

بررسی خطاب به پروانه‌ها از منظر دستور زبان فارسی

عصمت خوئینی*

مهدی کبکی**

چکیده

شعر پس از انقلاب اسلامی را به جریان‌های متفاوتی می‌توان تقسیم کرد: یکی از این جریان‌های مهم شعر پیشرو با شخصیت شناخته‌شده آن رضا براهنی است، شاعری که با انتشار مجموعه شعر خطاب به پروانه‌ها و تبیین اندیشه‌های ادبی خود در مقالات مختلف، به یکی از شاعران و نظریه‌پردازان تأثیرگذار پس از انقلاب تبدیل شد. براهنی در نظریه شعری خود، که با نام "زبانیت" شهرت یافته است، به دنبال چندزبانی کردن شعر، تعدد فرم و زبان، پاشیدگی معنا، پاشیدگی روایت، پاشیدگی دستور زبان، صورت‌گرایی و پاشیدگی توصیف است.

مقاله حاضر به بررسی نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی در مجموعه خطاب به پروانه‌ها می‌پردازد و نشان می‌دهد که هنجارگریزی‌های صرفی شاعر در این مجموعه اغلب با موفقیت همراه بوده است. براهنی با دستکاری در ساخت‌های صرفی زبان، بی‌آنکه ساختار صرفی کلمات را متلاشی سازد، موفق به خلق واژگان جدید می‌شود، اما در بخش نحو، موفقیتی حاصل نمی‌کند؛ زیرا با متلاشی کردن قواعد حاکم بر جمله ارتباط خواننده را با شعر قطع می‌کند.

کلیدواژه‌ها: رضا براهنی، خطاب به پروانه‌ها، دستور زبان فارسی، هنجارگریزی صرفی، هنجارگریزی نحوی.

* استادیار دانشگاه خوارزمی e.khoeini@yahoo.com

** کارشناس ارشد دانشگاه خوارزمی mehdi.kabki@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۲/۸/۶ تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۲۴

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شماره ۸۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

۱. مقدمه

شعر شاعران پس از انقلاب را از منظر ساختار، محتوا، ایدئولوژی و... می‌توان به گروه‌های مختلفی تقسیم کرد: برخی از شاعران این دوره، بازمانده نسل قبل از انقلاب‌اند که با اندکی تغییر و گاه بدون هیچ تغییری به شیوه پیشین خود ادامه دادند؛ شاعرانی مانند شفیع کدکنی، اخوان ثالث و احمد شاملو از جمله این گروه‌اند. برخی دیگر، شاعران جوانی هستند که به تازگی وارد عرصه شعر و شاعری شده‌اند و شعرشان در خدمت انقلاب و نشر عقاید انقلابی قرار گرفته است؛ قیصر امین‌پور و حسن حسینی از آن جمله‌اند. دسته دیگری از شاعران پس از انقلاب، کسانی هستند که در ساختار، محتوا و هر آنچه به حوزه شعر مربوط می‌شود، به دنبال تجربه‌های جدیدی بوده‌اند. این گروه از شاعران چندین جریان شعری را در برمی‌گیرند که یکی از آنها، جریان شعر پیشرو است، جریانی که مهم‌ترین شاعر و نظریه‌پرداز آن رضا براهنی شاعر *خطاب* به *پروانه‌ها* است. جریان شعر پیشرو بیش از هر چیز از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم متأثر است. برخی ویژگی‌های جریان شعر پیشرو عبارت‌اند از: وانهادن زبان ادبی و گرایش به زبان گفتار، عینی‌گرایی و جزئی‌نگری، نزدیکی به نثر، فقر اندیشه، تکرار محتوای شعر خود یا دیگران، آشنایی‌زدایی نحوی، تکثرگرایی در موضوع و محتوا، تقدس‌زدایی، معنا‌باختگی یا معناگریزی و... (شفیعی و ظهیری‌ناو، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

شناخت شعر پس از انقلاب به بررسی دقیق و جزئی‌نگرانه ویژگی‌های شعر این دوره نیاز دارد. در مقاله حاضر، نگارندگان برآن‌اند تا یکی از ویژگی‌های زبانی این جریان شعری، یعنی هنجارگریزی دستوری (صرفی و نحوی)، را در کتاب *خطاب* به *پروانه‌ها* اثر براهنی بررسی کنند.

پیشینه پژوهش

اشعار براهنی از نظر دستور زبان تاکنون در چند کتاب و مقاله بررسی شده است که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: ۱. مقاله خود براهنی با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیامی نیستم» که در پایان کتاب *خطاب* به *پروانه‌ها* چاپ شده است. در این مقاله، براهنی برای روشن کردن آرای خود، چند نمونه از اشعارش را توضیح داده است؛ ۲. کتاب *گزاره‌های منفرد* از علی باباچاهی؛ در بخش کوتاهی از این کتاب، باباچاهی به بررسی نحو در *خطاب* به *پروانه‌ها* پرداخته است، اما به ذکر چند نمونه اکتفا کرده و البته همان چند مورد را نیز نه از نظر دستور زبان، بلکه برای مثال، جهت توضیح نظریه براهنی ذکر کرده است؛ ۳. *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* نوشته علی تسلیمی. در این کتاب نویسنده اشاره

مختصری به مطلب کرده و مثال‌های براهنی را در مقاله یادشده تکرار کرده است؛ ۴. مقاله «فراهنجاری دستور در شعر معاصر»، محسن نورپیشه، در فصلنامه ادبیات فارسی، سال پنجم، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۸۸: ۱۹۴-۲۳۱. نگارنده مقاله اخیر براساس چند شعر از براهنی و شاملو نمونه‌هایی از هنجارگریزی دستوری را در اشعار آنها بررسی کرده است. نکته مهمی که در همه تحقیقات پیش‌گفته صدق می‌کند این است که در آنها تنها چند مثال مشخص از هنجارگریزی نحوی غالباً تکرار شده و توجهی به جنبه صرفی اشعار و دیگر نکات دستوری نشده است، حال آنکه در مقاله حاضر، علاوه بر هنجارگریزی نحوی، نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های صرفی براهنی نیز ذکر و ژرف‌ساخت آنها بررسی می‌شود.

۲. پست‌مدرنیسم / پسامدرنیسم

جریان شعر پیشرو، بیش از هر چیز، تحت تأثیر پست‌مدرنیسم (پسامدرنیسم) است. بسیاری از آرا و نظریات براهنی نیز برخاسته از اصول این مکتب است که این مسئله توضیح مختصری درباب پست‌مدرنیسم را ضروری می‌سازد. ایهاب حسن معتقد است که پست‌مدرنیسم «گویای چیزی است که می‌خواهد مدرنیسم را پس‌پشت نهاده یا آن را فرونشاند» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۹۸). حال آنکه، بودریار آن را «از میان رفتن تمایز بین امر واقع و امر شبیه‌سازی‌شده» می‌داند (پاینده، ۱۳۸۳: ۳۰). همان‌طور که می‌بینیم، این دو تعریف، تعریف‌هایی کلی هستند که می‌توانند مصادیق فراوانی را دربرگیرند. حقیقت آن است که:

پسامدرنیسم مفهومی مسئله‌ساز و مناقشه‌پذیر و دارای تعریف‌هایی چندگانه است. پسامدرنیسم، بنا به ذات خود، دالّی مرکزگریز و تفسیربرانداز است که در مقابل هر کوششی برای تدقیق، یا هر تلاشی برای پیوند دادن آن با یک مدل معین مقاومت می‌ورزد. امر پسامدرن در طیف وسیعی از حوزه‌های علوم انسانی و برحسب نظریه‌های متنوع ایضاً به طریقی متنوع تعریف شده است (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۲).

پست‌مدرنیسم مانند بسیاری دیگر از اصطلاحات نقد ادبی معاصر، در رشته‌های مختلف علوم انسانی ریشه دارد و از معماری به فلسفه و از فلسفه به علوم اجتماعی و از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریه ادبی راه پیدا کرده است (همان، ۶۲). تعریف مرزهای یک مسئله هنگامی ممکن می‌شود که آن مسئله از ایستایی برخوردار باشد، اما پست‌مدرنیسم، علاوه بر گستره وسیع مصادیق، از پذیرش حد و حدود سر‌بازمی‌زند و سیال است. به این دلیل نمی‌توان حدود آن را به‌طور دقیق مشخص کرد.

پراکندگی گفته‌ها درباب پست‌مدرنیسم تنها به تعریف آن ختم نمی‌شود، واقعیت این است که حتی درباره اینکه چه کسی اولین بار از این اصطلاح استفاده کرده نیز میان

محققان اختلاف نظر بسیاری وجود دارد. حسین پاینده معتقد است که اولین بار، جان واتکینز چپمن این لفظ را در سال ۱۸۷۰ برای توصیف یک تابلوی نقاشی به کار برده و در سال ۱۹۳۹ توبینی از آن برای بیان مسئله‌ای اقتصادی و اجتماعی استفاده کرده است (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۸). نجف دریابندری (۱۳۷۷: ۸) معتقد است که توبینی این لفظ را بعد از جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹-۱۹۴۵) به کار برده است. ایهاب حسن درباره این تاریخ می‌گوید: «خاستگاه اصطلاح پسامدرنیسم همچنان نامعلوم است، هرچند می‌دانیم که فدریکو دانیس واژه *postmodernismo* را در گلچین شعر اسپانیا و امریکای اسپانیایی‌زبان (۱۸۸۲-۱۹۳۲)، که در سال ۱۹۳۴ در مادرید انتشار یافته، به کار برده است» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۹۵). پست‌مدرنیسم، به‌منزله اصطلاحی برای بیان مفهومی ادبی و هنری، در دهه ۵۰ یا ۶۰ میلادی به‌کاررفته و رواج یافته است. این مکتب دیدگاهی است درمقابل مدرنیسم؛ تلاشی است برای رهایی از قیدها و محدودیت‌های مدرنیسم؛ البته، نه به‌معنای کنارگذاشتن مدرنیسم، بلکه به‌معنای استفاده از مدرنیسم به‌اضافه و جوه دیگری اعم از سنت، فرهنگ و زبان عوام، مسائل ملی و... ایهاب حسن با اینکه برای جداسازی و مشخص کردن مؤلفه‌های مدرنیسم از پست‌مدرنیسم، درمقابل هر یک از مؤلفه‌های مدرنیسم، ویژگی‌هایی از پست‌مدرنیسم ذکر می‌کند، خود به مبهم‌بودن مرز بین این دو اذعان دارد (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۰۷). ژان فرانسوا لیوتار، در جایگاه یکی از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم، مختصه اصلی آن را اعتقاد به فقدان معنا در هستی می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۵). این مؤلفه و نیز علاقه پست-مدرنیست‌ها به فرهنگ و زبان عوام، دو یا چندوجهی بودن اثر برای دخیل کردن مخاطب در آفرینش آن و استفاده خاص از زبان، در نظریه براهنی بسیار تأثیرگذار بوده است.

پسامدرنیست‌ها زبان را به‌وجودآورنده جهان ما، دانش ما درباره جهان و نیز هویت ما می‌دانند و لذا اعتقاد دارند که زبان جهان هستی را توصیف نمی‌کند، بلکه آن را برمی‌سازد. بنابراین، واقعیت به آن مفهومی که رئالیست‌ها یا مدرنیست‌ها تصور می‌کردند نداریم، بلکه استنباط‌های گوناگون ما از واقعیت بازی‌های کلامی است (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۹).

پست‌مدرنیسم دارای مؤلفه‌های فراوانی است، از جمله: راه‌بردن به حلول گفتمان، هرج‌ومرج‌طلبی، آفرینش‌زدایی، بی‌نظمی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانوایا، دور باطل، فرسودگی، اجرا، مشارکت، شالوده‌شکنی، ضدتأویل، بدخوانش، نوشتنی، ضدروایت، گویش فردی، جهش، اشتقاق، چندریختی، روان‌گسیختگی، طنز، عدم حتمیت و...

۳. رضا براهنی و زبانیت

رضا براهنی شاعر، رمان‌نویس و یکی از نخستین منتقدان ادبی ایران است. او در سال ۱۳۱۴ در تبریز متولد شد و تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی زبان و ادبیات انگلیسی در این شهر ادامه داد. سپس، برای ادامه تحصیل عازم ترکیه شد و پس از دریافت درجه دکتری در رشته خود به ایران بازگشت و به تدریس ادبیات انگلیسی پرداخت. در سال ۱۳۴۱، دفتر شعر *آهوان باغ* را منتشر کرد. عمر شاعری براهنی به دو دوره پیش و پس از انقلاب تقسیم می‌شود. اشعار پیش از انقلاب براهنی کاملاً نیمایی است؛ حال آنکه، او پس از انقلاب اشعاری بسیار متفاوت می‌سراید. مهم‌ترین مجموعه شعر براهنی *خطاب به پروانه‌ها* نام دارد که در سال ۱۳۷۴ همراه با مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» به چاپ رسیده است؛ این مقاله در واقع مرام‌نامه‌ای ادبی است که با نام «زبانیت» شهرت یافت. او با نگارش چندین مقاله دیگر نیز کوشید نظریه خود را از زوایای مختلف توضیح دهد. براهنی در سال‌های اخیر به امریکا مهاجرت کرده است.

براهنی مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» و مجموعه شعر *خطاب به پروانه‌ها* را مبدأ جدیدی در شعر فارسی می‌داند و معتقد است که توانسته با حل مشکلات شعر نیما و شاملو راه تازه‌ای پیش پای شعر فارسی بگذارد. این مشکلات از نظر او عبارت‌اند از: ۱. وصفی بودن شعر؛ ۲. دوری از دکلماسیون طبیعی کلمات در عین اذعان به لزوم رعایت آن؛ ۳. دیدگاه دکارتی و دوآلیته که دچار مشکلات نگرش سوپژه و ابژه است (تقسیم جهان به من و بیرون از من، تقسیم شعر به موزون و غیرموزون و...); ۴. یک‌نواختی وزن عروضی، نارسایی و ناتوانی آن در ارائه حالت‌های مختلف روحی در شعر، بی‌توجهی به موسیقی کلمات و ریشه وزن زبان. او از شعر شاملو به دلیل معناگر بودن و بی‌توجهی به دستگاه‌های صوتی زبان انتقاد می‌کند و معتقد است آنچه موجب زیبایی شعر شاملو می‌شود مفاهیم زیباست نه شعر زیبا.

براهنی شاعر را کسی می‌داند که زبان را به شعر تبدیل کند و این کار را عمل نوشتن می‌خواند. در واقع، شعر تنها باید زبان را بیان کند نه مفاهیم انسانی و اجتماعی و... را. او معتقد است ابزار بیان چنین مفاهیمی شعر نیست و مفاهیم را باید با ابزار خودشان بیان کرد. «نه شعر را مزاحم آن ابزارها بکنید و نه آن ابزارها را مزاحم شعر» (براهنی، ۱۳۷۸: ۳۰). از نظر براهنی، هدف شعر تأثیر زیبایی‌شناختی است نه هدایت و تعالی انسانی. نیازی نیست که شعر معنادار باشد و اساساً نباید در شعر به دنبال معنا بود. معنا باید به قدری در شعر پنهان باشد که یافتن آن خواننده را مشتاق و آرزومند خود کند. اساس شعر را زبان

تشکیل می‌دهد و کل شعر در زبان اتفاق می‌افتد. زبان شعر نباید زبانی قراردادی باشد و وزن آن وزنی الحاقی. وزن شعر باید از وزن زبان برخیزد. اگر خواننده‌ای بی‌رسد معنای شعر شما چیست، باید گفت: «خود سؤال غلط است. اگر در هنر جدی یک نفر دنبال معنا بگردد، نباید به موسیقی گوش کند. تنها زمانی که از گشتن به دنبال معنی صرف دست برداریم به اندیشه انتزاعی هم دست پیدا می‌کنیم» (براهنی، ۱۳۷۸ الف: ۱۸). او تکرار و تأکید می‌کند که شاعری از مجرای زبان سرچشمه می‌گیرد نه از محتوا؛ به این ترتیب، خواننده نیز در فرایند آفرینش شعر دخیل می‌شود.

شعر بزرگ‌ترین اتفاقی است که برای زبان می‌افتد؛ یعنی زبان به‌عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود؛ وقتی که ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قرارداد چیزهای دیگر دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسم‌هایی بپردازد که حافظه زبان‌نگار از آنها پاک شده است. در اینجا زبان چندشکلی می‌شود، چندزبانی می‌شود. یک شعر را یک شاعر نمی‌گوید و زبان می‌شود منبع و ریشه لذت (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۹۰).

براهنی معتقد است که شاعر باید زبان، جهان و طبیعت را قطعه‌قطعه کند و دوباره از نو بسازد. او باید واقعیت را در شعر تعطیل کند و به دنبال برهم‌زدن تمام عادت‌ها باشد (همان، ۱۷۶). یکی از مهم‌ترین عادت‌ها، زبان مقید به ساختارهای قراردادی (صرف و نحو) است که شاعر باید آن را از تمام قیود آزاد سازد. برای این کار باید زبان را همراه با تمامی تصاویر و احجام و اشباعات آن نابود کرد و زبانی عاری از تقلید و تکرار ساخت.

وقتی همه جملات دستوری است، زبان زبانی است که از پیش، از چیزی دیگر، از تقدیری پیش‌از حدوث خود زبان شعر، نیرو گرفته است. به همین دلیل می‌گوییم ساختار جمله از پیش تعیین تکلیف می‌کند، درحالی که شعر باید برای آن تعیین تکلیف کند. ساختار پیشین ملغی است. جمله و نحو جمله خودکامه شده‌اند. یا باید آن را کاملاً تازه کرد یا باید آن را شکست، طوری که فقط خاطره‌ای از آن در ذهن بقیه ساختارهای شعر بماند؛ یا باید ره‌ایش کرد، یا باید از آن به‌عنوان یکی از اجزای بیان شعر استفاده کرد، یعنی اول ردش کرد و بعد گذاشت به‌صورت دموکراتیک در شعر شرکت کند. در سلسله‌مراتب شعری باید اولویت را از جمله گرفت [...] ممکن است یک بیت غزل‌وار و قصیده‌وار هم در شعر بیاید، ولی باید به‌صورت جزئی از ده‌ها جزء بیاید» (براهنی، ۱۳۷۸ ب: ۱۸).

وزن شعر از نظر براهنی باید با ترکیب ریشه‌های وزنی زبان و خواص ابزار صوتی اندام انسان مرتبط باشد. کسی که از این ابزار استفاده نمی‌کند شعر نمی‌گوید، بلکه یا وزنی قراردادی (وزن عروضی) را تکرار می‌کند یا از زبان نثر استفاده می‌کند. براهنی گاه از وزن عروضی، گاه از بی‌وزنی، و گاه از ترکیب آنها استفاده می‌کند. در مجموع، مشخصه‌های شعر براهنی را می‌توان

چنین برشمرد: ۱. اصالت‌دادن به عنصر چندزبانی؛ ۲. پاشیدگی معنا؛ ۳. پاشیدگی روایت و منطق زبان و تصویر، برای رسیدن به خود زبان؛ ۴. جابه‌جایی پرتابی و نابودی توصیف، تشبیه و استعاره؛ ۵. تعدد فرم، ترکیب وزن‌های مختلف‌الارکان و شکست وزن و ازهم‌پاشیدگی آن؛ ۶. صورت‌گرایی در شعر؛ ۷. پاشیدگی دستور زبان (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۰۱-۲۰۶).

۴. انتقاد

تسلیمی (۱۳۸۳: ۲۰۱) معتقد است جدایی فرم از محتوا و از بین بردن فاصله سوژه و ابژه در شعر موج نو و حجم سابقه داشته است. همچنین، ضدیت با ایدئولوژی و سرکوب، سنت‌گریزی، دگرذیسی زبان و واژه، معنازدایی، هذیان‌های تب‌آلود و اسکیزوفرنی در شعر ایران بی‌سابقه نبوده است. حافظ موسوی نیز در باب زبانیت می‌گوید:

آنچه براهنی به دنبال آن است چیزی جز ماهیت نشانه‌ای زبان، جدای از معنی آن نیست، حال آنکه این نشانه‌های قراردادی برای انتقال و افهام معنی وضع شده‌اند و شرط اول و لازم برای قرارگرفتن در یک موقعیت زبانی آشنایی با معنا و کارکرد این نشانه‌هاست (موسوی، ۱۳۸۹: ۱۶۹).

شفیعی‌کدکنی بدون هیچ اشاره مستقیمی به شخص یا مکتب خاصی، سؤالاتی انتقادی پرسیده‌است که برای نظریه براهنی هم قابل طرح است:

آیا گشودن تمام دریچه‌های شعر فارسی و عربی به روی شاعران امروز جهان، بی‌آنکه مخاطبان اولیه این شعرها زمینه فرهنگی لازم را برای جذب این گونه تجارب داشته باشند، تا کجا مجاز است؟ جهاز هاضمه این زبان، چه مقدار گنجایش و تحمل جذب این تجربه‌ها را دارد؟ [...] برای کسی که شعر را جوهر فرهنگ و اندیشه و غذای روح انسان می‌شمارد آیا تعقیب این نظریه‌ها بدون در نظر گرفتن حوزه مخاطبان، به رشد اندیشه و فرهنگ می‌انجامد؟ [...] حد و حدود این کار کجاست؟ (۱۳۸۰: ۲۸).

۵. بررسی خطاب به پروانه‌ها از نظر دستور زبان

۵.۱. صرف

«صرف شعبه‌ای است از دستور زبان و زبان‌شناسی که خصوصیات کلمه‌ها و سازه‌ها را به‌تنهایی بررسی می‌کند. موضوع صرف یا سازه‌شناسی عبارت است از: سازه، کلمه، اجزای کلام، ترکیب، اشتقاق، سازه‌شناسی لغوی، لغت‌سازی و واح‌های سازه‌ای» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۲۴). *خطاب به پروانه‌ها* از منظر صرف به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱. سازه‌ها، کلمات و ترکیباتی که مطابق با اصول صرف ساخته شده‌اند؛ ۲. مواردی که در ساخت آنها از هنجار صرف عدول شده است.

۱.۱.۵. نوآوری صرفی مطابق با اصول صرف

در زبان فارسی از راه‌های گوناگون می‌توان کلمات جدید ساخت، از جمله ترکیب کلمات، اشتقاق، دستکاری در ساختمان کلمات رایج و... . براهنی در شعر زیر، واژه‌های "زن" و "شمن" را ترکیب کرده و کلمه‌ای جدید ساخته است: «رسیدن به/ ته/ به ته آفتاب و/ بازگشتن به/ پشت پرند و زن- شمن» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۸). این نوع از ترکیب کلمات، که به ساختن کلمه مرکب منجر می‌شود، بسیار رایج است و ژرف‌ساخت کلمات سیاسی- اجتماعی، فرهنگی-هنری نیز از همین نوع است. در این‌گونه کلمات مرکب، مرز بین معنای اجزای ترکیب‌شده مشخص است، به‌گونه‌ای که از یکدیگر تفکیک‌پذیرند، اما اگر کلمات بدون خط تیره با یکدیگر ترکیب شوند، اتصال معنایی اجزا به یکدیگر بیشتر می‌شود. در شعر «محبوب من/ ای آسمان/ زنمرد روح/ راز ترنج» (همان، ۱۰) شاعر با ساختن ترکیب "زنمرد"، خصوصیت موردنظر خود را که ترکیبی تفکیک‌ناپذیر از مردانگی و زنانگی است بیان کرده است. این کلمه مرکب از اضافه‌شدن دو اسم ساخته شده و دارای یک تکیه است. ترکیب "دفاه" نیز براساس همین ژرف‌ساخت تولید شده است: «دفا را بزنی! بزنی! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دفاهاها/ فریاد فاتحانه ارواح‌های هلهله در تندری است که می‌آید» (همان، ۹). اما، برخلاف کلمات مرکب بالا، در شعر «زن‌های قهقهه در اطلس شکفته رؤیاهایی آویخته از ماه‌های نجومی» (همان، ۲۴)، اجزای ترکیب "زن‌های قهقهه" با مصوت کسره به یکدیگر اضافه شده و ترکیب اضافی ساخته‌اند. اما، به‌دلیل آنکه در زبان فارسی دو مصوت در کنار یکدیگر نمی‌آیند، از «ی» میانجی استفاده شده است.

اجزای کلمه مرکب به‌جای اسم می‌تواند جزئی فعلی یا مشتق از فعل باشد که در این صورت، آن کلمه، کلمه مرکب فعلی خوانده می‌شود (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۷۲). براهنی در مثال‌های یادشده با استفاده از دو اسم، که هیچ‌یک از فعل گرفته نشده‌اند، لغت‌سازی کرده و اسم مرکب غیرفعلی ساخته است. اما، در عبارت زیر، با نوآوری خود کلمه مرکب فعلی ساخته است، این کلمه "رفت و ریخت" است که با عطف دو بن ماضی ساخته شده است: «این رفت و ریخت ذات طبیعت بود» (همان، ۳۲). چنان‌که می‌دانیم، در زبان فارسی هیچ کلمه‌ای وجود ندارد که معنای رفتن یا روبیدن و ریختن را توأمان داشته باشد. در چنین مواردی سخنور ناچار است یا از جمله و عبارات وصفی استفاده کند یا، خود، کلمه موردنظر خود را بسازد.

نوآوری دیگر براهنی در زمینه صرف و لغت‌سازی ساختن فعل است. یکی از روش‌های این کار ساخت فعل از اسم است. در این شعر، او، از اسم "دفا" مصدر «دفیدن» و فعل امر

«بدف» را ساخته‌است: «د ف را بز ن! بز ن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دهمه‌ها/ فریاد فاتحانه ارواح‌های‌های و هلهله در تندری است که می‌آید/ آری بدف» (همان، ۹). او همچنین از واژه "شوین" (نام موسیقی‌دانی معروف) فعل ساخته است: «پیانو می‌شپند یک شوین به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم و ما نمی‌شنویم» (همان، ۱۱۱). با توجه به سیاق شعر، شوین در معنی موسیقی‌دان یا پیانونوازی حرفه‌ای به کار رفته است. همچنین، شپنیدن یعنی به زیبایی و با مهارت نواخته‌شدن ساز یا موسیقی. فعل شپنیدن دارای نوعی پس‌زمینه تشبیهی است؛ برای مثال، در شعر بالا می‌توان گفت پیانو از نظر زیبایی مانند موسیقی یا پیانویی که شوین می‌نواخت نواخته می‌شود.

از دیگر روش‌های لغت‌سازی، چنان‌که گفته شد، دستکاری و تغییر در واژه‌های معمول زبان است. در شعر زیر، براهنی "خاکاره" را به "خاکاره" تبدیل کرده است که البته تغییری در معنی کلمه روی نداده و آسیبی هم به زبان شعر وارد نشده است: «یک جاروی بزرگ زیرزمینی می‌روفت خاکاره تنهای آنها را» (همان، ۳۲). احتمالاً، شاعر به دلایل موسیقایی کلام، چنین تغییری در کلمه ایجاد کرده‌است و این کار در اشعار او نظایر دیگری نیز دارد. چنان‌که در ترکیب "نگاه بادامت" حرف «ی» را از پایان "بادامی" حذف کرده‌است، تا علاوه بر آشنایی‌زدایی، سبب افزایش موسیقی کلام شود: «تنها از آن حواشی شاد از نگاه بادامت خورشید می‌دمید» (همان، ۵۷). در این شعر، به جای استفاده از ترکیب وصفی "نگاه بادامی‌ات"، از ترکیب اضافی "نگاه بادامت" استفاده شده‌است. گفتنی است استفاده از ترکیب اضافی به جای ترکیب وصفی کم‌کاربرد است و هدف از آن بالا بردن اغراق در مدعاست؛ مانند استعمال "مرد خرد" به جای "مرد خردمند" که منظور از آن مرد بسیار خردمند است.

یکی دیگر از شگردهای زبانی براهنی استفاده از اسم صوت است. در شعر زیر "قاه‌قاه" و "کاغ‌کاغ" اسم‌های صوتی هستند که براهنی برای صدای طوطی به کار برده است که البته ساخته او نیستند و در ادب فارسی سابقه دارند: «می‌دانم که از طوطیانی که قاه‌قاه و کاغ‌کاغ صداشان از سرسرای مجلل پر از دحام میهمانی‌ها می‌آید بیزارم» (همان، ۴۶). به جز دو مورد یادشده، باید گفت براهنی علاقه زیادی به ساختن اصوات مختلف با کلمات، یا به عبارت دیگر، تولید صدا و موسیقی در شعر به وسیله حروف دارد. یکی از اصواتی که او بارها و بارها از آن استفاده کرده (و حتی شعری با این نام دارد) صدای د ف است. او در این‌گونه اشعار با تکرار موزون و آهنگین لفظ "د ف" سعی در ایجاد طنین این ساز دارد. در برخی بخش‌های چنین اشعاری، خواننده در پس‌زمینه شعر، صدای د ف را احساس می‌کند اما در اکثر موارد نه طنین ساز، بلکه آهنگی که با دهان تقلید یا تولید شده باشد به گوش

می‌رسد: «ارواح سنگ‌گشته اجداد خواب را بیدار کن! / سیمرغ جان! / بیداد کن! / دد‌دد‌دد / دد‌دد‌دد‌دد / دد‌دد‌دد‌دد‌دد‌دد‌دد» (همان، ۱۱). استفادهٔ براهنی از لفظ "د" برای ایجاد صدای د، یا به بیان دیگر، انتخاب این کلمه به‌منزلهٔ اسم صوت ساز د، چنین القا یا ادعا می‌کند که اساساً نام این ساز از روی صدای آن ساخته شده است. صدایی دو بخشی: بخش اول، طنین حاصل از ضربهٔ دست نوازنده روی پوست که صدای برآمده از آن تداوم ندارد و پس از ضربه قطع می‌شود. این ضربه با صدای حرف "د" که هم‌خوانی واکدار و انفجاری است بیان شده است؛ بخش دوم، طنین صدایی کشیده‌تر از صدای اول و البته، نرم‌تر از آن، برخاسته از برخورد حلقه‌های فلزی د ف به پوست ساز و به یکدیگر، که از صدای حرف "ف" برای ادای آن استفاده شده است. چنان‌که می‌دانیم، "ف" حرفی بی‌واک و سایشی است که با خروج هوا از بین دندان‌های پایینی و لب بالایی ایجاد شده و صدایی ملایم و مبهم ایجاد می‌کند.

یکی از زیباترین اسم‌صوت‌های براهنی صدای آب است که در بافت شعر بسیار خوش افتاده است: «مردی شبیه الفبای راز که با سطل‌های آب، غسل جماعت می‌کرد در روز در برابر مردم در میدان / و از تمام خیابان‌ها مردم هجوم می‌آوردند / تا طوطی بزرگ سینهٔ خود را در آینه طالع کنند / شُرّا شُرّا شُرّا شُرّا شُرّا شُرّا شُرّا» (همان، ۵۸). در اسم صوت اخیر (که بهتر است آن را مجموعهٔ اسماء صوت بخوانیم) خواننده با صدای ریختن دو سطل آب به‌صورت پیاپی روبه‌رو است. در این مجموعه، گویی سطل آب به چهار موج یا بخش تقسیم شده است، که به‌طور غیرمساوی و با تقدّم و تأخّر زمانی، روی زمین می‌ریزد و با برخورد هریک از موج‌ها به زمین و به‌نسبت مقدار آب و زمان برخورد آن موج، صوتی جداگانه شنیده می‌شود. خواننده در قسمت اول شعر از توصیف میدان‌کننده شده و با صدای ناگهانی اولین برخورد (شُرّا) غافلگیر می‌شود. در پارهٔ دوم و سوم، علاوه‌بر اینکه عنصر غافلگیری حذف‌شده، نوعی پیوستگی از صدای نوشته‌شده برمی‌خیزد (شُرّا شُرّا)، اما در پارهٔ چهارم، گویی که سطل به‌دلیل کم‌شدن آب باقی‌مانده در آن سبک شده و ناگهان یک‌جا خالی می‌شود و صدایی کشیده‌تر و شدیدتر از سه صدای دیگر ایجاد و سپس قطع می‌شود (شهورا). سپس، اندکی سکوت، تا سطل دوباره پر شود، و بعد، صدای ریختن سطلی دیگر.

در شعر "ه ه" با نوع پیچیده‌ای از اسم صوت روبه‌رو هستیم که گاه به‌صورت "هَلَه م هَلَه م هَلَه م هَلَه م" و گاه به‌صورت "ده ده م ده ده م ده ده م" نوشته می‌شود. در ظاهر امر، صوت با توجه به اینکه پیش از آن سخن از د ف به میان آمده است، بر صدای د ف دلالت دارد، اما براهنی در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» از آن باعنوان "صدای نفس بلند" نام می‌برد (همان، ۱۹۲). اگر این صوت را صدای نفس کشیدن بدانیم (اگرچه تفاوتی

در ماهیت صرفی کلام ایجاد نمی‌شود)، جدای از اینکه چند صوت متفاوت برای یک عمل شنیده می‌شود، ناچاریم بپذیریم که فرد موردنظر براهنی ریتمیک نفس می‌کشد و در انتهای این صوت‌ها کارش به نام قدیم‌ترین اثر زبان ترکی، یعنی "دّه قورقوت" می‌کشد: «دف دل من از آن گورستان‌ها به رقص برخواید خاست/ هَلَم هَلَم هَلَم هَلَم لَم لَم هَلای هَلَهَلَه هَلَهَلَه/.../ دَه‌دَه دَه‌دَه دَه‌دَه قورقود» (همان، ۶۷-۶۹).

در اسم صوت طوطی، شاعر قصد ندارد صدای طوطی را به‌وسیله کلمات به شعر منتقل کند، بلکه تنها اسم صوت (که البته به‌دلیل خاصیت اسم‌صوت‌بودن شبیه به صدای ماوُضِع‌لَه است) ذکر می‌شود تا در خواننده ایجاد ذهنیت کند، اما در سه مورد دیگر، ما با صدای دف، آب و نفس‌کشیدن روبه‌روییم که هدف از ذکر آنها شنیدن صدای آنهاست، به‌گونه‌ای که گویی "دفیدن" در کنار ما در حال انجام است. براین‌اساس، صدای دف و آب و نفس را می‌توان صوت هم‌درنظر گرفت، چیزی که در اشعار براهنی بسامد زیادی دارد. در شعر "موسیقی"، گویی شاعر در حین سخن‌سرایی، پیانو گوش می‌دهد و تحت تأثیر آن، با توجه به کشش‌نت‌ها، صوتی برآمده از آنها را به شعر منتقل می‌کند. این شیوه از حیث نوع عمل به بعضی از اشعار مولانا شبیه است و حضور او در بازار مسگرها را به ذهن متبادر می‌کند: «و یک شوپن به پشت یک نمی‌شنویم که می‌شپند/ که می‌/ و/ و/ و ما نمی‌شنویم م م م م م.../.../ نمی‌شنوی ی ی ی م م» (همان، ۱۱۱). در مجموع، می‌توان گفت براهنی از صوت در اشعاری استفاده کرده است که سخن از موسیقی به میان است و شاعر، خودآگاه یا ناخودآگاه، تحت تأثیر موسیقی شعر سروده است.

تفاوت صدای آب یا دف با صوت‌هایی که ذکر شدند در ژرف‌ساخت آنهاست که براساس اسم صوت است. برای مثال، همه فارسی‌زبانان ایرانی "شُرْشُر" را اسم صوت آب می‌دانند که براهنی آن را صرف کرده است. او همچنین با توجه به صدای دف، اسم صوت "دف" را تولید کرده و سپس، متناسب با بافت شعر، از آن اسم صوت، صوت ساخته است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد که صوت ایجادشده مشتقی از اسم صوت، و اسم صوت، صدایی نزدیک و شبیه به صدای اصلی است؛ یعنی اسم صوت "دف" و به تبع آن، صوت دف صدایی نزدیک و شبیه به صدای ساز دف دارد. اما، صوت‌های دیگری که براهنی استفاده کرده است ژرف‌ساخت موسیقایی ندارند؛ یعنی نمی‌توان گفت که صدای پیانو یا حتی یکی از صداهای برخاسته از پیانو شبیه صدای "م" است. بلکه از این صوت‌ها، بیش‌از هر چیز، کشش‌نت‌ها یا ملودی موسیقی به گوش می‌رسد، مانند فردی که با دهان آهنگی را تقلید می‌کند. به‌بیان دیگر، در گروه اول صدا عیناً به‌وسیله کلمات نواخته شده‌است، اما در گروه دوم ملودی

تکرار شده است. به این ترتیب، صداهای دف و آب و نفس کشیدن از نظر نوع ساخت و استفاده شاعر از آنها، در جایگاهی مابین اسم صوت طوطی و صوت پیانو قرار می گیرند.

۲.۱.۵. هنجارگریزی صرفی

براهنی برای آشنایی زدایی از کلام و شعر خود از هنجارگریزی صرفی استفاده می کند. کلمات مورد نظر همگی با تغییر در ساختار کلمات رایج ایجاد شده اند. یکی از این تغییرات، که براهنی بسیار به آن علاقه دارد و بارها از آن استفاده می کند، ساختن فعل متعدی از فعل لازم و متعدی، برخلاف قیاس است. در شعر زیر، او از فعل لازم "می رود" با اضافه کردن "ان" به پایانش، فعل متعدی "رواندن" به صورت مثبت و منفی ساخته است، حال آنکه، متعدی "رفتن"، "بردن" است. او این کار را با فعل متعدی "خواستن" نیز تکرار می کند: «حالا نگو که شهر مرا آفتاب می رواند/ یک زن نمی رواند/ مرا به او بخواهانید/ شخصاً مرا نمی خواهد» (همان، ۹۱). در این کلمات، بیش از هر چیز، بیگانه سازی ایجاد شده در کلمات جلب توجه می کند، اگرچه در معنی فعل هم تغییراتی ایجاد شده و عمل فعل یا فعلیت بیشتر شده است. در فعل "بخواهانید"، علاوه بر آشنایی زدایی، معنی فعل تغییر مهمی کرده و در شعر بسیار خوش افتاده است. در ژرفای معنایی "خواستن" نوعی اختیار وجود دارد، حال آنکه، تغییر براهنی معنایی جبری به آن اضافه کرده و در یک کلمه، جبر و اختیار را جمع کرده است: مجبورش کنید که مرا (به اختیار خود) بخواهد.

دلیل دیگری که علاوه بر دو دلیل ذکر شده می تواند انگیزه براهنی در ساختن فعل متعدی از فعل متعدی باشد، نوکردن فعل است. چنان که می دانیم، گاهی معنی بعضی کلمات به دلیل کثرت استعمال تغییر می کند. از شایع ترین نمونه های این مسئله بعضی از کلمات جمع هستند که پس از مدتی معنای جمع بودن خود را از دست می دهند، به گونه ای که تنها کسانی که با زبان و زبان شناسی سروکار دارند متوجه جمع بودن آن می شوند، مانند تظاهرات که با وجود "ات" جمع در پایان آن و همچنین آشنایی اکثر فارسی زبانان با نشانه های جمع عربی، به معنای مفرد به کار می رود و بار دیگر جمع بسته می شود. به این ترتیب، در بعضی از افعال براهنی، به نظر می رسد هدف شاعر نوکردن فعل متعدی است؛ مانند: «او آن کسی است که اینها را می آوراند» (همان، ۹۲).

هنجارگریزی دیگر براهنی در زمینه صرف مربوط به علامت جمع فارسی است. چنان که می دانیم، اسم های معنی، جمادات و برخی اسماء دیگر (غیر از چند استثنا) به وسیله "ها" جمع بسته می شوند و اسم انسان ها و جانوران با "ان" (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸۵: ۸۵-۸۸). اما، براهنی در شعر زیر «روز» را به وسیله "ان" جمع بسته است. این کلمه البته پیش

از براهنی نیز در شعر فارسی سابقه دارد، اما خلاف نرم زبان فارسی است و به نظر می‌رسد که او برای افزایش موسیقی کلام و ایجاد جناس بین "روزان" و "سوزان" از آن استفاده کرده است: «پاییز ریزیز روزان بر بادرفته در زیر پنجاه و پنج اسب سوزان» (همان، ۲۹). یکی دیگر از قواعد جمع بستن کلمات فارسی آن است که علامت جمع باید پس از کلمه آورده شود؛ حال آنکه، اگر "بشقاب‌های پرنده" را در شعر زیر اسم مرکب بدانیم، از قاعده جمع بستن کلمات عدول شده است: «بشقاب‌های پرنده/ از تو به سوی من پرواز کرده‌اند/ از آن گذشته به این حالا/ امروز می‌رسند؟ یا کی؟ بگو! من تشنه‌ام/ کی کوزه فضایی تو سبز می‌شود؟/ کی سفره را برای گرسنه‌ای چون من می‌گستری؟» (همان، ۶۴). در این شعر، براهنی کوشیده‌است با آوردن علائم برای هردو معنای برخاسته از "بشقاب‌های پرنده" تعلیق معنایی ایجاد کند. "کوزه فضایی" و پرواز کردن بشقاب‌های پرنده متناسب است با معنی اول عبارت (سفینه فضایی)، ولی پس از آن، سخن از سفره و گرسنگی و تشنگی به میان می‌آید که معنی دوم عبارت را تقویت می‌کند.

آخرین هنجارگریزی صرفی به ساخت فعل ماضی بعید با استفاده از فعل اصلی "بودن" مربوط است؛ حال آنکه، این زمان خود از ترکیب صفت مفعولی به اضافه ماضی ساده از فعل "بودن" ساخته می‌شود. به این ترتیب، براهنی در شعر از فعلی غیررایج استفاده می‌کند: «و دسته دیگر مظلوم بودند/ انگار هرگز نبوده بودند» (همان، ۳۲). این ساخت از فعل ماضی بعید، اگرچه امروز استفاده نمی‌شود، در گذشته کاربرد داشته است. برای مثال، هجویری (قرن پنجم) می‌گوید: «و جدّ او (بایزید) مجوسی بوده بود و از بزرگان بسطام یکی پدر او بود» (۱۳۹۰: ۱۶۲). همچنین، در قابوسنامه می‌خوانیم: «و [چند روز] با من [نه] بران حال بود که پیش از آن بوده بود» (۱۳۹۰: ۴۳).

۲.۵. نحو

براهنی در این اثر به ویران‌سازی قواعد نحوی دست می‌زند و درحقیقت، کنش زبانی او بر گریز از هنجارهای نحوی مبتنی است. این رفتار زبانی اگر در خواننده حس لذت ایجاد نکند، در علم بلاغت و زبان‌شناسی، از حوزه فراهنجاری‌های نحوی خارج می‌شود و در قلمرو نوآوری‌های مثبت و موفق شعری به حساب نمی‌آید.

«نحو بخشی از دستور زبان است که از روابط کلمات با هم گفت‌وگو می‌کند و شامل سه مبحث عمده است: ۱. گروه ۲. جمله ۳. جمله‌واره یا نیمه‌جمله یا جمله کوچک» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۹۷). در زبان فارسی یکی از اصول جمله‌سازی، مطابقت فعل با نهاد جمله از نظر شخص است. اما، براهنی در شعر زیر، علاوه بر اینکه ضمیر مخاطب "تو" را جمع

بسته، فعل غایب برای آن آورده است؛ حال آنکه، بایست از فعل مخاطب استفاده می‌کرد: «وقتی تو خواب باشی/ وقتی توها خوابیده باشند» (همان، ۶۵).

یکی دیگر از قواعد فعل جمله، مطابقت زمان فعل با قید زمان ذکر شده در درون جمله است. براهنی، در شعر زیر، پس از آوردن قید زمان "بعدها" در جمله، از فعل ماضی نقلی استفاده می‌کند و چنان که می‌دانیم، این زمان بر عملی دلالت می‌کند که در گذشته انجام شده و تاکنون ادامه پیدا کرده است؛ اما هیچ‌گاه به زمان آینده وارد نمی‌شود. به این ابیات نگاه کنید: «وقتی که بعدها در زیر بار سنگ سپیدی خوابیده‌ام/ چون روح وسوسه در یک نسیم سوی تو خواهم آمد» (همان، ۱۹). گفتنی است که در این شعر با توجه به فاصله بین "بعدها" و "در زیر..." و همچنین مطابقت فعل جمله بعد با قید زمان مورد نظر، می‌توان انگاشت که ترتیب عادی جمله مورد نظر چنین بوده است: «وقتی که بعدها از زیر بار سنگ سپیدی که اکنون در زیر آن خوابیده‌ام، چون روح وسوسه در یک نسیم سوی تو خواهم آمد...». در این صورت هنجارگریزی شعر از نوع حذف قسمتی از جمله بدون قرینه لفظی و معنوی یا ورود جمله‌ای در جمله دیگر است. اما، اگر چنین احتمالی را نپذیریم، باید بپذیریم که قصد شاعر به هم‌زدن مفهوم زمان در جمله‌هاست.

از موارد دیگر عدم تطابق زمان فعل با سیاق جمله در کلام براهنی این شعر است: «و من، خدا خدا که دنیا پایان نیابد/ و چرخش زمان و زمین جاودانه بماند/ مثل همین تو که در یک همان متبلور می‌شد» (همان، ۵۷). در این شعر، شاعر آرزوی فردی را که خواهان جاودانگی جهان و چرخش زمین و زمان است به جاودانگی "تبلور همین تو در یک همان" تشبیه کرده، اما از فعلی با زمان ماضی استمراری استفاده کرده است؛ چنان که می‌دانیم، این فعل بر انجام عملی در زمان گذشته دلالت می‌کند که برای مدتی استمرار داشته، اما به زمان حال نرسیده است. در واقع، مشبّه، وجه‌شبه، یعنی صفت ادعایی در تشبیه، را دارا نیست؛ به عبارت دیگر، تبلور مورد نظر نه تنها جاودانه نیست، بلکه پیش از این نابود شده است. علاوه بر این، فضای شعر نیز به گونه‌ای است که خواننده با سخنی برآمده از عمق نیاز و خواهش یک عاشق مواجه است، اما با اندکی تأمل در تشبیه مورد نظر ناگهان متوجه طنز موجود در کلام می‌شود.

براهنی در بسیاری از اشعار خود از عنصر غافلگیری استفاده کرده است. برای مثال، در جمله «و چشم‌های تو را هم خوابیده‌ام» (همان، ۸۱)، خواننده قبل از رسیدن به فعل جمله، منتظر فعلی با مفاهیمی مانند "دوستت دارم" است، اما ناگهان با فعل خوابیدن روبه‌رو می‌شود و تمام انتظارات او نقش بر آب می‌شود. شاعر در این گونه موارد از قواعد

رایج زبان عدول می‌کند؛ زیرا علم زبان‌شناسی معتقد است که وقتی جمله‌ای را با یک کلمه آغاز می‌کنی، دایره انتخاب کلمات بعدی را محدود کرده‌ای؛ مثلاً، وقتی نهاد جمله "درخت" باشد، نمی‌توان فعل "خورد" یا "مطالعه کرد" و... را برای این جمله برگزید. این کارکرد عمومی تمامی زبان‌های دنیاست. شاعر، علاوه بر زیرپانهادن این محدودیت معنایی، به قواعد نحوی نیز پشت می‌کند و برای جمله‌ای که دارای مفعول است (چشم‌های تو را) از فعلی لازم استفاده می‌کند.

براهنی در شعری با عنوان «از هوش می»، ساختی جدید و تا حدی عجیب از جمله ارائه می‌کند که در زبان فارسی معمول نیست. او ضمیر "خود" را از جمله حذف کرده و آن را به صورت ضمیر مفعولی اول شخص در پایان فعل اول شخص می‌آورد: «ببین! آری ببین تو مرا ببین تا ته ببین! زیرا اگر تو مرا ببینی من هم نمی‌بینم» (همان، ۸۵). تقدیر جمله چنین است: اگر تو مرا ببینی من هم خود را نمی‌بینم؛ یعنی ضمیر مفعولی را از جمله و جای مناسب خود کنده است تا خواننده حذف مفعول از جمله را احساس کند، سپس آن را در پایان فعل آورده تا تأکیدی باشد بر آنچه در شعر «تا ته دیدن» گفته شده است. خود شاعر در توجیه این کاربرد می‌نویسد:

زبان را زیور و کردن، تا ته دیدن، به دلیل اینکه زبان می‌گوید اگر تو مرا ببینی من هم خودم را نمی‌بینم. منتها ضمیر مفعولی اول شخص را در آخر فعل می‌گذاریم، چراکه در این جمله تا ته دیدن زبان، یعنی آن «م» اول شخص مفعولی گم‌شده آخر فعل را پیداکردن و آن را به ته فعل چسباندن (همان، ۱۹۱).

براهنی در شعر «پس از دیدار» جمله‌ای بسیار مبهم آورده است: «گفتم: بهار ده انگشت نازنین دارد/ از چشم ماخولایی‌رنگش افسانه می‌تراود/ آن چشم‌ها: فضای - سینۀ - من - بودا - را - دید؟/ یادت هست؟/ - نه! یادم نیست/ و بعد/ بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم برد» (همان، ۷۱). ابهام جمله «بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم برد» به حدی است که شاعر را از عدم درک معنای موردنظر، نگران و مجبور به ارائه توضیح کرده است. اگرچه حتی با توضیح نیز گرهی از ابهام آن گشوده نمی‌شود. او می‌گوید در این جمله «را» اهمیتی کلیدی پیدا می‌کند، آن «را» مثل «را»ی «خدا را»های دیگر نیست. همه معانی مستفاد از بخش دوم جمله، «را» را باید اصل قرار دهند تا فضاهای اطراف کلمات شروع کنند به تشعشع. شهودهای آن جمله، فقط از طریق برخوردهای کلمات به وجود آمده‌اند (همان، ۱۹۰). در زبان فارسی و، به تبع آن، در اشعار براهنی، «را» در معانی متعددی از قبیل برای، به دلیل، به خاطر، از، به و... به کار می‌رود. اما در این شعر هیچ‌یک از این معانی

با جمله تناسب ندارد و چه‌بسا منظور براهنی از توضیح ارائه‌شده نیز همین باشد که این «را» تمام جمله و معنی برخاسته از آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و ذهن را درگیر معنا و نقش خود می‌کند، بی‌آنکه هرگز به پاسخی ختم شود. به‌این ترتیب، این نشانهٔ مفعولی نقشی بسیار بیشتر از یک نشانهٔ کم‌تأثیر و فاقد معنی بازی می‌کند و تمام معنی جمله را دست‌خوش ابهام می‌کند.

یکی از علایق براهنی در هنجارگریزی نحوی، حذف قسمتی از جمله است. در شعر زیر سخن عاشقانه‌ای در حال بیان شدن است، اما با بوسه‌ای ناگهانی قطع می‌شود و به صدای نفس‌کشیدن شبیه می‌شود (همان، ۱۸۹). «دیروز من چقدر/ عاشق‌تر از همی.../ مثل همین تو که در یک هما.../ شُرّا...» (همان، ۵۸). براهنی در این شعر با حذف بخش‌هایی از کلام تا حد امکان سعی در نزدیک کردن زبان شعر به زبان گفتار دارد. سخن عاشق با پیش‌آمدن بوسه‌ای ناگهانی قطع می‌شود و چون شنونده معشوق اوست (یعنی این شعر نیست، بلکه گفته‌های عاشق به معشوق است)، به دلیل نزدیک شدن گوش او به دهان شاعر، صدای نفس او را می‌شنود. این تجربهٔ براهنی چندان موفق به نظر نمی‌رسد؛ چراکه اگر آن را توضیح نمی‌داد، به‌هیچ‌وجه منظور او فهمیده نمی‌شد. البته، خواننده از کدام نشانه باید بداند که چرا کلام قطع شده است؟ و چگونه بداند که «همی و هما» دو اسم اشارهٔ ناقص‌اداشده‌اند یا صدای نفس؟ در نتیجه، این شعر، به خودی خود، بار معنایی خود را بیان نمی‌کند. اما، در برخی دیگر از این نوع تجارب، شاعر موفقیت بیشتری برای بیان مفهوم مورد نظر به دست می‌آورد؛ مثلاً، در شعر «از هوش می» آنجا که می‌گوید: «آهو که عور روی سینهٔ من می‌افتد/ آهو که عور آهو که عور آهو که او، او که آ او تو شانه بز/ و بعد شیر آب را می‌افشانند بر ریش من و عور روی سینهٔ من او می‌افتد/ و شیر می‌خورد می‌گوید تو شیر بیشهٔ بارانی منی منی و می‌افتد/ [...] / افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی که مرا می‌افتد معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی، منی، منی که مرا می‌افتد/ و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بز زانو! منی از هوش می و» (همان، ۸۴-۸۵). چنان‌که می‌بینیم، پیش از به‌هم‌ریختن نحو جمله، شاعر مقدمه‌چینی می‌کند و خواننده را با فضای شعر آشنا می‌کند، آن‌گاه به شعر ریتمی تند و هیجانی می‌دهد. سپس، با حذف بخش‌هایی از جمله‌ها و حذف برخی حروف از کلمات و نیز جابه‌جایی و تداخل حروف آنها در یکدیگر، منظور و نیز موقعیت فیزیکی خود را به‌خوبی به خواننده القا می‌کند. در این شعر خواننده بی‌آنکه نیازی به توضیح شاعر داشته باشد هیجانی را که به لکنت‌زبان و ناتوانی در جمله‌سازی منطقی منجر شده درمی‌یابد.

در نظایر این گونه شعرها، براهنی کوشیده‌است که شعرش گزارش لحظه‌به‌لحظه وقایعی باشد که در زمان حال در شرف وقوع است، تاجایی که گاه زبان شعر ناقص می‌ماند؛ زیرا شاعر از هوش رفته‌است. در شعری که پیشتر یاد شد، براهنی از صنایع بدیعی بسیاری اعم از جناس، ابهام، ابهام، استخدام و... نیز سود جسته و با برقراری تناسب میان آنها، حالت روایی نامنظم شعر را تقویت کرده‌است. همین روایت نامنظم، هرگاه با اختلال حواس راوی همراه شده، فهم مطلب را بسیار دشوار ساخته‌است. در بسیاری از اشعار براهنی روایت و به‌تبع آن نحو جمله مختل می‌شود؛ گویی شعر، بی‌آنکه منظم شود، به همان صورتی که در ذهن شاعر (سیالانه) می‌گذرد نوشته شده یا از زبان فردی با ذهن نامنسجم که بین پدیده‌ها و زمان اتفاق آنها ارتباطی منطقی نمی‌بیند روایت شده‌است.

نمونه‌های چنین اشعاری در خطاب به پروانه‌ها، به‌خصوص در «شعر شکستن در چهارده قطعه نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» بسیار زیاد است. در برخی از این نمونه‌ها، فعل با جمله متناسب نیست. در برخی ضمیر مناسب به‌کاررفته و در غالب موارد میان جملات پیاپی تناسب معنایی وجود ندارد. گاه برخی جملات ناقص می‌مانند و برخی دیگر، اگرچه در محور هم‌نشینی منطبق با قواعد نحوی هستند، در محور جان‌نشینی دچار عدم تناسب‌اند. در این اشعار، هرگونه سعی در معنی‌کردن یا نظم‌بخشیدن به جمله‌ها بی‌نتیجه می‌ماند: «آب را و کافی را ترکیب می‌کنند / گل می‌چکد به روی نمی‌دانم / پس حاضری تو و، تولد من در باران / پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم / گل می‌چکد / و از زمین پرتاب می‌روم یا می‌پرم / و عمه من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد / از دوست‌داشتنی‌تر از با نیست» (همان، ۹۹). شاعر در این شعر سعی دارد که به شطحیات عرفانی نزدیک شود، با این تفاوت که در آن سخن از کشف و شهود نیست. جملات با شرح این شطحیات واضح نمی‌شوند و این چیزی است که براهنی عمل نوشتن یا "زبانیت" می‌خواند. او درباره یکی از این گونه اشعار خود: «اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا سکوت سرازیرساز» (همان، ۵۷) می‌گوید:

مسئله این است که چگونه شعر از طریق «جابه‌جاسازی» به‌وجود می‌آید. برای این کار لازم است وظایف آحاد دستوری جمله، جابه‌جا شوند. [...] تنها در یک شعر می‌تواند یک اسم شبیه یک صفت از یک فضای ذهنی دیگر بشود. «اسب» فضا می‌سازد؛ «شبیه» هم یک فضای دیگر؛ و «سبز» یک فضای دیگر؛ وقتی که این سه کلمه کنار یکدیگر گذاشته می‌شود فضاهای اطراف آنها از خود آنها اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. بافت کلمات از خود کلمات اهمیت بیشتری دارد. «سبز»، «سین»ها و «ز»های دیگر را تداعی می‌کند. ولی قرار نیست

شعر با معنی پیدا کردن از طریق دستور زبان و یا حتی جناس‌های لفظی از طریق «سین»‌ها و «ز»‌ها و یا ترکیب آنها، قاطعیت معنی‌شناختی پیدا کند، قرار است قاطعیت آن قطع شود تا زبان به طرف خود برگردد. جمله فاقد فعل رسمی است و به‌همین دلیل «سکوت»، «سرازیر» و «ساز» تک‌تک یا باهم، بی‌آنکه فعل باشند، نقش فعل را بازی می‌کنند، ولی چون فعل نیستند، جمله بی‌فعل می‌ماند و چیزی که بی‌فعل بماند، فاقد زمان فعلی هم می‌ماند و در نتیجه، سطر تعلیق صوتی و زبانی و غیردستوری و غیرنحوی شعری پیدا می‌کند. [زیبایی درونی آن از بی‌معنایی آن به‌وجود آمده است (همان، ۱۸۸-۱۸۹)].

کلمات موردنظر، که براهنی معتقد است نقش فعل را بازی می‌کنند، جدای از بی‌زمانی، تناسبی هم با یکدیگر و با جمله ندارند و چنان‌که می‌دانیم، سخنی که فعل نداشته باشد، در واقع، گزاره یا مسند ندارد و در نتیجه جمله‌ای نیز وجود ندارد، بلکه صوت، مجموعه‌ی اصوات، کلمات یا نهایتاً جمله‌واره‌ای است که علت هم‌نشینی کلمات آن چیزی به‌غیر از معنی و تناسب معنایی آنهاست، یعنی صوتی بی‌زمان و معناست. این اصوات برخلاف صوت‌های بررسی‌شده در قسمت صرف، که از نظامی منطقی پیروی می‌کردند، کاملاً بی‌نظم هستند.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی سه «فعل‌واره» موردنظر براهنی آن است که نقش فعلی آنها نقشی است که شاعر از بیرون شعر به آنها تحمیل کرده‌است؛ به‌گونه‌ای که اگر بخواهیم چنین نقشی را برای آنها بپذیریم، شعر به چندین جمله‌ی مجزا همراه با سکوت‌های پیاپی تقسیم می‌شود و موسیقی شعر چندبار قطع می‌شود. علاوه‌بر اینکه، «سکوت» در صورتی می‌تواند نقش فعلی داشته باشد که آن را فعل امر در نظر بگیریم (ساکت باشید)؛ یا «ساز». اما نقش فعلی «سرازیر» بسیار مبهم و تحمیلی است. به‌بیان دیگر، نقشی ادعایی از جانب شاعر است؛ زیرا حذف جزء فعلی «شو» تنها در شبه‌جمله‌ها امکان‌پذیر است؛ مثلاً وقتی می‌گوییم «خفه!» معنی امری از آن دریافت می‌شود، اما در «سرازیر»، که شبه‌جمله نیست، معنی فعلی دریافت نمی‌شود و اگر بخواهیم نقش فعلی برای آن قائل شویم باید جمله‌ی امری «سرها پایین» را از آن برداشت کنیم که مبتذل می‌نماید. در این صورت، کلمه‌ی مورد نظر از حیطة «فعل جمله‌بودن» پا فراتر می‌نهد و خود به جمله تبدیل می‌شود. اگر شعر براهنی را براساس وجه فعلی کلمات موردنظر بازنویسی کنیم، جمله‌ی زیر به‌دست خواهد آمد: اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا ساکت باشید، سرها پایین، بساز. البته، براهنی هم یقیناً به چنین ساختی از جمله قائل نیست، اما توجیه او و نقش فعلی کلمات ادعایی‌اش، در بافت جمله‌ی تأویل‌شده چنان از نظر دور است که هرگز به ذهن خواننده نمی‌رسد و حسّ غیبت فعل را برطرف نمی‌سازد.

یکی از هنجارگریزی‌های نحوی براهنی شیوه جمله‌بندی او است که آن را تداعی جمله‌ها، یا شیوه نگارش جمله در جمله می‌توان نامید؛ زیرا جمله‌ای در میان جمله دیگر همراه با به هم ریختگی نحوی آورده می‌شود؛ گویی شاعر در میانه کلام به یاد مطلب و سخنی دیگر افتاده است، و کلماتی از آن را بر زبان می‌آورد که ناگاه در آن میان نظر او را به مطلبی دیگر جلب می‌کند و به همین ترتیب پیش می‌رود تا نهایتاً سخن پایان یابد. گاهی، از خلال این تداعی جملات، جمله نخست فراموش یا گم می‌شود و هرگز بیان نمی‌شود. البته، نباید چنین پنداشت که با اطلاع از این مسئله می‌توان همواره جمله را مرتب کرد؛ چراکه معمولاً این کار غیرممکن است. این شیوه روایت، بیش از هر چیز، ساختار روایت قصه‌های قدیمی شرقی، که به صورت داستان در داستان روایت می‌شود، و همچنین شیوه روایت مثنوی را به ذهن متبادر می‌سازد. با این تفاوت که به قدری فشرده شده است که در یک شعر کوتاه یا یک جمله می‌گنجد. خلاصه آنکه، مخاطب با ذهن شاعر روبه‌رو است نه با زبان او. یکی از این نمونه‌ها این شعر است: «و سایه پشت سرت چیست در شب اینکه شعر من است که از پشت پای تو می‌آید» (همان، ۵۰). در این شعر، آنچه بیش از همه خواننده را سردرگم می‌کند "که"هایی است که جملات را به یکدیگر ربط داده‌اند و هرگونه تلاشی برای منظم کردن شعر را بی‌ثمر می‌کنند. اگر بخواهیم این شعر را منظم کنیم، جمله‌ای که به دست می‌آید این است: «سایه پشت سر تو چیست؟ در شب این چیزی که شعر من است و (این شعر من) از پشت پای تو می‌آید»؛ یعنی، شعر من مانند سایه تو است که از تو به وجود می‌آید و در پس پای تو قدم برمی‌دارد و زندگی می‌یابد. اما، شاعر تصویر زایش این شعر را وارد خود شعر کرده و از آن نوعی دور و تسلسل ساخته است. در واقع، شاعر مدعی است که این شعر از پشت پای معشوق درون همین شعر به وجود آمده است؛ یعنی، سایه پشت معشوق این شعر، این شعر است. ترتیب منطقی کلام چنین است: ۱. این شعر من از پشت پای تو به وجود آمده است؛ ۲. در این شعر در پشت سر تو سایه‌ای موجود است؛ ۳. سایه پشت سر تو در این شعر، این شعر من است. با این توضیحات، شعر مورد نظر را می‌توان چنین ساده کرد: «در تاریکی شب این شعر من، که از پشت پای تو به وجود آمده است، تو همراه با سایه‌ای در پشت سرت وجود دارد. آن سایه چیست؟». در این گونه اشعار، هدف براهنی این نیست که خواننده به جواب برسد؛ از نظر او، خواننده باید در فرآیند آفرینش شعر دخیل باشد، شعر مورد نظر او تک‌وجهی نیست، هر کلمه با کلماتی تناسب و با کلماتی دیگر تضاد دارد و موجب عدم قطعیت در دریافت شعر می‌شود.

نتیجه‌گیری

اشعار براهنی از منظر دستور زبان به دو بخش موفق و غیرموفق تقسیم می‌شوند. بخش موفق شعر او به نمونه‌های صرفی مربوط است. اشعار براهنی از استعداد صرفی زیادی برخوردارند. اما، تاکنون چندان توجهی به این بخش شعر او نشده است و فقط ساخت‌های نحوی اثر او توجه منتقدان را به خود جلب کرده است. اکثر کلمات جدید براهنی براساس نیاز او به واژه جدید برای بیان مفاهیم تازه است که لفظی برای ادای آن در زبان وجود ندارد. این نوع ساخت‌ها، علاوه بر مطابقت با هنجارهای صرفی دستور زبان، کلماتی زیبا و مناسب با معنی و وضع‌گه هستند. در تمام مواردی که انگیزه لغت‌سازی شاعر نیاز معنایی بوده است، هنجارهای صرفی رعایت شده‌اند، اما در مواردی که شاعر به دلایل دیگری، از جمله آشنایی‌زدایی و غیره، به لغت‌سازی روی آورده، از هنجار دستور زبان خارج شده است. با وجود این، در تمام هنجارگریزی‌های صرفی، کلمات باری را که شاعر برعهده آنها نهاده است به‌خوبی حمل می‌کنند و خواننده به توضیح شاعر برای روشن‌شدن مطلب نیاز ندارد. در واقع، براهنی در هنجارگریزی‌های صرفی خود چندان از قواعد صرف دور نشده است. این هنجارگریزی‌ها بسیار جزئی هستند و در هیچ‌یک از آنها قواعد صرفی و ساختی کلمه ویران نشده است، بلکه قاعده‌ای از قواعد صرف در جایگاهی غیر از جایگاه خود به کار رفته است که به‌آسانی دریافتنی است. در این اثر براهنی، هنجارگریزی‌های صرفی در قیاس با موارد نحوی، بسیار کمتر دیده می‌شود، که به دلیل بسامد پایین و نیز به دلیل وضوح معنایی واژگان نوساخته، شاعر بی‌آنکه زبان را دچار گسست معنایی با مخاطب سازد، خلاقیت خود را آشکار می‌کند.

بخش ناموفق شعر براهنی از نظر منطق دستور زبان، به نحو شعر او مربوط است. او در اشعار خود موفق به انجام نوآوری‌های نحوی نشده و چنان‌که دیدیم، در همه موارد از هنجارهای نحوی زبان خارج شده است؛ تاحدی که در اغلب موارد مجبور شده است شعر خود را توضیح دهد.

هدف براهنی در شعر شکستن ساختارهای دستوری است، اما در عرصه عمل بخش اعظم بار دستوری نظریه خود، اعم از معناگریزی، چندمعنایی، چندصدایی و... را برعهده نحو می‌گذارد، اگرچه بسیاری از موارد زبانت موردنظر او با صرف نیز اجراشدنی است. چنان‌که با استفاده از صرف نیز مانند نحو می‌توان ابهام یا تعلیق معنایی ایجاد کرد و خواننده را در آفرینش شعر دخیل کرد یا ساختار را به هم ریخت و...، اما چنین تکنیک‌هایی در بخش صرفی شعر براهنی بسیار کم است.

منابع

- انوری، حسن و حسن احمدی‌گیوی (۱۳۸۵) *دستور زبان فارسی ۲*. (ویراست سوم). چاپ ششم. تهران: فاطمی.
- باباچاهی، علی (۱۳۷۷) *گزاره‌های منفرد*. ۳ جلد. تهران: نارنج.
- براهنی، رضا (۱۳۸۴) «اگر صادق باشیم با زخم می‌میریم». ماهنامه *بایا*. شماره ۳۸: ۷۷-۹۰.
- _____ (۱۳۷۸الف) «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم ۱». ماهنامه *بایا*. شماره ۲۱: ۱۲-۱۹.
- _____ (۱۳۷۸ب) «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم ۲». ماهنامه *بایا*. شماره ۳: ۲۵-۳۰.
- _____ (۱۳۹۱) *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.
- _____ (بهار ۱۳۸۶) «سنت، تجدد و پسامدرنیسم در شعر فارسی». فصلنامه *قال و مقال*. شماره ۱: ۱۱-۳۲.
- پابنده، حسین (۱۳۸۶) «رمان پسامدرن چیست». *ادب‌پژوهی*. شماره ۲: ۱۱-۴۷.
- _____ (۱۳۸۱) «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شماره ۶۳: ۷۲-۸۱.
- _____ (۱۳۸۳) «فراداستان: سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شماره ۸۴: ۱۲-۳۷.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*. تهران: اختران.
- ثمره، یدالله (۱۳۸۸) *آواشناسی زبان فارسی*. چاپ هشتم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- دادفرما، مهدی (۱۳۹۰) *جریان‌های عمده شعر نو پس از انقلاب با تکیه بر جریان موسوم به شعر پیشرو*. پایان‌نامه دکتری. دانشکده ادبیات دانشگاه خوارزمی تهران.
- دریابندری، نجف (۱۳۷۷) «بیلی باتگیت (نمونه‌ای از ادبیات پست‌مدرن)». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شماره ۱۳: ۸-۱۱.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) *شعر معاصر عرب*. تهران: سخن.
- شفیعی، احسان و بیژن ظهیری‌ناو (۱۳۸۸) «نگاهی انتقادی به مؤلفه‌های شعر دهه هفتاد در تاریخ ادبیات معاصر». *مجله تاریخ ادبیات*. شماره ۶۲: ۹۹-۱۲۲.
- شمس‌لنگرودی، محمد (۱۳۷۷) *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ۴ جلد. (ویراست دوم). چاپ دوم. تهران: مرکز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) *تقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: میترا.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴) *دستور مفصل امروز*. چاپ دوم. تهران: سخن.

کیکاووس بن اسکندر، عنصرالمعالی (۱۳۹۰) قابوس‌نامه. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ هفدهم. تهران: علمی و فرهنگی.

موسوی، حافظ (۱۳۸۹) پانوش‌ها. تهران: آهنگ دیگر.

هجویری، علی‌بن‌عثمان (۱۳۹۰) کشف‌المحجوب. تصحیح محمود عابدی. چاپ هفتم. تهران: سروش.

یزدانجو، پیام (۱۳۸۱) ادبیات پسامدرن (ویراست دوم). تهران: مرکز.