

## طلای شاعران در مس

«وقتی زبان به جوابِ خطابه بگشاید

پروانه‌ای از گوشه‌ی پروانه‌گان»

به بهانه یا مناسبت چاپ دوم «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»

در سال یک هزار و سیصد و هشتاد و هشت

۱

آن چه در این جا (که خود ناکجایی ست بر فراز هیچ) قصد کرده‌ام بدان پردازم، شرح مواجهه‌ی هشتاد و هشتی ام است - نه لزوماً به عنوان شاعری دهه‌ی هشتادی، که در مقام بی حاشیه‌ی یک مخاطب صرف اما پیگیر - با خطاب دکتر براهنی به پروانه‌ها که در نیمه‌ی نخست دهه‌ی پیشین صورت پذیرفت و خود آن را «مهم‌ترین مجموعه شعر خود می‌داند»، به خصوص «ضمیمه» ای که «شاید بحث انگیزترین حرف براهنی در شعر فارسی باشد» و توجه عمده‌ی متن حاضر به جانب اوست (چنان که گویی چون خاطره، صاحب تن شده است). بله، انگیزش نوشتن این متن برخاسته از همان ضمیمه‌ی به اصطلاح براندازانه‌ی است که براهنی در طی آن (ضمن اشاره به شعرهای خود در همان کتاب) کمر به تحسین و تمجید از کرده‌ها و نکرده‌های هوشمندانه‌ی خویش در فاصله گرفتن از سنت «نیمایی» و «شاملویی» در شعر می‌بندد، و متن حاضر قرائتی بی مقدمه از آن خواهد بود.

چیزی که به طور مستمر و بی تخفیف از لحن و روند قاطع متن «چرا من دیگر...» و از سمت و سوی کلی آن به خواننده‌ی بی طرف آلاء می‌شود، باید گفت تماماً این احساس را برمی‌انگیزد که نویسنده‌ی متن نه تنها بطور ضمنی داعیه و قصد «براندازی» دو شاعر شاخص و جاافتاده‌ی شعر معاصر (که یکی یگانه آغازگر راستین آن می‌رود به شمار) را دارد، که با قاطعانه و به اختصار تمام در جای خود نشان دادن دیگرانی که به هر صورت و شکل متفاوت بوده‌اند در عرصه‌ی شعر، بدین لحن که: «روایی دیگر خسته کننده شده است»، قصد جاننشانی خود در مقطع به خصوصی از شعر را دارد که به چندین دلیل تئوریک مختلف اما متصل به ریش یکدیگر، به «اثبات» می‌رساند که دیگر به بن بست رسیده بوده و شعرهای ایشان در همان کتاب، بنابر موازین شرحی که به انتهای کتاب افزوده، از بن بست رهاننده و نجات بخش شعر معاصر در آن مقطع بحران زده است: «این شعر به کلی از سنت کلاسیک، از سنت نیمایی و از سنت شعر قبل از خود، بریده

و از طریق «خودآفرینی» به جلو پرتاب شده است» ص ۱۹۲، و در جایی دیگر: «من وزن نیمایی را حاکم بر شعر معاصر یافتم، ولی به صورت آکادمیک شعر غرب را بویژه شعر جدید آن را هم بهتر از نیمای شناختم، هم بهتر از شاملو. دیگران جای خود را داشتند» ص ۱۹۳.

پرداختن به مباحث تئوریک متن «چرا من دیگر...» (که حتا اگر در سال ۷۳ یا ۷۴ از جهاتی تازه می نمود، حالا دیگر به لطف و یمن شاعران افراطی پسامدرن بسیار، کاملاً دستمالی شده و تکراری و حتا کلیشه ای می نماید. مباحثی مثل شعر چندصدایی -پُلی فونیک- یا حضور چند شاعر -راوی- در یک شعر و...) نه تنها کار دشواری نیست، که پیش تر در این جا و آن جا کم بدان پرداخته نشده، و خود من هم تا جای ممکن -چنان چه ابعاد متن حاضر فرصتی بدهد- بدان ها خواهم پرداخت، اما آن چه بیش تر مد نظر من است بیرون کشیدن نیات درونی متن دکتراست در بستر و شرایط زمانی آن. بدین معنی که بسیاری از مباحث مطرح شده در خصوص خصلت شعر مدرن (با آن چه در شکل های اروپایی اش خصوصاً سراغ داریم) که از حیث تئوریک درست و به جانیزی می نمایند، می توانست بی آن که وسیله ی محکوم نمودن و ابتدایی نمایاندن شعر نیما یا شاملو قرار بگیرد، در متنی بی حاشیه تر و بدون نیاز به قیاس یا احضار و اهار شهود از شعرهای خود مؤلف در همان کتاب، به گونه ای کم ادعاتر و طبیعی تر، صرفاً به نفع و منظور آشنا ساختن شاعران جوان تر عصر با آن مباحث پیش کشیده شود. پس در ادامه می پردازیم به نقدهای مطرح شده توسط براهنی در مورد اساس و ماهیت شعر نیما و شاملو -به خصوص نیما، که من را ارادتی ست در ذات نسبت به این پدر- و البته همین جا اشاره کنم که من خود نه تنها از علاقه مندان قلم براهنی بوده ام، که به مانند بسیاری از هم نسلان خویش گوشه هایی از ذهنیت تئوریک خود را نسبت به شعر مدیون برخی کتاب های ایشان می باشم و آن چه در ادامه می نویسم نه ناشی از هیچ گونه غرض خواهد بود و نه ناشی از علاقه ای افراطی نسبت به نیما (که هنوز هم فکر می کنم به حق زمانی او را طلای شاعران نامیده باشم) و صرفاً آن چیزی ست که نظر جدی و بی طرفانه ی من است نسبت به سمت و سوی متن «چرا من دیگر...»، و هر آن چه خود آن متن در منی از من ها (که مرگ را به سخن می آورد در «من») برانگیخته است به جواب، و تلاشی ست در جهت تطبیق مبانی ضمیمه، با شعر براهنی در دوره ای مجاور با همان کتاب، به ترتیب و طریقی که ملاحظه خواهید فرمود.

