

«خدایی که تا پادری اتاقم نیامد»

خوانشی روان‌کاوانه از یک دعای وارونه

۱. دعایی که وارونه آغاز می‌شود

امروز شعری شنیدم که سراینده‌اش را نمی‌شناسم. متنی گفتاری است، به زبانِ کوچه، و با فرمولی آغاز می‌شود که در این فرهنگ هر کودکی پیش از الفبا یاد می‌گیرد: «به نام خدا». اما جمله بعدی فرمول را می‌شکند: «به نام خدایی، که هیچوقت دعامو اجابت نکرده.» وقتی آن را شنیدم، نخستین داورِ ام این بود که با اوج ناامیدی زیر یک حکومتِ خشن روبه‌رو هستم. در این نوشته می‌خواهم این داورِ را بیازمایم، نه این‌که آن را تأیید کنم.

پرسش من این است: دعایی که به نام خدایی آغاز می‌شود که هرگز پاسخ نمی‌دهد، درباره پدری که در سایه‌اش گفته می‌شود، چه می‌گوید؟

موضوع این نوشته ساختاری است که در متن آشکار می‌شود، نه شخص سراینده. من گوینده را نمی‌شناسم و درباره روان او داور نمی‌کنم. متن را مانند رؤیایی می‌خوانم که در فضایی جمعی دیده شده است: هر سطرش ممکن است از تجربه‌ای شخصی آمده باشد، اما زبان و تصویرهایش از گنجینه‌ای مشترک برخاسته‌اند.

شعر در قالب یک «بسم‌الله» آغاز می‌شود، در میانه به «گله» بدل می‌شود و در پایان به پیغامی که باید به خدا رساند. سه حرکت در کار است: نام بردن، گله کردن و وا گذاشتن. هر سه را جداگانه می‌خوانم.

۲. چهار پدر در یک نام

در نظریه‌ای که بیش از بیست سال است روی آن کار می‌کنم، از «پدر مرگ‌آور» (Pater Mortifer) سخن می‌گویم. اُبژه درونی پدر که توان نابود کردن را با خود دارد. این مفهوم را در چهار سطح از هم جدا می‌کنم: پدر واقعی در خانواده، اُبژه درونی پدر در روان، پیکره پدر در فرهنگ و اسطوره، و قدرت پدرانه در سیاست. این چهار یکی نیستند و نباید آن‌ها را یکی گرفت. هر پدر واقعی خشن نیست، و هر کس که در این ساختار بزرگ شده، رفتاری یکسان ندارد. ادعای من ادعایی ساختاری است: در جایگاه فرهنگی و تاریخی ایرانی بودن، این اُبژه پدرانه حاضر است. شدت و صورتش فرق می‌کند، صورت‌بندی‌اش نه.

خدای این شعر در کدامیک از این چهار سطح ایستاده است؟ پاسخ سراسر است این است: در هر چهار سطح. خدا در فرهنگ دینی پیکره پدرانه برتر است، همان خدایی که در روایت ابراهیم قربانی پسر را می‌طلبد. در روان فرد، خدا نخستین رنگ‌هایش را از پدری می‌گیرد که کودک شناخته است. و در جمهوری اسلامی، قدرت سیاسی به نام همین خدا حکم می‌راند و اعدام می‌کند. در یک نظام دینی، فاصله‌ای که در جوامع دیگر میان پدر آسمانی و قدرت زمینی باقی می‌ماند، تقریباً از میان می‌رود. چهار سطح در یک نام روی هم می‌افتند.

از این‌جا نکته‌ای روش‌شناختی پیش می‌آید. شعر یک بار هم از حکومت نام نمی‌برد. نه خیابان در آن هست و نه زندان. با این حال شنونده‌ای که این متن را در سال ۱۴۰۵ می‌شنود، آن را بی‌درنگ به وضعیت سیاسی پیوند می‌دهد، و این پیوند تصادفی نیست. وقتی سخن گفتن از پدر سیاسی خطر مرگ دارد، روان به سطحی جابه‌جا می‌شود که هنوز می‌توان در آن سخن گفت. سخن گفتن از خدا، در این معنا، هم پوشش است و هم افشا. نمی‌گویم سراینده چنین نیتی داشته است. می‌گویم ساختار متن این امکان را فراهم کرده است.

