



شاعر و شاعر نگاهی به شعر موسیقی رضا براهنی سلام ریاضی

رضا براهنی رمان نویس، شاعر، منتقد ادبی، منتقد هنری، فعال سیاسی و اجتماعی، روزنامه‌نگار و چیزهای دیگر بوده و در هر کدام از این حوزه‌ها نیز تا حد قابل توجهی پیش رفته است. او طی بیش از چهار دهه حضور مستمر و فعال در عرصه‌ی روشن‌فکری ایران، ماجراها، جریان‌ها و فرازها و فرودهای بسیاری را از سرگذرانده است. آثار پر تعداد براهنی چه در حوزه ادبیات و چه در حوزه‌های نظری و حتی سیاسی مؤید این نکته است که ما با کسی روبه‌رو هستیم که می‌کوشد با مشی تاریخ‌نگرانه خود به نقد و تحلیل رفتارهای چند سویه جامعه‌اش بپردازد و شاید به همین دلیل است که رضا براهنی و نظراتش همواره موجب جریان‌هایی شده‌اند که یا در برابرش بوده یا در تأییدش حرکت کرده‌اند. براهنی ۷۳ ساله شده و بیش از یک دهه است که در کانادا زندگی می‌کند، اما به شکلی مستمر و دقیق، پیگیر مسائل روز کشورش، ایران بوده و کمتر پیش می‌آید از اتفاق‌های ادبی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ایران بی‌اطلاع باشد. او در بسیاری از نقدهایش ناگهان به قلب هدف حمله می‌برد و جانب احتیاط را رها می‌کند تا خونسردی رویکرد انتقادی در نقدهای او به چشم نیاید. چون هرگفتنی مغز انسان را در منگنه قالب بگیرد، قابل انتقاد است؛ او خود می‌گوید اساس تفکر انتقادی این است.

شاید نویسندگی و روشنفکری سروکارش فقط با تجزیه و تحلیل آنچه اتفاق افتاده نیست، بلکه با آن چیزی که احتمالاً در آینده هم اتفاق خواهد افتاد هست. البته باید در نظر گرفت که شاید همه‌ی پیش‌بینی‌ها درست از آب در نیاید. شاید از صد پیش‌بینی فقط یکی درست از آب درآمده باشد. شاید هم نویسنده و هم روشنفکر نگران آینده‌اند و هرکس نگران است، نگرنده هم هست؛ نگرنده‌ای معطوف به آینده.

□

پیانو می‌شُپند، یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم

ادبیات ما متوقف شده است. قابلیت زبان فارسی به مراتب قویتر از شعر فارسی‌ست. برای بحث کوتاهی در این باره از دو اصطلاح «زبان خودکار» و «زبان ادب» استفاده می‌کنم. زبان خودکار همان زبانی‌ست که کاربرد عام دارد. یعنی همان زبان روزمره و متداول که در یک جامعه‌ی زبانی برای ایجاد ارتباط با یکدیگر از آن استفاده می‌کنند. این زبان برحسب قرارداد دارای قواعدی است. جامعه‌ی زبانی واژگان زبان خود را برحسب این قواعد به صورت زنجیره‌ای از گفتار برای ایجاد ارتباط به کار می‌برد. در زبان ادب کم یا بیش از این قواعد تخطی می‌شود و به اصطلاح از هنجار زبان، گریزی صورت می‌گیرد. بنابراین زبان خودکار مبتنی بر هنجارها، یعنی همان قواعد است؛ در حالیکه زبان ادب هنجارگریز است. واژه‌ها به جای هم به کار می‌روند؛ فعل لازم، مفعول می‌گیرد؛ فعل با فاعل تطبیق نمی‌کند و مثال‌هایی این چنین. بلبل حرف می‌زند، سرو خرامان در باغ حرکت می‌کند، خورشید لبخند می‌زند، ماه قهر می‌کند. پس می‌توان گفت زبان ادب و به ویژه شعر فقط یک قانون دارد و آن اینکه تابع هنجارهای زبان خودکار نیست.

در جهان امروز همه غرب زده‌اند. شعر فارسی از شاعر قهرمان سیاسی-اجتماعی خسته است. باید خستگی را با شکستن جمله، با سلب اولویت و سلسله مراتب و پدرسالاری از جمله، با برگرداندن جمله به سوی اول جمله، و کلمه را از نو، به خاطر شعر لمس کردن، و کشف زبان بودن زبان را اصل قرار دادن از میان برد. هر شعری زبان را به رخ می‌کشد و یا آن را به جلوی صفحه می‌آورد، به آن صورتی که در طبقه‌بندی مسائل از زمان «فردنیان دُ سوسور»^۱ و به‌ویژه «رومن یاکوبسن»^۲ تا به امروز داشته‌ایم.

نیما در «درباره شعر و شاعری» صفحه ۲۱۷ می‌نویسد: «شعر سنتی ما مثل موسیقی ما وصف الحالی‌ست و به حد اعلا‌ی خود سوپزکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی مثل غم‌انگیز یا شادی‌افزا باشد، مگر اینکه با حالت ذهنی کسی وفق دهد زیرا چیزی را مجسم نمی‌کند، بلکه به یاد می‌آورد». با استناد به آرا و نظریات ادبی نیما و به شهادت اشعاری که او در قالب آزاد سروده است، به تحقیق می‌توان گفت رفتار نیما با زبان، در شعر آزاد نیمایی بر اصول «فصاحت و بلاغت» که جان مایه‌ی فخامت کلام شاعران سنتی‌ست؛ استوار نیست. درست است که در شعر فارسی، موسیقی شعر نقش اساسی دارد.

عصر ما، عصری‌ست که در آن زبان، هم در مدرنیته‌اش، هم در پسااستعمارش و هم در پست مدرنیته‌اش، نقش اساسی بازی می‌کند. براهنی

درباره زبان شعر و رمان خود می‌نویسد: «زبان شعر و رمان من زبان مادر من نیست، اما مادر زبان و شعر من است، یعنی من حتی از مادر هم تقلید نکرده‌ام. مادرم را در خودم آفریده‌ام. من شخصاً مادر خود هستم.»

هر شاعری در تحول شعر فارسی یکی دو عنصر زیباشناختی را تغییر داده است، ولی براهنی در وزن تغییر ایجاد می‌کند و تمام عناصر زیباشناختی را کنار می‌زند و تنها زبان را نگه می‌دارد و در نحو آن نیز دست می‌برد. براهنی شاید معتقد است زبان به مثابه ابزاری است که به سادگی می‌شود پیچ و مهره‌اش را باز کرد و بعد به سادگی سرهم کرد و بست. تمام تلاش او در شعر مبتنی بر آن بوده که تمهیداتی بیندیشد که از محدودیت‌های ناشی از عرف و سنت و تاریخ عبور کند. بحث بر سر عدم گفت‌وگو با سنت است. اتفاقاتی که در «خطاب به پروانه‌ها» می‌افتد و در چند شعر کتاب قبلی او؛ «بیا کنار پنجره»، شعر «دَف» در کتاب خطاب به پروانه‌ها، نقطه‌ی عطف است.

دَفَدَفَدَف

سیمرغ جان، بدف! دف البرز را بدف! دفينه‌ی ارواح سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!

دَفَدَفَدَف

دَفَدَفَدَفَدَف

دف نقطه‌ایست که از یک طرف پشت سرش آن شعرها قرار دارند و از یک طرف هم شعرهایی که از دف به بعد نوشته شده است. براهنی از دف مصدر جعلی خیلی ساده‌ای می‌سازد، که سابقه هم داشته است. شاید به نوعی «بازگشت به زبان» یعنی عبور از تک معنایی نه عبور از معنا؛ چون عبور از معنا اصلاً امکان ندارد و به موسیقی می‌رسد یا به اصوات. زبان از آنجایی زبان است که دلالت، اصل حاکم بر آن باشد؛ دلالت هم با معنی فرق می‌کند، معنا برآیند دلالت‌های چندگانه است؛ یعنی مجموعه‌ای از دلالت‌ها است. براهنی می‌خواهد نحوه‌ی بیان ما را از هستی تغییر دهد. مثلاً با جابه‌جا کردن فعل و فاعل و ضمائر سعی می‌کند ساختار زبان را متحول کند و تلقی‌اش این است که مسئله‌ی ما در زبان استبداد نحو است. یعنی نحو را به عنوان یک عامل بیرونی می‌بیند که استبدادش بر زبان سایه انداخته است. باز بحث بر سر عدم گفت‌وگو با سنت است. زمانی بحث بر سر حضور سنت و حضور یک مؤلفه در یک شعر و اصولاً یک متن است اما هیچ زمانی بحث غلبه‌ی آن عنصر بر عناصر دیگری است.

من با براهنی موافقم که ما در جهانی زندگی می‌کنیم که فضای حاکم بر فکر، زندگی و اندیشه مان فضای پست مدرن است. براهنی در نوشته‌های خود تأکید می‌کند دوران بندی تاریخ اروپا نسبت به کل تاریخ جهان استثناست و نه قاعده، و توالی و تناوب حرکات تدریجی و انقلابی در اروپا گرچه الهام بخش حرکات تاریخی جاهای دیگر جهان بوده، اما هر نقطه‌ی متأثر شده از چنین تاریخ و چنین دوره‌بندی‌ای، «تاریخیت» و ویژگی تاریخی خود را به رُخ کشیده است. به طور کلی ظهور تاریخ اروپا در بقیه کشورهای جهان، و تنازع و تخاصم بین حوزه‌های مختلف تاریخی، به ویژه حوزه‌های جوامع سنتی تاریخ با تأثیرگذاری غربی، ویژگی خاصی در اغلب این کشورها پدید آورده که بارزترین صفت آن ناموزون شدن این تاریخ نسبت به خود و نسبت به اروپا، و بعدها نسبت به کل غرب است. این ناموزونی تاریخی نه به ما مجال این را می‌دهد که ادوار تاریخ اروپا را درونی خود کرده باشیم و مثلاً در یکی از ادوار آن به آسانی قرار بگیریم، و نه ما، به دلایل آمیزش تاریخی‌مان با دوره صد ساله غرب، امکان آن را خواهیم داشت، که اگر حتی بخواهیم، در یکی از آن مراحل قرار بگیریم. در مقطع برخورد ما با غرب، با حاصل کل فرهنگ گذشته‌ی به امروز رسیده‌مان، روبه‌رو شده عوض شده‌ایم، از بستر خود کنده شده‌ایم، و غرب را هنگام تحویل گرفتن آن در میدان‌ها و حوزه‌های خودی، تغییر داده‌ایم و پذیرفته‌ایم. آن‌هایی که می‌گویند ما به دوران مدرنیسم غربی نرسیده‌ایم پس چگونه می‌توانیم به آنسوی آن یعنی دوران پست مدرنیسم برسیم، به این نکته توجه ندارند که تاریخ ناموزون و ناموزونی تاریخی به ما می‌گوید در برخورد مدرنیسم غربی با ما، از بستر خود کنده شده‌ایم، و گاهی پرتاب شده‌ایم به آینده، و گاهی پرتاب شده‌ایم به دنیایی به مراتب کهن‌تر و کهنه‌تر از جهان سنن خودمان. پس چنین نتایجی به ذهن ما خطور می‌کند: اولاً، ما لازم نیست از اول شروع کنیم، به دلیل اینکه واقعیت تاریخ معاصر ما و جهان به ما چنین اجازه‌ای را نمی‌دهد؛ ثانیاً، ما دوره‌بندی تاریخی غرب را تکرار نمی‌کنیم تا فکر کنیم اول رئالیسم بود و بعد مدرنیسم بود و بعد پست مدرنیسم؛ ثالثاً، جهان معاصر پیچیده‌تر از آن است که ما گمان کنیم پست مدرنیسم حتماً چیزی است که پس از مدرنیسم آمده است. آن «پُست» یک «پُست» و «پُسا»ی کیفی است نه کمی.

شعر موسیقی:

شاید شعر به مفهوم اخص کلمه حاصل دیالکتیک نشانه و خود نشانه است. یعنی آن بازی نشانه راه، هنوز در مقاطع خاص دریافت و معنی می‌کنیم. ولی چرا این معنا ثابت نیست؟ چرا این معنا برای من خواننده در زمان‌های مختلف فرق می‌کند؟ برای اینکه درون این نظام شعری، نشانه بازی می‌کنند یعنی شکل همنشینی آن به گونه‌ایست که دائماً همدیگر را برون می‌ریزند و جلوه‌ها و جهان‌های تازه‌ای را نشان می‌دهند. معنا دارد ولی به یک معنای قطعی اشاره نمی‌کند.

شنویم نمی‌شنویم و یک شوپن به پشت یک نمی‌شنویم که می‌شنید

تنها موقعی که از گشتن به دنبال معنی صرف برمی‌داریم، به اندیشه‌ی انتزاعی هم دست پیدا می‌کنیم. سطر شعری که داریم می‌خوانیم، دنبال معنی نمی‌رود، ولی بدون فهم تفکر انتزاعی امکان ندارد به ریشه‌های اصلی آفرینش پی ببریم.

کسی که خود را شهید می‌کند در واقع خود را جاودانه می‌کند یعنی می‌پیوندد به سطوحی چنان متعالی که مهم نیست مقطع حیاتش چه بوده و چه کار می‌کرده با نفس شهادتش، خود را جاودانه می‌کند. مرگ مؤلف را این طور می‌شود تعبیر کرد که خود «بارت»^۲ هم می‌گوید: «نویسنده با زادن در درون نوشتارش خودش را نفی می‌کند، مثل ققتوس». این به معنای حذف فیزیکی نویسنده یا مرگ نویسنده نیست، بلکه به این معناست که نویسنده خودش جهانی می‌آفریند، جهانی که وجود ندارد بلکه این جهان از نوع رؤیا و انتظار است.

به پشت یک نومی شپند شوپن نمی‌شپند شو وپن شوپن

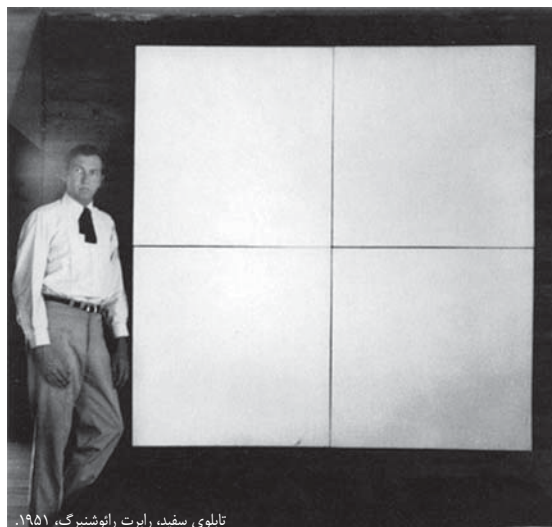
براهنی کلماتی می‌سازد که پیشینه معنایی ندارند. یعنی دلالت بر چیزی نمی‌کنند ولی آنها را درجایی قرار می‌دهد که نقشی دستوری به آنها اعمال شود. پس خواننده می‌تواند آن واژه را معنا کند. متن را نمی‌بندد. حالا می‌توان این کار را از طریق موسیقی کلام انجام دهد، می‌تواند در اثر هم‌جواری واژه‌ی جدیدی بسازد که در جمله نقشی را بپذیرد که از طریق قیاس، خواننده، معنای مطلوب را به جای آن بگذارد. یعنی این واژه غریب به هر حال در دل یک متن اتفاق می‌افتد و درهم‌نشینی با دیگر عناصر متن وارد زنجیره‌ی دلالت می‌شود.

شاید استفاده از نام «شوپن»^۴ آهنگ‌ساز و پیانیست، پرداختی به مصدری بودن شکل و ظاهر آن کلمه باشد. وجه مصدری دادن به شوپن و سپس آن را فعل کردن و صرف و تقطیع نمودن.

شوپن (۱۸۰۰ تا ۱۸۴۹- لهستان) در سال ۱۸۱۸ برای نخستین بار با اجرایی از کنسرتو پیانوی «آدالبرت گیرووتس»^۵ آهنگ‌ساز چک، به روی صحنه ظاهر شد و در سال ۱۸۲۴ به کنسرواتوار ورشو راه یافت. سال پس از آن روندو در دو مینور اپوس ۱ را ساخت و چاپ کرد و در سال ۱۸۳۰ هر دو کنسرتو پیانوی خود را برای نخستین بار در ورشو اجرا کرد. در پایان همین سال بود که لهستان را برای همیشه ترک کرد و حدود هشت ماه در وین به سر برد تا اینکه در سال ۱۸۳۱ به پاریس رسید و در آن شهر کنسرتوی فا مینور و واریاسیون‌ها روی آریای "La ci darem la mano" را در سال ۱۸۳۲ اجرا کرد. پس از سال ۱۸۳۵ به ندرت به عنوان پیانیست در کنسرتی ظاهر می‌شد. آموزش پیانو اصلیت‌ترین ممر درآمد او بود. در سال ۱۸۴۸ آخرین رسیتال خود را در پاریس برگزار کرد و در همان سال راهی بریتانیای کبیر شد و در سال ۱۸۴۹ در پاریس درگذشت. پیکرش را از کلیسای مادلن همراه با اجرای رکوئیم «موتزارت»^۶ تشییع کردند و در پرلاشز به خاک سپردند. از عواملی که روی شوپن تأثیرگذار بودند را می‌توان اپرا و موسیقی آوازی ایتالیایی، نوازندگی «پاگانینی»^۷، رومانسیسم تجربی «هومل»^۸، کروماتسیسم غریب «لودویگ شپور»^۹، نکتورن‌های «جان فیلد»^{۱۰} و آثار «کارل ماریا فون وبر»^{۱۱} نام برد. شوپن بعد از بیست و یک سالگی دیگر هیچ تلاشی برای پرداختن به سازهایی غیر از پیانو نکرده است و نیز هیچ کوششی برای ساختن آثار بزرگ و طولانی به عمل نیاورده است. در موسیقی شوپن همه چیزهایی را می‌بینیم که «برلیوز»^{۱۲} و «لیست»^{۱۳} مدعی آن بوده و می‌خواستند آن را بیان کنند. در هنر شوپن، هیچ اشاره‌ای به شعر، صحنه‌ها و تصویرها وجود ندارد اما به او لقب شاعر پیانو داده اند.

براهنی با حضور حرف «ش» در کلمات شوپن، شنیدن، پشت و سکوت‌های میان بندها ما را با تکراری مواجه می‌کند که مجبور می‌شویم این شعر را گوش دهیم، نه اینکه فقط ببینیم. گرافیک اثر به ما می‌گوید چگونه این کار را باید شنید، که شنیدن آن، در گرو چگونه خواندن آن است. مکث‌ها و ایست‌هایی که براهنی در میان کلمات و بندها قرار می‌دهد ما را مداوماً به شنیدن و گوش سپردن دعوت می‌کند. سکوت پدیده‌ی کشف شده اما دست نیافتنی برای انسان معاصر است. یکی از بحث‌برانگیزترین قطعات موسیقی قرن بیستم که تحت تأثیر

«رابرت راتوشنبرگ»^{۱۴} (که گاهی که در سال ۱۹۵۱ خلق شده بود به در بیان موسیقی شکل گرفت برای اجرای آن از نوازنده خواسته و سی و سه ثانیه سکوت کند و فضای سالن و حالت درونی خود اثر، سکوت است و هیچ صدایی «کیچ»^{۱۵} در این قطعه معطوف و صداهای تصادفی اطراف او به در این نوع موسیقی هر لحظه‌ای به عقیده‌ی کیچ در این مورد حادث می‌شود و تکرار نمی‌شود را بار توسط پیانیست و همکار او



تابلوی سفید، رابرت راتوشنبرگ، ۱۹۵۱.

نقاشی‌های کاملاً سیاه و سفید روش وی نتو-دادا نامیده می‌شد) منظور ارج نهادن به نهایت آزادی قطعه‌ی صامت "۳:۳۳" است که می‌شود برای مدت چهار دقیقه این فرصتی‌ست که شنوندگان را تجربه کنند. تمام نت‌ها در این از پیانو تولید نمی‌شود. هدف کردن توجه شنونده به سکوت عنوان موسیقی‌ست. بدیهی است با لحظه‌ی قبل تفاوت دارد و موسیقی ساخته نمی‌شود بلکه تأیید می‌کند. این اثر برای اولین