## ۲

نگاهی بیندازیم به روندی پر فراز و نشیب اما استوار که شعر معاصر فرانسه - تیتروار می گویم- از صخره های کلاسیسیسم به کرانه های رمانتیسم و از آن جاتابه ساحل سمبولیسم طی نموده است، و آن چه که در طی آن دوران و پس از آن به پیش آمد و گذشت. چنان چه قرار بر مدار تطبیق نسبی و شباهت یابی باشد، به دلایل بسیار از جمله خصلت بیرونی شعر دو شاعر در مختصات شرایطی که در آن قرار داشته اند و واکنشی که نسبت به آن اوضاع نشان داده اند، من جایگاه نیما یوشیچ را در شعر فارسی بسیار شبیه به شارل بدلر می دانم در شعر فرانسه. نخست این که پیش از بدلر جرقه های عبور از شعر کلاسیک زده و منجر شده بود به آثار شاعران و نویسندگانی رمانتیک همچون موسه، لامارتین و هم چنین هوگو که چهره ی نهایی و اوج آن گونه ی شعر در شمار می آمد، پروسه و اتفاقی که در طی دوران مشروطه (گیرم با ۴۰، ۵۰ سال دیر کرد نسبت به فرانسه و با آگاهی و نسخه برداری گاه ناشیانه ی شاعران و نثر نویسندگان دوران مشروطه در ایران از مکتب

۱. از جمله در کتاب بو طبقای شعر نو نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیچ، نوشته ی شاپور جورکش، که به نظر من از بهترین و سالم ترین کتاب هایی ست که تا جای ممکن به طور تخصصی و مستدل به شعر نیما پرداخته است.

غربی رماتیسیم) پیش از نیما و تادوران جوانی وی به انجام رسید و نیما (چنان که بدلر از پارناسی‌ها نیز برید و با حفظ نقاط مثبت و ایده آل هر یک از آن‌ها به سمت شکل شخصی شده و متفاوتی از هنر نو حرکت کرد تا منتهی شود به سمبولیسم و نخستین شاعر مدرن لقب بگیرد، و هم چنین مبانی فکری کار و شعر خود را نیز طی مقالاتی منتشر نمود) دست به کاری زد که فقط از شیر مردی مثل او بر می‌آمد، و شعر فارسی را در بستر وضعیت جدیدی قرار داد که توسط دیگرانی هم چون شاملو، رحمانی، اخوان، شاهرودی، فرخ زاد در شاخه‌هایی و هر یک به شکلی (گیرم تحت شباهت‌هایی کلی از حیث اصول در ابتدای کار) ادامه یافت، یا در شکل‌های گاه متعارض و «متفاوت» تری در شعر کسانی چون تندرکیا و هم چنین دکتر هوشنگ ایرانی که نسبت به کیا شعر به مراتب «فهمیده» تر و شاخص تری را ارائه نمود. بدلر نیز (به عنوان شاعر اعظم قرن نوزدهم) برای شعر مستعد فرانسه چنان نقشی داشت که منتهی به ادامه دهندگان و شاعران پرتوانی هم چون پل ورن، استفان مالارمه یا عجوبه‌ای به نام آرتور رمبوگشت که با تمام تفاوت‌های ساختاری شعر نیمه‌ی دوم دوران شاعری کوتاه مدت خویش با مبانی شعری بدلر (که برخلاف شعر رمبو که شعری حقیقت‌گریز و غیرارگانیک بود، رویکردی مضمونی داشت به ذات ماوراء)، جز در مقام ادب و احترام از استاد سخن نگفت، که در نامه‌ای نوشت: «بدلر حقیقتاً نخستین شاعر بینا بود» و حقیقتاً نیز چنین بود، همان بینایی و آموختن طرز دیدن که نیما اصرار بسیار بر سر آن داشت و قلم بسیار بر سر آن فرسود تا منتهی شود به «طرز کار»ی که ایده آل نیما بود و خود در تعدادی قابل قبول از شعرهایش استناد به آن دست یافت و پیش چشم ما گذاشت. نیما و بدلر، هر دو در زمان خود با مخالفت‌ها و مشکلات بسیار از جانب محیط و کهنه‌گرایان نسبت به عقاید و شعرشان مواجه بودند، که در مورد نیما به وضوح در جریان هستیم و در مورد بدلر نیز می‌دانیم که چطور یگانه کتاب شعرش - گل‌های اهریمنی - به جرم خدشه‌دار ساختن عرف و عفت عمومی توسط دادگاه محکوم و شاعر و ناشران اش به پرداخت جریمه موف شدند. هم چنین شرایط سخت مالی و زیست‌غریبانه‌ی هر دو شاعر در دورانی که کشورشان در دست تغییر و تحول بود (هرچند این سیر پیشرفت و مدرنیزه شدن در اروپا به مراتب درونی‌تر بود و در ایران از اروپا نسخه برداری و به شکلی مونتاز شده اجرامی شد)، هر دو در هر حال تعهدات عروسی را در شعرشان حفظ می‌کردند و در عین حال به تغییر و تحول در قامت شعر می‌اندیشیدند که در مورد نیما پس از پانزده سال ممارست و خلوت (از سال ۱۳۰۱ که افسانه رامنتشر نمود تا ۱۳۱۶ که به ققنوس، نخستین شعر آزاد یا در واقع نیمایی خود رسید) منجر به شکل‌گیری مکتب و سیاق جدیدی در شعر فارسی شد تا در اواخر عمر به شعرهای درخشانی چون «شب است»، «در شب سرد زمستانی» یا «همه شب» برسد، و در مورد بدلر نیز جدای اثر شگرف «گل‌های اهریمنی» بر شعر زمان خود و بعد از آن، منجر به نوشتن «ملال پاریس» گردید که مجموعه‌ای از شعرهای منشور شاعر بود و نمود عینی و سوسه‌ای که شاعر در نوشتن شعرهایی آزاد از بند عروض و همپای گریز پایی خیال در خود یافته و از آن سخن گفته بود. می‌دانم این شیوه‌ی قیاس از جهاتی عبث می‌نماید اما آن چه می‌خواهم بر آن انگشت بنشانم این است که آیا حقیقتاً شاعران نسل‌های بعد شعر فرانسه و حتا منتقدین معاصرتر بر خوردی را که بسیاری در طی سال‌های حیات و خصوصاً پس از درگذشت نیما به اشکال مختلف از خود بروز داده و نسبت به استاد روا داشتند، در مورد بدلر از خود نشان دادند؟ آیا کسی چنین حقیرانه از هزینه‌ی دود و دم استاد<sup>۲</sup> و مشکلات معیشتی اش سخن می‌گفت که ما در مورد نیما؟ نه تنها چنین نبود، که دقیقاً عکس این حالت در آن جا اتفاق

۲. هر چند در مورد بدلر این خود شاعر بود که در اثر شگفت‌انگیز «بهشت‌ها مصنوعی» به تحلیل راون شناختی و شرح تجربیات شخصی اش در مصرف شراب، حشیش و تریاک پرداخت.

افتاد و حتاهنوز هم بدلر رابه عنوان یکی از بزرگ ترین شاعران جهان می ستایند و او را اسباب افتخار خود دانسته و هیچ کس نمی گوید که چرا به عنوان مثال اهل نشئه و توهم بوده یا این که چرا شعر بدلر به مانند شعر رمبو ضابطه گریز نبوده است، در حالی که شاید نهایتاً ۱۰، ۱۵ سال با شعرهای متأخر بودلر فاصله ی زمانی داشته و شعری بوده به مراتب مدرن تر و معناگریز تر. زیرا که بدلر دقیقاً به علت و بابت آن چه که بود، یعنی شاعری بزرگ و قدر که اثری غیر قابل انکار نهاد بر شعر فرانسه مورد ستایش و تحسین است و قرار نیست جز آن چه بوده باشد. این را هم باید در نظر داشته باشیم که فاصله ای ۶۰، ۷۰ ساله میان دوران شاعری نیما (یا اگر از تاریخ وفات نیما را هم در حساب آوریم ۴۰ سال) و تاریخی که براهنی اقدام به انتشار «چرا من دیگر...» نموده است وجود دارد، و مهم تر این که بحث اساسی براهنی مبنی بر معنمداری شعر شاملو و نیما (این که کلمات و سطرها در کلیتشان به طور همگانی و ارگانیک در خدمت انتقال مضمون یا روایت بزرگ تری در ورای خود می باشند که کلمه را و در نتیجه شعر را از ذات بی قید و اصالت درونی و باستانی اش دور می سازد) چیزی نیست که بخوایم بگوئیم صرفاً در مورد نیما یا شاملو به عنوان دو چهره ی مطرح و شاخص شعر معاصر صدق می کند، بلکه مورد یا مسأله ای است که چه پیش و چه کم در مورد تمامی شاعران معاصر پس از نیما نیز مصداق داشته و حرکت به سمت شعری که رویکردی متفاوت به ذات معنا و ارتباط درونی صورت کلمات و دلالت شان، جنبه های آوایی کلام و... داشته باشد نیز، با آشنایی نسبی برخی از شاعران این چند دهه که تمایل به خلق شعری متفاوت و مدرن تر داشته اند (مدرن نه در معنایی که براهنی در خصلت رنسانسی اش و به عنوان روایت گر عرصه ی مدرنیزه شده مدنظر داشته و از جهاتی نیز رندانه می نماید) با شعر پیشرو جهان، از جمله: رویایی، احمدی یا اکیپ شاعران شعر دیگر در دهه ی چهل از جمله بهرام اردبیلی، بیژن الهی و... و بسیاری دیگر که شاید امروز کمتر نامی از آن ها در خاطر خواننده گان شعر به جامانده باشد، همه و همه حاکی است که این جریان متفاوت شعری (که نیازی نیست در جامه ی تنگ نام مشخصی پیوشانم اش، خصوصاً که ممکن است هیچ شباهتی هم میان کار بسیاری از آن شاعران که در فضای این دغدغه ی مشترک بی آن که بدانند قرار گرفته و به پیش رفته اند وجود نداشته باشد) مثل هر تحول دیگری در یک هنر دیر پا حاصل ناخود آگاه مجموعه ای از عوامل و شرایط و متن ها بوده و به مانند شاخه ای تنومند و متحرک در خاک شعر مستعد فارسی از دوران های قبل به شکل های مختلف تغذیه شده تا برسد به شعر دهه ی هفتاد که از جهاتی سر آغاز گونه ی اساساً متفاوتی از شعر جدید فارسی است، که البته آسیب شناسی آن نیز (به علت کثرت حضور شاعران ناخوانده ی بسیار، حضور ناگهانی سیل غیر قابل مهار انواع نظریات ادبی با ترجمه ها و برداشت های گونه گونه، شرایط زیست و بستر حیاتی موجود و...) که نتیجه ی غیر قابل اجتناب هر تغییر و تحولی است تا بالاخره به سر منزل مقصودی ایده آل ختم شود، خود بحثی است مجزا و مستقل، روند تحول را اما سیری است اساساً تکوینی و اگر شاملو برای مثال به ضرورت شعر «بی وزن» یا سپید می رسد<sup>۳</sup> مستقیماً برخاسته از مسیری است که نیما تا آن جا هموار نموده بود، یا اگر شاعران دیگری فهم موجود از شعر را به سطحی فراتر از فهم و سنت های جایگزین شده توسط شاملو به عنوان یک شاعر تأثیر گذار می برند نیز مدیون کاری است که شاملو خود دست بدان زده و از این حیث شاملو نیز بی آن که بدانند در آن پیشرفت یا پیشبرد (هر چند در خلاف سویه ی دیدگاه های خودش) سهیم بوده است، چه رسد به این که قرار باشد متنی در سال هفتاد و چند نوشته شود و نه تنها سهم بسیاری از شاعران نسل پس از نیما را مورد عنایت و توجه قرار ندهد، که مستقیماً بسیاری از

۳. هر چند پیش تر کارهایی در این زمینه شده بود، از جمله در آثار هوشنگ ایرانی، منوچهر شیبانی و حتادر کتاب های شین پرتو که عمدتاً خارج از محور عروضی سروده شده اند و نیما در نامه ای ستایش آمیز و مفصل به او به تشریح دیدگاه های شعری خود می پردازد، که بحث انتقادی شاملو را نیز در مورد عدم پذیرش شعر عاری از عروض نزد نیما منتفی می سازد.

مواضع فکری شعر و تئوری نیمارایک سوویه زیر سوال ببرد. البته سوء تفاهمی مبنی بر این که نباید شعر شاعران پیشین را مورد نقد و بررسی قرار داد ایجاد نشود، چراکه حکایت آن چه در این جا و در متن جانبدارانه‌ی «چرامن دیگر...» شاهدش هستیم (باز هم می‌گویم: جدای مباحث کلی‌اش در باب شعر) در اساس چیز دیگری است: «وقتی که نیما در تئوری خود می‌گوید: شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن دار باشد اگر وزن به هم بخورد، زیادی و چیزی غیر طبیعی در آن نباشد، کاملاً اشتباه می‌کند، و وقتی که می‌گوید شعر بی وزن و قافیه به مثابه‌ی انسانی ست که پوشش و آرایش ندارد، باز هم اشتباه می‌کند، و نیز وقتی که می‌گوید روی هم وزن و قافیه اثر مضاعفی ست که سراینده به شعر خود می‌دهد، باز هم اشتباه می‌کند، و نیز وقتی که می‌گوید برای نثر وزن دار بودن شعر دید ما باید متوجه خارج باشد باز هم اشتباه می‌کند. همین تقسیم کردن جهان شاعر به داخل و خارج است که کار دست نیما می‌دهد» که جدای لحنی که در ذات خود بر خورنده و بی دلیل است، حاکی از هویت طلبی عجولانه‌ی براهنی و برخورد اتفاقاً غیر تئوریک او با شعر نیماست، چراکه بسیاری از ارجاعات براهنی به حرف‌های نیما - که به تنهایی به اندازه‌ی تمامی شاعران نسل‌های بعد از خود و حتا پیش از تمامی آن‌ها به تحریر و تألیف در خصوص شعر پرداخته است<sup>۴</sup> - به صورت تکه تکه و مصادره به مطلوب شده می‌باشد، وقتی حتا در ارزش احساسات که از آثار تئوریک متقدم نیماست اشراف بی نظیر و روشن بینی شگرف‌اش نسبت به ذات هنر و شعر زمان خود، و هم چنین نسبت به شعر پیشرو جهان بر خواننده روشن می‌شود، چنان که با وجود هم دوره‌گی نسبی‌اش (نهایتاً با ۲۰ سال فاصله، در حالی که در آن زمان ترجمه چندان شاخه‌ای برقرار نبوده و نیما نیز از تسلط فرانسه‌اش بهره‌ی بسیار برده است) اشاره به تریستان تزارا و مبانی فکری و فعالیت‌های دادانیست‌ها می‌برد. این رندی را براهنی در مورد شعر خود نیز نشان می‌دهد، آن‌جا که مدعی می‌شود نه تنها شعرش از همان ابتدا کم و بیش بر همین موازین فکری آمده در خطاب به پروانه‌ها استوار بوده، که از جهاتی در درک لزوم پاره‌ای تغییرات، خود را با فروغ و روئایی در دهه‌ی چهل هم دوره و هم زمان می‌کند، در حالی که کتاب‌های شعر براهنی در آن سال‌ها حاکی از فاصله‌ی محرز اوست با چهره‌های آوانگارد و حتا نوپردازان متداول شعر: «رفتن آزاد و فروغ و روئایی و من در دهه‌ی چهل به سوی طولانی‌تر کردن مصراع اوزان مرکب و مختلف‌الارکان نیمایی، بطور هم زمان در دهه‌ی چهل، تصادفی نبوده است» که ضمن این که سهم و حضور بسیاری شاعران دیگر را که نه تنها به این فهم رسیده‌اند، که به سطوحی دیگری از شعر رفته‌اند نادیده می‌گیرد، زمان حضور خود به عنوان چهره‌ای اثر بخش بر شعر به عنوان یک شاعر را (در این جا منظور از اثر بر شعر به هیچ وجه در مقام منتقد نیست، چرا که عمده‌ی اعتبار براهنی از همین حضور پیشروی وی به عنوان یکی از نخستین‌ها در عرصه‌ی نقد شعر آب می‌خورد) تا جای ممکن عقب کشیده و برای اثبات این حضور سطرهایی از شعرهای آن زمانی خود را به طرز شیقه شقه و حساب شده استخراج می‌کند، که قطعاً نمی‌تواند به معنای تأثیر گذاری براهنی از آن جهات بر شعر فارسی باشد، در حالی که چهره‌های پیشکسوت بسیاری مقدم بر او دست‌اندر کار بوده‌اند. تمام مسأله بر سر جایگاهی ست که براهنی قصد دارد در مقام یک شاعر (اهراً جایگاه یک منتقد آگاه و البته گاه مغرض به قدر کفایت ارضا کننده نبوده است) به هر استدلال و طریق ممکن برای خودش دست و پا کند، که متأسفانه به چهره‌ی شاعرانه‌ی او نیز لطمه می‌زند، چرا که من هنوز هم از خواندن چندی از شعرهای دستکم سطرهای براهنی در همین کتاب، جدای زمان سرایش و حرفی که خود بر سر آن‌ها دارد لذتی رامی‌برم که شاید از شعر کمتر شاعر معاصری برده باشم. واقعاً برای خود من جای

۴. کافی ست نگاهی ببریم به مجموعه‌های ارزشمند و متهورانه‌ی «ارزش احساسات»، «حرف‌های همسایه»، «تعریف و تبصره» و مجموعه‌ی کاملی نامه‌های نیمایوشیج که خوانشی بی‌مانند هستند در مورد شعر و زمانه‌ی خویش.

تعجب است که بینم منتقدی در مقام براهنی چنان نیاز به اثبات نقش و حضور خود در جریان شعر دارد (آن هم به شکلی خلق الساعه و دو نیم کننده، میان شعر پیش از خود و شعر حاضر خود در همان کتاب) که پس از ۵۰ صفحه نقد مفصل دو شاعر جوهر خورده، مثال‌هایی از شعر خود در آن کتاب، در انتهای همان کتاب می‌آورد و به شرح و بسط ۱۰ صفحه‌ای توفیقات و تفاوت‌های آن با شعر پیش از خود می‌آغازد، که در مورد شعر خود می‌نویسد: «در زبان فارسی جاهای پنهانی وجود دارد که دستور و نحو جرأت رفتن به آن جاها را نداشته است، حتا خود شعر فارسی هم آن جرأت را پیدا نکرده است. تنها شعری که به نوشته به صورت عمل نوشتن نگاه کند شجاع می‌شود و بانور شجاعت، تاریکی را بیرون می‌کشد... کسی پیش از بیان ضمیر مفعولی اول شخص به این صورت عشق را بیان نکرده است... یا باید نشان می‌دادیم که زبان فارسی به آن صورتی که ما عشق را می‌بینیم زبان ناقصی بوده، و یا باید نشان می‌دادیم، همانطور که نشان داده‌ایم، که زبان فارسی این رفیت را داشته ولی فقط عاشقی مثل ما می‌توانست این رفیت را کشف کند» و این در حالی است که تمام این رویکردها در مختصاتی بیگانه در شعر شاعران جهان تجربه و تثبیت شده بوده است، از جمله ای.ای. کمینگز که براهنی قطعاً با آن آشنایی داشته، و حالا با اجرای آن در شعر فارسی و نوشتن سطری مقدماتی مثل «اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینم» خود را مستحق چنین تحسین و جایگاهی می‌داند، که از زحمت سالیان نیما به واسطه‌ی آن فراروی کرده و کاری کرده است کارستان و هم دوش ایشان، و در جایی پس از ذکر مثال "روز می" در شعرش، که به تفصیل شرح می‌دهد با چه توفیق چشمگیری به جای "یک روز من هستی" به آن ترکیب دست یافته است می‌نویسد: «نگاه کردن ساده در شعر عاشقانه کافی نیست، دیدن اهمیت دارد» و شاید فراموش می‌کند که همین نفس "چگونه دیدن" و ذات مواجهه با "طرز کار"، همان چیزی است که نیما با چه استمرار و صبری برای آموزش آن در متون و نامه‌هاش و اجرای آن در شعرش بدان پرداخت و چطور بر آن تأکید گذاشت. شاید دارم ناخواسته قدری ماجرا را اخلاقی می‌کنم اگر فکر می‌کنم که شاید "پسندیده" نیست یک شاعر هر کار هم که کرده و هر سنگی هم که بر دوش برده باشد در انتهای کتاب شعرش در مورد شعر خود بنویسد: «و هر شعر دستور جدیدی برای شعر گفتن، گفتن و نوشتن آن شعر می‌شود». شاید دست خودم نیست که ناخودآگاه به یاد صبر و استقامت سکوت عمیق نیما می‌افتم، تا جایی که آرزو می‌کند «نسل‌های آینده انتقام‌اش را از این ملت و حشی بگیرد» و باز هم دست خودم نیست اگر تفاوت آشکار می‌بینم میان انجام رسالتی برخاسته از دغدغه‌ی عمیق شاعرانه، با آن چه در این خطابه از براهنی شاهدیم.

همه‌ی آن چه تا این جا گفته شد حلقه‌ی مفقوده‌ی نخست است، یعنی در نظر نگرفتن زمان کار نیما و سپس شاملو، و هم چنین در نظر نیاوردن نقش بسیاری از شاعران تأثیرگذار پیش از خود یا شاعرانی که هم زمان با خود براهنی شعری به مراتب مترقی‌تر و استخوان‌دارتر را در صحنه‌ی شعر معاصر به نمایش گذاشته‌اند، و پس و پیش نمایاندن ریشه و زمان پاره‌ای از وقایع و امور، که از این حیث با توجه به روند "وقایع اتفاقیه" شعر، رجوع به مستندات موجود در مجموعه‌های ارزشمند تاریخ تحلیلی شعر نو و همین‌طور شعر نو از آغاز تا امروز - جدای خواندن آثار منشور و تئوریک نیما یوشیج - مفید خواهد افتاد.

### ۳

نیمه‌ی دیگر بحث که در این جا بدان می‌پردازم، در دنباله و راستای آن چه تا این جا گفته شد و در جای خود بسیار جالب توجه خواهد بود: براهنی چنان که دیدیم در متن خود حلقه‌هایی را مفقود نگاه داشته و چیزهایی را نادیده گرفته است، حلقه‌هایی که انحنا‌ی شان را از جهاتی می‌توان در تابش مسلم نور بر زمانی در فاصله‌ای نه چندان عقب‌تر (نهایتاً ۵

یا ۶ سال) یعنی سال های ۶۶، ۶۷ تا ۷۳ و ۷۴ مشاهده کرد<sup>۵</sup>، هم چنین لازم به ذکر است که ۶۶ و ۶۷ سال سرایش و چاپ کتاب شعر پیشین دکتر یعنی «بیا کنار پنجره» می باشد. بر خواننده ای که کتاب مذکور را دیده و خوانده باشد به مانند روزی پریده رنگ روشن خواهد بود که تمام نقدهای مطرح شده در مورد شعر نیما و شاملو در متن براهنی (وضعیت وزن در شعر آن دو، اتوماتیزه شدن روند سرایش شعر، عدم استقلال و وجود نشانه های حیاتی در جسم کلمه و تبدیل شدن کلمه به کالایی در خدمت و استفاده ی مضمون از پیش معلوم و معنامحوری شعر، و خصوصاً عدم ایجاد شعف یا سرخوشی نهفته ای که باید در طی خوانش به تعبیر رولان بارت متن در مخاطب برانگیخته گرداند، و سایر مباحثی که عمدتاً حول این ها می گردند) تماماً در مورد «بیا کنار پنجره» که فقط چند سال قبل از آن نوشته شده است صدق می کند، که حتا عنوان کتاب برای خواننده ی تیزهوشی که شعرها را هم نخوانده باشد بر صحت این مصداق صحه می گذارد، آن چه می خوانیم نخستین بند از نخستین شعر کتاب است: «زمان آن رسیده است/ که دوست داشتن/ صدای نغز عاشقانه ای شود/ که از گلوی گرم تو طلوع می کند» که باید قیاس شود با این بند از شاملو: «... هنگام آن است که دندان های تو را/ در بوسه ای طولانی/ چون شیری گرم/ بنوشم.» که براهنی در «چرا من دیگر...» از سه سطر پیش تر آن را به عنوان مثالی ضعیف آورده و در نقد آن و ۴ تکه شعر دیگر که بندهایی ست از شعر فروغ، سپهری، رؤیایی و نیما (که تا جای ممکن اشاره به آن ها خواهد رفت) نوشته است: «ولی یک چیز مشخصه ی اصلی این شعرهاست: زبان در خدمت معنی ست، در واقع زبان کالایی شده است. هر چه باشد زبان در خدمت خودش نیست... در نحو زبان هیچ گونه حالت غیر عادی دیده نمی شود.» که انگار فراموش می کند شاملو سال ها پیش از او چنین شعری را سروده است که به مراتب استخوان دارتر و قوی تر نیز می نماید (حال ما نیز به سنت خود دکتر تکه هایی از شعرهایش را از کتاب استخراج می کنیم، که البته کافی ست خواننده به کتاب دسترسی داشته باشد تا متوجه شود عملاً تمام کتاب در فضای مولفه های همین بندها سیر می کند و ما را غرضی بر گزینش بندهای احياناً ضعیف کتاب نیست) یا آن جا که براهنی اشاره می کند چرا شاملو "بنوشم" را در تقطیع اش سر سطر آورده بی آنکه دلیلی داشته باشد برای آن، که مثال اش را در چند مورد در «بیا کنار پنجره» نیز می بینیم، و هم چنین بسیاری موارد دیگر که در مورد شعر خود براهنی عیناً صدق می کند و این در حالی ست که شعر وی در این کتاب شکل ابتدایی و خالی از لطف و کشف و شهودی ست از شعرهای خوب شاملو یا رؤیایی در آن سال های دور، و چنان چه قرار باشد یک به یک به این موارد اشاره کنم خود تبدیل به رساله ای در قالب "مچ گیری" خواهد شد، و بهتر آن است که مخاطب خود دست به خواندن و قضاوت ببرد. شعر پنجمی که براهنی در نقدش آورده شده از «لبریخته ها» ی رؤیایی ست: «در هیئت هوا/ دائم مراقبم می کند/ او هست/ هر جا هوا که هست/ نه می گریزم می خواهم/ نه می توانم بگریزم/ ناچار در هوای او همه چیز/ مثل هوا زیبا می شود/ من شکل حرف خودم می شوم/ گل شکل عطر خودش/ او اوست و دست/ وقتی هوا مجسمه ای از/ اوست» که براهنی اشاره می کند تنها حرکت صورت گرفته در عدول از نحو مقرر در سطر<sup>۶</sup> نه می گریزم می خواهم<sup>۷</sup> می باشد، که درست هم می گوید (البته اگر دو سطر مانده به آخر را در نظر نیاوریم) اما مسأله این جاست که ما از رؤیایی - که شاعری ست حقیقتاً شکل حرف خودش - دست کم در «دلتنگی ها» و همین «لبریخته ها» موارد بسیاری از مواجهه ای ویژه و متمایز با نحو اسراع داریم، و رؤیایی در تعداد قابل قبولی از شعرهای این دو کتاب (و به زعم من خصوصاً در دلتنگی ها که متقدم هم هست البته) ما را به لذت محضی ناشی از تداخل و انفجار درونی

۵. ۷۳ تاریخی ست که به اذعان حواشی کتاب، متن «چرا من دیگر...» طی یک سخنرانی در منزل برای جمعی از شاعران و نویسندگان جوان قرائت شده است و ۷۴ تاریخ چاپ نخست کتاب است.

کلمات و عباراتی فارغ از معنا می برد، که مخاطب شعر آشنا خوب لمس نموده و می شناسد، و البته حکایت کدورت شعری براهنی نسبت به رؤیایی نیز بر اهالی شعر پوشیده نیست. براهنی در جایی دیگر از «چرامن دیگر...» در مورد شعر رؤیایی می نویسد: «البته شعر پنجم پیچیده تر از شعرهای دیگر است، ولی وقتی که شعرهای دیگر این شاعر را می خوانیم، پیچیدگی چنان اوجی پیدا می کند که «توماتیزه» می شود... شاعر بر حسب عادت شعر گفته است، خواننده احساس می کند از دویت صفحه ده صفحه اش کافی بود تا همه ی مشخصات دید شکلی را روشن کند» و اشاره می کند که آن فضا و حجم را هم ایجاد نمی کند و می گوید که دیگر رؤیایی خود نیز از آن (یعنی گرایش به حجم، پدیده ای یا کشفی که رؤیایی در مورد شعر و هنر پیش کشیده) دست کشیده است، حال آن که با آن چه در جلد دوم مجموعه گفتگوها و نشرهای رؤیایی به گردآوری آقای محمد حسین مدل (پس از «از سکوی سرخ») که اثر یگانه ای است در نقد شعر پیش از انقلاب (کتاب «عبارت از چیست» سراغ داریم، رؤیایی هنوز و هم چنان به تأکید و شوق و آفری متمایل به وجد در این باره بحث و گفتگو می کند. شاعری که در اوایل «هفتاد سنگ قبر» می نویسد: «در وقت مرگ/ فهرست کین اگر م بود/ انگور می شدم/ و می فشردم» که نه تنها از حیث معناگریزی تفاوت چندانی با بحث و شعر «تحول یافته»ی براهنی ندارد، که این شعرها سروده ی سال های ۶۰ تا هفتاداند، و این «می فشردم» همان چیزی است که براهنی - به گفته ی متن خود - به یمن و اعتبار دست یابی به آن مدعی می شود «به سمت گوشه هایی دست نخورده از زبان فارسی رفته است که کسی تا آن زمان یا جرئت اش را نداشته که برود یا اصلاً عمدتاً آن را نمی دیده اند...»، (یعنی آن جا که براهنی می نویسد: «اگر تو مرانبینی اگر تو مرا نخواستی/ من هم نمی بینم من هم نمی خوابانم») آنگاه خود سال ها بعد از رؤیایی - نیما که جای خود خواهد داشت - در سال ۶۶ می سراید: «چنان ساکنم در حضورت که گویی/ لبانت به روی لبانم نشسته ست/... چه عهدی تو بستی که وقتی شکستی/ تو گویی که تارم ز پودم گسسته ست/ کویری مسین را نمودند و گفتند: بین سوسن و نسترن دسته دسته ست!»<sup>۱</sup> بیا کنار پنجره . ص ۱۴۰، غزل واره ای که شباهت به قصیده می دهد و تقریباً هیچ عنصر و ترکیب درخشانی در آن دیده نمی شود. یاد شعری دیگر: «ستاره ای درشت روی سینه داشتم، نگار من! / در آن زمان که گام می زدی کنار من/ شراب و شادی و شباب من! / یگانه مظهر محبت دیار من! / یگانه یار من!...» یا در این بند از شعر زمان که نه تنها ادعای براهنی را مبنی بر این که در همان سال های دهه ی چهل به لزوم عبور از نیما (خصوصاً در وزن) رسیده است نقض می کند، می رساند براهنی حتی ۲۵ سال بعد نیز در شکلی ساده و دستمالی شده از اوزان نیمایی (که البته این نقدی است که من بر بسیاری از شعرهایی که تحت عنوان شعر نیمایی نوشته شده است در طی این سال ها وارد می دادم، چرا که وزن در شعر نیما چنان در نحو هر سطر به طور جداگانه و با توجه به معنا و فضای کلمات در هم می تند که شاکله ای غیر قابل تفکیک ایجاد می کند در دست شاعر برای شمایل شعر) در وزن مکرر مفاعلهای یا دیگر وزن هایی از این دست در دیگر شعرها، که انتهای هر سطر را به سیاق نیما با در صدی اختیار برای جلوگیری از بحر طویل شدن می بندد، چنین می سراید: «بهشت روی زمین بودی/ و هر نسیم تو گویای عطر باغی بود/ که می چمید در اعماق پیچ در پیچت». کلیت این کتاب که تألیف و انتشارش فاصله ای ۵، ۶ ساله با متن جنجال برانگیز و شعر متحول و از بحران رهاننده ی براهنی در کتاب مورد نقد ما دارد، حاکی از آن است که براهنی نه تنها تا سال ها از زیر تأثیر نیما بیرون نیامده (گیرم هر از گاهی در جاهایی شعرهایی دارد، اما وقتی شاعری حرفه ای چون براهنی، کتابی را به چاپ می رساند قطعاً آن را مورد تأیید خود می داند)، که از بسیاری از شاعران نسل بعد از نیما نیز به طور جدی تأثیر گرفته است و در خصوص وضعیت سایر کتاب های شعر وی می توان دید که «تاریخ تحلیلی شعر نو» برد تا مواضع شاعر و فاصله ی بعید مباحث تئوریک اش با شعر خود وی روشن تر از پیشانی پیشانی سپید شود.



اما در انتها، از آن جا که کار متن به درازا کشید و قلندر نیز طبیعتاً هزار درگیری دیگر خواهد داشت، تا جای ممکن به طور گذرا به چند مورد آخر اشاره می‌کنم که برای مخاطب بیدار و بی طرف با دیدن و قیاس اختلاف فاحش این دو کتاب (که در ذات خود این جهش و ترقی بسیار خوب است و جای تحسین نیز خواهد داشت، اما مشکل بر سر متنی است که به غایت حساب شده، مغرضانه و هدف مند، حتا از مباحث صحیح و به جا مطرح شده‌ی خود نیز در راستای ایجاد تصویر و تصویری غیر منصفانه و غلط از شعر دیگری و کسب جایگاهی ساختگی برای خود بهره برده است، آن هم از سکوی دو شاعری که هر یک عمری را صادقانه بر سر شعر گذاشته‌اند) جای تعجب بسیار خواهد داشت. نخست این که: چطور براهنی در فاصله‌ی فقط چند سال (حتا اگر از قبل در متون انتقادی خود موازین اش را طرح کرده باشد) چنین حجم تغییری را در شعرش درونی کرده است که حالا یگانه مسیر تحول شعر معاصر را مقدر به گذر از آن می‌بیند، و تئوری‌های خارجی که می‌دانیم دکتر خوب آشنا بوده با آن‌ها و به کار بسته در این تغییر چه میزان با ذات زبان فارسی تطبیق داده شده و رفیت‌های زبان فارسی در نظر گرفته شده است که دکتر براهنی بدین سرعت ادعای بیرون کشیدن فضاهای نهفته‌ی آن و افزودن بر قامت رشید آن را دارند؟ البته نقاط مثبت و چشم‌گشاینده‌ی تپ شعر که براهنی با «خطاب به پروانه‌ها» پیش کشید، با همه بهانه‌ای که به دست بسیاری برای هر چه را شعر نامیدن داد، در جای خود محفوظ است و شمس آقاجانی نیز در کتاب شکل‌های ناتمامی به خوبی - هر چند گاه بیش از حد ستایش آمیز - بدان‌ها پرداخته. دوم: چرا جناب دکتر از شعرهای «بیا کنار پنجره» که شاهد نزدیکی است از سنتی که در مبانی شعر تحول یافته‌اش آن رابه آتش نقد کشیده است هیچ مثالی نیاورده است؟ آن هم در مواردی که بیش از همه در مورد شعر همین اواخر خود وی صدق می‌کرده و به جای آن به سراغ شعر نیمادار ۵۰ سال قبل رفته است؟ یا اگر هم قصد در پنهان نمودن روند این تحول در شعر خود را داشته، چرا با چنین و چنان لحنی به استقبال و قضاوت نیما و شاملو رفته است و مثلاً صحبتی از نصرت رحمانی یا نادر نادرپور نکرده است که نقدهایی مثل معنامداری یا عدم جلوگیری شاعر از کشیده شدن زبان به سوی فحشای زیبایی‌اھری در مورد آن‌ها نیز موجه خواهد بود، فقط چون نیما و شاملو تأثیر گذارتر بوده و حسرت دکتر را بیش تر برانگیخته‌اند؟ سوم: آیا جناب دکتر در مقام منتقدی کار آشنا و وارد به فنون شاعری، با آن چه از سمت و سوی متن‌شان برمی‌آید، حقیقتاً فکر می‌کنند که نیما و شاملو در کار خود کم کاری نموده‌اند و شعر فارسی در ورطه‌ای افتاده بوده است که شعر ایشان با پرشی چند ساله و یک تنه توانسته معضلی ۷۰ ساله را حل نماید و هیچ شاعر دیگری در این همه سال هیچ نقشی در این جریان پست مدرن شعر ایفا نکرده که دکتر اسمی از ایشان نبرده است؟ حتا اگر نگوئیم رؤیایی، شاعرانی مثل بیژن الهی، بهرام اردبیلی، یا کمی معاصرتر شهرام شیدایی که از معدود شاعران شاعر دوران اخیر بود و نام‌اش گرامی باد. یعنی دکتر موافق نیستند که هر تحولی - آن هم از این دست - در شعر و زبان یک کشور الزاماً حرکتی است درونی و جمعی؟ چهارم: آیا دکتر براهنی بدین باور نیست که اگر شعر شاعری دستاوردی داشته باشد برای پیکره‌ی عظیم و عزیز شعر، خود در دراز مدت مشخص خواهد شد و تأثیرش رابه طرز و طور درونی (بارسوخی غریزی در کالبد زبان و شعر) بر جا خواهد گذاشت؟ البته بی آن که قصد داشته باشیم لزوم نوشتن شاعر در خصوص موازین و مختصات شعرش رانفی کرده یا زیر سوال ببریم، آیا جناب دکتر هیچ منتقد یا مخاطبی را در آن سطح فهم نمی‌دید که لازم دانسته آن‌طور به شرح ممدوحانه‌ی شعر خود (بی آن که بگذارد حتا کمی از انتشار کتاب بگذرد) در انتهای خود کتاب پردازد؟ و شاید در آخر این که، حالا پس از ۱۵ سال که کتاب‌شان به چاپ دوم رسیده، آیا هنوز هم تمام و کمال روند متن تقریباً تئوریک خود را، به همان شکل که بوده و هست، مورد تأیید دانسته و هنوز فکر می‌کنند برای اثبات جایگاه خود نیازی بوده به انگشت نهادن بر پیشانی بلند نیما و یا حتا به میان کشیدن سطح بالاتر سواد

زبان خود نسبت به شاملوبه عنوان یک شاعرِ هوشمند، تا نتیجه بر اعجوبه بودن خود بگیرند؟ که نوشته اند: «... به نظر من شناسایی ای از این دست بر سراسر زندگی ادبی من، و طبعاً بر زندگی شعری من، تأثیر داشته است: شناسایی عمقی یک زبان دیگر، و آشنایی حرفه ای با آن، تا حد دست کم - داوری راجع به آن، به اندازه ی خود اهل آن زبان. اغلب شاعران معاصر من دنبال چنین تبحری نبودند. بسیاری از آن ها به امکانات حوزه ی شعری خود می آندیشیدند. با زبان های جهان شعر به صورت ترجمه آشنایی داشتند. نیما کلیات را می شناخت، شاملو همان طور که خودش نوشته است، از طریق ثمین باغچه بان با شعر نام حکمت، از طریق فریدون رهنما با شعر جهان آشنایی پیدا کرده است. گرچه شاملو می توانست نام حکمت را در زبان اصلی هم خوانده باشد - چرا که می دانم ترکی می دانست - ولی قول هایی که از حکمت داده، و نوع بیان آن قول ها، نشان می دهد که به ساختار هجایی شعر ترکی آشنایی ندارد... پس توجه شاملو هنوز هم به معنی است، او لورکارا هم در ترجمه ی فرانسه ی آن - بعدها - خوانده است. درست است که کلید زدن، تنها کلید زدن، در ذهن آدم باهوش کافی است، ولی ممکن است در صورت تجاوز آن آدم باهوش از کلید زدن به سوی حرفه ای شدن، ما را با یک اعجوبه معرفی کند.» واقعیت است که ما هیچ کدام در سطح سواد بالای زبان برهانی تردیدی نداریم، اما این که آدم خودش بدین شکل در انتهای کتاب شعرش معلومات خود را به رخ بکشد و بارو کردن میزان و چگونگی سواد و آشنایی شاعر دیگری با شعر جهان، خود را جبراً برتر بنشانند و نتیجه بگیرد شاملو آدم باهوشی ست اما من اعجوبه ای هستم برای خودم، نه تنها بر خورنده، که قدری کودکانه می نماید و انگار شاعر به هر دری زده، از مطرح کردن مباحثی جامع در مورد شعر و ارجاع به شعر خود دادن، تارو کردن توانایی های خود و ناتوانی های نسبی دیگران و... تا بگوید که من چقدر بیگانه و متفاوت هستم و هیچ کس چون من نیست! در حالی که آن چه در طی سال ها شاهدش بودیم به مامی گوید تمامی آن ها که در طول تاریخ قامت شعر جهان را به جایی رسانده اند در سکوت صبورانه و خلوت پیامبرانه ی خود به کار پرداخته و بی آن که مدام از کرده های خود داد بدهند عمدتاً سال ها بعد (اگر نه بعد از مرگ و به چشم روح) شاهد ثمره ی کار خویش بوده اند و شاید پس از ختم خاطره ی خاکشان به نسل های شکوفای بی شمار، شکوفه ی شب های طاقت فرسای کارشان به بیرون سر دوانده باشد... قصد ندارم مدافع اخلاقیاتی برای شاعر به نظر برسم و اساساً نوشتن چنین متنی نیز (که هیچ ارتباطی به اصل و ذات شعر ندارد) به هیچ وجه برایم خوشایند نیست، فقط اعتقادم بر این است که شاعری مثل نیما در جایگاهی به مراتب بالاتر و تهی از این کودکانه گی ها، و شعرش به مراتب استخوان تر از آن چیزی بوده که در متن دکتر (با چنین لحن و چنان روندی) نشان داده و با آن برخورد شده است، و متن دکتر را که نمی توانستم نسبت به آن بی تفاوت بمانم، با همه علاقه ای که داشته ام و دارم به شخص ایشان، متنی مغرضانه و ناامیدکننده می دانم که پس از چاپ دوم اش - بعد از چندین سال که مجدداً می خوانم اش - چنین به چشم ام غیر قابل برگشت یا بخشش آمده است. این که در متن حاضر به شعرهای «خطاب به پروانه ها» پرداختم به سبب حجم و فرصت مقال موجود است و این که پرداختن به آن شعرها خود فرصتی مستقل و نقدی تئوریک و جدی می طلبد که در حال حاضر و با طولانی شدن این متن میسر نخواهد بود. پس نوشته را با جمله ای از نیمایوشیج (طلای شاعران) - خاری که طبیعت برای چشمان علیل فراهم کرده بود - به پایان می برم که گفته بود:

«من از بدی مثل شیطان لذت می برم و اگر مرتکب آن نیستم اهمیتی ندارد.

بدی را خوب می یابم هم چنین است در خصوص خوبی، لذت و نفرت، زیبایی و زشتی ...

کلاغ زاغی هستم که بهمین نمی تواند او را شهید کند اما به عظمت و زیبایی بهمین نگاه می کنم.»

زمستان ۱۳۸۸ تهران

فوشتا ۳۳