۳. پدری که نگاه می‌کند و نمی‌آید

نخستین صفتی که شعر به خدا می‌دهد کنش نیست، بی‌کنشی است: «همیشه غمامو نگاه کرده اما دخالت نکرده.» و کمی بعد: «خدایی که دست از همه چی کشیده. ، همین جوری خیره نشسته.»

این‌جا با پدری سروکار داریم که می‌بیند اما وارد نمی‌شود. نگاه او نگاه مراقبت نیست، نگاه نظارت است. برای کسی که زیر حکومتی زندگی می‌کند که چندین نهاد را تنها به پاییدن پوشش و رفتار مردم گماشته است، نگاه بی‌دخالت چیز ناآشنایی نیست. چشم همیشه حاضر است؛ دستی که برای یاری دراز شود، هرگز.

صفت دوم تبعیض است: «میگن مهربونه ، که اخم هاش واسه ما بگو بخند داشت واسه دیگررون.» پدر مهربان است، اما مهربانی‌اش مال دیگران است. برای «ما» اخم می‌ماند. این تقسیم میان «ما» و «دیگرون» در زبان سیاسی این چند دهه نامی آشنا دارد: «خودی» و «غیرخودی». پدری که لبخندش را برای فرزندان برگزیده نگه می‌دارد و اخمش را برای بقیه، پدر همه خانه نیست. پدر یک جناح است.

صفت سوم بزرگی نامتناسب است: «که از بس بزرگه توی خونه ما اصلاً جا نمیشه.» این سطر را دقیق‌ترین سطر شعر می‌دانم. پدری که این‌قدر بزرگ است، در خانه جا نمی‌شود. بزرگی‌اش پناه نیست، مانع حضور است. پدر قادر مطلق نمی‌تواند پدر صمیمی باشد، زیرا صمیمیت دست‌کم برای لحظه‌ای هم‌اندازه شدن را می‌طلبد. و درست همین را شعر چند سطر بعد انکار می‌کند.

۴. پیمانی که پدر به آن وفا نمی‌کند

مهم‌ترین سطرهای شعر، به باور من، این‌هاست: «ببین به چی دلخوشم. من همونو بگیر.» و بلافاصله: «نمیسازه با من، نمیداره اصلاً من آروم بمونم. منی که نه کاری بهش دارم آخه، نه همقد اونم».

دو حرکت این‌جا کنار هم آمده‌اند. نخست پدری که هر چه دلخوشی فرزند است، همان را برمی‌دارد. سپس فرزندی که پیشاپیش اعلام می‌کند کاری به کار پدر ندارد و همقد او نیست.

در سخنرانی «پیامدهای یک تروما» (۲۰۱۲) این صحنه را چنین صورت‌بندی کرده‌ام: هر‌جا پدر در تجربه کودک واقعاً توان کُشتن دارد، تهدید ادیبی دیگر فقط تهدید آختگی نیست. اضطراب آختگی و اضطراب مرگ بر هم منطبق می‌شوند و کشمکش ادیبی به بن‌بستی ساختاری بدل می‌شود. کودک برای زنده ماندن به سازشی تن می‌دهد: میل خود را انکار می‌کند، خود را کوچک می‌کند، پدر را بزرگ می‌دارد، و با آداب و تعارف بارها به پدر اطمینان می‌دهد که آن‌قدر کوچک است که خطری برای او ندارد. این را «بلوغ شبه‌ادیبی» می‌نامم. بلوغ نیست؛ پیمانی برای بقاست که با خودشیفتگی استوار شده است. در همان سخنرانی نوشته‌ام که رعایت آداب، آتش‌بس را مَهر می‌کند.

جمله «نه همقد اونم» صورت تقریباً بالینی همین پیمان است. گوینده، بی‌آن‌که کسی از او پرسیده باشد، رقابت را انکار می‌کند. نمی‌گوید «از تو ضعیف‌ترم»؛ می‌گوید «اصلاً همقد تو نیستم». در صحنه‌ای که باید میان پسر و پدر رقابتی شکل بگیرد، پسر از پیش از جایگاه رقیب کنار کشیده است.

اما شعر از آتش‌بسی خبر می‌دهد که یک‌طرفه است. پسر کوچک شده، کاری به پدر ندارد، و با این همه پدر «نمیداره اصلاً من آروم بمونم». کوچک کردن خود قرار بود بهای امنیت باشد. بها پرداخت شده و امنیت تحویل داده نشده است.

این‌جا به هسته آن چیزی می‌رسیم که در شنیدن نخست «اوج ناامیدی» نامیدم. ناامیدی این شعر از ستم پدر نیست. از این است که تسلیم هم پناه نمی‌دهد. پدر مرگ‌آور در این‌جا با شمشیر ظاهر نمی‌شود، با دستی ظاهر می‌شود که دلخوشی را برمی‌دارد. او پسر را نمی‌کشد؛ آن‌چه را پسر به آن دل بسته است، می‌کشد. کُشتن شادی، کُشتن تدریجی میل است. آختگی در این‌جا از تن به دلخوشی جابه‌جا شده است.

۵. پدری که تا پادری نیامد-

پس از گله از پدری که می‌گیرد، لحنِ شعر عوض می‌شود: «منی که یه عمری صداش کردم اما سراغم نیومد. ، یه بار یه توک پا تا رو پادری یه اتاقم نیومد. ، نیومد یه بار از سر مهربونی بشینه کنارم. ، بشینه بذاره یه خورده سرم رو، رو شونش بذارم.»

این‌جا دیگر خشم نیست، اشتیاق است. و اشتیاق دقیق و کوچک است. گوینده نجات یا معجزه نمی‌خواهد. فقط این‌که پدر یک بار تا پادری اتاق بیاید، بنشیند و شانه‌اش را بدهد.

تصویرِ پدری ارزشِ روان‌کاوانهٔ دقیقی دارد. اتاقِ حریمِ فرزند است؛ جایی که میل و فکر و تنهایی‌اش در آن زندگی می‌کند. پدری که تا آستانه بیاید و همان‌جا بایستد، به حریمِ فرزند تجاوز نمی‌کند و او را هم رها نمی‌کند. به زبانِ من، این تصویرِ پدری است که به حدی مقید است: حاضر است و مرز را محترم می‌شمارد. شعر آرزوی چنین پدری را دارد و هرگز او را نمی‌یابد. پدری که شعر می‌شناسد، یا از بس بزرگ است در خانه جا نمی‌شود، یا از دور «خیره نشسته» است. فاصلهٔ درست، یعنی فاصلهٔ آستانه، در تجربهٔ گوینده وجود ندارد.

سر بر شانهٔ پدر گذاشتن تصویرِ تسلیم نیست، تصویرِ اعتماد است. کودکی که سر بر شانهٔ پدر می‌گذارد، از او نمی‌ترسد. این همان چیزی است که در فانتزیِ صحنهٔ آغازینی که توصیف کرده‌ام، جایی ندارد. در آن صحنه، نزدیکی به پدر یا به معنای تسلیم است یا به معنای نبردی که پسر در آن می‌بازد. نزدیکی بی‌ترس سومین امکانی است که در آن صحنه پیش‌بینی نشده است. شعر این جای خالی را با دقتی دردناک نشان می‌دهد.

یک نکته در این صحنه تعیین‌کننده است. آن‌چه گوینده از پدر می‌خواهد، از جنسِ پدرا نه نیست. مهربانی، کنار کسی نشستن، شانه‌ای که سر بر آن آرام بگیرد: این‌ها کیفیت‌هایی‌اند که کودک پیش از هر کس از مادر می‌شناسد. حتی صفتی که شعر از زبانِ دیگران به خدا نسبت می‌دهد، «میگن مهربونه»، صفتی مادرانه است. پس مادر در این صحنه غایب نیست. نامش نمی‌آید، اما در خودِ آرزو حاضر است. گوینده دقیقاً می‌داند چه می‌خواهد، چون آن را می‌شناسد، و آن را از جایی می‌شناسد که تنها می‌بخشد. حضورِ مادر در این شعر به شکلِ همین دانستن است: تجربه‌ای از گرما که آن‌قدر روشن است که می‌توان آن را با این دقت از دیگری طلب کرد.

این‌جا به دویارگیِ فراخود می‌رسیم که در نظریه‌ام توصیف کرده‌ام: فراخودی با دو صدا، صدای آرمانیِ مادر و صدای منع‌کنندهٔ پدر. کارکردها میانِ دو والد تقسیم شده‌اند. مادر می‌بخشد، پدر منع می‌کند و می‌گیرد. مهری که تنها از یک سو می‌آید، حد نمی‌گذارد و راهی به قانون نمی‌گشاید؛ قدرتی که تنها از سوی دیگر می‌آید، پناه نمی‌دهد. مهرِ مادر در این نظم هر قدر هم فراوان باشد، بی‌قدرت است، و قدرتِ پدر بی‌مهر.

آرزوی شانهٔ پدر، در این پرتو، آرزوی برداشتنِ همین دویارگی است. پسر از پدر مادرانگی می‌خواهد: مهری که از جایگاهِ قدرت بیاید و نه از جایگاهِ فداکاری. پناه واقعی جایی است که این دو کیفیت در یک چهره گرد آیند.

شعر همین چهره یگانه را جست‌وجو می‌کند و نمی‌یابد. آنچه می‌یابد، پدری است که قدرت دارد و نمی‌آید، و خاطره‌ای از مهری که هست اما نمی‌تواند از او در برابر پدر پناه دهد.

این خوانش ساختاری است و درباره هیچ مادر واقعی داوری نمی‌کند. سخن از جایگاهی است که این نظم به مادر می‌سپارد: جایگاه بخشیدن، که زبان روزمره آن را در «قربونت برم» بیان می‌کند، و نه جایگاه حکم.

۶. سنگی که بر سینه کوبیده می‌شود.

در بخش پایانی، شعر روی برمی‌گرداند و مخاطب را عوض می‌کند: «شما که خداتون تو ذکر و دعاها آماده تونه. ، شما که خداتون همون مهر و تسبیح سجاده تونه». و سپس: «میدونم قراره که سنگ خدا رو به سینه بکوبین.»

«سنگ کسی را به سینه زدن» در فارسی یعنی با تعصب از کسی دفاع کردن. اما در این بافت تصویر دیگری هم در آن طنین دارد: سینه‌زنی. در سخنرانی ۲۰۱۲ نوشته‌ام که آیین خودزنی و خون‌ریزی در سوگواری‌های شیعی فرصتی برای فرو نهادن احساس گناه است؛ کوششی برای آرام کردن پدر مرگ‌آور و وجدان. سینه‌ای که کوبیده می‌شود، پیامی به پدر می‌فرستد: من خود را مجازات کرده‌ام، لازم نیست تو مجازاتم کنی.

گوینده بیرون از این آیین ایستاده است. خدای «آماده» را نمی‌خواهد، خدایی که در فرمول‌های از پیش ساخته و در مهر و تسبیح جا گرفته است. و هم‌زمان پیش‌بینی می‌کند که دیگران با همان سنگ به دفاع از خدا برخوانند. خاست. گوینده می‌داند که گله کردن از پدر، در جمع، خشم برادران را برمی‌انگیزد. برادرانی که پیمان شبه‌ادبی را با جدیت نگه داشته‌اند، گله‌گزار را تهدیدی برای پیمان خود می‌بینند و به جای پدر از پدر دفاع می‌کنند.

در منطق شعر، آنچه گوینده را تهدید می‌کند خود خدا نیست؛ «شما» هستید. پدر مرگ‌آور برای اجرای حکمش به حضور خود نیاز ندارد. پسرانی که به پیمان وفادار مانده‌اند، این کار را برایش انجام می‌دهند. در سطح سیاسی، این همان سازوکاری است که به قدرتی کوچک امکان می‌دهد بر جامعه‌ای بزرگ حکم براند. پدر در همه‌جا حاضر نیست؛ پسرانی هستند که سنگش را به سینه می‌زنند.

۷. «صَلاح»: بازگرداندن داوری

شعر با پیغامی به پایان می‌رسد که گوینده به دیگران می‌سپارد تا به خدایشان برسانند: «فقط بهش بگین که یه عمر هر چی خواستم ندادی و گفتم اینا اشتباهه ، از اینجا به بعدم ببین چی درسته. ببین چی صلاحه».

این دو سطر دو چیز را همزمان می‌گویند. نخست، کارنامه یک عمر: هر چه خواستم، ندادی، و خواستم را «اشتباه» نامیدی. امتناع از برآوردن یک میل یک چیز است؛ نادرست خواندن خود میل چیزی دیگر. پدر شعر دومی را انجام داده است. این همان گامی است که در صحنه ادیپی بی‌رامحل برداشته می‌شود: میل سرکوب نمی‌شود، انکار می‌شود. پسر یاد می‌گیرد که خواستش خطاست.

دوم، واگذاری: از این‌جا به بعد، خودت ببین چه درست است، چه صلاح است. این جمله را می‌توان طعنه خواند، و طعنه در آن هست. اما ساختارش ساختار تسلیم است. پس از یک عمر گله، آخرین کلمه دوباره به پدر سپرده می‌شود.

واژه «صلاح» در این‌جا بار سیاسی سنگینی دارد. در زبان فقهی، ولایت در اصل ولایت بر کسی است که توان تشخیص مصلحت خویش را ندارد: صغیر و محجور. نظامی که بر پایه ولایت بنا شده، شهروند را در جایگاه کسی می‌نشانند که مصلحتش را دیگری تشخیص می‌دهد. نهادی به نام «مجمع تشخیص مصلحت نظام» این منطق را حتی در نام‌گذاری آشکار می‌کند. شعر بی‌آن‌که از سیاست سخن بگوید، با همین یک کلمه به آن می‌رسد. گوینده در پایان شعر همان‌جا ایستاده است که این نظم برایش در نظر گرفته: کودکی که صلاح خود را نمی‌داند و باید آن را از پدر بپرسد.

ناامیدی در این نقطه به اوج می‌رسد. ناامیدی این نیست که پدر نمی‌آید. این است که پس از یک عمر نیامدن، داوری هنوز در دست اوست.

۸. اعتراض جدی: این پدر نمی‌کشد

قوی‌ترین اعتراض به این خوانش را باید جدی گرفت. خدای این شعر نمی‌کشد. نه شمشیر دارد و نه فرمان قربانی. خدایی است غایب، سرد، دور و «زیادی صبور». آیا این همان پدر مرگ‌آور است، یا با تصویری دیگر روبه‌رویم: پدری که از سر بی‌اعتنایی رها می‌کند، نه از سر خشم؟

افزون بر این، گله از خدا پدیده‌ای جهان‌شمول است. سفر ایوب سراسر گفت‌وگوی انسانی رنجور با خدایی است که پاسخ نمی‌دهد. شعر فارسی نیز سنتی دیرینه از گله و چون‌وچرا با آسمان دارد که قرن‌ها پیش از جمهوری اسلامی شکل گرفته است. اگر چنین شعری را در هر زمان و مکانی می‌شد سرود، چه چیزی در آن به ساختار خاصی که من توصیف می‌کنم مربوط است؟

این اعتراض تا جایی درست است. شکایت از خدای غایب به این فرهنگ محدود نیست، و این شعر به‌تنهایی هیچ قاعده اجتماعی را اثبات نمی‌کند. یک شعر، مانند یک مورد بالینی، تنها نشان می‌دهد که ساختاری کجا و چگونه دیده می‌شود. اعتبار ادعای ساختاری از هم‌گرایی شواهد گوناگون می‌آید: اسطوره، تجربه بالینی، واقعیت اجتماعی و زبان روزمره. این شعر یکی از آن شواهد است، نه برهان آن.

با این همه، سه حرکت در این شعر هست که در گِلّه عامِ انسان از خدای غایب ضرورتاً دیده نمی‌شود. نخست، کوچک کردنِ پیش‌دستانه خود: «نه همقد اونم». ایوب از خدا حساب می‌خواهد و از جایگاه کسی سخن می‌گوید که حقّی دارد. گوینده این شعر پیش از گِلّه از همقد بودن چشم پوشیده است. دوم، پدری که دل‌خوشی را برمی‌دارد. این پدر غایب نیست؛ حاضر است، اما فقط برای گرفتن. غیابش گزینشی است: در یاری غایب، در گرفتن حاضر. سوم، بازگرداندنِ دآوری در پایان: «ببین چی صلاحه».

پس خدای این شعر غایب نیست، نیمه‌حاضر است. آن‌جا که باید پناه دهد، غایب است، و آن‌جا که باید کنار بایستد، حاضر. این ترکیب به باور من صورت دیگری از همان پدر مرگ‌آور است: پدری که آهسته می‌گُشد. پدر مرگ‌آور را نباید به پدری که ضربه می‌زند فروکاست. او پدری است که حضورش با نابودی همراه است و غیابش با بی‌پناهی، و فرزند میان این دو راهِ سومی نمی‌شناسد.

۹. ناامیدی و واقعیت

اکنون به دآوری نخستینم بازمی‌گردم. آیا این شعر اوج ناامیدی است؟

این شعر در سالی شنیده می‌شود که از خونین‌ترین سال‌های این حکومت است. به گزارش سازمان حقوق بشری هرانا، تنها در پنجاه روزِ نخست خیزشی که از دی‌ماه ۱۴۰۴ آغاز شد، مرگ دست‌کم ۷۰۰۷ نفر تأیید شده و هزاران مورد دیگر هنوز در دست بررسی است. عفو بین‌الملل شمارِ اعدام‌ها در سال ۲۰۲۵ را دست‌کم ۲۱۵۹ گزارش کرده است، بالاترین رقم در چند دهه اخیر.

در چنین واقعیتی، این جمله که خدا «غمامو نگاه کرده اما دخالت نکرده» فرافکنی صرف نیست. توصیف دقیق تجربه‌ای است که هزاران خانواده از سر گذرانده‌اند. یکی از گزاره‌های بنیادی نظریه من این است که تا کُشتن واقعی است، پدر مرگ‌آور نمی‌تواند به قلمرو فانتزی بازگردد. هر اعدام و هر گلوله تصویر درونی را تأیید می‌کند. روان، که در شرایط دیگری شاید می‌توانست میان تصویر درونی و واقعیت بیرونی فاصله بگذارد، این‌جا هر روز با شاهدهی تازه روبه‌روست که می‌گوید تصویر درونی درست است.

با این حال، فکر می‌کنم دآوری نخستینم باید اصلاح شود. شعری که یکسره ناامید باشد، سروده نمی‌شود؛ ناامیدی کامل خاموش است. این شعر اما گِلّه می‌کند، و گِلّه کردن معنایی مشخص دارد: گِلّه‌گزار باور دارد که چیزی به او بدهکارند. کسی که از پدر گِلّه می‌کند، به‌طور ضمنی ادعا می‌کند که پدر تعهدی داشته است، که میان او و پدر قراری بوده که پدر شکسته است. این ادعا، هر قدر هم ضعیف، چنین چیزی است که آن را «پدر قانون» (Pater Lex) می‌نامم: نظمی که خود پدر نیز تابع آن است.

شعر میان این دو قطب در نوسان است. بخش میانی‌اش، با «گله می‌کنم» مکرر، رو به پدر قانون دارد، رو به پدری که باید پاسخگو باشد. پایانش، با «ببین چی صلاحه»، به پیمان کهنه بازمی‌گردد. آنچه شعر را در این لحظه تاریخی چنین تکان‌دهنده می‌کند، همین نوسان است و نه ناامیدی خالص. گوینده به آستانه رسیده است، درست مانند پدری که آرزویش را دارد، و از آن نگذشته است.

۱۰. جایگاه من

باید بگویم از کجا سخن می‌گویم. من بیرون از این ساختار نایستاده‌ام. پدر مرگ‌آور را در خود دارم. در سخنرانی ۲۰۱۲ ناچار شدم بپذیرم که پس از سال‌ها تحلیل شخصی، برای کشمکش ادیبی خود جز سازشی ناکافی نیافته‌ام. پس وقتی این شعر را شنیدم و بی‌درنگ آن را «اوج ناامیدی» نامیدم، باید از خود بپرسم که آیا خود این داوری بخشی از همان ساختار نبوده است. داوری‌ای که گله را به ناامیدی فرومی‌کاهد، حق گله‌گزار را نادیده می‌گیرد؛ همان کاری که پدر شعر می‌کند وقتی می‌گوید «اینا اشتباهه». تحلیل از من می‌خواهد این بازتاب را در خودم ببینم و آن را تنها در شعر جست‌وجو نکنم. این خودنگری نظریه را از نقد مصون نمی‌کند. فقط روشن می‌کند که تحلیل‌گر نیز جزئی از موضوع تحلیل است.

۱۱. پسری که انتقام نمی‌گیرد

نکته دیگری در این شعر درخور توجه است: در آن هیچ انتقامی نیست. گوینده دل‌آزرده است، اما آزرده‌اش به تهدید بدل نمی‌شود. نمی‌گوید روزی پدر را سرنگون خواهد کرد یا جایش را خواهد گرفت. این غیاب، در پرتو نظریه، دو خوانش دارد.

خوانش نخست روانی است. خشمی که به سوی پدر نمی‌رود، به سوی خود بازمی‌گردد. در سخنرانی ۲۰۱۲ نوشته‌ام که در این صورت‌بندی، خشم بیشتر متوجه خود است تا متوجه پرخاشگری پدر. ناامیدی در این معنا صورت درونی‌شده خشمی است که اجازه بیان ندارد.

خوانش دوم سیاسی است. هر دگرگونی‌ای که فقط نقش‌ها را جابه‌جا کند و ساختار را دست‌نخورده بگذارد، پدر مرگ‌آور را در چهره «پسر انتقام‌جو» بازتولید می‌کند. پسری که پدر را از میان برمی‌دارد تا خود پدر شود، زندانبان را عوض کرده است و زندان را نگه داشته است. شعری که انتقام نمی‌خواهد، در این دام نمی‌افتد. اما راه بیرون رفتن را هم نشان نمی‌دهد. گوینده انتقام نمی‌گیرد و قانون هم نمی‌طلبد. گله می‌کند، و در پایان داوری را پس می‌دهد.

۱۲. آنچه شعر نمی‌تواند بگوید-

آنچه این شعر می‌خواهد، پدری است که تا آستانه بیاید. آنچه نمی‌تواند تصور کند، این است که آستانه را می‌توان با قانون ساخت و برای آن به مهربانی یک پدر نیازی نیست. پدری که آستانه را محترم می‌شمارد، لزوماً پدری مهربان‌تر نیست؛ پدری است که خودش نیز به چیزی جز اراده خود مقید است. گذار از پدر مرگ‌آور به پدر قانون یعنی جایگزین کردن خشونت دلبخواهی یک شخص با قانونی غیرشخصی که صاحبان قدرت را نیز مقید می‌کند.

این گذار با تعویض یک حکومت یا یک شخص روی نمی‌دهد. پیش‌شرط سیاسی‌اش پایان گشتن است، زیرا تا گشتن ادامه دارد، تصویر درونی هر روز تأیید می‌شود. و حتی پس از پایان گشتن، دگرگونی چهره پدر درونی کار نسل‌هاست. درمان سریعی، چه فردی و چه جمعی، در کار نیست.

شعر در این میان چیزی را ثبت کرده است که بی‌آن نمی‌توان آغاز کرد: کسی گفته است که پدر نیامد. نامیدن غیاب هنوز ساختن قانون نیست. اما بی‌آن، قانونی ساخته نمی‌شود.

عبدالرضا اژدری