



بو طیفای ناپیوست دو،

به دفترچه شعر منتقد و شاعر سرزمینم

سالار عزیز پور

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 منثور 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، نقدِ ادبی 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 پساساختگرایی 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 تالیفی، 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 پی و نقد تذکره پی از سلاله نقد سنتی و تفکر پیشا مدرن بشمار میرود. هنوز نقدی که ما مینویسیم نقد تذکره پی و نقد سلطه گراست، نقدی است که مؤلف را بجای تألیف، پوست می کند و یا برعکس مؤلف، نقاد را به سوؤتفاهم و دشمنی متهم می سازد. نقاد میخواهد فهم و دریافت خود را حقیقت مطلق بداند، سخن خود را حرف آخر جا بزند. در متن، معانی یکه بریزد. منتقد نمیداند که معانی بعد از خوانش بوسیله خواننده بیدار میگردند نه آنچه که مؤلف خواسته تا صداها و معانی متفاوت را به نفع فردیت و صدای خود، خاموش گرداند.

نقد مدرن که نقد تک ساختاری و یکه گفتمانی ست در تأویل و دقت، از فلتر یکپارچگی و انسجام می گذرد. قطعیت در یکپارچگی و تأکید بر انسجام است که نوشتار مدرن را از متن بسوی اثر سوق میدهد. مؤلف سنتی و مدرن می کوشند 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 روایت های دیگر به فراروایت تبدیل گشته است. این گونه نقد به امید کشف معنای نشانه ها، معنای اصیل متن،... با کاوش در کنده درخت، از گستره ریشه ها و شاخه ها، باز میماند. قلم منتقد



از کشف تأثیر پذیری و تأثیر گذاری شاعر و مؤلف آغاز می گردد و به کشف راز و رمز شعر و تألیف (معانی موجود و غیر متکثر در متن، معانی قبلاً افشانه شده) پایان میابد. وظیفه اش تنها کشف رمز و راز روایت مؤلف یا مؤلف-خداست.

هر زمان و هر قرنی 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 نشانه شناسی در دوران ساختارگرایی و تأویل متن و پیدایش روش تأویل یا معناگذاری از منظر دانش هرمنوتیک مدرن، زمینه ای است که درک افکار پس از مدرن را فراهم می سازد. 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 ساختارگرایی و تفکر انتقادی، بطرز حیرت آوری دگرگون می گردند. این زمینه ها و کشف ها معرفت های نوینی را صورتبندی میکنند:

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

هرکدام 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 ...) 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 فضاهای زبانی ظاهر می گردد.

بازی های زبانی

چکیده ای از یک فلسفه زبانی است. کاشف بازی های زبانی، بعد از پژوهش های زیاد، پس از عبور از نظریه تصویری زبان یعنی پس از برهم زدن شبکه دال-مدلول، به نظریه بازی های زبانی رسیده است. در رساله پژوهش های فلسفی به اینجا میرسد که یک اسم نمی تواند معرف یک شی باشد، اشیا نمی توانند زبان را ایجاد کنند. زبان دیگر تجسم مادی تفکر نخواهد بود. از همینروست که میشل فوکو میگوید زبان حقیقت جهان را بیان نمی کند بلکه بازتابی از تجربه شخصی فرد است.

درین نگاه، کلمات بیانگر واقعیات نیستند، کلمه دگر تصویر واقعیت نیست. ذهن فیلسوف



از تأکید روی متافزیک، 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.

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 میگردد.

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 می کنند. درین نگرش ساختار زبان، ساختار واقعیات را شکل می دهد. انسان از روزمرگی تا پژوهش های علمی، از نوشتن تا سخنرانی (نوشتار و گفتار) 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 نسبت تقرب میکنند و به اندازه چشمها دیدگاه ها و دریافت های منحصر به فرد سر می کشد. و در هر وضعیتی، معنای واژه عبارت از کاربرد واژه می شود و کاربرد مقطعی باعث بوجود آمدن معنای مؤقتی می گردد.

موقعیت فرد تعیین کننده معنا بخشی و معنا گیری 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 دلالت پردازی تحول می یابد.

بازی در هر صورتی بازی است اما قواعد بازی ها متفاوت اند. بطور مثال قواعد بازی بزکشی و گاو بازی فرق میکند، شتر جنگی قاعده خود را دارد و سگ جنگی قاعده خود. قواعد بازی شطرنج با قواعد قطعه بازی تفاوت دارد، بازی چشم پتکان با کاغذ پران بازی یکی نیست.

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 مثل:

بچه بازی

قمار بازی

توب بازی

کاغذ پران 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 یک رنگ نیست بلکه واژه، نشانه ای است که معنایش مربوط به قرارداد بین طرفین بازی می گردد. 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 نمی سازد و دانه قند می شود اسب. چون دو طرف بازی در ذهن خود قرارداد می بندند که دانه قند یعنی اسب. درین مثال بحث روی جایجایی نشانه هاست.

واژه ها نیز همین نقش های متحول را در جریان بازی های زبانی بعهدہ دارند. کاربرد یک واژه در بازی های علمی، با کاربرد همان واژه در بازی های فلسفی تفاوت دارد. نقش واژه در بازی های ادبی با بازی های شفاهی و روزمره متفاوت است. چرا این تفاوت ایجاد میگردد؟ برای اینکه طرفین بازی ها دارای ذخیره های ذهنی متفاوت، موقعیت های متفاوت، و آمادگی های روانی و جسمانی متفاوت، و خلاصه که طرفین بازی دارای حالات منحصر بخویش اند.

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 بازی های زبانی، نخست، این توتۀ فولاد را به حیث یک واژه (س، ط، و، ر) به سه قسمت تقسیم میکنیم:

صوت / دال

معنا / مدلول

دلالت / ابژه

لفظ ساطور بمثابة یک صوت، میان افراد و موقعیت هاشترک است، یعنی اشتراکیت دال. اما معنای واژه ساطور مربوط به کاربرد کلمۀ 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 شکستاندن، برای آهنگر یعنی کالای فولادین، برای شاعر یعنی استعارهٔ خشونت، برای باستان شناس یعنی باستانی و قدامت، برای نقاش یعنی حالت، برای آشپز یعنی توته کردن و ... واژه ساطور در همهٔ 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، میجنبید 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 واژهٔ ساطور، معنایش را مطابق با موقعیت خود فهمیده است (کلهٔ 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 واژهٔ ساطور معنای بالنسبه واحد میدهند. این معنا ها را فقط طرفین بازی ها به این شکل درک می کنند.

کاشف بازی های زبانی برای تشریح از واژه های "نیمه، چوب، سنگ ... " استفاده می کند تا رابطهٔ معنایی بین معمار و مزدورکار را به بیان آورد. معمار که بالای دیوار است صدا میزند:

" نیمه "

مزدور کار در میان صدها شی، نیمهٔ خشت را پرتاب میکند. درین بازی کلمهٔ "نیمه" بیانگر تصویر خشت است. در حالی که اگر به نانوا بگویی: **نیمه**، برایت نیمهٔ خشت را نمیدهد بلکه نیمهٔ نان را میدهد. چون موقعیت و طرفین بازی ها متفاوت اند. در اولی قاعده فی مابین گلکار و مزدورکار به واژهٔ "نیمه" معنای خشت بریده را میبخشد و در دومی نیز قاعده بین نان فروش و خریدار است که به واژهٔ "نیمه" معنای نیمهٔ 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 شبکهٔ 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

مطالعهٔ روابط بین یک متن با متن های تولید شدهٔ 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 کنارهم 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. حتی 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 وامگیری از متن های پیشمار 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 پیا کرده ایم، نمیدانیم که در همان جاهایی که پرفوت جلوه کرده ایم مال متن های دیگر است که ما یا از جهل و بیخبری، یا از رندی و چالاکگی، یا ناخود آگاه جذبش کرده ایم، گیومه و منبع را بیاد فراموشی سپرده ایم.

شعر مانند نثر از هومر تا امروز طی این 2800 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 باختین است و نوشتار باختین 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 کنترل 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" اگر این مرگ و این تولد نمی بود، تولیدات بشری در قلمرو متن و کارهای 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 نبیند.

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 و 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 می گردد و خواننده به حیث پدیده سیال و پویا، به حیث یک امر تولیدی از قرائت تا سطح تولید متن دگر، سهم می گیرد.

