● کبوتر ارشدی

عکس‌ها: حمید جانی‌پور

میزگرد بررسی شعر دهه ی پنجاه

وقتی از افول حرف می‌زنیم، از چه حرف می زنیم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

O کبوتر ارشدی: ما در شماره‌ی پیشین گوهران، با موضوع «شعر دهه ی چهل» در خدمت آقایان عنایت سمیعی، عبدالعلی دست‌غیب و مفتون امینی بودیم. از دهه ی چهل شروع کردیم، چون علیرغم تمام نظرهای موافق و مخالف، این دهه نقطه‌ی عطفی در شعر معاصر ایران بوده است؛ ما از یک طرف اوج شعر نیمایی را داشتیم که البته این بحث هم وارد است که شاعران دهه‌ی چهل منسوب به نیما اصلاً تا چه حد نیمایی بوده‌اند یا نبوده‌اند؛ شعر موج نو را داریم با کتاب طرح احمدرضااحمدی؛ اواخر دهه‌ی چهل جریان شعر چریکی را داریم... در این نشست دهه‌ی پنجاه را بررسی خواهیم‌کرد. به این دلیل که درباره‌ی دهه‌ی پنجاه هم صحبت‌های زیادی شده است، از جمله این که دهه‌ی پنجاه دهه‌ی افول شعر فارسی است، یا به طور مشخّص افول شعر نیمایی، در دهه‌ی پنجاه به عنوان منتقد از محمدرضاشفاهی می‌توانیم اسم ببریم که فریاد می‌زند: «این رمانتیزم مرتجع سیاه را حذف کنید، چه‌طور شده که ما دوباره برگشتیم به این ماجرا؟!» حتی براهنی را داریم که او هم داد می زند و جمله ی جالبی دارد که احتمالاً همه شنیده‌اید: «قهرمانان، نوابغ ،این‌ها

را دور بریزید و بگذارید ما کار خودمان را بکنیم»؛ جالب این است که ما در دهه‌ی پنجاه جریان‌های مختلفی هم داریم، جریاناتی که با شاعران نامداری که حالا در موردشان صحبت می‌شود مطرح شد.

● عنایت سمیعی: درست است که حول یک محور جمع می‌شویم و حرف می‌زنیم، ولی گفت‌وگویی پیش نمی‌آید بلکه هر کس حرف خودش را می‌زند. شما اگر به مصاحبه‌ی قبلی دقت کنید به همین ترتیب بود. این را هم به صورت سئوال طرح می‌کنم: آیا لازم است ما این طور دهه دهه کار را ادامه بدهیم؟ چون به هر حال در دهه‌ی چهل اتفاقاتی افتاده و تصور من این است که دهه‌ی پنجاه ادامه‌ی دهه‌ی چهل به حساب می‌آید، یعنی ما در دهه‌ی پنجاه نه شاعران مهمی داریم نه شعرهای مهمی. در دهه‌ی پنجاه حتی شاعرانی مثل شاملو شعر برتری نگفتند، اخوان هم همین‌طور، فروغ هم که در واقع به دهه‌ی پنجاه نرسید؛ اصلاً احمدرضا همان احمدرضا بود و آدم‌هایی که می‌شناسیم مثل منوچهر آتشی و دیگران کار درخوری انجام ندادند، ولی درعوض در دهه‌ی هفتاد خیلی کارها انجام‌شد. اگر قرار باشد که حرف تکراری بزنیم می‌توانیم به دهه‌ی پنجاه رجوع‌کنیم. حتی می‌خواهم بگویم که در دهه‌ی شصت جز موارد ناچیز اتفاق مهمی در شعر نیفتاده است. اتفاق واقعی در شعر ما در دهه‌ی هفتاد افتاده و ما تنوع جریانات شعر را در دهه‌ی هفتاد می‌بینیم.

O کبوتر ارشدی: ما در نشست پیشین این را مطرح کردیم که تا چه حد این دهه‌بندی‌ها دقیق است و دوستان نظر دادند و ما قبول کردیم که این دهه بندی‌ها را فعلاً بپذیریم. باید بگویم ما نمی‌توانیم از روی این دو دهه یعنی دهه‌ی پنجاه و شصت بگذریم. ممکن است شما اعتقاد داشته‌باشید که هیچ اتفاق مهمی نیفتاده ولی آقای درمنکی معتقد باشد که اتفاقی افتاده و قابل بررسی هم هست.

● خلیل درمنکی: اگر بخواهیم شروعی برای یک گفت‌وگو داشته باشیم من هم می‌پذیرم که در واقع اتفاقاتی که به لحاظ افراد و تعدد مسائل پیشنهاده شده در شعر دهه‌ی هفتاد افتاده‌است فقط با دهه‌ی چهل قابل قیاس است. امّا مسئله این‌است که به‌خاطر یک سری اتفاقات سیاسی و مسائلی که در دهه‌ی پنجاه به‌طورکلی در حوزه‌ی روشنفکری در ایران افتاد شعر و رمان حتی مجسمه‌سازی و سینما و بسیاری از حوزه‌های دیگر دچار انقطاع شد و بعدها با فاصله‌ی زمانی در دهه‌ی هفتاد دوباره مورد بازخوانی قرارگرفت. باید ببینیم که چرا شعر نیمایی در دهه‌ی پنجاه دچار افول می‌شود؟ آیا فقط به خاطر افول شاعرانی چون شاملو، منوچهرآتشی، یا حتی اخوان ثالث و کسانی است که به هر حال پرچمداران بزرگ شعر نیمایی هستند؟ مثلاً درست است که شاملو یک جورهایی شعر دیگری را پیش می‌کشد که شعر نیمایی نیست، ولی به هر حال این‌ها همه رهروان این جریان هستند. امّاواقعاً پرسشی که امروز برای دوستان من مطرح هست این است که چرا بازخوانی شعر مشروطیت در ایران اهمیت پیداکرده؟ بازخوانی شعر مشروطیت در واقع سرآغاز مدرنیسم در ایران است. این را به عنوان یک سئوال همیشه پیش رو داریم؛ نیما یکی از مدخل‌های مدرن شعر فارسی است. شما اگر به دوره‌ی پیش از نیما برگردید نقش آدمی مثل میرزاده‌ی عشقی به شدت مثلاً در سه تابلوی مریم مطرح است؛ حتی عشقی در مورد بلند و کوتاه کردن مصرع‌ها بحث کرده است. او در سال ۱۳۰۶ کشته می‌شود، در حالی که نیما هنوز در سال ۱۳۰۶ خیزهای بزرگش را به‌طرف شعر خودش برنداشته. هر چند که افسانه را منتشر کرده و اگر افسانه را مقایسه کنید با سه تابلوی مریم آن وقت بیشتر می‌توانید به لحاظ زمانی در مورد عشقی صحبت کنید و کسان دیگری هم که

واقعاً مدخل‌های مدرن شعر فارسی هستند؛ یکی از کسانی که در موردش می‌توانیم صحبت کنیم هوشنگ ایرانی است که متاسفانه توسط یک سری از دوستان تا حدودی بحث‌های اشتباه و انحرافی درباره‌اش انجام شد. او یکی از مدخل‌های مدرن شعر فارسی است. در واقع به‌خاطر شرایط سیاسی، مدخل مدرنیتی که نیما مطرح کرد با پیشنهاد سمبل شهر، به هر حال یک سمبل بسیار بزرگ هم برای قصه‌نویسی فارسی و هم برای شعر فارسی و اصلاً بسیاری از حوزه‌های روشنفکری در ایران است. در ذیل شعر نیما مدخلی باز می‌شود امّا در دهه‌ی پنجاه آدم‌هایی که مسایل شعری نیما را پی می‌گرفتند، یا در واقع پیشنهادهای نیمایی شعر را، افول می‌کنند و نیما یا باورهای نیمایی را دچار تزلزل می‌کنند. یک سری گزاره‌های غیر نیمایی هم به شعر ایران باز می‌گردد؛ حالا به هر علتی. یا سرکوب بوده، یا بگویید فراموشی از پس دو و سه دهه. از جمله یک چیز بسیار مهمی که هست فقط اشاره‌وار بگویم: همان‌طور که شما گفتید نیما با مطرح کردن بحث اوبژه، در واقع ابژکتیویته، شعر عینی سرودن و توجه به عرصه‌های اجتماعی، یک مسئله‌ی جوهری و در واقع یکی از پرابلماسی‌های بزرگ شعر ایران و در عین حال یکی از پرابلماسی‌های شعر جهان را در تمام دوره‌ها در پرانتز می‌گذارد و فراموش می‌کند که همان مسئله، جوهره‌ی عرفانی شعر است. البته در آن دوره آن قدر این جوهر عرفانی بر لایه‌های سیاسی و فرهنگی ایران سنگینی می‌کند و خودش فاسد شده که لایه جوهره‌ی عرفانی، دیگر آن جوهر زنده در قرن چهارم و پنجم نیست، مثلاً ابوسعیدابوالخیر یا عطار یا شاخه‌های عرفانی. در شعر سنایی می‌بینید این شاخه‌ها دچار فساد شده و اصلاً آن پویایی را ندارد؛ امّا اتفاقی که می‌افتد به هرحال گسست نیمایی منجر به این می‌شود که مفهومی به اسم عرفان و جوهره‌ی عرفانی و آن درون‌نگری در شعر فارسی رها شود. کسانی مثل شاملو دچار همین مسئله می‌شوند و فروغ در جاهایی سعی می‌کند که از آن فاصله بگیرد، ولی این به‌طور کلی فراموش می‌شود امّاکسی مثل هوشنگ ایرانی موفق می‌شود به آن بپردازد. اگر در شعر نیمایی جوهره‌ی عرفانی شعر عبور داده نمی‌شود یک مسئله‌ی هستی‌شناسانه است. در غرب هم فیلسوفان و شاعرانی درگیراین موضوع می‌شوند، مثلاً حتی رَمبو یک لمعات عرفانی دارد برای خودش یا حتی سورئالیست‌ها. در شعر هوشنگ ایرانی هم این لایه‌ی عرفانی عبور می‌کند. دهه‌ی پنجاه دهه‌ی بیداری عرفانی در شعر معاصر فارسی است؛ در دهه‌ی چهل شاعرانی شروع می‌کنند به این کار، آقای یدالله رویایی هم در کنار بسیاری از دوستان شروع می‌کند. داریوش اسدی کیارس در شماره‌ی قبل مجله‌ی «بایا» در مورد حجم، مقاله‌ی تندش را علیه یدالله رویایی می‌نویسد و حتی نشان می‌دهد که رویایی چه نسبتی با مسئله‌ی عرفان در شعر فارسی دارد. فرض کنید بیژن جلالی یا احمدرضا احمدی حتی دچار یک سپهر عرفانی می‌شوند، البته فرق می‌کند با سپهر عرفانی که محمود شجاعی یا مثلاً هوشنگ چالنگی با آن درگیر می‌شود، یا به فرض مثلاً احمدرضا چکنی و یا حتی فروغ؛ این لایه‌هایی متفاوت است و این لایه‌ی عرفانی دچار بیداری می‌شود. به ادبیات ایران در دهه‌ی پنجاه توجه کنید. این را فقط به عنوان یک پرسش مطرح کردم. با فرارسیدن سال پنجاه و هفت که لایه‌های عرفانی در ادبیات ایران دارد بیدار می‌شود، حتی در باقی هنرهای ایران مثل سینمای موج نو هم که توجه به یک درون‌نگری ویژه‌ای دارد آغاز می‌شود. مثلاً شما فیلم مستند «جام» محمدرضااصلانی را می‌بینید. در سال پنجاه و هفت شاخه‌ای از ادبیات شعری ایران دوباره متوجه مسائل اجتماعی‌تر و مسائل سیاسی می‌شود، که به خاطر انقلاب

است. یعنی دوباره نظریه‌ی سیاسی شعر اوج می‌گیرد و به نظر می‌رسد تا اواسط دهه‌ی شصت نیز ادامه پیدا می‌کند و در اوایل دهه‌ی هفتاد است که با فروکش کردن جنگ و مسائل سیاسی فروکش می‌کند، گرچه در آن دوره هم به خاطر مسائل دوم خرداد و اصلاحات، یک‌سری رفرم‌ها مثلاً نگاه تئوری به مسائل سیاسی شعر اتفاق می‌افتد. امّادر این حال کسانی هم متوجه می‌شوند که پاره‌ای از مسایل روشنفکری و فرهنگی را در دهه‌ی پنجاه پی‌بگیرند، در سینما، شعر و مجسمه‌سازی و رمان؛ بنابراین اگر ما به بیداری یک‌سری از امکانات شعری در دهه‌ی هفتاد توجه کنیم باید ببینیم این امکان شعری از کدام سرچشمه‌های دهه‌ی پنجاه می‌توانسته نشأت بگیرد و کدام امکان‌ها را شاید ندیده گرفته است.

● مهرداد فلاح: به نظر من بحث جالبی است. از این نظر دهه‌ی پنجاه به خاطر شعر بعضی شاعران که آقای درمنکی هم به آن‌ها اشاره‌کرد، می‌تواند قابل بررسی باشد. من در همین حد موافقم که با همین مرکزیت، اگر دوستان هم موافق باشند، گفت و گو انجام شود. طبیعی است که دهه‌ی هفتاد دهه‌ی خیلی شکوفا و پرتحرک شعر معاصر فارسی محسوب می‌شود. باز از این نظر هم با آقای سمیعی موافقم که اگر بحث دهه‌های برجسته در شعرفارسی باشد درباره‌ی دو دهه می‌شود خیلی صحبت کرد. ولی رویکردی که آقای درمنکی به عنوان شاخه‌ی عرفانی از آن نام برد که مغفول مانده و در شعر نیما و بعداً در شعر شاعرانی سربرآورده نکته‌ی جالبی است؛ و این که نیما عین گرایی را دوباره هدیه داد به شعر فارسی. وقتی شما عین‌گرا باشید شاخه‌های گوناگون عینیت را می‌توانید ببینید، از جمله مسائل اجتماعی و سیاسی تا طبیعت محض که نیما تقریباً خودش به تنهایی در شعرهای مختلفش این جهت گیری‌ها را دارد، یعنی به همه‌ی این گوشه‌ها سرمی‌کشد. این عین‌گرایی را مقایسه کنید با آن جریان طولانی و واقعاً غنی ذهن گرایی در شعر فارسی، به ویژه در دوره‌ای که غزل قالب اصلی شعر فارسی شد و شاعرانی مثل سعدی و حافظ و مولوی در این قالب شعرهای درخشانی گفتند و آن رویکرد را به کمال خودش رساندند. وقتی که نیما از گسست در شعر خودش سخن می‌گوید ـ حالا به زبان‌های گوناگون و با اصطلاحات مختلف ـ در واقع اشاره به این مسئله دارد، به تغییر نگاه و تغییر دیدن در شعر فارسی که خیلی هم اهمیت دارد. در نتیجه من در دل شعر کلاسیک فارسی، یک نگاه عرفانی خیلی عظیم را می‌بینم که در ذیل همان نگاه ذهنی می‌گنجد. این عرفانی که مخصوصاً در سال‌های دهه‌ی پنجاه و در شعر پاره‌ای از شاعران بروز کرد و در دهه‌ی شصت هم نه مثل دهه‌ی پنجاه تداومی پیدا کرد، تقریباً در زیر آب زندگی می‌کرد در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد و اواخر دهه‌ی هفتاد. به نظر من این عرفان مجدداً حضور آشکارتری در شعر امروز دارد. من می‌توانم بگویم یا این طوری هم ببینم که این یک برگشت ارتجاعی در شعر امروز است، به این دلیل که از آن عینی‌گرایی به یک صورت‌های دیگر دارد فاصله می‌گیرد؛ بعد از طرف دیگر، به نظر من عبور کردن از یک موضوع یا مقوله یا حتی یک نگاه نه با نادیده گرفتن آن اتفاق می‌افتد، نه با فراموش‌کردن آن، نه با پذیرش محض آن. یعنی هر سه‌ی این صورت‌ها عبور کردن نیست. اگر عبور کردن را به اصطلاح امروزی نقد یا بازخوانی بنامم در واقع این بازخوانی توسط نیما انجام نمی‌شود و توسط شاعران برجسته‌ای هم که بعد از نیما تا دهه‌ی پنجاه هم شعر گفتند انجام نمی‌شود. من گمان نمی‌کنم این گفت وگو و نقد توسط شعر «ایرانی» هم انجام گرفته باشد. نکته‌ی دیگر این که‌در مورد بحث مدخل‌ها که درمنکی راجع به ایستگاه‌هایی که شعر فارسی از آنجا عبور کرد و

به وضعیت کنونی رسید مطرح کرد، من گمان نمی‌کنم که بشود هر چراغ قوه‌ای را از هرجایی که سوسویی می‌زند به عنوان ایستگاه در نظر بگیریم. نیما خودش یک شاعر بزرگ بوده و با هر مفهومی که به آن بپردازیم، حتی اگر خیلی با او انس نداشته باشیم و لذت نبریم در بزرگی این شاعر به مفهومی که یک شاعر کاملاً حرفه‌ای بوده و این که یک عمر تقریباً به‌طور حرفه‌ای آموخته و ورزیده‌تر شده شک نداریم؛ ولی مثلاً هوشنگ ایرانی نتوانست در طول مدت کوتاهی که به شعر پرداخت نشان بدهد که در قواره‌ی یک شاعر بزرگ کاملاً حرفه‌ای شعر گفته، یعنی شعرش متاسفانه پاره‌ای ضعف‌های مهم تکنیکی دارد.

● خلیل درمنکی: ممکن است نمونه هایی ارائه دهید...

● مهرداد فلاح: شاید خیلی‌ها این را قبول نداشته باشند. ما داریم صحبت می‌کنیم و حرفی که من می‌زنم معلوم است که از زبان من درمی‌آید. به هر حال از نظر من شعر هوشنگ ایرانی یک شعر حرفه‌ای تمام عیار نیست، آن قدر پایداری به لحاظ تکنیکال ندارد که آدم بتواند آن را خیلی جدی بگیرد.

O کبوتر ارشدی: شما بیشتر «ایرانی» را در حوزه‌ی نظری مطرح می بینید تا در حوزه‌ی خود آفرینش شعر؟

● مهرداد فلاح: بله من نگاهش را مطرح می‌بینم. اهمیت او در آن نگاه و رویکرد متفاوتی است که داشته، و نه در جریان شعر آن دوره که شعر نیمایی بود. به او اهمیت می دهم و در موردش می‌توان خیلی بحث کرد، امّا شعر او را به عنوان یک شعر حرفه‌ای ندیدم؛ حداقل حتی یک نمونه‌ی خاص هم در شعر ایرانی ـ آن قدری که من خواندم و چاپ شده ـ ندیدم که شوق ویراستن آن شعر در من به عنوان یک شاعر بیدار نشده‌باشد. این برای من به شخصه خیلی مهم است، به منِ نوعی در مقام خواننده‌ی این شعر لذت لازم را نمی‌دهد.

Oکبوتر ارشدی: خواهش می‌کنم باز هم به بحث هوشنگ ایرانی بپردازیم؛ جالب هم هست که هوشنگ ایرانی در دهه‌ی پنجاه می‌میرد. اگر مایل باشید بحث تکنیک یا نگاه را در زیر ساخت شعر دهه‌ی پنجاه ادامه دهیم.

● مریم خونساری: من ضمن این که در این نظرات نکاتی شنیدم که همه در جای خود جالب است، امّا می خواهم برگردم به بحث اول خانم ارشدی که شعر فارسی در دهه‌ی پنجاه رو به افول می‌رود. چون به نظر من بحث این که شعر رو به افول رفته از نظر کیفیت تولید شعر و شاعرانی که در آن دوره کار می‌کنند یک چیز است و بحث افول یک بحث ارزش‌داورانه است و چیز دیگری است. من منظورم این است که در واقع ببینیم اصلاً واژه‌ی افول واژه‌ی مناسبی است یا نه؟ آیا باید یک دوره را بعد از یک دهه‌ی بسیار پرکار و شکوفا و خلاق مثل دهه‌ی چهل این گونه ببینیم ویا نبینیم؟ مثلاً آیا باید بگوییم که این بحث افول را به صورت یک ارزش داوری منفی، طبیعی است که مطرح کنیم یا نه؟ چون به گمانم این گونه است که دهه‌های این شکلی وقتی در جریان ادبیات هنری یک کشور پیش می‌آید در دهه‌ی بعد حرکت طبیعی همین است که ما بازخوردهایی را از آن

اتفاقاتی که در آن دهه افتاده، ببینیم. حرف من این است که آیا درست است ما با نگاه ارزش‌داورانه به این دوره نگاه‌کنیم؟ به اعتقاد من این نگاه روی شکل‌گیری جریانات شعری در دهه‌های بعدی تاثیر داشته؛ اصلاً نگاه ارزش‌داورانه به شدت روی شعر ما در ایران تاثیرگذار بوده‌است. حتّی بعدها ما شعر چریکی را داریم که در دهه ی پنجاه اوج می گیرد و تحت تأثیر فضای سیاسی مملکت هم بوده‌است. شما می‌بینید که شعر سیاسی باعث می‌شود جریانات دیگر به حاشیه رانده شوند و شاید در جای خودشان درست بررسی نشوند. یعنی این‌ها تحت فشار آن جریان روز و فضایی که جریانات سیاسی در مملکت به وجود می‌آورد حق‌شان به نوعی ادا نشد. این موضوع باعث شد که یک‌سری شاعران در این دهه از دور خارج شوند؛ یعنی اصلاً این کار را کنار می‌گذارند و از شعر دور می‌شوند، به دلیل نامهربانی که نسبت به شعرشان صورت می‌گیرد. به نظر من وقتی داریم شعر را بررسی می‌کنیم این به شدت مهم است. چون نمی‌دانیم که اگر به آن جرقه ی اولیه که حرکتی را خلاف عادت جمع آفریده بها داده می‌شد، در جای خودش ـ نمی‌گوییم که تایید می‌شد بلکه دیده می‌شد ـ چه اتفاقی می‌افتاد؟

به فرمایش شما، آقای هوشنگ ایرانی را نمی‌گوییم به کلی تایید شود و ضعف‌های کارش نادیده گرفته‌شود، فقط در جای خودش دیده و بررسی شود. وقتی ما این تاریخچه‌ها را بررسی می‌کنیم می‌بینیم که همین هوشنگ ایرانی کسی است که خودش کنار می‌رود، یعنی این‌که کار شعر را کنار می‌گذارد و می‌رود سراغ مسائل دیگر. کسان دیگری را هم داریم مثل شبیری که می‌رود سراغ نقاشی و کسان دیگری که در واقع حالا هم هستند، هم خوانده‌اید و هم می‌بینید؛ بنابراین، این‌ها به نظر من مهم اند، مخصوصاً وقتی که به شکل جرقه‌های خاصی در تاریخ شعری مطرح می‌شوند. من دلم می‌خواهد که تاثیر این نگاه را روی نقد ببینیم. و بعد بحث دیگری که آقای سمیعی به درستی اشاره فرمودند که دهه ی چهل قابل بحث بوده و بعد دهه‌ی هفتاد را درپی داریم که قابل بحث و پیگیری است؛ این درست، ولی اگر ما بخواهیم شاعران و شعرهای قوی و شکوفایی را که در این دو دهه تولید شد با همدیگر مقایسه کنیم، نمی‌توانیم دهه‌های پنجاه و شصت و جریان های شعری این دو دهه را نادیده بگیریم. علمی نیست که ما یک بحث این قدر کلی را در مورد شعر و شاعران این دهه به این شکل بررسی کنیم. درست‌تر این است که یک شاعر خاص را مد نظر بگیریم و از نزدیک بررسی کنیم و مطالب آن‌طور که باید و شاید، بررسی‌شود. بنابراین اگر داریم راجع به دهه‌های شصت و پنجاه صحبت می‌کنیم بهتر است راجع به این که زیرساخت‌های شکل‌گیری این جریان‌ها چه بوده‌است صحبت کنیم. اگر در دهه ی پنجاه شعر به قول آقای سمیعی در سرازیری دهه‌ی چهل حرکتش را ادامه می دهد، چرا این اتفاق می‌افتد؟ چرا در این سرازیری حرکت می کند؟ آیا این سرازیری‌فقط زاییده‌ی پرکاری بیش از حد دهه‌ی چهل است؟ زاییده ی شرایط اجتماعی و سیاسی دهه ی پنجاه است؟ آیا زاییده‌ی شرایط بیش از حدّ مسلطِ شعر سیاسی، شعر چریکی یا شعر جنگی است که در آن دوره‌ها حاکم شده است؟ این‌ها به نظر من جای بحث دارد و برای من حداقل آن قدر روشن نیست. فکر می‌کنم راجع به آن کم گفته شده است. ما آمده‌ایم و راجع به دهه‌های پنجاه و شصت و شاعرانی که شاخص‌تر بوده یا کتاب‌های شعری که مهم‌تر بوده‌اند بحث می‌کنیم، ولی چرا این اتفاق‌ها افتاد یا چرا این اتفاق‌ها نیفتاد؟ فکر می‌کنم این موضوع می‌تواند موضوع جالبی باشد؛ شاید جالب‌تر از پرداختن به گفت و گو و نقد. ضمن این که به یاد جمله‌ای منسوب به هیتلر افتادم که

می‌گوید اگر برنده شوی کسی از تو نمی‌پرسد چرا برنده شده‌ای ولی وقتی که بازنده می‌شوی همه می‌پرسند چرا؟ حالا ما هم بازنده‌های دو دهه‌ی پنجاه و شصت را نادیده نگیریم. ببینیم چرا ضمن این که این تلاش‌ها و شکست‌ها و خطاها بوده شعری می‌رسد به دهه‌ی شکوفائی بعدی. یعنی این‌ها حرکت‌ها و تلاش‌های کوچک و بزرگی بوده که صرف نظر از آن که در زمان خودش به بن بست رسیده یا نرسیده یا نیمه تمام مانده، بستر ساز شعر دهه‌ی هفتاد شده است.

● رضا عامری: شعر پس از سال ۵۷ دچار گسست است و گسست مشخصه‌ی آن می‌شود. این گسست ویژگی‌هایی دارد که آن را در ابعاد زیباشناسانه و زبانی آن باید نگاه کرد. در بعد زبانی با توجه به حاکمیت مردم در کوچه و بازار می‌توان آن را بررسی کرد. مردم به سوی فولکور و شعارهای سیاسی خیز برمی‌دارند. و همین تکانه باعث می‌شود که شعر از آن بلاغت رسمی و اوزان مطنطن و موزونیت فاصله بگیرد. و به طرف «گفتار» حرکت کند. این مشخصه را در شعر «ظل‌الله» براهنی می‌توان دید. اما به صورت یک جریان در شعرهای طاهره صفارزاده و سپس سید علی صالحی نمود پیدا می‌کند. اما در سویه‌ی زیباشناسانه هم می توان رفتن شعر را به سوی «شعر مفهومی» از یک سو و عرفان از سوی دیگر نشان دار کرد. این مولفه با دور شدن شعر از «ایماژ» و تصویر سازی برجسته می‌شود.

● عنایت سمیعی: برگردیم به ادبیت ادبیات و این که خانم خونساری فرمودند کار ما بررسی آسیب‌شناسی از نظر جامعه‌شناسی ادبی نیست. چرا این‌گونه شده؟ ما اصلاً هیچ‌کدام تخصّص این کار را نداریم و هیچ کدام درس جامعه‌شناسی نخوانده‌ایم. کار ما شاعری است و نقد شعر، و با ادبیات سر و کار داریم. این یک مورد و مورد دوم هم باز در پاسخ خانم خونساری عرض کنم که پیش از دهه‌ی هفتاد است که با انبوه شاعرانی سرو کار داریم که با یک یا حداکثر دو کتاب شعر و شعرهای درخشان یکباره ناپدید می‌شوند. شما امروز نشانی از آدمی به نام قایخلو نمی‌بینید، در حالی که شاعر برجسته ای بوده که از اواخر دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتاد کار کرده و یکباره از صحنه‌ی شعر ما کنار گذاشته شده‌است. این را فقط مثال زدم. چون شخصاً با ده‌ها تن از این نوع شاعران سر و کار دارم. پس ما فقط سراغ کسانی می‌توانیم برویم که کارشان استمرار پیدا کرده. اتفاقات اجتماعی یا شخصی که مانع کار شاعر شده به ما ارتباطی ندارد؛ ما به هر حال کمابیش

در این دوره زندگی می‌کنیم و می‌دانیم چه دوره ای است و هر کسی از عهده‌ی این دوره برنمی‌آید که بتواند کارش را استمرار ببخشد. پس می‌توانیم با کسانی سرو کار داشته باشیم که کارشان استمرار یافته است و آثار در خوری ارائه کرده‌اند. نکته‌ی دیگر حرف من به آقای درمنکی برمی‌گردد. درباره‌ی حوزه‌ی عرفان، نظریه‌های ادبی و شعری آنچه که از هوشنگ ایرانی ارائه شده از نظر من به مراتب از نیما قوی‌تر بوده‌است. آثاری را که

ایرانی به شکل تئوریک نوشته و در خروس جنگی و جُنگ‌های دیگر به چاپ رسانده با این که به حجم آثار نیما نیست امّا به مراتب قوی‌تر از نگاه نیما است، چون نیما یک امر را عمده کرده و آن مسئله‌ی ابژه است؛ حسرتی از گذشته به جا مانده بود چه در شعر فارسی و چه در هنرهای تجسمی. وقتی کمال‌الملک پایش به پاریس می‌رسد تقریباً همزمان بوده با فویست‌ها امّااو سراغ فویست‌ها نمی‌رود که در آن دوره از امپرسیونیست‌ها عبور کرده بودند بلکه کپی می‌کند از آثار رامبراند و دیگران. چرا؟ برای این که حس می‌کد ماتیس یا موجی که بعد از امپرسیونیزم آمده نوعی آبستراکسیون را حاکم می‌کند که او انگار آن را قبلاً در مینیاتور ایرانی تجربه کرده و چیزی را که ندیده و حسرت به دلش مانده همان عینیت است. نیما هم همان عینیت و ابژه را عمده می‌کند و این متاسفانه هم نقطه‌ی قوت نیما و هم نقطه‌ی ضعف اوست، چون شعر را از عناصر دیگر از جمله آنچه که درمنکی به نام عرفان از آن نام می‌برد متمایز می‌کند. من به عنوان اسطوره از آن یاد می‌کنم، چون فکر می‌کنم که شعر یکی از کارهایش اگر به گفته‌ی هایدگر بازگشت به سرچشمه‌های زبان باشد درگیری با اسطوره است؛ یعنی شاعر درست است که با تکنیک‌های مدرن و پست‌مدرن کار می‌کند امّا آن مابه ازایی را که به دست می‌دهد در واقع امری بَدَوی است. رمان نیست یا سینما نیست، بلکه شعر به‌طور خالص به خواست‌هایی پاسخ می‌دهد که در واقع غریزی‌ترین و بدوی‌ترین خواست‌های انسانی است. در اصل نیما این جوهره را در شعر نادیده‌گرفته و از قضا هوشنگ ایرانی به این امر توجه‌داشته و از این حیث اهمیت دارد. امّا نیما در واقع گذشته‌ی ما را نو کرده، یعنی وزن شعر فارسی را درک کرده و در همان چارچوب صور خیال به استعاره، مجاز و سایر عناصر شعری‌جنبه‌های تاریخی بخشیده‌است و جملات و ترکیبات شعری‌ای بیان‌کرده که اصلاً بی سابقه بوده در شعر فارسی. اصلاً کسی نمی‌گفته که «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را»... آقای کریمی حکاک اخیراً کتابی منتشرکرده که حدس می‌زنم ارزش نیما را کم‌رنگ جلوه داده. یعنی بیان کرده که تحول تدریجی بوده است. من هم می‌پذیرم پشت سر نیما، شمس کسمایی و خامنه‌ای و دیگران بوده‌اند، امّاهیچ کدام آن‌ها حتی میرزاده‌ی عشقی نگاه نیما را به جهان نداشته و ابژه را نمی‌دیده‌اند. «سه تابلوی مریم» در واقع بیان روایی خالص است. طبیعت گرایی که درکار نیما می‌بینیم به هیچ وجه در کار میرزاده‌ی عشقی نمی‌بینیم. نمی‌گویم نو نیست، نو هست ولی نگاه نیما را ندارد. کاری که نیما کرد صرفاً این نبود که مصراع‌ها را کوتاه کند. سنت شعر فارسی، موسیقی شعر فارسی، موسیقی ایرانی و نقاشی ما، همه‌ی هنرهای ما بر مبنای یک ژرف ساخت فکری خیرو شری، قرینه‌ساز بوده؛ در واقع وقتی که وارد عرصه‌ی مدرن می‌شویم این قرینه‌هاست که به هم می‌ریزد. ما چرا غزل را نفی می‌کنیم؟ چون ساختار قرینه مانع می‌شود که شما بخواهید از مفاهیم کثیر در شعر حرف بزنید. شما وقتی که بخواهید حتی یک شعر روایی را هم تحلیل کنید، چنان که خانم یاوری شعر «نگاه کن به شتر» خانم سیمین بهبهانی را تحلیل می‌کند، در نهایت ما با یک ثنویت فکری سرو کار داریم. یعنی شتر هست و ساربان، و شتر در نهایت صبرش به سر می‌آید و رگ گردن ساربان را می‌زند. اساس مدرنیته تا آنجا که من فهم کرده‌ام دور کردن این تقابل‌ها است؛ یعنی این خیر و شرها، این زیبا و زشت‌ها، وقتی از هم فاصله می‌گیرند ما می‌توانیم در یک فضای دموکراتیک نفس بکشیم. کاری که نیما با پلکانی‌نویسی کرده صرفاً به معنی کوتاه و بلندکردن نیست، بلکه امور کثیر را وارد شعر فارسی کرده که پیش از آن بی‌سابقه بوده است.

این امور کثیر نمی‌تواند در شعر عشقی و پروین اعتصامی حتی در شعر هجایی لاهوتی خودش را بیان کند، بنابراین کار نیما از اساس فرق می‌کرده است. هوشنگ ایرانی به مراتب شعر و جوهر شعری را بهتر از نیما می‌شناخته امّا او جرقه‌ای زده که نتوانسته آن را درونی کند، یعنی حس این که من دارم شعر فارسی می‌خوانم کمتر دستگیرم می‌شود. این که ما نقد نداریم و یا نداشتیم در اصل به گمان من هیچ اتفاق مهمی نیست؛ برای این که زمانه انتخاب خودش را می‌کند نه این که آقای براهنی ناقد بزرگی نبوده، او ناقد بزرگی است تردیدی ندارم، امّا در واقع شاعران بزرگی مثل شاملو یا حتی اخوان یا فروغ یا سپهری درآمدند و او فقط در مورد شعرآن‌ها توضیح داد. او در آن دوره، جریان شعری نساخت. پیش از این از براهنی کار نمی‌بینیم. در اصل وجود ناقد ضروریست امّااین به آن معنا نیست که وقتی نقد وجود نداشته باشد افراد جایگاه خودشان را پیدا نمی‌کنند. در مورد همه‌ی ما که این‌جا نشسته‌ایم شاید به غلط داوری شده باشد، یا اصلاً داوری نشده باشد. زنده‌یاد عمران صلاحی که این اواخر در گوهران یکی دو مطلب در مورد شعرش نوشته شد، آیا ما نمی‌دانیم که جایگاه شعر و طنزش کجاست؟ تک تک ما می‌دانیم، یعنی زمان داوری خودش را کرده. زمانه داوری خودش را در مورد هوشنگ ایرانی کرده. او آدمی پیشرو شناخته شده؛ آدمی پیشرو که موجی به راه انداخته که سپهری، رویایی، احمدرضا احمدی از آن موج بلند بهترین استفاده را کردند و توانستند به دوره‌های بعد برسند.

O کبوتر ارشدی: وقتی نیما در جامعه‌ی ادبی ما حضور پیدا می‌کند، به نوعی در حوزه‌های مختلفی تاثیرگذار می‌شود. مثلاً فیلمسازی مثل ناصر تقوایی معتقد است که مفهوم مدرن در خیلی از حوزه های فعالیت هنری با نیما فهمیده شد؛ یعنی حوزه‌ی فعالیت نیما به عنوان فقط یک شاعر نیست بلکه او آدمی است که مدرنیته را به ما فهمانده. هوشنگ ایرانی هم به لحاظ نظری با تفاوت‌هایی با نیما می‌آید و حضور پیدا می‌کند. اگر موافق باشید حضور هوشنگ ایرانی را در دهه‌ی پنجاه بررسی کنیم. یعنی آیا ایرانی را به عنوان یک جریان در دهه‌ی پنجاه تأثیر گذار می‌دانید؟

● مهرداد فلاح: اگر بحث اسطوره را به عنوان یک نوع حرکت زیباشناسانه در شعرطرح می‌کنیم، در حق شعر نیما غفلت صورت می‌گیرد. نیما در نمونه‌های برجسته‌ی شعر خودش با همه‌ی این که سعی می‌کند عینی‌گرا باشد، با همه‌ی این‌که سعی می‌کند جزءنگر باشد امّا آن شعر به وسیله‌ی آن لذتی که از آن می‌بریم هیچ دست کمی از شعرهایی سوررآلیستی یا شعرهایی با رویکرد عرفانی ندارد؛ شعر نیما هم سرشار از اسطوره است، این بحث جامع‌تری است که در آن هیچ شاعر بزرگی از شاعر بزرگ دیگری کم نمی‌آورد. ما نمی‌توانیم بگوییم که سهراب سپهری و هوشنگ ایرانی در شعرشان موفق‌ترند، به لحاظ آن که به بحث اسطوره نزدیک‌ترند. در شعر نیما هم بدویت به شدت فریاد می‌زند. در بحث عرفان، چون سابقه‌ی تاریخی مفصلی در فرهنگ ما دارد، وقتی که بخواهیم راجع به آن بحث کنیم نشانه‌های روشن‌تری داریم. من ذهن‌گرایی را که عنوان کردم و به همین دلیل گفتم که نمی‌شود این رویکرد عرفانی امروز را در شعر یک نوع ارتجاع ادبی قلمداد کرد، به خاطر این است که شاید مثلاً این خواست بیرون از شعر باشد. در فرهنگی که هزار یا هزار و سیصد سال آغشته‌است به ذهن‌گرایی، مسایل اجتماعی و شعر و نقاشی حتی نگاهش به سیاست و تاریخ هم آن ویژگی‌ها را دارد. در معنای کلاسیک‌اش، چه بخواهیم چه نخواهیم، من باور ندارم که مطلقاً

بتوانیم راجع به پدیده ها خنثی صحبت کنیم. هیچ ناقدی نمی‌تواند، و حتی درست و انسانی نیست، بدون ارزش‌گذاری و سوی‌گیری صحبت کند. مقدور هم نیست. اگر بدون سوی‌گیری صحبت کنید، معنی آن این است که آن مقدار برانگیختگی عاطفی را راجع به پدیده نداشته‌اید. وقتی که آن

برانگیختگی عاطفی نباشد درگیری کاملی با آن پدیده صورت نمی گیرد و آن پدیده با فاصله بررسی می شود.

● رضا عامری: روند حرکت زبانی شعر از هوشنگ‌ایرانی (که وزن و قافیه را تعیین کننده‌ی ماهیت شعری نمی داند) به سوی کسانی مانند بیژن‌الهی و یا اسلامپور را نمی‌توان بدون بازخوانی زبان گذشته و پروسه‌ی تکاملی آن توجیه کرد. در این روند با توجه به ظرفیت های نثر عرفانی و تاثیر پذیری از جریان سوررآلیسم «شعر دیگر» به سویه‌های نثری حرکت می‌گیرد، که این حرکت به ویژه در شعرهای پس از سال ۵۷ احمد رضا احمدی عمده می شود. البته در تباین با این روند، جریان شعری براهنی و شعر زبانی هم خود را نمودار می‌سازد. زبان شعری ای که در مقابل ارجاع به بیرون به بیان مکانیسم هایی می‌پردازد که به قول براهنی انگار از حافظه‌ی زبان پاک شده‌اند. یعنی زبان به عنوان زبان و برای زبان مطرح می شود.

● مهرداد فلاح: اگر اجازه بدهید می‌خواهم در پاسخ به آقای درمنکی درباره‌ی ضعف های تکنیکال شعر ایرانی صحبت‌کنم. وقتی که شعر هوشنگ ایرانی خوانده می شود، سرنوشت زبان فارسی و ماجراهایی را که بر آن رفته در زبان شعر او نمی‌بینیم. کلمه در شعر ایرانی اصلاً گذشته ندارد. بیشتر زبان ترجمه‌ای رایج که در نثر آن دوره است دیده می شود. به نظر من زبان در شعر ایرانی وسیله‌ی بیان است. امّا ارزش‌گذاری در شعر را اگر بخواهیم دنبال کنیم، به نظر من خانم خونساری ما را به نکات مهمی توجه داد؛ این که با به کار بردن یک واژه مثل افول ممکن است اتفاقاتی که در یک دوره افتاده به طور کامل- و بخشی از دستاوردهای فرهنگی نیز آن‌طور که باید- دیده نشود.

می‌خواهم این را هم بگویم: من گاه با بعضی از دوستان جوان‌تر دهه‌ی هشتادی که برخورد می‌کنم، می‌بینم بسیاری اوقات این اصطلاحاتی که برای ما خیلی بدیهی به نظر می‌آید دست و پای ما را هم تا حدی می بندد، یعنی چشم و نگاه ما را محدود می کند. به عنوان شاعر و نویسنده یا منتقد می توانیم موارد جالب را به هم معرفی کنیم.

در دهه‌ی پنجاه شاعرانی داریم که کم کارکردند یا کارشان استمرار نداشته و یا ناگهان مفقود شده‌اند و هیچ خبری از آن‌ها نیست. باز شاعرانی داریم که دفتر شعر چاپ کردند و حتی مطلبی را نوشتند و بحث شعر کردند که بعضی از دوستان امروزه روی آن متون کار می کنند و شعرهایی را به ما نشان می دهند که خودم با این که شعر آن دهه را دقیق خوانده بودم آن نمونه شعرها را ندیده بودم و در هیچ کتاب یا جُنگی نبود. برای من جالب بود که در آن کارها سویه هایی هست که ذهن گرایی را در آن‌ها می‌بینم و قطعاً آن را بازگشت مخفیانه‌ی

سنت از دل شعر نو می‌دانم. حتی این بازگشت را در عاشقانه‌های شاملو هم می‌توان دید، یعنی این مسئله خیلی حادتر است. جَنگ و نقدی را که نیما با سنت‌های شعر فارسی و سنت‌های انسان ایرانی شروع کرد، جنگ واقعاً سختی بود و نقد کردن این پدیده به این آسانی نبود؛ چون اگر شما این پدیده را در فرهنگی که سنت شعری آن ضعیف است و شاعران بزرگی نداشته دنبال بکنید خیلی مسئله‌ی مهمی نیست، ولی در شعر فارسی وقتی که شاعری مثل نیما می‌آید و این طور شعر را دگرگون می‌کند، آن فریادهایی که به هوا بلند می‌شود از سوی آدم‌های بزرگی که همدوره‌اش بودند، بی‌علت نبوده‌است. چون لذتی که یک خواننده‌ی شعر فارسی می‌تواند از شعر کلاسیک ببرد آن قدر زیاد است و درگیری‌ای که می‌تواند با آن شعر پیدا بکند آن قدر گسترده‌است که برای چند نسل کفایت می‌کند. وقتی شما با چنین پدیده‌ای درگیر می‌شوید مطمئن باشید که آن پدیده به صورت‌های گوناگون سعی می‌کند شما را تسخیر کند.

● مریم خونساری: ابتدا در پاسخ به آقای سمیعی نکته‌ای را لازم می‌دانم توضیح دهم: درست است که ما جامعه شناس نیستیم و جامعه‌شناسی یک رشته‌ی تخصصی است؛ ولی اگر ما بخواهیم به همان شعر سیاسی بپردازیم در دهه‌ی پنجاه خودش اصلاً یک رشته‌ی مجزا است. امّا رشته‌ی جالبی در دنیا وجود دارد که تراوش‌هایی از آن به این جا رسیده است. یک رشته‌ی مستقل دانشگاهی است که در ایران وجود ندارد، به اسم «مطالعات فرهنگی». در آن رشته افراد نه جامعه شناسند، نه ادیب هستند، نه هنرمند و نه فیلسوف؛ ولی وقتی می‌آیند موضوع خاصی را بررسی کنند تأثیرات همه‌ی این‌ها را روی آن موضوع می‌بینند و مطرح می‌کنند تا ببینند به چه حد روی آن موضوع خاصی که بحث می‌کنند تأثیرگذار بوده است. من هم منظورم همین است. حالا نه این که با رویکرد جامعه‌شناسی به موضوع نگاه کنیم، امّا وام‌هایی را از جامعه شناسی، سیاست و حتی فلسفه بگیریم که آن وام‌ها ما را به موضوع نزدیکتر کنند. دوم این که آقای درمنکی فرمودند شعر نیما از عرفان خالی است. آیا این جمله را درست شنیده‌ام؟

● خلیل درمنکی: من گفتم نیما نتوانسته جوهره‌ی عرفان را در شعرش عبور دهد....

● مریم خونساری: ما راجع به کدام عرفان صحبت می‌کنیم؟ نیما در شعرش به شاخه‌ای از عرفان که به نظر من شباهت به عرفان شرق دور و به‌طور مشخّص چین دارد و عرفانی زمینی است که خاستگاه طبیعی دارد، نزدیک می‌شود. «مثل ترا من چشم در راهم»... تصویری که از طبیعت ارائه می‌کند ما را به همان فضا پرتاب می‌کند و این اتفاقی است که در عرفان شرق دور با وارد کردن طبیعت بر شعر می‌افتد. البته این دریافت حسی و شخصی من است. شاید نیما از عرفانی که در ایران داریم فاصله می‌گیرد و می خواهد که فاصله بگیرد. در واقع احساس می‌کند ما در آن به اشباع رسیده‌ایم و حالا باید راه جدیدی را جست و جو کرد و می‌آید به سمت ابژکتیویته. یعنی هر آدمی وقتی در یک دوره کاری کرده ما می‌بینیم حتی اگر در دوره‌ی خودش درک نشده باشد، بیست سال بعد، سی سال بعد فهمیده می شود. منظور من هم این نیست که دهه‌های ۵۰ و ۶۰ را بررسی‌کنم و شاعری را یک دفعه بیرون بکشم و بگویم که بله این استعدادی بوده که معرفی نشده و من می‌خواهم او را معرفی کنم. صحبت من این است که واقعاً ببینیم شرایطی که آن روز وجود داشته و همچنان در نگاه و نقد ادبی و شعر ادامه دارد، چه قدر روی شکل‌گیری جریان شعری جدید و رشد شعر برای آن اشخاص که جرقه هایی را تولید کرده‌اند مؤثر بوده یا نبوده. این مهم است که چگونه افرادی پیدا شده‌اند، جرقه‌ای زده‌اند و خاموش شده‌اند.

● رضا عامری: پروسه‌ی زبانی که در کار هوشنگ ایرانی هست آیا بعدها در کار بیژن الهی حرکت می‌کند؟ این مهم نیست که شاعری مثل نیما باشد. چنین اتفاقی مثل نیما کمتر داریم. مهم این است که تاثیرگذار باشد. مهم این است که ببینیم جریانی تا چه حد حرکت کرده و زنده مانده و در شعر شاعران دیگر تکمیل شده.

O کبوتر ارشدی: در واقع این بحث به این صورت است آنچه از دهه‌ی ۴۰ باقی ماند و رسید به دهه‌ی ۵۰ افول شعر نیمایی بود امّا تاثیر نظریِ روبه رشد ایرانی هم بوده ...

● خلیل درمنکی: من می‌خواهم بحث را به دهه‌ی پنجاه برگردانم. من همچنان اعتقاد دارم که شعر نیما هیچ ربطی به عرفان از نوع شرقی آن ندارد. مثلاً شما می‌توانید در بیژن جلالی این مساله را ببینید. امّا اگر بخواهم درباره‌ی دهه‌ی ۵۰ بحثی داشته باشم - با این پیش شرط که افول را پذیرفته‌ایم - می‌خواهم بگویم که این افول محصول چیست؟ یک اتفاق عجیب در دهه‌ی ۵۰ افتاده و آن اضمحلال فرم است در شعر که در رمان و در سینما هم این اضمحلال را داریم. یعنی اگر شما ساختارگرایانه نگاه کنید می‌بینید که یک ساختار فروپاشید، امّا اضمحلال فرم، گشودگی هستی است. در جامعه‌ی ایران اتفاقات مهمی افتاد و جامعه دچار اضمحلال فرم سیاسی هم شد. یک انسداد سیاسی هم رخ داد امّا دهه‌ی ۵۰ مهم است. به خاطر این که اضمحلال و گسستگی و گشودگی که در آن رخ داد، با انقطاع همراه بود. دهه‌ی ۵۰ دهه‌ی انقطاع گشودگی در ایران است. می‌خواهم دوباره به ایرانی برگردم، چگونه ایرانی تاثیر و تجلیات شعرش را دید؟

آقای فلاح می‌گوید که ما وقتی شعر نیما را می‌خوانیم احساس می‌کنیم که کلمه در جای خودش نشسته و در شعر ایرانی این جور نیست. درست، ولی این در واقع گشودگی ایرانی‌ست. شاعرانی که خیلی قابل طبقه‌بندی در مدرنیزم نیستند شاعرانی هستند که گشوده‌اند، چون شعرشان یکپارچگی معنا ندارد و در برابر هستی شکست می‌خورد.

نظام عروضی و نظام شعر کلاسیک مثل قصیده و غزل و مثنوی را اگر شما بخوانید می‌بینید این‌ها به علت سیستم عروضی که دارند، شعرهای کاملاً کاملی به نظر می‌رسند، چون کلمه از پیش جایگاهش مشخّص شده است و کلمه در جایی می‌نشیند که محکوم است. یعنی در زنجیری به اسم نظام عروضی می‌نشیند. سینما هم یک سیستم‌ساز است و اهمیت دارد برای شعر مدرن فارسی. امّا امروز که ما در نقد سیستم‌ها می‌کوشیم، می‌خواهیم بگوییم که یک سیستم یک مرکز ندارد و مدخل‌ها گشوده‌تر است، به شاعرانی می‌رسیم که شعرشان آن یکپارچگی لازم را ندارد. نیما مسأله‌اش این است که از شعر کلاسیک عبور می‌کند ولی فرمی را می‌پذیرد که چندان از نظام عروضی نمی‌گسلد و معضل شعر نیما باقی می‌ماند. امّا اتفاقاً در دهه‌ی ۵۰ که شما می‌گویید اضمحلال فرم در شعر فارسی است احمدرضا احمدی با مجموعه شعر من فقط سفیدی اسب را گریستم شروع می‌کند و حتی فروغ و دیگران؛ مثلاً رویایی که هنوز هم سیستماتیک‌ترین شاعر آن فرم است و شاعری است که یک فرم و یک جهان زبانی و کلامی و رویایی دارد. شما می‌توانید برای شعر او یک نمودار بکشید. من خودم در مقاله‌ای این کار را کردم. نمودارها یا فرمت‌های شعر رویایی را بکشید و بگویید کلمه اگر این حرکت را انجام دهد این که در واقع شیفت به چپ یا به راست را انجام دهد چه اتفاقی می‌افتد؛ ولی در شعر محمود شجاعی، بیژن الهی، احمدرضا احمدی و چکنی این نیست. هولدرلین ساختار بودلر را ندارد ولی همچنان مرکز بسیاری از روایت‌گری‌هاست و خیلی اهمیت دارد، چون

شعر او آن نظام سیستماتیک را ندارد.

● مهرداد فلاح: چه طور می گویید که ندارد... آن شعر سراسر نظم است. حرف شما ممکن است جالب باشد ولی این نمونه‌هایی که می آورید بر چه اساس است؟

● خلیل درمنکی: این اضمحلال فرم را که در شعر ایرانی رخ می‌دهد شما می‌توانید در مجموعه شعر تمام این شاعران ببینید. مسئله‌ی مهمی که رخ می‌دهد در مورد ایرانی است و تبعاتش را در دهه‌ی ۵۰ می‌بینید. ما تا آن فرا روایت‌ها یعنی بسترها را بررسی نکنیم نمی‌توانیم دهه‌ی ۵۰ را درست بخوانیم. امروزه این مطرح است که نیما پدر شعر نو فارسی است. به نظر من یگانه پیرو نیما فقط اخوان ثالث است. چرا؟ چون احمد شاملو که شعر سپید نوشت و نیما هیچ گونه تجربه‌ی سپیدنگاری و هیچ گونه قدرتی برای جدا شدن از نظام عروضی را نداشت. در صورتی که قبل از این که شاملو شروع کند به انتشار شعر سپید، ایرانی به طور گسترده به انتشار و نوشتن شعر سپید شروع کرده بود. شما می‌بینید که نیما می گوید من می‌خواهم نظام زبان را تبدیل کنم به نظام طبیعی زبان. در صورتی که یکی از غیرطبیعی‌ترین دکلماسیون های کلامی در شعر نیما وجود دارد. از یک طرف به سهراب سپهری می‌رسید؛ دیگر مشخّص است که اگر ایرانی نبود دیگر سپهری و فروغ متولد نمی‌شدند.

خواندن اسطوره‌ها و نگاه شبه مذهبی به ادبیات و تحت تاثیر الیوت بودن در فروغ بوده است. ایرانی هم تحت تاثیر چندین شاعر است، از جمله الیوت، رمبو و... این فرا روایت‌ها که در شعر ایرانی به دست می‌آید باعث می‌شود چیزهایی در ادبیات ایران نادیده بماند که در دهه‌ی ۵۰ چه اتفاقی برایش می‌افتد. من بحث اضمحلال فرم برایم مهم است. چند مسئله‌ی مهم در دهه‌ی ۵۰ مطرح می‌شود. مثلاً بیداری عرفانی احمدرضا احمدی چه تفاوتی با بیداری احمدرضا چکنی و محمود شجاعی دارد و بیداری عرفانی آن‌ها چه تفاوتی با بیداری عرفانی بیژن جلالی و نوع بیداری آن شعر به خصوص با آن چالش ذهنی که در شعر طاهره صفارزاده اتفاق می‌افتد. این مسئله وجود دارد. در انتهای دهه‌ی ۵۰ که انقلاب ایران رخ داده یکی دوتا کار عجیب در ادبیات کشور منتشر می‌شود. از جمله عجیب‌ترین کارها انتشار ظل‌الله براهنی است. در این اثر بیشتر از این‌که خود شعرها اهمیت داشته باشد مقدمه‌ی چهل صفحه‌ای که براهنی می‌نویسد و یک سری افشاگری‌ها می‌کند اهمیت دارد. او برای اولین بار به طور سیستماتیک بحثی می‌کند در مورد نظریه‌ی شعر چندصدایی در ایران. یادمان نرود که این نظریه‌ی سیستماتیک چند صدایی محصول چیست؛ محصول افقی از گشودگی در شعر معاصر فارسی است. یعنی اضمحلال فرم دارد کمک می‌کند. شما می‌بینید و می‌توانید بگویید همان طور که باختین می‌گوید، هر شعر اصلاً چندصدایی است. به نحوی که شما وقتی دارید زبان را به کار می‌برید، وقتی کلمه‌ای مثل کلمه‌ی شب را به کار می‌برید که نیما استفاده می‌کند، صدای تمام کسانی که کلمه‌ی شب را به کار می‌برند به گوش می‌رسد. هر شعری چند صدایی است و یک انسجام فرم اجازه نمی‌دهد گفت‌وگو رخ بدهد. در شعر نیما این هست. لحظاتی گفت‌وگوهایی رخ می‌دهد، ولی اولین بار در دهه‌ی ۵۰ هم در رمان فارسی و هم در شعر فارسی این اضمحلال فرم و ترک خوردگی ساختارها اجازه می‌دهد که حتی صدای قطعات غیرساختاری دیگری هم به گوش برسد. نقدهای نوری علاء، محمّد حقوقی، براهنی حتی نقدی که مثلاً مهرداد صمدی می‌نویسد همه ارزش‌هایی را مطرح می‌کنند که پیرامون انسجام شعر است. بعدها در دهه‌ی ۷۰ مطرح می‌شود که شعرهایی که خیلی منسجم‌اند ممکن است خیلی خوب نباشد و

شعرهایی که در درون خودشان قدرت ویران‌گری دارند ارزش پیدا می‌کند. این جایگاهش در دهه‌ی ۵۰ است. این جاست که اگر دهه‌ی ۵۰ را بد بخوانیم نمی‌توانیم به افق گشوده‌ای در ادبیات فارسی برسیم.

Oکبوتر ارشدی: دز بحث افول شعر در دهه‌ی ۵۰، عده‌ای درصدد رفع این دشواری به لحاظ تکنیکی برآمدند؛ جریان‌هایی مانند شعر پلاستیک یا موج نو یا جریان‌های دیگر. این‌ها پاسخ یا پیشنهادی بود برای گذار از آن افول. آقای سمیعی خواهش دارم با در نظر داشتن این موضوع بحث را ادامه بدهید.

● عنایت سمیعی: یک نکته اول در پاسخ خلیل درمنکی بگویم که ما در شعر فارسی به رغم غالب‌های محدود یک فرم نداریم، یعنی غزل حافظ با سعدی اصلاً یکی نیست. فقط یک قالب را دارند؛ چه در حوزه‌ی استعارات و صورخیالی که حافظ به کار می‌گیرد و دید تاریخی که حافظ دارد و مشرب عرفانی او از جنبه‌های گوناگون، چه معنا شناختی، چه زیبایی‌شناختی. اگر بخواهیم شعر حافظ را با شعر سعدی مقایسه کنیم با دو شکل متفاوت در قالبی ظاهراً واحد روبه رو می‌شویم. بنابراین ما نمی‌توانیم شعر فارسی را دارای یک فرم مسلط به‌حساب آوریم. دو مثنوی‌سرای مهم یعنی فخرالدین‌اسعد و نظامی را داریم. امّا وجوه کار آن‌ها با هم یکی نیست. ممکن است هر دو این منظومه‌ها عاشقانه به نظر برسند امّا عشقی که در ویس و رامین طرح می‌شود، عشق ممنوع است. در حالی که چنین ساختارشکنی در شعر نظامی اتفاق نمی‌افتد. در حوزه‌های دیگر هم به رغم این که قالب‌ها به نظر واحد می‌آیند ما با اشکال گوناگون سروکار داریم. آن‌جا هم فرم‌های مسلط زیر ضرب می‌رود و نادیده گرفته می‌شود. خب با نیما وارد عرصه‌ی دیگری می‌شویم. اگر عرفانی در شعر نیما به چشم می‌آید بیشتر طبیعت‌گرایانه است و آن‌چه خانم خونساری می‌گوید در حوزه‌ی عرفان طبیعی که نگاه به چین دارد و یا از چین منشعب می شود پس زمینه های کم رنگی دارد و در اصل نمی دانم نیما چه قدر ارتباط با شعر و فلسفه ی چینی داشته. عمده ارجاعات نظری نیما از غرب است. از نیچه گرفته تا نظریه‌پردازان و شاعران غربی، کمتر سراغ شرقی‌ها رفته. امّا - در مورد دهه‌ی ۵۰- باید بر سر شاعرانی درنگ کنیم که شعرشان اثرگذار بوده، حرکت کرده و به دهه‌های بعدی رسیده. مثلاً احمدرضا احمدی یکبار دیگر در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شعرش بازخوانی شد و یکبار دیگر به شعرش رجوع شد. شاید به خاطر احمدرضا احمدی بوده که رفتیم سراغ هوشنگ ایرانی. بنابراین نه این‌که بخواهیم ارزش شعر و به خصوص نظریات «ایرانی» را نادیده بگیریم؛ امّا یک نکته را باید توجه داشته باشیم (چون بعضی اصطلاحات به خصوص با این وضعیت که ترجمه برای ما به ارمغان آورده بسیار هم مفید بوده است. اساسا من فکر می‌کنم انقلابی در حوزه‌ی ترجمه بعد از انقلاب اتفاق افتاده، امّا بسیار هم به ما ضرر زده و بعضی از اصطلاحات و مفاهیم جا افتاده) اگر آقای فلاح می‌گوید که شعر هوشنگ ایرانی شعریت چندانی پیدا نمی‌کند یا این زبان به ترجمه نزدیک است، برای این است که کلمه در واقع مابه‌ازای تاریخی و سنتی دارد. یعنی کلمه یک چیز قائم به ذات نیست و درست است که در شعر عمدتاً نمی‌شود کلمه را جابه جا کرد امّا نقشی را که آن کلمه ایفا می کند فقط در آن شعر نیست؛ انبوه تداعی‌ها اعم از درونی و بیرونی را برای شما به ذهن می‌آورد. یعنی ما با خواندن شعر نیما یک‌بار دیگر وضعیت اجتماعی آن دوره را مرور می‌کنیم. پس این درست است که شعر ناقوس، آی آدم‌ها یا هر شعر دیگر از نیما خود بسنده به نظر می‌آید امّا این شعر چه در درون زبان و سنت زبانی و

چه درواقعیت بیرونی، سلسله ارجاعاتی را به ذهن ما متبادر می‌کند که همه‌ی آن‌ها پشتوانه‌ی شعر است. اگر شعر ایرانی از این پشتوانه‌ها تهی است ناشی از همان زبان ترجمه است؛ یعنی انگار جمله فقط می‌خواهد معنا را برساند و مرخص بشود. شما آن کارکرد زیبا شناختی و پشتوانه‌ی سنتی را پشت‌سر این تصاویر و مفاهیم نمی بینید. این نکته را در پاسخ خانم خونساری عرض کرده‌باشم که ما در همین شعر دهه‌ی ۵۰ شاعرانی می‌بینیم که کمتر به کارشان توجه شد مثل سیاوش مطهری و منوچهرنیستانی که در طنز کم نظیر بود. «حق یک کره است. پس حق به جانب همه کس هست». بیایید روی شاعرانی درنگ کنیم که رد آن‌ها را بتوانیم در دهه‌ی بعد بگیریم و گرنه انبوه شاعرانی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ داشتیم که شعر گفته‌اند و انبوه کتاب‌های شعر چاپ کرده‌اند و ۵۰سال است که دارند شعر می‌گویند، ولی شما چه اثری از آن‌ها دیده‌اید و بر کدام جریانی توانسته‌اند اثر بگذارند و حرکت ایجاد کنند؟ شعر آن‌ها یک شعربسته‌ی درخود است که هیچ اثری به جا نگذاشته است.

● مهرداد فلاح: من پیشنهاد می‌کنم به جای اضمحلال فرم همان گشودگی در فرم را به کار ببریم، چون بهتر جواب می‌دهد. فرم ممکن نیست که نباشد، یعنی حیات آغشته به فرم است. شعر نیمایی به ویژه شعرهای کوتاه نیما که زبان زد شد، فرم‌های هندسی خیلی محکمی دارند و معمولاً مصالحی که آن فرم‌ها را می‌سازد اندک است. حتی گاهی تک مرکز است و تک موضوع است. ولی در شعرهای به خصوص احمدرضا احمدی گاهی حتی آدم فقدان فرم را حس می‌کند.

○کبوتر ارشدی: در واقع همان انتقادی که براهنی درباره‌ی شعر احمدرضا احمدی مطرح می‌کند.

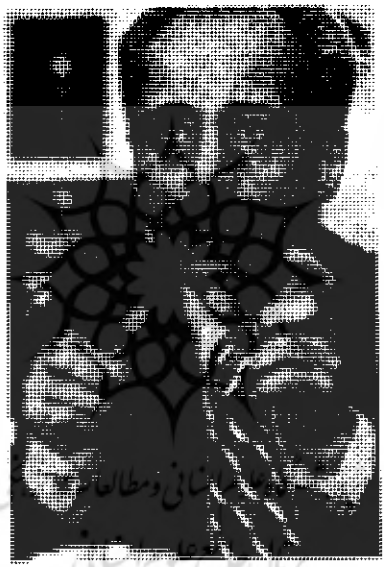
● مهرداد فلاح: وقتی من از شعر لذت کافی نمی‌برم، شروع می‌کنم به فکر کردن که چرا لذت کافی نمی‌برم. بعد برای یافتن آن چرایی به چند عامل می‌رسم؛ به بحث زبان و دیالوگی که با زبانی که شعر می‌گویی برقرار می‌کنی. هر نوع سنت‌شکنی و رویکرد تازه در واقع محصول این گفتگوست. این دیالوگ وقتی نباشد یک عیب بسیار بزرگ محصول این است که شاعر اصلاً آن شعرها را نخوانده. یعنی شعرهای برجسته‌ای را که تا کنون در زبان فارسی نوشته شده نخوانده. این دیالوگ باید در شعر برقرار باشد. زبان یک دیوانه زبانی است که مطلقاً کارکرد ارتباط‌گیری را از دست می‌دهد. به همین دلیل در خودش فرومی‌ریزد و قابلیت گفتگو با دیگران را از دست می‌دهد. در آن گشودگی هم می بینیم و اگر قیاس کنید با زبانِ حتی بهترین شعرهای موجود خیلی گشوده‌تر است. امّا به عنوان یک پدیده‌ی گسترده می‌توانیم محصول زبانی یک دیوانه را بررسی کنیم. گاهی اوقات ضعف و کار آموزده نبودن شاعر، ممکن است آن گشودگی را ایجاد کند. این گشودگی را باید جدا کرد.

○کبوتر ارشدی: شما شعر احمدرضا احمدی را در دهه‌ی ۴۰ با موج نو تاکنون زنده می‌بینید؟

● مهرداد فلاح: وقتی شعر احمدرضا احمدی را در سال ۵۷ با دوستم جعفر خادم خواندم و لذت بردم از پاره‌ای حرکت‌های شعری و فضاهایی که در آن بود به حیرت درآمدیم. من آن لذت عمیقی را که از این فضاها و کارکردهای زبانی می‌بردم هنوز فراموش نکرده‌ام. برایم خیلی تازه و بدیع بود. امّا مشکلی هم که پیدا کردم این بود که پاره‌ای از آن‌ها را هم بدون کمترین لذتی می‌خواندم. ما امروز به عنوان مثال وزن عروضی را با تعریف سنتی‌اش اصلاً نمی‌پذیریم و یک عامل محدودکننده و اشباع شده می‌دانیم ولی وزن هم یکی از همان چیزهایی است که سرشت هر پدیده می‌سازد. شما نمی‌توانید شعری را بخوانید که از این لحاظ جواب ندهد. حتی امروزه هم رادیکالترین نظریه‌پردازها

منکر سیستم و نظام نیستند، همه دارند از نظام هایی حرف می‌زنند و از ارتباط بین آن ها...

● خلیل درمنکی: این سیستم‌ها خیلی خوب اند ولی برای این که انسداد پیدا نکنند پیوسته باید در معرض نقادی و گشودگی قرار بگیرند. در دهه‌ی ۵۰ چیزی را نباید فراموش کنیم؛ محمد حقوقی ، نوری علاء ، مهرداد صمدی ، براهنی این ها اصلا نمی توانند آنالیز کنند که گشودگی فرم چیست. باید قبول کنیم که اصلا این محور خوانش تا دهه‌ی ۷۰ اصلا غایب بود. یادم می آید هوشنگ چالنگی در یک جا می گفت که شعر شاملو چاره‌پذیر است ولی شعر ما چاره‌ناپذیر است . در واقع ارجاع خوبی بود با همان سیستم غیر تئوریک چالنگی . البته این اشاره به همان گشودگی است. امری که به تمامی قابل دستیابی در درون شعر نیست و شاعر سایش‌هایی با آن داشته. یکی از جریان های خیلی مهم که در ایران شکل گرفت همین احمدرضا احمدی است.



بعضی‌ها می‌گویند که فروغ تحت تاثیر احمدرضا قرارگرفته. احمدرضا دفترهای خوبش را کی چاپ کرد؟ در سال ۱۳۴۱ طرح را چاپ کرد و ۱۳۴۳ روزنامه‌ی شیشه‌ای را و گرنه در دهه‌ی ۵۰ «من فقط سفیدی اسب را گریستم» را چاپ می‌کند که این البته مجموعه‌ی خوبی نیست ولی احمدرضا در این گشودگی یک چیز مشترک دارد با طاهره صفارزاده که این گشودگی در دهه‌ی ۷۰ بیدار می‌شود و مثلا در شعر خود مهرداد فلاح و پاره ای از دوستانشان دیده می‌شود. مخصوصا در شعر صفارزاده این گشودگی همراه با یک پاپ‌آرت است. در واقع عناصر و اشیاء زندگی روزمره که ما با آن یک ارتباط تنگاتنگ داریم و قبلا به خاطر انسداد فرم شعر شاملو نمی‌توانست در شعر او بیاید، در شعر احمدرضا می آمد. البته گاه در شعر شاملو هم دیده می‌شد. اما نه به آن راحتی که همه‌ی اشیاء در شعر احمدرضا احمدی در یک گشودگی می‌آمد. صفارزاده به علت سفرش به امریکا در دهه‌ی ۷۰ در دهه‌ای که آمریکا دارد به دیدار پاپ‌آرت و هنر کانسپچوال آرت و هنر مفهومی می‌رود و آدم‌هایی مثل سوزان سانتاگ و اندی وارهول درباره‌ی همین مسائل نقد می‌نویسند این‌ها را دیده و دریافته است. در این جریان عرفانی محمود شجاعی، بیژن الهی، فیروزه ناجی، بهرام اردبیلی، احمد رضا چکنی و هوشنگ چالنگی مهمند. فرم شعر این ها یک فرم باطنی است. آن‌ها رو به سوی باطن شعر دارند و شعرشان از فرم اندیشه نمی‌کند. برای آن‌ها صورت و ظاهر شعر مهم نیست. و این خیلی مهم است. چون سبب می‌شود که شعر ما کم کم آن قالب اندیشی و صورت‌گرایی را که در آن هست رها کند. با نیما قالب‌اندیشی رها نمی‌شود. چون نیما هنوز ایده‌ی انسجام و هارمونی دارد. در تجربه‌ی عرفانی، فرم شعر از هم می‌پاشد و گسسته می‌شود . نمونه‌اش مولوی است. این طور است که خواه‌ناخواه شعرشان مفهومی می‌شود و به سوی هنر مفهومی و کانسپچوال آرت سیر می‌کند. یادتان باشد که در همین دهه سینمای موج نو ما هم که از همان دهه‌ی چهل شروع شده‌است در زمینه‌های عرفانی شروع

به کند و کاو و جست و جو کرده‌است. این را در نسل هیپی‌ها هم می‌بینیم . در رمان هم. در شب یک و شب دو فرسی. در سفر شب بهمن شعله‌ور که یک رگه‌ی ضعیف عرفان خیابانی و قلندری و هیپی‌گری دارد. در نقاشی هم همین طور. نمونه‌اش مکتب سقاخانه که اتفاقا آدم‌هایی که در نقاشی و مجسمه‌سازی کار می‌کردند در کنار این عرفان‌گرایی به پاپ آرت و کانسپچوال آرت هم نگاه داشتند، از جمله خود پرویز کلانتری و یا پرویز تناولی. به‌خصوص تناولی در دوره‌ی اول. و این عرفان‌گرایی در شعر هم رفته رفته انگار می‌خواهد که در آن سال‌ها به پاپ‌آرت و کانسپچوال‌آرت نگاهی داشته باشد. به ویژه که اگر در شعر آن‌ها تمرکز بر شیی ویژه هم شده باشد چون شیی مهم است. مثلا در دهه‌ی شصت این تصویر و شیی است که خیلی مهم می‌شود؛ جزئی بودنش و آن رویکردهایی که به ایماژیسم دارد. فرم شعر رویایی اصلا مثل این‌ها دریافتی، کشافانه و مفهومی نیست. صورت شعر برای او اهمیت دارد. او فرمالیست است، و ادامه‌ی طبیعی شعر فرم‌گرای نیما است . اصلا هر کس که فرم‌اندیش است ادامه‌ی نیما است. همین محمد آزرم ادامه‌ی نیما است. چون به فرم شعر توجه دارد. گشودگی فرم. رهابودن در هستی و مفهومی بودن شاخصه‌ی هوشنگ ایرانی است که تبلوری عرفانی دارد و رویایی ندارد. اما شیی. گفتم که مهم است. اصلا اگر شعر احمدرضا احمدی و طاهره صفارزاده خیلی بیش‌تر به پاپ آرت و کانسپچوال آرت نزدیک است، به خاطر حضور گسترده‌ی همین شیی، در شعر این آدم هااست. این شیی در دهه‌ی هفتاد در شعر باباچاهی هم خیلی زیاد است و او را نزدیک می‌کند به این ماجرا . چیزی که در براهنی کم است. در هر حال این گشودگی موضوع مهمی است. این گشودگی به سوی عینی شدن می‌رود. به سوی اشیاء. شعر تصویری دهه‌ی شصت از این حیث مهم است. براهنی این گشودگی را به سوی یک بستر صوتی - آوایی پرتاب می‌کند و با بردن آن به سوی صوت ناخواسته آن را در محور عروض و بحران کلاسیک شعر فارسی قرار می‌دهد. اما در هر روی براهنی این گشودگی فرم را به چند صدایی بودن می‌رساند و به آن سلام می‌دهد. در اواخر دهه‌ی پنجاه جریانی پدید می‌آید با ظل‌الله، توسط براهنی. براهنی در مقدمه‌ای که بر ظل‌الله می‌نویسد بنیان مساله‌ی چندصدایی را در شعر ایران می‌گذارد. در قرائت براهنی از چند صدایی، چند وزنی بودن البته جایگاهی دارد که این برمی گردد به یک سری تجربه‌های پیشتر که شاید و باید براهنی به آن‌ها توجه داشته است. به نیما، به فروغ، به محمد حقوقی. به همه‌ی آدم‌هایی که به چند وزنی بودن وزن شعر فکر می‌کردند. اما همه‌ی این‌ها در این چندوزنی بودن یک درگیری کلاسیک پیدا می‌کنند با ذات زبان پارسی. حقوقی انگار که هی دارد یک زبان کلاسیک را با خودش می‌کشد . نیما به تمامی از عروض عبور نمی‌کند. این بحران کلاسیک در شعر این آدم‌ها به سر می‌برد و بعد در خطاب به پروانه‌های براهنی سخت بروز می‌کند. این‌ها از منظر کلاسیسم به دیدار

چندصدایی و چندوزنی می‌رفتند. البته محمد مختاری هم هست. در دهه‌ی شصت با منظومه‌ای ایرانی. براهنی از منظر این چند صدایی بودن است که دارد به این گشودگی نگاه می‌کند. فرم شکاف برداشته است و در آن روزنه‌ها و گسست‌هایی پیداشده‌است که مثلا می‌شود از درون آن صدای چیزهای دیگری را شنید. صدای آدم‌های دیگری را. یعنی این چند صدایی شدن ادامه‌ی طبیعی آن فرایند گشودگی است. اما با انقطاع سیاسی که پیش می‌آید ما دچار بحران یک انقطاع می‌شویم. و این گشودگی که در ذات چیزها و به ویژه شعر بود بدل به گونه‌ای از انسداد می‌شود. تجربه‌ها رها می‌شود. منتقدان، خانه‌نشین می‌شوند. تعداد زیادی از کشور می‌روند. شاعران شعر عرفان‌گرا و شاعران شعر موج نو رویایی، شجاعی، بیژن الهی گوشه‌گیر می‌شوند و نظریه‌ی شعر این ها کاملا زمین‌گیر می‌شود. صفارزاده به صف شاعران انقلاب می‌پیوندد و از آن تجربه‌هایی که داشت جدا می‌شود. خب، احمد رضا احمدی هم که اصلا آدم منتقدی نیست، رفته‌رفته پشتوانه‌های تئوریکش را از دست می‌دهد و افول می‌کند و این شعر ها می‌روند زیر خاک و می‌ماند آقای کیمیا و خاک. براهنی تنها کسی است که در یک آگاهی تئوریک به سر می‌برد. براهنی در آخر دهه‌ی پنجاه شعر چند صدایی را کشف کرده. با آلن‌گینزبرگ صحبت کرده. زوزه‌ی گینزبرگ را خوانده و در باره‌ی آن حرف می‌زند. براهنی در راستای چند صدایی، فروپاشی فرم و گشودگی است که در سال ۶۴ می‌آید و اسماعیل را می‌نویسد، کیمیا و خاک را می‌نویسد. هیچ‌کس فرم اسماعیل را درک نمی‌کند. خیلی‌ها به آن خرده می‌گیرند، علی باباچاهی که بعدها در بحث چندصدایی از پی براهنی می‌افتد، در آدینه نقدی می‌نویسد و می‌گوید که اسماعیل انسجام ندارد. نثر است و نمی‌دانم چی. اسماعیل از نظر سیاسی، تاریخی و اجتماعی مهم است. بزرگترین شعر جنگ است. براهنی به دلیل همین آگاهی تئوریکی که دارد، همین آگاهی که خود آقای فلاح و یا مثلا علی عبدالرضایی نداشتند و یا حتی محمد آزرم نداشته است، می‌آید و بر همه پیشی می‌گیرد. براهنی رازهای سرزمین من را در چند قول می‌نویسد و به چند صدایی در آن فکر می‌کند. درباره‌ی زن‌کشی در بوف کور حرف می‌زند. به صدای زن در روایت اهمیت می‌دهد. تاریخ مذکر را در سال ۴۶(۱۹۶۷) می‌نویسد که خب خیلی جلو است. براهنی به دلیل مطالعات سیستماتیک، به دلیل آگاهی نظری که از مساله دارد، به قول خودش در بحران رهبری نقد ادبی، رهبری نقد ادبی را به دست می‌گیرد و یک پارادایم نظری به وجود می‌آورد که سایه‌ی آن بر سر همه می‌افتد. و آن وقت همه می‌خواهند که در ذیل این پارادایم فکر کنند و با آن به طور تئوریک درباره‌ی شعرهای خود سخن بگویند. مثلا به نظر من رزا جمالی در این مرده سیب نیست خیار است یا گلابی هیچ ربطی به نظریه‌ی زبانیت براهنی ندارد. جمالی در این مرده سیب نیست، سویه‌های شدید پاپ آرتی دارد. به کانسپچوال آرت پهلو می‌زند اما چون دارای یک آگاهی تئوریکی از پاپ آرت و کانسپچوال آرت نیست، نمی‌تواند آن را به نفع شعر خود تئوریزه کند و چون برای شعر خود دنبال تئوری می‌گردد، مرجعیت تئوریک براهنی را به عنوان رهبر بحران نقد ادبی می‌پذیرد و در دام بحث‌های او می‌افتد. شما وقتی که نتوانید تئوری شعر خود را پیدا کنید و به یک تئوری که به شعر شما ربطی ندارد پناه ببرید شعر خود را تباه کرده‌اید. رزا جمالی می‌چرخد و یک دفعه از توی کتاب دهن کجی به تو، سر درمی‌آورد که کتاب قابل تاملی است. اما سخت به سوی تئوری شعر براهنی آمده است. جمالی در این مرده سیب نیست از این رو برای من اهمیت دارد که بیرون از پارادایم

مسلط شعری براهنی ایستاده است و این خیلی مهم است. وضع جمالی که خوب است، چون او بعد از طاهره صفارزاده مهمترین شاعر زنی است که در ایران پدید آمده است. اما نورمند خنجری و علی عبدالرضایی هم آناتی از پاپ‌آرت بودن داشتند که چون آگاهی تئوریکی از قضیه نداشتند شعر آن‌ها سوخت و تباه شد. علی قنبری هم لحظه‌های خوبی در پاپ آرت دارد. ریشه‌های درخشان این پاپ‌آرتیسم و کانسپچوال آرت بودن را می‌توان در پاره‌ی زیادی از شعرهای علی باباچاهی و شمس آقاجانی هم جست و دید. اما در این میان از کلید تا آخر عباس حبیبی خیلی مهم است. حبیبی آن سویه‌ی عارفانه‌ی شعر دهه‌ی پنجاه را باز جسته است و آن را به دیدار پاپ آرت و کانسپچوال آرت برده است. شعر او به سوی یک موقعیت مفهومی پرتاب شده است با آن نقاشی های وسط شعر. با آن پلنگ‌صورتی که در میان یک شعر پیدایش می شود و باقی عناصر کارتونیکی که دارد. در واقع ملتقای عرفان با پاپ‌آرت و کانسپچوال آرت بزنگاه بسیار مهمی است که شعر ما که در دهه‌ی پنجاه با احمد رضا احمدی و طاهره صفارزاده به آن سمت می‌رفت از آن دور افتاده‌است و باید آن را از سر بگیرد؛ با نگاه به گشودگی فرم، مفهومی بودن فرم، کانسپچوال بودن فرم و زبان شعر. براهنی در قضیه‌ی چندصدایی شدن شعر ما را به سوی یک بحران کلاسیکی می‌برد. که در شعر نیما، حقوقی، اخوان و خود او همیشه بوده و هست. اتفاقا ارزش آدم‌هایی چون شمس آقاجانی، عباس حبیبی و هوشیار انصاری فرو خود رزا جمالی در این است که از رهگذر این پاپ آرت و کانسپچوال آرت به دیدار گشودگی مفهوم‌ها و فرم‌ها رفته‌اند و از کلاسیسم براهنی جسته‌اند. هر چند گاه در آن گیر افتاده‌اند. به نظر من آینده‌ی شعر فارسی از این راه است که می گذرد. این عرفان یک عرفان انزواگرا نیست. یک عرفان زنده و عینی است که در زندگی روزمره حضور دارد. و بنابراین اشیاء در آن خیلی مهم‌اند. اشیایی که کارکرد مفهومی دارند. مخلص کلام: کانسپچوال آرت.