ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۵، ۱۱۷– ۱۴۰

شیوه‌ها و کارکردهای هنری حذف عناصر کلام در غزل‌های پست مدرن

سیدمحمد هاشمی*
علی‌اکبر باقری خلیلی**

چکیده

شعر معاصر ایران از نیما تاکنون، تحولات متعددی را از سر گذرانده است. یکی از این جریان‌های نوآیین، پست مدرن است که در دههٔ هفتاد تحت تأثیر تحولات غرب، در ادبیات فارسی مطرح شد. مؤلّفه‌های بسیاری برای آن برشمرده‌اند؛ اما مهم‌ترین مؤلّفه‌ای که شعر پست مدرن را از دیگر جریان‌های ادبی متمایز می‌گرداند، شالوده شکنی است که در قالب گرایش به بازی‌های زبانی، معناگریزی، شکستن فرم، چندصدایی، گسست روایت و... نمود می‌یابد. پست مدرن ها از میان عناصر شعر، بیش از همه به زبان و بازی‌های زبانی گرایش دارند. آن‌ها شیوه‌های مختلفی را برای رسیدن به ایجاز و برجسته‌سازی زبان به کار می‌گیرند که یکی از رایج‌ترین‌شان، حذف‌های پیاپی عناصر کلام است. این پژوهش می‌کوشد تا بدین پرسش پاسخ دهد که شیوه‌ها و انگیزه‌های حذف در شعر پست مدرن کدامند؟ در این مقاله با بررسی غزل‌های پست مدرن، شگردهای حذف در چهار شیوه شناسایی شده که عبارتند از: حذف فعل، حذف بخشی از کلمه، حذف جمله یا بخشی از آن و فشرده کردن جمله‌ها. هم‌چنین انگیزه‌های روان شناختی، تعلیق معنا، قافیه سازی، عینیت بخشی و نمایشی‌کردن اندیشه‌های شاعرانه، ابهام افکنی، ایجازآفرینی و چندمعنایی را می‌توان مهم‌ترین کارکردهای هنری و بلاغی این گونه حذف‌ها به شمار آورد.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران (نویسندهٔ مسئول)، Hashemi0284@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، aabagheri@umz.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

Archive of SID
www.SID.ir

کلیدواژه‌ها: پست مدرن، غزل، حذف، بازی‌های زبانی، ایجاز.

۱. مقدمه

حساسیّت شاعران در انتقال سریع‌تر پیام، آنان را وامی‌دارد تا مفاهیم را در کلمات کمتر بگنجانند و به عبارت دیگر، مفاهیم را در ظرف کلمات کمتر فشرده کنند و چون نوع و تعداد کلمات در انتقال و فهم پیام، تأثیر شگرفی دارد، با گرایش به اقتصاد زبانی از اطناب و درازگویی پرهیز می‌نمایند و با حذف اجزای کلام، زبان را با ایجاز آراسته می‌سازند. بدین سبب، حذف به عنوان یکی از شیوه‌های تسریع در انتقال پیام، امکانات و موقعیّت‌های فوق‌العاده‌ای را برای کاربرد و کارکردهای هنری عناصر کلام در اختیار شاعر قرار می‌دهد. شاید به سبب همین کارکرد هنری حذف باشد که بعضی از صاحب‌نظران حذف اجزای کلام را از مقولهٔ بلاغت دانسته(رمانی،۱۹٦۸: ۵۲) و ایجاز را نخستین بخش از تقسیم‌بندی دهگانهٔ علوم بلاغی به شمار آورده‌اند(همان: ۷٦). رمانی نخستین کسی است که با دید بلاغی به حذف نگریسته و نام صنعت ایجاز بر آن نهاده است(خفاجی،۱۹۵۳: ۲٤۷). جرجانی در حدود بیست و دو صفحه از کتاب دلائل الاعجاز خود را به این مبحث اختصاص داده و ضمن تشبیه صنعت حذف به سحر، آن را شیواتر از ذکر دانسته است: «این بابی است که شیوه ی آن دقیق و جایگاه آن لطیف و کار آن شگفت آور است وبه سحر شباهت دارد؛ چرا که تو می بینی که ذکر نکردن آن، فصیح‌تر از ذکر کردن و سکوت، سودمندتر از بیان است و خود را می‌بینی که با سخن نگفتن، گویاتر از حال سخن گفتن هستی و با بیان نکردن، کامل‌ترین بیان را داری» (جرجانی،۱۹۸۷: ۱۰۵). در بارهٔ اهمیّت ایجاز و حذف معتقدند گاهی اهمیّت حذف یک کلمه، بیشتر از ذکر آن است؛ زیرا با بیان یک واژه، ذهن مخاطب تنها متوجه یک معنی می‌شود، حال آن که حذف آن، به سبب ایجاد ابهام، ذهن را به سوی معانی مختلف می‌برد و همین کنکاش در کشف معانی، لذّت مخاطب را افزون می‌کند.

با ظهور نیما و دگرگونی در قالب و ساختار زبان شعر از یک طرف، توجه به ایجاز از طریق حذف عناصر ادبی مورد استقبال شاعران قرار گرفت. گروهی از آنان که همواره در پی یافتن شیوه‌های تازه برای هنجارهای زبان معیار و برجسته‌سازی زبان بودند، ایجاز را به‌عنوان یکی از شگردهای زبانی مورد توجه قرار دادند. هرچند بعضی از آن شیوه‌ها در شعر کلاسیک فارسی سابقه داشته، اما پاره‌ای از آن‌ها، تازه و نو بوده و نمی‌توان نمونه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

آن را در متون کهن پیدا کرد؛ از طرف دیگر، از میان جریان‌های ادبی پس از نیما، شاعران پست مدرن به حذف نگاه ویژه‌ای دارند و برجسته‌سازی زبان از طریق حذف عناصر جمله، برای آنان آن‌قدر اهمیّت دارد که گاهی حتی مضمون را فدای زبان می‌کنند. بسامد بالای انواع حذف در شعر این جریان نشان می‌دهد که شاعران، آن‌ها را با انگیزه‌های بلاغی و هنری به کار می‌گیرند و موجب هنری‌تر شدن سرودهٔ خویش می‌گردند. از این رو، نقد و تحلیل آن مهم و مفید است و این پژوهش می‌کوشد تا شیوه‌ها و انگیزه‌های حذف را در شعر پست مدرن مورد بررسی قرار دهد.

۲. پرسش‌های پژوهش

۱. شیوه‌های حذف در شعر پست مدرن کدام است؟
۲. انگیزه‌ها و کارکردهای هنری حذف در شعر پست مدرن چیست؟

۳. روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی–تحلیلی و واحد تحلیل بیت‌هایی از غزل‌های پست مدرن است که حذف عناصر جمله در آن صورت گرفته باشد.

۴. حدود پژوهش

حدود این پژوهش اشعار شاعران پست مدرن بوده و نسخه‌های چاپی(کتاب) یا الکترونیکی شاعران یادشده مورد استناد قرار گرفته است. از آن‌جا که سیدمهدی موسوی، نخستین بار غزل پست مدرن را مطرح نمود و با برگزاری کارگاه‌های شعر و جلسات نقد، راه را برای کسانی چون فاطمه اختصاری، الهام میزبان، بهمن انصاری و علی کریمی کلایه گشود، در استناد به نمونه‌های کارکرد هنری حذف در غزل پست مدرن، از اشعار این شاعران استفاده شده است. هم‌چنین از کتاب الکترونیکی گریه روی شانهٔ تخم مرغ که مجموعه آثار برگزیدهٔ نخستین جشنوارهٔ غزل پست مدرن است، به سبب حضور بسیاری از شاعران پست مدرن از سراسر کشور و هماهنگی غزل‌های موجود با ویژگی‌های کلی شعر این جریان، بهره برده شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۵. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ حذف در غزل‌های پست مدرن پژوهش مستقلی یافته‌نشد؛ اما در مقاله‌های ذیل به‌صورت پراکنده بدان پرداخته شد:

۱. خراسانی، محبوبه و داودی مقدم، فریده(۱۳۹۱)، «سبک شناسی غزل پست مدرن».

نویسندگان در این مقاله به تحلیل سبک غزل پست مدرن از نظر آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک پرداخته اند و در بخش لایهٔ نحوی سبک به ناتمام ماندن اجزای کلام در سه محور فعل ناتمام، حذف ادامهٔ جمله و افعال اشتراکی اشاره کرده و حذف‌های رایج در این محورها و کارکردهای هنری آن را نشان داده‌اند.