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 پشتی، مؤخره، ...) بر اراده یکتای مؤلف می چرخند. درین دوران وظیفه خواننده، کشف آن معناهای پراکنده ای است که مؤلف در متن ریخته است. کشف دیدگاه هایی است که مؤلف در آن زیسته است. خاصتن که مؤلف نابغه و جهانی شده باشد و زند و پازند زیادی در تفسیر آثارش نوشته شده باشد، درین صورت، متن در حیطة مؤلف مطالعه میگردد. آیا ما میتوانیم کتابهای نوابغ مشهور را بخوانیم و حضور، اوتوریت و نام آنها را 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 بکاربردن عقل دکارت، لویاتان هابس، هملت شکسپیر، روح القوانین مونتهسکو، 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، زبان شناسی عمومی سوسور، توتم و تابوی فروید، چه باید کرد لینن، انقلاب پرممانت تروتسکی، تئوری نسبیت انشتاین، نقش روشن فکر ادوارد سعید، سرزمین ویران الیوت، شش اثر نظامی مائو، انسان سوسیالیزم چگوارا، جنس دوم سیمون دوبوار، تاریخ تمدن ویل دورانت، سفر به بیرون ویرجینا ولف، ... هستی وزمان هایدگر، پژوهش های فلسفی ویتگنشتاین، ساختارهای نحوی چامسکی، دیالکتیک روشنگری آدرنو، منظومه دموکراسی هابرماس، اغوا بودریار، بسوی وضعیت پسا مدرن فرانسوا لیوتار، گراماتولوژی ژاک دریدا، ... و سرانجام مقاله مؤلف چیست میشل فوکو و مقاله مرگ مؤلف رولان بارت.

آیا کسی می تواند با این غول های اندیشه وداع کند و کتابهای شانرا بدون نام و اقتدار و سلطه شان مرور کند؟ آیا ممکن است که متن ها را بدون تأثیر پذیری از مؤلف بخوانیم مگر همیشه با مواجه شدن به یک متن، اول نمی پرسیم که مؤلفش کیست؟ آیا جذاب ترین چیز برای هر خواننده، نام مؤلف نیست؟

مؤلف بعد از انتشار مقاله و چاپ کتاب (هکذا تابلوی نقاشی، فیلم، موسیقی، مجسمه ...) دیگر بر متن و خلاقیت خویش کنترول معنایی ندارد، این خواننده است که با متن چگونه برخورد می کند. مخاطب در حین خواندن با مؤلف سروکار ندارد بل با متن زور آزمایی میکند. مؤلف نمی تواند کتاب یا نوشته 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 نمی تواند به خواننده بگوید که مقصد من درین مقاله، درین کتاب 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 می کند که گاهی نیز در مصاحبه های رادیویی و تلویزیونی ظاهر می شود و نقد دیگران را سؤتفاهم و غلط فهمی می خواند. چنین مؤلفینی دوبار دچار قطعیت و جهان پهلوانی می گردند 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 سرسب 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.

دیکانستراکسیون

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 درون خواننده اتفاق می افتد. رابطه بین متن و خلوت خواننده است که درغیاب مؤلف روی می دهد. ساختار شکنی، هیرارشی نظم و حضور معنی مطلق را نفی می کند. دیکانستراکسیون قرائتی است که یکدستی و انسجام لوگوسنتریستی را که از دیروز بسوی امروز شناور مانده است، ویران 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 متافزیک 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 زبانشناسی 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 میگسلد 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 پاشد، ساختار میشکند 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 "ساختارشکنی به معنای ضدساختار" نیست. انهدام پوچ و گوگرد زدن اوراق نیست. ساختارشکنی به معنای اوراق کردن ساختار برای ساختن است.

ساختار شکنی، ویران کردن برای آباد کردن است، نه ویرانی مطلق و هدرآباد. دیکانسرکسیون 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 تکرر حقیقت های ناتمام است. سلطه و مرکزیت متن را نفی کردن است. امکانات و ظرفیت های متن را تکامل بخشیدن است. دریدابه 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" آدم 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 نویسندگی 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 اوراقگر، 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 معناها مطلق و کامل، بیرون می کشد. خواننده بسوی دریافت هایی میرود که متن در کلیت بینامتنی خود برایش مهیا کرده است. تلفیق متن ها تکرر 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 پشستی، 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 آییم، در نوشتن ها و خوانش ها نیز با تأثیر پذیری از همین ایزه 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 شخی و مطلق گرایی، به مرحله ساختار هم نرسیده ایم چه برسد به مرحله پاسا 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 کشی 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 ساختارشکنی 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 غیرمستقیم 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.

نقد شعر

نقد شعر 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 الابیات نیست، عروض بسته یا شکسته نیست، مقفی و ردیف مند نیست، سپید و بی وزن نیست، متعهد و برج عاجی نیست، فرمالستی و فممنستی نیست، جدی و کمیک نیست، طنزآلود 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 نشانند، و از طریق هم نشینی، امکانات زبانی را برای ایجاد یک متن، آزاد میسازد.

زبان طنز و کنایه
 زبان روزمره و پیش پا افتاده
 زبان اروتیک و رمانتیک
 زبان جدی و علمی
 زبان شعاری و اخباری
 زبان فاخر و مردمی
 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 برس میت 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 گرای 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.

محمدشاه فرهود

هاگ/هالند

اپریل 2012