



Poetry on the Scale of Music: A Reflection on Reza Baraheni's Theory of Language

Ebrahim Hasanaklou ^{*1}

Received: 15/05/2026

Accepted: 02/09/2026

* Corresponding Author's E-mail:
hasanaklou@webmail.guilan.ac.ir

Abstract

This study, drawing on Reza Baraheni's theory of language, examines the relationship between poetry and music in Language Poetry and seeks to demonstrate how this mode of poetry departs from the conventional function of language as a medium for representing reality, moving instead toward a sonic and performative experience. The central problem of the study is that many critiques directed at Language Poetry have been shaped by criteria that evaluate language in relation to meaning, imagery, and reference to the external world. In Baraheni's view, however, poetry operates on a level beyond these criteria, where language is transformed into a material for musical creation. The aim of the article is to elucidate this shift and to show how such concepts as syntactic deviation, semantic defamiliarization, polyphony, and linguistic madness contribute to the formation of this experience. The study employs a descriptive-analytical method based on a theoretical reading of Baraheni's works. The findings suggest that if the criteria of criticism are shifted from language's reference to

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran.

<https://orcid.org/0009-0001-8192-6336>



Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.



external reality toward its reference to music and the auditory qualities of the text, many negative judgments about Language Poetry will require reconsideration. The significance of this study lies in its potential to provide a more precise mode of criticism, one better aligned with the internal logic of Language Poetry.

Keywords: Language poetry, poetic language, languageness, music, literary theory, Reza Baraheni

Extended Abstract

Introduction

Language poetry has often been evaluated according to critical criteria that examine language in relation to meaning, imagery, and its reference to the external world. From this perspective, poetic language is expected to convey a recognizable meaning, create vivid images, or represent an identifiable reality. However, such criteria may not adequately explain the poetic innovations associated with Reza Baraheni's theoretical and creative works. In Baraheni's view, poetry operates beyond the conventional relationship between language and external reference. Language is not merely a transparent medium for transmitting meaning; rather, it becomes the material through which a new poetic and musical experience is created. This article examines the relationship between poetry and music in Baraheni's conception of language poetry. It focuses on the ways in which language, once released from its conventional semantic and referential functions, acquires an autonomous aesthetic value. The study particularly investigates the role of syntactic deviation, semantic disintegration, polyphony, and linguistic madness in the formation of this poetic experience.



Theoretical Framework

The theoretical framework of this research is based on Reza Baraheni's views concerning the nature of poetry and poetic language. In this framework, poetry cannot be reduced to the communication of a predetermined message or the representation of an external object. Instead, the poem is understood as an event that emerges through the interaction of sounds, rhythms, words, syntactic structures, and multiple voices. From this perspective, the musicality of poetry is not limited to traditional rhyme, meter, or harmonious sound patterns. It also includes the rhythm of syntax, the recurrence and displacement of words, the disruption of ordinary semantic relations, and the interaction of different voices within the text. Consequently, a poem may produce meaning not only through semantic clarity but also through sound, repetition, ambiguity, interruption, and the creative reorganization of linguistic elements.

Methodology

This study employs a descriptive-analytical method. It is based on a theoretical reading of selected works and critical ideas by Reza Baraheni. The analysis focuses on the principles through which language poetry challenges conventional expectations concerning meaning, syntax, reference, and coherence. The research does not approach the poems primarily as representations of an external reality. Instead, it examines the internal relations among linguistic elements and considers the auditory and musical qualities of the poetic text. In this regard, concepts such as syntactic deviation, semantic disintegration, polyphony, and linguistic madness are analyzed as mechanisms that transform language from a transparent means of communication into an independent material of poetic creation.



Findings and Discussion

The findings indicate that many negative judgments concerning language poetry have resulted from the application of inappropriate critical standards. When poetry is evaluated solely on the basis of its relationship with semantic clarity, visual imagery, or external reference, linguistic practices such as syntactic deviation and semantic disruption may appear arbitrary or meaningless. However, if the critical focus shifts from the referential function of language to its musical and auditory dimensions, these features can be understood as essential components of the poem's internal logic. Syntactic deviation plays a significant role in challenging established patterns of reading. By disrupting ordinary syntactic relationships, the poem prevents language from functioning as a predictable channel of communication. This disruption draws attention to the materiality of words and to the rhythm created by their arrangement. In this context, the reader is encouraged not only to interpret the poem semantically but also to listen to it and experience its linguistic movement.

Semantic disintegration also contributes to the liberation of language from fixed and predetermined meanings. The absence of a single, stable meaning does not necessarily imply the absence of meaning altogether. Rather, it allows meaning to emerge through associations, repetitions, sounds, contrasts, and the interaction of different textual elements. Thus, the poem generates a dynamic field in which meaning remains open, unstable, and continually renewable.

Polyphony is another important feature of this poetic structure. The presence of multiple voices challenges the authority of a single, unified speaker and creates a complex relationship among various perspectives, tones, and linguistic registers. Through polyphony, the poem becomes a space of confrontation and coexistence among voices, thereby expanding its musical and semantic possibilities.



The concept of linguistic madness further intensifies this process. In Baraheni's conception, linguistic madness should not be interpreted simply as disorder or irrationality. It may be understood as a deliberate departure from the normalized rules of language and as an attempt to discover new possibilities within the linguistic system. Through this departure, the poem exposes the limitations of conventional language and creates new forms of rhythm, sound, and expression.

Conclusion

The analysis demonstrates that poetry, particularly language poetry in Reza Baraheni's thought, cannot be adequately judged through criteria based exclusively on representation, semantic clarity, imagery, or reference to the external world. Such criteria overlook the musical and material dimensions of poetic language. When the critical standard is shifted from the referential function of language to its musicality and auditory quality, many of the negative evaluations directed at language poetry require reconsideration. In this framework, syntactic deviation, semantic disintegration, polyphony, and linguistic madness are not signs of poetic weakness or meaningless disorder. Rather, they are strategies through which language becomes an autonomous material of poetic creation. The poem establishes its identity through sound, rhythm, repetition, disruption, and the interaction of multiple voices. Therefore, a more appropriate criticism of language poetry must be founded on the internal logic of the poem and on the specific ways in which it produces musical and aesthetic experience. This study may contribute to the development of a more precise and context-sensitive approach to the criticism of language poetry. Such an approach recognizes that the poem's significance may lie not only in what it says or represents but also in how it sounds, moves, disrupts, and creates new possibilities for language.

مقاله پژوهشی

شعر در ترازوی موسیقی: تحلیلی بر نظریهٔ زبانیت رضا براهنی ابراهیم حسنکلو*

(دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۲۶ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۱۱)

چکیده

این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ زبانیت رضا براهنی، نسبت میان شعر و موسیقی را در شعر زبان بررسی کرده و می‌کوشد نشان دهد که چگونه این نوع شعر، از کارکرد معمول زبان در بازنمایی واقعیت فاصله می‌گیرد و به سوی یک تجربهٔ صوتی و اجرایی حرکت می‌کند. مسئلهٔ اصلی پژوهش آن است که بسیاری از نقدهای واردشده بر شعر زبان، بر پایهٔ معیارهایی شکل گرفته‌اند که زبان را در نسبت با معنا، تصویر و ارجاع به جهان بیرون می‌سنجند؛ در حالی که در نگاه براهنی، شعر در سطحی فراتر از این معیارها عمل می‌کند و زبان در آن به ماده‌ای برای آفرینش موسیقایی بدل می‌شود. هدف مقاله آن است که این جابه‌جایی را تبیین کند و

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
(نویسندهٔ مسئول)

*hasanaklou@webmail.guilan.ac.ir
<https://orcid.org/0009-0001-8192-6336>



Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

نشان دهد مفاهیمی مانند نحوگریزی، معنزدایی، چندصدایی و جنون زبانی چگونه در ساختن این تجربه نقش دارند. روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر خوانش نظری آثار براهنی است. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد که اگر معیار نقد از ارجاع زبان به واقعیت بیرونی به سمت ارجاع آن به موسیقی و کیفیت شنیداری متن منتقل شود، بسیاری از داورهای منفی درباره شعر زبان نیازمند بازنگری خواهند بود. این پژوهش از آن رو اهمیت دارد که می‌تواند زمینه‌ای برای نقدی دقیق‌تر و متناسب‌تر با منطق درونی شعر زبان فراهم سازد.

واژه‌های کلیدی: شعر زبان، زبان شعر، زبانیت، موسیقی، نظریه ادبی، رضا براهنی.

۱. درآمد

آنچه در این پژوهش قرار است مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد، امکان بازخوانی نظریه شعر براهنی - موسوم به «زبانیت» - از رهگذر منطق موسیقایی و ویژگی‌های آن است. براهنی در دهه ۱۳۷۰ نه تنها مسیر خود را از دیگر جریان‌های پیشین شعر معاصر جدا کرد، بلکه به کلی از براهنی دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ نیز گسست. این گسستگی در کتاب جریان‌ساز و چالش‌برانگیز *خطاب به پروانه‌ها* به شیوه‌ای تئوریزه شد و در بستر شعرهایی جامه عمل پوشید که براهنی در انتهای آن مجموعه مانیفست خود را تحت عنوان «چرا من دیگر شاعر نیستم؟» در اختیار جامعه ادبی گذاشت. نظریه زبانیت از آغاز با واکنش‌های متفاوتی روبه‌رو شد؛ برخی منتقدان، از جمله رویایی و باباچاهی، آن را از منظر نحوی و نوآورانه بودن به چالش کشیدند (رویایی، ۱۴۰۱: ۱۸۷؛ باباچاهی، ۱۳۹۸: ۵۹ و ۱۱۰). در مقابل، شماری از منتقدان نزدیک به فضای فکری براهنی، بر اهمیت جنبه اجرایی و موسیقایی شعر او تأکید کرده‌اند (آزرم،

۱۳۹۵: ۱۹۵؛ فرخ‌فال، ۱۳۸۳: ۶). بنابراین، نظریه «زبانیت» از بدو تولد، محل نزاع جریان‌های شعری متفاوت بوده و به تمامی طرد یا قبول نشده است.

با توجه به آرای منتقدان به نظر می‌رسد نظریهٔ براهنی به بحرانی در شعر معاصر تبدیل شده است؛ نظریه‌ای که ویژگی برجستهٔ آن «نحوستیزی» است و تمرکز خود را به جای «بیان» بر «زبان» معطوف می‌کند. اما مسئلهٔ «معنا» در این نظریه، مرکز ثقل جدل‌هاست. آیا زبان می‌تواند بی‌معنا یا ضدمعنا باشد؟ به بیانی دیگر، آیا هرم انسان، زبان، و جهان می‌تواند تنها بر یک رأس خود بایستد؟ مسئله این است که چگونه می‌توان با مبنا قرار دادن موسیقی، منطق نوشتار «شعر زبان» را پی گرفت و نشان داد این شعر چگونه صورت‌بندی و سامان می‌یابد. همچنین، با انتقال نظام ارجاع از زبان به موسیقی، می‌توان نقدهای مربوط به نحوستیزی و بی‌معنایی را در چارچوبی اجرایی بازخوانی کرد. در نتیجه، این پژوهش در صدد است تا با روش تفسیری-تحلیلی و رویکرد نقادانه، امکان تبیین نظریهٔ شعر براهنی را در بستر مفاهیم موسیقایی توضیح دهد و منطق تولید شعر را در این نظام نظری روشن سازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های گوناگونی با موضوع «موسیقی شعر» تاکنون به انجام رسیده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موسیقی شعر (۱۳۸۹) شفیع کدکنی اشاره کرد. نویسنده در این کتاب، موسیقی شعر را به چهار گروه بیرونی، کناری، درونی، و معنوی تقسیم کرده و ذیل هر کدام به توضیح و تفسیر می‌پردازد. کدکنی موسیقی شعر را مجموعهٔ عواملی می‌داند که «زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشد و درحقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص

واژه‌ها در زبان می‌شوند» (۱۳۸۹: ۷ و ۸). دشتی‌آهنگر در پژوهشی دیگر با عنوان «موسیقی شعر سپید فارسی» (۱۳۸۸)، به عوامل موسیقایی شدن شعر سپید پرداخته و عناصری همچون مصوت‌های بلند، و شیوه پلکانی نوشتن را در کنار عوامل سنتی باعث آهنگین شدن آن می‌داند (همان: ۱۴۷). مقالات دیگری با موضوع موسیقی در شعر معاصر به انجام رسیده‌اند که به ذکر چند نمونه از آن‌ها بسنده می‌کنیم: «تأملی در موسیقی شعر امروز» (۱۳۸۴) از یوسف‌نیا؛ «عناصر سبک‌ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد» (۱۳۸۷) از دلاور و حسن‌پور آلاشتی؛ و «موسیقی دیداری در شعر شاملو» (۱۳۸۸) از رحمدل و روشن.

از طرفی پژوهش‌هایی نیز به نظریه رضا براهنی پرداخته‌اند: شفق و بحرانی در مقاله‌ای با عنوان «جریان شعر زبان در دهه هفتاد، با تأکید بر شعر رضا براهنی» (۱۳۹۸) پس از برشمردن ویژگی‌های «شعر زبان» و فرصت‌ها و بحران‌هایی که به زبان شعر می‌افزاید می‌نویسند: «این جریان می‌توانست با نو کردن زبان شعر و متناسب کردن آن با شرایط و اقتضائات زمانه، شعر نو فارسی را در مسیر بهتری قرار دهد، اما این امر حاصل نشد و با تدریجی‌های نظری و عملی و تأکید افراطی و غیرمنطقی بر معنزدایی و تخریب و ازهم‌گسیختگی زبان و نادیده گرفتن بلاغت سخن، این فرصت طلایی از شعر معاصر فارسی گرفته شد» (همان: ۱۶۰). همچنین مقاله «خطاب به پروانه‌ها: درباره نظریه شعری رضا براهنی» (رحیمی، ۱۳۹۵) پیش از آنکه به خود نظریه زبانیت بپردازد، نقد دیدگاه براهنی نسبت به نیما و شاملو را مدنظر قرار داده و معتقد است براهنی به نیما به‌مثابه یک جریان نمی‌نگرد و همین مسئله سبب انتقاداتی گاه بی‌پایه شده که در دام مغلطه گرفتار می‌شود (همان: ۱۸۹ - ۲۱۰). و در پژوهشی دیگر، قنبری ذیل عنوان «شعر زبان» (۱۳۸۴) تمرکز خود را بر مسئله معنامندی در نظریه براهنی گذاشته است.

بنابراین تاکنون پژوهشی مستقل نظریهٔ زبانیت براهنی را در معنا و مضرب موسیقی بررسی نکرده است و به نظر می‌رسد یکی از دلایل طرد و نفی این جریان از سوی منتقدان و متفکران کم‌توجهی به همین موضوع است. اهمیت این پژوهش در آنجاست که نشان دهد چگونه بستر موسیقی می‌تواند بحران‌ها و مسائل این جریان را بازخوانی کند و امکان روایتی تازه از ظرفیت‌های شعر زبان در اختیار شاعران و دغدغه‌مندان شعر معاصر قرار دهد.

۳. مبانی نظری

برای تحلیل شعر زبان، باید دو مؤلفهٔ اصلی را در نظر گرفت: مبانی نظری شعر زبان در اندیشهٔ براهنی و نسبت ساختاری زبان و موسیقی. در این خوانش، موسیقی نه عنصری تزئینی، بلکه امکان سازوکاری برای شکل‌گیری فرم و ارجاع متن است.

۳-۱. نظریهٔ شعر در اندیشهٔ رضا براهنی

براهنی در ابتدای نظریهٔ خود می‌نویسد: «شعر شاعرِ کهن را پیش از آنکه او خود امضا کند، سنت امضا کرده بود و شاعر کهن از فرم‌های پیشاپیش آماده‌شده و تعریف‌شده و مهر و امضاشده، استفاده می‌کرد: بیت، رباعی، مثنوی، غزل، قصیده، مستزاد، مسمط، قافیه، ردیف و غیره» (۱۳۷۴: ۱۲۳). نکته‌ای که در ابتدا باید به آن توجه داشت تلقی فرم از دیدگاه براهنی است؛ فرم در این چشم‌انداز تنها به قوالب شعر فارسی محدود نمی‌ماند، بلکه ساختار کوچک‌تری مانند «بیت» را نیز شامل می‌شود. نغز آنکه براهنی پا را از این هم فراتر برده و به «قافیه و ردیف» نیز به‌مثابهٔ فرم می‌نگرد. به عبارتی، وی حتی در سطح «کلمه» و «هجاء» نیز به اراده‌ای از پیش موجود - که سنت شعر

باشد - تن نمی‌دهد؛ چراکه در نظر براهنی حتی شباهت آوایی در هجای پایانی کلمات نیز امری دستوری است و آزادی شاعر را از او سلب می‌کند. بنابراین با این چشم‌انداز به نظر می‌رسد براهنی زمانی که از فرم صحبت می‌کند درواقع به امکانات و محدودیت‌های زبان می‌اندیشد. در این دیدگاه زبان تنها ساختار جمله و حتی واژه نیست، بلکه تا هجا و حرف و صامت و مصوت نیز در قلمرو زبان قرار می‌گیرند: «زبان باید به سوی مفردات زبان، زبانیتِ مفرداتِ خود زبان، برگردد، یعنی صدا، صوت، حرف، کلمه، جمله‌ای که درباره‌ی خود زبان است اما به طنز به خود می‌نگرد» (۱۳۸۳: ۳۱).

در این مسیر که زبان شعر باید به سوی مفردات زبان حرکت کند، دیگر ساختارهای متداول دستور زبانی در صرف کلمات و نحو جملات به حاشیه رانده می‌شوند. در اینجا ممکن است این نقد وارد باشد که مگر می‌توان از ساختارهای صرف و نحو زبان پرهیز کرد؟ طبق این نقد - که به جاست و در بخش‌های بعدی به آن پاسخ خواهیم داد - «زبان نمی‌تواند در شعر، جدا از شاعرش، برای خودش برود و دستور نپذیرد. زبانی که در متن برای خودش برود از متن بیرون می‌رود. در می‌رود، هدر می‌رود» (رؤیایی، ۱۳۸۰: ۷۲). اما براهنی با تفکیک «شعر بیان» از «شعر زبان» در حالی که بر این نقد آگاه است، از این جهت شعر زبان را پیشنهاد می‌دهد که در شعر بیان، زبان به مثابه ابزاری برای شاعر است تا جهان را بیان کند. به عبارتی، همان‌طور که رئالیسم، با رادیکالیزه «جهان» امکانات بی‌شماری را ابتدا در حوزه معرفت‌شناسی و سپس هنرها خلق کرد؛ و رمانتیسم، با رادیکالیزه «انسان»، افق‌های دیگری را گشود؛ براهنی نیز با رادیکالیزه «زبان» سعی در ارائه شعری دارد که فرصت‌های بیشتری را در اختیار بگذارد. یکی از دلایل «دیگر نیمایی نبودن» براهنی، فاصله گرفتن او از شعر بیان

است، زیرا شاعران نیمایی «همه یک نکته را در نظر دارند، که اتفاقی برای انسان در طبیعت، تاریخ، و یا اجتماع افتاده، و شاعر در رابطه خود با طبیعت و تاریخ و اجتماع، این رابطه را به زبان شعر تبدیل می‌کند. از این بابت به‌رغم اختلاف‌های شیوه‌ای که این شعرا با هم پیدا می‌کنند، هرگز نمی‌توان این نکته را فراموش کرد که همگی با تبحر نه یکسان، بلکه متفاوت خود در زبان، زبان را وسیله بیان قرار می‌دهند» (براهنی، ۱۳۸۶: ۳۰).

علی‌رغم نقدهای گوناگونی که در رد این طرز برخورد با زبان نوشته شده، براهنی پاسخ‌هایی را برای مخاطبان تدارک دیده است. وی در باب مسئله معنای سطرهای شعر، با رویکردی روان‌کاونه که لذت بردن را در به تعویق افتادن میل جست‌وجو می‌کند،^۱ می‌نویسد: «من می‌خواهم معنی مخفی شود تا یافتن مخفی‌گاه آن، تا حد مرگ در آغوش معشوق، آرزومندانه باشد» (۱۳۷۸ب: ۲۹)؛ همچنین «زبان برای زبان شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معنا شدن غرق کند، تا حوزه‌های جدید زبانی را با قرار دادن آن‌ها در دوردست، با کش‌دادن درک لذت آن‌ها، قابل لمس کند» (۱۳۷۸الف: ۱۵). از سوی دیگر، در باب لزوم هستی‌شناختی شعر زبان، همسو با رویکرد کانت در بحث زیباشناسی که «غایت‌مندی بی‌غایت»^۲ را مطرح می‌کند،^۳ براهنی نیز از «ناب بودن» زبان و ایجاد «حس زیباشناختی» در شعر زبان سخن می‌گوید: «تنها استقلال یک اثر از خارج از آن اثر است که آن را به صورت ناب درمی‌آورد و یا آن را از ناب بودن دور می‌کند و برای این کار ما باید هدف شعر را تعیین کنیم... هدف شعر ایجاد تأثیر زیباشناختی است. و تنها آگاهی به عملکرد دقیق زبان شاعرانه به ایجاد این تأثیر کمک می‌کند» (۱۳۷۴: ۱۶۸). بنابراین، براهنی درمجموع نگاهی زیبایی‌شناختی بر شعر زبان دارد و همین موضوع محل افتراق او از جریان‌های دیگر شعر معاصر است، چراکه

برای مثال «شعر پسانیمایی معتقد است این اقدام شورشگرانه (و گاه خرابکارانه) اگر حاصل یک ضرورت زبانی ناگزیر و برآمده از عصیان درون و حس و شهود شاعرانه نباشد، راه به جایی نخواهد برد» (باباچاهی، ۱۳۷۸: ۲۰)؛ یا به زعم رؤیایی که مستقیماً براهنی را مخاطب قرار می‌دهد:

این که هیچ ارجاع خارجی‌ای در داخل قطعه - شعر نمی‌دهی، یعنی غیبت جهان در شعر، ولی این غیبت را حضور توانای شاعر پُر در قطعه می‌کند. یعنی حضور زبان و ضمیر او. زبانی خودارجاع و ضمیری خودآگاه. ولی به من بگو اگر در این دو، این ضمیر و آن زبان، توان و ظرفیت خودارجاعی را نداشته باشند چی؟ قطعه تهی می‌ماند. تهی از شکل، تهی از خلق و ناچار تهی از معنا (۱۴۰۱: ۱۹۱).

۲-۳. زبان، ارجاع، و مسئله معنا

زبان‌شناسی نوین با جزوات گردآوری‌شده از کلاس‌های درس سوسور، تلقی بشر را از مفهوم «زبان» تغییر داد و به آن ماهیتی قراردادی بخشید. درواقع، سوسور مدعی است که هر «چیز» که نخستین بار نامیده شده است، به شکل یک قرارداد درآمده و از آن زمان به بعد، آن نام را پذیرفته است. به عبارتی، ما در زبان با «نشانه» سروکار داریم، و هر نشانه از دو جزء «دال» و «مدلول» تشکیل شده است. تصویر صوتی هر نشانه را «دال» می‌نامیم و مفهوم نشانه را «مدلول» (سوسور، ۱۳۸۲: ۹۵-۹۸). ذکر این نکته لازم است که بنیان زبان بر «تفاوت» بنا نهاده شده، چنان که سوسور می‌نویسد: «نظام زبان، رشته‌ای از تفاوت‌های آوایی است که به رشته‌ای از تفاوت‌های معنایی هم‌بسته‌اند» (همان: ۱۷۳). بنابراین، دال همان صورت آوایی نشانه است و مدلول، معنای همان نشانه. در این نقطه است که مسئله معنا در نظام ارجاعی زبان مطرح می‌شود.

یکی از نظریات رایج در فلسفه زبان، نظریه ارجاعی معنا^۴ است. در چارچوب این دیدگاه، مسئله معنا را چنین می‌توان بیان کرد که واژه‌ها و عبارات زبانی، بر حسب ارجاع به چیزهایی در جهان خارج، معنا دار می‌شوند. این موضوع که به ظاهر مقبول می‌افتد دچار معضلاتی است: در ابتدا می‌توان گفت تنها تعدادی از واژه‌های هر زبان به چیزهایی در جهان خارج ارجاع می‌دهند؛ در ثانی، اگر تمام واژه‌های زبان، عینیتی در جهان خارج داشته باشند، امکان ساخت جمله‌های دستوری در زبان از بین می‌رود (لایکان، ۱۳۹۴: ۲۷ - ۳۰). بنابراین، در زبان دال‌هایی وجود دارند که به مدلول معینی در جهان خارج اشاره نمی‌کنند. اینجاست که اهمیت «نظام تفاوت» در زبان، خود را بیش‌ازپیش نشان می‌دهد. معنا، درواقع، در خلأ معناهای دیگر شکل می‌گیرد؛ گویی هر واژه، با نفی دیگر واژگان، جایگاه خود را پیدا می‌کند. این رویکرد، به‌طور طبیعی، چالش‌هایی را برای نظریه‌های ارجاع صرف که زبان را مستقیماً به «واقعیت» پیوند می‌زنند، ایجاد می‌کند. اگر معنا صرفاً مبتنی بر ارجاع به «شیء» یا «مفهوم» خارجی باشد، پس این دال‌های بی‌مدلول مشخص، یا مفاهیمی چون «هیچ»، «عدم» یا «ممکن» چگونه در زبان معنا پیدا می‌کنند؟ درواقع، در مواجهه با این چالش، زبان مدلولی دیگر را به‌جای مصداق در جهان بیرونی پیشنهاد می‌کند. از این نظر، حتی هرمنوتیک را می‌توان «علم تأویل مدلول‌ها» خواند؛ چنان‌که تئوری براهنی نیز در وهله اول، شکستن چرخه هرمنوتیک مدلول‌ها را توصیه می‌کند:

زبانیت نه تنها «هرمنوتیک» مدلول‌ها، بلکه هرمنوتیک دال‌ها را هم می‌شکند، تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند، زبان را به ریشه‌های تشکیل و شکل زبان برمی‌گرداند، جمله خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد و

در بسیاری موارد بی‌آنکه معنی یا ساختار نحوی داشته باشد، حضور می‌یابد (۱۳۸۳: ۳۰).

نظریه ارجاع، در مواجهه با این معضلات، دستخوش تحولاتی شد. برخی، همچون راسل با «نظریه اوصاف» کوشیدند تا ارجاع ظاهراً ناموجود را از طریق جملات توصیفی پیچیده‌تر، به ارجاع ممکن بازگردانند (لایکان، ۱۳۹۴: ۴۹ - ۵۹). برخی نیز مانند ویتگنشتاین - در دوران دوم کاری‌اش - فراتر رفته و «معنای واژه را در کاربرد آن» جست‌وجو کردند (۱۳۹۸: ۵۹)؛ بدین صورت که معنا تابعی از «بافتار» و «بازی زبانی» است که واژه در آن به کار می‌رود. در این چشم‌انداز، ارجاع، تنها یکی از کارکردهای زبان است و معنا به شکلی پیچیده‌تر، از تعامل میان نظام نشانه‌ها، کاربردها، و قراردادهای اجتماعی شکل می‌گیرد. این تحولات در فهم معنا و نظام ارجاع، ما را به سمت پرسش بنیادین‌تری هدایت می‌کند: آیا تنها زبان قادر به بر ساخت نظام معنایی ارجاعی است؟ و آیا مبنای تفاوت و کاربرد که در زبان، نقش اساسی ایفا می‌کند، مختص زبان انسانی‌اند؟ پاسخ به این پرسش‌ها، ما را به درک عمیق‌تری از ظرفیت‌های «موسیقی» رهنمون خواهد شد. موسیقی، به‌رغم نداشتن واژگان صریح، نظامی غنی از «تفاوت‌ها» (در زیر و بمی، ضرب، تمپر، دینامیک و...) را در خود دارد و «کاربرد» و «اجرا» نقش محوری در شکل‌گیری معنای موسیقایی ایفا می‌کنند. بدین ترتیب، می‌توان پرسید آیا موسیقی نیز قادر است، همچون زبان، «نظام ارجاعی» خاص خود را بنا نهد یا حتی «نظام ارجاع» زبان را از منظری نو بازخوانی کند؟ این همان پلی است که بحث را به سوی تحلیل موسیقایی شعر زبانِ براهنی هدایت خواهد کرد.

۳-۳. موسیقی به مثابه نظام ساختاری و خودارجاعی

زمانی که براهنی در مقاله «بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی» نوشت:

من هم از روی علاقه‌ام، و هم از روی تئوری، به موسیقی‌دان‌ها عرض می‌کنم که اولاً دوست داشتم کارم موسیقی بود و نه شعر و رمان، و ثانیاً از دیدگاه تئوریک عرض می‌کنم که همه هنرها وقتی به نوعی تجرید دست پیدا می‌کنند، کشش سحرآمیزی به سوی موسیقی در مخاطب ایجاد می‌کنند، و اگر سرگذشت همه هنرها، ماهیت شکلی آنهاست، سرنوشت محتوم آنها شاید موسیقی باشد. خط و رنگ بی موسیقی، نقاشی نیست. شعر بی موسیقی، شعر نیست. رمان بی موسیقی رمان نیست. ولی، ولی (۱۳۷۱: ۹۳)؛

به چند نکته مهم باید توجه کرد: در ابتدا اشاره براهنی به اهمیت بی‌چون‌وچرای موسیقی در هویت‌بخشی به سایر هنرها، سخنی نیست که نخستین بار از قلم وی تراوش کرده باشد. بندتو کروچه در «کلیات زیباشناسی» جمله‌ای از والتر پیتر - نویسنده انگلیسی قرن نوزدهم - نقل می‌کند که سال‌ها پیش از براهنی گفته است: «همه هنرها می‌کوشند تا به حالت موسیقی برسند» (۱۳۹۶: ۸۵). از این منظر گویی آنچه موسیقی را در جایگاهی والاتر از سایر هنرها قرار می‌دهد، نوعی خلوص و انتزاعیتی است که خود را بی‌نیاز از ارجاع به جهان بیرون می‌بیند. همچنین در سنت فلسفی قرن نوزدهم، دو چهره محوری - شوپنهاور و نیچه - نقش اساسی در صورت‌بندی ایده برتری یا بنیادین بودن موسیقی داشته‌اند. شوپنهاور در «جهان همچون اراده و تصور»، به‌ویژه در بخش زیبایی‌شناسی (دفتر سوم)، موسیقی را یگانه هنری می‌داند که از قلمرو بازنمایی فاصله می‌گیرد و مستقیماً با حقیقت متافیزیکی عالم نسبت برقرار می‌کند؛ به باور او «موسیقی چون از مُثُل صرف‌نظر می‌کند و کاملاً مستقل از جهان پدیدار است، عملاً آن را نادیده می‌گیرد، و تا حد معینی حتی اگر جهانی وجود نداشته باشد همچنان می‌تواند وجود داشته باشد؛ اما درمورد هنرهای دیگر نمی‌توان چنین گفت... بنابراین به هیچ‌رو به سایر هنرها شباهت ندارد، یعنی

تقلیدی از مُثُل نیست، بلکه تقلیدی از خود اراده است» (۱۳۸۸: ۲۶۱). چنین جایگاهی موسیقی را به هنری بدل می‌کند که نه تابع مدلول‌های تثبیت‌شده است و نه به سازوکارهای بازنمایی وابسته. نیچه نیز، به‌ویژه در «زایش تراژدی»، موسیقی را ساحت دیونیزوسی هنر می‌نامد؛ ساحتی پیشازبانی و پیشامفهومی که امکان تجربه‌ای فرازبانی و عمیق‌تر را فراهم می‌آورد. او معتقد است: «موسیقی در اقتدار مطلقش به تصویر و مفهوم نیاز ندارد بلکه صرفاً آن‌ها را به‌عنوان همراه تحمل می‌کند... بنابراین زبان، به‌مثابه اندام و نماد پدیده‌ها، هرگز نمی‌تواند به‌هیچ طریق درونی‌ترین قلب موسیقی را افشا کند؛ زبان، در تلاش برای تقلید از موسیقی، تنها می‌تواند در تماس سطحی با آن باشد؛ در حالی که تمام شیوایی چکامه هم نمی‌تواند ژرف‌ترین معنای موسیقی را گامی به ما نزدیک‌تر سازد» (۱۳۹۹: ۵۴). نغز آنکه براهنی نیز در خطاب به پروانه‌ها از روح دیونیزوسی و بازگشت نیچه به واگنر برای مدرن شدن سخن می‌گوید (۱۳۷۴: ۱۵۰). بدین ترتیب، در هر دو نظام فکری، موسیقی نه صرفاً یکی از هنرها، بلکه هنری است که زبان مفهومی به آن نمی‌رسد و به همین دلیل برای دیگر هنرها، و به‌ویژه برای نظریه‌های زبان‌گریز و نحوستیز، الگویی برای رهایی از ارجاع مستقیم و تحقق خودآیینی فرم فراهم می‌کند.

بنابراین موسیقی با تولید اصوات گوناگون در سازوکار اجرایی خود، از نوعی «غایت‌مندی بی‌غایت» برخوردار است؛ چراکه سعی نمی‌کند از این طریق، جهان را به بیان درآورد و تنها هدفش ایجاد نوعی حسیت در شنونده است. درواقع، نت‌های موسیقی در نظام اجرایی خود، دال‌هایی بی‌مدلول هستند و از این منظر، می‌توان موسیقی را ضدهرمنوتیک خواند، چراکه تن به تفسیر نمی‌دهد. اگرچه در این باب، میان اهل نظر تفاوت آراء وجود دارد که موسیقی نیز مانند شعر (و زبان در مقیاس

وسیع‌تر) کارکرد «بیانی» دارد یا خیر^۵؛ گروهی معتقدند: «اگر حتی موسیقی به همان طریق زبان، احساسات را بیان کند، این امر، بیان‌گری موسیقی به حساب نخواهد آمد» (کانیا، ۱۳۸۸: ۱۰۸). همچنین ادوارد هانسلیک یکی از متفکران فرمالیست در حوزه موسیقی با نیم‌نگاهی به مفهوم «خودآیینی»^۶ کانت،^۷ موسیقی را هنری خودبنیاد در میان سایر هنرها قلمداد می‌کند. «از نظر هانسلیک، موسیقی برخلاف زبان یا هنرهای تجسمی به هیچ چیز دیگری که بیرون از چارچوب آن قرار گرفته باشد، اشاره نمی‌کند. موسیقی نه بازنمایی است و نه بیان، بلکه آفریده مستقلی است که از قوانین خاص خود پیروی می‌کند» (طالقانی اصفهانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۷۲). به عبارتی، آن‌گونه که هرمنوتیک در فهم شعر به کار گرفته می‌شود، در فهم موسیقی راه به جایی نخواهد برد، زیرا شعر از ماده زبان بهره می‌برد که مستعد تفسیر است، اما موسیقی که تنها آوا تولید می‌کند، از نظام قراردادی‌ای که سوسور مدعی آن بود، سر باز می‌زند.

۴-۳. امکان انتقال نظام ارجاع از زبان به موسیقی

براهنی در مقاله «بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی» (۱۳۷۱) بحران موسیقی و شعر فارسی را امری توأمان دانسته و در تلاش برای طرح نظریه‌ای است که نه تنها شعر فارسی را از بحران نجات دهد، بلکه موسیقی نیز بدین طریق هوای تازه‌ای استشمام کند. به عبارتی، آنچه هدف براهنی است، به زعم نیچه، همواره آرزویی دست‌نیافتنی بوده؛ اما شعر زبان می‌خواهد حتی اگر مراد نیافت لااقل به قدر وسع کوشیده باشد. با این همه، این بخش به مثابه پلی خواهد بود از زبان به موسیقی. خواهیم دید آیا می‌توان نظام ارجاع شعر را از زبان به موسیقی انتقال داد؟ بدین منظور بایستی نوعی هم‌نهشتی میان نظام زبان و موسیقی برقرار کرد.

به‌طور اجمالی، شعر زبان دارای ویژگی‌های متمایزکننده‌ای است که می‌توان مهم‌ترین آن‌ها را نام برد: نحوگریزی، معنی‌زدایی، چندصدایی، جابه‌جاسازی پرتابی، پریشان‌گویی تعمدی (شفق و بحرانی، ۱۳۹۸: ۱۴۸ - ۱۵۷). براهنی در تئوری زبانیت، نحوگریزی را اساس کار شاعر معرفی کرده و می‌نویسد: «طرز کار و شیوه یک شاعر حاصل انحراف او از طبیعت قراردادی و اعتیادی و سستی زبان شعر و شاعری است» (۱۳۷۴: ۱۳۵ و ۱۳۶). در واقع از نظر او، تا زمانی که شاعر از فانکسیون‌های قراردادی در دستور زبان تبعیت کند، اصلاً شاعر نیست؛ چراکه شعر زبان، نظامی خودارجاع را مدنظر دارد و بدین ترتیب آنچه نظم دستور زبانی خوانده می‌شود و اجزای جمله در یک نسبت منطقی با یکدیگر حضور پیدا می‌کنند، مردود خواهد بود. از سوی دیگر، نگاه براهنی به نحو همچون نگاه او به اوزان عروضی است. همان‌گونه که در شعر کلاسیک - و حتی شعر نیمایی - ساختار عروضی برای شعر تعیین می‌کرد که ترتیب هجاها به چه صورت باشد؛ ساختار نحوی نیز به شکلی مشابه آزادی شاعر را از او سلب می‌کند. در نتیجه وی در پی وارونه کردن این نسبت میان نحو زبان و شعر است: «ساختار جمله از پیش تعیین تکلیف می‌کند. در حالی که شعر باید برای آن تکلیف تعیین کند» (۱۳۷۸ الف: ۱۸). از همین روست که براهنی موسیقی را نیز دچار بحران می‌داند؛ اما آنچه در زبان نحو خوانده می‌شود و سلطه‌ای به قدمت تاریخ زبان دارد، در موسیقی فرم‌های از پیش موجودی است که از حافظه جمعی مردم ایران و اقوام مختلف آن شکل گرفته است. به همین دلیل، موسیقی ایرانی از فقدان فردیت و خلاقیت‌های فردی رنج برده و در برابر دستگاه ملی به حاشیه رانده می‌شد.

این هنر به معنای واقعی یک هنر جمعی بود. فردیت خلاقه هنرمند فرع بر اصالت جمعی هنر بود. صدا و ساز باید خود را نسبت به یک دستگاه جمعی که از اعماق

و درون اقوام ایرانی در طول قرون نشئت گرفته بود، موزون می‌کرد... و به همین دلیل بعضی صداها از آن حذف می‌شدند یا قابل حذف بودند (براهنی، ۱۳۷۱: ۸۷).

بنابراین نحوگریزی در زبان از نظر براهنی همان فردیت یافتن و خلاقیتی متفاوت از فرم‌های تثبیت شده در موسیقی است.

زمانی که نحو دستخوش تغییر و تحول می‌شود، معنا به مسئله شعر بدل می‌گردد. درواقع، بخشی از درک معنای شعر، به واسطه ساختار نحوی و دستور زبانی آن است. اما با جابه‌جایی، حذف، اضافه، تکرار و اعمالی از این دست در ساختار نحوی، منطق معنایی نیز دچار جابه‌جایی، حذف و امثالهم خواهد شد. این موضوع از نظر براهنی، برجسته کردن زبان و توجه به ذات آن است، زیرا شعری که از سلامت نحوی برخوردار باشد، بیرون از زبان ایستاده و در ضمن لذت زیبایی‌شناختی نیز ایجاد نمی‌کند. براهنی از آن جهت، به نحوگریزی و بی‌معنایی در شعر بها می‌دهد که با تعویق افتادن درک معنای شعر، میل خواننده افزایش یافته و در نتیجه لذت بیشتری تولید خواهد کرد. به عنوان مثال، وی در نقد سطری از فروغ فرخزاد^۱ که به آن عنوان «ازیت» می‌دهد، می‌نویسد: «ازیت» یعنی از «بودن» «از» و نه چیزی دیگر. کلمه، کلمه بودن خود را در خود تثبیت می‌کند، یعنی «از»، از بودن خود را به رخ می‌کشد نه وسیله قرار گرفتنش برای بیان معنایی دیگر را. «من از تو می‌مردم» یک شکل زبانی است: «من» در یک سو، «تو» در سویی دیگر، «از» در وسط. «از» در زبان نماد فاصله بین دو چیز است، ولی در اینجا دیگر نماد نیست. خود خودش است» (۱۳۷۸ الف: ۱۳). اما در نقد سهراب سپهری به منطق دکارتی در پس نگاه شاعر اشاره کرده و معتقد است:

در پشت سر این‌ها، همان منطق دکارتی قرار دارد. شاعر، دنیا را به صورت
 ابژه‌هایی می‌بیند که باید بیایند و در برابر او تعظیم منطقی بکنند تا بشوند شریک
 عینیت شاعرانه. بزرگ تصویر را از شعر بگیرید، منطق عینی‌سازی دکارتی می‌ماند...
 غرض ما این است که ما موقع خواندن شعر سپهری، معانی آن را می‌خوانیم،
 نوشته را نمی‌خوانیم، و باید نوشته را بخوانیم (۱۳۷۴: ۱۸۶).

در موسیقی نیز آنچه پس از ارتعاش سیم‌ها و ضرب‌ها باقی می‌ماند، معنای آن‌ها
 نیست، بلکه لذتی است که تنها از طریق دستگاه شنیداری منتقل می‌شود. همچنین ذکر
 این نکته لازم می‌نماید که موسیقی نمی‌تواند احساسی خاص را بازنمایی کند؛ یعنی
 یک اثر موسیقی واحد ممکن است انواع مختلفی از حس‌ها را در شنوندگان بیدار کند،
 اما نمی‌توان گفت دقیقاً همان حسی را ایجاد می‌کند که نوازنده قصد آن کرده است. به
 نقل از هانسلیک: «تنها چیزی که در تفسیر موسیقی حائز اهمیت است «صورت
 موسیقی» یعنی نت‌های موسیقی یا ساختار آهنگین آن است» (طالقانی، ۱۴۰۲: ۱۷۴).

براهنی با نقد اوزان مشترک‌الارکان در عروض نیمایی، معتقد است این اوزان،
 به‌واسطه محدود ماندن در یک وزن دوری، به شکلی دیگر، از آزادی عمل محروم
 می‌شوند و به همین دلیل حاصل کار، شعری تک‌صدا خواهد بود. به عبارتی دیگر،
 براهنی، نظام عروضی نیما را که بر اوزان «مشترک‌الارکان» و ساختار «تک‌صدا» استوار
 است، از منظر «نحوگریزی» و «بی‌معنایی» مورد نقد قرار می‌دهد (۱۳۷۴: ۱۳۷). او
 معتقد است که انقیاد به فرم‌های ساده، به اجتناب از ساختارهای نحویِ خلاقانه منجر
 می‌شود. در نقطه مقابل، براهنی خواهان بهره‌گیری از اوزان مختلف‌الارکان برای خلق
 «هارمونی» از طریق ملودی‌های گوناگون است. این رویکرد، با ایجاد فضایی سیال‌تر،
 به‌طور طبیعی، انحرافات نحویِ غیرمعارف را تسهیل می‌کند. این انحرافات، که خود

محصول حرکت به سمت «چندصدایی» است، شباهت قابل توجهی با ساختارهای هارمونیک و ملودیک در موسیقی دارد؛ جایی که ترکیب صداها و ریتم‌های گوناگون، لایه‌های فرمی و حسی عمیق‌تری را می‌آفرینند. درواقع، رویکرد تلفیقی در موسیقی،^۹ نوعی از چندصدایی را منجر می‌شود که در شعر نیز براهنی با تلفیق اوزان عروضی گوناگون در پی آن بود.

یکی از نشانه‌های شعر زبان، بهره‌گیری از «استعاره‌های پرتابی» است. منظور از استعاره پرتابی، استعاره‌ای است که هم پیش از این در حافظه ادبی و سنت شعری وجود نداشته باشد، و هم نتوان در جهان خارج آن را یافت. برای روشن‌تر شدن این مفهوم، به سطری از شعر براهنی^{۱۰} می‌نگریم و قلم را به دست شاعر می‌سپاریم: «دستی شبیه پنجره» شبیه خدا حافظی چلچله‌سان نیست. دومی تشبیه است. اولی تشبیه در زبان است. فقط در زبان اتفاق می‌افتد (۱۳۷۸ الف: ۱۸). همان‌طور که مشاهده می‌شود، منظور براهنی از استعاره‌های پرتابی، استعاره‌ای است که نظام ارجاعی آن «زبان» باشد، و نه «جهان». درواقع، زبانیت با مخدوش کردن وجه‌شبه بین دو ابژه در جهان خارج، آن‌ها را به داخل زبان می‌برد و رابطه‌ای تازه میان آن‌ها برقرار می‌کند؛ به‌طوری که پیش از آن، چنین ارتباطی میان آن‌ها نمی‌توانستیم قائل شویم. به همین دلیل است که در این نوع از استعاره‌ها، هم شکلی از نحوگریزی وجود دارد و هم به معنا خدشه وارد می‌شود. براهنی خود می‌نویسد: «مسئله این است: چگونه شعر از طریق «جابه‌جاسازی» به وجود می‌آید؟ برای این کار لازم است، وظایف آحاد دستوری جمله، جابه‌جا شوند» (۱۳۷۴: ۱۸۸). درنتیجه، شعر زبان میل به تفسیر نشدن دارد؛ به این معنا که با انهدام ساختارهای مألوف زبانی، ادبی، صرفی، نحوی، و حتی زیباشناسانه تنها هدف خود را بر درک موسیقی حاصل از عناصر زبانی متمرکز می‌کند.

«زبان شعر هرگز به دنبال آفریدن معنی نیست. توهمات معنی‌شناختی در ذات شعر است، ولی ذات شعر در ترکیب مکانیسم‌های بیان از طریق شکستن مکانیسم‌های اعتیادی آن است» (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۹۰). از این منظر اگر به موسیقی بنگریم، خواهیم دید که موسیقی نیز فی‌نفسه خودارجاع است و همان‌طور که پیش از این گفتیم، نت‌ها و اصوات موسیقی در نظام ارجاعی خود می‌زیند.

ژرفای غیرقابل توصیف هرگونه موسیقی، که به‌واسطه آن همچون بهشتی کاملاً آشنا و با این حال بی‌نهایت بعید دور از دسترس ما می‌لغزد، و بسیار آسان‌فهم و البته غیرقابل بیان است، از اینجا نشئت می‌گیرد که موسیقی تمامی احساسات وجود درونی ما را بازمی‌آفریند، اما بدون واقعیت و دور از درد آن (شوپنهاور، ۱۳۸۸: ۲۶۷).

بدین ترتیب «استعاره‌های پرتابی» نیز در شعر زبان، همانند گسست‌های هارمونیک یا ملودیک در موسیقی، در عین حال که استعاره‌اند، آنقدر بعیدند که ساختارهای آشنای نحوی و معنایی را در هم می‌شکنند تا بستری برای تجربه‌ای فرمی و موسیقایی فراهم آورند. هدف، نه معنای صریح، بلکه موسیقی حاصل از این روابط تازهٔ زبانی است؛ موسیقی‌ای که از دل شکستن کلیشه‌ها و اعتیادهای زبانی برمی‌خیزد و به شعر، خودارجاعی مشابه موسیقی می‌بخشد.

اما آخرین ویژگی شعر زبان که خود پیامد ویژگی‌های پیشین است، چیزی نیست جز پریشان‌گویی تعمدی، یا به تعبیر براهنی «جنون زبانی» (۱۳۷۴: ۱۹۰). درواقع، در این نقطه است که شعر زبان، موسیقی ناب را آرزو می‌کند. زمانی که نیچه از روح دیونیزوسی در موسیقی سخن می‌گوید، جنونی را مدنظر دارد که براهنی در زبانیت به دنبال آن است. به عبارتی دیگر، اگر موسیقی نزد نیچه تجلی روح دیونیزوسی

است - نیرویی که با انحلال مرزهای فردیت و گسستن از بازنمایی مفهومی، به تجربه‌ای پیشامعنایی و خودارجاع می‌رسد - آنگاه می‌توان «جنون زبانی» در تئوری براهنی را صورت زبانی همین گرایش دانست. به بیان نیچه: «جذبات و خلسه‌های دیونیزوسی همراه با ویرانی قیود و حدود مرسوم هستی که با خود دارند، بی‌شک تا آن زمان که پدیدارند، عنصری رخوت‌بار را نیز شامل می‌شوند، که هرچیز شخصاً تجربه‌شده در گذشته در آن غرق شده است» (۱۳۸۹: ۵۹).

بنابراین در پایان این بخش می‌توان گفت که نظریهٔ زبانیت، امکان بازخوانی از طریق مفاهیم منطق موسیقایی را دارد و نظام ارجاعی شعر زبان را می‌توان از زبان به موسیقی انتقال داد. از چشم‌انداز موسیقی، هر یک از مختصات شعر زبان، کارکردی ویژه در زیباشناسی اثر خواهند داشت. حال با توجه به مطالب گفته‌شده، به بررسی شعر «موسیقی» که نمونه‌ای بارز از زبانیت است، خواهیم پرداخت.

۴. تجزیه و تحلیل: نشانه‌های موسیقایی در شعر «موسیقی»

شعر «موسیقی» (۱۳۷۴: ۱۱۱) از رضا براهنی اگرچه بهترین شعر او در خطاب به پروانه‌ها نیست، اما از این جهت که نماینده تام‌الاختیار نظریهٔ زبانیت است، لقب مهم‌ترین شعر او را از آن خود می‌کند. پیش از آغاز تحلیل، متن شعر را می‌خوانیم:

پیانو می‌شیند یک شوین به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم

و ما نمی شنویم

و ما نمی شنویم

و ما نمی شنویم

وما وما وما وما

شنویم و ما شنویم و ما نمی

شنویم نمی شنویم و یک شوپن به پشت یک نمی شنویم که می شپند

که می

و

و

و ما نمی شنویم م م م م...

به پشت یک نو می شپند شوپن نمی شپند شو وپن شوپن

نمی نمی نمی نمی ش می شپند و که که می شنویم نمی شنوی ی ی م م.

۴-۱. نحوستیزی به مثابه کنش ریتمیک

در این بخش، شعر «موسیقی» نه براساس معیارهای معناساختی رایج، بلکه در پرتو مفاهیم استخراج شده از نظریهٔ زبانیت - ازجمله نحوگریزی، خودارجاعی زبان و اولویت امر شنیداری - تحلیل می شود. بنابراین هدف این تحلیل، کشف معنای پنهان شعر نیست، بلکه نشان دادن نحوهٔ عملکرد عناصر زبانی در تولید کیفیتی صوتی و اجرایی است که براهنی آن را به موسیقی نزدیک می داند. آزمون در بررسی شعر فوق می نویسد:

این شعر از راه به تأخیر انداختن معناها، شعر را به سمت تکرار معناها سوق می دهد.

از سطر نامتعارف «پیانو می شپند یک شوپن به پشت یک پیانو / و ما نمی شنویم»

آغاز می کند و با جابه جایی، بسط، حذف کلمات و حروف و اصوات همین سطر،

هم قطعه‌ای موسیقی که زبانی و الفبایی شده می‌سازد و هم به‌طور هم‌زمان معناهایی به وجود می‌آورد که بیرون از این اجرا وجود ندارند» (۱۳۹۵: ۱۹۶).

درواقع، ماده شعر «موسیقی» تنها همان سطر اول است و براهنی در ادامه شعر اقدام به بازتولید سطر اول با شگردهای زبانی مختلف می‌کند؛ مانند یک قطعه موسیقی که مجموعه نت‌های محدودی دارد، اما با حرکت در پرده‌های گوناگون و جابه‌جایی و بسط نت‌ها، یک قطعه کامل می‌سازد. به عبارتی دیگر، همان‌طور که نت‌ها در موسیقی آینه یکدیگرند، در شعر زبان نیز کلمات و مفردات زبانی یکدیگر را بازتاب می‌دهند: «کلمات آینه‌دار یکدیگرند، نه آینه‌دار خود، و به همین دلیل، به صورتی منعکس می‌شوند که کلمات دیگر آن‌ها را در خود منعکس کنند؛ اینجاست که موضوع ارجاع‌پذیری به درون و ارجاع‌ناپذیری آن‌ها به خارج مطرح می‌شود» (۱۳۷۴: ۱۷۵). در سطرهای این شعر، جمله در آستانه شکل‌گیری می‌شکند؛ فعل تعلیق می‌شود، کلمه به اجزاء کوچک‌تر تقسیم می‌گردد، و گاهی تنها شاهد تکرار صامت‌ها هستیم. برای مثال، در سطر «به پشت یک / نو می‌شپند / شوپن / نمی‌شپند / شو / وُپن / شوپن» جمله به جای آنکه به یک ساختار نحوی تثبیت شده ختم شود، در حالت تعلیق باقی می‌ماند. این گسست نحوی را می‌توان نه نقص بلکه کنشی موسیقایی دانست. همان‌گونه که در یک قطعه، سنکپ^{۱۱} یا سکوت ناگهانی، جریان منظم ضرب را می‌شکند تا تنش شنیداری بسازد، این تعلیق نحوی نیز ریتم خوانش را مختل می‌کند و مکث‌های قابل توجه می‌آفریند. در این شعر معنا به تأخیر می‌افتد، اما در عوض، زمان جمله برجسته می‌شود؛ خواننده ناگزیر است در این فاصله تعلیقی مکث کند. از این منظر، نحوستیزی در شعر صرفاً عدول از قواعد دستوری نیست، بلکه کارکردی ریتم‌ساز پیدا می‌کند و توجه مخاطب را از معنای جمله به کیفیت زمانی و آوایی آن معطوف می‌سازد.

۲-۴. بی‌معنایی در افق موسیقایی

همان‌طور که براهنی در تئوری خود بیان کرده، شعر زبان، شعری شنیداری است و با نَفَس شاعر پیوند برقرار می‌کند. او در توصیف شعرهای خود می‌نویسد: «طبیعی است که شعرهای صوتی از این دست، از امکانات شعر حکمت فراتر بروند. نَفَس جسمانی آمیخته با حکمت سینه، وارد کردن حوزه‌های جغرافیایی جدید به یک شعر، چندزبانه، چندگفتاره، و حتی چندشاعره کردن یک شعر نسبتاً بلند، اساس کار بوده است» (همان: ۱۶۷ و ۱۶۸). اهمیت این موضوع در آن است که شعر زبان همچون موسیقی، خصیصه‌ای اجرایی دارد؛ از همین‌رو براهنی یکی از آموزه‌های اصلی نیما را معکوس می‌کند. نیما می‌گفت: نگو، نشان بده (۱۳۹۸: ۱۷۵ و ۱۸۵) اما آموزه براهنی می‌تواند این باشد: بگو، نشان نده. بدین‌خاطر است که شعر زبان، خود را معاف از بازنمایی جهان خارج می‌کند. از این منظر، «گفتن»، عمل سیلان دال‌ها در لحظه اجراست، اما «نشان دادن»، سیلان مدلول‌ها را مدنظر دارد که تفسیرپذیری شعر نیمایی در مقابل ضدتفسیر بودن شعر زبان نیز پیامد دیگر این مسئله خواهد بود. براهنی درخصوص اجرایی شدن شعر در تئوری زبانیت می‌نویسد: «من معتقدم شعر باید طوری گفته شود که گفتن خود آن شعر هم موقع گفتن شعر گفته شود. یعنی شاعر موقع گفتن شعر نمی‌تواند بیرون زبان، بیرون دریای زبان بایستد و شعر بگوید» (۱۳۷۸ ب: ۳۰). در شعر «موسیقی»، شبکه ارجاع‌های متعارف زبانی تضعیف می‌شود؛ به گونه‌ای که توجه خواننده بیش از آنکه متوجه مدلول‌های بیرونی واژه‌ها باشد، بر روابط صوتی و هم‌نشینی آن‌ها متمرکز می‌شود. برای نمونه، تکرار عبارت «و ما نمی‌شنویم» و سپس فروپاشی تدریجی آن به اجزای آوایی، موجب می‌شود که واژه‌ها بیش از آنکه در خدمت روایت یا تصویرسازی باشند، در خدمت شکل‌دهی به یک الگوی شنیداری قرار گیرند.

ترکیب‌هایی که از منظر منطق دلالتی مبهم یا حتی «بی‌معنا» به نظر می‌رسند، و بیشتر بر شدت صوتی، و هم‌آوایی یا برخورد واج‌ها تکیه دارند تا بر روایت یا بلاغت تصویری. به بیان براهنی: «شعر بزرگ‌ترین اتفاقی است که برای زبان می‌افتد، یعنی زبان، به عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود: وقتی ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قرار دادن چیزهای دیگر دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسم‌هایی بپردازد که حافظه زبان انگار از آن‌ها پاک شده است» (۱۳۷۴: ۱۹۰). بنابراین، اگر افق خوانش تئوری مذکور را از مدل زبانی ارجاعی به مدل موسیقایی منتقل کنیم، آنچه رخ می‌دهد نوعی معنای اجرایی یا فرمی است. همان‌گونه که یک ملودی بی‌کلام، بی‌آنکه به شیء خاصی ارجاع دهد، حالتی عاطفی یا تشیی حسی ایجاد می‌کند، این چینش واژه‌ها نیز از طریق طنین، تکرار و شدت، کیفیتی حسی می‌آفرینند.

۳-۴. زبان به مثابه ماده صوتی - اجرایی

اگر واحد شعر در ادبیات کلاسیک، «بیت» بود، و در شعر نیمایی، «بند»؛ آنگاه می‌توان گفت واحد شعر در تئوری زبانیّت، «حرف» است، و منظور از حرف، تنها یک صامت. در شعر «موسیقی» شاهد تکرار حروف - «و ما نمی‌شنویم م م م م...» یا «نمی‌شنوی‌یی‌یی‌م» - در افراطی‌ترین حالت خود هستیم. برای نمونه، در عبارت «و ما نمی‌شنویم م م م م...» واژه از سطح دلالت واژگانی خود فراتر رفته و به واحدی صوتی فروکاسته می‌شود. همچنین در «نمی‌شنوی‌یی‌یی‌م» کشیده شدن مصوت‌ها و امتداد صداها، خوانش متن را به کنشی اجرایی تبدیل می‌کند. در اینجا آنچه سازمان متن را شکل می‌دهد، نه پیوندهای نحوی و معنایی، بلکه تداوم و تکرار عناصر آوایی است. این حروف تکرارشونده، نه در ساختارهای دستوری نقش می‌پذیرند، نه بازتاب

معنایی در جهان بیرون از متن هستند، و نه نشانه بلاغتِ متن (در معنای سنتی) می‌توانند باشند، بلکه براهنی همچون یک آهنگساز یا نوازنده، نت‌های یک موسیقی را با حذف و تکرار و فاصله‌انداختن اجرا می‌کند. درواقع، آنچه شعر زبان بر آن تأکید دارد، توجه به ظرفیت‌های زبان، حتی در جزئی‌ترین بخش‌های آن است.

این زبانی است شوخ (به هر دو معنای این کلمه در زبان فارسی). شوخ است چرا که از نظر بلغا و فصحا خلاف دستور است، دچار لکنت است. و زیباست چرا که عرصه سرگشتگی نشانه‌هاست، عرصه تبعید آن‌هاست از معنویت‌هایی که بر آن‌ها تحمیل کرده‌اند. این زبان بیانی از احساسات ما نیست، خود حس یا حس‌هایی است که تاکنون نداشته‌ایم (فرخ‌فال، ۱۳۸۴: ۱۶۹).

در شعر براهنی، واژه‌ها صرفاً حاملِ مفهوم نیستند؛ آن‌ها به‌مثابه ماده صوتی عمل می‌کنند. تکرار واج‌ها، هم‌نشینی صامت‌ها یا کشیده شدن مصوت‌ها، بافتی آوامحور می‌سازد که گاه مستقل از معنای واژگانی عمل می‌کند. به بیان دیگر، شعر نه فقط خواننده، بلکه «اجرا» می‌شود. در این سطح، صدا و تکرار، نقش نت‌ها را ایفا می‌کنند. همان‌طور که در موسیقی، توالی و بازگشت موتیف‌ها فرم قطعه را شکل می‌دهد، در اینجا نیز تکرار آوایی و بازی با ریتم گفتار، معماری درونی شعر را می‌سازد. فرم شعر زبان، نه از پی‌رنگ یا روایت، بلکه از ساختار صداها حاصل می‌شود. زبان، از وسیله انتقال معنا، به ماده‌ای تبدیل می‌شود که خود سازمان‌دهی‌اش تجربه زیبایی‌شناختی می‌آفریند. به تعبیر براهنی: «در شعر، معنا و بی‌معنایی و پرمعنایی، و شکل و بی‌شکلی و پرشکلی مدام در حال نزاع هستند، و اگر تناسب آوایی وجود داشته باشد، زائیده چنین نزاعی است» (۱۳۷۴: ۱۷۵).

۵. نتیجه

در پرتو نظریهٔ زبانیتِ براهنی، شعر به‌مثابهٔ پدیداری موسیقایی و خودارجاع تعریف می‌شود که هدف غایی آن، دستیابی به «ذات ناب موسیقی» است. این رویکرد، با برجسته‌سازی کارکردهای بنیادینِ نحوگریزی، معنازدایی، چندصدایی، و جنونِ زبانی، شعر را از قلمرو بازنمایی صرفِ واقعیت فراتر برده و به عرصهٔ تجربه‌ای فرمی - زبانی و صوتی - اجرایی رهنمون می‌سازد. از طرفی در تقابل با تلقیِ نیما از شعر به‌مثابهٔ «نشان دادن» و تأکید بر ایجاز، رویکردِ براهنی بر «گفتن» و اطناب و سیالیت دال‌ها استوار است؛ لذا معیارهای سنتی و حتی مدرنِ نقد شعر، ازجمله آنچه در نقد اشعار نیمایی به‌کار می‌آید، در سنجش این‌گونه آثار کارایی چندانی ندارند. پس اگر معیارِ سنجشِ این اشعار، از نظام ارجاعِ زبان به واقعیت، به نظام ارجاعِ آن به موسیقی و تجربهٔ صوتی - اجرایی منتقل گردد، دیدگاهِ منتقدانه نسبت به این رویکردِ دگرگون خواهد شد. همچنین، نقدِ براهنی بر اوزان عروضی نیمایی و پیشنهادِ اوزانِ مختلف‌الارکان، در راستای گذار از تک‌صدایی به چندصدایی قابل تحلیل است. «استعاره‌های پرتابی» و «خودارجاعی» زبانی، با گسستن از ارجاعات بیرونی، شعر را به حیطهٔ بازی‌های زبانی وارد کرده و تجربه‌ای زیباشناختی بر مدار صوت و ریتم می‌آفرینند. «جنونِ زبانی» نیز در این بافتار، نه گسستی صرف، بلکه صورتی از رهایی دیونیزوسیِ زبان تلقی می‌شود که نظمِ معناییِ تثبیت‌شده را به چالش کشیده و بر لایه‌های شنیداری و اجرایی متن تأکید می‌ورزد. بدین‌سان، تئوریِ زبانیتِ براهنی، از منظری متفاوت به شعر می‌نگرد؛ منظری که در آن، زبان به‌مثابهٔ ماده‌ای صوتی - اجرایی عمل کرده و خود به درون‌مایهٔ اثر بدل می‌گردد. این تحول، نقد شعر را نیز به سمت معیارهای تازه‌ای فرا می‌خواند که قادر به سنجش عمق موسیقایی و فرمی آثار

این چنینی باشد. این پژوهش، با ارائه رویکردی متفاوت به شعر زبان، عرصه وسیعی را برای پژوهش‌هایی می‌گشاید که هم نسبت به خوانش آثار شاعرانی از این دست، و هم در نقد این گونه تئوری‌ها دیدگاه‌های تازه‌ای اتخاذ کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. از منظر لاکان، میل رابطه‌ای مستقیم با فقدان دارد: «میل به بیان دقیق فاقد موضوع است. میل عبارت از میل به چیزی گم شده است و بنابراین میل ورزیدن با جست‌وجوی مداوم ابژه گم‌شده توأم است» (هومر، ۱۳۹۸: ۱۲۱).

2. purposiveness without purpose

۳. برای مطالعه بیشتر درخصوص «غایت‌مندی» به فصل سوم کتاب «زیباشناسی کانت» ر.ک. ویتسل، کریستیان هلموت (۱۳۹۵). زیباشناسی کانت. ترجمه عبدالله سالاروند. تهران: نقش جهان

4. The Referential Theory of Meaning

۵. برای مطالعه بیشتر ر.ک. کانیا، اندرو. (۱۳۸۸). «فلسفه موسیقی». ترجمه سیدوحید بصام. کتاب ماه هنر. ش ۱۳۷. ۱۰۰-۱۱۶

6. Autonomie

۷. کانت در «نقد عقل عملی» در بیان استقلال قانون اخلاقی از هرگونه ابژه دلخواه به مفهوم «خودآیینی» می‌رسد و آن را «یگانه اصل اخلاقی» می‌نامد: «یگانه اصل اخلاقی عبارت است از استقلال از هرگونه ماده قانون (یعنی از ابژه‌ای دلخواه) و هم‌زمان متعین‌سازی قوه انتخاب از طریق صرف صورت قانون‌گذارانه کلی‌ای که یک ضابطه باید توانایی آن را داشته باشد» (کانت، ۱۴۰۲: ۱۰۸).

۸. «من از تو می‌مردم / اما تو زندگانی من بودی» (فرخزاد، ۱۳۵۳: ۱۶۰).

۹. برای مطالعه بیشتر ر.ک. مسعودیه، محمدتقی (۱۳۷۷). «چندصدایی در موسیقی ایران». هنرهای زیبا. دوره ۳. ش ۹۹۵. ۹۵-۱۰۴

۱۰. «دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو را که در پرنده» (براهنی، ۱۳۷۴: ۸۷)

۱۱. «سکته یا ایسته یا سنکپ (Syncope) اصطلاحی در موسیقی است. اتصال کشش ضرب ضعیف به کشش ضرب قوی باعث جابه‌جا شدن تأکیدها در ضرب‌ها می‌شود و قسمت ضعیف با تأکید بیشتری اجرا می‌گردد. این‌گونه موارد حالت خاصی را در موسیقی ایجاد می‌کند که به آن سنکپ می‌گویند» (دانش‌نامه آزاد، ویکی‌پدیا: مدخل «سنکپ»).

منابع

- آزرم، محمد (۱۳۹۵). *الفبای راز: مسأله‌سازهای شعر امروز ایران*. تهران: مروارید
- باباچاهی، علی (۱۳۷۸). «محورها و مشخصه‌های شعر پسانیمایی». *کارنامه*. ش ۴. ۱۰ - ۲۱
- باباچاهی، علی (۱۳۹۸). *تأملات؛ از صفر*. تهران: نگاه
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). «بحران رهبری موسیقی و شعر فارسی». *کلک مهر*. ش ۳۱. ۸۵ - ۹۵
- براهنی، رضا (۱۳۷۴). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیامی نیستم*. تهران: مرکز
- براهنی، رضا (۱۳۷۸ الف). «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم (بخش اول)». *بایا*. ش ۱ و ۲.
- ۱۲ - ۱۹
- براهنی، رضا (۱۳۷۸ ب). «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم (بخش دوم)». *بایا*. ش ۳.
- ۲۵ - ۳۰
- براهنی، رضا (۱۳۸۳). «نظریهٔ زبانیت در شعر». *کارنامه*. ش ۴۶ - ۴۷. ۲۹ - ۳۲
- براهنی، رضا (۱۳۸۶). «سنت، تجدد و پسامدرنیسم در شعر فارسی». *فصل‌نامهٔ قال و مقال*.
- ش ۱. ۱۱ - ۳۱
- دشتی‌آهنگر، مصطفی (۱۳۸۸). «موسیقی شعر سپید فارسی». *نامهٔ پارسی*. ش ۴۸ و ۴۹.
- ۱۲۷ - ۱۴۹
- دلاور، پروانه و حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۷). «عناصر سبک‌ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد». *ادب غنایی*. ش ۱۰. ۲۷ - ۵۲

رحمدل شرفشاده‌ی، غلامرضا و روشن، حسن (۱۳۸۸). «موسیقی دیداری در شعر شاملو».

مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان. ش ۲۸. ۹۵ - ۱۰۶

رحیمی، سعید (۱۳۹۵). «خطاب به پروانه‌ها، درباره نظریه شعری رضا براهنی». **فصلنامه نقد**

کتاب ادبیات. ش ۶. ۱۸۹ - ۲۱۰

رؤیایی، یدالله (۱۳۸۰). «شعر زبان یا بی‌زبانی شعر (قسمت اول)». **کارنامه**. ش ۲۰. ۷۱ - ۷۳

رؤیایی، یدالله (۱۴۰۱). **چهره پنهان حرف**. تهران: نگاه

سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲). **دوره زبان‌شناسی عمومی**. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس

شفق، اسماعیل و بحرانی، بلال (۱۳۹۸). «جریان شعر زبان در دهه هفتاد، با تأکید بر شعر رضا

براهنی». **شعرپژوهی (بوستان ادب)**. ش ۲. پیاپی ۴۰. ۱۴۱ - ۱۶۲

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). **موسیقی شعر**. تهران: آگه

شوپنهاور، آرتور (۱۳۸۸). **جهان همچون اراده و تصور**. ترجمه رضا ولی‌یاری. تهران: مرکز

طالقانی اصفهانی، سیدشهاب‌الدین، حکاک، سیدمحمد، حیدری، محمدحسن و رعایت جهرمی،

محمد (۱۴۰۲). «تأثیر فلسفه نقادی کانت بر صورت‌بنیادی (فرمالیسم) در موسیقی».

شناخت. ۱۶ (۸۹). ۱۶۷ - ۱۸۰

فرخزاد، فروغ (۱۳۵۳). **تولدی دیگر**. تهران: مروارید

فرخ‌فال، رضا (۱۳۸۳). «مشکل رؤیایی با براهنی: نگاهی به بحران معنا در شعر امروز و تئوری

زبانیت». **کارنامه**. ش ۴۶ و ۴۷. ۱ - ۶

فرخ‌فال، رضا (۱۳۸۴). «شعری هست که می‌آید (تأملی دوباره بر تئوری زبانیت)». **بایا**. ش ۳۷.

۱۶۶ - ۱۷۰

قنبری، علی (۱۳۸۴). «شعر زبان». **بایا**. ش ۳۷. ۱۱۳ - ۱۱۹

کانت، ایمانوئل (۱۴۰۲). **نقد عقل عملی**. ترجمه سیدمسعود حسینی. تهران: نی

کانیا، اندرو (۱۳۸۸). «فلسفه موسیقی». ترجمه سیدوحید بصام. **کتاب ماه هنر**. ش ۱۳۷.

۱۰۰ - ۱۱۶

- کروچه، بندتو (۱۳۹۶). *کلیات زیباشناسی*. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: علمی و فرهنگی
- لایکان، ویلیام ج (۱۳۹۴). *درآمدی تازه بر فلسفه زبان*. ترجمه کورش صفوی. تهران: علمی
- نیچه، ویلهلم فردریش (۱۳۹۹). *زایش تراژدی از روح موسیقی یا «یونانی‌گروی و بدبینی»*. ترجمه رؤیا منجم. تهران: پرسش
- نیمایوشیج (۱۳۹۸). *هنر شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه
- ونتسل، کریستیان هلموت (۱۳۹۵). *زیباشناسی کانت*. ترجمه عبدالله سالاروند. تهران: نقش جهان
- ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۹۸). *پژوهش‌های فلسفی*. ترجمه فریدون فاطمی. تهران: مرکز
- هومر، شون (۱۳۹۸). *ژاک لاکان*. ترجمه محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهایی. تهران: ققنوس
- یوسف‌نیا، سعید (۱۳۸۴). «تأملی در موسیقی شعر امروز». *فصلنامه شعر*. ش ۴۵. ۱-۳

References

- Azarm, M. (2016). *Alef baye Raz: Mas'ale -sazhaye She'r -e Emrouz -e Iran*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Babachahi, A. (1999). "Mehvar - ha va Moshakhasate She'r - e Pasa - nimayi". *Karnameh*, no.1(4), 10-21. [In Persian]
- Babachahi, A. (2019). *Ta'ammolat; Az Sefr*. Tehran: Negah. [In Persian]
- Baraheni, R. (1992). "Bohran - e Rahbari - ye Musighi va She'r - e Farsi". *Kelk - e Mehr*, no.31, 85-95. [In Persian]
- Baraheni, R. (1995). *Khetab be Parvaneh - ha va Chera Man Digar Sha'er - e Neema'i Nistam*. Tehran: Markaz. [In Persian]
- Baraheni, R. (1999a). "Chegoune Pare - i az She'r haye - am Goftam (Bakhsh - e Avval)". *Baya*, no.1-2, 12-19. [In Persian]
- Baraheni, R. (1999b). "Chegoune Pare - i az She'r haye - am Goftam (Bakhsh - e Dovvom)". *Baya*, no.3, 25-30. [In Persian]
- Baraheni, R. (2004). "Nazariye - ye Zabaniyat dar She'r". *Karnameh*, (46-47), 29-32. [In Persian]
- Baraheni, R. (2007). "Sonnat, Tajaddod va Pasa - modernism dar She'r - e Farsi". *Qal o Maghal*, no.1. 11-31. [In Persian]

- Croce, B. (2017). *Kolliyat - e Zibashnasi* (F. Rouhani, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]
- Dashtiahangar, M. (2009). "Musighi - ye She'r - e Sepid - e Farsi". *Nameh - ye Parsi*, (48-49), 127-149. [In Persian]
- Delavar, P., & Hassanpour Alashti, H. (2008). "Anasere Sabk - saz dar Musighi - ye She'r - e Forugh Farrokhzad". *Adab - e Ghanayi*, no.10, 27-52. [In Persian]
- Farrokhfal, R. (2004). "Moshkel - e Royayi ba Baraheni: Negahi be Bohran - e Ma'na dar She'r - e Emrouz va Teori - ye Zabaniyat". *Karnameh*, (46-47), 1-6. [In Persian]
- Farrokhfal, R. (2005). "She'ri Hast ke Mi - ayad (Ta'ammoli Dobare bar Teori - ye Zabaniyat)". *Baya*, no.37, 166-170. [In Persian]
- Farrokhzad, F. (1974). *Tavalodi Digar*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Ghanbari, A. (2005). "She'r - e Zaban". *Baya*, no.37, 113-119. [In Persian]
- Homer, S. (2019). *Jacques Lacan* (M. Jafari & S. M. E. Tahayi, Trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]
- Kant, I. (2023). *Naghd - e Aghl - e Amali* (S. M. Hosseini, Trans.). Tehran: Ney. [In Persian]
- Kania, A. (2009). "Falsafeh - ye Musighi" (S. V. Basam, Trans.). *Ketab - e Mah - e Honar*, no.137, 100-116. [In Persian]
- Lycan, W. J. (2015). *Daramadi Tazeh bar Falsafeh - ye Zaban* (K. Safavi, Trans.). Tehran: Elmi. [In Persian]
- Nietzsche, F. (2020). *Zayesh - e Terazhedi az Rouh - e Musighi ya "Younani - geravi va Badbini"* (R. Monajem, Trans.). Tehran: Porsesh. [In Persian]
- Rahmadel Sharafshadeh, G., & Roshan, H. (2009). "Musighi - ye Didari dar She'r - e Shamloo". *Majalle - ye Daneshkade - ye Olum - e Ensani - ye Daneshgah - e Semnan*, no.8(28), 95-106. [In Persian]
- Rahimi, S. (2016). "Khetab be Parvaneh - ha, Darbare - ye Nazariye - ye She'ri - ye Reza Baraheni". *Faslnameh - ye Naghd - e Ketab - e Adabiyat*, no.2(6), 189-210. [In Persian]
- Royayi, Y. (2001). "She'r - e Zaban ya Bi - zabani - ye She'r (Ghesmat - e Avval)". *Karnameh*, (20), 71-73. [In Persian]
- Royayi, Y. (2022). *Chehreh - ye Penhan - e Harf*. Tehran: Negah. [In Persian]
- Saussure, F. (2003). *Dowreh - ye Zabanshenasi - ye Omoumi* (K. Safavi, Trans.). Tehran: Hermes. [In Persian]
- Schopenhauer, A. (2009). *Jahan Hamchon Eradeh va Tasavvor* (R. Valiyari, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

- Shafagh, I., & Bahrani, B. (2019). "Jaryan-e She'r-e Zaban dar Dah-e Haftad, ba Ta'kid bar She'r-e Reza Baraheni". *She'r-pazhuhi (Bostan-e Adab)*, no.11(2), 141–162. [In Persian]
- Shafi'i Kodakani, M. (2010). *Musighi -ye She'r*. Tehran: Agah. [In Persian]
- Taleghani Esfahani, S. S., Hakkak, S. M., Heidari, M. H., & Ra'ayat Jahromi, M. (2023). "Ta'sir-e Falsafeh -ye Naghadi -ye Kant bar Sourat -bonyadi (Formalism) dar Musighi". *Shenakht*, no.16(89), 167–180. [In Persian]
- Wentzel, C. H. (2016). *Zibashnasi -ye Kant* (A. Salarvand, Trans.). Tehran: Naghsh - e Jahan. [In Persian]
- Wittgenstein, L. (2019). *Pazhuhesh -haye Falsafi* (F. Fatemi, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]
- Yousefnia, S. (2005). "Ta'ammoli dar Musighi -ye She'r-e Emrouz". *Faslnameh -ye She'r*, no.45, 1–3. [In Persian]
- Youshij, N. (2019). *Honar -e She'r va Sha'eri* (S. Tahbaz, Ed.). Tehran: Negah. [In Persian]