

پست مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی دکتر عباس باقی‌نژاد

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.

چکیده

پست مدرنیسم پس از ظهور و ایجاد دگرگونی در ادبیات غرب، مورد توجه برخی نویسندگان و طیفی از شاعران معاصر فارسی قرار گرفت. شمس لنگرودی از شاعرانی است که پس از تجربه‌های زبانی مختلف که پیش و بعد از انقلاب از سرگذراند، به رویه‌ای ساختارشکنانه و زبانی هنجارگریز روی آورد. تحت تأثیر این رویکرد، برخی مختصات در شعر لنگرودی ظهور یافت که با مختصات و مؤلفه‌های پست مدرنیسم همانندی و قرابت دارد. در این گفتار، شاخصه‌هایی از شعر لنگرودی که با مؤلفه‌های پست مدرنیسم نزدیکی دارد و به نوعی نشانگر گرایش خودآگاه و ناخودآگاه این شاعر به پست مدرنیسم است، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. یکی از این مؤلفه‌ها، «عدم قطعیت» و تأکید بر نسبی بودن اجزا و عناصر کلام است که به نظر می‌رسد لنگرودی در مواردی، از آن در جهت ساختارشکنی، عدم تجانس و نیز گسست معنایی استفاده کرده است؛ دیگر، «تناقض» (پارادوکس) است که به عنوان شگردی برای تردیدزایی و تکثر معنا در شعر لنگرودی به کار رفته است؛ «عدم پیوستگی» مؤلفه دیگری از پست مدرنیسم است که در کلام لنگرودی در جهت ایجاد تردید و شگفتی در خواننده و به کنکاش و چالش ذهنی واداشتن او مورد استفاده قرار گرفته است. از مؤلفه‌های دیگر پست مدرنیسم که در شعر لنگرودی ظهور یافته، «تعلیق» است. تعلیق به صورت ترفندی برای ابهام‌آفرینی به کار گرفته شده تا به واسطه آن، انتقال پیام و کشف معنای قطعی کلام به تعویق افتد.

کلیدواژه‌ها: پست مدرنیسم، زبان، شعر، لنگرودی، معنا.

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۵

E-mail: a.baghenejad@gmail.com

ارجاع به این مقاله: باقی‌نژاد، عباس، (۱۴۰۰)، پست مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی، زبان و ادب فارسی (نشریه سابقه) دانشگاه ادبیات دانشگاه تبریز. 10.22034/ PERLIT.2021.39064.2767

۱. پیش‌گفتار

با آغاز عصر روشنگری و تحول فکری و اجتماعی در غرب، مکاتب مختلفی پا به عرصه ظهور نهادند. این مکاتب، جملگی در حوزه تفکر مدرن، قابل‌ارزیابی بودند و هریک را می‌شود دستاوردی از دستاوردهای مدرنیته به شمار آورد. درباره زمان ظهور مدرنیته، اتفاق نظری وجود ندارد. برخی پیدایش آن را نتیجه رنسانس در غرب می‌دانند (اسکراتن، ۱۳۸۰: ۹۸)؛ یعنی زمانی که فلسفه عقل‌باور و دمکراسی بورژوازی در غرب رواج یافت (لش، ۱۳۸۳: ۱۸۱). گروهی نیز زمان ظهور آن را اواخر قرن نوزدهم معرفی کرده‌اند (کادن، ۱۳۸۶: ۲۵۴). مدرنیته به‌عنوان «نوعی جنبش و رویداد تدریجی و اصلاحی» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۷۵) زمینه لازم را برای گذار از موقعیت موجود و «ورود به آینده سریعاً در حال ظهور و درعین حال نامطمئن و ناپایدار» فراهم نمود (آزبورن، ۱۳۸۰: ۶۵) و به‌واسطه آن، جوامع بشری توانستند از آن‌چه پیش‌تر بودند، فاصله بگیرند و حرکت‌های تازه و بی‌سابقه‌ای را در حیات فکری، اجتماعی و فرهنگی خود آغاز کنند.

مدرنیته، با وجود این‌که واقعیتی ملموس و غیرقابل‌انکار در زندگی انسان بوده، ماهیت کاملاً روشنی ندارد و ابعاد و ظرفیت‌های آن، مورد اتفاق نظر همگان نیست. از این‌رو، با وجود تعاریف بسیار و مختلفی که از آن موجود است، تاکنون تعریف کامل و جامعی که بتواند تمام مختصات، ابعاد و مفاهیم آن را نمایندگی کند، به دست داده نشده است. به قولی «معانی مختلف و مباینی» از آن وجود دارد (هادسن، ۱۳۸۰: ۴۵۳)؛ با این وصف، ویژگی‌هایی برای مدرنیته برشمرده شده که ضمن این‌که جنبه‌هایی از ماهیت و ابعادی از موجودیت آن را معلوم می‌دارد، مقبولیت عام نیز یافته است؛ شاخص‌ترین این ویژگی‌ها، نوآوری و تقابل با سنت و به تعبیری «تحولات دائمی» (بامن، ۱۳۸۰: ۲۷) است. این ویژگی که به‌عنوان یک شاخصه عام در مدرنیته، عموماً مورد پذیرش واقع شده، خصلت مدرنیته به شمار می‌آید و مدرنیسم را نوعی گسست و انقطاع از گذشته و حرکتی به پیش و در جهت بنیان‌اندیشه‌های تازه معرفی می‌کند.

مدرنیسم، ابعاد متعدد و متنوعی دارد و بدین واسطه از جهات متفاوت و به گونه‌های مختلف بر زندگی انسانی و به تبع آن، بر ادبیات، تأثیری ژرف نهاد و با تغییر قراردادهای مستقر و شکل دادن شیوه‌های جدید برای آفرینش ادبی، راه را برای ظهور و تکوین جریانی تازه در متن خود فراهم ساخت؛ جریانی که به «پست‌مدرنیسم» تعبیر شد. این عبارت که «مدرنیسم زمینه پیدایش پست‌مدرنیسم» است (پاینده، ۱۳۸۸: ۶۲). علی‌رغم این‌که ظهور پست‌مدرنیسم را از درون مدرنیسم بیان

و تأکید می‌کند، دارای نکته قابل تأملی است؛ چراکه می‌تواند به ذهن خواننده، متبادر کند که پست مدرنیسم برآیند گذار از مدرنیسم است یا این که در نفی و ضدیت با مدرنیسم شکل گرفته است. گفته شده پست مدرنیسم به مثابه عبور از مدرنیسم نیست و در ضدیت و تقابل با آن، تکوین نیافته است، بلکه یک «مواجهه انتقادی با مدرنیسم» (کانور، ۱۳۸۷: ۱۹۱) و به تعبیر یکی از نظریه پردازان، «بازنویسی مدرنیته است، بازنوشتی که از پیش و تا دیرباز در بطن مدرنیته فعال بوده» (الام، ۱۳۸۷: ۲۶۳) و در یک مقطع زمانی خاص، امکان ظهور و ترویج پیدا کرده است. از این روی آن را نه در ضدیت با مدرنیسم، بلکه «بسط برنامه مدرنیسم» (اکو، ۱۳۸۷: ۱۲۹)، هم‌چنین، «واکنشی در قبال آن» می‌دانند (اکو، ۱۳۸۷: ۱۲۹). این ویژگی سبب شده که تعریف و توصیف مدرنیسم و پست مدرنیسم «به‌طور مستقل و جداازهم»، به امری غیرممکن تبدیل شود (هاوورثون، ۱۳۸۰: ۱۳۱).

پست مدرنیسم به جهت ماهیت متناقضی که دارد، در چارچوب تعریف ویژه‌ای نمی‌گنجد و نمی‌توان آن را حیطه خاصی از معنا و مفهوم قرار داد. از این روی، تعاریف متفاوتی از آن ارائه شده است. «لیوتار» که «پدر پست مدرنیسم و بزرگ‌ترین نظریه پرداز» (احمد، ۱۳۸۰: ۲۳۱) آن به شمار می‌آید، «پست مدرنیسم را نوعی عدم ایمان و ناباوری به فراروایت‌ها تلقی می‌کند. فوکو پست مدرنیته را جریان پیچیده، در دسر آفرین، رمزگونه و مبهم می‌داند. رولان بارت آنرا لحظه تحول ناگهانی می‌داند» (احمد، ۱۳۸۰: ۲۳۱). واژه پست مدرنیسم نخستین بار در سال‌های دهه ۱۹۳۰ در زبان اسپانیایی به کار گرفته شد و در سال‌های دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در تفاسیر ادبی رواج یافت (برانیگان، ۱۳۸۰: ۳۸۶) در همین زمان «رایت میلز» جامعه‌شناس و متفکر آمریکایی گفت: «عصر مدرن می‌رود تا جای خود را به دوره‌ای پست مدرن بسپارد» (برانیگان، ۱۳۸۰: ۳۴۳) و چنین نیز شد. پست مدرنیسم ابتدا در حوزه هنر معماری و علم جامعه‌شناسی و فلسفه مطرح شد و نهایتاً به ادبیات راه یافت و تأثیری شگرف در آفرینش آثار ادبی نهاد (یزدانجو، ۱۳۸۷: ۱۱). از این پس، مختصات پست مدرنیسم وارد ادبیات شد (مک‌کافر، ۱۳۸۷: ۳۰) و زمینه را برای خلق رمان‌هایی هموار نمود که غریب و متفاوت به نظر می‌رسیدند؛ زیرا قاعده‌گریزی، از هم‌گسیختگی، تناقض، عدم قطعیت و شاخصه‌هایی از این دست که مؤلفه‌های پست مدرنیسم به شمار می‌آیند، ویژگی بارز این آثار بود.

۱.۱. پست مدرنیسم و شعر معاصر

جریان پست مدرنیسم از غرب به کشور ما نیز رسید و طی چند دهه، هم داستان‌نویسی و هم شعر فارسی را از جهاتی تحت تأثیر قرار داد. علی‌رغم این که برخی از «عدم موفقیت داستان‌های پست

مدرنیستی» در ایران سخن گفته‌اند (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۶۷)، باید گفت اثرگذاری و نقش پست‌مدرنیسم در حوزه داستان‌نویسی بیش از شعر بوده و در این عرصه، منجر به خلق آثاری قابل‌اعتنا شده است. بر اساس اشعاری که شواهد «شعر پست‌مدرن ایران» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۷۰) ذکر شده، می‌توان نتیجه گرفت که گرایش شاعران فارسی به پست‌مدرن، برآیندِ درخور توجهی نداشته و به همین دلیل، اقبال چندان در میان مخاطبان نیافته است. شاعرانی که به پست‌مدرنیسم روی آورده‌اند؛ یا داعیه پست‌مدرن بودن داشته‌اند، در آفرینش پشتوانه ادبی محکمی برای مدعای خود توفیق نیافته‌اند.

این مدعا که «در ایران پست‌مدرن عمدتاً بد فهمیده شده یا فهمیده نشده است» (فلکی، ۱۳۸۳: ۶)، حاصل این نکته اساسی است که نویسندگان و شاعران و نهایتاً منتقدان و نظریه‌پردازان کشور ما هر یک، درک متفاوتی از پست‌مدرن یافته و آن را براساس تلقیات خود تعریف کرده‌اند. مهم‌ترین ویژگی‌هایی که توسط این گروه برای شعر پست‌مدرن در ایران ذکر شده، مؤلفه‌هایی است که ذات و هدفی ساختارشکنانه و هنجارگریز دارند؛ این مؤلفه‌ها که در نهایت به معنازدایی از کلام و غافلگیری خواننده می‌انجامند، شامل تکه‌تکه کردن کلمات، درهم‌ریختگی معنایی، دگرگون کردن منطق زبان، هنجارگریزی زبانی و نحوی، رویکرد به زبان روزمره، بهره‌گیری از نشانه‌ها، لحن و هنجار زبانی تردیدآور، دوری از استعاره‌پردازی، خطایی کردن شعر و... است که در برخی گونه‌های شعر امروز فارسی، یعنی «موج نو»، «شعر حجم» و «شعر گفتار» نمود داشته است.

۲.۱. شمس لنگرودی

شمس لنگرودی، شاعری را با تأثیرپذیری از اشعار فریدون توللی و نادر نادرپور آغاز کرد. سپس به اشعار سیاوش کسرایی توجه نشان داد و بعد از آن با شاملو آشنا شد. آشنایی با شاملو موجب شد لنگرودی تا مدتی به شیوه شاملو شعر بسراید (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۱۱). تأثیرپذیری از شاملو ابعاد عمیق و گسترده‌ای در شعر لنگرودی پیدا کرد؛ این امر، خصوصاً در نخستین کارهای وی از جمله مجموعه «رفتار تشنگی» که نخستین دفتر شعر لنگرودی بود، نمود روشنی داشت؛ تا حدی که لنگرودی را به‌عنوان یکی از مقلدان شاملو مطرح ساخت. باین‌حال، لنگرودی منکر مقلد بودن خویش در این هنگام است و ادعا می‌کند «رفتار تشنگی، بدون ذره‌ای تقلید از شاملو به شدت تحت تأثیر زبان و نگاه شاملو بود... من مقلد شاملو نبودم، روحم را شاملو تسخیر کرده بود... شعر شاملو را شعر خودم می‌دانستم و به زبان او سخن می‌گفتم» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۱۱۵). باید اذعان داشت که بعد از سروده شدن «رفتار تشنگی» پیوندهای شعر لنگرودی و شاملو به اشکال مختلف محفوظ ماند و کلیت شعر

او به تعبیر «براهنی»، «گهگاهی ارتباطی به شعر شاملو پیدا کرد و گاهی پیدا نکرد (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۴۶).

«رفتار تشنگی» قبل از انقلاب در سال ۱۳۵۵ سروده شد، لنگرودی شاعری را در سال‌های بعد از انقلاب تداوم بخشید و به ترتیب مجموعه‌های «خاکستر و بانو»، «جشن ناپیدا»، «قصیده لبخند چاک‌چاک» و... را سرود. شعر لنگرودی سیری رو به کمال را طی کرد. این امر با «قصیده لبخند چاک‌چاک» آغاز و در آثار پس از آن تداوم یافت (حقوقی، ۱۳۸۱: ۱۵۶). او توانست در سال‌های پس از انقلاب «شعر بی‌وزن» را رونقی تازه ببخشد (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۷۳۷). بدین واسطه در این دوره، مورد اقبال مخاطبان بیش‌تری قرار گرفت و به تعبیری توانست از «مخاطبان خاص به مخاطبان عام‌تر وسعت یابد» (عابدی، ۱۳۹۶: ۱۶۶).

لنگرودی را از شاعران «موج سوم» به شمار آورده‌اند (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۹۳). موج سوم، عموماً شاعران و جریان‌های شعری پس از انقلاب را در بر می‌گیرد. با این وصف، به‌عنوان جریانی شعری خاص پذیرفته نشده و آن را «فاقد خطوط و ویژگی‌های مشخص» دانسته‌اند (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۴۳۶). شعر موج سوم «شعر لحظه‌ها، شعر برداشت‌ها، شعر ایجاز... و (شاعران موج سوم) شاعران لحظه‌ها یا حتی فاصله کوتاه میان لحظه‌ها» (باباچاهی، ۱۳۶۷: ۲۱) معرفی شده‌اند. از نظر باباچاهی که خود چنین تعریفی را از موج سوم ارائه داده لنگرودی به دلیل وجود برخی مشخصه‌ها در شعرش، در زمره شاعران موج سوم قرار نمی‌گیرد (باباچاهی، ۱۳۶۷: ۲۱). براهنی نیز اساساً جریانی به نام موج سوم را نمی‌پذیرد و اصالتی برای آن قایل نیست (براهنی، ۱۳۷۰: ۱۸). لنگرودی را از «شاعران مدرن» نیز به شمار آورده‌اند (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۹۷).

۳.۱. مسئله و پیشینه پژوهش

از لنگرودی به‌عنوان شاعری «پست‌مدرن» نام برده شده (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۰۶)؛ اما او خود چنین دعوای ندارد و آن را انکار می‌کند. او «درونی شدن نگرش پست‌مدرنیستی» (لنگرودی، ۱۳۸۰: ۶) را در شاعر، شرط اصلی و زمینه خلق اثر پست‌مدرنیستی ذکر می‌کند و معتقد است برای پست‌مدرن شدن، باید «قدرت جذب و دفع داشت تا درونی‌اش کرد» (لنگرودی، ۱۳۸۰: ۶). با این حال، شاخصه‌های کلی شعر لنگرودی، هم‌چنین رفتار خاص وی با زبان، در مواردی خواسته یا ناخواسته شعر او را به سمت پست‌مدرنیسم می‌برد و موجب نزدیکی ابعادی از آن با برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم می‌شود. حقوقی، شعر لنگرودی را در گروه شاعرانی قرار داده که «تخیلشان بیشتر خاستگاه زبانی

دارد و در حقیقت شعرشان حاصل درگیری و برخورد آنان با زبان، آگاه و ناآگاه، به قصد تحصیل زبان شعری دیگر، به انحاء مختلف و گاه نیز از لحاظ نحوی است» (حقوقی، ۱۳۷۷: ۴۵۴). طبعاً این برخورد با زبان، می‌تواند به گونه‌هایی از هنجارگریزی در زبان انجامد و موجب عدول از قواعد پذیرفته شده زبان شود. پست‌مدرنیسم نیز با زبان، چنین رفتاری می‌کند؛ «از باور سنتی درباره زبان ... ساختارشکنی می‌کند؛ و آن را به هم می‌ریزد» (برتز، ۱۳۸۸: ۱۸۵). این رویکرد در کار لنگرودی موجب تنوع وزن، چندآوایی، استفاده از جملات طولانی، عدم توضیح عبارات و بیان استدلالی، آشنایی زدایی از لحن گفتاری، چندمحوری بودن شعر، نحوگریزی، پایان‌بندی غیرمنتظره شعر و مشخصه‌هایی از این دست شده که به تکوین و ظهور شاخصه‌هایی انجامیده که با برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم، از جمله عدم قطعیت، تناقض (پارادکس)، عدم پیوستگی و تعلیق، همانند به نظر می‌رسند.

در میان پژوهش‌های صورت‌گرفته، پژوهشی که مستقلاً به پست‌مدرنیسم در شعر شمس لنگرودی پردازد، یافت نشد. پژوهش‌های موجود که می‌شود آن‌ها را زمینه و پیشینه این پژوهش تلقی نمود، نخست، کتاب‌هایی است که درباره پست‌مدرنیسم، ادبیات پست‌مدرن و شعر پست‌مدرن نوشته شده است؛ این پژوهش‌ها، عموماً در این مقاله مورد رجوع قرار گرفته‌اند؛ دیگر، پژوهش‌هایی است که در حوزه پست‌مدرنیسم و شعر، خصوصاً شعر معاصر فارسی صورت گرفته است؛ یکی از این پژوهش‌ها مقاله «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران» از «قدرت‌اله طاهری» است که در فصلنامه پژوهش‌های ادبی (۱۳۸۴، شماره ۸) به چاپ رسیده است. در این مقاله از نوجویی شاعرانی چون «هوشنگ ایرانی»، «احمد رضا احمدی» و «یدالله رویایی» به عنوان نخستین حرکت شعر معاصر فارسی به سمت پست‌مدرنیسم یاد شده و آثار این شاعران از منظر پست‌مدرنیسم بررسی و تحلیل شده است؛ دیگر، مقاله «بررسی نمودهای پست‌مدرنیسم در ما هیچ ما نگاه سهراب سپهری» از «محمد طالبی» و... است که در مجله شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز (۱۳۹۸/ سال یازدهم، شماره ۳۹) به چاپ رسیده است. در این مقاله، نمود مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم؛ رد روایت، عدم قطعیت، کاربرد صورخیال نامتعارف و هنجارگریز در شعر ما هیچ، ما نگاه سپهری، مورد بررسی قرار گرفته است. مقاله «گزاره‌های پست‌مدرنیسم در ذهن و زبان فروغ فرخزاد» از «محمد خسروی‌شکيب» و...، چاپ شده در مجله مطالعات زبانی بلاغی (۱۳۹۱، شماره ۵)، پژوهش دیگری است که مؤلفان در آن، تجلیات بینامتنیت، عدم قطعیت و پارانوایا را در شعر فروغ فرخزاد بررسی کرده‌اند؛ «بررسی

برخی مؤلفه‌های پسامدرن در اشعار منوچهر آتشی» از «زهره استادزاده» و...، نیز مقاله‌ای است که در مجله شعرپژوهی (بوستان ادب، ۱۳۹۵، شماره ۲۷) به چاپ رسیده و در آن، جنبه‌های تاریخی و روایی شعر منوچهر آتشی در چهارچوب پست مدرنیته تحلیل و بررسی شده است. افزون بر مقالات یادشده، مقاله «مؤلفه‌های پست مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز» از «ناصر علیزاده» و...، چاپ شده در فصلنامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز (۱۳۹۶، شماره ۹۶) پژوهشی است که در آن، مطابقت های فلسفی پست مدرنیسم با غزل حافظ کشف و سنجیده شده و طی آن، فضاسازی و فلسفه متعالی حافظ با مطابقت با برخی مؤلفه‌های پست مدرنیسم تحلیل و ارزیابی گردیده است.

۲. عدم قطعیت

عدم قطعیت، تأکید بر نسبی بودن اجزا و عناصر کلام، خصوصاً معنی کلام است؛ به بیان ساده‌تر، عدم قطعیت، یعنی «معنی در متن، قطعیت ندارد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۲۶) و هر معنا و مفهومی که از آن دریافت می‌شود، نسبی است و می‌تواند مورد تردید باشد. این اصطلاح، معادل (Indeterminacy) و یکی از شیوه‌های معمول پست مدرنیست‌ها برای ایجاد «فضایی از عدم قطعیت و سردرگمی» در متن است (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۲). عدم قطعیت، یکی از رویه‌های ساختارشکنی و عدم تجانس و نیز گسست معنایی موردنظر و مطلوب پست مدرن‌هاست که موجب آشفتگی و گونه‌ای از ابهام در متن می‌شود. تکثر و نسبی معنایی که اصلی مهم در پست مدرنیسم است، از طریق عدم قطعیت در متن حاصل می‌شود و بهره‌مندی شاعر پست مدرن از آن، زمینه‌ای برای سردرگمی، تردید و توهم در خواننده ایجاد می‌کند و او را از رسیدن به معنایی نهایی و قطعی باز می‌دارد.

شاعر پست مدرن برای دستیابی به عدم قطعیت، نیازمند ایجاد پیچیدگی و ابهام در ذات کلام خویش است؛ پیچیدگی و ابهامی که به سادگی قابل رفع کردن نباشد و نتوان با حذف واژه یا نشانه‌ای یا تغییری در جزء کلام، آن را برطرف نمود؛ او باید ابهامی پیوسته با تار و پود و ساختار کلی کلام به کار برد؛ ابهامی که نتیجه عدم قطعیت یا به تعبیری «عدم حتمیت» (حسن، ۱۳۷۹: ۱۰۸) باشد و بتواند از تفسیر معنادار و هدفمند متن، پیش‌گیری کند و موجب تردید و بهت در خواننده گردد. «ناپیوستگی، دیگراندیشی، تکثرگرایی، تصادف، تمرد، تحریف و صورت‌زدایی» (حسن، ۱۳۷۹: ۱۰۸) عواملی هستند که از نظر منتقدان پست مدرن می‌توانند عدم قطعیت را در متن ممکن سازند. پست مدرن‌ها از «صورت‌زدایی» به‌عنوان مفهومی گسترده و دارای ابعاد متنوع سخن می‌گویند و

معتقدند: «صورت‌زدایی» با مفاهیمی مثل «آفرینش‌زدایی، انسجام‌زدایی، شالوده‌شکنی، مرکز‌زدایی، جابه‌جایی، تفاوت، ناپیوستگی، گسستگی، ناپدیدگی، ترکیب‌زدایی، تعریف‌زدایی، افسون‌زدایی، تمام‌زدایی و مشروعیت‌زدایی» پیوند دارد (حسن، ۱۳۷۹: ۱۰۸) و بستر و زمینه مناسب را برای تکوین یک متن پست‌مدرن فراهم می‌سازد.

۱.۲. کوتاه‌سروده‌ها

به نظر می‌رسد مصادیقی از عدم قطعیت در شعر شمس لنگرودی قابل جست‌وجوست که با تمهیدات زبانی و استفاده از شگردهای بیانی مختلف سامان یافته است. یکی از آن‌ها توسل شاعر به ایجاز و استفاده از تعلیق معنایی در اشعاری کوتاه و طرح‌وار است. این اشعار، از نظر فرم و ساختار به هایکوی ژاپنی شباهت دارند، ولی نمی‌توان آن‌ها را هایکو به شمار آورد؛ زیرا نشانه‌ها و واژگان در آن‌ها هدفی بیرون از خود و غیر از خود را دنبال می‌کنند؛ درحالی‌که در هایکو «هرآنچه هست، همانی است که هست و جز خود، بیانگر چیزی نیست» (نوذری، ۱۳۸۸: ۲۲۷) یعنی اگر شاعر هایکوسرا از واژه «برف» استفاده می‌کند، در صدد بیان معنا و مفهومی کنایی نیست و مقصودی جز خود برف ندارد. او متأثر از تفکر ذن و با نگاهی تیزبین به جزئیات هستی و طبیعت می‌نگرد و جلوه‌ای از برف را به‌طور شهودی کشف می‌کند و به خواننده نشان می‌دهد.

کارکرد همین واژه را در یک هایکو از «سی سن سوئی» ژاپنی می‌بینیم:

«برف بر آب می‌بارد/ از درون آب می‌بارد» (شاملو/ پاشایی، ۱۳۷۶: ۳۶۱).

و آن را با یک شعر کوتاه لنگرودی مقایسه می‌کنیم:

«آب می‌شوی برف! / وقتی بشنوی / چه به روز من آوردی» (لنگرودی،

۱۳۹۳: ۲۷).

در شعر نخست، برف، فقط نشان داده شده؛ حال آن‌که در شعر لنگرودی از برف به‌عنوان ابزاری زبانی، جهت شکل دادن به کلامی کنایی استفاده شده، زیرا مقصود و منظور اصلی شاعر از برف معلوم نیست و همین امر، ممکن است خواننده را از دستابی به معنای قطعی کلام بازدارد.^۱ لنگرودی اشعاری از این دست، بسیار سروده است. او در این اشعار، بیش از دیگر عناصر به ایجاز کلام توجه داشته و خواسته با صرفه‌جویی در کلمات و عبارات و پرهیز از به‌کارگیری صفت، توضیح و عدم استفاده از عبارات موازی، شعری موجز بیافریند. چنین به نظر می‌رسد که لنگرودی

هنگام سرودن این اشعار، معنا یا معنایی را مد نظر داشته و قصد کرده پیامی را به خواننده منتقل کند؛ درعین حال، تلاشی نیز در جهت معنزدایی از آن کرده است.

لنگرودی در این اشعار از واژگان، طوری استفاده کرده و عبارات این اشعار را به گونه‌ای سامان داده که گاهی ممکن است خواننده نتواند دریافتی قطعی از آن داشته باشد و پیام و معنای روشنی را از آن استنباط کند:

«درخت / رؤیای زمین است / گنجشکان، میوه‌ها / خواب سحرگاه او»
(لنگرودی، ۱۳۹۳: ۶۶).

«این رود / لایلی نمی‌خواند / ما خسته بودیم و به خواب رفتیم»
(لنگرودی، ۱۳۹۳: ۶۰).

«چاره نیست / با زخم چراغ‌ها زیبا باش / شب شعله‌ور در باران»
(لنگرودی، ۱۳۹۳: ۶۳).

«تمامی روزها یک روزند / تکه تکه / میان شبی بی‌پایان» (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۱۹).

«روزها / حوضچه‌های پراکنده نورند / در بیابان ظلمانی»
(لنگرودی، ۱۳۹۳: ۹۳).

«همراه درخت / به خواب می‌روم / به هوای برگ تو / در زمستان»
(لنگرودی، ۱۳۹۳: ۹۷).

«عمر / نامه‌ای است که به هم می‌نویسیم / با نیک بالمان / بر دریا»
(لنگرودی، ۱۳۹۳: ۳۰).

«مقصد که تویی / راه / پیش‌پا افتاده است» (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

«اشتیاق مرا به تو / سیب دندان زده‌ای می‌داند / که رها کرده‌ای در
بشقاب» (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

«نورانی شدم / در جادوی بهارنارنج / نصیبم / این همه شادی نبود»
(لنگرودی، ۱۳۹۳: ۱۲۴).

هر یک از این سطرها یک شعر کامل هستند و در یک صفحه از مجموعه اشعار لنگرودی قرار گرفته‌اند. این اشعار، دارای وجه مشترک و تفاوت‌هایی هستند. کوتاه بودن و ابهامی که با تاروپود این اشعار در پیوسته، وجه مشترک آن‌هاست؛ اما از جهات دیگر، یک‌دستی و هم‌سانی مشخصی بین

آن‌ها احساس نمی‌شود. به نظر می‌رسد شاعر از هر یک از آن‌ها، به گونه‌ای متفاوت، معنزدایی کرده است. می‌شود بعضی از آن‌ها را شعری ناتمام تلقی نمود؛ مثل «همراه درخت / به خواب می‌روم / به هوای برگ تو / در زمستان» و یا «درخت / رویای زمین است / گنجشکان، میوه‌ها / خواب سحرگاه او»؛ گویی شاعر تعمداً نخواست آن‌ها را به سرانجامی معنایی برساند؛ بعضی به سرآغاز یک شعر بلند شباهت دارند؛ «تمامی روزها یک روزند / تکه‌تکه / میان شیبی بی‌پایان» و «عمر / نامه‌ای است که به هم می‌نویسیم / با نُک بالمان / بر دریا» از این گونه‌اند. تعدادی هم با پایان‌بندی یک شعر بلند، همانندی دارند؛ مانند «اشتیاق مرا به تو / سیب دندان‌زده‌ای می‌داند / که رها کرده‌ای در بشقاب». بعضی از آن‌ها زبان تصویری دارند؛ علت ابهام‌آمیزی این اشعار هم معمولاً تناقضی است که به واسطه استفاده از تصویر پارادکسی پدید می‌آید؛ مانند «روزها / حوضچه‌های پراکنده نورند / در بیابان ظلمانی» و اشعاری دیگر، ساخت غیرتصویری دارند و ابهام آن‌ها، می‌تواند معلول بازی‌های زبانی باشد؛ نظیر استفاده شاعر از «پیش پا افتاده» در عبارت شعری «مقصد که تویی / راه / پیش پا افتاده است».

این اشعار، عموماً یک یا دو عبارت کوتاه هستند و به واسطه ایجازی که در آن‌ها به کار رفته، ممکن است به جای آن که معنا و پیام روشنی را به ذهن متبادر کنند، موجب بُهت و غافلگیری خواننده شوند.

۲.۲. پارادوکس

پارادوکس شیوه‌ای برای تناقض‌گویی و یکی از شگردهای عدم قطعیت و تردیدزایی در ادبیات پست‌مدرن شناخته شده که می‌تواند زمینه‌ای برای تکثر معنا و به‌وجود آمدن معانی فرضی در یک اثر ادبی فراهم کند. پارادوکس در صورت ایجاد ابهام در کلام ممکن است معنای نهایی را به تعویق اندازد و دور از دسترس خواننده قرار دهد. اشکال و گونه‌های تناقض، غیر از آثار پست‌مدرنیستی در دیگر شیوه‌های شعری نیز مورد استفاده قرار گرفته و می‌گیرد. تفاوت رویکرد شاعران پست‌مدرن با آنچه در سایر شیوه‌های شعری صورت می‌گیرد، این است که بهره‌مندی از آن در متونی غیر از متون پست‌مدرن، بیش‌تر اعتبار زیبایی‌شناسی دارد و عمدتاً در سطح یک زینت بلاغی قابل‌ارزیابی است؛ درحالی‌که برای پست‌مدرنیسم، تناقض به‌عنوان امکانی مطرح است که دارای قابلیت ایجاد آشفتگی و عدم ثبات در متن می‌باشد. بدین واسطه از آن به‌عنوان «پارادوکس‌های آزاردهنده» سخن گفته شده است (احمد، ۱۳۸۰: ۲۵۷). این نوع پارادوکس‌ها، ضمن این که پیش‌بینی‌ناپذیری و ابهام

در متن را دامن می‌زنند، «موجب آشفتگی و اختلال ذهن می‌گردند و قدرت هر گونه تفکر یا اندیشه منطقی، منسجم و همگون را سلب می‌کنند» (احمد، ۱۳۸۰: ۲۵۷).

از این روی پست مدرن‌ها به صورت خودآگانه از ظرفیت‌های تناقض‌گویی و اشکال پارادوکس در وجوه شعر بهره می‌گیرند. تناقض مورد نظر پست مدرن‌ها ابعاد مختلف شعر، اعم از زبان، تصویر و درون‌مایه شعر را به صورت توأمان دربرمی‌گیرد. آن‌ها تلاش می‌کنند به هر طریق ممکن، امکانات زبان و «تمامی صنایع و بدایع ادبی» را به خدمت بیان پارادوکسی درآورند (تروت اندرسون، ۱۳۸۰: ۱۱۰) و از دوگانگی و ناهمگونی‌های زبان، یعنی «بازی‌های زبانی نامتجانس و ناهمگن، امور ناموافق، بی‌ثباتی‌ها و ناپایداری‌ها، گسست‌ها و تضادها» (کوال، ۱۳۸۰: ۶۵) بهره بگیرند و با این رویکرد، ترسیم ابعاد مختلف توهم و حالات سیال ذهن آشفته انسان را از طریق زبان شعر، میسر و ممکن سازند.

چنین استنباط می‌شود که لنگرودی گاهی از پارادوکس به صورت امکانی برای بیان تجربه‌های روحی نامتعارف و ترسیم تناقضات درونی خویش استفاده کرده است. مصداق‌های پارادوکس در شعر او را که معمولاً بر اساس ایجاد دگرگونی در ساخت‌های منطقی زبان شکل می‌گیرند، می‌توان برآیند تجربه‌های عاطفی متغیر وی یا نشانه‌ای از حالات مختلف درونی او قلمداد کرد. لنگرودی برخلاف شیوه معمول تناقض‌گویی در میان برخی شاعران موج نو که «آگاهانه با تناقض‌بازی در سطح زبان می‌کوشند زبانی تازه بیافرینند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۳۲) به نظر می‌رسد به دنبال تفنن در زبان یا تجربه صرف زبانی نیست و نمی‌توان رویکرد او را در حد یک بازی زبانی ارزیابی نمود. بلکه با استفاده از بیان متناقض، نگاه فلسفی و نگرش انسانی و اجتماعی خویش را به صورت شاعرانه تبیین و ترسیم می‌سازد. می‌شود حدس زد که او از تعارضات درونی خود، پرده‌گشایی می‌کند و به شکلی، نگرانی و دغدغه‌های پنهان‌اش را آشکار می‌سازد:

«آه، مرده امیدوار / مرده معصوم / مژه‌هایت را برهم آر / بازی تمام شد / و تو هم / برای ابد مرده‌ای / زندگی شراب گوارایی است / در جامی شعله‌ور / جهان بر نک مخروطی می‌چرخد و ما را / به قاعده امید نیست» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۸۵).

«تو آب شده‌ای / در اندوه اسب‌ها / دل‌تنگی دره‌ها / قطرات شبنم، / مه نمی‌گذارد که بینمت... / تو هستی و نیستی / خالق امروز من! / تو هستی و نیستی /

و سرانگشت‌هایم پهلو می‌گیرند بر صفحه کاغذ/ و گواه می‌آورند/ سوره‌های
سپید را/ از دریای مه» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۰۰).

«نه/ هیچ چاره نیست/ مردگان می‌مانند/ آنان در شکاف زمان پنهان می
شوند/ فانوس راه‌های گذشته را روشن می‌کنند/ جاده‌های فردا را می
کوبند/ پنجه‌ها مان را می‌گیرند و کلمات مان را رسم می‌کنند.../ از سیل
مردگان ناشناخته‌ای که چنین مان به جلو می‌رانند/ هیچ چاره نیست»
(لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۷۹).

بر اساس شواهدی که در پی می‌آید می‌شود گفت لنگرودی، پارادکس را، هم در گزاره‌های
متناقض و عباراتی با ساخت پارادوکسی به کار می‌برد؛ هم از ترکیب‌های اضافی و وصفی بهره می
گیرد؛ ترکیب‌هایی پارادوکسی که معمولاً با دو واژه ناساز، ساخته می‌شوند و دارای ایجاز و نیز
برجستگی زبانی هستند:

«برنجستان ما غمگین غمگین است/ و دیگر برزگرها شعر لیلا را نمی
خوانند/ روایت‌های شیرین را نمی‌دانند/ هوا در عطر سوسن‌های کوهی
بوی اردک‌های وحشی را نمی‌ریزد/ و در شب‌های مهتابی/ صدایی جز
هیاهوی مترسک‌ها نمی‌آید/ تمام کوچه‌ها دلتنگ دلتنگ‌اند» (لنگرودی،
۱۳۸۷: ۲۶).

«ابرها/ از فرط بطالت/ به ولگردی در آسمان شهره بودند/ شکوفه‌های
گیلاس پرپرزان به انتظار شکفتن میوه بود/ و چاله‌های تهی/ خمیازه‌های
کشیده‌ای از سنگ بودند./ که تو چون روحی نودمیده/ بر آمدی/ انگشت
های کودک پیر را گرفتی/ و گرد حلقه آفتاب چرخاندی» (لنگرودی، ۱۳۸۷:
۱۳۴).

«فروشو/ در آب دریاچه فروشو و آب را بشوی/ در شعله‌زار تشنه فرو شو
و آتش را گرم کن/ دهان بر دهان زمین بگذار/ و جان تازه به این مرده
بخش/ ... در آب دریاچه فرو شو/ و مرا در آتش خاموش/ شست و شو ده»
(لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۰۲).

می‌توان میان ترکیب‌های «هیاهوی مترسک‌ها»، «کودک پیر» و «شعله‌زار تشنه» در این مصداق
های شعری و ترکیب‌هایی که ساخت و ماهیت پست‌مدرنیستی دارند، گونه‌ای همانندی یافت؛

به واسطه این که امری محال را ممکن ساخته‌اند و در چارچوبی موجز، میان دو ضد، سازش به وجود آورده‌اند.

خصلت و ماهیت پارادکس‌های لنگرودی به تبع ساختار و درون‌مایه متفاوت اشعارش تغییر می‌کند و در هر ساحت شعری، به گونه‌ای خاص تجلی می‌یابد. لنگرودی با استفاده از پارادکس، زبان خود را در جهت شکل‌دهی به تصاویری نامتعارف و غیرواقعی درعین‌حال، هنری حرکت می‌دهد و به خلق فضاهایی وادار می‌کند که ممکن است بدیلی در عالم واقع نداشته باشند. سیالی و اُفت و خیزهای زبان انحصاری لنگرودی این امر را بر او تسهیل می‌سازد:

«تو باید می‌مردی / نه به خاطر خود / به خاطر ما / که چنین مرگت / همه چیز را / خنده‌آورتر کرده است / ... می‌ترسم ناگهان ته سالن پیدا شوی / و بیایی بالا / و ببینیم آری همه‌مان مرده‌ایم / همه‌مان مرده‌ایم و چنان به کار روزمره خود مشغولیم / که از صف محشر بازمانده‌ایم» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۷۸۲).

«این‌جا / فریاد دختری می‌پیچد / که می‌گویند / از مادری مرده / تولد یافته است / آه، مردگان / خاطره‌هایشان را از یاد می‌برند / فرزندان زیبای خاک / از سنگ و سیاهی بالا می‌روند / از کرکره‌های فلزی به خاموشی بی پایان زمین / نگران می‌مانند» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۴۶).

«دریاچه‌های نخین را می‌شماریم / رودباران ابریشمین، صخره کاغذین / کاجستان بی‌زمان در دره بی‌گود / جنگل‌های تاشده بر اقیانوس‌های سترون / مردگانی ناپیدا در سکوت / و این همه خون که پیدا نیست / و این همه فریاد که به تاریکی منجمد می‌شود / اسکله‌های خیالین و زروق‌های آب‌شده را می‌شماریم / جاده‌های نخین، شهری بی‌زمین...» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۰۸).

تناقض‌گویی در شعر لنگرودی گاهی با عادت‌شکنی و عدول از منطق جاری زبان و تخیل نامتعارف همراه است؛ پارادکس در کلام او همیشه در سطح واژگان باقی نمی‌ماند، بلکه معنا و مفهوم و کیفیت تکوین درون‌مایه را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. از این‌رو به تغییر معنای واژگان و تغییر ماهیت اشیا می‌انجامد. این رویکرد می‌تواند در تأثیر کلام لنگرودی بر مخاطب، نقش ایفا کند و موجب شگفتی و غافگیری خواننده شود؛ هم‌چنین می‌تواند زمینه ادراک تازه‌ای را برای خواننده به وجود آورد و جریانی را سامان بخشد که بی‌شبهت به نتایج پارادکس در متون پست‌مدرنیستی نیست.

۲.۳. عدم پیوستگی

عدم پیوستگی (Discontinuity) از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۵۹) که موجبات شکل‌گیری یک متن نامنسجم و گاه استهزاآمیز را فراهم می‌کند. شاعر پست‌مدرن که در همهٔ زمینه‌ها به دنبال شالوده‌شکنی و نفی مطلق‌گرایی و گرایش به سمت نسبیّت‌باوری است، با ایجاد اغتشاش در متن و گسست معنایی میان پاره‌های یک شعر از یکپارچه‌شدن و انسجام آن ممانعت می‌کند و به بدین‌گونه خواننده را به وادی سردرگمی و تردید و شگفتی می‌برد و به کنکاش و چالش ذهنی وادار می‌سازد. عدم پیوستگی در شعر پست‌مدرن با استفاده از شگردهایی صورت می‌پذیرد؛ شگردهایی که تردیدزایی و بی‌ثباتی را با متن همراه می‌سازند. ایجاد گسست معنایی تعددی و چندپارگی خودآگاهانه و آشکار در کلام از ترفندهایی است که شاعر پست‌مدرن از آن سود می‌جوید تا هم ذهن خواننده را به تکاپو وادار سازد؛ هم از طریق آن، از هم گسیختگی زندگی را به ابیات تسری دهد (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

به نظر می‌رسد این‌رویه در شعر لنگرودی مصداق دارد و بخشی از اشعار او، دچار عدم پیوستگی ساختاری و معنایی است. در مواردی که لنگرودی به ابهام‌آفرینی و توسل به بیان کنایی و استفاده از تعلیق تمایل پیدا می‌کند، چنین شاخصه‌ای امکان ظهور می‌یابد. گاهی مواردی از تعلیق و تعویق معنا در شعر لنگرودی مشاهده می‌شود که نتیجهٔ استفادهٔ وی از چندگزارهٔ ناهم‌ساز در پی هم است؛ گزاره‌هایی که حلقه‌های ارتباطی مناسبی میان آن‌ها دیده نمی‌شود. حاصل این فرایند، شکل‌گیری شعری با پرش‌های زبانی عینی و محسوس است که فاقد وحدت و نظام زبانی بهنجار و منطق معنایی پذیرفتنی به نظر می‌رسند و در آن‌ها گونه‌ای نارسایی معنایی و ناهمگونی زبانی دیده می‌شود؛ گویی اجزایی پراکنده و ناپیوسته هستند که بدون داشتن شرایط لازم به یک کل، تعلق یافته‌اند؛ یا واژگان و عباراتی ناهمگون هستند که به‌طور تصادفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. در مصداق‌های زیر، اشکالی از این رویکرد را می‌توان دید:

«خسته‌ام/ از شعرهای مطمئن لیموئی خسته‌ام/ از ابرها که در اشعارم می
بارید/ و من/ لبه‌های شلوارم را باید بالا می‌زدم/ از سر سنگ‌ها می‌پریدم/ و
به خانهٔ خود می‌رسیدم./ خسته‌ام/ باید/ مثل پرندگان دریایی، سگ‌های
شکاری، آفتاب/ از پس اقیانوس‌ها برآیم» (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۷۰۳).

«انگشتری‌ات را بدزد/ با سربازان کاغذیم هجوم می‌آوریم/ و تو را، در
کلماتم می‌پیچیم و به میهن خود می‌بریم/ سرزمینم/ بی‌بام، بی‌حصار، بی

پنجره، بی‌روشنایی است / و خرس‌ها و پنگوئن‌ها / می‌آیند و صبحانه‌هاشان
را / از یخپاره‌های خانه من می‌برند. / انگشتری‌ات را بدزد / در گرم کردن
زندگی - ما / به تصمیم شعله آتشات محتاجیم» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۷۲).
«دوست داشتن تو / شنیدن اخبار ظهر است / در سایه‌روشن خواب‌ها در
ساحل - / زلزله‌ها قول داده‌اند / جز در موسیقی و رنگ بال پرندگان نریزند /
کوه‌ها خم و راست می‌شوند / به سپاسگزاری آسمان مشغولند» (لنگرودی،
۱۳۹۴: ۶۵۳).

این سه نمونه که هر یک، شعری کامل هستند، از جهاتی با متن اشعار پست مدرن، نزدیکی و
همانندی دارند. عدم پیوستگی در هر سه شعر به چشم می‌خورد و می‌توان آن‌ها را مصداق تعویق
ساختار شکنانه ارزیابی نمود است.

۲. ۴. تعلیق

تعلیق شگردی ابهام‌آفرین است که در مواردی می‌تواند فضایی معلق و تردیدبار بیافریند و خواننده
را در انتظار نگاه دارد؛ نهایتاً انتقال پیام را با اختلال مواجه کند و آن را به تأخیر اندازد. پست مدرن
ها به همین دلیل علاقه زیادی به استفاده از تعلیق دارند و از آن استفاده می‌کنند. عدم پیوستگی، در
کلام لنگرودی گاهی با تعلیق همراست است. به نظر می‌رسد لنگرودی در پی استفاده از کارکرد تعلیق
و بهره‌مندی از ظرفیت و قابلیت‌های آن است تا در کلامش گونه‌ای تعویق معنای قطعی کلام و بی
سرانجامی معنایی را محقق کند:

«تو مرا ندیدی / آب بود و غلغل بادها بود / و من می‌دیدم / با چوبدستی
کوچکت، بازیکنان، بر ساحل / برنامه فردا را می‌نوشتی / آب بود و غلغل
بادها / بر ساحل می‌وزید» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۷۷).

این شعر، شعری کامل از لنگرودی است که بر تعلیق استوار است؛ شعری که فاقد ساختمان و
پیام معلوم به نظر می‌رسد و خواننده می‌تواند چنین پندارد که شاعر، بی‌هیچ هدفی به گفتن آن
مبادرت کرده است. تعلیق به کاررفته در این شعر، عموماً نتیجه انحراف از کارکرد ارتباطی زبان و
حذف برخی عناصر شعر است. حذف عناصر کلام، یکی از شیوه‌های مورد علاقه پست مدرن‌هاست
که از نظر آنان، ایجاز کلام و برجسته‌سازی زبان را میسر می‌سازد و خواننده را در تعلیق نگاه می
دارد. چنین به نظر می‌آید که لنگرودی جهت رعایت اختصار و ایجاز و ایجاد فضای مناسب برای
تعلیق، در این نمونه شعر، به حذف عناصری دست زده که فقدان آن‌ها به ابهام و گسست معنایی شعر

دامن می‌زند. این امر به خواننده، اختیار و امکان می‌دهد تا برای گره‌گشایی از تعلیق شعر، به «سفیدخوانی» بخش‌های نانوشتۀ شعر و بازتولید معنای آن پردازد. فراین زبانی و ذهنی و معنایی که در شعر موجود است، در این زمینه می‌تواند خواننده را یاری رساند و بازتولید معنا یا معناهای شعر را بر او میسر سازد؛ درعین حال، او را متوجه اجزا و عناصری کند که از شعر حذف شده است. تعلیق در این شعر، مجالی می‌آفریند تا خواننده معنی یا معنای موردنظر خود را بدون دخالت شاعر، از متن بازتولید کند. در این راستا هر معنایی به ذهن خواننده برسد، برآیند گونه یا گونه‌هایی بازنویسی ذهنی او از شعر خواهد بود؛ آنچه می‌آید، یکی از بازنویسی‌هایی است که از این شعر می‌توان داشت:

«تو مرا ندیدی [جایی که من ایستاده بودم] [آن‌جایی بود که] آب بود و غلغل بادها [هم] بود / و من [تو را] می‌دیدم / با چوبدستی کوچک، بازیکنان (درحالی که بازی می‌کردی)، بر ساحل [ایستاده بودی و در همان حال تو] برنامه‌فردایم را می‌نوشتی [آن‌جا هم چنان] آب بود و [صدای] غلغل بادها / [یی بود که] بر ساحل می‌وزید» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۷۷).

شاعر پست‌مدرن، تصورات قبلی خواننده را درباره شعر و زبان شعر برهم می‌زند (ویلیم پرتز، ۱۳۸۸: ۱۸۸). او خود را عهده‌دار معنی‌آفرینی نمی‌داند و برداشت معنی را به عهده خواننده می‌گذارد. هیچ شاعر پست‌مدرنی برای خواننده عادی شعر نمی‌گوید. خواننده موردنظر او در حدی باید باشد که بتواند به متن، معنا و مفهوم مطلوب خود را ببخشد. بعضی از اشعار لنگرودی، خصوصاً اشعاری که در جلد دوم دیوانش آورده، این الگوی پست‌مدرنیستی را به یاد می‌آورد:

«آه، دن کیشوت / دیدی / چه دسته‌گلی به آب دادی / بعد از تو دیگر / بچه آدم نیستیم / بچه‌های توایم» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۸۰۰).

«در قلبم / ساعت‌های شنی می‌جنگند / و تقدیر ستاره‌ها را بر من / باور ندارند / من که زنده در تنفسات آرام مومیایی شدم / و می‌دانم رهایی / شمردن رازهایی است / که در جرقة شادی‌هایت پرکشند» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۶۴۷)

«می‌دانم / این سایه یک کلید است / این پیراهن عنکبوت / این چشمی در / صبحانه رود است / این مه که به باد می‌رود / اما چرا / به هرچه که دست می‌کشم / تو را می‌بینم» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۵۹۱).

«سلول مان / سیاه و سیاه و ساکت و سرد بود / گفتیم: کاش که پرنده‌ای... /
کلاغی آوردند. / سرودی خواندیم - غار غار / بلند می شدیم - غار غار / دراز
می کشیدیم - غار غار / همه ناگهان پر کشیدیم - غار غار، غار غار، غار غار /
نگهبانان سر رسیدند / بال کلاغ را بوسیدند / و اتاقمان را / به بخش روانی
سپردند» (لنگرودی، ۱۳۹۴: ۷۹۸).

از این اشعار برمی آید که شاعر، اصراری بر دریافت و برداشت معنایی خاصی از شعر خود توسط خواننده ندارد. به نظر می آید این شعرها هر یک دارای بخش‌هایی نانوشته هستند که خوانش و درک آن بر عهده خواننده است و شاعر توقع دارد خواننده حرفه‌ای مطابق میل خود به نگارش بخش‌های نانوشته پردازد و از این طریق، با شاعر در تولید اثر ادبی مشارکت کند.

۵. نتیجه گیری

جریان پست مدرنیسم در دهه‌های اخیر، بخشی از شعر معاصر فارسی را تحت تأثیر قرار داده و طیفی از شاعران نوپرداز را به خود متمایل ساخته است. البته در کشور ما عنوان پست مدرنیست درباره اغلب شاعرانی که در سه دهه اخیر به دنبال نوجویی و ساختارشکنی و هنجارگریزی بوده‌اند، به کار رفته است؛ به بیان دیگر، هم شاعرانی که از شیوه فرمالیست‌ها در زبان شعر، تبعیت داشته‌اند و هم شاعرانی که در جهت نوآوری‌های گسترده و افزون‌تر حرکت کرده‌اند، شاعران پست مدرن خواننده شده‌اند. با این حال، شاعرانی هستند که تأثیرات اندیشه پست مدرنیسم در اشعارشان به روشنی دیده می‌شود؛ شمس لنگرودی را می‌توان در زمره این گروه قرار داد. برخی مؤلفه‌های پست مدرن در اشعار دو دهه اخیر این شاعر، نمود یافته است. بر اساس نمونه‌هایی از اشعار لنگرودی، می‌توان ادعا کرد که وی خود آگاهانه یا ناخودآگاه به بعضی مبانی پست مدرنیسم تمایل داشته است؛ تجربه‌های لنگرودی در استفاده از شگردهایی که به معنزدایی از کلام و غافل‌گیری خواننده انجامیده، او را این گونه معرفی می‌کند. لنگرودی این گرایش خود را با استفاده از تمهیداتی برای دگرگون کردن زبان شعر نشان داده است. او از طریق هنجارگریزی زبانی و نحوی و بهره‌گیری از نشانه‌ها، لحن و هنجار زبانی تردیدآور، نمونه‌هایی به دست داده که با آثار پست مدرن، نسبت و قرابت دارد. این در حالی است که لنگرودی ادعایی در این زمینه ندارد و هیچ‌گاه از خود به عنوان یک شاعر پست مدرن سخن نگفته است.

پی نوشت:

۱. لنگرودی غیر از اشعار کوتاهی که توصیف شد اشعار کوتاهی نیز سروده که ویژگی های هایکو را دارد به عنوان مثال: «گوزن جوان/ شاخ می زند/ به توده انبوه مه» (نوذری، ۱۳۹۰: ۲۹۴).

منابع

- ۱) آزیورن، پیتر. ۱۳۸۰. «مدرنیته: گذار از گذشته به حال». *مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۶۳-۷۸).
- ۲) احمد، اکبر. ۱۳۸۰. *پست مدرنیسم و اسلام*. پست مدرنیته و پست مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۲۱۱-۳۰۲).
- ۳) اسکراتن، راجر/ برادبری، ملکم. ۱۳۸۰. «مدرنیته و مدرنیسم: ریشه‌شناسی و مشخصه‌های نحوی». *مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۸۵-۹۴).
- ۴) اکو، امبرتو. ۱۳۸۷. «پسامدرنیسم، بازی زبان»، *اثر لذت بخش*. ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۱۱۷-۱۲۲).
- ۵) الام، دایان. ۱۳۸۷. «رمانس پسامدرن». *ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۲۶۱-۲۷۴).
- ۶) بامن، زیگمون. ۱۳۸۰. «مدرنیته. مدرنیته و مدرنیسم». ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۲۳-۴۶).
- ۷) باباچاهی، علی. ۱۳۶۷. «موج سوم: تعریفی محو و معلق». *ماهنامه آدینه*. شماره ۲۳ اردیبهشت. (۲۱-۲۳).
- ۸) باباچاهی، علی. ۱۳۷۷. *گزاره‌های منفرد، بررسی انتقادی شعر امروز ایران*. تهران: نارنج. چاپ اول.
- ۹) برتنز، یوهانس ویلم. ۱۳۸۸. *نظریه ادبی*. برگردان: فرزانه سجودی. تهران: آهنگ دیگر. چاپ دوم.
- ۱۰) براهنی، رضا. ۱۳۷۰. «شعر، نتیجه عرقریزان عمیق...»، *گفت‌وگو با رضا براهنی؛ اکبر اکسیر*. ماهنامه دنیای سخن. شماره ۴۸. (۱۶-۲۳).
- ۱۱) براهنی، رضا. ۱۳۷۴. *گزارش به نسل بی سن فردا*. تهران: مرکز. چاپ اول.
- ۱۲) بهبهانی، بهبهانی. ۱۳۷۸. *یاد بعضی نقرات*. تهران: البرز. چاپ اول.
- ۱۳) بی‌نیاز، فتح‌الله. ۱۳۹۲. *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز. چاپ سوم.
- ۱۴) پارسی‌نژاد، کامران. ۱۳۸۷. *نقد ادبیات منطقی با حقیقت*. تهران: خانه کتاب. چاپ اول.
- ۱۵) پاینده، حسین. ۱۳۸۸. *نقد ادبی و دمکراسی*. تهران: نیلوفر. چاپ دوم.
- ۱۶) تسلیمی، علی. ۱۳۸۷. *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*. شعر. تهران: اختران. چاپ دوم.
- ۱۷) تروت‌اندرسن، والتر. ۱۳۸۰. اینجا چه خبره - چند خبر پست مدرن... *پست مدرنیته و پست مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۹۵-۱۰۴).

- ۱۸) حسن، ایهاب. ۱۳۷۹. «به سوی مفهوم پسامدرن». گزارش، نگرش، نقادی. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۹۳-۱۱۵).
- ۱۹) حقوقی، محمد. ۱۳۷۷. *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران ۲*. نظم - شعر. تهران: قطره. چاپ اول.
- ۲۰) حقوقی، محمد. ۱۳۸۱. حد همین است. تهران: قطره. چاپ اول.
- ۲۱) شاملو/پاشایی، احمد/ع. ۱۳۷۶. *هایکو شعر ژاپنی از آغاز تا امروز*. برگردان احمد شاملو/ع. پاشایی. تهران: چشمه. چاپ سوم.
- ۲۲) شمیسا، سیروس. ۱۳۷۸. *نقد ادبی*. تهران: فردوس. چاپ اول.
- ۲۳) شمیسا، سیروس. ۱۳۹۱. *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره‌چاپ اول.
- ۲۴) عابدی، کامیار. ۱۳۹۶. *مقدمه‌ای بر شعر فارسی در سده بیستم میلادی*. تهران: جهان کتاب. چاپ دوم.
- ۲۵) فتوحی، محمود. ۱۳۸۶. *بلاغت تصویر*. تهران: سخن. چاپ اول.
- ۲۶) فلکی، محمود. ۱۳۸۳. «پیچیده‌نویسی و پست‌مدرنیسم ایرانی». *ماهنامه کارنامه*. شماره ۴۳. تریما. (۶-۸).
- ۲۷) لنگرودی، شمس. ۱۳۸۰. «مدرنیته و سنت‌گرایی و انکار روایت کلان»: گفت‌وگو با شمس لنگرودی، پرسشگر: برازجانی. کلک. دوره جدید. شماره ۵. خرداد. (۵-۹).
- ۲۸) لنگرودی، شمس. ۱۳۸۷. *تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران*. گفت‌وگو: کیوان باژن. دبیر مجموعه: محمدهاشم اکبریانی. تهران ثالث. چاپ اول.
- ۲۹) لنگرودی، شمس. ۱۳۸۷. *مجموعه اشعار شمس لنگرودی*. تهران: نگاه. چاپ اول.
- ۳۰) لنگرودی، شمس. ۱۳۹۳. *مجموعه اشعار شمس لنگرودی*، جلد ۲. تهران: نگاه. چاپ اول.
- ۳۱) کادن، جی‌ای. ۱۳۸۶. *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: شادگان. چاپ دوم.
- ۳۲) کانر، استیون. ۱۳۹۴. *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی. چاپ اول.
- ۳۳) کانور، استیون. ۱۳۸۷. «نظریه ادبی پسامدرن». *ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ سوم. (۱۸۳-۲۳۰).
- ۳۴) کوال، استینار. ۱۳۸۰. *مضامین پست‌مدرنیته، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم. (۷۲-۵۹).
- ۳۵) لش، اسکات. ۱۳۸۳. *جامعه‌شناسی پست‌مدرن*. ترجمه شاپور بهیان. تهران: ققنوس. چاپ اول.
- ۳۶) مک کافری، لری. ۱۳۸۷. «ادبیات داستانی پسامدرن». *ادبیات پسامدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز. چاپ دوم. (۴۴-۱۵).
- ۳۷) نوذری، سیروس. ۱۳۸۸. *کوتاه‌سرایی، سیری در شعر کوتاه معاصر*. تهران: ققنوس. چاپ اول.

- ۳۸) نوذری، سیروس. ۱۳۹۰. *هایکونویسی، سیری در هایکو و هایکوی ایرانی*. تهران: نگاه. چاپ اول.
- ۳۹) هادسن، وین. ۱۳۸۰. «پست مدرنیته و اندیشه اجتماعی معاصر». *پست مدرنیته و پست مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم، (۴۴۹-۴۹۰).
- ۴۰) هاوثرن، جرمی. ۱۳۸۰. «مدرنیسم و پست مدرنیسم: رمان و نظریه ادبی». *پست مدرنیته و پست مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان. چاپ دوم.
- ۴۱) یزدانجو، پیام. ۱۳۸۷. *ادبیات پسا مدرن، گزارش، نگرش، نقادی*. تهران: مرکز. چاپ دوم.