پست مدرنیسم و شعر معاصرایران

قدرت اله طاهری

عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور

چکیده

اگر آغاز شعر معاصر ایران را از انقلاب مشروطه و به ویژه از ارائه تجربه نوآورانه نیما یوشیج بدانیم، شعر معاصر تا دههٔ هفتاد تحولات متعددی را از سرگذرانده است؛ به طوری که در این مدت نسبتاً طولانی، شیوه‌های گوناگون از روشهای اعتدالی تا تندرو آزموده شده است. پس از انقلاب اسلامی، به دلیل اینکه دگرگونیهایی در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایجاد شده بود، ضمن ایجاد تشکیک در الگوهای زیبا شناختی دهه‌های گذشته، جستجو و آزمون شیوه‌های تازه شتاب بیشتری گرفت و شاعران جوان و حتی بعضی از سالخوردگان با روگردانی از شیوه‌های شعری شاعران شاخص قبل از انقلاب، تجربیات تازه‌ای ابراز داشتند. جریان شعری پست مدرن، در کنار سایر جریانهای نوظهور از اوایل دهه هفتاد تکوین و تاکنون نیز ادامه یافته است. اگر نوجوییهای افراطی شاعرانی مانند محمد مقدم، هوشنگ ایرانی، یداله رؤیایی و احمد رضا احمدی را گامهای نخست تجربه شعری تندرو در شعر معاصر ایران بدانیم، تجربه شاعران پست مدرن دهه هفتاد را باید گام دوم همان جنبش نامید. شاعران این جریان با اتکا به نظریات ادبی غربی و گسست کامل از فرهنگ بومی و تجربیات ادبی دوران کلاسیک و معاصر، در حال آزمودن شیوه‌ای غریب و تازه هستند. از آنجا که تغییرات بنیادین

دریافت مقاله: ۸۳/۱۰/۲۳ پذیرش مقاله: ۱/ ۹/ ۱۳۸٤

در اشکال و روشهای ادبی و هنری در نتیجه دگرگونیهای بنیادین اجتماعی و فرهنگی است، شکل گیری، تداوم و بیش از همه توفیق جریان شعری مذکور در پرده ابهام است. در این مقاله سعی شده است ضمن تحلیل علل جامعه شناختی به وجود آمدن این جریان، ویژگیهای کلی اشعار این شاعران با نگاهی انتقادی تبیین شود.

کلید واژه: نقد ادبی، شعر معاصر، شعر پست مدرن.

مقدمه

جریان شعری "پست مدرن" که از دهه هفتاد در ایران مطرح شده است، بیش از آنکه در طول و ادامه تحولات ادبی داخلی باشد، از طریق الگوبرداری از اشعار و نظریه‌های ادبی غربی به وجود آمده است. اصطلاح پست مدرن در غرب با تمام ابهامات مفهومی و مصداقی خود، ابتدا در رشته‌هایی مانند معماری، فلسفه، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی مطرح شد و پس از آن در عالم هنر، به ویژه ادبیات داستانی و شعر نیز مورد توجه قرار گرفت. این اصطلاح اخیراً در ادبیات جهانی به معانی و مفاهیمی کاملاً متفاوت و گاه حتی بسیار دور از هم به کار رفته است. به طور مثال، آن را به عنوان" اسطوره، تناوب زمانی ـ زمانمندی، وضعیت، تجربه، آگاهی و شعر یا وجدان تاریخی، قریحه، فضا و حال و هوای فکری، بحران، گفتمان، نظریه شاعرانه، عقب‌نشینی و رسالت یا برنامه و ... دانسته‌اند." (نوذری،۱۳۷۷: ص ٤٥٥-٤٥٦) اما آنچه در بادی امر از این اصطلاح می‌توان فهمید، این است که به مرحله‌ای «فراتر» از "مدرنیته" اشاره می کند. هر چند تا کنون تعریف دقیق و قابل تعمیمی ازخود مدرنیته نیز عرضه نشده است،برای درک بهتر مدرنیته می توان ابتدا خاستگاه اجتماعی آن را مورد توجه و بررسی قرار داد. مشهور است که دوران مدرنیته را عصر استیلای "خرد" دانسته اند؛ عصری که پس از دوران نوزایی (رنسانس) بر جهان غرب حاکم شد و می‌خواست با تأکید بر "عقل بشری" به جهان نظم و نظام بخشد. البته در طول قرون نوزدهم و بیستم که اوج استیلای عصر مدرنیته بود، آرمان های آن تحقق نیافت و علاوه بر دو جنگ ویرانگر جهانی، فقر و بی عدالتی نیز گسترش یافت. انتقاداتی که متفکرانی مانند ژان فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا و میشل فوکو به دوران مدرنیته داشته اند،فلسفه پست مدرنیستی(Postmodern Philosophy) تلقی گردید. البته باید گفت ریشه این تفکر را قبل از آرای لیوتار، دریدا و فوکو، باید در نظریه نسبیت

(Relativity) انیشتین،عدم قطعیت(Indeterminacy)هایزنبرگ و شیء شدگی (Reification) هایدگر و به ویژه آرای نیچه جستجو کرد. نیچه احتمالاً نخستین متفکری بود که بر اصول مدرنیسم و به خصوص خرد نوین(Modern Reason) حمله کرد. به نظر او "بشر با تکیه بر عقل کانتی سایر احساسات و غرایز خود را نادیده گرفته و محصول این خرد جز جنگ و ویرانی نبوده است." (احمدی،۱۳۷٤: ص ۲۱۲) این تفکر در واقع، محصول فریب بزرگی بود که بلوک شرق توتالیتار و غرب بورژوازی تحت عنوان جهان مدرن به خورد ملتها می‌داد. بلوک شرق خود را وارث حقیقت مطلق، عدالت و رهایی می‌دانست و انسان و اراده فردی او را در پای ایدئولوژی قربانی می‌کرد. از طرف دیگر، غرب سرمایه‌داری نیز با اتکا به خرد ابزاری(Instrumental Reason)، انسان را به بردگی مدرن کشانده بود؛ بنابراین، در هر دو نظام، انسان از ماهیت خود تهی و به موجودی بی‌اراده بدل شده بود. در نتیجه، شکل-گیری و گسترش تفکر پست مدرنیستی به منزله طغیان انسان غربی برای پاره کردن قید و بندهایی است که بر پای او بسته شده بود. بی‌جهت نیست که انگاره‌های اصلی این تفکر را عقل ستیزی، عدم باور به امور یقینی و نفی قطعیت تشکیل می دهد. دومینیک استریناتی این پدیده را محصول وضع خاص جوامع سرمایه‌داری و صنعتی غرب می‌داند که به دلیل رواج مصرف‌گرایی و اشباع رسانه‌ای، ظهور مشاغل طبقه متوسط و ایجاد بازارهای مصرف و زوال هویتهای شخصی و جمعی به وجود آمده است. (نوذری، ۱۳۷۷: ص۵۵۷-۵٦۲)

در هنرهایی که از تفکر پست مدرنیستی مایه می‌گیرند، شکل و زبان اهمیت بیشتری می‌یابد و در نتیجه کیفیاتی مانند استعدادهای هنری، صمیمیت هنری، همبستگی و انسجام، ارزش واقع‌گرایی، عمق و ژرفای فکری و روایتهای کلان(High Narration) در معرض تضعیف یا فروپاشی قرار می‌گیرد. به همین علت، در غرب نیز هنر پست مدرنیستی، منتقدان جدی دارد. به طور مثال، تری ایگلتون درباره نتایج و دستاوردهای آن می‌گوید: "فرهنگ پسامدرن پیکره‌ای غنی، با تهور و نشاط انگیز در تمام گستره هنر آفریده است و بیش از سهمش آثار مبتذل تولید کرده است. زیرپای تعدادی از مسلمات خودپسندانه را خالی کرده، برخی از تمامیت‌های پارا نویایی را شکسته، برخی از پاکدامنیهای سخت محافظت شده را آلوده کرده، برخی از هنجارهای سرکوب‌گر را به هم ریخته، برخی بنیادهای به ظاهر مستحکم را به لرزه افکنده است." (پارسا،۱۳۷۷:ص٤۲)

تأکید فلاسفه پست مدرن به زبان - که ادعا می‌کنند چیزی ورای آن وجود ندارد- (همان،ص۷۱) در عالم هنر سوء برداشتهایی به وجود آورده است؛ تا جایی که شعر را نوعی "بازی با زبان"(براهنی، ۱۳۷٤: ص۱۱۵) می‌دانند. حال اگر زبان به جز ابزار تفنن نباشد و شاعر این رهنمود میشل فوکو را نیز بپذیرد که شاعر در جهان معاصر نباید به دفاع از آرمانهای توده بپردازد و با قدرت‌های حاکم نیز نباید کاری داشته باشد،(سعید،۱۳۷۷: ص۱۳-۱٤) هنر، ارزش و اعتبار و مسئولیت اجتماعی خود را از دست خواهد داد. به نظر می رسد مسئولیت زدایی از شعر و محدود کردن آن به عنوان هنر زبانی صرفاً زیبا، از جمله احکام خود محورانه ای است که پست مدرنیستها برای رویگردانی از هنر و تفکر مدرن صادر کرده اند. به همین دلیل، بعضی از منتقدان غربی نیز به تفکر و هنر پست مدرنیستی به دیده تردید می‌نگرند؛ چرا که به نظر آنان، این تفکر بیش از آنکه در پی نوجویی و خلاقیت فلسفی و هنری باشد، به منزله ابزاری بوده است برای در هم شکستن مقاومت توده‌ها در برابر نظام سرمایه داری. (پارسا،۱۳۷۹: ص۷۳) در واقع، می توان گفت تفکر پست مدرنیستی، با تردستی تمام، "رادیکالیسم کلامی" را جایگزین "عمل رادیکالیستی" می‌کند تا بدین وسیله در حفظ وضعیت موجود، بیش از پیش توانایی خود را تداوم بخشد. می دانیم پست مدرنیسم با رویکردهای متفاوت آن ابتدا در جوامع سرمایه داری مطرح شده است. جهان سرمایه داری با طرح چنین تفکرات و دامن زدن به هنرهای برآمده از آن، می کوشد مبارزات بنیاد گرایانه مخالفان خود را به چالش با متن و زبان سوق دهد.

درباره چگونگی شکل گیری، رویکرد و کارکردهای تفکر و هنر پست مدرنیستی ، بیش از این می توان سخن گفت. پیداست اگرچه بحثهای فوق در جای خویش ارزشمند است، از حوصله این مقال بیرون است. شعر پست مدرن غربی، با توجه به مسائل نوظهور؛ به ویژه بعد از نمایان شدن اشکالات و نواقص اساسی دوره مدرنیته، به وجود آمد. شاعران این مکتب از هر آنچه در دوران مدرنیته بر آنها تأکید می شد، آگاهانه دوری کردند. بنابراین، می توان گفت "شعر پست مدرن، شعری است که در آن، شکل و زبان اعتبار ویژه ای می یابند و انسجام، معانی و روایتهای کلان در معرض فروپاشی قرار می گیرند."

نسبت شعر پست مدرنیستی و بافت فرهنگی جامعه ایران

اگر شعر و هنر پست مدرنیستی در غرب به دلیل ریشه داشتن در تحولات فلسفی، سیاسی،

اجتماعی، اقتصادی و صنعتی آن از اصالتی نسبی برخوردار باشد، اصل وجود آن در جوامع شرقی مانند جامعه ایران که هنوز دوران مدرنیته را- آن چنان که در غرب تحقق یافته- تجربه نکرده است، کمی نا به هنگام به نظر می‌رسد. جامعه ما که تنها عوارض محدودی از مدرنیته را به خود دیده، هنوز درگیر سنت و مؤلفه‌های سخت و انکارناپذیر آن است؛ به طوری که تلاش برای کنار آمدن با عناصر نامتجانس و کاستن از آفتهای "ناموزونی فرهنگی و اجتماعی"، وضعیت فعلی جامعه ما را رقم زده است. بنابراین، آیا در این وضعیت از پست مدرنیسم سخن گفتن و خلق آثاری که کمترین سنخیتی با جامعه کنونی ندارند، کمی عجولانه و سطحی نگرانه نیست؟ شاعری که خود به عنوان پاره ای از پیکره عظیم اجتماع در حال توسعه، نه تنها در ذهنیت، بلکه حتی در شیوه های معیشت، هنوز پابست سنتهای دیر پاست، چگونه می تواند انگاره‌های در هم پیچیده و پیشرو تفکر پست مدرن را در عالم ذهن خود هضم نماید؟ از این گذشته، اگر شاعرانی از طریق مطالعات عمیق و یا زیستن در جوامع غربی، این اندیشه ها را درونی خویش کرده باشند، آیا مخاطبان آنها توان جذب و بهره گیری از آثار شان را دارند؟ اگر این نظریه عمومی را بپذیریم که هنرمندان و شاعران به منزله زبان گویای مردم زمانه شان هستند، ناهمزبانی شاعران پست مدرن با مخاطبان عصر خود، توجیه پذیر نخواهد بود.

در کنار این اشکال ذاتی، تفکر پست مدرن و هنر های برآمده از آن بیشتر از طریق ترجمه در جامعه علمی و ادبی ایران رواج یافته است و شاعران این جریان به کمک مترجمان با این اندیشه ها آشنا شده اند. علاوه بر اینکه ممکن است مترجم قدرت فهم متن اصلی را نداشته باشد، استفاده کنندگان از آن متن؛ یعنی شاعران جوان نیز ممکن است نسبت به نظریات درکی ناقص داشته باشند. در گفته‌ها و نوشته‌های این شاعران، بارها به مؤلفه‌هایی مانند شعر چند صدایی، مرگ مؤلف، سفید نویسی و سفید خوانی، ساخت شکنی، بی‌معنایی، تأویل متن و هرمنوتیک اشاره می‌شود. اما به طور مثال، آنچه در نظریات غربی از "معناگریزی" مراد می‌شود، با برداشت این شاعران کاملاً متفاوت است. در شعر پست مدرن غربی، متن به گونه‌ای است که از برداشت معنای واحد، خود را گریزان می‌سازد تا هاله‌ای از معانی ممکن و احتمالی پدیدار گردد. در این آثار بین عناصر متن، روابط عمیق صوری و زبانی وجود دارد که باعث ابهام هنری می شود و هر دالی به مدلولهایی گوناگون دلالت می‌کند و خواننده با توجه

به تجربه ذهنی خود به کشف معانی احتمالی متن مبادرت می‌ورزد. حال آنکه در بسیاری از اشعار شاعران پست مدرن ایرانی، متن از چند معنایی به مطلق بی‌معنایی و مهمل بودن مبدل می‌شود. برخلاف متنهای پست مدرنیستی غربی که خواننده با آن چالش دارد تا به تأویل و برداشتی فردی برسد، در این شعرها خود شاعر با متن چالش می کند؛ چالشی که جز در هم ریختن نحو، ساختمان واژگان و طرد معناهای معهود، ثمری به همراه ندارد.

همچنین، به نظر می‌رسد نظریه‌های ادبی وارداتی هنوز چنانکه باید در جامعه ما هضم نشده است و شاعران در برخورد با آنها در مرحله شیفتگی به سر می‌برند و آثاری که با اتکا به این نظریه‌ها تولید می‌شود، سطحی، خام و زمخت به نظر می‌رسند.

