فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال هفدهم (۱۳۹۵)، شماره۳۳

«زبان‌محوری» و نقش آن در نوآوری‌های شعر سپید و شعر حجم *

الهه جعفری هرفته[۱]
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیّات فارسی دانشگاه ولیعصر(عج) رفسنجان
دکتر حمید جعفری قریه‌علی
دکتر نرگس باقری
دانشیاران دانشگاه ولیعصر(عج) رفسنجان

چکیده:

بعد از ظهور نیما و پیدایش شعر نو فارسی و تثبیت این نوع ادبی جدید، جریان‌های مختلفی در شعر نو فارسی شروع شد. یکی از این جریان‌ها، «شعر زبان محور» است. این جریان شعری با تأکید بر اهمّیّت زبان در شعر، بازی‌های زبانی و رفتارهای زبانی، توانایی‌های زبان را کانون توجّه خود قرار می‌دهد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی با بهره‌گیری از نظریه‌های ادبی بویژه نظریّات وینگنشتاین به بیان نقش و اهمّیّت زبان در شعر معاصر می‌پردازد. هدف پژوهش پیش رو، معرّفی این جریان شعری و بررسی مؤلّفه‌های آن، بر پایهٔ نظریّات نقد ادبی جدید است. بر اساس نتایج به دست آمده، شعر زبان‌محور از قابلیّت‌های زبان برای ایجاد نوآوری بهره می‌برد و با قدرت زایش مستمر خود، فضاها و فرم‌های جدید را می‌آفریند. در این نوع شعر با یک بازی زبانی روبه رو هستیم که در آن هدف، انتقال معنای مشخّص نیست، بلکه فراهم کردن امکان ارتباط‌های معنایی متکثّر با خواننده است.

واژگان کلیدی: شعر معاصر، زبان محوری، بازی‌های زبانی، ویتگنشتاین.

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۸/۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱/۳۰
۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: hzer1345@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

پس از نیما جریان‌های زیادی به پیروی از او و به نام شیوهٔ او در شعر نـو پدیـدار شد؛ و در این نود سال، دفترها و مجموعه‌های شعری زیادی منتشر گردید. در این میـان جریان‌های پر سر و صدایی نیز در شعر معاصر به‌وجود آمد که حجم فراوانـی از نقـدها و نظرها را به دنبال داشت.

یکی از این جریان‌ها در دهه‌های اخیر، «شعر زبان» یا «شعر زبـان‌محـور» اسـت. منشأ اصلی این سبک شعری، دههٔ هفتاد است و شامل طیف شاعرانی مـی‌شـود کـه نـه لزوماً از اواخر دههٔ ٦۰ و یا اوایل دههٔ هفتاد نوشتن و انتشار اشعارشان را آغـاز کردنـد، بلکه نمود پختگی کارشان در این دهه مطرح شده است.

مـی‌تـوان گفـت کـانون اصـلی شـعر دهـهٔ هفتاد(کـه سـرآغاز دورهٔ جدیـدی از رویکردهای ادبی در شعر فارسی بود) ریشه در اشـعار هوشـنگ ایرانـی و بیانیّـهٔ شـعر حجم یدالله رویایی دارد و شکل نهایی جریـان خـود را در کارگـاه شـعر و قصّـهٔ رضـا براهنی و کتاب شعری کاملاً متفاوت با روحیّهٔ عمومی شعر و شاعری در آغاز آن دهـه: «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیسـتم» تکمیـل کـرده اسـت. انتشـار «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» در واقع چه در شکل سـرایش و اجرای شعرها و چه در آن مقالـهٔ بلنـد و تئوریـک پایـانی‌اش گسسـتی بـود از همـهٔ جریان‌های معاصر شعر از نیما تـا دهـهٔ هفتـاد شمسـی. و هـم در ایـن دوره مقـالات، تئوری‌ها و بحث و جدال‌هایی بر سر این جریان شعری به‌وجود آمد.

یدالله رویایی(رویا) یکی از سه چهار چهرهٔ مشخّص شعر امروز است که می‌تـوان در کنار براهنی از او به‌عنوان سرچشمه‌های شعر زبان‌محور یاد کرد. "یـدالله رویـایی بـا نوشته‌هایش در دههٔ چهل، بیش از همهٔ گذشتگان و معاصران خود بر موضـوع اهمّیّـت

Archive of SID

www.SID.ir

«فرم و زبان شعر» پافشاری کرد. او نقش جنس و آهنگ کلمه‌ها را مهم‌تر از نقش معنی آنها در شعر می‌دانست و برای تبیین و گسترش نگره‌های خود به نشر اندیشه‌هایش پرداخت.(حسنلی، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، ص۶۰)

رویایی پیشرو جنبش شعر حجم بود که در کتاب «دلتنگی‌ها»، اوّلین پله‌های کمال این جنبش تازه را در شعر معاصر نوید داد و نتیجهٔ آن انتشار اوّلین «مانیفست حجم‌گرایی» از شعر معاصر شد که بعدها تأثیر بسزایی در روند شکل گیری و تکامل شعر زبان داشت. وی شعر نو را شعر شکل و تشریفات معرّفی کرد.(رویایی، ۱۳۹۱، ص۱۱۳)

در سرتاسر ادوار شعر فارسی توجّه به قابلیّت‌ها و پتانسیل‌های زبان، بازی با کلمات، ابداع ترکیبات تازه، تصرّف شاعر در نحو عبارت‌های شعر و غیر دستوری جلوه دادن آن خواسته یا ناخواسته مورد توجّه و یکی از دغدغه‌های شاعران بوده است:

به عنوان نمونه می‌توان به این موارد اشاره کرد:

زلف سیهش به شکل جیمی

همچنین در بیت زیر:

چنان استاده‌ام پیش و پس طعن

قدش چو الف، دهن چو میمی

(نظامی، ۱۳۶۳، ص۱۸۲)

که استاده الف‌های «اطعنا»

(خاقانی، ۱۳۶۸، ص۲۵)

نظامی و خاقانی همان اندازه می‌توانند در بازی‌های زبانی شیرین زبانی کنند که آزرم در شعر زیر به آن می‌پردازد:

– روی آب برود زیر آبش را می‌زنند، زیر آبی برود، ابرویش را می‌برند. (آزرم، ۱۳۸۱، ص۳)

Archive of SID

www.SID.ir

علاوه بر آن اگر زبان شعر را کارکرد مجموعه‌ای از مفردات و ترکیباتی بدانیم که رابطه‌ای غیر مفهومی را بین خواننده و متن پدید می‌آورند در ابیات بسیاری از مولانا و دیگر کهن سرایان با نمونه‌هایی از آن مواجه هستیم:

دم سخت گرم دارد که به جادویی و افسون

بزند گره بر آب و ببندد او هوا را

(مولوی، ۱۳۸٤، ص۱۱۰)

همان‌طور که «گره بر آب زدن» و «بستن هوا» جزء ترکیبات و تمهیداتی هستند که می‌توانند جنبشی در ساختار و لذّتی در متن پدید بیاورند، در سطر زیر شاعر از ترکیب‌سازی تازه‌ای برای بیان مهارتش استفاده می‌کند که پویایی و قدرت زایش زبان را به رخ می‌کشد:

– من جیغ می‌خورم برای روزهای مبادا(آقاجانی، ۱۳۹۱، ص۵۲)

– باران که میوزد سوی چشمانم باران که میوزد باران که میوزد،(براهنی، ۱۳۹۱، ص۸٤)

ترکیب تازهٔ «وزیدن باران» پیش از این در ادبیّات ما به‌گونه‌ای دیگر چون: «به صحرا شدم عشق باریده بود» مورد توجّه قرار داشته است.

همچنین بیت زیر :

یک کنجدش نگنجد در سینه گنج توران

یک سنجدش نسنجد در دیده ملک بربر

(خاقانی، ۱۳٦۸، ص۱۹۵)

بازی با کلمات و حروف را می‌توان مقایسه کرد با:

حریف من نیست توهّم تحریف تن است از هوا. (آزرم، ۱۳۹۱، ص٦۱)

زایش مستمر زبان در بازی حروف «کنجد، نگنجد، گنج، سنجد، نسنجد» در بیت نخست مشابهت تکنیکی زیادی دارد با سطری از شعر آزرم که در آن حروف ت، ن، ح، و، ف، هـ مرتّباً به تولید کلمه می‌پردازند: حریف، تحریف، توهّم، تن، هوا... .

Archive of SID

www.SID.ir

این موارد نشان می‌دهند که چگونه شعر از برجسته شدن زبان حاصل می‌شود. در واقع زبان را به رخ می‌کشد.

۱-۲- ضرورت و اهمّیّت پژوهش

جریان شعر زبان‌محور و دیگر جریان‌هایی که در کنار آن، وارد عرصهٔ ادبیّات فارسی شدند؛ چون متعلّق به تاریخ ادبیّات معاصر هستند باید مورد بررسی و پژوهش قرار گیرند. این پژوهش از آن روی اهمّیّت دارد که به بخشی از شعر معاصر می‌پردازد که بر رویکرد کاربردی زبان تأکید دارد و برای بیان مقصود خود از طبیعت درونش بهره می‌برد. به بیانی دیگر، مؤلّفه‌های شعری را معرّفی می‌کند که به‌طور معمول از قدرت زبان برای تأثیر در مخاطب بهره می‌برد.

۱-۳-هدف‌های پژوهش

هدف عمده از این پژوهش بررسی و شناخت جریان شعر زبان‌محور از شروع و مشخّص کردن ویژگی‌ها و مؤلّفه‌های آن است. در این پژوهش به سؤالاتی از قبیل رفتار زبانی و بازی‌های زبانی در شعر چگونه ارزیابی می‌گردد؟ شعر زبان چگونه با امور اجتماعی هم زمان خود در ارتباط است؟ و تأثیر ترجمه بر شعر زبان چیست؟ پاسخ داده می‌شود..

۱-٤-پیشینهٔ پژوهش

مسئلهٔ زبانیّت در شعر، برای اوّلین بار در مقاله‌ای از رضا براهنی با همین عنوان در مجلّهٔ کارنامه در سال ۱۳۸۳، شمارهٔ ٤٦و٤٧ مطرح شد. او در این مقاله به اهمّیّت زبان در شعر و خودارجاعی شعر اشاره کرد. توجّه براهنی در شعرهایش بیشتر به قابلیّت زبان، قدرت زایش مستمر و پتانسیل‌های موجود در آن بود. در تئوری او «هر شعری زبان را به رخ می‌کشد و یا آن را به جلو می‌آورد». تئوری براهنی متأثّر از نظریّات غربی بویژه آراء «سوسور» و «رومن یاکوبسن» است.

همزمان با رشد شعر زبان‌محور و انتشار آن در مجلّات و چاپ مجموعه‌های شعری با عناوین «شعر دیگرگون ایران، نقد و تحلیل‌های فراوانی بر این اشعار نوشته

Archive of SID

www.SID.ir

شد، امّا تاکنون مجموعه یا اثری که مستقلّاً شعر زبان‌محور را با همین عنوان مورد بررسی قرار دهد، ارائه نشده است. بعضاً نوشته‌هایی می‌توان یافت که به بررسی این جریان یا نقد یک اثر از شاعران آنها پرداخته است مانند: مقالهٔ «نقش زبان در شعر؛ شعر امروز، شعر زبان است.»(صادقی، ۱۳۹۲، ص۳)

شاید تفاوت پژوهش ما با این دسته از آثار این باشد که آنها در ضمن مطالب دیگر به این موضوع پرداخته‌اند، ولی این پژوهش اختصاصاً به این جریان پرداخته است.

۲- بحث

۲-۱- نظریه‌های ادبی

باختین ازجمله کسانی بود که برای نقش زبان در شعر اهمّیّت خاصّی قائل شد. به اعتقاد او در قلمرو فرهنگ تنها شعر است که به زبان در تمامیّت آن نیاز دارد و زبان توانایی‌های خود را تنها در شعر آشکار می‌کند. پس در این‌جاست که زبان باید بالاترین حدّ انتظار را برآورد.(تودورف، ۱۳۷۷، ص۵۷)

ویتگنشتاین نیز به نقش زبان و ویژگی فرا ارتباطی آن اشاره کرده که در بخش زیربه شرح و توضیح نظریهٔ او می‌پردازیم.

۲-۱-۱- نظریّهٔ بازی زبانی ویتگنشتاین

نظریّهٔ بازی زبانی ویتگنشتاین یکی از مهمترین نظریّات معاصر در باب زبان است. ویتگنشتاین در کتاب «پژوهش‌های فلسفی» زبان را به منزلهٔ بنیاد اندیشه و تفکر می‌شمارد و بر رویکرد کاربردی زبان تأکید دارد. اساس نظریهٔ زبانی او در این پژوهش بر «بازی‌های زبانی» است. او زبان را همچون کنش‌هایی اجتماعی تلقّی می‌کند که هرکدام از کاربردهایش، بر غرض و مقصودی خاص دلالت می‌کنند. ویتگنشتاین هر یک از این کارکردهای خاص را یک بازی زبانی برمی‌شمارد. نویسنده در بندهای دوم تا هفتم پژوهش‌های فلسفی با توجّه به اهمّیّت نظریّهٔ «بازی زبانی» می‌کوشد تا با

Archive of SID

www.SID.ir

تعریف روشن و البتّه بسیار تفصیلی از بازی، زبان و بازی‌های زبانی، مقصود خـود را از کاربرد زبان و وجه عملی آن نشان دهد.(ویتگنشتاین، ۱۳۸۰، ص۳۰)

در بازی زبانی، به باور وی با گونه‌های تازهٔ زبان مواجه هستیم که سنخ تـازه‌ای از کاربرد زبان است و سنخ‌های پیشین را منسوخ می‌کند. ویتگنشـتاین در ایـن بنـد تأکیـد می‌دارد که این جا با اصطلاح «بازی زبانی» می–خواهیم این واقعیّت را برجسته کنیم که سخن گفـتن بـه زبـان، بخشـی از یـک فعّالیّـت، یـا بخشـی از یـک صـورت زنـدگی است.(همان، ص٤٤)

ویتگنشتاین معتقد است که درک متداول از معنای واژه‌ها، کارکرد زبان را در مِهی احاطه می‌کند که فهم درست آن ناممکن میشود امّا فهم کاربردی و توجّه به عمل زبـان، این مِه را کنار زده که در این صورت می‌توان از کـاربرد و غـرض واژه‌هـا فهـم و درک روشن و صحیحی داشت. تأکید بازی زبان مانند بازی شـطرنج بـر وجـه عمـل اسـتوار است نه صرف تأمّلات انتزاعی و مناقشات محض ذهنی.(پورحسن، ۱۳۸۵، ص۱٤۰)

شعر زبان‌محور با رویکردی این چنین، فرم‌ها و ساختار شعر کلاسیک و نیمایی را در هم می‌شکند و مرز قراردادی میان شعر و نثر را از بین می‌برد. در این صورت اسـت که ما با سطرهای متوالی و پی در پی روبرو می‌شویم.

۲-۲- مؤلّفه‌های شعر زبان

۲-۲-۱- فرم

فرم در شعر زبان‌محور مرکز ارتباطات اثر است و شامل همه ارتباط‌های معنـایی، موسیقایی، آوایی، نحوی و تکنیک‌ها و ترفندهای زبانی می‌شود.

در این نوع شعر با فرم‌های مختلفی رو به رو هستیم. نه تنهـا سـبک شـعری یـک شاعر، با خلق فرم‌هایی مشابه، قابل تشخیص است، بلکه برخی از شاعران ممکن اسـت در هر شعر خود، فرم تازه‌ای را تجربه کننـد. بـرای مثـال در کتـاب شـعر «خطـاب بـه پروانه‌ها» اثر رضا براهنی هم شعر با فرم صوتی مثل «هـــ ه» دیـده مـی‌شـود، هـم فـرم موسیقایی مثل؛ شعر «موسیقی»، هم فرم روایی مثل «نگاه چرخـان» کـه از تکنیـک‌هـای

Archive of SID

www.SID.ir

داستان‌نویسی هم بهره گرفته و هم فرم نابیان‌گرا مثل شعر ص ٦٥ این کتاب با آغاز «با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد». در کتاب «خطاب به پروانه‌ها »، شعری مثل «دف» هم هست که سرشار از تصویرهای زبانی (ایماژ) با وزن ترکیبی از بحور عروضی است.

همچنین فرم مجموعه شعری «برای این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام» از رزا جمالی، که کلّ مجموعه اشعار از نظر فرم کلّی اشعار در راستای عنوان حرکت می‌کنند. همچنین در هر یک از مثال‌هایی که برای هریک از مؤلّفه‌ها آورده می‌شود نیز تفاوت فرم‌ها را می‌توان دید.

شعر زبان محور به جای گفتن از چیزی، تجربه را در حال تجربه شدن، یعنی خود آن تجربه را در زبان می‌گشاید.(آقاجانی، ۱۳۹۲، ص٤٠)

افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی که می‌افتد معشوقِ جان به بهار آغشتهٔ منی،
منی، منی که
مرا می‌افتد
و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانو! منی از هوش می
وَ

(براهنی، ۱۳۹۱، ص۸۵)

در این شعر با عنوان «از هوش می » از هوش رفتن را نه با توصیف وتوضیح بلکه در رفتار زبانی شاعر مشاهده می‌کنیم و راوی قبل از گفتن، با نگفتن؛ از هوش رفتن را رفتار می‌کند.

در شعر زیر نیز شاعر دوران حاصل از گیجی را در شعر با رفتاری زبانی نشان می‌دهد.

– روزهایی که نمی‌روند و می‌آیند
از تو که گیج می‌شوم کوتاه می‌شود راه دراز
دور می‌زنم

Archive of SID

www.SID.ir

دور

می‌زنم می‌زنم

دور

(آقاجانی، ۱۳۷۷، ص۳٤)

۲-۲-۲- بازی‌های زبانی

شعر زبان با بینش به‌دست آمده از نظریّه و نگاه تازه وینگنشتاین نسبت به زبان و کاربرد لغات، «بازی‌های زبانی» را در شعر این‌گونه تعریف می‌کند: مجموعه‌ای از قراردادها و قواعد که عملکرد و کاربردهای گوناگون زبان را به رخ می‌کشد. و با توجّه به بازی‌های نامحدود زبانی، ظرفیّت‌های جدیدی را در شعر اجرا می‌کند.(منبع؟) "وقتی در شعر «قایق» نوشته «نیما یوشیج» می‌خوانیم:

من چهره‌ام گرفته/ من قایقم نشسته به خشکی

و در آغاز بند بعدی با این سطر مواجه می‌شویم:

با قایقم نشسته به خشکی/ فریاد می‌زنم.(نیمایوشیج، ۱۳۷۰، ص۸۳)

با یک بازی زبانی روبرو هستیم که در آن هدف، انتقال یک معنای مشخّص نیست بلکه فراهم کردن امکان ارتباط‌های معنایی متکثّر با خوانندهٔ احتمالی است. فاصلهٔ بین دو بند و جابه‌جایی کلمه «با» با کلمه «من» باعث به تأخیر افتادن معنایی مشخّص و قطعی می‌شود.

هر شعر بازی خاصّ خود را دارد، و در خود قواعدی می‌گذارد و آن را رعایت می‌کند و این قواعد را به اجرا درمی‌آورد، این قراردادها تنها در دل همان متن بسته می‌شوند و با همان پیش می‌روند. مانند شعر زیر که از کتاب خطاب به پروانه‌های رضا براهنی انتخاب شده است:

«موسیقی»

پیانو می‌شپند یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم

و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم/ و ما نمی‌شنویم

Archive of SID

www.SID.ir

و ما و ما و ما و ما نمی
شنویم و ما شنویم و ما نمی
شنویم نمی‌شنویم و یک شوپن به پشت یک نمی‌شنویم که می‌شپند
که می
و
و
و ما نمی‌شنویم م م م ...

به پشت یک نو می‌شپند شوپن نمی‌شپند شو و پن شوپن
نمی نمی نمی نمی ش می‌شپند و که که می‌شنویم نمی‌شنوی ی
ی ی م م

(براهنی، ۱۳۹۱، ص۱۱۱)

وقتی می‌گوییم هر شعر در حکم یک بازی زبانی است به مفهوم معنازدایی نیست، به مفهوم رفتن به سمت تکثّر معناها است. منظور از معنازدایی در شعر زبان، یعنی زدودن یک معنای مشخّص و قطعی. لذّت از بازی‌های زبانی در یک شعر، در گرو کشف یا ساختن قواعد و قراردادهایی برای خواندن آنهاست.

– ترتیبی داده تا به ترتیب دیده باشم / یا به همین ترتیب در دید باشم و دیده نشوم / دید بزنم اسم‌ها را یا خارج از دید ببرم یا بروم / به این ترتیب شکل می‌گیرد / کسی که اسم برده نمی‌شود / به این شکل برده می‌شود.(آزرم، ۱۳۸۱، ص۲۳)

در شعر بالا شاعر با بازی کردن نحوی با لغات معانی متفاوت و خوانش‌های گوناگونی را برای خواننده ایجاد می‌کند. شعر معنای خاصّی را در نظر ندارد، امّا دریافت‌های زیادی را به ذهن متبادر می‌کند.

در بازی شعر زبان محور، نه فضا و شرایط جهان واقعی برای پرداختن به موضوع زبانی خاص در نظر گرفته می‌شود، و نه شرایط تثبیت شده ژانر شعر. به همین دلیل

Archive of SID

www.SID.ir

آثار و پیامدهای فرایند زبانی از خلّاقیت تا نوآوری هرچه که باشد صرفاً در خود شعر و با قواعد برآمده از متن مورد سنجش و انتقاد قرار می‌گیرد و نه براساس معیارها و قواعدی که قبلاً بر شعر و موقعیّت شعر بودن حاکم بوده یا هنجارها و ارزش‌هایی که احتمالاً در جهان واقعی رعایت آنها امری انسانی و الزامی است

۲-۲-۳- تداعی لفظی

سطرها بیشتر از آنی که براساس تداعی معانی حرکت کنند، تحت تأثیر تداعی لفظی قرار می‌گیرند و معنا را پیش می‌برند. در واقع نوعی رابطهٔ علّی و معلولی بین سطرها که بیشتر براساس تداعی‌های زبانی(رابطه دال به دال) است شکل می‌گیرد و نه تکمیل معنا.(آقاجانی، ۱۳۹۲، ص۶۳)

بازدمی که می‌شود آدم/ و انسانی که از ریشهٔ انس با این و آن
می‌شود این‌سان و آن‌سان(صادقی، ۱۳۹۲، ص۴۲)

گرچه لفظی که تداعی می‌شود معنای تازه‌ای را به دنبال دارد، امّا در برابر تقابل موسیقیایی و بازی لفظی کلمات با یکدیگر اهمّیّت خود را از دست می‌دهد و مدام برای تثبیت معنایی خود در جمله به کلمه‌ای دیگر ارجاع داده می‌شود مثل ارجاع بازدم به آدم و دم و شکستن واج آخر انسان به آن‌سان و این‌سان.

۲-۲-٤-بحران معنا

این نوع شعرها با بحران معنا روبه رو هستند. غالباً معنای ظاهری در این شعرها یا وجود ندارد و یا اگر هست چندان اهمّیّتی ندارد. اگر سطری مفهومی را به ذهن متبادر کند، در برخورد با سطرهای دیگر دچار پراکندگی می‌شود، به‌طوری‌که پیگیری منطقی امکان پذیر نیست و یا کاری بیهوده خواهد بود.(آقاجانی، ۱۳۹۲، ص۶۳)

با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
با کودک آتش گرفته روی رود قدسی
در ایستگاه مرگ که اندام‌های مرا تنها تا بهار آینده می‌خواهد
امروز در کمال شجاعت سپیده دم بارید

Archive of SID

www.SID.ir

با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
با جنگلی به شکل سازهای بادی آتش که می‌وزد
با دست‌های کاهگلی که از هند ، هند خجسته بر می‌خیزد فریاد می‌زند
که من اگرچه همین نیز با / و خواب ایستاده که توفان گنج نهفته را برساند به سطح آب
و در به روی پنجره من خسته.(براهنی، ۱۳۹۱، ص۸٦)

در این مثال، ارتباط منطقی بین چشم سرخ فیل، کودک آتش گرفته، ایستگاه آخر و... وجود ندارد. سطرها ، کلمات، اصطلاحات و عبارات، تنها از منطق شعر، فرم و نظام آن حاصل شده اند. این شعر روایتی نابیانگراست که معنای خاصی را دنبال نمی‌کند، امّا در حین بیان خودش به تصویرهای زبانی سوررئالیستی منجر می‌شود.

۲-۲-۵- تظاهر به نثرنویسی

در این نوع شعر می‌توان گفت هدف شعر، همچنان خود شعر است؛ امّا استراتژی شعر برای رسیدن به هدف، کاربرد همه امکانات زبانی است. در این شعرها نثری نوشته نمی‌شود و موضوعی جز خود شعر و پیامی جز فرم آن وجود ندارد. تظاهر به نوشتن نثر، نثر نوشتن نیست.

– دریا گفت: بمیرید ساقه‌هایی که از این به بعد خواب فندق می‌بینید بر سفره‌های عروسک کمی خواب ببینید وقتی که می‌مکید ساقه‌های سبز را از دهان آینه‌ها می‌میرند وقتی کمی می‌مکید...

ـ «ماه لایِ موهای کی؟(چه کسی؟) خونی شده است؟»

۸۵دقیقه تا صلیبی که گریه نمی‌کند وَ زنی که مورچه میپرستد وَ پاهایش را همراه کمی سیب زمینی در ۸۹ درجه فارنهایت برای سوپی کلاسیک سرخ می‌کند... (جمالی، ۱۳۷۷، ص۲۱)

– سکوت در است. سکوت در است، کار من است. نام‌های من آن‌جا در نام من ضروری‌اند و از هم دوری‌اند، در هم سقوط می‌کنند گاهی از هم صعود می‌کنند، از باز

Archive of SID

www.SID.ir

اشتباه می‌گیرند از بسته فراموش، برهم پاک می‌شوند از هم شکل ندارند ریاضی را در لبه می‌گذارند و موسیقی را در بله.(آزرم، ۱۳۹۱، ص٥٦)

بازی زبانی بر اساس تظاهر به نثرنویسی شکل گرفته است، امّا موضوع اصلی خود شعر است.

۲-۲-٦- شکستن جمله‌ها

شکستن جملات به عبارت‌هایی با ساختار دستور زبانی ناقص و کلمات منفرد به منظور نشان دادن رفتار زبان است که از سکوت ناشی می‌شود و برای خواننده در حکم سپیدخوانی متن شعر است:

دیروز من چقدر
عاشق تر از همیـ ...
مثل همین تو که در یک هَما...
شُرّا.... (براهنی، ۱۳۹۱، ص۵۸)

کلمات همی... هما... و شُرّا... ادامه نیافته‌اند، جملات نیز کامل نشده‌اند. این سکوت‌ها همچنانکه می‌توانند عدم توانایی راوی را در روایت آنچه می‌خواهد بگوید به دلایل مختلف عاطفی و ...نشان دهند، این اجازه را به مخاطب می‌دهند تا آنها را با خوانش خود تکمیل کند.

۲-۲-۷- رفتار زبانی

در شعر زبان‌محور اهمّیّت به «رفتار زبانی» و اجرای آن در شعر یکی از خصیصه‌های مهم و قابل توجّه است. رفتار زبانی به منزلهٔ اجرا کردن و نشان دادن است که در جایگاه توضیح، توصیف و گفتن می‌نشیند. رفتار زبانی به معنای آن است که دیگر به‌جای توصیف، قید، تشبیه، رفتار را در خود شعر به اجرا درآورند مانند:

- سیّاره‌های دف
در باغ‌های چلچه می‌کوبند
دَفدَفدَدَفدَدَف(همان، ص۱۰)

Archive of SID

www.SID.ir

– برنده تر از نام به فحوا بر گرد و خاک
به ایجاد از روی وضوح زیراتر به صیدهای خارج از موضوع
گردباد
م ر ب ع د ی گ ر د س ت ن ه ا ی ت
درها را فحوا کند بازنده‌ترند باز به خشکی‌ها
دشمن جا به جا من شد
ب ع د ی گ ر د س ت ن ه ا ی ت ر م

(آزرم، ۱۳۹۱، ص۲۰)

در شعر بالا گردباد کلمات را به‌هم می‌ریزد، حروف از هم پاشیده در شعر پخش می‌شوند و «دشمن» در پیامد این گرد باد « من شد».

زیباشناسی زبان چنین شعری همیشه در گرو معنای شعر زیبا نیست؛ زیرا محوریّت و کاربرد زبان در هر دو قطعه شعر با یکدیگر فرق دارند و بازی زبانی در هر قطعه شعر با دیگری متفاوت است و این اشاره به کاربردهای مختلف زبان دارد که شامل مجموعه قواعد خاصّ خود می‌شود.

هر یک از نشانه‌های زبانی در شعر، استقلال خاصّ خود را دارد و شعر نیز به عنوان مجموعه‌ای از این نشانه‌های مستقل می‌باشد. شاعر با دریافت این ویژگی‌های زبان و قابلیّت بازی‌های بی شمار آن، خلّاقانه دست به نوآوری می‌زند و این بازی‌ها را به صحنه شعر می‌آورد. به‌عنوان مثال در شعر زیر:

– آهو که عور روی سینه من می‌افتد آهو که عور آهو که عور آهو که او،او او که آ او او تو شانه بزن!
و بعد شیر آب را می‌افشاند بر ریش من و عور روی سینه من اواو می‌افتد.
(براهنی، ۱۳۹۱، ص۸٤)

شاعر اذعان دارد که آهویی روی سینه اش افتاده؛ او دیگر به توضیح و توصیف و تشبیه برای بیان سنگینی آهو بر روی سینه‌اش روی نمی‌آورد، بلکه این احساس را در

Archive of SID

www.SID.ir

شعر بازی می‌کند و آن را به صحنه می‌آورد «آهو که عور آهو که عور آهـو کـه او،او او که آ او او» سنگینی نفس کشیدن و سخت شدن سـخن گفـتن را نشـان مـی‌دهـد و بـا آگاهی از این توانایی زبان، خوانش را با عینیّت همراه سازی می‌کند.

گره خوردگی این جریان با شعر و نام دکتر رضا براهنی اختلاط عجیبـی را سـبب شد زیرا همراه با دریافت‌های غلط، سـطحی و یـا شـتاب زده، مقاومـت‌هـا و فضـاهای جعلی تیره‌ای را به وجود آورد که یافتن خطی اصیل و پویا در ایـن میـان بـا دشـواری فراوان روبرو گردید.

۲-۲-۸- شعر کانکریت

گاهی شعر جنبه دیداری پیدا می‌کند. بطوری که وصـف و توضـیح در آن دخیـل نمی‌شود. در این نوع شعر زبان به مرحله‌ای میرسد اجرا می‌کند نه بیان.

در شعر زیر از علی باباچاهی با عنوان «فاصله»، چنین کارکردی از زبان را مشاهده می‌کنیم:

فاصلـــــــه

فاصلـــــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــــــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــــــــــــــــــه

فاصلـــــــــــــــــــــــــــــــــــــه

فاصلـــه

فاصلـــه

به‌طور کلّی ساختار ذهن شاعر به صورتی‌که در این شعر انعکاس دارد، نمی‌توانـد به زبان غلّاظ و شدّاد استعاره و نمادسازی‌های پی در پی متوسـل شـود. در ایـن شـعر

Archive of SID

www.SID.ir

احساسات تشریفاتی از میان رفته و تنها پای مفردات زبان در میان است. شاعر فاصله را تنها در خود «فاصله» نشان می‌دهد. و در هر سطر هرچه کلمه فاصله کشیده‌تر می‌گردد، بر مفهوم فاصله در خود این کلمه تأکید بیشتری می‌شود.

نمونهٔ دیگر و مفهومی‌تر در شعر زیر دیده می‌شود:

- مثل آب خوردن هم برایم مثل آب خوردن می‌شود
طوری که تهران را طور دیگری
اولش(.) بودم نیست؟
فعلاً این یکی جز(؟) حرفی نمی‌زند از سربازم می‌کند
این همه به هم نزن لطفا تلخش نکن ببند پشت سرت بیشتر می‌آید
توی تلفن با هر فکری که( ) می‌کند قبلا موهایم قهوه‌ای می‌شود
طوری که فعلاً طور دیگری از (ت) (ه) (ر) (ا) (ن)
چشمم آب نمی‌خورد لطفا لیوانی بیاورید از مثل (؟) (آزرم، ۱۳۸۱، ص۱۱)

در شعر بالا عناصری از زبان نوشتاری بـه کـار گرفتـه شـده و در موقعیّـت یـک شمایل زبانی قرار گرفته که بیان شدنی نیستند و اگر بخـواهیم آنهـا را بیـان کنـیم بایـد توصیفشان کنیم مثلا به جای (؟) بگوییم علامت سوال در پرانتز که خود این عبارت بـا عبارت قبل از خود لطفاً لیوانی بیاورید از مثل (؟) ، در شـعر ترکیـب و بـه سـطرهایی منجر می‌شود که فقط با منطق شعر و در زبان امکان پذیر است و مابازای بیرونی نـدارد و نمی‌شود لیوانی از پرانتز و علامت سؤال آورد.

در تمام موارد این‌چنینی، هیچ «بازنمایی» زبانی اتّفاق نمـی‌افتـد بلکـه یـک نمـای زبانی جدید در فضای زبانی جدید شکل می‌گیرد و همان‌طـور کـه اشـاره شـد منطـق زبانی هریک از فضاهای یاد شده با هم متفاوت اند.

۲-۲-۹- آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی نحوی و اینکه دستور زبان هدف معمول خود را رها مـی‌کنـد و بـا غریبه‌گردانی ترکیب عبارت‌ها معناهای غیرمعمول می‌سازد:

Archive of SID

www.SID.ir

– و ناگهان صدای گفتن او می‌آید ومرا می‌گویانَد
این چیزها را که حالا گفتم می‌گویانَد
آن را آورَنده، می‌گویانَد
او کیست؟ آن کسی که مرا می‌گویانَد
مرا بخوابان مرا بیاورَان و بخوابان
و حالا بی‌بازگشتگی‌ام را کامل کن دیگر نیاورَان خوابیده‌ام دیگر
ای آورانده! ای آورانَندگی من را دیگر نیاوران. (براهنی، ۱۳۹۱، ص۱۰۳)

ساختن می‌گویاند، از مصدر گفتن، آورانده و آورانندگی از مصدر آوردن که در زبان معمول نیست. همچنین جملاتی چون: «و حالا بی بازگشتگی‌ام را کامل کن » از این دست کاربردها هستند.

– خدا کند این جغجغه‌ها تکثیر جمجمه‌هایی نباشند که در گوش من مدام / ـ میجغجغند (باباچاهی، ۱۳۸۸، ص۱۱)

– چه اهمّیّتی دارد چه کسی می‌جود می‌خورَد / می‌عُق عُقد؟ / جویدن موش عُقیدن سگ چه اهمیتی دارد؟(باباچاهی، ۱۳۹۲، ص۷٤)

ساختن «می‌جغجغند» از کلمه جغجغه و «می‌عق عقند، عقیدن» از «عق عق» ترکیب تازه ایست که در زبان معمول نبوده است.

۲-۲-۱۰- چندصدایی

چند سویه بودن ساختار (چند صدایی) که از تسلّط زبانی یک راوی خاص جلوگیری می‌کند و نوعی جریان سیال زبانی می‌سازد. به شعر زیر با عنوان «گلپل» دقّت کنید:

باغم ولی این کرانه تو نه از پنجره به سوی من آمد جهان نه تو
و از سیاست الفاظ ؟
نه هیچ از یک شعور و چشم‌های تو وقتی که بلند شدی از روی پل
رنگ شراب صورت

Archive of SID

www.SID.ir

تو هان؟ ستاره و این وقتی که فحش داد بهار از شهر گم روی سینه ی من عهد داشت که

تا روزهای آدم و حوا به خواب رود نه حتّی نه آنکه در کوچه راه می‌رود و نام‌های شاعرها

را یک یک از حافظه فریاد می‌زد مشتی به شکل شانه و زنها با صورت سپید و رنگی.(براهنی، ۱۳۹۱، ص۱۱۵)

در این شعر که از ترکیب روایت‌های مختلف چند راوی ساخته شده، زبان نه به عنوان وسیله، بلکه به عنوان پدیده‌ای است که به درون خود ارجاع می‌دهد و چیزی غیرقابل پیش بینی می‌شود که حتّی قوانین سنّتی خود، دستور و نحو سنّتی را بهم می‌زند تا زبانیّت زبان را به رخ بکشد. همهٔ اتفاق‌ها در خود زبان می‌افتد:

– می‌کوبم بر طبل حلبی که جذر و مد قاطی شود
دریا وحشت کند غرقِ عرق شود
سرشان به سنگ بخورَد موج‌ها
خواب از سرشان بپرد
آبی به صورتشان بزنند
خب! خسته نباشی پسرک مو وزوزی!
گیرم که دریا متوجّه بشود که دریاست که یکی از غرقی‌هاست
به تو چه؟
آدمِ غرقی حتماً قدری شیطانی کرده
پایش را از تشتِ آب بیرون گذاشته
کوکِ کوک سازِ خودش را زده
ساز دهنی تو هم سوغات سفر یکی از همین غرقی‌هاست.
راستی با جرینگ جرینگ چطوری؟
با سکّه‌هایی یک دو سه وَ سازی که از این پس

Archive of SID

www.SID.ir

برای من؟" (باباچاهی، ۱۳۹۰، صص۲۵ و ۲۶)

چندصدایی در این شعر، هم در ایجاد دیالوگ، هم در تک‌گویی‌های راوی و تعریض‌هایش در شعر نمود مؤثّر دارد. صداهای درونِ شاعر به گفتار می‌آید. صداهایی که هرکدام وجهی از وجوه شاعر را باز می‌تاباند. صدای مواجههٔ منهای متفاوتِ شاعر در متن که از چند پاره بودن فردیّت شاعر حکایت می‌کند.

۲-۲-۱۱-کارکردآوایی

کارکرد آوایی در شعرهای زبان‌محور مبتنی بر فرم است و آواها متبادر کنندهٔ معنا هستند. این کارکرد که متأثّر از اشعار مکتب فرمالیسم روسی است تکیهٔ خود را بر زبان و آهنگ واژگان می‌گذارد. فرمالیست‌ها معتقد بودند که: «شعر توالی آهنگین واژگان است و به هیچ واقعیّتی جز زبان دلالت ندارد. و تنها با قربانی کردن سویه معنایی کلام، می‌توان گفت که شعر وجود دارد.»(احمدی، ۱۳۷۲، ص٦٠)

– لرزا لرزا قسم به زمین با بم‌ترین صدای خودش
قسم به رسیده‌های بم روبرگرداننده از خودش
های‌هایی تووی هوا را از توو زده زیر خودش
نه! توو در تووی هواری هو شده وا شده آننده‌تر از تقسیم. (آزرم، ۱۳۹۱، ص۷)

در شعر بالا به هم ریختن ساختار معمول دستور زبان، فرم شعر را می‌سازند. جملات در ابتدا با ساختار نحوی معمول هستند، امّا هر چه به پایان شعر نزدیک‌تر می‌شویم این ساختار بیشتر بهم می‌ریزد. همچنین فراز و فرودهای آوایی و موسیقایی، زلزله در حال رخ دادن را در زبان نمایش می‌دهد.

– دریا به این بزرگی یک کشتی دارد/یک کشتی دارد دریا به این بزرگی / یک دریا دارد کشتی به این بزرگی/ کشتی به این بزرگی یک دریا دارد/کشتی بزرگی دارد دریا /دریای بزرگی دارد کشتی/ دریا کشتی دارد / کشتی دریا دارد / کشتی به این بزرگی / دریا به این بزرگی / دریا بزرگ / کشتی بزرگ /بزرگ بزرگ بزرگ / دارد

Archive of SID

www.SID.ir

دارد و دارد/ دارد دار دارد و رد دارد/ ردرد رد رد رد رد رد رد رد ...(باباچـــــــاهی، ۱۳۹۱، صص۱۵٦-۱۵۵)

در شعر بالا با ترفند تکرار کلمات کشتی ، دریا و بزرگی، حرکت کشـتی و ایجـاد موج نه با توصیف و تصویرسازی که با جابه‌جایی در این کلمات و تکرار و تغییر آنهـا زبانی می‌شود.

۲-۲-۱۲- معناسازی با تکرار واج‌های یـک اصـطلاح و تغییـر موقعیّـت آن در عبارت‌ها

- لابه لا را دوست دارم / لابه لای حرف‌ها / لا بـه لای آدم‌هـا / لای کتـاب‌هـا / لابه لای موها / عادت کرده-ایم حرف‌هایمان را / لابه لای حرف‌هایمان بـزنیم / عشـق اگر شدید باشد / لو می‌رود همه چیز / اشک‌هایتان در بیاید ای حروف الفبا ! / که توان لاپوشانی هم ندارید / این دیگر چه بلایی بود / لابه لای این همه گرفتاری. (آقاجـانی، ۱۳۹۱، ص۳۵)

که در شعر بالا ناگهان لابه لای حرفی که زده می‌شود عشقی لـو مـی‌رود. کـه در این مثال عشق به تکرار واج‌ها هم می‌تواند موضوع شعر باشد.

- می‌گوید زیباترم، مخفی ترم، می‌ترسم ترم / مـن از تمـام ترهایـت ترتـرم / تـو پاکی من ترم / تری ، ترترم / یک کلام ، ترم(آقاجانی، ۱۳۷۷، ص٦۷)

حتّی گاهی تکرار یک واج بدون دغدغه‌های رعایت دستور زبان منجـر بـه خلـق معناهای تغزّلی و چند پهلو می‌شود.

جور جمله‌های جور واجور و چه جوری بگویم (آزرم، ۱۳۷۷، ص۷٦)

۲-۲-۱۳-کارکرد سایر هنرها در شعر

شعر و اجرای آن از امکانات هنرهایی چون داستان نـو، تئـاتر، سـینما و... کمـک می‌گیرد. در نمونهٔ زیر کارکرد هنر تئاتر در شعر را مشاهده می‌کنیم:

- ببین شعر را کوتاه کرده‌اند

کوتاه‌تر

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گویند: بازی تمام است
و شلیک می‌کنند
من که حرف آخر را گفته‌ام
برداشت اوّل
برای شام آماده‌ام
برای بازیگری این نقش هم
گرچه دامن بلندم به پاشنه کفش‌هایم گیر می‌کند
ترا خوب به جا می‌آورم!
برداشت دوم
– به خاطره‌ای که گم کرده‌اید
اسم مرا دزدیده‌اید
نقش مرا خوب بازی می‌کند
موهای رشته به رشته‌ام را دستگیر می‌کردید؟
شلیک!
موهای رشته به رشته‌ام را تعلیم می‌دادید... (جمالی، ۱۳۸۰، ص۱٤)

– در چشم‌هایش اشیا مختلفی برق می‌زنند:/ ارّه متّه سوهان میخ و چکش / بعداً می‌گویم که معجزه‌ای در کار هست نیست؟/ یا مردمک‌های مغناطیسی‌اش دختران فلزی را/ به اشکال مختلفی در می–آورند؟...../ابرهای اضافه را می‌برّد پرت می‌کند گوشه‌ای/سوراخ می‌کند افق‌های پیش از غروب را(باباچاهی، ۱۳۹۰، ص۹٦)

در این مثال، از امکانات عناصر روایی استفاده شده است. «امّا این بیان روایی که به شروع یک داستان می‌ماند، قصّه یا حکایتی نیست که به سرانجام برسد و به اصطلاح بافت دراماتیک پیدا کند. در حقیقت بیان روایی محملی است برای ایجاد فضایی شاعرانه که البتّه به خط روایی و داستانی تن در نمی‌دهد.»(خواجات، ۱۳۸۱، ص۳۰)

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۲-۱٤- ایجاد فضای خصوصی و روزمره

خروج از زبان و بیان رمانتیک، حماسی و عرفانی و گزینش، پرداخت و تشخیص لحن و زبان نسبتاً خصوصی خود در راه اعلام زوایای زندگی از ویزگی‌های شعر زبان‌محور است.(حسن‌لی، ۱۳۹۱، ص۷۵)

– ماه من از پشت میز توالت برمی‌گردد/ امّا هنوز زخمی است/ و رنجش را/ با بعد از ناهار مادر تقسیم می‌کند/ در حالی‌که رژه‌ای درکار نیست.(قنبری، ۱۳۹۱، ص۹۸)

ترکیب فضای خصوصی و روزمرّه‌ای چون برخاستن از پشت میز توالت و خوردن ناهار و ... با فضایی عاطفی چون ماه من و امّا هنوز زخمی ست و ... زبان را از یک زبان فخیم و عاشقانه چنانکه در شعر کلاسیک شاهد آن بوده‌ایم، دور می‌کند.

۲-۲-۱۵- بازی با کلمات و حروف: کارکردهای متفاوت زبان

– ارتکاب، دریا را در پای خودش باز می‌کند و آدمی را برای لمس از نام، پس حساب نیمی آب است برای برگشت، نیمی حس برای نسبت که انسان ندارد، امّا اوقات من است که کتاب را ارتکاب کنم برخی را دوباره برخوردار...(آزرم، ۱۳۹۱، ص۵۱)

بازی زبانی بین کلمات «حساب ، حس، آب» و «کتاب و ارتکاب » دیده می‌شود. همچنین از درهم ریختن حروف عبارت «برخی را دوباره»، کلمهٔ «برخوردار» را ساخته شده‌است .

– گاو حسن حُسن‌های دیگری هم دارد/به قناری‌ها شیر می‌دهد /به پروانه‌ها سواری(باباچاهی، ۱۳۹۲، ص٤۹)

– کارش به جایی رسیده
که رخت‌ها را درآورده
درخت‌ها را پوشیده
و با سایه‌ای که از آفتاب گرفته
همسایهٔ شما شده است(آزرم، ۱۳۷۷، ص٤۰)

Archive of SID

www.SID.ir

در شعر بالا طنز تلخی هم نهفته است در «گرفتن سایه از افتاب تا هم سایهٔ شما شدن».

۲-۲-۱۶- وزن

شعر زبان‌محور از مطلق کردن وزن یا بی وزنی می‌پرهیزد و با نسبی‌نگری به سراغ وزن(و بی وزنی) می‌رود و معتقد است که وزن، عملکردی ترکیبی دارد: ترکیب اوزان نه دو وزن.

شعر زیر از علی باباچاهی با عنوان «شاد باشید!» با تلفیق اوزان طرب انگیز در یک شعر فضای‌های متفاوتی را به‌وجود آورده است که شاعر در هیجان ناشی از شادی، خطّ کلامی ثابتی را رعایت نمی‌کند و این خوشحالی را در اجرای شعرش نشان می‌دهد:

– نان و پنیرِ عصرِ حجری بده
یک قاشق شکرِ جادهٔ ابریشمی بده
عبوس استکان می‌شکند امّا
ابرو برمی‌دارد در آب چشمه آهویِ خانمی
خانم! امروز با مجنون مشاوره دارم
اولین حوض در حیاط خانهٔ ما کاشته شد
پرندهٔ اول نُک نداشت فضله‌ی ناجور نداشت
طاووس احترام خودش را شکست حیف!
حلوا بده حرارت بده راه رفتنِ کبک یاد نده
آدم در کشمیر پیر نمی‌شود بده شیر بده
پستانِ شُرشُر بزِ از گله دور افتاده بده
یار می‌گوید بده خام بده پخته بده (باباچاهی، ۱۳۹۰، ص۱۰۶)

کارکردهای مختلف زبان در خود نوشته بروز می‌کند و این متن شعر است که تغییر لحن‌های زبانی خود را نمایان می‌کند. در سطرهایی از آن موسیقی زبان عوض

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود، وزن‌های زبان در اثر همنشینی حروف، کلمات، جمله‌ها، غیرجمله‌ها، فضاهای خالی و همه امکانات پیرامتنی نوشتار پدید می‌آیند. کارکردهایی دارند و رفتارهایی را نشان می‌دهند و بعد جای خود را به وزن‌های دیگری از زبان می‌دهند. سرعت یا آهستگی و حتّی مفاهیمی که هر فردی تعریفی شخصی از آنها دارد، در خود نوشته باید اجرا شوند.

در شعر کلاسیک وزن از یک قاعده از پیش تعیین شده و انطباق کلام بر آن حاصل می‌شود در شعر نیمایی هم حداکثر دو وزن عروضی نیمایی با هم ترکیب می‌شوند و وزن یک قطعه شعر را می‌سازند اما در شعر مبتنی بر زبان‌محوری وزن یعنی وزن زبان و بر اساس فرم، همه ریتم‌ها و حرکت و سکون‌های زبانی قابل ترکیب و در نتیجه قابل گسترش هستند و شعر بدون یک الگوی وزنی قبلی شکل می‌گیرد.

۲-۲-۱۷- بینامتنیّت

در منطق بینامتنیّت هیچ اثری بدون توجّه و پیوند دیالتیک با آثار قبل از خویش به وجود نیامده است و همواره بین متون متأخّر با متون متقدّم و حتّی متون بعد گفت‌وگو برقرار است؛ و «متون همگی بطور بالقوّه متکثّر، بازگشت پذیر، در معرض پیش پنداشت‌های خاص خواننده، فاقد مرزهای روشن و تعریف شده و همواره درگیر بیان یا سرکوب آواهای مکالمه‌ای موجود در جامعه‌اند.»(آلن، ۱۳۸۰، ص۲۹۷)

پس می‌توان اشاره کرد که «شعر زبان‌محور» هم با توجّه به ویژگی تکثّر معنایی-اش برای هر خواننده متناسب با پیش فرض‌های ذهنی‌اش، معنای خاصّی داشته باشد. این مؤلّفه در جست‌وجوی تأثیر و تأثیر یک اثر بر روی شعر زبان‌محور نیست. بلکه در پی تفسیر هرمنوتیک مبتنی بر نشانه‌های بینامتنی پیش‌متن‌های خواننده است.

بینامتنیّت مورد نظر ما در شعر زبان‌محور، بینامتنیّت خوانشی «بارت» است که معتقد است خواننده در برخورد با متن به کمک پیش‌ْمتن‌های خوانده شده و حاضر در ذهن خویش از انفعال می‌گریزد. و فعّالانه به کمک شبکه‌ای از متن‌ها لذّتی خاص به خوانش متن می‌دهد.(نامور مطلق، ۱۳۹۰، صص۲۰۰-۱۹۸) شاعر زبان‌محور در جایگاه

Archive of SID

www.SID.ir

خواننده متون پیش از خود نیز با نگرشی این‌چنینی از حوزهٔ بینامتنیّت در اشعارش سود می‌جوید.

– طوری چیده‌ام که چمباتمه نشسته دور سرش شالمه بسته / انگشت دست چپش را به حال / تعجّب به لب گذاشته / دختری با لباس بلند سیاه خم شده گل نیلوفر تعارفش کند / طوری چیده‌ام «سیف القلم» بر مرگ / مرگ طراحی کند با سیانور آدم‌ها را تلخ / اول و آخر زمان را با زبان اول و آخرش / نحسی سال ۱۳۱۳ را استنطاق از هوا مرده‌ها را / تعیین هویّت زمان و زمین و زبان را اول و آخرش / طوری چیده‌ام / «شازده احتجاب» / گوشهٔ صندلی اجدادی / با پیشانی داغ از تب اجدادی / تکیه به دست‌ها بی جبروت اجدادی سرفته کند: / شازده احتجاب عمرش را داد به شما /

طوری چیده‌ام «آیدین» سوار «رام اسبی» آتش کند بحر مضارع با ـ / کلماتش / رنگ‌های دزدیده از بی درنگ ارّه کند زمان ایستاده در مان ایستاده در تا / «سورمه» با صدایش باز کند اخم‌های در هم او / بر هم بگذارد پلک‌هایش بساید به لاله‌های گوش: / تو یوسف نجاری مسیح منی تاتار / طوری چیده‌ام «آزاده خانم» از اسمش خون برود تاریک را تاریخ کند. (آزرم، ۱۳۹۱، ص۱۷)

در شعر بالا شاعر با پیوندی پیرامتنی از رمان‌های معروفی مانند، «شازده احتجاب»،« بوف کور»، «سمفونی مردگان»با بازی‌های زبانی مانند «زمان ایستاده در مان ایستاده در تا؛ زمان وقتی می‌ایستد در (مان) دیگر (تا)یی ندارد». تصویر دیگری از آنچه در ذهن نقش بسته را القا می‌کند.

در این نگرش بینامتنی، متن از حوزه متن بسته و پدیدارشناختی خارج و به متنی زایشی بدل می‌گردد. در این معنا«بینامتنیّت بطور متناقض‌نمایی رهایی یک متن از متن دیگر است.»(نامور مطلق، ۱۳۹۰، ص۱۹٤)

– از جا پرید دید که خیام از آن طرفِ بام نیفتاده
نه دستش شکسته نه کوزهٔ آبش. (باباچاهی، ۱۳۹۱، ص٤٤)

شعر زیر رابطه‌ای بینامتنی با چند داستان و روایت دینی را نشان می‌دهد:

Archive of SID

www.SID.ir

– به کوه قاف فکر نمی‌کردم که درمنطق‌الطیر پرنده‌ای نبودم / قرار نبود سرم روی تنِ هد هد قرار بگیرد / در چشم‌های تو هنوز برادرانت مُشتی سوزن فرو نکرده بودند / که آفتاب عالم تاب از برهنگی من در خواب تقلید کرد / نخل‌های ماده به دریا شکایت بردند / نیمهٔ دیگر تنم اکنون شده سهم آبزیانی که عبارتند از ـــــ / به عبارت دیگر اگر زنی از ترنجِ در قصه‌ها بیرون پرید و جیغ کشید. (باباچاهی، ۱۳۸۸ ، ص۷۰)

شعر زیر با عنوان «تا فردوسی» از قبیل همین کارکرد است:

– به خواستگاری دختر شاهِ هاماوران برم؟ / نروم؟/ عاشقیِ به اراده به چه درد می‌خورَد؟ نرفت! / شاه ندیده شهزاده ندیده سودابه ندیده نبود نرفت! / خیال ورزی بهتر است! / خاکی بهتر! افلاکی بهترتر! / لب تختی نشست / جوی روان بود زیرِ درخت/ گذر عمر روان تر تر زیرِ درخت/ کلهٔ کاووس دیده شده بود دیدم زیرِ درخت/ رقیب زنده ـ مرده ندارد! من که نه آدمکُشم/ نه رقیب خوار/ استخوان‌های سودابه طلاست/ حمع نکرد! ـــ استخوان فروش نیستم!/ خودتان بروید بردارید/ هاماوران نزدیک است/ زیر درخت/ به خواستگاری هیچ سودابه‌ای نمی‌روم دیگر....(باباچاهی، ۱۳۹۲، صص۱۶۹–۱۶۸)

شعر زبان‌محور پیوند خود را با ادبیّات کلاسیک و نیمایی نه تنها از بین نبرده، بلکه با کارکردهای جدید شعری از آن سود جسته است. در شعر زبان محور آرایهٔ «تضمین» با شگردی متفاوت پل ارتباطی شعر کلاسیک و شعر پیشرو معاصر است.

– ایّام خوش آن بود که با چراغ موشی و با گوشی تلفن بازی می‌کردم/ موش گفت. مورچه فکر کرد فکرها بچه می‌کنند/ بچه‌ها بچه می‌شوند بچهٔ فکرها به کوچه می‌روند/ فکرِ موش عاشق فکر مورچه می‌شود/ حالیا مصلحت آن است که قدری آزرده بشوم مورچه گفت./ مورچه خیلی آزرده شد از حرف موش افسرده شد/ میازار موری که عاشق کُش است. راوی گفت. (باباچاهی، ۱۳۹۱، ص٦٤)

Archive of SID

www.SID.ir

با توجّه به بحث‌های پیشین دربارهٔ زبان و کارکرد آن در شعر زبان‌محور، خلاّقیّت‌ها و نوآوری‌های دیگری در حوزهٔ شعر با توجّه و تأکید به عنصر زبان خلق می‌شوند که مؤلّفه‌های نام برده در مطالب مطرح شده، تنها اهمّ ویژگی‌های این جریان شعری شمرده می‌شوند.

۳- نتیجه‌گیری

آنچه در جمع بندی کلّی و نتیجه‌گیری نهایی این پژوهش به‌دست آمد در وهلهٔ نخست ما را برآن می‌دارد که بپذیریم بسیاری از تحوّلات جدید و مؤثّر در حقیقت حاصل بازشناسی و تحلیل تجربه‌های ناموفّق گذشته است.

مسئلهٔ مهم در بررسی‌ها مشخّص شد که شعر زبان محور به هیچ تئوری و القابی چون؛ شعر زبان، شعر پسانیمایی، شعر پیچیده گرا، شعر وضعیّت دیگر، و غیره منحصر نمی‌شود. زیرا زبان با قدرت زایش مستمر خود فضاها و فرم‌های جدیدی را تولید می‌کند و یا پیشنهاد می‌دهد.

زبان در این وضعیّت، حامل پیام‌های واحد و اقتدارگرایانه نیست و به یک مرکز استوار، یک حقیقت ثابت، و یک کانون جاذبه پای‌بندی ندارد. از دیگر اهمّ ویژگی‌های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: شایدها جای بایدها را در شعر می‌گیرند، احتمالات به جای قطعیّات می‌نشینند، چند مرکزیّتی بجای تک مرکزیّتی، گسسته نمایی بجای وحدت ارگانیک در سرتاسر شعر حاکم می‌شود. پایان‌های باز، طفره رفتن در پاسخهای قطعی، طنز با پدیده‌ها و موضوعات مسلّم، درگیری با زمان‌های روان‌شناسی به جای زمان‌های تقویمی از ویژگی‌های شعر زبان‌محور است.

در شعر زبان‌محور، التقاط و امتزاج حرف اوّل را می‌زند؛ التقاط گفتمان، امتزاج زمان‌ها و مکان‌های مختلف، نسبیت گرایی، التقاط صداهای سرکوب شده و...علاوه برآن، شعر زبان‌محور آرمان‌گرایی مقرر و معیّن شده در شعر کلاسیک و مدرن را به دیدهٔ تردید می‌نگرد.

Archive of SID

www.SID.ir

شعر زبان‌محور، یک سبک، یا بوطیقا و یا مانیفست نیست، بلکه ورود بـه فضـای پر از پراکندگی، سیلان و تشکیک در امور و مسلّمات است که از منظر تـاریخی فراینـد تضادهای جهانی است که «باورمداری» خود را از دست داده است. مؤلّفه‌هـای بررسـی شده در این پژوهش نشان از بازتاب مشخّصه‌های پست مدرنیست است.

از دیگر نتایج حاصل از این بحث در بررسی شاعران، شباهت نداشتن اشعار آنـان با یکدیگر است. بدین‌معنا که کارکرد زبان در شعر هر شاعر متفاوت است، که از توجّه به سویه‌های نامحدود زبان نشأت می‌گیرد. در نتیجه هر شاعر شیوهٔ منحصر به فرد خود را در شعر به اجرا می‌گذارد. به‌عنوان مثال، در بررسی اشعار علی باباچـاهی، توجّـه بـه ادبیّات کلاسیک و اسـتفاده از آن ویژگـی غالـب بـر مجموعـه‌هـای شـعری او شـمرده می‌شود.

منابع و مآخذ

الف)کتاب‌ها:

۱- آزرم، محمّد(۱۳۸۱)، اسمش همین است، تهران، مؤسّسهٔ فرهنگی هنـری سـناء دل.

۲- ـــــــــــ(۱۳۹۱)، هوم، مشهد، نشر بوتیمار.

۳- ـــــــــــ(۱۳۷۷)، عکس‌های منتشر نشده، تهران، نشر گلپونه.

٤- آقاجانی، شمس، (۱۳۹۲)، سخن رمز دهان، تهران، انتشارات اهورایی.

٥- ـــــــــــ(۱۳۹۱)، گزارش ناگزیری، مشهد، نشر بوتیمار.

٦- ـــــــــــ(۱۳۷۷)، مخاطب اجباری، تهران، نشر خیّام.

۷- آلن، گراهام(۱۳۸۰)، بینامتنیّت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

۸- احمدی، بابک(۱۳۷۲)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.

۹- باباچاهی، علی(۱۳۹۱)، هوش و حواس گل شب بـو بـرای مـن کـافی اسـت، تهران، نشر ثالث.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۰–ـــــــــــــ(۱۳۹۰)، گل باران هزار روزه، تهران، نشر مروارید.
۱۱– باباچاهی، علی(۱۳۹۰)، باغ انار از این طرف است، تهران، انتشارات نگاه.
۱۲–ـــــــــــــ(۱۳۹۲)، در غارهای پر از نرگس، تهران، انتشارات نگاه.
۱۳–ـــــــــــــ(۱۳۹۱)، دنیا اشتباه می‌کند، تهران، نشر زاوش.
۱٤–ـــــــــــــ(۱۳۸۸)، فقط از پریان دریایی زخم زبان نمی‌خورد، شیراز، نشر نوید.
۱۵– براهنی، رضا(۱۳۹۱)، خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، چاپ پنجم، تهران، نشر مرکز۱۳۹۱.
۱٦– تودوروف ، تزوتان(۱۳۷۷)، منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز.
۱۷–جمالی، رزا(۱۳۷۷)، این مرده سیب نیست خیار است یا گلابی، تهران، نشر ویستار.
۱۸–ـــــــــــــ(۱۳۸۰)، برای ادامهٔ این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام، تهران، نشر آرویج.
۱۹– حسن‌لی، کاووس(۱۳۹۱)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ سوم، تهران، نشر ثالث.
۲۰– خاقانی، بدیل بن علی(۱۳٦۸)، دیوان، به کوشش ضیاءالدّین سجّادی، چاپ سوم، تهران، نشر زوّار.
۲۱– خواجات، بهزاد(۱۳۸۱)، منازعه در پیراهن، تهران، نشر رسش.
۲۲– رویایی، یدالله(۱۳۹۱)، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، تهران، انتشارات نگاه.
۲۳– صادقی، لیلا(۱۳۹۲)، گریز از مرکز، تهران، نشر مروارید.
۲٤– قنبری، علی(۱۳۹۱)، یک ساعت سعد با مارک وستندواچ، مشهد، نشر بوتیمار.

Archive of SID

www.SID.ir

۲۵-مولوی، جلال‌الدین محمّد(۱۳۸٤)، کلّیّات شمس تبریزی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۲٦-نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیّت، چاپ اوّل، تهران، انتشارات سخن.

۲۷- نظامی، الیاس‌بن یوسف(۱۳٦۳)، گنجینهٔ نظامی، به کوشش وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران، شرکت چاپ و انتشارات علمی.

۲۸- نیمایوشیج(علی اسفندیاری)(۱۳۷۰)، مجموعهٔ کامل اشعار، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نشر نگاه.

۲۹- ویتگنشتاین، لودیگ(۱۳۸۰)، پژوهش‌های فلسفی، ترجمهٔ فریدون فاطمی، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

ب)مقالات:

۱- پورحسن، قاسم(۱۳۸۵)، «ویتگنشتاین»: از زبان تصویری تا زبان تألیفی، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ٤۹، صص۱٤۸-۱۲۷.

۲-صادقی، لیلا(۱۳۸۹)، «نقش زبان در شعر»؛ شعر امروز، شعر زبان است، ضمیمهٔ ادبی هفته نامهٔ یادگاری، شمارهٔ ۱۱۹، شمارهٔ ششم، ص۳، چهارشنبه، ۱۹ خرداد ۱۳۸۹.

Archive of SID

www.SID.ir