پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۳۳) پاییز ۱۳۹۷، صص ۳۶-۱۱

واکاوی ریشه‌ها و جلوه‌های زبان‌پریشی در شعر دههٔ هفتاد

قربان‌علی ابراهیمی[۱]

چکیده

"زبان‌پریشی" یکی از اصطلاحاتی است که از دههٔ هفتاد وارد شعر و نقد ادبی شده است و نقد و نظرهای متفاوت و گاه متناقضی را به همراه داشته است. شاعران دههٔ هفتاد و برخی منتقدانی که با دیدی مثبت به شعر دههٔ هفتاد و دستاوردهای آن می‌نگرند، "زبان‌پریشی" را به عنوان یکی از شاخصه‌های تأثیرگذار و محوری شعر دههٔ هفتاد می‌دانند و به کارگیری آن را در شعر به مثابهٔ نوعی دستاورد هنری تلقّی می‌کنند. از سوی دیگر، شاعران نسل قبل و منتقدان تثبیت شده‌ای قرار دارند که با دید انکاری به این نوع تجربه‌ها نگاه می‌کنند و شعرهای مبتنی بر زبان‌پریشی را زیر عنوان هرج و مرج ادبی و یکی از نشانه‌های انحراف شعر فارسی می‌دانند. دیدگاه میانه‌ای نیز وجود دارد که سعی می‌کند با تکیه بر مباحث نظری و انتقادی، وجوه مثبت و منفی زبان‌پریشی در شعر فارسی را مورد بررسی قرار دهد. این پژوهش فارغ از ارزش داوری‌های مورد اشاره، بر آن است تا مبانی نظری و تئوریک زبان‌پریشی و پیامدهای آن را در شعر فارسی واکاوی کند. بر این اساس زبان‌پریشی و پیامدهای آن در شعرهای رضا براهنی و علی باباچاهی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: شعر دههٔ هفتاد، زبان‌پریشی، شعر زبان‌گرا، مجنون‌نگاری، رضا براهنی، علی باباچاهی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
ghorbanali.ebrahimi333@gmail.com
تاریخ وصول:۹۶/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۷/۴/۲۳

مقدمه

با آغاز دههٔ هفتاد و به تبع تغییر و تحوّلات سیاسی ـ اجتماعی در ایران و جهان، که وقوع انقلاب اسلامی، وقوع و پایان جنگ هشت سالهٔ ایران و عراق بخشی از آن به شمار می‌رود، تغییر و تحوّلی در ادبیات فارسی و به ویژه شعر معاصر به وقوع می‌پیوندد. این تحوّلات همچنان که به مؤلفه‌های شعر نیمایی و ایستایی شعر در دههٔ شصت برمی‌گردد، به نحو همبسته‌ای با نظرگاه‌های فلسفی ـ ادبی معاصر پیوند می‌یابد. از این رهگذر و با مشارکت و همراهی دو تن از شاعران نسل قبل؛ یعنی رضا براهنی و علی باباچاهی و انبوهی از شاعران جوان نوع تازه‌ای از شعر تولّد می‌یابد که آن را با عنوان شعر دههٔ هفتاد می‌شناسیم. علاقهٔ مفرط شاعران دههٔ هفتاد در به کارگیری تئوری‌های فلسفی ـ هنری در شعر و به ویژه نظریه‌های پست مدرنیستی، شعر دههٔ هفتاد را به محلّ اجرای شگردها و شیوه‌های غیرمتعارف بدل می‌کند. یکی از این شیوه‌های غیر متعارف، به کارگیری مؤلفه-های مبتنی بر زبان‌پریشی است. زبان‌پریشی در شعر دههٔ هفتاد، بیشتر در دو شاخهٔ اصلی این نوع شعر بروز و ظهور می‌یابد. شاخه‌ای که با محوریّت زبان شعر و شعر زبان، شکل گرفته و براهنی و شاگردانش را مجموع می‌کند و شاخهٔ دیگر که مجنون‌نگاری را در کانون توجّه دارد و باباچاهی مهم‌ترین شاعر این شاخه از شعر دههٔ هفتاد محسوب می‌شود.

در این پژوهش شیوه‌ها و پیامدهای زبان‌پریشی در شعر دههٔ هفتاد با تأکید بر شعر و نظریه‌های براهنی و باباچاهی مورد بررسی قرار می‌گیرد. به این منظور، ابتدا دههٔ هفتاد تعریف و تبیین می‌شود، سپس مهم‌ترین ویژگی‌ها و شاخه‌های شعر این دهه را برخواهد شمرد. در ادامه ضمن تعریف و تبیین زبان‌پریشی، آن را همچون موضوع علم روان‌شناسی و مطالعات زبان‌شناختی واکاوی خواهد کرد.

پیشینه‌ی تحقیق

با التفات به پیشینه‌ی پژوهش، بیشتر تحقیقات انجام شده دربارهٔ شعر دههٔ هفتاد، غالبا با تکیه بر شاخصه‌ها و مؤلفه‌های این نوع شعر است و در هیچ یک از پژوهش‌ها به طور

خاص، به زبان‌پریشی پرداخته نشده است. از آن جمله است:

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۹۱). در کتاب گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، به نوآوری در فرم و ساختار پرداخته است.

علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). در کتاب ساختار شعر امروز، به بررسی ارجاع واژگان به واقعیت بیرونی و تداعی شکل فیزیکی کلمات پرداخته است.

شفیقی، احسان و ظهیری ناو، بیژن. در مقاله‌ای با عنوان "نگاهی انتقادی به مؤلفه‌های شعر دهۀ هفتاد در تاریخ ادبیات معاصر" به تشریح شاخصه‌های این نوع شعر پرداخته‌اند و به طور خاص، به زبان‌پریشی اشاره نشده است.

فرضیۀ تحقیق

گستردگی و دامنۀ وسیع پژوهش‌ها و موضوعات در حوزۀ ادبیات فارسی- چه در نظم و چه در نثر- زمینۀ مناسبی ایجاد کرده است تا با فرضیات داده شده، به تبیین و تشریح بیشتر موضوعاتی پرداخت که موافقان و مخالفان بسیاری دارد. شعر دهۀ هفتاد با فرم و ساختار تازه و نوآورانه، از موضوعاتی است که در چند دهۀ اخیر، بحث برانگیزتر از سایر موضوعات و کانون توجه منتقدین بسیاری بوده است. به نظرمنتقدین، در صورت ادامۀ این روند، تأثیر مؤلفه‌های شعری دهۀ هفتاد _عموما _ و زبان‌پریشی در این گونۀ شعری _ خصوصا _، کلیت شعر و زبان فارسی و بخصوص شعر معاصر را دچار آشفتگی گفتاری و نوشتاری خواهد کرد؛ بنا بر این فرضیه، توجه به این مؤلفه‌ها ضروری به نظر می‌رسد.

۱. تعریف اصطلاحات تحقیق

۱. ۱. شعر دهۀ هفتاد

اصطلاح شعر دهۀ هفتاد، ناظر بر تقسیم‌بندی دهه‌ای شعر فارسی است که در کنار تقسیم‌بندی‌های سبکی، محتوایی و جغرافیایی در دورۀ معاصر رواج یافته است. اما این نوع تقسیم‌بندی که خالی از اشکال نیز نیست، با این پیش‌فرض شکل می‌گیرد که سرعت تغییر شاخصه‌های سبکی در شعر افزایش یافته و شعر فارسی در هر دهه، تغییر و تحوّلاتی را از سر می‌گذراند و از این رهگذر، شعر خاصّ هر دهه شکل می‌گیرد. از این منظر است که

اصطلاحاتی چون شعر دههٔ سی، چهل...، هفتاد و هشتاد به نقد ادبی راه می‌یابد.

تقسیم‌بندی‌های دهه‌ای به اندازهٔ تقسیم‌بندی‌های سبکی دارای ابهام و تناقض است. چرا که نمی‌توان سنّ تقویمیِ یک جریان شعری را به درستی و به شکلی دقیق مشخص نمود. بر اساس این تقسیم‌بندی، با گونه‌ای از شعر سروکار داریم که در آغاز دههٔ هفتاد، تولّد یافته و با پایان دههٔ هفتاد به اتمام رسیده است. به عبارت دیگر، اصطلاح دههٔ هفتاد، فاصلهٔ تقویمی مشخصی را تداعی می‌کند. اما چنین امری در عالم واقع امکان‌پذیر نیست. آن‌چه شعر دههٔ هفتاد نام گرفته، از نخستین سال‌های دههٔ هفتاد شکل‌گرفته و هنوز هم (۱۳۹۵) ادامه دارد. «منظور از شعر دههٔ هفتاد، گونه‌ای شعری است که پیرو تغییر و تحوّلات سیاسی ـ اجتماعی و ایستایی شعر دههٔ شصت، تحوّلات جهانی و به ویژه پایان جنگ سرد، در سال آغازین دههٔ هفتاد شکل گرفته است. این نوع شعر، ضمن گسست با شعر نیمایی، التفات ویژه‌ای به نظریه‌های فلسفی ـ هنری پست مدرنیستی دارد و چندصدایی، زبان-محوری، تکثر معنا، شکست‌روایی، جزیی‌نگری مفرط، پرهیز از بیان روایتی کلان، به کارگیری طنز و زبان‌پریشی از مهم‌ترین مؤلفه‌های آن به شمار می‌آید. بدیهی است که تفاوت در به کارگیری این مؤلفه‌ها، شعر دههٔ هفتاد را به دسته‌های کوچک‌تری تقسیم می-کند» *(لوطیج، ۱۳۸۰: ۲۳)*.

آن‌چه شعر دههٔ هفتاد نام گرفته، خود به سه دستهٔ کوچک‌تر تقسیم می‌شود که با محوریّت دو تن از شاعران تثبیت شده و با تجربهٔ شعر معاصر شکل می‌گیرد:

شاخهٔ زبان‌گرا که با محوریّت براهنی شکل گرفته و التفات ویژه‌ای به نظریهٔ زبانیّت زبان براهنی دارد و شاعرانی چون شمس آقاجانی، رویا تفتی، رزا جمالی، شیوا ارسطویی، فریبا صدیقیم و... مهم‌ترین شاعران این گروه به شمار می‌آیند.

شاخهٔ دیگری از شعر دههٔ هفتاد که با عناوینی چون شعر در وضعیّت دیگر و شعر متفاوت نامیده می‌شود. این شاخه با محوریّت باباچاهی شکل گرفته است. از شاعران این گروه می‌توان به مازیار نیستانی، علی الفتی، هادی محیط، محمد لوطیج، روجا چمنکار، داریوش معمار و... اشاره کرد.

شاخهٔ سوم شعر دههٔ هفتاد، شامل شاعران معتدلی است که از یک سو رابطهٔ خود را با پیشینهٔ شعر فارسی حفظ کرده‌اند و از سوی دیگر از نوگرایی و تغییر و تحوّل مناسبات

شعرشان نیز غافل نماندند. از شاعران این گروه می‌توان به پگاه احمدی، بهزاد خواجات، علی عبدالرضایی، ابوالفضل پاشا، آفاق شوهانی و... اشاره کرد *(ر.ک: همان: ۲۵-۲۶)*.

۱. ۲. زبان‌پریشی

زبان‌پریشی (Aphasia) به مثابهٔ نوعی بیماری و به عنوان یکی از موضوعات روان-شناسی؛ اختلال در بیان یا درک زبان ناشی از آسیب مغزی است. زبان‌پریشی انواع مختلفی دارد که بسته به بخش آسیب دیدهٔ مغز و میزان آسیب متفاوت است. اگر آسیب به بخش‌هایی از مغز وارد شود که با قوّهٔ بیان و درک زبانی ارتباط دارند، این آسیب‌ها منجر به زبان‌پریشی می‌شوند. در نوعی از زبان‌پریشی که آن را ورنیکه (Vrnykh) می‌نامند، بخش معنایی آسیب می‌بیند که متعاقب آن، فرد از بیان منظور خود در قالب جملات معنادار ناتوان می‌شود» *(خواجه امیری، ۱۳۸۴: ۱۶)*.

ویژگی‌های زبان‌پریشی یا گفتار و نوشتار فردی که دچار زبان‌پریشی شده است، عبارتند از: گفتار و نوشتار یک کلمه‌ای، به کارگیری عبارات کوتاه، چرا که به واسطهٔ ذهن پریشان، از ایجاد هماهنگی و انسجام در کلام طولانی ناتوان است، حذف عناصر خُرد زبانی مثل حروف اضافه، ربط، تعلیل و فاصله، جابجایی ارکان جمله و به هم زدن ترتیب معمول واژگان در گفتار و نوشتار، استفاده از واژگانی بی‌ربط به جای یکدیگر، چرا که گوینده قادر به انتخاب واژهٔ درست و متناسب با پس‌زمینهٔ سخن نیست، ساخت و کاربرد ناواژه یا واژگان بی‌معنا *(ر.ک: همان: ۱۶-۱۷)*. مجموع این عوامل سبب می‌شود که کلام فرد زبان‌پریش، از روانی، وضوح و هماهنگی معمول زبان بی‌بهره باشد.

از آن‌جایی که زبان‌پریشی به طور مستقیم گفتار و نوشتار فرد را تحت تأثیر قرار داده و آن را دچار اختلال می‌کند، مباحث مرتبط با زبان‌پریشی به زبان‌شناسی نیز راه یافته است. رومن یاکوبسون یکی از نظریه‌پردازان و اندیشمندان معاصر است که این موضوع را در ساحت زبان‌شناسی مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. از منظر یاکوبسون زبان‌پریشی گونه‌های متعددی دارد، اما همهٔ این گونه‌ها در نقطه‌ای به هم می‌رسند. به عبارت دیگر، زبان‌پریشی به هر شکلی که باشد، اختلالی است خفیف یا شدید در قوّهٔ انتخاب و جایگزین‌سازی یا در قوّهٔ ترکیب و بافت. به باور یاکوبسون «در اختلال نوع اول، اعمال

فرازبانی تحلیل می‌رود، حال آن‌که در نوع دوم ظرفیّت حفظ سلسله مراتبِ واحدهای زبانی آسیب می‌بیند. در نوع اول زبان‌پریشی، رابطهٔ مشابهت مختل می‌شود و در نوع دوم، رابطهٔ مجاورت. به عبارت دیگر، با بروز اختلال مشابهت، به کارگیری استعاره ناممکن می‌شود و وقتی اختلال مجاورت بروز کند، دیگر نمی‌توان مجاز به کار برد» *(یاکوبسون، ۱۳۸۶: ۳۹)*. «تمایز دوگانهٔ محورهای همنشینی و جانشینی، دو واقعیّت متفاوت زبان را در برمی‌گیرند که یکی ساختاری و دیگری گزینشی است. منظور از واقعیّت ساختاری، دو رابطهٔ مشابهت و مجاورت است که روابط زیرساختی زبان را می‌سازند و منظور از واقعیّت گزینشی؛ دو شیوهٔ رفتاری انتخاب و ترکیب است که گویش‌وران زبان برای تولید و درک پیام زبان از آن‌ها استفاده می‌کنند» *(همان: ۴۰)*.

در حقیقت یاکوبسون همهٔ گونه‌های زبان‌پریشی را در دو نوع اختلال مشابهت و مجاورت جای می‌دهد و این اصل را به زبان‌پریشی در همهٔ زبان‌ها تعمیم می‌دهد. به عبارت دیگر، تمایز و تفاوت‌های زبان‌های مختلف و قواعد زبانی گوناگون در این امر تأثیری ندارد. انتخاب در محور جانشینی انجام می‌شود و بر مشابهت استوار است و با استعاره پیوند دارد و ترکیب در محور همنشینی صورت می‌گیرد و مبتنی بر مجاورت است و با مجاز مرسل در ارتباط است. این دو رابطهٔ استعاره و مجاز مرسل در همهٔ نظام‌های نشانه‌ای وجود دارند و تنها در زبان‌پریشی است که یکی از این دو رابطه مغفول می‌ماند و رابطهٔ منطقی و مبتنی بر ادراک زبانی نقض می‌شود و در نتیجه، مخاطب پیام و معنای تعبیه شده در کلام فرد زبان‌پریش را درنمی‌یابد.

یاکوبسون این موضوع را در پیوند با تفاوت‌های شعر و نثر نیز مطرح می‌کند. بر اساس نظریهٔ یاکوبسون، شعر عمدتاً بر نشانه و نثر بر مصداق خارجی تمرکز دارد. «اصل مشابهت، شالودهٔ شعر است و نثر برخلاف شعر، لزوماً با روابط مجاورت ادامه می‌یابد. لذا استعاره بیشتر در شعر به چشم می‌خورد و مجاز در نثر. در این میان، طرح تک قطبی بودنِ بالفعل شده که گرچه تعجب‌آور است، ولی با یکی از انواع دوگانهٔ زبان‌پریشی، یعنی با اختلال مجاورت انطباق دارد» *(همان: ۴۶)*.

زبان‌پریشی چه در مطالعات روان‌شناختی و چه در تأملات زبان‌شناسان، نوعی اختلال و مبتنی بر نقص و کاستی است. گفتار و نوشتار فرد زبان‌پریش، از زبانی ناقص و بی‌نظام

شکل می‌گیرد و از همین روی است که شنونده یا خواننده، معنی و مفهوم آن را درنمی‌یابد. اما بخشی از شعر دههٔ هفتاد، عامدانه و آگاهانه شعر خود را به حوزهٔ زبان‌پریشی کشانده‌اند و زبان‌پریشی در شعر دههٔ هفتاد به عنوان یکی از معیارهای ارزیابی بعد هنری و زیباشناختی شعر به کار گرفته می‌شود. در ادامه ضمن طرح مباحث نظری و بنیان‌های زبان‌پریشی در شعر دههٔ هفتاد، تلاش می‌شود روند تبدیل یک امر اختلالی به امر زیبایی-شناسی مورد بررسی قرار گیرد.

۲. شیوه‌های زبان‌پریشی در شعر دههٔ هفتاد

یکی از ویژگی‌های کلّی شعر دههٔ هفتاد، گسست‌ها و گریزهای زیبایی شناسیک این نوع شعر از پیشینهٔ شعر فارسی و از ذهنیّت مخاطب ایرانی است. در این راستا، شیوه‌ها و شگردهای مختلفی به کار گرفته شده که تا حدّ امکان از شعر رایج و تثبیت شده دور شود، چرا که متفاوت‌نویسی و تأکید بر تفاوت یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های شعر دههٔ هفتاد است و شاعران این دهه کوشیدند تا از هر راه و روشی برای متفاوت بودن بهره ببرند و همین امر، به هرج و مرج‌های بسیاری دامن زد. هدف از این توضیحات یادآوری فضای کلّی حاکم بر شعر در آن سال‌ها است که زبان‌پریشی نیز یکی از شاخصه‌های مهمّ آن به شمار می‌رود.

با این یادآوری زبان‌پریشی در شعر دههٔ هفتاد واکاوی خواهد شد.

سه شاخهٔ اصلی شعر دههٔ هفتاد را می‌توان از منظری دیگر و با محوریّت زبان‌پریشی نیز مورد بررسی قرار داد. توجّه یا عدم التفات به زبان‌پریشی در شعر و نحوهٔ به کارگیری مؤلفه‌ها و شگردهای معطوف به زبان‌پریشی می‌تواند معیار این بررسی باشد. از این منظر، شاخهٔ معتدل شعر دههٔ هفتاد، با به کارگیری متعادل مؤلفه‌ها و شاخصه‌های زبانی و بیانی، به بی‌معنایی و معناگریزی دچار نمی‌شود و شعر این گروه از شاعران را می‌توان با اندکی اغماض، ادامهٔ طبیعی شعر نیمایی و تجربه‌های شاعران دهه‌های پیشین دانست. طبعاً در شعر این شاعران، شگردهای معطوف به زبان‌پریشی کاربردی ندارد. اما دو گروه دیگر، تا حدود زیادی شعرشان را به پرش‌ها و برش‌های زبانی پیوند زده‌اند. اما نحوهٔ اجرای این شگردها متفاوت است.

در شعر براهنی و شاگردان او، اجرای زبانی شعر به محور و کانون نگارش بدل می‌شود و معنا و مفهوم شعر اعتبار و اهمیّتش را از دست می‌دهد. بر این اساس، زبان شعر وسیله‌ای برای انتقال معنا و مفهوم نیست، بلکه خود اصل شعر است و زیبایی‌های شعر به اجرای زبانی بستگی دارد. مبانی نظری شعر این گروه نیز نظریه‌های براهنی است که با عنوان "نظریهٔ زبانیّت" زبان معروف شده و شعر این گروه نیز زیر عنوان "شعر زبان‌گرا" دسته‌بندی شده است.

آن‌چه شعر باباچاهی و شاگردانش را در حیطهٔ زبان‌پریشی جای می‌دهد، تظاهر به نوعی جنون است که در نوشتار و گفتار راوی و شخصیّت‌های شعر متجلّی می‌شود. به عبارت دیگر، بخش عمده‌ای از شعرهای باباچاهی و شاعرانی که زیرمجموعهٔ نحلهٔ شعری او قرار می‌گیرند، مشمول نوعی نگارش اختلالی است که در آن، زبان سلامتش را از دست می‌دهد و طبعاً نظام معنایی شعر که تابعی از نظام زبانی است، دستخوش نابسامانی و اختلال می‌شود. ریشهٔ این اختلالات در ویژگی‌های روحی و روانی راوی یا شخصیّت‌های شعر نهفته است که مبتلا به بیماری شیزوفرنی هستند و پیامدهای این بیماری در زبان آنها پدیدار می‌شود. در ادامه شیوه‌ها و شگردهای منتهی به زبان‌پریشی در این دو شاخهٔ شعر دههٔ هفتاد واکاوی می‌شود و به بررسی و تحلیل مبانی و پیامدهای زبان‌پریشی در این دو شیوهٔ شعری خواهد پرداخت.

۲. ۱. مبانی و پیامدهای زبان‌پریشیِ مبتنی بر زبانیّت و اجرای زبانی در شعر رضا براهنی

شاعران دههٔ هفتاد غالباً در مقام شاعر ـ منتقد به توضیح نکات تازهٔ شعر خود می‌پردازند و گاه در قامت یک نظریه‌پرداز ادبی ظاهر می‌شوند، و به تعریف و تبیین شعر خویش، شیوهٔ کار و جنبه‌های تازهٔ آن می‌پردازند. در همین نوشته‌هایی که به عنوان نظریه‌های ادبی از آن‌ها یاد می‌شود، می‌توان به مبانی و ریشه‌های شعر دههٔ هفتاد پی برد. یکی از این نظریه‌ها، نظریهٔ "زبانیّت زبان" براهنی است که هم در مؤخّرهٔ مجموعه شعر *خطاب به پروانه‌ها* و هم در مقالهٔ مستقل دیگری با عنوان "زبانیّت" آمده است.

یکی از مهم‌ترین مواردی که براهنی در مؤخّرهٔ کتاب *خطاب به پروانه‌ها* و *چرا من*

شاعر نیمایی نیستم؟ و مقالهٔ *زبانیّت در شعر* به آن اشاره می‌کند، و به عنوان یکی از معایب شعر قدیم برمی‌شمارد، سیطرهٔ معنا در شعر نیمایی است. براهنی معتقد است که در تمام تاریخ شعر فارسی، شاعران رویکردی معناگرایانه داشته‌اند و از توجّه به زبان و ظرافت‌های زبانی غافل مانده‌اند. به تعبیر براهنی شعر فارسی، همواره پیرامون معنا شکل گرفته است. البته ایشان، حافظ و مولوی را نمونه‌های استثنایی می‌دانند. سخن براهنی معطوف به نظریه-های ساختارگرایی و پساساختارگرایی است که زبان را در کانون توجّه خود دارند. برای رسیدن به این نظریه‌ها، شرح مختصر دیدگاه سنّتی نسبت به زبان نیز ضروری است. از این منظر دو دیدگاه قابل طرح است که در نهایت برای شعر دو کارکرد متفاوت قایل می‌شود. دیدگاه نخست که آن را معنامحور می‌نامیم، معطوف به رویکرد سنّتی است و زبان را ابزاری برای انتقال معنی و مفهوم شاعرانه می‌داند. در واقع برای زبان، کارکردی انتفاعی قایل است که بر اساس آن، زبان خود به خود و به شکل منفرد جلوه نمی‌کند، بلکه مجموعه‌ای است که به واسطهٔ انتقال پیام و معنی اعتبار می‌یابد. هر واژه نیز مصداقی در عالم واقع دارد که به واسطهٔ کاربرد واژه، آن تصویر واقعی تداعی می‌شود.

نگرش و دیدگاه سنّتی نسبت به زبان، در نظریه‌های ساختارگرایی، با تحوّلی کوچک اما تأثیرگذار همراه است. در این دیدگاه، «رابطهٔ دو سویهٔ واژه و مصداق، به رابطه‌ای سه وجهی بدل می‌شود که عبارت است از دال، مدلول و نشانه. از این منظر، شکل نوشتاری یا القای صوتی واژه، دال، مفهوم و تداعی برآمده از واژه، مدلول و رابطهٔ میان دال و مدلول را نشانه می‌نامیم. از منظر ساختارگرایان، میان دال و مدلول، رابطه‌ای منطقی وجود ندارد، بلکه حاصل نوعی قرارداد است که گویشوران به وجود آورده‌اند» *(پین، ۱۳۸۶: ۶۸)*.

به کارگیری این بینش در زبان ادبی سبب می‌شود که شاعر یا نویسنده، با التفات به قراردادی بودن نظام دال و مدلولی، در قواعد همنشینی و جانشینی زبان دست ببرد و قواعد تازه‌ای را شکل دهد. از این منظر، زبان نه دیگر مجموعه قواعدی مبتنی بر روابط دال و مدلول، بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها است و بیش از جنبه‌های معناشناختی، از منظر نشانه شناسی قابل ارزیابی است. هر شاعر با التفات به قراردادی بودن روابط دال و مدلول و با محوریّت نظام نشانه‌ها، نظام نشانه‌ای خاصّ خود را می‌تواند پدید آورد. به عبارت دیگر، رابطهٔ منطقی میان دال و مدلول از میان برداشته می‌شود و شاعر مجاز است تا این رابطه را

به حوزه‌های دیگر تسرّی دهد، و در متنی تازه، زمینهٔ همنشینی و جانشینی کلماتی را فراهم آورد که در دیدگاه سنّتی، همنشینی و جانشینی آن‌ها ناممکن و طنزآمیز جلوه می‌کرد. از همین روی است که منتقدان و شاعران سنّتی، زبان‌ورزی‌های شاعران این سال‌ها را به مثابهٔ تخریب زبان و ذخیرهٔ فرهنگی تلقّی می‌کنند. در سوی دیگر مخاطب شعر قرار دارد که در دیدگاه سنّتی، گیرندهٔ پیام به شمار می‌رود. اما در نظریه‌های جدید، مخاطب خود به عنصری تأثیرگذار بدل می‌شود و به نحو خلاقانه‌ای در تأویل و تفسیر شعر دخیل می‌شود. این مخاطب است که با التفات به نظام نشانه‌ای شعر، به کشف نشانه‌ها و سویهٔ معنایی و زبانی آن‌ها می‌پردازد و در حقیقت، مخاطب نه با معنی و پیام، که با مجموعه‌ای از نشانه‌ها سر و کار دارد و خواندن شعر نیز به واکاوی نشانه‌ها بدل می‌شود.

اما تحوّل دیگر و تکمیل‌کننده، در پساساختارگرایی رخ می‌دهد که بنا بر آن، متن مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که معنی حتمی و قطعی ندارد. در این منظر، هر نشانه، به نشانه‌ای دیگر می‌رسد و به این ترتیب بازی بی‌نهایت دال‌ها شکل می‌گیرد. مثالی که ژاک دریدا برای تبیین و ساده‌سازی این مطلب طرح می‌کند این است که برای دریافت معنای یک واژه (دال) به فرهنگ لغت مراجعه می‌کنیم، برای هر واژه، معانی متعددی در فرهنگ ثبت شده است که ما را به واژه‌ها و دال‌های دیگری می‌رساند و به همین ترتیب، این روند به گونه‌ای تکرارشونده تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. لذا نمی‌توان برای یک دال، مدلول یا مدلول‌های قطعی و حتمی یافت، تنها می‌توان به زنجیرهٔ متواتری رسید که در نهایت، معنای حتمی و قطعی را به تعویق می‌اندازد *(ر.ک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۵)*.

اصطلاحاتی مانند بازی و اجرای زبانی، شعر به مثابهٔ بازی، تعویق و تأخیر معنا و... که در نقد شعر دههٔ هفتاد مطرح می‌شود، از یک سو ریشه در برهم خوردن نظام منطقی محور همنشینی و جانشینی زبان دارد و از سوی دیگر به "سیلان دال‌ها"ی دریدا برمی‌گردد. اما آن‌چه که در شعر دههٔ هفتاد اجرا می‌شود، سویه‌ای کاملاً متفاوت دارد. چرا که در این نوع شعر، شاعر با پیش‌اندیشی و به شکل آگاهانه و عامدانه در پی آفرینش متنی است که معنی قطعی و حتمی را به تأخیر بیندازد و به اصطلاح متنی باز و قابل گسترش را پیش روی مخاطب نهد. به هم خوردن رابطهٔ منطقی دال و مدلول، همنشینی و جانشینی و برساختن نظام نشانه‌ای تازه در زبان، شعری را به وجود می‌آورد که به زبان‌پریشی مبتلا است. به

گونه‌ای که مخاطب شعر فارسی که در بستر شعر کلاسیک و شعر نیمایی تربیت شده، از قواعد و مناسبات این نوع شعر سردرنمی‌آورد و شعر را به گونهٔ مجموعه‌ای از گزاره‌های بی‌معنا و بی‌ربط می‌یابد که بدون کمترین وجه ارتباطی کنار هم قرار گرفته‌اند.

نظریهٔ "زبانیّت در شعر" براهنی که در پیوند با زبان ورزی‌های بخشی از شعر دههٔ هفتاد، موضوعیّت می‌یابد، به نحو همبسته‌ای به دیدگاه پساساختارگرایان معطوف است. در نظریهٔ براهنی، زبان شعر، بازی زبانی و اجرای شعر در ساحت زبان در کانون توجّه قرار دارد. براهنی در این‌باره می‌نویسد: «مسألهٔ زبانیّت... نه تنها هرمنوتیک مدلول‌ها، بلکه هرمنوتیک دال‌ها را هم می‌شکند و تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند. زبان را به ریشه‌های تشکیل و تشکیل زبان برمی‌گرداند. جملهٔ خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد. یعنی با پوزیتیویسم زبان شناختی درمی‌افتد و در بسیاری موارد بی‌آن‌که معنی یا ساختاری نحوی داشته باشد، حضور می‌یابد. زیباشناسی زبان چنین شعری همیشه هم در گرو معنای شعر زیبا نیست. فضایی در زبان وجود دارد که در آن زبان از معنا آزاد می‌شود تا زیباتر شود» *(براهنی، ۱۳۸۳: ۴۳)*.

توجّه براهنی در این نوشتار، معطوف به قایم به ذات‌بودن زبان شعر است. به عبارت دیگر، شعر نه به اعتبار معنی یا روایت، بلکه به واسطهٔ خود زبان و کلمات و مفردات زبانی شعر واجد اهمیّت است. دانستیم که در نگاه سنّتی، زبان محملی برای بیان و انتقال معنی و پیام است و به نحو همبسته‌ای به جهان واقع برمی‌گردد. اما بر اساس دیدگاه براهنی که ریشه در نظریه‌های فلاسفهٔ پست مدرن دارد، اهمیّت و زیبایی شعر در زبان آن نهفته است. زبان، نحوهٔ اجرای شگردهای زبانی، تکرارها، قطع و وصل‌های گزاره‌ها و کلمات، قطعه قطعه‌کردن واژگان و بازنویسی آن‌ها واجد اهمیّت و زیبایی است. زبان شعر، وسیلهٔ بیان معنی نیست، بلکه خود زبان، مهم‌ترین وجه شعر است و مخاطب برای دریافت جنبه‌های زیبایی شناسیک شعر باید دقّت و توجّه خود را به زبان و مؤلفه‌های زبانی معطوف کند. «زبان باید به سوی مفردات زبان، زبانیّت مفردات خود زبان برگردد. یعنی صدا، صوت، حرف، کلمه، جمله‌ای که دربارهٔ خود زبان است، اما به طنز به خود می‌نگرد، نسبت به خود شخص عاریه‌ای که اکنون سنّت ماست، باید با چشم باز بنگریم. پیدا کردن محال در زبان، نه بیانی عمیق در زبان که کار نثر است ـ بل بیان زبانی که هیچ معنایی به گرد آن نمی-

رسد» *(براهنی، ۱۳۸۳: ۴۴)*.

از این منظر، زبان شعر نه تنها از قواعد و معیارهای معمول زبان، که از قواعد خودساخته نیز فراروی می‌کند. به گونه‌ای که شاعر در هر سطر و بند، قواعد سطر و بند قبلی را به هم می‌ریزد و بر مناسبات تازه‌ای بنا می‌شود. این تفاوت‌های مدام، از دیدگاه براهنی زمینه را برای خلق شعر چندصدایی فراهم می‌سازد. به عبارت دیگر، تمایز آواهای شعر نه در تفاوت معنایی، بلکه در اجرای زبانی متفاوت تجلّی می‌کند. براهنی در مؤخّرهٔ کتاب *خطاب به پروانه ها*، دربارهٔ این شاخصه می‌نویسد: «زبان در شعر باید جملهٔ قبلی را منقلب کند، فرهنگ لغات را دگرگون کند. با چه چیز؟ با معرفی عنصر دیگری که از نظر نحوی در توازی و در استمرار منطق نحوی جملهٔ قبلی نیست... منطق‌های نحوی مختلف و متضاد در آن دیده می‌شود، شعری است که چند شاعر آن را می‌گویند (شعر چند صدایی). جملات شعر ارجاع بیرونی و ارجاع واقعی ندارد، چنین جمله‌ای فقط در زبان وجود خارجی دارد. زبان سرپیچی از مطلق‌های دستوری، نحوی و معناشناختی و طبیعت‌گرایی و واقعیّت‌گرایی، ارجاع پذیری و روایت‌پذیری و توصیف‌پذیری به اوج می‌رسد. حافظه‌ای را که از جملات و عبارات خود شعر دارد، قطعه قطعه می‌کند و با تکه‌تکه کردن زبان، آن را از معنی ساقط می‌کند و نهایتاً فرهنگ لغاتی بی‌ساختمان از آن‌ها را باقی می‌گذارد» *(براهنی، ۱۳۷۴: ۱۹۱)*.

بنابراین شعر و زبان شعر تمام مناسبات و ساز و کارهای دستور زبان را نادیده می‌گیرد و نوعی تازه‌ای از دستور زبانی را می‌سازد که از تثبیت‌شدگی می‌گریزد. به عبارت دیگر، مدام در حال نوشدگی است و نمی‌توان قاعده‌ای برای آن مشخص کرد. مثالی ساده می‌تواند دیدگاه براهنی و نظریهٔ زبانیّت را ساده‌تر و روشن‌تر سازد و تفاوت کارکرد زبان در شعر و نثر را نشان دهد. کارکرد زبان در شعر و نثر، شبیه کارکرد حرکت و راه رفتن در رقص و راه رفتن برای رسیدن به مقصدی خاص است. در رقص، هدف رسیدن به مکانی خاص نیست. یعنی حرکت از نقطهٔ "الف" شروع و به نقطهٔ "ب" ختم نمی‌شود. آن‌چه در رقص اهمیّت دارد، ظرافت‌های رقص و خود رقص است. در حالی که راه رفتن، واسطه‌ای است که ما را به هدف دیگری می‌رساند و برای رسیدن به مقصدی خاص است. شبیه همین کارکرد در زبان شعر و نثر وجود دارد؛ زبان در نثر برای بیان روایت یا معنا و پیام است. اما

در شعر، خود زبان است که اهمیّت دارد و همه چیز در زبان و ظرافت‌ها و ظرفیت‌های زبانی خلاصه می‌شود. «در شعر نیمایی زبان وسیلهٔ وصف طبیعت و وسیلهٔ ارائهٔ روایت بود. در شعر شاملو زبان وسیلهٔ بیان خود برای طبیعت بیرونی و خود درونی بود. اجتماع نیز بخشی از آن طبیعت بیرون بود... ولی سال‌ها ممارست به ما یاد داده است که به زبان به صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اولاً وسیله نیست، و ثانیاً در هر نوبت که ما از آن برای شعر استفاده می‌کنیم، آن به درون خود برمی‌گردد و می‌شود چیز غیر قابل پیش بینی‌ای که تمام قوانین را باید به هم بزند، حتی قوانین سنّتی خود را، دستور و نحو سنّتی خود را، تا زبانیّت خود را به عنوان تجاوزناپذیرترین اصل شاعری حفظ و به سوی آینده پرتاب کند» *(همان: ۱۹۲-۱۹۳)*.

نکتهٔ قابل تأمل در این نوشتار براهنی، نگارشِ مبتنی بر تصادف است. شاعر بیانِ پیش اندیشیده‌ای ندارد. چرا که روایتی در کار نیست و قرار نیست معنی یا پیام خاصّی به مخاطب منتقل شود. همنشینی و جانشینی واژگان بر اساس تصادف شکل می‌گیرد و از قواعد نظام‌مندی تبعیت نمی‌کند. لذا در این‌گونه شعر با مناسبات تازه‌ای روبرو هستیم که نه تنها با زبان معیار، که با قواعد شعر کلاسیک و نیمایی نیز هم‌خوانی ندارد.

شعر "هوش می" یکی از شعرهای مشهور براهنی است که با التفات به محوریّت زبان و اجرای زبانی و بی‌اعتنایی به معنی شکل گرفته است:

«معشوقِ جان به بهار آغشتهٔ منی اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینَمَم
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 سینهٔ من
او او
می‌افتد
و شیر می‌خورَد
می‌گوید تو شیر بیشهٔ بارانیِ منی منی وَ می‌افتد
افتادن‌ای که مرا می‌افتد

هنگامهٔ منی!
هنگامهٔ منی ـ که مرا می‌افتد» *(براهنی، ۱۳۷۴: ۸۴)*.

شعر "هوش می" در نگاه شاعر و شاعران همسو، «صحنهٔ رقص واژگانی است که از خود بی‌خود و در جذبه‌ای پرشور غرق شده‌اند. زبان است که شعر را می‌سازد و شاعر تنها در مقام نویسا عمل می‌کند و کنترلی بر اجزای شعر ندارد: سعی نمی‌کند میان پاره‌های شعر رابطه‌ای منطقی برقرار کند و در انتخاب واژگان نیز از هیچ آدابی پیروی نمی‌کند» *(شمشجوانی، ۱۳۷۹: ۴۶)*.

اما نظم و قاعده‌ای که شعر بر اساس آن شکل گرفته باشد، وجود ندارد. محور همنشینی و جانشینی معمول در زبان ـ نه زبان هنجار، بلکه زبان شعری شاعران معاصر ـ رعایت نمی‌شود. قطع و وصل‌های شعر بی‌تمهید است و به صورت ناگهانی و تصادفی اتفاق می‌افتد. شعر مدام از یک گزاره به گزاره‌ای دیگر می‌گریزد، بی‌آن که زمینهٔ این گریز فراهم شده باشد. همچنین تکرار سطرها و واژگان شعر نیز بر همین بی‌قاعدگی استوار است. در بند پایانی شعر می‌خوانیم:

«اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانمَم نمی‌بینمَم
اگر تو مرا
حالا بیا تو شانه بزن زانو!
من هیچ‌گاه نمی‌خوابم از هوش می‌روم
دیروز رفته بودم امروز هم از هوش می‌روم

افتادن‌ای که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی که می‌افتد معشوقِ جان‌به‌بهارآغشتهٔ منی، منی، منی که مرا می‌افتد
و می‌روم از هوش می
منی
اگر تو مرا
تو شانه بزن زانو!
منی
از هوش می» *(همان: ۸۵)*.

ناگفته نماند که می‌توان در اجزای منفرد شعر، پاره‌های معناپذیری را یافت، همانند بخش پایانی شعر که با عنوان شعر یکی است، از هوش رفتن را در اجرای زبانی نشان می‌دهد. در حقیقت، گوینده در هنگام ادای جملهٔ از هوش می‌روم، از هوش می‌رود و جمله‌اش ناتمام می‌ماند: "از هوش می". امّا آن‌چه از کلیّت شعر برمی‌آید، بی‌قاعدگی و لجام گسیختگی است. شاعر برای اجرای زبانی، زیبایی ذاتی زبان فارسی و جلوه‌های شاعرانهٔ آن را حذف کرده است. شمس آقاجانی در مقدمهٔ مجموعه شعرش با عنوان *مخاطب اجباری* می‌نویسد: «گاه یک جملهٔ بی‌معنی می‌تواند بیشتر از یک جمله یا عبارت دارای معنا تأثیرگذار باشد» *(آقاجانی، ۱۳۷۷: ۵)*. آقاجانی در کیفیّت و شاخصه‌های تأثیرگذار شعر بی‌معنی توضیح نمی‌دهد، اما می‌توان دریافت که خاصیّت وردگونگی شعرها یکی از وجوه تأثیرگذاری به شمار می‌رود. این مطلب را با نقل بخشی از شعر دیگر براهنی ادامه می‌دهیم:

«آب را، و کافی را ترکیب می‌کنند
گل می‌چکد به روی نمی‌دانم
پس حاضری تو و تولد من در باران
پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم
گل می‌چکد
و از زمین پرتاب می‌روم یا می‌پرم
و عمهٔ من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد
از دوست داشتنی‌تر از با نیست» *(براهنی، ۱۳۷۴: ۹۹)*.

با کند و کاو بسیار هم نمی‌توان ارتباطی میان سطرهای شعر برقرار کرد و یا از جملاتی این چنین معنایی بیرون کشید: «عمهٔ من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد» و «از زمین پرتاب می‌روم یا می‌پرم». شعر روال معمول و ساختار زبان فارسی را نادیده می‌گیرد. حرف اضافه به عنوان عنصری مستقل به کار گرفته می‌شود. زمان شعر مدام عوض می‌شود و در نهایت شعری معناگریز پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد. نمونهٔ دیگری از این دست، که بخشی از آن به مثابهٔ ورد و ذکری منحصربفرد بر زبان شاگردان براهنی جاری است، بر همین روال شکل می‌گیرد و بخش پایانی شعر چنین است:

«...نه همان که شاید را می‌بینند
و یکی از آن‌ها که می‌جهد از روی من
می‌گیرمش ببوسمش
می‌خندد و غرق می‌شود
و چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
نه بی با
بی با نه
با بی نه با نه
با
با *(همان: ۸۶)*.

و از نمونه‌های دیگر می‌توان به این شعرها اشاره کرد:

باغم
و این کرانه
تو نه
از پنجره به سوی من آمد
جهان نه
تو
و از سیایت الفاظ؟
نه هیچ
از یک شعور
و چشم‌های تو وقتی که تو بلند شدی از روی پل
رنگ شراب صورت تو هان؟ *(براهنی، ۱۳۹۴: ۱۱۵)*

پیانو می‌شُپَند یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم
و ما نمی‌شنویم
و ما نمی‌شنویم
و ما نمی‌شنویم

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 کد می‌شپند *(همان: ۱۱۱)*.

خواندن این گونه شعرها مخاطب را به یاد ویژگی‌های فرد زبان‌پریش در مباحث روانشناسی می‌اندازد که کلمات درست را به یاد نمی‌آورد و از کلمات دیگری استفاده می‌کند که تناسبی با اجزای جمله ندارند. در گفتار فرد مبتلا به زبان‌پریشی، با جابه‌جایی مدام و بی‌قاعدهٔ ارکان جمله و به هم‌زدن ترتیب معمول واژگان مواجه می‌شویم، چرا که گوینده قادر به انتخاب واژهٔ درست و متناسب با پس‌زمینهٔ سخن نیست. گزاره‌ای مانند «تو شانه بزن زانو!» یا «نه بی با/ بی با نه/ با بی نه با نه/ با/ با» با هیچ فرهنگ لغتی قابل معنی نیست و از هیچ قاعدهٔ معنایی پیروی نمی‌کند. آن‌چه در این نوشتار به عنوان وجوه اختلالی شعر براهنی و به مثابهٔ نوعی نقص و کاستی از آن سخن گفتیم، در نقد و نظرهای موافقان این نوع شعر به مثابهٔ وجوه برتری و متفاوت شعر تحلیل می‌شود. به عبارت دیگر، معناگریزی، بی‌معنایی، تن ندادن به هیچ قاعدهٔ زبانی و معنایی و... مهم‌ترین ویژگی‌های این نوع شعر تلقّی می‌شود که از دید موافقان، تحوّلی شگرف در تاریخ شعر فارسی پدید آورده است.

۲. ۲. مبانی و پیامدهای زبان‌پریشیِ مبتنی بر مجنون نگاری و نگارش شیزوفرنی در شعر علی باباچاهی

یکی از زمینه‌های آفرینش شعر زبان‌پریش، حضور شخصیّتی مجنون‌گونه و شبه‌دیوانه است که بیشتر در شعرهای باباچاهی و پیروان شیوهٔ شعری او به چشم می‌خورد. در نقد و نظرهای باباچاهی و همراهان او، این نوع نگارش غالباً با ارجاع به نظریه‌های پست مدرنیستی تبیین و توجیه می‌شود. یکی از شارحان و منتقدان شعر دههٔ هفتاد دربارهٔ زمینه‌های مجنون‌نگاری در شعر دههٔ هفتاد می‌نویسد: «عقل‌مداری مدرن، با تکیه بر خردگرایی معطوف به پیشرفت و تکامل، آداب و رسوم سنّتی و لهجه‌های حاشیه‌ای و طبقاتی چون دیوانگان را که ظاهراً سهمی در پروسهٔ پیشرفت ندارند و گاه مخلّ آن تلقّی می‌شوند به حاشیه می‌راند. به تبع آن در حوزهٔ ادبیات نیز توجّه به تجربه‌های زبانی حاشیه‌نشین‌ها ـ

مثلاً دیوانگان، غیرمنطقی و لابد غیر شاعرانه تلقّی شده است. پست مدرنیست‌ها نهایت تلاش‌شان را به کار بسته‌اند تا حاشیه نشین‌های دوران مدرن را، در مرکز مطالعات ادبی ـ فلسفی قرار دهند: دیوانگان، زندانیان. شعر دههٔ هفتاد نیز از همین منظر به مجنون‌نگاری می‌پردازد» *(لوطیج، ۱۳۹۰: ۱۴)*.

باباچاهی نیز بر این نکته تأکید دارد که مجنون‌نویسی و پیامدهای آن در شعر، ارتباطی با شطحیّات عرفانی ندارد و بیشتر از نظرگاه‌های فلسفی ـ هنری متأثر است. «مجنون نگاری (مجنون نمایی) در شعر پسامدرن؛ به گمان من (باباچاهی) بیش از آن که متّکی به سنّت یا سابقهٔ عرفانی در شعر کلاسیک فارسی باشد، معطوف به تذکر و یا تأکید برخی از فلاسفهٔ متأخر به ویژه فوکو است» *(باباچاهی، ۱۳۸۱: ۱۴۴)*.

توجّه به آوای دیوانگان، به مثابهٔ شکل دیگری از اشکال معرفت، به نحو همبسته‌ای با دیگر مؤلفه‌ها و شاخصه‌های پست مدرنیستی مرتبط است. مجنون‌نگاری از آن‌رو که به قشرهای حاشیه‌نشین می‌پردازد، با غیرنخبه‌گرایی، توجّه به آواهای حاشیه‌ای و غیررسمی، کثرت‌گرایی و... همنواست. از آن‌جایی که در نگارش مجنون نمایانه، خِرد و منطق نقشی محوری بر عهده ندارند، نفی خرد محوری پست مدرنیست‌ها نیز کارکرد می‌یابد. نگارش مجنون نمایانه قاعده‌های زبان رسمی را به چالش می‌کشد و نحو مرسوم و معمول را رعایت نمی‌کند، از این رو می‌تواند با این مؤلفه‌ها سر و سرّی داشته باشد: عدم قطعیّت، تبری از معنای نهایی، واقعیّت چند بُعدی، نگارش غیرخطی، نحوگریزی و گاه نحوستیزی، نفی ارزش‌های ظاهراً ثابت و لایتغیّر، پرش و برش‌های بی‌تمهید و غیر منتظره، پرهیز از نگارش استدلالی و توجیهی، نفی نقش ارتباطی و انتفاعی زبان، نفی الگوهای نوشتاری/ نگرشی *(ر.ک: لوطیج، ۱۳۹۲: ۴۶-۴۷)*.

مجنون‌نگاری در شعر باباچاهی، یکی از زمینه‌های اصلی بروز زبان‌پریشی است که به شخصیّت شیزوفرنیایی شعرهای او برمی‌گردد. به عبارت دیگر، شعرهایی که به نظر می‌رسد از زبان و نگاه راوی یا شخصیّتی مبتلا به جنون سروده شده است، در حقیقت با محوریّت شخصیّت یا راوی مبتلا به بیماری شیزوفرنی شکل می‌گیرد. در تعریف بیماری شیزوفرنی آمده است: «بیماری خاصّی که به صورت دوگانگی شخصیّت و قطع ارتباط با دنیای اطراف و گریز از واقعیّت و در خود فرورفتن تظاهر می‌کند. دنیای شیزوفرن، دنیایی خیالی

و استوره‌ای است. ادراکات و دریافت‌های هوشی او (شیزوفرنیایی) سالم است، ولی از لحاظ روانی، در مرحله‌ای بدوی و ماقبل منطقی به سر می‌برد و اندیشه‌اَش خودمحور و اسطوره‌ای است» *(یونگ، ۱۳۹۱: ۱۸)*.

شخص مبتلا به شیزوفرنیایی، تمام امور مسلم و بدیهی مورد قبول و احترام جامعه را با دیدۀ تردید می‌نگرد. این امور مسلم، گسترۀ وسیعی از قواعد حاکم بر زبان تا مناسبات اجتماعی و مراودات فردی را در برمی‌گیرد. چرا که این امور، مقبولیّت و حقانیّت خود را مدیون قواعد و تقسیم‌بندی‌هایی هستند که شیزوفرنیایی از درک این قواعد عاجز است. بنابراین نوشتار شیزوفرنیک چیزی جز هذیان گویی، هرج و مرج‌طلبی و هنجارشکنی‌های افراطی نیست. رفتار و اعمال شخص مبتلا به شیزوفرنی، غالباً با اختلال و نقص همراه است و این اختلال در همۀ وجوه زندگی‌اش به چشم می‌آید. اما آن‌چه که علاقۀ پست مدرنیست‌ها و شاعران دهۀ هفتاد را به شیزوفرنیایی توجیه می‌کند، گفتار و نوشتار شیزوفرنیک است که با زبان‌پریشی ملازمتی تام و تمام دارد. چرا که «شخصیّت شیزوفرنیایی ... هیچ‌گاه تحت سلطۀ آن زبانی که به گونه‌ای اجتماعی مهار شده و به گونه-ای اجتماعی نهادینه شده قرار نمی‌گیرد... شیزوفرنیایی، کنار آمدن با معناهای اجتماعی را، آن‌گونه که اجتماع از آن‌ها می‌خواهد نمی‌پذیرد. او این معنا را علیه جامعه به کار می‌گیرد» *(هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۴ و۲۵۶)*.

شخص مبتلا به شیزوفرنی از آن جایی که ذهنیّت منسجمی ندارد، قادر نیست رویکردی استدلالی داشته باشد و در پی توجیه روابط عناصر و چگونگی همنشینی و ترکیب‌بندی آن‌ها برآید. «این رفتارها ناشی از ناتوانی شیزوفرنیایی در حفظ رفتارها و حالات ذهنی، تحت پوشش یک "من فراگیر آگاه" است» *(همان: ۲۵۴)*. به عبارت دیگر، شیزوفرنیایی دریافت و ادراکی تکه تکه شده از جهان پیرامون دارد، زیرا ادراک روایت‌های کلان و کلیّت امور، نیاز به این دارد که پدیده‌های مختلف در کنار یکدیگر، در یک رابطۀ تعاملی یا تقابلی قرار گیرند، در حالی که شیزوفرنیایی از چنین قابلیّتی بی‌بهره است. طبیعی است که گفتار و نوشتار چنین شخصیّتی در روندی اختلالی شکل می‌گیرد و نوعی کاستی و نقص به شمار می‌رود. اما شاعران دهه هفتاد این نوع نوشتار را به عنوان یکی از نمونه‌های متفاوت‌نویسی به کار می‌گیرند و تأکید آن‌ها معطوف به نظریه‌های فلاسفۀ متأخر است که

با التفات به نگارش شیزوفرنیک، رویکرد مجنون‌نمایانه را دست آوردی ارزشمند می‌دانند. «آن‌چه از منظر متعارف، ناتوانی تأسف‌بار در تمرکز و تفکّر تمرکز یافتهٔ ثابت است، از دید دلوز و گتاری، استعداد خوبی است برای به حرکت درآوردن معنا و متکثّر کردن آن» *(هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۶)*.

به طور مشخص باباچاهی از مجموعهٔ *نم‌نم بارانم* (۱۳۷۵) به چنین شیوه‌ای می‌رسد و در مجموعه‌های بعدی‌اش در دههٔ هفتاد و سال‌های آغازین دههٔ هشتاد، یعنی مجموعه‌های *عقل عذابم می‌دهد* (۱۳۷۹) و *قیافه‌ام که خیلی مشکوک است* (۱۳۸۱) و *رفته بودم به صید نهنگ* (۱۳۸۲) نیز از همین رویه پیروی می‌کند. در بیشتر شعرهای مجموعه‌های یاد شده، شاعر به شکل آگاهانه و عامدانه، بعد ارتباطی زبان را دچار اختلال می‌کند. گزاره‌های بی-ربط را کنار هم می‌نشاند. شعر از یک روایت به روایت دیگری می‌گریزد که زمینهٔ ارتباط میان آن‌ها فراهم نشده است. به همین منوال راوی و زاویهٔ دید نیز تغییر می‌یابد، بی‌آن که تمهیدی برای این تغییر اندیشیده شود و مجموعهٔ این مناسبات شعری را به وجود می‌آورد که به زبان‌پریشی مبتلا است.

پاره‌ای شعرهای باباچاهی، دو شخصیّت اصلی دارد: بیمار مبتلا به شیزوفرنی و پزشکی که در صدد معالجهٔ او برمی‌آید. توجیهٔ حضور این دو شخصیّت هم این‌گونه مطرح می‌شود که واکنش جامعه در قبال شیزوفرنیایی، واکنشی پزشکی ـ درمانی است. در حقیقت جامعه فرد شیزوفرنیایی را به مثابهٔ بیماری می‌داند که از درک و دریافت درست امور ناتوان و برای رسیدن به انسانی معمولی، نیازمند مراقبت و درمان است. هم از این‌روست اگر در بیشتر این شعرها، پزشک یکی از شخصیّت‌های همیشگی است. در چنین شعرهایی پزشک – نمایندهٔ واکنش خردگرایی در قبال شیزو فرنیایی – به شیوهٔ تداعی آزاد، در پی کشف ناخودآگاه بیمار برمی‌آید. از او می‌خواهد هر چه در ذهن دارد، بی‌هیچ آیین و ترتیبی بازگوید. شاید در خلال این گفته‌ها، به ناخودآگاه بیمار دست یابد. گفته‌هایی که جز سردرگمی ماحصلی ندارد و سرنخ قابل تأملی به دست نمی‌دهد و به جای آن‌که ناخودآگاه بیمار/ مؤلف را آشکار کند، شعری را می‌سازد که بر پایهٔ ذهنیّت شیزوفرنیک شکل گرفته است:

«از تو چه پنهان

که گاهی از تو
پیش خودم
و از تو چه پنهان
نکند راست بگویند
که او را نیز
با دست های خودت
زیر بوته ی گل سرخی
و پیرهنش را هم
به کلاغی
که همیشه کلاغ... *(باباچاهی، ۱۳۷۵: ۲۱)*.

گاهی خودِ بیمار در نقش براهنی ظاهر می‌شود و این شاخصه نیز یکی از ویژگی‌های رفتاری و روانی شیزوفرنیایی است. در گفتار و نوشتار فرد شیزوفرینایی، در غیاب منِ فراگیری که بتواند تمایزات و مرزها را دریافته، آن‌ها را در متن لحاظ کند، شاهد هم‌ذات پنداری‌های پی‌درپی با گیاهان، آدم‌ها و شخصیّت‌های خیالی و اسطوره‌ای هستیم *(ر.ک: هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۶)*. در شعر باباچاهی نیز این هم‌ذات پنداری‌ها در فراموش کردن هویّت خود و فرو رفتن در جلد دیگری نمود می‌یابد که قرار گرفتن در صندلی پزشک یکی از این موارد است. فرد شیزوفرنیایی نسخه‌ای تجویز می‌کند که در عین مضحک بودن، بی‌ربط جلوه می‌کند و در میانهٔ نوشتن نسخه به جلد ماهی فرو می‌رود:

«پس چیزی اگر روی سینه‌اَت سنگینی می‌کند
مادرزادی ست
این طور فکر کنی البته دیرتر به جهنم واصل می‌شوی
بهتر است برای دریا نسخه‌ای
و برای تو هم بنویسم که خدا چرا آفرید مرا؟
پنهان کنم از دریا که چه؟
خواهی نخواهی من یک ماهی‌اَم
قلابی از گمان نکنم در گلوی من گیر کرده

و مرگ
عین تو که هر روز
کمی دیر کرده *(باباچاهی، ۱۳۸۲: ۵۷-۵۸)*.

زمان و مکان شعر به سرعت تغییر می‌یابد و میان گذشته‌های دور، گذشتهٔ نزدیک یا زمان حال و آینده در نوسان است و گاه وارد زمان اسطوره‌ای نیز می‌شود. راویان شعر نیز مدام جایشان را عوض می‌کنند، بی‌آن که نشانه‌ای در شعر وجود داشته باشد. لذا مخاطب نمی‌داند الآن کدام یک از راویان شعر سخن می‌گویند:

«... اهل نمی دانم کجاها بود
و خیلی اصیل و سربه هوا هم
و مرا هم که تا آن سرِ خوابی که برایش دیده بودم
دوست داشت پشه کورهٔ فرضاً رویِ روسری‌اَم را
با سنگ صد منی بکشد
و بعد از این که به گلدستهٔ مسجد
و نگاه اگر به شاخه گلی می‌کنم
از طرف تو بوی تیمارستان می‌دهد *(باباچاهی، ۱۳۸۳: ۹۴)*.

از دیگر نمونه‌های شعر باباچاهی می‌توان اشاره کرد به:

کنار این ساعت
ساعت‌ها که بایستم فقط ایستاده‌ام
گنجشک‌های تو کجایی ولی هنوز نمرده‌اند
کجایی تو؟
بازی؟ تمام شد
و دور بعد
شطرنج در پیرهنی که تو فرضا پوشیده‌ای
و ادامه دارد بین من و تو قماری که
(تمام!
و ادامه دارد *(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۹۰۱)*

تو چرا می‌خواستی که از این طرف عمر
پیدا شدی؟
هم قد من که نبودی چرا
و از این طرف عمر؟
شیطان هم به پای تو نمی‌رسد از بس فرشته‌ای
از بس *(همان: ۷۶۸)*

بخشی از اختلالات زبانی در شعر باباچاهی بر اثر حذف بخشی از جمله شکل می‌گیرد. به ویژه در مجموعهٔ ـ نم‌نم بارانم حذف فعل یکی از شاخصه‌های سبکی به شمار می‌آید. توجیه شاعر این است که با ننوشتن بخشی از شعر، خواننده را در تکمیل شعر دخالت می‌دهد و این مخاطب است که پاره‌های نانوشتهٔ شعر را می‌نویسد. باباچاهی در این‌باره می‌نویسد: «وقتی کارکرد زبان شعر، حس و حالتی واضح یا مبهم را در خواننده پدید آورد که تقارنی با معنای عام الهام داشته باشد، با لذت یک متن هنری روبه روییم. اگر (شعر)... پدیدآورندهٔ لذّتی هنری باشد، جایی برای چند و چونِ چراهای غیرلازم باقی نمی‌گذارد. حذف یک یا چند فعل یا عبارت، ایجاد تعلیق‌های ناگهانی در یک صحنه (بند) و بالاخره اجراهای ماهرانهٔ زبانی، هرگونه حذف و تعلیق و... را در شعر توجیه‌پذیر می‌سازد» *(باباچاهی، ۱۳۸۵: ۳۳۴)*.

در چنین نگارشی، بُعد رسانگی و ارتباطی زبان شعر مختل می‌شود و تلاش عامدانه‌ای در کار است تا رسانگی زبان تقلیل یابد. همین سویهٔ اختلالی مانع از آن می‌شود که معنی و مفهوم شعر به شکل کامل شکل گرفته و به مخاطب منتقل شود. اما عدم پیروی از قواعد مشخص و تغییرات نابهنگام، مخاطب را در میان گزاره‌های بی‌ربط سرگردان رها می‌سازد. در این‌گونه شعرها، آواهای مختلفی در شعر حضور دارند که بدون توجّه به محتوا و لحن آواهای دیگر، جا و بی‌جا حاضر می‌شوند، و به همان سرعت محو می‌شوند. در چنین زمینه‌ای، مکالمه یا مجادله‌ای در سطوح ظاهری شعر در نمی‌گیرد و هر آوا، عنصر منفردی است که ارتباطی با آواهای دیگر ندارد. زیرا چنین نگارشی، خط و ربط‌های معمول شعر را بر نمی‌تابد و پاره روایت‌هایی در نهایت گسست و پریشانی کنار هم قرار می‌گیرند، که هیچ توجیهی برای همنشینی آن‌ها وجود ندارد و مخاطب هم‌چنان تا پایان شعر، سر در گمِ

آواها، موقعیّت آن‌ها و تدوین غیر متعارف پاره روایت/ گفتارهای مختلف و گاه متناقض می‌ماند.

در مجموع زبان‌پریشی در شعر باباچاهی دو پیامد عمده دارد: نخست این که محور عمودی شعر با گسست‌های پی در پی روبرو می‌شود و میان سطرها و بندهای مختلف شعر، ارتباط معنایی یا زبانی نظام‌مندی وجود ندارد، پیامد دیگر را باید در مفردات شعر جست‌وجو کرد. به ویژه در جملات ناتمامی که شاعر آن را زیر عنوان "سپیدنویسی" قرار می‌دهد *(ر.ک: باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۳۲)*. اما آن‌چه باباچاهی آن را سپیدنویسی می‌نامد، حذف‌های ناگهانی و بی‌قرینه‌ای است که مجموعه‌ای از جملات ناتمام و بی‌معنی را به وجود می‌آورد و توجیه این نحوهٔ نگارش آن است که شعر از زبان و نگاه فردی مبتلا به شیزوفرنی نوشته شده و آن‌چه که اختلالات زبانی و معنی جلوه می‌کند، ویژگی‌های گفتار و نوشتار شخصیّت شیزوفرنیایی است.

عدم ارتباط میان بخش‌های مختلف شعر به گونه‌ای است که انگار شاعر با استفاده از شیوهٔ تکه‌چسبانی (collage) بریده‌هایی از روایت‌های مختلف را کنار یکدیگر قرار داده است، بی‌آن که استدلال یا توضیحی وجود داشته باشد که درصدد توجیه روابط آن‌ها و موقعیّت موجود برآید. در این نوع شعر، با نوع دیگری از زبان‌پریشی مواجه هستیم که شیوه و مناسبات حاکم بر آن، با زبان‌پریشی در شعر براهنی متفاوت است. در شعر براهنی، قواعد نحوی، قواعد همنشینی و جانشینی واژگان و حتی کارکرد واژگان به کلّی دگرگون می‌شود و به نوعی بی‌معنایی می‌رسیم. اما در شعر باباچاهی، سطرها و گزاره‌های شعر به صورت منفرد دارای معنی هستند، حتی جملات ناتمامی که بخش‌هایی از آن حذف شده، به مفهوم خاصّی برمی‌گردند، ولی میان سطرها و گزاره‌های شعر ارتباطی نظام‌مند وجود ندارد.

نتیجه‌گیری

شعر دههٔ هفتاد به بخشی از شعر پیش‌رو و متفاوتِ دو دههٔ اخیر اطلاق می‌شود که از نخستین سال‌های دههٔ هفتاد شکل گرفته است. این نوع شعر را بیشتر با مؤلفه‌ها و شاخصه‌هایی می‌شناسیم که برگرفته از نظریه‌های فلسفی ـ هنری پست مدرنیست‌ها و

پساختارگرایان است. زبان‌پریشی یکی از مؤلفه‌های بخشی از شعر دههٔ هفتاد است که به ویژه در شعرهای رضا براهنی و علی باباچاهی نمود بیشتری دارد. اگرچه می‌توان زبان-پریشی را شاخصهٔ مشترک شعرهای این دو شاعر دانست، مسیری که این دو شاعر برای رسیدن به شعر زبان‌پریش طی کرده‌اند، متفاوت است. در شعر براهنی و شاگردان او که آن را با عنوان "شعر زبان‌گرا" می‌شناسیم، زبان‌پریشی معطوف به مجموعه‌ای از مناسبات شعری است که در حیطهٔ اجرای زبانی جای می‌گیرند. براهنی در نقد نوشته‌های خویش به تبیین این موضوع پرداخته و معتقد است که شعر فارسی در طول تاریخ، شعری معنامحور بوده و از توجّه به زبانیّت زبان غافل مانده است. به عقیدهٔ وی اهمیّت و خاصیّت زیبایی-شناسی شعر نه در معنی و مفهوم شعر، بلکه در زبان و اجرای زبانی نهفته است. اجرای این نظریه در شعر براهنی به خلق شعرهایی منتهی شده که در آن‌ها، بعد ارتباطی زبان، محور همنشینی و جانشینی معمول و قواعد نحو زبان نادیده گرفته شده است. شعر به معنی مشخصی نمی‌رسد و در مجموع سطرهای از هم گسسته و بی‌ربطی را کنار هم می‌نشاند که در مفردات معنایی نهفته است و نه در کلیّت شعر. شعر باباچاهی نیز شعری زبان‌پریش است، اما او با به کارگیری شیوه‌های دیگری به زبان‌پریشی می‌رسد. شعر باباچاهی یک راوی و شخصیّت اصلی دارد که مبتلا به بیماری شیزوفرنی است و ناتوان از درک روابط علی و معلولی حاکم بر پدیده‌ها. در بخش عمده‌ای از شعر باباچاهی که با محوریّت شیزوفرنیایی بنا شده است، شاعر به شکل آگاهانه و عامدانه، بُعد ارتباطی زبان را دچار اختلال می‌کند. گزاره‌های بی‌ربط را کنار هم می‌نشاند. از یک روایت به روایت دیگری می‌گریزد که زمینهٔ ارتباط میان آن‌ها فراهم نشده است. به همین منوال راوی و زاویهٔ دید نیز تغییر می‌یابد، بی‌آن که تمهیدی برای این تغییر اندیشیده شود و مجموعهٔ این مناسبات شعری را به وجود می‌آورد که به زبان‌پریشی مبتلا است. جالب این‌که، آن‌چه ریشه در کاستی و نقص دارد و به مثابهٔ نوعی اختلال به شمار می‌رود، از دید باباچاهی و براهنی دارای خاصیّت زیبایی‌شناسی است و زیبایی شعر نیز در همین اختلالات زبانی و معنایی تجلّی می‌یابد.

منابع

۱. آقاجانی، شمس. (۱۳۷۷). مخاطب اجباری (مجموعه شعر). چاپ اول. تهران. خیام.

۲. باباچاهی، علی. (۱۳۷۵). نم نم بارانم. چاپ اول. تهران. دارینوش.
۳. ـــــــــــــ (۱۳۷۹). عقل عذابم می‌دهد. چاپ اول. تهران. همراه.
۴. ـــــــــــــ (۱۳۸۱). قیافه‌ام که خیلی مشکوک است. شیراز. نوید شیراز.
۵. ـــــــــــــ (۱۳۸۲). رفته‌بودم به صید نهنگ. چاپ اول. مشهد. پاندا.
۶. ـــــــــــــ (۱۳۸۵). بیرون‌پریدن از صف. به کوشش مازیار نیستانی. کرمان. مفرغ نگار.
۷. باباچاهی، علی. (۱۳۹۲). مجموعه اشعار. چاپ اول. تهران. نگاه.
۸. براهنی، رضا. (۱۳۷۴). خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟. چاپ اول. تهران. مرکز.
۹. ـــــــــــــ (۱۳۸۳). «نظریهٔ "زبانیّت" در شعر». مجله کارنامه. آذر و دی۱۳۸۳. ش ۴۶-۴۷. صص ۴۳-۴۷.
۱۰. پین، مایکل. (۱۳۸۶). رهیافت‌های زبان‌شناسی ساخت‌گرا. ترجمهٔ احمد پرهیزی. مجلهٔ مهراوه. سال سوم. شماره ۹-۱۰. صص ۶۷-۶۹.
۱۱. خواجه امیری، حسن. (۱۳۸۵). روان‌شناسی زبان. تهران. دانش‌آرا.
۱۲. سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ پنجم. تهران. طرح نو.
۱۳. ششجوانی، حمیدرضا. (۱۳۷۹). شعر متفاوت و جلوه‌های متفاوت‌نویسی. مجله دریچه (ویژهٔ شعر امروز ایران). سال اول. شماره ۲. بهار ۷۹. صص ۴۵-۴۷.
۱۴. لوطیج، محمد. (۱۳۸۰). نگاهی جریان شناسانه به شعر دههٔ هفتاد. مجله نگاه تازه (دانشگاه شهید بهشتی). ش ۱+۱۲. صص ۲۱-۲۶.
۱۵. لوطیج، محمد. (۱۳۹۰). مبانی و جلوه‌های تحوّل در شعر امروز ایران. مجله گردشگران فرهنگی. سال دوم. شماره ۲. پیاپی۶. اردیبهشت ۹۰. صص ۱۱-۱۵.
۱۶. ـــــــــــــ (۱۳۹۲). هفتاد گل زرد (علی‌بابا ـ چاهی در وضعیت دیگر). چاپ اول. تهران. سرزمین اهورایی.
۱۷. هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). ابرساختگرایی (فلسفهٔ ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی) فرزان سجودی. تهران. حوزه هنری.
۱۸. یاکوبسون، رومن. (۱۳۸۶). قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی. ترجمهٔ مریم خوزان. چاپ شده در کتاب زبان شناسی و نقد ادبی (مجموعه مقالات). چاپ سوم. تهران. نی.
۱۹. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۱). روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه. ترجمهٔ محمدعلی امیری. ویراستار باقر پرهام. تهران. علمی و فرهنگی.