مقاله پژوهشی

بررسی شعر افشانشی در دهۀ هفتاد با تکیه بر اشعار علی باباچاهی

لیلا امینی، شهین اوجاق علیزاده*، سیده ماندانا هاشمی اصفهانی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی، زبانهای خارجه و علوم اجتماعی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.

سال هفدهم، شماره دوازدهم، اسفند ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۱۰۶، صص ۱۵۷-۱۳۷

DOI: http://10.22034/bahareadab.2025.17.7672

نشریه علمی سبک شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: نظریۀ افشانشی ژاک دریدا شیوه‌ای از خوانش متن است که زیرمجموعۀ ساخت‌شکنی قرار میگیرد و بر اساس آن میتوان زمینه‌های تکثّر معنا را در متن مورد بررسی قرار داد. این اصطلاح در شعر دهۀ هفتاد با تغییر زمینۀ کاربرد، از ساحت خوانش به تولید متن تسرّی داده شد. شعر افشانشی زیرمجموعۀ شعر دهۀ هفتاد و شامل شعرهایی است که در رابطۀ بینامتنی شکل گرفته و طنز از عناصر اصلی آن به شمار میرود. در این پژوهش، مؤلفه‌های شعر افشانشی با تکیه بر اشعار علی باباچاهی مورد بررسی قرار میگیرد.

روش مطالعه: این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی صورت گرفته است.

یافته‌ها: مهمترین و پربسامدترین مؤلفه‌های شعر افشانشی در شعر باباچاهی عبارتند از: چندصدایی، سپیدخوانی و مشارکت خواننده در متن، زبان‌پریشی و مجنون‌نگاری، طنز و نقیضه‌گویی، درهم‌آمیزی زمانی، چهرۀ متکثّر و چندوجهی عاشق و معشوق، و بینامتنیت. لازم به ذکر است بنیان و زمینۀ اکثر این مؤلفه‌ها و شگردها، بینامتنیت است.

نتیجه‌گیری: باباچاهی با تکیه بر ارجاعات بینامتنی، بخشی از کلمات و مفاهیم شعر را از متون کهن، تصنیفها، ترانه‌ها و مثلهای عامیانه گرفته است. این ارجاعات که در بیشتر اشعار دورۀ چهارم شعر باباچاهی به چشم میخورد بصورت تلویحی یا آشکار، در سراسر شعر منتشر شده‌اند. اینگونه شعرها، ضمن حفظ تعدادی از ویژگیهای پیشین شعر باباچاهی، از منظر زبان، ساختار و محور عمودی و افقی تفاوتهای آشکاری دارند و پاره‌ای از مؤلفه‌هایی که در شعرهای پیشین باباچاهی در مرکز توجه قرار ندارند، در شعر افشانشی توجه بیشتری را برمی‌انگیزند.

تاریخ دریافت: ۲۵ خرداد ۱۴۰۳
تاریخ داوری: ۲۶ تیر ۱۴۰۳
تاریخ اصلاح: ۱۱ مرداد ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۷ شهریور ۱۴۰۳

کلمات کلیدی:
شعر دهۀ هفتاد، شعر افشانشی، ژاک دریدا، بینامتنیت، علی باباچاهی.

* نویسنده مسئول:
amini.leyla1000@gmail.com
(+۹۸ ۲۱) ۷۶۵۰۵۸۹۱

Seventeenth year, Number Twelve, March 2025, Continuous Number 106, Pages: 137-157

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Analysis of Dissemination poetry in the 1970s based on Ali Babachahi's poems

L. Amini, Sh. Ojag Alizadeh*, S.M. Hashemi Esfahani
Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature, Foreign Languages and Social Sciences, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 14 June 2024
Reviewed: 16 July 2024
Revised: 01 August 2024
Accepted: 17 September 2024

KEYWORDS
poetry of the seventies, Dissemination poetry, Jacques Derrida, intertextuality, Ali Babachahi.

*Corresponding Author
✉ *amini.leyla1000@gmail.com*
☎ (+98 21) 76505891

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Jacques Derrida's dissemination theory is a way of reading the text that is a subcategory of deconstruction, and based on it, the contexts of multiple meanings in the text can be investigated. In the poetry of the seventies, this term was transferred from the field of reading to the production of text by changing the field of application. Dissemination poetry is a sub-category of 70s poetry and includes poems that are formed in intertextual relationship and humor is one of its main elements. In this research, the components of dissemination poetry are analyzed based on Ali Babachahi's poems.

METHODOLOGY: This research was done with analytical-descriptive method.

FINDINGS: The most important and most frequent components of dissemination poetry in Babachahi's poetry are: polyphony, white reading and the reader's participation in the text, tongue-in-cheek and crazy writing, humor and contradictions, temporal confusion, the multiple and multifaceted face of the lover and the beloved, and intertextuality. It should be noted that the foundation and background of most of these components and techniques is intertextuality.

CONCLUSION: Babachahi, relying on intertextual references, took some of the words and concepts of the poem from ancient texts, ballads, songs and proverbs. These references, which can be seen in most of the poems of the fourth period of Babachahi's poetry, implicitly or explicitly, are published throughout the poem. Such poems, while maintaining some of the previous features of Babachahi's poetry, have obvious differences from the point of view of language, structure and vertical and horizontal axis, and some components that are not in the center of attention in Babachahi's previous poems, attract more attention in dissemination poetry.

DOI: http://10.22034/bahareadab.2025.17.7672

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
19	0	0

مقدمه

اصطلاح شعر دهۀ هفتاد، ناظر بر تقسیم‌بندی دهه‌های شعر فارسی است که در کنار تقسیم‌بندیهای سبکی، محتوایی و جغرافیایی، در دورۀ معاصر رواج یافته است. تقسیم‌بندی دهه‌ای با این پیشفرض شکل میگیرد که سرعت تغییر شاخصه‌های سبکی در شعر افزایش یافته و شعر فارسی در دوره‌های کوتاه‌مدت مانند دهه، تغییر و تحولات بنیادینی را از سر میگذراند و از این رهگذر، جریانهای شعری بسرعت تغییر مییابند. با یادآوری این نکته که در دهۀ هفتاد (۱۳۷۰-۱۳۸۰) جریانهای شعری متعددی چون شعر انقلاب و دفاع مقدس، شعر گفتار، ادامۀ شعر نیمایی و سپید فعال بوده‌اند، عنوان شعر دهۀ هفتاد همۀ گونه‌های شعری این دهه را در بر نمیگیرد. از این منظر عنوان «شعر دهۀ هفتاد» اختصاصاً به یکی از جریانهای شعری این دهه اطلاق میشود. «گونۀ شعری که اواخر دهه شصت و سالهای آغازین دهه هفتاد شکل گرفته و ضمن گسست از سنت شعر فارسی و شعر نیمایی، التفات ویژه‌ای به نظریه‌های فلسفی-هنری پست‌مدرنیستی دارد و چندصدایی، زبانمحوری، تکثر معنا، شکست روایی، جزئی‌نگری مفرط، پرهیز از بیان روایتهای کلان، زبانپریشی و بکارگیری طنز برای به چالش کشیدن امور مسلم و قطعی از مهمترین مؤلفه‌های آن به شمار می‌آید» (لوطیج، ۱۳۹۲: ۲۳).

جریان پیشروی شعر معاصر از اواخر دهۀ شصت تا امروز، که با عنوان شعر دهۀ هفتاد شناخته میشود و عمدتاً معطوف به کاربرد مؤلفه‌های پسامدرن است، خود به شاخه‌های خُردتری تقسیم میشود. شعر افشانشی یکی از شاخه‌های شعر دهۀ هفتاد است که از اواسط دهۀ هشتاد ظهور و بروز یافته و مهمترین شاعر آن علی باباچاهی است. باباچاهی، که خود از پایه‌گذاران و پیشروان شعر دهۀ هفتاد به شمار میرود، در طول سه دهۀ اخیر تلاش کرده رویکردهای جدیدی به شعر خود و شعر دهۀ هفتاد بیفزاید. او در مجموعۀ «فقط از پریان دریایی زخم زبان نمیخورد» (۱۳۸۸) گونۀ تازه‌ای از شعر را پیشنهاد کرد که عمدتاً در رابطۀ بینامتنی با متون و گفتارهای دیگر تعریف میشود. باباچاهی این شیوۀ شعری را در مجموعه‌های بعدی خود نیز پی گرفت و تا آخرین مجموعه یعنی «قشنگی دنیا به همین است» (۱۳۹۵) ادامه داد. مهمترین ویژگی شعر افشانشی تکیه بر ارجاعات بینامتنی در ساحت طنز است. یعنی شاعر در هر شعر از تکه‌های الحاقی استفاده میکند که متعلق به متن یا گفتار دیگری است.

در این پژوهش، ضمن طرح و تبیین نظریۀ افشانش دریدا، شعر افشانشی و مهمترین مؤلفه‌های آن واکاوی میشود و نمونه‌هایی از شعر افشانشی علی باباچاهی مورد تحلیل قرار میگیرد و ضمن آن تلاش میشود به این دو پرسش اصلی پاسخ داده شود: شعر افشانشی چیست و چه نسبتی با نظریۀ افشانش ژاک دریدا دارد؟ مهمترین مؤلفه‌ها و عناصر شعر افشانشی کدامند؟

روش مطالعه

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و برای انجام پژوهش ابتدا با تهیۀ فهرست منابع و مآخذ و شناسایی آنها، کتابها، مقالات و رساله‌های مرتبط با مباحث نظری و بخش عملی پژوهش گردآوری شده است (با روش کتابخانه‌ای). سپس اطلاعات مورد نیاز از منابع استخراج، فیشبرداری و دسته‌بندی شده و در نگارش و تدوین مقاله به کار گرفته شده است.

ضرورت و سابقهٔ پژوهش

تغییر و تحولاتی که از نخستین سالهای دهه هفتاد شمسی در شعر فارسی به وقوع پیوست یکی از مهمترین تحولات شعر معاصر به شمار میرود. تحولاتی که منجر به شکلگیری جریان تازه‌ای در شعر فارسی شد و بنحو بارزی از سنت شعر فارسی و شعر نیمایی فاصله گرفت. شکلگیری شعر دهه هفتاد گفتمان تازه‌ای را شکل داد که در شعر فارسی بیسابقه بود. این تحول بنیادین تنها در حد یک جریان تازه محدود نماند و دیگر جریانهای شعر معاصر و حتی یکی از قالبهای کهن شعر فارسی یعنی غزل را نیز متأثر ساخت که شکلگیری غزل پستمدرن یا غزلِ فرم از نتایج آن به شمار میرود. علاوه بر این بواسطهٔ تازه و بیسابقه بودن مبانی زیباییشناسی این گونهٔ شعری، نقد شعر نیز وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد و الگوهای تحلیلی تازه‌ای که عمدتاً معطوف به نظریه‌های پستمدرن و پساساختگرایی بود در نقد شعر دهه هفتاد رواج یافت. مجموعهٔ این گزاره‌ها بروشنی نشان میدهد که با تحولی بنیادین در شعر نو فارسی مواجهیم. طبعاً این تحول پیامدهای مثبت و منفی بسیاری به دنبال دارد که شناخت و تحلیل آن با بهره‌گیری از الگویی علمی ضروری به نظر میرسد.

نقد پسامدرنیستی شعر دهه هفتاد تا کنون موضوع پژوهش مستقلی نبوده است؛ با این حال در برخی کتابها، مقالات و رساله‌های دانشگاهی، شاخصه‌های شعر دهه هفتاد و اشعار پاره‌ای شاعران مطرح این جریان مورد بررسی قرار گرفته است که از مهمترین آنها میتوان به این موارد اشاره کرد:

براهنی (۱۳۷۴) در مؤخرهٔ مجموعه شعر «خطاب به پروانه‌ها» و «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟»، در توجیه و توضیح رویکرد جدید در شعر خود، به وجوه اشباع‌شدهٔ شعر نیمایی و سپید میپردازد. نکتهٔ محوری بحث براهنی با التفات به نظریه‌های فلاسفهٔ متأخر پستمدرن و پساساختارگرا این است که شعر نیمایی و سپید، شعری موضوع‌محور است و در حقیقت یک معنا و موضوع از پیش اندیشیده‌شده را بازتاب میدهد؛ در حالیکه شعر باید در خلال نوشتن شکل گیرد و چیزی جز اجرای زبانی نیست. مؤخرهٔ این کتابها به مانیفست شعر زبانگرا مشهور است.

دستغیب (۱۳۷۶) در مقالهٔ «شعر پسانیمایی و قرائت چهارم» با طرح شگردها و جلوه‌هایی از شعر باباچاهی بر آن است که شاعر نظریه‌های پستمدرنیستی را بدرستی درک نکرده و به همین دلیل اجرایی ناقص از این نظریه‌ها در شعرهایش ارائه کرده است. یکی از مؤلفه‌هایی که دستغیب در این مقاله مورد بررسی قرار میدهد سپیدنویسی است. وی معتقد است باباچاهی با ناتمام گذاشتن عبارات و گزاره‌ها سعی در القای سپیدنویسی دارد، در حالیکه سپیدنویسی در منظر پستمدرنیستها، نانوشته گذاشتن بخشی از یک روایت است که به حدس و گمان مخاطب واگذار میشود. نویسنده نتیجه میگیرد در مجموعهٔ «نم‌نم بارانم» و مؤخرهٔ آن، با نگرشی سطحی و غیرعمیق از نظریه‌های پسامدرن سر و کار داریم که بواسطهٔ ناهمخوانی با سنت شعر فارسی، تأثیر چندانی بر مخاطب ندارد.

ششجوانی (۱۳۷۹) در مقالهٔ «شعر متفاوت و جلوه‌های متفاوت‌نویسی» با این استدلال که شعر دهه هفتاد به اعتبار شاخصهٔ اصلی آن بر تفاوت و دیگربودگی تمرکز دارد، آن را شعر متفاوت مینامد. سپس شاخصهای تفاوت را در این نوع شعر در مواردی چون روایت‌پریشی، گسست معنایی، التقاط زبانی و تلفیق گونه‌های مختلف زبانی در یک شعر مورد بررسی قرار میدهد.

حسن‌لی (۱۳۹۱) در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر امروز ایران»، در پیوند با شعر دهه هفتاد در مبحث نوآوری در حوزهٔ زبان، به شاخصه‌هایی چون نحوشکنی و حذفهای غیرمتعارف اشاره میکند و در فصل «نوآوری در فرم»، به وجوه دیداری در شعر دهه هفتاد و رواج شعر «توگراف» میپردازد.

لوطیج (۱۳۹۲) در کتاب «هفتاد گل زرد (علی باباچاهی در وضعیت دیگر)»، به بررسی شعرهای باباچاهی در فاصلهٔ سالهای ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰ میپردازد و ضمن آن علاوه بر گزارشی دربارهٔ شعر دهه هفتاد و جایگاه باباچاهی در این جریان، برخی مؤلفه‌های پسامدرن مانند شروع غیرمنتظره، پایان باز، چندآوایی، افشانش، مجنون‌نگاری و روایت‌پریشی را در شعر باباچاهی واکاوی میکند.

زهره‌وند (۱۳۹۶) در کتاب «جریانشناسی شعر دهه هفتاد (بررسی جریانهای شعر نو در دهه هفتاد)» به صورتبندی و تحلیل جریانهای شعری در دهه هفتاد میپردازد. در این کتاب جریانهای شعری پست‌مدرن، شعر حرکت، شعر اعتراض انقلاب، غزل پست‌مدرن و جریان ساده‌نویسی مورد بررسی قرار میگیرد و مهمترین چهره‌های هر جریان شعری همراه با نمونه اشعار معرفی میشود. در پیوند با شعر پست‌مدرن، تقریباً همهٔ شاعران پیشروی نوگرا را ذیل این عنوان قرار میدهد و در تحلیل اشعارشان به تحول زبان، عدم التفات به ترکیب‌سازی و کلمات جدید، نحوشکنی، آشنایی‌زدایی در محور همنشینی و جانشینی در پیوند با شیوه‌های جدید نقد زبانشناسانه میپردازد.

محبی و دیگران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «خوانش دو شعر از علی باباچاهی بر اساس نظریهٔ طرحواره در سبک‌شناسی شناختی» بر آن بوده‌اند که با استفاده از نظریهٔ طرحواره در سبک‌شناسی شناختی، از یک سو بعضی دگرگونیهای سبکی شعر معاصر را از طریق نشان دادن انحرافها و تغییرات طرحواره‌ای در شعر باباچاهی نشان دهند و از سوی دیگر با خوانش و تحلیل دو شعر از باباچاهی، گسست چند طرحواره را مورد بررسی قرار دهند تا با در نظر داشتن چگونگی گسستهای طرحواره‌ای و چگونگی خلق طرحواره‌های جدید در شعر باباچاهی بتوانند به بعضی از مؤلفه‌های سبکی او دست یابند. از جمله مؤلفه‌های سبکی به‌دست‌آمده در این تحقیق که بروشنی میتوان از ویژگیهای سبکی شعر باباچاهی محسوب کرد اعوجاج ساختاری و گسست طرحوارهٔ ظرف و مکان است که در نهایت به خلق طرحوارهٔ ریزمی انجامیده است. به زعم نگارندگان مقاله، سبک‌شناسی سنتی در تحلیل و به دست دادن ویژگیهای سبکی چنین اشعاری ناتوان است.

در بررسی پیشینهٔ پژوهش آنچه بیشتر به چشم می‌آید این است که در نقدهای موجود عموماً الگوی تحلیلی مشخصی دیده نمیشود و روشهای علمی در تحلیل و نقد شعر به کار گرفته نشده است. در سوی دیگر در نقد دانشگاهی، مشکل اصلی در عدم شناخت دقیق شعر دهه هفتاد و گرایشهای متعدد آن است.

بحث و بررسی

ژاک دریدا[1] (۱۹۳۰-۲۰۰۴) در زمرهٔ اندیشمندان و فلاسفه‌ای است که عموماً با پسوند پست‌مدرن شناخته میشوند. دریدا را فیلسوف شکاک دانسته‌اند؛ چراکه مهمترین نظریات او بر پایهٔ تردید در مبانی فلسفی و فکری غرب بنا شده است. کلیدیترین نظریهٔ دریدا، deconstruction است که در زبان فارسی به واسازی، شالوده‌شکنی، ساختارشکنی و ساختارزدایی ترجمه شده است. محمد ضیمران در کتاب *متافیزیک حضور*، در تبیین شالوده‌شکنی مینویسد: «این واژه دارای دو جهت تقابلی است؛ یکی جنبهٔ سلبی واژه که همان ساختارزدایی است و بُعد ایجابی که شالوده‌افکنی و طرح‌اندازی است. در زبان فارسی واژهٔ بنیانفکنی یا بنفکنی شاید به معنای مورد نظر دریدا تا حدی نزدیک باشد؛ زیرا افکندن در زبان فارسی دارای ایهام است و هم به معنای انداختن و خراب کردن است و هم گستردن و پهن کردن، ساختن و بنیان گذاردن. بنابراین تا حدی همان ایهامی را که در واژهٔ deconstraction وجود دارد به فارسی منتقل میکند» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۴).

[1] Jacques Derrida

در نظر دریدا اندیشه‌های فلسفی – علمی و زیربنای تفکر غرب در زندانی دوقطبی قرار دارد و بر محور تقابل دوگانه میچرخد. دریدا در شالوده‌شکنی خود به واژگون کردن سلسله‌مراتب و بنیانها در تقابلهای دوگانه معتقد است. او در کتاب «افشانش»[1] (۱۹۷۲)، که به «بذرافشانی» و «باروری» نیز ترجمه گردیده است، سیاهه‌ای از مفاهیم دوگانهٔ افلاطونی را ارائه میکند؛ با این تأکید که افلاطون با طرح تقابلهای دوگانه، موجبات برتری یکی را بر دیگری فراهم می‌آورد و این مبحث در تمام دوران فلسفی غرب معتبر مانده است. راه حل دریدا برای رهایی از این محور دوگانه و عمیقی که تاریخ تفکر را متأثر کرده، بنیانفکنی (deconstruction) است. از منظر دریدا، تحلیل ساختارهای ژرفِ پدیده‌های فرهنگی به آدمی مدد میرساند ساز و کار آن را بشناسد و از این رهگذر به رموز تحولات اجتماعی – فرهنگی واقف گردد. در نظر او ساختارهای فرهنگی خود از انگاره‌های زبانی پیروی میکنند.

بنیان‌فکنی یا شالوده‌شکنی در منظر دریدا، معطوف به نسبیت‌انگاری در حوزهٔ شناخت و معرفت است. شالوده‌شکنی در مقام کنشی نقادانه، این بینش سنتی را رد میکند که نقادی متن ادبی باید معناشناسانه باشد؛ چرا که به عقیدهٔ دریدا معنای کامل و تمام‌شده‌ای وجود ندارد. این تقابل در نقد سنتی در دو محور معنای اصیل و درست در مقابل معنای نادرست شکل میگیرد و نهایتاً به این نتیجه میرسد که هر متن یک معنای حتمی و قطعی و درست دارد. بدیهی است که قطعیت و جزمیت چنین دیدگاهی از قطعی‌نگری مبتنی بر تقابل دوگانه تغذیه میکند. دریدا با بنیان‌فکنی این ذهنیت، معنا را امری نسبی مینگارد و اذعان میدارد تنها تلاشی برای یافتن معناهای ازهم‌گسسته و پراکنده وجود دارد که درگیر شدن در روند بی‌پایانِ جستجو است (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۸۵).

آنچه دریدا در ساخت‌شکنی طرح میکند، با طرح نظریهٔ افشانش به مراحل تازه‌ای میرسد. توضیح اینکه دریدا استدلال میکند برخلاف متافیزیک غربی، متن نه مجموعه‌ای از تقابلها، بلکه شبکه‌ای ناکرانمند از نشانه‌ها است که در حین خواندن آشکار میشود. علاوه بر این و با اتکا به نسبی‌باوری، تصریح میکند معنای نهایی وجود ندارد، بلکه در حین خواندن، تعدادی از معناهای محتمل و تعبیه‌شده در متن کشف میشود. این دیدگاه با نظریهٔ افشانش توسّع مییابد. دریدا اصطلاحی دارد با عنوان Dissemination که در زبان فارسی به بارآوری، بذرپاشی و افشانش ترجمه شده است. دریدا تصریح میکند وقتی یک متن، درست شبیه بذر پاشیده شد، ارتباط کسی که بذر را پاشیده (مؤلف) با بذر قطع میشود؛ یعنی نویسنده پس از نوشتن، اشرافی بر انتقال معنا ندارد؛ یعنی مؤلف، متن را افشانش میکند و پس از آن تنها خواننده است که بر معنای متن اشراف دارد. این دیدگاه را رولان بارت نیز با رویکردی متن‌محور مطرح کرده که با عنوان «مرگ مؤلف» شناخته میشود (ر.ک: بارت، ۱۳۷۸: ۱۸۲). دریدا در کتاب «مواضع»[2] (۱۹۷۲) و در توضیح افشانش مینویسد: «بنمایه یا مفهوم به‌عمل‌آورندهٔ عمومیتی به نام بارآوری خود را به زنجیرهٔ باز تفاوت، مکمل، فارماکون، پرده و... داخل میکند. در نهایت بارآوری هیچ معنایی نمیدهد و نمیتواند در قالب یک تعریف بازساخته شود. اگر بارآوری تفاوت اثرگذار را نمیتوان در یک فحوای مفهومی دقیق خلاصه کرد، بخاطر آن است که نیرو و شکل تلاشی آن، فراپاشندهی افق معنایی است» (دریدا،۱۳۸۱: ۷۰). در حقیقت افشانش مد نظر دریدا بدنبال نفی معنای مرکزی، معنای درست و قطعی است. اصطلاح بذرپاشی بنحو دقیقی این معنا را منتقل میکند؛ بذری توسط مؤلف پاشیده میشود، امّا بارآوری آن دیگر در اختیار مؤلف نیست. علاوه بر این مفهوم چندمعنایی نیز در افشانش مستتر است. مفهوم مورد نظر دریدا به «سیلان دالها» نیز پیوند مییابد. دریدا در نظریهٔ افشانش و با التفات به حلقه‌های پیوسته و ناکرانمند دالها و مدلولها، بر آن است که معنای حتمی و

[1] Dissemination
[2] Positions

قطعی وجود ندارد. مثالی که دریدا برای تبیین و ساده‌سازی 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 و تنها میتوان به زنجیره‌های متواتری رسید که در نهایت، معنای حتمی و قطعی را به تعویق میندازد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۵). در حقیقت آنچه را که کشف معنا مینامیم، تلاش مخاطب برای جستجوی مدلولهای بیشتر است نه معنای نهایی.

افشانش در شعر دهۀ هفتاد با تکیه بر اشعار باباچاهی

اصطلاح «افشانش» در اطلاق به بخشی از شعر دهۀ هفتاد با التفات به نظریۀ افشانش دریدا سامان مییابد. این نوع شعر از پاره‌های متنهای دیگری ساخته میشود. در حقیقت مؤلف پاره‌هایی از متون دیگر را در متن حاضر بذرپاشی میکند؛ این پاره‌ها میتواند شامل مفاهیم و موضوعات اسطوره‌ای، حکایات اخلاقی، آموزه‌های دینی، تصنیفها، ادبیات عامیانه و مثلها و غیره باشد. مهمترین شاخصۀ شعر افشانشی، ارتباط گستردۀ آشکار و پنهان با متون نظم و نثر و ادبیات عامیانه در بستر طنز است. به تعبیر دیگر، شعر افشانشی بر پایۀ رابطۀ بینامتنی با متون نظم و نثر، باورها و ترانه‌های عامیانه، افسانه‌ها، متون سایر ملل و مانند آنها شکل میگیرد (باباچاهی، ۱۳۸۵: ۷۱).

آنچه شعر دهه هفتاد نام گرفته، جریان یکدستی نیست و با التفات به مؤلفه‌های زبانی، محتوایی و نوع کاربرد شگردهای پست‌مدرنیستی به سه گروه تقسیم میشود: الف) شاخۀ زبانگرا که با محوریت رضا براهنی التفات ویژه‌ای به اجرای زبانی در شعر دارد. شمس آقاجانی، رؤیا تفتی، رزا جمالی، پگاه احمدی، علیرضا بهنام، و محمد آزرم از مهمترین شاعران این گروه به شمار می‌آیند. ب) شاخۀ پسانیمایی یا شعرِ در وضعیت دیگر با محوریت علی باباچاهی که ناظر بر بومی کردن شگردهای برگرفته از نظریه‌های فلسفی و هنری است. از مهمترین شاعران این گروه میتوان به مازیار نیستانی، علی الفتی، علیشاه مولوی، موسی بندری، محمد آشور، و روجا چمنکار اشاره کرد. ج) شاخۀ سوم شامل شاعران معتدلی است که ضمن حفظ بخشی از مؤلفه‌های شعر نیمایی و سپید، از نوگرایی و کاربرد مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی غافل نماندند. از شاعران این گروه میتوان به بهزاد زرینپور، مسعود احمدی، بهزاد خواجات، علی عبدالرضایی، و علی عبداللهی اشاره کرد (لوطیج، ۱۳۹۲: ۲۵ و ۲۶).

هر سه شاخۀ شعر دهه هفتاد بر فاصله‌گیری از سنت شعر فارسی و شعر نیمایی و اقبال به مؤلفه‌های نگره‌های فلسفی- هنری پسامدرن استوار است و تفاوت آنها در میزان و چگونگی کاربرد این مؤلفه‌ها است. «این نوع شعر بی آنکه لزوماً تئوری‌زده باشد، به مقولۀ پسامدرنیسم در حوزه‌های فلسفه و هنر حساسیت خاصی نشان میدهد. ... وضعیت مورد اشاره از توجه به نکات یا مباحث ذیل مبرّا نیست: شالوده‌شکنی، مرگ مؤلف، تأویل متن، نسبیگرایی، کثرت‌باوری، توجه به اشکال دیگر معرفت (سخن جنون)، چندصدایی شدن شعر، روان‌پارگی، کارکردهای ارجاعی، کارکردهای ادبی، تأویل معقول، تأویل پارانویایی، پساساختارگرایی، عدم قطعیت معنا، کلام‌محوری، بازیهای زبانی، و کالایی شدن زبان. به نظر میرسد وجه مثبت این مقولات از جنبه فرضاً محتوایی، ظرفیتهای صوری و بیانی بیشتر یا بهتری را برای شعرِ امروز پدید می‌آورد» (باباچاهی،۱۳۸۱: ۴۴-۴۵).

علی باباچاهی، بعنوان پیشنهاددهنده و مهمترین شاعر شعر افشانشی، با ارجاع به نظریۀ دریدا، نگارش بمثابه نوعی بذرپاشی را محور شعر افشانشی معرفی میکند (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۲۹)؛ با این تفاوت که مراد دریدا از کاربرد اصطلاح «بذرپاشی» این است که مؤلف همانند دهقان پاشندۀ بذر در زمین کشاورزی بر روند شکلگیری و انتقال معنا اشراف و سیطره ندارد، اما کاربرد اصطلاح بذرپاشی در شعر افشانشی بیشتر به تنوع بذر و گوناگونی آن معطوف

است. علاوه بر موارد مذکور، از آنجا که در شعر افشانشی، آواهای مختلفی از متون و گفتارهای متعدد فرصت بروز و ظهور مییابند، نگارش افشانشی با برخی مؤلفههای پسامدرن، مانند تکثر معنا، چندصدایی، نفی معنای یکه و حتمی، نفی کلان‌روایتها، نفی قهرمان‌پروری و آرمانگرایی مرتبط است. محمد لوطیج در کتاب «هفتاد گل زرد» مهمترین مؤلفههای شعر افشانشی را چنین برمیشمارد: «التقاط و امتزاج جای انتزاع را میگیرد؛ فرم یا ساختمان- آنگونه که مد نظر نیماست- در شعر افشانشی نقش تعیین‌کننده‌ای ندارد؛ حضور نوعی طنز که آرمانگرایی را به شوخی برگزار میکند برجسته‌تر میشود؛ اندامواركی و ساختار ارگانیک جای خود را به « افشانش» میدهد. افشانش همان رویکردی است که انسجام قاعده‌مند را به بازی میگیرد. افشانش معادل گسست کامل اندامهای شعر نیست؛ این گسست ظاهری به نوعی پیوست نهان نظر دارد. به عبارت دیگر «روساخت» ظاهراً گسسته به «ژرفساختی» پیوسته معطوف است» (همان: ۶۸-۶۹). در پاره‌ای از شعرهای افشانشی، با نوعی نظیره‌پردازی و نقیضه‌نویسی نیز مواجهیم. در این شعرها کلمات، ساختار یا موضوع اثر ادبی، در شعر تازه مورد استفاده قرار میگیرد و از آنجا که ساختار، موضوع یا زبان شعر تازه ارتباطی با متن اولیه ندارد، این امتزاج به طنز مینجامد. مثلاً برخی شخصیتها یا پدیده‌های اسطوره‌ای شاهنامه در متنی تازه و در رویدادهایی امروزی قرار میگیرند. به عبارت دیگر شخصیتهای اسطوره‌ای یا حماسی را در موقعیتی امروزی قرار میدهد و همین درهم‌آمیزی زمانهای تقویمی و اسطوره‌ای، زمینه‌ساز طنز میشود. در ادامه به پربسامدترین و مهمترین ویژگیها و نمونه‌های شعر افشانشی در اشعار باباچاهی پرداخته میشود.

بینامتنیت: اطلاق افشانش به برخی شعرهای دهه هفتاد را میتوان اخذ پاره‌هایی از نظریهٔ دریدا دانست که بر اساس آن «هر متن از پاره‌متنهای متعدد سامان مییابد. مؤلف پاره‌هایی از متون دیگر را در متن حاضر بذرپاشی میکند؛ این پاره‌ها میتواند شامل مفاهیم اسطوره‌ای، حکایات اخلاقی، آموزه‌های دینی، تصنیفها، و ادبیات عامیانه باشد» (لوطیج، ۱۳۹۲: ۴۷). در واقع مهمترین شاخصهٔ متن افشانشی، ارتباط گستردهٔ آشکار و پنهان با متون نظم و نثر و ادبیات عامیانه است و متن افشانشی بر پایهٔ رابطهٔ بینامتنی با متون نظم و نثر، ادبیات عامیانه، متون فاخر و کلاسیک و متون دیگر شکل میگیرد.

باباچاهی در شعر «بداحوال بودم» از مجموعهٔ «فقط از پریان دریایی زخم زبان نمیخورد» قرائت تازه‌ای از داستان حضرت موسی (ع) ارائه میدهد. او این بار زنی را در موقعیت مشابه کودکی این پیامبر قرار میدهد و با تخته‌پاره‌ای او را به مصر میرساند: «شده از غرقیها بپرس! گیرم که تخته‌پاره‌ای تو را برساند به مصر / همسر فرعون هم که بشوی/ پنج سال اولش روی رختخوابِ چه میدانم / سرسره‌بازی میکنی» (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

در این شعر تلفیق زمانها و مکانها و حتی جنسیت ادامه مییابد و داستان حضرت موسی به روایت تازه‌ای از قهرمان نامی شاهنامه (رستم) گره میخورد. ناگهان مردی جای زنِ سطرهای پیشین را میگیرد؛ رستمی که در موقعیتی امروزی گرفتار میشود: «تلفن است که زنگ میخورد: تهمینه از تو طلاق گرفته / زن پهلوان‌پنبه‌ای شده در توران/ و معشوقه‌ات با پستانکش رفته نوک کوه قاف» (همانجا).

منظور از بینامتنیت در این نوشتار، ارجاع تلویحی یا آشکار به متون و گفتارهای پیشین است. ناگفته نماند که رابطهٔ بینامتنی همواره مستلزم آگاهی و نیّتمندی مؤلف نیست. چه بسا شعر هیچ اشاره و ارجاع صریحی به متون و گفتارهای دیگر نداشته باشد، اما در تولید معنا یا در سطوح آوایی و حتی توازن دیداری اثر، به متونی دیگر وابسته باشد و یا این رابطه به شکلی در ناخودآگاه اثر تعبیه شده باشد. گاه نیز شاعر به متنی ارجاع میدهد که لزوماً در حافظهٔ جمعی، حاضر نیست و دانستن جنبه‌های مورد اشارهٔ متن و وقوف بر پاره‌های نقل‌شده، مستلزم

بازخوانی متن اولیه است. هنگام خوانش شعر، متنهای دیگری پیشِ روی خواننده باز میماند و مکرراً نیازمند رجوع به متنهای دیگر است:

«زنده به گورم میکند این بچه کلاغی که اسم خودش را گذاشته نفر اول کلاس/ هابیل را داشته در خاک میکاشته/ که به سرش زده / آمده تا یتیم کند بچه اردکهای زشت مرا / قناری قبلاً قشنگِ تو / فعلاً کلاغ زرنگ از قفس پریده‌ای است/ که حفر میکند گودال کوچکی را در گوشه‌کنار خودِ ثابت در حالِ فرارش را / و دفن میکند این جسدی را که فقط شصت سال/ در تهِ گودالِ تا هنوز/ نپوسیده است» (باباچاهی، ۱۳۸۲: ۱۴).

محور اصلی این شعرها بینامتنیت است؛ یعنی متن تازه به متون دیگری ارجاع میدهد که بیشتر اوقات معرّف ذهن مخاطب است؛ ارجاعات نوشتاری و ارجاعات شفاهی. بکارگیری دیگرگونهٔ تمثیلها، کنایه‌ها، باورها، و شعربازیها نیز همچون ارجاع به داستانها و گفتارها میتواند ذیل عنوان بینامتنیت مطرح شود. در معنایی کلی، رابطهٔ بینامتنی همهٔ متنها را شامل میشود؛ «چرا که هیچ چیز از نیستی به وجود نمی‌آید» و ما در خلأ فرهنگی و اندیشگی نمینویسیم. حتی عمل نوشتن ما نیز معطوف به ارجاعاتی است؛ بنابراین همهٔ متون به نوعی به هم وابسته‌اند و با هم رابطه دارند. «هر متنی در محل تلاقی چندین متن سامان مییابد که خود هم خواندن دوباره و هم تأکید و هم فشردگی و هم جابجایی و عمق است» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۷).

چهرهٔ متکثّر و چندوجهی عاشق و معشوق: شعر افشانشی مملو از شکستهای زمانی است. گاه فاصلهٔ تقویمی و تاریخی چند قرن در میان اتفاقات و گزاره‌های شعر دیده میشود. روایتی از فرهاد کوهکن در کنار روایتی از آدم و حوا قرار میگیرد و این گزاره‌ها در زمان حال بازسرایی میشوند. در حقیقت شاعر شخصیتهای منظومه‌های عاشقانهٔ قدیم را با خود به شعر اکنون می‌آورد و روایت تازه‌ای را با حضور آنها شکل میدهد. این شعر مدام در میان گزاره‌های تاریخی و ادبی مختلف در رفت و برگشت است. تصویری که از معشوق در این میان ترسیم میشود چهرهٔ چندوجهی است که در عین قدمت و دیرینگی، نشانه‌هایی از انسان امروزی را به همراه دارد. بخشی از شاخصه‌های عشاق نامدار ادبیات کلاسیک ایران و جهان را یدک میکشد و بخشی دیگر از ویژگیهای ظاهری و روحی- روانی معشوق، به دورهٔ معاصر و زندگی روزمره برمیگردد. مهمترین شاخصهٔ معشوق در شعرهای افشانشی، چهرهٔ بینامتنی و چندوجهی اوست؛ معشوقی که همزمان نشانه‌هایی از لیلی و شیرین و ژولیت را با هم دارد و در خیابان تهران قرار و مدار عاشقانه میگذارد. همین سویهٔ چندوجهی، از القای چهره‌های مشخصِ معشوق جلوگیری میکند. همانگونه که در متن شعر با معشوق تاریخی، اساطیری، حماسی، غنایی و تقویمی روبرو هستیم، برای ارائهٔ چهره و شمایل خاص از این معشوق باید همهٔ این اختصاصات را در نظر داشت؛ بنابراین میتوان گفت مهمترین ویژگی معشوق در شعر افشانشی همان چهرهٔ متکثّر و چندوجهی آن است.

شعر زیر از باباچاهی با عنوان «مرده‌بازی»، عاشق و معشوقهای نامی ادبیات کلاسیک را در فضایی معمولی قرار میدهد و به بازنویسی رفتار عاشقانهٔ آنها میپردازد. رومئو و ژولیت در روایت تازه‌ای نقش بازی میکنند و گویا شاعر به تصحیح روایت معروفی که از داستان عاشقانهٔ رومئو و ژولیت وجود دارد میپردازد و روایت خودش را ارائه میدهد. در این روایت تازه، اشتباهات معشوق هم به چشم می‌آید:

«و بعد از کمی/ غلت بزند توی رختخواب / و فکر کند به نوه- نتیجه‌هایش که: پنج پنج، پنجاه و پنج دونه انار/ و به عروسش انار خانم که تازه از حمام برگشته / سیصد دونه مروارید/ و یا اینکه به فکر و به همکلاس سابق ترکه‌اناریش/ ژولیت کک‌مکی /که صورت مغازله‌اش را امضا کرده نکرده / پر میزند روی صحنه: رومئو!/ چه کسی این توله خوکهای سقط‌نشده را به چرا میبرد؟» (باباچاهی، ۱۳۸۸ :۱۱۱).

شعر «مرده‌بازی» نوعی نقیضه‌پردازی است که دو شخصیت داستانی معروف و معتبر را در موقعیت و وضعیتی تازه قرار میدهد. شعر، روایتی چندپاره از داستان رومئو و ژولیت در موقعیتها و زمانهای مختلف است که ارتباطی با داستان اصلی ندارد؛ آنچه در آغاز میخوانیم زندگی رومئو بدون ژولیت است که ظاهراً از زندگیش بغایت راضی است و اثری از عشق ژولیت در کلام و اندیشهٔ او دیده نمیشود. این نکته را میتوان از توصیفاتی که رومئو از نوه و نتیجه‌ها و عروسش به دست میدهد دریافت.

درهم‌آمیزی زمانی: گذشته، حال و آینده در ساحتهای مختلف اسطوره‌ای، افسانه‌ای، تاریخی، گاهنامه‌ای و... بمثابه آواهایی تدوین‌نشده و خام با یکدیگر ادغام میشوند و معجونی از درهم‌آمیزی زمانها در متنی باز، پیش روی مخاطب قرار میگیرد که قابل تکه‌تکه شدن و بازنویسی است. این شاخصه بویژه در شعرهایی که ساختاری ارجاعی دارند و همذات‌پنداری با حقایق و شخصیتهای اسطوره‌ای– افسانه‌ای را نقطهٔ عزیمت قرار میدهند با وضوح بیشتری به چشم می‌آید» (لوطیج،۱۳۹۲: ۶۳). در حقیقت شاعر روایت تازه‌ای با شرکت عاشقان و قهرمانان آرمانی میسازد و آنها را در موقعیتی روزمره گرفتار و به این ترتیب از آنها اهمیت‌زدایی میکند. درک مناسبات پیشنهادی متن مستلزم آگاهی از معناهایی است که متن به آن ارجاع میدهد. روایت / گفتارهایی که در ساختاری اسطوره‌ای، عاشقانه، حماسی و... شکل گرفته و یا زیستی تاریخی دارند علاوه بر بازنمایی در محیط و مناسبتی تازه، ساختارشان را نیز به متن جدید می‌آورند. در شعر زیر کلاغ پرنده‌ای اسرارآمیز معرفی شده است. همین محرمانه بودن است که زندگی متناقض و چندسویه‌اش را در ادبیات ملل توجیه میکند. زندگی اسطوره‌ای کلاغ با نخستین قتل زمین و مرداردوستیش پیوند دارد. بند نخست شعر در تناظری از نقشهای مختلف کلاغ شکل میگیرد؛ اما روند نگارش بنوعی زیست اسطوره‌ای کلاغ را در ساختار شعر دخیل میکند. با این حال تا پایان شعر، روایت اسطوره‌ای در مرز گفتن و نگفتن میماند و در تمام بندها این امکان بالقوه نگه داشته میشود. درهم‌آمیختگی زیست اسطوره‌ای کلاغ با پاره‌روایتهای دیگر، ساختی ضداسطوره‌ای را پی میریزد؛ ضمن اینکه مطایبه در روند نگارش دخالتی آشکار دارد: «دنده‌عقب اگر بروی / میروم! / میرسی به کلاغی که بعداً تو را در خاک کاشته / و هابیل را واداشته که خوب نگاه کند به سرت که مثل همیشه/ میخورد به سنگ/ و به سنگ قبر که نه مثل همیشه میخورد به فرق سرت / نترس ای فلانیِ نفرین‌شده که اسم خودت را گذاشته‌ای نفر اول کلاس / خلاص! / پلنگی که زورش نمیرسد به آهویی که در قاب عکس/ حبس شده» (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۵).

گفتن و ناگفتن روایت اسطوره‌ای کلاغ تا پایان شعر ادامه دارد. تکرار چندبارهٔ «قبر» و «کلاغ»– کلاغ نخستین حفرکنندهٔ قبر و آموزگار انسان است – هم به روایت اسطوره‌ای و هم به روایت تازه‌ای معطوف است که شعر ترتیب میدهد.

شعر مدام از یک صحنه به صحنهٔ دیگر میگریزد. زمان و مکان شعر بسرعت 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، بی‌آنکه استدلال یا توجیهی برای این تغییر در شعر وجود داشته باشد؛ لذا مخاطب نمیداند الآن کدامیک از راویان شعر سخن میگویند:

«اهل نمیدانم کجاها بود / و خیلی اصیل و سربه‌هوا هم / و مرا هم که تا آن سرِ خوابی که برایش دیده بودم / دوست داشت پشه کوره فرضاً روی روسریَم 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، ۱۳۸۲: ۹۴).

طنز و نقیضه‌گویی: «پسامدرنیسم در هر لحظۀ تاریخی که بخواهد، با طنز به دیدار گذشته میرود» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۲۵). به نظر میرسد شاعران دهه هفتاد در بخشی از شعرهای خود به اجرای این نظریه پرداخته‌اند. چنانکه رویکرد غالب در شعرهای افشانشی، برخورد طنزآمیز با متون و گفتار کلاسیک است. شاعر ضمن ارجاع به آثار منظوم و منثور قدیم، به تعبیری به بازنویسی روایتهای قدیمی میپردازد که معمولاً با طنز همراه است. گویی شاعران به این گفتۀ اومبرتو اکو[1]، نویسنده و منتقد ایتالیایی (۱۹۳۲-۲۰۱۶)، جامۀ عمل میپوشانند که «آثار فاخرِ مبتنی بر امر والا بر زیبایی‌شناسی کلاسیک استوارند و برای اهمیت‌زدایی از این آثار باید به قطعه‌قطعه کردن آنها پرداخت و در بستری تازه بازنویسی کرد؛ بازنویسی معطوف به شکست کلان‌روایتها با تکیه بر طنز» (میرزایی، ۱۳۹۲: ۱۳).

باباچاهی در شعر افشانشی، نوعی طنز مبتنی بر نظیره‌پردازی و نقیضه‌نویسی را دنبال میکند. در این شعرها کلمات، ساختار یا موضوع یک اثر ادبی، در شعر مورد استفاده قرار میگیرد و از آنجا که ساختار، موضوع یا زبان شعر تازه ارتباطی با متن اولیه ندارد، این امتزاج به طنز مینجامد. مثلاً برخی شخصیتها یا پدیده‌های اسطوره‌ای شاهنامه را در متنی تازه و در رویدادهایی امروزی وارد میکند. به عبارت دیگر یکی از شاخصه‌های مهم و پرکاربرد نظیره‌نویسی و نقیضه‌نویسی در شعر باباچاهی این است که شخصیتهای اسطوره‌ای یا حماسی را در موقعیتی امروزی قرار میدهد و همین درهم‌آمیزی زمانهای تقویمی و اسطوره‌ای زمینه‌ساز طنز میشود. بعنوان نمونه میتوان از شعر «تداعیها» در مجموعۀ «پیکاسو در آبهای خلیج فارس» سخن گفت. شخصیت شعر که در دنیای امروز زندگی میکند بدنبال آن است که در ساحت اساطیری قدم بگذارد. شخصیتی که در ابتدا مرد است و جنسیتش را میتوان از این سطر دریافت: «سبیلت بد جوری میزند توی ذوق سیلویا پلات[2]» (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). اما برای آنکه در دنیای اسطوره نقشی ایفا کند، تغییر جنسیت میدهد تا برای زال که در کوه قاف سالهای کودکیش را سر میکند مادری کند. اما شاعر، دنیای اسطوره را عصر قهرمانیهای غیرواقعی میداند و در ادامه یادآور میشود که اگر بخواهی در کافی‌نتهای امروزی سراغی از دیو سفید و سیاه بگیری، تصویری که به دست می‌آوری خنده‌دار است؛ بویژه اگر پرینت رنگی دیو سپید و سیاه را ببینی:

«سبیلت بدجوری میزند توی ذوق سیلویا پلات / تغییر جنسیت که میدهی شیر میدهی زال را در کوه قاف / سپری شده عصر قهرمانهای الکی/ در کافی‌نتها سراغ دیوهای سفید و سیاه را که بگیری /پرینت رنگیشان خنده‌دارتر است» (همان: ۱۳۲).

بخشی از شعر «این حکایت» نیز، که جلوه‌های مختلفی از بینامتنیت را پیش میکشد، بر نقیضه‌پردازی بنا شده است. شعر به گزاره‌هایی از شعر قدیم ارجاع دارد که در اینجا تناسبی با متن اصلی ندارند و همین تضاد معنایی، زمینه را برای طنز فراهم میکند. بعنوان نمونه بیتی از حافظ که میفرماید:

«ایام خوش آن بود که با دوست به سر شد باقی همه بیحاصلی و بیخبری بود» (دیوان حافظ: ۲۰۳).

در شعر باباچاهی به سطری طنزآمیز بدل میشود: «ایام خوش آن بود که با چراغ موشی و با گوشی تلفن بازی میکردم».

به همین ترتیب گزاره‌های دیگری از فردوسی و حافظ به بازی گرفته میشود: «آخرسر موش، مورچه را به صرف شام مختصری دعوت میکند؟/ یا مورچه، موش را؟/ ایام خوش آن بود که با چراغ موشی و با گوشی تلفن بازی

---

[1] Umberto Eco

[2] شاعر و نویسندۀ آمریکایی

میکردم/ موش گفت: ... حالیا مصلحت آن است که قدری آزرده بشود/ مورچه خیلی آزرده شد/ از حرف موش افسرده شد / میازار موری که عاشق‌کُش است راوی گفت/ موشِ عاشق باید با خرطوم فیل بازی کند مورچه گفت / سرسره‌بازی میکردند هنوز موشها و مورچه‌ها بر سر عشق / که خرگوشها به سربازی اعزام شدند / برای جنگِ با نازیها» (باباچاهی،۱۳۹۱: ۶۳-۶۴).

شعر «زحمت‌کشیده» نیز با استفاده از برخی روایتهای متون کهن، بویژه شاهنامه فردوسی، نقیضه‌پردازی را نقطهٔ عزیمت خود قرار میدهد. شاعر شخصیتها و پدیده‌های اساطیری و تاریخی را در روایت و موقعیت تازه‌ای قرار میدهد که بیش و پیش از آنکه حقیقتی را بیان کند، طنزآمیز است. او مارهای مُرده را بر دوش ضحاک میچسباند و بعد در چشمان فردوسی زُل میزند و قهقهه سر میدهد. انگار در حضور فردوسی، روایت کارتونی از داستان ضحاک ماردوش را میسازد که برخلاف روایت فردوسی، تلخ و سیاه نیست. مارهایی که راوی بر دوش ضحاک مینشاند از ابتدا مرده‌اند و کاری از آنها ساخته نیست، جز اینکه صحنه‌ای مضحک پدید آورند:

«مارهای مرده را میچسباند بر شانه‌های ضحاک / زُل میزند به چشمان فردوسی و قاه‌قاه! / نمیشکند کاسه‌کوزهٔ محمود غزنوی را / بروم کار دارم» (همان: ۲۰۶).

شخصیتها و مفاهیم حماسی و اسطوره‌ای شاهنامه یکی از مهمترین مصالح نگارش افشانشی باباچاهی به شمار میرود. قرار گرفتن شخصیتهای اسطوره‌ای و حماسی در موقعیتهای امروزی و بیربط با آنها، موقعیت طنزآمیزی خلق میکند که غافلگیری مخاطب را بدنبال دارد؛ چرا که مخاطب تصویر تثبیت‌شده‌ای از آنها دارد و قرار گرفتن آنها در موقعیتی تازه، نوعی آشنایی‌زدایی است. شعر «روانپرتی» در حقیقت روایت تازه‌ای از رستم بازگو میکند که پا از شاهنامه بیرون نهاده و در کوچه‌های تهران ظاهر میشود:

«میخواست بزند بیرون / سرکشی کُند از دایره/ عنان رخش را گرفتم و داد زدم: رستم! / دایره جای سهراب‌کُشی نبود/ ضجه زد و گفت: هست! / جای خوشترکیست / مرز مشترکی دارد با بهشت» (همان: ۴۷).

در ادامه به موقعیت ناشناخته و رازآلودی میرسیم که سراسر مه‌گرفته است. صدای نخستین ادامه میدهد و خودش را با صفات پسندیده‌ای معرفی میکند؛ کسی که کیخسرو (پادشاه خوشنام و آرمانی شاهنامه) نیست و التفاتی نیز به تخت (تختخواب) شاهی ندارد؛ سلوکی مهربانانه دارد و حتی مار چنبرزده در کفشهایش را نمیکُشد:

«اسمم کیخسرو نیست ولی / صد تختخوابِ پادشاهی را ترک میکنم / شربت زهرآلوده را برمیدارم از جلوِ دشمن / نمیکُشم ماری که در کفش من چنبر زده/ میرود» (همان: ۴۷-۴۸).

راوی ادامهٔ شعر را پی میگیرد، از ماری که رفته حکایت میکند، تیله‌های مار را از یاد نمیبرد، شاهنامه را دور میزند و ادامهٔ سرگذشت شخصیت اول را بازگو میکند که دوری تاریخی میزند و به میدان فردوسی تهران میرسد:

«و رفت که به تیله‌هایش سر بزند / من / شاهنامه را دور زدم / به میدان فردوسی رسید/ پر سیمرغ که آتش زد / موتورسیکلتها محاصره‌اش کردند» (همان: ۴۸).

در ادامه رستمی بازآمده از مناسبات جهان باستان، در موقعیت امروزین به شبیه‌سازی روی می‌آورد، پر سیمرغ را آتش میزند، موتورسیکلتها دوره‌اش میکنند و از او کارت شناسایی میخواهند. اما رستم که وضع مالی مناسبی ندارد، شناسنامه‌اش را به دو مثقال زعفران فروخته است. قید «مثلاً» قبل از زعفران این تأویل را به وجود می‌آورد که احتمالاً زعفران سرپوشی بر واقعیت است و رستم شناسنامه‌اش را به یک مثقال از چیزی فروخته که مایل نیست کسی آن را بداند:

«از زابل آمده‌ام اسمم رستم است / مدرک؟/ شناسنامه‌ام را به دو مثقال ـ مثلاً زعفران / فروختم و دیگر» (همانجا).

گویا شاعر صحنه‌ای از شاهنامه را در میدان فردوسی بازنویسی میکند و قهرمان شاهنامه در موقعیت ظاهراً خطرناکی قرار میگیرد. راه حلی که به ذهن رستم میرسد خط کشیدن به دور خود است که باوری عامیانه را احضار میکند. سرانجام به موقعیت تازه‌ای میرسد که با نقشهای پیشین رستم متفاوت است و اصلاً رنگ و بوی حماسی ندارد؛ رستم عاشق شده است:

«گاهی فقط گهگاهی / فقط برای چشمهای کسی / مثلاً» (همانجا).

در پایان و با التفات بعنوان شعر (روانپرتی)، بدرستی نمیدانیم کسی که خودش را رستم معرفی کرده، رستم شاهنامه است که دچار روانپرتی شده یا بیماری شیزوفرنیایی با شخصیتی چندپاره که این بار به جلد رستم فرورفته است؟

نوعی رابطهٔ بینامتنی در برخی شعرهای افشانشی وجود دارد که عموماً به گزاره محدود میماند. در دو مجموعهٔ «دنیا اشتباه میکند» و «باغ انار از این طرف است» با نوعی گرته‌برداری مواجهیم که از بازنویسی مثلها و عبارات کنایی شکل گرفته‌اند؛ با این تفاوت که مثلها و عبارات کنایی، معنای مشخصی را القا میکنند، اما در گزاره‌های مورد اشاره با نوعی بیمعنایی سر و کار داریم که در حقیقت بر بازی زبانی بنا شده است. به نظر میرسد شاعر در این گزاره‌ها، علاوه بر طنز و بازی زبانی، هدف دیگری را دنبال میکند که همان اهمیت‌زدایی از جملات قصار و مثلها و کنایات است. «نوعی برجسته‌نویسی در این شعرها دیده میشود و گزاره‌هایی در حضور طنز شکل میگیرند که ظاهراً به القای معنایی حتمی نظر دارند و نوعی قصارگویه به شمار میروند؛ قصارگویه‌هایی که در حقیقت تحقیر برجسته‌نویسی را القا میکنند» (لوطیج، ۱۳۹۲: ۸). ساختار و نوع نگارش این جملات بگونه‌ای است که در بدو امر، مثل یا عبارت کنایی خاصی را به ذهن متبادر میکنند، اما از نظر معنایی ارتباطی با متن اصلی ندارند و در عین حال بر بستر طنز شکل میگیرند. مثلاً شاعر با استفاده از مَثل «آفتابه‌دزد» که به دزدان خرده‌پا اطلاق میشود و مثل معروفِ «تخم‌مرغ دزد، شتردزد میشود»، گزارهٔ تازه‌ای میسازد:

«آدم افتاده آفتابه‌دزد میشود» (باباچاهی،۱۳۹۱: ۲۱۱).

همچنین مَثلِ «دزد به دام نیفتاده، پادشاه است» که تبدیل شده به «نبض نگرفته دزدِ به دام نیفتاده است» (همان: ۳۹).

«همدلی از همزبانی خوشتر است»: «همدلی از زلزله/ از زُل زدن آغاز شد» (همان: ۲۳۲).

«آب نطلبیده مراد است»: «گلولهٔ نطلبیده/ بلوطِ شفابخش است» (همان: ۷۲).

«دو خط موازی یکدیگر را قطع نمیکنند»: «دو خط موازی بعداً به اشتباه خودشان پی میبرند!» (همان: ۱۲۴).

اما برخی از این قصارگویه‌ها (کاریکلماتورها) ارجاع خاصی ندارند، با این حال ساختار و نحو آنها به مثلها و جملات قصار پهلو میزند که از آن جمله میتوان به این نمونه‌ها اشاره کرد:

«گلوله‌های برفی زودتر به مقصد میرسند» (همان: ۴۲)؛ «این پنجرهٔ رو به کوچه، وطن من است» (همان: ۵۲)؛ «تاریکی چه شکلیست در تاریکی؟» (همان: ۶۰)؛ «اشکال هندسی ولی دل نازکتری دارند/ گریه نکن مثلث کوچولو!» (همان: ۶۲)؛ «شبها شبیه خودشانند در شب» (همان: ۲۲۳)؛ «آب در خواب صالحان به سراب تبدیل نمیشود» (همان: ۲۲۸).

آنچه این نمونه‌ها را در یک مجموعه قرار میدهد شکلگیری بر اساس بینامتنیت با محوریت طنز است.

گاه نیز فرار از چارچوبهای مصوب نحوی/ نگرشی میتواند زمینهٔ ظهور و بروز فضا و بیانی طنز را نیز فراهم آورد. شاعر گاه برای طنزآمیز کردن شعر از ساختارهایی بهره میبرد که در واقع ارتباطی به موضوع شعر ندارند. به عبارت

دیگر بکارگیری الگوهای غیرمرتبط با موضوع، زمینهٔ طنز گفتاری را فراهم میکند. بعنوان نمونه میتوان از شعر «با اما و اگر» از مجموعهٔ «قیافهام که خیلی مشکوک است» یاد کرد. در این شعر، شاعر از الگوی دستور آشپزی استفاده میکند، اما آنچه مطرح میشود ارتباطی به آشپزی ندارد و قرار گرفتن موضوع با الگوی غیرمرتبط، زمینهٔ طنزپردازی را فراهم میکند. او به شیوهٔ دستور آشپزی، روزهای آینده را پیشبینی میکند. استفاده از افعال و لغاتی چون قاطی کردن، کوبیدن، دیگ، پیازداغ، سالاد، ژله و توتفرنگی در بدو امر این را به ذهن متبادر میکند که موضوع شعر آشپزی است. اما با تأمل درمییابیم که شاعر پدیدههای زندگی روزمره و ایام هفته را بجای مواد مورد نیاز آشپزی قرار داده است:

«روزهای هفته را با هم اگر قاطی کنیم و خوب بکوبیم / سقف شنبه چکه اگر نکند / تهدیگ یکشنبه اگر / و پیازداغ دوشنبه نسوزد اگر تا سه چار کوچه بالاتر / و گاومان سهشنبه نزاید اگر/ وَ تو هم بموقع / زیر ابروهایت را / و برداری از سر راهم/ این چهارشنبه چارگلولهٔ مشقی را / و پنجشنبه/ پنج مرد مسلح مزاحمم اگر نشوند/ در یک فیلم سینمایی / جمعه حتماً / چیزی دستگیرمان میشود که بپاشیم روی سالادمان / یا ژلهای که طعمِ توتفرنگی دارد...» (باباچاهی،۱۳۸۱: ۵۶).

زبانپریشی و مجنونِنگاری: شاعران دهه هفتاد و برخی منتقدانی که با دیدی مثبت به شعر دهه هفتاد و دستاوردهای آن مینگرند زبانپریشی را بعنوان یکی از شاخصههای تأثیرگذار و محوری و بکارگیری آن را در شعر بمثابه نوعی دستاورد هنری شعر دهه هفتاد تلقی میکنند. در سوی دیگر، شاعران نسل قبل و منتقدان تثبیتشده قرار دارند که با دید انکاری به این نوع تجربهها نگاه میکنند و شعرهای مبتنی بر زبانپریشی را ذیل عنوان هرج و مرج ادبی قرار میدهند و آن را 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.

زبانپریشی[1] در علم روانشناسی به بیان ساده یعنی عدم اشراف و تسلط گوینده بر ساز و کارها و مناسبات زبان. در چنین حالتی گوینده قادر نیست ارتباط میان اجزای مختلف کلام را دریابد و گاه از انتخاب واژهٔ درست عاجز است و همین جابجاییها سبب میشود آنچه گوینده بر زبان میآورد، فاقد معنا و انسجام باشد. ویژگیهای زبانپریشی یا گفتار و نوشتار فرد مبتلا به زبانپریشی عبارتند از: گفتار و نوشتار یککلمهای و استفاده از عبارات کوتاه، چرا که بواسطه 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 کلمات در گفتار و نوشتار؛ استفاده از کلمات بیربط بجای یکدیگر، چرا که گوینده قادر به انتخاب واژهٔ درست و متناسب با پسزمینهٔ سخن نیست؛ و ساخت و کاربرد ناواژه یا کلمات بیمعنا. مجموع این عوامل سبب میشود کلام فرد زبانپریش از روانی، وضوح و هماهنگی معمول زبان ببهره و فاقد معنا باشد. زبانپریشی چه در مطالعات روانشناسی 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 شنونده یا خواننده، معنی و مفهوم آن را درنمییابد. اما بخشی از شاعران دهه هفتاد عامدانه و آگاهانه شعر خود را به حوزهٔ زبانپریشی کشاندهاند و زبانپریشی در این دهه بعنوان یکی از معیارهای ارزیابی بُعد هنری و زیباشناسی شعر به کار گرفته میشود.

[1] Aphasia

یکی از زمینه‌های آفرینش شعر زبانپریش، حضور شخصیتی مجنونگونه و شبه‌دیوانه است که بیشتر در شعرهای علی باباچاهی و پیروان شیوۀ شعری او به چشم میخورد. در نقد و نظرهای باباچاهی و پیروان شیوۀ شعری او، این نوع نگارش غالباً با ارجاع به نظریه‌های پست‌مدرنیستی تبیین و توجیه میشود. یکی از شارحان و منتقدان شعر دهه هفتاد دربارۀ زمینه‌های مجنون‌نگاری در شعر این دهه مینویسد: «عقل‌مداری مدرن با تکیه بر خردگرایی معطوف به پیشرفت و تکامل، آداب و رسوم سنتی و لهجه‌های حاشیه‌ای و طبقاتی چون دیوانگان را که ظاهراً سهمی در پروسه پیشرفت ندارند و گاه مخلّ آن تلقی میشوند به حاشیه میراند. بتبع آن در حوزۀ ادبیات نیز توجه به تجربه‌های زبانی حاشیه‌نشینها مثلاً دیوانگان، غیرمنطقی و لابد غیرشاعرانه تلقی شده است. پست‌مدرنیستها نهایت تلاششان را به کار بسته‌اند تا حاشیه‌نشینهای دوران مدرن را در مرکز مطالعات ادبی- فلسفی قرار دهند: دیوانگان، زندانیان. شعر دهه هفتاد نیز از همین منظر به مجنون‌نگاری ورود میکند» (لوطیج، ۱۳۹۲: ۱۴). باباچاهی بر این نکته تأکید دارد که مجنون‌نویسی و پیامدهای آن در شعر، ارتباطی با شطحیات عرفانی ندارد و بیشتر از نظرگاههای فلسفی- هنری متأثر است. «مجنون‌نگاری (مجنون‌نمایی) در شعر پسامدرن به گمان من بیش از آنکه متّکی به سنت یا سابقۀ عرفانی در شعر کلاسیک فارسی باشد، معطوف به تذکر یا تأکید برخی فلاسفۀ متأخر بویژه فوکو است» (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۱۴۴).

مجنون‌نگاری در شعر باباچاهی یکی از زمینه‌های اصلی بروز زبان‌پریشی است که به شخصیت شیزوفرنیایی شعرهای او برمیگردد. به عبارت دیگر شعرهایی که به نظر میرسد از زبان و نگاه راوی یا شخصیتی مبتلا به جنون سروده شده است در حقیقت با محوریت شخصیت یا راوی مبتلا به بیماری شیزوفرنی شکل میگیرد. شخص شیزوفرنیا تمام امور مسلم و بدیهی مورد قبول و احترام جامعه را با دیدۀ تردید مینگرد. این امور مسلّم، گسترۀ وسیعی را از قواعد حاکم بر زبان تا مناسبات اجتماعی و مراودات فردی در بر میگیرد. چرا که این امور، مقبولیت و حقانیت خود را مدیون قواعد و تقسیم‌بندیهایی هستند که شیزوفرنیا از درک این قواعد عاجز است؛ بنابراین نوشتار شیزوفرنیک چیزی جز هذیانگویی، هرج و مرج‌طلبی و هنجارشکنیهای افراطی نیست. اما آنچه علاقۀ پست‌مدرنیستها و شاعران دهه هفتاد را به شیزوفرنیایی توجیه میکند، گفتار و نوشتار شیزوفرنیک است که با زبانپریشی ملازمتی تام و تمام دارد. چرا که «شخصیت شیزوفرنیا ... هیچگاه تحت سلطۀ آن زبانی که بگونه‌ای اجتماعی مهار شده و بگونه‌ای 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). شاعران دهه هفتاد این نوع نوشتار را بعنوان 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 دستاوردی ارزشمند میدانند.

بطور مشخص علی باباچاهی از مجموعۀ «نم‌نم بارانم» (۱۳۷۵) به چنین شیوه‌ای میرسد و در مجموعه‌های بعدی در دهه هفتاد و سالهای آغازین دهه هشتاد، یعنی مجموعه‌های «عقل عذابم میدهد» (۱۳۷۹)، «قیافه‌ام که خیلی مشکوک است» (۱۳۸۱) و «رفته بودم به صید نهنگ» (۱۳۸۲) از همین رویه پیروی میکند. در بیشتر شعرهای مجموعه‌های یادشده، شاعر بشکل آگاهانه و عامدانه بُعد ارتباطی زبان را دچار اختلال میکند و گزاره‌های بیربط را کنار هم مینشاند.

پاره‌های شعرهای باباچاهی دو شخصیت اصلی دارد: بیمار مبتلا به شیزوفرنی و پزشکی که در صدد معالجۀ او برمی‌آید. توجیه حضور این دو شخصیت هم به واکنش جامعه در قبال شیزوفرنیایی برمیگردد که واکنشی پزشکی- درمانی است. در حقیقت جامعه فرد شیزوفرنیایی را بمثابه بیماری میداند که از درک و دریافت درست امور ناتوان

و برای رسیدن به رفتار و گفتار متعارف و معمولی، نیازمند مراقبت و درمان است. از اینرو در بیشتر این شعرها پزشک یکی از شخصیتهای شعر محسوب میشود. در چنین شعرهایی پزشک نمایندهٔ خردگرایی در قبال شیزوفرنیایی به شیوهٔ تداعی آزاد، در پی کشف ناخودآگاه بیمار برمی‌آید و از او میخواهد هرچه در ذهن دارد، بی هیچ 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 بجای آنکه ناخودآگاه بیمار/ مؤلف را آشکار کند، شعری را میسازد که بر پایهٔ ذهنیت 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 دستهای خودت / زیر بوتهٔ گل سرخی / و پیرهنش را هم / به کلاغی / که همیشه کلاغ...» (باباچاهی، ۱۳۷۵: ۲۱).

گاهی خودِ بیمار در نقش پزشک ظاهر میشود و این شاخصه نیز یکی از ویژگیهای رفتاری و روانی شیزوفرنیایی است. در گفتار و نوشتار فرد شیزوفرنیایی در غیاب منِ فراگیری که بتواند تمایزات و مرزها را دریافته و آنها را در متن لحاظ کند، شاهد همذات‌پنداریهای پی‌درپی با گیاهان، آدمها و شخصیتهای خیالی و اسطوره‌ای هستیم (هارلند،۱۳۸۰: ۲۵۶). در شعر باباچاهی نیز این همذات‌پنداریها در فراموش کردن هویت خود و فرورفتن در جلد دیگری نمود مییابد که قرار گرفتن در صندلی پزشک یکی از این موارد است. فرد شیزوفرنیایی که در حقیقت ادای دکتر را درمی‌آورد نسخه‌ای تجویز میکند که در عین مضحک بودن، بیربط جلوه میکند و مدام به جلد دیگری فرومیرود:

«پس چیزی اگر روی سینه‌ات سنگینی میکند / مادرزادیست / اینطور 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 ماهیم/ قلابی از گمان نکنم در گلوی من گیر کرده / و مرگ/ عین تو که هر روز / کمی دیر کرده» (باباچاهی، ۱۳۸۲: ۵۷-۵۸).

باباچاهی در شعر «چاقو که هیچ»، که بیان غیرمتعارف شخص شیزوفرنیایی است، وضعیت طنزآمیزی را به وجود می‌آورد؛ عروسک خنده‌رویی که نقش مادر را بازی میکند و به شخصیت شیزوفرنیایی شعر، شیر میدهد. کنار هم قرار گرفتن این سطرها توجیه ساختاری و معنایی ندارد، جز اینکه بپذیریم راوی فرد بیماری است که نمیتواند میان گزاره‌های مختلف ارتباط برقرار کند و ترتیب درست گزاره‌ها را تشخیص نمیدهد:

«نه! که تو البته اگر از تهِ گهواره/ یا از لبِ گور / و گرفته باشی آنقدر مرا در بغل / همین که شیر میدهی مرا / ای عروسک خنده‌رو! / پسرِ گل به سرِ مادرت بودم اگر؟ / ای دخترانِ اورشلیمِ حوالیِ گیشا! / محبوب مرا ندیده‌اید این دور و برها؟» (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۸۷).

سپیدخوانی و مشارکت خواننده در متن: یکی از مؤلفه‌هایی که در نظریه‌های ادبی پسامدرن طرح میشود مشارکت مخاطب یا خواننده در تکمیل متن یا کشف و انتقال معنا است. از این منظر مخاطب نیز به اندازهٔ مؤلف در شکلگیری متن دارای اهمیت است. نظریهٔ افشانش دریدا و مرگ مؤلف رولان بارت نیز بر همین اساس سامان مییابد. بارت در مرگ مؤلف تبیین میکند که مؤلف پس از نگارش متن، دیگر اشرافی بر انتقال معنا و ذهن مخاطب ندارد؛ بنابراین مؤلف پس از نگارش متن میمیرد و مخاطب ادامهٔ کار را پی میگیرد. در این دیدگاه مخاطب نیز بعنوان سازندهٔ متن مورد پذیرش قرار میگیرد (بارت، ۱۳۷۸: ۹۲). چرا که متن تنها در ذهن مخاطب معنا پیدا میکند و این روند به تربیت ذهنی مخاطب، حالات روحی و روانی او، میزان سواد و زیبایی‌شناسیِ دریافت او بستگی

دارد. از همین منظر است که نیچه استدلال میکند هر متن به تعداد مخاطبان خود دارای معنا است (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۵: ۴۳۳).

آنچه را که میتوان بعنوان برداشت شاعران دهه هفتاد از این ایده معرفی کرد، نگارش متن بگونه‌ای است که مخاطب در روند تکمیل متن و کشف و انتقال معنا دخالت داشته باشد. به تعبیر دیگر آنچه را که بارت و دریدا در حوزهٔ خوانش متن طرح میکنند، در شعر دهه هفتاد تا حدودی به حیطهٔ تولید متن آورده میشود. باباچاهی این شاخصه را با عنوان «سپیدنویسی» طرح و تبیین میکند (ر.ک: باباچاهی، ۱۳۷۶: ۱۲۱-۱۲۳). از نظر او این خواننده است که به متن معنا، مفهوم و هویت میبخشد و مؤلف تنها در خلق زبانی اثر و نوشتن آن منشأ اثر است.

از این منظر ما با دو اصلاح سپیدنویسی و سپیدخوانی سر و کار داریم. سپیدنویسی به تولید و نگارش اثر همراه با فضای محذوف از سوی مؤلف ارجاع دارد و سپیدخوانی به خوانش فضاهای محذوف متن از سوی مخاطب معطوف است؛ بنابراین اصطلاحی که در این مدخل درست مینماید سپیدخوانی است نه سپیدنویسی.

در سپیدخوانی شاعر تلاش میکند بخش دوم قرینه‌ها را در شعر بگونه‌ای حذف کند که ذهن خواننده بتواند با تأمل آن را دریابد. حذف بخشی از متن بمثابه شگردی شعری میتواند مولود نگارشی تازه باشد. در شعر دهه هفتاد، حذف پاره‌ای از ارکان جمله همچنان که میتواند بخشی از کارکرد قدیمِ حذف (ایجاز) را برتابد، عملکرد تازه‌ای را پیش میکشد. «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 روبروییم. اگر (شعر)... پدیدآورندهٔ لذتی 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 بالأخره اجراهای ماهرانهٔ زبانی، هر گونه حذف و تعلیق و... را در شعر توجیه‌پذیر میسازد (همان: ۳۳۴).

«پس بهتر اینکه مثلثمان را برداریم / برویم / کمی تندتر برویم / او از جلو/ و فرض میکند که از لب رودخانه / من از هر طرف که تو را / و تو این وسط برای خودت/ از وسط ما برای خودت / دنیا هم که هنوز/ و مثل همیشه» (باباچاهی، ۱۳۷: ۱۸۷).

در چنین نگارشی، زبان از بُعد رسانگی و ارتباطی فراتر میرود و تلاش عامدانه‌ای در کار است که رسانگی آن از کار بیفتد. جملات و سطرها در روندی اختلالی نوشته میشوند. همین سویهٔ اختلالی مانع از آن میشود که ما متن پیشِ رو را شعری تمام‌شده و بسته بدانیم. ناگفته نماند که در شعر باباچاهی حذفها، جابجاییها و دیگر شگردها به بیمعنایی و معناستیزی نمینجامد؛ چرا که شعر اهمیت معنامحورانه‌ای بر پایهٔ ارجاع عاطفی اثر در خود تعبیه دارد: «از تو چه پنهان/ که گاهی از تو / پیش خودم / و از تو چه پنهان/ نکند راست بگویند/ که او را نیز / با دستهای خودت / زیر بوته گل سرخی

و پیرهنش را هم / به کلاغی / که همیشه کلاغ» (باباچاهی، ۱۳۷۵: ۲۱).

حذفها و ایجاد فضای محذوف در بیشتر شعرهای موفق، به پرش و برش معنایی و زبانی مینجامد که شکلگیری روایتی منسجم و یکه را به تعویق میندازد:

«عده‌ای از آن سر متن می‌آمدند / با رنگ و روی پریده / ما بسمت سرعت خودمان پیچیدیم / هوا دیگرکاملاً روشن بود / بعد از دو سه علامت پرسش / پزشک قانونی/ قانوناً مرا که همین طور/ و به جای او / من هم تمام آنچه را که ندیده بودم / و هرچه را که نمیخواستم ببینم و بشنوم / این وقت صبح را» (همان: ۱۰۷).

چندصدایی: چندصدایی (Polyphony) یکی از شاخصه‌های محوری متن پست‌مدرن است که نخستین بار توسط میخائیل باختین[1] مطرح شد. چندصدایی یعنی شنیده شدن تمام صداها از طرف تمام شخصیتهای متن که بر اساس آن، راوی دانای کل، اقتدارش را از دست میدهد. او آثار داستایوفسکی را رمان چندصدایی مینامد و تصریح میکند که در رمان چندصدایی همزمان چندین صدا به گوش میرسد، صداهایی که گاه ممکن است در تضاد با هم باشند، اما با یکدیگر مکالمه میکنند و هیچیک بر دیگری تقدم یا تسلط ندارد. از منظر باختین، چنین اثری زمانی پدید می‌آید که مؤلف نقش سنتی خود را رها کرده و به همهٔ آواها اجازهٔ حضور میدهد. در این صورت، متن آمیزه‌ای از صداهای برابر است و هر آوا از دید خود سخن میگوید بی آنکه تسلط نویسنده در آن مشهود باشد. باختین تصریح میکند که در پرتو اجرای چندصدایی در متن، تعدد و تنوع فرهنگها بازتاب مییابد، صداهای سرکوب‌شده و حاشیه‌نشین فرصت سخن مییابند و در عین حال فرصتی برای گفتگو در متن ادبی فراهم میشود. گاه چندآوایی با بهره‌گیری از تنوع وزنی صورت میبندد. در اینگونه شعرها تشخص صداها، معطوف به تغییر آهنگ و وزن است. این رویکرد در شعر باباچاهی بیشتر به چشم میخورد؛ چرا که بیشتر اشعار او در ساحت چندوزنی شکل گرفته‌اند. باباچاهی این رویکرد را «چندوزنی سامان‌نیافته» مینامد و با توجه به نوع رویکرد شاعران نیمایی مینویسد: «شعر نیمایی در گرایشهای مختلف خود به وزن یا بیوزنی، کارکردی اقتدارگرایانه دارد و وزن یا بیوزنی را همچون دو نهاد مقتدر ارزیابی میکند که یکی از این دو قهراً به نفع دیگری باید کنار برود» (باباچاهی، ۱۳۷۹: ۱۲۱). باباچاهی در قبال این رویکرد جزمی، چندوزنی را پیشنهاد میکند، با این توضیح که چندوزنی به معنی رعایت قاعده‌مند چند وزن عروضی در یک شعر نیست. چندوزنی سامان‌نیافته از ترکیب چند وزن و بیوزنی شکل میگیرد. باباچاهی بر آن است که باید از همهٔ امکانات وزن (عروضی و غیرعروضی) و بیوزنی استفاده کرد. مثلاً «استفاده از عبارتهای موزونی که تن به تقطیع عروضی (نیمایی و غیرنیمایی) نمیدهد؛ چرا که شعر پسانیمایی بر پایهٔ تداوم و انقطاع افاعیل، به اوزان محاوره‌ای یا گفتاریِ موسیقیایی میرسد» (همان: ۱۲۴). در پرتو این رویکرد، استفاده از چند وزن و بیوزنی زمینه را برای اجرای چندصدایی فراهم می‌آورد؛ صداهایی که بواسطهٔ تفاوت وزن، از دیگر آواها تمییز داده میشوند:

«دوش دوش دوش / دوش که تو زودتر از رازقیا سوسنیا آمده بودی ولی / رفتنیا دوش دوش / هیچ نپرسیدنیا کی مانده کی بجاست / موش مرده‌ای که خودش را به موش‌مردگی زده بود / به خواهرم عاشقانگیا گفته بود دوش دوش / دیوار گوش هم که نداشته باشد / خرگوشهای رنده‌نشده زودتر از لاکپشتهای کلیله و دمنه /به معشوقه‌های پخته نپخته‌شان نمیرسند» (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

نتیجه‌گیری

شعر افشانشی که زیرمجموعهٔ شعر دههٔ هفتاد به شمار میرود با تکیه بر مناسبات بینامتنی سامان مییابد و با بنیان‌افکنی دریدا ملازمت دارد که با استفاده از طنز، مفاهیم و پدیده‌های تثبیت‌شده و قاعده‌مند را به چالش میکشد و در عین حال با کاربرد پاره‌هایی از متون و گفتارهای دیگر، با بذرپاشی مد نظر دریدا در نظریهٔ افشانش پیوند مییابد. شعر افشانشی، الگوی خوانش دریدا را در قبال متون و گفتارهای دیگر به کار میگیرد و تلاش میکند با محوریت طنز، نوع دیگری از برخورد با آنها را بازتاب دهد. سویهٔ پست‌مدرنیستی شعر افشانشی در برخورد طنزآمیز با روایتها و پدیده‌های تثبیت‌شده و گاه مقدس آشکار میشود. علاوه بر این با برخی مؤلفه‌های پسامدرن مانند تکثر معنا، چندصدایی، نفی معنای یکه و حتمی، نفی کلان روایت، نفی قهرمان‌پروری و آرمانگرایی مرتبط

[1] Mikhail Bakhtin

است. شعر افشانشی در ادامهٔ شعر دههٔ هفتاد قابل تبیین است و مهمترین شاعر این گونهٔ شعری علی باباچاهی است. مهمترین و پربسامدترین مؤلفه‌های شعر افشانشی در شعر باباچاهی عبارتند از: چندصدایی، سپیدخوانی و مشارکت خواننده در متن، زبان‌پریشی و مجنون‌نگاری، طنز و نقیضه‌گویی، درهم‌آمیزی زمانی، چهرهٔ متکثّر و چندوجهی عاشق و معشوق، و بینامتنیت. لازم به ذکر است بنیان و زمینهٔ اکثر این مؤلفه‌ها و شگردها، بینامتنیت است. در واقع شاعر با تکیه بر ارجاعات بینامتنی، بخشی از کلمات و مفاهیم شعر را از متون کهن، تصنیفها، ترانه‌ها و مثلهای عامیانه گرفته است. این ارجاعات که در بیشتر اشعار دورهٔ چهارم شعر باباچاهی به چشم میخورد بصورت تلویحی یا آشکار، در سراسر شعر منتشر شده‌اند. اینگونه شعرها، ضمن حفظ تعدادی از ویژگیهای پیشین شعر باباچاهی، از منظر زبان، ساختار و محور عمودی و افقی تفاوتهای آشکاری دارند و پاره‌ای از مؤلفه‌هایی که در شعرهای پیشین باباچاهی در مرکز توجه قرار ندارند، در شعر افشانشی توجه بیشتری را برمی‌انگیزند.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن استخراج شده است. سرکار خانم دکتر شهین اوجاق علیزاده راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم لیلا امینی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. سرکار خانم دکتر سیده ماندانا هاشمی اصفهانی به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCE

Ahmadi, Babak. (1996). Structure and interpretation of the text, 2 volumes, Tehran: Markaz.

Babachahi, Ali. (1996). It rains and rains, Tehran: Darinoosh.

Babachahi, Ali. (1997). Single Propositions (Critical Analysis of Today's Iranian Poetry), Volume One, Tehran: Narenj.

Babachahi, Ali. (2000). My mind is tormenting me, Tehran: Hamrah.

Babachahi, Ali. (2002). Three decades of professional poets, Tehran: Vistar.

Babachahi, Ali. (2003). I had gone whaling, Mashhad: Panda.

Babachahi, Ali. (2006). Jumping out of line, due to the efforts of Maziar Nistani, Kerman: Mafragh Negar.

Babachahi, Ali. (2009). Only mermaids don't hurt, Shiraz: Navid Shiraz.

Babachahi, Ali. (2011). Golbaran Hazarroze, Tehran: Morvarid.
Babachahi, Ali. (2011). The world makes mistakes, Tehran: Negah.
Barrett, Roland. (1999). From work to text, translated by Safiye Rouhi, published in the collection of articles "Confusion of Signs (Examples of Postmodern Criticism)", edited by Mani Haghighi, second edition, Tehran: Markaz, pp. 179-189.
Derrida, Jacques. (2002). positions, translation of Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz.
Hafez, Khawje Shamsuddin Mohammad. (2002). Divan, by Khalil Khatib Rahbar, Tehran: Safi Alishah.
Harland, Richard. (2001). Super-structuralism (philosophy of constructivism and post-structuralism), translated by Farzan Sojoodi, Tehran: Art Field Research Institute.
Iotadier, Jean. (1999). Literary criticism in the 20th century, translated by Mahshid Nonahali, Tehran: Nilufar.
Lotij, Mohammad. (2012). Seventy Gold Yellow (Ali Babachahi in a different state) Tehran: Ahurayi land.
Mirzaei, Mehrdad. (2012). "Aesthetic discontinuities in the poetry of the seventies", *Cultural Tourists Magazine*, (9) 4, pp. 11-25.
Selden, Raman and Widdowson, Peter. (2005). A Guide to Contemporary Literary Theory, translated by Abbas Mokhber, fifth edition, Tehran: New Design.
Zeymaran, Mohammad. (2000). Jacques Derrida and the metaphysics of presence, Tehran: Hermes.

فهرست منابع فارسی

احمدی، بابک. (۱۳۷۵). ساختار و تأویل متن، ۲جلد، تهران: نشر مرکز.
ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
باباچاهی، علی. (۱۳۷۵). نم‌نم بارانم، تهران: دارینوش.
باباچاهی، علی. (۱۳۷۶). گزاره‌های منفرد (بررسی انتقادی شعر امروز ایران)، جلد یک، تهران: نارنج.
باباچاهی، علی. (۱۳۷۹). عقل عذابم میدهد، تهران: همراه.
باباچاهی، علی. (۱۳۸۱). سه دهه شاعران حرفه‌ای، تهران: ویستار.
باباچاهی، علی. (۱۳۸۲). رفته بودم به صید نهنگ، مشهد: پاندا.
باباچاهی، علی. (۱۳۸۵). بیرون پریدن از صف، به کوشش مازیار نیستانی، کرمان: مفرغ نگار.
باباچاهی، علی. (۱۳۸۸). فقط از پریان دریایی زخم زبان نمیخورد، شیراز: نوید شیراز.
باباچاهی، علی. (۱۳۹۰). گلباران هزار روزه، تهران: مروارید.
باباچاهی، علی. (۱۳۹۱). دنیا اشتباه میکند، تهران: نگاه.
بارت، رولان. (۱۳۷۸). از کار به متن، ترجمهٔ صفیه روحی، چاپ در مجموعه مقالات «سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)»، به کوشش مانی حقیقی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، صص۱۷۹-۱۸۹.
حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۱). دیوان، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
دریدا، ژاک. (۱۳۸۱). مواضع، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو.
ضیمران، محمد. (۱۳۷۹). ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران: هرمس.

لوطیج، محمد. (۱۳۹۲). هفتاد گل زرد (علی باباچاهی در وضعیت دیگر) تهران: سرزمین اهورایی.
میرزایی، مهرداد. (۱۳۹۲). «گسست-پیوستهای زیبایی‌شناختی در شعر دهه هفتاد»، مجلهٔ گردشگران فرهنگی، (۹) ۴، صص۱۱-۲۵.
هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). ابرساختگرایی (فلسفهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی)، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: پژوهشگاه حوزهٔ هنری.

معرفی نویسندگان

لیلا امینی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، زبانهای خارجه و علوم اجتماعی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.
(Email: *amini.leyla1000@gmail.com*)
(ORCID:)

شهین اوجاق علیزاده: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، زبانهای خارجه و علوم اجتماعی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.
(Email: *alizade@riau.ac.ir* :نویسنده مسئول)
(ORCID:)

سیده ماندانا هاشمی اصفهانی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، زبانهای خارجه و علوم اجتماعی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.
(Email: *Hesfahani@riau.ac.ir*)
(ORCID:)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Leyla Amini: Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Foreign Languages and Social Sciences, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran.
(Email: *amini.leyla1000@gmail.com*)
(ORCID:)

Shahin Ojag Alizadeh: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Foreign Languages and Social Sciences, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran.
(Email: *alizade@riau.ac.ir* : Responsible author)
(ORCID:)

Seyedeh Mandana Hashemi Esfahani: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Foreign Languages and Social Sciences, Roudhan Branch, Islamic Azad University, Roudhan, Iran.
(Email: *Hesfahani@riau.ac.ir*)
(ORCID:)