فراهنجاری دستوری در شعر معاصر

دکترمحسن نور پیشه
عضو هیأت علمی واحد زاهد شهر

چکیده

فراهنجاری دستوری، هنجارگریزی، نحوستیزی، کژتابی،عدول از هنجار، برجسته سازی و... اصطلاحاتی است که طیّ چند دههٔ اخیر به محافل ادبی ومتون نقد ادبی، راه یافته است. این پژوهش بر آن است که با تعریف این اصطلاحات وارائهٔ نمونه ها ومصداق های عینی از دو شاعر صاحب سبک ایران، کارکردهای این پدیده را به شیوه ای توصیفی-تحلیلی به نمایش گذارد. **احمد شاملو** به عنوان شاعری فرانیمایی (جزو شاعران مدرنیست متعارف)و **رضا براهنی** به عنوان نظریه پرداز و شاعری پست مدرن جهت انجام این تحقیق درنظر گرفته شده اند.از مقایسه ونقد ونظر دیگران نیز به فراخور موضوع استفاده گردیده و سرانجام تئوری این نظریّه پرداز(براهنی) باشعر وی انطباق داده شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه ها:
نقد ادبی، شعر معاصر، فراهنجاری دستوری، احمد شاملو، رضا براهنی

۱- مقدّمه

۱-۱- برجسته سازی و فراهنجاری:

« فراهنجاری یا انحراف از هنجار زبان اصطلاحی است که **جفری لیچ**، زبان شناس انگلیسی آن را برای ترفندهایی به کار برد که موجب برجستگی کلام شاعر می شوند و زبان شعر را از سطح زبان معیار فراتر می‌برند؛ همان چیزی که **موکاروفسکی** آن را برجسته سازی می نامد. به اعتقاد وی، زبان معیار (زبان علم) از برجسته سازی اجتناب می کند؛ اما در شعر زبان ارتباطی به پس زمینه رانده می شود تا زبان خود را به نمایش بگذارد ولی به هر حال نمی توان تمام عناصر زبان را برجسته ساخت. » (موکاروفسکی، ۱۳۷۱ :۹۰)

برخی فراهنجاری دستوری را تا حد فراهنجاری نحوی وآن هم «جابه جایی عناصر سازندهٔ جمله»، تقلیل داده اند: «هنجارگریزی [فراهنجاری] نحوی: شاعر می تواند در شعر خود با جابجا کردن عناصر جمله از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز بزند وزبان خودرا از زبان هنجار متمایز سازد.» (صفوی،۱۳۷۳ :۱۵٦)

اما «به نظر **جفری لیچ** تمایز میان انواع گوناگون الگوهای فراهنجاری دستوری را باید در صرف(Morphology) و نحو(Syntax) زبان بررسی کرد؛ گرچه به نظر او غرابتهای زبانی صرفی در شعر انگلیسی بسیار کمتر از غرابتهای نحوی، چهره می نماید و نمود هنجارگریزی نحوی درشعر، بیشتر از هنجارگریزی صرفی است. »[i] (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰ :۲۰۹)

پرتال جامع علوم انسانی

۲- پیشینهٔ فراهنجاری دستوری درشعرفارسی وپژوهشهای انجام شده

۲-۱- فراهنجاری دستوری در شعر سنّتی: جابه جایی ارکان جمله یکی از متداولترین فراهنجاری‌های دستوری(نحوی) در شعر سنتی است. هرچند به خاطر حفظ وزن شعر این جابه جایی ها ناگزیر بوده است؛ اما شاعران برجسته ای همچون **فردوسی** از این ترفند در راستای اهداف شعری خود استفاده کرده اند؛ برای نمونه تقدّم فعل در ابیات شاهنامه باعث فخامت کلام و حماسی تر شدن آن شده است:

«تقدّم فعل در جمله بسیار مهم است زیرا کلام را حماسی وقاطع ومؤکّد وآمرانه می کند: بشد تیز، اندرآمد به ابر، برآویخت رهّام با اشکبوس، برآهیخت رهّام گرزگران، بزد اسب، اندر آشفت طوس، بپیچید زو روی، ببارید تیر.[ii] وتقریبا همه جا چنین است واین آشکارترین مختصّهٔ نحوی در کلام حماسی است ومنطق نثری را در هم می شکند. » (شمیسا،۱۳۸٦ :۱۱۷)

در شعر شاعران قرن ششم نیز فراهنجاری هایی دیده می شود:

« یکی از ویژگیهای شعر **سنایی**، هنجارگریزی های آن است. در شعر **سنایی** مواردی دیده می شود که ممکن است بعضی، آن را ویژگی زبانی او بدانند اما در هر صورت نوعی هنجارگریزی نیز محسوب می شود. مثلا دربیت:

آتش عشق سنایی تیز کن ای ساقیا در دهیدش آب انگور نشاط انگیز را

الف ندا و حرف ندای **ای** را در مصراع اول با هم آورده است.»(غلامرضایی، ۱۳۷۷ :۱۸۲)

در برخی از ترکیب سازی های **خاقانی** نیز فراهنجاری دستوری وجـود دارد؛ مانند افزودن پسوند مکان(ستان) به «دل» در بیت زیر:

سروی ز بستان ارم،شمع شبستان حرم رویش گلستان عجم، کویش دلِستان دیده ام

(خاقانی:٤٥٣)

اما درجاهای دیگر این معنی از «دلِستان» برداشت نمی شود وبه نظر می رسـد بن مضارع(ستان) با «دل» به شیوهٔ متعارف ترکیب شده است:

خال مشک از روی گندمگون خاتون عرب عاشقان را آرزوبخش و دلِستان آمده

(خاقانی:۳۷۰)

نظامی پا را از ایـن فراتـر مـی نهـد وبـه بازیهـای زبـانی بیـشتری مـی‌پـردازد. او عـلاوه بـر جابجـایی ترکیبـات و گـرفتن معنـای جدیـد بـه هنجارگریزی‌های دستوری نیز روی می آورد ؛ مانند:

شمع جگر چون جگر شمع سوخت آتش دل چون دل آتش فروخت

در طبق مجـمر مجلـس فـــروز عـــود شکر ساز وشکر عودسوز

(مخزن الاسرار:۱۰۵)

« در شعر **نظامی** هنجارگریزی دستوری نیز مکرر دیده می شود مثلاً در این ابیات این گونه عدول از هنجارها را می توان دید که از قضا بعضی از آنها درک مفهوم شعر را نیز دشوار کرده است:

چون سخنت شهد شد ارزان مکن شهد سخن را مگس افشان مکن

(همان:۸۳)

«مگس افشان» صفت فاعلی است که در معنی صفت مفعولی به کار رفته است.

آنکه سرش زرکش سلطان کشید باز پسین لقمه زآهن چشید
(مخزن الاسرار:۸۳)

زرکش صفتی است جانشین موصوف که به ذهن نزدیک نیست زیرا آن را به معنی «جام زرکش» به کار برده است... در ابیات زیر، اسم را به جای صفت به کار برده و به آنها پسوند صفت تفضیلی افزوده است:

سخنهایی از تیغ پولادتر زبان ازسخن سخت بنیادتر
(شرف نامه:۲۰۲)

سحرترزان بتان عشرت انگیز میان دربست شاپور سحرخیز
(خسرو وشیرین:۱۵٦)

استعمال «امانت» در معنی امان وامنیّت:

به نیکان درآویخته بدسگال کسی را امانت نه بر خون ومال
(شرف نامه:۲٤۸) »

(غلامرضایی، ۱۳۷۷ :۲۱۹)

دراشعار سبک عراقی، فراهنجاری های دستوری ادامه می یابد و **مولوی** از برجسته ترین شاعران این دوره در به کارگیری این ترفند زبانی است: «تصرفات او (مولوی) در شکلهای صرفی ونحوی نیز بس جالب است. معلوم نیست دراین زمینه اززبان مردم الهام گرفته ویا به انگیزهٔ نوآوری عمل کرده است. مثلا «نزدیک» را به جای «نزدیکتر» و«پیروز» را به جای «پیروزی» و«تنگین» را به جای «تنگ» به کار برده است وبه خود اجازه داده است که به قیاس از هراسمی صفت بسازد وآن را به صورت تفضیلی هم درآورد:

در دو چشم من نشین، ای آنکه از من من تری

تار قمـــر را وانمایم کز قمر روشـــن تری

اندرآ در باغ تا نامـــوس گلشن بشـــکند

زانکه از صد باغ وگلشن خوشتر وگلشن تری»

(همان جا:۲۸٦)

در باب فراهنجاری دستوری در شعر **مولـوی** پـژوهش نـسبتاً مبـسوطی انجام شده وفصل آخر کتاب«سیب باغ جـان»[iii] بـه آن اختـصاص یافتـه اسـت. ازجمله فراهنجاری های به کار رفته در غزلیات مولوی عبارتند از:

کاربرد فعل لازم به جای متعدی: **بجوش** دیـگ دلـم را بـسوز آب وگلـم را (کلیات شمس،ج٦:ب۲۳۷۸)

فعل تبدیلی: **خموشید خموشید** خموشانه بنوشید (همان،ج۲:ب٦٦٤۹)

ساخت دیگر فعل: کز اثر خندهٔ تو گلشن **خندنده** شدم(همان،ج٤:ب١٤٧٦١)

کـــاربرد صـــفت: گـــرم و **شـــتاب** مـــی‌روی مـــست وخـــراب مـــی روی (همان،ج٦:ب۲۳۷۸)

کاربرداسم : یک دل چه محل دارد صد **دلکده** بایستی(همـان،ج٥:ب۲۷۲۰۹)

و...

برجسته سازی ها وآشنایی زدایی ها درشعر سبک هندی، به ویژه اشعار بیـدل دهلوی، در کتابهایی ازقبیل «شاعر آینه هـا»،اثرارزشـمند دکتـر**شـفیعی کـدکنی**، بازنموده شده است.

۲-۲- فراهنجاری دستوری در شعر معاصر:

بخشی از پژوهشهای انجام گرفته درشعر معاصر، به خصوصیّتهای زبانی این اشعار می پردازد. ازجمله کتابهایی که در این زمینه منتشر شده می توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران،دکتر کاووس حسن لی، نشر ثالث.

۲- گزاره های منفرد (بررسی انتقادی شعردر ایران)،علی باباچاهی،نشر نارنج

۳- ساختار زبان شعر امروز (پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر)،مصطفی علی پور، انتشارات فردوس.

٤- دگرگونی نگاه،زبان و ساختار در شعر امروز ایران،کاظم کریمیان، نشر روان

در این پژوهشها تنها بخشی از تحقیق به زبان اختصاص یافته است که آن هم شامل نوآوری در واژگان، در نحو،باستانگرایی و... می شود و نمونه ها هم به طور پراکنده از شاعران مختلف معاصر آورده شده است. پژوهش حاضر جنبه تکمیلی دارد و با تمرکز بر موضوع فراهنجاری دستوری ، دراشعار دو شاعر معاصر می کوشد تا دقیق تر این پدیده را مورد ارزیابی قرار دهد.

۳- فراهنجاری دستوری در شعر شاملو

احمد شاملو ، شاعر معاصری است که در طبقه بندی شعر معاصر جزو شاعران غیر نیمایی محسوب می شود. در این تقسیم بندی شعر پس از **نیما** به دو بخش آوانگارد (پیشرو) و غیر آوانگارد تقسیم شده است که مدرنیست های شعر

امروز با فراروی از بخش آوانگارد شعر نیمایی کار خود را شروع کرده اند. آنچه مسلّم است **شاملو** ، **فروغ وسپهری** جزو شاعران مدرنیست متعارف محسوب می گردند نه شاعران مدرنیست رادیکال(شالوده شکن و پست مدرن) مانند موج نو ، شعر حجم ، شعر ناب ،پسانیمایی و ...[iv]

لازم به ذکر است که فراهنجاری در شعر **شاملو** دربرگیرندۀ اشعار اوّلیۀ وی نیست چرا که آن اشعار در مواردی فروتر از هنجارهای زبانی نیز هست؛ آن گونه که منتقدان دربارۀ آن چنین گفته اند:

«نخستین شعرهای **احمد شاملو** (۱- بامداد) دارای مشکلات دستوری[v] با واژه های سنّتی و عامیانه است. شاملو می خواست زبان تازه مطنطنی ایجاد کند که با این کار ،به دشواری ها و سنگلاخ های زبانی گرفتار شد. واژگان ، تعبیرها و طرز بیان شاملو- با آن که بی تاثیر از نیما نبود- برخلاف شعرهای نیما سرد و سیاه است. شگردها و طرز بیان سنّتی ، شعار و لحن خطابی ، دوری از بیان شعری و پرگویی نثروارد بسیاری ازشعرهایش به چشم می خورد» (تسلیمی ، ۱۳۸۳ :۱۰۵)

اما **شاملو** در ادامه به زبانی مستقل دست می یابد و با ترفندهایی از قبیل:جابجایی ارکان جمله ، جداسازی کلمات مرکّب و... بین فرم و محتوای شعر تناسب ایجاد می کند. به نظر می رسد او با استفاده از فراهنجاری‌های دستوری به بالا رفتن ظرفیّت زبان شعر کمک کرده است

۳-۱- نمونه هایی از فراهنجاری دستوری در شعر شاملو

۳-۱-۱- ایجاد قالب و ساختار با جابجایی جملات و ارکان آن:

در گفتمان شعر سنّتی آرایه ای به نام طرد و عکس،آرایه ای دیگر به نام ردّ مطلع و آرایه ای به نام ملمّع وجود دارد شاعران غزل سرا با استفاده از ردّ مطلع قابی بر تابلوی شعر خود می گرفتند،گاهی برای بستن تابلو بر شعر خود از ترفندهای دیگری مانند آوردن مصراعهای عربی در اولین بیت و آخرین بیت شعر استفاده می‌کردند؛ برای نمونه در اولین غزل **حافظ** این ترفند به کار گرفته شده است شعر با مصراعی عربی آغاز می‌گردد و با مصراع عربی دیگری ختم می شود. در شعر معاصر نیز **سهراب سپهری** شعر خود را با سؤالی آغاز می‌کند و با همان سؤال خاتمه می دهد و بدین گونه بی پاسخ بودن سؤال و ناگشوده ماندن معمّا را با کاربرد هنری ردّ مطلع، فراچشم خواننده (بیننده) می آورد:

آغاز شعر: « کفشهایم کو؟/چه کسی بود صدا زد سهراب؟/ آشنابود صدا مثل هوا باتن برگ/... »

پایان شعر: « یک نفربازصدا زد سهراب!/ کفشهایم کو؟ » (سپهری، هشت کتاب:۳۹۱)

شاملو با استفاده از ترکیب در آرایۀطرد و عکس و ردبه مطلع ساختاری به وجود می آورد و متن شعر خود را در آن قاب می گیرد:

« من سرگذشت یأس ام وامید/با سرگذشت خویش:/می مردم از عطش،/آبی نبود تالب خشکیده تر کنم./می خواستم به نیمه شب آتش،/خورشید شعله زن به در آمد چنان که من/گفتم دو دست را به دو چشمان سپرکنم./با سرگذشت خویش /من سرگذشت یأس و امیدم... » (شاملو، هوای تازه:۱۷٦)

علاوه بر این نکته، تداوم سرگذشتی توأم با یأس و امید با این آرایه به خواننده منتقل می شود.