۲. طاهری، قدرت الله(۱۳۸٤)، «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران».

نویسنده در این مقاله ضمن تحلیل جامعه‌شناختی زمینه‌های شکل‌گیری پست مدرن در غرب و ایران، ویژگی‌های کلی شعر این جریان را در پنج بخش: محتوا، تخیّل، ساختمان، موسیقی و زبان تبیین کرده است. وی در تحلیل ساختار زبان با نگاهی انتقادی به نمونه‌هایی از شعر پست مدرن ایران، یکی از دلایل ابهام این‌گونه شعرها را حذف عناصر زبانی بدون قرینهٔ لفظی و معنوی به منظور شرکت خواننده در تولید و بازآفرینی معنا می‌داند.

۳. خلیلی، احمد(۱۳۹۳)، «بررسی شعر پست مدرن فارسی».

نویسنده ضعف‌های این‌گونه شعر را در سه سطح زبانی، محتوایی و ادبی مورد بررسی قرار داد و در بخش سبک زبانی با برشمردن ویژگی‌های مختلف زبانی شعر پست مدرن، یکی از ویژگی‌های بسیار رایج این جریان را حذف‌های پیاپی و غیرمتعارف عناصر زبانی دانسته که سبب پدید آمدن ایجاز مخل و شکستن هنجار زبان عادی شده است.

ویژگی یا تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های انجام گرفته، این است که در مقاله‌های یادشده، در ضمن بررسی زبان شعر پست مدرن، اشاراتی کوتاه و انتقادی به حذف‌های نامتعارف در اشعار این جریان هم صورت گرفته، ولی شیوه‌ها و کارکردهای هنری حذف در غزل پست مدرن به صورت مستقل و متمرکز تحلیل و بررسی نشده که امید است پژوهش حاضر به آن‌ها دست یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

۶. چارچوب مفهومی پژوهش

۱.٦ پست مدرنیسم

جنبش پست مدرنیسم محصول ناکارآمدی دوران مدرنیته بود. «عقل‌گرایی و خرد محوری رکن اصلی جامعهٔ مدرن به حساب می‌آید. عقل و غالباً خرد رسمی، داور اعظم است و با بینشی سوداگرایانه به قضاوت در بارهٔ امور و پدیده‌ها می‌پردازد و این همان چیزی است که هدف حمله و انتقاد پست مدرنیست‌ها واقع می‌گردد»(باباچاهی،۱۳۸۹: ۳٤۱). هرچند این دوره را عصر استیلای خرد دانسته‌اند، اما آرمان‌های آن تحقّق نیافت و دو جنگ ویرانگر جهانی و فقر و بی‌عدالتی را به بارآورد. نیچه به اصول مدرنیسم به‌ویژه خرد نوین تاخت و اشاره کرد که «بشر با تکیه بر عقل کانتی، سایر احساسات و غرایز را نادیده گرفت و محصول این خرد جز جنگ و ویرانی نبوده است» (احمدی،۱۳۷٤: ۲۱۲). اشارات نیچه در بیان انتقادآمیز از عقل، برای پست مدرن‌ها جذابیت خاصی داشت. او با بیانی شاعرانه اشاره دارد که «خرد ما را این‌گونه می‌خواهد: بی‌خیال، سخره‌گر و پرخاشجوی»(نیچه،۱۳۷۲: ٤۲). اغتشاش در اندیشه، هنر و ادبیات در دهه‌های آخر قرن نوزدهم و دهه‌های نخست قرن بیستم و انتقادات تندی که نیچه، هایدگر، انیشتین و بعدها اندیشمندانی چون فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا و میشل فوکو به اصول مدرنیسم داشته‌اند، زمینه را برای پیدایش جنبش افراطی پست مدرن فراهم کرد. این جنبش ابتدا در رشتهٔ معماری مطرح شد و بعدها به حوزه‌های دیگر، از جمله شعر و ادبیات هم راه یافت. اگرچه پست مدرنیسم محصول جوامع صنعتی و پیشرفته بود، اما به زودی در کشورهای توسعه نیافته و سنّتی هم گسترش یافت. بنا به شواهد و قراین، این جنبش پیش از ورود به جوامع توسعه نیافته، در جوامع پیشرفته آغاز به تزلزل کرد. از آن‌جا که در کشورهای سنّتی هنوز مدرنیسم به معنای نسبی و تکامل یافته‌اش نمودی نداشته، در نتیجه با بسیاری از اصول فرهنگ، هنر، اندیشه و اجتماع در تضاد و تعارض قرار گرفت (طیب،۱۳۸۹: ۲۸-۲۷).

به اعتقاد پست مدرنیست‌ها نباید خود را محدود به استفاده از ابزار و امکانات عصر مدرنیسم کرد، بلکه از دوره‌های پیشین هم می‌توان استفاده کرد. به نظر آنان مدرنیست‌ها از گذشته بریده‌اند، در حالی که از امکانات گذشته می‌توان به‌عنوان مادّهٔ خام استفاده کرد. لذا، پست مدرنیسم دو بُعدی و حتی چند بُعدی یا چند وجهی است(شمیسا،۱۳۷۸: ۳۲۰). آنان «علاوه بر توجه به سنت‌ها، آداب و سنت‌های بومی را هم پاس می‌دارند؛ چرا که به زعم

Archive of SID

www.SID.ir

آن‌ها عقلانیت مدرن، انسان این عصر را از پاره‌ای از نعمات طبیعی محروم کرده است. طرح این وجه از نظریهٔ پست مدرنیسم، تلویحاً هشداری به بخشی از شاعران جوان ماست که به پشت سر خود نگاه نمی‌کنند» (باباچاهی، ۱۳۸۹: ۳٦۵).

۲.٦ پست مدرنیسم در ایران

محمّد مفتاحی، هوشنگ ایرانی را نخستین شاعر پست مدرن ایران می‌داند و ویژگی‌هایی را که محمّد حقوقی برای شعر ایرانی برمی شمارد، از قبیل توجه به اصوات و عبارات بی‌معنی، جسارت در کاربرد کلمات، توجه به تصویرسازی و حس‌آمیزی نامأنوس و غریب را از ویژگی‌های شعر پست مدرن به شمار می‌آورد(مفتاحی،۱۳۸٤: ۱۲). گروهی نیز معتقدند جریان پست مدرن از کلاس‌های شعر رضا براهنی بر می‌خیزد(خواجات،۱۳۸٤: ٤۵). نخستین نشانه‌های پست مدرنیسم در ایران از سال ۱۳۷۰ هم‌زمان با ترجمهٔ آثار فلسفی و ادبی غربی مشاهده شد. رضا براهنی پیشروترین شاعر این جریان در ایران محسوب می‌شود. او با سرودن مجموعه‌ای با نام خطاب به پروانه‌ها اصول جریان پست مدرن را برای جوان‌ترها ترسیم کرد. دیدگاه‌های او در بارهٔ شعر در مقالهٔ «چرا من یک شاعر نیمایی نیستم» آمده‌است. او در این مقاله عنوان می‌کند که «نیما وزن هجایی و اندازهٔ مصراع را شکست، شاملو شعر را از وزن رها کرد و من می‌کوشم تا شعر را از معنی رها سازم» (براهنی،۱۳۷٤: ١٦۵). این سخن براهنی نشان می‌دهد که شعر پست مدرن در ایران مبتنی بر بی‌معنایی است. حال آن‌که برداشتِ شاعران ایران از معناگریزی با برداشت نظریه‌پردازان غرب، تفاوت اساسی دارد. «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 پدیدارگردد. 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 تجربهٔ ذهنی خود به کشف معانی احتمالی مبادرت می‌ورزد. حال آن‌که در بسیاری از اشعار پست مدرن ایرانی، متن از چند معنایی به مطلق بی‌معنایی و مهمل بودن مبدل می‌شود»(طاهری،۱۳۸٤: ٦-۵).

نخستین نمودهای شعر پست مدرن ابتدا در شعر سپید پدیدآمد و پس از یک دهه به مرور به قالب‌های دیگر به‌ویژه غزل راه یافت. فعالیّت‌های گستردهٔ شاعران پست مدرن در فضای مجازی و برگزاری چندین جشنوارهٔ شعر پست مدرن، بسیاری از شاعران جوان را

Archive of SID

www.SID.ir

متوجه این جریان کرد که در رواج و گسترش آن در شعر معاصر بی‌تأثیر نبود، اما همان‌گونه که پست مدرنیسم در آغاز هم‌چون جرقه‌ای در فضای شعر ایران درخشید، به همان‌گونه خیلی زود محو شد و از نظرها ناپدید گردید. امروزه تنها تعداد کمی از شاعران هم‌چنان به این جریان اقبال نشان می‌دهند.

روی هم رفته، ما با دو نوع واکنش متفاوت در برابر شعر پست مدرن مواجهیم. گروهی با اثبات مشروعیّت پست مدرن به‌مثابهٔ یک ضرورت تاریخی و اذعان به ویژگی‌های خاص این جریان، آن را در شکوفایی شعر معاصر تأثیرگذار می‌دانند و گروهی دیگر نیز آن را واکنشی سطحی و کم‌عمق در برابر دستاوردهای مدرنیته دانسته و مؤلّفه‌های غریب و ناهنجار آن را به باد انتقاد گرفته‌اند. با این حال، با توجه به نوآوری‌های موجود در شعر پست مدرن که گاه در نوع خود در تاریخ شعر فارسی بی‌سابقه است، باید منصفانه بپذیریم که نمی‌توان این جریان را کاملاً طرد کرد و نادیده گرفت.

۳.٦ مؤلفه‌های شعر پست مدرن

علی تسلیمی اعتقاد دارد مشخصه‌های ادبیات پست مدرن به درستی معرفی نشده‌اند، با این حال، او شالوده‌شکنی را مؤلّفهٔ اساسی پسامدرن می‌داند. «علت این امر آن است که معرفی عنصر مسلّط هستی شناختی در کنار عنصر معرفت شناسی (از نظر برایان مک هیل)، نقد روایت‌های کلان و سخن محور (از دیدگاه لیوتار)، گرایش به نقطهٔ صفر زبان (از نظرگاه بارت)، بی‌مرزی میان واقعیت و فراواقعیت و حتی برتری فراواقعیت (از دیدگاه بودریار و دیگران)، تعلیق و غیاب در برابر حضور (از دیدگاه دریدا)، تعلیق، فقدان گره‌گشایی، باز بودن متن، عدم قطعیت که برای متون پسامدرن ارائه شده اند، شالوده‌افکنانه‌اند (تسلیمی،۱۳۹۳: ۹–۲۷۸).

به‌جز این مشخصهٔ اصلی، مؤلّفه‌های بسیاری نیز برای شعر پست مدرن برشمرده‌اند که همهٔ آن‌ها به نوعی ریشه در شالوده‌شکنی دارند که عبارتند از: «عدم ثبات و پیش‌بینی پذیری، آشفتگی و عدم قطعیت، ایجاد تقارن‌های عجیب و دور از هم، رعایت نکردن قراردادهای جاری برای حروف چینی، نشانه گذاری و صفحه آرایی، تلفیق دغدغه‌ها و آشفتگی‌های اجتماعی با نوآوری‌های زیباشناختی، نشان دادن جهان به‌صورت بنایی بیهوده، پوسیده و رو به زوال، برخورد هجوآمیز با جهان و عناصر معتبر در آن، نقد فرهنگ معاصر، تداخل و ترکیب فرهنگ والا با فرهنگ کوچه و برداشتن مرز میان ادبیات روشنفکری با

Archive of SID

www.SID.ir

ادبیات عامیانه و جلب مخاطب عام(شایگان‌فر،۱۳۸٤: ٤-۲۲۱). هم‌چنین مؤلّفه‌هایی مثل گرایش به بازی‌های زبانی، معناگریزی، شکستن فرم، ساختارشکنی، چندصدایی، گسست روایت، عدم توازن، توجّه به طنز و هزل، اعتقاد به بی‌نظمی و... را نیز می‌توان از عمده‌ترین مؤلّفه‌های شعر پست مدرن به شمار آورد و با توجه به ماهیّت زبانی مقالهٔ حاضر، در ادامه، بازی‌های زبانی که حذف نیز یکی از عناصر آن است، مورد بررسی قرار خواهدگرفت.

۱.۳.۶ بازی‌های زبانی

با اندکی تأمل در جریان‌های ادبی معاصر، در می‌یابیم که پست مدرنیست‌ها به مسألهٔ زبان نگاه متفاوتی دارند، در نتیجه، از میان مؤلّفه‌های شعر پست مدرن، بازی‌های زبانی برای آن‌ها اهمیت خاصی می‌یابد. ویتگنشتاین، فیلسوف اتریشی‌تبار در باب زبان و نقش آن، دو نظر متمایز از یکدیگر را مطرح کرد. وی ابتدا با ارائهٔ نظریهٔ تصویری زبان، معتقد بود که زبان ابزاری واقع‌نماست که واقعیّت امور را به تصویر می‌کشد، اما در مرحلهٔ بعد، این نظریه را رد کرد و به‌جای آن نظریهٔ بازی‌های زبانی را مطرح نمود. به عقیدهٔ ویتگنشتاین، زبان ماهیتی پیچیده دارد و نمی‌توان آن را طبق یک الگوی ساده توضیح داد(ندرلو،۱۳۹۰: ۸۹). فرید ریش نیچه نیز ضمن تأکید بر پیچیدگی زبان، ارتباط آن را با حقیقت، نادیده می‌گیرد و می‌گوید: «زبان به بیان حقیقت کمکی نمی‌کند و با امور نفس الامری سر و کار ندارد، بلکه آن‌چه به زبان نیرو می‌بخشد، آفرینش هنری است که در سایهٔ آرایه‌های بدیعی، یعنی استعاره، مجاز، تلمیح و تمثیل، رنگ‌های جذّابی را در معرض دید ما قرار می‌دهد. افزون بر این، روح زبان را باید زنی فریبا و افسونگر دانست که در پی فریفتن و چیرگی است»(ضیمران،۱۳۸٦: ۲۲۱-۲۲۰). ویتگنشتاین نیز با طرح نظریهٔ زبانی در صدد برآمد تا مطلب أخیر را آشکار کند. بر اساس این نظریه، زبان پیکره‌ای از بازی‌های مختلف است و شاعران با به کارگیری خلّاقانهٔ هریک از این بازی‌ها، سعی در برجسته‌سازی زبان دارند.

«پست مدرنیسم‌ها در واقع به یاری ویتگنشتاین می‌گویند متن پهنهٔ بازی‌های زبانی بی‌شمار است. معنا در این بازی‌ها نقش سازنده‌ای ندارد»(احمدی،۱۳۷٤ :۲۷۲). آنان با تأکید عجیب بر زبان عملاً محتوا را از ساختار شعر خارج می‌کنند. به عقیدهٔ آنان زبان شعر نباید غیر از خود بر معنایی بیرونی دلالت کند. رضا براهنی نیز بر همین نکته تأکید دارد: «شعر سلطان بلامنازع اجرای زبانی در خدمت هیچ چیز جز خودش نیست»(۱۳۷٤: ۱۱۵). او هم‌چنین شعر را جنون زبانی می‌داند(همان: ۱۹۰) و آشفتگی زبان را می‌ستاید. به عقیدهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

باباچاهی «بازی‌های زبانی جانشین قدرت‌های بلاغی زبان می‌شود و قدرت زبانی نیز تعریف جدید می‌یابد»(۱۳۷٦: ۲۹٤). بعضی از متفکران غربی نیز چنین نظری دارند؛ به طور مثال پل ریکور شعر را زبان در خدمت زبان و نوعی بازی زبانی می‌داند(ریکور،۱۳۷۵: ٤۲).

تصرف در نحو، ایجاد تعلیق در جمله، جمله‌های ناتمام، حذف پیاپی عناصر زبانی بدون قرینه‌های لفظی و معنوی، ساختن افعال و مصادر جعلی و... از مهم‌ترین نمونه‌های بازی‌های زبانی است که شاعران پست مدرن آن ها را برای برجسته کردن زبان شعر خود به کار می‌گیرند.

شاید یکی از عوامل بحران مخاطب در شعر سپید، پست مدرن و انتقادهای فراوان از این جریان ادبی، استفادهٔ نامتعارف از بازی‌های زبانی باشد، اما به نظر می‌رسد در غزل این‌گونه نیست. رفتار این دسته از شاعران با زبان در قالب‌های کلاسیک به‌ویژه غزل، متعادل است. با این حال، هیچ گاه غزل پست مدرن نیز از تیغ انتقادها به دور نمانده است.

٤.٦ حذف

۱.۴.۶ حذف از دیدگاه علم معانی

علمای بلاغت ایجاز را به دو قسم، ایجاز قصر و ایجاز حذف تقسیم کرده‌اند. ایجاز قصر آن است که لفظ نسبت به معنا کمتر از مقدار معمولی باشد و دلیل حسن آن، این است که بر توانایی در فصاحت دلالت دارد. مقصود از ایجاز حذف نیز خودداری از ذکر بخشی از کلام به خاطر هدف بلاغی خاصی با وجود قرینهٔ لفظی و یا معنوی است(تفتازانی، ۱٤۱۱: ۱۷۲). هم‌چنین گذشتگان در پژوهش‌های بلاغی، کارکردهای متعددی را برای حذف و ایجاز برشمرده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: تفخیم و تعظیم، اختصار و گزیده‌گویی، تخفیف، بیان معنای گسترده، صیانت زبان از ذکر، ابهام و ... (زرکشی، ۱٤۰۸: ۲۰-۱۱۵).

۲.۴.۶ حذف از دیدگاه علم دستور

تقریباً همهٔ دستورنویسان به بحث و تحقیق در بارهٔ حذف و شیوه‌های آن پرداخته‌اند. در این بخش در تبیین مفهوم حذف، دیدگاه دستورنویسان سنتی و جدید به اختصار مطرح می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۱.۲.٤.٦ حذف در دستور سنّتی

احمدی گیوی و انوری حذف کلمه را در جمله به سه دسته تقسیم کرده‌اند: ۱) حذف بنا بر عرف زبان در دعا و نفرین، اصطلاحات نظامی، ورزشی و علائم رانندگی، ضرب المثل‌ها و جمله‌های تعجبی ۲) حذف به قرینهٔ لفظی ۳) حذف به قرینهٔ معنوی(۱۳۹۰: ۳۳۲-۳۳۱). آنان علل حذف را رعایت اختصار، ساختمان جمله و عرف زبان دانسته‌اند(همان: ۳۳۲). فرشیدورد جمله‌ها را به دو گروه کاسته و ناکاسته تقسیم می‌کند. او جملهٔ کاسته را جمله‌ای می‌داند که یکی از اجزای آن حذف شده باشد. از نظر او مهم‌ترین نوع جمله‌های کاسته، آن‌هایی هستند که فعل‌شان حذف می‌شود و این امر بیشتر در جمله‌هایی صورت می‌گیرد که بر دعا و احساس دلالت می‌کنند. او درجهٔ رسایی سخن و کثرت استعمال را علت‌های حذف برخی از کلمات می‌داند(۱۳٤۸: ۲۷۲). خیام‌پور نیز در بحث از حذف، علاوه بر حذف اجزای مختلف جمله، حذف حروف ربط، اضافه و ادات اسناد را نیز از نظر دور نداشته و برای هریک نمونه‌هایی از شعر فارسی ذکر کرده، اما از انگیزه‌های حذف سخنی به میان نیاورده است(۱۳٤٤: ۱٤۸-۱٤۰).

۲.۲.٤.٦ حذف در دستور جدید/ ساختاری

وحیدیان کامیار حذف اجزای کلام را به سه قرینهٔ لفظی، حضوری و ذهنی وابسته می‌داند. اگر حذف برای پرهیز از تکرار باشد، آن را حذف به قرینهٔ لفظی گویند؛ اما اگر مطلب مسبوق به سابقه باشد و شنونده از سیاق سخن به بخش حذف شده، پی ببرد، حذف به قرینهٔ ذهنی است. نوعی دیگر از حذف با قرینهٔ حضوری صورت می‌گیرد. از نظر او بی‌اهمیّت تلقی‌شدن هریک از اجزای جمله نیز می‌تواند باعث حذف آن شود. به عقیدهٔ وحیدیان کامیار اصولاً این حذف‌ها در روساخت جمله و با توجه به ژرف ساخت آن انجام می‌گیرد(۱۳۹۲: ۱۲۷).

۳.۲.٤.٦ حذف در دستور جدید/ نقش‌گرا

هالیدی بر آن است که حذف پدیده‌ای نحوی است و وسیله‌ای برای اجتناب از حشو. به عبارت دیگر، حذف همان ناگفته گذاشتن یک یا چند عنصر است. او حذف را از نظر محلّ وقوع آن به سه دسته تقسیم کرده: ۱) حذف در گروه اسمی؛ ۲) حذف در گروه فعلی؛ ۳) حذف در جمله (کاوسی‌نژاد، ۱۳۷٦: ۱٥٤).

Archive of SID

www.SID.ir

۷. شیوه‌های حذف و کارکردهای هنری آن در غزل‌های پست مدرن

چنان که اشاره شد، شاعران پست مدرن در بازی‌های زبانی، شگردهای مختلفی را بـه کـار گرفته‌اند که یکی از رایج‌ترین آن‌ها حذف‌هـای پیـاپی عناصـر کـلام اسـت. ایـن دسـته از شاعران، در بین انواع ایجاز مورد اشارهٔ علمای بلاغت، به ایجـاز حـذف گـرایش بیشـتری نشان داده‌اند. این حذف‌ها هرچند گاهی مخلّ است و به هنجار زبان آسیب می‌رسـاند، امـا گاهی نمی‌توان کاربرد هنری آن را نادیده گرفت. از این رو، شیوه‌های حذف و کارکردهای هنری آن را در غزل‌های پست مدرن می‌توان به قرار ذیل مورد بحث و بررسی قرار داد:

۱.۷ حذف فعل

شارل بودلر فعل را الههٔ حرکت می‌پندارد که جمله را به حرکت وامـی‌دارد(قـویمی،۱۳۸۳: ۹۲). با این حال، گاهی شاعران با حذف فعل‌ها به قرینهٔ لفظی یا معنوی، شعر را به سـمت ایجاز می‌کشانند. شاعران پست مدرن بیش از همهٔ گونه‌های حذف، به حذف فعل گـرایش دارند؛ مثل:

بـا احتیـاط حمـل شـود کـه شکسـتنی ... یک‌هو جرینگ بغض کسی در گلو شکست

(موسوی،۱۳۸۹: ۱۶)

با توجه به قرینهٔ «با احتیاط حمل شـود»، حـذف فعـل «اسـت»، در مصـراع اول قابـل پیش‌بینی است و کلمات «جرینگ و شکستن بغض در گلو»، تصویرسازی در شعر را شدّت می‌بخشند؛ اما در بیت زیر:

افسـرده مـی‌شـوی و سـراغ طنـاب دار... ای وای سرنوشت خودت را چه بد رقـم...

(آریانا،۱۳۸۶: ۸۳)

اگرچه حذف فعل «می‌روی» در مصراع اول و «می‌زنی» در مصـراع دوم قابـل حـدس بوده و در ساختار زبانی و انتقال پیام اختلال ایجاد نمی‌کند و نشان دهندهٔ افسردگی و شتاب برای رفتن به سوی طناب دار نیز است؛ اما به نظر مـی‌رسـد کـه ایـن حـذف‌هـا از لحـاظ ساختاری زیبا ننشسته و هنری نیستند؛ ولی از یک طرف، چون به دار آویختن و خودکشـی خود از لحاظ دینی، ممنوع است و از طرف دیگر، قرینه‌هـای «ای وای» و «چـه بـد رقـم»،

Archive of SID

www.SID.ir

دلالت‌هایی هستند که بر ناپسندی و تحذیر خودکشی دلالت دارند، شاعر با حذف این کلمات به حذف خودکشی در زندگی می‌اندیشد؛ یعنی چون «نباید سراغ طناب دار رفت»، فعل «رفتن» را نمی‌آورد و چون «نباید سرنوشت خود را بد رقم زد»، فعل «زدن» را حذف می‌کند و این حذف‌ها از نگاه معناشناختی، هنری و زیباست.

۱.۱.۷ کارکرد بلاغی

۱.۱.۱.۷ حذف فعل، تمهیدی برای تعلیق معنا

در تعریف تعلیق آورده‌اند: «حالتی است توأم با بلاتکلیفی و انتظار که خواننده یا بینندهٔ اثر به دلیل اشتیاق به آگاهی از پایان ماجرا بدان دچار می‌شود»(انوشه،۱۳۸۱: ۳۸۰). تعلیق هرچند از جمله عناصر روایت در داستان به شمار می‌آید، اما به نوعی با شعر به‌ویژه شعر پست مدرن ارتباط دارد. ترفند شاعرانه‌ای که در فرآیند انتقال پیام، اخلال و تأخیر ایجاد می‌کند. در نتیجه «کنجکاوی خواننده برای گره‌گشایی تعلیق منجر به نوعی سفیدخوانی و بازتولید معنا می‌شود. چه بسا ممکن است چندین حالت و معنا را برای پایان یک تعلیق در نظر بگیرد. پس خواننده با اتّکا به تعلیق می‌تواند با در نظر گرفتن چندین معنا، هرگونه قطعیت معنایی را نفی کند»(بتلاب اکبرآبادی وصفایی سنگری،۱۳۹۱: ۲۲). گونه‌ای از تعلیق در اثر انحراف از کارکرد ارتباطی زبان به وجود می‌آید که هدف از آن جلب نگاه خواننده به خود زبان است؛ یعنی نویسنده با کاربرد شگردهای ادبی در سطح زبان، کارکرد ارتباطی آن را کُند می‌کند و معنا و مفهوم متن را در ذهن خواننده به تأخیر می‌اندازد. حذف عناصر کلام یکی از این شگردهاست.

گاهی حذف افعال هم از لحاظ ساختاری و هم از لحاظ معنایی، هردو هنری و زیباست و جالب این‌که آن فرض بی‌معنایی که به‌عنوان مؤلّفهٔ تمایزبخش در شعر پست مدرن ایران مطرح شده، در این دسته از اشعار وجود ندارد و شعر نه تنها کاملاً بامعناست بلکه از نظر مضمون نیز به شعر سنّتی فارسی تمایل دارد، مثل رهایی از قفس تن یا دنیا در بیت ذیل:

گفتی بیا از این قفس تنگ لعنتی... من را حلال کن به خدا پر نداشتم

(موسوی،۱۳۸۹: ۱۳۲)

پویایی این بیت در فعل‌های آن است که دارای «چهار فعل مذکور»: ۱) گفتی؛ ۲) بیا؛ ۳) کن؛ ٤) پر نداشتم؛ و «یک فعل محذوف»: «پر بگیریم یا بیرون پریم» می‌باشد و مخاطب

Archive of SID

www.SID.ir

فعل محذوف را به قرینهٔ «پر نداشتم»، می‌تواند حدس بزند و شاید بتوان‌گفت چون شاعر در عالم خیال «از این قفس تنگ لعنتی بیرون نپریده یا پرنگرفته»، آن را بر زبان هم نیاورده تا تداعی آن، حسرت ایجاد نکند. یا در بیت زیر:

می‌خواستی فرار... که مثل دو چشم خیس چیزی مقابل ترنت را گرفته بود

(همان: ۲۲۵)

حذف فعل «کنی» به خاطر نشان دادن توقف و ناتمام ماندن فرار است که تعلیق در دریافت آن، توجه خواننده را به خود جلب کرده و او را به جستجو برای کشف عنصر حذف و دریافت معنا برمی‌انگیزد و این تلاش خواننده برای کشف و دریافت از نظر هنری لذتبخش است.

۲.۱.۱.۷ کارکرد روان شناختی

۱.۲.۱.۱.۷ حذف فعل ابزاری برای مهار نفس و فروکاستن خشم

سیدمهدی موسوی، شاعر پست مدرن معاصر در غزلی گفتمانی پرخاشگرانه که بین زن و شوهری درمی‌گیرد، از شگرد حذف افعال به صورت هنرمندانه استفاده می‌کند:

طلاق می‌خواهم ـ سایهٔ سیاه پدر ـ طلاق می‌خواهم ـ جیغ! گریهٔ مادر
برو و یادت باشد خودت خودت رفتی برو و یادت باشد که روزی آه اگر...
تو دیو هستی گمشو کثافت هرزه برو سراغ همان زن که عکس‌هایش در...
خوشم نمی‌آید از قیافه‌ات بس کن ببند آن دهنت را که حوصله دیگر...

(همان: ۲۶۲)

این حذف‌ها هم می‌توانند انگیزه‌های روان‌شناختی داشته‌باشند، یعنی شوهر با زبان نیاوردن آن‌ها و رعایت سکوت، قدری از خشم و عصبانیت خویش می‌کاهد؛ مثلِ «برو و یادت باشد که روزی آه اگر...»، که می‌توان فعل محذوف «برگردی» را در پایان بیت قرار داد و یا در مصراعِ: «ببند آن دهنت را که حوصله دیگر...»، می‌توان فعل «ندارم» را در پایان قرار داد. این حذف‌ها در بعضی موارد هم می‌توانند انگیزهٔ اخلاقی داشته‌باشند و اسباب مهار نفس و خویشتنداری از ناسزاگویی قلمداد شوند، مثلِ «برو سراغ همان زن که عکس‌هایش در....»، که زن با حذف آن‌ها حرمت زناشویی را حداقل در آن موقعیّت رعایت

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند و بر شدّت تندروی‌هایی کـه در مصـراع «تـو دیـو هسـتی گمشـو کثافـت هـرزه»، نمی‌افزاید.

صرف نظر از کارکردها و انگیزه‌های گفته‌شده در بارهٔ غزل فوق، بایـد یـادآور شـد کـه اگرچه این‌گونه حذف‌ها در پایان مصراع‌ها در اشعار کلاسیک تقریباً نامتعـارف اسـت، امـا نخست این‌که با ویژگی‌های اشعار پست مدرن، مانند بـازی‌هـای زبـانی، شکسـتن فـرم و به‌ویژه گسست روایـت سـازگاری دارد. ثانیـاً شـاعر بـا شـگرد حـذف افعـال، عـلاوه بـر قافیه‌سازی، در دادوبیدادهای بی‌وقفه و شتابزدهٔ زن و شوهر، گسست ایجاد کرده و این نکته را که طرفین دعوا سخنان همدیگر را قطع می‌کنند و ادب و اخلاق را نادیده می‌انگارند، بـه خوبی تصویر کرده است.

۲.۷ حذف بخشی از کلمه یا فعل

یکی از نوآوری‌های شاعران پست مدرن، حذف بخشی از کلمـات در شـعر اسـت کـه در اشعار دیگر جریان‌های ادبی کمتر به چشم می‌خورد.

توی دنیای مجازی می شود قـدری می‌توانم می‌توانم می توا... تا کـی؟

(همان:۹۰)

بیـــا دیوانـــهٔ دیوانـــهٔ دیـــوا.. نه! این هم نیست، با یک اسم زیباتر صـدایم

(همان: ۲۹۳)

۱.۲.۷ کارکرد بلاغی

۱.۱.۲.۷ حذف بخشی از کلمه، شگرد قافیه‌سازی

گاهی شاعر پست مدرن، هنگام سرودن به فکر ساخت قافیه‌های جدیـد مـی‌افتـد و بـرای دستیابی بدین هدف، به حذف پناه می‌برد:

... و صبح سرد سـیاه سـقوط دنیـا را بگیـر در بغلـت بچـه مـوش تنهـا را
مرا بغل بکن از دختری که می‌ترسـم که دست گرم تو را زیر نم نم بـارا...

(میزبان،۱۳۸۹: ٤۲)

Archive of SID

www.SID.ir

شاعر با حذف واج «ن» از آخر کلمهٔ «باران»، قافیه ساخته است.

یک پوستر قدیمی و یک پنکهٔ علیل — و یک مجسمه که شکسته ست بی‌دلیل
و دست‌های ... می‌پرم از خواب ناگهان — پوستر، مجله، پنکه و پایان پخش فیل...

(موسوی،۱۳۸۹: ۱٤٦)

شاعر در این بیت هم ، واج «م» را از کلمهٔ «فیلم»، اساساً برای قافیه‌سازی، حذف کرده است.

در بیت زیر شاعر با حذف واج «ت» از فعل می‌ریخت، آن را با کلمات تاریخ و مریخ قافیه ساخته است.

کتاب پارهٔ کودک، علوم یا تاریخ؟ — سفینه‌های به دنبال هیچ در مریخ
کتاب پارهٔ کودک، جهان پاره شده — هنوز از رگ تو روی عکس خون می‌ری... خ...

(همان: ١٦٠)

۲.۱.۲.۷ حذف بخشی از کلمه، شیوه‌ای برای نمایشی‌کردن اندیشه

گاهی نیز نمایشی‌کردن اندیشه‌های شاعرانه موجب حذف بخشی از یک کلمه یا فعل می‌شود. قدرت تأثیر تصویر همیشه از بازگویی خبر بیشتر است. شاعران پست مدرن این ویژگی را به‌خوبی می‌شناسند و برای ایجاد تنوّع و تقویت معنا، آن را بر خبر مقدّم می‌شمارند. آن‌ها اغلب در صدد عینیت بخشی به اندیشه‌های شاعرانهٔ خویش هستند و در این راه حتی از شیوهٔ حذف عناصر جمله نیز بهره می‌برند. هر چند این شیوه از ویژگی‌های بنیادین هنر سینماست؛ اما در شعر نیز کاربرد فراوانی دارد:

از آسمان فرشتهٔ غمگین سقوط کرد — از توی چاله‌های هوایی به عمق چاه
چیزی نمانده است به جز بال‌های خیس — چیزی نمانده است به جز چند تا نگاه
تنها صدای یک خلبان ـ نه نمی‌توا... ـــ — تنها صدای هق هق در جعبهٔ سیاه

(اختصاری،۱۳۸۹: ۱۰۱)

شاعر با حذف هجای آخرفعل «نمی‌توانم» در حقیقت صدای بریدهٔ خلبانی را نشان می‌دهد که هواپیمایش در حال سقوط است.

Archive of SID

www.SID.ir

دارم یواش واش... که از هوش می ر... ر... پیچیده توی جمجمه‌ام هی صدای دست

(موسوی،۱۳۸۹ :۱٦)

شاعر در این بیت، حالت بی‌هوش شدن خویش را با مقطّع ادا کردن کلمات و حذف بعضی از واج‌ها تصویر می‌کند؛ به‌طوری‌که در ذهن خواننده شخصی مجسم می‌شود که چشم‌هایش را بسته و کلماتی را بریده بریده می‌گوید و از هوش می‌رود

امام زاده ... آقا... قا... اما... اما... زاده؟ پراید گیج به سرعت به راه افتاده

زنی که روسری اش را گره زده به مرد چطور جا مانده روی بغض این جاده

(میزبان،۱۳۸۹: ٦٤)

در این شعر، زنی کنار جاده ایستاده و به پرایدی که از کنارش می‌گذرد، می‌گوید: «امام زاده آقا!» اما سرعت گیج کنندهٔ پراید به‌حدی است که تنها تکواژهایی از «امام زاده آقا!» به صورت « آقا... قا... اما... اما... زاده»، به گوش راننده می‌رسد.

دارم نگاه می کنْ... نه با چشم‌های وا خوابیده خرس قطبی من توی استوا

(اختصاری،۱۳۸۹: ٥٤)

شاعر چشم‌های خود را با به پایان نبردن فعل (می‌کنم) نیمه باز نشان داده است. انگار این فعل چشم شاعر است که نیمی از آن گشوده است و نیم دیگر آن بسته.

در بیت:

دیگر نمی‌توانم دیگر نمی‌توا... حالم دوباره خورده به هم از نوشته‌هام

(قریشی،۱۳۸٦: ۱۱)

شاعر «ناتوانی خود را» با «ناتمام» گذاشتن فعل «نمی‌توانم» به صورت «نمی‌توا» به نمایش گذاشته و آن را به صورت اغراق‌آمیز به تصویر کشیده است.

۳.۷ حذف جمله یا بخشی از آن

یکی از حذف‌های گسترده در غزل‌های پست مدرن، حذف جمله یا بخشی از آن است و غزل‌پردازان پست مدرن با این شیوه اندیشه‌های خود را فشرده و کوتاه می‌کنند، اما خللی

Archive of SID

www.SID.ir

در ساختار معنایی شعر ایجاد نمی‌نمایند. این نوع از حذف‌ها گاهی با قرینه واقع می‌شوند، مانند:

تو هم آمدی که مثل دیگران... پشت پا زدن به من هنر که نیست

(موسوی،۱۳۸۲: ۲٤)

شاعر در مصراع اوّل می‌خواست بگوید که «تو هم آمدی که مثل دیگران به من پشت پا بزنی»، اما وقتی در مصراع دوم تأکید کرده که «پشت پا زدن به من هنر نیست»، در حقیقت قرینه‌ای برای دریافت حذف بخشی از جمله در مصراع اوّل است.

من بیت بعد روی رگت تیغ می‌شوم تو سعی می‌کنی که ... ولی از کدام راه؟

(موسوی،۱۳۸۹: ۱۱۲)

در این بیت «تیغ‌شدن روی رگ» و «سعی‌کردن و کدام راه»، قرینه‌های کشف و راه‌یابی مخاطب به ارکان محذوف جمله‌اند؛ یعنی تو سعی می‌کنی «خود را نجات دهی»؛ اما از کدام راه؟ راهی که وجود ندارد و نجات تو امکان‌پذیر نیست.

۱.۳.۷ کارکرد بلاغی

۱.۱.۳.۷ حذف جمله، ترفند ابهام‌افکنی

«ابهام نوعی ایجاد اخلال در معنا به هنگام برقراری ارتباط بین متن و مخاطب است»(شیری،۱۳۹۱: ۱۳). در نظریه‌های ادبی جدید، ابهام نه تنها نکوهیده نیست، بلکه اگر موجب کوشش ذهنی مخاطب برای دریافت جنبه‌های زیباشناسانهٔ متن شود، باارزش و هنرمندانه است. به‌گونه‌ای که امروزه، ابهام را جوهر ذاتی متن ادبی به‌شمار می‌آورند و «ارزش هنری و راز ماندگاری آثار جاودانه، بسته به میزان ابهام موجود نهفته در آن هاست»(فتوحی،۱۳۸۷: ۱۷). فرشیدورد نخستین کسی است که ابهام را به انواع مختلف تقسیم کرد. پس از او معدنی، نگار داوری و باطنی نیز بدین مسأله پرداختند، اما تقسیم بندی صفوی با پژوهش حاضر در ارتباط است. او در کتاب درآمدی بر معنی شناسی فصلی را به دلالت چندگانه اختصاص داده که به عقیدهٔ او، یعنی «یک واحد زبان در بافت کاربردی‌اش بیش از یک تعبیر داشته باشد»(صفوی،۱۳۸۳: ۲۰۹). صفوی ابهام را در دو سطح واژگانی و نحوی بررسی کرده و ابهام نحوی را دارای دو زیرطبقهٔ گروهی و

Archive of SID

www.SID.ir

ساختاری می‌داند. از نظر او «در پدید آمدن ابهام ساختاری، عامل حذف بیش از هر عامل دیگر دخیل است»(همان: ۲۲۰).

گاهی حذف جمله یا بخشی از آن در شعر پست مدرن بدون هیچ قرینه‌ای اتفاق می‌افتد. این حذف هم ابهام ایجاد می‌کند و هم تفکر خواننده را برای کشف ارکان محذوف برمی‌انگیزد و زمانی‌که ارکان محذوف، کشف می‌شوند، التذاذ ادبی پدیدار می‌گردد. در بیت:

می‌خواست مرد حرف... ملاقات بین شان اندازهٔ کشیدن سیگار اگر نبود

(کریمی،۱۳۸٦: ۳۳)

شاعر با ناتمام‌گذاشتن جملهٔ اوّل، هم کوتاهی ملاقات را نشان داده و هم ناتمام ماندن سخن مرد را. از این رو، این بیت‌ها علاوه بر شکل ساختاری و زبانی، از این دیدگاه که مخاطب را به تفکر وامی‌دارند تا به مقصود شاعر یا معنای متن دست یابند، هنرمندانه‌اند.

هی جیغ می‌کشی که بگویی که من هنوز... گم می‌شود صدای تو در بین همهمه

(موسوی،۱۳۸۹: ۹۸)

شاعر در مصراع اول، جملهٔ «من هنوز...» را بدون قرینه ناتمام گذاشته، اما خواننده در مصراع دوم، گم‌شدن صدا در بین همهمه را به‌راحتی احساس می‌کند. در نتیجه، درک این حذف بدون قرینه برای او قابل حدس است. «این ویژگی سبکی از پربسامدترین‌هاست و قویاً فضای تردید و عدم اطمینان و قطعی نبودن را منعکس می‌کند»(خراسانی و داودی مقدم،۱۳۹۱: ۱۱). البته در غزل‌های پست مدرن همیشه این گونه نیست که خواننده با مشاهدهٔ قرینه‌های موجود در شعر، ارکان حذف به قرینهٔ معنوی را دریابد. گاهی شاعر بدون هیچ نشانه‌ای، خواننده را در کشف ارکان محذوف، آزاد می‌گذارد تا آن‌گونه که خود می‌خواهد نقطه چین‌ها را پرکند و همین مسأله سبب ابهام بیشتر در شعر می‌شود:

بودم پریشان در خیال روزهایی که... امروز و فردا رفت در دیروزهایی که...

(انصاری، ۱۳۹۵: ۱۱)

امشب کنار پنجره ام ایستاده است «الهام! می‌شود که دوباره... فقط... اگر...»

(میزبان، ۱۳۸۹: ۲۰)

Archive of SID

www.SID.ir

یک عمر جمع شد ته بطری که هی فقط... یک عمر منتظر شد تا چوب پنبه را...

(همان: ١٦)

تو آمدی که بگویی... به گریه افتادی و پشت پنجره انگاریک نفر می‌رفت

(موسوی، ۱۳۸۹: ۲۳۳)

گاهی حذف جمله در شعر پست مدرن در آغاز و پایان بیت اتفاق می‌افتد. شعرهای زیادی با حروف ربط اما، و، زیرا، چرا که و... شروع می‌شوند و حروف ربط به صورت معمول، جملهٔ قبل را به جملهٔ بعد پیوند می‌دهند؛ اما در چنین شعرهایی، جملهٔ اوّل محذوف بوده و دیده نمی‌شود. شفیعی‌کدکنی این شروع‌های بی‌مقدمه را تحت تأثیر مستقیم بلاغت شعر غربی می‌داند(۱۳۹۰: ٢٨٤). نکتهٔ مهم در این‌گونه حذف‌ها این‌که آغاز این شعرها باید به‌گونه‌ای باشد که گویی شاعر بخشی از اندیشهٔ شاعرانه‌اش را حذف کرده و بخش دیگر آن را در ادامه آورده است؛ اما واقعیت این است که خواننده عملاً در کمتر شعری می‌تواند به بخش حذف شدهٔ قبل از نخستین بیت راه یابد. به نظر می‌رسد در این گونه موارد، شاعران بیشتر به نوگرایی و برجسته‌سازی توجه دارند تا انتقال معنا؛ و ابهام در معنا یا بی‌معنایی در این‌گونه موارد، برجسته‌تر است؛ نمونه‌های زیر را می‌توان از این شمار دانست:

... که پارک کرد کنار پرنده ماشین را و خورد بستهٔ قرص اریترومایسین را

(موسوی،۱۳۸۹ :۲۱۸)

... که یک ستارهٔ غمگین و شاد را بکشم که مرگ را بنویسم که باد را بکشم

(همان:۵۰)

... و خیره شد پدر ده اردیبهشت ماه به سومین پسر ده اردیبهشت ماه

(کریمی،١٣٨٦ :٤٠)

... و مال من بشو برهم بزن تعادل را بریز توی سرم قطره قطره الکل را

(میزبان،۱۳۸۹: ۱۲)

Archive of SID

www.SID.ir

حذف در پایان شعر نیز مورد توجه شاعران معاصر قرار گرفته است. در صنعت سینما نیز اصطلاحی موسوم به پایان باز وجود دارد که به بیننده امکان می‌دهد در پایان بندی فیلم سهیم شود و آن را طبق خواستهٔ خود به پایان برساند. شاعران پست مدرن نیز از این شیوه در غزل‌های خود استفاده کرده‌اند:

گرفت راه خودش را زن... و ساک گمشده‌اش را برد
به کوچه‌ای عوضی در شهر، که هیچ وقت نشانش را...

(میزبان،۱۳۸۹: ۳۲)

تمام فاصله‌های جهنمی این جاست درست از وسط دست‌های من تا به...

(معتمدی،۱۳۸٦: ۷۵)

٤.۷ فشرده کردن جمله‌ها

یکی از شیوه‌های پرکاربرد حذف در غزل پست مدرن که ایجاز از نوع دیگر را رقم می‌زند، به گونه‌ای است که شاعر با آوردن یک کلمهٔ ساده یا مرکب و یا جمله، در حقیقت دو مفهوم جدا از هم را مدّ نظر داشته که از لحاظ معنایی باید در دو جملهٔ جداگانه به کار می‌رفت، به‌گونه‌ای که با هر دو جزء آن می‌توان جمله‌ای را به ذهن آورد. هدف از این نوع حذف، فشرده کردن جمله‌هاست؛ به عبارت دیگر، «اقتصاد زبان و قاعدهٔ کم‌کوشی به وام گرفته شده تا در شعر، فعل‌ها [یا عناصر دیگر] برای دو گزاره کاربرد داشته‌باشد»(خراسانی و داودی مقدم،۱۳۹۱: ۱۲). این نوع حذف در واقع به صنعت استخدام در شعر کلاسیک شباهت دارد و «استخدام آن است که لفظی دارای چند معنی باشد و آن را طوری در نظم یا نثر بیاورند که با یک جمله یک معنی و با جملهٔ دیگر، معنی دیگر افاده شود. در بیت:

شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت

(بوستان سعدی)

فعل نواختن در مورد چنگ، به معنی ساز زدن است و در ارتباط با خلق، به معنی احسان(همایی،۱۳۸۹: ۱۷۸). این شیوه مورد توجه بسیاری از شاعران پست مدرن قرار گرفته است، مثل:

Archive of SID

www.SID.ir

صفحهٔ بی‌حیات کوچکی‌ام، خانه‌هایی که سست و بی‌حالند
توی دل/ تنگی اتاقی سرد، می‌دوم پشت لحظه‌ای مسدود

(اختصاری،۱۳۸۹: ۳۷)

کاربرد واژهٔ «دل/ تنگی» در این بیت به گونه‌ای از هم جدا شده که با ارجاع «تنگی» بـه «دل»، «دلتنگی» و با ارجاع به «اتاق»، «تنگی اتاق» را با هم به ذهن متبادر می‌کند.

۱.۴.۷ کارکرد بلاغی

۱.۱.٤.۷ فشرده کردن جمله‌ها، شگرد چند معنایی و ایجاز آفرینی

چنان که مشاهده شد، شاعر پست مدرن با فشرده‌کردن جمله‌ها از طریق کاربرد واژگانی که ظرفیت دریافت معانی مختلف را در بافت مورد نظر دارند، از یک طـرف دسـت بـه خلـق ایجاز می‌زند و از طرف دیگر، به وسیلهٔ امکان برقراری ارتباط واژهٔ مورد نظر با چند جمله، چندمعنایی را پدید می‌آورد و این گونه حذف، اقتصاد زبان را که در اصطلاح ادبـی ایجـاز می‌خوانیم، برجسته‌تر می‌سازد:

دو باره شب شده کا/ بوس‌های پی در پی و خـون یـخ‌زده در شیشـه‌هـای نوشـابه

(معتمدی،۱۳۸٦ :۷۵)

«کا به معنای برادر در گویش جنوب و بوسه به معنای معهود آن و نیز خود کابوس. این مثال ناظر به ظرفیت‌های بالای زبان پارسی است. ضمن این‌که با محک‌های آشـنایی‌زدایـی نیز تأیید می‌گردند؛ چرا که هم رسا هستند و هم زیبا و معماگونگی ملایم و ملیحـی در آن هاست که ذهـن شـعرخوان ایرانـی از کشـف آن‌هـا لـذّت مـی‌بـرد» (خراسـانی و داودی مقدم،۱۳۹۱: ۱۲).

در تو مثل طناب می‌پیچم، سورتمه جیغ/ می‌کشد من را
مرگ یعنی سوار قطب شدن، عشق تلفیقی از غم و شادی

(مبلغ الاسلام،۱۳۸٦ :۵۵)

در این بیت، دو جملهٔ «سورتمه جیغ می‌کشد» و «سورتمه مرا می‌کشد»، با حذف یکـی از فعل‌های «می‌کشد» از آن دو، در هم فشرده شده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

تصـمیم را/ گرفتـه‌ام از زنـدگی طـلاق حالا تو هی برای خودت فکر کن بخواه

(موسوی،۱۳۸۹ :۱۱۲)

در این بیت با دو جمله سـروکار داریـم: ۱) تصـمیم را گرفتـه‌ام ۲) از زنـدگی طـلاق گرفته‌ام؛ و شاعر با حذف یک فعل، این دو جمله را در هم فشرده کرده است.

۸. نتیجه‌گیری

حذف عناصر کلام یکی از شیوه‌های مورد علاقهٔ پست مدرن ها برای دست‌یابی به ایجاز و برجسته‌سازی زبان است، به گونه‌ای که حذف‌های متنوع و پیاپی را می‌توان تشخّص ادبـی این جریان به شمار آورد. با پژوهشی که در غزل‌های پست مدرن صـورت گرفـت، چهـار مورد از حذف شناسایی شد که عبارتند از:

۱) حذف فعل: این حذف در شعر پست مدرن بیش از حذف دیگر عناصـر بـه چشـم می‌خورد. کارکردهای بلاغی آن، علاوه بر انگیزه‌های روان شناختی، تمهیـدی بـرای تعلیـق معناست که با این ترفند شاعرانه در فرآیند انتقال پیام تـأخیر ایجـاد مـی کنـد و در نتیجـه کنجکاوی خواننده را برای گره گشایی و سفید خوانی مـتن بـه منظـور بازتولیـد معناهـای متفاوت برمی انگیزد. ۲)حذف بخشی از کلمه: این نوع حذف، هـم شـگردی بـرای قافیـه سازی است و هم شیوه‌ای برای نمایشی کردن و عینیت بخشی به اندیشه‌های شـاعرانه. ۳) حذف جمله یا بخشی از آن: هدف اصلی آن عـلاوه بـر فشـرده‌کـردن مضـامین و مفـاهیم شاعرانه، ترفندی برای ابهام افکنی است که اگرچه معمولاً با قرینه و حدس ارکان محذوف همراه است، اما همیشه چنین نیست و گاهی شاعر، مخاطب را در کشف ارکـان محـذوف آزاد می گذارد و با این شیوه موجب ابهام در کلام شـده و ارزش هنـری حـذف را افـزون می‌گرداند. ٤) فشرده کردن جمله‌ها: شاعر در این نوع حذف، از یک طرف با فشرده سازی از طریق کاربرد واژگانی که ظرفیت‌های مختلف را در بافت مورد نظر دارند، ایجاز آفرینـی می کند و از طرف دیگر با شگرد چند معنایی، امکان برقراری ارتباط واژه را با چند جملـه فراهم می آورد. در مجموع می‌توان گفت که غالب این شیوه‌های حـذف بـا ویژگـی‌هـای اشعار پست مدرن، ماننـد بـازی‌هـای زبـانی، شکسـتن فـرم و بـه‌ویـژه گسسـت روایـت سازگاری دارند.

Archive of SID

www.SID.ir

کتاب‌نامه

۱- احمدی، بابک(۱۳۷٤). *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*، چ ۲، تهران: مرکز.

۲- احمدی گیوی، حسن؛ انوری، حسن(۱۳۹۰). *دستور زبان فارسی ۲*، دو جلد، تهران: فاطمی.

۳- اختصاری، فاطمه(۱۳۸۹). *یک بحث فمینیستی قبل از پختن سیب زمینی‌ها*، مشهد: سخن‌گستر.

٤- الرمانی(۱۹٦۸). *ثلاث رسائل فی مجازالقرآن*،«النکت فی اعجاز القرآن»، مصر: دارالمعارف.

۵- انصاری، بهمن(۱۳۹۵). *معاشقه با کرگدن*، تهران: پرتال جامع کتاب تاریخ.

٦- انوشه، حسن(۱۳۸۱). *فرهنگ نامهٔ ادب فارسی*، ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۷- باباچاهی، علی(۱۳۷٦). *منزل‌های دریا بی‌نشان است*، تهران: تکاپو.

۸- باباچاهی، علی(۱۳۸۹). *گزاره‌های منفرد*، چ ۲، تهران: دیبایه.

۹- براهنی، رضا(۱۳۷٤). *خطاب به پروانه‌ها*، تهران: مرکز.

۱۰- تبلاب اکبرآبادی، محسن و علی صفایی سنگری(۱۳۹۱). «ساز و کار تعلیق در مقامات حمیدی»، *مجلهٔ زبان و ادبیات عربی*، ش ٦، صص ۳۷-۱۷.

۱۱- تسلیمی، علی(۱۳۹۳). *گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران*، تهران: اختران.

۱۲- تفتازانی، سعدالدین(۱٤۱۱). *مختصرالمعانی*، قم: دارالفکر.

۱۳- جرجانی، عبدالقاهر(۱۳۸٤). *دلائل الاعجاز*، ترجمهٔ سیدمحمد رادمنش، تهران: شاهنامه پژوهی.

۱٤- خراسانی، محبوبه؛ داودی مقدم، فریده(۱۳۹۱). «سبک شناسی غزل پست مدرن»، نخستین همایش ملی پژوهش‌های ادبی، دانشگاه شهید بهشتی، صص٥٦-۱۲۹.

۱۵- خفاجی، ابی محمد عبدالله(۱۹۵۳). *سرالفصاحه*، تحقیق: عبدالمتعال صعیدی، مکتبه محمدعلی صبیح.

۱٦- خلیلی، احمد(۱۳۹۳). «بررسی شعر پست مدرن فارسی»، *فصل‌نامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر*(بهار ادب)، س ۷، ش ۲٤، صص۱-۱٦.

۱۷- خواجات، بهزاد(۱۳۸٤). «ادعای شاعران پست مدرن ایران»، *نشریهٔ فجر*، شماره ۸۱۵، ص ٤۵.

۱۸- خیامپور، عبدالرسول(۱۳٤٤). *دستور زبان فارسی*، چ ۵، تهران: شفق.

۱۹- ریکور، پل(۱۳۷۵). *زندگی در دنیای متن*، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: مرکز.

۲۰- زرکشی، بدرالدین محمدبن عبدالله(۱٤۰۸). *البرهان فی علوم القرآن*، تحقیق: محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: دارالجمیل.

۲۱- شایگان فر، حمیذرضا(۱۳۸٤). *نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد*، تهران: دستان.

۲۲- شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۹۰). *چراغ و آینه*، تهران: سخن.

۲۳- شمیسا، سیروس(۱۳۷۸). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

۲٤- شیری، قهرمان(۱۳۹۱). *ابهام، فریاد ناتمام*، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

Archive of SID

www.SID.ir

۲۵- صحرایی، رضا(۱۳۸٦). *گریه روی شانهٔ تخم مرغ*(مجموعه آثار برگزیدهٔ نخستین جشنوارهٔ غزل پست مدرن)، ناشرالکترونیک: کتابناک.
۲٦- صفوی، کورش(۱۳۸۳). *درآمدی بر معنی شناسی*، چ ۲، تهران: سورهٔ مهر.
۲۷- ضیمران، محمّد(۱۳۸٦). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: هرمس.
۲۸- طاهری، قدرت الله (۱۳۸٤). «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۸صص۲۹-۵۰.
۲۹- طیب، محمود(۱۳۸۹). «پست مدرنیسم در ادبیات و غزل فارسی»، *کتاب ماه ادبیات*، ش٤۰، صص۲۷-۳٤.
۳۰- فتوحی، محمود(۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چند لایگی معنا»، *مجله ی زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه گیلان، ش ٦۲، س ۱٦، صص۳۷-۱۷.
۳۱- فرشیدورد، خسرو(۱۳٤۸). *دستور امروز*، تهران: صفی علیشاه.
۳۲- قویمی، مهوش(۱۳۸۳). *آوا و القا رهیافتی به شعر اخوان ثالث*، تهران: هرمس.
۳۳- کاوسی نژاد، سهیلا(۱۳۷٦). «حذف در زبان فارسی»، *نامهٔ فرهنگستان*، ش ۱۲، صص ۱٤٦-۱٦٦.
۳٤- کریمی کلایه، علی(۱۳۸۸). *خانه‌ای که وسط اتوبان است*، تهران: مؤلّف.
۳۵- مفتاحی، محمد(۱۳۸٤). «پست مدرن از نوع ایرانی»، *نشریهٔ اسرار*، ۱٦مرداد، ص۱۲.
۳٦- موسوی، سیدمهدی(۱۳۸۹). *پرنده کوچولو نه پرنده بود نه کوچولو*، مشهد: سخن‌گستر.
۳۷- موسوی، سیدمهدی(۱۳۸۲). *فرشته‌ها خودکشی کردند*، تهران: مؤلّف.
۳۸- میزبان، الهام(۱۳۸۹). *بردن توله گرگ‌ها به مهد کودک*، مشهد: سخن‌گستر.
۳۹- ندرلو، بیت الله(۱۳۹۰). «نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاینیک نظرگاه فلسفی پست مدرن در بارهٔ زبان»، *غرب شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، ش ۱، س ۲، صص۸۷-۱۰۰.
٤۰- نیچه، فریدریش ویلهلم(۱۳۷۲). *چنین گفت زرتشت*، ترجمهٔ داریوش آشوری، چ ۸، تهران: آگه.
٤۱- وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۹۲). *دستور زبان فارسی(۱)*، تهران: سمت.
٤۲- همایی، جلال الدین(۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا.

Archive of SID

www.SID.ir