

# پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران

قدرت الله طاهری

عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور

چکیده:

اگر آغاز شعر معاصر ایران را از انقلاب مشروط و به ویژه از ارائه تجربه نوآورانه نیما یوشیج بدانیم، شعر معاصر تا دهه هفتاد تحولات متعددی را از سر گذارنده 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 زیباشناختی دهه‌های گذشته، جستجو و آزمون شیوه‌های تازه شتاب بیشتری گرفت و شاعران جوان و حتی بعضی از سالخورده‌گان 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، یدالله رؤیایی و احمدرضا 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 در اشکال و روش‌های ادبی و هنری در نتیجه دگرگونی‌های بنیادین اجتماعی و فرهنگی است، شکل‌گیری، تداوم و بیش از همه توفیق جریان شعری مذکور در پرده ابهام است. در این مقاله سعی شده است ضمن تحلیل علل جامعه‌شناختی 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 آن که 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، جامعه‌شناختی 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 - زمان‌بندی، وضعیت، تجربه، آگاهی و شعر یا وجدان تاریخی، قریحه، فضا و حال و هوای فکری، بحران، گفتمان، نظریه شاعرانه، عقب نشینی و رسالت یا برنامه و... دانسته‌اند.» (نوذری، ۱۳۷۷: ص ۴۵۵-۴۵۶) اما آنچه در بادی امر از این اصطلاح می‌توان فهمید، این است که به مرحله‌ای «فراتر» از «مدرنیته» اشاره می‌کند. هرچند تاکنون تعریف دقیق و قابل‌تعمیمی از خود مدرنیته نیز عرضه نشده است، برای درک بهتر مدرنیته می‌توان ابتدا خاستگاه اجتماعی آن را مورد توجه و بررسی قرار داد. مشهور است که دوران مدرنیته را عصر استیلای «خرد» دانسته‌اند؛ 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، آرمان‌های آن تحقق نیافت و علاوه بر دو جنگ ویرانگر جهانی، فقر و بی‌عدالتی نیز گسترش یافت. انتقاداتی که متفکرانی مانند ژان فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا و میشل فوکو به دوران مدرنیته داشته‌اند، فلسفه پست مدرنیستی (Postmodern Philosophy) تلقی گردید. البته باید گفت ریشه این تفکر را قبل از آرای لیوتار، دریدا و فوکو، باید در نظریه نسبیّت (Relativity) انیشتین، عدم قطعیت (Indeterminacy) هایزنبرگ و شیء‌شدگی (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 و کانتی سایر احساسات و غرایز خود را نادیده گرفته و محصول این خرد جز جنگ و ویرانی نبوده است.» (احمدی، ۱۳۷۴: ص ۲۱۲) این تفکر در واقع، محصول فریب بزرگی بود که 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 خود 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، شکل‌گیری و گسترش تفکر پست‌مدرنیستی 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 عقل‌ستیزی، عدم باور به امور یقینی و نفی قطعیت تشکیل می‌دهد. دومینگ 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: ص ۵۵۷-۵۶۲)

در هنرهایی که از تفکر پست‌مدرنیستی مایه می‌گیرند، شکل و زبان اهمیت بیشتری می‌یابد و در نتیجه کیفیاتی مانند استعدادهای هنری، صمیمیت هنری، همبستگی و انسجام، ارزش واقع-گرایی، عمق و ژرفای فکری و روایت‌های کلان (High Narration) در معرض تضعیف یا فروپاشی قرار می‌گیرد. به همین علت، در غرب نیز هنر پست‌مدرنیستی، منتقدان جدی دارد. به طور مثال، تری ایگلتون درباره نتایج و دستاوردهای آن می‌گوید: «فرهنگ پسامدرن پیکره‌ای غنی، با تهور و نشاط‌انگیز در تمام گستره هنر آفریده است و بیش از سهمش آثار مبتذل تولید کرده است. زیر پای 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 سرکوب-گر را به‌هم‌ریخته، برخی بنیادهای به ظاهر مستحکم را به لرزه افکنده است.» (پارسا، ۱۳۷۷: ص ۴۲)

تأکید فلاسفه پست‌مدرن به زبان - که ادعا می‌کنند چیزی ورای آن وجود ندارد (همان، ص ۷۱) در عالم هنر سوءبرداشت‌هایی به وجود آورده است؛ تا جایی که شعر را نوعی «بازی با زبان» (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۱۵) 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: ص ۱۳-۱۴) هنر، ارزش و اعتبار و مسئولیت اجتماعی خود را از دست خواهد داد. به نظر می‌رسد مسئولیت‌زدایی از شعر و محدود کردن آن به عنوان هنر زبانی صرفاً زیبا، از جمله احکام خود محورانه‌ای است که پست‌مدرنیستها برای رویگردانی از هنر و تفکر مدرن صادر کرده‌اند. به همین دلیل، بعضی از منتقدان غربی نیز به تفکر و هنر پست‌مدرنیستی به دیده می‌نگرند؛ چراکه به نظر آنان، این تفکر بیش از آن‌که در پی نوجویی و خلاقیت فلسفی و هنری باشد، به منزله ابزاری بوده است برای درهم شکستن مقاومت توده‌ها در برابر نظام سرمایه‌داری. (پارسا، ۱۳۷۹: ص ۷۳) در واقع، می‌توان گفت تفکر پست‌مدرنیستی، با تردستی تمام، «رادیکالیسم کلامی» را جایگزین «عمل رادیکالیستی» می‌کند تا بدین وسیله در حفظ وضعیت موجود، بیش از پیش توانایی خود را تدوام بخشد. می‌دانیم پست‌مدرنیسم با رویکردهای متفاوت آن ابتدا در جوامع سرمایه‌داری مطرح شده است. جهان سرمایه‌داری با طرح چنین تفکرات و دامن‌زدن به هنرهای برآمده از آن، می‌کوشد مبارزات بنیادگرایانه مخالفان خود را به چالش با متن و زبان سوق دهد.

درباره چگونگی شکل‌گیری، رویکرد و کارکردهای تفکر و هنر پست‌مدرنیستی، بیش از این می‌توان سخن گفت. پیداست اگر چه بحث‌های فوق در جای خویش ارزشمند است، از حوصله این مقال بیرون است. شعر پست‌مدرن غربی، با توجه به مسائل نوظهور؛ به‌ویژه 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 می‌شد، آگاهانه دوری کردند. بنابراین، می‌توان گفت «شعر پست‌مدرن، شعری است که در آن، شکل و زبان اعتبار ویژه‌ای می‌یابند و انسجام، معانی و روایت‌های کلان در معرض فروپاشی قرار می‌گیرند.»

### نسبت شعر پست‌مدرنیستی و بافت فرهنگی جامعه ایران

اگر شعر و هنر پست‌مدرنیستی 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 - آن‌چنان 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؛ به‌طوری‌که 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 پست‌مدرنیسم سخن گفتن و خلق آثاری که کمترین سنخیتی با جامعه کنونی ندارد، کمی عجولانه و سطحی‌نگرانه نیست؟ شاعری که خود به عنوان پاره‌ای از پیکره عظیم اجتماع در حال توسعه، نه تنها در ذهنیت، بلکه حتی در شیوه‌های معیشت، هنوز پابست سنت‌های دیرپاست، چگونه می‌تواند انگاره‌های درهم پیچیده و پیشرو تفکر پست‌مدرن را در عالم ذهن خود هضم نماید؟ از این گذشته، اگر شاعرانی از طریق مطالعات عمیق و یا زیستن در جوامع غربی، این اندیشه‌ها را درونی خویش کرده باشند، آیا مخاطبان آن‌ها توان جذب و بهره‌گیری از آثارشان را دارند؟ اگر این نظریه عمومی را بپذیریم که هنرمندان و شاعران به منزله زبان‌گویای مردم زمانه‌شان هستند، ناهم‌زمانی شاعران پست‌مدرن با مخاطبان عصر خود، توجیه‌پذیر نخواهد بود.

در کنار این اشکال ذاتی، تفکر پست‌مدرن و هنرهای 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 اندیشه‌ها آشنا شده‌اند. 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، سفیدنویسی و سفیدخوانی، ساخت‌شکنی، 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 پست‌مدرن 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 می‌شود 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 پست‌مدرن ایرانی، متن از چند معنایی به مطلق بی‌معنایی و مهمل بودن مبدل می‌شود. برخلاف متن‌های پست‌مدرنیستی غربی که خواننده با آن چالش دارد تا به تأویل و برداشتی فردی برسد، در این شعرها خود شاعر با متن چالش می‌کند؛ 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 پست‌مدرن

رضا براهنی متعاقب ترجمه آثار فلسفی و ادبی غربی در سال‌های نخست دهه هفتاد و داغ شدن مباحث فلسفی و سیاسی جدید، جریان شعری تازه‌ای با عنوان «پست‌مدرن» 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: ص ۱۲۳) و اکبر اکسیر نیز در مؤخره مجموعه «بفرمایید بنشینید صندلی عزیز» شعر از «فرانو» سخن گفته است. (اکسیر، ۱۳۸۲: ۹۳-۱۰۶)

باید یادآوری کرد مطالبی که شاعران جریان مذکور درباره اصول، معیارها و موازین شعر خود می‌گویند، بی‌شبهت به مکاتب آوانگارد ادبی غربی به ویژه دادائیسم و سوررئالیسم نیست؛ مکاتبی که تأثیر خود را بر شاعران ایرانی نوجو در دهه‌های گذشته به خوبی نشان داده بود. تجربیاتی که شاعرانی مانند محمد مقدم، هوشنگ ایرانی، یدالله رؤیایی و احمدرضا احمدی ارائه می‌کردند، الگوبرداری مستقیم از همین مکاتب بود. اگر چه تقلید ناشیانه شاعران مذکور از مکاتب یاد شده جز تمسخر و استهزا مخالفان، محصول دیگری نداشت، برخورد تقریباً منطقی شاعرانی مانند احمدرضا احمدی و یدالله 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 نظریه‌هایی که شاعران پست‌مدرن امروزی ایران از آن‌ها سخن می‌گویند و نیز ویژگی‌های اساسی شعرشان را، می‌توان در تجربیات جنبش نخست آوانگارد ایران مشاهده کرد.

یدالله رؤیایی خود درباره شباهت‌های اساسی شعر جوانان این دهه با شعر حجم می‌گوید: «نسل پس از انقلاب وقتی شعر قبل از انقلاب را کشف می‌کند، تازه به شعر حجم می‌رسد 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، به نوعی ایجاز رسیده‌اند و ایجاز یکی از خطوط اساسی شعر حجم است.» (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۲۹)

اغلب شاعران مدعی پست‌مدرن بر این باورند که شعر نیمایی و غیر نیمایی (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، شعر آنان از هر نوع شور و حال خالی است و نمی‌تواند حتی مخاطبان حرفه‌ای را نیز به سوی خود جذب کند. علی‌اکبر ترابی درباره علت عدم توفیق آنان می‌گوید: «بی‌گفتگو، تا زمانی که شاعر و مردم به دو زبان مختلف صحبت می‌کنند و به‌ویژه 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، ۱۳۶۶: ص ۱۸)

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، ۱۳۷۶: ص ۷۰)

شاعران مشهور این جریان عبارتند از: رضا براهنی (خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، ۱۳۷۴)، علی باباچاهی (نم‌نم بارانم، ۱۳۷۴ و عقل عذابم می‌دهد، ۱۳۷۹)، نازنین نظام شهیدی (ماه را روشن کن، ۱۳۶۹، 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، فی البداهه، 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 آزر (عکس‌های منتشر نشده، ۱۳۷۷)، روزبه حسینی (یک توی هزار معنی گرفته من، ۱۳۷۷)، شاهین باوی (آینه جا مانده در صدادت، ۱۳۷۸)، شهاب مقربین (کلمات چون دقیقه‌ها، ۱۳۷۲)، سهیلا میرزایی (یک سین جا مانده ام، ۱۳۷۷)، ساعدا. احمدی (خواب ابر روی شانه‌های تو، ۱۳۷۷)، آرش جودکی (دریا تعبیر خواب‌های ماست، ۱۳۷۲)، افشین بابازاده (صبحانه در موقعیتی بهتر، ۱۳۷۴)، فریبا صدیقیم (تعویق می‌اندازیم تا کی، ۱۳۷۷)، سعید آرمات (بر خاک مثنی پرنده و صدا، ۱۳۷۵) و علیرضا حسن‌آبیز (نگهدار باید پیاده شویم، ۱۳۷۷)

## ویژگی‌های کلی جریان شعری پست‌مدرن ایران

### محتوا

شاعران پست‌مدرن با طرح ایده «عدم تفکیک فرم از محتوا» (باباچاهی، ۱۳۷۵: ص ۳۰) و تأکید بر زبان شعر که از طریق شورش و سرپیچی از نظام‌های مألوف آن به آفرینش شعر می‌پردازند، عملاً «محتوا» به ویژه موضوعات کلی و عام را از فضای شعر خارج می‌کنند. آنان به شدت با ارجاعی شدن زبان شعر مخالفت می‌ورزند 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 مفاخره‌آمیز 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 برمی‌گردد.» (باباچاهی، ۱۳۷۷: جلد اول، ص ۱۷۶) اما به نظر می‌رسد هر درک و استنباطی که از شعر داشته باشیم، به هر صورت توجیه‌کننده «نامفهومی» آن نخواهد بود؛ زیرا شعر در انتزاعی‌ترین حالات نمی‌تواند ویژگی «آگاهی

بخشی» 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، با هیچ توجیهی نمی‌توان حضور «معنا» را در شعر نادیده گرفت. چنانکه بودلر می‌گوید: «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، ۱۳۸۲: ج ۲، ص ۸۴۸) زیرا احساس 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  
پایروس می‌خوابد / از دوست داشتنی‌تر از با نیست / خوردم  
مرا به خواب دوش مرا خورده‌ای گل می‌چکد.

(براهنی، خطاب به پروانه‌ها، ۱۳۷۴: ص ۹۹)

شمس آفاجانی 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: ج ۲، ص ۱۱۲۴، ۲)

جمله بی‌معنایی که به نظر شاعر و منتقد فوق می‌تواند عمیق‌ترین لحظه‌های 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 می‌یابد، میسر نخواهد بود. این زبان، در مجازی‌ترین صورت خویش، باید پیوند خود را با صورت‌ها و معانی تثبیت شده که در بین گویشوران یک جامعه زبانی قابل فهم است، حفظ کرده باشد؛ و گرنه امکان هر نوع ارتباطی میان متن و خواننده خود به خود گسسته می‌شود. به همین دلیل، شاید بتوان



گفت نه آن شعر، شعر است و نه نظریه‌ای که در پی توجیه آن مطرح شده است، نظریه‌ای 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: ص ۱۳۲)

این عکس پاره‌پاره / 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 این که کارد بر گلوی کسی / یا مثل  
رودخانه‌ای که جسدهای کاغذی از دوردست / به دریا / در  
خواب هم اجازه نداری که سایه شمشیرت را / گیم ادای  
زندگی هست و / از این جور کارها...

(باباچاهی، نم‌نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۵۶-۵۷)

## تخیل

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 تصویرساز، از ویژگی شعر غیرنیمایی (و نیمایی) است. اما شاعران پسانیمایی همچون مدرنیست‌ها و فرمالیست‌های روس با استعاره‌پردازی 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 نشان‌دهنده 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، ش ۱۸، ص ۴)

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 - 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، فی البداهه، ۱۳۷۹: ص ۶۴-۶۵)

در کنار آفرینش‌های نامتعارف صورت‌های بیانی، تصاویری که خلق می‌کنند، به دلیل انتزاعی بودن و پراکندگی بیش از اندازه آن‌ها بر ابهام مخمل این اشعار می‌افزایند و حلقه‌های ارتباطی خواننده را با متن قطع می‌کنند. ذهن و قوه تخیل انسان با تمام بی‌کرانگی و وسعت، قانونمند است و براساس قواعدی مشخص خاصیتی را از یک پدیده انتزاع کرده، در کنار پدیده‌ای دیگر قرار می‌دهد. در خیال‌انگیز 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 بهجت‌زایی که از طریق یک صورت خیالی در خواننده ایجاد می‌شود، محصول تلاش ذهنی وی برای درک رابطه ادعایی شاعر است، وی شگفتی برخورد با زبان دیگرگون هرچند 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 درهم 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 سرایشی 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 نمی‌شود/ لاجرم ابرهای این طوری را/ پس می‌زنم/  
سراشیب‌های این طوری را/ تو عجله که نداری؟...  
(باباچاهی، نم‌نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۱۱۹-۱۲۰)

## ساختمان

یکی از موازین نقد ادبی که در دوران معاصر به آن تأکید فراوان می‌شود، ساختمان‌داری 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 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 تشکل 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 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 تأثیر 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 تشکل و ساختمان‌داری اثر حفظ می‌شود. به عبارت دیگر، حفظ و تداوم تأثیر 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 ابهام و ابهام آن جان می‌یابند» (براهنی، ۱۳۸۰: ج ۱، ص ۸۸) به وجود می‌آید.

تغییراتی که در ساختمان اشعار پست‌مدرن صورت گرفته است، براساس نوعی آزمایش و خطا و نیز تبعیت محض و ناشیانه از شعر پست‌مدرن 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. درواقع، نمی‌توان گفت بحران تفکر، بحران اشکال هنری را نیز به وجود آورده است

و «گسستگی شکل‌ها و ساخت‌های گسسته و غیرمنطقی، شکستن مبانی واقعیت، بی‌معنایی، 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 جهان‌نگری ژرف اوست.» (عباسی، ۱۳۷۸: ص ۲۵۸)

شاعران این جریان، شکل را در بی‌شکلی مطلق جستجو می‌کنند و بر این باورند پس از درهم ریختن اجزا و عناصر هستی و در کنار یکدیگر قراردادن 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 قطره‌قطره آب  
می‌شوند؟ آسمان پاریس را / - که این قدر تعریفش کرده‌ای -  
/ مگر نه این که یک در چوبی نجات داد / که هیچ متعلقاتی  
نداشت؟ / من سوررئالیست یک موش هستم / که خیال می‌کند  
دمش را شناخته - اما... / راستی این آژان‌ها / عجب سبیل مرتبی دارند.  
(خواجات، جمهور، ۱۳۸۰: ص ۸۲-۸۲)

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 هم عادت‌ها در طول تاریخ هنر، من جمله عادت مدرنیسم باید درونی روند آفرینش شعر شود.» (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۷۶) 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 پیش‌بینی است. همان‌طور که در زندگی عادی نیز نمی‌دانیم ساعتی بعد چه پیش می‌آید. بنابراین، شعر می‌تواند چند سطحی باشد و به ارگانیک‌گرایی و به وحدت بخشی معمولی تن در ندهد.» (باباچاهی، کارنامه، ش ۴، ص ۱۹)

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 دوع را در  
هر دروغ/ گریه را پهن کنید وسط سرتان سرریز/ سر بزیند 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 آبی می‌شود.

(جمالی، این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی، ۱۳۷۷: ص ۲۸-۲۹)

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 «بیگانه‌نمایی» هنجارهای مألوف زبان را که ممکن است در کاربرد معمول، نوعی وزن به خود بگیرد، درهم می‌شکند. او بر این باور است «فصل بیگانه‌نمایی شعر نیمایی نیز مثل بیگانه‌نمایی شعر عروضی به پایان آمده است و هر چیزی که تا این درجه آشنای ما باشد، نمی‌توان آن را غریب کرده و از پروسه بیگانه‌گردانی گذراند. وزن نیمایی و وزن عروضی، ریتم‌های بی‌وزن و کلیه ظرفیت‌های موسیقایی زبان فارسی، پیش‌وزن‌های 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 غریب‌سازی، بی‌قاعده‌سازی و بدیع‌سازی 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، ۱۳۷۴: ص ۱۴۷)

در قطعه نمونه زیر که قسمتی از شعر «پاروزنی» رضا براهنی است، دستگاه صرفی و نحوی زبان برای «نوتر» شدن درهم 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/ پنهان نمی‌نبود نم از پن تنها  
همین صدا می‌آمد/ پنهان نمی‌نبودنم 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/ پنهان نمی  
نبودنم از پن/ و آرزوی زیرزمین ثقبه سفالی 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، ص ۴) او معتقد است با توجه به استبداد تک‌وزنی شعر نیمایی و اشباع‌شدگی بی‌وزنی، ترکیب اوزان متعدد، بن‌بست شعر امروز فارسی را باز می‌کند و راه را برای آفرینش اشعار «چند صدایی» هموارتر می‌نماید. اغلب اشعاری که در مجموعه «نم‌نم 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 نزنند/ و در اواخر یک سطر نیمه تمام با اشاره‌ای از  
دور/ فعلاً که اتفاق عجیبی نیافتاده‌ست/ جز آن‌که چشم‌های تو را/  
و پاکتی که هیچ وقت به مقصد نرسید/ از پستیچی که بپرسی/ از زنگ  
در ما که بپرسی/ من به «شما» تبدیل می‌شوم...

(باباچاهی، نم‌نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۸۳-۸۴)

## 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 برمی‌گزینند و خلاقیت او را همین «گزینش» آگاهانه رقم می‌زند. به عبارت دیگر، «زبان یک شاعر آن نظام بیانی است که او را از کل زبان ملی خود برمی‌گزیند و تمهیدات آوایی، نحوی و تصویری شعر خود را براساس و به اقتضای آن نظم می‌بخشد.» (مختاری، ۱۳۷۸: ص ۸۲)

هر نوع تغییر زبان شعر، خو 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: «نمی‌توان به 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: ص ۴۴) بنابراین، بی‌معناست کسی تصور کند بدون تغییر ذهنیت شاعرانه و تنها با دگرگونی سطحی زبان، می‌توان به نوآوری رسید. هرچند 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 درهم ریختگی آگاهانه زبان برای نو شدن، چیزی جز آنارشیسم زبانی نخواهد بود. چنین تجربه‌ای را البته در سطحی بسیار محدود، نیما در اشعار نیمه سنتی و اشعار نو دوره‌های 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 «خانه‌ام ابری است» احصا نموده‌اند. (تقی پورنامداریان، ۱۳۷۷: ص ۱۴۰-۱۵۷) آزمون‌هایی که به نظر می‌رسد نیما قبل از آنکه منتقدان بازگو کنند، به بی‌حاصلی آن باید پی برده باشد. زیرا در اشعار پایان عمر او، کمتر نشانی از تصرفات به چشم می‌خورد.

شاعران پست‌مدرن رفتار کاملاً غیرمتعارفی با زبان دارند. آنها با به کارگیری نامتعارف و غریب زبان، نقش ارجاعی آن را کم‌رنگ و گاه محو می‌نمایند تا شریعت 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 ترکیب‌آفرینی، از طریق کاربرد نامعمول، زبان ساده را سخت می‌کنند. یکی از ویژگی‌های بارز این شعرها، ایجازی است که گاه به حد ایجاز مخمل می‌رسد. 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 نمی‌شنویم/  
 و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما و  
 ما و ما و ما/ ما نمی‌شنویم و ما شنویم و  
 و ما نمی‌شنویم/ شنویم نمی‌شنویم و یک شوپن به پشت یک  
 نمی‌شنویم/ که می‌شپند که می‌/ و / و ما نمی‌شنویم م  
 م م م.../ به پشت تو می‌شپند شوپن نمی‌شپند شو و  
 پن شوپن/ نمی‌نمی‌نمی‌ش می‌شپند و که که  
 می‌شنویم نمی‌شنوی/ ی ی ی م م.

(براهنی، خطاب به پروانه ها، ۱۳۷۴: ۱۹۶)

عنصر «روایت» که در اغلب گرایش‌های شعری دوران معاصر دیده می‌شود، از شعر شاعران این جریان حذف شده است و علاوه بر این که 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 می‌کنند. این که رضا براهنی، استاد و پیشرو این شاعران می‌گوید: «شعر سلطان بلامنازع اجرای زبانی در خدمت هیچ چیز جز خودش نیست» (براهنی، ۱۳۷۴: 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: ص ۴۲)

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

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

(باباچاهی، نم‌نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۱۰۸-۱۰۹)



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 درهم ریخته شعر آنان دارد. محمدرضا شفیعی کدکنی علل اجتماعی موج‌بازی و موج‌سازی‌های 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 درهم ریختگی افراطی نظام خانوادگی کلمات - از آن‌گونه که در شعرهای شاعران سبک هندی و یا محصولات روزنامه‌های عصر ما دیده می‌شود - 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 در آن زندگی می‌کند) حرف برای گفتن ندارد، با درهم ریختگی نظام خانوادگی کلمات سر خود را گرم می‌کند و خود را گول می‌زند که من: حرف تازه ای 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: ص ۵۶-۵۷)

آیا اینکه رضا براهنی بر خلاف نظریه‌های ادبی گذشته خویش از «جنون زبانی» (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۹۰) سخن می‌گوید و آشفتگی زبان را می‌ستاید، نشان‌دهنده چنین انحطاطی نیست؟ اگر قرار باشد شاعر تنها ابراز ارتباطی خود با خوانندگان فرضی‌اش؛ یعنی زبان را درهم بشکند و راه هر گونه تفاهم دو سویه را مسدود نماید، شعر از اساسی‌ترین رسالت خود باز می‌ماند. 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: ص ۶۸-۶۹) 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 هدایت‌کننده‌ای 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 درباره راز ماندگاری شاعران بیان می‌کند، شاید برای این طیف از شاعران

نوجو آموزنده باشد. او می‌گوید: «با توجه به ذات و ماهیت شیوه بیان آدمی، بزرگ‌ترین هنرمندان ادبی - یا بگذارید بگویم ارضا‌کننده‌ترین آن‌ها - کسانی هستند که ناخودآگاه آموخته‌اند چگونه یافته‌های شمی و ژرف خود را طوری پردازش دهند که در قالب لهجه‌های محلی و گفتار روزمره جای گیرند و اینان همان شکسپیرها و هاینه‌های دوران‌اند. در اینان هیچ نشانی از تکلف نیست.» (سایبر، ۱۳۷۶: ص ۳۰۹)

### نتیجه‌گیری

در پایان باید گفت شعر پست‌مدرن 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 می‌توان گفت شعری است معناگریزی، ناساختمند و غیرروایی که زبان را به شیوه‌ای خاص به کار می‌گیرد. جریان شعری پست‌مدرن با تمام ضعف‌ها و کاستی‌هایی که دارد، همچون سایر جریان‌های ادبی می‌تواند به راه خود ادامه دهد و تجربیات ادبی تازه‌ای پیشنهاد دهد. مقصود از نگارش این مقاله رد همه جانبه این جریان نیست. بلکه یادآوری این نکته باریک است که در شکل‌گیری و تداوم جریان‌ها و سبک‌های ادبی راز و رمزهایی نهفته است که بدون درک و توجه به آن‌ها، هر نوع کوشش و تلاش ادبی بی‌ثمر خواهد بود. از جمله، هنر جدید الزاماً باید به قانون «دیالکتیک ارتباط خود با تجربیات پیشین» پایبند باشد و دیگر این که متناسب با اقتضائات عصری باشد که در آن آفریده می‌شود. همچنین، هنر از آن‌جا که توسط «انسان آگاه» و به اضطرار برای کسی دیگر آفریده می‌شود، نمی‌تواند مهمل و فاقد معنا باشد. به نظر می‌رسد بی‌توجهی به هر یک از این موازین، خود می‌تواند سرنوشتی تراژیک برای جنبش‌های ادبی در پی داشته باشد؛ اتفاقی که برای مکتب‌های 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.

