اشاره: یعقوب یسنا پیش از هر چیز، صاحب کتاب «دانایی‌های ممکن متن» است. کتابی که بر نایاب‌ترین مباحث مربوط به حوزهٔ فرهنگ، مانند: نقد ادبی، تأویل متن و جهان خودمختار ادبیات متمرکز است.
این استاد دانشگاه «البیرونی» در کتابش به واکاوی معنا در برابر فهم، تعبیر و دانایی می‌پردازد و از متن ادبی به عنوان مصداق جهان‌های ممکن یاد می‌کند. در این کتاب، شکست اقتدار محتوا و قالب طرح شده و نقد را به مثابهٔ کشف حقیقت نه! بلکه ارائهٔ خوانش ممکن از متن قلمداد می‌کند.
یسنا را در پیچ‌وخم این کتاب و دیگر آثار و نظراتش فراچنگ آورده و از او گفتاری به دست آورده‌ایم که در برگ‌های پیش رو می‌خوانید.

در جدال با مؤلف، متن و مخاطب

گفتگو از: خسرو مانی

معمولا در برخورد با متن و تأویل آن سه شیوه را به مثابهٔ شیوه‌های رایج مطرح می‌کنند: تأویل معطوف به افق مؤلف، تأویل معطوف به افق خواننده، تأویل معطوف به افق اثر. به نظر می‌رسد شما بیشتر با شیوهٔ دوم موافق باشید. فکر می‌کنید امکان خوانش بیرون از افق اثر امکان درست و کارآمدی باشد؟

یسنا: از این سه شیوه (مؤلف‌محور، خواننده‌محور، متن‌محور)، شیوهٔ مؤلف‌محور و خواننده‌محورش، بیشتر با رویکرد هرمنوتیکی به نقد و خوانش متن توجه می‌کند، و شیوهٔ متن‌محور بیشتر در نقد و خوانش متن، رویکرد ساخت‌گرایانه و فرم‌گرایانه دارد. در خوانش و نقد متن، معمولا رویکردهای دیگری هم است که می‌تواند از این سه شیوه متفاوت باشد: خوانش مارکسیستی، خوانش فمینیستی و خوانش شالوده‌شکنانه می‌تواند باشد که چشم‌اندازهای نسبتاً متفاوت را نسبت به خوانش و نقد متن گشوده است، به‌ویژه رویکرد شالوده‌شکنانه یا واسازانه. اکنون من بیشتر به رویکرد شالوده‌شکنانه از خوانش متن، توجه دارم با آنکه می‌دانم خوانش این رویکرد از متن، دشواری‌های خودش را دارد، هم از نظر دقت و توجه و هم از نگاه بحث‌برانگیزی این رویکرد.
تأکید ندارم که از این سه شیوهٔ یادشده، کدام بهتر است و کدام نه، تا هنوز با این سه شیوه از متن‌ها تأویل ارائه می‌شود اما شیوهٔ غالب هرمنوتیکی پس از ریکور، شیوهٔ افق انتظارات خواننده از متن است؛ یعنی به نوعی، متن بنا به انتظارات نسل‌های انسانی در عصرها، زمان‌ها و جاهای متفاوت، دچار تحول معنا و معنادهی می‌شود؛ با این هم می‌خواهم تأکید کنم که در هر شیوه‌ای از تأویل متن، بایستی با توجه و عطف به خودِ متن، این تأویل صورت بگیرد، در غیر آن، تأویل ارائه‌شده یک تأویل نسبتاً عقیدتی خواهد بود تا تأویل متن. البته توجه مکانیکی بیش از اندازه روی متن نیز تأویل متن را تقلیل می‌دهد به برخورد عناصر مکانیکی متن که این‌گونه برخورد، خیلی برخورد دانشگاهی و خشک نسبت به تأویل متن از آب درخواهد آمد. در هر صورت، متن به عنوان یک ابژه بایستی جدی گرفته شود اما برخورد با این ابژه بایستی چشم‌اندازهای باز را نسبت به این ابژه، بکشاید.

کار پژوهشی در زمینهٔ زبان و متن در افغانستان پیشینه دارد یا نه؟ اصلا با توجه به سرازیرشدن سیلی از کتاب‌های ترجمه شده از ایران، ضرورت آفرینش در این زمینه را چگونه می‌شود توجیه کرد؟

یسنا: کار پژوهش دربارهٔ زبان و متن در افغانستان (زبان فارسی) پیشینه دارد که این پیشینه، تاریخی است و برمی‌گردد به قرن‌های پنج تا هشت هق. اما بعد از آن چندان کار مناسب که معاصر باشد یا با رویکردهای موجود معاصر جهانی از پژوهش بتواند موقعیت بگیرد، صورت نگرفته است.
ایران و افغانستان از نگاه حوزهٔ معرفتی و زبانی، حوزهٔ یگانهٔ تاریخی است. اکنون که افغانستان و ایران در جغرافیاهای سیاسی جدا از هم به سر می‌برند، با این هم عنصر اساسی و مهم مشترک معرفتی دارند که این عنصر، زبان است. بنابراین پژوهشی که ما انجام می‌دهیم در تداوم ترجمه‌ها و کارهای پژوهشی‌ای که در ایران صورت می‌گیرد، انجام یابد. این ترجمه‌ها بایستی سبب غنامندی پژوهش در افغانستان شود نه محدودشدن؛ دیگر اینکه معرفت، مطلق و تمام‌شدنی نیست بلکه معرفت زمینه‌سازی می‌شود و زمینه‌زدایی می‌شود و باز زمینه‌سازی می‌شود. در غرب، کارهای پژوهشی در ارتباط به زبان و متن بسیار به طور چشم‌گیر

در خوانش و نقد متن، معمولا رویکردهای دیگری هم است که می‌تواند از این سه شیوه متفاوت باشد: خوانش مارکسیستی، خوانش فمینیستی و خوانش شالوده‌شکنانه می‌تواند باشد که چشم‌اندازهای نسبتاً متفاوت را نسبت به خوانش و نقد متن گشوده است، به‌ویژه رویکرد شالوده‌شکنانه یا واسازانه.

صورت می‌گیرد. با این کارهای چشمگیر، باز هم دانایی به جایی که نمی‌رسد که ایستاد شود و توقف کند، بلکه این همه کار، سبب می‌شود تا دانایی در مسیرهای متکثر هدایت شود. بنابراین فکر می‌کنم ما با خوانش این ترجمه‌ها و کارهای پژوهشی به زبان‌های دیگر، بتوانیم دانایی را در سرزمین خویش توسعه بدهیم و به نوعی دانایی بومی خویش را تولید کنیم.

دربارهٔ اسطوره‌های ایرانی، هم ایرانی‌ها و هم غربی‌ها بسیار کار کرده‌اند. من هم کاری در این باره انجام داده‌ام که این کار من در تداوم این کارها است و با چشم‌اندازی متفاوت از کارهای انجام‌شده به اسطوره‌های اوستایی و شاهنامه، نگاه شده است. تأکید می‌کنم که اگر این همه کار دربارهٔ اسطوره‌های اوستا و شاهنامه صورت نمی‌گرفت، این کاری که من انجام دادم به هیچ صورت نمی‌توانست انجام شود، بلکه این کار من بنا به معرفت ارائه‌شده در این باره، توانست ارائه شود.

در رابطهٔ میان تیوری و اثر هنری، گرایش غالب امروزی این است که دومی را به سود اولی تقلیل می‌دهند. به این معنا که در مرحلهٔ نقد، اغلب آثار هنری را با ممیزه‌های تیوری غالب برابرگذاری می‌کنند و سپس بر بنیاد همان برابرگذاری نتیجه می‌گیرند. اصولا چنین برابرگذاری‌ای چه قدر درست است؟ فکر می‌کنید تیوری امر پدیدارانه است یا بی‌پدیدارانه؟

یسنا: تیوری‌ها را معمولا دانشمندان تیزهوش با خوانش متن و اثری هنری، از متن و اثر هنری به دست می‌آورند و بعد به عنوان تیوری عرضه می‌کنند و با آن، متن و عناصر متن را دسته‌بندی می‌کنند. بنابراین تیوریزه‌کردن متن‌ها امکان می‌دهد تا متن‌ها دسته‌بندی شوند و از متن‌ها شناخت ارائه شود؛ اما تیوری‌ها معمولا از امکان‌های آوانگاردی که در متن‌ها ارائه می‌شود، عقب می‌ماند و نمی‌تواند از متن‌های خلاق و با توانش ادبی بعدی، خوانش ارائه کند. اینجاست که تیوری مانع توانش ادبی و خلاقیت متن و اثر هنری می‌شود.

