در دفاع از شعر

(مقدمه‌ای بر تجربه مدرنیته در شعر نو کردی)

مسعود بیننده*

«شاعر آوای همه و هیچ کس است، آوای دیگر بودن»
اکتاویو پاز

آنچه ادبیات و بویژه شکل ادبی شعر را تا حد زیادی از عرصه زندگی مدرن به حاشیه رانده و محبوبیت و کشش رازوارانه‌اش را در نظر اذهان مدرن(!) بی‌اهمیت نموده معلول عوامل بی‌شماری است که در سطوح و حوزه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و اقتصادی قابل توجه و تأمل نقادانه می‌باشد. بی‌شک تقسیم‌بندی کانت از سوژه و تعیین یک حوزه مستقل برای فهم هنری و زیبایی‌شناختی در نهایت در مسیر تحقق تلاش‌های عملی و نظری‌ای عمل می‌نمود که گستره عقل و تجربه عملی را در راستای مرزبندی هویتی خود با«غیر» تحدید می‌نمود.

فارغ از اینکه تقسیم‌بندی و چندپارگی سوبژه توسط کانت به عنوان مبنای معرفت‌شناختی مدرنیته و صورتبندی‌ها و انگاره‌های مرتبط با آن فرض می‌شود، این تقسیم‌بندی گسست‌وارانه راه را برای تفوق و برتری معرفت علمی و به حاشیه‌راندن و کم اهمیت جلوه‌دادن فهم و درک زیبایی‌شناختی هموار می‌نمود. از دیرباز نیز نوعی بدبینی و کج فهمی نسبت به ادیبان و شاعران وجود داشته است. ضرب‌المثلی یونانی در مورد دروغگو بودن شاعران به ما هشدار می‌دهد و افلاطون نیز در طرح یوتوپیایی خود شاعران را حذف و تبعید می‌نماید.

« افلاطون در جمهوری از نزاع قدیم میان فلسفه و شعر سخن می گوید و به ما اندرز می‌دهد که از خودمان در برابر القائات شاعران محافظت کنیم» (ارغنون،ص95)

از طرف دیگر میلان کوندرا با دست‌آویزهایی غیرافلاطونی به نفی شاعران می‌پردازد.کوندرا شعر و بینش تغزلی را از وجهه شور و هیجان و ایده‌های مطلق‌انگارانه آن نگریسته و آن را در تقابل با خصوصیات ذهن بالغ مدرن برمی‌شمارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* دانشجوی دوره‌ی دکتری جامعه‌شناسی

«از نظر کوندرا، بینش تغزلی پایدار و ماندگار،نوعی نوجوانی همیشگی است و کینه و خونخواهی یک تنه است از هرچیز ناقص،نسبی ومشروط.حالت تغزلی آنچه راکه به نظرکوندرا از ویژگی‌های اصلی ذهنیت بالغ است،یعنی تفکر منضبط، شک‌گرایی و فرزانگی- حذف می‌کند».(اندرسن،82،ص25)

از این گفته‌ها می‌توان چنین استنباط نمود که کوندرا براساس تجربه تاریخی خود از حاکمیت کمونیسم در زادگاهش چکسلواکی و درک ویژه خود از بینامتنیت بینش تغزلی با حاکمیت ایدئولوژیک به چنین سوگیری‌هایی درباب شعر دست یازیده است.کوندرا انسان بالغ را که به ناقص‌بودن و نسبی‌بودن امور جهان باور دارد و همواره دارای حافظه‌ای انتقادی است در مقابل انسان نابالغی که خواستارکمال،مطلق و شور و هیجان غیرعقلانی بوده و رو به‌سوی فراموشی و بی‌مسئولیتی ناشی از نفی حافظه دارد قرارمی‌دهد.کوندرا در استراتژی بینش تغزلی راه گریزی از «سنگینی"تعهد"» می‌بیند که به «"ابتذال"سبکی و حاکمیت "جبر تصادف" بر زندگی» (همان)، می‌انجامد.

دلایل مشابهی برای طرد و حاشیه‌رانی شعر در دوران گذشته و عصر مدرن وجود داشته است اما آنچه مهجوری و اغیارگونگی آن را در بستر زمانه مدرن فراهم نموده است، وضعیتی به غایت ویژه و تاریخی است. عقل محاسبه‌گر به بازخوانی روایت‌ها و چشم‌اندازهای مختلف زندگی پرداخته و با توجه به معیار تعیین‌گری، عینیت، تحقیق‌پذیری و کارآمدی، دیگربودگی و صداهای مخالف را از عرصه معرفت بشری پاک نموده و اشکال مختلف هنری و به ویژه شعر را توسط زبان پوزیتیو، به افسون‌زدایی و سترونی کشانده است. محاسبه‌پذیری، کارکردگرایی و اصالت سودانگارانه عقلانیت ابزاری به تفوق علم‌گرایی و تکنیک‌باوری انجامیده و حوزه‌های دیگر تجربه و فهم بشری را دچار بحران نموده است.

نیچه جریان انحصارگرایانه معرفت‌شناسی مدرن را که بر مبنای منطقی یکه و یکسویه به تسخیر همه حوزه‌های زندگی بشری اقدام می‌نمود تشخیص داده و جنبه‌های مختلف آن را در آثارش به نقد کشیده است. نیچه توصیف علمی را به مثابه برخوردی ویژه با واقعیت که در آن توهم به مثابه حقیقت انگاشته می‌شود در مقایسه با توصیف‌های هنری که در آن با توهم به مثابه توهم برخورد می‌شود مورد انتقاد قرار می‌دهد.

پرتال جامع علوم انسانی

«عصر ما به هنر نفرت می‌ورزد، و همچنین به دین، این عصر خواستار هیچ آشتی و تفاهمی نیست، نه از طریق اشاره به ماوراء جهان، و نه از طریق اشاره به تغییر و تبدلی که در جهان هنر رخ می‌دهد. عصر ما این امر را «شعر و شاعری» بی‌فایده، تفریح و سرگرمی و از این قبیل تلقی می‌کند».(نیچه،82،ص84)

نیچه با رویکردی دیونیزوسی راه نجات را نه در عقل آپولونی و عمل سقراطی بلکه در خلاقیت و آفریدن هنری برمی‌شمارد. حقیقت‌گرایی و علم‌باوری یکه‌تازانه از منظر او جریان سهمگینی است که مهار و کنترل آن فقط به وسیله هنر ممکن است. به زعم او هنر توصیفی مجازی و شاعرانه از واقعیت و جهان هستی ارائه می‌دهد که عاری از دروغ‌پردازی، توهم و کینه‌توزی بوده و می‌تواند در راستای تحقق انرژی فعال حیات و آری‌گویی به زندگی گام بردارد. در ادامه نقدهای نیچه، هایدگر با تأکید بر زبان به عنوان خانه هستی و اشاره به شعر به عنوان یکی از صور ادبیات مخیل[1] که می‌تواند به انکشاف هستی و دست‌یافتن به سرچشمه‌های آن بیانجامد، به دفاع از جایگاه هنر و ادبیات در عصر علم‌گرایی و تکنیک‌باوری پرداخت.

حقیقت هستی از نظر هایدگر در دوران اندیشه پیشاسقراطی نمود و آشکارگی بارزی داشت که با جریان متافیزیک‌گرایی افلاطونی به مستوری و پوشیدگی دچار گردید. لذا هایدگر شعر و شاعری را در مسیر دست‌یابی به آلثیا-Aletheia- [نامستوری وانکشاف] مورد توجه قرار داد و به شاعران به عنوان آموزندگان و یاوران متفکران در مورد نحوه‌ی سکونت‌شان در خانه هستی، جایگاه ویژه‌ای بخشید.

« از نظر هایدگر، وظیفه متفکر منکشف‌کردن هستی است و... این وظیفه را فقط به وسیله تجربه شعری و فکری می‌توان انجام داد، شبیه به آنچه برای متفکران پیش از سقراط فرض می‌شد» (گِلِن گِرِی،77،ص86)

«نسبت هنر با جهان واقعی»

تعیین حدود و جایگاه اشکال مختلف ادبی در مقابل دیگر حوزه‌های هنری و معرفتی کاری به غایت دشوار است. این در حالی است که مرزبندی خود اشکال هنری با واقعیت و جهان برون هنری نیز تا حد زیادی غیرممکن گشته است. قلمداد نمودن جهان درکلیه سطوح آن به مثابه یک متن و مستحیل‌شدن امور مربوط به جهان واقعی درنظامی نشانه‌شناختی که امکان فهم و شناخت را

[1] – ادبیات مخیل: نخستین صورت اثر هنری از نظر هایدگر و به معنی هنری است که از واسطه زبان استفاده می‌کند.

مهیا می‌سازد بر درک ما از ماهیت هنر و جهان واقع و رابطه متقابل آن‌ها تغییرات بنیادینی ایجاد نموده است.

از زمانی که افلاطون هنر را به عنوان تقلید تقلید، نسخه‌ای به‌غایت دورافتاده از جهان حقیقی مُثُل تصور نمود، نسبت صور مختلف هنری با حقیقت و واقعیت به مسئله‌ای مورد بحث مبدل گردیده‌است. متنی‌شدن امر واقع در چهارچوب آثار هنری، این آثار را به میانجی«Mediation»ای تبدیل می‌کند که از طریق آن امر واقعی و چهارچوب‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی بازنمایی می‌شود.وساطت در واقع مفهومی هگلی است که رابطه میان امر خاص و امر عام و یا کلیتی اجتماعی و اجزاء مختلف آن را در چهارچوب دیالکتیکی بیان می‌کند.

«در مارکسیسم توجه به این ساختارهای میانجی اهمیت دارد چرا که از طریق این ساختارهاست که انسان‌ها مفهومی از خود و موقعیت خود در جهان را کسب می‌کنند، بسیاری از مارکسیست‌ها بر اهمیت هنر و ادبیات به مثابه یکی از چنین میانجی‌های کلیدی تأکید کرده‌اند». (رابرتس،86،ص108)

فریدریک جیمسون همانند آلتوسر معتقد است کلیت یا تاریخ به مثابه امر واقعی قابل بازنمایی نیست اما به واسطه میانجی‌هایی از قبیل اشکال و فرم‌هایی هنری می‌تواند در دسترس قرار گیرد.

به گفته جیمسون تاریخ « یک متن نیست...[اما] تاریخ به جز در شکل متنی برای ما قابل دسترس نیست». (به نقل از رابرتس،86 ،ص111)

آثار هنری نه به مثابه بازنمایی صرف واقعیت بلکه در هیأت وساطت امر واقعی می‌توانند تناقض‌ها، شکاف‌ها و عناصر دست‌اندرکار فرایندهای تاریخی جامعه را بازنمایانده و در عین حال ابزاری در جهت نقد این واقعیت‌ها فراهم آورند.

این مسأله که امر وساطت و مکانیزم میانجی گری توسط آثار هنری چگونه صورت می‌پذیرد ما را با مسأله مهمتر نسبت هنر و واقعیت روبرو می‌گرداند. آیا هنر تقلید و بازنمایی جهان واقعی است یا اینکه مقوله‌ای است برگرفته از خود هنر که نه به مثابه یک ابزار انعکاس‌دهنده بلکه به عنوان یک عامل برسازنده جهان واقعی عمل می‌نماید؟

چرخش زبانی و پیامدها و تأثیراتش بر حوزه‌های مختلف فکری و هنری فراتر از انقلاب کپرنیکی کانت در فلسفه، به دگرگونی و نوآوری در عرصه‌های هنر و تولید هنری منجر گردید.

پرتال جامع علوم انسانی

اشاره به این امر که حقایق و معانی، پدیده‌ای زبانی بوده و زبان نیز خود یک نظام نشانه‌شناختی است که بر مبنای رابطه دال و مدلول در هیأت یک نشانه قوام گرفته است، اساس متافیزیک شناخت و عناصر بنیادین آن؛ جهان واقع، حقایق و معانی را به شدت دگرگون نمود.

در نظام نشانه‌شناختی سوسور، (کلمه) نه به جهان واقع(اشیاء) بلکه به مدلول(مفهوم)ی غیر مادی ارجاع داده می‌شود که دارای رابطه‌ای نسبی و اختیاری با آن می‌باشد. بر این اساس جهان واقعی و مصداق‌های آن در پرانتز قرار گرفته و نشانه اولویت می‌یابد. نشانه‌ها نه به واسطه ارجاعشان به جهان اشیاء بلکه به واسطه تمایزشان با دیگر نشانه‌ها هویت یافته و لذا در تکوین شناخت ما از جهان نقش اصلی را ایفاء می‌نمایند. بر اساس الگوی سوسوری نشانه‌شناختی، مدلول به نوعی بر دال اهمیت یافته اما همچنین رابطه اختیاری و نسبی خود را با آن حفظ می‌کند. آنچه به عنوان نتیجه مهم این الگو تأثیر ماندگاری بر جای گذاشت نفی نقش انعکاسی زبان و تأکید بر عاملیت آن در برساختن واقعیت می‌باشد.

مابعدساختارگرایان با اشاره به ضعف‌های نظام سوسوری زبان‌شناختی، بسته بودن و عدم ارتباط آن را با زمینه تاریخی و اجتماعی و همچنین انسداد مکانیزم آن را در تحقق گفت‌وگو مورد انتقاد قرار دادند.

«رابرت استام می‌گوید الگوی سوسوری با کنار گذاشتن مصداق، «متن را از تاریخ جدا می‌کند»».
(چندلر،86،ص59)

رابطه اختیاری و قراردادی دال و مدلول در نظر ساختارگرایان هرچند هرگونه عامل ذاتی را در تعین‌بخشی به این رابطه نفی می‌نماید اما به گسست بنیادین و تمام‌عیار پیوستگی دال و مدلول نمی‌انجامد. بر این اساس ساختارگرایان دال و مدلول را همانند دو روی یک سکه جدایی‌ناپذیر دانسته و تصور دال بدون مدلول را تصوری نادرست تلقی می‌نمایند. رابطه میان دال و مدلول از نظر فراساختارگرایان دچار یک تحول بنیادین شده به طوری که بازی، تصادف، اتفاق، سیالیت و لغزندگی را وارد مکانیزم دلالت و عرصه نشانه‌شناسی می‌نمایند.

لکان به « لغزش بی‌پایان مدلول به زیر دال» اشاره می‌نماید به گونه‌ای که مدلول‌ها قبل از آنکه به دست آیند به زیر سایه دال خزیده و از دست می‌روند.دریدا معنای نشانه را بر خلاف سوسور صرفاً در تمایز با دیگر نشانه‌ها نمی‌دانست بلکه آن را در مفهوم تفاوط(تفاوت/ تعویق) جستجو

می‌نمود که در واقع« بازی بی‌پایان دال‌ها» و « تعویق بی‌پایان معنا» را بـه بـار مـی‌آورد.رولان بـارت مفهوم «دال تهی» را در اشاره به عدم تعین، ابهام و چندگانگی امر دلالت به کار می‌گیرد و بـر ایـن باور است که دال‌ها مدلول مشخصی را دربرنگرفته و لذا براساس تفسیر مخاطبان معانی متفـاوتی را برمی‌تابند. رابطه دگردیسی دال و مدلول و امر دلالت تا به جایی پیش می‌رود که ایده عدم امکـان دلالت در نادلالت‌مندی و بی‌معنایی تمام‌عیار نشانه بروز مـی‌نمایـد. بودریـار در یـک تقسـیم‌بنـدی مراحل تحول مکانیزم بازنمایی را مشخص نموده و آن را به «روند تکاملی به سمت انحطاط وجـوه بازنمایی» تعبیر می‌نماید:

« به زعم او [بودریار] مراحل متوالی تصویر این‌ها هستند:

1ـ تصویر بازتاب واقعیت اصلی است.

2ـ تصویر بر چهره امر واقع نقاب می‌زند و آن را منحرف می‌سازد.

3ـ تصویر غیاب واقعیت اصلی را پنهان می‌کند.

4ـ تصویر هیچ ارتباطی به هیچ واقعیتی ندارد بلکه صرفاً وانموده است». (همان، ص124)

بودریا که خود به وانموده‌بودن تصویر و گسست ریشه‌ای آن از واقعیت اذعان دارد، وانمودگی (Simulation) نشانه‌ای را مرتبط با صورتبندی سرمایه‌داری متأخر دانسته که در آن نشانه‌ها از معنا تهی شده و به جای ارجاع به هرگونه واقعیتی به سـمت خلـق یـک فضـای ابرواقعـی(hyper real) سوق داده می‌شوند.

همچنانکه خود بوردیا نیز روند تحول نظام بازنمایی نشانه‌ای را به انحطاط تعبیر می‌نمایـد برخـی از منتقـدین نیـز وضـعیت متـأخر بحـران ریشـه‌ای معنـا و دلالـت را مـورد انتقـاد قـرار داده و وجـوه سیاست‌زدایانه و غیرانضمامی آن را برجسته نموده‌اند. دال‌گرایان افراطی متـأخر در تـداوم جریـانی که از ساختارگرایی آغاز گشته بود واقعیت را به طور کامل از دسترس خارج نمـوده و در راسـتای متنی‌نمودن کل واقعیت جهان حرکت نمودند.دریدا با بیان اینکه هـیچ مـدلول « متعـالی»ای وجـود ندارد امر دلالت را بر کلیت واقعیت تعمیم داده و جهان فرامتنی و فرارمزگـانی را بـه نـوعی انکـار می‌نماید.منتقدان این روند متنی‌نمودن بنیادین جهان واقعی و اضمحلال آن در چهارچوب زبـان و متن را به نوعی برتری‌دادن و حاکمیت ابژه بر سوبژه برشـمرده و وجـوه محافظه‌کارانـه و لاقیـدی غیرمسئولانه آن را گوشزد نموده‌اند.

مارکسیست‌ها نیز که همواره نظری بر جهان واقعی و نقش تضادها و ستیزه‌های آن در شکل‌دادن به ذهنیت،آگاهی و جهان نمادین متن داشته‌اند به اضمحلال و مفقودشدن واقعیت در چهارچوب نظام دلالتی مورد اشاره اعتراض می‌کنند.

« برای مارکسیست‌های ماتریالیست و واقعگرا، ایده‌آلیسم پسامدرن تحمل‌ناپذیر است: نشانه‌ها اجازه ندارند موارد ارجاعی خود را در زنجیره بی‌پایان دلالت نابود کنند، در این صورت هر نشانه همواره بر نشانه‌ای دیگر اشاره خواهد داشت و این چرخه هرگز با ورود مورد ارجاعی(مصداق) شکسته نخواهد شد.»
(همان،ص 123)

تأکید بر امر دلالت با گرایش‌های ساختارگرایانه سوسوری آغاز شد و با نحله‌های پست‌ساختارگرایانه که بر محوریت دال و اضمحلال جهان واقعی در آن تأکید می‌نمودند، ختم گردید. تأکید بر امر دلالت حاوی چرخش از ذهن به زبان و در نهایت اقامت گزیدن در گفتمان و امرگفتاری است. نحله‌های گفتمانی در واقع جریانی از مدرنیسم فرهنگی را نمایندگی می‌کنند که بر فرایندهای معنایی اولویت بخشیده و با گفتمانی‌نمودن ساختار واقعیت، مبنای نقد و مکانیسم تفسیر را از عوامل فراگفتمانی جدا نموده و به درون خود گفتمان انتقال می‌دهند. سوزان سونتاگ چنین گرایشی را «زیبایی‌شناسی تفسیر» می‌نامد، جریانی که به زعم او اثر هنری را به مثابه متن در نظرگرفته و در پی این مسأله است که متون فرهنگی حاوی چه معنایی می‌باشند. سونتاگ در مقابل جریان تفسیری مورد اشاره، زیبایی‌شناسی احساس(Sensation) را قرار می‌دهد که بر مبنای آن شیء هنری نه شیء متمایز از جهان بلکه«شیء حسی دیگری در جهان» می‌باشد که امتداد و مکمل جهان واقعی است. سونتاگ هرمنوتیک هنر را فقیر و تقلیل‌گرایانه برمی‌شمارد و در مقابل از اروتیک‌شناسی هنر(Erotics of Art) دفاع می‌نماید که آثار هنری را نه به عنوان متنی معنادار و تعلیمی بلکه به مثابه امتداد جهان و در واقع خود جهان در نظر می‌گیرد.

«زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیستی سونتاگ در مقابل نقد«هرمنوتیکی» معاصر شکل گرفت که، به نظر او تفسیرهای فرویدی و/ یا مارکسیستی را بر معانی ادبیات بار می‌کرد... درمقابل، نقد پست‌مدرن سونتاگ، بی‌پروا در این جدایی متن از زندگی تردید می‌کرد. او از این دیدگاه که تلویحاً آپولونی بود و هنر را « نقد زندگی» می‌شمرد، فاصله گرفت و در مقابل از زیبایی‌شناسی نیچه‌ای دفاع کرد که در آن حتی ایده‌ها باید تابع« انگیختارهای حسی» باشند و هنر، امتداد زندگی یا مکمل آن است.» (لش،83،ص 251)

لیوتار نیز با قراردادن امر فیگورال(شکلی) در برابر امر گفتاری، متون فرهنگ مدرنیستی اگومحور و کلام محور را به نقد می‌کشد. لیوتار با گذار از هرمنوتیک هنر که به چیستی معنایی و حساسیت صورت‌باورانه و فرمیک تأکید می‌نماید، ایماژها را اولویت بخشیده و وجه کنشی متون هنری را برجسته می‌نماید. لیوتار در امر فیگورال، اقتصاد فیگورال میل را که در برگیرنده فرایند ثانویه فرویدی است در مقابل اقتصاد گفتاری میل که در جهت «مستعمره‌کردن ناخودآگاه به کمک گفتار» عمل می‌نماید قرار می‌دهد. لیوتار بر این باور است که امر گفتاری در زبانی‌نمودن و ساختاربخشیدن به ناخودآگاه (همانند لاکان)، اصل لذت را واپس زده و فرایند اولیه فرویدی را که بر مبنای اید(id) عمل می‌نماید به وسیله فرایند ثانویه فرویدی که وابسته به(Ego) و اصل واقعیت است سرکوب می‌نماید.

«جانبداری لیوتار از دلالت فیگورال[در مقابل دلالت گفتاری]و تفکیک‌زدایی فرهنگی به دو معنا مهم است: اول به این معنا که ایماژها، بر خلاف کلمات یا پاره‌گفتارها، معنای شمایلی(Iconnically) دارند؛ یعنی از طریق شباهت معنادار می‌شوند و، از این رو در مقایسه با دال‌های دقیقاً زبان‌شناختی با مصداق‌های خودشان کمتر متفاوتند. دوم اینکه دفاع او از مستعمره‌کردن فرایند ثانویه از طریق فرایند اولیه در هنر و در تحلیل روانی، انکار روان به صورت سطوح سخت سلسله‌مراتبی و پذیرفتن معنایی برای آن است که در آن دیگر میل،«جوهر» تعیین‌کننده نیست. برعکس، میل در خود ظاهر اعمال اجتماعی و فرهنگی حی و حاضر است».(همان،ص 255)

بنیامین؛ پست‌مدرنسیم سیاسی(انتقادی)

اکنون دیگر بار با بازگشت پرسشی که بر حول چگونگی رابطه هنر و واقعیت دور می‌زد مواجهه می‌شویم.اگر بخواهیم بر اساس دو اصل محوری دال و مدلول و در چهارچوب دلالت به این امر پاسخ دهیم باید به ذکر موارد مختلفی بپردازیم که بدون‌شک پشتوانه‌های نظری متفاوتی دربرداشته و در بخش‌هایی از این نوشتار تا حدودی به تشریح برخی از جوانب آن اقدام نمودیم.

1) جریان زبان‌شناسی ساختارگرایان سوسوری که رابطه دال و مدلول را رابطه‌ای ناگسستنی و در عین حال اختیاری و قراردادی برمی‌شمارد. هر چند این نحله در ظاهر امر به رابطه دوسویه و برابر دال و مدلول در امر دلالت صحه می‌گذارد اما در نهایت به نوعی

پرتال جامع علوم انسانی

اولویت‌بخشی به مدلول و مدلول‌محوری خواهد انجامید. در قالب این جریان جایی برای جهان واقعی و مصداق در نظر گرفته نشده است.

2) جریان پساساختارگرایانه که حاوی انتقادهایی بر بسته‌بودن متن ساختارگرایانه است و هر چند بر تاریخمندنمودن امر دلالت و توجه به زمینه متن تأکید می‌نماید اما دست آخر جهان واقع و مصداق را در چهارچوب دال مضمحل می‌نماید.(دال را به جای امر واقع می‌نشاند)

3) شکلی ویژه از پساساختارگرایی که پست‌مدرنیسم نامیده می‌شود، در راستای گسست تمام عیار از دلالت و امر گفتاری عمل نموده و شکل و نمایش را به جای معنا و روایت می‌نشاند. این جریان اید(Id) و میل(Desire) را در سطح شبکه روانی تفکیک‌زدایی‌شده به جای دلالت گفتمانی مبتنی بر تفکیک قرار می‌دهد.(دال مسئله‌دار شده و ایماژ به جای آن می‌نشیند)

4) سورئالیسم که در قالب آن امر واقعی یا مصداق خود به دال تبدیل می‌شود. این جریان که یکی از مهمترین توصیف‌هایش را در مفهوم« تمثیل» (Allegory) بنیامین می‌توان باز شناخت بر« آنیت امر بصری»،« تداعی آزاد»،« خاطرات ادراکی» و« ناخودآگاه» تأکید می‌کند.

بنیامین به عنوان نسل اول مکتب فرانکفورت و قدیمی‌ترین عضو این مکتب تحت تأثیر جریان نوکانتیانیست‌هایی همچون وبر و زیمل، مفهوم تمثیل را در جهت« جامعه‌شناختی کردن نوکانتی مقولات کانتی» به کار گرفت.

تمثیل«در برداشت دوگانه‌انگار بنیامین، اشاره دارد به خرده‌ریزهای(Bits and Pieces) زندگی روزمره ـ اشیایی که اغلب دور می‌ریزیم و گاهی نگه می‌داریم که به اتفاق« اسطوره‌ها»یی می‌سازند که افراد در یک دوره تاریخی مشخص به واسطه آنها، جهان اجتماعی را می‌فهمند. بدین‌سان در مطالعه‌ای که بنیامین درباره درام تراژیک باروک آلمانی انجام داد ویرانه‌ها، یادگارها و سنگ‌گورها عناصر این تمثیل را تشکیل می‌دادند. این عناصر در نوشته‌هایش درباره پاریس قرن نوزدهم بودلر عبارت بودند از پاساژها، حومه‌های شهر،داستان‌های پلیسی و فاحشگان شب».(همان، ص222)

بنیامین معتقد بود که بازتولید مکانیکی هنر هاله مقدس آثار هنری را که دال بر منحصر به‌فردبودن و دسترس‌ناپذیری‌شان می‌باشد زدوده و جدایی آن‌ها را از قلمرو اجتماعی و سیاسی از بین برده

است. لذا بنیامین هنر و فرهنگ پاپ را به مثابه هنر و فرهنگی پساهاله‌ای بر خلاف آنچه آدورنو بیان نموده است، واجد نوعی تفکیک‌زدایی و کلیت‌بخشی می‌دانست که هم حوزه تأثیرگزاری آن عمومیت بیشتری دارد و هم در پیوندی تنگاتنگ با زندگی روزمره و امر سیاسی قرار دارد.

از نظر بنیامین و جنبش سوررئالیستی، امر واقعی خود تبدیل به دال شده و از این طریق فاصله بین آثار هنری و جهان واقعی به کلی از بین می‌رود. هنر از این نظرگاه، نه نسخه‌ای از جهان واقعی و نه نسخه‌ای خودمرجع و خودبنیاد، بلکه امتداد زندگی و مکمل آن محسوب خواهد شد.

فرایند تحول نوگرایی در شعر کردستان ایران

آنچه امروز در عرصه شعر کردی بیش از هر مسئله دیگری خود را نمایانده و توجه منتقدان را به خود جلب نموده وضعیت ویژه‌ای است که تحت عنوان عصر« پسا معنایی» بر چهارچوب و محتوای اکثر آثار و تولیدات نوین هنری مسلط گردیده و افق فکری و ساختار زبانی به غایت ویژه‌ای را نیز در عرصه شعر فراهم نموده است.

وضعیتی که در ادبیات همه ملت‌های جهان عمومیت داشته و نشانگان حضور و ظهور آن در اشکال مختلف هنری و ادبی(بویژه شعر) در بیشتر زبان‌ها با اختلافات اندکی دیده می‌شود.

تأثیری را که شعر امروزی کردستان ایران از طریق واسطه‌های مختلف از وضعیت متأخر جهانی و فرم‌هایی ویژه هنری و ادبی وابسته بدان، پذیرا گشته است، تأثیری غیرقابل انکار بوده و نمی‌توان آن را نتیجه نوعی بدعت محفلی و یا تقلید کورکورانه قریحه‌هایی بی‌ریشه و بنیان محسوب نمود. گذار از اشکال مهجور بازنمایی کلاسیک و رئالیستی و ابداع‌های نوین در فرم و محتوا و همچنین متحول‌نمودن سیستم دلالتی و گفتاری از ویژگی‌های بارز این موج نو شعر جهانی است که تکانه‌های آن با نوسان‌های متغیری به عرصه شعر نو در کردستان ایران نیز رسیده است.

وضعیت ویژه مزبور هم در شعر نو فارسی و هم در شعر نو کردی تحت عنوان« بحران شعر» توصیف شده است، اصطلاحی که بیشتر از آنکه گویا و تبیین‌گر بوده باشد ،مبهم و نامعین بوده و در موارد بیشماری نیز با در برگرفتن کارکردی ایدئولوژیک به نفی و حاشیه‌رانی اشکال ویژه‌ای از شعر پرداخته است.«بحران شعر»، «بحران معنا»، «بحران مخاطب» و ... ترم‌هایی هستند که در ریخت‌شناسی و فرموله‌کردن وضعیت مزبور به وفور مورد استفاده قرار گرفته‌اند. تمایز این مفهوم ویژه از بحران که درصدد بازنمایی وضعیت نوین به مثابه آشگفتگی و معنازدایی تمام‌عیار بوده و

هرگونه داوری و تجربه و درک هنری را نفی می‌نماید از مفهوم بنیادی دیگری از بحران که حاوی روش‌مندی و تاریخمندی ویژه خود می‌باشد ضرورتی اساسی است. بحران در معنای اخیر نتیجه نوعی گسست ساختاری است که از طریق وضعیتی ویژه که حاوی سیالیت، عدم قطعیت و ابهام خلاقانه است چهارچوب‌های فرم و عرصه‌های معنا را دچار تحول نموده و امکانات نوینی را در روند ابداع ادبی فراهم نموده است.گذار از یک سبک یا نسل شعری که تحول بنیادین در فرم و محتوا را دربر داشته همواره با بحران همراه بوده است. چنین بحران‌هایی معمولاً رادیکال و بزرگ‌دامنه بوده و از تغییرات کم‌دامنه و تدریجی متفاوت می‌باشند. برای مثال بودلر در عرصه شعر و فلوبر در عرصه رمان با گذار از فرم و محتوای کلاسیک به نوعی پارادایم شعر و رمان را متحول نموده و تصویری از بحران به معنای فضایی آن ترسیم نمودند. اشعار بودلر از طرفی آشفتگی و بحران اشکال کلاسیک شعر را بازنمایی می‌نمایند و از طرفی دیگر این بحران را به شکل بنیادینی تعمیق بخشیده و در عین حال راه‌های گذار و امکان‌های بدیل را محقق می‌سازند.

موج نو شعر کردی بویژه درکردستان ایران دو تحول و گذار بنیادین را به همراه داشته است. تحول اول که مبانی و بنیادهای نوگرایی را شکل داده، گذاری را در بر می‌گیرد که شاعرانی چون سواره ایلخانی‌زاده و چاوه شیخ‌الاسلامی و... در فراروی از فرم و محتوای اشعار کلاسیک محقق نمودند. نوگرایی سواره بیش از آنکه تحت تأثیر« عبدالله گوران» که او را به عنوان پدر شعر نو کردی می‌شناسند، تحت تأثیر نیمایوشیج و جریان نوگرایی در شعر فارسی است. هر چند این مسئله هویت ویژه‌ای به شعر نو کردستان ایران در مقابل کردستان عراق بخشیده است اما بعدها با برآمدن امواج شعری قدرتمندی در کردستان عراق، شعر نو کردستان ایران تا حد زیادی از تجربه نوگرایی سواره گسست نموده و تحت تأثیر این امواج قرار می‌گیرد.

اولین مرحله تحول نوگرایی شعر کردستان ایران، نسل‌ها و شاعران مختلفی را در بر می‌گیرد که در این میان شاعرانی مانند سواره، چاوه و قاسم مریدزاده و... همچون بنیانگذار و شاعران دیگری مانند جلال ملکشاه که لزوماً ادامه دهنده بنیانگذاران نبودند در جهت تثبیت موج اولیه نوگرایی اقدام نمودند. تحول دوم نوگرایی را که همچون تحول اول با هدف ایجاد انقلابی در فرم و محتوا آغاز گردید دو نسل از شاعران را در بر می‌گیرد. از نسل اول می‌توان به شاعرانی چون معروف آقایی، فریدون ارشدی، ژیلا حسینی، کامبیز کریمی،آزاد رستمی، یونس رضایی، ابراهیم

احمدی‌نیا، ایاز خون سیاوشان و محمد صالح سوزنی اشاره نمود. از نسل دوم می‌توان شاعرانی همچون رضا علی‌پور، کمال امینی،بیان عزیزی و... که در جهت تداوم و تعمیق مرحله دوم نوگرایی گام بر می‌دارند را نام برد. آنچه در نسل دوم از شاعران دوره متأخر نوگرایی دیده می‌شود تلاش رادیکال و همه جانبه در جهت متحول نمودن فرم و محتوای شعر نو کردی است که بیشتر از همه از طرف شاعران هم‌دوره مرتبط با نسل اول با مخالفت مواجهه شده است. صف‌بندی این دو نسل از شاعران که بار تحول شعر نو کردی را هر دو در ابعاد گسترده‌ای به دوش کشیده‌اند، با تعابیر مختلفی از قبیل: محتوایی/ فرم‌گرا، معناگرا/ زبان‌گرا، مدرن/ پست‌مدرن، معیار/ متفاوت، مدرنیسم کهنه/ مدرنیسم آوانگارد، ساختارگرا/ پساساختارگرا، مدلول‌گرا/ دال‌گرا، هرمنوتیکی/ ضد هرمنوتیکی، روایتی/ ضد روایتی و... قطب‌بندی شده است. این در حالی است که مرز کاملاً مشخص و معینی را نمی‌توان ما بین این دو نحله شعری ترسیم نمود چرا که هر دو طرف معیارها و دست‌آویزهای مشابه بسیاری را به کار می‌گیرند اگرچه در نحوه به‌کارگیری و توجیه آن‌ها متفاوت عمل می‌نمایند. به زعم نگارنده هر دو نسل دوره دوم تحول نوگرایی شعر کردی در چهارچوب امر گفتمانی و سیستم دلالتی قرار می‌گیرند اما در سیستم دلالتی نسل اول تأکید بیشتر بر مدلول‌گرایی و در سیستم دلالتی نسل دوم تأکید بر دال‌گرایی مشهود است. هر دو نحله شعری از رابطه بازنمایی صرف امور واقع به‌گونه‌ای رئالیستی فراتر رفته و امر دلالت را جایگزین نموده‌اند اما رابطه دال و مدلول در نحله اول به نفع مدلول و مفهوم پایان پذیرفته و در نحله دوم به حاکمیت و ارجحیت دال و نشانه انجامیده است.

آشنایی‌زدایی: گریز از معنا یا توسعه آن؟

مفهوم آشنایی‌زدایی در ادبیات به زعم اشکلوفسکی در سه سطح زبان، مفهوم و اشکال ادبی عمل می‌نماید. این تکنیک در آثار و متون ادبی در اشکال مختلفی به کار گرفته می‌شود:

«1ـ واژگان و نظم آنها 2ـ منابع ادبی از قبیل استعاره، کنایه و ....3ـ ایجاز و خلاصه‌گویی 4ـ کاربرد واژگان کهن و نامتداول(آرکائیسم) 5- کاربرد ویژه ساختار نحوی ناآشنا یا کهن(نحوشکنی) 6- کاربرد صفت به جای موصوف 7- ساخت ترکیب‌های معنایی جدید 8- بیان استوار به ناسازه‌های منطقی 9- نوآوری واژگانی وساخت واژگان ترکیبی جدید».(صائمیان، تئوری‌های رادیکال)

پرتال جامع علوم انسانی

هر دو نسل از شاعران نوپرداز دوره دوم ،در آثارشان از روش‌های آشنایی‌زدایی بهره می‌گیرند اما آنچه در استفاده از این روش در اشعار شاعران دال‌محور در مقابل مدلول‌گرایان متفاوت جلوه می‌نماید ،حدود و ثغور کاربرد این تکنیک و همچنین سطوح به‌کارگیری آن می‌باشد.شاعران مفهوم‌گرا آشنایی‌زدایی را در عرصه محدودتری به کار گرفته و بیشتر در عرصه کاربرد واژگان کهن و اصیل(!)،صنایع ادبی و بیشتر از همه در عرصه مفهومی از آن بهره می‌گیرند.در مقابل شاعران دال‌محور آشنایی‌زدایی را به کلیه سطوح زبان تعمیم داده و با نحوشکنی،هنجارگریزی،نوآوری واژگانی اساس و شالوده سیستم دلالت را ساختارشکنی می‌نمایند.برخی از منتقدین بر این عقیده‌اند که کاربست آشنایی‌زدایی یا به تعبیر نوالیس «غریبه ساختن امور آشنا و آشنا ساختن امور غریب»، به صورت گسترده و به ویژه در عرصه گرامری و نحوی بیشتر قراردادهای زبانی را برهم زده و نوعی نامعنایی و آشفتگی و عدم امکان ارجاع و ارتباط را به بار می‌آورد.لذا منتقدان این شکل رادیکال آشنایی‌زدایی به نوعی بر این باورند که این تکنیک باید در خدمت قراردادهای زبانی به کار گرفته شود و نه در جهت گریز از این قراردادها.

«واضح است که راهکار«غریبه ساختن امور آشنا » باید با آگاهی از این موضوع ترکیب شود در حالی که بتوان از کنار مجموعه‌ای از قراردادها گذشت اما هرگز نمی‌توان از شکل‌گیری تجربیات توسط قراردادها گریخت».(چندلر،83،ص304)

این یک واقعیت انکارناپذیر است که اساس هنر و به ویژه شعر نوعی آشنایی‌زدایی از تجربه و ادراک سرراست و استاندارد ما درباره‌ی جهان واقعی است،لذا این پدیده به عنوان تکنیکی توانا در هر دو عرصه فرم و محتوی چه به صورت ناآگاهانه و چه در شکل آگاهانه و تعمدی در خلق آثار برجسته تا حد زیادی موثر بوده است.فراتر از کاربست‌های فنی آشنایی‌زدایی،هم‌اینک این مسأله به دغدغه‌ای سیاسی نیز تبدیل شده است.شکل ویژه‌ای از سیاست به تکثیر مفاهیم آشنا جولان داده و با بازتولید سطحی آن‌ها سعی در انسداد معنایی،پایان تفسیر و جذب اذهان توده‌ها می‌نماید در حالی که نوعی ضد سیاست نیز با آشنایی‌زدایی مداوم و بی‌وقفه از سیستم‌های دلالتی که عرصه مهیایی برای انحصارطلبی و تمامیت‌خواهی است سعی در جولان دادن به بازی بی‌پایان معنا،آزادی تفسیر و اقتصاد میل می‌باشد.

سیاست واسازی در برابر نقد مارکسیستی

ساخت‌گرایی در عرصه نقد ادبی، در پی آن بود که کلیت ساخت‌های ادبی را در ارتباط با آثار ادبی به گونه رابطه‌ای هماهنگ و نظام‌مند در توصیف و تفسیر این آثار به کار گیرد. این رویکرد نظام‌گرایانه که در پی علمی‌کردن و انتظام بخشیدن به ادبیات و آثار ادبی به مثابه ساخت‌ها و روابط عینی بود توسط منتقدانی چون ژاک دریدا به صورتی جدی مورد انتقاد قرار گرفت. دریدا تقسیم‌بندی‌های ساختارگرایانه کلود لوی اشتراوس مابین طبیعت/ فرهنگ و همچنین ساخت تمامی مقولات دوگانه‌ای همچون مرد/ زن، واقعیت/ خطا، گفتار/ نوشتار و ... که از اساسی‌ترین تقابل‌های مربوط به تمدن غربی به شمار می‌آیند را با استراتژی واسازی به نقد کشید. دریدا بر این مسئله تأکید نمود که این تقسیم‌بندی‌های دوگانه الزاماً به رابطه‌ای نابرابر و سلسله‌مراتبی بین این مقولات و نظام‌های فرهنگی و سیاسی وابسته بدان‌ها می‌انجامد. واسازی به زعم دریدا واژگونی ساخت رابطه نابرابر «برتر/ پست‌تر» بین این مقولات و نه صرف جابجایی این رابطه است.

«نقد واساختی بر آن است که رابطه اصلی میان برتر و پست‌تر را که موجب پدیدآمدن افق معنایی ـ امکان بوجودآمدن هرگونه معنای خاص ـ گفتارهای خاص می‌شود، بنا به استعاره‌ی دریدا منفجر(Explode) کند. پس به تعبیر دریدا نقد واساختی بر آن است که تعبیری از« تفسیر» و ساخت و نشانه و بازیگوشی را ـ تفسیری که در جستجوی« حقیقت یا خواستگاهی است که فارغ از بازیگوشی و نظم نشانه باشد» ــ مقابل تفسیر دیگری از تفسیر قرار دهد که «دیگر به سوی خواستگاه باز نمی‌گردد، بلکه بازیگوشی را تأیید می‌کند و به ورای انسان و انسان‌مداری برود»».(دیویس و فینک،ص13)

بدون شک واسازی به«بازی بی‌پایان نشانه‌ها» و «سرگشتگی بی‌پایان معنا» میدان داده و مدلول‌گرایی و چسپیدن به رابطه مطلق و گسست‌ناپذیر نشانه و مفهوم را بی اثر می‌سازد. سیاست واسازی، معنا را به تأخیر انداخته و استراتژی ارجاع را دچار سکته می‌کند لذا دال تا حد زیادی از معنای بارگذاری شده تهی شده و بازی تفسیر در گستره محدودناپذیری تحقق می‌یابد.

نسل متأخر از شاعران نوپرداز در کردستان ایران در آثارشان بر نوعی واسازی ساخت‌های متصلب معنایی و صوری در زبان تأکید نموده و با شالوده‌شکنی سیستم دلالت، به نفی نظام سلطه تثبیت‌شده در گفتمان‌های برساخته این نظام دلالتی اقدام می‌نمایند. واسازی سنت، هویت و حقیقت از طریق شالوده‌شکنی روابط مرد/ زن، خود / دیگری، حقیقت / دروغ و ... به صورتی

گسترده در دستور کار این نحله‌ی شعری قرار گرفته است. شاعران مفهوم‌گرا با بیان اینکه سیاست واسازی سیاستی محافظه‌کارانه، انتزاعی و فارغ از تاریخ است اعمال این استراتژی را در عرصه تولیدات هنری در راستای باب‌کردن نوعی نسبی‌گرایی، نفی تمام‌عیار حقیقت و سیاست‌زدایی قلمداد می‌نمایند.مفهوم‌گرایان بیان می‌دارند واسازی به سوءتفسیرها و خوانش‌های انحرافی مشروعیت می‌بخشد و در نهایت به غیاب سوژه و معنا منتهی می‌شود. در مقابل واسازی‌گرایان پاسخ می‌دهند که انحراف و بدخوانی شرط بنیادین این تفسیر و تحقق معناست و لذا پیش‌شرط شناخت و تفسیر متون ادبی سرگشتگی بی‌پایان معناست. تری‌ایگلتون در مقابل شکاکیت فراگیر منطق واسازی‌گرایانه از گونه‌ای تأویل مارکسیستی دفاع می‌کند که به زعم او در پی دستیابی به فهم درست تاریخ و معنا بوده و دارای نوعی نظم و اعتبار است. بی‌شک بیشتر رویکردهای متأخر انتقادی منفی در فلسفه و ادبیات و زیبایی‌شناسی و بویژه واسازی، موضعی انتقادی در قبال ایدئولوژی، کلیت،قطعیت، سوژه‌ی تثبیت‌یافته، سیستم دلالت و معنای واحد از خود بروز داده‌اند اما ایگلتون این نقدها را نقدی محدود و مقطعی فرض نموده که تنها در سطح روبنایی دارای همپوشانی با نقد مارکسیستی است.

«در نتیجه ایگلتون خود ساخت‌شکنی را ایدئولوژیک می‌داند. به بیان دیگر، ساخت‌شکنی مانند پساساختارگرایی به شکلی مؤثر« با اومانیسم لیبرالی هم دست می‌شود که خود قصد آشفته‌کردنش را دارد».»(م.ار.حبیب، 86،ص26)

مشی واسازی‌گرایانه از طرف دریدا برخلاف نظر بیشتر پیروانش، پروژه‌ای سیاسی را در برمی‌گیرد که روند تثبیت معنا و هویت را به چالش کشیده و اساس نظام‌ها و کلیت‌های یکدست را که عرصه مناسبی برای رشد سیاست‌های سلطه و سرکوب و انقیادگری می‌باشند از پایه سست می‌کند. بی‌شک این وجهه رادیکال واسازی‌گرایی به یک آلترناتیو مشخص وایجابی راه نمی‌یابد و لذا بیشتر از آنکه به دست‌مایه سیاست‌گرایان رادیکال تبدیل شود به یک امر منفی زیبایی‌شناختی راه می‌برد که ایگلتون از آن به عنوان سیاست چریکی پنهان نام می‌برد. استراتژی چریکی رادیکالی که هیچگاه مدعای براندازی تام و تمام نظام را در سر نداشته و صرفاً به حملات و پاتک‌های ایذایی و خسته‌کردن و آشفته‌نمودن نظام یکدست و معنای تثبیت شده متن می‌پردازد.

پرتال جامع علوم انسانی

تجربه مدرنیته در شعر نو کردی

مدرن‌بودن به معنای تعلق به جهانی که در آن هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود حاوی تناقض‌ها و ناسازواره‌هایی است که برش‌ها و گسست‌های عمیقی را در حیات ذهنی و عینی انسان‌ها ایجاد می‌نماید. مدرن‌بودن به‌زعم مارکس گسستی انقلابی و رهایی‌بخش از گذشته و ساختارهای نابرابر موجود محسوب می‌شود و فوکو نیز آن را زیستن در سایه اکنونیت برمی‌شمارد. برمن به مدرن بودن و در عین‌حال همراه بودن همیشه با سایه گذشته اذعان می‌نماید.

«اگر زمانی مدرنیسم بتواند ژنده‌ها و پاره‌ها و بندهای فرسوده‌ای که آن را به گذشته گره می‌زنند از خود دور سازد،تمامی وزن و عمق خود را از دست خواهد داد و گرداب زندگی مدرن آن را همچون پر کاهی با خود خواهد برد».(برمن،)

دیالکتیک فراموشی و بازیابی، رهایی و اسارت ، برساختن و جستن کاشانه و فروریختن و گسستن از آن بازنمایی تناقضی است که تجربه مدرنیته را برای ما ممکن ساخته است.هنرمندان و بویژه شاعران شاید بهتر از هرکس دیگری توانسته‌اند به بازنمایی تجربه مدرنیته و اشاره به تناقض‌ها و گسست‌های بنیادین آن در آثار خود دست یابند.آثار شاعران مدرن حاوی «شکاف میان ذهن‌ها و زخم نهفته در دل‌ها»-به تعبیر برمن- به مثابه تجربه وضعیتی به‌غایت ویژه و تاریخی بود که بازاندیشی و نوآوری بنیادینی را تحت عنوان ذهن و زبان مدرنیستی به‌بار آورد. ذهن و زبان مدرنیستی از زبان فاخر و برج عاج‌نشین کلاسیک که نماینده ارزش‌های طبقاتی و اجتماعی ویژه‌ای بود به زبان عمومی و هاله‌زدایی‌شده‌ای که بودلر آن را زبان همنوا با زندگی زنان و مردان کوچه و خیابان می‌دانست،تغییر یافت. شعر مدرنیستی زبان حال انسان مدرن از تجربه بی‌خانمانی ، ابتذال،تناقض و ملال زندگی مدرن شهری است . ملال زندگی آشفته شهری کانون خلاقیت‌ها و نوآوری‌ها در آثار شاعران مدرن است. چنانچه سارتر در توصیف بودلر می‌نویسد:

«او دچار ملال است و این ملال« علت غریبی که سرچشمه همه بیماریها،همه پیشرفتهای فلاکت‌بار اوست»».(سارتر ،84 ،ص25)

به زعم نگارنده بازنمایی مدرنیته در شعر نو کردی از همان آغاز در آثار مبدعان تحول نوگرایی همچون سواره ایلخانی‌زاده و دیگران به چشم می‌خورد اما این بازنمایی حاوی تجربه‌ای پاستورال و ناقص از مدرنیته است.سواره در شعر «شار- شهر» به بازنمایی هراس خود از تناقض‌ها و

ناملایمات زندگی کلان‌شهری می‌پردازد و راه چاره را نه زیستن در گرداب شهر و تحمل ملال ناشی از دردها و تناقض‌های آن بلکه دررفتن و پناه‌بردن به آلایش و سکون زندگی روستایی و دهقانی می‌داند. نسل دوم مرتبط با مرحله اول تحول نوگرایی در شعر کردی همین گرایش پاستورال سواره را ادامه دادند اما به گونه‌ای به سیاسی‌کردن آن اقدام نمودند. این‌بار کارکتر روایت این شاعران به جای بازگشتی منفعلانه به خانه روستایی، بازگشتی فعالانه به مام میهن و در مواردی به مام جهان‌وطن را تجربه می‌کند. در آثار این نسل از شاعران بعد از سواره نیز کماکان نوعی بازگشت و عدم قبول وضعیت متناقض مدرن البته در ابعاد دیگری چشم می‌خورد. در روایت این اشعار عرصه کارزار و منازعه کماکان همان روستا و زندگی غیرشهری است که البته هدف تسخیر شهر و تسلط برآن- برگرفته از میل تسلط بر طبیعت- را پیگیری می‌کند . سوژه‌ی برساخته‌ی این اشعار با ابتذال زندگی مدرن، پاساژها ،کالاهای پر زرق و برق ، کالا شدگی و اروتیسم فراگیر بیگانه است و بازنمایی مفاهیمی همچون فقر و نابرابری در این اشعار نیز ارتباطی با تجربه مدرن زندگی روزمره شهری ندارد بلکه ناشی از اخلاق کلیت‌خواهانه‌ای است که بیشتر مبانی و عناصر آن را واکنش‌های هراس‌آور از رویاروی با تناقض‌ها و ابهامات و سیالیت زندگی مدرن تشکیل می‌دهد . شاعران این نسل سیاست و ایدئولوژی را به کمک می‌طلبند تا بر معضل مدرنیته شهری فایق آیند اما یقینا از این مسأله باخبر نبودند که هرگونه رویارویی با وضعیت مدرن، به هضم‌شدن و جذب نهایی آن‌ها خواهد انجامید.واضعان دوره دوم تحول نوگرایی در شعر کردی از خاکستر شاعرانی برمی‌خیزند که آرمان منکوب‌کردن و یکدست‌نمودن نابسامانی‌ها و تناقض‌های زندگی مدرن شهری را با استفاده از ایدئولوژی‌های سیاسی و احساسات نیمه پاستورال وطنی و فراوطنی در سر می‌پروراندند .

نسل اول این نوآوران دوره دوم ، از زبان کارگزار و تبلیغی آرمان‌گرایان فاصله گرفته و به خانه امن و امان زبان پناه می‌آورند و دست آخر به این نتیجه می‌رسند که باید زندگی مدرن شهری را با تناقض‌ها و نابسامانی‌هایش تجربه کنند.آنها اشعار بودلر در مورد پاساژهای پاریس ، فاحشگان شب و پرسه‌زن‌ها و یک دوجین تجربه شاعران مدرنیست از وضعیت مدرن اروپای قرن نوزده و قرن بیست را مطالعه می‌کنند و به این نتیجه می‌رسند که عسرت و مغاک زندگی مدرن سرنوشتی چاره‌ناپذیر است و لذا بهتر آن است که هراس‌ها وملال‌های این زندگی را به جای طرد به

دست‌مایه‌ای برای خلاقیت هزی و فهم بهتر از وضعیت خویش مبدل نمایند . چرا شاعران این نسل با وجود آمادگی ذهنی و آگاهی از تجربه مدرنیته در سطح نظری، نتوانستند عملاً چنین تجربه‌ای را به صورت انضمامی در آثارشان محقق سازند. انسداد اجتماعی و سیاسی جامعه‌ای که این شاعران خود را طلایه‌داران آن می‌دانستند باعث می‌شد که تجربه عناصر مربوط به وضعیت مدرن از قبیل نیهیلیسم،ابهام،تناقض و طغیان و... تنها در حوزه‌ای محدود و فردی صورت گیرد و هیچ‌وقت بصورت تجربه‌ای اجتماعی و پروبلماتیک محقق نگردد . مفهوم مدرنیسم توسعه‌نیافتگی که برمن آن را در تبیین وضعیت اقتصادی و سیاسی پترزبورگ دوران تزار به کار می‌گیرد تا حدی راهنمای خوبی برای تحلیل وضعیتی است که این نسل از شاعران با آن درگیر می‌باشند . در این وضعیت پارادوکسیال،پارک،بلوار،سینما،خیابان و جمعیت به مثابه فضای عمومی وجود دارد اما به قول برمن این فضای عمومی فارغ از حیات عمومی است و لذا تجربه مدرن زیستن به تجربه‌ای خصوصی و انتزاعی تبدیل شده و به عنوان پروژه‌ای عقیم و نابهنگام کنار گذاشته می‌شود.انسداد اجتماعی و سیاسی مورد اشاره از طریق تحولات جهانی، منطقه‌ای و داخلی دچار نوسان‌های زیادی می‌شود و وضعیت طبقاتی و فرهنگی جامعه نیز تغییراتی را از سر می‌گذراند . هرچند فضای رسمی همچنان در اشکالی بنیادگرایانه و مطلق‌انگارانه بازتولید می‌شود اما عرصه‌های نوینی از قبیل فضاهای پیچیده مجازی،ظهور عرصه‌های نوین تبادل اطلاعات و ایجاد فضای باز نسبی در یک دوره ، حوزه‌ی عمومی نیم‌بندی را در فضاهای عمومی و البته بیشتر در حوزه مجازی و شبکه‌ای ایجاد می‌نماید و راه را برای تجربه‌های نوین هنری باز می‌کند . برخی از شاعران آغازگر مرحله دوم تحول نوگرایی به موج نوینی از جریان نوگرایی می‌پیوندند که پتانسیل‌های آن از قبل در خفا و به‌گونه‌ای انتزاعی بارگذاری شده بود. نسل دوم از شاعران دوره دوم تحول نوگرایی شعر کردی در کردستان ایران با تأثیر پذیرفتن از شعر فارسی و همچنین شعر جهانی پا به عرصه ظهور گذاشته و تلاش می‌نمایند تجربه مدرنیته را به شکلی تمام‌عیار محقق سازند. عقده تاریخی شاعران نوپرداز کرد در بازنمایی تجربه مدرنیته و زیستن در وضعیت مدرن چنان سریع و رعدآسا بروز می‌نماید که خواب پدران و برادران‌بزرگتر عرصه شعر را آشفته می‌کند و به تولید انبوهی از اشعار موج چهارمی می‌انجامد. بی‌شک بیشتر این آثار فقط در هیأت داد و بیدادهایی به گوش می‌رسند که دیر زمانی در گلو خفه شده و چندان مجال بروز نیافته‌اند . ویژگی اکثر این آثار که سعی دارند از

طریق تکنیک‌های نوین ساختاری/محتوایی بر محدودیت‌های شعر مفهوم‌گرایانه نسل پیشین فایق آیند زبانی التقاتی، نحوشکنانه و معناگریزانه است که اصولاً هیچگونه تجربه جدی‌ای را برنمی‌تابد و صرفاً بر چیدمانی نمایشی از اصطلاحات و گزاره‌های زبانی استوار می‌باشند. در میان این انبوهه شعرپردازی، طلایه‌دارانی جدی نیز وجود دارند که فارغ از شتاب و آشفتگی به ارئه‌ی تجربه سیستماتیک خود پرداخته و توانسته‌اند در بازنمایی وضعیت مدرن ویژه جامعه ما تا حد زیادی موفق عمل نمایند .این نسل از شاعران موج‌چهارمی علاوه بر تکنیک آشنایی‌زدایی و سیاست واسازی، با بهره‌گیری از استراتژی‌های دیگری از قبیل بازی زبانی، عناصر و مکانیزم‌های ضد روایت، ضد فرهنگ و ضد قهرمان تلاش می‌کنند تا بنیادهای ساختارگرایانه شاعران پیشین را که فاصله عمیقی بین تجربه زندگی و تجربه شعری ایجاد نموده بود برچیده و به درهم‌آمیزی و باهم‌بودگی آن‌ها دست یابند.

یکی از ترم‌های محوری موج چهارمی‌ها در مقابل موج سومی‌ها گسست از اینهمانی و هویت ذات‌انگارانه و بنیادگرایانه است . سوژه برساخته شاعران موج سومی یا مفهوم‌گرایان دارای هویتی ویژه و شناسنامه‌ای مشخص است که اساساً به گونه‌ای ساختارگرایانه در تقابل با دیگری و نفی غیریت شکل گرفته است. شاعران مفهوم‌گرا هنوز به گونه‌ای هگلی در تب و تاب کلیت و دست‌یابی به سنتزی هستند که وحدت و یگانگی را به نفع هویت ویژه خویش فراهم آورد. اما شاعران موج چهارمی در پی ناهویتی(No-Identity)، بی‌خانمانی و آوارگی می‌باشند که معمولاً به غلط ازآن به نسبی‌گرایی تمام‌عیار،پوچ‌انگاری و لودگی تعبیر شده است. این نوع«راززدایی از مفهوم» به بارزترین وجهه در آثار تئودور آدورنو و به ویژه در کتاب دیالکتیک روشنگری نمایان گشته است.

« بی‌هویتی آدورنو،اساساً به معنای تقدم بودن،بر داشتن،به ویژه تقدم واقعیت اجتماعی و تاریخی بر برداشتی ازمفهوم‌سازی است که در تصور هگل از تفهم(Besriff) متجلی شده است.مقدمه دیالکتیک منفی،موضوع اصلی کتاب را چنین معرفی می‌کند:کوشش برای صورتبندی دیالکتیکی پساهگلی(اما نه ضدهگلی) که در آن رابطه خود و دیگری و نیز رابطه اندیشه و واقعیت،سنتز نهایی یا وحدت مفهومی،به کمال نرسد».(دالمایر،84،ص150)

پرتال جامع علوم انسانی

سیاست ناهویتی و بی‌خانمانی نه مرتبط باسیاست هویت جنبش‌های نوین است که بر خاص‌بودگی تمرکز دارند و نه با سلبیت کامل و عدم که بیشتر توسط پست‌مدرنیست‌ها حمایت می‌شود،همخوانی دارد. چنین غیریتی نه نوعی هویت جدید بلکه به معنای نوعی سیاست تفاوت و بیگانگی زیباست که از آن به غیاب در هر نوع حضور تعبیر می‌شود.این ایده ناهویتی غیاب در نزد آدورنو قرابت نزدیکی با نفی متافیزیک حضور در نزد دریدا دارد.از منظر دریدا: «حضور،همواره ازپیش،ملزم و وابسته به غیاب است».(لاوسن،86)

لذا اشاره به غیاب و دستاویزنمودن آن به معنای برساختن هویتی تازه در برابر حضور نیست بلکه اشاره به شکاف و تناقض بنیادینی داردکه هر متن مرتبط با متافیزیک‌حضور در پرکردن و پنهان‌کردن آن تلاش می‌نماید.شعر موج چهارمی تلاش می‌نماید با راززدایی از معنا،واسازی ساختار متن،تأکید بر بی‌هویتی و غیاب در مقابل هویت وحضور،برساختن متن باز و لذت‌بخش و اینهمانی هنر و واقعیت،تجربه مدرنیته را به میانجی شعر تعمیق بخشیده و به واسازی وضعیت‌های صلب و شیء شده بپردازد.

سخن آخر

هم‌اکنون پرسش آغازین ما در این گفتار دیگربار سر برمی‌آورد . آیا همچنان که افلاطون باور داشت می‌توانیم شاعران را به جدی‌گرفتن آنچه اساساً جدی نیست متهم نماییم؟ یا در تقابلی نیچه‌ای/هایدگری با افلاطون آن‌ها را جدی‌ترین و یا مهم‌ترین اذهانی برشماریم که با جدیت هنر و هستی سر و سری داشته و برای تحمل‌پذیر نمودن بار سنگین حقیقت به انسان‌ها یاری می‌رسانند . بی‌شک اگر از موضعی جدلی به دفاع از شاعران برخیزیم موارد و عبارات زیادی را می‌توان مورد اشاره قرار داد که جواب‌های موجهی را ارائه می‌نمایند. در مقابل این باور قدیمی درباره دروغگو بودن شاعران می‌توان به این گفته هوشمندانه سر فیلیپ سیدنی اشاره نمود که می‌گوید : شاعر « چیزی را تأیید نمی‌کند ، بنابراین هرگز دروغ نمی‌گوید ».(لوته،86،ص11)

کوندرا تجربه ویژه خود را در حکمی یکجانبه در باب شاعران به مثابه پیامبران مبلغ فراموشی اعلام نموده است،پیامبرانی که به زعم او از طریق اخلاق نابالغ نوجوانی و شور و هیجان پوچ‌انگارانه و آنارشیک به سمت تأیید اعمال بی‌رحمانه سوق داده می‌شوند.تجربه جهان‌سومی ما و البته تجربه بیشتر اروپای شرقی‌ها برخلاف رأی کوندرا نیز مؤید این واقعیت است که شعر توانسته است

حافظه‌ای کارا و بسیار برنده در برابر دستگاه فراموشی‌ساز صنعت‌فرهنگ‌سازی توده‌ای و حاکمیت‌های سلطه‌گر باشد[1]. البته این بدان معنا نیست که داوری کوندرا در باب شعر و همچنین تجربه تاریخی او کاملا اشتباه است بلکه بدین معناست که شعر را نه در جزئیت کارکردی و مقطعی آن بلکه در کلیت تام و تمام تاریخی آن می‌توان باز شناخت.

شاید این مخالف‌خوانی افلاطونی وکوندرایی در باب شعر را بتوان در قالب سنخ‌شناسی‌ای که کاسنر از هنرمند ارائه می‌دهد قابل فهم‌تر نمود. لوکاچ طبق اصطلاحات کاسنر که شاعر را در برابر افلاطون‌گرا قرار می‌دهد می‌گوید:

«شاعر یا می‌گوید «بله» یا می‌گوید «نه»، افلاطون‌گرا در آن واحد هم یقین دارد و هم شک».(لوکاچ،82،ص42)

لوکاچ در چهارچوب این تقابل شاعر را به عنوان انسان بدون مسأله‌ای که «زندگی را هیچ و اثر را همه چیز می‌داند» تعریف نموده و در مقابل افلاطون‌گرا را انسان مسأله‌داری می‌داند که از تصادف به ضرورت راه می‌یابد.

«صورت شاعر همواره بر فراز زندگی‌اش بال زده است،صورت افلاطون‌گرا همواره در به چنگ آوردن زندگی ناکام مانده است،صورت هنرمند همه سایه‌ها را به درون خود جذب کرده است و شدت درخشش آن،به خاطر این‌طور نوشیدن تاریکی،عظیم‌تر است».(همان،ص 46)

فوکو اما از ادبیات به مثابه یک«نقد غیرگفتمانی عقلانیت» که می‌تواند در برابر انقیاد ناشی از گفتمان علوم انسانی عمل نماید نام می‌برد. فوکو در«نظم اشیاء» از مفهوم «زایش ادبیات» در یک دوره‌ی مشخصی یاد می‌کند و ظهور را دارای پیامدهای اساسی برمی‌شمارد:

«در«زبان به سوی بی‌نهایت»، فوکو معتقد است که در آغاز سده نوزدهم و پیش از زایش ادبیات هر فضایی که علیه مرگ گشوده می‌شد،به اشغال دین درمی‌آمد.برای آن که ادبیات متولد شود،فقط این کافی نیست که آدمیان بی‌خدا شوند،زبان باید به شکستن آخرین حرمت‌ها و حریم‌ها-همسو با شاه‌کشی در انضباط و تنبیه و پدرکشی و مادرکشی پی‌یر دیویر-خدا را نیز به قتل برساند تا خود جای «کلمه» را بگیرد.اما زایش

[1]- پر واضح است که شعر نو کردی در یک دوره نقش مهمی را در معرفی فجایع انفال و حلبچه و جنایاتی که دیکتاتوری بعث بر علیه کردها سازمان داد ایفا نمود.شعر در اینجا به مثابه نفی‌کننده فراموشی و برسازنده حافظه عمل نموده است.

ادبیات معنایی بیش از مرگ خدا دارد.زایش ادبیات به این معناست که زبان،به دست قابله‌هایی مثل ساد و هولدرلین،گفتمان را به آتش بکشد و مرزهای گفتمان را «زیر پا بگذارد» و وارد قلمرو «دیگری»/مرگ،دیوانگی و جنسیت/شود».(لش،83)

در چهارچوب جریان متأخر نوگرایی در شعر کردستان ایران تلاش‌های بی‌شماری برای گریز از یک ساخت زبانی ویژه که دارای سنت و تاریخی ریشه‌دار است شکل گرفته است.هر چند این تلاش‌ها هنوز نتوانسته‌اند چنان که باید جریان‌ها و صداهای توانمندی ایجاد نمایند اما همواره سعی نموده‌اند با استفاده از نوعی استراتژی ضد روایی و کنش زبانی ضد فرهنگ در مقابل «امپراتوری معنا و نشانه‌ها»[بارت] قد علم نموده و به «شکافتن معنا»[بارت] دست یازند.جریان آوانگارد نوگرایی در شعر کردی،کلیشه‌های نخ‌نما شده فرمالیستی و همچنین ادعاهای معناگرایانه مدلول‌گرایان را به چالش کشیده و در مواردی سخن از نوعی پایان زبان و ابداع سکوتی ضد توصیفی و ضدگفتمانی به میان می‌آورند.این نحله جدید شعری که من آن را با عنوان «*شعر دیگر- ی*» توصیف می‌کنم در برابر روند اقتدارگرایانه مفهوم‌گرایان که در جهت تثبیت سوژه و هویت گام برمی‌دارند،به اضمحلال سوژه و نفی هویت‌های *دیگری-کش* می‌پردازد. شعر «*دیگر- ی*» خالق نوعی فقدان است که به گفته بارت تا حد ایجاد ملال و دلزدگی در خواننده پیش می‌رود و «رابطه‌ی او را با زبان به بحران می‌کشد»(بارت،84). شعر «*دیگر- ی*»سرخوشی‌بخش است،چرا که بیش از آنکه سخن بگوید و توصیف‌گر باشد تعلیق‌گر معنا و تخریب‌گر نظام‌های ایدئولوژیکی است که بر اساس روایت‌های اودیپی بنا نهاده شده‌اند.شاعران مفهوم‌گرا سعی دارند سویه‌های بد و وضعیت‌های آنومیک جامعه مدرن را یا به شکلی پشت گوش انداخته و یا با سلاح ایدئولوژی آن‌ها را ریشه‌کن نمایند.در واقع این شاعران خصلت دیالکتیکی مدرنیته را با نفی پیامدهای ناخواسته و پارادوکس‌ها و گسستگی‌های آن نفی نموده و با بهداشتی‌کردن نظام زبانی، نقاب و پوششی را در جهت لاپوشانی شکاف‌ها و ناسازواره‌های انسان و جامعه مدرن فراهم می‌آورند. سوژه برساخته شعر هویت‌گرا سوژه‌ای طالب تعالی و همبستگی افراد جامعه در هیأت یک کلیت استعلایی است و همواره سایه یک «**د**یگری بزرگ» را بر فرد می‌گستراند.در مقابل ،شعر «*دیگر- ی*» بر انفصال و دیگربودگی تأکید نموده و همواره در جهت تمرد و طغیان بر علیه «**د**یگری بزرگ» به شیوه‌ای بنیادین برآمده است. شعر «*دیگر- ی*» از تجربه مکان‌های عمومی مدرن و حیات ذهنی شکل

گرفته در آن‌ها سر برآورده و زیبایی زوال،عمق فقدان وقدرت تضادهای پایان‌ناپذیر را درک نموده و به تکثیر آن‌ها می‌پردازد.شاعران این نحله نه اذهان را استیضاح می‌نمایند و نه برای رهایی از تناقض خودبازاندیشی به مبانی متافیزیکی و یا فراتاریخی پناه می‌برند،آن‌ها «معمای دردناک زندگی مدرن» را تا آخر زیسته‌اند و شعر و آثار هنری را نه تافته‌ای جدا بافته از واقعیت بلکه در امتداد و بخش جدایی‌ناپذیری از آن به شمار می‌آورند.هرچند براساس تمثیل موشکافانه‌ای وظیفه دوگانه شاعر همچون کار خطیر بندباز شعر هری مورتینسون است:

«***لبخندزدن بر لبه گور***»،

اما با تمامی این خطرها شعر همچنان زنده است:

«ممکن است شاعران بمیرند اینکولپیو،اما چه اهمیتی دارد؟شعر زنده است».(فیلم ساتریکون،دیالوگ ایومولپوی شاعر با اینکولپیو)

منابع:

-پاز،اکتاویو(1386)**غروب آوانگارد**،ترجمه‌ی اردشیر اسفندیاری،آبادان:نشر پرسش.

-چندلر،دانیال(1383)**مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی مهدی پارسا،تهران:

-آندرسن،یاروسلاو(1382)**میلان کوندرا**، ترجمه‌ی حشمت کامرانی،تهران:نشر ماهی.

-رابرتس،آدام(1386)**فردریک جیمسون**، ترجمه‌ی وحید ولی‌زاده،تهران:نشر نی.

-دالمایر،فرد(1384)**راه‌های بدیل**، ترجمه‌ی فاطمه صادقی و نرگس تاجیک، آبادان:نشر پرسش.

-ایگلتون،تری(1386)**اهمیت نظریه**، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام،تهران:انتشارات خانه هنرمند.

-گلن گری،جان(1377)**شاعران و متفکران**، ترجمه‌ی محمد سعید حنایی کاشانی،فصلنامه ارغنون،شماره14.

- دیویس و فینک(1386)**نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه‌ی هاله لاجوردی،فصلنامه ارغنون،چاپ دوم ،شماره4.

-کافمن،سارا(1385)**نیچه و استعاره**،ترجمه‌ی لیلا کوچک‌منش،تهران: انتشارات گام نو.

-لاوسن،هیلاری(1386)**خوداندیشی پسامدرن**،ترجمه‌ی سینا رویایی،تهران: انتشارات مروارید.

-سارتر،ژان‌پل(1384)**بودلر**،ترجمه‌ی دل‌آرا قهرمان،تهران:انتشارات سخن.

-لوته،یاکوب(1386)**مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**،ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام،تهران:انتشارات مینوی خرد.

برمن،مارشال( )**تجربه مدرنیته**،ترجمه‌ی مراد فرهادپور،تهران:انتشارات طرح نو.

لش،اسکات(1383)**جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم**،ترجمه‌ی شاپور بهیان،تهران:انتشارات ققنوس.

بارت،رولان(1384)**امپراطوری نشانه‌ها**،ترجمه‌ی ناصر فکوهی،تهران:نشر نی.

پرتال جامع علوم انسانی