

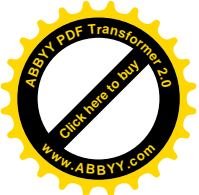
شعر دهه‌ی هفتاد (پسا نیمايي)

## بهزاد خواجهات

آنچه که موجب می‌شود تا نوعی از شعر را در بررسی جریان‌های شعر معاصر به نام يك دهه (دهه‌ی هفتاد) بنامیم، تنها به دلیل اشتهاری است که این عنوان و اصطلاح در میان اهل شعر و منتقدان دوران کسب کرده و اهمالی در میان نیست. به عبارت دیگر این جریان که مهم‌ترین و گسترده‌ترین جریان شعری در سال‌های اخیر (پس از انقلاب) به شمار می‌آید، با کثرت شاعران و آثار چاپی، کانونی بوده است که هیچ شاعر و منتقدی نمی‌توانسته بدان بی‌اعتنا باشد. جالب است که این جریان بارها توسط شاعران پیش از خود، افراطی و بی‌مایه معرفی شده است و بارها توسط شاعران تندروتر، محافظه‌کار، رادیکال و بنیادگرایانه و این یعنی انحصار به فردیت آن.

تنوع در شعر دهه‌ی هفتاد یکی از نکات مهم و بلکه استراتژیک آن است که شائبه‌ی سبک‌بودگی و «جریان‌سازی» در آن را از بین می‌برد، به عبارت دیگر شاعران این جریان بیش از آنکه در هدف اشتراک داشته باشند، در گریز از مبداء دیدگاه‌های مشترک داشته‌اند و از قضا بیشترین انتقادات را خود از خود کرده‌اند. مهم‌ترین ایرادی که شاعران نسل‌های پیشین از جریان مورد بحث ارائه نموده‌اند، غالباً در بی‌مایگی، مثل هم‌نویسی، بی‌سوادی و سطحی‌گرایی شاعران آن خلاصه می‌شود که البته يك يك این اتهامات شاید در شرایط عادی و نه هیجان‌های غیر علمی قابل بحث باشد. البته بدیهی است که هر حرکت هنری رطب و یابسی دارد که آن را از رد و قبول مطلق به دور می‌دارد، چه، نه شاعران پیوسته بر يك طریقند و نه این که صحت اصل يك حرکت ضرورتاً در اندام‌واره‌های آن محفوظ می‌ماند. پس چه جای شگفتی اگر در شعر دهه‌ی هفتاد نیز (و غالباً در اندام‌واره‌های آن) بتوان سراغ از آسیب‌های جدی گرفت، چرا که اصولاً مرز کاملاً واضح و مشخصی هم وجود ندارد که بتوانیم آن را حد مرز حرکت‌های متفاوت و رنگین این دهه قلمداد کنیم، مگر با تأمل و تفسیرهای کاملاً تخصصی.

شاید بتوان بی‌معنایی و خصوصی کردن عناصر شاعرانه را بزرگترین اتهامی دانست که متوجه شاعران دهه‌ی هفتاد است و در قالب «بحران شعر امروز» توسط منتقدان بارها مورد اشاره قرار گرفته و این در

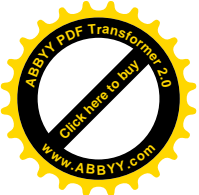


حالی است که این دو کیفیت، با تفسیرهایی متفاوتتر، از عناصر راهبردی در این جریان شعری به حساب می‌آید که ما بدان خواهیم پرداخت.

اما پیش از آغاز این مقال لازم است که در همین جا به مسئله‌ای مهم پردازیم که می‌تواند به روند این بحث کمک شایان کند و بسیاری از سوءتفاهم‌ها را پاسخ بگوید. نکته‌ای که ما بر آن انگشت می‌گذاریم، «شعر پست مدرنیستی» خواندن اشعاری است که در دهه‌ی هفتاد مورد استقبال و تأسی عده‌ای قرار می‌گیرد و به واسطه‌ی انتساب به فرهنگی که ایرانی نیست، از جانب عده‌ای دیگر به موضع‌گیری‌های تدافعانه منجر می‌شود که گاه به حق است و گاه به ناحق. پس ابتدا بد نیست که ببینیم اصولاً پست مدرنیسم چگونه معجونی است و اصولاً شعر پست مدرنیستی محلی از اعراب دارد یا نه؟ آنچه در وهله‌ی نخست با طرح مسئله‌ی پست مدرنیسم و نوع ادبی آن به ذهن متبادر می‌شود، زمینه‌ی وقوع چنین تفکر و مکتبی است، به عبارت دیگر برای فهم این دیدمان بیش از آنکه بتوان متنی را گواه گرفت، باید به شرایطی نو در فلسفه‌ی معاصر اشاره کرد که وجه خلق این رویکرد تازه‌ی ادبی شده است.

«دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که هنر مدرنیست تأثیر و شگفت‌آوری آغازین خود را از دست داد و خود «سنت» تلقی شد. در این دهه بود که امید حرکت جدیدی در فرهنگ و اندیشه غرب مطرح شد. اصطلاح پست مدرن در نوشته‌های بسیاری آمده است و شروع کاربرد آن به سال‌های دور می‌رسد. **چارلز جنکز** از شروع پست مدرنیسم چنین می‌گوید: «اولین استفاده از اصطلاح پست مدرنیسم به دهه‌ی ۱۸۷۰ توسط هنرمند بریتانیایی **جان وکیتز چپمن** باز می‌گردد و سپس به سال ۱۹۱۷ که **ردلف پانوتیز** آن را به کار برد.» اما به نظر می‌رسد که استفاده‌ی آن در هنر و معماری در دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که به آن عمومیت بخشید. چارلز جنکز در کتاب جریان‌ساز «زبان معماری پست مدرن» این اصطلاح را در سال ۱۹۷۵ بر سر زبان انداخت. پس مدرنیسم در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ و اوایل دهه‌ی ۹۰ برای بیان وضعیت فرهنگی، هنری و حتی تمهیدات سیاسی اقتصادی در عرصه‌ی مطالعات اجتماعی به کار گرفته شد.» (۱)

«پست مدرن به مجموعه‌ی پیچیده‌ای از واکنش‌هایی مربوط می‌شود که در قبال فلسفه‌ی مدرن و پیش‌فرض‌های [Preassumption] آن صورت گرفته‌اند، بدون آنکه در اصول عقاید اساسی کمترین توافقی بین آنها وجود داشته باشد. فلسفه‌ی پست مدرن اساساً به معارضه با شالوده‌گرایی [Foundationalism]، ماهیت‌گرایی [essentialism] و

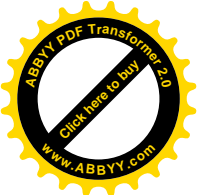


رناليسم برخاسته است... لذا فلسفه پست مدرن در بهترين وجه به مثابه مفهوم خوشه‌اي پيچيده‌اي تلقي مي‌شود كه شامل عناصر زير است:

ديدگاه‌هاي ضد (يا پسا) معرفت‌شناختي، موضعي ضد ماهيت‌گرايي، ضديت با واقع‌گرايي، ضديت با شالوده‌گرايي، مخالفت با برهان‌هاي استعلايي و مواضع استعلايي، نفي تصوير موجود از شناخت به مثابه بازنمايي دقيق، نفي حقيقت به مثابه‌ي متناظر يا مطابق با واقعيت، نفي نظريه و توصيفات كلي، نفي واژگان‌هاي نهايي، يعني نفي اصول، قواعد، تمايزات و مقولاتي كه به‌هيچ قيد و شرطي براي تمامي زمان‌ها، اشخاص و مكان‌ها الزام آور و قطعي تلقي مي‌شوند و نوعي سوءظن يا بدگماني نسبت به فراروايتها به ويژه فراروايتهايي كه شايد بهترين تجسم آن را بتوان در ماترياليسم ديالكتيك يافت. فلسفه‌ي پست مدرن همچنين توصيف و طرح ويژگي‌هاي اين صورت غذاي (منو) جريانات معارض در شكل نسبیت‌گرايي، شكاکیت یا نهیلیسم را نیز رد می‌کند. همین‌طور رویاي سنتي نظام تبیینی کامل، يکه و بسته‌اي را كه اساساً از سوي جريانات معارض دو قطبي (دوگانه) تغذيه مي‌شود، رد مي‌کند...» (۲)

پس مدرنیسم بي‌شك سوداي جهان معاصر است و نتيجه‌ي شكست پروژه‌ي مدرنیسم، مدرنیسمي كه پس از عصر روشنگري در يك بناچار تاريخي با ابزار تكنولوژيك خود (چه تكنولوژي مادي و چه تكنولوژي معنايي - مثلاً قوانين كلان -) در پي آن بود كه در يك همانندسازي بزرگ، به جهان يك پارچه فرمان براند و بشريت را به سعادت و خير دلالت كند و در اين راه پيش از آنكه نگران سنت و عناصر هنوز ارزشمند آن باشد، به سرعت فاصله‌گيري از آن مي‌انديشيد و دستاوردهاي نو به نويي كه آن عناصر سنتي را دانه دانه جا بگذارد. در چنين وضعيتي، صدای كلان، صدای اقتصاد كلان خواهد بود و صدای خرد و ناموازي «حرکت پروژه» را كند خواهد كرد. پست مدرنیسم رهايي از اين پروژه بود و شايد نتيجه‌ي اين پروژه. بنابراین قلب پست مدرنیسم در تكثر و تکه تکه كردن روايت‌هاي كلان مي‌تپد و اينكه اصولاً حقيقت غايی وجود خارجي ندارد. به عبارت ديگر در شرايط پستمدرن «افراد آدمي، مقدم بر اصول شده‌اند. در واقع، افراد آدمي، خود اصول شده‌اند و اصول پيشين براي بقاي خود در فضاي پست مدرن نيازمند آدم‌ها هستند.» (۳)

ه. و. جنس در كتاب «پستمدرنیسم» عقیده دارد: «پست مدرنیسم از جامعه‌ي فرا صنعتي شروع مي‌شود و به سرعت به سوي عصر اطلاعات (موج سوم) در حال پيشروي



است. مطابق با این دیدگاه، ساختارهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی که دنیای غرب را تحت نفوذ گرفته‌اند، از پایان جنگ جهانی دوم در حال تغییرند و دستخوش حمله‌ای درونی هستند و بشدت، همزمان با فروپاشی نظام کمونیستی در اروپای شرقی، همه با هم در شرف فروپاشی قرار دارند. این فرسایش نهادی ناشی از یک بحران روحی مضاعف است که آشفته‌گی زندگی مردم را منعکس می‌سازد. پست‌مدرنیسم حاصل بیگانگی و سرخوردگی طبقه متوسط جامعه است...» (۴)

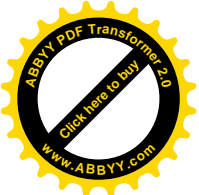
بنابراین می‌توان جدول زیر را به عنوان خلاصه وضعیت تقابل مدرن و پست مدرن پیش رو داشت: (۵)

### پست‌مدرنیسم

### مدرنیسم

پاتافیزیک / دادائیسیم	رمانتیسیسم / سمبولیسم
پاد شکل (ناپیوسته، باز)	شکل (پیوسته، بسته)
بازی / تصادف / هرج و مرج	هدف / طرح / پایگان
فرسودگی / سکوت	چیرگی / کلام
فرآیند / اجرا / هنر	موضوع هنری / اثر پایان یافته
وقوعی	فاصله / استعلا
مشارکت / حلول	آفرینش / تمامیت سازی
آفرینش زدایی / شالوده شکنی	هم‌نهاد / حضور / تمرکز
پادنهاد / غیاب / تفرق	ژانر / مرز
متن / بینامتن	جانشین / اتصال
همنشین / انفصال	استعاره / گزینش
کنایه / آمیزش	ریشه / عمق
ریزوم / سطح	تأویل / خوانش
علیه تأویل / بدخوانش	مدلول / خواندنی
دال / نوشتنی	روایت / تاریخ کبیر
ضدروایت / تاریخ صغیر	رمزگان مسلط
گوش فردی	علامت / متافیزیک / حتمیت
اشتیاق / طنز / عدم حتمیت	تناسلی / نره‌یی
چند ریختی / نر و ماده‌یی	پارانویا
روان‌گسیختگی	خاستگاه / علت
تفاوت - تفاوط / رد	

بنابراین باید پست مدرنیسم را - که قسم اعظمی در شعر دهه‌ی هفتاد یا مستقیماً و یا غیر مستقیم از آن تأثیر می‌پذیرد - در غایت خود، پشت کردن به میراثی ادبی دانست که به تمامی مستحق اضمحلال نبود. البته بدیهی است که شاعران اصیل این دهه هرگز شیفته و برده‌ی این تفکر نو آمده نشدند و آن را مثل دیگر گفتمان‌های فلسفی - ادبی نگریسته و عنداللزوم آنچه



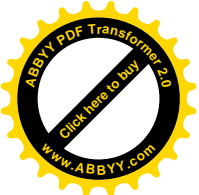
که باید از آن می‌گرفتند، گرفتند. برای این عده، پست مدرنیسم نه یک راه قطعی که یکی از پنجره‌های دیدن جهان بود و تنها یکی. گرچه عزیمت یک اندیشه از جامعه‌ای به جامعه‌ی دیگر هرگز معطل ایجاد زمینه‌های مادی وقوع و شرایط اجتماعی و تاریخی نخواهد ماند اما وقتی که این تفکر نو به یک جامعه وارد می‌شود، ناپختگی است اگر بدون در نظر گرفتن فرهنگ و تاریخ آن جامعه، بی‌چون و چرا و در بست به متون ادبی آن تزریق شود بی‌آنکه چالشی در کار باشد و این اشتباه بسیاری از شاعران دهه‌ی هفتاد بود که بی‌آنکه حتی شاعران بزرگ این سرزمین را خوانده و درک کرده باشند به دامن فلاسفه‌ای پرتاب شدند که حرف حسابی آنها در تطبیق با جامعه‌ی ایرانی باید به سنگی تازه محک می‌خورد.

و بدین شکل پست‌مدرنیسم و تب شعر پست‌مدرنیستی آن چنان بالا گرفت که اگر کسی شعری دیگرگون بر قلم می‌راند، باید به **لیوتار، میشل فوکو، بودریار، رولان بارت، دریدا، بلانشو، ریکور** و ... حساب پس می‌داد و شاعران جوان هم سخت در پی این بودند که شعری با چنین مختصات بگویند بی‌آنکه اصالت و شعر بودگی آثار محلی از اعراب داشته باشد.

مشکل بزرگ در این جا بود که هر کس گمان می‌کرد با درج چند عنصر پست‌مدرنیستی (مثل تکثر راوی، شیزوفرنی، بازی زبانی و ...) کارش را کرده است و این که ماحصلی چنین، چه قدر شعر است و خواننده را تحت‌تأثیر قرار خواهد داد و اصلاً چه قدر به غنای ادبیات فارسی (که زمانی **حافظ و سعدی و مولانا و نظامی و فردوسی** را داشته است) خواهد افزود، چیزی نبود که شاعران هیجان‌زده بدان لحظه‌ای فکر کنند. برای آنان تأیید دوستان خودکافی بود و منتقدان هر چه قدر که به شعر و ادبیات فارسی مسلط‌تر می‌بودند، از جانب آنان، برای نقد کار آنها، نااهل‌تر و بی‌سوادتر تلقی می‌شدند.

«انفصال نسل جوان از سنت‌های شعری، آسیب جبران‌ناپذیری را با خود دارد. من فکر می‌کنم مثلاً غفلت از رندی‌های زیان **حافظ** یا از بیان ساده و حیرتانگیز **سعدی** ضایعه‌ای جبران‌ناپذیر بر شعر نسلی است که خود را ملزم به رونویسی از گزاره‌های تئوریک می‌داند.» (۶)

چنین شاعرانی که بیشتر تحت‌تأثیر **رضا براهنی** و کلاس‌های شعری او بودند. (و البته عده‌ای بعدتر راه خود را جدا کردند) بزرگ‌ترین مشکل‌شان «شعر بیانی‌ه‌ای» نوشتن بود و خلق آثاری که با هیچ معیاری در تنه‌ی شعر امروز نمی‌گنجید و اگر قرار بود شفایی



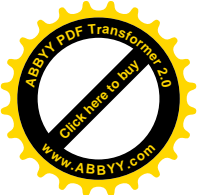
برای این طبیب متصور شویم، **هوشنگ ایرانی**، سال‌ها سال قبل می‌توانست از این شفاها داده باشد، که نداده بود و ما بیش از آنکه شعر او را به یاد بیاوریم، نامش را به خاطر داریم.

و بدین شکل نشریات دهه‌ی هفتاد مملو از آثاری شد که شدیداً مخاطب‌گریز بود و شاعران همگی فیلسوفانی تمام عیار شده بودند که با زبان‌شناسان نیز پنجه در پنجه درافکنده و هم‌آورد می‌طلبیدند. اگر بپذیریم که سرشت یک شعر را سرشت زندگی شاعر شکل می‌دهد مشکل عمده‌ی این شاعران اصرار در احضار پست‌مدرنیسم و تزریق آن بود به شعری که شاعرش هنوز در بسیاری از مناسبت‌ها در دوره‌ی پیش مدرن قرار داشت و نقدها و نظرات و حتی برخورد این شاعران با ناقدان خود گویای این مدعاست.

**منوچهر آتشی**، شاعر معاصر، عقیده دارد که «پست‌مدرنیسم فلسفه ما نیست، شاید برای اروپا فلسفه رایج شده باشد، اما مبانی‌اش هنوز در جامعه ما دیده نمی‌شود. شاید به این دلیل که پست‌مدرن یعنی فضا و شرایط بعد از مدرن و این در حالی است که جامعه ما مدرنیته را به درستی تجربه نکرده، درباره شعر هم همین‌طور، ما هنوز شعر نو را به خوبی درک نکرده‌ایم و فکر می‌کنم در آن حتی به مقصد خاصی نرسیده‌ایم... شعری که من دوست دارم نه این شعر پراکنده است و نه این فضای مشوش. شعری که احساس‌های عمیق بشری، دیده‌های بزرگ انسانی، فرهنگ ایرانی، ساختار، جذابیت و فرهنگ جهانی را در خود داشته باشد. اینها مطلوب‌های من در شعر است. این نوع شعر هنوز در ایران قدرت و جذابیت خود را پیدا نکرده و به نظر می‌رسد که مقطعی و در حال گذار باشد.» (۷)

و **عبدالعلی دستغیب** چنین می‌گوید که «درباره‌ی شعرهایی که در دو دهه‌ی اخیر سروده شده، دو قضاوت متضاد وجود دارد، گروهی معتقد به ادبیات مدرن و طرفدار نوآوری معتدل‌اند، این دسته معتقدند شعر فارسی به خصوص در دهه اخیر به انحراف رفته و سراغ الفاظ و معماری شعر و به طور کلی به سوی فردیت و دنیای تجربی شخص شاعر حرکت کرده است... استفاده چنین شاعرانی از نظریه‌های غیرقابل دسترس برای خوانندگان به ویژه نظریه‌های پسامدرن، فضایی لغزان و مبهم به وجود آورده و نسبتش با شعر کلاسیک و شعر نئوکلاسیک و همچنین جریان‌هایی که نیما به وجود آورد از دست داده است و غالباً شبیه به الفاظی است که کودکان بر زبان می‌آورند.

عده‌ای دیگر که در قطب مخالف قرار دارند بر این باورند که اساس شعر کلاسیک و شعر نیما و پیروان



آنها بر پایه کلیت‌هایی استوار شده که آن کلیت‌ها امروز کلیت خود را از دست داده‌اند و جامعیت لازم را ندارند.» (۸)

و **شمس لنگرودی** بر این نظر است که «مهم‌ترین عاملی که باعث شده است شعر امروز مخاطب خود را از دست بدهد پاسخگو نبودن به نیازهای عاطفی مخاطبین است. هنر حتی اگر مجموعه‌ای از صنایع باشد، نتیجه‌ی آن باید پاسخگوی لحظات خلوت انسان‌ها باشد... از نظر من ایرادی ندارد که شاعری آرمان‌گریز، معنا‌گریز، ساخت‌گریز و گریزان از هر چیز دیگری باشد اما نباید گله‌مند باشد که چرا مردم توجهی به اثر وی ندارند... هنر باید نمایانگر امری باشد که آدمی در جست‌وجوی رسیدن به آن است و تا وقتی که در هنری این موضوع دیده نشود، مخاطبی نیز شکل نخواهد گرفت.» (۹)

\* \* \*

شعر دهه‌ی هفتاد يك جریان خلق‌الساعه نیست و از اواسط دهه‌ی شصت است که بارقه‌های آن اندك اندك نمایان می‌شود. شعر معاصر همچون جامعه‌ی ایران از پس انقلاب تا دهه‌ی شصت دوران بازبینی و بازیابی خود را طی می‌کند و به دلیل دگرگونی عظیم در عرصه‌ی سیاسی، اجتماعی و اقتصادی رو به آفاق تازه دارد. در این اوان شعر امروز دوران تعلیق را سپری می‌کند و هنوز شاخص‌های قابل اشاره‌ای پیدا نکرده اما در اواخر این دهه اندك اندك شاکله‌ی جدیدی به حیات ادبی شعر امروز ایران وارد می‌شود که رفته رفته پررنگ‌تر و قابل تشخیص‌تر می‌گردد.

«در فرآیند يك بررسی مجمل، معلوم می‌شود که شعر دهه‌ی شصت مبانی زیبایی‌شناختی زیر را در خود پرورده است:

۱- چشم‌پوشی از زبان فاخر ادبی و گرایش به سمت ساده‌گویی

۲- رویارویی با اجزاء و عناصر واقعیت مری و بازتاب برشی از آن به گونه حسی.

۳- آفرینش فضاهاى بیگانه‌نما.

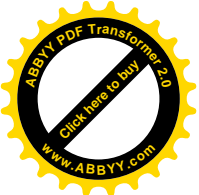
۴- حذف موضوع، عدم مرکزگرایی و حرکت به سمت انتزاع‌گویی

۵- نادیده گرفتن عواطف شخصی و روایت بی‌طرفانه واقعیت استحاله شده عینی و ذهنی به مدد تصویر و توصیف

۶- تلفیق اشیاء و عناصر ناهمگن.

۷- اصرار در تصویرپردازی و استفاده ناچیز از بیان توصیفی و خطابی.





۸- استفاده از عناصر داستان و امکانات تصویرسازی نقاشی و سینما

۹- بازتاب تجربه‌های شخصی، بی‌مدد تجربه‌های مشترک

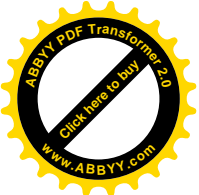
۱۰- برخورد جدید با صور خیال: استفاده ناچیز از تشبیه، بدست دادن فضای استعاری به جای ترکیب استعاری، حذف رمزگرایی و آفرینش سمبل.» (۱۰)  
تمام این مشخصات البته به شعر دهه‌ی هفتاد وارد نمی‌شود. از میان شاعران موفق دهه‌ی شصت می‌توان به نام‌هایی از این دست اشاره داشت:

**فرشته ساری، کسر اعنقایی، هرمز علی‌پور، شمس لنگرودی، سیدعلی صالحی، رضا چایچی و ..** تا پیش از انقلاب شعر امروز ایران به طور کلی در میان شعر چریکی - انقلابی و شعر فرمالیستی در نوسان بود و به سختی در این میان می‌شد سراغ از نوع دیگری گرفت اما متعاقب تحولات سیاسی - اجتماعی که در دهه‌ی شصت اتفاق می‌افتد و به ویژه انتقال از استراتژی ایده‌های تندروانه به منش اصلاح و مدارا و کم‌رنگ شدن نقش حزب و مبارزات انقلابی (در شکل سنتی خود) نقش فرد و فردیت جدا از نهادهای همگرای سیاسی یا غیرسیاسی نقشی اعتنا برانگیز می‌شود و «تمرین مدارا» امکان می‌دهد که صداها پس رانده به حیات جمعی وارد شود. اصولاً شعر دهه‌ی شصت در مثلث لحن، تصویر و تفرد سیر می‌کند و این سه اصل مهم به عنوان میراثی گرانبها به دست شاعران دهه‌ی هفتاد می‌رسد.

برای فهم شعر دهه‌ی هفتاد، فهم انگاره‌های جدید فلسفی، سیاسی و زبان‌شناختی و مسایل کلان جهانی و نیز تعبیرات نسبتاً جدیدی که در حوزه‌ی معرفت دینی و میهنی مطرح می‌شود (پلواریزم - جمهوری) فهمی است که می‌تواند ما را برای استنتاج‌هایی منطقی‌یاری دهد، البته این تغییرات چندان هم جدید نیست اما در حیات تاریخی - اجتماعی ما این گونه به رفتار نرسیده بود و تا این دهه نمی‌توانست در چالش‌های فکری و حتی عملی این چنین عریان، انضباط شود. اتفاقاً در همین اثناست که ترجمه آثار متفکرانی چون **فوکو، لیوتار، بارت، دریدا، ریکور و ...** جامعه ادبی را در تب تنیدی فرو می‌برد که به ناچار نام «پست مدرنیسم» به خود می‌گیرد.

به عبارتی تراکمی که در دهه‌ی چهل - پنجاه از فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم در جامعه ادبی حاصل می‌شود، در دهه‌ی هفتاد با پست مدرنیسم حاصل شده است. عده‌ای گفتند که هنوز از دوران مدرن نگذشته، چگونه یک جامعه به دوران پست مدرن پرتاب شده است، اما من گمان می‌کنم که اولاً حیات فکری ایرانی مبتنی بر





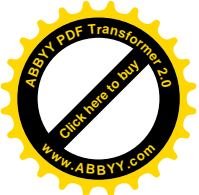
موقعیتی گسسته - جهشی است، ما در برخی مظاهر زندگی متمدن و هزاره‌ی سومی هستیم و در برخی مظاهر دلباخته‌ی گذشته (که از قضا این خود می‌تواند موقعیتی پست‌مدرنیستی تلقی شود) در ثانی، زایش یا سفر یک سبک معرفتی منوط به وجود نهادهای عینی آن در جامعه نیست. پست مدرنیسم همان‌طور که می‌تواند در یک جامعه موقعیت تاریخی باشد، در جامعه‌ی دیگر چه بسا که شگردی ادبی - هنری به شمار آید. حال بگذریم که برخی از متفکران پست‌مدرن اصلاً بررسی آن را در یک موقعیت تاریخی یا مکانی غیرموجه می‌پندارند و بیشتر مایل هستند که آن را در قالب بینشی ویژه برای برخورد با اثر ادبی محسوب کنند.

در دهه‌ی هفتاد چند ویژگی، تشخص و چند ویژگی دیگر تولد می‌یابد، اول اینکه با تأسی از دهه‌ی شصت شعر هفتاد از کلان‌گویی و کلی‌بافی پرهیز می‌کند که این امر بی‌ارتباط با فروپاشی تئوری‌های کلان و رفتارمند سیاسی نظیر انقلاب نیست. «اگر خوب دقت کنیم می‌بینیم که در موفق‌ترین شعرهای این دوره تجربه‌های شخصی شاعر است که اصل قرار می‌گیرد، نه باورهای ایدئولوژیک یا آیینی یا هر چیز دیگر که من از آن به عنوان توافقات قبلی شاعر با خواننده در بیرون از شعر نام می‌برم.» (۱۱)

همین امر موجب می‌شود که این مدارا به زبان شعر هم تزییق شود و شاعران بکوشند شعری پلی‌فونیک (چند صدایی) طراحی کنند که به صداهای گوناگون و حتی متعارض درونی شاعر اجازه بروز و ظهور بدهد. البته این امر توسط عده‌ای بیشتر به شکل ظاهری (صداهای متفاوت و حتی با حروف چاپی مختلف) ادا می‌شود و در عده‌ای دیگر شاهد فرآیند و نتیجه‌ی برخورد صداها (انگاره‌ها)ی متفاوت هستیم، یعنی شعر با این که ظاهراً تک صدا، تک لحن و خطابی است اما در بطن خود، تنوع نگاه و دیدگاه را پردازش می‌کند.

«ساخت بیانی مستبد، یعنی ساختی که با دیگران فقط از بالا حرف می‌زند. بسیار پرطنطنه و دهان پر کن و درشت و غلاظ و شداد سخن می‌گوید. یا فرمان می‌دهد یا نصیحت می‌کند، خود را به رخ می‌کشد یا در پی تلقین و تهییج مخاطب است. لازم نکرده است که کسی در فرمان تأمل کند... دیگران چه مرد و چه زن، غالباً کسانی‌اند جدا از گوینده، در آن پایین‌اند.» (۱۲)

شعر پیشرو اکنون ما گرچه از تشریح و توضیح فاصله می‌گیرد اما ایجاز و دیگر عناصر سازنده شعر را از نو تعریف می‌کند تا لکنت زبان و لال بازی را به جای ایجاز شعر مدرن به دیگران قالب نکند. در شعر پیشرو اکنون، وقتی حذف، نه در همسایگی قرینه‌های لفظی



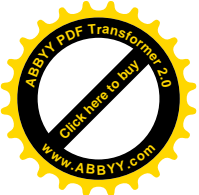
بلکه در کنار هوش قرائت خواننده‌ی حرفه‌ای صورت می‌گیرد، ایجاز و دیگر ساز و کارهای از نو تعریف می‌شوند تا در ساختارهای جدید شعر، صداها و مختلفی (شعر چند صدایی) شنیده شود؟

و بدین سان بهره‌گیری از زبان محاوره به عنوان یک استراتژی برای گریز از اقتدار زبان و بیان مسلط در این عهد مورد عنایت شاعران قرار می‌گیرد. البته برجسته‌سازی زبان محاوره پیش از این و در دهه شصت توسط **سیدعلی صالحی** به اوج خود رسیده و حتی می‌توان گفت به سانتی‌مانتالیسمی افراط در غلطیده بود اما شاعران دهه‌ی هفتاد سعی نکردند که این عنصر را چندان رخ‌نما و برجسته، به عنوان ابزاری تا برای مرعوب کردن خواننده به کار بگیرند بلکه زاویه‌ی نگرش آنان آن‌چنان شخصی و فردی بود که جز با لحن شخصی نمی‌شد از آن سخن گفت.

«در همین بازی متداول و رایج که هم‌پای زندگی متحول می‌شود، چنان شور و تپشی وجود دارد و از چنان لحن‌های عاطفی، نمایی و طنزآمیزی برخوردار است که بی‌اعتنایی به آن، یعنی بی‌اعتنایی به منبعی سرشار که حاوی ظرفیت‌های بالقوه بسیاری است که شاعران می‌توانند آن را کشف کنند و در شعرشان به کار گیرند. شاعری که به این زبان پشت کند، شعرش را از «ریتم»‌های پویا و زنده بی‌نصیب می‌گذارد. آن چه اهمیت دارد این نکته است که بهره‌گیری از زبان زنده و متداول در بین مردم می‌تواند بر غنای زبان شعر فارسی بیفزاید و دست کم در کنار زبان ادبی حق حیات داشته باشد.» (۱۳)

در شعر دهه‌ی هفتاد نقش صورخیال در حرکت ذهنی شعر دستخوش بازبینی و دگربینی قابل توجهی می‌شود و استفاده از استعاره، تشبیه، تمثیل، تلمیح و ... یا بسیار محدودیت می‌پذیرد و یا استحاله پیدا می‌کند. یعنی کلمات به جای آن که مدلول باشند؛ یا تغییر موضع به جای دال می‌نشینند و شعر را به سمت تأویل، تفسیر و نگرش‌های متفاوت سوق می‌دهند. گرچه «استعاره یکی از طرق و احتمالاً مهم‌ترین طریق گسترش دادن زبان است [و] آنچه در استعاره رخ می‌دهد این است که از سطح حقیقی یا لغت‌نامه‌ای که معمولاً کلمات در آن عمل می‌کنند منظم‌اً اجتناب یا حتی عدول می‌شود.» (۱۴)

و یا «ریکور [معتقد است] که: «استعاره سویی‌ی آفریننده‌ی زبان است.» [و] استعاره آن دسته از تجربه‌های ما را که بیان‌ناپذیرند بیان می‌کند، یعنی آن تجربه‌هایی را که در منطق زبان هر روزه نمی‌گنجند.» (۱۵) اما استعارات و اصولاً دیدگاه استعاره گزین برای یک متن دستاوردی جز معانی دو یا



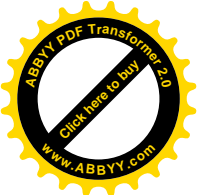
سه گانه ندارد و خواننده در برخورد با چنین نوشته‌ای عملاً نمی‌تواند به سوي معنای شخصی خود نقب بزند. این تأویل پردازي گاه از نظر مخاطبان کمتر حرفه‌ای به بی‌معنایی تعبیر می‌شود. منتقدی می‌گوید: «من معنا گریزی را گریز از معناهایی می‌دانم که در ساختاری از زبان و بیان تعبیه شده که متکی بر نوعی اقتدارگرایی است. بدین ترتیب قطعیت‌ها و قطبیت‌ها را کنار می‌زنم و بر احتمالات معانی تأکید می‌کنم تا راه برای تأویل متن باز شود و مفاهیم در نوشتار از اقتدارگرایی پرهیز کنند و تکرار و اقتدار معنا به کناری گذاشته شود تا ویژگی اصلی سخن که ناظر بر تعدد معناست برجسته‌تر شود... افزون بر این گاه بی‌معنایی ناظر بر پوچی وضع بشري است که این خود همان معانی تراژیکي را در خود ذخیره کرده است.» (۱۶)

«رفتن به جایی ژرف‌تر از سطح زبان و غوص در حضورهای چند ساحتی، ناگزیری شعر تأمل است، چون با زبان يك سان و تك آوای سنتی در تعارض است، بر آن می‌شورد، این حرکت شاید خود یکی از علل پیچیده‌تر شدن ساخت‌ها و فضای شعر باشد.»

شاید یکی از علل تغییر شکل عاطفی اشعار در این دهه و عدم دلبری از خواننده جز مسئله‌ی ستیز با سنت ادبی به مثابه‌ی يك دستگاه عاطفی سطحی‌نگر در همین امر نهفته باشد. «آنچه **بارت** «شیوه‌ی نگارش سفید یا بی‌طرف» خوانده و جایی آن را در حکم «درجه‌ی صفر نوشتار» دانسته است، نزدیک شدن به شیوه‌ی نگارش روزنامه‌ها، یعنی لحن گزارش گونه، غیرعاطفی و سرد است.» (۱۷)

به نظر می‌رسد که تلمیح نیز در شعر دهه‌ی هفتاد (هم‌پای شعر دهه‌های قبل و بلکه بیشتر از آنها) به کارکردهای تازه‌ای راه می‌یابد که در نوع خود اعتنا برانگیز و بکر است. «همان‌طور که شعر کلاسیک جولانگاه تلمیحات متحد است، شعر نو محل تاخت و تاز تلمیحات منفرد می‌باشد. البته این سخن بدان معنا نیست که در هر کدام از این دو دسته شعر، تلمیحاتی از لون دیگر به چشم نمی‌خورد، بلکه اینجا مسئله بسامد است... دلیل این امر هم واضح است، تمایل شاعران معاصر به طرح مسائل شخصی و فردی (که البته بعضی از آنها گاه حالت عام و فراگیر نیز می‌یابد) سبب ایجاد تلمیحات منفرد می‌شود.» (۱۸)

در همین فرآیند خصوصی‌سازی تلمیحات است که شاعران گاه به استحاله اسطوره‌ها و سمبل‌های رایج دست می‌زنند و به اصطلاح قرائت تازه‌ای از آنها عرضه می‌کنند. به گمان من این کوشش‌ها باید در راستای



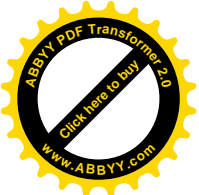
دیده‌های کلان سیاسی - فلسفی برای تصحیح تاریخ و بازیابی دوباره‌ی آن مورد توجه قرار بگیرد. همین نکته باعث می‌شود که شعر هفتاد ظاهراً از ادبیت فاصله بگیرد و کمی خشن، بی‌بهره از تخیل و بار عام داده به نظر بیاید، یعنی چنان که «همه می‌توانند از این شعرها بگویند» اما این گزاره‌ها غالباً از جانب کسانی مطرح می‌شود که تناسبات، حرکت منضبط ذهنی و بینش منفرد موجود در این اشعار را نمی‌بینند. البته بدیهی است که در دهه هفتاد هم چون دیگر دوره‌ها متشاعرانی هستند که با تأسی از نظریات فلسفی - زبان‌شناختی مطرح در غرب، بدون آن که این نظریات را درک و هضم کنند آن را چون موهبتی به شعر خام و بی‌مایه خود فرا می‌خوانند اما چون دستگاه فکری و احساسی‌شان قرابتی با آن ندارد، آن ایده‌ها در بیرون شعر به زندگی ادامه می‌دهند و در نتیجه شعرهایی خلق می‌شود که شدیداً تصنعی و مخاطب‌گریز خواهد بود.

عنصر دیگری که در شعر هفتاد قابل انگشت‌گذاری است نوع خاصی از طنز است که من جز طنز سیاه نامی برایش سراغ ندارم. این طنز که ماهیتی گروتسکی پیدا می‌کند از دل تناقضات و تعارضات جهان ناهمگون برمی‌خیزد و اگر تا پیش از این طنز به حربه‌ای برای مقابله با تخاصمی بیرونی بوده، این طنز حتی خود شاعر را هم از دم تیغ می‌گذرانند. همین امر شعر دهه‌ی هفتاد را شعری منتقد و از قضا مسئولیت‌پذیر می‌کند بی‌آن که ادعایش را داشته باشد، منتهی این انتقاد چیزی است غیر از اندرزپردازی‌های **سعدی** وار (که ناچار بود خلاء قانون مدون در جامعه‌ی خود را به عنوان انسانی فرهیخته با پندآوری‌هایش جبران کند).

«برای رازگشایی تنها یک راه درست وجود دارد و آن طنز است، خصوصاً اگر طنز سیاه باشد مکاشفه آنچه منطقی است از راه وقوف بر غیر منطقی بودن پوچی میسر می‌شود، تنها خنده است که حرمت تابوها را نگاه نمی‌دارد و از علم کردن تابوهای تازه به نام ضد تابو جلوگیری می‌کند، فقط کم‌دی است که به ما قوت می‌دهد تا تراژدی را تحمل کنیم.» (۱۹)

یا به دیگر قول: «ما لبخند می‌زنیم و خویشتن را مضحک می‌یابیم. فلاکت و بدبختی ما مایه عظمت و بزرگی‌مان نیز هست.» (۲۰)

همان‌طور که گفتیم طنز مطرح در شعر دهه‌ی هفتاد طنزی گروتسکی است. «گروتسک برخلاف طنزنویسی، درست و غلط و راست و دروغ را معین نمی‌کند و به درس اخلاق نمی‌پردازد بلکه سعی دارد آمیزه‌های تفکیک‌ناپذیر از آنها را ارائه دهد.» (۲۱) این طنز از اندیشه‌هایی عمیق‌تر سیراب می‌شود و نقد پروژه‌ی مدرنیسم را به

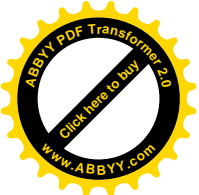


عنوان ایده‌ای کلان پیش رو دارد، مدرنیسمی که «نتیجه هنری» اصل عدم قطعیت **هایزنبرگ** است، تباهی تمدن است و سبب جنگ جهانی اول، حاصل تغییر و تعبیر از جهان از سوی **مارکس، فروید و داروین** است، نتیجه‌ی سرمایه‌داری و شتاب مدام صنعتی است، نتیجه برخورد وجودی یا بی‌معنایی و پوچی است. ادبیات تکنولوژی است. حاصل هنری براندازی واقعیت مورد قبول همگان و تصورات قراردادی از علیت است، تباهی تصورات قراردادی از تمامیت شخصی فردی، نتیجه‌ی آشوب زبان شناختی است که وقتی رخ می‌نماید که تصورات همگانی از زبان بی‌اعتبار و همه واقعیت‌ها مجاز ذهنی شده باشد.» (۲۲) پس این طنز می‌کوشد که دنیای شلوغ مدرن را مورد ارزیابی و دقت قرار دهد اما چون این دنیای به ظاهر جدی و منطقی در درون خود تناقضات و پارادوکس مضحکی را حمل می‌کند، پس به ناچار ارزیابی شاعر هم چندان جدی نخواهد بود و به مثابه‌ی همین جهان ناساز است که شعر دهه‌ی هفتاد بازی زبانی و معناگریزی و پریشانی (منظر شیزوفرینیک) را به بافت و ساخت خود فرا می‌خواند.

این بازی زبانی صرفاً در پی این نیست که به ذخیره‌های فرهنگی بی‌حرمتی روا دارد بلکه می‌خواهد با به تأخیر انداختن معنا، فضایی خالی و ماز در ماز ایجاد کند که خواننده در این فواصل خالی با خیال خود، معانی بالقوه متن را طراحی و اجرا کند. «انسان همین که دانست مالک حقیقت مطلق نیست و تمام حقیقت‌ها، مخصوصاً حقایق سیاسی نسبی است (مسئله خداشناسی جداست) در به روی طنز و ترحم - در نگاه به دیگران و نگاه به خود - باز می‌شود... آنچه در طریقت بودا آن همه زیباست نشان دادن فرزانه‌گانی است که همواره لبخندی بر لب دارند. و لبخندشان ترجمان طنز و ترحم است...» (۲۳)

«هنر قبل از مدرن بیان مستمر جهان مستمر است، هنر مدرن بیان مستمر جهان قطعه قطعه شده است و در هنر ما بعد مدرن ما با بیان قطعه قطعه شده جهان قطعه قطعه شده سر و کار داریم.» (۲۴) و به قول دیگر: «شعر این دهه از رمانتیسم فاصله می‌گیرد و نوعی اکسپرسیونیسم (احساسات تکه تکه) در آن دیده می‌شود، وجود انسان تکه تکه شده و تعبیر هم تکه تکه بیان می‌شود.» (۲۵)

اصولاً هر شعری در بی‌مکانی و بی‌زمانی حیات و زندگی دارد، راوی در آنها گم است و مخاطب هم، در چنین وضعیتی چطور می‌شود با منطقی مکان‌مند و زمان‌مند با آن روبه‌رو شد و راوی و مخاطبی در آن پیدا کرد، سطرهای چنین شعری، واژه‌های چنین شعری با هم تصادم



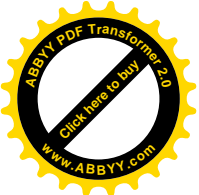
دارند، يك ديگر را نقض مي‌کنند و در يك كلام اين شعر ديالوگي پارادوکسيکال مي‌شود.

«جاذبه‌ي خواندن در اين است که خواننده همواره براساس حدس و گمان‌هايش دنياي متن را مي‌آفريند و آينده‌ي متن را پيشگويي مي‌کند. متن به گونه‌اي پيگير، اين حدس و گمان‌ها را آزمائش مي‌کند. اگر فرضيه‌اي ثابت شود، براساس آن فرضيه‌هاي تازه‌اي ساخته مي‌شود و «آزمائش متن» ادامه مي‌يابد. اين فرا شد فرضيه‌سازي را **اينگاردن** «استراتژي خواننده» ناميده است و اين اصطلاح در «زيباشناسي دريافت» يکي از مهم‌ترين نکته‌هاست. جاذبه‌ي اصلي خواندن متن همين آزادي خواننده در گزينش آينده‌ي متن است. بدین سان متن به صحنه‌ي بازي تبديل مي‌شود و «زيبائي شناسي دريافت» مي‌کوشد تا قوانين اين بازي را کشف کند.» (۲۶) اين پيش روي در پرداخت خصوصي زبان، بيان و كيفيت‌هاي شاعرانه در مقابل پس روي از پيشنهادهات سنت ادبي صورت مي‌گيرد و فرديت شاعر را به عنوان مرکزيت اين چالش معرفي مي‌کند.

نقش فرديت و تفردگرایی - البته - نقشي نيست که با شاعران دهه‌ي هفتاد رقم خورده باشد اما اين كيفيت در شعر اين دسته از شاعران به ميزان قابل توجهي برجسته شده، به تمام عناصر شاعرانه تسري مي‌يابد، از زبان گرفته تا صورخيال و نوع لحن و موسيقي شعر و حتي معنا. اين فردي شدن جريان شعر هرگز با فردگرایی مطرح در رمانتيسم تجانس ندارد و گرچه در اثر رمانتيک نيز «رساله‌اي مي‌شود که از خلال آن فرد يگانه‌اي با افراد يگانه گفتگو مي‌کند.» (۲۷) اما بايد توجه داشت که «رمانتيسم با پديده‌اي به مبارزه برخاست که خود مولود آن‌ها بود. ولي اين حقيقت براي رمانتيک‌ها نامکشوف باقي ماند، آن چنان که آنان را به بيراهه‌هاي تاريخ درون‌بيني کشاند. هنرمند که طعم آزادي را چشیده بود، مفهوم آن را در عملکرد فردي تصور مي‌کرد که تمام قيود را نفي مي‌کند. ولي همين فرد از طرفي آرمان‌هاي خويش را در شخصيت **ناپلئون** متجلي ديد و از طرف ديگر بر عليه ماديت نظام اجتماعي جديد عصيان کرد. به طور ناخودآگاه اصل بورژوايي توليد براي بازار را به رسميت شناخت و آثار خود را درست و در قالب چيزي که محکوم مي‌کرد ارائه داد، کالايي براي بازار.» (۲۸)

بدین ترتيب در هنر رمانتيک احساس، روح شاعرانه، نبوغ آزادي بي‌حصر و عاطفه جمعي براي اثر تعيين مشي مي‌کند و مهم‌تر از همه با دنياي کلاسيک در ستيز است در حالي که فرديت موجود در آثار اين اوان مدرنيزم را به مبارزه مي‌خواند و به جاي احساساتي شدن در





مقابل آن، با طنز و بزرگنمایی زندگی و آفات شخصی خود به ایده‌های کلان و نهادهای فکری مستقر به نوعی دهن کجی می‌کند.

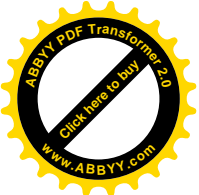
از سوی دیگر همان‌طور که گفته شد، اگر فردیت رمانتیک، برآیند شورش طبقه جدیدی است که با عدول و خروج از آرمان‌های کلاسیسیسم (که خود نتیجه‌ی فئودالیسمی پروار است) ناچار می‌شود که به (دامان سرمایه‌داری پرتاب شود و قواعد جدید را بپذیرد اما فردیتی که ما در شعر زمانه‌ی نواز آن سخن می‌گوییم – به واسطه‌ی پیچیده‌تر شدن ساختار اقتصادی جامعه – گرچه باز هم به نوعی «شورش حاشیه علیه متن» قلمداد می‌شود اما یک جنگ سنتی میان این و آن نیست، چه، یکی از شاخصه‌های این فردیابی و فردگویی، نقد ناقد است توسط خودش و هم نسبی بودن منظری که او اتخاذ کرده است. در شعر دهه‌ی هفتاد فردگرایی تمام دستگاه شعر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. این فردگرایی رهایی از کلان – روایت‌های تاریخ و پروژه‌ی وحدت‌سازی جهان مدرن است که برای پیشبرد مقاصد اقتصادی و سیاسی خود نیاز دارد که علایق و عادات مردم را در یک جهت (و همان جهتی که خود می‌خواهد) سوق دهد.

حقیقت این است که مسائلی چون اصل عدم قطعیت **هایزنبرگ**، تئوری نسبیت **اینشتین**، نظریات **یونگ** و **فروید** و حتی شاید **مارکس**، فروپاشی شوروی، فرو ریختن دیوار برلین، جنبش سبزها، پیمان گات و ... به تمامی اتفاقاتی است که شاعر این دهه را از تمام دوره‌های قبل متمایز می‌کند.

شاعر این دهه با عدم قطعیت‌هایی رو به روست که حتی به منطقی‌ترین مرزهای علم بشری (مثلاً ریاضی و فیزیک) راه بسته و او در این میانه، ناباورانه گیج می‌رود. پس طبیعی است که او نتواند و یا نخواهد در منظری بالادست بنشیند و در فکر توضیح و تفسیر هستی برای مخاطب باشد یا احیاناً سودای دلالت جامعه را در سر بپروراند. این مهم یکی از ارکان مکتب پست‌مدرنیسم یعنی «مرگ مؤلف» را پیش می‌کشد، یعنی استقلال متن از شاعر خود و حیاتی بلاواسطه که باید توسط خوانندگان از دل نوشته قیام کند، چرا که از این منظر «معنای شعر تنها می‌تواند شعری دیگر باشد.» (۲۹)

این عرصه – برخلاف آن چه بعضی به اشتباه دریافته‌اند – جوازی برای بی‌مایگی و فقر اندیشه‌ی شاعر صادر نمی‌کند چرا که «در حاصل بحث و نتیجه‌گیری‌های **فوکو** در می‌یابیم که مجموعه بحث‌ها درباره‌ی چیستی و مرگ مؤلف به صورت پیشنهادی در می‌آید، مثلاً برای جلوگیری از خطر بزرگی که جهان ما را تهدید می‌کند و این خود برخوردی ایدئولوژیک است، یعنی ایدئولوژی و



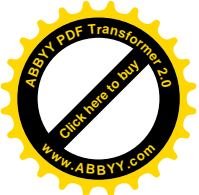


نظریه‌ای است در جهت نفی «سوژه» و پرهیز از سپردن نقش تعیین کننده به آن.» (۳۰) پس بدین ترتیب «انکار وجود فرد نویسنده و مبتکر، البته بی‌معناست.» (۳۱)

فردگرایی به سخن دیگر رهایی از سنت ادبی و غلبه‌ی آن بر متن‌های پس از خود هم هست. این نکته به ناچار منجر به خلق فرم‌های جدید خواهد شد. اگر فرم را «ذهنیت به زبان درآمده» یا «جغرافیای واژگان» بدانیم، در شعر این دهه فرم‌های جدیدی تجربه می‌شود که گاه با سویه‌های ساختارشکنانه، شدیداً شکلی از بی‌شکلی ارائه می‌دهند و در پی نفی روایت از شعر هستند، چرا که از نظر گروهی اعتقاد بر این است که «معنی با تبدیل به فرم از امکان بودن خود دور می‌شود. معنی تهی و تهیدست می‌شود، تاریخ بخار می‌شود، چیزی جز لفظ باقی نمی‌ماند. در این جا مبادله‌ای ناسازه و در میان عملیات خواندن و یک پس رفت غیرعادی معنا به فرم و نشانه زبان شناسیک به دال اسطوره‌ای وجود دارد.» (۳۲)

بنابراین از جمله مشخصه‌های شعر دهه‌ی هفتاد را می‌توان فرم‌گریزی، پریشانی و نوعی دیدگاه شیزوفرنیک معرفی کرد. البته شعر سنتی ما هم کاملاً از این امر مبرا نیست (چرا که کارکرد ذهنی آدمی اصولاً گزینشی، ترکیبی و دورانی است) اما در شعر هفتاد این پراکندگی ظاهری (احضار ابژه و فضاها در تو) هندسه‌پردازی برای حرکت خلاقانه‌تر و شخصی‌تر خواننده است، به طوری که او بتواند با شناسنامه‌ی خود سفر کند و شعر در حرف نهایی شاعر به بند در نیاید (که ظاهراً شاعر دهه‌ی هفتاد، حرف نهایی نمی‌شناسد). «خواندن این متن‌ها به روش ساختارشکنانه اصلاً به مفهوم «رمزگشایی پیام» آن‌ها نیست بلکه موضوع ورود به بازی اندیشمندانه تعرض‌ها، مصداق‌های متکثر و تردید بی‌وقفه در نتایج و پاسخ‌هاست.» (۳۳)

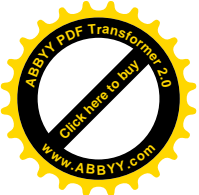
این پریشانی ظاهری شعر از پریشانی درونی‌تری خبر می‌دهد که در شاعر اتفاق افتاده و ما در سطرها به تماشايش نشسته‌ایم. از نظر او که میانه‌ای با استعلا ندارد، ساختار شعر و حتی جمله نیازی به تکمیل ندارد چون از سوی دیگر چارچوب زبان محاوره هم بدین شکل است. شاعر این دهه هرگز قصد ندارد که خود را درگیر جنگ لشکرسیاهی و سفیدی کند، برای همین هم یا از اسطوره و اسطوره‌پردازی دوری می‌کند و یا قرائت جدیدی از آن می‌آفریند. در شعر گذشته آدم‌ها بیشتر «تیپ» هستند تا «شخصیت» برای همین هم اعمال و شورها و سوداهای‌شان جنبه‌ی اسطوره‌ای و یا حداقل نمادین پیدا می‌کند ولی در شعر هفتاد فرد با شماره‌ی



شناسنامه و تمام خصیصه‌های منحصرش حضور پیدا می‌کند و نه بلندگویی طبقه‌ای خاصی است و نه دهانی برای گفت و گو درباره‌ی وضعیت بشری و احتمالاً رفع مشکلات او. بدین شکل فرمانروایی فرم در شعر دهه‌ی هفتاد چنان تحقیر می‌شود که شاعران عملاً به عوامل فرم‌شکنانه توجه نشان می‌دهند و از ورود تکنیک‌ها و شگردهای هنرهای دیگر به فضای شعر استقبال می‌کنند (سینمای آوانگارد، تئاتر پیش‌تاز، داستان نو و ...)

اما به طور کلی وجه بارز شعری دهه‌ی هفتاد مانند تمام جریان‌های آوانگارد و پیشرو وجه تجربی آن است. این شعر شعری ساده و به ظاهر بی‌بهره از عناصر شاعرانه است و در عین حال شعری سخت که بدون مطالعه‌ی مستمر و پیگیر آن نمی‌توان با آن کنار آمد. مخاطب چنین شعری باید با جریان‌های پیش از این شعر آشنا باشد و دیدگاهی لااقل نیمه حرفه‌ای داشته باشد تا بتواند از دل وجوه تجربی این شعر به برداشتها و ارزیابی‌های شخصی اما مطمئنی دست پیدا کند. البته نباید ناگفته گذاشت که در این جریان نیز مانند تمام اتفاقات هنری کسانی هستند که با تحلیل بی‌مایه و ادعاهای بی‌پایه، با توسل به پوسته‌ی این تأملات برآنند که سستی شعر خود را توجیه و کتمان کنند اما اگر قرار باشد که چهره‌های مطرح شعر در دهه‌ی هفتاد به اسم در بیایند، این نام‌ها قابل تأمل هستند:

بهزاد زرین‌پور، حافظ موسوی، بهزاد خواجهات، علی عبدالرضایی، مهرداد فلاح، نازنین نظام شهیدی، کسرا عنقای، یزدان سلحشور، شهرام شیدایی، مسعود جوزی، مسعود احمدی، گراناز موسوی، فرشته ساری، علی باباچاهی، رضا چایچی، م. روان شید، محمدباقر کلامی اهری، تقی خاوری، رسول یونان، نسرین جافری، ابوالفضل پاشا، پگاه احمدی، رزا جمالی، شمس آقاجانی، علی آموخته‌نژاد، قاسم آهنین جان، سعید آرمات، شیوا ارسطویی، موسی بندری، هادی محیط، هوشیار انصاری فر، شهرام رفیع‌زاده، مهرنوش قربانعلی، آذر کیانی و ...



## نمونه‌هایی از شعر دهه‌ی هفتاد:

بیماری روانی دارد این آب  
ولش کنید هر چه دلش می‌خواهد آبی باشد  
یک بار هم شما درخت‌هایتان را کنار جوی بیاورید  
مگر چه می‌شود؟

(بهزاد زرین‌پور، ای کاش آفتاب از چارسو بتابد)

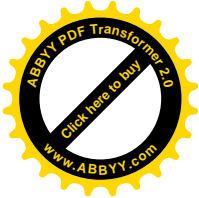
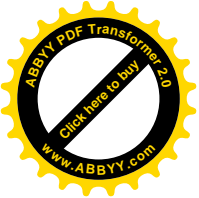
زیر همین چند گل سرخ را امضا کن / و نام و نام  
خانوادگیات را بنویس/ بیست و چند سال دیگر از اینجا  
که می‌گذری / من که نباشم/ تمام حیات را پوشانده‌ست /  
امضای یادگاری برای همین‌جور چیزهاست/ چشم‌هایت را در  
آینه امضا می‌کنی / و دست‌هایت را در پنجره‌ای رو به  
غروب/ برای بیست و چند سال بعد / من که نباشم قطار  
از سرعتش می‌کاهد / اما نمی‌ایستد/ تو به ناچار پشت  
همین چیزهای امضا شده / پنهان می‌شوی / هوا را امضا  
می‌کنی/ و به جای چند سطر گل سرخ / دود و سوت و /  
چرخ‌های قطار را/ باید دوباره زاده شوی / حالا که  
بیست و چند سال گذشته‌ست/ در بیست و چند سال بعد /  
باید دوباره / اما افق‌های در سرعت قطار/ تعطیل است  
/ شماره تلفنی هم در کار نیست / شخصاً مراجعه کن

(علی باباچاهی، نم‌بارانم)

نه آدمم، نه گنجشک / اتفاقی کوچکم  
هر بار می‌افتم / دو تکه می‌شوم  
نیمی را باد می‌برد / نیمی را مردی که نمی‌شناسم

(گراناز موسوی، پا برهنه تا صبح)

پیش از داس، خروس، لباس / توانا بود را به ما  
گفتند/ آقا! به ایستگاه کجا می‌رسم اگر بدوم؟ از  
کریم خان زند/ تا مثلاً حوالی دارآباد / این همه دارا  
ببین چه توانا شده‌اند/ آقا بلیط اضافه ندارید؟ /  
سارا! شده‌ای نوزده/ توانای تو این جا درست / ولی من  
به شما که دانا نگفته بودم/ آقا سر خط کجاست؟ /  
اتوبوس از کجا همیشه پر می‌رسد؟  
(ابوالفضل پاشا، راه‌های در راه)



در سطرهای بعدی این شعر / کودکی / بر پله‌های  
 سیمانی ظهور می‌کند/دویدن خرگوش‌ها را به خاطر  
 می‌آورد / پرواز کوتاه کبک‌ها را/باد را به خاطر  
 می‌آورد و رنگ به رنگی زیتون زاران را:/سبز، سربی،  
 نقره‌ای / سبز، سربی نقره‌ای/«ماشین را همین کنارهی  
 جنگلی نگه‌دار / هوای بعد از باران / خوردن  
 دارد!»/کودک هنوز ظهور نکرده است / این ریسمان  
 رنگارنگ/چه بی‌هنگام / از آسمان فرود آمده  
 است!/دست‌هایش هنوز خیس است / درخت‌های گردو را /  
 در یک روز بارانی/به خاطر می‌آورد / با چند گردوی  
 ناچیده / بر شاخه‌های دور  
 ...../.....

...../در سطرهای قبلی این شعر / بر شاخه‌های  
 دور / هنوز چند گردوی ناچیده/مانده است / و کودکی  
 که گفته بودم / هنوزم نیامده است.

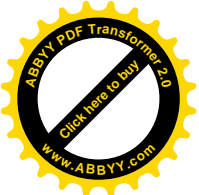
(حافظ موسوی، سطرهای پنهانی)

خواهران تنی بودیم / جفت مثل دو تا لوبیا  
 با درگوشی‌های هم به خواب می‌رفتیم  
 آدم و حوا / نازک قد می‌کشید و بلند  
 سایه می‌انداخت روی من موهاش  
 دختری در تو بود / نبود؟  
 برادران تنی بودیم / مردی درون من است نیست؟

(پگاه احمدی، روی سل پایانی)

غالباً این طور شروع می‌شود / خودکار و ... پشت میز  
 و ... تقلا .../که بتراشد / بوزینه‌ی نوک بینیش را  
 .../«پو» را مردم به شعر می‌شناسند، / «میلوش» را  
 .../اما چه قدر کروات / روی دست الهی الهام مانده  
 / که حتا نرون هم نمی‌پسندد/صفحه‌ی ۵۳: ستاره‌ها از  
 شب گذشته‌اند..../صفحه‌ی ۶۸: رود، زمینی است که فکر  
 می‌کند .../صفحه‌ی ۱۰۱: بیست اراده داشتی / که بیست  
 ساله شدی .../ولی در صفحه‌ی الساعه / تنها یک قطره  
 خون و یک شکلات هست/که به جهنم خواندنی نباشد / و  
 غالباً این طور ختم می‌شود/که شما - با عرض پوزش - /  
 آدم‌تر از من که نیستید!

(بهزاد خواجهات، مثل اروند از در مخفی)



دارم دوباره کلاغ می‌شوم ... نترسید! / جار نمی‌کشم/ روی آنتن که می‌روم / برگیرنده‌های شما خش می‌افتد/ می‌روم روی درختی در پارک / می‌گذارم که چشم‌های گرسنه بر نیمکت/ سیر نگاهم کنند / کاری به کار کسی ندارم / روی این برف/ جای پای خودم را می‌کارم / این روزنامه‌ای که من خبرنگارش هستم/ تا به دست شما برسد آب می‌شود / جار چرا بزنم؟

(مهرداد فلاح، دارم دوباره کلاغ می‌شوم)

دست‌هایش را که در عکس افتاده بود / دو دستی گرفتم/ وقتی که پا شد تشکر نکرد / می‌توانم با شما قدم بزنم؟ نگفت نه!/ دست‌های او را می‌گیرم / و برعکس راه می‌رویم/ کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند / هر چه می‌گردم / بیشتر گم می‌کنم/ راستی / شما عروسی نکرده اید؟ / نمی‌گویید / نمی‌کنید؟/ نگفت نه! / کردیم! / روزها مثل باد می‌گذشت / و شب/ چند ثانیه بیشتر نبود / ما / دو عکس تنها بودیم/ که دنیا می‌خواست / از آلبوم بیرونمان کند / کرد!

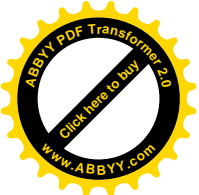
(علی عبدالرضایی، فی البداهه)

بار دیگر از زنی زائیده شدم / با درد / دو نیمه‌ی یک سیب بودیم/ و یک هسته داشتیم / رگ دست راستم بی‌خون بود/ کمی از خونس را به رگ‌هایم ریخت / سرم را در رحم‌اش پیچیده‌اند/ در جنینی که مدام وا می‌رود / شکل عوض کرده‌ام: افتاده‌ام روی تشتی داغ/ به انگشتم چسبیده است این خواب کور که تعبیر معتبر جهان است/ به شماره‌های سقط جنینی‌اش سال‌های کبیسه ورق می‌خورند/ جغرافیای جهان الکن تراز انحنای لب‌هاست/ این جا دنیا است / شناسنامه‌ای لال.

(رزا جمالی، برای ادامه‌ی این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام)

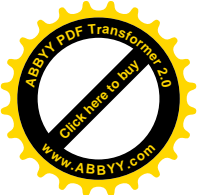
این داستان را شما چگونه نوشتید؟  
 من چگونه به این قصر آمدم؟  
 فصل بعدی چه خواهد بود؟  
 می‌خواهم بدانم صدای شما صفحه را باز می‌کند  
 یا سکوتتان را به سطر دیگری تبعید می‌کند ....

(نازنین نظام شهیدی، اما من معاصر باها هستم)



## پي‌نوشت‌هاي فصل هفدهم

- ۱- درآمدي بر پستمدرنيسم در ادبيات، دكتر اميرعلي نجوميان - نشر رسش - چاپ اول ۱۳۸۵، صص ۱۴-۱۳
- ۲- «پستمدرن، يك تعريف دايرة المعارفي»، رابرت آودي، پستمدرنيته و پستمدرنيسم، ترجمه و تدوين حسينعلي نوذري
- ۳- ماتريس زيبايي، بهمن بازرگاني، نشر اختران، چاپ اول ۱۳۸۱، ص ۱۵
- ۴- پستمدرنيسم، ه.و. جنسن، ترجمه‌ي شهره شريفي، نشر فرآيند، چاپ اول ۱۳۷۹
- ۵- ادبيات پست مدرن، پيام يزدان‌جو، نشر مركز، چاپ اول ۱۳۷۹؛ صص ۱۹۵-۱۹۶
- ۶- بيرون پريدن از صف (مجموعه مقالات علي باباچاهي)، به كوشش مازيار نيستاني، انتشارات نشر مفرغ نگار، چاپ اول ۱۳۸۵، ص ۴۱
- ۷- «گفتمان مسلط شعر»، گفت و گو با منوچهر آتشي، همشهري، ۱۵ اسفند ۱۳۸۱، ص ۱۶
- ۸- «شعر پست مدرن جاي اميدواري دارد»، عبدالعلي دستغيب، همشهري ۳۱ ارديبهشت ۱۳۸۰، ص ۲۳
- ۹- «شعر بايد به خلاءهاي روي پاسخ دهد»، شمس لنگرودي، همشهري، ۲۰ فروردين ۱۳۸۰، ص ۱۰
- ۱۰- «تأملي در شعر دهه شصت» عنايت سميعي، جنگ كادح (ويژه‌ي هنر و ادبيات)، زمستان ۱۳۷۰
- ۱۱- «شعر مدرن و بحراني معنا»، حافظ موسوي، دريچه، شماره اول، مهر و آبان ۱۳۷۹
- ۱۲- چشم مركب، محمد مختاري، صص ۱۶۲-۱۶۳
- ۱۳- گزاره‌هاي منفرد، علي باباچاهي، ج ۲-۱، ص ۹، ۷
- ۱۴- استعاره، ترنس هاوكس، ترجمه فرزانه طاهري، نشر مركز، چاپ دوم ۱۳۸۰، ص ۱۰۷
- ۱۵- ساختار و تأويل متن، بابك احمدي، نشر مركز، چاپ هشتم ۱۳۸۵، ص ۶۱۹
- ۱۶- علي باباچاهي، بايا، دوره پنجم، شماره ۴۳-۴۴، پاييز و زمستان ۱۳۸۵
- ۱۷- چشم مركب، محمد مختاري، ص ۱۶۷
- ۱۸- فرهنگ تلمیحات شعر معاصر، دكتر محمدحسين محمدي، نشر ميترا، چاپ دوم ۱۳۸۵، ص ۱۴
- ۱۹- نظرها و جدلها، اوژن يونسكو، مصطفي قريب، نشر بزرگمهر، چاپ اول ۱۳۷۰، ص ۱۸۵
- ۲۰- در باب طنز، سيمون كريچلي، ترجمه سهيل سمي، نشر ققنوس، چاپ اول ۱۳۸۴، ص ۱۳۱
- ۲۱- گروتسك در ادبيات، فيليپ تامپسون، غلامرضا امامي، نشر شيوا، چاپ اول ۱۳۶۹، ص ۷۳



- ۲۲- «نام و سرشت مدرنیسم»، مالکوم برادبری، جیمز مک فارلین، ترجمه احمد میرعلایی، ص ۱۸،
- ۲۳- سخن پای، اکتاویوپاز، مصطفی رحیمی، نشر گردون، چاپ اول ۱۳۷۱، ص ۶۳
- ۲۴- «گذر از شعر مدرن»، شمس آقاجانی، کارنامه، اردیبهشت ۱۳۸۰، شماره ۱۸، ص ۸۰
- ۲۵- چشم انداز شعر معاصر ایران، به کوشش مهرنوش قربانعلی (مصاحبه با عبدالعلی دستغیب)
- ۲۶- ساختار و تأویل متن، ص ۶۸۳
- ۲۷- تاریخ اجتماعی هنر آرنولد هاورز، ج ۳، ترجمه امین مؤید، انتشارات دنیای نو، چاپ اول ۱۳۶۲، ص ۱۸۴
- ۲۸- بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم، روئین پاکباز، انتشارات رز، تهران ۱۳۵۱، ص ۲۱
- ۲۹- ساختار تأویل متن، ص ۴۶۱
- ۳۰- همان، ص ۱۳۷
- ۳۱- نظم گفتار، میشل فوکو، ترجمه باقر پرهام، انتشارات آگاه، چاپ اول ۱۳۷۸
- ۳۲- اسطوره، امروز، رولان بارت، شیرین دخت دقیقیان، نشر مرکز چاپ ۱۳۷۵، ص ۴۱
- ۳۳- «ساختار شکنی یک شعر عاشقانه»، فرزانه سجودی، دریاچه، شماره اول مهر و آبان ۱۳۷۹، ص ۱۰۰