نگاهی به مجموعه شعر «خون‌نویس» میلاد زنگنه

در ابتدای نوشتار لازم است با یک پرسش به عنوان این دفتر شعر پرداخته شود: آیا شاعر با انتخاب «خون‌نویس» به جای خودنویس، با صرف نظر از آرزومندهای خود و مکنونات قلبی‌اش، عمده توجه خویش را معطوف به شورش و جنبش‌هایی نمی‌کند که شهروندان را برای احقاق حقوق اولیه و مدنی خود علیه حاکمیت استبداد به خیابان‌ها کشانده و چهره‌ی به ظاهر آرام جامعه را مخدوش و مغشوش می‌سازد؟ پاسخ مثبت به این پرسش گواهی می‌دهد؛ «خون‌نویس» روایت مصور انسان‌هایی است که به دلیل توقف طولانی‌مدت زیر سایه‌ی استبداد چنان به ستوه آمده‌اند که جانشان رسیده به لب فریاد دادخواهی شان نه تنها گوش فلک را کر کرده، بلکه برای اعاده‌ی حیثیت و هویت انسانی از دست رفته از خون خود نیز دریغ نمی‌ورزند؛ پس توصیه می‌شود در حین خواندن اشعار زبانتان اگر خونی شد به وادی حیرت درنغلتید)!

حال با توجه به دو ترکیب «خودنویس» و «خون‌نویس» که اولی تداعیگر از «خود» نوشتن است و دومی از «خون» نوشتن، متوجه می‌شویم که اشعار «خون‌نویس» با خونی مضاعف نوشته شده‌اند چراکه، منبع تغذیه آنها از یک سو خون دل شاعر است و از دیگر سو، خون دل مردان و زنان از خود گذشته! حال این دو جوهر یعنی مرکب و خون در بطن و مشیمه‌ای به قطع یک جلد کتاب با هم جفت شده تصاویری خلق می‌کنند که هم تداعیگر لحظات پایانی زندگی رابعه در محبس حمام برادر است و هم در قد و قواره‌ی نخستین شعر دفتر یعنی «خون‌نویس» که خود مشیمه‌ی تولد شعرهای بعدی این دفتر است: «اینجا خیابان است، نه کلاس دستور زبان / خونِ انار کفِ خیابان شره کرد / جمله، آنقدر منطقی نیست / که هر چیز بایستد سر جای خودش / بدنِ متن ترکیده بود / در بطنِ زنی که جمله را سقط کرد» (ص ۲۲).

بعد از خواندن اولین شعر دفتر یعنی «خون‌نویس» پرسشی بدین مضمون به ذهن متبادر می شود: چرا «خون‌نویس» هویت انسانی شاعر را در همان سطرهای آغازین نخست به «حروف اضافه» و سپس به «و» تقلیل می‌دهد؟ و مهمتر از آن چرا شاعر برای مخاطب خود فرامتنی چنین می‌نویسد؟: «از کروشه‌ها با دستکش استفاده کنید / آنها اثر انگشت نویسنده را لو می‌دهند»!

برای پاسخ لازم است اول سراغ کروشه‌ها برویم:

«{توضیح الاشیاء} / {دستورالعمل-استفاده از واژه‌ها} / {بخشنامه‌ای که نمی‌خوانند} / {پیوست سانسور-ضمیمه‌ی صفحه} / {متنی پیدا شده در حاشیه‌ی صفحه‌ی نهم} / {پاورقی‌های بین متنی}»

به طوریکه می بینیم، گزاره‌های داخل کروشه از زمره‌ی نوشته‌ها و دستورالعمل‌هایی هستند که معمولن در ادارات و بویژه در دایره‌ی منکرات ارشاد کاربرد دارند؛ پس در اینجا جریان پرسش را از دیگری به سمت خود منحرف کرده می پرسیم: آیا فرامتن، کروشه‌ها و اصل شعر هر یک به نوبه‌ی خود پیامی بدین مضمون به مخاطب ادبیات نمی‌دهند؟ در سرزمینی که در آن توضیح جای علم، دستورالعمل جای خلاقیت، بخشنامه جای جستجو و تحقیق، شعر فرمایشی جای متن خلاق و ... را گرفته، نوشتنِ بدون دغدغه و رها آیا شبیه به آب در هاون کوبیدن نیست؟ بویژه آنکه خودِ شاعر نیز در شعر «خون‌نویس» اذعان می‌دارد: «... من که خون‌ام را توی سانسور ریخته بودند / به جای آب معدنی نوشیده می شدم / حذف ... حذف ... حذف / اسم کتابم شد «بی حق تألیف‌ها» / طوری حذفم کردند که نوشته‌ها خون تازه‌ای شد / به واژه‌هایی که در تاریکی لای پرانتز می‌لرزید / و شعر، زخمی لای کتاب است / با گرامری که برهنه نبود اما تمایل داشت خودارضایی کند».

شعر «خون‌نویس» به عنوان نمونه پرده از خروارها سانسوری بر می‌دارد که سانسورچی با توسل به کروشه‌ها در مورد متون ادبی اجرا و کار را به جایی می رساند که حتا تیغ دودم خویش را بر واژه‌ی «تبسم» کشیده و از شاعر برای صدور مجوز «گواهی ادبی» درخواست می‌کند! چنانچه، تو گویی نه با ارشاد بلکه با عاقدی سروکار داریم که پیش از خواندن خطبه‌ی عقد از دختر گواهی بکارت می‌خواهد! شاعر-راوی در این مجموعه نخست خود را با «حروف اضافه‌ای لای پاهای متن» همانندسازی می‌کند و با این عمل خودآگاه و ناخودآگاه زنگ خطر جامعه‌ای را به صدا درمی آورد که اقتدار مذکر علاوه بر زنان که هویت انسانی‌شان به کالا-ابژه‌ی مردانه تقلیل یافته، هویت انسانی مردان را نیز تا حد «حروف اضافه‌ای لای پای متن» پایین کشیده و بدینوسیله با تقلیل هر دو وجه انسانی جامعه به زائدات کار حذف و سانسور را تسریع و بدل به اوجب واجبات می‌کند؛ اینک شاعر در نقش حرف ربط «و» خود را مسئول رابطه‌ی جملات، ضمایر، قیدها و مکان‌ها و ... می داند و از آنجاییکه شاعری مهاجر است، و مهاجر اگر نگوییم تمامتن وطن را با خود از مرزهایش کوچ می‌دهد؛ دستکم بخش‌های مهمی از آن را یعنی تجربه‌های تلخ‌اش که با گوشت و پوست و خونش عجین شده‌اند را نیز با خود به هر کجای این کره‌ی خاکی که می‌رود می‌برد، ازینرو می‌توان گفت: او-شاعر سوژه‌ای برون وطنی است اما بیرون از وطن نیست چرا؟ زیرا هر آنچه و آنکه تن وطن را می لرزاند، بخش‌هایی از تن او را نیز می لرزاند چراکه، این دو «طتن» را چیزی و چیزهایی فراتر از حرف ربط و حروف اضافه به هم مربوط می کند که در یک کلام می شود گفت: زبان مادری!

دفتر «خون‌نویس» دربرگیرنده‌ی یکصد شعر است و هر شعر نیز پیکر ریخته یا ناریخته‌ی زبانی را حمل می‌کند با تاریخ تولدی مختص به خود؛ چنانچه تو گویی عمری بر این دفتر گذشته است!

شاعر در این مجموعه اهم توجه و تمرکز خود را معطوف به زبان سرکوبگرِ «بزرگ دیگری» بیرونی (حاکمیت استبداد) می‌کند، حاکمیتی که ثبات و پایداری اقتدارش منوط به سرکوب زنان و مردان پیشروی است که هر یک بمثابه سیاره‌ای حیاتمند حامل حقایقی متفاوت هستند، حقایقی که اگر بتوانند روزنه‌ای به ساحت آزادی و عدالت اجتماعی بگشایند، لاجرم به فروپاشی بخش مهمی از اقتدار حاکمیت می‌انجامد! از آنجاییکه شاعر خود ناشر بدون سانسورِ متون ادبی است، نخستین شعر این دفتر را وقف معضل سانسور در ابعادی درونی-روانی (خودسانسوری) و بیرونی-اجتماعی (سانسور توسط ممیزان ارشاد) می کند. مهمترین نکته‌ی این شعر، بدن زایا و زنانه‌ی اوست؛ به عبارت بهتر همانطوریکه جنین در مشیمه از جریان خون مادر تغذیه می‌شود، شاعر نیز قلم بر خون جگر زده، زبان نوینی را سطر به سطر یا گزاره به گزاره از لای پاهای متن-زن خویش می‌زاید. «خون‌نویس» با اشاره به دهان‌های مستعمل ایستاده‌ای که با ابطال علم خود جای آن می‌نشینند تا با توهمات و توضیح‌المسایل و مصایب شخصی خود انسان متفکر و مدرن زمانه را به مقطع باورهای خرافه و فرسوده‌ی عهد عتیق برگردانند، هشدار می‌دهد و همزمان زنگ سطرهایی از شعر فروغ را نیز به صدا درمی آورد: «... مرداب‌های الکل / با آن بخارهای گس مسموم / انبوه بی تحرک روشنفکران را / به ژرفنای خویش کشیدند / و موشهای موذی / اوراق زرنگار کتب را / در گنجه‌های کهنه جویدند...».

شعر «واژن بی مرز طبیعت» با این دو گزاره آغاز می شود: «زنبورهای دیوث کمرهایی دارند مثل تصمیم / هر زمان بی اراده سکس می‌کنند»؛ با توجه به غریزه‌ی بقا بویژه نزد حیوانات لازم است نخست به این نکته اشاره شود که؛ اولن زنبورها سکس نمی‌کنند جفت گیری می کنند، دومن زنبوری که در این شعر «لیس می‌زند لبالبِ گلها را»، نه یک زنبور نر بلکه زنبور کارگر است و چنانچه می‌دانیم زنبورهای کارگر ماده‌اند و اگر نگوییم هرگز، به ندرت سوژه‌ی جفت‌گیری نرها قرار می‌گیرند

از طرفی، گلهای این شعر نیز بر اساس گزاره‌های؛ «گل‌ها در بوسه‌های بسته پنهان‌اند / نرم و باز / مفعول در برابر بال‌هایی که بوی لب را می‌چشند / زنبورها لب را بو می‌کشند»، در جایگاه مفعول استعاره‌هایی زنانه هستند ازینرو، پرسشی بدین مضمون به ذهن خطور می‌کند: آیا در این شعر ما با نوعی انحراف جنسی (همجنسگرایی) مواجه نیستیم؟ اگر نیستیم از چه رو، شاعر با آوردن «سکس» به جای جفتگیری به زنبورها هویت انسانی بخشیده؟ از آنجاییکه باز همه می‌دانیم اصطلاح جفتگیری بیش از هر چیز تکثیر نسل بشر و حیوانات را مد نظر قرار می‌دهد، به نظر می رسد مراد شاعر در این شعر بیش از تکثیر نسل معطوف به کسب لذت است! گزاره‌های پایانی شعر با پیش کشیدن «عسل» که محصول معاشقه‌ی زنبوهای کارگر با گلها است، حجت را بر ما تمام می‌کنند؛ «عسل: «ترشح احساسات دو موجود است / در لمس سینه و برگ / پروازِ رنگین زیبایی‌ست / در ترشح و استقبال»؛ در اینصورت آیا زنان کندوی جامعه با یک تفاوت بزرگ مصداقی عینی از زنبورهای کارگر نیستند؟ و اما تفاوت بزرگ: این کارگرها-زنان علاوه بر مسئولیت کار زنبورهای کارگر مدام در معرض تجاوز و هتک حرمت از جانب زنبورهای نر قرار دارند (لذت یکسویه)؛ شاعر با علم بر این مسئله است که با پیش کشیدن «عسل» به اصل لذت می‌پردازد، اصلی که تنها و تنها در معاشقه‌ای دو سویه فوران و متعاقب چنین فورانی نیز عنصر خلاقیت را در دو بدن فعال و چیز سوم و متفاوتی به نام «عسل» خلق می‌کند.

در شعر «گرامر شورش، شکستن متن» سوژه‌ی اصلی موی زن است که بعد از چهار دهه و اندی در جایگاه فعل می نشیند، قوای تن‌اش را به فعل درآورده متفق‌المو خود به دستان خویش پوشش زن‌ستیز استبداد را کنار می‌زند و علیه گرامر مقتدر و مذکر زبانی دست به شورش می‌زند که تو گویی یگانه مصیبت عظمای‌اش زن است و موی زن! این شعر سکوی شورش زنانی است که نه از حمایت قانون برخوردارند و نه از حمایت مردان! نکته‌ی مهم در این شعر رستاخیز جامعه‌ای است که با «موهای درهم تنیده‌ی زنی» آغاز و بدل به متن زنده‌ای» شده شروع به نوشتن می کند و که یا چه را می‌نویسد؟ با کشییدن خط قرمز بر «که» و ابطال وی، رستاخیز زن را می‌نویسد، صدای بلند موهای زن را می‌نویسد، بدن زن را می‌نویسد، حقوق هرگز نداشته‌ی زن را می‌نویسد، هویت از دست رفته‌ی زن را می‌نویسد و در نهایت ضمن شورش علیه زبان اقتدار، زبان دنیای زن را نیز با ثبت تمام جزئیات به بدنه‌ی مذکر زبان الحاق و بدینوسیله بخش‌های مهمی از بدن خویش را بدون تکیه به قانون مردسالار، از بندهای تحجر آزاد کرده و در انتهای شعر با «صدای زنی که موهایش را با ویرگول بسته بود» جریان جنبش فوق را پیش می برد:

«اینجا خیابان است، نه کلاس دستورزبان / خون انار کفِ خیابان شره کرد / جمله، آن قدر منطقی نیست / که هر چیز بایستد سر جای خودش / بدن متن ترکیده بود / در بطن زنی که جمله را سقط کرد / و خون ویرایش را روی دامنش دیده بود / فعل داد زد: گفتگو تمام است / متن جامعه برای خواندن شدن به خیابان ریخت»

در این شعر همانطوریکه اشاره شد، موها جای فعل نشسته، فاعل و کننده‌ی کار هستند و باقی پرسوناژها از قبیل «صدا»، «صفت»، «جمله»، «موصوف‌ها»، «قیدها و حروف ربط» و...عناصری از گرامر و دستور زبانی که مستقیم یا غیرمستقیم جمله‌ی معروف هایدگر را تداعی می‌کند: «زبان خانه‌ی هستی است»؛ خانه‌ای که در آن انسان به لحاظ آنکه در میان حیوانات تنها حیوان زبانمند و سخنور است «دازاین» یا «روشني گاه (Lichtung)» نامیده می‌شود. حال با توجه به فلسفه‌ی ویتگنشتاین، که مرزهای جهان انسان را با مرزهای زبان او یکسان می‌داند می‌پرسیم: پس در تاریخ هفت هزار ساله‌ی

ما مرزهای جهان زنان از کجا تا به کجا بوده و است؟ پاسخ را شعر فوق به ما می دهد: زبان اقتدار و اشرافیت نه تنها فاقد زبان دنیای زنانه است، بلکه نگاه از بالا به پایین‌اش او را نه انسانی زبانمند و برابر مردان که به شکل «حروف اضافه»ای می بیند که اساسن حق ابراز وجود ندارد! پس با عطف به عبارت هایدگر می توان گفت؛ زن در زبان فارسی انسانی زبانمند (دازاین) نیست؛ او یک ابژه‌ی جنسی است؛ ابژه‌ی جنسی-عروسکی که عروسک گردانش مردان هستند!

شاعر در این شعر با استفاده از عناصر گرامری فی‌الواقع به زنان بی زبان زبان اقتدار اشاره می کند، زنانی که تو گویی هرگز در این جامعه از جانب زبان مورد خطاب واقع نشده‌اند! این شعر چنانچه می‌خوانیم بمثابه صحنه‌ی شورش، زنان را به خیابان‌ها می‌ریزد: «متن جامعه برای خوانده شدن به خیابان ریخت / موصوف‌ها، صفت‌ها / قیدها و حروف ربط / حتا حروف اضافه به خیابان ریختند / و از زبان عبور کردند / قید، زمان، حال و گذشته / کف خیابان را پر از زخم کرد / خدا از پشت میز مذاکره بلند شد و گفت : «به خیابان برگردید بندگانِ متن»؛ و اما بندگان متن که‌هایند؟

«پنجره‌ها و دیوارها به خیابان آمدند / «در» در جمله نبود / به جای فعل اشتباه گرفته شد / جامعه، متنِ زنده‌ای شد در حال نوشتن / اما خیابان نوشته می‌شد / نوشته می‌شد در خیابانی در حال عبور از .../ و صدای زنی که موهایش را با ویرگول بسته بود».

شعر با گزاره‌ی پایانی خود آغاز جنبش نوینی را نوید می‌دهد که در پیشانی موج بلندش زنی ایستاده که «موهایش را با ویرگول بسته»، جنبشی که سرآغازش بموجب تاریخ حک شده زیر شعر سال ۱۳۹۰ است؛ خیابان نافرجامی که در این شعر تازه راه افتاده، می‌رود تا خود را به فرجامی جانانه برساند.

در شعر «الگوریتم نیما» شاعر در قالب پرنده‌ای نخست تا انقلاب زبانی نیما در زمان به عقب پر می‌کشد و چون برمی گردد دو پرسش از ضمیر دوم شخص در چینه دارد؛ «تو از کدام بازارِ هویتِ قاچاق، تلفظ شده‌ای؟ / که حتی سایه‌های نئون هم به گربه‌ات شک دارند؟»؛ سپس در مقام شاعری که وارث زبان نیما بوده، خود را در حالیکه نه در زبان وطن و نه در وطن زبان جایی برای ادامه‌ی حیات دارد، به هیئت شهروند-پرنده‌ی مهاجری در آستانه‌ی کوچ از وطن می‌بیند. شعر با عنوان «الگوریتم» دستورالعمل‌های از پیش تعیین شده‌ای را پیش می‌کشد که دنیایی به نام دنیای مجازی را خلق و با این عمل نه تنها خلاقیت‌های فردی را نابود می‌سازد، بلکه با ورود هوش مصنوعی قید عنصر تفکر و اندیشه‌ورزی را نیز زده، بدینوسیله گله-رمه‌ی مقلدی خلق می کند که در عین تحجر خود را عالم و همه چیزدان می‌انگارد و ...علاوه بر اینها، از آنجاییکه دنیای مجازی، دنیایی برساخته‌ی سرمایه داری نوین جهانی است، هوشمندانه و با الگوبرداری و تقلید از «مرحله‌ی آینه‌ای» روان انسانِ شکل گرفته در کودکی، دنیای مصوری می‌سازد که در آن زبان، گفتمان و کلیه‌ی روابط انسانی تصویری هستند؛ در این دنیا هر انسانی بسهولت می‌تواند توهمات ذهنی خود به نام حقیقت به دیگری حقنه کند! به عبارتی بهتر، حامیان سرمایه با تولید دنیای مجازی نه تنها انسان ابزارساز و خالق را بدل به پیچ و مهره‌ی ماشین سرمایه داری می‌کنند، بلکه با تولید امیال غیرواقع و کاذب شرایطی فراهم می‌سازند که فرد با عطف به آنها تن و وطن و رویدادهای ناگوارش را نادیده انگاشته خود را موجودی جهان وطنی خطاب می‌کند! حال می‌پرسیم: آیا این دنیای برساخته‌ی ماشین سرمایه این بخش از شعر فروغ را تداعی نمی‌کند؟ «دیگر کسی به عشق نیندیشید / دیگر کسی به فتح نیندیشید / و هیچکس / دیگر به هیچ چیز نیندیشید ... »

در گزاره‌های پایانی شاعر مهاجر یا تبعید شده از وطن تصویری از تنهایی خود در کافه‌ای به دست می‌دهد که اتفاقاً شلوغ است اما از آنجاییکه «شلوغ» از تعلقات زبان دیگری است، و دیگری از

ابوابجمعی ارباب سرمایه‌داری جهانی، کمترین تمایلی به همدلی و همزبانی با شاعر از خود بروز نمی‌دهد؛ در این نقطه ناخودآگاه صحنه‌ای از بهشت افسانه‌ای بازسازی می‌شود، صحنه‌ای که این بار نه حوا بلکه این آدم-شاعر است که «سیب را به تو تعارف» می کند و این درست در آنی اتفاق می‌افتد که عرفان سهروردی نیز وارد الگوریتم می‌شود! چگونه؟ از طریق تجزیه و تحلیل حجم عظیمی از داده‌های عرفانی! داده‌ها را چه کسانی می‌دهند؟ این را دیگر شما بگویید!

در شعر «زیر ب» فرامتنی بدین مضمون نوشته شده: «خواننده باید ظرفیت فیلترینگ بیولوژیک داشته باشد»؛ شاعر در این شعر با توجه به فیلترینگی که حاکمیت در دنیای مجازی اعمال می کند، دایره‌ی فیلترینگ جامعه را فراتر از دنیای مجازی رسم کرده و دایره‌ی بسیار کهنسال‌تری را پیش می کشد که در آن حاکمیت دین و دربار در مقام دوقلوهای خیر و شر تاریخی با هم یکی شده، عضوهای حیاتمند بدن انسان را ضمن قبیح و نجس شمردن از دایره‌ی وجودی‌اش با انگ تابو و محارم جوری حذف می‌کنند که بعد از گذشت هزاره‌ها امروز در قرن بیست و یکم نیز بر زبان آوردن نام این عضوها نه تنها زشت و قبیح بلکه جرم تلقی می‌شود چراکه، سانسورچی نیز بموازات دوقلوهای تاریخی با تیغ دودم و آتش جهنم ذهنی‌اش بمثابه اهریمن بیرونی -درونی حاضر است و به آنی خِر مجرم را چسبیده در آتش عذاب وجدان و احساس گناه بطور مضاعف می‌سوزاند! حال وقت آن است بپرسیم: آیا آتش فوق هر دو وجه انسانی جامعه را با هم می‌سوزاند یا فقط و فقط گریبان «عورت» به عبارت زن را چسبیده و حق حیات و نفس کشیدن را از او می‌گیرد؟ و عورت چیست؟ «عورت که در فارسی، شرمگاه و شرمجای نیز نامیده می‌شود به سه معنای (بی‌حفاظ یا آسیب‌پذیر)، (آلت تناسلی و مقعد)، (مابینِ پیش و پسِ ناف تا زانوها) آمده است و منظور از آن هر چیزی است که مایهٔ شرم و عار و عیب و نگرانی باشد».

و اما، عورت به شرح فوق نیز خواهی نخواهی گزاره‌ای از «بوف کور» را به ذهن مبتادر می‌سازد، گزاره‌ای که حاوی چنین پیامی است: کسانی که زن زایای جامعه را عورت خطاب می‌کنند، خود رجاله‌هایی‌اند که: «هر یک دهانی هستند با مشتی روده که از آن آویزان شده است و به آلت تناسلیشان ختم می‌شود و دائم دنبال پول و شهوت می‌دوند»!

شاعر در گزاره‌های آغازین این شعر می نویسد:

«کلمات را به پرنده‌هایی داده‌ام / که در جمله‌ای / در بالاتر از سانسور / پر—پر—پراکنده تر از خود / "الف+با=باران" / "الف" را برداشتم / "با" را پس دادم / باران را خط زدم / بیرون آمدم / از جایی شبیه ایدئولوژی...»

ویژگی «پرنده‌ها» که همزمان مسلح به زیستی زمینی و فرازمینی هستند، پرواز بر فراز فیلترینگ و بگیر و ببندهای جامعه است؛ از طرفی کلمه نیز کم از پرنده ندارد چراکه، بمحض بر زبان آوردن در قالب پرنده از دهان پر می کشد ازینرو، وقتی شاعر می گوید: «کلمات را به پرنده‌هایی داده‌ام»؛ دارد علاوه بر بیان به زبان شاعرانه‌ای اشاره می‌کند که سکوی پروازش منبع ناخودآگاهی و قوه‌ی تخیل است؛ زبان ناخودآگاهی در این گزاره‌ها به شکل فوران پرندگانی به تصویر کشیده می‌شود که علیرغم سانسور قادر به پرواز «در بالاتر از سانسور» هستند و از آنجاییکه موطن حقیقی‌شان بدن شاعر است، عضوهایی از بدن او محسوب می شوند. شاعر با توجه به عملکرد فیلترینگ حاکمیت که هم فضای مجازی وهم فضای جامعه از جمله روابط فی‌مابین زنان و مردان را مسدود و مسموم کرده، سراغ واژه‌ی کلیدی-ترکیبی «الفبا» می رود، واژه‌ای که در آن «الف» - اصل نرینه با «ب» - اصل مادینه با هم جفت شده وعضو سومی خلق می کند که در زبان قراردادی حرف «پ» است و در این شعر

«باران». حال می پرسیم: پس چرا شاعر الفبا را پس می‌دهد و «باران» را خط می‌زند؟ پاسخ اگرچه در گزاره‌ی پایانی آمده، اما لازم است کمی روی باران و فرایند آن تأمل کنیم؛ باران نیز محصول معاشقه‌ی دو عنصر یا توده‌ی نر و ماده با هم است و از اوج لذت می‌آید؛ حال می پرسیم: آیا خط زدن باران در جامعه‌ی تحت فرمان ایدئولوژی که هم اصل عشق و خلاقیت در آن ممنوع است و هم نگاه به زن مصداق نگاه به عورت، به معنای عطای این زندگی را به لقای‌اش بخشیدن نیست؟

بی سبب نیست که زیر گزاره‌های فوق جمله‌ی نهی از منکر ارشاد حک شده یعنی «"این محتوا به دلایل حقوقی حذف شده است"»! در ادامه شاعر احوال شاعران و مهاجرانی را به تصویر می کشد که به دلیل عدم تحمل فرمان‌های ایدئولوژی جایگاه پرندگان مهاجر را اخذ کرده و پر پر در سرزمین‌های غربی پراکنده می شوند؛ این پرندگان برخاسته از شرق به خاطر «متنی که از شرق آورده»اند، «در غرب از پر» هم پراکنده‌تر می‌شوند؛ می ماند تمنایی که آفتاب را خطاب قرارداده و از او می خواهد: «آفتاب! اگر هنوز حق تابیدن داری / روی این کلمه (زندگی) لطفا کمی بیشتر بمان / بتاب بر دکه‌ی روزنامه فروشی / تا کمی از خودم بخوانم». اینک شعری که با پرنده‌ها آغاز و با تیغ حذف و سانسور ارشاد به آستانه‌ی کوچ از وطن رسید، در آنسوی مرز و در بی توجهی مفرط موطن دوم به سوژه‌ی انسانی بدل به دارکوب می‌شود، منتها دارکوبی که منقارش را نه بر دار و درخت دیگری بلکه بر دار و درخت خود می‌کوبد: «از من که دارکوبم کرده‌ای / تا بر تنه‌ام صدای اره در بیاورم / از ترک استخوانم، سطر در می‌آمد / همان جا که سال‌ها پیش با کلماتم ایجاد می‌شدم / در آخرین سنگر ایدئولوژی!»؛ دارکوب اگرچه از سرده‌ی پرندگان است و خانه در تنه‌ی درخت می‌سازد، اما در این شعر علاه بر پرنده‌ی فوق، هم استعاره‌ای از خود فرد مهاجر است--کسی که به هر دلیلی علیرغم میل خود چون به آستانه‌ی خروج از وطن می‌رسد، ناگزیر است، درخت زندگی‌اش را قطع کرده ریشه‌هایش را جا بگذارد و هم استعاره‌ای از بی‌ریشه‌گان وطنی--آنانی که شرف خود را زیر پا نهاده برای قطع سرهای پیشرو، متفکر و جسور از بدن جامعه (بخوانید از وطن)؛ طناب دار می‌بافند؛ پس اگر شاعر می‌گوید: «از من که دارکوبم کرده‌ای» پر بیراه نمی گوید چراکه:

«دارکوب / می‌فهمد کجا بزند / تا استخوان به حرف بیاید»؛ و کیست که نداند چگونه « حرف می‌کشد»!؟ بویژه «حرف»ی که داغ‌های سنگین و بزرگی بر تن و جان دارد: «در قتل‌های زنجیره‌ای در غل و زنجیر بوده‌ام / که صدایم را زدند: مقتول تویی؟ / - بله منم / زدند زیر خنده‌ام / خنده‌ام افتاد روی زمین، / زمین از هم پاشید»

حالا وقت آن شده بپرسیم: چرا پرنده‌ها برای شاعر آنقدر مهم‌اند که در شعر «تشخیص: «ناآگاهی پرنده» به دیگری می‌گوید: «با منطق پرنده با من حرف بزن»؟ پاسخ را شاعر در مجموعه شعر دیگرش با عنوان «آگرافوس» می دهد: «یک پرنده به تمام گویش‌ها و زبان‌های جهان می‌تواند واژه بسازد»، (ص ۵۴). و اما منطق در این شعر اگرچه، نخست «منطق‌الطیر» عطار نیشابوری را به ذهن متبادر، در عین حال توجه مخاطب را به آرایش (v) شکل پرندگان مهاجر نیز جلب می‌کند؛ در منطق عطار نام پرنده‌ای که در رأس پرواز قرار دارد، هدهد است و این اوست که با طی هفت منزل یا هفت شهرعشق سی مرغ (کثرت) را به قاف رسانده بدل به سیمرغ (وحدت) می کند، اما هدهد «منطق‌الطیر» شاعر خود اوست که در قیاس با منطق‌الطیر عطار بمراتب آزمون سخت‌تری پیش رو دارد: پرندگان شاعر (بخوانید کلمات و اشعارش) نخست می‌باید در آزمون «ایست بازرسی» شرکت کرده و پاسخ دو پرسش را بشرح ذیل بدهند:

«۱-آیا بال دارید؟ ۲- به چه زبانی پرواز می کنید؟» در آخر نیز با پاسخ: «این پرنده، کلماتش با مدارک معتبر همخوانی ندارد» مردود و ممنوع‌الپرواز می‌شوند! پس تکلیف چیست؟ لباس مبدل دارکوب بر تن کردن و درخت به درخت رفتن و رسیدن به ناکجا!؟ «من که درخت شدم در نا-کجا / تا بگذری از شاید / بیایی به اگر / منطق‌الطیر مرا بی من روایت کن»!

شاعر در«موسیقی غیراخلاقی ماه» با فرامتنِ بنام «تهمینه‌ام»، این بار در قالب نت‌های به تعلیق رفته‌ای فرو می‌رود که در آن «می‌ها از دهان گربه تنظیم» شده و ««سل» هم خود را به سیم آخر» زده، اینک به جز صدای «آکوردها» به گوش نمی‌رسد و آکوردها «که (به فرانسوی: accord) به اجرای هم‌زمانِ چند صدا یا نُت گفته می‌شود»، در این شعر بموجب گزاره‌ی «آکوردها نفسِ توست بین لب‌های من» تنها و تنها بوسه را می‌نوازند که مخلوطی از صدا و تنفس و عشق است، مخلوطی که تک به تک عناصر و کلماتش از نظر حاکمان شرع نه تنها ممنوع بلکه عملی مجرمانه تلقی می‌شود بویژه اگر مسیری رو به رضایت تام و «اصل لذت» طی کند؛ در این نقطه است که راوی-شاعر حجت را بر خود تمام کرده و حکمی بدین مضمون صادر می کند: «و باران باید با دکمه‌های بسته ببارد»؛ زیرا از دید حاکمان شرعی به جز صورت زن باقی اعضای بدن جنسیتی و تحریک کننده است: «جنسیتی‌ست دیدن هر چیز / غیر از دیدن روی تو / تو که تنها تصویر مجاز آسمانی / که از حوزه‌ی آبی خارج شد / حتی خود ماه مستهجن است / جز تو ای محبوب من / اگر ریتم باران را / بدون صدای تو ایجاد کرده باشند / مستهجن است زمانه‌ی من»؛ می پرسید چرا؟ پاسخ را شاملو می‌دهد: «دهانت را می‌بویند / مبادا گفته باشی دوستت دارم ...»

راوی در شعر «برف‌نامه» خداوندگارِ گزاره‌های «آغاز شد / سالی بلند / سالی که سَروهایِ جوان / برف‌های خونین را / از شانه‌های خویش تکاندند./ شورش به سوی شادی / در ارتفاع بهمنی ماه و برف / و شاعران / با یک هزار و سیصد و پنجاه و هفت سرو / خود را به رودخانه سپردند...» را احضار و در گرامی داشت او می‌نویسد: ««حوصله-آرایش درونی درهم تنیده‌ای دارد / جمعِ بسته شدن با دردهای مزمن / برف‌هایی که روی سر مختاری می‌نشست / فقط لایه‌های درونی‌اش / مثلِ یک جنازه‌ی نامرئی / در سردخانه‌ی لغات دفن شده بود / تا صبح برف می‌بارید و پرندگان / در قفس ترس حکومت / بی‌صدا مردند».

در شعر «زایش نادیده» با فرامتن «اسب از میان جملات نظم زبان را برهم ریخت»، اسب‌هایی را می‌بینیم که در سطرها یا میان گزاره‌ها «ایستاده / در خواب»اند. حال با توجه به نقش ویژه‌ی اسب در تاریخ باستانی و مدون و مقایسه‌ی آن با جامعه‌ی ماشینی فعلی می‌پرسیم: آیا شاعر با گزاره‌ی «اسب ها...» در ابتدا و متن شعر و نیز اسبی که در فرامتن نظم زبان را برهم می‌ریزد، نژاد آریایی و سرزمین کهنسال را از یک سو و ادبیات کهنسال و مدرن را از سویی دیگر مطرح و با طرح عمودی گزاره‌ی «تکرار ایستادن در فرار»، ایضن «فرار» را با مرگ همانندسازی نمی‌کند؟ گزاره از شکل مرسوم افقی وقتی به شکل عمودی نوشته می شود، نخستین وضعیتی را که به ذهن متبادر می سازد، سقوط است و وضعیت بعدی، ایست دادن در فرار؟! اما اسب و اسب‌های این شعر با وجودیکه بار نجیب اسب‌های تاریخی را به دوش می کشند، در عین حال نماد مرکب-بدن انسان‌های جسور، مبارز و پیشرو جامعه‌ی امروز نیز هستند، بدن‌هایی که بطور مضاعف نه تنها بار وقایع مهلک جامعه را دهه‌هاست به دوش می کشند، بلکه به دلیل ایستادگی و مبارزات طولانی مدت با حاکمیت استبداد، دیگر توان و انرژی حیاتی خود را چنان از دست داده‌اند که تو گویی یا ایستاده به خواب مرگ فرو رفته‌اند

و یا؛ با «پلک‌هاشان نیمی باز / نیمی اعتراف / تمرین تاریخ می کردند / با نعلی که هنوز گرم است از جنازه»!
نکته‌ی مهم این شعر، وقوع اتفاقی غیرمترقبه در گزاره‌های پایانی است: «یکی شان وسط خواب پرنده‌ای با پستان زایید / که پرهاش با نام تو پُر شد» و اگر توجه کرده باشیم؛ «پرنده» در این مجموعه شعر استعاره ای از زبان است، زبانی که مرکب-شاعران با قدرت هرچه تمامتر قواعد و نظم کهنسال‌اش را برهم زده و با گرایش به زبان و بدن زایای زنان و الحاق آن به بدنه‌ی زبان اقتدار می‌کوشند بدان پیکری انسانی ببخشند؛ حتا به بهای سانسور و سلاخی نیمه‌ی زنانه: «پرهایی که «ضمیر» بودند / که حذف ناگزیر بود»!
«اتاق تشریح متن» از سه متن یا بدنِ در حال تشریح یعنی بدن متن، بدن جامعه و بدن انسان توأمان رونمایی می کند. نکته‌ی مهم در این شعر باز هم پرداختن به معضل سانسور است؛ منتها این بار شاعر متن‌هایی را مد نظر قرار می‌دهد که ممیزی اول آنها پیش از رسیدن به دایره‌ی منکرات ارشاد، توسط خود نویسنده به انجام می‌رسد و چگونه؟ به طور اتوماتیک و با مکانیسم خودسانسوری! حال با توجه به جمله‌ی معروف هایدگر «زبان منزل هستی است» می پرسیم: آیا منزلی که مصالح امن و حیاتمندش را نخست زیر سایه‌ی ترس از پدر و سپس زیر سایه‌ی مخوف ترس از استبداد پدرسالاری از بدنه‌ی خود حذف و سانسور می‌کند، می‌تواند «منزل هستی» باشد؟ در صورت پاسخ منفی، بهتر است دلنوشته‌های رمانتیک و احساسی عصر حاضر را در قفسه‌ی آثار پوشالی و باری به هر جهت نهاده و گزاره‌های آغازین شعر را با هم بخوانیم:
«نویسنده‌ای / که من نبودم / کتاب را باز می‌گذارم / برای لو دادن یک جنایت زبانی / با حذف دلایل منقطع / (عکسی از آن صحنه در دسترس نیست)»
در گزاره‌های فوق اولین ضربه‌های «جنایت زبانی» توسط خودِ نویسنده بر متن-اثر وارد می شود یا به عبارت شعر «جمله ای بود که زنده نماند تا نقطه‌اش را ببیند / اینجا خودِ نویسنده جلاد متن است» چراکه، با حذف نقطه‌ی «جمله» خود نخستین حمله را علیه خود آغاز می‌کند و ارشاد واردکننده‌ی ضربه‌ی نهایی و کشنده‌ی آن است! در زبان بمثابه منزل هستی تمام عناصر زبانی از حروف اضافه و نشانه بگیر تا فواصل میان حروف و جملات و ...هر یک سهمی عمیق و عزیز در برپایی آن دارند چراکه بدون زبان حتا موجودی بنام انسان نیز وجود نمی داشت تا خود را اشرف مخلوقات بنامد!
شاعر در این شعر بدن انسان و بدن زبان را بمثابه بدن «متن» روی میز تشریح دراز به درازعریان می‌کند سپس با شرحه شرحه‌ی اجزای‌اش، مخاطب را به چالش بزرگی فرا می‌خواند، چالشی که به نوبه‌ی خود نوعی ممیزی به حساب می‌آید زیرا بموجب آن مخاطب چالاک بسرعت می‌تواند با توجه به چیدمان زبان بدن‌های مرده را از بدن‌های زنده شناسایی کند؛ حال اگر بپرسیم منظور از بدن‌های زنده چیست؟ بی تعارف سراغ کرور کرور نوشته‌های انتزاعی‌ای می‌رویم که اولن فاقد مصداق‌های عینی در جامعه هستند و دوم از این، نیمه‌ی زنانه‌ی بدن (اصل زنانه) کوچکترین دخالتی در تولیدشان نداشته و ندارد! چرا؟ زیرا:
اشعار این مجموعه اگرچه تاریخ سال‌های گوناگون را دارند، اما شاعر چنان ماهرانه آنها را کنار هم چیده که گویی روز هفتم خلقت پیکری خلق می شود که نیم تنه‌ی آغازین‌اش الف-مردانه است و نیم‌تنه‌ی پایانی‌اش که از شعر «تن ترانویس» آغاز می شود ب-زنانه. حال با توجه به فرایند آفرینش انسان که آن را دو وجه زنانه و مردانه با هم پیش می‌برند و تعمیم آن به هر نوع خلاقیت دیگر بویژه زبان، نخست به سراغ عنوان شعر یعنی «تن ترانویس» می‌رویم که به نظر می‌رسد از واژه‌ی نوین

«تراریخته» گرفته شده و این آخری نیز ساختار ژنتیکی‌اش با مهندسی ژنتیک تغییر یافته یعنی «یک خصوصیت ویژه در محصول ایجاد یا یک خصوصیت از آن حذف شده»؛ به عبارت بهتر تغییراتی که بطور طبیعی هرگز رخ نمی‌دهند! سپس با طرح دو پرسش یک: ساختار بدنی که بالقوه از دو نیمه‌ی زنانه و مردانه تشکیل شده، چه نیازی به دستکاری ژنتیکی دارد؟ دو: آیا این عنوان پیشاپیش به مخاطب نمی گوید؛ بدن زنانه‌ی این شعر محصولی تراریخته است؟ می‌رویم سراغ واژه‌ی اشتقاق به معنای شکافتن و بیرون آوردن کلمه‌ای از کلمه‌ی دیگر (نوزایی؟) و گزاره‌هایی از شعر را با هم می‌خوانیم:
««شعر» خون است اگر / از جراحتِ زخم باشد / از جراحت واژن باشد / که خود را خیس کند از من / واژه‌ای برای واژن ندارم / چرا که در فرهنگ املای ما / اسم خاص ندارند مکان‌هایی که با خون باز می‌شوند / خون می‌چکد و کاما می‌گذارم»،
«خون» در بخش فوق نه یک استعاره بلکه اصل شعر است، شعری که از مشیمه‌ی زن یا به شکل طبیعی (پریود ماهانه) جاری می شود یا به واسطه‌ی عملکردی متجاوزانه که این یکی هم غیرطبیعی، هم غیرانسانی و هم رایج است و موجب «جراحت زخم»! این خون-شعر شاعرانه است؛ زیرا هم جهل و نادانی دنیای مردانه در رابطه با زبان بدن و دنیای زنانه را آشکار می‌کند و هم آن را به چالش می‌کشد و اگر بپرسیم چرا عضو و منبع تولید و تولد این خون بی نام است و «اسم خاص ندارد»؟ آن نیز مثل روز روشن است؛ زیرا وقتی هویت انسانی زنان جامعه از دیرباز به «عورت»، «ناموس» و ابژه -کالایی ویژه‌ی مردان تقلیل پیدا می کند، حاکمان شرع نیز به خود اجازه می‌دهند ضمن ابطال گزاره‌ی «خداوند زن و مرد را با هم برابر آفرید»، نیمه‌ی زنانه‌ی جامعه را بمثابه عضوی (دنده؟) یا عضوهای زاینده‌ی اصل لذت به بدن مردان الحاق کنند و دقیقن در این نوع نگرش یکسویه است که نوشتن و به زبان آوردن عضوهای زاینده و حیاتی زن قباحت محض تلقی و بدل به فحش‌های آبداری می‌شود که جامعه‌ی مذکر با کوچکترین عصبیت عین نقل و نبات آن را نثار دیگری بویژه زنان جامعه می کند تا این با آن در شود!؟
شاعر با این‌همانی مشیمه و ناخودآگاه که «نوعی حافظه نیز است، از این جهت که تاریخچه‌ی نمادینی از دال‌هایی است که سوژه را در طول زندگی‌اش تعین بخشیده‌اند» یا به عبارتی مخزن «دانشی نادانسته»، فرایندی را به تصویر می‌کشد که در آن همچنان که زبان شاعرانه از ناخودآگاه استخراج، مصداق ژنتیکی و عینی‌اش نیز در مشیمه‌ی زن خلق می‌شود؛ حال اگر بپرسیم: یک مرد چگونه این کار را می‌کند؟ پاسخ ساده است: با نیمه‌ی زنانه خود! شاعر در این شعر برای درک دنیای زنانه، نیمه‌ی مردانه‌ی خود را غلاف و کل تمرکز و نیرویش را وقف جان بخشیدن به نیمه‌ی زنانه می کند و چنان در نقش تازه‌ی خود فرو می‌رود که تو گویی شاعر زن است که می‌نویسد: « و هر بار که جیغ می‌کشم / سطر بعدی شکل می‌گیرد»؛ «جیغ» در اینجا نماد شرحه شرحه و زخمخورده‌ی زبان معترض زنان جامعه است، زنانی که بعد از سالیانِ دراز خاموشی چنان با «دانش سکوت» آمیخته و بارور شده‌اند که اینک حفره‌های تن را شکافته و به صورت جیغ فوران می‌کنند؛ و «جیغ» در این شعر نماد یک «نه» بزرگ از دنیای زنانه است، نه‌ای خسته از ابژه‌ی جنسی بودن، به ستوه آمده از تولید مثل فله‌ای و نه‌ای چنان بیزار از رابطه‌ی فئودالی فیمابین خود و صاحبش که امروز مرگ‌اش را کف دست گرفته یکتنه جیغ می کشد و جیغ آبستن گزاره‌های زیر است:
«پریودی‌ام که تمام بشود / آزادی از همین جا شروع می‌شود / من زنم / و هنوز واژه نمی‌داند / چند هجا باید آزادی را حمل کند / زن بودن / موقعیت است در یک بازی بدون تاس / که با هر لمس، به سطر تازه‌ای می‌رسد» و اینگونه است که نوزاد زبان نیز مانند نوزاد انسان بطن عشق و نفرت را

توأمان شکافته و بمثابه نیرویی تازه نفس از نو زاده می‌شود تا این بار اقتدار یکسویه‌ی زبان را درهم کوبد!

«خون نویس» که با نخستین شعرش در «ذکر سانسور» به حذف گزاره‌هایی با ردی زنانه می پردازد، در شعر «خطای تایپی طبیعت یا غلط خوش بو» با فرامتن «سطر اول حذف شد چون تو آمده بودی» رخداد انقلاب را به معنای واقعی زیر و رو شدن و تحول بنیادی زمانی میسر می بیند که هر دو وجه زنانه و مردانه‌ی جامعه را توأمان متحد و درگیر کند؛ در غیر اینصورت و با عطف به ماسبق فرجامی جز ناکامی ببار نخواهد آورد؛ ازینرو در شعر فوق خطاب به نخستین سطر حذف شده می‌گوید: «ای نخستین سطری که می‌نویسمات / تو را در ناحیه‌ی عملیاتی متن دیده‌ام / که یاد نگرفته بود دوست داشتن را، کجا نقطه بگذارد /...از تو خواستم نخستین سطرم باشی / خواستم با تو جمله‌ای انقلابی بنویسم».

شاعر در شعر«کلئوپاترا» می‌نویسد: «زنی را از دهان تاریخ بیرون کشیدم، / از پاورقی حذف شده‌ای که نام نداشت»؛ نام آخرین فرعون در این گزاره‌ها تبدیل به زنی می‌شود که شاعر آن را نه از متن تاریخ بلکه در آنِ بلعیده شدن از دهان تاریخ بصورت «پاورقی حذف شده‌ای» بیرون می‌کشد تا بگوید: «هر خط خوردن / تاریخ را از مادگی برمی‌داشت»؛ شاعر که خود ناشر کتاب‌های بدون سانسور نیز است، در این شعر پرده‌های تاریخی سانسور را کنار می‌زند تا به مخاطب خود بگوید: وقتی تاریخ مردانه می‌تواند آخرین فرعون مصر را با خلع زایش و خلاقیت سترون کرده از متن تاریخ حذف کند، حذف باقی زنان برای این دهان بلعنده مثل آب خوردن است! شعر در گزاره‌ی «پستانش به جای سپیدی، نقشه‌ی جنگ را داشت» همزمان تصویری از زنان آمازون بعلاوه‌ی بدن زن بمثابه میدان جنگِ مردان ارائه می‌دهد: «کلئوپاترا زنی بود با سینه‌های استخوانی / و خوابش پر از آبستن‌های بی نوزاد» سپس به جهان مدرن امروز برمی‌گردد، به جهانی که فرعون بلعیده شده‌ی فاقد مقبره‌ی تاریخی را در شمایل زنی زیبا و شهوت‌انگیز در قطع کتاب و فیلم‌های هالیوودی مصادره به مطلوب می کند و بدینوسیله دل مردان معاصر را به آنجایی می‌برد که عرب نی انداخت!

شاعر با توجه به لبه‌های تیز حذف و سانسور که هم در جامعه‌ی معاصر و هم در طول تاریخ مدون بیش از مردان سر زنان را از بدنشان جدا کرده بار دیگر در قالب زنانه فرو رفته می‌نویسد: « من کلئوپاترا نیستم / آن زنِ توی کتاب‌خانه‌ها / با لب‌هایی اندازه‌گیری شده / و چشمانی برای فروش!» و با این گزاره‌ها از روایت‌های تاریخی و معیارهای مردانه‌ای که زن را جز به صورت کالا و ابژه‌ی جنسی خود قادر به دیدن نیستند، فاصله می‌گیرد و در جایگاه زن نوینی می‌ایستد که نه تنها به بلوغ ذهنی-فکری رسیده بلکه می‌تواند با کسب استقلال مادی و معنوی و بی نیاز از حمایت دیگری خود بدن خویش را تصاحب کرده خط فاصلی میان دنیای زنانه و دنیای مردانه بکشد، خط فاصلی که با عطف به گزاره‌های پایانی شعر تلویحن به جامعه‌ی مذکر هشدار می‌دهد: « از ورودی دهان تاریخ که بگذری / ممکن است با زنی روبه رو شوی / که سینه‌اش را خودش می‌دوشید»؛ در این گزاره‌ها زن با دوشیدن پستان خود سند مالکیت بدن و جوهره‌ی وجودش را بنام خود می‌زند و از میدان جنگ و شهوت مردانه خارج می‌شود!

مجموعه شعر «خون‌نویس» بیش از آنکه قلم بر خون دل مردان بزند، با خون جاری از بدن زنان جامعه تصاویری خلق می‌کند که به معنای واقعی شرح حال امروز جامعه است؛ در شعر «لحظه‌های اجاره‌ای» بار دیگر سوژه زن است و رحم‌اش، رحمی که این بار از مالکیت مردان خارج شده و صاحب خانه-رحم می‌تواند آن را بمثابه خانه‌ای اجاره‌ای به دیگران واگذار کند: «زنی رحم‌اش را اجاره داد / برای خاطره‌ای که خانه نداشت»؛ جنین در این گزاره‌ها حکم خاطره‌ای را دارد که زنان بی

خانمانِ بدون حامی برای تحقق آن ناگزیر می‌شوند نطفه های دیگری را تکه تکه در مشیمه وَرزَش داده بپرورانند و برای گذران زندگی به آنها بفروشند! چراکه در وضعیت هولناک و اسفباری که جامعه‌ی مذکر بر سر زنان آوار کرده، رحم زن از سپیده دم تاریخ تا امروز در مالکیت مردان بوده و اتاقی اجاره‌ای برای تولید پسرانِ پدران و بزرگداشت نسل آنان، بی‌آنکه زنان سهمی در آن داشته باشند! پس در هر دو صورت رحم: «اتاقی‌ست اجاره‌ای / که هیچکس نمی‌خواهد بچه‌ی خودش را در آن بزرگ کند / سینمایی است / که فقط فیلم‌های سقط شده را نمایش می‌دهد»!
حال اگر بپرسیم: چرا؟ پاسخ روشن و آشکار است! نسل جدید و جوان جامعه با سرمشق قرار دادن سرنوشت مادران خود که در جامعه‌ی مذکر نه صاحب بدن خود هستند و نه فرزندانشان، سرپیچی از باورهای فرسوده و سنتی آنان را دستور کار خود قرار داده، نه تنها زیر بارمهمترین تابوهایش یعنی ازدواج اجباری، داشتن بکارت و فرزندزایی و ... نمی‌روند، بلکه تا آنجایی پیش می‌روند که برای امرار معاش رحم خود را نیز به دیگری اجاره می دهند. حال وقت آن است بپرسیم: چگونه می‌شود این معادله را برهم زد؟ پاسخ را زنان یا زنی می‌دهد «که سینه‌اش را خودش می‌دوشید»! بدون گفت و گو این زن زنی متفکر، خلاق و مهمتر از همه زنی مستقل است، زنی که با اقتدا به توانمندی‌های ویژه‌ی خود نه تنها بدن‌اش را از دهان بلعنده‌ی سرمایه‌داری جهانی بیرون می کشد بلکه به هیچ احدی هم اجازه نمی‌دهد او را به شکل کالای جنسی نگاه کند.
«خون‌نویس» پیکر و هویت انسانی را دارد که نیمه ی اول آن از آنجاییکه عناصر زنانه‌اش زیر تیغ سه دم حاکمیت، ارشاد و خودسانسوری از رگهایش تهی شده، سترون و مردانه است و نیمه دوم برعکس، دقیق و عمیق به رونمایی زنان محذوف تاریخی-معاصر پرداخته شرحه شرحه بدن‌هایی را به تصویر می‌کشد که یا به اکنون جامعه تعلق دارند و یا اگر از زمره‌ی زنان تاریخی و تاریخساز هستند، سردمداران عناصر زایا و خلاق بدنشان را چنان تخلیه کرده‌اند که بیش از بازنمود زن عینی و طبیعی به زنان افسانه‌ای و اثیری شباهت دارند.
نمونه‌هایی از نیمه‌ی دوم کتاب را با هم می‌خوانیم:
«رحم، اتاقی‌ست اجاره‌ای / که هیچ کس نمی‌خواهد بچه‌ی خودش را در آن بزرگ کند»، (ص۵۴).
«معشوقه‌ام راه که می‌رود—پاهایش (گزارش مفقود) کلمات از پاشنه کنده شدند»، (ص۵۵).
«درختی / که شاید لب داشت / یا / ردی از دهان یک زنِ در خواب مانده بود / لب‌هایش برگ بود / برگه‌های بازجویی نبودند / لب‌هایی بودند که چیزی نگفت»، (ص ۵۷).
«تو در پانویسی زندگی می‌کردی / که بوی داروهای خواب‌آور می‌داد»، (ص۵۹).
«(فریم اول) پشت تصویر-زنی / که خودش را سانسور کرد از زاویه‌ی دوربین / برجستگی‌هایم زیر نور سفید اسکن می‌شدند / زبان را بردار بگذار آنجا که تمام می‌شوی»، (ص۶۰).
«آنجا که شاخه‌ها فکر می کنند / پیش از بلوط شدن / به دار کشیده می‌شوند»، (ص ۶۷).
«به معشوقه‌ام گفتم / فروغ هنوز داغ است / گفت: دنیا فریم ناقص است / فروغ جا نمی‌شود»، (ص۶۸).
«چهار فصل را بردار / بگذار خزان / مثل زنی تنها، موهایش را شانه کند»، (ص۶۹).
«مأموری از چشم‌هایم انقلاب را برداشت / و گفت: با صدای زنانه نمی‌شود شعار داد»، (ص۸۰)
«فکر می کردم زبان پناهگاه من است / اما معلوم شد خودِ زبان زندانی‌ست / با فیلتر نوری / تخصص بازجوی بازداشتی!»، (ص۸۶).
«مثل رد خون بر آستین / دست می‌کشیدم روی ارتفاع / و تنهایی بین دنده‌هام جا خوش کرده بود / همان جا که گرما / لای پوستم مچاله می‌شود»، (ص ۹۱).

«کفش‌ها در گوشه‌ها / فارغ از پاها چرت می‌زنند / لب‌هایت را می برم در حاشیه ببوسم / در سطری که آمده است تا ما را ببرد»، (ص۹۳).
در گزاره‌های فوق زن در جامعه تنهاست؛ یک تنهایی مهیب وغیرقابل تحملی که بدون پشتوانه و حمایت قانون می‌توان گفت: پیشاپیش حکم نه یک زن بلکه حکم سیبل و هدفی را دارد که با کوچکترین تابوشکنی حمایت والدین و خویشاوندان‌اش را نیز از دست داده ناگزیر می‌شود بدن حیاتمندش را به حراج گذاشته و مشیمه را بمانند اتاقی برای اسکان و تحقق آرزومندی‌های دیگران به آنان واگذار کند! و تن‌هایی که به تجربه آموخته‌اند زیر یوغ ازدواج رفتن یعنی رعیت و کلفت خانه‌ی دیگری شدن؛ اینک در جامعه‌ای که برای جان زن پشیزی ارزش قایل نیست، انگ معشوقه شدن و ازدواج سفید را به جان خریده، بدل به سوژه‌های سیاری می‌شوند که در آن هر لاشخور متحجری به خود مجوز سنگ اندازی می‌دهد؛ تن‌هایی با زبان و بدنی که درخت معرفت و زندگی است، برگابرگ تن‌هاشان را به باد می‌دهند اما «برگه‌های بازجویی» نمی‌شوند؛ پس چه می‌شوند؟ سرانجام به حالت تعلیق ریشه از خاک باز کرده، لب والایش و تصعید را می‌بوسند و ریشه‌هاشان «را در آسمان جاسازی» می کنند! و در نهایت تن‌هایی که بمرور از متن جامعه بیرون رانده و بدل به «پانویسی» می‌شوند چسبیده به حاشیه--این واژه حامل مفهومی عمیق است زیرا آنچه بر پا نوشته می شود برعکس دست نویسی است که در لحظه‌ی تولد دور مچ می بندند، یعنی این زن از فرط افسردگی به خواب مرگ فرو رفته است!
و اما در گزاره‌ی ششم «شاخه» نماد انسان متفکر و پیشرو است و «بلوط» نماد ملیت کرد، ملیتی که تفکر و عملکرد انتقادی‌اش نسبت به حاکمیت همواره عملی مجرمانه تلقی می‌شد و می‌شود درنتیجه، با عقوبت به دار آویخته شدن بلوط پیش از بلوط شدن همراه بوده است!
شاعر در گزاره‌ی هفتم فراز سنگ قبر فروغ ایستاده با صدای او که می‌گوید: «تنها صداست که می‌ماند» می‌نویسد: «در ظهیرالدوله / زن زیر خاک صدا می‌شود»؛ یک رونمایی جانانه از صدایی که وقتی در قید حیات بود، گوش هیچ شاعری تحمل شنیدن‌اش را نداشت، اینک همان صداست که نه تنها در خانه‌ی ادبیات معاصر که در زوایای جامعه همچنان بلند است و در گوش‌ها پیچیده می‌خواند تا: «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»! در این شعر با عنوان «ایرج آدم کله شقی بود»، شاعر با اشاره به بدن داغ زبان فروغ می‌نویسد: «دنیا فریم ناقص است / فروغ جا نمی‌شود. / ایرج تخم‌هایش را نشان می‌داد / امیل زولا اگر اینجا بود / فروغ را تیتر اول م نوشت». قیاس ایرج میرزای ملقب به فخرالشعرا با امیل زولای نویسنده و روزنامه‌نگار معترض شاید چندان جایز نباشد چراکه، اولی به دلیل آنکه از توبره و آخور با هم تناول می کرد کاسه لیس دربار بود که اگر نبود چنین قطعه‌ای وارد ادبیات پارسی نمی‌شد:
«رعایا جملگی بیچارگان‌اند / که از فقر و فنا آوارگان‌اند / تمام از جنس گاو و گوسفندند / برای همچو ملت همچو مردم/ نباید کرد عقل خویش را گم»! ولیکن زولا از الف تا یای آخر زندگی‌اش را با گزاره‌ی «من متهم می‌کنم» وقف مبارزه با استبداد کرد!
شاعر در گزاره‌ی هشتم از میان چهار فصل (ویوالدی؟) خزان را به زن‌ها می‌دهد چرا؟ شاید به این دلیل که برگریزان خزان تشابه عجیبی با شانه زدن موهای زنان و ریختن موهای افشان بر شانه‌ها را دارد؛ آیا این گزاره ما را به مقطع جنبش «زن، زندگی، آزادی» رهنمون نمی‌سازد؟
همانطوریکه پیشتر نیز اشاره شد، هر شعر این دفتر بمثابه مشیمه نطفه‌ی شعر بعدی را در خود پرورده و می زاید، زایشی بی وقفه که تا آخرین نفس یا آخرین شعر ادامه دارد، یک نوزایی شگفت که بعد از آخرین شعر نیز همچنان زاینده و بالنده ادامه می‌دهد خود را و اگر بپرسیم چگونه؟ پاسخ روشن است:

با خوانش خوانشگر و تحلیل تحلیل‌گر و تأویل تأویل‌گر مشتاقی که شیفته‌ی گفت‌وگو با شعر و متن است؛ در این مواجهه‌ی تازه، مخاطب در مقام مؤلف دوم، جایگاه مشیمه‌ی مشتاقی را اخذ می‌کند که با معاشقه با شعر-متن نه تنها با کشف و استخراج معانی نوین اصل لذت را تجربه، بلکه خود در مقام زبان دیگری با تک تک واژگان و گزاره‌های شعر آمیخته و متن تازه‌ای خلق می‌کند؛ بی‌سبب نیست که رولان بارت متن را «زایشگاه» می‌داند، زایشگاهی غیرقابل سترون شدن که حتا بعد از مرگ مؤلف نیز زاد و ولد می کند.
از آنجاییکه خوانش و تأمل روی تک تک اشعار هم زمانبر است و هم غیرممکن، با توجه به ترکیب‌سازی‌های غیرمتعارف زبانی که در اکثر شعرها به وفور دیده می‌شود، بخش پایانی این نوشتار را وقف خوانش شعر «نقطه‌ی بی دار» می‌کنیم:
«شب، ریشه‌اش را کرد توی خاک / خاکسترم بذری به پای آب ریخت / پرید از خوابم پرنده ای / و پریدم از خواب / تو اگر شاخه ای / نامت را بلند فریاد بزن / در خیابانی که بلوط / حلق آویز مانده از من، توی هنوز / صدای یک برگ را بازخوانی کن / دوباره در خوابم می‌کارمت / اگر سبز شدی / اگر دستت یا صدایت می رسد به آسمان / بگو کمی آبی باشد و ملایم / که گاهی جرات کنیم از خواب بیدار شویم / از بلوط که سر جایش بایستد / و برگ‌ها / حلقه های طربناک شعری تازه باشند / آنجا که شاخه ها فکر می‌کنند / پیش از بلوط شدن / به دار کشیده می‌شوند»

گزاره‌ی اول تصویری می‌سازد که در نگاه اول جلوه‌ای اروتیک دارد؛ این تصویر بمحض خواندن گزاره‌های بعدی کمرنگ شده ذهن مخاطب و خوانشگر را روی «شب» متمرکز می کند! شب در این شعر بار شب‌های بیشماری را از مقطع اساطیر تا امروز به شرح زیر بر دوش می کشد: در مقام اصل تاریکی-اصل زنانه با اقتداری برابر با روز-اصل نور-اصل مردانه در آیین مهر قلمرو شاهزاده‌ی تاریکی است، قلمروی که با طلوع دین زردشت، زردشت او را با انگ اهریمن از جایگاهش طرد و به زیر می‌کشد و با این عمل میدان جنگ و کشتار نابرابری بنام نورعلیه ظلمت را که همچنان نیز ادامه دارد تدارک می‌بیند؛ علاوه بر آن شب نماد زن و مشیمه‌ی تاریک او نیز است، مشیمه‌ای زایا که حیات طبیعی و انسانی را توأمان می‌زاید و اما در این شعر؛ مراد از او-شب، شبِ اهریمنی و ظلمانی است، شبی که «اهریمن» با تجاوز به مشیمه ی خاک و کاشت نطفه‌های اهریمنی و برداشت سپاهیانی شرور و هرزه این بار نور-روز را نیز چنان به زانو درمی‌آورد که شب و روز یکتنه شب و شب چنان عمیق که راوی از «تو» می‌خواهد در صورت سبز شدن (رسیدن قامت صدای‌اش به آسمان) از آسمان بخواهد «کمی آبی باشد و ملایم / که گاهی جرأت کنیم / از خواب بیدار شویم»! در وضعیتی چنین است که شاعر می‌نویسد:
«شب، ریشه‌اش را کرد توی خاک / خاکسترم بذری به پای آب ریخت / پرید از خوابم پرنده ای / و پریدم از خواب / تو اگر شاخه‌ای / نامت را بلند فریاد بزن»!
در گزاره‌های فوق تو گویی شرمطلق با سپاهیان مرگ‌طلبِ تاریک‌اندیش‌اش همچون بختک بر سینه‌ی خاک افتاده و چنان در او فرو می‌روند که هم جوانی راوی و هم خاک و سرزمین‌اش را در آتش ویرانی جوری می‌سوزانند که دیگر نه شب جای آرمیدن است و نه روز روشن و زندگی در آن جاری؛ گویی شب و روز یکی شده و یکی چنان بزرگ که تو گویی ظلمت و تاریکی بر لجه فرود آمده که اکنون راوی در مرز خواب و بیداری دارد رویاهایش را ورز می‌دهد و همزمان خاکستر جوانی سوخته‌اش را مانند بذر به پای آب می‌ریزد؛ ریختن بذر به پای آب، پارادوکس عجیبی تولید می‌کند چراکه در این

گزاره خاکستر جایگزین راوی شده و آب جایگزین نهال و ...، شاعر ضمن اشاره به قحطی آب، تصویری می‌سازد که تداعیگر مرغ اساطیری مصر و یونان یعنی ققنوس است، ققنوسی که دهخدا در وصف او می‌گوید: « گویند ققنوس هزار سال عمر کند و چون هزار سال بگذرد و عمرش به آخر آید، هیزم بسیار جمع سازد و بر بالای آن نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد و بال برهم زند چنان‌که آتشی از بال او بجهد و در هیزم افتد و خود با هیزم بسوزد و از خاکسترش بیضه‌ای پدید آید و او را جفت نمی‌باشد و موسیقی را از آواز او دریافته‌اند. (به نقل از برهان قاطع)»؛ حال این خاکستر جوانی و هویت برباد رفته‌ی راوی است که «بذری به پای آب» می‌ریزد، بیضه‌ای شکل گرفته و پرنده‌ای از خواب‌اش پر می‌کشد؛ پیش از این و در طول تاریخ هزاران ساله نه مردم بلکه این سلسله‌ی زنجیروار حاکمان مستبد و ظالم بود که همواره متعاقب کشتاری هولناک مانند ققنوس از خاکستر خود برمی‌خاستند! بی سبب نیست که کاتوزیان از ایران با عنوان «جامعه کوتاه‌مدت» نام می برد.

از طرفی، «خواب» هم به تبعیت از کلمه و سطر سطر اشعار، اگرچه حکم مشیمه را دارد اینک اما دست از زاد و ولد انسان شسته و به جای انسان پرنده می‌زاید (بخوانید شعر) و پرنده برای نشستن و آشیانه ساختن نیازمند درخت است که راوی می‌گوید: «تو اگر شاخه‌ای / نامت را بلند فریاد بزن»؛ با کمی مکث روی این دو گزاره، می‌توان هم جای خالی درخت و هم جای خالی انسان و رؤیاهایش را آشکارا دید! نکته‌ی مهم در شعر «نقطه‌ی بی‌دار» مشارکت عناصر طبیعی از قبیل «شب»، «خاک»، «بذر»، «آب»، «پرنده»، «شاخه»، «بلوط»، «برگ» و ...با هم است، عناصری که توأمان هم مصداق‌هایی عینی دارند و هم عملکردی استعاره‌ای! «نقطه‌ی بی‌دار» اگرچه شعری «بی دار» است ولی بیدار نیست؛ حادثه‌ای در اعماق خواب است که با تغذیه از زبان ناخودآگاهی و ترکیب‌بندی‌های نامتعارف و خلاقانه‌ی شاعر در هیبت زبانی متولد می شود که از اکثر گزاره‌هایش اگر نگوییم چندمعنا، حداقل دو معنا و مفهوم متفاوت را می‌توان استخراج کرد:

«در خیابانی که بلوط / حلق آویز مانده از من، توی هنوز / صدای یک برگ را بازخوانی کن»

گزاره‌های فوق با چند پرسش بدین مضمون ذهن مخاطب را به چالش می‌کشند؛ یک: منظور از «خیابان» کدام خیابان است؟ دو: آیا «خیابان» استعاره‌ای فشرده شده از وطن است یا...؟ سه: آیا «خیابانی که بلوط / حلق آویز مانده از من» استعاره‌ای از جنگل‌های بلوط و رشته کوه گسترده‌ی زاگرسِ بمساحت از شمال غربی تا جنوب غربی نیست؟ و چهار؛ آیا مراد شاعر از «توی هنوز» ضمیر دوم شخص است یا...؟ پاسخ آری، پرسشی تازه مطرح می‌کند: «بلوط / حلق آویز مانده از من» را مقابل چشمان گرفته می‌پرسیم: ضمیر من کدام است؛ وطن، راوی یا من خودشیفته‌ی حاکمان کوتاه‌مدت؟ در حالیکه چالش‌های فوق را به ذهن مخاطب می‌سپاریم، بر می‌گردیم به خوانش شعر:

چنانچه مشاهده می‌شود، شاعر با استمداد از ضمیر دوم شخصِ هنوز زنده در خیابان می‌خواهد «صدای یک برگ را بازخوانی» کند، اتفاقی که بندرت حتا در خواب سراغ خواب‌رفته می‌آید؛ و اگر بپرسیم دلیل تمنای راوی چیست؟ لازم است به گزاره‌ی اول شعر برگشته و دوباره آن را بخوانیم: « خاکسترم بذری به پای آب ریخت»! تصویری که گزاره‌ی فوق برابر چشمان ما آویخته، تصویر بلوطی آویخته از حلق راوی است، تصویری که در آن بدن راوی با بدن بلوط همانند و هم هویت است و هر دو حلق آویز یا سربریده!؟ شاعر با این تصویر و ترکیب ضمن واژگون کردن رسم حلق آویز شدن انسان از دار و درخت، هویت من‌های خودشیفته و بیماری را به چالش می‌کشد که نه تنها با سوزاندن و کشتن درختان بلوط که هم استعاره‌ای از جنگل های بلوط است و هم استعاره ای از ملیت‌های کرد و لر و ... خود به مرحله‌ی نباتی سقوط می‌کنند، بلکه در این جا به جایی حقیرانه خود بدل به دار و درختی می‌شوند

که هر دوگانه‌ی انسانی-درختی بلوط را توأمان به دار می‌کشند! آیا در این نقطه شعر «نقطه‌ی بی دار» زبان متفاوت خویش را به رخ نمی کشد؟
«دوباره در خوابم می‌کارمت / اگر سبز شدی / اگر دستت یا صدایت می‌رسد به آسمان / بگو کمی آبی باشد و ملایم / که گاهی جرات کنیم از خواب بیدار شویم / از بلوط که سر جایش بایستد / و برگ‌ها / حلقه‌های طربناک شعری تازه باشند / آنجا که شاخه‌ها فکر می‌کنند / پیش از بلوط شدن / به دار کشیده می‌شوند»

در بخش فوق بار دیگر راوی نطفه‌ی تمنا و آرزومندی ناکام خود یعنی «بلوط / حلق آویز مانده» را می‌خواهد در خواب‌اش بکارد! ولی از آنجاییکه احتمال می‌دهد دوباره حلق‌آویزش کنند، ضمن نقض گزاره‌ی آغازین خود یعنی ««اگر» را می‌اندازم گوشه‌ی اتاق»، بار دیگر با توسل به «اگر» آن را از گوشه‌ی اتاق برداشته و این بار با دو «اگر» به پیشواز گزاره‌هایی می‌رود که تحقق آنها نیز اگر نگوییم محال، غیرممکن است چراکه، پیشنیاز تحقق «اگر»های فوق اگرهایی بشرح زیر است: اگر خوابِ آرام خواب رفتگان آشفته گردد! اگر جامعه به طور بنیادین متحول گردد! اگر حیات انسانی با جسارت تمام پرده‌های ترس‌اش را کنار زده بار دیگر شکوفا گردد! و در نهایت اگر عدالت و آزادی جاری گردد و...
حال وقت آن است بپرسیم: چرا راوی بلوط را نه در خاک که در خواب‌اش می کارد؟ پیش از پرداختن به پاسخ، لازم است نکته ای را یادآوری کنیم: راوی-شاعر از زمره‌ی شاعران مهاجر است، شاعرانی که از دور ناظر وقایع و مصایب وارده بر سرزمین مادری هستند؛ و از آنجایی که ساکن «اینجا» نیستند به جای دست و پنجه نرم کردن با واقعیات و عینیات جامعه ناگزیر تمامی آنها را در «آنجا» و به صورت هجوم کابوس در خواب تجربه می‌کنند؛ از طرفی همانطوریکه آن روی سکه‌ی جنگ صلح است، آن روی سکه‌ی کابوس‌ها نیز تمناها و رؤیاهایی هستند که در نقش کاتالیزور و افزوده‌ای برای کاستن بار سنگین و مهلک جنگ و کابوس و ایجاد تعادل روانی وارد عمل می شوند: در اینصورت آیا برای گزاره‌های پایانی شعر یعنی: «آنجا که شاخه‌ها فکر می‌کنند / پیش از بلوط شدن / به دار کشیده می‌شوند»، گزاره‌های آغازین حکم تمناها و رؤیاها را ندارند؟ خوانش شعر را با یک پرسش نقطه‌ی پایان می‌گذاریم: حال اگر کسی بپرسد؛ ماحصل کابوس‌هایی که خواب شاعر مهاجر را آشفته می سازند چیست؟ پاسخ یک کلمه است: «خون‌نویس»!

مینو نصرت
دی ماه ۱۴۰۴ شهسوار