Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 10, No 19, autumn / Winter 2018-2019

A Comparative Study of Postmodernism in Iranian and American Poetry

(Scholarly-Research)

Narges Montakhabi Bakhtvar[1]

Abstract

The impacts that contemporary poetry in Iran has received from the mid-twentieth century literary and philosophical schools should be more critically scrutinized. This essay explores the emergence of contemporary poetry in Iran and in line with one of the prominent movements of postmodern American Poetry, which is, "Language Poetry." The two key concepts in language poetry that have influenced recent poets of Iran are story-telling and the "routine." This research shows that both schools define story-telling as a kind of experimental autobiography in which pieces of everyday life, images, and sounds from media and consumerist culture, vague memories, myths, and the unconscious are woven together. Recent poetry in Iran shows a deconstructive approach towards poetry, story-telling, and identity. This analysis reveals the affect of media on the most private realms of life regardless of culture and geography. Contemporary poetry in Iran purges emotionalism and lyricism in order to return to vague stories of everyday life; it diverts from heroic (epic), didactic, romantic, and revolutionary inclinations to scattered autobiography. This degree of fragmentation in language and meaning reveals the rapid technological and neurotic changes in contemporary life, whether in Iran or America.

Keywords: Comparative Literature, Postmodernism, Language Poetry, Story-telling, the Routine.

1 - Assistant Professor of English Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran: nargesmontakhab@gmail.com.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــان
سال ۱۰ ، شمارهٔ ۱۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های شعر پسامدرن ایران و آمریکا

(علمی-پژوهشی)

نرگس منتخبی بخت‌ور[۲]

چکیده

تأثیراتی که شعر پسامدرن ایران از مکاتب ادبی و فلسفی اواسط قرن بیستمِ غرب پذیرفته نیازمند بررسی موشکافانه‌تر است. پژوهش حاضر، پسامدرنیسم را در شعر دههٔ هفتاد ایران و در راستای یکی از برجسته‌ترین جنبش‌های شعر پسامدرن آمریکا، «شعر زبان»، تحلیل می‌کند. هدف از این مقاله بررسی دو مفهوم کلیدی در بوطیقای «شعر زبان» است که تأثیری انکارناپذیر بر شعرپردازی پسامدرن ایران داشته‌است: »روایت» و «روزمره‌پردازی». این بررسی تطبیقی از آن جهت حائز اهمیت‌است که هر دو سبک، روایت را خودزندگی‌نامه‌نویسی تجربه‌گرا می‌دانند که در آن تکه‌تکه‌های زندگی روزمره، تصاویر و اصوات برآمده از رسانه‌ها و فرهنگ مصرف‌گرا، خاطرات مبهم، اساطیر و ذهن ناخودآگاه هویت را درهم می‌تنند. تحلیل این دو سیاق شعری نشان می‌دهد که شعر پسامدرن ایران رویکردی ساختارشکن به رابطهٔ شعر، روایت و هویت دارد. این بررسی از رسانه‌زدگی در خصوصی‌ترین لحظات زندگی فارغ از فرهنگ و جغرافیا پرده برمی‌دارد. شعر پسامدرن ایران با زدایش احساسات و تغزل، به قصه‌های رنگ‌باخته از روزمرگی می‌پردازد و از انواع حماسی، تعلیمی، عاشقانه و انقلابی، به نوعی از شرح‌حال‌نویسی ازهم‌پاشیده روی می‌آورد. این درجه از گسست در زبان و معنا بیانگر تغییرات سریع، فنّاورانه و روان‌پریشانه در زندگی معاصر چه در ایران و چه آمریکا است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، پسامدرنیسم، شعر زبان، روایت، روزمرگی.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران: nargesmontakhab@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۷/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۹/۲۲

۱- مقدمه

چیستی و کیفیت ماهوی شعر پسامدرن ایران، همواره مورد مناقشه بوده‌است و تعاریف، تفاسیر و واکنش‌های ضدونقیض در پی داشته‌است. شاعران جوان دههٔ هفتاد، پسامدرنیسم را با آغوش باز پذیرفتند و منتقدان بااکراه و تردید بدان نگریستند و گاه بی‌اعتنایی کردند. شاید یکی از دلایل چنین کوچک‌شماری، تأثیرات آشکاری است که شعر معاصر ایران از جنبش‌های پسامدرن آمریکا، به‌عنوان مهد شعر تجربه‌گرا در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی پذیرفته‌است. منتقدان، شعر پسامدرن ایران را محصول «تقلید و ترجمه» (رضوانیان و خلیلی، ۱۳۹۳: ۲۶۴) دانسته‌اند. این درجه از غرب‌گرایی چیزی نیست که به مذاق سنّت گران‌سنگ شعر فارسی و حتی موج‌نوگرایان خوش آید امّا مشکل اینجاست که همان اندک شاعرانی که از دههٔ هفتاد ایران به متفاوت‌نویسی و نحوشکنی رادیکال روی آورده‌اند، برداشتی درست از مکتب‌های شعر پسامدرن نداشته‌اند و متأسفانه همین امر، به این منجر شده‌است که اتحاد شعر فارسی و پسامدرنیسم، دورازذهن، مخرّب، تصنعی، مبتذل و سطح‌پایین انگاشته شود. البته چاپ و نشر مجموعه اشعار متعدد تحت عناوین پسامدرن، آوانگارد و نوگرا مزید علت بوده‌است؛ گویی هر دل‌نوشتهٔ بدون وزن، قافیه و ساختار نحوی را می‌توان «شعر پسامدرن» خواند. آنچه شعر پسامدرن ایران نیاز دارد، تحلیل و نقّادی از منظر رویکردها و مفاهیم اندیشهٔ معاصر است. برای نیل به این هدف، اشعار علی قنبری، از جدّی‌ترین پیروان پسامدرنیسم در شعر، مورد مطالعهٔ تطبیقی با اشعار ران سیلیمن (Ron Silliman) آمریکایی و از بنیانگذاران جنبش پسامدرنِ «شعر زبان» (Language Poetry) قرار خواهدگرفت. این مقاله از مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی استفاده خواهدبرد که در آن، آثار ادبی، فرامرزی و فراملیتی قلمداد و در ارتباط تنگاتنگ با سایر رشته‌ها و هنرها بررسی می‌شوند. (ر.ک: ولک، ۱۳۸۹: ۸۵) مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی با دوری‌جستن از نگرش‌های ملی‌گرایانه، در پی گسترش تعاملات بینافرهنگی، برقراری گفتمان، خلق پل‌های ارتباطی فرهنگی و اجتماعی در عرصهٔ ادبیات و هنر جهان است که در شش حوزهٔ روابط ادبی، مکتب‌ها و جریان‌های ادبی، انواع ادبی، مضامین، مایه‌های غالب، سایر دانش‌ها و ترجمه دنبال می‌شود. (ر.ک: انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۷-۳۱)

جستار پیش‌رو بر آن است تا ویژگی‌های شعر پسامدرن ایران را به نمایندگی علی قنبری بررسی کند. قنبری را می‌توان از پیشتازان شعر پسامدرن در دهه‌های هفتاد و هشتاد دانست. تعریف پسامدرنیسم در ادبیات ایران، همواره امری چالش‌برانگیز و گاهی سفسطه‌آمیز بوده‌است و مخالفانی نه‌چندان اندک، به این رویکرد هنجارگریز و شالوده‌شکن روی خوش نشان نداده‌اند امّا قنبری به‌دلیل آشنایی‌اش با شعر پسامدرن آمریکا از جایگاه ویژه‌ای برخورداراست. او به‌واسطهٔ مطالعات و ترجمه‌های فراوانش در حوزهٔ شعر پسامدرن آمریکا، آگاهانه و با بصیرت در جادهٔ پرحذر شعر تجربی قدم گذاشته‌است. برای او پسامدرنیسم، صاحبِ بوطیقا است؛ طریقی دارد که باید طی شود. او کورکورانه در پی بوطیقای فرامدرن و پساموج‌نو نبوده‌است و با مطالعه و تحقیق به سازوکار و ابعاد شعرپردازی پسامدرن رسیده‌است و همین امر، آثار او را درخور تأویل و تفسیر قرار می‌دهد.

این مقاله بر آن است که نشان دهد طریق و سیاق قنبری، وام‌دار «شعر زبان» آمریکا به رهبری ران سیلیمن در دههٔ هفتاد میلادی است. قنبری به‌جِد دغدغهٔ زبان و مادیّت زبان را در اشعارش دارد و در همین راستا، شاعران زبان آمریکا را می‌توان زبان‌محورترین و در عین حال، زبان‌گریزترین شعرپردازان پسامدرن خواند. بررسی تطبیقی اشعار قنبری و سیلیمن می‌تواند میزان تأثیرپذیری و بومی‌سازی پسامدرنیسم را در اشعار قنبری مشخص کند امّا هدف از این مقاله صرفاً تطبیق و تشابه‌یابی نیست. همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، شعر معاصر ایران نیازمند تحلیل و رویکرد نقادانه است تا نگاهی ژرف‌تر در باب اندیشهٔ معاصر در اختیار خواننده قرارگیرد. ازاین‌رو، مؤلفه‌های شعر پسامدرن در آثار قنبری و سیلیمن از منظر دو مفهوم کلیدی در مکتب شعر زبان، «نثر و روایت» و «روزمرگی»، بررسی خواهدشد.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون تحقیقی با رویکرد تطبیقی به شعر پسامدرن ایران و آمریکا انجام نشده‌است. البته شعر پسامدرن ایران تاحدی مورد بررسی قرار گرفته‌است. شاید بتوان مقالهٔ «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران» (۱۳۸۴) نوشتهٔ قدرت‌الله طاهری را یکی از پژوهش‌های قابل‌استناد در

این حوزه دانست. البته طاهری با رویکردی تاریخی و اجتماعی به تحولات شعر معاصر ایران از ظهور نوگرایان تا پسامدرن‌های دههٔ هفتاد می‌نگرد. طاهری موج‌نوگرایی را به دو بخش تقسیم می‌کند: ابتدا نوجویی‌های افراطی شاعرانی مانندِ محمّد مقدم، هوشنگ ایرانی، احمدرضا احمدی و سپس موج دوم دههٔ هفتاد، رضا براهنی، علی باباچاهی، رزا جمالی، محمد آزرم و غیره. «گفتمان‌شناسی شعر پسامدرن ایران» (۱۳۹۳) نوشتهٔ قدسیه رضوانیان و احمد خلیلی، اشعار باباچاهی، براهنی و جمالی را در چارچوب گفتمان‌های «فکری-عقیدتی»، «سیاسی-اجتماعی» و «فرهنگی» بررسی می‌کند. عبدالعلی دستغیب نیز در مقالهٔ «پست‌مدرنیسم در شعرهای باباچاهی» (۱۳۸۹)، به مباحث و تعاریف کلی در باب پسامدرنیسم در اشعار باباچاهی می‌پردازد.

۱-۲- ضرورت و اهمیت تحقیق

شعر پسامدرن ایران به‌شدت نیازمند مفاهیم و رویکردهای نقد مدرن و بینارشته‌ای است تا از خلاء انتقادی که در آن به‌سر می‌برد، رهایی یابد. با توجه به تغییرات فنّاورانهٔ سریع و بی‌سابقه در عصر کنونی و تحولات پیچیده در ادراک انسان، ادبیات و شعر را نمی‌توان منفک از چالش‌های شناختی و پدیدارشناسانه تحلیل کرد. قنبری با ترجمهٔ پراکندهٔ آثار شعرای معاصر آمریکا، مانندِ آدرین ریچ (Adrienne Rich)، مکسین چرنوف (Maxine Chernoff)، جان کِیج (John Cage)، پل هوور (Paul Hoover) و دیوید آنتین (David Antin)، ثابت کرده‌است که با تمهیدات شعر پسامدرن کاملاً آشنا است و می‌خواهد با این معماری جدید، طرحی نو دراندازد. سیلیمن به‌رأی شعرشناسان، «رنگارنگ‌ترین، برجسته‌ترین و پیچیده‌ترین آثار فراروندی (Procedural) را از دههٔ پنجاه تاکنون منتشر کرده‌است.» (Watkin, 2007: 509) شعر زبان را می‌توان از نوادگان سنت دادائیسم دانست که در واژه‌شناسی شعر پسامدرن، از آن به‌عنوان شعر «فراروندی» یاد می‌شود و «از متن‌ها و واژگان موجود و اجراگرایی» (همان:۵۰۱) بهره می‌گیرد امّا بارزترین تفاوت در فراروندی سیلیمن، فاصله‌گرفتنش از «اتفاق و تصادف در سنّت دادا و سوررئالیسم است.» (همان) ازاین‌رو، رویکرد او به زبان متفاوت و درخور توجه است.

۲- شعر پسامدرن قنبری

شعر دهۀ هفتاد، پایانی بر رکود بیست‌ساله در شعر فارسی بود. انقلاب پنجاه‌وهفت و جنگ ایران و عراق مجالی برای نوآوری باقی نگذاشته‌بود امّا «جریان اندیشگی، بعد از این سال هاست که رونق می‌یابد و رسانه‌ها را به‌خود آغشته می‌کند و درواقع وجه مصرفی‌اش را توسعه می‌دهد. افزار انفورماتیک، تکنولوژی پیشرفته و موج جهانی‌شدن، مرزها را به‌مثابه موانع در هم شکست و سیالیت جریان اندیشگی را تشدید کرد.» (قنبری و حسن‌زاده،۱۳۸۹: ۲۹-۳۳) شیب تند تغییرات ساختاری، ذهنی، اجتماعی و فرهنگی در دهۀ هفتاد و در قیاس با دهه‌های پنجاه و شصت، در اضمحلال مؤلفه‌ها و ارکان ادبیات نمود می‌یابد امّا در سال‌های اخیر، شاعران بسیاری، بدون آگاهی از نقشۀ شعر و اندیشۀ ایران و جهان، نوشته‌هایشان را به‌نام شعر پسامدرن به خورد خوانندگان داده‌اند. گویی مردم‌سالاری در ادبیات و فروریختن دیوار بین هنر والا و سخیف که در آثار مارسل دوشان (Marcel Duchamp) و جان کیج تجلّی یافت، تنها رهیافت هنر پسامدرن در ایران بوده‌است.

در آثار شاگردان رضا براهنی از جمله هوشیار انصاری‌فر، رویا تفتی، عباس حبیبی، شمس آقاجانی، رزا جمالی و دیگر معاصران، از جمله مهرداد فلاح، علی عبدالرضایی، حافظ موسوی و رضا چایچی، هنوز آثار سنّت‌گرایی ازجمله چرخاندن چرخ شعر با اتکا به فضاهای ذهنی و ساختاری بسته، نبود نگاه‌های الوان و متغیر دیده‌می‌شود و بازی با فرم به سبک شاعران آوانگارد، مانندِ ای‌ای کامینگز (E. E. Cummings) و شعر احساسی به سبک رمانتیک‌ها هنوز از شعرشان رخت برنبسته‌است امّا ترجمه‌های قنبری حاکی از آگاهی‌اش نسبت به نقد ادبی، به‌ویژه پساساختارگرایی است: ترجمۀ آنتولوژی شعر پست مدرن آمریکا، زوزه و اشعار دیگر پل هوور، اشعار آلن گینزبرگ (Ginsberg Allen) و «انقلاب زبان شاعرانه» ژولیا کریستوا (Julia Kristeva). ازاین‌رو، آثارش به شعر پسامدرن آمریکا و به‌ویژه مکتب «شعر زبان»، قرابت خاصی نشان می‌دهد.

۳- سیلیمن و شعر زبان

مکتب «شعر زبان» آمریکا که در اواخر دهۀ شصت و اوایل دهۀ هفتاد میلادی پا به عرصۀ شعرپردازی تجربی و پیشرو نهاد، جانی تازه بود که به تن شعر پسامدرن پس از

پساساختارگرایی و تاریخ‌نگاری چارلز اولسون (Charles Olson) و سایر هم‌رکابانش در کالج بلک مانتن (Black Mountain College) دمیده‌شد. هستهٔ اولیهٔ شعرای زبان متشکل بود از بروس اندروز (Bruce Andrews)، چارلز برنستین (Charles Bernstein)، ران سیلیمن، لین هجینیان (Lyn Hejinian) و باب پرلمن (Bob Perelman). این شاعران، رویکرد نوگرایانه و زبان‌محورشان را وامدار شعرهای گرترود استاین (Gertrude Stein) و لوییس زوکوفسکی (Louis Zukofsky) در دههٔ سی می‌دانند که بر «هنجارهای شخصیت‌محور و احساسی» (Silliman, Harryman, et.al,1988:261) خط بطلان کشیدند. اعضای گروه پس از هجرت به سان‌فرانسیسکو در دهه‌های هفتاد و هشتاد، مقاله‌ها و بیانیه‌های متعدد برای تبیین اهداف و رویکردشان به شعر پس از افت‌وخیز پسامدرنیسم در آثار شاعران بیت (Beat Poets) و بلک مانتن، منتشر کردند.

شعر زبان، بر نفی وجود شاعر با تمام احساساتِ برون‌ریزش بنا شده‌است. شاعران زبان با بررسی مجموعه‌های شعر به‌چاپ‌رسیده در دهه‌های هفتاد و هشتاد آمریکا، از سنّتی دیرپا و سرسخت در این صنعت شعری خبر می‌دهند: «نگاهی روایی و گفتمانی، محصور در پیرنگی خاص که از تجربه‌ای منحصربه‌فرد دم می‌زند. شاعر در این گوشهٔ تنهایی، به انجام کاری خاص مشغول است. این انزوا و دل‌مشغولی، تداعی‌گر ذهنیت آمریکایی معمول در شعر معاصر است.» (همان:۲۶۴) چنین «ایدئولوژی بی‌ایدئولوژی، انکار تأمل‌برانگیز قصد و نیّت است و فردیت‌گرایی و عزلت‌نشینی» (همان) را توأمان در ظرف متن می‌گنجاند تا به اعتلا دست یابد امّا لحظهٔ اعتلا به تجربه‌ای پیش‌پاافتاده و احساسی تبدیل می‌شود. در این حالت، نوعی خاص از تجربهٔ خویشتن در پس صدایی منیّت‌طلب و متحکّم رخ می‌نمایاند. شاعران زبان از این صدا، از فرمان‌روایی‌اش بر متن، از سوزوگدازش، دلزده و آشفته‌اند. این صدا سالیان سال است که بر شعر آمریکا حکومت می‌کند و گاه‌وبی‌گاه با لحنی «ملودراماتیک»، قالب «تمثیل اجتماعی» (همان:۲۶۵) به‌خود می‌گیرد.

٤- بررسی تطبیقی شعر قنبری و سلیمن

٤-١- سه‌گانهٔ شعر، نثر، روایت: جملهٔ جدید

بحران شعر آمریکا پس از افول موج اوّل پسامدرنیسم در آثار شاعران بلک مانتین، سلیمن را بر آن داشته به نوعی متفاوت از شعرپردازی روی آورد و از «روایت» و «نثر» یاری جوید. او قاطعانه باور دارد که ورود نثر به شعر در قالب «شعر آزاد» هیچ کمکی به تحول در نوع و مفهوم شعر نکرده‌است. شعر آزاد با تکیه بر «قصدمندی، محاکات، سازمندی، خودانگیختگی، تقریر و فرانمود» (Watkin, 2007:505)، گویی هنوز بار رمانتیسیسم را به دوش می‌کشد، با این تفاوت که وزن و قافیه به‌حاشیه رانده‌شده‌اند. «جملهٔ جدید» (New Sentence) که سلیمن در مجموعه اشعار *چانتینگ* (Tjanting) (۱۹۸۱) معرفی می‌کند، ابزار نوین شعر پسامدرن او برای مقابله با این مشکل است. هر جملهٔ جدید، واحدی مستقل است که از لحاظ زمانی و عِلّی به جملات قبل و بعدش ارتباط ندارد. هویّت هر جمله، تنها در غالب پاراگراف رقم می‌خورد. ایجاد گسست در ادراک و نوشتار، غایت اصلی سلیمن است. نکتهٔ اصلی در بوطیقای او، «ابتکار و خلاقیت نئورمانتیکی» نیست، بلکه «بازچینش» (Aji, 2005:86) و سهیم‌کردن خواننده در این فرایند است. در این سبک، هر جمله با وجود شفافیت ساختار نحوی‌اش، از کاروان جملات قبل و بعدش بازمی‌ماند و روایت نطفه نمی‌گیرد. سلیمن با واسازی تقابل‌های دوگانهٔ نثر و نظم، جمله و پاراگراف، جمله و سطر در گفتمان شعری، متاشعرهایی را خلق می‌کند که تنها بر روند نگارش دلالت دارد.

تکنیک «جملهٔ جدید»، بر کلیدی‌ترین اصل زبان بنا نهاده شده‌است: توالی و تسلسل کلمات و جملات، گویی جوهرِ نثر و نظم یکسان است. سلیمن آگاهانه منطق پیوست را در زبان شعر و نثر مورد تردید قرار می‌دهد و ویژگی‌های «جملهٔ جدید» را چنین بیان می‌کند: «۱. پاراگراف، جملات را سازمان می‌دهد؛ ۲. پاراگراف، واحد کَمیت است، نه منطق و مجادله؛ ۳. طول جمله، واحد اندازه‌گیری است.» (Silliman, 1986: 574) بدین‌ترتیب، سلیمن نظریهٔ شعرش را در بستر واسازی روایت خطی می‌پروراند و با «ناپی‌آمد منطقی (Non-sequiturs) و آشفتگی در منطق خطیّت» نوشتارش را در قالب

ریاضی و «دنبالهٔ فیبوناچی (Fibonacci Number Series) (۱، ۱، ۲، ۳، ۵، ۸، ۱۳، ۲۱، ...)» (Aji, 2005: 88) جای می‌دهد. در این منطقِ افزایش تدریجی، صفر به‌عنوان خاستگاه، محل زایش و پیدایش خطیّت است، با این تفاوت که با درآمیختن در اعداد پیش رو، هویت اعداد پیشین همچنان به‌قوت خود باقی می‌ماند. حلول صفر در یک و ظهور یک در دو، حاکی از آن است که در منطق خطی، در روایت خط و خط روایی، در بده‌وبستان بین علت و معلول، ردپای متقدّمین و متأخرین همواره خودنمایی می‌کند. در این بازی بین اعداد و زبان، نثر و نظم، هر پاراگراف از ترکیب جملات جدید و تکراری سازمان می‌یابد.

یکی از بارزترین نمونه‌های جملهٔ جدید در کتاب «چانتینگ» سیلیمن به‌چشم می‌خورد:

«این نه.

پس چی؟

دوباره و دوباره شروع کردم. این نه.

هفتهٔ پیش نوشتم «ماهیچه‌های کف دستم از بریدن گوشتِ کباب به‌قدری ملتهب‌اند که به‌سختی می‌توانم خودکار به‌دست بگیرم». خوب که چی؟ امروز صبحْ لبم شکاف خورد. از دربارهٔ به درون که. دوباره و دوباره شروع می‌کنم. نور خاکستری روز، اتاق زرد را به‌گونه‌ای ملال‌آور پر می‌کند. این نه. روغن داغ روی گاز ریخته بود.

آن هم نه. هفتهٔ پیش نوشتم «ماهیچهٔ انتهایی انگشت شستم به‌قدری از بریدن گوشت ملتهب است که فکر کردم منقبض می‌شود». نشد. پس چی؟ شروع می‌کنم؟ امروز صبح لبم نرم و بی ریخت است. بیرون روی صندلی کهنه نشستم.» (Silliman, 1981: 16)

سیلیمن تلاشش برای نوشتن شعر، دست‌وپازدنش برای متمرکزشدن بر یک موضوع (چه موضوعی؟)، قلم به‌دست‌گرفتنش و تداعی‌های معنای حاصل از این فعل («بریدن گوشت کباب») را به شعر تبدیل می‌کند. او تقلایش برای یافتن موضوع و احساس واحد (دو رکن شعر سنتی) را به شعر برمی‌گرداند و با تمسّک به بازروایتِ لحظهٔ نگارشِ شعر، قصد دارد نهاد شعر را بازنگری کند، چراکه باور دارد تفکر خطی در شعر آفتی است که باید ریشه‌کن شود، گویی طلسم خطیّت نه‌تنها بر نثر بلکه بر نظم نیز سایه انداخته‌است و شاعر باید از بندش رهایی یابد. این‌گونه است که سیلیمن شعرش را به نثر و بازروایت

منقّش می‌کند تا بتواند هر دو را از کُنه بازخوانی کند. در این سیاق، تناقضی آزاردهنده ذهن خواننده را آشفته می‌کند: متن با وجود حرکت نظام‌مند و ریاضی‌وار، با وجود خیزش روبه‌جلو و گام‌به‌گام، هیچ معنا و ساختاری را در ذهن تداعی نمی‌کند، گویی محتوا راهی برای درز به بیرون از این نظام و سازه نمی‌یابد. علی‌رغم شاخ‌وبرگ‌هایی از زندگی شخصی سیلیمن، ازجمله تصویر مبهم کباب‌کردن و بریدن گوشت، درخت حیات و زنجیرهٔ زندگی‌اش از دل شعر نمی‌روید، گویی متن تنها «مادهٔ خام» زندگی‌اش را دردست می‌گیرد و بدان قوام نمی‌دهد.

قنبری با ساختار «جملهٔ جدید» شاعران زبان و پاراگراف‌نویسی آشنا است. شعرش، نثر را منقطع می‌کند و نثرش شعر را. شعرش، روایت را به سخره می‌گیرد و روایتش به نثر ریشخند می‌زند و نثرش، نگران از کنار شعر می‌گذرد. قنبری در ضمیمهٔ یازدهم از کتاب نامه (به/از) رؤیا و ضمائم پاره‌وقت (۱۳۸۱) به پاراگراف‌نویسی و جملات طولانی مشابه سیلیمن روی می‌آورد، با این تفاوت که افزایش تدریجی جملات و دنبالهٔ فیبوناچی را به‌کار نمی‌بندد:

«از آپارتمان نمی‌شود دستی را حواله کرد امّا در خیابان شناسه‌های قانونی بر آشیل پاهای تو حکم می‌کند و قیافه‌ها چنان متغیرند که باید به ویترین کتابفروشی‌ها هم سری بزنی به روان‌شناسی رنگ‌ها/ چاپ دهم/ ۳۷۵۰ تومان/ در آن وقت حتّی در زمینهٔ آبی نیزه‌ای بر پهلوان اژدهاکش میدان پرتاب می‌کنی و درمی‌یابی یک لحظه می‌شود در فهرست حماسه ها ثبت‌نام کرد.

در خیابانی که منتهی می‌شود به آشیانهٔ سیمرغ ما از تعدد اشاره‌ها با پیاده‌رو کنار آمدیم [...] من آهسته نرفتم و اداره همچنان که می‌گویند گلوگیر نیست فقط من شبیه فرشاد به فکرم خطور نکرده که تقویم را به گوشهٔ اتاقم پرتاب کنم من بهترم، همچنین دست‌های بهتری دارم، این دست‌های من در ادارهٔ گذرنامه، در سفارت دانمارک، در ستون کوتاهی در روزنامه و خاک که می‌ریختم بر قبر مادرم، خودشان را نشان دادند و من خوشم آمد و خوشی‌ها حرام نیست.» (قنبری، ۱۳۸۱: سطرهای ۱۶-۱)

قنبری با تثلیث شعر، نثر و روایت، مقابل طلسم خطیّت که به زعمش همچنان روح شعر پسامدرن را درتسخیر دارد، می‌ایستد. در این سه‌گانه، او ابتدا نیاز، عادت و طمع خواننده را

به روایت‌پذیری و روایت‌داری با آغوش باز می‌پذیرد و سپس، به‌شدت سرکوب می‌کند. قنبری هر جمله را در «همنشینی» جملات دیگر و اجتنابشان از یکدیگر قرار می‌دهد و این‌گونه است که در شعرش «چیزی به‌نام صورت‌بندی مطلقِ زبان ادبی موجود نیست؛ یعنی هر زمینه‌ای می‌تواند وارد شعر[ش] بشود؛ جغرافیا، فلسفه، تاریخ، ریاضی و غیره.» (قنبری و شمس‌آوری، ۱۳۹۱: سطرهای ۲۵-۲۶) شعر نباید جولانگاه خطوط روایی باشد و نیست. قنبری نیز مانند سیلیمن، خودزندگی‌نامه در شعرش می‌تند. او نیز به‌خوبی می‌داند که خواننده‌اش سرسختانه می‌خواهد از شرحه‌شرحه‌های زندگی‌اش، از حال‌وهوای «آپارتمان»ش و روزی که از «کتابفروشی» رد می‌شد، از بریده‌های تاریخ، «سیمرغ»ها، «پهلوانان» و «اژدهاکش»ها، از ناگفته‌های فرهنگ‌های مختلف، داستانی به‌غایت هدفمند و نتیجه‌دار بسازد و به‌واسطه‌اش زندگی، تاریخ و فرهنگ خود را نیز مسجّل کند و از این بابت آسوده‌خاطر شود. برای قنبری و به‌سبکی مشابه سیلیمن، شعر «نوعی دیگر از ابزار چینش، بازچینش و تکرار است؛ رخداد مکرر عبارت‌هایی خاص در متن که شاعر هر بار، پیش‌زمینه‌شان را تغییر می‌دهد. ازآنجا که زمینه هرگز ثابت نیست، این ابزار، پویایی معنا را خاطرنشان می‌کند. هر بار تکرار، شروعی دوباره است.» (Perelman, 1985: 237) اینجاست که مرز بین خودزندگی‌نامه، زندگی‌نامه، تاریخ، روایت، نثر و شعر فرومی‌ریزد.

سیلیمن و قنبری، شعر را برساختی مرکب و در حال گسیل به‌سوی چندآوایی و تکثرگرایی در سطوح مختلف ادراکی، فرهنگی و اجتماعی می‌انگارند. آنها زبان را برون‌داد چندگانگی، ناهمگونی، دگردیسی و تلاقی «من» با ابژه‌های متعدد می‌دانند. نیاز به انسجام و یکدست‌کردن این آشفته‌بازار ادراکی و شناختی که در آن امر شخصی و شخصیت، به امر اجتماعی و اجتماع و بالعکس تغییر ماهیت می‌دهد، به این منجر می‌شود که شاعر و خواننده‌اش، (نا)آگاهانه در جست‌وجوی روایت باشند. قنبری نیز مانند سیلیمن، شعر را در بی‌کران رخدادهای فردی، مانندِ زیارت «قبر مادر» و اجتماعی مانند بازار چاپ و نشر کتاب در ایران، پدیده‌های زبانی و غیرزبانی ترسیم می‌کند و به‌خوبی می‌داند خواننده‌اش تشنهٔ همگون‌ساختن این ملغم است. با حلاجی همین نیاز مشترک، سیلیمن و قنبری شعر می‌نویسند تا شعلهٔ این تمنا را در خود و خوانندگانشان بی‌فروغ کنند. آنها با

ساختار نثروارشان، با جملات کامل و تکرارشونده، با افزایش تدریجی خطوط و پاراگراف‌ها چالش می‌سازند: «مشکلی که هر نویسنده پس از رهایی از سنّت صدای ثابت با آن دست‌به‌گریبان می‌شود، چگونگی پیش‌بردن متن است. بدون شخصیت، روایت و بحث، نیرویی که خط بَعدی، جملهٔ بعدی، پاراگراف بعدی و یا بند بعدی را به‌جلو می‌راند چیست؟ بدون ترکیب‌بندی، توجیه وجود واژگان چیست؟» (Silliman and Blumenreich, 1989: 34)

امّا قنبری کمتر از سیلیمن به متاشعر و شعر فراروندی روی می‌آورد. گسست‌های زبانی برای او اهمیت دارد ولی نه آن‌قدر که متنش را تسلیم لحظهٔ پیدایش شعر کند. او به میانگی نثر و نظم قائل است امّا ترجیح می‌دهد خاطرات رنگ‌ورورفته را در پس‌زمینهٔ ایماژهای فرهنگی و اساطیری («سیمرغ» و اژدهاکشی)، اجتماعی از مجله مهاجرت (گذرنامه و سفارت دانمارک)، چاپ کتاب و شخصی (فرشاد، تقویم، قبر مادر) بچیند. شعر قنبری در مقایسه با سیلیمن درجهٔ کمتری از نوگرایی در بازی‌های زبانی از خود بروز می‌دهد و بیشتر از سیلیمن قطعات زندگی‌اش را در دل تأثیرات اجتماعی قرار می‌دهد.

این رویکرد قنبری، در ضمیمهٔ اوّل به‌خوبی هویداست: «عبدالحمید همین کافه تریای روبه‌رو عصر/ عبدالحمیدِ نخل و غروب خیابان ساحلی ° روبه‌روی باد ° نرسیده به راه ° جنب/ شانه‌هایم [...]/ عبدالحمید!/ تو را نامه‌گذر نمی‌دهد/ پاسپورت خیس تو را/ با کشتیِ سندبادِ دست‌های مادر در حوض ظهر/ و در گردابی چنین هایل عبدالحمید!» (۱۳۸۱: سطرهای۱-۱۵) اینجا نیز تلفیق خاطره‌نویسی و خودزندگی‌نامه با نقد اجتماعی (مهاجرت) برجسته است. قنبری خاطراتی مبهم از «عبدالحمیدِ» اهل اهواز را در کنار تصاویری پراکنده از مادرش قرار می‌دهد، چراکه شعر، به‌چالش‌کشیدن موقعیت‌هاست؛ موقعیت‌های موقتی و میرا. تمام مشاهدات و تصاویر ذهنی قنبری درون ماتریکس بی‌انتهای زمینه‌ها، تصادف‌ها و عوامل اجتماعی شکل می‌گیرد و ازاین‌رو، تجربهٔ تجربه، اهمیت دوچندان می‌یابد.

٤-۲- حماسهٔ روزمرگی

اشعار سیلیمن «حماسهٔ روزمرگی» نامیده شده‌اند؛ ثبت لحظاتی از زندگی که «هیچ داده‌ای در گردش نیست، تصمیم‌هایی که با هر بار عبور از خیابان به آنها فکر می‌کنیم.»

(Epstein, 2010: 737). لحظات بی‌داده و درخلاءاطلاعاتی در شعرش جان می‌گیرند؛ آنها «بقایای به‌جامانده از تمام فعالیت‌های متمایز، برتر، تخصصی و ساختارمندند» و به سیاقی مشابه ویلیام کارلوس ویلیامز و آنری لوفبر (Henri Lefebvre)، در این حماسه «هرچه حیات نازل‌تر باشد، تجربه والاتر خواهدشد.» (همان: 8-737) پس برخلاف رأی برخی منتقدان که شعر سیلیمن و سایر شعرای زبان را «کاریکاتور شعر خلاق، بدون تعهد سیاسی» (همان:۷۴۱) می‌بینند، او با تمام وجود شعری‌اش، به سیاست‌زدگی زندگی روزمره باور دارد.

قنبری نیز به‌دنبال کشف امر خارق‌العاده در روزمرگی نیست؛ «استعارهٔ تحول» و تغییر زندگی روزانه به چیزی ماورایی در بوطیقای او جایی ندارد. قرار نیست جرقه‌ای غیرمنتظره، نظام روزمرگی را منقلب کند و ابعاد زیبایی‌شناختی‌اش از پس لایه‌های تکرارشونده جلوه‌گر شود. او چنین ظاهر معصومانه و بی‌آلایشی برای زندگی روزمره قائل نیست؛ نظام سرمایه‌داری، ایدئولوژی و مصرف‌گرایی در خصوصی‌ترین لحظات و شخصی‌ترین حالات و عادات، رخنه کرده و ریشه دوانده‌است. پس در نگاه قنبری، شعر چیزی جز بازنمایی تأثیرات، دغدغه‌ها و مشوشات روزمرگی نمی‌تواند باشد و این عین سیاست‌زدگی در ادبیات است. او در ضمیمهٔ سوم چنین می‌نویسد: «شنبه/ ماهی از دست تو باشم که نلغزم/ اشاره/ بر آخرین شَستی نشستگانیم/ آهنگْ کمی با طمأنینه و سنگین/ این از چهارشنبه گذشت/ پنجشنبه/ در هر قدم سر به بالا یا دست کسی اهواز پَر/ آهنگْ کمی با طمأنینه و سنگین/ قبله‌گاه معشوق در پاگرد سوم – سه‌شنبه –/ (نه این جمله نباشد)/ در سی‌وسومین پاگرد/ قبله‌گاه معشوق مگر سه‌شنبه/ آهنگْ کمی با طمأنینه و سنگین/ یکشنبه/ [...].» (۱۳۸۱: سطرهای ۱۵-۱) قنبری، خودزندگی‌نامه و تاریخ را به‌سخره می‌گیرد و بلوری از خرده‌موقعیت‌ها و اَبَررخدادها را در کنار هم می‌چیند تا نشان دهد سیاسی‌بودن شعر باید از مجرای روزمرگی عبور کند؛ روزمرگی که از دل روزهای وارونه می‌گذرد. قنبری روزهای هفته را از انتها به ابتدا نام می‌برد تا شاید قدمی در راه آشنایی‌زدایی برداشته باشد؛ شاید با همین زدایش روزمرگی بتواند معشوقش را از نو برانداز کند، گویی همین تغییر نگرشِ ساده، می‌تواند انقلابی در دلش برپا کند.

٤-۲-۱- صنعتی‌شدن خاطرات

صنعتی‌شدن خاطرات، مدلول مستقیم روزمرگی است. در صنعت خاطرات و خاطرات صنعتی، تصویرها، صداها، یادها، هذیان‌ها، توهم‌ها، فکرها، پیاپی و مسلسل‌وار بدون هیچ فرصتی برای اندیشیدن، تمییزدادن و سنجیدن به‌صف می‌شوند. نوع ادبی شعر در ابتدا بر پایهٔ انفصال از نثر و زبان محاوره شکل گرفت. شعر نوعی عداوت با روزمرگی‌ها بود، با تنزل و فروکش معنویات و ارزش‌ها امّا سیلیمن باور دارد که رجعت شعر پسامدرن به نثر، محاوره و روزمرگی، به تسلسل زنجیروار جملات، نشان از تأثیر زهرآلود ابزارگرایی، نظام کارگری، تجمیع و انباشت کالاها و علائم انحصاری در جامعهٔ پسامدرن است. آمریکای کنونی، بیشتر از دوران مدرن، در معرض نشانگان و کدهای کالاوار قرار دارد؛ زنجیرهٔ مصرف، بی‌انتها شده و توالی دیوانه‌کنندهٔ کالاها، هویت انسان را تغییر داده‌است. ادراک زنجیره‌ای شده‌است؛ نشانه روی نشانه، ابژه روی ابژه انباشت می‌شود. او در شعر «علامت انحصاری» (Ⓡ) (۱۹۹۳) مفهوم روزمرگی و صنعتی‌شدن خاطرات را به آشکارترین شکل ممکن عملیاتی می‌کند:

«اول مرا لمس کن.
مردی جوان اهل نانتاکت بود.
شعر تمرین است (گوشهٔ پیشانی در آینهٔ راننده).
خواهم نشست و برای خودم نردبانی خواهم نوشت.
آیا رؤیا گل‌آلود است یا خاطرهٔ رؤیا.
ترکیب‌بندی بین سطرها می‌رقصد، ساقه‌های بلندِ نرم.
بخار کوهی از مدفوع اسب در باران.
اولین خرید، بهترین خرید (استفراغ در اسطبل اوکی).
دان کویل: «محافظه‌کار نیستم.»
لذت در فراغت، نمایش ظرفیت است.
برهنه، لم‌دادن روی صندلی چرمی در یک روز سرد.
چه معنی دارد لوسی، لوسی و دسی ریکی نامیده شد. (Silliman, 1993: 166)

سیلیمن با توالی خطوط و به‌راه‌انداختن خط‌تولید زبانی، نوعی نظام کارگری را به تصویر می‌کشد، نوعی فشار برای تولید و مصرف، به‌خط کردن و در صف نشاندن زبان. این رویکرد، بازتاب صنعت فرهنگ در آمریکاست. تصویر «مردی جوان اهل نانتاکت» (Nantucket)، جزیره‌ای آرام در ماساچوست، آغازگر طیف گسترده‌ای از نشانگان مهاجر از فرهنگ، سینما، رسانه‌ها و تاریخ معاصر یا گذشتهٔ آمریکا است. بارقه‌های نگاه دوگانهٔ سیلیمن به خودزندگی‌نامه و روایت، در این شعر نیز دیده می‌شود؛ تصاویر پراکنده و مبهم از سواحل نانتاکت که شاید سیلیمن به آنجا سفر کرده، آغل اوکی (O.K. Corral) در آریزونا که بزرگ‌ترین تفنگ‌کشی و کشتار بین گاوچران‌ها در سال ۱۸۸۱ آنجا اتفاق افتاد، سخنرانی دان کویل (Dan Quayle) معاون اوّل (در آن سال‌ها کم سن‌وسال) جورج بوش پدر در جمع کارگران صنایع فولاد در اوهایو سال ۱۹۸۸ که سعی داشت خود را در سیاست کهنه‌کار نشان دهد، لوسی و ریکی ریکاردو دو شخصیت سریال تلویزیونی بسیار محبوبِ «لوسی را دوست دارم» (I Love Lucy) که از سال ۱۹۵۱ تا ۱۹۶۰ در آمریکا پخش می‌شد و تلاش این زوج را برای ورود به عرصهٔ بازیگری نشان می‌داد. پس خاطرات سیلیمن از فیلتر رسانه‌های آمریکا عبور می‌کند، گویی هر آنچه رسانه‌ای می‌شود، در خاطره جای می‌گیرد.

به‌دلیل تأثیر رسانه‌ها و سرعت فوق‌العادهٔ دریافت داده‌های کامل پردازش‌نشده، ذهن انسان پسامدرن در هذیان همیشگی به‌سر می‌برد؛ اشباح سرگردان تصاویر، تأثیرها، رنگ‌ها و صداها گاه‌وبی‌گاه پیش‌چشم ظاهر می‌شوند و حسابگری، منطق و علّیت را پس می‌زنند. پس نباید تعجب کرد اگر ذهن سیلیمن از فلسفهٔ شعرش به «بخار کوهی از مدفوع اسب در باران» معطوف می‌شود. در سطر بعد، «اولین خرید، بهترین خرید (استفراغ در آغل اوکی)» می‌توان صنعت خاطرات را به‌خوبی مشاهده کرد؛ شعاری تبلیغاتی که البته با ردپای خاطره ای مبهم از روزی در آغل (بازدید سیلیمن از این محل تاریخی و یا واقعهٔ تاریخی کشتار سال ۱۸۸۱؟) در هم آمیخته شده‌است. در سطر بعد، تصویر آغل با ایماژ و صدای دان کوایل دوباره برهم می‌خورد. در عصر کنونی، نگاه تاریخی دست‌نیافتنی است: تاریخ چیست؟ سخنرانی سیاستمداران؟ رخدادهای رسانه‌ای‌شده؟ یا روزی در آغل؟ بدون

خوراک تهوع‌آور رسانه و سرگیجهٔ فنّاوری، تاریخیّت انسان معاصر ناممکن می‌شود. امر تاریخی از شخصی‌ترین و خصوصی‌ترین لحظات زندگی تا سطح کلان رسانه‌گری بسط پیدا می‌کند.

قنبری در مقدمهٔ کتاب نامه (به/از) رؤیا و ضمائم پاره‌وقت از «اتو-بیو-گراف»ی یاد می‌کند. او به‌جای دستاوردهای عجیب‌وغریب، تکه‌تکه‌های روزمرگی‌اش را دست‌مایهٔ شعرش قرار می‌دهد و از همان ابتدا، خاطرنشان می‌کند که باید نگاهی «اریب»، زاویه‌دار و متفاوت به شرح‌حال‌نویسی و ادبیات روزمرگی داشت. قنبری، شاعری است که «عناصر ناهمگون را در فرایندی نامتعارف به‌بازی می‌گیرد و فضای شعری‌اش را در دورترین جای ممکن به مخاطب نشان می‌دهد.» (قنبری و نوری، ۱۳۹۱: سطرهای ۲۰-۲۱) او نیز مانند سیلیمن، به دنبال جریان‌های حاشیه‌ای و نامحسوس اما دائمی و تأثیرگذار در روند هویّت‌سازی است و از همان ابتدا در کتاب شعرش به صنعت خاطره روی می‌آورد:

«همسایهٔ عراقی‌ام در را به صدا درآورد
این همسایهٔ عراقی سرباز نیست
و ما هم که با شیر و شکر و کمی پودر کاستارد
و خلاصه دسری که چه می‌چسبید
ما ما که قند فراوانمان آرزو بود» (قنبری، ۱۳۸۱: سطرهای ۱-۵)

با زخم و ایدئولوژی جنگ ایران عراق، قنبری چرخ خاطراتش را می‌گرداند و به‌طعنه از شیرینی و قند سخن می‌راند. قنبری خودروایی می‌کند؛ با جنگ از خودش می‌گوید، زیراکه بدون ابژه‌های گذشته که در زمان حال حضورشان پررنگ‌تر است، نمی‌تواند از خودش بگوید.

چنین اختلاط و انتخاب آگاهانه‌ای، در سطرهای بعد به «کلمات» و «رنگ»ها تسری می‌یابد:

«و با رنگ روغن
به دریوزگی بال می‌زدیم به‌سوی افلاک

(در رنگ روغن رنگ‌های زمینه را تیره انتخاب می‌کنند و سپس کم‌کم رنگ‌های روشن را به کار می‌برند) دندان‌هایمان به هم فشرده می‌شد
گونه‌هایمان به‌لرزه افتاد
میز و صندلی‌ها که می لرزید و کمر که
می‌چرخید
حتی قاب مردهٔ پدر با آبرنگِ موج‌موج کارون
(در آبرنگ زمینه با رنگ روشن شروع می‌شود و سپس کم‌کم با رنگ‌های تیره به‌پایان می رسد)
خواهر(از/ به) گیسوی بلندش دست می‌کشید
دهانمان باز مانده بود» (قنبری، ۱۳۸۱: سطرهای ۲۲-۱۰)

در صنعت و خط‌تولید خاطرات قنبری، ردپای تابلوی نقاشی رنگ روغن و تصاویر مه‌آلود رقص با زخم جنگ آمیخته‌می‌شود. متن او چندین‌بار در معرض ذهن منطق‌گرا و هدفمندش که در استعارهٔ کتابچهٔ دستورالعمل نقاشی (همان جملات درون پرانتز) متبلور می‌شود، قرار می‌گیرد. ذهن شاعر، بوی رنگ روغن و لیزی آبرنگ را در رقص دخترک جنوبی جست‌وجو می‌کند و در موج‌موج‌های کارون، سال‌های جنگ را ورق می‌زند. قنبری و سیلیمن، برخلاف سیلان ذهن مدرنیست‌ها، کاملاً آگاهانه در هزارتکهٔ خاطرات و یادآوری‌ها غرق می‌شوند: این پدیدارشناسی ذهن پسامدرن است. شاید بتوان از تعبیر «تصاویر لانگ‌شات یا فراخ‌منظر» برای مدرنیست‌ها و تصاویر «کلوزآپ و بازکاوی در اجزا و ابعاد» (شیری، ۱۳۸۸: ۷۸) برای اشعار قنبری و سیلیمن استفاده کرد.

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، از ارکان شعر زبان، روایت‌پردازی است. برداشت سیلیمن و قنبری از روایت، همان خاطرات و یادداری‌هایی است که هر لحظه از لای انگشتانشان می‌ریزد. پس هرگز نمی‌توان لحظهٔ اتفاق، آنْ آنِ واقعه را درک کرد. البته انسان همواره در تلاش خواهدبود تا نقطهٔ آغاز روایات و خاطرات را به‌یاد آورد امّا صنعتی‌شدن خاطرات، هنرمند پسامدرن را خیلی بیشتر از مدرنیست‌ها از این امر دور می‌کند. خاطرات صنعتی محصول و مدلول زیستن در دنیایی ابزاری‌اند که ذهن بی‌وقفه در

آماج شوک‌ها و برانگیزش‌های فرهنگی و اجتماعی قرار می‌گیرد. با این اوصاف، آیا می‌توان ابتدا، نقطهٔ عطف، اوج و فرود برای شعر قائل شد؟

امّا تفاوتی آشکار بین نگرش سیلیمن و قنبری به صنعت خاطرات وجود دارد: سیلیمن بندهٔ فرهنگ رسانه، کالا و مصرف‌گرایی آمریکاست. اشارات متعدد او به برنامه‌های تلویزیونی، جراید، خرید و مایحتاج روزانه، نوع آمریکایی صنعت خاطرات را نشان می‌دهد امّا در اشعار قنبری، این هجمهٔ رسانه‌ها و کالا کم‌رنگ‌تر می‌نماید؛ او بیشتر به نمودهای گذشتهٔ ایران در دنیای معاصر می‌پردازد: از اساطیر، تمدن و ادبیات کهن تا جنگ تحمیلی: «نستعلیقِ شیرخدا و رستم دستانم آرزوست خرچنگ قورباغه شد.» گویی در نگاه قنبری به صنعتی‌شدن خاطرات، هنوز شخصیت‌های اساطیری و شاهکارهای ادبی، در مقابل رسانه‌گری و فنّاوری عرض اندام می‌کنند. اگر سیلیمن به رخدادهای سیاسی و اجتماعی چند دههٔ اخیر آمریکا اشاره می‌کند و به‌ناچار ماحصل رسانه‌ها را نوشخوار می‌کند، قنبری دل در گروی گذشتهٔ ایران و جهان دارد و از جنگ با عراق به «رستم دستان» و «شوالیه»گری و «دن کیشوت» می‌رسد. او در مقایسه با سیلیمن، رابطه‌ای به‌مراتب شخصی‌تر و بی‌واسطه‌تر با تاریخ و اجتماع ایران برقرار می‌کند:

«برخاستیم
بی‌آنکه سرود ای ایران بخوانیم
و گریه از علائمی بود با حروف ابجد درکتاب قانون
کلید کلید درب زیر زمین
معماهای ما را گم کرده بود
دختر همسایه از انشای هفتهٔ پیش پریده‌بود
و من که نسبتاً شجاع‌ترین شوالیه بودم
در زرهٔ تلخ دن کیشوت گم شدم» (قنبری، ۱۳۸۱: سطرهای ۲۳-۳۱)

تاریخ‌نگاری قنبری از براده‌های فرهنگ‌عام، اساطیر، رخدادهای معاصر دنیا و ایران، زندگی روزمره و ناخودآگاهش شالوده می‌گیرد. البته نقش کهن‌الگوهای ایرانی بارزتر از کهن‌الگوهای آمریکایی در شعر سیلیمن است. در ضمیمهٔ چهارم، قنبری باور دارد که

تاریخ و جغرافیای «پانلی» را باید در کنار «قدم‌های کودکانه‌ترین کفش‌ها» بر روی خیابان‌ها یافت. «پیلوتِ» ساختمانی که هر روز از آن گذر می‌کنیم، می‌تواند جزیی از تاریخ و به بلندای پرواز «قالی سلیمان» و کهن‌الگوها تأثیرگذار باشد: «ز متون کهن آمده است/ و بر تخت طاووس تکیه می‌زند/ جغرافیایش بر پانل‌ها آمده‌است/ امروز کودکانه ترین کفش‌ها از همین خیابان گذر می‌کنند/ و نقش‌ها بر قالیچهٔ سلیمان چنان قرینه‌اند/ که فراش شما را از «پیلوت» به آسمان هفتم می‌برد.» (قنبری، ۱۳۸۱: سطرهای ۱-۶) آنچه در روزنامهٔ صبح چشم را خراش می‌دهد، تاریخ نیست؛ تاریخ را باید در قصهٔ جوجه اردک زشت «هانس کریستین آندرسن» و یا «گوژپشت نوتردام» هوگو یافت. البته در نهایت، قنبری می‌داند این نوع از تفاوت‌نویسی و تجربه‌گرایی همواره در خطر عادی‌شدن قرار دارد: «شاملو در دههٔ سی آوانگارد بود، چراکه با شعر جهان آشنا شد و با تکیه بر نثر قرن سوم و چهارم هجری جهان تازه‌اش را بنیان نهاد. [...] گرچه آوانگارد هم نهایتاً تسلیم مصرف بورژوازی می‌شود و شعر شاملو هم نهایتاً پشت کامیون و اتوبوس‌ها نوشته‌می‌شود.» (قنبری و شمس‌آوری، ۱۳۹۱: سطرهای ۹۱-۹۷)

۵- نتیجه‌گیری

این مقاله به بررسی تطبیقی اشعار پسامدرن علی قنبری و ران سیلیمن پرداخته‌است. شعر پسامدرن ایران که در دههٔ هفتاد شکل گرفت، تأثیراتی بنیادین از رویکردهای نقد و اندیشهٔ غرب پذیرفته‌است. قنبری ردپای «شعر زبان» را به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین مکاتب شعر پسامدرن، در آثارش نشان می‌دهد. قنبری و سیلیمن، شعر را وارد عرصهٔ روایت‌پردازی می‌کنند. برای خوانندهٔ ایرانی، تلاقی شعر و روایت در شاهنامه و حماسه‌سرایی‌ها تجلّی می‌یابد؛ سنّتی شاعرانه و شعری بس ارزشمند. قنبری همین نیاز و عادت خوانندهٔ ایرانی را به ابرروایت‌ها و حماسه‌ها به‌سخره می‌گیرد و از زندگی روزمره، خاطرات و تصاویر پراکندهٔ برآمده از ذهن (نا)خودآگاه شعر می‌نویسد. برای خوانندهٔ آمریکایی، تلاقی شعر و روایت، حماسه‌پردازی و روایت‌پردازی، یادآور ایلیاد، اودیسه و بیوولف (Beowulf) است و بیگانه می‌نماید. ازاین‌رو، سیلیمن مانندِ قنبری، اسیر اساطیر و حماسه‌ها نیست. او بیشتر از قنبری به دنیای پیرامون و معاصرش می‌پردازد و از صنعتی‌شدن ذهنش شکوه دارد. هر دو

شاعر، با وجود شکاف‌های عمیق فرهنگی و اجتماعی، به خودزندگی‌نامه‌نویسی روی می‌آورند، به شعری که سه عنصر حیاتی در ادبیات، یعنی روایت، نثر و نظم را یکجا از بن می‌افکند. شعر پسامدرن ایران از انواع حماسی، تعلیمی، عاشقانه و انقلابی، به نوعی از شرح‌حال‌نویسی ازهم‌پاشیده روی آورده‌است. این درجه از گسست در زبان و معنا، بیانگر تغییرات سریع، فنّاورانه و روان‌پریشانه در زندگی معاصر، چه در ایران و چه در آمریکاست.

فهرست منابع

- انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». **ادبیات تطبیقی**. دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۳۸-۶.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۹). «پست‌مدرنیسم در شعرهای باباچاهی». **جهان کتاب**. شمارهٔ ۳ و۴، صص ۴۳-۳۸.
- رضوانیان، قدسیه و خلیلی، احمد. (۱۳۹۳). «گفتمان‌شناسی شعر پست‌مدرن ایران». **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**. دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، صص ۲۸۵-۲۶۳.
- رنه، ولک. (۱۳۸۹). «بحران ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. **ادبیات تطبیقی**. دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۹۸-۸۵.
- شیری، قهرمان. (۱۳۸۸). «جریان شعر حجم». **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**. شمارهٔ ۲۵، صص ۹۱-۷۳.
- طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۴). «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران». **پژوهش‌های ادبی**. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۸، صص ۵۰-۲۹.
- قنبری، علی و حسن‌زاده، علی. (۱۳۸۹). «چشم‌اندازی از شعر دههٔ هفتاد». http://ghanbari.blogfa.com
۹- قنبری، علی و شمس‌آوری، سردار. (۱۲ آذر ۱۳۹۱). «جهانی‌کردن شعر وظیفهٔ دولت‌هاست». روزنامهٔ آرمان. ص ۹. http://ghanbari.blogfa.com

- قنبری، علی و نوری، علی‌رضا. (۱۲ آذر ۱۳۹۱). «من فراموش می‌شوم پس هستم». روزنامهٔ آرمان. ص. ۹. http://ghanbari.blogfa.com

- قنبری، علی. (۱۳۸۱). **نامه (به/از) رؤیا و ضمائم پاره‌وقت**. تهران: نیم‌نگاه. http://ghanbari.blogfa.com

- منابع انگلیسی

- Aji, Hélène. (2005). "The Stakes of Narrative in the Poetries of David Antin, Ron Silliman and Lyn Hejinian". **Revue**. No. 103, pp. 79-92.
- Epstein, Andrew. (2010). "There Is No Content There. Only Dailiness". **Contemporary Literature**. Vol. 51, No. 4, pp. 736-776.
- Hejinian, Lyn. (2000). ***The Language of Inquiry***. U of California P, Berkeley.
- Perelman, Bob. (1996). ***The Marginalization of Poetry***. Princeton UP, Princeton.
- Perelman, Bob. (1985). ***Writing/Talks***. Southern Illinois UP, Carbondale.
- Perloff, Marjorie. (1999). "Language Poetry and the Lyric Subject". **Critical Inquiry**. Vol. 25, No. 3, pp. 405-434.
- Silliman, Ron. (1993)."Ⓡ". **Conjunctions**. No. 19, *The Credos Issue*, pp. 166-180.
- Silliman, Ron. (1986). Ed. ***In the American Tree***. National Poetry Foundation, Orono.
- Silliman, Ron. (1981). ***Tjanting***. Salt, Cambridge.
- Silliman, Ron and Blumenreich, Julia. (1989). "Interview". **Paper Air**. Vol. 4, No. 2. pp. 86-93.
- Silliman, Ron and Harryman, Carla, et al. (1988). "Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry: A Manifesto". **Social Text**. Vol. 19, No. 20, pp. 261-275.
- William, Watkin. (2007). "Systematic Rule-Governed Violations of Convention". ***Contemporary Literature***. Vol. 48, No. 4, pp. 499-529.