THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Examine languagealitys effects in *Fereshteha khodkoshi kardand*'s

Mehrdad Zarie*1/Esmat Khoeini2
1: Ph.D. student of Persian language and literature of Kharazmi University: Corresponding Author (mehrdadzarie990@yahoo.com)
2: Associate Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University

Reza Barahani in the 70s proposes a new theory called "languageality". The aim of which is the freedom of language from the shackles of meaning, conventional imagery and other issues that he believes are imposed on language. Baraheni's theory attracted some attention as much that Seyyed Mehdi Mousavi tried to use some of these topics in the old form of lyric poetry. *Fereshteha khodkoshi kardand* is mentioned as the first collection of postmodern sonnets. In the language of this collection's sonnets, there are certain grammatical approaches that indicate his influence on Baraheni's theory of linguistics. In the present study, with a descriptive-analytical approach and by the method of poetry language library, this work has been studied in two axes of grammar and syntax. In the morphology part, the deviation that Mousavi has done under the influence of Barahani in the field of Letters and compounds has been examined and in the syntax section of the deconstructions that have taken place as a result of escape from patriarchal syntax and launcher displacements application are explained. In the end, it was found that the confusion of vocabulary and sentence syntax showed a disturbed and chaotic structure in the text of the sonnet, which, while different, lacks the necessary aesthetics and emotion.

Keywords: languageality, postmodern sonnets, Reza Barahani, Seyyed Mehdi Mousavi.

-Zarie, M., Khoeini, E. (2023). Examine languagealitys effects in Fereshteha khodkoshi kardand's, 13(30), 99-130.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.26409.2063

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ١٤ـ شمارهٔ ٣١ ـ بهار ١٤٠٢
صفحات ٩٩ ـ ١٣٠ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۰/۱۲/۰۶ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۳/۲۸ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۰۶

بررسی جلوه‌های زبانیت در «فرشته‌ها خودکشی کردند»

مهرداد زارعی * ۱ / عصمت خوئینی ۲

۱: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی (نویسنده مسئول) mehrdadzarie990@yahoo.com

۲: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده: *رضا براهنی در دههٔ هفتاد، نظریهٔ جدیدی را با عنوان زبانیت مطرح کرد که غایتش آزادی زبان از قید معنا، تصویرسازی‌های متداول و دیگر عواملی است که به عقیدهٔ وی به زبان تحمیل می‌شود. نظریهٔ براهنی، نگاه‌هایی را به خود معطوف کرد؛ تا جایی که سیدمهدی موسوی درصدد برآمد برخی از این مباحث را در قالب غزل به کار گیرد. از «فرشته‌ها خودکشی کردند» موسوی به‌عنوان نخستین مجموعه غزل پست‌مدرن یاد می‌شود. در زبان غزل‌های این مجموعه، برخوردهای دستوری خاصّی وجود دارد که حاکی از تأثیرپذیری موسوی از نظریهٔ زبانیت براهنی است. در پژوهش حاضر، با رویکردی توصیفی- تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای، زبان اشعار این اثر در دو محور صرف و نحو بررسی شده است. در بخش صرف، هنجارگریزی‌هایی که موسوی به تأسّی از براهنی در حوزهٔ مفردات و ترکیبات انجام داده و در بخش نحو، ساختارشکنی‌هایی که در نتیجهٔ کاربست گریز از نحو پدرسالار و جابه‌جاسازی پرتابی صورت گرفته، بررسی و تبیین شده است. نتیجهٔ به‌دست‌آمده حاکی از آن است که به هم ریختن بافت واژگان و نحو جملات، ساختاری پریشان و آشفته را در متن غزل به نمایش گذاشته که در عین متفاوت‌بودن، فاقد زیبایی‌شناسی و عاطفهٔ لازم است.*

کلیدواژه: *زبانیت، غزل پست‌مدرن، رضا براهنی، سیدمهدی موسوی.*

- زارعی، مهرداد؛ خوئینی، عفت (۱۴۰۲) بررسی جلوه‌های زبانیت در «فرشته‌ها خودکشی کردند». مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۹۹- ۱۳۰ .

Doi: 10.22075/jlrs.2022.26409.2063

۱. مقدّمه

عنوان غزل پست‌مدرن به جریانی از غزل‌سرایی اطلاق شده است که در دههٔ هشتاد ایجاد شد و چند سالی است به یکی از جریان‌های فعّال شعر معاصر تبدیل شده است. شاعران این جریان می‌کوشند به‌زعم خود، مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم را در قالب کلاسیک غزل بگنجانند. از ویژگی‌های این نوع غزل می‌توان به بازی‌های زبانی، هنجارگریزی‌های دستوری و تصرّفات نحوی در زبان اشعار برای ایجاد چندصدایی و تمرکززدایی از شعر، ناقص‌گذاشتن محتوا و فرم، پریشان‌گویی و گسیخته‌نویسی اشاره کرد. شاخص‌ترین چهرهٔ این جریان که به نوعی پیشرو آن نیز محسوب می‌شود، سیدمهدی موسوی است. اشعار مجموعهٔ *فرشته‌ها خودکشی کردند* موسوی را می‌توان نخستین تجربه در زمینهٔ غزل پست‌مدرن به شمار آورد.

آنچه در مواجههٔ اوّلیه با غزل‌های مجموعهٔ *فرشته‌ها خودکشی کردند*، توجّه مخاطب را جلب می‌کند، زبان خاصّ این غزل‌هاست. سیدمهدی موسوی در مصاحبه‌ای به تأثیرپذیری‌اش از رضا براهنی (۱۳۱۴ش) اشاره کرده است: «خود من تأثیرم از دکتر براهنی بیشتر بوده. البته من خودم هرگز در کارگاه‌های آقای براهنی شرکت نداشته‌ام» (حسینی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۹). او در جای دیگر نیز در تأیید همین موضوع گفته است: «آن زمان البته کارگاه‌های دکتر براهنی تشکیل می‌شد که ایشان البته تأکید داشتند بر شعر سپید و البته شعر آزاد بگوییم بهتر است یا همان شعر بی‌وزن. من در این فضا با بچه‌های کارگاه ایشان آشنا شدم و کم‌کم با فلسفهٔ پست‌مدرن آشنایی پیدا کردم» (تاج‌بخش، ۱۳۹۱). بر این اساس، می‌توان گفت موسوی حتّی اگر در هنجارشکنی‌های زبانی اشعار نخستین مجموعهٔ خود، مستقیم به ساختارشکنی‌های زبانی براهنی نظر نداشته، بدون شک تحت‌تأثیر اشعار و آموزه‌های او و هم‌نوعانش (همچون علی باباچاهی) و فضایی که در دههٔ هفتاد در عرصهٔ شعر منثور شکل گرفت، بوده است؛ به همین دلیل، در ادامه، ضمن بررسی زبان اشعار *فرشته‌ها خودکشی کردند*، به برخی شباهت‌ها که میان ساختارشکنی‌های زبانی موسوی و براهنی وجود دارد، اشاره می‌کنیم، با این فرض که

موسوی در این نمونه‌ها به‌دلیل اثرپذیری‌هایی که خود بدان اشاره می‌کند، می‌توانسته تحت‌تأثیر براهنی و نظریهٔ «زبانیت» او بوده باشد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ بررسی زبانی مجموعهٔ *خطاب به پروانه‌ها* سرودهٔ رضا براهنی، تاکنون این پژوهش‌ها انجام شده است:

خوئینی و کبکی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی *خطاب به پروانه‌ها* از منظر دستور زبان فارسی» به بررسی نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی در مجموعهٔ *خطاب به پروانه‌ها* پرداخته و در پایان نتیجه گرفته‌اند که هنجارگریزی‌های صرفی براهنی در این مجموعه، اغلب با موفقیت همراه بوده، ولی ساختارشکنی‌های نحوی او موفقیت‌آمیز نیست؛ زیرا با متلاشی کردن قواعد حاکم بر جمله، ارتباط خواننده را با شعر قطع می‌کند. شفق و بحرانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «جریان شعر زبان در دههٔ هفتاد با تأکید بر شعر رضا براهنی»، ابتدا نظریهٔ زبانیت براهنی را به‌اختصار معرّفی کرده و سپس از خلال دیدگاه‌های جدید وی، مؤلّفه‌های اصلی شعر زبان را ارائه داده‌اند. آن‌ها پس از ارزیابی شعر براهنی، به‌عنوان نمایندهٔ شاخص این جریان، به این نتیجه دست یافته‌اند که در شعر براهنی نیز مانند نیما و شاملو، میان نظریهٔ شعری و اجرای شعری، شکاف‌هایی وجود دارد.

در زمینهٔ بررسی زبان در غزل پست‌مدرن، این پژوهش صورت گرفته است:

اکبری و سالاری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی زبان و بازی‌های زبانی در غزل پست‌مدرن ایران» کو شیده‌اند بازی‌ها و ترفندهای بحث‌برانگیز در حوزهٔ زبان غزل پست‌مدرن را بررسی کنند. البته در این مقاله، فراتر از مباحث مربوط به زبان، مباحث بلاغی، هنجارشکنی در قالب شعر و حتّی استفاده از علائم سجاوندی نیز در شعر برخی از شاعران جریان غزل پست‌مدرن معرّفی و بررسی شده است. گرچه در بخش منابع این مقاله، اثر مدّنظر ما ذکر شده، نمونه‌ای از آن در متن مقاله نیامده است. هاشمی و باقری خلیلی (۱۳۹۵) در مقالهٔ « شیوه‌ها و کارکردهای هنری حذف عناصر کلام در

غزل‌های پست‌مدرن»، یکی از رایج‌ترین شیوه‌های برجسته سازی زبان را نزد شاعران پست‌مدرن، حذف پیاپی عناصر کلام می‌دانند. در این مقاله با بررسی غزل‌های پست‌مدرن، شگردهای حذف در چهار شیوهٔ حذف فعل، حذف بخشی از کلمه، حذف جمله یا بخشی از آن و فشرده‌کردن جمله‌ها شناسایی و مهم‌ترین کارکردهای هنری و بلاغی حذف‌ها تشریح شده است.

دربارهٔ تأثیرپذیری سیدمهدی موسوی و غزل پست‌مدرن از نظریهٔ زبانیت براهنی، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و این مسئله برای نخستین‌بار در این مقاله مطرح می‌شود.

۳. براهنی و زبانیت

یکی از حادثه‌های مهمّ شعر معاصر، انتشار *خطاب به پروانه‌های* رضا براهنی در سال ۱۳۷۴ بود. براهنی با انتشار این کتاب، به‌دنبال گسست تئوریک از همهٔ جریان‌های شعری پیش از خود، اعم از کلاسیک و نو بود. او در مؤخّرهٔ مانیفست‌گونهٔ این کتاب، با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، به تعبیر خودش با گذر از شعر نو نیمایی، نوعی شعر زبان‌محور را پایه‌گذاری کرده و تئوری «زبانیت» را مطرح می‌کند. زبانیت از دید براهنی، یعنی آزادی زبان شعر از قید معنا و نحو و مسائل دیگری که بر زبان تحمیل می‌شود. به نظر وی، زبان باید از واسطه و ابزاربودن رها شود. «سال‌ها ممارست به ما یاد داده است که به زبان به‌صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اوّلاً 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، حتّی قوانین سنّتی خود را و دستور و نحو سنّتی خود را، تا زبانیت خود را به‌عنوان تجاوزناپذیرترین اصل شاعری، حفظ و به‌سوی آینده پرتاب کند» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۹۳). براهنی در نظریهٔ خود به‌دنبال به هم زدن تمام ساختارهای معهود زبان است تا از این طریق به قول خودش، از کالایی‌شدن و شیءشدگی زبان جلوگیری کند. «کلمات را جنس‌به‌جنس بکنید، از آن‌ها سلب جنسیت به‌ظاهر ذاتی آن جنسیت بکنید و آن‌ها را به‌سوی جنسیت‌های دیگر

برانید و برای آن‌ها دستوری از جنس دیگری بنویسید که جدا از جنسیت دستور زبان و یا پارودی و مسخرهٔ آن جنسیت دستوری است» (همان: ۱۸۹). به نظر وی، در این هنگام است که زبان، معنای زبان‌بودن خود را در برابر ما می‌گذارد (همان: ۱۹۰). براهنی در نظریهٔ خود، مسائلی نظیر زبان در خدمت زبان و جنون زبان، شیزوفرنی زبانی و... را مطرح می‌کند تا به اثبات محوریت زبان و نیز این مسئله بپردازد که اساساً شعریت شعر در زبان خلاصه می‌شود.

به نظر می‌رسد براهنی پیش از *خطاب به پروانه‌ها* نیز به در هم شکستن قواعد زبان و آنچه بعدها زبانیت نامید، می‌اندیشیده است. او در کتاب *طلا در مس* می‌گوید: «زبان را آزاد کنید، جهان آزاد شده است. زبان را حبس کنید، جهان حبس شده است. من می‌گویم زبان را به‌سوی جنون برانید. همهٔ چارچوب‌ها، قانون‌ها، قراردادها و استخوان‌هایش را بشکنید، هر عضوی را قطعه‌قطعه کنید و بعد به‌شکلی دیگر، به‌شکلی که چهرهٔ واقعی ما را نشان بدهد، درون فردفرد ما را نشان بدهد، آن را بیافرینید. دیگر این ادب و ادیب و مؤدّب‌نمایی بس است. این زبان را به اتاق‌های خوابتان ببرید» (براهنی، ۱۳۸۰: ۴۷۸). او چارچوب اصلی نظریهٔ شعری جدید خود را به‌شکلی مبسوط و البته کمی نامنسجم در «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» ترسیم کرد. سپس در سال‌های بعد، با انتشار چند یادداشت کوتاه و بلند در نشریات، به تکمیل و توضیح آن پرداخت. براهنی در سال ۱۳۸۳ در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ زبانیت در شعر»، بحث زبانیت را بیشتر معرّفی کرد. او در این مقاله، شعر فارسی را خسته می‌پندارد و معتقد است باید خستگی را با روش‌هایی از میان بُرد که شامل این موارد می‌شود: شکستن جمله، سلب اولویت و سلسله‌مراتب و پدرسالاری از جمله، برگرداندن جمله به‌سوی اوّل جمله، کلمه را از نو به‌خاطر شعر لمس کردن و کشف زبان‌بودن زبان را اصل قراردادن. به نظر وی، سلسله‌مراتب کلامی، وحدت شعری، بدیع و عروض و وزن و حتّی بی‌وزنی قراردادی و نیز فرمالیسم‌های جدید که از سر ناچاری پیشنهاد شده‌اند، همه باید دور ریخته شود (همان، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

بخشی از مباحثی که براهنی در نظریهٔ زبانیت خود مطرح می‌کند، پیش‌تر توسّط فیلسوفان و نظریه‌پردازان غربی بیان شده بود. مسئلهٔ تهی‌شدن زبان از معنای اوّلیهٔ خودش در شعر و خودارجاعی زبان، در غرب توسّط متفکّرانی همچون یاکوبسن[1]، سارتر[2]، بارت[3] و زبان‌شناسان مطرحی چون مارتینه[4] و هالیدی[5] مطرح شده بود. نمی‌توان پذیرفت براهنی با توجّه به تسلّطش به زبان انگلیسی، دست‌کم با برخی از این نظریات آشنا نبوده باشد؛ هرچند خود در مؤخّرهٔ *خطاب به پروانه‌ها*، تنها از نیچه[6]، دریدا[7]، هایدگر[8]، فوکو[9] و لیوتار[10] یاد می‌کند و به آن‌ها ارجاع می‌دهد.

یاکوبسن ضمن نقش‌های شش‌گانه‌ای که برای زبان تعریف کرده است، در شعر، جهت‌گیری پیام را به‌سوی خود پیام می‌داند (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷)؛ به این معنی که در شعر، دال‌ها لزوماً به مدلول‌هایی که در زبان برایشان تعریف شده، ارجاع نمی‌دهند و پیام و معنای نشانه‌ها در خود شعر شکل می‌گیرد. سارتر نیز زبان را در شعر، خودارجاع می‌داند: «چون شاعر خارج از زبان است، به‌جای آنکه کلمات همچون دلالاتی باشند که او را از خودش بیرون ببرند و به میان اشیا بیفکنند، شاعر آن‌ها را چون دامی برای صید واقعیت گریزپا می‌بیند... و چون شاعر چنان‌که گفتیم، کلمه را «استعمال» نمی‌کند (یعنی آن‌را به‌عنوان وسیله به کار نمی‌برد)، پس از میان معانی متعدّد یک کلمه، فقط یک معنی را برنمی‌گزیند» (سارتر، ۱۳۴۸: ۲۰). بارت نیز معتقد است شعر می‌کوشد دوباره نشانه را به‌معنای خود شیء‌ها[11] تبدیل کند نه معنای واژه‌ها. «ازاین‌روست که شعر

1. Roman Jakobson
2. Jean-Paul Sartre
3. Roland Barthes
4. André Martinet
5. M. A. K. Halliday
6. Friedrich Wilhelm Nietzsche
7. Jacques Derrida
8. Martin Heidegger
9. Michel Foucault
10. Jean-François Lyotard
11. Things

لانگ را آشفته می‌کند و تا جایی که می‌تواند تجرید مفهوم را افزایش می‌دهد، قراردادی‌بودن نشانه را تشدید می‌کند و پیوند میان دال و مدلول را تا مرز ممکن امتداد می‌دهد» (بارت، ۱۳۸۶: ۶۱).

زبانیت براهنی گاه به این دست نظریات، قرابت چشمگیری دارد. وی در مؤخّره‌اش می‌نویسد: «شعر، بزرگ‌ترین اتّفاقی است که برای زبان می‌افتد؛ یعنی زبان به‌عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود: وقتی‌که ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قراردادن چیزهای دیگر دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسم‌هایی بپردازد که حافظهٔ زبان، انگار از آن‌ها پاک شده است» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۹۰). در بخشی دیگر از همین مؤخّره، پس از آوردن مثال‌هایی از سپهری و شاملو و انتقاد از شیوهٔ بیان آن‌ها نوشته است: «[در شعر این دو] عمل نوشتن در خدمت چیزی است خارج از خود نوشتن، درحالی‌که باید همه‌چیز در خدمت نوشتن دربیاید تا عمل نوشتن فی‌نفسه اتّفاق بیفتد» (همان: ۱۸۶).

از نظر براهنی، در شعر چیزی به وجود می‌آید که آن را «بافت مشترک» می‌خواند و در این بافت مشترک، نه معنای تک‌تک کلمات، بلکه معنای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر و نه صدای تک‌تک کلمات که حاصل صدای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر است که اهمیت می‌یابد. از این منظر، کلمات در شعر، نه آینه‌ای در خود، بلکه آیینه‌دار یکدیگرند و از اینجاست که مسئلهٔ ارجاع‌پذیری شعر به درون و ارجاع‌ناپذیری آن به خارج مطرح می‌شود (همان: ۱۷۵). این سخنان، بسیار شبیه سخنان نظریه‌پردازان یادشده است؛ امّا نظریهٔ او در مقایسه با همان نظریات نیز دارای انحرافاتی است؛ به‌طوری که در این تمثیل، آینه‌داری کلمات روبه‌روی یکدیگر، در نهایت به ارجاع بی‌نهایت دال‌ها به یکدیگر می‌انجامد. او با این تمثیل در پی آن است که بگوید در شعر، معنا تا بی‌نهایت متکثّر است و به‌همین دلیل، معنای نهایی هرگز به دست نمی‌آید. در اینجاست که نظریهٔ براهنی، یک تفاوت عمده با دیدگاه سارتر و بارت پیدا می‌کند. در دیدگاه سارتر، زبان در شعر، پیامی/معنایی غیر از آنچه در زبان روزمرّه از کلمات مستفاد می‌شود، می‌آفریند؛

نه اینکه خالی از هرگونه معنا باشد. «اینکه می‌گوییم که شاعر بر روی کلمات مکث می‌کند... نه بدان معناست که کلمات در نظر او فاقد هرگونه دلالتی باشند... اگر معنی نبود، الفاظ چون اصواتی میان‌تهی یا خطوطی کج‌ومعوج می‌آشفتند» (سارتر، ۱۳۴۸: ۱۸). براهنی در زبانیتش اساساً در پی آن است که شعر هیچ معنا و پیامی را ایجاد نکند. «هر شعری زبان را به رخ می‌کشد و یا آن را به جلوی صفحه می‌آورد، به آن صورتی که از طبقه‌بندی مسائل از زمان فردینان دُسوسور، به‌ویژه رومن یاکوبسن تا به امروز داشته‌ایم؛ ولی مسئلهٔ زبانیت، سودای دیگری است که نه‌تنها هرمنوتیک مدلول‌ها، بلکه هرمنوتیک دال‌ها را هم می‌شکند، تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند، زبان را به ریشه‌های تشکیل و تشکّل زبان برمی‌گرداند. جملهٔ خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد» (براهنی، ۱۳۸۳: ۱۳۲). براهنی در پی آن است که با در هم شکستن اجزای زبان، متنی بی‌معنا بسازد.

طرحی که براهنی درمی‌اندازد، به مذاق عدّه‌ای خوش می‌آید و شاعرانی چون شمس آقاجانی، شیوا ارسطویی و رزا جمالی این شیوهٔ شاعری او را پی می‌گیرند. در این میان، به نظر می‌رسد سیدمهدی موسوی تحت‌تأثیر براهنی و نظریات وی، درصدد برمی‌آید پیشنهاد براهنی را در قالب کلاسیک غزل پیاده کند. برخی نمودهای زبانیت براهنی را می‌توان در غزل‌های وی مشاهده کرد.

٤. بررسی جلوه‌های زبانیت در غزل‌ها

فرشته‌ها خودکشی کردند، مجموعه‌شعری است که بخش عمدهٔ آن را غزل تشکیل می‌دهد، در کنار چند قصیده و مثنوی که همان ویژگی‌ها و بوطیقای غزل‌ها بر آن‌ها حاکم است. در برخی از غزل‌های این مجموعه، شاعر با زبان، برخورد متفاوتی دارد. زبان او در این غزل‌ها پر از هنجارگریزی‌های دستوری خاص، به‌ویژه در محور جانشینی است. برای مثال، به غزل زیر توجّه کنید:

نگاه کن به خودت روی سمت تخته‌سیاه نگاه کن به زن یک دقیقه از اشباح
جنون گرفته‌ای از می‌توانیم عاشق جنون گرفته‌ای از هی نگاه کن به ماه

و ماه نیست فقط دختـــری‌ست نیمه‌تمـام / کـــه از «تو» آمده و می‌رود به‌سمت «آه»
نه‌اینکه من گولت زد، تو گول خورده شدی / نه اینکه حیله فقط ر...و... ب.... الف... روباه
بخواب دختر بی‌کامـــپیوتری و حال / چقـــدر «قبـــلاً» بودی چقدر بی‌ناگاه
چقدر در وسط زن محـــاصره شده‌ای / چقـــدر می‌ترســـی، از رسیدن به سیاه
چقدر صندلی‌ات مثل قبل گم شده است / چقدر بعـــد، چقدر و چقدر... نه! کوتاه
بشـو درازترین لحـــظهٔ قشـــنگِ بدِ / درازِ پـــاکِ درازِ کشیـــدهٔ به گـــناه!
مـرا پنـــیر شبیهـــی که قهوه می‌مـوشی / مرا تهیّـــج هیچی که هیـــچ‌وقت بخواه
هنـــــوز زنـدانم که پس از درون من / تمـــام زندگی‌ات ممکن است راه و راه
شبیـــــه دیـدن می‌مانی ای همیشهٔ دور / شبیه دیـــدن تبدیل می‌شـــود به نگاه

(موسوی، ۲۰۰۳: ۱۰۰)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در هم ریختن نحو زبان، پرش‌های ناگهانی، التفات‌ها و حذف‌های نابجا و... موجب ایجاد زبانی غیرمتعارف در این غزل شده است. البته همهٔ غزل‌های موسوی در این مجموعه، از این دست نیستند و ساختارشکنی‌های زبانی در غزل‌های او به‌صورت پراکنده در میان برخی ابیات به کار رفته است. با توجّه به تأثیرپذیری موسوی از آرای رضا براهنی که خود به آن اشاره کرده، به نظر می‌رسد در این زمینه می‌توان رفتارهای زبانی متفاوت او را در غزل‌هایش، نمود نظریهٔ زبانیت براهنی دانست. غزل فوق را با این شعر براهنی مقایسه کنید:

مردی مرا هماره به بوی تو می‌رَوانَد/ زیباست فصل کبوتر به چابهار/ قولنج کلمهٔ پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد/ حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رَواند/ یک زن نمی‌رَوانَد/ مرا به او بخواهانید شخصاً مرا نمی‌خواهد (براهنی، ۱۳۹۴: ۹۱).

در این پژوهش به تبارشناسی زبان متفاوت اشعار موسوی و بررسی ویژگی‌های آن می‌پردازیم. در ادامه، دخل‌وتصرّف‌های وی را در زبان، در دو محور صرف و نحو

بررسی خواهیم کرد؛ زیرا چنان‌که جفری لیچ[1] می‌نویسد، تمایز میان انواع مختلف هنجارگریزی‌های دستوری را باید در دو حوزهٔ صرف و نحو زبان بررسی کرد (Leech, 1969: 44).

٤. ١. صرف

صرف، آن بخش از تحقیقات دستوری است که کلمه‌ها و اجزای سازندهٔ جمله را به‌لحاظ ساخت و ویژگی‌هایشان به‌صورت جداگانه بررسی می‌کند. «موضوع صرف یا سازه‌شناسی عبارت است از: سازه، کلمه، اجزای کلام، ترکیب، اشتقاق، سازه‌شناسی لغوی، لغت‌سازی و واج‌های سازه‌ای» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۲۴).

موسوی به تأسّی از نظریات براهنی، کلمات را صرفاً دال‌هایی نمی‌بیند که در نظام نشانگی زبان، نقش ازپیش‌تعیین‌شده و معنای مشخّصی دارند؛ بلکه در موارد متعدّد، خود کلمه را به‌عنوان یک شیء یا هدف غایی در نظر می‌گیرد که می‌تواند معانی مختلفی بیافریند و با دست‌کاری اجزای آن، دال‌های متفاوتی به مخاطب عرضه کند؛ به‌همین دلیل، در اشعار خود در ساخت کلمات تصرّف می‌کند. تصرّفات زبانی موسوی در حوزهٔ صرف و به تعبیر براهنی، «جنس‌به‌جنس کردن کلمات» در شعر او را می‌توان به‌صورت زیر دسته‌بندی کرد:

١-١-٤. مصدر جعلی

موسوی گاه با افزودن تکواژهای صرفی فعل به اسم، صفت یا حتّی قید، نوعی ساخت زبانی ارائه می‌دهد که در اصطلاح به آن «مصدر جعلی» می‌گویند.[2] دلیل این نام‌گذاری آن است که در این ساخت، کلمه در اصل، مصدر، یعنی مفهوم اصلی فعل بدون دلالت بر زمان و شخص و شمار نیست؛ بلکه با افزودن نشانهٔ مصدری یدن، اندن، انیدن به آخر

1. Geoffrey Neil Leech

۲. باطنی برای مصدر جعلی، از عنوان فعل تبدیلی استفاده کرده است، بدین اعتبار که در این ساخت، اسم یا صفتی به فعل تبدیل می‌شود (باطنی، ۱۳۷۱: ۵۵). او یکی از راه‌های گسترش زبان فارسی را استفاده از فعل‌های تبدیلی می‌داند (همان: ۵۴-۶۳).

کلمهٔ غیرفعلی، از آن کلمه مصدر می‌سازند و آن را نظیر فعل در زمان‌های مختلف صرف می‌کنند.

در اشعار موسوی، ایجاد فعل از این ساخت صرفی، گاه با اسم صورت می‌گیرد: «مرا پنیر شبیهی که قهوه می‌موشی» (موسوی، ۲۰۰۳: ۱۰۰)؛ «و هی تو را بکتابد» (همان: ۶۴). گاه با قید: «به واژه‌ای که بهیچد» (همان: ۱۷) و گاه با جزء غیرفعلی افعال ترکیبی: «مرا بمفنجران» (موسوی، ۲۰۰۳: ۲)؛ «بهار را سپریدن» (همان: ۲۷)؛ «بمعنیاندی این واژه‌های ابتر را» (همان: ۱۰۸)؛ «بحرکت از خودت، از هرچه می‌رود به سکون» (همان: ۹۲). موسوی در مصراع «و بگرد دور خودت، مرا به سر گیجان» (همان: ۸)، گیجان را در معنی گیج کن به کار برده است و در مصراع «بلبم لبان مرا، بزاق را حل کن» (همان: ۱۰)، منظور از «بلبم»، بر روی بلم لب بگذار است.

این‌گونه فعل‌سازی، در تاریخ زبان فارسی سابقهٔ دیرینه‌ای دارد و حتّی در زبان پهلوی، ساختن فعل از مادّهٔ اسم بسیار رایج بوده است. در فارسی دری نیز این ساخت تا قرن هفتم رواجی نسبی داشته است؛ امّا به نظر می‌رسد از این قرن به‌بعد، اهل زبان، ساختن فعل‌های تازه از مادّهٔ اسم را روا نداشته و از آن پرهیز کرده‌اند (ناتل خانلری، ۱۳۹۵: ۷۳)؛ به‌همین دلیل، فعل‌هایی که طرزی افشار، شاعر عصر صفوی، با این ساختار در اشعار خود به کار گرفته، در تنها تذکره‌ای که از وی در آن یاد شده، به شوخی گرفته شده است (نک: نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۴۰۸).

براهنی نیز در اشعار خود از این شیوه برای ساخت افعال جدید استفاده کرده است. کاربرد چنین فعل‌هایی در غزل‌های موسوی، این قبیل فعل‌سازی‌های رضا براهنی را تداعی می‌کند: «پیانو می‌شوپند» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۱۱)؛ «حالا شایدیدن تو بایدیدن من گشته» (همان: ۶۴).

٤-۱-۲. تصرّف در زمان و شخص افعال

موسوی گاه فعل را به‌شکلی نامتعارف به کار می‌برد. برای مثال، در مصراع «نه اینکه من گولت زد، تو گول خورده شدی» (موسوی، ۲۰۰۳: ۱۰۰)، در جملهٔ نخست، برای فاعل

اوّل‌شخص، فعل را به‌صورت سوم شخّص آورده و در جملهٔ دوم که طبق قاعده باید از ماضی ساده استفاده می‌کرد، فعل را به‌صورت ماضی اخباریِ در جریان به کار برده است. او در مصراع زیر، فعل را در محلّی که باید در حالت متعدّی بیاید، به‌صورت لازم به کار گرفته است: «مرا بمیر، مرا هیچ کن و دود... برو» (همان: ۲). در این مصراع نیز با استفاده از همکرد نامتعارف، چنین ترکیبی ساخته است: «کنار انجمن شعر هی قدم خوردیم» (همان: ۶۶). در مصراع «پس از دو سال دویده‌شدن به بن‌بستِ» (همان)، دویده‌شدن را به سیاق فعل دیده‌شدن ساخته است.

در اشعار براهنی، از این قبیل دست‌بردن در افعال را می‌توان مشاهده کرد: «یک زن نمی‌رواند/مرا به او بخواهانید» (براهنی، ۱۳۹۴: ۹۱)؛ «او آن کسی است که این‌ها را می‌آوراند» (همان: ۹۲)؛ « انگار هرگز نبوده بودند» (همان: ۳۲).

در مصراع «تو بی‌گناه مرده‌ام ای هرزهٔ نجیب» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳۰)، موسوی در فعل موجود به‌جای ضمیر متّصل «ای»، از ضمیر «ام» استفاده کرده است. این کار او یادآور سطر «اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌خوابانَمَم، نمی‌بینَمَم» (براهنی، ۱۳۹۴: ۸۵) براهنی است. براهنی دربارهٔ آن می‌گوید: «ضمیر مفعولی اوّل‌شخص را در آخر فعل می‌گذاریم؛ چراکه در این جمله تا ته دیدن زبان، یعنی آن «م» اوّل‌شخص مفعولی، گمشدهٔ آخر فعل را پیداکردن و آن را به ته فعل چسباندن» (همان: ۱۹۱).

۳-۱-٤. ناتمام‌گذاشتن واژه‌ها

براهنی آنگاه‌که در پی نشان‌دادن پایانی ناگهانی است که در محتوای جمله اتّفاق می‌افتد، واژه‌ای را ناتمام رها می‌کند. برای مثال، در این جمله برای اینکه از هوش رفتن ناگهانی را القا کند، جمله را چنین می‌آورد: «از هوش می» (همان: ۸۵). نمونهٔ دیگر: «عاشق‌تر از همیـ../ مثل همین تو که در یک هما...» (همان).

موسوی این تکنیک براهنی را نیز چند بار به کار گرفته است: «من جیغ می... ساکت نشستم زیر باران» (موسوی، ۲۰۰۳: ۴۰)؛ «we live این‌همه یکدف ... اِ... اِ ... نرو برگرد» (همان: ۱۱۴)؛ «فرو.. کمک... که فرو... ما فقط فرورفتیم» (همان: ۹۸). البته او

غالباً انتهای جمله را نیمه‌تمام رها کرده است: «گفتند آبروی زن اینجا به... گریه کرد» (همان: ۵)؛ «اگرچه آخر این شعر را که... باخبری!» (همان: ۱۵)؛ «غزل نباید ادامه... که بیت آخر توست» (همان: ۶۵).

٤-١-٤. نام‌آوا

شاعر *فرشته‌ها خودکشی کردند*، گرایش خاصّی به کاربرد نام‌آوا در شعرهای این مجموعه دارد. نام‌آوا در دستور زبان و زبان‌شناسی، به واژه‌هایی گفته می‌شود که از صداهای موجود در طبیعت گرفته شده و بیانگر اصوات مختلف هستند (انوری و گیوی، ۱۳۸۶: ۱۰۴). از جملهٔ این نام‌آواها در اشعار موسوی می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: «یک حسّ تازه مثل میو نه! میومیو» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳)؛ «تتق‌تتق تت‌تق‌تق به شعر کوبیدی» (همان: ۶۷)؛ «که می‌زند در مغز من بام...بام...جدایی» (همان: ۴۷) و همچنین نام‌آواهایی چون بامب، قدقد و هق‌هق.

٤-١-٥. ترکیب‌های جدولی

ترکیب‌سازی، امکان ویژه‌ای است در اختیار شاعران توانمند که در القای عاطفه و بار معنایی مدّنظر شاعر بسیار مؤثّر است. برای مثال، ترکیب «روزگارآلود» اخوان ثالث در کنار رساندن معنای دیرینگی، بار معنایی منفی را نیز به مخاطب القا می‌کند. همچنین ترکیب‌سازی، در متمایز و نوکردن زبان شعر تأثیر چشمگیری دارد. غزل‌های موسوی به‌لحاظ حضور ترکیبات در آن‌ها بسیار ضعیف‌اند. وی نه‌تنها چندان دست به ترکیب‌سازی نزده، بلکه ترکیب‌های رایج نیز در غزل‌های او حضور بسیار کم‌رنگی دارند. ظاهراً تنها ترکیبی که او ساخته، «مسخره‌آمیز» است.

ترکیب‌سازی می‌تواند از عوامل ایجاز و اقتصاد زبانی نیز به شمار آید و با توجّه به این خاصیتش به شگردی در دست شاعران معناگرا و سمبولیست درآید تا به‌وسیلهٔ آن، در شعر خود لایه‌های مختلف معنایی ایجاد کنند. موسوی به این پتانسیل بی‌نظیر موجود در زبان، توجّهی نداشته، ولی در ساختن ترکیبات جدولی، یعنی ترکیباتی اضافی که از

به هم ریختن خانوادهٔ کلمات به دست می‌آید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۹۳) کوشا بوده است:

«برای شاعر پوکی که هیچ‌وقت نزیست/ چقدر هی بدوم در دویدن زردت» (موسوی، ۲۰۰۳: ۵۹)؛ «کشیده می‌شود از من ملافه‌های عبوس» (همان: ۱۸)؛ «یک انتظار زرد!... و یک عشق لعنتی» (همان: ۴۶)؛ «چشمان قهوه‌ای... و پایان صورتی» (همان)؛ «زن فکر راه‌راه قشنگی‌ست» (همان: ۷۰)؛ «شروع می‌شود از اسم گیج من شک‌ها» (همان: ۸۹)؛ «در انحنای خیس زمان جابه‌جاشدن» (همان: ۹۷)؛ «میان لحظهٔ خیس رهاشدن خوابید» (همان: ۹۸).

وجود این ویژگی در غزل‌های موسوی را نیز می‌توان یکی از اثرپذیری‌های وی از جریان‌های پست‌مدرن دههٔ هفتاد در حوزهٔ شعر منثور، به‌ویژه زبانیت براهنی به شمار آورد. براهنی که در پی قطعه‌قطعه‌کردن زبان برای ساختن مجدّد آن است (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۷۶)، بارها کلمات نامتجانس را در زنجیرهٔ کلام کنار هم قرار داده و از این راه، ترکیبات جدولی در اشعارش شکل گرفته است: «استخری از طراوت پاشیدن در شیشهٔ شکسته» (همان: ۱۰۲)؛ «زمان تب‌زده را برکهٔ دقایق و ساعات پاشویه داد» (همان: ۱۰۹)؛ «مار هلال که از سقف روح می‌گذرد» (همان:۱۲۰).

این ترکیبات تصادفی، مجموعه‌ای از استعاره و مجاز و تمثیل را می‌آفرینند؛ امّا از آنجا که این ترکیب‌سازی‌ها از سر نوعی نیاز روحی و حاصل حسّ‌وحال و تأمّلی خاص نیستند، از عنصر عاطفی بی‌بهره‌اند و در نتیجه، بر مخاطب تأثیر کمتری دارند.

٦-١-٤. استفاده از تعابیر و کلمات محاوره‌ای

موسوی در موارد متعدّدی در غزل‌هایش از افعال و عبارات کنایی جدید استفاده کرده است که در گفت‌وگوهای روزمرّه و زبان محاوره به کار می‌روند؛ مانند: «بریز در وسط من، مرا بریز یهو» (موسوی، ۲۰۰۳: ۲)، «پنجول می‌کشید و کشیدم دو پاکت» (همان: ۳)؛ «و من اجازه ندارم عزیز جا بزنم» (همان: ۱۰)؛ «می‌خواهی آسمان را بالا بیاوری» (همان: ۱۱)؛ «فقط دلی است که از برّه سربه‌راه‌تر است» (همان: ۱۶)؛ «پشت پا زدن به

من هنر که نیست» (همان: ۲۳) و نمونه‌های دیگر در صفحات ۵، ۱۴، ۲۰، ۲۷، ۴۲، ۶۳، ۷۲، ۱۰۶، ۱۰۷ و ۱۱۳.

او همچنین در چند جا از تلفّظ محاوره‌ای کلمات استفاده کرده است: «کشیده می‌شود از من ملافه‌های عبوس» (همان: ۱۸)، ملافه به‌جای ملحفه؛ «صعود کن به زمین، بامب! کفتر مضحک» (همان: ۲۲)، کفتر به‌جای کبوتر؛ «ولم نمی‌کند این عشق، عشق لامصب» (همان: ۳۲)، لامصب به‌جای لامذهب؛ «بشور با اشکت حجم دیدهٔ تر را» (همان: ۱۱۴)، بشور به‌جای بشوی. بهره‌گرفتن از کنایات محاوره‌ای، زبان را برای خوانندگان، آشنا و صمیمی‌تر می‌کند. این نوع به‌کارگیری، به‌خودیِ‌خود نمی‌تواند ایراد به شمار آید، بلکه باید دید این کلمات در ترکیب با سایر اجزای جمله، در بستر جمله چگونه نشسته‌اند. کلمات محاوره‌ای در غزل‌های موسوی با توجّه به نزدیکی بافت جملات به کاربرد روزمرّهٔ زبان، غالباً ناهنجار جلوه نمی‌کنند.

این خصیصه در شعرهای براهنی نیز دیده می‌شود. «براهنی در شعرهایش کم‌وبیش به گفتار عادی و زبان محاوره گرایش دارد» (باباچاهی، ۱۳۸۹، ج۱: ۳۵۰). برای نمونه: «می‌مرد با من امّا پیشم می‌آمد» (براهنی، ۱۳۹۴: ۳۵)؛ «روزی گفت: چرا ول نمی‌کنی؟/.../ امّا اگر تو دوستم داری مادر چه صیغه‌ایست؟» (همان: ۷۹)؛ «و خواستگار جوان و شق‌ورق و گل‌به‌دست که من گفتم» (همان: ۹۶).

در غزل‌های موسوی، کلماتی وجود دارد که شاید بتوان آن‌ها را رکیک یا حتّی ممنوع خواند؛ مانند آنچه در این مصراع‌ها به کار رفته است: «کثافت احمق عشق من چقدر خری!» (موسوی، ۱۳۹۳: ۱۵)؛ «من احمقم، گهم، لجنم، من خرم غزل» (همان: ۹۳)؛ «تو دیو هستی! گم شو کثافت هرزه» (همان: ۸۳). حضور کلماتی از این دست در ادبیات ما بیشتر به گونه‌های هزل و هجو تعلّق دارد و در عرصهٔ اشعار جدّی و رسمی، شاید بتوان گفت نخستین بار توسّط شاعرانی همچون نصرت رحمانی (۱۳۷۹-۱۳۰۸) با بسامد چشمگیر در شعر به کار رفت که البته واکنش‌های تندی را نیز برانگیخت (نک: شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۲: ۸۶ و ۸۷). البته رحمانی این قبیل کلمات را در اشعار نو

استفاده کرده و در غزل چنین کلماتی استفاده نشده است. گره‌خوردگی غزل با عرفان و مفاهیم والا، به این قالب، جایگاه و حرمتی خاص بخشیده که در طول تاریخ، مانع ورود هر موضوع و واژه‌ای به آن شده است؛ امّا موسوی که کمر بر ساختارشکنی بسته، در این زمینه نیز پیش‌گام شده و واژگانی از این دست را به غزل راه داده است.

۷-۱-٤. ساخت صفت تفضیلی از غیرِ صفت مطلق

در زبان فارسی، صفت تفضیلی، با افزودن «تر» به آخر صفت مطلق پدید می‌آید (انوری و گیوی، ۱۳۸۶: ۱۶۰)؛ امّا موسوی در چند جا به کلماتی که صفت نیستند و به‌لحاظ دستوری نمی‌توان به‌صورت تفضیلی بیان کرد، «تر» یا «ترین» افزوده است: «زن از همیشه فاصله‌تر داشت» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳۸)؛ «چنان گلی و چنان گل‌تر از خودت هستی» (همان: ۷۵)؛ «لوکوموتیوترین لحظهٔ جهان میم است» (همان: ۱۱۰).

می‌توان برای این اقدام موسوی، وجهی زیبایی‌شناسانه در نظر گرفت و آن را از جمله اقدامات زبانی جالب‌توجّه او دانست. به نظر می‌رسد موسوی برای القای شدّت یک ویژگی در جملات خود، کلماتی را که از مقولهٔ دستوری صفت به شمار نمی‌روند، با افزودن «تر» به‌صورت تفضیلی بیان کرده است. البته این ویژگی در شعر شاعران هنجارشکنی نظیر مولوی (۶۰۴-۶۷۲ق) نیز سابقه دارد:

در دو چشم من نشین ای آن‌که از من من‌تری تا قـمـر را وانمایم کز قمر روشن‌تری
(مولوی، ۱۳۷۰: ۵۲۸)

۸-۱-٤. واژه‌سازی نامأنوس و واژه‌های مدرن

موسوی در مسیر نوآوری‌هایش در اشعار این مجموعه، سه واژهٔ جدید ساخته است: «هزاروسیصدوشصتاد مرد نامأنوس» (موسوی، ۱۳۹۳: ۱۸)، «چه مردگی قشنگی است بودن مجنون» (همان: ۴۲)، «شدم از آنچه به من درس مردگی می‌داد» (همان: ۱۱۳)؛ «دوباره برگشتن به دوبارگی درون» (همان: ۴۲).

اصطلاح واژه‌های مدرن را برای اشاره به وام‌واژگانی برگزیده‌ایم که به‌واسطهٔ فنّاوری و زندگی مدرن، به زبان فارسی وارد شده‌اند و پیش‌تر دست‌کم در عرصهٔ غزل

به کار گرفته نشده بودند؛ مانند کلماتی که در غزل‌های موسوی حضور دارند: تانگو، سانچو، کوانتومی، لابیرنتی، پست‌مدرنیسم، ماراتن، روبان، کادو، رستوران، منو، پالتو، اتومبیل، پاکت، قلّاده، جاز، نوشابه، جادوگر، ترافیک، بوق، فیلم، پیک، ماتیمریا، ماژیک، مقوّا، سکانس، پیانو، تلفن، ادکلن، پنالتی، گل، تخمه، آکواریوم، کک‌ومک، ساک، ترن، چک، آپارتمان، طاعون، رژ، تشنّج، شلّیک، کات، ویدئو، تلویزیون، ریل، بمب، آلمان، موبایل، گیتار، جعبه، انجمن، پلیس، مرز، سرنگ.

در این زمینه نمی‌توان گفت موسوی ضرورتاً از براهنی متأثّر بوده است؛ امّا شایان ذکر است که از این دست کلمات مدرن در اشعار براهنی نیز دیده می‌شود. کلماتی همچون اُریب، جلگه، قزل‌آلا، باستورکیتون، شوپن، میکل‌آنژ، میکروفون، هواپیما، مترو، چمدان، کوپه، بودا، نُت، بلشویسم، جان لنین، گالینگور، گراور، هرمس، ارکستر، نیویورک، کارت بلانش، کنسول، پاپیروس، سالن، پیانو و ادیپ.

صِرف حضور واژهٔ جدید، به شعر جدید منجر نمی‌شود؛ بلکه واژگان جدید باید در بستر شعر، حضور خود را توجیه کنند و در ساختار کلّی شعر، با توجّه به معنای جدیدی که مدّنظر شاعر است، فضای جدیدی را به وجود بیاورند. موسوی واژه‌های جدید را بنا به ضرورت و اقتضای کلام نمی‌آورد؛ بلکه به نظر می‌رسد خودِ آوردن این کلمات جدید، هدف غایی است.

۹-۱-٤. بازی‌های صوری

گاه در اشعار موسوی، ساختارشکنی‌هایی زبانی مشاهده می‌شود که نمی‌توان در اشعار *خطاب به پروانه‌ها* الگوی آن را یافت؛ امّا به نظر می‌رسد با توجّه به گسترده و بی‌حدبودن هنجارگریزی‌ها در نظریهٔ براهنی، او در پی نوآوری‌های مبتنی بر این قبیل نظریات، این ساختارشکنی‌ها را در زبان آورده است.

او در این مصراع‌ها با فاصله‌انداختن میان حروف یک کلمه، به‌دنبال انتقال مفهوم مدّنظر خود است: «درست ساعتِ... انگار آفَ.. ریده شدم!» (همان: ۷۹)؛ «و تکّه‌تکّه... به یک شعر مش... ترک رفتیم» (همان: ۶۶).

وی گاه کلماتی را بین دو کلمهٔ پس و پیش از خود تقسیم کرده است؛ بدین معنا که بخش ابتدایی یک واژه را به سه نقطه ختم می‌کند و در ادامه، با افزودن حروفی از یک کلمهٔ دیگر، واژهٔ ابتدایی را به یک کلمهٔ جدید بدل می‌کند. برای نمونه: «مرا از اینکه چرا... هی چرا...غ روشن کن! (همان: ۲۲)؛ «می‌سوزم و می‌سوزم و می‌سوت می‌زن» (همان: ۳۶)؛ «چرا نشسته‌ای این...جای زن اگر مردی؟» (همان: ۶۷)؛ «به رستوران خوش...م آمد، بله بفرمایید» (همان: ۱).

موسوی خود این شگرد را «مسخ کلمه» نامیده و دربارهٔ آن گفته است: «حتّی گاهی برای نشان‌دادن جریان سیّال ذهن و معنای چندبُعدی کلمات، از آن‌ها بدون تکرار در دو جملهٔ متفاوت استفاده می‌شود یا حتّی یک کلمه به کلمه‌ای دیگر مسخ می‌شود؛ مثلاً شاعر می‌گوید: «می‌دز/دمت که گرم/بشو از رسوخ من». در اینجا «دزدم» و «گرم» هر دو متعلّق به دو جملهٔ گوناگون هستند که مطمئناً بر وجود رابطه‌ای علّت و معلولی بدون هیچ توضیح و حاشیه‌ای در جمله‌های پیاپی اشاره دارد و در واقع هر جمله را چنان علّت دیگری می‌داند که گویی قسمتی از وجود خویش را از آن‌یک به عاریت گرفته است» (موسوی، ۲۰۱۱).

۱۰-۱-٤. هنجارشکنی‌های از سر خام‌زبانی

در غزل‌های موسوی، ایرادات دستوری ناشی از خام‌زبانی نیز دیده می‌شود. گاه او می‌کوشد آن را در پوشش ساختارشکنی زبانی عرضه کند. او در موارد متعدّد هرجا که فعل «کرد» را نتوانسته در وزن مصراع بگنجاند، از فعل «نمود» استفاده کرده است: «چقدر سعی نمودی ز من فرار کنی» (همان: ۶۸)؛ «و مرد قصّه همین‌که نشست و گریه نمود» (همان: ۸۰)؛ «همیشه فرق‌نمودن، همیشه زنده‌نبودن» (همان: ۲۷)؛ «پیدا نموده شاید مجنون بهتری» (همان: ۱۱).

همچنین در چند جا از مخفّف حرف «از»، یعنی «ز» استفاده کرده است که در زبان امروزی جایگاهی ندارد و ناشی از سهل‌انگاری و مسلّط‌نبودن بر زبان است.

موسوی در این مصراع به‌خاطر پرکردن وزن، «ی» نسبت اضافه به صفت افزوده است: «بخواب دختر بی‌کامپیوتری و حال» (همان: ۱۰۰). او حتّی در مصراع «حالا ادای زندگی را درمیارم» (همان: ۳۶)، فعل را به اقتضای رعایت وزن عروضی، به‌صورت محاوره به کار برده است.

گاهی نیز به نظر می‌رسد سعی کرده خلأ وزنی را با شکستن کلمه و تکرار بیجا و افزودن پسوند و پیشوند و مواردی از این دست، پر کند و آن را به‌عنوان یک هنجارشکنی زبانی جلوه دهد: «کات! تو نمی ته وانی از خود... زندگی کن» (همان: ۳۷)؛ «نیامدند به تشییع بی‌جنازهٔ او» (همان: ۵۹)؛ « دیوانه‌ام، دیوانه‌ام، دیوانه‌ام، دی.../ وان ن ن... گفتن این شعر یعنی» (همان: ۴۷).

استفاده از شکل مخفّف کلمات که سنخیتی با زبان امروز ندارد و کاربردش به قصد برجسته‌سازی زبانی هم نبوده است و موارد دیگری را که یاد کردیم، باید سهل‌انگاری و تن‌زدن شاعر از درگیرشدن با چالش زبان- عروض دانست. منظور ما از چالش زبان- عروض، فرایندی است که در آن، شاعر کلاسیک‌گو باید مفهوم مدّنظر خود را در مصراع که واحد عروضی شعر فارسی محسوب می‌شود، بدون حشو و نقص بگنجاند و این مهارت، نیازمند چیرگی و توانایی شاعر است.

٤-۲. نحو

نحو، مطالعهٔ قواعد ترکیب و کنار هم آمدن اجزای جملات در دستور است. «نحو، بخشی از دستور زبان است که از روابط کلمات باهم گفت‌وگو می‌کند و شامل سه مبحث عمده است: ۱. گروه؛ ۲. جمله؛ ۳. جمله‌واره یا نیمه‌جمله یا جملهٔ کوچک» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۹۷).

در هنجارگریزی نحوی معمولاً با نمونه‌هایی از قبیل جابه‌جایی عناصر سازندهٔ جمله، گریز از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز از آرایش واژگانی بی‌نشان زبان[۱]، حذف یا کاربرد نابجای عناصر زبانی، مطابقت‌نداشتن عناصر سازندهٔ جمله و کاربرد فعل لازم با مفعول صریح، سروکار خواهیم داشت (Leech, 1969: 45). دشوارترین آشنایی‌زدایی در شعر، آن است که در قلمرو نحو زبان اتّفاق می‌افتد؛ زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، محدودترین امکانات است. آن تنوّعی که در حوزهٔ باستان‌گرایی واژگانی یا خلق مجازها و کنایات وجود دارد، در قلمرو نحو زبان قابل‌تصوّر نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۰).

بیشتر هنجارشکنی‌های براهنی، در نحو زبان وی روی داده است. براهنی این ساختارشکنی‌های نحوی را «گریز از سلطهٔ نحو پدرسالارانه بر زبان شعر» می‌خواند. نحو پدرسالار در نظر وی، ساختارهایی قراردادی است که زبان را در قیدوبند درآورده است (براهنی، ۱۳۷۸: ۱۶). این ساختارهای قراردادی شامل نحو نرمال، معنا و مسائل دیگری است که زبان، حامل آن‌هاست و از پیش بر زبان تحمیل شده است؛ به‌همین دلیل، در برخی از شعرهای براهنی، فقدان انسجام و ارتباط منطقی میان اجزای جمله و سطرها با یکدیگر، به‌خاطر برخی دست‌کاری‌های صرفی و نحوی، سبب بی‌معنایی شده است که در نظر براهنی، رسیدن به اصل زبان و آخرالزّمان زبان است. «زبان برای زبان‌شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معناشدن غرق کند تا حوزه‌های جدید زبانی را با قراردادن آن‌ها در دوردست، با کش‌دادن درک لذّت آن‌ها قابل‌لمس کند» (همان: ۱۶).

علی باباچاهی، سردمدار دیگر شعر آوانگارد دههٔ هفتاد، تصرّفات در حوزهٔ زبان را جانشین عناصر بلاغی در شعر می‌داند و می‌نویسد: «در این‌گونه شعر، تصرّف در نحو،

۱. منظور از آرایش واژگان بی‌نشان، ترتیبی نحوی است که گویشوران زبان‌های مختلف در بین اجزای جمله رعایت می‌کنند. لیچ، آرایش واژگانی بی‌نشان انگلیسی را فاعل، فعل، مفعول، متمّم می‌داند (Leech, 1969: 45).

تصرّف در عرف بیان، ایجاد تعلیق در جمله‌ها، جمله‌های نیمه‌تمام، سرپیچی از ایجازهای تعریف‌شده و... در شعر، بازی با زبان یا بازی زبانی، جانشین قدرت‌های بلاغی زبان می‌شود و قدرت زبانی نیز تعریف جدید می‌یابد» (باباچاهی، ۱۳۷۶: ۲۹۴، به‌نقل از احسانی اصطهباناتی و صرفی، ۱۴۰۰: ۱۸).

از آنجا که در نظر اینان ساختارشکنی‌هایی که در حوزهٔ نحو زبان صورت می‌گیرد، تقریباً بی‌حدّومرز است، ساختارشکنی‌های موسوی در این حوزه را می‌توان پیرو چنین نظریاتی در نظر گرفت.

۱-۲-٤. جملات آشفته

در بررسی لایهٔ نحوی، یعنی چیدمان واژگان و نظم دستوری جمله در غزل‌های موسوی، با در نظر گرفتن تغییرات محدودی که به‌واسطهٔ وزن عروضی در اشعار دارای قالب کلاسیک اتّفاق می‌افتد، اغلب ابیات دارای چیدمان نحوی متعارف‌اند؛ امّا در کنار این ابیات، بیت‌ها و گاه غزل‌هایی وجود دارند که شاعر در آن‌ها دست به هنجارشکنی و تصرّفات نحوی زده و حاصل این هنجارشکنی‌ها، ابیاتی از این دست شده است:

دلم هدیه شده در دل محاصره‌ام روبان آبی زن روی جعبهٔ کادو

(موسوی، ۲۰۰۳: ۱)

برخلاف قاعدهٔ نحوی، «دل محاصره‌ام» پس از نقش‌نمای اضافهٔ «در» قرار گرفته و در نقش دستوری متمّم ظاهر شده است و ناتمام‌ماندن مصراع دوم بیت را به نحوی مبهم کرده که معنای درستی از آن استنباط نمی‌شود. یا در این بیت:

مرا کنار خودت تا خودت دراز بکن اتل‌متل که از این پای عشق بچّه نشو

(همان: ۲)

واژگان جزء دوم مصراع نخست، با توجّه به جایگاه مدلولی شان در نظام نشانگانی زبان فارسی، ارتباط معنایی منطقی با جزء اوّل مصراع ندارند و جابه‌جایی بی‌قاعدهٔ ارکان جملهٔ دوم، بیت مبهمی را آفریده که برداشت معنی از آن به‌سختی ممکن است. در اشعار تأویل‌پذیر دارای ابهام هنری اصیل، نظام حاکم بر متن به‌گونه‌ای است که

هاله‌ای از معانی ممکن و احتمالی را حول متن ایجاد می‌کند. در این آثار، با وجود روابط صوری و زبانی پذیرفتنی بین عناصر متن، این روابط به نحوی است که هر دالّی به مدلول‌هایی گوناگون دلالت می‌کند و خواننده با توجّه به تجربهٔ ذهنی خود، به کشف معانی احتمالی متن مبادرت می‌کند. برای نمونه می‌توان به شعر «برف» نیما یوشیج (۱۳۳۸-۱۲۷۶) اشاره کرد. نحوگریزی در این ابیات، به بی‌معنایی و حتّی مهمل‌بودن انجامیده است. برخلاف متن‌های تأویل‌پذیر اصیل که خواننده با آن درگیر است تا به تأویل و برداشتی فردی برسد، در این شعرها، این شاعر است که با متن، درگیر در هم ریختن نحو، ساختمان واژگان و طرح معناهای معهود می‌شود.

آقا ادب نداشته از در نیامده　　خیلی برای پنجره ممنون نداشته

(همان: ۳۰)

در چنین ابیاتی که رسیدن به معنا برای مخاطب دشوار است، ارتباط خواننده با پیام مختل می‌شود. ابیات و اشعاری از این دست را می‌توان بی‌محتوا یا لااقل بی‌منطق دانست؛ زیرا چنانچه در متنی، دریافت خواننده ممکن نباشد، طبق الگوی ارتباطی یاکوبسن، در آن متن زمینه یا تماس از دست رفته است. به عقیدهٔ رومن یاکوبسن، هر الگوی ارتباطی، متشکّل از یک پیام است که از سوی گوینده بیان می‌شود و یک گیرنده یا مخاطب که پیام را دریافت می‌کند؛ امّا این فرایند به یاری اجزایی دیگر، چون زمینه که مفهوم پیام است و رمزگان که مجموعه‌ای از نشانه‌های معنادار برای گیرنده و فرستنده است، ارتباط را میسّر می‌کند (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷ و ۳۸). با توجّه به این الگوی ساده، اگر یکی از عناصر ارتباط موجود نباشد، قطعاً معنا حاصل نخواهد شد.

جنون گرفته‌ای از می‌توانیم عاشق　　مرا تهیّج هیچی که هیچ‌وقت بخواه

(همان: ۱۰۰)

می‌توان دید که به هم ریختن جایگاه نحوی اجزای زبان، بدون غرض بلاغی خاصّی، چگونه موجب نشستن بی‌قاعدهٔ واژه‌ها در این بیت شده است. هم بلاغیون قدیم و هم معاصران، اتّفاق‌نظر دارند که یکی از راه‌های افزودن بلاغت سخن، بازی با

موقعیت واژه در جمله و بخشی از زیبایی‌های سخن، حاصل دست‌کاری در ساخت دستوری و نظم طبیعی جمله است؛ امّا باید دانست که «دستورگریزی سخن ادبی، به‌معنای خطای نحوی و سخن‌گفتن خلاف الگوهای دستوری نیست، بلکه به‌معنای بازی در محدودهٔ قواعد زبان و به تعبیر دیگر، بازی روی بند زبان است» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۷۸ و ۲۷۹). در بیت زیر، با قطع خلاف الگوی نحو زبان و حذف‌های بی‌قرینه مواجه هستیم:

هنوز زنـدانم که پس از درون من تمام زندگی‌ات ممکن است راه و راه

(همان: ۱۰۰)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، شاعر با در هم ریختن چینش استاندارد نحو جملات و شکستن هنجارهای نحوی، سعی در ارائهٔ شعری جدید و خاص و شاید به‌زعم خود، چندصدایی و حتّی چندمعنایی کرده است؛ امّا به نظر می‌رسد این اقدامات نحوی او بیشتر، هنجارستیزی‌هایی هستند که به اختلال در غایت اصلی زبان، یعنی رسانگی منجر شده‌اند. خروج از زبان معیار به دو شکل رخ می‌دهد: «یکی فراهنجاری، یعنی خروجی که به هنری‌شدن زبان و شکل‌گیری خلّاق می‌انجامد و دیگر، هنجارستیزی یا خروجی که به جانب آشفتگی و تخریب نظم معنایی در زبان می‌گراید» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۱). دست‌کاری‌های نحوی موسوی در غزل‌هایش بیشتر از نوع دوم هستند.

موسوی در این ساخت‌شکنی‌های نحوی نامتعارف، تحت‌تأثیر اقدامات شاعران پست‌مدرن دههٔ هفتاد و در رأس آنان رضا براهنی است. شاعران پست‌مدرن دههٔ هفتاد معتقد بودند اگر نقش رسانگی و ارجاعی زبان از بین برود، رویهٔ ادبی زبان برجسته می‌شود و رخ می‌نماید؛ به همین دلیل، در اشعارشان زبان را به‌شکلی نامتعارف و غریب به کار می‌گرفتند (طاهری، ۱۳۹۳: ۳۴۲). روشن است که به‌دلیل ارتباط تنگاتنگ ذهن با زبان، هرگونه نوآوری زبانی راستین باید محصول ذهنیت و تحوّلات اندیشگانی باشد. تا زمانی که شاعر نتواند نگرش تازه‌ای به هستی داشته باشد، به زبان جدید نیز دست نخواهد یافت و در هم ریختن نحو کلام، به خالی‌کردن کلام از هرگونه معنا نمی‌انجامد؛

چراکه کلمات در هر زبان، دلالت‌های از پیش موجودی دارند که به آن‌ها الصاق شده است و به هم ریختن زنجیر کلام، تهی کردن آن از هرگونه معنی و رسیدن به ذات زبان نیست.

یدالله رؤیایی (۱۴۰۱-۱۳۱۱) که با طرح «شعر حجم»، یکی از چهره‌های برجستهٔ شعر آوانگارد محسوب می‌شود، معتقد است: «شعر نمی‌تواند معناهایی را که انسان به زبان داده است، از زبان بگیرد، بلکه برعکس با ارجاع‌آفرینی‌های تازه که می‌کند، امکانی تازه به آن -زبان- می‌دهد» (رؤیایی، ۱۳۹۳: ۲۷). وی نیز در نقد نظریات امثال براهنی می‌گوید: «حق نداریم حادثه‌جویی‌های لن‌ترانی وارد زبان بکنیم که یعنی داریم نحو می‌شکنیم» (همان: ۲۴).

٤-۲-۲. تغییر کاربردهای نحوی مقولات صرفی

براهنی در اشعار خود، مقولات دستوری را در محور کلام به‌جای یکدیگر به کار می‌گیرد. او در مؤخّره‌اش، اصطلاحی با عنوان «جابه‌جا سازی پرتابی» مطرح می‌کند و آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: «شاعر باید یک حوزهٔ خلّاقه را از جا بکَند و در حوزه‌های دیگر، از طریق به هم زدن قوانین جملهٔ خطّی، زمان خطّی، مکان خطّی، آن را درحال جابه‌جا شدن، زمان‌به‌زمان شدن، فضابه‌فضا شدن به صورت پرتابی بروز دهد» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۴۰). او این اصطلاح را در مقابل آنچه «جانشین سازی استعاری و نمادی در شعر نیما» می‌خواند، به کار می‌برد. براهنی معتقد است نیما «به‌رغم مساعی فراوانش در آوردن زبان جدید، بیشتر در شعر از طریق جانشین سازی استعاری و نمادی عمل کرده است تا جابه‌جاسازی پرتابی» (همان). وی همچنین 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 شعر خود را به‌عنوان مثال می‌آورد: «اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا سکوت سرازیر ساز» (همان). نمونه‌های متعدّد دیگری از این تغییر مقولهٔ دستوری را در اشعار او می‌توان یافت؛ نظیر: «گل می‌چکد به روی نمی‌دانم/.../از دوست‌داشتنی‌تر

از با نیست» (همان: ۹۹)؛ «اغمای آن‌سوی مردن چقدر جزبه‌جزئی‌شدن دارد» (همان: ۱۰۲).

زبان، نظام است؛ یعنی اجزای آن بر اساس قواعد و ضوابطی مشخّص در کنار هم قرار می‌گیرند تا زبان به هدف غایی خود دست یابد. در برنامهٔ کمینه‌گرای[1] چامسکی[2]، نظام زبان، متشکّل از دو بخش نظام محاسباتی[3] و فهرست واژگان[4] است. فهرست واژگان، مجموعه‌ای از عناصر واژگانی جهت استفاده در فرایندهای نحوی است و بخش محاسباتی زبان به‌وسیلهٔ سه عملیات انتخاب، ادغام و حرکت واژگان، اشتقاق جمله را انجام می‌دهد. دیسیلیو[5] و ایساک[6] در پژوهش خود دربارهٔ ماهیت فرایند ادغام، مشخّص کردند که بخش محاسباتی زبان در انتخاب، ادغام و حرکت واژگان به جایگاه‌های مختلف در جمله، تنها از واژگان و سازه‌هایی استفاده می‌کند که مشخّصه‌های واژی نحوی آن‌ها نسبت به یکدیگر، اصل «رابطهٔ شمول متناسب» را رعایت کنند (نک: ساداتی نوش‌آبادی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶۳-۱۹۶). بر این اساس، دستورگریزی‌های نحوی که به ادبیت کلام می‌انجامند، از این اصل تبعیت می‌کنند و در عین حال که پیام را انتقال می‌دهند، موجب ایجاد تازگی و پیامی مضاعف در کلام می‌شوند. چنانچه هنجارگریزی‌های دستوری از این اصل تبعیت نکنند، موجب اختلال در اصل رسانگی زبان می‌شوند، بی آنکه ظرافت و زیبایی خاصّی به کلام ببخشند.

موسوی نیز بارها طبقهٔ دستوری واژه‌ها را تغییر می‌دهد و به تعبیری، «واژه‌گردانی» می‌کند. او بارها کلمات را در جایگاهی نحوی غیر از آنچه در دستور برایشان تعریف شده است، به کار می‌برد. برای مثال، در این نمونه‌ها که در حالت معمول باید از اسم یا صفت استفاده شود، قید به کار برده است:

---

1. Minimalist program
2. Noam Chomsky
3. Computational System
4. numeration
5. Anna Maria Di Sciullo
6. Isac

«آقا همیشه منتظر هیچ تازه‌ای است» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳۰)؛ «چقدر قبلاً بودی چقدر بی‌ناگاه» (همان: ۱).

در این بیت، به‌جای قید «چند»، «هیچ» را به کار برده است:

«از هیچ مرد جمع شده توی ساک خود/ از هیچ زن سوار شده بعد یک ترن» (همان: ۱۷).

«واژه‌هایی مثل هیچ، هنوز و همیشه، در جمله، تنها قید واقع می‌شوند» (وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۳: ۱۰۵) و به‌دلیل همین نقش اختصاصی است که قید مختص نام گرفته‌اند؛ امّا چنان‌که ملاحظه می‌شود، موسوی از قیدهای مختص در نقش نحوی دیگری جز قید استفاده کرده است. علی‌پور از این هنجارشکنی زبانی به «تغییر هویت شاخصه‌های دستوری» تعبیر کرده و آن را اقدامی برای ایجاد ساخت‌های نحوی تازه و در نهایت، رسیدن به شعر ناب دانسته است (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۹۷).

موسوی در مصراع «صعود کن به زمین، بامب! کفتر مضحک» (همان: ۲۲)، به‌جای فعل مرکّب «سقوط کن»، از «صعود کن» استفاده کرده است. او همچنین در مصراع «زنی که عاشق بمیرد و مرد از خود بخندد» (همان: ۳۴)، به‌جای حرف اضافهٔ «به»، حرف اضافهٔ «از» را به‌کار برده است. مثال‌هایی دیگر در خصوص نشاندن کلمات در غیر چینش نحوی و معنایی رایج، عبارت‌اند از: «چقدر در وسط زن محاصره شده‌ای» (همان: ۱۰۰)؛ «که از تو آمده و می‌رود به‌سمت آه» (همان: ۱)؛ «نگاه کن به خودت روی سمت تخته‌سیاه» (همان).

۳-۲-٤. استفاده از ترکیب و جمله در محلّ یک واژه

موسوی گاه در محور کلام، در محلی که بر اساس نحو معیار، تنها یک کلمه قرار می‌گیرد، از ترکیب و جمله استفاده می‌کند:

«میان شعر به عاشق‌شدن تجاوز کن» (همان: ۱۳)؛ «شبیه هیچ ندارم بدون تو اصلاً» (همان: ۶۳)؛ «و بی‌نهایت دیوار من تمام شدم» (همان: ۶۵)؛ «نگاه کن به زن یک دقیقه از اشباح» (همان: ۱۰۰)؛ «جنون گرفته‌ای از هی نگاه کن بر ماه» (همان).

٤-۲-٤. کلمات لولایی

پیش‌تر در بخش صرف، به یکی از ساختارشکنی‌های موسوی با عنوان «مسخ کلمه» اشاره کردیم. در نحو ابیات او نیز گاه با یک شیوهٔ خاصّ کاربرد کلمه مواجه می‌شویم که از آن به «کلمات لولایی» تعبیر می‌کنیم؛ به این اعتبار که کلمه همچون لولا در میان دو جمله قرار می‌گیرد و در عین حال که موجب اتّصال دو جمله است، در هر جمله، حضوری مستقل دارد و بدون ارتباط با جملهٔ دیگر، تکمیل‌کنندهٔ معنای آن جمله است. در مصراع «وسط که فال بگیرم تو را ورق بزنم» (همان: ۲)، «بگیرم» همکرد فعل ترکیبی جملهٔ نخست (فال بگیرم) و فعل جملهٔ بعدی (تو را بگیرم) است. در مصراع «لعنت به مرد... باد... به در زد فرار کرد» (همان: ۳۰)، «باد» فعل دعایی جملهٔ نخست و فاعل جملهٔ دوم است.

٥-۲-٤. تقدیم صفت بر موصوف در گروه‌های اسمی

موسوی همچنین در چند جا، قاعدهٔ وابسته‌های وابسته در گروه‌های اسمی را به هم زده و صفت را مقدّم بر موصوفش آورده که خود مضافٌ‌الیه هستهٔ آن گروه است. برای مثال: «و ارتفاع سپید آپارتمان کم نیست» (همان: ۲۹)، به‌جای ارتفاع آپارتمان سپید؛ «صدای خیس سماور در انتظار مرد» (همان: ۹۴)، به‌جای صدای سماور خیس؛ «صدای خیس کمربند و نالهٔ پاییز» (همان: ۸۴)، به‌جای صدای کمربند خیس. مانند این موارد در شعر براهنی: «به سحر گرم مرمر لمبرهایش می‌ریخت» (براهنی، ۱۳۹۴: ۳۹)؛ «شانه در تهی سینه‌های عاشق‌هاشان بردند» (همان: ۵۴). البته این شگرد دستوری که دارای کارکردی بلاغی و بُعد جمال‌شناسانه است، پیش‌تر در اشعار شاعرانی چون سهراب سپهری (۱۳۵۹-۱۳۰۷) و فروغ فرّخزاد (۱۳۱۳ـ ۱۳۴۵) به کار رفته است. سهراب می‌گوید: «آشنا هستم با سرنوشت ترِ آب، عادت سبز درخت» (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۴۵).

٦-۲-٤. استفاده از جملات انگلیسی در ابیات

مهدی موسوی در چند غزل، جمله‌ای انگلیسی را در میان شعر آورده است: «الو سلام... How are you ... که عاشقم... که Hello / و رقص بندری مرد با زن تانگو» (موسوی، ۲۰۰۳: ۱).

گنجاندن عبارت و جملهٔ انگلیسی در چارچوب عروض فارسی، مهارت و توانایی خاصّی می‌طلبد؛ امّا این کارها بر شعریت اثر نمی‌افزاید و نمی‌توان برای آن، جنبه‌ای هنری قائل شد و صرفاً می‌توان آن را یک تفنّن ادبی دانست.

٤. ۲. ۷. تکرار بخشی از جمله در تمام شعر

شاعر *فرشته‌ها خودکشی کردند*، در چند جا، یک کلمه یا عبارت را در مصراع‌های شعر تکرار کرده است. برای مثال، در غزلی با مطلع: «هزاروسیصدوپنجاه‌وپنج بار گسست/ هزاروسیصدوپنجاه‌وپنج آدم مست!» (همان: ۲۱)، عبارت «هزاروسیصدوپنجاه‌وپنج» را در تمامی مصراع‌ها تکرار کرده است. او در غزلی دیگر (همان: ۸۵)، تمامی مصراع‌ها را با واژهٔ «احمقانه» و در غزلی دیگر (همان: ۱۰۵) با «تو آمدی» آغاز کرده است. تفاوت این تکرارها با آنچه با عنوان مقولهٔ تضمین در شعر کلاسیک وجود دارد، این است که شاعران کلاسیک با این کار در پی قدرت‌نمایی و نشان‌دادن تسلّط خود بر زبان بوده‌اند؛ امّا موسوی بیش از آنکه به‌دنبال قدرت‌نمایی باشد، در پی نوآوری و تجربیات جدید است.

در شعر براهنی نیز نظیر این‌گونه تکرارها دیده می‌شود. در شعر «حتّی اگر صدا، صدای آخر دنیا باشد» (براهنی، ۱۳۹۴: ۲۸)، او «پنجاه‌وپنج» را در تمام سطرهای شعر آورده است.

نمونه‌های دیگری از هنجارگریزی‌های گفته‌شده در سطرهای پیشین را می‌توان در صفحات ۱۱، ۱۵، ۱۸، ۲۲، ۲۸، ۳۸، ۴۶، ۸۱ *فرشته‌ها خودکشی کردند* مشاهده کرد. در خصوص چنین هنجارگریزی‌هایی باید گفت آنگاه‌که شاعر تنها در پی شکستن معیارها و هنجارها در شعر باشد تا از صورت‌های به‌کاررفتهٔ زبان در اشعار پیش از سروده‌های خود بگریزد، از جوهرهٔ اصلی شعر و هنر که عاطفهٔ ناشی از یک شهود شاعرانه است،

بازمی‌ماند. هر نوآوری در عرصهٔ زبان به‌وسیلهٔ هنجارگریزی، بهرهٔ زیباشناختی نخواهد داشت؛ زیرا تصرّف در دستگاه صرفی و نحوی زبان، اوّلاً باید طبق قواعد نهفته در ذات زبان صورت گیرد و ثانیاً برآمده از حادثهٔ ذهنی آفرینندهٔ شعر باشد. حادثه‌ای که شاعر نتواند با واژگان و جملات مألوف، آن را بیان کند و به‌ناچار در لحظهٔ آفرینش شعر، زبان را برای القای آن واقعهٔ روحی و عاطفی، دگرگون‌تر به کار گیرد. «حضور آنچه ماورای تجربه‌های عمومی و مشترک است، در زبانی که از همان کلمات و همان بافت و ساختی شکل گرفته است که با آن تجربه‌های عمومی و قابل‌درک همگان بیان می‌شود، زبان را از خصلت و وظیفهٔ طبیعی خود که انتقال معنی و تجربه‌های مشترک است عاری می‌سازد و آن را بدل به مجموعه‌ای از دال‌های بدون مدلول در نظام نشانه‌شناختی زبان می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۵۶)؛ درحالی‌که در غزل‌های موسوی از چنین تکانه‌های عاطفی و روحی، نشانی نمی‌یابیم.

۵. نتیجه‌گیری

مهدی موسوی در *فرشته‌ها خودکشی کردند*، تحت‌تأثیر نظریات براهنی و در پی ایجاد تحوّلی در قالب کلاسیک غزل در حوزه‌های صرفی و نحوی زبان اشعارش، دست به تصرّفاتی زده است. در این زمینه، در محور صرفی زبان غزل‌هایش، ساختارشکنی‌هایی در مفردات و ترکیبات انجام داده است که بعضاً خلّاقانه‌اند؛ امّا غالباً باعث پریشانی تصاویر و ابهام در فضای بیت می‌شوند. موسوی در حوزهٔ مفردات سعی کرده واژه‌های جدیدی را در غزل وارد کند؛ امّا غزل‌های وی به‌لحاظ حضور ترکیبات در آن‌ها بسیار ضعیف هستند. در محور نحو نیز به اَشکال مختلف، در غزل‌هایش به هنجارشکنی زبانی پرداخته که گاهی به پراکندگی و گسیختگی ساختار کلّی غزل منجر شده است.

با نگاهی به ساختارشکنی‌های زبانی موسوی درمی‌یابیم که غالباً این رفتارهای زبانی او نه‌تنها قابلیت برداشت معنی‌های گوناگون را ایجاد نکرده، بلکه اساساً کلام را به‌سمت بی‌معنایی سوق داده است. این قبیل اشعار و ابیات، در کنار نداشتن اصل رسانگی، از

وجهۀ جمال‌شناسانه نیز بی‌بهره‌اند و چنین به نظر می‌رسد که به‌کارگیری «زبانیت»، در نهایت به حذف «ادبیت» انجامیده است. این دسته از اشعار در این مجموعه، فاقد کلیدی‌ترین عنصر شعر، یعنی عاطفه و احساس هستند.

به هم ریختن ساختار صرفی واژگان و نحو جمله‌ها، تغییر در نقش دستوری کلمات، دست‌بردن در زمان فعل‌ها، پرش‌های ناگهانی، حذف‌های بیجا و موارد دیگر، در کل، ساختاری پریشان و آشفته را در متن غزل به نمایش گذاشته که در عین متفاوت‌بودن، فاقد جنبۀ زیبایی‌شناسی است.

منابع

– احسانی اصطهباناتی، محمّدامین و محمّدرضا صرفی (۱۴۰۰)، **باباچاهی و مؤلّفه‌های زبانی شعر پست‌مدرن**، فصلنامۀ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارۀ ۲۳،صص ۷-۳۶.

– انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۸۳)، **دستور زبان فارسی ۲**، چ۳، تهران: فاطمی.

– بارت، رولان (۱۳۸۶)، **اسطوره، امروز**، ترجمۀ شیرین‌دخت دقیقیان، چ۴، تهران: نشر مرکز.

– باطنی، محمّدرضا (۱۳۷۱)، **پیرامون زبان و زبان‌شناسی**، تهران: فرهنگ معاصر.

– براهنی، رضا (۱۳۷۸)، **چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم**، بایا، شمارۀ ۱ و ۲، فروردین و اردیبهشت، صص۱۲-۱۹.

– ـــــــــــ (۱۳۸۰)، **طلا در مس**، ج۱، تهران: زریاب.

– ـــــــــــ (۱۳۸۳)، **نظریۀ زبانیت در شعر**، کارنامه، شمارۀ ۴۶ و ۴۷، آذر و دی۳، صص ۱۳۰ـ۱۳۸.

– ـــــــــــ (۱۳۹۴)، **خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم**، چ۷، تهران: نشر مرکز.

– پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، **در سایۀ آفتاب**، چ۲، تهران: سخن.

– تاج‌بخش، بهرنگ (۱۳۹۱)، **غزل پست‌مدرن (مصاحبه با سیدمهدی موسوی)**، وبلاگ هنر بدون مرز، به نشانی: http://honarbedunemarz.blogfa.com/post-264.aspx به‌روزرسانی: یکشنبه ۲مهر۱۳۹۱.

– حسینی‌نژاد، هادی (۱۳۹۱)، **تأثیرگذاری و جریان‌سازی؛ مسئله این است**، روزنامۀ آرمان، دوشنبه ۲۳بهمن۱۳۹۱، ص ۹.

– رؤیایی، یدالله (۱۳۹۳)، **عبارت از چیست**، چ۲. تهران: نگاه.

– ساداتی نوش‌آبادی، سیدمهدی و همکاران (۱۴۰۰)، **نقش مشخّصه‌های نحوی در تعیین ترتیب ادغام سازه‌ها در اشتقاق جمله**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۶۳-۱۹۶.

– سارتر، ژان پل (۱۳۴۸) **ادبیات چیست؟**، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: زمانه.

– سپهری، سهراب (۱۳۸۷)، **هشت کتاب**، چ۴۷. تهران: طهوری.

– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۹)، **موسیقی شعر**، چ۱۲، تهران: آگه.

– ـــــــــــــ (۱۳۹۲)، **با چراغ و آینه**، چ۴، تهران: سخن.

– صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)**، چ۳، تهران: سورهٔ مهر.

– طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۳)، **بانگ در بانگ**، تهران: علمی.

– علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس.

– فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی (نظریه‌ها و رویکردها)**، تهران: سخن.

– ـــــــــــــ (۱۳۹۷)، **نظم نحوی و نقش آن در ادبیّت سخن**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۸۱، صص ۲۶۱-۲۸۶.

– فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴)، **دستور مفصّل**، چ۲، تهران: سخن.

– لنگرودی، شمس (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج۲، تهران: مرکز.

– موسوی، سیدمهدی (۲۰۰۳)، **فرشته‌ها خودکشی کردند**، استکهلم: نشر الکترونیکی مانیها.

– ـــــــــــــ (۲۰۱۱)، **شناسه‌های غزل پست‌مدرن**، سایت متن نو، به نشانی: http://www.matneno.com/?p=1167، به‌روزرسانی ۲۳ژانویهٔ ۲۰۱۱.

– مولوی، جلال‌الدین محمّد (۱۳۷۰)، **گزیدهٔ غزلیات شمس**، به‌کوشش محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: امیرکبیر.

– ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۵)، **دستور تاریخی زبان فارسی**، به‌کوشش عفّت مستشارنیا، چ۱۰، تهران: توس.

– نصرآبادی، میرزا محمّدطاهر (۱۳۱۷)، **تذکرهٔ نصرآبادی**، به‌کوشش حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

– وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۳)، **دستور زبان فارسی (۱)**، چ۶، تهران: سمت.

– Leech, G.N. (1969), **A Linguistic Guide to English Poetry**, New York: Longman.