مجله‌ی علمی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۸، پیاپی ۴۰، صص ۱۴۱-۱۶۲

جریان شعر زبان در دهه‌ی هفتاد، با تأکید بر شعر رضا براهنی

اسماعیل شفق* **بلال بحرانی****
دانشگاه بوعلی سینای همدان

چکیده

در دهه‌ی هفتاد خورشیدی، جریان‌هایی در شعر فارسی ظهور کردند که شعر آن‌هاهم از نظر زبان و بیان و هم از نظر محتوا، با شعر دوره‌های گذشته به کلی متفاوت بود. وجه مشترک همه‌ی جریان‌های شعری دهه‌ی هفتاد، فراروی از زبان و بیان متعارف شعر فارسی بود. یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین جریان‌های شعری دهه‌ی هفتاد، «جریان شعر زبان»، به راهبری رضا براهنی بود. در این پژوهش، ابتدا نظریه‌ی زبانیت براهنی را به اختصار معرفی کرده‌ایم و سپس از خلال دیدگاه‌های جدید وی، مؤلّفه‌های اصلی شعر زبان را به دست داده‌ایم. مهم‌ترین مؤلّفه‌های شعر زبان عبارتند از: نحوگریزی، معنی‌زدایی، چندصدایی، جابه‌جاسازی پرتابی و... . پس از ارزیابی شعر براهنی، به عنوان نماینده‌ی شاخص این جریان، به نتایجی دست یافته‌ایم؛ از جمله این که در شعر براهنی نیز مانند نیما و شاملو، میان نظریه‌ی شعری و اجرای شعری شکاف‌هایی وجود دارد. دیگر این‌که این جریان شعری می‌توانست با زدودن کهنگی از زبان شعر و متناسب کردن آن با شرایط و اقتضائات زمانه، شعر نوِ فارسی را در مسیر بهتری قراردهد؛ اما با تندروی‌هایی، ازجمله تأکید افراطی و غیرمنطقی بر معنازدایی و تخریب و از هم‌گسیختگی زبان، این فرصت طلایی از شعر معاصر فارسی گرفته شد.

واژه‌های کلیدی: شعر دهه‌ی هفتاد، شعر زبان، رضا براهنی، نظریه‌ی زبانیّت

۱. مقدمه

شعر فارسی، در گذار خود از سنت به مدرنیته، راه پر پیچ و خمی را پیموده است. از دوره‌ی مشروطه به این سو، آهنگ تغییرات صورت و محتوای شعر در ایـــران، شتـــاب

* استاد زبان و ادبیّات فارسی erasht@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی b.bahrani@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۵/۲

بیشتری گرفت. آشنایی ایرانیان با فرهنگ و ادبیات مغرب زمین، تغییراتی را در شعر فارسی سبب گردید. اما با وجود این، از دید برخی منتقدان، شعر فارسی «تا پیش از رسیدن به دهه‌ی هفتاد، از مرزهای سنت ادبی و فرهنگی خارج نشد بلکه «سنّت» در شکل دگردیسی‌یافته‌ای در دل آن ادامه حیات داد.» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۵) از این نگاه، این دوره‌ی شعر فارسی، از همه‌ی دوره‌های پیش از خود، متمایز می‌شود.

از زمینه‌های سیاسی ـ اجتماعی مهم پیدایش صداهای متفاوت در شعر دهه‌ی هفتاد، می‌توان به آرامش نسبی پس از جنگ ایران و عراق اشاره نمود. با فاصله گرفتن از فضای جنگی دهه‌ی شصت، برخی از ارزش‌های اجتماعی ـ فرهنگی در جامعه‌ی ایران دگرگون شد. بدین ترتیب، طبقه‌ای اجتماعی شکل گرفت که نشانه‌هایی از طبقه‌ی متوسط شهری را در خود داشت. این طبقه، که ارزش‌های فرهنگی خاص خود را داشت، نقش تعیین‌کننده‌ای در جامعه‌ی ایران ایفا کرد. همچنین می‌توان به ترجمه و تألیف برخی کتاب‌های نظری، به‌ویژه نظریه‌های ادبی و فرهنگی جدید اشاره کرد. از میان این کتاب‌ها، *ساختار و تأویل متن* بابک احمدی، تأثیر بسیاری بر شعر و نقد این دوره گذاشت. همچنین «در همین اثناست که ترجمه آثار متفکرانی چون فوکو، بارت، دریدا، ریکور و ... جامعه ادبی را در تب تندی فرو می‌برد که به ناچار نام «پُست مدرنیسم» به خود می‌گیرد.» (خواجات، ۱۳۸۱: ۹۲)

باری، در دهه‌ی هفتاد، چند جریان شعری نوگرا سر برآوردند که وجه مشترک آن‌ها فراروی از زبان و بیان متعارف شعر فارسی بود. از جمله جریان‌های شعری نوگرای دهه‌ی هفتاد، علاوه‌بر جریان غالب شعر این دهه که به دوشاخه‌ی معتدل و رادیکال تقسیم می‌شود، می‌توان به شعر گفتار، شعر زبان، شعر پسانیمایی، شعر حرکت و ... اشاره کرد. یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین جریان‌های شعری دهه‌ی هفتاد، «جریان شعر زبان»، به راهبری رضا براهنی بود. در این نوشتار، به معرفی و نقد و تحلیل جریان شعر زبان می‌پردازیم.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی جریان‌های شعر نو در دهه‌ی هفتاد، پژوهش‌هایی صورت گرفته است؛ اما درباره‌ی جریان شعر زبان، به طور خاص، پژوهشی انجام نشده است. مقالات انگشت‌شماری درباره‌ی این موضوع نوشته شده اند که در دسته‌بندی و تعیین دامنه‌ی پژوهش، به گونه‌ای دیگر عمل کرده‌اند. به عنوان مثال، جریان مورد نظر ما در این پژوهش

را «شعر پست مدرن» نامیده‌اند و جریان‌های دیگری، از جمله شعر پسانیمایی و جریان غالب شعر دهه‌ی هفتاد و برخی دیگر از جریان‌های اصلی و فرعی شعر دهه‌ی هفتاد را هم جزء آن به شمار آورده‌اند. از جمله می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد:

ـ مهدی عباسی زهان و فرزان سجودی، در مقاله‌ی «تحلیل گرایش‌های پست مدرن در متن «دف» براهنی»، کوشیده‌اند شعر دف براهنی را بر پایه‌ی بوطیقای شعر زبان آمریکا تحلیل کنند. (عباسی زهان و سجودی، ۱۳۹۲)

ـ قدرت‌الله طاهری، در مقاله‌ی «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، به بررسی «جریان شعری پست مدرن» ایران پرداخته است. او رضا براهنی را به عنوان پایه‌گذار این جریان معرفی کرده است؛ اما علی باباچاهی را هم مدعی رهبری این جریان دانسته است و از اکبر اکسیر نیز نام برده است. (طاهری، ۱۳۸۴)

ـ علیرضا رعیت حسن‌آبادی، در بخشی از مقاله‌ی «مانیفست و تلقی از آن در گفتمان شعر مدرن و پسامدرن فارسی»، به مؤخّره‌ی رضا براهنی در کتاب *خطاب به پروانه‌ها* پرداخته است و آن را در چارچوب یکی از تلقی‌های رایج از مفهوم مانیفست، به‌طور فشرده معرفی کرده است. (رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۹۴: ۷۶)

ـ پیمان سلطانی، در مقاله‌ی کوتاه «پلی‌فونی در شعر براهنی»، ویژگی چندصدایی شعر براهنی را بررسی کرده است. (سلطانی، ۱۳۷۸)

ـ رضا فرخ‌فال، در مقاله‌ای با عنوان «شعری هست که می‌آید... / تأملی دوباره بر تئوری زبانیت»، نظریه‌ی براهنی را بررسی کرده است. (فرخ‌فال، ۱۳۸۴)

ـ علی باباچاهی، در مقاله‌ی «محورها و مشخّصه‌های شعر پسانیمایی»، به هنگام برشمردن تفاوت‌های شعر غیرنیمایی و شعر پسانیمایی، برخی دیدگاه‌های براهنی را مورد انتقاد قرار داده است.(باباچاهی، ۱۳۷۸: ۱۳) از جمله در بحث نحوگرایی یا نحوگریزی، دیدگاه براهنی مبنی بر مختل‌کردن نحو و دستور و ارکان زبان را رد کرده است.(همان:۲۰)

ـ محمدهاشم اکبریانی (مهاب)، در مقاله‌ای با عنوان «شاعر دهه‌ی شصت و هفتاد نتوانست، شاعر دهه‌ی هشتاد می‌تواند»، بخش کوتاهی را به شاعران زبان اختصاص داده و در آن، شاعرانی چون مهرداد فلاح، پگاه احمدی، رزا جمالی، علی عبدالرضایی و ... را جزء این گروه دانسته است. (اکبریانی، ۱۳۸۱: ۴۵)

به طور کلی، در بیشتر پژوهش‌های منتشر شده درباره‌ی شعر براهنی و شاگردانش، دسته‌بندی‌ها چندان دقیق و جامع و مانع نیست.

۳ . نظریّه‌ی «زبانیّت» در شعر

زبان در رویکرد جدید براهنی، اهمیت ویژه‌ای دارد. او موضوع اصلی شعر را زبان و وظیفه‌ی شاعر را بیان آن می‌داند: «وظیفه‌ی شاعر بیان خود زبان بوده است. نیما زبان را به صورت خاصی بیان کرده، شاملو آن را به صورت دیگری بیان می‌کند و ما به دنبال بیان آن، به صورت دیگری هستیم.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۴۹)

براهنی اصطلاح ابداعی «زبانیت» را نخست در مؤخّره‌ی *خطاب به پروانه‌ها*، با معنایی نزدیک به ذات و اصل زبان به کار می‌برد و سپس، چند سال بعد، در یک یادداشت مطبوعاتی با عنوان «نظریه‌ی زبانیت در شعر» به توضیح بیشتر آن می‌پردازد. او در این نظریه، نگاه ابزاری به زبان را رد می‌کند و آن را پدیده‌ای می‌داند که در هر نوبت استفاده برای شعر، «تمامی قوانین را باید به هم بزند، حتی قوانین سنتی خود را و دستور و نحو سنتی خود را، تا «زبانیت» خود را به عنوان تجاوز ناپذیرترین اصل شاعری، حفظ و به سوی آینده پرتاب کند.» (همان: ۱۹۳)

زبانیت زبان، از دید براهنی، یعنی آزادی زبان از قید معنا و نحو و مسائل دیگری که بر زبان تحمیل می‌شود. هر شعری، به کمک شیوه‌ها و تمهیدات شعری، زبان را، به شیوه‌ی خود، به رخ می‌کشد؛ اما او از شعری سخن می‌گوید «که نه تنها زبان، بل زبانیّت زبان را به رخ می‌کشد.» (براهنی، ۱۳۸۳: ۱۴)

براهنی خطوط اصلی نظریه‌ی شعری جدید خود را به طور پراکنده و نامنظم، در مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* ترسیم می‌کند. پس از آن، در سال‌های بعد، در چند یادداشت کوتاه و بلند در نشریات، به تکمیل و توضیح آن می‌پردازد. در این‌جا ذکر این نکته لازم است که براهنی پیش از انتشار *خطاب به پروانه‌ها* نیز نشانه‌هایی از توجه به زبان و لزوم تغییر در شعر فارسی را از خود بروز داده است. از جمله در گفت‌وگو با ناصر حریری، در سال ۱۳۶۵، چنین می‌گوید: «من از زبانهای موجود در شعر فارسی خسته شده‌ام. [...] دیگر زمانه‌ی شعر گفتن به صورت نیمایی به سر آمده است. شعر گفتن به صورت شاملو[یی] هم زمانه‌اش سر آمده است. [...] شعر فارسی باید جهت دیگری پیدا بکند.» (حریری، ۱۳۶۵: ۱۱۹ـ۱۲۰)

اکنون او این «جهت دیگر» را یافته و مبانی نظری آن را تبیین کرده است. مهم‌ترین مسأله‌ای که در تئوری براهنی به طور برجسته به چشم می‌آید، خودارجاع بودن زبان در

شعر است. از نظر او «شعر، سلطان بلامنازع اجرای زبانی، در خدمت هیچ چیز، جز خودش نیست.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۲۵)

در نظریّه‌ی شعری براهنی، «عمل نوشتن» ارزش و اهمیت فراوانی دارد: «باید همه چیز در خدمت نوشتن در بیاید تا عمل نوشتن، فی‌نفسه، اتفاق بیفتد. در هر جا که در این کتاب و یا شعرهای دیگر ما، این نوع نوشتن اصل قرار گرفته باشد، ما به ذات شعر نزدیک شده‌ایم.» (همان: ۱۸۶ـ۱۸۷) این بخش از نظریه‌ی براهنی، طنین صدای رولان بارت را به یاد می‌آورَد. بارت میان دو نوع نویسنده تمایز قائل می‌شود؛ یکی نویسنده‌ای که زبان را برای بیان اندیشه و هدفی (چیزی که قبلاً وجود داشته) به کار می‌برد؛ دیگر نویسنده‌ای که زبان برای او ابزار نیست؛ بلکه، به‌عکس، خود، وسیله‌ای است که متن به کمک آن ظاهر می‌شود. او نوع اول را نویسا (écrivant) و دومی را نویسنده (écrivain) می‌نامد. «نویسنده به کارکردی می‌پردازد، و نویسا به کاری: چرا که نویسنده می‌نویسد، و حال آن‌که نویسا اندیشه‌ای را بیان می‌کند. [...] نویسنده نیز عمل می‌کند، ولی عملش قائم به‌همان موضوع عمل است.[...] عمل نویسنده بر روی وسیله‌ی کار وی یعنی زبان صورت می‌گیرد. [...] و قاعدتاً سرانجام در کار خود جذب می‌شود.»(بارت، ۱۳۶۸: ۴۱-۴۲)

بارت نوشتن را برای نویسنده، «فعل لازم» و برای نویسا، «فعل متعدی» می‌داند. (همان: ۴۳ و ۴۶) نویسنده کسی است که با «عمل نوشتن» سر و کار دارد. او وجود خود را وقف زبان می‌کند. نویسا «برای کار خود غایتی در نظر می‌گیرد (گواهی بر زمانه، تبیین جهان، آموزش). در این گونه کار، گفتار وسیله‌ای بیشتر نیست.» (همان: ۴۶) نویسا از نقش ارجاعی زبان بهره می‌گیرد؛ اما در کار نویسنده، نقش ادبی (شعری) زبان برجسته است. (صفوی، ۱۳۹۰، ج۲: ۵۷ و ۵۸) نویسا «می‌کوشد تا هرچه می‌نویسد تنها یک معنا داشته باشد؛ معنایی که باید خواننده آن را بفهمد یا به بیان دیگر باید به خواننده تحمیل شود. [...] نویسنده، اما، [...] در پی ایجاد معنایی قطعی و نهایی در متن نیست.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۳۰)

براهنی می‌گوید: «در این عمل نوشتن، پرسش ما از آن فضاهایی است که در اطراف کلمات وجود دارد.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۸۷) چنین به نظر می‌رسد که منظور براهنی از «فضاهای اطراف کلمات» عدم انسجام و عدم ارتباط کلمات یک عبارت با یکدیگر است. در این‌جا، منظور از ارتباط و انسجام، در واقع ارتباط و انسجام عادی شده و عادت‌زده است. اگر کلمات انتخاب شده در یک عبارت، در ذهن خواننده، با یکدیگر

ارتباط معنایی و مفهومی داشته باشند، کلمات، «فضای اطراف» ندارند. وقتی چند عبارت که فضای اطراف قابل توجّهی دارند، در کنار هم بنشینند، شعری ساخته می‌شود که زبان و فضای آن با شعرهایی که مخاطب فارسی‌زبان تا کنون به آن‌ها عادت کرده، تفاوت دارد. نوشتن مورد نظر براهنی، در واقع در پی بیرون کشیدن جاهای مخفی زبان است: «در زبان فارسی، جاهای پنهان وجود دارد که دستور و نحو جرأت رفتن به آن جاها را نداشته است، حتی خود شعر فارسی هم آن جرأت را پیدا نکرده است. تنها، شعری که به نوشته، به صورت عمل نوشتن نگاه کند، شجاع می‌شود و با نور شجاعت، تاریکی را بیرون می‌کشد. زیبایی واقعی نوشته در بیرون کشیدن این‌جاهای مخفی‌است.»(همان:۱۸۷)

او دستورالعمل ساختن شعرهایی از نوع شعرهای جدید خود را چنین بیان می‌کند: «کلمات را جنس به جنس بکنید، از آن ها سلب جنسیت به ظاهر ذاتیِ آن جنسیت بکنید، و آن ها را به سوی جنسیت‌های دیگر برانید، و برای آن ها دستوری از جنس دیگری بنویسید که جدا از جنسیت دستور زبان، و یا «پارودی» و مسخره‌ی آن جنسیت دستوری است.» (همان: ۱۸۹)

براهنی اولین لازمه‌ی ورود به حوزه‌ی تفکر انتزاعی در زبان را «حذف مضمون» می‌داند. (براهنی، ۱۳۷۸ ب: ۲۸) به نظر او در شعر گذشته، «به رغم رساندن زبان به بعضی اوج‌ها، هنوز زبان خود زبان نیست و یا زبان به اوج زبان بودن خود، به زبانیت خود، دست نیافته است.» (همان) او بر این باور است که «شاعر کلمات را وسیله‌ی کوک کردن مضمون نمی‌کند.» (همان: ۲۹) و در شعر چیزی به جز خود زبان بیان نمی‌شود. «نقاش کسی است که خود نقاشی را نقاشی می‌کند، شاعر کسی است که خود زبان را شعر می‌کند.» (همان: ۳۰)

از دید براهنی، زیبایی‌آفرینی از طریق زبان، همیشه نیازمند معنا نیست. «زبانیّت» مورد نظر او «جمله‌ی خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد.» (براهنی، ۱۳۸۳: ۱۴) در این‌جا، براهنی ناخواسته اعتراف می‌کند که «زبانیّت» مورد نظر او، تنها سطح و رویه‌ی بیرونی زبان است.

نظریه‌ی شعری براهنی، تا حدودی مبتنی بر اندیشه‌های پست‌مدرن است و نوع شعر پیشنهادی او، در همان زمان انتشار، در محافل ادبی و همچنین، در مطبوعات ایران، به شعر پست‌مدرن مشهور شد. براهنی خود نیز، هم در مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* و هم در نوشته‌های بعدی، به پست‌مدرنیسم اشاره نموده است.

۴. شعر زبان (یا زبان‌محور)

نظریّه‌ی شعری جدید براهنی و همچنین کارگاه ادبی او، منجر به ظهور یک جریان شعری در دهه‌ی هفتاد شد که می‌توانیم آن را «جریان شعر زبان» یا «شعر زبان‌محور» بنامیم؛ هرچند این جریان، به نام‌های دیگری، از جمله «شعر پست‌مدرن» نیز مشهور شده است. ما در این‌جا به دلیل گرایش زبان‌محورانه‌ی براهنی و شاگردانش، از عنوان «جریان شعر زبان» استفاده می‌کنیم. پایه‌های نظری این جریان شعری و مؤلفّه‌های اصلی آن را بیشتر همان دیدگاه‌های جدید براهنی تشکیل می‌دهد.

گروهی از شاعران دهه‌ی هفتاد، که پایگاه و خاستگاه اصلی شعر آن‌ها کارگاه ادبی براهنی بود و در شعر خود، بیشتر، دیدگاه‌های جدید او را به کار می‌بستند، شکل‌دهندگان اصلی «جریان شعر زبان» بودند. بیشتر این شاعران، جوانانی بودند که در کارگاه ادبی براهنی شرکت کرده بودند و تحت‌تأثیر مباحث مطرح شده در آن کارگاه، شعر می‌سرودند.

از میان شاعران مطرح دهه‌ی هفتاد، شمس آقاجانی، رویا تفتی، رزا جمالی، عباس حبیبی بدرآبادی، هوشیار انصاری‌فر و ... را می‌توان چهره‌های شاخص جریان شعر زبان دانست. شاعران زبان‌گرا، شعرها و مطالب خود را عمدتاً در نشریه‌ی *بایا* منتشر می‌کردند. این نشریه ـ که مدیر آن، فرخنده حاجی‌زاده، از اعضای کارگاه ادبی براهنی بود ـ از سال ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۶ منتشر می شد. البته برخی از شعرها و مطالب شاعران این گروه، گاهی در نشریات دیگر نیز چاپ می‌شد. سردبیر مجله‌ی بایا در دوره‌ی اول انتشار آن، فتاح محمدی بود و صفحات شعر آن را شمس آقاجانی اداره می‌کرد، که هر دو از اعضای کارگاه ادبی براهنی بودند. رویا تفتی، پژمان و پیمان سلطانی، از دیگر دست‌اندرکاران این نشریه، نیز از اعضای کارگاه براهنی بودند. بنابراین، دور از واقعیت نیست اگر *بایا* را نشریه‌ی رسمی این جریان ادبی بدانیم.

ما، در این مختصر، برای محدود کردن دامنه‌ی پژوهش، بر روی شعر خودِ براهنی تمرکز می‌کنیم. براهنی، در سراسر دهه‌ی هفتاد، جز *خطاب به پروانه‌ها* دفتر شعری منتشر نکرد. البته پیش و پس از انتشار *خطاب به پروانه‌ها*، چند شعر از او در نشریات مختلف، از جمله تکاپو، بایا و کارنامه، چاپ شده است. شعرهای مجموعه‌ی *خطاب به پروانه‌ها*، عمدتاً با هدف فاصله‌گیری از شعر گذشته نوشته شده‌اند. او بیشتر در پی آن است که «فاصله‌ی زبان و بیان شعر خود را با زبان متداول و مسلّط بر شعر امروز رعایت کند.» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۳۵۷)

۴. ۱. مؤلّفه‌های اصلی شعر زبان

همان طور که اشاره کردیم، مؤلّفه‌های اصلی جریان شعر زبان را دیدگاه‌های جدید براهنی درباره‌ی شعر و شاعری تشکیل می‌دهد. در این‌جا ضمن مرور و بررسی مؤلّفه‌های مهم این جریان شعری، بازتاب آن‌ها را در «اجرای شعری» براهنی بررسی خواهیم کرد.

۴. ۱. ۱. گریز از سلطه‌ی نحو پدرسالارانه بر زبان شعر (نحوگریزی)

براهنی به سلطه‌ی پدرسالارانه‌ی نحو بر زبان شعر معترض است و می‌گوید: «به آن صورتی که زبان را اکنون می‌شناسیم، از قید نحو پدرسالارانه‌ای که بر آن حاکم است، زبان را باید آزاد کنیم.» (براهنی، ۱۳۷۸ الف: ۱۶) او بر این باور است که «در زبان فارسی، جاهای پنهان وجود دارد که دستور و نحو جرأت رفتن به آن جاها را نداشته است، حتی خود شعر فارسی هم آن جرأت را پیدا نکرده است.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۸۷) او گونه‌های زبانی مختلفی را مثال می‌زند که هر یک در عین نقص نحوی و ساختاری و معنایی، در صحنه‌ی زبانیّت زبان، نقش خاص خود را بازی می‌کنند؛ از جمله «زبان کودک، زبان بازی مادر با بچه و بچه با مادر، زبان‌های مختلف بازی، زبان رؤیاهایی که به جمله نمی‌رسند، زبان کابوس‌ها و شکنجه‌های روانی و جسمانی، ... زبان گیر کرده در گرداب هولناک وحشت‌های امروزین، ... .» (براهنی، ۱۳۸۳: ۱۴) همه‌ی این موارد، از نظر براهنی، با این‌که به جمله‌ی کامل و دستوری نمی‌رسند، «نقص و کمبود، و الکنیّت را به صریح‌ترین شکل، به مراتب صریح‌تر و بلیغ‌تر از جمله‌ی کامل معنی‌دار و معانی و جملات پیوسته و شکل‌دار، به صحنه می‌آورند و همه را در صحنه‌ی زبانیت زبان وارد بازی می‌کنند.» (همان)

البته هنجارگریزی نحوی و عدول از نحو متعارف زبان، در شعر امری طبیعی و رایج است. در شعر سنتی فارسی نیز، شاعر برای نظم‌آفرینی و ایجاد وزن، گاهی نحو زبان را بر هم می‌زند و اجزای سخن را خارج از ترتیب عادی و مرسوم آن به کار می‌برد. «شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جا کردن عناصر سازنده‌ی جمله از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد.» (صفوی، ۱۳۹۰، ج۱: ۵۴) امّا در شعر کهن، و حتی در شعر نیمایی، تنها برای نظم‌آفرینی و رعایت وزن، نحو زبان تا حدودی به هم می‌خورد؛ در صورتی که در نظریه‌ی براهنی، مسأله‌ی آزادی زبان از قید نحو پدرسالارانه مطرح است. مراد او از این آزادی، در واقع بر هم زدن قواعد دستوری و نحوی، تا حد تخریب و انهدام زبان است. از نظر علی باباچاهی «این اقدام شورشگرانه

(و گاه خرابکارانه) اگر حاصل یک ضرورت زبانی ناگزیر و برآمده از عصیان درون و حس و شهود شاعرانه نباشد، راه به جایی نخواهد برد.» (باباچاهی، ۱۳۷۸: ۲۰)

در مجموعه‌ی «*خطاب به پروانه‌ها*»، نحوگریزی را در این شعرها بیشتر می‌توان مشاهده کرد: «سوکنامه»، «شُرّا»، «در این زمین زیبای بیگانه»، «هَـ هْ»، «پس از دیدار»، «از هوش می»، «شکستن در چهارده قطعه ...»، «پله‌ی آخر»، «موسیقی» و «گُلْپُل».

براهنی در این شعرها، برای نحوگریزی، از شگردهای مختلفی استفاده کرده است؛ از جمله، قطع جملات و آوردن جملات بدون فعل: «... / که من اگر چه همین نیز با / و خوابِ ایستاده که توفان گنج نهفته را برساند به سطح آب / ...» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۸۶)، و «دستی شبیه پنجره با رگهای توریِ آوازی از تو را که در پرنده / کشیده‌ی پرده بر چهره‌ای که یَشم شبکلاهش نیز / یک روز هم پدرم اینجا از روی برگها و برهنه بی‌آنکه با بهشت / ...» (همان: ۸۷)؛ ناتمام گذاشتن جملات و پایان دادن جمله (و شعر) با حرف ربط: «... / و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانو! منی از هوش می‌وَ» (همان: ۸۵)؛ تغییر مقوله‌ی دستوری کلمات: «آب را و، کافی را ترکیب می‌کنند / گل می‌چکد به روی نمی‌دانم /پس حاضری تو و، تولد من در باران / ... / از دوست‌داشتنی‌تر از با نیست / .../ با هم که دوست‌داشتنی‌تر از از نیست / ...» (همان: ۹۹)؛ کاربرد ضمیر شخصی به جای ضمیر مشترک (خود): «یک لحظه من خودم را گم می‌کنم نمی‌بینَمَم» (همان: ۸۴) و: «و بعد مرا به دور من بچرخان» (همان: ۱۰۶)؛ به کار بردن ساخت گذرای سببی برخی از فعل‌ها، بر خلاف قواعد دستوری: «مَردی مرا هماره به بوی تو میرَوانَد» (همان: ۹۱)، «حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رَواند / یک زن نمیرَوانَد/ مرا به او بخواهانید ...» (همان)

در برخی موارد نیز شاعر با ضمیرها بازی کرده و از کاربرد عادی آن‌ها آشنایی‌زدایی کرده است: «من اگر زن بودم آیا تو می‌شدم؟» در این‌جا شاعر، ضمیر دوم شخص را برای فعل اول شخص، به عنوان مسند به کار برده است. البته این نوع نحوگریزی، در شعر قدیم سابقه داشته است. به عنوان نمونه می‌توان به این بیت مولوی اشاره کرد:

گفت اکنون چون مَنی ای من در آ نیست گُنجایی دو من را در سرا

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۳۷)

گاهی نیز ضمیرهای شخصی را جمع بسته است: «مردم برای من تویی، آن جنگل توهاست» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۶۳)؛ و یا: «وقتی تو خواب باشی وقتی توها خوابیده

باشند!» (همان: ۶۵) این کار نیز در شعر فارسی بی سابقه نیست:

تا من و توها همه یک جان شوند عاقبت مستغرق جانان شوند

(مولوی، ۱۳۹۰: ۸۲)

براهنی بر این باور است که شعر باید نحو زبان را قطع کند تا زبان واقعی شعر را به وجود بیاورد (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۸۴)؛ اما در بسیاری از نمونه‌هایی که در شعر او مشاهده می‌کنیم، این شکستن و قطع نحو زبان، جز ایجاد نوعی آشفتگی و طنز و هزل زبانی، دستاورد مهم دیگری ندارد.

۴. ۱. ۲. معنی‌زدایی و عدم ارجاع به بیرون از خود و استقلال شعر از خارج از شعر

براهنی انتقال معنی را متعلق به نثر می‌داند و می‌گوید: «در نثر زبان وسیله‌ی انتقال معنی است. در شعر، زبان موضوعیت پیدا می‌کند به عنوان موضوع اول، و اولویت با خود زبان می‌شود. یعنی در زبان نثر، زبان پس از ارائه‌ی معنی، نقش خود را تمام یافته اعلام می‌کند؛ در شعر زبان نقش اصلی را بازی می‌کند، به همین دلیل ارجاعات خارجی را به حداقل می‌رساند و در واقع «ارجاعی» به خود می‌شود.» (براهنی، ۱۳۷۴ب: ۱۷۵) از این رو، شعرهایی مثل «آی آدمها»ی نیما و «پیغام» شاملو را نثر می‌داند و می‌گوید: «زبان شعر ارجاع به خود می‌طلبد، و وقتی که گرفتاری انتقال معانی پیدا کنیم، خود به خود آن حس ارجاع به خود شعر را از آن گرفته‌ایم.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۶۹) با رها شدن زبان شعر از حاکمیت مطلق معنا و نحو، ارجاع زبان، از خارج از زبان، به درون زبان برگردانده می‌شود و این ارجاع درون‌زبانی، یعنی به کار گرفتن دال‌هایی که مدلول آن‌ها نه در بیرون، بلکه در درون زبان است. در چنین شعری، هر سطر شعر در زبان اتفاق می‌افتد و موسیقی قراردادی و زبان قراردادی ندارد. (براهنی، ۱۳۷۸ الف: ۱۸)

براهنی در «نظریه‌ی زبانیت در شعر»، تصریح می‌کند که زبانیت زبان، از معنی آن جداست. (براهنی، ۱۳۸۳: ۱۴) برای او معنی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد: «کلاً معنا در شعر فرعیت دارد، به دلیل این که انتخاب مترادف برای بیان بهتر معنا نیست.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۷۵) یدالله رویایی در انتقاد از براهنی می‌گوید: «این یک حرف سطحی است که باید معنا را از زبان بگیریم تا [...] به خود زبان برسیم.» (رویایی، ۱۳۸۰: ۷۲) از نظر رویایی «شعر نمی‌تواند معناهایی را که انسان به زبان داده است از زبان بگیرد، بلکه برعکس با ارجاع‌آفرینی‌های تازه که می‌کند، مکانی تازه به آن[...]می‌دهد.»(همان:۷۳)

شاید بتوان گفت چالش‌برانگیزترین بخش نظریه‌ی براهنی آن‌جاست که معتقد است برای نمایان شدن «معنای زبان بودن زبان»، باید دستور و معنا و منطق متوقف شود (رک. براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۸۷)

بر این بخش از نظریه‌ی براهنی، نقد جدی وارد است. گویا او معنی را جزئی از زبان نمی‌داند! مگر زبان بدون معنی وجود دارد؟! آن‌چه او بیان می‌کند، تنها، صورتِ زبان، و در واقع، جسمانیّت زبان است. اگر جسم بدون روح بتواند زندگی داشته باشد، زبان هم بدون معنا می‌تواند وجود داشته باشد. چگونه با در هم شکستن ساختمان دستوری و منطقی و معنایی زبان، می‌توانیم ادعا کنیم که اکنون زبان، معنای زبان بودن خود را به ما نشان می‌دهد؟! آیا زبان بودن زبان، تنها در ساخت آوایی و موسیقایی آن نهفته است؟ آیا در شعر باید اجزای زبان را بدون در نظر گرفتن معنای آن‌ها، به عنوان مصالحی مجزا به کار برد؟ براهنی در توضیح یکی از هشت قطعه شعر خود، می‌گوید «زیبایی درونی آن از بی‌معنایی آن به وجود آمده است. لذت هنری هر گونه حالت «هرمنوتیکی» و معنی‌بخشی را از آن گرفته است» (همان: ۱۸۹)؛ اما مشخص نیست که کاربرد پوسته‌ی فاقد معنای زبان، چگونه می‌تواند زیبایی بیافریند!

در برخی از شعرهایی که در بخش پیشین به آن‌ها اشاره کردیم، علاوه بر نحو زبان، نظام معنایی زبان نیز تخریب شده است. گاهی دلیل بی‌معنایی، همان نحوگریزی است؛ مثلاً در این عبارت: «مثل همین تو که در یک همان متبلور می‌شد» (همان: ۵۷)، شاعر ضمیر اشاره‌ی «همان» را به عنوان اسم به کار برده و برای آن صفت شمارشی «یک» هم آورده است. در برخی از شعرها نیز عدم انسجام و ارتباط منطقی میان سطرها و عبارت‌های شعری با یکدیگر، در کنار برخی دست کاری‌های صرفی و نحوی، سبب بی‌معنایی شده است. مانند قطعه‌ی ۶ از «شکستن در چهارده قطعه ...»؛ این قطعه از چند سطر متنافر تشکیل شده است که پیوند مفهومیِ روشنی میان آن‌ها دیده نمی‌شود:

«مَردی مرا هماره به بوی تو می رَواندَ / زیباست فصل کبوتر به چابهار / قولنج کلمه‌ی پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد / [...].» (همان: ۹۱)

در برخی از شعرهای مجموعه‌ی *خطاب به پروانه‌ها*، ساختار نحوی و معنایی زبان آن‌چنان به هم ریخته است که تقریباً می‌توان گفت تنها مجرای ارتباطی متن با مخاطب، فقط صدا و موسیقی ظاهری کلمات است. شعر «موسیقی» این گونه است: «پیانو می‌شُپَند

یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم / و ما نمی‌شنویم / و ما نمی‌شنویم / و ما نمی‌شنویم / وَماوَما وَما وَما نمی / شنویم [...].» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۱۱)

در این شعر، براهنی ابتدا از یک اسم خاص (شوپن) فعل ساخته و سپس آن را به پیانو نسبت داده است. سپس با قطعه قطعه کردن کلمات و تکرار قطعه‌های مختلف آن‌ها بازی کرده است. در این شعر معنا به حداقل رسیده است و نحو زبان هم در بیشتر موارد، رعایت نشده است. منطق و روایت نیز در پی شکستن دستور زبان، به حاشیه رانده شده است. دیدگاه‌های براهنی در زمینه‌ی معنا و بی‌معنایی خالی از تناقض نیست. مهم‌ترین تناقض این است که غالب شعرهای او در مجموعه‌ی *خطاب به پروانه‌ها*، به هر روی حامل معنایی هستند و به چیزی بیرون از زبان ارجاع می‌دهند. معدود شعرهایی هم که در آن‌ها آگاهانه کوشش کرده است معنا را به حاشیه براند، تصنّعی به نظر می‌رسد و پیداست که شاعر به قصد آزمودن و نشان دادن نظریه و تکنیک جدید، آن‌ها را سروده است. تناقض دیگر این است که براهنی شعر را مستقل از دنیای خارج می‌داند (همان: ۱۶۸)؛ اما برای توضیح شعر خود، به «خارج از شعر» متوسل می‌شود. اگر شعر براهنی، حتی همان هشت سطری که به عنوان نمونه و برای تشریح نظریه‌ی خود آورده است (رک.همان: ۱۸۵)، ارجاع بیرونی ندارد، چرا باید چندین صفحه درباره‌ی آن‌ها توضیح بدهد؟

۴. ۱. ۳. چندصدایی (پُلی‌فونی)

یکی از ایرادهایی که براهنی بر شعر نیما وارد می‌داند، «تک‌صدایی» است (رک.همان: ۱۳۷) در مقابل، او شعر خود را «چندصدایی» می‌داند و حتی در توضیح یکی از شعرهای خود، علاوه بر «چندصدایی»، به «چندزبانی»و«چندشاعری» نیز اشاره می‌کند.(همان: ۱۹۲)

با این‌که اصطلاح «چندصدایی»، آن گونه که مثلاً باختین معرفی می‌کند، بیشتر مربوط به رمان می‌شود (رک. احمدی، ۱۳۸۵: ۹۹)؛ اما در گفتمان شعر و نقد دهه‌های اخیر ایران، به‌ویژه از دهه‌ی هفتاد به این سو، به عنوان خصلت شعر نیز به کار رفته است. البته مفهوم چندصدایی، در اصل، در موسیقی به کار می‌رفته است و باختین آن را برای توصیف رمان‌های داستایوفسکی به کار برده است. (رک.همان) در گفتمان ادبی امروز، «چندصدایی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است. چنان‌که تمام صداها حق حضور داشته باشند، بدون این‌که یکی بر دیگران مسلط باشد.» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹) بهزاد

خواجات معتقد است که «در یک شعر چندصدایی موفق نقطه‌ی شکل‌گیری در کشاکش حقایق متکثر نطفه می‌بندد.» (خواجات، ۱۳۸۱: ۱۰۵ـ۱۰۶)

وقتی براهنی در بیان تک‌صدا بودن شعر مرغ آمین نیما می‌گوید «همه با یک صدا و در یک وزن حرف می‌زنند» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۳۷)، احتمالاً به تعریفی از مفاهیم تک‌صدایی و چندصدایی نظر دارد که بیشتر جنبه‌ی صوتی و موسیقایی دارد. شاید از همین روست که بهزاد خواجات با اشاره به ویژگی چندصدایی در شعر امروز، می‌گوید «این امر، توسط عده‌ای بیش‌تر به شکل ظاهری (صداهای متفاوت و حتی با حروف چاپی مختلف) ادا می‌شود و در عده‌ای دیگر ما شاهد فرآیند و نتیجه‌ی برخورد صداها (انگاره‌ها)ی متفاوت هستیم» (خواجات، ۱۳۸۱: ۹۳)

پیمان سلطانی، از شاگردان براهنی، در مقاله‌ای، شعرهای مجموعه‌ی «*خطاب به پروانه‌ها*» را دارای عناصری از قبیل پلی‌ریتمیک، پلی‌فونیک، هه‌ته‌روفونیک، هه‌ته روتوپیک، هه‌ته‌روگلاسیک و ... می‌داند و بر این باور است که این عناصر «برای اولین بار در شعر ایران اتفاق افتاده است.» (سلطانی، ۱۳۷۸: ۱۰۶) او شعر براهنی را از این منظر، برتر از شعر شاعرانی چون الیوت و کامینگز می‌داند و معتقد است که در شعر الیوت، با وجود چند صدای مختلف، «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.» (همان) بنابراین در شعر الیوت، چندصدایی واقعی وجود ندارد. او شعر کامینگز را هم همین گونه می‌داند. البته خودِ براهنی در جایی، برای توضیح مفهوم چندصدایی، «سرزمین ویران» الیوت را مثال زده است. (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۶ـ۱۱۷) از نظر سلطانی، در شعر براهنی «عناصر ترکیب صدا [...] با عبور راوی‌ها از یکدیگر، قطع و بریدن صداها، هم‌زمانی و ... است که در نهایت شعرها را چندصدایی می‌کند. به صورتی که این ترکیب صداها در انتهای یکدیگر نمی‌آیند و همجوار نمی‌شوند. بلکه از میانه‌ی صدای نخست صدای دیگری هم‌صدا خواهد شد.» (سلطانی، ۱۳۷۸: ۱۰۶) او شعر «نگاه چرخان» براهنی را برای این منظور مثال می‌زند. (همان)

با توجه به آن‌چه سلطانی می‌گوید، چندصدایی در شعر براهنی بیشتر در نمونه‌هایی دیده می‌شود که با دیگر پایه‌های نظری او در تضاد است؛ مثل شعر نگاه چرخان که یک شعر روایی است و با وجود آشفتگی معنایی، روایتی را بیان می‌کند. یکی از مهم‌ترین

انگاره‌های براهنی در نظریه‌ی زبانیت، عدم ارجاع شعر به خارج از شعر است و روایت، در واقع نوعی ارجاع به بیرون است.

مسئله‌ی دیگر این‌که در چندصدایی، آن‌چه سبب می‌شود مخاطب از لابه‌لای شعر، چند صدای مختلف را دریافت کند، معنا و مفهوم شعر است. وقتی نظام معنایی زبان در شعر تخریب شده باشد، در واقع حلقه‌ی پیوند مخاطب با شعر گسسته شده و دریافت صداهای متفاوت نیز ناممکن می‌شود.

۴. ۱. ۴. جابه‌جاسازی پرتابی در مقابل جانشین‌سازی استعاری و نمادی

براهنی مفهوم «جانشین‌سازی استعاری و نمادی» را در شعر نیما، در مقابل «جابه‌جاسازی پرتابی» قرار می‌دهد و بر این باور است که نیما «به رغم مساعی فراوانش در آوردن زبان جدید، بیشتر در شعر از طریق جانشین‌سازی استعاری و نمادی عمل کرده است تا جابه جاسازی پرتابی.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۴۰) او سپس اصطلاح «جابه‌جاسازی پرتابی» را این گونه توضیح می‌دهد: «شاعر باید یک حوزه‌ی خلاقه را از جا بکند و در حوزه‌های دیگر، از طریق به هم زدن قوانین جمله‌ی خطی، زمان خطی، مکان خطی، آن را در حال جابه‌جا شدن، زمان به زمان شدن، فضا به فضا شدن، به صورت پرتابی بروز دهد» (همان). در جایی دیگر، چنین می‌گوید: «چگونه شعر از طریق «جابه‌جاسازی» به وجود می‌آید. برای این کار لازم است، وظایف آحاد دستوری جمله، جابه‌جا شوند.» (همان: ۱۸۸) سپس یک سطر از شعرهای خود را به عنوان مثال می‌آورد: «اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا سکوت سرازیر ساز» (همان) و می‌گوید: «تنها در یک شعر می‌تواند یک اسم شبیه یک صفت از یک فضای ذهنی دیگری بشود» (همان)

البته این توضیحات، منظور براهنی را به روشنی بیان نمی‌کند؛ اما می‌توان این گونه نتیجه گرفت که در نگاه او، شعر امروز، میدان عمل استعاره و نماد نیست. از دید او شعر باید به گونه‌ای باشد که در آن ارتباط موضوعی و معنایی جملات و مفاهیم از هم بپاشد و کل شعر به تصاویر مقطّع و جملات بریده بریده تبدیل شود. به این معنی که ارتباط معنایی و دستوری و حتّی تصویری و زمانی میان بخش‌های مختلف شعر در ظاهر بریده شود. جابه‌جاسازی پرتابی مورد نظر براهنی، در واقع از میان برداشتن توصیف، تشبیه و استعاره است. (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۲۰۳)

این اصطلاح، به نوعی یادآور مفهوم «پرش حجمی» (سه بعدی) است که در بیانیه‌ی شعر حجم مطرح شده است. (رویایی، ۱۳۹۱: ۳۵ـ۳۶) همان گونه که براهنی شعر

تصویری کنونی ایران را بیشتر بر اساس جانشین‌سازی می‌داند و به جای آن «جابه‌جاسازی پرتابی» را پیشنهاد می‌کند (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۴۰)، در بیانیه‌ی شعر حجم نیز تصریح شده است که «ما تصویری از اشیا نمی‌دهیم، منظری از علت غایی آن‌ها می‌سازیم. عواملی را که بدین گونه وام می‌گیریم، در جایی دوردست با فاصله‌ای از واقعیت می‌نشانیم.» (رویایی، ۱۳۹۱: ۳۷) تفاوت میان این دو اصطلاح، به همان اندازه‌ی اختلاف میان «پریدن» و «پرتاب شدن» است. شاید بتوان گفت سرعت و شتاب پرتاب شدن، بیشتر از پریدن است. دیگر این‌که در پرتاب شدن، نوعی ناخودآگاهی نهفته است. شاید به همین سبب است که اصطلاح جابه‌جاسازی پرتابی مورد نظر براهنی را با نظریه‌ی «ناخودآگاه زبانی» لاکان مرتبط دانسته‌اند. (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۹۲)

در نظر لاکان، ناخودآگاه، ساختاری همانند زبان دارد، «نه فقط به این دلیل که با استعاره و مجاز کار می‌کند، بلکه به این دلیل نیز که مانند زبان از دیدگاه مابعد-ساختگرایان، بیشتر از دال‌ها تشکیل شده است تا نشانه‌ها یا معانی پایدار.» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۳۱) در این دیدگاه، «ناخودآگاه، حرکت و فعالیت پیوسته‌ای از دال‌هاست که مدلول‌هایشان غالباً برای ما غیرقابل دستیابی است زیرا واپس زده شده‌اند. به این دلیل است که لاکان از ناخودآگاه به عنوان «غلتیدن مدلول زیر دال»، رنگ باختن و تبخیر مداوم معنا، و متن «نوگرای» غریبی که غالباً غیرقابل خواندن است و یقیناً اسرار نهائی خود را هرگز تسلیم تفسیر نخواهد کرد صحبت می‌کند.» (همان: ۲۳۲) بنابراین، اگر بگوییم جابه‌جاسازی پرتابی مورد نظر براهنی، همچون پرتاب واژه‌هایی است «که معانی رانده شده به ناخودآگاه را رو می‌کند»(تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۹۲)،چندان نامربوط نخواهد بود.

با نگاهی به شعرهای مجموعه‌ی *خطاب به پروانه‌ها*، می‌بینیم که در این زمینه نیز میان نظریه‌ی شعری و اجرای شعری براهنی، هماهنگی کامل وجود ندارد. مثلاً در همان نمونه‌ای که او خود مثال می‌زند (اسبی شبیه سبز ...)، تنها مقوله‌ی دستوری کلمه‌ی «سبز» تغییر داده شده است؛ یعنی صفت به جای اسم به کار برده شده است. دیگر این‌که در شعرهای این مجموعه، تصویرپردازی و «جانشین‌سازی استعاری و نمادی» هم فراوان به چشم می‌خورد. مثل «گردوی چشم رهگذران پوکیده است [...]» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۲۵)؛ و «پنجاه و پنج سال پیش که من کفش های دنیا را پوشیدم / دنیا شروع کرد به چرخیدن مثل نوار فیلم [...]» (همان: ۵۱)؛ و «صدها هزار کفّه‌ی رنگین و خرد و خیس ترازو از آسمان به روی زمین نازل شد» (همان: ۵۵)؛ و «ناگاه در قفس خواب های تو از

پشت نرده‌ها مثل پرنده‌ای بزرگ، جنگل دنیا را فریاد می‌زدم» (همان: ۶۳)؛ و ... . البته نمونه‌هایی که در آن‌ها بر اساس جابه‌جاسازی پرتابی عمل شده است، کم نیستند؛ اما نمی‌توان گفت که وجه غالب شعرهای کتاب است.

۴. ۱. ۵. نوعی پریشان‌گویی تعمدی و اسکیزوفرنی یا جنون زبانی

براهنی شعر شاعرانی چون نیما، شاملو و فروغ را فاقد شقاق و بحران و «جنون لفظی» و «اسکیتزوفرنی کلامی» می‌داند. (براهنی، ۱۳۷۴ب: ۱۸۰) او می‌گوید: «حافظه‌ی زبان اعتیادی باید مختل شود. جنونی که به زبان دست می‌دهد، عین سلامت آن است. شقاق، اسکیتزوفرنی، چندشخصیتی شدن زبان، فراتک جنسی کردن آن، راندن آن به سوی هرمافرودیتیسم زبان‌شناختی، اساس شعری از این دست است.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۹۰) از دید او، «انسان متفکر موجود خطرناکی است. ترازو موقعی عوض می‌شود که آن موجود خطرناک [...] دفعتاً طوری حرف می‌زند که انگار دیوانه شده، به سرش زده» (براهنی، ۱۳۸۴: ۸۰ـ۸۱)! زبان شعر، در دوران‌های گذشته نیز در پاره‌ای موارد، قدری چاشنی جنون داشته است؛ اما این جنون زبانی، جز در موارد معدودی در کار مولانا، منجر به آشفتگی زبانی و ایجاد فضای اسکیزوفرنیک در شعر نشده است.

گاهی متن به دلیل بر هم خوردن ساختار نحوی و معنایی و منطق زبانی، هذیان‌وار و جنون‌آمیز جلوه می‌کند؛ گاهی نیز بدون بر هم خوردن این عناصر، متن خود وارد فضای ذهنیِ اسکیزوفرنیک می‌شود. در شعر براهنی با هر دو نوع جنون کلامی روبه‌روییم. آن‌جا که می‌گوید «مثل همین تو که در یک همان متبلور می‌شد» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۵۷)، نحوگریزی موجب هذیان‌وارگی کلام شده است؛ و وقتی که می‌گوید «قولنج کلمه‌ی پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد» (همان: ۹۱)، ناهمواری ساختار معنایی سبب شده است که سخن او جنون‌آمیز شود؛ اما در این سطر: «و عصر باز خانواده‌ی بینایی به خواستگاری‌ام آمد» (همان: ۹۶) و سطرهای بعد از آن، بدون آن‌که نحو و معنا به طور محسوسی تخریب شود، فضای ذهنی و روانی به گونه‌ای است که متن را به وادی جنون می‌کشاند.

شعرهای اسکیزوفرنیک براهنی و شاگردانش، واکنش‌های مختلفی در پی داشته است. حتی برخی آن را «مثل ویروس خطرناکی» دانسته‌اند که «در میان شاعران امروز به‌خصوص جوان‌ترها گسترش می‌یابد و هر روز قربانیان تازه‌تری می‌گیرد.» (خوش‌روان، ۱۳۸۵: ۳۵۸) عبدالعلی دستغیب، ضمن مخالفت با کلیّت چنین شعرهایی، بر این باور است که

«در مدرنیسم و پسامدرنیسم گفته می‌شود همان طور که عقلانیت بشرترقی می‌کند جنون بشر نیز ترقی می‌کند.» (قربانعلی، ۱۳۸۲: ۷۳) عنایت سمیعی، برای این‌گونه شعرها تعبیر «فضاهای مالیخولیایی عجیب و غریب» را به کار می‌برد. (همان: ۱۰۷) اما علی باباچاهی، که با بیشترِ دیدگاه‌های براهنی مخالف است، روایت جنون را در شعر او می‌ستاید و معتقد است «شعر براهنی در جایی از شعر نیمایی (و غیرنیمایی) جدا می‌شود که روایت خرد جای خود را به روایت دیوانگی می‌دهد [...] آوای دیوانگی، قطع یا جابه‌جایی آواها و بُرش‌های ناگهانی در شعر او، براهنی را در افقی نو و یا در وضعیتی دیگر نشان می‌دهد.» (باباچاهی، ۱۳۷۸: ۱۳) او قطعه‌ی ۱۱ از «شکستن در چهارده قطعه ...» را برای این منظور مثال می‌زند که در آن «خواننده با روایتی دیگر روبه‌روست. روایتی که عقل آن را تأیید نمی‌کند.» (همان: ۱۴)

نکته‌ای که در این‌جا نباید از نظر دور داشت این است که این آشفتگی‌های زبانی و ادبی در شعر شاعران این جریان، می‌تواند نمودار روزگار پرآشوب و سراسر اضطراب انسان امروز به شمار رود. «براهنی و همچنین شاگردانش این پاره پاره‌نویسی و آشفتگی زبانی را سعی می‌کنند با دلایل فلسفی و جامعه‌شناختی توجیه کنند. به نظر آنان درهم‌ریختگی شعر و اسکیزوفرنی شکلی، زبانی و محتوایی آن، نماینده‌ی جهان آشفته است و جز با «جنون زبانی» نمی‌توان جهان و انسان عصر حاضر را توصیف کرد.» (طاهری، ۱۳۹۳: ۳۴۸)

۵. نقد و ارزیابی جریان شعر زبان

شعر زبان، به منزله‌ی یک جنبش ادبی، آغازی پرشور داشت؛ اما این آغاز پرشور به طور شایسته و بایسته به انجام نرسید. به این معنا که براهنی پیشنهادهایی را مطرح کرد؛ برخی به پیروی از او شروع به سرودن شعرهایی کردند که بسیاری از آن‌ها از اقبال عمومی نسبتاً بی‌بهره ماند. هم خود براهنی و هم شاگردان او، در نظریه و عمل، تندروی‌هایی داشتند که موجب شد سیل انتقادات مخالفان به سوی آن‌ها روانه شود. واقعیت این است که این جریان، پیش از آن‌که به پختگی و تکامل لازم برسد، انگار در نقطه‌ای متوقف شد و از آن همه شور و جنبش، تنها پاره‌ای هنجارشکنی زبانی و به هم ریختگی منطق شعری در ذهن جامعه‌ی ادبی ماند. شاید از این لحاظ، شعر زبان، بی‌شباهت به شعر هوشنگ

ایرانی نباشد، که سال‌ها، بدون توجه کافی به محتوای آن، «فقط با دو کلمه، قضاوت شد: جیغ بنفش» (ایرانی، ۱۳۹۳: ۷)!

برخی از شعرهای زبان‌گرایِ براهنی و شاگردانش، تا حدودی یادآور شعر نامتعارف هوشنگ ایرانی است. هم بیگانه‌نمایی پدیده‌های هستی و آشنایی‌زدایی افراطی از زبان متعارف در شعر معاصر، هم ساخت مصدر جعلی از اسم‌ها و دیگر کلمات غیرفعلی و هم به کارگیری صداهای بی‌معنی و برخی کلمات ابداعی فاقد معنا، سال‌ها پیش از براهنی و شاگردانش، در شعر هوشنگ ایرانی سابقه داشته است. برخی نیز بر این باورند که براهنی و شاگردانش «در نحوشکنی، سنت‌گریزی، فاصله‌گذاری و بهره‌گیری از مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، راه هوشنگ ایرانی را تکامل بخشیدند.»(آقامحمدی،۱۳۹۰: ۱۱۴)

براهنی نظریه‌ی جدید خود را با «توضیح تضاد میان تئوری شعر و اجرای شعر» بیان می‌کند. همان‌طور که در بخش پیشین، در موارد مختلفی اشاره نمودیم، در کار خود او نیز، گاهی تضادها و یا تناقض‌هایی میان تئوری و اجرای شعری دیده می‌شود. «گروهی از منتقدان بر این باورند که ذهنیتِ دکارتی که براهنی آن را به نیما و شاملو نسبت می‌دهد؛ در تئوری‌ها و آثارِ خودِ ایشان نیز مشهود است به این معنی که ضدعقل برابرِ عقل، هنجارگریزی در برابر هنجار و فرم و شکل در برابر معنا قرار می‌گیرد.» (قربانعلی، ۱۳۸۲: ۱۹) بزرگ‌ترین تناقض او این است که بهترین و زیباترین شعرهایش، ارتباطی با «نظریه‌ی زبانیت» ندارند و یا ارتباط کم‌تری دارند. آن‌گونه که در شعرهای براهنی و برخی از شاگردانش دیده می‌شود، هرگاه شاعر از کنش ارادی برای سرودن شعر بر اساس نظریه و تکنیک و فرم از پیش تعیین شده دست برمی‌دارد، نتیجه‌ی کار تا حدودی بهتر می‌شود. در این زمینه می‌توان به این شعرها اشاره کرد: «دهان»، «وسوسه‌ی سؤال»، «فواره»، «ماه»، «نسیم و خاکستر»، «حتی اگر صدا ...»، «آن چه نوشته‌ام»، «نیامد»، «هفت» و ... . در این شعرها، اثر چندانی از نظریه‌ی شعری جدید براهنی به چشم نمی‌خورد و ساختار زبان در آن‌ها دستخوش تخریب نشده است.

این جریان شعری به دلیل برخی تندروی‌ها و همچنین توجه بیش از اندازه به تئوری، مخالفت‌های شدیدی را به سوی خود کشاند. حتی برخی از ویژگی‌های این جریان شعری، مانند اسکیزوفرنی زبانی، کاربرد برخی صداها و واژه‌های ساختگی بی‌معنی، شکستن و قطع کلمات و جملات و کاربرد جملات ناتمام و برخی بازی‌های زبانی، موجب تمسخر مخالفان شد.

بیشترِ شاعران دهه‌های پیشین، با شعر و نظریه‌ی جدید براهنی به مخالفت برخاستند. منوچهر آتشی می‌گوید: «به طور کُلی در شعر هیچ یک از عناصرِ ساختاری و زیباشناختیِ شعر از بین نمی‌روند. بسیاری حرف‌ها فقط شلوغ‌بازی است. در شعر ممکن است یک عنصر (مثل تصویر) کم‌رنگ شود اما هرگز از بین نمی‌رود. همه‌ی این‌ها شعر را رازآمیز و زیبا می‌کند. مگر این‌که ما بخواهیم شعر به توصیه‌ی جناب براهنی بنویسیم...» (همان: ۱۴).م. آزاد معتقد است «این‌ها بیش‌تر تئوری می‌بافند تا شعر، [...]. خطرِ تئوری پردازی‌هایی که «ساختارشکنی» را عمده می‌کنند در تضادی است که در عمل ـ خلاقیت شاعرانه ـ پیش می‌آورد.» (همان: ۲۶)

برخی شاعران نسل‌های بعدی نیز در کار براهنی و شاگردانش به دیده‌ی انتقاد نگریسته‌اند. مهرداد فلاح معتقد است که «شعرِ براهنی و آن‌چه در *خطاب به پروانه‌ها* ارائه داده، اصولاً زیرساختی کهنه دارد. [...] نگاه وی خیلی شبیهِ نگاه شاعرِ کلاسیکی مثل مولوی است.» (همان: ۱۶۱) او برای نمونه به تأکید غیرضروری بر وزن اشاره می‌کند. بهزاد خواجات نیز براین باور است که «بسیاری از این شعرها فقط تئوری و صورت جدیدی دارند، به مفاهیم که دقت کنیم، همان شعر رمانتیک و تغزلی گذشته هستند.» (خواجات، ۱۳۸۱: ۱۲۰) علی عبدالرضایی کار براهنی و شاگردانش را حرکتی انحرافی در شعر معاصر می‌داند و می‌گوید «دیدگاه‌های براهنی، بیشتر از روی کتاب‌هایی که می‌خواند، گرفته شده است. منتهی استعداد خلاقه در و جود براهنی، چندان قابل توجه نیست و او به صورتی کج‌وکوله تکنیک‌هایی را که از این‌جا و آن‌جا می‌گیرد، به اجرا درمی‌آورد.» (روان‌شید، ۱۳۷۹: ۹۵ـ۹۶)

در یک ارزیابی منصفانه و به دور از تعصب، نمی‌توان به کل منکر جنبه‌های مثبت و خلاقانه‌ی این جریان شعری شد. از جمله، می‌توان به این موارد اشاره کرد: عادت‌زدایی از آن‌چه به عنوان تجدد ادبی حاکم شده و رفته رفته، تبدیل به سنت شده بود؛ پیشگیری از فرسایش و کهنگی زبان شعر معاصر؛ گسترش ظرفیت زبان شعر؛ نوآوری در زمینه‌ی وزن نیمایی و ... . شاید اگر شاعران این گروه، از جمله خود براهنی، آشنایی‌زدایی‌ها و بیگانه‌گردانی‌های زبان شعر خود را اندکی متعادل‌تر به پیش می‌بردند، این جریان می‌توانست درخشش تازه‌ای در آسمان شعر معاصر به شمار رود. بسیاری از نکاتی که براهنی در مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* مطرح می‌کند، نشان می‌دهد که او دستاوردهای اندیشه‌ی نوین انسان معاصر در زمینه‌ی زبان و ادبیات را به خوبی دریافته است. احاطه‌ی

او بر نظریات متفکران عصر جدید، از نیچه تا دریدا، کم‌نظیر است. این پشتوانه‌ی نظری می‌توانست به گونه‌ی بهتری در آفرینش ادبی و جهت‌دهی به مسیر جریان شعری مورد نظر او به کار گرفته شود.

۶. نتیجه‌گیری

شعر زبان با شاخصه‌هایی از قبیل ساختارشکنی و عدم انسجام و همچنین نحوگریزی و دوری از معنا و مضمون و تصویر، خود را از شعر دوره‌های پیش متمایز می‌کند. در ارزیابی و تحلیل این جریان شعری، که با تکیه بر شعر براهنی صورت گرفت، به این نتیجه می‌رسیم که در کار خود براهنی نیز، میان نظریه‌ی شعری و اجرای شعری شکاف‌هایی وجود دارد. برخی از مؤلّفه‌های مورد تأکید براهنی، در شعرش بازتاب چندانی نداشته است و در مواردی هم اجری نظریه‌ها در شعر، جنبه‌ی تصنعی و آزمایشی دارد. همچنین نتیجه می گیریم که شعر زبان‌محور، در کنار جنبه‌های مثبتی از جمله عادت‌زدایی و عبور از تجدد ادبی حاکم، گسترش ظرفیت زبان شعر، نوآوری در زمینه‌ی وزن و موسیقی شعر، چندصدایی و ...، به دلیل برخی افراط و تفریط‌ها، از جمله معنی‌گریزی و بر هم زدن ساختار زبان، نتوانسته موجودیت خود را به عنوان یک جریان اصیل و پایدار در پهنه‌ی ادب فارسی حفظ کند.

این جریان می‌توانست با نو کردن زبان شعر و متناسب کردن آن با شرایط و اقتضائات زمانه، شعر نو فارسی را در مسیر بهتری قرار دهد؛ اما این امر حاصل نشد و با تندروی‌های نظری و عملی و تأکید افراطی و غیرمنطقی بر معنازدایی و تخریب و از هم گسیختگی زبان و نادیده گرفتن بلاغت سخن، این فرصت طلایی از شعر معاصر فارسی گرفته شد.

منابع

آقامحمدی، تیمور. (۱۳۹۰). *مرا با دریاهای مرده کاری نیست: زندگی و شعر هوشنگ ایرانی*. تهران: ثالث.

احمدی، بابک. (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*. ، تهران: مرکز.

اکبریانی، محمدهاشم. (۱۳۸۱). «شاعر دهه‌ی شصت و هفتاد نتوانست، شاعر دهه‌ی هشتاد می‌تواند». *کارنامه*، شماره‌ی ۲۸، صص ۴۲ـ۴۶.

ایرانی، هوشنگ. (۱۳۹۳). *جیغ بنفش: منتخب شعرهای هوشنگ ایرانی*؛ گزینش و مقدمه: محمد آزرم، تهران: سرزمین اهورایی.
ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیشدرآمدی بر نظریه‌ی ادبی (ویراست دوم)*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.
باباچاهی، علی. (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد: بررسی انتقادی شعر امروز ایران*. ج ۱، تهران: نارنج.
ـــــــــــ (۱۳۷۸). «محورها و مشخّصه‌های شعر پسانیمایی». *کارنامه*، شماره‌ی ۴، صص ۱۰ـ۲۱.
بارت، رولان. (۱۳۶۸). *نقد تفسیری*. ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.
براهنی، رضا. (۱۳۷۴ الف). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. تهران: مرکز.
ـــــــــــ (۱۳۷۴ ب). *گزارش به نسل بی‌سن فردا*. تهران: مرکز.
ـــــــــــ (۱۳۷۸ الف). «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم» (قسمت اول). *بایا*، شماره‌ی ۱ و ۲، صص ۱۲ـ ۱۹.
ـــــــــــ (۱۳۷۸ ب). «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم» (قسمت دوم). *بایا*، شماره‌ی ۳، صص ۲۵ـ۳۰.
ـــــــــــ (۱۳۸۰). *بحران رهبری نقد ادبی و رساله‌ی حافظ*. تهران: دریچه.
ـــــــــــ (۱۳۸۳). «نظریه‌ی زبانیت در شعر». *کارنامه*، شماره‌ی۴۶ و۴۷، صص۱۳ـ۱۶.
ـــــــــــ (۱۳۸۴). «اگر صادق باشیم با زخم می‌میریم». *بایا*، ش ۳۸، صص ۷۷ـ۹۰.
تسلیمی، علی. (۱۳۹۰). *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن ها در ادبیات فارسی*. تهران: کتاب آمه.
ـــــــــــ (۱۳۹۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)*. تهران: اختران.
حریری، ناصر. (۱۳۶۵). *هنر و ادبیات امروز: گفت‌وشنودی با احمد شاملو. به کوشش رضا براهنی*، بابل: کتاب‌سرای بابل.
خواجات، بهزاد. (۱۳۸۱). *منازعه در پیرهن*. اهواز: رسش.
خوش‌روان، هوشنگ. (۱۳۸۵). «برخورد نزدیک از نوع دیگر: پیش‌درآمدی بر بحث انتقادی شعر زبان‌پریش». *گوهران*، شماره‌ی۱۳ و ۱۴(ویژه‌نامه/ ج۲)، صص ۳۵۸ـ۳۶۶.

رعیت حسن‌آبادی، علیرضا. (۱۳۹۴). «مانیفست و تلقی از آن در گفتمان شعر مدرن و پسامدرن فارسی». *نقد ادبی*. سال ۸، شماره‌ی ۳۱، صص ۶۵ـ۹۰.
روان‌شید، م. (۱۳۷۹). *با شاعران امروز (گفتگو با شاعران نسل نو)*. ج ۱، تهران: آرویج.
رویایی، یدالله. (۱۳۹۱). *هلاک عقل به وقت اندیشیدن* [ویرایش تازه]. تهران: نگاه.
ـــــــــــــ (۱۳۸۰). «شعر زبان یا بی‌زبانی شعر». *کارنامه*، شماره‌ی ۲۰، تیرماه ۱۳۸۰، صص ۷۱ـ۷۳.
زرقانی، مهدی. (۱۳۹۱). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم*. تهران: ثالث.
سلطانی، پیمان. (۱۳۷۸). «پلی‌فونی در شعر براهنی». *بایا*، شماره‌ی ۸ و ۹، صص ۱۰۳ـ۱۰۹.
صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱ و ۲، تهران: سوره‌ی مهر.
طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۴). «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران». *پژوهش های ادبی*، شماره‌ی ۸، صص ۲۹ـ۵۰.
ـــــــــــــ (۱۳۹۳). *بانگ در بانگ: طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر ایران (از ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۰)*. تهران: علمی.
عباسی زهان، مهدی و سجودی، فرزان. (۱۳۹۲). «تحلیل گرایش‌های پست مدرن در متن «دف» براهنی». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، شماره‌ی ۱۸، صص ۱۹۵ـ۲۱۶.
فرخ‌فال، رضا. (۱۳۸۴). «شعری هست که می‌آید... / تأملی دوباره بر تئوری زبانیت». *بایا*، شماره‌ی ۳۷، صص ۱۶۶ـ۱۷۰.
قربانعلی، مهرنوش. (۱۳۸۲). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران ۱۳۸۰ـ۱۳۰۱: در گفت‌گو با منوچهر آتشی، م. آزاد، مسعود احمدی و ... .* تهران: بازتاب‌نگار.
مولوی، جلال‌الدّین محمد. (۱۳۹۰). *مثنوی معنوی*. به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران: هرمس.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). «باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعه‌ی پیشابینامتنیت باختینی». *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، شماره‌ی ۵۷، صص ۳۹۷ـ۴۱۳.