آوانگارد، پسامدرنیسم و ژانراندیشی

شهریار وقفی‌پور

شاید بتوان اصلی‌ترین تلاش براهنی را در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» با عنوانِ سعی در تئوریزه کردنِ بحرانِ شعرِ فارسی و راه‌های برون شدن از این بحران خلاصه کرد. هدفِ او این است که با بررسی شعر و تئوری‌های دو شاعر ـ نیما و شاملو ـ نشان دهد که اولاً ذهنیت آن‌ها یک ذهنیت دکارتیِ مبتنی بر افتراق درون و برون است؛ دوم آنکه آن‌ها به وزن، آن اهمیتی را که باید؛ نداده‌اند (یکی با محدودکردنِ وزن به وزنِ عروض و دیگری با اخراج کامل وزن عروضی از شعر)؛ سوم آنکه آن‌ها آرزوی شعری اَرگانیک را دارند؛ و چهارم آنکه دغدغهٔ ارجاع آن‌ها را به سمتِ بیان واقعیت و نه بیان زبان (یا زبانیت زبان) کشانده است.

اگر با دیدی انتقادی به موارد بالا دقت شود، دو خصلت اساسی در تمامی آن‌ها دیده می‌شود:

۱. کلی‌گرایی، نقدِ غیرِ درونیِ مدرنیسم و غیرانضمامی بودنِ آن‌ها اولین خصوصیت حرف‌های اصلیِ براهنی است که به ذهن می‌رسد. براهنی نیما و شاملو را ابتدا فرزندان روشنگری و مدرنیسم می‌داند و سپس با تحقیر مدرنیسم، بحران شعر را بحران مدرنیسم می‌داند و راه‌حلی هم ارائه می‌دهد؛ و دید کلی‌گرای مقاله نیز در همین جا رخ می‌نماید؛ یعنی در فروکاستِ مدرنیسم به یک روایتِ دکارتی، که همان افتراقِ درون و برون باشد. با این وضعیت دیگر نمی‌توان تناقضات مدرنیسم و شعرِ مدرن را درک کرد؛ چرا که وقتی هر توصیف و روایتی اعمالِ وحدتِ ذهن بر عین باشد، کل تاریخ ادبیات، تاریخ شکافِ درون و برون و حدیث این دوپارگی است و اگر این دو (چند) پارگی در متن تاریخ بررسی نشود؛ آنگاه تفاوت‌های فی‌المثل شاعر مدرنی مثل پسوا و شاعری دیگر مثلاً حافظ یا میلتون از میان برداشته می‌شود. سختی و انعطاف‌ناپذیری این روایت کبیر اَبَر روایت دکارتی را نرم می‌کند (موضوعی که بعدها بیش‌تر به آن می‌پردازیم).

مشکلِ اصلی این توصیف کلی، درگیر نشدن با پدیدهٔ متناقض و چند چهرهٔ مدرنیسم است؛ توصیفی که کلِ مقالهٔ فوق‌الذکر در بیان تاریخ شعر معاصر فارسی و اشارات گهگاهی به تاریخِ شعر مدرن را در حد تاریخ‌نگاریِ صرفِ تمهیدات نگه می‌دارد و نمی‌تواند به ذهنیت شعر در چندگانگی و تناقضاتِ آن رسوخ کند؛ یعنی با این نوع نگاه نمی‌توان توضیح داد که بیانِ زبانیتِ زبان و عدم ارجاع به واقعیت، حامل چه محتوا و معنایی است؟

در این جا برای روشن‌تر شدن مطلب، ناچاریم تفسیر دیگری از شعر (و ادبیات) مدرن ارائه دهیم. این تفسیر مبتنی بر

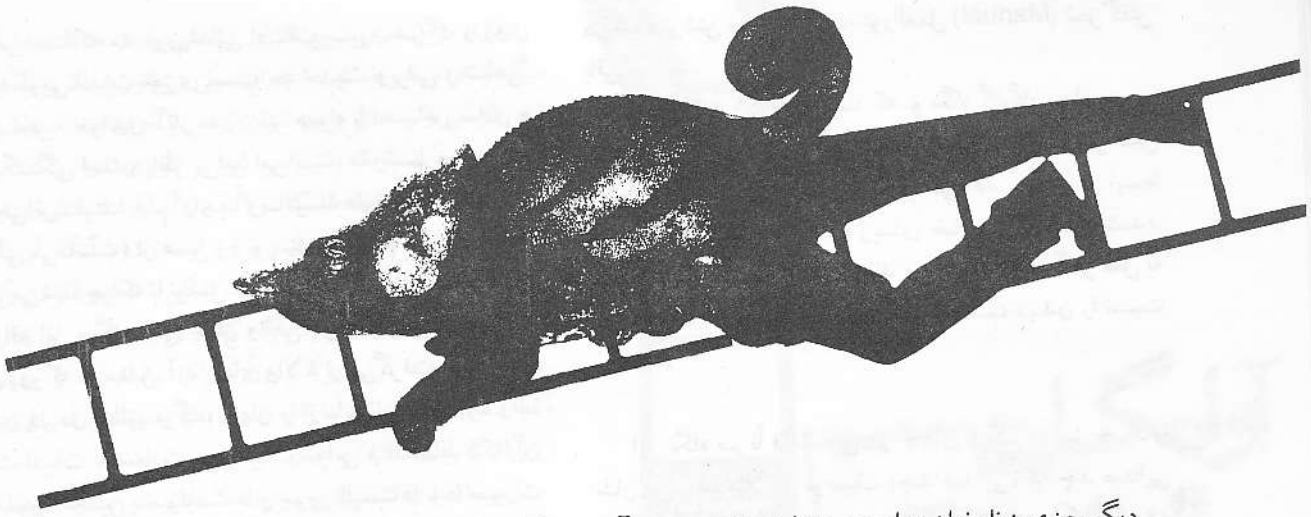
این امر است که مضمون اصلی ادبیات مدرن مرگ و زوال است؛ گویی ادبیات چیزی نیست جز حدیث ویرانی و تباهی. اینکه تجربه خواندن آثار مدرن نیز همراه با احساس ملال و سرشکستگی است، ناظر بر این امر است. مدرنیسم در حرکت تاریخی‌اش، ابتدا هم‌آواز با رمانتیست‌ها، نوشتن را دیگرِ زندگی می‌دانست؛ از همین رو نویسنده در مقام شهید یا قدیس ظاهر می‌شد؛ چراکه با نوشتن عملاً مرگ را انتخاب می‌کرد؛ اما در واقع این مرگ، نفی جهانِ واقعی بود؛ جهانی فرسوده و ملال‌آور که در مقابل آرمان‌های والا قرار می‌گرفت. نویسنده با پریدن در دل مطلق مرگ، جهان را از پایه نابود می‌کرد و با نجات ادبیات به سعادت می‌رسید. رسوایی و انحطاط (که آن همه مورد تحسین سمبولیست‌ها و سوررئالیست‌ها بود) صورت دیگر مرگ است. حکم مالارمه در مورد شاعری که: «تو با شعر خویش اعلام خواهی کرد که جهان را در فاصله‌ای از خود نگه داشته‌ای.»[۱] مبین همین شور انقلابی و میل به تخریب است. این آرمان‌گراییِ به ظاهر منفی در توصیفِ **لوکاچ** از رمان به خوبی تحلیل شده است؛ اما میل به تخریب جهان و واقعیت تنها یک روی سکه است. تخریب جهان و به دنبال آن تخریب نفس که یکی از مضامین اصلی مدرنیسم بود، خاصیت انعکاسی یافت و به میل تخریب ادبیات بدل گشت. گفتهٔ **بلانشو** که «ادبیات با اشارهٔ به خوش سرانجام خود را نیز نابود خواهد کرد.[۲]» بیان سادهٔ این آرزو است. تباهی جهان در وهلهٔ اول، تباهی نوشتن است؛ و در جهانی چنین تباه، نوشتن نیز ناممکن می‌شود حالا دیگر حکم مالارمه بیش‌تر ناظر بر فقر تجربهٔ درونی و ناتوانی شعر است تا توانایی‌های بالقوه آن. دیگر شاعران از جایگاه پیامبران پایین آمده‌اند و بر غیر ضروری بودن وجودشان تأمل می‌کنند و به قول **هولدرلین** «در روزگاری چنین بی‌روح اصلاً چرا باید شاعر بود؟» و یا به بیان **الیوت** «شعر اهمیتی ندارد.»[۳]

