد که طرف حتی نفهمد مرده است و هنوز تقویم می خرد و جشن تولد می گیرد. مرگ تراژیک فروغ و هدایت بسان دو رهروان بزرگ مدرنیت ایرانی، اشاره به لزوم تلفیق برای عبور از این بحران است و گرنه ما محکوم به تکرار این فاجعه در زندگی خویش و دیدن این تکرار در زندگی دیگران و یا در تکرار فاجعه های اجتماعی می باشد. باری آنکه چون فروغ و هدایت با خویش راستگوست، میدانند که بارها در این مسیر بخشی از خویش و یا عزیزی از خویش را بخاک سپرده است، اما به راه خویش و جستجوی تلفیق ادامه می دهد، زیرا می داند که تنها راه عبور از این بحران یافتن جا و مکان خویش در این هستی بسان انسان مدرن ایرانی، بسان زن و مرد مدرن ایرانی می باشد که هویت مدرن و سمبلیکیش طبیعتا متفاوت از دیگران است، با وجود تشابهات بنیادین، زیرا هویت به معنای تفاوت است و جذب مدرنیت در جهان خویش به معنای مدرنیت ایرانی است که هم شرور و خندان است و هم عاشق و مهربان و در خویش هم خرد استدلالی را دارد و هم خرد دیوبنیوسی و نظریازی حافظانه و در واقع این دو بخش خویش را در تلفیق خویش به اوج تمنا و شعریت میرساند و مثل نویسندگان پسامدرن که مهمترینشان مهاجر بودند، دنیایی متفاوت و در عین حال چند لایه ای و جذاب برای همگان می آفریند. او با خود شدن و تلفیق خویش و ایجاد جهان خویش و ارتباطی سه گانه با جهان خویش و یا دیگران به شاعر، هنرمند و فیلسوف جهانی دگردیسی می یابد و هم ایران و هم غرب به خانه و نیای او تبدیل میشوند.

هدایت: هدایت در بوف کور به بیان زیبا و هنرمندانه حالات متناقض و چندپاره ای کام پرستی ایرانی دست می یابد که من در مقدم بر بوف کور به آنها اشاره کرده ام و در بحث درباره فیلمنامه هدایت بهرام بیضایی نیز به بوف کور و جهانش خواهم پرداخت. اینجا تنها بدان اشاره می کنم که هدایت در بیان حالات اروتیسمی بخوبی به درک و بیان دویارگی و چندپارگی احساس کام پرستانه ایرانی که بخشی نیز ناشی از تقابل مدرنیت و سنت و فروپاشی سنت بدون جاافتادن دقیق مدرنیت است، دست می یابد که بسیار نیز بازگو کننده تجربه سکس و عشق اروتیک در جامعه امروز ایران است که حکومتش بدست رجاله هایی می باشد که بسان ترکیب مبتذل و خیالی مدرنیت و سنت تنها یک دهان گنده و یک آلت تناسلی دارند و هم حسابگرند و هم میتدلانه و تشنه کام پرستی می کنند. آنها بقول هدایت روزها جانماز آب می کشند و شبها خاک توسری می کنند. این شکل مبتذل تلفیق که در واقع تلفیق نیست، بلکه تلاش مذبحخانه و هویت خیالی وجودی است که احساس میکند در دریا دست و پا می زند و به هر تخته چوبی می چسبند و به این خاطر هر لحظه به لباسی درمی آید. اما خود وجود رجاله ها نشان میدهد که جامعه هرچه بیشتر به بحران خویش و ضرورت تلفیق پی می برد. همانطور که رشد رشوه خواری جدا از نکات منفی اش نشانی از شکستن اخلاق عمومی حاکم است، اما از آنرو که چیزی مدرن و جدید به جای آن جایگزین نشده است، محکوم به هویت خیالی و تلفیق خیالی رجاله ها است که از احساس حقارت عمیق رنج می برد، از اینرو حساسگر است و به هر رنگی در می آید. کاشکی روزی ایرانی با عبور از این احساس حقارت و دستیابی به غرور خندان > عارف زمینی < بتواند نگاهی نو نیز به استعدادهایی مثل فرصت طلبی بیاندازد و آنها را زیبا کند، زیرا زندگی و عشق در نهایت فرصت طلب است. رجاله ها همچنین تبلور پوچی درونی عمیقی هستند که انسان ایرانی درگیر برزخ احساس میکند، زیرا می داند که همه چیز در حال شکستن است ولی با پر کردن خویش با غذا و سکس ارزان می خواهد بر این پوچی و حقارت درونی چیره شود، اما این بلعیدن که همان حالت نارسیستی و هویت خیالی می باشد، محکوم به شکست است. انسان ایرانی از آنرو که مدرنیت را در خویش جذب نکرده است و همزمان جهان قبلیش نیز در حال شکستن عمیق است، از آنرو فانتزیهای جنسی اش نیز تبلور موجودی است که تا دیروز کاهن بوده است و امروز میخواهد بی هیچ قانونی و مسئولیتی همه فانتزیهای تشنه خویش را ارضاء کند و در واقع از معنوی گرای والا به فرومایه مبدل میشود، بجای آنکه میانمایه یعنی انسان مدرن شود که اروتیسم و لذت می طلبد، اما مسئولیت در برابر جسم خویش و جسم دیگری را نیز می شناسند. حالت این انسان بینابینی ایرانی در سکس و فانتزیهای جنسی اش از اینرو ترکیب این شوق و ترس، این میل لذت و میل خشونت و پاره کردن می باشد و بسته به شکست و فروپاشی هرچه بیشتر، بدون بوجود آمدن آلترناتیوی نو این دوگانگی و چندپارگی در نهایت افزونتر میشود افزایش این چندگانگی و دویارگی اگر بیان صادقانه و انتقادی خویش را نیابد و راه حلی نو و مدرن برای معضلات خویش، آنگاه خشم و خشونت و پوچ گرایی جنسی اوج می گیرد و سکس و رابطه جنسی به عرصه ابراز این خشم و نفرت از این بحران و خشم و نفرت از خویش و دیگری تبدیل میشود، در اشکال پیچیده و آشکارش. طبیعتا اشکال سالم حالت سادیستی و مازوخیستی در ارتباط اروتیک و عاشقانه وجود دارد، اما آنجا این بازیهای سادیستی/مازوخیستی بر بستر عشق و احترام درونی متقابل و قبول قانون یعنی قبول ارتباط سه طرفه با دیگری صورت میگیرد و نه بر بستر این بحران و حس گسستگی درونی و خشم و هراس ناشی از آن، همراه با یک نگاه دوطرفه و نارسیستی و خیالی. ما در بوف کور شاهد اشکال مختلف این حالات دوگانه و نارسیستی ایرانیان در ارتباط جنسی و تبلور عمیق شدن بحران هویت در عرصه جنسی و اروتیک هستیم. از فضایی که عاشقانه و اروتیکی به گوشت در دستش نگاه می کند و بدان



دست می کشد و می توان میل کشتن را در این اروتیک نیز حس کرد. از احساس دوگانه نارسیستی راوی به لکاته که هم مالامال از عطش چشیدن اوست و هم از او میترسد، از شورجنسی خویش می ترسد و از او خشمگین است، چون با همه شاگرد کله پرها میخوابد. از احساس دوگانه جنسی لکاته که با همه می خوابد، چون تنش برایش بی ارزش است و دنبال وقت گذرانی، بیان خشمش به قتل زنانگی در فرهنگ خویش (لکاته، مادر راوی که رفاصه ای در معبد باروری و فالوس پرستی لینگامی می باشد، و زن اثری در نهایت یکی هستند و لکاته خشم مرگ و عشق از دست رفته آنهاست، با آنکه در واقع زن اثری بدست شراب مسموم مادر یعنی به دست خشم مادری به زن و زنانگی و برتری حس مادری بر زنانگی صورت میگیرد. به چندلایگی کار هدایت توجه کنید) و یا توجه می گردد و همزمان از همخوابگی با راوی سرباز میزند و عشق او را مسخره میکند و از طرف دیگر در خواب همیشه رویای آمدن کسی را می کشد، رویای معشوقی. یا حالت پدوفیلی که در آن راوی به برادر زن خویش عاشقانه و اروتیکی دست می کشد و لبانش او را به یاد لبان لکاته می اندازد و هم به یاد لبان پدر آنها و خشم در او بر می انگیزد که اینجا هدایت با این تشبیه دو لایه هم به استفاده از کودکان در فرهنگ بسته ما به عنوان جانشین دختران و زنان و ناشی از این فرهنگ بسته ضد عشق می پردازد و هم در استعاره نفرت از لب پدر به این موضوع اشاره میکند که هر پدوفیلی معمولاً خود زمانی، جسمی یا بشکل روانی مورد تجاوز بزرگتری واقع شده است و اکنون قربانی به مجرم تبدیل میشود. این حالات اروتیسمی دوگانه و چندلایه هدایتی بخوبی نشان میدهد که چگونه در گذار یک جامعه سنتی به مدرن این تحولات بناچار رخ می دهد، ولی نبود یک آلترناتیو صحیح در عرصه های مختلف سیاسی، آموزشی، حقوقی و نگاهی باعث تشدید این تناقضات و تکرار خطرناک و بیمارگونه آنها میشوند. استفاده از صفت‌هایی مانند «راوی» و «لکاته» و یا رجاله‌ها و غیره بجای اسامی و نام‌های واقعی توسط هدایت بخوبی نشانگر آن است که ما اینجا با فرد مدرن و یا «من» مدرن روبرو نیستیم، بلکه همه این اشخاص که در یک ارتباط خیالی و نارسیستی و تصویری با سنت و مدرنیت و دیگری قرار دارند، بناچار چیزی جز بیان نقش‌ها و فیگورهای مختلف این نمایش نارسیستی و خیالی نیستند. آنها از خویش اراده ای ندارند و قادر به نگاه نقادانه به خویش و دیگری و یا به کل نمایش نیستند، زیرا برای اینکار باید به رابطه سه گانه و هویت سمبلیک دست یابند. از اینرو آنها راوی و لکاته و پیرمرد خنزرینزری نام دارند و در ای هویت خیالی و بازی خیالی و نارسیستی محکوم به تکرار نمایش و چرخ جاودان از راوی به پیرمردخنزرینزری هستند. ناخودآگاه فردی و جمعی یک ملت بقول لکان مانند زبان ساختار بندی شده است و از اینرو کافیسیت که دیسکورس زبان جامعه و فرهنگ خویش را شناخت، تا بتوان بهتر به درک ناخودآگاهی خویش و رویاهای خویش و راه‌های احتمالی گذار خویش پی برد. اینگونه با شناخت دیسکورس زبان فارسی در عرصه جنسی و جنسیتی میتوان دید که این حالات بینابینی خیالی و هویت رجاله گونه اجتناب ناپذیر است، همانطور که بحران یکایک ما اجتناب ناپذیر است و هر یک در ما رجاله ای نیز دارد. همینطور نیز تلاش برای عبور از درون بحران جنسی و جستجوی راهی نو اجتناب ناپذیر است و تلفات فردی و جمعی در این راه، اما همزمان می توان دریافت که چگونه ما باید با شناخت دیسکورس مدرن و دیسکورس جامعه خویش در هر عرصه به ترکیب خویش دست یابیم، و به هویت سمبلیک و اروتیسم و عشق مدرن ایرانی دست یابیم که هم مدرن و بی پرواست و هم پرشمر و عاشقانه. بدون یافتن این تلفیق و ماندن در هویت خیالی ما یا خیالی مدرن و خیالی کازانوا می‌شویم و یا خیالی سنتی باقی می مانیم و خیالی نیز سنت شکن می شویم و می خواهیم حال با شکاندن همه قیود یکدفعه خویش را آزاد کنیم و حاصل این انفجارات جنسی شخصی و جمعی در نهایت چیزی جز تعمیق بحران و ماندن در بحران چون خری مانده در گل نیست. زیرا راه حل نه در جستجوی آزادی کامل جنسی که یک توهم محض ساخته تشنگان جنسی است و نه ماندن در قیود نگاه سنتی می باشد، بلکه راه حل در عبور از هویت خیالی و بازی کردن نقشی در این بازی نارسیستی بسوی هویت سمبلیک و سه گانه و دست یابی به فردیت خویش و آری گفتن به جسم و شورهای خویش، آری گفتن به تن، کام پرستی و جنسیت خویش است و زیبا ساختن شورها و فانتزیهای خویش، زیرا همانطور که گفتیم تمنا تبلور قانون است و آزادی با مسئولیت همراه است، مسئولیت در برابر جسم و خواهشهای خویش و جسم و خواهشهای معشوق خویش. در این رابطه آنگاه انسان وارد یک رابطه تثلیثی میان خود/معشوق/قانون میشود و به رابطه عمیق متقابل جنسی و عشقی و نیز به تمنا دست می یابد، زیرا تمنا همیشه تمنای دیگریست و از طرف دیگر می تواند همیشه با تغییر جا و نگاه از دور به خویش، رابطه اش و لذت طلبیش را نو و عمیقتر کند. همانطور که در مورد فروغ می بینیم، با رشد تمنا و عمیقتر شدن اروتیسم و پیوند خوردن هرچه بیشتر خواهش جسمی با احساس/عشق و روان، تمنا و کام پرستی نیز زیباتر و شدیدتر و چندسودایی میشود، زیرا در خویش احساسات دوگانه بشری را در بر می گیرد و آنها یاران او و تشکیل دهندگان تمنای او هستند. برای ما این کار با رفتن راه فروغ و هدایت، پایان رساندن تکرار راوی/ لکاته/پیرمرد خنزرینزری و به پایان رساندن کار آنها از طریق جذب مدرنیت در جهان خویش و ایجاد هویت سمبلیک و تلفیق خاص خویش از مدرنیت است، با تلفیق شورعاشقانه و شوخ چشمانه ایرانی در همه عرصه‌ها و بویژه در عرصه اروتیسم و عشق زمینی، با تلفیق بی پروایی و احساسات ترس و لذت اروتیسم مدرن با اروتیسم پرشمر ایرانی خویش در چهارچوب جسم و خود خویش می باشد؛ با دست یابی به جنسیت و هویتی فردی نو و رابطه ای سه گانه با هستی بسام زن و مرد مدرن ایرانی که این تلفیقشان و جنسیتشان به آنها هم امکان هویت تاریخی و هم هویت اسطوره ای یا جادویی می دهد، تا بتوانند با ترکیب زن و مرد اثری و زن و مرد

تاریخی در هویت و جنسیت خویش به عارف و عاشق زمینی خندان و تلفیق شورهای مدرن و سنتی خویش دست یابد و هم با این آری گفتن به جسم و شورها و یا ارتیس‌های متفاوت خویش و جذب آنها در خویش، به هراس عمیق نهفته در جان و روان ایرانی از زنانگی و مردانگی و هراس از شرارت زیبا و فتنه انگیز زنانه و یا مردانه پایان دهند و اینگونه به ترکیب عشق و شرارت، ناز و حيله و مهربانی در خویش دست یابد. در این هویت سمبلیک نو، زمینی و چندگونه است که ما به عاشقان و عارفان زمینی زن و مرد ایرانی دست می یابیم و تبدیل می‌شویم، عاشقانی زمینی که هم توانایی تن دادن به خواسته‌های مختلف جسم خویش را دارند و می‌توانند بطلیند و بخواهند و هم می‌توانند خودخواسته و آزادانه به معشوق تن بدهند و با او ارتیس‌های عاشقانه و یا -فقط ارتیس‌های پرشور- بی پروا و در عین حال پرشرم و زیبا را تجربه کنند. در غیر اینصورت محکوم به دوگانگی بحرانی، تکرار بوف کور هدایت و لکاته‌ها، راویها، قصابها و اشکال مختلف هویت تخیلی و حاکمیت خشم و دل چرکینی بر فانتزیها و شورهای جنسی و کام پرستانه خویش هستیم، یعنی در نهایت همانطور که در بحث دساد گفتم، چنین انسانهای در بحرانی هرچه بیشتر می‌چشند، کمتر لذت می‌برند و ناتوان از ارضای عمیق میشوند و تشنه تر، حریص تر و بحرانیتر و در نهایت با خشم و نفرت بیشتر به تکرار مشغول می‌شوند. اینگونه اشکال جدید هویت خیالی نارسیستی و اشکال جدید راوی، لکاته و یا رجاله‌ها، یا انسانهای دیروز اخلاقی و امروز مبتذلانه ضداخلاقی و تشنگان خشن و کاهنان لجام گسیخته زابیده میشوند. راه عبور از تراژدی بوف کور رهایی از رابطه نارسیستی عشق/نفرتی میان بازیگران برزخ بوف کور که همان برزخ مشترک ما می‌باشد، و دست یابی به رابطه تثلیثی میان فرد و سنت یا مدرنیته است. این بدین معناست که راوی و لکاته و نیز پیرمردخنزر پنزری و همه دیگران بجای ارتباطی دوگانه و نارسیستی با یکدیگر مانند ارتباط نارسیستی عاشقانه و خشمگینانه میان راوی و لکاته، راوی و پیرمرد یا سنت، لکاته و پیرمرد و یا سنت، پیرمرد و سنت، ما به رابطه تثلیثی و سمبلیک میان راوی و لکاته و قانون، میان راوی و سنت و نام پدر دست یابیم که این بدین شکل خواهد که بجای آنکه مانند روال عمومی در فرهنگ ما همیشه مردانگی و زنانگی در پای سنت و عشق مطلق مادرانه به قتل برسد، این بار راوی و لکاته که به فرد تبدیل شده‌اند و صاحب نامهایی مانند نیما و زیبا و یا غیره هستند، به عشق به یکدیگر و پارادکس عشقشان تن میدهند و از دل آزدگی اولیه نارسیستی شان عبور می‌کنند و با یکدیگر به گفتمان و تمنای عاشقانه و خردمندانه می‌پردازند. پیرمرد یا سنت که دیگر بر جان و جسم اعضای خویش حکومت نمی‌کند، به نام پدر و یا قانون و چهارچوب رابطه انسان با معشوق و با دیگری تبدیل میشود و از همه عناصر ضد جسم و یا نافی خرد پاکسازی میشود و خود نیز متناهی و قابل تحول میگردد. اینگونه راوی و لکاته بر بستر این جذب مدرنیته در فرهنگ خویش و ایجاد رابطه سمبلیک و تثلیثی با خویش و دیگری قادرند، بر این بستر و در چهارچوب نام پدر به تمنای عاشقانه و زندگی زمینی خویش تن بدهند و عشق و حقیقت فردی و نیز مشترک خویش را بیافرینند. با چنین تحولی پیرمرد و سنت به پشت پرده می‌رود و تنها بسان نام پدر همیشه حضوری پنهان در رابطه انسان با دیگری و در رابطه نیما و زیبا و امروز و راوی و لکاته دیروز دارد و به عنوان ضلع سوم رابطه شان باعث ایجاد رابطه متقابل همراه با احساس مسئولیت متقابل میان آنها میشود. با این گذار از رابطه نارسیستی و ثنوی راوی/لکاته/پیرمرد خنزر پنزری به سوی رابطه سمبلیک و تثلیثی نیما-زیبا- نام پدر و یا قانون ما به تکرار تراژدی بوف کور و تکرار پیروزی سنت بر مدرنیته و تکرار برزخ پایان می‌دهیم و به رنسانس ایرانی و به مدرنیته ایرانی و هویت نو و سمبلیک و مدرن ایرانی مانند هویت <عارف زمینی> دست می‌یابیم. بوف کور هدایت نشانگر ناخودآگاهی جمعی ماست، و همانطور که گفتم ناخودآگاهی مانند زبان دارای ساختار است و از روی بوف کور هدایت می‌توان دید و فهمید که چگونه این برزخ، همزاد و نیمه پنهان بخش خودآگاه و ناخودآگاه ساختار روانی ما یعنی ساختار زاهدانه/عارفانه ماست و چگونه این دوبخش که دو نیمه خودآگاه و ناخودآگاه یک دیسکورس جنسی مشابه هستند، همدیگر را در روان فردی و جمعی ما ایرانیان بازتولید می‌کنند. اینطور نیز می‌توان با این شناخت سیستماتیک دیسکورس خودآگاه و ناخودآگاه ایرانی و نیز با شناخت دیسکورس مدرن در برخورد با فانتزیها و رویاها و اعمال خویش و دیگران، در بررسی فانتزیها و رویاهای نهفته در هنر و شعر و در استعارهها و تشبیه‌های هنری پی برد که کجا ما بار دیگر با تکرار دیسکورس جامعه و تکرار پنهان و آشکار رجاله‌ها، راوی و لکاته یعنی با تکرار هویت خیالی نارسیستی نسبت به مدرنیته و یا سنت یا اشکال بینابینی و خیالی آن، و کجا با نگاهی مدرن و بهتر از همه با هویت سمبلیک و سه گانه و ترکیب و تلفیقی نو، زیبا و خلاق و با هنرمندی و یا فردی هوشمند و جسور و نوآور و در نهایت با یک نخستزاد مدرن ایرانی روبرویم.

حال با این نگاه به ارتیس‌های مدرن و اورتیس‌های ایرانی اکنون به جستجوی جوابی برای سوالات خود در اشعار ساقی قهرمان و مقالات هرمافرودیت شهریار کاتبان می‌گردیم، تا ببینیم که تا کجا هویت جنسی و ارتیس‌های آنها مدرن و کجا تبلور هویت خیالی می‌باشد و کجا آنها توانسته‌اند به تلفیقی نو از دو بخش وجودی خویش، یعنی سنت و مدرنیته در عرصه دیسکورس جنسی، جنسیتی و در نهایت ارتیس‌های دست یابند.

### ۳/ نقدی بر هرفرودیت شهریار کاتبان و برخی اشعار ساقی قهرمان

هم داستان چند بخشی هرفرودیت شهریار کاتبان و هم اشعار ساقی قهرمان دارای عناصر و تکنیکهای مدرن و پسامدرنی هستند و از اینرو جدا کردن نگاه آنها در دو بخش اروتیسم مدرن و پسامدرن و تحلیل آنها تنها ناشی از ضرورت پرداخت جداگانه به این موضوعات و تحولات و نقد چگونگی جذب این عناصر توسط هنرمندان ایرانیست و بدینخاطر نیز در پایان بخش سوم دیگرار در تحلیلی مشترک اشعار و داستانهای آنها در کلیتشان مورد نقد قرار می گیرند. بدون این جدا سازی و نقد جداگانه نه میتوان به درک درستی از عناصر مدرن و پسامدرنی در نگاه آنها دست یافت و نه می توان دید که آیا آنها بسان تیلوری از تلاقی و برخورد جان ایرانی با مدرنیته و پسامدرنیته به نوعی هویت سمبلیک، تقلیدی و جذب مدرنیته و یا پسامدرنیته در کارهایشان دست می یابند و یا آنکه این هویت خیالی، دوگانه، فریبده و نارسبستی باقی می ماند. در نقد هرفرودیت شهریار کاتبان که تاکنون شش بخش آن منتشر شده است، در این بخش به بخش اول آن پرداخته میشود و در بخش دوم بیشتر به بخش دوم داستان، زیرا آنچه که اینجا مطرح میشود، چه در شیوه نگاه نویسنده و چه در متن داستان، در بقیه بخشها ادامه می یابد و تکرار میشود و خواننده خود می تواند با خواندن آنها بیشتر به موضوعات مطرح شده پی ببرد و نقد شخصی خویش را بیافزیند.

#### ۱/ هرفرودیت شهریار کاتبان

شهریار کاتبان (۱۳ لینک) که در واقع همانطور که در بخش سوم و یا بخش ششم بدان اشاره میشود گویی علی عبدالرضایی است، با زبانی طنز آمیز و در عین حال کوبنده به نقد و بیان معضلات جامعه و فرهنگ ضد جنسی و نافی کام پرستی ما می پردازد. این داستانها در واقع یک تصفیه حساب طنز آمیز و کوبنده با هراسهای اخلاقی ضد اروتیسم جامعه و بیان فانتزیها و علائق اروتیسمی متناقض فرزندان این فرهنگ می باشد که در خویش و در خواستههایشان تناقضات یک فرهنگ و انسان در بحران سنت و مدرنیته را نشان میدهند و بدینخاطر روابط جنسی شان و فانتزیهایشان آغشته به عناصر خوشی درد آور و هویت خیالی نسل بعد از رجاله های هدایت و در نهایت تکرار آنها و تکرار، نگاه شهوانی قصاب به ران گوشتش، تکرار راوی و لکاته در نوع جدیدی می باشد. البته نویسنده سعی دارد در واقع هدایت را پشت سر بگذارد، زیرا در نگاه هدایت و دیگران هنرمندانی مثل گلشیری، دولت آبادی و دیگران تیلور این فرهنگ ضدجنسی و ضد کام پرستی را می بیند و به نقد طنزآمیز آنها می پردازد. موضوع اما آن است که آیا او واقعا از هدایت می گذرد که در طی این نقد بدان می پردازیم. نکته مهم و جالب دیگر در کار شهریار کاتبان این است که با شناختن به ادبیات پسامدرنی که در بخش آینده بدان می پردازیم، به تغییر راویها در مسیر داستان و تغییر چشم اندازهها و ایجاد چندلایگی داستانهایش دست میزند و اینگونه نوشته بی پروایش را جذابتر میکند. در مسیر همین شوخ چشمیها او حتی به ظاهر و یا واقعا یک بخش از نوشته را با نام نویسنده دیگری منتشر میکند و بدینوسیله مرتب ایجاد ابهام و ابهام میکند. از طرف دیگر با ارتباط دادن این اثر با اثر دیگری بنام <کبری یا اهورا هریمن> می خواهد تلاش کوبنده و طنز آمیز خویش برای شکاندن تابوهای جنسی و فرهنگ نافی کام پرستی را ادامه دهد و در واقع روشنگری کند. او همزمان با بیان بی پروای فانتزیهای راویانش و با استفاده از ترکیبات جدید کلامی بخوبی فضای درونی ذهن ایرانی درگیر بحران سنت و مدرنیته را نشان میدهد که مالا مال از فانتزیهای سادومازوخیستی، خوشی جنسی تشنه وار و حریصانه و ناتوانی از دست یابی به تمناهای عشق و اروتیسم مدرن است و بدینخاطر نیز محکوم به تکرار و ماندن در این حالت است. شهریار کاتبان با استفاده از آهنگ کلام جوانی خوشگذران و دختریار برای طرح موضوع همراه با طنز بخوبی فضای واقعی درون روابط جنسی ایرانیان نسل معاصر درون ایران و یا باقیماندهگان در این حالت خارج از ایران را نشان میدهد. در شرایط فروپاشی اخلاق کهن و عدم جایگزینی آن توسط مدرنیته ایرانی ما شاهد نسل جدیدی از رجاله ها و راوی و لکاته هستیم که در داستان شهریار کاتبان به شهلا و شهریار و یا شهری و شهلی و بقیه آدمها تبدیل میشوند. نسلی که اکنون بدون نقش سرکوب کننده فرامن اخلاقی در وجودشان و بدون یافتن کامل تمنا و آزادی مسئولیت دار مدرنیته با هویت خیالی و ارتباط نارسبستی و خیالی خویش با مدرنیته و سنت به تلفیق مبتذل و سطحی خویش بناچار دست میزنند و می خواهند به لذت دست یابند. اینکه سرانجام بازهم تشنه تر می شوند، نیازی به توضیح ندارد، زیرا هم قبلا توضیح داده ام و هم یکایک شاهدان فراوان برای آن داریم. شهری و شهلی دو شخصیت اصلی داستان که گاه دوست دختر و پسر و گاه زن و شوهر هستند، در واقع دو نیمه این هرفرودیت هستند و بباور من نسل نومی راوی و لکاته در شکل جدیدی. اینجا راوی اما برخلاف راوی هدایت یک انسان هراسان از روابط جنسی نیست، بلکه به یک دختریار بزرگ و زرتنگ تبدیل شده است و شهلا از لکاته به یک دختر در پی خوشی، عشق و لذت و هردو اما در نهایت به همان دردی دچارند که راوی و لکاته دچارند و آن، عدم توانایی عبور از این هویت خیالی و دوگانه و دست یابی به هویت سمبلیک سه گانه و تلفیق مبتذل مدرنیته و سنت، دست یابی به اروتیسم مدرن و آری گویی به جسم و خواستههای خویش همراه با قبول مسئولیت در برابر جسم و خواستههای خویش و جسم و خواستههای معشوق یا دیگرست. یعنی عبور از خوشی دردآور و تکرار بسوی تمنا و رابطه متقابل با معشوق، زیرا تمنا همیشه تمناهای دیگری است و نام دیگر قانون است. یعنی عبور از رابطه دوگانه فریبده راوی و لکاته، شهری و

شهرلی با هستی و با معشوق بسوی رابطه سه گانه و تثلیثی با معشوق که زاویه سومش قانون و مسئولیت و توانایی فاصله گیرست. موضوع اما این است که آیا نویسنده در عین بیان این فیگورها و نقد کوپنده فرهنگ جنسی از طریق بیان آشکار آن، قادر به فاصله گیری درونی و رابطه تثلیثی و سه گانه با فیگوهای خویش است، تا به خواننده چشم انداز سومی را ورای چشم انداز راپوهای داستان ایجاد کند و بدینوسیله با خواننده به نقد و بررسی این معضلات بپردازد، بی آنکه حتی لازم باشد این نقد واقعا صورت گیرد، و یا اینکه نویسنده خود نیز در نهایت اسیر این خوشی دردآور می ماند و آهنگ کلام داستان ناتوان از رهایی از آن است و نقد کوپنده فضای ضدکام پرستی فرهنگ ایرانی در نهایت به یک استمنای روحی و بیان خشم تبدیل میشود و نویسنده خود نیز در همان هویت خیالی راپوان خویش اسیر می ماند. هدایت در این هویت دوگانه لااقل در داستان بوف کور اسیر نمی ماند. به این خاطر نیز در بخش دوم بوف کور هدایت تمامی داستان را به شکل نقل قول و در واقع بشکل آفورسمهای کوتاه که در عین مجزا بودن چون موزاییکی با هم در پیوندند و داستان را می سازد بوجود می آورد. این ایجاد فاصله میان خویش و داستان توسط هدایت کمک می کند که خواننده با فاصله خاصی با راوی و لکاته و دیگران نگاه کند و درعین لمس جهان آنها و دیدن آنها در وجود خویش قادر به نقادی آنها و خویش بخاطر این فاصله گزاری باشد. حال ببینیم که آیا شهریار کاتبان که نویسنده بسیار خوبیست و نوشته اش گیرا و چندلایه است، قادر به چنین کار مهمی است و یا خود در نهایت اسیر هویت خیالی راپوان خویش باقی می ماند. کاتبان داستان اول را در نقش خود پسان دانای کل > هرمافرودیت یا این قصه یک مقاله ست نه رمان است نه کوس نویسی < اینگونه شروع می کند.

**هر آدمی شلیکی ست در تاریکی، که روزی پدر در کرده ست. دردی ست که  
توی مادر کشید و دستی که از این هردو نفر برداشت. دستی که شهری  
در کسی نداشت! وقتی به دنیا آمد، نبود! شد! می توانست جای  
شلوار و پالتوی راست دکمه، دامن و دکولته ای لختی تنش کند. می شد  
روسری سرش گذاشت و گوشزد کرد، هیچ زن نامحرمی نباید موهای  
بافتهات رؤیت کند!**

دانای کل از ابتدا نشان میدهد که با آشناییش با مباحث پسامدرنی در بحث جنسیت، در واقع جنسیت را نه یک بودن بلکه یک شدن در چهارچوب دیسکورس جنسی یک جامعه میداند و بنابراین نیز میتوان باور او بسیاری از این مفاهیم را عوض کرد، وقتی تعریفی نو از آن در عرصه جنسیت و نیز مسائل جنسی بیابیم.

**اگر سنت، اگر مذهب و اخلاقی را که تاکنون تعریف کرده ست، تحریف کنیم، جنسیت معنای  
خود را از دست می دهد، و دیگری کسی اجازه نمی دهند مطابق سنت در خانه برده داری  
باب کند.**

و از اینجا بدرون فانتزیهای شخصی راوی اول که همان شهری یا خود نویسنده می باشد می رود و به بیان مستقیم آنها می پردازد. اما اینکار بشکل بیان پورنوگرافی صورت نمی گیرد، زیرا مرتب اینجا صحنه ها تغییر میکند و راپوان عوض میشوند و صحبت تلفنی اول گویی وقتی معلوم میشود که بین چه کسی صورت می گیرد، که ما در آخر داستان با فیگور محمود و با خانه صورتی او روبرو میشویم و تازه اینهم یک امکان است و یا شروع بخشی با کلمه شهلا و یا شهرلی که گویی از دو نفر یا دو مرحله از زندگی یک نفر و یا بهتر است بگویم نگاه دو نفر مانند شهری و محمود به یک نفر حکایت می کند. این بازی ماهرانه نویسنده با خواننده و ترکیبات و معناهای تازه از مفاهیم و تصاویر آشنا باعث میشود که خواننده همراه با خواندن مرتب تفسیر و کنکاش کند که با کی و چی روبروست و این نشانی از توانایی خوب نویسنده است. از اینجا ما هرچه بیشتر وارد فضای بازهای جنسی و فانتزیهای جنسی این نسل نوی شهری و شهرلی و دیگران می شویم که در بطن فضایی بسته و در عین حال از لحاظ اخلاقی در حال فروپاشیدن به بیان و اجرای فانتزیهای جنسی و عشقی خود می پردازند و بدینخاطر نیز فانتزیها و اعمالشان آغشته به تشنگی کاهنی است که اکنون باقیمانده در هویت خیالی و نارسیستی به دختر باز تبدیل شده است و میخواهد تشنگی قرونش را فروکش کند. شهری یا بظاهر شهری می گوید:

**به طرز فجیعی جهان کوچکی که دست و پا کرده بود، رنگ صورتی کوس دخترهایی شده  
بود که دم به ساعت لیش خود را به خانه می آوردند و بعد از فرو فقا برگشت می خوردند. اما  
این آخری بلدی داشت، تا تنهائی اش را که در کوچه با ناز و عشوه می آمد پیش بینی کردم،  
قدمهایی که با غمزه می رفت تند شد، از بین چند لیچار و دوسه انگشت که یکی شان تا  
نصفه هم فرورفته بود، گذشت و دست های سفیدش را مثل نانی که سیر تنور نکرده باشد  
زیر سینه سبذ کرد و هر دو پستانش گروپی توش ریخت. بعدش شروع به دویدن کرد و دفرار.**

و در تعریف از شهلا میگوید:

لاکردارکونی زیر کمر باریکش کار گذاشته بودند که یک کاره چشم را شق می‌کرد، چه رسد به دودول پسرهای کوس ندیده‌ی شهرستانی که برای کون زیر چادر پیرزنی که در باد می‌رود هم راست می‌کنند. چه سینه‌ای! وای از بیستانه‌اش نپرس که جعفرلختی با لبهایی که همیشه‌ی خدا مثل کون مرغ ری‌مان می‌زد به سروصورتش، می‌گفت، شهری کوس نکو.

و اینگونه ما شاهد بازیهای هرروزه جنسی و دختربازی و پسربازی و نیز فانتزیهای نهفته در آنها هستیم و در گام بعدی دوباره با شهلی روبرو میشویم که گویی مانند داستان در داستانی است و یا تغییر مداوم مکان و زمان.

شهلی نگاه نمی‌کرد آتش می‌زد! چطوری آن کله‌ی کوچیک چشمهای به آن درشتی را حمل می‌کرد، خدا می‌داند! اینکه می‌گویند طرف راه نمی‌رفت می‌خرامید، درخور وصف قدمهای این دختر نیست. شهلی قدم نمی‌زد، مثل آب توی پیاده رو جاری بود. حیف که من شناگر ماهری نبودم، همین که لخت شدم، تخم سگ غرقم کرد! ناکس بلدی داشت، یعنی هرکاری می‌کردی اجازه نمی‌داد دم درزکوس بادکرده‌اش چشم چیت را دوربین کنی. انگار که گنجی درونش مخفی کرده باشد، باپاهای جفت شده می‌داد ودر اوقات چشم و چال چرانی چنان جفتک می‌پرانید که نمی‌شد رنگ و لعابی به صورت احوال داد. اصلن همین شیوه‌ی املی باعث شد، رابطه‌ای که باید دو هفته طول می‌کشید و فاتحه ... عمرش به هفت ماه برسد

و قبل از اینکه خواننده محو این بخش سکسی شود و یا اگر اخلاقی باشد از این بی پروایی لجنش بگیرد و داستان را دور بیاندازد، وارد بخش دیگری میشود و به نقد هنر و هنرمندان قبلی و ناتوانی آنها در پرداختن به موضوعات جنسی و اخلاقی بودن آنها می‌پردازد.

اصلن چرا راه دوری بروم، خود گلشیری که پدرخوانده‌ی همه‌ی این پاپتی‌هاست، باری نتوانست نه اینکه فکر کنید نخواسته نه! اشتباه نکنید! نمی‌توانست! یعنی اصلن بلد نبود زنی را توی سطرهای پیچ خورده اش لخت کرده لااقل کمی لختی کند. حالا کی جماعت ایرانی از این کبری نویسی خسته می‌شوند، بماند! من که از رو نمی‌روم، یعنی نرفتم

و از این نقد شهری یکراست بدرون بیان فانتزی جنسی سادیستی خودش و در واقع تجاوز به شهلی و بیان لذایذ سادیستی خویش می‌رود.

**شهری توکه اینقدر دهاتی نبودی این دیگه چه ریختی به دست وپا کردی چرا ریش و پشمت پر ندادی؟**

**حرف نباشه لطفن فوری بگن که هوای کیرم خیلی پسه!**

و کند

**جوراب و سوتین و شوربت روهم جنگی دربارسلینته خانم د زودباش!**

و درآورد

**حالا بخواب!**

و خوابید

**اینجوری نه دَمرا!**

توامروز چه مرگته معلومه؟

## پاها تو واکن فوری!

### اینطور حال می کنی آقای شکنجه! راضی شدی؟

و سپس با یک بازی از قبل ریخته شده و تغییر لباس طوری عمل می کند که گویی شخص دیگری وارد اطاق شده و شهری را زده است و اکنون می خواهد به شهلی تجاوز کند و اینکار را می کند.

**و مرتیکه ی نره خر بدون آنکه نفی زده باشد دم سوراخ کونش خشکاخشک کرده بود تا ته! طوری که خون چون جوباریکه ی سرخاب خورده ای لای کونش جاری بود. هرچه بیشتر جیغ می زد، خرکی ترمی چپاندم. جوری که معجونی از عن و خون کله ی کیرم را زرد و سرخ کرده بود. تازه داشتم به لحظه ی انزال نزدیک می شدم که جنده خانم از حال رفت و من از ترس اینکه نکند مرده باشد، کیرم یک کاره خوابید. پاها و دستها و چشم و دهنش را باز کردم. هر چه گفتم عزیزم منم! داشتم سکسی تازه تست می کردم تا مثل این لیسندها بیخشد!**  
**نویسنده ها سرخود به سر وقت کوس نویسی نرفته باشم به کتس نرفت که نرفت..**

علت این بازیهای جنسی برای تحقیرکردن و چیرگی بر یکدیگر و میل تجاوز و کتک زدن و یا حالات سادومازوخیستی چیست و تفاوت آن با حالات سادومازوخیستی سالم و ابراز حالات سادومازوخیستی در روابط سالم چیست. تفاوت مهم در این است که در روابط سالم سادومازوخیستی و یا در روابط اروتیکی و عشقی که در کنار فانتزیهای دیگر به فانتزیهای سادومازوخیستی خویش نیز تن می دهند در این است که در این روابط اولاً هر فانتزی و میل سادومازوخیستی با خواست و تمایل متقابل دو نفر صورت می گیرد و نه مانند فانتزی بالا بشکل وحشیانه تجاوز به معشوق برای تجربه لذت سکس همراه با وحشت و حس برتری خویش بر دیگری. دوما در این فانتزی و نیز در کل بازیهای جنسی نسل معاصر و شهلا و شهریارها ما با انسان مدرنی روبرو نیستیم که به یک رابطه سه طرف با خویش و معشوق دست یافته است و از آنرو به پیوند لذت و قانون که تبلورش در تمنا و ارتباط متقابل است، دست یافته باشد. بلکه این نسلی است که تکرار راوی و لکاته و هویت دوگانه نارسیستی و خیالی در ژرفای نوین و شدت یابی خشم و نفرت و تشنگی جنسی و روحی آنها می باشد، زیرا اینجا اخلاق عمومی هرچه بیشتر شکست خورده است و اروتیسم مدرن بشکل پورنوگرافی در جامعه جای خویش را باز کرده است، از اینرو نیز فانتزیهای آنها هم کپی ارزان پورنوگرافیهای هاردکور است و هم فانتزیهای کاهنی که به اخلاق خویش دیگر باور ندارد و اکنون می خواهد حساب دنیا و دیگری را برسد و اینگونه اسیر نگاه پدر لذت پرست و جبار درون میشود که همانطور که در بحث دساد گفتم، نقطه مقابل نام پدر در ناخودآگاه ماست. این کاهن با میل به خوشی و لذت بی مرزیش نافی نهایی کاهن نیست، بلکه همزاد اوست و تکمیل کننده او در چرخه تکرار. زیرا این کاهن در تلاش بی ثمرش برای رفع تشنگی اش و برای بیان خشونتش بخاطر از بین رفتن آرمانهایش جز تکرار نگاه کاهن به مسائل جنسی نیست که همان <کتیف بودن> مسائل جنسی و کام پرستی است. اینجا فقط این کتیف بودن در عمل پیاده میشود. زیرا شهری لذت می برد، اما این لذت از ابتدا مشتمل است و همان خوشی تهوع آور است. زیرا خویش را از نگاه کاهنانه تحقیرکننده و نافی جسم و زن و دیدن اروتیسم و کام یابی جنسی/عاشقانه بسان موضوعاتی کتیف و خطرناک رها نکرده است، بلکه از ترکیب فروپاشی این اخلاق و رشد مدرنیزاسیون به حالت پورنوگرافی خیالی ایرانی رسیده است که بدنبال ریختن آب منی ناخودآگاهانه کتیف خویش در جسم و مادگی ناخودآگاهانه کتیف دیگرست. بدینخاطر نیز این پورنوگرافی حتی با پورنوگرافی مدرن متفاوت است و این سادومازخیست اصلاً مدرن نیست بلکه تکرار کاهن ویا عارف است، اما بشکل کاهن و عارف لجام گسیخته. این کاهن و عارفی است که همه وجودش را در نهایت برای دست یابی به بهشت جاودانه و یک یکی شدن با عشق بزرگ نفی کرده است و عاشقانه و خیالی با تصویر خدا یا معشوقش می زیسته است و اکنون پی برده است که آنچه پرستیده است، دروغی بیش نبوده است و آن قربانیها حماقتی بیش نبوده است. این شناخت اما بسان رهایی او از کاهن و عارف و بسان رهایی از هویت خیالی نیست. بلکه بشکل ماندن در این هویت خیالی و ایجاد این هویت خیالی نارسیستی که یکرویش عشق و روی دیگرش نفرت و یا بلعیدن و بلعیده شدن است، می باشد. اینبار آن عاشق سابق و مومن سابق سراپا به نگاه پدر جبار و لذت پرست و نافی اخلاق تبدیل میشود و دیگرار هویتی خیالی و دوگانه برای خویش درست می کند و به بلعیدن و بلعیده شدن مشغول میشود. اما چون این کاهن لجام گسیخته و آن کاهن مومن دو روی یک سکه و دو نوع از هویت خیالی می باشند، پس بناچار می توانند به هم تبدیل شوند و همدیگر را بسان خودآگاهی و ناخودآگاهی جامعه و روان خویش بازتولید میکنند. در نهایت اما در بحران خویش می مانند و با این تکرار فقط فرسوده تر میشوند و به مرگ نزدیکتر. پس موضوع کاهن لجام گسیخته و نسل شهلی و شهری تکرار تشنگی است و کشتن احساسات زیبای اروتیسمی و عشقی خود در پای خدای جبار و لذت پرست درون که در پی خوشی تهوع آور است و اینگونه روانش و جسمش از تکرار رهایی نمی یابد و اسیر ساختار کاهنانه/عرفانی خویش باقی می ماند و جامعه و شخص محکوم به تکرار کشتن لکاته به دست راوی و تبدیل راوی به

پیرمردخنزری که همان سنت است میشود و پیروزی دوباره سنت بر تحول و پیروزی دوباره هویت خیالی بر هویت سمبلیک در حال بوجود آمدن و قتل آن، حتی اگر اینجا این قتل توسط هر دو طرف شهری و شهلی صورت میگردد. زیرا اینجا این نسل حساب گر و لذت پرست اکنون هر دو طلب بازی و لذت می کنند و در پای خوشی و لذت سادومازوخیستیشان و بی مسئولیشان نسبت به جسم خویش و دیگری، مرتب بخشی از وجود خویش را و عناصر ظریف و شکننده نهفته در اروتیسم وتن و قلب خویش را می شکنند و آنها را حماقت فرض می کنند و بدینوسیله مانع از آن میشوند که با درک دوگانگی در ذات خود، با درک پیوند عمیق میان خواهشهای جنسی با احساس، عاطفه و عشق، پیوند میان بی پروایی و شرم و توجه به خواهشهای دوگانه خویش، به سوژه مدرن تبدیل شوند و به تمنا و قانون و هویت سمبلیک و سه طرفه با هستی دست یابند. اینگونه مرتب با کشتن شرم در خویش و این خشم و توهین به جسم خویش و دیگری به کشتن خویش و دیگری می پردازند و تبدیل شدن به پیرمردخنزری و تکرار هویت خیالی نارسیستی شیفتگانه از یکسو و متنفرانه از سوی دیگر. و اینجاست که مشکل داستان نیز معلوم میشود. نویسنده شهریار کاتبان بجای آنکه با ایجاد پوزیسیون سومی و چشم اندازی نو چه به شیوه تحول در آهنگ کلام و یا استفاده از دانای کل و یا استفاده از هر شکل فاصله گذاری مانند شیوه نقل قول هدایت در بوف کور به خواننده اجازه دهد، با فاصله ای به این خوشی تهوع آور و تکرار تراژیک آن نگاه کند و با شناخت راز تراژیک آنها که آینه خود او هستند، به تراژدی خویش پی ببرد و اینگونه کتاب کار روشنگرانه اش را که در واقع در پی آن است انجام دهد، بجای آن نویسنده خود در لمس و چشیدن این خوشی تهوع آور اسیر باقی می ماند و داستان اینگونه ادامه می یابد و گویی با تمام کارهای پسامدرنی و چندراوی بودن و فضای ابهام و ابهام در نهایت همه فیگورها و دانای کل در حال چشیدن و لذت بردن از این ارگیای ایرانی و خوشی تهوع آور کاهن دختر باز شده ایرانی هستند. این ضعف بزرگ داستان است که باعث میشود آن شروع خوب و خواست بزرگ روشنگرایی جنسی و دفاع از تمنا و زیبایی جسم و شورهای جنسی در نهایت به ارگاسم و استمنای روحی دانای کل، روابهای مختلف متن و در نهایت خواننده در این مست بازار ایرانی و خوشی تهوع آورش منتهی شود و ما بجای نقد و گذار به اروتیسم مدرن و ارتباط سه گانه و سمبلیک نویسنده با سنت و مدرنیت، تکرار هویت خیالی و گذار خیالی نویسنده را و چسبیدنش به خوشی دردآور نارسیستی و ناتوانی عبورش از لذت پورنوگرافی گونه خیالی روان ایرانی را می بینیم و آن ترومپت و بوق و کرنای بزرگ در پی عبور از گذشتگان و آری گویی به جسم و تن در نهایت به پرستش پدرجبار و لذت پرست در خویش و به پرستش کاهن لجام گسیخته و ادامه دیدن جسم و زن و خواهش بسان چیزی کثیف تبدیل میشود. با آنکه نویسنده در ادامه داستان با مهارت و تبدیل شهری و شهلی به زن و شوهر و نشان دادن جوانب تراژیک مسئله میخواهد، آن سوی دیگر این سوپرمن بودنهای ایرانی را نیز نشان دهد و بگوید این خودبزرگ بینهای دختر بازانه روی دیگر این نسل گرفتار افیون و سوخته و گرفتار در زناشویهای ناموفق است. برای مثال هنگامی که شهلی شهری را در موقع خواب دیدن همخوابگیش با چند زن از خواب بیدار میکند و به او میگوید مواظب بچه باشد و بیرون می رود، ما با این نیمه دیگر این حالت تراژیک/کمیک روبرو می شویم. اما این روبرو شدن نه برای شهلی، نه برای باقی داستان بشکل نوعی چرخش مهم و نگاهی نو و ایجاد چشم اندازی نو به موضوع صورت میگردد، بلکه نقشها عوض میشود و این بار این شهلی است که اکنون نقش پسر باز را بازی میکند و در پی ارضای خوشی جنسی خویش است و بسراغ محمود میرود که رنگ خانه اش صورتی است و گویی ما دوباره به اول داستان برمیگردیم. این چرخش که در بوف کور نیز دیده میشود، همان تکرار تراژدی ایرانی و دگردیسی مداوم از راوی به پیرمردخنزری و شکست تحول ایران بخاطر عدم توانایی عبور از هویت خیالی به هویت سمبلیک است. تفاوت مهم میان هدایت و شهریار کاتبان در این است که هدایت با فاصله گذاری در بخش دوم بوف کور و تبدیل تمامی بخش دوم به نقل قول و آفوریسمهای کوتاه به خواننده اجازه می دهد با فاصله ای به آنها بنگرد و از سرنوشت آنها و آینه خویش یاد بگیرد و هدایت به عنوان هنرمند بزرگ مدرن ما بدینوسیله نشان میدهد که لافل در این زمینه توان هویت سمبلیک و نگاه با فاصله را دارد، اما شهریار کاتبان در نهایت در هویت خیالی و دوگانه باقی می ماند، حتی اگر در بخشهای بعدی نیز روابان جدید و چشم اندازهای جدید وارد میکند، اما ناتوان از خروج از این خوشی تهوع آور و به نقد کشیدن آن است. اینگونه گویی نویسنده، دانای کل و تمامی روابان در نهایت اسیر نگاه این پدر جبار ایرانی و این کاهن لجام گسیخته و بازیگران بازی و خواست این کاهن لجام گسیخته در مست بازار ایرانی داستان هرمافرودیت هستند. این ناتوانی از فاصله گیری نویسنده در نهایت باعث قتل قدرت و توان نوشته میشود و پس از یک دو بخش خواندن برای خواننده آشنا به اروتیسم مدرن یا پسامدرن باعث نوعی کسالت و دهن درگی میشود و یا حتی نوعی حالت اشمئزاز و تهوع. اگر موضوع خواندن و چشیدن خوشی تهوع آور است، میتوان پورنوهای بهتری یافت. با این ناتوانی نویسنده نیز انتقاد او به هدایت و جلوخواندن خویش از هدایت تبدیل به نوعی پز تو خالی و باد خالی در کردن میشود. این نوشته با این شروع خوب و ناتوانی از ادامه راه هیچگاه به توان آن دست نمی یابد که با بوف کور مقایسه شود و یا بسان تکمیل نهایی او دیده شود. در این معنا داستان چندگام عقب تر از بوف کور و نویسنده عقب تر از هدایت است. اینگونه نیز تکرار نهایی در داستان هدایت تکرار در خواننده سوال برانگیز و ایجاد کننده اشک اندیشمند است، زیرا آنگاه که راوی پس از قتل لکاته در حین عشق بازی به آینه مینگرد، در آینه بجای خویش پیرمردخنزری را می بیند و لافل به تراژدی خویش پی می برد. او به آن چیزی تبدیل میشود که در خفا و آشکار

میخواست از او بکند و بگونه ای از او متنفر بود و درعین حال مجذوب قدرتش بود. راوی در پی رهایی از هویت خیالی و دست یابی به هویت سمبلیک است، زیرا بنوعی تراژدی خویش را می شناسد و بیان می کند، اما ناتوان از این عبور بخاطر ترسهای جنسی و وجودیش از مدرنیت و ناتوانی از ارتباط سه گانه با خشم و عشق خویش و با خود و یا با همسرش و ناتوان از ایجاد گفتمان می باشد. این ناتوانی را نیز لکاته و بقیه فیگورها دارند. اینگونه راوی در لحظه شروع عشق بازی یک لحظه خیال کشتن لکاته را بدور می اندازد و لکاته نیز لحظه ای بازی خشم آگین خویش را با مردان بدور می اندازد و با هم برای اولین بار عشق بازی میکنند، اما در اوج لمس جسم و تمنا که در عین لذت برای راوی ترس آور است، لکاته او را گاز می گیرد و از طریق این گاز و خون هویت خیالی و نارسیستی که هویت اصلی او و لکاته است، دیگر بار قدرت را در دست میگیرد و یا بهتر بگویم این گاز ذات این رابطه دوگانه را که هم عشق و نفرت است برملا می کند، و عشق نارسیستی نهفته در این هویت خیالی را دیگر بار به خشم نارسیستی تبدیل میکند و دیگر بار خشم فروخته کاهن درونش زنده می شود و راوی گرفتار این عشق و خشم نارسیستی لکاته را که او نیز گرفتار این حالت نارسیستی است می کشد و در نهایت خویش را می کشد. در این لحظه عشق بازی هر دو میخواهند ابتدا گویی یک لحظه این بازی سادومازوخیستی و دوگانه عاشقانه/متنفرانه زنان و مردانی ایرانی با یکدیگر را بدور اندازند و از خوشی دردآور بسوی تمنا و عشق متقابل جنسی گذار کنند، اما از آنرو که این احساس قوی نیست و خوشی تهوع آور و کاهن لجام گسیخته و بازی سادومازوخیستی دارای قدرت فراوان در هر دوست، به این گاز آخر که در عین بیان لذت گویی پایان دوباره عشق و تمنا و میل رجعت به بازی سادومازوخیستی سابق و عشق نارسیستی سابق را اعلام میکند و یا بهرحال در راوی اینرا ایجاد میکند، به قتل لکاته و در نهایت راوی و حاکمیت دوباره پیرمردخنزرنزری می انجامد. زیرا همانطور که گفتیم، ناخودآگاه و خودآگاه یک ملت و یا فرد همدیگر را تکمیل میکنند و بازتولید می کنند، تا آنزمان که انسان بسان فرد یا سوژه قادر نباشد این فرامن و ناخودآگاه خود را در خدمت خویش و زندگی بپذیرد و آنها را تعالی بخشد و اینگونه ایمان سیکال و بجای خوشی دردآور یا تهوع آور و با تعالی آنها تمنای جنسی و عشقی را بوجود آورد که همان هویت سمبلیک و ارتباط سمبلیک و تثلیثی با هستی و عشق است که ضلع سومش قانون و یا مسئولیت در برابر خویش و دیگرست. هدایت با این پایان به ما هشدار میدهد که اگر به این هراسهای جنسی و معضلات خویش در این زمینه ناتوانی از گذار از هویت خیالی ثنوی به هویت سمبلیک تثلیثی نپردازیم و راه حلی مدرن مانند آنچه که من در بحث هدایت بیان کردم برای خویش نیابیم، محکوم به تکرار و تبدیل شدن به پیرمرد خنزرنزری هستیم. داستان شهریار کاتبان برعکس در تکرار این خوشی درد آور و لذت از این خوشی دردآور می ماند و اینگونه در آخر بخش اول اکنون این شلهی است که نقش فاعل و سوپروومن فانتزیهای سادومازوخیستی خویش را بازی میکند و به محمود می گوید:

**نه! لازم نیست، آخه کدوم کوسخولی رو دیدی کیر به این آسمانی رو  
قسمت کنه تا من دومی ش باشم؟ فوری یکن که هوای کوسم خیلی پسه!**

**تو که می گی پرودی؟**

**جاده خاکی که آماده ست کوس کش! خودت خواستی دربار!**

**ودرآورد!**

**شورت و جورابت رو هم پر بده کیری!**

**و داد**

**حالا بخواب!**

**و خوابید**

**اینطوری نه! من که ماسازور نیستم بچه کونی! رو بالا!**

**خوب شد سرکار خانم شکنجه!؟**

اینگونه بجای عبور از رابطه نارسیستی و هویت خیالی، شهری و شلهی و یا شهریار و شلهلا در ارتباط نارسیستی و ثنوی عاشقانه/خشمگینانه، با میل متقابل بلعیدن و بلعیده شدن یا بزبان خودشان به هم کلک زدن و <سرکار گذاشتن و مخ یکدیگر را زدن> می مانند و ناتوان به گذار به رابطه عشقی و پارادکس شهریار و شلهلا همراه با قبول نام پدر و قبول تمنا و ارتباط متقابل است که با خویش مسئولیت در برابر خویش و معشوق می آورد. با این ناتوانی از گذار از هویت خیالی ثنوی به هویت



سمبلیک و تثلیثی شهریار- شهلا- نام پدر و ناتوانی از دست یابی به عشق زمینی خویش بر بستر و در چهارچوب نام پدر و قانون عشق و قدرت، آنگاه بقول معروف کوه موش می زاید و انقلاب جنسی شهریار کاتبان شروع نشده سقط جنین میکند و به خوشی درآورد کاهن لجام گسیخته و تکرار تراژدی راوی و لکاته تبدیل میشود. و نویسنده در هویت خیالی و نارسیستی دوگانه و خوشی تهوع آور اسیر می ماند و قادر به گذار به هویت سمبلیک و تثلیثی و جذب مدرنیت در فرهنگ نقد شده و پاکسازی شده از همه عناصر ضد مدرن نیست. این سقط جنین و استمناء روحی مشترک همه راویان و نویسنده در پای تصویر و لذت سادومازوخیستی خیالی این فانتزیهای جنسی ایرانی و این اسارت در نگاه کاهن و پدر جبار و لجام گسیخته درون خویش، نتیجه نهایی انقلاب جنسی شهریار کاتبان است که ناتوان از عبور نهایی از هویت خیالی و دوگانه بسوی هویت سمبلیک و ثنوی و بافاصله است. در بخش سوم مقاله در مورد پسامدرنیسم به بخش دوم نوشته او می پردازم، تا ببینیم که جذب پسامدرنیسم در نگاه شهریار کاتبان چقدر به گونه هویت خیالی و چقدر به شیوه هویت سمبلیک است.

آسیب شناسی اروتیسم مدرن... (۲) قسمت سوم

آسیب شناسی هماعوشی اروتیسم مدرن و مارک دساد با جان و روان ایرانی (۲) قسمت سوم

داریوش برادری (د.ساتیر) روانشناس / روان درمانگر (گشتالت)

## ۲/ ساقی قهرمان

ساقی قهرمان (۱۴ لینگ) با جسارتش در ایجاد ابعاد و چشم اندازهای جدید اروتیسم زنانه و در کل اروتیسم مانند هموارتیسم یا کام طلبی همجنس خواهانه و اروتیسم چندجنس خواهانه و نیز بیان شعرگونه و نقد دیسکورس جنسی و جنسیتی و نگرستن با نگاهی جنسی به مسائل اجتماعی و سیاسی در واقع میتواند بسان بهترین ادامه دهنده و تکمیل کننده نگاه فروغ در عرصه اروتیسم باشد، اما همانطور که قبلاً توضیح دادم نه در عرصه بحران نهایی و بنیادین فروغ. این جسارت اروتیسمی و جنسی در او با توانایی شعریت دهی به این فانتزیها همراه است و اشعاربیاور من مختلفی از قوی تا متوسط از لحاظ شعری ایجاد میکند. همچنین در اشعارش گاه بگاه طنز خاصی نهفته است که دلپذیر است. اشعار او را نمی توان پورنوگرافی خواند، زیرا آنها اروتیسمی و چندلایه هستند. برای نگاهی دیگر به تفاوت میان پورنوگرافی و اروتیسم و نشان دادن اشتباه اخلاقیون در نسبت دادن اشعار ساقی به پورنوگرافی یا هرزه نگاری می خواهیم به تفاوت میان دو مفهوم <اینترپاسیویتی> یا <کنش پذیری متقابل، بیناکنش پذیری> و <اینتراکتیویتی> یا <بیناکنشی> در نگاه لکانی و یا علم سوسپولوژی جدید اشاره کنم. اینترپاسیویتی یا بیناکنش پذیری بدین معناست که برای مثال بیننده فیلم پورنوگرافی با دیدن فیلم و هم خوانی خویش با بازیگر فیلم در حقیقت خواهشهای خویش را به او ارجاء میدهد و او برایش خواهشهایش را ارضاء میکند و این کار باعث دست یابی او به ارضای جنسی میشود. در این معنا نیز بیناکنش پذیری به معنای نوعی خوشی بی دردسر می باشد که فرد را از تمنا و مشکلات رابطه متقابل محفوظ میدارد و در نوع خطرناکش می تواند به اعتیاد به پورنوگرافی تبدیل شود. اینتراکتیویتی و یا بیناکنشی بدان معناست که بیننده ویا خواننده فیلم و یا متن اروتیک مجبور است با بکار بردن خرد و فانتزیش سعی در درک و لذت بردن از متن چندلایه اروتیسمی میکند و اینگونه او اکتیو در نوشتن متن شرکت دارد. با این تعریف مشخص است که خواننده آثار ساقی قهرمان یک حالت بیناکنشی و اینتراکتیو دارد، زیرا هر چقدر هم ساقی قهرمان باز و آشکار به مسائل جنسی اشاره میکند، باز لایه ای ابهام و حجاب بر آن باقیست که جای را برای تفسیر باز می گذارد. همزمان همینجا تفاوت میان شرم نهفته در اثر اروتیسمی و بی شرمی نهفته در بعضی آثار پورنوگرافی را می بینیم که باعث میشود ما در اروتیسم با تمنا و در پورنوگرافی با خوشی درآورد روبرو شویم. آنچه نشان سلامتی روح و روان انسان است، وجود بیشتر و حاکمیت تمنا در خواهشهای انسانی و اروتیکی اوست. بیاور من بهترین تعریف در باب نگاه ساقی قهرمان را در میان تفسیرهای مختلف بر او که در سایتش منتشر شده است، نقد رامین احمدی بنام < از دروغ و تن کامه خواهی> می باشد که در واقع من با قبول این نقد به عنوان بیان نکات مثبت ساقی قهرمان مانند چشم اندازهای نوین اروتیسمی و نیز نقد دیسکورس جنسی و مردسالاری، میخوایم به نگاهی روانشناختی به این مباحث و قدرت ساقی قهرمان به نقاط ضعف نهفته در آن اشاره کنم و نشان دهم کجا ساقی قهرمان به یک هویت سمبلیک

و کجا به یک هویت خیالی مدرن دست یافته است. ساقی خود بهترین تعبیر درباره اشعارش را در مصاحبه ای با مجله <ماها> میدهد:

در شعرهایم در پی اثبات هویت خودم هستم. خودم هم زن ام. هرچنگسگرا هم هستم. تمام روابط و قراردادهای اجتماعی را از دریچه روابط جنسی می بینم. در شعرهایم تصویر عشقبازی زنان را منعکس می کنم، و این زنان گاهی در حال کام گرفتن از زنان اند، و گاهی در حال کام گرفتن از مردان، و گاهی دیگران. هویت زنانه را اثبات نمی کنم چون هویت زنانه، حتی در جامعه ایران، حتی در جامعه فرهنگی/سیاسی ایران، حتی اگر به اندازه کافی تحلیل نشده باشد، نیاز به اثبات ندارد. من این هویت را در شعرهایم "آشکار" می کنم. ابعاد گوناگون این هویت، و دامنه وسیع آن را در معرض دید قرار می دهم. تابوهایی را به میدان می کشم که زن را به شکل و شمایل فرهنگی/سنتی خاصی محدود می خواهند. ما به جایی رسیده ایم که لازم باشد بدانیم زن هتروسکشوال هم زن است. زن همجنسگرا هم زن است. زن دوجنسگرا هم زن است. زن ترانس، و کراس هم زن است. و در ادامه همین مقوله، زن مسلمان نهی از منکر کن هم زن است، زن سکولار دموکرات هم زن است. زن نجیب و زن جنده هر دو زن اند.

یکی از شعرهای زیبا و بی پروای ساقی شعر <شعر بلند> است که در آن با این استعاره ساده شعری اروتیسمی همراه با صحنه آرای و تصویرسازی لحظه هماغوشی می آفریند که در واقع یا بطور عمده هماغوشی با مرد یا دگرجنس است و همزمان میتوان لایه ای دیگر نیز در آن دید که گویی به نقد دیسکورس جنسی مرد سالارانه می پردازد و در عین حال طنز و شوخ چشمی و سبکبالی زیبایی در آن وجود دارد.

شعر بلند شعربست که بلند می شود  
از جا

در دیگری را هم وا می کند  
می کشدم بیرون  
دری را وا می کند  
به رویم می بندد  
می نشیند پشت در پشت به در می دهد

حالا اگر درست نگاه کنید نفس بریده است

و این توانایی ساقی را نشان میدهد که میتواند در چیزهای روزمره این مناسبات جنسی را ببیند و بازگو کند

در را می بندم  
نگاه می کنم به آن درخت  
که قد کشیده تا کجا

شعر بلند طناب بلندی است  
من مرگ تازه ای هستم  
حتی برای مردگان آن مرگ بی نظیر  
و دست به دست می شوم  
تنم تنم

تنم تنم هوا که می خورد دوباره می خواهد نوک پستانهایم را بیرون بکشد.

درخت که برای ساقی نماد مرد است و سکون مرد و اینجا نماد ایستادگی و سرکشیدگی فالوس در عین حال که در متن معنای جنسی میدهد و هر لذت جنسی و ارگاسمی در واقع نوعی مردن و از حال رفتن محسوب میشود که بدنال خود زنده بودن و تمنایی نو می آفریند، اما در استعاره طناب بلند گویی همزمان به دار زدن زنانگی در پای این دیسکورس مردانه اشاره میکند و شعر را چندلایه میسازد و ما را به خیال پردازی و اندیشیدن وامی دارد. جالب اینجاست که در این بازی سبکبالانه و طنزآمیز با کلمات دیگر حتی مرد نیز چون درخت تنها بسان نقطه منفی و ساکن در برابر چشمه های آبی سمبل زن نیست، بلکه او چند سطر پایین تر ادامه میدهد:

لب ها

از کناره کمر تا زیر سینه و از زیر سینه تا ته نای  
به دندان می کشم  
می خواهم دور درخت خراش بخورم هوای همخوابگی دارم

شعر بلند می خندد

بلند بلند می خندد

و اوج این چندلایگی تمناوار و لذت بخش را در این بخش از شعر می یابیم

شعر بلند خواب نمی بیند  
شعر بلند حافظه تلخی دارد و هر که را می بیند تف می کند  
شعر بلند از سر بی خوابی است که خواب نمی بیند

هر لحظه خدایی گلوی لحظه را می فشرد  
هر لحظه، لحظه گلوی خدایی را می فشرد  
و خلاص  
نیست  
لحظه پی  
گلویی  
از چنگ خدایی و لحظه ای

و همین جاست که میتوان به فانتاسم ساقی قهرمان نزدیک شد. درک دقیق آنکه همیشه میان خواهش و اخلاقی که در استعاره لحظه و خدا تبلور می یابد، جنگی وجود دارد و این جنگ دیسکورس جنسی یک جامعه را تعیین میکند، و نیز اینکه این جدل را پایانی نیست، نگاهی دقیق است که ساقی به جدل میان خواهش و اخلاق می اندازد. فانتاسم ساقی اما در اینجا شروع میشود که گویی می توان بر اخلاق و نام پدر چیره گشت و در ورای این جنگ زیست و این غیر ممکن است. ساقی می گوید:

**اما مسئله این جاست که زنان پیشرو ما با محدودیت های اجتماعی مبارزه می کنند، من با اخلاقیات مبارزه می کنم. ریشه محدودیت های اجتماعی را اخلاقیات می دانم. به نظر من اخلاقیات هنوز بزرگترین دشمن آزادی زنان است. من با زنانی که در چهارچوب عرف پدرسالاری جا گرفته اند همراه نیستم. من با زنانی که در روابط همجنسگرایانه کدهای روابط هتروسکشوال را رعایت می کنند، همراه نیستم. من با بسیاری از گروه های فمینیستی که به ریشه اخلاقیات نمی زنند، همراه نیستم.**

موضوع اما همین است که ما می توانیم دیسکورسهای جنسی نوینی و برابر طلبانه جدیدی ایجاد کنیم، اما نمی توانیم به آزادی مطلق و مرگ اخلاق دست یابیم، زیرا این به معنای مرگ تمنا ما و مرگ شرم است و مرگ حوزه خصوصی و در نهایت مرگ اروتیسم. تمنا تبلور قانون است و اما همچنین تبلور تمنا دیگری و این همان گذشتن از رابطه سوژه/ابژه ای محض <من> مدرن است که در دیگری فقط ابژه عشق و لذت اروتیک خویش را می بیند. تمنا که نام دیگر قانون یا نام پدر است، در دیگری تمنا خویش را می بیند و اینگونه به رابطه ای پارادکس با دیگری دست می یابد که هم دوستش دارد یا عاشفش است و هم نگران آن است که او ایا دوستش دارد و یا در او چه می بیند که عاشفش شده است. در این نقطه جنگ ساقی با اخلاق یا نام پدر و ما فانتاسم مرکزی ساقی را می بینیم که بعداً ماهیت این فانتاسم را در نگاهش به مرد درمی یابیم. ساقی برای چیرگی بر اخلاق بجای آنکه میان لحظه و اخلاق که بسان <فرامن> و ناخودآگاه او هستند به عنوان سوژه که در ذات خویش دوگانه است پیوندی ایجاد کند و به رابطه تثلیثی و تمنا که همان نام دیگر قانون است دست یابد، می خواهد به خوشیها و لذتهای نارسیستی خود و فانتاسم و یا توهم خود و چیرگی بر نام پدر تن بدهد و این نمادی از هویت خیالی ساقی قهرمان و عدم دست یابیش به هویت سمبلیک است که بعداً ماهیت و علت این فانتاسم را در اشعارش می یابیم. این موضوع همراه با نگاه سوژه/ابژه ای او به اروتیسم و عشق نمایانگر آن است که هویت او هنوز مالمال از حالتهای هویت خیالی مدرن است و در واقع نه در شکل رابطه تثلیثی با جسم خویش و دیگری بلکه در شکل رابطه دوگانه نارسیستی با جسم و روان خویش و با دیگری قرار دارد و به این خاطر نیز حالاتی مثل بلعیدن و بلعیده شدن و در نهایت تهوع در عشق و رابطه جنسی در واقع بخش مهمی از رابطه جنسی و عشقی او را تشکیل می دهند. به این شعر ساقی و نگاهش به عشق نگاهی می اندازیم.

یک متر فاصله با خودت کافی است که زخم نکنی صورتت را و چشمهایت را با ناخن از کاسه بیرون

نکشی؟

عشق با هیچ معنایی جز خوردن ممکن نمی شود. باید گرفت توی دو دست، معشوق را، به دهان برد، مثل کاسه ی شیر، از سر تا ناخن پا فرو داد توی دل، یا از راه دهان سر یا از راه دهان کس.

و هیچ نماند آن بیرون که بیرون بماند .

بیرون که می ماند از تو بیرون می ماند گشنه می مانی تشنه. دستهایت را که روی صورتش می کشی سر انگشتهایت می سوزد. انگشتت را که به دهانش فرو می بری از راه دهانش به دلش می خواهی بروی، نمی روی، بیرون می مانی، باز گریه می آید .

تا اینجا شعر ساقی بخوبی نشان میدهد که حالت عشق اش چگونه ای نارسیستی و همراه با بلعیدن و بلعیده شدن و میل یگانگی که نبودش حزن آور است می باشد.

بعد او پا می شود می رود می گوید عزیزم .

بار دیگر که دهان وا می کند می گوید عزیزم دوستش دارم.

بعد بی شرف شیرین هیچوقت سرش را از روی سینه ات بر نمی دارد.

همانجا می مانی. همانجا می ماند گوش می کند به صدای انگشتهای

روی کیبورد. می زنی. آرام می زنی یا تند. اگر برداری از روی کیبورد می بری

بالا فرو می کنی توی چشمها، چشمهایت را از کاسه بیرون می آوری

می گذاری روی کیبورد. هنوز نشسته سرش را چسبانده روی

سینه ات گوش می کند به انگشت های تو روی کیبورد. نمی بیند.

اینجاست که در این عشق نارسیستی لحظه تهوع و خشم رشد می کند، وقتی که معشوق نتواند خواستههای کامل عشق نارسیستی را بیان کند و یا خود طلب یگانگی به یک درد تبدیل شود که همیشه در نهایت میشود. اما آیا با این شناخت از شکست عشق نارسیستی آیا شعر ساقی قادر خواهد بود به پارادکس عشق که همان قبول وحدت و فردیت، قبول یگانگی در تفاوت و ایجاد رابطه سه گانه با معشوق و هستی می باشد، دست یابد و از رابطه دوگانه به رابطه تثلیثی با خویش و معشوقش دست می یابد؟

مرگ پنهان است توی دوستت دارم. دوستت دارم یعنی مرگ آمد. خاک

مرده پاشید روی زنده

دیروز زنده بودی که دوستت دارم نبود. دیروز که دوستت دارم مرگ آمد

رفتی زیر خاک.

اگر نمردی بیا بیرون بیا بالا بگو دوست ندارم، ندارم.

یک متر فاصله با دوستت دارم یعنی از لبه ی مرگ رفتن، نیفتادن توی

ساقی بجای راه حل مدرن و یا منطقی آن و گذار به عشق پارادکس و یا سوژه دوگانه همراه با رابطه سه گانه با دیگری، بازهم می‌خواهد در همان میل نارسیستی بلعیدن و بلعیده شدن بماند. تنها می‌خواهد با تن ندادن به مفهوم عشق و ماندن در رابطه اروتیک سوژه/ابژه ای این حالات بلعیدن و بلعیده شدن در رابطه جنسی و اروتیکی و یا سادومازوخیستی تجربه کند و در همین حد نیز او را نگه دارد. او می‌خواهد بجای دست یابی به عشق، با دورشدن از او و ماندن در عرصه اروتیسم به خوشی سابق خویش دست یابد و این بیانگر بخشی دیگر از فانتاسم و هویت خیالی اوست و ناتوانیش از دست یابی به عرصه عشق و تمنای متقابل است. در هویت خیالی و نارسیستی بلعیدن و بلعیده شدن یک شکل مهم رابطه است که از حالت عشق/ نفرت این گونه رابطه نشأت می‌گیرد. اوج این حالت کانیالیسم است. کانیالیسم با خوردن معشوق خویش (مانند کانیالیست آلمانی) در پی دستیابی به وحدت و یکی شدن با مطلوب گمشده است. همانطور که قبایل اولیه با خوردن دشمنان خویش در پی جذب قدرت آنها در خویش بودند. اما چون وحدت کامل دیگر ممکن نیست و انسان محکوم به دوگانگی عشق زمینی خود و فانی بودن آن است، از اینرو کانیالیسم با خوردن معشوق خویش همزمان وحدت را می‌کشد و غیرممکن میکند و سرانجام دیگر بار گرسنه می‌ماند. در عشق سالم نیز ما لذت‌های بلعیدن و بلعیده شدن هم داریم، اما این حالت بر بستر عشق متقابل و احترام متقابل صورت می‌گیرد و حالت بازبهای کودکانه و یا بالغانه جنسی و اروتیکی را می‌یابد. در حالت هویت خیالی اما این بلعیدن و بلعیده شدن به شکل عمده و یا تنها شکل واقعی عشق تبدیل میشود و عاشق و معشوق می‌خواهند با بلعیدن یکدیگر در واقع به وحدت نهایی برسند. نمونه این حالت تلاش برای یک جور لباس پوشیدن و حتی یکجور بودن و یا بشکل خواست معشوق در آمدن در اوایل عشق‌های بشدت رمانتیک است که بعداً کم‌کم جای خویش را به قبول فردیت در عین عشق میدهد. اما در همین شعر می‌توان بخرابی دید که ساقی صادقانه مفهوم عشق را نزد خود در این بلعیدن و بلعیده شدن نارسیستی می‌یابد و همزمان حس و لمس می‌کند که این یگانگی و چسبیدن به یکدیگر آخره خشونت و میل درآوردن چشم خویش و دیگری ختم میشود. از اینرو از مرگ نهفته در عشق سخن می‌گوید. اما راه عبور از این ناسازواره و بن بست در نگاه ساقی نه عبور به عشق فانی که ترکیب فردیت و وحدت است می‌باشد، بلکه او می‌خواهد به این بلعیدن و بلعیده شدن ادامه دهد، بدون آنکه بگذارد به عشق تبدیل شود. راه او یک متر فاصله گرفتن با دوستت دارم است. این فاصله گذاری اما به معنای ورود به رابطه تغلیبی یا سه گانه نیست، یا بهتر بگوییم ورود کامل نیست، زیرا او به تمنا که همیشه تمنای دیگریست و از اینرو عشق زمینی دست نمی‌یابد که همیشه مملو از این حس وحدت و فردیت، میل یگانگی و هراس تنهاییست، بلکه راه حل او ماندن در یک رابطه سوژه/ابژه‌ای می‌باشد که در واقع به عشق سوژه/سوژه‌ای اعتقادی ندارد و اصل را بر پایه لذت شخصی خویش در ارتباط می‌گذارد و دیگری برایش به یک ابژه عشق و اروتیک تبدیل میشود. این نزدیکی ساقی را به <من> مدرن و نگاه مدرن را میتوان یک گام به جلو و رهایی از هویت خیالی دانست، اما این رهایی کامل نیست و نقش بلعیدن و بلعیده شدن در خوشی اشعار ساقی نقشی مهم را بازی میکند. از طرف دیگر همانطور که گفتیم <من> مدرن خود نیز هنوز آغشته به این تفاخر نارسیستی است. اشعار سادومازوخیستی او نیز بدین خاطر ترکیبی از اروتیسم مدرن و گرایشات سادومازوخیستی مدرن و تکرار عشق/نفرت نارسیستی خیالی ایرانی در قالب این بازی می‌باشد. در باب این موضوع به شعر <سرگیچه> او و یا نقد رامین احمدی مراجعه کنید. بقایای این هویت خیالی و رابطه دوگانه با خویش و دیگری در رابطه اش با مرد و نیز رابطه اش با خودارضایی خویش را نشان میدهد. به شعر معروف او در باب خودارضایی و مصاحبه اش در این زمینه توجه می‌کنیم.

شمع را  
و شیشه شراب را  
می‌گیرانم  
هنوز یک قطره از شب باقی است"

این شعر زمانی نوشته شد که من وحشتناک عاشق خودم بودم. ولی علاوه بر آن، من اصلاً قادر نیستم به شیشه شراب نگاه کنم و سر شیشه، و درازی گلوئی بطری را اندازه نگیرم. از شمع خوشم نمی‌آید. می‌شکنم، و حساسیت هم می‌آورد. این شعر یک شعر ساده است، ولی رمانتیک نیست. جلق زدن از بهترین شیوه‌های عشق‌بازی است، متأسفانه فروتنی فرهنگی ما اجازه نمی‌دهد عاشق خودمان باشیم و با خودمان عشق‌بازی کنیم. انکار همیشه کس دیگری باید دست به کار شود و به ما لذت "بدهد". منظورم این است که چرا "گاییدن" عشق‌بازی خوانده می‌شود و "جلق" زدن چیزی جز خودارضایی نامیده نمی‌شود؟ ترم "خودارضایی" بار مثبت عشق‌بازی را ندارد. مگر عشق‌بازی کردن با خود از مقوله عشق نیست. مگر آدم نمی‌تواند عاشق دست و دهان خودش باشد.

موضوع اما این است که در خودارضایی یا عشق‌باری با خود نه شیشه و یا انگشت خویش نقش اصلی را بازی میکنند، بلکه در واقع آنها سمبل فانتزی آبی و معشوقی هستند که در خیال با من عشق بازی می کند و یا بالعکس. به باور من بهترین تعبیر در باب خودارضایی را هنرپیشه معروف و طنزآفرین بزرگ سینما وودی آلن در فیلم <مثل هر چیز دیگر یا انیتینگ الز> بیان می کند. در قسمتی از فیلم وودی آلن که تقریباً مثل همیشه نقش یک طنزنویس نوپروتیک را بازی میکند به نویسنده جوان دیگر که می ترسد از معشوقش که به او خیانت می کند، پیشنهاد می کند که جدا شود. نویسنده جوان در جواب می گوید که از بی سکسی می ترسد. وودی آلن جواب می دهد که خوب خودارضایی کن و در تفسیر خود ارضایی می گوید: «بین من دیشب تو فانتزیم با مرلین مونرو و سوفیالورن خوابیدم. اونا اولین بار بخاطر من با هم بازی کردند. میدونی تا حالا هیچوقت فیلم مشترکی نداشته اند.» این تعبیر باحال و زیبا از خودارضایی بخوبی اهمیت فانتزی را نشان میدهد. اما چرا در فانتزیهای خودارضایی ساقی فقط شیشه یا شعاع و در جایی دیگر انگشتان او نقش اصلی را بازی می کنند، همانطور که خودش میگوید. در واقع اینجا ما شاهد آن هستیم که شیشه و انگشت برای ساقی تبدیل به یک فتیش می شود و نقش فتیش را بازی میکند. در باب علت این رفتار که مختص به ساقی قهرمان نیست، در مقاله <معنای فالوس> لکان پس از توضیح چگونگی جنسیت یافتن زن و مرد که بعداً توضیح میدهم به این موضوع اشاره می کند که زنانی که این جنسیت یابی را بگونه ای کامل انجام نمی دهند به نوعی فتیشیم دچار میشوند. او چنین می گوید:

آنچه بجای (تمنای مرد یا دیگری) به تمناهای او مربوط می شود، تبلور اسم دلالت خویش را در جسم می یابد که خواست عشقش اکنون نگاهش به سمت اوست. اما نباید فراموش که که ارگانی که با این اسم دلالت (مورد تمنا بودن) مجهز شده است، معنا و قدرت یک فتیش را می یابد. (ص ۱۳۱، نوشتجات لکان ۲)

به خاطر همین فتیش شدن نیز ما در اشعار خودارضایی ساقی جای دیگری را خالی می یابیم و انگشت خود ساقی و یا شیشه شراب جای او را میگیرد و به فتیش تبدیل میشود. اینگونه با فتیش شدن انگشت و یا شیشه شراب عشق به دیگری و تمنا که همیشه پارادکس و دوگانه است، پس زده میشود و شاعر با فتیش در واقع در پی ایجاد یک یگانگی نارسیستی است که با غیبت و کنارزدن دیگری می خواهد به این هویت و یگانگی نارسیستی دست یابد. اینجا ما با تمنا روبرو نیستیم که همیشه تمامیت معشوق و قبول او به عنوان سوژه را در بر میگیرد و از اینرو احساسی/جنسی است، بلکه این خوشی درآور فتیشیست بجای معشوق در فانتزی و تمنای بدنال تمنای او و نگاه او فانتزیش متمرکز بر یک شیئی و یا یک بخش از معشوق است و بقیه پس زده میشود. بدینخاطر نیز لکان این خوشی را که ناتوان از ارتباط گیری با کلیت معشوق است و فقط به یک حالت جنسی و یا شیوه جنسی مثل استفاده از شیشه می چسبید، خوشی احمقانه می خواند و ژیزیک آن را خوشی تهوع آور می نامد. این خوشی با نفی تمنا و معشوق در نهایت به درد تبدیل میشود، زیرا نفی تمنای خویش به دیگری میکند و توهم وار خیال می کند، میتواند بدون دیگری زندگی کند و با کمک شیشه ویا فتیش خود کامل شود و بر محرومیت ذاتی انسانی خود که باعث ایجاد ارتباط و عشق انسانی میشود، چیره گردد. اینگونه آنچه ساقی در اینجا عشق به خویش می نامد، در واقع و در شکل عمده اش یک عشق نارسیستی نابالغ و مانده در هویت خیالی است. زیرا عشق نارسیستی بالغ به رابطه تئلیتی تبدیل میشود و همانطور که قبلاً گفتم، براساس «ایماژ اولیا» و «خود بزرگ» در درون انسان هم قادر به خویشتن دوستی و هم قادر به دگردوستی یا عشق به دیگری و قبول وابستگی خویش به دیگری و قبول فانی بودن و ناکامل بودن خویش می باشد. عشق به خویش ساقی قهرمان و این فانتزی فتیشیستی او اما مالا مال از طعم و بوی نارسیسم ابتدایی و نابالغ و ناتوانی گذار از او بسوی نارسیسم بالغانه و رابطه تئلیتی با خویش و دیگری می باشد. فتیش یا بتواره پرستی ساقی ما را به موضوع مهمتری که در واقع محور و اساس فانتاسم یا سناریوی درونی روان ساقی را تشکیل می دهد، نزدیک می کند. فتیش یعنی توهم فالوس داشتن. فتیش جای فالوس را میگیرد و میخواهد. اختگی اولیه و قبول محرومیت نزد مرد و یا نداشتن فالوس و قبول محرومیت و نام پدر زن را ببوشاند. برای درک این موضوع باید نظریه جنسیت را در روانکاوی و بویژه روانکاوی لکان را کوتاه توضیح بدهم. برای فروید جنسیت زن توسط نداشتن آلت تناسلی مردانه یا < حسادت به نداشتن نرینگی > بوجود می آید و از اینرو در واقع یک امریولوژیک است. لکان این حسادت به نرینگی را رد می کند و از آنرو که بباور لکان مانند دیگر پسا مدرن‌ها سوژه و جنسیت در چهارچوب زبان و توسط دیسکورس جنسی ساخته میشود، از آنرو جنسیت زن و مرد نیز در چهارچوب یک دیسکورس جنسی پدرسالارانه ساخته میشوند که در آن فالوس نقش مرکزی در ایجاد جنسیت دارد. لکان باینکه به تاریخی بودن این ساختار باور دارد، اما همزمان به نقش پایه ای فالوس در ایجاد فرهنگ و قانونی جنسی اولیه که همان قانون زنا با محارم است دارد. همانطور که قبلاً گفتیم کودک با قبول محرومیت از فالوس و قبول نام پدر پا به عرصه زبان و فردیت خویش می گذارد، اما این کمبود فالوس در دختر و پسر بدو شکل عمل میکند و پایه ساختمان جنسیتی آنها میشود. پسر یا مرد به معنای <فالوس داشتن> است و دختر یا زن به معنای

<فالوس بودن>. این بدان معناست که کودک با قبول محرومیت در حقیقت همزمان میل نهفته برای بدست آوردن فالوس را بگونه ای دیگر در خویش جذب می کند که جنسیت او را میسازد که در مرد بشکل میل داشتن فالوس و در زن بشکل فالوس بودن شکل میگیرد. این دو حالت مکمل بدین گونه است که اگر ساده بخواهیم آن را ترجمه کنیم، همان حالت ناز زنانه و نیاز مردانه می شود و حجابی که دائما میان این دو جنس است و باعث میشود هر دو جنس مرتب درباره یکدیگر حدس بزنند. زن با فالوس شدن به تبلور قانون جنسی و نام پدر تبدیل میشود و از اینرو گویی بقول لکان <همه چیز-هیچ چیز> و معماگونه و جادویی برای مرد می باشد و مرد که می خواهد فالوس داشته باشد، سعی می کند با بدست آوردن قلب و عشق زن و تصاحب قلب او بدینگونه صاحب فالوس گردد. زن نیز از طریق تن دادن به عشق دیگری و خواست بدست آوردن معشوق خود و با او یکی شدن در عشق و رابطه به خواست خود دست می یابد. طبیعی است که در رابطه همجنس خواهانه باز هم دو طرف صاحب چنین نقشهایی خواهند بود. از این جهت نیز جالب است که حتی در روابط همجنس خواهانه نیز یا از ابتدا نوعی حالت زنانگی/مردانگی میان پارتنر جنسی و عشقی وجود دارد و یا آنکه این حالت در این رابطه بشکل ظریف و قابل تغییر میان پارتنرها خوداگاهانه یا ناخوداگاهانه وجود دارد. البته این نگاه توسط فمینیستهای پسامدرنی چون جودیت باتلر و یا روانکاوان زنی چون لوسی پریگاری مورد انتقاد گرفته است و حتی جودیت باتلر با طرح < فالوس زنانه/همجنس خواهانه> در پی شکاندن تک محوری بودن فالوس می باشد، زیرا فالوس مردانه است، حتی اگر در نگاه لکان هیچ ارتباطی به آلت مردانه ندارد. اما باز هم مردانه دیده میشود، مانند لیبیدو نزد فروید. به این بحث مهم و نقد جودیت باتلر در بخش چهارم این مقاله < آسیب شناسی فمینیسم ایرانی> خواهم پرداخت. موضوع اما برای ما اینجا این است که حتی جودیت باتلر در پی تحول بنیادین در سیستم است و نه در پی فالوس مردانه داشتن. در رابطه جنسیتی اما این شیوه ناز و نیاز و تلاش برای فالوس بودن نزد زن و فالوس داشتن نزد مرد طبیعتا با دردهای فراوان جنسیتی نیز همراه است که هرچه یک فرهنگ بسته تر باشد، این مفاهیم نیز بسته تر نگریسته میشوند. اینگونه ناز و نیاز در فرهنگ ایرانی به بسته شدن راه شناخت و ایجاد روابط سالم میان دختر و پسر منتهی میشود و از طرف دیگر هیچ کس در نهایت نمی تواند تمامی خواسته های این دو پوزیسیون را بدست بیاورد و بدین خاطر هر تلاشی برای فالوس بودن و داشتن با حسرتی نیز همراه است. با این وجود این دو شکل از ارتباط با فالوس نوع ارتباط جنسیتی میان زن و مرد و زیربنای نگاه عاشقانه دو جنس را همراه با مشکلات و سوءتفاهمهای تراژیک/کمیک به یکدیگر می سازد. هرچه یک جامعه بازتر باشد، این راز و نیاز و یا ناز و نیاز می تواند اشکال گسترده تری بگیرد و هم آدمی اجازه به امیال دیگر درونش بدهد، زیرا در نهایت در درون هر مردی نیز زنی و بالعکس نهفته است. مشکل اما اینجا شروع میشود که زن یا مردی بخواهند جای دیگری را پر کنند و برای مثال زن بخواهد فالوس را داشته باشد و یا مرد بخواهد فالوس باشد. همانطور که گفتم فیتش به معنای داشتن فالوس است و اکنون می توانیم به ماهیت فاناسم ساقی قهرمان پی ببریم. ساقی ناخوداگاه در پی جابجایی جای خویش در این رابطه جنسیتی و گذاشتن خود بجای مرد و داشتن فالوس است. این میل داشتن فالوس را در نوع نگاه ساقی به مردان می توان دید و خود نیز به انواع و اشکال مختلف بدان اشاره می کند. ساقی بقول خودش هر جنسگرا و یا در نگاه علمی دوجنسگراست. اما در تعبیرش از زن و مرد در اشعارش بطور عمده به مرد بسان درختی ثابت و ساکن نگاه می کند، در حالیکه زنان سرچشمه های فوران هستند. دوجنس گرا در واقع گرایش یا تمناى جنسی/عشقی به دو جنس دارد و قادر به رابطه عشقی/جنسی با احساسی/اروتیکی با هر دو جنسیت است، اما وقتی وارد یک رابطه نیز میشود، میتواند وفادار باقی بماند، و یا می تواند تا حد ممکن فانتزیهای دوجنس گرایی خودش را در رابطه جذب و ارضاء کند. بنابراین دوجنس گرا عشقی نسبت به هر دوجنس دارد، اما در نگاه ساقی به مردان ما می بینم که این عشق جای خویش را به نگاهی لجبازانه و انتقادی از یکسو و از طرف دیگر رقابتجویانه میدهد. موضوع، انتقادات صحیح او به نظام مردسالارانه و نقد دیسکورس جنسی مردسالارانه نیست. موضوع نگاه او به مرد، بسان یک جنسیت متقابل و یک ابرّه عشق است. برای درک نگاه ساقی به مرد و درک میل فالوس داشتن او و جایگزینی مرد باید به نام <شاپور> در اشعار ساقی توجه کرد که جدا از آنکه نام اشعار فراوانی از اوست و گویا اگر اشتباه نکنم، در یکی از کتابهایش چهارده شعر به این نام دارد، خود سمبلی از برخورد ساقی به مرد است. درست است که شاپور در اشعار ساقی به این نام گاه در طی مسیر عشق بازی تغییر جنسیت می دهد و زن میشود و یا اینکه ساقی در او یک مادگی حریص کشف میکند، اما این در واقع بشکل تحول خیالی و توهم گونه مرد به یک مرد/زن توسط ساقی صورت میگیرد و نه بصورت دیدن احساسات لطیف در مردان و ایجاد رابطه ای نو با او. بدین خاطر نیز مرد در نهایت همان درخت ساکن باقی می ماند، همانطور که ساقی در مصاحبه اش با مجله ماها می گوید. در برخورد او به شاپور که نماد مردان است، تلاش او را برای عوض کردن جای خود با او و تبدیل توهم گونه و خیالی شاپور به یک مرد- زن و یا هرمافرودیت را که معشوق مورد علاقه اش می باشد، می توان دید. در شعر <شاپور می گوید> میتوان بوضوح این میل فالوس داشتن و تغییر جا را باز یافت.

لبخند نمی زند

دوست ندارد بدوشمش، می گوید درد دارم

می گوید آلت ندارم

می گوید آلتش را من دزدیده ام من

دروغ می گوید

می خواهد بیاید روی من  
می گوید منم که دارم آلت را  
دروغ می گوید

و پایین تر

بعد با هم خوابیدیم  
به مادگی اش به مادگی حریص اش رشک می بردم  
انگشتم را به او می خوراندم به دردی که می کشید رشک می بردم  
درد داشت، هنوز هم دارد، می گوید  
من دزدیده ام آلتش را، می گوید  
دروغ می گوید

اینکه جمله دروغ می گوید به معنای آن است که راست میگوید، فکر کنم آنقدر مشخص باشد که نیازی به توضیح ندارد. موضوع این نیست که شاعر ساقی قهرمان در مردان بخش زنانه ببیند که این البته نکته مثبتی است، موضوع تلاش ساقی برای تغییر جایگاه و تبدیل خود به صاحب فالوس و باصلاح قدرت و بدینوسیله تغییر خیالی مرد به مرد خیالی مرد/زن خویش است که رابطه اش را با مرد بشکل رابطه ابژه ای و نیز به رابطه ای رقابتی بر سر فالوس تبدیل می کند و این زیربنای تلاش او را برای تبدیل شاپور به یک مرد-زن می شود و نه حس و لمس زنانگی در مرد. این خود دیگر نمادی از ماندن در هویت خیالی و تلاشی برای داشتن فالوس و نفی محرومیت و نفی نام پدر است. در واقع ساقی ناخودآگاه با این میل فالوس داشتن و ایجاد مرد/زن هرمافرودیت در پی دست یابی دیگر بار به وحدت و بهشت گمشده است. در حالیکه در مصاحبه ها و بخشی از اشعارش مرتب بر خیالی بودن عشق و بویژه عشق جاودانه اشاره میکند. اما این تلاش برای فالوس داشتن چیزی جز تلاش برای رفع محرومیت و تکرار میل یگانگی نیست که در ادامه آن به خلقت خیالی و توهم گونه <شاپور هرمافرودیت> ختم میشود، تا در بهشت خیالیش و با نیمه خیالیش بی وجود نام پدر به لذت جاودانه اش دست یابد. اینجاست که ما در پشت ساقی قهرمان سنت شکن دیگر بار این هویت خیالی و سنتی میل به رابطه دوگانه نارسیستی سنتی ایرانی را که هم میل به وحدت جاودانه و هم لذت جاودانه و نفی ارتباط زمینی و فانی بشری که تبلورش در رابطه سمبلیک و سه گانه انسان با خویش و دیگری و در رابطه میان تمنا و قانون دیده میشود، را بازمی یابیم. این خوشی در ذات خویش درآور است، زیرا وحدت و از بین بردن محرومیت غیرممکن است. مردان نیز نمیتوانند، فالوس باشند. این محرومیت پیش شرط میل به دیگری و لمس دیگری بسان تمنای خویش است. به این خاطر این تلاش خیالی ساقی برای فالوس داشتن و ساختن هرمافرودیت خویش به چیزی جز درد نمی انجامد و همیشه چیزی برای رشک خوردن و حسادت باقی میماند. زیرا همانطور که در بالا می بینیم، با تغییر جایگاه او به درد مرد/زن رشک می برد. رابطه رقابتی و تلاش برای جایگزین شدن و بدست آوردن فالوس طبیعتاً همراه با احساس هراس اختگی و خشم دیگری نیز همراه میشود که یادگار دوران کودکی و قبول محرومیت اول و قبول نام پدر است. در این میل فالوس داشتن که پیوند تنگاتنگی با جنگ ساقی با اخلاق یا نام پدر دارد، میتوان رقابت خیالی او را با نام پدر و قانون و میل گرفتن خیالی جای او را داشت. چنین تلاشی ملامت از میل جایگزینی و یا قتل خیالی نام پدر، طبیعتاً با خویش احساسات دوسودایی خشم و هراس و یا فانتزیها و گرایشات سادیستی/مازوخیستی را به همراه می آورد که جدا از بخش سالمش در عین حال آغشته به اشکال خیالی و هویت خیالی نارسیستی این فانتاسم قتل پدر و قانون و جایگزینی به جای مرد و داشتن فالوس و خوشی و هراس همراه این فانتاسم است. اینگونه لحظه ای بعد در شعر از مرد یا شاپور پس از آنکه از شاپور بسان موجودی یا نوزادی ساخته خودش و بدست خودش سخن میگوید از او می خواهد که او را ببندد و بزند و سیاه و سرخ کند و یا شاپور می خواهد او را آویزان و بسان برده خویش نگه دارد و بسان ابژه ای از او لذت سادیستی خویش را ببرد و بعد برود. که البته در شعر اینرا با استعاره به بوم بستن و با رنگ سرخ و سیاه کردن بیان می کند.

می خواهم لبخند بزند

می خواهم روی بوم بچسبانم رنگم کند سیاه و سرخ

بعد

می خواهد آویزانم کند از دیوار قلم موهایش را بشوید و برود که برود



همین گونه نیز رابطه تناقض آمیز ساقی با مرد را در مصاحبه اش با مجله ماها میتوان کاملاً دید. یک دوجنس گرا به تناوب به این جنس و یا آن جنس عشق می ورزد و از این رو رابطه ای عاشقانه و دوستانه با تن مرد و زن یا جسم و روح دو جنس دارد، اما ساقی در اشعارش به مرد مرتب بسان درختی ساکن می نگرد و همزمان در قالب <شاپور> با او درگیر است و قصد ساختن دوباره خیالی او را دارد. گویی درگیری اصلی او با مرد است، تا بیان نگاه عاشقانه اش با زن. حال به تناقضات گفتارش در مصاحبه اش توجه کنیم. ساقی می گوید:

**سال ها رابطه جنسی مختلط باعث شد که کشف کنم من با تن مرد مشکل ندارم، من با اصول رابطه هتروسکشوال، با تقسیم رل های فیزیکی/فرهنگی جنسی، با استفاده جامعه هتروسکشوال از آلت جنسی برای مصارف فرهنگی مشکل دارم. من اصولاً هیچ مشکلی با کیر به عنوان آلت جنسی ندارم. مشکل من با کیری است که دست یک مرد هتروسکشوال است، و جای پیل و کلنگ را می گیرد. با تجربه های مختلفی که داشتم کشف کردم که این آلت می تواند به طرافت لب و گونه و پستان باشد، اگر تعلیم ببیند، می تواند به جای حرکت عمودی، حرکت افقی داشته باشد. مشکل اساسی جامعه جهانی دیکتانوری دگرجنسگرایی نیست، دیکتانوری تفکر مردسالاری است. امیدوارم شما هم با من موافق باشید که منظور از مردسالاری ایدئولوژی مردسالاری است، چون باور غلط مرسوم این است که مردها به صرف مرد بودن جزو سالاران اند.**

پس ساقی با تن مردان مشکلی ندارد، اما اگر درگیریش با جامعه هتروسکشوال است، پس چرا ما بیان عاشقانه روابط زیبا با مردانی را که ورای این روابط هستند، نمی بینیم(البته من همه اشعار ساقی را نخوانده ام و مجموعه شعرهایی که از او خوانده ام، همه آنهاپی هستند که در سایت خود اوست باضافه چند تن در سایتهای دیگر و به همراه همه مصاحبات و مقالاتی که در سایتش دربارش نوشته اند، بنابراین این جمله قبل را با احتیاط بیان می کنم. البته بیشتر مقالات موجود در سایت ساقی قهرمان بنوعی به این دیدن مرد بسان درخت و ساکن یا منفی و زن بسان چشمه و مثبت اشاره می کنند و این نکته درباره یک دوجنس گرا جالب و سوال برانگیز است) ولی اگر مشکل فقط روابط مردسالارانه است و نه تن یا آلت مردانه، پس این جملات دیگر ساقی در این مصاحبه چه معنی میدهد. این تناقض ناشی از چیست؟

**من اصولاً از جفنگیری با مردها لذت نمی برم. دخول، اگر به شکل پنه تریشین باشد، یعنی حرکت کوبشی و مداوم کیر تا مرحله انزال، حس خوش آیندی در من ایجاد نمی کند. من عشقبازی کردن با مردها را دوست ندارم، فقط از بازی کردن با تن مردها خوشم می آید. دوست دارم حرکت کیر را از خوابیده به ایستاده و برعکس تماشا کنم. جالب است که این عضو می تواند خود بخود تصمیم بگیرد که راست بایستد، یا اصلاً نایستد. اما هیچ چیزی سکسی تر از خونی که جاری می شود و راه می کشد و پاهای زن را خط خط می کند نیست. هیچ چیزی زیبا تر از پستان نیست حتی اگر افتاده باشد. پستان هم مثل کیر به تماس دست و دهان عکس العمل نشان می دهد.**

پس اینجا ساقی با فراموش کردن حرف قبلیش یگراست تن مردان را که قبلاً ازش بدش نمی آمد، بقول معروف از تختخواب و فانتزی جنسی اش تبعید می کند یا به وسیله بازی تبدیل می کند. اما جالبی تبعید در این است که دوباره با لباسی دیگر بر می گردد. به بخشی دیگر از مصاحبه بنگرید:

**من اصولاً آدم آرامی هستم، از سکس پر هیجان هم هیچوقت خوشم نیامده. از حرکت دست خودم توی یک کس دیگر بیشتر خوشم می آید، تا از حرکت دستم دور گلوی کیر. دلیل خاصی هم ندارم.**

حیف که در ایران و در میان ایرانیان هنوز کار نقادی و مصاحبه گری بشکل درستش جا نیافتاده است و نقاد معمولاً بزبان ساده یا فحش خواهر مادر می دهد و یا برای طرف هورا می کشد، وگرنه هر مصاحبه گر خوبی و یا اگر روانکاوی در آن نزدیکی بود، با لبخندی به ساقی می گفت: <دلیل خاصی ندارید> تا با این بیان دوباره جمله اش، به او امکان بدهد به یک تجربه آهایی بقول ما روانکاوان برسد. یعنی یک لحظه حس کند که چی گفته است و به راز خویش پی ببرد. زیرا این جمله دقیقاً بدان معناست که دلیل خاصی دارد و این دلیل را که همان میل داشتن فالوس است، در جمله قبلی می بینیم که نشان میدهد ساقی دستش را که خود نماد فالوس است و نقش فاعل را به او می دهد در فانتزیش چگونه در مادگی دیگری می طلبد و نه بدور آلت مردانه، زیرا این کار برایش بسان اجرا کردن نقش مفعول و دیگر بار <فالوس بودن> است و همین موضوع و رقابت درونیش با مردان که باعث این تناقضات گفتاری میشود، خود نشان می دهد که او هنوز بخشا در همان شیوه نگاه فاعل/مفعولی بشدت باقی مانده

است، فقط جا را می خواهد عوض کند، و بقول مثل صديار شعبان يك بار هم رمضان، اکنون می خواهد فالوس داشته باشد و گرنه به عنوان يك دوجنس گرای معمولی نه با تن مرد یا زن، نه با عشق بازی با این دو جنس و نه گرفتن و یا دست کردن بقول خودش اشکال بنیادی داشت. با اینکه طبیعتا هرکس می تواند از فانتزی ایبی و یا شیوه خاصی در رابطه جنسی بیشتر و یا کمتر خوشش آید. جالب اینجاست که این رقابت با مرد و جایگزینی او و لجبازی با مرد طبیعتا روی دیگری نیز دارد که همان عشق به مرد است و راستی اگر مرد واقعا به مردی با قبول زنانگی خویش یا بقول شعری از او در باب فردا به برگگی در باد تبدیل شود، آنگاه ساقی چه میشود؟ ( از مجموعه شعر <از دروغ> ساقی قهرمان به نقل از نقد رامین احمدی بنام <از دروغ و تن کامه خواهی> در سایت ساقی قهرمان)

فردا نمی رسد  
فردا سرم را بر سینه، درختی می چسبانم  
که هیچ هم درخت نیست

اما  
مثل برگهای درخت مرا ناز می کند  
فردا که  
چیه کار است  
به سقف آسمان می چسبید و نمی آید  
می آید  
اما  
وقتی درخت که روزی درخت بود  
برگی باشد در باد  
و من  
کنار پنجره .... بانویی  
(۶۲/۶۱)

حال خودتان این نگاه به مرد را مقایسه کنید با جملات قبلی ساقی در باب عدم میل او به مردان. باری از آنجا که خود ساقی در اشعارش طنز نیز بکار میبرد، برای من نیز راهی باقی نمی ماند که بگویم، آدم دم خروس را باور کند یا قسم حضرت عباس را. این قطعه بخوبی نشان میدهد که فانتاسم ساقی دربی داشتن فالوس و تعویض جای خویش با مرد در نهایت تلاشی خیالی است که می خواهد مرد را بدان وادار کند که با تحولی در خویش دوباره به آن چیزی تبدیل شود که او می طلبد، تا آنگاه ساقی دست برداشته از لجبازی و رقابت خیالی به <بانویی> تبدیل شود. اینگونه نیز به باور من نگاه اصلی ساقی حتی در دوجنس گرایی بسوی مرد است و نه بسوی زن. میل به مرد و رقابت با مرد و جایگزین کردن او و بدست آوردن فالوس و در نهایت رقابت و مخالفت با نام پدر موضوع اصلی فانتاسم ساقی قهرمان و نشانی از هویت خیالی و نارسیستی او را نشان میدهد که بازتاب آنرا طبیعتا از طرف دیگر در حزن و درد در اشعار می توان یافت. طبیعتا هرکسی در رابطه جنسی یا عشقی از فانتزی ایبی بیشتر یا کمتر خوشش می آید. اما همه این مثالها باید کافی باشد، تا ماهیت اصلی فانتاسم ساقی قهرمان را نشان دهد و نیز نشان دهد که چگونه او هنوز با تمام پیشرفتهایش در یک رابطه دوگانه و نارسیستی و هویت خیالی با خویش و دیگران قرار دارد. این هویت نارسیستی که خصلت عمده اش بلعیدن/بلعیده شدن و سپس تهوع و بالا آوردن است، همانطور که در بالا دیدیم، یک نوع مهم ارتباط احساسی در اشعار ساقی را نشان میدهد و حتی تلاشش برای فاصله گیری از آن در قالب فاصله ای یک متری نه به معنای خروج از این رابطه دوگانه با خویش و دیگری بلکه به معنای تلاش برای ایجاد جلوگیری از داغانی نهایی خویش در این رابطه نارسیستی است. این تلاش بشکل ارتباط سوژه/اژه ای با دیگری در رابطه جنسی و عشقی صورت می گیرد و در واقع بشکل احراز از تن دادن به عشق سوژه/سوژه ای و خواستههای بنیادین خویش و دیگری در ارتباط. ناتوانی از تن دادن به این ارتباط عاشقانه عمیق است که همانطور که قبلا گفتم باعث ناتوانی از درک و بیان بحران فروغ و بحران عمیق عشقی/وجودی ایرانیان در آثارش میشود و از قدرت آثارش می کاهد. همینگونه نیز تلاش او در بخش <هراز گاهی> سایتش در بیان ارتباطات چند نفره بسان آلترناتیوی برای مشکلات عشق دونفره در واقع باز هم در نیافتن و درک معضل عشق است. جامعه مدرن تلاشهای فراوانی از قبیل <عشق آزاد> و سونگر کلپ و کمون عشقی برای تجربه این عشق آزاد و بی دردسر انجام داده است و همه این تجارب در نهایت شکست خورده است. برای درک علت این شکست کافیتست به آخرین مصاحبه سیمون دبووار و ژان پل سارتر با آلیس شوارتز نظری بیاندارید. همانطور که میدانید این دو در یک رابطه عشق آزاد با یکدیگر میزیستند و سمبل این عشق آزاد بودند، با آنکه از ابتدا مشخص بود که این خواست ژان پل سارتر است و سیمون دبووار بخواسته یا ناخواسته، یا اول ناخواسته و بعد بخواسته بدان تن میدهد. ژان پل سارتر در این مصاحبه در جواب سوال آلیس شوارتز در این زمینه تجارب عشق آزادشان و داشتن عشقهای دیگر در کنار عشق مشترکشان می گوید که در واقع او به همه این عشقها و ماجراجویها دروغی گفته است، زیرا در واقع او همیشه فقط سیمون دبووار را دوست داشته

است و بقیه فقط ماجراجوییهای اروتیکی بوده اند. بقول میلان کوندرا در کتاب < سبکی غیرقابل تحمل زندگی> آدمی دارای یک حافظه شاعرانه است که در این حافظه تنها تعدادی اندک از روابط و تجارب عشقی وارد میشوند و بقیه بیرون در میمانند. آنها که وارد حافظه شاعرانه میشوند، عشق نامیده میشوند. اینگونه نیز راه حل مشکلات عشق در ساده کردن مسئله از طریق ایجاد چندرابطه همزمان نیست که این در نهایت نابودکننده عشق است و یا دو نفر در این جمع در خفا همدیگر را دوست دارند و بقیه برایشان ایزه‌های اروتیکی هستند و بس و بعد از چندی خود بخود این دونفر نیز از آن بطور معمول جدا خواهند شد. موضوع قبول این است که هر قبول عشقی مثل هر چیز دیگر در زندگی به معنای قبول پیروزی و نیز قبول شکستی است. عشق به یکی به قول نیچه خیانت به دیگران است. اما این راز و ذات زندگی ماست. اینگونه راه چیرگی بر معضلات عشق تن دادن به پارادکس عشق و قبول عشق بسان تلفیق فردیت و میل وحدت است و دگرذیسی مداوم عشق بکمک تجارب و فانتزیهای جدید اروتیکی و عشقی خویش و یا بکمک راههای نوین در عشق مانند مسیر مشترک فرزند داشتن و یا همیاری فکری و غیره. فانتاسم یا توهم ساقی که این میل داشتن فالوس و چیرگی بر مرد و در نهایت بر پدر و قانون است، حتی در نام ساقی قهرمان نیز بنوعی دیده میشود، حتی اگر اسم واقعی او باشد. جالب است اگر ساقی قهرمان را بدون کشیدن وسط خوانده شود، آنگاه اسم کوچک ساقی به نام فامیل قهرمان اشاره میکند و نقش خویش را بسان ساقی و حامل نام پدر یا فالوس که همان <فالوس بودن> یا و راز بودن است نشان میدهد، اما اگر بطور معمول آنطور که خوانده میشود بسان ساقی قهرمان خوانده شود، آنگاه ساقی خود به قهرمان تبدیل میشود و جای پدر را میگیرد. اسامی آدمی بی دلیل نیستند و نماد جای ما در دیسکورس زبان و یا نظم وجودی و فرهنگی هستند. باری این خواست توهم آمیز ساقی قهرمان در عبور از قانون خود نشاندهنده ماندن در هویت خیالیست، زیرا تمنا تبلور قانون است و رابطه تثلیثی با زندگی بدون قبول نام پدر و عبور از هویت نارسیستی ممکن نیست. اینگونه میتوان در فانتاسم و توهم ساقی قهرمان دید که چگونه در پشت این سنت شکنی اروتیکی او در واقع هنوز یک نگاه سنتی و هویت خیالی را میتوان باز یافت، که در پی دست یابی به لذت جاودانه و یگانگی جاودانه می باشد و نزد ساقی بشکل میل به فالوس داشتن و تبدیل مرد به هرمافرودیت خیالی او و چیرگی بر اخلاق و نام پدر خویش را نشان میدهد. طبیعتا می توان مانند جودیت باتلر و دیگران با شناخت سیستم و نقاط ضعف آن به دنبال راه عبوری از ضعفهای این سیستم مردمحورانه بود، چرا که فالوس در نهایت مردانه است، اما این تلاش در نهایت مثلا با ایجاد فالوس زنانه در کنار فالوس مردانه و دومحوری کردن به یک نام پدر جدید و قانون جدید و اخلاق جدید دست می یابد و به نفی قانون و یا در نهایت اخلاق بطور کل و میل بدست آوردن فالوس مردانه و یا خلق یک هرمافرودیت مردانه و خیالی تبدیل نمیشود، چون چنین نفی کامل اخلاق و شرم به معنای کشتن تمنا و عشق است و کشتن سوژه و در نهایت خیالی پوچ، زیرا آزادی جنسی مطلق هیچوقت وجود نداشته و نخواهد داشت. مشکل ساقی مانند شهربار کاتبان در عدم درک این موضوع مهم پیوند قانون، تمنا و انسان است و ناتوانی از عدم چیرگی بر خوشیهای احمقانه نارسیستی خویش و ناتوانی از دست یابی به تمنا و عشق زمینی و رابطه تثلیثی با خویش و دیگری می باشد، به همین دلیل نیز قادر به عبور کامل به اروتیسم مدرن و گذار از هویت خیالی نارسیستی به هویت سمبلیک نیستند. جالبی موضوع در این است که از آنجا که در ناخودآگاهی ساقی این میل به داشتن فالوس و رقابت با مرد نقش بسته است، از آنرو نیز طبیعی است که مرد در خودآگاهیش جز نقش درخت و یا شاپوری که می خواهد او را تغییر دهد و به مرد/زن تبدیلش کند، نقشی نمی یابد. البته اگر حتی چند نقش مختلف نیز به مردان در فانتزیش میداد بازهم میتوانست به دیسکورس مردسالارانه اعتراض کند. اما چون این خواستها در ناخودآگاهی او نقشی مهم دارند، از آنرو خودآگاهی نیز اینگونه می بیند و بقول یک اصطلاح مهم روانکاوی ناخودآگاه پیشگویی خویش را تحقق می بخشد و طبیعتا با مردانی از جنس دیگر روبرو نمیشود، تا به تجربه ای دیگر دست یابد. زیرا رابطه خودآگاهی و ناخودآگاهی رابطه ای تکمیلی می باشد. در واقع خودآگاهی ما آنگونه ساخته شده است که بتواند به بهترین وجهی تصویری متقابل از تصاویر ناخودآگاهی از خویش نشان دهد. اینگونه نیز با شناخت تصاویر خودآگاهانه یک نفر میشود حدس زد که چه خواستها و یا تصاویری در ناخودآگاهی وجود دارند و یا چه امیالی را بشدت پس میزند. برای درک این رابطه در پایان به دو شعر یک شاعر خوب دیگر ایرانی به نام مانا آقایی (۱۵ لینک) نگاه می کنیم و نگاه او را به مرد در رابطه عاشقانه و نیز اروتیسمی می سنجیم. مانا در شعر <عاشقانه> اش در ابتدا چنین می گوید:

اگر به من نزدیک می شوی

ای مرد!

بدنت را دور بینداز

من

نوازشهای روح تو را می خواهم

تا نور را

لابلای پستانهایم

و صدا را

زیر کفشهایم احساس کنم

اولین احساسی که فکر کنم به یک مرد واقعی یا زن واقعی تن بدهد، وقتی معشوقش به او بگوید او را برای روحش می خواهد و نه تنش، بیاور من باید احساس این باشد که یک کلاه گشاد به سرش رفته است و از طرف دیگر این خشمی در خویش احساس میکند، زیرا احساس میکند که دیگری با زبان بی زبانی دارد میگوید که او هیچ جذابیتی ندارد و اگر مرد یا زنی مغرور باشد ناراحت و عصبانی معشوق را رها می کند و بیرون میرود، زیرا هویت مرد یا زن در ابتدا یک هویت جنسیتی است و این پیوند تنگاتنگ با جسم و تن او دارد. با اینکه احتمالاً مانا آقای میبل به وجود عشق در رابطه را بسان اصل رابطه می خواهد بیان کند، اما با این نوع بیانش همچنین نشان میدهد که نگاه عارفانه روح گرا در او هنوز عنصری قویست. خوب حال بنا به تنوری قبلی که تصاویر خودآگاهی و ناخودآگاهی همدیگر را تکمیل میکنند و در واقع آنچه اینجا حاکم است برای سرپوش بر تصویر نهفته در ناخودآگاهی میباشد، فکر می کنید که چه تصویری در ناخودآگاهی مانا حاکم باشد که به همزاد متقابل این روح لطیف بی جسم بخورد. آن طرف پس باید سراپا جسم و شور حیوانی و وحشی باشد. خوشبختانه مانا در شعری دیگر این تصویر را از شورهای اروتیک و وحشی خود نشان میدهد. اسم این شعر <گاو آهن> است.

تو معشوق وحشی گندمزاری  
 يك گاو آهن متمدن  
 که به رختخواب من یورش می آوری  
 و محصول رسیده ی پستان هایم را  
 لگدکوب می کنی  
 می خندی و باد  
 اتمهای پراکنده ی موهایت را  
 شخم می زند  
 با چنگال هایش  
 می وزی  
 و خواب هایم خیس می شود!  
 انگار دریا در بزاق توست  
 که روحم ترك برمی دارد  
 بی آبیاری بوسه هایت

جالبی این تصویر شاعرانه مانا آقای در این است که هم از توان شعری مانا لذت می بری و هم خنده و طنز آدمی را در بر می گیرد که گویی میخواهد بگوید < نه به این شوریه شور، نه به اون بی نمکی>. خودتان یک لحظه تصویر مرد بسان گاو آهن متمدنی که در حال شخم زدن در رختخواب هست، را تصور کنید، تا به خنده و تعجب و نیز لذت من از همخوانی خودآگاهی و ناخودآگاهی انسان پی ببرید که بدین طریق آن روح لطیف بی جسم چگونه اینجا به گاو آهنی توی رختخواب تبدیل میشود. باری بی دلیل نیست که از قدیم می گویند، این به اون در و اینکه کلوخ انداز را پاداش سنگ است. وقتی در خودآگاهی معشوق را چون عارفان سراپا روح می طلبی، آنگاه این تن تبعید شده به گونه گاو آهن مدرن شخم زن و وحشی برمیگردد و تو نیز با یاد بردن تمامی تعلیمات عارفانه سراپا شوق این جسم وحشی میشوی. کاشکی لااقل مانا آقای اسم هر دو شعر را عاشقانه ۱ و ۲ میگذاشت، تا این تیتیر به جای گاو آهن موضوع را لااقل کمی زیباتر کند و دل ما برای هم اون عاشق بدون تن و در نهایت ناتوان و از طرف دیگر این هیولامرد شخم زن نسوزد. اما خوشبختانه مانا در قسمتهای بعدی هر دو شعر مطلب را بنوعی زیباتر و جسمانی تر و یا عاشقانه تر میکند. گویی بخش اول شعر عاشقانه که با نوعی حالت فرمانی می آید، همانطور که مکتب ترانس اکسیونال آنالیز می گوید، در واقع نماد <فرامن> مانا آقای است و در بخشهای بعدی سوژه یا من مانا که ترکیبی از هردو است و هم لطیف و هم شیطان است خویش را نشان میدهد.

ای مرد!  
 من فکر می کنم خدا  
 آدم را  
 برای غنچه کردن لبها آفریده است  
 و بادها را برای بالازدن دامنها

ای مرد!  
 من نمی دانم این حقیقت که می گویند چیست  
 اما می دانم  
 هر وقت نام تو را بر زبان می آورم  
 یکی از دکمه هایم می افتد

این اروتیسم نهفته در شیطنت بالا زدن دامن‌ها توسط باد یا افتادن دکمه‌ها با شنیدن نام معشوق و شعریت شعر مانا در بیان این لحظات، دقیقاً نشان از حالتی می‌دهد که هرچه بیشتر تصاویر خودآگاهی و شور نهفته در تصاویر ناخودآگاهی شروع به تعالی یافتن در بستر سوژه و یکی شدن در تصویری نو میشوند که اکنون هم روحمند است و هم شیطنت و وسوسه دارد. کافیتت مانا آقایی هرچه بیشتر به این تعالی بخشی و جذب تصاویر پر قدرت ناخودآگاه خویش در خودآگاهی تن دهد و یا آنها را در این خودآگاهی هرچه بیشتر جذب کند، تا هم در شعر عاشقانه اش شوروشوق جسمی و رنگ‌های اروتیکی قویتری حضور یابد و هم تصویر درون ناخودآگاه در اشعار اروتیکی اش شاید از <گاوآهن> به <شیطنانی وسوسه انگیز و خندان تبدیل شود>، تا بقیه شعر دوم که بسیار زیباست در کل شعر و تصویر شکل گیرد و ما را با تصویر گاوآهن در رختخواب به هراس و یا خنده دلچسبی نیندازد. بقیه شعر زیبای <گاوآهن>:

می‌خواهم ساقه‌ای باشم بلند  
و لای دندان‌هایت گیر کنم  
دهان باز کن!  
تو چرم تازبان‌های  
که گاری فصل‌ها را به جلو می‌برد  
می‌خواهم نامت را  
همچون یوغی بر گردنم بیندازم  
قلبم از تو سیراب نمی‌شود  
در قحطسال کلمه  
و خشکی فریادها.

اینجا اما مانا آقایی با نشان تصویری بشدت زیبا و پرشور و اروتیسمی لحظه‌ها معشوقی عاشقانه/جنسی و مالمال از تمنای جنسی و عشقی را نشان می‌دهد. مانا بسان یکی از شعرای خوب ایرانی راهی خوب در پیش دارد. باشد که به ترکیب و تعالی هرچه بیشتر شورها و تصاویر نهفته در ناخودآگاهی و امیال و شورهای خودآگاهانه اش دست یابد، و شعرهای عاشقانه جسمی و وحشی نوینی بیافریند و یا لحظاتی اروتیکی مالمال از زیبایی و شعریت تمنای گونه و ترکیب وسوسه و شوق و شرم، خروش و فوران و فریاد خواهشها و اشتیاقات تن آغشته با لطافت گلها.

در پایان این بحث تنها می‌خواهم به این نکته اشاره کنم که بیاور من یکی از مشکلات ناتوانی عبور شعر و هنر ایرانی از موانع در برابر رویش در نبودن و یا کم بودن نقد خوب است. اکثر نقدهای ایرانی برای مثال در مورد ساقی قهرمان یا بشکل نفی اخلاقی اشعار او و هرزه خواندن آن و یا بشکل هوراکشیدن و عدم توانایی انتقاد صورت می‌گیرد و این دو شکل هم به شاعر کمکی نمی‌کند و هم به رشد شعر. باید این توان را بدست آورد که با ایجاد یک رابطه تثلیثی با متن و با شاعر قادر به ایجاد رابطه ای دوستانه و منقدانه با متن و شاعر بود و نکات قوت و ضعف کار را باز شناخت و بیان کرد و از طرف دیگر نقد خود را در انتظار نقد دیگران گذاشت، زیرا با هر نقدی از یک متن و ایجاد چشم اندازی از او همزمان در خود متن نیز یک پروسه تفاوت صورت می‌گیرد که برای نقاد بعدی نکاتی نو آشکار میشود که بر نقاد قبلی ناشناس میماند. اینگونه نیز هر وقت ما شعری یا داستانی خوب و چندلایه ای را از نو می‌خوانیم، گویی نکاتی نو در آن کشف میکنیم. یک متن بقول دریدا یک پروسه ناتمام است و مرتب تفاوت بوجود می‌آورد. بخش دیگر در نگاه به پرفورمانسهای هنری ساقی قهرمان است. بیاور من غیراخلاقی خواندن آنها به معنای دیکتاتوربازی و تنگ نظری می‌باشد. میتوان از دیدن آنها بسان پرفورمانس لذت برد یا نبرد. میتوان مثل من با طنز گفت که کاشکی ساقی قهرمان زیبایی زیبا کرباسی را داشت، اما از طرف دیگر میتوان گفت که ساقی با اینکار می‌خواهد زیبایی موجود در هر زنی را نشان دهد و نیز فانی بودن زندگی را. موضوع رهایی از این شیوه از یکسو بشدت اخلاق گرایانه و از سوی دیگر هوراکشیدن و میل یگانگی نارسیستی با هنرمند است که هر دو شیوه نشان میدهد، نقاد ناتوان از ارتباط تثلیثی با متن و هنرمند است و خود نیز در ارتباط دوگانه و نارسیستی مانده است و بنابراین یا عشق می‌ورزد یا نفرت. تنها این نگاه سوم و انتقادی میتواند هم ساقی را به عنوان یک شاعر خوب و شجاع اروتیسمی و تحلیل گر دیسکورس جنسی ببیند و به ارج گذارد، و هم نکات ضعف اش را از نظر خویش بیان کند که در نهایت نیز نه حقیقتی مطلق بلکه تردیدها و برداشتهایی است که براساس توان نقاد بر پایه یک زیربنای قوی تئوریک مثل اینجا و یا بر اساس یک زیربنای تئوریک ضعیف صورت گیرد. یا نقد میتواند مثل نقد من روانشناختی باشد و یا به گونه دیگری زبان شناختی و غیره. در این معنا برای من مثلاً پرفورمانسهای هنری ساقی قهرمان بسان تبلوری از کار و فعالیت او مورد احترام است و اینگونه نیز بدان می‌نگرم. در مقابل آن و برای ایجاد مثال متقابل به لخت شدن آن هنرپیشه تئاتر که متاسفانه اسمش یادم نیست در کنفرانس برلین بشدت انتقاد دارم و داشتم، اما از بیان آن بخاطر جو اخلاقی و یا از طرف دیگر هوراکشی خودداری کردم. چون ابتدا که این هوراکشان و یا آن نگاه

اخلاقی ملحدخوان را کنار بگذاریم و با رابطه ای ثنوی به جریان بنگریم، پی می بریم که او با لخت شدن خویش دیگر بار زنان را به ابزار قدرت حاکمان و مردان پدرسالار حاکم و مخالفان او تبدیل کرد. زیرا او باید می دانست و من فکر می کنم که می دانست که حرکتش باعث حرکت حاکمان قدرت در جمهوری اسلامی نسبت به شرکت کنندگان در این کنفرانس خواهد شد و همینگونه نیز شد. و طنز زندگی در این بود که اگر این حاکمان با در حجاب کردن زن، زن چادری را به ابزار بیان حکومت و قدرت خویش تبدیل کردند، اکنون نیز زن لخت شده به ابزار و سند و وسیله بزدان افکندن مخالفان خود امثال مهرانگیز کار و دیگران میشود. حتی اگر این مخالفان بنظر ما یا دیگران کاملا انقلابی یا هم نظر ما نباشند، باز هم تغییری در موضوع داده نمیشود. یا در اینجا این کار به ابزارسازی زن برای خواستهای احزاب چپ و گروههای چپ رو میشود، خواه ارتباطی مستقیم در میان باشد یا نباشد. گفتن اینکه ثمره کار من ربطی به من ندارد، تنها وسیله ای برای پس زدن هرگونه شک در درون خویش است و نه یک نقد سازنده کار خویش، زیرا هر پرفورمانسی در پی ایجاد تاثیرات خاصی است و اگر تاثیرات در تضاد کامل با خواستش باشد، آنگاه به پرفورمانس خویش نیز هنرمند نگاهی می اندازد، تا ببیند که آیا اشتباهی نکرده است. از اینرو من معتقدم دقیقا و متاسفانه چون می خواست چنین درگیری به پیش آید، دست به چنین کاری زد وگرنه نادانی بیش نیست که با هورای دیگران چنان باد میشود که نمی تواند خود تصمیم بگیرد و به خواست دیگران بدون اندیشیدن تا به انتها عمل می کند. باری از اینرو سعی من بر آن بود نقدی نو و فرای این برخوردهای نارسیستی عاشقانه یا متفرانه بنویسم و اینگونه امکانی دیگر را در این زمینه بویژه در بخش نقد روانشناختی مطرح کنم.

بخش آینده این نوشته موضوع بازتاب اروتیسم پسامدرنی و در واقع پسامدرن در ادبیات ایران است و اینکه آیا این هماغوشی با پسامدرنیت و اروتیسم پسامدرن بگونه ای سمبلیک یا خیالی صورت گرفته است. از اینرو بعد از توضیح دادن کوتاه پسامدرنیت و ادبیات و نیز اروتیسم پسامدرن به بخش دوم داستان هرمافرودیت و نیزه داستانی از ساقی قهرمان بنام <من شام امشبیم> و شاید اشعاری از او و یا نویسندگان دیگر اشاره می کنم. و در پایان بخش سوم به جمع بندی کوتاه این دو بخش و پایان دهی به بحث اروتیسم می پردازم. بخش چهارم این نوشته درباره <آسیب شناسی فمینیسم ایرانی> خواهد بود. بخش پنجم به نقد اشعار مریم هوله خواهد پرداخت. بخش ششم به احتمال زیاد در باب نقد نمایشنامه های نیلوفر بیضایی خواهد بود و بخش هفتم به نام <از بوف کور هدایت تا هدایت بیضایی> به نقد فیلمنامه بیضایی خواهد پرداخت. شاید هم بعدا بخشهایی اضافه شود و یا نشود و یا کم شود. بهرحال این بزرگترین و طولانیترین بخش این نوشته بود که با بخش اول پایه و زیربنای تئوریک بخشهای بعدی را ایجاد می کند. باشد که این نقد نو بتواند با بیان این مسائل و این نگاه نو به دیگران امکان بدهد از این چشم انداز به خویش و کارهایشان بنگرند و یا اگر مورد نقد واقع شده اند، با نگاه نقادانه به این نقد از این چشم انداز به خویش و اشعارشان بنگرند و تاویل خویش یابند.

ادامه دارد...

آدرس مولف:

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

ادبیات:

1. [http://de.wikipedia.org/wiki/Cyrano\\_de\\_Bergerac](http://de.wikipedia.org/wiki/Cyrano_de_Bergerac)
2. [http://de.wikipedia.org/wiki/Marquis\\_de\\_Sade](http://de.wikipedia.org/wiki/Marquis_de_Sade)
3. [http://de.wikipedia.org/wiki/Immanuel\\_Kant](http://de.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant)
4. DSM- IV T-R
5. <http://www.freud-museum.at/freud/themen/biblio-d.htm>
6. Zizek. Liebe Dein Symptom, wie Dich selbst
7. <http://en.wikipedia.org/wiki/Aphansis>
8. Iacan. Schriften II
9. De sade. Der Mensch ist böse.
10. [http://de.wikipedia.org/wiki/Elementarteilchen\\_\(Roman\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Elementarteilchen_(Roman))
11. سرگشتگی نشانه ها. گزینش و ویرایش مانی حقیقی. ص ۱۴.
12. [http://www.foroogh.de/ingang/s\\_t.htm](http://www.foroogh.de/ingang/s_t.htm)
13. <http://www.poetrymag.info/revue/04/kateban-shahriar-hermaphrodite.html>
14. <http://www.saghi.ca/default.asp?L=FA&M=Works&SM=PM>
15. <http://shadkohan.blogspot.com/>
16. کلیات عبید زاکانی. محمد جعفر محبوب
17. عرفان و رندی در شعر حافظ. داریوش آشوری
18. فرهنگ علوم انسانی. داریوش آشوری. ویراست دوم

مبانی روانکاوی فروید-لکان. دکتر کرامت موللی. 19.

ناشر: نشر الکترونیکی مانیها

[www.maniha.com](http://www.maniha.com)

[www.newproline.com](http://www.newproline.com)

2006-11-16