● هوشنگ خوش روان

برخورد نزدیک از نوع دیگر

پیش درآمدی بر بحث انتقادی شعر زبان پریش

آلبرت اینشتین : اگر چیزها را حتی الامکان
ساده کنیم ، سریعتر و بهتر به نتیجه می رسیم

۱ - برخورد نزدیک از نوع اول :

بی تردید یکی از آسیب های جدی شعر امروز ، زبان‌پریشی در شعر و یا به عبارتی شعر زبان پریش است. استفاده از این واژه به علت بار توهین یا تحقیر احتمالی نهفته در آن نیست ، بلکه واژه ای مناسب تر که بیانگر ویژگی های خاص این نوع شعر بوده و مورد وفاق همگان نیز باشد ، در فرهنگ اصطلاحات شاعرانه (!) نیافتم !

این گونه شعر که مثل ویروس خطرناکی گاه بی صدا و گاهی هم پر سر و صدا در میان شاعران امروز به خصوص جوان ترها گسترش می یابد و هر روز قربانیان تازه ای می گیرد ، گویی قصد آن دارد که تمامیت شعر امروز ما را به کام مرگ اندیشی خود فرو بلعد. تظاهرات بیرونی و اجتماعی این نوع ادبی (اگر بتوان نام شعر بر آن نهاد) در میان خوانندگان عادی و حتی حرفه ای شعر که هنوز آلوده ی این ویروس نشده اند ، تأسف بار و برای جامعه ای ادبی مایه ی شرمساری است .

البته برای شاعران زبان‌پریش که آثار خود را تحت عناوین دهن پرکنی مانند «شعر زبان» ، «شعر هیستریک» ، «شعر پارانویا» ، «شعر اسکیزوفرنی» ، «شعر هایپراکتیو» و... با جدیت تمام منتشر و در مقالات و جدل های گاه جنجالی از آن دفاع می کنند ، همه ی این حرف ها یک «توطئه از طرف جریان شعر واپس گرا» محسوب می شود. از نظر آن ها هیچ مشکلی در شعر آن ها وجود ندارد. «این شعرها زاییده‌ی زمان خویش‌اند و بیانگر تناقضات ، تضادها و روان پریشی‌های دوران پسامدرن‌اند.»

و اگر مردم و حتی خواننده های حرفه ای شعر آن ها را نمی فهمند و قادر به ارتباط با آن ها نیستند، «این مشکل مخاطب است نه متن»! یعنی معنازدایی کامل و بی حد و حصر از متن! به چه قیمتی؟! به هر قیمتی که تمام شود به آن ها ربطی ندارد! حتی در پرانتز: (به قیمت نابودی کامل شعر معاصر!)

جادوی ساختارشکنی آن قدر فریبنده است که کسی را مجال اندیشه ی نتیجه ی کار نیست! اول صف ایستادن به مثابه بی معنا و بی محتواترین را سرودن، مسابقه ای است که مدتهاست شروع شده و وسوسه ی شرکت در آن ذهن ها را فرا می گیرد و بعضاً استعدادهای بسیاری را به کام خود می کشد!

چه باید کرد؟

سلاح شاعران زبان پریش برخورد تئوریک آن هاست. لذا به نظر می رسد یک راه مقابله ی جدی با آن، برخورد در سنگر تئوریک است. جایی که تصور می رود نقطه ی قوت آن هاست. خلع سلاح تئوریک شاید مؤثرترین راه مقابله با جریانی است که قصد دارد خواسته یا ناخواسته شعر را با توسل به تئوری نابود کند. این مقاله شروع راهی است که امید است دیگران با توانایی بیشتر ادامه دهند.

۲- برخورد نزدیک از نوع دوم:

پیش از هر چیز باید مشخص شود که شعر زبان پریش چیست و نقطه ی افتراق آن با انواع دیگر شعر در کجاست؟ تعریف ساده ی این واژه شاید به این صورت باشد: «شعری که زبانی شکسته، غریب و الکن دارد و یک یا دو بار که هیچ اگر صد بار هم خوانده شود باز هم نمی توان با آن ارتباط برقرار کرد.» بهتر است این سؤال کاملاً منطقی را - که چرا این گونه شعرها سروده می شود و چرا چاپ و ارائه می گردد - در ذهن خود نگه دارید، چون به محض آن که آن را بر زبان آورید فی الفور سیلی از مباحث و افاضات تئوریک از طرف شاعر مربوطه جاری می شود که برای یک مخاطب عادی و حتی نیمه حرفه‌ای شعر نه قابل درک است و نه جذابیت چندانی دارد و چون توان مقابله برای مخاطب مرعوب باقی نمی‌ماند ناچار است میدان بحث را با سکوتی از سر نارضایتی به نفع شاعر زبان پریش خالی کند و او را با توهم پیروزی خود تنها بگذارد. بند و بست های تئوریک غالباً به این نتیجه ی محتوم منتهی می‌شود که: نه تنها این ها شعرهای درخشانی هستند بلکه آینده ی شعر پیشرو معاصر به این سمت است و لاغیر!

برای ردیابی حلقه های ضعیف و گسسته ی این زنجیره‌ی تئوری، ناچاریم از ابتدا و با حوصله حلقه های اصلی را واکاوی کنیم:

اگر تعریف جامع و مانعی برای شعر نداشته باشیم، بالطبع برای انواع آن از جمله شعر زبان پریش هم تعریف جامع و مانع نظری نخواهیم داشت. اما شاید بتوان پرسش در خصوص «چیستی» شعر زبان پریش را به این صورت مطرح کرد: ویژگی های بارز تئوریک شعر زبان پریش چیست؟

بی تردید نقطه ی عزیمت شعر زبان پریش معاصر عبور - خواسته یا ناخواسته - از نگرش ساختارگرا به زبان و ورود به عرصه های نگرش پساساختارگرا به زبان است. ناچاریم پیش از ادامه ی بحث در حد فرصت این مقال به تشریح حتی الامکان ساده شده ی این دو اصطلاح کلیدی بپردازیم تا به ورطه‌ی پیچیده گویی های مد روز تئوریک - که مغایر مقصود این نوشته است - در نیفتیم: نگرش سنتی به زبان شعر، آن را وسیله ای برای ابراز و تجلی ذهنیات شاعرانه می دانست. زبان به عنوان مجموعه‌ای از واژه های منفرد ابزاری واسطه ای برای انتقال مفاهیم ذهنی - از جمله ذهنیات شاعرانه - به حساب می آمد. هر واژه مستقیماً به مصداق خارجی آن مرتبط بود و اساس سیستم معنازایی مستقیم بسته ای

را تشکیل می داد که ارتباط واژگانی محدود شده‌ای را به زبان تحمیل می کرد. اما نگرش ساختارگرا، این نظرگاه سنتی به زبان را زیر سؤال برد که زبان مجموعه‌ای از واژه‌های منفرد است که هر کدام یک مصداق خارجی را نمایندگی می کنند. ساختارگرایی رابطه ی دو وجهی واژه - مصداق را به رابطه‌ای سه وجهی دال - مدلول - نشانه تغییر داد. به این ترتیب که فیزیک واژه (شکل نوشتاری یا صوتی آن) دال، مفهومی که این شکل در ذهن ایجاد می کند، مدلول و ارتباط بین این دو را نشانه نامید. ضمناً به این کشف قبلی نیز استحکام بخشید که بین دال و مدلول هیچ گونه رابطه ی علّی و منطقی وجود ندارد، بلکه ارتباطی صرفاً قراردادی است که در طول زمان مورد قبول کاربران زبان قرار گرفته است. شاید این نگرش در وهله ی اول چندان واجد اهمیت جلوه نکند و چیزی بدیهی و پیش پا افتاده به نظر آید که با نگرش سنتی تفاوت چندانی ندارد. اما همین تفاوت جزئی در ابتدای راه به تغییرات بزرگی در طول مسیر منجر می شود. تغییرات عمده‌ای که حاصل می شود یکی این است که رابطه ی زبان با مصداق خارجی قطع (یا کم رنگ) می شود.

برای مثال واژه ی «رود» را در نظر بگیرید، کدام رود مد نظر است؟ کارون، زاینده رود، جاجرود، ولگا، می سی سی پی، کم آب، پر آب، آرام، پر خروش...؟

فی‌الواقع هیچ کدام! تصور ذهنیِ حاصل از واژه ی رود چیزی است متفاوت با هر رود خاص. دوم آن که قراردادی بودن رابطه ی دال و مدلول این امکان را برای شاعر به وجود می آورد که بنابه خواست خود و مقتضیات متن در این قرارداد دست برده و آن را از نو بازنویسی کند، البته این بازنگری و بازنویسی مجدد تا حدی مجاز است که طرف دیگر قرارداد یعنی مخاطب از قرارداد جدید سر دربیاورد و آن را در چارچوب نظام متنی بپذیرد. سوم آن که با این نگرش، زبان به عنوان یک پدیده ی نشانه شناسیک در حوزه ی بینش نظام نشانه شناسی قرار می گیرد و لذا شاعر می تواند نظام نشانه ای خاص خود را در هر متن ایجاد و ارائه کند. حاصل این تفاوت نگرش، انرژی عظیم نهفته در لایه های مختلف زبان را که پیش از این نامکشوف و بلااستفاده باقی مانده بود در معرض کشف و بهره برداری قرار می دهد. به این ترتیب امکان همنشینی و جانشینی واژه هایی که در بینش سنتی، غیرعادی و بعضاً غلط جلوه می نمود، در نگرش ساختارگرا فراهم می‌آید. و این همنشینی ساختاری واژه ها، نظام دلالت گری جدیدی را به وجود می آورد که زبان را به عنوان کنش گری فعال (نه منفعل و واسطه ای) وارد متن می کند و همین کنش فعال زبان مؤلفه ی جدیدی را وارد بازی متن می کند که پیش از این وجود نداشت. به دلیل همین نقش فعال و بی واسطه ی زبان در نظامی ساختارگرا و نشانه شناسیک این نوع شعر را تحت عنوان شعر «زبان مدار» می شناسند (که شاخه ای از آن به نام شعر گفتار معروف است). به همین دلیل است که این نوع شعر از طرف مخاطبانی که با نگرش ساختارگرا آشنایی ندارند و طبق سلیقه ی قدیمی خود به دنبال نظام تک معنایی همراه با تفاسیر استعاری - عرفانی می گردند، عجیب و غیرعادی به نظر می رسد و در برخوردهای اولیه با این نوع شعر ارتباط با آن را مشکل می یابند. اما باید گفت که تا این جای قضیه، مشکل، مشکل مخاطب است. مخاطب جدی شعر چاره‌ای ندارد جز آن که خود را با سیستم درک ساختارگرایانه از زبان وفق دهد و معیارهای زیبایی‌شناسیک آن را شناخته و با آن ارتباط برقرار کند، زیرا به نظر می رسد این تحول هم مانند تحول نیمایی کوتاه مدت و برگشت پذیر نیست، بلکه عمیقاً متحول کننده و دائمی است.

در مقابل، نگرش پساساختارگرا بر ماهیت اساساً ناپایدار دلالت و نشانه تأکید می کند و بر این باور

است که نشانه پیش از آن که یک واحد دو رویه باشد اتصال موقتی میان دو لایه‌ی متحرک زبان (دال و مدلول) است، و می‌کوشد این اتصال موقت را غیرقطعی و غیرقابل اتکاء جلوه دهد. ژاک دریدا با نظریه‌ی «سیلان دال‌ها» این اتصال لغزنده و ناپایدار را این گونه توضیح می‌دهد که برای دستیابی به معنای یک دال به فرهنگ لغات مراجعه می‌کنید. اما در آن‌جا مدلول نهایی وجود ندارد بلکه با دال دیگری روبه‌رو می‌شوید که برای یافتن مدلول آن باید به جای دیگری در فرهنگ‌نامه مراجعه کنید و این بازی به گونه‌ای پایان ناپذیر ادامه دارد و در این فرآیند معنا دائم به تعویق می‌افتد و نهایتاً در بازی و سیلان بی‌پایان دال‌ها محو می‌شود.

با این نگرش، نوعی خاص از خوانش متن ایجاد می‌شود که بر ناباوری بر دلالت معنایی استوار است، فراشد دنبال کردن معنا به هیچ‌وجه حضور معنا نیست بلکه در جریان خواندن معناهای بی‌شماری آفریده می‌شود که خود در واقع انکار نهایی معنا یا انکار معنای نهایی است. رولان بارت این مفهوم را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند: «حرکت از ساختارگرایی به مابعد ساختارگرایی تا اندازه‌ای حرکت از اثر به متن است. چرخشی است از تلقی شعر یا رمان به مثابه موجودیتی بسته و شامل معانی مشخص که وظیفه‌ی منتقد کشف رمز آن است، به تلقی آن به مثابه تجسمی غیرقابل کاهش و بازی پایان‌ناپذیر دال‌ها که هرگز نمی‌توان آن را به مرکز، جوهر یا معنایی واحد میخکوب کرد.»[۱]

در واقع می‌توان گفت که نگرش پساساختارگرایی با استفاده از دستاوردهای بینش ساختارگرایی نگاهی انتقادی و سخت بنیان شکن به آن دارد. به همین دلیل رامان سلدون در کتاب راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر این دو نظریه را این گونه توصیف می‌کند: «ریشخند تمسخری که پساساختارگرایی نثار ساختارگرایی می‌کند شامل خودش نیز می‌شود، زیرا پساساختارگرایان، ساختارگرایانی هستند که ناگهان خطای راه و روش خود را دریافته‌اند. پساساختارگرایی می‌کوشد تا از تظاهرات علمی ساختارگرایی بکاهد. اگر ساختارگرایی در آرزوی خود برای چیرگی به نشانه‌های ساخته‌ی انسان (از جمله زبان) منشی قهرمانی داشت، پساساختارگرایی در نفی جدی گرفتن چنین ادعایی، کمیک و ضد قهرمانی جلوه می‌کند.»[۲]

برخورد نزدیک از نوع سوم:

از آن جا که نظریه‌ی سیلان دال‌های ژاک دریدا یکی از کاراترین حربه‌های تئوریک شعر زبان پریش است، لازم می‌دانم تحلیل انتقادی در خصوص این نظریه را که توسط دکتر کوروش صفوی - استاد پژوهش گر ادبیات - ارائه شده در این‌جا نقل کنم. این نقد از نظر من کاملاً صریح، شفاف و موجز است. بنابراین بدون کم و کاست و دخل و تصرف در این‌جا می‌آورم:

«... نکته‌ی دیگری که به آرای دریدا مربوط می‌شود، تردید وی درباره‌ی مدلول و دلالت یک دال به دال دیگر و تعویق معنی است. اجازه دهید برای درک بهتر آن چه دریدا مورد نظر دارد، به نمونه‌ای اشاره‌کنم که معمولاً برای توضیح دیدگاه دریدا به کار می‌رود، و امکان می‌دهد به پیچیده گویی بی‌مورد کشیده نشویم.

فرض کنید معنی واژه‌ای را نمی‌دانیم و در فرهنگ لغات به دنبالش می‌گردیم. در مقابل آن واژه، واژه‌ی دیگری نوشته شده، اگر معنی این واژه‌ی دوم را هم ندانیم، فرهنگ لغات را ورق می‌زنیم و به سراغ معنی آن واژه‌ی دوم می‌رویم، یعنی در اصل در برابر هر واژه، واژه‌ی دیگری را می‌بینیم که خود

مدخل دیگری در همین فرهنگ لغت است . معمولاً این نمونه را برای طرح دیدگاه دریدا درباره‌ی سیلان دال ها مطرح می سازند که دقیقاً نشانگر عدم توجه به دیدگاه سوسور است و مشکلی روش شناختی به دنبال دارد. سوسور دال را مستقل از مدلول و مدلول را مستقل از دال نمی داند. پس وقتی می توانیم صحبت دال را به میان بکشیم که به مدلولی هرچند تهی پیوند خورده باشد، در غیر این صورت وارد نظام زبان نمی شویم ، زیرا نمی توانیم آن را در ساخت زبان ، یعنی شبکه‌ی روابط همنشینی و جانشینی قرار دهیم . جدا دانستن دال از مدلول درست مثل آن است که یک اسکناس هزارتومانی را از وسط قیچی کنیم و فکر کنیم هر تکه اش پانصد تومان می‌ارزد. یک اسکناس هزار تومانی یا هزار تومان می ارزد و یا اصلاً قیمت ندارد.

پس آن چه دریدا تحت عنوان دال مطرح می سازد، دال سوسور نیست . وقتی ما در فرهنگ لغات به دنبال معنی یک واژه می گردیم ، صورتی آوایی یا نوشتاری را در اختیار داریم که هنوز به دال مبدل نشده است ، زیرا مدلول ندارد و خارج از نظام زبان قرار می گیرد. پس یا باید اسم دیگری برای این دال دریدا در نظر گرفت و آن را از بحث سوسور و مسأله‌ی نشانه‌ی زبان جدا کرد یا به تصحیح دیدگاه او پرداخت . ولی باید پذیرفت که دریدا متفکری ساختارگرا است و آرای خود را بر پایه‌ی نگرش ساختارگرا به زبان قرار داده است والا استفاده از اصطلاح پساساختارگرایی منتفی است . پس وی دقیقاً می داند که دال را در چه معنایی به کار برده ، زیرا به دال از دیدگاه سوسور اشاره دارد. بنابراین اشکال در انتخاب اصطلاح نیست ، بلکه به این موضوع مربوط است که وی به بازی نشانه ها برحسب تشابه توجه ندارد، زیرا آن چه بر روی محور همنشینی قرار می گیرد دال نیست بلکه نشانه است و آن چه نیز بر روی محور جانشینی و برحسب تشابه به جای آن تداعی می شود، نشانه‌ی دیگری است .

وقتی دریدا معتقد است که دلالت یک دال بر دال دیگر معنی را به تعویق می اندازد، خود بر این باور است که درک معنی از طریق دال صورت نمی گیرد، والا به تعویق افتادن معنی مفهومی نخواهد داشت . پس چیز دیگری باید معنی را پدید آورد و اگر این معنی حاصل نیاید، بحث درباره‌ی زبان و نگرش وی درباره‌ی آن چه معنایی دارد؟...» [۳]

ملاحظه می شود که نظریه‌ی سیلان دال‌ها که پشتوانه‌ی اصلی تئوریک شعر زبان پریش تلقی می شود از دیدگاه زبان شناسی ساختارگرا کلاً زیر سؤال بوده و در بطن خود دارای تناقضی حل نشده است ! اما شعر زبان پریش معمولاً با برداشتی افراطی از همین نظریه از نظام دلالت گری ساختاری زبان عبور کرده و اختلال در نظام نشانه ای زبان را آن قدر توسعه و کش می دهد که یا به کلی از هم می پاشد و یا به قدری دور از ذهن می شود که دیگر امکان کشف نشانه های دلالی آن برای مخاطب غیرممکن می‌شود. می توان گفت نظام نشانه ای زبان در هر متن ادبی (از جمله شعر) مانند یک فنر ارتجاعی عمل می‌کند. گرچه این فنر قابلیت کشش فوق العاده ای دارد، اما این قابلیت نامحدود و بی حساب نیست و سرانجام به نقطه ای می‌رسد که فشار بیش از حد به آن باعث گسیخته شدن فنر و در نتیجه به هم ریختگی و پریشیدگی کل متن می شود. شعر زبان‌پریش به گونه ای فشار بر نظام دلالت گری زبان وارد می کند که فنر نشانه ای زبان درهم می شکند و کل خاصیت دلالت گری خود را از دست می دهد. در واقع زبان به حوزه ای خارج از زبان رانده می شود و دیگر چیزی از زبانیت آن باقی نمی ماند.

برخورد نزدیک از نوع آخر:

از منظری خاص می توان شعر زبان پریش معاصر را به دو دسته تقسیم کرد: دسته ی اول ، شعرهایی که شاعران آن ها زبان پریشی شعر خود را قبول ندارند. استدلال آن ها معمولاً این است که شعر آن ها ماهیتاً پیچیده و دارای زبانی متفاوت و منحصر به فرد است و اگر مخاطب نمی تواند با آن ارتباط برقرار کند، اشکال در فهم و درک مخاطب است نه شعر آن ها. برای این دسته از شاعران باید این حرف را دوباره تکرار کرد که : بین مفاهیم پیچیده و زبان متفاوت با پیچیدگی تصنعی و ابهام آفرینی ناشی از الکنیت زبان و ساخت و ساز زبان مکانیکی تفاوت زیادی وجود دارد. شاعران بزرگ در هر دوره و زمانی مفاهیم پیچیده ، حس های تازه و ناشناخته را در زبانی قابل فهم اما متفاوت که از بطن ذهنی متفاوت برخاسته عرضه می کنند، اما متشاعران و شاعران کوچک برای بزرگ نمایی ، تلاش می کنند مفاهیم ساده ، تکراری و نخ نما را در لفافه ی پیچیدگی تصنعی زبان عرضه کنند تا مشخص نشود پشت این زبان ناهموار و پریشیده - که معمولاً طبق سلیقه ی مد روز به زیور چند صدایی ناهنجار نیز آراسته است - ذهنیتی ساده انگار و رشد نیافته پنهان است . رسیدن به ذهنیتی پیچیده ، تیزبین و زبانی متفاوت و درونی ، نیازمند تجربه ی عمیق زیستی، شاخک‌های حساس عاطفی ، تعامل آزاداندیش با انسان و طبیعت و مطالعه ی پی گیر و ثمربخش است که در ظرفی از استعداد و قدرت خلاق باید بجوشد تا از آن غذایی مناسب روح آدمی حاصل آید. این شاعران اگر کمی دقت کنند می توانند فنر شکسته ی شعر خود را ببینند که قادر نیست انسجام درونی متن را حفظ کند، که اگر قید و بست چارچوب صفحه‌ی کاغذ نبود واژه های بی ربط و بیگانه با هم ، هر یک به سمت و سویی می گریختند و جز صفحه ای سفید چیزی باقی نمی‌ماند.

گروه دوم شاعرانی هستند که زبان پریشی شعر خود را قبول دارند (البته نه تحت این عنوان)، اما این پریشیدگی و ناقص الخلقگی نظام دلالت گری زبان را تحت عنوان معنازدایی و مرکزگریزی توجیه می کنند که اغلب مواقع - اگر از حرکت های فردی بی اهمیت و یا نژندی های بیمارگونه بگذریم - بر محور نظریه ی «سیلان دال ها» و یا تئوری «زبانیت» دکتر رضا براهنی حرکت می کند. سیلان دال ها در قسمت پیش مورد کند و کاو قرار گرفت.

و اما تئوری زبانیت ؛ دکتر براهنی تئوری خود را این گونه بیان می کند:

«... هر شعری زبان را به رخ می کشد و یا آن را به جلو صحنه می‌آورد، به آن صورتی که در طبقه‌بندی مسائل از زبان فردیناند سوسور به ویژه رومن یاکوبسون تا به امروز داشته ایم ، ولی مسأله‌ی زبانیت سودای دیگری است که نه تنها هرمنوتیک مدلول ها بلکه هرمنوتیک دال ها را هم می شکند، تفسیرناپذیری را تعطیل می کند. زبان را به ریشه های تشکیل و تشکل زبان برمی گرداند. جمله ی خالی از معنا و بی معنا را هم بخشی از وجود زبان می شناسد. یعنی با پوزی تیویسم زبان شناختی درمی افتد، و در بسیاری از موارد بی آن که معنی یا ساختار نحوی داشته باشد، حضور می یابد. زیباشناسی زبان چنین شعری همیشه هم در گرو معنای شعر زیبا نیست ، فضایی در زبان وجود دارد که در آن زبان از معنا آزاد می شود تا زیبا شود...» [۴]

دکتر براهنی توضیح نمی دهد که : شکستن هرمنوتیک دال ها یعنی چه ؟ چگونه انجام می شود و چطور این «شکستن» به شعر می‌رسد؟ همین طور مشخص نمی کند که منظور از برگرداندن زبان به ریشه‌های تشکیل و تشکل آن چیست؟ آن فضایی که در آن جا زبان از معنا آزاد می شود تا زیبا شود، چگونه

فضایی‌است ؟ چه مختصاتی دارد؟ و در کجای زبان قرار دارد؟ مبانی استاتیک (زیبایی شناسیک) این نوع شعر چیست و چگونه حاصل می شود؟ و بسیاری از سؤالات اساسی دیگر که بی پاسخ می ماند. و سرانجام حکم نهایی این گونه صادر می شود که : « ... زبان باید به سوی مفردات زبان ، زبانیت مفردات خود زبان برگردد. یعنی صدا، صوت ، حرف ، کلمه ، جمله ای که درباره ی خود زبان است ، اما به طنز به خود می‌نگرد ، نسبت به خود شخص عاریه ای که اکنون سنت ماست ، باید با چشم باز بنگریم. پیداکردن محال در زبان ، نه بیانی عمیق در زبان که کار نثر است - بل بیان زبانی که هیچ معنایی به گرد آن نمی‌رسد...»

در بخشی از مقاله‌ای ویژگی خاص شعر حافظ را از زبان دکتر براهنی این گونه می یابیم : « ... زبان حافظ جدا از معانی اش ، فضای دل انگیز صوتی غریبی است که در آن صداها انگار به تصادف متقارن یک‌دیگر شده‌اند و گرچه در وزن و قافیه پیش گویی محتوم بر آن حاکم است ، و سپرده‌های صوتی دیگرش انگار جنس های متنوع صداست که بر ذهن شبیخون می زند و شک نداشته باشیم که در جهان دیجیتال آینده این ترکیبات صوتی جایگاه بزرگی خواهد یافت ...»

در این مقاله بسیاری از وجوهات اساسی تئوریک این نظریه روشن نمی‌شود و سؤالات مهم زیادی بی‌پاسخ می‌ماند. از جمله خاستگاه نظری، چارچوب صورت‌بندی (Formation)، دستاوردها و اصول زیبایی‌شناسیک حاصله نامشخص باقی می ماند، اما از محتوای کلام او می توان این گونه استنباط کرد که می خواهد از «نظریه ی سیلان دال ها» عبور کند، به عبارتی می خواهد دریدای ساختارشکن را ساختارشکنی کند! شکستن هرمنوتیک دال ها مفهومی جز این دارد؟ در حالی که «سیلان دال ها» خود از نظرگاه روش شناختی تئوریک با مشکل اساسی مواجه است ، شکستن دوباره ی این سبوی شکسته ، چه هنری برای شکننده ی آن محسوب می شود؟

اگر از تعارفات معمول بگذریم ، و در بند مغلطه های مألوف شبه تئوریک گرفتار نشویم ، این ، به طور خلاصه یعنی ، معنازدایی کامل و بی حد و حصر متن تا سر حد انهدام کامل نظام نشانه ای زبان که نهایتاً از آن چیزی باقی نماند جز: «فضای دل انگیز صوتی ، که به ذهن شبیخون می زند و شک نداشته باشیم که این ترکیبات صوتی در جهان دیجیتال آینده جایگاه بزرگی خواهد داشت» ! به نظر می رسد مقصود نهایی این نظریه استفاده از واژه به جای نُت موسیقی است . یک نوع آهنگ سازی (لابد پست مدرن) که در آن به جای استفاده از نُت و گام از واژه و کلام استفاده شود؟! یعنی باید باور کنیم که دکتر براهنی می خواهد موسیقی شعر را به موسیقیِ موسیقی تبدیل کند؟! این جاست که باید اعتراف کنم نقاشان آوانگاردی که با پاشیدن تصادفی رنگ روی بوم در انتظار خلق شاهکار عظیم هنری بودند - که هیچ وقت هم این شاهکار خلق نشد - در پیش دکتر براهنی هنرمندانی مرتجع و عقب افتاده به حساب می‌آیند! چراکه دکتر براهنی می‌خواهد با پاشیدن تصادفی کلمات روی بوم کاغذ «نوای دل‌انگیز صوتی» (موسیقی) خلق کند. توجه کنید مراد خلق موسیقی است نه خلق شعر؟! تحقق چنین امری به نظر ناممکن تر از این است که یک عده بازیگر تئاتر را بدون متن ، بدون تمرین و هماهنگی ، بدون کارگردان ، دکور و طراحی صحنه ، ناگهان روی صحنه پرتاب کنیم و از آن‌هابخواهیم یک شاهکار سینمایی خلق کنند؟! اگر آن بازیگران بخت برگشته تحت تأثیر جوّی که برایشان ایجاد شده تصمیم بگیرند فیلمی نظیر داستان ایندیانا جونز ، تایتانیک ، هری پاتر و یا ارباب حلقه ها را بسازند، معلوم نیست چگونه باید افکت های ویژه ی عظیم ، پیچیده و میلیون دلاری این فیلم ها را روی صحنه و با

دست خالی و جلو چشم تماشاگران خلق کنند؟!

عدم توجه به امکانات، محدودیت ها و نوع کارکرد هنری و ادبی یک مدیوم (رسانه) تا کجا می تواند گسترش یابد؟ تازه فرض کنید همه ی این ناممکن های محال ممکن شد و با استفاده از کارکرد موسیقایی کلمات نهایتاً یک آهنگ دل انگیز دیجیتالی (رپ - مدرن) ساختیم! نهایت امر خدمت بزرگی است که به موسیقی کرده ایم، یعنی امکانات جدیدی را در اختیار مدیوم موسیقی قرار داده ایم. آن وقت تکلیف شعر چه می شود؟ چه گلی به سر شعر زده ایم؟ آیا نهایت این نیست که شعر را به نفع موسیقی نابود کرده ایم؟

بی تردید نگاهی نهیلیستی که دکتر براهنی به زبان دارد از بینش فلسفی او منتج می شود؛ فلسفه‌ای که نقطه‌ی عزیمتش این است: «زبان خانه‌ی وجود است. هیچ چیز خارج از زبان وجود ندارد». دکتر براهنی با عبور از این دیدگاه فلسفی در واقع به این نقطه می رسد که: «هیچ چیز خارج از زبان وجود ندارد، ضمناً در داخل زبان هم هیچ چیز وجود ندارد». ورود به عرصه ی نهیلیسم مطلق در تنها خانه‌ی وجود یعنی زبان نتیجه ای جز این دارد که بگوییم: «فضایی در زبان وجود دارد که در آن زبان از معنا آزاد می شود تا زیبا شود!»

بینش فلسفی دکتر براهنی هرچه که باشد، وقتی به مقوله ی شعر می رسیم، با هر نوع بینش فلسفی ناچاریم برای تولد شعر چند عامل پیش زمینه ای را بپذیریم: شعر حاصل بازتاب جهان و انسان است در ذهن شاعر. این بازتاب در زبان تجلی می یابد تا به انسان دیگری منتقل شود. یعنی برای خلق شعر وجود سه عامل ضروری است: جهان، انسان و زبان. این سه عامل در ذهن و روح شاعر ترکیب می شوند تا از ترکیب آن ها شعر حاصل آید. تئوری زبانیت در پی آن است که جهان و انسان را از ذهنیت شاعر بگیرد و آن را به نفع زبان مصادره کند. این که تعامل دمکراتیک جهان، انسان و زبان در ذهنیت شاعرانه به سود آنارشیسم و لجام گسیختگی زبان مصادره شود، آن هم زبانی بی جان، بی روح و مثله شده، آیا جز ترور ذهنی انسان، جهان و نهایتاً خود زبان نتیجه ی دیگری دارد؟

۴- برخورد نزدیک از نوع دیگر:

شعر حاصل عشق بازی شاعر با زبان است. شاعر زبان مدار، راز و رمز عشق بازی با این معشوق زیبا، ظریف و آگاه را می داند و پیش از آن که تنش را عریان سازد در پی تسخیر روح او برمی آید. آن گاه که در قلب و روح او نفوذ کرد، آن وقت این معشوق اثیری و دست نیافتنی بسیاری از زیبایی های آشکار و پنهان خود را برای او برملا می کند. این که می بینیم جادوی کلام در کلام برخی از شاعران (چه کلاسیک و چه نوپرداز) هست و در برخی دیگر نیست، درست به همین دلیل است. برخی می توانند دل زبان را به دست بیاورند و او را رام کنند، برخی نمی توانند. در مقابل شعر زبان پریش در پی تهاجم به زبان است. تهاجم و تجاوزی که از سر ناتوانی به رمز و راز رابطه ی عاشقانه و توأم با احترام است. پیش از هر چیز می خواهد او را برهنه کند و با خشونتی سادیستیک مورد تجاوز قرار دهد. سپس او را برهنه، زخمی، شکسته و شرم زده رها کند. تهی سازی متن از تخیل و عاطفه، مُثله کردن اندام زیبای زبان به مفردات، تکه های پاره و جدا افتاده و بی ربط، تحقیر زبان زیر ضربات شلاق معناگریزی مفرط و بی حد و حصر، استهزای زبان توسط خود زبان، در واقع پنهان کردن ناتوانی از رموز عشق بازی عاشقانه با این معشوق سیال و گریز پاست، که این عشق بازی فقط از عاشقان واقعی و با حوصله ساخته است.

البته همه‌ی بیماران روانی عشقی - جنسی از جمله سادیست‌ها، مازوخیست‌ها، نکروفیل‌ها، فشتیسم‌ها، زوفیلیست‌ها و... نوع رفتار خود را با معشوق بخت برگشته، نهایت عشق بازی مطلوب و لذت بخش می دانند و تأسف می خورند که چرا دیگران آن ها را درک نمی کنند و به راه و روش آن‌ها تن نمی‌دهند و مثل آن‌ها با معشوق خود رفتار نمی کنند.

بهتر است در پایان، راه و رسم عشق‌بازی و نحوه‌ی سلوک عاشقانه با محبوب اثیری را از زبان حضرت مولانا بشنویم:

آمده‌ام که تا تو را جلوه دهم در این سرا
همچو دعای عاشقان فوق فلک رسانمت
آمده‌ام که بوسه‌ای از صنمی ربوده‌ای
باز بده به خوش دلی، خواجه، که واستانمت
گل چه بود که کل تویی، ناطق امر قل تویی
گر دگری نداندت، چون تو منی بدانمت
صید منی شکار من، گرچه ز دام جسته‌ای
جانب دام باز رو، ور نروی برانمت
هیچ مگو و کف مکن، سر مگشای دیگ را
نیک بجوش و صبر کن، زانکه همی پزانمت
گوی منی و می دوی در چوگان حکم من
در پی تو همی دوم، گرچه که می‌دوانمت

پانوشت‌ها:

۱. پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، تری ایگلتون، ترجمه‌ی عباس مخبر، صفحه ۱۹۱.
۲. راهنمای نظریه ادبی معاصر، رامان سلدن، پیتر ویدوسون، ترجمه‌ی عباس مخبر، صفحه ۱۵۹.
۳. از زبان شناسی به ادبیات، جلد دوم، دکتر کوروش صفوی، صفحه‌ی ۶۳.
۴. نظریه‌ی زبانیت دکتر رضا براهنی، ماهنامه‌ی ادبی کارنامه، شماره‌ی ۴۶ - ۴۷.