یلی فونی در شعر براهنی

● اینکه شعر دیگر نمی‌خواهد جزء هنرهای تقلیدی به‌حساب آید مشکل آفرین است؟ اینکه شعر می‌خواهد همانند موسیقی در یک آن امپرسیون‌های متعدد به‌خواننده دهد مشکل آفرین است؟

● اگر شعر و هنر ایران مایه افتخار است، همه ما در آن دخیل هستیم و این افتخار متعلق به‌همه‌ی ماست و اگر شعر و هنر ایران نگرانی ایجاد می‌کند، باز نگرانی همه‌ی ماست.

پیمان سلطانی

منطقی است که پاسخ مقاله‌های ذکر شده در روزنامه «عصر آزادگان» به‌چاپ می‌رسید. از این رو من نیز مطلب حاضر را برای روزنامه‌ی «عصر آزادگان» ارسال کردم. اما از آنجا که آن روزنامه اعلام کرد که برای چاپ بخش‌هایی از این مطلب آمادگی دارد مطلب را به‌طور کامل در اختیار مجله «با یا» قرار دادم.

... شمردم که باد روی چشم‌های ما استخاره کند...

منوچهر آتشی شاعری که با مجموعه‌ی «آهنگی دیگر» و «آواز خاک» شعر دهه‌ی چهل را به‌دنبال خود می‌کشید، حالا منکر حرکت و... شده است. آقای آتشی من نیز افتخار «مکالمه» با شما را داشته‌ام و امیدوارم که مکالمه «پسون فردا» نیز بکار آید. از شما توقع نمی‌رفت زیرا زمان وا می‌دارد با آن حرکت کنیم، بیاندیشیم، آمیخته گردیم و عناصر را در مقابل هم قرار دهیم. قصد براندازیش را که نداریم؟ آیا توقع دارید «چشم سرخ فیل» همان وحشت «چنبر زدن و رنگ پوست مار» را در ما ایجاد کند؟ ما وحشت زده‌ایم اما نه از پوست و رنگ مار، از این توقع که چرا شعرهای ما پاسخ «بی‌خوابی‌هایمان» را نمی‌دهد! جامعه‌ی شعر ایران نیازمند شماست نه از این رو که پُست مدرنیزم را به‌آن تزریق کنید، بلکه دستی بیاید تا شعرهایمان جایگزین «کتاب جدول» نشود.

بیایید با هم بگوییم آقای دشتی قرن‌هاست که ملت ایران با شعر زندگی می‌کند، از گهواره تا کوه و دشت. «حافظ» که دیگر جهیزیه‌ی ماست، درون خون ماست. بنابراین درجه‌ی «متوسط» برای خواننده‌ی شعر ایرانی که فکر می‌کنم همه‌ی ملت را دربر می‌گیرد، پایین‌ترین درجه‌ای است که می‌توان به‌ملت ایران در برابر شعور شعرشان داد. در نتیجه اظهارنظر «خواننده‌ی متوسط شعر» ایران درباره‌ی «رضا براهنی» پدر نقد ادبی ایران، بنیان‌گذار شعر دهه‌ی هفتاد و... بسیار غیرمنصفانه به‌نظر می‌رسد. آن هم خواننده‌ای که هنوز نمی‌تواند بین نثر براهنی و نثر انصاری‌فر، نویسنده‌ی مقاله‌ی «زلزله‌ای در راه»، تفاوت قائل شود. یا ملت ما دچار سوءتفاهم شده است و یا هنر ایران سردرگم است. آدم احساس خلاء می‌کند وقتی نداند طرف مقابلش وجود فیزیکی دارد یا نه!

طبیعی است که هرگونه تحول و نوآوری در شعر ایران در مرحله‌ی نخست نیازمند تغییرات بنیادی در ساختار و فرم شعر است. بله آقای آتشی «ما فرم را بد فهمیده‌ایم». تصور اینکه «لا» حرف نفی عربی در قصیده‌ی «سنایی»... چو «لا» از حد انسانی فکندت در ره حیرت / پس از نور الوهیت به«الله» آی از «الا» توانسته باشد فرم شعری را تغییر دهد، فقط «یک شوخی» است، نه؟! حافظ بسیار باارزش است اما نه به‌سبب کاربرد «لا» در بیت ... زمانه هیچ نبخشد که باز نستاند / مجو ز سفله مروت که شیئه لاشیء.

این تلاش که هنرهای دیگر می‌کوشند تا به‌موسیقی نزدیک شوند هنوز ادامه دارد. موسیقی مفهوم ندارد، حتی زمانی که ما برای شنیده‌هایمان نشانه می‌گذاریم، سمبل‌سازی می‌کنیم. این فقط موسیقی است که قابل ارجاع به‌چیزی خارج از خود

نیست زیرا همه عناصر را با خود حمل می‌کند. این ویژگی برجسته موسیقی است که در یک آن به‌هزاران نفر هزاران امپرسیون متفاوت می‌دهد و این نتیجه‌ی خاصیت غیرمفهومی موسیقی است. به‌موسیقی‌های آئینی هم که نگاه کنیم، همین گونه‌اند. اینکه شعر دیگر نمی‌خواهد جزء هنرهای تقلیدی به‌حساب آید مشکل‌آفرین است؟ اینکه شعر می‌خواهد همانند موسیقی در یک آن امپرسیون‌های متعدد به‌خواننده دهد مشکل‌آفرین است؟ طبیعی است که در شعر ما امکان پیدا نمی‌کنیم مانند موسیقی به‌یک کلیت غیرمفهومی برسیم. زیرا کلمات به‌هرحال مفاهیم خاصی را در زبان پیدا می‌کنند. بنابراین وقتی از حذف مفهوم و معنا در شعر صحبت می‌شود، یعنی رسیدن به‌موسیقی، یعنی رسیدن به‌ذات غیرمفهومی، ایجاز، ایهام و رسیدن به‌ذات زبان و صدا، دوستان عزیز! این همان کوششی است که مولوی هم کرده است، چرا در برابر او ساکت نشسته‌اید؟ براهنی دم دست‌تر است، نه؟!

بله چنین تلاش‌هایی قبلاً هم شده است. کلمه حذف می‌شود، افاعیل و اتانین جایش می‌نشینند. آیا برای رسیدن به‌ذات زبان، برای رسیدن به‌ذات صدا این کافی بوده است؟ زبان واقعی‌ترین معنای خودش را در کودکی به‌همه‌ی ما نشان داده است. در کودکی زمانی که هنوز نمی‌توانستیم کلمه «مادر» یا «مامان» را کامل ادا کنیم و سعی می‌کردیم آن دو سیلاب را هرقدر ممکن است به‌یکدیگر نزدیک‌تر کنیم، کلمه برای ما مفهوم نداشت بلکه صدای «ماما...» بود که به‌عنوان نشانه برای مادرمان انتخاب می‌کردیم. لذا ما زبان را به‌عنوان یک نماد نشانه شناختی به‌کار می‌گرفتیم.

ما در پیدایش زبان، و در پیدایش زبان کودک احساس می‌کنیم که حروف و صداها در حال شکل‌گیری مشترک هستند. اما این شکل‌گیری بعدها به‌یک اعتیاد تبدیل می‌شود و این اعتیاد ما را از هستی زبان دور می‌کند و آن زمان است که شاعران عزیز مجبور می‌شوند به‌حافظ، مولوی، نیما، وزن عروضی، استعاره، مجاز و کنایه مراجعه کنند و به‌تقلید گذشته‌ی خود بپردازند و در چنین زمانی است که ما صداقت واقعی خود را نسبت به‌زبان از دست می‌دهیم.

منشا این تقلید نه آب و هواست، نه جغرافیا، نه فرهنگ و نه... لذا انتخاب واژه‌ی ملی و هویت ملی در اینجا کاملاً بی‌معنی است. آیا می‌بایست بگذاریم قرن‌ها از نیما بگذرد تا آغازی دیگر از سر گیریم؟ این گذر زود بوده است؟ شاید روند تکامل و پیشرفت جهان به‌فاصله‌های طویل درگذشته ممکن بوده، اما امروز هر تحول نوین دیگر برمبنای ثانیه و دقیقه است نه قرن.

در کجای دنیا مخاطب اجازه می‌دهد که شاعر تمام مدت زبان را بکار گیرد؟ زمانی که مخاطب همراه با شنیدن و خواندن شعر به‌دنبال مفهوم شعر می‌رود، زبان وسیله قرار می‌گیرد. برخورد با ساختار استبداد نحوی مدنظر براهنی یعنی ندیدن مخاطب از طریق نگاه، یعنی نگریستن زبان به‌خود و رسیدن به‌یک سری صدای بی‌کران.

به‌نظر من هرنوع تصمیم‌گیری و هرنوع دیدگاه انتقادی نسبت به‌مولف نیازمند رجوع به‌کلیه آثار او است. لذا دست‌گذاشتن برروی یک شعر و قضاوت و صدور حکم براساس همان یک شعر بسیار ناعادلانه است. اما تصادفاً این برخورد با براهنی مخاطب را با یکی از زیباترین شعرهای مجموعه «خطاب به‌پروانه‌ها» روبرو کرده است. شعری بسیار زیبا با انتقادهایی ابتدایی از سوی آقای دشتی و متأسفانه آقای آتشی، چرا ابتدایی؟

گرچه اغلب معتقدیم که هراثر هنری، خود توضیح خود است و توضیح مجدد ندارد. اما مثل اینکه آثار هنری امروز با مخاطب خود فاصله بسیار گرفته است. فاصله‌ای به‌اندازه‌ی نیم قرن. وقتی صحبت از دگرگونی می‌شود، حسرت نداشتن‌اش را می‌خوریم، وقتی تحولی رخ می‌دهد، حافظ و سنایی... را علم می‌کنیم. منکر چه چیز هستیم؟ زبان، مرکز هستی شعر، کلمه، فرم، ریتم، وزن، قافیه و محتوا؟ کوتاه و بلند کردن بحرهای عروضی، تحول است؟ شکستن استبداد نحوی، پلی فونیک شدن، هه‌ته‌رو فونیک شدن، چند ریتمی شدن،

● در چنین آشوبی شعر ما باید با سیستمی روبرو شود که نه مسئله جانشین‌سازی و مترادف‌هاست و نه در قرابت و مجاورت قرار گرفتن. بلکه نجات یافتن از سیستم زبان‌پریشی و رسیدن به‌یک بی‌ترتیبی (irregularity) می‌باشد و این وصف شعرهای براهنی است.

● شاعر تا نتواند ذهنش را تحت تاثیر استتیک‌های متعدد قرار دهد نخواهد توانست به‌کرونولوژی زبان دست پیدا کند. شاعر باید بداند که زبان از نشانه‌های صوتی و مکتوب درست شده است و قبل از آنکه مفهوم داشته باشد صدا دارد.

● برخورد با ساختار استبداد نحوی مدنظر براهنی یعنی ندیدن مخاطب از طریق نگاه، یعنی نگریستن زبان به‌خود و رسیدن به‌یک سری صدای بی‌کران.

● براهنی نه تنها دیالکتیکی شعر می‌گوید، بلکه دیالکتیک را سرگردان زبان می‌کند، گاهی حتی فراتر از این رفته و دیالکتیک را سرگردان خود دیالکتیک می‌کند.

تقارن زمانی و غیرقابل پیش‌بینی شدن عناصر شعر تحول نیست؟

من به‌تحول عظیم و انفجارگونه براهنی حسرت می‌خورم. احتمال می‌دهم که جامعه‌ی ما عمد دارد تا این گذار شعری را نادیده بگیرد والا فکر نمی‌کنم آقای باباچاهی یا آقای آتشی نتوانسته باشند به‌کنه این اشعار پی ببرند. ما انتظار نداریم اشعار براهنی به‌یک تشابه عینی با شعرهای حافظ، سعدی، نیما و... رسیده باشد.

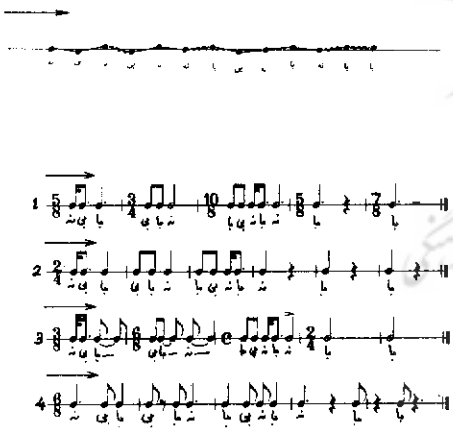
بنابراین لازم می‌دانم برای بخش‌هایی از شعرهای مجموعه «خطاب به‌پروانه‌ها» اثر رضا براهنی دریافت‌های خودم را ارائه دهم که دریافت‌هایی عینی هستند، اما نباید دریافت‌هایی شخصی می‌شدند. در نتیجه اگر شخصی شده‌اند، احتمالاً همان «عمد» وجود دارد.

«شکستن در چهارده قطعه‌ی نو برای رویا و عروسی و مرگ» انتخاب تم‌های جاودانه‌ای از شعر هستند و اهمیت این شکسته شدن به‌این سبب است که این تم‌ها به‌عنوان مضامینی که قرار است به‌صورت تاریخی رشد کنند، انتخاب نشده‌اند. بلکه خود سیستم شکستن اهمیت پیدا می‌کند و این سیستم شکستن زمانی مطرح می‌شود که ما موسیقی‌یی را از بیرون به‌شعر تحمیل نکنیم. چشم سرخ فیل از روی برگ می‌گذرد اما در ابتدا این گذر به‌صورت یک ایماژ سوررئالیستی انجام می‌گیرد. ما هیچ چیز خارجی را به‌عنوان چشم سرخ فیل نمی‌شناسیم. «چشم سرخ فیل» نسبتی است که شاعر به‌فیلی که می‌خواهد بسازد، می‌دهد. گذر فیل از روی برگ یک امر طبیعی است اما گذر چشم سرخ فیل از روی برگ ممکن است فقط در زبان اتفاق بیفتد. در بخشی دیگر از همین شعر «که من اگرچه همین نیز با» و «و خواب ایستاده که توفان...» شاعر در این بخش‌ها حرکت می‌کند به‌سمت یک منطق جدید که زبان بیش از پیش به‌رخ کشیده شود. درنتیجه منطق زبان گذشته قطع می‌شود و در این قطع است که زبان اهمیت پیدا می‌کند. این نوع برخورد با شعر مخالفِ شعر گفتن به‌صورت علت و معلولی است. براهنی نه تنها دیالکتیکی شعر می‌گوید، بلکه دیالکتیک را سرگردان زبان می‌کند، گاهی حتی فراتر از این رفته و دیالکتیک را سرگردان خود دیالکتیک می‌کند. مثلاً می‌گوید «... می‌گیرمش ببوسمش، می‌خندد و غرق می‌شود...». اگر کسی بخندد قاعدتاً نباید چیز بدی اتفاق افتاده باشد (بگذریم از استثناهایی که ممکن است هنگام عصبی شدن پیش آید و آدم بخندد) شاعر دقیقاً اینجا چیزی را بیان می‌کند که خواننده هرگز به‌عنوان آلترناتیو به‌ذهنش نمی‌رسد. در نتیجه شاعر ذهن مخاطب خود را عادت می‌دهد که همیشه به‌دنبال شبیخون زدن باشد. درست در جایی که خواننده نمی‌تواند فکر شاعر را حدس بزند، شاعر «می‌خندد» را می‌گوید و این موسیقی جدید شعر فارسی است. این همان هه‌روتوپیا (دیگر مکانی) است. معنای وزن، دینامیک و آن موسیقی درونی و برونی مدنظر شاملو در شعر براهنی دگرگون شده است. زمانی که ما تعمداً وزن را در شعر تغییر می‌دهیم و به‌سمت تغییر مکان و جابجایی (Deplacement) حرکت می‌کنیم، لزومی ندارد که حتماً از استعاره به‌سمت کنایه و مجاز، یا بالعکس حرکت کنیم.

با «چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد...» تا «... امروز در کمال شجاعت سپیده‌دم بارید...» نقشی که «بارید» در اینجا بازی می‌کند، این است که همه‌ی کلمات قبل از خودش را (Displacement) می‌کند و یا در بخشی دیگر «... با دست‌های کاهگلی که از هند...» تا «... که من اگرچه همین نیز با...» «من» در اینجا هیچ ارتباطی با اگرچه ندارد. همچنین «همین» ارتباطی به‌قبل ندارد. «نیز» با قبل از خود ارتباط ندارد. «با» نیز همینطور. نتیجتاً زبان یک روال منطقی را طی نمی‌کند. زیرا قبل از اینکه به‌حالت استعاری و مجازی تبدیل شود، به‌جایی که مرز زبان است حرکت می‌کند و اینجاست که زبان به‌رخ کشیده می‌شود و حالت ارجاعی‌اش را از دست می‌دهد. در کجای شعر فارسی دیده‌ایم که «با» به‌جای اینکه برسر مصدر، فعل و اسم آید، به‌تنهایی تشخص پیداکرده باشد. نمونه‌هایی در شعر گذشته ایران می‌بینیم که «با» به‌عمد در مصرع قرارگرفته است اما به‌گونه‌ای که حتی استقلال قبل خودش را ندارد «از رحمت ما دور بادندا چنانکه ثمود دور ببودند» احتمالاً دوستان عزیزمان منظورشان از مشترکات شعری عینی اشعار براهنی با شعرهای گذشته فارسی این برخوردهاست. که خب...!

اتفاقاً همان سطر آخر«نه بی‌با بی‌بانه بابی‌نه‌بانه با با» که ذهن همه را به‌خود مشغول کرده است، به‌نظر من یکی از سطرهای زیبای شعر فارسی است. چراکه این سطر از معدود سطرهای شعر ایرانی است که امکان برخورد آزاد با ریتم و وزن را به‌خواننده‌ی خود می‌دهد. من هیچ سطر - مصرع شعر فارسی را نمی‌شناسم که به‌خواننده امکان دهد با هربار خواندن مجدد یک سطر، به‌وزن جدیدی دست یابد. سطر آخر را چند بار برای شما می‌خوانم و در هربار خوانش به‌مجموعه ریتم و وزن جدیدی دست پیدا خواهیم کرد.

«نه بی‌با بی‌بانه بابی‌نه‌بانه با با»



فکر می‌کنم برای این مدعا چهار بار خواندن این سطر کافی باشد و این کاملاً حاصل درک از قضیه «پست مدرن» است. آقای آتشی نظر شما راجع به‌غیر قابل پیش‌بینی بودن چیز دیگری است؟ اتفاقاً این یک بازی فکری هم می‌تواند باشد، آقای دشتی اگر تمایل دارید ادامه دهید.

هه‌ته روفونیک بودن یا پلی‌فونیک بودن نه موضوع محتوایی است و نه فرمی. بلکه موضع فن، تکنیک و طرح و توطئه است.

شعر امروز دیگر نمی‌تواند با تغییر وزن، فرم خود را تغییر دهد. شعر نیازمند نوسان در دینامیک، سکوت و شقگی است. در مجموعه‌ی «خطاب به‌پروانه‌ها» ما با عناصری (پلی ریتمیک، پلی فونیک، هه ته‌روفونیک، هه ته روتوپیک، هه ته روتوپیا، هه ته روکنتیک، هه ته روگلاسی یک، یوتوپیاو...) روبرو می‌شویم که برای اولین بار در شعر ایران اتفاق افتاده است. تا آنجاکه از شعرهای آن سوی ایران خوانده‌ام می‌دانم شعر انگلیسی براساس آکسان‌ها و استرس‌هاست که خلق می‌شود. طبیعی است که در چنین نظام ساختاری دینامیک امکانات فراوانی را در اختیار خواهد داشت. اما جا انداختن دینامیک در نظام ساختاری عروضی کاری است بس دشوار. لذا این اتفاق در شعر ایران یک ویژگی جهانی است که براهنی به‌خود اختصاص داده است. او شعرش را با رفرانس‌هایی خارج از شعر درست کرده است و ما را یکباره با دو دنیا در یک زمان درگیر می‌کند و این درگیری به‌لحاظ فنی است که محتوا و فرم را نیز با خود حمل می‌کند. یعنی هم به‌دنیای ذهنی و هم به‌دنیای عینی این امکان را می‌دهد که ما در این سو یا آن سوی ابژه و سوژه عناصر را درگیر یا تقسیم کنیم.

من تا به‌حال به‌جز اشعار دهه هفتاد براهنی با هیچ شعری (در ایران) روبرو نشده‌ام که بتواند یک نوع درزمانی (diachronic) و کرونولوژی در طول زمان را معرفی بکند و جالب اینجاست که این درزمانی دقیقاً در همان ناکجای زبان که فوکو بحث‌اش را می‌کند اتفاق می‌افتد (اشکالی ندارد که از فوکو چیزی یادگرفته باشیم؟)

مسئله‌ی دیگر اینکه این در زمانی کاملاً به‌صورت پلی‌فونیک و هه‌ته‌روفونیک مطرح می‌شود. از این رو اشعار براهنی را نمی‌توان با شعر الیوت، کامینگز و دیگران مقایسه کرد. درست است که الیوت، در «سرزمین ویران» بهار، اروپا و زندگی بشر را توصیف می‌کند اما هیچ کدام از این توصیف‌ها به‌تداخل صدایی نمی‌رسند. الیوت در «سرزمین ویران»، پس از اینکه کمی درباره‌ی بهار می‌گوید، دوک (duke) را متکلم وحده قرار می‌دهد. دوک در گوش طفل می‌گوید:

...He said, Marie, Marie, hold on tight.
And down we went...

در اینجا راوی دیگری حضور می‌یابد، اما این دیالوگ به‌صورت توالی رخ داده است. بنابراین نه هم‌زمانی روی می‌دهد و نه درزمانی. تمامی توصیف‌ها نیز پس از دیگری می‌آیند. درست است که بیش از یک راوی حضور دارد، اما هیچ کدام صدای یکدیگر را قطع نمی‌کنند و هیچ وقت، هم‌صدا نمی‌شوند.

April is The Cruellest month, breeding...
... Dull roots with spring rain...
... Bin gar keine Russin, Stamm'aus
Litauen, echt deutsch...
... I See Crowds of people, walking round in a ring...

هریک از این توصیف‌ها به‌تنهایی صدایی واحد هستند. اما در یکدیگر حل نمی‌شوند و چند صدایی اتفاق نمی‌افتد.

کامینگز نیز همین گونه برخورد کرده است.

راوی اول
touching you I say (it being spring and night) "Let us go a very little beyond The last road - There's something to be found"

راوی دوم
and smiling you answer "everything turns into something else and slips away... (These leaves are Thingish with moondrool and I'm ever so very little a fraid)" I say

راوی اول
"along This particular road The moon if you'll notice follows us like a big yellow dog...

اما برخوردی که براهنی با بافت پلی فونیک انجام داده، کاملاً شخصی است. عناصر ترکیب صدا در شعر او با عبور راوی‌ها از یکدیگر، قطع و بریدن صداها، هم‌زمانی و... است که در نهایت شعرها را چندصدایی می‌کند. به‌صورتی که این ترکیب صداها در انتهای یکدیگر نمی‌آیند و همجوار نمی‌شوند. بلکه از میانه‌ی صدای نخست صدای دیگری هم صدا خواهد شد.

در شعر نگاه چرخان براهنی هم‌زمانی و در زمانی را هم به‌صورت فنی، هم محتوایی و هم فرمی ایجاد می‌کند. شکل صوری نوشتاری شعر نیز این نگرش را ایجاد می‌کند که انگار شاعر تصمیم داشته تا یک فوگ موسیقی بسازد. به‌این شکل که او ابتدا زمان را در رویاهایش تغییر می‌دهد. می‌گوید: «همیشه وقتی موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم، آنجا نشسته‌ای
بر روی برگ‌ها و، در «درکه» وَ باد می‌وزد وَ برف می‌بارد وَ من نیستم» (مضارع)
بعد می‌گوید: «هرروز از گلفروشی» امیرآباد «یک شاخه گل می‌خریدم. تنها یک شاخه ـ اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما» (ماضی)
و باز می‌گوید: «و موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای...» (مضارع)
با تاکیداتی که توسط «وَ» انجام می‌دهد، ذهن مخاطب را به‌وسیله‌ی یک فتحه‌ی کشیده آماده می‌کند تا «پدال» را در ذهن خود نگه دارد و در همین هنگام که طنین پدال تداوم دارد، سطر ماضی را می‌گوید. سپس سطر مضارع و دوباره تبریز و بچگی شاعر و بعد راوی‌های اول در زمان گذشته «این بزمجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد...» و بعد زمان‌های ماضی و مضارع تکرار می‌شوند.

از ابتدا تا انتهای شعر، شاعر تم‌های متفاوتی ارائه می‌کند که یا زمان‌ها ترکیب شده‌اند و یا زبان‌ها. می‌گوید: «... در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد» (تم I)
«این بزمجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی...» (تم II)
«و موهایم را... کنار می‌زنم...» (تم III).

در جایی دیگر می‌گوید: «روزی گفت: چرا ول نمی‌کنی» «گفتم که تازه نمی‌فهمم چرا...» و بعد آن تم‌های بالا می‌آیند. در جایی دیگر: «سیمین که حوصله‌اش سر رفته، می‌گوید: «مهری»! ایکاش گل نمی‌آوردیم!» (راوی A)
«مهری» می‌گوید: گل؟ گل؟ گل؟ بی‌ارزش است! ولی برشان دارا (راوی B)
و من؟ در کوچه، گل‌ها را از دست سیمین

می‌گیرم» (راوی C) و... .
آنقدر زمان‌ها و زبان‌ها یکی پس از دیگری پشت سر هم می‌آیند و آنقدر راوی‌ها سریع خود را تداعی می‌کنند و آنقدر موتیف‌ها آگاهانه به‌کار برده شده‌اند که جای شبهه‌ای برای ما نمی‌گذارد. موتیف «گل» در راوی A، B و C یکی دیگر از عناصر حیات «پدال» می‌باشد.

تکرار موتیف‌هایی متفاوت در اثر مثل [«آنجا نشسته‌ای»، «وَ»، «گل»، «چشم»، «یک شاخه گل»، «مو»، «آفتاب»] و تکرار تم‌های متفاوت [«وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم»، «اما چه چشمهایی، هان! انگار یک جفت خرما»، «این بزمجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقه‌ی اشکی دارد.»] و همینطور اپیزودهایی چون «در زندگانی من»، زمان‌های متفاوتی چون ماضی و مضارع توسط «مادربزرگ»، «مهری»، «خود شاعر» و شفگی تغییر زمانی در ذهن شاعر از عناصری هستند که شعر را به‌طرف چند صدایی شدن حرکت می‌دهند. این ترکیب‌ها را نمی‌توان ترکیب مفهومی نامید. ذهن براهنی کاملاً در این شعرها در یک خلاء آبستره شناور شده و کاملاً به‌آن ساخت (Structure) واقعی خود رسیده است.

اما این برخوردها در شعرهای دیگران اغلب تقلیدی ناآگاهانه از شعر غرب بوده است. مثلاً آقای سپانلو در کتاب «خانم زمان» شهر تهران را توصیف می‌کند، سپس آوازخوانان قبل از انقلاب را و... ولی هیچ در زمانی، هم‌زمانی و در نهایت چندصدایی رخ نمی‌دهد چرا؟

زیرا لازمه‌ی چندصدایی (پلی فونیک شدن) ابتدا هم‌زمانی (synchronicity) شدن است و سپس درزمانی (diachronicity) به‌این صورت که وقتی براهنی می‌گوید «... آن موبد دوجنسی در ما حلول کرد...» ما پلی فونیک را به‌صورت فنی می‌بینیم زیرا هم فرهنگ یونان (اروپایی) وجود دارد و هم فرهنگ شرقی که براهنی هم به‌آن معتقد است. او اسطوره‌های متفاوت را در یک جا جمع کرده است و این ترکیب اسطوره به‌نظر من فقط در زبان می‌تواند اتفاق بیفتد، کوری یعقوب، کوری یوسف (به‌این معنی که یوسف مدت زیادی از پدرش دور بوده درواقع نابینا بوده است)، دوجنسی بودن و کوری ادیپ و...

یا در جایی دیگر که می‌گوید: «... از وصف باغ فقط یک جفت غنچه‌ی خون در خاطرم هنوز هراسان است...» تا «... و خونچه‌ای تبرک بینایی و خونچه‌ای تبرک کوری...» خونچه هم برمی‌گردد به‌ادیپ و هم به‌مادر او. همینطور در جایی دیگر که می‌گوید «... و از قرن هشتم هجری به‌سوی قرن چهارده میلادی می‌آمدند...» زمان‌ها را ترکیب می‌کند (synchronic) زیرا قرن چهارده میلادی یک زمان فرهنگی است و قرن هشتم قرن تاریخی است و در عین حال قرن چهارده میلادی و هشتم هجری کاملاً برهم منطبقند، لذا به‌این شکل درزمانی اتفاق می‌افتد... بنابراین براهنی پلی‌فونیک را در وهله اول به‌صورت فنی دیده و سپس تکنیک، محتوا، فرم و سایر قضایا را در هم خرد کرده است. لازم به‌توضیح است که بخش‌های فراوانی در مجموعه‌ی «خطاب به‌پروانه‌ها» وجود دارد که ما به‌لحاظ صوری هم می‌توانیم پلی‌فونیک شعری را بر پلی‌فونیک موسیقی منطبق کنیم و همینطور بخش‌های عینی‌تری که به‌دلیل حجم مطلب و داشتن شکل و نمودارهای متفاوت موسیقی و تقطیع عروضی، مناسب مجله نمی‌باشد.

او در شعر گوینده‌ی مخفی می‌گوید: «... از زیر سینه می‌زنمت تو گوش‌های درونی را آماده کن که بشنوی‌ام، با ضربه می‌زنمت با قلب می‌زنمت، با این سیاه می‌زنمت افسرده‌ای؟...» این دو سطر و سطرهایی از این قبیل مورد حمله‌ی بسیاری از مخاطبین قرار گرفته است. قبل از اینکه به‌دنبال مفهوم یا هرچیز دیگری باشیم، بهتر است ریشه تفکر پلی فونیک درونی این شعر را بررسی کنیم. مگر غیر از این است که هنر امروز اطلاعات را درون خود خرد می‌کند؟ اسطوره بدون اینکه منطبق شود برشعر براهنی روی سر خود ضربه‌ای را احساس می‌کند «... سگ جان منم انسان تویی، یوسف تویی، بوی پیراهنت منم، گرگت منم،...» شاعر با گفتن این سطر حتماً به‌این درک رسیده که اسطوره‌ها خواب علوم آینده را دیده‌اند. تصور اولیه ما از زیر تخت سینه، باید تولد انسان و جنین باشد در حالی که «سیاه» مربوط می‌شود به‌چشم ضربه، یعنی ضربه‌های توی شکم یا قلبی که در حال زدن است. منتهی این قلب، قلب بچه و جنین نیست، بلکه عاشق و معشوقند که در درون یکدیگرند. عشق درونی مربوط به‌قرن‌ها پیش و افسانه‌های ابتدایی دوران اینسست (Incest) دوران عشق خواهر و برادری، عشق مادر و فرزند و... که مربوط به‌دوره‌های خیلی خیلی ابتدایی فرهنگ‌ها است. به‌این صورت که دو نفر در یک قالبند و به‌غیر از شرایطی چون رحم بوجود آمده‌اند مانند پسران زرتشت اوشیده (اوشی در ماه ـ هوشی در ماه) پیدایش نطفه در دریاچه هامون، اسطوره سیاوش و تبدیل آن به‌گیاه، تولد فیزیکی بدون وجود مادر در اسطوره‌های آفرینش، از زیر بته درآمدن در قصه‌های ایرانی، حی‌بن یقظان و... مسئله‌ای که در اسطوره‌های غیر ایران هم وجود دارد.

بد نیست کتاب زنده‌ی بیدار نوشته ابن طفیل را ببینیم. رسیدن به‌چنین نگرشی بی‌ارتباط به‌زندگی کنونی انسان که معتقد به‌تقسیم شدگی زنانگی و مردانگی در یک وجود هست، نیست. زیرا این تقسیم‌شدگی صوری، سوژه و ابژه را به‌طرف یکدیگر پرتاب کرده است. در نتیجه نمود چنین اندیشه‌ای بی‌ارتباط با اسطوره‌های خود ما نیست. زیرا در اسطوره‌های خود ما نیز به‌کرّات وجود دارد، و این قضیه آقای آتشی، آقای احمدی، آقای سپانلو هیچ ربطی به‌نیچه، اشکلوفسکی، فوکو و... ندارد و برای حذف، توجیه خوبی نیست، کافی است که ما کمی گوش آشنا به‌موسیقی بین‌المللی هم داشته باشیم.

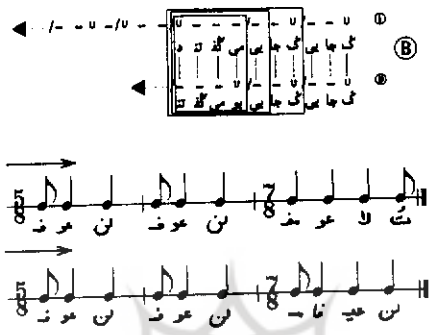
فعلاً نمی‌خواهم اشعار براهنی را با آثار آهنگسازانی چون لیگتی، مسیان، کرامب و... مقایسه کنم گرچه اشعار براهنی به‌لحاظ صوری با موسیقی امروز جهان آمیخته است، اما به‌دلیل عدم فراگیر شدن این آثار موسیقی در اینجا از آن‌ها صرف‌نظر می‌کنم. شهرزاد کرساکف تقریباً برای ایرانیان قطعه‌ای آشناست. چه تفاوتی میان معماری و فرم‌های عمودی و افقی قسمت اول

شهرزاد با این بخش از این شعر براهنی وجود دارد. «سگ جان منم انسان تویی، یوسف تویی، بوی پیراهنت منم، گرگت منم، نه! من یوسفم، پیراهنم تویی، کنعان منم؟ کنعان تویی...»

فکر می‌کنید این تشابه فقط به‌شکل صوری است یا توهمات ذهنی من است یا یک تصادف؟ اگر این قسمت را تصادف بنامیم نمی‌دانم در مقابل صد و نوزده صفحه دیگر کتاب خطاب به‌پروانه‌ها، باز هم می‌توان تصادف را تصادف نامید؟ عوامل کنترپوانتیکی که در شعر گوینده‌ی مخفی بوسیله «افسرده‌ای؟» اجرا شده است باز تصادف است؟ هوموفونیک، پدال و synchronic در شعر «نگاه چرخان» تصادف است؟ فرمات (پوینت دراگو) و روباتو در شعر دف تصادف است هه ته روکرونیک، در زمانی و پلی‌ریتمیک در شعر رویای روبرو تصادف است؟ شهر شلوغ شده است از این همه تصادف. این همه هیاهو از له شدن است، از خرد شدن و از دست و پا شکستگی است.

گفتن شعر چند صدایی نیازمند داشتن ذهنی دراماتیک (نمایشی) است. شاعر تا نتواند ذهنش را تحت تاثیر استتیک‌های متعدد قرار دهد نخواهد توانست به‌کرونولوژی زبان دست پیدا کند. شاعر باید بداند که زبان از نشانه‌های صوتی و مکتوب درست شده است و قبل از آنکه مفهوم داشته باشد صدا دارد. شاعرانی که هنوز ترکیب «خ»ها و «چ»ها، تکرار «سین»ها و «شین»ها، توالی الف‌ها را در شعر، موسیقی می‌دانند، همان‌هایی هستند که موسیقی ایرانی را نیز قابل ارجاع به‌خارج از ذات خودش می‌خواهند.

مردم فکر می‌کنند کسی که غزل نمی‌گوید طبعاً نسبت به‌شعر گذشته خود ناآگاه است. شعر ما در دوران ساسانی هم به‌لحاظ ترکیب‌های عروضی بهم می‌ریزد «ور به‌بلور اندرون ببینی گویی / گوهر سرخست به‌کف موسی عمران» (رودکی) کاری به‌حرف‌های آقای حمیدی شیرازی و... ندارم ولی آیا نیما به‌خاطر این آزمایش‌ها متهم شده است؟ آیا او نتیجه‌ی کارهای رودکی، ابوشکور، آغاچی المعجم و شهید بلخی را ربوده است؟ آیا آثار نیما به‌طور عینی برآثار آنان منطبق است؟ اهمیت کار نیما به‌سبب ریشه تفکر است یا نحوه اجرا؟ من تا حال در شعر فارسی وزنی را ندیده‌ام که از دل وزنی دیگر متولد شده باشد. به‌سطر اول شعر رؤیای روبرو توجه کنید «کجایی، کجایی؟ می‌گفتند در باغ‌های کیوی خرگوش‌های کوچولو...»



● هه‌ته روفونیک بودن یا پلی‌فونیک بودن نه موضوع محتوایی است و نه فرمی. بلکه موضع فن، تکنیک و طرح و توطئه است.

وزن از فعولن، فعولن نه به‌صورت مرکب به‌صورت لی یه‌زون از «ای» «کجایی» به‌سمت «می‌گفتند» حرکت می‌کند و در این گذر از دل فعولن دوم در میان فعولن و مفعولات، مفاعیلن زاده می‌شود. این یک نوع درزمانی ریتمیک است و چنین تلاشی برای ارتقاء و تکامل وزن عروضی و موسیقی شعر به‌نظر من قابل ستایش است.

تصوری که همه‌ی ما از ریتم داریم یک ضربان خاص و یک حرکت دوره‌ای منظم است. در حالی که ترکیب مفردات مختلف ریتمیک و عناصری به‌غیر از سکوت در فاصله‌ی بین ریتم‌ها نیز وجود دارد. ریتم در شعر کلاسیک حرکت در زمان و تأکید در مکان است. در حالی که در شعر فارسی حرکت در زمان و درک تأکید در مکان است زیرا شعر فارسی امکان آزادی از قالب‌های تنظیم شده را پیدا نکرده است بنابراین در زیرمجموعه‌ی وزن که ترکیبی است از یک ریتم، قرار می‌گیرد و باید به‌دنبال راه‌های فرار بگردد که نمونه‌اش کوتاه و بلند کردن بحرهای عروضی توسط نیما نه با نتیجه‌ای بسیار مثبت و در زمانی، پلی ریتمیک و... توسط براهنی است. شعر عروضی ایران باید بپذیرد که یک سیلاب (بلند ـ کوتاه ـ و طویل ـ ـ) به‌تنهایی می‌تواند به‌عنوان ماده‌ی خام وزن شعر به‌حساب آید. در کجا ما تعهد داده‌ایم که بعد از مفاعلن، فعلاتن بیاوریم، آیا برای اینکه از دل فعولن، مفاعیلن بیرون کشیده‌ایم، باید وجهی پرداخت کنیم؟

وقتی «وَ» در شعر از هوش «می» در انتهای اثر قرار می‌گیرد آیا باید «وَ» را جدا از اثر دید؟ نه تنها «وَ» جزئی از کمپوزیسیون کلی وزن شعر به‌حساب می‌آید بلکه مخاطب فکر می‌کند که بالاخره پس از «وَ» چه چیز می‌آید؟ آن وقت در اینجا نه تنها مخاطب در اثر حضور می‌یابد آقای دشتی، بلکه آن «کودکان شاعرتر از شاعر» باید بتوانند پس از «وَ» بگذارند:... شمردم که باد روی چشم‌های ما استخاره کند... تا به‌حال کدام حرف ربط در شعر فارسی چنان تشخصی پیدا کرده است؟ کجای این «وَ» اهمیتی کمتر از کادانس موسیقی دارد؟ این هه‌ته‌روتوپیا را من نه در شعر سنایی دیده‌ام نه قبل و نه پس از آن.

در بخش دیگری از شعر «نگاه چرخان» «وَ من نیستم» این جا همان فاصله‌گذاری ریتمیک که بالا صحبتش را کردیم اتفاق می‌افتد زیرا این «وَ» نه به‌کلمه پیش از خود و نه قبل از خود وابسته است و تشکیل دهنده بخشی از کمپوزیسیون کلی اثر است. این یک برخورد ریتمیک بسیار زیبا در شعر است.

به‌شعر شاعران قبل از خود نگاه کنید، «وَ» همیشه به‌حکم‌نوشته‌ی قبل یا بعد از خود خوانده می‌شود. حتی در این بخش‌ها صدای واقعی خودش را از دست می‌دهد و با صدای ضمه «ـُ» صدادار سبک خوانده می‌شود.

«مرا جام ازو پر می‌و شیر بود» فردوسی، «زاهد و عجب و نماز و من

مستی» حافظ، «به‌سبزه و گل و ریحان و یاسمن کشد» مولوی، «و ای شمایان دوستدار پهلوانی‌ها» اخوان، «و چشمانت راز آتش است» شاملو، «و این منم زنی تنها» فروغ و.... وزن در شعرهای دهه هفتاد به‌قبل فقط توانسته از عناصری استفاده کند که در فاصله ریتم‌ها قرار می‌گیرند و نسبت به‌ریتم حاشیه‌ای هستند. وزن فرم دارد ولی این ریتم است که فرم‌ها را می‌سازد، با بودن ریتم است که وزن فرم می‌گیرد اما با وجود وزن نیست که تأکیدات در ریتم به‌رخ کشیده می‌شوند. بنابراین رسیدن به«و»، «به»، «بی»، «با» رسیدن به‌امکانات ریتمیک متغیری است که ما حتی فکرش هم به‌ذهنمان خطور نکرده است. این مقاله بخشی از کتاب آماده‌ی چاپ «حقیقت شعر پلی فونی» است که درباره‌ی کتاب «خطاب به‌پروانه‌ها»ی آقای براهنی نوشته‌ام در نتیجه برای اثبات دقیق‌تر گفته‌هایم در چاپش عجله‌ی بیش‌تری خواهم کرد نه فقط برای دفاع از شخص براهنی بلکه برای همراهی با حرکتی که از چند سال پیش آغاز شده و بانی آن براهنی بوده است و اینجاست که باید گفت: مائیم که خواهیم رفت این همه راه را. ندیدن آن سوی این ماجرا یا به‌سبب ندانستن است که شرمندگی به‌دنبال دارد، زیرا برآن واقف نیستیم که نمی‌دانیم و یا عدم دیدن است که نه تنها شرمندگی به‌دنبال دارد بلکه به‌قولی نوعی مُد است. امروز نه تنها ندیدن میشل فوکو و... بلکه ندیدن جهان هم مُد شده است. این یک نوع نارسیسیسم ایرانی است.

اگر شعر و هنر ایران مایه افتخار است، همه ما در آن دخیل هستیم و این افتخار متعلق به‌همه‌ی ماست و اگر شعر و هنر ایران نگرانی ایجاد می‌کند، باز نگرانی همه‌ی ماست. در چنین آشوبی شعر ما باید با سیستمی روبرو شود که نه مسئله جانشین‌سازی و مترادف‌هاست و نه در قرابت و مجاورت قرار گرفتن. بلکه نجات یافتن از سیستم زبان‌پریشی و رسیدن به‌یک بی‌ترتیبی (irregularity) می‌باشد و این وصف شعرهای براهنی است. اما آن چه که از همه‌ی این صحبت‌ها مهم‌تر است، اینکه ما در وحله‌ی اول به‌دنبال لذت و زیبایی

● وقتی صحبت از دگرگونی می‌شود، حسرت نداشتن‌اش را می‌خوریم، وقتی تحولی رخ می‌دهد، حافظ و سنایی... را علم می‌کنیم. منکر چه چیز هستیم؟

هستیم، و من به‌شخصه از شعرهای مجموعه‌ی «خطاب به‌پروانه‌ها» نهایت لذت هنری را برده و خواهم برد.

برای حسن ختام سطر آخر شکستن در چهارده قطعه... را با ریتم دیگری برایتان می‌خوانم تا چراغمان به‌مسجد حرام نشود.

۳۰ آبان ۱۳۷۸

«از نامه‌ها»

در همین مدت کم دوستان زیادی از اقصی نقاط کشور با ارسال نامه‌هایشان کارگاه شعر خودشان را مورد توجه و لطف خود قرار داده‌اند. ضمن تشکر از همه این عزیزان امیدواریم همچنان همکاری‌شان را باکارگاه ادامه دهند. از دوست عزیزمان آقای احمد حیدربیگی از همدان نامه‌ای دریافت داشته‌ایم. بخش‌هایی از آن را به‌همراه قطعه‌ای شعر با هم می‌خوانیم:

... غالب نشریات درواقع شعر را با قد و بالای الگویی که در ذهن دارند قبول می‌کنند و جز آن را نمی‌پذیرند و همین یکدندگی از سویی راه رشد و ابداع را سد کرده است و از سویی نسل جوان کشور را مجبور به‌پیروی از همین الگوها کرده است. تا آنجا که گاه می‌توان چنین تصور کرد که شعر همه مطبوعات کشور را یک نفر با امضاهای متفاوت سروده است... برخلاف نظر دیگران این آقای شاملو نیستند که چون درخت پهناوری سایه برپهنه‌ی شعر ایران گسترده و مانع شکوفایی دیگران شده‌اند بلکه مسئولین شعر مطبوعات مقصرند که خود شدیداً زیر تأثیر چند شاعر مطرح و بزرگ قرار دارند و دیگران را نیز مجبور به‌پیروی از خود می‌کنند نتیجه اینکه شاعران نیم قرن اخیر ایران که توانسته‌اند ماندنی بشوند از انگشتان دست بیشتر نیستند... فقط بدانید که این حرف‌های یک آدم شصت ساله است. اگر گریبانش را نگیرید که تا به‌حال کجا بوده‌ای؟

«دیوار»
تصویری بیاویز،
بردیوار
از دریچه‌ای گشوده به‌باغ
یا بیابانی،
با لرزش سراب
□
مرا بفریب
که دیوارهای بلند
و بیداریِ گداخته،
بر تردی و طراوت ایمانم
فرود آمده‌اند

■ توضیحی در مورد کارگاه شماره‌ی یک: متأسفانه سطر اوّل شعر عباس حبیبی در کارگاه شماره‌ی قبل یک غلط چاپی داشت که با عرض پوزش به‌این صورت تصحیح می‌گردد.

این عرش و فرش به‌لرزه با صدای شمر

فراخوان به جامعه موسیقی

بیش از یک سال از درگذشت استاد ودانشمند بزرگوار محمد تقی مسعودیه (موسیقیدان) می‌گذرد گردهم بیائیم وبه یاد آن عزیز مجموعه‌ای راگلچین کنیم،استادان وهنرمندان گرانقدرما را دراین آغاز یاری کنید .

تلفن تماس : ۶۴۹۷۵۸۲ - ۶۴۹۱۸۸۵ - ۸۹۰۷۰۱۶