فصل‌نامۀ علمی- تخصصی شیرین و شکر
سال اول، شمارۀ اول، بهار ۱۴۰۱ (۱۲۴-۱۰۱)
مقالۀ پژوهشی

بررسی تطبیقی «شعر زبان» و «شعر دال»

منیژه سفیدبری[۱]

چکیده

نظریۀ شعر «زبانیت» منتسب به رضا براهنی است که او را در جریان شعر پیش‌رو به شهرت رسانید. شعر زبان دارای نوآوری و هنجارگریزی است. براهنی با تأثیر گرفتن از مکتب غرب و زبان شناسی «دریدا» مدلول را نفی می‌کند و شعرهایش دریک بازی زبانی، بدون ارجاع بیرونی در یک جهان متن- زبان زیست می‌کند. بازی زبانی، جابه‌جایی کلمات و یک سری متون فاقد معنا، وقایعی بود که دراین جهان متن- زبان رخ داد اما شعر دال که یکی از ژانرهای ادبی مکتب اصالت کلمه است بنا بر تئوری «انسان-کلمه» تا کلمه زنده است؛ انسان زنده است و تا انسان زنده است هیچ ساحت هنری از کلمه منسوخ نخواهد شد. هرچه در انسان مکشوف شده پیشاپیش در کلمه وجود و حضور داشته و هر چه در کلمه مکشوف است؛ پیشاپیش در انسان وجود و حضور داشته و این دو سازنده و خالقِ توأمان یک‌دیگرند. لذا در شعر دال کلمه-کاراکتر می‌باشد و در متن نقش آفرینی می‌کند. شعر دال کلمه-کاراکتر می‌باشد. کلمه جان دارد؛ بازیگر است و ایفای نقش می‌کند. در این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای انجام گرفته؛ برآنیم «شعر زبان» رضا براهنی و «شعر دال» یکی از ژانرهای ادبی مکتب اصالت کلمه را از منظر خاستگاه اندیشگانی و ویژگی‌ها و تفاوت‌های آنها بررسی کنیم.

واژه‌های کلیدی: شعر زبان، شعر دال، تئوری انسان-کلمه، کلمه –کاراکتر، ارجاع فرامتنی

[۱]. کارشناسی ارشد حقوق عمومی. عضو اندیشکدۀ حکمت کلمه.m.sefidbari@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۷

۱- مقدمه

یکی از جریان‌های نوگرا در دههٔ هفتاد اصطلاح ابداعی «زبانیت» رضا براهنی بود که در موخرهٔ *خطاب به پروانه‌ها* با معنایی نزدیک به ذات و اصل زبان به کار می‌برد و سپس چند سال بعد، در یک یادداشت مطبوعاتی با عنوان «نظریهٔ زبانیت در شعر» به توضیح بیشتر آن پرداخت. او در این نظریه، نگاه ابزاری به زبان را رد می‌کند و آن را پدیده‌ای می‌داند که در هر نوبت استفاده برای شعر، تمامی قوانین را باید به هم بزند؛ حتی قوانین سنتی خود را و دستور و نحو سنتی خود را، تا «زبانیت» خود را به عنوان تجاوز ناپذیرترین اصل شاعری، حفظ و به سوی آینده پرتاب کند. او این «جهت دیگر» یافته و مبانی نظری آن را تبیین کرده است. مهم‌ترین مسأله‌ای که در تئوری براهنی به‌طور برجسته به چشم می‌آید؛ خودارجاع بودن زبان در جریان شعر زبان در دههٔ هفتاد، با تأکید بر شعر رضا براهنی است. از نظر او «شعر، سلطان بالمنازع اجرای زبانی، در خدمت هیچ چیز، جز خودش نیست.» (براهنی، ۱۳۷۴ الف: ۱۲۵) از طرفی در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد عریانیسم توسط آرش آذرپیک بنیان‌گذار مکتب اصالت کلمه در ژانرهای مختلف، مکتوباتی را در نشریات و مجامع ادبی معرفی کرد و در ۵ مرداد ۱۳۸۵ به صورت رسمی به صورت یک مکتب جهانی فرازبانی، فراملیتی فعالیت در قالب انجمن‌های علمی-فلسفی با ریختمانی کاملا آکادمیک آغاز به کار نمود. جان کلام این جنبش فلسفی- ادبی، اصالت دادن به کلمه می‌باشد و اساس و شالودهٔ آن توامان با فضای فلسفیدن و عاطفهٔ هنری است و تمام آثار خروجی از جنبش عریانیسم ناظر بر گونه‌ای اتمسفر هستی شناسیک می‌باشد که هدف غایی آن تحقق اندیشهٔ والاشناسی در حوزه و ساحات هنری است. یکی از این ژانرها شعر دال است.

حرکت قلم در این جنبش با توجه به نگرگاه جنس سوم از طریق فرآیندهایی ذهنی- عینی و فرمیک- زبانی با هویت بدیعی از پدیدارها از قالب‌های درون ساختارگرا و یا ساختار زدا عبور کرده و به عرصهٔ فراساختارگرایی سیطره پیدا می‌کند. ژانر «دال» یکی از این مولفه‌های مکتب اصالت کلمه است که یکی از شاخصه‌های اصلی در فراساختارگرایی آن می‌باشد بدین معنا که در مسیر سیستم‌زدایی، اصالت را به کشف سیستم‌ها می‌دهد نه خلق آن.

لذا این مقاله درصدد است با توجه به این نکته که هم «شعر زبانِ»رضا براهنی و هم «شعر دالِ» آرش آذرپیک، هر دو در حیطهٔ هنر و ادبیات جزء آثار نوآورانه در زمان خود هستند، به اجمال ویژگی‌های اصلی آنها را بررسی و تفاوت‌های آن دو را بیان کند.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

در یک نظر سطحی «شعر زبان» رضا براهنی و «شعر دال» آذرپیک خیلی به هم شبیه هستند و هر دو در بستر زبان به‌وجود آمده‌اند. این مقاله با بررسی ویژگی‌های «شعر زبان»، بررسی ویژگی‌های «شعر دال» و بیان تفاوت‌های «شعر زبان» و «شعر دال» در موضوع‌بندی ژانرهای مختلف شعری در مواجه با «شعر زبان» و «شعر دال» مشخص می‌کند که این دو یکسان نیستند و هر کدام ویژگی‌های خاص خود را دارند.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

از آنجایی که شعر زبان و شعر دال هر دو در بستر زبان شکل می‌گیرند این مقاله بر آن است که شاخصه‌هایی که این دو شعر را از هم متمایز می‌کند برای خوانندگان تبیین کند. حیات شعر زبان با حرف‌های منقطع و تکه تکه و پراکنده و بی‌معنا شروع می‌شود و با چیدمان بی‌روح و بی‌جان واژه‌ها، شعر را به جمود و بی‌معنایی می‌کشاند. ارجاعات شعر زبان درون متنی است و در همان‌جا شروع و در همان بستر تمام می‌شود. اما شعر دال در بستر متن دست به آفرینش می زند. زایا بودن و پویا بودن ویژگی شعر دال است. واژه‌ها که خلق می‌شوند علاوه بر ارجاع درون متنی، ارجاعات بیرون متنی هم دارند. کلمه خود، کاراکتر می‌شود و نقش می‌پذیرد و شعر را زندگی می‌کند و متن، جهانی می‌شود برای زیست کلمات. در این جهان کلمات نفس می‌کشند و فعل‌ها خود اراده دارند. به‌عنوان مثال قدم‌هایی را تصور کنید که قصد دارند به مقصدی برسند اما فعل راه رفتن با قدم‌های فاعل یاری نمی‌کند و از قدم ها قهر می‌کند و به جهتی دیگر می‌روند.

لذا نظر به اهمیت تمییز شعر زبان و شعر دال با رویکرد ابهام‌زدایی و تشخیص، نگارنده این موضوع را برای تحقیق انتخاب کرده است.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

در خصوص «شعر زبان» و «شعر دال» به تفکیک مقالات و کتب متعددی به چاپ رسیده است. براهنی (۱۳۸۴) در سخنرانی خود در تورنتو و در نظریهٔ زبانیت خود (۱۳۸۴) شعر زبان را معرفی کرده است. شفق و بحرانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «جریان شعر دههٔ هفتاد» شعر زبان را بررسی کرده‌اند. خوئینی و کبکی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «خطاب به پروانه ها از منظر دستور زبان»، به همین موضوع پرداخته‌اند. شهابی و مازیار (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های شکلی شعر رضا براهنی درمجموعهٔ خطاب به پروانه‌ها» مولفهٔ شکل و فرم اشعار براهنی را بررسی کردند.

آذرپیک در دو کتاب *جنس سوم* (۱۳۸۴) و *آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود* (۱۳۹۹)، هاشمی در *بانوی واژه‌ها* (۱۴۰۰)، اکبری در *فرازن مشرقی* (۱۴۰۰) به‌صورت پراکنده به بخشی از نظریات فلسفی مکتب اصالت کلمه پرداخته‌اند اما به صورت واضح و مشخص همتی و رشیدی (۱۴۰۰) در *جنبش ادبی ۱۴۰۰* و نوروزعلی (۱۴۰۰) در نیز *آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران* به معرفی شعر دال پرداختند اما هیچ پژوهش تطبیقی در زمینهٔ این دو ژانر شعری صورت نگرفته و پژوهش پیش‌رو از این جهت دارای نوآوری است.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱-تولد شعر زبان

اگر تحولی ریشه دواند؛ برومند شد و میوه داد؛ بدون شک عاملی بزرگ در حیات ادبی شاعرانِ پس از تحول به‌شمار خواهد آمد و سنتی دیگر در برابر سنت قبلی که فرسوده گشته؛ پدیدار خواهد شد. سیستم‌ها بر آن هستند که حبس کنند و به همه چیز نظم بدهند. کسانی که شعرشان از چهل سال پیش تکان نخورده؛ یادگیری را

برای اطرافیان خود تحریم کرده‌اند. جهان‌بینی به یاری نسل جدید می‌آید و آنها را از مرادهای سابق جدا می‌کند و به راهی می‌اندازد که در دقت در خلاقیت، شیوه‌های مختلف خلاقیت، خلاقیت اضافه می‌آورد. به زعم براهنی نگارش در خود نگارش است. چراغ معنی از دیدگاه براهنی در همین نگارش است که دگرگون شدهٔ زندگی است و این دگرگون شدهٔ زندگی است که نگارش می‌یابد. (براهنی،۱۳۷۸: ۱۳) ریمون روسل شاعر و رمان‌نویس فرانسوی در پایان عمر مطلبی نوشت تحت عنوان *چگونه بعضی از کتاب‌هایم را نوشتم* این نوشته که پس از مرگش چاپ شد نشان می‌داد که در خلاقیت ادبی، حتی آن چیزهایی که به ظاهر سرسری هستند و نه تصادفی بلکه از یک ایمان به بیان نو، به بیان راسخ و متفکرانهٔ نو، سرچشمه می‌گیرند و بر زوایای تاریک ذهن نویسنده و آثار او پرتو همه جا گیری می‌اندازند. براهنی می‌گوید: من از زبان‌های موجود در شعر فارسی خسته شده‌ام. دیگر زمانهٔ شعر گفتن به صورت نیمایی به سر آمده است. شعر فارسی باید جهت دیگری پیدا بکند. (همان) در جای دیگر می‌گوید: «تولد شعر زبان از چیزهای بسیار کوچک شروع شد.» به این شعر فروغ توجه کنید:

«من از تو می‌مردم/ اما تو زندگانی من بودی/ تو گوش می‌دادی/ اما مرا نمی‌دیدی»

رضا براهنی برای توضیح شکل زبانی از چیزهای بسیار کوچک شروع می‌کند به کار اصلی. کار اصلی در بیان چیزهای کوچک است و از «ازیت» با «ز» در شعر فروغ اشاره می‌کند (نه با «ذ») که در دو مصرع فروغ فرخزاد بود: «من از تو می‌مردم/ اما تو زندگانی من بودی.»

در این دو مصرع «من» و «تو» و «می‌مردمیت» و «زندگانیت» به اشباع شدگی نرسیده‌اند. «من» به معنای «من» است. «تو» به معنای «تو» است «می‌مردم» به معنای «می‌مردم» است و... اما «از» مهم است چرا که از «ازیت» اشباع است. حالا اینجا که «از» اشباع شد حامل قدرت غلبه بر کلماتی می‌شود که چنین خصوصیتی را ندارند؛ فاقد قدرت اشباع. منتها اشباع از چه چیزی؟ نه از چیزی خارجی بلکه از خود خویش. این کلمه بسیار مختصر و حقیر «از» که همیشه حامل و واسط و وسیلهٔ حمل یک بخش از زبان به بخش دیگر آن بوده؛ برای خودش به تنهایی شخصیتی به

مراتب بالاتر، بدیع‌تر، نه شاعرانه‌تر، بلکه شعری‌تر از کلمات دیگر این دو مصرع می‌باشد.

«ازیت» یعنی از «بودن» «از» و نه چیزی دیگر. کلمه، کلمه بودن خود را در خود تثبیت می‌کند یعنی «از»، از بودن خود را به رخ می‌کشد نه‌وسیله قرار گرفتنش برای بیان معنایی دیگر را. «من از تو می‌مردم» یک شکل زبانی است: «من» در یک سو «تو» در سوی دیگر «از» در وسط. «از» در زبان نماد فاصلهٔ بین دو چیز است ولی در اینجا دیگر نماد نیست. خود خودش است.

«من از تو می‌مردم» معنای مهم‌تری برای براهنی داشت و آن معنا مربوط به آن چیزی است که «از» را «از» کرده است. هر جا بین دو چیز فاصله وجود داشته باشد؛ از واژهٔ «از» استفاده می‌شود؛ پس بهتر است که یک‌بار هم «از» از وسیله قرار گرفتن دست بردارد و شخصیت خود را به رخ بکشد؛ شخصیت نه منفعل و خنثی بلکه شخصیت فعال و پویای خود را یعنی «فُرادا» در یک جمع حاضر شود؛ یعنی حضور داشته باشد؛ با «ازیت» خود، با «از» بودن خود.

با این تفاسیر براهنی می‌آید منتهای دموکراسی را برای کلمه قائل می‌شود و به کلمه فرصت بالیدن فُرادا می‌دهد. در مصرع بعدی

«تو گوش می‌دادی/ اما مرا نمی‌دیدی»

در اینجا «اما» اهمیتی در شعر پیدا می‌کند که بقیهٔ کلمات عادی شعر آن اهمیت را ندارند. «اما» می‌شود یک کلمهٔ کلیدی. در اینجا ما با یک بازی زبانی با یک تقابل و با یک محال سروکار داریم. یک صدایی حرف می‌زند، مدام از فعلی و زمانی در گذشته یاد می‌کند. صاحب صدا هم هست هم نیست. شنیده می‌شود اما دیده نمی‌شود. براهنی در اینجا تأکید بر ابزارهای صوتی بیان دارد:

صاحب صدا هست و هم نیست به‌دلیل اینکه ما جملات را می‌شنویم و نیست به‌دلیل اینکه ما خود او را نمی‌بینیم. در شعر گوش می‌دهیم اما صاحب صدا را نمی‌بینیم. شاعر شعرش را می‌گوید ولی او «از تو» می‌میرد. هم هست؛ هم نیست. شنیده می‌شود اما دیده نمی شود.

«دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو را که در پرنده»

خواننده با خود می‌پرسد یعنی چه؟

و از نظرگاه براهنی خود سوال غلط است؟

این شعر دنبال معنی نمی‌رود ولی بدون فهم تفکر انتزاعی امکان ندارد به ریشه‌های اصلی آفرینش آن پی‌ببریم. دراینجا اگر خواننده به دنبال معنی بگردد؛ نباید به موسیقی و به آنچه که می‌شنوند؛ گوش کند. زمانی می‌توانیم که از جست‌وجوی معنی دست برداریم که به یک اندیشهٔ انتزاعی دست پیدا کنیم. این نوع اندیشه خواننده را از سطح «پنجره» و «رگ»، «توری»، «آواز» و... اشیا، حوادث و پدیده‌ها به سمت عمق و باطن آنها می‌برد و باعث رسیدن خواننده به حقایقی دقیق‌تر و ظریف‌تر می‌شود.

دست می‌تواند رگ داشته باشد. پنجره می‌تواند توری داشته باشد. ولی توری ربطی به آواز ندارد. «رگ‌های توری آواز» دورادور چیزی را می‌گوید چون رگ به آواز ممکن است در جایی ربط داشته باشد. مثلا رگ‌های گردن هنگام آواز خواندن. تأکید براهنی این بود که هرکسی که شعر می‌خواند اولین توجهش باید به زبان باشد... در شعر، زبان، «ادبیت» پر زبان، به معنای مطلق کلمه وجود دارد. براهنی در موخر شعر «از هوش می » در کتاب خطاب به پروانه‌ها می‌سراید:

«افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی!

که می‌افتد معشوق جان به بهار

آغشته منی، منی، منی که مرا می‌افتد

می‌روم از هوش می منی

اگر تو مرا تو شانه بزن زانو! منی از هوش می وَ »

(همان،۱۳۷۴: ۸۵)

می‌بینیم که جنس زبان از نوع دیگری است. مولوی گفته بود:

حرف و صوت و گفت را برهم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم

مولوی فقط گفته بود اما براهنی آمد و این کار را کرد.

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق

به زعم براهنی سینهٔ شرحه شرحه، زبان شرحه شرحه می‌خواهد. «منی که مرا می‌افتد» فاعل و فعل و مفعول سر جای خودش نیست. تا الان غزل و قصیده به‌جای خود عالی بوده‌اند ولی بخشی از حافظه و محتوای زبان شده‌اند. براهنی غزل و قصیده و قالب و فرم را همه را رها می‌کند. از قاعدهٔ عقل و عقلانیت زبان‌شناختی رها می‌شود. دستور و نحو و عقل و عقلانیت زبان، عاشقانه‌ها، عارفانه‌ها، رئالیست، سورئالیست، مدرن و غیر مدرن همه کنار رفته‌اند.

براهنی تقدیر پیش از حدوث زبان شعر را تغییر می‌دهد و حکم و تعیین تکلیف ساختار جمله را باطل و بلااثر می‌کند. جمله و نحو جمله خودکامه می‌شوند. جمله ساختار پیشین خود را ملغی کرده و در این ساختارشکنی در شکل تازه‌ای خود را به مخاطبان می‌نمایاند. شعر زبان، جمله را تازه می‌کند. جمله را می‌شکند. نحو و دستور را نادیده می‌گیرد. از تمام قواعد دستوری نافرمانی می‌کند. آنچه در قواعد نگارشی، دستور زبان، قواعد و آیین‌هایی که اهل زبان آنها را به‌طور قراردادی و تکاملی برای درک بهتر گفتار و نوشتار فراگرفته‌اند؛ سرپیچی می‌کند؛ نقض می‌کند و حتی ناقص می‌کند و کلا تبدیل به خاطره‌ای از ساختارهای شعری می‌کند.

ویژگی اصلی شعر زبان تمرد از صرف و نحو و متلاشی کردن توالی‌های دستوری است. براهنی ساختارهای استبدادی را رد می‌کند و سپس اجازه می‌دهد هر کدام از اجزاء شعر به صورت دموکراتیک در شعر شرکت کنند و هر کجا که خواستند جلوس کنند و کار خودشان را انجام دهند. از دیدگاه براهنی درهم و برهمی هزار صدا دارد و هزار شکل. شعر زبان با تولدش، برای شعر نیمایی و شعر شاملو خط پایان را رسم و جهت جدیدی را ایجاد می‌کند. در واقع شعر زبان کنار زدن شعر نیمایی و شعر شاملو بود.

۲-۲- شعر زبان

شعر زبان مبتنی بر مختل کردن نحو و دستور ارکان زبان و تمرد از دستور زبان است. شعر زبان خود را از قید معنا و نحو و حصارهای دیگری که به زبان تحمیل می‌کند آزادکرده؛ همین ویژگی نوعی عادت شکنی بود که مخاطبان فارسی زبان به فضا و زبان آن عادت نداشتند. استدلال براهنی برای شعر زبان این است که: «شعر زبان به مثابه شعر کودک، زبان مادر با بچه، زبان کابوس‌ها، زبان شکنجه‌های روانی و روحی، زبان گیر کرده و الکن می‌تواند به مراتب خیلی صریح‌تر و بلیغ‌تر و موثرتر از جملهٔ کامل معنی‌دار و جملات پیوسته و شکلی‌دار روی مخاطب تأثیر بگذارد.»

از نظر علی باباچاهی شعر زبان: «در یک اقدام شورش‌گرانه و خراب‌کارانه طوری قواعد دستوری و نحوی را آزاد گذاشته که می‌تواند به انهدام و تخریب زبان فارسی بی‌انجامد.» (شفق؛بحرانی،۱۳۹۸: ۲) همچنین معتقد است ویژگی دیگر یعنی «زبانیت، در شعر معنا افول می‌کند و به درجهٔ دوم می‌رسد و پیوند مفهومی در آن وجود ندارد؛ در حالی که زبان بدون معنا نمی‌تواند وجود داشته باشد.» اما از نظر براهنی زیبا آفرینی نیازی نیست معنا داشته باشد.

ویژگی‌های شعر زبان

مختل کردن نحو و دستور ارکان زبان/ قطعه‌قطعه شدن کلمات/ تخریب زبان و انهدام آن/ رهایی از قید معنا و یا کم‌رنگ کردن معنا/ استفاده از اصوات دم و بازدم/ تعلیق جملات/ عدم انسجام و ارتباط منطقی و معنایی بین سطرها/ بی‌ربط گویی/ اتفاقی نویسی/ پریشان گویی تعمدی یا جنون زبانی/ پرش‌های ذهنی/ تفسیر زدایی از جمله ویژگی‌های شعر زبان هستند.

۲-۳- شعر دال

از آنجایی‌که در نگرگاه عریانیسم اصالت با کلمه است و شریعت ادبی- هنری محور که در عریانیسم به سوی لوگوس یعنی جامع وجودی کلمه محوری حرکت می‌کند لذا در مکتب اصالت کلمه برای رسیدن به اصالت پدیدارها، مسیر سیستم‌زدایی از

کشف‌ها را طی می‌کنیم و اصالت را به کشف سیستم‌ها می‌دهیم نه خلق آنها. در مکتب عریانیسم بنابر تئوری کلمه- انسان شعر دال زیستی زنده انگارانه به شرح ذیل دارد:

الف- در آن کلمات جان دارند یعنی وجودهایی کاملاً زنده و زندگی‌بخش هستند.

ب- آرایه‌های تشخیص و جان‌دارپنداری در مورد خود کلمات و وجود خود کلمات در متن به‌کار می‌رود.

پ- وقتی خودِ ارکان زبان و وجود کلمات به‌عنوان یک موجود زنده در متن دارای آرایهٔ تشخیص می‌شوند نوعی تشخیص بی‌سابقه و نوین شکل می‌گیرد که آن را می‌توان آرایهٔ «تشخیص بسیط» نامید.

ت- در آرایهٔ تشخیص بسیط، کلمات مبدل به کاراکترهایی زنده و کنش‌گر شده و حتی می‌توانند در فضای کاراکترِ کنش‌گر تعالی یابند و به کاراکترهایی تحلیل‌گر تبدیل گردند. (مسیح،۱۴۰۰: ۱۱۶)

ویژگی‌های شعر دال

شعر دال یکی از ژانرهای بدیع مکتب اصالت کلمه است و در نحلهٔ معناشناسیِ عمیق‌گرای خود، کلمات را دارای دو ساحت هم‌افزای معانیِ محدودِ ثابت و نامحدودِ متغیر می‌داند؛ کلمات در شعر دال ماتریال نیستند؛ جنس سومی از شعر زبان محور و بیان محور هستند./ زیستی متن محورانه/ جهان متن‌محور/ فراارجاع‌گر/ کنش‌گر بودن کلمات/ بازیگر شدن کلمات/ زنده بودن کلمات/ کلمه – کاراکتر

۲-۳-۱- نقد چند شعر دال برای تبیین کاراکتر-کلمه

شعر دال ابداعی تازه از تخیل شاعرانه است بدین صورت که زیستی متن‌محورانه دارد و بر پایهٔ نگرهٔ درون‌زبان‌گراییِ فراارجاع‌گر به مقولهٔ کلمه-کاراکترشدگی می‌رسد که در آن تمام ارکان و اجزای زبان با نگره‌ای کاملاً آنیمیستی، هویتی پرسونایی می‌یابند. شعر دال همانند مکتب زبان پسامدرنیسم بازی با کلمات نیست بلکه بازیگر

شدن کلمات (یعنی تمام ارکان زبانی-دستوری) برای بیان همه چیز و جنس سومی دیگر از شعر زبان‌محور و بیان‌محور است. برای تبیین هر چه واضح‌تر برای خوانندگان چند نمونه از شعر دال در اینجا مورد بررسی قرار می‌گیرد.

«قلمم را بر می‌دارم

تو لبخند می‌شوی

می‌نویسمت

در آتش

در باران

بر باد

بر خاک

برمی‌گردم

نوشتن لبخندت را

هیچ کس نیست حتی خودم» (آذرپیک: www.orianism.com)

شاعر اینجا تا قلم خود بر می‌دارد «لبخند» بازیگر می‌شود. در سکانس‌های عناصر چهارگانه هیأت عالم با شاعر هم‌بازی می‌شود و در معیت شاعر است؛ کاملا مشهود است که لبخند در متن زندگی می‌کند و در کنار شاعر است. «لبخند» در چهارچوب ساختارهای قراردادی متن محاصره نشده و ارجاع بیرونی دارد.

«وقتی زنی به قدرت یک شاعر

دارد سکوت می‌شود در

سطر سطر نانوشتهٔ شعرش

چیزی شبیه

مردن را مشق می‌کند» (سوشیان: همان)

در این شعر دال «سکوت» خودش به تنهایی فضایی از متن را اشغال می‌کند و در «سطرهای نا نوشتۀ شعر» مشق مردن را می‌نویسد. به عبارت خیلی ساده و عامی سکوت خودش دارد مشق مردن می‌نویسد و با یک ارجاع فرامتنی خواننده به جهانی سفر می‌کند که کلمه‌ها خودشان بازیگر هستند.

«شاعر

درختی را نوشت

که در بهشت

به زمین

ریشه‌اش را باخت

اما در قطب افتاد

خواندیمش

و نفهمیدیم

درد نوشتن

غزل بی‌معشوقه را در آن» (اهورا: همان)

هم‌چنان‌که می‌بینیم شاعر یک درخت را می‌نویسد. بعد از خلقت کلمۀ «درخت» توسط شاعر می‌بینیم که این «درخت» زمانی در بهشت حیات داشته و در بازی آفرینش مقام هویت و ریشه‌اش را با زمین معاوضه می‌کند و در گوشه‌ای از زمین می‌افتد. این نقش‌ها در قسمت موخر این شعر فضاها و وقایع و اتفاقاتی که در جهان متن برای کاراکتر «درخت» افتاده؛ مثل یک نمایش برای خواننده تداعی می‌کند با این تفاوت که سن نمایش آن متن است.

«آمدی

گوشۀ دلم

نه !!

گوشهٔ شعر

کنار آبی پرنده در سطر آواز نشستی

غمگین

غمگین

و ساز ناکوک رفتن ساز کردی

حالا شعر کز کرده

لای واژه‌ها

کنار روسری تو بر تابوتی

که گل‌های حجله‌ات بر آن می‌رقصند» (مسیح: همان)

در شعر بالا «شعر» خودش به تنهایی فضایی می‌شود که سطرهایش پرنده‌های غمگین دارد و در سطرهای بعدی «شعر» خودش را جمع کرده و نشسته در گوشه‌ای و در میان یک سری واژه‌ها کز کرده است. تئوری کلمه- ا نسان کاملا در این شعر پیدا هست و تمام ساحات وجودی انسان می‌تواند نمود و قابلیت ظهور داشته باشد.

«زیر چتر یک زن»

واژهٔ «او» روی سطر آفتاب، «من» هزار پله پائین‌تر از این متن

-حادثه یا معجزه!؟

-نمی‌دانم اما سرانجام

واژهٔ ناگهان باد «او» را به حرکت در آورد تا پله پله

... و اکنون من به دنبالش...

ابرها، یک‌باره هم‌دیگر را آن‌چنان در آغوش که

قطره

قطره

واژه

واژه

شروع یک داستان

▫ ▫

خیابان خیس وحشیانه می‌دود، من... نه! اما نمی‌دانم او از کجا دانسته که چترش را...

-وای! سطر تگرگ دارد تمام مرا سرخ می‌نویسد

-آهای نترس! اینجا باتون‌ها خط خورده‌اند؛ کسی نیست

بگذار چند سطری زیر چتر تو لب‌هایم را بسوزانم؛ تنهای تنها، فقط تا پایان این داستان...

چشم‌هایش یک آن تمام خیابان را

ورق

ورق

و باز خودش را به دست‌های باد می‌سپارد.

-آه ممنون چه چتر گرمی!... راستی چرا حرف نمی‌زنی!؟

- از چه!؟ تو که یک غریبه‌ای

- غریبه!؟ نمی‌دانم اما فقط حرف بزن

- آخر تا کی می‌خواهی این هذیان‌ها را بنویسی!؟

- فعلا که دارد تگرگ می بارد!

- باد ما را روی صفحهٔ بعد می اندازد

آفتاب زمین را به سونا برده بود

اما ما همچنان گرم درد دل

راستی! او هم شاعر است، آن‌قدر که اگر حرف‌هایش را بنویسم؛ این متن را با شعرهای فروغ اشتباه خواهید گرفت.

- زمان!؟ هیچ ربطی به این متن ندارد ولی ما آهسته اما مثل باد داریم زیر چتر را قدم می‌زنیم به سوی...

حالا نمی‌دانم کی تگرگ تمام شده و زمین غیبش زده

- مکان!؟

راستی! داریم روی چه راه می رویم؟ روی این سطر، روی ابرها، یا...

فرقی نمی‌کند به هر حال می‌دانم که...

یک‌دفعه ساعتش را نگاه کرد.

-آه! دیرم شده. راستی تو زیر چتر من چه کار می‌کنی؟!

- مگر خودت راهم ندادی!؟

- چرا، اما فقط رویِ خط تگرگ

- ولی تو قول دادی تا پایان زیر چترت باشم.

- اما

و این بگو مگو هی ادامه پیدا کرد؛ آن‌چنان‌که نفهمیدیم چگونه از این صفحه هم بیرون زده‌ایم و حالا روی سطر سوزان ساحل داریم دعوا می‌کنیم.

- چرا واژه‌هایت را سیاه می‌نویسی؛ سطر دریا را نگاه کن؛ ببین چقدر خوش خط است.

- وای!... اینجا چکار می‌کنیم؛ ما که...

- متن بدی که نیست؛ فکرش را نکن!

- اما... اما اینکه قرارمان نبود!

- حالا که دیگر نوشته شده‌ای؛ اصلا از همان سطری که به دنبالت افتادم داشتم اینجاها را می‌نوشتم.

- پس تگرگ!؟

- فقط بهانه بود

- این داستان!؟

- نه پایان ندارد.

- پس!...

- پس چه؟!

- هیچ، فقط مواظب باش لباس‌هامان را باد نبرد!

(آذرپیک: همان)

در ابتدا باید گفت که این فراشعر (پلی ژانریک) یکی از ژانرهای مادر مولفه‌های مکتب اصالت کلمه است و این قابلیت را دارد که از تمام پتانسیل‌های شعری بالفعل و کشف شده در آن بهره گرفت.

«زیر چتر یک زن» این عنوان بیان‌گر ارتباط گرفتن با دنیای زن است. مخاطب با خواندن این‌عنوان به این درک می‌رسد که شاعر زیر سایهٔ افکار و اندیشه واحساسات یک زن می‌رود و به او نزدیک می‌شود.

واژهٔ «او» روی سطر آفتاب، «من» هزار پله پائین‌تر از این متن

- حادثه یا معجزه!؟

- نمی‌دانم، اما سرانجام

واژهٔ ناگهان باد «او» را به حرکت در آورد تا پله پله

... و اکنون من به دنبالش...

ابرها، یک‌باره هم‌دیگر را آن‌چنان در آغوش که

قطره

قطره

واژه

واژه

شروع یک داستان

اپیزود اول:

مخاطب متوجه می‌شود که کلمات (او) جان گرفته و یک شخصیت مستقل پیدا کرده و توانسته در یک فضای متن محور روی سطرهای آفتاب بایستد و فعلی را انجام دهد. (من) نیز در همان متن هست ولی هزار پله پایین‌تر. در سطربعدی که باد می‌وزد باز هم در همان حال و هوای متن است و حتی بارش ابرها بر مبنای محوریت کلمه م باشد و داستانی را شروع می‌کند و با شکل فرمیک نوشتاری که تداعی‌گر بارش باران است و بیان محتوایی از لحاظ شکلی و با مهارتی شگرف متن را در تصرف خود قرار داده است.

اپیزود دوم:

در این قسمت مخاطب با نشان‌گر دو مربع متوجه می‌شود که مکان تغییر می‌یابد و حال و هوای متن بارانی می‌شود و شاهد دیالوگی بین «او» و «من» می‌باشد. شاعر به کاراکترها (کلمه‌هایی که زندگی می‌کنند و جان گرفته‌اند) اجازه ظهور و بروز داده تا خودشان بیان‌گر صدای خویش در متن باشند و آزادانه و بدون واسطه و با فراروی از دیدگاه مولف با هم به گفت‌وگو بپردازند. حرکت متن بر عهدهٔ دیالوگ‌ها است. راوی اینجا فقط نظاره‌گر است.

زاویهٔ عمودنگرانهٔ این فراشعر حرکتی فرارونده داشته و مقام وجود کلمه برای مخاطب تبیین می‌کند.

خیابان خیس وحشیانه می‌دود، من... نه! اما نمی‌دانم او از کجا دانسته که چترش را...

در این قسمت از زاویهٔ زیباشناسی، آذرپیک از آرایهٔ تشخیص استفاده کرده و به خیابان شخصیت داده است و یک مونولوگ شکل گرفته که راوی از روایت متن‌محور کمی فاصله می‌گیرد تردیدها و ندانستن‌هایش را و با مخاطب به اشتراک می‌گذارد. (ارجاع بیرونی دارد.)

دردیالوگ‌های بعدی شاعر اشاره‌ای ظریف به سرکوب شدن هیجان‌های احساسی و غریزی در جامعهٔ کنونی می‌برد و مخاطب را به سمت روابط پنهانی متذکر می‌شود که در متن جامعه جاری است و در دیالوگ‌ها خواننده را در ورطه‌ای از اضطراب و ستیز و گریز و قرار و گفت‌وگوها می‌اندازد.

ورق

ورق

و باز خودش را به دست‌های باد می‌سپارد. (اشاره به گذر زمان و روزها)

و تا اینجا:

راستی! او هم شاعر است؛ آن‌قدرکه اگر حرف‌هایش را بنویسم؛ این متن را با شعرهای فروغ اشتباه خواهید گرفت!

اینجا شاعر دوباره به مخاطب شناخت بیشتری از «او» می‌دهد که هم‌چون فروغ سنت‌شکن و معترض به نظام دیکتاتوری و من سالارانه (که منظور از من در اینجا کاراکتر مرد است) ارجاع بیرونی دارد.

در سطرهای بعدی با توجه به این پیش فرض اختلاف نظرها پیش می‌آید

تا اینکه «من»، «او» را متوجهٔ سطر دریا می‌کند که نماد صلح و آرامش و نماد بخشندگی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اپیزود پایانی:

(- این داستان!؟

- نه پایان ندارد.

- پس!

- پس چه؟!

- هیچ، فقط مواظب باش لباس‌هامان را باد نبرد!

در اوج سادگی و بی‌پیرایگی و با کلماتی ساده بیان‌گر دغدغه‌هایی از هیجانات احساسی و غریزی در هر برهه از زمان و مکان که مخاطب هوشمند و با احساس آن را به راحتی در این ژانر دریافت می‌دارد.

۲-۴- تفاوت شعر دال و شعر زبان

تفاوت بنیادین شعر دال با شعر زبان ناشی از زادگاه اندیشگانی این دو نحلهٔ ادبی است. شعر زبان بر بیان اومانیسمِ نسبی‌گرای پسامدرنیستی، به ماتریال بودن کلمات و فقدان معنا در آنها باور دارد که بر بستر بازی‌های زبانی از طریق روابط متفاوت در هر بازی اجتماعی نوعی معنای نسبی بر آن حمل خواهد شد اما آن‌گاه که مکتب زبان‌شناسیِ فراساختارگرا در عریانیسم از بنیان با این تفکر مخالف است و بنا بر نحلهٔ معناشناسیِ عمیق‌گرای خود، کلمات را دارای دو ساحت هم‌افزای معانیِ محدودِ ثابت و نامحدودِ متغیر می‌داند اصلاً نمی‌تواند ماتریالِ محض‌پنداری کلمات را برتابد که منجر به تئوری بازی زبانی شده و با عنایت به زنده دانستنِ کلمات، به جان‌دار بودن، تشخیص بسیط و نهایتاً کاراکتر شدن کلمات می‌رسد یعنی به جای بازی با ارکان جمله و زبان (بازی زبانی) جهانی آنیمیستی در متن برای نمود بازیگر شدن ارکان زبان و جملات و متن را پیشنهاد می‌دهد. بازیگر شدن و کاراکترسازی در ارکان جملات و متن به هیچ‌گون پیرو شعر زبان نیست و یک ژانر کاملا مستقل است؛ اگر چه می‌تواند رابطه‌ای بینامتنی با بسیاری از نحله‌های ادبی همانند «شعر زبان» و «شعر انیمیشن» داشته باشد.» (مسیح،۱۴۰۰: ۱۱۶)

در شعر دال متن هستی و متن اجتماع و متن شعر یکی می شوند و در این یگانگی کلمه زندگی می‌کند؛ چرا که در مکتب اصالت کلمه بنا بر تئوری کلمه-انسان، کلمه زنده است. در «شعر دال» بدین شکل است که پدیدارها و اشیاء متن شعر و هم در متن اجتماع یکی شدگی رخ می‌دهد. در شعر زبان ارکان زبان بازی می‌کنند. (مثل خمیر مجسمه‌سازی که مجسمه را می‌سازد و با آن بازی می‌شود.) اما ارکان زبان در شعر دال خودشان به تنهایی بازیگر می‌شوند.

در «شعر زبان» معنای بیرونی نداریم اما در «شعر دال» جهان بیرونی حضور دارد؛ معنا هست؛ مفهوم هست؛ اتفاقات زبانی داریم؛ کلمات خودشان می‌آیند و کاراکتر می‌شوند و نقشی را می‌پذیرند:

دویدن از پای من قهر می‌کند و به یک گوشه‌ای می‌رود

«دویدن» شخصیت دارد. قهر می‌کند. گوشه‌گیر می‌شود.

واضح است که یک نوع بازی با هستی و کلمات است. یکی شدن جهان متن شعر و یکی شدن متن اجتماع یک نوع آشنایی زدایی از تمام هستی است. در جهان متن محور کلماتی که به کار برده می‌شوند همگی شخصیت دارند.

می‌نویسیم خورشید

واژه‌هایم همه دنبال شب‌اند

نکند حضرت شعر به سیاست متمایل شده است. (اکبری)

متن شعر و متن هستی به یکانگی رسیده‌اند و معنا نو است و تصویر دارد و یک کشف شاعرانه است.

شاعران «شعر زبان» ایران دنباله‌رو زبان‌شناسان غربی کلمات را فاقد معنا می‌دانستند و کلمات تنها در ساختار جمله ماندند. تنها بازی با کلمات بود و بازی زبانی. محوریت شعر زبان بازی‌های زبانی است. (درس‌گفتار آذرپیک)

«شعر دال» کلمه-کاراکتر است؛ خود کلمه بازی می‌کند؛ کلمه در متن جان دارد و کلمه می‌تواند به جای هر پدیداری با تمام ویژگی‌های آن (جماد، جان‌دار، انسان) نقش بپذیرد. علاوه بر اینکه ساختار و ارکان جمله را رعایت می‌کند و تابع قراردادهای دستوری است در یک مرحله ارتقاء به پتانسیلی از ساحت کلمه می‌رسد که خودش نقشی را به عهده می‌گیرد مثل اینکه در یک نمایش‌نامه نقش بگیرد و بازی کند اما تفاوت در این است که فضا اجرای نقش در متن است که می‌تواند شکل‌های مختلفی از فضاهای متنی باشد به‌عنوان مثال: سطر، جمله، پاراگراف، سر سطر، فصل، مقدمه، صفحهٔ بعد، داخل پرانتز، گوشهٔ کاغذ و...

در «شعر دال» کلمه متأثر از فضای متن اعمالی را آفریده و خلق می‌کند و تمام افعالی که از انسان سر می‌زند را می‌تواند خودش به تنهایی در متن ایفا کند.

۳- نتیجه‌گیری

بیان متعارف شعر وجه مشترک جریان‌های شعری دهۀ هفتاد بود و تأثیرگذارترین آن «جریان شعر زبان» به راه‌بری رضا براهنی بود. ویژگی اشعار براهنی انفصال، قطعه قطعه شدن و نحوگریزی بود که منشأیت ظهور آن ریشه در وقایعی است که در دهۀ شصت در زندگی او رخ داد. حبس و انفصال و به دنبال آن اتصال قاطع به درونش «شعر زبان» را متولد کرد. «شعر زبان» حاصل قطعه قطعه شدن درونش بود که بدین شکل خود را در آثارش متجلی می‌کند. رضا براهنی در بیانیۀ خود خطاب به پروانه‌ها با ارائۀ «شعر زبان» آن را راه حلی برای نجات از بن‌بست شعر کهن و شعر نیمایی و شعر سپید می‌داند که پس از آن نوعی شعر که بومی کردن مکتب شعر زبان در عصر پسامدرنیسم بود؛ برای نخستین‌بار شعر دال‌محورانه را به جهان شعری به گونه‌ای هدفمند پیشنهاد داد و آثار او دارای بسامدی تعمدی در شعر «دال‌محور» و زبان-ابژه بود و با آنکه به مخالفت با هرگونه ارجاع فرامتنی برای نفی سوژه‌محوری پرداخت اما در عمل با ابژه قرار دادن خودِ زبان به شیوه‌ای دیگر، سوژه‌محورانگی را حیاتی نو بخشید. در شعر زبان هیچ رابطه‌ای بین معنا و ابژه وجود ندارد و اشیای این عالم مخلوق زبان یا تصورات ما هستند.

تفاوت بنیادین «شعر دال» با «شعر زبان» ناشی از زادگاه اندیشگانی این دو نحلۀ ادبی است. شعر زبان بر بیان اومانیسمِ نسبی‌گرای پسامدرنیستی، به ماتریال بودن کلمات و فقدان معنا در آنها باور دارد که بر بستر بازی‌های زبانی از طریق روابط متفاوت در هر بازی اجتماعی نوعی معنای نسبی بر آن حمل خواهد شد و... اما آن‌گاه که مکتب زبان‌شناسیِ فراساختارگرا در عریانیسم از بنیان با این تفکر مخالف است و بنا بر نحلۀ معناشناسیِ عمیق‌گرای خود، کلمات را دارای دو ساحت هم‌افزای معانیِ محدودِ ثابت و نامحدودِ متغیر می‌داند اصلاً نمی‌تواند ماتریالِ محض‌پنداری کلمات را

برتابد که منجر به تئوری بازی زبانی شده و با عنایت به زنده دانستنِ کلمات، به جان‌دار بودن، تشخیص بسیط و نهایتاً کاراکتر شدن کلمات می‌رسد یعنی به جای بازی با ارکان جمله و زبان (بازی زبانی) جهانی آنیمیستی در متن برای نمود بازیگر شدن ارکان زبان و جملات و متن را پیشنهاد می‌دهد. بازیگر شدن و کاراکترسازی در ارکان جملات و متن به هیچ‌گون پیرو شعر زبان نیست و یک ژانر کاملا مستقل است؛ اگر چه می‌تواند رابطه‌ای بینامتنی با بسیاری از نحله‌های ادبی همانند شعر زبان و شعر انیمیشن داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آذرپیک، علیرضا (۱۳۸۴)، ***جنس سوم***، به اهتمام آرش آذرپیک؛ مهری مهدویان، کرمانشاه: کرمانشاه.

۲. براهنی، رضا (۱۳۷۴)، ***خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم.*** تهران: مرکز.

۳. حریری، ناصر (۱۳۶۵)، ***هنر و ادبیات امروز گفت‌وشنودی با احمد شاملو***، به کوشش رضا براهنی، بابل: بابل.

۴. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، ***جنس سوم (عاشقانه‌های یک فرازن)***، کرمانشاه: دیباچه، ۱۱۵.

۵. نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰)، ***آنتولوژی زبانه نویسان ایران (خیزش کوتاه نویسان شعر ۱۴۰۰ عریانیسم)***، تهران: شاپرک سرخ، ص ۱۶۷.

۶. همتی، آریو؛ رشیدی، علی (۱۴۰۰)، ***جنبش ادبی ۱۴۰۰ (آنتولوژی فراشعرنویسان مولتی فونیک)***، تهران: مهر و دل، ص ۱۱۹.

مقاله‌ها

۷. براهنی، رضا (۱۳۷۸)، ***چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم؟*** ماه‌نامهٔ بایا، شمارهٔ ۱ و ۲، ص ۱۳.

۸. براهنی، رضا (۱۳۷۸)، ***چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم؟***، ماه‌نامهٔ بایا، شمارهٔ ۳، ۲۵ - ۳۰.

۹. براهنی، رضا (۱۳۸۴)، ***بخشی از سخنرانی دکتر رضا براهنی*** در پایان سمینار بزرگ‌داشت، تورنتو، ژوئن ۲۰۰۵، ماه‌نامهٔ بایا، شمارهٔ ۳۷، ص ۱۸.

۱. براهنی، رضا (۱۳۸۴)، ***نظریهٔ زبانیت در شعر***، کارنامه، شمارهٔ ۴۶و۴۷، ۱۳- ۱۶.

۲. خوئینی، عصمت؛ کبکی، مهدی (۱۳۹۵)، ***بررسی خطاب به پروانه‌ها از منظر دستور زبان***، زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۱ ، ۱۲۰-۱۳۹.

۳. سوشیان، ستی‌سارا (۱۴۰۰)، ***روزنامهٔ مهد تمدن***، سال۸، ۲۹ شهریور، ص ۴.

۴. شفق، اسماعیل؛ بحرانی، بلال (۱۳۹۸)، ***جریان شعر زبان در دههٔ هفتاد-با تأکید بر شعر رضا براهنی***، بوستان ادب، شمارهٔ۲، دورهٔ ۴۰، ص۲.
۵. شهابی، نگین؛ مازیار، امیر (۱۳۹۹)، ***ویژگی‌های شکلی (فرمی) شعر رضا براهنی درمجموعهٔ خطاب به پروانه‌ها***، ادب فارسی، سال ۱۰، شمارهٔ ۲، ۲۳۵ - ۲۵۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی