سرودن یا ساختن!

هیوا نادری*

چکیده:

جوامع در روند تکاملی خود با تامل و اندیشیدن در مبانی معرفتی و فکری گذشته وتصفیه آن به نقطه عطفی در گذرگاه تاریخ رسیدند که از آن به عنوان «مدرنیسم» یاد می‌شود. مدرنیسم با گذر از میان ذهنیت و تجسم در قالب ابزار و تکنولوژی، سیمای زندگی انسان امروزین را در مرکز تحولات (مغرب زمین) و به تبع آن در سایر ممالک (با درجات کمتر) دگرگون کرد. مدرنیسم همچون بستری بود که تحولات نوین در عرصه‌های مختلف در آن رخ نمود و سازه‌های همگون با این تحولات در فضاهای فکری و ذهنی نمود پیدا کرد. عرصه‌ی ادبی نیز متاثر از زندگی مدرن، خیالات و تراوشات فکری با قالب‌های نو ارائه نمود که در حین تازگی در قالب و الفاظ با ذهنیت مخاطب مانوس شد. شعرا و ادبای جوامع پیرامون با تاثیر پذیری از روندهای تازه در عرصه‌ی ادبیات نوین بر آن شدند با دستکاری ابداعی قالب‌های سنتی در زبان ادبی طرحی نو در اندازند؛ در میانه‌ی راه جریانی با عنوان «پست مدرنیسم» با جوهره‌ی متمایز مجال ظهور یافت و در نگرش عقل گرایانه‌ی مدرنیسم تجدید نظر کرد و آن را با خصوصیات خاص خود به جهتی دیگر سوق داد. خط مشی پست مدرنیسم رد روایت‌های کلان و تمرکز روی اهداف بودگاهی و محلی خاص، در راستای جهانی شدن است و از این رو شعار پست مدرن، جهانی فکر کردن، و رفتار و کنش بودگاهی و محلی است. در این میان در انداختن طرحی نوی دیگر نیازمند تغییرات عدیده‌ای در سلایق و علایق فکری مخاطبان متاثر از تحولات همساز با آن است. جامعه‌ی کردی با دور ماندن از تحولات فکری جهان (به دلایل مختلف)، با تحولات در سازه‌های جدید همگامی چندانی ندارد. نوگرایی و ایجاد گفتمان پست مدرن ادبی نیازمند ابزار و بسترهای اجتماعی متعدد است و می‌توان گفت جریان‌های نوگرایانه‌ی موجود چیزی جز جعل واقعیت نیست.

* کارشناس ادبیات فارسی

مقدمه:

تجدد و نوگرایی، نه فقط به عنوان رویکردی در زندگی که خود قسمتی از واقعیت و جوهره‌ی آن است. به‌خصوص زندگی عصری که تمام دریچه‌هایش رو به نوگرایی وحتی گریز از هر نوع قید و چارچوبی باز و در امتداد آن فضای پست مدرن با اوصاف ویژه‌ی خود گسترده است و هرگونه تجددی (بلاخص در حیطه‌ی زبان و ادبیات) توجیهی هنری به خود گرفته و به آن مشروعیت خواهد داد. اما حتی با وجود چنین فضایی، رویکردهای افراطی و برخوردهای غیرعلمی با زبان بدون در نظر گرفتن میزان ریسک پذیری و ظرفیت آن و نادیده گرفتن تمام قیود و چارچوب‌ها و عدم توجه به کارکرد اجتماعی شعرو ادبیات، در تعریف ذاتی موضوع، یقیناً شناسه‌های هنری و ادبی را به خطا خواهد برد. به عنوان مثال نمی‌توان قدرت نفوذ و تاثیرگذاری زبان شعر را در حوزه‌ی اجتماعی نادیده گرفت؛ در مقوله‌های صرفی و نحوی، نمی‌توان از تمام اصول و بنیان‌های ساختاری عدول کرد. چراکه عدول از اصول ساختاری زبان در نقش خود زبان به عنوان ابزاری برای ایجاد ارتباط و انتقال پیام، خلل ایجاد خواهد کرد. پیام وابسته به شیوه‌ی بیان است و پیچیدگی و رازهای زبانی خود امتیازی برای زبان ادبی محسوب می‌شوند. به خصوص زبان شعر نو که با توجه به ویژگی ذاتی خود دارای نوعی ابهام می‌باشد و کشف آن در نهایت به حصول زیبایی شناسانه‌ی متن ختم خواهد شد؛ اما نمی‌توان وسعت این ابهام را با هیچ توجیهی آن‌چنان نامحدود دانست که تمام ژرف ساخت‌های زبانی نادیده گرفته شود.

ادبیات نوگرایی معاصر کردی؛ سرودن یا ساختن

آنچه در چند سال اخیر در حوزه‌ی شعر معاصر، تحت عناوین رویکردهای تازه در دنیای ادبیات و گذر از ساختار و فرم‌های زبانی شعر به خصوص در بخش کردستان ایران مشاهده می‌گردد، بعضاً چندان گنگ و آشفته می‌نماید که بررسی ابعاد هنری این آثار دچار نوعی بحران انتقادی شده است! این انحطاط بیشتر در جوامعی پر رنگ خواهد بود که بخش زبان‌شناسی آن دارای خلا پشتوانه و منابع علمی بوده و کسی به خاطر در هم ریختن ژرف ساخت‌ها و حتی شکستن نازیبای اصول زبانی در حوزه‌های مختلف هنر، مورد مواخذه قرار نگرفته باشد!! البته هر تفاوتی می‌تواند چشمگیر باشد اما هرتفاوتی صرفاً هنری نیست. از طرفی برخلاف نظر برخی از

دوستان که عدم انحصار زبان کردی را میدانی برای برخوردهای نامتعارف با این زبان و ورود به فضای اروتیک و... می‌دانند، به عقیده‌ی طرفداران علوم(!) زبان‌شناسی، این رویکردهای غیر بهداشتی!، جفایی است در حق بی‌پشتوانه‌ترین و در عین حال پررنگترین فاکتور وجودی و شناسه‌ی هر ملت که روند سرکش کنونی بدون کمترین پشتوانه و تجربه‌ی علمی، به خود اجازه می‌دهد حتی نرم‌های فراساختاری زبان را نیز بدون در نظر گرفتن ظرفیت آن، درهم بشکند و در این بحبوحه چه بر سر ماهیت ذاتی زبان می‌آید، کسی خود را مسئول نمی‌داند!- نباید فراموش کنیم که ادبیات مهمترین ابزار انتقال زبان و ساخت‌های دستوری آن به نسل های آینده نیز می باشد- از طرف دیگر هنرمندان و شاعران نیز از زوایای مختلف هنری این جریانات را محتاطانه دنبال کرده و تا حد زیادی از نقد صریح آن حذر کرده‌اند.

مشاهده‌ی آثار عمده‌ی برخی از این دوستان (البته سوای آثاری محدود که شعریتی غیر قابل انکار دارند) این داده را به خواننده‌ی یک اثر هنری می‌دهد که خالق اثر به هدف ایجاد تفاوتی عامدانه با سایر آثار، نه تنها شعریت بلکه حتی ماهیت هنری اثر را نیز قربانی نموده است؛ نویسنده به جای هنجارشکنی و رویکردهای هنری، انحراف ازهنجارهای زبان را در پیش گرفته و با سیری سفسطه‌گرانه سعی در خلق یا روشن‌تر بگوییم، ساخت (!) اثری متفاوت داشته است.

(شاعیریتی... هێندە ئاسانە/ بابا نان ندارد/ مادر سیگار می‌کشد
What would you like to do?
Add text to a drawing object or oicture..
دەڕۆحم ئەخوارد ئەم پێشانا/ بەم قەڵافەتە نەحسەوە
/ خۆشم بێزم لێی دێتەوە/ گەمە/
بە قەدەر سۆران و تۆ/ یان تۆ و سۆران فەرقی نارژێ/ شاعیر نەبووماین...).**(سوزنی، بولتن شرۆڤە)**

طغیانی که در فورم، طرح و کنش‌های زبانی برخی از این آثار اعمال می‌شود، به از هم-گسیختگی و انحطاط محتوایی آثار منجر شده که شدت این از هم گسیختگی و انحطاط، ذهن خواننده را بی اختیار به طرف آشفتگی‌های فکری و روحی بعد از جنگ‌های جهانی برده و نمونه‌هایی از آثار دادائیست ها و کسانی چون کریستین تزارا را در ذهن متبلور می‌کند که با ایجاد بستری درآن موقعیت زمانی، شرایط واکنش‌های عصیانگرایانه را بر ضد تمام نظم ها، بنیان ها و

مفروضات اجتماعی فراهم آورد. از طرف دیگر « از نظر محتوایی این شاعران خود را روشنگر زوایای تاریک فضاهای ذهنی ندانسته و اصولاً سعی در روشن نمودن ناشناخته‌ها ندارند و همین امر سبب می‌شود که حد نوشته‌های آنان از نظر ماهیت و جوهر نگهداشته نشود.»(1) اینک با توجه به خصوصیات پوچ گرایانه‌ی برخی از این آثار، بیم آن می‌رود که پروسه‌ی آزاد سازی مطلق خیال (که رویای دادئیست ها هم بود) در نیمه‌ی راه عقیم مانده و البته در عرصه‌ی روان‌شناختی ادبیات کردی، چه کمند آندره بروتون‌هایی که به داد این پروژه‌ی بحرانی و ناتمام برسند.

جنگ و آشوب سالیان متمادی ، بحران ریشه‌ای تحت تاثیر پروژه‌ی دگرگونی با هدف مدرنیزه نمودن بافت‌های فکری و فرهنگی، انحطاط در عرصه‌های گوناگون (سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و هنری)، عدم تفکیک فردیت با حوزه‌های عمومی و... چنان تاثیرات مایوس کننده‌ای بر ذهن و اندیشه‌ی بشر عصر حاضر و به خصوص هنرمند کردستانی که در بطن عمده‌ی این اتفاقات و بحران‌ها بوده است، گذاشته که اگر بستری با رویکردی اینگونه طغیانگرانه نیز شکل گیرد که بتواند عقده‌ها و رنج های درونی او را التیام بخشد، می‌تواند دارای توجیهی اجتماعی و حتی اخلاقی باشد؛

(...ئەرێ خانمێ/ تا رۆژێ لە بیاوان/ یەکێ بوو یەکێ بوو/ لە خۆیا فریارەسێ بوو
کەوتەڕی بەرەو دێ/ هاتەشار، بازار، کار، ژیان،ژان، ژن ،مەرگ،توون تەوەس!
شیر بوو شمشێر بووخوا بوو خورما بوو
ئیتر تا ئیتر/ شیر چوو ، هوشتر چوو،...؟
خورما/ ئێستە
شوناس،شۆڕش،هیتلر،- فیلتر- دومکراسی،بومب،سەدام،...).**(کمال‌امینی،قالاو یانی قەفەسێکی خالی)**

اما نکته‌ی قابل توجه اینجاست که این رویکرد هیچ الزامی ندارد که حتماً مسئولیت یک اثر هنری را بر دوش کشد!

با توجه به بعد معرفت شناسی هنر، اصلی‌ترین وظیفه‌ی یک اثر هنری، ابراز یک احساس با پرداختی زیبایی‌شناسانه می‌باشد؛ به عبارت دیگر هنر، نمایاندن احساس به وسیله‌ی یک ابزار است. حتی در نشان دادن یک واقعیت نیز باز هنر به شیوه‌ای محسوس عمل می‌کند. به گفته‌ی دویت پارکر، برای آفرینش یک اثر هنری مجموعه شرایطی لازم است که با همدیگر و در کنار هم شرط

کافی‌اند و این مجموعه شرایط ، هنر نام دارد؛ با توجه به این دیدگاه می‌توان گفت منبع ارضای خاطر در بستری که از شرایطی ترکیبی فراهم آمده است و عمده‌ترین روزنه‌ی آن رهگذر قوه‌ی خیال نام دارد، امکان می‌پذیرد. از طرف دیگر هر هنری باید از زاویه‌ی زیبایی شناسی نیز دارای ساختاری ارضاکننده باشد، مانند هارمونی بخش‌هایی چون طرح، فورم و... ؛ زمانی یک متن ارضا کننده و لذت بخش- که از اصلی‌ترین اهداف یک اثر هنری است - خواهد بود که پیام فرامتنی آن قابل کشف باشد؛ مخاطب وادار شود از فضای رقیق آشنایی زدایی بگذرد و با درک فضایی متفاوت و تازه به لذتی هنری دست پیدا کند. کشف رابطه‌ی همنشینی واژه‌ها، عبارات، پندارها، تصویرها و از همه مهم‌تر هم‌نشینی خواننده و متن به صورتی منسجم و البته معنی دار، راز رسیدن به همان لذت متن است.

هگل عقیده دارد که در هنر « ایده/ صورت معقول»(مفهوم عقلی در برترین مرحله‌ی گسترش دیالکتیکی آن) در صورت محسوس متجسم می‌شود، و این همان مفهوم زیبایی است. (2) وقتی که محسوسات در هنر، صورت انتزاعی پیدا می‌کنند، هم انکشاف شناختی حقیقت وجود دارد و هم تجدید نیروی مشاهده‌گر. به قول ژان کوکتو، سنن و عادات و حافظه‌ی ما حجاب‌هایی هستند که امور و حوادث را از نظر ما مخفی نگاه می‌دارند و به عنوان سوابق ذهنی تنبلی فطری ما را یاری می‌کنند؛ اما شعر اشراق بلاواسطه‌ای است که واقعیات مخفی افکار ما را برملا می‌سازد؛ پرده‌ها را می‌درد و هرچیز را در زیر نوری رخوت زا، عریان و برهنه نشان می‌دهد؛ و این همان ابهام ذاتی فضای شعر نو می‌باشد که خود ناشی از عادت زدایی‌ها و نفوذ در زیر لایه‌هایی از عادت‌هاست.

با توجه به این تفاسیر ، نمی‌توان با عمده‌ی آثار پدید آمده در این چند سال اخیر تحت عنوان شعر متفاوت (جیاواز)، ارتباطی هنری برقرار کرد زیرا مطالعه‌ی هر یک از سروده‌ها منوط به تئوری بافی یکی از دوستان هم محفلی سراینده می‌باشد تا با ارائه‌ی نکاتی از تجربه‌های دریدا ، فوکو ، بودلر، یاکوبسن و... - آنهم در چند امکان و ظرفیت زبانی و فکری متفاوت - به خواننده بفهماند که هنجارشکنی‌ها و نوآوری‌های سروده کجاست، نه اینکه سروده چه می‌گوید! - البته منظورم بسط مقوله‌ی معنا نگاری نیست چرا که دلالت صرف معنا را بر شعریت سروده، یک اصل لازم نمی‌دانم.- حال تکلیف خواننده‌ای که تنها با خود اثر در کشمکش بوده و احتمالاً به مرگ

شاعر در هنگام خوانش معتقد می‌باشد، چیست؟ به‌اعتقاد اهل ذوق! اگر می‌بایست برای فهم آنچه اثر هنری بدان نایل خواهد شد به بیرون از آن بنگریم ، این نقص هنر است. زیرا اثر هنری دیگر «قائم به خود» نیست . به عبارتی دیگر بسیاری از ناقدان معتقدند اگر خواننده‌ی اثر نتواند معنا و پیام یا محتوای کلی اثر هنری را از توجه دقیق به خود اثر دریابد، این نقصی در اثر هنری خواهد بود.

(... کە لۆرکا شوێنێکە/ ئیسپانیا خوێنێکە/ لە چەشنی سووڕانی/ تۆ بڵێ هەروایەک
ئەم دنیا رائەکا،/ نازانم چواریکم پێبدەن/ چۆناوچۆن/
لە کوێدا چیی لێکەم چارەنووس
بەڵام تۆ/ یەکی یەک!/ ئەزانم؟/ بێگومان x4 پەنجەرە
بیست لۆرکا هەر یانێ ئیسپانیا...).**(رضا علیپور،قالیەک دەناسم...)**

البته ذکر این نکته نیز جای خود دارد که خصوصیات یاد شده نباید به تجربه‌ی شعر آزاد تعمیم داده شود؛ شعر آزاد (نه سروده‌های پریشان!) پیشتر به عنوان یک دگردیسی زبانی و ساختاری توسط شاعران فارس زبان و نیز در سایر بخش‌های کردستان و... تجربه و آثار زیادی با این رویکرد خلق شده‌است؛ پیداست در مرحله‌ی گذار برای رسیدن به چنین فرایند مطلوبی نیز، تجربیاتی بحرانی واقع شده است تا با آزمودن ظرفیت‌ها و امکانات ساختاری و تاویل پذیری زبان، محیطی هنری آزاد یا متفاوت ایجاد گردد. اما با قرائت اراده و رویکرد افراطی کنونی، بیم آن می-رود نه تنها دست یابی به هدف غایی -که همان نگاه متفاوت به فورم و محتوای فرامتنی باشد- می‌تواند دچار مشکل شود حتی ممکن است بحرانی ادبی را در یک مقطع نامحدود زمانی به دنبال داشته باشد (همانگونه که اکنون مشاهده می شود)؛ پس لازم می‌نماید در حد توان نکاتی با هدف شناخت میزان ظرفیت زبان وحدود اختیارات شاعر برای گذر از هنجارها و در هم ریختن قواعد و نرم‌های زبانی متذکر شد.

در یک تعریف ساده می‌توان گفت ادبیات کاربرد ویژه‌ای از زبان است. همانطور که زبان، نظامی از نشانه‌های لفظی برای ایجاد ارتباط است، ادبیات نیز ترکیبی از نشانه‌های لفظی اما غیرمعمول برای ارضا و بیان احساس می‌باشد. به نظر ژان پل سارتر، در چشم شاعر واقعی کلمات و نشانه‌ها نه کلمه که به هیئت اشیاءاند؛ در برخورد شاعر با کلمات گویی شاعر اولین بار است که با آنها روبرو می‌شود زیرا همیشه آنچنان عمیق به شی می‌نگرد که به نظر می‌رسد می‌خواهد بدون واسطه‌ی کلمه و نشانه، اشیاء را بشناسد و با آنها رابطه برقرار کند. و این فرایندی است که در

نتیجه‌ی برخورد شاعر با جهان خارج و نحوه‌ی حصول ارتباط ناشی از حساسیت فطری و تجربیات تدریجی خاص شاعر، در نهایت به سبک شعری او می‌انجامد. به عقیده‌ی شکلوفسکی ، شعریت شعر در بیگانه‌سازی یا عادت‌زدایی زبان است و می‌گوید: « قصد هنر عبارت است از انتقال احساس به صورتی که دریافت می‌شوند نه به صورتی که شناخته شده است. زبان ناآشنا می‌شود و به تبع آن دنیای مالوف یکباره متفاوت می‌نماید»(3)؛ به عبارت دیگر شاعر با ناآشناکردن زبان، فضایی ایجاد می‌کند که خواننده یا شنونده برای درک اثر نیاز به تامل پیدا کند و در نتیجه زبان و معنی با حیاتی متفاوت- یا همان رستاخیز کلمه - هردو برجسته می‌شوند؛

(... ناترسم لەم دێرەدا کەوشەکانم دابکەنم

منالێم لە پێکەم و / رۆژەکانم هەڕا بکەم...).**(رضا علیپور،قالیەک دەناسم...)**

جفری لیچ، ضمن بررسی شعریت یک اثر، برجسته سازی زبان را که بیشتر مورد توجه فورمالیست‌ها می‌باشد، به دو دسته تقسیم می‌کند: هنجارگریزی و قاعده افزایی. هنجارگریزی (فرا هنجاری) که به معنی رعایت نکردن قواعد زبان به منظور آفرینش زیبایی می‌باشد، به خود زبان مربوط می‌شود، در حالی که قاعده افزایی مجموعه قواعدی است که برای آفرینش همان زیبایی بر قواعد زبان افزوده می‌شوند. مانند نقش موسیقی شعری در تاویل یک متن. اما همانطور که قبلاً هم ذکر شد هر نوع غریبه سازی و هنجارشکنی نه تنها الزاماً زیبا نیست، بلکه ممکن است زبان را نازیبا ساخته و در ایجاد ارتباط خواننده با متن، خلل ایجاد نماید. همانطور که کسانی همچون «هلیدی» زبان‌شناس معروف انگلیسی نیز بر این باورند که هنجارگریزی و رعایت نکردن قواعد زبان دارای محدودیت‌هایی است. با توجه به انسجام لفظی و ارتباط شبکه‌ای اجزا و عناصر در یک اثر ادبی، می‌توان ادبیات را نیز نظام‌مند تلقی کرد و بدیهی است به مجموعه‌ی از هم گسیخته‌ی جمله‌ها و واژه‌ها که هیچ معنای روشن و قابل تفسیری نداشته باشد، فقط به واسطه‌ی تفاوت در ارتباط شبکه‌های زبانی، اثر ادبی گفته نمی‌شود. هر چند فورم و ژرف ساخت‌های لفظی در زبان ادبی بسیار متنوع ومختلف است؛ برخلاف زبان معمول که غالباً بسیار به هم نزدیک، هنجارمند و قاعده گراست. زبان هنری هنجارگریز و قاعده ستیز و حتی از قواعد دستوری زبان معیار می‌تواند فاصله داشته باشد، اما باز هم از یک هارمونی خاص پیروی می‌کند که لایه‌های مختلف تاویل، آن را از یک نوشته‌ی واهی و بی اساس جدا می‌سازد. منظور از لایه‌های مختلف تاویل یا هرمنوتیک،

همان بررسی و بازسازی روساخت‌های ادبی متن است که می‌تواند به انکار یک ژرف ساخت واحد مورد نظر هنرمند نیز بینجامد:

(پڕە لە خوێنی ڕەش / جادە

لە نوتفەی مەوداکان...).**(کمال‌امینی،قالاو یانی قەفەسێکی خاڵی)**

فهم و دریافت همیشه به خواننده‌ی اثر تعلق دارد و با توجه به اینکه خواننده‌ها از لحاظ موقعیت‌های فرهنگی و تجربه‌های علمی و ادبی متفاوتند، بدیهی است برداشت‌ها و تفاسیر از یک متن نیز گوناگون خواهد بود. به نظر گادامر «تفسیر یک متن نمی‌تواند فقط به بررسی قصد مولف یا درک عصر و روزگار مولف از وی محدود شود بلکه تنها برپایه‌ی گفت‌وگویی میان مفسر و متن، هستی و واقعیت خود را باز می‌یابد. »(4) البته در این مقوله غرض اصلی بررسی بعد شنیداری دریافت شعر می‌باشد. (سوای برخی اشعار که دارای بعد دیداری نیز می باشند) شاعر در بعد شنیداری، دقیقاً تابع واج‌های زبان خود می‌باشد. استفاده از هر نشانه‌ی دیگری غیر از واج های خود زبان ، شعر را به سمت اشعار دیداری سوق می‌دهد که البته در گذشته هم رایج بوده و یک اتفاق جدید در زبان محسوب نمی‌شود. همچنین شاعر نمی‌تواند واژه‌های بسیط بسازد، به عبارت دیگر کار شاعر اختراع واژه نیست بلکه می‌تواند با رعایت فضای تاویل پذیری زبان، واژه‌های مشتق و مرکبی بسازد که تاکنون کاربرد نداشته‌اند؛ یعنی ارتباط‌های تازه‌ای را در بین تکواژهای زبان کشف کند؛ مانند افزودن پسوند یا پیشوندهایی به واژه‌ها و خلق واژه‌هایی ناآشنا و البته هنری. در مورد قواعد صرفی نیز همینطور؛ یعنی شاعر نمی‌تواند قواعد صرفی زبان را نادیده بگیرد و یا خود، قواعد صرفی ابداع نماید؛ اما می‌تواند نشانه‌ها را به جای همدیگر به کار ببرد. به عنوان مثال شاملو در جایی از شعر خود، از اسم « فرجام » فعل می‌سازد«اینت سفر که با مقصود فرجامید/ سختینه‌ای به سرانجامی خوش!... »؛ و نیز آقای سوزنی که در سروده‌هایش به این بازی بسیار علاقه نشان می‌دهد: {... شیعرێکی ماچاویم ئەدرکاند...} اما گاهی به دلیل بی ملاحظگی در بافت واجگانی زبان، ترکیب، ظرافت خود را از دست می دهد: {...من هەتا چێژە چێژ گازاوم...} یا {... هەڵشیعرێ / بەم گەڵا ڕەشەوە...} یا{... شاعیر نەبووماین... } و...

همچنین شاعر نمی‌تواند تحت عنوان هنجارشکنی، قواعد نحوی را نادیده بگیرد اما می-تواند مکان نشانه‌ها را تغییر دهد، مثلاً در جای دیگری (شاملو) می‌نویسد: «باد دیوانه/ یال بلند

اسب تمنا را / آشفته کرد خواهد» که با تغییر مکان واژه، پایانی زیبا برای شعر خود می‌آفرینـد، در صورتی که کاربرد « نوشت را شعر حمید» نه درست است و نه زیبا؛یا عدم رعایت نهادهـای جملـه به شکلی ناموزون:

(: تاکسی! / تاکسی ! من خۆم سووره / دەربەست تا سپی چەندە تەمەن/ ئەبێ زەرد بچین).**(کمال‌امینی،قالاو یانی قەفەسێکی خالی)**

از نظر تعامل با واژه‌ها نیز، شاعر تنها زمانی می‌توانـد واژه‌ای را در معنـی واژه‌ی دیگـری بـه کار ببرد که میان معنی اصلی با معنی مورد نظر شاعر، ارتباط یا بـه اصـطلاح علاقـه‌ای باشـد؛ کمـا اینکه حتی در زبان معمول نیز گاهی کاربرد آن را می‌بینیم؛ مثلاً در عبارت « سـرم را تراشـیدم»، بـا استفاده از علاقه‌ی موجود بین دو واژه، به جای «مو» از واژه‌ی « سـر» اسـتفاده شـده اسـت، در ایـن صورت شاعر حق آفرینش و فراهنجاری زبانی را در محور هم نشینی عبارات دارد، وگرنه شـعر از نظر معنایی مشکل پیدا خواهد کرد؛ مثلاً گفته شود: « عینک از پشت کـوه‌هـا لبخنـد زد» و منظـور نویسنده از عینک، خورشید باشد؛ در این صورت مخاطب نمی‌تواند هیچ تاویلی را کـه بـر پایـه‌ی یکی از ارتباط‌های موجود بین واژه‌ها واقع است، کشف کند و در نتیجـه عبـارت شـکلی واهـی و پوچ‌گرا به خود می‌گیرد.

پس به طور واضح، تمام هنجارگریزی‌ها، آشنایی زدایی‌ها، پردازش‌های محوری (هم‌نشینی و جانشینی نشانه‌ها) و... با تمام کثرت و تنوع فراساختاری، به نوعی هارمونی و ضابطه در دستورهای صوری زبان وابسته‌اند و لازم است در روند برخورد با آنها محتاطانه و علمی‌تر عمل کرد.

از طرف دیگر، برخی تمام این تئوری زدگی‌ها و گرته‌برداری‌ها را به آرای پست مدرنیستی ربـط داده و سـعی در توجیـه علمـی آن دارنـد، لازم بـه ذکـر اسـت کـه میـان پسـت مدرنیسـم و هرمنوتیک ارتباطی اسـتوار وجـود دارد؛ بـرخلاف مدرنیسـم کـه بـه طـور کامـل از گذشـته روی گردانده و تازگی را در همه چیز جست وجو می‌کند، پست مدرنیسم بـا پـذیرفتن جسـت و جـوی تازگی‌ها از گذشته نیز روی گردان نیست هرچند بـه آن نیـز بـاز نمـی‌گـردد؛ یعنـی در پـی تکـرار گذشته نیست بلکه در موقعیتی تازه قرار دارد.

در سال 1967 جان بارت مقاله‌ای بسیار جنجالی با عنوان «ادبیـات فرسـوده / مـرگ ادبیـات» (Literature of Exhaustion) منتشر کرد که در واقع مانیفست پست مـدرنیزم بـود. از چهـره‌هـای

معروف مکتب ساختارشکنی، می‌توان از ژاک دریدا (1930) نام برد. او با نقد نظریهٔ سوسور، رابطهٔ یک به یک میان دال و مدلول را رد کرد و عنوان کرد که دال بر مدلولی ثابت دلالت نمی‌کند، بلکه هر دال در نزد افراد مختلف دارای مدلول‌های مختلف است. افراد گوناگون دارای تجربه‌ها، دانش و زندگی گوناگون هستند و همین باعث می‌شود که تعبیر و برداشت آنها از واژه‌ها متفاوت باشد؛ مثلاً، واژهٔ «آزادی» نمی‌تواند برای همهٔ انسانها دارای مصداق واحد و یکسانی باشد. بارت در مقاله‌ی خود، مرگ زودرس ادبیات رایج را اعلام کرد. این ادعا از ایجاد خط مشی جدیدی در ادبیات خبر می‌داد که پساساختارگرایی نام گرفت. کسانی چون ژاک دریدا و میشل فوکو، تعبیر و معنای متن را منحصر به دال‌های موجود در متن نمی‌دانند. بلکه عواملی چون تاریخ، سیاست، جامعه شناسی و روان‌شناسی را در درک معنای متن دخیل می‌دانند. همچنین فوکو قائل به لایه‌های متعدد معنایی است که از یک متن واحد برداشت می‌شود. دریدا ساختارشکنی را به منزلهٔ شیوه‌ای برای آشکار ساختن تعبیرهای چندگانه از متون مطرح کرد؛ پس با توجه به این تفاسیر می‌توان به این نتیجه رسید که اندیشمندان پست مدرن نیز به وجود تأویل در لایه‌های مختلف متن معتقدند منتها متن را نشانگر تنوع و تفاوت‌های معنایی می‌دانند. به همین خاطر، با تحلیل متن به صورت مسلم و قطعی مخالفند. اما تعدادی از دوستان (فرا پست‌مدرن!) ما آنقدر در امر ابهام و کژتابی نوشته‌های خود افراط می‌نمایند که جز پوچی و واهیگری یک شبکه ی زبانی، نمی‌توان هیچ تعبیر و تفسیری بر نوشته‌هایشان تصور کرد.

از طرف دیگر برخی از این دوستان، بدون ارائه‌ی هیچ تجربه‌ای از سیر تکاملی رویکرد خود، به‌طور ناگهانی در میانه‌ی یک مقطع زمانی خلق شده و به شیوه‌ای افراطی و سرکشانه با تمام اساس و بنیان سنت‌های گذشته به ستیز برخاسته‌اند؛ گویا برخی از این دوستان با دیدن پوچگرایی بعضی از این نوشته‌ها باورشان شده که نوشتن این متن‌های بی پایه و اساس شاعریست! و چه بسا کاری آسان است و البته همه کس می‌تواند (با توجه به این فضا)شاعر توانمندی باشد! غافل از اینکه اولاً شعر یک مقوله‌ی هنریست با تفاسیر و خصوصیاتی که ذکر شد. ثانیاً یک شاعر با تجربه – که به مرحله‌ی تولید فکر نیز رسیده باشد(!)– غالباً مراحلی را تا رسیدن به فضای کنونی باید پیموده و آن را در مقاطع گذشته‌ی زمانی به عنوان روندی از خلاقیت هنری خود عرضه کرده باشد؛ همچون شاعرانی که در هر یک از مجموعه آثار جدیدشان، نکاتی متفاوت مشاهده می‌شود

و این تغییرات رویکردی برای مخاطب علاقه‌مند و منتقد حساس، کاملاً ملموس است. ثالثاً استخراج و احیای ژرف ساخت‌های گذشته و ارائه‌ی آنها با روساختی جدید، خود می‌تواند شکل-های تازه‌ای از خلاقیت هنری را تحقق بخشد. پس نه منصفانه است و نه علمی که جو پست مدرنیت (!) آنچنان سرکشی و عصیانی فراهم آورد که تمامی نظم‌ها و بنیان‌های زبانی و فکری را زائد و مهمل به حساب آوریم؛ درست است که به قول ویتگنشتاین« قاعده‌های زبانی پیش از بازی وجود ندارند» اما یا باید به وجود خود بازی معتقد باشیم یا بپذیریم که چشم‌انداز آینده‌ی این رویکردها همان واژه‌ی همیشه انکار شده‌ی « نهیلیسم» یا به قول لیوتار «تروریسم اندیشگرانه » است.

فراموش نکنیم که بلندترین برج‌ها از محکم‌ترین پی‌ریزی‌ها برخوردارند.

پی‌نوشت‌ها:

1- حقوقی، محمد(1377)، شعر نو از آغاز تا امروز،تهران، انتشارات ثالث، چاپ دوم

2- گئورگ فریدریش ویلهلم هگل (1835)، ((فلسفه‌ی هنر زیبا))

3 – تری ایگلتون، ((پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی)) ترجمه عباس مخبر، ص 40

4- تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی، ترجمه ی محمد سعید حنایی کاشانی(1376)، انتشارات هرمس

منابع و مآخذ:

1- شفیعی کدکنی، محمد رضا (1368)، ((موسیقی شعر))، تهران، نشر آگاه

2- احمدی، بابک (1380)، ((ساختار و تاویل متن)) ،چاپ پنجم

3- زرین کوب، عبدالحسین(1356)،((شعر بی دروغ، شعر بی نقاب))،تهران، انتشارات جاویدان، چاپ سوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی