نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال پنجم، شماره چهارم، پیاپی ۲۰، زمستان ۱۳۹۰، ص ۱۷۴– ۱۴۵

بررسی عناصر غیرزبانی در شعر گفتار

ساناز رحیم‌بیکی* قدرت‌الله طاهری**

چکیده

شعر گفتار در دو دههٔ اخیر گسترش قابل توجهی یافته و دربارهٔ آن مطالبی پراکنده و ادعاهایی متفاوت مطرح شده است. با وجود این، هنوز تحقیق بی‌طرفانه و مستقلّی دربارهٔ آن صورت نگرفته است تا با جمع‌آوری و طبقه‌بندی دیدگاه‌ها و تطبیق نقادانه آن با نمونه‌های شعری ارائه شده، بتوان سخنی علمی و مستدل بیان کرد. در این مقاله ضمن تحلیل ویژگی‌های غیر زبانی شعر گفتار در چهار حوزهٔ اصلی ساختار، موسیقی، تخیّل و محتوا، مشخصه‌های ویژهٔ این جریان شعری با نگاهی انتقادی تبیین خواهد شد. شعر گفتار بیش از هر چیزی متّکی بر عنصر زبان است. زبان در این شعر ساده و در بیشتر موارد عاری از جنبه‌های جمال‌شناسیک سنّتی و حتی تجربه‌های جدید شعر معاصر است. امور متنوّعی که محتوای آن را تشکیل می‌دهند، غالباً به جای بهره‌مندی از روش‌های معمول خیال‌پردازی، با لحنی عاطفی و با زبانی ساده و غیر موزون که برگرفته از طبیعت زبان محاوره است، به تصویر کشیده می‌شوند. در شعر گفتار با دو گرایش مواجه هستیم؛ نخست شعرهای گفتاری معناگراست که ساختار متشکّلی دارند؛ دیگری شعرهای گفتاری معناگریز است که در آن هر نوع انسجام کلام از بین می‌رود. شاعران این جریان شعری ادعا می‌کنند، درصدد کشف ادبیت در زبان عامیانه هستند. به نظر می‌رسد تا حدّی؛ بویژه در زمینه سه عنصر زبان، وزن و صورخیال به این مهم دست یافته‌اند.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان rahimbeiki@yahoo.com
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی Ghodrat66@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۹/۸/۲۳ تاریخ پذیرش ۹۰/۷/۸

Archive of SID
www.SID.ir

واژه‌های کلیدی

نقد ادبی، شعر معاصر ایران، شعر گفتار، مشخصه‌های غیر زبانی(ساختار، موسیقی، تخیل، محتوا)

مقدمه

شاعران دورهٔ مشروطه با تغییر در محتوا و شکل شعر دورهٔ کلاسیک بتدریج زمینهٔ مساعدی برای کاربرد زبان گفتار در شعر فراهم کردند. این شاعران تعمداً از زبان ادبی فاخر گذشته فاصله گرفتند و زبان عامیانه و کوچه بازاری را در شعر وارد کردند. به هر حال، زبان شعر در دورهٔ مشروطه کم‌کم به زبان مردم نزدیک شد و لغات، تعابیر و حتی موسیقی مورد پسند عوام، وارد حوزهٔ شعر شد و متعاقب آن برای نخستین بار واژه‌های اروپایی به شعر فارسی راه یافت. از اوایل دههٔ سی تا آغاز دهه هفتاد نیز جریان‌های مختلف شعر معاصر همین روند را ادامه دادند؛ با این تفاوت که اغلب شاعران برجسته این جریان‌ها با اطلاع از زبان فاضلانه شعر سنّتی فارسی به جانب کاربرد زبان گفتار در شعر و بهره‌مندی از قابلیت‌های مختلف آن روی آوردند. این رویکرد به جانب زبان محاوره ابتدا در سطح واژگان، تعابیر، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و سپس در حوزهٔ لحن گفتاری نمایان شد. گرایش به زبان محاوره در جریان‌های شعری پس از انقلاب وضعیتی مشابه شعر دوران مشروطه به خود گرفت و شاعران نه برای بهره‌مندی از سطوح مختلف زبان گفتار؛ بلکه برای تسریع در امر انتقال پیام، زبان محاوره را در شعرشان به کار می‌بردند.

اگر انقلاب مشروطیت را نقطهٔ عطفی در پیشینهٔ شعر گفتار به شمار آوریم، بدون شک اوج این حرکت در تجربه‌های نوآورانه نیما یوشیج رقم می‌خورد. او در حوزهٔ زبان مجموعهٔ وسیعی از عناصر محیط اطراف از جمله واژگان بومی را به حوزهٔ شعر وارد کرد و با فاصله گرفتن از بیان ادیبانه کلاسیک، به جانب لحن طبیعی و محاوره‌ای حرکت کرد و نخستین گام جدی را در این زمینه برداشت. در میان شاعران پس از نیما، سادگی و عامیانگی زبان در شعر فروغ فرخزاد از برجستگی بیشتری برخوردار است. او شعرش را بر پایه زبان محاوره‌ای بنا نهاد و مجموعهٔ وسیعی از لغات غیر ادبی متعلّق به اشیا عینی محیط زندگی شهری را به شعر خود وارد کرد. همین امر ضمن اینکه به شعر او صمیمیت می‌بخشید، زبان اشعارش را به آهنگ طبیعی کلام نیز نزدیک می‌کرد. حرکتی که فروغ آغاز کرده بود، در شعر شاعران هم عصر او چندان تأثیر گذار نبود. شاعران اواخر دههٔ هفتاد نسبت به تمامی

Archive of SID

www.SID.ir

شاعران دهه‌های گذشته، به شگرد خاص فروغ گرایش بیشتری نشان داده و توانسته‌اند حرکت ابتدایی فروغ را به جریانی با نفوذ و گسترده مبدّل سازند.

شعر گفتار با بهره‌مندی از زبان، لحن و وزن طبیعی زبان، رو به سوی سادگی دارد و با ادعای جایگزینی مخاطب حضوری به جای مخاطب غیابی به شعر رنگ صمیمیت می‌زند. مجموع این مشخصه‌ها، همان سادگی موجود در زبان گفتاری را برای این شعر در پی دارد. در شعر گفتار مسألهٔ زبان نخستین حوزه‌ای است که باید بدان پرداخته شود؛ زیرا شاعران آن در آفرینش‌های ادبی خود از زبان و ظرفیت‌های بالقوه موجود در سطوح مختلف آن بیشترین الهام را می‌گیرند و مدّعی هستند که به کشف ادبیت از بطن زبان محاوره نائل شده‌اند.

مسیر پرفراز و نشیبی را که زبان گفتار از بدو ورود به عرصهٔ شعر فارسی در دورهٔ مشروطه آغاز کرد، پس از گذر از مراحل مختلف در دههٔ هفتاد به ثبات نسبی می‌رسد و تسلّط این عنصر در بیشتر ابعاد شعر مشاهده می‌شود. بهره‌مندی از سطوح مختلف زبان گفتاری، از اولین و اصلی‌ترین ویژگی‌های شعر گفتار است؛ بنابراین می‌توان این شعر را از رهگذر چگونگی برخورد زبانی شاعران آن به دو دسته تقسیم کرد: ۱) شعرهایی که شاعران در برخورد با زبان گفتاری رفتار متعارفی از خود نشان می‌دهند و چون راه یافتن به دنیای ذهنی آنها چندان دشوار نیست، می‌توان این دسته از اشعار را «شعر گفتاری معناگرا» نامید. ۲) شعرهایی که محصول رفتارهای نامتعارف شاعران با زبان گفتاری هستند و درک مفهوم شعرها دشوار و در بعضی اوقات ناممکن است. لذا این دسته از اشعار را می‌توان « شعرهای گفتاری معناگریز» تلقی کرد. بر همین مبنا در این پژوهش عناصر اصلی شعر گفتار، به استثنای زبان[1]، مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

در جریان شعری گفتار، با توجه به برجستگی مشخصه‌های زبانی آن، بیشتر جنبه‌های زبان‌شناختی آن مورد توجه قرار می‌گیرد و از سایر ویژگی‌های آن غفلت می‌شود. حال آنکه تنها جنبه‌های زبانی نیست که این جریان ادبی را از سایر جریان‌ها متمایز می‌کند. بنابراین، باید پرسید به جز زبان، کدام جنبه هنری در شعر این جریان وجود دارد که می‌تواند فصل مفارق آن از سایر جریان‌های شعری معاصر باشد. به نظر می‌رسد، ویژگی‌های ساختاری، موسیقیایی، لحن، صدا و محتوای آن نیز دارای چنان مشخصه‌های برجسته‌ای است که در کنار زبان می‌تواند هویت‌بخش و متمایزکننده این شعر از سایر اشعار معاصر باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

الف) ساختار

مجموعه عناصر تشکیل دهنده شعر در ارتباطی ارگانیک بیانگر تجربه‌ای هستند که شاعر سعی دارد آن را به تصویر بکشد. از این رابطه نظام‌مند با عناوینی همچون "شکل (قالب) درونی"، "شکل ذهنی" و... یاد شده است. براهنی در این زمینه می‌نویسد: « طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیا و احساسها به شعر شکل ذهنی آن را می‌بخشد... [این شکل] طرز حرکت محتوا است و ارتباطی است که اشیا با یکدیگر در شعر پیدا می‌کنند. شکل ذهنی همان چیزی است که به یک شعر یا یکپارچگی می‌دهد و یا آن را از وحدت و استحکام ساقط می‌کند؛ همان عاملی است که شعر را ساده یا دشوار، شفاف یا مبهم، عمیق یا پایاب می‌سازد» (براهنی،۱۳۵۸:۳۶).

در شعر معاصر ایران؛ بویژه دههٔ هفتاد با دو نوع رویکرد به شکل درونی شعر مواجه هستیم. نخست اشعاری که به سبب حفظ شکل ذهنی در محور عمودی، تمامی اجزا در ارتباط با یکدیگر همخوانی داشته، در هم تنیده می‌شوند. این پیوندها ساختار درونی شعر را منسجم می‌کنند و نهایةً کلیت آن را می‌سازند. البته نمونه‌های آن در شعر دهه‌های اخیر؛ بویژه سرامدان شعر مدرن کم نیست. سپس اشعاری که به دلیل اعراض از شیوه‌های متعارفی که سبب وحدت کلام می‌شوند، همواره رو به سوی ساختارشکنی دارند. این اشعار به روش‌های مختلفی همچون پرهیز از بیان کلّیات امور و توجه به جزئیات، تأکید بر بازی‌های زبانی، دستورگریزی و نحوستیزی، ایجاد تعلیق‌های نابجا در طول شعر، عدم تعهد و... نظم موجود در ساختار متن را در هم ریخته و سبب می‌شوند وحدت ارگانیک شعر آسیب جدی ببیند.

در شعر گفتار نیز شاعران معناگرا که شعرشان بیشتر در فضای عاطفی- احساسی شکل می‌گیرد، شیوه‌های بیانی مختلفی؛ از جمله روایت و داستان‌گونگی، تکرار و... را به کار می‌گیرند، عاملی که بطور طبیعی سبب وحدت عناصر شعری شده و ساختار آن را منسجم می‌نمایند. نمونه این اشعار که از شکل ذهنی برخوردارند در میان آثار شاعران گفتار گستره وسیعی دارد. اما شاعران گفتار در دسته معناگریز با اعراض از شگردهایی که به یک متن انسجام می‌بخشند، شکستن ساختار متن را محور اصلی خلق آثار خود قرار می‌دهند. هنجارگریزی‌های افراطی و غیرمعمول؛ بویژه در زبان، شعرشان را به متنی افسار گسیخته که بیشتر به شطحیات شباهت دارد تا کلام ادبی مبدّل می‌سازد. در هر حال « اگر هنرمند بتواند حادثهٔ ذهنی اولیه را تا پایان حفظ نماید، حتی اگر بر راز و رمزهای هنری وقوف عمیقی

Archive of SID

www.SID.ir

نداشته باشد، خود به خود تشکل و ساختمندی اثر حفظ می‌شود. به عبارت دیگر، حفظ و تداوم تأثّر اولیه باعث احضار عناصر زبانی همگرا و نزدیک به موضوع اصلی متن از ضمیر ناخودآگاه شاعر و هنرمند می‌شود» (طاهری،۱۳۸۳: ۲۹۰).

۱. بیان روایی و داستان‌گونه

بیان روایی از اصلی‌ترین شگردها برای ایجاد وحدت ساختاری در انواع شعر نو؛ از جمله شعر گفتار است. در حقیقت لحن گفتاری به کار گرفته شده در این اشعار بخوبی ساختار روایی را می‌پذیرد و بدین وسیله به انسجام هر چه بیشتر شعر کمک شایانی می‌کند. « روایت، نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد» (میرصادقی،۱۳۷۷: ۱۵۰) در این صورت کل نوشته به عنوان یک واحد معنایی تلقی می‌شود که داستان یا ماجرایی را نقل می‌کند.

باران می‌بارد/ انگشت‌های مرد بی‌حس است/ و پرنده نزدیک‌تر از همیشه آواز می‌خواند./ واژه‌های برجسته آبی رنگ در قلب گذشته زن/ تکرار در آینه‌های صبح/ و خستگی بر دیوارهای فردا./ هیچ‌کس چیزی برای گفتن ندارد/ خیابان از غروب دیگری نمناک است/ و چشم‌های من آن سوی ابرها را می‌گرید/ ساعت‌های کهنه را بر ایوان می‌گذارم/ دیگر غباری نخواهد بود.

(ابکاری،۱۳۶۵ :۲۱)

اما در شعر گفتار ما با شیوه دیگری از روایت نیز، روبه رو هستیم که در آن ساختار روایی و جنبه داستان‌گونگی شعر تنها به صورت یک روایت خطی ساده در بیان ماجرایی با آغاز، میانه و پایان عمل نمی‌کند و روند عادی روایت به دلایل مختلفی شکسته می‌شود. در این شعرها می‌توان رد پای شگردهای داستان نویسی جدید از جمله سبک «جریان سیال ذهن» را مشاهده کرد. « در دوران مدرن، روایت بکلّی از مرز و بوم سنتی‌اش خارج شده است. نویسندگان مدرنیست بر این باورند که توصیف واقعیت در قالب داستانی منسجم، معادل با تحمیل معانی پیش‌ساخته به عینیتی است که به خودی خود معنایی را در خود حمل نمی‌کند، بلکه صرفاً "وجود دارد" تجربه و بیان واقعیت همچون داستانی دارای آغاز، پایان و نقطه اوج، به معنای تحمیل ایده‌های ذهنی به واقعیتی خواهد بود که به خودی خود نه آغازی و نه پایانی دارد» (بیات،۱۳۸۷:۷۵).

در حقیقت، جهان‌بینی شاعران دهۀ هفتاد بر نوع روایتی که آنها از واقعیت می‌کنند، تأثیر مستقیم

Archive of SID

www.SID.ir

دارد. آنها واقعیت را همان‌گونه می‌بینند که روایت می‌کنند. بهزاد خواجات درباره بیان روایی در شعر دهه هفتاد، می‌نویسد: « این بیان روایی که به شروع یک داستان می‌ماند، قصه یا حکایتی نیست که به سرانجام برسد و باصطلاح بافت دراماتیک پیدا کند. در حقیقت بیان روایی محملی است، برای ایجاد فضایی شاعرانه که البته به خط روایی و داستانی تن در نمی‌دهد» (خواجات،۱۳۸۱: ۳۰). این‌گونه شکستن انسجام ظاهری متن، بیشتر به منظور ایجاد زمینه مناسب برای برداشت‌های متفاوت از یک اثر است تا خواننده نیز به مثابه مشارِک در آفرینش معنای اثر سهم داشته باشد یا به تعبیری بهتر، «خواننده را به عنوان کنشگری فعّال که در تطبیق ذهنیات خود با تجربیات ذهنی شخصیت‌های داستان به تجربه‌ای تازه دست می‌یابد، به متن راه می‌دهند. هرگونه معنای قابل تصوّر برای این متن‌ها هم در پرتو تجربه تازه‌ای شکل می‌گیرد که در فرایند خوانده شدن متن رخ می‌دهد » (بیات،۱۳۸۷: ۷۶-۷۷).

شادی/ دندان کرم خورده را فاش می‌کند/ نقل با تگرگ همسایه می‌شود/ بلند می‌شوم/ پرده از پنجره برمی‌دارم:/ شکل شکسته تصادف/ در متن صریح خیابان/ خط بلند فریاد را/ به آسمان می‌رساند/ تاوان فراموشی/ تکرار بازی‌ست... می‌دانم!/ عکس را لای پرده می‌گذارم/ آلبوم را می‌بندم

(فلاح،۱۳۷۸ :۷۴-۷۵)

۲. بیان نمایشی

یکی دیگر از شیوه‌های روایت که در شعر گفتار بوفور از آن سود جسته می‌شود، روایت دراماتیک یا نمایشی است که به دلیل استفاده وسیع از آن بطور جداگانه بررسی می‌شود. شاعران در دو دههٔ اخیر؛ بویژه دههٔ هفتاد از تکنیک‌های نمایشی بهره جسته‌اند. به این صورت که به موازات روایت شعری، شاعر از شگردهای مختلف نمایش؛ از جمله توصیف صحنه نمایش، زمینه‌سازی، گفتگو، صحنه و دکور، فاصله‌گذاری و... در راستای عینیت‌بخشی و تأثیر بیشتر شعر استفاده می‌کند. در حقیقت این دسته از اشعار دارای مؤلّفه‌های نمایش، در کنار ساختار روایی خویش هستند. افسانه نیما نخستین شعری بود که به شیوهٔ روایت نمایشی نوشته شد؛ اما بعداً این شیوه توسط شاعران دیگر از جمله احمد شاملو دنبال شد و در شعر گفتار نیز مورد توجه بسیار قرار گرفت.

پس حرف‌هایم را چه وقت بزنم/ فردا برای نوشتن دیر است/ کشتی در اسکله پهلو می‌گیرد/ مسافران دریا زده/ پیاده می‌شوند/ عقربه‌ها در تنم می‌شکنند/ و برف/ راه گلویم را می‌بندد/ چمدانش را محکم گرفته است/ و کلاهش در باد/ تکان می‌خورد/ هیچ فرصتی را برای امروز نگه نداشته‌ام/

Archive of SID

www.SID.ir

موهایم را باد برده است/ کلاهش را نگه می‌دارد/ از عرشه با شتاب می‌گذرد/ پیش روی من قد می‌کشند/ کودکانم/ و گلی که گلدانش را می‌ترکاند/ در خیابان ساحلی/ سرما و باد، بیداد می‌کند/ یقه پالتو را بالا می‌زند/ و مصمم گام برمی‌دارد/ من ضعیف‌تر از آنم/ که انفجار گلدان را متوقف/ و کودکانم را/ به رویاهای ساده‌ام متقاعد کنم/ سگی می‌لاید و راه را بر مرد/ می‌بندد/ چمدانش را زمین گذاشته/ و کوبه را با شتاب می‌کوبد/ دهانم را که باز می‌کنم/ ابری سیاه از گلویم برمی‌خیزد/ همه جا تاریک می‌شود/ و خودم را گم می‌کنم/ هیچ‌کس صدای کوبه را/ نمی‌شنود/ در، بسته مانده است/ سگ، خاموش/ و مرد، پا به پا می‌کند/ که بماند یا برگردد/ پس حرف‌هایم را چه وقت بزنم/ فردا برای نوشتن دیر است/ بر سکوی خانه/ تندیسی نشسته است/ با چمدان و/ کلاه و/ رویاهای سنگی‌اش.

(موسوی، ۱۳۸۷ب: ۵۱-۵۳)

در این روایت نمایشی، دو روایت به صورت تو در تو گزارش می‌شود. روایت مردی که به همراه سایر مسافران دریازده از کشتی پیاده می‌شود، از عرشه با شتاب می‌گذرد، راه خیابان ساحلی را در پیش می‌گیرد، خود را به دری بسته می‌رساند و کوبه بر در می‌کوبد؛ اما کسی در به روی او نمی‌گشاید. مانند مجسمه‌ای با کلاه و چمدانش بر سکوی کنار در می‌نشیند و به رؤیاهای سنگی‌اش می‌اندیشد. در لابه‌لای این روایت حالات و سکنات شخصیت و نیز فضایی که در آن قرار دارد، گزارش می‌شود. مانند تکان خوردن کلاه مرد در باد و بیداد کردن باد و سرما. شاعر در این روایت، تحت تأثیر شعر "مهتاب" نیماست که در آن شعر نیز حکایت حال پیرمردی گزارش می‌شود که راه درازی را پیموده، بر دم دهکده کوله بارش در دست باقی مانده و کسی پیغامش را اجابت نکرده است. در این شعر البته بر خلاف شعر نیما، با روایتی تک ساحتی مواجه نیستیم. در کنار مرد، خود راوی نیز با دیدن حالات او، زندگی همسان خویش با این مرد را گزارش می‌کند. راوی نگران از دست دادن زمان است که ممکن است، به ماندن حرفهایش در دل بینجامد. سرما و برف راه را بر گلوی او می‌بندند و عقربه‌های ساعت در تن وی می‌شکند. او نیز مانند مردِ حکایت پیرست و باد موهایش را برده و فرصتی برای امروز نگه نداشته است. کودکان رشد کرده‌اند و دیگر هم‌کلامی با آنها ممکن نیست. پس همچنان که مرد، تنها می‌ماند و کسی او را اجابت نمی‌کند، راوی نیز تنهاست و ندای او بی پاسخ.

نمونهٔ دیگر، بیان نمایشی صحنهٔ گفتگوی نامتعارف عاشق و معشوق و در پایان مداخله راوی و نتیجه‌گیری از روایت است:

Archive of SID

www.SID.ir

زن:/ دو دستی دوستم بدار/ در تخت خوابی که پایه‌هایش در مه فرو شده/ کسی هوایمان را ندارد/ می‌توان آه را دزدید/ تا ماه غلتید/ و پیش از آنکه سر برسند/ به راه افتاد/ مگر تا میدان سر بـه هـوای مین/ پشت چند خاکریز می‌شود خوابید؟/ مرد:/ آخر آسمان دیگر نمی‌گوید:/ آبی‌ترین لباس خوابت را بپوش!/ گناه ما هنوز جاده‌ای است که می‌گوید:/ برو!/ زن:/ شاید فردا/ در تخت خوابی که پایه‌هـاش در شن فرو شده/ سپیدترین لباس خوابت را بیاورم/ همین حالا.../ آژیر سرخ در پنجره خرما ریخـت/ مهلت نداد مرد بگوید/ دو دستی دوستم بدار

(موسوی، ۱۳۷۹ :۹۳-۹۴)

در این روایت نمایشی، زن وارد گفتگویی پریشان حالانه بـا مـرد مـی‌شـود. او دوسـت دارد، دوسـت داشته شود. معاشقه بر روی تخته خوابی که پایه‌هایش در مه فـرو رفتـه باشـد بـر رمانتیـک بـودن صـحنه می‌افزاید. اما در بند بعدی اشاره می‌شود، کسی به فکر آنها نیست. بنابراین، خـود بایـد بـه حـال خـویش فکری کنند. زن راه حلی نیز ارائه کرده است. باید آه را دزدید؛ یعنی دم را غنمیت شمرد و تا مـاه غلتیـد پیش از آنکه دیگرانی سر برسند و نعمت باهم بودن را از آنها بگیرند. مرد، امّا نمی‌توانـد بـه پیشـنهاد زن پاسخ مثبت بدهد؛ زیرا امکان وصل فراهم نیست. آبی ترین لبـاس خـواب، آسایشـی اسـت کـه از آنـان دریغ شده است و نکته مهم دستور قاطعی است که جاده صـادر مـی‌کنـد: رفـتن، جـدایی اسـت. در بنـد بعدی از سخن زن متوجه می‌شویم کـه ایـن رفـتن، مـرگ اسـت؛ زیـرا فـردا مـرد بـر تخـت خـوابی کـه پایه‌هایش در شن فرورفته(گور) لباس سفیدی(کفن) به تـن خواهـد کـرد. روای در بنـد پایـانی تصـریح می‌کند که آژیر قرمز مهلت فردا شدن نداد و مرگ فرارسید و مرد را با خود برد. با توجه بـه نشـانه‌هـای درون متنی «مین»، «خاکریز» و «آژیر سرخ» می توان گفـت ایـن روایـت نمایشـی بایـد مـرتبط بـا دوران جنگ تحمیلی و لحظات جدایی زنان و مردان بوده باشد.

۳. چندصدایی

یکی از شگردهایی که شاعران دههٔ هفتاد؛ بویژه "نوگرایان‌آرمان‌گریز" بر آن تأکیـد مـی‌کننـد، ویژگـی چندصدایی در شعرهای روایی است. چندآوایی یا پلی‌فونی[۲] نظریـه‌ای اسـت کـه نخسـتین بـار از جانـب میخائیل باختین مطرح شد. وی نمونه متعالی چندصدایی را در آثار داستایفسکی نشـان داد و بعـد نظریـه خود را به‌گونه‌ای تسرّی بخشید که انواع رمان را در بر می‌گرفت. شالودهٔ کلّی نظریه باختین بر ایـن مبنـا

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌ریزی شده است که در یک متن « صداهای متعدد رقیب، موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوّعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند بطور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده در گفتگو درگیر شوند. نویسنده با آزادمنشی تمام در خلال کلام شخصیت‌ها یا دوشادوش آنها قرار می‌گیرد و در نتیجه هیچ دیدگاهی بر سایر دیدگاه‌ها برتری نمی‌یابد. پیامد این امر آن است که آگاهی‌های گوناگون اعتباری برابر در متن پیدا می‌کنند. این بازی آزادانه گفتمان‌های گوناگون، مانع از آن می‌شود که یک دیدگاه؛ از جمله دیدگاه نویسنده، بر دیگر دیدگاه‌ها تسلّط پیدا کند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۰۱). مجموع این عوامل سبب کثرت‌گرایی در اثر می‌شود. مخاطب چنین آثاری لزوماً سر بر حکم محتوم نویسنده یا شاعر فرود نمی‌آورد، وی در یک متن با مجموعه‌ای از شخصیت‌ها -صداها- مواجه است که هر یک در خلال گفت‌گو - مکالمه- با یکدیگر به بیان نظریات و عقاید خود می‌پردازند و دیگر نویسنده حرف نهایی را نمی‌زند. از آنجایی که در چنین متونی تمامی دیدگاه‌ها جایگاهی یکسان دارند؛ بنابراین، هیچ سخن قطعی و حتمی‌ای برای پایان بخشیدن به کلام وجود ندارد و پیرو همین امر تفسیر نهایی نیز از آن ممکن نیست. این ویژگی دست مخاطب را باز می‌گذارد تا با هر تفسیری که می‌پذیرد، متن را به پایان برساند و هر تأویلی که می‌خواهد داشته باشد. « ورود صداهای متکثّر به متن که گاه شدیداً به طنز منجر می‌شود، گذشته از ابعاد شیزوفرنیک (که یکی از مؤلفه‌های مهم پست‌مدرن است) احترام به تکثیر کانون‌های قدرت در متن است. احترام و نه لزوماً پذیرش؛ یعنی چیزی که تمام مدرنیسم را از تمام پست‌مدرنیسم جدا می‌کند. در صورتی که کج‌ترین فهم از این موضوع می‌تواند آن باشد که همه حق دارند! » (خواجات، ۱۳۸۳: ۶۹- ۵۷) شعر بلند "چهار دهان و یک نگاه" نمونه‌ای از شعر چند صدایی مورد ادعای شاعران گفتار است.

دیگر برای خنده/ بهانه نمی‌خواهم/ قبول کرده‌ام که آسمان من/ سهم پرواز نبوده است/ البته یاد گرفته‌ام/ چه‌گونه از این دیوار بلند/ عبور کنم/ همین که چشم هایم را.../ هی!/ این که پای دیوار/ به زانو درآمده کیست؟/ شانه شکسته را/ پای آینه می‌گذارد/ رو برمی‌گرداند/... / بسیار کوچ کرده‌ام/ و از هر کجا که رفته‌ام/ نداشته‌هایم را/ همان‌جا/ جا گذاشته‌ام/ اما خب/ این سبکباری/ تعادلم را به هم می‌زند/ و من/ بر سنگفرش این خیابان/ که مرا از آن خود نمی‌داند/ چنان گام برمی‌دارم/ که بندباز/ بر طناب لرزان/ ها !/ این یکی را راست گفتی/ شب در آینه/ بیدار است/ او دندان‌هایش را فاش می‌کند/ ستاره‌ای اما/ آفتابی نمی‌شود/ دست توی تاریکی بردن/ دل می‌خواهد !/ هان!/ گل گوشتخوار/ دهان باز می‌کند/.../ هی ها هووو.. !/ این چکش است که سخن می‌گوید/ با کوب کوب کلامش:/ تق‌تق/

Archive of SID

www.SID.ir

در گنجه پنهان/ گنجی نیست/ تق‌تق/ آینه می‌افتد/ می‌شکند/ آی ی ی.. ! باید دوباره این زخم را ببندم/ اتاق را بروبم.../ کش و واکش گربه بیدار/ و کبوتر خونین/ بر سنگفرش/ مکث/ تاریکی/ تاریکی/ تاریکی/ هان !/ در تاریکی می‌جنبند/ در تاریکی عشق می‌بازند/ در تاریکی شکل می‌گیرند/ من نور مطلقم/ مهرم/ افسوس!/ قابله/ نوزاد را/ از پا آویزان می‌گیرد/ نرم بر پشتش می‌کوبد/ جیغ!/ می‌گوید:/ هان!/ امکان تو اندازه دنیاست/ لب باز کن/ نام تو/ با تو/ صبح در طلوع ساعت/ غوغا می‌کند/ طناب خیابان کش می‌آید/ بازی/ ادامه دارد.

(فلاح، ۱۳۷۶ :۷۳-۷۵، ۸۷-۸۹)

این شعر در ابتدا با سه صدای مستقل شروع می‌شود که هیچ کدام از آنها راوی شعر نیستند.

[A] دیگر برای خنده/ بهانه نمی‌خواهم/ قبول کرده‌ام که آسمان من/ سهم پرواز نبوده است/ البته یاد گرفته‌ام/ چه‌گونه از این دیوار بلند/ عبور کنم/ همین که چشم‌هایم را...

[B] هی!/ این که پای دیوار/ به زانو در آمده کیست؟

[C] شانه شکسته را/ پای آینه می‌گذارد/ رو بر می‌گرداند

...

[A] بسیار کوچ کرده‌ام/ و از هر کجا که رفته‌ام/ نداشته‌هایم را/ همان‌جا/ جا گذاشته‌ام/ اما خب/ این سبکباری/ تعادلم را به هم می‌زند/ و من/ بر سنگفرش این خیابان/ که مرا از آن خود نمی‌داند/ چنان گام برمی‌دارم/ که بند باز/ بر طناب لرزان

[B] ها !/ این یکی را راست گفتی

[C] شب در آینه/ بیدار است/ او دندان‌هایش را فاش می‌کند/ ستاره‌ای اما/ آفتابی نمی‌شود

[B] دست توی تاریکی بردن/ دل می‌خواهد!

در این قسمت یک صدای دیگر نیز به صداهای قبلی افزوده می‌شود، که مرجع این صدا هم مشخص نیست.

[D] هان!/ گل گوشتخوار/ دهان باز می‌کند

این صداها همچنان تا پایان شعر ادامه دارند. در اواخر شعر صدای پنجمی هم به چهار صدای قبلی اضافه می‌شود با این تفاوت که مرجع آن مشخص است، این صدا خود را چکش می‌نامد.

[E] هی ها هووو... !/ این چکش است که سخن می‌گوید/ با کوب‌کوب کلامش:/ تق‌تق/ در گنجه پنهان/ گنجی نیست/ تق‌تق

Archive of SID

www.SID.ir

و شعر اینگونه ادامه پیدا می‌کند.

[C] آینه می‌افتد/ می‌شکند

[B] آی ی ی... !

[A] باید دوباره این زخم را ببندم/ اتاق را بروبم...

[C] کش و واکش گربه بیدار/ و کبوتر خونین/ بر سنگفرش/ مکث/ تاریکی/ تاریکی/ تاریکی

[D] هان!/ در تاریکی می‌جنبند/ در تاریکی عشق می‌بازند/ در تاریکی شکل می‌گیرند

[B] من نور مطلقم/ مهرم/ افسوس!

[C] قابله نوزاد را از پا آویزان می‌گیرد/ نرم بر پشتش می‌کوبد/ جیغ!/ می‌گوید:

[D] هان!/ امکان تو اندازه دنیاست/ لب باز کن/ نام تو/ با تو

[C] صبح در طلوع ساعت/ غوغا می‌کند/ طناب خیابان کش می‌آید/ بازی/ ادامه دارد

با رسیدن به انتهای شعر، مرجع صدایی که با حرف [D] از آن یاد کردیم نیز مشخص می‌شود. صدای [C] این صدا را صدای قابله معرفی می‌کند. با خواندن دوباره شعر اگر تمام صداهایی را که [C] نامیدیم از ابتدا تا انتهای شعر دنبال کنیم، از روی لحن توصیفی آن می‌توان حدس زد که این صدایی است که گویی صحنه‌ها را می‌بیند و توصیف می‌کند. صدای [A] و [B] هم می‌توانند صدای هر کس یا هر چیزی باشند؛ ولی در درون شعر نشانه‌ای برای نامگذاری این صداها وجود ندارد. همان‌گونه که از نام این شعر پیداست، در آن چهار دهان (صدا) وجود دارد، دو صدای شناخته شده؛ یعنی صدای [D] که صدای قابله است و صدای [E] که صدای چکش است به همراه دو صدای ناشناخته [A] و [B] و یک نگاه که همان صدای [C] است و به بیان آن چیزهایی می‌پردازد که از دریچه نگاه خود می‌بیند. با وجود تمام تلاش‌هایی که شاعر در جهت منطبق نمودن شعر خود با الگوی چندصدایی دارد، باز هم چندصدایی بودن این شعر و هیچ شعر دیگری را نمی‌توان اثبات کرد؛ زیرا چندصدایی بودن بدان معناست که ایدئولوژی خود شاعر کنار رود و در متن روایی که چندین شخصیت حضور دارند، اجازه داده شود هر یک به بیان ایدئولوژی خود بپردازند و صدای راوی بر سایر صداها غلبه نیابد.

۴. چند لحنی

یکی دیگر از روش‌های آشنایی‌زدایی شاعران؛ از جمله در شعر گفتار استفاده از دو یا چند شیوهٔ بیان در اشعارشان است. آنان با الگو قرار دادن کلام گفتاری و روزمره به تناسب محتوای کلام، لحن

Archive of SID

www.SID.ir

بیانشان را در طول شعر تغییر می‌دهند و گاه دو یا چند لحن را به هم می‌آمیزند. گرچه، چند لحنی بودن یک شعر به معنای چندصدایی بودن آن نیست؛ اما این خصیصه لزوماً نفی کننده چندصدایی بودن متن نیز نیست. بدین معنا که یک اثر بطور همزمان می‌تواند هر دو خصیصه را دارا باشد. با وجود این، ویژگی بارز متون چند لحنی آن است که معمولاً صدا یا صداهایی که از زبان شخصیت‌های اثر بیان می‌شوند، صرفاً به منظور بیان دیدگاه‌های مختلف و گاه متضاد با یکدیگر نیستند. در بیشتر موارد صدای شخصیت‌ها در پی صدای اصلی متن است و صرفاً بیان عقیده شخصی ایشان نیست، تنها لحن این صداهاست که در جریان متن گفتاری تغییر می‌کند. به عنوان مثال شعر زیر علاوه بر چند لحنی، از چندصدایی نیز برخوردار است. لحن اصلی، لحن راوی است.

جمعه یا شنبه فرقی نمی‌کند/ خلاصه نان و پنیر و کمی هم توپ و تشر/ برداشتیم و دنبال بچه‌ها/ به خیابان زدیم و رسیدیم/ هیجان آمد/ هرچه کودکانه را برداشت/ روی تاب‌ها چرخاند/ ریخت از سرسره‌ها پایین/ اه...اون چیه بابا/ مثل یه صخره اون‌جا نشسته؟/ اون که صخره نیست خنگه... عقابه/ راستی هم!/ تا بیایم و سیر نگاهش کنم/ با همان دو گلوله‌ی سرد/ زل زد توی صورتم/ گفت همانی را که گفتم و دیگر نمی‌گویم/ این چه قیافه‌ای‌ست که به هم زده‌ای؟/ مثلاً آمده‌ایم تفریح!/ این‌ها را زنم به من پراند و/ لیس دیگر به بستنی‌اش زد.

(فلاح، ۱۳۸۰: ۲۴-۲۵)

[A] جمعه یا شنبه فرقی نمی‌کند / خلاصه نان و پنیر و کمی هم توپ و تشر / برداشتیم و دنبال بچه‌ها / به خیابان زدیم و رسیدیم / هیجان آمد / هرچه کودکانه را برداشت / روی تاب‌ها چرخاند / ریخت از سرسره‌ها پایین

[B] اه...اون چیه بابا / مثل یه صخره اون جا نشسته؟

[A] اون که صخره نیست خنگه... عقابه / راستی هم / تابیایم و سیر نگاهش کنم / با همان دو گلوله سرد / زل زد توی صورتم / گفت همانی را که گفتم و دیگر نمی‌گویم

[C] این چه قیافه‌ای‌ست که به هم زده‌ای؟ / مثلاً آمده‌ایم تفریح!

[A] این‌ها را زنم به من پراند و / لیس دیگر به بستنی‌اش زد.

در قسمت‌های [A] که صدای راوی است، لحن گونه گفتاری دارد. قسمت [B] صدای بچه است با لحن پرسشی و قسمت [C] که صدای زن است شعر کمی لحن تحکمی می‌گیرد.

یا در بخش‌هایی از شعر "تا دو روز دیگر"

Archive of SID

www.SID.ir

.../ پس نوبت من است که بردارم سبدی را / از دریای دم دست (به یه باغ بزرگ می‌رسم / با میوه‌های رسیده ریز و درشت. / هر چه دلم می‌خواد؟ / آره احمق جون! / فقط تا دو روز دیگه / ای دختران و پسران دیروز و پریروز مثلاً اورشلیم / محبوب مرا تا دو روز دیگه ندیده‌اید / که از این طرف‌ها؟ / (بعداً اگه می‌شد پا می‌ذاشتم به فرار / تا برسم به قراری که تو در آن‌جا دراز اگر کشیدی / و اما شما که باشید /...

(باباچاهی، ۱۳۸۱: ۳۳)

۵. استفاده از فرم نامه

شاعران شعر گفتار گاهی با بهره جستن از تکنیک نامه‌نگاری، احساس خود را منتقل می‌کنند. در حقیقت آنان شعر را به گونه‌ای آغاز می‌کنند، ادامه می‌دهند و به پایان می‌رسانند که خواننده شعر اصلاً احساس نمی‌کند که با یک شعر مواجه است؛ بلکه گویی در حال خواندن یک نامه دوستانه، فارغ از هر وزن و صنعت شعری و به سادگی حرف‌زدن صمیمانه و نامه نوشتن معمولی است. در این هنگام این عاطفه موجود در عبارت‌های ساده شعر به مثابه یک نامه است که آن را پیش می‌برد. به عنوان مثال سید علی صالحی در کتاب "نامه‌ها و نشانی‌ها"، بخش نامه‌ها، شانزده قطعه شعر می‌سراید که نخستین شعر این دفتر، با سلامی در ابتدای یک نامه آغاز می‌شود و پس از بیان چهارده قطعه دیگر، در آخرین شعر همین دفتر (شانزدهمین شعر) این نامه طولانی با خداحافظی به پایان می‌رسد.

قطعه اول

سلام!/ حال همه ما خوب است/ ملالی نیست جز گم شدن گاه به گاه خیالی دور،/ که مردم به آن شادمانی بی‌سبب می‌گویند/..../ تا یادم نرفته است بنویسم/ حوالی خواب‌های ما سال پر بارانی بود/... / راستی خبرت بدهم/ خواب دیده‌ام خانه‌ای خریده‌ام/...

(صالحی، ۱۳۸۵: ۳۱۵)

قطعه شانزدهم

خداحافظ.../ خداحافظ پرده‌نشین محفوظ گریه‌ها/ خداحافظ عزیز بوسه‌های معصوم هفت سالگی/ خداحافظ گلم، خوبم، خواهرم/.../ دیگر سفارشی نیست/ تنها، جان تو و جان پرندگان پر بسته‌ای که دی ماه به ایوان خانه می‌آیند/ خداحافظ!

(همان، ۳۴۲-۳۴۳)

Archive of SID

www.SID.ir

۶. مشکل آغاز و پایان‌بندی

برجسته شدن نقش مخاطب در جریان آفرینش‌های ادبی، از جمله مسائلی است که در اواخر قرن نوزدهم و بویژه اواسط قرن بیستم به دنبال پاره‌ای تحوّلات، در نقد ادبی رواج یافت. در حقیقت برای نخستین بار این موضوع مطرح شد که فعالیت ذهنی خواننده می‌تواند در روند شکل‌گیری یا بهتر است بگوییم، جهت‌گیری اثر ادبی به جوانب مختلف یک موضوع نقش اساسی را ایفا کند. در نتیجه برخلاف آنچه که در ادب کلاسیک رواج داشت این بار خواننده بود که نقش تعیین کننده‌ای را در چیستی پیام یک اثر ادبی دارا بود (← مقدادی،۱۳۷۸: ۱۱۹-۱۲۰). به نظر می‌رسد، با اندکی تسامح بتوان شعر کلاسیک فارسی را از حیث رساندن قطعی پیام شاعر به مخاطب، "مؤلّف محور" و شعر معاصر؛ بویژه شعر دههٔ هفتاد را از همین حیث، "خواننده محور" دانست. یکی از شگردهای شاعران گفتار نیز در راستای آشنایی‌زدایی از شعر معمول و رایج، آغاز کردن شعر از نقطه‌ای نامعلوم و گاهی به پایان بردن آن در نقطه‌ای نامشخص است. در واقع این آغاز ناگهان و مبهم و پایان ناتمام و نامعلوم سبب می‌شود، خواننده فاصله میان تفکّر خود و تجربه شاعر را با استنباط‌ها و دریافت‌های گوناگون پر کند و نهایةً دوشادوش شاعر در خلق شعر سهیم باشد. حسن‌لی در این خصوص می‌گوید: «شاعر گاهی شعر خود را به گونه‌ای ناتمام رها می‌کند تا خواننده هرگونه که بخواهد، پایان آن را بازسازی کند و گاهی نیز شعرش را به گونه‌ای آغاز می‌کند که گویی بخشی از گفته‌هایش را پیش از آن گفته است تا خواننده بتواند نانوشته‌های شاعر را بنابر سلیقه خود هر طور که خواست بخواند» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۴۶۲ – ۴۶۳).

ساختار اشعاری که آغاز ناگهان یا پایان ناتمام[۳] دارند، اغلب روایی است و شاعر هستهٔ مرکزی شعر را بر روی کاغذ می‌آورد تا خواننده از رهگذر آنچه در دست دارد، به بخشی از حادثهٔ ذهنی که بیان نشده است، پی ببرد. از جمله روش‌های معمول آغاز ناگهان در میان شاعران معاصر که در سنت شعر فارسی نیز بی‌سابقه نیست، شروع شعر با حرف "و" است.

آغاز ناگهان

و بعد... (البته پیش از آن‌که او گریخته بود از دست)/ گفتی به باران کمی درنگ کند/ - که کرد/ - و چتر خیس/ مثل سؤالی که بیهوده باز مانده باشد بود/ همین‌طور بی‌دلیل بین تو و آسمان/ که داشت عنقریب فرومی‌ریخت./...

(موسوی،۱۳۸۷ب :۱۴)

Archive of SID

www.SID.ir

پایان ناگهان

دیگر چه فرق می‌کند/ آبی/ بنفش/ سرخ/ سفید/ وقتی قرار نیست کسی جای خالی رنگ سیاه/ گریه کند/ وقتی میان این همه رنگِ به وقتِ غروب/ تنها تو چند شاخه شقایق را

(باباچاهی،۱۳۷۵ :۴۱)

ب) موسیقی

آهنگی را که از طریق تناسب‌های موجود میان عناصر تشکیل دهنده شعر ایجاد می‌شود، تحت عنوان کلّی «موسیقی شعر» می‌نامیم. « هرگونه تناسبی، خواه صوتی خواه معنوی می‌تواند در حوزهٔ تعریفی آهنگ قرار گیرد. بنابراین، منظور از آهنگ فقط وزن شعر نیست؛ بلکه مجموعه تناسب‌هایی است که در یک شعر می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳:۹۴-۹۵). مقصود از این تناسب‌ها، موسیقی حروف و واژه‌ها و همچنین موسیقی ناشی از قرار گرفتن آنها در محور همنشینی کلام و... است.

شاعران گفتار غالباً از سه نوع موسیقی در سرودهایشان سود می‌جویند: نخستین و برجسته‌ترین نوع آن، موسیقی ناشی از نظم طبیعی موجود در گفتار روزمره است که گونه‌ای از بی‌وزنی است و علی باباچاهی از آن با عنوان ریتمی افاعیل‌گونه (گرا) یاد می‌کند و می‌نویسد: « نوعی موسیقی که نه تن به بی‌وزنی می‌دهد و نه به تقطیع عروضی (نیمایی و...)، استفاده از چند وزن مختلف که استعداد پیوند موسیقایی داشته باشند، نه لزوماً پیوند دو وزن. »(باباچاهی،۱۳۸۱: ۴۸)، سپس اوزان ترکیبی که از ترکیب دو یا چند وزن مختلف عروضی به وجود می‌آیند و نهایةً اینکه گاه این شعرها نیز از هر نوع وزنی فاصله می‌گیرند و کاملاً در فضای نثرگونگی قدم برمی‌دارند. بیشتر شاعران دههٔ هفتاد و بعد از آن به سرودن اشعار بی‌وزن گرایش دارند. به همین منظور برای نشان دادن بهتر موسیقی در شعر گفتار، این شعر را در حوزه‌های مختلف موسیقایی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱. وزن

پس از تحوّلی که نیما در پیکرهٔ وزن شعر فارسی ایجاد کرد، با وجود بهره گرفتن از افاعیل عروضی، به دلیل اختیار در کوتاهی و بلندی مصرع‌ها، وزن شعر قابلیت بیشتری برای گنجاندن موضوعات متفاوت

Archive of SID

www.SID.ir

در خود پیدا کرد. از آن پس؛ بویژه در دهه‌های اخیر به موازات اعراض از وزن عروضی، شعر به جانب نثر میل کرد و منطق نثر حاکم بر آن دست شاعر را در بهره‌مندی از قابلیت‌های موسیقایی زبان باز گذاشت. در دورهٔ معاصر اگر از اوزان عروضی که در شعر کلاسیک نو وجود دارد، چشم‌پوشی کنیم، باید اذعان داشت، پس از تجربهٔ وزن نیمایی و شاملویی، وزن نثرگونه (بی‌وزنی) در شعر شاعران حجم و موج‌نو و سپس شعر گفتاری دههٔ هفتاد به بعد نمود بیشتری داشته است.

موسیقی بیرونی شعر گفتار برگرفته از شعر شاعران دستهٔ اخیر و فاقد وزن عروضی است. علی تسلیمی پیرامون وزن در شعر گفتار می‌نویسد: « این‌گونه از شعر وزن عروضی ندارد؛ اما چون هارمونی وزن در آن رعایت می‌شود با یکسره خواندن به بحر طویل شباهت می‌یابد. این اشعار را می‌توان دارای صناعت و شگرد "سخنان پی در پی و مسلسل دانست" » (تسلیمی،۱۳۸۳:۲۱۸). شاعران گفتار از وزن نهفته در زبان گفتار روزمره برای موزون ساختن کلام سود می‌جویند. یعنی همان وزنی که نصرت رحمانی (م.آزاد) از آن تحت عنوان وزن گفتاری یا حسی یاد می‌کند « وزنی که کمترین حالت و لازم‌ترین حالت وزنی را دارد، به "بیان" نزدیک‌تر است نه به نثر معمول، فقط حالت گفتاری را کلمات شعری و حالات شعری تغییر می‌دهد» (← نجاتی، ۱۳۷۸: ۳۲).

به خاطر گل روی شما/ که فکر می‌کنید ناموزونی دنیا/ به خاطر شعرهای ماست/ از فردا دیگر شعر نمی‌نویسیم/ اما بگذارید خاطره‌ای برایتان نقل‌کنم:/ بچه که بودم/ روبه روی خانه ما جنگل تنکی بود/ چراگاه بزهای مردم آبادی/ تا اینکه یک روز سازمان جنگلداری/ دستور داد که مردم بزهایشان را تعطیل کنند/ و بعد/ موی بز و بوی قو بود که آبادی را پر کرد/ اما جنگل روبه روی خانه ما/ هنوز هم همان طورها تنک مانده است./ البته آسمان هم به زمین که نیامد/ حالا بز نشد، گوسفند/ اسب هم که از قدیم گفته‌اند حیوان نجیبی است./ خواهش می‌کنم اشتباه نفرمایید/ این یک قیاس مع الفارق است/ و گرنه شعر کجا، بز کجا؟!

(موسوی، ۱۳۸۰ :۸۳-۸۴)

۲. قافیه و ردیف

شفیعی کدکنی در تعریف موسیقی کناری می‌گوید: « موسیقی کناری همان موسیقی قافیه و ردیف و چیزهایی است که بتواند در پایان مصراع‌ها موسیقی‌ای از این دست به وجود آورد » (شفیعی

Archive of SID

www.SID.ir

کدکنی،۱۳۸۳:۹۵). پس می‌توان نتیجه گرفت؛ علاوه بر قافیه و ردیف تمامی کلماتی که دارای حرف یا حروف مشترک در آخر هستند و در شعر نو در پایان بندها می‌آیند، در حوزهٔ موسیقی کناری گنجانده می‌شوند. با این احتساب انواع سجع‌ها و جناس‌ها که مربوط به مقولهٔ نثر هستند، به دلیل نزدیکی موسیقی شعر گفتار به نثر می‌توانند با قرارگرفتن در آخر بندها، ایجاد نوعی موسیقی کنند. البته باید به این نکته توجه داشت که در شعر نو، شاعر در آوردن قافیه و ردیف اختیار کامل دارد؛ یعنی وجود هر دو یا یکی از آنها در آخر تمام بندها الزامی نیست و شاعر می‌تواند در هر بندی از شعر که قافیه و ردیف در ارائه مطلب کمک می‌کند، از آوردن آنها سود جوید؛ زیرا در شعر نو « قافیه مقید به جمله خود است همین که مطلب عوض شد و جمله دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد » (نیمایوشیج،۱۳۶۳: ۷۰).

کاربرد قافیه در آهنگین شدن کلام نقش بسزایی دارد. در حقیقت « وقتی خواننده شروع به خواندن یک بند از شعری می‌کند، از زیبایی مضمون و لطافت و کنش تعبیرات و الفاظ به قافیه توجهی ندارد، فقط هنگامی که آن بند دارد تمام می‌شود، ناگهان آهنگی می‌شنود که آشناست و با یکی یا دوتا از آهنگ‌های پیشین هم رنگ و هم صداست و یک طنین دارد. اینجاست که متوجه قافیه می‌شود و از این ارتباط لذّت می‌برد. این نکته را هم باید افزود که گویا شاعر از قافیه فقط هم‌طنینی را کافی می‌داند اگر چه در عرف و سنن شعر قدیم نقد نباشد» (وحیدیان۱۳۷۹:۳۸). شاعر شعر گفتار نیز هرگز خود را پایبند قافیه‌پردازی نمی‌داند، با وجود این گاهی ما در این گونه اشعار شاهد کاربرد قافیه و در موارد معدودی استفاده از ردیف هستیم. مهم‌ترین دلیل برای کاربرد قافیه در شعر گفتار، ایجاد و ارتقای موسیقی غیرعروضی شعر است. قافیه در شعر گفتار علاوه بر جنبه موسیقایی که به شعر می‌بخشد، در تداعی معانی نیز نقش به سزایی دارد.

"فراموشی، خاموشی"

– کتاب را بسته‌ام/ چیزی در خاطر من نمانده/ جز فراموشی/ در کوچه/ مثل همیشه/ رنگ رنگ می‌گذرد عادت/ هر گوشه/ کلیشه خاموشی

(فلاح، ۱۳۷۱ :۲۲)

"کجا، خدا" و "نمیر، بگیر"

– از این به بعد/ تو عریان‌تری از آب/ و نمی‌دانی از کجا؟/ و چه می‌خواهی از خدا؟/ پس تو

Archive of SID

www.SID.ir

همانجا بمان و/ اگر خواستی/ اصلاً نمیر/ و سر فرصت سراغ مرا بگیر/ که روی نعش خودم
(باباچاهی، ۱۳۷۵: ۲۰)

"یک ریز، بریز، ریزریز" و "استکان، بتکان، تکان"

– یک ریز/ بر روزهایم بریز/ در گوشم/ از آن گپ‌های ریزریز/ و در دهانم / استکان استکان/ دریا بتکان/ پیش از آن که تکه‌تکه شویم/ و آب از آب تکان نخورد

(موسوی، ۱۳۸۱: ۴۹)

۳. تکرار

یکی از شگردهای اصلی در ایجاد موسیقی در شعر گفتار، تکرار است. تکرار در شعر در چندین سطح صورت می‌گیرد: تکرار حرف، تکرار واژه، تکرار جمله، تکرار قسمتی از جمله و تکرار بند. آنچه در تکرار مهم می‌نماید بیان این امر است که تمامی این تکرارها اگر در کلام بدرستی جای گیرند و به تعبیر دیگر در کلام خوش نشینند، سبب ایجاد موسیقی طبیعی در شعر می‌شوند. زیرا تکرار نابجا نه تنها سبب اعتلای موسیقی در شعر نمی‌شود؛ بلکه صرفاً جنبه تصنّعی دارد. شاعران از به کارگیری تکرار اهداف متعددی را دنبال می‌کنند. اولین و بیشترین هدف از تکرار نشان دادن کثرت و در نتیجه تأکید است. « شاعران بر آن نیستند که خبری بدهند؛ بلکه برآنند که آن را نشان بدهند و مسلّم است که تکرار نشان دهندهٔ کثرت و شدت، پدیده‌ها را بصورت طبیعی یعنی شاعرانه‌تر و رساتر و زیباتر نشان می‌دهد » (وحیدیان،۱۳۷۹:۲۴) تکرار از جمله عوامل موسیقایی است که شاعران گفتار نیز در آهنگین کردن کلام خود در سطح وسیعی از آن سود می‌جویند.

تکرار واژه

نیستم تا نیامده باشم در خیال تو/ در خیال تو هستم/ آورده‌ام تو را به خیال/ که خیال می‌کنی مرا در آن احوال/ که خیال می‌کنم تا نیامده باشم در خیال تو/ نیستم

(فلاح، ۱۳۷۱ :۸۱)

تکرار بخشی از جمله

جایی به من بدهید/ شاید یکی از میان ما/ شب کوچکی از نخستین شادمانی را به یاد آورد./ شب کوچکی که زیر ماه/ شب کوچکی کنار چند شعر ساده روشن/ شب کوچکی میان تمام شب‌های دنیا/

Archive of SID

www.SID.ir

شبی که ابتدای کلمات بود./ جایی به من بدهید/ جایی برای خندیدن/ جایی برای خیره شدن./ شب کوچکی از تمام دنیا با من است.

(مسیح، ۱۳۷۸ :۴۹-۵۰)

گاهی اوقات فقط سطر یا سطرهای آغازین یا بند اول شعر، به طور کامل در پایان شعر تکرار می‌شوند. آنچه از مطلع شعر در مقطع تکرار می‌شود، در بیشتر موارد قسمت برجستهٔ شعر است و جهت‌گیری شعر را نشان می‌دهد. به این صنعت در علم بدیع ردالمطلع می‌گویند که به دلیل ایجاد تداعی معنی، قرینه‌سازی و وحدت‌بخشی، نقش مؤثّری در آهنگ دارد.

با اولین سلام به پایان رسیده‌ایم/ با اولین نگاه خود از دریچه به برگ‌های درخت انجیر/ خیال می‌کنیم طعم پونه خوشایند است/ و دوغ را در تجربه روح، ملاقات کرده‌ایم./.../ من ارتشی خواسته بودم/ که دست بر دهان گذاشته، فراموش شود – اما / با اولین سلام به پایان رسیده‌ایم.

(خواجات، ۱۳۸۰ :۲۷)

ج) تخیّل

یکی از اصول مهم در نقد آثار ادبی، عنصر تخیل است تا جایی که اکثر منتقدان، شعر فاقد تخیّل را شعر نمی‌دانند. در دورهٔ معاصر در کنار اشعاری که همانند گذشته از شیوه‌های متداول خیال‌پردازی – تشبیه، استعاره، مجاز و...– برای به تصویر کشیدن و عینیت بخشیدن به ذهنیات شاعر بهره‌مند می‌شوند، اشعاری وجود دارند که واقعیت زبان را منشأ اصلی لذّت هنری و استفاده از عناصر خیال را فاصله گرفتن از دنیای واقعی می‌پندارند. به همین منظور لایه‌های خیالی شعر را کنار می‌زنند تا خصوصیت تصویری زبان بروز پیدا کند. محصول این عمل اگر چه در ظاهر شعر را عاری از خیال جلوه می‌دهد؛ اما سبب می‌شود، ارتباط میان اجزای کلام در دنیای واقعی شکل گیرد و صمیمیت موجود در سادگی زبان، بار عاطفی کلام را به میزان قابل توجهی افزایش دهد. باباچاهی در این مورد می‌نویسد: اگر « تصویر را مرئی کردن لحظات عینی و ذهنی به یاری کلمات و عبارات شعر [بدانیم] مرئی کردن صورت‌های عینی و ذهنی... گاه مبتنی بر عامل تشبیه و استعاره و صفت‌های تصویرساز و گاه بی‌اتکا بر این عوامل و برآمده از کاربرد ویژه زبان است » (باباچاهی،۱۳۷۷:۳۷۸-۳۷۹).

در شعر گفتار آن دسته از اشعاری که منطبق با مؤلّفه‌های "شعر گفتاری معناگرا" هستند، به دور از

Archive of SID

www.SID.ir

افراط در خیالپردازی‌های دور از ذهن، غالباً از عناصر بیانی همچون استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، اسطوره و... چشم‌پوشی می‌کنند و مبنای تخیل را بر سادگی زبان گفتار روزمره قرار می‌دهند. زبان محاوره هم که ذاتاً عاری از هر گونه صنعت‌پردازی شاعرانه است، سبب می‌شود تا شاعران پیام خود را به دور از پیچیدگی و اغماض تصویری در دسترس مخاطب قرار دهند؛ اما شاعران گفتار معناگریز، نه تنها خود را به چارچوب صورت‌های خیالی مقید نمی‌کنند؛ بلکه با ایجاد غرابت در زبان به کلام برجستگی می‌بخشند و از این راه مخاطب را در حالت تعلیق برای بازآفرینی صورت‌های خیالی نگه می‌دارند. آنان بر این باورند باید بر هر آنچه که صفت ادبیت به زبان می‌بخشد، خط بطلان کشید. سید علی صالحی در ارزیابی جریان‌های شعری معاصر، شعر گفتار را در حوزهٔ صورخیال این‌گونه ارزیابی می‌کند: « در اواخر دههٔ شصت و تمامیت دههٔ هفتاد، ناگهان شیوه‌ها دگر می‌شود و نسل‌های جوان‌تر انگار مفرّی برای زبان در شعر را یافته باشند، به استقبال قوی‌ترین جریان؛ یعنی شعر گفتار می‌آیند و بر دورهٔ رازوارگی کلام، استعاره‌زدگی، سمبل‌تراشی، قصه‌گویی شاعرانه، واکنش‌های رمانتیکال، خطی روشن می‌کشند و چنان می‌سرایند که آرزوی نیما بود. طبیعی همچون سخن گفتن، درست مثل گفتار مردمان؛ اما با روح و رؤیایی بشدّت خاص در عین سادگی فهیمانه، آفرینشی دشوار و پیچیده دارد » (صالحی،۱۹۵:۱۳۸۲).

۱. تشبیه

در میان تمامی شگردهایی که شاعران گفتار از آنها جهت تصویرسازی و خیال‌انگیزی شعر خود سود می‌جویند، تشبیه، بیشترین حجم را به خود اختصاص می‌دهد. اگر به گفتار روزمره بازگردیم، درمی‌یابیم که در زبان محاوره نیز کاربرد ناخودآگاه تشبیه فراوان است. فضای شعری شاعران گفتار به‌تبع بهره‌مندی از زبان روزمره، رمزآلود نیست. همین سادگی زبان سبب می‌شود، آنها بطور غیرارادی تصاویری را خلق کنند که یا فاقد هر نوع صورخیال است یا اگر از صورخیال بهره برده است، بیشتر این بهره‌مندی پیرامون تشبیه سیر می‌کند. عناصر طرفین تشبیه در این شعرها، بیشتر برگرفته از اشیا و لوازم عادی زندگی و همچنین طبیعت و عناصر آن و در اغلب موارد حسی است.

- و ماه – تیغه ماه - / مثل کلیدی کج / روی شاخه گردو آویزان است

(موسوی، ۱۳۸۷ب:۲۸)

Archive of SID

www.SID.ir

- عصب‌هایم درختی پر از زخم‌های یادگاری است

(هرمز علی‌پور، ۱۳۸۰ :۲۳)

۲. استعاره

استعاره‌پردازی جزو آن دسته از روش‌های خیال‌انگیزی شعر است که از جانب شاعران گفتار چندان به آن توجه نمی‌شود و در موارد معدودی شاهد حضور استعاره در چنین اشعاری هستیم. « شاعران پسانیمایی همچون مدرنیست‌ها و فرمالیست‌های روس با استعاره‌پردازی میانه خوبی ندارند و امور ذهنی را به مدد کارکردهای زبان شعر، عینی و قابل رؤیت می‌سازند. همچنین به استعاره، نماد و عناصری که نشان‌دهندهٔ ارزش‌های ظاهراً 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،۱۳۷۵: ۱۳۰) این شاعران به جای استعاره و عوامل دیگر خیال‌پردازی که مورد استفاده ایشان قرار نمی‌گیرد یا کمتر به آن می‌پردازند با زبان نامتعارف خویش به دنبال ایجاد تخیل برای اشعارشان هستند و بر این باورند که « استعاره در درجه اول، سبب ایجاد فاصله میان خواننده و شعر می‌شود و نه تنها به معنای شعر عمق نمی‌بخشد؛ بلکه باعث بروز نوعی تعلیق در اندیشه خواننده شعر می‌شود که ضرورتی ندارد » (باباچاهی،۱۳۸۱:۳۶).

- ببین/ کسی دستمالی تر به پیشانی مهتاب نمی‌نهد/ کجا می‌گریزی؟/ گیس‌هایت را تقدیر بافته است/ بازت می‌گردانند/ بازت می‌گردانند

(موسوی، ۱۳۷۹: ۷۱)

- برق می‌زند لاک ناخن صبح/ و من نباید این قدر به خورشید نزدیک می‌شدم. می‌فهمم/ و البته می‌دانیم که می‌دانند ما می‌دانیم.

(هرمز علی‌پور، ۱۳۸۰ :۲۷)

- صبحی هزار ساله و ساده است/ و می‌توانم/ برای خدایی/ که پشت پنجره‌ها/ کودکانه/ این همه آبی است/ تا غروب دست تکان بدهم.

(نظام شهیدی،۱۳۷۲ :۱۴)

Archive of SID

www.SID.ir

۳. کاربرد اعجاب انگیز زبان

شاعران گفتار، گاه آگاهانه از شیوه‌های متداول تصویرسازی کناره‌گیری می‌کنند و با به کارگیری نامتعارف زبان درصدد ایجاد تعجب در خواننده هستند. به اعتقاد ایشان، تأمل ناشی از تلاش برای درک این زبان نامتعارف، سبب ایجاد خیال‌انگیزی در شعر می‌شود. حال آن که « اعجاب حاصل از کشف رابطه خیالی دو پدیده مجزّا از هم که خصلتی "ادعایی" دارد و نه حقیقی، با شگفتی برخورد با زبان معهود یکسان نیست. احساس شگفتی بهجت‌زایی که از طریق یک صورت خیالی در خواننده ایجاد می‌شود، محصول تلاش ذهنی خواننده برای درک رابطه ادعایی شاعر است؛ ولی شگفتی برخورد با زبان دیگرگون هرچند ممکن است، تأمّل و درنگ خواننده را در پی داشته باشد، انفعالی لذّت‌بخش به او دست نخواهد داد » (طاهری،۱۳۸۳:۲۸۹).

این شاعران با شگردهایی نظیر حذف عناصر ضروری شعر، پرش‌های ناگهانی، تصرّف در قواعد صرفی و نحوی و... در پی کمرنگ کردن و حتی از بین بردن روابط میان قسمت‌های مختلف شعر هستند تا خواننده از رهگذر تلاش ذهنی خود "سفیدی‌های متن"[۴] را بخواند و از تخیّلی که در این راستا برای وی ایجاد شده لذت ببرد. علی باباچاهی تخیّل ناشی از اعجاب را یکی از مؤلّفه‌های شعر پسانیمایی می‌شمرد و در این‌باره می‌گوید: « در قرائت چهارم[۵] خواننده شعر باید همواره به قول پل ریکور "علیه کوته‌بینی خود بجنگد" خواننده باید در این قرائت تازه بتواند نانوشته‌ها یا نوشته‌های نامرئی (سفیدی متن) را بخواند و به جای افعال غایب، و به جای نیمه مفقود برخی جمله‌ها در شعر، بیندیشد. همچنین در ساختار شکنی‌های شعر پسانیمایی، ساختارهای دیگری را جستجو کند و بالاخره روابط نامرئی زنجیره‌های شعر را کشف کند » (باباچاهی،۱۳۷۵: ۱۳۱-۱۳۲).

.../ ارجاع من به آنچه شما فکر می‌کنید نیست/ و هر کسی می‌تواند جای مرا عوض کند در سراسر این متن/ حتا اگر مرا صدا نزنی/ و در اواخر یک سطر نیمه تمام/ با اشاره‌ای از دور/ فعلاً که اتفاق عجیبی نیفتاده‌ست/ جز آن که چشم‌های تو را/ و پاکتی که هیچوقت به مقصد نرسید/.../ و هرکسی به آسانی می‌تواند جای مرا عوض کند در سراسر/ این متن/ تو می‌توانی از ته یک سطر/ به اول هر جمله‌ای که دلت خواست/ و بعد موهایت را با سرعت در آینه تاکسی/ مرتب کنی/ خواننده‌های حرفه‌ای اما می‌دانند/ ارجاع من به آینه رو به روی توست/ به طول این همه سرعت/ که به جای یک توی کم سن و سال فکر می‌کنی/ و عین بعد از این همه سال/ که من به "شما" تبدیل می‌شوم/ من

Archive of SID

www.SID.ir

که نیامده‌ام/ طول و عرض جمله‌های گفته و ناگفته را/ من/ در سفیدی این متن‌های نانوشته/ زیر درخت‌های/ نروییده/ جز آن که چشم‌های تو را/ و پاکتی که به مقصد نرسید/ خواننده‌های معمولی هم می‌دانند/ حالا شما هم به آسانی می‌توانید/ جای مرا عوض کنید.

(باباچاهی، ۱۳۷۵: ۸۳-۸۵)

د) محتوا

با آغاز جنبش مشروطه تغییراتی در حوزهٔ جهان‌بینی شاعران رخ داد. این تغییرات که در آغاز چندان عمیق نبود کم کم دیدگاه شاعران را نسبت به جهان پیرامون و تمامی مقولات مرتبط با آن بازتر کرد؛ البته گاه در برخی از جریان‌های شعری به دلیل پایبندی افراطی پیروان آن به رعایت تنها یکی از عناصر شعری بالاخص زبان، این جنبهٔ شعری نادیده انگاشته می‌شد؛ شاعران موفّق شعر امروز از دورهٔ نیما به بعد؛ بویژه در دو دههٔ اخیر صرفاً به بیان ذهنیات و تخیّلات دور از واقعیت نپرداخته‌اند؛ بلکه به اطراف خود نگریسته و تجربه کرده‌اند. آنگاه به جای پناه بردن به توهمات، اشیا و پدیده‌های واقعی را بصورت عینی و ملموس شناخته و به وصف آن پرداخته‌اند. با تمرکز بر روی شعر گفتار به عنوان یک شاخه از شعر دهه هفتاد، می‌توان گفت شاعران این جریان شعری نیز اگر چه بیش از هر چیز بر جنبه‌های زبانی تأکید دارند و محتوا برای‌شان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار نیست؛ اما بدون هیچ واسطه‌ای با عینیت اشیا ارتباط برقرار کرده و تجربه‌های شهودی را در شعر بیان داشته‌اند و البته این تجربه عینی را بخوبی با احساس خویش آمیخته‌اند. اکبر اکسیر رویکرد شعر امروز ایران را در دهه‌های اخیر به سوی مفاهیم جزیی، این‌گونه تعبیر می‌کند: « سوژه فرانو[۶] موضوعات ملموس اطراف خودمان است، هر چیز پیش پا افتاده. فرانو آمده است تا به پدیده‌های حقیر شخصیت ببخشد و معنا بدهد. در فرانو کمبود سوژه نیست، تنها کافی است گیرنده‌ای قوی داشته باشید » (اکسیر،۱۳۸۲:۱۰۳).

در حوزهٔ محتوا شاعران گفتار معناگرا بیشتر مضامین عاشقانه و رمانتیک را در شعر وارد می‌کنند و از زبانی ساده که گویای واقعیت زندگی و پدیده‌های اطراف آنهاست، سود می‌جویند. برجستگی عاطفی شعرِ این گروه، به مفاهیم جریان شعری رمانتیسم بیشتر شبیه است با این تفاوت که رمانتیست‌ها عاطفه را اغلب در مضامین عاشقانه و پاره‌ای لغات و ترکیبات نشان می‌دهند؛ اما عاطفه در شعر شاعران گفتار غالباً از درون سادگی زبان محاوره که مبنای اصلی اشعارشان است، نمود پیدا می‌کند؛ اما شاخهٔ معناگریز شعر گفتار تجربه‌ای مشابه جریان شعری پست مدرن را ارائه می‌دهند. محتوای شعر این دسته

Archive of SID

www.SID.ir

از شاعران در سایه افراط کاری‌ها در کاربرد زبان، فاقد مفهوم است؛ به گونه‌ای که مخاطب نمی‌تواند به دنیای ذهنی شعرها راه یابد و شعر در نظرش بیشتر بصورت بازی زبانی بی‌معنایی جلوه می‌کند. این مضامین غیرواقعی در حقیقت بیانگر روحیهٔ پوچ‌انگاری شاعران این دهه است.

۱. مضامین تغزّلی و رمانتیک

شعر گفتار را باید به اعتبار چگونگی رفتار شاعر با محیط پیرامون خویش، بیشتر شعری غنایی دانست که احساس‌گرایی، عاطفهٔ شدید و عشق در آن سهم عمده‌ای دارد. با نگاهی به دفترهای شعر شاعران گفتار می‌توان گفت که این شعر به جهت نزدیکی به زبان گفتار مردم و دوری جستن از آرمان‌گرایی و تعهدات اجتماعی، بیشتر به جانب مضامین تغزّلی و رمانتیک گرایش دارد.

سراسر قلبم در تو پراکنده است / بی‌آنکه بدانم / از تنفست بالا می‌روم / قفل سینه‌ام را می‌گشایم / و با آن عطوفت جاری / کلید جهان را در کف دستت می‌گذارم

(جافری،۱۳۷۵ :۶۳)

از ستاره‌ها دورتر نمی‌روم / تو همین جا منتظرم باش / به گنجشک‌ها گفته‌ام / هوای دلتنگی‌ات را داشته باشند / تا من برگردم / جایی میان همین ستاره‌ها / چشمه‌ای‌ست / پوشیده از علف‌های نقره‌ای / مگر تو نمی‌خواستی زیر ماه بنشینی / و درخت‌ها و گربه‌ها و شیروانی‌های نقره‌ای را / -تماشا کنی؟ / ماه / از آب همین چشمه نوشیده است / که این همه مهتابی‌ست / کنار پنجره منتظرم باش!

(موسوی،۱۳۸۷ب:۳۲-۳۳)

۲. مضامین اجتماعی

شاعران گفتار آگاهانه، سرودن شعر در مضامین سیاسی و اجتماعی را کنار می‌نهند، با وجود این گاهی در سروده‌های شان شعرهایی با مضامین اجتماعی و سیاسی به چشم می‌خورد. این شاعران از رهگذر درک شاعرانه خود حوادث و واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی را می‌بینند و آنها را در شعر خویش می‌آورند؛ ولی همچون سه نسل گذشته شاعران متعهد[۷] رسالتی را در قبال تغییر اوضاع اجتماعی و سیاسی اطراف خود متقبّل نمی‌شوند و تنها از این حیث به بیان چنین موضوعاتی می‌پردازند که یکی از امور محیط پیرامون آنهاست. به نظر می‌رسد، در اشعارشان بیشتر به دنبال فردگرایی و انجام وظیفه

Archive of SID

www.SID.ir

هنری خویشتن هستند تا ادای تعهد اجتماعی.

.../ بودا/ در کوه‌های افغانستان گریه می‌کند/ برج‌های مرکز تجارت جهانی نیویورک/ دود می‌شوند و به هوا می‌روند/ انسان بر زخم‌های کهنه خود/ بمب‌های نمک می‌ریزد/ زمین بافه‌های گیسوان زنان افغان را/ در دل خود پنهان می‌کند/ آیا این همان طنابی نیست/ که قرار است خود را با آن حلق آویز کنیم؟/ انسان یک استثنا است/ که در یک استثنای دیگر/ گیر کرده است.

(موسوی، ۱۳۸۰ :۵۱)

۳. طنز

یکی از شگردهای فراگیر زیبایی‌آفرینی و تأثیربخشی بیشتر، در شعر دهۀ هفتاد و به تبع آن در شعر گفتار، طنز است. کاربرد طنز در ادبیات و شعر کلاسیک نیز دیده می‌شود و پدیده نوظهوری نیست؛ اما آنچه در این میان مهم می‌نماید، چگونگی بهره‌وری شاعران در دوره‌ها و جریان‌های شعری مختلف از این عنصر است. در شعر کلاسیک و همچنین شعر دورۀ مشروطه مفاهیم طنز هستند که به عرصۀ شعر کشیده می‌شوند و شاعر با نگرش به مسائل و اتفاقات پیرامون خویش در تقابل میان دو موقعیت با توجه به بستر فرهنگی زمانه به شعر رنگ طنز می‌زند. طنزهای دورۀ مشروطه « از جهت قالب و محتوا، نسبت به طنز دوره‌های پیش دچار تحوّلی اساسی می‌شود.... طنز این دوره متناسب با حرکت تجدّدطلبی مشروطه، کارکرد اجتماعی و سیاسی می‌یابد و مسائل عام جامعه را هدف قرار می‌دهد. » (صدر، ۱۳۸۱: ۱۳-۱۴).

شاعران دهۀ هفتاد؛از جمله شاعران گفتار، به شیوه‌های متفاوت شعر خویش را طنزآمیز می‌کنند. نخست، از طریق توجه به امور جزئی و پیش پا افتاده در محیط اطراف خود در حقیقت « نفی مفاهیم کلّی و عام بشری و توجه به جزئیات امور معمول، گاه شعر این دسته از شاعران را به متنی غیرجدّی و غیرشاعرانه مبدّل می‌کند؛ متن‌هایی که به یک شوخی طنزآمیز مانند هستند و برای خواننده‌ای که شعر را به دیده امری مقدّس می‌نگرد، نامعهود جلوه می‌کنند. » (طاهری،۱۳۸۳:۲۸۳). یکی دیگر از روش‌های ایجاد طنز در شعر آنان بیان پارادکسیکال یک اتفاق یا یک پدیده کاملاً جدّی است. در واقع، آنها تضادهای موجود در زندگی را از طریق طنز گزارش می‌کنند. رضا براهنی در این مورد می‌گوید: « از طریق طنز هم می‌توان زندگی را جدی گرفت و حتی گاهی می‌توان تضادهای گوناگون زندگی امروز را از طریق نیشخند و ریشخند بهتر بیان کرد تا به وسیلۀ یک جهان‌بینی کاملاً جدّی و

Archive of SID

www.SID.ir

اصولاً مواردی هست که انسان دیگر نمی‌تواند مسأله و موقعیتی را جدی بگیرد و اگر جدی بگیرد، قافیه را باخته است و باید حتماً به طنز متوسّل شود. » (براهنی،۱۳۷۱: ۲/ ۱۰۲۲) و نهایةً اینکه شاعران گفتار؛ بویژه در شاخهٔ شعرگفتاری‌معناگریز با در هم ریختن تمامی ساختارها و نظم‌های حاکم بر متن بر خلاف طنز، به نوعی جهان اطراف خود را به مسخره می‌گیرند. ایشان با « تأکید بر قطعیت‌زدایی، ساختارشکنی، نادیده گرفتن مکان و زمان خطی، روایت‌گریزی، نحوستیزی و مغلق‌نویسی از طریق حذف ارکان ضروری جمله و پرش‌های ناگهانی » (طاهری،۱۳۸۳:۳۳۸) در پی شکستن ساختار شعر و نابودی معنا هستند و رفتاری از سر تفنّن با زبان و مخاطب شعرهای خود دارند. این شاعران « غالباً تحت تأثیر متفکران و نظریات نسبةً جدیدالورود غربی نظیر بارت، دریدا، فوکو و... با بحرانی کردن متن و ستیز با ادبیّت و نحو متعارف و تکثیر صداهای متن در پی انجام مأموریتی از جانب نظریه‌پردازان مذکور[اند] و غالباً با عدم اطلاع از ادبیات فارسی، گنجینه‌ها و امکانات و دستور زبان آن بناچار آنچه تولید [می‌کنند] بیش از آنکه با طنز قرابتی داشته باشد، مضحک است » (خواجات،۱۳۸۳: ۵۹) از آنجایی که در شعرگفتار، طنز با لحن محاوره‌ای در می‌آمیزد، تأثیر فراگیرتری پیدا می‌کند.

رایانه تا رسید / مادر به اینترنت پیوست / پدر به رحمت ایزدی... / و شام ما / در بشقاب پشت بام خانه کپک زد! / میل داشتی به آدرس من ایمیل بزن: / w.w.w.w.c!

(اکسیر، ۱۳۸۲ :۹)

جهان در اول دایره بود/ بعد از تصادف با یک کفشدوزک/ ذوزنقه شد/ تا در چهارگوشه ناهمگون آن بنشینیم/ و برای هم پاپوش بدوزیم!

(همان،۲۷)

نتیجه

می‌توان گفت شعر گفتار که در دو دهه اخیر گسترش شایان توجهی داشته است، بیش از آنکه با تأسّی مستقیم از شعر غربی پدید آمده باشد، به دنبال تجربه‌های ادبی مشروطه به بعد، شکل گرفته است. در مجموع با تفکیک شعر گفتار به دو دسته "معناگرا" و "معناگریز" می‌توان ویژگی‌های غیرزبانی؛ یعنی ساختار، موسیقی، لحن و صدا و محتوا را در هویت بخشی و متمایزکنندگی این جریان شعری از سایر جریان‌ها جداگانه مورد مطالعه قرار داد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد، دستهٔ معناگرا از شعر گفتار به سبب

Archive of SID

www.SID.ir

بهره‌مندی از ظرفیت‌های مختلف زبان محاوره، غالباً جزئیات مربوط به متن زندگی را در قالب ساختاری منسجم، بیان می‌دارند. هر چند در برخی از موارد این سادگی فاقد ارزش‌های زیباشناختی، شعر ایشان را به کلامی ساده و معمولی که هیچ فاصله‌ای با گفتار روزمره ندارد، تبدیل می‌کند. در دسته دوم این جریان با شکستن تمامی اصول و هنجارگریزی‌های مفرط، زبان در تمامی حوزه‌ها از طبیعت خود دور می‌شود و در نتیجه شعر به یک متن نثرگونه که مضامین جزئی مختلفی را بدون یاری گرفتن از تصویرهای خیالی مطرح می‌کند، مبدّل می‌شود. عدم انسجام ساختاری و وحدت ذهنی خود نشانی از ذهنیت پوچ‌انگارانه و درهم ریخته سرایندگان آنهاست. ذکر این نکته ضروری است که این خصوصیات با دقت فراوان و از متن مجموعه‌های شعری موجود استخراج شده‌اند؛ اما به نظر می‌رسد تا زمانی که شعر گفتار مانند هر جریان شعری دیگری به ثبات نسبی نرسیده و به مؤلفه‌های ثابت و استواری دست نیافته است، نمی‌توان با قطعیت درباره مشخصه‌های آن سخن گفت.

پی‌نوشت‌ها

۱. عنصر زبان به عنوان برجسته‌ترین عنصر تشکیل دهنده شعر، شامل چهار دستگاه آوایی، صرفی، نحوی و معنایی است که با تمرکز بر هر کدام از آنها می‌توان متن ادبی را تحلیل کرد. شعر گفتار نیز این قاعده مستثنی نیست. در این مقاله عناصر غیرزبانی آن مورد مطالعه قرار گرفته و در مقاله دیگری سه دستگاه زبانی؛ یعنی آوایی، صرفی و نحوی شعر گفتار بررسی شده است که در نشریه علمی- پژوهشی "فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی" پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی پذیرفته شده و در نوبت چاپ قرار گرفته است.

2. Poly-phony / Dialogism

3. Open – Endedness

۴. اصطلاح "سفیدی‌های متن" (blanks) در حقیقت متعلق به وولفگانگ آیزر است. به اعتقاد وی در هر متن ادبی علاوه بر داده‌هایی که به هنگام خواندن عرضه می‌شوند، فاصله‌ها یا شکاف‌هایی نیز در میان جمله‌ها و عبارات وجود دارند که تنها خواننده می‌تواند با استفاده از داده‌های متن و تجربه ذهنی خود این سفیدی‌ها را پر کند. (سلدون و ویدوسون،۱۳۷۷:۷۷-۸۰)؛ اما آنچه علی باباچاهی "سفیدی متن" می‌خواند با نظر ولفگانگ متفاوت است. تلقی وی از سفیدی متن - با استناد به اشعار خود او- حذف بخش‌های اصلی جملات و عبارات یک متن ادبی است نه فاصله معناشناختی میان آنها.

۵. علی باباچاهی در مؤخره کتاب "نم‌نم بارانم" قرائت را این‌گونه تعریف می‌کند « منظور من از قرائت این است

Archive of SID

www.SID.ir

که خواننده در حین خواندن، اشراف هوشمندانه‌ای بر فرایندهای ذهنی و زبانی شعر امروز، تمهیدات و ضد تمهیدات رایج کلامی، اشکال و ساختارها، جریان‌ها و مرحله‌های مختلف آن، پیچیدگی‌های ناگزیر و سادگی‌های غیرمنتظره یک اثر داشته باشد تا جایی که خواننده خود، تداعی‌ها، تصویرها، معناها، جمله‌های تعلیقی و بالاخره سطرها و عبارت‌های شعر را در حین مطالعه تصحیح یا تکمیل کند و سرانجام به تأیید یا تکذیب امضای شاعر بپردازد » (باباچاهی،۱۲۳:۱۳۷۵) سپس اذعان می کند که با قبول این تعریف، در شعر فارسی با چهار نوع از قرائت مواجه‌ایم که عبارتند از: ۱) قرائت پیش‌نیمایی ۲) قرائت نیمایی ۳) قرائت غیرنیمایی و ۴) قرائت پسانیمایی. بنابراین مقصود از قرائت چهارم، قرائت پسانیمایی است (باباچاهی، ۱۲۳:۱۳۷۵–۱۳۵).

۶. "فرانو" پیشنهادی از جانب اکبر اکسیر، برای نام شعر امروز ایران است (اکسیر،۱۰۱:۱۳۸۲–۱۰۹).

۷. سه نسل شاعران متعهد عبارتند از: ۱) شاعران دوره مشروطه ۲) شاعران سمبولیسم اجتماعی ۳) شاعران دوره مقاومت و جنگ.

منابع

۱- ابکاری، ندا .(۱۳۶۵). **تجربه‌های خام رستن**. تهران: سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، چ اول.

۲- اکسیر، اکبر .(۱۳۸۲). **بفرمائید بنشینید صندلی عزیز**. تهران: نیم نگاه، چ اول.

۳- باباچاهی، علی .(۱۳۸۱). **سه دهه شاعران حرفه‌ای**. تهران: ویستار، چ اول.

۴- ---------- .(۱۳۸۱).**قیافه‌ام که خیلی مشکوک است:** شعرهای مهرماه ۷۸ تا اسفندماه ۷۹. شیراز: نوید شیراز، چ اول.

۵- ---------- .(۱۳۷۷). **گزاره‌های منفرد**. تهران: نارنج، چ اول.

۶- ---------- .(۱۳۷۵). **نم‌نم بارانم**. تهران: دارینوش، چ اول.

۷- براهنی، رضا .(۱۳۵۸). **طلا در مس**. تهران: زمان، چ سوم.

۸- -------- .(۱۳۷۱). **طلا در مس**: در شعر و شاعری. ج۲، تهران: زمان، چ اول.

۹- بیات، حسین .(۱۳۸۷). **داستان نویسی جریان سیال ذهن**. تهران: علمی فرهنگی، چ اول.

۱۰- تسلیمی، علی .(۱۳۸۳). **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران** (شعر). تهران: اختران، چ اول.

۱۱- جافری، نسرین .(۱۳۷۵). **رمل هندسی آفتابگردان**. تهران: دارینوش، چ اول.

۱۲- حسن‌لی، کاووس .(۱۳۸۶). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث، چ دوم.

۱۳- خواجات، بهزاد .(۱۳۸۰). **جمهور**. تهران: نیم نگاه، چ اول.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۴- ---------- .(۱۳۸۳). "**حمله لشکر پروانه به برنامه دفع آفات...**: مروری بر پیشینه طنز کارکردهای آن در شعر امروز" عصر پنجشنبه. شماره۶۹، ص۵۷-۶۱.

۱۵- ---------- .(۱۳۸۱). **منازعه در پیرهن: بازخوانی شعر دهه هفتاد**. اهواز: رسش.

۱۶- سلدون، رامان؛ ویدوسون، پیتر .(۱۳۷۷). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، چ دوم.

۱۷- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا .(۱۳۸۳). **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**. تهران: سخن، چ دوم.

۱۸- صالحی، سیدعلی .(۱۳۸۲). **شعر در هر شرایطی**. تهران: نگیما، چ اول.

۱۹- ---------- .(۱۳۸۵). **مجموعه اشعار**: دفتر یکم. تهران: نگاه، چ دوم.

۲۰- صدر، رویا .(۱۳۸۱). **بیست سال با طنز**. تهران: هرمس، چ اول.

۲۱- طاهری، قدرت الله .(۱۳۸۳). طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر از انقلاب۵۷ تا ۱۳۸۰. رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

۲۲- علی‌پور، هرمز .(۱۳۸۰). **۵۴ به دفتر شطرنجی**. تهران: نیم نگاه، چ اول.

۲۳- فلاح، مهرداد .(۱۳۸۰). **از خودم**. تهران: نیم نگاه، چ اول.

۲۴- ---------- .(۱۳۷۶). **چهار دهان و یک نگاه**. تهران: نارنج، چ اول.

۲۵ ---------- .(۱۳۷۸). **دارم دوباره کلاغ می‌شوم**. تهران: آرویج، چ اول.

۲۶- ---------- .(۱۳۷۱). **در بهترین انتظار**. تهران: چشمه، چ اول.

۲۷- مسیح، هیوا .(۱۳۷۸). **من پسر تمام مادران زمینم**. تهران: قصیده، چ اول.

۲۸- مقدادی، بهرام .(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقدادبی**: از افلاطون تا عصر حاضر. تهران: فکرروز، چ اول.

۲۹- مکاریک، ایرناریما .(۱۳۸۳). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر- محمد نبوی تهران: آگه، ، چ اول.

۳۰- موسوی، حافظ .(۱۳۸۷الف). **زن، تاریکی،کلمات**. تهران: آهنگ دیگر، چ سوم.

۳۱ - ---------- .(۱۳۸۷ب). **سطرهای پنهانی**. تهران: آهنگ دیگر، چ سوم.

۳۲- ---------- .(۱۳۸۰). **شعرهای جمهوری**. تهران: ثالث، چ اول.

۳۳- موسوی، گرانار .(۱۳۸۱). **آوازهای زن بی اجازه**. تهران: سالی، چ اول.

۳۴- ---------- .(۱۳۷۹). **پا برهنه تا صبح**، تهران: سالی، چ اول.

Archive of SID

www.SID.ir

۳۵- میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت (ذوالقدر). (۱۳۷۷). **واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی**: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی. تهران: کتاب مهناز، چ اول.

۳۶- نجاتی، سیدمرتضی. (۱۳۷۸). "**دلیلش ناآگاهی است عزیزم!**: گفتگو با نصرت رحمانی". معیار. شماره ۳۲، ص ۱۲-۱۳.

۳۷- نظام شهیدی، نازنین .(۱۳۷۲). **بر سه شنبه‌ها برف باریده است**. مشهد: نیکا، چ اول.

۳۸- نیما یوشیج .(۱۳۶۳). **حرف‌های همسایه**. تهران: دنیا، چ پنجم.

۳۹- وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۷۹). **بدیع: از دیدگاه زیبایی‌شناسی**. تهران: دوستان، چ اول.

Archive of SID

www.SID.ir