طوری که گفته شد، تیوری‌ها از مناسبات درون‌متنی متن به دست می‌آید. نخستین تیوری ادبی که ارائه شده، فن شعر ارسطو است. ارسطو تیوری‌ها را در کتاب فن شعر بنا به خوانشی که از قاعده و قواعد متن‌های ادبی روزگارش داشته است، تدوین و ارائه کرده است، نه اینکه خودش این تیوری‌ها را وضع کرده باشد و گفته باشد که تراژدی این‌گونه باید باشد. گفته است که تراژدی‌های روزگارش این قاعده و قواعد را دارد. کتاب فن شعر ارسطو به عنوان یک کتاب تیوریک در عرصهٔ شعر و ادبیات، از کتاب‌های مهم بوده است؛ اما برخی از تیوری‌های این کتاب بعدها باعث مانع توانش و خلاقیت ادبی در متن‌ها و آثاری هنری خلاق می‌شد. برای اینکه منتقدان، متن‌ها و آثار هنری را به تیوری‌های ارسطو تقلیل می‌دادند، در صورتی که قواعد ساختاری و فنی متن با تیوری‌های ارسطو مطابقت نمی‌داشت، دیگر آن متن، یک متن ادبی نبود.

تیوری‌ها برای خوانش متن‌ها مهم هستند و چشم‌اندازهای متفاوت با درک توانش هنری از متن‌ها نسبت به خوانش متن‌ها ارائه می‌کنند و معمولا می‌خواهند درک ما را از معنا و تأویل متن دچار چالش کنند تا دچار مطلق‌نگری نشویم؛ اما با این هم، نباید متن را به تیوری خاص تقلیل داد، بلکه باید توجه کرد که امکان‌های معرفتی متن بیشتر به کدام تیوری‌ها امکان می‌دهد تا متن بهتر خوانده شود.

به برداشت من، تیوری‌ها پی‌پدیدارانه هستند، زیرا متن‌ها در قدم نخست به عنوان پدیدارها ارائه می‌شوند و بعد بنا به تشخیص عناصر ساختاری، فرمی و معرفتی متن‌ها، تیوری‌ها وضع می‌شوند یا تیوری‌پردازی صورت می‌گیرد.

تأویل متون مقدس را معمولا تأویلی متفاوت دانسته‌اند. به نظر شما تیوری‌هایی که دربارهٔ متن‌های غیرمقدس کارایی دارند چقدر می‌توانند برای خوانش متن‌های مقدس کارا باشند؟ در این مورد حدی وجود دارد یا نه؟

یسنا: در دیدگاه سنتی، تفکیک بین متن مقدس و ادبی و هنری وجود داشت، اما در دیدگاه معاصر از متن، این تفکیک وجود ندارد. متن به

ایران و افغانستان از نگاه حوزهٔ معرفتی و زبانی، حوزهٔ یگانهٔ تاریخی است. اکنون که افغانستان و ایران در جغرافیاهای سیاسی جدا از هم به سر می‌برند، با این هم عنصر اساسی و مهمِ مشترکِ معرفتی دارند که این عنصر، زبان است.

مفهوم عام متن در نظر گرفته می‌شود که شامل تمام متون می‌شود البته با تفاوت پژوهش‌های نوشتاری علمی. باید اشاره شود که لیوتار، متن‌های علمی را نیز مانند دیگر متن‌ها شامل بحث «روایت» می‌داند.

متن‌های دینی نیز شامل متن‌های هنری است و با تیوری‌های موجود می‌تواند از متن‌های دینی تأویل ارائه شود به‌ویژه با تیوری‌های روانکاونهٔ فرویدی و پسافرویدی، متن‌های دینی یا مقدس بهتر می‌تواند خوانده شود. البته که از دیدگاه هرمنوتیک سنتی، از متن‌های مقدس بیشتر با رویکرد مؤلف‌محورانه، تأویل ارائه می‌شد، اینکه منظور خداوند هر دین که مؤلف متن مقدس دانسته می‌شود از معنای کلمه، جمله یا در کل متن چه می‌تواند باشد، مهم بود. برای من حدی که متن را به نام مقدس و غیر مقدس جدا کند وجود ندارد، فقط از نظر تاریخی و گفتمان تاریخی که متن‌ها نسبت به هم دارند، می‌تواند بینشان حدومرزهایی وجود داشته باشد؛ در غیر آن مرزی دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشند.

تصور می‌شود گرایش هرمنوتیکی اصلا گرایش فلسفی باشد. با آغاز جریان پسامدرنیستی تداخل فلسفه در ادبیات بیشتر به نظر می‌رسد. این تداخل ادبیات را به فلسفه تقلیل نمی‌دهد؟

یسنا: گرایش هرمنوتیکی اصلا خاستگاه اساطیری دارد. هرمونیا نام یکی از فرشتگان یونانی است که گویا پیام خدایان را به انسان‌ها می‌آورده است، اما انسان‌ها دچار این شک و تردید می‌شوند که این سخنان را که هرمونیا به ایشان از جانب خدایانشان می‌گویند آیا دقیقاً همان سخنانی است که خدایان به زبان آورده‌اند یا اینکه هرمونیا منظور خدایان را با زبان خود بیان می‌کند. در صورتی که هرمونیا منظور خدایان را با زبان خود بیان می‌کند، پس چگونه می‌توان قبول یا باور کرد که منظور خدایان با بیان شخصی هرمونیا دچار تحریف نشود. پس موقعی که منظور خدایان را هرمونیا با سخن خودش بیان می‌کند، چگونه می‌توانیم سخنان هرمونیا را به قصد و منظور خدایان تأویل کنیم. اینجا بود که شک و تردیدی اساطیری نسبت به سخن و متن، و منظور و قصد مؤلف از این سخن به میان آمد، زیرا هم در نقل قول و هم در متن، مؤلف غایب است. بنابراین چگونه می‌توان از سخن و متن، منظور و قصد مؤلف را درک کرد.

این گرایش اساطیری از درک معنا، بعدها وارد فلسفه و نقد ادبی شد که معولا در تأویل از متن‌های دینی این گرایش هرمنوتیکی تا هنوز با فهم اساطیری‌اش برای تأویل متن به کار برده می‌شود. مثلا هنوز بین معتزله و اشعریه نزاع و درگیری است که کلام خداوند را فرشتهٔ مؤظف چگونه به پیامبر انتقال داده است و پیامبر این کلام را چگونه دریافت کرده است. و در این میان، سخن خداوند آیا آنچنان که خداوند گفته است، رسیده است یا فهم سخن خداوند با بیان فرشتهٔ مؤظف و بعد این فهم با زبان پیامبر ارائه شده است. بنابراین ما قصد و منظور خداوند را چگونه می‌توانیم تأویل کنیم و به اول برگردانیم تا به طور دقیق منظور خداوند را از لفظ موجود دریافت کنیم.

فیلسوفان معاصر، بیشتر فیلسوفان قاره‌ای، مرز بین متن ادبی و فلسفی را شکسته‌اند و پلی زده‌اند بین متن‌های ادبی و فلسفی، و بیشتر نظریه‌پردازی‌های فلسفی‌شان را با درگیری به متن ادبی به پیش برده‌اند که رولان بارت، ژاک دریدا و دولوز از فیلسوفان جدی در این عرصهٔ مشترک فلسفه و متن ادبی هستند.

من فکر می‌کنم این مرزهای مشترک بین متن‌های فلسفی و ادبی بعد از نظریه‌پردازی‌های فلسفی نیچه و هایدگر نسبت به زبان به وجود آمد؛ زیرا پس از فلسفهٔ نیچه و هایدگر، هستی‌شناسی و معرفت رجعت کرد به امر زبانی، اینکه خاستگاه هستی و معرفت بیشتر زبان است تا جهان واقع. بنابراین فیلسوفان بایستی به فلسفهٔ زبان توجه کنند تا به جهان واقع؛ زیرا پرداختن به جهان واقع کار علم شد تا کار فلسفه. این توجه فلسفه به هستی‌شناسی زبان، فلسفه را به متن ادبی کشاند. چون ادبیات و متن ادبی است که زبان امر معرفتی و امر هستی‌دار را در متن ادبی جعل می‌کند و می‌سازد (می‌آفریند). اگر زیاده‌روی نکرده باشم، فیلسوفان پسامدرن به نوعی همهٔ معرفت‌ها را معرفت‌های زبانی دانستند و حتی معرفت علمی را تقلیل دادند به معرفت زبانی که بحث لیوتار از معرفتِ روایتی، می‌تواند بیانگر همین تقلیل‌دهی معرفت به زبان باشد. زیرا روایت در زبان توسط متن ادبی اتفاق می‌افتد.

من گاهی درگیر شده‌ام که موضوع ادبیات چه می‌تواند باشد که این درگیری‌ام را در بخش پایانی «دانایی‌های ممکن متن» بیشتر توضیح داده‌ام. نتیجهٔ این درگیری‌ام نسبت به موضوع ادبیات این بوده است که ادبیات مانند علوم دیگر موضوع خاص ندارد یا از موضوع خاص صحبت نمی‌کند؛ بلکه ادبیات بیشتر موقعیت مرزی دارد در بین علوم و موضوعش را با زمینه‌زدایی از موضوع علوم به دست می‌آورد، طوری که داستان‌های علمی ـ تخیلی، موضوعش را از علم می‌گیرد؛ اما موضوعِ معمول از علم را زمینه‌زدایی می‌کند و با این زمینه‌زدایی، متن ادبی (داستان علمی ـ تخیلی) ارائه می‌شود. بنابراین ادبیات شاید موقعیتی است در چهارراه علوم یا معرفت‌های بشتری؛ از آنجایی که ادبیات بیانگر احساسی، عاطفی و تخیلی انسان است، از این رو ادبیات یا متن ادبی می‌تواند نزدیک‌ترین نمایندهٔ معرفتی (مجموعه‌ای از دانایی‌ها، نادانی‌ها، دلواپسی‌ها، امیدها، دلشورگی‌ها، نامیدی‌ها و دلخوشی‌ها) انسان نسبت به علوم و معرفت و جهان باشد. پس می‌توان گفت ادبیات مانند خانهٔ جولا است که انسان با ادبیات، رابطهٔ خودش را با جهان می‌تند و بین خودش با جهان و علوم توسط ادبیات، شبکه ایجاد می‌کند. ادبیات، شبکهٔ معرفتی انسان است با علوم و جهان. با این برداشت شبکه‌ای از ادبیات، من نمی‌توانم تفکیکی زیاد جدی بین متن فلسفی و متن ادبی قایل شوم. در کل، برداشت من این است که این ادبیات است که از علوم دیگر با زمینه‌زدایی از آن علوم به نفع خودش استفاده می‌کند. در این میان، ادبیات بیشتر زمینه‌زدایی را از موضوع‌های اساطیری و فلسفی کرده است و این موضوع‌ها را با بیان روایتی به متن ادبی تبدیل کرده است. برای من یک متن ادبی خوب، یک متن موضوع‌زدایی‌شده منطقی از فلسفه است که با بیان روایتی به متن ادبی تبدیل شده باشد؛ و این بیان روایتی توانسته باشد به مفاهیم فلسفی، جنبه‌های شخصیتی و تصویری داده باشد، طوری که سارتر در تهوع، هدایت در بوف کور، کامو در طاعون، فروغ در شعر، کافکا در مسخ و ویرجینا ولف در داستان‌هایش این کار را کرده‌اند.

دکتر فضائلی

هنر هیکل‌تراشی در افغانستان
(سبک، ادوار و ویژگی‌ها)

مقدمه: افغانستان در طول تاریخ گذشتهٔ خود مراحل هنری باشکوهی را پشت سر گذاشته که مهم‌ترین و شاخص‌ترین این ادوار، شامل دو دورهٔ بسیار درخشان است: یکی دورهٔ کوشانیان و دیگری دورهٔ تیموریان.

مراجعه به تاریخ یکی از سهل‌الوصول‌ترین راه‌ها برای دستیابی به احوال گذشتگان است؛ اما بهترین راه برای دسترسی به فرهنگ و آثار گذشتگان، مراجعه به یادمان‌های هنری به‌جامانده از آن جامعه است.

پیش از آنکه آثار تاریخی افغانستان از جمله موزیم ملی و آثار بودایی به‌جامانده در بامیان توسط گروه متحجر طالبان از بین برده شوند، مشاهدهٔ آثار تاریخی موزیم کابل و همچنین دیدار از شهر باستانی بامیان، حکایت‌گر پیشینهٔ تاریخی باشکوهی بودند که انسان را محو ابهت و جمال خویش می‌کردند.

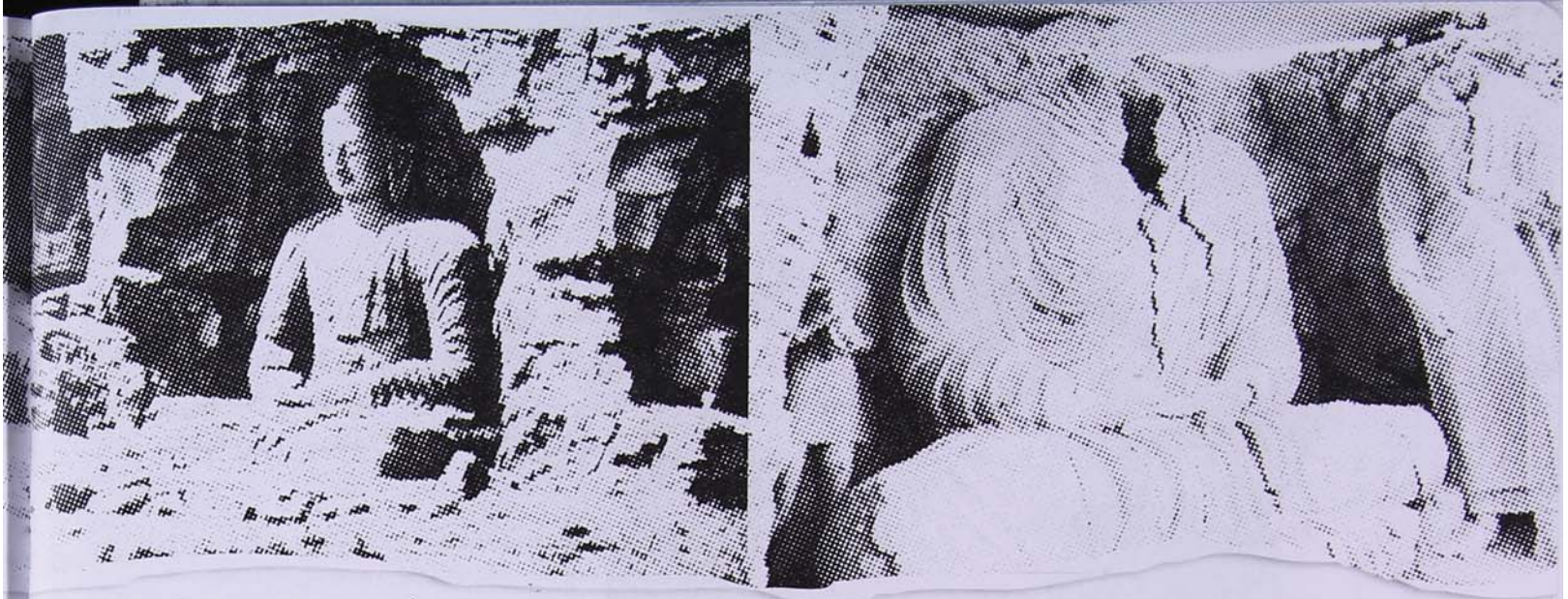
محققین از نخستین یا قدیمی‌ترین هنر مجسمه‌سازی در مندیگک قندهار یاد کرده‌اند که متعلق به سه‌ونیم‌هزار سال قبل از میلاد است. و نیز در «ده موراسی غندی» (پنجوایی جنوب قندهار)، مجسمهٔ کوچکی از الههٔ مادر یا «بغ‌بانو» را به دست آورده‌اند که مبین مهارت مردم این سامان در پیکرتراشی است.

