بررسی زیبا شناختی غزل پست مدرن با تکیه بر اشعار رضا براهنی و سید مهدی موسوی

یسرا طهماسبی زاده[1]
دکتر شاهرخ حکمت[2*]

چکیده

مکتب پست مدرنیسم در دهۀ هفتاد به واسطۀ ترجمۀ آثار غربی و سفر شاعران و نویسندگان به کشورهای غربی در ایران رواج یافت. این مکتب بر خلاف مدرنیسم تمایل به بازگشت به دوران پیشین و وام‌گیری از اسطوره‌ها و باستانگرایی بود. آثار این مکتب تفاوت‌های مهمی با سایر مکاتب ادبی داشته و غالباً دارای ابهام و پیچیدگی است. رضا براهنی و سید مهدی موسوی دو تن از شاعران این نوع شعر هستند که در این پژوهش اشعار آنها از نظر زیباشناسی مورد بررسی قرار گرفته است. براهنی خود یکی از نظریه پردازان شعر پست مدرنیسم است و در اشعار وی مؤلّفه‌های پست مدرنیسم را بیشتر می‌توان دید. مؤلّفه‌های پست مدرن در اشعار این دو شاعر شامل مواردی چون: سپیدنویسی، معنا گریزی، تکرارهای فراوان، هنجارگریزی واژگانی و دستوری، آشنایی‌زدایی است، اما نحوۀ کاربرد این عناصر متفاوت است. اشعار براهنی در قالب نیمایی است و از نظر تصویری و نوشتاری نیز مؤلّفه‌های پست مدرن را در خود دارد؛ ولی موسوی بیشتر در قالب شعر کلاسیک با مصراع‌های هم اندازه شعر سروده است.

واژگان کلیدی: غزل پست مدرن، زیباشناسی، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، ابهام.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
Email: Ytahmasbizade57@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران. (نویسنده مسؤول)
Email: Sh-hekmat@iau-arak.ac.ir

مقدمه

پست مدرنیسم از جمله مکاتب ادبی است که پس از جنگ جهانی در غرب رواج پیدا کرد؛ ولی در ایران در دهۀ هفتاد پدیدار شد. این جریان در آغاز با تحولات صنعتی، اجتماعی و فلسفی بسیاری از چارچوب‌های فکری بشری را زیر سؤال برد. پس از آن در حوزه‌های مختلف از جمله ادبیات گسترش یافت. برخی معتقدند این نگرش نوعی ساده انگاری افراطی است؛زیرا بسیاری از ویژگی‌های پست مدرنیستی‌ای که متفکران و نویسندگان را تحت تأثیر قرار داده، ریشه‌هایی بسیار عمیق تر در فلسفه، علم‌های زیبایی شناسانۀ پیشین داشته است. این گروه معتقدند اصطلاح پست مدرنیسم از معماری به فلسفه، از فلسفه به علوم اجتماعی، از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریۀ ادبی راه پیدا کرد. (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۵)

این مکتب با در هم ریختن شالودۀ شعر پیشین، دچار آشنایی‌زدایی‌هایی از نوع معنا گریزی، چند معنایی، تناقض و پارادوکس، جا به جایی نحوی و... است که به نحوی از دادائیست‌ها نیز تأثیر پذیرفته است. مهم‌ترین ویژگی شعر این مکتب هنجارگریزی است که در سه سطح آوایی، لغوی و نحوی کارکرد دارد. در این پژوهش اشعار رضا براهنی و سید مهدی موسوی از منظر زیبایی‌شناسی مورد بحث قرار می‌گیرد و چون این دو شاعر متأثّر از مکتب پست مدرنیسم هستند، مؤلّفه‌های این سبک نیز در تحلیل اشعار دخیل خواهد بود. از این رو مؤلّفه‌های استتیک این اشعار بر اساس این مکتب بررسی می‌شود. رضا براهنی با تکیه بر نظریات غربی این جریان شعری را معرفی نمود و سپس دیگران نیز به آن رهنمون شدند.

پرسش‌های پژوهش

۱. مؤلّفه‌های شعر پست مدرن رضا براهنی و سید مهدی موسوی کدامند؟
۲. مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناسی اشعار این شاعران چیست؟
۳. تفاوت و شباهت اشعار براهنی و موسوی کدام است ؟

یشینهٔ پژوهش

در مورد زیبایی‌شناسی غزل مهدی موسوی و براهنی تحقیقی انجام نشده؛ اما مقالاتی درباره براهنی و غزل پست مدرن نوشته شده که در این جا معرفی می‌شود.

شفق و بحرانی(۱۳۹۸) در مقالهٔ «جریان شعر زبان در دههٔ هفتاد با تأکید بر شعر رضا براهنی» ضمن معرفی جریان‌های تازهٔ شعر معاصر و مؤلّفه‌های آن، با بررسی ویژگی‌های شعر براهنی نتیجه گرفته‌اند که میان نظریهٔ شعری براهنی و اشعار خود او شکاف وجود دارد و اجرای برخی نظریه‌ها در شعرش جنبهٔ تصنّعی دارد.

زهان و سجودی(۱۳۹۲) در مقالهٔ «تحلیل گرایش‌های پست مدرن در متن«دف براهنی» مؤلّفه‌های این شعر را بر اساس بوطیقای شعر زبان آمریکا تحلیل کرده‌اند.

رعیت حسن آبادی (۱۳۹٤) در مقالهٔ «مانیفست و تلقّی از آن در گفتمان شعر مدرن و پسامدرن فارسی» به مؤخّرهٔ رضا براهنی در کتاب «خطاب به پروانه‌ها» پرداخته و آن را به عنوان تلقّی رایج از مانیفست معرفی کرده است.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه ای است.

مبانی نظری

این تحقیق به مؤلّفه‌های زیبایی‌شناسی غزل پست مدرن می‌پردازد. از این رو مبانی نظری آن شامل شناخت غزل و سبک پست مدرنیسم و همچنین مؤلّفه‌های زیباشناسی است که به آنها پرداخته می‌شود.

غزل معاصر

شعر معاصر به علت دگرگونی‌هایی که پس از دورهٔ مشروطه به وجود آمد، دارای ویژگی‌های خاصی است. غزل غالباً با مضامین عاشقانه و توصیفی همراه است که از گذشته تا

زمان مشروطه تغییرات عمده ای در آن حاصل نشده بود. از نظر زیباشناسی نیز صور خیال و موسیقی درونی و بیرونی مقیاس معتبری برای مقایسهٔ غزلیات به شمار می‌رفت. پس از مشروطه با ایجاد انقلاب ادبی و در دورهٔ معاصر با ظهور نیما و همفکران او، تغییرات مهمی در شعر ایجاد شد که به غزل نیز راه یافت. این تغییرات در سبک زبانی و مضمون غزل نیز تأثیر گذاشت و شاعران نوپرداز همگام با مکاتب غربی که به مرور از طریق ترجمهٔ آثار و چاپ در مجلات به دست شاعران می‌رسید، دست به تغییر شعر خود می‌زدند. سرعت دگرگونی‌ها و تغییر سبک در دورهٔ معاصر چند برابر تغییرات آن در هزارهٔ گذشته است، به طوری که مکاتب ادبی به سرعت جای خود را به دیگری داده و به همین دلیل در این دوره با جریانات شعری فراوانی روبرو هستیم که برخی از آنها خیلی زود تغییر مسیر داده‌اند.

پست مدرن

این تحقیق به مؤلّفه‌های زیبایی‌شناسی غزل پست مدرن می‌پردازد. از این رو مبانی نظری آن شامل شناخت غزل و سبک پست مدرنیسم و همچنین مؤلّفه‌های زیباشناسی است که به آنها پرداخته می‌شود.

پست مدرنیسم در حوزهٔ ادبیات و به طور مشخص در طبقه بندی با مقوله ای در نقد ادبی است که به طور خاص با بحث دربارهٔ برخی اشعار یا داستان‌های سنت شکن و بدعت گرای دههٔ ۱۹۶۰ آغاز شد، ولی این مطلق به این معنی نیست که نقطهٔ آغاز پسامدرنیسم در ادبیات دههٔ ۱۹۶۰ است. «جیمز جویس را معمولاً از جملهٔ پیشگامان مدرنیسم در رمان‌نویسی می‌دانند و اولیس را نمونهٔ اعلا و مثال زدنی رمان مدرن، اما«سلپس» همین رمان نویس را که در سال ۱۹۲۲ انتشار یافت، پسامدرن می‌نامند. لری مک کافری روز مرگ جان کندی (بیست و دوم نوامبر ۱۹۶۳) را تاریخ ظهور پست مدرنیسم ـ دست کم در آمریکا می‌داند؛ او این تاریخ را خاتمهٔ صحت و اعتبار مواردی می‌داند که یاریگر نویسندگان و منتقدان در شکل‌گیری به تصورات آنها از ماهیت ادبیات داستانی بود. (یزدانجو، ۱۳۷۹:۱۳۰)

شعر پست مدرن جریانی است که در جست و جوی عرضه‌های جدید برای بیان و رساندن مفهوم قدرتمندی از امر غیر قابل عرضه است نه برای بهره بردن از آنها. هنرمند پست مدرن اثری خلق می‌کند که تحت هیچ یک از قواعد از پیش تثبیت شده قرارندارد از این رو برای شناخت و قضاوت باید قواعد جدیدی تدوین شود.(لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۸) در واقع پست مدرن هنری است که محدود و محصور نمی‌شود و از قواعد از پیش تعیین شده تبعیت نمی‌کند و معیارهای زیباشناسی خود را دارد.

می‌توان گفت پست مدرنیسم هنر لذت بردن در زمان حال است. از این رو ماهیت آن با ماندگاری از جنس سنّت تضاد دارد.پست مدرن‌ها این وضعیت را گذار می‌دانند؛ اما این گذار ذاتی پست مدرن است و هدف پست مدرن ماندگار شدن و یافتن موقعیت ثابت نیست. (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۱۷) می‌توان این سبک را به جاده ای تشبیه کرد که عبور از آن لازم و حتمی است؛ ولی خانه‌ای ندارد که بشود در آن توقف نمود. برخی در تعریف پست مدرنیسم درمانده‌اند از این رو است که می‌توان گفت«آسان تر است که بگوییم پست مدرنیسم چه چیزی نیست تا این که بگوییم چه چیزی هست. پست مدرنیسم قطعاً مدرنیسم نیست» (جیمسون، ۱۳۸۹: ۷۳)

«پسامدرنیسم برای گذار از اندیشه‌های سرسخت و استوار راه حل‌های پساساخت گرایانه را می‌پذیرد و به ساخت شکنی روی می‌آورد به تعبیری می‌توان گفت اندیشه‌های پسامدرنیسم از نظریه‌های زبانشناختی پسا ساختگرایی بهره می‌گیرد؛ اما واژه‌شناسی پسامدرنیستی از زمینه‌های زبانشناختی و دست و زبانی فراتر رفته و در پهنه‌های دیگر فرهنگی پا می‌گذارد.»(تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۱۳)

استتیک

طبق تعریف فرهنگنامهٔ ادب فارسی:«استتیک معادل واژه انگلیسی aesthetics از شاخهٔ فلسفه است که به بررسی نظری هنر و ذوق هنری می‌پردازد.واژه استتیک برگرفته از واژهٔ یونانیaisthesis به معنی دریافت و شناخت است. (انوشه، ۱۳۷۵: ۷٦٦)

فلیسین شاله نیز در تعریف استتیک می‌گوید:«شناخت زیبایی که در زبان‌های اروپایی آن را استتیک می‌گویند، معرفتی است که از زیبا و زیبایی و هنر و هنرها گفت و گو می‌کند. یکی از فلاسفه آلمان موسوم به بائومگارتن که از پیروان لایب نیتز بوده برای اولین بار در تألیف خود موسوم به استتیکا واژۀ مزبور را در معنی بالا به کار برده است.» (شاله، ۱۳٤۳: ۳)

به عقیدۀ هایدگر، «استتیک شناخت رفتار انسان است از حیث ادراک حسی و احساس و شناخت اینکه چگونه آن رفتارها تعیین می‌گردند.» (رمضانیان، ۱۳۹۱: ٤۳)

این واژه که به معنی زیبایی‌شناسی رواج یافته است از زمان‌های بسیار دور در گفتار فلاسفه یونانی وجود داشته و گرچه به طور مستقیم راجع به آن نظری داده نشده؛اما حضورش در نوشته‌های فلسفی دیده می‌شود: «استتیک اصلاً یک لغت یونانی است از آنجا ابتدا به زبان لاتین (امپراتوری روم)و پس از ان هم به سایر زبان‌های اروپایی و جهان وارد گردید و همان گونه که می‌بینیم امروزه به عنوان دانشی ویژه از اهمیت بسیاری نیز برخوردار است.» (فرهودی، ۱۳۷۸: ۵۳)اما با وجود قدیم بودن واژه، «نخستین بار فیلسوف آلمانی به نام الکساندر بومگارتن (۱۷۱٤–۱۷٦۲م)واژۀ aestheticaرا برای نشان دادن آرمان‌ها و مقاصد علوم انتزاعی که درونمایه و محتوای آنها از راه حواس درک و دریافت می‌شود به کار برد.»(انوشه، ۱۳۷۵: ۷٦٦)

زیبایی زبان، زمانی اهمیت پیدا می‌کند که منطق طبیعی آن دگرگون شود و از طریق آشنایی‌زدایی با مخاطب ارتباط برقرار کند و عناصری بازیافته پیش روی او بگذارد.

بحث

زیباشناسی اشعار رضا براهنی و سید مهدی موسوی

مجموعه اشعار «خطاب به پروانه ها» یکی از بهترین نمونه‌های پست مدرن است، در این مجموعه شگردهایی به کار رفته است که می‌توان آن را هم سو با ویژگی‌های شعر پست مدرن دانست. از نظر براهنی«هدف شعر ایجاد تأثیر زیبایی شناختی است و تنها آگاهی به عملکرد دقیق زبان شاعرانه، به ایجاد این تأثیر کمک می‌کند.»(براهنی، ۱۳۷٤: ٦۹ – ۱٦۸)

وی همچنین معتقد است نو گرایی و نو بودن نباید فقط از لحاظ تاریخی باشد، زیرا هر پدیده جدید تاریخی با گذشت اندک زمانی، نو بودن خود را از دست می‌دهد، برای اینکه این کهنه شدن به تعویق افتد، باید زبان به ذات خود باز گردد؛ اما این بازگشت هرگز به طور کامل صورت نمی‌گیرد، اما می‌توان به آن نزدیک شد. «ما باید بکوشیم شکل لذت بخش دیگری به آن در عمر خود بدهیم.» (همان: ۱٤۹)

آشنایی‌زدایی رضا براهنی

واژه‌ها در طول دوران، تکراری و خسته‌کننده می‌شوند و جنبهٔ هنری خود را از دست می‌دهند. برای آشنایی‌زدایی از واژه‌ها معمولاً سعی می‌شود ترکیبات تازه ساخته شود تا کهنه بودن واژه به نظر نیاید یا به طور کلی نو شود. زبانشناسان از آن به عنوان هنجارگریزی یاد می‌کنند؛ زیرا در ترکیب‌سازی واژه‌های تازه‌ای ساخته می‌شود. این گونه هنجارگریزی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌کند بدین‌ترتیب که بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه زبان هنجار واژه‌ای جدید می‌آفریند و به کار می‌بندد. (صفوی، ۱۳۸۰: ٤۹)

از نظر زبانشناختی، زایایی واژگانی به مبحث اشتقاق یا واژه‌سازی مربوط می‌شود. اشتقاق یعنی اینکه ما بتوانیم از اسم یا صفت فعل بسازیم و مانند آن با اندکی تسامح می‌توان گفت اشتقاق یعنی گذر از یک مقولهٔ دستوری به مقولهٔ دیگر. (باطنی، ۱۳۷۱: ٤۳)

به این ترتیب آرایه‌هایی مانند استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح، بیشتر در چهارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۳۷) رضا براهنی در اشعار خود سعی می‌کند عناصری را کنار هم بنشاند که در گذشته به نحو دیگری در شعر به کار رفته و اجزایش برای مخاطب آشناست؛ ولی ترکیبی که وی ایجاد می‌کند تازه است از این رو از آن آشنایی‌زدایی شده است. ماه و ستاره در کنار هم دیده می‌شوند؛ ولی در این شعر ستاره از جنس پولاد است که وی را کنار ماه نشانده و اجزایی جدایی ناپذیر پدید آورده است:

مرا ستارهٔ پولادینی کنار ماه نشانده است
و هیچ دستی قادر نیست که از درون این معماری عبورکند

(براهنی، ۱۳۷٤: ۱٦)

در شعر بالا تصویری از همنشینی ماه و ستاره را می‌بینیم که واژهٔ پولاد رنگ نقره ای ستاره را نیز تداعی می‌کند و از سویی شاعر این همنشینی را به «معماری» تشبیه می‌کند.

همچنین است در این شعر که برای توصیف زیبایی و رنگ چشمان خود با توجه به افسانهٔ ققنوس که از خاکستر بیرون می‌آید، چنین توصیفی به کار برده است.در این تصویر نیز واژهٔ «خاکستری»تداعی گر رنگ و خاکستر است که «عمق» نیز هم عمق چشمان را نشان می‌دهد و هم اعمال خاکستر را. این تصویر در مصراع بعد با استعارهٔ مکنیه برای رنج کامل می‌شود.

و چشم‌های من خاکستری است که از عمق‌های آن
ققنوس‌های رنج جهان می‌زایند

(براهنی، ۱۳۷٤: ۲۱)

توصیف آفتاب با استعارهٔ کودکی که در قنداق است، تعبیری تازه و آشنایی‌زدایی شده است:

از چشمهٔ پلنگ و کبوتر
از حس ناگهانی اشیا و آسمان
قنداق آفتاب نمایان شد

(همان: ۲٤)

آشنایی‌زدایی سید مهدی موسوی

موسوی نیز در اشعار خود به نوعی آشنایی‌زدایی به کار برده است. وی در این شعر با استفاده از ضرب‌المثلی معروف، زبان درازی خود را توصیف کرده است:

از گلیمم درازتر شده است
قسمتی از زبان من عربی است

شعر من گریه کرده و عصبی است
هیچ چیزی نگو! مواظب باش!

(موسوی، ۱۳۹۸: ۸)

در این شعر بدون این که مستقیماً درازی زبان بیان شده باشد، آوردن صفت دراز برای گلیم تداعی گر این ویژگی زبان نیز هست که آرایهٔ «استخدام» را به یاد می‌آورد؛ زیرا درازی زبان با درازی گلیم از یک نوع نیست. از سویی در مصراع بعد استعارهٔ مکنیه برای شعر به کار رفته است و در واقع ویژگی شاعر را به شعر نسبت می‌دهد.

برای رسیدن به تازگی و مدرنیسم باید سنّت‌های گذشته را رها کرد و به حس نوستالژیک مهار زد. همان طور که در جاده‌ای رو به جلو نمی‌توان برای دیدن زیبایی‌های گذشته، بازگشت نمود، در امور هنری نیز باید به مناظر و پیشامدهای تازهٔ پیش رو اندیشید که ممکن است بسیار زیباتر و هیجان انگیز تر باشد. «ذهن و زبان به سنّت تعلق دارد؛ ولی ما باید در لابه لای این سنّت بازنگری کنیم. ببینیم کجاها این سنّت ما را بازداشت کرده است، از افسونش بگذریم.»(علایی، ۱۳۸٦: ۱۸٦) موسوی در شعر زیر نیز زبان فارسی را به شکلی تازه می‌ستاید و به مخاطب خود توصیه به فارسی حرف زدن می‌کند؛ ولی این کار به صورت غیر مستقیم انجام می‌شود:

شب‌ها سکوت فارسی ام باش
هی فارسی بچسب به لبهام...
او فارسی است با بد و خوبش
با بغض‌های قابل تشخیص
با ترس از رها شدن گیس
با آن نگاه فارسی خیس

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۹)

همچنین توصیف شب در این بیت با تصویری تازه همراه است. شب مانند انسانی لباس مشکی پوشیده و روز نیز چهره ای محزون دارد که هر دو استعارهٔ مکنیه است:

این که پوشیده به خود جامهٔ مشکی شب نیست
روز پیش است که با چهرهٔ محزون مانده

(موسوی، بی تا: ۲۳)

تصویرسازی براهنی

تفاوت تصویر در شعر پست مدرن با شعر کهن در اینکه در شعر کهن تکوین تصویر در یک بیت صورت می‌گرفت و تصویر به بیت دیگر منتقل نمی‌شد؛ ولی در شعر امروز نمی‌توان یک سطر را خواند و سطر دیگر را نادیده گرفت؛ زیرا واحد شعر جدید بیت نیست بلکه کلّ شعر است. (براهنی، ۱۳۷۱: ۹۵-۲۹٤)

تصاویر شعر پست مدرن در سراسر شعر به صورت تکه تکه پخش شده و در نهایت در حلقهٔ شعر کامل می‌شوند، تکه‌ها لا به لای سطرها سر می‌خورند و روانند، خواننده می‌تواند این تکه‌ها را به هم وصل کند.

شعر زیر با ایجاد استعارهٔ مکنیه و تشبیه فانوس‌های دریایی به انسان‌های خلوت گزیده و همچنین تشبیه شاعر به چلیک و تشبیه تگرگ به تیرهای شلیک شده، تصویر زیبایی از دریا و کشتی و بارش تگرگ را تداعی می‌کند:

فانوس‌های دریایی در جشن پر هیاهوی بندرها/ خلوت گزیده بودند / من با تو مثل چلیکی بودم در باغ زیر شلیک تند تگرگ از هر سو و مخفیانه غرق لذت خود بودم(همان: ٦۱)

ممکن است بسیاری از تکه‌ها در شعر کامل نشوند، درست اینجاست که خواننده با کامل کردن تصاویر در ذهن خود؛ با معمار شعر در ساخت تصاویر مشارکت می‌کند و به این ترتیب در حین خوانش شعر، پیوستگی مادامی بین خواننده و شعر ایجاد می‌شود. این تصاویر به اقتضای زبان و شعریت شعر به جهان زبان شعر پرتاب می‌شوند. در شعر پست مدرن؛ هیچ جایگاهی برای تصاویر قابل پیش‌بینی نیست، جای‌گیری‌های متفاوت؛ می‌تواند فرم‌های تصویری متفاوتی را رقم بزند.

تصویرسازی موسوی

موسوی جشن تولّدی را تصویر کرده که صحنه‌های مخوفی دارد. او اجزای بدن خود را در میان کیک و کادوها می‌بیند. این شعر از طریق افکار مغشوش تصویرسازی دارد و بازی زبانی و واژگانی در آن به کار نرفته است:

این کادوی کی است که تویش سر من است؟

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۲)

قلبم روبان زده وسط کادویی رها!

انگشت‌های له شده ام توی جعبه ها!...

گیجم که ترس‌های خودم را چه می‌کنم

من پشت کیک و شمع در اینجا چه می‌کنم؟

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۲)

بازی زبانی اصطلاحی است که ویتکنشتاین ابداع نموده و می‌توان آن را اعمال و کاربست‌هایی دانست که قواعد و قراردادهایی معین بر آنها حاکم است. (لیوتار، ۱۳۸۰: ۲۴۳)

موسوی در شعر زیر برای نشان دادن درجهٔ عصبانیت خود کلمه «عصبی» را تکرار کرده است؛ اما تصویری که از آن ساخته بیش از عنصر تکرار جلب توجه می‌کند.

این تصویرسازی خود موجب استرس و احساس بد است که عملاً عصبی بودن شاعر را به رخ می‌کشد:

عصبی مثل ناخن و شیشه

عصبی مثل گچ به یک تخته

عصبی مثل لخت در بغلت

عصبی مثل آدمی اخته

(موسوی، ۱۳۹۸: ۷۸)

سفیدنویسی براهنی

سفیدنویسی تمامی آن چیزی است که نا گفتن و ننوشتنش تأثیر گذارتر است: مانند سؤال‌های بی جواب، حرف‌های مگو و گفتنی‌های تا نوشتنی. این حرف‌های مگو یا چنان واضح و مبرهن است که نیازی به بازگویی ندارد، یا چنان ناگفتنی است که به راز می‌ماند. «سفیدنویسی از سوی شاعر و سفید خواتی از سوی خواننده، تنها به شکل صوری و کانکریت شعر بر نمی‌گردد. هر نوع ابهامی که متن را متکثّر و دریافت‌ها را متعدد می‌کند، سفیدنویسی است.» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۸۵)

در مجموعهٔ خطاب به پروانه‌ها سفیدنویسی‌هایی توسط براهنی ارائه شده است که در زیر ذکر می‌شود:

نام تمامی پرنده‌هایی را که در خواب دیده ام / برای تو در اینجا نوشته ام / نام تمامی آنهایی را که دوست داشته ام / نام تمامی آن شعرهای خوبی را که خوانده ام / و دست‌هایی که فشرده ام / نام تمامی گل‌ها را در یک گلدان آبی / برای تو در اینجا نوشته ام / ....حالا / نزدیک‌تر بیا و. کلید در باغ را / از من بگیر/ نشانی آن باغ را روی کلید / برای تو در اینجا نوشته ام (براهنی، ۱۳۷٤: ۳۱)

شعر زیر با تکرار کلمه پرسش و جابه جایی و تکرار جملات ایجاد شده است و هیچ مفهومی را القا نمی‌کند و تنها ویزگی آن، همین تکرارها و پرسش هاست:

که ماه می‌نگرد ماه را

چرا؟

مرا نمی‌نگرد هیچ یک

چرا؟

مرا چرا نمی‌نگرد هیچگاه

آه

چرا؟

که بازمی گردد از برابر آیینه، آب

آه

چرا؟

(براهنی، ۱۳۷٤: ۵۳)

و می‌پرسی: موهایت کو؟

گفتی که اسم بچه چه بود؟ و چند ساله؟

شاید هزار سال! نمی‌دانم موهایت کو؟

جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند

و بچه‌های تو! آنها کجایند ؟ موهایت کو؟

(همان: ۸۰)

یک عده آن حقیقت روشن را می‌گویند

یک عده آن حقیقت ناگفته را می‌گویند

من آن حقیقت ناگفتنی را می‌گویم

این را:

(همان: ۹۵)

نمونه ای دیگر را در این شعر می‌بینیم که شعر سؤالی از خود می‌کند و پاسخی نمی‌دهد:

و من از خود باز می‌پرسم:

آسمان آیا خیال دیده هاست؟

رعدها آیا خیل گوش هاست؟

(براهنی، ۱۳٤۱: ۱٦)

این نوع سپیدنویسی سؤالی را می‌توان پرسش هنری دانست که در گذشته نیز به صورت پرسش‌انگاری مطرح می‌شد.

سپیدنویسی موسوی

تجدّد و نوآوری مرهون سنّت‌های گذشته است و مسلّماً نسل‌های ادبی بعدی بر پله‌های ترقی پیشین استوار شده و از آنها برتری می‌جویند و مدرنیسم همچنان که از این میراث سود می‌جوید، به مبارزهٔ تغییر ساختارهای آن اقدام می‌کند. از این باید گفت«مدرنیته به عنوان اخلاق قانونمند دگرگونی، به ضدّیت با اخلاق قانونمند سنّت برمی خیزد.»(بودریار، ۱۳۸٤: ۲۱ـ ۲۰)پسامدرن مولود دوره ای است که نوآوری‌های مدرنیستی دیگر نمی‌توانستند برای خواننده به اندازه زمانی که ادبیات مدرن تازه متولد شده بود علاقه برانگیز باشند.»(پاینده، ۱۳۸٦: ۲۷) از این رو شاعران باایجاد عناصری تازه سعی در نوگرایی دارند و یکی از این روش‌ها سپیدنویسی است که در میانهٔ شعر جای خالی یا سؤالی مطرح می‌شود. موسوی هم مانند براهنی از این نوع اشعار فراوان دارد. در مواردی جای خالی می‌تواند علامت سکوت باشد و گاهی نیز انتظار سخنی می‌رود:

تو ابر باش، تو رگبارتر...کویر از من!

(موسوی، ۱۳۹۸: ٦)

به من بچسب به تاریخ پشت این کلمات
که واژه‌ها تله باشند تا...پنیر از من!...
که گم شوی ته سر درد از فراموشی
که هیچ چیز نماند...بنوش سیر از من!

(موسوی، ۱۳۹۸: ۷)

«اگر در شعر تعادل کامل بین سکوت و حرکت وجود داشته باشد، یعنی شعر از میان سکوت برخیزد، در زمینهٔ سکوت حرکت کند و در وسط سکوت پایان یابد، عالی‌ترین شعر را خواهیم داشت. ابهام یعنی سکوتی که کلمات را در میان می‌گیرد و بدانها معنایی از سکوت می‌دهد.» (براهنی، ۱۳۷۱:٤٥٥) در سفیدنویسی‌های فارغ از ابهام، شاید تنها چیزی که به خواننده انتقال می‌یابد، حس صمیمیت و اعتماد شاعر نسبت به خوانندهٔ نوعی است.

سفیدنویسی مبهم، از سوی شاعر و سفید خوانی ابهام زدا، از سوی خواننده به پست مدرن نزدیک تر است و در قیاس با سفیدنویسی ای که صرفاً متّکی به آگاهی خواننده است و یا معماری از ابهام است، لذت هنری بیشتری را منجر می‌شود. این سفیدنویسی‌ها گاهی با علائم سجاوندی مانند: علامت سؤال «؟»، سه نقطه «...» و دو نقطه «:» نشان داده می‌شود.

در شعر «هفت» از مجموعهٔ«حتی پلاک خانه را» همهٔ ابیات با ولی و سه نقطه تمام می‌شود:

به قتلگاه خود آن روز سر زدند ولی...
پرنده‌ها همه از شهر پرزدند ولی...
همین که خواستی از روی خاک قد بکشی
به بازوان نحیفت تبر زدند ولی...

(موسوی، بی تا: ۲۷)

در شعر هشت و نه از همین مجموعه نیز، برخی مصراع‌ها نقطه چین دارد؛ ولی چیزی از جمله حذف نشده است. (همان: ۹ـ۲۸) این شعر که دربارهٔ شهادت پدر راوی است، برخی جملات را نیمه کاره رها نموده تا مخاطب آنها را پیدا کند و سر جای خود بگذارد. این کار سبب می‌شود مخاطب در شعر سهیم شود و با شاعر همدردی کند:

دکتر هم که می‌شدم
تکه هایت را نمی‌توانستم...
کارگردان هم که می‌شدم
نمی توانستم بگویم:کات!
قبل از آن که پایت را...
فقط شاعری شدم که بگویم:
اسم پدرم رامین بود
و این به جنگ هیچ ربطی نداشت
تا وقتی روی مین رفت...

(موسوی، بی تا: ۱۵)

که هفت سال غم انگیز بی صدا بودی
چقدر خواندمت اما ... بگو کجا بودی؟
همینکه چشم گشودم به ... مرد خانه نبود
رسید نامه ات اما ... نه! عاشقانه نبود

(همان: ۲۰)

در شعری دربارهٔ پرنده‌ای که جفتش را از دست می‌دهد، در انتهای شعر این شیوه را به کار برده است.

غم بزرگ...و تنهایی بزرگترش!
جهان مسخره ای که عقب جلو می‌رفت
پرنده آویزان بود از طناب کلفت
نگاه کرد به تخم شکسته اش سر میز
پرنده گفت: به... و هیچ چیز نگفت...

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۷)

عاشقش می‌شوم...چرا؟ شاید
چشم هایش شبیه یک نفر است
بی جهت گریه می‌کند...انگار...
بعد می‌بوسمش...که بی اثر است...
گور بابای شیخ و منتقد و...

(موسوی، ۱۳۹۸: ٤٥)

سؤال می‌کنم از تو که پاسخم هستی
به من جواب بده...

(موسوی، ۱۳۹۸: ۵۵)

یکی از اشعار موسوی از ابتدا تا انتها پرسش است، بدون این که پاسخی داشته باشد:

من از کجای شعر، تو را در بیاورم؟
از صندلی که بی تو نشسته است در اتاق؟
از پنجره که بسته شده رو به آفتاب؟...

(همان: ۹٦)

تکرار هنری براهنی

تکرار اگر در جای خودش به کار رود عنصری هنری و استتیک است و در زیبایی فرم و محتوا تأثیر بسزایی دارد. این آرایه یکی از عناصر اساسی هنر است و در شعر نقش مهمی دارد که در صورت کاربرد مناسب می‌تواند بر جنبه‌های زیباشناسی و هنری یک اثر تأثیرگذار باشد. قافیه و ردیف که از ارکان شعر سنتی است در شعر معاصر دست و پا گیر محسوب می‌شود از جهتی دیگر بروز یافته و عنصر تکرار جایگزین آن می‌شود. (روحانی، ۱۳۹۰: ۱٤٥)

براهنی در مواردی با تکرار هجاها و اصوات، به شعر آهنگ بخشیده و وجه هنری اش را ارتقا داده است مانند تکرار «دف»در این شعر:

سیمرغ جان بدف! دف البرزرا بدف! دفینه ارواح سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!
دفدفددف
دفدفددفددف
ارواح سنگ گشته اجداد خواب را بیدار کن !
سیمرغ جان!
بیداد کن!
دفدفددف
دفدفددفددفدفدف
...
آن حنجره بوسیدنی است
ای ارغوان!

آه، ای جوان!
مشت عسل!
عطر و عسل!
بوسیدنی!
ای حنجره !
ای ارغوان!

(براهنی، ۱۳۷٤: ۱۳-۱۰)

در شعر زیر نیز تکرار کلمات در آخر جمله‌ها موسیقی کناری ایجاد می‌کند:

فریاد می‌زند ملک الموت: دوزخ، هدف! دوزخ، هدف!
خوابیده ام در زیر آب، با خواب تو، توی صدف، توی صدف

(همان: ۲٤)

جابه جایی کلمات که در بدیع با عنوان«طرد و عکس»می‌شناسیم در این شعر با تکرار و عکس کردن جملات ایجاد شده است:

ستاره مثل تو نیست تو مثل ستاره نیستی
و آسمان که شکل تو نیست و تو که شکل آسمان نیستی

(همان: ۱۱۳)

در یکی از اشعار وی واژۀ «نیامد»مدام تکرار می‌شود و این تکرار موجب می‌شود همیشه در یاد بماند (براهنی، ۱۳۷٤: ۳۹) همچنین است تکرار پرسش «چرا» (همان: ۵۳)

به من بگو چگونه من جوان شوم
بگو چگونه این جهان جوان شود
بگو چگونه راز عاشقان عیان شود؟

(براهنی، ۱۳٦۷: ۱۰)

همچنین است تکرار«زنده خواهم شد»«دریا، «ساحل»«زندگانی» (براهنی، ۱۳٤۱: ۱۷)

تکرار هنری موسوی

تکرار در ابتدا یا انتهای مصراع‌ها از ویژگی‌های شعر موسوی است:

ظاهراً روی صندلی می‌خوابم
واقعاً فکر می‌کنم به جهان
ظاهراً در اتاق خود هستم
واقعاً توی راه با چمدان

(موسوی، ۱۳۹۸: ۵۹)

این دو کلمه در بندهای دیگر هم به همین نحو تکرار می‌شوند.

تنهام مثل گریه در دور افتخار
تنهام مثل در وسط میوه‌ها خیار
تنهام مثل کارگری بعد اعتراض
تنهام مثل گونهٔ در حال انقراض

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۲)

در مصراع‌های بعدی نیز همین کلمه در ابتدا تکرار می‌شود.

در یکی از اشعارش، ضمن تکرار فراوان کلمات و عبارات در متن شعر، در بند آخر نیز چهار بار جمله «هیچ چیزی عوض نخواهد شد» را پشت سر هم آورده است. (موسوی، ۱۳۹۸: ۱-۸۰)

در شعر دیگری، اغلب مصراع‌ها با حرف «از» شروع شده‌اند و همه جملات سؤالی هستند. (موسوی، ۱۳۹۸: ۹۶-۷) و نیز در صفحات ۱۷٤ و ۱۷۵تمام مصراع‌ها با «از» شروع می‌شوند. همچنین در شعری، تمام مصراع‌ها با «صدای» شروع می‌شوند (ص۱٤٤)

حالا درنگ پشت درنگ و درنگ‌ها
این است استان من و شعر سنگ‌ها

(موسوی، بی تا: ۱٦)

تکرار «می‌خواستند» «هشت سال «با این» «با اینکه» «دشمن رسید» (موسوی، بی‌تا، ۳۰-۳۰)

در یک چهار پاره (موسوی، ۱۳۹۸: ۱۷ـ۱٦)

عبارت: «پرنده گفت به تخمم بگو که جوجه شود» در مصراع اول چهار بند تکرار می‌شود و در دو بند بعدی عبارت: «پرنده کرد نگاهی به» در هفت مصراع تکرار شده است.

تکرار «بهت گفتم» و «بهم گفتی» «فرض کن) (۳ ـ ۲۲)

تکرار «نمی‌میره» در انتهای یکی از چهارپاره‌ها به علت تأکیدی است که در ادامهٔ محتوای شعر است:

که ما مردیم و می‌میریم تو و تاریخ ... اما عشق

نمی میره، نمی‌میره، نمی‌میره، نمی‌میره

(موسوی، ۱۳۹۸: ۲٤)

یک نیمه ام در اتش افتاده، افتاده نیم دیگرم در باد...

تا قلب تنها قلب تنهایم ! را عصر جمعه می‌برم در باد

هر عصر جمعه توی این غربت یاد تو می‌افتم که می‌افتم

(موسوی، ۱۳۹۸: ۲۵)

تکرار حرف ندای«ای» در چهار مصراع ابتدای بند اول شعر، تکرار «نخواهم کرد» از انتهای پنج مصراع بند دوم، تکرار«غم انگیزم، » در انتهای پنج مصراع بند سوم، تکرار «نخواهد بود» در انتهای پنج مصراع بند چهارم و تکرار «جعلی» و «می‌خواهم» در انتهای مصراع‌های بند هفتم که آخرین بند است (موسوی، ۱۳۹۸: ۲۷)

همچنین است تکرار «با» «از» «یا» در ابتدای چند مصراع (موسوی، ۱۳۹۸: ٤۰ـ۳۹)

«نیست» در انتهای مصراع، «در» و «لعنت» در ابتدای مصراع‌ها (موسوی، ۱۳۹۸: ٤۱)

«سخت است» در ابتدای چند مصراع (موسوی، ۱۳۹۸: ۳ـ ٤۲)

موسیقی اصوات براهنی

موسیقی نزدیک‌ترین ساحت به شعر است و تناسبات و شباهت‌هایی بین این دو وجود دارد. در عین حال شاید به جرأت بتوان گفت، بزرگ‌ترین تمایز آنها حیطهٔ معنایی است. شعر

متمایل به معنا و موسیقی از معنا گریزان است، البته معنا گریزی موسیقی به مفهوم نامعنایی نیست؛ بلکه سطح دیگری از معنا مطرح می‌شود، که هم جنس ادبیات و شعر نیست، یک فرا معنایی و پر معنایی عمیق است، درست مانند سکوتی که از فراصوت تعبیر می‌کنیم، صوتی که وجود خارجی دارد؛ اما ما قادر به شنیدن آن نیستیم، هر چند به وجودش آگاهیم. می‌توان در مورد موسیقی همیشه این طور استدلال کرد که یک قطعه موسیقی در خود کامل است. در حالی که شعر این طور نیست. شعر همیشه به وسیلهٔ مفاهیم زبانی کلماتش به طرف کل زبان رجعت می‌کند و یا در حال رجعت است.» (براهنی، ۱۳۷۱: ٤١٨)

براهنی اعتقاد دارد، برای رسیدن به خلوص زبان و بازگشت به اصل و ریشهٔ زبان، باید زبان؛ بی معنایی ای از جنس موسیقی تجربه کند و به ذات خود یعنی صدا باز گردد و البته شعر هرگز به طور کامل به موسیقی بدل نخواهد شد؛ زیرا به هر روی در شعر با کلمات سر و کار داریم و کلمات نیز به طور حتم معنایی دارند. «موسیقی زبان پاره ای جدایی ناپذیر از شعر است و پیوند ذاتی با آن دارد. تپش و تنش و وزش سازها در جهت آفریدن هماهنگ‌ترین ریتم ها، در طلب آهنگین‌ترین بیان است، بیانی که در آن آهنگ چنان ناب گشته که برای بیان معنا از کشیدن بار زبان و سنگینی معنایی آن بی نیاز شده است.» (آشوری، ۱۳۷۷: ۳۹)

براهنی در تعدادی از اشعارش توانسته است به موسیقی نزدیک شود. که البته این اشعار نه به طور کامل موسیقی، بلکه می‌توان آن را «شعر ـ موسیقی» نامید. در این «شعر ـ موسیقی»ها شعریت زبان و موسیقی زبانی با هم برابرند. در یک «شعر ـ موسیقی»؛ صدای حروف و کلمات از معنای واژگانی رساتر است. در این اشعار به راحتی در نحو زبان، شالوده شکنی رخ می‌دهد و هنجارگریزی واژگانی و دستور زبانی در آنها به وفور دیده می‌شود.

دفدفدددف

دفدفدددف

دفدفدددف

سیمرغ جان بیداد کن!

دفدفدددف

.....

دورت بگردم ای دف دیوانه، ای ی ی ی

(براهنی، ۱۳۷٤: ۱۵)

دئدی: دئمه، من ئولوم!

دئدی: دئمه، من ئولوم!

دئدیم: یاپیش!

...

هله م هله م هله لم لم هلای هلهله هلهل...

ده ده م ده ده م دهدهقور قورد دئدوخ دئدوخ‌ها می‌میز

وال اله ال ال ال اله اله ودردوخ

(همان: ۹ـ ٦۸)

و ما نمی‌شنویم م م م م...

به پشت یک نو می‌نشیند شوپن نمی شیند شو پن شوپن

نمی نمی‌نمی نمی‌نمی ش می‌شیند و که که می‌شنویم نمی شنوی ی ی ی م م

(همان:۱۱)

هنجارگریزی

هنجارگریزی از ویژگی‌ها و خصیصه‌های بارز شعر پست مدرن است، که عبارت از مبارزه با قراردادهای زبانی است. قواعد و قراردادهای حاکم بر زبان؛ در ادبیات و شعر سنتی هنجار محسوب می‌شود. اما گریز از حاکمیت و سلطهٔ قواعد نحوی و دستوری زبان فارسی، در شعر پست مدرن نوعی شگرد است. بر هم زدن قوانین و سرپیچی از بایدها همیشه مخرّب نیست. در شعر پست مدرن این عمل منجر می‌شود، واژه‌ها آن گونه که زبان می‌خواهد، به خدمت زبان

گرفته شوند. «هنجارگریزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعران از طریق آن، زبان خود را برجسته می‌سازند. وقتی گنجینهٔ زبان، عناصر واژگانی لازم را برای بیان اندیشه تازه ندارد، ناگزیر بخش توانش زبانی شاعر، فعّال می‌شود و بدین صورت شاعر با هر واژه جدیدی که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند و این به معنای توسعه اندیشگی زبان در قالب واژگان است.» (پیروز، ۱۳۹۱: ۱۳)

این هنجارگریزی می‌تواند در سطح نوشتار شعر و علائم نگارشی نیز نمود داشته باشد، در شعر پست مدرن می‌توان، شیوهٔ نوشتن بندها و پاره‌های شعر را به هم ریخت و دگرگون ساخت، البته اگر این کار بی هدف باشد به طور قطع، زیبا نخواهد بود. اما اگر در جهت القای محتوا و مفهوم خاص و با افزودن معناهای جدیدی باشد، نافذ و تأثیر گذار خواهد بود. «جمله و نحو جمله خود کامه شده‌اند. یا باید آن را کاملاً تازه کرد؛ یا باید آن را شکست، یا باید رهایش کرد؛ و از آن به عنوان یکی از اجزای بیان شعر استفاده کرد، یعنی اول ردش کرد، و بعد گذاشت به صورت دمکراتیک در شعر شرکت کند.» (براهنی، ۱۳۷۸: ۱۸) در ادامه نمونه‌هایی از این هنجارگریزی‌ها در اشعار براهنی ذکر می‌شود:

سیمرغ جان، بدف! دف البرز را بدف ! دفینه ی ارواح سنگ را بیدار کن ! البرز را بیدار کن.
(براهنی، ۱۳۷٤: ۱۰)

یک روز می‌که بوی شانه تو خواب می‌بردم
معشوق جان به بهار آغشته منی اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینمم
اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانم
افتادنی که مرا می‌افتد/ هنگامه منی که می‌افتد/معشوق معشق جان به بهار آغشته منی منی که مرا می‌افتد
و می‌روم از هوش می‌منی اگر تو را تو شانه بزن زانو! منی از هوش می‌و
(همان: ۵-۸٤)

مردی مرا هماره به بوی تو می رواند

زیباست فصل کبوتر به چابهار
...حالا نگو که شهر مرا آفتاب می رواند

(همان: ۹۱)

می گویاند، آورانده، آورندگی، دیگر نیاوران

(همان: ۱۰۳)

هنجارگریزی موسوی

موسوی نیز در مواردی با به کار بردن افعالی به شکل غیر معمول، از هنجار زبان عادی دور شده است مانند: دویده شدم و قهرید در این بیت:

درجا زدم دویده شدم درجا

(موسوی، ۱۳۹۸: ۵)

کاربرد حرف اضافه«از» در این مصراع درست نیست:

چه ماهی است که قهرید آبگیر از من ؟!
مرا بچسب به قلاب یا بمیر از من !...

(موسوی، ۱۳۹۸: ٦)

در این بیت نیز توصیف بلند بودن موزیک را با حذف اسم و جایگزین کردن صفت تفضیلی نشان داده است:

موزیک بلند تر از هر بلندتر
زخمی به روی صورتم از پوزخند تر

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۱)

همچنین است واژۀ «غرق ها» و «افتحاش» در ابیات زیر:

از تو که خودکشی شدن مرگی
از من که غرق‌ها شده ام در سم

(همان: ١٤١)

در هر طرف بسیجی و روشنفکر
در حال افتحاش به یکدیگر

(همان: ۱۱۲)

نوع دیگری از هنجارگریزی که موسوی فراوان به کار گرفته سبک گفتاری است که با حذف برخی عناصر واژه‌ها ایجاد می‌شود و در زبان گفتاری کاربرد دارد؛ مانند حذف «ی» میانجی:

من شکلی از ادامه شب‌هاشم

(موسوی، ۱۳۹۸: ۵)

به گریه هات بخندم ؟ نه! بی تفاوت ترا!...
مرا به سینه بچسبان به عمق پستان هات

(موسوی، ۱۳۹۸: ٦)

شعر تازه برات خواهم گفت

(موسوی، ۱۳۹۸: ۸)

تنهام مثل گریه دو دو افتخار
تنهام مثل در وسط میوه‌ها خیار

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۲)

در برخی از اشعار همهٔ افعال به صورت گفتاری بیان می‌شود:

بذار از اول قصه بگم: میره اون مردی
که من تنها دلیل واقعی رفتنش میشم

(موسوی، ۱۳۹۸: ۲۲)

صدام می‌زند

(ص۲۱)

شعر دیگری نیز به همین سبک با کلماتی چون: می‌کوبه، ابره، تقویمه، کمرنگه، دریاییه، یه مرده و.. (موسوی، ۱۳۹۸: ٤۹)

همچنین است در صفحات ٦٥، ٦٦ ٧٥، ٧٤

نوشته‌های اروتیک به نحوی که غالباً در شعر ـ مگر در هجو و هزل ـ راهی ندارد در اشعار موسوی زیاد دیده می‌شود. این نمونه‌ها را در صفحات ۱۱۳، ۱۱۱، ۱٤۳ و... می‌توان دید.

بیان مسائل روز با آوردن واژه‌هایی که شعری نیست و مربوط به دنیای مجازی و امروزی است، یکی از ویژگی‌های موسوی است. این نوع اشعار تلفیقی از سنّت و مدرنیته است و از سنّت تنها نام شاعران و نویسندگان و یا داستان‌های گذشته در آن هست ولی بوی تازگی آن بیشتر به مشام می‌رسد؛ زیرا شاعر قصد دارد دنیای عجیب و بلبشوی امروزی را نشان دهد:

رژ زد بوتاکس کرد کرم مالید
زل زد به دوربین و دابسمش کرد
در فیسبوک جمعیتی مردند
در اینستاگرام کسی غش کرد
...دیوانگی و خودکشی حافظ
از ازدحام شعرنویسی‌ها
دشنام چند عاشق استقلال
ما بین فحش پرسپولیسی ها....

(موسوی، ۱۳۹۸: ۱۱۱)

معنا گریزی براهنی

براهنی شگردهایی را در شعرش به کار می‌گیرد که بنا به گفتهٔ خودش زبان را دچار نوعی جنون می‌کند که همین جنون عین سلامت است و حافظهٔ زبان اعتیادی را مختل می‌کند و از کالایی شدن زبان به سوی فحشای زیبایی ظاهری آن جلوگیری می‌شود. (براهنی، ۱۳۷۸: ۲۰۲)

شعر پست مدرن از دادائیسم نیز تأثیر پذیرفته است. مکتب دادا که چند سالی بیش نپایید حاصل نوشته‌هایی بود که هیچ معنایی نداشت و کلمات بدون توجه به مفهوم کنار هم چیده

می‌شدند. براهنی در این گونه اشعار ضمن اینکه با ایجاد اختلال و جابه جایی در عناصر زبان معنا را دچار چالش می‌کند، گاهی توجیهی نیز به کار می‌برد که حروف اضافه را می‌توان به جای هم به کار برد. این ویژگی در این شعر مشهود است:

و عمهٔ من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد
از دوست داشتنی تر از با نیست
خوردم به خواب دوش مرا خواب خورده ای گل می‌چکد
حالا دو روز تربت من در راه است
با آب کافی هم عاشق شدن را پریده بودم

(براهنی، ۱۳۷٤: ۹۹)

ترکیباتی که در این شعر به کار رفته از جمله پریشانگویی است که منجر به برجستگی زبانی شده ولی معنای مشخصی ندارد و تنها به زبان و دگرگونی آن اهمیت داده شده است.

معناگریزی موسوی

یکی از بسترهایی که گفتار و زبان عامیانه، روزمره و زبان معیار به راحتی می‌تواند پویا بماند، شعر است. شعر بدون اینکه اطلاعی از چیز دیگری به ما بدهد، زبان را در معرض تجربهٔ بی واسطه می‌گذارد. از این رو زبان در شعر بیانگر خویش است نه دیگری. در واقع در شعر، مادهٔ زبان در لایه‌های گوناگون آوایی، واژی، دستوری و معنایی خود به صورت مستقیم و بدون میانجی به خواننده منتقل می‌شود. (مهاجر، ۱۳۷٦: ۱۵۱)

موسوی در برخی اشعار خود، بسیار به عناصر عامیانه و زندگی عادی توجه نموده و آنها را با دنیای شعر ارتباط داده است. وی با به کارگیری زبانی تازه و ایجاد تصاویری آشنایی‌زدایی شده سعی می‌کند معضلات دنیای اطراف خود را به شکلی مبهم و در عین حال قابل لمس بیان کند:

من بوی قرمه سبزی همسایه
در کوچه فقیرتری هستم

تو آن تعجبی که نخواهم کرد

من مکث جمله خبری هستم...

من خودکشی نکردن یک مرده

من شایعات حل شده در قرصم

(موسوی، ۱۳۹۸: ٦۲)

در شعر زیر ابتدا دو جمله بی معنی با کلماتی بی ربط می‌گوید و در ادامه به نحوی به مخاطب منظور خود را القا می‌کند ولی شعر از نظر معنایی ابهام دارد و ارتباط بین کلمات را نمی‌توان پیدا کرد.

تبعید فرم دیگری از «بَعد»

مشکوک شکل تازه ای از «کشک» است!

من که قرار بود قوی باشم

بر روی گونه هام چرا اشک است؟

(موسوی، ۱۳۹۸: ٤)

در انتهای شعر نیز به این مقوله پرداخته است:

تبعید قبل و بعد نمی‌فهمد

پاییز ما ادامه پاییز است

فرقی نمی‌کند که کجا هستی

این آسمان همیشه غم انگیزاست...

این شعر را چرا به شما گفتم؟

من که قرار بود قوی باشم.

(همان: ۵)

نتیجه

در مقایسه ای که میان این دو شاعر از جهت مؤلّفه‌های پست مدرن و جنبه‌های زیبا شناختی انجام شده است، مشخص می‌شود مهم‌ترین عنصر مورد توجه که قابلیت هنری این اشعار را برجسته نموده، عنصر «تکرار» است. در بیشتر اشعار این دو شاعر تکرار کلمه، جمله، عبارت، نقش برجسته ای به کلام داده است. هر دو شاعر برای تأکید و ایجاد انسجام فکری مخاطب کلمه یا جمله ای که بر آن تأکید دارند تکرار نموده‌اند. گاهی این تکرارها چندین مورد را شامل می‌شود و در ابیات متعددی کارکرد دارند. شباهت دیگر این دو شاعر در سپیدنویسی است که به شکل نقطه چین و ایجاد سؤال در ذهن مخاطب یا طرح پرسش از خود یا از مخاطب ایجاد می‌شود که نوعی آشنایی‌زدایی نیز محسوب می‌شود. شباهت دیگر آنها را می‌توان در تصویرسازی‌های تازه و آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی زبانی دانست، با این تفاوت که در اشعار براهنی به وضوح بیشتر وجود دارد. تفاوت دیگر این دو شاعر این است: در زبان موسوی، سبک گفتاری و عامیانه‌نویسی و کاربرد کلمات و تصاویر اروتیک را می‌بینیم که در شعر براهنی جایی ندارد. موسوی در بسیاری از اشعار خود به سمت ساده گویی و زبان گفتار متمایل شده و کل شعر را با افعال و کلمات گفتاری مشابه اشعار کودکانه یا ترانه‌های عامیانه سروده است که مصراع‌های کوتاهی نیز دارند. از سویی براهنی از موسیقی اصوات نیز استفاده نموده و تکرار هجاها نیز در شعرش کاربرد دارد، ولی موسوی از این قابلیت استفاده نکرده است.

منابع و مآخذ

آشوری، داریوش. **شعر و اندیشه**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

انوشه، حسن و دیگران. **فرهنگنامهٔ ادبی فارسی**. تهران: سازمان چاپ و انتشارات. ۱۳۷۵.

باطنی، محمدرضا. **پیرامون زبان و زبانشناسی**. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۱.

براهنی، رضا. **آهوان باغ (منتخب اشعار رضا براهنی)**. تهران: چاپخانه سپهر، ۱۳٤۱.

ـــــــــــ **بیا کنار پنجره**. تهران: مرغ آمین، ۱۳٦۷.

ـــــــــــ «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم؟». فصلنامهٔ بایا، شمارهٔ ۱ و ۲، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۸.

ـــــــــــ **خطاب به پروانه‌ها**، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷٤.

ـــــــــــ **طلا در مس**. تهران: نویسنده، ۱۳۷۱.

بودریار، ژان. **وانموده‌ها**، در مانی حقیقت، (گزینش و ویرایش)، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، (سرگشتگی نشانه‌ها). تهران: نشر مرکز، ۱۳۸٤.

پاینده، حسین. **رمان پست مدرن چیست؟** فصلنامهٔ تخصصی ادب پژوهی، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ٤۷ ـ ۱۱، تابستان ۱۳۸٦.

ـــــــــــ **گفتمان نقد**. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.

پیروز، غلامرضا؛ حسن‌پور آلاشتی، حسین؛ اسماعیلی، مراد. «هنجارگریزی در اشعار هوشنگ ایرانی». دورهٔ ٤، شمارهٔ ٤ (پیاپی ۱٤)، صص ۲۲ ـ ۱، زمستان ۱۳۹۱.

تسلیمی، علی. **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران**. تهران: نشر اختران، ۱۳۸۷.

ـــــــــــ **نقد ادبی**. تهران: انتشارات کتاب آرمه، چاپ دوّم، ۱۳۹۰.

جیمسون، فردریک. **پست مدرنیسم**. ترجمهٔ مجید محمدی. تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۹.

رمضانیان، احمد. «تاریخ استتیک به روایت مارتین هایدگر». نشریهٔ کیمیای هنر، سال ۱، شمارهٔ ٤، صص ۵۰ ـ۳۵، پاییز ۱۳۹۱.

روحانی، مسعود. «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر. (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)». مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۲)، صص ٦۸ ـ ۱٤۵، تابستان ۱۳۹۰.

شاله، فلیسین؛ پروین، فضل‌الله. شناخت زیبایی استتیک/ زیبایی و هنر، علی اکبر بامداد. تهران: کتابفروشی طهوری، چاپ دوم، ۱۳۴۳.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۶۸.

صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰.

علایی، مشیت. **صداهای پرشورتر**. تهران: نشر اختران، ۱۳۸۶.

فرهودی، سعید. «زیبایی‌شناسی». نشریهٔ هنر، شمارهٔ ٤١، صص ۹-۵۳، پاییز ۱۳۷۸.

لیوتار، ژان فرانسوا. **وضعیت پست مدرن**. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: انتشارات گام نو، ۱۳۸۰.

موسوی، سید مهدی. **به روش سامورایی**. تهران: نشر سایه ها، ۱۳۹۸.

ـــــــــــــــ **حتی پلاک خانه را**. تسخه الکترونیکی، بی تا.

مهاجر، مهران. **به سوی زبانشناسی شعر**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.

یزدانجو، پیام. **ادبیات پسامدرن (گزارش، نقد، نقادی)**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

Aesthetic study of postmodern sonnets based on the poems of Reza Braheni and Seyed Mehdi Mousavi

Yasra Tahmasebizadeh[1], Shahrokh Hekmat Ph.D*[2]

Abstract

The school of postmodernism became popular in Iran in the 1970s through the translation of Western works and the travel of poets and writers to Western countries. Unlike modernism, this school tended to go back in time and borrow from myths and antiquity. The works of this school have important differences with other literary schools and are often ambiguous and complex. Reza Braheni and Seyed Mehdi Mousavi are two poets of this type of poetry, whose poems have been studied aesthetically in this study. Braheni himself is one of the theorists of postmodernist poetry and in his poems the components of postmodernism can be seen more.. The postmodern components in the poems of these two poets include such things as: white writing, semantic avoidance, frequent repetitions, lexical and grammatical aberration, familiarization, but the way these elements are used is different. Braheni's poems are in the form of Nimai and have postmodern elements in terms of image and writing; But Mousavi has written more in the form of classical poetry with the same stanzas of poetry.

Keywords: Postmodern sonnet, aesthetics, defamiliarization, abnormality, ambiguity.

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran
Email: Ytahmasbizade57@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran. (Author)
Email: Sh-hekmat@iau-arak.ac.ir