پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۱۴)، زمستان ۱۳۹۲، صص ۱۵۶-۱۲۹

سبک‌شناسی غزل پست‌مدرن

دکتر محبوبه خراسانی[۱]

چکیده

در میان انواع شعر امروز فارسی، غزل پست‌مدرن جدیدترین دستاورد از این نوع به شمار می‌آید. این شیوه به دلیل ویژگی‌های خاصی هم‌چون ساختارشکنی‌های برآمده از رویکرد پساساختگرایی، چندصدایی بودن، بازی‌های زبانی و تمایزگرایی، به همراه نگاه متفاوت و کشف دنیایی جدید، در میان دیگر گرایش‌های شعر روزگار ما بارز و برجسته شده است. نکته این جاست که در باب غزل پست‌مدرن چندان بحث و تحقیقی صورت نگرفته است و در میان اظهارنظرکنندگانی که گاه به افراط می‌گرایند و صرفاً به تحسین آن می‌پردازند و گروهی دیگر که آن را یکسره ردّ و انکار می‌کنند، جای نگاهی آکادمیک و به دور از پیش‌داوری‌ها و ارزش‌داوری‌ها که بتواند مسائل سبکی آن را تبیین کند، خالی است و همین امر مسألهٔ عمدهٔ پژوهش حاضر و انگیزهٔ انجام آن است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی لایه‌ای، آشنایی‌زدایی، غزل فارسی، پسامدرنیسم.

---

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد Najafdan@gmail.com
تاریخ وصول: ۹۲/۰۳/۱۱ تاریخ پذیرش ۹۲/۰۶/۳۱

مقدمه

در سال‌های اخیر تودهٔ عظیمی از دفترهای شعر ویژگی‌های غریبی پیدا کرده‌اند که نام‌های عجیبی هم به خود گرفته‌اند؛ شعر دگرگون، شعر در وضعیت دیگر، شعر متفاوت، شعر غیرنیمایی، فرانیمایی، پسانیمایی، شعر پست‌مدرن، شعر پیشرو. اما در این میان آن چه جلب نظر می‌کند، نقد این نوع شعرهاست؛ اظهارنظرکنندگان[۱] این نوع نگاه غالباً دو دسته‌اند: ۱. موافقان و طرفداران پروپاقرص این جریان که به طور عمده خود جزو شاعران آن به حساب می‌آیند. ۲. مخالفان و منتقدان این جریان که یا به وجود چنین جریانی باور ندارند و یا آن را وزشِ گذرایی می‌دانند که گرد و خاکی به پا می‌کند ولی زود فروکش کرده، محو می‌شود. در این بین کمتر می‌توان گروه متعادلی را یافت که نگاهی خنثی، آکادمیک و عادلانه به این وضعیت داشته باشند و سبک آن را به گونه‌ای راستین به نقد بکشند؛ همین نکته مسألهٔ عمدهٔ نوشتهٔ حاضر است.

پیشینهٔ غزل پست مدرن

محمد مفتاحی، هوشنگ ایرانی را نخستین پست‌مدرن ایرانی و به تعبیری دادائیست از نوع ملایمش می‌داند؛ یعنی نخستین معترض شعر متعارف و معتاد از هر نوعش. شمس لنگرودی نیز هوشنگ ایرانی را اولین شاعر سوررئالیست، اولین نوپرداز عارف و از اولین شاعران شعر منثور در ایران می‌داند که سرمنشأ شعر سهراب سپهری و احمدرضا احمدی، اشعار او بود. محمد حقوقی دربارهٔ وی می‌گوید: شاعری آگاه که با همهٔ مصراع‌نویسی ویژه‌اش به سیاق زبان فرنگیان و افراط‌کاری‌هایش از نظر توجه به اصوات و عبارات بی‌معنی و بامعنی زبان‌های مختلف، خاصه در شعر مشهور «کبود» که دو مصراع شهیر آن (غار کبود می‌دود) و (جیغ بنفش می‌کشم) هم‌چنان زبان‌زد و خاص است. هم‌چنین جسارت در کاربرد کلمات و ترکیبات، شخصیت‌بخشی غیرمعمول به

اشیاء و مفاهیم، توجه به تصویرسازی و حس‌آمیزی نامأنوس و غریب از دیگر مؤلفه‌هایی است که حقوقی برای شعر ایرانی برمی‌شمارد و مفتاحی آن‌ها را از ویژگی‌های شعر پست مدرن می‌داند *(مفتاحی، ۱۳۸۴)*.

بسیاری نیز معتقدند که جریان پست مدرن از کلاس‌های شعر رضا براهنی برمی‌خیزد و شاگردانش به عنوان شاعران دگرگون، خود را مطرح می‌کنند، اما از شاگردانش هم کسی نتوانست جا پای او بگذارد *(خواجات، ۱۳۸۴: ۴۵)*. این جریان، چونان بیانیه‌ای، در مقالهٔ براهنی با عنوان «چرا دیگر شاعر نیمایی نیستم» به پیوست دفتر شعر «خطاب به پروانه‌ها» آمده بود. البته آن بیانیّه پیش‌تر در مجلهٔ تکاپو چاپ شده بود.

مباحث نظری

می‌دانیم که استاد بهار مبدع اصطلاح و علم سبک‌شناسی در ایران است و بهتر است بحث را با تعریف و برداشت ایشان از این دانش آغاز کنیم. بهار سبک را «روش خاص ادراک و بیان افکار به‌وسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر» *(بهار، ۱۳۷۳: مجلد)* می‌داند. وی می‌افزاید: «سبک به یک اثر ادبی وجههٔ خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القاء می‌کند و آن نیز به‌نوبهٔ خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده دربارهٔ "حقیقت" می‌باشد» *(همان)*. به این ترتیب بهار بر مقولهٔ ارزش نحو، واژه‌گزینی، بلاغت و نوع نگاه خاص شاعر به هستی – که از آن به «حقیقت» تعبیر می‌کند – تأکید دارد. شمیسا نیز ضمن اذعان به دشواری تعریف سبک، می‌نویسد: «سبک روش مشخّص بیان مطلب است یعنی گوینده به چه نحو خاص و مشخّصی مطالب خود را ایراد کرده است و جهت درک این نحوهٔ خاص بیان باید در انتخاب لغات، شکل جملات و اصطلاحات، صنایع ادبی، عروض و قافیهٔ ... گوینده دقت شود» *(شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۲)*. همان‌طور که می‌دانیم وی سبک‌های دوره و شخصی را در سه

سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی می‌کند.

محمود فتوحی نیز در کتابش به مسألهٔ سبک‌شناسی می‌پردازد و نظریه‌ها، رویکردها و روش‌های آن را به دقت واکاوی می‌کند. وی در تعریف سبک‌شناسی می‌نویسد: «سبک‌شناسی عبارت است از دانش شناسایی شیوهٔ کاربرد زبان در سخن یک فرد، گروه یا در متن یا گروهی از متن‌ها؛ بنیاد کار این دانش بر تمایز، گوناگونی و گزینش زبانی در لایه‌های زبان (آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی، کاربردی) استوار است. این بررسی از طریق تحلیل صورت‌های زبانی مانند تکیه‌ها، آواها، واژه‌ها، ساخت‌های دستوری، لحن، صدای نحوی، معانی ضمنی، بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ساخت‌های مجازی و استعاری زبان شکل می‌گیرد» *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۲)*.

باید دانست که هر نوع انحرافی از زبان معیار، ارزش سبک‌شناختی ندارد. سبک در معنای گزینش از امکانات زبان عرصهٔ آزادی است؛ اما آزادی در این عرصه مطلق نیست، بلکه آفرینش سبکی باید در «درون مرزهای شناخته‌شدهٔ زبان» صورت پذیرد تا مخاطب را به واکنشی هدف‌مند و مؤثر برانگیزد. بنابراین خروج از زبان معیار به دو گونه رخ می‌دهد: یکی «فراهنجاری» یعنی خروجی که به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلّاق می‌انجامد و دیگری «هنجارستیزی» یا خروجی که به جانب آشفتگی و تخریب نظام معنایی در زبان می‌گراید *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۱)*.

به نظر می‌رسد که غزل‌سرایان پست‌مدرن به دو دسته تقسیم‌شدنی باشند؛ دسته‌ای که به فراهنجاری متمایل‌ترند گرچه گاه هنجارستیزی‌هایی نیز در شعرشان دیده می‌شود اما متعادل هستند و به تندروی دستهٔ دوم نیستند. دستهٔ دوم که در شعرشان بیشتر هنجارستیزی کرده‌اند و سویه‌های فراهنجاری در آثارشان چندان پررنگ نیست. چنین دسته‌بندی مطابق با جریان‌های شعری ادوار گذشتهٔ ایران است. ما در دورهٔ سبک هندی شاهد ظهور شاعرانی چون صائب، کلیم، عرفی و محتشم بوده‌ایم، اما از آن سو شاعرانی چون طرزی افشار نیز بوده‌اند که همگی در نگاهی کلی به یک سبک تعلق

داشته‌اند.

یکی از اظهارنظرهای کلی طبقه‌بندی محور را در سبک‌شناسی، تـاریخ‌هنرنویس روسی یوری لوتمن ارائه کـرده است. «وی آثـار هـنری را بـه صـفت «مـرافـقت» و «رویارویی» دسته‌بندی می‌کند؛ دستهٔ اول برانگیزندهٔ اثر به خواست مصرف‌کننده است، آثار ادب عامیانه و قرون وسطی و کلاسیسیسم از این نوع‌اند. دستهٔ دوم برانگـیزندهٔ احساس زیباشناختی آشوبنده و نفی‌کنندهٔ سنّت است و راهگشای قلمرو موضوع‌ها و دیدگاه‌های نوین می‌باشد. لوتمن رئالیسم معاصر را دارای چنین خصلتی مـی‌دانـد» *(عبادیان، ۱۳۷۲: ۲۸)*. به نظر می‌رسد برابرنهاد «مقابله» برای نوع دوم مناسب‌تر بـاشد؛ چرا که هم بارِ معنایی ضدیّت آن بالاتر است و هم هم‌خوانی زبانی و آوایی بیشتری با مرافقت دارد، یا این که می‌توان برای مرافقت معادل دیگری گذاشت. به‌هرحال دسـتهٔ دوم این تقسیم‌بندی با شاعران پسامدرن که درجهٔ عصیانگری و سنّت‌شکنی در آن‌ها بالاست و نیز در این نوع شعر است که بیشتر، موضوعات نوین و مسایل خاص انسان امروزی طرح می‌شود، مطابقت دارد.

روش تحقیق

ما در این نوشته از روش کتاب فتوحی در مطالعهٔ سبک استفاده می‌کنیم و شعرهای شاعران پست‌مدرن را در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک مورد بررسی قرار می‌دهیم. در روش‌های پیشین سبک‌شناسی، سطوح مختلف ویژگی‌های سبکی تقریباً به طور مجزا استخراج مـی‌شد و سـیاهه‌ای از مـختصات سـبکی ارائـه می‌گردید. در این تحقیق در پی آن هستیم تا از مطالعهٔ پاره‌های سـبک درگـذریم و پیوندی میان لایه‌های سبکی سخن شاعران مورد بحثمان برقرار کنیم.

از آن جا که تعیین هنجارگریزی‌های سبکی با توسل به دو اصل جمال‌شناسیک و رسانگی و ایصال *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۳)* انجام می‌پذیرد، به فراخور موضوع به بحث

آشنایی‌زدایی و معیار انحراف از هنجارهای زبان نیز خواهیم پرداخت.

در این نوشته، عمداً از آوردن مبانی پست‌مدرنیسم[۲] پرهیز می‌کنیم تا به تحقیقی مکانیکی بدل نشود و آن گونه نباشد که آموزه‌های آن را بر شعر تحمیل کنیم و ابتدا یک‌یک ویژگی‌های این نوع تفکر را برشمرده، سپس نمونه‌هایی را از این نوع شعر پیدا کرده، ارائه دهیم. تلاش ما این بوده است که مختصات بارز سبکی را از درون شعرها استخراج کنیم و با تحلیل بافت کلام و نشانه‌های درون‌متنی، به شناخت آن‌ها بپردازیم. ضمن این که از آوردن نمونه‌های معمول در این لایه‌ها خودداری کردیم تا گرفتار تکرار و تطویل نگردیم، گاه نیز یک نمونه چندین ویژگی سبکی دارد که خوانندگان در حین مطالعه می‌توانند مؤلفه‌ای را در زیرمجموعهٔ دیگری ببینند؛ ما از تکرار و یادآوری آن خودداری کرده‌ایم.

جامعهٔ آماری این نوشته، شعر شاعران جوانی است که خود را سرایندگان «غزل پست‌مدرن» یا «پیشرو» می‌خوانند و آثارشان عمدتاً در دههٔ هشتاد بویژه اواخر آن دهه، چاپ شده یا در سایت‌ها و وبلاگ‌های شخصی منتشر گردیده است.

الف) بحث و بررسی

الف-۱) لایهٔ آوایی سبک

بررسی قلمرو آوایی زبانِ متن، با عنوان «سبک‌شناسی آوایی» شناخته می‌شود. سبک‌شناسی آوایی، نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی (صدا، آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نقش و کارکرد بیانی آواها و اصوات زبان را بررسی می‌کند (Hartman, and Stork, 1972: 223). تفاوت‌های آوایی در زبان ناشی از عوامل و متغیرهای جغرافیایی، تاریخی، سنی، جنسیتی، طبقاتی، فیزیولوژیک (لکنت زبان و تلفظ معتادِ آن) است *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۳)*.

۱. رد شدی از کنار من سَ سَ سَ
لکنتی که مدام با من بود...
این چه طرز سلام کردن بود؟ *(مبلغ‌الاسلام، ۱۳۸۷: ۴۷)*.
۲. مُ... مثلث که پاره می‌شود و... *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.
۳. امام‌زاده... آقا... قا... اِما... اِما... زاده *(میزبان، ۱۳۸۹: ۶۴)*.
۴. قامتی بسته بودم خمیده بسم... و الحمد... ارحم... مالک
قامت افتاد و ایاک نع... را یاک نع... نع... ن... ب... می‌جویدم *(میرزایی، ۱۳۸۶: ۶۲)*.

البته تکرار واج حتی برای نشان‌دادن لکنت در شعر کهن فارسی سابقه دارد و می‌توان به نمونهٔ درخشان «زال و مهستی» سنایی اشاره کرد، اما همان طور که می‌دانیم در بررسی‌های سبکی بسامدِ ویژگی اهمیت دارد. در نمونهٔ نخست، تکرار واج برای نشان دادن لکنتی است برآمده از زمینهٔ فیزیولوژیک و هم نشان‌گر اضطراب و دستپاچگی. در نمونهٔ (۲)، تکرار صامت اول واژه، می‌تواند تپقی باشد برای بیان شک و تردید در زمان حرف زدن. در نمونهٔ (۳) اضطرار، التماس و پریشانی‌شخصیت روایت شعر نشان داده می‌شود و در نمونهٔ (۴) قامت نماز بسته شده و شخص، متواضع و خمیده سورهٔ حمد را می‌خواند؛ به جهت خمیدگی تمام الفاظ نماز به گوش نمی‌رسد و ما واژه‌های سوره را تقریباً کامل اما بریده بریده می‌شنویم، ولی در مصراع دوم برای نشان دادن جویدگی و افتادن قامت و پررنگ کردن مفهوم نهفته در آن، خود کلمات شکسته و لکنتی می‌شوند. این کاربردهای آوایی پیشتر، کمتر دیده شده است. در این نوع شعر از این دست موارد فراوانی یافت می‌شود.

الف-۲) لایهٔ واژگانی سبک

بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها، ایستا و منجمد نیستند، بلکه جاندار و پویایند، تاریخ و زندگی‌نامه دارند، حتی شناسنامه و

بار عاطفی و فرهنگی دارند.... انبوهیِ هر یک از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی و کاربردهای زبانی، زمینهٔ تنوع سبک‌ها را پدید می‌آورد. از این رو برای سبک‌شناس کاربردهای برجسته، معنادار و نقش‌مند یک نوع واژه یا یک طبقهٔ واژگانی در متن اهمیت دارد *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۰-۲۴۹)*. گزینش واژه جزو مواردی است که در تشخّص سبک در هر تعریفی لحاظ می‌شود، برای همین گسترهٔ آن پهن‌دامنه است، از این رو، این لایه را در چند سطح می‌توان بررسی کرد:

الف-۲-۱) واژه‌سازی

هم کاربرد واژه‌های کهن و قدیمی و هم ساختن واژه‌های نو هر دو منجر به خروج از هنجار عادی زبان و در نهایت تمایز سبکی می‌شود *(همان: ۲۵۴)*. گاهی شاعر برای بیان مقصود خود از میان واژه‌های موجود در زبان، واژهٔ درخور را نمی‌یابد، از همین روست که واژه‌ای می‌سازد تا راحت‌تر بتواند خود را بیان کند:

الف-۲-۱-۱) مردی پیاده شد [تو کجا؟] [گیجراهِ بعد!] *(معصومی، ۱۳۸۷: ۴۴)*.

الف-۲-۱-۲) زندگی کن به خاطر مردن

در تن‌آغوش چاردیواری *(نجفی، ۱۳۸۹: ۷۵)*.

الف-۲-۱-۳) بغلیّات شمس را بردار

مولوی را کنار دار بکش *(بهادری، ۱۳۸۷: ۷۷)*.

الف-۲-۱-۴) کسی که گفت به ما: «دنده‌زاده‌ایم» نگفت

که روی دندهٔ لج پا شد آدم آدم‌تر؟ *(حکمت‌شعار، ۱۳۸۹: ۴۵)*.

الف-۲-۱-۵) پر شده از گل و غزلگیجه سنگفرش شب خیابانش *(شفیعی، ۱۳۸۶: ۶۹)*.

در نمونهٔ نخست، گیجراه واژه‌ای ترکیبی است که در قیاس با دو راهی، سه راه، چارراه ساخته شده است و معنایی که از آن برمی‌آید، این است که شاعر گیج شده و

نمی‌داند باید از کدام راه برود و چند راه در برابرش وجود دارد. نمونهٔ (۴) ترکیب دنده‌زاده از قول قائلش «زن از دندهٔ چپ مرد آفریده (یا زاده) شده است» برآمده و مجازاً مراد زن است. در نمونهٔ آخر غزل‌هایی که چندان تکلیفشان روشن نیست و یا مفاهیم گنگ و گیج در آن‌ها طرح می‌شود، منظور است و گوشهٔ چشمی به همین نوع غزل‌ها باید داشته باشد. از اتفاق، واژهٔ گیج از واژگان پربسامد این شیوه نیز هست.

الف-۲-۲) به کار بردن واژه‌های مدرن

در عین این که این واژه‌ها مدرن هستند و از زبان دیگری، گاه به صورت زبان اصلی در شعر به کار می‌روند:

الف-۲-۲-۱) mail ای برایتان بزنم mail دیگری؟!

Mail ای که اولش غزل عاشقانه نیست *(یاسمی، ۱۳۸۷: ۵۷)*

۲) درون بستری از برف می‌رسد دو massage *(حکمت‌شعار، ۱۳۸۹: ۲۲)*.

۳) و لنز رنگی و اینترنت و: (دو نقطه دالر)

(سه نقطه اَت یاهو/ اچ تی تی پی/ تو شیطان) *(قریشی، زنده‌دل، ۱۳۸۴: ۸)*. که با هنجارگریزی گویشی و یا زبان دیگر قابل تطبیق است.

الف-۲-۳) عامیانگی واژگان و عبارات

الف-۲-۳-۱) اسممو بگو تا شر بخوابه *(علیشیری، ۱۳۸۷: ۸۹)*.

الف-۲-۳-۲) توی کَتَش نمی‌رود این مکتب مشنگ *(حکمت‌شعار، ۱۳۸۹: ۱۸)*.

الف-۲-۳-۳) دست روی دلم که بگذاری *(مبلغ‌الاسلام، ۱۳۸۷: ۴۷)*.

الف-۲-۳-۴) به تو شاعر شدن نمی‌ماند به تو و واژه‌های الکی‌ات

بکش از خاطرات من بیرون که زبانم برید و بزدل شد *(شمس، ۱۳۸۷: ۴۱)*.

الف-۲-۳-۵) سگ‌دو زد و صبور شد و سربزیر شد *(حکمت‌شعار، ۱۳۸۹: ۴۳)*.

با این که اطلاعی دقیق از پیشینهٔ کاربرد زبان عامیانه در شعر فارسی نداریم، اما از آن جا که مولانا اشعارش را به بداهه می‌گفته و قصدش انتقال معنا با هر زبانی بوده است، در اشعارش الفاظ و تعبیرات عامیانه تقریباً فراوان است و یا در دیوان حافظ نمونه‌هایی یافت می‌شود *(نجفی، ۱۳۷۹: مقدمه)*، ولی کاربرد پربسامد آن به سبک هندی برمی‌گردد و به صورت تشخص سبکی دوره‌ای، در عصر مشروطه اتفاق می‌افتد.

اگر بتوان گفت که شعر در سبک خراسانی، درباری بوده و در سبک عراقی به خانقاه‌ها رفته و در سبک هندی به میان مردم کوچه و بازار آمده، می‌توان گفت که شعر پست‌مدرن، به درون خانه‌ها و خلوت شاعران راه یافته است و فضایی فراهم گشته که به لحاظ بافت موقعیتی شاعر از درون خانه و حریم خصوصی خود با زبانی که چندان پیچیدگی‌ای ندارد، سخن می‌گوید. حال این شعر به خاطر همین خصلت، لغات و تعبیرات مردم معمولی و نه شاعر رسمی را در خود منعکس می‌کند. در این سبک شعری شواهدی چون بی‌خط - خبر، خفن، خیط کشیدن، اخم و تخم و امثال آن فراوانند.

الف-۳) لایهٔ نحوی سبک

علو نحو در زبان‌شناسی عبارت است از مطالعهٔ روابط میان صورت‌های زبانی در جمله و چگونگی توالی و نظم و هم‌نشینی و چینش واژه‌ها *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۷)*.

الف-۳-۱) آوردن فعل مجهول به جای معلوم

الف-۳-۱-۱) این بطریِ سقوط شده در میانِ آب *(میزبان، بی‌تا)*.

الف-۳-۱-۲) رقصید زن میان لباس عروسیِ ...

شاعر سقوط کرده شده از روی پشت بام *(قریشی، زنده‌دل، ۱۳۸۴: ۲۳)*.

الف-۳-۱-۳) می‌دویدم شبیه بچهٔ کور

بچه‌ای که تو را زمین خورده *(مبلغ‌الاسلام، ۱۳۸۷: ۴۷)*

الف-۳-۱-۴) هی تو را مشت می‌خورد به سرم *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*

در نمونهٔ (۱) فعل «سقوط شدن» اجباری را در خود دارد که حسّ حضور دست بیگانه را در امر سقوط کردن به وضوح نشان می‌دهد؛ یعنی عمل به طور خودبه‌خودی صورت نگرفته و کس دیگری در آن دخالت داشته است *(اختصاری، ۱۳۹۱)*. در نمونهٔ (۲) یادآور جملهٔ «تختی را خودکشی کردند» است که پس از مرگ وی تیتر روزنامه‌ها شده بود. در این شعر هم مفهوم «سقوط کردن» هست و هم این که کسی شاعر را به پایین پرت کرده است.

الف-۳-۲) کاربرد متفاوت فعل

الف-۳-۲-۱) باید این دفعه وسوسه بشوم

باید این دفعه وسوسه شده‌ام *(مبلغ‌الاسلام، ۱۳۸۷: ۴۷)*.

الف-۳-۲-۲) دور و برِ تمام تنم چشم می‌کنی *(ارشی‌زاد، ۱۳۸۷: ۸۷)*.

در نمونهٔ نخست وجه فعل در مصراع اول درست به کار رفته است، اما در مصراع دوم به جهت تأکید و حتمی شدن وسوسه وجه فعل را به صورت ماضی استمراری می‌آورد که بر انجام کاری در گذشته و ادامه داشتنش تا اکنون دلالت دارد؛ گویی شاعر قصد تکرار مصراع اول را داشته، اما در ذهنش کار را قطعی می‌کند، از تکرار وجه التزامی که منوط و وابسته است به تحقق شرطی و... پشیمان شده، وجه فعل را تغییر می‌دهد. اگر وی می‌خواست آن چه ما گفتیم در شعر بیاورد دست کم به شش بیتی نیاز داشت، ولی با تغییر وجه فعل این حس را ایجاد و القا کرده است.

اختصاری در توضیح نمونهٔ (۲) می‌نویسد: استفاده از ایهام و واژه‌سازی هم‌زمان صورت گرفته است؛ یعنی از کلمه «چشم» + فعل کمکی «کردن» فعلی ساخته می‌شود که می‌توان آن را با افعالی نظیر دیدن، نگاه کردن، نگریستن، زل زدن و... مقایسه کرد، هم‌چنین با ایجاد مشابهت با ترکیب «چشم کردن» (در معنای زخم چشم) آن محتوا را

نیز به مخاطب خویش منتقل می‌کند *(اختصاری، ۱۳۹۱)*.

الف-۳-۳) ناتمام آوردن اجزاء کلام

الف-۳-۳-۱) فعل ناتمام

الف-۳-۳-۱-۱) جاده‌ای که نمی‌رِ... برگشته *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.

الف-۳-۳-۱-۲) دیگر نمی‌توانم دیگر نمی‌توا... حالم دوباره خورده بـه هـم از نوشته‌هام *(قریشی، زنده‌دل، ۱۳۸۴: ۲۲)*.

الف-۳-۳-۱-۳) من جیغ می... ساکت نشستم زیر باران *(موسوی، بی‌تا)*.

الف-۳-۳-۱-۴) مرا بگیرد و احساس بی... شدن بدهد *(زنده‌دل، بی‌تا)*.

در نمونهٔ نخست، شاعر برای مؤکد کردنِ «نرفته برگشتن» از آوردن فعل نرفتن بـه صورت کامل منصرف شده تا مفهوم نرفتگی در شعر بیشتر القـا شـود. در نـمونهٔ (۲) نتوانستن را در ناتوانی به پایان بردن فعل توانستن به بهترین وجهی نشان داده است.

در نمونهٔ (۳) جانشینی «می» به جای یک تک‌واژ آزاد در واقع وانمودی است بر خفه شدن جیغ در گلو و به نوعی برخورد جیغ و سکوت در یک کلمه! پیاده کردن محتوا بر روی زبان و عدم استفادهٔ ابزاری از کلمات و پویش آن‌هـا در غـزل پست مـدرن مهم‌ترین ویژگی‌هایی هستند که این نوع ترفندهای زبانی را رقم می‌زنند. در نمونهٔ (۴) تک‌واژهای وابسته که حال خود کاربرد مستقل می‌یابند، کلماتی مثل بی، ها و... که به صورت مستقل دارای معنا نیستند، اما به شکل تک‌واژ آزاد کاربرد می‌یابند، در اینجا تهی شدن شاعر و در واقع کلمهٔ «بی» بر روی زبان پیاده شده و دیگر چیزی از متن اولیه باقی نمی‌ماند که به تحلیل منطقی آن بپردازیم *(اختصاری، ۱۳۹۱)*.

الف-۳-۳-۲) حذف ادامهٔ جمله

الف-۳-۳-۲-۱) از رشت باران را گرفتند و چه مانده جز چشم‌های ابـری ایـن

کوچه‌هایِ ...

در هر قدم می‌ترسم از می‌ترسم از ترس

ترس از نگاه سمّی آلوچه‌هایِ ... *(بشارتی، ۱۳۸۷: ۵۰)*.

الف-۳-۳-۲-۲) ز روی شانهٔ قومش... و زخم یک تبرِ... *(احمدی‌خواه، ۱۳۸۷: ۵۷)*.

الف-۳-۳-۲-۳) عشق معمولی زنی هستم

که خودش را به زندگی سنجاق... *(نجفی، ۱۳۸۹: ۳۸)*.

الف-۳-۳-۲-۴) مُ... مثلث که پاره می‌شود و ضلع سوم دوباره نزدیکِ... [آخرین بیت] *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.

الف-۳-۳-۲-۵) جسد چند تا فرشتهٔ خیس

توی حوض بدون ماهی که... *(همان)*.

الف-۳-۳-۲-۶) صدای رد شدن جمعه پشت عادت‌ها

شبیه گریهٔ بی‌موقعی که مدّت‌ها... *(قریشی، زنده‌دل، ۱۳۸۴: ۲۴)*.

الف-۳-۳-۲-۷) و جمعه‌ای که ترا ممکن است که... آرام

بدل شده به یکی از تمام حسرت‌ها *(همان: ۲۵)*.

این ویژگیِ سبکی از پربسامدترین‌هاست و قویاً فضای تردید، عدم اطمینان و قطعی نبودن را منعکس می‌کند.

الف-۳-۳-۳) افعال اشتراکی

الف-۳-۳-۳-۱) فقط برای خودم قبر کوچکی هستم که چشم‌های ترا سعی می‌کنم / مدفون *(همان: ۱۰)*.

الف-۳-۳-۳-۲) و من پیاده می / نشدم! *(معصومی، ۱۳۸۷: ۴۴)*.

الف-۳-۳-۳-۳) سر به دیوار / می‌زنم به جنون *(نجفی، ۱۳۸۹: ۵۴)*.

الف-۳-۳-۳-۴) می‌شدم / نامه‌ای چه سرگردان *(همان: ۵۵)*.

الف-۳-۳-۳-۵) دلم / گرفته از این لحظه‌ها سراغت را *(موسوی، ۱۳۸۹: ۲۰)*.

الف-۳-۳-۳-۶) قدوم قامت تو نردبام بامم شد به بام رفتم و زلفت عطا ع/ تابم داد *(نجفی، ۱۳۸۹: ۵۸)*.

در همهٔ نمونه‌ها، اقتصاد زبان و قاعدهٔ کم‌کوشی به وام گرفته شده تا در شعر فعل‌ها برای دو گزاره کاربرد داشته باشند. گاه از شعر بوی بی‌حوصلگی به مشام می‌رسد و شاعر خواسته با افعال اشتراکی این بی‌حوصلگی و تمایل به اختصار را نشان دهد بدون این که از آن حرف بزند. پیشینهٔ این اشتراک‌ها، همان حذف‌های به قرینه در زبان و شعر فارسی است، اما حالت و شیوهٔ به کارگیری آن در این نوع شعر کمی متفاوت است. صورت درخشان این شیوه آنگاه است که شاعر در واژه‌ها هجایی را به اشتراک می‌گذارد؛ به طوری که با خط مورّب که جدا می‌شوند، هر دو جزء، تک‌واژ معنادار هستند و بی‌خط مورّب نیز واژه‌ای مستقل. نمونهٔ (۵) از این گونه است؛ شاعر به بام معشوق می‌رود و زلف وی او را عطا و پاداش/ عتاب و سرزنش/ و تاب‌بازی می‌دهد! چنین نمونه‌ای بدین گونه سابقه نداشته است.

و یا در این مثال: «دوباره شب شده کا/ بوس‌های پی در پی» *(معتمدی، ۱۳۸۶: ۳۹)*، که «کا» به معنای برادر در گویش جنوب و بوسه با معنای معهود و نیز خود کابوس. بر این دو مثال حکم بی‌حوصلگی جاری نمی‌شود، بلکه ناظر به ظرفیت‌های بالای زبانیِ زبان پارسی است، ضمن این که با محک‌های آشنایی‌زدایی نیز تأیید می‌گردند، چرا که هم رسا هستند و هم زیبا و معماگونگیِ ملایم و ملیحی در آن‌هاست که ذهن شعرخوان ایرانی از کشف آن‌ها لذت می‌برد.

الف-۳-۴) وجهیّت در صفات

صفت، توضیحی دربارهٔ اسم می‌دهد؛ آن‌جا که این توضیح بیان‌گر دیدگاه و قضاوت نویسنده دربارهٔ یک موضوع باشد، حاوی وجهیّت است. درجات صفات بیانی از لحاظ

بیان کیفیت موضوع یا مقایسهٔ آن با امر دیگر، دربردارندهٔ دیدگاه مطلق گوینده دربارهٔ موضوع یا برابرانگاری، برترانگاری و ابرانگاری است *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۰)*.

الف-۳-۴-۱) آقای خوبی که دلش سنگی نباشد
معشوق‌های دوستت دارم‌تری را *(موسوی، ۱۳۸۴: ۹)*

الف-۳-۴-۲) این درخت از خودش درخت‌تر است *(میزبان، ۱۳۸۷: ۷۵)*.

الف-۳-۴-۳) وسط چیزهای چیزترند *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۷۵)*.

الف-۳-۴-۴) مارکوت بیگل به ترجمهٔ شاملوتری *(نجفی، ۱۳۸۹: ۳۶)*.

الف-۳-۴-۵) مرده‌ای مرده‌تر از مرده درک بر دوشی *(حکمت‌شعار، ۱۳۸۹: ۸)*.

الف-۳-۴-۶) ترین را باز هم کم کرده‌ام می‌آورم کم را *(شالبافان، بی‌تا)*.

در نمونهٔ نخست، شاعر به‌جای استفاده از صفت، پسوند تفضیل را به فعل افزوده است. هنجارستیزی‌ای که چندان دل‌نشین نمی‌نماید. در مثال (۲) دو سطح از هنجارگریزی را شاهدیم؛ ابتدا شاعر درخت را به جای این که با امر دیگری قیاس کند، آن را با خودش سنجیده، سپس به جای صفت، به موصوف پسوند تفضیل داده است و مراد تحسین سرسبزی و تنومندی درخت است و این که درخت دیگری برتر از آن وجود نداشته است. این شیوهٔ بیان، در خود کامل بودن را القا می‌کند و امتناع از این که بتوان امر موردنظر را با امر مشابه دیگری مقایسه کرد. در مثال (۴) شاعر ترجمهٔ شاملو را امر مطلوب می‌گیرد اما دلش می‌خواهد ترجمهٔ بهتر از شاملو را نیز مطالعه کند، بنابراین ضمن تأیید شاملو، این اسم خاص را چونان صفتی تلقی می‌کند و پسوند تفضیل بدان می‌دهد. در نمونهٔ (۵) نیز چون بی‌تحرک‌تر از مرده در اصطلاح زبان نیست، شاعر مرده را با خود مرده مقایسه می‌کند که در این دو نیز فراهنجاری وافی به مقصود هست و جذابیت خاص خودش را هم دارد. در مثال (۶) کمتر شدن (صفت تفضیلی) به مرحله کم‌ترین شدن می‌رسد (صفت عالی) و در نهایت جز «ترین» از آن چیزی نمی‌ماند. ادامهٔ جمله نیز هرچند ظاهراً در توضیح این فرایند برآمده، اما با پیوند خوردن

به اصطلاح «کم آوردن» نوعی فضای زبانی تازه را به متن اضافه مـی‌کند. مـثال‌های دیگری‌چون باهم‌تر، بی‌پدرتر، مریم‌تر، شب‌تر در شعر نجفی به چشم می‌خورد.

الف-۳-۵) صفت مقدم بر موصوف

الف-۳-۵-۱) قشنگِ عربده‌های کلاغ ممکن بود اگر شبیه خودش اتفاق ممکن بود *(شریفی، ۱۳۸۷: ۴۵)*.

الف-۳-۵-۲) من پشتِ خیسِ پنجره‌ات هستم *(نجفی، ۱۳۸۹: ۳۱)*.

الف-۳-۵-۳) و بعد خوردن گوشی به محکمِ دیوار *(همان: ۷۶)*.

الف-۳-۵-۴) از قرمز چراغ خودش را رد... *(قریشی، زنده‌دل، ۱۳۸۴: ۵)*.

در این کاربردها هم که از دیرباز وجههٔ دستوری‌اش در ادبیات کلاسیک و نو پیشینه داشته است، نگاه تازه‌تری نیز وجود دارد؛ توضیح این که فقط بر جسته‌سازی صرف به واسطهٔ تقدم صفت بر موصوف اتفاق نیفتاده است، بلکه شاعر مثلاً در نمونهٔ نخست، با این ویژگی علاوه بر اشاره به صدای بلند ناهنجار کلاغ، مفهوم پارادوکسیکال زشتی و زیبایی صدای این پرنده را به تغییر چیزی دیگر منوط می‌کند، ضمن این که مستقیماً بر خود قشنگی عربده نیز تأکید دارد که اگر صفت پس از موصوف می‌آمد، این معنی دوم و انتقال حس آن ممکن نمی‌بود. در نمونهٔ (۳) نیز پیشی‌گرفتن صفت بر موصوف ناظر به استفادهٔ اشتراکی این صفت برای دو مفهوم است؛ خوردن محکمِ گـوشی بـه دیـوار و خوردن گوشی به دیوارِ محکم، که اگر غیر از این صورت بیان می‌شد، باز این مفهوم القاء نمی‌گردید.

الف-۳-۶) زبان شکسته

یکی از ویژگی‌های پربسامد در شعر پسامدرن استفاده کردن از زبـان شکسـته و غیررسمی است:

الف-۳-۶-۱) واسه دلخوشیه تو همیشه همرام
تو لباسم یه دونه قرآن جیبی دارم *(صدیق، ۱۳۸۷: ۸۸)*.
الف-۳-۶-۲) من از این زندگی مسخره هیچ چی نمی‌خوام
جز پیانو و یکی حنجره هیچ چی نمی‌خوام *(بختیاری، ۱۳۸۷: ۸۷)*.
الف-۳-۶-۳) از بچه‌ای که شکل من می‌شه *(صفایی، ۱۳۸۷: ۸۹)*.

گمان می‌کنیم از آن جا که غزل پست‌مدرن، شعر زندگی، روزمرگی و روایت فردیت شاعر است؛ پس گاه زبان شکسته و به اصطلاح خودمانی، این زندگی و درون شاعر و تک‌گویی‌های وی را بهتر و صمیم‌تر نمایش می‌دهد.

الف-۴) لایهٔ بلاغی سبک

تمهیدات بلاغی در سه سطح موسیقی زبان (بدیع، عروض و قافیه)، تصویرپردازی و تخییل (بیان) و دلالت‌های ثانویهٔ جمله‌ها (معانی) با کمک روش‌های تحلیل بلاغی بازشناخته می‌شود *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۳)*.

الف-۴-۱) فرایند استعاره‌سازی

فرایند استعاره‌سازی، نوعی اندیشیدن و طرزی از «دیدن» است؛ یعنی نوعی بینش است که ما چیزی را به منزلهٔ چیزی دیگر «می‌بینیم» یا «می‌انگاریم». بر این اساس فرایند اندیشیدن استعاری در الگوهای زیر صورت می‌گیرد *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۲۲-۳)*:

فرایند استعاره‌سازی

تجسم‌گرایی تجریدگرایی

ماشین‌انگاری جاندارانگاری جسم‌انگاری سیال‌انگاری

گیاه‌انگاری حیوان‌انگاری

انسان‌انگاری جانورانگاری

نمونه‌های فرایند استعاره‌سازی در شعر مورد بحث ما به وفور موجود است، اما نکتهٔ جالب در این نوع از شعر، فرایندی است که در نمودار بالا موجود نیست و آن «خوراک‌انگاری»! است. البته این انگاشتن تنها در صورت خیالی استعاره نیست که نمود می‌یابد، گاه نیز به صورت تشبیه و مجاز خود را نشان می‌دهد:

الف-۴-۱-۱) تب کرده در سرم همهٔ این اتاق‌ها

هی ته گرفته‌ام وسط آش رشته‌ام *(گریزپا، ۱۳۸۷: ۳۹)*.

الف-۴-۱-۲) من ته گرفته‌ام ته یک سوپ لاک‌پشت

در دیسی از پلو سر این لاک خم شدم

چنگال رفته توی تنم من چه کرده‌ام؟

این‌گونه این منم؟... بله این‌گونه هم شدم *(عاشوری، ۱۳۸۷: ۴۰)*.

الف-۴-۱-۳) سوپ جوگندمی موهایم در عرق‌ریز میکروویو جهان *(تاج‌نیا، ۱۳۸۷: ۴۱)*.

الف-۴-۱-۴) زیر دندان، تو خوب می‌جوی‌ام لای تردیدهای اجباری *(بنی‌عهد، ۱۳۸۷: ۳۹)*.

الف-۴-۱-۵) مرا بپز یارا، توی دیگ آغوشت

بزن مرا آتش، در اجاق خاموشت *(میزبان، ۱۳۸۹: ۹۴)*.

الف-۴-۱-۶) می‌افتم از دهان تو و سرد می‌شوم *(میرزایی، ۱۳۸۶: ۳۸)*.

الف-۴-۱-۷) سر بریده، بدون پر، ساکت وسط سوپ تو پرنده شوم *(موسوی، ۱۳۸۹: ۴۷)*.

گرچه با انزجار و خشونتِ عجایب‌نگارانه و گروتسکی همراه است، ولی برای بیان مفاهیم مورد نظر شعر که همانا انتقال حس انفعال، پوچی و بی‌اهمیتی جهان است، منحصربه‌فرد و جالب است و تشخّص خاص سبکی دارد.

نوع دیگر آن، ادغام دو فرایند در یک تصویر است، در نمونهٔ زیر، شیءانگاری با

حیوان‌انگاری آمیخته شده است:

تخت من که در اتاق می‌چرید *(کرمانی، ۱۳۸۷: ۵۴)*.

و یا جانورانگاری برای انسان و ادامهٔ این تفکر در ابیات بعد در نمونهٔ زیر:

مثل یک کرم کوچک ترسو
به همین برگ خشک چسبیدم
من بی دست و پای احمق که
هیچ چی از خودم نفهمیدم *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.

فضای حاکم بر این ابیات نیز با تصاویر گروتسکی قرین می‌شوند و با دنیای سوررئال و اسکیزوفرنیکی که بیشتر شاعران به تصویر می‌کشند، سنخیت دارد.

الف-۵) لایهٔ ایدئولوژیک سبک

زبان در سطوح متفاوت، حامل ایدئولوژی است و به ایدئولوژی شکل می‌دهد و از آن سو از آن شکل می‌پذیرد. ایدئولوژی نه‌تنها «چه گفتن» ما را تحت کنترل خود دارد بلکه «چگونه گفتن» را نیز سامان‌دهی می‌کند. در نوشتار و گفتار هر گوینده‌ای نگرش شخصی و ذهنیت هستی‌شناختی، ارزش‌ها، تلقی‌ها، باورها، احساسات و پیش‌داوری‌های زمانهٔ وی، به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه نمودار می‌شود. از این رو شکل‌های کنش و واکنش کلامی با ویژگی‌های یک وضعیت اجتماعی و فکری مشخص، پیوند تنگاتنگی دارد *(فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۴۵)*.

الف-۵-۱) بن‌مایه‌ها

الف-۵-۱-۱) ناامیدی

در شعر مورد بررسی، ناامیدی با مظاهر مختلفی نمود می‌یابد، یکی از عرصه‌های این نمود، نمادها هستند: خیابان یا کوچهٔ یک‌طرفه مسیری است که راه بازگشت و دور

زدن ندارد و نمی‌توان راه‌ها و فرصت‌های دیگری را آزمود، به همین دلیل می‌تواند نماد و نشانه‌ای از به انتها رسیدن و از دست دادن امید باشد. وجوه دیگر ناامیدی در شعر مورد بررسی فراوانند:

الف-۵-۱-۱-۱) در ساعتی که نبودی اتفاق افتادیم
در خیابان‌های یک‌طرفه‌ای که... *(کاویانی، ۱۳۸۷: ۷۵)*.

الف-۵-۱-۱-۲) مستقیم راه داره؟/ برگشتی از خودت/ از چشم‌های یک‌طرفه‌ای که جریمه می‌کردند/ تمام تابلوهایی که نبودند و... ایست *(همان)*.

الف-۵-۱-۱-۳) کوچه‌هایی همیشه یک‌طرفه
ارتباطی همیشه بی‌تضمین *(معدنی‌پور، ۱۳۸۷: ۷۵)*.

الف-۵-۱-۱-۴) این شهر بی‌دروازه بن‌بست است انگاری *(نجفی، ۱۳۸۹: ۴۲)*.

الف-۵-۱-۱-۵) سهم من چیست از تمام زمین / صفرهای مقابل اعشار *(مبلغ‌الاسلام، ۱۳۸۷: ۴۷)*.

و یا بی‌جادو بودن قصه‌ها و کلاه شعبده‌بازان نماد دیگری از قطع امید از آینده است:

الف-۵-۱-۱-۶) پاره خط خواب می‌رود آرام
وسط قصه‌های بی‌جادو *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.

الف-۵-۱-۱-۷) وسط خواب‌های خرگوشی
در کلاه همیشه بی‌جادو *(همان: ۷۵)*.

الف-۵-۱-۲) مرگ

الف-۵-۱-۲-۱) این برف که بیاید، من مرده‌ام... و تو در پشت گوشی نشنیدن، الو، الو *(میرزایی، ۱۳۸۶: ۶۲)*.

الف-۵-۱-۲-۲) آخرش کنج گریه می‌میرم
وسط یک اتاق بی‌گوشه *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.

الف-۵-۱-۲-۳) مذاکره با قرص و طناب و اسلحه و... جناب مرگ عجب دست‌های گرمی‌داشت *(نجفی، ۱۳۸۹: ۴۷)*.

الف-۵-۱-۲-۴) مرگ من در حصار قبری که

خیس از اضطراب ادرار است *(عاصی، ۱۳۸۷: ۴۳)*.

الف-۵-۱-۲-۵) به حریفی که نیست می‌بازید / مرگ از گونه‌هاش سر می‌خورد *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.

الف-۵-۱-۲-۶) مثل مردن که سال‌هاست / فقط روی یک خط ممتد افتاده *(مبلغ‌الاسلام، ۱۳۸۷: ۴۷)*.

الف-۵-۱-۲-۷) یک مرگ چند فوریتی توی راهرو / مظنون! پیرهن راه راه بعد *(معصومی، ۱۳۸۷: ۴۴)*.

الف-۵-۱-۲-۸) سیگار می‌کشی وسط گریهٔ زنی که / سال‌های سال سیاه است مرده است *(میزبان، ۱۳۸۹: ۳۸)*.

الف-۵-۱-۲-۹) خواب‌های بدون بیداری / خیره ماندن به بی‌نگاهی‌ها *(اختصاری، ۱۳۸۷: ۷۷)*.

می‌توان به جرأت گفت در آثار مورد مطالعهٔ ما کمتر شعری وجود داشت که مرگ حضوری پررنگ نداشته باشد. یکی از موتیف‌های بسیار رایج در غزل پست‌مدرن، گونه‌های مختلف مرگ است که به وجوه متفاوت خودکشی، راوی مرده، آرزوی مرگ، قبرستان و بمب رخ می‌نماید.

البته مرگ برای انواع موجودات زمینی و آسمانی اتفاق می‌افتد:

الف-۵-۱-۲-۱۰) انسان: گیرنده‌ای که مرده، فرستنده‌ای که نیست در پاکتی که پنجره‌اش را گشوده‌ای *(نجفی، ۱۳۸۹: ۳۰)*.

الف-۵-۱-۲-۱۱) فرشته: جسد چند تا فرشتهٔ خیس

توی حوض بدون ماهی که... *(کوپالی، ۱۳۸۷: ۵۱)*.

الف-۵-۱-۲-۱۲) طبیعت: صبح خورشید مرده می‌بیند خواب آن چشم‌های شرقی را *(سهرابی، ۱۳۸۷: ۷۵)*.

الف-۵-۱-۲-۱۳) حیوان: ماهی مرده‌ای که در نایلون روی فلسش غبار یانگ تسانگ *(برامکه، ۱۳۸۷: ۳۹)*.

الف-۵-۱-۳) اضطراب و مفاهیم مرتبط

اضطراب و بیقراری و افسردگی، تجلی‌های مختلفی دارند و خود برآمده از ناامیدی و تفکر پوچ‌گرا می‌باشند. گریه، غم، پوچی، قرص‌های آرام‌بخش اعصاب، سیگار، الکل، دکتر، واژه‌های تکرارشونده و پربسامد این نوع غزل هستند:

الف-۵-۱-۳-۱) قرص؛ گلوله‌های بی‌اثر *(مکارمی، ۱۳۸۷: ۳۹)*.

الف-۵-۱-۳-۲) با قرص‌های خواب شب را زیر و رو کردند *(نجفی، ۱۳۸۹: ۴۹)*.

الف-۵-۱-۳-۳) سرگیجه‌ها بالا می‌آوردند الکل را / رد می‌شدم از پیچ مستی آخرین پل را *(همان)*.

الف-۵-۱-۳-۴) سیب غمگین به دست می‌گیرد / دست سنگین ارّه برقی را *(سهرابی، ۱۳۸۷: ۷۵)*.

الف-۵-۱-۳-۵) من فقط یک سؤال غمگینم / انعکاس خودم درون خودم *(میزبان، ۱۳۸۹: ۸۶)*.

الف-۵-۱-۳-۶) بودن کمی پاییز را از برگ می‌گیرد / سیگارها را از دهانم مرگ می‌گیرد *(خسروی، ۱۳۸۷: ۴۲)*.

الف-۵-۱-۳-۷) پوچ‌تر می‌شوم به تو معتاد / زندگی هم دیازپامم شد *(رشیدی، ۱۳۸۷: ۴۴)*.

الف-۵-۱-۳-۸) لیوان و قرص‌های یکی- دو تا آقای دکتری که نمی‌بینم *(نجفی، ۱۳۸۹: ۳۱)*.

چندان نیازی به توضیح ندارد که بن‌مایه‌های موجود در این اشعار، بخشی از زندگی طبقه‌ای از اجتماع است که با تکرار و بسامد بسیار بالا در این نوع شعر حضور می‌یابد.

الف-۵-۱-۴) سفر و هنرها و مفاهیم مدرن

نکتهٔ جالب دیگری که در غزل پست‌مدرن مکرّر به چشم می‌خورد، تلفیق شعر با فیلم‌سازی و مفاهیم مرتبط با آن است، گویی شعر نوعی فیلم‌نامه است به طوری که حتّی مبانی سناریونویسی در آن رعایت می‌شود و نام بسیاری از فیلم‌های مشهور در لابه‌لای ابیات می‌آید؛ البته این اشعار حتی اگر نامی هم نباشد، خود گاه فضای فیلم‌ها را به یاد می‌آورند، ولی با حضور برخی نام‌ها چه فیلم و چه بازیگر، این فضاسازی مؤکدتر می‌شود:

الف-۵-۱-۴-۱) قرص‌های، گلوله‌های بی‌اثر [روز- داخلی- صدای زنگ در] *(مکارمی، ۱۳۸۷: ۳۹)*.

تجربه‌های روزمرهٔ زندگی، در شعر این شاعران مجال گسترده‌ای برای حضور می‌یابند، برای همین در سطور بالا اشاره کردیم که نظیر ورود شعر به کوچه و بازار در سبک هندی، در این دوره، شعر به درون خانه‌ها و زندگی خصوصی مردم کشیده می‌شود و گاه جزئیات دقیقی از آشپزخانه و اتاق خواب و پذیرایی تصویر می‌شود، طوری که نقاشی بتواند این موقعیت‌های فضایی را ترسیم هم بکند و فیلم‌سازی دقیقاً فضاسازی داستانی-روایی این اشعار را در سکانسی نمایش بدهد. وجه ممیزهٔ شعر پست‌مدرن از دیگر ژانرهای شعر معاصر می‌تواند همین خصوصی‌نمایی و فضاسازی باشد که قابلیت‌های تحلیل جامعه‌شناختی ادبیات را بیشتر می‌کند:

الف-۵-۱-۴-۲) صدای زودپز پُر، از آشپزخانه
صدای تلویزیون از آپارتمان کنار
صدای سوت زدن توی راه‌پلهٔ پشت

زباله‌های تری توی ظرف‌های ناهار *(میزبان، ۱۳۸۹: ۵۶)*.

الف-۵-۱-۴-۳) سارا اسیر سایه‌های دیوارها شده

سارا دلش پر است از عشقش جدا شده

شاگرد درس‌خوان کلاس پگاه ۲

حالا به درس و مدرسه بی‌اعتنا شده *(محمدی، ۱۳۸۷: ۵۷)*.

نتیجه

در لایهٔ آوایی سبک غزل پست‌مدرن، دیدیم که تکرار آواها و لکنت زبان برای انتقال مفهوم مضاعفی بود که بدون به‌کارگیری این ترفند محقق نمی‌شد. در لایهٔواژگانی نیز شاعران نوآوری‌هایی داشته‌اند که در نوع خود قابل توجه است. در لایهٔ نحوی، شاعران در آوردن فعل مجهول به جای معلوم، کاربرد متفاوت فعل، ناتمام آوردن اجزاء کلام که اعم از فعل ناتمام و حذف ادامهٔ جمله و افعال اشتراکی است، خلاقیت‌های را به کار گرفته‌اند که برخی موارد آن در تاریخ شعر فارسی‌بی‌سابقه بوده است.

هم‌چنین در وجهیت صفت، صفت مقدم بر موصوف و زبان شکسته در پی انتقال مفاهیم مضاعفی ورای کلمات بوده‌اند. در لایهٔ بلاغی، شاخص‌ترین ویژگی سبکی بحث «خوراک‌انگاری» است که با نمونه‌های متعدد نموده شد. در نهایت، لایهٔ ایدئولوژیک غزل پست مدرن، بن‌مایه‌هایی چون مرگ، ناامیدی، اضطراب، پوچی، افسردگی و پارادوکس را به وفور در خود جای داده است. از جمله نوآوری‌های دیگر این غزل، تلفیق شعر و نمایش و فیلم است و نیز انعکاس تجربه‌های خصوصی‌و خاص در شعر که با این طیف نه در شعر کلاسیک و نه در شعر معاصر سابقه نداشته است.

قابلیت‌های لفظی و محتوایی این غزل بسیار بیشتر از آنی است که ما در این مختصر گفتیم. درست است که در این سبک از غزل معاصر خط قرمزها و تابوهای نسبتاً زیادی درنوردیده شده و برخی تصاویر «زشت‌انگارانه» و «گروتسکی» در آن فراوان است،

اما اگر شعر را اتفاقی در زبان بدانیم و گره‌خوردگی‌اش با عاطفه، اتفاقات زبانی بسیاری در این شعر می‌افتد و اتفاقاً با عاطفه هم گره‌خوردگی‌های خاص خودش را دارد؛ باید بپذیریم که این نوع شعر لایق طرد همه‌جانبه نیست.

پی‌نوشت‌ها

۱. نقدهای زیادی بر شعر پست‌مدرن نوشته شده است و بزرگان صاحب نظری هم در این میان نظراتشان را ابراز کرده‌اند، برخی از این نقدها شعر منثور پست‌مدرن دههٔشصت و هفتاد را مد نظر دارند، اما در حاشیهٔ مقاله بد ندیدیم که نگاهی گذرا بر نقدها بیفکنیم:

شفیعی کدکنی در «تحریرِ محلِ نزاع» که به‌جای مقدمه بر موسیقی شعر نوشته است، می‌گوید: «من معتقدم شعر خوب از مدرن‌ترین انواعش تا کهن‌ترین اسلوب‌ها، شعری است که وقتی مدتی از انتشارش گذشت در حافظهٔ خوانندگان جدی شعر، تمام یا بخش‌هایی از آن، رسوب کند» (۱۳۷۶: بیست‌پنج). با این حساب یا برای قضاوت در مورد این اشعار زود است و یا از نظر استاد مردودند.

عبدالعلی دستغیب با اذعان به ویژگی‌های خاص شعر پست‌مدرن مانند کشف دنیای جدید، یک تفسیری نبودن شعر، عقلانی نبودن، به دنبال بیان احساس بودن و تمایزگرایی نه تضاد و تقابل‌گرایی، با این جریان موافق است و بر این باور است که آزمایش‌های خوبی در این سبک‌های جدید انجام شده است و می‌توان امید داشت که از بطن این جریان، شکوفایی بهتر و کاملتری به وجود آید (۱۳۸۰).

عزت‌الله فولادوند می‌نویسد: «شاید ازدحام تصاویر آسمان و ریسمان بدون وجه مشابهت و مناسبت و مؤانست، بدون چفت و بست، که سبب سرگیجه و حیرت مخاطب می‌شود، یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین ممیّزات و بر جستگی‌های شعر آنان باشد به همراه زبان‌پریشی و هرج و مرج و تخریب، با این اوصاف استقلالی در سبک کار این گروه وجود ندارد تا بتوان درصدد تحقیق از کم و کیف آن برآمد (۱۳۸۷: ۳۳۰). البته روی سخن ایشان با پست‌مدرنیست‌های فارغ از وزن و موسیقی و فرم است.

علی باباچاهی در باب تردیدها و تأییدهایش بر شعر پست مدرن می‌گوید: مدرنیت شعر امروز فرایند نقد مؤلفه‌های مدرنیته از سوی مدرنیسم است. بدین ترتیب مدرنیسم و پست مدرنیسم، داعیه‌های دوران مدرن و تبعات آن را به ویژه در جوامع پیرامونی مورد نقد و ارزیابی قرار می‌دهند. بنابراین بخشی از متفاوت‌نویسیِ [که تمایل پس نیز جزو آن‌هاست] شعر امروز، معطوف به نقض مسلمات دیکته شده از سمت شعر مدرن موجود است که هم‌چنان تقابلی می‌نگرد. شعر نو که به تدریج مدرن نامیده شد، در واقع فرایند تأمل بر اشکال و مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی هنری دورانی است که ابعاد علمی- صنعتی آن را عیناً و عمیقاً درک و درونی نکرده بودیم. ظاهراً ما از راه رشد کنارگذر به شعر مدرن دست یافته‌ایم (۱۳۸۲).

محمدعلی بهمنی در مقدمهٔ کوتاهی که بر «مجموعه آثار برگزیدهٔ نخستین جشنوارهٔ غزل پست‌مدرن» نوشته است، ظرفیت‌های این شعر را تحسین و رهایی این جماعت را از کلیشه‌ها تأیید می‌کند (صحرایی، ۱۳۸۶: ۳). در مصاحبه‌های مختلفی هم که دربارهٔ غزل پست‌مدرن داشته، نوعی از همراهی را در رفتار و گفتارش می‌بینیم (موسوی، ۱۳۸۶: ۶).

ترانه جوان‌بخت بر خلاف منتقدانی که مؤلفه‌های شعر پست مدرن را قابل تعریف نمی‌دانند، اذعان دارد که در شعر پست مدرن ساختار منسجم و همگنی نیست ولی‌تعریف‌های مشخصی از مؤلفه‌های آن موجود است؛ ساختارشکنی برآمده از پساساختگرایی، نگاه متفاوت، چندصدایی، بازی‌های زبانی و تصویر اسکیزوفرن. وی بر قابلیت‌های زبان فارسی در زمینهٔ فعل سازی و واژه سازی تأکید می‌کند که این مسأله امکان و ظرفیت بسط تجربه‌های پست مدرنیستی را بالا می‌برد (شفاعی، ۱۳۸۴).

۲. با این که گفتیم از آوردن مبانی پرهیز می‌کنیم، اما برای مخاطب ناآشنا در حاشیهٔ مقاله توضیحاتی می‌آوریم: ویژگی‌های شاخص پست مدرن فرانسوی‌را این موارد دانسته‌اند؛ تحقیر و توهین بیرحمانهٔ مفاهیم و مقولاتی چون روشنگری، انقلاب، اومانیسم، ایدهٔ حقوق بشر و چیزی که به نظر می‌رسد کلّ حیات و تفکّر مدرن به شمار آید. البته ویژگی‌هایی در پست مدرن هست که روشنگر این نکته می‌باشد که این جریان بیشتر نوعی ذهنیّت است تا نظریه:

سفسطه‌ها و پیچیدگی‌های عمده، گزافه‌گویی، ابهام و ایهام، مجاز و تمثیل، کنایه، استعاره، طنز، هزل و هجو، شوخی، تقلید و تصنّع، شبیه سازی و گرته برداری، یکنواختی و سادگی‌احساسی، احساس کسالت و رکود، دلمردگی و افسردگی، سکوت، نفرت و بیزاری از زندگی، احساس خستگی مداوم (حتی در جوانان)، اطمینان از این که هر چیزی که می‌توانست رخ دهد، قبلاً روی داده و نباید منتظر حوادث غیرمترقبه بود (نوذری، ۱۳۷۹: ۳-۴۰)، که تطبیق محتوایی بسیاری با مفاهیم موجود در این سبک دارد.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. بهار، محمدتقی. (۱۳۷۳). **سبک‌شناسی**. ج۱. چ ۷. تهران: امیرکبیر.
۲. حکمت‌شعار، منصوره. (۱۳۸۹). **باروت حرف‌های پس از برف**. شیراز: داستان‌سرا.
۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). **موسیقی شعر**. چ ۵. تهران: آگاه.
۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). **سبک‌شناسی شعر**. چ ۹. تهران: فردوس.
۵. صحرایی، رضا. (۱۳۸۶). **گریه روی شانهٔ تخم مرغ** (مجموعه آثار برگزیدهٔ نخستین جشنوارهٔ غزل پست‌مدرن). . ۶. عبادیان، محمود. (۱۳۷۲). **درآمدی بر سبک‌شناسی در ادبیات**. چ ۲. تهران: آوای نور.
۷. فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی**. تهران: سخن.
۸. فولادوند، عزت‌الله. (۱۳۸۷). **از چهره‌های شعر معاصر**. تهران: سخن.
۹. قریشی، هدی و مونا زنده‌دل. (۱۳۸۴). **صدای موجی زن**. مشهد: سخن‌گستر.
۱۰. گریزپا، زهرا. (۱۳۸۷). **استکانی کنار بعد از ظهر**. مشهد: سخن‌گستر.
۱۱. موسوی، سیدمهدی. (۱۳۸۹). **پرنده‌کوچولو، نه پرنده بود نه‌کوچولو**. مشهد: سخن‌گستر.
۱۲. میزبان، الهام. (۱۳۸۹). **بردن توله‌گرگ‌ها به مهدکودک**. مشهد: سخن‌گستر.
۱۳. نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۹). **فرهنگ فارسی عامیانه**. ج ۱. تهران: نیلوفر.
۱۴. نجفی، وحید. (۱۳۸۹). **پروانه در بایگانی**. مشهد: سخن‌گستر.
۱۵. نوذری، حسین‌علی. (۱۳۷۹). **پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (مجموعه مقالات)**. تهران: نقش جهان.

ب) نشریه‌ها:

۱۶. احمدی‌خواه، مهدی. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل‌پست مدرن). ش ۳. بهار.
۱۷. اختصاری، فاطمه. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل‌پست مدرن). ش ۳. بهار.
۱۸. ارثی‌زاد، محمد. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل‌پست مدرن). ش ۳. بهار.
۱۹. باباچاهی، علی. (۱۳۸۲). «تردیدها و تأییدهای شعر پست‌مدرن» (گفت‌وگو)، روزنامه همشهری، ۶ مرداد.
۲۰. بختیاری، نادر. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۲۱. برامکه، محمدرضا. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۲۲. بشارتی، آزاده. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۲۳. بنی‌عهد، میثاق. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۲۴. بهادری، بهزاد. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۲۵. تاج‌نیا، کیمیا. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۲۶. خسروی، رامین. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۲۷. خواجات، بهزاد. (۱۳۸۴). «ادعای شاعران پست‌مدرن ایران» (گفت و گو). نشریهٔ فجر. ۲۳ شهریور.

۲۸. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۰). «شعر پست‌مدرن جای امیدواری دارد». روزنامه همشهری، ۳۱ اردیبهشت.
۲۹. رشیدی، علی‌اکبر. (۱۳۸۷). شعر. نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۰. سهرابی، سیدحمید. (۱۳۸۷). شعر. نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۱. شفاهی، آرش. (۱۳۸۴). «چندصدایی در شعر امروز: با دکتر ترانه جوانبخت و مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن» نشریهٔ جام جم. ۱۱ تیر.
۳۲. شفیعی، محمدشفیع. (۱۳۸۶). شعر. نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۱. تیر.
۳۳. شمس، فاطمه. (۱۳۸۷). شعر. نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۴. صدیق، رضا. (۱۳۸۷). شعر. نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۵. صفایی، ساناز. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۶. عاشوری، علیرضا. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۷. عاصی، محسن. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۸. علیشیری، حسن. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۳۹. کاویانی، کیارش. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۰. کرمانی، حسین. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۱. کوپالی، طاهره. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۲. مبلغ‌الاسلام، محمد. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۳. محمدی، مهرداد. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۴. معتمدی، زهرا. (۱۳۷۶). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۵. معدنی‌پور، آرش. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۶. معصومی، اصغر. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۴۷. مفتاحی، محمد. (۱۳۸۴). «پست‌مدرن از نوع ایرانی» (نگاهی به زندگی و آثار هوشنگ ایرانی). نشریهٔ اسرار. ۱۶ مرداد.
۴۸. موسوی، سیدمهدی. (۱۳۸۶). مصاحبهٔ اختصاصی با استاد محمدعلی بهمنی. نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست مدرن). ش ۱. تیر.
۴۹. (۱۳۸۴). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۵۰. میرزایی، محمدسعید. (۱۳۸۶). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۵۱. نجفی، وحید. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۵۲. یاسمی، بهروز. (۱۳۸۷). شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن). ش ۳. بهار.
۵۳. اختصاری، فاطمه. (۱۳۹۱). **ترفندهای زبانی**. قابل دسترسی در سایت:
www.havakesh3.persianblog.ir