



ویژگی‌های شکلی (فرمی) شعر رضا براهنی

در مجموعه خطاب به پروانه‌ها

نگین شهابی*

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران

امیر مازیار

استادیار گروه فلسفه هنر دانشگاه هنر تهران

(از ص ۲۳۵ تا ۲۵۵)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۴/۲۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۶

علمی-ترویجی

چکیده

فرم شعر فارسی طی تاریخ، پیوسته دستخوش دگرگونی‌های بسیار شده است؛ به‌ویژه در قرن حاضر و پس از مطرح‌شدن شعر نو، این تحولات، چشم‌گیرتر و بحث‌انگیزتر شده است. یکی از واپسین نظریه‌ها در زمینه شکل شعر معاصر فارسی را رضا براهنی با چاپ مجموعه شعر خطاب به پروانه‌ها عرضه کرد. او در این مجموعه و در بحث نظری مقاله انتهای کتاب، با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، بر آن بود که با یافتن ایرادها و بن‌بست‌های شعر نیمایی و سپید، و با ارائه نظریه‌ای نو، از بحرانی که مدعی است گریبان‌گیر شعر نو فارسی شده است، عبور کند. نظریه و اشعار او در این مجموعه، متأثر از شعر پسامدرن و نظریه‌های ادبی غربی، نظیر فرمالیسم و شالوده‌شکنی است؛ همچنین برخی از دیدگاه‌های مطرح‌شده نظیر زبانیت، شعر چندصدایی، استفاده از صوت و قطع روایت، برای نخستین‌بار با این مجموعه به شعر نو فارسی راه می‌یابند. در پژوهش حاضر، با مرور شکل شعری براهنی در دوره‌های مختلف کاری او و اشاره به تأثیرپذیری وی از پست‌مدرنیسم، و همچنین با آوردن نمونه‌هایی از اشعار و تحلیل آن‌ها، کوشیده شده است واپسین نظریه فرم شعری براهنی بررسی و جمع‌بندی جدیدی از مشخصه‌های شکلی اشعار خطاب به پروانه‌ها ارائه شود.

واژه‌های کلیدی: شعر، شعر نو فارسی، فرم، رضا براهنی، خطاب به پروانه‌ها.

۱. مقدمه

رضا براهنی یکی از چهره‌های اثرگذار در شعر نو فارسی و نقد ادبی در ایران است. او که دانش‌آموخته رشته زبان و ادبیات انگلیسی بود، متأثر از فلسفه و نظریه‌های ادبی غربی، به دنبال پایه‌ریزی اصولی‌تر نقد و نظریه شعر و داستان در ادبیات ایران بود. براهنی از نخستین کسانی بود که به مسئله شکل در شعر توجه ویژه‌ای داشت. او با کسب تجربه در شکل‌های مختلف شعر معاصر فارسی و اثرپذیری از جریان‌های غربی، دوره‌های متفاوتی را در مجموعه آثار شعری خود پشت سر گذاشت و در این زمینه، موازی با اشعار، آثاری در نقد و نظریه‌پردازی منتشر کرد. بسیاری از یادداشت‌ها و مقالات او در طلا در مس (۱۳۷۱) به چاپ رسیده است که به مباحثی نظیر شکل ذهنی، شکل شعر جدید و رفتار رجعت به مرکز در شعر پرداخته است. براهنی در مجموعه خطاب به پروانه‌ها و مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» که در توضیح شکل اشعار این مجموعه و تبیین واپسین نظریه فرم شعری خود نگاشته شده، تا حد زیادی از شعر پسامدرن و نظریه‌های فرمالیستی اثر پذیرفته و معتقد است شعر نو معاصر باید از شکل نیمایی و شعر بی‌وزن شاملویی عبور کرده، به خود زبان و عمل نوشتن برسد؛ به همین منظور، او از شیوه‌های متعددی برای چندصدایی کردن و حضور چند شاعر در شعر، روایت‌زدایی، و همچنین ایجاد موسیقی در شعر بهره گرفته و در نهایت از تمامی این شیوه‌ها به منظور حذف معنا و فراترفتن از روایت برای رسیدن به خود زبان و زبانیّت زبان استفاده می‌کند.

درباره این مجموعه شعر و شکل ارائه‌شده در آن، به جز چند یادداشت و پژوهش که آثار را از جنبه و دیدگاهی مشخص مطالعه کرده‌اند، مطالعات چندان گسترده‌ای صورت نگرفته است. در زمینه بررسی آرای نظری براهنی، می‌توان به چند یادداشت از علی باباچاهی، علی تسلیمی و چند مقاله و پایان‌نامه اشاره کرد.

علی باباچاهی در یادداشتی در کتاب گزاره‌های منفرد (۱۳۷۷)، نگاه تأییدگرانه به شعر براهنی دارد. او پس از اشاره به مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی، به بررسی خطاب به پروانه‌ها می‌پردازد، او اشعار این مجموعه را به متعارف و غیرمتعارف تقسیم کرده و معتقد است در هر دو دسته، اشعار متوسط، خوب و خیلی خوب وجود دارد. اشعار غیرمتعارف از نظر باباچاهی، اشعاری است که هنجارگریزی‌هایی نظیر قطع جملات، تصرف در نثر (شکل متعارف) افعال، استفاده از اصوات و دم و بازدم، تعلیق جمله‌ها و کم‌معناکردن و بی‌معناکردن عبارات در آن‌ها حضور دارد (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۳۷۷). سپس باباچاهی، به

ویژگی‌هایی نظیر تصویر، استعاره، وزن، نحو و روایت در اشعار اشاره می‌کند و برای هریک مثال‌هایی می‌آورد (همان: ۳۸۴-۳۹۳).

در بررسی دیگری از این مجموعه شعر، می‌توان به یادداشت علی تسلیمی با عنوان «شعر پسامدرن و دنباله‌ها» در کتاب گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (۱۳۸۳) اشاره کرد. تسلیمی با معرفی براهنی به عنوان چهره شاخص شعر پست‌مدرن ایران، اشعار مجموعه خطاب به پروانه‌ها را بررسی و به برخی از شاخصه‌های این جریان شعری، از جمله اصالت‌دادن به عنصر چندزبانی و زبان شعر، پاشیدگی معنا، پاشیدگی روایت و منطق زبان و حتی تصویر، جابه‌جایی پرتابی، تعدد فرم و ترکیب وزن‌های مختلف و شکستن وزن، صورت‌گرایی در شعر، پاشیدگی دستور زبان و صرف و نحو اشاره کرده است و مثال‌هایی از شعر براهنی برای هریک می‌آورد (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۰۱-۲۰۵).

کاووس حسن‌لی در کتاب گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران (۱۳۹۸) در بخش جریان‌شناسی شعر نو، به شعر زبان‌گرای دهه هفتاد و تأثیرپذیری از شعر پسامدرن اشاره می‌کند، لیکن اشاره آشکاری به شعر براهنی و این مجموعه شعر ندارد (حسن‌لی، ۱۳۹۸: ۷۱-۹۰).

از دیگر پژوهش‌های صورت‌گرفته در این زمینه، می‌توان به بخشی از پایان‌نامه کارشناسی ارشد امیر مهدوی هشفجانی با عنوان «بررسی تحلیلی مناسبات فرم و معنا در شعر دهه هفتاد ایران» (۱۳۹۳) اشاره کرد. همچنین بخشی از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سمیه محمدی‌نسب با عنوان «بررسی مؤلفه‌های شعر پست‌مدرنیستی در اشعار رضا براهنی، علی باباچاهی و یدالله رؤیایی» (۱۳۹۳) در حیطه بررسی اشعار خطاب به پروانه‌ها از منظر اثرپذیری از اشعار پست‌مدرنیستی نوشته شده است.

در برخی مقالات به هنجارگریزی‌های دستوری و نحوی این مجموعه پرداخته شده است؛ از جمله مقاله «فراهنجاری دستوری در شعر معاصر» (۱۳۸۸) نوشته محسن نورپیشه که در بخشی از آن به اشعار خطاب به پروانه‌ها می‌پردازد و با ذکر چند هنجارگریزی به‌کاررفته در آن، برخی از اشعار این دفتر را ناموفق ارزیابی می‌کند، مقاله دیگری از محسن قائمی با عنوان «بررسی هنجارگریزی‌های دستوری در اشعار رضا براهنی» (۱۳۹۴) منتشر شده است که در آن نوآوری‌های صرفی و نحوی با ذکر مثال برای آن‌ها بررسی می‌شوند. همچنین می‌توان به مقاله عصمت خوئینی و مهدی کبکی با عنوان «بررسی خطاب به پروانه‌ها از منظر دستور زبان فارسی» (۱۳۹۵) اشاره کرد که اشعار را از دو جنبه نحوی و صرفی مطالعه کرده است. او اشعار را از نظر صرفی به دو

بخش تقسیم می‌کند: نوآوری‌هایی که مطابق با اصول صرف‌اند؛ و نوآوری‌هایی که گریزان از هنجارهای صرفی هستند. از نظر نحوی نیز سرپیچی‌های تعمّدی براهنی را از دستور زبان شناسایی می‌کند. در نهایت نویسندگان مقالهٔ یادشده، نوآوری اشعار این مجموعه را از نظر صرفی موفق‌تر از نوآوری‌های نحوی ارزیابی می‌کنند. در سایر مقالاتی که به دنبال مسائل هنجارگریزی دستوری این کتاب بوده‌اند نیز دسته‌بندی‌های مشابهی را می‌توان یافت. در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم (بررسی مقایسه‌ای بلاغت زبان در اشعار نیما یوشیج و رضا براهنی)» (۱۳۹۵) نوشتهٔ اسراء السّادات احمدی و زینب چوقادی نیز به برخی از ویژگی‌های شعر براهنی و ابزارهای برجسته‌سازی زبان در اشعار او در مقایسه با اشعار نیما پرداخته شده است.

سعید رحیمی در مقاله‌ای با عنوان «خطاب به پروانه‌ها؛ دربارهٔ نظریهٔ شعری رضا براهنی» (۱۳۹۵) با نگاه انتقادی به این مجموعه، اغلب ایرادهایی که براهنی در مقالهٔ انتهای کتاب برای شعر نیمایی عنوان می‌کند، سوء برداشت وی از دیدگاه‌های نیما و حاصل بی‌توجهی به دورهٔ تاریخی نیما می‌داند.

در مقالات، پژوهش‌ها و یادداشت‌های یادشده، آثار این دفتر اغلب از یک دیدگاه و رویکرد مشخص بررسی شده و بیشتر، اثرپذیری براهنی از مؤلفه‌های شعر پسامردن مدّ نظر بوده و یا به برشمردن هنجارگریزی‌های دستوری بسنده شده است. مقالهٔ پیش رو، گذشته از ویژگی‌های پست‌مدرنیستی و آشنایی‌زدایی‌های دستوری، درصدد است جمع‌بندی تازه‌ای را از مشخصه‌های شکلی شعر براهنی بر اساس مباحث نظری که خود او مطرح کرده؛ نظیر «چندصدایی کردن»، «قطع روایت»، «موسیقی» و «زبانیت» در شعر و شیوه‌های به‌کاررفته برای هریک از این مؤلفه‌های شکلی با ذکر مثال‌هایی از این دفتر توضیح دهد.

۲. فرم شعری رضا براهنی

براهنی در آغاز کار خود متأثر از جریان شعر متعهد دههٔ چهل و با گرایش به چپ، طرفدار شعرهای اجتماعی بود. او سعی داشت تجدّد را در آثار خود با این تعهد پیوند دهد؛ و به همین منظور، از شکل‌ها و تصاویر جدیدی برای ارائهٔ مضامینش بهره گرفت. به لحاظ شکلی در آثار شعری براهنی، می‌توان دوره‌های متعدّدی را پیگیری کرد. او در مجموعه‌های نخست خود به وزن پایبند است و آن را جزو ذاتی شعر می‌داند و معتقد است شعر بی‌وزن از آن‌رو که به تعداد خواندگانش شکل صوتی می‌پذیرد، انگار که

بی‌نهایت فرم شعری دارد؛ و این مساوی با بی‌شکلی است (براهنی، ۱۳۷۱: ۴۵۴). بر اساس این دیدگاه، او در آغاز کار، فرم نیمایی را دنبال می‌کند؛ از جمله در آهوان باغ، جنگل و شهر بر فراز دار، شبی از نیمروز، مصیبتی زیر آفتاب، گل بر گستره ماه. او تجربه‌های جدیدی را به این فرم وارد می‌کند که البته زیاد هم مورد پسند شاعران هم‌عصرش نیست، و با اینکه تصاویر تازه‌ای در شعرها ارائه کرده بود، چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد و در نقدهای اندکی که بر این مجموعه‌ها نوشته شده است، اکثراً آثار را به لحاظ تألیفی ضعیف ارزیابی کرده‌اند.^۱

