

2012-05-24



بو طيقای ناپيوست دو،

به دفترچه شعر منتقد و شاعر سرزمينم

سالار عزيز پور

بو طيقای ناپيوست 2

بخش نخست

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، نقد 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 پساستخراجی 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 یی و نقد تذکره یی از سلاله نقد سنتی و تفکر پیشا مدرن بشمار میرود. هنوز نقدی که ما مینویسیم نقد تذکره یی و نقدسلطه گراست، نقدی است که مؤلف را بجای تالیف، پوست می کند و یا برعکس مؤلف، نقاد را به سؤ تفاهم 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 ساختگرایی 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**

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 ترامنتیت 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 باینش 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 واقعیت 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 نسبییت تقرب میکنند 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 گاوبازی 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 پلچرخ برای قصه می کرد که در لایه 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

کاغذپران بازی

شطرنج بازی

بهرصورت، بازی ها هر کدام دارای قواعد مختص بخود اند. اما همه شان زیر یک نام یعنی بازی یاد میگرددند. 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 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 جابجایی 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، ا، ط، و، ر) به سه قسمت تقسیم میکنیم:

صوت / دال

معنا / مدلول

دلالت / ابژه

لفظ ساطور بمتابۀ 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 شکستادن، برای آهنگر یعنی کالای فولادین، برای شاعر یعنی استعارۀ خشونت، برای باستان شناس یعنی باستانی و قدامت، برای نقاش یعنی حالت، برای آشپز یعنی توتۀ 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.

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

"نیمه"

مزدور کار در میان صدها شی، نیمه خشت را پرتاب میکند. درین بازی کلمه "نیمه" بیانگر تصویر خشت است. در حالی که اگر به نانوا 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) قبلان 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 می‌سازد. هر نوع سرقتی خاصتن سرقت ادبی بینامتن است. هر متنی وامگیری از متن‌های بیشمار دگر است.

کلی‌گویی‌های مسروقه بجای خود نوعی از بینامتن است، که بطور ناخودآگاه و خودآگاه در درون متن اتفاق می‌افتد. 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 کرده‌ایم، نمیدانیم که در همان جاهایی که پرفوت جلوه کرده‌ایم مال متن‌های دیگر است که ما یا از جهل و بیخبری، یا از رندی و چالاک‌گی، یا ناخود آگاه جذبش کرده‌ایم، گیومه و منبع را بباد فراموشی سپرده‌ایم.

شعر مانند نثر از هومر تا امروز طی این 2800 سال همیشه در بینامتن شناور بوده است. نظریه بینامتنیت مانند کشف بازی‌های زبانی، افق تازه‌ای 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 پاره‌متنی یک نوع بینامتن است. شعری که از انسجام و یکپارچگی، از مرکزیت و تک‌معنایی برخوردار باشد، شعر امروزینه نخواهد بود. شعری که تک‌صدا و یک‌بعدی باشد شعر زمانه نخواهد بود. شعر کنونزاد از تلفیق صداها، تنوع سبک‌ها، تنوع زبان‌ها، تنوع آهنگها و تنوع آرایه‌ها (بویژه کنایه و طنز) می‌گذرد. . . ما همیشه تکرار دیگران هستیم. تکراری خلاق و تحول‌آفرین. 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 رمان‌های داستایوفسکی و به همین ترتیب الخ، هر قدر متن‌ها را بکاویم به این باور نزدیک می‌شویم که هر متن یعنی بینامتن.