Tajrishcircle.org
نوشتارهای دریافتی

اعتراف درجه و زبانِ زخم: شنیدن چند *صدا* در آلبوم *مجسمه*

م. رضا ملکشا

ترسیم بحران‌های قدرت، روایت یا شعر را به کنش نمادینی مبدل می‌کند که هاله قدرت را نابود می‌کند. تسمه‌های رابط آن با امر استعلایی و اسطوره‌ای را پاره و شکاف‌های آن را نشان می‌دهد، و یا به ترسیم شکاف‌های انتزاعی یا ممکن در آن می‌پردازد. در این میان می‌توان به دو نمونه شاخص اشاره کرد: *پاییز پدرسالار* نوشتهٔ مارکز که فرسودگی اتوریته یک قدر قدرت نظامی را روایت می‌کند و *سور بز* نوشتهٔ ماریا بارگاس یوسا، که نویسنده در آن ترکیب پیچیده‌تری از ساختار میلیتاریستی حاکم بر جمهوری دومینیکن را صورت‌بندی می‌کند. روایتی که در آن سیر نزولی قدرت ژنرال تروخیو از عدم توان جنسی‌اش آغاز می‌شود. نقص در ارضای میل، رخنه در دستگاه قدرت نیز هست. یوسا، انسداد چنین ساختاری را با ناممکنی تغییر حتی در محافظه‌کارانه‌ترین و ارتجاعی‌ترین وجهش یعنی کودتا نشان می‌دهد. سوژه‌های تربیت شده در ساختار میلیتاریستی تنها به دلیل بزدل بودنشان نیست که توان کودتا ندارند؛ بلکه امکان کنش تاریخی ایدئولوژیک است که در اینجا از نا افتاده است چرا که برای مدت‌ها به شاه میل ارباب یا همان ژنرالی پیوند خورده بود که اکنون در بحران است.

این اشارات در جهت بازخوانی شعر سورنا در آلبوم مجسمه از آن حیث حائز اهمیت است که فرم این آثار در درجه نخست با قرارگیری در سنت‌های رئالیسم جادویی و پست بوم، روایت را در هزارتویی از ناهمزمانی و زاویه روایت گری های متفاوت قرار می دهد و همین مشخصه آن را نه از حیث منطق نثر بلکه از حیث فرمی اش به سیال بودگی شعر نزدیک می کند و از حیث محتوایی نیز از ایماژ های شاعر و برخی از موقعیت های ترسیم شده در آلبوم مجسمه دور نیست. اشتراک نثر و شعر در این جا نفی پیش فرض های پوزیتیوستی در مواجه با این دو نوع ادبی است. جایی که زمان داستانی و زمان شاعرانه در قلب زمان تاریخی است.

سورنا در سه قطعه شخصیتی از یک نظامی ترسیم کرده و به میانجی آن حیات سوژه‌های قدرت را پیگیری می‌کند. قطعه‌های *خانهٔ سرخ*، *خواب در خواب* و *انقلاب رنگ‌ها*. در این سه قطعه، شخصیت در یک مدار گفتمانی قرار می‌گیرد. یعنی این که شعر با هم‌سخنانی روایت می‌شود که هر کدام در جایگاه متفاوتی هستند. این موقعیت کاوی، تعاملی را فعال می‌کند که فارغ از آگاهی فردی، به‌سوی نمایش تضادهایی که سوژه‌های هر کدام از این موقعیت‌ها با یکدیگر و یا با وضعیت دارند حرکت می‌کند. این بیرون بودگی از آگاهی فردی، دیدن سپهر قدرت نه همچون قدرت بلکه به‌مثابهٔ «سلسله‌مراتب چرک زده» است. در اینجا رابطه سلبی با دیگری، شخصیت سرگرد را در وجهی قرار می‌دهد که نمی‌تواند جایگاه خود را تشخیص دهد. درجه‌ها او را از تودهٔ جذامی جدا می‌کند؛ اما

درعین‌حال در نظامی که مطلوبش است نیز قرار نمی‌دهد، چون گویی چنین نظامی پیشاپیش شکل نگرفته. قدرت در این وضعیت از دو سو حد زده می‌شود تا طبیعی زدایی شود، نخست از جانب حضور سیال روایتگر و دوم از سوی سرگرد به‌عنوان شخصیت. از همین روست که با بافت آوایی چندگانه و ناهمگن در سطح شعر مواجهیم. بافتی که در قطعهٔ *خواب در خواب* هستی مرکب‌تری هم می‌گیرد. اما خط سیر شعر، بازگویی واقعیت را عمدتاً در دو سر برداری قرار دارد که حد وسط آن طرح یک پرسش است که آیا شکنجه‌گر خودش شکنجه نشده؟

اوسامو دازای، رمان *بدو ملوس، بدو* را به همین شیوه آغاز می‌کند «چه کسی آزار می‌بیند آن که انتظار می‌کشد یا آن که به انتظار گذاشته؟» پاسخ به هر دو سؤال در قدم اول آسان است. اما در بافت موقعیت‌های پیچیده نه. انقلاب رنگ‌ها طرح این زمینهٔ پیچیدگی است. اما سؤال اصلی آن است که این زمینهٔ پیچیده از سوی سوبژکتیویته راوی فقط درک می‌شود یا آن را توجیه می‌کند و مبدایی برای مواجهه با امر نو می‌داند؟ یا انهدام تنها رنگی کردن تصویر سیاه‌وسفید استبداد است؟ طرح این پرسش به جهت بازگشت به تصویرهای شعر در قطعه‌های *خانه سرخ*، *خواب در خواب* و *انقلاب رنگ‌هاست* تا همگام با شناخت فیگور شخصیت، نظم و وضعیت دگرگشت آن را هم مورد بررسی قرار دهیم.

در بخش اول قطعهٔ *خانهٔ سرخ* با صحنه‌ای مواجهیم که شخصیتی تک افتاده که خیال تغییر و گذر از وضعیت تاریک اکنون را در سر دارد به ایستگاه قطاری می‌رسد که در آن پیرمردی بر روی سکو مرده است و در سکوی روبه‌رو نیز سرگردی به او و جنازه خیره است. جسد در لحظه نخست مکان تلاقی دو نگاه است. سوژهٔ هم سکو یا هم سرنوشت جسد چشم بر جسد می‌بندد.

«بست چشمو به رویا با نبض بی نیازان»

این گریز به رویا بیش از آنکه راهبرد انتزاعی جهت فرار از واقعیت باشد، فرار از تلاقی گاه نگاه است. جسد وسوسه خشونتی است که سطح‌های متفاوتی را در برمی‌گیرد. نمونه‌ای از قتل اجتماعی. افلاطون در جمهور این وسوسه را به میانجی میل لئونتیوس در نگاه به اجساد به هنگام گذر از محل اعدام‌شدگان بیان می‌کند: «با چشمانی خیره و گشوده، شتابان به‌سوی اجساد رفت و گریست. هان تباهیدگان سهم خود را از این تماشا برگیرید.» (افلاطون، ۱۹۶۱: ۶۴۲) آگوستین نیز چنین میلی را بدین شیوه شرح می‌دهد: «این چه لذتی است که در نظاره یک لاشهٔ پاره‌پاره دست می‌دهد؟ مردمان گله‌وار می‌شتابند به دیدن آن که بر روی زمین افتاده، تنها برای حس اندوه و هراسی که دیدن چنین منظره‌ای به آن‌ها دست می‌دهد» (آگوستین، ۱۹۶۱: ۲۴۲) برای ژاک لکان این نگاه خیره «ریشه در تنشی دارد که از بطن خاستگاه خیالی اگو نشئت می‌گیرد و نشان‌دهنده ابتدایی‌ترین تجلی شدن یا صیرورت سوژه بر ضد قیدهای همانستیِ خیالی‌اش است.» (بوتبی، ۱۴۰۰: ۷۸) بر همین اساس است که می توان

گفت ویرانگری یا پرخاشگری کارکردی است از ویرانگری معطوف به خویش. به بیان لکان پرخاشگری فرسوده کننده است. تحلیل می برد و متلاشی می کند. اخته می کند و در نهایت به مرگ می انجامد.

حال به سکو بازگردیم. نگاه خیره‌ی سرگرد نه تنها او بلکه دیگری را نیز تحلیل می برد. وی را اخته می کند و در نهایت به سوی مرگ سوق می دهد. آینده سرگرد چفت شده با اکنون اش است. اما این اکنونیت برای شخصیتی که از نظم حاکم گسست کرده به چه شیوه‌ای رقم می‌خورد؟ به صورت مشخص «قطار های مجروح» نشانگر انسداد عبور از وضعیت هستند. نشانگر زمین‌گیر شدن ابزار هایی که گذر را از وضعیت حاکم را ممکن می‌کنند. بنابراین ایستگاه قطار محلی است که در آن تنها سکوها یا همان اردوگاه ها مشخص می‌شوند. پس در این جا صرفا با تصویر شاعرانه جهت خلق فضا مواجه نیستیم بلکه با موقعیتی سیاسی مواجهه‌ایم که زیست شخصیت و سوژگی اش، او را به آن هدایت کرده‌اند. پس از این نقطه است که شخصیت عصیانگر با صامت شدن و پرتاب شدنش در وادی‌ای که سرگرد دست به انهدام خویش می‌زند، سیمای مسافر زمان را دارد. زبان او زیر سیطره‌ی زبان سرگرد محو می‌شود. در حالی که نقش و زبان سرگرد معنادار، انضمامی و ادراک پذیر است. تجربه‌ی حیات سرگرد از درون او در قطعه‌ی *انقلاب رنگ ها* نقش تاریخی سرگرد را وارونه و اجبار شرِ ساختار و انهدام او را مبدا حیات تغییر قرار می‌دهد. عدم مداخله‌ی شخصیت یا صدایی جذامی موجب می‌شود که سرگرد فارغ از حدیث روایتش در گذشته اذعان دارد که همواره پذیرای فردا نیز بوده است.

«ما آغوشمون باز بود همیشه رو به فردا»

این گوش‌فرادادن به رنج سرگرد مستلزم ازمیان‌رفتن جایگاه شخصیتی است که در قطعهٔ *خانه سرخ* با او مواجه شدیم، شخصیتی که با حضور منفعل خود در قطعهٔ *انقلاب رنگ‌ها* در رنج سرگرد فرافکنده شده. سرگرد رنج و زیست خود را به شکل متمایز از رنجِ جذامی‌ها روایت می‌کند و همین امر موجب می‌شود که شخصیت مقابل نیز، آن را در مقام رنجِ بیگانهٔ دیگری فهم کند. درحالی‌که بر خلاف کلام اعترافی سرگرد، بازگشت به جایگاهی بیرونی شده از فرد رنج‌دیده ضروری است. جایی که تداوم نگاه خیره به جسد و اعدام جمعی در اتاق‌های گاز است. انقلاب رنگ‌ها هم‌حسی و هم‌تجربه‌گری روایت سرگرد است. هم‌تجربه‌گری «معنای بالفعل تجربهٔ زیسته را آشکارتر بیان می‌کند و هم‌حسی بیشتر در پی توضیحِ چگونگیِ تکوین روان‌شناختی این تجربهٔ زیسته است.» (باختین، ۱۴۰۰: ۱۶۰) در این میان شاید لازم باشد که با یک فرض از زنجیره‌ای که در اینجا از سه قطعه مشخص کرده‌ایم بیرون بیایم و به خود آلبوم و صدای جذامی به‌مثابه یک کلیت نگاه کنیم. چنین شخصیت و صدایی در قطعات مختلف آلبوم پراکنده شده، این پراکندگی را می‌توان به‌عنوان بی‌پایانی حضور چنین تیپی از شخصیت و صدا دانست. شخصیتی که بارها و بارها متولد می‌شود و هر بار فرم کمال بخشی به معنای مقاومت می‌دهد. اما کماکان مسئلهٔ طرح شده در رابطه با سه قطعهٔ یاد شده به قوت خود باقی است.

قطعهٔ *خواب در خواب* کلیتی است که در آن فرم درونی و بیرونی شخصیت سرگرد و همچنین زبان رو به خاموشی او روایت می‌شود، به همین خاطر نیز در مواجهه با سرگرد حاضر در *انقلاب رنگ‌ها* این سؤال برای شنونده مطرح می‌شود که زبان و نقش کنونی سرگرد تا چه حد با جهان شخصیت و زبان او در قطعهٔ پیشین ارتباط دارد؟ عوامل تعیین گر کنش و بافتار انگیزشی روایتی که سرگرد در بخش دوم این قطعه از زیست خود دارد، با آن وجه از او که در *خواب در خواب* می‌شنیدیم همسان نیست. در واقع آگاهی کنشگری سرگرد که در اینجا به شکل یک اعتراف تاریخی درآمده در آنجا به دلیل سیطره منطق سلسله‌مراتب چرک زده در دسترس نبود. انگار تنها به میانجی مرگ است که شخصیت می‌تواند از این ساختار گسست کند. گسستی که برای سرگرد در حکم تبدیلش به یک روح چندگانه است. در *انقلاب رنگ‌ها* با فردیتی مواجهیم که حامل کنش مشخص است که تحت عوامل ساختاری به کجراه رفته؛ اما کماکان وجه قهرمانی خود را داراست:

«همهٔ لاشخورا رو کشتم از خودم شکست خوردم

لای توله‌های خون‌خوار پیر و پروار

آقازاده‌های خوک زیر کت‌وشلوار

نفس نمی‌کشیدید اگه بودید جای ما

تو پتوی حریرتون ندیدید سرما»

درحالی‌که در *خواب در خواب* امکان فردیت امری نامرتبط به نظم سلسله‌مراتبی بود. نقش سرگرد در این جا خشونت سازمان‌یافته و درعین‌حال اخته‌ای را نشان می‌دهد که هراس در بدیهی‌ترین روابط و لحظه‌های زیستش حاضر است.

اما در *انقلاب رنگ‌ها* فارغ از بخش اول آن، زبان شخصیت در خدمت رابطهٔ خالصش نه با دیگری بلکه با خود است و فراتر از حدود آگاهی شخصیت نیز نمی‌رود. یعنی شیری که خود را می‌درید چون از جویدن کفتارها خسته بود» از هراسش از «پیچش صدای باد در سطل حیاط» چیزی برای روایت ندارد. کلام اعترافی «کنش ناهم‌آیندیِ اصولی و بالفعل با خویشتن است در واقع نیرویی خارج از من وجود ندارد که بتواند این هم‌آیندی را تحقق بخشد؛ موضعِ ارزش‌محور دیگری غایب است) کنش به فراسوی خویش رفتن ارزش‌محور و نابی که از درون خود هیچ پایان آمرزیده‌ای را نمی‌شناسد (با هرگونه پایان آمرزیده بیگانه است) این کنش پیوسته بر همهٔ نیروهای ارزش-محوری که قادرند مرا به هم‌آیندی با خویشتن وادارند چیره می‌شود، و خود این چیرگی قادر نیست تحقق یابد و آمرزش پذیرانه به پایان برسد و قرار بگیرد.» (همان، ۲۷۷)

کلام اعترافی سرگرد با درنظرگرفتن نقشش در نظام سلسله‌مراتبی هدف خاصی را دنبال می‌کند. این مسئله جاگیری در وضعیتی نام‌ناپذیر و درعین‌حال انگل‌واره است. یک من در مرکز و دو دیگری در حاشیه. جایگاهی که در آن هم از زخم جذامیان دور است و هم از خوک صفتیِ طبقاتی که از نقشهٔ جنگ دور بوده‌اند. در چنین صورت‌بندی‌ای از اردوگاه‌های اجتماعی تاریخ و کنش‌های جمعی نیروی سازمان‌گر حیات نیستند، بلکه فهم اجتماعی فردِ معترف است که انگاره‌هایی حماسی و شبه اجتماعی از تاریخ را می‌سازد. اما کنشگری روایی بخش نخست قطعهٔ *انقلاب رنگ‌ها* سویه‌ای دیگر از نام‌ناپذیری متفاوت را نیز طرح می‌کند. شخصیتی که به میانجی تخیل مقاومت می‌کند و با قطعاتی از تاریخ مواجهه می‌شود. شخصیتی که با «زخمی خیس در تن» بیرون از نظم است و تا حد زیادی درک ناشده باقی می‌ماند؛ اما ناشناخته و بیرون از زمان تاریخی نیست. شخصیت با زخم ناسورش نیرویی است تجزیه‌ناپذیر که نقطه مقابل انهدام بدن سرگرد است. این زخم ارجاع به جنگی است پایان نایافته و در جریان. پس تن زدن شخصیت از نمادین شدگی به دلیل ارجاع آن به ساحتی کلان‌تر است. به وضعیتی که زخم در کنه جان شخصیت ناسور می‌ماند تا او را با وجوه امر نمادین مواجهه کند. زخم در این جا مقابل به معنای مقاومت در مقابل اثربیرونی انهدام سرگرد در ارجاع به ایفای نقش در ایجاد تحول و ساختن امر تاریخی است. چرا که تاریخ، خود همان زخم است. اینجا دیگر تاریخ در حکم جمع‌آوری رخداد یا واقعیت‌های خام نیست؛ بلکه تاریخ در معنای دیگرش «همچون داستان و داستان‌گویی» (جیمسون، ۱۹۸۸: ۱۰۷) معنی می‌یابد. اما امکان تفسیر این معنا از تاریخ در گرو تمایز قائل‌شدن میان «روایت شخصی خود از تاریخ (سیاسی یا روانکاوانه) و خود امر واقعی که روایت ما تنها می‌تواند مجانبی (اریب) به آن نزدیک شود، و در برابر نمادین‌سازی به‌گونه‌ای سازش‌ناپذیر و مطلق مقاومت می‌کند.» (همان)

بدین‌سان رویارویی دوبارهٔ سرگرد و شخصیت زخمی مواجهه‌ای است که گرانیگاه آن نه در معنای بازگشت در زمانی متفاوت که در تفاوت بازگشت کنش است. کنشی که «هرگز غرق ابژه نمی‌شود، بلکه وحدت سوبژکتیو خود را دوباره و دوباره در درون خود و در تنش موضع بدنی و درونی خود، احساس می‌کند: این وحدت نه وحدت ابژه است و نه وحدت رخداد، بلکه وحدت در برگرفتن و احاطهٔ ابژه و رخداد است.» (باختین، ۱۴۰۰: ۵۲۴)

منابع

باختین، میخائیل (۱۴۰۰). هنر و پاسخ‌گویی: نخستین جستارهای فلسفی: ترجمهٔ سعید صلح‌جو، انتشارات نیلوفر

بوتبی، ریچارد (۱۴۰۰). مرگ و میل: نظریهٔ روانکاوی در بازگشت لکان به فروید، ترجمهٔ علی رستمیان، نشر بیدگل

Plato, Collected dialogues of Plato, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton, N.J: Bollingen Press, 1961)

ST. Augustine, Confessions, trans R.S Pine-Coffin (Harmondsworth: penguin Ltd, 1961)

Jameson, Fredric, The Ideologies of Theory: essays 1971 – 1986. (University of Minnesota Press)