نوواژگان در آثار رضا براهنی و ولادیمیر مایاکوفسکی

زهرا محمدی[1]، دانشیار زبان و ادبیات روسی دانشگاه تهران
حسین اصغری، دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات روسی دانشگاه تهران

چکیده

گاه با خوانش آثار برخی شاعران نخستین چیزی که به چشم می‌آید کلماتی است که قبلاً آن‌ها را نشنیده‌ایم. این نوواژه‌ها یا نتیجهٔ نادیده گرفتن آگاهانهٔ کلمات موجود در فرهنگ‌های لغت است یا گریزی خلاقانه از روش‌های معمول واژه‌سازی. در مقالهٔ حاضر، ضمن پرداختن به شیوه‌ها و مفاهیم موجود در حوزهٔ نوواژه‌سازی، با ارائهٔ خلاصه‌ای از پیشینهٔ نوواژه‌ها در ادبیات ایران و روسیه، روی نوواژه‌های آثار دو تن از شاعران این دو کشور، رضا براهنی و ولادیمیر مایاکوفسکی تمرکز خواهیم داشت. طی این بررسی، ابتدا شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در شیوه‌های نوواژه‌سازی این دو شاعر را نشان خواهیم داد و در ادامه خواهیم گفت این تفاوت‌ها از ساختارهای متفاوت زبان‌های روسی و فارسی برآمده است. پس از ارائهٔ روش‌های مختلف نوواژه‌سازی براهنی و مایاکوفسکی، به این موضوع می‌پردازیم که چه مواردی موجب شده است تا این دو شاعر تا این حد به ساخت نوواژه در شعرشان علاقه نشان دهند و این دلایل را در دو سطح خودآگاه (نگاه انقلابی و ساختارشکن به مقولهٔ شعر و زبان) و ناخودآگاه (تأثیر زبان مادری غیر از زبان شعری) بررسی خواهیم کرد.

کلیدواژه‌ها: براهنی، مایاکوفسکی، نوواژه، نوواژه‌سازی، هنجارگریزی

---

1. zahra_mohammadi@ut.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

ازآنجاکه هنر ذاتاً با آفرینش سروکار دارد، نوآفرینی و نوآوری در ساختار و محتوای اثر هنری نیز همراه همیشگی هنر است. یکی از نوآوری‌های ادبی ساختن کلمات و ترکیبات جدید برای بیان مفاهیم و موضوعات بدیع است. حتی اگر ایده‌های نو هراس‌آفرین باشند و تکرارْ حرم امنِ انسان‌ها باشد، هنرمند سرکش است و تن به تکرار نمی‌دهد.

ساختن واژه‌های نو بیانگر پویایی زبان است. زبان‌ها باید زنده و پویا باقی بمانند، چه‌بسا در غیر این صورت به سوی تضعیف و نابودی پیش روند و به دنبال خود فرهنگ و هنرِ سرزمین را نیز تضعیف کنند. هجوم موضوعات جدید به ادبیات، درگیر شدن بیش از پیش ادبیات با وقایع سیاسی ـ اجتماعیِ روز و نیز ورود سبک‌های جدید، تماس فرهنگی با غرب و، از همه مهم‌تر، تأثیر چشمگیر فرمالیسم بر آثار ادبی باعث شده است تا ادبیات نیاز خود به استفاده از کلمات جدید (نوواژه) را در سطحی گسترده حس کند.

مقالهٔ حاضر به بررسی شیوه‌های گوناگون نوواژه‌سازی در ادبیات به طور عام و نوواژگان رضا براهنی و ولادیمیر مایاکوفسکی به طور خاص می‌پردازد.

ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۸۹۳–۱۹۳۰)، شاعر، گرافیست، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویسِ فوتوریست، از مهم‌ترین و شاخص‌ترین شاعران و نظریه‌پردازان قرن بیستم روسیه به شمار می‌رود. او که از انقلابیون روسیه نیز بود، شور و هیجان انقلابی آثارش را به معنا و محتوا محدود نمی‌کرد و فضای انقلابی را تا سطح «واژه» گسترش می‌داد. در معنای دیگر، انقلابی که او می‌خواهد، تنها در سطحی سیاسی رخ نمی‌دهد و مخاطبان او بوی انقلاب را از نوواژه‌های ساختارشکنی نیز حس می‌کنند که آنها را در سخنرانی‌ها و هنگام خواندن اشعارش دیوانه‌وار در کوچه و خیابان و کافه‌های سراسرِ روسیه فریاد می‌کشید. سطور ساختارشکن اشعار او، که گاه نحو و دستورزبان را نیز به سخره و بازی می‌گیرد، معنا را به حاشیه می‌راند و دائم در پی نوآفرینی است، از متفاوت‌ترین اشعار زبان روسی است.

رضا براهنی (متولد ۱۳۱۴) شاعر، نویسنده، نظریه‌پرداز و از بنیان‌گذاران نقد ادبی در ایران است. به نظر برخی از منتقدان، «فرق شاملوی ۱۳۴۰ با شاملوی ۱۳۷۰ ناچیز است و این نقصی برای اوست اما براهنی ـ با آنکه از نظر قریحهٔ اجرا ابداً قابل‌مقایسه با

شاملو نیست ـ این مزیت را بر او دارد که هر بار در انقلاب خودش انقلاب کرده و راکد نمانده است» (خسروی). این توصیف از سبک شعر و آرا و نظرهای براهنی را شاید بتوان دقیق‌ترین توصیف حیات شاعرانهٔ او دانست.

او که در ابتدا از شاعران نیمایی به حساب می‌آمد در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» (۱۳۷۳) با نقد نیما و شاملو راه خود را از آن‌ها جدا کرد و با تکیه بر ساختارشکنی‌های نحوی، ساخت نوواژه و بازی‌های زبانی و کلامی نحلهٔ جدیدی در شعر فارسی به وجود آورد.

می‌توان به صورت خلاصه ویژگی‌های براهنی و مایاکوفسکی را، که انگیزهٔ اصلی نگارش این مقاله به شمار می‌آیند، چنین برشمرد:

۱. هر دو این شاعران از جریان‌سازان و پرچم‌داران شعرنو در ادبیات خود بوده‌اند،

۲. سبک جدید آنان در سرایش شعر، که بدعتی پرسروصدا در ادبیات خود بود، شباهت زیادی به هم دارد،

۳. استفاده از نوواژه‌ها یکی از کلیدی‌ترین و پرتکرارترین عنصرهای شعر آنان است، به طوری که در ادبیات خود به آن شهرت دارند،

۴. دارای تفکرات مکتبی و ادبی مشابه هستند،

۵. ساختارشکنی از اصول شاخص شعر هر دو آنان است.

با توجه به آنچه گفته شد، نگارندگان قصد دارند در این مقاله به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

۱. براهنی و مایاکوفسکی از چه ساختارهایی برای نوواژه‌های خود استفاده کرده‌اند و تفاوت ساختارهای نوواژه‌های آنها در چیست؟

۲. چرا این شاعران میل به نوواژه‌سازی دارند؟

۳. ساخت نوواژگان این شاعران تا چه حد متأثر از ساختارها و امکانات منحصربه‌فرد زبان فارسی و روسی بوده است؟

چارچوب نظری

نوواژه‌ها را می‌توان در چند گروه طبقه‌بندی کرد:

نخست، نوواژه‌هایی که نهادهای رسمی کشورها می‌سازند و رواج می‌دهند. این شیوه در ایران نیز رواج دارد. در حال حاضر، فرهنگستان زبان و ادب فارسی مسئول

ساختن ترکیبات، اصطلاحات و واژه‌های نو برای مقابلهٔ نظام‌مند با ورود کلمات بیگانه و پاسداری از زبان فارسی است. برخی از این واژه‌ها گاه ـ شاید به دلیل همان هراس از نوآوری ـ با مقاومت اذهان عمومی مواجه می‌شود. البته دلایل دیگری نیز ممکن است وجود داشته باشد که در چارچوب این مقاله نمی‌گنجد و هدف مقالهٔ حاضر نیز ارزیابی نوواژه‌های مصوب فرهنگستان نیست.

دوم، شیوه‌ای از واژه‌سازی است که به صورت خلق‌الساعه میان قشری از مردم ساخته می‌شود و در همان قشر نیز به کار می‌رود و گسترش می‌یابد، اما وارد فرهنگ‌های لغت عمومی نمی‌شود. در غالب موارد، چگونگی ساخت و منطق پدید آمدن این دسته از واژه‌ها پیچیدگی‌های بسیاری دارد. برای نمونه، در گفتار محاوره و کوچه بازاری جنوب‌شهر تهران، عباراتی گاه شنیده می‌شود که هیچ شباهتی به معنای تحت‌اللفظی آنها ندارد. این عبارات برای نسل‌های پیشین یا طبقه‌ای از جامعه که گذارش هیچ‌گاه به جنوب شهر تهران نمی‌افتد، نامفهوم و گاه بسیار غریب است. برای مثال، «ایستگاه کردن/گرفتن کسی» به معنای «دست انداختن»، «تبری زدن» یا «تبر زدن» به معنای «گیر دادن، تأکید افراطی روی موضوعی خاص»، یا «کابُل را گرفتن» که در عبارت «کابل رو بگیر!» به معنای «برو پی کارِت» است و در عبارت «کابل رو گرفتی» به معنای «اشتباه گرفتی/کردی».

گروه سوم نوواژه‌هایی هستند که عمدتاً در مطبوعات یا محافل تخصصی ساخته می‌شوند و زیست خود را آغاز می‌کنند. ساخته شدن این واژه‌ها وابسته به وقایع سیاسی، اجتماعی یا پیشرفت‌های علمی و اختراعات نوین است. به همین سبب، گاه نوواژه‌های این دسته عمر کوتاه ولی پرباری در مطبوعات و محافل خبری دارند، چنانکه یک روز واژهٔ **برجام** و روز دیگر واژهٔ **پسابرجام** به جامعه راه می‌یابد و روزی دیگر نوواژهٔ «گورخوابی» از ته یک قبر سه‌طبقه سر برمی‌آورد. در این نوع از ساختِ واژه، هنگامی که دستگاهی اختراع می‌شود یا پدیده‌ای رخ می‌دهد، پیش از اقدامِ نهادهای مسئول، واژه‌ای نیز برای آن آفریده می‌شود، نظیر «پاوربانک» **و** «فیلمفارسی». عمر این کلمات پس از طی شدن تاریخ مصرفشان به پایان می‌رسد یا گاه دچار تفاوت معنایی می‌شوند و در هویت دیگری به زیست ادامه می‌دهند. برای مثال، کلمهٔ «تلگرام» در *لغتنامهٔ* دهخدا به معنای «اخبار و مطالب ارسال‌شده یا دریافت‌شده به کمک دستگاه

تلگراف» ضبط شده است اما پس از زوال دستگاه تلگراف، این کلمه در حال حاضر در معنای یک پیام‌رسان به زیست خود ادامه می‌دهد و احتمال دارد در آینده نیز، با زوال این پیام‌رسان، از این کلمه در معنای دیگری استفاده شود.

گروه دیگر نوواژه‌ها، که موضوع اصلی این مقاله است، مستقیماً به شعرا و نویسندگان مربوط است. این جا دیگر نه حادثه‌ای رخ می‌دهد، نه برنامه‌ریزی نظام‌مندی وجود دارد و نه از کوچه و بازار خبری هست. نویسنده و شاعر برای بیان عواطف و تشریح عوالم ذهنیِ خود واژه‌ای نو می‌آفریند.

دربارهٔ تعریف علمی نوواژه و اصطلاحات نزدیک به آن (مانند اکازیونالیسم یا واژه‌های بالقوه) میان زبان‌شناسان اتفاق‌نظر وجود ندارد و معیارها و شاخص‌های مختلفی از قبیل نحوهٔ کاربرد، فضای کاربرد، شیوهٔ ساخت، برای تعریف آنها ارائه شده است. در مقالهٔ حاضر، واژه‌هایی که با داشتن فرم جدید منطبق بر اصول واژه‌سازی معنای جدید ایجاد کرده‌اند (خواه وارد فرهنگ لغات شده باشند، خواه نه) نوواژه فرض شده‌اند. این نوواژه‌ها در بیرون از بافتار خود نیز معنایشان را حفظ می‌کنند و می‌توانند وارد زبان شوند.

پیشینهٔ نوواژه‌های ادبی در زبان و ادبیات فارسی

با اینکه استفاده از نوواژه‌ها پدیدهٔ نسبتاً نویی به شمار می‌رود شعرای کلاسیک ایران (از جمله سنایی، خاقانی، مولوی و سعدی) نیز به کرات از نوواژه استفاده کرده‌اند. در این زمینه، پژوهش‌های متعددی در زبان و ادبیات فارسی صورت گرفته است که در ادامه به نمونه‌هایی از نتایج آنها اشاره می‌شود.

مولوی در هر جایی که خواسته موازین نظم گفتار را می‌شکند و اصول نحو را به بازی می‌گیرد. به عنوان مثال:

– با هر کلمه‌ای که خواسته صفت تفصیلی ساخته است:

هر دم جوان‌تر می‌شوم وز خود نهان‌تر می‌شوم/ همواره **آن‌تر** می‌شوم از دولت هموار من
ای مطرب آن ترانهٔ تر بازگو ببین/ تو ترّی و لطیفی و ما از تو **ترتریم**
تا که سرو از شرم قدت قد خود پنهان کند/ تا زبان اندر کشد سوسن که تو **سوسن‌تری**

– یا اینکه ضمیر مفرد را جمع بسته است:

دلم از جا رود چو گویم او/ همه **او**ها غلام این اویی
(قوامی ۱۸۳ـ۱۸۴)

در اشعار سنایی و خاقانی نیز با نمونه‌هایی بسیار روبه‌رو می‌شویم که ضمن لذت بردن از بازی‌های نبوغ‌آسا با کلمات و حروف به آن‌زمانی بودن آنها شک می‌کنیم. برای مثال:

– انتخاب چند حرف از یک کلمه و تولید کلمه‌های جدید:

خاقانی گاه با کاهش حرف یا حروفی از یکی از واژگان بیت معنی و مقصود خود را بیان می‌کند، البته در این شیوه هم سنایی مقدم بر خاقانی است، چنانکه سنایی در بیت زیر هم به راستیِ حرف «الف» توجه دارد و هم به نقش آن در کلمهٔ «داوری»، و با بازی با حروف در این کلمه به موضوع مهمی اشاره می‌کند که همانا رعایت راستی و انصاف در داوری است و اگر این اصل مهم رعایت نشود، در واقع این عمل دوری است نه داوری.

راستی اندر میان داوری شرطست از آنک/ چون الف زو دورشد دوری بود نه داوری

خاقانی هم می‌گوید:

عیب شروان مکن که خاقانی/ هست از آن شهر که ابتداش شر است
(صالحی و نیکوبخت ۱۱۷۰-۱۱۷۱)

در اشعار بیدل دهلوی نیز از انواع متعدد شیوه‌های ساخت ترکیبات استفاده شده است، ازجمله:

– «ساختن صفت فاعلی از پیوستن پسوند «ـگر» با مصادر و حتی صفات عربی، مانند «تغافلگر»:

زان **تغافلگر** چرا ناشاد باید زیستن / ای فراموشان به ذوق یاد باید زیستن

– ساختن فعل‌های مرکب از همنشینی فعل کمکی «کردن» با اسم‌های معنا، مانند: «نشتری کردن»، «سری کردن»، «کری کردن» در یک غزل:

به این نازک مزاجی حیرتم آسوده می‌دارد /وگرنه جنبش مژگان به چشمم نشتری کردی
جنون چون شمع در رنگ بنای من نزد آتش / که تا نقش قدم گشتن ، سراپایم سری کردی

ازین بی ماحصل افسانه های درد سر بیدل / کسی گوشی اگر می‌داشت بایستی کری کردی «آسمانی کردن»، «آشیانی کردن» ، «روانی کردن» و «آن‌جهانی کردن» در این غزل:

گرهمه خاک اززمین گردد بلند برسرما آسمانی می‌کند / قید هستی پاس ناموس دل است بیضه‌واری آشیانی می‌کند
ازچه خجلت صفحه‌ام آتش زدند چون عرق داغم روانی می‌کند / آنقدر از خود به یادش رفته‌ام کاین جهانم، آن‌جهانی می‌کند.

(حبیب ۴۳)

اما در چند سال اخیر، با ورود جریان‌های پست‌مدرن و اشعار زبان‌شناختی و زبانگرا، پژوهش‌هایی نیز با محوریت اشعار براهنی و نیما و شاملو صورت گرفته است. پژوهش فریبا قطره و هاجر آقاابراهیمی با عنوان «بررسی فرایندهای واژه‌سازی در شعر نو، شعر مدرن و شعرپست‌مدرن: مطالعهٔ موردی نیما، شاملو و براهنی» از نمونه‌های بارز این پژوهش‌هاست. در این پژوهش، فرایندهای اشتقاق، ترکیب و اشتقاق ـ ترکیبِ موجود در اشعار سه تن از شاعران معاصر ادبیات فارسی تحلیل شده و نوواژه‌های این شاعران در سه دستهٔ اسم، صفت و قید طبقه‌بندی شده است (قطره و آقاابراهیمی ۷ـ۱۳). در این مقاله، جز در دو مورد «دفیدن» و «شوپنیدن» در شعر براهنی، که فعلی از اسم ساخته شده است، مقولهٔ فعل جایگاهی ندارد.

محبوبه بسمل در پژوهشی با عنوان «هنجارگریزی واژگانی در اشعار منوچهر آتشی»، با بررسی نحوهٔ ساخت واژه‌های منوچهر آتشی، آنها را در چهار دستهٔ واژه‌های بسیط، مرکب، مشتق و مشتق ـ مرکب گنجانده و در پایان، این‌چنین نتیجه‌گیری کرده است:

منوچهر آتشی در زمرهٔ شعرای توانمندی است که هنجارگریزی واژگانی در اشعار او بعد وسیعی پیدا کرده است. ترکیبات ابداعی آتشی که بر اساس مبانی زیبایی شناسی (استتیک) خلق شده‌اند موجب افزایش دامنهٔ واژگان و غنای زبان آثار او شده است. غالب این ابداعات در حوزهٔ واژگان مرکب رخ داده است. (بسمل ۲۲۶)

پیشینهٔ پژوهش در ادبیات روسی

در ادبیات روسیه پرچمدار ساخت و کاربرد از نوواژه ولادیمیر مایاکوفسکی، شاعر اوایل قرن بیستم روسیه، است. شمار کلمات واردشده به ادبیات روسیه از قِبَل او، که

متأثر از سبک خاص اشعار و طرز فکر اوست، بیش از سایر شاعران و نویسندگان روس است. پژوهش‌های زیادی در خصوص نوواژه‌های زبان روسی صورت گرفته است. *فرهنگ نوواژه‌های مایاکوفسکی*[1] (۱۹۹۱)، تألیف کالسنیکوف[2]، و *واژه‌آفرینی مایاکوفسکی*[3] (۲۰۱۰)، تألیف والاوین[4]، که فرهنگی است شامل ۳۵۰۰ واژه از ساخته‌های مایاکوفسکی، از جالب‌توجه‌ترین این پژوهش‌هاست.

و.نیکولتسوا[5] نیز در پژوهشی تطبیقی[6] هشت نوواژهٔ مشترک در آثار مایاکوفسکی و شاعر همعصرش، سرگی یسنین را بررسی کرده است (چهار اسم، دو صفت و دو فعل). نکتهٔ جالب‌توجه در این پژوهش آن است که گاه معانی جدیدی که دو شاعر از واژه‌های آشنا و رایج زبان روسی مراد کرده‌اند نیز در زمرهٔ نوواژه‌ها به شمار آمده است.

روش‌های مشترک ساخت نوواژه در آثار براهنی و مایاکوفسکی

۱. ساخت فعل از اسم

این روش از پرکاربردترین ابزارهای ساخت نوواژه‌های فعلی در شعر رضا براهنی است: قلمیدن، زنیدن، دفیدن، پروازیدن، توفانیدن، بارانیدن، شبانیدن و روزانیدن.

– **قلمیدم** قلمم را، **قلمانیدم** خود را
که برقصم حالا از شعرم بیرون، که ببالایم آنجا («قلمیدم قلمم را...»)
– و شب از شب،
خواب از شب،
شب از خواب،
آنگاه از روز و آیاز
بِشبانَم روزم را و **بروزانم** شب را... («قلمیدم قلمم را...»)
– دف را بزن! بزن! که **دفیدن** به زیر ماه در این نیمه شب، شب دفماه‌ها
فریاد فاتحانه ی ارواحِ هایهای و هلهله در تندری ست که می‌آید... («دف»)

1. *Словарь неологизмов Маяковского*
2. Н.П.Колесников
3. *Словотворчество Маяковского: опыт словаря окказионализмов*
4. В.Н.Валавин
5. В.В.Никульцева
6. «Идентичные неологизмы в поэзии В.Маяковского и С.Есенина»

بسامد این شیوه در آثار مایاکوفسکی کمتر است. برای مثال، فعل‌های «орабочить» و «газетничать» (از زندگی‌نامهٔ خودنوشت منثور *خود من*) و «клёшить» (از شعر «رفتار خوب با اسب‌ها») است که می‌توان آنها را به ترتیب به صورت «کارگریدن»، «روزنامیدن» و «شلوارپاچه‌گشادیدن» به فارسی برگرداند.

۲. تبدیل اسم خاص به فعل

در این شیوه، شاعر از اسامی افراد و مکان‌ها فعل می‌سازد. در شعر براهنی افعال «شمسیدن»، «شمسانیدن» و «شوپنیدن» از بارزترین و جالب‌توجه‌ترین نمونه‌های این شیوهٔ ساخت نوواژه هستند.

– و آیازم آن بالا آن بالا حلقه‌اش بر گرد گلوگاهش می‌گوید عشق است
تا شمسش برسد مولانایش را بر دوشش بگذارد تا او را **شمساند شمسایاند** («قلمیدم قلمم را...»)
– پیانو **می شُپَند** یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم («موسیقی»)

در نوشته‌های مایاکوفسکی نیز از اسامی «گوچکوف[۱]»، «یهودا» و «کِرنسکی» افعال «گوچکُفیدن»، «یهودانیدن»، «کِرنسکی‌زداییدن» ساخته شده است:

Россия понемногу **откеренщивается**. (*Я сам*)
روسیه کم‌کم دارد کرنسکی‌زدایی‌ده می‌شود. (*خود من*)

Видите – небо опять **иудит** пригорошнью обрызганных предательством звезд? (*Облако в штанах*)
می‌بینید؟ آسمان دوباره می‌یهودانَد، با مشتی پر از ستاره‌های به خیانت خردشده. (*ابر شلوارپوش*)

- Через час надоели. Ушёл. Принял на несколько дней команду Автошколой. **Гучковеет**. (*Я сам*)
ساعتی بعد خسته‌ام کردند. زدم بیرون. برای چند روز مسئولیت آموزشگاه رانندگی را پذیرفتم. می‌گوچکفد. (*خود من*)

البته این شیوه در کلام مایاکوفسکی تنها به ساخت فعل ختم نمی‌شود و مایاکوفسکی با استفاده از اسم های خاص و سرواژه‌ها، صفت نیز ساخته است، مانند

۱. سیاستمدار و دیپلمات همعصر مایاکوفسکی.

صفت مرکب «песенно-есененный» («نغمه‌وار ـیسنینی»)، یا صفت تفضیلی «поцекистей» («کمیتهٔ‌مرکزی‌تر») که از سرواژهٔ ЦК به معنای «کمیتهٔ مرکزی (حزب کمونیست)» ساخته شده است.

۳. تغییرشکل افعال (غریب‌سازی فرمالیستی)

افعال ساخته‌شده در این دسته فقط بازی‌هایی کلامی هستند که تغییر معنای چندانی در اصل آن ها رخ نداده و صرفاً از طریق اضافه شدن پسوند و پیشوندهای زبان روسی یا پسوند فعل‌ساز «ـیدن» در فارسی به سبک فرمالیستی غریب‌سازی شده‌اند. نمونه‌هایی از این افعال در شعر مایاکوفسکی:

вплакаться, всосвывать, выбряцать, выть, вымаргиваться, выкрепить, выкривить, наоткрывать, обвыть, ржануть, сшататься

و نمونه‌هایی فارسی در شعر براهنی: روانیدن، خواهانیدن، دوانیدن، کُشانیدن، گویانیدن، سیرانیدن، توانیدن، درازیدن، آوراندن

– حالا نگو که شهر را آفتاب **می‌رواند**
یک زن **نمی‌رواند**
مرا به او **بخواهانید** شخصاً مرا نمی‌خواهد
– حالا که روز و شبم در چراغ سرخ جهان **می‌دوانی‌ام** دیوانه‌وار
می‌آورانی‌ام در پیش خویش وبعد از خویش **می‌روانی‌ام**
– حتی خود او هم این را **می‌گویاند**...

۴. جنسیت دادن به کلمه

کلمات در زبان روسی برخلاف زبان فارسی جنس مذکر و مؤنث و خنثی دارند. در زبان روسی، باتوجه به ویژگی‌ها و ابزارهای زبانی موجود، به‌راحتی می‌توان با افزودن چند پسوندْ جنسیت برخی کلمات را تغییر داد. مایاکوفسکی بارها از این ابزار استفاده کرده است. برای مثال، در شعر «عشق نیروی دریایی[1]»، از واژهٔ مذکر «миноносец» به معنای «(کشتی) اژدرافکن» صورت مؤنث «миноносочка» را می‌سازد که کلاً حال و هوای متفاوتی به شعر می‌دهد:

1. «Военно-морская любовь»

اژدرافکنه به سوی اژدرافکن کشیده می‌شود
همچو زنبور به سوی عسل.

Льнет, как будто к меду осочка,
К миноносцу **миноносочка**.

یا ساخت صورت مؤنث و ناموجود «голубица» بـه معنـای «کبـوتر مـاده» از واژهٔ «голубь» به معنای عام «کبوتر» در شعر «فلسفهٔ سطحی در نقاط ژرف»[1]:

دیروز
دریا چون شیطانی
دژخیم بود
امروز اما
سربه‌زیرتر از
کبوترمادگان نشسته‌برتخم

Вчера
океан был злой,
как черт,
сегодня
смиренней
голубицы на яйцах.

براهنی نیز، به‌رغم نبود مقولهٔ جنسیت برای کلمات فارسی، با افزودن کلمهٔ «زن» بـه ابتدای کلمـاتش بـرای آنهـا جنسـیت جدیـد تعریـف کـرده اسـت،ماننـد «زن‌شَـمَن»، «زن‌کودک»، «زنمرد»:

– سوار پرنده شدن و/ از ستاره فرود آمدن و / در درخت فرورفتن / رسیدن به/ ته / به ته آفتاب و / بازگشتن به / پشت پرنده و **زن–شَمَن** («زن–شمن»)
– «گریم تا او نکشاند خود را
ما را بکشد خود را نکشاند»
این را یک **زنکودک عاشق** پیش از خود مرگیدن او می‌گفت («رثای غزاله»)
– دفماه من / **زنمرد** من... / ... ای آسمان! / **زنمرد** روح! / راز ترنج! ...(«دف»)

۵. قید تفضیلی[2]

این حالت، یعنی ساخت صـورت تفضـیلی از قیـدهایی کـه قاعـدتاً چنـین صـورتی را نمی‌پذیرند، در آثار هر دو شاعر کم‌کاربردتر است. مایاکوفسکی قید «почти» به معنـای «تقریباً» را به حالت تفضیلی «почтее» درآورده است که می‌توان «تقریباًتر» ترجمه‌اش کرد.

1. «Мелкая философия на глубоких местах»

۲. این اصطلاح برساختهٔ نگارندگان مقاله است.

و در شعرهای براهنی به واژهٔ «حالاتر» برمی‌خوریم:

– حالا بکشیدش بالا شده مخفی او در کتابی که نیم‌قرنی مخفی ماند
بکشیدش بالا حالا بالاتر **حالاتر** زیرا خود آن که می کشد بالا حالا گردنش می خارد
مرد عاشق عاشق را از خارشِ دستانش می شناسد («قلمیدم قلمم را...»)

۶. ساخت کلمات ترکیبی

شیوهٔ رایجی که در اشعار مایاکوفسکی بسیار بـه آن برخـورد مـی‌کنیم سـاخت کلمـات جدید و نامتعارف است از ترکیب صفت با اسم یا اسم بـا اسـم، ماننـد «златолобый» («پیشـــانی‌طلا»)، «синеблюзые» («آبی‌بلوزهـــا»)، «новогодие» («ســـال‌نویی»)، «многопудье» («چنـدپوطیت» مشـتق از واحـد وزن «پـوط»). سـاخت صـورت‌های اختصاری نامتعارف نیز از همین گونه است: «млечпуть» («شـیراه»، اسـم برگرفتـه از «راه شـیری»)، «ревинстинкт» («شـمانق»، مخفـف «شـمّ انقلابـی») «главначпупс» («مدکلادهم»، مخفف «مدیرکل ادارهٔ هماهنگی»).

نمونه‌های ساخت کلمات مرکب از چند کلمهٔ دیگر در آثار براهنی نیز فـراوان دیـده می‌شـود: «گـودیِ بی‌مـا»، «زن‌شـمن»، «ماه‌بـاغ»، «پسربی‌سـن»، «دفمـاه»، «گیـاهخوره»، «بی‌بازگشتگی»، «قیقاج–چشم»، «خورشید–لب».

روش‌های غیرمشترک ساخت نوواژه در آثار براهنی و مایاکوفسکی

براهنی و مایاکوفسکی، ضمن شباهت‌های بسـیار در سـاختار نوواژه‌هایشـان، گـاهی از ساختارهایی مخصوص به خود نیز استفاده کرده‌اند که در شعر شاعر دیگر نظیـر نـدارد. برای مثال، براهنی چنین روش‌هایی را نیز برای ساختن نوواژه به کار بسته است:

۱) ساختن فعل از ضمیر، ابزاری است که در اشـعار مایاکوفسـکی دیـده نمی‌شـود: «اویانیدن»، «اوییدن»، «توئیدن»، «منیدن»، «نمنیدن (نفی «منیدن»)»، «خویشتنیدن»:

– **اویانم** دنیا را تا زیبا شد
بتوام خود را تا حدِ **نمنیدن**
لالایم تا مرز خودمرگیدن

که شوم کفنش
و زنیدن را طلبم («رثای غزاله»)
– من که نخواهم نوشت که مُردَم **خویشتنیدی** مرا که خوب بنوشم زیر زمین را
من که نخواهم نوشت خانم زیبا!
با توام ایرانه خانم زیبا! («با توام ایرانه خانم زیبا!»)
– روز که افیونی توام شب که تو افیونی منی جا نگدازی مرا که می‌دوم از خود
موموی لب گوش زیر زمین باز هم
شب که **تو‌ییدم** تو را و روز **منیدنی** مرا و خوب تو‌ییدم آنها را، حال من از این بهارِ
یک ... («با توام ایرانه خانم زیبا!»)

۲) پدیدهٔ انعکاسی شدن نیز به وفور در نوواژه‌های فعلیِ براهنی به چشم می‌خورد. این موضوع به خودی خود کلمه جدید یا معنای جدیدی نمی‌سازد ولی تکرار آن به این شکل غریب باعث ایجاد فرم خاصی در شعر این شاعر شده است که تا حد زیادی برای گوش خواننده ناآشنا است:

می‌دوانی‌ام/ می‌روانی‌ام/ می‌پرانی‌ام/ می‌آوراندَم/ نیاوراندَم/ نمی‌خوابانَمَم/ نمی‌بینَمَم/ خواب می‌بردَم/ می‌چمدَم

ضمیر متصل «اَم» در این نوع ساختار دقیقاً یادآور پسوند «-ся» در افعال انعکاسی زبان روسی است.

باران که می‌وزد سوی چشمانم باران که می‌وزد باران که می‌وزد، تو شانه بزن! باران که می...
یک لحظه من خودم را گم می‌کنم **نمی‌بینمَم**
اگر تو مرا نبینی من کیستم که ببینم؟ من نیستم که ببینم ، **نمی‌بیننمَم**
معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی اگر تو مرا نبینی من هم **نمی‌بینم** («از هوش می...»)

۳) براهنی گاه از افعال مصدر جعلی نامتعارف می‌سازد. او از جمله در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» چندین بار برای توضیح نظریاتش از این شیوه استفاده کرده است، تا جایی که نام نظریهٔ خود را نیز بر اساس همین شیوه «زبانیت» نهاده است.

تعداد زیادی از نوواژه‌های مایاکوفسکی نیز با استفاده از ویژگی‌های زبان روسی ساخته شده‌اند و در زبان‌های دیگر نمی‌توان با الگوی آنها واژه ساخت. برای مثال:

۱) جمع بستن اسم‌هایی که صورت جمع ندارند یا به کاربردن حالت مفرد برای اسم‌هایی که فقط در صورت جمع به کار می‌روند، مثلاً کلمات «любовь» («عشق»)، «небо» («آسمان»)، «золото» («طلا»)، «жилье» («مَسکن») کلمات شمارش‌ناپذیری هستند که حالت جمع ندارند ولی مایاکوفسکی آنها را در صیغهٔ جمع به کار برده است، و برعکس، واژهٔ «волосы» («مو») را، که فقط در صورت جمع کاربرد دارد، به صیغهٔ مفرد آورده است: «Волос».

۲) تغییر محل تکیهٔ کلمه: مایاکوفسکی با تغییر در تلفظ رایج کلمه‌ای مانند «по̀нял» و انتقال محل تکیهٔ به مصوتی دیگر (поня̀л) شبههٔ ساخت کلمه‌ای تازه با حال‌وهوایی متفاوت را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند.

۳) در زبان روسی از بعضی از افعال می‌توان قید فعلی[1] ساخت ولی همهٔ افعال زبان روسی این قابلیت را ندارند. مایاکوفسکی گاه از افعالی که صورت رایج قید فعلی ندارند، مانند «петь» («آواز خواندن»)، «свистеть» («سوت زدن»)، «рвать» («پاره کردن») قید فعلی ساخته است: «поя» («آوازخوانان، در حال آواز خواندن»)، «свища» («سوت‌زنان»)، «рва» («پاره‌کنان»).

انگیزه‌های ساخت نوواژه نزد براهنی و مایاکوفسکی

با مروری بر آنچه گفته شد، این پرسش مطرح می‌شود که «چه چیز باعث شده تا این دو شاعر معاصر با چنین علاقه‌ای به سراغ ساخت نوواژه بروند؟» پاسخ به این پرسش نیاز به پژوهش مستقل و مقالهٔ مفصل دیگری دارد اما به طور خلاصه می‌توان گفت که دلیل استفاده از نوواژه‌ها در دو سطح خودآگاه و ناخودآگاه قابل‌بررسی است.

۱. بخش خودآگاه

در سیر مکاتب ادبی، هر چه از مکتب کلاسیسیم دور می‌شویم و به امروز می‌رسیم، تعلق شاعران به مکاتب خودآگاهانه‌تر می‌شود. مثلاً پوشکین احتمالاً نمی‌دانسته که بخشی از اشعارش مربوط به مکتب کلاسیسیسم است، پاره‌ای مربوط به رمانتیسم و برخی از داستان‌هایش کاملاً رئالیستی است، یا ویکتور هوگو احتمالاً نمی‌دانسته که در

1. деепричастие

مکتب رومانتیسم قلم می‌زند، چراکه تمام تقسیم‌بندی‌های مربوط به مکاتب ادبی در قرن بیستم و با ورود جریان‌های مربوط به نقد ادبی ساخته و پرداخته شد.

در قرن بیستم، نویسندگان و شاعرانِ همفکر و همنظر گرد هم جمع می‌شدند و با امضای بیانیه ظهور مکتبی جدید را رسماً اعلام می‌کردند. مکاتب فرمالیستی و زبان‌شناختی از جملهٔ این مکاتب هستند که شاعران در آنها بنا به رویکردی که اتخاذ کرده‌اند به صورت کاملاً خودآگاهانه دست به ساختِ کلمات جدید زده‌اند، یا برای دادن سروسامانی جدید به شعرشان، یا غریب‌سازی و آشنازدایی از ذهن مخاطب، و یا برای درهم شکستن سنت‌های قبلی و میل به تجدد در قامت کلمات نو. درنتیجه مکتب ادبی و آرا و عقاید تجدد طلبانهٔ آنان باعث پیدایش اشعار جدید با استفاده از موضوعات و کلمات جدید شد.

براهنی در مورد یکی از مهم‌ترین دیدگاه‌های خود در قبال شعر در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» می‌نویسد:

> در شعر نیمایی، زبان وسیلهٔ وصف طبیعت و وسیلهٔ ارائهٔ روایت بود. در شعر شاملو زبان وسیلهٔ بیان خود برای طبیعت بیرونی و خود درونی بود. این دو شاعر هر دو زاییدهٔ عصر روشنگری و عصر رومانتیسم بودند [...] ولی سال‌ها ممارست به ما یاد داده است که به زبان به صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اولاً وسیله نیست و ثانیاً در هر نوبت که ما از آن برای شعر استفاده می‌کنیم آن به درون خود برمی‌گردد و می‌شود چیز غیرقابل‌پیش‌بینی‌ای که 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 تجاوزناپذیرترین اصل شاعری حفظ و به سوی آینده پرتاب کند.(براهنی، ۱۳۷۳: ۱۴۷)

براهنی مفهوم و نظریهٔ زبانیت را، که از محوری‌ترین مفاهیم در دایرهٔ شعر اوست، در مقالهٔ دیگری با توضیحات روشن‌تری با عنوان «نظریه زبانیت در شعر» این گونه شرح می‌دهد:

> هر شعری زبان را به رخ می‌کشد و یا آن را به جلو صفحه می‌آورد، به صورتی که در طبقه‌بندی مسائل از زمان فردینان دو سوسور، به ویژه رومن یاکوبسن، تا به امروز داشته‌ایم. ولی مسئلهٔ زبانیت سودای دیگری است که نه تنها هرمنوتیک مدلول‌ها، بلکه هرمنوتیک دال‌ها را هم می‌شکند، تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند، زبان را به ریشه‌های تشکیل و تشکل زبان

برمی‌گرداند، جملهٔ خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد (یعنی با پوزیتیویسم زبان‌شناختی درمی‌افتد) و در بسیاری از موارد بی‌آنکه معنی یا ساختار نحوی داشته باشد، حضور می‌یابد [...] فضایی در زبان وجود دارد که در آن، زبان از معنا آزاد می‌شود تا زیبا شود. سطح زبان، یا رویهٔ بیرونی آن گاهی تا حد اعجاز زیبایی می‌آفریند. وقتی که جنگل جمله‌های کامل و تکراری بیت‌ها و نثرهای مسجع و پایان‌بندی‌های قراردادی سطرها و مصرع‌ها از فرط تکرار ناگهان در ذهن آتش گرفت و بیابانی از خاکستر جا ماند، چاره نداریم جز این‌که زمین زبان را برای خود اختراع کنیم و نهال‌های تازه و از آن بالاتر بذرافشانی نو را تجربه کنیم. 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 عشق، زبان‌های وهن و تحقیر و پاسخگویی به آن‌ها، که کمال جملوی را از خود می‌رانند تا اصالت ناب و عمیق خود را به رخ بکشند، زبان رقص، آهنگ، آوازهای ریتمیک، زبان اشراق و خیزش از درون به بیرون، زبان گیرکرده در گرداب هولناک وحشت‌های امروزین، همه اینها نقص و کمبود، الکنیت را به صریح‌ترین شکل، به مراتب صریح‌تر و بلیغ‌تر از جملهٔ کامل معنی دار و معانی و جملات پیوسته و شکل‌دار به صحنه می‌آورند و همه را در صحنهٔ **زبانیت** زبان وارد بازی می‌کنند. این در آینده جنگل سربه‌فلک‌کشیده‌ای از امکانات شعری در زبان فارسی به وجود خواهد آورد. (همان ۲)

او درادامه با استفاده از توصیف شرایط اجتماعی حاکم بر شعر معاصرش چنین تعریفی از شعر و شاعر ارائه می‌دهد:

شعر فارسی خسته است. از این همه مسائل اجتماعی و تاریخی و عقیدتی که بر آن به علت خفقان جامعه، نبودن احزاب سیاسی، نبودن بیان مستقیم سیاسی، از طریق زورگویی استعارهٔ اجتماعی ـ تاریخی بر آن تحمیل شده و شاعر را تبدیل به قهرمان سیاسی به قیمت سلب شاعری از او کرده است. شعر فارسی از قهرمان سیاسی ـ اجتماعی خسته است، و به حق. شاعر واقعی قهرمان در جای دیگری است. جرئت و شهامت او در نگریستن در عمق تاریکی‌های نامکشوف انسان و جهان و زبان است، و پیدا کردن فضاهای دشواری است که در اعماق انسان، در اعماق آغازها، میانه‌ها و عاقبت‌های او نهفته است، و اتفاقاً زبان جسور و قهرمان شاعری در **کشف خود زبان** و در کشف آنچه با زبان کشف می‌شود، آن پهلوانی خود را بیان می‌کند [...] شعر فارسی خسته است و این بار خسته‌تر از نوبت‌های خستگی گذشته‌اش خسته است. باید خستگی را با شکستن جمله، با سلب اولویت و سلسه مراتب و پدرسالاری از جمله، با برگرداندن جمله به سوی اول جمله، و **کلمه را از نو**، به خاطر شعر لمس کردن، و کشف زبان بودن زبان را اصل قراردادن، از میان برد. سلسه مراتب کلامی، وحدت شعری، بدیع و عروض و وزن و حتی بی‌وزنی قراردادی، حتی فرمالیسم‌های جدید از سرناچاری

پیشنهاد شده، همه باید دور ریخته شود. زبان باید به سوی مفردات زبان، زبانیت مفردات خود زبان، برگردد، یعنی صدا، صوت، حرف، کلمه، جمله‌ای که دربارهٔ خود زبان است اما به طنز به خود می‌نگرد.(همان)

به طور خلاصه، نگاه براهنی به شعر نگاه به ماهیت و ریشه‌های زبان است. شعر برای او چیزی جز خود شعر نیست. او در اشعار متأخرش به کلمات به دید مابازای خارجی آن‌ها، چیزی که ما را از طریق کلمه به آن وصل می‌کند، نگاه نمی‌کند، بلکه او به خود اصالت کلمه و در دیدی کلی‌تر به اصالت زبان یا ـ به تعریف خودش ـ به زبانیت زبان کار دارد. از همین رو براهنی خطاب به این جمله از شاملو: «ببینید، من می‌گویم قناری. این قناری قاف و نون و چند تا حرف و حرکت و صدا نیست، یک معجزهٔ حیات است. کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید، حضور قناری را دریابید» این طور پاسخ می‌دهد: «این سخن شاملو که "کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید"، سخن شاعر نمی‌تواند باشد، سخن قناری‌فروش می‌تواند باشد.» (همان ۱۶۹)

با کنار هم گذاشتنِ پازل‌وارِ این چند مطلب، تصور ما از چراییِ ساخت نوواژگان در اشعار براهنی تکمیل می‌شود. موضع و نظر براهنی در مورد ذات زبان، زبانیت، درهم شکستن جملات، اولویت دادن به کلمات و برهم زدن و ایجاد آنارشی در زبان و صرف و نحو آن کاملاً توجیه‌کنندهٔ گرایش به ساخت واژه‌های جدید هست.

مایاکوفسکی نیز در نوشته‌های مختلف خود از گرایش‌های مشابهی سخن گفته است. در بیانیهٔ فوتوریست‌های روس با عنوان «سیلی به سلیقهٔ عوام»، که در ۱۹۱۲ در مسکو نوشته شد و به امضای بورلیوک[1]، کروچُنیخ[2]، مایاکوفسکی و خلبنیکوف[3] رسید، بیان شده است:

این نو جدیدِ غیرمنتظرهٔ ما، به خوانندگان!
تنها «ما» چهرهٔ عصرمان هستیم. ما صورِ زمان را در ادبیات خواهیم دمید. گذشته تنگ است. فرهنگستان و پوشکین اکنون نامفهوم‌تر از هیروگلیف‌ها هستند. پوشکین و داستایفسکی و تالستوی و دیگران را باید از کشتی زمانهٔ معاصر بیرون انداخت.
کسی که عشق نخستش را فراموش نکرده باشد، آخرینش را هم نخواهد شناخت [...] دستانتان را که آغشته به لجن‌های لزج کتاب‌های لئونید آندریف‌های ناچیز است، بشویید. همهٔ این

1. Burliuk
2. Kruch'onnikh
3. Khlebnikov

ماکسیم گورکی‌ها، کوپرین‌ها، بلوک‌ها، سالاگوب‌ها، رمیزُف‌ها، آورچنکوها، چورنی‌ها، کوزمین‌ها، بونین‌ها و چه و چه و چه فقط نیازمند یک ویلای کنار رود هستند. اما سرنوشت چنین پاداشی را به خیاط‌ها اعطا خواهد کرد!

ما از ارتفاعات آسمان‌خراش‌ها به بی‌چیزی آن شاعران زل خواهیم زد. ما دستور می‌دهیم حقوقمان را به رسمیت بشناسید در:

۱. افزودن و افزایش حجم فرهنگ لغات با کلمات جامد و مشتق (نوواژگان)

۲. نفرت نازدودنی به زبانی که پیش از این وجود داشته است

۳. گریز وحشت‌آلود از غروری که بر سنت‌های گذشته‌تان استوار است

۴. ایستادن روی تخته‌سنگ کلمهٔ «ما» در میان تلاطم دریای سوت و کف و غضب.

و اگر کماکان، هنوز هم در خطوطی از ما رد کثیف «عقل سلیم» یا «سلیقهٔ خوب» برجای مانده است، یکدفعه، صاعقهٔ زیبا و نو کلمات (خودساختهٔ ما) به زودی لرزه بر پیکره‌شان خواهد انداخت.(سیلی به سلیقه عوام[بیانیه فورتوریست‌ها]،۱)

پیش‌تر تعریف شاعر از زبان براهنی ارائه داده شد؛ حالا نوبت تعریفی است که مایاکوفسکی از شاعر در مقالهٔ «چگونه شعر ساخته می‌شود» بیان کرده است:

بار دیگر واضح می‌گویم که من قواعدی برای شاعر شدن ارائه نمی‌دهم تا براساس آن کسی شاعر شود و بتواند شعر بسراید. چنین قواعدی اصلاً وجود ندارد. **شاعر کسی است که خود این قواعد شعری را بسازد**... ریاضی‌دان کسی است که اصول ریاضیات را می‌سازد، تکمیل می‌کند و گسترش می‌دهد و کسی است که مفاهیم جدیدی را وارد علوم ریاضی می‌کند. کسی که اولین بار «دو دو تا چهارتا» را فرمولیزه کرد، ریاضی‌دان بزرگی بود، هرچند که شاید این حقیقت را با کنار هم گذاشتن دو ته‌سیگار کنار دو ته‌سیگار دیگر دریافت کرده باشد. اشخاصی که حتی چیزهای به مراتب بزرگتری مثل لوکوموتیو را با لوکوموتیو جمع بسته‌اند، ریاضی‌دان نبوده‌اند. (مایاکوفسکی، ۹)

از مقایسهٔ همین چند پاراگرافی که از نظریات و دیدگاه‌های براهنی و مایاکوفسکی دربارهٔ شعر آورده شد، نزدیکی تفکرشان دربارهٔ لزوم برهم زدن ساختارهای گذشته و برپایی ساختارهای جدید، از جمله براساس ساخت نوواژگان، به وضوح مشخص می‌شود.

۲. بخش ناخودآگاه

کاوشی در زندگی این دو شاعر نکته‌ای جالب را عیان می‌کند: هر دو آنان ذهنی دوزبانه داشته‌اند. مایاکوفسکی اصالتاً گرجستانی است و براهنی در تبریز به دنیا آمده و ترک

است. مایاکوفسکی تا سیزده‌سالگی در گرجستان و در روستای باگدادی زندگی می‌کرده و پس از مرگ پدرش است که خانواده به مسکو مهاجرت می‌کند.

شرایط براهنی کمی متفاوت است. روی آوردن او به زبان فارسی از سر اجبار حکومت توتالیتر پهلوی است، جایی که به زبان‌های محلی توجهی نمی‌شد و او ناچار به فارسی روی می‌آورد. این روی آوردن انگار توفیقی اجباری را نصیبش می‌کند، تاجایی که خود، در نشستی که کانون دوستداران فرهنگ ایران در سال ۲۰۱۶ به مناسبت تولد ۸۲سالگی‌اش برگزار کرده بود، گفت: «بدون غزل حافظ، غزل شکسپیر نمی‌توانست وجود داشته باشد [...] و به عنوان کسی که زبان مادری‌اش فارسی نیست، این را اذعان می‌کنم که زبان فارسی زیباتر از زبان مادری من است، اگرچه بنده در همه جا همیشه از زبان مادری‌ام دفاع کرده‌ام.» (برگرفته از سخنرانی براهنی در کانون دوستداران فرهنگ ایران،۲۰۱۶)

تأثیر ذهنی زبان دوم و گاه وام‌گیریِ دستوری از زبان مادری و به‌کارگیری آن در زبان دوم می‌تواند عامل ناخودآگاه مهمی در ساخت کلمات باشد. برای مثال، در شعر براهنی عباراتی وجود دارد که حاصل از همین اصطکاک دوزبان در ذهن شاعر است:

– و با برادر **آبی‌چشمم** / گاهی / به تماشای اعدامی‌ها / در میدان ساعت تبریز می‌رفتم / و صبح زود / برف / روی سر مردهای اعدامی آرام می‌نشست / و روی پلک‌هایشان / زن‌ها / چادر به سر / همگی می‌گریستند / ساعت میدان / اعلام وقت جهان را می‌کرد / من با برادر آبی‌چشمم / تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم («نگاه چرخان»)

– ای کُردروح! / گیسوکمند! / **قیجاج‌ـچشم!** / ابروکشیده سوی معجزه‌ها، معجر هوس! / **خشخاش‌ـچشم!** / **خورشیدـلب!** («دف»)

در اشعار بالا، نوواژه‌های «آبی‌چشم» و «قیقاج‌ـچشم» از نحو زبان ترکی گرفته شده است که در آن ابتدا صفت و سپس اسم آورده می‌شود. در نوواژه‌های «خورشیدـلب» و «خشخاش‌ـچشم»، که در آنها از آرایهٔ مجاز استفاده شده است، باز از ساختارهای مشابه موجود در زبان ترکی وام‌گیری شده و گرما و سیاهیِ خورشید و خشخاش به لب و چشم تشبیه شده است.

براهنی همچنین در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، در توضیح یکی از اشعار دفتر *خطاب به پروانه‌ها* دربارهٔ تلفیق آواهای زبان ترکی در اشعار فارسی‌اش، نکاتی می‌گوید و سپس گریزی به نظریهٔ زبانیت خود می‌زند:

در شعر هَـ ه‌ْ از ترکیب سه زبان، به ویژه اصوات سه زبان، زبان شعر ساخته شده است. سه شاعر با تداخل در یکدیگر برای گفتن شعر شرکت کرده‌اند. هر شاعر به منزلهٔ یک راوی است. حتی بخشی از شعر از ترکی به فارسی ترجمه می‌شود. انگار این نگرانی وجود دارد که کلمات ترکی فهمیده نشود، ولی بعد با آوردن صداهایی که فقط صدای نفس بلند است، معلوم می‌شود این ترجمه، این نگرانی مربوط به غیرقابل‌فهم بودن شعر، فقط «پارودی» معنا و پارودی نگرانی است. چرا که بعد از آن جمله، صداها و تبدیل شدن کلمات و جملات به حروفْ زبان را غرق در آنارشی معناشناختی می‌کنند و ریشهٔ زبان را به رخ زبان می‌کشند. اول سطری آورده می‌شود بسیار طولانی، با ریتمی ساخته‌شده از بی‌قرار کردن وزن در جهت بی‌وزنی و یا ترکیب جدید اوزان مختلف و نحوهای مختلف، و بعد چهار سطر کوتاه آورده می‌شود، اولی مرکب از یک سیلاب کوتاه و دو سیلاب بسیاربلند؛ دومی مرکب از یک سیلاب کوتاه و یک هجای بلند معمولی؛ سومی مرکب از دو سیلاب کوتاه و چهارمی از دو «ه»، اولی متحرک، دومی ساکن، و جمعاً به صورت یک سیلاب بلند معمولی:

یکی به سینه فشرد عکس کهنه‌ای از صورت تو را ته باغ گریست و هایهای شبیه من
هزار سال
هَلَه‌م
هُله
هَـ ه (براهنی ۱۹۲)

دربارهٔ مایاکوفسکی و احتمال استفاده از زبان گرجی در ساختار نوواژه‌هایش تحقیقی صورت نگرفته است. واژه‌های برگرفته از ساختارهای زبان ترکی نیز در اشعار براهنی بسیار کم است اما این تأثیرپذیری، در سطح ناخودآگاه، می‌تواند رخ داده باشد چراکه دانستن چندین زبان و درگیری ذهنی شاعر و آشنایی با کلمات و مفاهیم متنوع، مختص و موجود در هر زبان مسلماً می‌تواند به پویایی ذهن او برای ساخت کلمات گوناگون کمک کند.

نتیجه‌گیری

در مقالهٔ حاضر، جمعاً ۱۸۴ نوواژه از مجموعه آثار مایاکوفسکی استخراج شد که به تفکیک به شرح زیر است: ۵۳ اسم، ۵۰ فعل، ۳۲ صفت، ۲۴ قیدفعلی، ۱۹ عبارت و ۶ قید. به عبارت دیگر، ۵۳ نوواژهٔ اسمی، ۵۰ نوواژهٔ فعلی و ۶۲ نوواژه از سایر اجزای کلام در زبان روسی (قید، صفت و قیدفعلی)، به صورت تقریباً همگن در آثار مایاکوفسکی پراکنده شده است.

در آثار متأخر براهنی نیز ۹۲ نوواژه یافت شد که بیش از نیمی از آنها فعل هستند. گوناگونی این نوواژه‌ها به این شرح است: ۳۵ فعل، ۲۲ فعل انعکاسی، ۲۱ اسم، ۱۱ حاصل‌مصدر، ۴ صفت، ۱ قید تفضیلی.

نکته‌ای که به چشم می‌آید سهم بیشترِ افعال در آثار براهنی است. حال آن‌که نوواژه‌های مایاکوفسکی تنوع و وسعت بیشتری دارد. حدود نیمی از نوواژه‌های براهنی را فعل تشکیل می‌دهد و نوواژه‌های اسمی و صفتی در اثر آن چنان به چشم نمی‌آید که فعل‌های بدیع او.

دلیل گرایش نیرومند این دو شاعر به ساخت واژه‌های جدید را، که در بسیاری از نمونه‌ها با ساختارهای مشابه زبانی انجام گرفته است، در دو سطح خودآگاه و ناخودآگاه می‌توان جست: در سطح خودآگاه، این گرایش برآمده از شیوهٔ نگرش آن دو به مقولهٔ شعر و شاعری و زبان است که آن را نیازمند انقلاب و نو شدن می‌دانسته‌اند و در سطح ناخودآگاه، پدیدهٔ دوزبانگی و تأثیر زبان مادری ـ غیر از زبانی که به آن شعر می‌سروده‌اند ـ چه بسا بر الگوهای واژگانی آنان تأثیر گذاشته باشد.

منابع

براهنی، رضا. "*با توام ایرانه خانم زیبا*". *http://elhamiyan.blog.ir/post/59* (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____ . "*تمرکز نشئه برای ساناز*" . *http://elhamiyan.blog.ir/post/28* (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____ . *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. تهران: مرکز، ۱۳۷۳.

_____ . "*رثای غزاله*" . *http://elhamiyan.blog.ir/post/27* (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____ . "*قلمیدم قلمم را قلمانیدم خود را...*" *http://www.rendaan.com/2008/05/reza-baraheni.html*. (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____ . "*که مرا لمس نمی‌کنند*". *http://www.afrazbook.com/Home/VideoDetails?VideoId=34&&Title=%D8%B1%D8%B6%D8%A7%20%20%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%86%DB%8C* . انتشارات افراز (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

بسمل، محبوبه. «هنجارگریزی واژگانی در اشعار منوچهر آتشی». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*. **۴/۴** (مسلسل ۱۴) (زمستان ۱۳۹۱): ۲۱۱-۲۲۷.

حبیب، اسدالله. «واژه‌سازی و عادت‌ستیزی در سروده‌های بیدل». *آشنا*. **۲/۵** (مسلسل ۲۷) (بهمن و اسفند ۱۳۷۴): ۳۱-۴۴.

خسروی، شهریار. «مقدمه‌ای بر شعر اجرایی». http://obab.blogfa.com/post/65 (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

صالحی، پریسا و ناصر نیکوبخت. «شگردهای هنری خاقانی و تصویرسازی حروف و واژگان». *مجموعه مقالات هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* (اسفند ۱۳۹۲) ۱۱۶۰-۱۱۷۴.

قطره، فریبا وهاجر آقاابراهیمی. «بررسی فرایندهای واژه‌سازی در شعر نو، شعر مدرن و شعر پست‌مدرن: مطالعهٔ موردی نیما، شاملو و براهنی». *زبان و زبان‌شناسی*. ش ۱۸ (۱۳۹۲): ۱-۱۴.

قوامی، بدریه. «هنر زبانی مولوی در *کلیات شمس*». *زبان و ادب فارسی* (دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سنندج) **۶/۲** (بهار ۱۳۹۰): ۱۷۹-۲۰۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی