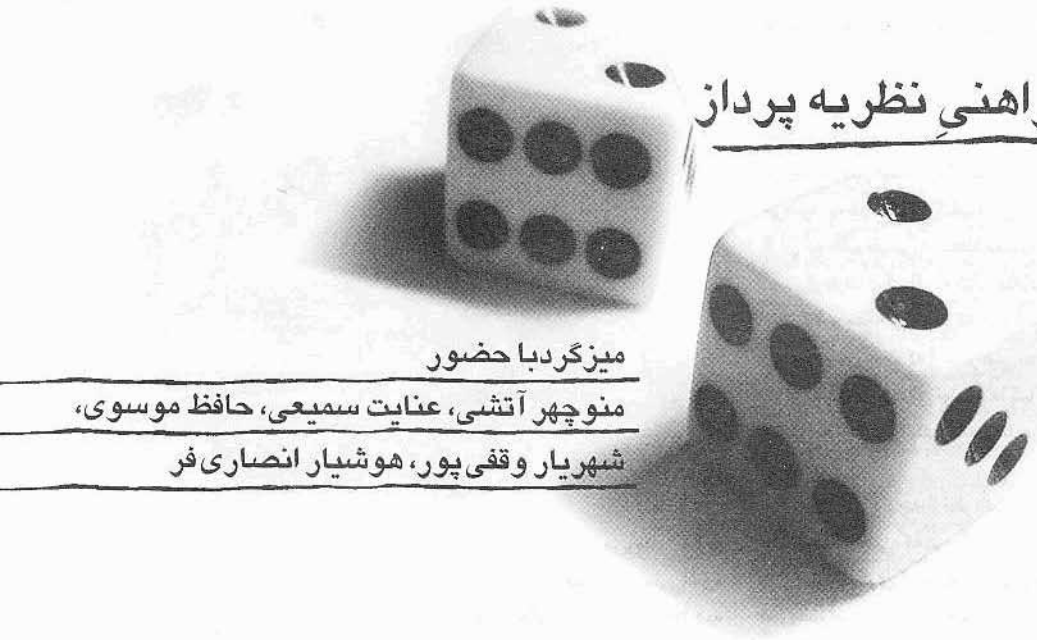
براهنیِ شاعر، براهنیِ نظریه پرداز



میزگردبا حضور
منوچهر آتشی، عنایت سمیعی، حافظ موسوی،
شهریار وقفی‌پور، هوشیار انصاری‌فر

کارنامه: جمع‌خوانی این شمارهٔ کارنامه به آثار رضا براهنی، اعم از شعر، رمان و نظریه‌پردازی اختصاص یافته است؛ اما این میزگرد صرفاً به شعر براهنی و نظریات شعری او می‌پردازد.

منوچهر آتشی: سؤال اولی که در این مورد مطرح می‌شود، این که براهنی در چه بستر فکری نظریه‌پردازی می‌کند؟ پیش از هر چیز، شاید بد نباشد به زمان یونان برگردیم. در آن زمان همه چیز براساس نظریه عمل می‌شود؛ یعنی اول از همه افلاتون می‌گوید که هنر تقلید است، و البته تقلیدِ تقلید، چون از نظر افلاتون هر شیئی تقلیدی است از آن مُثُل اولیه و هنر هم که تقلید از شیء است تقلیدِ تقلید می‌شود. **ارسطو** پس از افلاتون هنر را تقلید می‌داند اما نه به آن صورت، چرا که از نظرش تقلیدگری در ذات انسان است، و انسان با تقلید است که آموزش می‌پذیرد. تا دوران میانه ما جز نظریهٔ ارسطو نظریهٔ دیگری نداریم و، نظریات بلاغی ارسطویی در ایتالیا و فرانسه و دیگر جاها داریم. این وضع تا رمانتیسم ادامه می‌یابد. رمانتیسم از وحدت می‌گوید که همان ارگانیسم اثر است، و به گمان من، بقیهٔ نظریات نشخوار یا دست‌کاری جزئی در این اصل اساسی رمانتیسم است. نظریات نیچه و هایدگر نیز چیزی جز این ادامه نیست و بیش‌تر در زمینهٔ فلسفی انجام می‌گیرد که به بیان و زبان می‌پردازد. حالا سؤال این است که آقای **براهنی** از کجای این تاریخ آغاز می‌کند که به چنین نظریه‌پردازی‌هایی رسیده است؟ چرا که در مطالعهٔ تاریخ ما هیچ‌وقت گسست نمی‌بینیم، و یا این که نظریه‌ای از هیچ به وجود آمده باشد.

مثلاً این را که متن علیه خودش شورش می‌کند، ما در قرن چهارم میلادی هم می‌بینیم، این که **سن اگوستین** در مورد تورات می‌گوید که **هاجر** به معنای سینا است و دوران سینا قدیمی شده، و با **اسحاق** دورانِ جدیدی آغاز می‌شود و این‌جا است که متن علیه خودش شورش می‌کند، و این نوگرایی‌ای است که با انجیل می‌خواند.

حالا سؤال این است که براهنی با کدام دیدگاه نظری به چنین نفی‌ای از گذشته می‌رسد؟

عنایت سمیعی: دریافت من از کلام جناب آتشی این است که هر نوآوری‌ای در بستر سنت صورت می‌گیرد، یا این که بنیان‌های نظری براهنی چیست؟

من هم فکر می‌کنم که نیما وقتی ساختار متقارن شعر فارسی را به هم می‌زند ما وارد یک ساختار کثیر می‌شویم که با فضای بستهٔ شعر کلاسیک متفاوت است و این ساختار کثیر به گونه‌ای آینده را وارد شعر می‌کند یعنی ما در شعر کلاسیک با زمان کیهانی رودرروایم اما با نیما وارد زمان تاریخی و آینده، به مفهوم مدرنش می‌شویم، یعنی آینده به مفهوم حالِ گسترش یابنده. این زمان آینده به هر حال کثرت را با خود می‌آورد و نوآوری نیما چه از حیث زبان و چه از حیث قواعد زیبایی‌شناختی در چارچوب سنت شعر فارسی بوده است. اما وقتی ما به براهنی می‌رسیم، چه در حوزهٔ نظریه و چه در حوزهٔ عمل با دو دورهٔ متفاوت روبه‌روایم، یعنی براهنی متقدم که فعالیتش را از دههٔ ۴۰ آغاز می‌کند و دغدغه‌هایش بیش‌تر ساختارگرایانه است و به نظر من براهنی بیش‌تر از طریق آشنایی با فرمالیسم به این نظریات رسیده بود. از طرف دیگر، وجه اجتماعی شعر را نیز مورد اهمیت قرار می‌داد. ولی وقتی به دورهٔ دوم کار براهنی می‌رسیم، یعنی از اواخر دههٔ ۶۰، و یا به طور مشخص‌تر به کتابِ «خطاب پروانه‌ها»، ما با براهنی متفاوتی روبه‌رو هستیم و انگار گسستی معرفت‌شناختی در کار او به وجود آمده است. براهنی از قضا، در مؤخرهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، منابع خودش را معرفی می‌کند، این که تحت تأثیر **نیچه**، **هایدگر** و **دریدا** است که نظریات ادبی خود را تنظیم می‌کند، و بعد شعرش را اجرا می‌کند، که البته من با این اصطلاح «اجرا» مخالفم، چرا که شعر را می‌سرایند و اجرا به روی شعر سراییده شده انجام می‌پذیرد. البته براهنی توسعی معنایی به این اصطلاح می‌دهد و می‌گوید که شعر باید با کل حوزهٔ آوایی، با لب و دهان و دندان و شش به اجرا درآید.

این مرا به یاد وجه سنتی و گفتاری شعر خصوصاً شعر عرب جاهلی می‌اندازد. به تصور من شعر مدرن در خلوت خوانده می‌شود و نه در جمع. یکی از ویژگی‌های شعر مدرن این است و قابلیت اجرا را، آن‌طور که براهنی می‌گوید، ندارد.

اما دو حوزه را باید این‌جا تفکیک کنیم، این که نظر به حوزهٔ عقلانیت برمی‌گردد و عمل به حوزهٔ نفسانیت، و طبیعی است که بین این دو تناقضاتی به وجود می‌آید و براهنی به درستی این تناقضات را در کار **نیما** و **شاملو** نشان می‌دهد. اما عمدهٔ سؤال من این است که براهنی به نیما و شاملو ایراد می‌گیرد که نگاه دکارتی به جهان و شعر دارند یعنی قائل به تفکیک عین و ذهن هستند، اما در ضمن تأکید می‌کند که آن‌ها در شعرهای خوبشان از این ثنویت فراتر می‌روند.

من ناچارم به این قضیه بپردازم که مسألهٔ «ابژه» دلمشغولیِ اصلیِ انسان ایرانی بوده است. پیش از نیما وقتی کمال‌الملک به فرانسه می‌رود، سفر او هم زمان است با برگزاری نمایشگاه فوویست‌ها یعنی حدود ۱۹۰۵ که امپرسیونیست‌ها و پست‌امپرسیونیست‌ها کارشان به انتها می‌رسد. ولی کمال‌الملک بی‌اعتنا به این‌ها،

یک‌راست می‌رود سراغ
کلاسیک‌ها و رئالیست‌ها. شاملو به درستی اشاره می‌کند که کمال‌الملک حسرت دیدن شیء را داشت، در حالی که می‌بیند شیء دارد به تدریج از نقاشی غربی حذف می‌شود. این حذف را کمال‌الملک در نقاشی ایرانی دیده بوده است و سال‌ها تجربه کرده بوده است و این حذف‌شدگی جاذبه‌ای برای او نداشته است.

تأکید نیما هم از این دست بوده است، یعنی می‌خواسته توجه خوانندهٔ ایرانی را به شیء و به عین جذب کند و از آن فضای بستهٔ ذهنی خارج کند، و از شر توصیفات و استعارات دستمالی شده خلاص کند. البته این تحول را سنت اجازه می‌داده است، چرا که جز نیما کسان دیگری حتا مثلاً **ملک‌الشعرای بهار** هم در فکر تحول بوده‌اند. خلاصه آن که براهنی با دانش روز خود که متأثر از نیچه و هایدگر و دریدا است به نظریه‌پردازی مشغول می‌شود و نیما را نقد می‌کند. سؤال من این است که آیا فضای امروزی زندگی ما و سنت فعلی ما این اجازه را به ما می‌دهد که به مقولهٔ زبان (آن‌طور که براهنی به تأثیر از پست‌مدرن‌ها به آن می‌پردازد) مشغول شویم یا نه؟ یعنی رشد سنت این را به وجود آورده است یا این امری بیرونی است که ما به سنت تزریق می‌کنیم؟

هوشیار انصاری‌فر: به نظر من دشوار است که سیر فکریِ یک آدم را جدای از سیر فکری نسل خودش بررسی کنیم. یکی از مسائل اساسی براهنی، و یا نسل او، چندگانه بودن خاستگاه‌های فکری‌اش است که با اسم‌هایی چون ناموزونی تاریخی و غیره از آن سخن گفته می‌شود. چیز دیگر در مورد روشنفکران دههٔ ۴۰ ایران و علی‌الخصوص براهنی، شقاقی است که آقای سمیعی هم به آن اشاره کردند، منظورم شقاق میان تعهد سیاسی یا اجتماعی و تعهد هنری است که اولی به عمل معطوف است و اهداف عینی‌ای را در دنیای بیرون جست و جو می‌کند ولی دومی به نفس هنر توجه دارد. براهنی هم مثل **سارتر** تعهدی برای نویسنده و شاعر قائل است. سارتر در مورد تعهد شاعر موضعی دوگانه دارد، و وقتی به شاعران آفریقایی مثلاً **امه سزر** اشاره می‌کند برای او تعهد اجتماعی و تعهد فرهنگ‌سازی و هویت‌پردازی هم برایش قائل می‌شود، و براهنی هم به همین جنبهٔ تعهد می‌پردازد و در آن سال‌ها از شعر و داستان ایرانی صحبت می‌کند.

خاستگاه دیگر براهنی تروتسکیسم است، و تروتسکی هم بیش از هر مارکسیست دیگری دربارهٔ فرهنگ و هنر وادبیات صحبت کرده است.

اما مارکسیسم به صورت تروتسکیستی‌اش تنها منبع براهنی نبوده است، چرا که براهنی به گواهی آثارش مارکسیست‌های جدید را خوانده بوده است، یعنی اول از همه **لوسین گلدمن** و به تبع او **لوکاچ** در دههٔ ۵۰. این تأثیر کاملاً خودش را در کار براهنی نشان می‌دهد که در اواخر دههٔ ۵۰ به کتاب قصه‌نویسی منجر می‌شود که در دههٔ ۶۰ به چاپ می‌رسد. در کتاب کیمیا و خاک هم این سنت مارکسیسم لوکاچی خودش را نشان می‌دهد، و از قضا در همین کتاب یکی دیگر از خاستگاه‌های فکری براهنی را می‌بینیم، یعنی سنت فرمالیسم. البته فرمالیسم در اروپا هم با ۴۰ سال تأخیر مطرح می‌شود. به هر حال این کتاب برای اولین بار فرمالیسم را در ایران مطرح می‌کند قبل از آن که خانم نفیسی در مجلهٔ مفید به این مقوله بپردازد.

از طرف دیگر، اگر به کتاب طلا در مس نگاه کنیم، یکی از مشهورترین مقالات آن کتاب مقاله‌ای است که دربارهٔ سوررئالیسم و مولوی نوشته است که آشکارا **فرویدیستی** است که البته براهنی بعدها از آن نوع فرویدیسم فاصله می‌گیرد و بارها در این مورد هم خودش نوشته، اما کماکان به نوعی از فرویدیسم وفادار می‌ماند. البته براهنی به مکتب فرانکفورت هم مدیون است که آن‌ها نیز به نوعی از فرویدیسم تأثیر گرفته‌اند.

اما هایدگر و نیچه، از نظر تأثیر بر براهنی متأخر هستند، هر چند در پیشانی‌نوشت اولین مقالهٔ براهنی، که در سال ۱۳۳۹ به چاپ رسید، جمله‌ای از هایدگر آمده است.

سنت دیگری که در کار براهنی وجود دارد و تأثیر مهمی هم گذاشته است، سنت فمینیسم است که در «تاریخ مذکر» هم به روشن‌ترین شکل حضور دارد، و ما در آن‌جا شاهد گفت‌وگویی با فمینیسم حی و حاضر جهان خصوصاً فمینیسم آمریکایی هستیم.

البته علاوه بر این خاستگاه‌ها، باید به این موضوع اشاره کرد که براهنی دانش آموختهٔ ادبیات انگلیسی است. و این تأثیر را به قولِ خود براهنی می‌توانیم در این ببینیم که در دوره‌ای برایش مهم‌ترین شاعر انگلیسی **پاوند** بوده است و دوره‌ای که توجه براهنی به **گرترود استاین** جذب می‌شود.

این‌ها خاستگاه‌هایی است که در آثار دههٔ ۴۰ و ۵۰ براهنی می‌بینیم. به نظر من بهتر است در حین بحث، به خاستگاه‌های فعلی نظریهٔ براهنی هم بپردازیم و این که ببینیم آیا در کار براهنی گسست وجود دارد یا نه، و یا حتا شاید بهتر باشد به خود مسأله گسست بپردازیم خصوصاً این سؤال مکرر، که آقای سمیعی هم مطرح کردند که آیا ما به فضایی رسیده‌ایم که به پست‌مدرنیسم گذر کنیم یا نه.

آتشی: من در اصل مسأله تردید دارم، من به این حضور دانش و بنیان‌ها در کار براهنی ایمانی نداریم. من هیچ دلمشغولی جدی مارکسیستی در آثار براهنی ندیده‌ام، حداقل در شعر او ندیده‌ام و اگر هست بگویید در کدام شعر؟

مادر این شعرهای اخیر، به رغم تمامی نظریات فرانوگرایش، هنوز در شعر براهنی یک «نیما»ی فقیر می‌بینیم، حتا وزن اشعار او یک وزن نیمایی است. حتا جایی که عروض نیمایی را تا حدی می‌شکند همان کار **فروغ** را انجام می‌دهد، پس از نظر شکلی ما دگرگونی‌ای نمی‌بینیم. از نظر محتوایی یا فکری هم، ما ایده‌ای خاص را نمی‌بینیم، فکری از آن نوع که مثلاً در اشعار «کار شب پا»، «ری‌را» یا «هست شب» می‌بینیم.

از طرف دیگر این دلمشغولی‌هایی که شما شمردید، برای یک انسان خیلی زیاد است؛ اصلاً مگر خود مارکسیسم چه بوده است که این قدر شقوق مختلف برایش در نظر بگیرید و بگویید براهنی به این جنبهٔ مارکسیسم نزدیک بوده یا یک دید اگزیستانسیالیستی از نوع سارتری داشته است، یا چیزهای دیگر؟ خلاصه من این حرف‌ها را در اشعار براهنی ندیده‌ام. در ضمن چه‌طور فردی می‌تواند با این همه دلمشغولی‌ها به این گسست یا معنازدایی و از این حرف‌ها برسد؟

حافظ موسوی: به نظر من تفکیک کار براهنی به دو دورهٔ پیش از دههٔ ۱۳۶۰ و بعد از آن، کاملاً ضروری است و ما با دو دستگاه کاملاً متفاوت نظری و شعری روبه‌روایم. مثلاً کتاب خطاب به پروانه‌ها و بیا کنار پنجره، با وجود نزدیکی زمان چاپ، کاملاً متفاوتند. براهنی دههٔ ۴۰ و ۵۰ نظریه‌پرداز نیست، بلکه بیش‌تر منتقد است و در

آن دوره هم شاعر بزرگی نیست، اما منتقدی تأثیرگذار است و با بحث‌های جنجالی و گاه عمیقش در پویایی فضای ادبی، خصوصاً شعری، تأثیر به‌سزایی داشته است. کلِ طلا در مس دیدگاه یکپارچه‌ای دارد که می‌توان نوعی ساختارگرایی تحت تأثیر مارکسیسم گلدمن و لوکاچ دانستش. اما در این‌جا او بیش‌تر منتقد است، چون نظریهٔ ادبی در مورد ماهیت‌ها فکر می‌کند اما نقد دربارهٔ شکل و اجرا صحبت می‌کند. نظریه‌پرداز در حوزهٔ شعر باید بگوید شعر چیست و چه ارتباطی با هستیِ انسان دارد. افلاتون و ارسطو به این سؤال‌ها جواب می‌دهند و پاسخ آن‌ها نظریه و دستگاه فکری خاصی می‌سازد که خود جزیی از دستگاه فلسفی آن‌ها است.

براهنی با آمیزه‌ای از ساختارگرایی و مارکسیسم، که دیدگاه غالب آن زمان هم هست، آثاری در دههٔ ۴۰ و ۵۰ می‌نویسد که به ادبیات ما هم کمک بسیاری کرده است. اما در دورهٔ دوم، براهنی با «خطاب به پروانه‌ها» دریافت که ادبیات ما دچار تحول شده است و از طرف دیگر به نظریه‌پردازان جدیدی چون هایدگر و دریدا دست پیدا کرد و سعی کرد این تحول را به نوعی نظام‌مند کند و به نظریه‌پردازی ادبی نزدیک شد، اما در این کار توفیق نیافت چون به آن سؤال‌های اساسی نمی‌پردازد.

شهریار وقفی‌پور: به هر حال هر روشنفکر (خصوصاً روشنفکر کشورهای حاشیه‌ای) در دههٔ شصت میلادی درگیریِ اساسی‌ای با مارکسیسم داشته است و براهنی هم از این امر مستثنا نیست، به هر حال نوع دل‌مشغولی مهم است. از نظر صرف سیاسی نزدیکی او با تروتسکیسم انکارناپذیر است؛ اما از جنبهٔ ادبی، به ویژه در نظریهٔ رمان، به لوکاچ نظر دارد، که در قصه‌نویسی و بعدها در کیمیا و خاک و مجموعه مقالاتش پس از این کتاب حضوری بارز دارد، و حتا در شعرش هم می‌توان مثال‌هایی از تعهد مارکسیستی را دید، مثلاً در منظومهٔ شهر و جنگل و یا شعرهای ظل‌الله. از طرف دیگر، در کارهای اولیه‌اش به فرمالیسم نظر دارد که این دل‌مشغولی را در کیمیا و خاک هم می‌توان دید، مثلاً در نقدی که بر بوف کور در این کتاب نوشته. تأثیرات سارتر، به ویژه سارتر ادبیات چیست؟ و مقدمه بر شعر آفریقا (آمه سزر)، نیز در کار براهنیِ متقدم مشهود است. روانکاوی و فرویدیسم هم که به آن اشاره رفت. به عبارتی می‌توان گفت جریان‌های غالبِ آن دوران (یعنی دههٔ شصت میلادی) در آثار براهنی حضور دارند. اما براهنی در رسالهٔ حافظ و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟ از این مضامین جدا می‌شود و به نوعی پست‌مدرنیسم نزدیک می‌شود، که در شعرهایش هم مسبوق به سابقه بوده، مثلاً در ظل‌الله و علی‌الخصوص شعر بلند اسماعیل، که در خطاب به پروانه‌ها به اوج خود می‌رسد و به مسائلی می‌پردازد چون **چندصدایی** (مضمونی **باختینی** که تفسیر **کریستوا** و **تودورف** آن را به جهان فرانسه و انگلیسی زبان معرفی کرد)؛ نفی روایات اعظم یا فراروایت‌ها (مضمون شایع پست‌مدرنیسم که **لیوتار** مطرح می‌کند)؛ نفیِ شکافِ میان ابژه و سوژه و نظایر آن. اگر به این تاریخ نگاه کنیم، می‌توان انتقادی اساسی به آن وارد کرد و این که براهنی در این روند (که با روند اندیشهٔ غالب در جهان نیز هم‌آهنگ است) بعضی ایده‌ها و فیلسوفان را نادیده می‌گیرد؛ مثلاً **آدورنو**، **فوکو** و **لاکان** یعنی همان کسانی که اتفاقاً بر وجود نوعی سوژه (اما سوژه‌ای تکه‌پاره و متناقض) تأکید می‌کنند و عنصر بازیگوشی در اندیشهٔ آن‌ها مرتبط با «خلأ» و «فقدان» است؛ یا در توجه به واسازی (deconstruction) به نوعی تفسیر از **دریدا** توجه دارد و مثلاً چندان به **بلوم** توجه ندارد (اگرچه در رسالهٔ حافظ تا حدودی به این جنبه یعنی حضور بارز بینامتنیت نظر دارد)، یعنی به تفسیری که چندان هم به تکثیر بی‌پایان دال‌ها سرسپرده نیست و حضور پدر-مؤلف و سنتِ ادبی را برجسته می‌سازد.

آتشی: من فکر نمی‌کنم شعری که چند راوی داشته باشد، حتماً چندصدایی است. مثال آثوری **فونتس** را می‌زنم. در این داستان با دو زن روبه‌روایم: یک پیرزن و یک دختر جوان، که این هر دو در یک خانهٔ اشرافی به سر می‌برند و در آخر متوجه می‌شویم این دختر همان جوانی پیرزن است. به نظر من این می‌تواند مثالی از چند

صدایی باشد. این‌جا دو صدای متمایز وجود دارد که هیچ ارتباط فیزیکی هم با یکدیگر ندارند.

سمیعی: براهنی در مؤخرهٔ «چرا من شاعر نیمایی نیستم»، آن‌جا که مراجع کارش را ذکر می‌کند، مشخص می‌شود که بیش‌تر ایده‌هایش را از فیلسوفان پست‌مدرن گرفته است، یا به زبان بهتر، خطی را دنبال کرده که از نیچه شروع شده و تا لیوتار ادامه پیدا کرده است. بی‌تردید نیما هم با خواندن و فهم شعر سمبولیست‌های فرانسه نظریهٔ شعری‌اش را ارائه می‌کند، ولی سمبولیسم شعر نیما - که در واقع سمبولیسم نیست و نوعی جانشین‌سازی استعاری است - تحت تأثیر شعر فرانسه است اما بر بستر سنت شعر فارسی قرار دارد و با تشخیص ضرورت دست به انجام چنین کاری می‌زند. در حقیقت به نظر من ایده‌های گوناگونی را که براهنی از جاهای مختلف می‌گیرد و این طوری در قالب یک نظریه تنظیم می‌کند، به این منجر می‌شود که فکر نکنیم نظریهٔ او تحولی در شعر نیمایی، شاملویی و معاصر ایجاد می‌کند، مثلاً این که تحت تأثیر لیوتار این طور استدلال می‌کند که هر روایت از یک فراروایتی پیروی می‌کند و باید این فراروایت شالوده‌شکنی شود و از بین برود؛ یا همین یک کاسه کردن سوژه و ابژه که از هایدگر می‌گیرد. شعر براهنی در کنار شاملو و نیما قرار نمی‌گیرد از این رو عنوان مذکور را درست نمی‌دانم. منظورم این است که براهنی شعری را سروده و اساس سروده‌هایش را هم معرفی کرده است. مثلاً این که ما در فروید به سوژهٔ چندپاره رسیده‌ایم، خودآگاهی‌ای است که فروید کشف کرده است و نه این که تا قبل از او در روان آدمی وجود نداشته است؛ اگرچه مدرنیته در تشدید این امر نقش داشته است، ولی هر شاعر هنگام سرودن این چند پارگی را تجربه می‌کند که چرا تحت تأثیر مثلاً حافظ و شاعران معاصر و پیش از خودش قرار گرفته است، بنابراین این شکاف را می‌توان به صورت روابط بینامتنی در شعر دید. منظورم در کل آن است که ماهیت تئوری و شعری را که براهنی ارائه می‌کند، چطور می‌توان با سنت معاصر شعر فارسی پیوند بزنیم و به این تحلیل برسیم که شعر براهنی را ادامهٔ شعر نیمایی، شاملویی و یا اصولاً شعر فارسی بدانیم؟ من در وجود این استمرار تردید دارم و سخت هم معتقدم که سنت باید از درون خودش متحول شود. بی‌تردید می‌توان تفسیرهای مختلفی از سنت داشت ولی تفسیر این چنین بی در و پیکر را نمی‌توان قبول کرد. مثلاً من نمی‌توانم با همین شعر گویندهٔ مخفی با معیارهای زیباشناختی که از شعر فارسی دارم، ارتباط برقرار کنم، مگر این که وارد همان مباحث تئوریک شوم و آن وقت هم می‌بینم خود شعر را نمی‌توان با آن تئوری‌های مطابق کرد.

در حرکت براهنی من یک شکاف و گسست کامل از تحول شعر فارسی می‌بینم و نه نوعی استمرار. البته در بعضی اشعار این استمرار دیده می‌شود ولی خود آن شعرها

نامنسجم‌اند، مثلاً شعر دف که گویا براهنی یک ذهنیت غزلی دارد که هر سطر باید استقلال خودش را حفظ کند و نمی‌تواند این پاره‌ها را به یکدیگر متصل کند و انسجام ببخشد. البته این عدم انسجام را به حساب حسن شعر می‌گذارد؛ چرا که ارگانیک بودن شعر از همان فراروایت تأثیر گرفته است. به نظر من، شعر باید انسجام داشته باشد و این انسجام می‌تواند غیر کلیشه‌ای باشد، یعنی دیگر یک مرکز معنایی نداشته باشد، اما ممکن است چند مرکز معنایی داشته باشد.

براهنی زبان را تکه می‌دارد و می‌خواهد تمام عناصر زیباشناختی را به هم بزند. هر شاعری در تحول شعر فارسی یکی دو عنصر زیباشناختی را تغییر داده است، ولی براهنی می‌آید و در وزن تغییر ایجاد می‌کند و تمام عناصر زیباشناختی را کنار می‌زند و تنها زبان را تکه می‌دارد و تازه در نحو آن دست می‌برد. به نظر من براهنی اعتقاد دارد که زبان به مثابه ابزاری است که به سادگی می‌شود پیچ و مهره‌اش را باز کرد و بعد دوباره به سادگی سر هم کرد و بست.

انصاری‌فر: گسست یا پیوست در آثار یک نفر، تا حد زیادی به دیدگاه مورخ برمی‌گردد. مثلاً من شعر نیما را ادامهٔ شعر کهن نمی‌دانم و نیما حاصل یک گسست است، و تنها وجه اشتراکش وزن است و آن هم تلقی‌ای که از ارکان وزن دارد. به نظر من باید یک متن منفرد را بررسی کرد و حالا اگر این متن متون دیگری را هم فرا‌خواند به سراغ آن‌ها می‌رویم ولی این که یک متن بزرگ را از همان اول به نظر آوریم به نام ادبیات فارسی، که معلوم نیست تاریخ نگارانش چه کسانی هستند، کار درستی نیست. منظورم این است که باید این تاریخ نقد شود و ببینیم آیا تنها روایت ممکن بوده است یا نه.

از طرف دیگر باید ببینیم «بازگشت به زبان» به چه معناست؟

بازگشت به زبان، بازگشت به تمام عناصر سازندهٔ شعر در جامعیت خودشان است؛ نه به صورت تفکیک شده که مثلاً بازگشت به صرف عروض.

اگر براهنی دربارهٔ عروض نیمایی حرف می‌زند به معنای این نیست که عروض را از بقیه عناصر شعری تفکیک می‌کند. بازگشت به زبان یعنی عبور از تک معنایی نه عبور از معنا؛ چون عبور از معنا که اصلاً امکان ندارد و به موسیقی می‌رسد یا به اصوات. زبان از آن‌جایی زبان است که دلالت اصل حاکم بر آن باشد؛ دلالت هم با معنی فرق می‌کند، معنا بر پند دلالت‌های چندگانه است؛ یعنی مجموعه‌ای از دلالت‌ها است. ساده‌ترین تقسیم‌بندی‌اش را ساده‌تر هم در ادبیات چیست انجام داده است: بار عاطفی، بار تاریخی. یاکوبسن در همان بحثی که راجع به رسانهٔ زبان می‌کند، تقسیم‌بندی دقیق‌تری دارد. از نظر من سلطه یکی از این دلالت‌ها بر بقیه دلالت‌ها شعر را محدود می‌کند و شاعر باید راهی پیدا کند تا از این دلالت‌های محدود رها شود. مثالی می‌زنم شعر ثوینده مخفی سطاری دارد که چند بار هم تکرار می‌شود: «جنگ جهانی من با تو از سینه‌ام آغاز شد». جنگ جهانی یک کلمه است و معنای مشخص هم دارد که همه می‌دانیم، ولی با آوردن این کلمه در این بافت و در این سطر از تولد امکانات معنایی دیگری از این کلمه کمک می‌گیرد؛ یعنی این که به صورت تغزلی یک نفر بگوید «جنگ جهانی من با تو از سینه‌ام آغاز شد»؛ این به نظر من تلاشی است برای فرار رفتن از تک معنایی.

تمام تلاش براهنی در شعر مبتنی بر آن بوده که تمهیداتی بیندیشد که از محدودیت‌های دلالتی ناشی از عرف و سنت و تاریخ عبور کند. نمونهٔ دیگرش در شعر از هوش می‌-است: «یک روزمی که بوی شانهٔ تو خواب می‌بردم» مشخصهٔ این سطر بازی‌هایی است که با ضمایر منفصل و متصل می‌کند و در کار براهنی خیلی شایع است. براهنی آن موقع بحث تفکر انتزاعی را مطرح می‌کرد و می‌گفت که از این طریق ما می‌توانیم میدانی برای دلالت‌های انتزاعی‌تر داشته باشیم. از همه هم مهم‌تر آن قطعهٔ چهاردهم شعر شکستن در ... که «ای آورانندگی» است که با آوردن و آوراندن و آورانیدن و این‌ها بازی کرد و دلالت‌های تازه‌ای ایجاد کرده است. البته از نظر من خیلی رو است و خود همان تکنیک استفاده از ضمیرهای متصل به قول خود فرمالیست‌ها اتوماتیزه می‌شود، و در بعضی از شعرهای براهنی دیگر آن کارکردی که باید داشته باشد را ندارد، به خصوص در شعر آدم‌هایی که تحت تأثیر براهنی هستند. اما این امکانی است که در کنار این همه امکان دیگر است. در کنار امکانی که به لحاظ وزنی ایجاد شده یعنی این که بیاییم و نحو را به صورتی دچار تحریف و حتا انحراف کنیم که ظرفیت‌های معنایی بیش‌تری پیدا کند. از نظر من حسن است.

سمیعی: سراغ دارید که براهنی تا بیا کنار پنجره یک طور شعری می‌گفت ولی به فاصلهٔ دو سه سال یک‌باره صد و هشتاد درجه چرخید.

انصاری‌فر: البته سن ژون پرس هم همین‌طور بوده که ناگهان بعد از سال‌ها شعر می‌گوید و جایزهٔ نوبل هم می‌برد.

از نظر من اتفاقاتی که در خطاب به پروانه‌ها می‌افتد اتفاقاً در بیا کنار پنجره در چند شعر قابل ردیابی است.

البته من با آن‌ها کاری ندارم چون من خیلی آن‌ها را نخواندم چون دورهٔ مهمی نیست؛ یعنی از شعر براهنی می‌توان نخواند. شعر دف از نظر من نقطهٔ عطفی است. دف نقطه‌ای است که یک طرف پشت سرش آن شعرها قرار دارند و از یک طرف هم این شعرهایی که از دف به بعد نوشته شده است. حالا در شعر دف یکی از تم‌های شعر سازی بوده که صدای مشخصی می‌دهد، و براهنی مصدر جعلی خیلی ساده‌ای از آن ساخته، که سابقه هم داشته. از طرزی افشار هم به نظر من روزی اعادهٔ حیثیت می‌شود. به هر حال این شعرها ریشه‌هایی هم داشته‌اند؛ مثلاً در مجموعهٔ ظل‌الله که در دو شعر بلند آن ما با چند صدایی روبه‌روییم.

به نظر من شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد یک شعر چند مرکزی است؛ اما با این حال ایمان بیاوریم ... به فراروایت‌های دیگر سرسپرده است، اولاً، صدای خود شاعر است. ثانیاً فراروایت همان ارگانیزم است. آن نوع نگاه ارگانیک حاصل یک نگاه فلسفی به هستی است؛ یعنی وقتی شما عالم را یک پدیدهٔ منسجم بدانید در ادبیات هم دنبال انسجام می‌گردید.

ایمان بیاوریم ... شعر بسیار بسیار بزرگ‌تری از آن‌چه هست که ما فکر می‌کنیم. اما تحت سلطهٔ این فراروایت‌ها است و می‌خواهد مفاهیم تراژیکی منتقل کند. اصلاً می‌خواهد حرف بزند، یعنی تحت فراروایت بیانگری است.

در مورد قدرت استعاره‌سازی براهنی اساساً شعر براهنی مبتنی بر مجاز است. این تا حدودی به همان سنت شعر انگلیسی بازمی‌گردد که در تقابل با سنت فرانسوی قرار می‌گیرد.

مثلاً الیوت روایت‌پرداز است، اگرچه قطعه‌هایی که صورت می‌دهد البته خصلتی استعاری به بعضی از لحظات شعرها می‌دهد. به نظر من توان استعاره‌سازی اهمیتی ندارد به این دلیل که استعاره آن‌جایی اهمیت دارد که بیان اهمیت دارد؛ استعاره هم یک بیان پیچیده است. شما یک چیزی را به جای یک چیز دیگر دارید می‌گویید؛ ولی دارید می‌گویید.

سمیعی: نه. استعاره اساس شعر و در واقع اساس فهم است. یعنی هر چیزی را شما بر مبنای چیز دیگری توضیح می‌دهید و فهم می‌کنید.

البته من در دههٔ شصت در یک مقاله‌ای هم اشاره کردم «حرکت به سمت مجاز» است؛ اما این شعرها، شعرهای درخشانی به حساب نمی‌آیند. یعنی ما به هر حال ناگزیر از قیاس هستیم. من الان که راجع به شعر براهنی صحبت می‌کنم در وهلهٔ اول خودش را با خودش مقایسه می‌کنم، پس می‌گویم دو دوره در کارش هست یک دوره تا بیا کنار پنجره ادامه پیدا می‌کند اما یک دوره از خطاب به پروانه‌ها شروع می‌شود. و بعد هم او را با شاعران دیگر قیاس می‌کنم. که ببینم این ادعایشان که «چرا دیگر من شاعر نیمایی نیستم؟» آیا اصلاً او در کنار نیما قرار می‌گیرد یا خیر؟ شما به هر حال باید یک خویشی یا پیوندی به هم برسانید بعد بخواهید آن را قیچی کنید.

انصاری‌فر: یعنی به اندازهٔ پیوند شعر نیما با شعر کهن براهنی با نیما پیوند ندارد؟

سمیعی: من جز مسألهٔ وزن هیچ پیوند دیگری با نیما نمی‌بینم.

انصاری‌فر: در مورد نیما پیوند دیگری بین او و شعر کهن وجود دارد؟

سمیعی: من این پیوند را می‌بینم که نیما از استعاره استفاده می‌کند ولی استعاره‌هایش جنبهٔ تاریخی پیدا می‌کند؛ اما نیما بر مبنای استعاره‌هایی که بوده؛ بر مبنای مجاز مرسل و بر مبنای وزن که بوده دست به تحول زده است. ماهیت شعر را گرفته و ساختارشکنی را بر آن بستر انجام داده است.

انصاری‌فر: قبلاً آقای فلاح گفته بود که براهنی شاعری سنت‌گرا است. که مثلاً همین مسأله وزن را مطرح کرده بود و مسألهٔ بعضی صور خیال و بعضی اصطلاحات و بعضی کلمات برآمده از زبان کلاسیک فارسی. به نظر من شعر را باید از اول تا آخر خواند. از نظر من حسن یک شعر است که از همهٔ امکانات زبان و شعر فارسی بتواند استفاده کند، این که براهنی توانسته این کار را انجام بدهد یا خیر؛ خوب، طبعاً منتقدین نقد می‌کنند. همین مسأله شعر شفاهی که اشاره شد. اصلاً شعر شفاهی یک سنت ادبی است. و فقط هم در بین اعراب شایع نبوده. منتهی این یک نگاه به گذشته نیست. این گذشته را حال تلقی کردن است، که مثلاً براهنی در سطری می‌گوید: «خوردم به خواب دوش که مرا خواب خورده‌ای» این که ارجاعش مشخص است که به کدام سطر و مصرع‌ها است و زاویهٔ دید طنزآمیزش هم مشخص است.

سمیعی: فکر می‌کنم نظریهٔ براهنی را می‌شود در دو بخش جداگانه دید. بخش اول مربوط به تحلیل او از شعر نیما و شاملو است و البته جسته و گریخته به شعر شاعران دیگر هم اشاره می‌کند. نظریه‌ای که براهنی بر مبنای آن شعر این شاعران را تحلیل می‌کند فکر می‌کنم از دل خود شعرها بیرون می‌آید.

بخش دیگر از تئوری‌های براهنی برگرفته از آرای فلاسفهٔ پست‌مدرن است. این بخش دیگر که او معتقد است شعرش را بر مبنای این بخش سروده و حائز اهمیت است می‌بینیم که به اصطلاحات گوناگونی براهنی اشاره می‌کند که البته در این هفت - هشت ساله رایج و متداول شده ولی وقتی که او داشت با این اصطلاحات کار می‌کرد هنوز رواج امروزی خودش را پیدا نکرده بود؛ مثلاً فرض کنید که راجع به چند صدایی در شعر بحث می‌کند که از باختین و میلان کوندرا به عاریت گرفته؛ یا مسأله فراروایت و نفی آن که از لیوتار؛ یا از نفی ثنویت دکارتی که از هایدگر و دریدا؛ و از ساختارشکنی بحث می‌کند که باز هم از دریدا به عاریت گرفته است. براهنی به اعتقاد خودش تمام این‌ها را تئوریزه یا ترکیب کرده و وقتی که وارد حوزهٔ شعر می‌شود، بر مبنای این تئوری‌ها حرکت می‌کند. همین‌جاست که من تصور می‌کنم که براهنی در واقع زبان را ابژه تلقی می‌کند و فکر می‌کند که بر مبنای این تئوری‌هایی که نسبت به سنت فرهنگی و شعری ما بیگانه و بیرونی هستند، می‌شود در سرشت و طبیعت زبان دست برد و شعری را بر مبنای این تئوری‌ها سرود. پس اگر بپذیریم که این تئوری‌ها ترکیبی از آرا و نظریات گوناگون و به ویژه آرا و نظریات پست‌مدرن است و اگر بپذیریم که زبان یک امر نفسانی است و پذیرفتن تئوری‌ها و تبدیل آن‌ها به شعر به این آسانی نمی‌تواند اتفاق بیفتد؛ این که نظریه‌های مذکور درونی براهنی شده است یا خیر، تردید دارم. و همین‌جاست که به این نتیجه می‌رسم که زبان برای براهنی نوعی ابژه است که او می‌تواند به سادگی هرگونه دخل و تصرف و دستکاری دل‌بخواهی را در آن به وجود بیاورد.

آتشی: سؤال من این است که آیا ما اصلاً می‌توانیم با توجه به سابقهٔ طولانی که در ادبیات و شعر داریم، از گاه‌های **زرتشت** به بعد، چه از نظر شکل و چه از نظر موضوع، آیا ما اصلاً جایزیم که بر مبنای تئوری‌هایی عمل کنیم که در غرب مطرح شده و هنوز خود آن تئوری‌ها در شعر غرب جا نیفتاده و نمی‌توانیم یک عرصهٔ قابل توجهی از شعر در غرب نشان بدهیم که بگوییم بر این جمله‌ها و این شعر می‌شود شعر پست‌مدرن را اطلاق کرد.

تئوری‌های پست‌مدرنیستی که الان به آن شدت نیستند و به نظر من در خود اروپا هنوز به مرحله‌ای نرسیده که به عنوان زیرساخت یک کار اصولی و ادبی مورد استفاده قرار بگیرد. و بعد هم من به شخصه معتقد نیستم که هیچ شاعری بر مبنای تئوری شعر بگوید. یعنی این شعر نیست که از دل تئوری بیرون می‌آید. بلکه تئوری از دل شعر بیرون می‌آید.

آیا درونی شدن یک نظریهٔ ادبی برای ما که هنوز اصل مدرنیته که خیلی پیش از پست‌مدرن بوده و نهادهایش را ایجاد کرده هنوز برای ما درونی نشده ما می‌توانیم الان بر مبنای نظریاتی که ابداً در جامعه ما درونی نشده و در ذهنیت ما نیست کار ادبی کنیم؟ در این صورت باید معتقد به یک نوع گسست کامل باشیم و این مسأله گسست هم مسأله‌ای است که خیلی روی آن بحث است. و من کسی را ندیدم که این گسست را تأیید کرده باشد؛ و بگوید که ما همه چیز را بشکنیم و روی این همه چیز یک اصل را شروع کنیم. چه ضرورتی ما را به این می‌کشد که شعر باید سرمشق داشته باشد؟ خیر، شعر باید سروده شود.

انصاری‌فر: بحث بر سر عدم گفتگو با سنت است. زمانی بحث بر سر حضور سنت و حضور یک مؤلفه در یک شعر و اصولاً یک متن است، اما یک زمانی بحث غلبهٔ آن عنصر بر عناصر دیگری است. خوب خیلی روشن است؛ به این معنی که شعری که در آن سنت غلبه داشته باشد ولی منظور هیچ کدام از ما نیست. بنابراین دربارهٔ نحوهٔ حضور سنت حرف می‌زنیم، مثلاً در شاملو یک عنصر خیلی مهم و سنتی از شعر حذف شده یعنی عروض اما یک عنصر جدی سنت که آن زبان قرن چهارم و پنجم است، احضار می‌شود. بنابراین تمام این بحث‌ها سر این است که ما به سنت چه‌طوری نگاه کنیم.

سمیعی: می‌خواهم در این‌جا بگویم که شاملو می‌آید یک گسستی در عروض به وجود می‌آورد و همان‌طور که اشاره کردید یک پیوستی، یک بازگشتی به نثر قرن پنجم و ششم دارد. اشکال دیگرش را باز در نیما می‌بینیم، یعنی حفظ عروض؛ ولی ضمن حفظ، نوآوری هم در عروض می‌کند و عروض نیمایی به وجود می‌آورد؛ یعنی او این شالوده‌شکنی را براساس یک سنتی انجام می‌دهد. شاملو هم به همین ترتیب. ما گسست و پیوست داریم. گسست مطلق نداریم که همهٔ مبانی سنت را نادیده بگیریم چنان‌که در خود براهنی هم نیست. یعنی ما در کار خود براهنی همچنان وزن عروضی داریم حالا او ادعا می‌کند که اوزان مختلف را با هم ترکیب کرده و بحور مختلف الارکان را با هم ترکیب کرده. حالا چه‌قدر این ادعا درست است یا خیر آن را می‌شود بحث کرد ولی به سابقهٔ کار که اشاره می‌کند می‌گوید از دههٔ چهل من هم جزو کسانی بودم که می‌خواستم مختلف الارکان را وارد شعر کنم. پس او هم نمی‌خواهد به طور مطلق از سنت بگسلد. و اساساً اگر بخواهیم دست به چنین کاری بزنیم باید در خلأ چنین شعری اتفاق بیفتد. و اگر بسیاری از شعرها با ما ارتباط برقرار نمی‌کنند حتا شعرهای براهنی ارتباط برقرار نمی‌کند برای این که این سابقهٔ چند صدایی و چندمعنایی و نفی فراروایت و تمام این عناصری که توضیح دادیم یا در این شعرها به چشم نمی‌خورد یا اگر هم وجود داشته باشد پشت سر ما چنین چیزی نیست که او چیزی را متحول کرده باشد.

انصاری‌فر: آن‌چه که نیما متحول می‌کند و آن‌چه که نیما روی آن دست می‌گذارد و دگرگونش می‌کند مصراع است؛ نیما دست به ترکیب رکن عروضی نمی‌زند؛ این حد نیماست؛ در صورتی که شاملو می‌آید و رکن عروضی را برمی‌دارد و چیز دیگری جای آن می‌گذارد. حالا من در این جا یک سؤال دارم. من این سطر را مثال می‌زنم: «**خوردم به خواب دوش که مرا خواب خورده‌ای**». این که منطق و الگوی نحوی‌اش یک مصراع بحر مضارع است. مفعول فاعلاته مفاعیل و فاعل . با این شروع و با این کلمات و با این تلقی از قافیه و پایان‌بندی مصراع ما یاد **حافظ** می‌افتیم و چه بسا یاد **سعدی** و یاد **خواجو**. آیا شما تصور می‌کنید که اگر یک نفر رو به شعر کلاسیک بکند به عنوان مجموعه‌ای از متون، و مصراع را به عنوان پایهٔ کار خودش انتخاب کند با سنت گفت‌وگو کرده؛ اگر رکن عروضی را مثل نیما پایهٔ کارش بکند با

سنت گفت‌وگو کرده، اما اگر کسی به این الگویی که شاعر این سطر، الگوی نحوی که شاعر این سطر توجه کرده که فقط در شعر کلاسیک ما امکان‌پذیر است و به هیچ عنوان در زبان سلامت فارسی که ما حرف می‌زنیم وجود ندارد؛ آیا این با سنت گفت‌وگو نکرده؟ اگر به نظر شما گفت‌وگو نکرده نتیجه می‌گیریم که شما بخش‌هایی خاص و جنبه‌های خاصی از سنت را مبنای گفت‌وگو با سنت قرار داده‌اید. وگرنه اگر یک نفر واقعاً بیاید و بگوید «دف، دف، دف» حالا مثلاً وقتی می‌گوییم «**عف عف همی زند اشتر من ز تف تفی**» می‌گویند این در غزل‌های مولوی استثنایی است. بله شاید مولوی کم‌تر غزلی داشته باشد که این طور باشد ولی واقعاً آیا این در سبک‌شناسی مولوی این طور نگاه استثنا است؟ اگر یک نفر بیاید و این را استخراج کند و این را به جای مثلاً رکن عروضی یا صور خیال انتزاع کند مثل کاری که امثال **شفیعی کدکنی** یا **نادرپور** که می‌آید یک طور زبان شسته رفته کلاسیک عراقی‌وار را استنباط کند این‌ها با سنت گفت‌وگو کردند به خاطر این که شعرشان یک معنا دهد؛ به خاطر این که معنای محصل دارد؛ به خاطر این که شعرشان مورد تأیید نخبگان هست؛ به خاطر این که شعرشان هیچ نوع مرجعیتی را، مرجعیتی اساسی را در چارچوب ذهن و زبان فارسی دچار دگرگونی نمی‌کند؟

آقای سمیعی واقعاً چه ارتباطی بین تئوری‌های ایماژیستی دههٔ شصت و طبیعت شعر فارسی و طبیعت زبان فارسی هست؟ باز غیر از این که در آن شعرها می‌شود توصیف کرد و توصیف در خواننده احساس امنیت ایجاد می‌کند. شاید انتقادتان به التقاطگرایی در شعر براهنی است که منابع متعدد داشته.

سمیعی: من التقاط را در ارتباط با سنت می‌بینم. یعنی من می‌توانم آرا و نظریات گوناگونی را جمع کنم و ترکیب کنم به شرطی که بتوانم با سنت منطبق کنم؛ من مشکلم این جا است که فکر می‌کنم همهٔ این آرا و نظرات در تبدیل شدن به شعر جواب نمی‌دهد.

انصاری‌فر: به نظر من بخشی از حرف‌هایی که آقای آتشی و سمیعی و به نوعی موسوی به آن اشاره می‌کنند بر مبنای باوری نسبت به مفهوم تاریخ و فلسفهٔ تاریخی است؛ یعنی در مملکتی که مدرنیته و مدرنیزم را هنوز درست و حسابی از سر نگذرانده، این حرف‌ها چه معنی دارد؟ من که معتقد هستم که پست‌مدرنیسم مسأله ما است، حتا اگر تاریخ را خیلی خطی و تکاملی نگاه کنیم. به نظر من مقطعی از تاریخ رسیده که گفتمان‌های مسلط روشن‌گری یعنی گفتمان‌های مسلط تمدن غربی شکست خورده است. از این رو گفتمان‌های به اصطلاح اقلیت و گفتمان‌های حاشیه‌ای سربلند کرده است. شما که با امه سرز و **فانون** بزرگ شده‌اید. به نظر من داستان از همان جاها شروع شده، یعنی از جنبش سیاهان و از متحول شدن فمینیست‌ها در خود غرب. اما حالا من چیز دیگری می‌خواهم بگویم یعنی اگر یک نفر بگوید که من اصلاً باور ندارم که تاریخ سیری خطی و تکاملی دارد آن موقع تمام استدلال‌های شما تعطیل می‌شود و باید برویم و از یک جای دیگر بحث را شروع کنیم. اصلاً تاریخ چیست؟ آیا تاریخ مدرن گسست است؟ اصلاً آیا اساس تاریخ گسست است یا پیوست؟ در سی سال گذشته هیچ مورخ جدی نسبت به تاریخ خطی باوری نداشته است. یعنی که شما به بحث ظریفی اشاره کردید و حقیقتاً خودم خیلی با آن درگیر بودم: آیا این طور شعر نوشتن و تلقی زبان موضوع اجرای زیباشناختی نیست؟ چون یک چیز مسلم است. زبان از یک راه در طول تاریخ أبژه شده و آن هم اطلاع‌رسانی بوده. حالا از هر مقطعی از تاریخ زبان پیش از موقعی که ابزاری برای اطلاع‌رسانی شده ابژه نشده. یعنی کاملاً یک ابزاری بوده که خودش هیچ اهمیتی نداشته؛ ولی تأثیرگذار بوده. از نظر من کسی که خودش به خودش تکلیف می‌کند که شعری بنویسد که انحصاراً و الزاماً یک معنا ندهد، از آن دایره خارج شده است. به لحاظ زیباشناسی به خصوص اگر شعری بنویسد که زیباشناسی‌اش، زیباشناسی متکثر و چند مرکزی است. اصلاً یکی از بحث‌های ما با **رویایی** همین است، که شعر رویایی تک مرکزی است؛ یعنی شعر رویایی یک تکنیک غالب دارد.

تنها جایی که یک مقدار از این محافظه کاری تک‌صدایی خودش خروج کرده تا حدی سنگ قبرها است. که سنگ قبرها هم به نظر من محافظه‌کاری است. که البته نیاز به بحث دقیق‌تری دارد ولی قالب شعرها هم یک فرمول ثابتی دارد. و مرزهای تعیین شده بین آن چیزی که خارج از سنگ است و داخل سنگ است و گاهی اوقات هم یک گفت‌وگوهایی برقرار می‌شود. به نظر من ماهیتاً این طور نوشتن یعنی اگر سوژه و ابژه‌ای هم در کار باشد یعنی ابژهٔ زبان شدن. البته من چنین باوری ندارم یعنی این که زبان با تمامیت خودش که اصلاً تو تعیین کنندهٔ این تمامیت نیستی و در شکل‌گیری آن قرارداد جمعی هم مشارکت تو به اندازهٔ یک انسان فانی و یک فارسی زبان فانی بوده ولی تو شعر را بازمی‌گذاری به این که زبان با اقتضائاتی که حداقل آن این است که با زبان گفت‌وگو می‌کند؛ با امکانات بالقوه و بالفعل زبان. به نظرم نمی‌شود از این تلقی «ابژه کردن زبان» را داشت.

موسوی: به نظر من براهنی با طرح این موضوعات که از فلسفهٔ غرب گرفته است، به ادبیات ما و به ویژه نقد ادبی ما کمک کرد؛ یعنی بعضی از این اسامی را براهنی برای اولین بار مطرح کرد، و از این منظر مخصوصاً نسل ما از براهنی خیلی آموختیم.

مشکل من مثلاً در این حوزه با براهنی این است که شاید شکل پیاده کردن این نظریه‌ها یا ارائه یک ساختار منسجم از این نظریه‌ها در دستگاه فکری براهنی به چشم نمی‌خورد. یعنی عناصر این تفکر به صورت پاره‌پاره در جاهایی قرار گرفته و هر کدام در جای خودشان می‌توانند درست باشند ولی در ترکیب جواب نمی‌دهند؛ چون من هنوز عادت دارم که دنبال جواب می‌گردم.

از طرف دیگر مثل این که براهنی تلقی‌های خودش را از این سیستم نظری که در جای خودش حق او هم هست، به صورت آزمایشگاهی پیاده می‌کند: مثلاً براهنی با یک مقولهٔ فرض کنید همین مشارکت اندام‌های صوتی در ایجاد شعر یا چیزی که خودش به عنوان مفصل‌بندی (articulation) در بحث‌های از آن نام می‌برد، این را برجسته می‌کند و پاره‌ای از شعرها را براساس این نقد می‌کند و بعد نمونهٔ آزمایشگاهی برایش تولید می‌کند. مثلاً او می‌آید با جابه‌جا کردن فعل و فاعل و ضمائر و این‌ها سعی می‌کند که ساختار زبان را متحول کند و تلقی‌اش هم این است که مسألهٔ ما در زبان استبداد نحو است. یعنی مدام نحو را به عنوان یک عامل بیرونی می‌بیند که استبدادش بر زبان سایه انداخته. در حالی که نحو بخشی از خود ذات زبان و ماهیت زبان است.

در حالی که این دوگانگی وجود ندارد که نحو جایی بیرون از زبان ایستاده و به صورت استبدادی بر زبان حکومت می‌کند و ما باید استبداد نحو زبان را بشکنیم. نه. نحو هم بخشی از ذات خود زبان است و در سرشت زبان هست. وقتی که زبان تغییر می‌کند نحو هم با آن تغییر می‌کند. این نیست که ما با دستکاری در نحو، زبان را از استبداد نحو نجات بدهیم. ما فقط می‌توانیم بگوییم که زبان را خراب کردیم.

مشکل براهنی اتفاقاً در این جا است. یعنی نیما نوع نگاه ما را، نوع نگاه شاعران ما را به هستی می‌خواهد دگرگون کند و براهنی می‌خواهد نحوهٔ بیان ما را از هستی تغییر بدهد. نیما بر اساس یک ساختار فکری منسجم تاریخ شعر فارسی را بررسی کرده، آمده و گفته مشکل اصلی شعر ما همان ذهنی بودن یا سوبژکتیو بودن است. تمام نظام فکری نیما، تمام پیشنهادهای بلاغی نیما مبتنی بر این نگاه است. نیما دارای یک ساختار فکری منسجم است و یک پدیده‌ای را به عنوان پدیدهٔ مهم و اصلی تشخیص داده و یک عاملی را به عنوان عنصر اصلی سنگ شدگی و جمود شعر فارسی و تفکر فارسی تشخیص داده و می‌خواهد با تغییر آن، اوضاع را تغییر بدهد. و اتفاقاً این را به سنت ارتباط داده است؛ اما براهنی نمی‌تواند این را گسترش دهد.

اگر دکتر براهنی معتقد است که دورهٔ نیما به سر آمده و دورهٔ دیگری در شعر فارسی باید آغاز شود؛ این دورهٔ جدید مبتنی بر کدام پیش‌فرض‌هاست و پیشنهاد دکتر براهنی چیست؟ در این حوزه ما می‌بینیم که تأکید براهنی بلافاصله روی وزن می‌آید. یعنی وقتی به تحلیل وضع جدید می‌رسد و سیر خطی شعر فارسی را از شعر نیما به گذشته را متصل می‌کند و از نیما به شاملو متصل می‌کند و از شاملو به خودش متصل می‌کند؛ چه چیزی این آدم‌ها را به هم مرتبط می‌کند؟ بحث وزن. بنابراین یک سیر خطی در تحلیل آقای براهنی وجود دارد مبتنی بر این که نیما وزن را متحول کرده، شاملو وزن را نفی کرده و من وزن را به ترکیب وزن و بی‌وزنی درمی‌آورم. براهنی می‌گوید وزن اصلاً چیز بدی نیست. جزء ذاتی شعر است و اتفاقاً در این حوزه به درستی بحث می‌کند؛ اما سیر بحث اشتباه است. من با براهنی موافقم که ما در جهانی زندگی می‌کنیم که فضای حاکم بر فکر، زندگی و اندیشه‌اش فضای پست‌مدرنیسم است. مثلاً من معتقدم که این فضا حتا در شعر **بیژن جلالی** هم انعکاس دارد، یعنی جایی که جلالی جای سوژه و ابژه را در شعر خودش جابه جا می‌کند.

من می‌خواهم بگویم در اکثریت کسانی که از دههٔ هفتاد به طور جدی شعر و داستان نوشتند این گرایش، این تأثیرگیری از فضای پست‌مدرن وجود دارد، بنابراین من این را نفی نمی‌کنم. اما مشکلی که به نظر من وجود دارد روایت ایرانی پست مدرنیسم است. روایتی است که پست‌مدرنیسم را شاید ناخودآگاه فراخوانده برای این که ارواح خبیثهٔ درون فرهنگ گذشتهٔ ما را دوباره احضار کند.

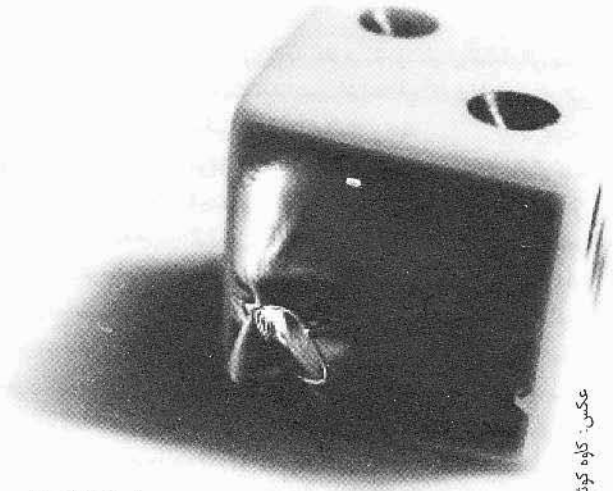
سمیعی: من که با شما موافق هستم که باید از تمام این پیشنهادها استقبال کنیم و ناگزیر هستیم که استقبال کنیم. ولی من معتقد هستم که در واقع استبداد در ما چنان درونی شده است که هر نوع گرایشی به الگوهایی که اقتدار را از نوع دیگری بخواهند اشاعه بدهند در واقع ما را به سنت‌های خودمان برمی‌گردانند. بسیاری از شعرهای شاعران معاصر ما ظاهراً ممکن است از وزن هم گریخته باشند؛ اما می‌خواهم بگویم آن ثنویت ماقبل دکارتی در آن‌ها وجود دارد، یعنی ثنویت خیر و شری است. ما در بسیاری از شعرهای شاملو ثنویت خیر و شری می‌بینیم، اتفاقاً از این حیث نیما شاعر پیشرفته‌تری است. می‌خواهم بگویم که چگونه ممکن است که بعضی از الگوهای مدرن نه تنها باعث پیشرفت فکری ما نشد بلکه ما را از راه دیگر به سنت خودمان برگرداند و غرق در سنت خودمان کرد. حالا از این جای بحث می‌خواهم این نتیجه را بگیرم که ما در دنیای پست‌مدرن واقع شدیم ولی فقط با تعامل و اندکی صبر و حوصله است که باید بدانیم به خصوص در حوزهٔ ادبیات از این مقوله‌ها چه استفاده‌ای می‌توانیم ببریم. اشکال ما در این است، هم‌چنان که در دوره‌های مختلف در تاریخ معاصرمان می‌خواهیم پیشرفته‌ترین تئوری‌ها و نظریه‌ها را بگیریم و آن را تبدیل به هنر بکنیم، من فکر می‌کنم شاعر بسیار با استعدادی که ناکام مانده به نام **هوشنگ ایرانی** همین عجله را داشت. یعنی او با سوررئالیست‌ها همراه شد و آن تئوری‌ها را خواند اما از مبانی زبان و سنت خودش به دور بود.

آتشی: به نظر من یک اشتباه در تمام این مباحث وجود دارد. و آن این که انگار شعر یا داستان و این‌ها چیزهایی است که بدون زیرساخت اجتماعی، بدون حرکت‌های چه قدیم و چه جدید و بدون دگرگونی‌هایی که در دنیای حال ما باید ایجاد شود ما می‌خواهیم شعر در آن بالا تغییر کند. در واقع شعر ما چون منهای جامعهٔ ما در حال حرکت است، در حلقهٔ نخبه‌ها باقی می‌ماند.

انقلاب مشروطه شکست خورده اما انقلاب نیما شکست نخورده. و حالا من معتقد هستم که به این سرعت هم پریدن از روی نیما به آن مراحل تند و ناساز با وضعیت اجتماعی ما کار مشکل و خیلی مشکل و شاید ناممکنی باشد. این تئوری‌هایی که در غرب به وجود می‌آید دقیقاً متصل به جامعه‌شان است. مدرنیته در آن جا شکست خورده تلقی می‌شود. پس از دل آن منتقدین آن که پست‌مدرنیسم است بیرون می‌آید. نقدش می‌کند می‌شکندش و هر بلایی سرش می‌آورد. چرا که او مدرنیته را تجربه کرده ولی ماهنوز داریم دورهٔ نیمه فئودالی را می‌گذرانیم.

وقفی‌پور: در این بحث چیزهایی بود که گیجم کرد، یعنی متوجه شدم که از نظر دوستان بعضی عناصر حیاتی‌اند و بعضی خیر، اما این انتخاب هیچ‌گونه توضیح منطقی و عقلانی نداشت؛ مثلاً گفته شد باید با سنت گفت‌وگو داشت و نیما هم گفت‌وگو داشته، اما گفت‌وگوی براهنی با سنت اشتباه بود؛ در صورتی که می‌دانیم اگر جزیی را از یک کل بیرون بکشیم، همهٔ آن کل به واسطهٔ آن جزء حاضر می‌شود. می‌گوییم نیما انقلاب کرده و کارش هم درست بوده؛ اما انقلاب براهنی اشتباه بوده. این مشکل فکر کنم به خاطر درگیر نشدن بحث‌های نظری ما با خود شعر براهنی بود. به نظر من بحث وزن بحث خوبی است، چرا که براهنی به هر حال تنشی را در شعر حفظ کرده و سعی نکرده آن را مخفی کند و آن تنش بین وزن و بی‌وزنی است، تنش هم‌آهنگ بودن یک نوع بحر و وزن با غیر خودش. ترکیب وزن و بی‌وزنی و انواع وزن‌ها در این تنش معنا می‌یابد. بحث دیگر، برگرداندنِ آینده به درونِ سنت شعر فارسی و اصولاً سنت شعر مدرن است که این هم وجهی ارزشمند در نظریه و شعر براهنی است.

اما انتقادی می‌توان به براهنی وارد کرد و آن نوع برداشتش از دریدا است؛ یعنی این که هر دال به دالی دیگر ارجاع می‌دهد و معنا همواره به تعویق می‌افتد، و این به



عکس: کاوه گوهری

استعارهٔ «شطرنج بی‌انتها»

می‌رسد: بازی‌ای که هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. اما ذاتِ بازی معطوف به برنده شدن است و همین بی‌پایانی سبب می‌شود که برنده‌ای وجود نداشته باشد و همین مسأله شکست و سرخوردگی را پیش می‌کشد. شاعر به هر حال در حال شکست خوردن است و از قضا این حس سرشکستگی در فرمِ اثر رخ می‌نماید، این که توصیفی ناکامل و شکست خورده باشد، این که قرار باشد حرفی گفته شود و در گفتن آن حرف شکست بخورد. ولی براهنی صرفاً به سویهٔ سرخوشانهٔ این بازی توجه دارد و از همین رو دغدغه‌اش هر چه بیشتر بیان کردن و استفادهٔ بیشتر از امکانات شعری است، و نه تأمل بر آن‌ها و یا شکست خوردن در استفاده از آن‌ها، به معنای رودررویی با خلأهای موجود در سنت و اصولاً مفهوم شعر.

سمیعی: بازی معمولاً سه طرف دارد. دو نفر هستند که با هم بازی می‌کنند و طرف سوم قواعد بازی است. خوب این را اگر در شعر براهنی نگاه کنیم به این نتیجه می‌رسیم که او، هم خودش بازیگر است و هم مرتب قواعد بازی را تغییر می‌دهد و من به عنوان خواننده در این بازی مشارکت چندانی مگر از جهت سلبی و یا نفیی ندارم، چون آن ارتباط به نظر من در شعر براهنی اتفاق نمی‌افتد. برای این که قواعد بازی بین ما مشترک نیست. وقفی‌پور به درستی اشاره می‌کند و می‌گوید شما که دارید می‌گویید با سنت گفت‌وگو ندارید اما این وزن که در آن هست؛ پس این یک ارتباط است. به هر حال این نظریات پست‌مدرنیستی که دوازده سال پیش برای ما تازگی داشت امروز یک چیزهای دم‌دستی هستند آن هم بر اثر تکرار. اگر من بخواهم دوباره بیایم و شعر براهنی را بر مبنای همان تئوری‌ها توضیح بدهم پس معلوم است که چیز تازه‌ای در این شعرها نیست، مگر این که خود شعر طوری باشد که چندمعنایی به معنای واقعی کلمه باشد که من بتوانم آن چنان که براهنی می‌آید و برای شعر **ترانهٔ آبی** شاملو نت می‌نویسد. برای شعر براهنی نت بنویسم. پس قابلیتی در آن شعر وجود داشته که این توانسته یک تحلیل کاملاً جدیدی از این شعر به دست آورد.

انصاری‌فر: من فکر می‌کنم که به آن دو نکتهٔ اصلی حرف شما برگردیم یعنی قاعده و بازی و سنت که بحث شد. تاریخ هنر عبارت است از جابه‌جایی قواعد. یک موقعی هست که ما با یک قاعده‌شکنی و یک قاعده‌گزاری مواجه هستیم. یعنی همان چیزی که منتقدین ما هم تأیید می‌کنند که جنبهٔ سلبی درست اما جنبهٔ ایجابی چه؛ یعنی چه چیزی به جای آن پیشنهاد می‌کنید؟ از نیما مثال می‌زنند. چون نیما هم آدمی بود که می‌خواست قواعد را براندازی کند و قواعد دیگری به جای آن بگذارد که موفق هم می‌شود. و به قول آقای آتشی دقیق و حساب شده و البته یک مقداری در طول زمان گداخته شده. نیما اصلاً در این چارچوب می‌گنجد. موفق هم هست. ولی اگر که ما در واقع بخواهیم که در یک سطح دیگری با تحول ادبی روبه‌رو شویم آیا می‌توانیم به همین صورت درباره‌اش قضاوت کنیم؟ منظورم این است که شما ممکن است با یک نوع شعر و ادبیاتی سر و کار داشته باشید که این به هم زدن قواعد کهن و نشاندن یک قواعد دیگری با همان قطعیت و با همان اختیار و با همان صلابت را، اشباع شده بداند، یعنی بخواهد این روال را به هم بزند. اگر کسی بخواهد چنین شعری بنویسد لاجرم دیگر این کار را نمی‌کند. یعنی می‌آید یک قاعده می‌گذارد در دو سطر و بعد آمده و آن قاعده را هم به هم زده. مثلاً با دو سه سطر بعدی. بعد آمده آن قاعده را دو سه سطر دیگر به هم زده و بعد فرض کنید به قاعدهٔ اول برگشته و بعد دوباره سطری نوشته که شما نمی‌دانید باید تحت قاعدهٔ اولیه آن را بخوانید یا قاعدهٔ ثانویه. این کار را به صورت یک اجرای هنری یعنی یک عمل معطوف به خلق زیبایی انجام داده. یعنی فرم دارد و تلقی از فرم دارد. شاید مشکل آدمی با همین رکن رکین مدرنیسم باشد یعنی همین تحول و دور ریختنِ تمام گوشت‌ها و رسیدن به مغز هنر، یعنی این که شما مدام قواعد گذشتهٔ خودت را تزیین تلقی کنی. و به همین دلیل لاجرم کارش به ساده‌سازی می‌رسد چون کارش هی به حذف کشیده می‌شود. این سرنوشت مدرنیسم است؛ یعنی رسیدن به تقلیل محض و رسیدن به یک خلأ. عیبی هم نیست اما اگر بخواهیم به این محدود بمانیم ممکن است آخر هنر باشد. این است یا ناگزیز هستیم که دوباره از اول شروع کنیم و هی قاعده بگذاریم و بشکنیم که ظاهراً جاذبه‌ای برای هنرمندان ندارد. یک راه دیگرش این است که روی متن‌ها کارهای چند مرکزی و چند محوری بکنیم. یعنی متنی که اجازه نمی‌دهد که یک محور بر او غالب شود، این که یک مرکز بر او غالب شود. اصلاً رسالت و بزرگ‌ترین نقش رهایی‌بخش نویسنده را در این می‌داند که به خواننده اجازه ندهد که تحت استیلای متن خودش دربیاید.

برگردیم به سنت. ما واقعاً در جامعه‌مان وفاقی نداریم که سنت چیست. ولی استنباط من این است که، (من خودم قضیه را برای خودم این طور حل کردم)، من فکر کنم که ما یک مجموعه متون داریم که به زبان فارسی و عربی و . . . است که ویژگی‌های زمانی و مکانی دارند که این‌ها منابع سنت ما هستند. اما اگر بخواهیم که بعضی از عناصر را از بعضی متون انتزاع کنیم و بگوییم گفت‌وگو با سنت یعنی گفت‌وگو با این عناصر و به آن رسمیت ببخشیم، کار درستی نخواهد بود.

آتشی: باید شعر وقتی می‌خواهد صورت عوض کند دقیقاً هم‌زمان با آن بنیادهای اصولی و اصیل خودش شروع به تغییر کند. براهنی عاشق تغییر دادن است و آدمی هم هست که در این زمینه هم خیلی زحمت کشیده، ولی این تغییرات مکانیکی است و تغییرات در سطح است. این تغییرات در حوزهٔ زبان واژگان انجام می‌گیرد. آقای براهنی می‌نشیند فکر می‌کند و عمل می‌کند. دگرگون کردن در شعر پیش‌اندیشی ندارد. شاعر پیش‌اندیشی‌هایش را باید قبلاً کرده باشد. شاعر باید ادبیات کلاسیک را خوانده باشد؛ ادبیات جهان را هم خوانده باشد. و هنگام سرودن، آن‌ها را فراموش کرده باشد.

وقفی‌پور: فکر می‌کنم این اشکال آخری در سطح نظریه‌پردازی براهنی روی می‌دهد و این جا می‌توانیم آن را متوجه نقدش کنیم که اگرچه از ترکیب‌بندی آن نگاه سوژه / اُبژه انتقاد می‌کند، خودش هم به همان صورت عمل می‌کند؛ یعنی سطرهایی از شعر خودش و بقیه را جدا می‌کند و روی آن سطرها توضیح می‌دهد و به کلیت آن شعرها توجه ندارد. من می‌گویم این در سطح تئوری و نظریه‌پردازی اوست نه در سطح شعرش، یعنی برعکس است و ما نمی‌توانیم از این نتیجه بگیریم که شعرش حالت مکانیکی دارد.

آتشی: اگر براهنی با علم این کارها را در شعرش انجام نمی‌داد، به طور طبیعی شعرش عوض می‌شد. و این درست مثل شعر هر شاعری می‌شد. آدم انتظار دارد وقتی دیوان شعر براهنی را برمی‌دارد و می‌خواند، دیگر دنبال این نگردد که این چه می‌خواهد بگوید. این جا چه کرده و چرا این جا این همه ناهنجار است. یک کلمه یا حرف در شعر تکرار شده بدون این که هیچ مفهومی را برساند. این مشکل به نظر من مشکل شگرد و شیوهٔ براهنی است، که با قدرتی که در او هست دلم می‌خواهد خودش این‌ها را یک روزی کنار بگذارد و شعرش را بنویسد.