احمدعلی کهزاد، محقق برجستهٔ افغان در این زمینه چنین می‌نگارد:

«در اطاق قبل‌التاریخ موزهٔ کابل، سر انسانی حجاری شده در سنگ (مکشوفه از مندیگک) دیده می‌شود که علی‌العجاله آن را قدیم‌ترین نمونهٔ پیکرسازی در افغانستان پنداشته می‌توانیم و ثابت می‌سازد که باشندگان حوزهٔ ارغنداب در طی سه‌ونیم یا سه‌هزار سال قبل از امروز نه‌تنها در نقاشی بلکه در هیکل‌سازی و حجاری هم مهارتی حاصل نموده بودند.

در «ده موراسی غندی» که تپه یا غندی است در پنجوایی جنوب قندهار، هیکل کوچکی از گل پخته پیدا شده... و آن را الههٔ مادر یا «بغ‌بانو» یا «اناهیتا» یا «ناهید» و به نام‌های دیگر می‌خواندند.»(۱)

علاوه بر وادی ارغنداب و هیرمند، اهالی سرخ‌داغ و سفیدداغ (زرنج قدیم) نیز ذوق و قریحهٔ هنری داشته‌اند. از مناطق شرقی افغانستان (جلال‌آباد) در سال ۱۹۲۳ م، ۲۳ هزار مجسمهٔ گچی از معبد «تپهٔ کلان» کشف شد.



دانشـمندان غربی از جمله پروفسـور الفرد فوشه، بعد از کشـف این گنجینه‌های عظیم هنری آن را بـه نام مکتـب «گریکو بودیک» یا مکتب هنری «یونان و بودایی» نام‌گذاری کرد. با کشـف معبد سـرخ‌کوتل، (۱۸ کیلومتری پل‌خمری) در سـال ۱۹۵۱ م، «شـلوم برژه» مدیر هیئت باستان‌شناسی فرانسه، پس از مقایسه با آثار مکشوفهٔ «دیورا اروپوس» در سوریه، نام این مکتب هنری را «مکتب کوشـانی» نهاد. پیش از مکتب «گریکو بودیک» یا مکتب کوشـانی پایه‌های مکتب هنری یونان و باختری در افغانسـتان گذاشـته شده بود که در سـطور زیرین به آن خواهیم پرداخت. اما آنچه قابل یادآوری است، وجود ریشه‌های آثار هنری حتی پیش‌تر از تأسیس مکتب هنری یونان و باختری در افغانستان مشاهده شده است.

چنانچه بعضی از محققین بر این اعتقادند که:

«...تعریفی که اوسـتا از «اناهیتا» نموده از روی مجسـمهٔ این ربةالنوع بوده که در معبد آن در باختر وجود داشـت... همین قسـم اگر به زیورات و سـتاره ها و تاج و اکلیل «اناهیتا» ربةالنوع رودخانهٔ اکسـوس (آمودریا) استناد شـود گفته می‌توانیم که صنعت‌کاران و هنرمندان لایقی قبل از یونانی‌ها در باختر وجود داشت.»(۲)

مکتب هنری یونان و باختری

هنـر «گریکـو بکترین» یا مکتب یونان و باختری تلفیقی از هنر یونانی و باختری اسـت که پس از اسـتیلای اسکندر مقدونی در سال ۳۳۰ ق.م در افغانستان شکل گرفته است. اسکندر با بیش از ۳۰ هزار سرباز و جنگجو تا مرزهای افغانستان با عجله و بدون مانعی پیشروی کرد؛ اما به دلیل وضعیت خاص جغرافیایی و روحیهٔ سلحشـوری مردم افغانسـتان به کندی دامنهٔ فتوحاتش را گسـترش داد. نخسـتین اقدام اسکندر پس از اسـتیلا در هر منطقه‌ای از افغانستان، سـاختن قلعه و شهرک‌هایی بود برای اقامت سـربازان و صاحب‌منصبان خویش که همهٔ این بناهای تاریخی به نام اسکندریه‌ها معروف است.

بـه اعتقاد مرحوم کهزاد، کشـف خرابه‌های شـهر «آی‌خانم» که در واقع نام قشـلاق کوچکی در نزدیکی رودخانهٔ کوکچه اسـت و به فاصلهٔ دو کیلومتری از رودخانهٔ «آمودریا» قرار دارد؛ این گمان را تقویت می‌کند که ممکن است شهر «آی‌خانم» همان «اسکندریهٔ اوکسیانا» یا اسکندریهٔ اکسوس باشد.

مکتـب هنری یونان و باختـری در حقیقت ادامهٔ مدرسـهٔ «لی‌سـیپ» (Lysippe) هیکل‌تراش مخصوص اسـکندر اسـت که توسـط یونانی‌ها بعد از استیلای اسکندر در افغانسـتان آورده شد. از ممیزات مدرسـهٔ «لی‌سیپ» جنبهٔ رئالیستی آن است. در مدرسهٔ «لی‌سیپ» تناسب اندام به صورت واقع‌گرایانه رعایت می‌شـود و مقیاس کل اندام، اندازهٔ سر است و سر یک هشتم کل بدن را در این مدرسـه تشـکیل می‌دهد. هنرمندان باختری، حتی ماهرانه‌تر از استادان مدرسهٔ فوق‌الذکر این شیوه را به کار برده‌اند. این حقیقت زمانی آشـکار می‌شود که مسکوکات باختری در مقایسه با مسکوکات یونانی معاصر آنها، از کیفیّت ویژه‌ای برخوردارند. و «...مسـکوکات یونان و باختری مانند تبلوی [= تابلوی] فوق‌العاده دقیق خطوط چهره را نشـان داده و مهارتی در آنها به کار رفته که حتی ممیزات روحـی و فکر و خیـال و رأفت و عزم و اراده را هم نمایندگی می‌کند حال آنکه مسکوکات یونانـی معاصـر آنهـا از این کیفیـت عاری است...»(۳)

بنابراین مدرسـهٔ هنری یونـان و باختری در قـرن دوم و اول پیش از میلاد از تشـخص و ممیـزات محلـی برخـوردار بـوده و ایـن اختصـاص و امتیـاز مخصـوص هنرمندان محلی باختری بوده اسـت. گرچه این احتمال قویاً وجود دارد که جمعی از هنرمندان یونانی نیز مشـغول آفرینش هنر به‌خصوص ترسیم نقوش سـکه‌ها بوده‌اند. این مکتب هنری در تاریخ کشـور ما از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. زیرا توسـعه و اشاعهٔ این مکتب در دو سوی هندوکش و حتی تأثیر آن بر هنر دورهٔ ساسـانی از پیامدهـای هنری آن به شـمار می‌رود.

حکاکی، معماری، حجاری، هیکل‌تراشـی و صنعت ضرب سـکه جزو صنایع مسـتظرفه در ایـن عهد به حسـاب می‌آمـده و از رونق فوق‌العـاده‌ای برخـوردار بـوده اسـت. این صنایع در دورهٔ زمامـداری «ایوتیدم» (حدود ۲۲۷ ق.م)، «دمتریـوس»، (حـدود ۱۶۰-۲۰۰ ق.م)، «انتی‌ماکـوس» و «ایوکراتیـد» (حوالـی ۱۷۵ ق.م) کـه مربـوط بـه عصر سـلطنت دودمان دوم و سوم شـاهان یونان و باختری بود، به منتهای ترقی رسـیده بود. با انتشـار بودیزم در افغانسـتان و تلفیق آرا و ایده‌هـای مذهبـی بودیزم با مدرسـهٔ هنری یونان و باختری، اسـاس و پایهٔ مکتب هنری دیگری گذاشته شد که به نام مکتب «گریکو بودیک» یا مکتب هنری کوشـانی یاد شـد. سـرانجام مکتب یونان و باختری در شـروع

قرن اول مسیحی راه انحطاط پیموده تا اینکه راه برای پیشرفت مکتب کوشانی باز شد و اوج هنر کوشانی را در دورهٔ کنیشکا شاهد هستیم.

مکتب هنری «گریکو بودیک» یا هنر کوشانی

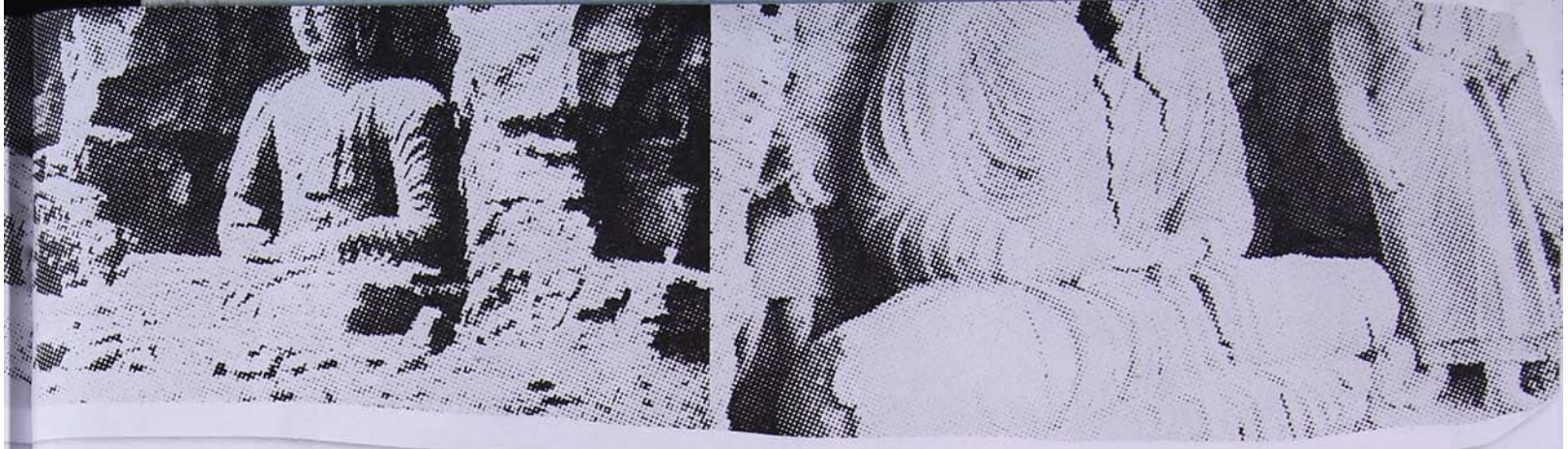
اگر نظری گذرا به تاریخ پیش‌تر از کوشانی‌ها در افغانستان بیندازیم، درمی‌یابیم که بعد از انقراض یونانی‌ها، موریاهای هند در افغانستان (از جنوب هندوکش تا حوزهٔ ارغنداب) حاکمیت داشته و برای نخستین بار فرآورده‌های فکری «آشوکا» پسر «بندرو سارا» و نواسهٔ «چندراگوپا»، (حوالی ۲۶۰ ق.م) که پس از کشتار صدها هزار نفر در شمال هند (کلنگا)، دست از کشتار می‌کشد و توبه می‌کند، وارد افغانستان می‌شود. این تراوش‌های فکری که شامل اندرزهای اخلاقی آشوکا است، در تخته‌سنگ‌هایی نقر شده که تعداد آنها به ۱۴ قطعه می‌رسد. از آنجایی که آشوکا متأثر از افکار بودایی است، برای نخستین بار توسط مبلغان اعزامی وی، دیانت بودایی در افغانستان منتشر می‌شود. چندین سنگ‌نوشته از فرمان‌های او در نقاط مختلف افغانستان کشف شده است.

پس از انتشار آیین بودایی در افغانستان، «کوشانی‌ها» که شاخه‌ای از اقوام «سیتی» هستند، چندین قرن (از سده‌های دوم میلادی به مدت سه قرن) تحت عنوان کوشانی‌های بزرگ و کوچک از اکسوس (آمودریا) تا «جمنا» (نواحی شمال هند) حکومت کردند. نخستین خانوادهٔ مقتدر کوشانی‌ها را خاندان «کد فیزس» تشکیل می‌دهد که در عصر تنزل مکتب یونان و باختری حکومت می‌کردند. این خانواده از حدود ۴۰ مسیحی تا ۱۱۰ مسیحی تقریباً ۷۰ سال حاکمیت داشتند. «کنیشکا» بزرگ‌ترین امپراتور نسل دوم کوشانی‌ها، معبد یا آتشکدهٔ «سرخ‌کوتل» را که از آثار گران‌بهای دورهٔ کوشانی‌هاست، ساخت. به همین دلیل مکتب «گریکو بودیک» به «مکتب کوشانی» نیز مسمی شده است. علاوه بر ساختمان معبد که شیوهٔ خاص معماری این دوره را به نمایش می‌گذارد، تعدادی از مجسمه‌های آهکی نیز به دست آمده که مربوط به شاهان کوشانی است.

گرچه نام‌گذاری «گریکو بودیک» همان طوری که در بالا مذکور شد، توسط پروفسور الفرد فوشه در این اواخر صورت گرفته است؛ اما از آنجایی که این مکتب برگرفته از تمدن یونانی و بودایی است، به ناچار این نام‌گذاری را باید پذیرفت. «مکتب کوشانی» نام دیگر این مکتب هنری است که توسط «شلوم برژه» نهاده شده است.

در سطور بالا به هنر یونان و باختری پرداخته شد و از لابه‌لای آن به این نتیجه رسیدیم که هنر یونان و باختری کار مخلوطی از هنرمندان یونانی و هنرمندان باختری بود. و رجحان هنر هنرمندان باختری را نیز در خلق آثار هنری آنان دانستیم. در مکتب هنری «گریکو بودیک»، بیشترین سهم از آن هنرمندان بومی است. وضعیت سیاسی و اجتماعی دورهٔ کوشانیان باعث شد که حتی تحولاتی هم در شیوهٔ نمایش پیکره‌های بودا به وجود آورد. به این معنی که در «... آثار معبد «شانتی»، (حوالی بمبئی) در قرن ۳ - ۴ ق.م هنوز جرأت نداشتند که بودای خود را

با انتشار بودیزم در افغانستان و تلفیق آرا و ایده‌های مذهبی بودیزم با مدرسهٔ هنری یونان و باختری، اساس و پایهٔ مکتب هنری دیگری گذاشته شد که به نام مکتب «گریکو بودیک» یا مکتب هنری کوشانی یاد شد.



به اعتقاد مرحوم کهزاد، کشف خرابه‌های شهر «آی‌خانم» که در واقع نام قشلاق کوچکی در نزدیکی رودخانهٔ کوکچه است و به فاصلهٔ دو کیلومتری از رودخانهٔ «آمودریا» قرار دارد؛ این گمان را تقویت می‌کند که ممکن است شهر «آی‌خانم» همان «اسکندریهٔ اوکسیانا» یا اسکندریهٔ اکسوس باشد.

به کدام شکلی نمایش دهند. در هر صحنه که وجود او لازم بود، به نمایش پاره‌علاماتی از قبیل چتر یا درخت بودهی یا علایم پای بر زمین قناعت کرده‌اند.»(۴) اما در آثار بودایی افغانستان، پیکره‌ها از حالت نمایش سمبولیک خارج شده و فرم عینی به خود می‌گیرند. دلیل این تحول آن است که اولاً این آثار چند قرن بعد از معبد شانتی به وجود آمده و دیگر اینکه پیش از نضج هنر «گریکو بودیک»، هنر یونان و باختری در اشکال مختلف آن در حد کمال و زیبایی، سالیان متمادی با روح و روان هنرمندان این مرز بوم عجین شده بود. بنابراین جای هیچ شبهه‌ای باقی نمی‌ماند که دخالت هنر یونان و باختری در هنر یونان و بودایی به طور صریح و آشکار محسوس است. موضوع اساسی دیگر این بود که در زمان کنیشکا مردم در آزادی کامل عقیده و بیان قرار داشتند و پیروان کلیهٔ آیین‌ها به طور آزادانه در کنار هم زندگی می‌کردند. عوامل فوق باعث شد که انقلابی در هنر این دوره پدید آید و دارای صلاحیت بیش از حد تصور در نمایش و ارائهٔ مجالس مذهبی و هنری شوند.

نقطهٔ اوج هنر هیکل‌تراشی در افغانستان که زادهٔ ذوق بدیع و استعداد بی‌نظیر هنرمندان بومی به حساب می‌آید، در قرون اول و دوم مسیحی پدیدار شد و تا اواخر قرن ششم تداوم یافت. همان طوری که در بالا ذکر شد، عقیدهٔ بودایی در قرن دوم ق.م توسط مبلغین آشوکا وارد افغانستان شد و به اصطلاح از حوزهٔ اندوس (سند) وارد اکسوس (آمودریا) گردید و تأثیرات عمیق فلسفی و دینی خود را بر اهالی این مرز و بوم گذاشت. نتیجهٔ این افکار و آرا (بودیزم) با روح هنری یونانی (هلنزیم) که از غرب وارد کشور شده بود، مولود جدیدی را به نام «گریکو بودیک» پدید آورد.

مراکز مهم ترویج هنر «گریکو بودیک» در داخل افغانستان

گندهارا

مرکز اصلی آن ننگرهار امروزی به حساب می‌آید. نام اصلی ننگرهار در متون تاریخی، «نگارهارا» ذکر شده است. در این مرکز هنری که بیشترین آثار گچی قالب‌گیری‌شده از آن کشف شده، به دست آمده است. در بخشی از نگارهارا، یا ننگرهار «هده» واقع است که بیشترین و نفیس‌ترین آثار هنری از آنجا به دست آمده است. این آثار از حیث ظرافت و نفاست در حد اعلای خود هستند. از دیگر نواحی ننگرهار، می‌توان از «تپهٔ کلان»، «تپهٔ کافری‌ها»، «باغ‌گاهی»، «شاخیل‌غوندی»، «پرانس‌تپه»، «غارنو» و «ده‌غوندی» نام برد.

توپ‌دره

توپ‌دره در حوزهٔ کاپیسا واقع است. این منطقه از نظر آبدات عصر کنیشکای کبیر حایز اهمیت است. استوپهٔ بزرگ کنیشکا در این محل ساخته شده و بقایای آن هنوز هم موجود است که قسمت استوانه‌ای بدن آن ۷۵ متر احاطه دارد. در این محل بقایای دو معبد دیگر نیز به صورت تپه‌های مربع‌شکل به یادگار مانده است.

بامیان

یکی از مراکز بسیار مهم دیگر شیوع مکتب «گریکو بودیک»، شهر باستانی بامیان است. این شهر در فاصلهٔ تقریبی ۲۴۰ کیلومتری شمال غربی کابل واقع شده و به خاطر وجود مجسمه‌های بزرگ بودا از شهرت به‌سزایی برخوردار است. نام این شهر در منابع تاریخی به اشکال مختلف ذکر شده است. از جمله: در «بنداهش» پهلوی به نام «بامیکان» و در مأخذ چینی به نام «فان یانگ» (Fan Yang) و «فان ین» (Fan Yen) و «وانگ ین» هم یاده کرده‌اند. «هیوان تسنگ» در یادداشت‌های خود این شهر را «فان ین‌نا» نوشته است. از آثار بزرگ و حیرت‌انگیز این شهر می‌توان از دو مجسمهٔ بزرگ به ارتفاع ۳۵ و ۵۳ متری آن نام برد. و همچنین از معابد و سموچ‌های متعدد آن که در دل کوه کنده شده و مسکن هزاران راهب بودایی به شمار می‌رفته است، نام برد.

در مجموع مکتب هنری «گریکو بودیک» به سه دسته تقسیم می‌شود:

۱. آثار مربوط به نقاشی
۲. آثار مربوط به معماری
۳. آثار مربوط به هیکل‌تراشی

آثار مربوط به نقاشی و معماری در جای خودش بحث خواهد شد. بنابراین هنر کوشانی مربوط به بند ۳، (هیکل‌تراشی)، دارای دو زیرسبک است: سبک درباری یا دودمانی و سبک مذهبی.

۱ـ سبک درباری یا دودمانی هنر کوشانی

سبک درباری مخصوص نمایش پیکرهای شاهان و شهزادگان و خاندان شاهی است. آنها به ساختن پیکره‌های خویش علاقه داشتند و از سلطنت و مقام درباری تجلیل به عمل می‌آوردند. بنابراین «... در زوایای خارجی بَرَنْدَه [= بالکن]های آتشکده، [در سرخ‌کوتل] مجسمه‌های بزرگ شاهان کوشانی قرار داشت که مفکورهٔ تجلیل مقام سلطنت را مربوط به آتشکده یکجا نشان می‌دهد.»(۵)

دامنهٔ سبک درباری هنر کوشانی، از حوزهٔ اکسوس تا حوزهٔ جمنا را احتوا کرده بود. به طوری که مدت‌ها پیش از ناحیهٔ «مات» (در جنوب دهلی) پیکره‌های شاهان و شاهزادگان کوشانی که از سنگ آهک سفید تراشیده شده بودند، کشف شده بود.

۲ـ سبک مذهبی هنر کوشانی

سبک مذهبی هنر کوشانی مربوط به هنری می‌شود که صرفاً اختصاص به مذهب بودایی دارد. به طور قطع می‌توان گفت که مجسمه‌های بزرگ بودا که در بامیان قرار داشت، از نوع سبک مذهبی هنر کوشانی محسوب می‌شود.

مونسترت الفنستن «از روی عقیدهٔ ولفورد می‌نویسد که بت‌های بامیان با مذهب بودایی ارتباطی دارد...».(۶) دلیل دیگری که مجسمه‌های بزرگ بودا مربوط به سبک مذهبی هنر کوشانی است؛ مشاهدات «هیوان تسنگ» زائر چینی است که در سال ۶۳۲ م از بامیان دیدن کرده است. وی در یادداشت‌هایش نقل می‌کند که:

«... یک مجسمهٔ بزرگ هزار قدمی مردهٔ «بودا» است که روی زمین در «نیروانا» یعنی قبر خوابانیده شده... و با الوان و جواهرات مزین می‌باشد و هر ساله در موقع معین، پادشاه بامیان با وزرا و ملازمین دربار و قاطبهٔ اهالی و روحانیون در آنجا جمع شده و شاه هر چه از جواهرات و اشیای مفاخره در خزاین خود دارد، همه را به نام بودا خیرات می‌کند و چون پول و اشیای نفیسه تمام می‌شود و خود اهل و عیال خود را نیز ایثار می‌نماید. سپس ورزا پیش شده، شاه و خانواده‌اش و تمام جواهرات خزاین سلطنتی را پس [(دوباره)] خریداری می‌کنند و بدین منوال این جشن مذهبی هر ساله تکرار می‌شود.»(۷)

بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که خیرات‌نمودن پادشاه برای خودش نبوده، بلکه برای بودا این کار را می‌کرده است و مجسمهٔ خوابیده مربوط به بودا بوده است.

در بامیان دو هیکل عظیم از بودا در دل کوهی از کانگلومرا که مخلوطی از گل و سنگریزه است، در عهد کوشانیان ساخته شد. یکی پیکرهٔ ۳۵ متری و دیگری پیکرهٔ ۵۳ متری و به قولی دیگر، ۵۶ متری است که بنا بر روایات تاریخی، پیکرهٔ ۳۵ متری آن در سال‌های اولیهٔ کوشانیان و پیکرهٔ ۵۶ متری آن ده‌ها سال بعد ساخته شده است.

در مورد مجسمه‌های فوق در کتاب «آثار عتیقهٔ بامیان در هزارستان» آمده است که:

«...در این وقت بامیان بلاشبهه[ـه]، یکی از مجلل‌ترین مراکز دینی و صنعتی تمام آسیا بوده و علاوه بر تزئیناتی که قلم هیکل‌تراشان و خامهٔ نقاشان در آنجا ایجاد کرده بود، معابد و طاق‌های مجسمه‌های بزرگ بودا با بهترین پارچه‌های ابریشمی و پرده‌های زربفت [= زربافت] مزین بود. قسمت‌های برهنهٔ هیکل ۳۵ متری مثل دست و پا و صورتش کامل از ورق طلا پوشیده شده بود. و روز در زیر اشعهٔ زرین آفتاب، چشم تماشاکننده را خیره می‌کرد...»(۸)

داستان غم‌انگیز صدمه‌دیدن آنها در طول قرون متمادی و سرانجام انهدام رقت‌بار آنها توسط طالبان از جملهٔ ضایعات جبران‌ناپذیری است که نه‌تنها بر پیکره‌های بودا که بر پیکره‌های تمدن تمام ملت‌های بافرهنگ دنیا وارد شده است؛ زیرا آنها تنها به افغانستان تعلق نداشتند. به جز دو پیکرهٔ عظیم‌الجثهٔ بامیان، پیکره‌های کوچک‌تر دیگری هم در بامیان وجود داشت که همهٔ آنها به نابودی کشانده شدند. بر اساس تقسیم‌بندی منطقه‌ای، جلوه‌ها و مظاهری در زیرمجموعهٔ سبک مذهبی هنر کوشانی نیز عرض اندام کرده که به شرح زیر است:

الف) سبک باختری

معابدی که در باختر (بلخ)، کهندژ (قندوز) و بغولانگو (بغلان) کشف شده، کاملا متأثر از هنر یونانی بوده و از مظاهر هنری هندی در آنها خبری نیست.