۳-۱-۲- جابجایی ارکان جمله و ایجاد تناسب بین فرم ومحتوا:

جابجایی ارکان جمله در شعر سنّتی، از دید معناشناسان واهل بلاغت، متضمّن انگیزه ها و دلایل بلاغی است:

« مسند معمولا مؤخّر است واگر آن را مقدم دارند برای اغراضی است مثلا تاکید بر مسند باشد:

عافیت می طلبد خاطرم اربگذارند غمزهٔ شوخش وآن طرّهٔ طرّار دگر(حافظ)»

(شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۶۳)

حال آنکه در شعر معاصر، شاعر می کوشد تا شعر را هرچه دیداری تر کند وبین شکل ومعنای شعر تناسب ایجاد نماید. نوعی از شعر به نام شعر تجسّمی(نگاره یاکانکریت) در فاصلهٔ سالهای ۱۹۵۰و۱۹۶۰ میلادی مورد توجّه شاعران واقع شد:

« در این نوع شعر شاعر از جنبهٔ بصری وترسیمی کلمات بهره می گیرد، بدین معنی که شکل مکتوب کلمات با معنی ومفهوم کلمه یا عبارتی که آن را ارائه می دهد، همخوانی وتناسب دارد...» (میرصادقی، ۱۳۷۶:۳۲۳)

اما **شاملو** نه از شکل مکتوب کلمات بلکه از جابجایی ارکان جمله، برای القای بیشتر معنا به خواننده سود می‌جوید:

.../از زرهِ جامه تان اگر بشکوفید/بادِ دیوانه/یالِ بلندِ اسب تمنّا را/آشفته کرد خواهد... (شاملو، هوای تازه:۱۱۶)

در این جا در جملهٔ «آشفته خواهد کرد» جابجایی صورت گرفته است. با توجّه به این معنی که: بادِ دیوانه بال اسب تمنّا را در هم می ریزد و آشفته می سازد، جمله نیز آشفته و در هم ریخته شده است.

۳-۱-۳- آوردن ضمیر متّصل و منفصل باهم:

پستان تان، کدامِ شما/گل داده در بهارِ بلوغ اش/لب های تان کدامِ شما/لب های تان کدام/-بگویید! —/در کامِ او شکفته، نهان، عطر بوسه ای؟ (شاملو، همان : ۱۱۸)

شکل هنجاری جمله چنین است: «بگویید، پستان کدامتان در بهار بلوغش گل داده ودر کام لبهای کدامتان، نهانی عطر بوسه ای شکفته؟». چنان که مشاهده می شود اجزای جمله کاملاً جابجا شده وضمیر متصل«تان» ومنفصل«شما» باهم آورده شده است. **شاملو** در این جا احساس خود را که آشفتگی، هیجان و عصبانیّت است نه تنها از طریق معنی کلمات، بلکه از طریق فرم شعر به خواننده منتقل می کند.

۳-۱-٤- جداسازی کلمات مرکّب و ایجاد تناسب بین فرم و محتوا

«سه دختر از جلوخان سرایی کهنه سیبی سرخ پیش پای ام افکندند/رخان ام زرد شد اما نگفتم هیچ/فقط آشفته شد یک دم صدای پای سنگین ام به روی فرشِ /سخت سنگ.» (احمد شاملو، هوای تازه، احساس: ۱۲۸)

شکل دستوری جمله چنین است: «فقط یک دم صدای پای سنگینم به روی سنگ فرشِ سخت آشفته شد.»

در این جا نیز وقتی سخن از آشفتگی و دست پاچگی به میان می آید «سنگ فرش» هم چون ذهن شاعر از هم گسسته می گردد. دلیل هنری دیگری هم در این جداسازی وجود دارد و آن ایجاد تناسب آهنگ و جناس بین «پای سنگین» و «سنگ» است.

۳-۱-۵- تقدّم جزء دوم فعلهای مرکّب و ایجاد ضرباهنگ:

هرچند در خصوص افعال مرکب بین دستور نویسان اتّفاق نظر وجود ندارد و دستور براساس زبان شناسی همگانی مواردی از قبیل «ضرب زدن»، «غریو کشیدن» و«انگشت گزیدن» را فعل مرکّب نمی داند بلکه جزء اوّل را (در جملات زیر) مفعول جمله به حساب می آورد:

می زند باران به انگشتِ بلورین/ضرب/باوارون شده قایق

می کشد دریا غریو خشم/می خورد شب برتن از توفان به تسلیمی که دارد مشت

می گزد بندر/با غمی انگشت

اما دربارهٔ این که هنجار عادی زبان در این جملات به شکل«باران به(با) انگشت بلورین ضرب می زند»، «دریا غریو خشم می کشد» و«بندر باغمی انگشت می گزد»، می توان به اجماع رسید ودر اینجا هدف رد واثبات نظریه های مختلف دستور نویسان نیست.

شاملو با این ترفند(جابجایی) به موسیقی ای که درونمایهٔ شعر است در فرم نیز دست می یابد و در قسمت بعد که درونمایه غمگین و بدون آهنگ می شود،

شاعر ریتم را با دستوری کردن جمله کُند می‌کند و فعل را در آخر جمله بـه کـار می گیرد:

«تادلِ شب از امید انگیزِ یک اختر تهی گردد/ ابر می گرید / باد می گـردد... » (شاملو، هوای تازه: ۱۷۲)

۳-۱-٦- فراهنجاری در کاربرد فعل:

الف- کاربرد فعل لازم به جای متعدّی همراه با پارادوکس:

«من مرگ را **زیسته ام** /با آوازی غمناک غمناک / و به عمری سخت دراز و سخت فرساینده (شاملو، آیدا: درخت و خنجر و خاطره: ٥۳٤)

زیستن فعل لازم است و در جمله های سه جزئی نیز متمم می گیرد؛ ماننـد: «من در فلان محل زیسته ام». در این شعر، شاعر مرگ را به عنوان مفعـول آن بـه کار برده و با پارادوکسی زیبا و ایجاز در زبان به جای جمله «زنـدگی مـن ماننـد مرگ تدریجی بود» می گوید: «من مرگ را زیـسته ام» کـه ایـن سـه خـصوصیت (ایجاز، پارادوکس و فراهنجاری دستوری) شعریت کلام را افزایش می دهد.

ب-کاربرد فعل معلوم به جای مجهول:

«.../هر دریچهٔ نغز /بر چشم اندازِ عقوبتی **می گشاید**» (شاملو، ترانـه هـای کوچکِ غربت: ۸۳۹)

که **می گشاید** به جای «گشوده می شود» به کار رفته است.

۳-۱-۷- کاربرد قید به جای اسم در نقشهای مختلف:

بر خلاف مورد قبل(کاربرد صفت)، **شاملو** از قیدها به جای اسم در نقشهای مختلف(به ویژه مضاف الیه) بسیار استفاده کرده است. به گونه ای قیدهای زمان را برجسته می کند که گویی دغدغهٔ اصلی ذهن شاعر زمان بوده است.

میانِ خورشیدهای **همیشه**/زیبایی تو لنگری ست /خورشیدی که /از سپیده دم همه ستارگان / بی نیازم می کند. (شاملو، لحظه ها و همیشه: ٤٤١)

قید همیشه به جای اسم (=جاوید) یا اسم مصدر آن (=همیشگی) به کار رفته است.

همچنین مورد زیر:

«.../ بدان سان که اکنون ام/شب بی روزنِ **هرگز**/چنان نماید که کفایتی طنز آلود بوده است.»(شاملو، لحظه ها و همیشه: ٤٢١)

که قید هرگز به جای اسم یا «صفت» به کار رفته است.

همچنین مورد زیر:

«آتشِ سوزنده را رنگی و اعتباری نیست/دروازهٔ امکان بر باران بسته است

شن از حرمتِ رود و بسترِ شن پوشِ خشک رود از وحشتِ «**هرگز**» سخن نمی گوید.» **(شاملو، لحظه ها و همیشه: ٤٢١)**

نام این شعر «پایتختِ عطش) است و درونمایهٔ شعر نیز از نام آن آشکار است. در این بند از شعر «هرگز» که قید زمان است در نقش مضاف الیه «وحشت» کاربردی اسم گونه یافته است و بی آبی و خشکی مداوم (= درونمایه ی شعر) را برجسته کرده است.

نمونه هایی دیگر از کاربرد قید به جای اسم و صفت در شعر شاملو:

.../ چرا که عشق/خود فرداست/خود **همیشه** است. **(شاملو، آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ٥٤٠)**

«.../ نام ات سپیده دمی ست که بر پیشانیِ آسمان می گذرد/- متبرک باد نامِ تو!- /و ما همچنان

دوره می کنیم/شب را و روز را/ «**هنوز**» را ...» **(شاملو، مرثیه های خاک: ٦٥٠)**

«هنوز» به جای اسم در نقش مفعول جمله به کار رفته است. شاید بتوان گفت که هیچ ترفند دیگری نمی توانست جای این فراهنجاری دستوری را بگیرد و عمق انتظار را فرادید خواننده بیاورد. به ویژه این که پایان بندی شعر با ترکیب این ترفند و سه نقطه، بیانگر ادامه ی انتظار و بی پایانی آن است.

نمونه ای دیگر:

«معشوق در ذرّه ذرّهٔ جانِ توست/که باور داشته ای،/در رستاخیز/در چشم اندازِ همیشهٔ تو/.» (شاملو، ترانه های کوچک غربت: ۸۳۰)

«برگِ بی ظرافتِ آن باغِ «**هرگز**» تا هنوز/عشق را ناشناخته/برابر نهادهِ آزرم/چه گونه کرد؟» (شاملو، در آستانه: ۹۹۱)

شاملو، به جز از قید زمان از قیدهای دیگر هم به جای اسم استفاده کرده است:

« ما هنوز/هشتمین خورشید را چشم همی داشتیم:/(**شاید را و مگر را**/بر دروازهٔ طلوع)- » (شاملو، حدیث بی قراری ماهان: ۱۰۵۲)

که در این جا قید شک و تردید «شاید» و «مگر» به جای اسم به کار رفته است جملهٔ دستوری آن چنین می شود «ما به شاید و مگر بر دروازهٔ طلوع چشم داشتیم» که قید به جای اسم نقش متمّمی پذیرفته است.

کاربرد قید پرسش به جای اسم:

«کجا پنهان بود حضورِ چنین آگاه ات/ بر آن تودهٔ بی ادراک/در آن رُستاقِ «**کو**» تا هنوز.» (شاملو، در آستانه: ۹۹۸)

.../ آه، از که سخن می گویم؟/ما بی **چرا** زندگان ایم/آنان بی **چرا** مرگِ خود آگاهان اند.

«چرا» که از ادات پرسش است به جای اسم (دلیل) به کار رفته است.

۳-۱-۸- ساخت صفت (یا اسم) با استفاده از حرف اضافه و قید:

« و خورشید لحظه یی سوزان است،/ مغرور و گریز پای / لحظهٔ مکرّرِ سوزانی ست/**از همیشه**» (شاملو، ققنوس در باران: ٦١٠)

که شاعر از قید «همیشه» و حرف اضافهٔ «از»، صفت «همیشگی» (جاودان) را ساخته است.

از دیگر استفاده های نامتعارفی که شاملو از قید کرده است می توان به «آوردن «الف» کثرت بر سر قید زمان اشاره کرد:

«من به خلوتِ خویش از برایش شعرها می خوانم که از سر احتیاط
هرگزا بر کاغذی نبشته نمی شود.» (شاملو، آیدا در آینه: ٤٨١)

که «الف» در «هرگزا» تأکید بر آن را برجسته می کند.

۳-۱-۹- فراهنجاری در کاربرد صفت:

مردی با گردشِ آب/**مردی مختصر**/که خلاصه ی خود بود.

خر خاکی ها در جنازه ات به سوء ظن می نگرند. (شاملو، شکفتن درمه: ٧٠٤)

«مختصر» صفتی است که معمولاً برای جانداران به کار برده نمی شود اما در این جا شاعر آن را برای «مرد» به کار برده که شاعران دیگر چنین کرده اند:

با سخنِ آرامیده/**مهمانِ مختصر**/ گذر از من کرد

خالی در پشت در/ معبر شدم/و در میان دو سو ماندم (رؤیایی، لبریخته ها- شدنِ مادلن)

رؤیایی در این خصوص چنین می گوید:

«مصرع دوم،«مهمان مختصر»، یک اضافه توصیفی (صفت و موصوف) است،مثل مصراع اول، ولی در اینجا خواننده و شاعر، هر دو با هم، در مختصر بودن «مهمان» (مرده) تنها به مفهوم اختصار نمی رسند، بلکه از مفاهیمی عبور می کنند که فقط کوتاهی عمر، جوانمرگی، و زود رفتن مرده نیست. حتی در مفهوم «مهمان» هم خودش را مسافر دو روزهٔ دنیا می بیند و بسیاری از مفاهیم دیگری که همین صفت و موصوف برای خواننده و بر حسب زمینهٔ ذهنی او دریچه می گشایند و برای شاعر نمی گشایند و...» (رؤیایی، ۱۳۷۹ : ۲۷)

۳-۱-۱۰-انواع حذف ها:

الف- حذف فعل جهت ایجاد تداوم:

توازیِ ردِّ ممتدِ دو چرخِ یکی گردونه/ در علف زار ... (شاملو، مدایح بی صله: ۹۵٤)

شاملو با حذف فعل و استفاده از علامت نگارشی «سه نقطه»، تداوم زمان و تکرار را تصویر کرده است.

ب- حذف فعل برای ایجاد فضای ساکن و بی حرکت:

دستهٔ کاغذ/ بر میز/ در نخستین نگاه آفتاب/کتابی مبهم و/ سیگاری خاکستر شده کنارِ فنجانِ چایِ از دست رفته./ بحثی ممنوع/ در ذهن. (شاملو، در آستانه)

در سرتاسر این شعر هیچ فعلی دیده نمی شود. نام این شعر طبیعت بی جان است و شعر با «بحثی ممنوع/ در ذهن.»، به پایان می رسد. شاعر با حذف فعل به خوبی فضای متناسبی با موضوع شعر خلق کرده است. ذهن نیز مانند هر چیز این طبیعت بی جان از کار افتاده و منجمد شده است.

نمونهٔ دیگر شعر صبح است از مجموعهٔ ترانه های کوچک غربت:

ولرم و/ کاهلا نه/ آب دانه های چرکیِ بارانِ تابستانی/ بر برگ های بی عشوهٔ خطمی/ به ساعت پنج صبح ... به تردید/ آبله های باران/ بر الواح سرسری/ به ساعتِ پنج صبح. **(شاملو، ترانه های کوچک غربت: ۸۲۲)**

ابتدا و انتهای این شعر ساعت پنج صبح است و هیچ حرکتی و جنبشی دیده نمی شود جز بارانی ولرم و کاهلانه ی تابستانی که بر قبرستان (الواح سرسری) می بارد. شاعر با حذف فعل به ایجاد فضای دم کرده و گرفته و بی جنبش پرداخته است.

ج- حذف فعل و ایجاد فضای حرکت:

گاهی **شاملو**، بر خلاف مورد قبل از حذف فعل در یک شعر کامل برای حرکت استفاده می کند که این فضا با تکرار حروف و... و به کارگیری قافیه و موسیقی تحقّق می پذیرد:

چه راه دور!/ چه راه دورِ بی پایان!/ چه پای لنگ!//نفس با خستگی در جنگ/ من با خویش/ پا با سنگ!//چه راهِ دور/ چه پای لنگ! (شاملو، ققنوس در باران: ٦١٦)

گویی شاعر حرکتی را تصویر می کند که نمی خواهد با فعل قطع شود.

د- حذف فعل به قرینهٔ معنوی و ایجاد موسیقی:

چشمه ساری در دل و/ آبشاری در کف،/آفتابی در نگاه و/ فرشته ای در پیراهن،/ از انسانی که تویی/ قصه‌ها می توانم کرد/ غم نان اگر بگذارد. (شاملو، آیدا: درخت و خنجر و خاطره)

با حذف فعل در چند جملهٔ اوّل، شاملو نوعی موسیقی را در روایت به کار برده، که نمی خواهد با آوردن فعل «دارم»، لحن جویباری و روان شعر را که متناسب با واژگان «چشمه سار»، آبشار» و ... است، قطع کند.

ه- حذف فعل و استفاده از علائم نگارشی:

شاملو گاهی از علامت نگارشی سه نقطه برای ایجاد تداوم استفاده کرده است. جز آن از علامت های دیگر نگارشی مانند «دونقطه» برای تشبیه و تفسیر نیز استفاده کرده است:

دریچه:

حسرتی/ نگاهی و/ آهی (شاملو، ققنوس در باران: ٦١٥)

در مواردی هم از علامت سؤال و تعجّب استفاده کرده و جمله ای را حذف کرده است:

گویی شکنجه را و رنج و شهادت را/ -که چیزی سخت دیرینه سال است-/ با ابزارِ نو نمی پسندند؛/ ورنه/ آن همه جان ها که به آتش باروت سوخت ؟!-/

ورنه/ آن همه جان ها، که از ایشان/ تنها سایهٔ مبهمی به جای ماند/ از رقمی/ در مجموعهٔ خوف انگیزِ کرورها و کرورها؟!/-آه/ ایـن جماعـت/ حقیقـت را/ تنها در افسانه ها می جویند/

یا آن که/ حقیقت را/ افسانه ای بیش نمـی داننـد. (شـاملو، آیـدا: درخـت، خنجر و خاطره: ۵۸٦)

در این جا جملهٔ پایه و جزای شرط حذف شده و به جای آن علامت سؤال و تعجّب در انتهای جملهٔپیرو گذاشته شده است. گویی عمق جنایت چنان بوده، که زبان شاعر را بند آورده و قادر به اتمام جملهٔ خود نیست.

ح- حذف فعل و ایجاد تعلیق:

نه به خاطرِ آفتاب نه به خاطرِ حماسه/ به خـاطرِ سـایهٔ بـامِ کوچـک اش/ بـه خاطرِ ترانه ای/ کوچک تر از دست های تو/ نه به خاطر جنگل ها نـه بـه خـاطر دریا/ به خاطرِ یک برگ/ به خاطرِ یک قطره/ روشن تر از چشم های تو

به خاطرِ تو/ به خاطرِ هر چیزِ کوچک و هر چیزِ پاک به خاک افتادند/ بـه یـاد آر... (شاملو، هوای تازه: ۲۳۲)

در این شعر – برخلاف برخی شعرهای معاصر که تعلیق هـیچ گـاه بـه پایـان نمی رسد- تعلیق در انتهای شعر به پایان می رسد و پس از فعل نیـز جملـهٔ «بـه یاد آر» آورده می شود که توجیه گر تکرارِ «به خاطر» و ایجاد فضای تعلیق است. البته این نوع تعلیق، سفید خوانی کمتری برای خواننده باقی مـی گـذارد و شـعر، تک صدایی تر» و پیام محورتر می گردد.

گونه های دیگری ازفراهنجاری دسـتوری کـه در شـعر شـاملو بـه کـار رفتـه عبارتند از :

کاربرد جمله به جای اسم در نقش مضاف الیه،کاربرد ضمیر شخصی به جای ضمیر مشترک، ساخت کلمه فراهنجاردستوری(مانندکناک) شاملو خود دربارهٔ ساخت این کلمهٔ فراهنجار می گوید: «کناک: کلمه‌ای بر ساخته از جمعِ وجهِ امری مصدرِ کردن با آکِ نشانهٔ قابلیت، به معنیِ « امری که انجام اش از عهدهٔ کسی ساخته باشد.». مقایسه شود با این جمله:«زشتی توان کرد، اما کناکِ تو نیست.»- کسروی وار هست اما آمد و نوشتم.» (شاملو، ققنوس در باران: ۱۰۷۳)

٤-فراهنجاری دستوری در شعر براهنی

براهنی در مجموعهٔ «خطاب به پروانه ها وچرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، خود را شاعری پست مدرن معرفی می کند.

٤-۱- تعاریف و مشخّصات کلّی پست مدرنیسم:

هر چند نمی توان تعریف درستی از پست مدرنیسم ارائه کرد؛ زیرا:

« از آن رو که پست مدرنیسم معانی متعدّدی دارد، بدل به واژه ای بی معنی شده، به طوری که وانمود کنندهٔ نوعی از نومیدی است که علاقهٔ زیادی به خوشی ها دارد. در واقع پست مدرنیسم به کلی با تناقض ها آمیخته است.» (آنتونی اف. جنسن، ۱۳۸۱: ۵۵)

اما در تاریخ ادبیّات غرب این اصطلاح به دورانی گفته می شود که پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد و« مقارن بود با زمانی که آثار جنگ جهانی اول بر نظام فکری غرب خود را با توتالیتاریسم ونسل کشی نازیسم، تهدید جهان به

نابودی کامل توسط بمب اتم، انهدام روزافزون محیط طبیعی و نشانه های وخیم افزایش جمعیت نشان داد.»(داد، ۱۳۸۳: ۹۸)

پست مدرنیسم ریشه در عقاید فیلسوفانی دارد که به وجود «آگاهی کاذب» پی بردند؛ آنچه را که **مارکس** ایدئولوژی می نامید و بسیاری از عقاید ما را نه انعکاسی از واقعیات اجتماعی بلکه تحریفی به نفع طبقهٔ حاکم می دانست. **فروید** این آگاهی را تحت تاثیر ناخودآگاه وغیر قابل اطمینان می دید **ونیچه** معتقد بود که چیزی به نام عینیت به خصوص عینیت علمی وجود ندارد و«آنچه هست تفاسیری است که از دیدگاههای متفاوت بیان شده است. هیچ تفسیری به معنای نهایی منجر نمی‌شود. حقایق چیزی نیستند مگر دروغهای سودمند...» (همان: ۹۹)

برخی از مشخصات پست مدرنیسم را می توان این گونه بیان کرد:

«منطق، با سلسله مراتب استدلال آن، کناری نهاده می شود، تا بشریّت از کسب انتظام رهایی یابد. بدین سان عرصه برای دیدگاه های نامرسوم گشوده می شود. بویژه برای جهان سوم، با تأکید بر احساسات، شهود، خیال، تعمّق، عرفان و حتی جادو. علم نیز برتر از چیزی نیست، زیرا آن نیز از پاسخگویی مشکلات دنیای امروز وامانده. و از این رو که حقایق علمی با تجربیّات بشر هم خوانی ندارد، برای زیست روزمره نیز بی‌فایده‌اند. حقیقت نیز مردود می شود، زیرا نه امکان پذیر است نه مطلوب، که تنها به وسیلهٔ آفرینندگانش و برای حفظ منافع قدرت آنان به کار می رود. تفسیر های ذهنی و ناسازگاری ممکن است مطرح شوند، و این ها ممکن است آزادانه بر حسب مفهوم متغیّر باشند. نظر به این که هیچ مجموعه ای از ارزش ها بر دیگری برتری ندارد، همه چیز نسبی خواهد بود. محروم از راهنمایی های سنّتی. پست مدرنیست بی هدف به درون دریایی بدون معنی و واقعیّت می گریزد، تا اندازه ای که دنیا را چاره

ای مـی یابـد. آن نیـز در مقیاسـی محـدود و در سـطحی بـومی، بـه فهـم اصطلاحات بشری نائل می آید.» (آنتونی اف. جنسن، ۱۳۸۱ : ۵۰)

پست مدرنیسم کثرت گرایی (پلورالیسم) را به جای ارزش هـایی کـه ویـران کرده است می نهد و نهایتاً این که ضدّ نخبه گرایی است.در واقع اگر «هـیچ چیـز معتبر نیست پس ارزش هایی که از آن ها حمایت می کند –فمنیسم، پلورالیسم و جز آن- باید به همان سان سفسطه آمیز باشند. به وضوح دیده مـی شـود، پـست مدرنیسم فلسفه ای عقیم است که ناتوانی طبقهٔ روشنفکر را در عرصـهٔ عمـل بـه نمایش می گذارد» (همان : ۵۵)

٤-۲- نقدی بر اشعار پسامدرن ایرانی :

با تمام نقد و نظرهایی که در خـصوص شـعر پـسامدرن و پـسانیمایی وجـود دارد، ذکر این نکته ضروری است که: شعر پست مدرن ، ایران گفتمانی در ادبیّات ارائه کرد که مؤلّفه های اصلی آن نفی استبداد و اقتدار زبـانی و نفـی ایـدئولوژی گرایی در زبان بود. طرح چنین گفتمانی یک ضرورت محسوب می شد و موجب نگرش عمیق تر شاعران و منتقدان به لایه های پنهان زبان شـعر گردیـد امـا ایـن جریان (=پست مدرنیسم) تا کنون نتوانسته است نمونه های موفق و کـاملی ارائـه دهد. نمونه های تاکنون ارائه شده نه خوانندگان نخبه و شعر شناس را قانع کـرده و نه عموم مردم را. در حالی که مؤلّفهٔ دیگر این جریان «نفی نخبـه گرایـی» بـوده است و باید می توانست در ذهن و روح و جان عموم خوانندگان نفوذ کنـد و بـا اقبال عمومی مواجه شود. بنابراین از دیدگاه نگارنده، این جریان از جهتی موفّق و ازجهتی ناکارآمد بوده است.

مؤلفه های شعر پست مدرن عبارتند از: حذف ارجاع خارجی، ممنوعیّت استفاده از مجاز واستعاره، هنجار گریزی و سرپیچی از قواعد دستوری و نحوی برای ایجاد بیان مستقل،ارتجاعی دانستن کشف وشهود ونوشتن براساس فرمول،پارگی وازهم گسیختگی متن، حذف من شاعر(سوبژه)، اسکیزوفرنی یا روان پریشی که آن را عین سلامت می داندو...[vi]

٤-۳- نمونه هایی از فراهنجاری دستوری در شعر رضا براهنی:

یکی از مشخصه های پست مدرنیسم بازگشت به سنت است. دست کم این که از دیدگاه پست مدرنیسم، سنّت و مدرنیته دارای ارزش یکسانی است و می توان آن ها را با هم ترکیب کرد. بدین معنی که برخلاف مدرنیته کاملاً به سنت پشت نمی کند و از برخی از مؤلفه ها و مشخصه های آن در اثر هنری خود سود می‌جوید.

شعر «دف» **رضا براهنی** از این گونه است. واژه های دف، قاف، سیمرغ، قونیه، کرد، زرتشت، شرق، ماد، مولوی، شمس، تبریز، بابل، شیرین و فرهاد که همگی ریشه در اساطیر، تاریخ و فرهنگ ایران دارند در کنار آسمان تهران می نشیند. جدای از کاربرد واژه ها، موسیقی سنّتی شعر در بحر مضارع با موسیقی سنّتی ایرانی یعنی نواختن دف در هم می آمیزد و شعری پست مدرن که می خواهد با استفاده از واژه، دف را بنوازد متجلّی می شود.

استفاده از فراهنجاری های دستوری در این شعر در خدمت همین هدف است و به موسیقایی شدن آن کمک می کند: ساخت فعل جعلی «دفیدن»[vii] و استفاده از وجه امری آن (بدف)، ساخت واژه ای از ترکیب و تکرار «**دف**» مانند:

«دفدفدفِ تنورِ تنم را بدف» و ساخت واژه های جدید مانند «دفماه» که از ترکیب مشبه به و مشبه ساخته شده (شب دفماهها)، که هم مهتابی بودن شب و هم نواختن دف را با ایجاز بیان می کند و ساخت دیگر ترکیب ها مانند «زنمرد» و ... همه و همه در خدمت این ساختار است:

« دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه شب، شب دفماهها
فریاد فاتحانهٔ ارواحِ هایهای و هلهله در تندری است که می آید
آری، بدف! تلألؤِ فریاد در حوادثِ شیرین، دفیدنی ست که می خواهد فرهاد
دف را بدف! که تندرِ آینده از حقیقت آن دایره، دمیده، دمان است و نیز دمان تر بادا!
دف در دفِ تنیده و، مه در مهِ رمیده، خدا را بِدف! به دف روحِ آسمان، به دف روحِ منَ بدف!
شب، بعد از این سکوت نخواهد دید/ من، بعد از این شب توفانی/ تا صد هزار سال نخواهم خفت
شب را بدف! دفیدنِ صدها هزار دف!/مهتاب را
با روح منَ بدف! دفَ خود را رها نکن، تو را به لذت این لحظه می دهم قسم، دفَ خود را رها نکن!
ای کردِ روح!/گیسو بلند!/قیقاج ــ چشم!/ابرو کشیده سوی معجزه ها، معجرِ هوس!
خشخاش ــ چشم!/ خورشید ــ لب!
دزد هزار آتش، ای قاف! ای قهقه گدازهٔ مس در تب طلا، دفدفدفِ تنورِ تنَم را بدف! دف خود را رها نکَن!
سیّاره های دف/در باغهای چلچله می کوبند/ دفدفددفددف
از این قلم/چون چشم تو/خون می چکد/ دفدفددف

یک زن که در سواحل پولاد می‌دوید/ فریاد زد: خدا، خدا، خدا تو چرا آسمان تهران را از یاد برده ای؟

دف صورت طلایی ماه تمام را از آسمان به زن ایثار کرد

دفدفددفددف / دفدفددفددف / دفدفددفددف

محبوب من!/ ای آسمان!/ زنمردِ روح!/ راز ترنج!/ خشخاش ــ چشم!/ دفدفدف تنور تنم را بدف!

ای کَردِ روح!/کرکَوک را به صولت فریاد خود بکوب، بر کوه قاف! دفدفددف / دفدفددف

سیمرغ جان، بدف! دفِ البرز را بدف! دفینهٔ ارواحِ سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!

دفدفددف/ دفدفددفددف/ ارواحِ سنگ گشتهٔ اجداد خواب را بیدار کن!/ سیمرغ جان!/ بیداد کَن! /دفدفددف / دفدفددفددف / دفدفددفددفدف / ... . (رضا براهنی، ۱۳۷٤ : ۹)

اما همین شاعر وقتی در شعر دیگری (به نام موسیقی) همین ساختار را بدون آن پشتوانه های سنتی و فرهنگی ارائه می کند، به موفقیتی دست نمی یابد و تمام ترفندها از جمله فراهنجاری دستوری در این شعر عقیم می ماند. در این شعر ترفندها فقط می تواند موسیقی پیانو را به خواننده القا کند، نه بیشتر. خواننده ارتباطی بیشتر با متن پیدا نمی کند و به شهودی عمیق تر نمی رسد؛ چرا که شعر از عناصر دیگر فرهنگی خالی است:

« پیانو می شُپَند یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی شنویم

و ما نمی شنویم

و ما نمی شنویم

و ما نمی شنویم

وما وَما وَما وَما نمی

شنویم وَما نمی شنویم وَما نمی
شنویم نمی شنویم وَ یک شوپن به پشت یک نمی شنویم که می شپند
که می
وَ
وَ
وَ ما نمی شنویم م م م م...
به پشت یک نو می شپند شوپن نمی شپند شو وَپن شوپن
نمی نمی نمی نمی ش می شپند وَکه که می شنویم نمی شنوی ی ی ی م م » (همان : ۱۱۱)

بنابراین می توان نتیجه گرفت که ترفندهای هنری (از جمله فراهنجاری دستوری) به تنهایی نمی تواند تولید شعر کند بلکه تمام مؤلّفه ها باید با یکدیگر جمع گردد و در خدمت ساختار شعر باشد. هر چند این شعر، شعری ساختارشکن باشد؛ چرا که ساختارشکنی نیز نوعی هدف برای آن شعر است و عناصر باید در خدمت آن هدف باشد.

البتّه برخی معتقدند که پیام این گونه اشعار فقط یک پیام موسیقایی است. حال آن که این فروکاستن شعر است و نادیده گرفتن ظرفیت زبان. این مطلب با ادّعاها و تئوری های شاعران زبانی که زبان را نه وسیله ، بلکه هدف می دانند نیز تناقض دارد ؛ چرا که در این جا از زبان استفاده ابزاری گردیده. آن هم به کارگیری وسیله ای بزرگ برای هدفی نه چندان بزرگ.

شعر از «هوش می»، از همان مجموعه چنین آغاز می شود:

معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی که موهای خیست را خدایان بر سینه ام مـی ریزند و مرا خواب می کنند

یک روزَمی که بوی شانه تو خواب می بَرَدَم/ معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی تو شانه بزن!

وچنین پایان می یابد:

و می روم از هوش منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانو! منی از هوش می وَ » (رضا براهنی، ۱۳۷٤ : ۸٤)

واژه های کلیدی شعر، **خدایان، آهو، نحر کردن، گلوگاه، خون و از هـوش رفتن** است که به نظر می رسد روایت یک قربانی از زاویه ی دید «قربانی شونده» باشد، یا شاعری (عاشقی) که خود را به قربانی تشبیه می کند[viii].

حذف قسمتی از فعل جمله در آخر شعر نوعی فراهنجاری دستوری است کـه می تواند به دلیل نحر شدن قربانی و از هوش رفتن او باشد[ix]:

«و می روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانو! منی
از هوش می و»

که در این صورت حرف «و» در آخر شعر زائد به نظـر مـی رسـد، زیـرا اگـر راوی از هوش نرفته می تواند جمله را تمام کند و بگوید: «از هـوش مـی روم» و اگر از هوش رفته و نمی تواند جمله را کامل کند «و» را در آخر چـه کـسی مـی گوید؟

از دیگر حذف ها،حذف قسمتی از فعل در این بخش از شعر است:

«باران که می وزد سوی چشمانم باران که می وزد باران که می وزد، تو شـانه بزن! باران که می ...» که نوعی تداوم را به خواننده القا می کند.

شعر چهاردهم «شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» که قاعدتاً باید قسمت مرگ این چهارده قطعه باشد،چنین آغاز می شود:

« من را بیاوران/ من را بخوابان/ بر روی جادّهٔ ابریشم و در کنار حفره گنجشکی

لالایی لله ، از لب هایت این پیرمرد جوان را به خرناسه ابدی می برد یا می براند (همان : ۱۰۱)

در این شعر، **براهنی** در یک فراهنجاری دستوری فعل های متعدّدی را دوباره با «ان» متعدّدی کرده است که به نظر می رسد بعضی از قسمتها جهت حفظ هارمونی و موسیقی شعر انجام شده است؛

که روانیدن به جای روانه کردن به کار رفته و با زمان مضارع فعل رفتن (=می روم) که همراه شده، ایجاد موسیقی می کند. جز آنکه با کلیّت شعر نیز هماهنگ شده است.

یا در این قسمت که «می گویاند» به جای «تلقین می کند» به کار رفته است (چون موضوع شعر «مرگ» است):

« و ناگهان صدای گفتن او می آید و مرا می گویاند
این چیزها را که حالا گفتم می گویاند »

اما در جاهایی افراط شده و این ترفند ضروری به نظر نمی رسد:

« و پارچ آب را بر خاک تازه بریزان می بینم تو را هم می بینم
آن سو تَرَک کنار درخت ایستاده ای و می درخشی در اشک »

که اگر «بریز» هم به جای «بریزان» به کار رفته بود، خللی در شعر نمی افتاد.

درپایان ذکر چند نکته ضروری است یکی این که **براهنی** از ترفندهای زبانی شاعران پیشین –باهدف برجسته سازی– نیز در اشعار خود استفاده می کند؛مانند به کارگیری جمله به جای اسم،در نقش مفعول:

.../با طوطی ملوّن چشمانی/که رنگهایش را می ریخت بر زبانش

وعشق را من عاشقم را از صبح صادق رعنایان تقلید می کرد. (براهنی،۱۳۷٤: ۲۳)

نکته دیگر اینکه همه اشعار مجموعهٔ خطاب به پروانه ها ساختار واحدی ندارند. اشعاری در این مجموعه هست که هیچ گونه ساختارشکنی زبانی در آنها به چشم نمی خورد و حتی برجسته سازی قابل توجهّی نیز در آن نمی بینیم؛اما با این همه اشعار زیبایی محسوب می شوند؛ مانندمرثیه ای که شاعر نام آن را «هفت» گذاشته است:

« امروز روز هفتم بی مهری ست/ شب را کنارپنجره با ترسهای نامفهوم سرکرده ام

پای درختهای پر از بیمهای چلچله ها گربه ها کشیک می دادند

برتو چه می گذشت درآن زیر، زیر خاکهای جوان، خاکهای عطر؟

گیسوی سدر برتن من خال می زند/ من مرده ام که آب ونور وهوا را آلوده می کنم این گونه؟ یاتو،

که عطر ناب تنت را به خاکها ایثار کرده ای؟

دیشب: شب مثل غبغب صد لایه که بر لایه های آن صدها ستارهٔ گلگون میخ پرچ

کابوس می رسد/گل را به روی گور تو می ریزیم می گرییم

طاووس سر بریده ای از چشمهای جمع می آویزد

آن تو چه می گذرد هان چه می گذرد آن تو با گونه های تو؟

عطری که گیج می کند آدم را/ عطری کـه وول مـی خـورد از خـواب، خوابهای هراسانی در مغز ما
بوی تو را به روح جهان هدیه می کند/ مرمر که بـوی مـریم و موهـای ماه داشت در موم موریانه تهی می شود
گل را به روی گور تو می ریزیم می گرییم برمی گردیم
تنها و دست خالی برمی گردیم». ۷۱/۷/۲۰ تهران (همان :۷۰)

براهنی در مؤخّرهٔ مجموعه شعر «خطاب به پروانه ها» تحت عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» عقاید خـود را دربـارهٔ معنـا و معنـا گریـزی در شـعر معاصر توضیح می دهد و اهمیّت نحو گریزی را در شعر بیـان مـی دارد.او شـعر همهٔ شاعران معاصر (مانند **سپهری، فـروغ، شـاملو و رؤیـایی**) را دارای منطـق خاص نثر و رابطهٔ علّت و معلولی و منطق دکارتی(!) مـی دانـد. او همچنـین بـی معنایی در شعر خود را – از طریق برهم زدن روابط دستوری زبان- می سـتاید و آن را در خدمت تأویل پذیری شعر و برجسته سازی نمی داند (همان تخلص از: ۱۸۷-۱۸۰)

اما با این حال:

۱-در این شعر اگر از یک جمله(شب مثل غبغب صد لایه که بر لایه هـای آن صدها ستارهٔ گلگون میخ پرچ) بگذریم حذفی به چشم نمی خورد.

۲- بین سوبژه وابژه فاصله است؛یعنی - بر خلاف برخی شعرهای دیگـر ایـن مجموعه- عاشق با معشوق (و در شعری، قربانی بـا قربـانی کننـده) بـه وحـدت نرسیده است. **من وتو** کاملاً از هم جدا هستند:

من مرده ام که آب ونور وهوا را آلوده می کنم این گونه؟ یاتو،
که عطر ناب تنت را به خاکها ایثار کرده ای؟

۳- از جمله های خبری استفاده شده است؛یعنی به تعبیر خود شاعران پست مدرن زبان در خدمت خبر رسانی است: گل را به روی گور تو می ریزیم می گرییم برمی گردیم

٤- از تصویرسازی با استفاده از استعاره های مصرّحه استفاده شده است(ترفندی که شاعران پست مدرن آن را به شدت نفی می کنند): طاووس سر بریده ای از چشمهای جمع می آویزد

که **طاووس سربریده** آشکارا استعاره از اشک است

یا این مورد: مرمر که بوی مریم و موهای ماه داشت در موم موریانه تهی می شود

که **مرمر** استعاره از **جسم متوفّی و موم موریانه** هم کنایه از **گور** است.

۵- از لحن خطابی استفاده شده است(موضوع دیگری که شاعران پست مدرن آن را به شدت نفی می کنند):

آن تو چه می گذرد هان چه می گذرد آن تو با گونه های تو؟

وحتی با واژۀ **هان** بر این لحن خطابی تأکید هم شده است.

این موارد نشان می دهد که وقتی شاعر حرفی برای گفتن دارد و در نقطۀاوج عاطفی قرار دارد- مثلا مرگ یکی از نزدیکان - از این شیوۀ بیان استفاده می کند والبتّه در بسیاری موارد اشعار زیبایی هم می سراید. (به اعتقاد نگارنده) این جذابیّت حاصل صداقت شاعر و بیان احساس واقعی اوست. لذّت ناشی از این شعر حاصل غوطه ور شدن در زبان- آن هم به طرز سرگیجه آور – نیست و شاعر هم در اندیشۀ آشفته سازی نیست. این اشعار از احساس ،عاطفه و دل نشأت می گیرد نه از تعقّل وسر.در اینجا شاعر به سیاست ، به جامعه به اقتدار زبان و اصولاً به هیچ چیز نمی اندیشد و شعر از ناخودآگاه عاطفی او جاری می شود.

نتیجه گیری

نتایجی که از کل بحث می توان گرفت عبارتند از:

۱- با جابجایی در ارکان جمله می توان تناسبی بین فرم ومحتوای شعر به وجود آورد.

۲- بااستفاده از جانشینی نقش کلمات در شعر می توان شعریت آن را افزایش داد.

۳- با سود جستن از ترفند حذف ارکان جمله می توان فضاهای مختلفی در شعر خلق کرد.

٤- فراهنجاری در اشعار مدرنیستهای متعارف (مانندشاملو) جهت برجسته سازی است ودنبالهٔ تلاش شاعران سنتی است برای ارتقاء ظرفیت زبان شعر ؛ حال آنکه تئوری شاعران پست مدرن به تخریب زبان از طریق نحوستیزی نظر دارد.

٥- بسیاری از اشعار شاعران پست مدرن، با نظریهٔ خود آنها نیز همخوانی ندارد.

٦- فراهنجاری دستوری به تنهایی نمی تواند تولید شعر کند بلکه تمام مؤلفه ها باید با یکدیگر جمع گردد و در خدمت ساختار شعر باشد.

۷- تقلیل پیام شعر به پیامی صرفا موسیقایی، از بین بردن ظرفیت زبان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱ Geffrey. N. Leech.: Alinguistic guid to English Poetry .p.٤٤

Grammatical deviation: phrase containing a word whose *grammatical class* violates the expectations created by the surrounding words: e.g., "the little / lame balloonman / whistles far and wee" (an adjective instead of a spatial adverb); "Anyone lived in a pretty how town" (in the first case, you have an interrogative indefinite pronoun instead of a declarative indefinite pronoun; in the second, you have an adverb instead of an adjective)

(http://www.cnr.edu/home/bmcmanus/style.html.**tools for analyzing** سایت کالج نیو راشل" **poetry "Diction and Syntax".)**

. Grammatical deviation

Grammatical deviation is accepted as violation of syntax, a transformation of grammar in the sentences. It changes with various contexts, including the repetition of the sentence element, the absence of the members of sentence, inversion of the order of sentence, etc. The following poem is one of the examples:

…Rough winds do shake the darling buds of May
And summer's lease hath all too short a date
Sometime too hot the eye of heaven shines
And often is his gold complexion dimmed

And every fair from fair sometime declines
By chance, or nature's changing course untrimmed… (**Shakespeare, Sonnet** ۱۸)

Through the lines, Shakespeare conveys a tone of distressing, exclaims his sadness at the transient of beauty. He placed "too hot" and "often" in the middle of the sentences, which inverse the habitual

order of sentences and emphasizes an intense contrast between shining and dimmed. Meanwhile, the deviation makes the poem more rhythmic to read, thus adding aesthetic effects to the verse.

Ting Xue**. "A Study of Language Deviation in Poetry**". سـایت *sfs.scnu.edu.cn/blogs/huangb/uploadfiles/۲۰۰۸۱۱۱۰۰۲۵۶۷۸.doc*.

مدرسه مطالعات خارجی)

۲- در داستان رستم واشکبوس ابیات:

بشد تیز رهّام با خود وگبر/همی گرد رزم اندر آمد به ابر برآویخت رهّام با اشکبوس/برآمد زهر دو سپه بوق وکوس

برآهیخت رهّام گرزگران/ غمی شد زپیکاردست سران چو رهّام گشت از کشانی ستوه/بپیچید زو روی وشد سوی کوه

زقلب سپاه اندر آشفت طوس/ بزد اسب کآید براشکبوس

[iii] -دکتر مریم خلیلی جهان تیغ، سیب باغ جان"جستاری درترفندها وتمهیدات هنری غزل مولانا"، تهران:انتشارات سخن،۱۳۸۰.

[iv] جریان شناسی در شعر معاصر به شیوه های مختلف و به تفصیل در پژوهشهای نامبرده شده در شعر معاصر،مورد بحث و بررسی قرارگرفته است و برای جلوگیری از اطالهٔ کلام و تکرار مکرّرات به این مختصر بسنده شد.

[v] حقوقی،محمد،شعر زمان ما(۱)،احمد شاملو،تهران،کتاب زمان،۱۳۶۱،ص ۱۹ و بعد.

[vi] - ر.ک. دکتر کاووس حسن لی، گونه های نو آوری در شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۶، ص ۸۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[vii] – لازم به ذکر است که ساخت فعل جعلی نمی تواند نمود عمده ای از پست مدرنیسم باشد ودر اینجا صرفاً برای نشان دادن فراهنجاری دستوری در خدمت موسیقی وساختار شعر مورد بررسی قرار گرفت

[viii] البته این قرائت نگارندهٔ این سطور از شعر است و احتمالاً خوانش ها و برداشت های دیگری هم وجود دارد.

[ix] نظر براهنی نیز چنین است: «با دوست نقّاش و شاعرم، احمد وثوق احمدی، رفته بودیم دیدن زنده یاد احمد شاملو، خطاب به پروانه ها تازه درآمده بود، کتاب را باز کرد، صفحه ای آمد که در آن شعر از «هوش می» چاپ شده بود. گفت: «یعنی چی؟» گفتم: «کسی که از هوش می رود، نمی گوید: «از هوش می روم» تا برسد به «روم» از هوش رفته، ما فقط از «هوش می» را می شنویم...» (پیام دکتر رضا براهنی به نشست ادبی گیلان، سایت شهروند، شماره ۱۲۰۰– پنج شنبه ۲۳ اکتبر ۲۰۰۸ fa.shahrvand.com)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰)ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.

- باباچاهی، علی.(۱۳۸۰) گزاره های منفرد(مسائل شعروبررسی انتقادی شعرجدیدوجوان) جلد۲-۲.تهران: سپنتا.

- براهنی، رضا.(پنج شنبه ۲۳ اکتبر ۲۰۰۸) پیام دکتر رضا براهنی به نشست ادبی گیلان، سایت شهروند، شماره ۱۲۰۰- (fa.shahrvand.com)

- _____ (۱۳۸٤)خطاب به پروانه‌هاوچرامن‌دیگرشاعرنیمایی‌نیستم، تهران: نشرمرکز.

- تسلیمی،علی.(۱۳۸۳)گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران(شعر).تهران: نشر اختران.

- جنسن، آنتونی.اف.(۱۳۸۱) پست- مدرنیسم:هنرپست-مدرن،ترجمه مجید گودرزی.تهران:عصرهنر.

- حسن لی، کاووس. (۱۳۸٦)گونه های نو آوری در شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث.

- خلیلی جهان تیغ، مریم. (۱۳۸۰) سیب باغ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»،چاپ اول. تهران: انتشارات سخن .

- داد، سیما. (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید.

- رؤیایی، یداللّه.(۱۳۷۹) گزینه اشعار، چاپ اول، تهران:انتشارات مروارید.

- _____.(۱۳۷۱) لبریخته‌ها، چاپ دوم، شیراز: انتشارات نوید.

- شاملو،احمد.(۱۳۸۵) مجموعۀآثار، دفتریکم:شعرها۱۳۷۸-۱۳۲۳، تهران:انتشارات نگاه.

- شمیسا،سیروس (۱۳۸٦) انواع ادبی،ویرایش چهارم،تهران: نشر میترا.

- _____ .(۱۳۷۹) بیان ومعانی، تهران: انتشارات فردوس.

- صفوی، کورش.(۱۳۷۳) از زبان‌شناسی به ادبیات (جلد اوّل: نظم)، چاپ‌اول، تهران: نشر چشمه.

- غلامرضایی،محمد.(۱۳۷۷) سبک شناسی شعر پارسی ازرودکی تا شاملو.تهران:نشرجامی.

- موکاروفسکی، یان. (۱۳۷۱)زبان معیار و زبان شعر، ترجمه احمد اخوت، ، جلد ۲، اصفهان: کتاب شعر.

- مولانا، جلال الدین محمد.(۱۳٦۳)کلیات شمس تبریزی(دیوان کبیر)، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات امیر کبیر.

- میرصادقی، میمنت.(۱۳۷٦) واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ دوم، تهران: انتشارات کتاب مهناز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی