بررسی اشکال «معنی» در شعر معاصر ایران

محسن تاج‌آباد*
دکتر حمید صمصام**

چکیده

یکی از عناصر اصلی شعر فارسی از ابتدا تا شعر سپید، عنصر «معنی» بوده است و شاعران همواره در کنار «ساخت» به محتوا نیز توجه داشته‌اند. به گونه‌ای که در طول صدها قرن شعر فارسی دری از طاهریان تا دوره معاصر تغییر در معنی، در نحوه بیان و چگونگی زبان خلاصه می شده است. اما با طرح شعر مدرن در دهه سی «معنی» دچار نوعی ابهام می‌شود تا آنجا که شعر را تا مرز بی‌معنایی پیش می‌برد. این برداشت تازه از معنی با سرایش شعرهای پسامدرن تفسیر تازه‌ای می‌پذیرد و با برجسته شدن «فرم» و نظریه «عدم خود ارجاعی» شعر به عناصر بیرونی، مطرح می‌گردد و به جای توجه به معنی، که در اختیار القای پیام قرار دارد، «اجرای درونی شعر» اهمیت پیدا می‌کند. نظریه‌ای که می‌کوشد تنها هنرورزی‌های اجرای شعر را مورد توجه قرار دهد و تک معنایی را به سوی نوعی تکثر در معنی سوق دهد. درک و دریافتی که شاعر در خلق آن کمترین سهم را دارد و خواننده می‌تواند با هر بار خواندن شعر به نمود تازه‌ای از معنی دست یابد. مشخصه‌ای که تحت عنوان «مرگ مؤلف» از شعر پست‌مدرن اروپا وام گرفته شده است.

واژه‌های کلیدی

اشکال معنی، قالب، فرم شعر، شعر فرم، شعر مدرن، شعر پست‌مدرن

---

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی زاهدان، ایران. (نویسنده مسؤول)

** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زاهدان، گروه زبان و ادبیات فارسی، زاهدان، ایران.

۱ـ مقدمه

شعر فارسی با معدود شاعران دوره طاهریان و صفاریان با تکیه بر «مفاهیم تعلیمی» آغاز می‌شود و معنی در اختیار پند و اندرز و توصیه‌های اخلاقی و اجتماعی است.

شاعران عهد سامانی نیز، که در دوره گسترش شعر قرار دارند، در حوزه فکری، همچنان به ادب تعلیمی رغبت نشان می‌دهند و گاه معنی را به مرزهای مدح و گاه حماسه نزدیک می‌کنند.

در قرن ششم که مقطع انتقال شعر از سادگی خراسانی به سرایش‌های هنرورزانه عراقی است، باز هم یکی از عناصر مهم شعر «معنی» است و توجه به زبان و شگردهای زیباشناسانه در معنی، مطلب را به حاشیه نمی‌راند به گونه‌ای که وجه مشترک سه دبستان شعری این قرن یعنی خراسانی، آذربایجانی و بینابین عهد سلجوقی، به‌رغم تمایزهای زبانی، پرداختن به معنی است.

با ورود عرفان در قرن ششم به شعر فارسی توسط سنایی، مفاهیم عرفانی نیز به معانی رایج دیگر از جمله پند و مدح و حماسه اضافه می‌گردد.

شعر فارسی در دوره‌های اوج خود یعنی قرن‌های هفت و هشت که قله‌های شعر فارسی را در خود جای داده است و از آن به سبک عراقی تعبیر می‌شود، معنی در اختیار تجربه‌های فردی و درگیر با درون است.

«بر خلاف ادبیات سبک خراسانی، [سبک عراقی] ادبیاتی است درونگرا، عشق‌گرا، محزون و غیر رئالیستی» (شمیسا، ۱۶۳و ۱۶۴) و این واقعیت حاکی از آن است که تمامی مختصات فکری شعر، حول محور معنی حرکت می‌کند، تنها تغییری که در شعر هندی با آن مواجه هستیم عملکرد ویژه زبان و نحوه بیان و ارائه معنی است. با این وجود «شعر هندی معنی‌گراست نه صورت‌گرا و شاعران به معنی بیشتر توجه دارند تا به زبان.» (همان، ۱۹۶)

در دوره بازگشت، که در واقع نوعی مخالفت و اعتراض به تعقید و نحوه بیان معنی

است، باز هم ابهام در ایجاد محتوا و معنی، عامل عقب‌گرد به وضوح دوره‌های خراسانی و عراقی است. هر چند شعر این دوره وجهی مقلدگونه دارد، اما «در واقع، می‌توان این دوره را عصر مدیحه‌های مکرر نام گذاشت.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۹) به عبارت دیگر معنی شعر در اختیار مدیحه و برخی مضامین سبک‌های پیشین شعر فارسی است.

شعر فارسی در ادامه فرازها و فرودهای خود در حوزه معنی به مشروطه که می‌رسد مخاطب را با مفاهیمی از جمله رخدادها و آرمان‌های اجتماعی و سیاسی زمانه خود مواجه می‌کند. «در تمایزهای شعر مشروطه، در قیاس با دوره قبل، مسائلی است از قبیل آزادی، وطن، زن، غرب و صنعت غرب، انتقادهای اجتماعی و تا حد زیادی دوری از نفوذ دین، فقدان تصوف و باز هم کلیت معشوق و آثار غنایی.» (همان، ۳۵)

در دوره معاصر و در ادامه ورود شعر به زندگی اجتماعی نوین، معنی و محتوای شعر همچنان مورد توجه جدی است. نیما معتقد است که «عمده معنی است، در هر لباسی که باشد.» (یوشیج، ۱۳۶۳: ۹۱)

نیما وزن را به مثابه سطح کلمات می‌داند و اصل را «معنی» و جان آن محسوب می‌کند. «نظم کلمات فقط یک روکش است. اصل مطلب حقیقی و مجسم ساختن است. یعنی جانی که بدن لازم دارد.» (همان، ۱۲۵)

شاملو نیز در برجسته کردن «معنی» و جایگاه آن شعر متعهد و ملتزم را مطرح می‌کند و می‌گوید که «شعر، برداشت‌هایی از زندگی نیست بلکه خود زندگی است.» (حریری، ۱۳۸۵: ۱۰۹) و بر عامل تحریک مخاطب در شعر تکیه می‌کند. عاملی که هم از فرم و هم از معنی مدد می‌گیرد تا تحریک مخاطب اتفاق بیفتد. «شعر چه منظوم باشد و چه منثور، مطلبی است که بتواند بدون دخالت منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد.» (همان، ۷۸)

شاملو، که آخرین حلقه وفاداران به معنی مألوف است، هدف غایی شعر و راز ماندگاری آن را «اصلاح»، آن هم در سطح جهان می‌داند و این هدف محقق نمی‌شود مگر آنکه معنی در شعر جدی گرفته شود «هدف شعر تغییر در جهان است.» (همان، ۱۵۹) و برای تأکید بیشتر بر

پیام و معنی شعر، آن هم از نوع متعهد آن، در داوری شعر سهراب سپهری و نقد آن می‌گوید: «ترجیح می‌دهم که شعر، شیپور باشد نه لالایی، یعنی بیدار کننده باشد نه خواب آور.» (همان، ۱۸۳)

محمدرضا شفیعی‌کدکنی، برای شعر، چهار رکن قایل است ۱ـ عاطفه ۲ـ تخیل ۳ـ زبان ۴ـ آهنگ. او در کتاب ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، عاطفه را مترادف با معنی و مفهوم شعر می‌داند و برای آن اهمیت خاصی قایل است.«بی‌گمان مهم‌ترین عنصر شعر که باید دیگر عناصر در خدمت آن باشد همین «عاطفه» است که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند. باید این عنصر بر دیگر عناصر فرمانروا باشد یعنی آن‌ها [تخیل، زبان و آهنگ] در خدمت این عنصر باشند، نه اینکه عاطفه در خدمت آنها. چرا که شعر چیزی نیست مگر تصویری از حیات. آنجا که عاطفه نباشد، پویایی، حیات و سریان زندگی وجود ندارد و در حقیقت شعر بی‌عاطفه، شعری است مرده.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ۸۹ و ۸۸)

۲ـ زمینه‌های در«معنی»

تغییر جهت و زاویه‌گیری «معنی» از مفهوم و معنی مألوف به سمت «اجرای زبانی»، «مرگ مؤلف» و برداشت‌های متکثر توسط مخاطب بنا به دلایلی چند به قرار زیر صورت گرفته است:

۲ـ۱ـ سلایق شخصی

تعدادی از شاعران معاصر بنا به سلایق شخصی و به دور از واقعیت‌های موجود در شعر معاصر، دست به طبع‌آزمایی‌هایی متفاوت زدند. حرکت‌هایی از این دست از همه مهم‌تر حوزه معنی را به چالش کشید و نوعی ابهام و از هم گسیختگی معنی را در برابر دید و داوری مخاطب قرار داد.

شعر پیشنهادی آن‌ها در ادامه منطقی شعر نیمایی قرار نمی‌گرفت و هر چند در ساخت از آن اثر پذیرفته بود اما تصویر دیگری از درون‌مایه ارائه می‌داد.

برجسته‌ترین این گروه هوشنگ ایرانی است. هر چند شعرهای او در سال ۴۱ توسط احمدرضا احمدی و با کتاب «طرح» وارد مرحله‌ای تازه به نام موج نو شد اما سرودهای او بیش از ده سال فراموش شد و منشأ اثر قرار نگرفت. شمس لنگرودی دلیل ناکامی‌های ایرانی را در شعر چنین بیان می‌کند: «به نظر من علت اصلی ناکامی و نابودی او، [هوشنگ ایرانی] اطلاع ناکافیش از زبان فارسی بود.» (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۴۹۸)

شعرهایی در ردیف شعر ایرانی، با دوره خود ناهمزمان بودند و سنخیتی با شرایط موجود اقتصادی، سیاسی و فرهنگی نداشتند و حداقل کارکرد آن‌ها، در هم شکستن چهارچوب‌های شعر موجود در ساخت محتوا بود که شاعران دهه‌های بعد تلاش خود را مصروف سامان دادن به آن کردند.

۲ـ۲ـ اشباع‌شدگی شعر نیمایی

از دلایل دیگر نگاه تازه به معنی، اشباع‌شدگی شعر نیمایی در تعریف واحد از معنی است. نیما معنی را از ارکان شعر می‌داند و شعر را ملزم به انتقال پیام تلقی می‌کند همان‌طور که در ساخت به وزن و قافیه معتقد است. اما اینکه شعر حتماً باید در اختیار معنی باشد نوعی تک‌معنایی را ایجاد می‌کند که مورد اعتراض واقع می‌شود. برخی از شاعران و نظریه‌پردازان پست‌مدرن تک معنایی را از دلایل میرایی شعر می‌دانند و آن را برای شعر به منزله تاریخ مصرف تلقی می‌کنند و فرا روی از تک معنایی را به سمت تکثر پیشنهاد می‌دهند.

شعر مدرن و پست‌مدرن نیز به نوعی نقطه مقابل شعر متعهد و ملتزمند و شعر چریکی را نمی‌پذیرند و به دنبال تلقی تازه‌ای از پیام و معنی می‌روند. خصیصه‌ای که از جمله دلایل بروز و ظهور آن اشباع‌شدگی شعر نیمایی در حوزه محتوا و معنی است.

۲ـ۳ـ دلایل اجتماعی و سیاسی

اگر از جمله ویژگی‌های شعر مدرن و پست‌مدرن را تعریف تازه‌ای از «معنی» بدانیم، که

به عنوان یک عنصر مهم از عناصر شعر پسامدرن، مطرح می‌گردد برخی زمینه‌های اجتماعی و سیاسی در طرح آن دخیل هستند که شعر نیز می‌کوشد تا همانند بسیاری از پدیده‌های اجتماعی با آن هماهنگ گردد.

مدرنیزه کردن ایران از زمان رضاشاه پهلوی آغاز می‌شود. اما با سقوط او در سال ۱۳۲۰ متوقف می‌گردد. بعد از کودتای ۱۳۳۲، فرزندش، محمدرضا پهلوی مدرنیته کردن کشور را ادامه می‌دهد و می‌کوشد تا در سه زمینه فرهنگی، اجتماعی و سیاسی رفرم ایجاد کند.

اصلاحات ارضی با نام انقلاب سفید و انقلاب شاه و مردم ایجاد می‌شود. در صنعت، صنایع مونتاژی جای صنایع دستی و بومی را می‌گیرد. کوچ روستائیان به سمت جاذبه‌های شهرنشینی آغاز می‌گردد و مبارزه با سنت، هم در عرصه‌های فرهنگی و هم در زمینه‌های ادبی خودنمایی می‌کند. در ادامه این تحولات شعر فاخر سنتی و حتی شعر نیمایی و سپید نیز آرام‌آرام جاذبه‌های خود را از دست می‌دهد. شمس لنگرودی در جلد سوم تاریخ تحلیلی شعر نو در این باره می‌نویسد: «غزل و قصیده و رباعی و شعر نیمایی و سپید به عنوان اشعاری پر مدعا که گمان بیان حرفی جدی را دارند و از عشق و شکست و مرگ سخن می‌گویند، به تمسخر گرفته شد.» (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۷)

هوشنگ ایرانی که شعرش به نوعی در زمینه‌های سوررئالیزم طرح می‌شد از آغازگران شعری است که در آن معنی با آنچه که پیش از این بوده است متفاوت است. این شعر و شعر شاعران همطراز او که به تقلید از شعر مدرن غرب سروده می‌شود عناصر شعر را هم در فرم و ساخت و هم در محتوا و معنی تغییر می‌دهد. شمس لنگرودی عوامل سیاسی، اجتماعی دوره پهلوی را که منجر به خلق شعری متفاوت در دوره معاصر می‌شود به قرار زیر خلاصه می‌کند: «گسترش شهرنشینی در دهه سی، اصلاحات اجتماعی ـ اقتصادی که در جهت مدرنیزاسیون، تشدید تحرکات اجتماعی و طبقاتی، گرایش آشکارتر به غرب، خستگی از اشعار پر سوز و گداز سیاسی، آشنایی با فلسفه اگزیستانسیالیزم (که مخالف با سنت و محدودیت بود) و ترجمه

آثار هنرمندی غیر متعهد، موجی در شعر نو فارسی در افکند که پس از چندی فریدون رهنما، بدان «موج نو نام داد» (همان، ۲۰)

بنا بر این با طرح شعر موج نو، «معنی» نیز تعریف دیگری پذیرفت.

۲ـ۴ـ مخالفت با شعر متعهد و رمانتیک

به غیر از آنکه شعر سپید، مروّج نوعی تعهد نسبت به مسایل اجتماعی و سیاسی است و به عبارت دیگر «عاطفه» در شعر در اختیار مسایل جاری جامعه است، شعر نیمایی نیز در معنی و محتوا به زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی روز گرایش دارد ضمن اینکه شاخه‌ای از شعر نیمایی به مسایل رمانتیک می‌پردازد: «از نظر محتوا، نیما شعر را نوعی زیستن می‌داند. از نظر او شاعر کسی است که چکیده زمان خود باشد و بتواند ارزش‌ها و ملاک‌های زمان را در شعر خود منعکس سازد و به اصطلاح «فرزند زمان خویشتن باشد.» روی این اصل نیما برای شعر زمانه خود نوعی محتوای اجتماعی پیشنهاد می‌کند.» (یاحقی، ۱۳۷۲: ۵۲)

با این حال برخی از شاعران موج نو، که اولین سروده‌های آن‌ها را از سال ۱۳۲۹ به این سو می‌توان مشاهده کرد، به اشاعه شعری پرداختند که فاقد معنی ملتزم و رمانتیک و واجد نوعی وجهه «هنری برای هنر» بودند و برجستگی‌ها و اهمیت فرم و ساخت، معنی مألوف را در سایه و حاشیه قرار می‌داد و رسالت شعر را بسی گسترده‌تر از تلاش برای براندازی یک نظام سیاسی و شعری چریکی می‌دانست. جریانی که به ترتیب در موج نو، شعر حجم، شعر پلاستیک، شعر ناب، و شعر پسامدرن، مرحله به مرحله راه پیمود و به جریان‌های شعری زمان حاضر متصل شد.

شعری که معنی را از شعارزدگی و طرح مفاهیم عاطفی دور می‌کرد و به ساخت و نحوه «اجرای هنری شعر» اصالت بخشید.

۳ـ سیر تغییر در عنصر «معنی»

تحولات شعر فارسی از آغاز تا شعری موسوم به موج نو، حول عناصر اصلی شعر یعنی ساخت و محتوا بوده است اما آنچه که در شعر مدرن و به خصوص پسامدرن اتفاق می‌افتد

استحاله عنصر معنی و برداشتی متمایز از آن است. هر چند نیما و شاملو در سروده‌های خود عملاً نوعی مفهوم اجتماعی را پیدا کرده‌اند اما خود آغازگر تحولات دیگری در شعرند که بخشی از آن در حوزه «معنی» است.

نیما فرم را در حد روکش شعر می‌داند: «نظم کلمات فقط یک روکش است. اصل، مطلب حقیقی و مجسم ساختن است. یعنی جانی که بدن لازم دارد.» (یوشیج، ۱۳۶۳: ۹۱) با این حال وی در نظریات خود شکل دیگری از شعر را پیشنهاد می‌دهد که با نمونه‌های شعری او در تناقض است: «شعر عالی، بیان کردنی نیست و آن چیزی است که بالقوه هست و بالفعل به همان اندازه که آیین شعر گویی رو به کمال می‌رود، به وجود می‌آید.» (همان، ۱۰۱) نیما وجهی هنری‌تر از شعر را پیشنهاد می‌دهد و تلویحاً به تکثر معنی اشاره می‌کند: «هرکس در تمام شعر یک درجه فهم دارد. چیزی را که می‌فهمد می‌گوید شعر است و چیزی را که نمی‌داند می‌گوید مبهم است (همان، ۱۰۱) و آن‌گاه مخاطب شعر را مخاطب خاص معرفی می‌کند. «شعر، در درجه اعلا، انسانی هم در درجه اعلا می‌خواهد.» (همان، ۱۰۱، ۱۰۲)

بنا بر این ابهام را از ویژگی‌های شعر «اعلا» می‌داند. شعری که شاعران پسامدرن در نظریه «برداشت متفاوت از شعر» مد نظر دارند چرا که نیما معتقد است: «آن چیزی که عمیق است، مبهم است. جولانگاهی که برای هنرمند است، این وسعت است. (همان، ۱۳۶) بعد در برداشتی متفاوت از معنی می‌نویسد: «انسان نسبت به آثار هنری و یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد.» (همان، ۱۳۷) شاملو هم که مروج شعر ملتزم و متعهد است در دیدگاه‌های خود به سمت تعریف تازه‌ای از «معنی» می‌رود و با پیشنهاد حذف روایت از شعر، شعر ناب و محض را مطرح می‌کند. «هنوز فراوانند کسانی که شعر را تا چیزی حکایت نکند، درک نمی‌کنند (حریری، ۱۳۸۵: ۴۰) همچنین او شعر محض را فاقد چهارچوب نقد می‌داند: «آنچه ما شعر ناب و محض می‌شناسیم، جوان‌تر از آن است که محک و معیارش شناخته و نامگذاری شده باشد.» (همان، ۴۱ و ۴۰)

اما اولین جرقه‌های شعری که معنی را به چالش می‌کشد مجله «خروس جنگی» در اوایل دهه سی و چاپ شعرهای هوشنگ ایرانی است. ایرانی در این مجله، که به نوعی مجله شاعران پیشرو است، به نظریه‌پردازی می‌پردازد. بیانیه‌ای در سال ۱۳۳۰ در این مجله چاپ می‌شود به نام «سلاخی بلبل» که ایرانی از امضاءکنندگان آن است و تمامی بنیان‌های شعر سنتی، نیما و حتی سپید، اعم از فرم و معنی را طرد می‌کند و شعری را به عنوان نمونه می‌آورد که تنها کوتاه و بلندی مصراع‌ها را از نیما وام دارد و فاقد قافیه و حتی «وزن درونی» شعر سپید است. به جز این معنی نیز به راحتی قابل دسترسی نیست و ابهام آن حتی از ابهام شعرهای سال‌های ۲۸ و ۲۹ این مجله نیز بیشتر است. ایرانی در همان سال ۳۰ و در دوره دوم مجله شعری به قرار زیر چاپ می‌کند که می‌تواند مصداق و نمونه‌ای از نظریات او در باب شعر باشد و نگاهی نو به معنی را در برابر مخاطب قرار می‌دهد و نوعی بی‌معنایی، حداقل در پاره‌ای از شعر.

شعر ایرانی «کبود» نام دارد: «هیما هورای/ گیل و یگولی /.../نبیون /... نبیون/ غارکبود می‌دود / دست به گوش و فشرده پلک و خمیده / یکسره جیغی بنفش / می‌کشد / (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۴۶۲)

شعر «کبود» از نظر معنی با شعر نیمایی و حتی سپید فاصله مشخصی دارد و نمی‌تواند پیروانی جدی در شعر معاصر به دست آورد. اما باید تأثیر آن را در آغاز دهه بعد یعنی سال ۴۱ با کتاب «طرح» احمدرضا احمدی مشاهده کرد. شمس لنگرودی در کتاب تاریخ تحلیلی شعر نو در باره ویژگی‌های شاعران این نحله می‌نویسد: «[این شاعران] عصیان کردند همه معیارها و اصول قدیم و جدید را به هم ریختند همه شاعران جز نیما را به عنوان شعرای جدی به مسخره گرفتند. وزن، قافیه، ادبیت، احساسات، تخیل روشن، ابهام، ایجاز و حتی معنی را دور ریختند (همان، ۳۴)

کتاب طرح همه قیود شعر پیش از خود را از جمله «معنی» زیر سؤال برده بود و «اصولاً مخالف هر گونه منطق و معنایی در شعر بود.» (همان، ۳۵)

اسماعیل نوری علاء شاعر و نظریه‌پرداز موج نو در باره این شعر می‌گوید: «کلمات و

تصاویر و معانی به چیزی صریح و آشکار که همراه و همزاد و برادر ایشان باشد، اشاره نمی‌کند. (همان، ۳۸۲)

در این شعر کلمه وظیفه انعکاس معنی مألوف را به عهده ندارد بلکه به «جدا بودن وظیفه عملی روزمره کلمات و زبان از خود کلمات و زبان.» (همان، ۴۰) تاکید می‌شود. در آغاز دهه پنجاه شعر معاصر شاهد شکل‌گیری شعری است که با استحاله معنی، شعر غیر متعهد را به کناری می‌نهد و ظهور خود را با برجسته کردن فرم اعلام می‌دارد.

در سال ۱۳۴۵ یعنی چهار سال بعد از اینکه موج نو در میان شاعران جوان جایگاهی می‌یابد. نقادان به نقد آن می‌پردازند و آن را فاقد فکر و تکنیک می‌دانند. شعری که البته از دید نظریه‌پردازانش شعری متفاوت در ساخت و «معنی» است. یدالله رؤیایی در مصاحبه با مجله خوشه، موج نو را نوعی شعر سینسر و بدون حقه بازی می‌داند و می‌کوشد تقصیر عدم درک آن را متوجه خواننده کند. معنی‌ای که به واسطه ضعف خواننده درک نمی‌شود او می‌گوید: «چون نسل‌های پیشین جهش ذهنی ندارند، نمی‌توانند این شعرها را بپذیرند.» (همان، ۷۳۹)

رؤیایی همچنین در برابر نقد بحران معنی در شعر نو معتقد به عدم مسؤولیت و اخلاق در شعر مورد نظر است و شعر را تنها «ناظر به خود» می‌داند. ناظر به «اجرا» و عناصر بیرونی: «شعر [موج نو] یعنی تداعی و تجربه، شعر تنهاست و تنها به خودش ناظر است.» (همان، ۷۳۹) و صراحتاً اعلام می‌کند که وظیفه شعر انتقال معنی نیست و در خودش اجرا و تمام می‌شود.

گام بعدی در شعری که تلقی دیگری از معنی دارد شعر حجم است که می‌کوشد برای شعر موج نو چهارچوبی در فرم و معنا تعریف کند. رؤیایی و همفکرانش در سال ۱۳۴۸ پر نسیب‌ها و خطوط شعر موج نو را با صدور بیانیه‌ای موسوم به بیانیه شعر حجم تعیین می‌کنند.

در بیانیه شعر حجم[۱] ویژگی‌های شعری مطرح می‌شود که به دنبال واقعیتی ناب‌تر و

۱ Espacementalisme

شدیدتر از واقعیت روزانه می‌رود و صراحتاً شعر را موضوع خودش می‌داند. همچنین شعر حجم به دنبال فصاحت نیست و معنی را در اختیار تعهد قرار نمی‌دهد. امضاکنندگان بیانیه، بیان شاعر را از نوع بیان ساحران، پیامبران و برهمنان می‌داند و شعر را حیرت و راز تلقی می‌کنند.

شعر حجم در سامان دادن به فرم و معنی شعر موج نو و تعیین تکنیک‌های آن عملاً موفق نیست به همین خاطر سه سال بعد و در آغاز دهه شصت، تلاش دیگری برای نظام‌مند کردن موج نو آغاز می‌شود و عنوان شعر «پلاستیک» یا «تجسمی» را برای خود بر می‌گزینند. چرا که هنوز هستند کسانی که به از هم گسیختگی شعر موج نو معتقدند.

اسماعیل نوری علاء در مصاحبه با مجله فردوسی عنوان می‌کند: [شعر موج نو] ساختمان ندارد، هدف ندارد (همان، ۳۵) اما شعر تجسمی برای رهایی از بی‌هویتی بر دو پایه بنا شد. ساخت و معنی. این شعر تصویری بودن و آزاد بودن ذهن خلاق را از شعر موج نو وام گرفت و در محتوا و معنی، روشن بودن بیان و پرهیز از ابهام نامفهوم را از شعر نو اخذ نمود. در واقع شاعران تجسمی تلاش کردند شعر موج نو را به دایره معنی معطوف سازند و جلو پریشان‌گویی را بگیرند.

نظریه‌پردازان شعر معاصر بعد از شعر پلاستیک و طرح فرم و معنی مورد نظر آن، شاهد چاپ شعرهایی بودند که در هر دو زمینه مذکور ضعف‌های جدی داشتند به همین خاطر در سال ۱۳۵۵ محمد حقوقی، شاعر و منتقد معاصر اعلام کرد: «۵۰ درصد شعرهای امروز تعریف شعر را ندارند.» (همان، ۴۲۸) و جلال سرافراز از فعالان شعر نو گفت که: «فاتحه خیلی از شاعران ایران خوانده است.» (همان، ۴۲۸) نقدی که بخشی از آن متوجه محتوا و معنی شعر بود: «مجلات از انبوه نوشته‌های شعر مانند و انواع موج‌های «بی‌معنا» آکنده است. (همان، ۴۲۸)

بعد از شعر تجسمی تلاش برای یافتن راهی که بتواند بحران شعر را مهار کند ادامه می‌یابد و شعری به نام «شعر ناب» یا «محض» طرح می‌شود منوچهر آتشی ایده‌پرداز شعر ناب

می‌کوشد تا به ساخت و محتوای شعر موجود شکلی منطقی داده و آن را با مخاطب آشتی دهد. شعری منبعث از حس که با نشانه‌ها ترکیب شود و حشو را به کناری نهد و به«معنی» هم توجه داشته باشد.

شعر ناب با انقلاب اسلامی در سال ۵۷ به حاشیه می‌رود و با پراکنده شدن شاعران در التهاب انقلاب، متوقف می‌گردد، با این حال مهم‌ترین دستاورد شعر ناب توجه به معنی هنری است، که در مقابل معناگریزی شعر پیش از خود قرار می‌گیرد: «در شعر رؤیایی نیز عناصری نظیر تصویرهای سورئالیستی، هنجارگریزی، فرم‌گرایی و غیره باعث معناگریزی و یا بی‌معنایی شعر شده است. (طحان، نیکخواه، ۱۳۸۶: ۱۰۶)

آخرین جریان شعر معاصر پس از مدرنیزم، پساساختارگرایی است که تعریف از معنی را به حوزه‌های دیگر می‌کشاند و سعی در تعریف متفاوتی از آن دارد. این جنبش که برخی دیدگاه‌های خود را متأثر از فلاسفه متأخر است با همه ابهام‌های معنایی شعر مدرن، شعر مدرن را معناگرا و شعر پسامدرن را معناگریز می‌داند. نظریه‌پردازان پسامدرن واقعیت‌گریزی، مرکزگریزی، گسسته‌نویسی، نسبیت‌باوری، خودداری از روایت غیرخطی، و عدم تناسب آوایی را از وجوه شعر پسامدرن می‌دانند ویژگی‌هایی که شعر را در عنصر معنی دچار اختلال می‌کند و خواننده غیرحرفه‌ای را به چالش می‌کشد.

رضا براهنی از نظریه‌پردازان این نحله شعری در کتاب «خطاب به پروانه‌ها و...» در خصوص لزوم طرح شعر پسامدرن می‌نویسد: «زمان عبور از مدرنیسم به عنوان روایت حاکم بر دوره تاریخی ما فرا رسیده است (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۹۶)

او دیدگاه‌های خود را در باره معنی از «کلمه» که از اجزا جمله است آغاز می‌کند و معتقد به تأثیر زیباشناختی واژه است و نه ارتباطی که با اجزای بیرونی پیدا می‌کند و صراحتاً اعلام می‌کند که: «ما به خود عمل نوشتن کار داریم (همان، ۱۸۶)

براهنی در خصوص عنصر معنی معتقد است که معنی خاص نثر است به همین خاطر:

«باید همه چیز در خدمت نوشتن در بیاید تا عمل نوشتن فی نفسه اتفاق بیفتد.» (همان، ۱۸۹)

براهنی منکر رابطه منطقی بین کلمات است و «نحو» را چیز زایدی می‌داند دیدگاهی که وقتی عملی می‌شود معنی را با مشکل مواجه می‌سازد. تنها منطقی بودن شعر مد نظر شاعر است چرا که به باور او این کار نثر است. او تکه‌ای از شعر سپهری را برای تبیین این دیدگاه می‌آورد: «وقتی سپهری می‌نویسد، «می‌دانم / سبزه‌ای را بکنم / خواهد مرد/.» ارتباطی بین کلمات وجود دارد در واقع زبان، زبان نثر است... بین کندن سبزه و مردن رابطه منطقی ایجاد شده است. اساس این شعر به منطقی خارج از شعر و رابطه علت و معلولی است.» (همان، ۱۸۶)

براهنی به دیدگاه نیما و شاملو در خصوص«تجربه شعر قبل از سرودن» معتقد نیست و آن را در معنی اثرگذار نمی‌داند. او معتقد است که شاعر تنها باید توانایی خود را به ایجاد رابطه‌ای زیباشناسانه بین کلمات معطوف دارد. او باز هم بر تأثیر زیباشناسانه تکیه می‌کند: «آیا کلمات در آن‌ها [شعرها] با تأثیری زیباشناختی ترکیب شده‌اند یا کامیونی از تجربه و درد از آن‌ها سرریز شده است. (همان، ۱۷۰) و باز تأکید می‌کند که شاعر تنها با چگونگی شگردهای سرایش سروکار دارد نه آن‌که هر چیزی را تجربه کند. او حتی منکر اهمیت «معنا» است و تنها به رابطه بین عناصر ثابت و عناصر متغیر شعر تکیه می‌کند.

او در نقد شعر ترانه آبی شاملو می‌نویسد: «عناصر ثابت به تنهایی و عناصر متغیر به تنهایی بار معنایی ندارد. پس معنا نیست که اهمیت اساسی دارد بلکه ارتباط و حلقه‌های ارتباطی اهمیت دارد.» (همان، ۱۷۹)

۴ـ علل انحراف از «معنی» مألوف

۴ـ۱ـ زبان در خدمت خودش است نه در خدمت معنی

یکی از اعتراض‌های شاعران پسامدرن این است که چرا زبان در خدمت معنی است. با درک این واقعیت، زبان وظیفه نثر را ایفا می‌کند نه شعر. نظریه‌پردازان پسامدرن معتقد به «خود ارجاعی» شعر هستند. شعری که در خودش آغاز و خاتمه می ابد. براهنی در کتاب خطاب به پروانه‌ها و... پنج

شعر از پنج شاعر معاصر (نیما، شاملو، فروغ، رؤیایی و سپهری) نمونه می‌آورد و وجه مشترک همه آن‌ها را در آن می‌داند که زبان حول محور معنی می‌گردد: «یک چیز شاخصه همه این شعرهاست؛ زبان در خدمت معنی است.» (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۸۲) و باز هم اعتراض دارد که چرا زبان ابزار معنی شده است و می‌گوید: «در واقع زبان لالایی شده است. هر چه باشد زبان در خدمت خودش نیست (همان، ۱۸۲). با این حال، دیگر تئوری‌پرداز شعر پساساختگرایی، علی باباچاهی، نسبت به شعر براهنی، که آن را شعر زبان می‌داند، انتقاد می‌کند. شعری که با نحو می‌ستیزد با گروهی از حروف اضافه شعر می‌سازد و فعل‌ها را به صورت مصدر در می‌آورد. او در کتاب «باغ انار از این طرف است» نقل قولی از مؤخره خطاب به پروانه می‌آورد: «کسی که از وسایل و ابزارهای صوتی انسانی خود برای صدا کردن زبان شعر استفاده نکند، شعر نمی‌گوید. فقط یا چیزی قراردادی می‌گوید و یا بیان را به صورت منثور ادا می‌کند. شعر با سینه با حنجره با دهان و دندان‌ها و لب و دم و بازدم سروکار دارد (باباچاهی، ۱۲۳) و پس از آن به نقد این دیدگاه می‌پردازد و معتقد است که شعر براهنی شعر زبان است[۱] و در پی به هم زدن ساختار زبان است و به هم خوردن ساخت زبان معمولی «معنی» را دچار تعقید و ابهام می‌کند نوعی خود ارجاعی ادبی که تلاش دارد رابطه‌اش را با مصداق‌های بیرونی که هویت‌بخش معنا هستند، قطع کند و بین شاعر و مخاطب فاصله ادراکی به وجود بیاورد.

۴ـ۲ـ تصویر در خدمت خودش است نه «معنی»

شاعران پست‌مدرن از اینکه به جز زبان، تصویر نیز در خدمت معنی است انتقاد دارند و می‌کوشند تا همانند زبان، تصویر را نیز در خدمت «اجرای صرف شعر» در آورند. عاملی که باز هم بین معنا و مخاطب فاصله ایجاد می‌کند.

براهنی در نقد شعر رؤیایی، شاعر مدرن معاصر، می‌نویسد: «رؤیایی خسته‌کننده شده است وقتی می‌گوید: «در بذل مهربانی تو پهنای ماه / دیگر شد» چیزی جز محتوای تصویر نمی‌بینیم و

۱ Languge School

این به معنی کالایی کردن زبان شعر به سود معنی است نه به سود شکل.» (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۸۳)

براهنی جانشین‌سازی یا القای استعماری کلمات را برای ایجاد معنی هنری (مستعارمنه) نیز بر نمی‌تابد: «در این شعرها نوعی جانشین‌سازی وجود دارد که این جانشین‌سازی شعرها را در حد و مفهوم بودن استعاری آن‌ها نگاه می‌دارد.» (همان، ۱۸۳ـ۱۸۲)

او از همین منظر و در نقد شعر پنج شاعر یاد شده می‌نویسد: «در هر شعری نسبت به شعر قبلی از نظر شکل و از نظر نحوی نو نیست.» (همان، ۱۸۳)

۴ـ۳ـ نحو پریشی

از ویژگی‌های دیگر شعر پسامدرن که درک معنی را دچار اختلال می‌کند نحو پریشی است. شاعر اعتقادی به نحو مرسوم و مألوف ندارد و آگاهانه قواعد را به هم می‌زند. براهنی در «خطاب به پروانه‌ها و...» یکی از عوامل ارجاع شعر از معنی به سمت چگونگی ترکیب و آمیزش کلمات را اختلال و نوگرایی در نحو رایج می‌داند و خود در ادامه نقد پنج شاعر معاصر می‌نویسد: «هر شعری نسبت به شعر قبلی از نظر نحوی نو نیست.» (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۸۳)

براهنی معتقد است شعر نباید تابع دستور زبان باشد. او سیطره دستور زبان را مانع تلاش مخاطب برای کشف و شهود می‌داند: «اگر همه چیز [شعر] چنین با قاعده است، چطور ممکن است شخصی حالت شهودی پیدا کند؟ چطور ممکن است درون ناگهان به بیرون پرتاب شود. (همان، ۱۸۵)

او حتی معتقد به تدوین نحو جدیدی برای شعر مورد نظر خود است «در شعر چند شکلی شدن تصویر، امر کهنه‌ای است. باید پولی مورفیسم هنجاری‌های نحوی جدیدی پیش بیاورد (همان، ۱۸۴). بنا بر این شاعر پیشنهاد می‌کند که برای نشان دادن وجهی دیگر از معنی مرسوم باید نحو زبان به سود خود زبان مختل گردد.

براهنی با آوردن نمونه‌هایی از کتاب خطاب به پروانه‌ها، این اختلال نحوی را عملاً نشان می‌دهد. شعرهایی که اساس آن‌ها بر تجاوز از قواعد دستوری است: «...با دست‌های کاهگلی که از هند، هند خجسته بر می‌خیزد فریاد می‌زند / که من اگر چه همین نیز با / و خواب ایستاده که توفان گنج نهفته را برساند به سطح آب / و در به روی پنجره من خسته / ساحل از

زیر پای زنان می‌کشد عقب، همه در دریا و چادرها بر روی موج‌ها.../ (همان، ۸۶)

۴ـ۴ـ «شعف هنری»[1] به جای التذاذ از معنی

براهنی معتقد است که معنی‌گرایی شعر را از ظرفیت‌های تازه باز می‌دارد ظرفیت‌هایی از جمله ایجاد «شعف هنری» که می‌تواند جایگزین تازه‌ای برای التذاذ و بهره معنایی شعر باشد. براهنی آنگاه با آوردن نمونه‌هایی از شعر شاعران مطرح معاصر به نقد آن‌ها می‌پردازد و آن‌ها را فاقد شعف هنری می‌داند چرا که همه در اختیار معنی قرار دارند: «خواننده احساس می‌کند از دویست صفحه [شعر] ده صفحه‌اش کافی بود تا همه مشخصات دید شکلی را روشن کند. با هر صفحه دویست صفحه وارد فضای شعف که «رولن بارت» از آن حرف می‌زند، نمی‌شنویم. انگار ده یا دوازده شعر کافی بود. از این بازی الفاظ خوشمان می‌آید. ولی این، آن شعف هنری نیست. (همان، ۱۸۳)

وی در نقد شعر سهراب سپهری، توازی‌های استعاری و قرار گرفتن صفات در کنار موصوف‌ها را نفی می‌کند. همچنین به شعر نیما، فروغ، و حتی شاملو و رؤیایی؛ اعتراض دارد که چرا همه جا زبان در خدمت معنی است و شعرها قادر به ایجاد «شعف» در خواننده نمی‌شوند.

عمده‌ترین تضاد شعر مدرن با پسامدرن در تعارض بر سر تعریف معنی است. معنی‌گریزی شعر مدرن اما به معنی حذف معنی از شعر نیست از مخاطب نوعی عنصر پخته خوار ساختن و بر بوم آماده ذهن و ضمیر او نقاشی کردن، بی‌آنکه خود سهمی در ترسیم آن داشته باشد مورد نقد و نفی شاعران پسامدرن است. مخاطبی که می‌تواند خود در برداشت از شعر دخالت کند و پس از قرائت آن به نوعی شعف برسد. براهنی واژه‌های شعر مدرن و ماقبل آن را واژه‌هایی بی‌حس و روح می‌داند که وظیفهٔ آن‌ها تنها القای محتوا و پیام است و در هم آمیختگی خود

---

۱ Jouissance

واژه‌ها مهم نیست: «کلمات در هیچ جا به هم نمی‌آویزند. همیشه یک‌یک و با هم در یک یا دو سطر در خدمت معنا هستند. در اینجا نیز خواننده خوشش می‌آید ولی غرق در شعف نمی‌شود (همان، ۱۸۴) هر چند شعف هنری، که نظریه تازه‌ای در شعر پسامدرن است تلاش می‌کند تا جایگزین التذاذ معنی و بهره‌مندی پیام شعر باشد اما خود به پیچیده‌تر شدن شعر، فرو رفتن در ابهام و موجب فاصله‌گیری از مخاطب می‌گردد و معنی را دچار اختلال می‌کند.

۴ـ۵ـ تأکید بر «خود ارجاعی شعر»

در شعر پسامدرن، شعر به اجزای بیرونی دلالت نمی‌کند به مسایل عاطفی و رمانتیک نمی‌پردازد. تعهدی در قبال اینکه متعهد باشد ندارد. شعر و زبان شعر ابزار بیان معنا نیست و با پیامی که شاعر مد نظر دارد تا به مخاطب انتقال دهد؛ ربطی پیدا نمی‌کند.

شعر برای خود و در اختیار خود است و شاعر می‌کوشد تا با فاصله‌گیری از منطق نثر خود را به شعر ناب نزدیک کند مهم، اجرای شعر است. اجرای هنری شعر. شاعر از نوشتن، زیبایی معنای آن را نمی‌خواهد، بلکه خود عمل نوشتن را مهم می‌داند. شاعر در بخش معنی شعر مدرن، همانند ایشان، معنی را در خدمت آگاهی اجتماعی قرار نمی‌دهد براهنی رسیدن به ذات شعر را در گرو پرداختن به خود «عمل نوشتن» می‌داند و نه زبانی که شعر را به مثابه لالایی در خدمت معنی قرار می‌دهد.

براهنی بار دیگر در نقد شعر سپهری در این باره می‌نویسد: «ما موقع خواندن شعر سپهری معانی آن را می‌خوانیم، نوشته را نمی‌خوانیم و باید نوشته را بخوانیم.» (همان، ۱۸۶)

«خود ارجاعی» و عدم ارجاع شعر به اجزای بیرونی، باز هم بر ابهام معنی می‌افزاید. آن معنای متکثری که پسامدرن به آن نظر دارد و لازمه آن وجود خواننده حرفه‌ای است که می‌تواند دایرهٔ مخاطب را محدودتر کند و شعر «فرقه» را به وجود آورد یعنی مخاطبان انگشت‌شماری که خواننده و علاقه‌مند عام را به کناری می‌نهد.

۴ـ۶ـ «مرگ مؤلف»

در شعر پست‌مدرن برداشت از معنی به عهدهٔ خواننده است. در واقع این خواننده است

که به متن، معنا، مفهوم و هویت می‌بخشد و مؤلف تنها در خلق زبانی اثر و اجرای آن مورد توجه است. این نظریه که در سال ۱۹۶۸ با مقاله کوتاهی از «رولن بارت» به نام «مرگ مؤلف» در یکی از مجلات ادبی پاریس چاپ شد، یک دهه بعد با موجی از اظهارنظرها مواجه گردید.

«گلن وارد» در کتاب «پست مدرنیسم» خلاصه‌ای از نظرات بارت در بارهٔ مرگ مؤلف را تحت سه عنوان قرار داده است: «تولد خواننده باید به قیمت مرگ مؤلف تمام شود. متن بافتی از نقل قول‌هاست که از مراکز بی‌شمار فرهنگ گرفته شده‌اند. زبان است که سخن می‌گوید نه مؤلف.» (وارد، ۱۳۹۲: ۲۱۴)

غیبت مؤلف در متن به معنی آرایه متنی است که برداشت محتوا بر عهده خواننده است نظریه مرگ مؤلف جزو ویژگی‌های شعر پسامدرن ایران نیز هست و شاعران معاصر آن را از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان ادبی و هنری جهان وام گرفته‌اند.

علی باباچاهی، دیگر نظریه‌پرداز شعر پسامدرن ایران در کتاب «سه دهه شاعران حرفه‌ای» به این وام‌گیری اعتراف می‌کند. وی ابتدا شعر پست مدرن معاصر ایران را تحت عنوان «شعر در وضعیت دیگر» می‌نامد و می‌نویسد: «تمایلات دیگر اندیشه‌های پست‌مدرنی این شاعران شاید تأکید کننده هوشمندی تاریخی ـ هنری آنان باشد شاید هم نه. به هر حال «وضعیت دیگر» مورد اشاره ما از توجه به نکات یا مباحث زیر مبرا نیست: «شالوده شکنی، مرگ مؤلف و...» (باباچاهی، ۱۳۸۵: ۴۵)

نظریه مرگ مؤلف که حضور شاعر را از خلق معنی اثر حذف می‌کند مهم‌ترین چالش در ابهام و عدم دستیابی به درون‌مایه شعر معاصر است. هر چند شاعر در هنگام خلق اثر، مواجه با نوعی معناست اما ناخودآگاه او بیش‌ترین سهم را در ایجاد معنی شعر ایفا می‌کند معنایی که از پیش اندیشیده نشده است و زوایای آن به طور روشن در پیش چشم شاعر قرار ندارد. شاعر برای آنکه از توهین به شعور خواننده پرهیز کرده باشد تنها دریچه‌ای از واژگان را در برابر مخاطب باز می‌کند و او خود باید به جستجوی آنچه که از منظر مورد علاقه‌اش می‌بیند به تماشا بنشیند.

۴ـ۷ـ سفیدخوانی

در شعر پسامدرن، بخش‌های نانوشته‌ای وجود دارد که خوانش و درک آن به عهده مخاطب گذاشته شده است. این تکه‌های محذوف اغلب با دریافت پیش‌زمینه‌هایی ارائه شده درک می‌گردند. شاعر قبل از آنکه خواننده را با بخش حذف شده شعر مواجه کند تصاویر یا نشانه‌هایی را در اختیار او قرار می‌دهد تا خواننده بعد از مواجهۀ با آن، خود تکه‌های نانوشته را پیش‌بینی کند و بخواند به این آرایه و شگرد شعری «سفیدخوانی» می‌گویند شاعر پسامدرن، توقع دارد تا خواننده حرفه‌ای شخصاً به نگارش بخش‌های نانوشته شعر همت گمارد و با شاعر در تولید اثر ادبی مشارکت کند.

سفیدخوانی که گاهی نیز با پیچش‌های نحوی روبه‌روست در شعر فارسی سابقه‌ای طولانی دارد. باباچاهی برای توجیه سفیدخوانی در شعر پسامدرن نمونه‌هایی از شعر سنتی را که برخوردار از فضاهای محذوف و یا دچار نوعی نحو پریشی هستند، مثال می‌آورد:

«من نیز بر آن سرم که گرم سر خوش
با من تو چنان نه ای که بودی، من هم (هاتف اصفهانی)
یارا تو همه انسی و آهو همه وحشت
باری بده انصاف تو مطبوع‌تری، (قاآنی) (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۳۳۲)

باباچاهی آنگاه با نمونه آوردن شعری از خود، مصداقی از سفیدخوانی شعر پسامدرن معاصر را ارائه می‌دهد:

«اما سوای این همه حدس و گمان/ چیزی که می‌گریزد دائم/ از حلقه‌ای به حلقه دیگر / چیزی که پیش از این‌ها نیز / سیگار تا به سیگار / ده بار / دست کم/ پشت اناری قرمز / اتفاق نیفتاده است / تا این دقیقه / به ناچار/ شکل عجیبی به خود گرفته/ از بس که بی‌تو / با تو / در کنار تو / زیر درخت سیب و / چه بگویم (همان، ۳۳۸)

بعد توضیح می‌دهد که: «در چند سطر اخیر، فضای محذوف، فرآیند شطح گونگی شعر است: اتفاقی که پشت اناری قرمز، نیفتاده! و او بس که بی‌تو با تو... با نوعی «گم معنایی» دلهره‌آور روبه‌روییم: زیر درخت سیب و /چه بگویم؟ «چه بگویم» با حضور ناگهانی خود، معناهایی قابل پیش‌بینی را، گویا، به حلقه اوراد جادوگران حواله می‌کند. (همان، ۳۳۹)

در سفیدخوانی، شاعر تلاش می‌کند بخش دوم قرینه‌ها را در شعر به گونه‌ای حذف کند که ذهن خواننده بتواند با کمی تلاش بخش حذف شده را دریابد و آن را خوانش کند. چالش‌های نحوی نیز که در شعر می‌آیند از ظرفیتی برخوردار هستند که خواننده قادر باشد آن را در یابد. در شعر پیشامدرن ایران، انس مخاطب با زبان، موجب می‌شود که مخاطب به سهولت قسمت‌های سفید را در یابد و خوانش کند. به طور مثال در همان شعر هاتف اصفهانی:

من نیز بر آن سرم که گیرم سر خویش
با من تو چنان نه ای که بودی، من هم

خواننده به راحتی بخش محذوف را به شعر اضافه می‌کند یعنی:

«من هم با تو چنان که بودم، نیستم»

یا در مثال‌هایی که باباچاهی از سفرنامه ناصرخسرو می‌آورد، پیش‌بینی افعال حذف شده تقریباً به آسانی انجام می‌شود در: «جده شهری بزرگ است و باره‌ای لب دریا» که خواننده فعل «دارد» را در انتهای جمله قرار می‌دهد و یا در جمله «در آن گشادگی چاهی کنده‌اند که آبی بسیار بر آمده است اما نه آب خوش» که باز هم مخاطب فعل ربطی «است» یا «باشد» را در انتهای جمله می‌گذارد.

اما سفیدخوانی شعر پسامدرن به سختی انجام می‌شود. وقتی باباچاهی فضای محذوف نمونه شعر خود را در این تکه از شعر قرار می‌دهد: «اتفاقی پشت اناری قرمز، نیفتاده ! و او بس که بی تو / با تو...» خواننده با تکیه بر همان «گم معنایی» مورد ادعای شاعر نمی‌تواند به سهولت بخش محذوف را خوانش کند و به شعر بیفزاید. بنا بر این سفیدخوانی شعر پسامدرن نیز در اختیار بحران معنا قرار می‌گیرد و آن را تشدید می‌کند.

۴ـ۸ـ نامیرایی شعر پسامدرن

یکی از پشتوانه‌های خلق شعر پسامدرن، از دید براهنی، بیرون بودن از مدار زمان و

فقدان تاریخ مصرف شعر است. شعری که بدون کهنه شدن در طول زمان ادامه می ابد و شعر همهٔ اعصار و قرون است کهنه و فرسوده نمی‌شود و از رده خارج نمی‌گردد.

براهنی با تأکید بر اصل «هموارگی و نامیرایی» شعری را پیشنهاد می‌کند که بتواند مخاطبان خود را در طول زمان حفظ کند، او شعر پیشامدرن و مدرن را دارای تاریخ مصرف می‌داند و می‌گوید باید به دنبال شعری بود که تاریخ مصرف نداشته باشد.

او برای طرح «اصل نامیرایی شعر» ابتدا کسانی که شعر را جدی گرفته‌اند مقبول و قابل طرح می‌داند و شعر جدی را چنین تعیین می‌کند: «جدی گرفتن شعر یعنی جدی گرفتن ابزارها و تمهیدات شاعری، با کسانی که ابزارها و تمهیدات شاعری را جدی نگرفته‌اند کاری ندارم (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۳۵). پس از آن نامیرایی را ویژگی شعر جدی یا فراساختگرایی می‌داند. او شعر نیما و اخوان را، شعر در بستر تاریخ می‌داند که با عبور زمان هر چند نو است، اما کهنه می‌شود: «در واقع سنت شعر کهن نوعی فیزیک است که شعر نیمایی متافیزیک آن است و شعر نیما نوعی دیگر از فیزیک است که شعر شاملو متافیزیک آن است (همان، ۱۴۸). براهنی حذف شعر از بستر تاریخ را به بهانه ایجاد شعری نوتر نمی‌پذیرد و باز هم در باره میرایی شعر شاملو می‌نویسد: «سخن نو حافظ توسط سخن نو نیما [کهنه می‌شود] شعر شاملو هم درصدد کهنه کردن نو به معنای نیمایی و ارایه نوی دیگر است که در آینده توسط چیز دیگری کهنه خواهد شد (همان، ۱۴۸). و نتیجه می‌گیرد که: «این تناقض‌ها در ذات شعر به ما اجازه نمی‌دهد که به این سادگی تسلیم این تعریف از نو بشویم. هنر جدی تاریخ مصرف ندارد.» (همان، ۱۴۸) نداشتن تاریخ مصرف و نامیرایی که به زعم وی بخشی از آن در گرو تعریف تازه‌ای از معنی در شعر پسامدرن است.

براهنی کارکرد زبان، تغییر در نمودهای زندگی و تولد و مرگ واژگان را که از تغییر سرچشمه می‌گیرند، مد نظر قرار نمی‌دهد. حذف معنی معهود در شعر نیز نمی‌تواند نامیرایی این نوع شعر را تضمین کند. نظریه‌پرداز شعر پسامدرن «معنی مألوف» را عامل زوال شعر می‌دانند.آن معنی‌ای که به دنبال تغییرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به وجود می‌آید و با تغییرات دیگر، جای خود را به

معانی دیگری می‌دهد. وی برای نامیرایی دست به حذف عامل میرایی می‌زند یعنی معنی. اگر معنایی نباشد پس کون و فسادی اتفاق نمی‌افتد و خلق و زوالی روی نمی‌دهد.

او شعر را یک نوع اجرای زبانی صرف می‌داند. درک نوع معنی نیز به عهده خواننده است. پس معنی خاصی از شعر به دست نمی‌آید که بخواهد کهنه و فراموش شود. بنا بر این طرح مبحث نامیرایی نیز، معنی شعر را به چالش می‌کشد تا از رهگذر ارایه تعریف تازه‌ای از آن، شعری «همیشگی» را خلق کند. نظریه‌ای که بیش از پیش معنی را دچار بحران می‌کند و «بحران مخاطب» را به دنبال می‌آورد.

۵ـ بحران مخاطب و سهم «معنی»

از آسیب‌های شعر پسامدرن بی‌توجهی و کم‌خوانی خواننده نسبت به این نحله شعری است. عدول از ماهیت شعر که از آخرین سال‌های دهۀ ۴۰ و با شعرهای هوشنگ ایرانی شروع می‌شود، در دو زمینه، شعر معاصر را به چالش می‌کشد: نامأنوسی ساخت و بی‌توجهی به معنای مألوف. شعر ایرانی هر چند تنها از نیما کوتاهی و بلندی مصاریع را وام گرفته است با این حال در وزن و قافیه از آن پیروی نمی‌کند. معنا نیز که از ارکان شعر نو است در شعر ایرانی جایگاهی در خور ندارد و برداشت نوعی عرفان غیر ایرانی از آن نیز دشوار می‌نماید.

شعر ایرانی همچنین بسیار نا به وقت طرح می‌شود زمانی که شعر متعهد میدان‌دار است و برای شعر رسالتی اجتماعی و سیاسی قایل است. با امتداد یافتن شعر ایرانی در دهۀ بعد و ترمیم آن در حجم، پلاستیک و ناب که موسوم به شعر مدرن هستند هیچ کوششی برای نزدیک کردن شعر به ماهیت خود نمی‌شود و شعر مدرن همچنان در ساخت و معنی قادر به رفع بحران‌های خود نیست بحرانی در ذات که وقتی خواننده با آن مواجه می‌شود آن بحران را جذب می‌کند و بحران مخاطب در شعر این دوره برجسته‌تر می‌شود. با طرح شعر پسامدرن بحران شدیدتر می‌گردد و خواننده همچنان با بی‌توجهی به شعر پسامدرن، آن را نادیده می‌گیرد. نظریه‌پردازان پسامدرن، خود واقف به این بحران هستند اما سعی در توجیه آن دارند

و گاه این بحران را متوجه خواننده می‌کنند و او را مقصر جلوه می‌دهند این نظریه‌پردازان با تأکید بر اینکه شعر معاصر را شعری حرفه‌ای و جدی می‌نامند به دنبال خواننده‌ای حرفه‌ای و جدی نیز هستند. ایشان فقدان حس و درک مخاطبان را دلیل اصلی بحران و کم خوانی شعر مورد نظر خود می‌دانند. باباچاهی در کتاب «بیرون پریدن از صف» می‌نویسد: «می‌دانیم که شعر مدرن به خواننده حرفه‌ای نیاز دارد و عامه مردم خواننده حرفه‌ای محسوب نمی‌شوند. اصلاً هنر مدرن (آوانگارد یا فرا؟ یا پسا؟ مدرن!) نقاشی، سینما و... ربطی مستقیم به عامه مردم (دوره‌ها) ندارد. این عامه عزیز باید به تدریج به اهل تمیز تبدیل شوند. در آن صورت دیگر مشکلی در بین نخواهد بود (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۹۶) شعر پسامدرن برای آنکه به «حمدا» که شعری است بی‌وزن و قافیه و سخیف و بی‌معنی، مبدل نشود باید ساخت و محتوا و معنی را جدی بگیرد. شعری که می‌کوشد به نوعی «تفاوت» برسد و «وضعیتی دیگر» را تجربه کند. شعری که نمی‌خواهد شعر «تفویت» که شعر ساده قابل فهم است، باشد اما این شعر بخش قابل‌توجهی از مخاطب «معنا گرا» را از دست داده است. بخشی که شاید به دلیل فقدان هنرورزی‌های شاعرانه، شعر پسامدرن را از خود می‌راند و این شعر را با اندک شاعران و معدود مخاطبان خود تنها می‌گذارد.

رجوع به ماهیت شعر و بها دادن به معنا می‌تواند از بحران شعر معاصر بکاهد و خواننده را به عرصه شعر برگرداند.

۶ـ نتیجه

با توجه به آنچه گذشت، شاید این پرسش مطرح شود که عنصر «معنی» در شعر معاصر فارسی چگونه دچار دگردیسی شده است؟ در پاسخ باید گفت، برداشت تازه از معنی و دگردیسی آن از ابتدا تا پساساختگرایی به یک‌باره و به دور از پیش‌زمینه‌های سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگی ـ ادبی نبوده است. اما تقلید از شعر اروپا باعث ایجاد جهش‌هایی در عنصر معنی شده است. به گونه‌ای که محتوا و معنی تا شعر نیمایی و سپید از محورهای شعر فارسی بوده است. اما با آغاز شعر مدرن برداشت تازه‌ای از معنی آغاز گردیده و با روی کار آمدن شاعران پست‌مدرن به تعریفی جدید از معنی رسیده است. شاعران پسامدرن معنی را از لوازم نثر می‌دانند. تک معنایی را از شعر نفی می‌کنند. با حذف شاعر از شعر و طرح نظریه مرگ مؤلف به چند معنایی و تکثر معنا می‌رسند و با نقد دلالت شعر بر عوامل و اجزای بیرونی، نوعی «خود ارجاعی» و اهمیت «فرم» را برجسته می‌کنند. هر چند نظریه‌پردازان پسامدرن دیدگاه‌های خود را در خلق شعر فرا مدرن ارائه می‌دهند با این حال همواره در ارائه نمونه‌هایی که مصداق‌های آن دیدگاه‌ها باشد با مشکل مواجه هستند.

منابع و مآخذ

۱ـ آپیگناری، ریچارد، گارت، گریس. **پست مدرنیسم**. ترجمه فاطمه جلالی‌سعادت. تهران: پردیس دانش، ۱۳۹۱.

۲ـ اخوان‌ثالث، مهدی. **بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج**. تهران: ۱۳۷۰.

۳ـ باباچاهی، علی. **بیرون پریدن از صف**. تهران: مفرغ نگار، ۱۳۸۵.

۴ـ ـــــــ ، ـــ . **گزاره‌های منفرد**. تهران: نشر دیباچه، ۱۳۸۹.

۵ـ ـــــــ ، ـــ . **عقل عذابم می‌دهد**. تهران: انتشارات زاوش، ۱۳۹۲.

۶ـ ـــــــ ، ـــ . **باغ انار از این طرف است**. تهران: نگاه، ۱۳۹۱.

۷ـ ـــــــ ، ـــ . **سه دهه شاعران حرفه‌ای**. تهران: ویستار، ۱۳۸۱.

۸ـ براهنی، رضا. **خطاب به پروانه‌ها**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۹ـ حریری، ناصر. **در باره هنر ادبیات**. تهران: نگاه، ۱۳۸۵.

۱۰ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**. تهران: سخن، ۱۳۷۴.

۱۱ـ شمیسا، سیروس. **سبک‌شناسی نظم**. تهران: دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۳.

۱۲ـ لنگرودی، شمس. **تاریخ تحلیلی شعر نو**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

۱۳ـ وارد، گلن. **پست مدرنیسم**. ترجمه قادر فخر رنجبری، ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۹۲.

۱۴ـ هیوارد، سوزان. **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**. ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم، ۱۳۹۱.

۱۵ـ یاحقی، محمدجعفر. **تاریخ ادبیات ایران**. تهران: شرکت چاپ و نشر ایران، ۱۳۷۲.

۱۶ـ یزدانجو، پیام. **به سوی پسامدرن**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۱.

۱۷ـ یوشیج، نیما. **حرف‌های همسایه**. تهران: انتشارات دنیا، ۱۳۶۳.