

بوظیقای ناپی و ست



ویژگی ها :

نام متن : بوطیقای ناپیوست

نویسنده : محمدشاه فرهود

طرح روی جلد : هژبر میر تیموری

زمان چاپ : بهار ۱۳۹۱ خورشیدی

برگ آرایه: بنیاد "شاهمامه"، هالند

www.shahmoama.com

"شاهمامه" تنها مسؤولیت ویرایش صفحات را دارد.

چاپ:

حق چاپ محفوظ است.

بوئیقای ناییوست

محمداشاه فرهود

فهرست

۷	بوطیقای ناپیوست یک
۵۹	بوطیقای ناپیوست دو
۸۵	در امتداد فالوس
۹۳	فالوس
۱۱۳	از فالوس تا در امتداد فالوس
۱۳۱	شعر یعنی راه رفتن بروی ابر
۱۴۳	جسد
۱۶۳	از قهقهه تا جنون
۱۸۵	دریچه ای بسوی آزادی
۲۰۱	گیتار فلامنگو
۲۱۳	اروتیزه کردن کلیپ های آهنگین
۲۲۹	مولوی ساختار شکن در معرفت
۲۶۷	عصر مترسک

بوئیقای ناییوست یک

به عزیز الله ایما

... از همینروست که خاصتن در قرن خونزده بیست و یک شعر در وضعیت ویژه تر و دگرتری قرار گرفته است، بوطیقای پاشان، بجای بوطیقای باستان نشسته است و بوطیقای ناپیوست در کنار بوطیقای انسجام یافته مستقر گشته است .

من زخم و چاقو هستم

من قربانی و جلادم

شعری که نبض زمانه ما در آن می پرد، فضای آزادیبخشی است که آدمی را برای ایستادن در برابر قطعیت و پلشتی و اقتدار، پای می بخشد . در دنیایی که " به تعداد چشمها نگاه و به تعداد نگاه ها واقعیت وجود دارد " نمی توان آگاهی زبانی را در منشور شکسته ادراک منتشر ساخت. در دنیایی که لبالب از تهاجم بند و زنجیر و ترفند، سرشار از گردش جهل و تجاوز و جنایت، غرق در انباشت غم و قهقهه و سرمایه، پیچیده در روایت های نیو آشویتسی و کهن سومناتی، پُر از خشم و خنده و خشخاش، مملو از کابل و بابل ... و درگیرگستره بیم و بغداد و بیداد است، شعرش نمی تواند انعکاس یک متنه و یک فرمه و یک ریتمه چیز ها در خود باشد، نمی تواند تک ارزشی را

تداوم بخشد، نمی تواند اقتباسی و ساخت شکنانه نباشد. نمی تواند تکرار عتیقه زبانی در ریتم و تصویر و معنا باشد. چنین شعری از خود انتقاد می کند، از خود آشناسازدایی می کند، از مرز و حالت محض و خنثای رسانه ای (پیام دهندگی) توقف می کند و عبور می کند و در روزمرگی ها و آشفتگی ها بطور کارگونه و چند پرداز و چندآمیز منعکس می شود. توجه این شعر، به ویرانی همه آشفتگی ها و همه جهات در آن واحد است، این شعر در برآیند خود نوعی از " ویرانی سازنده " است نه ویرانی ویرانسار. بدون عزم به ویرانگری سلیم، باغچه های کریم نمیروید، این شعر آن حالتی از ذهن به خویش آمده و کاونده و تأمل کننده است، که به سُخره می گیرد و می فرساید و می شکنند، بلاهت دون کیشوتی شعر و استتیک و آگاهی اش را ویران می کند. شعر زمانه ما شعری ست آمیخته و فروریخته.

این شعر نه با انکار مطلق برخی از نورمها و معیار های زیبایی و آگاهی، معیار های دیگری را در کنار این نورمها و معیارها به همنشینی دعوت می کند. تا خودش به قطعیت و سیطره دیگر مبدل نشود، در درون آشوب های زبانی و اجتماعی به آزادی کلکها و استقلال نگاه ها سرازیر است و بقول رورتنی اگر ما آزادی را پاس بداریم، حقیقت و نیکی خود خویش را پاس خواهد داشت.

شعر در وضعیت آشوب زده ما نجات زیبایی و حقیقتی است که با آن جفا و مرحمت، صفا و عداوت شده است، شاید رهایی حقیقت و زیبایی، آن دغدغه جاودانه ایست که آدمیزاد پریشان را در مسیر زمان بطور همیشگی به خود جذب و مشغول نگهداشته است. شعر مسأله نیست، و سوسه است، هم هردو هست و هم هردو نیست. در هر تحولی قبل از هر چیز نگرش تغیر می خورد، در تحول شعر، قبل از هر تحولی نگاه دچار تحول می گردد، وقتی که نگاه به انسان و آزادی تغیر خورد به خودی خود در حوزه آفرینش شعر از ادبیت عادت و سنتی رها می شود، نگاه تازه به معنای بدور افکندن گفتمانهای اخته و عبث نیست، به معنای بریدن از جنجال های برده پرور است. گفتمانهای تازه، زمانی در افق یک فرهنگ جان میگیرد

که آدمهایش به خویش و دیگران با وسوسه نجات آزادی درگیر شوند. با ورود به نگاه و افقهای آزاده تر است که شعر روزمره تر میگردد، و از چهار برج و چهار هاله مجمع النوادری پرواز می کند. این شعر بلهوسی و تفنن را نفی نمی کند، نوعی آگاهی و تکان خوردگی است، ادغام تفاوت ها در شعر بومی شده ما، از ذات موقعیت چند پاره ما برمیخیزد نه از سر تقلید و چشم پُتکان و برده گری، شعرا ما در فضای چند فرهنگ، چند زبانه، چندشعره، چند ملیتیه، چندفکره، چند شمشیره، چند سیطره، چندطبقاتیه، چند سنته، چند تحوله، چند زندانه، چندلباسه، چند جنگه، چند حزبه، چند نوقه، چند آشوبه، چند چهره، چند تهاجمه، چند مستعمره، چند نعشه، چند غارته، چند قدرته، چند گنگسه و چند بدبخته نفس می کشد، از همینروست که شعر ما باچندوچون " چند " و با گذار و با دست به دست شدن، آهسته آهسته با " تفاوت " انس میگیرد و با شناور شدن در آن به شعر امروزینه شدن (بیست و یکمی) و آگاهی های امروزینه شدن نزدیک می شود. این شعر خود را در چشمه صدا هاونگاه های متفاوت می شنود و در فرایند تولید و باز تولید، با لقای چند منظوره و چند فرمه و چند ریتمه و چند منته و چندپاره ظاهر می گردد. با عبور از انسجام یافتگی ایستا و خاموش به نوعی ناپیوستگی پویا میرسد. شعر ما هنوز به ظرفیت زمانی و جنبیدن انرژی های دسته جمعی ضرورت دارد، شعر ما به خلق ادغام افق ها و رویش شارحین و منتقدین نگاه های تازه، نیازمند است. آنگونه که شعر نیمایی و آزاد در دهه چهل در کشور ما شگوفاً شد، حالا نیز جمع شدن قطره های متفاوت تجربه های زبانی و نگاه های فلسفی ترست که با خودشکنی خود به رشد شعر و استتیک بطرز دیگر میرسند. شعر ما به یک تکانه و آشنایابی و آشنایابی دیگران نوع دهه چهل و پنجاه ضرورت دارد، این نیاز با بلند شدن تک تک کلکها به حیث شمع های یک شمعدان یا حلقه های یک زنجیره چند صوته در آینده به ثمر خواهد نشست چون در زمان جاری در مصروفیت تسویه حساب با وسواس ها و تنهایی های فلسفی خود بسر میبرد.

در چنین فضایی ست که معضله استتیک در شعر برجسته می گردد و این شعر با گذر از فلتر های شکسته در بوطیقای ناپیوست به صدا درمی آید و صدای بودن در زمزمه نبودن تثبیت می گردد، چیز های خشک و خالی بانفسه در روابط رویدادگی حقیقت و وقوع زیبایی نمایان می شوند، و شعر، دعوت شورانگیزی می شود بسوی دریافت های متناوب پاسخ ها، پاسخی که پرسش های خوابیده را بطور خطی و قطعی به پایان نمی برد. چون در حوزه استتیک ذات زیبایی در ذات شعر بصورت درآمیزی ابژه - سوژه ظاهر می گردد و بازتاب ابژگی در اجرای زبانی و کار زبانی در بزنگاه حس مخاطب محصور می شود، شکاف بین ابژه و سوژه، قسمن با مدارای بی اختلال پر می گردد. از این منظر است که درک زیبایی در شعر بوسیله مخاطب با استتیک های متفاوت و معرفت های متلون درگیر میماند. کشف زیبایی در شعر یک حس و یک دریافت عامی/ فلسفی است، استتیک نمی تواند با اندیشیدن و نقادی فلسفی درگیر نباشد. "زبان تجسم مادی تفکر است"، "زبان خانه هستی است"، چیز ها در خارج از زبان واقعیت اند و در شعر به نشانه ها و امر واقعی و متنی تبدیل میگردند "هیچ چیزی خارج از متن وجود ندارد" و دریافت امر واقعی فقط در اندیشنده صورت می پذیرد یعنی شعر در مخاطب است که تأویل و تکمیل میگردد و زیبایی به حیث یک حس خود را در صورتبندی حقیقت (امرواقعی) انتشار می بخشد.

بوطیقا و استتیک پیشین (که شاخصه ها و زیبایی های عناصر نحوی و بدیعی و تصویری شعر را با ملاک هاو محک های قطعی منعکس می کند) و زیبایی شناسی و بوطیقای مدرن (که مطالعه ساختاری و منسجم عناصر شعر و زیبایی است در هاله معیارات و محک های سیال و تازه و به لحاظ زمانی و سبکی متفاوت) در بافت معرفتی و زیباشناسیک خود به نحوی با ساختار های خرده روایتی و کلان روایتی اتیک و اتنیک و تیولوژیک (در درون افق های معین فرهنگی) محدود میمانند.

براستی که ناقوس سپتمبری قرن بیست و یک با تباهی و تاراج لایه های مادی و معنوی بشر بصدا درآمده است، مرکز این تباهی سرزمین **فاعلاتن فاعلاتن** یعنی زادگاه مولوی انتخاب شده است، براستی که در عصر جهانی شدن بمب و برمه و بربریت چگونه می توان از **زیبایی** و نیکویی دم زد، در عصری که زیر چتر جهانی سازی عقل، فقر و قاچاق و زشتی و جنایت را جهانی می سازند، از کجای زیبایی های پنهان مانده در چهره عالم می توان حرف زد. عصر ما عصر بربادی هومانسیم و عدالت است عصر مستی گرگردان نفت، سلاح، کمپیوتر و رکلام سکس و اطلاعات است، عصر تاراج **حقیقت و زیبایی** است عصر شکسته شدن و مایوس شدن انسان در بستر **رنج و تنهایی** است، عصر مترسک زیبایی و مضحکه بدنام حقیقت است. ما نه به پایان تاریخ که به عصر پسا انسانی رسیده ایم.

استتیک که فلسفه زیبایی است، درین عصر از چندین سو دچار آشفتگی و بحران گشته است، حتا مقوله زیبایی درین عصر از حضور خود میسرمد دستبرد به ذهن بشر و دستکاری ذوق و سلیقه مردم (از طریق تلویزیون، انترنت، نمایشگاه ها، پوسترهای کنارجاده...) برای آدمیزاد مصرفی، حتا استقلالی برای انتخاب کوچکترین چیز را نمانده است.

جایگاه زیبایی در شعر معاصر ما مکان متحوله است، جغرافیایی که روز خوشش بمباران و شمارش انتحاری است و روز ناخوشش بخاک سپردن نعش ناشناخته عزیزان! زیبایی درین جایگه خود را با واقعیات ملموس تر و چند تیغه تر مقابل می بیند و به خود می آید که یک گل همیشه زیبا نیست، زیبایی یک گل متعلق به موقعیت روانی - اجتماعی مخاطب است.

آری گل

زمانی زیباست که در شب خینه
بر دست یا بر سر سینه بنشیند

نه که در روز جنازه بر سینۀ تابوت نو عروس هلمندی.
گل

زمانی دلنشین است که به انسان پرخنده
چون صدق عظیم
در چخانسور هدیه شود
نه که بر گور خود کشتی شده های آتشگرفته هرات
با تمسخر کریم
فشانده شود .

براستی که منتقدین الیوت حق داشتند که در شعر " سرزمین ویران " بگویند که " الیوت درین شعر ترس آدمی را از تنهایی به تماشا گذارده است، ترس از کشف دنیایی که زیبایی اصلاً نقشی در آن ندارد، یعنی دنیای فاقد زیبایی " در دنیای سراپا زشتی افشانی و هوچی پاشی، هنرست که از ذات زیبایی دفاع می کند، و در افق فرهنگی ما مانند زمانه های پیشین این شعر است که در پیشاپیش قافله های زخمی هنر بدفاع بر میخیزد و زیبایی را در درون زبان(متن) پاس میدارد و حمایت می کند، زیبایی را از هر لحظه مردن نجات می بخشد، زیبایی در ساختار زبانی شعر یک رویداد است نه رویدادی از نوع بصری که در بیرون از حوزه زبان رخ میدهد بل رویدادی است در حوزه زبانی و بسترمتن . زیبایی های واقعی و موجود، زیبایی های ابژکتیو، با حضور در شعر(متن) است که حک جاودانگی میخورند و گرنه عمر یک گل یا یک قیافه قشنگ و نا قشنگ... در انقطاع زمان گم میگردد .

پی افکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند

حُب روانی

شعر در وضعیت تازه و زمانه ما در ذات خود یک موعای هنری شده فلسفی ست، برآمدگه ایهام و آشکارگی، آن شگرفی شگفت آور است که در بینش های تفاوت نگر، از مسیر تعویق ها و معنادهی و معناگریزی های عامدانه و ناآگاه عبور می کند. انتشار یافتگی. حقیقت و سفسطه در وضعیت متغیر کاغذ و مصراع ها، زمینه دگرگون کننده ای را مستقر می سازد که اندیشنده تأملگر با تازه خوانی. برهنگی و ایهام و سکوت، پاسخ هاو پرشهای پرصلابت و نوینی را برمی شوراند.

از این روست که کارکرد زبانی و فلسفی شعر در معرکه هزل انگیز و طنزآلود، با بازی های تکانهنده زبانی، به شکل پوشش برداری و پوشیده داری عمل می کند و شبکه زیبایی خود را در ابداع صیقل شده و مثلون بطرز مسخره یا طنز در هستی زبان منعکس می کند که زیبایی درین منظر یکی از انحاء وقوع حقیقت هنر در زبان است. کانت در نقادی عقل هنری نیروی تخیل مؤلد را قوه حسی سرایش مینامد، در نگرش کانتی، تخیل زمانی سراینده است که رضایت بخشانه مؤلد باشد.

یکی از پرشهایی که هنوز هم در باره چپستی شعر مطرح مانده است، چگونگی بازتاب زیبایی و رسیدن به تنوع حقیقت در حوزه خلاقیت زبان است. تخیل مبتنی بر حس (از ابژکتیو = چیز های خشک و خالی، بی درخشش و منفرد) به آشکارگی، درخشش و رویداد استتیک میرسد و ماحصل خیال در بافت معرفت انتزاعی (از سوژکتیو = مطابقت شناخت با چیز های متکثر و معمولی) به وقوع نسبی حقیقت نزدیک می گردد.

شعر نزدیک به زمانه حال (نسل خاکستر نشین من عمدتاً تا هنوز در فضای ماضی های شعری نفس میکشد) درگیر دریافت های تازه در

فلسفهٔ زبان و استتیک ساخت شکن و پاشان است و ما هنوز بالفعل وارد این درگیری‌ها نگشته‌ایم، شعر ما از چندین سوی تفکر به تفکر نیامدهٔ خویش دچار نعشینه‌گی و ساده‌انگاری است اگرچه درین مورد استاد فاروق فارانی در مقدمهٔ "درین جا هر چی زندان است" نگرهٔ متفاوتی را نسبت به انگارهٔ من مطرح می‌کند: "پایتخت شعر معاصر فارسی - دری از ایران به خرابه زار کشور ما انتقال یافته است، شعر معاصر در تاجیکستان در حال چارغوک است و در ایران با عصا راه می‌رود".

واقعیت این است که هنوز بسیاری‌های ما در دههٔ اول سدهٔ بیست و یکم در اتمسفر بوطیقای باستانی و کلاسیک نفس می‌کشیم (در بوطیقای قدیمی ملاک نقد و نظر، بررسی و شمارش عناصر تشکیل دهندهٔ شعر بوده نه بحث تولید یک متن دگر، نه بحث هرمنوتیک زبانی و چند معنایی متن، بحث زیبایی‌شناسی اش نیز در تأکید‌هایی بر خوش‌آهنگی کلام گیر مانده است) نقد و شعر شیرین ما تا هنوز در بوطیقای ابن سینا شناورست "شعر کلامی ست خیال‌انگیز ساخته شده از گفته‌ها یا کلمه‌هایی موزون، متساوی و مقفی، در شعر عنصر اصلی خیال‌انگیز بودن سخن است نه راست و دروغ آن". ... اگر استثناء را قاعده نپنداریم، گفته می‌توانیم که حس استتیک در شعر امروزینهٔ ما تا فراگیرترین و متکثرترین حقایق روان‌آدمی بازگشایی نمی‌شود، ما هنوز دچار تک‌ارزشی‌ها هستیم. هنوز تکثر مصراع‌ها را به معنی بخش‌بخش کردن سخن برای وانمودن ذات متفاوت حقیقت و زیبایی، در نظر نمی‌گیریم، ما هنوز در بند بند ساختن صوتی و تعلیقی شعر، بند بند کردن سپیدای کاغذ و افق انتظار و مداخلهٔ فهم پسا مؤلد را بطرز تکه‌تکه مدغم نمی‌سازیم. ما هنوز برای انتشار زیبایی و رویداد حقیقت، کلیت واژه‌های به لفظ درآمده را در یک فضای بی‌انسجام معنادرایی و معنابوری لایه‌لایه نمی‌کنیم، از هم‌نروست که نشان‌دن استتیک در شعر، دم‌دستی می‌شود و کارگونی معرفت از نفس تنگی در چاه قطعیت و تقلید دم می‌گیرد و شعر پیش از حادثه (تبدیل شدن به متن) توقیف می‌گردد.

شعر سه دههٔ پسین ما هنوز در گذر های اندیشه گیر و برکه های عاطفه گیر درنگ نکرده است، استتیک آن اخلاقی و اتیک آن مذهبی و سنتی مانده است، دانایی (اپیستمه) آن تکرار موجود و ماضی های بلعیده و بعیده (مسألهٔ تعهد و یکسانسازی)، وجود آن قتل حال و حقایق ممکنه شعر ما زیر نام شعارزدایی و پخش عاطفی تعهد در شرابین شعر، با وجود سرازیر شدن در آرایه های فاخر و دهقانی و جوهرهٔ سنتی و مدرن هنر، در اتصال به دو رویداد زبانی (وقوع زیبایی، رخداد حقیقت) بستر شعر بخاطر شرطی بودگی و کمبود عادت زدایی، کم ابداع و نا شکسته میماند.

شاعر شرطی شعرش بخاطری بسوی نعشینه گی می رود که به اتکای نیروی عادت فردی (نه فردیت یافته بل منفرد سنتی) و تاریخی (نه ایستاده در برابر تاریخ بل افتاده و تسلیم در زیر سُم زمان) به سرایش و ساختن قیام می کند. شعر درین فضای مرده آفرین نه موجب تحولی در حس استتکی مخاطب می شود و نه زمینه ای برای دعوت و شوراندن دیگه خواننده برای تولید خلاق.

تفکیک بین فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عامه، همیشه معضله آفرین بوده است، فرهنگ روشنفکرانهٔ ما، همانگونه که در حوزه سیاست از فرهنگ عامه، تا اسطوره تا پشت کوه قاف، مسافه دارد در قلمرو ادبیات نیز، خط فاصلی بین این دو فرهنگ موجود است. فرهنگ روشنفکرانه فرهنگی ست که به زیبایی و پرداخت ادبی بگونهٔ جدا شده از فرهنگ عامه، مینگرد و همین است که در نقد ادبی مدرن بنام های برج عاج نشینی و هنر برای هنر یادگشته اند. در ادبیات مدرن و خاصا ادبیات مدرنیسم والا، به گسستگی مطلق از سنت و فرهنگ عامه مواجه هستیم ولی در ادبیات پسا مدرن، با نزدیک شدن دو فرهنگ مقابلیم و شاعر و نویسندهٔ بعد از مدرن، به مظاهر هر نوع سنت و هر نوع فرهنگ عامه، با چهرهٔ هجو و طنز، پدیدار می گردد.

تجربهٔ سی سال جنگ و بربادی معیارات زیبا شناختی و معرفتی ما را بطور تصاعدی دچار بحران ساخته است، گویا که شلاق، خلاق

نیست، که بیداد داد نمی زاید، که استبداد به بامداد نمیرسد، که بوف از صوف نمی گریزد، که شام در بام ته نشین است، که وقار بر فاصله دار آویزان است، که زیبایی همیشه حنایی است و نام مردگان همیشه یحیایی است، نام زندگان همیشه تنهایی است، که اندیشه فرزند حرامی است... گویا زیبایی حس برخاسته از گزینه های خوشایند زبانی است، اندیشه زنجیره مفاهیمی که از دریافت تجربیدی چیز ها و نامهای حقیقی و عملاً موجود بر میخیزد.

از همینروست که در چنین وضعیتی رویدادگی استتیک به وقوع منشر و پر ژرفا نمیرسد و شیفتگی به حقیقت ممکن در حس های ناپخته و عاطفه های سطحی غیر متفکرانه منعکس می گردد. چون شعرپاره از یک متن است و گاهی هم یک متن است و شاعر یک متن نویس، از این لحاظ یک روشنفکر است، در عصر ماروشنفکر عمدتاً به کسی اطلاق میگردد که به صورتبندی نوین نگارش و بنیان افکنی در تولید متن درگیر باشد، روشنفکر کسی است که حقیقت گو و مبارز باشد، بخاطر منافع شخصی با سرخمیده از دروازه های رنگارنگ استبداد عبور نکند. چون روشنفکر زخمی ما به علت استقرار جنگ و انهدام مغز های اصیل، مبارز و مؤلد از چنین ماموریتی بطرز نظام مند و مؤثر، دور مانده است، شاعرش نیز بیرونیت کاذب و سانسور شده را تا سطح استتیک دم دستی پایین می آورد و درونیت دیکتاتور مآب و بی گستره و یکرخت را در تالاب قطعیت یافتگی مذهبی و قومی غسل مرجعیت و حزبیت میدهد. شاید یکی از اهداف عمده شعر که القای زیبایی و انتقال بخشی از معنی برای مستحیل ساختن و متعالی کردن حس و بینش بنی آدم است، که شاید برای دعوت کردن و ایستادن و شوراندن است، به نحو دگر به عقب رانده می شود.

" می توان امید وار بود که شعر به حیث عالیترین شکل هنر همچنان بیشتر ترقی می کند و به کمال می گراید اما صورت آن دیگر بالاترین نیاز روان نتواند بود " هگل باب این سخن فلسفی را در بزنگاه جهش دیا لکتیکی ایده بسوی روان مطلق گشوده است، این

گشودگی که ذات بحث را در حوزه هنر و زیباشناسی، تریادی و هگلی کرده است (۱- شناخت هنری ۲- شناخت دینی ۳- شناخت فلسفی)، می شود آنرا تا برداشت های امروزیه فلسفه شعری گسترش بخشید. درین منظر به جذابیت و شگفت آورندگی و درگیری شعر با روان چندلایه آدمی به لحاظ زمانهای خطی (هنر یونان باستان، هنر قرون وسطی، هنر رنسانس و روشنگری و مدرن) و تکامل شعر به اندیشه های غیر حسی و مطلق، عطف استتیک و فلسفی شده است.

چنانچه اشاره کردم که اگر استتیک شعر را بر مؤلفه های اخلاقی بازخوانی کنیم در آنصورت به آن بینشی معطوف میگردیم که از افلاتون (همه چیز مثل و جمال و خیر و تهذیب) و ارسطو (همه چیز صُور و تقلید و لذت و نیکویی) به میراث مانده است. افلاتون و ارسطو بخاطری شعر هومر و هزیود و معاصرین را نکوهش میکردند (نقد یکجانبه می کردند) که آنان گویا به کردار و چهره خدایان، اخلاقاً بی حرمتی کرده اند و خدایان را بر مبنای درک مثلی و صوری ترسیم و تقدیس نکرده اند، خدایان در شعر های شان به گونه جبروتی و بی نهایت زیبا و نیکو منعکس نگردیده است. چون شعرهایی که بستری برای تهذیب اخلاقی نباشد شعر نیست، آنان که از واژه های زشت و مبتذل و رکیک کار کشیده اند، به شأن شعر لطمه زده اند. شعر شأنی ست که منتهی به پاکیزگی و خیر و نیکویی مطلق میگردد. شعر در بوطیقای ارسطو به لحاظ شیوه و تکنیک به روایتگری و اجراء که بهم نشینی توتیه های مختلفه هنر است، به نحو ممتیک به بیان می آید.

در نقد افلاتونی و ارسطویی نگاه به استتیک و رسیدن به حقیقت وجودی شعر کاملاً اخلاقی و زمانه گیرارایه شده است. فلاسفه جرمنی (هگل، مارکس، نیچه و هیدگر) جذابیت شعر باستانی تا روشنگری را در جدا شدن عقل و تخیل از بند معیارات و موهومات رسمی و سنتی و مذهبی می دانند. اینکه مبنای زیبایی از قدیم الایام اصل خوشایندی و رضایت و لذت و تقلید است و اینکه مبنای زشتی

اصل ناخوشایندی و رنج و انزجار است، در نگاه کلی حرف زنده و قابل تداوم است، اما پرسش درین است که این زیبایی و زشتی و این خوشایندی و انزجار چگونه در خواننده و منتقد شعر روی می دهد، چگونه در پهنای شعر پهن میگردد؟

"مقصد هنر لذتبخشی است" لذت در روش متافزیک (در فهم بوطیقای ارسطو و سبک خراسانی) بر فهم معنی قطعی لغت و استعاره و تشبیه می چرخد و در مدرنیست نیز غایت استتیک به لذت و تسکین گرایش دارد (فهم زیبایی به قطعیت میرسد) و در فهم ساخت شکن لذت به سوی تعویق معنایی میرود و در فهم هرمنوتیک فلسفی به تأویل و امرتولیدی..... نیچه بکرات تأکید می کند که "جایی که لذت آمد، حقیقت میگریزد" ... ادراک و شناخت آدمها (مخاطب عادی یا منتقد آگاه) در تأویل زیبایی از یک شعر واحد مساوی و متقارن نیست، عوامل عدیده ای بطور غریزی و آگاه، بطور سنتی و اخلاقی در قضاوت و تأثرات اندیشنده مطرح بحث می گردد. آیا می شود هنوز هم به تقابل های دوتایی (دوالیستی) باور داشت؟ آیا در نگاه امروزی این دو (زشتی و زیبایی) باهم درآمیخته نیستند؟ آیا مطلق کردن و مقدس کردن یکی از آنها، مرجعیت بخشیدن به یک معیار اخلاقی نیست؟

- درک اخلاقی

- درک سنتی

- درک امروزی

مُدرك اخلاقی قبل از ورود به متن با شعر فاصله روانی دارد و این فاصله بالاجبار به فاصله درک استتیک منتهی می گردد. مُدرک اخلاقی پیش از درگیری با سوژه شعر با ابژه شاعر درگیر می شود و در غیاب شعر یعنی با حذف شعر به مدد احساس مذهبی یا اخلاقی، خود را با متن نویس درگیر می کند. فراموش می شود که از شناخت

حسی شعر است که درگیر شده به شعر به کشف استتیک میرسد، و اما رویکرد اخلاقی، شعر را قبل از قطعه قطعه کردن و اوراق کردن و نقادی بصری مُثله می کند، مخاطب اخلاق گرا چه از نوع مذهبی باشد چی از جنس لایبیک، با معیارات قبلاً قبولانده شده، پس از درنگ بر شاعر با بیرونی های شعر مکالمه می کند و درین رویکرد یا بهتر است گفته شود که درین گردنکرد بی آنکه واقف باشد به دریافت های پایینتر از مرحله کانتی به تمکین می نشیند " ذوق عبارت است از قضاوت در باره امر زیبا، زیبا چیزی است که رضایت بخش و عالی باشد و این بجای خود چیزی است که احساس لذت و الم را برانگیزد، زیبا خواندن یک نوع قضاوت است " از باستان تا هنوز اخلاق رسمی، عرفی و مذهبی با قوانین نانوشته خود مقوله زیبایی (شناخت استتیک) را با مقوله های خیر و شر، نیکو و مبتذل، حرام و حلال، ... ادغام کرده است و این مقوله ها و معیارات چنان بجای همدگر تکرار شده اند که در ذهن انسان اخلاقی به حیث محرک درجه یک، جایگاه سایقه شرطی را اشغال کرده است . مادامی که خواننده یا منتقد یک هویت مقوله زیبا یا جمال را ظاهراً حس می کند، ذهنش به فکر خیر و لذت و حلال و نیکویی پرواز می کند . آدمهایی از این دست، وقتی که به غزل دیرفهم حافظ مانند این مصرع اش که " آن تلخ وش که صوفی أم الخبائش خواند " درگیر می شوند به شناخت حسی شعر که جداسده از هر نوع اتیک است، نمیرسند(چون در ذهن شان واژه حرام، یا مزه دار حک جاودانه شده است) بل به قضاوتی قناعت می کنند که به فتوا و نکوهش شباهت دارد تا به ادراک استتیک . وقتی به " زلف آشفته و خی کرده و خندان لب و مست – پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست " برمیخورند نعره واه واه، قشنگ قشنگ، یا حرام حرام، زشت زشت را به هوا می فرستند . این نگاه زیباشناسانه از منظر متافزیک نشأت میگیرد .

استتیک = اتیک

اتیک = معیار زیبایی

مدرک سنتی، قبل از ورود با شعر حُب روانی دارد. و این حُب باشه ایست که برمبنای تصادف، برشانهٔ راست یا چپ ذوقش نشسته است. از همینروست که به جای خوانش رویدادگی های متکثر در شعر، خودش در بازخوانی شعر به نحو یک دنده در شعر روی می دهد، این منعکس شدگی و منقسم شدگی - من- در اجزای شعر به حُبی منتهی میگردد که -من مخاطب- را عادتاً احاطه کرده است. در حلول روح بی بُعد اش، فرقی نمی کند شعر موزون و مقفی یا از جنس شکسته و بی وزن باشد. هر دو برخورد به طرز یکسان به نتیجهٔ واحد فلسفی میرسد. در گفتن موجود سنت بمعنی گذشته یا حذف گذشته نیست، ابطال میکانیکی همهٔ ارزشهای دیروزینه نه ممکن است، نه علمی و نه عادلانه، نگاه های تازه و دگرگون شونده فقط می توانند در درون یک فرهنگ ماضی و ساختزده شکل بگیرد، چیز هایی را جذب کند و با درآمیزی ها به ثمر ببشیند. نوعی نگاه و بینش سنگگ شده، نوعی از تلقی های بسته و بدبختی آفرین را سرانجام باید شکستاند.

مدرک سنتی، با حُب چرخشی روانی، اول با شاعر و بعد با شعر نزدیک می شود، بجای شنا در شط زبان در چاه موضوع می افتد. از حفره های آثار جویده عبور می کند، نقادی غیاب و غیبت را نه بر شالودهٔ متافزیک حضور که تا ساختار حذف طی طریق می کند، در حوزهٔ زیبایی و دریافت حقیقت، در بدترین حالت از بوطیقای ارسطو، ابن سینا، چارمقاله و بوالو یک اینچ عقب نشینی نمی کندو در بهترین حالت با پذیرش مبانی استتیک روشنگرانهٔ بومگارتن و لایه های استتیک مدرن، در تأویل زیبا شناسیک شعر بطرز عقب مانده، سنتی و عادتتی ظاهر می شود. معتاد عروض با حُب روانی ویژه ای نسبت به آن، هنوز در قرن بیست و یک درین دنیای بی تناسب و خشن تناسب و توازن، ظرافت و موسیقایی را از مؤلفه های زیبایی می پندارد و از همینروست که یا وزن و قافیه در بینش استتیکی اش از اساسات خلق زیبایی بشمار میروند و یا عروض شکنی و بی وزن

کردن . چنین بینشی نه بر شالوده ایستادگی در برابر زمان بل متکی به ذایقهٔ روانی، به بوطیقای یکه و استتیک خاصه اندر می شود، از همینروست که مؤلفه های المعجمی و چارمقاله یی و طلا درمسی را هنوز معیار زیبایی و حقیقت شعر میدانند. از شعر، یک صدا و یک منظور و یک لایه را انتظار دارد . هنوز به تنوع صدا ها و شکل ها و زبانها و متن ها... از طریق نحو افزایی و نحو شکنی، وزن شکنی و وزن افزایی، معناافکنی و معنا افزایی و تصویر شکنی و تصویر آوری ... نرسیده است.

مدرک سنتی اگر ظاهراً بپذیرد ولی در عمل تا آخر قبول ندارد که استتیک فلسفهٔ هنر است، قبول ندارد که شعر امروزینه در قلمرو فلسفهٔ زبان مطالعه می گردد، قبول ندارد که دوران نقد و طوطی و پیشا بارتی در عرصهٔ هستی شناسی و زیبا شناسی شعر به پایان رسیده است، نمیداند که دریافت زیبایی در شعر، رنج کشف آبسترهٔ زیبایی است نه دریافت فیگوریستی زیبایی. و لذت شعر بقول بارت لذتی ست که در متن است و متن یعنی بازی های زبانی.

نمی داند که تکثر تجربه، تکثر حس را بوجود میآورد و این تنوع فورانی است که تفاوت را در شناخت استتیکی ایجاد می کند و به اندازهٔ آدمها تأویل آزاد و تأمل شاد و چندآمیز را بشارتگر می شود. قبول ندارد که چیز های خوابیده در یک شعر فی نفسه نه زشت اند نه زیبا، اشیاء در رابطه به قدرت و درجهٔ تأویل و دقت جزنگر و کل نگر مخاطب است که به وقوع استتیک میرسند. به تعبیر آیزر که خوانش " سپیدی های میان سطور به عهدهٔ مخاطب است " و چون سپیدی های میان مصراعی، ملاک آویزی شده و تثبیت شده است، حس بصری مخاطب را نمی جنباند . زیبایی، نتیجهٔ ارتباط حسی و بالطبع منطقی آدمی با موضوع بینارشته ای و بینامکالمه یی شعر است . درک سنتی شعر که مساوی به برداشت عادتی است، باعث آن می شود که از استتیک امروزی فاصله بگیریم و در شرطی شده گی های قدیمی و یا تازه نمای خود چارمیخ بمانیم . مخاطب سنتی

پاسخش با هر نوع شعر، شرطی است. وزن و قافیه، عروض شکسته و سپید، فرم و قالب، تعهد و پیام، آرایه های مروج ... محرک هایی استند که فاعل شناسا در لحظه احساس یا قضاوت به آنها توجه می کند و از همینروست که معتاد، از ادراک صیقل شده زیبایی و حقیقت هنری به حیث رویداد های نامکشوف و ناآشکار باز میماند. شعر یک متن چند صدا و چند منظوره است، به تکرار می گویم که مدرک سنتی از شعر **یک منظور و یک صدا و یک زیبایی** می خواهد. مدرک معتاد به عروض، رفته رفته عادت می کند و شور هارمونی و ترنم (فیثاغورث هارمونی را ذات زیبایی میدانست) در روحش و در ناخودآگاهش ذخیره می شود و به مجردی که با یک شعر ی از جنس عروض شکسته یا بی وزن درگیر می شود، نیروی عادت و چهره های درخشان شعر عروضی به سرعت نور به مددش میرسند، فوج پس زده شده و ذخیره شده به قیام و چکاچاک بر میخیزند (کهن الگوها) و کار شعر را در این معرکه با یک نه گفتن ساده، هیچ و یکطرفه می سازند (ولو این شعر تصادفاً از شاملو یا الیوت یا باختری باشد).

سمبولیست ها در ربع پایان قرن نوزدهم (ورلن، بودلر و مالارمه) ناگزیر شدند که پس از تجربه های زبانی به این نتیجه برسند که شعر های ریتیمیک یعنی دوازده سیلابی، برای وزن درونی شعرهای شان مناسب نیست، به وزن شکنی دست یازیدند و بزودی به خاطر بیان افکار شان به قالب شعر آزاد روی آوردند. سمبولیست روایت های قبل از خود (زیبایی رمانتیک) را ویران کرد و اما خود به روایت کلان دیگری تبدیل شد (شعر یعنی آرایه نشانه یی و نمادین یا بیان اندیشه بزبان تصویر و بس). دیالک تیک زیبایی نشان می دهد که این عنصر همیشه دچار دگرگونی و بازتعریفی و جابجایی های تازه تر بوده است. و اما فاصله از کجا تا به کجاست، هنوز هم در فضای شعری ما یعنی در ربع اول قرن بیست و یکم عده ای از شاعران و مخاطبان، هارمونی منسجم و افاعیل را ذات زیبایی قلمداد می کنند و

گویا زیبایی همان چیزی است که در شعر کلاسیک ها منعکس گشته است.

مدرک معتاد به عروض شکسته و بی وزن، نه از طریق گذار از رشد متوازن، خطی و تجربی بل از طریق سطحی نگری و مدرن زدگی، (درین منظر هدف از مسیر حرکت در حوزه استتیک شکنی شعر است نه نکوهش کار های ارجمند و ماندگار شاعران مدرن که در دهه های خود محصول شکوهمند تجربه و اجرای تحول در شعر عروضی بوده اند) عادت می کند که به روی افاعیل قفاق بزند و به ریش یا گیسوی غزل و مثنوی و رباعی بخندد، این خندیدن و قفاقیدن است که آهسته آهسته شرطی می شوند و مدرک را به خود معتاد میسازند و معتاد نیز به مجرد تقابل به غزل و مثنوی (ولو در عالی ترین نمود زیبایی و بود محتوایی باشد)، درون رفلکسی خود را بیرون میریزد در حالی که درون پوشیده و ناگشوده شعر، استحکام نهایی خود را در اُفق مخاطب میآفریند.

ای بسا معنی که از نامحرمی های زبان
باهمه شوخی مقیم پرده های راز ماند

"الزام وزن ذهن شاعر را منحرف می کند چراکه بناچار فقط معدودی از کلمات را به خود راه می دهد" شاید این قول شاملو در زمانه خود رسا و کارآمد بوده است و اما چسپیدن به این معیار در قرن بیست و یک همانگونه که جادوی وزن، عروض پسند را آشفته و معتاد می سازد، افاعیل شکن را نیز دچار آشفتهگی و اعتیاد می کند. هر چیزی که سرانجام به یگانه محک و یگانه معیار دآوری تبدیل شود، به قطعیت میرود.

عروض محور گمان می کند که شعر بدون عروض نه تنها که فاقد زیبایی و جذابیت است که اصلن شعر نیست، این حس و دریافت از کجا سرچشمه می گیرد؟ از اعتقاد به ایستایی و جاودانه پنداری،

عاشق چشم بستهٔ افاعیل درخود و برای خود به این نتیجه رسیده است که زبان عروضی قدرت هر نوع بیان و بازتاب زیبایی را داراست و نیاز به رسوایی، شکستن وزن دیده نمی‌شود، برخی از اینان به این باور استند که تا شعر فردوسی، سعدی، حافظ، خیام، مولوی... و بیدل وجود داشته باشد ما اصلن از شعر شکسپیر، بودلر، الیوت، برشت و بکت، نیما و شاملو و باختری لذتی نمی‌بریم (خُب نبرید) چون معنا و زیبایی در بالاترین حد در شعر این بزرگان فوران میزند و به شعر بی وزن و کم وزن ضرورت نیست، به آدمهای کله شق مشوره می‌دهند که به این استنتاج سر تعظیم فرود بیاورند:

بیدل تجددی است لباس خیال من
گر صد هزار سال برآید کهن نیم

وزن که تقسیم زمان به اجزای منظم است، در مخیله سنتی (درین رویکرد خویش شعر مدرن نیز در موقعیتی امروزی به سنت تبدیل می‌شود) به اجزای نا منظم تقسیم می‌گردد، عیب کار درینجا پنهان میماند که این انقسام به موقعیت قطعی، مرجعی و هویتی استحاله می‌کند. این نوع نگاه نیز با وجود مدرنیسم اش، در حوزهٔ گرایش‌های سنتی زندانی میماند و مدرکش بی‌کم و کاست مخاطبی از جنس غلتیده در حُب‌های روانی درگیر.

افاعیل شکن با یک گسست تاریخی و یک پرش عادت می‌کند و با گسست‌های تازه و تازه‌تر و پروازهای بلندتر خوی نمی‌گیرد. عروض گریز درین معادله مساوی به عروض آویز می‌گردد. یک مصراع فلان شهکار شعر آزاد را به صد قصیدهٔ غرا تبدیل نمی‌کنم.

سخت‌گیری و تعصب خامی است
تا جنینی کار خون آشامی است

مدرک پساسنتی و بعد از مدرن وضعیتی است که با جسارت و آگاهی در برابر استبداد و اقتدار و کهنگی می ایستد، این نام را می توان به همه پرخاشگران زمانه شکن و سلسله مراتب شکن اطلاق کرد. هر درک تازه و استحکام یافته ای در زمانه خود، والا و زمان شکن است، اگر چنین نباشد ماندگاری و تأثیر گذاری خود را بر باد داده است. هر استتیک درخشانی در مرحله معین تاریخ، قابل ارجگذاری و ماندگاری و بازخوانی است، مدرک بنیان افکن و اوراگر مقوله ای نسبی است، جسارت و ایستادگی فرد را در برابر مرحله ای از وضعیت محسوس بیان می کند.

ساخت گشایی لقب افتخاری نیست که برای آدمها همه زمانی و همه مکانی باشد. مانند مقوله روشن فکر که دیربست به لقب افتخاری و هویت تبدیل گشته است.

در دل ساخت گشایی امروز اهداف برومندتری پنهان است، آنگونه که از بطن حرکت پیشین خیزش معاصرتر متولد گردیده است. پویتییک ارسطو در چهارصد قبل از میلاد شکوهمند است همچنانی که بوطیقای ابن سینا در قرن یازدهم و بوطیقای بوالو در قرن هفدهم از شأنی منحصر به فرد برخوردار اند، بوطیقای مدرن نیز در زمانه خود خلاق است، در این جا هدف از مدرک ساخت گشا و شاعر و شعر نه اینست که مخاطبان و شاعران ۲۹۰۰ ساله شعر جهانی و هزار ساله شعر فارسی دری، هرکدام در مرحله خود ارزش معاصر و عادت شکن نداشته اند؟!، در تاریخ شعر، نقد شعر و استتیک تنها نام و شعر آنانی حک مانده است که با زمانه شکنی و عادت شکنی روزگار در برابر سنت و تاریخ ایستاده اند. گنجوی اگر طرز نگاه و حس حماسی عاشقانه های فردوسی را نمی شکست، استتیک تغزلی و رمانتیک بجای زیبایی های زبانی حماسی نمی نشست، اگر حافظ زبان و استتیکش را در زبان موج و استتیک طنزآلود مولوی مستقر می ساخت شعر حافظانه بوجود نمی آمد. شکستن حس و نگاه آشنا ضمانت جاودانه ایست برای حضور هر نوع خلاقیتی.

کسی که برای پذیرش تحول و یا به حیث عاملی برای تغیر عمل می کند، چنین آدمی با شعر و نگاه ها فاصله روانی ندارد، همچنان که با نگره و شعر حُب روانی ندارد، مدرک گشاینده ی ساختار با نام و شخصیت مؤلف (شاعر) درگیر نمی شود، در غیاب متن نویس با حذف شاعر به کشف استتیک متن دست میزند، برای دستیابی به زیبایی و حقیقت بدون آنکه از شیار پیشانی شاعر عبور کند در متن شعر سرازیر می شود به همان صمیمیتی که فرضن با غزل " زخون خویش " شهیدسرد و غزل " نوروز " استاد خلیلی درگیر می شود با همان صمیمیت و دقت به شعر مدرنیستی " تا شهر پنج ضلعی آزادی " از شعر جاده یکطرفه و میخی و بی روزنه نمی سازد، از شعر کاریز شیر و دریای عسل نمی خواهد، ذات شعر برای او چند منظوره و چند متنه است، در ذهن مدرک امروزینه این پرسش بطرز دغدغه وار شناور است که چرا شاملو در تمامت زندگی شاعرانه اش به پای بُت افاعیل نیفتاد و نیما ی بعد از " ققنوس " هرگز بسوی قالب های کهن و عروض سنتی برنگشت و ... شاعر " و آفتاب نمی میرد " از قصیده قرن عصمت " در " اشراق شکسته " ی غزل درآمیخت و اما آمیختگی سبک ها و ژانر ها و بازی های متفاوت زبانی را لیبیک نگفت.

به گمان من مثلاً (مثلاً به این معناست که شما میتوانید هر کس دیگری را که میخواهید از همین نسل بنیان گذاران شعر مدرن را مدنظر بگیرید) باز هم مثلاً اگر استاد باختری را مدنظر داشته باشیم، وی با این ظرفیت شگفت با این ذهن پخته و با این تجربه عمیق زبانی ...، در دهه ۹۰ و دهه سپتیمبری به ساخت گشایی در حوزه استخوان بندی نوجوانب اندیشه و شعر، بطور جدی تر دست می زد، همان کاری را که روزگاری با شعر نیمایی و آزاد انجام داده بود، اینک در دهه دوهزار، شعر و اندیشه استتیک ما پدیده های خلاق پربارتری می داشت ... و چندتایی هم که در این روزها می خواهند این تجربه ها را در زبان اجرا نمایند به علت کمبود آگاهی، فقدان تجربه و پختگی، سانسور های ذوقی و اجباری، عدم توجه به انواع بازی ها در زبان

یا نمی توانند یا کمتر به این مأمول دست می یابند. آنگونه که این کارها در دهه ۹۰ در شعر فارسی ایران با "خطاب به پروانه ها" از براهنی و بیشتر از آن در شعر "استانبول" از ناصرنجفی، جرقه زد و شارح تاریخی نیما را به "دگر شاعر نیمایی نیستم" رساند. براهنی پیربا بوطیقای طلادرمسی و بوطیقای انسجام یافته وداع گفت ولی ما هنوز در اوراق مطروده طلادرمس های آن، بدون گسست و انتقاد، نفس می کشیم.

تکانه های قرن بیست و یکمی هنوز شعر ما را تکان نداده است، شعر و نگاه امروزینه ما ادغام نگرش ها و وزن ها و بینا متنیت ها و سلیقه ها نیست، آمیزه ای از تکثر تکنیک ها، سبک ها و ارجاعات نمی باشد، منشوری نیست که از آن نور هفت رنگ بتابد. شعر ما به تحول عمیق ضرورت دارد. چشم های یکسو نگر شعر را باید در چشمه چندبینایی شست، دست های یکرخت شعر را در مجمر چندآتشه دوباره ریخت و دهان یک لبخنده را بروی لبهای چندلبخنده باز کرد. شعر رویدادی در هستی یک متن است، یک متن عمیق (هکذا سطحی) و جوشیده و پوشیده، شعر جابجایی حالت ها و نشانند چیز هاست که به زیگزاک زیبایی منجر میگردد. چیز ها در شعر به **حیث موجودات آشنا و معمولی خود را در شعر باز تولید می کنند** یعنی آن فردیت یافتگی و خاصگی چیز ها که در روزمره گی فراموش گشته اند در زندگی شعر به ماموریت جدید و به **دوباره زیستن دعوت** میگردند، چیز ها نواقص خود را تکمیل میکنند. روزمره گی قلمرو عادت های تکراری است، روزمره گی شناخت کاذب، دم دستی و عرفی است. روزمره گی فاقد تاریخیت است و شعر آنرا به تاریخ تبدیل می کند. روزمره گی فاقد هدفمندی و شوریدگی است و شعر آنرا شوریده و هدفمند می سازد. روزمره گی درگیری با دنیای واقعی و تجربی است و شعر آنرا به دنیای ممکن تکامل می دهد. روزمره گی حلقه های پراکنده فولاد است و شعر آهنگ و ضرا آهنگ آنرا به زنجیر تبدیل می کند. روزمره گی نوعی برخورد با چیز های عامیت یافته است و شعر خاصیت بخشیدن به آن است. روزمره گی

اشکال یک رُخه چیزهاست و شعر محتوابخشیدن و چندریخت کردن درونی و بیرونی آنست. خاص / عام شدن و به صدا درآمدن و تکمیل شدن چیزها مؤلفه مرسوم استتیک است.

هنگامی که دیوار روزمره گی در دریای شعر فرومیریزد، شعر در ساختار درونی خود به عوام زدگی و دریافت استتیک میانجامد، مخاطب در وضعیت یک شعر مطابق به حالت و ذخیره های معنوی و روانی خود مستقر می گردد. مخاطب عادی در خوانش یک شعر درجایی قرار میگیرد که عادتاً قرار دارد، مخاطب غیر عادی در یک شعر با طرد فاصله روانی، در جایی مستقر می شود که صدای شرط و عادت از آن رخت بر بسته است. شعر خوان و منتقد به دریافت های استتیکی و حقیقت نمیرسند مگر که خود را از منشور تجربه های عوامزده بگذرانند. شیلر در مورد مخاطبین شعر قاطعیت نشان میدهد " برای معاصرین خود مطالبی بنویس که به آن محتاجند، نه مطالبی که می پسندند " روشنفکر شرطی و نازل پسند، نمیداند که شعر برای احتیاج درونی عصر تولید می گردد نه برای پسند بیرونی عصر، ترانه ها برای وارد آوردن تکانه ها به صدا می آیند نه برای گل روی گلفروشان. شعر به ذوقهای متداوله تسلیم نمی شود بل سلیقه های موجود و تنبل را دگرگون می کند. شعر به اختگی تن نمیدهد اخته می شود و اخته می کند و ذهنیت های سترون را آبستن می کند.

شعر پدیده نسبی است و در هر زمانی بطریق تازه و تازه تر، اتفاق می افتد. شعر عادت شکن، همیشه از استتیک و بوطیقای عصر خود هم به گذشته عقب نشینی می کند و هم چندگام از عصر خود جلوتر می رود. زیبایی های عادت رکیک می گردد و رکیک های عوام شکن استتیک می شوند.

آتش عشقش فروزان آن چنان
که نداند او زمین و آسمان

پهلوان مردانه بود و بی حذر

پیش شیر آمد چو شیر مست نر

شیر کشتن سوی خیمه آمدن
و آن ذکر قایم چو شاخ کرگدن

رویداد زیبایی در شعر مولوی در نهایت خود، نوعی از **استتیک عرفانی** است. بوطیقا شکن و روزمره شکن است. مولوی ثابت می کند که زیبایی در شعر چیزی نیست که عادتاً موجود است بل زیبایی امکانی است که باید بطور متفاوت و نگونسار بوجود بیاید، این استتیک پرخاشی و مولوی شده از روی **هزل** و **طنز و کنایه** بر میخیزد. مولوی با صدای طنز به دیدار فرهنگ عامه میرود.

قصه کنیز پر آوازه شهر موصل، بی آنکه مطابق عادت زمانه و مستمعین مثنوی، به شیوه فیگوریستیک، زیبا نگاری شود به سلیقه مبتدعانه و خارق العاده ای رنگ میگیرد. مولوی خود را در متن انکیزیسیون مذهبی و عوام پسندی های عرف نگر بعنوان شعرنویس عصبانی و دگراندیش تثبیت می کند. مولوی رباب نواز روش به زیبایی دست یافتن عاشقانه های فردوسی و گنجوی را در ساختار زبان و ساختار چیزها دگرگون می سازد. کنیزک موصل که زیبایی اش خلیفه عالم را شرمنده و سپهسالار زمین را رسوا می کند، در تمثیل مثنوی به شکل یک شی در کنار تعابیر کنایه اروتیک به درخشش و طنین می آید. درخشش کنیز آنقدر **کوچک** می شود تا رسوایی خلیفه و سپهسالار **بزرگ** شود. درین شعر عناصر متهم به ماندگاری فرو میریزند. نشان داده می شود که زیبایی پدیده منجمد و ایستا نیست که در هر متن و هر زمانی به یک شکل تبارز کند، بلکه پدیده ای است پویا و سیال که در هر متن و هر زمانه ای، مطابق شکل زندگی و فرهنگ نخبه گرا و فرهنگ عامه، تعریف میگردد و تعریفش فرو میریزد.

در این تمثیل، زیبایی از دید یک مردِ جنسی به تلالؤ نمی آید، نه آنگونه که ذات زیبایی در حوزه شعر و قلمرو روزمرگی در قرن سیزدهم عادتاً قالب بندی می شد. آن حُسن اروتیکی دختر یا جمال عرفانی وش بچه، که در حس هدونیستی سرازیر می گردد، در شعر کنیزک موصل با روحیه و فضای مُذکر و جسمانی در مصراع های آشنازدا و نامکرر منتشر نگشته است.

به نظر من استتیک عرفانی مولوی برای خلق لذت و ارضای نرینگی شکل نمیگیرد، درخشش هزل در استتیک شوخ نقبی می شود بسوی نزدیک شدن به حقیقت ممکن و تازه تر، واقعیت به حیث ابژه های معمولی فقدان درخشش خود را نشان می دهد و در زبان شعر است که امکانات موجود، از طریق آمیزش طنز آلود به موجودات بهتر تحول میابد.

زیبایی یکی از انحاء رسیدن به انحاء حقیقت است، مثنوی با اروتیسیم تکان آورش یکی از عالیترین شکل وقوع استتیک را برملا می کند، استفاده از واژه آلت تناسلی مرد و میان پای خاتون ... آن رویداد زبانی ست که زبان اروتیک را برای اولین بار در شعر فارسی دری بطور مستحکم شکل میدهد. وقوع این زبان، امکانی شد برای تابو شکنی و گسترش و تکمیل واقعیت، آن امکانی که تا آنزمان در ادبیات ما جهان جایش خالی خالی بود. از آنزمان تا امروز زبان اروتیک مولوی را سانسورچیان دولتی و مذهبی و معتصبین و محتسبین سنتی، رکیک و زشت و ... خوانده اند (از قدیمی ها شیخ صدرالدین قونبوی و از مولوی شناسان معاصر فروزانفر و آخوند تقی جعفری ...) تمثیل های اروتیسیمی مولوی خاصتاً برخی از قصه های رسواکننده در دفتر پنجم را فاقد زیبایی و حرمت آدمیزاد دانسته اند. گفتم که اینان (چه مخاطبان آسانگیر چه مخاطبان سختگیر) شعر را در جایی قرار می دهند که بر وفق موقعیت و ذخیره های ذهنی عادتاً قرار دارند. مخاطبینی که با شمشیر سانسور مذهب و اخلاق اروتیسیم مثنوی را گردن میزنند وانکار می کنند، فوجی هستند که با معیارات دلخواه و اجباری بسوی استتیک مقدس مآب میروند و بین رکیک و

زیبا با تلوار مذهبی و اخلاقی خط فاصل می کشند. درین رویکرد، باید ها و نبایدها که از فلسفه اخلاق (اتیک) بر میخیزد، مذهبی می شوند.

زیبایی = نیکی و حلال

زشتی = بدی و حرام

باید = امر

نباید = نهی

اختلاط اتیک و استتیک به شیوه نیوکراتیک، مثل اختلال و اختلاط قوای ثلاثه در افغانستان خشمی و خشخاشی و ایران خمینی و خلخالی است. اختلال در صورتبندی گفتمان هاست، که سرانجام به بی گفتمان ماندن عقل و نقل منتهی میگردد.

مخاطبینی که از ترس و شرم ناشی از پوزخندجماعت زبان اروتیک را زشت مینامند، فوج محافظه کاران و به نرخ روز نان خوران را تقویت می کنند که نتیجه و ماحصل سکوت شان در عمل با فوج سانسورچی تفاوتی ندارند. اروتیسیم تراژیک نگر و طنز تکانه آفرین با هزل رکیک شکن یکی از شاخصه های شعر امروزینه جهان و منطقه ماست. چیزی که بعد از مولوی نتوانست در برابر استبداد زبانی جایش را در بازی های متکامله زبانی مستانه باز کند. اروتیسیم یک بخش زندگی واقعی و خوشایند آدمهاست، اروتیسیم در روح انسان شورمندانه منتشر است، ناخودآگاه هر موجود متفکر و غیر اندیشه ورز آتشفشان پس زدگی های اروتیک است. آدمی نمی تواند در عرصه علم و هنر از این واقعیت باسکوت بگذرد از همینروست که روانکاوی در قرن نوزدهم و سکسولوژی در قرن بیستم، زبان علمی اروتیک را از زیر تپه های شرم بیرون کشید و با ترس و لرز شگفت زده ای بکار برد، و اما در هنر زبانی اروتیسیم مکتوب در قرن سیزدهم با مثنوی به طرز دلیرانه ای به انقیاد زبان می آید. باز گشایی می شود، بوسیله روزگار انکار می گردد و تکفیر می شود. ولی در پایان قرن بیستم است که شعر به زبان اروتیک

درگیر می شود و این بازتاب این گونه اروتیسم طنزی، زیبایی و وقوع دیگری می شود بسوی استتیک که میراث زبان و متن مولوی است.

دل خسرو بر آن تابنده مهتاب
چنان چون زر درآمیزد به سیماب

در آب نیلگون چون گل نشسته
پرند نیلگون تا ناف بسته

کلید از دست بستاران فتاده
ز بستان نار پستان درگشاده

درین ابیات تشبیهی آماج زیبایی بر شالوده استتیک فزیک نگر استوار گشته است، زیبایی بر محورنقاط غیر ممنوعه بدن زن می چرخد و درحالی که در تمثیل مولوی زیبایی بر نقاط ممنوعه اندام مرد و زن متمرکز می شود. درنظامی گنجوی زبان اروتیک گنگ و استعاره است و زیبایی هادر حوزه زبان اروتیک استقرار نیافته است، زبانی که شرح محرک کنیزک موصل را بیان می کند آن زبانی نیست که اندام تابدار شیرین را در چشمه قند می شوید. زبان گنجوی عاشقانه و تغزلی است، تا مرز اروتیسم پیش می رود و "جوانمردی"، سانسور... و روحیه حکیمانه خودش اجازه نمیدهدش که پرده از رمز اروتیسم بردارد از این روست که زبان در مرکز استعاری به تعویق می افتد.

حتا ملای مسجد دهکده هم با خوانش این شعر گنجوی دست به تکفیرش نمی زند، بین حلال و حرام خط فاصل نمی کشد. مخاطبین و منتقدین دم دستی نیز شاعر را متهم به رکیک گویی نمی کنند، ذات مسأله درتنوع دست یافتن به کثرت استتیک است، یکی استتیک که از گفتمان فلسفی و تعلیمی برمیخیزد و یکی زیبایی شناختی که از عادات

سنتی و مذهبی بالا می‌گردد. استتیک‌ای که در بوطیقای باستان سرازیر است و استتیک‌ای که از چشمه‌های امروزینه‌ی زبان فوران می‌زند. زیبایی در تمثیل کنیزک موصل، **ناتورالیسمی پرتلاطم** است، مخاطب از طریق شنا در اقیانوس استتیک به ناپوشیدگی و حقیقت میرسد و این همان ذاتیتی ست که فقط می‌تواند بر زمینه‌ی زبان اروتیک به ساختار برسد. و اما در شعر گنجوی **نار کفیده و تاناف بسته و چشمه‌ قند** آن زیبایی‌های **جسمیک** است که تلالوی آشکارگی حقیقت و پسندیدگی جماعت را در سطح یک منظوره و اخلاقی سیراب می‌سازد. گنجوی می‌گذارد که پروسه‌ی اروتیسم در خلوت مخاطب جوش بزند و تکمیل شود. کشف معنا در تأویل خواننده تثبیت گردد. عنصر زیبایی در شعر چشمه‌ قند **مُذکرانه** به ترنم نشسته است و این نگاه نرینه باعث می‌شود که شعر بر شالوده‌ی بینش و حس مردانه زیباشناسیک شود. این استتیک ساده و دم دستی است که از ورای زبان اروتیک مخاطب را به نوعی از حقیقت سکسی رهسپار می‌کند. نیت سانسور خورده‌ی مؤلف در افق باز مخاطب جاری شده و از آن طریق به بازتولید حس و نگاه اروتیک میرسد.

استتیک منسجم

بوطیقای مدرن غرق شدن در چشمه‌های باستانی، غوطه خوردن در حوض استتیک اخلاقی و معرفت‌مُثلی و پندار توشیحی است. ما دیربست که حس و عقل خود را عامدانه یا ناآگاه درین آب شستشو می‌دهیم در حالی که بانیان این اندیشه‌ها از کنار چشمه‌های کوچک عبور کرده و به اقیانوس‌های طوفان خیز رسیده‌اند. از همین‌روست که شعر امروزینه‌ی ما دچار سردرگمی و اختگی و پریشانی ست، بوطیقای ما اخلاقی و منظومه‌ی معرفت ما بطلیموسی و پرواز‌های ما زندانی مانده است.

شاید زندانیان حق بجانب باشند که با جرمی بنتام همصدا می‌گردند " فقط در زندان است که به نظم و انسجام می‌توان دست یافت " برای

زندانی، زمان مانند حلقه های زنجیر منظم است، مکان مانند حفره های خاطره مترتب است، زمان دایروی است و مکان مربع . سفر زندانی دور و دراز اما در محوطه تنگ زندان است . هر نظامی از بستر قدرت برمیخیزد و در مدار سلطه و سیطره میخکوب میماند. در خطه ما که جماع دسته جمعی زیبایی ها و ابهت انسانی را بر باد داده است، در کشوری که هشت مرد چکمه دار و مقدس بر یک طفل معصوم تجاوز میکنند، در سرزمینی که تا بیخ ارگ و تا دماغ دفتر ملل متحدش قانون ریش و جنگل ورق میخورد، در آسمایی و شیرپور اش هنوز طالب های امارتی نعره باز تولید سنگسار و قمچین و دست بردن را تلاوت می کنند . از چار تاق آسمان سُر بی اش جنایت و توهین و خشخاش مثل باران های **دو ثوری** میبارد، لب های عابرین و مهاجرینش سکوت و دوختن و گرسنگی را زمزمه می کنند. در کشوری که برخی از اشیاء از ترس قومندان و شیخ و گلخانه بنام واقعی خود یاد نمی شوند، چگونه می شود از زبان فرآعداتی و لرزاننده به نفع چیزهای انسانی شده سود بُرد . در خطه ی سیاه پوشی که بر امت مسلمه اش سیمهای خاردار و حلقه های جرثقیل میریزد، بر حنجره های اعتراضی اش کارد و کارطوس میبارد، نعلین پوشان مردسالارش شور و شعور و سرمستی زنان را سنگباران می کنند، چگونه می شود که فرش رنگارنگ تنوع گفتمان ها را گسترده .

شاید ما در خلوت خود به هر خطری دست میزنیم، اما در علن جرأت نمی کنیم که زبان تازه را به حیث یک متن مستحکم تکثیر و بازخوانی نماییم چه رسد به بازتولید و اجرای آن در زبان متوازن و امروزیه . بسیاری ها تا به دفتر پنجم مثنوی سر نزنند شاید باور نکنند که مولوی صاحب چنین بی پروا و نازیباسخن گفته است ! حقیقت این است که **مولوی کاست زبان و هیرارشی زیبایی را فرو میریزد**، به چند و چون استتیک و معرفت از نعره های نوین و مخاطبیزدا تعریف می بخشد . مولوی تطویل چرخه مکاشفاتی است که از هزار و یک فلتر میگذرد . حس زیبایی را در تراژدی طنز

منتشر می‌سازد، مخاطب را به تولید و خوداندیشی دعوت می‌کند و می‌شوراند، به تعجب وامیدارد .

اجرای مولوی در زبان نشان می‌دهد که شعر نوعی اجراست در تولیدزبان، می‌فهماند که چیزها و واژه‌ها بدون مداخله سکوت و سانسور، می‌توانند به وقوع استتیک شکن زیبایی منتهی گردند مگر اینکه عقل جدا شده از بند موهومات و معیارات رسمیت یافته (مذهبی، دولتی، اخلاقی) شاعر بتواند بنحو شگرف شگفت آور بسوی حقیقت‌های ممکن نقب بزند.

شعر ما در حوزه زبان ادامه مولوی و ... نیست، ما بدلیل عدم آگاهی و تمکین به سنت و میراث، از شعر خود طنز شکننده، چندصدایی، روزمرگی و هزل و مطایبه، چند فرهنگی و چند منته شدن و زبان کنایی و طنز (گروتسک)ی و اروتیک را حذف کرده ایم، ما بجای استتیک چند لایه به جابجایی استتیک یکه و اخلاقی تمکین کرده ایم، حیف که ما از امکانات شگفت انگیز زبانی خود دور گشته ایم . شعر امروزه ما در وضعیت پیشا بحران بسر میبرد، چون تا هنوز وارد حوزه های استتیک شکن و اندیشه گیر بحران نشده است . چون بحران از انباشت متن و گفتمان بوجود می‌آید نه از فرط نوشتار و سخن . شعر ما به لحاظ جابجایی و ساختار، منظومه بطلموسی است که به غلط همه سیارات و خورشید را به گرد زمین زبانی اش چرخ می‌دهیم، شعر ما در قلمرو معرفت و استتیک به چرخش کوپرنیکی ضرورت دارد تا ما با نقد آشکار دایره سنتی را به منظومه شمسی شعر تبدیل نکنیم، شعر ما شعری از نوع دیگرتر نخواهد شد . اگر این تعبیر گادامر را که " افق های پس متن فرهنگی " برای تولید متن، زمینه ای سازنده و شکوهمنداست، فرهنگ ما عمدتاً شفاهی بوده و یگانه عنصری که فرهنگ ما را ممتاز نشان می‌دهد شعر است . اما به علت برخورد تقدیس گونه به شعر، و شیفته شدن و مستمع ماندن، نقد شعر استقرار نیافت، ساهاست که شهنامه خوانی و مثنوی خوانی و بیدل خوانی و حافظ خوانی جز فرهنگ ادبی و آموزشی مانده است و اما از آن جایی که این شیفتگی ها سمعی و

شفاهی بوده، نتوانسته که طی صد ها سال ورقگردانی، صد ها صفحه نقد و بررسی را بوجود بیاورد. چون در این جا مستمع را خواب بُرد سنگ های آسیا را آب بُرد. ما عادت کرده ایم که به اشعار کلاسیک که محصول یک دوره خاص فرهنگی ماست، فخر بفروشیم و هرگز نه کوشیده ایم (چون توان آن را نداریم) که با نگاه و تطبیق نقد ادبی به پیشواز متن های گذشته برویم.

شعر امروزینه شعر یست در وضعیت متفاوت با شعر دیروز و شعر پسا کلاسیک، شعر امروزینه فُتنوس حال انگیزی گشته است که با ترکیب صدا های متفاوت به نحو متفاوتی ساز می شود، شعر در زبان، بالذات موزون است، حتا موسیقی گفتار روزمره طبیعی ترین وزن است، فقط عروض باوران دچار ثقل سامعه هستند و موسیقی دلنشین گفتار طبیعی را نمی شنوند.

شعر گستره دریافت ها در پهنای حرکت و رویدادن بازی های ارایه شدنی و ارایه ناشدنی در زبان ست، شعر پژواک ارجمندیست در برابر سیمهای پابرجا و خاردار اندیشه، شعر نوعی دعوت بسوی مقاومت روشنگرانه است، نوعی قیام انسانی در برابر سُم های مهاجم و تیغه های جنگ و جاهلیت.

این شعر نحو آفرین و نحو شکن و موسیقی آفرین و وزن شکن ست، معیار شکن و حجاب برانداز است، پرخاشی و نقبی ست بسوی عدم قطعیت و وابستگی، این شعر چند گستره و چند فرهنگه است، چند زبانه و چند ملیته است، جهانی زده و بومی شده است، فراموش نکنیم که در شعر کنونی معانی نجاتبخش و الفاظ ممنوعه کم کم گم گشته است، درین شعر معنای نهایی و زیبایی نهایی قابل دستیافت نیست. زبان هزل و اروتیک در مصراع ها جا یافته است، ممتاز گشتگی کنایه و طنز گشودگی شکوهمند یافته است، معنا های زوجانب و متناقض، بازی های آوایی و سخنی، ایهام های مخاطب خوان و به تعویق مانده از چند جانب بیدار گشته اند.

شعر امروزینه مانند هر شعر استخواندار گذشته در جذر و مد زبان چنان اجرا می گردد که وقوع استتیک و رویدادگی حقیقت به نحو

عمیقتر و گسترده تری بازگشایی گردد. درین منظر دیگه سنّتی ابطال میابد و باز تولید می شود، هم جدی و هم استهزآمیز، نگره تازه در فضای پر امکان چشمها به پرواز می آید. ما نسل عجیبی هستیم، نسلی که در خانه خود به حیث تبعیدی نفس می کشیم، نسلی که از خود و برداشت های خود میترسیم، نسلی که نمی خواهیم دریافت های صحیح یا غلط مان را از ترس یأس و تنهایی خویش بیرون بکشیم، نسلی که از تپش قلب خود زمزمه قمچین اجنبی را می شنویم، در سرک و پلوان خود با پاهای بلدیه و سرکار راه میرویم، نسلی که از ریش ماندن میترسد از کل کردن ریش می لرزد، نسلی که در زیر آه و چادری و چادر پیر می شود، نسلی که شعر را مثل شراب و شلغم عّق زده است و نقد فکری خود را به نقدینه بی عاطفه تبدیل کرده است، نسلی که اندیشه و جذابیت استتیک را در چشم و گیسوی آن جی او ها و لانه حکومتگران می بیند، نسلی که شعر را برای شعرجنگی و اندیشه را برای سرجنگی ذخیره کرده است، نسلی که بزرگانش به چکاچاک زرگری مشغول است و جوانانش به تسخیر نان و شهرت و میکروسافت.

شعری که دیربست پایتخت زبانی را از دست داده است، با انگشتان چه نسلی از زمین عدل و عادت بلند خواهد شد؟ استتیک بطلیموسی چگونه کوپرنیکی خواهد شد و کوپرنیکی چگونه به کوانتومی تبدیل می شود؟

وقوع زیبایی در شعر ما شرطی شده است، واقعیت موجود، مرده ایست که به حقیقت کاذب و موجود میرسد، وقتی ناقوس مقوله زیبایی بصدای می آید در ذهنیت مذکر (چون جامعه ما تا هنوز یک جامعه فالوگوسنتر است) نا گهان " نرگش عربده جوی و لبش افسوس کنان " بیرونیت میابد و این بیرونیا فتگی است که حس زیبایی را طبیعی و سطحی می سازد و از حوزه زیبایی هنری (زیبایی نهفته در لذت متن) خارج می کند. زیبایی در سطح ذخیره های عادت و ته نشین شده ذهنی، بیدار یا تداعی می گردد و هرگز با شنیدن لفظ

زیبایی، دوشیزه ای که پس از هجوم دسته جمعی روی تذکره شفاخانه وزیر اکبرخان به کوما رفته است، در کله اش به تلاطم نمی آید، گویی زیبایی جسم است که میمیرد. مرثیه ای که برای دوشیزه به خون خفته ساخته می شود سرشار از زیبایی هایی ست که ذهن شرطی آنرا دیده نمی تواند. این شرطی شدگی عمدتاً از ذهنی بر میخیزد که به سطح و یکرخت بودن اشیا نظر دارد و به یکه نگری عادت کرده است. زیبایی فی نفسه زیبایی نیست، زیبایی هنگامی زیبا می شود که بالنفسه در میان بستر زبان روی بدهد.

حقیقت شعری برای شاعر و مخاطب شعر دریافت قطعی و پایان یافته نیست، پرسشی ست که در درون پاسخ **افراشته** می شود، رابطه بین چیز های دم دستی و ذهن، آهسته آهسته در بند بند شعر و با انتقال از یک مصراع به مصراع دیگر به کلیت بهم ناپیوسته و بند های بهم پیوسته و انتزاعی میرسد. در شعرگذار از واقعیت موجود بسوی واقعیت های ممکن است یعنی از حوزه معرفت شناسی به حوزه هستی شناسی است. شعر نشان می دهد که کلوخ ها باید لاجورد باشند و کارطوس ها قاشق چای خوری و مرز خیال وو واقعیت ویران شود.

مادامی که **پاوند** مدرنیست می گوید " تلاش شاعران مدرنیست در راستای نایل شدن به شکوهی منسجم و بسامان است " می خواهد بگوید که هدف و مرکز شعر مدرن **انسجام** است، همان چیزی که مؤلف طلا در مس آنرا " **شکل ذهنی شعر** " نامیده و حالا در فضای نوین به انکار آن برخاسته است. شعر ساختاری و انسجامی الزاماً به باید ها و نبایدها میلغزد به همین خاطرست که استتیک مدرنیستی گونه ای از قطعیت معرفت شناسی و اخلاق را شامل می شود، از شاهره رمز میگذرد و در بوطیقای شکوهمند و نظم یافته درنگ می کند. شاید زیبایی تعریف مطلق نداشته باشد و بقول انگلس " در کلبه ها آن می اندیشند که در کاخها " باز هم بزبان انگلس " چوپان بچه حتی در خواب نیز دوغ و دوده را می ببند و اشرفزاده زلف نازنین و

کباب بره " زیبایی، ادراک حسی و نسبی است که از طریق عادت و مقایسه به رویداد میرسد. شاید هی هی بره برای دره نشین فقیر و زلف آشفته برای شهرنشین متوسط، الگوهای بیرونی و شعر ناشده زیبایی و حقیقت اند، که اگر هی هی و گیسوی پریشان به انقیاد شعر درآید، برخورد دره نشین و شهرنشین متکی به امکانات ذهنی نسبت به آن تغیر میخورد.

اگر بخانه من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیار
و یک دریچه که از آن
به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم

درین متن، وقوع واقعبیت چیزها، کمبودی خود را به رُخ خواننده می کشد، و در شعر است که حقیقت ممکن بجای حقیقت موجود، می نشیند، حقیقت دریچه انعکاسی از چیزبودگی واقعی آن نیست، حقیقت موجود دریچه چیزی آوردنی نیست، دریچه ای که آورده شود اصلاً واقعبیت ندارد، کوچه خوشبخت نیز وجود واقعی را در تجربه حسی برنمی انگیزد وقتی که امکان موجودیتی ناموجود باشد، تطابقت شناخت سالم از حوزه امکان واقعی بسوی فرا واقعبیت و آرمان سیر می کند. به زبان ویتگنشتاین اگر حرف زده باشیم، واژه ها و عباره ها، نمی توانند تصویر و معرف واقعی واقعبیت باشند، واقعبیت، متکی به سلیقه نویسنده، متکلم، شاعر ... در درون زبان منعکس میگردد، و اگر موضوع را کمی غلیظ تر ساخته باشیم، واقعبیت، با شبیه سازی های زبانی از حالت واقعی به وضعیت آشفته و غیر واقعی، انتقال مییابد.

در ذایقه فرهنگی ما، واقعبیت دریچه همان سواراخ دایروی و کوچکی ست که همه مان لااقل در تنور خانه های فقیرانه خود، تجربه اش را داشته ایم، دریچه ای که مادر در هنگام نان پزی بوسیله آن روشنایی را حس کرده است، دریچه ای که خواهر تجربه کرده است ...، فی نفسه فاقد زیبایی و فردیت یافتگی والا و ممتاز است، دریچه به حیث

یک ابژه خشک در قیافه سوهان چشم عمل می کند که نه تنها حس زیبایی را بر نمی انگیزد که تکرار تجربه دودآلود آن ملال انگیزی می کند، و در حوزه زبان متعارف نیز، دریچه به حیث یک لفظ معنادار و جداشده از زنجیره مفاهیم، واژه فی نفسه زیبا نیست. فقط در ادغام با معنای و معناآفرینی با اشیای دیگرست که به وقوع زیبایی استتیک میرسد. دریچه زمانی زیبا می شود که کسی از آن به **کوچه خوشبخت بنگرد** در غیر آن اگر مادر هر دم شهیدی بر فرزند گپ ناشنو و قومندان مشرب خود چیغ بزند که از برای خدا در بام سنگر بگیر برادر کثی خوب نیست از بام پس شو دریچه ره پُت نکو " که از آن به **تندور ببینم** " درین عباره نه این دریچه کاهگلی برای مادر درخششی دارد و نه شنیدن آن برای تفنگدار لذتی. دریچه کاهگلی که بوسیله آن دُود به هوا میرود و روشنایی داخل تاریکخانه می شود، موجود معمولی و دم دستی است که به بازتاب حقیقی و ممکن منتهی میگردد و دریچه ای که با آن به کوچه خوشبخت نگریسته می شود، از وقوع یک زیبایی و یک حقیقت ممکن و آرمانی خبر میدهد.

یک دریچه که از آن به کوچه خوشبخت بنگرم = امر واقعی = زیبایی و حقیقت ممکن

یک دریچه که از آن به تندور ببینم = ملال و حقیقت موجود رابطه بین موجود و رویا و آرم، رابطه بین واقعیت و ممکن، آمیزه ایست که در حوزه هنر بوسیله خیال درخشان میگردد، از اینروست که وقوع حقیقت در سطرهای شعر به شکل دعوت رویا خیز و ممکنه اجرا می گردد نه بنحو حقیقت موجود. البته در شعر امروزینه، یک پارچه شعر مانند یک معماری موزاییک است، یک پارچه شعر مانند یک میناتور شرقی است و به همین خاطر پرسپکتیو و بی حجم است. یک قطعه شعر مانند نقاشی کلاسیک یک معبد است که از رنگ های متنوع برای ارایه ایده وحدانیت استفاده می شود، نقاش با کار هنری خود به تصویر مقدسات دست میزند.

سطر هایی در یک شعر موجود می باشد که بدون در نظر داشت حالت طنزی و تمثیلی و کنایی و استعاری و تشبیهی آن به حقیقت موجود شباهت میابد و اما از طریق تدوین پارادوکسیکال قطعات متفاوت شعر است که به کلیت متن (ایده ممکن، درک زیبایی) میرسیم، کلیت متن به لحاظ ساختار از واقعیت طبیعی و اجتماعی (ابژگی) پیروی میکند، واقعیات، متکثر و پراکنده اند، جامعه نیز در ساختار درونی و بیرونی خود توتته های متنوع و رنگارنگ است و در یک انسان منفرد نیز افکار، حسها، عاطفه ها و کردار ها متلون، تکه تکه و چندآمیز است. شعر متنی است که از تکه های پراکنده (صدا ها، تجربه ها، نگاه ها، حسها، عاطفه ها، خیال ها) ساختار می گیرد و ساختار میریزد. این نوع شعر هر نام و رسمی که بالای آن بگذاریم، دعوت شاعرانه ایست از فراز واقعیات متکثر موجود با عبور از گذر زبان گیر، بسوی حقایق پراکنده، زیبا و ممکن. یک پارچه شعر امروزینه شده مانند یک تابلوی آشفته و پر قدرت نقاشی است. انسجام و فقدان اسجام، زیبایی متحرک و متحول، چیزهایی است که در هنر مدرن نیز دغدغه هایی را ایجاد کرده است. هیچ هنری نمی تواند در غیاب زیبایی و در غیبت تفکر متکثر، شکل بگیرد.



آبسترکسیون هرمنوتیک ادراک است. پیکاسو شهکار خود را در تابلوی گرونیکا در اپریل ۱۹۳۷ نقاشی می کند، چون در حافظه تاریخی ما واژه اپریل به حیث یک محرک جانکاه جایگاه شرطی شده را اشغال کرده است، میلادگ رونیکا در اپریل، در غصه ما اپریل های (۱۹۷۸ و ۱۹۹۲) و نتایج دو اپریل خونین را به تلاطم می آورد. گرونیکا هم اکنون نیز می تواند به حیث ماحصل اپریل های لاییک و مذهبی کابل، آیینة جادویی و کوچکی باشد برای تماشای جهنم بزرگی بنام افغانستان.

چی چیزهایی در گرونیکا به وسیله چشم حس می شوند: آدمها، حیوانات و اشیاء که با نگاه بُعدشکن و زمان زدا به جابجایی ویژه و فراواقعی (آبستره شده) رسیده اند، چیزها درین تابلو چنان بطور جاذب و عجیبی چیده شده اند که واژه ها در شعرگنجوی و بیدل و مولوی ...

آدم ضربت خورده ای که بزمین غلتیده از میان شعله ها با دست التماس بسوی بالا فریاد می فرستد، گاوی با چشمهای درشت و شاخهای تیز، زنی را بزیر گلو گرفته که فرزند مرده اش را بر آرامگاه زانو جابجا کرده است. دستی از بالا مشعلی را بر فراز زخمانگی اسبی آویخته است که در زیر سمهایش کله و دست پریده یک تا بنی آدم گیر مانده است، و چشم فروزنده ای مانند یک چراغ بر بالاترین جایگه بدبختی، روشنگرانه ایستاده است و زنی از میان تباهی با منتهای نیاز و صمیمیت بسویش مینگردد.

چی چیزهایی در تابلو بوسیله عقل ادراک می شوند:

مرگ و بحران

خشونت و دربدری

سردرگمی و درد و بی پناهی

آرمان والا و بازتولید فروزنده ترخوشبختی

تمام چیز هایی که در تابلو مشاهده می گردد، به تنهایی و به حیث شخصیت های منفرد نه زیبایی دارند و نه حقیقتِ ممکن و انسانی را به انقیاد بیان در می آورند . آدمها و حیوانها و اشیاء و حالت ها بر مبنای آبستره شدن، ذاتیت فزیکتی خود را درگیر واقعیت زدایی و آشنای دایی کرده اند .

چشم فروزان و آویزان واقعیت ندارد، گاو درشت چشمی که مادر فرزند مرده را زیر گردن محکم بگیرد، وجود ملموس و زنده ندارد و به همین طور الخ . **چشم جدا** از کاسه سر و معلق و آویزان در واقعیت حسی خود زیبا نیست و نه تنها که زیبا نیست که زشت و لرزاننده هم است . **دست پریده** ای که از شمشیر مقطوع اش **گل** بروید، واقعیت عینی ندارد . شمشیر خون پُر اگر به گل قرمزانی هم تبدیل شود **زیبایی** ندارد . چیزها درین تابلو از واقعیت ساده و آشنا صدگام جلوتر رفته اند، چیزگونگی سطحی در فرایند کار آشفته هنری به حوزه معنا و دریافت متکثر انتقال یافته است . چشم فروزنده در فضا و وضعیت کور و تاریک، در میان سیاهی مرگ و درد و ماتم و مخاطب است که زیبا می شود، و قتی نگاه استوار زن از پایین با چشم معلق و فروزان ترکیب می شود، به رویداد زیبایی منتهی می گردد .

یک چشم فروزنده

که از آن به سوی بالا بنگرم

یک شمشیر بریده

که از آن گل ابریشم بریزم

یک جفت دست محکم

که از آن سقف کهکشان بگیرم

یک مشعل آویخته

که از آن به وادی روشن پر کشم

یک زنانگی دلیر

که از آن صمیمیت و خوشبختی برافرازم

شعر یک تولید زبانی ست، شعر یک یا چند تا صدا و یک متن و یا چند تا بینا متن و یشامتن است، زیبایی در درون یک متن اتفاق می افتد در صورتی که شبکه و اژه ها بتواند چنان به بیان در آیند که به متن تبدیل شوند و بینا متن را در خود ته نشین کنند و به خلق پسامتن منتهی شود. ادراک زیبایی بالذات تکانه خوشایند یک حس پرورش یافته و مجرب است، مادامی که زنجیره چیز ها به مرحله شناخت شعری میرسند (به درک استتیک کی تبدیل میگردند) حس زیبایی به شناخت فلسفی رسیده است.

در یک شعر بیدار شدن عاطفه پاسخی ست در برابر تأثیرات نوجوانب حسی، عاطفه واکنش ادراک است که در لایه های احساس روی میدهد (خنده و گریه، لذت و رنج ...) رویدادگی عاطفه قبل از آنکه خود را در زنجیره ای از مفاهیم شناور سازد در ذخیره های پس زده شده و غریزه ای بیدار می کند، هنوز به شناخت حسی و دریافت حقیقی نرسیده است که به خنده و گریه، حزن و سکوت پرتاب می گردد.

چون یکی از اهداف اساسی شعر خلق کردن زیبایی و رسیدن به چپستی حقیقت ممکن است، در برآیند این دغدغه، نه تنها که نمی توان از طریق وقوع یافتگی شعر به حقیقت مطلق (تزهگی) رسید بل نمی توان به حقیقتی نیز دست یافت که واقعیات ملموس و روزمرگی را منعکس می کند، دریچه متحرک فروغ و چشم فروزنده و آویزان پیکاسو، آن امکاناتی هستند که بنی آدم را درین دنیای پر آشوب بسوی مبارزه، ایستادن و آدم تر شدن صیقل میزنند، نگرش عادت و سطحی شده را به نگاه کنجکاو و ژرفناک فرا میخوانند.

در اقلیم شما

نام من ستاره قرمز است

که تنها در افق شبنامه ها پدیدار میشود

رودخانه ها در بستر های کهن

رو به دریا بار در پویه اند

نیای من

زخم باستانی خویش را

با نوشداروی انتقام خواهد شست

استادباختری این پدر مسلکی شعر مدرن افغانستان، میداند که سطر هایش گشودگی گشاینده است " پوشش برداری و پوشیده داری را درین وقوع سراییده " است . رابطه بین اشیای واقعی و ایده و تصویر، در اتمسفر شعر از ناممکنات حرف میزند، ستاره قرمز در افق شبنامه ها نمیروید، زخم باستانی وجود واقعی ندارد، نوشداروی انتقام تا هنوز ساخته نشده است پس آن حقیقتی که شناخت ما را از این زخم و از این شبنامه و از این نوشدارو به بیان آورد، شکل نمی گیرد در قلمرو حسی (موجود شدنی و ملموس شدنی) داخل نمی گردد . سطر ها مانند نقاشی کوبیسم آبستره گی می کنند، زخم و شبنامه و نوشدارو در ذات مستقلانه خود زیبایی ندارند .

هر کدام حس رنج و بیزاری از خود و از وضعیت را در آدمی بیدار می سازد . اگر زخم و شبنامه و نوشدارو در تاق خانه گذاشته شود، هرگز حس لذت یا واکنش خوشایند را بوجود نمی آورد . حس شبنامه برای کسی لرزاننده و هیبتناک است که در دهه هشتاد در کابل بخاطر آزادی و عدالت، شبنامه زده باشد و بجرم یک قطعه آن برای چندین سال در زندان بتخاک یا تبعیدنشسته باشد و بخاطر زیبایی های رنج افزای آن شبنامه شعر گفته باشد ... و یا شنیده باشد که چگونه شعر های الوار در فرم شبنامه در کمپ های نازی پخش می شده است و انتقال دهنده آن بعد از افشاء شدن رهسپار آنتویس اول گشته است . بهوش باید بود که زیبایی در درون زبان حک می گردد .

زیبایی و دریافت برتر، وقتی در شعر باختری روی میدهد که " نیای من زخم باستانی خود را با نوشداروی انتقام بشوید " . درین متن چیز ها دانه دانه بطرز مستانه و غیر عادی اتفاق می افتند و سطح استتیک این سطر ها دم دستی باقی نمی ماند، چند لایه می شوند و

در عادت زدایی و گشودگی و افراشتن شناور می گردند. مصراع ها با فشار دادن دکمه زنگی بنام " خواهد " بسوی حقیقت سایه روشن و ممکنه رهسپار می شوند.

شعر استاد باختری نوعی از فروریزی پندار های بی حادثه و معمولی است، نوعی گذار است از مرز هایی که ما به آن به اتکای حس ها و درک های ناپخته و تنبل امور واقعی و حقیقی می گوئیم. شعر هستی شی را به درخشش و شورش می آورد، زخم و شبنامه و نوشدارو که چیز های دم دستی هستند و در روزمرگی ما جایگاه تکرار شونده را اشغال کرده اند، درین شعر به فروزندگی و فریاد در می آیند و آن نفرتی که از واقعیت زخم و نوشدارو و آن ترس تجربیی که از حضور متحرک شبنامه در جامعه استبدادی، در انسان معمولی و سیاسی خلق می شود، در شعر ناپدیدگشته و جایش را به وقوع زیبایی و صلابت و آرمان می بخشد.

ایده انسجام در شعر نیمایی و آزاد، چنانچه در سطر های قبلی اشاره کردم، حالا پس از یک دوره پرشکوه و ماندگار، از پایانه دهه نود با تجربه های جدید زبانی، عروض شکسته را دوباره شکنی می کنند، بی وزنی را با وزن های نوین چندباره می شکنند. شعر مدرن ما از تأکید بر انسجام (انسجام وزنی، اندیشگی، تصویری) بسوی یک لایگی و قطعیت و اقتتدار و کلان روایتی شدن میرود. شعر بعد از مدرن شعری است که انسجام شکنی و روایت شکنی می کند. شعر را وارد بُعد می کند، بُعد زمان و مکان، با زمان شکنی، در زمانهای شکسته سرازیر می شود و با مکان شکنی در مکانهای پراکنده و روزمره تر، چیزی که در بوطیقای باستان و کلاسیک بسوی لامکانی و لازمانی میرفت و در بوطیقای مدرن به شکل خطی و در غیبت درونگیر مکان دم میگرفت ... در این شعر است که تدوین تفاوت ها و سبک ها و آرکاییک ها، پنجره هایی را بسوی تابش خورشید های مغشوش باز می کند و القصه اینکه استتیک بعد از مدرن به حیث یک

فضای تازه به حیث یک اعتراض تازه، استتیک منسجم و بوطیقای مدرن را دوباره به پرسش می کشد .

اپریل ستمگر ترین ماه
یأس ها را از خاک مرده می رویاند
خاطره و اشتیاق را به هم می آمیزد
فکر نکرده بودم به این همه مرگ ناتمام

هر متنی با متن های دیگر و متن های قبل از خود در گفتگو می باشد، ما مکالمه ایم ما تکرار همدگریم، الیوت در شعر بلند سرزمین ویران از مرز نگاه های مدرن و استتیک انسجام یافته بلندتر می رود، پولی فونیک می شود، پولی مورفیک می شود و متن اش بینا متنی می کند . این شعر با ارجاعات عدیده ای به متن های قبل از خود، دریافت زیبایی را دچار سیلان می سازد . شعر مدرن تا وقتی مدرن است که به تفکر انسجام وفادار بماند . نمی توان در بحث گفتگو با ماقبل از خود با ژولیا کریستوا همصدا نشد " بینامتنیت همان گذر از یک نظام نشانه به نظام نشانه ای دیگر است که متضمن تغییری در موضع نهاده ای، تخریب موضع قدیمی و شکل دهی یک موضع جدید خواهد بود"

استتیک پاشان

...، ما در زبان شعر است که با صدا و درخشش کنایی اشیاء دوباره هستی میابیم، در شعر است که زبان مرز خود را از روزمره گی و پوسته های زبانی جدا می کند . زبانی می شود که درگیر شده با بازی های چندبافته، رها شده و متلون است . با بوطیقای ناپیوسته شاید بتوان به طرز شاد و طنزآمیزتر به شعر نزدیک شد .

زیبایی شناختی فزیک نگر و استتیک انسجامی نمی توانند به استتیک تفاوت‌گیر دست بیابد چون ابزار تأویل شعر دیربست که بطرز عمیقی فلسفی تر شده است. در شعر حرکت **زیباشناختی** به شکل تنوع و تناقض و تضادها و ناهمگونی‌ها اتفاق می افتد. و از نظر مفهومی به مرکززدایی از خود و جهان منتهی می شود. آنچه به حیث یک **ابژه** در خارج از زبان شعر، زشت و بی درخشش است در زبان شعر به حیث یک **واژه**، با درآمیزی غافلگیرکننده، زیبا و درخشان می گردد.

اگر به سلیقهٔ مارجولیه پرلوف حرف زده باشیم ما وارد "**بوطیقای عدم قطعیت**" گشته ایم. استتیک آشفته و انعطافی پلی است که از روی آن می توان به زیبایی های مغشوش شده و به تعلیق مانده و معنای دیفرانسی (دریادایی) راه یافت، این استتیک معنای زیبایی را با تابش سایه روشن در درون سطرها اپوخه می کند و در تجدیدشعر و مخاطب، آشکاره و بازتولید می کند.

در نقد شعر دریافت زیبایی و تأویل معنا یکی از دغدغه های اساسی تر شده است، هرمنوتیک درک زیبایی نخست از فلتر دریافت معنا تیر می شود و بعد به حس و بازتاب عاطفی انتقال میابد. معنا و زیبایی باید کشف شود و کشف معنا اگر از یکسو به سطح تجربه و روحيات و آگاهی مخاطب ارتباط می گیرد از سوی دیگر به چگونگی گشودگی و نشان دادن پوشیده گی های تکنیکی در حوزهٔ تکثر قدرت در شاعر است. چون شعر به ذات خود تفسیرشکن است و تأویل یکه را پذیرا نمی شود و هر کسی که بقدر همت خود لایه های پیاپی شعر را اوراقگری کند، باز هم معلقاتی از منشورهای دیگر در متن شعر پنهان و معلق میماند پس درین منظر (نه در همهٔ منظرها) گفته می توانیم که برآمدگه شعر در زنجیرهٔ معنا و غیاب و زیبایی عبارت از تکرار دگرگونهٔ بازگشودگی ها، تعویق ها و پوشیدگی هاست.

معنا و زیبایی در استتیک زبان و هرمنوتیک متن به برداشت خواننده، به پس متن و خود متن تعلق دارد، یا بقول بیدل " معنی زرمه ایست موهوم، سازی است مشتمل نعمات نامعلوم " از طریق ادغام افق مخاطب با افقهای متن و کانتکت هاست که به دریافت و آن بازتولیدی نایل میگردیم که آگاهی زمان و (حُب روانی و فاصله روانی) اجازه مان میدهد. به گواهی تجربه بشر، کمتر افرادی (نوابغ بزرگ) وجود خواهند داشت که دریافت و تولیدات فکری شان بلندتر از دانایی زمان سیر نماید. اسطوره المعنی فی بطن الشاعر که مساوی به نیت مؤلف است، در فضا های جدید فرو میریزد، اگرچه پل ریکور در حوزه هرمنوتیک انتقادی در خوانش متن، کشف نیت مؤلف را هم مدنظر میگیرد و همچنان قبول دارد که به تعداد خواننده تأویل هم وجود دارد.

کشش شعر امرزینه این است که افق مخاطب را به لحاظ فهمانی با تلاطمهای متکثرحسی و تفاوت های مفهومی خود درگیر کند. مخاطب را از گذر حس های ترکیبی به سپیده دم اندیشه ها و استتیک تازه و کنونی شده برساند.

بحث درین نیست که شعر و زندگی زیبایی دارد یا ندارد بقول نیچه شعر و زندگی فقط از منظر استتیک معنی پیدا می کند. استتیک در زبان شعر با توعی از توقیف معنا و زیبایی گلاویز می شود، از همینروست که هیچ شعری تکمیل و تکمیل نمی باشد و فرایند تکمیل شدن خود را تا غیرالنهاییه در ذهن پویای مخاطب طی می کند. بر مبنای همین بینش است که هنوز هم شعر هومر، فردوسی، خیام، دانته، مولوی، حافظ، زاکانی، شکسپیر، بیدل، بودلر، گوته، مالارمه، الیوت، بکت، فروغ، شاملو، باختری... مسیر تکمیل شدن خود را در وجود مخاطب های گسترده و جهانی به طریق انتقال بینا متنیتی و مکالمه یی طی می کند. یک شعر حقیقی (هیچ معیار ثابتی وجود ندارد که حقیقی بودن و نبودن شعر را بطور قطعی و تغیر ناپذیر

اعلام بدارد) یک متن هنری ست که از چشمه‌ی کار و پیکار هنری را میزند یک نوع فضای اعتراضی و آزادیبخش است. قطعیت بخشی در نشانیدن معنا و تصویر و زیبایی، کله شقی در فهم و درایت و نافهمی، خط‌کشی در روایت‌های خطی و سلطنتی، خودمحوری و ساخت محوری محتوم، ... سرانجام در حوزه نقد و سرایش به اصدار احکام قاطعانه و کارطوسی میانجامد، (غزل دوست با حُب شیفته وار از قطعیت غزل داد میزند، از مرجعیت استعاره و تشبیه و آرایه‌های معمول، از سیطره شکست ناپذیر عروض ... و نیمایی و پسانیمایی با ادای نارسیستی از قطعیت اوزان شکسته و بی وزن، از مرجعیت عناصر موجود و ساختارمند اندیشه و تخیل، از سیطره تعهد فردی و اجتماعی).

قطعیت زهر شعر است، انسجام در نگاه به تکروری در عمل می انجامد، همانگونه که آدمها در قلمرو سیاست با حرکت‌های یک نگرشه، مخالفین را بسوی پولیگون، چمنله، دشت لیلی، گوانتا نامو، عزیزآباد، طناب جرثقیل و آشویتس میبرند، آدمها در حوزه شعر نیز با نگاه‌های یکه و قطعی و منسجم، شعر را بسوی منصور شدن و حسنک شدن سوق می دهند. عقل آزاد و نقاد را در قفس نظم‌آویز انداختن به معنای ضیق‌سازی و دل‌تنگ کردن تفکر آدمی است، همه خوشبختی‌ها و بدبختی‌ها از طرز نگاه برمیخیزد، نگاه تفاوت پذیر و دیوارشکن و باز، فضایی را خلق می کند که در آن همه افق‌ها و امکانات فرهنگی بشر در کنار هم به درخشش می آیند و نگرش یکه فضایی را بوجود می آورد به حجم قلب یک خسیس، به اندازه یک " وَجَب تنهایی "

در آرای مدرن، آفریدن **نظم** و **ساختار** نه به معنای پروراندن **تفاوت** هاست و نه به معنی ریشه کن کردن تفاوت‌ها، بلکه به معنای **مجاز داشتن** آنهاست، و این به معنای وجود اقتداری مجازدارنده است. در بوطیقای پاشان که بعد از مدرن می آید، ساختارهای تکه تکه، روایت‌های از هم گسیخته و اپیزودیک از کانال زیباییشناسیک شعر میگذرد.

این غلط خواهد بود یا نخواهد بود را زیاد نمیدانیم و اما میدانیم که اگر به افق فرهنگی بشر برخورد فرهنگی نشود، به چیزها و اندیشه‌ها برخورد اعتراضی و تابو شکنی نشود، به تعریف و نشانیدن زیبایی در شعر برخورد ویرانگر سازنده نشود، به وزن و تکنیک و آرایه‌های شعری، برخورد ادغام‌کننده نشود، به بوطیقای باستانی و مدرن برخورد جدلی و انجذابی نشود ... ما در عصر خود از عصر و نثر خود عقب میمانیم .

شعر ما شعر آشفته و بی نظم است، شعر ما شکل ذهنی منسجم ندارد، این شعر چیزهای پراکنده و خاموش را در واژه‌های متشتت، بی صدا و صدا دار منعکس می‌کند . از این خاطر است که این نوع شعر زندگی را در زبان، تا سرحد کابوس و شیزوفرنیک به نمایش می‌آورد.

آشفته‌گی و عدم انسجام بمعنای بی معنایی و بی تأویلی نیست . پاره پاره شدن زیبایی و معنا از آشفته‌گی چیزها و آدمها بسوی شعر می‌آیند. آشفته‌گی و بحران خاصیت دنیای وحشتناک امروزی است، ما شعر را آشفته و متلاشی نمی‌سازیم، این شعر است که ما را به سوی آشفته‌گی و تلاشی میبرد . ما فرمانده واژه‌ها نیستیم که با قمچین حُب و شیفته‌گی، تفاوت و تکرار را در کام آنها بریزیم، دنیای آشوبزده‌ای ماست که واژه‌ها را در ساختارهای متفاوت و متکثر فرمان مارش میدهد.

دوست دارد یار این آشفته‌گی
کوشش بیهوده به از خفته‌گی

از سکوت مستقر در سپیدی‌های کاغذ، خاموشی منتشر در گوشه‌های مصراع‌ها، دیالک تیک اندیشه و تخیل را در متافزیک حضور جاری می‌کند و از پس مرگ و قطعیت، به سوی توقیف اصدار حکم و زیستن میراند .

شعر امروزینه شکل قراردادی و **عادت**ی نگارش مطلب بروی **کاغذ** را فرو میریزد و همچنان ماموریت مطلقه کاغذ را در برابر جابجایی متغیر واژگان دگرگون می سازد، به بازی های زبانی اکتفا نمی کند و به بازی های سخنی می پردازد. مادامی که شعر بطور انعطافی و بی انسجام خود را بر پهنای کاغذ جابجا کند، سپیده های **پیش بینی** **ناشده** نیز در امر تعلیق و پوشیده داری **بصری** اکتیف می گردند. در شعر عروضی، کاغذ هم عروضی عمل می کند، چون حضور مکانی غزل و ... در نمای مساوی و تعیین شده، مترتب است، حاشیه و میانه های خطوط نیز مترتب و مساوی عمل می کنند و نقش کاغذ در فرایند تشکل شعر و ساختار آگاهی به **قرارداد** تبدیل می گردد. نحوه قرارگیری و درآمیزی مصراع ها در شعر نیمه عروضی و بی وزن، اگرچه مداخله **آمرانه** کاغذ را تقلیل می بخشد اما این تقلیل بخشی به جای خود به نوعی **قرارداد** و روایت ثابت دگر تبدیل می گردد، بدیهی ست که هم حس مخاطب میداند و هم خاموشی کاغذ که مؤلفه کمی مصراع ها، کوتاهی و بلندی آنهاست و از این منظر است که پرسش **عادت زدایی** و تفاوت اندازی در زیر ضربت هنجار میخوابد. مسأله خاموشی و تعویق که در متن شعری در صورتبندی آگاهی و زیبایی مستقر می شود تا صور مکانی واژه ها و کاغذ ادامه می یابد. شعر وقتی می تواند تا حدودی خود را از چنگ قطعیت، عادت و قرارداد برهاند که خود را تا اعماق روح آدمی در امکانات متفاوت و متکثر باز کند.

وضعیت زندگی انسان قرن بیست و یکی وضعیت شعرش را تثبیت می کند، قرن بیست و یک قرن شبیه سازی های غیر واقعی است، عصر مسخ واقعیت ها بوسیله رسانه های تصویری. ما درین عصر بجای واقعیت، با اشباح خود و سایه دیگران، در اصطکاک و ملاقات های اجباری بسر میبریم. تصاویر است که بجای آدمی حرف میزنند. در چنین وضعیتی، **زیبایی** بمثابه یک حس سالم و عاطفه نیکو، در نزد بشر فروپاشیده است.

این وضعیت است که آهنگ استتیک را از طریق مقایسه و نسبت شکل می بخشد، زیبایی بی آنکه به تعریف مطلقه تقلیل بیابد، در هستی شعر تکثیر می شود و اینجاست که چنین شعری یک متن فلسفی است، چنین استتیکی یک **بوطیقای ناپیوسته** و یک **نگرش فلسفی** است این نوع شعر در فرهنگ شعری ما در حال روییدن است، در حال شستن بالهای خود برای پرواز است. در عصر آشفته و آشوبناک ما، در عصر جهانی شدن گفتار به جای کبوتر، شعر نه سیمرخ است نه عنقا و نه مگس، سیمرخی بودن و عنقایی بودن و مگسی بودن اش مربوط به قدرت، جایگه و نگاه مؤلف است. شعر فارسی دری که شهکارهای کلاسیکش از ستون های ادبیات جهانی است (خیام، مولوی، حافظ، بیدل ..) و در زمانه مدرن (قرن نزده و بیست) شاید به علت دیرجندی ما و زودجندی غربی هاست که ما شهکار جهانی و به جایزه نوبل شعر دست نیافته ایم ... ولی تجاربی که درین زبان، قدیمی ها و قرن بیستمی ها اجرا کرده اند، بیانگر این واقعیت است که این زبان قدرت رفتن بسوی افق های تازه بومی و جهانی را داراست، من به این باورم که هر فرهنگ زبانی می تواند فضا های جدیداً بوجود آمده را در خود تجربه کند.

اگرچندین وزن در یک ریتم بجوشد، چندین هزل در یک طنز بخندد، چندین نگاه و افق در یک افق همنشین شود، چندین پاره متن در یک متن منعکس گردد، چندین آوا در یک صدا برقصد، چندین روایت در یک فراروایت بترکد، چندین تفاوت در یک دیفرانس بیاید، چندین بازی در یک بازی بازی کند، چندین توتّه در یک تکه بخوابد، چندین زبان در یک زبان بشورد، چندین فرهنگ در یک آهنگ بریزد، چندین نحو در یک نحو بخروشد، چندین هزار و یک شب در یک هزار و یک شب بدرخشد، یک معناگریزی در چندین معنایی بترآورد، چندین ژانر در یک چشمه بیارد، چندین تعلیق در یک تعویق بجنبد، چندین تجربه در یک مجمره بسوزد، چندین نویسنده در یک شاعر بشکوفد، چندین متافزیک در یک دیالک تیک پروید، چندین

حضور در یک غیاب بلغزد، چندین زشتی در یک زیبایی بنشیند و چندین ساختار در یک ساخت بشکند .

از یکسو از قفس های نازنین پریدن است و از سویی با فضاهاى پیش متن بومی و فرهنگی بشر، با آگاهی درآمیختن است . با این شعر وارد فضای آداب‌پژوهی می شویم که خود محصول نقد و درهم جوشی بوطیقای باستان، استتیک خراسانی و عراقی و هندی و بوطیقای مدرن بشمار میرود .

هوگو زمانه را انکار کرد "نقد وجدان هنر است" در فضای بوجود آمده این نوع شعر، به تعداد متن، منتقد متن وارد میدان می شود، چون درین شعر به لحاظ نگاه و تکنیک و زبان آشفتگی موج میزند، این تکه تکه بودن بجای خود حس نقدپذیری و به نقد آمدن راشگوفای می سازد و تأویل و "نقدش تبدیل می شود به مبارزه ادبی" (بنیامین) .

شعر درحالت بعد از مدرن یک سبک ادبی نیست، بلکه یک وضعیت است، یک نوع نگاه تازه به چیزها و واژه ها و انسان است، یک "آمیزه" است، آمیزه ای از نقل قول و نقد شعر کلاسیک و مدرن که بی لطف هیچ انسجام و شکوهی به شعر تبدیل می شود . این شعر مسیر تازه در شهرام ماضی ها و آینده هاست، گسیختن از شعر گذشته نه بمعنای فسخ و سرکوب آن است نه بمعنای فتح و تکرار آن، بلکه به معنای تکمیل تر کردن آن است، متنی است که از مونولوگ به سوی دیالوگ درگذر است، متنی است که ما آنرا می نویسیم و در آن نوشته می شویم . آن متنی است که در زیر آتش های متقاطع اقتدار، تفاوت ها را برسمیت می‌شناسد .

هزار رنگ جلوه شکسته در نگاه من

فریب رنگ

نگاه تنگ

بیدارانی چند

خواب ما را نظاره کردند

تفکرات پسا ثوری و پسا سپتیمبری، پیش از همه " مسأله ی بیان
تفکر است، در هنر، در ادبیات، در فلسفه، در سیاست " تفکر است که
شکاف بین خواب و بیداری را در نسل بی گفتمان ما پُر می کند،
تفکر به خود و تفکر به بیرون از خود .

مفتی گفت

شیطان پُر می کند

جای خالی زن را

مُلا گفت

از پایین آغاز می شود، همه چیز

هر دو گفتند مشکلی نیست که آسان نشود

درین قرن خونزده طرح این پرسش که چه شعری می تواند در برابر
نابرابری ها و ترفند ها ی متکثر ایستاده شود، پاسخ یکپارچه ای وجود
ندارد، هر شعری که از پنجره ی یک وجبی رها شده باشد می تواند
گوشه هایی از یک حقیقتِ پراکنده را برافرازد .

نمیدانم

ماه در آب و یا ماهی در آسمان

عشق بیهوده می جاید

یاد هایم را می بینم

همیشه در پس ابعاد

می میریم و برای شجاعت مان دیگران کف میزنند

شعر مانند گردابی در درون دریای معرفت است که همیشه شعر
بودگی (پاره متنی) خود را حفظ می کند، اما محتوا و قیافه خود را
تغیر می دهد، تغییر، مادر جاودانگی و تکامل است، شعر اگر به
علت فقدان معرفت یا کمبود جسارت، در بُتوارگی جابزند، به مصداق

گنجوی به " تحرک چوبین " اندر میگردد . شعر می تواند از طریق همنشینی جسورانه ی دست ها و نگاه ها و حس ها به خود جان ببخشد شعر می تواند از کلاژ زبانی استفاده کند، خود را مانند البومی از تصاویر متنوع و رنگارنگ تثبیت کند، به سبک های گذشته و امروزینه دست ببرد، بشکل شعر مدرن ، علیه شعر عتیق و باستانی بر نخیزد، از عتیق و باستانی همانقدر استفاده کند که از معاصر و امروزینه استفاده می کند، مهم این است که شعر را چگونه به بیان می آوریم ، چگونگی بیان ماست که شعر را به حیثیت و اعتبار می بخشد و شعر را از انجماد و کهنگی نجات میدهد .

بنگر که آنچه تو حقیقت می پنداری ضرورتاً حقیقت نیست، چون امکان دیگری برای نگریستن به همان چیز هنوز وجود دارد، نازنین

جنوری ۲۰۰۹

بوئیقای ناییوست دو

به سالار عزیزپور

نقد نویسی، تأکید در دقت و تحلیل است. نقد، خوانش متن اول و تولید متن ثانی است. نقد شعر، حالتی از یک متن است، متنی منشور بر متن آهنگین، متنی که بطرز مستقل و خودبنیاد پی ریزی می گردد. هر نقدی برگرفته شده از پاره نقد های گم شده، علنی و پیشین است. هر نقدی محصول حجم پاشان ایده هایی ست که نقد نویس با کاوش منحصر به فرد، در درون روزمرگی ها و بر مبنای پیش زمینه ها، می نویسد و نوشته می شود.

نقد ادبی در افغانستان، یک مقدار، نقدِ عدبی است. آری در افغانستان یعنی در سرزمین صبر و سرمه، در کشور سطر و ساطور، در خطه ختنه و خطابه، در قلمرو قال و تقلیل، در حصار ارگ و مرگ و درد و دربار، ... در دل چنین فرهنگی هنوز نقد ادبی اش جایگاهی را در حوزه مدرن و پسا ساختگرایی و پسا مدرن احراز نکرده است. مرز بین نقادی و سلاخی در پرده ابهام مانده است. نقد شعر و نقد هر سخن و نوشتار و تألیفی، افقی را بسوی تولید متن های خودکفا و آزاده نگشوده است. نقد نویس در حصار قمه و اقامه، به نقد شاعر و نقد مؤلف می اندیشد. گرایش به نقد زیستنامه یی و نقد تذکره یی از سلاله نقد سنتی و تفکر پیشا مدرن بشمار میرود. هنوز نقدی که ما مینویسیم

نقد تذکره‌ی‌ی و نقدسلطه‌گراست، نقدی است که مؤلف را بجای تألیف، پوست می‌کند و یا برعکس مؤلف، نقاد را به سؤتفاهم و دشمنی متهم می‌سازد. نقاد می‌خواهد فهم و دریافت خود را حقیقت مطلق بداند، سخن خود را حرف آخر جا بزند. در متن، معنای یکه بریزد. منتقد نمیداند که معنای بعد از خوانش بوسیله خواننده بیدار میگردند نه آنچه که مؤلف خواسته تا صداها و معنای متفاوت را به نفع فردیت و صدای خود، خاموش گردانند.

نقد مدرن که نقد تک‌ساختاری و یکه‌گفتمانی ست در تأویل و دقت، از فلتر یکپارچگی و انسجام می‌گذرد. قطعیت در یکپارچگی و تأکید بر انسجام است که نوشتار مدرن را از متن بسوی اثر سوق میدهد. مؤلف سنتی و مدرن می‌کوشند که اثر تولید کنند. ضرب شصت خود را ابدی سازند. نشان بدهند که متن شان یکه، ماندگار و متکی بر المعنی فی بطن المؤلف است. نقد ساختگرا نیز مانند کلان روایت‌های دیگر به فرار وایت تبدیل گشته است. این گونه نقد به امید کشف معنای نشانه‌ها، معنای اصیل متن، ... با کاوش در کنده درخت، از گستره ریشه‌ها و شاخه‌ها، باز میماند. قلم منتقد از کشف تأثیر پذیری و تأثیر گذاری شاعر و مؤلف آغاز می‌گردد و به کشف راز و رمز شعر و تألیف (معنای موجود و غیر متکثر در متن، معنای قبلاً افشاندۀ شده) پایان میابد. وظیفه اش تنها کشف رمز و راز روایت مؤلف یا مؤلف-خداست.

هر زمان و هر قرن سخن تازه خود را دارد. قرن نهم با چند کشف و اختراع بزرگ (علمی، فلسفی، هنری، ادبی و تکنالوژیک)، وارد تفکر مدرنیته شد و در حوزه کرتسیسم منجمله نقد ادبی با تحولات چندجانبه، خود را تثبیت کرد. درک تفکر مدرن در ابعاد مختلف فلسفی، هنری و ادبی، و انقلاب نشانه‌شناسی در دوران ساختارگرایی و تأویل متن و پیدایش روش تأویل یا معناگذاری از منظر دانش هرمنوتیک مدرن، زمینه‌ای است که درک افکار پس از مدرن را فراهم می‌سازد.

و به همین ترتیب در ربع سوم و پایان قرن بیستم، چند کشف بزرگ

است که هر کدام بنوبه خود گوشه هایی از تفکر مدرن را به نقد می کشند. و با فراهم شدن افق های تازه ذهنی، ذهنیت ساختگرایی و تفکر انتقادی، بطرز حیرت آوری دگرگون می گردند. این زمینه ها و کشف ها معرفت های نوینی را صورتبندی می کنند:

بازی های زبانی / لودویگ ویتگنشتاین **Language-Games**
بینامتنیت / ژولیا کریستوا **Intertextuality**
مرگ مؤلف / رولان بارت **The Death of the Author**
ساخت گشایی / ژاک دریدا **Deconstruction**

هر کدام این کشف ها و نظریه ها، با چندکشف و پژوهش دیگری (مثل نظریه ریزوم از ژیل دلوز و گتاری، نظریه من چندپاره ژاک لاکان، نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، نظریه جنس دوم سیمون دوبووار، رابطه دانش و قدرت میشل فوکو، نظریه ابطال پذیری روایت های کلان فرانسوا لیوتار، نظریه شبیه سازی ژان بودریار، نظریه معماری چارلز جنکس ...) تأثیر مستقیمی بر دگرگونی تفکر مدرن و هکذا نقد ادبی گذاشته اند. این نظریه ها، خوانش متن و تولید متن را بسوی امکانات و افقهای تازه روان کرده است. از این پس است که نقد ادبی بابینش و خوانش تازه ای در فضاهاى زبانی ظاهر می گردد.

بازی های زبانی

چکیده ای از یک فلسفه زبانی است. کاشف بازی های زبانی (ویتگنشتاین)، بعد از مذاقه و پژوهش های زیاد، پس از عبور از نظریه تصویری زبان (رساله منطقی- فلسفی) یعنی پس از برهم زدن شبکه دال- مدلول، برهم زدن رابطه نام با چیز، سرانجام بعد از شانزده سال، به نظریه بازی های زبانی رسیده است. در رساله پژوهش های

فلسفی به اینجا میرسد که یک اسم نمی تواند معرف یک شی باشد، واقعیت نمی تواند زبان را ایجاد کنند، این زبان است که واقعیت را شکل میدهد و واقعیت را معنا می بخشد. درین نظریه، زبان تجسم مادی تفکر نیست، بل همه چیز در زبان بیدار و زنده میگردند. از همینروست که میشل فوکو میگوید زبان حقیقت جهان را بیان نمی کند بلکه بازتابی از تجربه شخصی فرد است.

معلوم است که درین نگاه، کلمات و نامها بیانگر اشیا نیستند، کلمه دگر تصویر شی نیست. ذهن فیلسوف از تأکید روی دنیای متافزیک و فضا های ذهنی اخلاق و هنر بسوی زبان کاربردی راه پیدا می کند. واژه در درون کارکرد و جایگاه سنتی، منفجر می شود. ماموریت واژه تغییر می کند، رنگ و فرهنگش عوض می شود.

"کاربرد واژه ها در ۲ را همچون یکی از آن بازی هایی بینگاریم که کودکان با آن زبان مادری خود را یاد میگیرند. این بازی ها را " بازی های زبانی " مینامم و گاهی از یک زبان ابتدایی به عنوان بازی زبانی سخن خواهم گفت. و فرایند های نام بردن خشت ها و تکرار واژه ها به دنبال کسی دیگر را نیز میتوان بازی زبانی نامید. کاربرد واژه ها در بازی هایی مانند استپ رقص، و همچنین کل زبان، شامل زبان و اعمالی را که در آن بافته شده است، را "بازی زبانی" خواهم نامید " ویتگنشتاین/پژوهش های فلسفی/بند ۷

واژه ها و جملات در زنجیره بازی های زبانی، بطرز جدیدی دچار اختلال می گردند. معنای واژه، از جریان واقعیات و تصور جمعی و روزمره قطع میگردد. هستی و نیستی، فقط در قلمرو زبان به قدرت، دانش و تفهیم تبدیل میگردند.

هر نوع گفتار و هر نوع نوشتار مجموعه ای از بازی های زبانی است. حالت و کاربرد واژه، معنا را رقم میزند. معرفت و تفکر، حقیقت و معقول، نه مربوط به واقعیات بلکه مربوط به چگونگی کاربرد واژه هاست و کاربرد واژه مربوط به موقعیت و حالت انسان است.

درک معنا مربوط به قراردادی است که طرفین بازی بین هم برقرار می‌کنند. درین نگرش ساختار زبان، ساختار واقعیت را شکل می‌دهد. انسان از روزمرگی تا پژوهش‌های علمی، از نوشتن تا سخنرانی (نوشتار و گفتار)، از دعا کردن تا فحش گفتن، از معذرتخواهی و خضوع تا امر و فریاد، ... مطابق موقعیت و حالات خویش به کاربرد واژه، انتشار معنا، فهم معنا و کشف معنا دست می‌زند. به همین خاطر است که معرفت و حقیقت به سوی نسبیّت تقرب میکند و به اندازه چشمها دیدگاه‌ها و دریافت‌های منحصر به فرد سر می‌کشد. و در هر وضعیتی، معنای واژه عبارت از کاربرد واژه می‌شود و کاربرد مقطعی باعث بوجود آمدن معنای مؤقتی می‌گردد.

موقعیت فرد تعیین‌کننده معنا بخشی و معناگیری است. این موقعیت مربوط به حالات ذهنی، جنسی، تربیتی، طبقاتی، قومی، روانی، ... فرد میباشد. بنی آدم در هر موقعیتی متناسب به حالت و وضعیت خویش به نوعی از کاربرد واژه و اخذ معنا از واژه، دست می‌زند و اینجاست که شبکه سنتی دال-مدلول از حالت دلالتگری به حالت دلالت‌پردازی تحول می‌یابد.

بازی در هر صورتی بازی است اما قواعد بازی‌ها متفاوت اند. بطور مثال قواعد بازی بزرگشی و گاو‌بازی فرق میکند، شتر جنگی قاعده خود را دارد و سگ جنگی قاعده خود. قواعد بازی شطرنج با قواعد قطعه بازی تفاوت دارد، بازی چشم‌پتکان با کاغذ پاران بازی یکی نیست.

"اینجا با اصطلاح "بازی زبانی" قصد برجسته ساختن این واقعیت را داریم که سخن گفتن به زبان بخشی از یک فعالیت، یا بخشی از یک صورت زندگی است. کثرت بازی‌های زبانی را در نمونه‌های زیر و مانند آنها مرور کنید:

دستور دادن، و اطاعت از آن

گزارش یک رویدا
خلق یک داستان، وخواندن آن
ساختن لطیفه، گفتن آن
ترجمه از زبانی به زبان دیگر
خواهش، تشکر، فحش، خوشآمد، دعا "
ویتگنشتاین/پژوهش های فلسفی/بند ۲۳

در زندان نیز زندانیان از صبح تا شام مصروف بازی های زبانی بودند، از دعا تا فحش، از گزارش تا تفسیر، از فکاهی تا شعر، را زمزمه میکردند، یک زندانی در زندان پلچرخی برایم قصه می کرد که در لیسه حبیبیه استادی داشتیم که در جریان درس تأکید می کرد هر چیزی که پسوند "بازی" داشته باشد از اجزای حرام و منکرات است و با زبان خود، این بازی ها را بطور رقم وار حساب میکرد:

بچه بازی
قمار بازی
توپ بازی
کاغذپران بازی
شطرنج بازی

بهر صورت، بازی ها هر کدام دارای قواعد مختص بخود اند. اما همه شان زیر یک نام یعنی **بازی** یاد میگردند. بازی های زبانی در فرهنگ معرفتی بشر نیز متفاوت است:

بازی های زبانی علمی، بازی های زبانی هنری، بازی های زبانی ادبی، بازی های زبانی دینی، بازی های زبانی فلسفی ... و بازی های زبانی روزمره. این بازی ها هر کدام دارای **قواعد** و **طرفین** بازی اند. واژه ها در هر نوع بازی، دارای معنای متکی به بازی و منحصر به فرد است. یک واژه در همه بازی ها دارای معنای همگون و یکرنگ نیست بلکه واژه، نشانه ای است که معنایش مربوط به قرارداد بین

طرفین بازی می‌گردد به تعبیر سوسور در بازی شطرنج اگر دانه اسب گم شده باشد دانه قند را بجای آن میگذارند، دانه قند که هیچنوع شباهتی به دانه اسب ندارد درین بازی مطابق قرارداد بین طرفین بازی، به نشانه ای تبدیل میگردد که معنای اسب را خدشه دار نمی‌سازد و دانه قند می‌شود اسب. چون دو طرف بازی در ذهن خود قرارداد می‌بندند که دانه قند یعنی اسب درین مثال بحث روی جابجایی نشانه هاست.

واژه‌ها نیز همین نقش‌های متحول را در جریان بازی‌های زبانی بعهدہ دارند. کاربرد یک واژه در بازی‌های علمی، با کاربرد همان واژه در بازی‌های فلسفی تفاوت دارد. نقش واژه در بازی‌های ادبی با بازی‌های شفاهی و روزمره متفاوت است. چرا این تفاوت ایجاد میگردد؟ برای اینکه طرفین بازی‌ها دارای ذخیره‌های ذهنی متفاوت، موقعیت‌های متفاوت، و آمادگی‌های روانی و جسمانی متفاوت، و خلاصه که طرفین بازی دارای حالات منحصر بخویش‌اند.

واژه ساطور را مدنظر گیرید. ساطور در همه جاها، در همه زمانها و در همه افراد معنای واحدی ندارد. تداعی و ارجاعات نیز به موقعیت ذهنی، روانی، جنسی و اجتماعی فرد، تعلق میگیرد. برای تشریح بازی‌های زبانی، نخست، این توتۀ فولاد را به حیث یک واژه (س، ا، ط، و، ر) به سه قسمت تقسیم میکنیم:

صوت / دال (البتۀ واژه در حالت نوشتاری صوت ندارد، فقط ترکیبی از حروف فزیکی است)

معنا / مدلول

دلالت / اثره

لفظ ساطور بمتابۀ یک صوت، میان افراد و موقعیت‌های مشترک است، یعنی اشتراکیت دال. اما معنای واژه ساطور مربوط به کاربرد

کلمه ساطور است و کاربرد ساطور مربوط به شغل و موقعیت طرفین بازی هاست. بازتاب معنایی این واژه را می توان در چند شغل و چند موقعیت، میان طرفین بازی، ارزیابی کرد.

جلاد

قصاب

آهنگر

شاعر

باستان شناس

نقاش

آشپز

و و و...

معنای کارکردی واژه ساطور برای هریک از این آدمهای فوق الذکر متفاوت است. ساطور برای جلاد یعنی گردن بریدن، برای قصاب یعنی شکستادن، برای آهنگر یعنی کالای فولادین، برای شاعر یعنی استعاره خشونت، برای باستان شناس یعنی باستانی و قدامت، برای نقاش یعنی حالت، برای آشپز یعنی توتّه کردن و واژه ساطور در همه افراد معنای واحد را ارائه نمی کند چون طرفین با قواعد متفاوت با این واژه بازی می کنند.

جلاد وقتی که در میدان اعدام میگوید ساطور، برای طرفین بازی (اعدامی، خدمه، قاضی، تماشاچی) معنا می گردد. با شنیدن واژه، از یکسو اعدامی با چشمهای بسته، میجنبد و لفظ ساطور را در خود معنا میکند (مردن) و از سوی دیگر خدمه ای که ساطور را به دست جلاد نقاب پوش میدهد، این صوت را در خود در فضای مرگ آفرین، معنا کرده است. تماشاچی نیز با شنیدن واژه ساطور، معنایش را مطابق با موقعیت خود فهمیده است (کله پریده و جسد). قاضی نیز با شنیدن دال، مدلول حکم خود را فهمیده است. این صحنه ها را در داستان های کلاسیک و فیلمهای وحشتناک دیده ایم و در افغانستان

معاصر نیز بار بار دیده ایم و شنیده ایم.

درین معادله موقعیت افراد است که به واژه ساطور معنای بالنسبه واحد میدهند. این معنا ها را فقط طرفین بازی ها به این شکل درک می کنند.

ویتگنشتاین برای تشریح بازی های زبانی در صفحه اول و بند یکم نوشتارش (در پژوهش های فلسفی) بر اعترافات آگوستین تکیه می کند و در بند دوم، از قاعده بازی بین معمار و مزدورکار استفاده میکند. واژه هایی مانند "نیمه" را بکار میبرد، تا رابطه معنایی بین معمار و مزدورکار را، در چوکات یک قاعده معین، به بیان آورد. معمار که بالای دیوار است صدا میزند:

" نیمه "

مزدور کار در میان صداها شی، نیمه خشت را پرتاب میکند. درین بازی کلمه "نیمه" بیانگر معنای خشت است. در حالی که اگر به نانو بگویی: نیمه، برایت نیمه خشت را نمیدهد بلکه نیمه نان را میدهد. چون موقعیت و طرفین بازی ها متفاوت اند. در اولی قاعده فی مابین گلکار و مزدورکار به واژه "نیمه" معنای خشت بریده را میبخشد و در دومی نیز قاعده بین نان فروش و خریدار است که به واژه "نیمه" معنای نیمه نان را می دهد.

بازی های زبانی افق تازه ای را بروی ادبیات و نقد ادبی گشود. افقی که معرفت شناسی دال-مدلول و دلالت را دگرگون کرد. حرکت متکثر معنا را از دریافت های مدرن و سنتی، از تصویر شی به سوی شبکه سیال دال ها و مدلول ها برد.

شعر یکی زیباترین انواع بازی زبانی است. در شعر بدلیل حضور استعاره، کنایه، طنز، نماد... حرکت از دال به سوی دال شکل میگیرد.

بینامتنیت

مطالعه روابط بین یک متن با متن های تولید شده پیش از خود است، که با اتکا به این نظریه متنی خالص و بدون درگیری با متنهای دیگر نیست. بقول بارت هر متنی بینامتن است و بقول کریستوا متن، بافتی از متن های بیشمار دگر است که از مراکز بیشمار فرهنگی اقتباس گردیده، هر متن آرکستر ساز هایی است که قبل از او نواخته شده اند.

هر متنی محصول مراجعه مستقیم و غیرمستقیم با متن های دیگر است، پس هر تألیفی با هزاران تألیف قبل از خود درگیر است و هیچ مؤلفی نمی تواند ادعا کند که تألیفش صدفیصد محصول کار های خود اوست. هر نظریه، تکامل نظریات قبل از خود است. همین نظریه بینامتنیت بروی زمینه هایی شکل میگیرد که بوسیله باختین (چند صدایی، گفتگوگرایی، ادبیات کارناوالی) قبلن به متن تبدیل شده اند. فراموش نشود که بینامتنیت به معنی تأثیر گذاری و تأثیر پذیری یک متن بر متن دیگر نیست، بلکه بینامتنیت از عناصر متشکله هر متن است و هیچ متنی بدون جذب عناصری از متون دیگر بوجود آمده نمی تواند. بینامتنیت بیانگر چندصدایی و کنار هم نشینی است، بیانگر درگیری و گفتگو با ایده ها و صدا های متفاوت است. پس هیچ متنی، اگر با متن مواجه باشیم، عاری از بینامتن نیست.

هر چیزی که پنهانی یا آشکار متنی را در ارتباط با دیگر متن ها قرار دهد، با بینا متن مواجه هستیم. حتا سرقت ادبی یکی از اشکال بینامتن است، بویژه در شعر که زمینه گیومه، آوردن نقل و قول، افشای منابع و مأخذ، منشاء اقتباس... با مشکل مواجه می گردد و فضای متن را برای سرقت ادبی باز می سازد. هر نوع سرقتی خاصتن سرقت ادبی بینامتن است. هر متنی و امگیری از متن های بیشمار دگر است.

کلی گویی های مسروقه بجای خود نوعی از بینامتن است، که بطور ناخودآگاه و خودآگاه در درون متن اتفاق می افتد. ما که عادت به پژوهش و کنجکاوی نداریم بسیاری اوقات با نوشتن یک مقاله و یا یک شعر گمان میکنیم که در درون متن طوفان بپا کرده ایم، نمیدانیم که در همان جاهایی که پر قوت جلوه کرده ایم مال متن های دیگر است که ما یا از جهل و بیخبری، یا از رندی و چالاکی، یا ناخود آگاه جذبش کرده ایم، گیومه و منبع را بباد فراموشی سپرده ایم. شعر مانند نثر از هومر تا امروز طی این ۲۸۰۰ سال همیشه در بینامتن شناور بوده است. نظریه بینامتنیت مانند کشف بازی های زبانی، افق تازه ای را در فضای نقد ادبی ایجاد کرد. تا دیروز یعنی در نقد مدرن، منتقد میکوشید تا به کشف تأثیر پذیری شاعر دست پیدا کند در حالی که در نقد پس از مدرن، هر شعر یا هر پاره متنی یک نوع بینامتن است. شعری که از انسجام و یکپارچگی، از مرکزیت و تک معنایی برخوردار باشد، شعر امروزینه نخواهد بود. شعری که تکصدا و یک بُعدی باشد شعر زمانه نخواهد بود. شعر کنونزاد از تلفیق صدا ها، تنوع سبک ها، تنوع زبان ها، تنوع آهنگها و تنوع آرایه ها (بویژه کنایه و طنز) می گذرد... ما همیشه تکرار دیگران هستیم. تکراری خلاق و تحول آفرین. در شعر و در نثر. هر متنی منجمله نظریه بینامتنیت ژولیا کریستوا بیان مستقیم و غیر مستقیم متون باختمین است و نوشتار باختمین بازتابی از رمان های داستایوفسکی و به همین ترتیب الخ، هر قدر متن ها را بکاویم به این باور نزدیک می شویم که هر متن یعنی بینامتن.

مرگ مؤلف

به معنای تعریف تازه و رویکردی نوین به جایگاه مؤلف است. مرگ مؤلف به معنای مردن و تحقیر کردن نویسنده متن نیست. مرگ مؤلف از یکسو به معنای ناپدید شدن مؤلف از متن است و از سوی دیگر شکستن اقتدار، تقدس و کنترول معنایی است. مرگ مؤلف در واقع

حاکمیت و سلطه نویسنده را در متن، ویران می سازد نه شخصیت او را.

"تولد خواننده لازم است به بهای مرگ مولف صورت پذیرد"، "زبان است که سخن می گوید نه مؤلف" اگر این مرگ و این تولد نمی بود، تولیدات بشری در قلمرو متن و کار های زبانی، خاموش می گردید. همیشه اینگونه بوده است و تا قلم و نوشتن است اینگونه خواهد ماند.

در تفکر مدرن و تفکر سنتی، این مؤلف است که به حیث سیمرغ اسطوره ای در همه جا حاضر و هویداست، مؤلف به حیث عقل کل، در مقام رب النوع متن، سیطره نمایی میکند. مؤلف به حیث نابغه و حاکم، در واژه واژه و در خط خط تألیف حضور دارد. این حضور بخاطر آنست تا خواننده از نیت مؤلف در کشف معانی سرپیچی نکند. این حضور بخاطر آنست تا خواننده تولد نگردد. اعمال این سیطره بخاطر این است که روایت نویسنده خلل نیبند.

بارت، تأکید می کند که متن مؤلف محصول بینا متن است. همانگونه که نظریه مرگ مؤلف، بخودی خود نوعی از گسترش نظریه بینامتنیت است. اینجاست که این نظریه به ما نشان میدهد که معنای هیچ تألیفی نمی تواند متکی و منحصر به نیت و آرزوی مؤلف باشد. هیچ تألیفی نمی تواند مؤلف واحد داشته باشد. مؤلف هر قدر هم که خلاق باشد باز هم با استفاده از متن های موجود، متن خود را مینویسد. هر نابغه و غیر نابغه ای مجبور است از خلال ایده ها، مکالمات و نقل و قول های دیگران عبور کند و با جذب مطالب دیگران، خود را به حیث مؤلف تثبیت نماید. پس درینصورت مؤلف سنتی و مؤلف مدرن که خود را مالک ابدی متن میدانستند، امروزه با نظریه مرگ مؤلف، حق مالکیت و اصالت فردی شان لغو شده است. سلطنت مؤلف فروپاشیده است، دموکراسی متن جانشین دیکتاتوری متن گشته است.

متن یک پدیده مستقل و خود بنیاد است. برای مطالعه یک متن ضرور

نیست که زیستنامه مؤلف را مانند دساتیر چهارمقاله نظامی عروضی، از برنمائیم. مؤلف در جریان نوشتن و بعد از تولید متن از متن جدا می گردد. در زمان حیات خویش نیز با متن خود نمی تواند ارتباط مؤلفی داشته باشد. مؤلف بعد از تولید متن به همکار خواننده تبدیل می گردد.

مرگ مؤلف به دو طریق اتفاق می افتد:

طریق اول

مؤلف در جریان نوشتن بنا به دلایل مختلفی دست به خود سانسوری میزند. از چرکنویس تا پاکنویس مرحله ای است که فقط کیفیت و حجم آنرا آشغال و خاکستر میداند. سانسور بالای نویسنده به انواع گوناگون تحمیل می گردد. خاصتن در کشوری مانند افغانستان، ... شبکه سانسورها و حذف ایده ها شکل میگیرند: سانسور عمومی، سانسور خودی، سانسور سرکاری، عدم دسترسی به منابع، ... اینها جریاناتی است که برای نویسنده در حین نوشتن اتفاق می افتد، تا اینجا با قسمتی از مرگ مؤلف که تابع لحظه های تولید متن است، درگیر میمانیم. وقوع مرگ مؤلف در جریان نوشتن. وقوعی که متن را بسوی سلب و تقلیل می برد. اینجا مرگ مؤلف در حضور مؤلف شکل می گیرد.

طریق دوم

مرگ مؤلف بعد از تولید متن اتفاق می افتد. متنی که به حیث مقاله و کتاب به خوانندگان رسیده است. نویسنده با جدا شدن از متن، اقتدار و سیطره خود را نیز از دست میدهد، تقدس خود را به حیث موضوع متافزیک ویران میسازد. مؤلف زمانی بسوی مرگ میرود که خواننده تولد میگردد، خواننده میفهمد که این متن یک بینامتن است، مجموعه ای از پیشامتن ها و پاره - متن های نویسنده است. با ناپدید شدن مؤلف

از متن، فضا برای خوانش و تأویل خواننده بازتر می‌گردد و خواننده به حیث پدیده سیال و پویا، به حیث یک امر تولیدی از قرائت تا سطح تولید متن دگر، سهم می‌گیرد.

تأکید در دقت چیز خوب است. تکرار میکنم که در تفکر مدرن و افکار سنتی، یعنی در زمانه مؤلف محوری، عقل کل محوری، مؤلف در مرکز متن و مرکز معنا ایستاده است. مؤلف شهنشاه اوراق است. بر همه چیز مسلط است، از منشاء اثر تا پایان تألیف (از نام کتاب تا اهدا، فهرست، مدخل، مقدمه، طرح پستی، مؤخره، ...) بر اراده یکتای مؤلف می‌چرخند. درین دوران وظیفه خواننده، کشف آن معنای پراکنده ای است که مؤلف در متن ریخته است. کشف دیدگاه‌هایی است که مؤلف در آن زیسته است. خاصتن که مؤلف نابغه و جهانی شده باشد و زند و یازند زیادی در تفسیر آثارش نوشته شده باشد، درین صورت، متن در حیطه مؤلف مطالعه میگردد. آیا ما میتوانیم کتابهای نوابغ مشهور را بخوانیم و حضور، اوتوریته و نام آنانرا از صفحات کتاب و از صفحه ذهن حذف نمائیم؟ آیا ممکن است که در جریان خواندن به مرگ مؤلف تن بدهیم؟

ایلیاد هومر، بوطیقای ارسطو، جمهور افلاطون، قانون ابن سینا، رباعیات خیام، العبر یا مقدمه ابن خلدون، مثنوی جلال الدین بلخی، کمدی الهی دانته، دون کیشوت سروانتس، شهریار ماکیاولی، روش بکار بردن عقل دکارت، لویاتان هابس، هملت شکسپیر، روح القوانین مونتنسکو، قرارداد های اجتماعی روسو، دایرت المعارف دیدرو، نقد عقل ناب کانت، پدیدار شناسی هگل، کاپیتال مارکس، انتی دیورنگ انگلس، جنگ و صلح تولستوی، برادران کارامازوف داستایوفسکی، چنین گفت زردشت نیچه، زبانشناسی عمومی سوسور، توتم و تابوی فروید، چه باید کرد لیبن، انقلاب پرمناست تروتسکی، تئوری نسبیت انشتاین، نقش روشنفکر ادوارد سعید، سرزمین ویران الیوت، شش اثر نظامی مائو، انسان سوسیالیزم چگوارا، جنس دوم سیمون دوبوار، تاریخ تمدن ویل دورانت، سفر به بیرون ویرجینا اولف، ... هستی و زمان هایدگر، پژوهش های فلسفی

ویتگنشتاین، ساختارهای نحوی چامسکی، دیالکتیک روشنگری آدرنو، منظومهٔ دموکراسی هابرماس، اغوا بودریار، بسوی وضعیت پسا مدرن فرانسوا لیوتار، گراماتولوژی ژاک دریدا، ... و سرانجام مقالهٔ مؤلف چیست میشل فوکو و مقالهٔ مرگ مؤلف رولان بارت.

آیا کسی می‌تواند با این غول‌های اندیشه وداع کند و کتابهای شانرا بدون نام و اقتدار و سلطهٔ شان مرور کند؟ آیا ممکن است که متن‌ها را بدون تأثیر پذیری از مؤلف بخوانیم مگر همیشه با مواجه شدن به یک متن، اول نمی‌پرسیم که مؤلفش کیست؟ آیا جذاب‌ترین چیز برای هر خواننده، نام مؤلف نیست؟

مؤلف بعد از انتشار مقاله و چاپ کتاب (هکذا تابلوی نقاشی، فیلم، موسیقی، مجسمه، معماری ...) دیگر بر متن و خلاقیت خویش کنترل معنایی ندارد، این خواننده است که با متن چگونه برخورد می‌کند. مخاطب در حین خواندن با مؤلف سروکار ندارد بل با متن زور آزمایی میکند. مؤلف نمی‌تواند کتاب یا نوشتهٔ خود را زیر بغل بگیرد و بالای سر هر خواننده، مانند جن ظاهر شود و برای خواننده آنگونه که خودش می‌خواهد متنش را تزییق و تفسیر کند. مؤلف هرگز نمی‌تواند به خواننده بگوید که مقصد من درین مقاله، درین کتاب یا درین فصل یا درین پرگراف چنین بوده است و تصور و برداشت تو از این متن غلط و غیر حقیقی است. هر مؤلفی میکوشد خود را مالک حقیقت و عدالت نشان بدهد. در شرایط فعلی، مؤلفی که متن و نوشتارش مورد نقد قرار می‌گیرد، علاوه بر اینکه خودش قلم می‌گیرد و از متن خود با نوشتار ثانی دفاع می‌کند که گاهی نیز در مصاحبه‌های رادیویی و تلویزیونی ظاهر می‌شود و نقد دیگران را سؤ تفاهم و غلط فهمی می‌خواند. چنین مؤلفینی دوبار دچار قطعیت و جهان پهلوانی می‌گردند بار اول با تقدیم کتاب یا مقاله و بار دوم در هنگام نوشتن دفاعیه.

در کشور ما که فرهنگش زخمی و پریشان است، اندک رنجی و سلاخی فراوان است، سخن از مرگ مؤلف مثل قتل مؤلف است. مؤلف افغان همیشه حاضر است که از حضور نیت و حضور

معنای یکه در متن خود دفاع کند و به خواننده بفهماند که هدفش در فلان مقاله و فلان کتاب و فلان مصاحبه چنین نبوده است بلکه چنان بوده است. مؤلف وطنی میخواهد برای دفاع از معناگذاری مطلق در نوشته های خود، حجیمتر از نوشته های اصلی اش، متن دیگری بنویسد تا با این حجیم نویسی و دفاعیه نویسی ثابت کند که مخاطب در دریافت خود، مرتکب خطا شده و سرپسر غلط کرده است، و این منم که بین درست و نادرست خط فاصل میکشم، منتقد همان قدر حق دارد که در متن معنا تولید کند که مؤلف حق داشته است. نوشتن عملیه و فرآیندی است که پایان ندارد.

با تمام این کله شخی ها باز هم، مرگ مؤلف به تولید خواننده می انجامد. آنچه که مؤلف در متن خود گفته است و یا بعد از چاپ آن بدفاع آن مینویسد، مال خواننده به حساب می آید و این خواننده است که متن را بدخواه خود مورد نقد و بررسی قرار می دهد و معنایابی می کند.

نظریه مرگ مؤلف به تذکره مؤلف، زیستنامه مؤلف، جنسیت مؤلف، موقعیت مؤلف نقطه پایان میگذارد. نظریه مرگ مؤلف در فضای امروزین، بمعنای احترام به مؤلف است با آنکه با ناپدید شدنش از متن، خواننده تولد می گردد. خواننده ای که خود به مؤلف تبدیل می شود. مؤلف در گستره زبان منهدم میگردد تا خواننده در افق زبانی بدرخشد. مؤلف از اقتدار می افتد تا خواننده به امر تولیدی تبدیل گردد.

" زبان است که سخن می گوید نه مؤلف. این سخن شاید بنیاد ددی ترین ایده ی مقاله ی بارت باشد.

خلاصه

مؤلف مرده است (یا باید بمیرد) زیرا:
مؤلف برای مطالعه در دسترس نیست، آنچه در مقابل خود داریم، نه مؤلف بلکه متن است.

هیچ مؤلفی نمی تواند تفاسیر متعددی را که افراد از اثرش می کنند کنترل کند شما نمی توانید چندمعنایی متن را از آن بگیرید. و از ه ها معناها را فارغ از خواسته های مؤلف تولید میکنند و مؤلفان نمی توانند کلیت زبان را مهار کنند. ایده نبوغ، نوعی پیچیده کردن هنر است و توجه ما را از معنا های اجتماعی و ساسی هنر منحرف می کند. " پست مدرنیسم/گلن وارد/ص ۲۱۹

ساختار شکنی

نوعی از خوانش متن است که از متن تک معنا زدایی می کند با ظرفیت و امکانات واقعی متن به گفتگو می نشیند. بنیان افکنی (ساختار شکنی) تخریب و ورق ورق کردن ساختار است و ساختار، کلیت متنی است که دارای اجزای منسجم و هماهنگ باشد. ساختگشایی یک حرکت درونی است، کنشی است که در درون خواننده اتفاق می افتد. رابطه بین متن و خلوت خواننده است که در غیاب مؤلف روی می دهد. ساختار شکنی، هیرارشی نظم و حضور معنی مطلق را نفی می کند. دیکانستر اکسیون قرائتی است که یکدستی و انسجام لوگوسنتریستی را که از دیروز بسوی امروز شناور مانده است، ویرا ن می سازد. نظام بسته دال و مدلول را می شکافد. ساختگشایی، افق انتظارات مؤلف زنده و پیروان مؤلف را دگرگون می کند. دریدا با نقد نظریه متافزیکی نظام زبانی سوسور (دال-مدلول)، با خوانش نظام زبانی پیرس (دال-مدلول، دلالت-ابژه)، به نفی متافزیک حضور اقدام می کند و تمایز را در زنجیره نشانه ها، با خوانش دیگر ساختگشایی می کند.

متافزیک حضور

دیفرانس = به تعویق افتادن و تفاوت داشتن

متافزیک حضور، یعنی باور به حضور مستقیم و مداوم معنا دریدا با ساختن این اصطلاح، حضور مداوم. معنی را به نقد میکشد. چون تاریخ تفکر فلسفی، از لوگوس باوری یونانی تا کلام محوری های متافزیکی، از مثل افلاتونی تا دلالتگری سوسوری، عمدتاً تاریخ متافزیک یا فلسفه حضور است، دریدا نیز حضور ثابت و قطعی معنا را متافزیک حضور نامیده است. نشانه شناسی متافزیک و زبان شناسی ساختاری به این باور اند که هر دالی مدلول خود را دارد یعنی معنا های ثابت و استوار، یعنی معانی مداوم و پایدار، هر دالی به مدلول ختم می شود. دریدا همین رابطه ایستا و پیوند متافزیکی بین دال و مدلول را میگسرد و بین دال و مدلول رابطه پویا و دیالکتیکی برقرار میکند. متافزیک حضور را نفی میکند و تولید معانی را به خواننده می سپارد.

دیفرانس، یعنی تفاوت و به تعویق افتیدن معنا (تفاوت) در نظام زبانی سوسور، مدلول از تمایز و تقابل میان نشانه ها بوجود می آید. بقول سوسور " هر نشانه چیزی است که نشانه های دیگر نیستند" تفاوت میان نشانه ها به واژه ها معنا میبخشد. در حالی که زبان در روش خوانش دریدایی، یک جریان متوالی و پویاست، پیوسته از نشانه ای به نشانه ای دیگر در حرکت است.

این شیوه، حرکت دال ها و مدلول ها و دلالت ها را آزاد می سازد. زبان همیشه معنا و حقیقت را به تعویق می اندازد و تفاوت نشانه ها همیشه با تعویق همراه است. هویت مدلول پیوسته خود را پنهان میکند و همیشه در حال به تعویق افتیدن و در حال حرکت و فوران و ارجاعات تازه است. دریدا برای بیان همین موضوع یعنی به تعویق افتیدن معنا و تفاوت نشانه ها، اصطلاح دیفرانس را ساخت که دربرگیرنده تفاوت داشتن و به تعویق افتادن است که با این دریافت به

استبداد و سلطه متافزیک حضور پایان بخشید.

در هر متن معنای مطلق و ثابت وجود ندارد، معنی پراکنده است و به تعداد خواننده ها متکثر می گردد. در گردش متن ها در یک متن است که ساختار در درون خود می باشد، ساختار می شکند و خواننده به خوانش، تأویل و دریافتی که منحصر به فرد است، دست میابد. به تعویق افتیدن، یک امکان دایمی و مداوم است که در متن اتفاق می افتد. با گشودن ساختار، سیطره مؤلف و حضور دایمی معنا فرو می پاشد. قابل تأکید است که "ساختار شکنی به معنای ضد ساختار" نیست. انهدام پوچ و گوگرد زدن اوراق نیست. ساختار شکنی به معنای اوراق کردن ساختار برای ساختن است.

ساختار شکنی، ویران کردن برای آباد کردن است، نه ویرانی مطلق و هدرآباد. دیکانسر اکسیون خوانشی است که خواننده را یاد میدهد که تفاوت ها را برسمیت بشناسد، چندصدایی ها را برسمیت بشناسد، تضاد ها و تناقض ها را مدنظر داشته باشد، تقابل های مطلق و دوتایی (دال/مدلول) را بگشاید. ساختار شکنی، برسمیت شناختن تورم معانی و تکثر حقیقت های ناتمام است. سلطه و مرکزیت متن را نفی کردن است. امکانات و ظرفیت های متن را تکامل بخشیدن است. بریدابه مارکس توجه می کند که چگونه با ساختار شکنی متن های قبل از خود، متن های تازه آفرید، "اصول اقتصاد سیاسی" ریکاردو و "ثروت ملل" آدام اسمیت را ساختار شکنی کرد و متنی بنام "کاپیتال" را نوشت، کاپیتال در واقع یک بینامتن است یعنی متن های دیگران به اضافه خلاقیت و کشف های مؤلف، اگر پیش زمینه های قبلی وجود نداشته باشد، اگر نویسنده از تألیف های دیگران استفاده نکند، اگر قطعیت های دیگران را اوراق نکند، متن جدیدی بوجود آمده نمی تواند، مهم این است که با متن های دیگران چگونه برخورد صورت گیرد، متن ها چگونه قرائت شوند. کاپیتال، تخریب عبث ثروت ملل نیست بلکه تحلیل، جذب و نقد آنست. نحوه خوانشی

است که متن را هویت تازه می بخشد. ساختار شکنی، نه تنها در نقد ادبی بل در هنر های گوناگون و معماری، افق جدیدی را باز کرده است. همانگونه که بازی های زبانی به سوی بازی های سخنی در هنر کشیده شد، برای معماری و انواع هنر نیز، ساختار شکنی جایگاه دگرگون کننده ای را احراز کرده است.

این نظریه مانند نظریه مرگ مؤلف، نظریه بازی های زبانی و نظریه بینامتنیت، با فلسفه زبان و متن سروکار دارد. چون هر متن بینامتن است، بنابراین در خوانش او اراقگر، برای دریافت معنی، خواننده بسوی گردش و بحران متن ها و نقل و قول هایی کشانده می شود که مؤلف ناخودآگاه یا آگاهانه در متن خویش گردآورده است. انباشت مطالب بینامتنی بنوبه خود، خواننده را از حضور معناهای مطلق و کامل، بیرون می کشد. خواننده بسوی دریافت هایی می رود که متن در کلیت بینامتنی خود برایش مهیا کرده است. تلفیق متن ها تکثر معنایی را ایجاد می کند.

خواننده با خوانش یک متن به دو کنش دست میزند:
اول اینکه خوانش متن از سوی خواننده، به هیچوجه به میل مؤلف صورت نمی پذیرد. مؤلف هر چیزی و هر خواهشی که در اهدا و طرح پستی، در مدخل و مقدمه، در فصل ها و بخش ها، فخر فروشی ها و شکسته نفسی ها، در نتیجه گیری و مؤخره، ... کرده باشد، خواننده آن تقاضا ها را مدنظر نمی گیرد، از طریق خوانش ساختگشایانه از درون متن مؤلف که خود نوعی از بینامتن است، به نتایج و دریافت هایی میرسد که خودش متکی به ذخیره های ذهنی و موقعیت خویش آنرا فراهم کرده است.

خصوصن در متن های نوع وطنی ما که مؤلف با هزار و یک نوع پنهانکاری و شکسته نفسی پدیدار می گردد، نوع خوانش بسیار اهمیت دارد. ما که از نسل جنگ و قمچین، از سلاله اعدام و تبعید، از سرزمین

مطلق گرا و انتحاری می آیینم، در نوشتن ها و خوانش ها نیز با تأثیر پذیری از همین ابژه ها وارد میدان می گردیم. تألیف خود را مال سچ و مالکیت ابدی خویش میدانیم، تألیف دیگران را به نرخ خرمهره هم قبول نداریم. کار ما در حوزه نوشتن و خوانش زارتر از زار است. ما هنوز از سر بی غوری و غفلت، از کله شی و مطلق گرایی، به مرحله ساختار هم نرسیده ایم چه برسد به مرحله پسا ساختار. ما که در درون خشونت و استبداد، تذکره گرفته ایم، با مؤلف و تألیف با اعمال خشونت و استبداد رأی برخورد می کنیم. ما ضد ساختار نیستیم بل ساختار شکنی می کنیم.

وقتی که یک متن ساختار نداشته باشد، یعنی یک کلیت هماهنگ و منسجم نباشد، چگونه می توان از گشودن و شکستن ساختار سخن زد؟ متن های ما در حوزه های گوناگون فرهنگی، بسیار سطحی و نابسامان است، پاشیدگی آن نه از برکت ادغام سبک ها، نه به یمن ترکیب سخن ها، نه متکی بر سمفونی صداها، نه برشالوده مطلق زدایی ها ... بلکه این پاشیده گی ها از عدم دقت و عدم درگیری با فضاهای تازه سرچشمه میگیرند. انتقاد از خود که نوعی از ساختار شکنی است، من های پاره پاره و من های منحصر به فرد، من های مخفی و خلوتی و پریشان را صیقل می زند، در فرهنگ جنگی مان اصلن وجود ندارد، انتقاد از دیگران بشیوه جنگ های تن به تن، یگانه برکتی است که در چشمان هر نویسنده ای فوران میزند.

ثانیاً اینکه خواننده در جریان مطالعه با نکاتی مواجه می گردد که از نظر مؤلف پنهان مانده اند. به درک و دریافت چیزهایی نایل می شود که مؤلف به آن نرسیده است. مؤلف از تورم آشکار نقل و قول ها، از انباشت غیر مستقیم نقل و قول های پنهان، خلاصه از گردش متن های دیگران به نتایجی رسیده است که خواننده ی متکی بر همان متن ها، به نتایج دیگری دست پیدا می کند. برخی از منتقدین بزرگ در نقادی های خود، ضعف و ناتوانی مؤلف را در مورد جذب متن های دیگران، نشان داده اند. شالوده شکنی، متن را علیه خود می شوراند تا بتواند چند معنایی سرکوب شده متن را آشکار سازد. ساختار شکنی

بیشتر بدنبال غیاب هاست یعنی آنچه را که مؤلف نگفته است، بدنبال سلسله مراتب پنهان است. ساختار شکنی، معناهای حاشیه نشین و طرد شده را آزاد میسازد.

نقد شعر

هر نقدی منجمله نقدشعر نیز، بیانگر گشایش افقهای تازه، بروی خواننده است، نقد، زمانی که به متن مستقل تبدیل شد، شاعر در کنار مخاطبان شعر، به خواننده تبدیل می شود. شاعر به حیث مؤلف که بین خود و مخاطب با شعرش پل میزند، اینک خودش به خواننده متحول متنی تبدیل می شود که نقد شعرش مینامند. برآستی که هیچ متنی کامل نیست، هر متنی آغازی برای متن دگر است. یک نویسنده در یک لحظه مؤلف است و در لحظه دیگر خواننده، این ارتباط و جابجایی، دیالک تیک نوشتن و خواندن است.

شعر یک نوع بازی زبانی است، یکنوع متن است که در درون خود با ادغام سبک ها، تلفیق سخن ها، با ترکیب صدا ها و آهنگ ها، با گسستن ها و پیوستن ها، ارکستری نوشتاری برپا می کند. شعر امروزینه اگر بتواند از ظرفیت های تازه بوجود آمده استفاده کند، به متنی تبدیل می گردد که عصر اطلاعات شبکه ای، دوران رسانه های زنجیره ای ... و به یک کلام که عصر واقعیت های مجازی در انتظارش نشسته است. عصر ما عصر مترسک است، عصر شبیه سازی ها. در چنین عصری، شعر نیز به پدیده ی شبکه ای تبدیل می گردد. شعر به سوی تلفیق و ترکیب روی می آورد. شعر برای نجات خود از مطلق گرایی و تکنوازی، بسوی سمفونی شدن و آرکسترنوازی پیش می رود.

این شعر، این است و آن نیست را دود میکند و به هوا میفرستد. این شعر فقط و فقط، متساوی الیاتی نیست، عروض بسته یا شکسته

نیست، مقفی و ردیف مند نیست، سپید و بی وزن نیست، متعهد و برج عاجی نیست، فرمالستی و فمستی نیست، جدی و کمیک نیست، طنز آلود و اروتیک نیست، عاشقانه و رمانتیک نیست، سنتی و کلاسیک نیست، فاخر و سورریالستیک نیست، توده ای و ریالستیک نیست، درد دندان و سمبولیک نیست، این شعر هیچکدام اینها نیست اما دربرگیرنده همه آنهاست یعنی چیدمان و دعوتی برای همنشینی همه آنهاست. این شعر به حیث یک متن یا پاره متن، نوعی از بینامتن است، بینامتنی که از تلفیق همه سبک ها، ژانرها، ظرفیت ها، اوزان، آهنگ ها، ترکیب یافته است. شعر یک تولید زبانی است. از زبان آغاز می گردد و به زبان ختم می شود. این شعر اثر نیست بلکه متن است.

زبان این شعر، یک رخ و یک سطح ندارد، مانند پیاز چندلا و چند سویه است. ظرفیتی است که زبان های متفاوت را در خود کنار هم می نشاند، و از طریق هم نشینی، امکانات زبانی را برای ایجاد یک متن، آزاد میسازد.

زبان طنز و جدی

زبان روزمره و پیش پا افتاده

زبان اروتیک و رمانتیک

زبان علمی و مبتذل

زبان شعاری و اخباری

زبان فاخر و مردمی

زبان مذهبی و کنایی

زبان کلاسیک و مدرن

زبان موزون و بی وزن

و زبان ...

این شعر، شعر ادغام و تلفیق است. تضاد و تناقض است. سمفونی و آرکستر صداهاست. این شعر به تمام تعاریف و معیارات پیشین نقطه پایان می گذارد، ضمن اینکه خودش نیز تعریف تازه ای از خود نمی

دهد، تا معیار و چوکات تازه را جانشین معیار و چوکات کهنه کند. خود را با طرد جانشینی، با برسمیت شناختن تفاوت ها، بر بستر متن منتشر می سازد. عصری که ما در آن نفس می کشیم هنوز عصر دیکتاتوری ها و چکمه های ائومی است، عصر جانشینی و طرد گفتمانهای متکثر و عدالتخواه... شعر می تواند به حیث یک فضای فکری (عقل شهودی+عقل حسی+عقل منطقی) با تثبیت خود در درون متن، علیه مطلق گرایی و اعمال هر نوع خشونت برخیزد. این شعر...

تکرار می شود
در کابوس های مان
در رویا های شیزوفرن
تا آن کرانه هایی که نیست
در ترانه هایی که هرگز سروده نمی شوند.

در امتداد فالوس

به فرهور

در هنر پست مدرن عناصر متعدد و متفاوتی، از دوران کنونی و دیگر ادوار و دورانه‌های مختلف انتخاب می‌شوند و در شکل هجو آمیز و طنزالود و جدی، در آمیزش و همنشینی با یکدیگر، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. و این بدان معناست که ما امروز در ادبیات پست مدرن به اختلاط و مونتاژ و کولاژ، یا آمیزه‌هایی از متون مختلف در کنار هم بر می‌خوریم. اینجاست که فردیت و اصالت مؤلف، به صورت کاملاً مشخص، با استفاده از قطعات متون دیگر و ارجاع فراوان به متن‌های متفاوت، محو و زایل می‌شود. و تئوری ی "مؤلف خدا" جایش را به تئوری‌های "مرگ مؤلف" و بینا متنیت" می‌سپارد.

ترا در کوچه از مستون گرفتم
به کوه از رستم دستون گرفتم
شبی یک موش کور آمد ترا برد

بلندی های جولان ترا خورد
آب را گل نکنید
عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد!
چیزی ناگفته نمانده است!
تنها وظیفه ما بازی ی با این تکه پاره هاست

یک بار دیگر بر کتاب "ابوالثور" فرهود مقدمه ای نوشته بودم بنام
"بدون مقدمه" به این مضمون که:

آشنایی با "فرهود" در هلند از جلسات خانه ی هنر شروع شد. در
بحث های "حلقه ی زبانی دلفت" در کنار نویسندگان و هنرمندان
ایرانی و نویسندگان افغان بحث های دراز دامنی که داشتیم، دانستم
که او جوان فرهیخته و شکنجه دیده ای است. فلسفه خوانده و از پیشا
سقراطیان "سرچشمه فلسفه" تا فلسفه معاصر را می شناسد و به
فلسفه ی زبان علاقه ی وافری دارد. می نویسد و کارش تولیدات
زبانی است، بازی های زبانی و بازی های سبکی و بازی های
سخنی را دوست دارد، از فیلسوفان زبانی ویتگنشتاین و هایدگر و
دریدا و لیوتار را خوب خوانده و با یکی از بنیان افکنان دوران ما
یعنی کارل مارکس آشنایی بسیار دارد، و حالا دارد دانسته ها و تجربه
هایش را به به شیر بدل می کند- تابستان ۲۰۰۶"

فرهود به درستی آگاه است که، با توجه به سیال بودن مفاهیم و معانی
و با توجه به این که ما اثر را در کارگاه پسامدرن از صورت فشرده
ی خود خارج و به سمت بستر گسترده و متنوع متن هدایت می کنیم و
با عبور از ساختاری یک پارچه و بسته، آنرا به صورت قطعه قطعه
شده و لایه لایه می آراییم، آنچنان که در هر لایه و قطعه ی این
آرکستر نوشتاری دیداری، صداها و معنا های مختلفی تولید شود. و
از آنجایی که فرهود به خوبی میداند، وقتی اثر به متن تبدیل می
شود، دیگر چیزی به نام خالق یا نویسنده، معنایی ندارد، پس مخاطب

لازم نیست در برخورد با یک متن یا نوشته، تابع معنای واحدی باشد که از سوی نویسنده در نظر گرفته شده است.

و وجه دیگر، تقابل های دوگانه است، - زن/مرد، سیاه/سفید، نویسنده/خواننده، شعر/نثر، - و بدین علت است که بخش اعظم هنر و ادبیات گذشته ی ما بیان کننده ی نوعی سخن محوری و "واژه محوری" است. این واژه محوری در عین حال مؤید حضور همیشگی و مسلط مؤلف و معنای مطلق او در مرکز نوشتار است و حضور هر شخص "دیگری" را به حاشیه می راند. از سوی دیگر لوگوس با فالوس یا نرینگی درهم آمیخته می شود و از پیوند آنها مفهوم فالوگوسنتریزم ابداع شده است یعنی کلامی که محوریت آن با مرد است. بدین علت است که هنر و ادبیات مدرن خصلتی فالوگوسنتریک پیدا می کند. در چنین وضعیتی که زنان و سیاهان و ... جایی در مرکز متن و نوشتار ندارند و حضور، تنها و تنها از آن مردان سفید و ... خواهد بود و این حضوری مرد- سپیدسالارانه است و آنچه به حاشیه رانده می شود صدایی از آن شنیده نمی شود. و اینجاست که تنها با بنیان افکنی و اوراق کردن و رسوب زدایی می توان صداهای طرد شده را به متن وارد کرد. درین میان کاری که لازم است صورت بگیرد این است که مرکز را متعدد کرد تا تمام کسانی که به خاطر حضور و سلطه ی نرواژه محوری به حاشیه رانده شده بودند، امکان عرض اندام را داشته باشند.

در چنین وضعیتی است که شارحان "پسا مدرن حضور و مرکز را نفی نمی کنند و تنها حضور غالب و مسلط و مرکز واحد را نفی می کنند و با دعوتِ گفتمان ها و ساختار های متفاوت به همنشینی، و با احترام به استقلال و حفظ تفاوت های شان، آنها را به روشی متکثر مطرح می کنند.

آن وقت، این پروژه را در گستره‌ی ادبیات سیاسی خود بر گرایشی با عنوان جنبش‌های اجتماعی جدید تسری می‌دهند این جنبش‌ها متشکل از وقایع و روایت‌های خرد یا "خرده روایت" هستند و بطور بالقوه قابلیت رویارویی با مرکز واحد را دارند اما هیچ مرزی اینجا وجود ندارد. فرانسوا لیوتار با استناد به این مفاهیم، گستره‌ی وسیعی برای هنر و ادبیات پست مدرن ایجاد کرد. لیوتار روایت‌های کلان، سیاسی و ادبی و علمی را سلطه‌گر و مشرف بر تمام حرکات و اعمال و کنش‌های زبانی و غیر زبانی می‌دانست درین باره تصریح کرد: برای درک سلطه‌ی روایت‌های کلان لازم است به مبدئی که او آنها را از آنجا اقتباس کرده است اشاره کنیم. این منشاء چیزی نیست جز مفهوم بازی‌های زبانی، که ویتگنشتاین مطرح کرده بود.

تفاوت اساسی‌ی فلسفه‌ی مدرن و فلسفه‌ی کلاسیک در جایگاهی است که هر یک برای عنصر زبان قائل می‌شوند. ویتگنشتاین معتقد است تمام کاربردهایی که زبان دارد، منحصر و محدود به کاربرد‌های مستقیم نیست، بلکه زبان این توانایی را دارد که قالب‌ها و اشکال خود را تغیر دهد. همین امر موجب می‌شود ما از واژه‌ها و اصطلاحات و تعابیری که در عرصه‌ی زبان به کار می‌بندیم، انتظار معنای واحدی نداشته باشیم. ویتگنشتاین از این فرایند با عنوان بازی‌های زبانی یاد می‌کند. لیوتار معتقد است زبان، علم، زبان، فلسفه و زبان روایت و هنر، چیزی جز بازی‌های زبانی نیستند. علم چیزی نیست جز اشکال و فرم‌های مختلفی که دانشمندان یافته‌های خود را از آن بیان می‌کنند و هیچ منبع و اقتدار که دال بر معنای ثابت این فرمول‌ها باشد، وجود ندارد و این مسئله امری قراردادی است. پس معانی و مضامین و بارهایی که بر واژه‌ها تحمیل می‌شود، امری عرضی، انتقالی و اعتباری هستند این قراردادها ناشی از قواعدی است که بین طرفین بازی منعقد می‌شود در بازی‌های زبانی سخنگو به قابلیت‌های واژگان آشنایی دارد و می‌تواند معناهایی را که در ذهن خود دارد بر

آن واژه‌ها بیفزاید عمده‌ترین این بازی‌ها، بازی. روایت‌های هنری و ادبی و سیاسی و علمی است.

"هر متن جدید، معرفی از متن‌های گذشته و برگرفته از مرکز‌های متعدد فرهنگ‌های مختلف است" در واقع اینکه چه گونه نوشتاری شعر هست یا نیست، همه بر سرکاریم!!! چه کسی قادر است حامل فراسخنی باشد تا سخنی به نام شعر را، به شناخت درآورد و تعیین کند، کدام نوشتار شعر است و کدام نثر!!!

تقابل‌های دوتایی دیگر دوران‌اش به سر رسیده ولی ما هنوز هم مطلق‌گرایی و باید و نباید‌های سنتی در شکل و اندیشه را دنبال میکنیم. چیزی بنام شعر یک سؤ تفاهم تاریخی و نوعی نژادپرستی در عرصه‌ی نوشتار است. اعتقاد به "پارادایم" و سرمشقی قطعی و مطلق کاری بیهوده است. ما در عصر بحران ساختار و روایت زندگی می‌کنیم و تنها وظیفه‌ی ما "بازی"ی با این ساختارهای متفاوت و تکه‌پاره است. " دوران یکه‌معنایی، مطلق‌سازی و تقدس‌گرایی به پایان رسیده، عصر ما، عصر سلطه‌زدایی است"، عصر بحران مرجعیت و تکثر حقیقت است. قرن ما قرن برسیمت شناختن تنوع و رنگارنگی است. هیچ چیزی همه چیز نیست - هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا میرود.

در دوران کنونی مرز میان تصویر یا وانموده و واقعیت در معرض انفجار درونی قرار می‌گیرد. در واقع معناها و پیام‌ها درهم می‌آمیزند و سیاست و سرگرمی و تبلیغات و جریان‌اطلاعات، همگی به یک واحد تبدیل می‌شوند. دیگر بنیاد و ساختار محکمی در زبان و جامعه و زمینه‌های دیگر فکری فرهنگ‌ی باقی نمی‌ماند گستره‌ی اصلی جهان در سیلان رویدادها و اتفاقات خلاصه می‌شود و مرز میان فلسفه و جامعه‌شناسی و نظریه‌های سیاسی و مسئله‌ی اروتیسم از میان می‌رود. آنچه باقی می‌ماند منظومه‌ی شناور نشانه‌ها و رمزها و انگاره‌ها و وانموده‌ها است.

و این هم فالوس که نوشتاری چند نژاده و قطعه قطعه شده، با چند
راوی و چند ساختار، با تنوع و تضاد لحنی و تنوع و تضاد
گفتمانی، در روند حرکت از " اثر به سوی متن".

ناصر نجفی
سپتمبر ۲۰۱۱

فالوس

به هژبر میر تیموری

... و در هر سطر یک جمجمه سوراخ می شود تا زیبایی ذبح
نگردد

در حریم هر بند یک جسد یک پاعرقی پائین میریزد
گردنبند را از من بگیر
چشمه قند را از من بگیر
لبهای آگنده از بوسه و لبخند را نه
دستی که بسویم دراز می کنی در تاریک ترین لحظه های یأس می
شکند

شکر که راضی بود
هنوز،

آغاز بازی بود
مثل ریشی که بر تألیف رازی بود

ما غیرتی هستیم
غیر از T
دیگر چی هستیم

شیخ تر از شاخ بلندتر از ابر ابر مرد هستیم
 مثل قصیده های زیر تختی غیر از غیر دگر کی هستیم
 غیرت در الف های زیر ناف ایستاده
 غیرت در شکاف های چند کاف خوابیده
 از شکاف جمجمه جمع جمع بجای دلگرمی مرمی میریزد
 از شکاف غیر

سوراخ های چرمی میریزد
 سیمرغ هوشمند و نازنین پرید البرز ترکید غیرت در غیریت
 پاشید

سی مرغ بهم افتاده و خونین ماند القصه یعنی غی یعنی قی
 و ما دست به ناف شست در شکاف در زیر تیر غیریت ایستاده
 ایستاده

زنده بودیم مرده شدیم
 در مردگی بُرده شدیم
 بُرده شدیم بنده شدیم تا که دوبار گنده شدیم
 شاه و پدر
 شیخ و شرر
 شوریده در شور ذکر

اول کلمه بود حرف از کلمه اره شد حرف دُرّه شد تا
 زن،
 مستوره شد
 مرد،
 اسطوره شد

با سوی ظن به سوی زن به پیش آنگاه پس برمه شد
 جناب جنابت را جشن گرفت
 در زمزم از تن شست
 از حوری به حور دگر رخنه کرد

در پایان هر جمله
 یک قفل طلایی می بندم تا معنا نگریزد
 در میدان هر سطر یک جفت چشم آویزان میکنم تا زیبایی نمیرد
 برای من
 منی که از من میگریزد
 منی که در من من من منی می سازد
 همین من، در حریم هر بند یک پاورقی سنجاق میزنم تا
 ساختار نپاشد
 لب بگذار
 پاعرقی ها را بردار
 خنجرت کاش قرمزین می بود
 سنگرت،
 کاش مخملین می بود
 اینقدر یأس در زبان شارید
 نشترت کاش آتشین می بود
 محتلم شاد از جماع کردن
 بسترت کاش اینچنین می بود
 محتسب، کاش لنگی و لینگامت معبدی برای هر دین می بود

فیلسوفه در زیر دار انکار می گردد
 صخره لوکاد از چیغ بیزار می گردد
 شاعره دست بر دیوار می گردد
 نگاهش را به من بیاویز
 تا گردنم بر طناب نلرزد
 عقلش را به من بده
 تا کله ام بر پتنوس نجنبد
 عشقش را بدور هوشم بریز
 تا قلبم بگرد او بچرخد
 گوش بگذار

صدای قلبم را بشنو که قلبش برای من آشناست

فالوس من
ناموس من است
السيف و كارد و كارتوس من است
قاعده ای بر دیروز و بر امروز و بر فردای قاموس من است
در گروتسک آتن
در کتابخانه فرعون
بر تاق بمبئی بمبی که در هزار مندر در هزار فائوس می تابد

اگر فلسفه نجنبند آب از آب تکان نمی خورد
اگر فالوس نجنبند
دنیا میجنبند
آبنوسی که در زیر طیلسان و دستار های خورد و کلان نعوذ
کرده است
مصرع شامخی که بر بند خوابیده عروض کرده است

در پیراهن مقدس و لینگم خیز شیوایی
در تنبان عنبر بیز فرعونی
در ایزار بند داوینچی
در بند بند
زن مستوره شد
نره
اسطوره شد
در پایتخت مرگ
موش از هوس ببر زائید
جاده تیغ جامه ابریشم پوشید
واتیکان بعد از هفت پشت
با باز کردن مشت

بعد از آبتن کردن راهبه ها در ناسوت شیطان
از توبه چرخان گاليله از ريش داروين معذرتخواهی کرد

ساعتم را شکستم
چشمانم را در آتش گیسوان قصه گو شستم
دست چپم را بدست راستم فروختم آنقدر دوختم سوختم تا گسستم
لب فرو کرد

از نعوذ آن بیقرار
بوی گردن را گرفت از پای دار
لینگام، آنقدر در زیر گل، اکلیل و رام رام دید که دلبد شد
نیایش دید گرایش دید ستایش دید سرانجام مثل معبد شد
ساری میں لپٹی ہوئی
مندر میں دوسرے جنم کی پوجا کر رہی تھی
تا کہ لینگام اُس کو بخش دے

و مندر
در به در
کنیزک را به تحلیل زمانه مرد نویسی کرد
داسی

داسی
لینگام در زیر هر گام شب هنگام و روز هنگام لُلینگ دید
لُنگ
لُنگ
لُنگ

المعنى فى بطن المخاطب
تب تب
در تنور تن مرتب شد
لینگام زمانی مقدس است که از حریم لنگها زنبقانه برخیزد

معبد را می بوسانی

تا نیوسی
از بیانو و منبر پیاله و عنبر میریزانی
تا نریزی
زما دانا دلان معنی نجویند دماغ اشفتگان آشفته گویند
هرچه را شیخ و عمودی می بینی بینی را تخت افتیده
دُره را عمودی می بینی شانه لخت را زنبق دره
خندیدن را دخولی می بینی گریستن را دخل ترکیده
مثلی که از فرهنگ زردک بلند گشته ایم و لی کتابهای زرد اردک را
نخوانده ایم
متن ها را ورق ورق تا پشت خر
خر خر
لگدخر کرده ایم
از عقل زیاد
بزیر دم الاغ کیف کرده ایم
سواد من دیوانه است شتری که وحشتناک است
وحشتی که وحشت را میترساند
نمیدانم کجا خواندی
فاحشه نامی است که مرد برای زن ساخته است
معشوقه کامی است که مرد از زن گرفته است
عشق پیامی است که دیو برای استرداد پری ارسال کرده است
مردانگی دامی است که مرد برای الغای عشق پهن کرده است

نجابت، زیور زن باشد
گیسوانش مثل خرمن باشد
در زیر چادری موج دامن باشد
نجابط،
گفتی و به آسانی قبولش کردم
او که یکبار در پشت پنجره شی می شود روسپی است
تو که صدبار در صد بستره وی می شوی چیستی آقا؟؟؟

مثلی که از تمدن قضیب
مانند مُلی های مِلی بروی شکم های پُر به اهتزاز درآمده ایم
من در پنهانگام
پیوسته پنهان می شوم
دروم،
(درون هزار چهره)
مرا تا زیر شکم عُنق می زند

ظن،
مستوره شد
خوابش در دفِ دفِ شهپره ها پوره شد
بربط به من ربطی ندارد
هیچ ربطی به من مربوط نیست
هر مربوطی مرا بوط می کند
شغال شهنامه را از بر میخواند
پشک به قصه هزار و یک شب پشت می کند
نوشتار با دندان های کاغذی فیلم با لبهای جنسی بلع می شود
هیچ کتابی ذخایر دستهای بریده را تا آخر از خود نکرده است
انتقاد موش های جونده بهتر از الفینگی های مهاجر است
چشم ما تنگ و احوّل است
در شیرۀ جهل و افیون منحل است
درد را نپرس
دُر در در نیکر نی غلط شد در تیکر با گوشهای کر سربسر
ریخته ایم
نبوغ در کاندوم
بسته در مقدمه ابن خلدون نرینه تر از قچ مانده ایم
ما غیرتی هستیم
اگر مگر کی هستیم برای چه بروتی شیخ تر از چی هستیم
اگر کر نجند کرکردن میخندد

اگر ذکر نچند گلبدن میگندد
گفتی و قبولش کردیم
مولف
مو را تراشیده و در لف مانده است

نارنجی
نرنج
در پایتخت رنج
خنده ات تا مرز های زرنج بمب اسفنجی ست
کبوتر های ریگی را به گرد و کفتار تبدیل میکند
واژه های کروی
مانند غرشهای خوشه یی
در زیر هر پل و هر پلک تا بناگوش تعبیه می شوند
چاکران
تا چاک ران
تا زرخ های تراشیده،
تمایز بین انس و جن ...
بسم الله

نخیر تفاوت بین سکس و جندر را تا زرخ های پشیمی نخواهی فهمید
احتلام رنگینت در درون فرهنگ رنگ میگیرد
برای سنگسار از ملا سنگ میگیرد
چاک را با املائی غلط در بغل تنگ میگیرد

مردانه وار باید دید
مردانه وار باید در زیر آوار لرزید
مردانه وار باید از حباب مردانگی ترسید و بعد ترکید

اگر سیاه سرم اگر عیالم اگر مستوره
اگر ضعیفه اگر ناقصه اگر عاجزه

اگر کوچم

از زیر چادر یا چادری با نامحرم بخندد

با بیگانه بدون کاندوم محتلم گردد

اگر صدای پایش به بیرون درز کند

به خلاقیت نیکرم اگر شک کند

شلاق

خندهٔ بنفش منکرات را به اعوجاج لبهائیت به تسکین بردندی

کمرسبز ولع معلوم و پنهانت را به حجلهٔ قرمزین بردندی

زنبق سفید،

چراغ سرخ

عقل و تنبان و پتلونت را برای ده دقیقه بالا و پائین بردندی

چون از معبدلینگام آمده ای عالی جناب!

شنیده ای حرام ثواب دارد

لزوج و لذتبخش است

همه چیز در دخول

به تحلیل میرود

چون از شهر اهلیل آمده ایم آقا!

(اندک اندک، جمع مستان می رسند

کلوخ به دستان، اهلیل پرستان می رسند

اهلیل

احلیل

عحلیل

عهلیل

از آن کوچه که بردن دلبرم را

به خنجر پاره کردن جیگرم را

پس از خواندن بسیاری اوراد

و دود کردن اسپند و سه پستان

جهت دوری اجنه جات

هفت بار گفتم

شولم

شولم

و خودم را انداختم روی سوژه

آخرش هم نفهمیدم که روی سوژه افتاده بودم یا روی ابژه
اگه آب تربت به خوردش بدید، زیر نافش اسفناج سبز میشه)

روزنامه را دزد بُرد

گوزنامه را مزد خورد

تجاوز

صغیره گایی در سرشک های کوچک شناور ماند

گیلنه تیل از موی سر تا ناخن پای را چراغان کرد

مقاله را موش خواند

سلاله را گاو خورد

آنچه از هیچ ماند

بر کمر شاعر و شعایر و عشائر پیچاپیچ میماند

در بُن بنیادش را از بُن کنند

مرز های امنیتی انگریز تا سلسله کوه های البرز و دماوند

مرز های اضلاع متحده تا اضلاع گوادر تا آز لای خزر

مرز های ایرو زون

از تب طرابلس و التحریر

تا دشتهای لیلی بر تاج گنجوی گنج مجنون می پالد

بجای کلمه

کله فالوس را بر خریطه دهن ترویج می کنند

مقاله بدستان به زنای صغیره و کبیره پیوستند

آله بدستان وضو های دیرینه شکستند

بر کابل کییل آراستند

گردن را به ریسمان کرگدن بستند

تا حالت نسل برهم نخورد
تا آلت تناسل مرحم نخورد
راست شود کج شود مثل شراب شیره و شاداب شود
آب شود ناب شود
پیچ خورد تاب شود
مست و ذکر یاب شود
تا که ذکر کمر کمر خواب شود

ما غیرتی هستیم
غیر از تی دگر چی هستیم
همسایه باما در زیر سایه غمازی کرد
او باما در لوله های خون سرمایه سازی کرد
همانگونه که المتوکل علی الله سایه خدا چهل سال با خایه بازی
کرد
لحظه لحظه در کلاپسه شدن
خواب فیل مرغی و ترویج علف
دگر هیچ
هیچ سرگینی
چاکران در چاک ران
موعلف در تف موهاتب
تقی که تُف می شود تُفی که بر ریش خودش پُف می شود

درز های فلسفی ترجیع بند تذکیر است
بند بند
پایبند تکبیر است
ایدئولوژی جنسی جنس گشته است
و در حول احلیل اکلیل آهنین
زن متاعی بدست مرد
و مخنث

مخنت: گفتی مخنت؟
من از مردانگی تیرم
من از نرینگی سیرم
مرا گفتند و میگویند که گی هستم
من از دانایی و خنثایی راضیستم
نه نازیستم نه سادیستم نه جال انداز فقط گیستم
مگر مردانگی در پشت خود گی را نمی بیند
مردانگی گی گی گیگای گی ی ی در پشت حرم شرنگ
شرنگ و جامن
مخنت با یک جفت چشم مطرود یا مطروده در دامنه های خورشید
می خروشد
تا خر ملا نصرالدین را خنده و دکلماسیون یاد بدهد
تا لواط را از تاق بردارد
تا جماع را از اجماع جدا کند
تا نقطه جدا را
از پائین به بالا کند
این بالا و پائین را مثل مُلا زیر و زبر برملا کند
دریاچه لوط را از روی سفرنامه ناصر خسرو لبالب صدا کند
روسی لبخندی است که در کیسه نامرد به طلا و عدد تبدیل میگردد
دریک پایگاه نظامی
دو اردوگاه فواحش سبز می کنند
گوانتانامو موبه مو می جنبد گام به گام به بگرام
تبدیل می شود
ابوغریب در بگرام رام میگردد
در قلعه و لنکاپو
پنجاه و پنج هزار زن روسی ایستاده

حصار بوندستیل (پاشنه آشیل بالکان) هشتاد هزار فاحشه رنگین ساق
را میدوشد
در بند بانکوک
به پلی بای ترین روسپیخانه عالم درس مجانی میدهند

پیش پرده
ราชอาณาจักรไทย
ร่องมือของเขายู่
ไม่มีการบาดเจ็บที่ไม่ได้ทำลายไม่ได้
กล่อมเนื้อของซีถ้าเป็นเหยื่อสาว ฉันมีตระกูลฝืนร้าย
ฉันได้นำผิวเรืองแสง เกาของฉัน
ประมาณกลาง
เป็นเด็ก
ารองเท้าแห่งชา แหวนหายไปพิพากษ
จารึกไว้ไม่ได้ อย่างมีประสิทธิภาพ
ฉันได้ฝืนร้ายกับตระกูลของฉัน เข้าใจยาก
ถูกกล่าวหาว่ากวาง

ลี้มบทวี
แต่

پرده دوم
پری و مفتی
پری: چرا ممنوعه های زبانی ممنوع مانده اند؟
محتسب: چون حرام و منکرات است
پری: چرا روایت های اروتیک به آواز جار قرائت نمی شوند؟
محتسب: برای اینکه مستهجنات و فضولات را از حریم زبان دور
کرده ایم
پری: اگر بگویم عشق من نازنین من است؟
محتسب: رجم

پری: اگر گفته شود که واژه از واژن و ماده از مهبل جداست؟

محتسب: هفتاد ضربه شلاق

پری: اگر خنده ات تا حوالی تنم طی شد؟

محتسب: الباقی الباقی

پری: اگر تنبانت در حویلی تنم نی شد؟

محتسب: سبحان الله

پری: اگر چشمت در اوسط البدن شی شد؟

محتسب: سعادت است

پری: اگر از کُلُّ نَاقِصٌ مَلْعُونٌ چیزی بخوانم

محتسب: عین عبادت است

پری: ذکر او کرد و ذکر برپای کرد قصد خفت و خیز مهر افزای

کرد

محتسب: لاحول بگو لاحول بگو چطو فحشا را با مزه فاعلاتن

فاعلاتن تَلْفُظ

کردندی

پری: خودت نیز در الباقی الباقی و سبحان الله یادت رفت مرا

تَلذذ کردندی

پری وشم

پُر از نعشم

در گیسوی خونین رابعه منقشم

منع های مسروقه را مسترد خواهم کرد

تَأْنِیْث های مطروده را چیغ خواهم زد

بوسه های مهاجم را عُق خواهم زد

گیلنه ها را از فراز گیسوان خونین دور خواهم ریخت

بدون هی هی و های های غیر ملفوظ زندگی خواهم کرد

مفتعلن مفتعلن

کشت مرا

یونی من
دهکده من است
قندیلی بر مزامیر آتشکده من است
توازن دستهایم
تقارن لبهایم
به من کولی شدن هولی شدن یاد می دهند
کولی ها سروده می آیند
هولی ها رنگینه می آیند
از کولی پرسیدم:
چه میخواهی؟
خندید: مرگ رقصان
روسپی زهرخند را در پوزخند مرد و نامرد می شوید
گیسو را در سودای نان

تاجی که در ارگ شیشه‌یی از چیغ صغیره انزال می گردد
از سنگ دیگران مالامال میگردد
شاهی که کتاب شلفینه را ورق میزند
شرمگاه سلسال را به توپ می بندد
بروت و نابروت را از ناف عنکبوت فرو می ریزد
تا الفینه
در ذهن حرم
حرمی مملو از اغلام و کنیزهای سوخته قطعیت پیدا کند
کبوتر با صنوبر
بر به بر،
از کلیله بسوی دامنه های دمنه پرواز می کنند
موشهای متحرک ببرهای ساکن را جد و ابجد می آموزند

احلیلا! تا یکی با انشای زرین از حضور خود افسانه می سازی
خود را شاه کلید آخته

مرا قفل غلتیده
خود را شمشیر ایستاده
مرا غلاف افتیده
خود را آذرخش سرخ
مرا اجاق وامانده
خود را دالی دلدار
مرا مدلول دلداده
بر گردن هر جمله یک گردن بند طلایی آویزان می کنی
تا مدلول زخمی ناگفته پرواز نکند
بر هر فهرست و الفهرست و هر نیچه و نتیجه ای
شمشیر میریزانی
تا
لذت تأویل
به ارگاسم نرسد
رساله نویسان رفتند
آله نویسان آگفتند
القصه
بعد از بروت
مردانه واری را قچ بُرد
نره نگاری را خر خورد
می بایست ساطور غیرت را فروتر زد
می بایست نبایست را در سطور عورت زد

لب بگذار
باید نباید را بردار
که زبان تو
دوجین باید دگر است
هر بایدی از نباید دگر باج می گیرد
بایدی که فردا می آید قامتش از باید های دی بلندتر است

نبوغ شاه نسبت به فیلسوف
قواعد بازی های زمانی را خوب تر بلد بوده است
"قریب به هزار دختر صبیحه ی جمیله، از هر طایفه و قوم و قبیله، از
عرب و عجم و ترک
و تاجک و دیلم، با قواعد عروسی و دامادی، با بهجت و سرور و
دلشادی، با ساز و کوس
کورکه و نقاره و شهر آئین بستن و چراغان نمودن، بعقد و نکاح و
حباله خود درآورده و
اولاد و احفادش از ذکور و اناث و کبار و صغار، تخمیناً بقدر هزار
نفر رسیده بود."

مرد، از چیغ باج می گیرد
مومن، در شانه کاج می بیند
مؤلف، از موخاتب عاج می چیند
اطوم،
عتوم
نگه اتومی
آتشفشان دمنده ای در هزار و یک شب
غزلی از آتن به سوی بلخ در گلوی شهرزاد قصه جو شهر به
شهر مو به مو

مؤلف، کلمات را در منجیق می اندازد
مرگ مردانگی را به تعویق می اندازد
مرگ،
نمیدانم که از کی بود
می گفت مرگی که خودش گی بود
مردانه گی هم آخرش گی بود

دستی که دراز می شود در هوا می شکند
حضور دوگانه حرف را از من بگیر
سپیدی های کاغذ را از من بگیر
غزل ها را حذف کن
نامه ها را مزخرف کن
خنده تو در تاریک ترین لحظه های یأس می شکند
در میدان یک سطر دو مجمله را سوراخ کن تا زیبایی ذبح
نگردد

۲۰۱۱

پاعرقی

گذار از نشانه های مرد نویسی ...
رویکرد به زبان لیریک و اروتیک ...
اشاره به کهن الگو های فالوگوسنتریک ...

fallus

Lingam

Atum

سافو / صخره لوکاد/آتین/Σαφρώ

Alfina

از فالوس تا در امتداد فالوس

به ناصر نجفی

ققنوس مظهر تخریب، مرگ و تولد دوباره است. اسطوره ای که به طرز زیبا و آهنگین، به نماد صدا های رنگین تبدیل گشته است. متن، مانند ققنوس، پرنده ی کهنسالی ست که پیوسته در اوراق خود، تخریب می شود، می میرد و بشکل دیگر زنده می شود.

ناصر نجفی با صدای رسا و زلالین، می خواهد چوب های فرسوده و قدیمی را از زیر بغل نقد ادبی بردارد. می خواهد نشان بدهد که چگونه در "جمهوری دموکراتیک سخن"، حق شهروندی خود را در به رسمیت شناختن آزادی دیگران بدست خواهد آورد. نجفی از انگشت شمارانی ست که نظریه های ادبی و فلسفی ی دنیای جدید را در حوزه تولید متن و تأویل متون، بگونه عمیق و شگفت انگیز از خود کرده است. سالهاست که در کورس های خانگی ی (حلقه زبانی ی لاهه)، در سخنرانی های پالتاک و محافل فرهنگی و سیاسی، به تفسیر

نظریه‌ها و نقد نوشتار در حضور مؤلف، پرداخته است. تعارض نجفی در برابر مدرنیسم و روایات مدرنیته، نگاهی سنجشگرانه ست، او روشن می‌کند که مدرن هم روایات مستحکم و قابل‌اندیشه دارد، آنچنان که آدمی را به اندیشیدن و بار بار اندیشیدن وادار می‌سازد ولی لازم است که در کوره نقد و سنجشگری بیندازی اش. نجفی یک انسان آزاده و عدالتخواه است، هر جا و هر زمانی که گامی و صدایی برضد استبداد، نئو لیبرالیسم، فاشیسم، گلوبالیسم، جنایت، استعمار و اشغال، بالا شده است، مانند پار و پارین همچون چریک عرصه‌های متن، با موهای بلند و چشمهای باز در پیشاپیش، بروی جاده‌ها ایستاده است.

در امتداد فالوس یک مقاله منعطف و پژوهشی ست، نجفی درین متن به تارهای زبان زخمه می‌زند. این نوشتار، فشرده‌ای از یک بوطیقای درونگیر و دگرتر است. امتداد یک متن بر شعر یا کاروانی از پاره‌های متن‌هایی بنام "فالوس". مجموعه‌ای از روایات زنده در یک متن متحرک، فشرده و خودبنیاد، زبانی که از طریق بازی‌های باز زبانی از حصار اثر به سوی متانت متن شناور مانده است.

کلمه‌ی **امتداد**، خزر را در کوزه شرر انداختن است. این واژه به تنهایی، بیانگر به تعویق افتیدن معناست (چون معنادر فرایند قرائت، معوق می‌ماند) و دغدغه "مرگ مؤلف"، که نوشتن، نقبی است بسوی تولد خواننده. و هكذا تأکید بر پردازش و ادامه یافتن است. هر نوشتاری، نوعی از حلول در بینا متن است. از همین روست که هر متنی در درون متن‌های بریده و بی‌شمار دیگر تولید می‌گردد و تا تولد متنی دیگر و خواننده دیگر **امتداد** می‌یابد.

"در امتداد فالوس"، مقاله‌ی "برج ایفل" است، برجی که می‌توان از فراز آن به ازدحام کوچه‌های روشن و تاریک نگاه کرد. برجی که می‌شود از روزنه‌های بالا و پائین آن، قطعات، اشباح و اشیاء را، در جایگاه و حیثیتِ دیگر، تماشا کرد. در امتداد فالوس، نوعی از "مؤلف چیست" دیگر است، مؤلف چیستی که به چیستی و تقابل دوتایی بین شعر/نثر، پاسخ ارائه می‌کند. این متن، سؤ تفاهم‌ها و بن بست‌های تاریخی را می‌گشاید و در مورد مقوله شعر، وارد بحث‌های تازه و دگرگون‌کننده‌تر می‌گردد، و شعر که با تعریف‌های قطعیت یافته و منجمد، بر گردن خمیده‌ی زمان آویزان مانده است، اینک نویسنده‌ی "در امتداد فالوس"، از کنار آن با لبخندی مجدد می‌گذرد و چیزی را بنام متن و پاره-متن، بجای تسمیه شعر، می‌نشانند. شعر مبتنی بر چنین نگاهی، پاره‌ای از یک متن می‌گردد. باطل کردن مقوله شعر و تعریف‌های موجود، در زمانه‌ای که پشت مان هنوز بر کوهی بنام شعر چسبیده است، نوعی از زبانشناخت استتیک و موزائیک معرفت‌شناسانه است. نجفی با قطعیت شکنی خود، جانور شعر را در جنگل متن رها می‌کند و کاروانی بدون مرجعیت و کاروان سالار و قدرت‌قاهر را در جمهوری دموکراتیک سخن، پیشنهاد می‌کند.

"چه کسی قادر است حامل فراسخنی باشد تا سخنی به نام شعر را، به شناخت درآورد و تعیین کند، کدام نوشتار شعر است و کدام نثر !!! تقابل‌های دوتایی دیگر دوران اش به سر رسیده ولی ما هنوز هم مطلق‌گرایی و باید و نباید‌های سنتی در شکل و اندیشه را دنبال می‌کنیم. چیزی بنام شعر یک سؤ تفاهم تاریخی و نوعی نژادپرستی در عرصه‌ی نوشتار است"

در امتداد فالوس، ناصر نجفی، سپتامبر ۲۰۱۱

فرهود:

آقای نجفی درود بر شما!
اولین پرسش این که، در حال حاضر مشغول چه کاری هستید و
روزگار را چگونه میگذرانید؟

نجفی:

عرض کنم خدمت شما که،
فعلاً مشغول اقدامات بهینه، در راستای آبخیزداری هستم و از جانبی
دیگر با سرعتِ ساعتی خریلومتر، دست اندر کارِ رتق و فتقِ
امور و مسایل اجتماعی و غیر اجتماعی و ضد اجتماعی هستم.

فرهود:

ها ها ها ها ها ها ها ها ها ها

فرهود:

آقای نجفی! شنیده ام که محمد حقوقی منتقد و اندیشگر ادبیات در
مورد شما گفته است که:
نجفی بیشتر شاعری آلمانی - اروپایی است تا ایرانی - آسیایی.
درین مورد نظر خود تان چیست؟

نجفی:

من فکر میکنم که در دوران " فروپاشی ی من یکپارچه" علاوه بر اینها، مقداری هم خاورمیانه ای، آفریقایی، استرالیایی و مقداری هم امریکایی ام.

فرهود :

تا جایی که از سخنرانی ها و نوشته های تان بر می آید شما در مورد فروغ فرخزاد نیز خوانش متفاوتی را ارائه کرده اید؟

نجفی:

بلی، من خوانش خودم را از فروغ بارها و تقریباً ده سال است که ارائه کرده ام. هم در سخنرانی ها و هم در یادداشت ها. عنوان یکی از سخنرانی ها را "فروغ های فرخزاد" گذاشته بودم. فروغ در آخرین کتابش " تولدی دیگر" با گذشته اش و دیگر تولید های زبانی عصر خودش متفاوت است. این کتاب، قطعه قطعه شدگی را بنمایش می گذارد و با ساختار " ریزوم " ی و رشد افقی حرکت می کند و با روش دموکراتیک و برسمیت شناختن قالب های گذشته در کنار قالب های مرسوم. زمان خودش به رشد بی آغاز و بی پایان ادامه می دهد.

چیدمانی ست از غزل و مثنوی، نیمایی و عامیانه/ هجایی ، ژورنالیستیک و غیرنیمایی، مثل قطعه " آفتاب می شود" که با پایه عروضی ی مفاعلن آغاز می شود و با همین پایه هم خاتمه می پذیرد، این قطعه همان چیزی ست که شما هشدار داده بود که برخی از شاگردان من پایان بندی شیوه مرا نفهمیده اند و به بحر طویل نویسی روی آورده اند ولی فروغ آگاهانه این قطعه بحر طویل را، از این چیدمان حذف نمی کند و او این ساختار را هم برسمیت می شناسد و با دیگر قطعه ها همنشینش میکند. فروغ حتا در متن قطعه تولد دیگر که نام کتاب از آن گرفته شده است، قطعه قطعه شدگی را بنمایش

میگذارد، با یک قطعه رمانتیک، یک قطعه ایزورد، مثل "سفر حجمی در خط زمان /و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن" ... و دیگر انواع متفاوت نوشتاری، بازی های زبانی را به راه می اندازد. و بر بستر مقال و سخن و گفتن، از معرفت شناسی تا هستی شناسی را دستمایه اش قرار میدهد. او پری کوچک غمگینی را می شناسد که با تکیه بر جریان سیال ذهن و برداشته شدن مرز بین واقعیت و خیال، و یا حتی در مرز هستی و ناهستی، در وضعیت "هانولوژیک" یا هستی شیخ شناسی قرارش می دهد چرا که این پری در واقعیت وجود ندارد اما در زبان موجود است، حضور در زبان نیز نوعی موجودیت است. و تکیه بر واقعیت های ممکن دارد، نه بر واقعیت های موجود. به گمان من فروغ با شعور ناخودآگاهش از فراز افقهای انتظار و عصر دانایی ی خودش میگذرد. شاید ناخودآگاه بستری آماده میکند برای ورود و شناور شدن نسل های پسین، در رودخانه بازی های زبانی و بازی های سخنی ی پسامدرن.

نجفی معاصر عتیق است، چمدانی پر از شهاب و راهی میان بُر به گیلای های رنگ پریده. سنت و مدرنیته را حذف و طرد نمی کند، بلکه به نقد می کشد. او یکی از شارحین نظریه های پساساختگرا و پسامدرن بشمار می رود. او با هضم اندیشه های بغرنج فلسفی و ادبی ی (کلاسیک، مدرن و پست مدرن)، به روان سازی و تأویل های قابل استنشاق دست یافته است و دیربست که از کوچه ها و پس کوچه های سنت و خیابان های مدرن به کلانشهر ها و دامنه های پسا مدرن گام گذاشته است. از جستجوی مقدماتی در شعر "استانبول" به متن موزائیک "زبانلرزه" رسیده است.

آشفته ای به بغض گره کرده در نهران

دستی نمی بری به سرو زلف عاشقان
این کوچ ارغوان به بلندای حسرت است
هجران تباه می کندت در سکوت جان
پروا مکن که ریشه نداری درین دیار
با یار و با دیار سر عهد خود بمان
آن رهروان تلخ که در خون

نع !
دیگه اون ممه را لو لو خورد
" دمبلِ دیمبو کردن مارا
زرتیشن شدیم"
صدای پرازیت
آخوندی صحنه را خیس میکند

پیام گیر تلفن:
دختر پارینه سنگی
تو میروی و هلال ماه آسمان دلتنگ را پوست میکند

از منشور زمان
ته سیگارت را بر میدارم
و در سرمای ادوکلن
برمهتاب و ماتیک بوسه میزنم
باکره است
اصلاحات لازم دارد
به حول قوه الهی

اول
اصلاحاتش میکنیم
بعداً

از اوین به درکه واصل اش میکنیم
باکره است اصلاحات لازم دارد



ظهور چیق. مشهدی قربانعلی و ارتباط آن با سنگ پای قزوین، تکذیب می شود.

بهار ۲۰۰۰

حجره و انگشتان نجفی، نه یک نوع سخن که چند نوع سخن است نه یک نوع روایت که، چند روایت است، سخن و روایتی که در باغچه های سبک و سخن، در تاکزار های حکایت و روایت به هستی می رسند. زبانش در فضای آبرونیک و پارادوکسی، به متن تبدیل می شود.

با این وقوف که، عقل مدرن با تفکر پست مدرن، مانند تقابل های محض و متضاد های مطلقه و دوتایی نیستند:

مدرن/پسامدرن

تفکر پسامدرن جذب مدرن و نقد مدرن است. ایپستمه پسامدرن نفی دانایی های مدرن نیست. اگر چنین می بود نوابغ و فلاسفه هر دوره با نفی اوراق گذشته از مدار صفر به کشف و خلاقیت دست می زدند. او

زیباشناختی در سیاست را از زیباشناختی در ادبیات، هنر و معماری بطرز تک ارزشانه، جدا نمی‌کند. بر این باورست که ساختار حس و ساختار زیبایی، در وضعیت جدید، از درون منفجر گشته است. پسا مدرن، ساقه‌های ریزومی شکل است که در جنگل مدرن و زمین روشنگری به رشد و نمو رسیده است. نجفی استاد تأویل و سخن، بارها تکرار کرده است

"کسی که خرده روایات فلسفی، علمی و هنری مدرن و کلاسیک را نداند هرگز نمی‌تواند در فضا و زمان پسا مدرن نفس بکشد" پراستی شخصی که از پیشاسقراطیان تا رنسانس و روشنگری و مدرنیته را بقدر توان، درک نکند، پای فهم و درکش در دامنه‌های پساساختگرایی و پسامدرن لنگ می‌ماند.

نجفی در نشست‌های حلقه زبانی، به تکرار تأکید می‌کند، کسی که عروض نداند چگونه می‌تواند به نوشتار غیر عروضی برسد، کسی که سنت و مدرنیته را نشناسد چگونه می‌تواند با میراث‌ها و روایاتش در تعارض قرار بگیرد. کسی که سبک‌های مختلف را نمی‌شناسد چگونه می‌تواند به تلفیق سبک‌ها دست یابد، کسی که انواع سخن‌ها و انواع بازی‌ها را نداند چگونه می‌تواند به ترکیب سخن‌ها و تلفیق بازی‌ها نایل شود. کسی که ساختار را نشناسد چگونه می‌تواند ساختگشایی کند. کسی که روایت‌های خورد و کلان را نفهمد چگونه ممکن است به ابطال یا برسמیت شناختن آن‌ها اقدام ورزد. سنت‌های ادبی، فلسفی و هنری بسترهای نرم و تابانی برای پرواز بسوی وضعیت و فضا‌های تازه است.

از هر اکلیت تا ژان بودریار از اسپارتاکوس تا چگوارا هیچ کدام دوبار در یک رودخانه شنا نکرده‌اند، ... عقل افلاطونی با اندیشیدن سقراطی شکوفا شد و خرد ارسطویی بر بستر افلاطونی پدیدار گشت ... اندیشه هگلی، در مسیر تقابل‌های خود، اندیشه و دیالک تیک مدرن بود. هگل

در برابر فلاسفه روشنگری ایستاد، از ولتر تا کانت، از سقراطیان تا رنسانسیان، از جاهلیت تا دایرة المعارف را به نقد کشید. فلسفه هگلی مانند هر فلسفه ای یک نوع تجربه، یک نوع جستجو در فضا های تازه تر بود، جستجوی پاسخی به پرسش های روشنگری، همانگونه که فلسفه روشنگری (هکذا علم و هنرش و مجموع تجربه هایش)، پاسخی بوده به نابالغی های قبل از خود... مکانیزم دانایی ی هر دوره با سلسله ای از بغرنجی ها و پرسش های عدیده، در گیر بوده است. به همین خاطرست که بلحاظ تجربه بشری، هیچ شناختی، هیچ روایتی و هیچ نوشتاری را نمی توان، تکمیل، کلان، نهایی، قطعی و مرجعیت بدون چون و چرا دانست. یا به تعبیر نیچه چیزی بنام حقیقت مطلق وجود ندارد هر آنچه هست عبارت از تفسیر است.

بودلر اولین نویسنده ای است که در ۱۸۶۳ در مقاله "نقاش زندگی مدرن" از هنر و مدرنیته سخن می گوید، در نظر بودلر هنر یعنی مدرنیته و مدرنیته پدیده ای است گذرا و سیال، و این گذارایی و سیالیت نیمی از هنر را می سازد و نیمه دیگر هنر از جاودانگی و تغیر ناپذیری سرچشمه میگیرد. این روایت در مقام جنبش زیباشناختی، تادهه هفتاد قرن بیستم، با گامهای پیشرونده ادامه یافت و گمان می شد که زیبایی شناختی مدرنیته، روایتی است سیال اما تغیر ناپذیر و جاودانه دیده شد که مدرنیته بعد از دو جنگ جهانی و میراث آشویتس و هیروشیماش، در پاریس منفجر گردید. وقوع جنبش های اجتماعی ۱۹۶۸ که از پاریس بر ضد سلطه بورژوازی شروع شد و جاده ها و خیابان های عالم را درنوردید، در قلمرو تفکر نیز ساختار های مدرن را بزیر پرسش برد.

"هر چه سخت و استوار است دود می شود و به هوا می رود" جمله ای است که روح بنیان افکنی را درخود ذخیره دارد. قرن نهم قرن

نوابغ و فیلسوفان بزرگ بود. هر فیلسوف و هر نابغه ای با لشکری از نوابغ و متن های قبل از خود و همدوره های خود دست و پنجه نرم می کرد... مارکس نیز با غول های اندیشه مواجه بود، حس می کرد که هر متنی، هر سخنی و هر معنایی قابل نقد و به تعبیر دریدا قابل "شالوده افکنی" است. هر چه در لحظه موجود سخت و استوار بنظر میرسد در زمانه دیگر سختی و استواری اش، می شارد و گشوده می شود.

ناصر نجفی با خوانش آرای مارکس، به این تأویل رسیده است که مارکس درباره هر موضوع و هر مسأله ای سخن گفته است ولی وقتی پای مقوله شعر بمیان آمده درباره آن با سکوت گذشته است. مؤلفی که با اسطوره ها و ادبیات باستان و قرون وسطی به تعارض برمی خیزد. با برخورد با ریکاردو، آدم اسمیت، هیوم، فوریه، سن سیمون، کانت، شلینگ، هگل، باوئر، فویرباخ، پرودون، د ورینگ ، ... به این نتیجه می رسد که هر گفتار و هر روایتی که سخت و استوار بنظر برسد سرانجام با نقد بنیادین خویش، تکمیل می شود یعنی قطعیت آن دود می شود و به هوا می رود. این دود شدن و این به هوا رفتن به هیچوجه به معنای کبریت زدن کتابها و صداهاست متفاوت نیست بل سست کردن اقتدار و سلطه مؤلف و مرکز زدایی از نوشتار است، به معنای نقد، سنجشگری، تأویل، تکمیل و هکذا بزیر پرسش بردن بخش ها و پاره هایی که قابلیت کبریت خوردن، دود شدن و به هوا رفتن را در خود ذخیره دارند...

از نوشته های مارکس اعمالی بسیاری سرزده است ولی غیر قابل پیش بینی بود که از سکوت مارکس هم تئوری ی تازه ای زاده شود. ابطال تعریفی سخت و استوار به مفهوم شعر بمیان آید.

نجفی، در حوزه فعالیت های زبانی، یکی از تولیدکنندگان متن است بطور مثال در متن زبانلرزه، ساختار تک موضوعی و تک

روایتی را اوراق می‌کند، بنیان‌های متداوله‌ی ادبیات و نظریه‌ی ادبی را می‌گشاید، واژه‌ها، موضوعات و تصاویر ممنوعه و مطروده را در فضای متن وارد می‌کند. با هر سخن و هر ابژه‌ای داخل گفتگو و بازی‌های زبانی می‌شود. در تولیدات زبانی‌اش نشان می‌دهد که هرچه ناممکن، غیر اخلاقی، نازیبا و ممنوعه است، می‌تواند به چیزی ممکن، اخلاقی، زیبا و آزاده هم تبدیل شود و هر نوع تک موضوعی و تک‌ساحتی، در گرمای زبان طنزآلودش دود می‌شود و به هوا می‌رود.

فضای مدرن و بخصوص دوران مدرنیزم والا، نه تنها که سنت‌های پیش از خود را تحمل نمی‌کند (نوشتار مدرن نخبه‌گرا، با عقل منسجم و فیصله‌کن در برابر سنت می‌ایستد، ولی متن پسامدرن با طنز و کنایه به دیدار گذشته می‌شتابد) اما عقلانیت نخبه‌گرا، گذشته سیال و ناپایدار خود را نیز تحمل کرده نمی‌تواند. گسستگی از سنت و تأکید در قطعیت و تغییرناپذیری، از شاخصه‌های بنیادین مدرنیته نخبه‌گراست.

از زمانه‌ی بودلر یعنی از دهه‌ی هفتاد قرن نوزدهم تا دهه‌ی هفتاد قرن بیستم، ساختار حس و ساختار زیبایی، در تجربه‌ی مدرنیته ادراک شده است. متن‌های زیادی درباره‌ی مدرن، مدرنیته و مدرنیسم به ساختار رسیده‌اند. اما درین چند دهه‌ی پسین، با تجربه‌ی جدید از مکان و زمان، با تجربه‌ی تازه از حس و زیبایی، واکنش‌ها و گسست‌هایی در تفکر و روایت‌های مدرن بوجود آمده است. تجربه‌ی جدید تجربه‌ی پسا ساختگرایی و تجربه‌ی پسامدرن، است که شیوه‌ی دیسکورس و متغییرهای نقد فرهنگی را تأویل می‌کند.

زبان معماری پست مدرن، چارلز جنکس ۱۹۷۷

وضعیت پسامدرن، فرانسوا لیوتار ۱۹۷۹

وضعیت پسا مدرنیته، دیوید هاروی ۱۹۸۹

پُست مدرنیسم، گلن وارد ۱۹۹۷

و ...

از ۱۹۷۷ تا ۱۹۹۷ (و تا امروز) همه روزه تازه بتازه مطرح می گردد که وضعیت پسامدرن چیست؟ زیباشناختی پسامدرن کدام است؟ معماری پسامدرن چیست؟ فلسفه پست مدرن یعنی چی؟ نوشتار و داستان پست مدرن چگونه چیزی است؟ هنر پسامدرن؟ و سرانجام تجربه و نقد پست مدرن؟... در همه این پرسش ها، چیز هایی پنهان است که فقط با اندیشیدن و مستقر شدن در متن. بازی ها، می توان با آن خوی گرفت و با مذاقه و کاوش با آن درگیر شد.

" آنچه پراگندگی می آورد، از آنچه یگانگی می آورد، نیرومند تر است
" صادق هدایت، ص ۳۱، پیام کافکا

دولت پلی بای لر
امریکن سالاتا
استانبول
زنی زیبا و غمگین
که در محاصره قوادان
با لبخندی شهوانی بر لب
چشمان اشک آلودش را
با دست
پوشانده است
زینب، کاج پارا؟
زینب: اون بین
استانبول، کاج پارا؟
استانبول: بیل میو روم .
پائیز ۱۳۶۳

در عصر رسانه ها، در عصر شبیه سازی ها، در عصری که تفاوت
بین ابژه و سوژه بر باد رفته است، در عصر اصطکاک فاصله و

زمان، در فضایی که دیکتاتور ی نشانه های تصویری، با دستکاری حس و ذوق بشر، جهان را در زیر سیطره و تاراج گرفته است، شعر چیست؟ و چگونه می تواند چیزی باشد؟ پرسشی هایی که هر کسی متکی به موقعیت، ذخیره های ذهنی و حالت (حُب و بغض) خویش به آن معنا می بخشد. وقتی که اقتدار و سیستم سرمایداری غرق در منجلاب زوال یابنده و بحران های اجتناب ناپذیر اقتصادی و اجتماعی بسر میبرد، وقتی که عقاید و دانایی های قرون و نئو لیبرالیزم عصر سپتمبری، دچار بحران ساختار و بحران روایت گشته اند، شعر، این سیمرغ رنگین بال، این اسطوره ی بازی های زبانی، چگونه می تواند دچار بحران رنگ و بحران ساختار و بحران روایت نباشد؟

سکانس اول:

عصر-داخلی

در ساعت مهیب
پیش از آنکه ماه را بیاویزی
مگر کودکی را قرص خاموش نانی
از پای نیفکنده بود.
پس چگونه بیست سالگیت را
با بوسه های سپری شده
از آنها گرفته بودند
و چهل سالگیت را
با سایه های گمشده
از غنّیان و الکول
الان بر می گردم !

چرا ساکت شدی
از همونجا بخون
دارم گوش میکنم
با تکه های زمان از گریبانت برآمدی
هیچ قاره ای در پیراهنت
نمی گنجید
و در آغوشت منظومه ای
مسکن داشت.
شکر شو بیشتر ریختم
بخور!
فشارت افتاده پائین.
پرسه
در شهاب سرگردان

در عصرهای نوترونی
و فنجانی داغ از زنگار مریخ
سکوت .
آی کت، شلوار، پالتو، می خریم
قالی کهنه، لحاف کهنه، گلیم کهنه می خریم
خزان کهنسال
بر درختان ایستادگی
می کرد
ما بر اندام بادها
زاده می شدیم
و ماه
تنها ترین برگ پائیزی بود
راستی یادمون باشه

وقتی که خیلی تلخ بودیم به هم تلفنی بزنییم.
ناصر نجفی ۱۳۷۶

چیزی بنام شعر چگونه می تواند دچار بحران نام و بحران حضور
تک ساحتی نباشد. اینجاست که اهمیت نظریه ناصر نجفی در مورد
شعر پدیدار می گردد:

" شعر،
یک سؤ تفاهم تاریخی
و نوعی نژادپرستی
در عرصه ی نوشتار است "

اکتوبر ۲۰۱۱

ناصر نجفی

شاعر، منتقد ادبی، نماینده نویسنده، هنرپیشه، کارگردان تئاتر (ایرانی)

شعر یعنی راه رفتن بروی ابر

به عیار
به پهلوان آغا شیرین

شعر امروز ما، هم بلحاظ حلول در موقعیت استتیک هم بلحاظ رویکرد به دغدغه تعهد و حقیقت، در وضعیت آشوبزده و بحرانی و نابسامان قرار دارد. اگر این هنرست که از دات زیبایی دفاع میکند، اگر این هنرست که زیبایی و حقیقت را به طریق زیبا و حقیقی تأویل میکند و باز تولید میکند، پس بجاست که هلهله نجات زیبایی و دستیابی به حقیقت، آن رویای جاودانه ای باشد که آدمیزاد پریشان را همواره در مسیر زمان بسوی خود جذب و سرگردان ساخته است. شاعری در هر زمانی، شاید مانند نوعی از راه رفتن بروی ابر ساکن یا ابر متحرک بوده باشد. نوعی از بازی با توته هایی از ابر. ابر شفاف و رقصان، ابر مکدر و گریان، ابر گریزنده و چالاک، ابر فریبنده و تابناک. اما بهوش باید بود که شعر ببری است که بدون مؤلف بروی کاغذ راه می‌رود. شاعر ابر است و شعر ببر. شاعر

مؤلف است و شعر تألیف، در زمانه ما شعر، خود را در سطح یک نوشتار و یک نوع بازی پیچیده ی کلامی و سخنی مطرح میکند و مطرح بودگی ساختماند خویش را می شکند .

شعر ظاهراً مسأله نیست بل وسوسه است اما اگر نیک بنگریم هم هردو هست و هم هردو نیست، شعر در فضای دیروزینه دارای هویت مؤلفی، تشخیص یافته، سرشار از معانی و متن گریز بود و اما شعر در فضای امروزینه یک پاره - متن است، پاره متنی بدون مؤلف که از طریق انتشار در بازی های متنوع زبانی و بازی های متفاوت سخنی به سامان میرسد و پیش از آنکه ساختارش در مسیر یکدست شدن و معناگیری به انسجام برسد، ساختار میریزد و معانی را به تعویق می اندازد .

در یک شعر این نوعیت ساختار و ضد ساختار است که امروزینه گی و دیروزینه گی شعر را تثبیت میکند. این چگونگی و موقعیت و جابجایی عناصر متضاد شعر در درون یک ساختار است که به شعر هویت امروزینه و دیروزینه میبخشد. ساختار وزنی و ساختار نحوی، ساختار آوایی و ساختار معنایی، ساختار تصویری و ساختار سخنی، ساختار روایی و ساختار خودارجاعی، ساختار تلفیقی و بینامتنی و دیالوگی و ساختار یکرخت و بی متن و مونولوگی، ... این زنجیره شدن دال ها و مدلول ها، ترکیب سازی و تلفیق گرایبی است که شعر را از تعریف های یکه و قرار دادی بسوی بی تعریفی و شکستن متن و ویرانی ساختار میبرد. شعر را از بوطیقای ارسطویی و تئوری های وطواطی و اندرز های چهارمقاله یی و صدها نظریه مطلقه دیگر ... خارج میسازد . شعر امروزینه شعر محض معرفت شناسانه نیست که از نشانه آوایی و تصویری به نشانه معنایی منتهی شود بلکه شعر هستی شناسانه است، شعری است که پیش از رفتن دال به مدلول، ارجاعی است از دال به دال .

عصر ما عصری است که ناقوس قرن بیست و یکمی اش را با انگشت سپتمبری، بنام تباهی و تاراج بشر بصدا درآورده اند .

سرچشمه گلوبال باج و تاراج بر چشم و چشمه سرزمینی سرازیر گشته است که از سی و یک سال به اینطرف، در شط و شبانه آن بجای غزلیات گرم عاشقانه، بجای منظومه های رمانتیک، مراثنی سرد و حماسه های تکاندهنده می جوشد. برسینه و سرش بجای گل میخک، میخ و تیغ می نشیند. عصری که سرشار از گردش جهل و جفا و جنایت است، لبالب از صدای نیوآشویتسی و قهقه های دنباله دار سرمایه است، مملو از تقدیس خشخاش و تکفیر گل‌های آفتابگردان.

در چنین فضایی به شعری ضرورت است که زیبایی و حقیقت را از بردگی و قفس های آهنین آزاد نماید که عشق و شرافت را از درون سیمهای خاردار و تضرع چکمه بوسانه نجات ببخشد. چنین شعری نمی تواند تکرار عتیقه زبانی باشد، تکرار کذب و کهنگی باشد، نمی تواند تقدیس شاه فرد های موزون و انتزاعی باشد، نمی تواند لقمه جویده خود و دیگران باشد، ... نمی تواند روشنگر نباشد و از خود انتقاد نکند، نمی تواند روشنفکر نباشد و از خود آشنازدایی نکند، نمی تواند مؤلد نباشد و از نیت مؤلف و تعهد دروغین نگریزد. چنین شعری زمانی به متن امروزینه تبدیل می‌گردد که با نگاه تازه و دگریت پذیر در درون فضای چندریمه، در جو دیالکتیک آزادیبخش به دگربودگی و طراوت و بازی های متفاوت انگشت بزند.

شعر امروز کشور ما زمانی به جایگاه قدرتمند انتقال میابد که شعر از چشمه ادراکات سنتی و دیرمانده بیرون بپرد و در اقیانوس نگاه های تازه و مواج غوطه بخورد، شعر موجودیت خود را از زیر سیطره و استبداد موازین سنگگ شده رها کند. شعر نه برده وزن باشد نه غلام بی وزنی، نه گبر نحو پرست باشد نه مومن قافیه شکن، نه معلم و رهنمای اکابر باشد نه مامور مستبد و افتخاری، نه مقلد بینا باشد نه پیرو کور، نه ملای مدرن باشد نه مرتاض سنتی، نه راوی یکصدا و کارطوسی باشد نه چند صدای بی قفنوس ... در عصر ما هر وقتی و در هر موقعیتی که شعر تلاش کند که یکجانبه و یک لنگه باشد، یکی

از نگره ها و تعریف های مستبده باشد به دیکتاتوری و سلطه و تعریف های بسته و آهنین رسیده است و این دیکتاتوری و سلطه در هر قیافه ای که به ظهور برسد به مرگ زیبایی و شهکار، به مرگ حقیقت و ارزشهای تولیدی منتهی میگردد. چون زیبایی و حقیقت و هستی متکثرست، چون من آدمی چند پاره و تلفیقی است، چون به تعداد آدمها حس و عاطفه و ادراک و طرز نگاه وجود دارد، چون به تناسب حالت سوژه ها موقعیت ابژه ها موجودند، چون این امکان وجود دارد که به حجم تابناک زندگی، تابندگی و دگربودگی وجود داشته باشد. پس شعر هم نمی تواند از مجموع موقعیت ها و امکانات زبانی و سخنی، از تجربه های انباشته بشری استفاده خارق العاده نکند و خود را به شعر و متنی که دیروزینگی را در امروزینگی منعکس می سازد، تبدیل نکند. در وضعیت کنونی، یکی از مشکلات بنیادین ما اینست که شعر نویس: به یک نوع نگاه به یک روش به یک نوع تکنیک به یک نوع بازی زبانی عادت کرده است و این عادت است که وی را از افق های تازه تر باز میدارد. شعر اگر در درون خود بازی های گوناگون را تکثیر کند، خوبتر خواهد توانست به متن های متفاوت تبدیل شود.

ما همانگونه که در قلمرو سیاست از تراکم اندیشه های نیندیشیده دچار بن بست و بُهتزدگی و بحران مانده ایم در حوزه هنر منجمله شعر نیز در زیر تلی از تفکرات نیندیشیده قرار گرفته ایم. به چیستی و تولید شعر با عقلانیت ساختاری و عقل قدیمی و تقلیدی برخورد کرده و برخورد میکنیم. ما در درون قفس های فولادین پندار به آزادی پرنده و پرواز اندیشیده و می اندیشیم. تکانه های پر درخشش عصر موجوده هنوز آگاهی فلسفی، دریافت نوجوانب و ذرک زیباشناسیک ما را تکان نداده است، شعر و نگاه امروزینه شاید با ادغام وزن ها، بینامتن ها، بی وزنی ها، زبان ها، سلیقه ها، تصویر ها، نگره ها، روش ها، تکنیک ها، ... از طریق عام/خاص کردن،

کهنه/نو کردن، طنز/ جد کردن، سایه/روشن کردن، ... بتواند راهش را بسوی تولید شعر امروزینه باز کند.

شعر یک سنت است و یک میراث، شعر آوازی است که بنی آدم آنرا از قدیم الایام از حنجره اش بیرون کرده است، شعر به دلیل قدامت و انتقال از نسلی به نسل دیگر است که به سنت و میراث تبدیل می‌گردد و اما سنت شدن یک پدیده فرهنگی چیزی است و میراث شدن آن چیز دیگر. شعر میراث است و ده ها پدیده دیگر نیز می‌تواند میراث باشد مثلاً بیگانه ستیزی و آئین عیاری.

آئین عیاری نیز یک سنت است و یک نوع میراث. سنت که بالذات در خود زندگی میکند، هم فعل دارد و هم انفعال، میراث فی نفسه در دیگران به فعلیت و زیستن میرسد. هر پدیده ای در دیگریت است که به تداوم و جاودانگی و بازتولید شدن میرسد. عیاری میراثی است که از فضای عزم انفرادی به فضای آزادیبخش عصیان های شبکه یی انتقال میابد. فضایی که ایستادن و مقاومت را به شیوه غیر سیستماتیک، در خود جابجا میکند و بطرز مست و جاذبه دار آنرا درخشان میسازد. در گستره ساختار عیاری، عناصر عیدیه ای کنار هم می‌نشینند.

یاغیگری در برابر قدرت
تسلیم ناپذیری و نجابت
ایستادگی در برابر قساوت
دفاع از بینوایان و باور به استقامت
وفا به عهد و صداقت
سامانیافتگی خودانگیخته و رفاقت
اخلاق و ناموس داری و شرافت
هم خود و هم دیگریت

عیاری مسلکی است که جای خالی مبارزات سازمانیافته ی طبقاتی را پُر میسازد، در جامعه ای که جنبش های مترقی و انقلابی، جنبش های خودجوش طبقاتی کم شیمه باشد و هرچند گاهی در قلمرو عمل به ظهور نرسند، عیاری بدادش میرسد و بیرق شکسته و غلطیده ترقی و تحول را بگونه ی دیگر، جدا از جهان بینی های روشنفکرانه بر دوش میکشد .

عیاری در فرهنگ ما میراث درخشانی است که به اندازه شعر کلاسیک، قدامت دارد و کلاسیک است یا بقول دیگر که سپیده دم شعر این سرزمین با سپیده دم عیاری هم فضا و هم رنگ بوده است . در فرهنگ ما این تصادف، تصادفاً رویداده است که شاعری و عیاری یکجا و در کنار هم به ظهور برسند. آئین و احساس عیاری به دلیل دفاع از بینوایان و ایستادگی و یاغیگری در برابر قدرت، مفهوم و عصیان خود را در فحوای طبقاتی به بیان می آورد.

یعقوب لیث صفار، نخست در فضای آزادیبخش عیاری شکوفا میگردد و در شعور این شکوفایی هاست که شعر و شاعری به ثمر می نشیند. شاعر و عیار مسافرانی اند که از یک میدان تاریخی به سوی فتح زیبایی ها و فسخ پلشتی ها به حرکت آغاز کرده اند . عیاری و شاعری دفاع از عصیان و ایستادگی است، نوعی دفاع از ذات نجابت و خوشبختی است .

سالها قبل از امروز در سرزمین فاعلاتن فاعلاتن فاعلات بود که استبداد سلطنتی مانند جغد بیرحم و مقدس، صدا ها و واژه ها را بیرحمانه میبلعید و هنوز در آنزمان قناری های مترقی نمی توانستند سرنگونی جغد را در عمل بشارت ببخشند، هنوز ققنوس های قندیل پوش قادر نبودند که سر جغد را بشیوه عقابان بز ستیغ آفتاب، بیاویزند .

عیاری از طریق شعر عامیانه به درون موسیقی و آواز منتشر می‌گردد. یاغی خوانی، از حجم قصه های حماسی، بسوی تصنیف های محلی پرتاب می شود. آوازخوانان صبور با ذوق و صفای دهاتی، با کَلک های زنبقی، باحجره های شاد و بیرقی، به استقبال آئین عیاری میروند.

توپ اول صدا کرد
توره خداره یاد کرد
توپ دوم صدا کرد
توره ره وارخطا کرد
توپ سوم صدا کرد
توره از بند جدا کرد

حماسه خوانی و استقبال از یاغیان، در بطن فرهنگ عیاری مان از سالیان بسیار دور و بعیده با موسیقی و آواز عجین بوده است. عیاران بزرگ در ترانه های مردمی به حیث ناجیان سترگ تجلیل گشته اند.

شاید چار دهه قبل از امروز در چنین موقعیتی بود که **نعیم ریاط** آن آواز خوان زندان گزیده، پنجه های تابناکش را برخسار تنبور کشید و از حنجره انگوری اش مثنوی های فولکلوریک را بیرون ریخت.

گذر کدُم چاریکار
عارفِ دیدم سرشار
دمردُم چاریکار
آغاشیرین اس نامدار
به دشت قلندر خیل
جمع شده یاغی خیل

باری عیاری و شاعری در عصیان صفاری زبانه کشید و اینک شاعری در عیاری فوران میزند. عیار در قیافه شاعر قدمی افرازد. شعر در شعور پهلوان آغاشیرین عیارانه به عصیان می نشیند. پهلوان، عیار آگاهی است که عیاری را از دهه چهل از خود میکند. پهلوان، در میانه دهه چهل است که با اسطوره مقاومت و عیاری، با نماد مبارزه و آگاهی یعنی با عبدالمجید کلکانی که درین زمان نام و هیبتش به حیث بزرگترین عیار، در مقام سالار یاغیان، مملکت گیر گشته است، در شب های مهتابی آشنا می شود:

برای رسیدن به لحظه های لبخندت

تاجنگل های صمیمیت

میگردم

میگردم

نام ترا بر دامنه های ارغوانی می افشانند

تا افسانه و شجاعت و عصیان سبز شود

پهلوان از همان زمانه هاست که با یاغیان و عیاران رفاقت میکند و از کوچه های مقاومت و عصیان با گامهای عیاری میگذرد، در میانه همان سالهاست که در افق تاکها با کتاب ها و ترانه های وطنی درگیر میگردد، گویی میخواهد عیاری را در چشمه سار آگاهی های تازه و آشنایی های جدید بشوید و صیقل بزند.

نثر میخواند، شعر میخواند، ریاضت میکشد، رفاقت میکند، و هی و هی این خوانش ها و مکالمات و تجربه ها با عیاران و مبارزان در نمای مبارزه و معرفت و شعر به ظهور میرسند. به مردم مردم شهید و عیار پرور، به سرزمین شعرپوش و حماسه نوش خویش، در کنار میدانهای گرم و نیردهای آزادیبخش، از روزنه شعر و شعور زیباشناسیک نیز نزدیکتر میگردد، درین جولانگه تا آنجا پیش میتازد که در شبهای شاریده فاجعه، از کوچه های نامرد ثور، رگبار مرمی

بر شانه ها و پاهایش می نشینند، ساچمه های کارطوس بسویش چنان میدوند که تا رویای راه رفتن بروی ابر را با خودبه ابدیت ببرد . پهلوان که عیاری را در برهه سلطنت آغاز کرده بود اینک در زمانه ی دیگر که ثوریان قرمز پوش، مملکت را در زیر پای تزار های نوین ذبح کرده بودند، دوباره قدمی افزاد و اینبار با تلفیق معرفت و مبارزه نجاتبخش، با ادغام احساس ملی و عیاری، در اعماق جنگ آزادیبخش ملی قرار میگیرد، با مقاومت و ایستادگی خویش ثابت میکند که پاس آب و نمک این خطه و این مردم را بخوبی میشناسد .

سرزمینی که

واژه درگلویش کارد و کارطوس میگردد

سرزمینی که نفس درسینه اش ابری بر اقیانوس میگردد

پهلوان یک عیار است، هیچگاهی طراوت نوشتارش از شاخصه های روانی و حماسی اش منفک نمیگردد . در هر سطر و هر پاره متن، عصیان است که انتشار میابد.

شاعری در عیاری زنده می شود و عیاری در روشنفکری.

عیاری با روشنفکری چه مشابهت هایی دارد؟

اعتراض و عصیان در برابر قدرت یکی از شاخصه های بنیادین آئین عیاری است و اعتراض و نقد قدرت یکی از مؤلفه های بنیادین روشنفکری است، عیار، اعتراض و عصیان را با عمل و یاغیگری نشان میدهد و روشنفکر اعتراض و نقادی اش را با سخنوری و نوشتار بیان میکند .

عیاری یعنی کار شجاعانه عملی

روشنفکری یعنی کار دلیرانه فکری

اگر روشنفکر با جذب شاخصه های آئین عیاری همت کند، در آنصورت سطح و ژرفای روشنفکری وطنی پربار می‌گردد و روشنفکر خوبتر میتواند از حوزه تفکر به قلمرو عمل پرواز کند. یک نقص و خلای همیشگی روشنفکر، جدایی وی از گامهای عملی است.

خاصتن در شرایط موجود، روشنفکر کسی است که شب و تاریکی را بشیوه بسیار خوشآهنگ و رسا تشریح میکند و بی آنکه در دهلیزهای خوفناک شب راه برود، از مزاحمت جغد های شبانه میترسد، اما عیار بی آنکه شب را عالمانه تشریح کند، شب برایش تجربی و آشناست. عیار در کوچه های شب میدود و با کمال راحتی و جرئت ترانه میخواند و در صورت لزوم سر جغدک را زیر پایش میگذارد. آیا میگذارد؟

پهلوان شاعر - عیاری است که در فضای روشنفکری قد افراشته است. گامهای عملی را از عیاری به ارث برده و قلمرو های فکری را از مایه های روشنفکری انباشته است.

عیار - شاعر در دفترچه شعر " ابرهای استعاری مسکوتند " روشنفکر و مبارزی است که بیهراس از سیطره تیغ و تزویر، با اتکا به مسلک عیاری و آئین روشنفکری، به حیث یک شاعر مدرن به برتری زیبایی و سپیده دم و تبسم خورشید، وفادار مانده است.

از ترس،

عشق را در زنجیره شب بستند

بر ترانه

و نجابت خطوط
چلیپا زدند
بی آنکه بدانند
پایان شب سیاه سپید است

می ۲۰۱۰

حسد

به توت‌های گوشت بنی آدم

اندیشیدن یعنی دانستن
چیزی که هنوز شروع نکرده ایم
سکوت و نوشتار نسبت به
گفتار از اهمیت بیشتری برخوردار است

جسد اینبار نیز بطرز روشنفکرانه در سپیدای کاغذ روی نمیدهد. شی
گونه، برای خود اتفاق می‌افتد و بی آنکه چیزی را بشکند درخود به
پایان میرسد. شاید کمتر خوانده یا شنیده باشیم که چگونه یک مرد
شهرنشین در موقعیتی قرار داده می‌شود که از فشار فقر و فقدان
مطلق نان، دوظف‌نازنین و زن جوان خود را در هنگام خواب با
ساطور فولادین به قطعات گوشت و توت‌های استخوان تبدیل می
کند. این حادثه نه یک اسطوره‌ی باستانی است که در عصر
کیومرث در دامنه‌های البرز اتفاق افتیده باشد و نه هم یک داستان
ترسناک دیجیتالی که بوسیله‌ی هالیوود در لاس‌انجلس ساخته شده باشد.

جسد رویداد خونینی ست که در شب ۲۶ اپریل ۲۰۱۰ در زیر یک سقفی در شهر هرات واقع در تریاکزاری بنام افغانستان روی میدهد. جسد بعد از وقوع در کنار سکوت های طلایی، در شیشه های گریزان تلویزیون ها، از حنجره های معیشتی به خبر زنده و گفتار زنده تبدیل میگردد. غم مشترک غم بودگی خود را در بی غمی نوشدارو و نوشتار تل انبار میکند.

تلویزیون همان پدیده ای است که واقعیات را برمبنای تصاویر، شکل میدهد. در عصر رسانه های تصویری و شبکه های جهانی شده، در عصر فیسبوک و یوتیوب و گوگل، واقعیت به متاع خبری تبدیل میگردد و خبر به نشانه، و نشانه ها از طریق واژه ها و تصویر ها، به نفع دستگاه های فرستنده، شبیه سازی می شوند. توتته توتته کردن گوشت و استخوان یک زن بوسیله یک مرد، یک نوع غصه تراژیک است اما مخاطبین افغانی تلویزیون ها و وبسایت ها، آنقدر درد و غصه دیده اند و کشیده اند، که خبر چنین فاجعه هایی برای شان به حیث یک خبر تلویزیونی شده است، خبری که می آید و میگذرد. غصه و درد مردم ما، از حقیقت و خود گریخته است.

