چرا من دیگر شاعر «براهنی‌یایی» نشدم

نویسنده: امیرهوشنگ افتخاری راد

درآمد: دکتر رضا براهنی از قلمرو شعر و ادبیات ما زدودنی نیست؛ او در مقام نویسنده، مترجم، استاد دانشگاه، منتقد ادبی، مبارز سیاسی سابق و شاعر جایگاه کم‌نظیر دارد؛ در دوره‌ای که شعر معاصر ما در غیب شدن اجباری برخی شاعران هم‌چون احمد شاملو به رخوت رسیده بود، تلاش کرد تکانی به آن بدهد. کتاب *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم* محصول همین دوره است و جستار آخر کتاب، بیش‌تر به مانیفیست براهنی می‌ماند.

براهنی محوشدنی نیست دقیقاً به همین دلیل می‌توان سال‌ها بعد از چاپ مانیفستاش، هنوز از او حرف زد. نقطه‌ی عزیمت این نوشتار، مصاحبه‌ی اخیر براهنی با فصلنامه «مهرنامه» است که مدعیات خود در *چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم* را تکرار کرده است. بنابراین، این نوشتار قصد دارد شخمی در افکار او بزند. هدف از این مقاله، نشان دادن حرف‌های پرتناقض براهنی در عرصه نظری‌ست به طوری‌که تناقض آن‌ها از توضیحات نظری نیما و شاملو درباره‌ی شعر خود، بیش‌تر است. سوال این است که اگر شاکله‌ی حرف‌های نیما و شاملو درباره‌ی شعر، متناقض است (به گفته‌ی براهنی)، چرا باید جایگزین آن نیز متناقض باشد؟ اگر براهنی قصد داشته یک سیستم نظری به‌منزله‌ی تونالیته را حذف و یک غیر سیستم به‌منزله‌ی آتونالیته را جایگزین کند (که خود دارای تناقض است) باید نشان می‌داد که تناقضات نظری او ارزشی بیشتر از تناقضات نظری نیما و شاملو دارند؛ و سرانجام این‌که: آنچه براهنی در این کتاب نوشت، برآیندِ فضای سیاست‌زدوده و اخته آن دوره بود. تاریخی که در پای مقاله آمده سال 73 است. از فروپاشی شوروی سه-چهار سال گذشته است. نظریات پست‌مدرن، هوش براهنی و برخی دیگر را ربوده بودند، البته که نتیجه‌ی جستجوگری اوست که به متفکرانی چون لیوتار، بارت، دریدا توجه نشان داد اما ورود این دست متفکران پست‌مدرن، هم‌زمان با سیاست‌زدایی از عرصه‌ی زندگی و تبدیل مردم به شهروندان بیعار بود. مع‌هذا چون جهان‌بینی براهنی دیگر سیاست را برنمی‌تافت، ذهن جستجوگر او از *اشباح مارکس* نوشته‌ی دریدا بازماند. منظور این است که اگر دریدا راهی به فکر براهنی یافته بود، چرا آن دریدایی‌که دقیقا بعد از فروپاشی اعلام می‌کند من مارکسیست هستم، به نظریه‌پردازی او راه پیدا نکرد. مسأله تایید یا تکذیب *اشباح مارکس* نیست، مسأله این است که درست زمانی‌که دیگر مشتقات آرمانی بر باد رفته تلقی می‌شد، جهان می‌رفت که اعلام «پایان تاریخ» را بشنود (و ازقضا براهنی هم شعر خود را معطوف به ایده «آخرالزمانی» کرده بود)، دریدا در سال 1371/1993 در این کتاب اعلام کرد که «مارکسیست است» و نسبت به فروپاشی واکنشِ همراه با بازی زبانی خاص خود را نشان داد. حتی مهم نیست که او به‌واقع مارکسیست بود یا نه، مهم فیگوری بود که او در آن برهه‌ی سرخورده گرفت و نامی

را اعلام کرد که در نقطه حضیضش بود؛ و براهنی که همیشه جستجوگر بوده، چرا به این کتاب توجه نکرده است؟ در حالی‌که در سراسر *خطاب به پروانه‌ها...* می‌توان آثاری از دریدایی که «زبان» ثقل ایده‌هایش بوده، ردیابی کرد.

***

مانیفیست *چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم* بر یک ثقل و چند اقمار استوار است؛ و به‌رغم آن‌که براهنی نمی‌خواهد متن‌اش تک‌مرکزی باشد اما با این حال، در پایان کار و با نگاهی مجدد به اشعاری که قرار است نماینده تئوری براهنی باشند، به سادگی می‌توان دریافت که برخلاف انتظارش، براهنی چندان نتوانسته راه دوری برود و «بیگانه‌گردانی» کند وتکرار او نوعی بازگشتِ پیرسالانه به دیار جوانانه‌ای بوده که براهنی در کتاب خود ردّی از آن‌ها بر جای نگذاشته است. طرفه آن‌که مبنای کار خود را نقد نیما و شاملو گذاشته، حال آن‌که باید سنتی را نقد و نظر می‌کرد که از رهگذر شمس‌الدین تندرکیا، هوشنگ ایرانی، و یدالله رویایی عبور می‌کرد.

در ابتدا این عبارت را از کتاب بخوانیم:

«**خستگی** از شعر نیمایی، برغم وجود دهها شعر خوب نیما و نیمایی، خستگی از شعر شاملویی، برغم وجود دهها شعر خوب شاملو و شاملویی؛ دمار از از روزگار شعر معاصر فارسی درآورده است. تنها هوشیاران شعر می‌دانند، منجمله خود شاملو که ادامه حضور صدها آدم شبه نیمایی-که تعدادشان به دلیل سهل شمرده شدن فرم وساختار به سود معنی در بسیاری از شعرهای شاملو، رو به افزایش است، پیدایش صدها شاعر با قد و هیکل اپسیلونی که نه از وزن-خواه عروضی و خواه نیمایی-سردر می‌آورند و نه از سر سنت ترکیبات سیلابیک زبان فارسی، تا بر اساس ترکیب هجاها و به سوی **موسیقی** حرکت کنند، از طریق مطبوعاتی که هر ابتر و باطل نیمایی و شاملویی را چاپ می‌کنند و به نام این دو بزرگ هم عملا قسر درمی‌روند، هرگز به نفع شعر فارسی، سنت درخشان شعر گذشته و شعر امروز فارسی نیست. تنها بیان **تناقضها** و **تضادهای** موجود در **تئوری** و **پراتیک** شعر معاصر، به‌ویژه در شعر این دو شاعر، می‌توان راه به روی شعر جدی معاصر باز کند.» (ص 161)

(تاکیدها از من است. رسم‌الخط حفظ شده است.)

آنچه براهنی در این قطعه بیان کرده، حدی از حقیقت است، چنان‌که امروز هم حرف او صادق است. اما آیا راه جدی و جدیدی برای شعر باز شد؟

«خستگی» از شعر نیمایی و شاملویی، باز کردن راه جدید برای شعر جدی، نقطه‌ی عزیمت براهنی است. خستگی از یک چیز، به‌معنای طلب نو بودن کردن است و براهنی بر این «نو بودن» در متن خود تاکید کرده است. نوبودن ثقل این نوشته است؛ و تأکید بر استفاده از اوزان مرکب یکی از اقماری‌ست که شاکله *من چرا...* را شکل می‌دهد.

براهنی در نوشته‌ی خود به‌روشنی بیان کرده که «معیار در شعر جدید این است که شاعر، شعر خود را خود امضاء کند یا شاعر در فرمی شعر بگوید که قبل از آن شعر، وجود نداشته است و در آن فرم کسی قبل از او شعری نگفته است و به همین دلیل، شاعر مدرن و پست مدرن [کار خود را] را توضیح می‌دهند.» (ص 123) مبرهن است که ادبیات پست‌مدرن، دست برقضا، مدعی نو بودن ندارد. به‌واقع نقد پست‌مدرن‌ها به مدرن‌ها این بود که آن‌ها همواره در حال ایجاد مکتب نو هستند و همواره می‌خواهند، اثر قبلی را ویران و اثری نوین خلق کنند. یکی از مدعیات پست‌مدرن‌ها، کنار هم نشاندن سنت و مدرن است. خصلت عمده مدرن‌ها این‌گونه وانمود شده بود که آن‌ها همه چیزی را باید کنار بگذارند و «تماماً مدرن» شوند. پست‌مدرن‌ها عنایت خاص به سنت داشتند، و همین خصلت دلیلی بود که بسیاری از اهالی فکر و هنر را در ایران جذب خود کرده بود. بنابراین براهنی که تاکیدش بر نو بودن شعر است، علی‌القاعده نباید مدرن و پست‌مدرن را کنار هم بنشاند یا احیاناً شعر خود را پست‌مدرن بنامد. البته این نکته‌ای نیست که از درجه‌ی اهمیت چندانی برخوردار باشد و شاید هم سهواً انجام یافت. اما ما قدم به قدم پیش برویم تا کل عمارت تئوریک براهنی را ساقط کنیم یا دست‌کم ترک‌های بارز آن را نشان دهیم. خود براهنی هم در نوشته خود مدعی‌ست که تناقضات شعری نیما و شاملو را در تئوری و اجرای شعری آن‌ها نشان می‌دهد تا نتیجه بگیرد که وقتی خود نیما هم نیمایی نیست، من چرا باشم. (ص 125) بنابراین وقتی خود براهنی نتوانسته براهنی‌یایی شود چرا من بشوم؟! براهنی به‌درستی مدعی‌ست که تناقضات و تضادهایی در شعر و توضیح شعری نیما و شاملو وجود دارد، بنابراین، نتیجه منطقی اشکال‌گیری براهنی به این دو شاعر باید این باشد که من آن سیستم شعری را به خاطر تناقضاتش رد

می‌کنم و سیستم دیگری را جایگزین می‌کنم که عاری از آن تناقضات است، در غیر این صورت ساده‌لوحانه می‌آید که آگاهانه تناقضاتی را جانشین تناقضات دیگری کنیم. چنین عملی را باید از منظر آگاه به موضوع بودن نگاه کرد. یعنی زمانی از جایگاه شاعر، شعری گفته می‌شود و زمانی هست که از جایگاه نظریه‌پرداز به آن شعر نگاه می‌شود. در نظریه‌پردازی، روابط منطقی و عقلانی حکم‌فرماست. یعنی برای هر حرفی باید ادله‌ای اقامه کرد. براهنی هم در *چرا من..* زمانی‌که نقد نظری می‌کند، همین کار را می‌کند. پس یا باید مدعی باشد که سیستم جدید شعریش فاقد آن تناقضات است که به‌طور ضمنی همین را می‌گوید یا باید مدعی باشد که من اصلاً دنبال سیستم نیستم و می‌خواهم آنارشی را به حد کمالش برسانم، پیشاپیش هم می‌پذیرم که واجد تناقضات هستم؛ که در این صورت خواننده از خود می‌پرسد من چرا باید تناقضات پیشین را کنار بگذارم و تناقضات جدید را بپذیرم؟ براهنی یا باید بگوید چون تناقضات من بهترند که دلایلش را باید ابراز کند که ما در نوشتار او به هیچ‌وجه به چنین چیزی برنمی‌خوریم؛ یا باید بگوید من هیچ ادله‌ای نمی‌آورم چون این کار سیستم‌هاست، در این صورت چرا به همان روش سیستم تن به نقد و نظریه‌پردازی درباره نیما و شاملو می‌دهد؟ ضمن این‌که راقم در دوازده سال پیش هم در مقاله‌ای با عنوان «ببرهایی که کاغذ شدند یا کاغذهایی که ببر شدند» (چاپ شده در مجله «عصر پنج‌شنبه‌ها» به سردبیری شهریار مندنی‌پور) نشان داد که شاکله‌ی کلی حرف دکتر رضا براهنی به شعرها و توضیحات نظری دکتر شمس‌الدین تندرکیا (دهه بیست)، دکتر هوشنگ ایرانی (دهه سی) و دکتر یدالله رویایی (دهه چهل) برمی‌گردد و حرف تازه‌ای نیست. اما رویکرد جملگی این شاعران و منتقدان هر کدام بنا به نسبتی، به ایدئالیسم ختم شدند، زیرا این اصل کلیِ تفکر این‌همانی‌ست که در نهایت با یکدست کردن چیزها، هر چیزی را با خودش و با چیزهای دیگر برابر می‌کند. نقد تفکر این‌همانی و بالطبع شعری از این دست، ادامه دادن منطقی رادیکال، به‌همان شیوه دیالکتیک منفی آدورنو، تفکر برآمده از عدم این‌همانی (که به فراخور در مقالات دیگر نشان دادیم) میسر است.

ایدئالیسمِ براهنی

موسیقی شدن شعر

می‌توان ادله‌ای اقامه کرد که سخن براهنی سرانجام به ایدئالیسم ختم می‌شود: موسیقی، تاریخی بودن، حذف تنش درونی زبان (زبان در مقام ابزار ارتباطی و زبان در مقام هدف)، و اجرای شعر محض. این‌ها مواردی‌ست که براهنی برای شعر نوین خود در نظر گرفته که جملگی ایدئالیستی هستند.

براهنی مدعی‌ست که هدف شعر باید خودش باشد و به عبارتی، خودارجاع باشد به چیزی به بیرون از خود ارجاع داده نشود؛ حال آن‌که یکی از اقماری که در نوشته براهنی زیاد به چشم می‌خورد و حتی می‌توان در شعرهای همین کتاب هم دید، تاکید بر موسیقی است. می‌نویسد شعری که به سمت موسیقی حرکت کند؛ چنین حکمی ناقض غرض نویسنده آن است، اگر شعر قرار است خودارجاع باشد چرا باید وابسته به موسیقی و حرکت به سمت آن باشد؟ شاملو هم وقتی از عشق خود به موسیقی می‌گوید و شعر را وجه سرکوفته موسیقیایی خود می‌داند و این‌که چون موسیقی در او تبلور نیافت پس شعر جای آن را گرفت، و در عین حال از «شعر محض» حرف می‌زند، اشتباه می‌کند. به شعر محض برخواهیم برگشت.

براهنی می‌گوید نیما در به کارگیری اوزان مرکب، ناتوان بود. براهنی اوزان مرکب را هم‌چون ارکستر سمفونیک می‌داند که حالات و اصوات متعددی را به اجرا درمی‌آورد. به شاملو خرده می‌گیرد که وزن را کنار گذاشت و فروغ را به خاطر به کار بردن اوزان مرکب در شعر ستایش می‌کند (هم در مصاحبه‌ی براهنی با «مهرنامه» و هم در *چرا من دیگر...*)

باید گفت براهنی به درستی بی‌آن‌که نامی ببرد به موسیقی آتونال اشاره می‌کند، اگر در نیما و شاملو نوعی هارمونی و موسیقی هماهنگ می‌بیند، قاعدتاً تلاشش برای به‌هم‌ریزی هارمونی تونالیته، منطقاً باید به سمت موسیقی آتونال برود؛ به عبارتی، نوعی جابه‌جا کردن و در هم‌ریزی و ادغام دوباره حالات که در بالاترین حد خود به صورت خصلت شیزوفرنیکی خود را نشان می‌دهد. هر انسانی به نسبتی از شیزوفرنی برخوردار است و در هر هنرمندی هم شدت و حدت آن متفاوت است. اما این‌که عامدانه و با دخالت بیرونی (تصنعی) این خصلت را اجرا کنیم، حرف دیگری است. این ادعا که کسی از قبل می‌داند یک شعر شیزوفرنیک خلق کند، عبث است. او، البته می‌تواند مانند رویایی مدعی ساختن و بازی کردن با کلمات باشد. ضمن این‌که

مشکل براهنی هم‌چنان باقی می‌ماند: اگر شعر قرار است که خوداتکاء باشد، سوق دادن آن به سمت موسیقی شدن خواه تونالیته خواه آتونالیته، هویت آن را مخدوش می‌کند، و آن را به هنر دیگری وابسته‌تر می‌کند. مگر این‌که اساساً چنین هویتی برای آن قائل نباشیم و خصلت آتونال را درخدمت شعر بگیریم. این خصلت یا ناخودآگاهانه در حالت شورمستی شاعر سراغش می‌آید یا باید قول نیما را بپذیرد که ابتدا نثر بنویسد سپس آن را شعر کند. به بیان دقیق‌تر، سطرها و کلمات را عمداً بهم بریزد یا قوافی را جابه‌جا کند. (آنچه می‌گویم نتیجه‌ی منطقی تئوری براهنی است، حتی اگر خود او را مستثنا کنیم، نمونه‌های شاگردان او گویای این نکته است.) شعر «دف»، مثالی از موسیقی شدن شعر است که روی دیگر موزون بودن شعر کلاسیک است و آن آزادی‌ئی که براهنی در شعر دنبالش هست، را می‌ستاند و هیچ «نویی» را هم ارمغان نمی‌آورد.

دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه شب، شب دفماهها

فریاد فاتحانه‌ی ارواحِ هایهای و هلهله در تندری‌ست که می‌آید

آری، بِدف! تلالوِ فریاد در حوادث شیرین، دفیدنی‌ست که می‌خواهد فرهاد

دف را بِدف! که تندرِ آینده از حقیقت آن دایره، دمیده، دمان است و نیز دمان‌تر باد!

دف در دفِ تنیده و، مه در مهِ رمیده، خدا را بِدف! به دف روحِ آسمان، به دف روحِ من بِدف!

[...]

دفدفددفددف

دفدفددفددف

دفدفددفددف

[...]

بنابراین، این ادعا که شعر هنری‌ست خودارجاع نه‌تنها ادعایی ایدئالیستی بلکه نقض غرض حرف براهنی است که تلاش دارد از آن به‌منزله‌ی یکی از پایه‌های عمارت تئوری خود بسازد.

شعر عاری از تاریخ

از آن‌جاکه نوبودن ثقل گفته‌ی براهنی است، او مجبور است که تاریخی‌بودنِ شعر را از آن کسر کند. گذشته از این نکته درست و مقبول که تاریخ خطی نیست و در آشوب پیچیده است، اما براهنی دنبال شعری‌ست بدون زمان‌که هیچ وقت کهنه نشود. شعر نیما و شعر شاملو کهنه شدند و به‌واقع زمان خود را سپری کردند. «آنچه 'نو' است نهایتاً معاصر با یک زمان تاریخی است و به محض این‌که آن زمان تاریخی حذف شود، 'نو' بودن آن 'نو' هم حذف می‌شود.» (*چرا من دیگر...* ص 148). و سفر هشتصد ساله حافظ؟

براهنی می‌خواهد شعری بگوید که همیشه نو باشد و زمان نداشته باشد. البته هر هنرمندی علاقمند است که شعرش برای زمان‌ها باشد و در یک زمان متوقف نشود. به عبارت درست‌تر، واجد حقیقتی باشد که سراسر تاریخ را بپیماید. هم‌چون روح سرگردان پدر هملت؛ اما این حقیقت هم در تاریخ است، کسر کردن تاریخ از شعر و هنر به نوعی به ایدئالیسم ختم می‌شود. نوعی گایست (روح/ذهن) هگلی فراتاریخی.

یکی از ایرادات براهنی به نیما و شاملو و حافظ این است که آن‌ها در بند فراروایت‌های تاریخی-اجتماعی بودند. نکته اول: پس یک روایت وجود دارد و یک فراروایت؛ که این، برخلاف نقدی است که براهنی به ثنویت دکارتی می‌کند. اما اگر فراروایت شاملویی معضلی‌ست برای شعر، پس چرا خود از فراتاریخی بودن شعر مدعی خود دفاع می‌کند؟ به‌واقع باید گفت تناقضات براهنی بیش از اندازه است. حتی این تناقضات، درونی نیستند و بیشتر از سهل‌انگاری نظری است.

هر شعر اصیلی حامل حقیقتی یونیورسال و جهانشمول است، ظهور جهان‌شمول یا امر کلی به‌واسطه یک امرخاص یا امرجزئی محقق می‌شود. بودن یا نبودن، یک امرکلی و حتی عاری از زمان است یعنی در همه ادوار پرسشی‌ست که انسان از خود می‌پرسد (وجه فراتاریخی)، اما بودن یا نبودن بدون واسطه طرح نمی‌شود، بر زبان هملت در مواجهه با روح پدر است که جاری می‌شود (وجه تاریخی). گاه حقیقت در یک شیء ظهور می‌کند و کل حقیقت و تاریخ در یک کلمه تجلی پیدا می‌کند. براهنی فکر می‌کند چون معنا در کلمات و شعر، باعث می‌شود شعر به یک دوره و یک زمان خاص منعقد و تثبیت شود، آن‌گاه نمی‌تواند به یک دوره و زمان دیگر وارد شود. به همین دلیل مدافع شعری‌ست که کلمات در کنار هم اعتباری و رابطه داشته باشند تا متضمن هیچ معنایی نباشند، به عبارتی رابطه معنایی خود را با جهان قطع کند و به هیچ پدیده بیرونی پرچ نشود. به چه مقصود؟ که بتوان در هر دوره‌ای آن را خواند؛ اما براهنی فراموش می‌کند که چنین رویکردی فاقد رابطه انضمامی با جهان است. اساساً چرا انضمامی بودن مهم است؟ طبق تعریف دهخدا، انضمام یعنی «فراهم آمدن چیزی به چیزی و پیوستگی و آمیختن و بهم شدن»، همه کارکرد هنری در همین انضمام یافتن نهفته است. زیرا دقیقاً درگیری هنری، نقطه اوج آن سوررئالیسم، تضاد بر سر همین چسبندگی و پیوستگی چیزها نمود پیدا می‌کند. حال وقتی این تضاد از بین برود چه باقی می‌ماند؟ دادائیست‌ها، بر حسب اتفاق کلماتی را از لغت‌نامه در می‌آورند و کنار هم می‌گذاشتند، تا کلمات فارغ از هر ضرورتی با آزادی کامل، رابطه‌ای (relational) شوند. یعنی از معنای خود تهی سپس برحسب چینش نو، جهان دیگری بسازند. این جهان برای جهان قبلی فاقد معناست. لزومی ندارد که یادآور شویم آزادی و ضرورت، از طریق تضادشان با هم به نفی و برساختن یکدیگر مشغولند. پست‌مدرن‌ها باور دارند که باید از این دوگانی‌ها خلاص شویم یا چنان که براهنی در نوشتار خود با پیروی از این دست متفکران، مسأله را این می‌دانست که «ذهن 'دکارتی' نیما جهان را به سوژه و ابژه قسمت می‌کند و با این قسمت‌بندی، بحران و مشکلات خود را بیان می‌کند؛» (ص 129). براهنی، دکارت‌گرایی را مشکل اصلی شاعران می‌داند و سوژه و ابژه شدن جهان را مخل شعر گفتن. حال آن‌که درباره سوژه و ابژه دچار سوءتفاهم شده و اگر قدری این مقوله را در کلیت تاریخ فلسفه یا در دیدگاه لاکانی می‌دید، می‌توانست برای تبیین آن متوسل به مثال نوار موبیوس یا بطری کلاین شود. هر تضادی منشاء حرکت فکر و تخیل است؛ تضاد مستلزم دوئیت و دوبودن است، مشکل نه در ثنویت دکارتی، در نوع پردازش

رابطه سوژه/ ابژه است. زیرا به گفته آدورنو، هر سوژه‌ای، خود، ابژه است اما هر ابژه، سوژه نیست. اولویت با ابژه است اما رابطه‌ی تضادآمیز سوژه/ابژه هم‌چون نوار موبیوس است، یک درون و بیرون هست، اما بر هر کجا که انگشت بگذاری گویی یا بر درون یا بر برون انگشت گذاشته‌ای. (معضل سوژه و ابژه مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد. خود سوژه در اندیشه‌ی غربی دست‌خوش تحول شده است و باید روشن کرد که منظور از سوژه چیست. خود براهنی هم جز چند خط به آن اشاره نکرده و گویی برای خود او هم مسأله روشن نیست و صرفاً آن را به متن خود پرت کرده است.) ایراد براهنی به نیما این است که چرا جهان را طبق نظرگاه دکارتی به بیرون و درون تقسیم می‌کند و سپس جهتِ زبانِ شعر را به جهانِ برون هدایت می‌کند و بنابراین زبان چیزی می‌شود وابسته به بیرون، حال آن‌که زبان خودارجاع است. خبطی که براهنی در این‌جا مرتکب می‌شود این است: او ضمن این‌که جهان دکارتی را رد می‌کند اما خود با به کار بردن «خود-ارجاعی»، «از پیش» خود دست به همین تقسیم‌بندیِ «دکارتیسم مفلوک» زده است. هر خودی، یا دیگری دارد یا فقط خود است. اگر شکل دومی‌ست که این همه تلاش برای اثبات خودارجاعی زبان برای چیست؟ چرا براهنی، همه شاعران را از حافظ گرفته تا نیما و شاملو و حتی رویایی را شاعرانی می‌داند که شعرشان متوجه بیرون و متوجه معناست؟ این تلاش براهنی، تنها و تنها یک معنا دارد: من به‌رغم ایراد گرفتن به دکارت‌گرایی (که جهان را به درون و بیرون تقسیم می‌کند) «از پیش» معتقد به دوئیّت هستم. اصلا متمایز کردن خود از همه‌ی شعرهای پیشین در همه‌ی اعصار چه معنی دارد، جز این‌که یک «من یا خودِ» شعری وجود دارد در برابر آن خروار شعر جهان؟ براهنی در یک حالت می‌توانست معضل خود را حل و فصل کند: در صورتی‌که لاکانی یا ویتگنشتاینی معتقد بود که جهان تا جایی وجود دارد که زبان وجود دارد. به‌واقع مرزهای جهان را زبان تعیین می‌کند (ویتگنشتاین). در این صورت دیگر لزومی به این همه نظرورزی نبود که به طور عقلانی به مدد نثر ثابت کند که نیما و شاملو شاعران معنامحورند که زبان را وسیله‌ی بیان معنای بیرونی می‌کنند. اساساً اعتقاد به زبان در مقام جهان، مسیر نظریه را سمت و سوی دیگر می‌بخشد.

نکته قابل ذکر این است که فرق بین تفکر این‌همانی و تفکر عدم‌این‌همانی را به این صورت می‌شود فرموله کرد: در تفکر نخست، این‌همانی در کنش دیالکتیکی با عدم‌این‌همانی می‌شود این‌همانی (دیالکتیک هگلی)؛ این‌همانی در کنش دیالکتیکی

با عدم‌این‌همانی می‌شود عدم‌این‌همانی (شیوه دیالکتیکی منفی آدورنو). در نظر اول، مدعای براهنی بدل کردن شعر تونالیته به شعر آتونالیته است، که در آن مبنای تقسیم‌بندی سوژه و ابژه بهم ریخته است. اما در عمل چون سرانجام یک این‌همانیِ نهایی محصول کار است (همانطور که روح/ذهن هگلی)، شعر براهنی آتونال نمی‌شود حداکثر جابه‌جایی بین اجزاء جملات صورت می‌گیرد زیرا هدف او نزدیک کردن شعر به موسیقی است. جابه‌جا کردن کلمات یا جایگزینی صفت به جای اسم، اسم به جا فعل یا هر گونه بازی از این دست، محصول کار عدم‌این‌همانی نیست. اما آیا عدم‌این‌همانی، همان بی‌معنایی است؟ خیر. عدم‌این‌همانی، مازاد یا اضافیِ کنش این‌همانی و عدم‌این‌همانی است. به‌عبارت دیگر، تنشی که از تضاد کلمه و شیء باقی می‌ماند.

شعر «گوینده مخفی» (*خطاب به پروانه‌ها*... ص 117) را در نظر بگیرید. طبعاً بیهوده است که به شیوه معمول درباره این شعر حرف بزنیم. شعر با این سطر شروع می‌شود:

افسرده‌ای که موهایت را چنین روی سینه‌ام متلاشی کردی؟

آخر مگر نمی‌بینی من کور می‌شوم وقتی تو می‌بینی‌ام؟

افسرده‌ای که این چنین؟

از زیر تخت سینه می‌زنمت تو گوش‌های درونی را آماده کن که بشنوی‌ام

با ضربه می‌زنمت با قلب می‌زنمت با این سیاه می‌زنمت افسرده‌ای؟

من گوش‌های تو را با دست گرفته بودم تا نشنوی در باغ بودیم فریاد می‌زدم

تا نشنوی

جنگ جهانی من با تو از سینه‌ام آغاز شد آغاز من همیشه از آخر بود یا از میانه؟

افسرده‌ای؟

با گوش می‌زدمت تا نشنوی که بشنوی‌ام

این شعر آخرین شعر در *خطاب به پروانه‌ها...* است. علی‌القاعده باید آخرین اجرای شعری مورد نظر شاعر باشد. شعر گفت‌وگویی است خواه به صورت تک‌گویی خواه با دیگری. مضمون آن (که قرار است دارای هیچ مضمون و معنایی نباشد) اما «رابطه» است. مضمون را خود شعر، علی‌رغم میل خود، تحمیل می‌کند. به ظاهر تضاد در گفتن هست. فریادی هست اما نه برای شنیدن. می‌توانست هم‌چون فریاد در خواب باشد که هر چه آدم داد می‌زند کسی نمی‌شنود اما شعر آن را رد می‌کند: چون من گوش‌های تو را با دست گرفته بودم (یک کنش ایجابی در عالم بیداری) در نهایت اما باز شنیدن است: تا بشنوی‌ام. دیدن و کوری هم به‌ظاهر تضاد هستند اما در نهایت باز دیدن است: وقتی تو می‌بینی‌ام. در شعر تضاد من و تو هست اما در نهایت و سطر آخر شعر: آیا تویی؟ آری منم! متوجه می‌شویم که شعر در نهایت این‌همانی است. شاعر با آن‌که سعی کرده عناصری متضاد را به خدمت بگیرد (او به‌رغم تمام ادعای خود، کلمات را به خدمت گرفته) اما آن‌ها را به کنشی ایجابی و یک این‌همانی وامی‌دارد. در این‌جاست که باید گفت این شعر آتونالیته نیست و نمی‌تواند باشد. زیرا فقط در موسیقی آتونالیته وجود دارد. شعر نمی‌تواند کارکرد موسیقی و هستی موسیقی را بیابد. زیرا زبان در شعر که واحد ابتدایی و سازنده آن «کلمه» است از همان ابتدای هستی، تنش وسیله و هدف را در خود حمل می‌کند. کلمه واجد خصلت دوگانه است. هم وسیله‌ای‌ست برای بیان ارتباطی روزمره و هم موجودیتی انتزاعی است. ضمن این‌که هر چیزی را که می‌نامیم، فی‌الواقع تحمیل کردن مفهومی به آن چیز است. یک سنگ، مفهومی تحمیلی است که در تفکر این‌همانی، به آن «چیز» شده است. آیا موسیقی وسیله‌ی ارتباط معنایی روزمره است؟ آیا کسی می‌رود در فروشگاه و با اجرای موسیقی «فور الیزه» بتهوفن درخواست پودر لباس شویی کند؟ اساساً شعر حامل تنش معنا و صوت، تنش کلمه و جمله، تنش میان سطرها، تنش دنیای مدرن و قدیم، و تنش وسیله و هدف است. در زبانِ شعر است که نثر به چالش کشیده می‌شود و بی‌وقفه تمایز خود را با آن نشان می‌دهد.

نشان می‌دهد که نثر با وجود ادعایش کامل نیست. شعر اساساً خلل و فرج در زبان است. تفکر این‌همانی‌کننده، برخلاف، می‌خواهد این خلل و فرج را پر کند.

ضمناً واحد بیانی در موسیقی، نت است. نت، کمتر قابل مفهومی شدن است. ما در کلمه به خاطر کارکرد ابزاریش، لاجرم مفهومی‌شدن را بر «چیز» تحمیل می‌کنیم، اما در نت نمی‌توانیم. نمی‌توانیم بگوییم نت «می» یعنی اسب. نت اساساً غیرمفهومی است و به همین جهت می‌توان موسیقی را آتونالیته کرد. در شعر در مواردی نادر می‌توان آتونالیته کرد، اما دست‌کم نه به روشی که براهنی اجرا می‌کند.

اما این‌که در ابتدای مقال گفته شد نظریه‌ورزی براهنی منفک از دوره سیاست‌زدوده آن دوره نیست، در جایی دیگر خود را در عقاید او نشان می‌دهد. در همان دوره است که فرانسیس فوکویاما، فکر «پایان تاریخ» را بیان کرد. قصد در تقدم و تأخر بیان نیست؛ براهنی از بی‌تاریخی شعر دفاع می‌کند. زیرا هر نویی، بالاخره کهنه می‌شود. (همان‌طور که گفته شد یکی دیگر از تناقضات براهنی این است که می‌خواند همیشه «نو» باشد. نوبودن خصیصه مدرنیسم است، حال آن‌که بی‌تاریخی خصیصه پست‌مدرنیسم) براهنی می‌پندارد که گذشته، حال و آینده در حال هجوم به ما هستند: «ما در جایی قرار می‌دهیم خودمان را که این‌ها همه دارند می‌آیند به طرف ما، و در آخرالزمان. خوب... وقتی در آخرالزمان آن‌ها قرار گرفته‌ایم، آیا مثنوی و عهد عتیق و هزار و یک‌شب، چنین گفت زرتشت و قصر پدیده‌های بصری هستند؟ آیا با نمایش‌نامه و دین و قصه و فلسفه و زمان سرو کار داریم؟...با یکی از سیستم‌های این‌ها و با همه‌ی سیستم‌های این‌ها سروکار داریم، به همان صورت که بودند و بوده‌اند و هستند به سوی ما می‌آیند؟ مشخصه‌ی اصلی بیرون این ماجراها قرار گرفتن و آمدن همه‌ی آن‌ها را بر روی امواج آخرالزمان دیدن این است که با یکی از سیستم‌های آن آدم‌ها و پدیده‌ها و یا جمع آن آدم‌ها و پدیده‌ها به‌عنوان جمع سیستم‌ها نمی‌توان کار کرد؛ بل که آن‌طور که آن‌ها در طول زمان امواج می‌شکنند و قاطی می‌شوند و مقدم و مؤخر یکدیگر قرار می‌گیرند و در یکدیگر فرو می‌روند....آخرالزمان، نوعی زبان است.» (مقاله «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم؟» مهرنامه شماره 38. مهر 93. ص 167.)

دست بر قضا همیشه نوماندن و مانایی، بدون تردید نوعی مسخ و ختم کردن تاریخ و انسان است، انسان را بدل کردن به موجودیتی اخته و منفعل است. این همه، تنها به سود حرص و ولع و میل سرمایه‌داری است و هم‌چنین ایده‌ی حاکمانه‌ی انسان گرگ انسان است. اصلاً جایی برای تضاد و حرکت و تنش باقی نمی‌گذارد. می‌ماند لشکر بی‌شکل و یکنواخت و بی‌حال. پس چه می‌شود آن‌همه رشادت‌های رهایی‌بخشی سراسر تاریخ؟

معنازدایی کردن از شعر را هم باید در همین بستر خواند که براهنی بر آن تاکید می‌کند. «تنها با حذف معنا می‌توانیم به یک معنای بسیار بزرگ، یعنی معنای زبان پی ببریم. ما به دنبال حذف اولویت معنایی از زبان شعر هستیم تا زبان شعر را درک کنیم و این یعنی بالارفتن از حد و حدودی که تاکنون شعر برای ما تعیین کرده است. شعر گذشته، به‌عنوان مفاهیم و مضامین و تصاویر و وزن‌ها وجود دارد در زبان، ولی به‌رغم رساندن زبان به بعضی اوجها، هنوز زبان خود زبان نیست و یا زبان به اوج زبان بودن خود، به زبانیت خود، دست نیافته است.» (منبع قبلی. ص 169).

خب که چه؟ بعد از خواند این قطعه که البته حرف نویی هم نیست و فرمالیست‌های غیروطنی و وطنی دهه‌ها پیش زده‌اند، همه این عرق‌ریزان به‌اصطلاح تئوریک چه معنایی دارد؟ تردید نیست که جهان سراسر بی‌معناست، تولدش که برحسب تصادف است و مرگش که جبر و ضرورت است، سراسر بی‌معنا، هجو و پوچ است. در این میان از قضا انسان است که می‌تواند به این پوچی معنا دهد و خود پوچ شود. معناگریزی با این پیش‌شرط گفته، چیزی جز حشو و زوائد نیست. آیا کار شاعر گفتن حشو و زوائد است؟

حذف تنش درونی زبان

با طرح موسیقیایی کردن شعر، چیزی که از دست می‌رود خودآئینی زبان شعر است. موسیقی خودآیین‌ترین هنرهاست. همان دم که می‌تواند هیچ ارجاع و وابستگی به جهان بیرون خود نداشته باشد، همان دم می‌تواند حامل جهان بیرون باشد. همان دم که آبستره‌ترین هنر است همان دم هنری کانکریت است. موسیقی در عین حال می‌تواند عنصری از دیگر هنرها من‌جمله شعر باشد. اگر شعر به سمت وسوی موسیقیِ صرف، خواه تونالیته خواه آتونالیته، سوق داده شود، اگر همه ادات شعری از آن حذف

شود، فقط به جهت معنازدایی و به‌اصطلاح عریان کردن زبان، آن‌گاه آنچه باقیمانده هرچه هست شعر نیست. معنازدایی یعنی رفع و رجوع تنش درونی زبان شعر: زبان در مقام ابزار بیان، و زبان در مقام هدف و خودِ بیان.

حرف معتبریست که بگوییم زبان، شیءواره شده است. اما دقیقاً گریز از این کالایی‌شدن یا شیءواره‌گی، ترک مخاصمه و عملی رازورزانه به شیوه هگلی است. و نیز نوعی رهبانیّت و عرفان‌مآبی است. براهنی می‌خواهد تنش درونی زبان را رفع و رجوع کند، برای اینکار ابتداء دکارت‌گرایی را نقد می‌کند (که حرف‌های سراپا ضد و نقیض او را نشان دادیم) سپس از یک زبان حرف می‌زند که خود-ارجاع است. هیچ معنایی در آن وجود ندارد تا زبان برای انسان عریان شود. اکنون به‌زعم براهنی زبانی داریم که درونش یک‌دست و هموار است. بیرون آن هم معلوم نیست چیست! ارائه زبانی هموار بری از هرگونه معنا چیزی نیست جز ایدئالیسم.

براهنی در بخشی از کتاب بر گفته‌ای از شاملو مکث می‌کند تا تناقض شاملو را نشان دهد. شاملو می‌گوید «کلمه در شعر مظهر شبی نیست، خود شیء است.» قناری در شعر، صرفاً قاف و نون و صوت نیست، باید به قناری به‌منزله‌ی معجزه حیات در شعر حضور پیدا کند.

براهنی این ایراد را وارد می‌کند چنین حکمی «اگر خود شیء از طریق کلمه در شعر حضور یابد، شما شعر ندارید، بلکه انتقال معنایی دارید... این سخن شاملو که 'کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید' سخن یک شاعر نمی‌تواند باشد. سخن قناری فروش می‌تواند باشد... مشکل تئوری شاملو در این است که شیء را مقدم بر کلمه و کلمه را در خدمت شیء می‌داند.» (*چرا من...* ص 169)

پر واضح است که براهنی منظور شاملو را اشتباه دریافته است. منظور شاملو بدیهی است که به کنش گفتاری اشاره داشته، خواسته شیء و کلمه را به‌هم آنقدر نزدیک کند که خواننده نه گفتن از صدای قناری بلکه آواز قناری را بشوند. حافظ این شیوه را استادانه انجام داده: «سرو **چ**مان من **چ**را میل **چ**من نمی‌کند؟» که صدای بلبل است و حافظ همین منظور را داشته است.

براهنی با این بدخوانی از شاملو، خود همان ایرادی را که به او گفته در شعر خود تکرار می‌کند: زبان، حتی نحو زبان از خود بی‌خود می‌شود تا غرق در معشوق شود. (*چرا من ...* 185) نه این‌که بگوید غرق در معشوق شده است بلکه گفتن، او کنش غرق شدن باشد.

«من معتقدم شعر باید طوری گفته شود که گفتن خود آن شعر هم موقع گفتن شعر گفته شود یعنی شاعر موقع گفتن شعر نمی‌تواند بیرون زبان، بیرون دریای زبان بایستد، و شعر بگوید» براهنی می‌گوید این همه شعر، «درباره» چیزی است، نه خود چیز؛ شعر چیزی را گزارش نمی‌کند، در شعر نباید رقص روایت شود، بلکه شعر، خودْ رقص می‌شود. (*من چگونه...* صص 167 و 170)- (گذشته از این‌که فرم جمله اول، قطع یقین، یادآوردِ سنخ بیان رویایی است.)

هم شاملو و هم براهنی در خصوص نسبت شیء و کلمه در شعر اشتباه می‌کنند، آن‌ها (در این مورد) در کار هموار کردن و وحدت بخشی به کلمه و شیء هستند، این عمل چیزی نیست جز از بین بردن تنش درونی زبان شعر و سرانجام بار دیگر ایدئالیسم. شاید ا منظور از آتونالیته تاکید بر همین تنش درونی بین کلمه و شیء باشد و اگر شاعری بتواند این تنش را اجرا کند، می‌توان از شعر آتونال حرف زد.

«شعر مدرن دیگر نمی‌تواند حامل وحدتی باشد که در آن آدمی یکسره آکنده از آگاهی کیهانی-اسطوره‌ای و متصل به آن است. و این نکته جایگاه شعر را ممتاز کرده است. روایت در شعر نه می‌تواند تخت و منسجم باشد نه می‌تواند واجد داستان سراییِ صرف باشد. هر چند نیما بر این روایت داستانی تاکید کرده بود، فی‌الواقع افسانه، نقطه عزیمت شعر معاصر که نیما بنیان گذارش باشد نیست، زیرا تنها فرقش با روایت داستانی، در مقطع نویسی آن است. شعری که خود هم تنش، هم نمایانگر تنش است، چگونه می‌تواند روایت داستانی کند؟ از قضا شعر دهه‌ی هشتاد ایران، به دلیل تمایلش به سادگی، به نوعی داستان‌سرایی روی آورد که در برخی موارد، با منظومه‌نویسی فرق چندانی ندارد الا در حجم. این دست شعر با روایت اول شخص، حدیث نفس می‌کند و هیچ باقیمانده‌ای از خود به جا نمی‌گذارد. به عبارتی، درست خصلت اصلی شعر مدرن را پر می‌کند.

پاز در ادامه بحث خود به نکته‌ای دیگر نیز اشاره می‌کند: هر دو گرایش رمزآلود و انقلابی ممکن است در یک شاعر و در یک شعر ظاهر شود، درست مانند ترکیبِ عملکردِ کشیش‌مآبانه و ابلهانه، یا عشق و نفرتِ کلمات. بدین‌خاطر، چیزی متناقض در شعر رخ می‌دهد: شعر ضرورتاً به کلمه وابسته است اما در عین‌حال در قبال استعلای آن مقاومت می‌کند. این وابستگی با درگیری شاعر در تاریخ و جامعه سر و کار دارد، و استعلا با راه فرعیِ رمزآلودِ به بازگشت به طبیعت و وحدتِ کلمه و شیء.

میل به استوار بودن به کلمات و در عین‌حال ممانعت از برکشیدنِ آن‌ها، وجه دیگری از شعر مدرن را عیان می‌کند: قسمی میل و امتناع به‌طور هم‌زمان؛ خصلتی که در زندگی در حال مدرن شدن یا مدرن شده دیده می‌شود. همان وجهی که پاز معتقد است که به‌صورت گرایش رمزآلود و انقلابی در یک شعر جمع می شود.

شعر حامل این تنش است. «حقیقت شعر، و حقیقتِ شعر مدرن علی الخصوص، نه در گزاره‌ها و عباراتِ سر راستش، بلکه در دشواری‌ها و معضلاتِ تکین‌اش، میان‌برها و راه های فرعی، سکوت‌ها، وقفه‌ها و شکاف‌ها، و جوش‌خوردن‌ها و پیوستن‌ها، یافت می‌شود.» (از کتاب *حقیقت شعر*. نوشته میخائیل هامبورگر. نشر پنگوئن. 1963)

گفته شد که شعر، «حاصلِ پرنشدنِ فاصله بین کلمه و شیء است و باقیمانده‌ای که از این شکست به دست می‌آید؛ این باقیمانده، تداعی‌کننده قسمی فقدان است.» (*چهار آلگرو برای مصائب کلمات*. امیرهوشنگ افتخاری راد. نشر اچ اند اس. 2012)

شعر محض

شعر محض، فی‌نفسه، ادعایی ایدئالیستی است. البته می‌توانیم از ایده‌آل و آرمان حرف بزنیم اما تکلیف آرمانِ عملی شده روشن است. آن آرمان، هر باره متجلی می‌شود اما تنها به صورت تنش و تناقضات. فی‌الوقع شعر هر بار که مدعی می‌شود شعری محض است، هم حامل و هم خود «تنش» در معنای وسیع آن است. رفع و رجوع کردن این تنش به‌واسطه‌ی تفکر

این‌همانی، ایدئالیسم است. براهنی در ابتدای *چرا من...* مدعی است که تناقضات شعر و اجرای نیما و شاملو را نشان می‌دهد تا «حرف نهایی» را بزند.

گفتیم که شاملو و براهنی در خصوص کلمه و شیء دچار سوءفهم شدند. پرواضح است که آرمان هر شاعری، گفتن شعر ناب و محضی است. عمده نزاع بر سر یافتن مصادیق این شعر محض (به گفته شاملو) است. طرفه آن‌که شاملو رندانه و ناخودآگاه یا آگاهانه از به دست دادن مصداق و مثال فرار می‌کند، وقتی مصاحبه کننده (ناصر حریری) چند بار از او می‌خواهد مثال ارائه دهد. شاملو می‌گوید شاید سبک هندی اما بلافاصله اضافه می‌کند آن‌ها هم به مضمون‌پردازی افتادند. براهنی با شعر خود مصداق را عیان می‌کند و همین، ختمی بر کار او می‌شود. علی‌رغم این‌که فکر می‌کرد شعر براهنی‌یایی، همیشه «نو» و بدون تاریخ است، تقریباً می‌توان گفت در برابر اشعار شاملویی که می‌توان شعرهای خوبی در طرفدارانش یافت، می‌توان ادعا کرد که تنها خود براهنی توانست مصداق شعری خود را بیان کند و پیروانش تقریباً هیچ شانسی نداشتند.

براهنی مدعیست که «حالا حرف نهایی را می‌زنیم.» علی‌التحقیق شعر خود را شعری ناب می‌داند. می‌گوید: سطر در زبان اتفاق می‌افتد. (*چگونه من...* ص 166) طرفه آن‌که مثال‌هایی که براهنی از اشعار خود می‌زند جملگی مثال‌هایی از سطر هستند نه خود شعر. هم در *چرا من...* و هم در *چگونه من ...*) از شاعران مختلف اشعاری یا سطرهایی از یک شعر را مثال می‌زند اما در خصوص خود، فقط بسنده به یک سطر می‌کند. براهنی بهتر از هر کس می‌داند شعر، سطرسازی نیست شعر مجموع سطرهاست.

براهنی این سطر را نمونه اعلای شعر یا شعرناب می‌داند: «دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو را که در پرنده»؛ از قضا برخلاف نظر براهنی این سطر معنادار است برای این‌که آن‌چنان‌که باید، نتوانسته شبکه دال و مدلولی را یکسره کنار بگذارد. ذهن می‌تواند شبکه معنایی از آن ایجاد کند چون هنوز پنجره و توری و آواز و پرنده در یک طرف، و دست و رگ و تو در یک طرف، چنان دور از هم نیستند که ذهن در شبکه معنایی خود آن‌ها را بهم متصل نکند یا حضور آن‌ها در معنا اخلال ایجاد کند تا سراسر بی‌معنا باشد.

اساساً چیزی که براهنی دنبال آن است، همان کاری‌ست که دادئیست‌ها می‌کردند: یافتن کلمه برحسب اتفاق از میان لغت‌نامه!

عجیب آن است که وقتی شاملو و براهنی حرف از شعری محض می‌زنند، هیچ اشاره‌ای به شاعری که بر همین معیارهای معمول، از قضا، باید شعرش نمونه‌ای از شعر محض است، نمی‌کنند: احمد رضا احمدی، شاعری‌ست که از همان آغاز، وزن و موسیقی معمول در شعر را به‌کلی کنار گذاشت و ایماژه‌ها، استعاره‌ها، و ادوات شعری را یا کنار گذاشت یا - به قول براهنی- «بیگانه‌گردانی» کرد. شعر «آسمان خانه ما»-من فقط سفیدی اسب را گریستم- می‌توانست نزدیک به آن چیزی باشد که شاعران دهه چهل در پی‌اش بودند. اما سکوت شاملو و براهنی درباره او عجیب است.

به‌واقع براهنی در *چرا من...* هیچ اشاره‌ای به تندرکیا، ایرانی و رویایی نمی‌کند. هیچ اشاره‌ای به احمدرضا احمدی نمی‌کند. در *چگونه من...* بخش کوتاهی را به رویایی اختصاص می‌دهد که نقدش چندان اقناع‌کننده نیست. تنها دلیل این عدم اشاره، می‌تواند سن باشد. رویایی متولد 1311 است، احمدرضا احمدی متولد 1319 و براهنی متولد 1314. تنها دلیلی که می‌توان جست نزدیکی سن و سال است.

جان مطلب!؟

در پانوشت یکی از شعرهای *خطاب به پروانه‌ها و چرا دیگر من شاعر نیمایی نیستم*، به نام «هوش می» براهنی نوشته است: «این شعر را به دوست هنرمندم....تقدیم می‌کنم که **جان مطلب** را گرفته است.» (تاکید از من است. ص 84)

جان مطلب؟ آیا براهنی قصد سر به سر گذاشتن خواننده را داشته است؟ جان مطلب، یعنی عصاره و چکیده معنای چیزی. تمام حرف نظری براهنی این است که معنا باید از شعر رخت ببندد تا زبان، عریان شود. حال چگونه است که براهنی در شعری حرف از جان مطلب می‌زند؟

براهنی در همین کتاب پس طرح حرف‌های نظری خود، به نمونه آوردن سطرهایی از شعرهای خود مشغول می‌شود. دردناک است اما براهنی هم مانند همه فرمالیست‌های پیشین برای توضیح شعر خود متوسل به نثر شده است. شاملو نقل می‌کرد که

نیما ابتدا شعرش را به نثر می‌نوشت بعد آن را به شعر بدل می‌کرد. براهنی مرتب گفته شعری که به نثر درآید یا معنا داشته باشد، دیگر شعر نیست. یا بیانیه فراروایت اجتماعی-تاریخی است، یا نظم فلسفی است یا بیان تریلیِ دردها.

از بند ده *من چرا...* (ص 185) براهنی ضمن بیان نمونه شعر مورد نظر خود، از میان شعرهای خود، برخلاف اینکه مدعی‌ست شعرش خودارجاع است و به بیرون رجوع نمی‌کند اما در عمل برای ارائه توضیح شعری خود، متوسل به چیزی بیرون از شعر می‌شود، به نثر! برای همین است مرتب می‌گویم که براهنی اساسا شاعر ایدئالیست است و تلقی‌اش از شعر و زبان، ایدئالیستی است. بله، دردناک است که شاعری مدعی شعری ناب باشد که چنان خودبسنده است که به هیچ چیز ورای خود نیاز ندارد، اما مجبور باشد برای توضیح همان شعرِ خودبسنده، به 77 صفحه نثر شود! شاید هم براهنی قصد شوخی و سربه‌سر گذاشتن داشته!

و شعر ؟

شعر طی تطور خود تعاریف متعدد و متناقضی را پذیرفته است. چنان است که ما شعر مالارمه را شعر می‌دانیم، هم‌زمان نرودا و حکمت را نیز؛ آنچه امروزه مسلم است، شعر هژمونی خود را نسبت به دهه‌های پیشین از دست داده است. این مسأله با فضای سیاست‌زدوده بی‌ارتباط نیست. با این همه شعری که فاقد جهان‌بینی باشد، «بی‌زبان» می‌شود. این حقیقت که شاعر راستین، مؤسس زبان است، بی‌وجه نیست. در شعر معاصر ما آخرین کسی که شعرش تاسیسی بود، شاملو بود. بی‌جهت نیست که ضیاء موحد و محمد حقوقی پس از حافظ از شاملو حرف می‌زنند. و کتاب «هوای تازه» را یک اتفاق در شعر معاصر می‌دانند. گفتن این حرف‌ها ایجاد وهن و وهم درباره شاملو نیست که خود آن را مهم‌ترین مرض آدمی می‌دانست. شعر به هر تقدیر به حیات خود ادامه می‌دهد. اما فرق است بین شعری که دغدغه‌اش انسان باشد تا شعری که توهین به انسان باشد. الیوت می‌گفت برخی در نوآوری هول می‌زنند. باید پذیرفت که دهه‌هایی که جنبش‌های هنری از هم سبقت می‌گرفتند، سپری شده است. شاید دوباره شکل بگیرند. هستی خود پوچ و بی‌معناست لاجرم شعر حامل حقیقت است. اما آن حقیقتی که هر شعر اصیلی در خود حمل می‌کند، باقی می‌ماند. دست‌کم تا زمانی که مناسبات آدمی به شکلی که شاهدش بودیم و هستیم

باقی بماند، مگر آن‌که هم‌چون ساینس-فیکشن اساساً انسانی ابداع شود که شاید دیگر نتوان اسمش را انسان گذاشت. اما تا آن زمان، شعر هم‌چنان رسالتی دارد، رسالت پاسداشت «زبان»؛ هر انسان در شعر وظیفه دارد «زبان» انسان باشد.