ب) سبک گندهاری(۹)

سبکی که در تعدادی از معابدی که در کاپیسا و ننگرهار وجود دارد؛ و همین طور در تمام معابدی که از ننگرهار تا پیشاور و تا «تاکسیلا» (پایتخت قدیمی در شمال هندوستان)، وجود دارند، شامل این سبک بوده و تأثیرات هنر هندی در آنها کاملاً مشاهده می‌شود.

ج) سبک ماتورایی

معابدی که در حوزهٔ جمنا به‌خصوص در معبد بزرگ مات یا ماتورا در جنوب دهلی وجود دارد و میزان تأثیرات هنر هندی بیشتر از سبک گندهاری در آثار آنها مشهود است.

۱ - کهزاد، احمدعلی، فروغ فرهنگ، جلال‌آباد، ۱۳۲۵ ش، ص ۵۹.

۲ - کهزاد، احمدعلی، تاریخ افغانستان، ج دوم، انتشارات انجمن تاریخ، مطبعهٔ عمومی کابل، دلو ۱۳۲۵ ش، صص ۹۹ ـ ۹۸.

۳ - کهزاد، احمدعلی، تاریخ افغانستان، پیشین، ص ۱۰۰.

٤ - کهزاد، احمدعلی، تاریخ افغانستان، پیشین، ص ۳۲۵.

۵ - کهزاد، احمدعلی، پیشین، فروغ فرهنگ، ص ۹٤.

٦ - گودار (خانم و آقا) موسیو و پروفسور هاکین، ترجمهٔ احمدعلی خان، آثار عتیقهٔ بامیان در هزارستان، چاپ اول، قم: ۱۳۷۲ ش، ص ٤۸.

۷- همان، ص ۲۸.

۸- همان، ص ۲٦.

۹ - بسیاری از محققین اشتباهاً «گندهارا» را به جای قندهار گرفته‌اند. در حالی که منظور از گندهارا، جلال‌آباد یا ننگرهار امروزی است. (نویسنده)

متن ادبی
| مصداق جهان‌های ممکن |

یعقوب یسنا

طـوری که زبان، جهان واقـع و چیزها را در غیبت قرار می‌دهد، متـن و جهان متن، زبان و جهان واقع، هر دو را در غیبت قرار می‌دهد. در صورتی که زبان در غیبت قرار نگیرد، باز هم زبان می‌تواند وسـیله‌ای باشد وسط انسـان و جهان واقع و انسان را درباره‌اش به این تصور بکشاند که زبان، او را به جهان واقع رجعت می‌دهد، جهان خودش، پرتاب می‌کند.

زبان با آنکه جهان واقع و چیزها را در غیبت قرار می‌دهد، اما انسـان را در فریب متداوم رجعت به جهان واقع و تصرف جهان واقع نگه می‌دارد. این معلق قرارگیری انسـان بین زبان و چیزها زندگی می‌کند و چیزها در تصرف او قرار دارد. اما متن، چیزها و جهان واقع را به حاشیه رانده، انسان را در وسـط جهان خودش، پرتاب می‌کند. تفاوت جهان واقع را با جهان متن، می‌توان تفاوتی بین جهان به عنوان واقعیت و جهان به عنوان هستی دانست. متن، امکان سکونت ما را در جهان هستی فراهم می‌کنـد. جهان هسـتی، جهان ایده و تصور اسـت که به چیزها و پدیده‌هـا ارتباط نمی‌گیرد، بلکه بـه مظاهر و پدیدار چیزها و پدیده‌ها ارتبـاط می‌گیرد که پس از غیبت چیزها و پدیده‌ها به امرهای نرم‌ابزاری در ذهن ما هسـتی یافته‌اند. و ما با این نرم‌ابزارها، جهان واقع را به عنوان جهان هسـتی، پس از غیبت جهان واقع، بازآفرینی می‌کنیم. اندیشـیدن، زیسـتن نه در جهان واقع بلکه زیستن در جهان هستی است.

جهان متن از دریافت‌های فلسفی ریکور است. این دریافت به متن، امکان درک فراتر از جهان واقع را می‌بخشـد. این که هر متن سـازندهٔ جهان خودش است، و افق دلالت‌های معنایی متن از امکان جهان خود متن است نه از رجعت به جهان واقع، به زبان یا به ذهن مؤلف؛ بنابراین موقعی که متن به ذهن مؤلف رجعت نمی‌کند، تصور سنتی ما از متن به عنوان «اثر» نیز نقش بر آب می‌شود؛ چون اثر درکی است از اهمیت و نقش مؤلف در معنابخشی و اعتباردهی به نوشته یا کتاب.

متن با آنکه از زبان/ نوشتار بهره می‌گیرد اما جهانش را طوری می‌آفریند که ما را به نشانه‌های زبانی یا قاموسـی رجعت نمی‌دهد. زیرا هر متن، سـاختار و دستور ویژهٔ خودش را برای ساختنش به وجود می‌آورد. برداشت «بارت» هم همین است که متن، دستور زبان با برداشت معمول ما از زبان را ندارد. «بوتور» وقتی که از متن سـخن می‌گوید، به این نظر است که متن به‌ویژه متن داستانی باید بتواند ما را وارد زمان و مکان خودش سـازد. این زمان و مکان متن چه می‌تواند باشـد که ما را وارد خود می‌تواند بسازد! این زمان و مکان متن طبعاً از زمان و مکان در جهان واقع، فرق دارد. زمان، مکان و فضای جهان متن نه استوار بر چیزها در جهان واقع، بلکه استوار بر عناصر و مناسبات درون متن است.

متن از خودش حکایت می‌کند، از شـخصیت‌هایش، از چیزهایش و از تصورهایش. درست است که حکایت، رابطه‌ای است بین ما و واقعیت که توسط زبان ارائه می‌شود؛ اما متن، فراتر از حکایت‌گری مـی‌رود. رابطـهٔ حکایت با واقعیت را به هـم می‌زند. با این به‌هم‌زنی، رابطـهٔ حکایت با واقعیت، از واقعیت و حکایت جدا می‌شود و جهان مستقل خود را فراتر از واقعیت و حکایت، بازآفرینی می‌کند.

در صورتی که جهان متن به جهان واقع رجعت نکند، اعتبار جهان متن را چگونه می‌توان درک کرد؟ تصور ممکنی که می‌توان برای جهان متن کرد این است که این جهان، استوار بر ساختار و عناصر متن است. با این هم می‌شود پرسید که عناصر متن در صورتی که به جهان واقع رجعت نکند، چگونه می‌تواند معنادار شود. برای معنادارشدن عناصر متن، می‌توان امر تأویل را در نظر گرفت و هر تأویل را امکان‌پذیر دانست. از رابطهٔ خواننده‌ها با متن و عناصر متن، برقراری رابطه بین عناصر متن و خواننده می‌تواند برای هر خواننده بنا به دانایی‌ای که دارد، جهان‌های ممکن برای معنای متن آفریده شود که این جهان‌های ممکن، اعتبار بالقوه‌ای است برای معناداری جهان متن. این اعتبار بالقوه را می‌توان همسان با تعبیر بکارت متداوم لذت متن بارت در هر خواندهشدن دانست.

تصور ما از جهان واقع معمولا تصور واحد و یگانه‌ای است، همان وجود چیزها در جهان. با آنکه انسان به این تصور گاهی شک کرده است. هراکلیتوس، قریب دوهزار و پنج‌صد سال پیش از امروز گفت؛ تصور ثابتی که ما از چیزها داریم، این تصوری است اشتباه؛ زیرا چیزها در حال تغییر و شدن است. پس هیچ چیزی در جهان وجود ندارد که ثابت باشد. این درک هراکلیتوسی ما را به این برداشت نیچه‌ای نزدیک می‌کند که ما درک ظرافت لحظهٔ مطلق از جریان صیرورت و شدن را نداریم. بنابراین ناگزیریم تا به شکل صحه بگذاریم و از درختی، همیشه تصوری ثابت داشته باشیم، در حالی که این درخت در هر لحظه‌ای درختی تازه است.

کراتیلوس، فیلسوف یونانی پیشاافلاطون نیز بین رابطهٔ زبان و چیزها (جهان واقع) شک کرد. او دریافت که چیزها در حال شدن و تغییر است. اما با این همه تغییری که در چیزها و جهان جریان دارد، با این هم انسان همیشه به سوی چیزها اشاره ای ثابت توسط زبان دارد. در حالی که آن چیز، دیگر همان چیز قبلی نیست که ما به وسیلهٔ زبان و واژه‌ای به آن اشاره کرده بودیم. بنا به این درک، کراتیلوس در خاموشی و سکوت مطلق به سر برد و هرگز سخن نگفت؛ چون تصورش این بود که زبان ما را فریب می‌دهد. با این هم، تصور کلی انسان از رابطهٔ زبان و چیزها و جهان واقع، تصور یگانه است؛ اما تصور از جهان متن را چگونه می‌توان ارائه کرد. یگانه است یا اینکه هر متن جهان خودش را دارد؟ در صورتی که هر متن، جهان خودش را داشته باشد ما نه با جهان یگانهٔ متن، بلکه با جهان‌های متن روبه‌رو هستیم که هر متن، جهانی متفاوت خودش را خواهد داشت.

برداشت از تأویل کثرت‌گرا به ما این امکان را می‌دهد تا برای هر متن، جهان ویژه‌ای را در نظر داشته باشیم. اما این همه جهان ویژه را با چه امکانی می‌توان درک کرد و چگونه می‌توان به هر کدام، امکان جهان‌بودن را بخشید؟

در صورتی که جهان متن به جهان واقع رجعت نکند، اعتبار جهان متن را چگونه می‌توان درک کرد؟ تصور ممکنی که می‌توان برای جهان متن کرد این است که این جهان، استوار بر ساختار و عناصر متن است. با این هم می‌شود پرسید که عناصر متن در صورتی که به جهان واقع رجعت نکند، چگونه می‌تواند معنادار شود.

متن، امکان سکونت ما را در جهان هستی فراهم می‌کند. جهان هستی، جهان ایده و تصور است که به چیزها و پدیده‌ها ارتباط نمی‌گیرد، بلکه به مظاهر و پدیدار چیزها و پدیده‌ها ارتباط می‌گیرد که پس از غیبت چیزها و پدیده‌ها به امرهای نرم‌ابزاری در ذهن ما هستی یافته‌اند.

برای درک امکان جهان‌های متن و امکان‌بخشیدن جهان‌بودن به هر متن، من ایدهٔ «جهان ممکن»ی لایب‌نیتس را که یک ایدهٔ کلامی و فلسفی است، وام گرفته‌ام. ایدهٔ جهان ممکن را نخستین بار لایب‌نیتس با انگیزهٔ کلامی مطرح کرد که گویا خداوند بر همه چیز آگاه است. و بنا به این آگاهی، بهترین جهان ممکن را می‌آفریند. این ایدهٔ کلامی و فلسفی لایب‌نیتس، بعدها با علی‌شدن از ایدهٔ متافیزیکی‌اش، وارد منطق شد. و به منطق این امکان را بخشید تا فراتر از جهان واقع، مصداق‌ها را در جهان‌های ممکن نیز در نظر بگیرد.

تصور از جهان‌های ممکن به ما این امکان را می‌بخشد تا به جهان رؤیا، جهان امید و آرزوها، جهان بیم و هراس‌ها و جهان تخیل‌های علمی به عنوان یک امکانی که می‌تواند به عنوان جهان تخیل‌های علمی، به عنوان یک امکانی که می‌تواند به عنوان جهان واقع، مصداق واقعی یابد، نگاه کنیم. در جهان‌های ممکن، ناممکن وجود ندارد. هرچه را که می‌توانیم تصور و تخیل کنیم، می‌تواند مصداق ممکن داشته باشد.

تا پیش از اختراع هواپیما، رفتن انسان به هوا و سفرکردن انسان از طریق فضا تصوری بود ناممکن؛ اما انسان در قصه‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌ها و کلا در متن ادبی از چندین هزار پیش از پرواز انسان، از به آسمان رفتن انسان، سخن گفته بود. این سخن‌گفتن از پرواز انسان، از به آسمان رفتن انسان در آن روزگار در جهان واقع مصداق نداشت؛ اما در جهان ممکن، مصداق داشت که مصداق آن با اختراع طیاره و با اختراع سفینه‌ها به واقعیت پیوست.

چه بسا تصورها و تخیل‌های ما امروزه مصداق‌شان در جهان واقع، ناممکن به نظر برسد. اما ممکن است روزگاری برسد که این تصورها و تخیل‌های ما در جهان واقع دارای مصداق باشد. در جهان‌های ممکن، دور از امکان نیست.

بنابراین تصور من این است که هر متن ادبی از جهان ممکنی سخن می‌گوید. می‌تواند در جهان‌های ممکن دارای مصداق باشد. جهان‌های ممکن در جهان‌های متن به ما این امکان را می‌دهد تا دربارهٔ آنچه می‌توانیم باشیم، بیاندیشیم، تصور کنیم، تخیل کنیم، بگوییم، نه دربارهٔ آنچه که هستیم.

گفتن و اندیشیدن دربارهٔ آنچه که هستیم، کار علم است و معمولا مصداقی در جهان واقع موجود می‌خواهد. گفتن و اندیشیدن دربارهٔ آنچه که می‌توانیم شویم، آنچه که می‌توانیم باشیم و آنچه که می‌تواند وجود داشته باشد، در جهان متن به‌ویژه در متن ادبی، قابل اندیشیدن، گفتن و بیان‌کردن است. بنابراین شناخت، تنها شناختی نیست که علم به ما ارائه می‌کند. شناخت‌های ممکن بنا به منطق جهان‌های ممکن می‌تواند وجود داشته باشد.

متن ادبی از چنان ایدهٔ جهان‌های ممکنی برهمند است که از یک بافت اجتماعی تا بافت اجتماعی دیگر، از یک زبان تا زبان دیگر، از یک جغرافیا تا جغرافیای دیگر، و از یک زمان تا زمان دیگر می‌تواند ایدهٔ جهان ممکن متفاوت و دانایی ممکن متفاوتی را تصورکردنی کند. این امکان از سویی به واژه‌های درون متن ارتباط می‌گیرد؛ چون واژه‌ها در هر زبان، در هر بافت اجتماعی، در هر جغرافیا، در هر زمانی و در هر متنی، رابطهٔ دلالی‌اش با واژه‌های دیگر و تصور نمادینی که انسان از یک واژه دارد، تفاوت می‌کند. و از سویی، رابطه و مناسبات عناصر مرئی و نامرئی درون متن به متن، دانایی‌هایی ممکن و متفاوت می‌بخشد.

شعر

و این منم، زنی تنها، در آستانهٔ فصلی سرد | یاسین نگاه | ۲۰
شعرها | ۲۵
ویژه نامه شعر رضا محمدی | ۳۵
گزیده‌ای از زندگی ادبی رضا محمدی | ۳۶
چند نکته پیرامون شعر رضا محمدی | محمد واعظی | ۳۷
شعر برای تفکر | عفیف باختری | ۴۲
شاعر بادهای شرقی | رفیع جنید | ۴۵
رضا محمدی، شاعری یگانه در سبک شعری و سبک زندگی | مجیب مهرداد | ۴۸
شاعر غیر متعارف | حمیرا نگهت دستگیر زاده | ۵۳
نیم‌نگاهی به پادشاهی شعر، اثر رضا محمدی | هادی میران | ۵۵
چند شعر از رضا محمدی | ۵۸