نه

" اگر غصه ی خودتان را مشاهده کنید، از چه حسهایی برای مشاهده ی آن بهره می گیرید؟ از یک حس مخصوص که غصه را حس میکند؟ آنگاه آیا وقتی آن را مشاهده میکنید آن را بگونه ای متفاوت حس میکنید؟ و غصه ای که مشاهده میکنید چیست - آیا آن است که فقط در حالی که مشاهده می شود وجود دارد؟ " مشاهده" آنچه را که مشاهده می شود ایجاد نمی کند. لمسی که دیروز هنوز دردناک بود امروز دیگر چنین نیست. امروز درد را فقط هنگامی حس می کنم که به آن فکر کنم. غصه ی من

دیگر همان که بود نیست، خاطره ای که یک سال پیش برای من تحمل ناپذیر بود اکنون دیگر چنان نیست. این نتیجه مشاهده است. "

ویتگنشتاین/پژوهش های فلسفی/ص ۳۱۲

جسد از شی گونه‌گی محض، در حوزه عمومی گوشها، به سطح یک گفتار میرنده تحول میابد و گفتار خودش به جسد کوچکتر تبدیل میگردد درین معادله دوجمله‌ه شی و گفتار دو قطب یک بیگانگی است، جسد و - درباره جسد - دو نوک یک خلا و یک فقدان است. فقدانی که آگاهی را بلعیده است خلایی که به پروازگاه جغد تبدیل گشته است. درکشور ته‌مینه و ته‌متن هر حادثه ای منجمله ایجاد جسد یک پراتیک دم دستی است و اگر چنین جسدی بعد از کاوش و مذاقه به نوشتار تحلیلی و تولیدی تبدیل نگردد، سلول های شرطی مغز مان را در قلمرو اندیشیدن و دانستن تکان ندهد، اتفاق عبث و فراموش شده ای بیش نخواهد بود. چگونه می توان به وقوع فاجعه، به خود، به گفتار و نوشتار باور داشت؟

ده

"اصلاً چگونه به آنجا میرسیم که بیانی مانند " باور دارم که ... " را به کار بریم؟ آیا زمانی از یک پدیده (پدیده ی باور) باخبر شدیم؟ و از آن به بعد این بیان را به کار گرفتیم؟ آیا خودمان و دیگران را مشاهده کردیم و به این ترتیب باور را کشف کردیم؟

عبارت " من باور دارم که چنین است " همانند با خبر " چنین است " به کار میرود با این حال این فرض که باور دارم که چنین است مانند این فرض که چنین است به کار نمیرود .
پس چنین مینماید که گویی خبر " من باور دارم " خبر دادن از آنچه در فرض " من باور دارم " فرض میشود نباشد! می توان به حواس خود بی اعتماد بود، اما به باور خود نمیتوان.
ویتگنشتاین و هس های فلسفی/ص ۲۱۸

جو شفاهی آن فضای کشنده ای است که ذهن عمومی ما را دچار سردرگمی، هذیان و تقلید کرده است . از حوادث کوچک اجتماعی تا طوفانهای سهمگین و مرگبار، از وقوع یک جسد در درون یک خانه تا قتل های دسته جمعی، از توطئه و ترور سیاسی تا استخوان شکنی های قومی، از حفر خندقها و پولیگونهای ملی تا ترویج بردگی و زندانهای فراملیتی، از شکنجه و فقر و کودتا تا جذب سود و سکوت و اشغال، از انهدام فزیکمی یک نسل تا تاراج معنوی چندین نسل ... بسادگی می آیند و بی آنکه بوسیله انگشتان مان بشکنند و تئوریزه شوند به همان سادگی از حافظه عمومی و خاطرات خصوصی ناپدید میگردند . تجربه ها پیش از ورود به قلمرو متن، در سیمای سطحی و اتفاق افتاده، در زمان حال فراموش می شوند . این عادت، به شگرد و میراثی تبدیل میگردد که از نانویسی های متکرر به تکرار نانویسی ها انتقال میابد .

جسد زمانی در صور معنایی حلول می کند که در نظام گفتمانی پدیدار گردد، جسد انگشتان و شعور جسد گوش و اندیشه هنگامی به گفتار و نوشتار تبدیل میگردند که به بازتولید خود قیام کنند . جسد ذهنی و حشنتناکترین شکل وقوع جسد است، جسد درین رویارویی خود را در مردن عقل انتقادی تجسم می بخشد . روشنفکر که دچار عقامت و شخصیت نمایی متناوب است با تماشای عاطفی جسد متکثر، بر سکون ابدیت نما می نشیند، از الاشه عقل تاریخی و شعور تجربی

خویش لاشه می چیند و کله بریده خود را در زیر چکمه های سپتمبری تاریخ میگذارد. روشنفکر که بر وضعیت فکری و عملی جامعه تأثیر گذار نباشد، صاف و پوست کنده به جسد تبدیل گشته است. جسدی که بروی نمی آورد که جسد است، جسدی که قدرت دفن کردن خویش را از دست داده است، جسدی که در تابوت روان پایان تاریخ نشسته است. جسد ذهنی (روشنفکر) به حیث وزن اضافی بر جسد زخمی مملکت بار میماند.

چرا کابل قرن بیست و یکمی با پنج میلیون جمعیت سرگردان و بهت زده، در ناخودآگاه ترسآلود خویش سرگردانی و بُن بست را تجربه میکند و نمی تواند خود را از مکالمات عبث، جنگ های سیستماتیک زرگری و دسکورس های غیر سیستماتیک رهایی بخشد؟ کابل پساسپتمبری یک تجربه مرگبار جهانی شدن گلوله و ریش و سرمایه است که در پوستش بحران های چندلایه یی ناخوانا و ناوشتار مانده است. کابل دچار گسیختگی شخصیت گشته است و این چند پارچگی ست که شکاف عمیقی را بین گفتار و کتیبه، بین شنیدن و نوشتن، بین تقلید و تولید، بین مجمه و ترجمه، بین ادعا و عمل، بین کابل و بابل ایجاد کرده است.

چرا فلورانس قرن پانزدهم که شهر کوچکی بوده و هیچگاهی جمعیت اش به هفتاد هزار نرسیده بود، مؤلفین و متفکرینی را بیرون داد که سیمای ذهنی و عملی جهان را دگرگون کردند؟ فلورانس بر شالوده حرکت های نوین اجتماعی و اقتصادی در روح اندیشه و نوشتار سرازیر گشت.

پترارک، ماکیاولی، دانت، گیوتو، بوکاکیسو، گبرتی، میکائیل آنژ لو ... اینان با مداقه و تأمل به نوشتن روی آوردند و در برابر نوشته های واعظین کلیسای روم دلیرانه قلم افراشتند. در فضایی به تولید اندیشه و تألیف اقدام کردند که بقول پترارک فلورانسی "در تمام ایتالیا ده نفر وجود ندارد که از کتاب معروف هومر شاعر مشهور یونانی اطلاع داشته باشد".

کابل قرن بیست و یکمی با فلورانس قرن پانزدهمی به اندازه پنجصد سال نیندیشیدن فاصله دارد، دارد؟ ما چند قرن پیشتر از مؤلفین فلورانسی، مؤلفینی داشتیم که در قلمرو متن افکنی و معنا شکنی، تولید اندیشه و تأسیس روش و نگرش، رنسانس شگفتیزی را در جلای تألیف و نوشتار بشارت داده اند، خیام، بوعلی، رازی، بیرونی، بیهقی، گنجوی و ... مولوی. اینان با طرد تقلید و نیندیشیدن، درون نوشتار به اندیشیدن و دانستن و از آنطریق به آفرینش روش و نگرش تکامل کرده اند.

کابل نه به حیث پایتخت رنجا بلکه به حیث یک نماد تفکر، اگر بخود نیاید و روشنفکرش دوباره به اندیشیدن و دانستن درگیر نشود، روشنفکرش به تأویل نظریه و تولید اندیشه روی نیاورد، متفکرش به صورتبندی گفتمانها و صورتبندی قدرت نپردازد، سایه جسد، چون جغدی ظرفیتش را میبلعد. جسد بر دیوار عقلش چون اسطوره استمراری و پایدار آویزان میماند. روشنفکر بجای جسدشکافی، خودش به تندپسه ای برای کاوش و شکافتن تبدیل میگردد.

جسد؟

جسد بهم ریخته کودک

جسد ناشناخته مادر

جسد ایده

به علت قطعه قطعه گی و ابهام، **جسد**، نامی است که با تمام شبکه یی بودن خویش، معنای مفرد را در خود پرتو میزند. جسدی که در ازدحام مکالمات تراژیک روزمره جای خود را به تسلیخ تازه تر می بخشد و حضور بی صوت خود را از داربست فسخ و فراموشی به درون صدا و گفتار، دوباره سازی می کند و با دستهای بریده نمی تواند از موقعیت پاره پاره خود بدفاع برخیزد.

جسد به سخن می آید
جسد به واژه تبدیل می شود
جسد به سطح خبر استحاله می کند
جسد به تصویر قرمزین تحول میابد

واژه، شاید یکی از خلاقیت های پیچیده دیروز و امروز آدمی باشد که از عصر نیزه های سوخته و تیر های مفرغین، تا عصر ماشین چاپ و بخار و انترنت، از فلتر مونولوگ های نیایشی و جادویی گذشته و در نشانه شناسی و پدیدار شناسی و سرانجام در نوشتار شناسی و فلسفه زبان به ساخت شکنی و حالت کاربرد و جابجایی های تازه تر رسیده است . حقیقت، فهم، زیبایی، حس، مشاهده و معنا در ساختار شکسته زبان که مجموعه ای از نشانه هاست، روی میدهد، از سپیده دم تفکر ات اندیشیده شده بشر تا امروز، زبان با زمزمه های شفاهی آغاز گردیده و در حوزه گفته های منظوم و نوشتار به هستی و سامان رسیده است واژه، پلی است که فهم آدمی را با دانستنی برتر پیوند میزند، واژه فضایی است که انسان را معنا می بخشد و انسان را از معنا تهی میکند . واژه امکانی است که واقعیت هستی را در هستی زبانی منعکس می سازد . واژه سنگ بنای گفتار و نوشتار است. واژه زیبایی حنجره و جادوی انگشتان است .

گفت ما از هرات آمده ایم
از برای نجات آمده ایم
تو بگو از کجایی ای سگ زرد
که نداری به ما مجال نبرد
سوی کابل زجاده ی دزداب
رهسپاریم ما کنون به شتاب
حیف دارم ز لفظ افغانی
نیستی واقف و نمی دانی
هست در بزم خواندن افغان

فرق ها تا به رقص گرجستان
زان که افغانستان بی بنیاد
تا کنون هست پیرو اجدا
آن شغال کروخ کشید نوا
کرد رو سوی شان و گفتا : ها
گوزک به آستان تو بی قدر تر بود
کالیکر فی المویزک و کالشیخ فی السبول
مولانا محمد اسمعیل سیاه/آثار/ص ۱۸۵

گفتگوی شفاهی زمینه و پیش متنی است برای تولید نوشتار . گفتار یک نوع بازی با کلمات است، گفتار پدیده ای است که متکلم و شنونده هر دو در یک زمان حضور بالفعل دارند و عناصر یک شبکه و یک پدیده اند . مکالمه، رگبار زمانمند واژه هاست که از طریق مستقیم (هوا) بگوش مخاطب جاری میگردد، از همپنروست که گفتار قدرت تصحیح، تأمل و بازاندیشی ندارد .گفتار با آن بخشی از شعور سروکار دارد که حواس نامیده می شود ولی نوشتار با شعور منطقی درگیر میباشد. همانگونه که متکلم از ضیق و اجبار زمان امکانات عیدیه ای را از دست میدهد به همانگونه شنونده نیز به موقعیت اندیشیده و سنجیده ای نمیرسد.

چون درین جا مستمع را خواب بُرد

زبان اصلی و پویا به تعبیر سوسور همانا زبان گفتار است .گفتار مقدم بر نوشتار است .مواد و مصالح هردو را واژه تشکیل میدهد. صوت و معنا دوجز متشکله واژه اند، صورت آوایی بوسیله تکلم پدیدار میگردد و در نوشتار، خروش زبانی در غیاب صوت سمعی جریان میابد.

گوینده – گفتار – شنونده

گفتار همچنان حاوی هیجان های احساسی و عاطفی میباشد و با این آشکارگی و زیر و بم است که در تصور متکلم، معنا و هدف به شنونده، خوبتر و روشنتر انتقال میابد. درحالیکه در نوشتار یکی از طرفین غایب میباشد (یا نویسنده یا خواننده) تألیف بدون خواننده و نویسنده، دارای هویت مستقل میگردد و خواننده بدون حضور مؤلف به خوانش مستقلانه دست میزند. خواننده اگرچه با امکانات زمانی و موقعیت منفرد با متن درگیر میگردد و اما در شکستن متن و تولید معنی باز هم چیزهایی برای تأویل های دیگران به تعویق می افتد .

تألیف – خواننده

افاده معنی و رسیدن به فهم در یک مکالمه رویاروی نیز، همان رویدادی است که مانند برخورد با یک تألیف، تعویق و پاشیدگی فهم را در خود ذخیره دارد .

جسد، یک قرائت است

جسد یک استماع است

جسد، یک گفتار است

جسد، یک نوشتار است

جسد، نمادی از قطعه قطعه شدگی وجدان ماست

جسد، سمبولی از فراموشی فهم و ایمان ماست

جسد، روشنفکری مجسم و پریشان ماست

جسد یک نوع بازی با توته گوشت و یک نوع بازی با قطعات سوژه است.

در گفتار نیز مانند نوشتار معنی به تعویق می افتد و معنی در تأویل ها منتشر میگردد (دریدا) نوشتار صورت تبعی گفتار است (سوسور) مدلول همیشه به تعویق می افتد و با تفسیر متفاوت روبرو میباشد حضور، مؤلفه گفتار است و غیاب، شاخصه نوشتار .

مسند یک گفتار ماندگار

جسد، در خارج از واژه، ابژه ای است پاشان و لرزاننده، توته های گوشت و استخوان های بنی آدم است. جسد، اگر بعنوان موضوعی در نوشتار اتفاق بیفتد خودش خود را به پاره های فهم در تأویل ها تکثیر میکند، از متنی تا متن دگر، از فهمی تا فهم دگر شکوفا میگردد و اگر به حیث یک سوژه در گفتگوی متکلم/ شنونده پدیدار گردد، از آدمی تا آدم دیگر ختم میگردد. ظرفیت انتقالی و گسترشی ندارد. با حلقوم سرکار و دهن زمان بلعیده می شود.

جسد وقتی در دریای گفتار شناور میگردد شاید مهم نباشد که متکلم اش حنجره ژورنالیست است یا دهان قاضی، چیخ پولیس است یا التماس همسایه. شنونده اش عابر است یا شاعر، شکنجه گر است یا زندانی، عاج نشین است یا کاج بردار!

مکالمه ی شفاهی یک گفتار است، گفتاری که در فضای تنگ و حیطه زمانی مشخص روی میدهد و با مرگ زمان مرگ خود را نیز طرح میریزد. چون این نوع گفتار در مسیر تداوم، قدرت حک شدن و نقد مستمر را از دست میدهد، نمی تواند مانند آبهای زنبقی از گذشته بسوی آینده جاری باشد. چنین گفتاری با صدا و حنجره ی متکلم، سکوت، گوش و زبان مخاطب به ساختار میرسد، گوینده بنابر موقعیت خود (موقعیت ذهنی، جنسی، طبقاتی، روانی، اجتماعی، شغلی، مدنی، سرکاری، مکانی، زمانی) و شنونده نیز بنابر موقعیت خویش، الفاظ و معانی را داد و ستد می کنند، درین ماجرای ارتباطی، واکنش مخاطب در برابر ادا ها و واژه ها همانقدر بی تأمل، ساکن و عاداتی شکل میگیرد که کنش متکلم. گفتار به سایه نوشتار تبدیل میگردد.

گفتار یک نوع صدای منقطع و اضطرابی است و نوشتار یک نوع صدای مستمر و پایدار. یک متن بی مزه و بی رویداد همانقدر بی مزه و بی وقوع پنداشته می شود که یک تکلم و یک دیالوگ غیر

سازنده و خلاق . هر تکلم و دیالوگی اگر به فهم ما کمک نکند و فهم .
دیرمانده را به دانایی تازه ارتقا ندهد به مشت در هوا کوبیدن و به
ضیاع وقت و ضیاع خونهای ریخته شده شباهت میابد .

شاید بسیار مهم نباشد که چنین رویداد گفتاری در یک میز گرد
تلویزیونی و رادیویی اتفاق می افتد یا در یک پلمیک داغ پارلمانی،
در یک مکالمه ساده تلفونی روی میدهد یا در یک فضای بگرنج
سیمیناری و دانشگاهی، در یک مباحثه تند سیاسی بوقوع می پیوندد یا
در صحن زیبای تئاتر، در فضای پالتاک و یوتیوب و چت رخ میدهد
یا در فضای کلیسا، مسجد، معبد، کنیسه و درمسال، دربیانیه مست
تظاهراتی و جلسه سیاسی فریاد می شود یا در نقد حضوری و مکالمه
دو معتاد، درهای و هوی تبادلۀ ارز و بازار بورس میدرخشد یا در
اتاق خواب و اتاق استنطاق ... در دعای سر قبر رخ میدهد یا در میدان
بزکشی.... در هر حالتی گوینده تلاش میکند که بنا برحالت و
موقعیت و مقصود خود به کاربرد واژه ها دستبرد بزند و آن معنایی
را در فضای زبانی بیاشد که با سلیقه، حُب و دانایی اش الزاماً و عادتاً
بستگی دارند و شنونده نیز بنا بر موقعیت مخاطبی خویش، از فضای
زبانی آن معناهایی را جذب میکند که بر عادت، الزامات و
موقعیتش، ظاهراً صدمه نزند .

وقتی در باره واژه‌هایی مانند :

اعدام، شکنجه، اشغال، پول، زندان، خیانت، لذت، شراب، زنا، جماع، سرخ،
سبز، زرد.... و شعر، مشروطه، لکاته، رجاله.... سخن به میان آید
بزودی تناقض و چندتایی بودن حس و معنا نمایان میگردد .

دوپارچگی و چندپارچگی معنا از گسستگی و چندپارچگی موقعیت
های آدمها منشاء میگیرد . " از شکل زندگی و چگونگی کاربرد
واژه " . از واژه های ثابت، معنا های شناور و چندمفهومه بوجود می
آید، اعدامچی از واژه اعدام آن معنایی را مراد میکند که اعدامی
برعکسش را در نظر دارد، واژه اعدام برای اعدامگر بمعنای

سرکوب و ساکت کردن است و برای اعدامی بمفهوم سرفرازی و
تداوم فریاد و آزادی است ... و

اعدامگر - اعدام - اعدامی
شکنجه گر - شکنجه - شکنجه بر
اشغالگر - اشغال - اشغالی
سرمایدار - پول - فقیر
زندانبان - زندان - زندانی
خاین - خیانت - مبارز
شاعر - شعر - شنونده

در گفتگو های شفاهی، جایگاه مخاطب و متکلم، جهشی و متحول
است، دینامیزم گفتار مبتنی بر همنشینی و جانشینی، دیالکتیک وار
عمل میکند. در درون یک امکان زمانی و مکانی، متکلم به شنونده
تبدیل میگردد و شنونده به گوینده. این درآمیزی های انتقالی است که
موجبات بوجود آمدن بحران معنا و اعتشاش در تعویق و پاشیدگی
را فراهم میسازد.

استماع و قرائت متن دو چیز جداگانه است. حضور و غیاب معنی و
دغدغه فهم در حیطه گوش و چشم، کارکرد متفاوت دارند. چشم از
گوش پیشی میگیرد و نوشتار از گفتار.

خوانش ها همیشه به شکل منحصر به فرد، از راه چشم بروی حافظه
راه میروند و بطرز تکه تکه و متناوب، فهم می شوند و شنیدگی ها
پیش از حک شدن سیستماتیک بر جدار حافظه از گوش می آیند و بعد
از جرعه ای از گوش میگریزند.

سنگ های آسیا را آب برد

متن ها دارای معانی ثابت یا ذاتی نیستند. آنچه مؤلف در موقعیت و
لحظه نوشتن مراد میکند چیزی نیست که خواننده باریکی های همان
مراد را با همان زیرکی فهم کند. از اینروست که مخاطب علی رغم

مراد ثابتۀ مؤلف به مراد دیگر میرسد . دریافت عقب مانده یا دریافت برتر، دریافت تقلیدی یا دریافت تولیدی . متن ها بخودی خود معبد و آتشکده ی معانی نیستند، این خواننده زیرک، ورق شکن و عاشق است که در لحظه درگیری و دریافت متن، شعله های معنا را می افروزند .

جسد در نمای اولیه و بیجان، یک هستی متروک و جدا افتاده است چیزگونه ای که از زندگی بریده شده است، حتی قطره اشکی را بر زمین سوگ نمیریزاند . صدایی را بین ارسال کننده و دریافت کننده، بین معنی ده و معنی گیر، تأمین نمی کند جسد در نمای ثانی به گفتار تبدیل می شود . گفتاری میان متکلم سرکاری و شنونده زودگذر . درین پله جسد به پیام تبدیل میگردد پیامی به پرشناکی لحظه های سوخته . جسد در نمای ثالث به سطح یک متن ارتقا میکند، یک متن نوشتاری که مبتنی بر نظریه تأویل و خوانش بنیان افغانانه متن، در تحول و تکاپوست . چیزی را میگوید و چیزی را بالا جبار پنهان میکند . مانند استعاره گویی شاعر که میخواهد چیزهایی را به فرمان استتیک پنهان کند . جسد درین موقعیت او بژکتیو عبث و تألیف مرده نیست بل تکانه ای است برای تألیف ساز و تألیف شکن که هر دو را برای بازی کردن نقش در حوزه نگارش و تأویل انرژی می بخشد .

جسد که از مرز شی بودگی بالا میرود و بعنوان یک واژه، بعنوان یک گفتار بمنزله یک نوشتار شکل نوین میگیرد در هرسه صورت خود، یک هستی دوباره است یک هستی زبانی است، درین موقعیت جسد یک نشانه است، هم دال است هم مدلول، برخورد مخاطب مبتی بر موقعیت و درجه ارتباط با این نشانه است که معانی و طرز دانستن را شکل می بخشند . به تعبیر سوسور :

واژه = نشانه

نشانه = دال / مدلول، صوت و معنا = نظام مفهومی
صورت گفتاری - صورت نوشتاری انعکاسی از معانی اعتباری

ساختارگرایی در نظام سوسوری شکل میگیرد، ساختارگرایی در نظام نشانه‌شناسی واژه و جمله، دال و مدلول، معنی و مفهوم دارای عناصر و ساختار اند. هر دالی به یک مدلولی می‌انجامد و این ساختار یعنی مفصل بندی دال/مدلول در نظام زبانی، بی‌آنکه به ابژه‌ها و جهان و انسان سروکار داشته باشد به ساختِ قطعی معنا و ارزش منتهی می‌گردد. در نظریه ساختگرایی شبکه متکلم و مؤلف، گفتار و نوشتار، واژه و معنی، سوژه و ابژه در یک "نظام انتزاعی و پیشین" و متافزیک جابجا و به ساختار میرسند "نشانه زبانی هستی ذهنی با دو رویه است این دو عنصر کاملاً به هم پیوسته اند و یکی دیگری را بیاد می‌آورد"

ساختار شکنی در نظریه دریدایی به سامان میرسد. نشانه زبانی را میشکند. درین نظریه هر دالی به چندین مدلول، هر دالی به مدلول‌های متفاوت منتج می‌گردد، معناگیری و معناپاشی بشکل نوین خود بر زنجیره دالها حرکت میکند، دال بطور ایستا و بطور قطعی به مدلول نمی‌انجامد بل با تعویق و تعلیق از طریق گردیدن و شدن از نشانه‌ای به نشانه دیگر در ذهن مخاطب انتقال میابد. در ساختار شکنی محور اندیشه انسان است. انسان متکلم انسان مؤلف، انسان مستمع انسان خواننده. در روش و نگرش ساخت شکن " هویت مدلول پیوسته خود را پنهان می‌کند و همیشه در حرکت است " در ساختار شکنی عناصر ایستا و ثابت نقشی در نظام زبانی ندارند همه عناصر متحرک و پویا اند، دال و مدلول، ابژه و معنی، انسان و جهان دیالکتیکی عمل میکنند " می‌توان غیاب مدلول متعالی را بازی، نامحدودی بازی دانست که در واقع تخریب انتو تئولوژی و متافزیک حضور " .

یک واژه و یک نشانه منفرد نیست بل با نشانه‌های دیگر زنجیر

میگردد . هر نشانه ای با نشانه دیگر ترکیب می شود تا خود را معنی کند.

قاتل، قاضی، شاهد، فقر، استبداد، ساطور، ... کارکرد باستانی ساطور ذخیره عقلی و ظرفیت اجتماعی یک نسل را در زمانه حال به بیان می آورد، قطعه قطعه شدگی حنجره و معده بنی آدم، پاشیدگی وجدان سرکار و سقوط عاطفه مشترک را در قرن بیست و یکم به تماشا میگذارد . روشنفکر در چی موقعیتی به سطح جسد تنزل میکند ؟

روشنفکر ما متن دوگانه است :

لوگوسی / فارماکونی

گفتاری/نوشتاری

گفتارش از رزم زرگری به دیالوگ چاره ساز نمیرسد، صدا و ادایش در لاک خرده مکالمات هستریک زندانی میماند . گفتارش روشنفکریت خویش را به روز مبادا به تعویق می اندازد . نوشتارش استمرار صورتبندی گفتگوها نیست . زیانتش شمشیر دوسره و قلمش تبرزین چند سره است . بجای نقد، نق میزند و بجای اندیشه باران تیشه باران میکند . نوشتار روشنفکرانه به حیث ماموریت نگارشی از بازتولید خود عاجز است قدرت تحول آفرین و تولیدی را نه اینکه از دست داده است بلکه بدست نیاورده است . روشنفکر بی گفتار و بی نوشتار ما (نه بصورت جنبش اجتماعی نه بصورت مؤلدين اندیشه) نه تنها نمی تواند طرح ها و گفتمانهای خود را در صورتبندی قدرت، با هژمونی منحصر به خویش مطرح کند بلکه روز بروز از زنجیره مباحثات مقتدر و بادآورده به دره های عمیق و عتیق فراموشی سقوط می کند .

روشنفکر از جسدیت عقب میماند . جسد بطور قطعه قطعه بسوی مطرح شدن پیش میرود . دال و مدلول با ابژه ی خونین درگیر میگردد . واژه ها در واژه ها شناور می شوند و جملات متفاوت، بر محور یک ابژه (جسد)، همدگر را به تعویق می اندازند :

با آله جارحه قتل صورت گرفته است / طب عدلی
این جنایت یک قتل عمدی است / خارنوال
مجرم به اشد مجازات محکوم است / قاضی
چیغ کودکان مرا تکان داد / همسایه
از فشار و ناچاری و غذایی به این کار دست زد / قاتل
دستگیری قاتل به جرم قتل انجام یافته است / پولیس
اعتراف کن که آدمها را کشته ای / شکنجه گر
حق انسانی نقض گردیده است / حقوق بشر
خشونت محصول شرایط است / جامعه مدنی
جرم از بی کفایتی دولت است / سیاستمدار
ما خوشبختیم / قطعات جسد

... در حول موضوع واحد معانی و تصورات گوناگونی شکل داده می شود. احکام گفتاری و مفاهیم نوشتاری. در جمله های گریزنده و پاشان، زنجیره قاتل/مقتول بکلی از میان برداشته می شود. هر مخاطبی معنای موقعیتی خود را برای دریافت موضوع در حول جسد میریزد. جسد برای هر کسی مطابق موقعیت ذهنی- شغلی اش معنای شناور پیدا میکند.

برای طبیب عدلی علل اجتماعی قتل اهمیت ندارد تثبیت آله جارحه و جراحت دیدگاه مرکزی اش را میسازد، همانگونه که برای منتقد و سیاستمداری که مخالف سیاسی دولت است، کوبیدن دولت، ایده آل است نه اشک ریختن بالای جسدخونین ... آدمها چه به حیث بیننده و خواننده و چی به حیث نویسنده و متکلم در معناگیری و معناپردازی، تلاش میکنند که به قطعیت معنا برسند ولی دیالکتیک نشانه های زبانی چنین است که همیشه در اقیانوس تفاوت و تحول غوطه ور میمانند. جسد یک نام است، نامی که توته های بدن مقتول را زنده می سازد.

"رابطه بین نام و چیزی که نامیده می شود چیست؟ - خوب، چه هست؟ به بازی زبانی ۲ (مثال نیمه خشت در قاعده بازی بین معمار و مزدور کار) یا یک بازی زبانی دیگر نگاه کنید: آنجا می توانید ببینید این رابطه عبارت از چه گونه چیزی است. این رابطه ممکن است خیلی چیزها باشد، و از آن جمله این واقعیت که شنیدن نام، تصویر آنچه را نامیده میشود نزد ذهن حاضر میکند، و نیز از آن جمله این که نام روی چیز نامیده شده نوشته میشود یا هنگامی که به آن اشاره میشود به زبان میاید."

ویتگنشتاین/پژوهش های فلسفی/ص ۳۷

روشنفکر مُلک ما به معانی مطلق و سربسته رسیده است. هم بطور منفرد و هم بطور گروهی به نتایج دایمی و صدفیصده دست یافته است. طرز نگاهش به خویشتن خویش مخروطی شکل است و چشم اندازش به دیگران مانند قطعی گوگرد، مستطیلی و کوچک. مخروطش یورانیومی است و قطعی اش پولادی. این روشنفکر از سر قطعیت و بی تفاوتی، از حُب سلطه و کله شخی بطور مستمر ماموریت خود را به تعویق می اندازد. از گفتار که نوعی مکالمه است بسوی نوشتار که نوعی مباحثه و گفتمان است عبور نمی کند. اگر به دیالوگ می نشیند بزودی منتهی به دعوی و قدیفه تکانی میگردد و اگر دست به تألیف و مقاله میبرد در واقع ورقپاره هایش تنور جنگ زرگری و استخوان شکنی را فروزان میسازد. اگر تصادفاً درین فضای نفسگیر، تألیفی و مقاله ای و صدایی و مکالمه ای بدرخشد همه زبانها و قلمها از سنگر های متفاوتی برای ساکت کردنش بسیج میگردند. با عملیه نوشتن برضد نوشتن عمل میکنند.

روشنفکر ما ضد نوشتار است، روشنفکر تاموسی است و نوشتن سیستماتیک و ریشه ای را به شیوه افلاطون چیزی شبیه به فارماکون (نوشدارو) میداند. نوشداروی افلاطون سراسر جادو، فریبنده، افسون و نیرنگ است و نوشتار در ذات خود نوعی نوشداروست که در سلسله مراتب دانایی، نسبت به گفتار (لوگوس) جای پائین و تاریکی را اشغال میکند. روشنفکر ما لوگوسی است و از تقدم گفتار بر نوشتار لذت میبرد. گفتار زنده و نوشتار لرزاننده.

" در منطقه نوکراتیس مصر یکی از خدایان باستانی بنام توث وجود داشت که پرندۀ مقدسی بنام ایبیس به همراه داشته است. این خدا مبدع عددها، نجوم، هندسه و بالاتر از همه نوشتن بوده است. در آن زمان تاموس پادشاه سرزمین های مصر بود. روزی توث نزد وی آمد و هنرهایش را بروی آشکار کرد و گفت که آنها باید به مصریان آموزش داده شوند. تاموس از چگونگی کاربرد آنها پرسیده و وقتی توث توضیح میداد، وی آنچه را که فکر میکرد خوب است می ستود و آنچه را که نمی پسندید و بد می انگاشت محکوم می نمود و اما وقتی نوبت به نوشتار رسید، توث گفت: در اینجا، ای پادشاه! جنبه ای از آموزش وجود دارد که مردم مصر را داناتر می سازد و حافظه شانرا صیقل میزند، و در واقع این کشف من (نوشتار) دارویی برای حافظه و دانایی فراهم می سازد " پادشاه پاسخ میدهد: ای هنرپرور! نوشتار داروی بدی برای تقویت حافظه است "

فایدروس - افلاطون

از قهقه تا جنون

نقد فیلم سیبی از بهشت

به دکتر همایون مروت

در موزیم قهقهه

سرخی جنون را تماشا میکنی

آنچنان درخشنده، متضاد و رقصان

که حتی آتش چشمهای از خود راضی نیز

گمگشتگی های باستانی را به شیوه نوین جشن می گیرند

۱. سیبی از بهشت

فیلم - سیبی از بهشت - در دهه اول قرن بیست و یکم (۲۰۰۸) در کابل ساخته شده است. کابلی که هر روزه توتاهای گوشت بنی آدم را بروی سرک ها و کوچه های خویش به اسطوره گروتسک* تبدیل میسازد. کابلی که به کلاژ فرهنگ های بُران و بریده چارمیخ مانده است. این فیلم تلاشی است برای کنار هم نشان دادن صغارت عقل، گمگشتگی معلق، استتیک مستور و جستجوی عبث اما خودنینگیکخته.

نام فیلم، از اسطوره نخستین سامی اقتباس گردیده است. داستان سبب ممنوعه. سیبی که با کنده شدن از درخت معرفت در بهشت، منتهی به هبوط آدم (مرد) و نافرمانی حوا (زن) می‌گردد. نام فیلم به تنهایی نشانه ای از ابهت زنانگی است، ابهتی که با غیبت و حذف خود، حضور خویش را بطرز اعتراض آمیز بیان می‌دارد. غیاب هویت مند زن درین فیلم بطور متناقضی اتفاق می افتد. این غیاب، بیانگر راز و رمزی است که در زیر غبار انسانهای تک بُعدی گم گشته است. گم ماندگی زن در استعاره " سیبی از بهشت" ارجاعی است که بشیوه پنهانی به سطح یک طنز ارتقا می‌کند. طنزی برای ممنوعگی، طنزی برای مونث زدایی، طنزی برای به تمسخر گرفتن خرافه، قطعیت و استبداد مردانه در تاریخ مذکر.

هر بیننده ای میتواند منتقد فیلم باشد. ضرور نخواهد بود که همه کس به یک شکل به تأویل نشانه ها، سمبول ها، استعارات و صحنه ها دست بزنند، باز هم الزامی وجود ندارد که تفسیر منتقد مطابق نیت کارگردان و فیلمنامه نویس باشد، چون بسیاری اتفاقاتی رخ میدهند (بالوسیله من نمادین کارگردان و سناریست... فیلمبردار) که در من واقعی و من مخیل (تعبیر لاکان) هرگز اتفاق نمی افتند پس هر تأویلی بجای خود گوشه هایی از بغرنجی را برملا میسازد و اگر نقد به بغرنجی و مسأله داری نپردازد، نقد به نق نق تبدیل می‌گردد.

این فیلم یکنیم ساعته پر از نشانه های شفاف و مبهم است، بُن بستی از روایات است. زنجیره ای از برشها و مذكرسازی اندیشه و احساس است. شبکه ای از اسطوره ها است که از مراکز پیشمار فرهنگی اقتباس گشته اند، از اسطوره نخستین تا اسطوره یوسف، از غبار پیرخانه تا دود پرخانه، از موزیک پاپ تا اسپ و گادی، از شکوه بلورین تا ویرانه ذهنی و تاریخی، از دیالوگ بسیط تا نواقص در ادا و ژست، از خیزش فلسفی تا حرکت سطحی... از همین روست که مخاطب می تواند متکی به ذوق، موقعیت و ظرفیت خویش به افق لایه ها توقف کند و بسوی تلفیق کردن ها حرکت کند و از طریق توقف ها و

حرکت کردن ها به تولید معانی و زیکزاک زیبایی های خود خواسته دست پیدا کند. معانی و زیبایی هایی که در چندین لایه و چندین سطح، یا در یک سطح و یک لایه منتشر میمانند.

اینکه فیلم "سیبی از بهشت" دارای کدامین سطوح و لایه هاست، یک جنبه است یا زوجانب؟ چپی پرسشها و اندیشه هایی را مطرح میکند؟ مربوط به نگره و سلیقهٔ بینندهٔ فیلم است و باید قناعت داشت که به اندازهٔ چشمها، دیدگاه ها و زیبایی شناسی ها وجود دارد و بر شط چشمهاست که نگرش ها، نقد ها، حسها و تفسیر ها موج میزنند و در فهم امروزینه میگویند که هر نقدی نسبت به نقد دیگری مرجعیت و ارجحیت را از دست میدهد. هر نقدی متکی به ذوق و تجربهٔ منتقد به سامان میرسد. سیبی از بهشت به حیث نامنامهٔ فیلم، هر نیتی که در ذهن آفرینشگران فیلم و هر تعبیری که در چشم و عقل بینندگان فیلم داشته باشد در پیشانی خود:

حذف بودگی زن را حک کرده است.

سیبی از بهشت استعارهٔ زنی است که حضور و اعتراضش در تاریخ مذکر، ممنوع و پنهان مانده است.

۲. نقد آفرینش در حضور آفرینشگر

در فرهنگ بی نقد ما، نقادی جایگاه مستحکم، تثبیت شده و ساختار شکن ندارد، نقد و نِق با هم جوش خورده است. خامهٔ انتقادیون مایل است تا انرژی و رنگ خود را از آب چشم داموکلس بگیرد. چشمهای زیرک و انتقادی بجای نقد آفرینش بسوی نقد آفرینشگر سرگردان است. مؤلف در غیاب تألیف سلاخی می شود. منتقد، آفرینش را از روی شخصیت آفرینشگر به سنجش میگیرد و با نشانی مالک اثر به جنگ و ملاقات اثر میرود. در فضای جنگزدهٔ ادبی و هنری ما نقادی به دوئیل و جنگ تن به تن شباهت یافته

است، جنک بین مؤلّد هنر و نقاد منتقد با فرایند تولید و محصول گفتگو نمی کند بل با تولید کننده تسویه حساب میکند. نقد بالذات یک نوع کنش است اما در سرزمین ویران من به واکنش تبدیل گشته است.

از زمانی که تئوری مرگ مؤلف (۱۹۶۸ مقاله رولان بارت) در فضای نقد ادبی و هکذا نقد هنری پرتاپ شد، باز هم ما افغانها نیاموختیم و باز هم ما بیدار نشدیم. نگره مرگ مؤلف را به قتل و ترور مؤلف تبدیل نمودیم. نظریه مرگ مؤلف بوجود آمد تا ما انرژی و دقت خود را به حیث مخاطب فرهیخته بر ظرف تألیف بریزیم. ولی ما گویا به نوک شمشیر سلاطین یا جام شوکران سقراط سوگند خورده ایم که هر اثر هنری را بدون سلاخی آفرینشگرش بر کنده نقد نخواهیم. این سلاخی می تواند واه (واع واع) و به به (بع بع) باشد یا تحقیر مطلق آفرینشگر و بدنبالش توهین آفرینش. واه واه و تحقیر دو روی یک سکه اند، هر دو نقد را از نقادی و تولید اندیشه خالی می سازند.

"تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف صورت پذیرد، متن بافتی از نقل و قول هاست که از مراکز بیشمار فرهنگی اقتباس شده اند، زبان است که سخن می گوید نه مؤلف..."

تا هنوز بر فیلم "سیبی از بهشت" سه تا نوشته یا سه تا نقد را از طریق انترنت خوانده ام.

نقد صبورا الله سیاه سنگ

نقد رضا محمدی

نقد ایرج شهباز

و محفلی که بمناسبت نمایش فیلم "سیبی از بهشت" زیر نام **نقد آفرینش در حضور آفرینشگر** بتاريخ پنجم جون ۲۰۱۱ در شهر لایبن

بوسیله "فدراسیون سازمانهای پناهندگان افغان در هالند" برگذار شده بود، به تعداد منتقدین و نظردهندگان افزوده شد. فیلم در میان جمعیت سیصد نفری به نمایش درآمد، بعد از ختم نمایش منتقدین و منتظرین در حضور سناریست و کارگردان به نقادی های فی البدیهه یی دست یازیدند:

شکیلا عزیز زاده/شاعر، مترجم
محمدشاه فرهود/نویسنده
داکتر حمیرا نکهت دستگیر زاده/شاعر
تهمینه عاکفی/ژورنالیست
صبور طوفان/هنرپیشه و کارگردان
بشیر حسینی / فیلمساز
لیمه فرهود/متعلم
شهیدالله نوزادی/هنرپیشه

۳. نوشتار هیروغلیفی

هر فیلمی یک نوشتار هیروغلیفی است. زبان تندِ تصویر است. اگر در یک فضای گفتاری این گوش است که با حذب آواها (دال ها) به تولید فهم و معنی اثر میگذارد و در یک فضای نوشتاری، این چشم است که با درگیری با واژه ها (دال ها و مدلول ها) با عبور از فرایند پیچیده روانشناختی به معنی و زیبایی میرسد. در فضای فیلم، علاوه بر چشم، گوش نیز درگیر تصاویر است. فیلم از طریق علائم بصری، سمعی بر بیننده تأثیر میگذارد. در نوشتار، بازی های زبانی بوسیله واژه ها پیهم موج میزنند و در فیلم بازی ها بوسیله تصویر ها و نشانه های استعاری. فیلم نوشتاری است که در درون تاریخ به جغرافیا تبدیل می شود. فیلم نوشتار چند بُعدی و هیروغلیف است. بسییی

از بهشت بجای تاریخ مستقیم اسطوره ها، جغرافیای مبهم اسطوره هاست. سببی از بهشت تصاویر گسسته و صحنه های قطعه قطعه ای است که هر توتۀ آن با هوای هم ریخته، یعقوب بودگی را بسوی تیره گی های ضخیم تر پرتاب می کند. یوسف بودگی های ذهنی را بسوی گمگشتگی های عینی رها می سازد. سببی از بهشت ترکیبی از کوچه های بن بست و دستهای دار بست، تیرگی ذهن و نورهای دودآگین است، از همین روست که در سر تا پای فیلم یک صدای مؤنث انتظار میکشد تا

اگر به خانه من آمدی
ای مهربان چراغ بیار
و یک دریچه که از آن به از دحام کوچه خوشبخت بنگرم.
و این مهربان در دایره ی وجدان های نگوینخت چارمیخ مانده است

۴ . دو فقدان دو متافزیک حضور

فقدان در اصل بمعنای گم کردن کسی است. ولی فقدان درین فیلم از دایره آن دیگری فراتر می رود. فقدان چیزها و آدمها در سببی از بهشت بمعنای زوال و انهدام چیزها و اشخاص نیست، دو فقدان، دو تأویل است که در متن فیلم به چارسوی تعویق و تعلیق سرگردان مانده است. فقدانیت عینی درین جا به ارجاع و حضور ذهنی و نمادین تبدیل گشته است.

فقدان یوسف

فقدان زن

یوسف مرکز فیلم است، یوسف نقطه گرداب طوفان است. مرکز و گردابی که یعقوب را بر محور خویش چرخ می‌دهد. یوسف نمود آرزوهای روشن و آفتابی نیست بل محمول یعنی استعاره و نشانه گمشدگیهای ناشناخته و تاریک است. موضوعی برای جستجوی عبث در سرزمین گمشده ای بنام هدرآباد. فقدان یوسف نوعیت گمشدگی را در نوعیت جستجو بیان می‌دارد، فقدان یوسف گراف و درجه گمشستگی را افشا می‌کند. یوسف حضور فزیزی و عینی ندارد، همانگونه که سرزمین نیز نمود ذهنی را در غبار حوادث از دست داده است. انواع جستجو و انواع گمشستگی هاست که بر حول و هول یوسف منتشر می‌گردند.

یوسف، متافزیک حضور است (اما نه به مفهوم دریدایی) عدم موجودیت یوسف، فضای فیلم را دچار تعلیق و تعویق کرده است. غیاب و فقدان، زیبایی ساز و معنا ساز هستند. به همین خاطر است که در هنر، ایما، طنز و کنایه کارش را بهتر از گفتار، روایات و تصاویر روشن انجام می‌دهند. اگر یوسف بطرز فلش بک یا حتی در درون عکس ها هم به ظهور میرسید، از شکوه فقدان کاسته میشد و گمشدگی از حالت استعاره و پیچیدگی بسوی شناخت حسی و سطحی شدن پرتاب می‌گردید. در آنصورت معرفت شناختی صغیر بسوی هستی شناختی، فازه می کشید.

زن نیز متافزیک حضور است. زن مرکزیت عینی ندارد، درین فیلم حتا از "ارزش مصرفی" زن انکار شده است، گذار از مصرفی بودن بدن زن در اقتصاد جنسی است که سیکل فقدان را درشت تر میکند. سببی از بهشت نامنامه ایست که زن را به مرکز ذهنی تبدیل میکند. فقدان زن ظاهراً فقدان عصیان و نافرمانی است، اما تداوم کیفی سبب، تکامل و تکثیر کمی سبب، از آغاز تا فرجام فیلم، تداوم بیگانگی و استمرار و انباشت ممنوعگی را منعکس می‌سازند. در فیلم اگر زن حضور عینی ندارد، کافی است که واژه های "سبب و بهشت"، تجسم مظلومانه سبب، حضور زن را در جنگ فلسفی و نبرد

تاریخی علیه مردسالاری به بیان آورد. زن، فقدان است که با صدای خفه شده و سرکوب شده با تاریخ حرف میزند.

درین فیلم بجای زن این مرد است (یعقوب، ملا، پیر، جادوگر، وکیل، قمارباز، گادی وان، اطفال، سماوارچی، مشتری...) که بطور استمراری در حال هبوط، گمشدگی دعوا، قطعیت و از خود بیگانگی است. فقدان کنایی زن به موجودیت طنزآلود مرد میخندد.

یعقوب شخصیت مرکزی فیلم است که مادر، خواهر... و خانم ندارد همانگونه که یوسف نیز فاقد مادر، خواهر، خاله، عمه، نامزد، معشوقه... است. زن در سرپای فیلم به حیث عاقل، کنشگر و اکتیف حضور ندارد. حذف شدن زن در صحنه های فیلم بیانگر حذف بودگی زن در فرهنگ مردسالار افغان است. فقدان زن افشاگر صدای عصیانی و ممنوعگی های استمراری در تاریخ مذکر است. **زن افغان** رابعه ای است که در حمامهای خونین خراسان پنهان مانده است.

یوسف و زن دو فقدان معظم است، دو گفتار و دو روایت است که بطرز گمشده و غیر ابژکتیو به خوانش میرسند. دو فقدان در دو اسطوره به بیان می آیند، اسطوره ها بالذات گفتار ها و روایاتی اند که در منشا و بازتولید خویش به فقدان ها هویت می بخشند.

اسطوره گمشدگی = یوسف

اسطوره عصیان = حوا

۵. نگفتن به ز گفتن

فیلم یک هنر و رویداد چند بُعدی است. نقد فیلم نیز به نگرش های چند بُعدی پیوند بنیادین دارد. شاید هیچ منتقد و صاحب نظر متفکر ادعا نداشته باشد که در مورد یک فیلم جدی، به نقد همه جانبه و تحریر کامل برسد. نقد فیلم در کنار شبکه ای از دانش ها و هنر ها و تجربه ها، آگاهی های فنی را نیز بقدر کافی طلب می کند.

به چیز هایی که عقل من قد نمی دهند چگونه میتوانم به راز و رمز آن پردازم، آنهم با قاطعیت و اصدار روایات کبیر. از حرکت و جایگاه کمره تا چگونگی نورپردازی، از موسیقی متن تا درک زیروم صداها، شاد و حزن انگیز، از فهم ادای هنری دیالوگ ها تا دکلماسیون شعر و نثر و ادا، از تشریح مونتاژ قطعات فیلم تا کلاژ قطعات مضمون، از انطباق ژست و کلام با موضوع و حالت هنرپیشه، ...

گاهی نگفتن به ز گفتن است. اگر عادت کنم به آن لایه هایی که زورم نمیرسد با سکوت عاقلانه از آن بگذرم، در آنصورت با نگفتن و سکوت خویش چیزی گفته ام. سکوت و به تعویق انداختن سخن نه یادبود نادانی است نه نمود دانایی، بل نوعی از قرائت متن است. خوانشی که به تولید خواننده دگر منتهی میگردد. آگاهی پدیده نسبی است. ضرور نیست که سکوت نویسنده را لال شدگی و گفتنش را گفتار ارجح و مرجع بدانیم. سکوت نوعی از بازخوانی سپیدی های میان دو خط یا میان دو خط است.

۶. بینا متنتیت

درین فیلم، ادغام اسطوره ها، ترکیب زمانها و مکانها، تلفیق متن ها و سبک ها، ... حرکتی است که بشیوه بینا متن صورت پذیرفته است. (اشیا

و علف بجای بینامتن نوشتاری می نشیند) اخذ و اقتباس موضوعات قبلاً موجود و کاربرد آن به منظور نوین و خلق امکانات تازه، شگردهای هنرمندانی است که افق انتظارات را وسیعتر می بینند. درین فیلم بسیاری از مکان ها و خاطره ها، بشیوه ارجاعی، داخل گیومه گرفته می شود. ارجاعی ساختن سکانس ها و طنزآلود کردن تصویرها و جمله ها یکی از عناصر بنیادین سینمای امروزی است.

خانه لنگرزمین = پیرخانه = پرخانه

خطابه ملا = اسطوره یوسف

شعر سنایی = تخت چایخانه

گاه فروشی = آهنگ انگلیسی

گادی = قرن بیست و یکم

وکیل پارلمان = دایرکتر سگ جنگی

مکالمات یعقوب و پولیس در زندان = قطعیت یافتگی دو باور متفاوت

خانه شاه بخار = خوابگاه مطرود یعقوب

...

آن قصر که جمشید در او جام گرفت

آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت

بهرام که گور میگرفتی همه عمر

دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

۷. جانشینی و همنشینی

در فیلم سیبی از بهشت، چشم و گوش بیننده با جانشینی ها درگیر میگردد نه با همنشینی ها. فرهنگ های استبدادی محصول سیطره جانشینی هاست نه کنار همنشینی ها.

آدمها، چیزها و مکانها تکرار ناپذیر جلوه میکنند. چیزها دارای ساختار جانشین کننده هستند. گنبد های بلورین دیوارهایی است که بر گرد آدمها و مکانها سبز می شوند، این گنبد های نیلی، همیشه جانشین رسیدن به سر منزل مقصود می شوند.

مکانها نیز به یک شکل تکرار نمی گردند همیشه جانشین همدگر میگردند، هیچ مکانی دوبار تکرار نمیگردد. شاید یعقوب هیچگاهی در یک دروازه دوبار دق الباب نمی کند، اگر دق الباب هم میکند آن دروازه چپستی و ماهیتش تغیر خورده است. دوبار بروی یک سرک و یک خیابان راه نمیروند، از یک چاه دوبار آب نمی نوشد، در یک ویرانه و یک رستوران دوبار خواب نمی شود، ...

آدمها نیز بجای همنشینی، جانشین همدگر میگردند، هیچ آدمی چندین بار حتا دوبار ظاهر نمی شود. یعقوب یگانه شخصیتی است که با قهقهه روستایی وارد فیلم می شود و با تبسم شیزوفر نیک نه به فیلم که به شیوه زیستن خود پایان می بخشد.

فیلم در درون بازی های تصویری و بازی های زبانی حرکت میکند و رویش جانشینی ها از طریق بازی های مبهم و شفاف، تکمیل میگردند.

پیر خانه، جانشین خانه عیاری بنام لنگر زمین میگردد و پیرخانه جانشین پیرخانه. این جانشینی ها، از فلتز تاریخدایی و تقدس ستیزی، عبور میکنند اما در چنبره خرافه گرایی و از خودبیگانگی، لنگر می اندازند.

پیرخانه

پیرخانه

یک بازی جاندار زبانی است. در فرایندجانشینی، با حذف و غیرسستیزی سروکار داریم و در همنشینی با کنار آمدن و ادغام امکانات و انرژی ها. از واژه پیر فقط یک حرف حذف میگردد، حرف "ی" و پیر به پر تبدیل میگردد و پرخانه بجای پیرخانه می نشیند. پیر خانه که خود نفی یک تاریخ است، (لنگر زمین = عیاری و مبارزه علیه بیگانه) جا را به پرخانه خالی میکند (تسم بت شده بروی خود و بیگانه).

گوش. خر بفروش و دیگر گوش خر

درین بازی زبانی، مولوی، با حذف و برداشتن یک کسره، گوش خر را به خریدن گوش تبدیل میکند. همانگونه که با برداشتن یک حرف، پیرخانه به پرخانه تبدیل میگردد. واژه از درون و محتوا فرو میریزد، اما از بیرون و شکل به استحاله علنی ادامه میدهد. واژه پیرخانه با ابزار مخدوش و ابتر (پرخانه) تقدس زدایی می گردد. یعنی از خودبیگانگی با از خودبیگانگی زده می شود، همانگونه که گمشدگی با گمگشتگی، در حالی که نفی الیناسیون و گمگشتگی، بوسیله اندیشیدن و پرسیدن و آگاهی استقرار میابد.

۸. استتیک پاشان

هنر، بیان زیباشناسانه دردها و شادیهای بنی آدم است. استتیک فلسفه هنر است. زیبا و زیبایی، سوژه یا ابژه معیاری و قراردادی نیست که همیشه در هنر (فیلم، شعر، داستان، تئاتر، موسیقی، رقص، نقاشی، پیکرتراشی) به یک شکل تکرار گردد. زیبایی در متن یک فیلم منتشر می باشد و این بیننده و منتقد است که مطابق موقعیت و ذخیره های ذهنی خویش به حس و تولید زیبایی دست میابد. ذهن های شرطی به زیبایی و زیباشناسی با تعریف های منجمد و حسهای

تربیت نیافته مینگرند. تماشاگران شرطی شده فیلمهای بازاری، از زیبایی همان احساس و درکی را دارند که سینمای بازاری برای شان تزریق کرده است. در حالی که درک زیبایی از شناخت و فلسفه هنر بدست می آید. فلسفه ای که از طریق ادغام صحنه ها و قطعات، به نمایانند زیبایی و زشتی میرسد. نا گفته نماند که در زیباشناسی پسامدرن مرز بین زیبایی و زشتی فرو ریخته است و حتا ادراک زشتی به سطح حس زیبایی استحاله میکند. مهم این است که زشت و زیبا چقدر آگاهی و احساس مانرا دگرگون میسازد. چقدر به ما لذت واقعی و آرامش روانی می بخشد. درک زیبا و زیبایی مربوط به نحوه نگرش و ذخیره آگاهی است. زیبایی بر شالوده حسهای بدنی نگر، از یک جسم، از یک واژه و سرانجام از بریدگی یک صحنه بالا میگرود و از همینروست که درک زیبایی به درک جسمانی تقلیل میابد.

سیبی از بهشت، زیبایی های تزریقی و معمول را برهم زده است. نه دختر فیلم دارد که با یک جفت چشم جادویی، زیبایی هاو جلوه های ابرکتیو را انتقال بدهد و نه هم شانه های خوشریختی که به حیث بچه ای فیلم با مشتهایش بدرخشد و بتواند بیننده مذکر را با پندارهای همذات ساز به شور حماسی فرو ببرد، نه از بدماش و خلاصگیر خبری هست که با چیغ های نازنین و لنگ های پولادین آدم و علف را خاکستر کنند و نه از موسیقی و آوازی که شانه های بیننده را فیزیوترابی بدهند، سیبی از بهشت نه مناظر سر سبز و دلنشین دارد نه کوچه ها و اتاقهای روشن، نه دیالوگهای شنگ و شوخ دارد و نه تابلویی که لبخند ژوکوند را بر لبان مخاطبین انتحاری سبز کند، همه چیز درین فیلم دگرگونه است. نه مطابقت به ساختار فیلمهای بازاری هندی دارد و نه با فیلمهای سطحی افغانی مشابهتی. فیلم پر از ویرانه ها و تاریکی هاست. مملو از آدمهای ناتراش و ریشو و یک بُعدی است. لبالب از ذکر و لنگی های کلان و کوچک است. سرشار از گنبد های بالا و پائین است. شاید بتوان زیبایی را در درون ویرانه های

تاریک نیز جستجو کرد، شکوفه های زیبایی و زشتی را مطابق بلندی و کوتاهی دست از درخت های تیره و تلخ چید. ما که محتاط به زیباشناسی فزیکی نگر ساخته شده ایم، نمی توانیم به زیبایی های منتشر در متن به ادراک و حس زیبایی نایل بیائیم، گمان میکنیم که زیبا و زیبایی همان چیزی است که دیگران برای ما الگو داده اند، نه نه، در هنر زیبایی همیشه در حال شدن و نوشدن است، زیبا و زیبایی چیزیست که ما را به ادراک برساند که ما را از طریق حس و عاطفه صیقل بزند و به معرفت نوین تر انتقال بدهد. زیبایی شبکه پاشان است که در گستره تصاویر و صحنه ها و دیالوگها پهن می باشد و این بیننده یعنی مخاطب است که با مذاقه شخصی به تولید زیبایی میرسد.

یعقوب در زنجیره کشمکش ها و حوادث، به تکثیر خویشتن خویش دست میزند دستی که هرگز درب مراد زنجیر نمی کوبد، لهجه یعقوب در برخی از دیالوگ ها زیبایی را دچار بحران میسازد و این بحران خودش به تقلیل بخشی زیبایی منتهی میگردد. هر کس بقدر سلیقه خود به درک زیباشناسیک میرسد. هر مخاطبی خودش انتخاب میکند. فیلم کامل و بدون نقص نمیتواند وجود داشته باشد، اگر چنین باشد کار خلاقیت پایان میابد. اینکه چه چیزی زشت و چه چیزی زیباست؟ اینکه چه کسی از چی موقعیتی بر چیستی زشتی و زیبایی نظر میدهد، کاری از جنس منحصر بفرد است. زیبایی با حلال و حرام چه ارتباطی دارند، زیبایی با خیر و شر چقدر نزدیک است، زیبایی با میل و حقیقت چه نسبتی دارد؟

دیالوگ ها و ادبیات فیلم

نور پردازی

تکنیک فیلمبرداری

محتوا

شکل

مکیاز

کارگردانی
چهره ها و لوکیشن ها
بافت عمومی فیلم
تک صحنه ها
موسیقی متن
نشانه، طنز و استعارات فیلم

و ... آنچه را که من زیبا میبینم یا زیبا میدانم شاید برای بیننده دگر، زشت و ناقص بنظر آید و آنچه را که او زشت و ابتر میبیند من آنرا زیبا حس کنم، گفتم که درک و حس زیبایی مربوط به بافت عمومی فیلم و سطح و ذخیره های ذهنی هر منتقد و هر بیننده است. زیبا و زیبایی چیز های ثابت و منجمد نیستند که مثلاً بگوئیم که یعقوب با ریش ماش برنجی خیلی زیبا معلوم می شود، رفتار و قهقهه یعقوب بسیار زشت است. اینگونه برخورد سطح نازلی را در زیباشناسی نشان میدهد. شاید کسی بگوید که دیوانگی یعقوب در فرجام فیلم برای من زیباست، برای من حس دگرگون کننده می بخشد. اگر یعقوب که رمز از خودبیگانگی و استعاره جستجوی عبث است، در پایان به جنون شیزوفرز نرود، قهقهه اولی اش به تبسم بریده و رقصان تبدیل نشود، سبیش همچنان در فضا معلق نماند، زیبایی ارتقایی تبلور نمی یابد.

" ما برآنیم که شکوه جهان با زیبایی نوینی غنی شده است. زیبایی سرعت یک موتر مسابقه که دود کش اش با لوله های عظیم همچون مارهای آتشین نفس آراسته شده، موتر غرنده ای که گویی از لا بلای خود گلوله میراند، از سامتریس* زیباتر است" (ماده چهارم بیانیه فوتوریسم ۱۹۰۹)

۹. گمشدگی و جستجو

انسان مدرن انسان گمشده و سرگردان است. مثل انسانهای کافکا. انسانی است که در جستجوی خوشبختی تا تنهایی خویش سرگردانی می‌کشد. شاخصه های انسان مدرن در ادبیات و هنر قرن نوزدهم و قرن بیستم معرفی شده است. انسان مدرن به امید خوشبختی و رفاه سرانجام به آشوبتس رسیده است. بقول آدِرنو فیلسوف مکتب فرانکفورت، وقتی که انسان تعلیم یافته و مدرن در سرانجام جستجو و تلاش به آشوبتس میرسد باید تمام عقل و خلاقیت آدمی را در آشغال ریخت. شاخصه های انسان مدرن که در ادبیات و هنر قرن بیستم منعکس گردیده است:

گمگشتگی

جستجوی عبث

تنهایی مهلک

سرگردانی مستمر

خرافه گرایی ابزاری

از خودبیگانگی

شاخصه هایی است که ادبیات و فیلم مدرن و هکذا فیلم پسامدرن به آن پرداخته است. مرکز ذهنی فیلم سیبی از بهشت را همین دغدغه ها تشکیل میدهند. یعقوب همیشه در جستجوی عبث سرگردانی میکشد، یعقوب بخاطر یافتن یوسف به خرافه و ابزارهای معکوس و سنتی دست می‌اندازد. یعقوب تنهایی خویش را در ژرفنای تنهایی های مهلک و از خودبیگانگی های حزن انگیز استمرار می‌بخشد. گمشدن (یوسف) با گمگشتگی یعقوب مدغم میگردد.

گمشدگی در گمگشتگی

انسان مدرن انسان تک بُعدی است، یعقوب و همه آدمهای فیلم انسانهای تک ساحتی هستند و گاهی ختابی بُعد انسانهای قاطع، خود مرجع، خرافه‌ی بی،... انسان‌های یک دنده و یک بُعدی بخاطر رسیدن به هدف، به ابزارهای خرافی و ناخوانا پناه میبرند. نشان دادن تنهایی، سرگردانی، گمگشتگی، از خود بیگانگی، جستجوی عبث، خرافه‌گرایی، جنون... از موضوعات مدرن، تئاتر، سینما، شعر و رمان... است. اینکه چگونه این اوصاف به وصف میرسند، حایز اهمیت است نه خود موضوع. مگر در سببی از بهشت، کرکترها و صحنه‌ها و تکنیک‌ها توانسته‌اند این اوصاف باستانی بشر را در حرکت یعقوب و چیزها به شایستگی و تازگی انجام بدهند؟ یعقوب با قهقه خویشت، جستجویش را اعلام میدارد و با جنون خویشت، تنهایی و عبث بودن جستجو را بنمایش میگذارد.

یعقوب میتافور جستجوی عبث، گمگشتگی، تنهایی، سرگردانی و خرافه‌پسندی است. قطعیت و شنا در خلاف مسیر، یعقوب را به جستجوی خرافی تبدیل میکند. حرکت سطحی یعقوب در کالبد فیلم بیان‌کننده تک ساحتی بودن انسان افغان است. (بیان‌کننده گفتار قاطع، مراجع قاطع، مومنیّت قاطع، خرافه قاطع، تصورات قاطع، دوستی و دشمنی قاطع، ابزارهای قاطع، نگهداری قاطعانه سبب...) قطعیت یعقوب در پایان فیلم بسوی گسیختگی میرود.

قطعیت و یکپارچگی از ویژگی‌های فیلم مدرن است، قطعه قطعه شدگی و گسیختگی از ویژگی‌های فیلم پسا مدرن است. شخصیت یعقوب قطعی و یکدست است مانند قطعیت گنبد‌ها یعقوب روایتی است که بسوی قطعیت‌ها برخلاف مسیر شنا میکند ولی در پایان فیلم، انسان قاطع و یکرخت به انسان گسیخته و قطعه قطعه تبدیل میگردد.

اگر فیلم را تا لحظه جنون یک فیلم مدرن بنامیم، گذار یعقوب از عقلانیت سنتی و قطعیت به سوی گسیختگی عقل و شیزوفرن، فلم را

دگرگون میسازد، فیلم را از حوزه مدرن به آنسوی مدرن میپرانند. قطعه آخر فیلم یک قطعه پُست مدرن است. فقط همین قطعه یعنی رقص جنون آمیز یعقوب در میان توته های آهن درین سکانس گسیختگی روایت اتفاق می افتد و یعقوب با این گسیختگی است که سیب را به عابران آهن پوش اهدا میکند. درین برش هم سیب از قطعیت می افتد و هم لبهای متبسم یعقوب. گره خوردن قهقهه آغازین به تبسم گسیخته فرجامین، همان اختلافی است که بین مدرن و پست مدرن اتفاق می افتد.

سیب اگرچه قطعیت را از دست میدهد ولی این سیب نه اهدا می شود و نه دستی وجود دارد که سیب را بگیرد... اگر من کارگردان میبودم در همان صحنه های پسین دست های بریده ای را در یک فضای ناخوانا و سرگردان، در حال گریز از هجوم سیب جابجا میکردم تا ممنوعگی و دیرماندگی را در فضای شیزوفرنیک حک میکردم. تا فضای پست مدرن ترکیبی از تکنیک های مدرن با چیز های دیگری می شد تا تداوم مدرنیسم با فراتر از آن جهیدن، عجین میگردید.

۱۰. از مُلاسرور تا مُلا عمر

در آغاز قرن بیستم (۱۹۰۱) با صدای پر ابهت و مشروطه خواه ملا سرور و اصف قندهاری آغاز می گردیم. ملایی که بخاطر ترقی، استقلال و مشروطه بزیر توپ میروود و سینه پر از شعرش به گلوله سربی امیرحبیب الله هدیه می شود.
"ترک مال و ترک جان و ترک سر
در ره مشروطه اول منزل است"

در آغاز قرن بیست و یکم (۲۰۰۱) با صدای مشروعه خواه ملا عمر قندهاری پایان میابیم، صدایی که رجعت، قطعیت و مشروعه را در زیر تبرزین همسایه تکثیر میکند.

چرا از ملا سرور به ملا عمر رسیده ایم؟ چرا تاریخی به طول یک قرن اینگونه ذلیل و متوقف مانده است و نه تنها که توقف کرده که از ترقی کاذب به ترقیدن رسیده است. مبارزه مشروطه خواهان و روشنفکران خطه ما در صد سال مبارزه مدرن از ملا سرور به ملا عمر رسیده است، چرا؟ سرزمین ویران ما جایگاه اودیپ ها و لایوس هاست، گهی شهزاده ای از موقف اودیپ به قتل پدر قیام میکند و گاهی شاهی و شهزاده ای به حبس و کشتن و کور کردن فرمان میدهد.

رستم سهراب را میکشد
حارث رابعه را رگ میبرد
... قصه شاهان ما قصه هزار و یک شب است که با مؤنث ستیزی
ها، پیهم اتفاق افتیده اند.

کهن الگوهای اودیپی (پدرکشی) و لایوسی (پسرکشی)، اسطوره هایی است که همیشه در فرهنگ مذكر نماي این سرزمین اتفاق افتیده است. در فیلم سیبی از بهشت اسطوره پسرکشی بشکل سوژکتیو بیدار میگردد. گمشدگی یوسف که وحشتناکتر از فهم مرگ و تخریب جسمانی است، درین جا به تداوم پسرکشی های گم مانده و به عدم شناختن مرگ تبدیل میگردد.

من یعقوب از همان آغاز من گسیخته و نالان است، اما قطعیت و دگر نپذیری، یعنی اتمسفر بسته، اجازه اش نمی دهد که به موقعیت واقعی خویش شهادت دهد. یعقوب زمانی که زمانی که در فضای شیزوفرن قرار داده می شود، حس می کند که دیگران نیز او را نمی

پذیرند. یعقوب درین فضا است که بیگانگی خود را در بیگانگی جمعی، صیقل میزند. یعقوب به مرحله ای ارتقا میکند که خود را در جذب دیگران می بیند. اشیا و آدمها در نظر یعقوب حیثیت عینی خویش را از دست می دهند.

پیر مردی بنام یعقوب در متن سیبی از بهشت می تواند بیانگر سر گیچه گی و از خود بیگانگی مردمی باشد که طی سالیان، سرکوب های خونین را تجربه کرده اند و همکذا طنز تلخی باشد برای دستبرد به خرافه و جستجوی عبثاک روشن فکر. آنهم روشن فکر سقراطی، و سقراط "کسی که هرگز نمی نویسد"

یعقوب رمز بربادی صدساله تاریخ معاصر ماست. یوسف استعاره ویرانی صد ساله گمگشتگی های استمراری ماست.

" و گاهی هم

یک فیلم را زمزمه میکرد، اصطلاحی که امروز

فقط در تپه هاشنیده می شود

تو فرزند کیستی

که اگر نباشی

باغهای آتش در من خواهند مُرد "

جون ۲۰۱۱

Grotesk *

گروتسک از واژه لاتینی گروتسکا بمعنای مگاک اقتباس شده است. مگاک هایی که نقاشی های (انسان-حیوان) را بر دیواره های خود نگهداری میکردند. در عصر رنسانس و روشنگری این واژه را برای نقاشی وام گرفتند و بعد ها در ادبیات مدرن و طنز سیاه نیز مورد استفاده قرار گرفت. و امروزه در هنر و ادبیات، طنز گروتسک مورد کاربرد و کارکرد یافته است. (طنز گروتسک = مضحکه + وحشتناک یا مسخره + جد خونین) کابل را اسطوره گروتسک نامیده ام که هم اشاره به تزیینات مگاک داشته باشد و هم اشاره ای به تلفیق مضحکه و هیولا.

** سامتريس - مجسمه زیبای یونانی مربوط قرن دوم قبل از میلاد

دریچه ای به سوی آزادی

به لیزا سروش

لیزا سروش که صدایش "از خنجر روزگار سونامی شده است" می ایستد تا از طریق **دریچه** ی شعر به ازدحام کوچه های خوشبخت و ارغوانی بنگرد. کوچه هایی که پر از توته های گوشت بنی آدم و صدا های فراموش شده است. از سرزمینی که لبالب از تهاجم و زنجیر است به سوی فضای آزادیبخشی روی می آورد که نبض زمانه ما در آن می پرد. شاعره می داند که یک ستاره مؤنث، چگونه شب های جاهل را بزرگوار می سازد.

دریچه نویس در دنیایی نفس می کشد که از شش جهت در زیر رگبار فاتحین و مفتیان گیر مانده است. شاعره می خواهد با نشتر و اژه های آهنگین بسوی رویای سپیده دم، نقب بزند، سپیده ای که در پشت هفتاد کوه اسطوره یی، چارمیخ گشته است. **دریچه** ای که با سرانگشتان

لیزا گشوده شده است، بنایی است که تبعیدیان دشت های ارغوان، کاج ها و درخت های زیتون، از فراز آن به خود و به پلشتی های روزگار بخندند. لیزا شاعره جوانی است که در آتشکده قلب، در پرخاشگاه احساس، شعر می سراید.

دستی که "گیسوانش را می سراید"، در عصر گذار از اثر بسوی متن، در دوره گذار از دیکتاتوری مؤلف به دموکراسی مخاطب قرار دارد. عصری که سالها پیش المعنی فی بطن الشاعرش به المعنی فی بطن المخاطب، تکثیر یافته است. دریچه نگار با فرهنگ و بوطیقای نوین سروکار دارد.

بوطیقا و استتیک پیشین (که شاخصه ها و زیبایی های: نحوی و بدیعی و تصویری شعر را با ملاک ها و محک های قطعی و قراردادی منعکس می کند) و زیبایی شناسی و بوطیقای مدرن (که مطالعه ساختاری و منسجم عناصر شعر و زیبایی است در هاله معیارات و محک های سیال و به لحاظ زمانی و سبکی متفاوت) در بافت معرفتی و زیباییشناسیک خود به نحوی با ساختار های خرده روایتی و کلان روایتی اتیک و انتیک و تیولوژیک (در درون افق های معین فرهنگی) محدود می مانند.

دریچه، می فهمد که ناقوس سپتمبری قرن بیست و یک با تباهی و تاراج لایه های مادی و معنوی بشر بصدا درآمده است، مرکز این تباهی سرزمین فاعلاتن فاعلاتن فاعلان، یعنی زادگاه رابعه و مولوی و نادیه انجمن انتخاب شده است. شعری که در ژرفای چنین آتشفشانی ایجاد می گردد، نمی تواند از دود و خاکستر ققنوسی به فریاد نیاید.

گلویی که "صدا در گلویش به رسم عنعنات درهم کوبیده شده است" در زمانه ای شعر میگوید که شعرش از خود انتقاد می کند، از خود آشنازدایی می کند، از مرز و حالت خنثای رسانه ای عبور می کند و با هر توفقی اعتراضی را بر قلعه و دیوار می آویزد. در روزمره گی ها و آشفته گی ها بطور آشفته و هجوآمیز منعکس می شود.

شعری که به تقابل های دوتایی منجمله به تقابل و جایگاه مرد/زن پایان می بخشد. میدانند که در زمانه ما هر نوع سلطه، از سیطره خواهی مؤلف در درون نوشتار بر میخیزد از اینروست که با ویران شدن سلطه مؤلف، با شکستن اقتدار تک معنایی، سیطره مرد در قلمرو نوشتار زوال میابد. مرد نویسی و تاریخ مردانه بالاثر مقاومت و مبارزه زنان، جایش را به دگر نویسی و تاریخ مؤنث/مذکر خالی می کند. ...

شعری که از دریچه عبور کرده است با ابزار کنایه، جد و طنز، حصار ها را می فرساید و زنجیره ها را می شکند، با روش و استتیک تازه، هر نوع بلاهت و جنون زدگی های دیرمانده را افسون زدایی می کند. چنین شعری با انکار برخی از نرم ها و عنعنه ها، فرم ها و معیار های دگرتری را به گفتگو و همنشینی دعوت می کند.

مصرع های لیزا، شعر مقاومت است، شعری که از خون رابعه رنگ گرفته است، بند هایی که هر بند و ترفند را می شاراند. لیزا وقتی شعر می سراید "که پرنده در جوهر شب به سوگواری شاخه ها می گرید". وقتی شعر می گوید که لحظه ها "بعد از دوازدهمین سالگرد زندگی لحظه شماری" شوند. شعر مینویسد تا شهادت دهد که "حادثه ها یکی پی دیگری حلقه های دام را تکان می دهند".

این شعرها، دریچه ای است که می شود بوسیله آن به میدان بازی های زبانی و فروریزی انواع تجاوز و سیطره پرتاپ شد (سیطره مرد، سیطره اجنبی، سیطره شاه، سیطره عنعنه و سلطه نعره های مفلوج) فضایی که در روشنایی آن مرز بین سوژه و ابژه، بطرز تقلیلی و تابان، تفکیک می گردد. هر شعرش سخنی برای گفتن دارد، هر شعرش یک نوع گفتگو و پرخاش با خود، تاریخ و مردم است.

دریچه، چی حرف تازه ای دارد؟ چی بازی های نوینی را در قلمرو زبان ارائه می کند؟ چه حس و افق جدیدی را به ما می بخشد؟ آیا قدرت

اینرا دارد که حس و بصیرت ما را به سوی رنگهایی ببرد که از ژرفای سپیده دم تا انتهای گل‌های آفتابگردان و ابریشم می رسد؟ دریچه، در تنوع وزنی (غزل، چهارپاره، نیمایی، آزاد)، تفاوت موضوع (مبارزه، میهن دوستی، زنانگی، عشق، ...) و شاخصه های درونی تر و متفاوت تر، خود را نشان می دهد:

* اندیشیدن

* زنانگی

* مبارزه

* عشق

* پرسیدن

در عرصه نوشتار و سخن، به اندازه چشمها، دیدگاها و تأویل ها وجود دارد، من نیز به دریچه مینگرم، نقد من یکی از دیدگاه هاست، شاید کلک آن "دیگری" دریچه را مبتنی بر نگاه دگر ببیند. هیچ نگاهی نمی تواند بر دیدگاه دیگرتری ادعای سلطه و برتری نماید، هر تأویلی بیان کننده یک نوع برخورد فردی به نوشتار است.

اندیشیدن،

شعر بدون اندیشه شعری برای شعر است، اما در سده سپتمبری شعر بدون اندیشیدن، متن و نوشتار پنداشته نمی شود. لیزا در بسیاری از شعر هایش با اندیشیدن سروکار دارد. اندیشیدنی که از تحرک و خلاقیت برخوردار است، اندیشه ای که از دریچه میگذرد در درون خود توقف نمی کند بل به اندیشیدن میرسد. حتا در درون تغزل، حماسی می اندیشد.

بیا که جامه ی پرهیز و زهد و تقوا را
به پیشگاه ی قدومت دوپاره خواهیم کرد

آنچه که ما از شعر زمانه توقع داریم، چگونگی و طرز اندیشیدن در حوزه نوشتار است، فکری که در متن افشانده می شود، اگرچه مطابق ذوق مخاطب به ثمر می نشیند، اما مهم این است که راه اندیشیدن را به هر جنس و سلیقه ای باز کند. شعر در غیاب مؤلف به تفکر مخاطب تعلق میگیرد.

از شهر ساکت
که صدای من هم با گروهی از مجسمه ها
وحدت ملی کرده است
من از شهر شبهایم
که با سمند سرکش تا پیکر خواب جادویی رفته ام
اطرافیانم زنده هایی جز پرکار بکس بچه گک مکتب بیش نیستند

"وحدت ملی" یک طنز تلخ و گروتسکوار است، طنزی که روزمره گیها و دروغهای رسمی و گریبان چاک کردن های مدنی و غیر رسمی را رسوا میکند، در فضایی که آفریده شده، آدمها در هویت ابزاری و انفعالی ظاهر میگردند. پراگندگی و انزوا در قلمرو متن به ضد خود ارتقا کرده اند. مردان به خواب کهفی فرورفته اند و زنان به خواب جادویی! "گروه مجسمه ها" نیشخند بلورین است. سکوتی است که در پیکر سنگ ته نشین گشته است. سنگی که همیشه تحرک و فریاد مانرا بلعیده است. وحدت ملی با گروه مجسمه ها، رمز و تحرکی است که دریچه عقل و احساس را بروی اطرافیان منفعل، باز می کند.

چنان در اقیانوس انقلاب غرقم
که شاید
از پارچه پارچه شدن رازهایم
زره های کوچک آفتاب به دنیا آید

زنانگی،

شعر لیزا شعر دفاع از خود نیست، صدایی برای انگیزاندن و دفاع از جنس زن و سلالهٔ انسان است. لیزا بخوبی میداند که تاریخ افغانستان تاریخ مردسالار و عنعنه پندار است. زن افغان به حیث یک موجود منفعل، همیشه در حمام خون این تاریخ شناور بوده است.

من،

تاریخ زنانه رقم میزنم

از صدای شکستاندن زنجره ها با شیره ی جانم

لیزا از سرزمینی میگوید که در دههٔ اول قرن بیستمش هزاران دختر جوان بخاطر گریز از تبرچهٔ مردان، خود را با تیل سوختانده اند، از تاریخی سخن میزنند که پر از تجاوز جنسی، فحشاسازی و جنایات عدیده علیه زنان است. خود سوزی، فاجعه ای است که ضخامت خشونت علیه زن افغان را به بیان می آورد. سوختن و ساختن نوع متداول زندگی زن در افغانستان است... لیزا حق دارد که زبان زنانه خلق کند. خودسوزی بیان حس دسته جمعی و نفرت کتلوی زنان از جاهلیت مردان است.

زن در اشعار لیزا دارای شخصیت مستقلانه است و در سراپای نوشتارش، صدای زن به حیث یک موجود اندیشنده و خلاق، برسمیت شناخته می شود. زنانگی در فضای دریچه، بغضی است فواره وار، که بطرز استوار به توفان رسیده است. شعر لیزا، دفی است که زن بودگی را به صدا می آورد، زن را از سکوت و انفعال به سوی فعل و

فریاد دعوت می کند، هر ریتمی که مصرع ها میسرایند، مثل دهل دوسره است که از یک رُخش سمفونی های چیغ و سوختن می چکد و از سوی دیگرش چشم های خونین و دست های تبر دار و قمچینی.

زنی که گیسوانش را در جنبش نهانی شب
چیزی بنام یأس نابود کرده است
و آنقدر مرده است
که دیگر نمی توان صدایش را حتی در انتهای باغ شنید

"گیسو" و "شب" علاوه بر همنشینی رنگ(حیف شدن جوانی زن)ارجاعات درونی تر دیگری را نیز تداعی می کنند(تلخی، یأس و تباهی) تجربه مردن یگانه تجربه ای است که زن بیشتر از هر تجربه ای آنرا ذره ذره تجربه کرده است. زنی که لیزا از مرگ استمراری آن روایت میکند، زن معاصر است، زن قرن بیست و یکمی است، زنی است که جنازه اش را از زیر رگبار متقاطع(ستم مرد، ستم اجنبی و ستم زورمندان)بسوی گورستان مقدس تاریخ میبرد. واژه های "گیسو، سیاه، تاریکی، شب، فاجعه، پنجاو دو، گور، مرده..."الفاظی هستند که در بسیاری از اشعار، در زنجیره دال/مدلول با واژه درپچه که بالذات محلی برای شنای نور و روشنایی است، دلالت و همنشینی متضاد، ایجاد می کنند.

بالای آتش
هیچ کس خانه نساخته است
اما من
آتشکده را درون قلبم می پرورانم

مبارزه،

چادر شاعره مانند غزل های ابریشمی، به درفش آزادی تبدیل می گردد. انگشتان معترض و بیباکش در شرائین شعر، ایستادن و

اعتراض کردن را میدماند. معنای روشنفکر نیز همین چیزی است که در اشعار دريچه، بار دگر بسوی خود بر میگردد. اعتراض، تولید اندیشه، مقاومت، انتقاد، مبارزه برای استقرار عدالت و آزادی... هر جا که بیداد مستقر باشد، مقاومت از همانجا منشاء میگیرد. لیزا در قلمرو شعر یک مبارز است، مبارز هشیار و آگاه، چریکه دامنه های صبر و ستاره و صداقت.

من یک زنم

زنی که راه مبارزه را تا نابودی جلادان انکار نخواهد کرد

در برابر لشکر نامردان ایستاده خواهم مُرد

من به پیش میروم

تا بقا را در لحظه ی نا محدود

با پیله ی پیغام بر فراز شب ها ببرم

این پیمان من است

دريچه سرا میداند که ادبیات امروزی، با روش و نگرش سنتی و کلاسیک (با عنعنه و میراث) در حال وداع کردن است. شعر متعهد، شعر آوانگارد، شعر برج عاجی، شعر هوچی، شعر پخته، شعر خام، شعر زیبا، شعر رکیک... اصطلاحاتی مربوط به گذشته اند و زیباشناختی معاصر، شعر را به حیث یک متن به حیث یک نوشتار، به حیث شبکه ای از دال ها، زنجیره ای از نشانه ها، بگونه دگر مورد سنجش قرار می دهد. اگر انواع نقادی های دیروزینه، هدف نقد را سره و ناسره کردن میدانست (در حالی که وظیفه منتقد نه گریاندن مؤلف است نه خندانن خواننده بل تولید متن و اندیشه دگرتر است) و درین دآوری، از عناصر تشکیل دهنده شعر (استعاره، تشبیه، کنایه، وزن، آهنگ، فرم، محتوا، سبک، اندیشه، احساس، زبان، ...) بحث میکرد و از قدرت و ضعف شاعر در ارائه عناصر و ساختار متمرکز و ذهنی سخن میزد، اینک چنین دآوری های یک جانبه و قطعیت یافته، به سنجش های چندآمیز و تولیدی تبدیل گشته است. شعر شاعر در وجود مخاطب تکمیل می گردد، شعر با قرائت و تأویل دیگران

معنا پیدا می‌کند. هر شعری با هر خوانشی از نو تولید می‌شود. مثل شعر حافظ، شعر خیام، شعر مولوی، شعر شاملو، شعر فروغ، شعر باختری و... که در دایره زمان با تأویل های متفاوتی روبرو هستند. نقد امروز، نقد سرنگونی تابو ها در نوشتار است. اشعار درجه که خود عصر تابو شکنی ها و دیکتاتوری ها را بشارت می‌بخشد، نمی‌تواند با معیارات از قبل ساخته شده مورد نقد، تأویل و بررسی قرار گیرد.

لیزا در درون متن هایش نفس می‌کشد، مبارزه علیه پلشتی را تا اعماق اشعارش انتقال می‌دهد. اشعار درجه در غیاب شاعر به پویایی و زیستن میرسد. شعر دوران ما یعنی مبارزه کردن، یعنی دفاع از آزادی. دیربست که نقد شعر از نقد شاعر، منفک گردیده است، برای شناخت شعر، ضرور نیست که نخست زندگینامه شاعر به شناخت درآید. اما وقتی که دفترچه درجه را میخوانی، حس میکنی که در بند بند شعر یک زن عدالتخواه یک صدای زنانه، با تمام صداقت و استواری جریان یافته است و شاعره در کنار شعرش، دست به دست با هر غزل با هر چکامه، حرکت میکند.

مبارزه درجه، برای حفظ تفاوت هاست، برای برسمیت شناختن تفاوت هاست. چیزی که در فرهنگ عمومی و فرهنگ روشنفکری بر باد رفته است. از همین روست که صدای شاعر، در هر نوع شعر و فضا های نوشتاری، برای آن، جانب ایستادن و مقاومت را احراز می‌کند، که حضور آن "دیگری" را تثبیت نماید. برسمیت شناختن آن "دیگری" از مقاومت شاعرانه و مبارزه غزلانه، انرژی میگیرد.

پرستو های ذهنم را
درون نامه گذاشتم که اگر انقلاب شد،
همرنگ من باش

عشق،

وقتی که درخت آزادی را با انگشتان گشوده‌شان خون می‌کنند، شاعر ه قیام می‌کند و بجای تمامی چشم‌های عالم می‌گرید و چه، استوار، دل‌تنگی‌هایش را در کوچه‌های باران می‌سراید. باران‌ها که پائین می‌آیند هر واژه را مانند صدف‌های دریایی، دانه دانه می‌شویند.

وقتی که گیسوانم را می‌سرایم
 تاب تاب زلفانم بر بالین شب می‌لولد
 و ماه آهسته می‌گوید
 دوستت دارم!

عشق، شاید یکی از کهنترین واژه‌های تاریخ حس، عاطفه و تفکر انسان است... زبان عاشقانه (رمانتیک و اروتیک) یک نوع زبان است که در ادبیات جهان و منجمله شعر فارسی دری، چون شهاب زخمی و گمنام، قدامت دارد... از نظامی گنجوی تا مولوی و زاکانی... اما این زبان رمانتیک/اروتیک، همیشه **مردسالارانه** بوده است. وصف زیبایی‌های **بدنی زن** (معشوقه، نگار)، **بُنمایهٔ اصیل زبان عاشقانه** را تشکیل میداده است. جایگاه زن درین زبان، **منفعل و ابژه** شده است. پیکر زن در درون زبان عاشقانه، مانند "مجسمهٔ ونوس" یا "جنهٔ چارمیغ شدهٔ پرومته" پرتو میزند. زبان عاشقانه ای که شاعران مرد بوجود آورده اند، زبانی است که از تسخیر بدن و زیبایی‌های فزینی نگر سرچشمه گرفته است... زبان عشقی مردانه، آن زبان و نوشتاری است (در شعر و رمان و نقد ادبی) که در سرانجام خود به ایجاد سلطه و قطعیت مرد منتهی میگردد... سراپای تاریخ ادبیات عاشقانهٔ جهان، زن را به **اسطورهٔ بدنی (مستورهٔ بدنی)**، خلاصه کرده اند.

با طلوع فروغ فرخزاد در شعر فارسی دری، عاشقانه‌های **مردسالارانه** (از رمانتیسم سطحی تا اروتیزم رادیکال) ابژه بودگی زن، ویران می‌گردد. تابو‌ها شکستاده می‌شوند. صدای‌های طرد

شده، فتوا خورده و ممنوعه به هستی و فریاد تبدیل می گردند. دگر
مرز بین سخنان اخلاقی و غیر اخلاقی، رکیک و زیبا برچیده می
شود، حاکمیت زبان سنتی و اروتیزم فالوگوستنتریک از بین
میرود. زبان زنانه شکل میگیرد و سلطه زبانی مرد، درین حوزه نیز،
دچار سلطه زدایی و مرکز شکنی می گردد.

گل سرخ

گل سرخ

او مرا برد به باغ گل سرخ

و به گیسو های مضطربم در تاریکی گل سرخی زد

و سر انجام

روی برگ گل سرخی با من خوابید

اما در کشور استبداد زده ما، صدا های طرد شده و ممنوع (زن و
صدای زنانه) کمتر مجال آرایش و تاختن یافته است. از شهید رابعه تا
محبوبه و مخفی و ... از لیلا صراحت ... تا حمیرا نکهت و شهید نادیه
انجمن ... شعر زنانه این خطه (حس زنانه، نگاه زنانه، عاشقانه های
زنانه ...) شعر شهید و شعر آواره و تبعیدی بوده است. شعری که نه با
دست خود بل با دست مذکر به مجسمه افرو دیت* و سنگ گور
هستیا**، تبدیل گشته است. چون همه چیز در حوزه زبان اتفاق می
افتد، زن می کوشد که در قلمرو زبان به آزادی برسد. از همینروست
که زبان زنانه و اروتیسم فمینیستی از شش جهت مورد تهاجم،
فتوا، سانسور و توقیف قرار گرفته است... فروغ پنجاه سال پیش از
امروز با آفریدن تصاویر اروتیک و عاشقانه، زبان تازه ای را در
فضای متن بشارت داد.

کاش در بستر تنهایی تو

پیکرم شمع گنه می افروخت

ریشه زهد تو و حسرت من

زین گنه کاری شیرین می سوخت

چنین زبانی را فروغ دلیرانه پی افکند، فروغ سرمشق شد. چون نترسید، جسارت کرد و عنعنۀ زبانی را شکست... اینک لیزا سروش میخوهد از صدا های مطرود و فراموش شده بدفاع برخیزد. در پهلوی تصاویر حماسی، میخوهد تصاویری بسازد که تا هنوز گفتن و شنیدنش حرام مطلق است. او تلاش میورزد تا زن را در قلمرو نوشتار، از حالت انفعالی و ابژه گی بیرون بکشد. میخوهد در حضور حارث های زمان، از عظمت رگهای بریده دفاع کند.

عاشقانه هایی که از طریق دریچه فریاد گشته اند، به تقابل های دوتایی، مرد/زن و اقتدار مردانه، پایان می بخشد. متنی که درین فضا بوجود می آید، رها ساختن آواز های گم شده و تاراج شده ای است که بیشترینۀ آن، در حصار عنعنه و ممنوعه، چارمیخ مانده اند. در زبان پارسی دری کمتر شاعره ای پیدا خواهد شد که شجاعت و صدای گرم فروغ در گلویش جذب نشده باشد. دریچه سرا در چهارپاره هایش بسوی زبان عاشقانه پیش میرود.

کاش بر دفتر چشمان کسی
رنگ مرموز گناه می بودم
خفته بر موج نسیم سحرش
خوشه از سبز گیاه می بودم

چند هزار سال است که ادبیات عالم بر محور فالوگوستنتریزم می چرخد، تازه در پایان قرن بیستم بود که جنبش های زنانه، فیلسوفه های خلاق، با قلم و قدم، سیمای ریشدار تاریخ را تا حدودی دگرگون ساختند. هزاران سال است که مرد هر چه دلش خواسته، نوشته است و تاج خلاقیت، ثروت و شرافت را بر سر گذاشته است، ولی اگر یک زن چیزی نوشته، شعری سروده، صدایی کشیده، بزودی از مفتی تا شحنه، از شیخ تاشاه، از شوهر تا پدر و برادر، از قانون تا اخلاق،... دیوانه وار از پشت سنگر های متروکه، شاعره و نویسنده را بزیر رگبار برده اند، ولی نمی دانند که

من صدای زنجره ها را می شکم
و الفبای نا مانوس
سیاه سر
عاجزه
کوچ
عیال
و ... را
با قطره های خونم رنگین می کنم

پرسیدن،

آنکه می اندیشد، می پرسد. اندیشیدن و پرسیدن چیزهایی هستند که از دایره تفکرات ملی، رخت بر بسته است. مزدور منشی، جغد کلانی است که بر عقل و جیب، تا اعماق وجود سایه افکنده است. بسیاری از کسانی که در قلمر نوشتار و سخن سرگردانی می کشند، در برابر پرسش های بنیادین، نیندیشده سکوت می کنند. اینان صبر و سکوت را برای تکرار روزهای آفتاب گرفتگی پس انداز می کنند. دریچه، از این بابت نیز، دلاور، نورانی و پرتو افشان است.

جنازه چشمانت را خدا خوانده بود

اقیانوس اندیشه ات را (ناتو) پاسبانی می کند

استواری قدم هایت را قرض بده

که پایگاه می سازیم

من،

با آئینه می پیوندم

تا برایتان چراغ هدیه کنم

دگرگون کردن افق انتظار، حرکتی است که هر شعر و هر متن امروزی آنرا صیقل میزند، اگر نوشته ها نتوانند، پرشسی را در ما بر

انگیزانند، وقت خود و اوقات مخاطب را تلف کرده اند. البته پرستی که شعر مطرح می کند، علامتی است که از سطح یا عمق روانی فرد (بطرز زیباییشناسیک، روانشناسیک، فلسفی، جامعه شناسیک...) می گذرد و در موقعیت مخاطب، ته نشین می گردد.

اگر اشعار دریچه را یک قطعه شعر بنامیم، این شعر یک متن متنوع است، اگرچه زبان آن، بخودی خود، یعنی در درون هر قطعه، تنوع لازم را ندارد (تنوع زبان = زبان روزمره + زبان فاخر + زبان اخباری + زبان داستانی + زبان کلاسیک + زبان معاصر + زبان ثقیل + زبان نرم.... این بدان معناست که در یک قطعه شعر، می توان زبان های متفاوت را با بازی های رنگارنگ و طنز آمیز، اجرا کرد) ولی تنوع فرم و تنوع موضوع، دریچه را در شعر های میهنی نیز از رجز خوانی محض، با هجو و کنایه، بسوی پرواز و پرسیدن، شکوفا می سازد.

زنده باد افغانستان که حیثیت اش را
بی پنجاو دوی امریکایی
بر شانه هایش
بار کرده است
او نمیداند
ماه و ستاره زاده ی دستان من است.

دربیچه، امتدادی است به سوی آزادی. آزادی صدا، آزادی زبان، آزادی محتوا، آزادی برسمیت شناختن تفاوت ها... انسان تا وقتی که خودش در درون خود حس رهایی نکند، هرگز نمی تواند، در بازی های زبانی و بازی های سخنی، فضای تازه و آزادیبخش را ایجاد کند. انسان وقتی به آزادی میرسد که در مقام پرسنده به ظهور برسد و پرسنده کسی است که صادقانه می اندیشد. امروز بیشتر از هر زمانی به تعداد شاعر و چیز نویس افزوده شده است ولی چرا ما بیشتر از

هر زمانی، ره گم و بدبخت مانده ایم؟ شاید برای اینکه ما نمیدانیم که چرا می نویسیم؟ برای اینکه ما بدون اندیشیدن، دست بپلم میبریم بدون تعمق و طرح پرسش با پاسخی از قبل آماده به سطح نیندیشده ی نوشتار توفف می کنیم .

باور کن
درهای زندگی باز اند
دستت را به من بده
تا سوی قبیله ها قد بکشیم
و اگر باران شد باهم مهربان شویم
چون من و تو دگر مائیم ...

اکتوبر ۲۰۱۱

گیتار فلامنکو

به انگلستان بریده

امریکای لاتین در قرن بیستم مانند آسیا و آفریقا دارای سرنوشت عجیب و خونینی بوده و همواره لیل و نهار غم انگیزی را سپری کرده است. امپریالیست ها و مزدوران بومی شان با ایجاد دیکتاتوری های خونریز به تاراج ثروت ها و استعمار خلق های کشور های امریکای لاتین پرداخته اند. چیلی یکی از کشورهای امریکای لاتین است که در ربع سوم قرن بیستم بیشتر از طریق خلاقیت ادبی پابلو نرودا، دموکراسی آئنده و جنایات جنرال پنوچت به جهان معرفی شده است. ویکتور خارا * نیز یکی از شاعران و آواز خوانان دلاوری است که با هنر متعهد و اعدام اسطوره ای خویش، ظرفیت مبارزاتی چیلی را به جهان نشان داده است. ویکتور خارا با گیتار و حنجره اش نشان داد که موسیقی و آواز چه تأثیر معجزه آسایی را در بره اندازی جنبش های انقلابی داراست.

سلوادور آلنده (۱۹۰۴-۱۹۷۳) در امریکای لاتین یک چهرهٔ چپ و سوسیالیست مشهور و خوشنام است. آلنده به نمایندگی از حزب سوسیالیست چیلی از درون یک اتحاد چپ و دموکرات در انتخابات ۱۹۷۰ به قدرت رسید و در نخستین سال حاکمیت دموکراتیک خویش در برابر انحصارات جهانی و تهاجم اضلاع متحدهٔ امریکا قد برافراشت. شرکت های صنعتی وابسته و مزدور، بانکهای دلال و معادن مس چیلی را ملی اعلام کرد. دولت دموکراتیک آلنده برای اولین بار به تاراج و نفوذ سیاسی/اقتصادی متحدهٔ امریکا و شرکاء نقطهٔ پایان گذاشت. حاکمیت مردمی طی سه سال زمینهٔ رشد سالم اجتماعی و اقتصادی را برای خلق چیلی فراهم ساخت و امپریالیسم جهانی، بویژه امپریالیسم امریکا، از همان آغاز تحول چپ دموکراتیک در تلاش بود که رژیم نوبنیاد آلنده را بوسیلهٔ دسته ای از نظامیان، دلالان سرمایه و آدمکشان سرنگون سازد.

حادثهٔ یازدهم سپتامبر

اولین یازدهم سپتامبر در سرزمین چیلی اتفاق افتاد. جنرال اگستو پنوچت (۱۹۱۵-۲۰۰۶) در یازدهم سپتامبر ۱۹۷۳ به دستور اضلاع متحدهٔ امریکا و شرکاء دست به کودتا برد و دولت مترقی و مردمی سلوادور آلنده را به نفع سرمایهٔ جهانی ساقط ساخت. این جنرال مزدور از زادروز کودتا تا سال ۱۹۹۰ طی هفده سال استبداد و خونریزی، به دستگیری و شکنجه و کشتار مخالفین سیاسی خاصاً به شکنجه و انهدام سوسیالیست ها و دموکرات ها و عدالتخواهان پرداخت. شاید هر کودتایی بعد از پیروزی به دریای خون منتهی میگردد. همان چیزی که کودتاچیان خلقی/پرچمی نیز بعد از پیروزی کودتای ثور، در برابر چپ و راست کشور ما انجام دادند... رژیم نظامی پنوچت، رئیس جمهور آلنده را در روز کودتا در قصر ریاست جمهوری به قتل رساند، همان گونه که ثوری های مزدور نیز رئیس جمهور داوود را با تمام اعضای خانواده اش در زادروز کودتا در

ارگ کابل کشتند. جنرال پنوچت سرانجام در هنگام کهولت و بازنشستگی عقلی، قبل از مرگ خویش، مسؤولیت جنایات رژیم دیکتاتور و قاتلش را پذیرفت ... و اما جانیان افغانستان تا هنوز که هنوز است از پذیرش مسؤولیت اباء ورزیده و کوه جنایات را با دو انگشت پنهان میکنند.

اولین یازدهم سپتامبر که به سپتامبر سیاه پنوچتی شهرت یافته است، به حمایت مالکین **معادن مس** و توپ و تانک جنرال پنوچت به پیروزی رسید. اینک تاریخ بشکل مسخره تر تکرار میگردد، تکرار اشغال، تکرار جنایت و خونریزی. سپتامبر آفرینان ثانی بخاطر تراج **معادن مس** و آهن افغانستان و غضب نفت و گاز آسیای میانه و چپاول نفت عراق و لیبیا ... **دومین** یازدهم سپتامبر را سیاهتر از سیاه، در کابل و بابل و خزر و نیل تطبیق می کنند.

ویکتور خارا

مردم چیلی به نام هنرمندی که تاج افتخار را بر فرقش نهاده است، میبالد. خارا در بیست و هشتم سپتامبر ۱۹۳۲ در شهرک لانکون در نزدیکی سانتیاگو در خانواده دهقانی به دنیا آمد. او در دامن شعر و موسیقی و مبارزه کلان شد و در پانزدهم سپتامبر ۱۹۷۳ در اوج شهرت و افتخار در استدیوم ورزشی سانتیاگو بوسیله جلاان پنوچت اعدام گردید. انسانهای بزرگ و حماسی بطرز ویژه زندگی میکنند و با عظمت خاص میمیرند. ویکتور خارا نیز از تبار انسانهای زبده و بالاست که با لبخندی آمد، با عظمت و خلاقیت در کنار گیتارش زیست و با تبسم شکوهمندی از جهان برفت.

گیتارم

نه برای ثروتمندان است

نه برای کاسه لیسان آن ها

ترانه هایم اسکله ای است برای رسیدن به ستاره ها.

ویکتور خارا معلم آگاه، مبارز ثابت قدم، کارگردان تئاتر، شاعر متعهد، آهنگساز دلیر، گیتار نواز و آوازخوان پرآوازه چیلی است. انسانی هنرمند و سرشار از انسانیت. خارا در فضایی بزرگ شد که چیلی در تب آزادی، دموکراسی و سوسیالیسم می جوشید. سرزمینی که از چند سو بوسیله امپریالیست های تبهکار و میراثخواران سرمایه خورد و خمیر شده بود. خارا یکی از موسیقی دانان مردمی و انقلابی چیلیست که بگمان بسیاری منتقدین، میتوان او را یکی از تأثیر گذارترین فرد جدی بر موسیقی مردمی امریکای لاتین بشمار آورد. ویکتور خارا یکی از برازندگان و ایجاد کنندگان جنبش موسیقی نوین امریکای لاتین است. جنبشی که برای مردم و با دخالت شورانگیز مردم بوجود آمده بود. خارا با استفاده از موسیقی فولکلور و گیتار فلامنگو* ساختار موسیقی مدرن چیلی را دگرگون کرد.

خارا در تمام زندگی کوتاه خویش دست به خلاقیت زد و از طریق شعر و آهنگ و تئاتر از موضع مردم علیه دیکتاتوری و امپریالیسم ایستادگی کرد. خارا به حیث یک انسان آزاده و مبارز از طیف های گوناگون ملی، دموکرات و سوسیالیست بدفاع برخاست و از سلوادور آلنده بوسیله کنسرت هایش حمایت کرد. در استودیوم سانتیاگو برای خلق چیلی کنسرت می داد و حنجره و گیتارش را بیدریغانه برای مردمش اهدا می کرد.

برای خواندن نیست که می خوانم
و نه برای صدای خوب
می خوانم چون گیتار پراحساسم
قلبی زمینی دارد
و بالهایی چون کبوتر کوچک.

ویکتور خارا هیچگاهی بخاطر پول و شهرت به استیژ بالا نشد. او هرگز برای دشمنان خلق کنسرت نداد. زندگی هنری و انقلابی خارا نشان داد که اسطوره شدن کار آسانی نیست. کسی به اسطوره تبدیل

میگردد که حماسه هایش در خدمت مردم و عدالت خواهی باشد. اگر ویکتور خارا یک انسان آزاده، ملی و انقلابی نمی بود و خلاقیت هایش در خدمت رشد آگاهی مردمش قرار نمی گرفت، هرگز به اسطوره ماندگار تبدیل نمی شد. گیتار نوازی و حنجره خوب کافی نیست که هنرمند را به اسطوره تبدیل نماید. در بین مردم بودن و برای مردم بودن است که شخصیت های بزرگ را به حماسه های اسطوره های جاودان تبدیل میکند. ویکتور خارا با خلق حماسه های ملی و زیستن در کنار مردم به اسطوره چیلی و سرانجام به اسطوره امریکای لاتین تبدیل گردید.

در کشور ما بالاترینجنگ و بدبختی های دوامدار، موسیقی نیز از رسالت معرفتی و آگاه کننده دور مانده است، موسیقی آزاد و هنری در خدمت حاکمیت و غیر هنری شده است و این دولتی سازی موسیقی از کودتای ثور آغاز گردید. آهنگساز برای روسها آهنگ ساخت و آواز خوان برای حاکمیت مزدورو استقبال از شوری آواز خواند، مدال گرفت و به هنر خیانت کرد. و به همین طور تا امروز به اشکال دگر ادامه دارد. موسیقی امروز یک موسیقی خنثی است اگر مستقیماً در خدمت بیگانه و حاکمیت قرار ندارد، با خنثی گرایی خویش در خدمت مردم و آگاهی بخشی قرار ندارد. موسیقی ما خنثاست برای ساختن فرهنگ نقش هنری را از دست داده است. اگر دیروز برای بده بیره و الوداع شوروی آهنگ ساختند و آواز خواندند، امروز کسی برای عزیز آباد و گور های چمتله و پولیگون آواز نمی خواند. موسیقی و آواز در دایره بیگانگی و خنثایی غلتیده است. از همین روست که در فرهنگ موسیقی کشور ما چهره هایی مانند ویکتور خارا جایش خالی میماند.

اسطوره استدیوم سانتیاگو

پنوجت دیکتاتور چیلی در چند روز اول کودتا یعنی از یازدهم تا پانزدهم سپتامبر ۱۹۷۳ پنجهزار انسان آزاده و مبارز را دستگیر و

به علت کمبود جای در استدیوم ورزشی سانتیاگو زندانی کرد. در پنج روز پنجهزار زندانی از تصور بالاست. نمونه ای اینگونه دستگیری های تبهکارانه را فقط می توان بعد از کودتای اپریل ۱۹۷۸ (چهارنیم سال بعد از کودتای پنوچت) در افغانستان مشاهده کرد. "حزب دموکراتیک خلق افغانستان" بقول واسیلی متروخین آرشیو دار ک ج ب در ۱۱ روز اول کودتا یازده هزار انسان را بعنوان مخالف سیاسی به شکنجه گاه های وزارت داخله و صدارت انداخت.

استدیوم سانتیاگو دوبار به اسطوره تبدیل شد. اولین بار زمانی بود که ویکتور خارا و همراهانش در زمان رژیم آئنده برای خلق چیلی کنسرت اجرا کردند و دومین بار زمانی بود که ویکتور خارا را در همان استدیوم پس از پنج روز شکنجه، گلوله باران نمودند. استدیوم چگونه اسطوره می شود؟ شکنجه شدن و اعدام شدن خارا در مکانی که برای اجرای کنسرت و ورزش است، استدیوم را به اسطوره و حماسه تبدیل میکند. خارا علاقه داشت برای مردم بخواند و میخواست صدایش حنجره مردم باشد مردمی که خود را در شعر و آواز ویکتور خارا می یافتند.

عجیب است! هر خلاقیت و جنایتی که در عالم صورت گرفته و صورت میگیرد در کشور ما فقط از نمونه های خونین و زشت آن الگو برداری میکنند. کاپی شکنجه و اعدام در استدیوم را نیز می توان در افغانستان خونین پیدا کرد. طالبان غازی استدیوم کابل را به شکنجه گاه و اعدامگاه مردم تبدیل کرده بودند، گویی نسخه پنوچت بوده که در استدیوم کابل بدست طالبان تطبیق گردید.

خارا از آهن تارهای ظریف و پرغوغای گیتار می ساخت و پنوچت برای قطع گردن و انگشتان گیتار نواز از همان آهن تبر و ساطور درست می کرد.

گفتیم که استدیوم ورزشی چگونه به اسطوره تبدیل میگردد؟ پنوچت و شرکاء در ماه اول کودتا استدیوم بزرگ سانتیاگو را به زندان خوفناک و شکنجه گاه مبارزین تبدیل کرد و بزودی نشان داد که رژیم کودتا میخواهد همه جای چیلی را به قتلگاه و پولیگونهای خونین تبدیل

نمایید. ویکتور خارا یکی از همان پنجهزار محبوسی بود که در استدیوم آورده شده بود و شکنجه می شد. تلخترین و حماسی ترین اتفاقی که پیش از اعدام خارا در استدیوم رخ میدهد، همان مکالمه رئیس زندان با ویکتور خارا است.

ویکتور خارا با تبسم ایستاده است
رئیس زندان با صدای تمسخر آلود می پرسد:

باز هم گیتار مینوازی؟
ویکتور با صدای گیرا و حماسی جواب میدهد:
بلی! تا زنده ام گیتار مینوازم و آهنگ میخوانم!
رئیس تکرار میکند:

دوست داری برای دوستانت گیتار بنوازی؟
ویکتور جواب میدهد:

آری! صد بار دگر، اگر گیتار بدستم برسد برای مردم ترانه خواهم خواند.

رئیس امر میکند که گیتارش را بیاورید.

جلاد یک تبر را میآورد و با همان تیغه پولادین انگشتان خارا را قطع می کند، در حالی که از دستهای ویکتور خون فوران میزد، رئیس زندان به طعنه چبغ میزند:

حالا گیتار بزنی و بخوان، چرا معطلی؟

از زخمهای ویکتور خارا خون میریخت. اما این انسان اسطوره ساز، استخوانهای پریده و خونینش را مانند درفش اسپارتاکوس در فضا به احتزاز درمی آورد و با صدای جاودانه ای به خواندن آغاز می کند و چه زیبا که پنج هزار دهان یکصدا و یکدل با خارا همنا میخوانند:

مردمی یکدل و یکصدا

هرگز شکست نخواهند خورد

مردمی یکدل و یکصدا

هرگز شکست نخواهند خورد

بر پا شو و بخوان

که ما پیروز خواهیم شد.

ویکتور خارا به روز پانزدهم سپتامبر ۱۹۷۳ یعنی پنج روز بعد از زندانی شدن و شکنجه شدن و سرانجام پس از مثله شدن دستهایش، گلوله باران می‌گردد و در قبرستان دسته جمعی در کنار همراهان به خواب ابدی فرو میرود.

بعداً جوآن خارا همسر ویکتور، جسد شوهرش را در گور دسته جمعی پیدا کرده و برایش مراسم شأندار و جداگانه تدفین برپا نمود. از قول او گفته می‌شود که جسد خونالود و دستان شکسته و بریده ویکتور را دوباره با دستان خود به خاک سپرده است. جوآن خارا تعداد سوراخ های مرمی را در جسد ویکتور چهل مرمی گفته است. ویکتور خارا هنگامی که اعدام میشد چهل ساله بود و به همین خاطر برای هر سال زندگی اش یک مرمی بر پیکرش زده اند. از هنگامی که ویکتور خارا دست به گیتار برد و آهنگ ساخت و آواز خواند، خاصتاً طی سالهای ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۳، حنجره و انگشتش در خدمت مردم قرار داشت و همه زندگی اش متعلق به فقیرترین طبقات جامعه چیلی بود. درین دوره بار بار در سراسر چیلی برای زاغه نشین ها، کارگران معادن، کارگران فابریکات، کودکان، محصلین، متعلمین، معلمین ... و مردم بازار کنسرت داد و شنوندگان خود را آگاهی و احساس لذت و زیبایی بخشید. خارا حتا در زندان پنوچت نیز با دستهای خونین شعر سرود و آهنگ زمزمه کرد:

پنج هزار نفر این جاییم

در این بخش کوچک شهر پنج هزار

چه دشوار است سرودی سرکردن

آنگاه که وحشت را آواز می خوانیم

وحشت آن که من زنده ام

وحشت آنکه می میرم من

خود را در انبوه این همه دیدن

و در میان این لحظه های بی شمار ابدیت

که در آن سکوت و فریاد هست

لحظه پایان آوازم رقم می خورد.

قلب ویکتور خارا در قبرستان چیلی خفت. اما صدای حنجره و گیتارش از مرز های چیلی فراتر رفت و در گام نخست امریکای لاتین را درنوردید و اینک جهانی شده است. گیتار خارا به سمبول مقاومت و مبارزه تبدیل گشته است. کمتر گیتارنواز و آوازخوانی پیدا خواهد شد که به حد خارا بالای موسیقی و احساسات مردم چیلی تأثیر گذار و محبوب باشد.

خارا در استدیوم سانتیاگو زندانی شد. در همانجا دستهایش را پراندند و در زمین همان زندان با تن خونین قد برافراشت و در برابر رئیس زندان آهنگ اتحاد مردم را زمزمه کرد. او سرانجام بی آنکه به جلادان پنوچت تسلیم شود و برای کودتاچیان گیتار بزند و آهنگ بخواند، بعد از پنج روز درد و زجر در همان استدیوم چریکووار و سرفرازانه گلوله باران گردید. خارا با مقاومت تابان خویش بر پیشانی خونین استدیوم نام و اسطوره خویش را مانند یک ستاره موسیقی حک کرد و اینک نام استدیوم سانتیاگو بنام استدیوم ویکتور خارا مسمی شده است.

داد خواهی

بعد از مرگ پنوچت (۲۰۰۶) یعنی ۲۳ سال بعد از حماسه اعدام در استدیوم سانتیاگو، هنوز برای خون ویکتور خارا از سوی خانواده و هواخواهانش دادخواهی صورت میگیرد و هنوز موجی از اعتراضات بخاطر بمحاکمه کشاندن قاتلان و شکنجه گران او بالاست. اعتراض و دادخواهی نشانگر فرهنگ آگاه و متعالی یک ملت است که خلق چیلی از این ظرفیت تپنده و آگاه برخوردار است. ملت های آگاه دارای حافظه تاریخی میباشند. اما در کشور ما صبر و سکوت، معافیت و خاموشی، نشانه فرهنگ و حافظه تاریخی گشته است. هیچ کسی بخاطر دو ملیون شهید دادخواهی نمیکند... قاتلان و شکنجه

گران ویکتور خارا هنوز در زیر فشار دادخواهان قرار دارند ولی از قاتلان شهید فضل احمد نینواز و شهید احمدظاهر دادخواهی نمی‌شود. "حزب دموکراتیک خلق افغانستان" احمد ظاهر را در سرطان ۱۳۵۸ در شهره سالنگ به قتل رساند و نینواز را بعد از قیام بالاحصار (۱۴ اسد ۱۳۵۸) دستگیر و پس از شکنجه در آگسا تیرباران کرد. اما تا هنوز حتی از سوی خانواده‌های این دو شهید آهنگساز و آواز خوان علیه جانیان حزب دموکراتیک خلق افغانستان اقامه دعوا صورت نپذیرفته است. فرهنگ دادخواهی در کشور ما شاید به دلیل زخمهای متداوم و حجم سنگین قربانی، به فراموشی سپرده شده است؟

خارا و نرودا

وقتی از هنر و هنرمند چیلی حرف میزنیم نمی‌توان از رهنمای خارا یعنی بانی شعر مدرن چیلی یاد کوتاهی نکرد. آری! پابلو نرودا (۱۹۰۴-۱۹۷۳) فرزند نامدار خلق چیلی و برنده جایزه نوبل ادبی بود. نرودا شعر کلاسیک امریکای لاتین را "گنج خانگی" مینامد و بر فراز این گنج است که شعر متعهد و شعر مقاومت چیلی را بناء میکند. امریکای لاتین فضای شورانگیزی است که هم طعم تعزل دارد و هم شور چریکی، گویی که با صدای حماسی چگوارا رابطه عاطفی و میراثی یافته است. این صدا در ذهن مبارزین امریکای لاتین از نیشکرزاران کوبا بر میخیزد و با عبور از سرپای امریکای لاتین در کشتزاران بولیوی بطرز جاودانه ای حک میماند.

ویکتورخارا که افکارش از اندیشه نسل اعتراض و پرخاش سرچشمه میگیرد، زیر تأثیر شعر جهانی شده نرودا به صدا و آهنگ می‌آید. شعر و آهنگی که در ساده‌ترین شکل خود نیز شعر و ترانه معترض شمرده می‌شود. شعری برای برپایی مبارزه و آهنگی در خدمت زیبایی و سعادت مردم. ویکتور خارا در سرایش شعر، زیر تأثیر نرودا بود و از سبک حماسی و مقاومت جویانه نرودا خوشش می‌آمد. مرگ نرودا هشت روز بعد از اعدام خارا اتفاق می‌افتد یعنی در ۲۳ سپتامبر ۱۹۷۳. هر دو شاعر در یک ماه به جاودانگی می‌پیوندند. خارا سعی میکرد از اشعار نرودا تصنیف بسازد و شعر

"سرزمین" نرودا یکی از تصنیف های خارا است. ویکتور خارا این تصنیف را مانند بمبی در کنسرتهايش انفجار میداد و احساسات انسانها را به توفان و فوران می آورد و ذره ذره قلبش را برای مردم می بخشید:

سرزمینم را پاره پاره نمی خواهم
و نه "با هفت دشنه، به خون کشیده" می خواهم
خواهان تابش نور شلیایی ام
برفراز آشیان تو بنیادم
سرزمینم را پاره پاره نمی خواهم
برای همه مان در سرزمینم، اینجا، جا هست
و من میمانم هم اینجا، کارگران را ترانه می خوانم
ترانه از تاریخی نوین
از جغرافیای نوین

نومبر ۲۰۰۸

*Jara :

این تخلص ویکتور خارا است که در زبان اسپانیایی، خارا تلفظ میگردد. که با خارای دری اشتباه نگردد.

**گیتار فلامنکو:

فلامنکو یک نوع سبک موسیقی و رقص در اسپانیا است، این سبک در اوندلس ایجاد گردیده است و ترکیبی از موسیقی و رقص اعراب و لاتین است .

فلامنکو حاوی سه جز است

رقص فلامنکو

گیتار فلامنکو

آواز فلامنکو

اروتیزه کردن کلیپ های آهنگین

به استار بیلتون

و یکی از ویژگیهای قرن خونریز سپتامبری، هرج و مرجی است که در افق ویدیو کلیپ ها پدیدار گشته است. در زمانه ما ساختار هر کلیپی در قلمرو مبادله و زر، سنجش میگردد و بالاجبار از قانون مطابقت با روح بازار پیروی میکند. دنیای وب و ماهواره ای شدن تلویزیون، امکانات سانسور ناپذیری را برای فوران کلیپ های تبلیغی، پورنو، خبری، اروتیک، سیاسی، علمی و هنری فراهم کرده است.

وضعیت زندگی انسان قرن بیست و یکمی وضعیت هنرش را تثبیت میکند، این وضعیت است که آهنگ استتیک را از طریق مقایسه و نسبت شکل می بخشد، زیبایی و لذت بی آنکه به تعریف مطلقه تقلیل بیابد، در هستی هنری تکثیر می شود و اینجاست که چنین خلاقیتی علاوه بر تثبیت یک فضای هنری، پیوسته در مسیر دگر بودگی خویش یک نوع فضای فلسفی را نیز تثبیت میکند. در عصر آشفته و

آشوبناک در عصر جهانی شدن گفتار بجای کبوتر، در عصر جهانی سازی بنگ و برده بجای بخت و خنده، تولیدات هنری اش نیز در زیر بال بحران به پرواز می آیند .

دیروزه اگر انقلابات علمی و تکنالوژیک با گذار از فاطر قرون و تراکم سالیان کوپرنیک وار طی طریق می شد، امروزه تحولات دیجیتالی بر بال لحظه ها و پلک ها نشسته است و چشمان مصرف کننده را هر روز دچار حیرت و درگیر با تغییرات شگفت آور و شگفت آورتر میکند . هر روز بنی آدمی که صرف در قلمرو نداشتن یک لقمه نان اعضای یکدیگرند، بطرز وحشتناکی به مقام مصرف کننده جدید و جدیدتر ارتقا داده می شود، مصرف کننده کارطوس و فرهنگ، مصرف کننده کلم و کلیپ .

آنچه به حیث یک ابژه
در خارج از زبان زشت و بی درخشش است
با جابجا شدن در بازی های زبانی زیبا و درخشان می شود

ویدیو کلیپ ها بر مبنای عقلانیت ابزاری و عقلانیت بازاری، امکانات رو به تکاملی است که می تواند برشهای کوتاهی از یک قطعه موسیقی و آواز، یک تبلیغ تجارتي، یک فلم مستند، یک خبر تصویری، یک بیانیه سیاسی، یک حرکت سکسی، یک تصویر هنری، ... باشد . این تصاویر دیجیتالی بطرز دائم التزایدی با ترفند مرگ زمان و مرگ فاصله از طریق انترنت و تلویزیون به سراسر عالم در یک چشم بهم زدن تکثیر میگردد و مخاطب محلی را به مخاطب جهانی تبدیل میکند.

امروزه این میدیای گلوبال است که موازی با حرکت جهانی سرمایه، عمدتاً به حیث بازوی فرهنگی سرمایه، به دستکاری ذوق و احساسات بشر به شکل بخشی افکار عامه و نخبگان دست میزند .

همانگونه که کالا‌های لوکس و راکت های دور بُرد، موبایل و طیارات بی پیلوت تا قریه های خشخاشی و دور افتاده افغانستان و سومالی، تا جاده های باروتبار عراق و تایلند، تا تشویش‌زار ایران و ونزیویلا، تا تاراجگاه قرغزستان و بالکان ... رسوخ میکند به همان میزان تکنالوجی فرهنگی نیز به قریه قریه عالم یورش میبرد و مخاطب را به سابقه خویش یعنی متکی به الزامات سود دگرگون میکند. روانشناسان و مدیران نظام جهانی شده سرمایه در کنار نیاز های ضروری بشر با خلق نیاز های مصنوعی و غیر ضروری، آدمیزاد را بسوی مصرف کردن و تن دادن و مطابقت، قمعین میزند. برنامه سازان رسانه های گلوبالزده چاپی، بصری، سمعی نیز بشریت را به مصرف "عقل" و "ذوق" و "تخیل" و "احساس" معتاد و شرطی میسازد. در زنجیره روشمند آشفته‌گی نمادها، مخاطب بیچاره در گزینش عاطفه و ذوق و شعور، کمکم شوریدگی و خود انگیختگی را از دست میدهد و در موقعیت سوژه بی زبان و مصرفی قرار داده می شود، در فرایند این مبادله حتا الگوی غذا و فلسفه، الگوی لباس و موسیقی، الگوی دیدن، شنیدن و شعورش را از روی انواع تبلیغات منجمله کلیپ های تبلیغی شکل میبخشند. گویا در دنیای امروزه همه چیز آدمی بوسیله یورش آرام و متداوم تصاویر و تبلیغات مصادره میگردد. توقعات سنتی و امیال مدرن آدمی در زیر دندانهای بازار های نامرئی مالی و رسانه های غول پیکر به زیر خط صفر تقرب میابد. جایگاه مخاطب دچار بحران میگردد. مخاطب در جایی قرار میگیرد که عادتاً قرار داده شده است و درین صورت است که به لحاظ غفلت، مصرف کننده ساندویچ و مصرف کننده بالیود در یک خط مشابه قرار میگیرند، مصرف کننده ماری جوانا و مصرف کننده کلیپ های موسیقی تفاوت بنیادین را از دست میدهند.

... در فرهنگ زخمی و پاشان ما، این موزیک ویدیو (کلیپ موسیقی) است که در زنجیره کلیپ نگاری ها، در تلویزیون، دی وی

دی و فضای وب، بطرز وحشتناک و اغفال کننده ای، جای جمآلودی را احراز کرده است . کلیپ های هنرورز درگیر با عناصر متفاوت (شعر، آواز، موسیقی، کارکرد اشیاء، موقعیت و کنش آدمها، زمان، مکان ...) است، در حوزه هنری این تلفیق به یک ساخت شکنی و عام/خاص کردن زیباشناسیک ضرورت دارد تا از طریق کنار هم نشان دادن نشانه های متفاوت به ایجاد قطعات تازه ترکیبی برسد، تا به روال سمعی موسیقی و آواز رنگ دیداری / شنیداری و تفکر آفرینی بزند . از طریق تلفیق حسها، حواس فیزیکی را از ژرفا های سطحی به سطح افقهای ژرفی انتقال دهد . کاست و هیرارشی زیبایی را از طریق فروریزی مخاطبزدایی کند .

بیشترین کلیپ های آهنگین افغانی (واژه بیشترین را برای آن بکار میبرم که در آشفته بازار کلیپ سازی ها، در کنار کلیپ های اروتیک نما، کلیپ های تکاندنده و مستحکم و تفکر آفرین هم تولید شده است) ظاهراً ساختار خود را از طریق یکسان سازی و تکرار در نشانه های جنسی بطور غیر نمادین تل انبار میسازند . وحدت سه گانه باستانی (وحدت موضوع - مکان- زمان) در هر کلیپی با موضوع جنسی، مکان عاریتی و زمان منسوخ به وحدت میرسد . علاقه و کشش به رمانتیزه کردن، پورنو سازی و " اروتیسمی " مست کننده، نه از ذات موقعیت فرهنگی که نوعی عکس العمل غریزی در برابر میراث های پیشا سپتمبر و تابو های عقلانیت جنسی است . ما بی آنکه در فضای شعری و نثری خود زبان اروتیک را تجربه کرده باشیم (به استثنای جرقه هایی در زبان مولوی در قرن سیزدهم میلادی که حس اروتیسمی زبانی را در مضحکه و وحشت طنز منتشر میکند: تمثیل کنیزک و خاتون، تمثیل مخنث و لوطی، تمثیل کنیزک موصل ... دفتر پنجم ...) و بی آنکه حتا در دهه اول قرن بیست و یکم، که ادبیات بلحاظ موقعیت بازی های زبانی، ساختارش دچار بحران و افسون زدایی شده است، ما بی آنکه با گذار از زبان

رمانتیک به زبان اروتیک گذار کرده باشیم، در برخی از " کار های هنری " مبتنی بر کالاهنگی چیزها و شی پنداری حسها، کار به کاریکاتور اروتیسم و مترسک رمانتیسم تبدیل میگردد .

ما در یک متن، در یک کلیپ، در یک تابلو، در یک آهنگ، در یک شعر، در یک رمان، در یک بیانیه، در یک فلم، در یک پیکره، در یک گفتمان، در یک مکالمه، در یک هذیان، در یک کابوس، در یک رقص، فی نفسه با امر زشت و زیبا مواجه نیستیم، با حضور ارزشها و معناها درگیر نیستیم بلکه با منطق و موقعیت پیچیده نمادها و نشانه ها روبروئیم . این چگونگی نمادها و نشانه های متفاوت است که رویدادگی و یا ایستایی را در یک متن یا در یک کلیپ و یا در یک ... در حس و ذهن ما به بیان میآورد. از همینروست که در مواجهه با یک پدیده به تعداد آدمها، معنی و لذت و شادمانی و زیبایی، و هم زشتی و نفرت و مأیوسی و بی معنایی وجود دارد.

امروزه در کلیپ های آهنگین، نشانه ها در سطح زنانگی محض تقلیل یافته اند. فضای تصاویر بوسیله نشانه های صرفاً جنسی پُر می شوند . کلیپ ها چنان ایستا و مکررند که در آن نمی توان از رویدادگی و دگربودگی سخنی بمیان آورد . رقص و کرشمه نمایی های بدنی، از خودبیگانگی درونی را به از خودبیگانگی بیرونی انتقال می بخشند . نشانه های ساکن نشان میدهند که چگونه حقیقت زنانگی در عدم حقیقت پنهان میگردد . زنان در درون زنجیره های کلیپی، بوسیله اغوای نرم مردانه، دوباره قربانی و اغوا می شوند . فراموش نشود که هر دو و هر سه شخصیت کلیپی (مذکر و مؤنث + اشیاء) به حیث نمود های اغوا شده از اعماق به سطح می آیند . هرکلیپی با دور شدن از معانی و زیبایی های متکثر، با غرق شدن در معنای نهایی و زیبایی نهایی، در پی هویت عشقی و اروتیک سرگردانی میکشد .

نقش زن در کلیپ های مسکوت و رقصان نقش محکومانه است . نقش ابزاری و مصرفی است . این نقش بیان دیگری است از ستم مضاعف تاریخی بر زنان . ستمی که در ملای عام به بیان می آید .

ستم جنسی در کلیپ ها بشیوه زیباشناختی فزیکى نگر و ناخودآگاه نمادین انعکاس میابد . ستم جنسى در جو تقلید، در فضای اغوای ناخواسته جابجا میگردد . این اغوا اغوای عادتی و شرطی است که بوسیلهٔ مرد (مقتدر) از کلیپی تا کلیپ دیگر، از موضوعی تا موضوع دیگر ره میکشد. هرچند که ستم جنسى در زیر عطر هنرى به نحو ستم خودمختار به ظهور میرسد .

هر کلیپی تلاش میکند تا خود را در یک فضای " عاشقانه " پرتاب کند
مانند بریده ای از یک فلم سوزناک هندی
مانند یک پارچه رقص نیمه اروتیک
مانند یک فلم مستند درجه سه
مانند کشف معنا بوسیلهٔ خواننده
مانند کشف زیبایی بوسیلهٔ تبلیغ
مانند یک عادت

اگرچه نسل جوان و مستعد را از کیسهٔ خلیفه ملامت کردن بمعنای تداوم ستم و ویرانی است اما نسل جوان امرزینۀ کشور بیشتر از هر زمانی به عقل انتقادی و اندیشیدن به شیوه های متفاوت ضرورت دارد . نسل جوان باید بخود بیاید که در زمانۀ بحران ساختار، بحران متن، بحران هنر، بحران دیجیتال و سرانجام که در زمانۀ بحران سرمایه نفس میکشد درین بحران زدگی هاست که جایگاه فکری و موقعیت هنرى خود را به حیث آدمهای قرن بیست و یکمی احراز نماید. خود را در حوزهٔ زیبا شناختی از آشفتگی نشانه ها و روند های تصادفی از هرج و مرجی مروج و مصرفی برهاند، که شکستن حس و نگاه باسی و دیرمانده ضمانت جاودانه ایست برای حضور هر نوع خلاقیتی، ضمانتی ست برای جداشدن از ستم جنسى .

در تاریخ مذکر زمین، نگاه مردانه به پدیدهٔ عشق، با نگرش افلاتونی آغاز میگردد، که در فرهنگ شرقی با نگرش عرفانی پدیدار می

شود، عشق عرفانی با حذف تن در بیان عاشقانه به دیدار روح میرسد. و اما در نگرشی پورنویی با حذف روح و تاراج معنویت است که عشق به سطح مطلقه بدن تقلیل می یابد (از الفینه و شافینه کلاسیک تا پلی بای و بازار های مدرن و غیر مدرن سکس) درین پندار، زیبایی از زیبایی شناختی، نشانه از نشان دادن تفریق میگردد. عشق در ابژه غیر عشقی استحاله میکند. جسم از عقل و احساس پرورش یافته جدا ساخته می شود.

در نگاه اروتیک است که عشق جاذبه های جسمی و معنوی را در یک مجموعه تلفیق میکند و اروتیسم هنری را با زیبا شناسی مدرن به ساختار میرساند و در فضای امروزه با ورود به استتیک عدم قطعیت، ساختارش را می شکند. زبان اروتیک در شعر و قصه، در فلسفه و سکسولوژی، در تاریخ و روانکاوی مستقر می شود، تصویر و نشانه های اروتیک در سینما و نقاشی و رقص و پیکرتراشی و موسیقی با بینش و روش فلسفه هنری تکثیر میگردد، که شاید هر درک تازه و استحکام یافته ای در زمانه خود والا و زمان شکن است.

" در تمدن های بزرگ غیر از تمدن غربی، با زندگی جنسی همچون ادب و هنر عاشقانه برخورد می شود که در آن حقیقت از خود لذت ناشی می شود و بعنوان کرداری فهمیده و بمثابة تجربه ای انباشته می شود " (میشل فوکو) در کلیپ های آهنگین افغانی طی این سالها، بجای عاشقانه سازی متنوع و پر بار، اروتیزه کردن سطحی کلیپ های موسیقی مرسوم گشته است. بجای ایجاد فضای آزادی بخش و چند ریتمه در قفس های آهنین و یک ریتمه زندانی مانده اند. مردان فرهنگ مان، فرهنگ عمل نمی کنند بل فزیک و جنسی عمل می کنند. کار و خلاقیت شان متکی به کنش نیست بلکه بر لولای واکنش میچرخد. با تمام شیفتگی ظاهری به زیبایی زن، به جنس زن با دیده تردید مینگردند.

" کتاب حیلُ النساء "

آورده اند که مردی بود، در غایت و نهایت ضجرت و وقتی زنی خواست و اطراف و جوانب خانه را مسدود گردانید تا هیچ نامحرمی را بر او گذر نبُود، و زن او را به هیچ طرف نظر نبُود، زن چون روزی چند در آن مضیق بماند، شوهر را گفت که :

بر من چرا تنگ گرفته و مرا محبوس گردانیده ای؟ و زن اگر بدکار و بلایه باشد، هیچکس او را نگاه نتواند داشت، و اگر عفیفه و خویشتن دار باشد، جز شوهر حلال برکس رغبت نکند. دست از این بدار و مرا به خدای سپار و بگذار که عفت و دیانت من مرا حافظ تمام است.

هر چند از این معنی با شوهر بگفت، او التفات نکرد و بند او محکم تر گردانید. زن خواست که در آن برهانی نماید. در همسایگی او زالی بود. روزی این زن آن زال را بخواند و به یکی از همسایگان پیغام داد، گفت:

مدتی است که من در غم عشق تو بمانده ام و در سودای تو باطل شده و طاقت رفته

دارم سر آنکه با تو در بازم جان

گر هست سر منت سری در جنبان

زال پیغام این زن را بدان جوان رسانید. جوان چون وصف جمال او شنید، به بشاشتی هر چه تمام تر پیغام داد که:

جانا به زبان ما سخن می گویی

یا خود سخن از زبان ما می گویی

آن کیست که جمال تو را به جان و دل نخرده، و سر و زر فدای تو نکند "

جوامع الحکایات، محمد عوفی، ص ۳۴۷

کلیپ هایی که از کمبود خلاقیت و بینش، به ابژه کردن جنسی درگیر می شوند در واقع با شنا در اروتیسمی سطحی، نشانه های رقصان، معانی درهم ریخته و تک بُعدی را باز تولید میکنند و پیش از فرایند شناخته شدن و ادراک، دوباره بلعیده می شوند. گویا در خود و برای

خود بوجود آمده اند. هر کلیبی با جابجایی ابژه های جنسی سپهر اروتیکی را ترسیم میکند که با جذب ستاره های عاریتی و فاقد تابش طبیعی، جذابیت و ظرافت هستی شناختی و زیباشناختی را بر باد میدهد.

ساختار یک کلیپ " عاشقانه " از چندین سو دچار تقلید عبث و فقدان خلاقیت مست کننده میماند. تکرار و یکسانسازی، تمرکز جنسی و تک آوایی، بدنیت و محکومیت نه تنها در درون هر کلیپ که در درون هر حنجره و هر چشم در درون هر سکوت و هر خشم به مرگ تفاوت و دیگریت میرسد. چنین کلیپ هایی مروج سیطره پرستی و تقدیس غفلت و اسطوره خاموشی اند.

سازها و سوزهایی این چنینی، بازگشت حلقه وار به درجه صفر ساختن است، چرخش چرخه وار بسوی تصویر های ویران برای ادامه سوختن است. لحظه های ساختار (شعر، کمپوز، آواز، ادا، اشیاء، آدمها ...) افقی را پدیدار می سازند که نشانه ها از کارکرد نمادین تهی میمانند. عقلانیت جنسی بشگرد اروتیسم بازارنگر هی و هی برخسار حقیقت چادر می اندازد. انباشت بامورد و حضور بی مورد بدن های زنانه با معنا بخشی های یکه و مردانه (پس زدن معناهای متفاوت و چند جنسه)، به ویرانی دال های شفاف تصویری منتهی میگردد.

زن در قفس کلیپ ها یک زندانی است یک ابژه ی معصوم است که اکثراً بوسیله مرد، در سیمای یک متاع به نمایش آورده می شود. و یا به تعبیر دگر که " زن خود را برای مرد به سطح ابژه تقلیل می بخشد " (لاکان)

در کلیپ ها زن مجبور است که " شعر " را با حرکات اجباری و فنی و غیر فنی تفسیر کند. اگر شعر ما از فرط سنت زدگی و سانسور، اروتیسم را به نحو تلمیحی و کنایی پنهان می کند این اختفای هنری

در ویدیو کلیپ های آهنگین بطرز غیر هنری در علن پدیدار میگردند.

ظاهراً بی آنکه اجباری در کار باشد فرایند ستم چند قرنه جنسی بر دیوار شیشه یی. فلم های چند دقیقه ای کمافی سابق آویزان میماند اما ابژگی زن درین منظر چیزی مجرد نیست در حرکت خود دوسویه عمل میکند :

- ابژگی زن

- ابژگی مرد

مرد چه در موقف آوازخوان و شاعر چه در مقام کلیپ ساز و فلمبردار، همچنان چه در موقعیت یک مخاطبی که عادتاً مخاطب است ... در درون یک کلیپ، عنصر زنده معرفتی نیست و چون به حیث فاعل شناسا عمل نمی کند(مؤلد معرفت عقلی و حس استتیک)، با وجودی که از زن به حیث ابژه (شی تصویر ی) استفاده کرده است خود نیز در بافت کلی به ابژه و مدلول تبدیل میگردد . دست بازیگران مذکر کلیپ به سوی درخت سیب اروتیک بالا می شود نه بسوی شجرة المعرفة و جنگل ارغوانی استتیک.

بازیگران کلیپ + مخاطبین = ابژه شدگان

از همینروست که بجای عشق و جاذبه های حقیقی اروتیک، همه چیز از آنسوی اروتیسم به صوب کالاسازی و مطابقت با روح بازار جریان میابد . عطر مصرف شدن از بدن زن بسوی بدن های مخاطب سیر میکند .

ما به نقد عقلانیت جنسی ضرورت داریم . ما به نقد ستم جنسی ضرورت داریم . ما در زمانه ای زندگی میکنیم که هرزه نگاری و

اروتیسم نمایی از حوزه تبلیغات تجارتي تا تجارت جنسي بصورت روشمند و غول آسا ترويج يافته است . اين حرکت که از نفس حرکت سود و سرمايه بر ميخيزد، از وفور توليد و تبليغات، آدمها ها را معتاد به پذيرش، تماشا و استفاده کردن ميسازد . کسی در ملای عام و کسی در خلوت و پنهانی به کالاهای جنسي کشانیده می شود و از اين طريق است که آدمها (زن و مرد و مخنث) در برابر بازار و سرمايه به ابژه های هاج و واج تبديل ميگردند . از ينيروست که ما به نقد عقلانيت جنسي از موضع اخلاق و بينش يک انسان مسؤل و عقلانی ضرورت داريم . خاصتن شايد کسی که طی اين هشت سال پسین (۲۰۰۲-۲۰۱۰) يکبار هم به افغانستان نيو ليبرال رفته باشد، ميداند که تجارت سکس و ترويج فحشا در کنار فساد نوجوانب دولتي و غير دولتي و در پهلو ي تجارت ترياک و قاچاق انديشه، ارتفاع اش به نفع کی ها تا کجا رسیده است ؟

افغانستانی که در جوييار هایش بجای عطر گندم شيرۀ ترياک جاريست، افغانستانی که تبعيد يانش در اتمسفير چند فرهنگه نفس ميکشند، افغانستانی که نه با زور گردن که با باز انديشيدن و توليد هنر، ... با نگاه جديد و عزم تازه نجات داده شود .

البته ناگفته پيدا است که کليپ های ابژه شده و کرشمه دار افغانی با تجارت سکس و ترويج فحشا ارتباطی ندارد همانگونه که زبان اروتیک و اروتيسم هنري پيوندی با اين شبکه بندي ها ندارد . کليپ ها با ترم های ديگر مورد شناخت و سنجش و چندين شناسی قرار ميگيرند .

مهم اين است که اينگونه کليپ ها در حرکت زنجيره ای و سرانجام خود به ترويج نينديشيدن، يکدست سازی عبث، آشناگرايی، کهنه ستايی و دور شدن از کار و خلاقيت هنري منتهی ميگردند . تا بکی چنين کليپ هایي از حضور چندفُرم و چند امکان ميگريزند و در لاک يک ريتم و يک امکان زندانی ميگردند و در متن يک بازی ابژکتيو به شگرد اناتوميکی و بدنيت گير مانده و بدون کمترین

ظرافتی از کاربرد امکانات عدیده و سرشار چشم می پوشند. از اینروست که با یکه نگری اعتیادی به داربست مکررات یکپارچه آویزان میمانند. رابطه نشانه های گوناگون از فرط بدن - محوری، در ایستایی خود به فقدان زیبایی و فقر تفکر منتهی میگردند و این علامه های رقصان با ظواهر جاذب به چیزی علیه خود تبدیل می شوند، موضوعات مرده از بی موضوعی به موضوع نقد استحاله می کنند.

اندیشیدن را بیاموزیم

آموختن را بیندیشیم

نقادی را پیشه کنیم

پیشه و تیشه را نقد کنیم

عقلانیت ابزاری را با عقلانیت انتقادی ترکیب کنیم

ستم جنسی و بازی های اروتیک را شناسایی کنیم

خلاء بین سوژه و ابژه را بی اختلال و با تأمل پُر کنیم

با فازه کشیدن پدرو بگوئیم

بهم نشینی و دیگریت را ترویج نمائیم

طرز نگاه و حس را صیقل بزنیم

ساختار کلیپ های منسجم و متمرکز که از فلتر دغدغه های جنسی عبور میکنند و به لحاظ عقل و استتیک به سلطه و نفی دیگریت میرسند اگر شیون و شگردهش تعویض نگردد، در فضای هیچی عمرقید خواهند ماند.

چون کلیپ موسیقی یک فلم کوتاه مستند و یا توته ها و بریده هایی از یک فلم آشناک رمانتیک نیست، پس کلیپ موسیقی مانند هر اثر هنری امکانی ست باز و گسترده که می تواند در فضای چند پارچه و متفاوت با پارادوکس های ممکنه شکل بگیرد، هم نماد های واقعی را جذب کند هم مرز بین واقعیت و خیال را ویران کند. هم رقص داشته باشد هم طنز، هم وحشت داشته باشد هم خنده، هم مضحک باشد هم

جدی، هم سکوت داشته باشد هم صدا، هم انتزاعی باشد هم مشخص، هم سمبولیک باشد هم روشن، ... تنوع و تفاوت را به حیث یک قطعه توتۀ توتۀ در گسترۀ خود بنمایش بگذارد .

اگر ویدیو کلیپ، ساختاری پاشان داشته باشد و از جنسی پنداری محض فارغ شود در آنصورت فضای کلیپ زمینه ای میگردد برای کاربرد اروتیسم هنری و عاشقانه های جنسی، امکانی می شود برای جذب صدها تصویر و هزاران حرکت .

مابیشتر از هر ملتی مؤظفیم که در حوزه های گوناگون از قلمرو قطعیت و سلطه جویی (قدرت مطلقه) بسوی برسمیت شناختن صدا های متفاوت (تکثیر قدرت) که ضمانتی برای برسمیت شناختن دیگری است پیش برویم . تأنید دیگریت در واقع به مفهوم برسمیت شناختن و اطمینان فردیت یافته نسبت بخود است . درست چیزی که در فرهنگ روشنفکری و هنری ما لطمه و زخم برداشته است . انتقاد از خود جایش را به نکوهش و سرکوب دیگران خالی کرده است . امروز اگر با نیت درونی و چشم و قلم، دیگران را توهین و سرکوب میکنیم مطمئن باشیم فردا که عسکر و چاکر و ارگ و ثروت پیدا کردیم دیگران را با مرمی و قمچین منهدم میسازیم . اگر عقل و احساس را به پذیرش انتقاد و گفتگوی سازنده عادت ندهیم و مرغ ما همیشه یک لنگ داشته باشد، در آینده نیز حال طفلان را خراب باید دید .

ما نسبت به هر ملتی ضرورت داریم که نسل جوان خود را با روحیۀ عقلانیت انتقادی و تولید اندیشه تربیت نماییم . خلاقیت هنری را ترویج نماییم . موقعیت جوانی حکم میکند که راه رفته و آزموده را دوباره آزمایی کند و اما حیف که در بحبوحۀ بحران موجود چه استعداد ها و قریحه های جوانی که از فقدان نظام مند و روشمند اندیشیدن و نقد هنری که دستاورد پیران و میانسالان و سنتهاست، محکوم میگردند که در خود بمانند و از ذخیره های میراثی و تقلید گرانه مصرف نمایند .

چگونه می توان صدا و موسیقی را از متاع شدگی و سفر های سرگردان و اشیا و موقعیت های یکدست و گلچین شده نجات بخشید . چگونه می توان در حوزه زبان و کار هنری تمایز بین امر واقعی و امر ممکن را در اندیشنده به سامان رساند. چگونه می توان ادراک حقیقت و زیبایی، دینامیزم و ایستایی را در مخاطب به فوران آورد، چگونه می توان به حُب روانی و بُغض روانی نقطه پایان گذاشت، چگونه می توان بین لذت بدنی و لذت هنری خط فاصل کشید، (در زمانه ای که واقیت بوسیله تصاویر مصنوعی مسخ می شوند، در عصری که همه چیز بوسیله تبلیغات فسخ می گردد، در دورانی که نغمه زیبا نه از تخیل روشنفکر بلکه از پیانوی دجال ساز می شود) سرانجام چگونه می توان از طریق ایجاد تنوع و تفاوت نگری به کرشمه های طلایی رنگ دگرتر زد و همچنین گریزی زد بسوی رقص های سمرقندی ؟

" داستان آن سربازی را در نظر بگیرید که در حال عبور از بازار با مرگ مواجه می شود و او در طی این مواجهه می پندارد که مرگ به سوی او اشاراتی تهدید آمیز داشته است او شتابان به کاخ پادشاه می رود و از پادشاه بهترین اسبش را درخواست می کند تا شبانه از چنگال مرگ به دور دستها بگریزد به جایی مثل **سمرقند** .

پس از مدتی شاه مرگ را به کاخ فرا می خواند و او را برای اینکه یکی از بهترین خادمانش را ترسانده است مورد سرزنش قرار میدهد . اما مرگ حیرت زده پاسخ می دهد :

- قصد من ترساندن او نبود تنها از اینکه این سرباز را اینجا دیدم
تعجب کردم در حالیکه فردای (آن روز) در **سمرقند** قرار ملاقات
داشتیم -

آری، آن که با یقینی هرچه بیشتر در صدد گریز از سرنوشت خود
برآمده است (در حقیقت) بسوی سرنوشت خود می گریزد " ژان
بودریار / اغوا / صفحه ۱۱۳

اپریل ۲۰۱۰

مولوی ساختار شکن در معرفت

در تمدن های بزرگِ غیر از تمدن غربی،
با زندگی جنسی همپون ادب و هنر عاشقانه
برفورد می شود که در آن حقیقت از خود
لذت ناشی می شود و بعنوان کرداری
فهمیده و بمثابة تجربه ای انباشته میشود
فوکو

مثنوی

مثنوی یک نوع طوفان زبانی است. یک نوع آلبوم است آلبومی که از موضوعات کهنه، اما بطرز تازه ترسیم یافته است. مثنوی بافتی ست از تمثیل های پریشان، جد و مضحکه و ناپیوست یگانه متنی است که در قرن سیزدهم میلادی به این گونه به نوشتار تبدیل گشته است. زبان مثنوی برای تربیت مستمع است، همان گونه که کاربرد واژه به خاطر تربیت است (به تعبیر ویتگنشتاین) مثنوی اگر در نقد ادبی و تاریخ ادبیات جایگاه بلندی را احراز کرده است نه بخاطر قدسیت و

مطالب عرفانی آنست بلکه بخاطر طنزهای تکانده آنست، بخاطر کاربرد و کارکرد زبانی آنست. اهمیت مثنوی نه بخاطر آنست که مطالب و درد های زمینی را در هاله آسمانی به بیان آورده است. مثنوی متنی ست که حیثیت و اعتبار تاریخی آن بخاطر چگونه بیان کردن آنست. از همینروست که گفته می شود، مثنوی نوعی از بیان ویژه است. مجموعه ای از بازی های بکر زبانی است.

با پذیرش شکِ جدل آمیز در حوزه ی شکستن عقل، مگر میتوان شکاکانه ادعا کرد که حالا دگر شف شفی وجود ندارد که تأویل فراگیرتر از منظرپسا ساختارگرایی و پدیدارشناختی هرمنوتیک، هر متنی در قرن بیست و یکم، مستلزم مبتلا شدن به حس ها و دید های جدیدتر فلسفی و علمی، با روش و نگاه ساختار شکنانه است.

اگر پدیدار شناسی ادراک حسی، توصیف مفاهیم است که بوسیله آگاهی **فهمیده شده** در وجود فرد به ظهور میرسد، نگارنده آگاه بناچار هر نوع آزادی را در حوزه تجربه شخصی و تجربه زبان، معنا میکند.

از آنزمان که نعره ی دکارتیی " **ما محکوم به اندیشیدنیم** " معنای تفکر انسان مُقلد را واژگون ساخت تا امروز که میگوییم " **ما محکوم به معنا هستیم** " و از روی ساختار معنایی زبان به ساختاریت اجزای ساختاروار **واقعیت**، پی میبریم. ما نویسندگان افغان هنوز عادت نکرده ایم که با کفشهای زمانه راه برویم و از ترس موهوم هنوز هم جرأت نمیکنیم که متن های مؤلفین دیروز و امروزینه را بنیان افکنانه تماشا یا نقادی نماییم.

در بازخوانی متن ها، غیر مؤلد و مُفتخور باقی میمانیم. هنوز قبول نمیکنیم که واژه ها تابو و مستقل نیستند، فقط در کاربرد زبان است که معنا میابند و این معنا گردانی در هر پژوهشی در ساختار نگاه تازه و روش زمانمند و بی زمان، منعکس میگردد.

میراث های فرهنگی، دست آوردهای آدمی در برآیند بینا - فرهنگی در ادامه زندگی و زمان است، گسست رادیکال نما و عبث از متن های گذشته به معنای تحمیل خودکشی بر اندام حقایقی ست که حقیقت های متعالی تر را تولید میکنند. وظیفه متن های تازه، بریدن از سنت های نوشتاری نیست بلکه تعارض و نقد سنت است. ناگسستی نقل و تأویل نوشتار، ضامن انتقال معانی ی ست که در گستره پردازش و نوشتن شکل می گیرد. قطع نوشتن در عرصه تحلیل و نقد و همچنان در قلمرو تجلیل، به مرگ خلاقیتها پایان میابد.

امروزه پژوهشگران جدی بر مبنای علوم انسانی، هرمنوتیک در جلوه پسا مدرن و شالوده افگنی در سیمای باز تولید متن، هرمتی را با ارزشهای نسبی، جاندار و غیر مرجع، بمثابة تعبیری از تعبیر، بازخوانی میکنند و این خوانش را با نبض زمان پیش میازانند.

با گشودن و شکستن متن به تولید حقیقت های نا مکشوف و دگرتری نایل می گردند. ساختاریت متن ها را با نگرش تولیدی مینگرند و متنیت اندیشه را در عرصه ها و ابعاد گوناگون یعنی در شگرد بینا رشته ای، بسوی انتشار عقلانیت سلیم و ضد عقلانیت سوق میدهند. اگرما ساختمان و بنای پیرانگی، کهنه زدگی و تازه های دیرمانده را شالوده افگنی نکنیم، باز هم مجبوراً ایستوار بر پشت خر، خزرزده باقی میمانیم، دردیگ تقلید، اندیشه های تأویلی و نقادی خود را خامجوشانه چمچه خواهیم زد، قرن هاست که درباب حافظ و مولوی و...، موافقان و مخالفان دست به تولید متن زده اند و درجوی نقادها و تأویلهای، اکثرآ حسها و شعور آبهای تکراری جریان یافته است، و ما میرقصیم ولی خود را نمی شکنیم،

رقص آنجا کن که خود را بشکنی

درین برآیند ها در هالهٔ متن به حیث زندانیِ دهن سوخته، بند میمانیم یا بپای تقدیس فرو میغلطیم یا با نفی عبث، به گذشته ها و متن ها، سهل انگارانه پشت میکنیم.

و این ملامتی وقتی دوچندان میگردد که پس از چندصدسال، با داشته ها و ذخایر علمی و ادبی، همان آب باشد و همان جویبار؟! مولوی جلال الدین محمد بلخی از مؤلفینی ست که تألیف اش در بُعد بازخوانی و پژوهش تاریخی و عرفانی، در هر زمانی تازه نمایی می کند، و تألیفی چنین پربار و بینا رشته ای را با عاطفه و بینشهای تکراری، مکرر کردن، به معنای گفتن و نوشتن برای نگفتن و نانویشایی ست.

متن مولوی، متن تاریخمند است و از لحاظ زبانی، گشوده و همیشه پویاست و برای حوزه های مختلف اندیشه و تحقیق، مواد خام را برای بازتولید حقیقت و گردش مجدد معنا پیشا روی میگذارد.

این متن از قلمرو شعر تا شورش های جدلی کلام و فلسفه، از گسترهٔ تاریخ تابلندای روانشناسی و جامعه شناسی، از حقوق تا فلسفهٔ زبان، از عجایب کوبیک و سورریالیستیک تا مزمه های رویداد آفرینِ بازی های لفظی و بازیهای شأندار زبانی را در پرتو زبان عرفانی منحصر بفر دخیوش، پنهان دارد.

حالا هر نقد و تأویلی در باب گردش معنا در شعر مولوی اگر در ایستگاه تقلید گیر کند و مغرورانه جا بزند و از غفلت و دینخویی به بازخوانی تولیدی متن حرکت نکند، نویسنده کاری عبثی را مرتکب میگردد که نانوشتنش به ز فسق نوشتن.

هر مینوتیک نگری حسی و نقدنگری ساخت شکن ...، ابزار رسیدن به صوب سپیده دمان تولید و رسیدن به حقایق تازه از درون متن مولوی است. این متن الزاماً از فرایند انقسام و بازخوانی فرا- تقلیدی میگذرد، آنچه خود را به مثابه یک مقاله، یک اثر، یک کتاب نشان میدهد، زمانی شایستگی اثر و کتاب را کمایی می کند که نگاه نوپاورانهٔ مولوی را که بُرش در بُرش کاشف نابالغی های سنتی آدمیست که کاشف ابهامات حسی و عقلانی ست، که کاشف رسیدن به آزادی

و آگاهی ست، که کاشف مطالعه عمیق ساختار ابژه ها بوسیله ساختارمندی سوژه هاست که کاشف دگرگونی های جدی در اعماق روح بشر ست که کاشف شورآفرین دل و شهود و پیوستن به ذات حق برمبنای فلسفه تاریخی روح است،... درخودجذب و متکی به اندیشه های امروزینه، اثرش را از فلتر خلاقیت و امر تولیدی بگذارند. (کاشف های عرفانی نه کاشف های علمی)

مولوی که با میتود چند آمیزی و سنت گریزی، راویانه دست به خطر تولید متن زده است و از طریق شکستن معانی در اندیشه و زبان، ناشکن ابژه را نیز شکسته است و با انجذاب و رگه رگه کردن سوژه های قبل از خود (پیشا متن)، دست به تکمیل کردن، زیبا کردن و بازسازی کردن، و آگاهی های جدید بخشیدن، متنی می آفریند که پس از هشتصد سال هنوز قابل انقسام - معرفت شناسانه و عرفانیات هستی شناسانه است .

چون هر مؤلفی شعر خود را در متن و بازی های زبانی گم میسازد و مخاطب را بعنوان مؤلد جدید به تجربه تالیف ساز مستحیل میکند و این دومی آن منتقدی است که با جذب تازگیهای نا آشنا و کشف ابهامات متنی و بینا- متنی، تا سطح مؤلف تازه نگر ثانی، ارتقا مینماید.

در مورد مایه های زبانی و معنایی مولوی ما متأسفانه در دایره :

مؤلف - تابو متن - مرید

چنان بی رحمانه گیر مانده ایم که هر قدر می جُنُبیم باز هم چون مُرده ی بی حرکت جلوه میکنیم . برای منتقدین و مفسرین محض دینخو و عرفانجو، مولوی به حیث تالیف عظیم حلاجی نمی شود بل بمثابة مُرشد (مؤلف - مقدس) مورد پرستش قرار میگیرد.

بوئزه این سیکل در وضعیت افغانی شده آن، دیریست که در رود خانه تکراری هر اکلیتوس شنا میکنیم، و بقول هایدگر، دچار استفاده های دم دستی گشته ایم (که اصلاً فکر بکر کار ندارد) ودینی که زبان مولوی بر ذهن ماداشته است ما همشهری ها بمقیاس هیچ انجام داده ایم و شاید :

از هیچ هم

چیزی کم

مثنوی و غزلیات مولوی به لحاظ حرکت های زبانی، چنان نوشتار جذاب و لرزاننده ای ست که بعد از تولد به حرکت شور انگیز خود در درون زندان زمان ره کشیده است، در میان شاعران و عارفان منطقه و جهان، شعاع بُرد اندیشگی هایش از متنی به متن دیگر از قومی به قوم دیگر انتقال یافته است. در نوشتار مولوی، رابطه مؤلف - متن، دایروی نیست که در یک سیکل بسته پایان بگیرد، بل پرشی و چند گستر و سلیقه گردان است، در مثنوی و غزل این گردش فورانی - معناست که مخاطب را (خواننده و مستمع را) جانشین منتقد میسازد، و این نقاد است که همچون مؤلفی، خود در متنی دیگری شناور میشود. و این معنا گردانی و پرش از متنی به متن تازه تر انتقال میابد. (البته با مد نظر گرفتن این تعبیر که هیچ معنای یکه و نجاتبخشی وجود ندارد) . انباشت ساختاری معنا در زبان مثنوی، بطور متافزیک (با آنکه در هاله متافزیک است) در خویش نمی ماند بل با صدق و صفای دیالکتیک به وادی دگرو ذهن های دگر انتقال میابد.... و همانگونه که هزیود شاعر یونانی در متن هومر قلم بر افراشت و خود را بعد از تولید به مدینه فاضله شعر یونان اهدا کرد.

گرچه هر قرنی سخن نو آورد

لیک گفت سالفان یاری کند

هی بگوتاناطه جومی کند

تا به قرن بعد ما آبی رسد

مولوی خیلی مولویانه از روایاتِ پیشا متن به زبان و روایاتِ مولوی وار اش به متن خودی رسید و خود را با چهره هزار تأویل به خوانندگان و مستمعان بخشید.

مولوی شاید از نخبگان نوابغ عالم بوده است که تداوم گردش معنا را در تولید تمثیلوارِ سخنهای نو، در سیاهچال قرون وسطا درک میکرده است و رابطه (مؤلف - متن - مخاطب) که مساویست به رابطه (شاعر - شعر - شنونده - خواننده) در مولوی آنگونه اتفاق افتیده است که میشود با جمع بستِ فرا تابویی و تأویل نوشتار و با استفاده از نقدِ امروزی و بکاربردِ کار آرای دغدغه های زبان، در یک حلقه چندآمیز و تکثیرمند، مصالح متن را شکستاند و از آن به سلیقه خود البوم معانی ساخت .

شاعر مثنوی در عصر بحران معرفت، بحران سرکوب کلک بر خامه دل زد، علیه سانسور دینی برآشفت و تا رسیدن به درونِ رهایی، از تولید و بکار برد کلمات در معنای منحصر به فرد، امتناع نورزید، هر ابژه را از فلتر تأویل عرفانی و هستی شناسانه خود گذراند و انتقال فهم را از طریق خلق واقعه و گذار آن از کردار اجتماعی، به ثمر نشان داد. حتا در گفتمان های ارجمند میان حیوانات نیز فرایند انتقالِ فهم، متکی به تجربه انسانی انباشت میگردد.

برای دریافت و آموزش دلیرانه از عناصر همیشه جاندار این نابغه جوشان، هر پژوهنده ای خود را مکلف می پندارد که علاوه بر مطالعه و بررسی نقادانه ریشه های روایتی - معرفتی - مثنوی و غزل، که در حوزه اندیشگی های قونیه و چار سوقش می درخشید، غوطه ای نیز در اوقیانوس تیره و تار قرون وسطای عصر اعمال سیستماتیک تازیانه و دار، تا قرن سیزدهم، بزند .

بانگرشی از این زاویه، به روشنی هویدا میگردد که تا دوران نگارش مثنوی، در اروپا شاید بقول زیگرید هونکه، توماسین فون

سرکلر یکی از رهبران جوان کلیسای جرمنی، اولین کسی باشد که باحجم ۱۲۰۰۰ بیت تعلیمات دینی و اخلاقی را به شعر درآورده و آنرا به حکام و خانهای جرمنی پیشکش نموده است. توماسین مجموعه شعرهای اش را در ۱۲۱۶ میلادی زمانی به پایان رسانیده که شاعر مثنوی و غزل با "بازیچه کودکان کوی" اش ۹ سالگی خورامی زمزمید. شاعر مؤشخ سرای جرمنی در پشت کتاب اش اعداد ۱، ۳، ۹ و ۲۷ را به عربی در کنار تصویر فیثاغورث منقوش فرموده است :

سرزمین ژرمن همچو یک زن خوب خانه دار
این مهمان فرانسوی را
که سرفرازی تو مورد علاقه آنهاست
پذیرایی می کند

شعر واره ی دیگری از دیوان تجنیس نگار اروپایی که بعنوان یک صدای ابتدایی و مقلد الحساب، با باور به این که "گرچه عاجز آمد این عقل از زبان" خود را در همسایگی اقتدار آسمان گستر مثنوی "دید و لاف خفته می ناید بکار" میخواند :

توجه کنید! اعداد، ۹ گانه اند
تلفظ آنها مشکل نیست.
با وجود این حواس تانرا جمع کنید.
صفر تلفظ نمیشود
گردو باقواره مثل (۵)،
معنایش هم بشکلش شباهت دارد
یک عدد جلوش بنویس
تا آنرا ده برابر جلوه دهد...

همچنین نجار و حداد و قصاب
هستشان پیش از عمارت ها خراب
یک سبد پُر نان ترا بر فرق سر
تو همی خواهی لبِ نانِ دَر به دَر
تا به زانویی میان آبِ جُو
غافل از خود زین و آن تو آب جو
بر سرش زد سیلی و گفت ای مَهِین
خصیهٔ مردِ نمازی باشـــد این

مگر نسلی که حالا در کابوس حذفِ معانی و تکثیرِ جهانی شدن،
اجبار آمیز گیر مانده اند، صدای " ما محکوم به نشانه و تصویر و
شبیه سازی و معنا هستیم " را با اُفق نا منتظرِ دگر ترکیب نخواهند
کرد؟

مگر هوش و زبان آدمهایی که از ساختار ابژکتیوِ جنگ های جهانی،
خشونت تسلیحاتی مدرنیته، رشدِ فقرنیو لیبرالی، برپادی همه جانبهٔ
زمین، مازادِ ایدز سرمایه به پاد زهر گفتمانهای تازه در
وضعیت پسا مدرن رسیده اند، قادر خواهند شد تا با نگاه های
هومانستی و مبارز، حق هر کشف و هر تألیف انسانی را روی دستِ
شکستهٔ تاریخی بگذارند؟

دانش فلسفی ما بر چند و چون **چند صدایی** ها و **معنا بخشی** ها از
منظر نقدِ فراتر از **مواضع کلی نگر** و یکه پندار، به تولید صداهای
دگر و معنا های نا مکرر، خواهد پرداخت؟

در دایرهٔ جنسی، مفاهیم: **لذت، حقیقت، دانش و قدرت** آنگونه که
فوکو در " تاریخ سکسوالیته " گفتمان **غریزهٔ جنسی و سکسوالیته**
را محصول قرن های هژدهم و نهم و گفتمان **شهوت** را مربوط به
سده های قبل از هژدهم دانسته و یا بهتر است بگوییم که ادعا کرده

است، مگر این سامانه ترکیبی در نگاه طنزآگین مولوی نیز سامانمند
سامان یافته است؟

یا گفتاری بودن سرایش مثنوی، سماعی بودن، سطح نازل مستمعین
خانقاهی، جاذبه ساختارمندی زبان اروتیک به حیث دانه ای
شهوتناک برای بدام انداختن (مستمع و خواننده) در حلقه پرش
های عرفانی بوده است؟

چون در آنجا مستمع را خواب بُرد
سنگ های آسیا را آب بُرد

چرا بازی های زبانی مولوی در حوزه اروتیسم (با وجود غیر حسی
بودن زبان) سر آغاز گفتمان زبان اروتیک بشمار نیاید؟
آیا جاذبه زبانی دیدگاه مولوی در ساختار سخنانی پنهان مانده است که
دانشهای موجوده فلسفی آن را به بینش های "بعد ما" رها کرده
است؟

چرا مولوی گفتگو ها و مکالمات مطروده و عرف شکن را در انقیاد
زبان درآورد؟

سامانه سکسوالیته

گفتیم که اهمیت مثنوی در چگونه گفتن است نه در چی گفتن، اهمیت
مثنوی در ادغام ژانر هاست نه در قدسیت و یکه سازی ژانر، اهمیت
مثنوی در بازی های متنوع زبانی است که هر دم در درون متن بشیوه
تازه و غافلگیرانه اتفاق می افتد.

یکی از حرکت های زبانی مثنوی رویکرد به گفتگوی جنسی است، چیزی که در حوزه نوشتار گم و مطرود بوده است. در کمتر ادبیاتی، زبان اروتیک به آشکارگی مثنوی به نوشتار آمده است. برخی از تمثیل های مثنوی را می توان در عصر انکیزیون مذهبی، در ادبیات جهانی، سرآغاز زبان اروتیک بشمار آورد. این زبان، بطرز دلیرانه از سانسور رمانتیک و افسوس های تغزلی عبور می کند. و مرز بین زبان رمانتیک و زبان اروتیک را بر هم میزند.

سکس نوعی از اسطوره تاریخی است، اگر سکس نامی ست که بتوان آنرا از بدویت انسان (مرحله سکس اندوگامی) تا هنجاری بودن همجنسگرایی ناهمجنسگرایی در فضای پسا مُدرنیته، داد، به نظر میرسد که مولوی در روایات مثنوی به غریزه جنسی و نظام جنسیت با نگاهی همچون " ادب و هنر عاشقانه " برخورد نمیکند، بل با صدا و زبانی دمساز میگردد که هنجار و ناهنجار را ویران میکند و مگر این مولوی نیست که انتشار جنسیت را در گستره قدرت عمودی (سلطنت دینی) و قدرت اُفق (زهد نمایان) بر محور طنز افشاگر جاری میسازد؟ طنزی تا سطح طنز گروتسک پیش میرود .

سخن گفتن به معنی بازی کردن با ساخت های زبان است. مولوی در ربع قرن دوم و سوم قرن سیزدهم میلادی، فراتر از آگاهی زمانه خود در انواع بازی ها اندر میشود، البته متن شناسی مولوی از دیدگاه های گوناگون تا به امروز مورد بررسی قرار گرفته و شاید تا آینده های دور نیز قسمتی از اندیشه محققین مصروف بازیهایی باشد که در متن مثنوی انجام یافته است.

عارف از زاویه ای به متن مولوی مینگرد که فیلسوف از دیدگاه دیگر، دینخو از روزنه ای به مولوی میبیند که منتقد ساختارشکن از دریچه دیگر... به نظر من به لحاظ نقد ادبیتکرار میکنم که اهمیت مثنوی و غزلیات و خاصتن مثنوی، در چگونه گفتن است نه در چی گفتن

یعنی در چگونگی ادغام ژانرها و ادغام بازی‌ها. این یکی از ویژگی‌های زبده و کلیدی متن مولوی است. بیان تجربه‌های عرفانی به زبان اروتیک، مولوی را نه تنها در میان شاعران همدوره، بل در تمام تاریخ متن ادبی و عرفانی و فلسفی، بحیث چهرهٔ منحصر بفرد و ممتاز نمایش می‌دهد. میشل فوکوچرا می‌گوید «سکسوالیته نامی است که میتوان به سامانه تاریخی داد»، «سخن گفتن از سکس و سخن گفتن از سر کوب آن مثل نوع تخطی تعمدی است و آن کسی که چنین زبانی را بکار می‌گیرد تا حدودی خود را بیرون از قدرت قرار میدهد، قانون را سرنگون میکند و آزادی آینده را هرچندانک جلومی اندازد...» «روانپزشکان قرن نزد هم وقتی میخواستند دربارهٔ سکس سخن بگویند، فکر میکردند که باید از مخاطبان شان عذرخواهی کنند که توجه آنان را به موضوعاتی تابه این اندازه مبتذل و بی فایده جلب میکنند» به این چرای فوکویی توجه باید نمود که گفتمان سکس حتا نزد روانپزشکان قرن نزد هم مایه خجالت و معذرت خواهی بود. سکس را برای اولین بار نویسندگان و قصه نویسان قرن نزد هم با در نظر داشت موانع سنتی، در نوشتار یعنی زبان مطرح کردند که به شکل داستانهای نیمه سکسی درآمد.

سکسوالیته به حیث یک سامانهٔ تاریخی و عنوان یک بخش بسیار مهم زندگی بشر به دلایل مشخص اجتماعی و روانی تا قرن بیستم نتوانست به گفتمان جدی مبدل شود.

حالا قیاس کن که وضعیت گفتگوی جنسی در آگاهی پیشا مدرن در زبان و عمل چه رنگی داشته است.

اگر تمامی آثار نوشته شده در قرون وسطا را (ادبیات و علم و هنر) مورد بررسی قرار بدهیم یگانه موضوعی که در آن نمی‌یابیم زبان اروتیک است.

معد و کلیسا و مسجد و خانقاه شعور این نیاز را از صاحبان نیاز غصب کرده بودند، در حالی که گفتگوی سکسی نه تنها در زبان بلکه در عمل بشکل طبیعی و انحرافی آن نه تنها بوسیله همه بل بوسیله آنانیکه «به خلوت میروند آن کار دیگر میکنند» نیز، جامعه عمل میپوشید. «گفتمان سکس، حکم ممنوعیت، عدم وجود و سکوت را تحمل می کند»
چرا؟

برای اینکه در قرون وسطا حرمسراهای سلاطین شرقی و غربی پر از خوبرویان و غلام بچه گان بوده و حامیان و جارچیان دربار زبان اروتیک و پورنوگرافیک را زیر نام عفت کلام و مراعات ادب و غیره ممنوع میکردند در حالیکه شاهان و شهزاده گان و وزیرانشان هر کدام طبیبان مخصوصی برای تقویت تناسلی خویش استخدام میکردند. که استخدام طبیبان هندی به دربار سلاطین پیش مُدرن افغانستان در دوران مُدرن، یکی از آن حقیقت های تلخناکی ست که نمی تواند بر آتشفشان شهوت خواهی، شبنم امتناع بیاشند.



"باید توجه داشت که از عصر کلاسیک بدینسو، گفتمان سکس ممنوع، پنهان و نادیده گرفته شده است" البته این ممنوعگی و پنهان ماندگی در سطح فرهنگ عامه بوده ولی در حرمسرا های دربار و قلعه های

آهنین خان های کلاسیک و مافیا های معاصر، همیشه علنی و مشروع بوده است.

البته ممنوعیت به معنای نبود آن نیست بل به معنای پنهان کردن آن از انظار ذهنیت عامه است. بی تردید میتوان گفت که سکسوالیته سازمان یافته (با تمام الفینگی و شلفینگی آن، با تمام زنجارگی و بچه بازی آن) و نا هنجار در اشرافیت درباری موج میزدند و نه در گروه های بی آب نان. مساکین. ظهور انحرافی و هنجاری. سکسوالیته در کلبه و کاخ، تفاوت رسمی و عملی دارد.

تأکید فوکو این است که "برای مهار واقعی سکس، نخست باید آن را در سطح زبان به انقیاد در آورد، گردش آزادانه آن را در گفتار مهار کرد"

فوکو در دهه هفتاد میلادی تازه از درآمیزی زبان و گفتار با سکس حرف میزند، یعنی که قبل از دهه ۷۰ قرن بیستم تا هنوز حتماً بمثابة یک نظریه نیز مطرح نبوده است. فروید یگانه عصیانگر روانکاوی بود که گفتمان سکس را بر مبنای نظریه روانشناختی به متن کشید و تا سال ۱۹۳۸ به مسایل سکس از زاویه طبیبانه و روانکاوی پرداخت.

بعداً بخاطر خواهیم آورد که مولوی چگونه برای مهار کردن سکس، نخست آن را در سطح زبان به انقیاد کشیده است! و نقاب های جنسی را با قلم دریده است.

"قرون وسطا حول درون مایه جسم و استغفار، گفتمان کاملاً واحد و یکپارچه را سامان داد" آئین نامه سال ۱۲۱۵ میلادی شورای لاتران برای آئین توبه و در پی آن توسعه تکنیکهای اعتراف، استقرار انگیزیون، همگی به اعتراف نقش محوری بخشیدند.

تجربه ثابت کرده است که در آئین اعتراف مسیح تا به امروز، سکس موضوع ممتاز اعتراف بوده است. چون سکس را مردم پنهان میکنند بناءً در وقت اعتراف در علن پدیدار میگردد.

واما در آئین اسلامی چون مراسم اعتراف نزد ملا وجود ندارد آن اندک زمینه ای که میتوانست گفتمان سکس را بشکل اعتراف در کنار مرد روحانی از اختفا بیرون بکشد، در سنت های شرقی و دین اسلام مجال آن را نیافت .

تازه پست مدرنیست ها، اندیشه اروتیسم را وارد متن کرده اند و سور ریالستهای ربع اول قرن بیستم که بارو حیه روانشناسانه و روان پسا جنگ به شعر نگاه میکردند و گرچه به اید فرویدی اعتنای خاصی داشتند ولی نتوانستند گفتمان سکس را در قلمرو زبان اروتیک مستقر بسازند.

کمپنیهای صنعت سکس هم اکنون بخاطر بلند بردن نرخ سود گفتمان سکس را با زبان بازاری پورنو و با زبان تجار تی با سرگین مینویسند. ترویج فساد و فحاشی از طرف کمپنی های پلی بای نما به هر پیمانان ای که به انفجار برسد فقط بیانگر سیمای نرخ سود را ترسیم میکند و بس. که با سکسولوژی و زبان اروتیک تفاوت دارد.....

انکزیون

"در هفتادومین سال زندگی در مقابل شما بزانو در آمده ام و در حالی که کتاب مقدس را پیش چشم دارم و بادستهای خود لمس میکنم، توبه میکنم و ادعای خالی از حقیقت حرکت زمین را انکار می کنم و آنرا منفور و مطرود مینمایم" گالیله بعد از توبه محبوس گردید و بعد از رهایی گویا برایش عمر قید حبس تعلیقی دادند. گالیله بطور پنهانی به آزمایشهای تجربی خود ادامه میداد. مراسم توبه نامه گالیله ضدیت خشن روحانیون وابسته به دربار را علیه علم نشان میدهد.

خلیفه عباسی المستنجد در سال ۱۱۵۰ میلادی امر کرد که مؤلفات ابن سینا را در بغداد بسوزانند. در هنگام خلافت عباسی کتابخانه بزرگ اندلس سوختانده شد و در چاه ها تدفین گردید. شیخ علاو الدوله سمنانی اولین کسی است که بر این عربی نقد خسونت آمیز نوشت، سمنانی در کتاب " العروته ... " مینگارد:

"ابن عربی دهری غیر قابل ارشاد، غافلی، بی حاصلی بی معرفت " و در باب وجود مطلق ابن عربی مینویسد: "جماعتی که به وجود مطلق قایل اند و وجود مطلق را ذات حق اعتقاد دارند و میگویند که آن وجود مطلق بی افراد در خارج وجودی ندارد، همین قوم مباهی اند و از ایشان تبری کردن واجب است، اگر چه بعضی صفات مباحیان ظاهر نمیکند، و دهری و طبیعی را میتوان به راه آوردن، اما این طایفه قابل ارشاد نیستند که آینه قابلیت ایشان از استعداد دور افتاده " کتاب **فصوص** ابن عربی را قشریون و زاهد نمایان **فصول** میگفتند

و ابن عربی که الشیخ الاکبر نامیده میشد چنان دستگاه تفتیش عقاید وی را الطاغوت الکبیر مینامیدند. علاو الدین جهانسوز ها سادیسم های شانرا بی پرده بیان میکردند:

بر آن بودم که از او باش غزنین
چو رود نیل جوی خون برانم

عین القضاة از دژ خیمان روزگار مینالد:
" روزگاری بر این سوخته جان میگذرد که از وجود خود ننگ دارم،
اگر بگویم نشاید و اگر نگویم نیز نشاید"
در مجمل التواریخ میخوانیم :

"محمود بن سبکتگین به ری آمد با سپاه و روز دوشنبه تا سبعمجمادی
الاول سنه عشرين و اربعمائه ایشان را جمله قبض کرد و چندان خواسته
از هر نوع به جای آمد که آن را حدود و کرانه نبود و تفصیل آن در فتح
نامه نوشته است که سلطان محمود به خلیفه القادر بالله فرستاد و بسیار
دارها بفرمود زدن و بزرگان دیلم را بر درخت کشیدند... مقدار ینجاه
هزار خروار دفتر روافض و باطنیان و فلاسفه از سرای های ایشان
بیرون آورد و زیر درختان آویخته گان بفرمود سوختن " در قلمرو
عرفان کافیسیت تا به سرنوشت تراژیک منصور حلاج، ذکریای
رازی، ابن سینا، شمس تبریزی و ابن عربی قناعت داشته باشیم که
انگیز سیون سلاطین عیاش و نادانچه های چاپلوس شان چه آدمهایی
را گلوبریده است و چه خلاقتهایی را کور کرده است .

اروتیک نگری مولوی در فضایی به بحث کشیده شود که ابن عربی
این عارف نظریه پرداز را زاهد نمایان و محتسبین درباری الطاغوت
می گفتند و شمس تبریزی را خون میریختند و بر گردن منصور
ریسمان میزدند.

اتمسفیری که باقمچین اداره میشد، و از چارسوق بر آفرینشگران تازه
جو، تبغ و تکفیر میباید، چگونه میتوان مولوی منبرگریز را با براه

اندازی تمثیل های سکسی در زبان، مورد تحلیل ادبی و تاریخی قرار داد.

حتا امروز در قرن بیست و یکم بخاطر ترس از قمچین بدستان کسی به آسانی جرئت نمیکند که باب این گفتمان را در نوشتار خود به حیث بینا متن باز نماید. ولی مولوی چقدر دلیر بوده که از مرگ و تکفیر نهراسیده و موضوع مطروحه و ممنوعه را وارد نوشتار کرده است.

روتیسم در متن

اریش فروم در کتاب بحران روانکاوی این اندیشه را میگوید: " فروید سیستمی ابداع کرد که مورد حمله و استهزاء تقریباً تمام آکادمیسین های حرفوی واقع گردید. زیرا آن سیستم بمقابله با تابوها و افکار سنتی زمان برخاسته و امنیت روانکاوان را مورد تهدید محیط خصمانه قرار داده بود"

مولوی که نه بحیث روانکاو و نه بحیث مؤرخ، از بستر علوم و فلسفه رسمی برنخاسته است، بل از منبر گریخته و در خانقاه با ابداع اندیشه و رفتار منحصر به فرد، ظاهر گشته است، تقابلهش با تابوها و افکار سنتی در مقایسه عرف شکنی فروید هزار بار شهیدانه تر بوده است.

مولوی به «من» خویش همواره صادق مانده، و هرچه را که درک کرده بدون الزامات دست و پاگیر دین و دربار به بیان آورده است. جلال الدین محمد بلخی تا عصر فروید اولین نویسنده نترس و تکان دهنده ای است که با به انقیاد در آوردن تمثیل های سکسی در زبان، خود را بعنوان طراح زبان اروتیک (گفتگو و بعداً گفتمان سکسوالیته) معرفی نموده است. این گفتگو در متن مولوی یک حرکت

بخاطر تابو شکنی محض نیست، بل، در درون متن با شورش چند آمیز در عرصه های روانکاوی، تاریخ، جامعه شناسی، زیبایی شناسی و دیالکتیک درگیر میگردیم. من بر عکس عده ای از منتقدین ساده اندیش، آن نکاتی را که ابداع اشتباه آمیز مولوی میدانند، من همان نکات را برتری و درجه بلند آگاهی مؤلف میدانم، زبان ارو تیک در مثنوی، حتا در زمان حیات مولوی، در دسر ها و جنجالهایی را برای مؤلف رویانده بود و از آن زمان تا امروز فراین د نقادی در همان نکته یابیه جار نیست. روزی فر ا رسید نیست که مولوی را بخاطر در متن گنجاندن گفتمان سکس، مورد استقبال علمی و انسانی قرار بدهند، هنوز هم در شرق و خاصتا کشورهای اسلامی زمان آن نرسیده است که سکسوالیته بحیث یک گفتمان روانکاوانه و جامعه شناسیک از اختفای آدمها و رو حیات عامه در علن هویدا گردد. امروزه در غرب دیجیتالی شده سکس از گفتمان علمی و زیباشناسانه بیرون شده و بوسیله کمپنی ها، به کالای مبتذل و مصرفی تبدیل گشته است. سکس در غرب بطور عام، دیگر در سطح یک گفتمان علمی مطرح نیست، چون گفتنان سکس جای خود را به تبلیغات اقتصاد لیبیدویی خالی نموده است. با وجودی که غرب، سامانه سکسوالیته را زیر نام " نجات از سرکوب جنسی " به لجام گسیختگی و بحران سکس انتقال داده است، ولی بهیچوجه از اهمیت این گفتمان چیزی کم نشده است، حتا، **اقتصاد لیبیدویی و استثمار جنسی** و فاسد کردن روح جوانان و نو جوانان، بیشتر ما را ملزم میسازد تا گفتمان علمی شده سکس را راه اندازی کنیم. علامه محمد تقی جعفری یکی از مولوی شناسانی ست که در باب مثنوی و غزلیات، عرق های زیادی ریخته است جعفری در کتاب " عوامل جاذبیت سخنان مولوی "

مینگارد:

" البته باید بگویم که من حکایات **رکیک** او را قبول ندارم و از این جهت متأسفم... اگر چه عده ای از فضلا سعی دارند این اشتباه او را **توجیه** کنند، ولی این شدنی نیست، زیرا ممکن است یک شاعر معمولی

از هنرمبتدل استفاده کند تا برای خود جایی در جامعه باز کند، ولی او یک مربی است و نباید چنین باشد... بدیهی است که ارزشیابی ما درباره مولوی، از آنجهت ارزش خواهد داشت که اشتباهش را اشتباه بدانیم و اگر چشم ببندیم و همه چیزش را خوب بدانیم، مسلماً دروغ است، ... "به نظر من ایشان اشتباه کرده که مسایلی با این عظمت را بامثالهای رکیک بیان کرده است"

جعفری ادامه میدهد :

"من در هشتاد مورد اشتباهات مولوی را با مراعات عفت قلم مطرح کرده ام"، "اگر ما به جهت افراط در خوشبینی، اشتباهات و خطاهای مولوی را نادیده بگیریم و بگوییم چنین شخصیتی هرگز مرتکب اشتباه و خطا نمیشود... و چنین فکر کنیم هر چه مولوی گفته است مطلقاً و عموماً عین حقیقت است ..."

علامه جعفری توضیح نمیدهد که چرا یک حکایت یا یک واژه، رکیک پنداشته میشود، آیا واقعیت را به نام خودش نامیدن رکیک است؟ مگر مربی حق ندارد در کنار حل صدها مسئله، مسئله جنسی را از روزه طنز و روانکاوی تماشا کند؟ امروزه نیز نه تنها نزد علامه جعفری که من باب مثال از ایشان نقل قول آوردم، نزد بسیاری از منتقدین و مولوی شناسان طرح گفتگوی جنسی به وسیله مولوی مورد جدل و بازانیشی گردیده است. هنوز در ذهن شرقی و خاصاً در ذهنیت "روشنفکران دینی" و "روشنفکران سنتی غیر دینی" اروتیسم زبانی، جایی ندارد و تابو بودنش را همچنان حفظ کرده است. روزی بود که زیگموند فروید با تابو شکنی روانکاوانه زبان اروتیک را مطرح کرد و از سوی مجامع علمی با استهزا استقبال گردید ولی امروز از هندو تا یهودی، از مسیحی تا مسلمان، از بی دین تا شکاک... نمیتوانند خود را در بحث روانکاوی انسان، از زیر سیطره

"اید، و ایگو و سوپرایگو" ی فروید نجات بدهند و بشکلی از اشکال به مقولات ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه به تعبیر فروید تمکین نکنند. و در عصر ما که عصر فروپاشی **من یکپارچه** است، نمی توان به طنز و زبان اروتیک با دهان قرون وسطی خندید.

میشل فوکو واریک فروم و دیگران به دنباله کار با عظمت فروید، گفتمان سکس را بیشتر در "انقیاد زبان فلسفی، جامعه شناختی و روانشناسیک" در آوردند. و ازینروست که در جامعه اکادمیک و روشنفکری غرب به گفتمان سکس با دید تحقیقی نگریسته میشود و روانکاوان و روان پزشکان و روانشناسان و فلاسفه، یک بخش از تحقیقات شانرا درین زمینه تخصیص داده اند.

صنعت انترنت و تلویزیون، تصویر و زبان جنسی را به نفع کاپیتالیزم، جهانی ساخته است. بهتر آنست که این گفتگو را از "متن" ها حذف نکنیم. بنا بقولی "سرکوب جنسی را نمیتوان با آزادسازی جنسی رها ساخت بل با ازبین بردن منشاء سرکوب میتوان این مساله را حل کرد" مولوی ازیکسوبه تشریح سرکوب جنسی پرداخته است. و ازسوی دیگر به افشاگری فساد در لایه های اشرافی و زاهدنمایان. همین حکایات و روایاتی که **رکیک** و **اشتباه** پنداشته میشوند، امروز در تاریخ ادبیات، به حیث شالوده های زبان اروتیک بشمار می آیند. زمانی که مولوی در کنار چندتا انگزسیون (از دستگاه تفتیش عقاید مسیحی تا اسلامی و یهودی) نفس میکشید. مرگ نامعلوم شمس و اعتراض شاگردان دوران "قیل و قال" و قمچین زاهدنمایان، ویرا در محاصره مرگ و زندگی، انقیاد و عصیان، نگفتن و گفتن فرار و قرار، مبارزه و تسلیمی قرار داده بود، مولوی ناگزیر بود با پرداختن به هر قیمتی به صدای "من" خود پاسخ بدهد، که پاسخ را بسیار عارفانه و تاریخی اجرا کرده است.

اروتیک‌نگری مولوی مانند دیالکتیک‌نگری اش امری از قبل سازمان یافته نبوده است و همچنان من باور ندارم که مولوی آگاهانه کوشیده باشد تا برای تنوع آفرینی و پائین آوردن سطح کلام برای هماهنگ کردن مضامین ثقیل با مضامین سهل، دست به گفتگوی جنسی زده باشد.

چچون درینجا مستمع را خواب برد
سنگ های آسیا را آب برد

شاید بسیاری از مریدان و صوفیانی که در محضر مولوی و چلبی به شنیدن سماع انگیز، در خویش می شوریدند، ممکن نبوده است که با استماع فی البدیئه، در عمق آگاهی نهفته در طوفان مثنوی شناور گردند. بین خواندن و شنیدن و بین گفتار و نوشتار دره ای از مسافت وجود دارد. این نوشتار است که با بازخوانی به تولید دانش و حقیقت میانجامد و مراسم گفتاری به لحاظ تکنیکی و نظام مند، کمتر زمینه رسیدن به تولید دانایی و حقیقت را در خود مهیا دارد. بناً "خواب بردن مستمع" نمیتواند هزل انگیز باشد، روح مولوی چنان خروشان بوده است که ادامه مضامین اش را نمیتوانسته به دستور وضعیت مستمع بیاراید.

مولوی با هجوم گفتار در متن، پرده های سکوت و تابوشدگیها رامیدرد، در وقت سرایش ممنوعیتها را ویران میکند و پنهان نگهداشته شده هاراعلنی می سازد.

زبانی را که مولوی در متن تمثیلی کشف کرده است، در متن نمی میرد در غیاب مؤلف تا عصر ما جریان میابد، نسل برومندتری خواهد آمد و یادیدگاه های پسا سنتی این اجرای زبانی را به عنوان دلیری درخشانی در عرصه زبان و متن، قرئت خواهند کرد. جاری شدن

مکالمه جنسی در مثنوی مانند هر مبحثی جای ویژه ای را احراز کرده است و این بازی ها، علاوه بر رایه طنزهای نیش دار، عروج چندلایه دیگری نیز، در کار شاعرانه اش فوران میزند. واژه های تبعیدی برای غنای شعر و مضمون، در مصرع ها و تمثیل ها زنده می شوند. بقول ویتگنشتاین، نشانه پدیده مرده است و کاربرد واژه، واژه را زنده می سازد. مولوی نیز صد ها واژه و صد ها مطلب را که از جنس ممنوعه پنداشته می شد، با بکاربرد آن، آنها را زنده کرده است.

استان کنیزک و خرخاتون در صفحه ۷۶۱ دفتر پنجم همه آن ویژه گیهایی را داراست که شاعران مدرن و نویسندگان امروزم به بازی های متنوع زبانی و بازخوانی آن مصروف اند:
یک کنیزک یک خری بر خود فگند

از وفور شهوت و فرط گزند
آن خر نر رابه گان خو کرده بود
خر جماع آدمی پی برده بود
یک کدویی بود حیلت سازه را
در نرش کردی پی اندازه را
در ذکر کردی کدو را آن عجوز
تار و دنیم ذکر وقت سپوز
گر همه کیر خرانروی رود
آن رحم و آن روده ها ویران شود
خر همی گاید کنیزک را چنان
که به عقل رسم مردان

....

از طرب گشته بز آن زن هزار
در شرار شهوت خرببقرار
میل شهوت کر کند دل را و کور

تانمایدخرچویوسف نارنور

.....

درفرو بست آن زن وخر راکشید
شادمانه لاجرم کیفرکشید
درمیان خانه آوردش کشان
خفت اندر زیر آن نرخرستان
پابر آوردوخر اندروی سپوخت
آتش از کیر خود در وی فروخت
خر مؤدب گشته درخاتون فشرد
تا به خایه در زمان خاتون بمرد
بردرید از زخم کیرخر جگر
روده هابگسسته شداز همدیگر
مرگ بد باصد فضیحت ای پدر
تو شهیدی دیده ای از کیرخر

بحثی که درین متن جاری گشته میتواند در نکات زیرین بازگشایی گردد.

۱. زبان اروتیک را بوجود آوردن
۲. مطالب و واژه های ممنوعه و مطروده را آزاد ساختن
۳. ادغام ژانر ها را بنمایش گذاشتن
۴. طنز و کنایه را به ابزار تعیین کننده و برجسته تبدیل کردن
۵. تنوع را در بازی های زبانی نشان دادن

مولوی درین حکایت بمثابه شاعر طنزپرداز و روانکاو تیزبین و نویسنده مسؤل و عارف متحرک عمل کرده است، بر روی آبهای آرام طنز و هزل، طوفانهای روانی و اجتماعی پنهان است که باتحقیق و بازخوانی بشیوه بنیان افگنی متن قادر خواهیم بود به ابداع و دلیری، به رویکرد زبانی مولوی پی ببریم .

دفتر پنجم

پنبه در آتش نهادم من به خویش
اندر افگندم قچ نر رابه میش
چون رسید آن زن بخانه درگشاد
بانگ در درگوش ایشان درفتاد
آن کنیزک جست آشفته ز ساز
مرد برجست و درآمد در نماز
شوی خود را دید قایم در نماز
درگمان افتاد زن ز آن اهتزاز
شوی را برداشت دامن بی خطر
دید آلوده منی خصیه در ذکر
از ذکر باقیء نطفه می چکید
ران و زانو گشته آلوده پدید
بر سرش زد سیلی و گفت ای مهین
خصیهٔ مرد نمازی باشد این؟

درین قصه

کنیزک مدت شش سال هم آغوشی نکرده است و برای رفع وارضای جنسی خود منتظر "خلوت کردن باخواجه" لحظه شماری میکند. چون برای رفع شهوت بیرون از سیطره خواجه یعنی مالک خود، حق ارضا شدن ندارد. وقتی که هر خواجه چندین کنیزک خوشروی داشته باشد، کنیز در خانوادهٔ مالک برده بزودی به رقیب خطرناک خاتون خانه تبدیل میگردد. این رقابت از یکسو خاتون را برای رفع شهوت از خانه به بیرون پرتاب میکند و از سوی دیگر کنیزک ها نیز از "و فور شهوت" و "طول انتظار" به انحراف جنسی پناه

میبرد، هموسکسوالیته در شکل **لزبین** یعنی همجنسگرایی زنانه همجنس گرایی مذکر یعنی **گی** و مقاربت با حیوانات خود را نشان میدهد. تحقیقات نشان داده که همجنسگرایی در نخست در میان زنان حرم و غلام بچگان حرم و در میان کنیزکان و غلامان شکل گرفته است و تا امروز به اشکال رسمی و غیر رسمی خود را نشان داده و هر روزه نشان میدهد.

مولوی درین حکایت زاهدنمایی را بگونه کارناوالی آن به متن تبدیل میکند/ مرد برجست و درآمد در نماز/ در زبان و هوای اروتیسمی که مولوی در نظر دارد، هیچ عرصه از دید وی پنهان نمی ماند و نیاز سرکوب شده جنسی آدمیان را بی پرده بر رخ میکشد.

**

زالی در صفحه ۴۴۷ **کیمیای سعادت** در مورد لواطت و شاهد بازی مینگارد: "و بسیار اند از زنان و مردان جامعه صوفیان دارند و بدین کار مشغول شده اند و آنگاه هم بعبارت طامات این را عذر ها نهند، فلان را سودایی و شوری پدید آمده است ...

قوادگی را ظریفی و نیکو خویی نام کنند و فسق را ولواطت را شور و سودا نام کنند و باشد که این عمر خویش را گویند که :

فلان پیر ما را فلان کودک نظری بود، و این همیشه در راه بزرگان افتاده است، و این نه لواطت است که شاهد بازی است و باشد که گویند عین روح بازی باشد و از این ترهات بهم باز نهند تا فضاحت خویش به چنین بیهدها بپوشند، و هر که اعتقاد ندارد که این حرام است و فسق است، اباحتی است و خون وی مباح است

می‌پندارند که گویا صورت عالم ارواح را در جهان امردی نیکومی
بینند"
باز هم مینویسد:

" در سماع آنکه شنونده جوان باشد و شهوت بروی غالب چون حدیث
زلف و خال نیکو شوند، شیطان پای برگردن او نهد و شهوت وی
را بجنباند و عشق نیکوان را در دل وی آراسته گرداند و آن احوال
عاشقان که میشوند وی را نیز خوش آید و آرزو کند و در طلب آن ایستد"
غزالی در کیمیای سعادت گفتگوی جنسی را در حوزه لواطت یا
همجنسگرایی خیلی محتاطانه از موضع دین به نقد می‌کشد ولی از
بکاربرد زبان اروتیک ابا میورزد. زمان برای غزالی وده‌ها
متفکر دینی و غیر دینی مجال درگیر شدن درین بحث را ارزانی
نمیکرد. وگرنه همانگونه که در سطور پیشین تاکید نمودم که همجنس
بازی تقریباً همیشه در حرکت سائق‌های جنسی بشر، گاه علنی و گاه
پنهان وجود داشته است و محققین سکسولوژی و روانکاوی تاحدودی
به راز و رمز این سائقه‌ها پاسخ داده‌اند. با وجودیکه انحرافات جنسی
و سالمیت و سالمیت جنسی یک بخش مهم زندگی انسان را هم در حوزه
تولید نسل و هم در عرصه لذت و زیبایی نگری، اشغال کرده است ولی
باز هم، نه تنها در دوره مولوی که در دوره ما نیز، از پرداختن به آن
امتناع میگردد. اهمیت مولوی درست زمانی برجسته می‌شود که
هفتصد سال بعد از مرگ مولوی نیز، شاعران جرئت نمی‌کنند که
زبان طنز و زبان اروتیک را در متن‌های خود وارد سازند.
یکی از ویژگی‌های ادبیات پسامدرن و ادبیات قرن بیست و یکمی،
استفاده از طنز و زبان اروتیک است، طنز و اروتیسیم در کنار سایر
سبک‌ها و ژانرها و سخنها می‌نشیند و نوشتار را به متن‌های تلفیقی
تبدیل می‌کنند. کاری که مولوی سال‌ها قبل انجام داده است.
حالا برگردیم که مولوی چگونه فضای لواطه را در زیر سیطره زبان
می‌آورد. زبان سمبولیک یا تمثیلی مولوی در کلیت یک حکایت، معنای

عرفانی خود را نشان میدهد. آماج عرفانی از طریق ادغام با ژانر های روزمره پیوند میخورد.

جابجایی گفتگوهای ممنوعه در کنار تمثیل های آشکار، از روح بیقرار و عارفانه مؤلف فوران میزند. برای مؤلف در موقعیت سرایش، تمام هستی مادی، خویش را در هستی زبان سرازیر می سازد و "ذکر و ذکر" در کنار هم، بطور یورش های نمادین با عبور از فلتر بازی های آوایی و معنایی بسوی هستی متافزیک که "دروهم بنی آدم" نمی گنجد، روان میگردد. مولوی را متهم به رکیک گویی کردن، بمعنای نادیده گرفتن یک بخش مهم از کشفیات زبانی ست که امروزه فقط میتواند بانگش ساختار شکن مورد استقبال قرار گیرد.

در دفتر چهارم صفحه ۶۶۵ :

آن زنی میخواست تا با مول خود
برزند در پیش شوی گول خود
گفت شوهر را که ای ما بون رد
کیست آن لوطی که بر تو میفتد
تو به زیر او چو زن بغنوده ای
ای فلان تو خود مخنث بوده ای
زن مکرر کرد کان با بر طله
کیست بر پشتت فرو خفته هله
گفت شوهر کیست آن ای روسپی
که به بلای تو آمد چون کپی

آن یکی میشد به ره سوی د کان
پیش ره را بسته دید او از زنان
روبه یک زن کرد گفت ای مستهان

هی چه بسیارید ای دختر چگان
بین که با بسیاری ما بر بساط

تنگ میآید شمارا انبساط
در لواط می فتید از قحط زن
فاعل و مفعول رسوای زمن

انسان مولوی انسان "نوعی" ست و مؤلف در متن مثنوی اخلاقیات جامعه تا قرن سیزدهمی را نقادی میکند. لواطه را ناشی از محرومیت جنسی مردان میدانند. همانگونه که مقاربت با حیوانات را انعکاس روانی محرومیت می بیند. ناگفته پیداست که انسانهای مدرن و پیشا مدرن در مجموع بحضور همه این انحرافات و سائقه های جنسی شهادت میدهند ولی وقتی پای گفتگوی جنسی و زبان اروتیک بمیان آید، مکالمه و نوشتن را ولو از جانب یک روانکاو ارائه شود با استهزا و پسپک که ذاتا بمعنای نپذیرفتن و عدم اعتراف به زبان جنسی است، مواجه میگردد.

حالا قیاس کنیم که بر مؤلف مثنوی و غزلیات که در آن زمان چارسوی زمین پر از زاهد نمایان و انگیزسیون ها بود، چه که نرفته است. امروزه که زبان شناسی، شعر شناسی، روانکاو، و غیره به علم تبدیل شده است، هنوز دیسکورس های جنسی را ممنوعه می پندارند و زبان طنز آلود مولوی را "رکیک و اشتباه" مینامند. قوت یک نابغه را نقطه ضعف پنداشتن، انصافا که ضعف آگاهی مخاطب را نشان میدهد نه از مؤلف مثنوی و غزلیات را.

اولین خون در جهان ظلم و داد
از کف قابیل بهر زن فتاد

قصه ها و اساطیر ملل و اقوام، دارای رگه هایی از گفتارهای جنسی است که عوام الناس آن قصه ها و اسطوره ها را با آب و تاب، در انقیاد

گفتار و فکاهیات درکشیده اند. این وظیفه محققین بوده که رگه های موجود درقصه ها که انعکاس خیالات و واقعیات اجتماعی - تاریخی ست در فرم "گفتمان جنسی" درانقیاد نوشتار بیاورند و واقعیت های خشن و زیبا را برای تکامل جامعه و روح انسان از نهران به علن انتقال بدهند. کاری که مولوی در برخی از تمثیل های مثنوی انجام داده است.

کوسه را بُد برزندان چارمو
لیک همچون ماه بدرش بود رو
روبه من آرندمشتی حمزه خوار
چشمها پرنطفه کف خایه فشار
وآنکه ناموسی است خود از زیر زیر
غمزه دزد می دهدمالش به کیر
خانقا هی که بود بهتر مکان
من ندیدم یک دمی دروی امان
بر زرخ سه چار مو بهترنمون
بهتر ازسی خشت گردا گرد کون

درین متن "کوسه" نمادی است برای به بیان آوردن یک واقعیت جنسی دریک میراث ممنوعه. از ارایش فرم میشنویم که: "تشریح فساد در ادبیات و هنر یک جامعه و تحلیل علمی آن ارزشمند است ولی مشارکت نویسنده و هنرمند در تائید فساد برای دگرگونی آن، عملی است فوق العاده انقلابی" مولوی بعنوان یک شاعر و عارف بزرگ، خود را مسؤل میدانند تا با خط فاصل کشیدن بین فساد و عشق سالم جنسی، روان بشریت را دگرگون سازد، روانی که حضور فساد را میبپذیرد ولی قدرت به نوشتار کشیدن آن را از کف داده است. مؤلف تمثیل ها بدون آنکه بین رکیک و غیررکیک، بین ممنوعه و غیر ممنوعه محبوس بماند از دیگ جوشان واقعیتها، حقایق معمولی را به نحوی اعجاب انگیزی، در قالب شور و شعور و شعور میریزد. از آنجا که درین نوشتار توجه من به زبان ارو تیک مثنوی است،

بنابراین من آگاهانه از ارزشهای ادبی، عرفانی، فلسفی نهفته در بند بند قصه‌ها، درنگ نورزیده ام. و رویکرد به همه جوانب تمثیل‌های مثنوی، کار این نوشته نیست.

زبان جنسی در متن مثنوی را با قصه‌ی به پایان میبرم که می‌تواند نمایشنامه طنزآلود و خنده‌آورترین زبان اروتیک باشد.

حکایت کنیزک موصل نزد خلیفه :

چون بدید او را خلیفه مست گشت

پس زبام افتاد او را نیز طشت

دید صدچندان که وصفش کرده بود

کی بود خود دیده مانند شنود

آن خلیفه کرد رای اجتماع

سوی آن زن رفت از بهر جماع

ذکر او کرد و ذکر بر پای کرد

قصد حفت و خیز مهر افزای کرد

چون میان پای آن خاتون نشست

پس قضا آمد ره عیشش ببست

خشت و خشت موش در گوشش رسید

خفت کیرش شهوتش کلی رمید

جواب خنده کنیزک :

شیرگشتن سوی خیمه آمدن

و آن ذکر قایم چو شاخ کرگدن

باز این سستی این ناموس کوش

کاو فرومرد از یکی خش خشت موش

چون بیرون انداخت شلوار و نشست

در میان پای زن آن زن پرست

چون ذکر سوی مقر میرفت راست

رستخیز و غلغل از لشکر بخاست

برجهیدکون برهنه سوی صف
ذوالفقار همچو آتش او به کف
جفت شد با او به شهوت آن زمان
متحد گشتند حالی آن دوجان
صدخلیفه گشته کمتر از مگس
پیش چشم آتشینش آن نفس

اگر متن های مطرح شده بانگاه نقد ادبی مورد بررسی قرار گیرد (البته نقد امر وزینه ادبی) بدون شک رگه های بسیار دلیرانه را در ساختار زبانی آن متوجه می شویم که فقط منحصر به مولوی است.
پیختگی کلام

دلیری

نام بردن تناسلی

و حالات جماع

قصه های اروتیک مثنوی "نه هزل برای خندانن بل برای تعلیم دادن است" قصه های که طنز و اروتیسیم زبانی را در ادبیات جهانی پی می افکند.

گفتنی ست که مولوی تمثیل های جنسی خود را در آخر هر حکایت با تجربیات عرفانی می آمیزد و نتایجی که از حکایات ارایه میکند کاملاً بانگرش عرفانی وی همخوانی دارد.

معرفت حسی - شهودی

قرون وسطا تا عصر مولوی، بیشترین دوران معرفت های دینی، کلامی بوده و در حوزه شناخت فلسفی به علت حضور گیوتین و

سنگسار به باز خوانی تقلیدی افلاطون و ارسطو خلاصه می‌شده است.

اگر رگه هایی از نگرش زنده و پُر بار در میان اعدامها و کتابسوزی های سلاطین دار و تازیانه فریاد گردید، آن فریادها را فقط انکیزیسیون و دربار جدی گرفت و زمینه رشد و حرکت طبیعی اش را قطع کرد. (خیام، رازی، ابن سینا ...)

نقد و بررسی مولوی وقتی از ارزشهای علمی و انسانی بر خوردار می‌گردد که چار سوی زمانه مولوی را در نقادی بعنوان یک عنصر مد نظر داشته باشیم. مراجع تقلید اهل فلسفه از بینش مشایی و اشراقی نمی گذشت، بسیار کم آدمهایی به ظهور میرسید که علیه اوضاع فکری عصر خلاف جریان شنا میکرد و گردنش از بوسیدن ریسمان بی نصیب میماند.

در گیر و دار چنین اختناقی ست که مولوی کوله بار دیالک تیک و زبان اروتیک بر دوش از کوچه های معارف متداول و تقلیدی مستانه عبور میکند و بی درنگ و بی هراس، منزل به منزل دریافت های جدلی اش را مطرح میکند.

از شوریدن مُریدان و مخالفان نمیلرزد، جلو فکرش به دست " دل نا هشیار " و حس دیالک تیک است.

از معاریف یونان باستان تا فلسفه و ادب و فقه و کلام و علم عرب و خراسان که با طرق مختلف به معرفت حسی و عقلانی و شهودی پرداخته اند ولی تا عصر مولوی به گمان من فهم منعکس در نوشتار که به کنکاش حس و درک پرداخته اند، به علت فقدان دیالک تیک و یورش متافزیک، نتوانسته اند به لحاظ علمی، فلسفی و عرفانی بین معرفت حسی و عقلی و شهودی، پُل پایدار بزنند.

درین میان کسانی مطلقاً به حواس پُشت فرمودند و قبای افلاطونی پوشیدند و گروهی نیز از شناخت حسی به روش ارسطو اکتفا ورزیدند و برخی هم به معرفت شهودی به مشوره های فلوطین و ابن عربی گوش سپردند.

اما مولوی اگرچه از پی "سنایی و عطار" آمده است ولی به علت درگیری درونی اش با دریافت های دیالک تیکی نه تنها در مورد فرایند حواس و عقلانیت، بل در باب معرفت شهودی نیز با روش جدلی، برتری نگرش خود را نسبت به همگان ثابت کرده است. تمثیل های مثنوی در مورد معرفت حسی ابیات گریزنده و گاه بند های متناوب را فوران داده است که علاوه بر جنبه های زیبا شناختی، وجوه علمی، فلسفی و عرفانی را بطرز شاعرانه ای به میان کشیده است. فراموش نکنیم که کارکرد قلمی یک مؤلف نثر پرداز بسیار پر امکانتز از یک مؤلف شعراست، مگر در شعر چقدر نبوغ و انرژی اضافی بکار است تا مضاف بر تشریح یک امر جدی و بغرنج، الزامات هنری را نیز فراموش نکند. فرهنگ ما فرهنگ شاعرانه است و تعارضش با سنت و عنعنه نیز از فلتر شعر گذشته است. همین اکنون اگر بخواهیم روی مشروطه اول و مشروطه دوم افغانستان سخن بزنیم، اولین کاری که میکنیم، برای تثبیت مشروطه، از شعر مشروطه خواهان سند می آوریم:

ترک مال و ترک جان و ترک سر
در ره مشروطه اول منزل است
مولوی سرور و اصف

از علم و فن می گو سخن در خانقاه و انجمن
بیهوده نگشایی دهن در وصف گلزار و چمن
از علم و حکمت بحث ها بنویس و برخوان بر ملا
کن مدح فن را دایما مخروش از سرو و سمن
تاریخ علم و فن بگو با طرز و اسلوب نیکو
وز هرچه داری مو به مو از روایان مؤتمن
باید مکاتب بشمر گردد معارف بیشتر
تا علم و فن یابد مقر در قلب اولاد وطن
عبدالرحمن لودین

وقت شعر و شاعری بگذشت و رفت
وقت سحر و ساحری بگذشت و رفت
وقت اقدام است و سعی و جد و جهد
غفلت و تن پروری بگذشت و رفت
عصر عصر موتر و ریل است و برق
گام های اشتزی بگذشت و رفت
محمود طرزی

فرهنگ ما، همیشه خود را در قلمرو شعر نشان داده است. مقدار نثر ما بمراتب کمتر از کمیت شعر مان است. بزرگان این خطه فرهنگی، حرف های جدی و تازه خود را بوسیله شعر به بیان آورده اند. مولوی یکی از متعارضین فرهنگ ماست که اندیشه ها و حس ها، بازی ها و نو آوری هایش را در قالب شعر بیرون داده است. مولوی اگر مقلد می بود، راهی را که سنایی و عطار رفته بودند، می پیمود. مولوی میدانست که تقلید مرگ ارزشهاست. تداوم تمدن و فرهنگ معنوی فقط از طریق نقد و تعارض با گذشته و دست زدن به تولید تازه و تازه تر، جریان میابد. نام کسانی چون قندیل با شکوه در سقف تاریخ آویزان میماند که از خود حرف تازه ای ابراز داشته اند، نبوغ و قریحه هر قدر هم که طوفانی باشد اگر در آبگینه تقلید شناور شد، از تولید باز میماند. تولید حقیقت به پهنای زوایای مختلفه دید، قدرت شگوفایی دارد. هرمتی برای خود زیبا و حقیقی ست، اگر تقلید منجر به تولید معنا و حقیقت میگردید، امروزه جریان نوشتن مسدود میشد. شعر نوتر، عرفان نوتر، فلسفه نوتر، دانش نوتر... تمدن نو تر، فرهنگ نو تر، ناشی از تعارض و شالوده افگنی متن ها و ارزشهای قبل از خود است.

از محقق تا مقلد فرق هاست
کاین چو داود است و آندیگر صداست

مر مرا تقلید شان برباد داد
ای دوصد لعنت بر این تقلید باد
هر کرا گویی خطا بود آن نشان
او به تقلید تو می گوید همان

زبان طنز آلود و اروتیسمی زبانی، فضایی را در متنِ مثنوی خلق کرده است که خوانش آن، نه تنها برای سلاخان که برای منتقدین ادبی نیز، شگفتی های متحرک و پنهان را صیقل میزند. مثنوی اگر برای ادبیات قرون وسطا مبتنی بر عرفانیات خویش اعتبار کمایی کرده بود اینک پس از هفتصد سال، در قرن بیست و یکم، در فضای مدرن و پسامدرن، با طنز و زبان اروتیک خویش، برای خود جا باز کرده است.

زبان اروتیک

طنز و کنایه

تنوع سخن

"مرکزیت یافتن نیروی "شهوت" آدمی در حس "تناسلی" این نیرو را از برشدن به سوی قلمرو های دیگر و نگرش محیط پیرامون باز می دارد و به نیروی اجتماعی فرد، فرصت نمی دهد که در مسیر تحول و شکل بخشیدن به زندگانی فردی گام بردارد"

هربرت مارکوزه/ص ۲۳/انسان تک ساحتی

دسامبر ۲۰۰۷

عصر مترسک

به روشن فکر

در یک خواب عجیب
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد
سقف مترسک فرو خواهد ریخت
و روشن فکر افغان از راه رفتن بروی کله بروی پا های خود خواهد
ایستاد

روشن فکر، رب النوع تب و تنهایی است و مترسک، کدخدای مزرعه و
پاسبانی. روشن فکر، تاناتوسی* ست که از فراز المپ بسوی رعایای
مرده، بزیر غلتیده است و مترسک، هادسی** است که هنوز رعایایش
را پرندگان زنده تشکیل میدهد. روشن فکر، تقطیر انزوا در جام
اضطراب و اسطوره است و مترسک، تطهیر از دحام در افسانه های
درونزاد و جلیاره.

میخکوب شدن مترسک
چارمیخ ماندن روشنفر
احتضار یک نوع فضیلت است
مترسک با افق و پرنده درگیر است، مترسک، حجم لحظه ها را دیوانه
وار تجربه می کند، مترسک به حیث چراغ خطر، از ارتفاع
پرواز، شاد می شود.
پرنده روزنامه نمی خواند
پرنده فکر نمی کند
پرنده آدمها را نمی شناسد

مترسک برای ترساندن است و روشنفر برای ترسیدن، مترسک ابژه
ای است برای دیدن و روشنفر سوژه ای است برای
ندیدن. مترسک، علنی و پدیدار است و روشنفر، در هزار و یک
پرده، پنهان. مترسک نمادی است برای ایستادن و روشنفر افلیجی
ست برای نشستن. مترسک می ایستد تا زمینه را برای پرواز دیگران
فراهم سازد و روشنفر می نشیند تا پرواز را از پروازکننده جدا
کند. مترسک درون ندارد و روشنفر پُر از تهی، مترسک لباس
بو قلمون می پوشد تا با اندک درخششی در ملای عام نمایان گردد و
روشنفر پیراهنی از پشم قچ نر به تن می کند که حتا در زیر
چلچراغ اساطیر خودش خود را نشانسد.

روشنفر، قضاوت کننده نیست بل خودش متاعی برای قضاوت است
و مترسک بر طیور و تاک داوری می کند. روشنفر از روشنی
میگریزد و مترسک از تاریکی. کله مترسک زاویه دار، چرخنده و
افق مند است به سادگی به چهارسو میچرخد و کله روشنفر بی
زاویه، بی افق و بی چرخش است و مانند گلوله آهنین بدون حرکت
بروی گردن جابجاست و فقط می تواند نوک بینی را ببیند و
بس. دستهای مترسک افقی و توانمند است، مرغابیان خسته و زخمی را

دلاسا میکند و دستهای روشنفکر عمودی و نوک به پائین است که حتا شیمه پیرانند شاهپرک و خرمگس را از دست داده است.

روشنفکر، گلا دیاتور *** مسلح است. گلا دیاتوری که به جنگ هم سرشت و هم سرنوشت خویش کشانده می شود، موجودی که در حصار جنگ تن به تن به هستی می رسد و بی آنکه بیاید در همان حصار به سر اشیب نیستی خویش سرنگون می گردد. ما در عصری قرار داریم که روشنفکر با روشنفکر می جنگد مانند اینکه گلا دیاتور با گلا دیاتور برزمد. روشنفکر، زیر نام روشنگری، تأویل، مبارزه، اعتراض و انتقاد فضای انترنت و صفحات بی زبان کاغذ را به نفع برده داران نوین، به میدان جنگ گلا دیاتوری تبدیل کرده است، نمیداند هر که بمیرد گلا دیاتور است. مراسم گلا دیاتوریل در هر حالتی به سود کسانی است که در خون و جنون، دهلیزها و اتاقهای ارگ را می جویند، به نفع کسانی است که در جستجوی ارزش اضافی و ثروت های باد آورده اند.

مترسک افغان و روشنفکر افغانی از یک تبار و از یک قبیله اند. نوع میخکوب شدن مترسک به نوع چار میخ ماندن روشنفکر، شباهت دارد، شباهتی بی بدیل و طنز آمیز. مترسک از روی نیاز، بر تک پایه چوبین می ایستد و روشنفکر از روی آزادی ایستادن مترسک، از نوع کنایی و هنری است و ایستایی و در جازدگی روشنفکر، از نوع بو طیقای و طوطای.

شنیدن سخنرانی های عربده جوینده
که از خانه ی تو به گوش می رسد
آدمی را به خنده می اندازد
اما آن که تو را می بیند، دست به دشنه می برد
به جای خود آزاد بودن، بکوش
چنان سامانی بدهی، که همگان آزاد باشند

و به عشق ورزی به آزادی نیز
نیازی نباشد
بر تولد برشت

عصر مترسک، نمادی است که بخوبی می تواند وضعیت روشنفکری ما را چندین بار به بیان آورد. از همینروست که من موقعیت روشنفکر افغانستان را در قرن بیست و یکم، عصر مترسک مینامم. عصری که مرز بین واقعیت و تفکر را از بیخ، ویران کرده است. عصری که اعتراض علیه استبداد را به ضد خود تبدیل کرده است، استبدادی که از بیرون، بیرون روشنفکری رخنه کرده است و روشنفکر به تاریکفر نزدیک گشته است. مستبد و تاریکفر اگر چشم حقیقت را از حدقه بیرون می کند، اگر دست حقیقت را از شانه می بُرد، اگر بر فرق مردم شرم داغ میریزد، مطابق منش و نگرش ذاتی خویش عمل کرده است. اما زمانی که زیر نام روشنفکر، جنایت می شود، خیانت رخ میدهد، مزدور منشی ترویج می گردد، چور و چپاول صورت می گیرد، تفرقه و تفریق به میدان می آید، شهرت طلبی و ثروت خواهی اتفاق می افتد، استحاله های مکرر در اندیشه و چهره پدیدار میگردد، سیطره جویی و حذف دیگران مطرح می شود، ارگ خواهی و حزب بازی ... مردم عادی جامعه چگونه به قول و قیافه روشنفکر بنگرد؟ زمانی که روشنفکر نه به حیث فرد و نه به حیث جمع در روزمره گی مردم و اوضاع، تأثیر ندارد و قابل رویت نیست، چگونه می تواند گفته ها و نوشته های روشنفکرانه را مورد پذیرش و ستایش قرار گیرد؟

روشنفکر، یک موقعیت زنده است، یک نوع کنش و نگرش رشد یابنده است، اما وقتی که از مسؤلیت و دینامیزم خشک شود، از روشنفکر چیزی باقی نمی ماند صاف و ساده به مترسک تبدیل می شود. چون روشنفکر و روشنفکری افغانستان به عللی که من آنرا قبلاً در پنج مشکل بنیادین، خلاصه کرده ام، خود و نقش خود را گم کرده

است، روشنفکر بجای باز کردن کلکها، بروی خود و هوا مشت می کوبد. بناءً تا روشنفکر از کبر و کابوس برنخیزد، به اندیشه های روشن روی نیآورد، همچنان در موقف و موقعیت مترسک باقی خواهد ماند. روشنفکر ما روشنفکر عصبی است و در عصری نفس می کشد که لاف و عصبیت یگانه اشتغال ذهنی اش را تشکیل می دهد. عصر ما عصری است که روشنفکر را از **نقاد** به **سلاخ** تبدیل کرده است.

عصری که بجای دو دانه چشم، یک جفت ذغال را در پیشانی طراحی کرده است، عصر مترسک عصر روشنفکر است، عصر میخ و میخکوب شدن، عصر ترساندن و ترسیدن، عصر دیده شدن و ندیدن، عصر افشاگری و تقیه، عصر پراندن و نپریدن، عصر نشتر زدن و لب دوختن، عصر چرخاندن و چمیدن، عصر پوساندن و پوسیدن، عصر دوسیه سازی و دوسیه شدن، عصر بلعیدن و لقمه شدن، عصر فتح و فتوا، عصر جانشینی و قطعیت، عصر تقلید و تقلیب، عصر تعلق و تملق، عصر نوشدارو و شوکران، عصر شبیه سازی و مسخ واقعیت، عصر معضل های بزرگ و آدمهای کوچک،... در چنین عصری است که روشنفکر کشور ما بجای سالم اندیشیدن، بجای مراجعه بخود، هنوز هم اکت رویین تنی می کند.

رویین تن شدن روشنفکر افغانستان، اسطوره پسامردن است. روشنفکر، خود را در برکه های طلایی و مقدس، در حوضک های یکه نگری و خودسازی، رویین تن کرده است. روشنفکر احساس می کند که مانند پهلوانان اساطیر، برای همیشه، مغز و عقلش، کلکها و چشمهایش رویین تن گشته است. قامت و قلمش جاودانی ست. در آیینۀ هوش، قلعه افراسیاب و حصار تروا را با یک نگاه، به خاکستر تبدیل می کند.

زبردستی ست که با نوشتن یک سطر آهنین، مور و ملخ، پریزاد و آدمیزاد را بزیر دست میبرد.

روشنفکری که کم یا زیاد ادعای رویین تنی نکند، روشنفکر نیست. تنوع رویین تنی متفاوت است. برخی در برکه های آتشین و بعضی در برکه های انگبین، یکی در برکه ای به اندازه کفش و دیگری

به مساحت شکم نعش، اما بزودی هر دوی شان یکجا می شوند در چاه های هوایی و بنفش.

اگرچه شکل های هندسی برکه ها تنگ و متقاطع بوده، اما گراف رویین تن شدن ها، بی وقفه، همگون مانده اند. به همین خاطرست که ما بعد از چند دهه روشنفکری اینک نه با لشکری از معترضین و مبارزین روشنفکر، بل با صفی از رویین تنان اعوجاجی و الم شنگه یی مقابلیم. هر منفردی گمان میکند که زهر هیچ تیری بر پیکرش نمی نشیند. از همین خاطرست که به زور خود مینازد و به زور هر نوع مخاطب نیشخند میزند.

روشنفکر بی آنکه در میدان عقل نقاد و نوشتار سالم زور آزمایی کند، در میدانچه های مصنوعی پهلوان پنبه گی می کند. با طوماری از احساسات و کلی گویی های مسروقه، در پشت مراجع و قهرمانان تاریخ پنهان میگردد. جمجمه اش از هیچ چیز نمی ترسد چون پوست عقل را رویین تن کرده است. روشنفکر رویین، تن هر چیز را دو نیم میکند، هر پدیده را متضاد و متناقض می بیند. در تقابل های دوتایی جانبی را میگیرد که با آن انس تربیتی و حُب ذوقی دارد (انس حزبی، حُب ایدئولوژیک، انس قومی، حُب عصبیت). چون با یک سطح و یک لایه سروکار دارد بناءً با این گونه بینش و دانایی، با برخورد سطحی و یکجانبه، با یک چشم زدن، در هر موردی با رد این و تأیید آن، به رأی قطعی و فتوای مطلق میرسد. مطلق کردن دوتایی ها، تأیید و توجیه این بر آن، روشنفکر را مستبد، یکسانبین، یکسانساز و مطلق گرا می سازد. رویین تن از خود راضی، از شانه دیالک تیک بر بام متافزیک بالا می شود.

سفید و سیاه، نیکی و بدی، خیر و شر، نور و ظلمت، عشق و نفرت، مبارزه و تسلیم، مؤمنه و زندقه، انقلاب و ارتجاع، کارگر و سرمایه دار، مسلمان و کافر، مستعمره و استعمار، شیر و قیر، روشنفکر و تاریکفکر، استبداد و عصیان، ملاک و دهقان، سکوت و فریاد، مافیا و

باج ده، منور و مکدر،... جفت های مفاهیم اند و اما رویین تن، بی آنکه عرق بریزد و در متن فرهنگ به پرسش، تعارض و نقادی روی بیاورد، در قرن ۲۱ بشیوهٔ مزامیر "یسنا" به پاسخ های بریده و قاطع تمکین می کند و به پیروزی نور بر ظلمت، نیکی بر بدی شهادت میدهد. روشنفکر به تعارض فرهنگی که لازمه اش صورتبندی آگاهی و انبساط نوشتار است، درگیر نمی شود بلکه به تعارض که انقباض خود و انقباض مضمون است، میغلند. اگر چنان نمی بود ما چنین نمی بودیم.

روشنفکر رویین تن، که در بیداری دچار کبر و کابوس است، گمان میکند که به تنهایی با دیگران می جنگد، بجز خودش دگر همهٔ آدمها برایش مانند جنگجویان تسلیمی، زندقه، نفرین شدگان روی زمین، دستها بالا و پشت بر زمین افتیده معلوم می شوند. برای این آدم والا گهر، همه کس حریف، خرمهره و دشمن است. بدون آنکه در فکر محافظت خود باشد در سدد است تا بر چشم و پاشنهٔ رقیبان پیکان بریزد. نارسبستی که هر جنبنده را بی جان و هر قلمی را از صحنهٔ نوشتن خارج می سازد.

مسخ کردن آدمها و ایده ها تنها کاری است که به روزمره گی روشنفکر تبدیل گشته است. مسخی که از مرز انفرادی به قلمرو جمعی گسترش یافته است. این مسخ، روندی است که به مسخ شدن واقعیت و حقیقت منتهی می گردد. نسل جوان را در خلاء و تاریکی پرتاب می کند. روشنفکر که با فکر و اندیشیدن سروکار دارد، نمیگذارد که واقعیت بزبان خویش سخن بگوید. روشنفکر خود را ناجی اشیاء و آدمها میداند و از همینروست که بجای همه چیز و همه کس به گفتن و نوشتن دست میزند. میخواهد بجای دیگران ببیند و با صد طنطنه، مذاقهٔ خود را فدای حدقهٔ دیگران کند. نمیداند که با این کار عقل های بیرونی را از روند اندیشیدن حذف می کند. روشنفکر بجای دکاندار ترازوی تئوریک را بر زمین میزند، بجای تکسی ران کابلی و مزدورکار شهری، در پندار خویش، به اعتصاب غذا در برابر سفارت

امریکا و انگلیس می نشینند، روشنفکر بجای کارگران فابریکات تاراج شده به تحلیل جهانی شدن سرمایه و اشغال کشور پرداخته و تصویر تحول را در جدار رویا های بلورین خویش، تا فراز قله های تسخیر ناپذیر، نقاشی می کند. روشنفکر بجای دهقان دره نور و شغان به رابطه تریاک و بازار های بورس می اندیشد و در درون جمجمه، در پیشاپیش یک خیزش تکاندنده دهقانی، با حنجره شاد، رجز می خواند. روشنفکر بجای مُلا و مؤمن، نعره پروتستانتیسم اسلامی سر میدهد و در اعماق یک کوما ی طولانی بر سر مارتین لوتر افغانی، لنگی اعتراض می گذارد...

کشوری که حدود ۲۹ میلیون جمعیت دارد (منهای ۶ میلیون مهاجرش) اینک جریان روشنفکری اش بعد از به تاق گذاشته شدن امارت طالبان **** (بعد از نومبر ۲۰۰۱)، از کابوس نعشی به کابوس بنفشی انتقال میابد. از زندان تنگ و نمناک دهمزنگ به زندان دایروی و پولادین پلچرخ ارتقا می کند. این جریان که از تداوم غفلت تاریخی، اینک بار دگر غافلگیر شده است، بالا جبار، خود را بشکل ازدحامی، دل خوش کن و دفاعی ظاهر می سازد. تا نشان بدهد که روشنفکر (درین دریافت روشنفکر = تحصیلیافته، نخبه، سیاسی، مرزا، مامور، تکنوکرات، نویسنده، آدم فنی، ...) هنوز به فنای مطلق نرسیده است. توجه به ارقام نشان میدهد که ما به عصر مترسک روشنفکری تعلق داریم.

۱۲۰ حزب رسمی

۱۲۰ تلویزیون و رادیو

۳۵۰ نشریه کاغذی

۴۰ پوهنتون

۱۲۰ مؤسسه فیلم

۹۵۰ وبسایت و وبلاگ

NGO ۲۵۰۰

۶۵۰ مجمع مدنی

۷۵۰ جامه معدنی

۱۰ گروه زیرزمینی

و هزاران هزار انسان روشنفکر سنتی و سرگردان

این وضعیت نابه هنجار، از درون یک فرهنگ دینامیک شکل نگرفته است. به همین خاطر اجزای متشکله آن، نورماتیف و فرهنگی نشده است. درین اوضاع، من روشنفکرانه یا من قومی ست یا من مذهبی، یا من حزبی ست یا من عصبی، یا من رخ به ارگ است یا من رخ به مرگ. چرا روشنفکر از فردیت فرهنگی مبرا است؟ چرا از لحظه های جاری و آینده مقروض است؟

روشنفکر مایوس و درمانده، از روی ناچاری و دیرماندگی در من جمعی به زیستن ادامه میدهد. بخاطر بقای فزینی خویش گاهی چنان هورا می کشد که خوک های غربی را در پشت آخور خنده میگیرد گاهی آنگونه نعره تکبیر می گوید که شیخهای عرب را در سواحل تفریحی به قهقه می آورد. گاهی ریشش را بنا بر مصلحت میتراشد و گاهی ریشش را مطابق نیاز، درازتر از مفتی اعظم رها می کند. گاهی دلسردی خود را در زیر چین قوم گرم می کند و گاهی قوم را برای صد کمپنی فرامییتی و صد سفارت، به نرخ ماش میفروشد. روشنفکر لحظه های جاری، در هر موقعیت و هر حالتی، با من جمعی سروکار دارد و از همینروست که به استثنای انگشت شماران (که بزور تولیدات ذهنی خویش صاحب فردیت اند)، مابقی همگی بی فردیت و بی هویت اند. فردیت دینامیزی است که تکامل فرد را در درون نشان میدهد. چیزی که ما هنوز به آن نرسیده ایم و جوانانی که به رویکرد انتقادی و تعارض فرهنگی روی آورده اند و روی می آورند، در مسیر فردیت شدن از شش جهت بوسیله تیر و تبرزین بدرقه می گردند.

ما مفلوجان پیرزاد، اگر با اندک صداقت یا دقت بر موجودیت عبث خویش توقف کنیم، می بینیم که دون کیشوت وار بسوی فتوحات خیالی در حرکتیم. می بینیم که ما به حیث یک جریان تاریخی، فعلاً هر کدام با مباهات کذایی و فرساینده، مصروف تراشیدن سنگ گور روشنفکری هستیم. با تمام نا بینایی می بینیم که در عصر مترسک چار میخ مانده ایم.

عصر مترسک، عصری است که ما را بطرز مسخره آمیزش به بیان می آورد. ما خود به مترسک های بیشمار تبدیل گشته ایم. ما از وقوف زیاد به موقف شی استحال کرده ایم. صدای این دگرگونی از روزن بی خبری بر پیکر های لرزان مان نشسته است. عصر مترسک، بالذات نه عصر حجر است و نه عصر دیجیتال، ما به حیث چیزی در میانه هردو غلتیده ایم. انجماد مان بسوی حجر گرایش دارد و مسخ شدن مان به عصر شبیه سازی دیجیتال. عصر مترسک، شباهتی به آدمهای اعصار چهارگانه اریک هابسام ندارد (عصر انقلاب، عصر سرمایه، عصر امپراطوری و عصر بی نهایت ها*****) ما از روزمره گیهای عصر خود می بلعیم و بی آنکه بخود بیائیم بلعیده می شویم.

در دنیای دگر، فیلسوف، دانشمند و هنرمند، نظریه (تئوری) تولید می کنند. اینان همگی روشنفکرند چون بطرز روشن، فکر می کنند و برخی از آنان با کشفیات تازه، فکر تولید می کنند.

من نمی گویم که چرا روشنفکر افغان نظریه تولید نمی کند، (غرب بعد از تولیدات فلسفی، علمی و هنری یونان و روم باستان، دوره رنسانس، عصر روشنگری، عصر مدرن را طی کرده است و در آستانه عصر پسامدرن قرار دارد، غرب با این ظرفیت فرهنگی، در هر مرحله ده ها فیلسوف، ده ها هنرمند، ده ها دانشمند را با کشفیات تازه، اختراعات جدید و تولید تئوری های نوین بمیدان کشیده است) میدانم که ما از کشف و اختراع، از تولید نظریه به مفهوم غربی

آن به طول قرون مسافه داریم. ما نظریه های تولید شده را تا هنوز بشیوه ی که لازمه تکامل است، هضم نکرده ایم چه بسا که خود دست به تولید نظریه بزنیم. (ما در رابطه به نظریه ها یا غربزده هستیم یا غرب ستیز=گیرمانده در میان تقابل های دوتایی). این قطعیت های بجانرسیده، دیرآمده و سرسری بوده که هوش مانرا در شکمهای سترون ریخته و ما مانده ایم و زنده باد و مرده باد های زودگذر و تکراری .

تمامت نوشته های مکتوب مان طی ۲۵۰۰ سال یعنی از یسنای زردستی تا آنالوطیقا ها، ریطوریکا ها، بوطیقا ها و سوفسطیقا های امروز، در حجمی از کلام موزن و استعاری خلاصه می گردد. متفکرین ما، فکر ها و ذکر های جدی خود را در پیکر شعر ریخته اند. حجم نوشته های شعری و شاعرانه ما (از رابعه بلخی تا نادیه انجمن از دقیقی بلخی تا ام البلادی های قرن بیست و یکمی) نسبت به نوشته های منثور، همیشه سنگین بوده است. هیچ شعری بخودی خود به نظریه هنری یا فلسفی یا علمی تبدیل نمی گردد، مگر اینکه منتقدین و دانشمندان قواعد درونی شانرا کشف کنند و کشفیات را به نظریه مدرن علمی، فلسفی و هنری تبدیل نمایند. روشنفکر وقتی به از موقعیت ادعایی به روشنفکر واقعی تبدیل می گردد که به تفکر انتقادی روی بیاورد، از نقد و اژه ها تا نقد فائزه ها را تجربه کند، بر نقد خود و نقد دیگران صادق بماند.

پانوش

ها

Thanatos *

تاناتوس یکی از المپ نشینان دوازده گانه یونان است. تاناتوس خدای مرگ است.

Hades * *

هادس نیزیکی از خدایان دوازده گانه المپ نشین است. هادس خدای مردگان است.

Gladiator ***

گلادیاتور از واژه گلا دیوس به معنی شمشیر کوتاه گرفته شده است و بلحاظ واژه شناسی یعنی شمشیر دار. گلادیاتور ها در رم باستان به برده هایی اطلاق میگردید که قوی پیکر و جنگاور بودند. هم در جنگ ها از آنان استفاده می شد و هم برای تفریح اشرافیت برده دار. مراسم تفریحی جنگ گلادیاتور ها را گلادیاتور یال نامیده اند. دو تا گلادیاتور در پیشگاه اشراف زادگان در قفس آهنین تا سرحد مرگ یکی بوسیله دیگری بجان هم انداخته می شدند تا بر لب برده دار لبخند زود گذری بنشینند.

**** به تاق گذاشته شدن

اکثریت نویسندگان عدالتخواه غربی و نویسندگان افغان، مبتنی بر اسناد و متکی بر مصاحبه بی نظیر بوتو در لندن، به این باورند که طالبان به حیث یک پروژة جنگی و هکذا اقتصادی، بوسیله امریکا، انگلیس، عربستان و پاکستان تولید گردیده است. ساقط کردن امارت طالبان به هیچوجه بمعنای سقوط و انهدام طالبان نبوده است. جنگ به حیث یک کالا یکی از اقلام بسیار پر منفعت دنیای سرمایه است، دنیای سرمایه جنگ را مانند کالاهای دیگر تولید می کنند. طالبان یعنی جنگ و پاسداری از جنگ. جنگ یعنی فروش سلاح، تغییر رژیم ها، فشار سیاسی، خلق وحشت، بیرون زدن بحران اقتصادی و ...

Eric Hobsbawm*****

اریک هابسبام (۱۹۱۷ – فعلاً زنده) مصری-بریتانیایی یکی از بزرگترین مؤرخین قرن بیست و یکم است که می توان آنرا بلحاظ بینش و حجم نوشتار در حوزه تاریخ، قسماً به ویل دورانت مقایسه کرد.

هابسبام چهار اثر خود را زیر نام چهار عصر صورتبندی می کند :

عصر انقلاب (۱۷۸۹-۱۸۴۸)

عصر سرمایه (۱۸۴۸-۱۸۷۵)

عصر امپراطوری

عصر بی نهایت ها (۱۹۱۴-۱۹۹۱)

Don Quixote*****

دون کیشوت نام رمانی است که بوسیله فرانتس (۱۵۴۷-۱۶۱۶) اسپانیایی نوشته شده است. درین رمان پهلوان خیال پردازی را تمثیل می کند که با خواندن کتاب های حماسی، خود را پهلوان می پندارد و با زور کم و قهر زیاد، با اسپ لاغر به سوی فتح عدالت و آزادی می رود. درین رمان مرز بین واقعیت و پندار بسیار خوب به بیان آمده است. تصویری که در کنار مترسک است، تابلویی است که پیکاسو از دون کیشوت کشیده است.

امروزه دون کیشوت یعنی روشنفکر خیال پرداز و بی عمل. با بازوان ضعیف و ابزار ناکارآمد، عاشق حماسه ها و فتوحات بودن.

هنگامی که شعر یا روایتی را با احساس بخوانم
مسلماً چیزی در من میگذرد
اما هنگامی که صرفاً خطوط را برای اطلاع مرور می‌کنم، نمی‌گذرد

جنوری ۲۰۱۲

لاسه/هالند