۱. آتشی، منوچهر؛ دوباره خوانی یک شعر؛ دنیای سخن، شماره ۷۵، مرداد و شهریور ۱۳۷۶.
۲. احمدی، بابک؛ مدرنیته و اندیشه انتقادی؛ چاپ دوم، تهران: مرکز: ۱۳۷۴.
۳. اکسیر، اکبر؛ بفرمایید بنشینید صندلی عزیز؛ چاپ اول، تهران: نیم‌نگاه: ۱۳۸۲.
۴. باباچاهی، علی؛ با نوآمدگان و نوآوران شعر؛ آدینه، شماره ۱۱۳، آبان ۱۳۷۵.
۵. باباچاهی، علی؛ گزاره‌های منفرد، ج ۲-۲، چاپ اول، تهران: نارنج: ۱۳۷۷.
۶. باباچاهی، علی؛ گزاره‌های منفرد، ج ۲-۲، چاپ اول، تهران: سپنتا: ۱۳۸۰.
۷. باباچاهی، علی؛ محورها و مشخصه‌های شعر پسانیمایی؛ کارنامه، سال اول، شماره ۴.
۸. باباچاهی، علی؛ نم‌نم بارانم؛ چاپ اول، تهران: دارینوش: ۱۳۷۵.
۹. باباچاهی، علی؛ براهنی، رضا؛ خطاب به پروانه‌ها؛ چاپ اول، تهران: مرکز: ۱۳۷۴.
۱۰. باباچاهی، علی؛ طلا در مس؛ چاپ اول، تهران: زریاب: ۱۳۸۰.
۱۱. باباچاهی، علی؛ گزارش به نسل بی سن فردا؛ چاپ اول، تهران: مرکز: ۱۳۷۴.
۱۲. پورنامداریان، تقی؛ خانه‌ام ابری است؛ چاپ اول، تهران: سروش: ۱۳۷۷.
۱۳. ترابی، علی‌اکبر؛ مردم‌گریزی در شعر کنونی فارسی؛ آدینه، شماره ۱۶، آبان ۱۳۶۶.
۱۴. جمالی، رزا؛ این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی؛ چاپ اول، تهران: ویستار: ۱۳۷۷.
۱۵. خواجهات، بهزاد؛ جمهور؛ چاپ اول، تهران: نیم‌نگاه: ۱۳۸۰.
۱۶. ریکور، پل؛ زندگی در دنیای متن؛ ترجمه بابک احمدی؛ چاپ اول، تهران: مرکز: ۱۳۷۵.
۱۷. سایپر، ادوارد؛ زبان؛ درآمدی بر مطالعه سخن گفتن؛ ترجمه علی‌محمد حق‌شناس؛ چاپ اول، تهران: سروش: ۱۳۷۶.
۱۸. سارتر، ژان‌پل؛ ادبیات چیست؟؛ ترجمه مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی؛ چاپ اول، تهران: کتاب زمان: [بی‌تا].
۱۹. سعید، ادوارد؛ نقد روشنفکر؛ ترجمه حمید عضدانلو؛ چاپ اول، تهران: آموزش: ۱۳۷۷.
۲۰. عباسی، حبیب‌الله؛ سفرنامه باران (نقد و تحلیل و گزیده اشعار دکتر شفیع کدکنی)؛ چاپ سوم، تهران: روزگار: ۱۳۷۸.

۲۱. شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا؛ شعر جدولی؛ بخارا، شماره ۱، مرداد و شهریور ۱۳۷۷.
۲۲. عبدالرضایی، علی؛ فی‌البداهه؛ چاپ اول، تهران: نیم‌نگاه: ۱۳۷۹.
۲۳. فوکو، میشل؛ نقد و حقیقت؛ ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان؛ چاپ اول، تهران: مرکز: ۱۳۷۷.
۲۴. گلدمن، لوسین؛ نقد تکوینی؛ ترجمه محمدتقی غیائی؛ چاپ اول، تهران: بزرگمهر: ۱۳۶۹.
۲۵. مختاری، محمد؛ چشم مرکب، (نواندیشی از نگاه شعر معاصر)؛ چاپ اول، تهران: توس: ۱۳۷۸.
۲۶. نوذری، حسین‌علی؛ پست‌مدرنیته (مجموعه مقالات)؛ چاپ اول، تهران: آموزش: ۱۳۷۷.