جریان شعری پست مدرن

رضا براهنی متعاقب ترجمه آثار فلسفی و ادبی غربی در سالهای نخست دهه هفتاد و داغ شدن مباحث فلسفی و سیاسی جدید، جریان شعری تازه ای با عنوان "پست مدرن" مطرح کرد و با تربیت شاگردان جوان و سرودن یک مجموعه شعری به نام «خطاب به پروانه‌ها» به این جریان دامن زد. علی باباچاهی نیز با طرح «شعر پسانیمایی»، به عنوان روایت چهارم از شعر معاصر ایران، مدعی رهبری این جریان است. (باباچاهی،۱۳۷۵: ص۱۲۳) و اکبر اکسیر نیز در مؤخّره مجموعه "بفرمایید بنشینید صندلی عزیز" از شعر "فرانو" سخن گفته است.(اکسیر، ۱۳۸۲: ۹۳-۱۰۶)

باید یاد آوری کرد مطالبی که شاعران جریان مذکور درباره اصول، معیارها و موازین شعر خود می گویند، بی شباهت به مکاتب آوانگارد ادبی غربی به ویژه دادائیسم و سوررئالیسم نیست؛ مکاتبی که تأثیر خود را بر شاعران ایرانی نوجو در دهه های گذشته به خوبی نشان داده بود. تجربیاتی که شاعرانی مانند محمد مقدم، هوشنگ ایرانی، یداله رؤیایی و احمدرضا احمدی ارائه می کردند، الگو برداری مستقیم از همین مکاتب بود. اگرچه تقلید ناشیانه شاعران مذکور از مکاتب یاد شده جز تمسخر و استهزا مخالفان، محصول دیگری نداشت، برخورد تقریباً منطقی شاعرانی مانند احمدرضا احمدی و یداله رؤیایی با این مکتبها - که دو شاخه شعر موج نو و حجم را به وجود آورد - نیز در جامعه ادبی ایران پذیرفته نشد. بسیاری از نظریه هایی که شاعران پست مدرن امروزی ایران از آنها سخن می گویند و نیز ویژگیهای اساسی شعرشان را، می توان در تجربیات جنبش نخست آوانگارد ایران مشاهده کرد.

یداله رؤیایی خود درباره شباهتهای اساسی شعرجوانان این دهه با شعرحجم می گوید:" نسل پس از انقلاب وقتی شعر قبل از انقلاب را کشف می‌کند، تازه به شعر حجم می رسد و شعر حجم که فارغ از تعهد بود و فارغ از مبارزات سیاسی، بیشتر به جهت آوانگارد بودنش اسلحه دیگری می‌داد تا این نسل نگاه تازه‌ای به ایدئولوژی‌ها بکند ... و اینکه می‌بینید موج سوم در اشتراکش با شعر حجم، یکی از مظاهر زاینده شعر معاصر است، به جهت این است که شاعران از توضیح و تشریح خسته شده‌اند، رسیده‌اند به نوعی ایجاز، و ایجاز یکی از خطوط اساسی شعر حجم است."(براهنی،۱۳۷٤ : ص۱۲۹)

اغلب شاعران مدعی پست مدرن بر این باورند که شعر نیمایی و غیرنیمایی (شاملویی) به مرحله اشباع رسیده است و جستجوی راه و شیوه‌ای نوین، شعر معاصر فارسی را از بحران و بن بست رها خواهد کرد. هرچند این نگرانی، می‌تواند به حق باشد، آنچه به عنوان هنر جدید ارائه می‌شود، باید از ویژگیهای ساختاری، زبانی و محتوایی قابل دفاعی نیز برخوردار باشد.

حداقل در مدت یک دهه‌ای که از طرح و ارائه این نوع اشعار گذشته، در جذب مخاطبان خود موفق نبوده است. دلیل عدم توفیق آنان، در این نکته مهم است که شعرشان محصول حادثه ذهنی و شهود شاعرانه نیست، بلکه با وقوف، آگاهی و قصد قبلی و با نظر داشتن نظریات ادبی جدید، شعرها را می‌سازند. به همین علت، شعرآنان از هر نوع شور و حال خالی است ونمی تواند حتی مخاطبان حرفه‌ای را نیز به سوی خود جذب کند. علی اکبر ترابی درباره علت عدم توفیق آنان می گوید: "بی‌گفتگو، تا زمانی که شاعر و مردم به دو زبان مختلف صحبت می‌کنند و به ویژه در جایی که شاعری در بند خویش است و معیارهای ادبی و زبانی و فکری و فرهنگی پیشرو جامعه را به هیچ می‌گیرد و ترکیبات و جملات نامفهومی را به صرف اینکه برای تنها خود او، یا برای اطرافیان او که شمارشان از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کند، مفهومند، به جامعه و ادب جامعه تحمیل می‌کند، شگفت‌آور نخواهد بود که مردم شعر او را و شاعرانی مانند او را ... جدی نگیرند و سروده شان را «سر و صدایی زیاد برای هیچ» یا «صدایی در گورستان» بدانند."(ترابی، ۱۳٦٦: ص۱۸)

دانستن تئوریهای ادبی جدید هرچند برای شاعر لازم است، شرط کافی نیست. تا زمانی که نظریه‌ها با اوضاع فرهنگی شاعر تطبیق و به عوالم درونی او راه نیافته باشد، تلاش برای

سرودن شعر با تکیه بر آنها، به منزله گسستن از اصلی‌ترین رکن شاعری؛ یعنی «شهود شاعرانه» خواهد بود. گرایش افراطی این شاعران به نظریات ادبی جدید انتقادات فراوانی به دنبال داشته است. به گونه‌ای که حتی شاعر فرم‌گرایی مانند منوچهر آتشی را به عکس‌العمل انکارآمیز واداشته است.(آتشی،۱۳۷٦: ص ۷۰)

شاعران مشهور این جریان عبارتند از: رضا براهنی(خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم،۱۳۷٤)، علی باباچاهی(نم نم بارانم، ۱۳۷٤ و عقل عذابم می‌دهد ۱۳۷۹)، نازنین نظام شهیدی(ماه را روشن کن،۱۳٦۹، بر سه‌شنبه‌ها برف باریده است،۱۳۷۲ و من معاصر بادها هستم ۱۳۷۷)، رزا جمالی(این مرده سیب نیست،یا خیار است یا گلابی،۱۳۷۷، دهن کجی به تو،۱۳۷۷ و برای ادامه این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کردم،۱۳۸۰)، علی عبدالرضایی(پاریس در رنو،۱۳۷۹، این گربه عزیز، ۱۳۷۷، جامعه،۱۳۸۰، فی‌البداهه، ۱۳۷۹)، شمس آقاجانی (مخاطب اجباری، ۱۳۷۷)، رؤیا تفتی (سایه‌های لای پوست، ۱۳۷۷)، پگاه احمدی (روی سل پایانی، ۱۳۷۸)، شیوا ارسطویی (گم، ۱۳۷۷)، عباس حبیبی بدرآبادی (از کلید تا آخر، ۱۳۷۷)، محمد آزرم (عکسهای منتشرنشده، ۱۳۷۷)، روزبه حسینی (یک توی هزار معنی گرفته من، ۱۳۷۷)، شاهین باوی (آینه جا مانده در صدات، ۱۳۷۸)، شهاب مقربین (کلمات چون دقیقه‌ها، ۱۳۷۲)، سهیلا میرزایی (یک سین جا مانده‌ام، ۱۳۷۷)، ساعدا. احمدی (خواب ابرروی شانه های تو، ۱۳۷۷)، آرش جودکی (دریا تعبیر خوابهای ماست، ۱۳۷۲)، افشین بابازاده (صبحانه در موقعیتی بهتر، ۱۳۷٤)، فریبا صدیقیم (تعویق می‌اندازیم تا کی، ۱۳۷۷)، سعید آرمات (برخاک مشتی پرنده و صدا، ۱۳۷۵) و علیرضا حسن آبیز (نگه‌دار باید پیاده شویم، ۱۳۷۷)

ویژگیهای کلی جریان شعری پست مدرن ایران

محتوا

شاعران پست مدرن با طرح ایده "عدم تفکیک فرم از محتوا" (باباچاهی،۱۳۷۵: ص۳۰) و تأکید بر زبان شعر که از طریق شورش و سرپیچی از نظامهای مألوف آن به آفرینش شعر می پردازند، عملاً «محتوا»، به ویژه موضوعات کلی و عام را از فضای شعر خارج می‌کنند. آنان به شدت با ارجاعی شدن زبان شعر مخالفت می ورزند و بر این باور هستند که زبان شعر نباید به غیر از خود به معنایی بیرونی دلالت نماید. بنابراین، به نظر آنان "شعر امروز را باید

بیرون از قواعد و اسلوب‌های ادبی و خارج از آنچه موضوع معرفت (محتوا) واقع می‌شود، ارزشگذاری کرد. وظیفه شعر نه بیان مفاخره آمیز مفاهیم کلی، بلکه عمدتاً عرضه ماهرانه حس و حالتی است که در وصف نمی‌گنجد و گاه ورای فهم و درک منطقی ماست و این همه به کارکرد ویژه زبان برمی گردد." (باباچاهی،۱۳۷۷:جلد اول، ص۳۷٦) اما به نظر می‌رسد هر درک و استنباطی که از شعر داشته باشیم، به هر صورت توجیه کننده «نامفهومی» آن نخواهد بود؛ زیرا شعر در انتزاعی‌ترین حالات نمی‌تواند ویژگی «آگاهی‌بخشی» خود را فراموش کند. به این دلیل ساده که این هنر تلاش برای بازشناسی، تعریف و تبیین جهانهای ناشناخته (حوادث ذهنی) به کمک زبان است. اگر شعر به جای روشن نمودن نسبی فضای تیره و ناشناخته تجربیات درونی، آنها را مبهمتر نماید، از رسالت اساسی خود فاصله گرفته است.

بنابراین، باهیچ توجیهی نمی‌توان حضور «معنا» را درشعر نادیده گرفت.چنانکه بودلر می گوید: "باید شاعر بود، حتی در نثر و شعر واقعی اگر قالب ظاهری خود را از دست بدهد، قدرت مفاهیم شعری خود را هرگز از دست نمی‌دهد. "(براهنی،۱۳۸۰:ج۲، ص۸٤۸) زیرا احساسِ بخشی از زیبایی متن ادبی، در گرو درک یکی از معانی احتمالی آن است.

در شعرهایی مانند قطعه زیر به دلیل هنجارشکنیهای افراطی در نحو زبان، معنا به قدری به حاشیه رانده می‌شود که متن به مرز بی‌معنایی می‌رسد:

پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم / گل می‌چکید / و از زمین پرتاپ می‌روم یا می‌پرم / و عمه من از مفرغ و یا پاپیروس می‌خوابد / از دوست داشتنی‌تر از با نیست / خوردم مرا به خواب دوش مرا خورده‌ای گل می‌چکد.

(براهنی، خطاب به پروانه‌ها، ۱۳۷٤: ص۹۹)

شمس آقاجانی در توجیه بی‌معنایی چنین شعرهایی می‌گوید: "یک جمله بی‌معنا در شعر ممکن است عمیقترین لحظه‌های حسی شعر باشد و حتی در زندگی روزمره بسیار اتفاق افتاده که در حسیترین لحظات و در ناخودآگاهی کامل، مواردی پیش می‌آید که زبان به لکنت افتاده و صرف و نحو و مفهوم کاملاً مخدوش می‌شود و حتی مجبور به سکوت و قطع می‌گردد. در هر صورت جنبه دلالی آن تشدید شده، نشانه موقعیتهای خاص لحظه می‌شود. لحظاتی چون

خشم، مرگ و ... فکر می‌کنیم این جنبه کمتر مورد توجه شعر ما قرار گرفته است." (باباچاهی، ۱۳۸۰:ج۲، ص۱۱۲٤،۲)

جمله بی معنایی که به نظر شاعر و منتقد فوق می تواند عمیقترین لحظه های حسی شعر را بازتاب دهد، آیا قادر خواهد بود در خواننده خود نیز همان احساس را به وجود آورد؟ سهیم شدن در تجربه و احساس ناب شاعر، بدون درک بخشی از معنای متن که در کسوت زبان جلوه می یابد، میسر نخواهد بود. این زبان، در مجازی ترین صورت خویش، باید پیوندخود را با صورتها و معانی تثبیت شده که در بین گویشوران یک جامعه زبانی قابل فهم است، حفظ کرده باشد؛ وگرنه امکان هر نوع ارتباطی میان متن و خواننده خود به خود گسسته می شود. به همین دلیل، شاید بتوان گفت نه آن شعر، شعر است و نه نظریه ای که در پی توجیه آن مطرح شده است، نظریه ای قابل دفاع.

نظیر شعر بی‌مفهومی مانند قطعه زیر در آثار این شاعران کم نیست؛ شعرهایی که گویی فقط برای غافل‌گیری خواننده از طریق پرشهای ناگهانی، جملات ناقص و غایب نمودن بخشی از عناصر زبانی به وجود می‌آیند. همه این شگردها به منظور ایجاد تکثر معنایی و شرکت خواننده در آفرینش معنا صورت می‌گیرد؛ فرایندی که آن را علی باباچاهی "سفید خوانی" متن نامیده است. (باباچاهی،۱۳۷۵: ص۱۳۲)

این عکس پاره پاره / با چشمهای تیره و بعداً که رد پای تو را / با دهن پیش از این و از این پس / که هر دقیقه اسم تو را / نه اصلاً / تو حق اینکه کارد بر گلوی کسی / یا مثل رودخانه‌ای که جسدهای کاغذی از دوردست / به دریا / در خواب هم اجازه نداری که سایه شمشیرت را / گیرم ادای زندگی هست و / از اینجورکارها...

(بابا چاهی، نم نم بارانم،۱۳۷۵: ص٥٦-٥٧)

تخیّل

در حوزه صور خیال، در شعر شاعران این جریان تغییرات بنیادینی صورت گرفته است و گاه به بهانه دوری از تصویر آفرینیهای تکراری، فضای شعر آنها از هر نوع صورت خیالی تهی

شده است. از آنجا که این شاعران همواره بر متمایز بودن هنر خود از تجربیات پیشین اصرار می‌ورزند، از تصویرپردازیهای معمول فاصله می‌گیرند. "تأکید بر تصویر محوری در شکل استعاره و تشبیه و نماد و استفاده بی‌رویه از صفتهای تصویر ساز، از ویژگی شعر غیرنیمایی (و نیمایی) است. اما شاعران پسانیمایی همچون مدرنیستها و فرمالیستهای روس با استعاره پردازی میانه خوبی ندارند و به دلیل اشباع شدگی شعر معاصر از استعاره و تشبیه، امور ذهنی را به مدد کارکردهای زبان شعر، عینی و قابل رؤیت می‌سازند و به عناصری که نشان دهنده ارزشهای ثابتی هستند، بی‌علاقه‌اند. بازیگوشی زبانی در شعر پسانیمایی، نه قاتل ذخیره‌های فرهنگی لغات، بلکه عامل به تأخیر انداختن معنا و در نتیجه خیال‌انگیزتر ساختن آن است." (باباچاهی،کارنامه،ش۱۸،ص٤)

بنابراین، در شعر این شاعران، با رفتارهای دیگرگونه با زبان و هنجارشکنی قواعد صرفی و نحوی که درنگ همراه با تعجب خواننده را به دنبال دارد، خلأ تصویرهای خیالی پر می‌شود و خواننده پیش از آنکه به معنا و تخیل شاعر توجه کند، غرق زبان نامعهود او می‌گردد.

بر سر در سینما / در پوستری رنگی / از فیلمی / که آن را ندیده‌ام / او را / وقتی که دیدم جا خورد / از پوست خود آمد بیرون / سوار ماشین شد / و در بین راه تهران ـ چالوس / تا آمدم پشت سر خودم را ترک کنم / رودخانه مکث کرد / ایستاد / و چادر از سر شب افتاد / با بیل هم نمی‌شد از زمین دل کند / بعد هم / غروب شد / پنجره‌ای ته دریا آتش گرفت...

(عبدالرضایی، فی‌البداهه،۱۳۷۹: ص٦٤-٦٥)

در کنار آفرینشهای نامتعارف صورتهای بیانی، تصاویری که خلق می‌کنند، به دلیل انتزاعی بودن و پراکندگی بیش از اندازه آنها بر ابهام مخل این اشعار می افزایند و حلقه های ارتباطی خواننده را با متن قطع می‌کنند. ذهن و قوه تخیّل انسان با تمام بی کرانگی و وسعت، قانونمند است و براساس قواعدی مشخص خاصیتی را از یک پدیده انتزاع کرده، در کنار پدیده‌ای دیگر قرار می‌دهد. در خیال انگیز بودن زبان نامتعارف نیز می‌توان تردید داشت، زیرا اعجاب حاصل از کشف رابطه خیالی دو پدیده مجزا از هم که خصلتی "ادعایی" دارد و نه حقیقی، با شگفتی

برخورد با زبان نامعهود یکسان نیست. احساس شگفتی بهجت زایی که از طریق یک صورت خیالی در خواننده ایجاد می‌شود، محصول تلاش ذهنی وی برای درک رابطه ادعایی شاعر است، ولی شگفتی برخورد با زبان دیگرگون هر چند ممکن است تأمل و درنگ خواننده را در پی داشته باشد، انفعالی لذت بخش به او دست نخواهد داد. در قطعه زیر پاره‌ای از عناصر ضرور جملات و نیز محور هم‌نشینی و جانشینی زبان در هم ریخته شده است. شگفتی و اعجابی که در برخورد با این متن به خواننده دست می‌دهد، به نظر نمی‌رسد لذت بخش نیز بوده باشد.

حالا که در سراشیبی افتاده‌ام / قدمهای بلندی اگر بردارم، حق دارم / تو عجله که نداری / هر طور که می‌خواهد دلت را / آن پایین اما انگار چیزی، یا کسی که مرا / و خاک تازه‌ای که مرا / و چند شاخه گل که مرا/ اما این طور هم که نمی‌شود، اصلاً نمی شود / لاجرم ابرهای این طوری را / پس می‌زنم / سراشیبیهای این طوری را / خاک تازه این طوری را / و چند شاخه گل این طوری را / تو عجله که نداری؟ ..

(بابا چاهی، نم نم بارانم،۱۳۷۵: ص۱۱۹-۱۲۰)

ساختمان

یکی از موازین نقد ادبی که در دوران معاصر به آن تأکید فراوان می‌شود، ساختمندی اثر ادبی است؛ به گونه‌ای که اجزا و عناصر حاضر در متن در عین پراکندگی باید با یکدیگر پیوندی ارگانیک داشته باشند. چنانکه لوسین گلدمن می‌گوید: "ساختار؛ یعنی نظام، در هر نظام همه اجزا به هم ربط دارد، به نحوی که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است ... در هر نظام هیچ جزئی نمی‌تواند بیرون از کار اجزا چنان که هست باشد. به همین جهت کل نظام بدون درک کارکرد اجزا قابل درک نیست." (گلدمن،۱۳۶۹:ص ۹) هنرمندان اصیل برای حفظ ساختار متشکل اثر ادبی از شگردهای متعددی استفاده می‌کنند. پاره‌ای از این شگردها وجودشان ذاتاً تشکّل بخش است و انسجام و یکپارچگی متن را تضمین می‌کنند. موسیقی بیرونی (وزن، قافیه

و ردیف)، روایت و مکالمه از این جمله‌اند. پاره‌ای نیز به مدد خلاقیت شاعر به انسجام متن یاری می‌رسانند. وقتی شاعر عناصر پراکنده‌ای مانند آواها، واژگان، صورت‌های نحوی و تصاویر شعری را با مهارت از طریق شگردهایی نظیر تکرار، ایجاد توازن، تقارن، تقابل و تضاد، تجانس و تناسب در بافت شعر وارد می‌کند، ساختار اثر هنری به نحو مطلوبی شکل می‌گیرد. آنچه بیش از فنون مذکور در شکل‌گیری ساختمان متن ادبی نقش اساسی دارد، حفظ تأثر اولیه‌ای است که اثر با ضرب آهنگ آن آغاز شده است. اگر هنرمند بتواند حادثه ذهنی اولیه را تا پایان حفظ نماید، حتی اگر بر راز و رمزهای هنری وقوف عمیقی نداشته باشد، خود به خود تشکّل و ساختمندی اثر حفظ می‌شود. به عبارت دیگر، حفظ و تداوم تأثر اولیه باعث احضار عناصر زبانی هم‌گرا و نزدیک به موضوع اصل متن، از ضمیر ناخودآگاه شاعر و هنرمند می‌شود. به این ترتیب شکل ذهنی شعر که عبارت است از "آن تصویر بزرگ و غیرقابل لمس ذهنی که چندین تصویر کوچک دیگر در دایره ایهام و ابهام آن جان می‌یابند" (براهنی،۱۳۸۰:ج ۱،ص۸۸) به وجود می‌آید.

تغییراتی که در ساختمان اشعار پست مدرن صورت گرفته است، بر اساس نوعی آزمایش و خطا و نیز تبعیت محض و ناشیانه از شعر پست مدرن غربی بوده است. با توجه به اینکه نوآوری در اشکال هنری ریشه در تحولات عمیق اجتماعی و فرهنگی دارد و با تغییر ذهنیت هنرمندان شکل آثار هنری نیز دگرگون می‌شود، نمی‌توان به اصالت تغییرات سطحی و شتابزده اعتماد داشت.

توجه افراطی به اشکال نامتعارف هنری، شاید به دلیل فقدان اندیشه و تفکر عمیق در بین این شاعران است. در واقع، می‌توان گفت بحران تفکر، بحران اشکال هنری را نیز به وجود آورده است و "گسستگی شکلها و ساختهای گسسته و غیرمنطقی، شکستن مبانی واقعیت، بی معنایی، استمداد از تأویل برای معنادار کردن اثر هنری و ویژگیهایی از این دست، بی‌گمان نتیجه بحران درونی و بی‌ایمانی انسان جدید به یک اصل و سرگشتگی و فقدان جهان نگری ژرف اوست." (عباسی،۱۳۷۸:ص ۲۵۸)

شاعران این جریان، شکل را در بی‌شکلی مطلق جستجو می‌کنند و بر این باورند پس از در هم ریختن اجزا و عناصر هستی و در کنار یکدیگر قرار دادن آنها، شکلی جدید به وجود می‌آید که شباهتی به اشکال گذشته ندارد. در شعر زیر پرشهای نامعهود و نا به هنگام شکل

درونی آن را با مشکل مواجه ساخته است.

سبیل من میزان نیست / و همین تعادل دنیا را به هم خواهد زد / حالا تو چه می‌گویی اگر از همین عصر / خورشید کج را نشان بدهم / و یخهای پرونده‌ها را / که قطره قطره آب می شوند؟ آسمان پاریس را / ـ که این قدر تعریفش کرده‌ای ـ / مگرنه این که یک در چوبی نجات داد / که هیچ متعلقاتی نداشت؟ / من سوررئالیست یک موش هستم / که خیال می‌کند دمش را شناخته ـ اما ... / راستی این آژانها / عجب سبیل مرتبی دارند.

(خواجات، جمهور، ۱۳۸۰: ص۸۲-۸۳)

رضا براهنی که رهبری این جریان را برعهده گرفته است، می‌گوید: "ما می‌گوییم زبان، جهان و طبیعت باید قطعه قطعه شود تا دوباره ساخته شود. شعر باید واقعیت را تعطیل کند. بخشی از واقعیت هم شکل ارگانیک شعر است، آن نیز باید به هم بخورد. روند بر هم زدن همه عادتها در طول تاریخ هنر، من جمله عادت مدرنیسم باید درونی روند آفرینش شعر شود." (براهنی،۱۳۷٤:ص ۱۷٦) علی باباچاهی نیز که خود را از جمله شاعران دوران پسانیمایی می‌داند، در توجیه پراکندگی عناصر شعری این دهه می‌گوید: "در شعر پسانیمایی ورود اشیاء، عناصر و حوادث غالباً غیرقابل پیشی‌بینی است. همانطور که در زندگی عادی نیز نمی‌دانیم ساعتی بعد چه پیش می آید. بنابراین، شعر می‌تواند چند سطحی باشد و به ارگانیک گرایی و به وحدت بخشی معمولی تن در ندهد." (باباچاهی، کارنامه،ش٤، ص۱۹)

در شعر زیر عناصر پراکنده‌ای ظهور کرده‌اند و چون شعر براساس یک حادثه ذهنی مشخص سروده نشده است، ساختمان آن نیز یکپارچه و منسجم نیست.

از این به بعد/ سه چاهار بار در روز سربکشید دوغ را در هر دروغ/ گریه را پهن کنید وسط سرتان سرریز/ سر بزنید به سرفه‌های نیامده/ من چرا فکر می‌کنم این خودکارهای آبی آبزیند/ از پله‌ها که سرازیر می‌شوم/ دستهایم را لنگه به لنگه/

می‌پوشم/ و دسته کلید آبزی می‌شود.

(جمالی، این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی، ۱۳۷۷: ص۲۸-۲۹)

شعر این دسته از شاعران به دلیل پراکندگی و عدم انسجام لازم، به گونه‌ای است که به راحتی می‌توان بخشهایی از آن را برداشت، بدون اینکه در ساختمان شعر خللی ایجاد شود و یا می‌توان بندهایی از چند شعر یک شاعر و حتی چند شاعر مختلف را در کنار یکدیگر نوشت، بدون اینکه کسی متوجه شود متن، حاصل ادغامی تفننی بوده است.

موسیقی

در این جریان شعری دو گرایش متفاوت نسبت به وزن وجود دارد که رضا براهنی و علی باباچاهی از آن دفاع می‌کنند. رضا براهنی با مجموعه «خطاب به پروانه‌ها» و مقاله پایانی آن، در مقام عمل و نظریه هر نوع وزن، ریتم و آهنگ را در شعر زاید دانسته و برای «بیگانه نمایی» هنجارهای مألوف زبان را که ممکن است در کاربرد معمول، نوعی وزن به خود بگیرد، در هم می‌شکند. او بر این باور است "فصل بیگانه نمایی شعر نیمایی نیز مثل بیگانه نمایی شعر عروضی به پایان آمده است و هر چیزی که تا این درجه آشنای ما باشد، نمی توان آن را غریب کرده و از پروسه بیگانه‌گردانی گذراند. وزن نیمایی و وزن عروضی، ریتمهای بی‌وزن و کلیه ظرفیتهای موسیقیایی زبان فارسی، پیش وزنهای شعرهایی هستند که باید به وجود بیایند. باید به کلیشه‌های وزنی به دیده تردید نگریست. وزن، برای آنکه وزن شناخته شود، باید ابتدا در "بیگانه" جلوه کند، تا اصل بدیع بیگانه گردانی و غریب سازی، بی‌قاعده سازی و بدیع سازی در آن رعایت شده باشد؛ یعنی شعر باید "نو" باشد و شعر امروز فارسی خود را متعهد دائمی این نکته نکرده است که نو را فقط در نیمایی بودن مطلق ببیند. شعر "نو" از نیما فراتر رفته است، حالا نویی نو است که نوتر باشد." (براهنی،۱۳۷٤:ص ۱٤۷)

در قطعه نمونه زیر که قسمتی از شعر "پاروزنی" رضا براهنی است، دستگاه صرفی و نحوی زبان برای "نوتر" شدن در هم ریخته شده است و از هر نوع موسیقی نیز خالی است.

رقصیدم از تو بیرون پنهان شدم / و بعد تو پنهان شدی /
گفتیم پیدایمان کنید حالا/ پنها نمی‌نبود نم از پن تنها همین صدا
می‌آمد / پنها نمی نبودنم از پن تنها همین / رقصیدن از تنم در

پنهان در سایه‌های موزون در تبخیر / جستن تو را بهانه من نه / گفتن تو را بهانه من نه / پنها نمی نبودنم از پن / و آرزوی زیرزمین ثقبه سفلای زیرزمین ...

(براهنی، ماهنامه بیدار، شماره ۷، ص ۱۰۸)

اما علی باباچاهی، ناموزونی مطلق را در شعر نمی‌پذیرد و بر این باور است که شعر «پسانیمایی» به سمت ترکیب اوزان مختلف و بهره‌گیری از زبان ساده امروزی که پیش از این فروغ فرخزاد شروع به تجربه آن کرده بود، رفته است. (باباچاهی،کارنامه،ش ۱۲،ص٤) او معتقد است با توجه به استبداد تک وزنی شعر نیمایی و اشباع شدگی بی‌وزنی، ترکیب اوزان متعدد، بن بست شعر امروز فارسی را باز می‌کند و راه را برای آفرینش اشعار «چند صدایی» هموارتر می‌نماید. اغلب اشعاری که در مجموعه «نم نم بارانم» آمده‌اند، چند وزن و حتی عباراتی ناموزون دارند. قافیه و ردیف و نیز تکرار عباراتی همسان در پایان بندها در پاره‌ای از اشعار به کار رفته‌اند.

وقتی درختهای کنار خیابان با من حرف می‌زنند / من به «شما» تبدیل می‌شوم / و فکر می‌کنم که زبان صرفاً برای بیان واقعیت نیست / ارجاع من به آنچه شما فکر می‌کنید نیست / و هر کسی می‌تواند جای مرا عوض کند در سراسر این متن / حتی اگر مرا صدا نزنی / و در اواخر یک سطر نیمه تمام با اشاره‌ای از دور / فعلاً که اتفاق عجیبی نیافتاده ست / جز آنکه چشمهای تو را / و پاکتی که هیچ وقت به مقصد نرسید / از پستچی که بپرسی / از درختهای کنار خیابان که بپرسی / از زنگ در ما که بپرسی / من به «شما» تبدیل می‌شوم ...

(بابا چاهی، نم نم بارانم،۱۳۷۵: ص۸۳-۸٤)

زبان

زبان، شاخصترین عنصر سبکی هر شاعر و یا هر دوره شعری است که از طریق عناصر صوری و محتوایی آن قابل مطالعه است. عنصر صوری زبان، واژگان و ترکیباتی است که شاعر از میان

امکانات بالفعل و بالقوه زبانی خود برمی‌گزیند و خلاقیت او را همین "گزینش" آگاهانه رقم می‌زند. به عبارت دیگر، "زبان یک شاعر آن نظام بیانی است که او از کل زبان ملی خود برمی گزیند و تمهیدات آوایی، نحوی و تصویری شعر خود را براساس و به اقتضای آن نظم می‌بخشد." (مختاری،۱۳۷۸: ص۸۲)

هر نوع تغییر زبان شعر، خود معلول دگرگونی ذهنیت، اندیشه و به طور کلی جهان‌بینی شاعر است و تا زمانی که شاعر نگرش جدید در قیاس با اسلاف خویش نسبت به جهان و انسان نداشته باشد، نمی‌توان انتظار داشت، زبانی خاص بیافریند. رولان بارت می‌گوید: نمیتوان‌به گونه‌ای دیگر نوشت، مگر آنکه به گونه‌ای دیگر فکر کرد. زیرا نوشتن همان سازماندهی جهان است. همان اندیشیدن است ... بیهوده نیست که از کسی که خیال ندارد در اندیشیدن خود بازنگری کند، بخواهیم در نوشتن چنین کند؟" (فوکو،۱۳۷۷: ص٤٤) بنابراین، بی‌معناست کسی تصور کند بدون تغییر ذهنیت شاعرانه و تنها با دگرگونی سطحی زبان، می‌توان به نوآوری رسید. هر چند زبان، تنها ملاک ارزیابی نو شدن و درک اختلافات هر شعر جدید با نمونه‌های پیشین است، اما تا زمانی که شاعر نتواند نگرش تازه نسبت به هستی داشته باشد، به زبان جدید نیز دست نخواهد یافت و درهم‌ریختگی آگاهانه زبان برای نو شدن، چیزی جز آنارشیسم زبانی نخواهد بود. چنین تجربه ای را البته در سطحی بسیار محدود، نیما در اشعار نیمه سنتی و اشعار نو دوره های نخستین حیات ادبی خویش، آزموده بود و بخشی از ناهمواری زبان این اشعار به دلیل همین تجربیات تازه اوست. بخشی از دخل و تصرفات مذکور را تقی پورنامداریان در " خانه ام ابری است" احصا نموده اند.(پورنامداریان، ۱۳۷۷:ص ۱٤۰-۱۵۷) آزمونی که به نظر می رسد نیما قبل از آنکه منتقدان بازگو کنند، به بی حاصلی آن باید پی‌برده باشد. زیرا در اشعار پایان عمر او، کمتر نشانی از تصرفات به چشم می خورد.

شاعران پست مدرن رفتار کاملاً غیرمتعارفی با زبان دارند. آنها با به کارگیری نامتعارف و غریب زبان، نقش ارجاعی آن را کم رنگ و گاه محو می‌نمایند تا شعریت زبان برملا شود و راه برای کشف معانی متفاوت و محتمل هموارتر گردد. زبان این طیف از شاعران در عین سادگی، دشوار می‌نماید. زیرا بدون واژه‌سازی و ترکیب آفرینی، از طریق کاربرد نامعمول، زبان ساده را سخت می‌کنند. یکی از ویژگیهای بارز این شعرها، ایجازی است که گاه به حد

ایجاز مخل می رسد. حذفهای عناصر زبانی بدون قرینه لفظی و معنوی، حذف حروف، ساختن افعال و مصادر جعلی، فضای اشعار را مبهم کرده است.

پیانو می‌شپند یک شوپن به پشت پیانو و ما نمی-
شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما و
ما و ما و ما/ نمی‌شنویم و ما شنویم و
ما نمی/ شنویم نمی‌شنویم و یک شوپن به پشت یک
نمی‌شنویم/ که می شپند که می/ و / و ما نمی‌شنویم م م م م
.../ به پشت یک نو می‌شپند شوپن نمی‌شپند شو و
پن شوپن/ نمی نمی نمی نمی نمی ش می‌شپند و که
که می‌شنویم نمی‌شنوی/ی ی ی م م.

(براهنی، خطاب به پروانه‌ها،۱۳۷٤: ۱۹٦)

عنصر "روایت"که در اغلب گرایشهای شعری دوران معاصر دیده می‌شود، از شعر شاعران این جریان حذف شده است و علاوه بر اینکه شکل درونی اشعار را سست کرده، بر ابهام فضای شعرها نیز افزوده است. آنها با جدیت تمام به نظریه‌های زبان‌شناسی و ادبی غربی برای توجیه و دفاع از اصالت هنری اشعارشان تکیه می کنند. اینکه رضا براهنی، استاد و پیشرو این شاعران می‌گوید:"شعر سلطان بلامنازع اجرای زبانی در خدمت هیچ چیز جز خودش نیست"(براهنی،۱۳۷٤:ص ۱۱۵) ،آشکارا از متفکران غربی تأثیر پذیرفته است. به طور مثال، پل ریکور نیز شعر را زبان در خدمت زبان و نوعی بازی زبانی می‌داند.(ریکور،۱۳۷۵: ص٤۲)

این شاعران با نفی زبان ادبی، به زبان گفتاری نزدیک می شوند؛ ولی در همین زبان گفتار نیز تصرف و علاوه بر نادیده گرفتن قواعد صرفی و نحوی و بر هم ریختن محورهای هم-نشینی و جانشینی کلمات، به بهانه شرکت دادن خواننده در تولید و بازآفرینی معنا، پاره ای از اجزای ضرور کلام را حذف می کنند.

کبریت می‌کشی / و خانه‌ای آتش گرفته را پشت سر خود
/ تمثیلی در کار نیست / تو عیناً خانه‌ای آتش گرفته را / وقتی
که دور می‌شوی / از دور دور می‌شوی از دورتر / از
چشمهای خودت دور می‌شوی / از دستهای خودت که قوطی

کبریتی را / و با نگفتن اینکه چرا می‌گویی / از واقعیت دیگری حرف می‌زنی / از حادثه در حال وقوع / افقها را درهم می‌آمیزی / و کشف می‌کنی که تابه کجا / و با نگفتن اینکه چرا / قوطی کبریتی را ...

(بابا چاهی، نم نم بارانم،۱۳۷۵: ص۱۰۸-۱۰۹)

دخل و تصرف افراطی در زبان، موجب قطع ارتباط مؤثر خوانندگان با متن اشعار آنها شده است. به نظر می‌آید بحران مخاطب در شعر دهه هفتاد که به کرات از سوی منتقدان و حتی پیروان این جریان ابراز شده است، ریشه در زبان نامألوف و در هم ریخته شعر آنان دارد. محمد رضا شفیعی کدکنی علل اجتماعی موج بازی و موج سازیهای بی‌منطق و درهم ریختن نظام طبیعی زبان را در رواج و گسترش روح انحطاط می‌داند. "... یک حقیقت اجتماعی و تاریخی را نباید مورد غفلت قرار داد و آن اینکه تاریخ هزار و دویست ساله ادب فارسی به صراحت به ما می‌گوید که در هم ریختگی افراطی نظام خانوادگی کلمات ـ از آن گونه که در شعرهای شاعران سبک هندی و یا محصولات روزنامه‌های عصر ما دیده می‌شود ـ اگر خوب و اگر بد، دلیل انحطاط روح جامعه است و نشانه این است که جامعه به لحاظ فرهنگی فاقد روح خلاقیت واقعی است ... وقتی هنرمندی (و در اصل جامعه‌ای که هنرمند درآن زندگی می کند) حرف برای گفتن ندارد، با در هم ریختگی نظام خانوادگی کلمات سر خود را گرم می‌کند و خود را گول می‌زند که من: حرف تازه‌ای دارم و ظاهراً نیز چنان می‌نماید که حق با اوست و این خطا را از نزدیک کمتر می‌توان مشاهده کرد. تنها با فاصله گرفتن و دور شدن می‌توان به حقیقت این امر پی برد ... کسانی که در متن این بیماری قرار داشته باشند، غالباً از اعتراف به این بیماری سر باز می‌زنند"(شفیعی کدکنی،۱۳۷۷: ص۵۶-۵۷)

آیا اینکه رضا براهنی برخلاف نظریه‌های ادبی گذشته خویش از "جنون زبانی"(براهنی، ۱۳۷٤: ص۱۹۰) سخن می‌گوید و آشفتگی زبان را می ستاید، نشان دهنده چنین انحطاطی نیست؟ اگر قرار باشد شاعر تنها ابزار ارتباطی خود با خوانندگان فرضی اش؛ یعنی زبان را در هم بشکند و راه هرگونه تفاهم دوسویه را مسدود نماید، شعر از اساسی ترین رسالت خود باز می ماند. سارتر گفته است: "عمل نوشتن متضمن عمل خواندن است که همبسته دیالکتیکی آن است و این دو فعل لازم و ملزوم، مستلزم دو فاعل جداگانه است. کوشش مزدوج نویسنده و

خواننده است که این شیء عینی و خیالی؛ یعنی اثر ادبی را پدید می‌آورد. هنر وجود ندارد مگر برای دیگری و از طریق دیگری"(سارتر،بی تا: ص۶۸-۶۹) به همین دلیل، او عمل خواندن را "آفرینش هدایت شده" می‌داند. نویسنده و شاعر با کمک "نشانه‌های زبانی" خواننده را در مسیر کشف معنا قرار می‌دهد و خواننده نیز با توجه به ذهنیت و تجربیات خود به بخشی از معانی نهفته در متن راه می‌یابد. بنابراین، همچنانکه شایسته نیست شاعر تمام خلأها را در متن پر کند و چیزی برای کشف خواننده باقی نگذارد، نباید به گونه‌ای رفتار کند که هیچ نشانه هدایت کننده‌ای برای ره یافتن به دنیای متن برای خواننده در نظر نگیرد. تکلفات زبانی این شاعران، به شدت از ارزش ادبی آثارشان کاسته است. معیاری که ادوارد ساپیر در باره راز ماندگاری شاعران بیان می کند،شاید برای این طیف‌از شاعران نوجو آموزنده باشد. او می‌گوید: " با توجه به ذات و ماهیت شیوه بیان آدمی، بزرگترین هنرمندان ادبی – یا بگذارید بگویم ارضا کننده ترین آنها- کسانی هستند که ناخودآگاهانه آموخته اند چگونه یافته های شمّی و ژرف خود را طوری پردازش دهند که در قالب لهجه های محلی و گفتار روزمره جای گیرند و اینان همان شکسپیرها و هاینه های دوران اند. در اینان هیچ نشانی از تکلف نیست. " (ساپیر، ۱۳۷۶:ص ۳۰۹)

نتیجه گیری

در پایان باید گفت شعر پست مدرن ایران در سالهای اخیر با نگاهی به تحولات ادبی غرب و با انگیزه نوجویی و فرا روی از تجربیات شعری سالهای دور و نزدیک ایران آغاز گشته است. در تعریف و تبیین این شعر می توان گفت شعری است معنا گریزی، ناساختمند و غیر روایی که زبان را به شیوه ای خاص به کار می گیرد. جریان شعری پست مدرن با تمام ضعفها و کاستیهایی که دارد، همچون سایر جریانهای ادبی می تواند به راه خود ادامه دهد و تجربیات ادبی‌تازه ای پیشنهاد دهد. مقصود از نگارش این مقاله رد همه جانبه این جریان نیست. بلکه یادآوری این نکته باریک است که در شکل گیری و تداوم جریانها و سبکهای ادبی راز و رمزهایی نهفته است که بدون درک و توجه به آنها، هر نوع کوشش و تلاش ادبی بی ثمر خواهد بود. از جمله، هنر جدید الزاماً باید به قانون"دیالکتیک ارتباط خود با تجربیات پیشین" پایبند باشد و دیگر اینکه متناسب با اقتضائات عصری باشد که در آن آفریده می شود. همچنین، هنر از آنجا که توسط "انسان آگاه" و به اضطرار برای کسی دیگر آفریده می شود،

نمی تواند مهمل و فاقد معنا باشد. به نظر می رسد بی توجهی به هر یک از این موازین، خود می تواند سرنوشتی تراژیک برای جنبشهای ادبی در پی داشته باشد؛ اتفاقی که برای مکتب های ادبی آوانگارد غرب و نیز جریانهایی مانند موج نو و شعر حجم در ایران افتاده است و دور از انتظار نیست بار دیگر چنین سرنوشتی هم برای نوجویان سالهای اخیر ایران رقم بخورد.

منابع

۱.آتشی، منوچهر؛ دوباره خوانی یک شعر؛ دنیای سخن، شماره ۷۵، مرداد و شهریور ۱۳۷٦.

۲.احمدی، بابک؛ مدرنیته و اندیشه انتقادی؛ چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷٤.

۳.اکسیر، اکبر؛ بفرمایید بنشینید صندلی عزیز؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیم نگاه،۱۳۸۲.

٤.باباچاهی، علی؛ با نوآمدگان و نوآوران شعر؛ آدینه، شماره ۱۱۳، آبان ۱۳۷۵.

۵. _____ ؛گزاره های منفرد، ج۲-۲ ،چاپ اول، تهران: نشر نارنج،۱۳۷۷..

٦. _____ ؛گزاره‌های منفرد؛ ج ۲-۲، چاپ اول، تهران: سپنتا، ۱۳۸۰.

۷. _____ ؛ محورها و مشخصه‌های شعر پسانیمایی؛ کارنامه، سال اول، شماره ٤.

۸. _____ ؛ نم نم بارانم؛ چاپ اول، تهران: دارینوش، ۱۳۷۵.

۹. _____ ؛ براهنی، رضا؛ خطاب به پروانه‌ها؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز،۱۳۷٤.

۱۰. _____ ؛ طلا در مس؛ چاپ اول، تهران: زریاب، ۱۳۸۰.

۱۱. _____ ؛گزارش به نسل بی سن فردا؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷٤.

۱۲. پورنامداریان، تقی؛ خانه ام ابری است؛ چاپ اول، تهران:سروش،۱۳۷۷.

۱۳.ترابی،علی اکبر؛ مردم‌گریزی در شعر کنونی فارسی؛ آدینه، شماره ۱٦، آبان ۱۳٦٦.

۱٤. جمالی،رزا؛ این‌مرده سیب نیست‌یا خیاراست یا گلابی؛چاپ اول،تهران:ویستار، ۱۳۷۷.

۱۵. خواجات، بهزاد؛ جمهور؛ چاپ اول، تهران: نیم نگاه، ۱۳۸۰.

۱٦.ریکور، پل؛ زندگی در دنیای متن؛ ترجمه بابک احمدی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵ .

۱۷.سایپر، ادوارد؛ زبان؛ درآمدی بر مطالعه سخن گفتن؛ ترجمه علی محمد حق شناس، چاپ

اول، تهران: سروش، ۱۳۷٦.
۱۸.سارتر، ژان پل؛ ادبیات چیست؟؛ ترجمه مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی، چاپ اول، تهران: کتاب زمان، (بی تا).
۱۹.سعید، ادوارد؛ نقد روشنفکر؛ ترجمه حمید عضدانلو، چاپ اول، تهران: نشر آموزش، ۱۳۷۷.
۲۰.شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ شعر جدولی؛ بخارا، شماره۱، مرداد و شهریور ۱۳۷۷.
۲۱.عباسی، حبیب‌اله؛ سفرنامه باران (نقد و تحلیل و گزیده اشعار دکتر شفیعی کدکنی)؛ چاپ سوم، تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۸.
۲۲.عبدالرضایی، علی؛ فی‌البداهه؛ چاپ اول، تهران: نیم نگاه، ۱۳۷۹.
۲۳.فوکو، میشل؛ نقد و حقیقت؛ ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۲٤.گلدمن، لوسین؛ نقد تکوینی؛ ترجمه محمدتقی غیاثی، چاپ اول، تهران: بزرگمهر، ۱۳٦۹.
۲۵.مختاری، محمد؛ چشم مرکب،(نواندیشی از نگاه شعر معاصر)؛چاپ اول،تهران: توس، ۱۳۷۸.
۲۶.نوذری، حسینعلی؛ پست مدرنیته و پست مدرنیسم(مجموعه مقالات)؛ چاپ اول، تهران: نشر آموزش، ۱۳۷۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی