مشکل رؤیایی با براهنی

نگاهی به بحران معنا در شعر امروز و تئوری زبانیت

رضا فرخ‌فال - مونترال

... شعری هست که نه تنها زبان، بل زبانیت زبان را به رخ می‌کشد
براهنی

فرم از نظر رؤیایی همین رابطه‌های بصری است و معنا هم همان فرم است. از این زاویه، اصل همه چیز بر مشاهده عینی است (بازنمایی جهان توسط زبان). بی‌خود نیست که در تثلیث پیشنهادی رویایی «نگاه شاعر» یا «سهم چشم» آن‌قدر اهمیت دارد و حرف آخر را می‌زند. در رویکرد براهنی این نگاه با «شهادت» در قلمرو و خودکامگی بصر است که صورت می‌پذیرد و با همان «حرف‌های کهنه و قدیمی واقعیت و حقیقت». از این قلمرو «صداهای جهان» و خود زبان حذف شده تا سهم چشم شاعر یکه تاز میدان شود.

شعر امروز ایران دچار یک بحران است و این بحران را به تعبیری می‌توان بحران معنا خواند. چه چیزی با معناست و چه چیزی بی‌معناست؟ مرز میان معنا و بی‌معنایی در زبان شعر کجاست؟ پاره‌ای چند از اهل نظر سعی کرده‌اند برای این پرسش اساسی و برخاسته از دل بحران دامنگیر شعر پاسخی پیدا کنند. یدالله رؤیایی یکی از آن‌هاست که در گفتاری با عنوان «شعر، بدون انسان نمی‌تواند شعر زبان بشود»[1]، به این بحران پرداخته و کوشیده است تا راه برون رفتی را از آن نشان دهد. در این گفتار اگرچه رؤیایی از براهنی نام نمی‌برد، اما معلوم است که خطابش به اوست. این خطاب گاه به عتاب آلوده از آن روست که از نظر رؤیایی اگر نه علت اصلی که یکی از علل عمدهٔ بحران را باید براهنی و طرح دیدگاه‌های اخیر او در فضای ادبیات امروز و به‌خصوص در زمینهٔ شعر دانست. غرض از نوشته‌ای که می‌خوانید بیش از آن که برخوردی نقادانه با نظرات رؤیایی باشد، شرحی به اختصار بر این دیدگاه‌های براهنی است و آن‌چه او به عنوان تئوری «زبانیت» ارائه داده است. متن گفتار رؤیایی از آن رو جالب است و به‌خصوص از آن رو موضوع این نوشته قرار گرفته که می‌توان در آن خطوط اصلی و سر جمع همهٔ آن نظراتی را یافت که در برابر براهنی و تئوری «زبانیت» او این‌جا و آن‌جا و از سر انتقاد ابراز شده است.

به نظر می‌رسد که بحران دامنگیر شعر امروز ریشه‌ای بس عمیق‌تر و دامنه‌ای بس گسترده‌تر از آن دارد که تنها بتوان آن را محدود به شعر دانست. نمونه‌هایی از بروز این بحران را می‌توان در حوزه‌های دیگری از فرهنگ و مثلاً به صورت بحران «قرائت» در حوزه‌الهیات دید. اما تا آن‌جا که این بحران به شعر مربوط می‌شود، بحث بر سر معنا و بی‌معنایی را به‌خصوص با توجه به گفتار رؤیایی می‌توانیم به نحوی تعیین حد «جنون» یا «سلامت» در زبان تعریف کنیم. با این تعریف، به نظر می‌رسد رؤیایی که خود پیوسته در جستجوی این حد ناگذر بوده (و زیبایی شعر او هم در همین است)، ناگهان در گفتار اخیرش حد این جنون را یافته است. در برابر او که می‌گوید از این جنون یا «انحراف» باید جلوگیری کرد و این را یک «ضرورت» برای شعر امروز می‌داند، براهنی اصل را بر انحراف می‌گذارد و می‌گوید: «... بحران‌زده، ذهن مخدوش و مغشوش به مراتب بهتر از سلامت ناشی از تابعیت از نورم و الگو است.»[2] از نظر او جنونی هست که مبتلا شدن به آن عین سلامت زبان است. پس این حرف پر بیراه نیست اگر بگوییم که بحث در این‌جا بر سر یک جنون است، و از آن‌جا که جهان برای این دو وجود شاعر همان زبان آن‌هاست (و این نکته‌ای است که لااقل هر دو بر سر آن اتفاق‌نظر دارند) صورت مسئله متضمن پرسشی پیچیده‌تر و خطرناک‌تر از تعیین حد معنا با بی‌معنایی خواهد شد. این‌که، جای جنون جهان کجاست؟

رؤیایی از زاویهٔ مورد بحث ما یک گرایش است. در این‌جا ما با دیدگاه‌های او به صرف یک پسند شخصی برخورد نمی‌کنیم. با توجه به گرایشی که او نمایندگی می‌کند، بحران معنا در شعر را می‌توان خود مدرنیته در فضای فرهنگی امروز دانست. ما در این‌جا با دو شاعر روبه‌رو هستیم که هر دو مدت زمانی دراز در آثارشان گفتمان مدرنیسم (تجددادبی) را، به عنوان جوهر مدرنیته یا پاسخی به آن، در ادبیات معاصر ایران بازتاب داده‌اند. اما اکنون می‌بینیم در حالی که رؤیایی سخت به حدود مدرنیسم معهود خود چسبیده است، براهنی خواستار فرار فتن و برگذشتن از این حد و حدود است. از نگاه رؤیایی «رابطه»هایی هست در زبان که کل مدرنیسم را اداره می‌کند، که از دست رفتن آن‌ها به مثابه فروغلتیدن در ورطهٔ بی معنایی است. از نظر رؤیایی

موجی از این بی‌معنایی هم اکنون فضای شعر امروز را در خود گرفته و دربارهٔ کسانی که به این موج (بحران) دامن می‌زنند، می‌گوید، «... آن‌ها در اتورفرانس (خودارجاعی) زبانی نه تنها حذف شئی بلکه حذف معنا را و حذف گرامر را هم دیده‌اند. تعجب نکنید. آن که خود را پست‌مدرن می‌خواهد، با وجودی که تعریفی از آن‌چه می‌خواهد ندارد، معذالک خود این بی‌تعریفی را تعریفی برای آن‌چه نمی‌داند، می‌داند.»[۳] از سوی دیگر و در برابر او، براهنی فرا رفتن از آن رابطه‌ها را به قصد تعمیق و توسع آن‌ها و برای یافتن رابطه‌هایی دیگر و پیش‌بینی‌ناپذیر مطرح می‌کند. می‌گوید، «زمان عبور از مدرنیسم به عنوان روایت حاکم بر دورهٔ تاریخی ما فرا رسیده است. در ورای این روایت چه می‌گذرد، برای ما جاذبه بیش‌تری دارد تا خود این روایت. زبان در نگاه چرخان ما چهار ستون زمان را در هم کوبیده است. می‌پرسیم: در آن سوی ما چه می‌گذرد؟ و می‌گذریم از آن‌چه از ما به آن سو می‌گذرد.»[۴]

قاموس و ناموس

وقتی شاعری هم‌چون رؤیایی جای جنون زبان (جهان) را پیدا کرده باشد، لابد که به هنجاری برای سلامت در زبان دست یافته است. این هنجار یا نورم برای او در وهلهٔ نخست «طبیعت» زبان است به عنوان مقوله‌ای ازلی و ابدی. هر تخطی از این طبیعت، این قاموس زبان، عین انحراف یا جنون است. بازی با زبان است. شعر «چس‌فیلی» و اخوانیات دادائیستی و از این قبیل است. مدزمانه است و در نهایت زنگ تفریحی در کار جدی شاعری به حساب می‌آید. طرفه این که، شاعری هم‌چون رؤیایی که عمری به سنت‌شکنی، محتواستیزی، تعهدگریزی و فرم‌گرایی شهره بوده است، اکنون به پیرانه سری قاموس زبان برایش اهمیتی ناموسی پیدا کرده است.

این دستور زبان را نمی‌شود دست‌کم گرفت. دستور عبدالعظیم خان قریب هم باشد، باشد. هنوز هم یک مستشرق بی‌ادعا، یک ترک، یک کرد، گرامر زبان را از خلال آن خیلی بهتر یاد می‌گیرد تا از خلال تئوری‌های انتقادی و یا دانشگاهی، که آن‌ها نیز به نوبهٔ خود در نظریه‌های زبانشناسانه خود لنگرگاهی در دستور قریب دارند. ما تا زمانی که زبان‌شناس صاحب روش نداریم و یا تا زبان‌شناس‌هایی با روش عاریه از غرب داریم، باید به آن‌چه داریم، یعنی به همین دستور قریب و به آن‌چه دستورنویسان جمع‌آوری کرده‌اند و از زبان خودمان بیرون کشیده‌اند... قناعت بورزیم و دل ببندیم. و کار شاعری را و خلق زبانی را به آشفتگی‌های روش‌های دستورنویسی نیالاییم ...»[۵]

صرف‌نظر از خلط‌شدن چندین مبحث در نقل قول بالا، باید گفت که مسئله بر سر این است که با تکیه بر همین قاموس برای موارد متعددی از شعر خود رؤیایی مشکل بتوان معنایی پیدا کرد. شعر او را زمانی از اتفاق اخلاف همان عبدالعظیم قریب «اوج انحطاط» در شعر نو فارسی قلمداد کرده بودند. اما مسئله تنها به نظر آن «اخلاف» ختم نمی‌شود. رؤیایی نشان داده است که به رغم همهٔ برخوردها با شعرش (چه از موضع سنت و چه از موضع این یا آن گرایش سیاسی) عدالت لنگان لنگان اما سرانجام در پی‌اش آمده است. مسئله این است که ما می‌بینیم حتا شاعری هم نسل خود رؤیایی هم از موضعی صرفاً ادبی، در شعر او با مشکل معنا روبه‌رو می‌شود. اسماعیل خویی در نگاهی به این شعر رؤیایی که با این سطرها آغاز می‌شد، «او در میان رابطه ایستاده است / و رابطه میان او / خطی است ...» خشمگینانه می‌پرسد، «چیست؟ به راستی چیست این؟ ... شکی دایره‌وار و در خود چرخان ... درافشانی‌هایی از این دست که: دلبر جانان من برده دل و جان من و الخ ...»[۶] این به تعبیر خویی درافشانی کلامی، و یا به تعبیر قدمایی این صنعت «تعاکس» که شعر را از معنا انداخته[۷] آیا جز آن «بازی»هایی است که رؤیایی در گفتارش می‌نکوهد؟ ... در این‌جا این پرسش پیش می‌آید که پس مرز میان بازی و غیربازی در شعر کجاست؟ و مهم‌تر این‌که، این مرز را چه کسی با و چه حجیتی تعیین کرده است؟ در پاسخ به این پرسش رؤیایی از همان چیزی کمک می‌گیرد که ما با آن به صورت نوعی عرفان جسمانی خاص رؤیایی آشنا هستیم. می‌گوید: «... هیچ دستی نیست که در داخل هماهنگی‌های بدن و با تمام هماهنگی‌های بدن کار نکند ... نمی‌شود که کلمه را دست خارج از دخالت‌های دیگر بدن روی صفحه بگذارد ...» تا آن‌جا که می‌گوید، «... زبان نمی‌تواند در شعر جدا از شاعرش، برای خودش برود و دستور نپذیرد ... زبانی که در متن برای خودش برود از متن بیرون می‌رود ... به هدر می‌رود.»[۸] این پاسخ ما را با مشکل اساسی‌تری روبه‌رو می‌کند، این‌که، این «بیرون» از متن کجاست؟

دو مشکل

وقتی رؤیایی ما را به قداست دستور زبان رجعت می‌دهد، و به یاد بیاوریم این سخن نغز نیچه را که گفت دستور زبان همیشه آخرین ملجا و پناه متافیزیک است (چرا که در این پناه‌جا بالاخره فاعلی هست و مفعولی، علتی هست و معلولی)، لاجرم رشتهٔ کلام را طوری به دست می‌گیرد که گویی نه تنها واضع که خاتم آن هم خود اوست. از این لحاظ ما پیش از پرداختن به مشکل رؤیایی با براهنی با مشکل خود رؤیایی روبه‌رو هستیم. مشکل ما با رؤیایی همین باور به نوعی «خاتمیت» ادبی در کلام اوست. شیخوخیت ادبی به جای خود، اما وقتی رؤیایی در اول مقال هدف خود را به عنوان یک ضرورت بستن راه انحراف در زبان و شعر اعلام می‌کند، این کار را با چه حجیتی جز همین اعتقاد به خاتمیت می‌خواهد بکند؟ می‌بینیم که اساس این خاتمیت نه به هوسرل و هایدگر (فیلسوفانی که رؤیایی از آن‌ها نام می‌برد)، بلکه حتا تا «شمس و سهروردی خودمان» به عقب برمی‌گردد. مسئله بر سر خاتم‌الفلاسفه بودن یا نبودن هوسرل یا هایدگر نیست (حاشا که این فیلسوفان چنین ادعایی کرده باشند)، مسئله بر سر این است که ما باید به اعتبار همان خاتمیت بپذیریم که درست آن چیزهایی را که رؤیایی در آن دو فیلسوف دیده و سراغ کرده همان‌هاست که ما هم احیاناً دیده و قبول کرده‌ایم. آیا به اعتبار همین خاتمیت نیست که رؤیایی هر گونه توضیحی را دربارهٔ «لانگاژ» و «لانگ» به بعد، حواله می‌دهد و ما را با خسّت خود در یک نوع خماری تئوریک ول و رها می‌کند؟ و آیا به اعتبار همین خاتمیت نیست که همه چیز در همان مکتب شعر حجم گفته شده است؟

از سوی دیگر، مشکل ما با رؤیایی این است که حرف و کلام او سخت شطح‌آگین است. رؤیایی البته همیشه توانسته است با کلمات شطح‌آگین خود دربارهٔ شعر و شاعری ما را مجذوب کند، اما در این‌جا برای پی بردن به کنه مقصود او این کلام را ناچار باید جابه‌جا شطح‌زدایی کنیم. وقتی می‌گوید که ما هنوز در ایران زبان‌شناسی خودی یا زبان‌شناس صاحب روش نداریم، این حرف او را به چه چیزی جز شطحیات می‌توان تعبیر کرد؟ این حرف او من را فقط به یاد عنوان فیلمی از فریدون رهنما می‌اندازد که: فرزند ایران از مادرش بی‌خبر است ... و از آن می‌گذرم. یا وقتی می‌گوید، «با یک تعبیر غلط از نظریه اتورفرانس زبانی یاکوبسن، آن شاعران و منتقدان که شعر را تنها زبان، خود زبان خواسته‌اند... و [در این نظریه] نه تنها حذف شئی بلکه حذف معنا و حذف گرامر را هم دیده‌اند ...» این که اصلاً آیا می‌توان بر مبنای مدل ارتباط کلامی یاکوبسن به چنین برداشتی رسید، یعنی به زبان یکسره به خود ارجاع‌دهنده حتا در شعر، پرسشی است که فقط خود رؤیایی می‌تواند پاسخ دهد. تا آن‌جا که ما می‌دانیم و این را آن زبان‌شناسان «بی‌روش» ایرانی هم می‌توانند تأیید کنند، در هیچ بافت زندهٔ زبانی، یا «گفتمان» در اصطلاح زبان‌شناختی، نیست که نشود حداقل دو یا چند فونکسیون موردنظر یاکوبسن را پیدا کرد. حتا می‌توان گفت که بر مبنای این مدل، زبانی پاک و خالص و صرفاً ارجاع‌دهنده به خود را مثل آب خالص فقط در آزمایشگاه می‌توان یافت.

در برابر کلام رؤیایی، ما کلام یا گفتمان تئوریک براهنی را داریم که به هیچ خاتمیتی قایل نیست. طرح این پرسش که «چرا من دیگر یک شاعر نیمایی نیستم» از سوی براهنی به صورت یک رسالهٔ تئوریک پیش از هر چیز به معنای نفی هر گونه خاتمیتی در نظر و اجرای ادبی است. این نفی از دل نفی دیگری برمی‌خیزد که نفی قداست زبان است به عنوان یک قاموس و یا مقوله‌ای که بتوان برای آن «از لیت» یا «ابدیتی» را تصور و یا تعریف کرد. لازمهٔ برگذشتن از آن خاتمیت آمادگی برای

برگذشتن از خود، حتا نفی خود، در هر مرحله ضروری است. حتا اگر بپذیریم که برای مثال تعبیر براهنی از مقولهٔ «تعهد» در دههٔ چهل (شصت میلادی) درست همانی بوده است که رؤیایی اکنون از آن به طعنه یاد می‌کند «ای شاعر مردم دوست که به من دشنام می‌دادی و الخ ...» جای تعجب نیست که براهنی اکنون آن تعبیر را زیر سؤال برده یا به کلی منسوخ اعلام کرده باشد، مثلاً آن‌جا که می‌گوید، «شعر فارسی خسته است ... از شاعر قهرمان سیاسی - اجتماعی خسته است.»[۹] از آن زمانه تا کنون، بسیاری از الگوهای معرفتی در مباحث پیرامون زبان و ادبیات و جهان معاصر تغییر کرده یا به کلی زیر و رو شده‌اند، چه جای امنی برای اعتبار یک تعریف یا یک مفهوم از یک اصل در اخلاقیات ادبی یک دورهٔ معین و سپری شده باقی می‌ماند؟

وجه شاخص کار تئوریک براهنی از آن دوره تاکنون، به‌خصوص بازتاب دادن هم‌زمان همین زیر و رو شدن‌های الگوهای معرفتی از سطحی جهانی به فضای داخلی ادبیات ایران بوده است. از این لحاظ می‌توان تئوری زبانیت را در واقع جایگزین ساختن آن خاتمیت با «معاصریت»ی دانست که از مفاهیم کلیدی در گفتمان تئوریک براهنی است. براهنی به عنوان یک مشکل از همین نقطه است که آغاز می‌شود. او این جایگزینی را پیوسته، و در این مورد نیز، در فضایی از یک «ناموزونی» به عنوان خصیصهٔ بارز فرهنگ معاصر ما انجام داده است. در این جایگزینی، یا به بیانی دیگر، در انتقال این معاصریت، براهنی شارح یا مترجم نظریه‌های دیگران نبوده است. او این کار را با خودی کردن آن معاصریت، با خلق مجدد معانی و تلازمات آن در ادبیات ما، و با به کارگیری آن برای توضیح و تشریح همین ادبیات کرده است. حرف و کلام تئوریک براهنی را می‌توان، بی‌هیچ تعارفی، اجرایی پیوسته و گاه یک تنه از همین معاصریت در متن ادبیات ما دانست. ما ممکن است با این یا آن دیدگاه یا اجرای ادبی او موافق نباشیم، اما بحث بر سر این است که حرف و کلام او پدر و مادر دارد، عرفانیات و من‌درآوردی نیست. آبشخورها، نقاط عزیمت، جهش‌ها و خلاقیت‌ها در آن بااندکی تأمل قابل تشخیص است. از این لحاظ می‌توان از دههٔ چهل تاکنون، رد و نشان دیدگاه‌های نقد نو، اندیشهٔ انتقادی، فرمالیسم روس، ساختارگرایی و جریان‌های پساساختارگرایانه به ویژه، تئوری «نگاشتارشناسی» دریدا و «ساختارگشایی» را در این حرف و کلام پی گرفت. گفتمان تئوریک براهنی از این لحاظ تحولی مدام بوده است او می‌توانست در هر کدام از مراحلی که در طول این چند دههٔ گذشته تجربه کرده درنگ کند و به صورت یک استاد گرانقدر و تمام‌وقت در مقام خود باقی بماند. اما او چنین نخواسته است و به همین دلیل هم یک «مشکل» است. تئوری زبانیت او به‌خصوص از آن رو یک مشکل است که فقط بازتاب نظریه‌های مطرح در جهان امروز را، به عنوان صداهای دیگران، در متن ادبیات امروز ما هدف قرار نداده است. این پیشنهاد، داعیهٔ صدایی از آن خود را دارد در میان آن صداهای دیگر و در پهنهٔ فراخ‌تری از معاصریت که دیگر مدت‌هاست مرکزیت خود را از دست داده و به صورت یک آگاهی مشترک در جهانی آکنده از تلاقی‌ها و درهم‌آمیختگی‌ها، از جا کنده‌شدن‌ها، هجرت‌ها و غربت‌ها به یک باره پخش و پلا شده است.

تئوری زبانیت براهنی در اساس یک تئوری «خواندن» است. از این تئوری نمی‌توان و نباید دستورالعمل صناعی بیرون کشید. توضیح این‌که، وقتی ما می‌گوییم زبانیت در اصل یک تئوری خواندن است باید بلافاصله اضافه کنیم که این «خواندن» اما از رویکردی پساساختارگرایانه (رویکرد براهنی)، در واقع همان «نوشتن» است. در این رویکرد تفاوت شاعر و خوانندهٔ شعر به سود زبان (خود شعر) در هم می‌ریزد. هر دو به یکسان در معرض زبان (متن) قرار می‌گیرند. هر دو فرآورندهٔ نشانه‌های مندرج در زبان‌اند. و پس هر دو آفرینندهٔ زبان (متن)اند. همین رویکرد را براهنی اساس حرکت خود در یک اثر داستانی (آزاده خانم ...) نیز قرار داده است. در آن‌جا ما با نوشتنی روبه‌رو هستیم که خود را می‌نویسد (نوشتن فی‌نفسه) را narratological narrative، و یا دقیق‌تر، یک روایت روایت‌شناختی metafiction و اثر به لحاظ داستانی یک فراداستان به دست می‌دهد. در هر دو ساحت شعر و داستان، اساس حرکت براهنی رفتن به سوی زبانی منفک از «بیرون» از زبان است. زبانی که رو از بیرون‌سو بر می‌گرداند تا به درون‌سو، به خود به عنوان زبان و به طنز بنگرد. این زبان به خود بازتابنده در شعر زبانی است از خودبی‌خود شده که از زیر سلطهٔ معنا (دستور) می‌گریزد و تنها آن گاه که «جنگل جمله‌های کامل و تکراری، بیت‌ها و نثرهای مسجع، پایان‌بندی‌های قراردادی سطرها و مصراع‌ها از فرط تکرار ناگهان آتش گرفت و بیابانی از خاکستر به جا ماند ...»[۱۰] آشکار می‌شود و خود را به رخ می‌کشد.

رؤیایی در برخورد با براهنی به عنوان یک مشکل، درست از همین‌جا، از تخلیط یک تئوری خواندن به مفهوم پساساختارگرایانه با یک دستورالعمل شاعری و یا مانیفست مکتبی است که دچار مشکل می‌شود و این مشکل در سرتاسر گفتارش ادامه پیدا می‌کند. ما در این‌جا، می‌خواهیم به این دو مشکل به عنوان دو متن از خلال یکدیگر نگاه کنیم.

از این جنون زیبا

وقتی رؤیایی سلامت را در برابر جنون می‌نشاند، این سلامت را به نوعی اعتدال تعریف می‌کند. این اعتدال یا تعادل از نظر او، در واژگان او، همان «کیمیای کلام»، «جادوی حرف» و همان زیبایی است. بدون این تعادل «غنای شعر» از دست می‌رود. رؤیایی می‌گوید:

شعر بدون انسان نمی‌تواند شعر زبان بشود.
زبان، بدون جهان، جهان خودش را به شعر می‌دهد
جهان زبان را رابطه‌های زبان می‌سازد[۱۱]

اساس این تعادل با توجه به سه «فرمول» بالا، از نگاه رویایی این‌هاست: انسان، زبان و جهان. رؤیایی توضیح می‌دهد که «.. هیچ شعری در دنیا به عقیدهٔ من نمی‌تواند بدون سهمی از این سه عامل شعر باشد ... هر شاعری به سلیقهٔ خود پیمانه‌ای از آن را برمی‌دارد که افراط در برداشت یکی از آن‌ها، طبعاً کم کردن سهم آن دوتای دیگر است. و همین موجب پیدایش تمایل‌ها و مکتب‌های گوناگون ادبی در تاریخ شعر شده است.» از نظر رؤیایی این تمایل اما آن‌گاه به هم می‌خورد که از این سه عامل شعرساز یکی را «رادیکالیزه» کنیم که در این صورت به حذف آن دو تای دیگر می‌انجامد و حاصل کار در دوره‌هایی جز «رئالیسم سطحی» با رادیکالیزه کردن «جهان»، و «رمانتیسم افراطی» با رادیکالیزه کردن «انسان» نبوده است و از همه بدتر و اکنون «بازی‌های زبانی» است که با رادیکالیزه کردن خود «زبان» به دست معناستیزان، نحوشکنان و جاعلان مصدر به صورت یک «انحراف» یا تخریب زبان در شعر فارسی رخ نموده است. رویایی می‌گوید:

عیب منتقدان ما این است که به دنبال مد روز می‌روند. دیگر فکر نمی‌کنند که آن‌چه امروز در شعر انگلیسی مد می‌شود این ... با طبیعت زبان در شعر فارسی سازگار نیست. این جای بدبختی و تأسف و تأثر است که روشنفکران مهاجر ما و منتقدان تبعیدی ما می‌بینند که مثلاً در شعر انگلیسی یا فرانسه یا آلمانی تخریب زبان مد شده است خیال می‌کنند پس این یعنی پست‌مدرنیست. پس ما هم بیاییم صرف و نحو زبانی را به هم بریزیم که از کاروان آوانگاردیسم عقب نمانیم. من به آن‌ها می‌گویم ای شاعر مردم‌دوست از صف مبارزه بیرون نیا ...[۱۲]

لب کلام رؤیایی اثبات نظری همین مدعاست.

ما اگر عقل سلیم را ملاک قرار دهیم البته حق با رؤیایی است. در هیچ شعری نیست که سه عامل یاد شده سهیم و دخیل نباشند و ما می‌توانیم با او موافق باشیم که «شعر بشریت، در همهٔ اعصار، و زبان‌ها، و در همهٔ ممالک و مکان‌ها، همیشه بر این سه چیز ایستاده است: زبان، جهان، انسان ...» اما چیزی اندکی بیش از عقل سلیم به ما می‌گوید که این سه عنصر در هر متن کلامی که به قصد ارتباط پدید آمده باشد، دخیل‌اند. مسئله بر سر این است که در یک متن شعری چه نسبتی میان آن‌ها برقرار

است که وجه فارق آن متن از متنی غیر شعری است؟ از منظری، شعریت یک متن اصولاً در گرو تعارض با آن تعادلی است که از اتفاق همین عقل سلیم به صورت یک «اتومیسم» بر ذهن ما تحمیل کرده است. متن، این اتومیسم را همراه با اتومیسم زبان و اتومیسم مناظر و مرایای جهان به هم می‌ریزد تا به شعریت برسد. ۱۳ از سوی دیگر و مهم‌تر این‌که، تکلیف ما در این‌جا با یک نظریهٔ ادبی چیست که اساساً در سلامت عقل سلیم شک می‌کند و احکام آن را در برخورد با متن ادبی زیر سؤال می‌برد؟ ... تئوری زبانیت براهنی دقیقاً با رادیکالیزه کردن زبان (متن) است که نحوه‌ای خواندن، خواندن رادیکال (ریشه‌ای) متن را پیشنهاد می‌دهد. بر مبنای این نظریه پرسش اصلی در مورد شعر به مرحله‌ای اساسی‌تر و تعیین کننده‌تر از آن مرحله «پیمانه‌برداری» من شاعر از سه منبع یاد شده برمی‌گردد. آن مرحلهٔ مورد نظر رؤیایی، از منظر براهنی به عنوان «تقدیری پیش از حدوث خود شعر» مردود است. مردود است از آن رو که، لازمه‌اش، حضور من خود بنیاد شاعر به عنوان سوژه است - ذهنیتی بیرون از زبان و در نسبت با جهانی که مقدم بر زبان است. تعادل با این تعریف، اگر از منظر رؤیایی به زیبایی منجر می‌شود، از رویکرد براهنی این زیبایی در زمانهٔ ما یک «فحشای زیبایی» است.

ما در گفتار رؤیایی می‌بینیم که هیچ ضمانتی برای حدوث این تعادل در یک گفتمان شعری جز «ذوق» شخص شاعر وجود ندارد. این ذوق هم‌چون «کیمیای کلام»، و «جادوی حرف» که تعادل موردنظر اساس آن‌ها را تشکیل می‌دهد، فقط در غشایی از شطح است که در کلام رؤیایی قابل درک می‌شود. اما وقتی رؤیایی می‌گوید، «نگاه همیشه چیز عجیبی است» به صراحت اصل مهمی را در چهارچوب نظری خود بر زبان آورده است. از همین نگاه است که نظریهٔ تعادل او شکل می‌گیرد و به عنوان یک تثلیث، شکل مثلث متساوی‌الاضلاعی را به ذهن ما متبادر می‌کند. این تعادلی است به شدت بصری و به همین علت است که با عقل سلیم جور درمی‌آید. هر سه سطح این مثلث با طول مساوی در نقاطی معین و جداگانه با همدیگر تلاقی می‌کنند. در حالی که در رویکرد براهنی این اضلاع، حتا اگر قائل به تفکیک آن‌ها از یکدیگر باشیم، تنها در یک نقطه (زبان) است که به هم می‌رسند و این البته با عقل سلیم جور درنمی‌آید. اما این عقل سلیم در واقع چیزی جز «استبداد بصر» به گفتهٔ براهنی نیست. در این‌جا در کنه مدرنیسم رؤیایی همان نگاه دکارتی از سوژه به ابژه را می‌توان یافت. از نگاه رؤیایی برای آن که زبان «زبان انسان» و یا «زبان شعر انسان» بشود، به «رابطه»هایی نیاز دارد که اگر نگوییم آن‌ها را از همان سهم چشم می‌گیرد، معلوم نیست که زبان، جهان خود را از کجا می‌آورد تا به شعر بدهد. فرم از نظر رؤیایی همین رابطه‌های بصری است و معنا هم همان فرم است. از این زاویه، اصل همه چیز بر مشاهدهٔ عینی است (بازنمایی جهان توسط زبان). بی‌خود نیست که در تثلیث پیشنهادی رؤیایی «نگاه شاعر» یا «سهم چشم» آن‌قدر اهمیت دارد و حرف آخر را می‌زند. در رویکرد براهنی این نگاه با «شهادت» در قلمرو خودکامگی بصر است که صورت می‌پذیرد و با همان «حرف‌های کهنه و قدیمی واقعیت و حقیقت». از این قلمرو «صداهای جهان» و خود زبان حذف شده تا سهم چشم شاعر یکه‌تاز میدان شود.

این تلاقی هر سه ضلع مثلث در یک نقطه منظری از جهان را به دست می‌دهد که زبان در آن همه چیز است. این همان رادیکالیزه کردن زبان به عنوان اساس تئوری زبانیت است. رؤیایی این اصالت دادن به زبان را تنها به صورت «کاربردهای اغراق‌آمیز زبان» می‌بیند و یا به صورت زبانی که واژه‌ها در آن بار معنایی‌شان را بیرون از شعر جا گذاشته باشند. اما برخلاف تصور او، این زبان رادیکالیزه شده به معنای صرف حضور فیزیکی واژه‌ها نیست. درست است که در این زبان «بیرونیتی» به معنای ارجاع به خارج وجود ندارد، اما این به معنای آن نیست که بیرون از این زبان چیزی به عنوان بیرون یا واقعیت بیرونی اصلاً وجود ندارد. جهان بیرون هست و ما هم هستیم. [۱۴] هیچ تئوری یا رویکرد پساساختارگرایانه‌ای منکر جهان واقع و بیرونی نیست. اما بر مبنای این رویکرد، هر دریافتی از جهان بیرون، هر ارتباطی با آن جز از طریق زبان صورت نمی‌گیرد. جهان بدون زبان واقعیتی به کلی بی‌معناست، اما معنایی که ما از جهان دریافت می‌کنیم (متن) همان جهان خارج نیست. ما در زبان (متن) محصوریم و راه برون‌رفتی از آن وجود ندارد. حتا اگر هم‌چون رؤیایی دریافتمان را از جهان خارج لحظه‌ای بتوانیم تعطیل کنیم (حذف شئی بیرونی در اصطلاح حجم‌گرایانه) تا در یک نوزایی شاعرانه بار دیگر آن شئی را به صورت ارجاعی تازه وارد شعر کنیم، متأسفانه جایی خارج از زبان وجود ندارد که بتوانیم در این نقل و انتقال شاعرانه ارجاع (معنا)ی اولیه شئی (کلمه) را موقتاً در آن واریز کنیم. اگر هم بکنیم این کار را در خود زبان کرده‌ایم. از زبان که بگریزیم باز به خود زبان گریخته‌ایم.

از منظر رؤیایی این گریز از زبان ممکن است و «این کار را ذهن انسان می‌کند»، حضور سوژه در زبان به صورت «من» می‌کند»، با زبان شاعر شخص شاعر است، من او با اوست، نه من او بلکه ضمیر من با اوست، با او، و با کلامی که می‌رود، به قول حلاج انانیت دارد، و یا انیت دارد، میم آخر دارد، ضمیر متصل من و الخ ...»[۱۵] از این لحاظ می‌توان گفت که مثلث یاد شده، آن شکل تعادل از نظر رؤیایی، در واقع یک ضلع بیش‌تر ندارد. آن دو ضلع دیگر (زبان و جهان) فقط به صورت نقطه‌چین ترسیم شده‌اند. در این تثلیث، زبان به اندرون سوژه میل می‌کند و) با استناد به هوسرل، به صورت پژواکی درونی، صدایی در حلقوم، حضور دارد تا آن‌گاه که روی کاغذ بیاید و با قرار گرفتن در مجموعه‌ای نحوی بتواند معنادار بشود. اما این صدا بیش از آن تخته‌بند در «درون» است که تجسمی از ناخودآگاه در ادامهٔ تن به روی کاغذ باشد، چرا که «حنجره، ریه‌ها ... و از همه مهم‌تر نگاه چشم و چیزهای نادیدنی دیگر» ایفاد آن را از طریق «دست» به روی کاغذ مقید کرده‌اند. این‌جاست که می‌بینیم در کنه عرفان تن، عرفان جسمانی و به شدت مدرن رؤیا (در پس آن چیزهای نادیدنی دیگر)، هنوز «روح» با تمام جلال و جبروتش خانه کرده است. و همین روح (معنا) است که در نهایت بر گوشت (لفظ) رجحان داده می‌شود.

از منظر تئوری زبانیت، به عنوان رویکردی پساساختاگرایانه، هیچ ذهنیتی مقدم بر زبان نیست. هر گونه ذهنیت در زبان در متن است و از این لحاظ گونه‌ای شدن (signification) است که شکل می‌گیرد. ذهنیت شاعر فرآیندی از خود دلالت است (کریستوا، بارت). می‌توان حتا به لحاظ زمانی به عقب‌تر برگشت و از دیدی ساختارگرایانه گفت که این «من»، این ضمیر متصل اول شخص مفرد یا به تعبیر رؤیایی «این میم آخر» هیچ واقعیتی بیرون از زبان ندارد (بنونیست). این ضمیر مثل «درخت» یا سیب نیست که به مفهومی واحد و مشترک ارجاع دهد. هم یک من خاص است و هم همهٔ من‌های دیگر در هر لحظه‌ای که گویندهٔ زبان آن را بر زبان آورد. [۱۶] می‌توان با رؤیایی موافق بود و گفت زبان تنها در حضور این سوژه (فاعل) است که به صورت مجموعه‌ای معنادار درمی‌آید، اما در عین حال باید گفت که همین سوژه یا من به عنوان یک ذهنیت تنها در خود زبان به صورت یک گفتمان (به مفهوم زبان‌شناختی کلمه) است که در لحظه‌ای معین تحقق پیدا می‌کند.

از منظر پیشنهادی براهنی زبان مدام به سوی بیرون میل می‌کند. اصلاً یک چیز بیرونی است و در برخورد با آن به عنوان چیزی بیرونی است که می‌توان زبان را در شعر متحول کرد «این عوض کردن زبان با آن عوض کردن‌های داخل زبانی که در گذشته اتفاق افتاد، متفاوت است»[۱۷] در ونیتی هم اگر هست در درون زبان و در زبانیت خود زبان باید آن را جستجو کرد. براهنی می‌گوید: «سال‌ها ممارست به ما یاد داده است که به زبان به صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اولاً وسیله نیست، و ثانیاً در هر نوبت که ما از آن برای شعر استفاده می‌کنیم، آن [زبان] به درون خود

برمی‌گردد، و می‌شود چیزی غیرقابل پیش‌بینی که تمامی قوانین را باید به هم بریزد، حتا قوانین سنتی خود را، و دستور و نحو سنتی خود را، تا زبانیت خود را به عنوان تجاوز ناپذیرترین اصل شاعری، حفظ و به سوی آینده پرتاب کند»[۱۸] در این‌جا نکته‌ای را باید یادآور شد. این که براهنی می‌گوید «زبان در شعر وسیله نیست» البته حرف تازه‌ای نیست. شعر نیز هم‌چون هر گفتمان دیگری وسیله‌ای است برای ارتباط و یکی از عمیق‌ترین نحوه‌های ارتباط. غایت دانستن زبان به معنای تلقی شئی از کلمه در شعر با رادیکالیزه کردن زبان در شعر تفاوت دارد. معلوم است که هیچ گل نرگسی را در شعر واقعاً نمی‌توان بویید و یا در هیچ نسیم خوشی در شعر واقعاً نمی‌توان یله شد. اطلاق شیئیت به کلمه هم‌چون اطلاق حجمیت به یک بافت کلامی (در اسپاسمانتالیسم رؤیایی) افتادن در دام استعاره و در نهایت افتادن به دام خود زبان است. حرکت به سوی زبانیت در شعر و یا به تعبیر خود براهنی، این حرکت، «تاکید را از (signified)ها و نه مدلول‌ها (signifier) حرکتی است از روی دال روی تأویلات مدلول شناختی به سوی امکانات دال‌شناختی هدایت می‌کند»[۱۹] در این حرکت، زبان مدام از هر گونه نظام معنایی فاصله می‌گیرد و به سوی مادیتی بیرونی میل می‌کند که همان آشکارگی و رهایش دال‌هاست. اگر در ساختارگرایی معنا در مدلول متوقف می‌ماند، در این رویکرد پساساختارگرایانه، متن عرصهٔ دلالتی است مدام در حال دلالت، و در این ساز و کار، کل ساختار زبان به صوت یک «بازی» درمی‌آید که طی آن «معنا» مدام به «تعلیق» و «تأخیر» می‌افتد. رؤیایی نه تنها به این جنبه از رویکرد پساساختارگرایانه به زبان و شعر عنایتی ندارد، بلکه به نظر می‌رسد در طرح مسئله ارجاع زبان در شعر، عملاً مدلول را با معنا مترادف گرفته است. معنا در واژگان او همان ارجاع کلمه به بیرون است و شعر در نهایت یافتن ارجاعی تازه و غیر معتاد برای کلمه است. او با این ترادف اصل مهمی را در شعریت یک متن نادیده می‌گیرد. حتا از دیدگاهی نشانه‌شناختی، و با جدا کردن مدلول از معنا، بنا به یک تعریف (ریفاتر)، شعریت یک متن معطوف به (آن متن هم‌زمان و در تعارض با خواندن رویه معنایی) ارجاعی semiotic درنگی است که با خواندن رویه دلالت‌های آن ایجاد می‌شود. شعر انرژی خود را از تعارض و تفارق همین دو رویه است که می‌گیرد. بر همین مبناست mimetic که شاعر در یک شعر چیزی را می‌گوید در حالی که چیز دیگری را مراد کرده است.[۲۰]

از نظر براهنی هر درنگی در معنا به عنوان ارجاعی به خارج از متن توقف در جهانی ایستا است. حرکت به سوی زبانیت به عنوان یک تحول، با کشف «زبان بودن زبان» با رفتن به سوی «مفردات زبان، زبانیت مفردات خود زبان» حرکتی است برای رفتن به ساحتی از یک پویایی که معنا در آن لحظه‌ای از یک «محال» است. این لحظهٔ محال به معنای «بی‌معنایی» نیست، بلکه به معنای آن چیزی است که معانی معمول و معتاد، «به گردپای آن هم نمی‌رسند.» چنین حرکتی، لازمه‌اش، غرق شدن سوژه در زبان است. زبان در این حرکت از معشوق نمی‌گوید، بلکه از خود (نحو، ارجاع به خارج، جمله کامل ...) بی‌خود می‌شود تا یکسره «غرق در معشوق شود»[۲۱] این همان لحظهٔ «شعف» زبان است یا لحظهٔ بلاغتی که به قول براهنی دیگر، «ابلاغ معنا نمی‌کند.» معشوق در این بلاغت هم خود زبان است.

در حرکت به سوی زبانیت، کلمه پس از ورود به شعر است که معنا پیدا می‌کند. اما چنان که گفته شد، این معنا ارجاع به بیرون نیست، «ما در بیان دنیای بیرون دچار کمبود هستیم.»[۲۲] از این لحاظ، هر ارجاعی به بیرون به تعبیر براهنی یک «ارزش کسری» یا به مفهوم زبان‌شناختی یک «ارزش منفی» است. مسئله در این‌جا پریدن از روی هر گونه ارجاع به عنوان یک ارزش است، و فرود آمدن در فراسویی که در آن همهٔ «ارزش‌ها همیشه اضافه می‌شود». این فراسو نه در حوزهٔ بصر که در قلمرو گوش و خود زبان است. در حرکت به سوی زبانیت، کلمه پس از ورود به شعر و تنها با حضور در یک بافت مشترک و در غیاب جهان است که معنای خود را ایفاد می‌کند. این معنا حاصل «نه معنای تک‌تک کلمات، بلکه معنای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر و نه صدای تک‌تک کلمات که حاصل صدای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر است.» از این منظر، کلمات در شعر نه آینه‌ای در خود که به گفتهٔ براهنی «آینه‌دار یکدیگرند».[۲۳] این آینه داری کلمات جز ارجاع بی نهایت دال‌ها بر یکدیگر نیست. در این آینه‌داری، معنا گریزان و متکثر است و از این رو به عنوان معنایی نهایی هرگز ایفاد شدنی نیست. هر شعری بر مبنای تئوری زبانیت تلاشی است برای ایفاد همین معنای ایفاد ناشدنی و از این روست که هر حرکتی به سوی زبانیت در شعر تنها به صورت «اراده‌ای معطوف به آرزو» باقی می‌ماند. «آیا من به دنبال معنا هستم؟ نه! و هزار بار نه! (من می‌خواهم معنی مخفی شود تا یافتن مخفیگاه آن، تا حد مرگ در آغوش معشوق، آرزومندانه باشد.»[۲۴]

مشکل بیدل، شاعر سبک هندی

این اراده معطوف به آرزو نیروی حرکت به سوی زبانیت است. از سوی دیگر می‌توان گفت که تئوری زبانیت صورت‌بندی همین خواست یا اراده است. از این خواست اگرچه می‌توانیم با رویکردی پساساختارگرایانه تعریف و تبیینی به دست دهیم، اما حرکت به سوی زبانیت، چنان که براهنی خود اشاره می‌کند، بخشی از سرنوشت زبان است، به کهنگی خود زبان است و از همین رو است که، به گفتهٔ هم او، در برابر همهٔ مکاتب و شیوه‌ها به صورت اراده معطوف به آرزوی آن‌ها باقی می‌ماند. پس عجب نخواهد بود اگر بتوانیم بیانی از همین آرزو را در کلامی از بیدل، شاعری در قرن یازدهم هجری هم پیدا کنیم. در مقدمه‌ای برگزیده از اشعار بیدل۲۵ این روایت دربارهٔ او نقل شده است که: روزی میرزا [بیدل] را در مجلس نواب شکرا خان با شیخ ناصر علی اتفاق افتاد که با هم صحبت کردند و این غزل «نشد آیینهٔ کیفیت ما ظاهر آرایی / نهان ماندیم - چون معنی - به چندین لفظ پیدایی» در میان آمد. شیخ در مطلع آن سخن کرد و گفت: آن‌چه فرموده‌اید که «نهان ماندیم - چون معنی - به چندین لفظ پیدایی» خلاف دستور است، چه معنی تابع لفظ است، هر گاه لفظ پیدا گردد، معنی البته ظاهر می‌گردد. میرزا تبسم کرد و گفت: «معنایی که شما تابع لفظ دارید، آن نیز، لفظی بیش نیست. آن‌چه «من حیث هی هی» معنی است به هیچ لفظ درنمی‌آید، مثلاً حقیقت انسان ...»

می‌دانیم که جهان بیدل در زمان این روایت جهانی دوپاره شده میان لفظ و معنا است. لفظ (زبان) در خدمت بیان معناست، و معنا نیز همان اشیا و ذوات خارجی و احکام و روابط میان آن‌هاست. در چنین جهانی، ذهن، هم‌چون یک آینه، تصوری از آن اشیا و ذوات خارجی را از خلال زبان (آینه شفاف دیگر) باز می‌تاباند. اما در پاسخ بیدل نکته‌ای هست که بسی از این درک عام زمانه‌اش فراتر می‌رود. در این پاسخ می‌توان وقوف بیدل را به نحوی به آن چیزی یافت که امروز به «زندان زبان»[۲۶] تعبیر شده است. به سخن دیگر، بیدل به مفهومی از زبان به عنوان یک ساختار رسیده است: نظامی بسته، اما با قابلیت تکثیر و تکرار بی‌نهایت ...

در اصطلاح زبان‌شناسی سوسور و یا دقیق‌تر signified در این‌جا می‌توان به جای آن‌چه او به عنوان «لفظ» یاد می‌کند، مدلول ترجمان «در نشانه‌شناسی پیرس»۲۷ را گذاشت. از منظر پیرس هم، درک ما از جهان خارج interpretant حتا مفهوم از راه زبان حرکتی بی‌انتها از ترجمانی به ترجمان دیگر است. اما بر جهان کهنهٔ بیدل و بر جهان پیرس هم، سال‌ها باید می‌گذشت تا در حرکت به سوی زبانیت و در تعریف و تبیین آن به صورت یک آرزو و از رویکردی پساساختارگرایانه، نه تنها مفهوم زبان به عنوان یک «ساختار» که ساختاریت خود ساختار نیز به پرسش گرفته شود.

نتیجه

براهنی می‌گوید: «شعر امروز ایران خسته است ...» در ادامهٔ این حرف او، و به عنوان جمع‌بستی برای آن‌چه گفته شد، می‌توان افزود که نه تنها شعر که نثر امروز نیز خسته است. زمان درازی است، از نیما و هدایت به این سو، از شروع مدرنیسم (تجدد ادبی) تاکنون، که ما برای تماشای جهان مجبور بوده‌ایم که شخص شاعر یا نویسنده را مدام قلمدوش خود کنیم. وقت آن رسیده که شاعر یا نویسنده از این جایگاه رفیع پایین آورده شود تا بین «ما» و «او» و «جهان»، خود زبان آزادانه سخن بگوید. این حرف به معنای آن نیست که مابعدالطبیعه‌ای را، این بار، بخواهیم به خود زبان برگردانیم، بلکه مقصود آن است که با خلع نویسنده از آن جایگاه رفیع، برای «خواننده» در خواندن متن سهمی فعال قایل شویم.

شعر فارسی خسته است و «این بار به مراتب خسته‌تر از نوبت‌های خستگی گذشته‌اش خسته است.» در متن این خستگی، این بحران است که براهنی تئوری زبانیت را به عنوان یک «پداگوژی» (آموختگان) پیشنهاد می‌دهد. اما هر گونه برداشتی از این تئوری به عنوان دستورالعمل شاعری، اساسنامه یا مرامنامهٔ ادبی تحت عناوینی هم‌چون «شعر محو» یا «محو شعر» و از این قبیل با اساس آن که همان دستور ستیزی است منافات دارد.[۲۸] چنین برداشت‌هایی از تئوری زبانیت رفتن زیر دستوریتی دیگر و سلطه‌ای دیگر است. این تئوری، چنان که گفته شد، در اساس یک تئوری خواندن است و مثل هر رویکرد پساساختارگرایانهٔ دیگر، اصل را بر تفاوت، تفرد، و تکثر می‌گذارد، «ما یکی نیستیم، لازم نیست باشیم، در شعر اتحاد وجود ندارد ... یک شعر و یا یک شاعر نباید تکثیر شود».[۲۹] این تئوری «از جا کندن» و یا به تعبیری دیگر از براهنی، «از جا به در کردن» یک الگوی معرفتی رایج و معهود را در مبحث شعر برای درافکندن یک الگوی معرفتی دیگر و تازه هدف قرار داده است. با این حال، این تئوری فقط یک نقطهٔ عزیمت است و نه بیش‌تر. با حرکت از این نقطه است که افق‌های تازه‌ای از آزادی می‌تواند در برابر چشم گشوده شود. شرف هر تئوری تازه‌ای هم در همین است. از جهتی شاید گفته شو که براهنی در این از جا کندن الگوی رایج، «متن» را بر کرسی استبداد نشانده است و الگوی تازهٔ او جز همین استبداد متن نیست. در برابر او، رؤیایی اما استبداد «فرم» را قرار داده است که همان استبداد سوژه و عین استبداد «بصر» است. تئوری زبانیت این استبداد را دربست رد می‌کند. از رویکردی پساساختارگرایانه، این حرکت سرآغاز نفی هر گونه استبدادی است.

بحران معنا در شعر امروز و بروز آن در عرصه‌های دیگر، چنان که اشاره شد، نشان از بحرانی عمیق و گسترده در کل فضای فرهنگی معاصر ما دارد. تئوری زبانیت را می‌توان پاسخی به همین بحران دانست. می‌توان گفت که این تئوری در متن گرایش‌های پسامدرن در جامعه خواستار نه گسستن از مدرنیته، بلکه خواستار تعمیق و تداوم آن است، چنان که براهنی خود نیز به همین معنا اشاره کرده است، «برای مدرن ماندن آدم باید از چیزی که مدرن است مدام به آن سوی آن مدرن فرا بنگرد.»[۳۰] تئوری زبانیت از این لحاظ، فقط یک بایست محال را پیشنهاد می‌دهد. از این زاویه، تقابل نظری رؤیایی با براهنی درخور تأمل است. هر دو آن‌ها چه در نظر و چه در اجرا، طی چند دهه، گفتمان مدرنیسم را در فضای ادبیات معاصر بازتاب داده‌اند. اما از یکسو، براهنی با کیفی قلمداد کردن پیشوند «پسا» بر سر مدرنیته و سلب اعتبار کمی از آن به مفهوم تقدیم و تأخر زمانی (تاریخی) خواستار برگذشتن از آن مدرنیسم است و از سوی دیگر، رؤیایی در جهان شقه شده میان ذهن و عین هم‌چنان خواستار درنگ در مدرنیسم خود است. این نیز در آخر گفتنی است که مدرنیسم یا تجدد ادبی از همان آغاز خود در فضای فرهنگ معاصر ما گفتمانی از یک تنهایی بوده است.[۳۱] الگوی این تنهایی را خود هدایت و نیما برای ما به یادگار گذاشته‌اند. این تنهایی در برهوت است. رؤیایی با این که در یکی از شعرهای اخیر خود از این برهوت «نفرت» کرده است، اما در گفتار مورد بحث ما از نگریستن به قلب این برهوت طفره می‌رود و از وحشت آن به «دستور» پناه می‌برد. در مقابل او، براهنی خواستار خیره شدن به قلب این برهوت است و هم از این روست که «تنها»تر است، هر کار جدی ادبی با عصر خود ناموزون است.[۳۲]

پانوشت‌ها:

۱. متن گفتار رؤیایی با همین عنوان در شهریور (شهریور ۱۳۸۰) به چاپ رسیده و در کارنامهٔ (مرداد و شهریور ۱۳۸۰) با «عنوان» مؤخره‌ای بر آینهٔ شعر فارسی.

۲. رضا براهنی، «چرا من دیگر یک شاعر نیمایی نیستم» در خطاب به پروانه‌ها (تهران، مرکز، ۱۳۷۴) ص. ۱۷۳ سوای این منبع برای نظرات دیگر او به مقالهٔ «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم» در شهروند (فوریه ۱۹۹۸) و «نظریهٔ زبانیت» در همان نشریه (فوریه ۱۹۹۷) ارجاع داده شده است.

۳. رؤیایی، منبع یاد شده.

۴. براهنی، چرا من... ص. ۱۹۶

۵. رؤیایی، منبع یاد شده.

۶. اسماعیل خویی، «نامه‌ای به یدالله رؤیایی» در از حاشیه تا متن (ویر. هما سیار، باران، ۱۳۷۴)، ص. ۵۲

۷. صنعت تعاکس مثلاً در این عبارت: عادات‌السادات سادات‌العادات.

۸. رؤیایی، منبع یاد شده.

۹. براهنی، زبانیت.

۱۰. همان‌جا

۱۱. رؤیایی، منبع یاد شده.

۱۲. همان‌جا.

۱۳. نظر یوری لوتمن نشانه‌شناس روس دربارهٔ شعر از کتاب زیر:
Johnson (ann Lotman, U.M. Analysis of the oetic arbor, Ardis 9791) Text, ed.and trans. D.Bartton

۱۴. برگردانی از این حرف بورخس که: من بورخس هستم و جهان هم متأسفانه هست.

۱۵. رؤیایی، منبع یاد شده.

۱۶. دربارهٔ «فاعلیت»، ضمیر اول شخص مفرد از نظر بنونیست نگاه کنید به منبع زیر:
General Liguistics Emile Benveniste, "subjectivity in Meek miami, University of Language" in roblems in pp.322-032 (trans. Miami ress, 1791) M.E.

۱۷. براهنی، چگونه...

۱۸. براهنی، چرا من... ص. ۱۹۳

۱۹. همان‌جا، ص. ۱۲۴

۲۰. اساس نظر ریفاتر دربارهٔ شعر در منبع زیر:
ress, 8791 Michael Riffaterre, Semiotics of oetry, Bloomington, Indiana University

۲۱. براهنی، چگونه...

۲۲. همان‌جا.

۲۳. براهنی، چرا من... ص. ۱۷۵

۲۴. براهنی، چگونه...

۲۵. محمدرضا شفیعی کدکنی، «بیدل دهلوی» در شاعر آینه‌ها، (تهران، آگاه، ۱۳۶۶) ص. ۵۲۲

۲۶. اصطلاحی از فردریک جیمسون و نام کتابی هم از او.

۲۷. چارلز سندرز پیرس فیلسوف و نشانه‌شناس آمریکایی ۱۹۱۴-۱۸۳۹.

۲۸. مثلانک. سیدجعفر رئوفی، «در محو شعر یا شعر محو»

۲۹. براهنی، زبانیت.

۳۰. همان‌جا.

۳۱. اگر وقتی بود و حالی مدرنیسم را در ایران از این جنبه می‌توان بر رسید.

۳۲. برگردانی از این حرف براهنی که: ادبیات جدی با عصر خود ناموزون است.