ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۵، ۱۲۵– ۱۵۰

روایت‌شکنی در شعر پسامدرن فارسی

نصرالله امامی*
قدرت قاسمی‌پور**، **منوچهر جوکار*****
علی یاری****

چکیده

بهره‌مندی شعر گذشته و معاصر فارسی از روایت‌مندی انکارناپذیر است. از چشم‌انداز روایت‌پذیری، می‌توان میان سه دورهٔ شعر کهن، شعر نو و شعبه‌های آن و سرانجام جریان‌های تازهٔ شعری که در دههٔ هفتاد خورشیدی رایج شدند، تفکیک قایل شد. شتاب در برگرداندن و تألیف آثار مربوط به فلسفهٔ پست‌مدرن دردههٔ یادشده و آشنایی شاعران با چهارچوب‌های نظری آن، در دستگاه زیبایی‌شناسی سرایندگان و خوانندگان دگرگونی‌های آشکاری پدید آورد و به برآمدن جریان‌هایی در شعر فارسی انجامید که نزد گروهی از شاعران و منتقدان به پسامدرن معروف شد. از جملهٔ این دگرگونی‌ها، نوع پرداختن این شاعران به عنصر روایت در شعر بود؛ توجه به مباحثی هم‌چون مرگ مؤلف، زمان‌پریشی، نسبی‌گرایی، عدم قطعیت معنا، چندصدایی، روان‌گسیختگی و...، هم‌چنین اعتنا به امکانات هنری رمان نو و تئاتر پیشتاز، روایت‌مندی شعر را با گسست‌های بسیار درآمیخت. شاعران پسامدرن برای تعویق و تعلیق معنا، مرکزیت‌گریزی و سلب اقتدار مؤلف و چندکانونی کردن شعر و مشارکت خواننده در تکمیل معنا، تمهیداتی را به کار بستند که ما در این مقاله عنوان «روایت‌شکنی» را برای این ترفندها برگزیده‌ایم و مهم‌ترین گونه‌های آن را با ذکر نمونه‌هایی از شعر شاعران پسامدرن در پنج دسته: «روایت‌های چندگانه»،

* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، nasemami@yahoo.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، gh.ghasemipour@yahoo.com
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، Gol.joukar@gmail.com
**** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسندهٔ مسئول)، aliyari1974@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۶/۱

«فاصله‌گذاری»، «مرزشکنی روایی»، «فراشعر» و «روایت ناتمام» طبقه‌بندی و تحلیل کرده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: شعر پسامدرن، روایت‌شکنی، روایت ناتمام، فراشعر، مرزشکنی.

۱. درآمد

دگرگونی‌های مداوم شعر فارسی در طول سده‌های گذشته یا حاصل نبوغ و خلاقیت‌های فردی بوده است یا در بستر تحولات اجتماعی روی داده است. در سدهٔ حاضر، زمان‌آگاهی نیما یوشیج و تعمّق او در ساخت شعر فرنگی، خونی تازه در شریان‌های این پیکرهٔ کهنسال و شکوهمند جاری کرد و در ادامهٔ راه، خود نیز پذیرای دگرگونی شد؛ شعر سپید، موج نو، شعر حجم، موج ناب و... که در دهه‌های سی تا پنجاه خورشیدی در شعر فارسی پدید آمد، برآیند حرکت جمعی شاعران ایرانی بر بستر تحوّل‌خواهی و نوگرایی شعر نیمایی بود. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که می‌توان برای جریان شعر نو نیمایی برشمرد، انسجام ساختار محتوایی است که خود برآیند درهم‌تنیدگی توأمان محورهای افقی و عمودی شعر است. نیما و پیروان او در جریان شعر نیمایی برای انسجام ساختاری، دیگر آن مایه اعتنا و اتکای صرف را به عواملی هم‌چون ردیف و قافیه و وزن عروضی نداشتند و در غیاب این دست‌مایه‌ها، برای در امان ماندن شعر از تشتّت و پراکندگی بیشتر به پیوستار عمودی شعر می‌اندیشیدند. به درستی گفته‌اند محور عمودی چونان نخی نامرئی است که امکان جابه‌جایی سطرهای شعر نو را از میان می‌برد و یکی از مهم‌ترین عوامل انسجام‌بخش این ساخت عمودی، روایت بوده است (کریمی، ۱۳۹۲: ۱۰۶).

در آغاز دههٔ هفتاد که تحولات فرهنگی تازه‌ای در جهان و ایران در حال تکوین بود و هم‌زمان با برگردان متن‌ها و نوشته‌های نظری و فلسفی غرب و انتشار نقدها و نظرهای بسیار، شرایط اجتماعی و فرهنگی تازه‌ای در فضای ادبی ایران به چشم می‌آمد. مباحثی چون شالوده‌شکنی، چندصدایی شدنِ متن، روان‌گسیختگی، غیاب و مرگ مؤلف، بینامتنیت، عدم حتمیت، ضد روایت و...که از موضوعات مطرح در حوزهٔ فلسفهٔ پسامدرن هستند (حسن، ۱۳۹٤: ۱۰٦)، زمینهٔ مجادله‌های نوشتاری زیادی را فراهم آورد و بر جریان‌های شعری نوگرا نیز که در این دهه سر برآوردند، تأثیری انکارناپذیر گذاشت. در سروده‌های شمار زیادی از سرایندگانی که در دو دههٔ گذشته به شاعران پسامدرن معروف شده‌اند، این ویژگی‌ها به گونه‌ای چشمگیر نمود داشته است: نزدیکی هرچه بیشتر زبان شعر به طبیعت

نثر؛ کاربست «روایت» در ساختمان شعر، استفاده از امکانات هنر معاصر (داستانِ نو، تئـاتر، سینما و...)، معناناپذیری و ایجاد امکان تأویـل متـن، زمان‌پریشی و عـدم تفکیـکَ گذشـته، حال و آینده. این گروه از شاعران، از چشم‌انـدازی دیگرگونـه بـه روایـت‌منـدی در شـعر خویش نگریسته‌اند، تا آنجا که بین روایت‌مندی شعر این گروه با دیگر شعبه‌های شعر نو و نیز با روایتگری شاعران شعرکلاسیک تمایزی آشکار می‌توان دید. نگارندگان در مقالهٔ پیش رو، کوشیده‌اند رویکرد و نگاه دیگرگون این شاعران را به روایت‌گـری در شـعر پسـامدرن فارسی بررسی و ارزیابی کنند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

روایت‌شناسی، دانشی نوظهور است و در غرب نیز سابقه‌ای طولانی ندارد. آشنایی منتقـدان و پژوهشگران ما با آن نیز حاصل ترجمه‌هایی است که به‌ویژه در چند دههٔ گذشـته شـتاب گرفته است؛ بنابراین هنوز آثاری که میراث گسترده و گران‌سـنگ ادب پارسـی را از منظـر روایت‌شناسی پژوهیده باشند، چشم‌گیر نیست. با این همه، کتاب‌ها و مقالاتی چنـد کـه در زمینهٔ تحلیل و نقد عملی گوشه‌هـایی از ادب فارسـی -بـه‌ویـژه ادب سـنّتی- بـا رویکـرد گفتمان‌شناسیِ روایت به سامان رسیده است، گویای زمینـه‌ای بکـر بـرای پـژوهش و نقـد روایت‌شناسانه در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی است.

دربارهٔ «روایت» در جریان‌های شعری نوگرا به طور مستقل، آثار چنـدانی تـألیف نشـده است. یکی از آثاری که می‌توان بدان اشاره کرد، کتاب *روایتی تازه بـر لـوح کهـن: تحلیـل روایت در شعر نو ایران* نوشتهٔ فرزاد کریمی (۱۳۹۲) است. کریمـی در ایـن کتـاب، ضـمن بحث‌هایی نظری دربارهٔ روایت و رویکردهای نظری گوناگون به آن، نمونـه‌هـایی از شـعر معاصر را تحلیل روایی کرده و روایت‌مندی جریان شـعر نـو نیمـایی و جریـان حجـم (بـا رویکرد به شعر یدالله رویایی) را بـر رسـیده اسـت؛ امـا دربـارهٔ سـاختار روایـت در شـعر پسامدرن فارسی سخنی نگفته است.

دربارهٔ پسامدرنیسم در شعر معاصر ایران، برخی پژوهشگران شعر معاصر، در آثار تألیفی خود، از مؤلفه‌های شعر پسامدرن سخن گفته‌اند. سعید زهره‌وند در کتـاب *جریـان‌شناسـی شعر دههٔ هفتاد* (۱۳۹۵)؛ به طور مفصل جریان‌های نو را در شعر این دهـه کاویـده اسـت. مؤلف در بخشی از کتاب دربارهٔ ساختار روایی در شعر پست‌مدرن با یادآوری «برجسته‌تـر شدن عنصر روایت در شعر پست‌مدرن» به تفاوت‌هـای سـاختار روایـی در شـعر مـدرن و

پسامدرن اشاره کرده و افزوده است: «بر عکس ساختار روایی شعر مدرن که قصّه آغاز و انجام مشخصی دارد و پیرنگ‌های علّی و معلولی داستان در ان با نهایت دقت مراعات می‌شود، در شعر پست‌مدرن، روایت‌ها دچار گسستگی، ناتمامی و آشفتگی می‌گردند؛ به عبارت دیگر، روایت‌های خطی مدرن، در شعر پست‌مدرن روایت‌های چندوجهی و چندمرکزی هستند. به همین مناسبت خوانندهٔ ناآشنا با این فضا، ممکن است در این شبکهٔ وسیع، پیچیده و البته نامتیقّن دچار سردرگمی شود» (زهره‌وند، ۱۳۹۵: ۲۸۱). این پژوهشگر، سپس روایت‌های شعر پسامدرن فارسی را در چهار گروه: ۱. راوی واحد و روایت واحد، ۲. راوی واحد و روایت چندگانه، ۳. راویان متعدد و روایت واحد، ٤. راویان متعدد و روایت‌های چندگانه دسته‌بندی کرده است (همان: ۲۸۱–۲۸٦). مؤلف، در میان گونه‌هایی که ما برای روایت‌شکنی در شعر پسامدرن برشمرده‌ایم، تنها به شیوهٔ فاصله‌گذاری از طریق ایراد جمله‌های معترضهٔ بسیار برای ایجاد گسست و تعلیق در روند روایت اشاره کرده است (همان: ۲۸۵).

در فصل دومِ کتاب *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران* (حسن‌لی: ۱۳۹۱) که به «نوآوری در شکل، فرم و ساختار» اختصاص دارد، نویسنده زیر عنوان «بیان روایی و نمایش‌نامه‌ای» به مزیت‌های بیان روایی برای انسجام بخشی به ساختمان شعر اشاره کرده است و ضمن یادکرد پیشگامی نیما در زمینهٔ بیان دراماتیک در شعر معاصر و پیروی شاعرانی مانند اخوان ثالث، سپهری سپانلو و... از او، با نقل شعری از یکی از شاعران پسامدرن، می‌گوید: «یکی از ویژگی‌های شعر پیشرو ایران، برجستگی عنصر روایت است» (همان: ۲۱۷). حسن‌لی از میان شیوه‌های روایت‌پردازی در شعر پسامدرن فارسی، تنها به تکنیک «فاصله‌گذاری» اشاره می‌کند و نمونه‌هایی از شعر شاعران منتسب به این جریان را به دست می‌دهد.

بهزاد خواجات، یکی از شاعران جریان پسامدرن هم ضمن اشاره به بهره‌مندی شعر شاعران پیشرو در دههٔ هفتاد از عنصر روایت، می‌نویسد:

> این بیان روایی که به شروع یک داستان می‌ماند، قصّه یا حکایتی نیست که به سرانجام برسد و به اصطلاح بافت دراماتیک پیدا کند. در حقیقت بیان روایی محملی است برای ایجاد فضایی شاعرانه که البته به خط روایی و داستانی تن نمی‌دهد. (خواجات، ۱۳۸۱: ۳۰).

هم‌چنین در مقالاتی چند، شعر پسامدرن فارسی به بررسی گرفته شده است. از جمله می‌توان از مقالهٔ «پست‌مدرنیسم در شعر معاصر ایران» (طاهری: ۱۳۸٤) یاد کرد. نویسنده در این مقاله، ضمن برشمردن ویژگی‌های کلی جریان شعری پسامدرن در دههٔ هفتاد، با نگاهی انتقادی به بررسی محتوا، تخیل، ساختمان، موسیقی و زبان در سروده‌های شاعران منتسب به این جریان پرداخته است. در بحث از زبان و اشاره به عنصر روایت در شعر شاعران پسامدرن فارسی گفته است: «عنصر روایت که در اغلب گرایش‌های شعر دوران معاصر دیده می‌شود، از شعر این شاعران حذف شده است و علاوه بر این‌که شکل درونی اشعار را سست کرده، بر ابهام فضای شعرها نیز افزوده است» (همان: ٤٦). به نظر ما، شاعران پسامدرن، نه تنها روایت را از شعر خویش حذف نکرده‌اند، بلکه از آن جهت که در روندهای اجرایی شعر همواره گوشهٔ چشمی به ژانرهایی مانند سینما، تئاتر نو و داستان کوتاه دارند، توجهی همه‌جانبه به روایت‌مندی شعر داشته‌اند؛ اما به دلیل تأکید سبکی آنان بر تکه‌تکه‌نویسی، درهم‌آمیزی پاره‌روایت‌های ناساز و گریز از روایت‌های سرراست و خطی، نوع روایت‌پردازی در سروده‌هایشان با روایت‌گری شاعران نوگرای دهه‌های پیش تفاوت دارد. سخن این منتقد دربارهٔ «ابهام فضای شعر» پسامدرن، سخنی بجاست؛ اما علت آن حذف روایت از ساختمان شعر نیست، بلکه شیوه‌های روایت‌گری شاعران پسامدرن بر ابهام و کم‌رنگ شدن لایه‌های معنامندی شعر می‌افزاید.

نویسندگان مقالهٔ «نگاهی انتقادی به مؤلفه‌های شعر دههٔ هفتاد در تاریخ ادبیات معاصر» (شفیقی و ظهیری‌ناو: ۱۳۸۹)، در بررسی این جریان پسامدرن شعری، کمابیش هیچ دستاورد مثبت و چشم‌انداز روشنی برای آن متصور نیستند و دربارهٔ ظهور آن نوشته‌اند:

> شعر دههٔ هفتاد یک پدیدهٔ زودرس ادبی بود... خیل عظیمی از شاعران جوان با داس و تبر معناستیزی بر بیشهٔ معانی و مفاهیم و آرمان‌های بلند انسانی یورش آوردند و برای این‌که از کاروانی که با توهّم مدرنیته یا پست‌مدرنیزم، خود را در صف مقدم آوانگاردیسم هنری تصور می‌کردند، عقب نمانند، حضور هر گونه معنا را و آرمان و هدف را نشانهٔ سنت‌گرایی اعلام نمودند (همان: ۱۱۹).

نویسندگان در ادامه، ضمن تاختن بر جریان شعری دههٔ هفتاد که به شعر پسامدرن معروف شده است، «وا نهادن زبان فخیم ادبی» را از سوی شاعران این جریان به باد انتقاد می‌گیرند و از سرایندگان شعر دههٔ هفتاد به علت «گرفتار شدن در روایت‌های طولانی و نامنسجم و نامرتبط» شکوه می‌کنند (همان). چنان‌که گفتیم شاعران پسامدرن به روایت اعتنا

دارند؛ اما اختلال عامدانهٔ آنان در رونـد روایـت –کـه مـا از آن بـه «روایـت‌شـکنی» تعبیـر کرده‌ایم– موجب شده است که گاه در ارزیابی‌های شتاب‌زده، شیوه‌های روایت‌پردازی آنان مورد انتقاد قرار گیرد.

نویسندهٔ مقالهٔ «بررسی شعر پست‌مدرن فارسی» (خلیلی: ۱۳۹۳) در بررسی این جریـان شعری، «عدم توجه به معنا»، «توجه افراطی به زبان و اختلالات زبانی» و «عـدم اسـتفاده از تصویر» را از مهم‌ترین کاستی‌های شعر پسامدرن دانسته (همان: ۱) و «بروز آرایه‌هایی چون طنز و تناقض» را «سبب زیبایی نسبی برخی از اشعار این دوره» به شمار آورده اسـت. ایـن نویسنده، دربارهٔ روایت و روایت‌گیری در شعر پسامدرن فارسی سخنی نگفته است.

از آنجا که جز این یادآوری‌های اندک و نابسنده، دربارهٔ رویکردهای شاعران پسـامدرن ایران به روایت تا کنون پژوهشی مستقل منتشر نشده است، نگارندگان با پیش چشم داشتن ضرورت بررسی گونه‌هـای روایـت‌پـردازی در شـعر پسـامدرن فارسـی، مقالـه حاضـر را نگاشته‌اند. گفتنی است دربارهٔ گونه‌ای روایت‌شکنی، که مبتنی بر آرای ژرار ژنت است و در فارسی به «مرزشکنی روایی» برگردانده شده است، مقالاتی هم‌چـون «تبیـین مرزشـکنی در داستان‌های نوین فارسی» (صـافی: ۱۳۹۲)، «تـداخل سـطوح روایـی» (بامشـکی: ۱۳۹۳) و «مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی» (قاسمی‌پور: ۱۳۹۵) منتشر شده است. نویسـندگان مقالات اول و سوم، ضمن تبیین مرزشکنی از دیدگاه ژنت، گونه‌های آن را در داستان‌هـای نوین فارسی به دست داده‌اند و نویسندهٔ مقالهٔ «تداخل سطوح روایی»، موضوع مرزشکنی را از منظر نظری کاویده است که و ما در نگارش این مقاله بدان‌ها چشم داشته‌ایم.

۳. راه و رسم روایت

قرن بیستم را باید عرصهٔ منازعات نظریه‌های گوناگون ادبی بـه شـمار آورد. اهمیـتِ پـیشِ چشم داشتن یک نظریهٔ ادبی در بررسی‌های انتقادی و تحلیلی، تا بدان حد است که از نظـر اسکولز، برخی نظریه‌پردازان مانند ژرار ژنت حتی نمی‌توانند تصور کنند که بدون یک نظریهٔ ادبی بتوان متن منفردی را بررسی کرد، درست به همان شکل که داشتن نظریهٔ ادبـی بـدون ابتنای آن بر متون مشخص، غیر ممکن است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۲۸). نظریهٔ روایت‌شناسی را باید میراث فرمالیست‌های روس دانست که به دست ساختارگرایان اروپایی به تکامل رسید. این ساختارگرایان در پی کشف قراردادهایی بودند که آثار ادبی را ممکن می‌سازند و فرآیند تولید و تفسیر آن‌ها را بر آفتاب می‌افکنند. هرمن گفته است تلاش ساخت‌گرایان معطوف به

آن بود که بتوانند روایت را در متن‌های گوناگون بررسی کنند، خواه این متن از جنس گفت‌وگوهای روزمره باشد، خواه از جنس هنرهای دیداری و کلامی و سنّت‌های ادبی و اساطیری (هرمن، ۱۳۹۳: ۵۳).

در دهه‌های پایانی سدهٔ گذشته، «روایت» در دستگاه نظری متفکران، نویسندگان و شاعران پساساختارگرا دگرگونی‌هایی از سر گذراند. اگر در آغاز شکل‌گیری دانش روایت‌شناسی، بوطیقای روایت بر مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی و تکنیک‌هایی روایی و... پی‌ریزی شده بود (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۲–۱۱۱)، در ادامه و به دست کسانی که عموما پسامدرن خوانده می‌شوند، تکانه‌های شالوده‌شکنانه‌ای در روایت‌مندی اثر ادبی پدید آمد. شعر روایت‌مدار پسامدرن نیز از این تغییرات برکنار نبود؛ زیرا چنان‌که گفته شده است، در عین تمایزات آشکار گونه‌های شعر و داستان، عوالم شعر و داستان پسامدرن، از نظر مضمونی، شکلی و سبکی همگرایی تام و تمام دارند و بازتابندهٔ جهان‌نگری‌های همسانِ پدیدآورندگان هر دو گونه به شمار می‌روند (موراماکور، ۱۳۹٤: ۸–٤۷)؛ از این رو، روایتَ در شعر مدرن از شکلی غالبا بسته و خودمحور که حول تصاویری محدود، «مکاشفه‌ای مطلق» و «الگوهایی جاودانی» می‌چرخید، در شعر پسامدرن به روایتی زمینی‌تر گرایش پیدا کرد و به «امور باز اتفاقی، شکل‌نایافته و ناکامل در قالب زبان و تجربه و اشکال غیر رسمی و غیر شاعرانهٔ زبان مانند نامه، حکایت و گفت‌وگو روی آورد» (کانور، ۱۳۹٤: ۱۰–۲۰۹).

۴. دههٔ هفتاد خورشیدی؛ شعر ایران در وضعیت دیگر

برخی منتقدان، در بررسی‌های خود، ریشه‌های پسامدرنیسم را در شعر ایران، در حرکت‌های شعری شاعرانی هم‌چون محمد مقدم و هوشنگ ایرانی جسته‌اند و ادامهٔ این مسیر را پوست‌اندازی شعر نو فارسی در جریان‌های شعری موج نو و حجم، به‌ویژه در شعر شاعرانی هم‌چون احمدرضا احمدی و یدالله رؤیایی دانسته‌اند و از کوشش‌های شعری و «نوجویی‌های افراطی» چنین شاعرانی با عنوان «گام‌های نخست تجربهٔ شعری تندرو» یاد کرده‌اند و حرکت‌های شعری شاعران نوگرا در دههٔ هفتاد خورشیدی را به عنوان گام دوم تجربهٔ شعری پسامدرن به شمار آورده‌اند (طاهری، ۱۳۸٤: ۲۹). منتقدان دیگری، بر این باورند که شاید بتوان نخستین رگه‌های پست‌مدرنیسم را در ادبیات ایران، «در آثار صادق هدایت و نحوهٔ برخورد او با زندگی جدید –که هویت انسان را با چالش روبه‌رو می‌کند– دانست» و ادامهٔ این روند را جدال سیاست و ایدئولوژی و مخالفت روشنفکران چپ و

مذهبی با شبه‌مدرنیزاسیون دورهٔ پهلوی دوم جسته‌اند (زهره‌وند، ۱۳۹۵: ۹۱). احمد اخوت، در بررسی مکتب‌های پنج‌گانهٔ شعر پسامدرن آمریکایی، بر این باور است که «مکتب زبانْ شعر» بیش‌ترین تأثیر را بر شاعران پسامدرن فارسی گذاشته است. از نظر پیروان این مکتب، شعر از هر گونه ارجاع بیرونی به دور است و زبان شعر در یک بازی زبانی خلاصه می‌شود (همان: ۹۲). پژوهشگر دیگری ریشه‌های شعر پست‌مدرن را در شعرهای بیژن جلالی و در دههٔ چهل خورشیدی دانسته است (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱٦۷). روشن است با نگاهی به ویژگی‌های شعر پسامدرن فارسی که به برخی از آن‌ها اشاره شد، شعر شاعرانی مانند جلالی تنها در پرهیز از استخدام آرایه‌هایی مانند تشبیه و استعاره با سروده‌های شاعران پسامدرن قرابت دارد.

در دورهٔ مورد بحث –دههٔ هفتاد خورشیدی و شکل‌گیری پر سر و صدای جریان شعر پسامدرن– برخی رویدادها هم‌چون پایان جنگ تحمیلی و آغاز برنامهٔ سازندگی، فروپاشی کمونیسم و برچیده شدن دیوار برلین[۱]، نظم نوین جهانی، گسترش ارتباطات بینافرهنگی و... به دگرگونی موضع فکری بسیار از روشنفکران ایرانی و تمایل به تفکر پست‌مدرن انجامید. مسائلی از این دست در کنار تجربه‌ها و کوشش‌های نوجویانه‌ای شاعران ایرانی در دهه‌های پیش، گشایش فضایِ فرهنگی–ادبی و طرح نظریّات فلسفی و هنری گوناگونی در مجامع هنری و روشن‌فکریِ در دههٔ هفتاد خورشیدی و برگردان آثار نظری متفکران جهان و نظریه‌پردازان فلسفهٔ پست‌مدرن، موجب در گرفتن بحث‌های تازهٔ انتقادی و ادبی شد و پی‌آمد آن طرح صداها و خلق شعرهایی متفاوت در شعر بود و دستگاه زیبایی‌شناسی شعر فارسی را با تکانه‌هایی بنیان‌برافکن روبرو کرد و شاعران پسانوگرا گونه‌ای از سرایش را آزمودند که در گریز از ساحت تک‌معنایی بود. آنان در این راه، بسیاری از امکانات هنرهای معاصر از جمله، سینما، تئاتر پیشتاز و رمان نو را به خدمت گرفتند. در این دهه از دل شعر نوگرای فارسی، چند جریان سر برآوردند: «شعر زبان[۲]»، «شعر پسانیمایی[۳]»، «شعر دههٔ هفتاد[٤]». سروده‌های شاعران وابسته به این جریان‌ها را باید در ساحت پسامدرنیسم ادبی دسته‌بندی کرد.

منتقدانی که به چند و چون شعر این دهه پرداخته‌اند، در کنار ویژگی‌هایی مانند گریز از زبان فاخر و ادبی و گرایش به زبانی زنده و برگزیدن لحن گفتاری و پرداختن به جزییات به جای کلان‌نگری، به بهره‌گیری این شاعران از عنصر روایت به مثابه ترفندی مهم اشاره کرده‌اند. از جمله براهنی دربارهٔ شعر زبان که خود مروج آن بود، در پی فرآیندی بود که

خاصیت دیاکرونیک روایی (تک‌صدایی) شعر از بین ببرد (براهنی، ۱۳۷٤: ۱۷٦) و با «ساختارزدایی و چندشاعره کردن و چندروایه کردن بیان و ایجاد تقدم و تأخّر در زمان روایت شاعرانه و روایت‌زدایی از شعر» به «شعر ناب روایی» دست یابد» (براهنی، ۱۳۷٤: ۱۹۵). او هم‌چنین معتقد بود که می‌توان در شعر زبان با بهره‌گیری از طرح و توطئهٔ رمان در شعر و دگرگون کردن این طرح و توطئه به سود اثر شعری به «شعر روایی ناب» رسید (براهنی، ۱۳۷٤: ۱۹۵).

علی باباچاهی نیز مباحثی مانندِ شالوده‌شکنی، مرگ مؤلّف، تأویلِ متن، نسبی‌گرایی، چندصدایی شدنِ شعر، روان‌پارگی، تأویلِ پارانویایی، عدمِ قطعیّتِ معنا، بازی‌های زبانی، توجّه به اشکال دیگر معرفت(سخنِ جنون) و... را که برآمده از فلسفهٔ پست‌مدرن‌اند، سویه‌های مثبتی می‌داند که توانمندی‌های بیانی تازه‌ای برای شعر امروز ایران به ارمغان آورد (باباچاهی، ۱۳۸۱: ٤٥). او هم‌چنین برگزیدن زاویه‌های جدید برای نگریستن و روایت‌های عینی و گزارش‌های عاطفی- تصویری را از ویژگی‌های متمایز کنندهٔ شعر پسانوگرای ایران در این دهه با دیگر جریان‌های شعری نوگرا در دهه‌های گذشته می‌داند (باباچاهی، ۱۳۸۹: ج۱٦۸/۲-۱۵۷). منتقدان دیگری نیز گفته‌اند: بهره‌مندی از توانمندی‌های روایی هنرهایی مانند داستان، رمان مدرن و سینما (فلاح، ۱۳۷۹: ۳۹)، آزمودنِ شیوه‌های تازهٔ روایت (احمدی، ۱۳۷۷: ۳-۳۲)، چندصدایی شدن و تکثرگرایی در شعر، اجرای شعر با بهره‌گیری از امکانات هنر معاصر مانند داستان نو و تئاتر پیشتاز (امینی، ۱۳۷۹: ۸-۳۷)، از ویژگی‌های شعر و شاعران تحول‌خواه ایران در دههٔ هفتاد است.

۵. روایت‌شکنی؛ گونه‌ها و کارکردهای آن در شعر پسامدرن فارسی

روایت‌مند دانستن شعر نو فارسی به این معنا نیست که تمام سازه‌های بوطیقای داستان با این شعر هم‌پوشانی دارد و چنان‌که گفته شد، این روایت‌مندی چونان عاملی وحدت‌بخش در خدمت انسجام ساختمان ذهنی اثر کارکرد یافته است؛ اما اغراق نیست اگر بگوییم مهم‌ترین مؤلفهٔ عینی در ساختمان سروده‌های شاعران پسانوگرای فارسی از دههٔ هفتاد خورشیدی به این سو روایت‌مندی آثار آنان است. این شاعران در بهره‌گیری از روایت در ساختمان شعر خویش تمهیداتی اندیشیده‌اند که به گسست خط منطقی روایت انجامیده است.

شاعران پسامدرن در مجموعهٔ تمهیداتی که برای روایت‌مندی شعر خویش به کار بستند، اعتنای چندانی به زمان خطی، روایت خطی، کانون واحد معنایی، تک صدایی و تک ساختاری نداشتند. این تمهید چنان‌که خود گفته‌اند در نتیجهٔ «ترجمهٔ کتاب‌های پست‌مدرنیستی» بود و موجب کم رنگ شدن «جزمیت‌ها و نخبه‌گرایی‌های شعر مدرن» شد و شاعران پسامدرن شعرهایی نوشتند که شالودهٔ آنها «روایت‌های غیر تداومی، گسسته‌نمایی در نوشتار و توجه به زمان روان‌شناختی در برابر زمان خطی» (باباچاهی، ۱۳۸۹: ج۳/۳۹٤) بود. این شاعران تا توانستند از تبیین زمان‌مند روایت در سروده‌های خود سر باز زدند و «زمان‌پریشی» (شکست خط زمانی) را به مثابهٔ صناعتی ویژه در بافت‌های روایی شعرشان به کار بستند و چنان‌که یکی از این شاعران گفته است، در پی فرآیندی بودند که خاصیت دیاکرونیک روایی شعر از بین ببرند (براهنی، ۱۳۷٤: ۱۷٦).

آنان در این کار، چنان‌که نویسندگان پسامدرن با جایگزین کردن ایماژ گسیخته به جای روایت، نگارش بازیگوشانه و چهل‌تکه‌نویسی، اندام‌وارگی متن را درهم می‌شکنند (پاینده، ۱۳۹۳: ۳٦)، کوشیده‌اند با دست یازیدن به ترفندهایی چند از اقتدار روایی شعر بکاهند. مرزشکنی روایی، روایت روند آفرینش شعر (فراشعر)، ضد روایت، تدوین موازی، تداخل خرده‌روایت‌ها، تعدد زاویهٔ دید، فاصله‌گذاری و... از جملهٔ این ترفندها و تمهیدات است. مجموعهٔ این تمهیدات عامدانه و ترفندهای بازیگوشانه را که این شاعران آگاهانه و به منظور اقتدارزدایی از روایت و امکان تأویل‌پذیری شعر به کار بسته‌اند، زیر عنوان «روایت‌شکنی» تعریف کرده‌ایم و زیرِ عنوان‌های: ۱. روایت‌های چندگانه، ۲. فاصله‌گذاری، ۳. مرزشکنی روایی، ٤. فراشعر و ۵. روایت ناتمام، وجوه و بازتاب مهم‌ترین گونه‌های آن را در شعر شاعران پسامدرن بررسیده‌ایم.

سرایندگان مورد نظر، در اغلب موارد، بُعد دیداری روایت‌شکنی را با تمهیداتی به خواننده نشان داده‌اند. از جمله این‌که روایت‌شکنی از گونهٔ روایت‌های چندگانه را با تغییر اندازهٔ قلم، استفاده از دو نوع قلم یا قلم نازک و سیاه یا با ایرانیک(کج) کردن خط نشان داده‌اند. این تمهید گاه در گونهٔ تداخل خرده‌روایت‌ها هم به کار گرفته شده است. در فاصله‌گذاری و فراشعر بیشتر از نشانهٔ کمانک بهره برده‌اند. گاه نیز چنان‌که در داستان‌های پسامدرن نشان داده‌اند، نشانهٔ کمانک بارها باز می‌شود، بی آن‌که بسته شود (یعقوبی جنبه‌سرایی و منتشلو، ۱۳۹۱: ۱٦٦). نشانهٔ قلاب نیز گاه برای فاصله‌گذاری به کار رفته است؛ هم‌چنان‌که از این نشانه برای نشان دادن صداهای مستقل از راوی یا توضیحاتی که

سرانجام به فاصله‌گذاری انجامیده‌اند، از همین نشانه بهره گرفته شده است تا فهم اختلالات روایت را برای خواننده میسر کنند. در پاری گونه‌های روایت‌شکنی مانند مرزشکنی روایی، روند روایت راهمنای خواننده است و کمتر ترفندهای یاد شده به کار رفته است.

۱.۵ روایت‌های چندگانه

رویکرد شاعران پسامدرن فارسی در دههٔ هفتاد خورشیدی به غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی از ساخت و صورت شعر، حرکتی آگاهانه و عامدانه بود. وجه غالب این روایت‌گری در شعر نوگرای ایران مبتنی بر تک‌گویی است و روایت چونان ابزاری است که شاعر از آن برای ایضاح درون‌مایه‌های شعر خویش بهره می‌گیرد. حال آن‌که شاعران پسامدرن در روایت‌مند کردن شعر خویش، نه در پی ایضاح، بلکه در پی ابهام‌آفرینی و عادت‌زدایی از ذهنیت مخاطب بودند. آنان با اتکا به نظریات کسانی هم‌چون لیوتار که «فرم روایی» را بر خلاف فرم‌های توسعه‌یافتهٔ گفتمان دانش، مستعد انواع بسیاری گونه‌گونی از بازی‌های زبانی می‌داند (بنگرید به: مکوئیلان، ۱۳۸۸: ٢٤٦)، روندی را در سروده‌های خویش پی گرفتند که خوانایی متن را به تأخیر می‌انداخت و گاه متن را از معنامندی یا دست کم معناهای مستقیم و در دسترس دور می‌کرد.

در تمهید روایت‌های چندگانه، شاعر روایت را دست کم با دو راوی (در مواردی چندگانه) سامان می‌دهد و به پیش می‌برد و با چنین تمهیدی شعر را از مرکزیت روایی تهی می‌کند و چنان‌که شالودهٔ داستان‌های پسامدرن را از هم گسیختگی تشکیل می‌دهد (پاینده، ۱۳۹۳: ٤٢٧)، شاعر پسامدرن هم با نوشتن متنی چندساحتی، ساختاری گسیخته به شعر خویش می‌بخشد. راوی‌ها صدا و لحنی مستقل دارند؛ روایت‌ها چندگانه به موازات هم پیش می‌روند؛ شعر چندکانونی می‌شود؛ بُعد دیداری هر پاره‌روایت نیز با تمهیدی بصری برای خواننده آشکار می‌شود؛ و قطع و وصل مداوم پاره‌روایت‌ها وام‌دار تدوین موازی در صنعت سینماست.

علیرضا آبیز، در دفتر شعر *نگه دار باید پیاده شویم* (۱۳۷۷)، شعر «قتل نفس» را با ترفند روایت دوگانه (هر کدام هفت پاره‌روایت) سامان داده است و جز ترتیب کتابت، ترجیح و تمایزی نمی‌توان بین صداهایی که روایت‌ها را پیش می‌برند، به دست داد. یکی از روایت‌ها از تقطیع عمودی شعر نوگرا بهره‌مند است؛ اما روایت دوم که با قلمی متفاوت به شکل

ایرانیک (کج‌خط) و بین نشانهٔ دو خط فاصله کتابت شده است، از منطق نوشتار نثر برخوردار است:

جز خار خشکی نمانده بود/ در ساعتی که به باغ آمدم تشنه/ *-غرابت جزیره‌ای نامسکون در بکارت وحشی چشمانش داشت و غوغای پویه‌ای بی‌فرجام، از آن‌گونه که نورسته آویشنی در شکاف سنگی خارا-*/ جماعتی گاوان دیدم/ نشخوار معده‌هاشان را/ سرگشتهٔ رهایی بودم/ نایافته شاهزادهٔ رویایم را/ *-بر دشت‌های سبز تخیّل، رقص دوشیزگان تمنّا، افسون جاودانهٔ خواهش از مغز استخوان و آتش بر اندام مردی که در اقیانوس ناشناختهٔ دوری شناور است-*/ و گاه/ که می‌ایستادی زیر شاخهٔ شعر/ *- اورفئوس! سلطان ارواح آزرده! مگر تو در چشم آن دیریافتهٔ رودآشنای من مسکن داری که گاهی چون زورق مستی سرشار ترانه‌ام و گاهی در خلسهٔ خوابی هزارساله تا در من می‌نگرد-*/ دلم تلاطم سرخی داشت/ تمام شب به پنجره می‌رفتم/ سپیده سرخ، چشمم سرخ/ *-می‌دانم، می‌دانم، روزنی در سیاهی تا خدا در تو بنشیند و مسیح از دست‌های تو طلوع کند-*/ چه کوچه‌های پیاپی!/ *-خیابان در هاله‌ای از مه، صبح یک روز عشق. شعله‌ها از قامتم بالاتر. گلولهٔ فسفرینی که نیست می‌شود. خواستن، سیلی در من جاری-*/ جنون همیشه مرا بوده، هست، خواهد بود/ «و عشق که خواهر مرگ است»/ *-چرا بترسی از تپش دست‌های طوفانی/ از آتش نهفته در اعماق چشم بارانی؟-*/ تو را نمی‌کشتم، اگر/ مرا نمی‌کشتی/ *-دری که به سیاهی محض گشوده می‌شود. مردی بر آستانهٔ دوزخ ایستاده است-* (آبیز، ۱۳۷۷: ۲٤)

ساختار بسیاری از سروده‌های شاعران پسامدرن، وام‌دار «رمان نو» است. جنبش رمان نو، در دهه‌های پنجاه و شصت قرن بیستم با انتشار رمان‌ها و مقالات آلن روب گری‌یه در فرانسه پدید آمد. در نوشته‌های گری‌یه و رمان نو نویسان، دیگر از قصه در تصور و معنای سنّتی آن خبری نبود. گری‌یه در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ چند مفهوم منسوخ» می‌گوید: «این طور نیست که در کار ما قصه‌ای در میان نباشد، بلکه دیگر از آن قطعیت و هموواری و سرراست بودن روایت نشانه‌ای نیست» (گری‌یه، ۱۳۹۲: ٤٤). او در نوشتار دیگری با عنوان «رمان نو، انسان نو»، گفته است چون «معانی عالم دور و بر ما فقط نسبی، موقتی، متناقض و حتّی مابه‌النزاع هستند» بنابراین نباید انتظار داشت اثر هنری معنایی از پیش شناخته شده را پیش بکشد. از نظر گری‌یه هنرمند معاصر در پاسخ به پرسش «آیا واقعیت معنایی دارد؟»، تنها «می‌تواند بگوید که این واقعیت پس از پروراندن شاید معنایی پیدا کند، یعنی هنگامی که اثر هنری به پایان خود می‌رسد» (همان: ۵۵-۱۵۰). چنان‌که ریمون-کنان نیز گفته است،

متون خودآگاه مدرن اغلب سطوح روایی را به بازی می‌گیرند تا مرز میان واقعیت و خیال را [مورد] پرسش قرار دهند و تصریح کنند که هیچ واقعیتی سوای روایت‌گری آن واقعیت معنا ندارد (۱۳۸۷: ۱۲۹). می‌توان گفت شاعران پسامدرن از جمله: (فلاح، ۱۳۸۰: ۹–۱۱)، (موسوی، ۱۳۸۰: ۱۵–۱۹)، (پاشا، ۱۳۷٦: ۳–٤۲) و... با در کاربست راوی‌های چندگانه (که به چندصدایی در شعر می‌انجامد) و در پیش گرفتن روایت چند داستان که به موازات هم پیش می‌روند و با ترفند تدوین موازی نوشته شده‌اند، بی‌گمان به چنین نظریاتی چشم داشته‌اند و هدف آنان از این کار، نفی اقتدار مؤلف، بیان تکثّر واقعیت و اقتدارزدایی مرکزیت‌زدایی از روایت بود.

۲.۵ فاصله‌گذاری

«فاصله‌گذاری» اصطلاحی است که برتولد برشت (۱۸۹۸–۱۹۵٦م.) در هنر تئاتر به کار بست و مراد از آن اعمال تمهیداتی است که با ایجاد فاصله بین خیال و واقعیت، مانع انفعال مخاطب می‌شود. تمهید برشت که برآمده از نظریه‌های نقد مارکسیستی و مبتنی بر نوعی ضرورت اجتماعی بود، رفندی برای دگرسانی متن، پرهیز از همذات‌پنداری بازیگر و جلب مشارکت بینندهٔ نمایش به شمار می‌رفت. این تمهید به‌زودی در ژانرهای دیگر هنری با آغوش باز پذیرفته شد و از جمله نویسندگان پسامدرن نیز بدان اعتنایی تمام کردند. فاصله‌گذاری که از آن به عنوان شناخته‌شده‌ترین تمهید تئاتری برشت نام برده‌اند و آن را سرچشمه گرفته از مفهوم «آشنایی‌زدایی» فرمالیست‌های روسی دانسته‌اند، به منظور اجتناب از فرو رفتن مخاطب در حالتی از پذیرش منفعلانه و توهم واقعیت، با ایجاد فاصله اعمال می‌شود. هدفی که در اصطلاح فرمالیست‌ها «افشا کردن تمهید» نام گرفته است (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۸: ٦–۱۰۵). در فاصله‌گذاری که از آن به «آفرینش شخصیت‌های شگفت‌انگیز» نیز تعبیر کرده‌اند، شخصیت‌هایی ناگهان از جانب تماشاگران به سوی صحنه می‌آیند، زنانی به جای مردان بازی و مردانی به جای زنان بازی می‌کنند و مانند آن، نظر مخاطب به گونه‌ای غیر منتظره جلب می‌شود (تسلیمی و کشوری، ۱۳۹۰: ٤٤)، گاه نیز بازیگر با قطع جریان بازی با بیننده گفت و گویی بیگانه با متن در پیش می‌گیرد که هم بازیگر، هم مخاطب، هر دو را از افسون نمایش دور می‌کند.

شاعران پسامدرن دههٔ هفتاد با اشتیاق بسیار از تمهید فاصله‌گذاری در فرآیند شعر خویش، به‌ویژه به منظور ایجاد تعلیق و گسست و شکست روند روایت بهره گرفتند. از

جمله، بهزاد زرین‌پور در شعری با عنوان «بدون خط‌خوردگی» در دفتر *بگذار آفتاب از چهار سو بتابد* (۱۳۷۵)، با در کار آوردن عبارت‌هایی که جوانبی هشدارآمیز و رنگی از فضا و زمانهٔ سرایش شعر دارند، جریان روایت را قطع می‌کند، صدایی را احضار می‌کند تا در فرایند داستان به گونه‌ای واقعی نقش‌آفرینی کند، درنتیجه، روند روایت می‌شکند؛ و پس از وقفه‌ای کوتاه ادامهٔ روایت را پی می‌گیرد:

> بچه که بودیم/ برای شمردن دندانه‌های اسب و مشق‌های عید/ از یک به راه می‌افتادیم/ به صد که می‌رسیدیم/ دستمالی پر از گل‌های –شاید– آبی بر می‌داشتیم/ و خسته که می‌شدیم/ کفش‌هایمان را می‌کندیم/ انگار دنیا را از پا درآورده‌ایم/ آن‌وقت ترس می‌آمد/ قلم‌هایمان را بر می‌داشت/ و آهسته در انتظار می‌گذاشت که نشکند.../ (–نقطه، سر سطر!/ با احتیاط قدم بردارید!) هر گام کلمه‌ای بود/ که یک بار بیشتر تکرار نمی‌شد/ ما بدون خط‌خوردگی –باید– راه می‌رفتیم/ (سؤال نباشد!/ سربه‌زیر باشید و گنجشک‌ها را نشنیده بگیرید!)/ و ما سعی می‌کردیم/ به فکر آن‌هایی که بیرون از مدرسه عشق می‌کردند، نیفتیم/ وقتی از ترس به صفر رسیدن می‌لرزیدیم/ و هنوز نمی‌دانستیم/ با یکی از انگشت‌ها می‌شود اجازه گرفت و حرف نزد./ چشم نداشتند ببینند/ پرستوها بی آن‌که ترسی برای سفر بردارند/ از بی راهه داخل بهار می‌شوند/ تا پروازشان را دوباره از صفر «برپا» کنند/ این بازی تمامی ندارد/ و من پایان هیچ فصلی نقطه نمی‌گذارم (۱۳۷۵: ۵۳)

فاصله‌گذاری در شعر پسامدرن فارسی گاه افزون بر کنار زدن اقتدار و صراحتِ واقعیت روایت، آن را به لایه‌هایی از طنز و تهکّم نیز آمیخته است. بهزاد خواجات، در شعری با عنوان «سه سؤال غیر تصویری از کمال‌الملک» در دفتر شعر *جمهور* (۱۳۸۰)، از فاصله‌گذاری برای شکست روایت و زدودن واقعیت‌پنداری بهره برده و سخن را رنگی از طنز بخشیده است:

> جناب کمال‌الملک/ آیا سبیل شما ضرورت داشت؟/ و انگوری که تعارفتان شد/ در آن صبح دوشنبه، آیا/ شکل آن را نوش جان کردید/ یا خودش را، جناب استاد؟!/ (دنبالهٔ شعر حالا بماند/ تا من یک استکان رنگ سبز/ تعارفتان کنم، بفرمایید!) و مسئلهٔ دیگر این‌که/ من همیشه چشمی داشته‌ام/ که از نقاشی‌ها شما بیرون مانده است/ راستی چه جوابی دارید/ جناب کمال‌الملک؟ (خواجات، ۱۳۸۰: ۷۶)

علی عبدالرضایی نیز در شعری با عنوان «املاء» در دفتر *پاریس در رنو* (۱۳۷٦) که برای رعایت ایجاز، پاره‌هایی از آن را می‌آوریم، از تمهید فاصله‌گذاری بهره برده است:

برادر تمام دیوارهای جهان بودم/ و همسرم پنجره‌ای که درهایش غروب داشت/ داشت پیاز پاره می‌کرد/ و روی گریه می‌گریست/ ایست!/ (بچه‌ها بیست را به املای کسی می‌دهم/ که زندگی را درست و دروغ بنویسد) (عبدالرضایی، ۱۳۷٦: ۳۲)

سپس در ادامهٔ شعر، دوباره با ایجاد انفصال در روند روایت و لحنی که طنزآمیز شده است، می‌گوید:

(پسرم تو سعی کن بی دروغ بنویسی/ تو اصلا سفید را بپا که خط خطی نکنی/ همیشه در همه جایی که بخواهی/ پاک‌کن پارک نمی‌شود)/ همیشه آن‌که شعری می‌نویسد/ شعرهای دیگری را پاک می‌کند/ شاعران هیچ چیز ننویسند/ دست‌ها بالا! (عبدالرضایی، ۱۳۷٦: ۳۳)

بدیهی است عناصر زیبایی‌ساز متن ادبیِ تک‌لایه‌ای که از راز و رمزها و غافل‌گیری‌های کمتری برخوردار است، با اندک تأملی افشا می‌شوند. چنین متنی نمی‌تواند به خوانش‌های متعدد تن بدهد و به تعبیری از فرط خوانایی، «خواندنی» بودن‌اش را دست می‌دهد؛ زیرا گفته‌اند متنی که بیش از اندازه همگن است و صراحت دارد، جذابیت و لذت‌بخشی آن زایل می‌شود و شاید هرچه ابهام‌های متن بیشتر باشد یا گسست زمانی را به خدمت گرفته باشد و در نتیجه، «خوانا» نباشد، شوق‌آور و خواندنی از کار درآید (پرینس، ۱۳۹۱: ۱٤۷). از همین رو، شاعران طیف‌های مختلف جریان پسامدرن فارسی، در روند شعر با جملاتی معترضه، اعمال گسست‌های روایی و کشاندن روایت شعر به ساحت‌های نامتعارف و کمتر آزموده شده در روند سرایش، نیز «مخدوش کردن مقولات مختلف زمان که از خصوصیات روایت‌های جدید است» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸۰)، معنا را به تعویق انداختند و ابهام و گریز از قطعیت معنای نهایی را در ژرف‌ساخت شعر خویش به کار بستند تا با آشنایی‌زدایی از معیارهای مألوف، به شگرف شدن هرچه بیشتر فرم و درون‌مایهٔ شعر دست بیابند.

۳.۵ مرزشکنی روایی

مرزشکنی روایی از اصطلاحاتی است که ژرار ژنت ابداع کرده است. بنا به تعریف ژنت، مرزشکنی روایی عبارت است از«آمیختگیِ ناسازه‌نمای جهان روایت‌کننده و جهان

روایت‌شونده: هر نوع تداخل روایِ برون‌داستانی یا روایت‌گیر به درون جهان داستانی، یا تجاوز از شخصیت‌های سطح داستانی به جهان فراداستانی یا برعکس» (۲۳٤ :۱۹۸۰ Genette,). این مداخله‌ها که به درهم‌آمیزی سطوح روایی و توقف جریان پیشرفت داستان می‌انجامد، «بیش از آن‌که با آشنایی‌زدایی از روند طبیعی روایت، مانع از هم‌بوم‌پنداری مخاطب با جهان داستان شود، معمولا بر باورپذیری روایت می‌افزاید و خواننده را ز روی واقع‌نمایی مجذوب داستان می‌کند» (صافی، ۱۳۹۲: ٦۱).

از مهم‌ترین علت‌های کاربست این شیوه در روایت‌گری آن است که نویسندگان با «برجسته‌سازی نقش راوی در صنعت داستان‌پردازی» و «آشنایی‌زدایی از ماهیت داستان‌واره یا شبه‌وافعی داستان» (همان: ٦٤)، می‌کوشند تا «عامدانه مرز میان واقعیت و خیال داستانی محو شود و در نتیجه تأثیر جابه‌جایی یا توّهم ایجاد گردد» (به نقل از بامشکی، ۱۳۹۳: ٦).

گفته شده است مرزشکنی در داستان‌های سنّتی نیز رواج داشته است؛ اما در این داستان‌ها بیشتر شکلی قالبی داشته است و در گونه‌های نوین داستان‌پردازی، انگیخته‌تر و پربسامدتر نمود داشته است (صافی، ۱۳۹۲: ۷۷)؛ از این رو، در چرایی گرایش پدیدآورندگان متون پست‌مدرن به تداخل سطوح روایی و مرزشکنی گفته‌اند:

> چنین گرایشی ریشه در تفسیر در نحوهٔ اندیشهٔ انسان پست‌مدرن دارد؛ انسانی که نه تنها تمایل به شکستن ساخت‌های قراردادی و از پیش تعیین شده دارد؛ بلکه اصلا ساخت واحد و قطعی‌ای را نمی‌پذیرد، چرا که رابطهٔ میان دال و مدلول را به دلیل از بین رفتن مدلول استعلایی، یک رابطهٔ بی‌پایان و نامتعین می‌بیند (همان: ۷).

برای مرزشکنی گونه‌های هم‌چون «مرزشکنی نویسنده/ راوی (آشکارسازی نقش نویسنده در آفرینش داستان)، تجسیمی (هم‌بوم‌پنداری عوامل فوق داستانی با جهان داستان)، مرزشکنی خطابی (گفت‌وگوی خیالی اشخاص حقیقی با شخصیت‌های داستان)، مرزشکنی بلاغی (هم‌پوشانی زمان‌مکانیِ گفتمان روایی و رویدادهای داستان و مرزشکنی شبه‌مستند (سندسازی یا جعل سند برایِ داستان)» برشمرده‌اند. در آن دسته از شعرها که روایت‌شکنی در آن‌ها مبتنی بر مرزشکنی روایی و سرانجام آن «تعلیق آگاهانهٔ ناباوری» است (Jean-Mark Limon, 2011: 203)، شاعر با بهره‌گیری از «تأثیر نیرومند خیال‌زدای مرزشکنی، دریافت‌کنندگان و خوانندگان را از استغراق و غوطه‌وری در جهان‌های ممکن باز می‌دارد (قاسمی‌پور، ۱۳۹۵: ۱٤۲). از دیگر تأثیرات و نتایج شکسته شدن مرز آوای راوی و شخصیت‌ها و گذار از یک سطح به سطح دیگر، افزایش جنبه‌های طنز و کمدی متون

پسامدرن است (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۱). شاعران پسامدرن در دورهٔ مورد نظر از این ترفند بـه منزلهٔ تذکاری برای فراخوان هوشیاری و خودآگاهی خواننده بهره گرفته‌اند تا او را در خلق معناهای ممکن و مشارکت در سفیدخوانی متن سهیم کنند.

بسامد گونه‌های مختلف مرزشکنی در سروده‌های شـاعران پسـامدرن در سـروده‌هـای شاعرانی مانند قدرخواه، خواجات، فلاح، عبدالرضایی و... بیشتر به چشم می‌آید. نمونـه‌ای مرزشکنی تجسیمی یا هستی‌شناسانه را می‌توان در مجموعهٔ شعر کیوان قدرخواه بـا عنـوان *پریخوانی‌ها* (۱۳۷۳) به دست داد. این دفتـر، سرشـار از فضـاهای تـوهم‌آمیـز و فراواقعـی (سوررئالیستی) است و طلسمات، افسون‌گری، عزایم‌خـوانی و جـادوزدگی در تـار و پـود شعرها تنیده است. در سرتاسر مجموعه، راوی (شاعر) روایـت‌هـایی از قـول «آصـف بـن برخیا» نقل می‌کند؛ اما در «پریخوانی ۲۳»، محور روایت، شرح مفصل خواب آصف اسـت که شعری در مجموعهٔ «پریخوانی‌ها» را به یاد می‌آورد:

> آخرین روز از پایان آخرین دور جهان/ آصف در کوچهٔ پـری‌بنـدان فـرود آمـد/ و در خواب و بیداری/ شعری در مجموعهٔ «*پریخوانی‌ها*» دید/ که بنـدی از آن را بـه خـاطر سپرد:/ «*...سوگند به افق‌های سبز زحل/ هنگامی که ماه گرفته است/ و ابر و باد از کـار مانده‌اند/ یورش اسبان کور آغاز می‌شود...*»/ آصف سراسیمه از خانه‌ای به خانـهٔ دیگـر می‌رود... (قدرخواه، ۱۳۷۳: ۹۸)

راوی در ادامه می‌گوید که آصف، سطرهایی دیگـر را بـه یـاد مـی‌آورد کـه بـه نـوعی شکل‌گیری فاجعه در فضایی وهم‌آمیز است؛ و روایت می‌کند:

> «آصفه» دیشب به چشم خود دیده است/ که فاجعه در هوا موج می‌زنـد/ و آصـف در کوچهٔ پری‌بندان فرود آمده است/ دیده است که امواج هوا کدر می‌شود/ و رنگ و صدا در خلأ محو می‌شود/ آصف به یاد می‌آورد/ که نام خود را در مجموعهٔ «*پریخوانی‌هـا*» دیده است... (قدرخواه، ۱۳۷۳: ۹۹)

٤.٥ فراشعر

گفته‌اند اگر بخش‌هایی از روایت بر رمزگان روایت متمرکز و موضوع گفتمان، خودِ روایت باشد، می‌توانیم بگوییم کارکرد فراروایتی دارند و در ساخت‌هایی از این دست که روایت‌ها دربارهٔ خودشان سخن می‌گویند، جنبـه‌هـای خودارجـاعی روایـت تجلـی بیشـتری دارد و

«بسیاری از روایت‌ها بالاخره دربارهٔ خودشان سخن می‌گویند و در واقع فراروایت را شکل می‌دهند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲٤-۱۲۲). پرینس، هم‌چنین دربارهٔ گسست‌ها و نابه‌سامانی‌های فرایند روایت در متون نوین افزوده است: «آشکارترین نابه‌سامانی‌ها احتمالا آنهایی هستند که در به اصطلاح نظام خودارجاعی و مصداقی متن رخ می‌دهند» (همان: ۱٤۳)

در آثار شاعران و نویسندگان پسامدرن نظم سنتی و ساخت قالبی روایت کمتر به چشم می‌آید و «شعر و داستان جدید اغلبی‌نظم و تصادفی می‌نمود، چرا که تمرکز آن بر دنیای بیرونی، بلکه بر دغدغه‌های دمادم ذهنی کنجکاو بود. به این ترتیب اشعار و رمان‌ها هرچه بیشتر معطوف به ارائهٔ تفسیری دربارهٔ خود و دربارهٔ فرایند به وجود آمدن خویش شدند (موراماکور، ۱۳۹٤: ٥٤). برخی منتقدان، چنین سروده‌هایی را که بهره‌مند از افشاسازی شگردهای تشکّلِ شعر هستند و در واقع، شعر، خود زمینه و چگونگی شکل‌گیری و ترفندهایش را با خواننده در میان می‌گذارد، «فراشعر» نامیده‌اند (لوطیج، ۱۳۹۳: ٦۸). در فراشعر، ضمن تلاش آگاهانه‌ای که برای آشفتن عادات ذهنی مخاطب صورت می‌پذیرد، در عین حال، رمزگان‌هایی در کار می‌شود تا خواننده با اشراف بر رمزپردازی‌های متن، نشانه‌های رمزگشایی آن را نیز در اختیار داشته باشد. شاعران دورهٔ موردبحث ، در موارد بسیاری با ترفندهای بازیگوشانه‌ای که به تداخل سطوح روایی انجامیده است، موضوع روایت را بر خودافشایی شگردهای شکل‌گیری شعر متمرکز کردند و آن را در چنین سروده‌هایی از ارجاع بیرونی تهی کردند. از جمله، عبدالرضایی در شعری با نام «دایره» که موضوع آن روایت خوانش شعری با همین عنوان است، به آشکارسازی صناعت دست‌زده است: «شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید/ دست نگه دارید/ اصلا دست از سر کتاب‌خانه بردارید/ درها و پنجره‌ها را آغوش/ و روی کاناپه بستر کنید...» (عبدالرضایی، ۱۳۷٦: ۳٤)

ادامهٔ شعر با تداخل سطوح روایی پیش می‌رود: «لطفا کتاب را باز کنید/ ببینید/ شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید...» (عبدالرضایی، ۱۳۷٦: ۳٤)

شاعر در ادامه، ضمن بهره بردن از شکل هندسی دایره (سه دایرهٔ عمود بر هم)، روایت را پی می‌گیرد و در پایان نیز دست به آشکارسازی صناعت می‌زند: «حالا شما می‌توانید/ شعری از علی عبدالرضایی بخوانید/ لطفا این دروازه را از آن طرف ورق بردارید/ افسوس/ شما در انتهای شعری به نام دایره ایستاده‌اید.» (عبدالرضایی، ۱۳۷٦: ۳٥)

چنان‌که گفتیم شاعران پسامدرن از این ترفند بازیگوشانه در موارد بسیاری بهره برده‌اند، از جمله: حافظ موسوی در دفتر شعر *سطرهای پنهانی* (۱۳۸۲: ۱۲–۹) و بهزاد خواجات در چندین شعر از دفتر *مثل اروند از در مخفی* (۱۳۸۲) و *جمهور* (۱۳۸۰) از همین تمهید بهره برده‌اند و موضوع شعرها را می‌توان فراروایت به شمار آورد. پاره‌های آغازین و پایانی یکی از شعرهای خواجات را به نام «اول ندارد این شعر» می‌آرویم:

> این شعر خط اول ندارد/ بی خود چیزهایی را جا گذاشته‌ای در چشم دیگران/ این جا جست‌وجو مکن./ مکن و نگو که کی کردم، کرده‌ای!/ وگرنه خط اول را نمی‌خواندی.../ ...اما تو مناسبت را نمی‌فهمی/ وگرنه با نخواندن این شعر/ ثابت می‌کردی که خط اول ندارد/ اول ندارد این شعر. (خواجات، ۱۳۸۰: ۳۶)

گفتنی است روایت‌شکنی در گونه‌های فاصله‌گذاری و فراشعر، از این چشم‌انداز که هر دو بر نوعی آشنایی‌زدایی استوارند، به هم نزدیک‌اند؛ با این تفاوت که فاصله‌گذاری عموما مبتنی بر اشارات گذراو اتصال‌ها کوتاه است با این نیت که خواننده/ بیننده را از توّهم واقع‌پنداری خیال هنری برحذر بدارد؛ اما فراروایت یا فراشعر، کل فرایند متن از آغاز تا پایان مبتنی آشکارسازی صناعت به قصد بازیگوشی و آفرینش متنی خودارجاع و آمیخته به طنز است.

۵.۵ روایت ناتمام

روایت‌شکنی‌هایی که مبتنی بر گریز از «تمامیّت» متن هستند و از «پایان بسته» می‌گریزند، راه را برای مشارکت فعال خواننده هموار می‌کنند. چنان‌که گفته شده است پسامدرنیسم به سوی اَشکال باز (گشوده در زمان و نیز در ساختار یا مکان)، بازیگوشانه، غیر حتمی و قطعیت‌گریز، طنز و «ایدئولوژی سفید» (که مبتنی بر غیاب‌ها و شکاف‌ها و پراکنش‌هاست) در آثار ادبی جهت‌گیری می‌کند (حسن، ۱۳۹٤: ۱۱۰). از این رو، شاعران پسامدرن فارسی در کاربست این تمهید نیز وام‌دار نظریه‌پردازان پساساختارگرایی و نویسندگان داستان‌های پسامدرن هستند. هم‌چنان‌که این نویسندگان از «تمامیّت» و «ساختار بسته» پرهیز می‌کنند و یکی از ویژگی‌های تلقی متفاوتشان از «امر زیبا» همین پایان‌گشودگی است (پاینده، ۱۳۹۳: ۵–۲۷٤)، شاعران مورد بحث نیز با تجدید نظری اساسی در دستگاه زیبایی‌شناسی شعر نوگرا، در پاری از سروده‌های روایت‌مدار خویش، با رها کردن روایت و ایجاد تعلیق و

تنش در پایان‌بندی شعر، گوشهٔ چشمی به نظریهٔ «مرگ مؤلف» نشان داده‌اند. در شعرهایی از این دست، تعلیق پاره‌روایت‌ها یا پایان‌گشودگی شعر زمینهٔ لازم را برای تن دادن آن به خوانش‌هایی همه‌زمانی فراهم می‌کند و امکان تأویل‌های و «سفیدخوانی» در ذهن‌های مخاطبان بسیاری شکل می‌گیرد؛ اقتدار مؤلف به بازی گرفته می‌شود و قطعیت معنا که متن پسامدرن از آن پرهیز می‌کند، در چنین شعرهایی رنگ می‌بازد.

شاعران پسامدرن برای گریز از تک‌معنایی یا گاه به منظور معناگریزی، تعلیق و ناتمامی روایت را به گونه‌های متفاوتی در شعر خویش نشان داده‌اند. گاه در روند شعر، پاره‌روایتی را معلّق رها کرده‌اند، گاه عبارت‌هایی را حذف کرده‌اند و گاه تعلیق را در پایان‌بندی شعر با پرسش، تشکیک و تردید، جمله‌ها ناتمام و... نشان داده‌اند. چنان‌که در داستان‌های پسامدرن فارسی نیز نشان داده‌اند، نویسندگان تجربه‌گرای روزگار ما برای ایجاد تعلیق و گسست در زنجیرهٔ روایی اثر از نشانه‌های نگارشی از جمله دو نقطه، سه نقطه و... بسیار بهره برده‌اند (یعقوبی جنبه‌سرایی و منتشلو، ۱۳۹۱: ۱۶۷–۱۵۹). شاعران پسامدرن نیز، افزون بر شکست و گسست روایت، در بُعد دیداری، تعلیق را بیشتر با نشانه‌های پرسش، سه نقطه و دو نقطه برجسته کرده‌اند. نمونه را، باباچاهی که بسامد تعلیق و ناتمامی روایت در شعر او بسیار چشمگیر است، در سرودهٔ کوتاهی با نام «حتما؟!»، شعر را با نشانهٔ دو نقطه تمام کرده است تا نموداری از عدم قطعیت و پایان‌گشودگی متن به دست دهد:

> متعجبم که در هوای تو بمب منوری نه ساخته نه پرداخته‌ام/ خورشید اگر طلوع نکرد/ اگر نکند؟/ تاریکی از شین شب‌پره هم/ شیطان‌های مختلف‌الاضلاعی می‌سازد/ تضمین نمی‌کنم که زمین بعد از این دورِ من برای تو بچرخد/ آدم مغناطیسی اما جذب می‌کند کلمات ریز و درشت را/ از کلمات منفجر نشده حتماً معجزه‌ای ساخته هست: (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

روشن است که تردیدآمیز شدن روایت در این شعر از همان عنوان (حتما؟!) آغاز می‌شود و در سطرهای آغازین نیز سطرهای (خورشید اگر طلوع نکرد/ اگر نکند؟) به تعلیق دامن می‌زنند و سرانجام شعر با نشانه دو نقطه به پایان می‌رسد که گواهی است بر قطعیت‌ناپذیری و رها شدن شعر در تعلیق.

در بند پایانی شعری دیگر، باباچاهی شعر را این‌گونه در پرسش و ابهام رها کرده است. تقریبا تمام سطرهای این بند معنای کاملی ندارند و ناگزیر، مجال مشارکت خواننده را در خوانش و تکمیل آن فراهم آورده است:

«در سراسر این ماجرا ولی تکلیف دو چیز هنوز/ و معلوم نیست در پاییز امسال/ تکلیف چیزهای دیگر:/ اول کسی که در قالب کبوتری/ و بعد دسته گل کوچکی که نمی‌دانم/ آن وقت شب چرا؟» (باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۵)

ناتمامی روایت و واگذاری آن به تعلیق و حدس، گمان یا مشارکت خواننده در آثار زیادی از شاعران پسامدرن به چشم می‌آید. از جمله، براهنی نیز که آموزه‌ها و نظریات او بسیاری از شاعران نوگرای جوان را به تجربه‌گرایی در ساحت پسامدرنیسم کشانده است، در دفتر *خطاب به پروانه‌ها*، شعر شمارهٔ (۹) را این گونه به پایان برده و از گذاشتن نقطهٔ پایان نیز پرهیز کرده است تا تداوم سیر شعر را از نظر بصری نیز نشان دهد:

جز طبل سینه که چیزی برایم نمانده/ حالا که حالا حالا حالا که (براهنی، ۱۳۷٤: ۹٤)

همو در شعری کوتاه و با اعمال نشانهٔ دو نقطه به جای نقطهٔ پایانی، شعر را با عدم قطعیت و پایان‌گشودگی به تعلیق آمیخته است:

یک عده آن حقیقت روشن را می‌گویند/ یک عده آن حقیقت ناگفته را می‌گویند/ من آن حقیقت ناگفتنی را می‌گویم/ این را: (براهنی، ۱۳۷٤: ۹۵)

حافظ موسوی نیز در بندی از شعر «احضار» آشکارا با مخاطب هم‌نوا شده است و با تمهید بینامتنیت، سطرها را با نشانهٔ سه نقطه ناتمام رها کرده است:

اما چه خوب شد که حافظ.../ چون این یکی ظاهراً هنوز کهنه نشده/ می‌خواهم دوباره از دهان شما بشنوم/ الا یا ای.../ دلم جز مهـ../ سمن بویا.../ بیا تا گل.../ فلک را سقـ.. (موسوی، ۱۳۸۰: ۳۸)

همو شعر «کمی زودتر» را با تعلیق آغاز می‌کند و در تعلیق به پایان می‌برد. برای رعایت ایجاز تنها به ذکر بندهای نخست (که دو سطر دارد)، بند دوم و بند پایانی (که هر کدام یک سطر بیشتر ندارند)، بسنده می‌کنیم؛ با این توضیح که بند دوم با نشانهٔ کمانک و سه نقطه برجسته شده و بند پایانی با نشانهٔ سه نقطه در تعلیق رها شده است:

بهار را کمی زودتر/ پشتِ پنجره می‌آویزم/ (فقط سه چار شاخهٔ گیلاس...)/ هرچند آن سه چار شاخهٔ گیلاس... (موسوی، ۱۳۸۰: ۵–٦٤)

هرمز علی‌پور هم در پاری سروده‌های مجموعهٔ *٥٤ به دفتر شطرنجی* شعرها را در تعلیق و ناتمامی به پایان برده است. برای نمونه بند پایانی یکی از شعرهای او که یک سطر هم بیشتر نیست، چنین است: «همه چیز خودش را به ما تحمیل می‌کند و ما هم که.» (علی‌پور، ۱۳۸۰: ٤٩) و در سروده‌ای دیگر از او، بند پایانی شعر چنین است:

و همیشه کسی هست که قلبش را در دست بگیرد/ و گریه را سر دهد تا. (علی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰۹)

۶. نتیجه‌گیری

شعر فارسی همواره از روایت‌مندی برخوردار بوده است. از این منظر می‌توان سه دوره برای تاریخ شعر فارسی در نظر گرفت: شعر کلاسیک که روایت بیشتر در منظومه‌ها و گاه حسب حال‌ها تجلی یافته است؛ شعر نو و شعبه‌های آن که روایت چونان عنصری حیاتی، به انسجام‌بخشی شعر می‌انجامد؛ اما اغلب ساختاری تک‌لایه و تک‌معنا دارد؛ و شعر پسامدرن که در دههٔ هفتاد خورشیدی در ایران و در گیر و دار مباحث و تأملات فکری و فرهنگی تازه، رواج تام و تمام می‌یابد، روایت‌مندی شعر با تکانه‌ها و تنش‌هایی چشمگیر روبرو می‌شود. شاعران جریان‌های تازه‌ای هم‌چون «شعر زبانی»، «شعر پسانیمایی» و «دههٔ هفتاد» که در زمانهٔ مورد بحث از دل شعر نو سر برآوردند، با اتکا به مفاهیمی مانند ساخت‌شکنی، چندصدایی و چندلحنی شدن متن، مرگ مؤلف، تأویل متن، خردگریزی و...ساحت‌هایی را در شعر به نمایش گذاشتند که با نفی اقتدار مؤلف، راه را برای مشارکت خواننده در تکمیل و تأویل متن و پردازش معناهای متفاوت هموار کردند. در پی این رخدادها، شاعرانی هم‌چون رضا براهنی، علی باباچاهی، مهرداد فلاح، بهزاد خواجات، حافظ موسوی، علیرضا آبیز، علی عبدالرضایی، بهزاد زرین‌پور و... که به دیدگاه‌های پسامدرنیستی توجه داشتند، در عین اعتنا به روایت‌مند شدن شعر، کوشیدند با پیش چشم داشتن آموزه‌های دستگاه فلسفی پست‌مدرن که تلقی دیگری از امر زیبا دارد، تمایزی معنادار میان بهره‌گیری از شیوه‌هایی روایی شدن شعر خویش با نسل‌های قبل در پیش گرفتند و با کاربست تمهیداتی چند و برجسته کردن فاصلهٔ بین سطوح روایی، نمودی عینی به اختلال در روندهای روایی شعر خویش ببخشند و با فراهم کردن زمینهٔ کنش‌مندی خواننده، به ساختار شعر از فروبستگی و تمامیت‌پذیری رها کنند. گفته شد که شاعران پسامدرن فارسی تمهیداتی گوناگونی را به کار بستند تا به منظور شگرف‌سازی وجوه

زیبایی‌شناسی شعر، اختلال‌هایی عامدانه و گسست‌هایی در روند روایت‌مندی شعر پدید آورند که نگارندگان مجموعهٔ این تمهیدات را زیر عنوان «روایت‌شکنی» تعریف کردند و مهم‌ترین گونه‌های آن را «روایت‌های چندگانه»، «فاصله‌گذاری»، «مرزشکنی روایی»، «فراشعر» و «روایت ناتمام» برشمردند و نشان دادند که ترفندهای یاد شده توانسته است نظم و ساختار فروبسته شعر را در هم بشکند و بازیگوشی‌های آگاهانهٔ شاعران در ساختار روایی شعر، به سلب اقتدار از مرکزیت معنایی روایت انجامیده است. در روایت‌های چندگانه حضور صداهایی گوناگون به اقتدارزدایی از مؤلف انجامیده است و اتکا به آموزهٔ فاصله‌گذاری برشتی، ضمن ایجاد وقفهٔ زیبایی‌شناسی در روند روایت، گاه جنبه‌های طنز و آیرونی شعر به برجسته کرده است. تمهید روایت‌های ناتمام که شاعران پسامدرن بدان اعتنایی تمام داشته‌اند، به منظور ایجاد تعلیق در روایت و رهایی شعر از تمامیت‌پذیری، با حذف، پرسش، تردیدآفرینی، بهره‌گیری از کارکرد ابهام‌آفرین نشانه‌های نگارشی و... زمینهٔ پایان‌گشودگی و تداوم روایت را فراهم آوردند.

پی‌نوشت‌ها

۱. شمس لنگرودی در مقالهٔ «وضعیت شعر در ایران بعد از انقلاب سال ۱۳۵۷» در این‌باره چنین نوشته است: «از هم‌پاشی شوروی، سوال بزرگ و غیر منتظره‌ای در برابر چندین نسل بود. پرسشی که در کنار دیگر پرسش‌ها و شکست‌ها و ناتوانی‌ها که زمینهٔ تردید به آرمان‌های بزرگ، و بعد، در بخشی، آرمان‌گریزی را پیش آورد.» بنگرید به: ماه‌نامهٔ کارنامه به شمارهٔ ۱۰؛ اردیبهشت ۱۳۷۹؛ ص ۲٤.

۲. رضا براهنی، شاعر، منتقد، رمان‌نویس، مترجم و استاد دانشگاه در دههٔ هفتاد به بازنگری در ذهن و زبان شعرش دست یازید و به شعری روی آورد که محورِ آن، توجّه به ارزش‌های بنیادین زبان بود. وی نظریّاتش را دربارهٔ شعری که کانون توجّه‌اش زبان بود، در مقالهٔ پُرحجمِ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، در پایانِ دفترِ شعرِ *خطاب به پروانه‌ها* در سال ۱۳۷٤ منتشر کرد.

۳. علی باباچاهی در دههٔ هفتاد و در کوران مجادله‌های شعری، به تبیین نوعی شعر پرداخت که خود آن را شعر پسانیمایی نامیده بود. وی شاخص‌ها و ویژگی‌های این شعر را به صورت مقاله-هایی در پایان دو دفتر شعر: *نم نم بارانم*(۱۳۷۵) و *عقل عذابم می‌دهد*(۱۳۷۹) برشمرد. از نظر وی، تاریخ شعر فارسی را باید به چهار دوره یا قرائت تقسیم کرد: ۱- قرائت پیش‌نیمایی ۲- قرائت نیمایی ۳- قرائت غیر نیمایی ٤- قرائت پسانیمایی(باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۲۳). منظور باباچاهی از *قرائت* این است:

که خواننده در حین خواندن، اِشراف هوشمندانه‌ای بر فرآیندهای ذهنی و زبانی شعر امروز، تمهیدات و ضد تمهیدات رایج کلامی، اشکال و ساختارها، پیچیدگی‌های ناگزیر و سادگی‌های غیرمنتظرهٔ یک اثر داشته باشد تا جایی که خواننده خود، تداعی‌ها، تصویرها، معناها، جمله‌های تعلیقی و بالاخره سطرها، و عبارت‌های شعر را در حین مطالعه تصحیح یا تکمیل کند (باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۲۳).

٤. در کنار جریان‌های شعر پسانیماییِ علی باباچاهی، شعر زبانیِ رضا براهنی و جریان شعر انقلاب، گروهی از شاعران جوان در این دهه سر برآوردند که بیشتر کارشان را از دههٔ شصت آغاز کرده بودند و بعدها در کوران مجادلات ادبی به «جریان دههٔ هفتاد» موسوم شدند. شعر اینان نه به تمامی در حوزهٔ معیارهایی که باباچاهی برای شعر پسانیمایی برشمرده بود، قرار می‌گرفت و نه دوری معنادارشان از آموزه‌های کارگاه شعر *براهنی*، کارشان را به سطح بازی‌های زبانی کاهش می‌داد. بهزاد زرّین‌پور، مهرداد فلاح، حافظ موسوی، ابوالفضل پاشا، بهزاد خواجات، علی عبدالرضایی، کسری عنقایی، علیرضا آبیز، گراناز موسوی، پگاه احمدی، یزدان سلحشور و... از جملهٔ این شاعران بودند.

کتاب‌نامه

آبیز، علی، (۱۳۷۷). *نگه دار باید پیاده شویم*. چ نخست. تهران: نارنج.

احمدی، مسعود، (۱۳۷۷). «ما؛ اکنون؛ فردا و فردای ادبیّات ما». *فرهنگ توسعه*. شمارهٔ ۳۳ و ٣٤. ۲۳-۳۳.

اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ نخست. تهران: آگه.

امینی، مسعود (م. روانشید)، (۱۳۷۹). *با شاعران امروز(گفت‌وگو با شاعران نسل نو)*. چ نخست. تهران: آرویج.

باباچاهی، علی، (۱۳۷۵). *نم نم بارانم*. چ نخست. تهران: دارینوش.

باباچاهی، علی، (۱۳۸۱). *سه دهه شاعران حرفه‌ای*. چ نخست. تهران: ویستار.

باباچاهی، علی، (۱۳۸۸). *پیکاسو در آب‌های خلیج فارس*. چ نخست. تهران: ثالث.

باباچاهی، علی، (۱۳۸۹). *گزاره‌های منفرد (مسائل شعر و بررسی انتقادی شعر جدید و جوان امروز)*. چ دوم، تهران: دیبایه.

بازرگانی، بهمن، (۱۳۸۱). *ماتریس زیبایی؛ پست‌مدرنیسم و زیبایی*. چ نخست. تهران: اختران.

بارت، رولان، (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ محمد راغب. چ نخست. تهران: فرهنگ صبا.

بامشکی، سمیرا، (۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی»، *مجلهٔ علمی، پژوهشی جستارهای ادبی (دانشگاه فردوسی مشهد)*. شمارهٔ ۱۸٤: ۱–۲۷.

بختیاری اصل، رضا، (۱۳۸۰). *حالا مثل خودم هستم؛ دلقک با شبکلاه شکلاتی*. چ نخست. اهواز: لاجورد.

براهنی، رضا، (۱۳۷٤). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. چ نخست. تهران: مرکز.

پاشا، ابوالفضل، (۱۳۷٦). *راه‌های در راه*. چ نخست. تهران: نارنج.

پاینده، ح. ۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. چ نخست. تهران: نیلوفر.

پرینس، جرالد، (۱۳۹۱. *روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ نخست. مینوی خرد: تهران.

تسلیمی، علی و کشوری، سارا، (۱۳۹۰). «فاصله‌گذاری در بوف کور»، *فصل‌نامهٔ علمی، پژوهشی زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. شمارهٔ ۲۲٤: ٤۳–٦۱.

حسن، ایهاب، (۱۳۹٤). «به سوی مفهوم پسامدرنیسم»، *ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ پنجم. تهران. مرکز: ۹۳–۱۱۵.

خلیلی، احمد، (۱۳۹۳). «بررسی شعر پست‌مدرن فارسی»، *فصل‌نامهٔ علمی، پژوهشی بهار ادب*. سال هفتم، شمارهٔ دوم، شمارهٔ پیاپی: ۱–۱٦.

خواجات، بهزاد، (۱۳۸۰). *جمهور*. چ نخست. شیراز: نیم نگاه.

خواجات، بهزاد، (۱۳۸۱). *منازعه در پیرهن*. چ نخست. اهواز: رسش.

روب–گری‌یه، آلن، (۱۳۹۲). «دربارهٔ چند مفهوم منسوخ». *آری و نه به رمان نو*. ترجمهٔ منوچهر بدیعی، چ نخست. تهران: نیلوفر.

ریمون–کنان، شلومیت، (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. چ نخست. تهران: نیلوفر.

زرین‌پور، بهزاد، (۱۳۷۵). *ای کاش آفتاب از چهارسور بتابد*. چ نخست. تهران: شرکت خدمات فرهنگی هالی.

زهره‌وند، سعید، (۱۳۹۵). *جریان‌شناسی شعر دههٔ هفتاد*. چ نخست. تهران: روزگار.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر، (۱۳۷۸). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر، چ چهارم. طرح نو: تهران.

شفیقی، احسان و ظهیری‌ناو، بیژن (۱۳۸۹). «نگاهی انتقادب به مؤلفه‌های شعر دههٔ هفتاد در تاریخ معاصر»، *مجلهٔ تاریخ ادبیات*. شمارهٔ ٦۲/۳: ۹۹–۱۲۲.

صافی، حسین، (۱۳۹۲). «تبیین انواع مرزشکنی در داستان‌های نوین فارسی»، *مجلهٔ زبان‌شناخت (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)*. شمارهٔ اول: ۵۹–۸۳.

عبدالرضایی، علی، (۱۳۷٦). *پاریس در رنو*. چ نخست. تهران: نارنج.

علی‌پور، هرمز (۱۳۸۰). *٥٤ به دفتر شطرنجی*. چ نخست. تهران: نیم‌نگاه.

طاهری، قدرت اله، (۱۳۸٤). «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۸: ۲۹–۵۰.

فلاح، مهرداد، (۱۳۷۹). «جای دوربین‌ها عوض شده است (بررسی تحوّلات شعر فارسی در دو دههٔ اخیر)». *کارنامه*. شمارهٔ ۲: ۳٤–۳۹.

فلاح، مهرداد، (۱۳۸۰). *از خودم*. چ نخست. تهران: نیم‌نگاه.

قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۹۵). «مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی»، *فصل‌نامهٔ علمی، پژوهشی متن‌پژوهی ادبی*. شمارهٔ ٦۷: ۱۲۷–۱٤۵.

قدرخواه، کیوان، (۱۳۷۳). *پریخوانی‌ها*. چ نخست. اصفهان: زنده‌رود.

کالر، جاناتان، (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی: یک معرفی مختصر*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ نخست. تهران: مرکز.

کانور، استیون، (۱۳۹٤). «نظریه‌های ادبی پسامدرن»، *ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ پنجم. تهران. مرکز: ۱۸۳–۲۳۰.

کریمی، فرزاد، (۱۳۹۲). *روایتی تازه بر لوح کهن: تحلیل روایت در شعر نو ایران*. چ نخست. تهران: قطره.

لوطیج، محمد، (۱۳۹۳). *هفتاد گل زرد (علی باباچاهی در وضعیت دیگر؛ منتخب سروده‌ها، نقد و بررسی)*. چ نخست. تهران: سرزمین اهورایی.

مارتین، والاس، (۱۳۸٦). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ دوم. تهران: هرمس.

مکوئیلان، مارتین، (۱۳۸۸). *گزیدهٔ مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. چ نخست. تهران: مینوی خرد.

موراماکور، فرد، (۱۳۹٤). «شعر و داستان پسامدرن؛ حلقه‌های به هم پیوسته»، *ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ پنجم. تهران. مرکز: ٤۵–٦۵.

موسوی، حافظ، (۱۳۸۰). *شعرهای جمهوری*. چ نخست. تهران: ثالث.

موسوی، حافظ، (۱۳۸۲). *سطرهای پنهانی*. چ دوم. تهران: آهنگ دیگر.

هرمن، دیوید، (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ حسین صافی. چ نخست. تهران: نی.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و منتشلو، معصومه، (۱۳۹۱). «سهم علایم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی». *فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی ادب‌پژوهی*، شمارهٔ بیست و دوم: ۱۵۵–۱۷۱.

Genette, Gerard. 1980. Narrative Discourse: An Essay in Method. lthca: Corell UP.

Jean-Mark Limon. 2011. "Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression". Kukkonen and Sonja Klimek (eds.). *Metalepsis in popular culture*. Berlin/ New York. Walter de Gruyter.