[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

بررسی *خطاب به پروانه‌ها* ازمنظر دستور زبان فارسی

عصمت خوئینی*
مهدی کبکی**

چکیده

شعر پس از انقلاب اسلامی را به جریان‌های متفاوتی می‌توان تقسیم کرد: یکی از این جریان‌های مهم شعر پیشرو با شخصیت شناخته‌شدهٔ آن رضا براهنی است، شاعری که با انتشار مجموعهٔ شعر *خطاب به پروانه‌ها* و تبیین اندیشه‌های ادبی خود در مقالات مختلف، به یکی از شاعران و نظریه‌پردازان تأثیرگذار پس از انقلاب تبدیل شد. براهنی در نظریهٔ شعری خود، که با نام "زبانیت" شهرت یافته است، به‌دنبال چندزبانی‌کردن شعر، تعدد فرم و زبان، پاشیدگی معنا، پاشیدگی روایت، پاشیدگی دستور زبان، صورت‌گرایی و پاشیدگی توصیف است.

مقالهٔ حاضر به بررسی نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی در مجموعهٔ *خطاب به پروانه‌ها* می‌پردازد و *نشان* می‌دهد که هنجارگریزی‌های صرفی شاعر در این مجموعه اغلب با موفقیت همراه بوده است. براهنی با دستکاری در ساخت‌های صرفی زبان، بی‌آنکه ساختار صرفی کلمات را متلاشی سازد، موفق به خلق واژگان جدید می‌شود، اما در بخش نحو، موفقیتی حاصل نمی‌کند؛ زیرا با متلاشی‌کردن قواعد حاکم بر جمله ارتباط خواننده را با شعر قطع می‌کند.

کلیدواژه‌ها: رضا براهنی، *خطاب به پروانه‌ها*، دستور زبان فارسی، هنجارگریزی صرفی، هنجارگریزی نحوی.

* استادیار دانشگاه خوارزمی e.khoeini@yahoo.com
** کارشناس‌ارشد دانشگاه خوارزمی mehdi.kabki@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۲/۸/۶ تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۲۴
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

۱. مقدمه

شعر شاعران پس از انقلاب را ازمنظر ساختار، محتوا، ایدئولوژی و... می‌توان به گروه‌های مختلفی تقسیم کرد: برخی از شاعران این دوره، بازماندهٔ نسل قبل از انقلاب‌اند که با اندکی تغییر و گاه بدون هیچ تغییری به شیوهٔ پیشین خود ادامه دادند؛ شاعرانی مانند شفیعی‌کدکنی، اخوان‌ثالث و احمد شاملو ازجملهٔ این گروه‌اند. برخی دیگر، شاعران جوانی هستند که به‌تازگی وارد عرصهٔ شعر و شاعری شده‌اند و شعرشان در خدمت انقلاب و نشر عقاید انقلابی قرار گرفته است؛ قیصر امین‌پور و حسن حسینی از آن جمله‌اند. دستهٔ دیگری از شاعران پس از انقلاب، کسانی هستند که در ساختار، محتوا و هر آنچه به حوزهٔ شعر مربوط می‌شود، به‌دنبال تجربه‌های جدیدی بوده‌اند. این گروه از شاعران چندین جریان شعری را دربرمی‌گیرند که یکی از آنها، جریان شعر پیشرو است، جریانی که مهم‌ترین شاعر و نظریه‌پرداز آن رضا براهنی شاعر *خطاب به پروانه‌ها* است. جریان شعر پیشرو بیش از هر چیز از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم متأثر است. برخی ویژگی‌های جریان شعر پیشرو عبارت‌اند از: وانهادن زبان ادبی و گرایش به زبان گفتار، عینی‌گرایی و جزئی‌نگری، نزدیکی به نثر، فقر اندیشه، تکرار محتوای شعر خود یا دیگران، آشنایی‌زدایی نحوی، تکثرگرایی در موضوع و محتوا، تقدس‌زدایی، معناباختگی یا معناگریزی و... (شفیقی و ظهیری‌ناو، ۱۳۸۸: ۱۰۸). شناخت شعر پس از انقلاب به بررسی دقیق و جزئی‌نگرانهٔ ویژگی‌های شعر این دوره نیاز دارد. در مقالهٔ حاضر، نگارندگان برآن‌اند تا یکی از ویژگی‌های زبانی این جریان شعری، یعنی هنجارگریزی دستوری (صرفی و نحوی)، را در کتاب *خطاب به پروانه‌ها* اثر براهنی بررسی کنند.

پیشینهٔ پژوهش

اشعار براهنی ازنظر دستور زبان تاکنون در چند کتاب و مقاله بررسی شده است که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: ۱. مقالهٔ خود براهنی با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» که در پایان کتاب *خطاب به پروانه‌ها* چاپ شده است. در این مقاله، براهنی برای روشن‌کردن آرای خود، چند نمونه از اشعارش را توضیح داده‌است؛ ۲. کتاب *گزاره‌های منفرد* از علی باباچاهی؛ در بخش کوتاهی از این کتاب، باباچاهی به بررسی نحو در *خطاب به پروانه‌ها* پرداخته است، اما به ذکر چند نمونه اکتفا کرده و البته همان چند مورد را نیز نه ازنظر دستور زبان، بلکه برای مثال، جهت توضیح نظریهٔ براهنی ذکر کرده است؛ ۳. *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* نوشتهٔ علی تسلیمی. در این کتاب نویسنده اشارهٔ

مختصری به مطلب کرده و مثال‌های براهنی را در مقالهٔ یادشده تکرار کرده است؛ ۴. مقالهٔ «فراهنجاری دستور در شعر معاصر»، محسن نورپیشه، در فصلنامهٔ ادبیات فارسی، سال پنجم، شمارهٔ ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۸۸: ۱۹۴ـ۲۳۱. نگارندهٔ مقالهٔ اخیر براساس چند شعر از براهنی و شاملو نمونه‌هایی از هنجارگریزی دستوری را در اشعار آنها بررسی کرده است. نکتهٔ مهمی که در همهٔ تحقیقات پیش‌گفته صدق می‌کند این است که در آنها تنها چند مثال مشخص از هنجارگریزی نحوی غالباً تکرارشده و توجهی به جنبهٔ صرفی اشعار و دیگر نکات دستوری نشده است، حال‌آنکه در مقالهٔ حاضر، علاوه‌بر هنجارگریزی نحوی، نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های صرفی براهنی نیز ذکر و ژرف‌ساخت آنها بررسی می‌شود.

۲. پست‌مدرنیسم/ پسامدرنیسم

جریان شعر پیشرو، بیش از هرچیز، تحت‌تأثیر پست‌مدرنیسم (پسامدرنیسم) است. بسیاری از آرا و نظریات براهنی نیز برخاسته از اصول این مکتب است که این مسئله توضیح مختصری درباب پست‌مدرنیسم را ضروری می‌سازد. ایهاب حسن معتقد است که پست‌مدرنیسم «گویای چیزی است که می‌خواهد مدرنیسم را پس‌پشت نهاده یا آن را فرونشاند» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۹۸). حال‌آنکه، بودریار آن را «ازمیان‌رفتن تمایز بین امر واقع و امر شبیه‌سازی‌شده» می‌داند (پاینده، ۱۳۸۳: ۳۰). همان‌طورکه می‌بینیم، این دو تعریف، تعریف‌هایی کلی هستند که می‌توانند مصادیق فراوانی را دربرگیرند. حقیقت آن است که:

> پسامدرنیسم مفهومی مسئله‌ساز و مناقشه‌پذیر و دارای تعریف‌هایی چندگانه است. پسامدرنیسم، بنا به ذات خود، دالّی مرکزگریز و تفسیربرانداز است که در مقابل هر کوششی برای تدقیق، یا هر تلاشی برای پیونددادن آن با یک مدلول معین مقاومت می‌ورزد. امر پسامدرن در طیف وسیعی از حوزه‌های علوم انسانی و برحسب نظریه‌های متنوع ایضاً به طرزی متنوع تعریف شده‌است (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۲).

پست‌مدرنیسم مانند بسیاری دیگر از اصطلاحات نقد ادبی معاصر، در رشته‌های مختلف علوم انسانی ریشه دارد و از معماری به فلسفه و از فلسفه به علوم اجتماعی و از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریهٔ ادبی راه پیدا کرده‌است (همان، ۶۲). تعریف مرزهای یک مسئله هنگامی ممکن می‌شود که آن مسئله از ایستایی برخوردار باشد، اما پست‌مدرنیسم، علاوه‌بر گسترهٔ وسیع مصادیق، از پذیرش حد و حدود سر بازمی‌زند و سیّال است. به این دلیل نمی‌توان حدود آن را به‌طور دقیق مشخص کرد.

پراکندگی گفته‌ها درباب پست‌مدرنیسم تنها به تعریف آن ختم نمی‌شود، واقعیت این است که حتی دربارهٔ اینکه چه کسی اولین‌بار از این اصطلاح استفاده کرده نیز میان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

محققان اختلاف‌نظر بسیاری وجود دارد. حسین پاینده معتقد است که اولین‌بار، جان واتکینز چپمن این لفظ را در سال ۱۸۷۰ برای توصیف یک تابلوی نقاشی به‌کار برده و در سال ۱۹۳۹ توبینی از آن برای بیان مسئله‌ای اقتصادی و اجتماعی استفاده کرده است (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۸). نجف دریابندری (۱۳۷۷: ۸) معتقد است که توبینی این لفظ را بعد از جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹-۱۹۴۵) به‌کار برده است. ایهاب حسن دربارهٔ این تاریخ می‌گوید: «خاستگاه اصطلاح پسامدرنیسم همچنان نامعلوم است، هرچند می‌دانیم که فدریکو دانیس واژهٔ postmodernismo را در گلچین شعر اسپانیا و امریکای اسپانیایی‌زبان (۱۸۸۲-۱۹۳۲)، که در سال ۱۹۳۴ در مادرید انتشار یافته، به‌کار برده است» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۹۵).

پست‌مدرنیسم، به‌منزلهٔ اصطلاحی برای بیان مفهومی ادبی و هنری، در دههٔ ۵۰ یا ۶۰ میلادی به‌کاررفته و رواج یافته است. این مکتب دیدگاهی است درمقابل مدرنیسم؛ تلاشی است برای رهایی از قیدها و محدودیت‌های مدرنیسم؛ البته، نه به‌معنای کنارگذاشتن مدرنیسم، بلکه به‌معنای استفاده از مدرنیسم به‌اضافهٔ وجوه دیگری اعم از سنت، فرهنگ و زبان عوام، مسائل ملی و... . ایهاب حسن با اینکه برای جداسازی و مشخص‌کردن مؤلفه‌های مدرنیسم از پست‌مدرنیسم، درمقابل هریک از مؤلفه‌های مدرنیسم، ویژگی‌هایی از پست‌مدرنیسم ذکر می‌کند، خود به مبهم‌بودن مرز بین این دو اذعان دارد (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۰۷). ژان فرانسوا لیوتار، در جایگاه یکی از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم، مختصهٔ اصلی آن را اعتقاد به فقدان معنا در هستی می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۵). این مؤلفه و نیز علاقهٔ پست-مدرنیست‌ها به فرهنگ و زبان عوام، دو یا چندوجهی‌بودن اثر برای دخیل‌کردن مخاطب در آفرینش آن و استفادهٔ خاص از زبان، در نظریهٔ براهنی بسیار تأثیرگذار بوده است.

> پسامدرنیست‌ها زبان را به‌وجودآورندهٔ جهان ما، دانش ما دربارهٔ جهان و نیز هویت ما می‌دانند و لذا اعتقاد دارند که زبان جهان هستی را توصیف نمی‌کند، بلکه آن را برمی‌سازد. بنابراین، واقعیت به آن مفهومی که رئالیست‌ها یا مدرنیست‌ها تصور می‌کردند نداریم، بلکه استنباط‌های گوناگون ما از واقعیت بازی‌های کلامی است (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۹).

پست‌مدرنیسم دارای مؤلفه‌های فراوانی است، ازجمله: راه‌بردن به حلول گفتمان، هرج‌ومرج‌طلبی، آفرینش‌زدایی، بی‌نظمی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل، فرسودگی، اجرا، مشارکت، شالوده‌شکنی، ضدتأویل، بدخوانش، نوشتنی، ضدروایت، گویش فردی، جهش، اشتقاق، چندریختی، روان‌گسیختگی، طنز، عدم حتمیت و... .

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

۳. رضا براهنی و زبانیت

رضا براهنی شاعر، رمان‌نویس و یکی از نخستین منتقدان ادبی ایران است. او در سال ۱۳۱۴ در تبریز متولد شد و تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی زبان و ادبیات انگلیسی در این شهر ادامه داد. سپس، برای ادامهٔ تحصیل عازم ترکیه شد و پس از دریافت درجهٔ دکتری در رشتهٔ خود به ایران بازگشت و به تدریس ادبیات انگلیسی پرداخت. در سال ۱۳۴۱، دفتر شعر *آهوان باغ* را منتشر کرد. عمر شاعری براهنی به دو دورهٔ پیش و پس از انقلاب تقسیم می‌شود. اشعار پیش از انقلاب براهنی کاملاً نیمایی است؛ حال‌آنکه، او پس از انقلاب اشعاری بسیار متفاوت می‌سراید. مهم‌ترین مجموعهٔ شعر براهنی *خطاب به پروانه‌ها* نام دارد که در سال ۱۳۷۴ همراه با مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» به چاپ رسیده است؛ این مقاله درواقع مرام‌نامه‌ای ادبی است که با نام ″زبانیت″ شهرت یافت. او با نگارش چندین مقالهٔ دیگر نیز کوشید نظریهٔ خود را از زوایای مختلف توضیح دهد. براهنی در سال‌های اخیر به امریکا مهاجرت کرده است.

براهنی مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» و مجموعهٔ شعر *خطاب به پروانه‌ها* را مبدأ جدیدی در شعر فارسی می‌داند و معتقد است که توانسته با حل مشکلات شعر نیما و شاملو راه تازه‌ای پیش پای شعر فارسی بگذارد. این مشکلات از نظر او عبارت‌اند از: ۱. وصفی‌بودن شعر؛ ۲. دوری از دکلماسیون طبیعی کلمات در عین اذعان به لزوم رعایت آن؛ ۳. دیدگاه دکارتی و دوآلیته که دچار مشکلات نگرش سوبژه و ابژه است (تقسیم جهان به من و بیرون از من، تقسیم شعر به موزون و غیرموزون و...)؛ ۴. یک‌نواختی وزن عروضی، نارسایی و ناتوانی آن در ارائهٔ حالت‌های مختلف روحی در شعر، بی‌توجهی به موسیقی کلمات و ریشهٔ وزن زبان. او از شعر شاملو به‌دلیل معناگرابودن و بی‌توجهی به دستگاه‌های صوتی زبان انتقاد می‌کند و معتقد است آنچه موجب زیبایی شعر شاملو می‌شود مفاهیم زیباست نه شعر زیبا.

براهنی شاعر را کسی می‌داند که زبان را به شعر تبدیل کند و این کار را عمل نوشتن می‌خواند. درواقع، شعر تنها باید زبان را بیان کند نه مفاهیم انسانی و اجتماعی و... را. او معتقد است ابزار بیان چنین مفاهیمی شعر نیست و مفاهیم را باید با ابزار خودشان بیان کرد. «نه شعر را مزاحم آن ابزارها بکنید و نه آن ابزارها را مزاحم شعر» (براهنی، ۱۳۷۸ب: ۳۰). ازنظر براهنی، هدف شعر تأثیر زیبایی‌شناختی است نه هدایت و تعالی انسانی. نیازی نیست که شعر معنادار باشد و اساساً نباید در شعر به‌دنبال معنا بود. معنا باید به‌قدری در شعر پنهان باشد که یافتن آن خواننده را مشتاق و آرزومند خود کند. اساس شعر را زبان

تشکیل می‌دهد و کل شعر در زبان اتفاق می‌افتد. زبان شعر نباید زبانی قراردادی باشد و وزن آن وزنی الحاقی. وزن شعر باید از وزن زبان برخیزد. اگر خواننده‌ای بپرسد معنای شعر شما چیست، باید گفت: «خود سؤال غلط است. اگر در هنر جدی یک نفر دنبال معنا بگردد، نباید به موسیقی گوش کند. تنها زمانی که از گشتن به‌دنبال معنی صرف دست برداریم به اندیشهٔ انتزاعی هم دست پیدا می‌کنیم» (براهنی، ۱۳۷۸الف: ۱۸). او تکرار و تأکید می‌کند که شاعری از مجرای زبان سرچشمه می‌گیرد نه از محتوا؛ به‌این‌ترتیب، خواننده نیز در فرایند آفرینش شعر دخیل می‌شود.

> شعر بزرگ‌ترین اتفاقی است که برای زبان می‌افتد؛ یعنی زبان به‌عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود: وقتی که 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 زبان‌انگار از آنها پاک شده است. در اینجا زبان چندشکلی می‌شود، چندزبانی می‌شود. یک شعر را یک شاعر نمی‌گوید و زبان می‌شود منبع و ریشهٔ لذت (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۹۰).

براهنی معتقد است که شاعر باید زبان، جهان و طبیعت را قطعه‌قطعه کند و دوباره ازنو بسازد. او باید واقعیت را در شعر تعطیل کند و به‌دنبال برهم‌زدن تمام عادت‌ها باشد (همان، ۱۷۶). یکی از مهم‌ترین عادت‌ها، زبان مقید به ساختارهای قراردادی (صرف و نحو) است که شاعر باید آن را از تمام قیود آزاد سازد. برای این کار باید زبان را همراه با تمامی تصاویر و احجام و اشباعات آن نابود کرد و زبانی عاری از تقلید و تکرار ساخت.

> وقتی همهٔ جملات دستوری است، زبان زبانی است که از پیش، از چیزی دیگر، از تقدیری پیش‌از حدوث خود زبان شعر، نیرو گرفته است. به‌همین‌دلیل می‌گوییم ساختار جمله از پیش تعیین‌تکلیف می‌کند، درحالی‌که شعر باید برای آن تعیین تکلیف کند. ساختار پیشین ملغی است. جمله و نحو جمله خودکامه شده‌اند. یا باید آن را کاملاً تازه کرد یا باید آن را شکست، طوری‌که فقط خاطره‌ای از آن در ذهن بقیهٔ ساختارهای شعر بماند؛ یا باید رهایش کرد، یا باید از آن به‌عنوان یکی از اجزای بیان شعر استفاده کرد، یعنی اول ردش کرد و بعد گذاشت به‌صورت دموکراتیک در شعر شرکت کند. در سلسله‌مراتب شعری باید اولویت را از جمله گرفت[...]. ممکن است یک بیت غزل‌وار و قصیده‌وار هم در شعر بیاید، ولی باید به‌صورت جزئی از ده‌ها جزء بیاید» (براهنی، ۱۳۷۸ب: ۱۸).

وزن شعر ازنظر براهنی باید با ترکیب ریشه‌های وزنی زبان و خواص ابزار صوتی اندام انسان مرتبط باشد. کسی که از این ابزار استفاده نمی‌کند شعر نمی‌گوید، بلکه یا وزنی قراردادی (وزن عروضی) را تکرار می‌کند یا از زبان نثر استفاده می‌کند. براهنی گاه از وزن عروضی، گاه از بی‌وزنی، و گاه از ترکیب آنها استفاده می‌کند. درمجموع، مشخصه‌های شعر براهنی را می‌توان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

چنین برشمرد: ۱. اصالت‌دادن به عنصر چندزبانی؛ ۲. پاشیدگی معنا؛ ۳. پاشیدگی روایت و منطق زبان و تصویر، برای رسیدن به خود زبان؛ ۴. جابه‌جایی پرتابی و نابودی توصیف، تشبیه و استعاره؛ ۵. تعدد فرم، ترکیب وزن‌های مختلف‌الارکان و شکست وزن و ازهم‌پاشیدگی آن؛ ۶. صورت‌گرایی در شعر؛ ۷. پاشیدگی دستور زبان (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۰۱-۲۰۶).

٤. انتقاد

تسلیمی (۱۳۸۳: ۲۰۱) معتقد است جدایی فرم از محتوا و ازبین‌بردن فاصلهٔ سوبژه و ابژه در شعر موج نو و حجم سابقه داشته است. همچنین، ضدیت با ایدئولوژی و سرکوب، سنت‌گریزی، دگردیسی زبان و واژه، معنازدایی، هذیان‌های تب‌آلود و اسکیزوفرنی در شعر ایران بی‌سابقه نبوده است. حافظ موسوی نیز درباب زبانیت می‌گوید:

> آنچه براهنی به دنبال آن است چیزی جز ماهیت نشانه‌ای زبان، جدای از معنی آن نیست، حال‌آنکه این نشانه‌های قراردادی برای انتقال و افهام معنی وضع شده‌اند و شرط اول و لازم برای قرارگرفتن در یک موقعیت زبانی آشنایی با معنا و کارکرد این نشانه‌هاست (موسوی، ۱۳۸۹: ۱۶۹).

شفیعی‌کدکنی بدون هیچ اشارهٔ مستقیمی به شخص یا مکتب خاصی، سؤالاتی انتقادی پرسیده‌است که برای نظریهٔ براهنی هم قابل طرح است:

> آیا گشودن تمام دریچه‌های شعر فارسی و عربی به روی شاعران امروز جهان، بی‌آنکه مخاطبان اولیهٔ این شعرها زمینهٔ فرهنگی لازم را برای جذب این‌گونه تجارب داشته باشند، تا کجا مجاز است؟ جهاز هاضمهٔ این زبان، چه مقدار گنجایش و تحمل جذب این تجربه‌ها را دارد؟[...] برای کسی که شعر را جوهر فرهنگ و اندیشه و غذای روح انسان می‌شمارد آیا تعقیب این نظریه‌ها بدون درنظرگرفتن حوزهٔ مخاطبان، به رشد اندیشه و فرهنگ می‌انجامد؟ [...] حد و حدود این کار کجاست؟ (۱۳۸۰: ۲۸).

۵. بررسی *خطاب به پروانه‌ها* ازنظر دستور زبان

۵. ۱. صرف

«صرف شعبه‌ای است از دستور زبان و زبان‌شناسی که خصوصیات کلمه‌ها و سازه‌ها را به‌تنهایی بررسی می‌کند. موضوع صرف یا سازه‌شناسی عبارت است از: سازه، کلمه، اجزای کلام، ترکیب، اشتقاق، سازه‌شناسی لغوی، لغت‌سازی و واجهای سازه‌ای» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۲۴). *خطاب به پروانه‌ها* ازمنظر صرف به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱. سازه‌ها، کلمات و ترکیباتی که مطابق با اصول صرف ساخته شده‌اند؛ ۲. مواردی که در ساخت آنها از هنجار صرف عدول شده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

۵. ۱. ۱. نوآوری صرفی مطابق با اصول صرف

در زبان فارسی از راه‌های گوناگون می‌توان کلمات جدید ساخت، ازجمله ترکیب کلمات، اشتقاق، دستکاری در ساختمان کلمات رایج و... . براهنی در شعر زیر، واژه‌های ″زن″ و ″شمن″ را ترکیب کرده و کلمه‌ای جدید ساخته است: «رسیدن به/ ته/ به ته آفتاب و/ بازگشتن به/ پشت پرنده و زن‌ـ شمن» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۸). این نوع از ترکیب کلمات، که به ساختن کلمهٔ مرکب منجر می‌شود، بسیار رایج است و ژرف‌ساخت کلمات سیاسی‌ـ اجتماعی، فرهنگی‌ـهنری نیز از همین نوع است. در این‌گونه کلمات مرکب، مرز بین معنای اجزای ترکیب‌شده مشخص است، به‌گونه‌ای که از یکدیگر تفکیک‌پذیرند، اما اگر کلمات بدون خط تیره با یکدیگر ترکیب شوند، اتصال معنایی اجزا به یکدیگر بیشتر می‌شود. در شعر «محبوب من/ ای آسمان/ زنمرد روح/ راز ترنج» (همان، ۱۰) شاعر با ساختن ترکیب ″زنمرد″، خصوصیت موردنظر خود را که ترکیبی تفکیک‌ناپذیر از مردانگی و زنانگی است بیان کرده است. این کلمهٔ مرکب از اضافه‌شدن دو اسم ساخته شده و دارای یک تکیه است. ترکیب ″دفماه″ نیز براساس همین ژرف‌ساخت تولید شده است: «دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دفماه‌ها/ فریاد فاتحانهٔ ارواح های‌های و هلهله در تندری است که می‌آید» (همان، ۹). اما، برخلاف کلمات مرکب بالا، در شعر «زن‌های قهقهه در اطلس شکفتهٔ رؤیاهایی آویخته از ماه‌های نجومی» (همان، ۲۴)، اجزای ترکیبِ ″زن‌های قهقهه″ با مصوت کسره به یکدیگر اضافه شده و ترکیب اضافی ساخته‌اند. اما، به‌دلیل آنکه در زبان فارسی دو مصوت درکنار یکدیگر نمی‌آیند، از «ی» میانجی استفاده شده است.

اجزای کلمهٔ مرکب به‌جای اسم می‌تواند جزئی فعلی یا مشتق از فعل باشد که دراین‌صورت، آن کلمه، کلمهٔ مرکب فعلی خوانده می‌شود (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۷۲). براهنی در مثال‌های یادشده با استفاده از دو اسم، که هیچ‌یک از فعل گرفته نشده‌اند، لغت‌سازی کرده و اسم مرکب غیرفعلی ساخته است. اما، در عبارت زیر، با نوآوری خود کلمهٔ مرکب فعلی ساخته است، این کلمه ″رفت و ریخت″ است که با عطف دو بن ماضی ساخته شده است: «این رفت و ریخت ذات طبیعت بود» (همان، ۳۲). چنان‌که می‌دانیم، در زبان فارسی هیچ کلمه‌ای وجود ندارد که معنای رفتن یا روبیدن و ریختن را توأمان داشته باشد. در چنین مواردی سخنور ناچار است یا از جمله و عبارات وصفی استفاده کند یا، خود، کلمهٔ موردنظر خود را بسازد.

نوآوری دیگر براهنی در زمینهٔ صرف و لغت‌سازی ساختن فعل است. یکی از روش‌های این کار ساخت فعل از اسم است. در این شعر، او، از اسم ″دف″ مصدر «دفیدن» و فعل امر

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

«بدف» را ساخته‌است: «دف را بزن ! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دفماه‌ها/ فریاد فاتحانهٔ ارواح های‌های و هلهله در تندری است که می‌آید/ آری بدف» (همان، ۹). او همچنین از واژهٔ ″شوپن″ (نام موسیقی‌دانی معروف) فعل ساخته است: «پیانو می‌شپند یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم و ما نمی‌شنویم» (همان، ۱۱۱). با توجه به سیاق شعر، شوپن در معنی موسیقی‌دان یا پیانونوازی حرفه‌ای به‌کار رفته است. همچنین، شپنیدن یعنی به زیبایی و با مهارت نواخته‌شدن ساز یا موسیقی. فعل شپنیدن دارای نوعی پس‌زمینهٔ تشبیهی است؛ برای مثال، در شعر بالا می‌توان گفت پیانو ازنظر زیبایی مانند موسیقی یا پیانویی که شوپن می‌نواخت نواخته می‌شود.

از دیگر روش‌های لغت‌سازی، چنان‌که گفته شد، دستکاری و تغییر در واژه‌های معمول زبان است. در شعر زیر، براهنی ″خاک‌ارّه″ را به ″خاکه‌ارّه″ تبدیل کرده است که البته تغییری در معنی کلمه روی نداده و آسیبی هم به زبان شعر وارد نشده است: «یک جاروی بزرگ زیرزمینی می‌روفت خاکه‌ارّهٔ تنهای آنها را» (همان، ۳۲). احتمالاً، شاعر به دلایل موسیقیایی کلام، چنین تغییری در کلمه ایجاد کرده‌است و این کار در اشعار او نظایر دیگری نیز دارد. چنان‌که در ترکیب ″نگاه بادامت″ حرف «ی» را از پایان ″بادامی″ حذف کرده‌است، تا علاوه‌بر آشنایی‌زدایی، سبب افزایش موسیقی کلام شود: «تنها از آن حواشی شاد از نگاه بادامت خورشید می‌دمید» (همان، ۵۷). در این شعر، به‌جای استفاده از ترکیب وصفی ″نگاه بادامی‌ات″، از ترکیب اضافی ″نگاه بادامت″ استفاده شده‌است. گفتنی است استفاده از ترکیب اضافی به‌جای ترکیب وصفی کم‌کاربرد است و هدف از آن بالابردن اغراق در مدّعاست؛ مانند استعمال ″مردِ خرد″ به‌جای ″مردِ خردمند″ که منظور از آن مرد بسیار خردمند است.

یکی دیگر از شگردهای زبانی براهنی استفاده از اسم صوت است. در شعر زیر ″قاه‌قاه″ و ″کاغ‌کاغ″ اسم‌های صوتی هستند که براهنی برای صدای طوطی به‌کار برده است که البته ساختهٔ او نیستند و در ادب فارسی سابقه دارند: «می‌دانم که از طوطیانی که قاه‌قاه و کاغ‌کاغ صداشان از سرسرای مجلل پر ازدحام میهمانی‌ها می‌آید بیزارم» (همان، ۴۶). به‌جز دو مورد یادشده، باید گفت براهنی علاقهٔ زیادی به ساختن اصوات مختلف با کلمات، یا به‌عبارت دیگر، تولید صدا و موسیقی در شعر به‌وسیلهٔ حروف دارد. یکی از اصواتی که او بارها و بارها از آن استفاده کرده (و حتی شعری با این نام دارد) صدای دف است. او در این‌گونه اشعار با تکرار موزون و آهنگین لفظ ″دف″ سعی در ایجاد طنین این ساز دارد. در برخی بخش‌های چنین اشعاری، خواننده در پس‌زمینهٔ شعر، صدای دف را احساس می‌کند اما در اکثر موارد نه طنین ساز، بلکه آهنگی که با دهان تقلید یا تولید شده باشد به گوش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

می‌رسد: «ارواح سنگ‌گشتهٔ اجداد خواب را بیدار کن!/ سیمرغ جان!/ بیداد کن!/ دفدفددف/ دفدفددفددف/ دفدفددفددفددفددفدف» (همان، ۱۱). استفادهٔ براهنی از لفظ ″دف″ برای ایجاد صدای دف، یا به بیان دیگر، انتخاب این کلمه به‌منزلهٔ اسمِ صوتِ سازِ دف، چنین القا یا ادعا می‌کند که اساساً نام این ساز از روی صدای آن ساخته شده است، صدایی دو بخشی: بخش اول، طنین حاصل از ضربهٔ دست نوازنده روی پوست که صدای برآمده از آن تداوم ندارد و پس از ضربه قطع می‌شود. این ضربه با صدای حرف ″د″ که هم‌خوانی واکدار و انفجاری است بیان شده‌است؛ بخش دوم، طنین صدایی کشیده‌تر از صدای اول و البته، نرم‌تر از آن، برخاسته از برخورد حلقه‌های فلزی دف به پوست ساز و به یکدیگر، که از صدای حرف ″ف″ برای ادای آن استفاده شده‌است. چنان‌که می‌دانیم، ″ف″ حرفی بی‌واک و سایشی است که با خروج هوا از بین دندان‌های پایینی و لب بالایی ایجاد شده و صدایی ملایم و مبهم ایجاد می‌کند.

یکی از زیباترین اسم‌صوت‌های براهنی صدای آب است که در بافت شعر بسیار خوش افتاده است: «مردی شبیه الفبای راز که با سطل‌های آب، غسل جماعت می‌کرد در روز دربرابر مردم در میدان/ و از تمام خیابان‌ها مردم هجوم می‌آوردند/ تا طوطی بزرگ سینهٔ خود را در آینه طالع کنند/ شُرّا شَرای شارَ شَهورا شُرّا شَرای شارَ شَهورا» (همان، ۵۸). در اسم صوت اخیر (که بهتر است آن را مجموعهٔ اسماء صوت بخوانیم) خواننده با صدای ریختن دو سطل آب به‌صورت پیاپی روبه‌رو است. در این مجموعه، گویی سطل آب به چهار موج یا بخش تقسیم شده است، که به‌طور غیرمساوی و با تقدّم و تأخّر زمانی، روی زمین می‌ریزد و با برخورد هریک از موج‌ها به زمین و به‌نسبتِ مقدار آب و زمان برخورد آن موج، صوتی جداگانه شنیده می‌شود. خواننده در قسمت اول شعر از توصیف میدان کنده شده و با صدای ناگهانی اولین برخورد (شُرّا) غافلگیر می‌شود. در پارهٔ دوم و سوم، علاوه‌بر اینکه عنصر غافلگیری حذف‌شده، نوعی پیوستگی از صدای نوشته‌شده برمی‌خیزد (شَرای شارَ)، اما در پارهٔ چهارم، گویی که سطل به‌دلیل کم‌شدن آب باقی‌مانده در آن سبک شده و ناگهان یک‌جا خالی می‌شود و صدایی کشیده‌تر و شدیدتر از سه صدای دیگر ایجاد و سپس قطع می‌شود (شَهورا). سپس، اندکی سکوت، تا سطل دوباره پر شود، و بعد، صدای ریختن سطلی دیگر.

در شعر ″هَ هَ″ با نوع پیچیده‌ای از اسم صوت روبه‌رو هستیم که گاه به‌صورت ″هَلَه م هَلَه م هَلَه لَم لَم″ و گاه به صورت ″دَه دَه م دَه دَه م دَه دَه قورقود″ نوشته می‌شود. در ظاهر امر، صوت با توجه به اینکه پیش از آن سخن از دف به میان آمده است، بر صدای دف دلالت دارد، اما براهنی در مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» از آن باعنوان ″صدای نفس بلند″ نام می‌برد (همان، ۱۹۲). اگر این صوت را صدای نفس‌کشیدن بدانیم (اگرچه تفاوتی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

در ماهیت صرفی کلام ایجاد نمی‌شود)، جدای از اینکه چند صوت متفاوت برای یک عمل شنیده می‌شود، ناچاریم بپذیریم که فرد موردنظر براهنی ریتمیک نفس می‌کشد و در انتهای این صوت‌ها کارش به نام قدیم‌ترین اثر زبان ترکی، یعنی ″دَدّه قورقوت″ می‌کشد: «دف دل من از آن گورستان‌ها به رقص برخواهد خاست/ هَلَم هَلَم هَلَه لَم لَم هَلای هَلهَلَه هَلهَل/.../ دَه‌دَه‌م دَه‌دَه‌م دَه‌دَه قورقود» (همان، ۶۷-۶۹).

در اسم صوت طوطی، شاعر قصد ندارد صدای طوطی را به‌وسیلهٔ کلمات به شعر منتقل کند، بلکه تنها اسم صوت (که البته به‌دلیل خاصیت اسم‌صوت‌بودن شبیه به صدای ماوُضِعَ‌لَه است) ذکر می‌شود تا در خواننده ایجاد ذهنیت کند، اما در سه مورد دیگر، ما با صدای دف، آب و نفس‌کشیدن روبه‌روییم که هدف از ذکر آنها شنیدن صدای آنهاست، به‌گونه‌ای که گویی ″دفیدن″ درکنار ما درحال انجام است. براین‌اساس، صدای دف و آب و نفس را می‌توان صوت هم درنظر گرفت، چیزی که در اشعار براهنی بسامد زیادی دارد. در شعر ″موسیقی″، گویی شاعر در حین سخن‌سرایی، پیانو گوش می‌دهد و تحت تأثیر آن، با توجه به کشش نت‌ها، صوتی برآمده از آنها را به شعر منتقل می‌کند. این شیوه ازحیث نوع عمل به بعضی از اشعار مولانا شبیه است و حضور او در بازار مسگرها را به ذهن متبادر می‌کند: «و یک شوپن به پشت یک نمی‌شنویم که می‌شپند/ که می/ و/ و/ و ما نمی‌شنویم م م م م م.../ [...]/ نمی‌شنوی ی ی ی م م» (همان، ۱۱۱). درمجموع، می‌توان گفت براهنی از صوت در اشعاری استفاده کرده است که سخن از موسیقی به میان است و شاعر، خودآگاه یا ناخودآگاه، تحت تأثیر موسیقی شعر سروده است.

تفاوت صدای آب یا دف با صوت‌هایی که ذکر شدند در ژرف‌ساخت آنهاست که براساس اسم صوت است. برای مثال، همهٔ فارسی‌زبانان ایرانی ″شُرشُر″ را اسم صوت آب می‌دانند که براهنی آن را صرف کرده است. او همچنین با توجه به صدای دف، اسم صوت ″دف″ را تولید کرده و سپس، متناسب با بافت شعر، از آن اسم صوت، صوت ساخته است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد که صوت ایجادشده مشتقّی از اسم صوت، و اسم صوت، صدایی نزدیک و شبیه به صدای اصلی است؛ یعنی اسم صوت ″دف″ و به تبع آن، صوت دف صدایی نزدیک و شبیه به صدای ساز دف دارد. اما، صوت‌های دیگری که براهنی استفاده کرده است ژرف‌ساخت موسیقیایی ندارند؛ یعنی نمی‌توان گفت که صدای پیانو یا حتی یکی از صداهای برخاسته از پیانو شبیه صدای ″م″ است. بلکه از این صوت‌ها، بیش‌از هرچیز، کشش نت‌ها یا ملودی موسیقی به گوش می‌رسد، مانند فردی که با دهان آهنگی را تقلید می‌کند. به‌بیان دیگر، در گروه اول صدا عیناً به‌وسیلهٔ کلمات نواخته شده‌است، اما در گروه دوم ملودی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

تکرار شده‌است. به‌این‌ترتیب، صداهای دف و آب و نفس‌کشیدن ازنظر نوع ساخت و استفادهٔ شاعر از آنها، در جایگاهی مابین اسم صوت طوطی و صوت پیانو قرار می‌گیرند.

۵. ۱. ۲. هنجارگریزی صرفی

براهنی برای آشنایی‌زدایی از کلام و شعر خود از هنجارگریزی صرفی استفاده می‌کند. کلمات موردنظر همگی با تغییر در ساختار کلمات رایج ایجاد شده‌اند. یکی از این تغییرات، که براهنی بسیار به آن علاقه دارد و بارها از آن استفاده می‌کند، ساختن فعل متعدی از فعل لازم و متعدی، برخلاف قیاس است. در شعر زیر، او از فعل لازم ″می‌رود″ با اضافه‌کردن ″ان″ به پایانش، فعل متعدی ″رواندن″ به‌صورت مثبت و منفی ساخته است، حال‌آنکه، متعدی ″رفتن″، ″بردن″ است. او این کار را با فعل متعدی ″خواستن″ نیز تکرار می‌کند: «حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رواند/ یک زن نمی‌رواند/ مرا به او بخواهانید/ شخصاً مرا نمی‌خواهد» (همان، ۹۱). در این کلمات، بیش‌از هرچیز، بیگانه‌سازیِ ایجادشده در کلمات جلب توجه می‌کند، اگرچه در معنی فعل هم تغییراتی ایجاد شده و عمل فعل یا فعلیت بیشتر شده‌است. در فعل ″بخواهانید″، علاوه‌بر آشنایی‌زدایی، معنی فعل تغییر مهمی کرده و در شعر بسیار خوش افتاده‌است. در ژرفای معنایی ″خواستن″ نوعی اختیار وجود دارد، حال‌آنکه، تغییر براهنی معنایی جبری به آن اضافه کرده و در یک کلمه، جبر و اختیار را جمع کرده است: مجبورش کنید که مرا (به اختیار خود) بخواهد.

دلیل دیگری که علاوه‌بر دو دلیل ذکرشده می‌تواند انگیزهٔ براهنی در ساختن فعل متعدی از فعل متعدی باشد، نوکردن فعل است. چنان‌که می‌دانیم، گاهی معنی بعضی کلمات به‌دلیل کثرت استعمال تغییر می‌کند. از شایع‌ترین نمونه‌های این مسئله بعضی از کلمات جمع هستند که پس از مدتی معنای جمع‌بودن خود را از دست می‌دهند، به‌گونه‌ای که تنها کسانی که با زبان و زبان‌شناسی سروکار دارند متوجه جمع‌بودن آن می‌شوند، مانند تظاهرات که با وجود ″ات″ جمع در پایان آن و همچنین آشنایی اکثر فارسی‌زبانان با نشانه‌های جمع عربی، به‌معنای مفرد به‌کار می‌رود و بار دیگر جمع بسته می‌شود. به‌این‌ترتیب، در بعضی از افعال براهنی، به نظر می‌رسد هدف شاعر نوکردن فعل متعدی است؛ مانند: «او آن کسی است که اینها را می‌آوراند» (همان، ۹۲).

هنجارگریزی دیگر براهنی در زمینهٔ صرف مربوط به علامت جمع فارسی است. چنان‌که می‌دانیم، اسم‌های معنی، جمادات و برخی اسماء دیگر (غیر از چند استثنا) به‌وسیلهٔ ″ها″ جمع بسته می‌شوند و اسم انسان‌ها و جانوران با ″ان″ (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۸۵: ۸۵-۸۸). اما، براهنی در شعر زیر «روز» را به‌وسیلهٔ ″ان″ جمع بسته است. این کلمه البته پیش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

از براهنی نیز در شعر فارسی سابقه دارد، اما خلاف نرم زبان فارسی است و به‌نظر می‌رسد که او برای افزایش موسیقی کلام و ایجاد جناس بین ″روزان″ و ″سوزان″ از آن استفاده کرده است: «پاییزِ ریزریزِ روزانِ بربادرفته در زیر پنجاه‌وپنج اسبِ سوزان» (همان، ۲۹). یکی دیگر از قواعد جمع‌بستن کلمات فارسی آن است که علامت جمع باید پس از کلمه آورده شود؛ حال‌آنکه، اگر ″بشقاب‌های پرنده″ را در شعر زیر اسم مرکب بدانیم، از قاعدهٔ جمع‌بستن کلمات عدول شده است: «بشقاب‌های پرنده/ از تو به سوی من پرواز کرده‌اند/ از آن گذشته به این حالا/ امروز می‌رسند؟ یا کی؟ بگو!/ من تشنه‌ام/ کی کوزهٔ فضایی تو سبز می‌شود؟/ کی سفره را برای گرسنه‌ای چون من می‌گستری؟» (همان، ۶۴). در این شعر، براهنی کوشیده‌است با آوردن علائم برای هردو معنای برخاسته از ″بشقاب‌های پرنده″ تعلیق معنایی ایجاد کند. ″کوزهٔ فضایی″ و پروازکردن بشقاب‌های پرنده متناسب است با معنی اول عبارت (سفینهٔ فضایی)، ولی پس از آن، سخن از سفره و گرسنگی و تشنگی به میان می‌آید که معنی دوم عبارت را تقویت می‌کند.

آخرین هنجارگریزی صرفی به ساخت فعل ماضی بعید با استفاده از فعل اصلی ″بودن″ مربوط است؛ حال‌آنکه، این زمان خود از ترکیب صفت مفعولی به اضافهٔ ماضی ساده از فعل ″بودن″ ساخته می‌شود. به‌این‌ترتیب، براهنی در شعر از فعلی غیررایج استفاده می‌کند: «و دستهٔ دیگر مظلوم بودند/ انگار هرگز نبوده بودند» (همان، ۳۲). این ساخت از فعل ماضی بعید، اگرچه امروز استفاده نمی‌شود، در گذشته کاربرد داشته است. برای مثال، هجویری (قرن پنجم) می‌گوید: «و جدّ او (بایزید) مجوسی بوده بود و از بزرگان بسطام یکی پدر او بود» (۱۳۹۰: ۱۶۲). همچنین، در *قابوسنامه* می‌خوانیم: «و [چند روز] با من [نه] بران حال بود که پیش از آن بوده بود» (۱۳۹۰: ۴۳).

۵. ۲. نحو

براهنی در این اثر به ویران‌سازی قواعد نحوی دست می‌زند و درحقیقت، کنش زبانی او بر گریز از هنجارهای نحوی مبتنی است. این رفتار زبانی اگر در خواننده حس لذت ایجاد نکند، در علم بلاغت و زبان‌شناسی، از حوزهٔ فراهنجاری‌های نحوی خارج می‌شود و در قلمرو نوآوری‌های مثبت و موفق شعری به‌حساب نمی‌آید.

«نحو بخشی از دستور زبان است که از روابط کلمات با هم گفت‌وگو می‌کند و شامل سه مبحث عمده است: ۱. گروه ۲. جمله ۳. جمله‌واره یا نیمه‌جمله یا جملهٔ کوچک» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۹۷). در زبان فارسی یکی از اصول جمله‌سازی، مطابقت فعل با نهاد جمله ازنظر شخص است. اما، براهنی در شعر زیر، علاوه‌بر اینکه ضمیر مخاطب ″تو″ را جمع

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

بسته، فعل غایب برای آن آورده است؛ حال‌آنکه، بایست از فعل مخاطب استفاده می‌کرد: «وقتی تو خواب باشی/ وقتی توها خوابیده باشند» (همان، ۶۵).

یکی دیگر از قواعد فعل جمله، مطابقت زمان فعل با قید زمان ذکرشده در درون جمله است. براهنی، در شعر زیر، پس از آوردن قید زمان ″بعدها ″ در جمله، از فعل ماضی نقلی استفاده می‌کند و چنان‌که می‌دانیم، این زمان بر عملی دلالت می‌کند که در گذشته انجام شده و تاکنون ادامه پیدا کرده است؛ اما هیچ‌گاه به زمان آینده وارد نمی‌شود. به این ابیات نگاه کنید: «وقتی که بعدها در زیر بار سنگ سپیدی خوابیده‌ام/ چون روح وسوسه در یک نسیم سوی تو خواهم آمد» (همان، ۱۹). گفتنی است که در این شعر با توجه به فاصلهٔ بین ″بعدها″ و ″در زیر...″ و همچنین مطابقت فعل جملهٔ بعد با قید زمان موردنظر، می‌توان انگاشت که ترتیب عادی جملهٔ موردنظر چنین بوده است: «وقتی که بعدها از زیر بار سنگ سپیدی که اکنون در زیر آن خوابیده‌ام، چون روح وسوسه در یک نسیم سوی تو خواهم آمد...». در این صورت هنجارگریزی شعر از نوع حذف قسمتی از جمله بدون قرینهٔ لفظی و معنوی یا ورود جمله‌ای در جملهٔ دیگر است. اما، اگر چنین احتمالی را نپذیریم، باید بپذیریم که قصد شاعر به‌هم‌زدن مفهوم زمان در جمله‌هاست.

از موارد دیگرِ عدم تطابق زمان فعل با سیاق جمله در کلام براهنی این شعر است: «و من، خدا خدا که دنیا پایان نیابد/ و چرخش زمان و زمین جاودانه بماند/ مثل همین تو که در یک همان متبلور می‌شد» (همان، ۵۷). در این شعر، شاعر آرزوی فردی را که خواهان جاودانگی جهان و چرخش زمین و زمان است به جاودانگی ″تبلور همین تو در یک همان″ تشبیه کرده، اما از فعلی با زمان ماضی استمراری استفاده کرده است؛ چنان‌که می‌دانیم، این فعل بر انجام عملی در زمان گذشته دلالت می‌کند که برای مدتی استمرار داشته، اما به زمان حال نرسیده است. درواقع، مشبَّه، وجه‌شبه، یعنی صفت ادعایی در تشبیه، را دارا نیست؛ به‌عبارت دیگر، تبلور مورد نظر نه‌تنها جاودانه نیست، بلکه پیش از این نابود شده‌است. علاوه‌بر این، فضای شعر نیز به‌گونه‌ای است که خواننده با سخنی برآمده از عمق نیاز و خواهش یک عاشق مواجه‌است، اما با اندکی تأمل در تشبیه موردنظر ناگهان متوجه طنز موجود در کلام می‌شود.

براهنی در بسیاری از اشعار خود از عنصر غافلگیری استفاده کرده است. برای مثال، در جملهٔ «و چشم‌های تو را هم خوابیده‌ام» (همان، ۸۱)، خواننده قبل از رسیدن به فعل جمله، منتظر فعلی با مفاهیمی مانند ″دوستت دارم″ است، اما ناگهان با فعل خوابیدن روبه‌رو می‌شود و تمام انتظارات او نقش بر آب می‌شود. شاعر در این‌گونه موارد از قواعد

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

رایج زبان عدول می‌کند؛ زیرا علم زبان‌شناسی معتقد است که وقتی جمله‌ای را با یک کلمه آغاز می‌کنی، دایرهٔ انتخاب کلمات بعدی را محدود کرده‌ای؛ مثلاً، وقتی نهاد جمله ″درخت″ باشد، نمی‌توان فعل ″خورد″ یا ″مطالعه کرد″ و... را برای این جمله برگزید. این کارکرد عمومی تمامی زبان‌های دنیاست. شاعر، علاوه‌بر زیرپانهادن این محدودیت معنایی، به قواعد نحوی نیز پشت می‌کند و برای جمله‌ای که دارای مفعول است (چشم‌های تو را) از فعلی لازم استفاده می‌کند.

براهنی در شعری باعنوان «از هوش می»، ساختی جدید و تا حدی عجیب از جمله ارائه می‌کند که در زبان فارسی معمول نیست. او ضمیر ″خود″ را از جمله حذف کرده و آن را به‌صورت ضمیر مفعولی اول‌شخص در پایان فعل اول‌شخص می‌آورد: «ببین! آری ببین تو مرا ببین تا ته ببین! زیرا اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینمَم» (همان، ۸۵). تقدیر جمله چنین است: اگر تو مرا نبینی من هم خود را نمی‌بینم؛ یعنی ضمیر مفعولی را از جمله و جای مناسب خود کنده است تا خواننده حذف مفعول از جمله را احساس کند، سپس آن را در پایان فعل آورده تا تأکیدی باشد بر آنچه در شعر «تا ته دیدن» گفته شده‌است. خود شاعر در توجیه این کاربرد می‌نویسد:

> زبان را زیوروکردن، تا ته دیدن، به‌دلیل اینکه زبان می‌گوید اگر تو مرا نبینی من هم خودم را نمی‌بینم. منتها ضمیر مفعولی اول‌شخص را در آخر فعل می‌گذاریم، چراکه در این جمله تا ته دیدن زبان، یعنی آن «م» اول‌شخص مفعولی گمشدهٔ آخر فعل را پیداکردن و آن را به ته فعل چسباندن (همان، ۱۹۱).

براهنی در شعر «پس از دیدار» جمله‌ای بسیار مبهم آورده است: «گفتم: بهار ده انگشت نازنین دارد/ از چشم ماخولایی‌رنگش افسانه می‌تراود/ آن چشم‌ها: فضای ـ سینهٔ ـ من ـ بودا ـ را ـ دید؟/ یادت هست؟/ ـ نه! یادم نیست/ و بعد/ بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم برد» (همان، ۷۱). ابهام جملهٔ «بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم برد» به‌حدّی است که شاعر را از عدم درک معنای موردنظر، نگران و مجبور به ارائهٔ توضیح کرده است. اگرچه حتی با توضیح نیز گرهی از ابهام آن گشوده نمی‌شود. او می‌گوید در این جمله «را» اهمیتی کلیدی پیدا می‌کند، آن «را» مثل «را»ی «خدا را»های دیگر نیست. همهٔ معانی مستفاد از بخش دوم جمله، «را» را باید اصل قرار دهند تا فضاهای اطراف کلمات شروع کنند به تشعشع. شهودهای آن جمله، فقط ازطریق برخوردهای کلمات به‌وجود آمده‌اند (همان، ۱۹۰). در زبان فارسی و، به‌تبع آن، در اشعار براهنی، «را» در معانی متعددی ازقبیل برای، به‌دلیل، به‌خاطر، از، به و... به‌کار می‌رود. اما در این شعر هیچ‌یک از این معانی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

با جمله تناسب ندارد و چه‌بسا منظور براهنی از توضیح ارائه‌شده نیز همین باشد که این «را» تمام جمله و معنی برخاسته از آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و ذهن را درگیر معنا و نقش خود می‌کند، بی‌آنکه هرگز به پاسخی ختم شود. به‌این‌ترتیب، این نشانهٔ مفعولی نقشی بسیار بیشتر از یک نشانهٔ کم‌تأثیر و فاقد معنی بازی می‌کند و تمام معنی جمله را دست‌خوش ابهام می‌کند.

یکی از علایق براهنی در هنجارگریزی نحوی، حذف قسمتی از جمله است. در شعر زیر سخن عاشقانه‌ای درحال بیان‌شدن است، اما با بوسه‌ای ناگهانی قطع می‌شود و به صدای نفس‌کشیدن شبیه می‌شود (همان، ۱۸۹). «دیروز من چقدر/ عاشق‌تر از همی.../ مثل همین تو که در یک هما.../ شُرّا ...» (همان، ۵۸). براهنی در این شعر با حذف بخش‌هایی از کلام تا حدامکان سعی در نزدیک‌کردن زبان شعر به زبان گفتار دارد. سخن عاشق با پیش‌آمدن بوسه‌ای ناگهانی قطع می‌شود و چون شنونده معشوق اوست (یعنی این شعر نیست، بلکه گفته‌های عاشق به معشوق است)، به‌دلیل نزدیک‌شدن گوش او به دهان شاعر، صدای نفس او را می‌شنود. این تجربهٔ براهنی چندان موفق به‌نظر نمی‌رسد؛ چراکه اگر آن را توضیح نمی‌داد، به‌هیچ‌وجه منظور او فهمیده نمی‌شد. البته، خواننده از کدام نشانه باید بداند که چرا کلام قطع شده است؟ و چگونه بداند که ″همی و هما″ دو اسم اشارهٔ ناقص‌اداشده‌اند یا صدای نفس؟ درنتیجه، این شعر، به خودی خود، بار معنایی خود را بیان نمی‌کند. اما، در برخی دیگر از این نوع تجارب، شاعر موفقیت بیشتری برای بیان مفهوم موردنظر به‌دست می‌آورد؛ مثلاً، در شعر «از هوش می» آنجا که می‌گوید: «آهو که عور روی سینهٔ من می‌افتد/ آهو که عور آهو که عور آهو که او، او او که آ او او تو شانه بزن/ و بعد شیر آب را می‌افشاند بر ریش من و عور روی سینهٔ من او او می‌افتد/ و شیر می‌خورد می‌گوید تو شیر بیشهٔ بارانی منی منی و می‌افتد/ [...]/ افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی که مرا می‌افتد معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی، منی، منی که مرا می‌افتد/ و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانو! منی از هوش می و» (همان، ۸۴-۸۵). چنان‌که می‌بینیم، پیش از به‌هم‌ریختن نحو جمله، شاعر مقدمه‌چینی می‌کند و خواننده را با فضای شعر آشنا می‌کند، آن‌گاه به شعر ریتمی تند و هیجانی می‌دهد. سپس، با حذف بخش‌هایی از جمله‌ها و حذف برخی حروف از کلمات و نیز جابه‌جایی و تداخل حروف آنها در یکدیگر، منظور و نیز موقعیت فیزیکی خود را به‌خوبی به خواننده القا می‌کند. در این شعر خواننده بی‌آنکه نیازی به توضیح شاعر داشته باشد هیجانی را که به لکنت‌زبان و ناتوانی در جمله‌سازی منطقی منجر شده درمی‌یابد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

در نظایر این‌گونه شعرها، براهنی کوشیده‌است که شعرش گزارش لحظه‌به‌لحظهٔ وقایعی باشد که در زمان حال در شرف وقوع است، تاجایی‌که گاه زبان شعر ناقص می‌ماند؛ زیرا شاعر از هوش رفته‌است. در شعری که پیشتر یاد شد، براهنی از صنایع بدیعی بسیاری اعم از جناس، ایهام، ابهام، استخدام و... نیز سود جسته و با برقراری تناسب میان آنها، حالت روایی نامنظم شعر را تقویت کرده‌است. همین روایت نامنظم، هرگاه با اختلال حواس راوی همراه شده، فهم مطلب را بسیار دشوار ساخته‌است. در بسیاری از اشعار براهنی روایت و به‌تبع آن نحو جمله مختل می‌شود؛ گویی شعر، بی‌آنکه منظم شود، به همان صورتی که در ذهن شاعر (سیالانه) می‌گذرد نوشته شده یا از زبان فردی با ذهن نامنسجم که بین پدیده‌ها و زمان اتفاق آنها ارتباطی منطقی نمی‌بیند روایت شده‌است.

نمونه‌های چنین اشعاری در *خطاب به پروانه‌ها*، به‌خصوص در «شعر شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» بسیار زیاد است. در برخی از این نمونه‌ها، فعل با جمله متناسب نیست. در برخی ضمیر مناسب به‌کارنرفته و در غالب موارد میان جملات پیاپی تناسب معنایی وجود ندارد. گاه برخی جملات ناقص می‌مانند و برخی دیگر، اگرچه در محور هم‌نشینی منطبق با قواعد نحوی هستند، در محور جانشینی دچار عدم تناسب‌اند. در این اشعار، هرگونه سعی در معنی‌کردن یا نظم‌بخشیدن به جمله‌ها بی‌نتیجه می‌ماند: «آب را و کافی را ترکیب می‌کنند/ گل می‌چکد به روی نمی‌دانم/ پس حاضری تو و، تولد من در باران/ پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم/ گل می‌چکد/ و از زمین پرتاب می‌روم یا می‌پرم/ و عمهٔ من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد/ از دوست‌داشتنی‌تر از با نیست» (همان، ۹۹). شاعر در این شعر سعی دارد که به شطحیات عرفانی نزدیک شود، با این تفاوت که در آن سخن از کشف و شهود نیست. جملات با شرح این شطحیات واضح نمی‌شوند و این چیزی است که براهنی عمل نوشتن یا ″زبانیت″ می‌خواند. او دربارهٔ یکی از این‌گونه اشعار خود: «اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا سکوت سرازیرساز» (همان، ۵۷) می‌گوید:

> مسئله این است که چگونه شعر از طریق «جابه‌جاسازی» به‌وجود می‌آید. برای این کار لازم است وظایف آحاد دستوری جمله، جابه‌جا شوند.[...] تنها در یک شعر می‌تواند یک اسم شبیه یک صفت از یک فضای ذهنی دیگر بشود. «اسب» فضا می‌سازد؛ «شبیه» هم یک فضای دیگر؛ و «سبز» یک فضای دیگر؛ وقتی که این سه کلمه کنار یکدیگر گذاشته می‌شود فضاهای اطراف آنها از خود آنها اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. بافت کلمات از خود کلمات اهمیت بیشتری دارد. «سبز»، «سین»ها و «ز»های دیگر را تداعی می‌کند. ولی قرار نیست

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

شعر با معنی پیداکردن ازطریق دستور زبان و یا حتی جناس‌های لفظی ازطریق «سین»ها و «ز»ها و یا ترکیب آنها، قاطعیت معنی‌شناختی پیدا کند، قرار است قاطعیت آن قطع شود تا زبان به طرف خود برگردد. جمله فاقد فعل رسمی است و به‌همین‌دلیل «سکوت»، «سرازیر» و «ساز» تک‌تک یا باهم، بی‌آنکه فعل باشند، نقش فعل را بازی می‌کنند، ولی چون فعل نیستند، جمله بی‌فعل می‌ماند و چیزی که بی‌فعل بماند، فاقد زمان فعلی هم می‌ماند و درنتیجه، سطر تعلیق صوتی و زبانی و غیردستوری و غیرنحوی شعری پیدا می‌کند[...] زیبایی درونی آن از بی‌معنایی آن به‌وجود آمده است (همان، ۱۸۸-۱۸۹).

کلمات موردنظر، که براهنی معتقد است نقش فعل را بازی می‌کنند، جدای از بی‌زمانی، تناسبی هم با یکدیگر و با جمله ندارند و چنان‌که می‌دانیم، سخنی که فعل نداشته باشد، درواقع، گزاره یا مسند ندارد و درنتیجه جمله‌ای نیز وجود ندارد، بلکه صوت، مجموعهٔ اصوات، کلمات یا نهایتاً جمله‌واره‌ای است که علت هم‌نشینی کلمات آن چیزی به‌غیر از معنی و تناسب معنایی آنهاست، یعنی صوتی بی‌زمان و معناست. این اصوات برخلاف صوت‌های بررسی‌شده در قسمت صرف، که از نظمی منطقی پیروی می‌کردند، کاملاً بی‌نظم هستند.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ سه «فعل‌وارهٔ» موردنظر براهنی آن است که نقش فعلی آنها نقشی است که شاعر از بیرون شعر به آنها تحمیل کرده‌است؛ به‌گونه‌ای که اگر بخواهیم چنین نقشی را برای آنها بپذیریم، شعر به چندین جملهٔ مجزا همراه با سکوت‌های پیاپی تقسیم می‌شود و موسیقی شعر چندبار قطع می‌شود. علاوه‌بر اینکه، «سکوت» در صورتی می‌تواند نقش فعلی داشته باشد که آن را فعلِ امر در نظر بگیریم (ساکت باشید)؛ یا «ساز». اما نقش فعلی «سرازیر» بسیار مبهم و تحمیلی است. به‌بیان دیگر، نقشی ادعایی از جانب شاعر است؛ زیرا حذف جزء فعلی ″شو″ تنها در شبه‌جمله‌ها امکان‌پذیر است؛ مثلاً وقتی می‌گوییم ″خفه!″ معنی امری از آن دریافت می‌شود، اما در ″سرازیر″، که شبه‌جمله نیست، معنی فعلی دریافت نمی‌شود و اگر بخواهیم نقش فعلی برای آن قائل شویم باید جملهٔ امری «سرها پایین» را از آن برداشت کنیم که مبتذل می‌نماید. در این صورت، کلمهٔ مورد نظر از حیطهٔ «فعلِ جمله‌بودن» پا فراتر می‌نهد و خود به جمله تبدیل می‌شود. اگر شعر براهنی را براساس وجه فعلی کلمات موردنظر بازنویسی کنیم، جملهٔ زیر به‌دست خواهد آمد: اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا ساکت باشید، سرها پایین، بساز. البته، براهنی هم یقیناً به چنین ساختی از جمله قائل نیست، اما توجیه او و نقش فعلی کلمات ادعایی‌اش، در بافت جملهٔ تأویل‌شده چنان از نظر دور است که هرگز به ذهن خواننده نمی‌رسد و حسّ غیبت فعل را برطرف نمی‌سازد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

یکی از هنجارگریزی‌های نحوی براهنی شیوهٔ جمله‌بندی او است که آن را تداعی جمله‌ها، یا شیوهٔ نگارش جمله‌درجمله می‌توان نامید؛ زیرا جمله‌ای در میان جملهٔ دیگر همراه با به‌هم‌ریختگی نحوی آورده می‌شود؛ گویی شاعر در میانهٔ کلام به یاد مطلب و سخنی دیگر افتاده است، و کلماتی از آن را بر زبان می‌آورد که ناگاه در آن میان نظر او را به مطلبی دیگر جلب می‌کند و به‌همین‌ترتیب پیش می‌رود تا نهایتاً سخن پایان یابد. گاهی، از خلال این تداعی جملات، جملهٔ نخست فراموش یا گم می‌شود و هرگز بیان نمی‌شود. البته، نباید چنین پنداشت که با اطلاع از این مسئله می‌توان همواره جمله را مرتب کرد؛ چراکه معمولاً این کار غیرممکن است. این شیوهٔ روایت، بیش‌از هرچیز، ساختار روایت قصه‌های قدیمی شرقی، که به‌صورت داستان در داستان روایت می‌شود، و همچنین شیوهٔ روایت *مثنوی* را به ذهن متبادر می‌سازد. با این تفاوت که به‌قدری فشرده شده‌است که در یک شعر کوتاه یا یک جمله می‌گنجد. خلاصه آنکه، مخاطب با ذهن شاعر روبه‌رو است نه با زبان او. یکی از این نمونه‌ها این شعر است: «و سایه پشت سرت چیست در شب اینکه شعر من است که از پشت پای تو می‌آید» (همان، ۵۰). در این شعر، آنچه بیش‌ازهمه خواننده را سردرگم می‌کند ″که″هایی است که جملات را به یکدیگر ربط داده‌اند و هرگونه تلاشی برای منظم‌کردن شعر را بی‌ثمر می‌کنند. اگر بخواهیم این شعر را منظم کنیم، جمله‌ای که به‌دست می‌آید این است: «سایهٔ پشت سر تو چیست؟ در شب این چیزی که شعر من است و (این شعر من) از پشت پای تو می‌آید»؛ یعنی، شعر من مانند سایهٔ تو است که از تو به‌وجود می‌آید و در پس پای تو قدم برمی‌دارد و زندگی می‌یابد. اما، شاعر تصویر زایش این شعر را وارد خود شعر کرده و از آن نوعی دور و تسلسل ساخته است. درواقع، شاعر مدعی است که این شعر از پشت پای معشوقِ درون همین شعر به‌وجود آمده است؛ یعنی، سایهٔ پشت معشوق این شعر، این شعر است. ترتیب منطقی کلام چنین است: ۱. این شعر من از پشت پای تو به‌وجود آمده است؛ ۲. در این شعر در پشت سر تو سایه‌ای موجود است؛ ۳. سایهٔ پشت سر تو در این شعر، این شعر من است. با این توضیحات، شعر مورد نظر را می‌توان چنین ساده کرد: «در تاریکی شب این شعر من، که از پشت پای تو به‌وجود آمده‌است، تو همراه با سایه‌ای در پشت سرت وجود دارد. آن سایه چیست؟». در این‌گونه اشعار، هدف براهنی این نیست که خواننده به جواب برسد؛ ازنظر او، خواننده باید در فرآیند آفرینش شعر دخیل باشد، شعر موردنظر او تک‌وجهی نیست، هرکلمه با کلماتی تناسب و با کلماتی دیگر تضاد دارد و موجب عدم قطعیت در دریافت شعر می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

نتیجه‌گیری

اشعار براهنی ازمنظر دستور زبان به دو بخش موفق و غیرموفق تقسیم می‌شوند. بخش موفق شعر او به نمونه‌های صرفی مربوط است. اشعار براهنی از استعداد صرفی زیادی برخوردارند. اما، تاکنون چندان توجهی به این بخش شعر او نشده است و فقط ساخت‌های نحوی اثر او توجه منتقدان را به خود جلب کرده است. اکثر کلمات جدید براهنی براساس نیاز او به واژهٔ جدید برای بیان مفاهیم تازه است که لفظی برای ادای آن در زبان وجود ندارد. این نوع ساخت‌ها، علاوه‌بر مطابقت با هنجارهای صرفی دستور زبان، کلماتی زیبا و مناسب با معنی وُضِعَ‌لَه هستند. در تمام مواردی که انگیزهٔ لغت‌سازی شاعر نیاز معنایی بوده است، هنجارهای صرفی رعایت شده‌اند، اما در مواردی که شاعر به دلایل دیگری، ازجمله آشنایی‌زدایی و غیره، به لغت‌سازی روی‌آورده، از هنجار دستور زبان خارج شده‌است. باوجود این، در تمام هنجارگریزی‌های صرفی، کلمات باری را که شاعر برعهدهٔ آنها نهاده‌است به‌خوبی حمل می‌کنند و خواننده به توضیح شاعر برای روشن‌شدن مطلب نیاز ندارد. درواقع، براهنی در هنجارگریزی‌های صرفی خود چندان از قواعد صرف دور نشده‌است. این هنجارگریزی‌ها بسیار جزئی هستند و درهیچ‌یک از آنها قواعد صرفی و ساختی کلمه ویران نشده‌است، بلکه قاعده‌ای از قواعد صرف در جایگاهی غیر از جایگاه خود به‌کار رفته‌است که به‌آسانی دریافتنی است. در این اثرِ براهنی، هنجارگریزی‌های صرفی در قیاس با موارد نحوی، بسیار کمتر دیده می‌شود، که به‌دلیل بسامد پایین و نیز به‌دلیل وضوح معنایی واژگان نوساخته، شاعر بی‌آنکه زبان را دچار گسست معنایی با مخاطب سازد، خلاقیت خود را آشکار می‌کند.

بخش ناموفق شعر براهنی ازنظر منطق دستور زبان، به نحو شعر او مربوط است. او در اشعار خود موفق به انجام نوآوری‌های نحوی نشده و چنان‌که دیدیم، در همهٔ موارد از هنجارهای نحوی زبان خارج شده‌است؛ تاحدی‌که در اغلب موارد مجبور شده‌است شعر خود را توضیح دهد.

هدف براهنی در شعر شکستن ساختارهای دستوری است، اما در عرصهٔ عمل بخش اعظم بار دستوری نظریهٔ خود، اعم از معناگریزی، چندمعنایی، چندصدایی و... را برعهدهٔ نحو می‌گذارد، اگرچه بسیاری از موارد زبانیت موردنظر او با صرف نیز اجراشدنی است. چنان‌که با استفاده از صرف نیز مانند نحو می‌توان ابهام یا تعلیق معنایی ایجاد کرد و خواننده را در آفرینش شعر دخیل کرد یا ساختار را به‌هم ریخت و...، اما چنین تکنیک‌هایی در بخش صرفی شعر براهنی بسیارکم است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]

منابع

انوری، حسن و حسن احمدی‌گیوی (۱۳۸۵) *دستور زبان فارسی۲*. (ویراست سوم). چاپ ششم. تهران: فاطمی.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷) *گزاره‌های منفرد*. ۳ جلد. تهران: نارنج.

براهنی، رضا (۱۳۸۴) «اگر صادق باشیم با زخم می‌میریم». ماهنامهٔ *بایا*. شمارهٔ ۳۸: ۷۷-۹۰.

ـــــــ (۱۳۷۸الف) «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم۱». ماهنامهٔ *بایا*. شمارهٔ ۱و۲: ۱۲-۱۹.

ـــــــ (۱۳۷۸ب) «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم۲». ماهنامهٔ *بایا*. شمارهٔ۳: ۲۵-۳۰.

ـــــــ (۱۳۹۱) *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

ـــــــ (بهار ۱۳۸۶) «سنت، تجدد و پسامدرنیسم در شعر فارسی». فصلنامهٔ *قال و مقال*. شمارهٔ ۱: ۱۱-۳۲.

پاینده، حسین (۱۳۸۶) «رمان پسامدرن چیست». *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ۲: ۱۱-۴۷.

ـــــــ (۱۳۸۱) «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شمارهٔ ۶۳: ۷۲-۸۱.

ـــــــ (۱۳۸۳) «فراداستان: سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شمارهٔ ۸۴: ۱۲-۳۷.

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

ثمره، یدالـله (۱۳۸۸) *آواشناسی زبان فارسی*. چاپ هشتم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

دادفرما، مهدی (۱۳۹۰) جریان‌های عمدهٔ شعر نو پس از انقلاب با تکیه بر جریان موسوم به شعر پیشرو. پایان‌نامهٔ دکتری. دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه خوارزمی تهران.

دریابندری، نجف (۱۳۷۷) «بیلی باتگیت (نمونه‌ای از ادبیات پست‌مدرن)». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شمارهٔ ۱۳: ۸-۱۱.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) *شعر معاصر عرب*. تهران: سخن.

شفیقی، احسان و بیژن ظهیری‌ناو (۱۳۸۸) «نگاهی انتقادی به مؤلفه‌های شعر دههٔ هفتاد در تاریخ ادبیات معاصر». مجلهٔ *تاریخ ادبیات*. شمارهٔ ۶۲: ۹۹-۱۲۲.

شمس‌لنگرودی، محمد (۱۳۷۷) *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ۴ جلد. (ویراست دوم). چاپ دوم. تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) *نقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: میترا.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴) *دستور مفصل امروز*. چاپ دوم. تهران: سخن.

کیکاووس‌بن‌اسکندر، عنصرالمعالی (۱۳۹۰) *قابوس‌نامه*. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ هفدهم. تهران: علمی و فرهنگی.

موسوی، حافظ (۱۳۸۹) *پانوشت‌ها*. تهران: آهنگ دیگر.

هجویری، علی‌بن‌عثمان (۱۳۹۰) *کشف‌المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. چاپ هفتم. تهران: سروش.

یزدانجو، پیام (۱۳۸۱) *ادبیات پسامدرن* (ویراست دوم). تهران: مرکز.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.81.12.4]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.81.119]