نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

چندصدایی در اشعار علی باباچاهی و رضا براهنی در تطبیق با تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر**

لیلا امینی [۱]، شهین اوجاق علیزاده [۲*]، سیده ماندانا هاشمی اصفهانی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. st.۱_amini@riau.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران، alizade@riau.ac.ir
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. Hesfahani@riau.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۴
دوره ۲۱
صفحه ۱۵۳ الی ۱۷۲

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۳
تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۱
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۰۱

کلمات کلیدی
مکتب ادبی پست‌مدرنیسم،
چندصدایی،
شعر دهۀ هفتاد،
علی باباچاهی،
رضا براهنی.

ارجاع به این مقاله
امینی، لیلا، اوجاق‌علیزاده، شهین، & هاشمی اصفهانی، سیده ماندانا. (۱۴۰۳). چند صدایی در اشعار علی باباچاهی و رضا براهنی در تطبیق با تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر. مطالعات هنر اسلامی، ۲۱(۵۴)، ۱۷۲-۱۵۳.

dorl.net/dor/20.1001.1.*/*.**.**.****.******

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۳.۴۰۵۴۶۳.۲۲۳۵

چکیده

بخش عمده‌ای از مؤلفه‌ها و شاخصه‌های شعر دهه هفتاد معطوف به نظریه‌های پست‌مدرنیستی است که از پرکاربردترین آن‌ها می‌توان به چندصدایی اشاره کرد. در این پژوهش توصیفی-تحلیلی، ضمن تعریف و تبیین چندصدایی به‌مثابۀ یک شاخصۀ پست‌مدرنیستی، جلوه‌های چندصدایی در شعر دو تن از شاعران برجستۀ دهه هفتاد، یعنی علی باباچاهی و رضا براهنی واکاوی و تحلیل شده است. همچنین به تطبیق این مقوله با تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر پرداخته شده است. بنابر نتایج پژوهش، چندصدایی به شیوه‌های مختلفی در شعر براهنی و باباچاهی بروز می‌یابد؛ گاه با استفاده از وزن و موسیقی شعر، زمینۀ چندصدایی فراهم می‌شود. تمایزات زبانی، تفاوت لحن و بیان رسمی یا محاوره‌ای از دیگر شگردهایی است که چندصدایی را سامان می‌دهد. بخش دیگری از اشعار چندصدایی در ساحت نگارش افشانشی صورت می‌بندد. مجنون‌نویسی و حضور شخصیت شیزوفرنیک بستر دیگری برای شعر چندصدایی است. باباچاهی و براهنی با به‌کارگیری این تمهیدات، زمینه را برای حضور و بروز صداهای مختلف در شعر خویش فراهم می‌کنند. بخشی از این رویکرد، مصداق مکالمه با سنت ادبی است و بخشی دیگر، توجه به شخصیت‌ها و معناهای نادیده گرفته شده را درنظر دارد. در بستر این رویکرد، علاوه‌بر آواهای متنی که غالباً در رابطۀ بینامتنی صورت می‌بندد، صدای شخصیت تیمارستانی نیز به گوش می‌رسد. چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی همچنان که به تعدد آوایی و تکثر نگرش و نگارش و گریز از استبداد تک‌گویی منجر می‌شود، به‌واسطۀ ماهیت اختلالی‌اش، گسست‌روایی، نفی محور عمودی و وحدت موضوعی را به‌دنبال دارد. از سوی دیگر، در هنرهای تجسمی معاصر نیز نمودهای واضحی از کاربست تشبیه به چشم می‌خورد.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی و تحلیل شیوه‌های اجرای چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی.
۲. بررسی تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر.

سؤالات پژوهش:

۱. چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی با چه سازوکارهایی سامان می‌یابد؟
۲. تشبیه چه جایگاهی در هنرهای تجسمی معاصر دارد؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری "لیلا زمانی" با عنوان "چندصدایی در اشعار علی باباچاهی و رضا براهنی در تطبیق با تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر" است که به راهنمایی دکتر " شهین اوجاق‌علیزاده" و مشاوره دکتر "سیدماندانا هاشمی اصفهانی" در سال ۱۴۰۱ در دانشگاه "دانشگاه ازاد" واحد "رودهن" ارائه شده است.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

از اواخر دهۀ شصت جریان تازه‌ای در شعر فارسی ظهور و بروز می‌یابد که با عنوان شعر دهۀ هفتاد شناخته می‌شود. شعر دهۀ هفتاد با عبور از سنت شعر فارسی و مبانی زیبایی‌شناسی شعر نیمایی و سپید، نوع دیگری از نگارش و نگرش را عرضه می‌دارد و بسیاری از مؤلفه‌های آن، در نظریه‌های پست‌مدرنیستی ریشه دارد. یکی از این شاخصه‌ها، چندصدایی است که به‌عنوان یک شگرد پرکاربرد در شعر دهۀ هفتاد شناخته می‌شود. چندصدایی اصطلاحی در نقد ادبی معاصر است که ریشه در نظریۀ منطق مکالمۀ میخائیل باختین دارد. باختین با التفات به رمان‌های داستایوسکی، مکالمه محوری این آثار را به‌عنوان یک وجه هنری و زیبایی‌شناختی موردتوجه قرارداد.

اندیشمندان و نظریه‌پردازان پست‌مدرن، به بسط و گسترش نظریۀ منطق مکالمه پرداختند و زیرعنوان چندصدایی، این رویکرد را به حوزه‌های سیاسی و اجتماعی نیز تسری دادند. چندصدایی در حوزۀ نقد ادبی نیز غالباً به دیدگاه‌های باختین و نظریه‌پردازان پست‌مدرن، مانند بارت و لیوتار و فوکو معطوف است که به تعدد آوا و امکان حضور صداهای مختلف در متن ادبی و اثر هنری نظر دارد. چندصدایی موردنظر پست‌مدرنیست‌ها، با مؤلفه‌های دیگری چون نفی تسلط راوی دانای کل بر متن، نفی توالی زمان خطی در متن، نفی نخبه‌گرایی، توجه به آواهای حاشیه‌ای و مرکزگریزی نیز پیوند می‌یابد. شاعرانی که زیرمجموعۀ شعر دهۀ هفتاد قرار می‌گیرند، به‌ویژه باباچاهی و براهنی که پایه‌گذاران این جریان شعری به شمار می‌روند، ضمن به‌کارگیری برخی از شاخصه‌های پست‌مدرنیستی در اشعار خود، توجه ویژه‌ای به چندصدایی نشان دادند. تلاش آن‌ها برای خلق شعر چندصدایی، منجر به سرایش شعرهایی شده است که در غالب آن‌ها، چند شخصیت یا راوی هم‌زمان حضور دارند و یا موضوعات و مضامین مختلفی در یک متن کنار هم قرار می‌گیرند.

در این پژوهش، ضمن تعریف و تبیین پست‌مدرنیسم به‌عنوان یک نحلۀ فکری و یک مکتب ادبی، مبانی و جلوه‌های چندصدایی در پسامدرنیسم واکاوی و تحلیل می‌شود. در بخش تحلیلی نیز با اتکا به اشعار علی باباچاهی و رضا براهنی، شیوۀ اجرای چندصدایی و بازتاب و پیامدهای آن در اشعار این دو شاعر مورد بررسی قرار گیرد. در مجموع تلاش می‌شود تا به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که چندصدایی موردنظر پسامدرنیست‌ها در شعر علی باباچاهی و رضا براهنی چگونه اجرا شده و چه نتایج و پیامدهایی به‌دنبال دارد؟

بررسی پیشینۀ پژوهش حاکی از این است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشتۀ تحریر در نیامده است. لذا نگارنده در پژوهش حاضر که به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده های منابع کتابخانه ای انجام شده است به دنبال بررسی مسئله جنداصدایی در اشعار باباچاهی و رضا براهنی و تطبیق آن با مقولۀ تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر است.