حال اگر این تفسیر را رها کنیم و به مقالهٔ «چرا من....» بازگردیم، در کمال تعجب درمی‌یابیم آنچه در موردِ بیانِ خود و زبانیت زبان گفته می‌شود، تجربه‌ای غنی و متکثر از بیان پیش‌رو می‌گذارد.[۴] با این دیدگاه شعر چیزی جز شعر نیست و شعر تجلی مثال شعر است. شعر صرفاً امری داده شده است، نظیر واقعیت (از همین رو توصیف مقاله مذکور از شعر همان قدر مبتنی بر کلیات است که توصیفش از تخریب واقعیت)؛ به همین دلیل گویا دیگر نوشتن معضل نیست و گویا شیئی فی نفسه به نام نوشتن وجود دارد که ما باید به شناخت آن برسیم (و یا حتا به شناخت آن رسیده‌ایم)؛ از همین رو توضیح «چرا من....» در مورد نوشتن در حد ارائه دستورالعمل (Manual) شعر گفتن باقی می‌ماند:

«نحرم کنند اگر همه ببینند که تو نگاه گلوگاه پنهانِ منی... شاعری که در آن ضمیر اول شخص مفعولی را به آخر فعل می‌چسباند، به دیدن معنایی دیگر می‌دهد. دیگر در اینجا معشوق از ترکیب چند ابژه زیبای خارجی تشکیل نشده. گلوگاهی که معشوق را می‌خواند و آن «م» که به آخر فعل به آن صورت می‌چسبد، به درون گلوگاه هم، دیدن را نسبت می‌دهد.»

این نگاه صرفاً فرمالیستی در جاهای دیگری نیز خود را نشان می‌دهد، مثلاً در توصیف «چند صدایی» که چند صدایی عملاً با چند شاعره یا چند راویه بودن یک شعر یکی گرفته می‌شود. گذشته از آنکه این محدودکردن «چند صدایی» به چند صدایی «دراماتیزه» است، باز تولیدکننده منطبق سرمایه‌داری نیز هست که «هر چه بیش‌تر بهتر» و «بر اساس همین منطق است که مردم تعویض یخچال ۱۰ فوتی با ۲۰ فوتی را معادل خوشبختی و افزایش تعداد نقل‌قول‌ها و مآخذ را معادل معرفت می‌دانند.»[۵] از طرف دیگر با این نوع نگاه شعر ـ نمایش‌نامه‌های یونان باستان بر تک‌گویی‌های درخشان تراکل برتری دارند. در صورتی که چندصدایی بودن یک متن را باید در تناقض یک متن باخودِ آن سراغ گرفت. برای نمونه به بخش دوم «ایست کوکر» از شعر «چهار کوات» الیوت اشاره می‌شود که چگونه با نقضِ پی‌درپی خویش ایدهٔ وجود «صدایی غالب» را نفی می‌کند.

هنگام صحبت از فرمالیسم و شعر، خواه ناخواه مقالهٔ «زبان معیار، زبان شاعرانه»ی **موکاروفسکی** به ذهن متبادر می‌شود.[۶] در این مقاله، زبان شعر حاصل سرپیچی از قواعد زبان معیار دانسته شده، زبانِ معیار تنها به عنوان پس زمینه‌ای که این تخطی‌ها را برجسته می‌کند، معتبر دانسته می‌شود. در «چرا من...» نیز وقتی گفته می‌شود: «این سطرها صورت‌های مختلفی از بیان شعری را پیش می‌کشند که اساسِ آن بر تجاوز از قواعد دستوری و نحوی برای ایجاد بیان مستقل شاعرانه است.» همین دیدگاه باز تولید می‌شود. گویی زبان معیاری وجود دارد و این زبان معیار را نحوی است که با دستکاری کردن قواعد آن، می‌توان به شقِ دیگر زبان، یعنی به زبان شعر دست یافت. این تقابل بین زبان معیار و زبان شعر نیز نظیر دیگر تقابل‌های دوتایی در متافیزیک حضور ریشه دارد؛ یعنی اعتقاد به اینکه حقیقت شعر در یکی حضور دارد و در دیگری غیبت. از طرف



دیگر چیزی به نام زبان معیار وجود ندارد و فرض وجود آن توهمی است که ناشی از تقلیل و ساده‌انگاری است. بازی با قواعد تجریدی چیزی جز قبولِ آن‌ها و در نتیجه ابزاری کردنِ زبان نیست.

۲. دومین خصلت بحث‌برانگیز تزهای مقالهٔ «چرا من...» در نگاه ژنریک آن است و همین امر در عین آوانگارد نمودن تئوری آن، جنبهٔ محافظه‌کارانه و غیرتاریخی‌اش را بارزتر می‌کند. همین‌جا ناچاریم کمی در مورد ژانر به مثابه تکنیکی در کنترل سخن توضیح دهیم.

هر آن کس که دغدغهٔ نوشتن را دارد، در مقابل دغدغهٔ دیگری هم قرار دارد و آن تولید سخن (Discourse) است. در هر جامعه‌ای تولید سخن با کاربست شیوه‌های نظارتی همراه است، و تلاش این شیوه‌ها در این امر خلاصه می‌شود که رویدادگی و مادیت سخن را کنترل کنند. مشخص‌ترینِ این شیوه‌ها طرد و ممنوعیت است. این شیوه، رویه‌ای بیرونی است که از خارج بر سخن اعمال می‌شود؛ اما نوع دیگری از نظارت هم وجود دارد که می‌توان آن‌ها را شیوه‌های درونی نامید، چرا که در این حالت خود سخن بر خودش نظارت می‌کند و ممنوعیت‌هایی را بر خود اعمال می‌کند. این شیوه‌ها بیش‌تر به عنوان اصول تنظیم، طبقه‌بندی و توزیع عمل می‌کنند و تمام سعی آن‌ها چیره‌شدن بر ساحت رویدادگی و پیشامدگی سخن است. حال باید ژانر را شیوه‌ای دانست که از ترکیب شیوه‌های درونی و بیرونی نظارت تشکیل شده است، ژانرها نظیر شعر تغزلی، شعر حماسی، شعر روایی و...، در سطوح بالاتر شعر، داستان، مقاله و.... ژانرها در هر سطحی مشخص می‌کنند که چه چیزهایی باید گفته شود و چه چیزهایی نباید گفته شود، کدام معناها را باید از یک نوشته مستفاد کرد و کدام‌ها را نمی‌توان.

ژانر پیشاپیش نوشتن را به نظارت درمی‌آورد و از این راه، هم متن و هم تأویل آن را تحت کنترل می‌گیرد.

هر ژانر فضایی را به وجود می‌آورد تا تکثیر سخن را محدود کند و بر آن ساحتِ اتفاق و مجعولیت غلبه یابد. تقسیم‌بندی‌هایی نظیر «زبان معیار / زبان شاعرانه» هرچند تخطی از قواعد و آزادکردن نیروی مادی سخن را پیشنهاد می‌کند، در نهایت به یکی از تکنیک‌های نظارت بر سخن تبدیل می‌شود. از همین منظر، می‌توان به این نکته توجه کرد که کل تئوری «چرا من...» مبتنی بر فرض گرفتن وجود شعر است، گویا گوهری ابدی به نام شعریت وجود دارد که در هر شعری باید ظهور یابد. کل مقالهٔ براهنی بر تفاوت بین نثر و شعر شکل یافته، در ثانی با فرض گرفتن مرزهای از پیش موجود بین این دو، هر دو را از خصلت انتقادی و انعکاسی تهی کرده است.

یکی از تمهیداتی که می‌توان با آن چیزی به نام شعر را تعریف کرد و آن‌ها را از نوشتارهای دیگر نظیر مقاله و داستان جدا کرد، تاکید بر موسیقی است، به عنصری که می‌توان یکی را ملزم به آن دانست و بقیه را از آن محروم کرد و گفت: شعر مبتنی بر موسیقی و نثر رهای از آن است. مقالهٔ «چرا من...» نیز بیش‌ترین تأکید خود را بر موسیقی قرار می‌دهد؛ چه آنجا که از نیما سخن می‌گوید و او را به سبب بی‌توجهی به وزن‌های غیرعروضی سرزنش می‌کند، چه آن وقت که بر شاملو ایراد می‌گیرد که، به کل، به وزن‌های عروضی بی‌توجه است؛ و چه آنجا که کار خودش را بهره‌مند از ابزارهای جسمانی صوت می‌داند: «طبیعی است که از این دست [چند شعر از خود براهنی] از امکاناتِ شعرِ حکمت فراتر برود... همهٔ این‌ها شعر شاملو و نیما را با هم ضد اتوماتیزه کرده است و حتا شعر فروغ را در «ایمان بیاوریم به آغاز فصلِ سرد»، که بر اساس طولانی

کردن وزنی مختلف الارکان با ترکیبات ناچیز اوزان دیگر به وجود آمده؛ چراکه در فروغ، زبان شعر، بیش‌تر لحنِ گفتار را پیش می‌کشد و برای بیرون کشیدن همهٔ ظرفیت‌های، هم مختلف‌الارکان و مشترک الارکان، و هم ترکیبات سیلابیک غیر عروضی زبان و مرکب ساختن آن‌ها، باید آن نیز اتوماتیزه تلقی می‌شد و بر ضد آن حرکت صورت می‌گرفت.»

در این جا توسل به وزن به مثابه عاملی که مرزهای شعر را از هر پدیدهٔ نوشتاری دیگر جدا می‌کند و در آن واحد نوشتار و خواندن آن را تحت کنترل درمی آورد، به خوبی رخ می‌نماید. علاوه بر این سنگینی یک روایت کبیر، اینجا حس می‌شود، روایتی که شعر را پدیده‌ای آهنگین می‌داند و بس، و اعتبار هر نظریه‌ای در شعر را در رابطه مستقیمی می‌داند که با این روایت برقرار می‌کند.

هم‌چنین اعتقاد به وجود پدیده‌ای به نام شعر، از دیدگاهی غیرتاریخی برمی‌خیزد، به این معنا که شعر را در ارتباط با پارادایم‌های تاریخی به امری نسبی دل نمی‌کند. درثانی، اعتقاد به وجودِ «نظریه‌ای در مورد شعر» بدین معنا است که فرا سخنی (meta - discourse) وجود دارد که می‌تواند در مورد سخنی به نام شعر صحبت کند و آن را به شناخت درآورد؛ اما اکنون اعتقاد به وجود هر حوزهٔ «فرا» بنیان‌هایش سست شده است. خصلت انعکاسی و خودبیان‌گر شعر مدرن وجود نظریه را به زایده‌ای بدل کرده است. از طرف دیگر هر شعر حکایتی است دربارهٔ شعر و دربارهٔ نویسنده (و نویسندگان) پیش از خود (دقت نکردن به این موضوع، برخاسته از نگاهی است که هر اثر ادبی را آفریده‌ای در خلأ می‌داند.) با توجه به این موضوع است که تفاوت شعر، نقد و حتا داستان کمرنگ می‌شود. همین نگاه تاریخی و حسِ شدیدِ تاریخمندی است که در ادبیاتِ مدرن انعکاس می‌یابد. این حس که انسان موجودی تاریخی است، از این رو زمان به تم اصلی و شخصیت اصلیِ مهم‌ترین رمان‌های قرن بیستم تبدیل می‌شود و کلِ ادبیات به وسواسی بیمارگونه دچار می‌شود که به پشتِ سرِ خود بنگرد و ادبیات موضوع اصلی ادبیات می‌شود. شعر (متن) مدرن جز شعری در مورد شعر نیست و همین آگاهی که، خود، چیزی جز انعکاسِ دیگری و خواستی کور نیست، معنای خودآگاهیِ نیهیلیستیِ عصر حاضر و هنر معاصر است، واقعیتی که منتقد فرمالیسم از نگریستن به مغاک آن خودداری می‌کند.(۷)

پانوشت:

۱. مقدمه‌ای بر مجموعه اشعار استفان مالارمه، ژان پل سارتر، مراد فرهادپور، ارغنون شمارهٔ ۱۴ / زمستان ۱۳۷۷.

۲. ادبیات چیست؟، ژان پل سارتر، ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، کتابِ زمان

۳. چهار کوارتت، تی. اس. الیوت، مهرداد صمدی.

۴. برای روشن‌تر شدن این مطلب نامناسب نیست که بخشی از نوشتهٔ فوکو در «واژگان و چیزها» در توصیف «دیگر مکان» در این جا آورده شود:

«دیگر مکان‌ها اضطراب‌آورند، شاید به این دلیل که مخفیانه زبان را به خطر می‌اندازند، چراکه نامیدن این و آن را ناممکن می‌کنند، چراکه اسامی عام را می‌شکنند یا خلط می‌کنند، چراکه نحو زبان را پیشاپیش ویران می‌کنند، هم نحوی که ما از رهگذر آن جمله می‌سازیم و هم آن نحو ناآشکارتر که سبب می‌شود واژه‌ها و اشیاء کنار هم و در برابر هم جمع شوند. دیگر مکان‌ها زبان را خشک می‌کنند، کلمات را در مسیرشان متوقف می‌کنند و به طور ریشه‌ای با امکان داشتن دستور زبان به جدال برمی‌خیزند؛ آن‌ها اسطوره‌های ما را ذوب و تغزلِ جملاتِ ما را عقیم می‌کنند.»

با توجه به همین بند، می‌توان تفاوت ریشه‌ای دو نوع نوشتارِ پست مدرن را تشریح کرد. یکی به امکانات بی‌پایانِ تجربهٔ بشری و ادبیات و زبان اعتقاد دارد و نقدِ ریشه‌ای فرهنگ برایش با سورچرانی و بازی و زیاده‌روی یکی است و روایتش از موقعیتِ پست مدرن و هنرِ مرتبط با آن چیزی بیش‌تر از آوانگاردیسم نیست و پیامبرانشان هم لزوماً دریدا، دلوز و لیوتار هستند. روایت دوم متکی بر فقر تجربهٔ بشری و ادبیات است، از این رو ممکن است لحنِ حاکم بر نوشتار آن‌ها با نوعی دل‌زدگی و یأس همراه باشد. دغدغهٔ آن‌ها بیش‌تر عدمِ امکانِ نوشتن است، از این رو این نوشتارها هر چه بیش‌تر موجز و سرد و تهی می‌شوند و هنرِ پست‌مدرنِ آن‌ها (اگر بشود چنین اسمی بر آن نهاد) عقیم کردن تمهیداتِ مدرنیستی است. اگر قرار باشد از کسی نام برد، فوکو، بودریار و بکت شرمساری آن را بر عهده خواهند گرفت.

۵. رجوع شود به یادداشتِ مراد فرهادپور در کتاب بکت نوشته آ. آلوارز.

۶. زبانِ معیار، زبانِ شاعرانه، یان موکاروفسکی، احمد اخوت، کتابِ شعر، ج ۲، ۱۳۷۳.

۷. آنچه در پس این نقد مطرح بود، سعی در نشان دادن بی حاصلی این نگاه‌های فتیش ـ فرمالیستیِ شمس قیس‌وار است. از این‌رو پیشاپیش حساب منتقدانی که با اصطلاحات از پیشی و به گونه‌ای مکانیکی به سراغ شعر (و ادبیات) می‌روند، مشخص است. تلاشِ براهنی در معاصر بودن و شناختِ ادبیاتِ حالِ جهان مشخصه‌ای است، که هم او را از دیگر منتقدان و تئوریسین‌های کم‌مایه متمایز می‌کند، هم به عنوانِ آدمی جدی در معرض حملاتش قرار می‌دهد. نکته دوم آن است که نفیِ نقد مکانیکی، اثبات نقد کلی‌گرای فلسفیِ موعظه‌گر هم نیست، که اوجِ آن را در بهترین وجه خود در هیدگر و لوکاچ می‌بینیم؛ از همین رو نسخه‌های دستِ چندم از آنان نیز، حتا جذابیت خواندن را هم ندارند.