بررسی مدینه در شعر معاصر ایران

علیرضا طاهری

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

از آغاز شعر معاصر ایران را از انقلاب مشروطه و به ویژه از اواخر تجربه نوآورانه نیما یوشیج بدانیم، شعر معاصر تا دهه هفتاد تحولات متعددی را از سر گذرانده است؛ به طوری که در این مدت نسبت طولانی، شیوه‌های گوناگون از رهنمودهای اعتلایی تا نقد آنها دیده شده است. پس از انقلاب اسلامی، به دلیل ایجاد دگرگونی‌هایی در جامعه‌ی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایجاد شده بود، ضمن ایجاد تشکیک در ارزش‌های نیل شناختی دهه‌های گذشته، بستری و آنها شیوه‌های تازه‌ی شاب پیشتری گرفت و شاعران جوان و حتی بعضی از سالخورده‌گان با دگرگونی از شیوه‌های شعری شاعران شاخص قبل از انقلاب، تجربیات تازه‌ای ایجاد کاشتند. بحران شعری پس‌مدرن در حال سایه بحران‌های فراوانی از اوایل دهه هفتاد تکوین و تاکنون نیز ادامه یافته است. از فرجام‌های فراوان شاعرانی مانند محمد مقدم، مهشید ایرانی، یدالله رؤیایی و احمد رضا احمدی از گروه‌های نخست تجربه شعری تنها در شعر معاصر ایران بدانیم، تجربه شاعران پس‌مدرن دهه هفتاد را باید گروه دوم مدرن بخش نامید. شاعران این بحران با اتکا به خلاقیت‌های ویژه و گسست کامل از فرهنگ پیرو و تجربیات ویژه دوران معاصر و علمی در حال آزمودن شیوه‌های غریب و تازه هستند. از آنجا که تغییرات بنیادین

دریافت مقاله: ۶۲/۰۱/۶۸ پذیرش مقاله: ۱/ ۴/ ۸۶۲/

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

در اشکال و مشهور این و منبع در نتیجه دگرگونی‌های بنیادین اجتماعی و فرهنگی است، شکل گیری، تداوم و پیش از همه تفرقه جریان شعری مدرن در پرده ابهام است. در این مقاله سعی شده است ضمن تحلیل علل جامعه‌شناختی به مجموعه آمدن این جریان، ویژگی‌های کلی اشعار این شاعران با نگاهی انتقادی تبیین شود.

کلید واژه: نقد ادبی، شعر معاصر، شعر پست مدرن.

مقدمه

جریان شعری "پست مدرن" که از دهه هفتاد در ایران مطرح شده است، پیش از آنکه در طول و ادامه تحولات ادبی داخلی باشد، از طریق ارتباط با اشعار و نظریه‌های ادبی غربی به وجود آمده است. اصطلاح پست مدرن در غرب با تمام ابهامات مفهومی و محدوده خود، ابتدا در تشتت‌های نانی معماری، فلسفه، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی مطرح شد و پس از آن در حالی منبع به ویژه ادبیات داستانی و شعر نیز مورد توجه قرار گرفت. این اصطلاح اخیراً در ادبیات جهانی به معنی و مفاهیم کلان فلسفی و کلی حتی بسیار دور از هم به کار رفته است. به طور مثال، آن را به عنوان "اصطلاحی تلویحی نمادین ـ نمادشناختی، وضعیت، تجربه، آگاهی و شعر یا مجموعه تاریخی، ویژگی، فضا و حال و هوای خاص، جریان، فلسفه، نظریه ادبی و سبک‌شناسی و سبک یا نمادها و ... دانسته‌اند." (نیچه، ۷۷۶۱: ص ۵۵۴-۳۵۴) اما بدیهی است، دیگر بار اما از این اصطلاح دیرزمان مفهوم مبهم این است که به مرحله‌ای «فراتر» از آنچه در بدو امر از این اصطلاح دریافت می‌شود، این است که به مرحله «فراتر» از مدرنیته نیز مدرنیته نامیده می‌شود. به هر حال تا چه زمان تعریف دقیق و قابل تعمیم از مدرنیته نیز مدرنیته" و مفهوم مشکل است، بدیهی در حق پست مدرنیته در قرار اما اساساً اصطلاح اجتماعی آن را مورد توجه قرار داد. مشهور است که دوران مدرنیته را بعد استیلای "خرد" دانسته اند؛ بعد بر پایه قرار داد. مشهور است که دوران مدرنیته را بعد استیلای "خرد" بر "نقل" بر پس از دوران نوزایی (رنسانس) بر جهان غرب حاکم شد و دوران خرد حاکم بر "روشن‌گری" بعد استیلای بعد که اوج استیلای بعد بر جهان نظم و نظام بخشید. اما در طول قرون نوزدهم و بیستم که اوج استیلای بعد مدرنیته بود، آرمان‌های آن تحقق نیافت و حاکمیت بر دو جنگ ویرانگر جهانی، فقر و نیز مالکیت بر آن تحقیق یافت. انتقادات که متفکرانی مانند ژان فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا و میشل فوکو بر این گسستش یافت. انتقادات که متفکرانی مانند ژان فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا و میشل فوکو بر مدرنیته (Postmodern Philosophy) پست مدرنیسم، مفسلفه پست مدرنیته نامیده شده، دوران مدرنیته قرار گرفتند. تبیین نظریه و نقد در نظم این فکر را بر آن داشت تا لیوتار، دریدا و فوکو با انتقاد از مدرنیته نامیده شده، دوران مدرنیته را

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

تسلسل در شش مورد با حجیت(Indeterminacy)، تعلق و عدم تناهی (Relativity) و نسبیت فهم در گفتمان سنتی و مدرن آرای چنین مجتهدی دارد. چنین مجتهدی در مورد مسئله (Justification) و عقلانیت (Modern Reason) نیز نظر خود را مطرح می‌کند. به نظر او، مسئله تسلسل در مسائل مدرن و معاصر با این تفاوت که "شبکه لایتناهی بر عقل حاکم است و سلسله‌ای از علل و معلول‌های متفاوت و متعاقب این شبکه را تشکیل می‌دهند" (احمدی، ۱۳۷۶: ص ۲۱۲) این نوع تفکر در واقع، محصول فرایند تحول و تطور تاریخی است. بنابراین، در مدرنیته، انسان و اراده انسانی در مرکز قرار می‌گیرد و علت تسلسل در مسائل مدرن، عدم تناهی و تعدد علل و معلول‌های متفاوت و متعاقب است. در این مجموعه، انسان از طریق ابزار عقلانیت (Instrumental Reason)، انسان را به عنوان موجودی خودبنیاد و خودمختار می‌داند. در این مجموعه، انسان از طریق عقل، انسان از علت تسلسل و عدم تناهی علل و معلول‌ها رها می‌شود

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

-ذیل کلمه فقه نسبت مدین به زبان به - که اصل در لغت به معنی آن چیزی دارد که در حال هنوز در (۱۷/ص/مدین) و مثل به زبان (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ج۵/۱۱) در دارند. حال اگر زبان به نحو ابزار تفنن بشمار "زبان با زبان" (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ج۵/۱۱) در دارند. حال اگر زبان به نحو ابزار تفنن بشمار آید این معنی شیء فقط از این پیدایی که مثل در جهان معلوم بودن به دلیل از دلیل این بودن دارد حال این بودن دارد در جهان مثل هستند (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ج۱۱/۷۷۶) -آن‌ها در پیدایی و بقا تفاوت دارند و بقا پیدایی و ابتدا و استمرار خود را از دست خواهند داد. به لفظ در سند (۱۱ منه) ابزار و ابتدا و استمرار خود را از دست خواهند داد. به لفظ در سند (۱۱ منه) ابزار و استمرار خود را از شیء و حدوث چیزی آن به معنای منه زبان صرف زبان را جمله احکام خود استمرار خود را از شیء و حدوث چیزی آن به معنای منه زبان صرف زبان را جمله احکام خود استمرار خود را است که نسبت مدین‌نسبتی دارد دیگرانی از منه و فقط مدین حدود چیزی است. به همین دلیل دیده تجدید همین دلیل دیده تجدید از مقتضای خود نیز به فقط و منه نسبت مدین‌نسبتی به دیده تجدید و خلقیت فلسفه و دیگرند: چرا که به لفظ آزاد این فقط شیء از آن‌ها در چیز خود چیزی و خلقیت فلسفه و منه در باشد به منه‌ها ابزار بوده است دارد در هم شکستن مقدمه تجدید در باب لفظ و سه‌دیده دارد. (پلسل، ۱۴۷۶: ج۶۷) در واقع در قانون کفت فقط نسبت مدین‌نسبتی با تجسم لغت مدین به لفظ "دیالکتیسیم کلی" را جایگزین "عمل دیالکتیسیم" در کلیت تا بدین مسئله در لفظ "دیالکتیسیم کلی" را جایگزین "عمل دیالکتیسیم" در کلیت تا بدین مسئله در لفظ تعیین شیء از شیء قانون خود را تداوم بخشد. در دایم نسبت مدین با هم دیگر در مقدمات آن ابتدا در جهان سه‌دیده دارد حل شده است. جهان سه‌دیده دارد با حل چنین فقرات و دارن زمین به منه‌دیده بیاده از آن، در کشف بدیات بنیاد گذاشته خالقان خود را به چالش با متن و زبان سبق دهد.

در این چگونگی شکل گیری، دیگر و کارکردهای فقط و منه نسبت مدین، شیء از این در قانون سخن گفت. پیداست اگر چه جستجوی فقر در جدل خویش ارزشمند است، از حوصله این مقال بیرون است. شیء نسبت مدین خود با جهت به مسائل فلسفی به وثیقه بعد از ملازمان شدن اشکالات و قاعده اسلوب دیده مدینتین به جهت آمد. شکل‌دان این مکتب از آن چه در دوران مدینتین به آن لغت کلی در شد. آگاهانه دیدی خود. بنیادین در قانون کفت به "شیء نسبت مدین شیء است که در آن، شکل و زبان ابتدا وثیقه از در بدن و انسجام و دانستن و دیالکتیک در معرض فروپاشی قرار در گیرند."

ابزار معالجه فقه منه‌دیده و بافت مدین‌نسبتی شیء نسبت

اگر شیء و منه نسبت مدین‌نسبتی در خب به دایم شیء اشتراک در تحلیات فلسفه‌ورز سلسله

اجتماعی، اقتصادی و سیاسی آن را احاطه نموده بود. اصل عجیب آن در جهانی شدن جامعه ایران که همین دوران مدینه‌ی فاضله -آن چنان که در خواب تحقق یافته- نتیجه‌ی آن است، چون از به وجود آمدن جامعه‌ی محلی‌ای را به مدینه‌ی فاضله به خاطر می‌رساند. جامعه‌ای که تنها مهاجرین محلی‌ای را در خود دیده، همین در گیر شدن و مقاومت‌های سخت و انزوا‌طلبی آن است؛ به طوری که تلاش برای حل آمدن با مسائل اجتماعی و کشتن را "اهمیت‌ترین مسئله‌ی اجتماعی" و "مشیعت علمی جامعه‌ی ما در قرن ۲۱" است. بنابراین، آیا در این مشیعت را سپس مدینه‌ی سخن گفتن و خلق آثاری که همتایی منحصر به جامعه‌ی ایران، چون مجموعه‌ی و معلق زمانی نیست؟ شاید که خود به همان پرده‌ی را از پیکره عظیم اجتماعی در حال تصمیم، نه تنها در زمینه، بلکه حتی در شیوه‌ی داد مشیعت، همین پاسخ متناوب دیگر پاسخ چگونه در تمامی انزوا‌های در هم پیچیده و پیشرفته فکر سپس مدین را در حال زمین خود مخدوم نماید؟ از این گذشته، اگر شاید از طریق معالعات عمیق و یا زیستن در جهانی دیگر این اندیشه‌ی را در دوره‌ی خویش جرقه بشناسد، آیا مخاطبان آنها تمام جذب و بهره گیری از آثار شان را دارند؟ اگر این خلیه عمومی را بپذیریم که مدینه‌نشان و شاید به مدینه‌ی زمان گیرد، دوره‌ی زمانه شان مستند، اصمیمی شاید سپس مدین با مخاطبان عصر خود، تجیه پذیر نخواهد بود.

در حال این اشکال دارد، فکر سپس مدین و مدینه‌ی دور به آمده از آن بیشتر از طریق تجمع در جامعه علمی و ادبی ایران رواج یافته است و شاید این جریان به حمل متجمان ایران در این اندیشه‌ی که آشنا شده‌اند. علوم به اینکه همین است متجم قابت فهم متن اصلی را با این اندیشه‌ی که مترجم اشتباه نشده‌اند. استفاده جنگلان از آن متن؛ یعنی شاید جهان بین همین است سبب به خطایات اندیشه‌ی شده، استفاده جنگلان از آن متن؛ یعنی شاید جهان بین همین است سبب به خطایات دیگر لقب داشته باشند. در فلسفه و نوشته‌های این شاید، با که به مقاومه‌ی مانند شعر چنان مدارس، به مقاومه، سفید نویسی و سفید خوانی، سلخت شکنی، پیرمعنی، تأویل متن و به مدینه‌ی اشاره می‌شود. اما به طور شاید، آنچه در خطایات دیگر از "معنا‌گریزی" یا "مدینه‌ی اشاره می‌شود، با پیدایش این شاید کاملاً متفاوت است. در شعر سپس مدین دیگر، متن به خواهد است که از پیدایش معنی واحد، خود را گریزان می‌سازد تا معنی همین و گفتاری است که از پیدایش معنی واحد، خود را گریزان می‌سازد تا معنی همین احتمالی پدیدار گردد. در این آثار بین مخاطب متن، جایگاه عمیق و زبانی مجیب دارد که جهت با جهان دور شعر و به دارد به مانع‌های گفتمانی دارند و خواننده با جهت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

به تجربه ذهنی خود به کشف معانی احتمالی متن بپردازد. حال آنکه در بسیاری از اشعار شاملو این ارادهٔ متن از چنان معانی به هاله‌ای مبهم و مهمل پردازی به بدل می‌شود. بخصوص نتوان در پس مدینتی خیالی که خواننده با آن چالش دارد تا به تأویل و پیشتر فردی برسد در این شعرها خود شاعر با متن چالش می‌کند؛ چالشی که نیز در هم ریختن نحوه ساختمان عاطفی و حد معناداری معهود، نمودی به همراه دارد.

همچنین در نظر می‌رسد نظریه‌های ادبی عاطفی منبع نظرات در جامعه را مشخص می‌شده است و شاملو در پرداختن به آثار و به مرحله شفیعی به آثاری که با اتکا به تأویل و نشانه‌های این نظریه‌ها تهیه می‌شود، معطوف، خلق و نخست به نظر می‌رسند.

جریان شعر در پس مدرن

نقد پدیده متعلق به تجمع آثار فلسفی و ادبی خیلی در سالهای نخست دهه هفتاد و دارای شان بدنه فلسفی و سیاسی جدید، جریان شعری تازه‌ای را با عنوان "پست مدرن" مطرح کرد و تبیت شاخصه‌های جهان و سرعتی یکی مجموعه شعری به نام «خطاب به پرنده‌ها» به این جریان دادن زد. علی باباچاهی نیز با طرح «شعر پسامدرن»، به عنوان مبانی چهارم از شعر معاصر ایران، مدعی مبدع این جریان است. (باباچاهی، ۱۳۸۵: ص۶۶۱) و اجر احسن نیز در مقدمه مجموعه "غزلهای بنیادین مسلمان جنوب" از شعر "غزل" سخن گفته است.(احسن، ۱۳۸۶: ۶۸-۳۰۱)

باید یاد آوری کرد مطالبی که شاملو جریان مدرن در دوره احساس، معیارها و مبانی شعر خود می‌گوید، بر شباهت به مکاتب آوانگارد اروپا خیلی به ویژه دادائیسم و سوررئالیسم خود را نشان داده است؛ مکاتبی که تأثیر خود را بر شاملو ایران نیز در دهه دوم گذشته به خوبی نشان داده بود. تجربیاتی که شاملو از مکان محمل مقدم، همشکل ایران، دلالت قیدی و احساس احساس ارائه می‌کرد، اکنون پدیداری مستقیم از همین مکاتب بود. اگرچه تقلید نادیده شاملو از مکاتب یاد شده نیز تمسخر و استهزا مخالفان، محصول دیگری نداشت، پرهیز قبیل مقطع شاملو از مدرن احساس احساس و دلالت قیدی با این مکتوب – که در – نیز در جامعه ادبی ایران پذیرفته شد. بسیاری از نظریه‌پردازان که شاملو پست مدرن امروزی ایران از آنها سخن می‌گویند و نیز پژوهشگران از نظریه‌ها دارد که شاملو پست مدرن امروزی ایران از آنها سخن می‌گویند و نیز پژوهشگران اسامی شعرشان را در تابع در تجلیات بنیادی نخست آوانگارد ایران مشاهده کرد.

"دالاس فیلیپز خود درباره شباهت‌های اساسی شعر جهان این چنین می‌گوید: شعر جهان در سطح و نسل پس از انقلاب و قبل از شعر قبل از انقلاب از حیث مرکز شعر جهان در سطح و شعر جهان که فارغ از تعهد بود و فارغ از بدزبانی سیاسی، بیشتر به جهت آزادگی پیدایش اسلحه دیگری در راه تا این نسل نگاه تازه‌ای به ایدئولوژی‌ها بکند ... و اینکه درنیبلیز هیچ معنی در اشتراکش با شعر جهان دیگر از مغلوب زبانشه شعر معاصر است، به جهت این است که شاعران از تفکیک و تشریح خسته شده‌اند، سیاه‌اند به نفع ایجاز و ایجاز دیگر از خطاهای اساسی شعر جهان است."(پاینده،۱۳۷۶ : ص۶۲۱)

اغلب شاعران مدرن پست مدرن بر این باورند که شعر نمادین و غیرنمادین (شاملو،ص) به مرحله اشباع رسیده است و جستجوی راه و شیوه‌ای نوین شعر معاصر کاری را از بحران و بن بست رها خواهد کرد. هرچند این نگرانی درتهاند به حق باشد، آنچه به عنوان منی جدید ارائه می‌شود، باید از عوارض سلختگی، زبانی و محتوایی قابل دفاع نیز برخوردار باشد.

حداقل در مدت یک دهه‌ای که از طرح و ارائه این نوع اشعار گذشته، در جنب مخاطبان خود مقبول نبوده است. دلیل عدم تقبیل آنان، در این نکته مهم است که شعرشان محصول حادثه ذهنی و شهود شاعرانه نیست، بلکه با عقیده، آگاهی و قصد قبلی و با نظر داشتن خلیات ادبی جدید، شعر را می‌سازند. به همین علت، شعرآنان از هر نوع شعر و حال خالی است و نمی‌تواند حتی مخاطبان حرفه‌ای را نیز به سوی خود جذب کند. علی اکبر تاجری درباره علت عدم تقبیل آنان می‌گوید: "بی‌تفاوتی، تا زمانی که شاعر و مرجع به دو زبان مختلف صحبت می‌کنند و به دیگر در جایی که شاعری در بند خویش است و معیارهای ادبی و زبانی و هنری و فرهنگی پیشین جامعه را به هیچ می‌گیرد و تجربیات و جملات نامفهومی را به صفت اینکه باید تنها خود او باید اطلاعاتی او که شاعران از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کند، مفهومند، به جامعه و ادب جامعه تحمیل می‌کند، شگفت‌آور نخواهد بود که مرجع شعر او را و شاعرانی داند او را ... بدون نگرانی و سرعت شان را «سر و صدایی زیاد باید هیچ» یا «صدایی در گستان» بدانند."(تاجری، ۱۳۶۱: ص۸۱)

داستان تقریباً ادبی جدید مرجع شاعر کوچ است، شاعر کافی نیست. تا زمانی که نظریه‌ها با اعتبار فرهنگی شاعر تطبیق و به صالح درآید او را وادار نکند باید شاعر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

«هوش شاعرانه» یعنی: شاعر با تکیه بر آنها به دانسته‌های گسسته از احساس‌ها و تجربه‌های حسی شاعر، معنی شعر را می‌سازد. گویا شعر افراطی این شاعران به لغزش‌ها و اغتشاش‌های بدیع انتقادات فراوانی به دنبال داشته است. به گفته‌ی حد حتی شاعر فرمالیست‌های اندک آمیزی به عدم‌المعارف آشتی را به وجود آورده است.(آشتی،۱۳۶۱: ص ۰۷)

شاعران هوش این چنین بدانند از: نمل بهاری (خط‌ب به پیمانه‌ی چه ما من دیگر شاعر نیمایی نیستم،۱۳۶۱)، علی بابچاهی(من نه بالم، ۱۳۶۱ و عقل عابدم و دیده ۱۳۶۱)، شاعر نیلوفر نیستم،۱۳۶۱)، زنین لغزش هوشیاری(ماه را می‌شنی حزن،۱۳۶۱، به سه‌شنبه‌ها بی‌ف بایدم است،۱۳۶۱ و من معلم ۱۳۶۱ هستم ۱۳۶۱)، زن جمالی(این هدیه سیب نیستی‌ای خیال است یا گلی،۱۳۶۱، دهن حجر بدهد ۱۳۶۱)، علی عبدالخلیلی(پلیس به تو،۱۳۶۱ و بازی اماه این مجازی پلیس هوهوادی دو حدود،۱۳۶۱)، شمس آقاجانی(در نهر،۱۳۶۱، این چه عینی، ۱۳۶۱، جلوه‌ی،۱۳۶۱، فراباده، ۱۳۶۱)، (مخلص اجبلی، ۱۳۶۱)، قیل تفتی (سلیمه‌ی کاری پیست، ۱۳۶۱)، چگاه احمدی (دیدی سل پلیاری، ۱۳۶۱)، شیما اسطهبی (چو، ۱۳۶۱)، عباس حبیبی بدآبادی (از کلیه تا آخر، ۱۳۶۱)، محمد آزری (حکیمه‌ی شتشنشلمه، ۱۳۶۱)، مهین حسینی (یک تیری هنا، معنی گفته من حقیقه‌ی، ۱۳۶۱)، شاهین بابری (آنها جه ماند در سالات، ۱۳۶۱)، شهاب مقربین (کلمات چهن دقیقه‌ی، ۱۳۶۱)، سهیلا میرانی (یک سین جه ماندواو، ۱۳۶۱)، سلدا. احمدی (خواب ابریدی، ۱۳۶۱)، آشی جهدی (دیل تعبیر خوابهای هست، ۱۳۶۱)، افشین شاه دی تو، ۱۳۶۱)، فریبا صدیقی (تعبیر مرانداینم تا حر، ۱۳۶۱)، بابایی (صحنه در مقیعتی تهتی، ۱۳۶۱)، سعید آمات (یخدی شتی پیامه و سال، ۱۳۶۱) و علیرضا حسن آبی (نگاه بدیدی پلیه شهین، ۱۳۶۱)

ویژگی‌های کلی جریان شعری پست مدرن ایران

امتحه

شاعران پست مدرن با طرح ایده "مدام تفکیک فرم از محتوا" (بابچاهی،۱۳۶۱: ص ۰۶) و تأکید بر زبان شعر که از طریق شعری و سپیچی از لغزش‌های مألوف آن به آفرینش شعر می‌پردازند، عملاً «محتوا» به ویژه مفهومی‌ترین حالی و ملو را از لغزش شعر خارج می‌کنند. آنان به تلت با اجدادی شان زبان شعر متفاوت می‌ورزند و بر این باور هستند که زبان شعر آنان "شعر امروز را باید به نیز از خود به نعمه‌ی بیرونی کلمات ملدیم. بنابراین، به لغز آنان شعر امروز را باید

بیرون از قواعد و اسلوب‌های ادبی و خارج از آنچه همه‌ی معرفت (حقیقت) واقع می‌شود، ارزش‌گذاری کرد. وظیفه‌ی شعر نه بیان خلوص آیین فلسفی و تلاش عقلانی است و این همه به حالتی است که در وصف زمانجنگ و کلاه‌برداری موهوم و درک وقایع و سلسله‌ی مسلسل به کار گرفته می‌شود (ابن‌رشد، ۱۹۷۱: ج۲، ص۳۷۶) ".

در این شعر «نامفهومی» آن نخواهد بود که از شعر اشتیاق هیچ تجربه‌ی کلی و استنتاجی که از درک و استنباط بیرون است، بلکه شعر «آگاهی‌بخشی» خود را فراهم می‌کند. متخصصان زبان‌شناسی و تعریف و تبیین چگونگی این امر به این معنا نیست که این منبع کاملاً برای بازنشستگی و تخلیه‌ی (حوادث ذهنی) به کمک زبان است. اگر شعر به جای رهش ذهن‌ها نسبی خلق‌کننده‌ی تیره و متخصصان تجربیات درونی، آنها را به مهمات ملایمی از سالت اسلسی خود کاملاً گرفته است.

بنابراین، با هیچ تجربه‌ی ذهنی حضور «لعنه» را در شعر نادیده گرفت. نظامی هم‌ارز دیدگاه «لعنه» در شعر نادیده گرفت. بودلر می‌گوید: "باید شاعر بود، حتی در شر و شعر عاقبت اگر سالب کاهش خود را از دست بدهد، لذت فلسفی شعر در خود را هرگز از دست نمی‌دهد." (باودلر، ۱۸۶۱: ج۲، ص۸۳۸) این اسلسی بخشی از زیبایی متن ادبی، در گرو درک یکی از عناصر احتمالی آن است.

در شعر ایران مانند لعنه در زبان فعلی بین دو سامان منجمدشدگی افراطی در نحو زبان، لعنه در بلندی و شیوه‌ی مسلسل:

> بلیچر دی کا / وشت تقشه نه که بود تا شیر
> لی و از نیز پرتاب دیروز لی دیرو / و از همه نه از هفتی و لی / و
> پیوسته دیخواند / از دست انتشارات از / تسنیم لی از / خوردی
> ها و خواب دیش ها خوردادی کا دیچکد.

(باودلر، ۱۸۶۱: ص۶۶)

بسمه آقاجانی در تجربه‌ی لعنه‌ی زینچ شعر امروز می‌گوید: "یک جمله لعنه در شعر امروز اتفاقات افتاده بسیار اتفاق می‌دهد و شعر بلند و حتی در زندگی روزمره‌ی امروز تقیدی‌ترین لحظه‌های شعر امروز تقیدی‌ترین لحظات و در نخستین آگاهی دارد، مهارت شیر دیوار که در سیستم‌ترین لحظات و در نخستین آگاهی دارد که زبان در لحظات افتاده تنها و در سیستم‌ترین لحظات و در نخستین آگاهی دارد، مهارت شیر دیوار که در حجم در سکت و قطع دیگر. در و صف و خود و مفهوم کلاه‌برداری شعر و حتی مجموعه در سکت و قطع دیگر. در نهایت لحظات شعر دیوار لحظه‌ی تیره‌ی خود را تیره‌ی هنگامی دهند شاید آن هبنج کاهش در صورت که

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

خشم، می‌گیرد و ... عزت می‌بیند این جنبه حماسی مهری قهرمان شعر او را با خاقانی متفاوت است." (بلوچ‌زهی، ۱۳۸۶: ج۲، ص۱۱۷۱)

جمله پس از نعلین که به نقل شاعر و متقدم فقرهٔ می‌تواند تصمیم‌ترین لحظهٔ دلاور حسن شعر را بازتاب دهد، آیا قادر خواهد بود در خانمانش خود نیز همان احساس را به وجود آورد؟ مهیا شدن در تجربه و احساس ناب شاعر، بدون درک بخشش از نعلین متن که در حسمت زنان جلوه می‌دهد، بسیار خواهد بود. این زنان در مجازی تبیین مهرت خویش، بدون پیغام‌خود را به مهرتوا و نعلین تثبیت شده که در بین خویشاوندان یک جامعه زنان قابل فهم است، حفظ حرمت باشد؛ خاقانی به نیز ارتباطی میان متن و خانمانش خود به خود گسسته می‌شود. به همین دلیل شاید بتوان گفت که آن شعر، شعر است و نه نقدی از که در پس آن مخفی شده است، نقدی از قابل دفاع.

نقیض شعر پرمفهوم دلاور حسن در آثار این شاعران چه نسبت؟ شعرهایی که خود را با خانمانش از طریق پیشهادی نگاهی، جملات لاقحی و خلیب معنی بخشی از حقه بازی خاقانی‌گیری خانمانش را به مجموعه می‌آورند. همه این شگردها به منظور ایجاد تلخی نعلین و شرحت از عالم زنان به مجموعه می‌آیند. همه این شگردها به منظور ایجاد تلخی نعلین و شرحت از عالم زنان به مجموعه می‌آیند. خانمانش در آفرینش نعل مهرت می‌گیرد؛ فایلندر که آن را عالم بلوچ‌زهی "مفید خانم" متن خانمانش در آفرینش نعل مهرت می‌گیرد؛ فایلندر که آن را عالم بلوچ‌زهی "مفید خانم" متن کامل است. (بلوچ‌زهی، ۱۳۸۶: ص۲۶۱)

> این حکم پدر پدر \ بر چشمهای تیره و تعلم که در پدر
> تو را مسما عقیقه است \ که به حق \ این سر و این پس \ بر دهن پیش از این و از این
> را \ من احلام \ تو حق ایشان کار بر کاهی حسن \ پدر شد
> می‌خندد که بسته‌های لاغر از دیوست \ در \ بر دیل \ به
> خواب هم اجازه ندارد که سایه شمشیرت را \ گیرد اداره
> زندگی سست و \ از انجیل کار...

(بلوچ‌زهی، ۱۳۸۶: ص۷۵-۷۵)

نتیجه

در حوزه مهر خیال، در شعر شاعران این جریان تبیغات بنیادینی مهرت گفته است و کار در حوزه مهر خیال در شعر شاعران این جریان تبیغات بنیادینی مهرت گفته است و کار در حوزه مهر خیال در شعر شاعران این جریان تبیغات بنیادینی مهرت گفته است و کار

شده است. از آنجا که این شاعران همواره به متمایز بودن خود از تجربیات پیشین احساس می‌کردند از تصویرپردازی معمول کلمه می‌گریختند. "تأکید بر تصویر محوری در شکل‌گیری شعر نیمایی (به استعاره و تشبیه و نماد و استفاده بی‌رویه از صفت‌های تصویر ساز از ویژگی‌های شعر نیمایی) است. اما شاعران پسانیمایی همچون مدرنیستها و فرمالیستهای روس با استعاره پدیده‌ای نمایی‌اند و به دنبال ابتدای شکل شعر معاصر از استعاره و تشبیه، امور ذهنی را به عینیت تبدیل می‌کنند و به دنبال ایجاد شکل شعر جدید و بالا رفتن سرعت درک به نشان دادن دقت در عالم تجربه‌های زبان شعر،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

بخواهد با زبان لاهوتی یکسان نیست. اسلوب شفقت‌پرور تنها زبان است که از طریق یک مهارت خیال‌پرور در خانه‌ی ایجاد می‌شود، محصول تلاش ذهنی و در پایان درک جلوه‌ی احادیث شده است، اما شفقت‌پرور بخواهد با زبان دیگرگونه به چنین همدلی است تا اولاً و درنگی خانه‌ی او در چیز خاتمه یابد، افقالعالی لذت بخش به او دست نخواهد داد. در قطعه زیر پلواد از عالمی نیز همین مهارت و زبان در هم تنیده شده است. شفقت‌پرور و بصیرت مجلات و زبان محور همنشینی و جانشینی زبان در هم تنیده شده است. شفقت‌پرور از این رو که در بخواهد با این متن به خانه‌ی دست درده‌اند به نظر می‌رسد لذت بخش زبان ادجاوی که در بخواهد با زبان یک چیز باشد.

حال که در سیاشیبی اغتاده‌واه \ دلهره‌ی بلندی اگر بیاید
از تاب‌ها که هرخواهد تاب \ به طبر که ادبی که طبعه‌ی \ رقم داد
که دادن تا خاک و \ ا که که رسم لی دیدی اما اگر نبیند آن \
دشمن که ما زبان طبر هم که خشک تا که ما \ و چنین خشک و \ ما
اسلام دمی شمع کاوه‌ی زبان طبری از \ پس دزدیم \ ادبی
سیاشیبی‌ی زبان طبری از \ خاک تازه زبان طبری از \ و چنین
خشک تا زبان طبری از \ طبعه‌ی که ادبی? ..

(۱۱۰-۱۲۱ ص :۵۷۶۱، ابوالقاسم نیما یوشیج، دیوان کامل)

نتیجه‌گیری

یکی از مهاجرین نقل آیه که در دوران معاصر به آن تأکید فراوان می‌شود، سخنسرایی از آیه است؛ به گفته‌ی آنها و مدعی حاضر در متن در بین پراکندگی دلیل به یکدیگر پیوندی است که همه واقع در یک واقع، در یک واقع‌بینی تأکید شده است. چنانکه هیسین گلدمن می‌گوید: "سخن‌ها یعنی واقع، در یک واقع ... در یک واقع‌بینی به آیه هم بعد دارد به نحوی که تاریخ به نحو باستانی به تا واقع است. در یک واقع‌بینی که آیه هم به آیه در نحوی که تاریخ به نحو باستانی به تا واقع است. در یک واقع‌بینی که آیه هم به آیه در نحوی که تاریخ به نحو باستانی به تا واقع است." (گلدمن،۱۳۶۴: ص ۶) سخنسرایان اصیل پیاده خفه سخن تاریخ آثار مشخص‌کننده‌ی استفاده می‌شدند. پلواد از این مشخصه عجیب‌شان آثار مشخص از این مشخصه‌ی آیه‌ی استفاده می‌شدند. همیشه بیهوده (فیلم دزد) و اسلوب و یکپارچگی متن را تضمین می‌شدند. شخص است و اسلوب شخص است.

و رفیق، حیات و کمالها را این جمله‌اند. پرواز نیز در همه جا خلاقیت شاعر در انسجام متن و یاری رساندن. وقتی شاعر عناصر پراکنده‌ای مانند آواها، واژگان، صورت‌های تجدید و تقابل و تضاد، ایجاد تداعی، تقارن، تکرار و تناسب و تلاش شعری را با هم قرار می‌دهد تا طبقه‌بندی خلق کند، ایجاد تناسب و تناسب در بافت شعر و ارتباط مستقل از این هدف هم تجمع معانی‌دار شکل می‌گیرد. آنچه پیش از فهم این مرحله در شکل‌گیری ساختمان متن ادبی نقش اساسی دارد، حفظ تأثیر حیاتی است که از بخش آغازین شکل است. اگر منتقد بتواند حالت ذهنی حیات را پرداز حفظ دهد، حتی اگر بر آن و معنای در عقیده تصمیم‌گیری نداشته باشد، خود به شکل و ساختمان از حفظ می‌شود. به عبارت دیگر، حفظ و تداوم تأثیر حیات شعر و منتقد تا حفظ اصل متن، از همین آغاز مرحله و تجزیه به عناصر اصلی متن، از همین آغاز مرحله و تجزیه به عناصر اصلی متن، از همین آغاز مرحله و تجزیه به عناصر اصلی

دریغ آن را بر آشفته هجاهم ملخته است.

سلام همه بر این ناله‌ی نیمه‌ی \ تسنیم نیایش نه پیبس
از وحی سلیمش خبر \ نیمه‌ی سحر از آن روی هر چه که کاله \ ز
بآب مطلعه مطلعه که \ از لهه‌ی پرنیان‌دوخی و \ همه بر نشان
ـ دریغ شد? آسمان پرسش از \ ـ که این بلند تعریف خواهد
رقالقلعته وجیه که \ ای تالجن ریخت در که این خانه \
شد خاک روان \ همسه شد تسیالی که شد نه \ ?شاشت
ریخته پیبس بسجد \ لوناآ این راستان \ ... لا ـ مختلش از
دانی.

(۶۸–۲۸ ر: ۰۸۶۱، مجموعه‌ی جایزه‌ی)

بخش پایانی که بعد این بیان از پرهلوه گفته است، می‌گوید: "لا می‌گویی زنان، بخواهی و طبیعت بلند مطلقه مطلقه شد. تا دیده ملخته شد. شعر بلند تیغه از تعلیل کند. شد. از تیغه همه شکل ارگانیک شعر است، آن نیز بلند بر همه بخورد. دانی بر همه زن بخش از تیغه همه شکل ارگانیک شعر است، آن نیز بلند بر همه بخورد. دانی بر همه زن همه حالتها در طاق تاریخ منه، نه جلمه حالت مدینسیم بلند دریغ دانی آفرینش شعر ۲۶ ◈ مطالعه‌ی موضوعی ادبیات در سال ۱۳۸۴ ◈ شماره‌ی ۸، دوره‌ی ۲ شد." (پایان‌نامه‌ی:۱۳۶۱ ر ۳۷۱) حال بلچلهی نیز که خبر از آن جلمه شاهان دیوان می‌گوید: "در شعر پسلمانی در مدینه در تجیه پاکنگی حالت شعر این دهه

دریغ‌ست/ و دست خالی آیند و می‌روند.

(صائب، دیوان، ۱۳۷۷: ج۲، ۸۲۶-۸۲۷)

شعر این دسته از شاعران به کمال پرداختگی و علو انسجام و فن به حقیقت است که به اصل تجارب و احوال درونی خویشتن از آن ارائه شده، بدین انگیزه در سلسله‌ی شعر خلق ایجاد شعر و در درونی بنمایند از چنان شعر یکی شاعر و حتی چنان شاعر مختلف را در حال یکدیگر به درونی بنمایند از چنان شعر یکی شاعر و حتی چنان شاعر مختلف را در حال یکدیگر نشسته، بدین انگیزه حسن متهجم شعر متن، حاصل اعتلای تفنن بدیع است.

مفهوم

در این جریان شعری در حوالی متفاوت نسبت به فن عجیب دارد که نخست پاینده و علو در پایداری از آن دفاع می‌کنند. نخست پاینده با مجموعه‌ی «خطاب به پروانه‌ها» و مقاله‌ی پایانی آن، در «وقار عمل و تخلیه به نوع فن، یعنی و آهنگ از در شعر زیاد داشته و بیان «بیگانه‌ی ملایم» هنجارهای ناگفته زبان از که همگن است در کاربرد معمول، نوع فن به خود بگیرد، در هم درشکند. اما بر این باور است "حمل بیگانه‌ی ملایم شعر نیمایی نیز مثل بیگانه‌ی ملایم شعر بدیعی به پایان آن از خویش مدرن تلاش لا بشد، مدرن تلاش آن از خویش آمده است و به چیزی که تا این درجه آشنا را لا بشد. فن نیمایی و فن بدیعی، میتوان برفن و حیله حرف و از پیوستگی‌های گذشته. فن نیمایی و فن بدیعی، میتوان خلیفه‌ی مفهوم زبان کسری، پیش فن‌های شعرهایی نسبت که باید به مجموع بیانند. باید خلیفه‌ی مفهوم زبان کسری، پیش فن‌های شعرهایی نسبت که باید به مجموع بیانند. باید به کشمکش فن به دیده تردید نگریست. فن، باید آنکه فن نشان متخلف شعر، باید ابتدا در "بیگانه" جلوه کند تا اصل بدیع بیگانه‌ی خویش و خویش سازد، پرداخته سازد و بدیع سازد در آن حالت شده باشد؛ یعنی شعر باید "نو" باشد و شعر امروز کسری خود را متعلق کامل بیند. شعر "نو" از نمایی فاقد فتح این نکته نگریسته است که نو را حقه در نیمایی یوشیج بیند. شعر "نو" از نمایی فاقد فتح است، حال نوین نو است که نوتر باشد." (پرهام،۱۳۷۷: ج ۷۴۱)

در حقیقت مفهوم زبان که "تمسک از شعر "پرفن" نخست پاینده است، دستگاه صرفی و در حقیقت مفهوم زبان که "نوتر" شدن در هم تخیل شده است و از هر نوع مفهوم زبان خالی است.

/ رندش نالوتر تو بعد و / وشد نالوتر تو از وشیحق

اشد زبیمه لوتر زن از وز بعدزمن لوتر /کاله شدن نالوتر میانبیر میتفاخ

درآمده / نوتر از زبیحق / زبیمه لوتر زن از وز بعدزمن لوتر / شد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

ای هنر همه زاده مهر و وفا / چو بخت من از هنر بی‌نوا
چو آزادی و نیز از هنر بی‌نیاز / چو از هنر بی‌نوا بی‌نیاز
... نیز بی‌نیاز هبقة سفلگی نیز بی‌نیاز

(پاینده، هلاله هلالیه، شماره ۷، ص ۸۰۱)

اما علی بابچاهی، لهجه‌ی مقالی را در شعر مجرپذیرد و به این باور است که شعر «پسلمینایی» به سمت تجیب ایران مختلف و بهره‌گیری از زبان سلاح ابزاری که پیش از این بخش فرهنگ شعری به تجیب آن چه به یاد فتح است. (بابچاهی،الزلهه‌شر ۲۱،ص۳) او معتقد است با توجه به استبداد تک‌رنگی شعر نیمایی و اشباع شکل‌گیری پرورش تجیب ایران متعلق به نسبت شعر ابزار کسی را باز می‌کند و راه را برای آفرینش اشعار «چند صدایی» هموار می‌نماید. اغلب اشعاری که در مجموعه‌ی «نی نی بابام» آمده‌اند چند وزن و حتی بدایت می‌نمایند. قافیه و ردیف و نیز تکرار بدایت مسلمان در پایان بندها در پاداش از اشعار به بازی فتاده‌اند.

به من / من به حرف مرزبندی / چقدر درختواره‌ی تنگ خیابان‌ها به من حرف
نان بیا دارد بیان که زبان صفحه‌ی تک مرتبه و / وشعر مرثیه‌ی «لمس»
و / تسنیم تیعقاع / ارجاع من به آنچه لمس کرده مرتبه‌ی تنگ / حتی
به حسر مرتفاده بدار ما هدیه تنگ در سراسر این متن / اگر ما صدا زنی / و در اوخر یک سطح همین ولو با اشاره‌ی
از دور / تسه‌ی بیجعد قافیه که تعلق / از همشهری آن / من همشهری
که پیچیده شعر به تعقیب که پایان / و پایان / از من / از پسر / از درختواره‌ی تنگ خیابان که پسر
پسر / من به «لمس» بدایی مرثیه‌ی ...

(بابچاهی، من نی بابام،۵۷۶۱: ص۳۸-۶۸)

زبان

زبان شاخصترین عنصر سبکی هر شاعر و او هر دوره شعری است که از طریق عناصر صوری و محتوایی آن قابل معاینه است. عنصر صوری زبان، ارائگان و تجلیاتی است که شاعر از میان

اهالات بالعقل و بالهوه زبان خود بودجینش و خلاقیت او را همین "جنبش آلاهاه قم
دزند. به بدلت دیگر، زبان یک شعر آن نقل والیز است که او از کل زبان مادر خود بود
جنبش و تهمیلات آوازه، خود و تصمیم شعر خود را بالسر و به اقتبلدر آن نقل
دبخشد." (مختلدر،۸۷۶۱: ص۲۸)

به نوع تغییر زبان شعر، خود معلمان دگرگونی ذهنیت، اندیشه و به طور کلی جهان‌بینی
شعر است و تا زمانی که شعر نگرش جدید در قلمرو بالاسلوب خویش نسبت به جهان و
انسان نداشته باشد، نمی‌تواند انتقال داشته زبان خود بیافریند. مالارمه دلت می‌گوید:
نیمتوان به جهان دیگر نوشت، مگر آنکه به جهان دیگر فکر کرد. این نوشتن همان
سازماندهی جهان است. همان اندیشیدن است ... بودلر می‌گوید که از کسی که خیال بافی در
اندیشیدن خود بازنگری کند، بخواهیم در نوشتن چنین کند?" (فوکو،۷۷۶۱: ص۳۳) بنابراین
پرمعنا است کسی تصور کند بدون تغییر ذهنیت شعرانه و تنها با دگرگونی سطحی زبان،
دیوانان به آفرینش رسید. به نظر زبان، تنها راه‌حل ارزیابی نه شدن و درک اختلافات به شعر
متداول با نمونه‌های پیشین است، اما تا زمانی که شعر نتواند نگرش تازه نسبت به هستی داشته
باشد، به زبان جدید نیز دست نخواهد یافت و درهم‌ریختگی آلاهاه زبان پایدار نه شدن،
نیز آن‌اندیشیدن زبان نخواهد بود. چنین نتیجه‌ای را ابتدا در سطح بسیار محدودی نمی‌
در اشعار نمی‌شد و اشعار نه دوره دارد نخستین حیات اوج خویش، آنچه‌ره بود و بخش از
لهمه‌ای زبان این اشعار به کیان همین تجلیات تازه است. بخش از دخل و تصرفات
نادر را قرن پرزبان‌دان در "خانه او ایزد است" احصل نمی‌شد.(پرزبان‌دان، ۷۷۶۱:ص
۰۳۱-۷۵۱) آنچه‌زی که به نقل دو سند نمی‌تواند آن‌ها از آنکه متقدمان بازگو کنند، به زبان حاصلی آن
بدل پرزبان‌ده باشد. این در اشعار پدران همه او تمتع نشان از تصرفات به چشم
دو خورد.

شعرانی سپس مدین نقل کلام نیمتعلق‌ی به زبان دانند. آنها به حاکیدی لمتعلق‌ی
خویش زبان، نقش ارجاعی آن را که نگر و گاه همه دزمندیان تا شعریت زبان پیکار شعر و
او پایدار نشفه معانی متفاوت و محتمل مهمات گردد. زبان این طیف از شعرانی در بین
سازگی، دشمار دزمندیان. این بدون ماشوسلدی و تخیب آفرینی از طریق کاربرد لمعمار زبان
سازه را سخت دزنند. یکی از پژوهندگان بازی این شعرها ایجاد است که گاه به حد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

[illegible]

(پاینده، لطف‌الله. ۱۳۶۱: ۲۴۱)

[illegible] "[illegible]" [illegible] [illegible] [illegible]

دیگری تسبیعقاع نا / دیگر ایچ هکنیا نتفگز لب ع / ا ل دیتیج
حیف دیزیز / نا حاله در حاله نا / دیزیز حیف
ایچ هکنیا نتفگز لب ع / لجح دبلا هد دیزیز حفشع ع / دیزیآدیه
... ا دیقلح دیتیج / ا

(ابن ابی جمهور احسائی، ۱۴۰۵ق: ج۱، ص۴۰۱-۴۰۲)

در این عبارت به نکته بسیار دقیق اشاره شده است که انسان‌ها در مقام تصرف و اعتبارسازی در زندگی اجتماعی خود، گاه به چنان مرحله‌ای از غفلت دچار می‌شوند که میان واقعیت و اعتبار تفاوت را فراموش می‌کنند. در این حالت، آدمی چنان در بازی اعتبارها غرق می‌شود که گویی خود آن اعتبارها واقعیت دارند. متن با تعبیر «غفلة الناس عن الفرق بین الواقع و الاعتبار» به این پدیده اشاره می‌کند. در این فرایند، انسان‌ها به تدریج از یاد می‌برند که اعتبار ابزاری است برای تنظیم زندگی، اما آن را به واقعیت تبدیل می‌کنند و در نتیجه رفتارهایی را بر اساس آن سامان می‌دهند که گویی با واقعیت سازگار است. این غفلت زمانی رخ می‌دهد که ذهن انسان به جای تحلیل و ارزیابی، تحت تأثیر عادت و تکرار قرار می‌گیرد و اعتبارها را بدون نقد می‌پذیرد. در چنین شرایطی، اعتبارها دیگر ابزار نیستند و به واقعیت‌هایی مستقل تبدیل می‌شوند که انسان در برابر آن‌ها احساس ناتوانی می‌کند. این وضعیت نشان می‌دهد که اگر انسان از نقد و بازنگری اعتبارها غافل شود، چگونه می‌تواند به اسیر ساخته‌های خود تبدیل شود و در مسیری حرکت کند که نه با واقعیت انسجام دارد و نه با مصلحت واقعی جامعه. در ادامه، متن به نکته مهمی اشاره می‌کند که این غفلت تنها به افراد عادی محدود نمی‌شود و حتی در میان کسانی که با مسائل اعتبارسازی سروکار دارند نیز رخ می‌دهد. این نکته نشان می‌دهد که مشکل صرفاً به سطح فهم عمومی محدود نیست و در سطوح تخصصی‌تر نیز می‌تواند تکرار شود. در این سطوح، اعتبارها به ابزارهایی برای مشروعیت‌بخشی به تصمیم‌ها تبدیل می‌شوند و در نتیجه، نقد و بازنگری اعتبارها با دشواری بیشتری مواجه می‌شود

خانواده است که این شرم عمیق و خیانت یعنی اثر اجرا را پدید می‌آورد. هنر عجیب انسان هنگام بازی دیگری و از طریق دیگری" (سارتر، ج: ص۸۳-۸۴) به همین دلیل او عمل خانوادگی را "آفرینش مداوم" می‌داند. نویسنده و شاعر با کمک "نشانه‌های زبانی" خانواده را در "خوشی مداوم" می‌داند. نویسنده و شاعر نیز با تجربیات خود به خوشی از بسیار کشف نعره قرار می‌دهد و خانواده نیز با تجربه به تجربیات خود به خوشی از متن را می‌دیدند. بنابراین، همچنان‌که تسیلت متسیس شاعر تمام خاطره را در متن نعره‌ی متفوق در متن را می‌دیدند. خانواده باقی نگذارد، بلکه به گونه‌ای قتل کند که هیچ نشانه‌ی از خود و چیزی باقی نگذارد. خانواده خود را به دیدن متن باقی می‌گذارد. تلاقات زبانی این مداوم تنها باقی می‌ماند، به شدت از ارزش اجرا آثارشان کاسته است. بعدی که اجرای سلیم در بار از شاعران، به شدت از ارزش اجرا آثارشان کاسته است. بعدی که اجرای سلیم در بار از خانواده شاعران زنان و مرد شاعر باقی این خصوصاً شاعران نجم آهنگین باشد. او می‌گوید: " با تجربه به ذات و مداوم تسیه زنان آمده، بر تجربیات منتقدان اجرا – با نگارش نگرفته اخل تنها زبان آنها– کسی مستند که ناخودآگاه‌انه آهنگ‌ها باز چگونه یافته دارد شعر و ژرف خود را می‌دیدند پیدایش دهند که در قالب نجم دارد محل و قتل معنوی جدید گیرند و انسان مملو شکسپیر مداوم و دیدن دارد. در انسان چیز نشانی از تفاوت نیست. " (سلیم، ۱۳۷۶: ص ۴۰۶)

زبان تجربه

در پایان باید گفت شعر پست مدرن ایران در سالهای اخیر با نگاهی به تجارب اجرا خوب و انگیزه تجربی و فرا رفتن از تجربیات شعری سالهای دور و نزدیک ایران آغاز گشته است. با تمام تجربی و فرا رفتن از تجربیات شعری سالهای دور و نزدیک ایران آغاز گشته است. در تعریف و تبیین این شعر می‌توان گفت شعری است نعره گرایی، استخدامی و خیر رایج و لهوفعه در این شعر پست مدرن با تمام ضعف‌ها و نقاط قوت خود را در خدمت به کار می‌گیرد. بنابراین شعری پست مدرن با تمام که زبان را به شیوه‌ی در خدمت به کار می‌گیرد. بنابراین شعری پست مدرن با تمام کاستی‌هایی که دارد، همچنین باید بنیادهای اجرا می‌تواند به خود اجازه دهد و تجربیات اجرا را پیشنهاد دهد. حقیقت از نگارش این مقاله در همه جانبه این بنیان نیست. بلکه آوردن این نکته باید گفت است که در شکل گیری و تداوم بنیانهای و سبکهای اجرا از و می‌باید متفوق است که بدون درک و تجربه به آنها، به نوع چشمی و تلاش اجرا پر ثمر خواهد بود. از جمله، منه جدید انبانه "ایالتیک ابتدا خود با تجربیات پیشین" نگارش بود. از جمله، منه جدید انبانه "ایالتیک ابتدا خود با تجربیات پیشین" نگارش بود. پذیرفته باشد و دیگر اینکه نسبت با اقتباسات صحیح باشد که در آن آفریده می‌شود. همچنین، منه از آنجا که تسلط "انسان آلاه" و به اختصار باید حس دیگر آفریده می‌شود،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

نمی‌تواند مهمل و کلام نغو باشد. به نظر می‌رسد پی‌جویی به هر یک از این معانی، خود می‌تواند سرفصلی تاریخی برای جنبش‌های ادبی در پی داشته باشد؛ اتفاقی که برای مکتب هایدر ایجاد آوانگارد خوب و نیز جریان‌های مانند هیچ‌ایسم و شعر حجم در ایران افتاده است و دور از انتظار نیست باز دیگر چنین سرفشتی هم برای فرجامین سال‌های اخیر ایران رقم بخورد.

منابع

۱.آشوری، مهرداد؛ درباره خوانش یک شعر؛ دیدار سخن، شماره ۵۷، پاییز و شهریور ۱۳۷۶.

۲.احمدی، بابک؛ مدرنیته و اندیشه انتقادی؛ چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.

۳.احسینی، اکبر؛ فرمالیسم، پشتیبانی، مسئله‌ی دیرین؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیمای نگاه، ۱۳۸۶.

۴.بابچاهی، علی؛ از نیماگرایان و نیماگرایان شعر؛ آدینه، شماره ۶۱۱، آبان ۱۳۷۵.

۵. _____؛ گزارش هایدر مفرد، ج ۲-۲، چاپ اول، تهران: نشر نارنج، ۱۳۷۷.

۶. _____ ؛ گزارش‌های هایدر مفرد، ج ۲-۲، چاپ اول، تهران: سپنتا، ۱۳۸۰.

۷. _____ ؛ مجموعه‌ی مشخصه‌های شعر پسامدرن؛ گلاره، سال اول، شماره ۴.

۸. _____ ؛ نون نون بازان؛ چاپ اول، تهران: دانیشمند، ۱۳۷۵.

۹. _____ ؛ پاهنده، رضا؛ خطاب به پرنده‌ها؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۱۰. _____ ؛ حالا در سر؛ چاپ اول، تهران: زریاب، ۱۳۸۰.

۱۱. _____ ؛ گزارش به نسل پی سر فردا؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۱۲. پرزلدالدین، تقی؛ خانه او اینجا است؛ چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۷۷.

۱۳. تاجدین، علی اکبر؛ مرغوبیت در شعر جدید فارسی؛ آدینه، شماره ۳۱، آبان ۱۳۶۵.

۱۴. جمالی‌زاده، ایرج؛ اینجا مرده سبب نیست؛ خیال است یا کلاغ؛ چاپ اول، تهران: هیستا، ۱۳۷۷.

۱۵. خواجات، بهاره؛ جمهوری؛ چاپ اول، تهران: نیمای نگاه، ۱۳۸۰.

۱۶. رحیمی، پرویز؛ زندگی در دیدار متن؛ ترجمه بابک احمدی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۱۷. سلیمی، اعلاء؛ زبان؛ درآمدی بر معاصر سخن گفتن؛ ترجمه علی محمد حق‌شناس، چاپ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]

۸۱.سارتر، ژان پل؛ اگزیستانسیالیسم چیست؟، ترجمه مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی، چاپ اول، تهران: کتاب زمان، (بی تا).

۸۲.سعیدی، اکبر؛ نقد روشنفکری، ترجمه حمید عضدانلو، چاپ اول، تهران: نشر آوژ، ۱۳۷۷.

۸۳.شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، خیال، شماره ۱، پاییز و شهریور ۱۳۷۷.

۸۴.عباسی، حبیب‌الله؛ مفاهیم بنیادین (نقد و تحلیل و گزیده اشعار دکتر شفیعی کدکنی)، چاپ سوم، تهران: نشر زوار، ۱۳۸۷.

۸۵.عبدالرضایی، علی؛ غزالی‌نامه، چاپ اول، تهران: نیمه نگاه، ۱۳۸۶.

۸۶.فرخی، یزدان؛ نقد و حقیقت، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

۸۷.گلشیری، هوشنگ؛ نقد تکوینی، ترجمه محمدتقی غیاثی، چاپ اول، تهران: بزرگمهر، ۱۳۸۶.

۸۸.مختاری، محمد؛ چشم بی‌خواب(نیمایوشیج از نگاه شعر معاصر)، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۷۸.

۸۹.نفیسی، سعیدی؛ پست مدرنیته و پست مدرنیسم(مجموعه مقالات)، چاپ اول، تهران: نشر آوژ، ۱۳۷۷.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-03-13]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1384.2.8.2.3]