۱. پسامدرنیسم و مؤلفه‌های محوری آن

پسامدرنیسم از آن دست اصطلاحاتی است که ارائه تعریفی جامع و کامل از آن دشوار است. عمدۀ تعاریفی که از پسامدرنیسم ارائه‌شده، غالباً به گسست و پیوست و نسبت آن با مدرنیسم اختصاص دارد. از این منظر، پسامدرنیسم و پسامدرنیته؛ به‌مثابۀ: ۱- مقطع تاریخی؛ ۲- تجربه‌ای اجتماعی؛ ۳- دارای هویّتی فلسفی، وضعیتی است که از دل مدرنیسم و مدرنیته و مؤلفه‌های آن سر برمی‌آورد. برخی صاحب‌نظران پسامدرنیسم را به‌عنوان یک دورۀ تاریخی مستقل ارزیابی نمی‌کنند. «کاربرد پسامدرن صرفاً معنایی تاریخی ندارد و مقصود نمایش پیدایش جریان «پس از» مدرنیسم نیست، بلکه دقیق‌شدن، مشروط‌شدن، کامل‌شدن و شاید بتوان گفت قطعی‌شدن مدرنیسم است، به گفتۀ لیوتار؛ پسامدرنیسم درک مدرنیسم است به اضافۀ بحران‌هایش» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲/ ۴۷۵).

در سال‌های میانی قرن بیستم میلادی، برخی اندیشمندان و نظریه‌پردازان علوم‌انسانی غرب، تأملات تازه‌ای را مطرح کردند که نقد مدرنیته و مدرنیسم در کانون آن قرار داشت. در این تأملات فلسفی و هنری که رنگ و بویی اجتماعی به خود گرفت، اهمیت و کارکرد مهم‌ترین شاخصه‌های دورۀ مدرن؛ یعنی خرد، علم، پیشرفت، حکومت، قانون و متعلقات این مفاهیم مورد تردید قرار گرفت. مدافعان مدرنیسم و مخالفان ایده‌های نوین، این متفکران را پست‌مدرن نامیدند که نوعی تمسخر و تحقیر به‌شمار می‌رفت؛ چراکه در دیدگاه مسلّط و نگاه غالب بر جامعه، مدرن به‌مثابۀ دوره‌ای آرمانی تلّقی می‌شد و اصطلاح پسامدرن، به‌نوعی عبور از ناممکن را در درون خود تعبیه داشت. به‌رغم مخالفت‌های آغازین، دیدگاه‌های نوین به‌تدریج در لایه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی رسوخ یافت و پسامدرنیسم به‌عنوان یک شیوۀ برخورد و ارزیابی بازنگرانه، با اتکا بر نسبیت فرهنگی و چندگانگی رواج یافت.

در پیوند با مدرنیته و مدرنیسم می‌توان گفت که: «مدرنیسم پدیده‌ای است که به تاریخ صد و پنجاه سال اخیر فرهنگ غرب مربوط می‌شود. بااین‌حال، بسیاری از متفکران، غالب دگرگونی‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را از رنسانس به این‌سو با اصطلاح مدرنیته مشخص می‌کنند» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۴). پاره‌ای از شاخصه‌های مدرنیته عبارت‌اند از: «خردباوری و تلاشی برای بخردانه کردن هر چیز، شکستن و ویرانگری عادت‌های اجتماعی و باورهای سنتی، همراه با پشت سرنهادن ارزش‌ها، حس‌ها، باورها و در یک‌کلام شیوه‌های مادی و فکری زندگی کهن» (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۱). مخالفت و تقابل با همین شاخصه‌های اصلی مدرنیته است که حلقۀ اتصال پسامدرن‌ها را به‌رغم تنوع و چندگانگی، فراهم می‌آورد.

پسامدرنیسم توصیف نوعی حالت یا موقعیت فقدان هرگونه قطعیت و نوعی شک‌گراییِ خودآگاه و طنزآمیز نسبت به قطعیت‌های زندگی فردی، فکری و سیاسی است؛ لذا در قالب اثرگذارترین روایت‌های دوگانه‌اش، چنین احساس می‌شود که روایت‌های کلان دربارۀ پیشرفت و آزادی انسان که ریشه در اندیشۀ روشنگری دارند، اعتبار خود را ازدست‌داده‌اند. پسامدرنیسم به‌مثابۀ یک اصطلاح، هم توضیحی و هم ارزیابی‌کننده است و این کاربردهای متفاوت نیز همواره برای پدیده‌های یکسان نیست؛ لذا سه اصطلاح پسامدرن، پسامدرنیست و پسامدرنیسم، جملگی برای

دوره‌بندی تحولات اجتماعی و اقتصادی نظام سرمایه‌داری، توصیف تحول هنرها و تحول درونی آن‌ها، و نیز اشاره به نگرش یا موضع مشخص نسبت به این تحولات به‌کار گرفته می‌شوند (ر.ک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۲).

ژان بودیار و فردریک جیمسون بر این باورند که میان دو دورهٔ مدرن و پسامدرن، گسستی قطعی وجود دارد و ما به گاه سخن‌گفتن از این دو، از دو دوره و دو مفهوم متمایز سخن می‌گوییم. در مقابل این دیدگاه، ژان فرانسوا لیوتار معتقد است که پسامدرن، نه یک دوره و مفهومی قابل دوره‌بندی، بلکه یک شیوه است. از منظر لیوتار، پسامدرن بخشی از دورهٔ مدرن است و آن چیزی است که در چارچوب مدرن، امر ارائه ناشدنی را در قالب خود مطرح می‌سازد (ر.ک: لیوتار، ۱۳۸۰: ۲۹-۳۰). آنچه از فحوای کلام لیوتار و بودریار و اندیشمندان هم‌فکر با آنان برمی‌آید این است که مبانی پست‌مدرنیسم، معطوف به شاخصه‌های مدرنیسم و رهیافت‌هایی است که از نقد آن به‌دست می‌آید؛ لذا نظریه‌پردازان، پسامدرن و مؤلفه‌های محوری آن را به دورهٔ مدرن و بحران‌های آن پیوند می‌زنند.

ایهاب حسن فهرستی از مؤلفه‌های پسامدرنیستی را ارائه می‌کند که ناظر بر تقابل‌های دوگانهٔ پسامدرنیسم با مدرنیسم است: «ضد نخبه‌گرایی، ضد اقتدارگرایی، پراکندگی خود، مشارکت جمعی، اختیاری و آشوب‌گرا شدن هنر، پذیرش و درعین‌حال رادیکال شدن طنز، خود تحلیل برندگیِ نمایش و بی‌نظمی معنا» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۳). در پیوند با همین تقابل‌های دوگانه است که پست‌مدرنیست‌ها به تولید ساختارهای باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، غیرقطعی یا تصادفی می‌پردازند. آن‌ها همچنین نظرات زیبایی‌شناسی سنتی را در باب مفاهیمی نظیر «زیبایی» و «بی‌همتایی» رد می‌کنند. ایهاب حسن با التفات به مؤلفه‌های مورد اشاره، تصریح می‌کند که اگر بتوان همهٔ این مقولات را در یک فکر خلاصه کرد، این فکر «فقدان مرکز» است. عموماً عقیده بر این است که تجربهٔ پسامدرن از نوعی احساس عمیقِ عدمِ قطعیتِ هستی‌شناختی نشئت گرفته است. یکه‌خوردن انسان در مقابل پیشامدهای غیرقابل‌تصور مانند آلودگی هوا، کشتارهای دسته‌جمعی و مرگ سوژه، به ازدست‌رفتن مرجع‌ها و منظرهای مقایسه‌ای که برای شخص آشنا بوده‌اند، منجر می‌شود؛ همه چیز به‌شدت مرکززدایی شده است (ر.ک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۴).

ژان بودریار و ژان فرانسوا لیوتار دو تن از نظریه‌پردازان پسامدرنیسم به‌شمار می‌روند که با طرح نظریه‌هایشان، به تبیین و تعمیق پسامدرنیسم پرداخته‌اند. بودیار با نظریهٔ «ازدست‌رفتن واقعیت» و حاکمیّت نشانه و لیوتار با نظریهٔ «پایان روایت‌های کلان»، وجوه تازه‌ای به پسامدرنیسم افزوده‌اند. بودیار استدلال می‌کند که دیگر یک‌دنیای خارجی واقعی وجود ندارد که بتوان نشانه‌ها را به آن ارجاع داد و نوعی فروپاشی درونی واقعیت و خیال اتفاق افتاده است. «واقعیتی در کار نیست، هیچ‌گونه خیال‌پردازی وجود ندارد، مگر نوعی فاصله» (بودریار، ۱۳۸۱: ۲۰۲)؛ بنابراین آن چه را که ما واقعیت می‌پنداریم، مجموعه‌ای از «وانمودها» است که واسطه‌های ارتباطی و تصویر آفرین عصر پسامدرن، آن را تولید کردند و در یک پروسهٔ برنامه‌ریزی‌شده به ما منتقل می‌شود. «لیوتار این حکم را طرح کرد که ما می‌پنداریم به حقیقت رسیده‌ایم، اما راستی که چیزی جز آرمانی اخلاقی پیشروی خود نداریم. آنچه حقیقت

می‌پنداریم درواقع اشتیاق ماست به یافتن حقیقت... برداشت مدرن از علم و حقیقت، آرمانی بیش نیست و به هیچ واقعیتی تکیه ندارد... نکته اصلی این نیست که برداشتی از جامعه مدرن چون مارکسیسم درست است یا نه بلکه مفاهیم درست و نادرست اساساً وجود ندارند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲-۴۷۹). بودیار در نوشته‌های خود مرتب عصر پسامدرن را با شاخصه‌هایی چون ناپدیدشدن معنا، سستی و رخوت و خستگی و پایان تاریخ و پایان ذهنیّت، تصویر می‌کند. لیوتار که خود در سال‌های جوانی، دارای گرایش مارکسیستی بوده، در نظریه‌پردازی‌هایش، اندیشه‌های مارکسیستی را به‌مثابهٔ یک کلان‌روایت در کانون انتقادات خود می‌نشاند و همچون دیگر پسامدرنیست‌ها، مرز سیاست، فلسفه و ادبیات در نوشتار او فرومی‌پاشد. نظریهٔ «پایان روایت‌های کلان» لیوتار، بر این اصل استوار است که آنچه در مدرنیته، به‌مثابهٔ ادراک تلقی می‌شود؛ در حقیقت، نوعی مهارت و تمهیدی است برای سیطره‌یابی؛ لیوتار با التفات به اشکال معرفت در دورهٔ مدرن و پسامدرن، دستاوردهای آن را در دورهٔ مدرن به چالش می‌کشد. لیوتار طرح روشنگری را زمینه‌ساز نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی معرفی می‌کند؛ از نظر او، عقل انتفاعی در دورهٔ مدرن نه‌تنها سعادت انسان را تضمین نکرد؛ بلکه با تولید جنگ‌افزارهای مدرن و تخریب محیط‌زیست و گسترش همسان‌سازی‌های معطوف به نفی سنّت، محصولاتی چون کارخانه‌های آدم‌سوزی هیتلر را پدید آورد (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۵: ۲-۴۷۸-۴۷۹).

اندیشمندان و نظریه‌پردازان بسیاری به عرصه رسیدند و با طرح نظریات خویش، به گسترش ساحت پسامدرن و مؤلفه‌های محوری آن پرداختند. علاوه‌بر این، مکتب‌های خردتری نیز شکل گرفتند که درمجموع می‌توان آن‌ها را در پیوند با پساساختارگرایی و پسامدرنیسم قرارداد. به‌عبارت‌دیگر، دغدغه‌ها و مبانی اندیشگی و نحوهٔ ورود آن‌ها به مباحث، شباهت بسیاری باهم دارد که آن‌ها در یک نقطه گرد می‌آورد و این همان وضعیت تعریف‌ناپذیری است که پسامدرن نامیده می‌شود. اندیشمندان مکتب فرانکفورت، به فرایند عقلانیت جامعهٔ مدرن به دیدهٔ شک نگریستند و به‌نقد فرهنگ اثبات‌گرایی و جامعهٔ نو پرداختند. از منظر آن‌ها، روشنگری به‌جای این‌که از همهٔ ظرفیت‌ها و شیوه‌های خرد محور بهره ببرد، آن را در جهت کسب منافع و سود بیشتر به‌کار گرفت و به‌اصطلاح از خرد، استفاده ابزاری کرد. «خردابزاری اصطلاحی است که پس از ماکس وبر و به‌ویژه آدورنو و هورکهایمر، در کانون مطالعات اندیشمندان قرار گرفت. اندیشمندان مکتب فرانکفورت، زندگی مدیریت‌شده و عقلانی‌شدن اقتصاد را بزرگ‌ترین و ناگوارترین نشانهٔ تباهی عصر روشنگری و تبدیل آن به دست‌کاری‌ها و تصرّفات ناروا تلقی کردند» (هیوز، ۱۳۷۶: ۲۱۷).

فلاسفه و نظریه‌پردازان پسامدرن، ویژگی‌هایی برای آثار ادبی - هنری پسامدرن برشمرده‌اند که در پیوند با محورهای پسامدرنیسم قرار می‌گیرد. آن‌ها اثر پسامدرن را اثری می‌دانند که امور غیرقابل‌عرضه در دورهٔ مدرن را عرضه می‌کنند. لیوتار در بحث از آثار ادبی - هنری پسامدرنیسم می‌نویسد: «پسامدرن جریانی در جست‌وجوی عرضه‌های جدید است، نه به‌منظور بهره‌بردن از آن‌ها، بلکه برای بیان و رساندن مفهوم قدرتمندتری از امر غیرقابل‌عرضه. هر هنرمند یا نویسندهٔ پسامدرن در مقام یک فیلسوف است. متنی که می‌نویسد و اثری که خلق می‌کند، ازنظر اصول، تحت هدایت قواعد از پیش تثبیت شده قرار ندارند و نمی‌توان در مورد آن‌ها مطابق با حکم ایجابی، با به‌کاربستن

مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت نمود. قواعد و مقولات مذکور همان چیزهایی هستند که خود اثر هنری در جست‌وجوی آن‌ها است؛ بنابراین هنرمند و نویسنده، برای تدوین قواعدی برای آنچه انجام خواهد یافت، کار می‌کنند» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۸). از این منظر، سرپیچی از قواعد سبکی، زیباشناختی و نظام معنایی غالب، شاخصهٔ اثر پسامدرن به‌شمار می‌رود. به‌عبارت‌دیگر، هیچ اصل مسلّمی وجود ندارد و هیچ‌یک از مناسبات و قواعد آثار ادبی، معتبر و قطعی به‌شمار نمی‌روند «و با کمی دقت ابهام گیج‌کننده، کنش بی‌پایان و گریز از نتیجه‌های قطعی در آن‌ها آشکار می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲-۴۵۷).

یکی از ویژگی‌های متن پسامدرن، التقاط و امتزاج آن است؛ یعنی «همان‌گونه که پساساختارگرایان تمایزهای میان مراتب سنّتی سخن - نقد، ادبیات، فلسفه و سیاست - را نفی می‌کنند و قلمروی بی‌شکل یا متنی کلی بر جای می‌گذارند، نویسندگان پسامدرن نیز با درآمیختن صورت‌ها و اختلاط قلمروهای مختلف، همهٔ مرزهای قابل‌تصور سخن را درهم می‌شکنند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۲۴). ازاین‌رو، اثر یا متن پسامدرن، فاقد معنایی مرکزی است و این شاخصه در پیوند با مرکززدایی مألوف پسامدرن‌ها قرار می‌گیرد. در چنین متنی، یک معنای خاص اجتماعی، عاشقانه، سیاسی و... محور معنایی متن را نمی‌سازد، بلکه مجموعه‌ای از معناهای مختلف، درهم می‌آمیزند و متنی بدون هستهٔ مرکزی را می‌سازند. از این منظر، «یک متن نه رشته‌ای از کلمات عرضه دارنده یک معنای واحد - پیام مؤلف - بلکه فضایی چندبعدی است که طیف متنوعی از نوشته‌ها، بی‌آنکه هیچ‌یک اصیل باشند، درهم‌آمیخته و باهم مصادف می‌شوند. متن، بافته‌ای از نقل و قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است» (بارت، ۱۳۸۱: ۹۲). این تکثرگرایی مورد اشارهٔ پسامدرنیست‌ها، دریکی از شاخصه‌های محوری اثر هنری- ادبی پسامدرن بازتاب می‌یابد که به‌عنوان چندصدایی شناخته می‌شود.

۲. تعریف و تبیین چندصدایی

چندصدایی[۱]، یکی از شاخصه‌های محوری متن پست‌مدرن است که نخستین‌بار توسط میخائیل باختین مطرح شد. چندصدایی یعنی شنیده‌شدن تمام صداها از طرف تمام شخصیت‌های متن که براساس آن، راوی دانای کل اقتدارش را از دست می‌دهد. میخائیل باختین (۱۹۷۵ــ۱۸۹۵) نظریه‌پرداز روسی یکی از نخستین کسانی است که در این باره به نظریه‌پردازی می‌پردازد. 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 باهم 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 بی‌آنکه تسلط نویسنده در آن مشهود باشد. باختین تصریح می‌کند که در پرتو اجرای

۱ Polyphony

چندصدایی در متن، تعدد و تنوع فرهنگ‌ها بازتاب می‌یابد، صداهای سرکوب‌شده و حاشیه‌نشین، فرصت سخن می‌یابند و درعین‌حال، فرصتی برای گفت‌وگو در متن ادبی فراهم می‌شود (ر.ک: کریستوا، ۱۳۸۱: ۴۷).

باختین برای تبیین نظریهٔ منطق مکالمه، شیوهٔ اجرای کارناوال‌ها را مثال می‌زند، چراکه در کارناوال، یک تصمیم‌گیرنده و هدایت‌کنندهٔ مرکزی و واحد وجود ندارد. از این منظر، «زمان برقراری کارناوال، زمان کوتاه هرج‌ومرج مجاز همگانی و واژگون شدن پایگان‌های نهادینه شده و به تمسخر گرفتن آموزه‌های رسمی است. باختین، اصل کارناوال را به بسیاری از شکل‌های فرهنگی و از آن میان، شکل‌های ادبی گسترش می‌دهد که در آن، صداهای جانشین در برابر نظام ایدئولوژیک غالب، آزاد می‌شوند» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۹۴). آنچه که باختین از اجرای کارناوالی مدنظر دارد این است که در چنین فضایی، اشکال مختلف فرهنگی و جوامع حاشیه‌نشین یا حتی ممنوع الکلام می‌توانند در این فرصت به سخن درآیند و این همه‌زمانی امکان‌پذیر می‌شود که قواعد و قوانین محدودکننده بلااثر می‌شود. به تعبیر باختین؛ «گفتمان کارناوالی از قوانین زبانی که دستور و معناشناسی تحدیدش کرده، تخطی می‌کند و درعین‌حال، اعتراضی اجتماعی و سیاسی به‌شمار می‌رود... از این منظر، کلام شاعرانه، کلام چندظرفیتی و چندوجهی، متکی به منطقی است که از منطق گفتمان رمزگانی فراتر رفته و تنها در حواشی فرهنگ رسمی به‌طور کامل موجودیت می‌یابد» (کریستوا، ۱۳۸۱: ۴۳).

اصطلاح دیگری که در مقابل چندصدایی به‌کار می‌رود، اثر گفت‌وگوگرایانه است که بر همان اصول منطق مکالمه باختین بناشده است. «در اثر گفتگویی، به صداهای مختلف فرصت سخن‌گفتن، و حق اعلام جهان‌بینی خود، حتی علیه نویسنده داده می‌شود. باختین این‌گونه آثار را بر آثار تک‌گویانه‌ای که در آن‌ها جهان‌بینی نویسنده، همواره درنهایت، عهده‌دار امور است، برتری می‌دهد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۹۸).

طرح منطق مکالمه باختین نقطهٔ شروعی برای یک تولد و رشد یک بستر هنری و ادبی تازه است. این نظریه، به‌ویژه در نزد نظریه‌پردازان پسامدرن، به‌شدت مورد استقبال قرار گرفت و آن‌ها سعی کردند تا با اتکا به مؤلفه‌های محوری پست‌مدرنیسم، اجرای چندصدایی در آثار هنری را پیش ببرند. نظریه‌پردازان پسامدرن با ارجاع به آثار ادبی و هنری دورهٔ مدرن، شیوهٔ تک‌گویی[1] در این آثار را به چالش می‌کشند. آنچه که در شعر و رمان مدرن، تلاش‌هایی برای اجرای اثری چندصدایی جلوه می‌کند، در حقیقت، در حیطهٔ هم‌صدایی؛ یعنی بازنمایی همهٔ آواها با یک نحو و نگارش و نفی تفاوت‌های آواها قرار می‌گیرد. صداهای حاضر در متن همچون مؤلف می‌اندیشند، مثل او می‌نویسند و مثل او حرف می‌زنند. در چنین زمینه‌ای، یا در عمل مکالمه‌ای درنمی‌گیرد و یا به تبعیتِ همهٔ آواها از مؤلف می‌انجامد. حتی در شعرهایی که ساخت و بافت نمایشی دارند و ظاهراً آواهای مختلفی در آن‌ها حاضرند که تمایزات روانی، جنسی، جغرافیایی و... بارزی با یکدیگر دارند، با چندآوای متمایز روبه‌رو نیستیم. «در متن چندصدایی، مؤلف در مقام سامان دهنده‌ای که خود در معرض بازی‌های زبانی قرار دارد، در موقعیتی نیست که بتواند اعتبار و منزلت آواها و راویان را

---

۱ monolog

ارزیابی، و یا کمیت، کیفیت و نحوهٔ حضور آن‌ها را تعیین کند. مؤلف، خود یکی از آواهای شعر است. لاجرم نمی‌تواند مخل حضور آوایی دیگر شود و یا مجبورشان کند تا به لحن و نگرش او تن در دهند» (میرزایی، ۱۳۹۲: ۲۳).

چندصدایی در اثر پسامدرن زمینه را برای شکل‌گیری و بازتاب چند مؤلفه دیگر هموار می‌کند. ازآنجایی‌که راوی یا مؤلف، بر سازوکارهای اثر تسلط ندارد، با قطع و وصل‌های بی‌تمهید و ناگهانی روبه‌رو می‌شویم. این رویکرد سبب می‌شود که صداهای مختلف، از زاویهٔ دید خود سخن بگویند که ممکن است با سخن دیگران مشابهتی نداشته باشد و حتی در تقابل با آن قرار گیرد. در چنین متنی، پرش‌های روایی و قطع و وصل‌های مداوم در متن، از شکل‌گیری محور عمودی منسجم جلوگیری می‌کند و گسست روایی یا روایت‌پریشی بروز می‌یابد. علاوه‌بر این، در برخی از شعرهای پسامدرن، شخصیت‌های روان‌نژندی به‌عنوان صداهای شعری حضور می‌یابند که دچار زبان‌پریشی‌اند و از منطق کلامی خاصی پیروی نمی‌کنند. حضور این شخصیت‌ها نیز گسست روایی اثر را تصریح می‌کند. همچنان‌که تک‌گویی می‌تواند از منظر سیاسی و اجتماعی، بازتاب‌دهندهٔ مناسبات استبدادی و جامعه بسته باشد، چندصدایی نیز می‌تواند عرصه‌ای برای تمرین دموکراسی قلمداد شود؛ از این منظر، می‌توان از مشابهت‌ها متن‌تک‌گویانه و جهان مدرن سخن گفت که هر دو، بر اساس خردگرایی، مرکزگرایی (دولت متمرکز) به حاشیه راندن برخی آواها، همراه با همگون‌سازی رفتاری و رواج‌انگارهٔ هویت مشترک، بینشی استوار بر تقابل‌های دوگانه و... بنا شده‌اند. باختین با التفات به درهم‌تنیدگی اثر چندآوا با مؤلفه‌هایی چون تمرکززدایی، حذف تقابل‌های دوگانهٔ سیاه‌وسفید نگر، نفی آوای غالب و... پیدایش رمان چندصدایی را «نه فقط در توسعهٔ نثر ادبی رمان - یعنی تمام انواعی که در مدار رمان تحول می‌یابند - بلکه به‌طورکلی در توسعهٔ اندیشهٔ ادبی بشر پیشرفتی بس عظیم به‌حساب می‌آورد و از اندیشهٔ ادبی چندآوایی ویژه‌ای سخن می‌گوید که از چارچوب نوع رمان فراتر می‌رود» (پوینده، ۱۳۸۱: ۶۰۳). باختین ضمن تأکید بر کاستی‌های تک‌گویی می‌نویسد: «شیوهٔ ادبی استوار بر تک‌گویی، نمی‌تواند به‌تمامی ژرفا و ویژگی‌های آگاهی انسان اندیشه‌گر و عرصهٔ مکالمه در دل این آگاهی راه یابد» (پوینده، ۱۳۸۱: ۶۰۴).

۳. بررسی و تحلیل جلوه‌های چندصدایی در شعر علی باباچاهی و رضا براهنی

شعر چندصدایی، شعری است که از مشارکت آواهای مختلفی شکل می‌گیرد و «شاعر به تمام صداهای ذهنی خویش اجازه می‌دهد تا خود را ابراز کنند و بر هیچ‌کدام تعصّبی ندارد» (خواجات، ۱۳۸۱: ۵۱). چندصدایی با شگردهای مختلفی چون تلفیق ژانرهای مختلف در یک شعر، حضور چند لحن متفاوت، تمایزات زبانی، وزنی، آوایی و جنسیتی شکل می‌گیرد. در این گونه شعرها، ضمن این‌که زمینه برای حضور صداهای مختلف فراهم می‌شود، تفاوت‌های موضوعی نیز می‌تواند زمینه‌ساز گسست روایی باشد؛ لذا در برخورد با این شعرها به نظر می‌رسد که با قطعه‌های از هم‌گسسته‌ای مواجهیم که ظاهراً هر قطعه، با آواها و گزاره‌های دیگر شعر پیوندی ندارد. اگر از منظر روایی به شعر چندصدایی نگاه کنیم، شعر از چند روایت صورت می‌بندد؛ روایت‌هایی که لزوماً در امتداد هم قرار ندارند و نگارش مبتنی بر تصادف یا تداعی آوایی، آن‌ها را کنار هم می‌نشاند. در بدو امر به نظر می‌رسد با متن پریشانی سروکار داریم

که میان‌بندهای مختلف آن، پیوســـت و ارتباطی وجود ندارد و مخاطب مدام با پرش و برش روایی روبه‌رو می‌شـــود، بی‌آنکه زمینهٔ این تغییرات در شعر وجود داشته باشد، اما دقت و تأمل بیشتر، مناسبات تعبیه‌شده در شعر چندصدایی را آشکار می‌کند. علی باباچاهی و رضا براهنی، اجراهای مختلفی از چندآوایی را در شعر خود بازتاب داده‌اند. گاه چند شخصیت در شعر حضور دارند که هر یک با لحن خاصی شناخته می‌شوند و تعدد آوایی در تنوع لحن و شیوهٔ بیانی تجلی می‌یابد. چندصـــدایی در شـــعر «نگاه چرخان» ســـرودهٔ رضـــا براهنی بر چنین زمینه‌ای شـــکل می‌گیرد. روایتی عاشقانه که در خلال آن، زمینه برای حضور چند شخصیت فراهم می‌شود؛ شخصیت‌هایی با صدای مشخص و متمایز که با لحن محاوره‌ای و رسمی از یکدیگر شناخته می‌شوند. چنان‌که در شش سطر نخست شعر، دو راوی هرکدام به ترتیب یک ســـطر را به خود اختصـــاص می‌دهند. راوی شـــمارهٔ یک که در ســـطرهای فرد ســـخن می‌گوید، با نشـــانهٔ جنسـیتی که به شـکل ظریفی تعبیه‌شـده، معرفی می‌شـود، چنان‌که از سـطر سـوم و گریه به بهانهٔ پوسـت کندن پیاز درمی‌یابیم که اکنون یک زن سخن می‌گوید:

... در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد
افسوس! ساده نبودن تلخم کرده وگرنه می‌گفتم می‌خندیدید
وقتی‌که گریه‌ام می‌گیرد می‌روم آن پشت فوراً پیاز پوست می‌کنم که نفهمند
... اما در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد
این بُزمَجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقهٔ اشکی دارد
گل را به دست تو می‌دادم می‌خندیدی
مادربزرگم، اتفاقاً از تو خوشش می‌آید این مشکل تو نیست مشکل من، مادر من است
و می‌خندیدی
از چشم‌های تو می‌ترسد
چشم است، کفش نیست که دور بیندازم و بعد یک جفت چشم نو بخرم از بازار و بپوشم
نه او می‌گوید: «باید نگاه تازه بپوشد، بی‌شک» (براهنی، ۱۳۷۴: ۷۸-۷۹).

گاه چندآوایی با بهره‌گیری از تنوع وزنی صورت می‌بندد، در این‌گونه شعرها، تشخص صداها، معطوف به تغییر آهنگ و وزن اسـت. این رویکرد در شـعر باباچاهی بیشـتر به چشـم می‌خورد، چراکه بیشـتر اشـعار او، در سـاحت چند وزنی شـکل‌گرفته‌اند. باباچاهی این رویکرد را «چند وزنی ســـامان نیافته» می‌نامد و باتوجه‌به نوع رویکرد شـــاعران 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 پیشـــنهاد می‌کند، با این توضـــیح که چند وزنی، به معنی رعایت قاعده‌مند چند وزن عروضی در یک شعر نیست. چند وزنی سامان‌نیافته از ترکیب چند وزن و بی‌وزنی شکل می‌گیرد. باباچاهی بر آن اســـت که باید از همهٔ امکانات وزن (عروضـــی و غیرعروضـــی) و بی‌وزنی اســـتفاده کرد. مثلاً

«استفاده از عبارت‌های موزونی که تن به تقطیع عروضی (نیمایی و غیرنیمایی) نمی‌دهد؛ چراکه شعر پسانیمایی بر پایهٔ تداوم و انقطاع افاعیل، به اوزان محاوره‌ای یا گفتاریِ موسیقیایی می‌رسد» (باباچاهی، ۱۳۷۹: ۱۲۴). در پرتو این رویکرد، استفاده از چندوزن و بی‌وزنی، زمینه را برای اجرای چندصدایی فراهم می‌آورد؛ صداهایی که به‌واسطهٔ تفاوت وزن، از دیگر آواها تمییز داده می‌شوند. چندوزنی با مؤلفه‌هایی چون چندمعنایی، تمرکززدایی و نفی هستهٔ مرکزی و مقتدر و... که عملکردی تکثرگرا دارند، پیوند دارد.

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 رنده نشده زودتر از لاک‌پشت‌های کلیله و دمنه

به معشوقه‌های پخته – نپخته‌شان نمی‌رسند (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

همچنین در شعر معروف «دف» سرودهٔ رضا براهنی، وزن به‌عنوان وجه تمایز آواهای شعر کارکرد می‌یابد. چند راوی در شعر حضور دارند که از تغییر لحن و وزن می‌توان به حضورشان پی برد، ضمن این‌که شاعر تلاش می‌کند با تکرار واژهٔ «دف»، صدای دف را نیز به‌عنوان یک آوای مستقل در شعر بنشاند. علاوه‌بر این، تکرار «دف»ها نوعی نشانهٔ فاصله میان‌بندها است و بعد از تکرار دف دف‌ها، راوی عوض می‌شود و ما با جابه‌جایی چندبارهٔ راوی مواجه می‌شویم:

دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دف ماه‌ها

فریاد فاتحانه‌ی اروحِ های‌های و هلهله در تندری‌ست که می‌آید

آری، بِدف! تلألؤ فریاد در حوادث شیرین، دفیدنی ست که می‌خواهد فرهاد....

سیاره‌هایِ دف

در باغ‌های چلچله می‌کوبند

دفدفددفدف

از این قلم

چون چشم تو

خون می‌چکد

دفدفددف...

یک زن که در سواحل پولاد می‌دوید

فریاد زد: خدا، خدا، خدا تو چرا آسمان تهران را از یاد برده‌ای؟

دف صورت طلایی ماه تمام را از آسمان به زن ایثار کرد...

دفدفددف

دفدفددف

سیمرغ جان، بِدف! دفِ البرز را بدف! دفینه‌ی ارواحِ سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!

دفدفددف

دفدفددفددف

ارواحِ سنگ گشته‌ی اجداد خواب را بیدار کن!

سیمرغ جان!

بیداد کن

دفدفددف

دفدفددفددف

دفدفددفددفدف» (براهنی، ۱۳۷۴: ۹-۱۰).

در برخی شعرهای چندصدایی باباچاهی و براهنی، تنها از تغییر زمینهٔ معنایی سخن می‌توان به تغییر آوا پی برد. به‌عنوان نمونه می‌توان از شعر «تعجیل خروج» سروده علی باباچاهی سخن گفت. در این شعر ابتدا راوی درباره فضایل و ویژگی‌های فردی تازه درگذشته سخن می‌گوید، اما از سطر ششم، راوی و زمین سخن عوض می‌شود. این جابه‌جایی و قطع و وصل‌ها تا پایان شعر ادامه می‌یابد:

... اهل نمی‌دانم کجاها بود

و خیلی اصیل و سربه‌هوا هم

و مرا هم که تا آن سرِ خوابی که برایش دیده بودم

دوست داشت پشه‌کورهٔ فرضاً رویِ روسری‌اَم را

با سنگ صد منی بکشد

و بعدازاین که به گلدستهٔ مسجد

و نگاه اگر به شاخه گلی می‌کنم

از طرف تو بوی تیمارستان می‌دهد

علی! / من یه الفبچه بودم

که برادرانم صندوقچه‌ای ساختند

و مرا در آب انداختند

و تو از زور خنده

بعداً که غصه خوردی/ اول‌تر از همه مُردی (باباچاهی،۱۳۸۳: ۹۴).

یکی دیگر از زمینه‌های شکل‌گیری چندصدایی، نگارش افشانشی است. شعر افشانشی، شعری است که در آن پاره‌هایی از ادبیات فولکلوریک، شعر و نثر کلاسیک، ضرب‌المثل‌ها، باورهای عامیانه، کنایه‌ها و... به کار گرفته می‌شود. این نام‌گذاری معطوف به نظریهٔ افشانش ژاک دریدا است. دریدا اصطلاحی دارد با عنوان[۱] که در زبان فارسی به بارآوری، بذرپاشی و افشانش ترجمه‌شده است. دریدا تصریح می‌کند که وقتی یک متن، شبیه بذر پاشیده شد، دیگر ارتباط کسی که بذر را پاشیده (مؤلف) با بذر قطع می‌شود و نویسنده پس از نوشتن، اشرافی بر انتقال معنا ندارد. یعنی مؤلف متن را افشانش می‌کند، و پس از آن خواننده است که بر معنای متن اشراف دارد. این دیدگاه را رولان بارت نیز طرح کرده که با عنوان «مرگ مؤلف» شناخته می‌شود (ر.ک: بارت، ۱۳۷۸: ۱۸۲). شعر افشانشی متفاوت از تضمین و دیگر شگردهای نظیر آن است. گاه شاعر در یک شعر از ده‌ها جمله، سطر، عبارت و... عاریتی استفاده می‌کند و به‌نوعی این ارجاعات را در خلال شعر می‌نشاند. «به این معنی که در پاره روایت‌ها و گفتارهای مستقر در آگاهی جمعی دست‌برده، روایت تازه‌ای را پی می‌ریزد که هم‌زمان محل تداعی گفتار معروف و نوعی ضد روایت است. افسانه‌ها، شعرها، کنایه‌ها و تمثیل‌ها، با نگارشی تازه و در متنی نو بازنویسی می‌شوند که ضمن تعریض به مفهوم تثبیت‌شده در حافظهٔ جمعی، افق‌های دیگری را پیشروی مخاطب می‌گشاید» (لوطیج، ۱۳۹۲: ۵۳).

شعر افشانشی تکیه بر ارجاعات بینامتنی دارد؛ ارجاعاتی که از متون مختلف اخذشده و به لحاظ نحو و نگارش، زمان و سبک نوشتاری تفاوت‌های آشکاری دارند. در این شعرها با آواهای مختلفی سروکار داریم؛ آواهای برآمده از ادبیات عامیانه، شعر و نثر کلاسیک، تصنیف‌ها. گزاره‌ها توسط پاره‌های عاریتی دیگر قطع می‌شوند بی‌آنکه این قطع و وصل‌ها، با تمهید و زمینه‌چینی همراه باشد. شعر افشانشی ظاهراً با التفات به دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها که بازگشت

---

۱ Dissemination

به گذشته و سنت‌ها را تجویز می‌کنند، شکل می‌گیرد، اما فارغ از بستر و زمینهٔ اثر، نگارش افشانشی، شعر را به گزاره‌های منفردی بدل می‌کند، بی‌آنکه خط روایی مشخصی میان این گزاره‌ها وجود داشته باشد. در حقیقت، هر یک از آواها که از متون مختلف انتخاب‌شده، به یک‌صدا بدل می‌شوند. شاعر با این رویکرد، تلاش می‌کند تا نوعی مکالمه با سنت ادبی را در پیش گیرد و به صداهای نسل‌های پیشین نیز مجال بروز و حضور می‌دهد.

بخش عمده‌ای از اشعار علی باباچاهی در دههٔ اخیر بر اساس نگارش افشانشی شکل‌گرفته است. به‌عنوان نمونه در شعر «دوروبر شاهنامه» که در رابطهٔ بینامتنی با متون کهن شکل‌گرفته، با آوای راوی دانای کل آغاز می‌شود و ضمن آن، عناصری از روایت شاهنامه را نیز در زمینهٔ تازه‌ای می‌نشاند - گرازهایی که به‌دست بیژن هلاک شدند، گرسیوز که در به بند کشیدنِ بیژن سهم دارد و رستم که سرانجام به نجات بیژن می‌آید - با گزاره‌هایی که ناهم‌زمانی‌شان به‌خوبی پیداست؛ نحو و لحن امروزی به همراه ارجاعاتی به شاهنامه و سبک عبید زاکانی:

عاشق نبوده وگرنه با قهقهه‌ای چاه را

بندآوردن جاده با سرهای بریدهٔ سیصد گراز کافی نیست

بوق نزن خونِ ریخته جادهٔ لغزانا!

گرسیوزی از گرسیوز رستمی از رستم

آن‌هم به چه میزانا! (باباچاهی، ۱۳۹۵: ۷).

قطع و وصل‌های شعر افشانشی غالباً بدون تمهید است و مخاطب از تغییر لحن و تغییر زمینهٔ سخن به تغییر راوی پی می‌برد، همانند لحن بیژن که با التفات به زمینهٔ معنایی می‌توان به آن پی برد:

چاه فقط به اسم من ثبت‌شده در شاهنامه

منیژه دختر افراسیاب است و بس

بوق نزنید! (باباچاهی، ۱۳۹۵: ۷).

و آوای بعدی که در شاهنامه حضور ندارد و بر آن است تا روایت تثبیت‌شده را تغییر دهد:

بروم دست‌وپا کنم اسم و رسمی برای خودم فردوسی نشنود

رفت و سیمرغ را قطعه‌قطعه کرد و به فقرا بخشید... (همان: ۸).

آنچه که زمینهٔ اجرای چندصدایی در چنین شعرهایی را فراهم می‌آورد، نگارش افشانشی و رابطهٔ بینامتنی است. شعر اگرچه روایت تازه‌ای ارائه می‌کند، ارجاعات آشکاری نیز به روایت شاهنامه دارد. علاوه‌بر صدای راوی، بیژن و

گوینده‌ای که مرتب عبارت «بوق نزن» را تکرار می‌کند، آوای دیگری نیز به گوش می‌رسد که با اختصاصات سبکی عبید زاکانی شناخته می‌شود.

برخی شگردها و مؤلفه‌ها در شعر دهۀ هفتاد، به‌گونه‌ای به‌کار گرفته می‌شوند که توالی زمانی و نظم رخدادها را مختل می‌کند. در این رویکرد با التفات به نفی روایت خطّی و امتزاج زمان‌های مختلف، به شکل عامدانه‌ای نظام زمانی اثر مختل می‌شود. عدم رعایت تقدیم‌وتأخیر زمانی سبب می‌شود تا زمان‌های تاریخی، اسطوره‌ای، گاهنامه‌ای یا تقویمی در کنار هم قرار گیرند و چنین رویکردی منجر به خلق اثری می‌شود که زمانی قطعه‌قطعه‌شده، بدون انسجام و نامشخص را عرضه می‌کند.

اگر از منظر چندصدایی به این شعرها نگاه کنیم، چندصدایی در این شعرها به معنی چندزمانه کردنِ شعر است. شعر حاصل‌جمع زمان‌های پاره‌پاره‌ای است که در کنار هم قرار گرفته‌اند. در چنین نگارشی، گذشته، حال و آینده در ساحت‌های مختلف اسطوره‌ای، افسانه‌ای، تاریخی، گاهنامه‌ای و... به‌مثابۀ صداهای ناهم‌زمان تدوین می‌شود؛ یعنی تمایز صداها در این‌گونه شعرها را می‌توان از تغییر زمان‌ها دریافت.

... بعد به‌دنبال بادبادکی که پسربچه‌های کوچه هوا کرده‌اند/ هوایی شود

و من از برج‌های بلندی هم که

- عالی‌جناب/ ما هوای شما را

بیشتر از آنچه فکر می‌کنید/ در سرداریم

پس به مواد ظاهراً کافی این پرونده / با نظارت حضار محترم

بد نیست چاشنی تازه‌ای بزنیم:

که خانوادۀ مقتول / سیصد سال پیش

در یک سانحۀ کاملاً عشقی:

از برج‌های بلندی که سرازیر شدیم

دنیا همچنان که به آخر نمی‌رسد/ نرسید

و من نرسیدم/ به‌جایی که فقط نرسیدم

و در طول این‌همه راه/ اگر این دو چشم فرضاً سیاه نبود

و من/ نرسیدم... (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۲۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

براهنی نیز در برخی از شعرهایش تلاش می‌کند، تمایز آواها را با فاصله‌گذاری زمانی نشان دهد. در بدو امر چنین به‌نظر می‌رسد که یک راوی سخن می‌گوید، اما تغییر مداوم زمان، حضور صداهای مختلف شعر را آشکار می‌کند. شعر با آوای روای دانای کل آغاز می‌شود و در سطر سوم، دو آوای تازه‌وارد می‌شوند که از زمینهٔ عاشقانهٔ کلام شناخته می‌شوند:

آب را و کافی را ترکیب می‌کنند

گل می‌چکد به روی نمی‌دانم

پس حاضری تو

و تولد تو در باران

پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم / گل می‌چکد

حالا دو روز تربت من در راه است

با آب کافی هم عاشق شدن را پریده بودم

... حالا که وقت نداریم سال آینده به دنیا می‌آییم

شش روز مانده به پایان برج بلدرچین (براهنی، ۱۳۷۴: ۹۹).

یکی دیگر از زمینه‌های اجرای چندصدایی در شعر، به‌ویژه در اشعار علی باباچاهی، ویژگی‌های روحی و روانی راوی است. توضیح این‌که شیوهٔ نگارش برخی شعرهای باباچاهی به‌گونه‌ای است که انگار، فردی با روان و زبان پریشان به سرایش شعر می‌پردازد. این رویکرد که در شعر دههٔ هفتاد با عنوان مجنون‌نمایی شناخته می‌شود، نوعی تلاش برای میدان دادن به شخصیت‌های حاشیه‌ای مانند دیوانگان در شعر است. گویی تمام شعر را یک شخصیت شیزوفرنیک می‌نویسد. «شخصیت شیزوفرنیایی... هیچ‌گاه تحت سلطهٔ آن زبانی که به‌گونه‌ای اجتماعی مهارشده و به‌گونه‌ای اجتماعی نهادینه‌شده قرار نمی‌گیرد... شیزوفرنیایی، کنارآمدن با معناهای اجتماعی را، آن‌گونه که اجتماع از آن‌ها می‌خواهد نمی‌پذیرد. او این معنا را علیه جامعه به کار می‌گیرد» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۴).

باباچاهی نیز ضمن اذعان به وجه پسامدرن مجنون‌نویسی، دربارهٔ خاستگاه این رویکرد می‌نویسد: «جنون‌نگاری (مجنون‌نمایی) در شعر پسامدرن؛ به گمان من (باباچاهی) بیش از آنکه متکی به سنت یا سابقهٔ عرفانی در شعر کلاسیک فارسی باشد، معطوف به تذکر و یا تأکید برخی از فلاسفهٔ متأخر به‌ویژه فوکو است» (باباچاهی، ۱۳۸۳: ۱۴۴). توجه به آوای دیوانگان، به‌مثابه شکل دیگری از معرفت، با دیگر مؤلفه‌ها و شاخصه‌های پست‌مدرنیستی مرتبط است؛ مجنون‌نگاری ازآن‌رو که به قشرهای حاشیه‌نشین می‌پردازد، با غیر نخبه‌گرایی، توجه به آواهای حاشیه‌ای و غیررسمی، کثرت‌گرایی و... هم‌نواست. ازآنجایی‌که در نگارش مجنون نمایانه، خرد و منطق نقشی محوری ندارد، نفی

خردمحوری پست‌مدرنیست‌ها نیز کارکرد می‌یابد. فلاسفه متأخر، با التفات به نگارش شیزوفرنیک، رویکرد مجنون نمایانِ را دستاوردی ارزشمند می‌دانند. «آنچه از منظر متعارف، ناتوانی تأسف‌بار در تمرکز و تفکر تمرکزیافته ثابت است، از دید دلوزوگتاری، استعداد خوبی است برای به حرکت درآوردن معنا و متکثر کردن آن» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵۶). ازآنجایی‌که شیزوفرنیک، ذهن پراکنده‌ای دارد، نمی‌تواند به نوشتار و نگارش خود نظام دهد و یا برای بیان خود، توجیه و استدلال بیاورد. او مدام در جلد آدم‌ها و شخصیت‌های مختلف فرومی‌رود و نیز حالات روانی او، به‌سرعت تغییر می‌یابد؛ لذا در چنین شعری به‌نظر می‌رسد که چند نفر سخن می‌گویند یا یک نفر، در حالات روانی مختلف و گاه متضاد:

دخترکی ممتاز که به جلد کلاغی ممتاز

فرورفته/ یا نرفته گذاشته‌ای - رفته‌ای

گیس‌های نبافته‌اش را هم

و برای تو کنار گذاشته در آخرین ایستگاه

و دنیا به‌قدری در چشم‌های تو

و خیره شده ست کلاغی ممتاز در چشم‌های تو به‌قدری

که بالاخره قبول می‌کنی که آخرین ایستگاه

و در همین نزدیکی‌هاست کلاغی ممتاز که: قارقار...

... لازم نیست شما هم از اتاقکِ سمت چپ مغز من/ دنیا را

و ببینید آدم‌هایی را که گردن‌هایی باریک و دراز دارند

و اردک‌هایی که مثل من به مراقبت‌های ویژه نیاز دارند (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۲۷).

درمجموع مؤلفه‌ها و شاخصه‌هایی که در شعر باباچاهی و براهنی، زمینه را برای اجرای شعر چندصدایی فراهم می‌آورند، غالباً ریشه در نظریه‌های پست‌مدرنیستی دارند. به‌نظر می‌رسد در چنین شعرهایی، تلاش عامدانه برای اجرای چندصدایی، گاه به اختلال معنایی می‌انجامد، به‌گونه‌ای که در برخی شعرها، با متنی پریشان و فاقد انسجام معنایی و روایی مواجه می‌شویم.

۴. کاربرد تشبیه در هنرهای تجسمی معاصر

امروزهٔ کاربرد تشبیه در هنرهای تجسمی چون نقاشی، گرافیک در قالب نمادها مشهود است. هنر ایران از کهن‌ترین دوران خود، حاوی نقوشی است که صرف نظر از منظر زیبایی‌شناسی، معانی رمزی و نمادینی را دربر می‌گیرد. این

نقوش، سرشار از پیام‌ها و مفاهیمی است که از اعتقادات فرهنگی و باورهای بومی و مذهبی نشأت گرفته و همچنین برای انسان دوران باستان، جنبه‌های حیاتی و ارزشمندی داشته است.

انسان به شیوهٔ نمادپردازانه بهتر توانسته در طول تاریخ مفاهیمی را نمودار سازد که به روش‌های دیگر قابل بیان و توصیف نبوده‌اند نماد، سِرّ و راز و تنها وسیله بیان چیزی است که به طریق دیگر قابل‌ذکر و بیان نیست و هرگز یک‌باره آشکار نمی‌شود. در آثار نقاشی معاصر می‌توان رد این نمادگرایی و تشبیه را مشاهده کرد. تصویر شماره ۱ از آثار بهمن محصص نمونه‌ای از این نمادگرایی است.

تصویر۱. پیکره انسان در نقاشی بهمن محصص. دوره معاصر

همانگونه که در تصویر فوق مشاهده می‌شود. چهرهٔ انسان در این تصویر کوشیده نمادی از حالات روحی و شخصیت انسان معاصر باشد. این نمادگرایی در سطحی گسترده‌تر در گرافیک معاصر نیز دیده می‌شود.

در کتیبه‌نگاری و خوشنویسی دوره اسلامی و تایپوگرافی معاصر، نماد به شکل خطی و تحت نظام درزمانی در پس‌زمینه نوشتار یا در کنار نوشتار قرار می‌گیرد که رابطهٔ همنشینی را تداعی می‌کند. در مواردی نماد با نوشتار تلفیق می‌شود که از آن می‌توان به عنوان رابطه جانشینی یاد کرد. معروف‌ترین نمادها، آرایه گیاهی و سپس نمادهای انتزاعی هندسی با حروف تلفیق شده‌اند. تصویر شماره ۲ نمونه‌ای از این آثار است.

تصویر۲. تشبیه دست به لاله. گرافیک معاصر. اثر مرتضی ممیز

نتیجه‌گیری

شعر دهۀ هفتاد با مؤلفه‌ها و شاخصه‌هایی سامان می‌یابد که بیشتر این مؤلفه‌ها را از نظریه‌های پست‌مدرنیستی اخذ کرده است. یکی از این شاخصه‌ها، چندصدایی است که به تکثر آواها و امکان حضور صداهای مختلف در متن ادبی معطوف است. علی باباچاهی و رضا براهنی دو چهرۀ شاخص شعر دهۀ هفتاد و از پیشگامان این نوع شعر، در اشعار خود تلاش کرده‌اند تا جلوه‌های مختلفی از چندصدایی را در شعر خود به‌کار گیرند. یکی از این شیوه‌ها، حضور آشکار چند شخصیت یا چند راوی در یک شعر است که هر یک از زبان و زاویه دید خود سخن می‌گویند و شاعر نیز تلاش می‌کند تا با القای تمایزات زبانی، به آن‌ها تشخّص ببخشد. در پاره‌ای شعرهای براهنی و باباچاهی، شاعر با استفاده از درهم‌آمیزی زمان‌های گذشته، حال و آینده، صداهای مختلفی به شعر می‌آیند. در این شعرها که بر نفی توالی زمانی و روایت خطی بناشده است، آواها با اتکا به مؤلفه‌های زمانی شناخته می‌شوند. همچنین در برخی شعرها، عناصر و مؤلفه‌هایی چون تنوع وزن (از امتزاج اوزان مختلف عروضی و بی‌وزنی) و تفاوت لحن و شیو بیان، زمینه برای شکل‌گیری شعر چندصدایی فراهم می‌شود. چندصدایی در شعر باباچاهی و براهنی، گاه با رویکردی تاریخی شکل می‌گیرد، به این معنی که شاعر با استفاده از ویژگی‌های زبانی و معنایی، امکان حضور صداهای ناهم‌زمان را فراهم می‌آورد. نمونۀ آشکار چنین رویکردی را می‌توان در اشعار افشانشی باباچاهی یافت. در این شعرها، ارجاعات پیدا و پنهانی به متون ادبی کلاسیک به چشم می‌خورد که در هم‌نشینی با زبان و بیان امروزی، بستر گفت‌وگو با سنت ادبی را فراهم می‌آورند. یکی دیگر از زمینه‌های بروز چندصدایی که بیشتر در شعرهای باباچاهی دیده می‌شود، حضور راوی یا شخصیت شیزوفرنیک که ذهن پراکنده‌ای دارد و نمی‌تواند به نوشتار و نگارش خود نظام دهد. در چنین شعری به نظر می‌رسد که چند نفر سخن می‌گوید یا یک نفر، در حالات روانی مختلف و گاه متضاد حرف می‌زند. در هنرهای تجسمی معاصر مانند نقاشی و گرافیک نیز استفاده از تشبیه به شکل تکیه بر نمادها به وفور دیده می‌شود.

فهرست منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک. (۱۳۷۳). مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی. چاپ اول، تهران: مرکز.

----------. (۱۳۷۴). حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر). چاپ اول، تهران: مرکز.

----------. (۱۳۷۵). ساختار و تأویل متن. جلد دوم، چاپ سوم، تهران: مرکز.

باباچاهی، علی. (۱۳۷۹). عقل عذابم می‌دهد. چاپ اول، تهران: همراه.

----------. (۱۳۸۱). قیافه‌ام که خیلی مشکوک است. چاپ اول، شیراز: نوید شیراز.

----------. (۱۳۸۳). رفته بودم به صید نهنگ. چاپ اول، مشهد، پاندا.

----------. (۱۳۸۸). فقط از پریان دریایی زخم‌زبان نمی‌خورد. چاپ اول، شیراز: نوید شیراز.

----------. (۱۳۹۵). آدم‌ها در غروب اسم ندارند. تهران: نگاه.

بارت، رولان. (۱۳۷۸). از کار به متن. ترجمه: صفیه روحی، چاپ‌شده در سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)، به کوششمانی حقیقی، چاپ دوم، تهران: مرکز.

----------. (۱۳۸۱). از اثر به متن. ترجمه: پیام یزدان‌جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمه: پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

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

بودریار، ژان. (۱۳۸۱). وانمودها و داستان علمی – تخیّلی. ترجمهٔ پیام یزدان جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدان جو، چاپ اول، تهران: مرکز.

پوینده، محمدجعفر. (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی ادبیات (مجموعه مقالات). تهران: چشمه.

خواجات، بهزاد. (۱۳۸۱). منازعه در پیراهن (بازخوانی شعر دههٔ هفتاد). چاپ اول، اهواز: رسش.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو.

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۱). کلام، مکالمه و رمان. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، چاپ اول، تهران: مرکز.

لوطیج، محمد. (۱۳۹۲). هفتاد گل زرد (علی باباچاهی در وضعیت دیگر). چاپ اول، تهران: سرزمین اهورایی.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۱). تاریخ جهانی و تفاوت‌های فرهنگی. ترجمهٔ پیام یزدان جو، برگرفته از کتاب به‌سوی پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، چاپ اول، تهران: مرکز، صص ۲۱۳-۲۳۲.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۰). وضعیت پست‌مدرن (گزارشی دربارهٔ دانش). ترجمه: حسینعلی نوذری، چاپ اول، تهران: گام نو.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). ابر ساخت‌گرایی (فلسفهٔ ساخت‌گرایی و پساساختارگرایی). ترجمه: فرزان سجودی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

هولاب، رابرت. (۱۳۷۵). یورگن هابرماس نقد در حوزهٔ عمومی. ترجمهٔ حسن بشیریه، تهران: نی.

هیوز، ه.استوارت. (۱۳۷۶). هجرت اندیشهٔ اجتماعی. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: طرح نو.

مقالات

میرزایی، مهرداد. (۱۳۹۲). «گسست - پیوست‌های زیبایی‌شناختی در شعر دههٔ هفتاد». مجلهٔ گردشگران فرهنگی، سال چهارم، شماره ۹، مهرماه ۹۲، ۱۵-۱۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی