

محمد احمدزادہ اردیلب

وینٹار ہرگز

پبلشرز پاریس

# نوشتارِ هرگز

(پیرامون آثار علی عبدالرضایی)

سعید احمدزاده اردبیلی

نشر شعر پاریس

۱۳۸۷

کلیه‌ی حقوق برای سعید احمدزاده اردبیلی و نشر شعر پاریس محفوظ است.

---

عنوان : نوشتارِ هرگز

نویسنده : سعید احمدزاده اردبیلی

ناشر : نشر شعر پاریس [www.poetrymag.ws](http://www.poetrymag.ws)

نوبت چاپ دوم - شهریورماه ۱۳۸۷

فهرست:

---

ادبیاتِ مبادا / ۶

چرا هرگز شد؟ / ۸

تمثالِ خالصِ خود / ۱۲

خیانت به خنثایی / ۱۷

حیثِ عایشه‌گی از اقتصاد / ۲۲

دری که به رویم بسته‌ست همان باز است / ۲۸

غیاب‌های حاضر / ۳۲

در وضعیتِ شینما / ۳۶

Tehlikeli Yaşamın Dilsel Durumu / ۴۵

Sikiş Dansı ve Parantezler / ۵۳

به : آیدین ضیایی

مغز متفکری دور از انظار.

و به : پرهام شهرجردی

مردی که بار یک نسل را به دوش می کشد.

## ادبیاتِ مبادا

و نهی را خوانده باشی. نگاشته باشی. از نهی و از وحی، از منزل  
کنده باشی، از «نه» آکنده باشی. به ادبیاتِ مبادا دست داده باشی. در مبادا  
زیسته باشی. هفتادِ به پسا رفته باشی. تا خودِ پیروزی، جنگ، جنگ،  
جنگیده باشی. در عزلتِ ادبیات، غلتیده باشی. ایستاده نوشته باشی. هرگز  
را خواسته باشی. مبادای فارسی را ترک کرده باشی و... پس این‌طور: هر  
راه را گز کردن، راه گز کردن، راهی را به راهی، از راهی در راهی به راه،  
در راه، گز کردن. هر ما را، همه را، هر ماه را، هم راه را، هر راه و هر ماه

و هرماه در راه راه، راهیدن و ماهیدن و ماهاندن. هر گاه و هر راه و هر ماه  
و هر نگاه مانده به راه راه، هر گذشت و سرگذشت و سرنوشت راه،  
راهیدن، راهاندن، نگاهستن، و نگذشتن. نگذاشتن. پس راه راه، پس ما راه،  
پس ماه راه، پس این همه راه مانده به راه راه، این همه راه، این نگاهت راه،  
این نگاراندن راه، نگاریستن. حالا به نگاهت بخوانمان! حالا بخوانمان! در  
نویسمان! ای تو! ای هرگز!

پرهام شهرجردی

## چرا هرگز شد؟

علی عبدالرضایی پدید آوردن یک تفاوت است، تمایزگزاری چیز و شکل، متن و رونوشت، الگو و افشاست. همه‌ی چندینه‌گی‌های رویه را گرد هم می‌آورد تا با آن قدرتی دیگر را ترکیب کند؛ باز نمایان‌گر نظام است. تمییز تظاهر از کننده‌گان، تدبیر ناب از آلودنده‌گان، تصریح اصیل از میانه‌گان است. گریز از انصرافی ست که در روند گسترده کردن، جریان می‌کند. دورانیت بنیان را اقتدار فائق آمدن است. امکانی را پذیر می‌کند که دیدن ایده‌هاست.

هرمافرودیت عبدالرضایی بی‌نهایت سرانجامی‌ست که در اصالتِ گونه، ایده را می‌سنجد. وجودِ تعریفِ وجود است. در پی آمدِ جست و جو کشف می‌کند. تمایز از انگاره‌ی تضمین در بی‌شبهت است. مناسب و تناسب را هویت ایده است. هرمافرودیت جلوه‌ای از تولید را تولید می‌کند که از آن چه درون الگو القا می‌شود یکسر متفاوت است. عبدالرضایی نا هم‌خوانی را تفاوت می‌کند، بی‌شبهتی را درونی. بی‌شبهتی درونی شده از هرمافرودیت نشأت می‌گیرد. رونوشت‌ها مشتق از همان آن‌اند.

در هرگز، بیننده جزئی از خود هرمافرودیت می‌شود که به دیدگاه دگرگون از شدن می‌افتد. همیشه گونه‌ی در جریان است، شدنی همواره دیگرانه است، قادر به گریز از متساوی، از مرز، از همان، یا از شبیه. تحدید مرزی بر این شدن، ناممکن همان و شبیه در ناهمواری‌ست.

هرمافرودیت گسترده است به مرزهای گسترده‌اش، بنیان گذاشتن‌اش، گزیدن‌اش. از گسترده می‌گذرد و آن را در بر می‌گیرد. علی عبدالرضایی سعی در بی‌نهایتِ ساختنِ آن است، در بهره‌مندی از موجه به نامحدودیت، به فتح امر گشایش. هستی‌ست در فرای رده.

دست هرمافرودیت به اصلی بی قید و شرط، یافته که آن را امر بی منتها می کند. جهانی دیگر را آغاز می شود. نا هم امکانی ی روایت از پیوسته گی های ممکن می شود. که آشوبی ست بی وقفه و از مرکز منحرف، آشوبی که تن ها در اثر بزرگ به یگانه گی می رسد. هرمافرودیت توزیع تفاوت های توان در متمایز از یکدیگر را تضمین می کند. تراکم هم زمانی ی اتفاق هاست که در قادر به تفاوت از امر متفاوت، درونی می شود.

علی، عبدالرضایی ست همواره دایره از مرکز، با مرکزی همواره مرکز زدوده. در هرمافرودیت شبیه را از پیش نمی انگارد و به همانی که هست شکل می دهد، شمایل ها را منهدم می کند. شباهتی به شبیه ندارد، هستی ی هستنده هاست. قدرت آن چه هست، است. با دائمی، مکرر و خود باز تولید گر بودن اش اتکای امکان در شرط به تر است.

گذشتن از گذشته ی پنهان به برانگیخته گی ی پنهان، هرمافرودیت را برای بازداری ی هراس رقم می خورد. با واقعی را از تخطی می گذرانند، امر بی نهایت به خطرناک می شود. دشواری ی مخاطره در بلعیدن گونه، رایج عبدالرضایی از هرمافرودیت است. هرمافرودیت در روگردانی ی تزریق، غایت های تولید را متقاعد می کند. حوزه زدوده گی با هرمافرودیت به هرگونه همگونی ی فریفته، مقابل می شود. عبدالرضایی مادامی که از تهدید

بازدارنده‌گی، تحدید نمی‌داند، سخن تولید را در مبهوت‌کننده‌ی واقعی، بیان می‌شود.

## تمثال خالص خود

در هرمافرودیت می‌توانیم از خودهای واقعی و فیزیکی مان فرار کنیم، هر که می‌خواهیم بشویم و سر فرصت، آزاد از قید و بندهای جسم و مکان، هویت‌های تازه‌یی را تجربه کنیم. می‌توانیم هویت‌های جنسی متفاوتی داشته باشیم. می‌توانیم از تعاریف اجتماعی مردانه‌گی و زنانه‌گی فراتر برویم. هرمافرودیت ثابت می‌کند که نمی‌شود روایت علی عبدالرضایی را هم چون یک زنجیره یا جریان تکاملی عرضه کرد. تصاویر سازش‌ناپذیری که علی

از خود به نمایش می‌گذارد بر تناقض و تکثر معمای متن عبدالرضایی می‌افزاید. اما یقین او قربانی سیستم نیست، بلکه بر رهیافت‌های جنسیت متن کاملن تسلط دارد و هرطور که مناسب بداند از آن‌ها استفاده می‌کند و به کلمات خود این قدرت را می‌دهد که مانند او عمل کنند.

علی عبدالرضایی اندام متن را برای منافع شخصی خود به عنوان شیء مورد استفاده قرار می‌دهد. او کلمه را هم چون یک منظره‌ی جنسی به نمایش می‌گذارد و اهمیتی را که فرهنگ تبعیض‌گرجنسی برای تن قائل است هم چنان حفظ می‌کند. او ثابت می‌کند که خودنمایی می‌تواند تأثیرگذار باشد نه تأثیرپذیر. بنابراین به این دلیل که در برهم زدن قواعد بازنمایی‌های سکس و متن توانایی دارد و هم چنین به خاطر این که جنسیت را از حالت طبیعی خود خارج می‌کند، این امکان را برای هویت فراهم می‌سازد تا بر طبق میل متن متکثر باشد.

هرما فرودیت نوعی کولاژ مجازی از تصاویر شناور و آزاد است که خود را از قید این که باید چیزی غیر از خود را بازنمایی کند خلاص کرده است. در طرحی که عبدالرضایی از منطق زمانی - مکانی ارائه می‌دهد، بازنمایی به واسطه‌ی تولید مدل‌های یک متن واقعی بدون احتیاج به اصل یا واقعیت آن ادامه می‌یابد. شاید بتوان گفت باعث تشکیک در مورد اصل

ارجاع می‌شود. چرا که هرمافرودیت از یک طرف از قید ارجاع به واقعیت رها می‌شود و از طرف دیگر در زندگی ما ریشه دوانده است. شاید به واقعیت شبیه سازی نشده و طبیعی اشاره نکند، اما تأثیرات بسیار واقعی دارد. به این معنا، می‌توان گفت علی به هیچ‌وجه در دنیای متن وانهاده نشده، بلکه ارتباط عمیقی با زندگی دارد.

هرمافرودیت تفکر رایج در ترتیب منطقی واقعیت و بازتولید آن را وارونه می‌کند. در نتیجه، تصاویر نه تنها با امر واقعی تلاقی می‌کنند، بلکه از آن پیشی می‌گیرند و آن را پیش‌بینی و جذب و تولید می‌کنند. خواننده‌ی هرمافرودیت مانند دوره‌گردی‌ست که غرق تماشای ویتترین‌هاست و می‌تواند از بین تجربه‌های متعددی که عبدالرضایی در اختیار او می‌گذارد دست به انتخاب بزند، اما در عین حال مجبور نیست هیچ دلبستگی شخصی خاصی به آن‌ها داشته باشد؛ چون علی عبدالرضایی همواره سعی می‌کند متن را از بنیان‌هایی به نام واقعیت و تألیف شخصی جدا کند.

شخصیت‌ها و تصاویر هرمافرودیت، در مقابل، یا در محاصره‌ی محیطی فرهیخته و بی‌طرف نیستند، بلکه به نظر می‌رسد آن‌ها در یک محیط پر ازدحام (که بعضی‌ها آن را تب‌آلود و سطحی و برخی دیگر نشاط آور

می‌دانند) برای جلب توجه ما با یکدیگر در حال نزاع دائمی هستند. در واقع بازنمایی‌ها تکثیر می‌شوند و با هم برخورد می‌کنند.

بر خلاف اکثر رمان‌ها که به پایان معینی می‌رسند، هرمافرودیت پروژه‌یی است که پایانی بر آن نمی‌توان متصور شد. ممکن است سال‌ها طول بکشد و بعضی به نظر می‌رسد قسمت‌های بعدی آن ضمن پخش قسمت‌های قبلی ساخته می‌شود و روابط در بطن داستان دامن پیچیده‌تر می‌شود. ماجرا در هرمافرودیت هیچ وقت حقیقتن پایان نمی‌یابد. هر قدر جلوتر می‌رویم جزئیات تازه‌یی در مورد حوادث قبلی داستان روشن می‌شود، اسرار بیش‌تری لو می‌رود و شخصیت‌های فراموش شده دوباره ظاهر می‌شوند تا برنامه‌ها و نقشه‌های داستانی را به هم بزنند، بخش‌های قبلی داستان دامن بازسازی و تجدید نظر می‌شوند و تا جایی که ممکن است نهایت استفاده از آن‌ها می‌شود تا بتوان حوادث غیر منتظره‌ی تازه‌یی به داستان افزود.

در هرمافرودیت، هر قسمت از قسمت‌های قبلی خود تأثیر می‌گیرد و بستر مناسبی برای حوادث جدید و گوناگون می‌شود. یک رویداد در یک قسمت می‌تواند چنان پیامدهایی داشته باشد که باعث شود داستان سال‌ها طول بکشد. با وجود این، عامل یک حادثه‌ی معین گاه ممکن است یک رشته‌ی بی‌انتهای وقایع قبلی و اغلب جزئی بوده باشد. به تعبیری، می‌توان

گفت قسمت‌های مختلف هرمافرودیت با هم ترکیب می‌شوند تا داستانی بی‌انتها خلق شود که بر خلاف بسیاری از آثار ادبی معمول، هیچ قسمت آن نمی‌خواهد به صورت یک موجودیت کامل و خود بسنده متجلی شود. بنابراین گرچه از یک لحاظ به نظر می‌رسد هرمافرودیت در دنیای جزیره مانند خود محبوس می‌شود، اما آن را می‌توان نمونه‌یی از پروژه‌های ذاتن باز به شمار آورد. پروژه‌یی که بخش‌ها و اجزای آن آماده‌ی تأثیر پذیری از خود و دیگران‌اند. چنان که هیچ شخصیتی در هرمافرودیت موجودیتی منزوی ندارد.

## خیانت به خنثایی

هرمافرودیت برای آن است که نه فقط دیالکتیک سکس، بلکه سکس به عنوان دیالکتیک تحقق یابد. هرمافرودیت، کار زبان روی خودش است: چنان که انگار باید سکس باشد تا زبان بر وجود زبان آگاهی یابد، به خود آید و با ناتمامی‌اش خود را تمام کند.

پایان نوشتن در هرمافرودیت نیست. هرمافرودیت حافظه‌ای است که منتقل می‌کند. نشانه می‌کشد، اما نشانی از خود به جا نمی‌گذارد، و همه‌ی آن چه

اجازه می‌دهد که بر اساس باقیمانده‌ها ردیابی کنیم و به آن برسیم به عنوان بیرونگی است، که به این عنوان هرگز نه ارائه می‌شود، نه تشکیل می‌یابد، نه در رابطه‌ی متحد کننده با یک حضور یا تمامیت حضور جمع‌آوری می‌شود.

به وسیله‌ی هرمافرودیت، بی‌تابیِ تن می‌کوشد که در سکسِ متن آرامش یابد، یعنی آنچه که تأیید می‌شود دیگر در یک رابطه‌ی متحد نمی‌گنجد. ما هیچ تصویری از غیاب سکس نداریم، نه طبعن به عنوان یک حضور، و نه حتا به عنوان انهدام آن چه مانع آن غیاب می‌شود حتا در شکل غیاب به خودیِ خود. انهدام تن، انهدام تأیید و آرزوی سکس، انهدام آن چه منهدم نشدنی است.

در هرمافرودیت سکس به آن مفهوم پیشی ناپذیر خود دست می‌یابد، آن چیزی را در خود می‌گنجاند که از هر سو از آن سرریز می‌شود و نمی‌توان از آن پیشی گرفت. هرمافرودیت زبان را به منشأ خود برمی‌گرداند، بر مبنای این زبان است که زمان اجراگری آغاز می‌شود و تا زمانی که فضا و زمان هرمافرودیتی ادامه دارد ادامه می‌یابد. هرمافرودیت حافظه‌های زمان را در درون خود دارد، حتا آنهایی را که با ظهور تن بیگانه‌اند. هرمافرودیت با خود و در خود رشدی بی‌پایان دارد که آن را همواره یکسان نگه نمی‌دارد.

هرمافروdit به معنای از هم پاشیدن تن نیست، هرچند که از هم پاشیدن به نوعی سرمنشا و ضد قانون سکس است. سکس غیاب ناغایی است که بر مبنای آن، هرمافروdit امر ممنوع و اندیشه‌ی ممنوعیت را خواندنی می‌کند و با در خود گرفتن تاریخ، خود را از این غیاب غایب می‌کند. هرمافروdit با تن در رابطه‌ی دیگرانگی است، و این عدم لذت نامتقارن متن نسبت به سکس را در زبان پنهان می‌کند.

سکس با هرمافروdit در رابطه‌ی دیگرانگی است و تن با قابلیت در خود گرفتن تاریخ، برقراری‌ی معنایی یا بی‌معنایی لذت را مرئی می‌کند. همین که بیرونگی‌ی تن سست می‌شود، با دعوت از نیروی اهریمنی‌ی زبان، سکس را پدید می‌آورد. هرمافروdit در بالاترین سطح به صورت بیرونگی‌ی مشروع و در پایین ترین سطح به صورت درونگی‌ی معنا ظاهر می‌شود. سکس همان متن است که بیرونگی‌ی تن را کنار گذاشته تا امکان ممنوعیت را مشخص کند. عدم مشروعیت ارضا که همواره نسبت به خود سرکش است، عدم قانونیت نامتقارن لذت نسبت به تن را در هرمافروdit پنهان می‌کند.

هرمافروdit پیشاپیش به خنثایی‌ی نوشتار خیانت می‌کند. تن در هرمافروdit اتحاد ما با هر لذتی را امضا می‌کند و دیگر سکس، دیگر خود

را به مثابه ی وجودی در محدوده ی امکان مطرح می کند. هرمافرودیت وسیله ی درک محدودیت نمی شود بلکه برای نزدیک شدن به نامحدود ضروری است، نامحدودیتی که فرا رفتنی است، اما چون فرا رفتنی است همیشه از آن فرارفته می شود.

تن در هرمافرودیت نوشته شده، یعنی که دوباره تحت حمایت متن قرار گرفته است. این نویسنش لذت که از همان آغاز هرمافرودیت را به عنوان تفاوت ثبت می کند، بر ویژگی ی خود بیرونگی ی لذت صحنه می گذارد. بیرونگی ای که در یک رابطه ی عدم تداوم همواره در حال شدن و همواره از خود به بیرون است.

هرمافرودیت از خود متمایز است، لذتش آن را جدا می کند، در آن واحد هم چیزی جز همین لذت نیست و هم، چون در آن تن حافظه می شود، چیز دیگری است آن چنان منفصل و جدا، آن چنان افشا کننده در این بیرون، که در این انفصالی که او خود را در آن نمایان می کند، به گسستی تازه، به شکستی تند و خشن اما انسانی جلوه می دهد. آن چه هرمافرودیت آغاز می کند جایگزینی ی یک بیرونگی ی محدود به جای یک بیرونگی ی بی محدود است، یعنی جایگزینی ی یک کمبود به جای یک غیاب و یک گسست به جای یک شکاف.

زبانِ هرمافرودیت در رابطه‌ی متقابل تسلط با خودش، با ساختار صرف و نحوی‌اش، ما را وارد رابطه‌های غیر مستقیم و مستقیمی می‌کند، رابطه‌هایی که سکس و سپس دیالکتیکی را تضمین می‌کنند که لذت به نوبه‌ی خود در آن محو می‌شود. این تن است که ما را از متن نجات می‌دهد، به این وسیله که زبان را مجبور می‌کند تا به طور غیرمستقیم از طریق گسست و متعددی بودن لذت عمل کند. نجاتی که ما را به دانستن، و از طریق میلِ دانستن، به لذت رهنمون می‌شود. هرمافرودیت ما را به ارضایی می‌رساند که با پنهان کردن میل از خودِ میل، آن را حفظ می‌کنیم.

سکس این چنین که نوشته می‌شود و نوشتن را تحمل می‌کند، به صورت سکسِ نوشتن در می‌آید، و به دلیلِ این تصمیم که قادر به گرا شدن نباشد به صورت ارضا درمی‌آید. هرمافرودیت لذتی است که از سکس فراتر می‌رود، محدوده‌ای است که عبور ناپذیری‌اش با عبور از آن آشکار می‌شود. هرمافرودیت به واسطه‌ی تجاوزی که بر مرجعیت آن مبتنی است، و جلب اقتداری که زیر بار لذت نمی‌رود، خود را از هر قطعیت و هر محتوایی رها می‌کند. و این شکل خالصی شمول‌ناپذیر را به خود می‌گیرد تا درونگی‌ی بازگشتی به خویش تن را ممکن سازد.

## حیثِ عایشه‌گی از اقتصاد

تولید از بُن و پیش گام تقاضا، عایشه‌گی را چنان بازمی‌نمایاند که حتا می‌توان انتظار به وجود آمدن شرایطی را داشت که براندازیِ خود او را امکان پذیر می‌سازد. هرمافرودیت دگرگونی در شرایط تولید را از همه‌ی حیطه‌های فرهنگ متجلی می‌سازد. عایشه‌گی با درهم تنیدگی و ادغام‌اش در بافت سنت، این همان است. خود این سنت، اصولن امری ست زنده و به

نحو غیرعادی دگرگونی‌پذیر. عبدالرضایی شیوه‌ی خاستگاهی‌یِ درهم‌تنیدگی یا ادغام متن در بافت سنت را در هرمافرودیت متجلی می‌سازد. این هاله‌مندی‌یِ شیوه در اثر، ارزش منحصر به فرد اصیل بر شالوده‌ی استوار است.

هرمافرودیت از رهگذر تفسیر ذهنیت به منزله‌ی مفهوم آیینی گسترش بیشتری یافت. با رو سوی درون داشتن ذهنیت، خود از شبکه‌ی مناسبات مبادله‌ای و ارزش‌های مبادله‌ای قدم بیرون می‌گذارد و وارد بُعد دیگری از وجود می‌شود. این گریز به نیرویی برای بی اعتبار کردن ارزش‌های بالفعل حاکم جامعه بدل می‌شود. یعنی در خلال جابجایی گرانگه‌گاه واقعیت‌یابی فردی، از قلمرو اصل کارآیی و انگیزه‌ی سودجویی، به قلمرو ذخایر درونی بشر: شور، اشتیاق، تخیل و وجدان.

هرمافرودیت خویش را در تاریخ درونی‌یِ تک تک افراد بر می‌سازد؛ تاریخ خاص خودشان که با هستی‌یِ اجتماعی‌شان یکسان نیست. تاریخ هرمافرودیت، تاریخ ویژه‌ی‌ست برساخته‌ی روبه‌رویی‌هاشان، شور و اشتیاق‌ها، لذت‌ها و دردهاشان، تجربه‌هایی که ضرورتن در وضعیت آن‌ها ریشه ندارد و از این منظر حتا فهم‌پذیر هم نیست. در این بُعد عایشه‌گی از حیث اقتصاد هرمافرودیت تعیین‌کننده و برسانده‌ی واقعیت تولید است.

کیفرخواست هرمافرودیت علیه واقعیت مستقر و یاری خواهی‌اش از نمود زیبا تمامن در بطن ابعادی نهفته است که در آن، عایشه‌گی از تعیین اجتماعی‌اش بر می‌گذرد و خود را از جهان پیشاپیش موجود گفتار و رفتار رهایی می‌بخشد، در حالی که حضور نفس‌گیرش را هم چنان حفظ می‌کند. به این ترتیب عبدالرضایی قلمرویی می‌آفریند که در آن انهدام و دگرگون‌سازی تجربه به شیوه‌ای فراخور، امکان‌پذیر می‌گردد. جهان شکل یافته از دست عایشه‌گی، به منزله‌ی واقعیتی بازشناختنی می‌شود که در واقعیت موجود سرکوفته و از ریخت افتاده شده است. این تجربه در وضعیت‌های حدی (عشق و مرگ، گناه و خطا، و هم‌چنین لذت و شادی و رضایت‌مندی) به اوج خود دست پیدا می‌کند. وضعیت‌هایی که به نام حقیقتی عادت‌نمی‌شده یا حتا به گوش نرسیده، واقعیت موجود را منهدم می‌سازند.

منطق درونی هرمافرودیت با حساسیتی که عقلانیت و حسانیت تجسد یافته در قالب نهادهای مسلط رابه‌چالش می‌طلبد به حد‌نهایی خود می‌رسد. تحت عایشه‌گی، هرمافرودیت والایش می‌یابد. والایش هرمافرودیت برساننده‌ی ایجابی‌ی زیبایی را تشکیل می‌دهد، با این حال زمان محملی است برای کارکرد انتقادی و سلبی‌ی متن. فراروی از واقعیت بی‌واسطه، عینیت شیء گشته‌ی واقعیت مستقر را در هم می‌شکند و بُعد جدیدی از تجربه را می‌گشاید: باز‌زایی ذهنیت عصیان‌گرانه. بنابراین بر پایه‌ی والایش زیبایی

شناختی، نوعی والایش زدایی در ادراک افراد رخ می‌دهد. نوعی بی‌اعتبار کردن هنجارها، نیازها و ارزش‌های مسلط. و به رغم ویژگی‌های ایجابیِ ایدئولوژیکی‌اش نیروی مخالف‌خوان باقی می‌ماند.

می‌توانیم عایشه‌گی را به مثابه‌ی استحاله‌ی یک محتوای موجود به یک کلیت خود بسنده تعریف کنیم. به این ترتیب عبدالرضایی از روند ثابت واقعیت بیرون می‌آید و به اهمیت حقیقتی از آن خود دست می‌یابد. استحاله‌ی زیبایی شناختی از رهگذر شکل دهیِ دوباره به زبان، ادراک و فهم دست یافتنی‌ست، تا به این ترتیب این سه بتوانند بود واقعیت را درنمود هرمافرودیت آشکار و فاش سازند.

عبدالرضایی واقعیت را ضمن متهم ساختن‌اش باز نمایی می‌کند. اصیل بودن هرمافرودیت نه به خاطر مزیت و حسن محتوایش و نه به خاطر شکل ناب‌اش بلکه از بابت آن محتوایی‌ست که بدل به شکل شده است. هرمافرودیت نه آگاهی کاذب یا پندار صرف، بلکه تولیدکننده‌ی نوعی آگاهی مخالف‌خوان است: نفی ذهن واقع‌گرا - سازش‌گر.

حقیقت عبدالرضایی، در قدرت او برای در هم شکستن تک‌آواییِ واقعیت تثبیت شده و تعریف آن‌چه واقعی‌ست، نهفته است. در متن این

گسست که دستاورد زیبایی شناختی هرمافرودیت است، عایشه گی واقعیتِ تجلی می‌شود.

هرمافرودیت پای‌بند است به نوعی رهایی‌بخشی حسانیت، تخیل و خرد در تمامیِ ذهنیت و عینیت. استحاله‌ی زیبایی شناختی هرمافرودیت محملی می‌شود برای بازشناخت و کیف‌خواست. هرمافرودیت مستلزم درجه‌ای از خودمختاری‌ست که هنر را از چنگ قدرت گیج‌کننده‌ی وضع موجود به در می‌آورد و آن را برای بیان حقیقت از آن خودش، آزاد می‌گذارد. هرمافرودیت اثری‌ست از آن اصلِ واقعیتی دیگر، از آن بیگانه‌سازی؛ و عبدالرضایی در مقام بیگانه‌سازی‌ست که می‌تواند نوعی کارکردِ شناختی را محقق سازد: علی‌حقیقی را هم‌سانی می‌کند که در هیچ زبان دیگری هم‌سانش پذیر نیستند؛ نقض می‌کند.

هرمافرودیت برخاسته از قدرت شکل زیبایی شناختی‌ست: قدرتی برای آشکار کردن سرنوشت، راز زدایی از نیرو. قدرت شناخت که در قلمرو ناآزادی، آزادی و رضایت مندی از آن فرد می‌سازد. تأثیر گذاریِ دوسویه‌ی میان تصدیق و کیف‌خواست علیه آن چه هست.

هرمافروودیت به منزله‌ی نیرویی که ذاتن خودمختار و نفی‌کننده است، ناقض آن برداشتی ست که اصل را واجد کارکردی تأییدگر-ایدئولوژیک می‌داند که ذاتن وابسته است. کار هرمافروودیت بر حذرداشتن از آگاهی‌ی شادِ کنشِ رادیکال است. گسیختن از فرایند تولید، بدل به پناهگاه و دیدگاه، مرتفعی می‌شود که از آن جا می‌توان واقعیت استقرار یافته به دست سلطه را مردود شمرد. سنجه‌ی سرشت هرمافروودیت در خود اثر به مثابه یک کل داده شده است: در آن چه می‌گویند و در چگونگی گفتن‌اش.

## دری که به رویم بسته‌ست همان باز است

«جنگ جنگ تا پیروزی» با کنش نوشتن متقارن است. اگر جنگ چنین در شعر عبدالرضایی به نمایش درآمده، از این روست که تصادفِ زمان پریشی به جایی رسیده که دیگر می‌تواند امکانی بنیادین را پیش کشد و منطقی را درهم ریزد، منطقی که تصادف‌ها را تصادف می‌خواهد. این منطق تازه در عین حال زمان پریشیِ ساختار را به جایی نیندیشیدنی پرتاب می‌کند. جنگ جنگ تا پیروزی یک تصادف است، تصادفی که ظهورِ اتفاقی

و پیش‌بینی ناپذیرش نازدودنی ست، فراتر از همانی ست که می‌تواند باشد، هست. تا این‌نا به هنگامی شکل‌گیرد باید نظامی از نظم‌ها مانع بسازند؛ و باید زنده‌گی‌های بسته و تداوم‌های زمانی ناهمگن پراکنده شوند.

جنگ جنگ تا پیروزی مؤثر امر پیوسته‌گی است (پیوسته‌گی را عمدن در معنای بی طرف آن به کار گرفته‌ام و هیچ نوع قطعیت، چه چندگانه و چه دیالکتیکی درباره‌ی آن مصداق ندارد). علی‌الرضایی در این شعر، فضایی ساخته که در آن هیچ زبانی برای دیگری مانع نیست و زبان‌ها در آن در گردش‌اند (با حفظ معنای مدور عبارت). شعر عبدالرضایی فضایی ست که هیچ زبانی را در بیرون و در امان نمی‌گذارد و هیچ یک از سوژه‌های کنش گفتاری را در موقعیت اعتراف‌گیرنده و رمز‌گشا قرار نمی‌دهد.

شاعر «جنگ جنگ تا پیروزی» جنگ را به یک پنداره‌ی غیر قابل بیان یا به یک مدلول نام‌ناپذیر باز نمی‌گرداند بلکه با طرح زنجیره‌ی آشفته‌گی‌ها و تداخل‌ها متنوع‌اش می‌کند. نوستالژی عبدالرضایی تفاوتی را بنیان می‌گذارد که به منزله‌ی آن جنگ تفاوت قابل تکرار می‌شود. برای شعر هم همین اتفاق می‌افتد، یعنی میان متنی‌ای که در بطن جنگ جنگ تا پیروزی گسترده است چون خود نیز میان متن دیگری ست در جست و جوی منشأها و متأثرات با ارضای پیوسته‌گی و فرزندگی یکسان نیست. عبدالرضایی بدون اذن

پدر، جنگ را با یک چندگانه‌ی شیطانی مقارن می‌کند و با بازسازیِ میان متن، وراثت حادثه را برکنار می‌کند.

در جنگ جنگ تا پیروزی نه آشکار ساختنی در نظر است و نه ثبت سوژه‌ای در زبان؛ مسئله خلق فضاییست که در آن سوژه‌ی نویسا مدام از محدوده‌هایش فرا رود. عبدالرضایی با این شعر همواره در حال وارونه کردن و فرا رفتن از قاعده‌نامندی‌ست که بر مبنای آن بازی می‌کند. به نظر می‌رسد جنگ به دلیل تاریخی که خود را با آن امکان پذیر می‌کند، در معرض فراموشی و واپس زدگی قرار دارد؛ اما شعر عبدالرضایی بازسازیِ ساده انگارانه‌ئی نیست که از دست دوم به منزله‌ی منفعل ساخته شده باشد، بلکه وارد کردنی دوباره در جدیدی از تعمیم و تغییر است. حتا در ذات خود چنان است که ممکن نیست فراموش شود.

آن چه از کنش این شعر آغاز و مشتق می‌شود جنگیست که از رمزگذاریِ پس‌نگر دور و دگرگون می‌سازد. جنگ جنگ تا پیروزی با فراموشی غیر اتفاقی‌اش و بازنگری در برهنه‌گی‌اش به خلأئی اشاره می‌کند که فراموشی آن را از سر خود باز یا پنهان کرده و تاریخ را با کمالی ساخته‌گی تحقق یافته می‌خواهد. دقیقن از این جاست که بازیِ پیوسته‌گیِ عبدالرضایی در شعر آغاز می‌شود و با بازوطن یابی در زبان، تأثیر به تصویر

و استعاره و معنا را سرپرستی می‌کند. پس جنگی که توسط او از بی وطنی می‌گذرد دیگر به یک زبان معنایی مطلق تعلق ندارد، و شعرش هم‌چون معنایی که از خط زبان می‌گذرد با کندن از معنا بر معنا غلبه می‌کند و گونه‌ای سیالی گزاره را می‌گذارد که ارزش روایت را به خود حادده بازگرداند.

جنگ جنگ تا پیروزی عبدالرضایی در آستانه‌ی شدت و تراکم تبدیل شده است به شدن، و با واگذاری دلالت‌ها و نشان‌گذاری‌ها دست به توزیع موقعیت‌ها می‌زند. شاعر در تداوم درد و شدت‌های وارونه شونده، قدغن را بی‌وطن کرده است. حالا مسئله بر سر شدن است که حداکثر عاشقی در فراموشی‌ست. پس دلالت‌های این شعر با یک شدت‌گیری همگانی همراه می‌شود و با فراشدی اندوهبار تاریخ را در جا و به جا می‌لرزاند.

## غیاب‌هایِ حاضر

با «من در خطرناک زندگی می‌کردم» شعر به عنوان رابطه‌یی در گذرنده از مرزهای هستی‌شناسانه جلوه‌گر می‌شود. این رابطه‌ی مرز شکنانه در نوشتار عبدالرضایی موجب ایجاد نوعی تغییر پذیری سیال می‌شود، چنان‌که صورتی غیر مستقیم از این موقعیت گفتمانی به خوانش‌هایی حتماً متناقض قابل انتقال است. و هم، سویی‌اکیدن واقعی از ایجاد رابطه‌ی شهوانی با متنت در انگیزش جنسی زبان جاری شده است. در تمامیت ناتمام علی‌های

خطرناک اراده‌ی تخریب گسترده‌ی جریان دارد که تن سیاسی، تن معرفتی و روان فردی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. عبدالرضایی با «من در خطرناک...» حلول را اساسن به حال تعلیق درآورده و امکانات چندگویانه‌ی انحراف ارجاعی را عرضه می‌کند. این گونه پراکنش‌های پادنهاده در راستای ایجاد تفرق‌های گسترده در شعر هشتاد عمل می‌کنند. از این رو عبدالرضایی در اشاره به توانایی ذهن برای تعمیم بخشیدن به خود در قالب مداخله‌هایی در خود و از خود نگر، خطرناک را به وارونگی‌ی ناخودآگاهی مفلوظ در اعماق ارتعاش می‌کشاند.

«من در خطرناک زندگی می‌کردم» با گفتمانی مبتنی بر غیاب‌ها و شکاف‌ها، به دنبال آشوبی ست که در زیر پندار انسجام متن قرار دارد. «من در خطرناک...» عبدالرضایی از معناهایی که حذف یا سرکوب می‌کند ساخته می‌شود؛ در شعر او آن چه که متن متعلق به خود نمی‌داند و پس می‌زند تعیین کننده‌ی معنای متن است. او چیزهایی را که شعر تظاهر می‌کند به آن‌ها نیازی ندارد برجسته می‌کند و به دنبال غیاب‌های حاضر است. در «من در خطرناک...»، علی عبدالرضایی پنداری ست که سرکوب تناقض‌های درونی باعث ایجاد او می‌شود. او خود شکنی‌ی متن‌اش را با استفاده از گسیخته‌گی‌هایی که در درون خود آن‌ها به کمین نشسته تشویق می‌کند. «من در خطرناک...» هم به واسطه‌ی یک عبدالرضایی موجودیت پیدا می‌کند که او را نسبت به خود بیگانه می‌داند.

علی‌های خطرناک همان قدر که محصول انگیزش دوگانه‌ی قدرت به لذت یا لذت به قدرت هستند از در خود نگری‌ی عبدالرضایی هم تأثیر می‌پذیرند و راه‌هایی برای مقاومت پیدا می‌کنند.

«من در خطرناک زندگی می‌کردم» با حرکت از اقتصاد نویسیش به سوی اقتصاد لیبیدویی وجه تازه‌یی از میل در زبان هشتاد را وارد شعر می‌کند که در آن به جای فقدان یا منع، آرایش و نشرِ شدت‌ها مطرح است. در این حالت، عبدالرضایی کنش و استعلایی از گفتار جنسی را حول محور وانمودگری مضاعف می‌کند. پس سکسِ «من در خطرناک...» وجود دومی هم یافته و افسون‌کنندگی‌ی یک رابطه‌ی ارجاع از دست رفته را به خود می‌گیرد. از این منظر است که چرخش ناگهانی‌ی تازه‌یی را با عبدالرضایی در شعر هشتاد درک می‌کنم که باز فرآوری‌ی خویش تن به مثابه‌ی امری واقعی، خود به حیطة‌ی حاد واقعیت افتاده و محو می‌شود.

«من در خطرناک زندگی می‌کردم» درک واقع بینانه از نهایتِ عدم انسجام و بیگانگی را با تحمل گشاده رویانه و تضعیف جدیت سازمانی تلفیق می‌کند. در نتیجه‌ی همین متکثر سازی‌ی گفتمانی ست که مرکزیت موجود در روایت تاریخی و روایت داستانی متلاشی می‌شود، حاشیه‌ها و کناره‌ها ارزش تازه‌یی کسب می‌کنند، و برون مرکزها - هم بیرون از مرکزها و هم از مرکز بیرون شده‌ها - مورد توجه قرار می‌گیرند.

عبدالرضایی با برجسته سازیِ درهم تنیدگیِ بینامتنیِ گفتمان ها، تصور منسجم از اصیل را مورد استفاده و سؤ استفاده قرار داده سپس به چالش می کشد. در شعر او کل فرض متن به عنوان یک ذات مستقل و دارای معنایی ذاتی به پرسش کشیده می شود. «من در خطرناک...» به جای رابطه‌ی چالش بار مؤلف-متن، رابطه‌ی چالش بار خواننده-متن را قرار می دهد و به این وسیله تمرکز بر ایده‌ی فرآوردگیِ متنی را جایگزین بر فرض سوژه می کند.

حاصل شعر عبدالرضایی در اکنون هشتاد هم، گسستی از هر زمینه‌ی مفروض و ایجاد بی نهایت زمینه‌های تازه به شیوه‌ی تحدید ناپذیر خواهد بود. گذرا بودن خود خواسته‌ی این رسوخ متنی متکی بر ناگزیرِ رویه‌های گفتمانی است. به گونه‌ی که «من در خطرناک زندگی می کردم» بنیان مرکز زوده‌ی فوق العاده‌ی برای زبان و متنیت شعر مهیا کرده است.

## در وضعیتِ سینما

در صحنه‌ای از فیلم به یاد ماندنی نوستالژی اثر آندره تارکوفسکی، یکی از قهرمانان داستان در استخری ایستاده و آب به زحمت تا بالای کفش‌هایش می‌رسد. باد می‌آید و او شمع روشنی در دست دارد و تلاش می‌کند با گام‌هایی آهسته طول استخر را طی کند بی آن‌که شمع خاموش شود. این صحنه که یاد آور گام زدن مسیح بر دریاست بی گمان به توهم دست یافتن

به حقیقت نهایی نیز اشاره دارد. در صحنه ی دیگری از صحنه‌های نوستالژی یکی دیگر از شخصیت های فیلم ( مسیحی دیگر) - که بسیاری دیوانه‌اش می‌پندارند - بر بالای مجسمه‌ای قدیمی می‌ایستد ، بیانیه‌ای پراکنده و از هم گسیخته می‌خواند و سپس خودش را به آتش می‌کشد. پایین مجسمه، در خیابان جای جای کسانی ایستاده‌اند که حضور و نگاهشان گهگاه یاد آور اطرافیان و تماشاچسانی است که به تماشای مصلوب شدن مسیح آمده بودند. با این همه نه مسیح ها، نه آن حقیقت، نه آن مرگ و نه آن تماشاگران، هیچ کدام استعاره‌های مسیح و حقیقتش و مرگش و دوستان و دشمنانش نیستند. در واقع به خاطر این استعاره نبودن ، بیننده ناگهان با دنیایی مواجه می شود که در آن یقین های پیشین متروک شده اند و دانشی که بر اساس آن یقین ها شکل گرفته بود نیز به یکباره کار آبی خود را از دست داده است. همه چیز را باید دوباره آغاز کرد. روابط عناصر مختلف این دنیای به ظاهر درهم ریخته را باید دوباره تعریف کرد. دانسته‌های پیشین را باید مورد نقد قرار داد و سپس یا به تمامی دورشان ریخت و یا گوشه‌های قابل استفاده‌شان را مشخص کرد و به حیطه‌ی دانسته‌های نوین منتقل کرد.

اما گفتن و نوشتن در باره‌ی این نوین‌ها نیز ساختارهایی و واژه‌هایی دیگرگونه می‌خواهد چرا که این گفته‌ها و نوشته‌ها نه تنها می‌بایستی مبین این جهان باشند بلکه می‌بایست بار مفاهیم پیشین را بر دوش نداشته باشند و

این خود دشواری بزرگی است. علاوه بر این، متفاوت بودن بنیادین این جهان نوین ناگزیر هر گوشه‌ای را و هر تکه‌ای را به موضوعی قابل بحث بدل می‌کند و بنابراین امکان برخوردی جامع را، حداقل در ابتدای کار به گونه‌ای قطعی از میان می‌برد.

به اعتقاد من بسیاری از شعرهای علی عبدالرضایی در ادبیات فارسی نوین نمونه‌های گسستگی قطعی با شیوه‌های پیشین‌اند و بنابراین نمایشگر جهانی که در وهله‌ی اول آشفتگی اش - از نقطه نظر عدم پذیرش روابط آشنا میان عناصرش، دست کمی از آشفتگی جهان تارکوفسکی ندارد.

شینما با کنار گذاشتن اهرم‌های بارها به کار گرفته شده، رابطه‌ی مستقیم و خطی میان متن و زمینه را به رابطه‌ای گفتمانی تبدیل می‌کند. منظور من از گفتمان در اینجا مجموعه عناصری است که از یک طرف وجود روابطی میان دو هستی را تعریف می‌کند و از طرف دیگر بر عدم سیستماتیک بودن این مجموعه روابط تاکید می‌ورزد. با توجه به چنین رابطه‌ی گفتمانی‌ئی، شینما از یک طرف توانایی آن را می‌یابد که حتا مستقیم‌ن به مسایل جامعه پردازد و از طرف دیگر استقلال خود را آنچنان حفظ کند که به انعکاس ساده و حتا پیچیده‌ی فرا متن بدل نشود.

شینما می‌تواند به سادگی مورد بررسی‌هایی سنتی قرار گیرد اما در عین حال به خاطر وجود رابطه‌ی سیال میان متن و زمینه در درونش، به سادگی خصلت تقلیل‌گرایانه و کلن ناکافی بودن هر گونه شیوه‌ی برخوردی را که متکی بر پیش فرض وجود رابطه‌ای خطی میان متن و فرامتن باشد نشان می‌دهد. چنین برخوردی آن چنان در سطح باقی می‌ماند که منتقد فورن ناکافی بودن زبانی را که از حیطه‌ای غیر ادبی به عاریت گرفته شده است درک می‌کند.

عدم کاربرد چنین برخوردهایی به دشواری کار نقد آثار عبدالرضایی اشاره دارد. در عین حال اما نشانه‌ی مثبتی است مبنی بر آن که با اثری سر و کار داریم که از چنان وجوه و لایه‌های متعددی برخوردار است که تن به برخوردهای تک محصولی نمی‌دهد. در مورد شینما به نظر من یکی از بهترین شیوه‌های برخورد این است که در درون فضا و محیط آن قرار بگیریم و پروسه‌ی نقد را به حدی زیاد به پروسه‌ی شناخت عناصر این دنیای به غایت فردی تبدیل کنیم.

برای درک این درون و نتیجتن بیرون، از زمان آغاز کنیم. شینما زمان خاص خودش را دارد به این معنا که لزومن در قیاس با زمان مرسوم نبایستی تعریف شود و بسیاری اوقات نمی‌تواند تعریف بشود. درست است که اشاره

به حوادثی واقعی خواننده را به زمان‌هایی واقعی رجوع می‌دهد اما عناصر دیگری در سینما وجود دارند که این ارجاعات را از مسیر اصلی‌شان منحرف می‌کنند. البته بازی با زمان نکته‌ی تازه‌ای نیست و بسیاری از ابتدای کار نوشتن تا به امروز، به شیوه‌های مختلف یا به بی‌زمان ساختن روی آورده‌اند و یا حداقل در واقعیت متن به نارسایی‌های زمان خطی اشاره کرده‌اند. آنچه که به این مقوله در مورد سینما اهمیت بیشتری می‌بخشد این است که این شیوه وجهی از مجموعه عناصری است که در کنار هم فضایی واقعی-داستانی به وجود می‌آورند که خواننده می‌تواند در درونش به مسایل مختلف بپردازد. برای روشن تر شدن مطلب از قیاسی استفاده می‌کنم. گفته می‌شود یکی از مهم‌ترین شوک‌هایی که به انسان تاریخی وارد شد شکل‌گیری و اعلام موجودیت روان‌شناسی به مثابه‌ی یک چهارچوب نوین و قابل اتکا برای تحلیل و بررسی بسیاری مسایل بود. انسانی که آموخته بود و پذیرفته بود که مسایل را در چهارچوب علوم آن دوران و از طریق کارکردهای عقلانی خاص مورد بررسی و تحلیل قرار دهد یکباره با عالم جدیدی مواجه شد که هر گونه کارکردی در آن آشنایی تام و تمام با اصول و مبانی آن محیط را می‌طلبید. در واقع وقتی بیماری وارد مطب یک روان‌پزشک می‌شود و دشواری‌هایش را با او در میان می‌گذارد، انتظار دارد به درستی که این معضلات در چهارچوب روان‌شناسانه و از طریق اصول و موازین مشخص روان‌شناسی مورد بررسی قرار گیرند و نه بر مبنای موازین جامعه‌شناسانه و

اقتصادی و سیاسی و... حتماً اگر ظاهر مسائل، اجتماعی، سیاسی و یا اقتصادی و... باشد.

به نظر من شعرهای عبدالرضایی در چهارچوب گرایش قرار دارند که شوک مشابهی در جهان شعر فارسی به وجود آورده‌اند. این گرایش در شکل بخشیدن به آزمایشگاهی ادبی برای بررسی و تحلیل و گفتن در باره‌ی مسایل مختلف کاملن موفق بوده و بی تردید این مهم ترین دستاورد این آثار است. گفته شده است که ادبیات محملی است که از طریق آن تجربه‌هایی به خواننده منتقل می‌شود. این بحث که در وسیع ترین معنایش نیز ناقص است کماکان گوشه‌ای از واقعیت را در بر دارد. در مورد سینما این تجربه‌های انتقالی بیش از هر چیز مبین این نکته‌اند که برخورد به جهان و مسائلیش می‌تواند در جهانی ادبی صورت بگیرد و در این جهان چیزها واقعیت دیگرگونه ای دارند، روابطشان با یکدیگر متفاوت است و نتایجشان لزومن و مستقیم قابل ترجمه به زبان حوزه‌ها نیست. از این نگاه، و اگر تاریخ شعر پس از شاملوی ایران را مجموعه ای از تلاش‌هایی بدانیم که در راه شکل بخشیدن به جهان ادبی متفاوتی هستند، سینمای عبدالرضایی مشروعیت این تلاش‌ها را به گونه ای خلاق تضمین می‌کند.

علی عبدالرضایی با به کار بردن زبان شینما البته اهداف متفاوتی را دنبال می‌کند. آن‌چه که مورد نظر من است این است که او از این طریق موفق می‌شود از گونه‌ای تکنیک فاصله‌گذاری استفاده کند که نتیجه‌اش ارائه‌ی متفاوتی قطعی میان واقعیت مرسوم و واقعیت روایی است. گرفتن گوشه‌ای از واقعیت مرسوم و سپس متحول کردنش از طریق اغراق‌های زبانی، سمبلیک و محتوایی و نتیجتاً دست‌یابی به واقعیتی ادبی همواره رایج بوده است. آن‌چه که شینما را جالب می‌کند اولن تکنیک‌های نامشخصی است که عبدالرضایی مورد استفاده قرار می‌دهد و در واقع در چهارچوب واقعیت ادبی کلی، واقعیت شعری / فردی خودش را شکل می‌دهد و ثانیین رابطه‌ای که این واقعیت شعری / فردی با واقعیت مرسوم دارد.

از طریق توصیف دنیایی شعری / فردی است که عبدالرضایی بدون آن که مستقیم در باره‌ی خود بگوید خود را می‌شناساند و یا به تحلیل ادبی خود می‌پردازد. در عین حال باید اشاره کرد که گفتن از این همه غیر طبیعی‌ها به منظور شکل بخشیدن به یک سیستم دوآلیستی طبیعی - غیر طبیعی نیست، بلکه صرفن به منظور پیچیده کردن تم‌ها و موتیف‌های مختلف شینماست. در واقع به نظر می‌رسد شاعر / راوی با دگرگون کردن قطب‌های سنتی سیستم‌های دوگانه، نارسایی تحلیل از طریق این سیستم‌ها را به نمایش گذاشته است. دقیقن به این دلیل است که به نظر من مهم‌ترین

دستاورد شینما و بسیاری دیگر از شعرهای عبدالرضایی، به وجود آوردن آزمایشگاهیست که در آن تحلیل ادبی، در هر مقوله‌ای می‌تواند صورت بگیرد و شاعر با انتقال این امکان به خواننده نه فقط امکانات او را در تأویل شینما افزایش می‌دهد بلکه به امکان کاربرد چنین شیوه‌ای در خارج از فضای شینما - در چهارچوب های ذهنی / ادبی خوانندگان - اشاره می‌کند.

تأکید شینما بر حضور هم زمان فضاهای متنوع، خواننده را ناگزیر می‌کند در پروسه‌ی خواندن و اندیشیدن به آن، در چهارچوب واقعیت ادبی خلق شده بماند و از ساختارهای شکل گرفته در درون آن، به منظور ابزار اندیشیدن و تحلیل ادبی استفاده کند. چنین شرایطی کار ناقد را - به ویژه زمانی که چگونگی تحلیل ادبی را در شینما در نظر دارد - دشوار می‌کند چرا که زبان گفتگو در باره‌ی شینما می‌بایستی زبان خاص این محیط ادبی مشخص باشد و چنین زبانی نمی‌تواند به سادگی با حیطه‌های ماورا متنی رابطه برقرار کند. در حقیقت این امر نوعی تداوم در آثار عبدالرضایی را به نمایش می‌گذارد چرا که هدف او به ویژه در شینما ارائه‌ی تفسیر و تاویلی از شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... نیست. در عین حال این امر به معنای آن نیست که نمی‌توان چنین تفسیر و تأویل‌هایی از شینما استخراج کرد. کاملن بر عکس، بارور بودن واقعیت ادبی خلق شده و سرشاری این واقعیت از سوره‌ها و مقولات مختلف، امکانات بی‌شماری برای برخوردهای دیگرگونه فراهم می‌آورد. به عنوان مثال در بررسی شینما می‌توان از جایگاه خاطره

گفت، می توان از رابطه‌ی میان دید و دانستن گفت، می توان حتا تلاش کرد و تأویل شاعر را از واقعه‌ی جنگ به دست داد ، ... اما و کماکان به اعتقاد من، بنیانی ترین دستاورد شینما و موفقیتش در خلق واقعیتی کاملن ادبی ست و گفتن در باره‌ی این دستاورد است که زبانی می‌طلبد که به سادگی قابلیت تعمیم به حیطه‌های دیگر را ندارد. این نکته می‌بایستی نقطه‌ی قوتی محسوب شود چون نشان می‌دهد که عبدالرضایی با وقوف کامل بر این امر عمل می‌کند که ادبیات قرار نیست ابزار سایر حیطه‌های فرا متنی مانند جامعه شناسی، علوم سیاسی و غیره باشد و شینما نیز قرار نیست به نتایجی دست یابد که به طور مستقیم قابل ترجمه به زبان حیطه‌های دیگر باشد.

## Tehlikeli Yaşamın Dilsel Durumu

Ali Abdolrezaei nin şiiri tehlikeli yaşamın dilsel durumudur. Bu şiirin en sonunda kelimeye dayandığı bir kan ve anlayış var. O iktidar dilinin tahakkümünden kurtararak kendinde doğrulanan bir olguyu durumuna getirir. Verili gerçekliği paranteze alır, yapıştırılmış anlamlardan soyar, yeniden anlamlandırır. Bu, dünyayı

(eşyayı, insanı, olguyu, süreci , tarihi) anlama/ anlamlandırma ve oradan varoluşu dayanılır bakımından en ileri insanî eylemlilik olduğunu söylemek bile fazla.

**Abdolrezaei** nin anlamlandırma sürecinde elindeki biricik malzeme Dil' dir. İktidarı önce dil dizgesinde bozar. Tebliğ eden değil, anlamaya çalışan bir epistemolojik süreçtir bu. Dildeki gösterge düzeneğini tahrip etmek üzere sözcük ilişkilerini yeniden kurar, imge olanağıyla gerçeklediği bağlaşıklık alamında yeni bir bilgibiçimi oluşturur. Bütün şiirsel öğeleri bunun için eşgüdümle örgütler, biçimler ve dili kendi mülkiyetine alır.

**Abdolrezaei** nin şiiri dilsel bir kurgudur ; yapılan bir şeydir ve kısa kesitlerde kendiliğinden gibi gözükən süreçlerde bile, bilincin / sezginin / deneyimin / bilinçaltı düzeylerin / tarihselin / toplumsalın yönlendirici denetimi, etkisi, izi vardır. Hele şiirin yapısına dönük uzun çalışma sırasında hiçbir şey kendiliğinden değildir. Kimi durumlarda beklenmedik hız kazanan süreçlerin bile

berisindeki zihinsel hazırlık, bazen **Abdolrezaei** nin bile ayırđına varamadığı biçimde işler, işlemiştir. İmgesel düzeneğın bütünlüklü işleyişı, sözcük ilintileri, anlamsal / sessel ritmik yapılanma, şiir cümlecigi / dize kurgusundaki işlevsellik ve sonuçta ayak basılan anlamlandırma eşığı, yapılan işın irade boyutunu vurgular.

Bu bilgi, anlamlandırmanın diyalektik sarmalında dönüşmüş, biricik ve ilk kez kılınarak estetize edilmiş durumda okura sunulur. Bu bildirişimin yapılanışı elbette başka disiplinlerce çözümlenebilir ; yani konu dili çözümlmek üzere bir üstdil içinden konuşulabilir. Ancak, Dil'in Söz'e dönüştüğü her kertede öteki vardır : Söz, dilin gerçekleşmesidir ve somut olmasa da bir alımlayıcıya yöneliktir.

**Abdolrezaei** nin şiirinde yazınsal bir kendilik ya da varlık, özneler arası ve toplumsal ilişkiler düzeyinde gerçekleşir. Bu nedenle onu ne anlamdan ne de geniş anlamda bir bildiriden soyutlayabilir. Bir toplumsal ilişkiyi biçimleyen

dilsel / ideolojik işleyişi benimseyebilir, yadsıyabilir, eleştirebilir; ama onu yok sayamaz. Bu ne demektir ? Dil'in kendisi bir toplumsal olgu ise ve onu gerçekleyen söz özneler arası bir bildirişim sağlıyorsa, verili mantığın ve anlamlandırma düzeyinin ne kadar dışına çıksa da, **Abdolrezaei** nin şiiri de dilsel / toplumsal bir olgudur ve kendi gerçekliğini bildirir. O öncelikle bu kılıfı yırtmıştır. Her durumda gerçekliğin anlamlandırılması, kurgulanması ve sonuçta iletilmesi için biricik olanak Dil' dir ; onun toplumsallığı, bildirişim işlevi ve dizge içi/ dışı anlam bağıntısı bir an bile gözden kaçırılmamalıdır. Fetişleştirilen her şey gibi , fetişleştirilen dil de önce kendini boşaltır; yani insanın evrenini saçma kılar.

**Abdolrezaei** dil' e bağışladığı bütün sıfatlar, bir aşkınlaştırma çabasıdır ve poetik örgünün birçok kertesinde tökezler. Oysa dile kendiliğindenlik verme çabasında bile bilinçlilik vardır. Dil'i aşma çabası , verili anlamı kırma, iktidarın / tahakkümün dile çökelttiği

ideolojik vargıları açığa çıkarma iradesi bütünüyle iletişimsel bir amaçlılığın altını çizer . Bu amaçlılığın verili dizge iktidarınca şizofrenik bulunmasının yeterince anlaşılır nedenleri vardır.

**Abdolrezaei** bu bağlamda bir benzetme olanağı verir ama benzetmenin sorumluluk sınırlarını gözetmek koşuluyla. Dil'e ve anlama ilişkin poetik yüzleşmeye dayanmayan ve şiirin dilsel, kurgusal, toplumsal bir yapı olduğunu, dolayısıyla toplumsal dolayımını karartan nice deneyimler, sıradan bir yaşam bilgisi olarak anımsanabilir. Öte yandan, gerçekten de bir yaratıcı iradenin bunları deneyimleyerek dizge dışı süreçlere giriş- çıkış yapması elbette bir olanak.

Demek ki **Abdolrezaei**, dilin tehlekelerini yazır. Anlamlandırma sancısı, dilinin verili kullanımını bozdu. Dil yalnızca anlam ileten değil, anlam kuran bir dizgedir. Bütün iktidar ilişkileri, bütün epistemik manipölasyonlar dil üzerinden, onun olanakları içinden yapılıyor.

**Abdolrezaei** bunu kırmak üzere eşîğden başlayarak dilin masumiyetini geri vermeye çalışıyor. Dil de her türlü iktidar tahakkümünden kurtuluyor ve imgesel düzeneden bakir anlamlara sızıyor. Tam bu noktada, ipin ucunu kaçırmamak için anımsayalım : **Abdolrezaei** nin şiiiri, toplumsal bir kategoridir ve değişik kullanımlarda bildirişim sağlar. Bu hatta aşkınılaştırılmadan konuşulmalı, açılmalıdır.

**Abdolrezaei** bilginin kendi üzerine dönük bir olanağı için paranteze alma kavramını geliştirir. Bunun, bütün hazır bilgilerin dışına çıkmayı amaçladığı söylenebilir ki , buradan başlayarak şiiirin ve şiiirde dil kullanımının eşîğine basıyoruz. **Abdolrezaei** bir başlangıç kertesi olarak, aşkın olmayan (kendinde doğrulanan) bir olgu arar ve düşünme kavramının altını çizer. Düşünme ‘ nin kendisi şüphesizdir, yani içkindir. Kendinden başka hiçbir şeyi göstermediği, kendi dışında hiçbir şeyi kastetmediği ve burada kastedilen şey de tam olarak kendi halinde verilmiş olduğu için kuşku

dışı sayılır. Bildirisi kendi üzerinde odaklanmayan hiçbir yazınsal cümle yoktur.

**Abdolrezaei** nin şiirinde anlam kendi üzerinde odaklanmıştır, dışarıdan doğrulanmaz, kendinden başkasını göstermez. Kısaca : Şiirin kendisi bir olgu olarak için ‘dir ve onu aşkınlaştırma (kendisini göremeyen duruma sokma) çabaları, eğer bir bilgisizliği örtme amacını gütmüyorsa, çağdaş veriler karşısında çocukçadır ve en iyi niyetle, zarar verebilecek bir oyundur, gereksiz bir retoriktir.

**Abdolrezaei** artık tam bir entelektüel uğraş olmuştur : Okuyan, izleyen, anlamaya çalışan, dönüştürmeye uğraşan, belki fazlasıyla kırgın / yorgun ama kesinlikle “ safra “ olmayan, kemirmeyen, saldırgan olmayan ama savunan, bunun için gerekli donanıma talip bir şair portresi çiziyorum.

Ali Abdolrezaei nin yazılan her şiiri, yeni bir anlamlandırma olanağı halinde şimdiyi ve geçmişini sorguluyor; sürekli yeniden yapılanan bir geçmiş karşısında şimdiye dair her eşik bir uçurum. Bütün basitliği, sıradanlığı, yanlışlığı, eşsizliği, biricikliği ve lanetiyle, saçmalığıyla kendi hayatımız. Şiirin asitine yatırıp sonucu merakla beklediğimiz o kurtlanmış meşin! Ötekileşmek, ötekini " ben " kılabilmek, bin bir sözle ve söylemlerle kirletilmiş dil'de bakır bir çılgın deliği açabilmek, paramparça bir aynada kendi yüzünü biçimlemeye çalışmak ve...pes!

## Sikiş Dansı ve Parantezler

Ali Abdolrezaei nin eserlerine bakınca, ilk günden bugüne, porno aşkın çok önemli bir yer tuttuğunu görüyorum. Porno, yapıtın neredeyse her parçasına sinmiş; yapıtaş, ilham, konu, hayatın bir parçası olarak, metafor olarak tekrar tekrar kullanılmış. Abdolrezaei yapıtının paramparça bütünlüğünü taşıyan "**Kandoma Bükülmüş**

**Hediye**"den birkaçı, doğrudan doğruya seksle ilgili. **Abdolrezaei** nin şiir ve düzyazı üslubunun Farsca edebiyatın en "seksi" ve kendine has üsluplarından biri olduğu söylenebilir. Bu üslubun ortaya çıkmasında, ola ki, en önemli unsurlardan biri, **Abdolrezaei** nin seks, seks-edebiyat-sanat ilişkileriyle hem yapıtı içinde, hem de kişisel düzeyde kurduğu yakın ilişkidir: ben bu yazıda **Ali Abdolrezaei** - porno ilişkisi için özet bir çerçeve sunarak, bu yargıyı değerlendirmeyi okura bırakıyorum.

Andığım seks konusun, porno-edebiyata doğru şiirde, hayata bir uyum gölgesi düşürmek için nasıl yansıdığına bakıyorum; bu yazının esasen paylaşıpta açılmış parantezlerden oluşmasının nedeni, bu.

**Abdolrezaei** nin birçok kitabı ve şiirinde seks yapı unsurlarını kimi zaman doğrudan doğruya, kimi zaman da çağrışım yoluyla kullandığını görüyoruz; ama ayrıntılara

girmeden önce, porno-şiiir denklığı konusunda sözü bırakacağım.

Seksin en temel, en ilkel unsurları tempo ve ritm. **Ali Abdolrezaei**, Bu unsurları şiiirin de en önemli unsurları olarak gördüğünü tekrar tekrar vurguluyor: tempo uğrunda sözcüklerin ve noktalama işaretlerinin değışebileceğinden dem vuruyor: Şiiir önce ritm'dir.

Bu konuda, yazının başındaki ve sonundaki göndermelerden, **Abdolrezaei** nin, şiiirinde "Sikiş Dansı"nın parçanın temposuyla, hatta mümkün olmasa da! parçanın süresiyle aynı zamanda okunacak bir hızda okunmasını istediğini görüyoruz.

Seksin, kadının "müziğı", ezgisi, uyumu ne olabilir? Burada şiiirle kurulan eşdeğerlik geçerli midir? Hem de nasıl. Öncelikle, Sikişin sertliğı, yumuşaklığı, uzunluğı, kısalığı,

çağrıştırdıkları ses, duygu kendi başlarına birer "müzikal" efekt yaratmaya yeterli.

Porno "uyumlu" dediğimiz notalar, aslında oldukça sıradan bir fiziksel mekanizmanın sonucunda "uyumlu" oluyorlar; her adamın içinde, kendi frekansının iki, üç, dört, beş... katı doğal olarak saklı; her kes, öncelikle içinde saklı olan bu seslerle, sonra da içinde saklı olan seslerin içinde saklı olan seslerle "doğal" olarak uyumlu.

Sikiş Dansı, **Ali Abdolrezaei** için önemli bir konu. **Abdolrezaei** nin birçok şiiri ve düzyazısı doğrudan doğruya bir seks arayışı ile yazılmış. Şiiri sekste olduğu gibi, sesleri aynı anda duyarak okumak mümkün olmasa da, **Abdolrezaei** nin okuyucunun zihninde bu metinlerin birbiri ile aynı anda çarpışmasını istediği belli.

**Abdolrezaei** le anılan metinler dışında kalanların hemen hemen hepsinde de, metnin derkenarından ikinci bir ses

mırıldandıyor: kimi zaman parantezler açıyor, kimi zaman o zaman yazılmış metne bugünün gözüyle bakan dipnotlar veriyor. Ama bu dipnotlar metnin dibinde değil de, derkenarında. Porno bilgi'de metnin içiçe geçmiş bölümlerinin dilbilgisi kipleri yoluyla değişik seslere ayrıldığına daha önce dikkat çekmiştim.

"**Kandoma Bükülmüş Hediye**" nin akışını takip edince **Abdolrezaei** 'nin "porno" yazmaya en çok yaklaştığı olduğunu görüyoruz; birleşip tek sesteki konuşmaları bölümler, birinin susup birinin konuştuğu, birinin diğerinin devam ettirdiği ya da karşı çıktığı, "seks" ve içerik olarak birbirinin yansıması özelliği taşıyan sözcüklerin bir sesbirliği ya da kontrpuan yarattığı satırlar var.

Porno şiirin organik bir parçası olduğu yukarıdaki örneğin yanında, eldeki metinle yanyana dinlenmesi / görülmesi / düşünülmesi gereken bir bestenin notasının **Abdolrezaei** eserine katılması tekrar tekrar karşımıza çıkan bir yöntem.

Çokseslilik deyince, **Ali Abdolrezaei** nin konusu defalarca döndüğü konulardan biri, kendi kendisinin değişik halleriyle kovalamaca oynaması olduğunu vurgulamak istiyorum. Önce konuyu duyuyoruz, sonra başka bir seste daha ince ve biraz değişmiş olarak, başka bir seste daha kalın olarak ortaya çıkıyor. Sonra, gelişme bölümü boyunca, sesler birbirine karışıyor, ama konu tekrar tekrar ortaya çıkıyor; konunun daha yavaş ya da daha hızlı ortaya çıktığı anlar olabilir, konu tepetaklak olabilir ; bir konusu değil iki konusu olabilir... Genellikle, sonlara doğru bütün sesler uyumlu bir akorda anlaşip bir süre duruyorlar . sonra tekrar başlayıp, konuyu bir kere daha söyleyip, susuyorlar. Bütün bu yapının edebiyatçılar, düşünürler ne kadar çekici olabileceği açık, bir çok örneği de var.

**"Kandoma Bükülmüş Hediye"** nin bir aşk ilişkisinin başlangıcındaki anlar etrafında dönerken, bir yandan da

**Abdolrezaei** ile ilgili aşkların önemli bir kısmını saydığımızı görebiliyoruz. Bence, bu seri, **Abdolrezaei** yapıtının anahtarlarından biri. Pes sonradan yazılması üzerine adam ve kadınının porno anlarını izlemeyi sürdürüyorlar. Bütün bu şiirlerde, fikirlerin aynı zamanda sikişmeleri bir üslupta kovalamaca da oynadıklarını görebiliyoruz; yine de, bu şiirler yapısal bütünlüğüne ulaşmak için çok kısalar.

**Abdolrezaei** nin psikiyatrideki seks anlamı, şiirlerde de bir çağrışım olarak yer alıyorsa, ana konularından birini oluşturuyor. "**Kandoma Bükülmüş Hediye**" hem yukarıda anıldığı gibi değişik gramer kiplerinin işaret ettiği çokseslilik, hem de konuların kitap boyunca değişik düzeylerde tekrar ortaya çıkmasının yarattığı yapısı ile, seksi **Abdolrezaei** yapıtında bir yapıtaşısı olarak kullanıldığı en geniş hacimli eserlerden biri.

Seksin dinamik unsurlarının kullanılışı da önemli. Yazdığı şiirlerdeki ses yüksekliğinin değişmesinden sözederken

**Abdolrezaei** nin porno terimleriyle düşündüğünü, özellikle de sıcak sıcakk kadından sözettğini görebiliyoruz.

Sanki sessizlikten yavaş yavaş yükselir gibi koyulaşarak ortaya çıkmalarına bakın: burada seksin yükselmesi kullanılan mürekkebin rengi ile sağlanmış. Ve de ne zaman başladığı bile anlaşılamayan bir uğultudan doğmasını andırıyor.

"**Kandoma Bükülmüş Hediye**" nin sorusuyla hissedilen bir seks ile **Abdolrezaei** yıllardaki temel konularını haykırmaya başlıyor: seksi ekmek, seksi korumak adına yapılanlar. O şiirinde çoğunlukla bir durumu, bir hayatı, bir insanı anlatıyor.

**Ali Abdolrezaei** nin şiirlerinde sıcak sıcak sesler anılması dikkat çekici; şiiri okurken kafamızda nasıl bir ses dünyasının oluşmasını beklediği konusunda önemli

ipuçları. Şiir, kimi zaman da porno bir metafor olarak da çıkıyor karşımıza.

Sonra, sikiş sesi demiştik. Bir de seks olmayan, ama seksle, seks terimleriyle ilişkisi olan, şiirin sınırında, arka yüzünde duran, sessizlik var: hem olumlu, hem olumsuz anlamıyla sessizlik. Zaten önce sessizlikten bahsederek söz başlıyor.

Seksin bittiği, artık seks olmadığı, mümkün seks olmadığı; tekinsiz, korkutan, rahatsız edici bir seks olduğu anlarda kullandığı sesi "**Kandoma Bükülmüş Hediye**" de düşünüyoruz.

En karanlık konuya dokunma vakti geldi: Ölümüne yazmak. Okununca görünüyor: **Ali Abdolrezaei** için yazı, "bu dünyaya, bu hayata" karşı durabilmesini sağlayan bir dayanak, bu kaos içinde bir düzen vehmi kurmasını sağlayan bir ev, bir ibadet, bir çile. Nereye kadar, sorusuna

"sonuna, sonuma kadar" yanıtını veren bu yazı adamı, inanılan seks üzerinde uzun uzun duruyor, tekrar tekrar dan bahsediyor.