انگاره‌های شبهنیمایی / شعرشبه مدرن

ع. حسینی

معنای بیرون مانده از متن

برخی چهره‌های ادبی افغانی در ارتباط با دیدگاه‌ها و شعرهای اخیر دکتر رضا براهنی در سال ۷۳ به این «شبهه» می‌رسند که ایشان از سبک و سیاق متداول و معمول خویش عدول کرده قصد رجعت به سبک و سیاق کلاسیک شعر فارسی را دارند. ایشان ضمن ارائه جوابیه‌ای شبههٔ مورد اشاره را معلول ضعف تئوریک ادبای افغانی ارزیابی کرده، آنان را به مطالعهٔ دقیق دیدگاه‌های خود در مؤخرهٔ کتاب خطاب به پروانه‌ها ارجاع می‌دهند:

> بحث‌هایی که در افغانستان راجع به مقالهٔ تئوریک اخیر من درگرفته به علت دسترسی نداشتن همهٔ دست‌اندرکاران شعر و شاعری در افغانستان به کل مقالهٔ من و کتابی که اخیراً منتشر شد، متأسفانه سوءتفاهم‌هایی را موجب شده است که امیدوارم با این نوشتهٔ مختصر به رفع آن‌ها کمک کرده باشم.[۱]

ارجاع فهم دقیق اثر به توضیح بیرونی (تئوری؟) برخلاف ادعای براهنی که چنین رفتاری را به شاعران مدرن و پسامدرن و خصلت فرازمانی متن نسبت می‌دهند این معنا را نیز می‌تواند داشته باشد که:

> این در نظر گرفتن بیرونی [توضیح] به معنای آن است که شاعر شنوندهٔ درونی خود را از دست داده است و از کلیت اجتماعی جدا گشته است، کلیتی که می‌توانست ارزشگذاری‌ها و صورت هنری گزاره‌های شاعرانهٔ او را، صورتی که چیزی نیست مگر بیان این ارزشگذاری‌های اجتماعی اساسی ــ از درون و مستقل از هر گونه ملاحظهٔ انتزاعی تعیین کند. شاعر هرچه از واحد اجتماعی‌ای که بدان تعلق دارد بیشتر جدا شود، گرایشش به در نظر گرفتن خواسته‌های بیرونی خوانندگانی معین افزایش می‌یابد. فقط یک گروه اجتماعی بیگانه با شاعر می‌تواند آفرینش او را از بیرون تعیین کند. گروه اجتماعی خود او به چنین تعیین بیرونی [توضیح] نیازی ندارد: این گروه در آوای خود شاعر، در نواخت اساسی وی، در آهنگ سخن او حضور دارد ــ مستقل از اینکه شاعر بخواهد یا نخواهد.[۲]

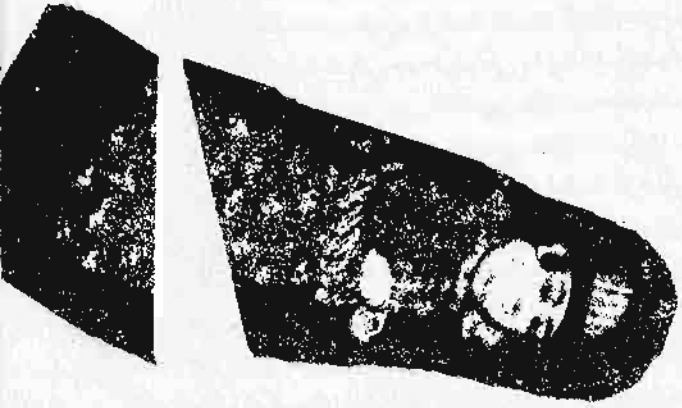
«تولید اثر هنری و عرضهٔ آن همراه یا بروشور راهنمای مصرف؟» براهنی توضیح می‌دهد که به عبارتی متن‌های خود را معنا می‌کنند و با آگاهی از نتایج احتمالی چنین توضیحاتی زیرکانه اعلام می‌دارند:

> شاعر واقعی کسی است که با اجرای شعر خود تئوریِ همه منجمله تئوریِ خود از عمل شاعرانه را زیر سؤال ببرد.[۳]

با این حساب ارجاع مخاطبان ناآگاه به مطالعهٔ دقیق و تئوری‌های پشت اثر در صورتی که ایشان شاعر «واقعی» باشند چه حاصلی خواهد داشت؟ پاسخ مشخص است:

> ... توضیح دادن من، دقت، صرف وقت، تحقیق و تفکر می‌خواهد، و شرایط اندیشه در ایران مغرضانه‌تر و کانالیزه‌تر از آن است که کسی جرئت توضیح دادن تفکر جدی را داشته باشد.[۴]

با کسانی که ابزارها و تمهیدات شاعری را جدی نگیرند



من حرفی ندارم. کسی که شعر را بیان مطلب بداند نخواهد دانست شاعر چه می‌گوید.[5]

هدف من هرگز بازگشت از شعر نیمایی به سوی گذشتهٔ شعر فارسی نیست. هدف من فراوری از شعر نیمایی و شعر شاملویی به سوی شعری است که در آن زبانیت خود را در اوج به رخ بکشد. غرض از این اوج قدرت قراردادی شعر کلاسیک فارسی نیست. آن زبانی در اوج است که در جهت اثبات زبان بودن زبان و با زبانیت زبان به وجود آمده است، و به همین دلیل شعری که در خدمت چیزی غیر از اثبات زبانیت زبان باشد، در خدمت چیزی است غیر از شعر. شعر عالی‌ترین نوع اجرای زبانی است و به همین دلیل هر روایت دیگری حتی روایت فلسفی، مفهومی، اجتماعی و روانشناختی در شعر فرع بر اصلند، اصل شعر است. از این بابت حتی موضوع عشق هم فرع بر زبان است، یعنی هر موضوع دیگری غیر از زبان فرع بر شعر است. در شعر، زبان، عاشق زبان است نه عاشق معشوق. از این نظر معشوق فرع بر زبان عشق است. در شعر، زبان شعر می‌گوید.[6]

این ذهنیت زبان را چیزی فرع بر زندگی فرض می‌گیرد، همچون شیئی فی‌نفسه بیرون از زندگی و لاجرم بیرون از معنا. این دیدگاه نه تنها نسبتی با گفتمان زبان‌شناسی معاصر ندارد بلکه به انگاره‌های قرون وسطایی ــ نظریهٔ «همخوانی» معنا و کلمه ــ مربوط می‌شود. دیدگاهی که ویگوتسکی، زبان‌شناس روس، در نقد آن می‌نویسد:

کلمه بدون معناآوایی خالی است، پس معنی معیار «کلمه» و جزء لاینفک آن است.[7]

مطلب چیست؟

آیا به فرض قبول فرع بودن «مطلب» بر زبان، زبانیت زبان، خود مطلب نیست؟ آیا بخش اعظم تئوری‌های براهنی که تحت عنوان «شعر» اجرا می‌شوند، حول مطلب زبان نمی‌چرخند؟ آیا مطلب شدن زبان، مطلب نیست؟ ادعا می‌شود وجود فرع بر زبان است؛ به عبارت دقیقتر در شعر این باید خود زبان باشد که خودش را می‌گوید. آیا شعرهای براهنی خود زبان را می‌گویند؟ در تمام شعرهای براهنی می‌توان مطلب کهنه و فاقد ارزش و اعتباری ــ به لحاظ هنر «مدرن» ــ یافت که در زیر به نمونه‌ای از آن اکتفا می‌شود:

«مطلب» صفت و موصوف سازی و ترکیب‌پردازی‌های کلیشه‌ای و تولید مطلب‌هایی نظیر: شب دفمه‌ها، فریاد فاتحانهٔ ارواح، تلألو فریاد، تندر آینده، روح آسمان، کرد چشم، قیقاج چشم، خشخاش چشم، خورشید لب، دزد هزار آتش، قهقههٔ گدازه‌های مس در تب طلا، تنور تن، باغ‌های چلچله، سیاره‌های دف، سیمرغ جان، ارواح شب، صحاری یاقوت، سواحل پولاد، صورت طلایی ماه، زنمرد روح، صولت فریاد، انگشت ارغوان، روح قدیم قونیه، شانه‌های خاک، دست‌های شاد برشته، بابل جوان، قله‌های منتظر، سهند سحرخیز، قامت زبان، رطیل شراب، آسمان حیرت، رهگذر باد و...

تمامی مطلب‌های مورداشاره که برای اثبات حقانیت شاعرانگی شاعر تولید می‌شوند، فقط از شعری به نام «دف»

استخراج شده‌اند.[8] احتمالاً شاعران و ادبای افغانی از طریق مقایسهٔ این ترکیب‌ها با شعر کسانی چون بیدل دهلوی به کیفیت کهن شعرهای براهنی پی برده‌اند. آیا اینها همان مطالب فرعی نیستند که قرار است فرع بر زبان به حساب آیند؟ معلوم نیست که این رفتار عهد شبانی چه ارتباطی با پسامدرنیته دارد؟ هنر پسامدرن، اگر اساساً چنین «شبحی» حقیقت داشته باشد، از هنر مدرن می‌زاید. یکی از مؤلفه‌های هنر مدرن «حرکت به سوی خود چیزها» بود و اینکه هیچ چیز اینجا، در قلمرو شعر، نمی‌تواند به چیز دیگری شباهت داشته باشد. آیا در پوشش این کلمات مطنطن و پر طمطراق، شعر به سوی خود چیزها نشانه می‌رود؟ پسامدرنیته محصول کودنی مدرنیته نیست، ماحصل فراروی از عقلانیت صُلب شدهٔ آن است. شاعر «پسامدرن» زبان را از زندگی جدا فرض نمی‌گیرد، وجود را فرع بر زبان به حساب نمی‌آورد، زبان را چون لاشه‌ای به چنگک نمی‌آویزد تا با جابه‌جاکردن سیلاب‌ها و قطعه‌قطعه کردنش به تولید شبه شعر بپردازد. مطلب زبان شعر، زندگی است. زبان «مُثُل» زندگی نیست بلکه درون زندگی، در خود چیزها می‌پلکد. زبان شعر مدرن کلیشه‌های مرده را تکرار نمی‌کند. شابلون ندارد، سرمشق نمی‌تراشد. آیا با صفت و موصوف سازی‌های کلیشه‌ای، آن هم از نوع: رطیل شراب، آسمان حیرت، قله‌های منتظر و... می‌توان ادعا کرد:

> الان اعلام می‌کنم که مدرنیته و آوانگاردیسم هم به عنوان ساختارها و میزان‌های حاکم مرده‌اند.[9]

دستور ساخت شعر

> چگونه شعر از طریق «جابه‌جاسازی» به وجود می‌آید. برای این کار لازم است وظایف آحاد دستوری جمله جابه‌جا شود.[10]
>
> پس قطعه قطعه کردن ساختارهای افاعیلی و ساختارهای سیلابیک زبان، و دست به ترکیب مجدد آن‌ها زدن در شعر، شعر ما را از استبدادهای دستورشناختی گذشته نجات می‌دهد.[11]

شاعر مکانیک زبان نیست. ادیب شاید. متن شعر از طریق دستکاری نحو جمله‌ها جایی بیرون از زبان تولید نمی‌شود. زبان شعر، زبان زندگی است. فراروی زبان شعر از آنچه هست، کاملاً زنده و از درون آغاز می‌شود و متن شعر ثبت ضرورت این اتفاق است.

در شیوهٔ ابداعی براهنی متن شعر بیانگر سطح تخیل و خلاقیت شاعرانه نیست، بلکه محصول «جابه‌جایی دستور جمله‌ها» است. نیازمند بروز تصادف در زبان است. این دیدگاه مکانیکی فاقد اعتبار ادبی، متن شعر را صحنه‌سازی و ماحصل بروز تصادفِ «مکانیکی» در زبان می‌پندارد و نه «اتفاقِ زنده». البته می‌توان با کلمه‌ها نوعی بازی شانسی راه انداخت، اما نباید فراموش کرد که نحو زبان شعر مثل خود شعر از قبل، جایی بیرون از زبان وجود ندارد. براهنی عمداً نحو زبان شعر را با نحو زبان‌های مرسوم نظیر فلسفه، سیاست، علم، محاوره، معیار، کتابت و... یکسان فرض می‌گیرند. فراخوان حرکت شعر معاصر به سمت حذف نحو از پیش مقرر و هنجار و کلیشه‌های مرسوم با فروغ آغاز می‌شود. فروغ آغازگر نزدیکی نحو زبان شعر ما با نحوِ زبانِ زندهٔ گفتار بود. زبانی که قواعد اجرای خود را صرفاً از ضرورت اجرای خود می‌گیرد، صرف نظر از خصلت شورشی زبان گفتار. زبان شعر چیزی به زبان گفتار بدهکار نیست شعر آزادترین امکان زندگی زبان است؛ آنچه زبان فلسفه و سیاست و محاوره و کتابت و غیره را از زبان شعر متمایز می‌کند، «در عین ارتزاق از پتانسیل موجود در نحو زبان‌های مختلف»؛ اینکه زبان شعر تعیین و توضیح خود را صرفاً در شکل بروز اثر آشکار می‌کند. عمل شعر نیازمند توضیح بیرونی نیست. تئوری شعر، عمل شعر است.

صحنه همان صحنه است

بند ۴ جوابیهٔ براهنی به ادبای افغانی با این گزاره آغاز می‌شود: «وقتی که می‌گویم چرا من شاعر نیمایی نیستم؟...»[13] ظاهراً فراموش کرده‌اند که ادبای افغانی ایشان را به بازگشت به شعر کهن فارسی، یعنی شعر قبل از نیما متهم کرده‌اند وگرنه بعید به نظر می‌رسد که سبک و سیاق نیما، حداقل برای ادبای افغانی، روشی کلاسیک به شمار آید. با این همه در همین بند عمق درک ماقبل نیمایی خود را به نمایش می‌گذارند:

> نیما با به هم زدن تساوی طولی مصراع‌ها وزن را از ته صحنه به جلو صحنه آورد. من چنین کاری را دوباره می‌کنم. وزنی که نیما از آن صحبت می‌کرد کهنه شده و به همین دلیل ته صحنه مانده است، من با تجاوز از آن فرم‌ها وزن شعر را از ته صحنه به جلو صحنه می‌آورم.[14]

مدت‌هاست صحنهٔ تئاتر نیما برچیده شده است. صحنه‌ای باقی نمانده تا بتوان چیزی را از ته آن به جلو آورد. آن شاعر

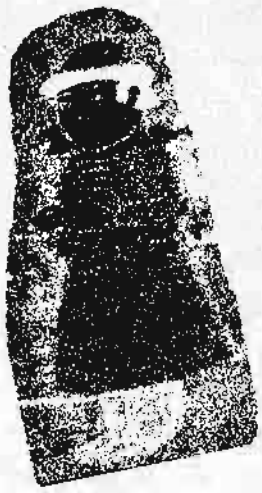
مخاطب‌گرا و آن شعر تخاطبی که به صحنه می‌اندیشد، به تاریخ پیوسته‌اند و از آنجاکه یکی از مؤلفه‌های قطعی شعر قبل از نیما وجه آوامحوری آن بود، این گوشزد که «من به شعرخوانی ابزارهای اصلی قرائت را گوشزد می‌کنم، سینه و صدا و حنجره و لب‌ها و دندان‌ها باید نقش اصلی را بازی کنند»[15]، چیز تازه‌ای به شعر معاصر اضافه نمی‌کند. احیای مجدد رفتار کلاسیک در شعر، یعنی افزودن مؤلفه‌ای ماقبل نیمایی به «صحنهٔ» تئاتر نیما، راهی که اخوان را به گونه‌ای دیگر به شعر ماقبل نیما سنجاق کرد. شعری که انتقال آن، ورای متن، نیازمند تحمیل استبداد مؤلف در به بازی گرفتن مخاطب یعنی به کارگیری «سینه و صدا و حنجره و لب‌ها و دندان‌های» او باشد، در ادعای خود، بخصوص آنجاکه از «استبداد دستور شناختی» زبان حرف می‌زند، صادق نیست.

شعر معاصر ما گفت‌وگوی خود با نیما را از طریق نقد علنی و خلاق ذهنیت شاملو و فروغ و مؤلفه‌های شعر معاصر جهان پی می‌گیرد. آن دو بازیگر صحنه نبودند، مقلد هم نبودند، بلکه هر کدام در حد توانایی خود پیشنهادی بر پیشنهاد نیما افزودند. شاملو قربانی بن‌بست پیشنهاد خود شد، بن‌بست زبان. و فروغ، پررنگ‌کنندهٔ فضای برون‌رفت از بن‌بست نیما بود. نیما آمده، ثبت شده، مصرف شده، تکثیر شده، تمرین شده، به بن‌بست رسیده، کنار گذاشته شده، آن وقت براهنی کشف کرده، که می‌تواند شاعر نیمایی نباشد. این ماجرا بیشتر به ماجرای آن مخترعی شباهت دارد که همیشه چیزهایی را اختراع می‌کرد که مدت‌ها از اختراع آن گذشته بود و...[17]

> زیر تأثیر نیما تا مدتی بودم. اما بعداً خودم را خلاص کردم. و فقط از نیما همان روی وزن تازه راه رفتن را نگاه داشته‌ام. یک زمانی که نزدیک بود نیما مرا غرق کند؛ اما حالا احساس می‌کنم که از غرق شدن نجات یافته‌ام. و اگر نیما راه را پیش از من رفته است من می‌خواهم آن راهی را که او در نیمه‌اش ایستاد و نتوانست و مجال نیافت که ناهمواری‌ها و سنگلاخ‌هایش را هموار کند، ادامه بدهم. و به هموارش بکوشم. در این راه من با همهٔ صداقتم تلاش خواهم کرد.[18]

فروغ، حرکت، راه. سال هزار و سیصد و چهل و...
آقای براهنی، صحنه، اجرای نمایش، نیمهٔ دوم دههٔ هشتاد.

□



پانوشت‌ها

۱. *پیام به شاعران و منتقدان افغانستان*. رضا براهنی. (*گیله‌وا*، ویژهٔ هنر و اندیشه، ش ۵۴، پاییز ۱۳۷۸، ص ۱۰)

۲. سودای مکالمه، خنده، آزادی، میخاییل باختین، ترجمهٔ محمد پوینده، تهران، آرست، ۱۳۷۳، صص ۹۰-۸۹.

۳. *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، رضا براهنی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳، ص ۱۲۶.

۴. *همان*، ص ۱۲۵.

۵. *همان* ص ۱۲۵.

۶. پیشین، پیام به...، ص ۱۰

۷. *اندیشه و زبان*، ویگوتسکی، ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده، تهران، فرهنگان، ص ۱۶۳.

۸. پیشین، خطاب به... صص ۱۵-۹.

۹. پیشین، پیام به...، ص ۱۰.

۱۰. پیشین، خطاب به...، ص ۱۸۸.

۱۱. پیشین، پیام به...، ص ۱۰.

۱۲. *همان*، ص ۱۰.

۱۳. *همان*، ص ۱۰.

۱۴. *همان*، ص ۱۱.

۱۵. *همان*، ص ۱۱.

۱۶. پیشین، خطاب به...، ص ۲۱.

۱۷. *امریکا وجود ندارد*، پیتر بیکسل، بهزاد کشمیری پور، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸ صص ۸-۸۴.

۱۸. جاودانهٔ فروغ. امیر اسماعیلی، ابوالقاسم صدارت، تهران، مرجان، ۱۳۴۷، ص ۱۱۴.

عزیز تُرسه

آن شب‌ها

از باغ که برگشتیم
شب آمد
تو چراغ روشن کردی
زیر سقف خانه‌ای بودیم
آمادهٔ زمستان

در دستت شراب
از تاک گفتی
و تا سپیده‌دم به نیلوفری اندیشیدی
که در برکهٔ ستارگان می‌شکفت

آن شب‌ها
با بادها رفتند
باغ در زمستان گم شد

حالا
راه خانه پیدا نیست
و پی کورسوی چراغ
در شب فریادی خاموشیم

ای خانه

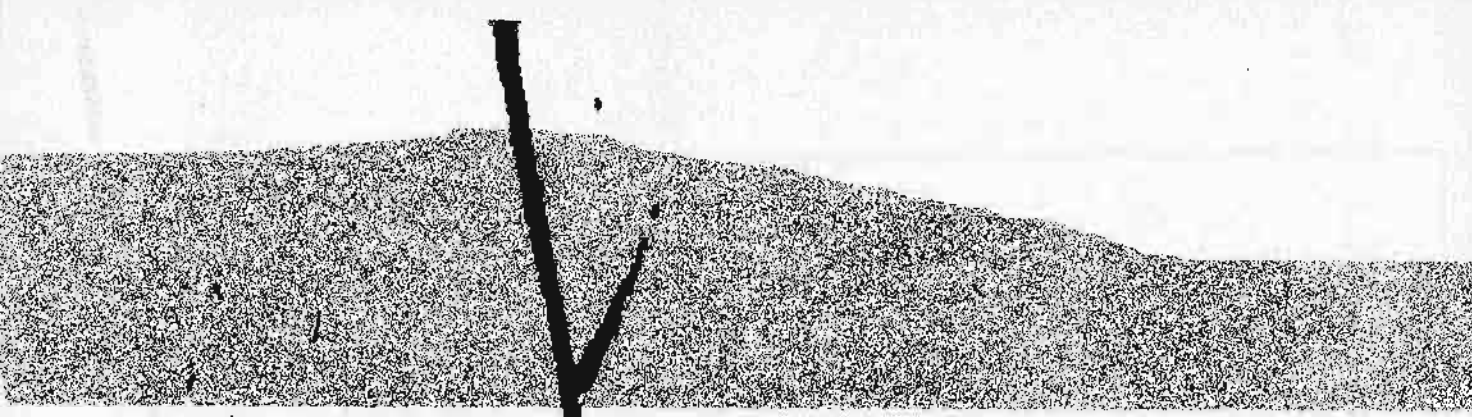
در خانه‌ای پاییز زده، سایه و برگی خشک را سرودم؛

روز رفته است
چنان که روز رفته است
من مانده‌ام در غروبی که آمده است و ابدی می‌نماید
نه تو مانده‌ای به سان روز، چنان که رفته‌ای به‌سان روز
نه شراب مانده است برای تسکین و، نه دل، که بسراید

نه نان مانده است نه زمزمه، نه بعداز ظهر باران بار
نه ظرف پرتقال و خرما، نه ناگهانی رسیدن غروب
به کجا رفته‌ای که رفتنت چون رفتن روز است ای یار
خورشیدی که رفته‌ای به غروب و سایه‌ها آمده‌اند در غیاب تو

رفته‌ای که بروی و نیستی در هجوم آسمان ابرآلود
تا شعر در خفا بمیرد، تا دل بپوسد
زیر برگ‌های خشک که انبوه‌اند زیر غبار

ای خانه‌ای که پاییز
در تو چترها گشود از سایه و
بارشی از برگ‌های خشک...



در انتها

خورشید
بی‌واهمهٔ روز می‌تابد
شهر، غافل از زمزمه‌های اعماق بیدار می‌شود

پرندگان بر بام‌ها و درختان گذشته‌اند
تو در خواب بوده‌ای
بیداریت ترانه‌ای خواهد بود:
مردمک‌هایت در طلوع

من و درخت روبرو
خواهیم لرزید در گذار نسیمکی
چنان که می‌گذرد آرام
برگچه‌ای خشک بر آسفالت پیاده‌رو
و از کنار دیواری کهنه می‌گذرم، تنها
تا در روز، مثل رودی مه‌آلود بروم و، در انتها
به شب سلام کنم؛ چون پرندگانی که پنهان می‌شوند پشت درختان
به شب فرو روم مثل رودی که در تاریکی افق گم می‌شود

نه پرده کنار رفته نه صدای پرندگان قطع می‌شود
تو بیدار می‌شوی و، آینه‌ها در رودها متولد می‌شوند
گویا، در کرانه‌ای که مه سنگ‌ها را شسته صدایت کرده‌ام

پس، روز بخیر بانوی من، من می‌روم به خیابان
تا در روز غرق شوم، مثل رودی که در خود دور می‌شود،
تا در انتها، پرندگانی خاموش
شب را اعلام کنند

عبور

صبح
می‌آید
مثل پرنده‌ای
که در آشیانه‌اش
از گذر نسیمی خنک بیدار می‌شود

روز
می‌درخشد
مثل پرنده‌ای
که در باد می‌پرد و می‌رود
تا از دشتی سبز بگذرد
کنار رودی بنشیند

غروب
می‌رود
مثل پرنده‌ای
که آخرین چرخش را
روی مردابی خاموش می‌زند
و پشت نیزاری تاریک
پنهان می‌شود