او بعدها با اثرپذیری از آثار آلن گینزبرگ (Allen Ginsberg) و جروم راثنبرگ (Jerome Rothenberg)، در جنبش بیت (Beat) و شعر اجرا (Performance Poetry) که عامه‌گرایی و شفاهی بودن، از مشخصه‌های آن بود، دست به تجربه‌هایی در تلفیق وزن و بی‌وزنی زد و شعر را با اعتراض و دشنام و کلماتی که غیرشاعرانه تلقی می‌شدند، درآمیخت؛ که حاصل آن را می‌توان در مجموعه شعرهای زندان ظل‌الله دید. او در مقدمه این مجموعه، کار خود را علاوه بر آن سنت شعر امریکایی که اشاره شد، متأثر از حرکت‌های اجتماعی عصر مشروطه و ریشه‌های هنر توده ترکی و فارسی در ایران می‌داند (براهنی، ۱۳۵۸: ۴۰-۴۲). در این اشعار کمتر با هنجارگریزی دستوری مواجه می‌شویم، تکرار، جملات طولانی پشت سر هم با کلماتی زمخت و غیرشاعرانه، و سطرهایی که با یک‌نفس خواندن و قطع شدن ضرب‌آهنگی پویا می‌سازند، از مشخصات شکلی این آثار هستند. پس از این دوره بود که شکل نیمایی با اینکه در برخی از آثار بعدیِ براهنی باز هم استفاده شد، ولی به تدریج رنگ باخت.

در ادامه کارِ براهنی با تجربه شعر بلند اسماعیل مواجه می‌شویم، که در آن پایبندی به وزن تقریباً از میان رفته است. براهنی مدعی است که شعر بلند اسماعیل را مغایر با معیارهای رایج شعر بلند فارسی و با ساختی «پولی فونیک» و «سنفونیک» نوشته است (براهنی، ۱۳۷۱: ۲۰۴۲). شعر پولی فونیک یا چندصدایی از اصطلاحات مهم براهنی، به‌ویژه در واپسین نظریه شعری اوست؛ از این‌رو، شعر اسماعیل می‌تواند به عنوان سرآغازی برای این مباحث حائز اهمیت باشد. در ادامه به مقصود براهنی از شعر چندصدایی بیشتر پرداخته خواهد شد.

براهنی که همواره از حضور وزن در شعر دفاع می‌کرد، پس از تجربه‌های گوناگونی که در شکل شعر از سر گذراند و مسیر تحوّل که طی کرد، در نهایت به جایی رسید که

شکل‌های موجود شعر نوی فارسی را دچار بحران و خسته‌کننده ارزیابی کرد (براهنی، ۱۳۸۳: ۴). البته او با اینکه حرکت تدریجی به سمت بی‌وزنی را آغاز می‌کند، اما یکسره از وزن نیمایی غافل نمی‌شود و در برخی اشعار، از جمله مجموعهٔ بیا کنار پنجره (۱۳۶۷)، می‌توان استمرار این پای‌بندی به وزن را دید؛ اما این واضح است که او به‌مرور از وزن نیمایی و فرم شاملویی دلسرد شده است و به جست‌وجوی شکل جدیدی در شعر می‌رود، و به مباحثی نظیر «شعر چندصدایی»، «جابه‌جایی»، «قطع روایت» و مسئلهٔ «زبانیت» و ... در شعر می‌پردازد که می‌توان این معیارهای تازه و اشعار متأخر او را متأثر از شعر پست‌مدرنیستی دانست. گرچه شعر پسامدرن در قالب یک مکتب مشخص عرضه نشده و مؤلفه‌بندی‌های مطلق ادبی دربارهٔ آن صادق نیست، اما می‌توان به برخی مشخصه‌های کلی مشترک در میان اشعار، از جمله «عدم قطعیت»، «اتفاقی نویسی»، «توجه به متنیت»، «تفسیرزدایی»، «صدا‌های چندگانه» و «وجوه شیئوفرنیک» (مثل «پرش ذهن» و «بی‌ربط‌گویی و روان‌پریشی») اشاره کرد (هوزر، ۱۳۹۴: ۸-۹) که در واپسین نظریهٔ شعری براهنی قابل ردیابی است. براهنی علاوه بر مقالات پراکنده، به‌صورت مشخص در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، به این معیارهای جدید در شعرش می‌پردازد و شکل و زبان پیشنهادی خود را در واپسین مجموعهٔ شعرش، یعنی خطاب به پروانه‌ها، به نمایش می‌گذارد.

۳. مؤلفه‌های فرمی در شعرهای مجموعهٔ خطاب به پروانه‌ها

۳-۱. شعر چندصدایی و چندشاعره

براهنی دربارهٔ شعر چندصدایی، با اشاره به تغییر شکل درونی در شعر جدید نسبت به شعر کهن، معتقد است که زمان سرودن شعر چندصدایی فرارسیده است. او در توضیح این مسئله شعر نیما را مثال می‌زند و معتقد است تمام صداها در شعر او در یک وزن حرف می‌زنند، درحالی‌که صدا هنگامی که حرف می‌زند، باید از وزن خارج شود تا هویت مستقلی بیابد (براهنی، ۱۳۷۴: ۶۶-۶۷). مقصود براهنی از چندشاعره و چندصدایی بودن شعر این است که تمام شعر از زبان یک راوی و از دریچهٔ چشم او روایت نمی‌شود. از نظر براهنی زبان در شعر، به عنوان زبان برای زبان مطرح است؛ یعنی زمانی که ذهن زبان، از ارجاع به بیرون و ابژه قراردادن چیزی دست بکشد، او معتقد است در چنین شعری زبان، چندشکلی و چندزبانی می‌شود و گویی شعر حاصل کار چند شاعر است نه یک شاعر (← براهنی، ۱۳۹۰: ۱۹۰). او شعر «هزه» را مثال می‌آورد و آن را ترکیبی از سه زبان، اصوات سه

زبان و حاصل کار سه شاعر می‌داند که با یکدیگر تداخل کرده‌اند (همان: ۱۹۲). براهنی به منظور القای حضور چند شاعر در شعر و ایجاد هویت‌های مستقل برای هر صدا، از چند شیوه بهره می‌گیرد:

۳-۱-۱. جابه‌جایی زمانی و مکانی

براهنی از این جابه‌جایی به عنوان شیوه‌ای برای قطع کردن روایت استفاده می‌کند و شعر را نه از دیدگاه یک شاعر، بلکه از دیدگاه شاعرهایی می‌نویسد که در مکان‌ها و زمان‌های مختلف قرار گرفته‌اند. هر شعر از جمله‌های ساخته‌شده توسط صداهای مستقل، و رفت‌وآمد مدام و جابه‌جایی‌های ناگهانی میان مکان‌ها و زمان‌های مختلف تشکیل می‌شود که مخاطب را از روایتی در یک جغرافیا و برهه تاریخی خاص به جغرافیا و تاریخی دیگر پرتاب می‌کند. او در یادداشتی بر کتاب شعر، به دقیقه اکنون می‌نویسد:

گاهی، حتی همیشه، شکل شعر از جابه‌جا کردن زمانی و مکانی تصاویر، و گاهی، حتی همیشه، از تداخل تصاویر به وجود می‌آید (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۸۸).

و می‌نشینم و شاه می‌رود و انقلاب می‌آید

جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند

و جنگ، ترکش سوزانی در عمق روح‌های جوان می‌ماند

و بلشویسم بعد از هزار مسخ و تجزیه، تشییع می‌شود

- گفתי که اسم بچه چه بود؟ «سهراب؟ «اسفندیار»؟ و ... چند ساله؟ ...

- چه بزرگ!

- این سال‌ها که گفته گذشته؟-

موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای و من نیستم

و می‌پرسی: موهایت کو؟

- گفתי که اسم بچه چه بود؟ و چند ساله؟-

- شاید هزار سال! نمی‌دانم موهایت کو؟-

جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند

- و بچه‌های تو! آن‌ها کجایند؟ موهایت کو؟-

من با برادر آبی چشمم گاهی به تماشای اعدامی‌ها می‌رفتم

(براهنی، ۱۳۹۰: ۸۰)

براهنی شعر «نگاه چرخان» را از یک خاطره عاشقانه آغاز می‌کند؛ از یادآوری دَرکه و گل‌فروشی امیرآباد و موها و چشم‌ها، سپس به یاد خاطره‌ای از کودکی‌اش می‌افتد که به همراه برادرش در زمستان‌های تبریز به تماشای اعدامی‌ها در میدان ساعت رفته است،

در ادامه، شعر میان این دو فضا در نوسان است و گاهی با جملاتی، خواننده را از فضایی به فضایی دیگر پرتاب می‌کند. در انتهای شعر نیز این جابه‌جاشدن‌های زمانی و مکانی خواننده را از وقایع اجتماعی نظیر انقلاب و جنگ به خاطره‌ای عاشقانه و شخصی و سپس به دوران کودکی شاعر می‌برد، و با تغییر ناگهانی مکان‌ها، مجدداً او را از دَرکه به تبریز برده، مخاطب را میان این زمان‌ها سرگردان رها می‌کند.

۳-۱-۲. گفت‌وگو

براهنی از گفت‌وگو به عنوان شیوه‌ای برای چندشاعره کردن شعر استفاده می‌کند؛ گویی چند نفر در مکالمه‌ای با هم شعر را سروده باشند؛ البته در تمام شعرهایی که از این شیوه بهره گرفته شده، با اینکه گفت‌وگو میان چند شاعر در جریان است، نمی‌توان الزاماً انتظار سیرِ روایی و معنایی منطقی از آن‌ها داشت؛ گویی هر شاعر در تعامل با دیگر شاعران، سخن خود را می‌گوید:

گفتم: تو دست‌هایی هم داری؟

- یادم نیست

گفتم: بهار ده انگشت نازنین دارد

از چشم ماخولایی رنگش افسانه می‌تراود

آن چشم‌ها: فضای - سینه - من - بودا - را - دید؟

یادت هست؟

- نه! یادم نیست

(براهنی، ۱۳۹۰: ۷۱)

در این مثال از شعر «پس از دیدار» اگر جمله «یادم نیست» را پاسخی به «گفتم: تو دست‌هایی هم داری؟» بدانیم، جدای از اینکه نمی‌تواند پاسخی معنادار باشد، با جمله سوم «گفتم: بهار ده انگشت نازنین دارد»، منطقی‌روایی آن نیز به هم می‌خورد؛ چراکه شاعر بعدی به جای دست‌های یادشده در جمله اول، از دست‌ها و انگشت‌های بهار سخن می‌گوید. در ادامه شعر نیز از چشم‌هایی صحبت می‌شود که نمی‌دانیم متعلق به شخص مورد پرسش در آغاز شعر است یا بهار یا چشم‌هایی دیگر. واضح است که این گفت‌وگوی ذهنی که گویا از ارتباط خاطره‌هایی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف به وجود آمده است، در پی روایتی واحد نیست و شعر از گفت‌وگوهای پراکنده از زبان چند شخص با هم سروده شده است.

در شعر «می سوزیم» نیز با اینکه طرف‌های گفت‌وگو و محل گفت‌وگو به صورت روایتی منطقی برای مخاطب مشخص نیست، صدای شاعران مختلف حاضر در شعر در قالب گفت‌وگوهایی منعکس می‌شود و شعر را از سیطره یک راوی، یک صدا و یک روایت رها کرده و هارمونی جدیدی به آن می‌بخشد.

- بسیار خوب حالا باید چکار کرد؟-

وقتی که ما اصرار می‌کنیم می‌گویید: «بسیار خوب» نگوید

[...]

- آخر چگونه؟ ما رد شدیم از قلّه‌ها! و زنگ را شما زده بودید!-

- نه! برگردید! شاید رسیدن آخر را از خویش بی‌خبر از راه بی‌خبر برسید!-

می‌گوییم: «بسیار خوب» نمی‌گوییم زیرا که صحنه دگرگون شد

(همان: ۷۳)

۳-۱-۳. تعدد لحن جملات

براهنی در برخی از آثارش، برای القای تغییر صداها در شعر، از نحوهای متنوع برای نشان دادن تفاوت زبان شاعرها بهره می‌گیرد. در نظر براهنی به سبب حضور چند شاعر در شعر، منطقی‌های نحوی مختلف و متضاد در آن دیده می‌شود (براهنی، ۱۳۹۰: ۱۹۰).

گل را به دست تو می‌دادم می‌خندیدی

- مادر بزرگم اتفاقاً از تو خوشش می‌آید این مشکل تو نیست مشکل من، مادر من است-

و می‌خندیدی

- اما اگر تو دوستم داری مادر چه صیغه‌ای ست؟-

- از چشم‌های تو می‌ترسد-

- چشم است، کفش نیست که دور بیندازم و بعد یک جفت چشم نو بخرم از بازار و

بیوشم-

- نه، او می‌گوید: «باید نگاه تازه بیوشد، بی‌اشک»-

- گفتم که در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد و اشک‌ها را نمی‌خشکاند-

(همان: ۷۹)

در این سطرها از شعر «نگاه چرخان» با لحن و جمله‌بندی‌های متفاوت برای هر گوینده، یعنی راوی و راوی در این خاطره خاص، معشوق و مادر معشوق مواجه می‌شویم. راوی که از خاطره عشقی به ظاهر نافرجام سخن می‌گوید، بخشی از گفت‌وگو با معشوق را بازگو می‌کند؛ جملات معشوق محاوره‌ای‌تر و ساده‌تر، و جملات خود راوی در

گفت‌وگوها نیز از جملاتش در روایت کلی ساده‌تر و کمتر شاعرانه است و همین برخورد، راوی حاضر در گفت‌وگوهای این زمان و مکان خاص را از راوی در کل شعر جدا می‌سازد. مثال دیگر برای کاربست این شیوه، شعر «می‌سوزیم» است که در آن از گفت‌وگو میان افراد ناشناسی استفاده شده است. لحن این گروه که برای خواننده معرفی نمی‌شوند، تند و آمرانه است و لحن راوی در برابر آن‌ها عاطفی‌تر و صمیمانه‌تر می‌نماید. در ادامه شعر نیز به شخصیتی برمی‌خوریم که به عنوان پسر بی‌سن معرفی و در خود شعر به متفاوت بودن لحن او از دیگران اشاره می‌شود.

وقت مکالمه با باغ‌ها، گل‌ها، و رودها و دریا را وقت تأمل بر عمر و ماه و زمان را

نداشته‌ایم

بازآفرینی دریای یادهای جهان را اتلاف وقتِ شما می‌دانیم

گفتند: - حرف‌های شما مفهوم نیست! آیا شما زبان ما را می‌فهمید؟ -

ما حرف‌هایمان را تکرار کردیم

[...]

گفتیم: - بسیار خوب حرفی نمی‌زنیم -

گفتند: - این نیز یکسره نامفهوم است «بسیار خوب» نیز نگویید -

[...]

حالا فقط می‌سوزیم

آماده می‌شویم می‌سوزیم

«بسیار خوب» گفتنِ پسر بی‌سن لحنی غریب داشت

با لحن دیگران متفاوت بود با لحن ما هم (همان: ۷۵)

استفاده از این شیوه، یعنی تغییرات ناگهانی که در لحن اتفاق می‌افتد، از جمله مواردی است که می‌توان در آن رد پای شعر پست‌مدرنیستی و مکتب نیویورک را شناسایی کرد (هوزر، ۱۳۹۴: ۲۳) که براهنی از آن به نفع ایجاد شعر چندصدایی سود برده است.

۲-۳. روایت‌زدایی

براهنی به منظور بازگشت به عمل نوشتن و توجه به خود زبان، سعی در شکستن روایت منطقی شعر دارد و چنان‌که اشاره شد، به این منظور از شیوه‌هایی نظیر جابه‌جا کردن ناگهانی مخاطب، تکرار و پرش در جملات بهره گرفته است.

۱-۲-۳. قطع روایت

از جمله مشخصات شعر براهنی که آن را از معنا جدا می‌کند، قطع کردن روایت است، که برای نیل به آن از شیوه‌های مختلف زبانی استفاده شده است؛ از جمله جابه‌جایی زمانی

و مکانی، که چنان که بیان شد، از آن برای ایجاد شعر چندصدایی نیز سود جسته است. براهنی درباره شیوه «قطع کردن» و «جابه‌جایی زمانی» در مقاله «نقدی بر کتاب شعر، به دقیقه اکنون»، در کتاب گزارش به نسل بی‌سن فردا (۱۳۷۴) می‌نویسد:

تکه‌ای از شعر درحالی که مکمل تکه دیگر آن است، قطع‌کننده زمانی آن نیز هست؛ یعنی فرم، موقعی به وجود می‌آید که چندین موتیف، هرکدام متعلق به یک میدان تصویری، و متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلف، یکدیگر را قطع کنند، در هم تداخل کنند، از هم منشعب شوند، و به سوی هم بشتابند، تا از ترکیب آن‌ها کمپوزیسیون شعر حاصل شود (۱۳۷۴: ۱۷۵).

در اکثر اشعار مجموعه خطاب به پروانه‌ها، می‌توان قطع روایت را به شکل‌های مختلف مشاهده کرد؛ برای مثال، در شعر «در این زمین زیبای بیگانه» جملات فاقد سیر روایی و تصاویر پشت سر هم، یکدیگر را قطع می‌کنند. در پایان شعر جمله مربوط به میکروفون با پریدن از آسمان و هردوی آن‌ها با دو جمله «در این زمین زیبای بیگانه» و «آنقدر برده بودمت به گذشته [...]» قطع می‌شوند و در نهایت، شعر با یک بند نامرتبب دیگر درباره عشق برش می‌خورد:

و میکروفون می‌گفت نام تو را یا نام‌های تو را دائم

آنگاه در محاسبه آخر

دستی دریچه مخفی را آهسته بست

و میکروفون خاموش شد

من

از آسمان تو پایین پریدم

یا آسمان تو پایین پرید و من آن بالا تنها ماندم

در این زمین زیبای بیگانه

آن قدر برده بودمت به گذشته که انگار دیگر نمی‌شناختمت

هر چیز قاعده‌ای دارد

جز عشق

و عشق، انگار تا ابد بی‌قاعده است

(براهنی، ۱۳۹۰: ۶۶)

براهنی برای نیل به زبان و خود نوشته، فارغ از ابعاد معناشناختی و ساختار روایی شعر، از ایجاد تقدّم و تأخّر در زمان روایت شاعرانه بهره می‌گیرد. جابه‌جا کردن زمان روایت‌ها در شعرهای این مجموعه بارها به چشم می‌خورد؛ چنان که پیش‌تر در شعر

چندصدایی، دربارهٔ جابه‌جایی ناگهانی مثال آوردیم، «نگاه چرخان» از نمونه‌های درخشان این شیوه در کار اوست. «در این زمین زیبای بیگانه»، «گویندهٔ مخفی»، و چند شعر از «شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» را می‌توان به عنوان مثال‌های موفق این مؤلفه نام برد.

در قطعهٔ پنجم «شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ»، زمان مشخصی برای شعر وجود ندارد، و شاعر با اغراق در زمان‌های گذشته و آینده، سعی دارد فارغ از معنای معمول عبارات، مخاطب را به خود شعر بازگرداند:

پدرم صد سال پیش مرد
صد سال دیگر من مرده‌ام و مادرم هم مرده
(همان: ۹۰)

در برخی اشعار نیز نظیر این سطور از «در این زمین زیبای بیگانه»، با آوردن جملاتی که گویا ناگهان به یاد می‌آورد و سپس رها می‌کند، می‌کوشد زمان منطقی شعر را حذف کند:

امروز بوسه‌های تو یادم آمد
در این زمین زیبای بیگانه
و کاکل کوتاه موهایت کوتاه؟ یا بلند؟ یا فرق بازشده از وسط؟ یاد نیست!
[...]
آیا تو کودکی من هستی؟ یا پیری‌ام؟ من اگر زن بودم آیا تو می‌شدم؟
[...]

و تورا که اینجا کنار من خوابیده بودی می‌بردم در حوزهٔ قدیم حافظه‌ام می‌دیدم
(همان: ۶۲)

در این مثال، سطر «و کاکل کوتاه موهایت» با سطرهای «کوتاه یا بلند؟» و «فرق بازشده از وسط؟» قطع می‌شود؛ گویی که ناگهان میان این یادآوری بوسه و موها و دست‌ها، شاعر به زمان حال پرتاب می‌شود و گویی درست به یاد نمی‌آورد، سپس مجدداً به روایتِ خاطره بازگشته، مدام میان این یادآوری و فراموشی در زمانی نامشخص نوسان می‌کند. این رهاکردن سیر منطقی در زمان روایت، آن را به سوی شعر فراروایی می‌برد.

۲-۲-۳. تکرارهای تداخلی

براهنی با ایجاد سطرهای تیرمانند در شعر و تکرار آن‌ها، سعی دارد در روایت بُرش ایجاد کند؛ مانند سطرهای «هر چیز قاعده‌ای دارد جز عشق و عشق تا ابد بی‌قاعده است» و «روحم بی‌توست حتی اگر کنار من اینجا خوابیده باشی» در شعر «در این زمین زیبای

بیگانه»، یا سطرهای «- اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما-» در شعر «نگاه چرخان». براهنی شعر «آنچه نوشته‌ام» را چنین آغاز می‌کند:

نام تمامی پرنده‌هایی را که در خواب دیده‌ام برای تو در اینجا نوشته‌ام
نام تمامی آن‌هایی را که دوست داشته‌ام
نام تمامی آن شعرهای خوبی را که خوانده‌ام
و دست‌هایی را که فشرده‌ام
نام تمامی گل‌ها را در یک گلدان آبی برای تو در اینجا نوشته‌ام
(براهنی، ۱۳۹۰: ۳۱)

او در میان سطور به تناوب، و هر بار پس از برشمردن و یادآوری مواردی، جمله «برای تو در اینجا نوشته‌ام» را تکرار می‌کند و از این طریق با بازگشتن به این نقطه، گردش دایره‌وار ایجاد کرده، در عین حال با آوردن این جمله، روایت را قطع می‌کند.

در شعر «از هوش می» نیز سطرها مدام قطع و جملاتی از سطرهای قبلی بریده‌بریده و ناگهانی آورده می‌شوند؛ نظیر جملات «تو شانه بزن» که به صورتی پرتابی و بدون ربطی منطقی آورده می‌شود که روایت را مخدوش می‌کند و چون تیری میان کلمات بر زبان آمده می‌نشیند.

باران که می‌وزد سوی چشمانم باران که می‌وزد باران که می‌وزد، تو شانه بزن! باران که

می...

[...]

آغشته منی معشوق جان به بهار آغشته منی تو شانه بزن!

[...]

زانو بزن بر سینه‌ام! تو شانه بزن!

پاهای تو چون فرق باز کرده از سر زیبایی به درون برگشته بر سینه‌ام تو شانه بزن

زانو!

(همان: ۸۴)

همچنین در شعر «سوکنامه» بند آغازین شعر با اندکی تغییر به تناوب در میان شعر

پس از هر سطر تکرار می‌شود:

که ما می‌نگرد ماه را

چرا؟

مرا نمی‌نگرد هیچ‌یک

چرا؟

که روی گردن افراشته سر بریدهٔ خورشید را نگاه داشته دنیا را چه نیک
می‌نگرد

چرا؟

ما نمی‌نگرد هیچ‌گاه

آه

چرا؟ (همان: ۵۲)

۳-۳. موسیقی شعر

۳-۳-۱. دستگاه‌های صوتی انسان

موسیقی شعر در شعر پست‌مدرنیستی، در جریان‌هایی نظیر شعر زبان (Language Poetry) و شعر گفتار (Talk Poem) اهمیت می‌یابد. براهنی نیز به موسیقی شعر توجه ویژه‌ای دارد و به آن فراتر از ابعاد معناشناختی نگاه می‌کند. از نظر براهنی در موسیقی مورد نظر شاملو در شعر، دستگاه‌های صوتی به سود بافت معنی‌شناختی عقب‌نشینی کرده‌اند و نیز ممکن است در هنگام خوانش شعر، دستگاه‌های ارائهٔ زبان مخاطب را به رقص درنیاورد؛ بنا بر این عقیده، براهنی در اشعاری مثل «دف»، «هه»، «از هوش می» و «شزا»، نظریهٔ موسیقی شعر خود را به نمایش می‌گذارد و آن‌ها را رقص دستگاه‌های ارائهٔ بیان می‌نامد (۱۳۹۰: ۱۶۷).

سیمرغ جان، بدف! دفِ البرز را بدف! دَفینهٔ ارواح سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!

دَفْدَفْدَفْ

دَفْدَفْدَفْدَفْ

ارواح سنگ‌گشتهٔ اجداد خواب را بیدار کن!

سیمرغ جان!

بیدادکن!

دَفْدَفْدَفْ

دَفْدَفْدَفْدَفْ

دَفْدَفْدَفْدَفْدَفْدَفْدَفْ

[...]

دورت بگردم، ای دَفِ دیوانه، ای دَفِ دیوانه، دَفْدَفِ دیوانه، ای‌یی‌یی...

ای‌یی‌یی...

ای‌یی‌یی...

دورت بگردم، ای دَفِ دیوانه، ای‌یی‌یی...

ای‌یی‌یی... (براهنی، ۱۳۹۰: ۱۵)

یک لحظه چشم‌های تو را دیدم پرده کنار رفت پنجاه و پنج سال تو را دیدم
خوابم نمی‌برد تا آن ستاره باز صدایم زند حتی اگر صدا، صدای آخر دنیا باشد
(۲۸:۱۳۹۰)

براهنی از فاصله‌گذاری میان کلمات و عبارات شعر و استفاده از این سازوکار در بیان
حس و نفس در برخی از اشعار این مجموعه بهره گرفته است؛ نظیر شعر «از هوش می»
که مشخص‌ترین نمونه برای این شیوه به شمار می‌آید:
افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی که می‌افتد معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی، منی،
منی که

مرا می‌افتد
و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزنی زانو! منی از هوش می
و (همان: ۸۵)

در پایان این شعر، شاهد آوردن عبارات فشرده و بی‌فاصله در یک سطر هستیم که تند
و یک‌نفس ادا می‌شوند و ناگهان در سطر بعدی جملات منقطع و کوتاه و کلمات آخر
عبارات، بریده و ناقص ادا می‌شوند؛ گویی که گوینده از نفس افتاده باشد. براهنی از این
تمهید با آوردن «می» به جای «می‌روم» و حذف باقی کلمه، و نیز ناتمام رهاکردن پایان
شعر با یک «و» برای القای از هوش رفتن حین ادای جملات استفاده می‌کند.
همچنین مشابه این عمل را در شعر «شرا» می‌توان دید که در سطور پایانی شعر با
نیمه‌تمام رهاکردن جمله‌ها سعی دارد قطع شدن نفس و صدا را به سبب عمل بوسیدن در
ذهن متبادر کند.

دیروز من چقدر
عاشق‌تر از همی...
مثل همین تو که در هما...
شرا (همان: ۵۸)

۳-۴. زبانیت

براهنی در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، شعرهای دفتر خطاب به پروانه‌ها را
در مقایسه با شعر چند شاعر نو قرار می‌دهد و مدعی می‌شود که این شعرها را براساس
تجاوز از قواعد دستوری و نحوی، برای ایجاد بیان مستقل شاعرانه نوشته است. او در
ادامه، شعر «از هوش می» را مثال آورده، در توضیح آن می‌نویسد:

ما عمل نوشتن را، خود نوشته را می‌خوانیم و نه معنای نوشته را [...] از قطع یک حرکت
زبانی توسط حرکت زبانی دیگری که توسط یک حرکت دیگر قطع خواهد شد، ما به

درون نوشته، به درون عمل نوشتن، برمی گردیم. وقتی که رشد معنی شناختی و حرکت معنی شناختی را قطع می کنیم، زبان معنای زبان بودن خود را در برابر ما می گذارد (۱۳۹۰: ۱۸۷).

در اینجا تأثیر شعر پست مدرنیستی بر براهنی آشکار است. جمله های تکه تکه و به ظاهر بی ربط، تأکید بر متنیت و خود زبان، و اهمیّت پروسه تولید شعر نسبت به مفهوم و هدف، از جمله ویژگی های «شعر زبان» در جریان شعر پست مدرنیستی است (هور، ۱۳۹۴: ۳۰-۳۳). براهنی از مؤلفه هایی مثل چندصدایی و قطع روایت که پیش تر بررسی شد، برای توجه به زبانیت زبان و گریز از معنا سود جسته است.

اگر تو مرا نخواهانی من هم نمی خوابانم نمی بینم اگر تو مرا حالا بیا تو شانه
بزن زانو!

من هیچ گاه نمی خوابم از هوش می روم
دیروز رفته بودم امروز هم از هوش می روم
افتادنی که مرا می افتد هنگامه منی که می افتد معشوق جان به بهار آغشته منی، منی،
منی که
مرا می افتد

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

و
(براهنی، ۱۳۹۰: ۸۵)

در این مثال که از شعر «از هوش می» آورده شده است، «اگر تو مرا» با «حالا بیا تو شانه بزن» و هر دو عبارت، با آوردن بلافاصله «زانو» قطع می شوند. همچنین «افتادنی که مرا می افتد» با «هنگامه منی» و تکرار «که می افتد» قطع می شود و با تکرار جمله آغازین شعر «معشوق جان به بهار آغشته منی»، خواننده را به عقب بازمی گرداند. در سطر پایانی شعر نیز با تکرار جمله های مقطعی که در طول شعر آمده است، ضمن ایجاد تکراری دایره وار، معنای کلمات را شکسته، به سوی زبان بازمی گرداند.

براهنی برای توضیح نظریه زبانیت خود، می نویسد که در شعرش به زبان، به صورت پدیده نگاه می کند، نه وسیله؛ و هر بار که از آن برای شعر استفاده می کند، زبان به درون خود برمی گردد (همان: ۱۹۲-۱۹۳). او در مقاله «نظریه زبانیت در شعر» درباره این نحوه برخوردش با زبان، قطعه سیزدهم از «شکستن در چهارده قطعه نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» را مثال می آورد:

آب را و کافی را ترکیب می کنند
گل می چکد به روی نمی دانم

پس حاضری تو، تولد من در باران
پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم
گل می‌چکد
(همان: ۹۹)

و در توضیح آن می‌نویسد: من در این قطعات به معنی زبان کاری ندارم، بلکه به زبانیّت زبان کار دارم، «آب» و «کافی» را، یکی اسم، دیگری صفت، فقط در زبان ترکیب می‌کنند، و وقتی که «گل» «به روی نمی‌دانم» «بچکد»، ما با «زبانیّت» سروکار داریم (براهنی، ۱۳۸۳: ۴).

بنابراین، او شعر دورهٔ حاضر را نیازمند تحوّل می‌داند و با تأکید بر کنارگذاشتن وزن عروضی نیمایی و شعر بی‌وزن شاملویی، می‌نویسد:

زبان باید به سوی مفردات زبان، زبانیّت مفردات خود زبان، برگردد؛ یعنی صدا، صوت، حرف، کلمه، جمله‌ای که دربارهٔ خود زبان است، اما به طنز در خود می‌نگرد (همان: ۴).
براهنی در بسیاری از اشعار این دفتر، از منطق معنایی می‌گریزد. آوردن کلمات بدون رعایت قوانین نحوی زبان و قطع کردن نامتعارف جملات، یکپارچگی شعر را از میان می‌برد و آن را به جملاتی بریده و بدون مضمون متوالی و مشخص بدل می‌سازد و در برخی از اشعار، نظیر «گلپل» از نحوهٔ نگارش و تقطیع غریب جملات بهره می‌گیرد. سراسر این شعر بدون مکث و فاصله‌گذاری سروده شده است و بیشتر به جریان ذهنی می‌ماند که جملات به هم ریخته را در سطور پشت سر هم بیان می‌کند.

باغم و این کرانه تونه از پنجره به سوی من آمد جهان نه تو و از سیاست
الفاظ؟ نه هیچ از یک شعور و چشم‌های تو وقتی که تو بلند شدی از روی پل رنگ
شراب صورت

توهان؟ ستاره و این [...]

(براهنی، ۱۳۹۰: ۱۱۵)

در این دسته از اشعار، براهنی درصدد است با فاصله‌گرفتن هرچه بیشتر از منطق روایی و معنایی، چنان که خود او ادعای آن را دارد، به زبان به صورت پدیده نگریسته، قوانین دستوری را به هم بریزد تا چیزی پیش‌بینی‌ناپذیر بسازد و زبان را به درون خودش بازگرداند (همان: ۱۹۳)؛ برای مثال، در قطعهٔ چهاردهم از «شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» چنین آورده است.

من را بخوابان

من را بیاوران

من مثل شعر تقطیع می‌شوم سوی پرنده‌های تطبیقی

من هیچ چیز را به سوی هیچ در آواز هیچ
زنبیلی از زبانه زیبایی در کنج حفره گنجشکی و هیچ
استخری از طراوت پاشیدن در شیشه شکسته
حالا بین چقدر گم شدنم را خمیده ام
(همان: ۱۰۱)

در مقابل این دیدگاه براهنی، قدرت‌الله طاهری در مقاله «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران» معتقد است در ایران برداشت ناقص و نادرستی از شعر پست‌مدرنیستی صورت گرفته و در واقع معناگریزی مورد نظر پسامدرن در غرب، گریختن از معنایی واحد برای رسیدن به دیگر معانی ممکن است، در حالی که در آثار شاعران پسامدرن ایران، این چندمعنایی اغلب به بی‌معنایی بدل می‌شود (طاهری، ۱۳۸۴: ۳۳). او همچنین به هنجارگریزی‌های افراطی در نحو، پراکندگی تصاویر و بی‌انسجامی ساختاری در آثار براهنی و دیگر شاعران پسامدرن نگاهی انتقادی داشته و آن را نوعی آنارشسیسم زبانی تلقی می‌کند که به گسستگی ارتباط متن و خواننده منجر می‌شود (همان: ۳۷-۴۸).

۴. نتیجه

در پژوهش حاضر، یکی از مهم‌ترین نظریه‌های رضا براهنی درباره شعر معاصر فارسی بررسی شد. براهنی در دهه هفتاد با انتشار واپسین نظریه شعری خویش در مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، به منظور تبیین شکل جدید اشعارش در دفتر خطاب به پروانه‌ها، پس از بررسی تناقضات و ایراداتی که بر شعر نیما و شاملو وارد می‌داند، راهکاری برای عبور شعر نو از این بحران ارائه می‌کند. در این برهه، او متأثر از جریان‌های فرمالیستی و پست‌مدرنیسم، بر مسائلی همچون بازگشت به خودِ زبان، فارغ از روایت و معنا، و قابلیت‌های موسیقایی کلام تأکید می‌ورزد. با وجود اینکه براهنی در اکثر اشعار این مجموعه توانسته است مؤلفه‌های پیشنهادی خود را به خوبی به نمایش بگذارد، همواره بحث بر سر کیفیت این دیدگاه و ضرورت این تحولات در شعر معاصر فارسی ادامه یافته و پیروان و منتقدانی داشته است.

در این مقاله کوشیدیم با ارائه یک جمع‌بندی جدید از مؤلفه‌های شکلی اشعار دفتر خطاب به پروانه‌ها، از جمله چندصدایی کردن، قطع روایت، موسیقی شعر و زبانیّت، و شرح شیوه‌های به‌کاررفته در اشعار به منظور ایجاد هریک از این مؤلفه‌ها، با ذکر و شرح مثال، چشم‌اندازی از عملکرد براهنی در شعر و نظریه‌اش در این مجموعه به دست دهیم.

فارغ از اینکه براهنی تا چه حد در اشعار این مجموعه و اجرایی کردن نظریهٔ فرمی اش در آثار شعری موفق عمل کرده است، نباید این نکته را از یاد برد که نظریهٔ مطرح شده در این دفتر در دههٔ هفتاد، گامی نو و متفاوت از دیگر جریان‌های شعر نو محسوب می‌شود و از این رو حائز اهمیت است.

پی‌نوشت

۱. از جمله نقد شمس لنگرودی بر آهوان باغ (۱۳۷۷: ۷۳/۳-۷۴)، نقد محمدعلی سپانلو بر شبی از نیمروز (همان: ۲۴۷) و مصیبتی زیر آفتاب (همان: ۵۲/۴) و نقد محمد حقوقی بر اشعار او (همان: ۲۵۵/۳-۲۵۹).

منابع

احمدی، اسراء السادات و زینب چوقادی (۱۳۹۵)، «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم (بررسی مقایسه‌ای بلاغت زبان در اشعار نیما یوشیج و رضا براهنی)»، همایش ادبیات فارسی معاصر، ایرانشهر، دانشگاه ولایت.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷)، گزاره‌های منفرد، تهران، نارنج.

براهنی، رضا (۱۳۹۰)، خطاب به پروانه‌ها، و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، چ ۴، تهران، مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلا در مس (در شعر و شاعری)، تهران، مؤلف.

_____ (۱۳۵۸)، ظل الله (شعرهای زندان)، چ ۲، تهران، امیرکبیر.

_____ (۱۳۷۴)، گزارش به نسل بی سن فردا، تهران، مرکز.

_____ (۱۳۸۳)، «نظریهٔ زبانیت در شعر»، کارنامه، آذر و دی، ش ۴۶ و ۴۷.

<http://ensani.ir/file/download/article/20120614184500-7101-297.pdf>

_____ (۱۳۶۷)، بیا کنار پنجره، تهران، مرغ آمین.

تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)، تهران، اختران.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۸)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ پنجم، تهران، ثالث.

خوئینی، عصمت و مهدی کبکی (۱۳۹۵)، «بررسی خطاب به پروانه‌ها از منظر دستور زبان فارسی»، زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان، ش ۸۱، ص ۱۱۹-۱۴۰.

رحیمی، سعید (۱۳۹۵)، «خطاب به پروانه‌ها دربارهٔ نظریهٔ شعری رضا براهنی»، نقد کتاب ادبیات، سال دوم، ش ۶، ص ۱۸۹-۲۱۰.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۴)، «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، پژوهش‌های ادبی، تابستان، ش ۸، ص ۲۹-۵۰.

قائمی، محسن (۱۳۹۴)، «بررسی هنجارگریزی‌های دستوری در اشعار رضا براهنی»، همایش بین‌المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی، تهران، مؤسسهٔ سفیران فرهنگی مبین.

لنگرودی، شمس (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو، چ ۳ و ۴، تهران، مرکز.

محمّدی نسب، سمیه (۱۳۹۳)، «بررسی و تبیین مؤلفه‌های شعر پست‌مدرنیستی در اشعار رضا براهنی، علی باباچاهی و یدالله رویایی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: جلیل شاکری، دانشگاه ولی عصر رفسنجان.

مهدوی هفشجانی، امیر (۱۳۹۳)، «بررسی تحلیلی مناسبات فرم و معنا در شعر دهه هفتاد ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: پروین سلاجقه، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

نورپیشه، محسن (۱۳۸۸)، «فراهنجاری دستوری در شعر معاصر»، ادبیات فارسی، بهار و تابستان، ش ۱۳، ص ۱۹۴-۲۳۱.

هوور، پل (۱۳۹۴)، شعر پست مدرن، ترجمه علی قنبری، مشهد، بوتیمار.