فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸

گفتمانِ آشوب در نظام بی‌گوشی

نقدی بر *گوش‌درد قرن چهارده هجری* بر اساس خوانشی پست‌مدرن

مهشاد شهبازی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسیِ دانشگاه الزهراء m.shahbazi@alzahra.ac.ir

چکیده

پژوهش حاضر به نقد کتاب *گوش‌درد قرن چهارده‌هجری* اثر عباس حبیبی‌بدرآبادی پرداخته‌است. بنا بر مطالعهٔ این اثر و نقد آن بر اساس خوانشی پست‌مدرن، این‌گونه استدلال شده‌است که نویسنده با ایجاد یک ژانر ادبی ـ اجرایی به نام «فرمحتوا» در راستای گشودن فضای شعر پارسی گام موفقی برداشته و از طریق براندازی نظام تفکر ارتجاع ادبی و خلق فرمی مناسب که بتواند به بهترین وجه در خدمت محتوا قرار بگیرد، حرکت قابل‌توجهی به‌سوی مفهوم پست‌مدرن و بومی‌کردن آن از طریق ایجاد سازگاری با فرهنگ معاصر سرزمین خود داشته‌است. این پژوهش، در حوزهٔ ادبیات پست‌مدرن با تکیه بر آرای متفکرانی چون ژان فرانسوا لیوتار، ژان بودریار، ژاک دریدا و میشل فوکو شکل گرفته‌است.

کلیدواژه‌ها : نقد پست‌مدرن، گوش‌درد قرن چهارده‌هجری، عباس حبیبی بدرآبادی

مقدمه

پست‌مدرنیسم همواره تلاش می‌کند، مقولهٔ روایت مطلق یگانه را به چالش بکشد و از طریق بازپردازی عناصر کلاسیک و سنتی، در برابر ناکارآمدی‌های مدرنیسم قد علم کند. بدیهی است که این نگاه انتقادی، هیچ انتخاب دیگری ندارد جز آن‌که پیچیدگی‌های تاریخی ـ فرهنگی محتوایی را که با آن درگیر است، تجربه کند. ادبیات پست‌مدرن در این مکتب فکری، از برآیند تاریخ گذشته و آینده، مؤلف و خواننده، پیشینهٔ فرهنگی و بستر فکری جامعه و نویسنده خلق می‌شود و به نفی هر گونه یک‌سونگری، مطلق‌انگاری و تک‌صدایی‌محوری می‌پردازد؛ بنا بر چنین دیدگاهی، ادبیات فقط پرسشی دربارهٔ آن‌چه خوانده می‌شود نیست، بلکه آن‌کس

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸

■ **حبیبی بدرآبادی، عباس (۱۳۹۱). *گوش‌درد قرن چهارده هجری: گشودن فضای شعر*. مشهد: بوتیمار.**

که آن‌را می‌خواند، آن‌کس که آن‌را می‌نویسد و شرایطی را که اثر در آن نوشته می‌شود، نیز دربرمی‌گیرد.

اگرچه مکتب ادبی پست‌مدرن نخستین بار، پس از جنگ جهانی دوم در آمریکا و بخشی از اروپا با ارائهٔ ادراک ذهنی جدیدی از تاریخ و جامعه، به‌عنوان واکنشی به مدرنیسم و ایده‌های آن شکل گرفت، به سرعت به ساحت ادبیات سایر ملل ـ حتی با تاریخ و فرهنگی متمایز از تاریخ و فرهنگ غربی ـ نیز راه پیدا کرد، چرا که در عصر چندصدایی پست‌مدرن، عبور از مرزهای جغرافیایی و زبانی و داد و ستد (اندیشه‌ها، الگوها و همچنین شگردهای هنری) با ادبیات سایر ملل ـ با رعایت اصولی‌که خلاقانه بودن اثر را تضمین کنند و شرایط پذیرش را در جامعهٔ نویسندهٔ تأثیرپذیر فراهم آورند ـ ناگزیر به نظر می‌رسد. بنابراین، درک درست شکلی از ادبیات و بومی‌سازی آن با توجه به فرهنگ و تاریخ سرزمین خود، می‌تواند منجر به پیدایش خلاقانهٔ اثری شود که در عین تعلق داشتن به ادبیات ملی، حلقه‌ای از سلسلهٔ ادبیات جهانی نیز به شمار رود.

این موضوع که نویسندگان تأثیرپذیر از این جنبش فکری در جامعهٔ ما، تا چه اندازه به فهم درستی از مفهوم پست‌مدرن دست یافته‌اند، پرسشی است که خود پژوهش گسترده‌ای را می‌طلبد، اما در این میان، این‌گونه به نظر می‌رسد که عباس حبیبی‌بدرآبادی، شاعر معاصر ایرانی، نقش چشمگیری در خلق اثری به واقع پست‌مدرن، از طریق درک ژرف پست‌مدرنیسم و بومی‌سازی این فرم از ادبیات بر اساس فرهنگ معاصر جامعهٔ خود ایفا کرده‌است. از این رو، پژوهش حاضر به نقد کتاب *گوش‌درد قرن چهارده‌هجری*، با هدف پاسخ دادن به این پرسش‌ها می‌پردازد که آیا عباس حبیبی‌بدرآبادی در خلق اثری خلاق در حوزهٔ ادبیات پست‌مدرن سازگار با فرهنگ معاصر جامعهٔ خود، موفق بوده‌است و در صورت مثبت بودن پاسخ،

از چـه طریـق بـه ایـن موفقیـت نائل گردیده‌اسـت.

پیشینهٔ پژوهش

عبـاس حبیبی‌بدرآبـادی در سـال ۱۳۴۷ در تهـران به دنیا آمد. وی تحصیـلات خود را در زمینه‌هـای فـن‌آوری اطلاعـات و مدیریـت بازرگانـی بـه پایان رسـانید و فعالیـت حرفه‌ای خـود را بـه عنـوان یکی از شـاعران مطـرح دهـهٔ هفتـاد، درکارگاه ادبی رضـا براهنی آغاز نمـود. او تاکنـون، چهـار مجموعـه شـعر *از کلیـد تـا آخـر* (۱۳۷۶)، *از کلیـد تـا آخـر تـر* ـ نسـخهٔ اولیـه بـه انضمام ملحقـات ـ (۱۳۹۲)، *گـوش درد قرن چهارده‌هجـری* (۱۳۹۱) و *شـولگی‌نامه و مومـو* (۱۳۹۴) را بـه انتشـار رسانیده‌اسـت.

اگرچه *گوش درد قرن چهارده‌هجری*، در خارج و داخل کشـور مورد نقد و بررسـی‌های متعـدد قـرار گرفته‌اسـت ـ کـه از آن جملـه، می‌تـوان بـه «تذکـرهٔ گوشیه‌نویسـی» از ابوالفضـل کمالـی، «قرائـت من از اوضـاع» از رؤیا تفتی، «تأملات شـعریه» از فریاد ناصری و «نشـانه‌های عزیمـت» از سـعید نصار یوسـف، اشـاره کـرد ـ؛ اما بنا بر خاصیـت تکثرگرایی متـن پسـت‌مدرن، هـر یـک از نقدهـای نامبـرده بـر اسـاس خوانـش و دریافـت هـر یک از منتقدیـن رویکـردی متفـاوت داشـته‌اند و هیچ‌یـک از نقدهـای انجام‌شـده تـا به امـروز، در چارچـوب نقـد علمی و دانشـگاهی صـورت نگرفته‌اند.

چارچوب نظری

الف) کلیدواژه‌های پست‌مدرنیسم

اگرچـه پست‌مدرنیسـم[1] به‌عنـوان یـک پدیـدهٔ هنـری، فلسـفی، اقتصـادی و اجتماعـی، مفهومـی گسـترده و معنایـی بی‌ثبـات دارد، همان‌طـور کـه تـری ایگلتـون[2] می‌گویـد، پست‌مدرنیسـم جنبشـی اسـت بـر مبنـای تفکـری کـه دانـش عینـی را رد می‌کنـد و بـه دسـتاوردهای مدرنیسـم،[3] یعنـی واقعیـت، وحـدت و پیشـرفت مظنـون می‌شـود؛ (Eagleton,2003:52) جنبشـی فلسـفی کـه در تقابـل بـا مفروضات فلسـفی و ارزش‌های دوران مـدرن تاریـخ اروپـا شـکل گرفته‌اسـت.

پست‌مدرنیسـت‌ها ایـدهٔ وجـود یـک واقعیـت عینـی طبیعـی را کـه مدرنیسـت‌ها بـه آن معتقدنـد، نفـی می‌کننـد و آن را یـک رئالیسـم سـاده‌لوحانه می‌انگارنـد کـه زادهٔ علـم و زبـان اسـت و نـه واقعیتـی مطلـق. در واقـع، آن زمان که مدرنیسـم اولویت سـوژه را در شـهود واقعیـت جهان‌شـمول مطـرح می‌کنـد، پست‌مدرنیسـم اقتـدار سـوژه و واقعیـت جهان‌شـمول متکـی بـر آن را بـه چالـش می‌کشـد. بنابرایـن، می‌تـوان گفت که معرفت‌شناسـی مدرنیسـم، جزمـی و معرفت‌شناسـی پست‌مدرنیسـم، انتقـادی اسـت. بـه بیـان دیگـر، مدرنیسـم خود را به عنوان منبعـی از دانش جزمی که یـک ایدئولوژی مطلق و غیرقابل‌تغییـر اسـت و واقعیـت را یافتـه، تثبیت می‌کند و معتقد اسـت کـه دانش عینی ملمـوس را بـه دسـت آورده یا ممکن اسـت که به دسـت بیـاورد، اما پست‌مدرنیسـم ـ که

نگاهی انتقادی را منعکس می‌کند ـ دانش انتقادی را یک فرآیند می‌داند و نه یک محصول، چراکه دانش مطلق از دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها غیرقابل‌دسترس، مشروط و در بهترین حالت، نسبی است. با اتکاء بر این دیدگاه، می‌توان گفت که واقعیت امری مبهم، نسبی، پاره‌پاره و همواره دور از دسترسی کامل است. «واقعیت به خودی خود موضوعی حاشیه‌ای است و در پرتو ضرورت‌های مکانی متفاوت و انتظارات به‌وجودآمدهٔ همراه با آن، شکل متفاوتی به خود می‌گیرد» (Fish,1995:207).

ژان بودریار[۴]، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم، با مطرح کردن مفهوم «فوق‌واقعیت»[۵]، واقعیت را به چالش می‌کشد. او معتقد است که «موضوع عبارت است از جایگزین کردن نشانه‌های امر واقع به جای خود امر واقع..[چراکه] دیگر نمی‌توان توهم واقعیت را ایجاد کرد، زیرا [بازنمایی] امر واقع ناممکن شده است» (پاینده، ۱۳۹۰، ص. ۴۶۲). از دیدگاه بودریار، جامعهٔ پست‌مدرن واقعیت را فراموش کرده و به زندگی در ایماژها خوگرفته‌است. امر واقعی که بودریار از آن سخن می‌گوید، هیچ ریشه‌ای در واقعیت ندارد، به این معنا که تمایز میان شیء و بازنمایی آن- تفاوت میان اصل و بدل- از میان رفته و افراد را با واقعیتی که بر اساس وانموده‌ها[۶] شکل گرفته، یعنی با «فوق‌واقعیت» روبه‌رو کرده است. بدین‌ترتیب، در وفور وانمودگی‌ها ـ این نشانه‌های فاقد مصداق ـ تمییز فرق اصل از بدل بسیار دشوار و حتی ناممکن به نظر می‌آید. «امروزه وظیفهٔ همهٔ رسانه‌ها و اطلاعات، تولید این واقعیت، این فوق‌واقعیت است (مصاحبه‌ها، برنامه‌های زنده، فیلم‌ها، مستندهای تلویزیونی و...). امر واقعی وفوری بسیار بیش از حد یافته و ما در وقاحت و هرزه‌نگاری گرفتار شده‌ایم. همچنان که در هرزه‌نگاری دیده می‌شود، نوعی نزدیک‌سازی تصویری در کار است که ما را بیش از حد به امر واقعی نزدیک کرده، امری که هیچ‌گاه وجود نداشته و هماره تنها در فاصله‌ایی معین به دید می‌آمده‌است» (بودریار، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۹).

بودریار که تأکید بسیاری بر نقش رسانه‌ها در به ابتذال کشیدن جامعه دارد و معتقد است که رسانه‌ها کارکردی پارانویایی در مورد واقعیت دارند، در کتابش با نام «جامعهٔ مصرفی»[۷]، ضمن نقد نمادین‌شدن ارزش کالاهای مصرفی، به چگونگی کارکرد رسانه‌ها اشاره می‌کند و می‌نویسد: «آنچه ارتباطات جمعی در اختیار ما می‌گذارند، واقعیت نیست، بلکه سرسامی از واقعیت است یا به تعبیری دیگر، بدون اینکه بخواهیم با کلمات بازی کنیم، واقعیت بدون سرسام است، زیرا قلب آمازون، قلب واقعیت، قلب مصیبت و قلب جنگ، قلبی که مکان هندسی ارتباطات جمعی است و واقعیت و احساسات سرگیجه‌آور را شکل می‌دهد، دقیقاً همان جایی است که هیچ خبری در آن نیست. ارتباطات جمعی، درواقع، نشانه‌هایی در اختیار ما می‌گذارند که تمثیلی از وقایع و مصیبت‌ها هستند؛ نشانه‌هایی که امنیت ایجاد می‌کنند، بدین‌ترتیب ما در پناه نشانه و در حالت نفی واقعیت قرار می‌گیریم» (بودریار، ۱۳۸۹، ص. ۳۰).

از سوی دیگر، میشل فوکو[۸] ـ که نام او بیش از هر چیز، از طریق اصطلاح «گفتمان»[۹] به پست‌مدرنیسم گره خورده است ـ معتقد است که «هر گزاره یا گفته یا سخنی مبین شیوه خاصی در فهم و برنهادن واقعیت است و به نهاد خاصی در جامعه مربوط می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، گفتمان طرز بیان یا رفتارهای زبانی نهاد یا تشکیلاتی مدنی را مشخص می‌کند»(پاینده، ۵۲۰، ص.۱۳۹۰). بنا بر این تعریف، اگر گفتمان را مجموعه‌ای از گزاره‌ها بدانیم که ادراکی خاص از واقعیت را به دست می‌دهند، همواره تحت سیطرهٔ گفتمان‌های مختلف، واقعیت‌های مختلفی را ادراک و بیان می‌کنیم و ازآن‌جایی که گفتمان‌های برآمده از نهادهای اجتماعی، همواره به قدرت مربوط و وابسته‌اند، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که واقعیت‌ها نیز تحت نفوذ و سیطرهٔ قدرت شکل گرفته‌اند. بنا بر این باورِ فوکو که «قوانین مدنی، نظام آموزشی و رسانه‌ها، سه مجرای اصلی تقویت گفتمان‌های هر شکل‌بندی گفتمانی هستند» (همان، ۵۲۸)، همهٔ ما در روابط پیچیده و درهم‌تنیدهٔ گفتمان‌های حاکم ـ همچون زندانیانی که در زندان‌های تحت مراقبت و کنترل زندگی می‌کنند ـ اسیر و گرفتار هستیم.

ژان فرانسوا لیوتار،[۱۰] یکی دیگر از نظریه‌پردازان پست مدرنیسم، با دیدگاه خاص خود و با ایجاد پیوند میان علم و تکنولوژی و گرایش‌های فرهنگی و سیاسی، ماهیت «پست‌مدرن» را تحت عنوان یک «وضعیت»[۱۱] تعریف کرده و در کتابی به نام *وضعیت پست‌مدرن*[۱۲]، زاویهٔ دید دیگری را ارائه داده‌است که از آن زاویه، به پست‌مدرنیسم به عنوان یک «وضعیت» نگریسته می‌شود: «واژهٔ پست‌مدرن بیانگر وضعیت فرهنگ‌ها به دنبال تحولاتی است که از اواخر قرن نوزدهم، در قواعد بازی برای علم، ادبیات و هنر تغییراتی ایجاد کرده‌اند» (لیوتار،۱۳۸۷، ص. ۵۳).

لیوتار معتقد است که از دهه‌های پایانی قرن هجدهم، نفوذ و سیطرهٔ قدرتمند «فراروایت»[۱۳]ها بر جامعهٔ مدرن، قطعیت و حتمیت گفتمان‌ها را به همراه آورده و رعب و وحشت بسیاری را بر ذهنیت افراد ارزانی داشته است. بنابراین، پس از گذشت حدود یک قرن «وضعیت بی‌اعتمادی و نباوری به هرگونه فراروایت» (همان، ۵۴) او که همگان را به جنگی علیه کلیت هگلی[۱۴] و فراروایت سترگ مارکسیسم[۱۵] فراخوانده، با آشکارکردن ناکارآمدی چنین گفتمان‌هایی، پرچمدار فروپاشی فراروایت‌ها شده‌است.

پست‌مدرنیسم علاوه بر نفی واقعیت عینی و نباوری به روایت فرهنگی جهانی، بر نقش زبان، ارتباطات قدرت و انگیزه‌ها تأکید بسیار نموده و به شدت به طبقه‌بندی‌های دقیقی چون مذکر در مقابل مؤنث، سفید در مقابل سیاه، امپراتوری در مقابل استعماری حمله کرده‌است. برخلاف مدرنیست‌ها که زبان را عرضه‌کننده و یا انتقال‌دهندهٔ واقعیتی خارج از خود می‌دانند، پست‌مدرنیست‌ها بر این باورند که زبان، خود محدود به معنا و خود، ارجاع است و از این طریق گفتمان‌هایی را

کـه در رفتارهـای اجتماعـی جایگزیـن شـده‌اند و انعکاس‌دهنـدۀ چارچوب‌هـای ذهنـی و ارزش‌هـای اخلاقـی و روشـنفکری جامعـه هسـتند، نشـان می‌دهد.

می‌تـوان گفـت کـه نـگاه پست‌مدرنیسـم بـه زبـان و گفتمـان، بیـش از هـر کـس مدیـون فیلسـوف و نظریه‌پـرداز ادبـی فرانسـوی ژاک دریـدا[16] اسـت کـه از طریـق وضـع اصطـلاح «ساخت‌گشـایی»[17] و بـاور بـه افـول مرجعیت، در حـوزۀ نقد پسـت‌مدرن مطرح شده‌اسـت. او بـا هـدف قـرار دادن عـدم قطعیـت ذاتـی معنا، بـه تحلیل متـون پرداخته و بـا انـکار وجـود واقعیـت متعالـی و رد پیوند زبـان و واقعیت، بـر ایجاد ارتباط بی‌واسـطه و مسـتقیم بـا متـن، تمرکز کرده‌اسـت.

از دیـدگاه دریـدا، «زندگـی فرهنگـی مسـتلزم متن‌هایی اسـت که مـا می‌آفرینیم، که بـا متن‌هـای دیگـری تلاقی می‌کنند که از راه‌هایی که هرگـز نمی‌توان آن را توضیح داد بر متن‌هـای مـا تأثیر می‌گذارنـد. وظیفه «ساخت‌گشـایی» طرح پرسـش‌های بی‌وقفه دربارۀ متن‌هـای خـود ما و دیگران و انکار سـکون یا ثبوت متن‌هاسـت. تأکید بـر بی‌تعینی زبان، موضـوع کلام‌محورانـۀ مدرنیته را از بیخ و بن متلاشـی می‌کند» (لایـون،۱۳۸۳، ص. ۳۲). بـه ایـن ترتیـب، می‌تـوان گفـت کـه دریـدا از طریـق ساخت‌گشـایی گفتمان‌ها، سلسـله مراتـب را واژگـون کـرده، ثبـات و ذات‌بـاوری را بی‌اعتبـار دانسـته و بـر دو وجهـی بـودن امـور و ارزش‌گذاری‌هـای برتری‌طلبانـه مهـر باطـل زده‌اسـت.

ب) ادبیات پست‌مدرن

ادبیـات پسـت‌مدرن،[18] شـکلی از ادبیـات اسـت کـه از جهـت سـبک و ایدئولـوژی، متکـی بـر عناصـری همچـون پاره‌پـاره بـودن، معماگـون بـودن، پارانویـا، طنـز سـیاه، تقلیـد مضحـک، بازیگوشـی، خـود ارجاعـی مؤلـف و غیرقابـل اعتمـاد بـودن راوی اسـت. بسـیاری از منتقـدان، ادبیـات پسـت‌مدرن را در تقابـل بـا سـبک‌های ادبـی محبـوب مدرنیسـم توصیـف کرده‌انـد، چراکـه سـبک‌های ادبـی و ایده‌هـای پسـت‌مدرن بـه انحـای مختلـف در خدمـت بـه چالش‌کشـیدن و یـا ردکـردن اصـول ادبیـات مـدرن و یـا اعتـراض بـه آن‌هـا قـرار گرفته‌انـد. بـه هـر روی، شـاید بتـوان گفـت کـه بارزتریـن خصیصـۀ ادبیـات پسـت‌مدرن ایـن اسـت کـه به‌جـای اسـتفاده از یـک روش ادبـی اسـتاندارد بـرای یافتـن پاسـخ در جهانـی پرآشـوب، تمایـل دارد به‌گونـه‌ای بازیگوشـانه احتمـال وجـود معنـا را بـه سـخره بگیـرد. از همیـن رو اسـت کـه نویسـندگان پسـت‌مدرن در آثـار خـود از معانـی مشـخص اجتنـاب می‌کننـد و بـه جـای آن، تهـی بـودن از معانـی و یـا برعکـس، چندمعنایـی را برجسـته می‌نماینـد.

- تکنیک‌های شاخص ادبیات پست مدرن

۱ـ تقلیـد بـه منظور مسـخره کردن کـه از طریق اقتبـاس ایده‌های مختلف از نوشـته‌های پیشـین و در کنـار هـم قـرار دادن آن‌ها برای ایجاد یک سـبک جدید، صـورت می‌گیرد.

۲ـ بینامتنی، به معنای کولاژ آثار ادبی پیشین در میان اثر ادبی دیگر.

۳ـ فراداستان که تکنیک نوشتن دربارهٔ نویسندگی و یا آگاه‌سازی خوانندگان از ماهیت تخیلی اثر است.
۴ـ اختلال زمانی که با استفاده از زمان غیرخطی و سایر تکنیک‌های روایتی، اثر را به مجموعه‌ای از معانی به‌هم‌پیوسته تبدیل می‌کند. «در ادبیات پست‌مدرن، داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و اشعار، نه بی‌زمانند و نه ماورایی» (Jehlen,1995:265).
۵ـ ماکسی‌مالیسم،[۱۹] به معنای نوشتار بی‌سازمان، طولانی و با جزئیات فراوان.
۶ـ اختلاط وقایع تاریخی و وقایع داستانی بدون اینکه مرز کلام واقعی و تخیلی مشخص شود.
۷ـ درگیر کردن خواننده در فرایند خلق اثر از طریق مخاطب قرار دادن او به‌طورمستقیم و آشکار کردن ماهیت تخیلی وقایع.

ج) نقد پست‌مدرن

چنان‌که ایهاب حسن[۲۰] می‌گوید: «برگزیدن یک خصیصهٔ واحد به‌عنوان معیار مطلقی برای امتیاز پسامدرن بودن به معنی از دور بیرون کردن همهٔ نویسندگان دیگر است. ازاین‌رو نمی‌توان به سادگی بر این پنداشت اتکا کرد که پسامدرنیسم رویکردی صورت‌ستیز، هرج‌ومرج‌طلب و آفرینش زداست؛ زیرا اگرچه پسامدرنیسم در واقع رویکردی این‌گونه است؛ اما به‌رغم ارادهٔ تخریب متعصبانه‌اش، دربرگیرندهٔ ضرورت کشف یک «شعور یکپارچه» (سانتاگ) «درگذشتن از مرز و پرکردن شکاف» (فیدلر) و چنان که من مطرح کرده‌ام راه بردن به حلول گفتمان، یک مداخلهٔ خردمندانهٔ مبسوط و یک «بی‌واسطگی ذهن نو ـ گنوستیکی» است» (یزدانجو،۱۳۸۱، ص. ۱۰۱).

اثر پست‌مدرن متنی چندلایه و نوزا است، هر لحظه در حال خلق است، هیچ طرح از پیش برنامه‌ریزی‌شده‌ای برای آن در ذهن نویسنده وجود ندارد، نویسنده دنیای زبانی خود را با قواعد و نظام خاص خود می‌سازد، در واقع، کار نویسندهٔ پست‌مدرن ساختن است و نه توصیف‌کردن. علاوه بر آن‌ها، فرایند نگارش متن پست‌مدرن به هنگام خوانش و با توجه به دانش و تجربیات شخصی خواننده تکمیل می‌شود و در هر بار خوانش، ادراک متفاوتی از متن به دست می‌آید.

بنا بر این تعریف از اثر پست‌مدرن، اثری که بتوان آن را با مؤلفه‌های از پیش تعیین‌شده سنجید، دیگر اثری پست‌مدرن نیست و نقد یک اثر پست‌مدرن، تنها از طریق معیارها و قواعد برساختهٔ خود متن امکان‌پذیر است: «هر هنرمند یا نویسندهٔ پست‌مدرن در مقام یک فیلسوف است: متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند، از نظر اصول تحت هدایت قواعد از پیش تثبیت‌شده قرار ندارند و نمی‌توان در مورد آن‌ها مطابق با حکم ایجابی، با به کار بستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت نمود. قواعد و مقولات مذکور همان چیزهایی هستند که خود اثر هنری در جستجوی آن‌هاست. بنابراین هنرمند و نویسنده، بدون قواعد، برای تدوین قواعدی

بـرای آنچـه که انجـام خواهد یافـت کار می‌کننـد» (لیوتـار، ۱۳۸۷، ص. ۱۹۸).

نقد و بررسی گوش‌درد قرن چهارده هجری

در نخسـتین رویارویـی بـا متـن درمی‌یابیـم کـه نـه بـا مجموعـه‌ای از اشـعار پراکنـده، بلکـه بـا یـک فـرم روبه‌رو هسـتیم؛ کل اثـر از «اپیـزود» اول تـا آخرین «نشـانهٔ عزیمت»، یـک فـرم خـاص را ارائـه می‌دهـد کـه امـکان تفکیـک اشـعار و نقـد جزءبه‌جـزء اثـر را از منتقـد می‌گیـرد. نخسـتین اپیـزود بـا مشـکوک‌بودن بـه دردِ گـوش، آغـاز می‌شـود و در ادامـه، دامنـهٔ ایـن شـک و تردیـد به «گوش‌هـا»، به «شـنیده‌ها»، به «پارگـی گوش‌ها» و حتـی بـه «عبـاس حبیبی» و «گوش‌درد حبیبی» نیز کشـیده می‌شـود. در سـطحی‌ترین لایهٔ اپیزود نخسـت، فضاهای پزشـکی و لوازم و دسـتگاه‌های سـنجش سـلامتی، مسـائل زندگـی روزمـره، ارجـاع به گذشـته و شـکی کـه حتی دامـن گذشـتگان را نیـز می‌گیرد، بـه چشـم می‌آیـد. به‌عنوان‌نمونـه، شـک بـه «کیفیت تیـغ جراحی در سـبک هنـدی» یا بـه «پاره‌شـدن گوش کران در دورهٔ محتشـم» یا شـک بـه «ونگوگ»[۲۱]، «دان‌کیشـوت»[۲۲] یـا «روتکو»[۲۳].

دومیـن اپیـزود بـا خـودِ «گـوش‌درد» آغـاز می‌شـود و نـه بـا مشـکوک‌بودن بـه آن. در ایـن اپیـزود، شـک کمرنـگ می‌شـود، امـا ارجـاع بـه گذشـته بـاز هـم ادامـه می‌یابـد و شـخصیت‌هایی چـون «قزلبـاش چگینـی»، «خاقـان» و انسـانِ «نئاندرتـال»[۲۴] نمایـان می‌شـوند و فضـای شـعر را بـه سـمت «حلقه بـه گوشـی»، «سـنگینیِ حلقـه» و «پارگی گـوش» سـوق می‌دهنـد. درهم‌تنیدگـی زمـان در ایـن اپیـزود پررنگ‌تـر می‌گـردد و نشـانه‌های دسـتیابی بـه لایه‌هـای زیریـن متن ـ بیـش از اپیـزود پیش ـ مرئی می‌شـوند: مسـائل جامعـهٔ امـروز، نقـد انسـان معاصـر و دوبـاره «سـوت‌گوش و دردگـوش».

اپیـزود سـوم، اپیـزود بعـد از «عمـل جراحـی»، «دردهـا و درمان‌هـا و مجاهده»هـا و بـاز هـم «نشـنیدن» اسـت: «بعـد از ایـن عمـل جراحـی، تـو نـه فیـل ـ نـه آدم، همان لحاف‌گـوش، همـان پلنـگ ـ چارلـی خوانـده خواهـی شـد، زیـرا بـا دردهـا و درمان‌هـا مجاهـده کـردی و نصـرت یافتـی امـا نمی‌شـنوی» (حبیبی‌بدرآبـادی،۱۳۹۱، ص. ۲۰). در ایـن اپیـزود، دکتـر گوش‌هـای لحافـی «نه فیل ـ نـه آدم» را بعد از یک بیهوشـی ـ که گویـی سـال‌ها ادامـه داشته‌اسـت ـ عمـل می‌کنـد، اما بـاز هم بهبـودی حاصل نمی‌شـود. اپیـزود سـوم، خواننـده را وارد لایه‌هـای معنایـی ژرف‌تـری می‌کنـد. این نکتـه قابل توجه اسـت کـه هـر اپیـزود، در حالی‌که خـود دارای لایه‌هـای معنایـی چندگانه اسـت، لایه‌ای از فـرم کلـی اثـر را نیـز شـکل می‌دهد.

اپیـزود چهـارم، اپیـزود نفس‌هـای عمیـق و «هـاه» و «هوم»هـای مکرر اسـت که در انتهـا بـه تنگی‌نفـس، ناتوانی از رها کـردن نفس و صِـرف ادای نفس‌کشـیدن را درآوردن، ختـم می‌شـود. در ایـن اپیـزود، عـلاوه بـر «چ‌گیـن تبـر در دسـت» کـه در اپیزودهـای پیشـین نیز حضور داشـت، شـخصیت اپیزود چهارم فیلم «کوایدان»[۲۵] سـاختهٔ «ماسـاکی

کوبایاشی»[۲۶]، به نام «هویی چی»[۲۷] نیز تحت عنوان «اسطورهٔ بلامنازع بی‌گوشی» ظاهر می‌شود.

به نظر می‌رسد که «گوش‌درد» فیزیکی که مدام شاعر را در فضاهایی چون مطب، آزمایشگاه، بیمارستان، درمانگاه و اورژانس‌ها، سردرگم می‌کند و باعث می‌شود که به انواع روش‌های تشخیص و درمان مشکوک شود: «مشکوکم به نتیجهٔ سی تیِ سر/ اسکن شده/ به تست اکو و نوار قلب/ به انواع خوابیدن روی سینه، پهلو، پشت/ به فرق خوابیدن سیاه...» (همان: ۱۱) سطحی‌ترین لایهٔ «گوش‌درد» است، دردی فیزیکی و ملموس که تجربهٔ اولیهٔ شاعر را شکل داده و منجر به ایجاد یک ژانر ادبی ـ هنری شده است، اما زمانی‌که شاعر به پارگی گوش‌ها، به شنیده‌ها وحتی به عباس حبیبی و گوش‌درد حبیبی و به خودِ گوش‌درد شک می‌کند، لایه‌های دیگری نیز نمایان می‌شوند: «به پارگی گوش‌ها/ به شنیده‌ها/ به ونگوگ/ به روتکو/ به جیغ طرح جلد/ اصلاً به تک‌تک شعرها/ به عباس حبیبی/ یا گوش‌دردی/ یا گوش‌دردِ حبیبی/ که تأثیرش بر شعرها ثابت نشده» (همان: ۱۳) و این پرسش‌ها به ذهن می‌آیند که آیا این گوش درد، نوعی گوش‌درد ونگوگی است. آیا این شنیده‌ها نیز از جنس شنیده‌های اسکیزوفرنیک[۲۸] ونگوگی هستند؟ و از فزونی تحمل‌ناپذیری، منجر به پارگی یا بریدن گوش شده‌اند؟ «بهتر نمی‌شنوی؟ / ـ نشنوم بهتر نیست؟» (همان: ۱۶) شک به «عباس حبیبی» و «گوش‌درد حبیبی»، نظر خواننده را به دردی عمیق‌تر و فراگیر جلب می‌کند؛ عباس حبیبی و گوش‌درد او مرکزیت خود را از دست می‌دهند؛ موضوع، دیگر «گوش‌درد حبیبی» نیست، بلکه «گوش‌درد قرن چهارده هجری» است؛ گوش‌درد زمانه است: «پخش صدبارهٔ پر از بلندگویِ خاقان: «هر که سر مرا دوست دارد از گوشت دشمن طعمه سازد» (همان:۱۶). و ظهور چگین‌ها به هواخواهی خاقان: «ببخشید از این احضارِ بی‌موقعِ ارواح/ و از این کابوسِ چگینِ تبر در دست/ با گوشی شبیه گوشِ شما، دلمه با خون بر آن تبر/ گوشی دیگر بلع فرموده حضرتش در شکم» (همان: ۲۶) در این‌جا «گوش‌درد»، شک به خرناسه‌های چگینیِ سیر است: «مشکوکم به خرناسه‌های چگینیِ سیر/ به سکانسِ شعرخوانیِ خاقان: «گفته بودی دستِ من است و دامنِ شیبک، اینک دست او در دامنِ تو...» (همان: ۱۹) و در ادامه، با یک آشنایی‌زدایی هنرمندانه از «حلقه‌به‌گوشی» که نشان فرمانبرداربودن و بردگی است، لایهٔ دیگری آشکار می‌شود: «نافرمانی، مثل حلقهٔ گوش/ موجبِ سنگینی/ موجب پارگی/ موجب نشنیدن، موجب بی‌معنایی، موجب دوباره نافرمانی/ تدبیر حضرتش بوده که دور بسته/ گوش بسته/ دور گوش بسته/ دور دور گوش بسته/ داااااارد..» (همان: ۲۱) گوش‌دردی این‌چنین، به دردِ «نشنیدن» منجر می‌شود، دردی که بشر را به ساحت بی‌معنایی می‌کشاند: «گوش‌های لحافی نه فیل ـ نه آدم از جنس آدم بی‌معنا/ فیل بی‌معنا/ لحاف بی‌معنا/ گوش بی‌معنا/ یا در بند زبان بی‌معنا/ بودند...دکتر عمل‌شان کرد» (همان: ۲۲)؛ گوش‌های بی‌پرده‌ای

که «سوراخی وا شده تا توی مغز» هستند و آمیزه‌ای از بی‌معنایی‌های روزانه چون «برگه‌های طلاق توافقی/ حکم تخلیهٔ خانه‌های اجاره‌ای/ عکس‌های مهمانی سال پیش/ فرم‌های ثبت‌نام لیزینگ پراید/ سرگینی غلتیده با گرگور کیشوت/ سی‌دی‌های سریالِ ماهواره‌ای و ....»(همان: ۱۸) از آن‌ها بیرون می‌ریزد. بدیهی است که حتی اگر صداها در سوراخ وا شده بپیچند، راه به جایی نخواهند برد و این پردهٔ پاره که پرده‌درِ متجاوز آن پیدا نیست، با هیچ عمل جراحی و هیچ دعای رفع گوش‌دردی دوباره احیا نخواهد شد، چرا که این درد روزمره که به درد زمانه بدل شده‌است، دردی عمیق و قرمز است که تنها با قرمزی پاک خواهد شد: «مثل قرمز که فقط با قرمز پاک می‌شود...» (همان: ۲۳)

پس از این چهار اپیزود، موسطه‌ای(توضیح وسط‌متنی) می‌آید که این‌گونه آغاز می‌شود: «چرا من شاعر شعرهای عباس حبیبی‌بدرآبادی نیستم یا مثل او نمی‌نویسم، یا چرا نام‌برده شاعر شعرهای من نیست یا چیزی شبیه همین حرف‌ها» (همان: ۲۹) موسطه، خود شامل پنج بخش است؛ بخش نخست تعریفی از «گوشیه» می‌دهد و می‌گوید: «گوشیه یا گوشه که گاهی گوش‌درمان یا گوش‌بهی نیز خوانده می‌شود، شعری است که بر یا در گوش یا در حلقه یا در حین گوش‌درد یا در بی‌پردگی یا پس از بریدگی آن در بی‌گوشی نویسند»(همان). بخش دومِ موسطه، پیشینه‌ای از گوشیه‌نویسی در اختیار ما می‌گذارد: «اگرچه هیچ گوشیه‌ای جز متن حاضر که در قرن چهارده هجری نوشته شده در دست نداریم، محتمل است گوشیه‌های زیادی معدوم شده باشد که دلایل آن را نمی‌دانیم»(همان). در بخش سوم، مراحل گوش به صورت تصویری، آورده شده و در بخش چهارم، توضیحاتی دربارهٔ نگارش مقدمه و مؤخره بر گوشیه داده شده‌است: «نگارش مقدمه و مؤخره بر گوشیه، مرسوم نبوده و آن چه مقدمه و یا مؤخره بر گوشیه وارد می‌شده، خود گوشیهٔ دیگری بوده، این بیان در مورد موسطه‌ها جای تأملی بیشتر دارد»(همان: ۳۰) و آخرین بخش نیز اختصاص داده شده به گوشیهٔ مؤلف که خود در موسطه آورده که «شاعر شعرهای عباس حبیبی‌بدرآبادی نبوده» است. در نهایت، این موسطه با دعای پیشنهادی «رفع گوش‌درد» که در تصویری به شکل گوش نوشته شده‌است و «آمین»ی در انتهای آن به پایان می‌رسد.

پس از خوانش چهار اپیزود و یک موسطهٔ این چنین، بهتر می‌توان جان گرفتن یک ژانر تازه در فضای شعر امروز را ادراک کرد؛ مجموعه‌ای از شعرهای «گوش دردی» شاعران ـ چه در قرون گذشته و چه در قرن چهارده‌هجری ـ که یک «تذکرهٔ گوشیه‌نویسی» را شکل داده‌اند.

با به پایان رسیدن موسطه، بخش نخست کتاب، یعنی «گوش‌درد قرن چهارده هجری» یا همان «تذکرهٔ گوشیه‌نویسی» نیز به پایان می‌رسد و بخش دوم با عنوان «گشودن فضای شعر» آغاز می‌شود. شاید از آن‌روکه در بخش نخست، «درد گوش»

یـا «درد بی‌گوشـی»، نـه بـا عمل جراحـی بهبود یافته و نـه با دعای رفع گوش‌درد، شـاعر بـه فکر گشـودن فضایی دیگـر و «عزیمت» افتاده‌اسـت.

در نخسـتین شـعر از بخـش دوم بـا نـام «چهـارده دقیقـه شـیپورزنی»، «فرمول‌های ابـدی» شـیپور عـزا می‌زننـد و شـاعر به طنـز و از شـیپور خودش پاسـخ می‌دهـد، گویی فضـای زمانـه اسـت کـه در شـیپور دمیده می‌شـود: «فرمول‌هـا ابدی‌انـد انگار و همیشـه جـواب/ شـیپور عـزا می‌زننـد ایـن فرمول‌هـا / بـرای مـن گاهـی سـورئال شـو و بـه طنـز بـزن/ بی‌توجـه بـه سـرمقاله‌ها و مصاحبه‌هـا و از شـیپورِ خودِ مـن بزن/ مثلِ همین شـعر کـه به‌تمامـی/ تألیـف و ترجمـهٔ مـن و تـو و نویسـنده و خواننـده اسـت» (همـان: ۴۰). همان‌گونـه کـه شـاعر نیـز اشـاره می‌کنـد، خوانش این اثـر نیاز بـه حضور پویـای خواننده دارد، بـه گونـه‌ای کـه گاه فراموش‌کنـد، در حـال خواندن شـعری اسـت و ناگهـان خود را در فراینـد سـرایش گرفتـار ببیند.

پـس از ایـن «شـیپورزنی» دو سـویه، اولیـن نشـانهٔ عزیمـت ظاهـر می‌شـود و پس از آن، «منظومـهٔ ضـد زبـان» و بعـد نشـانهٔ دیگـری از عزیمـت و پـس از آن، شـعر «نـام تو را جوانـه‌زدن گذاشـتیم» و بعـد، نشـانهٔ سـوم عزیمـت و «شـعر هنـدی» و آخرین نشـانهٔ عزیمـت کـه پایـان ایـن کتـاب و خاتمـهٔ این ژانر اسـت.

در «منظومـهٔ ضـد زبان»، «دیـو ضد زبان» ـ «شـرورترین دیو ایـران و بین‌النهرین»- کـه «بـر طریـق ضدهـا رفتـار می‌کـرده» و «ملاقات‌هایـی داشـته بـا بیـرونِ قیدوبندها»، حـال آمـده و «دنگـش گرفتـه / سـاختارهای سـرزمینِ مـادری را بشـورد بریـزد تـوی خیابان‌هـا» و اگرچـه «مـا دچاریـم بـه بیمـاری تفسـیر/ مثل دچاریـم به خرده‌فروشـی و مسافرکشـی» تفسـیری در کار نیسـت. «منظومـهٔ ضد زبـان»، در حس‌برانگیزترین شـکل ممکـن، وضعیـت قرن چهارده هجـری را در جعرافیایی خاص، بـه خواننده منتقل می‌کند. آینه‌هـا در برابـر خواننـده می‌گیـرد و بی‌آن‌کـه روایـت کنـد، تصویرهـای غیرقابل‌عرضـه را بـر پـردهٔ ذهـن او منقـوش می‌سـازد. «دیـو ضـد زبان» مـا را با زمـان و زمانه، با انسـان امـروز و بـا زخم‌هـای ژرفِ سـربازکرده مواجـه می‌کنـد و «بـوی کهنگیِ دودی که چشـم را می‌سـوزاند / در پیونـدِ نوشـتن بـا قربانی‌کـردن خـود در زندگی»(همـان: ۵۸) را بـه مشـام مـی‌آورد و ایـن پرسـش‌ها را بـه ذهـن متبادر می‌سـازد که آیـا «ضد زبـان» همان فضـای جدیـدی اسـت که شـاعر قصـد عزیمـت بـه آن را دارد؟ آیـا «ضد زبـان» ـ که در هیئـت دهشـتناک دیـوی نمایـان شده‌اسـت ـ می‌توانـد عرصـه را بازتر کند تـا نفس‌های حبس‌شـده بـالا بیاینـد؟ آیـا «ضد زبان» پاسـخی اسـت بـه ناکارآمـدی «زبـان»؟ و آیا به شـکل دیـو ظاهرشـدنش دلالتـی دارد بـر این‌کـه گـوشِ معتـاد خواننـده بـه نشـنیدن را می‌ترسـاند؟

بـه هـر روی، «گـوش‌درد» بهبودنیافتـه در چهار «اپیـزود» و یک «موسـطه»، حتی با خوانـدن «تذکـرهٔ گوشیه‌نویسـی» و «دعـای رفـع گـوش‌درد»، نـه تنها درمان نمی‌شـود، بلکـه بـه زبـان نیز سـرایت می‌کنـد: «در تداخـل پاره‌گیِ گوش با سـنگینیِ زبـان و پارگیِ

زبـان بـا سـنگینیِ حلقـه...» (همـان:۱۶) و عاقبـت گـوش نارسـا به نارسـا شـدن قلب نیز منجـر می‌شـود: «ببخشـید از آزار تپـش قلـب یـا قلـب بی‌تپـش/ از زنـگ مـدام گـوش» (همـان:۲۶) بـه نظـر می‌رسـد کـه زنـگ مـدام گـوش، نشـنیدن و ایـن سـنگینی زبان و نارسـایی قلـب، عرصـه را چنـان بـر شـاعر تنـگ کـرده که بـه فکر گشـودن فضایـی تازه افتاده‌اسـت، امـا چـه حاصـل کـه «عاقبـت ضـد زبـان خـودش نقـش مـرده را بایـد ایفـا کنـد در ایـن نوشـتار» (همـان: ۵۸)؛ پـس در امتـداد ایـن ژانر، در شـعر «نام تـو را جوانه زدن گذاشـتیم»، شـاعر بـه عزیمـت خـود نیز مشـکوک می‌شـود: «مـن انگار تمـام عصر یخ‌بنـدان زیـر همیـن تپه‌هـا در امـن/ پـای چیـزی نگفتـن بایسـتم مثـل نئاندرتال‌هـا» (همـان:۶۳) و سرنوشـتی نئاندرتالـی بـرای خـود یـا بـرای فضای شـعر متصـور می‌گردد: «بزرگی چشـم‌های غم‌زده در شـعر- سرنوشـت‌های نئاندرتالی» (همان: ۶۴)؛ سرنوشـتی کـه در جایـی گریبـان دیـو ضد زبان را نیـز گرفته اسـت: «نه حرف می‌زند، نه می‌گوشـد، دیـو ضـد زبـان/ مثـل نئاندرتالی که تصمیـم گرفته نباشـد» (همـان: ۴۴)

در «شـعر هنـدی» پیـش از آن‌کـه وضعیـت «عزیمت» شـاعر مشـخص گردد، شـاعر بـه مثابـۀ «قهرمـان بیهودگی‌هـا و خاطره‌هـا» ظاهـر می‌شـود: «صـدف تهـی و خمیـدۀ صـدای صفـر/ و شـاعر بـه مثابـۀ قهرمـان بیهودگی‌هـا و خاطره‌هـا / زبـان در گشـودگی دورشـونده در ریـزش / از گوشـی بـه گوشـی دیگـر/ صفرآن‌چـه گفتـه انجـام و آن‌چه در انجام‌گفتـه» (همـان:۷۰) بـه نظـر می‌رسـد کـه آن گشـودگی و گشایشـی کـه شـاعر بـه دنبـال آن بـود، اینک «دورشـونده» به چشـم می‌آیـد: «و صد جهان لفظ کاپـوت بالا داده گـم در نظـم سیسـتم کامـل» (همـان: ۷۲) و مـا همچنان مشـغول «لوله کشـی و تعمیر دسـت شـویی وقتـی مخـزن امـروز نیسـت مثـل دیـروز» (همـان: ۷۳)؛ حـال کـه شـاید وقـت عزیمـت فـرا رسـیده اسـت، این پرسـش پیش می‌آیـد که ایـن عزیمت از کجـا و به کجـا اسـت؟ «عزیمـت سـکوت در برابر سـکوت اسـت:/ من سـکوت می‌کنم پس هسـتم/ عجـب شـهودی!» (همـان: ۶۹) آیـا ایـن عزیمتـی از سـکوت اسـت یـا به سـکوت؟ وقتی «عزیمـت ورم کـرده تـوی تاریکـی»، وقتی‌که «انگار سـکوت نخورده بـه دردی»، وقتی‌که «سـکوت شـده دری‌وری»، وقتی‌کـه «سـکوت ...حـق مشـتری» و از آن فراتـر «سـکوت خاصیـت مشـتری» اسـت: «گاهـی عزیمـت از عزیمـت خوشـش نمی‌آیـد کـه می‌آیـد و نشـانی می‌دهـد/ روی دسـتمال کاغـذی:/ مسـمومی از خـودت/ تـا صبـح وقـت داری که لـذت ببـری از خلـط و خفقـان» (همـان: ۶۸) و آیـا این عزیمت اختیاری اسـت یا از سـر اجبـار؟ و چـه می‌شـود که شـاعر به فکـر رهاکـردن «عزیمـت پیشـاتمدنی» می‌افتد و به «عزیمتـی حداقـل» بسـنده می‌کنـد؟ ایـن آخریـن نشـانۀ عزیمـت اسـت و شـاید آخرین نشـانۀ عزیمـت، در حقیقـت نشـانه‌ای باشـد بـرای رهاکـردن عزیمـت، وقتی که سـکوت بـا شـلوغی بچه‌هـا شکسـته شده‌اسـت، کاغذهـای دست‌نوشـتۀ شـاعر در معـرض خطـر پاره‌شـدن قـرار گرفته‌انـد و اسـناد مناقصـۀ فـردا هنـوز آمـاده نشـده‌اند و از سـوی دیگـر «بچـه هـا دوسـت دارنـد عصـری بروند پـارک آب‌وآتـش»؛ شـاعر تصمیم می‌گیـرد گم و

گـور شـود «مثـل نئاندرتالی کـه تصمیم گرفتـه نباشـد»، عزیمتی حتی حداقل‌تـر: «بیا و یـک مدتـی خـودت را گـم و گور کن/ عزیمـتِ حداقل در ـ گرمـیِ روزِ تعطیل ـ » (همان: ۷۵) و در همیـن نقطـه از عزیمـت اسـت کـه خوانـش ایـن ژانـر، فـرم ـ محتوا، بـه پایان می‌رسـد؛ ژانـری کـه تفکیک‌ناپذیـری و درهم‌تنیدگـی فـرم و محتـوا در آن، به‌گونـه‌ای اسـت کـه گویـی فـرم اثر ادامـهٔ محتوا اسـت و درک فـرم بـدون درک محتـوا و برعکس، درک محتـوا بـدون درک فـرم ممکن نیسـت.

بـه اعتقـاد رضـا براهنـی «در همـهٔ هنرهـای ادبـی، به‌ویـژه شـعر، «گفتـن» بایـد از آنچـه توسـط «گفتن» «گفته» می‌شـود، تفکیک‌ناپذیر باشـد، یعنی شـعری که به‌آسـانی قابل‌تجزیـه بـه مفهـوم و معنـا و احسـاس در یک‌سـو و زبان و شـگردهای زبانی از سـوی دیگـر باشـد، از حـوزهٔ انتفاعـی شـعر خـارج می‌شـود و به‌سـوی چیـزی کـه نهایتـاً غیـر شـعر خواهـد بـود، متمایـل می‌شـود و حتـی نهایتـاً از شـعر بـه سـوی غیـر شـعر سـیر می‌کنـد» (براهنـی،۱۳۸۷،ص. ۱۸). گویـی کـه خوانندهٔ اثـر در رویارویی بـا چنین ژانری، درحـال نزدیک‌شـدن بـه ذات شـعر و لمـس لذت‌بخـش آن اسـت، گویـی کـه شـعر در ناخـودآگاه زبـان، رهایـی خلاقانـه‌ای را تجربـه می‌کنـد کـه منجـر بـه هنجارگریزی‌هـای نحـوی، بلندشـدن و بریده‌بریده‌شـدن سـطرها، سـکوت‌ها و غیاب‌هـا در شـعر می‌شـود، همچـون یـک کولـی کـه بـه ضرباهنـگ درونـی خـود پایکوبـی می‌کنـد. توصیـف جـای خـود را بـه سـاختارها یـا ضدسـاختارهایی می‌دهـد کـه به‌صـورت محض، حاصـل زایایی خـود زبـان هسـتند؛ زبـان به خـارج از خـود ارجـاع نمی‌دهـد و ارجاعی به خود می‌شـود و دال‌هـای زبانـی، دیگـر مدلـول را بـه ذهـن نمی‌آورنـد. در چنیـن وضعیتـی اسـت کـه خواننـده، زبانـی گنـگ را در برابـر خـود می‌بینـد و معنایـی که بـه حالت تعلیـق درآمده و از سـاحت خواننـده می‌گریـزد، پشـت حائـل زبـان و خـارج از دیـدرس خواننـده قـرار می‌گیـرد. «زبـان شـعر هرگـز بـه دنبـال آفریدن معنـی نیسـت، توهمات معنی‌شـناختی، در ذات شـعر اسـت، ولی در ترکیب مکانیسـم‌های بیان از طریق شکسـتن مکانیسـم‌های اعتیـادی آن اسـت» (براهنـی ۱۳۷۴، ص. ۱۹۰). بنابرایـن، خواننـده در رویارویـی با ذات زبـان، بـه ایـن نکتـه پـی می‌بـرد کـه «چیـزی وجـود دارد کـه می‌تـوان آن را بـه تصویر درآورد، ولـی نـه می‌تـوان آن را دیـد، و نـه آن را مرئـی (قابـل دیـدن) سـاخت» (لیوتـار، ۱۳۸۷، ص. ۱۹۳). معنـا بـه دسـت نمی‌آیـد، امـا امـر غیرقابل‌عرضـه را بـه تصـور در مـی‌آورد، وضعیتـی کـه خواننـده را بـا وجود گریزپـا بودن معنا تا انتهای شـعر می‌کشـاند و از طریـق خاصیـت حس‌برانگیـزی شـعر، بـه خوانش‌هـای مکـرر ترغیب می‌کنـد. لیوتار بـه خوبـی این احسـاس را کـه «احسـاس والا»[۲۹] می‌نامـدش، تعریف می‌کند: «احساسـی کـه در تلفیـق واقعـی لـذت و الـم نهفتـه اسـت: یعنـی ایـن لـذت کـه عقـل بایـد فراتـر و برتـر از تمـام عرصه‌هـا باشـد؛ و ایـن الـم کـه تخیـل یـا حس‌پذیـری نبایـد معـادل مفهـوم باشـد» (همـان: ۱۹). براهنـی نیـز در مقالـهٔ نظـری خـود «چـرا مـن دیگر شـاعر نیمایـی نیسـتم؟» بـه ایـن حس‌برانگیزی اشـاره می‌کنـد و می‌نویسـد: «شـعر بزرگ‌ترین

اتفاقی است که برای زبان می‌افتد؛ یعنی زبان، به عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود: وقتی که ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قرار دادن چیزهای دیگر، دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسم‌هایی بپردازد که حافظهٔ زبان انگار از آن‌ها پاک شده است. در این‌جا زبان چندشکلی می‌شود، چندزبانی می‌شود. یک شعر را یک شاعر نمی‌گوید، بلکه شاعرها می‌گویند، و زبان می‌شود منبع و ریشهٔ لذت»(براهنی، ۱۳۷۴، ص. ۱۹۰). به همین دلیل است که نویسندهٔ پست‌مدرن، تمایل دارد با وارد کردن خواننده در فرآیند تصنیف، این فرصت را برای او فراهم کند که در روند «ساختن»(نه توصیف‌کردن) و «عرضه‌های جدید»(نه محاکات‌کردن) درگیر شود، چراکه در چنین خوانشی «خواننده همچون بازیگری آزاد و در جایگاهی برابر با «خالق» متن، به عنوان همبازی مؤلف، وارد بازی با متن و بر ساختن معنای آن می‌شود»[۳۰] (پاینده،:۱۳۹۰، ص. ۱۷۸). به نظر می‌رسد که عبارت «به اهتمام عباس حبیبی‌بدرآبادی» در جای نام شاعرِ اثر بر روی جلد کتاب *گوش‌درد قرن چهارده‌هجری*، نیز جایگاه مؤلف را به‌عنوان مرکز اقتداری که قصد دارد، حقایقی مطلق را روایت کند، به جایگاه فردی ناباور به وجود حقیقت مطلق، تغییر داده‌است: «مثل همین شعر که به‌تمامی تألیف و ترجمهٔ من و تو و نویسنده و خواننده است» (حبیبی‌بدرآبادی،۱۳۹۱، ص. ۴۰) درحقیقت، نویسنده، شاعر یا عباس حبیبی‌بدرآبادی نیست، بلکه زبان است که به سخن درآمده تا با عرضهٔ بازیگوشانهٔ نشانه‌ها، خواننده را نیز به بازی چالش‌برانگیز خود فرا خواند.

در کلام کوتاه، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که فرم ـ محتوای «گوش‌درد قرن چهارده هجری» یک ژانر اجرایی است که رخدادهای اجتماعی و معضلات فرهنگی زمانه را به صورت محتوایی پست‌مدرن به اجرا درآورده‌است؛ محتوایی برآشوبنده که فرم را نیز به آشوب کشیده و متنی «سرخوشی‌بخش» آفریده‌است: «متنی که نوعی فقدان به باور می‌آورد، متنی که ناراحت می‌کند (شاید تا حد نوعی ملال)، پنداشت‌های تاریخی، فرهنگی و روانی خواننده، همبستگی سلایق، ارزش‌ها و خاطرات او را بر می‌آشوبد و رابطهٔ او با زبان را به بحران می‌کشد» (بارت، ۱۳۸۳، ص. ۳۳).

نتیجه‌گیری

بنا بر تحلیل متن *گوش‌درد قرن چهارده هجری* در این پژوهش، می‌توان نتیجه گرفت که عباس حبیبی‌بدرآبادی، با ایجاد یک ژانر ادبیِ اجرایی اقدام به گشودن فضای شعر نموده و از طریق به‌خدمت درآوردن فرم اَثر برای بیان محتوایی پست‌مدرن و در عین حال، مرتبط با فرهنگ سرزمین خود، به‌خوبی از عهدهٔ آن برآمده‌است؛ فرم ـ محتوای تفکیک‌ناپذیری که گفتمان‌های متعدد، ایدئولوژی‌های قدرتمند، شکاف‌ها و غیاب‌ها، فقدان‌ها و گسست‌ها، در آن از طریق «زبان» به گفتار

آمده‌اند، یا به کلام دقیق‌تر، به واسطهٔ «ضد زبان» به رفتار آمده و اجرا گردیده‌اند.

می‌توان این‌گونه گفت که *گوش‌درد قرن چهارده هجری*، از یک‌سو در نهایت معناگریزی، معانی غیرقابل‌عرضه را در ذهن به تصور درمی‌آورد، در عین بی‌نظمی، نظمی خلل‌ناپذیر را در درون خود ایجاد می‌کند و در کمال گسستگی، کمال یک پیوستگیِ گسست‌ناپذیر را ارائه می‌دهد و از سوی دیگر، به واسطهٔ خاصیت «حس‌برانگیزی» خود، خواننده را حتی در وضعیت تعلیق معنا، از طریق نشانه‌ها درگیر می‌کند و با احترام به آزادی خواننده، به جای تحمیل صورت مطلق واقعیت از طریق متن، او را نیز در نوشتار خلاق سهیم می‌سازد تا شاعر بعدی، خود او باشد.

به نظر می‌رسد که عباس حبیبی‌بدرآبادی در این اثر، با گسستن بندهای «دیو ضد زبان» و شورش علیه ارتجاع ادبی و حتی پا را فراتر گذاشتن از «شعر زبان» بودن، «ضد» را نیز در خود تجربه کرده است.

پی‌نوشت

1. Postmodernism
2. Terry Eagleton
3. Modernism
4. Jean Baudrillard
5. Hyper-reality
6. Simulation
7. The Consumer Society
8. Paul Michel Foucault
9. Discourse
10. Jean-Francois Lyotard
11. Condition
12. The Postmodern Condition
13. Meta -narrative
14. Hegel
15. Marxism
16. Jacques Derrida
17. Deconstruction
18. Postmodern Literature
19. Maximalism
20. Ihab Hassan
21. Vincent Willem van Gogh
22. Don Quixote
23. Mark Rothko
24. Neanderthal
25. kwaidan
26. Masaki Kobayashi
27. Hoichi
28. Schizophrenic
29. Sublime Sentiment

منابع

بارت، رولان (۱۳۸۳). *لذت متن*. پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

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

ـــــــــــ (۱۳۸۷). «پیام به نشست ادبی بزرگداشت براهنی در گیلان». نشریه شهروند، شماره ۱۲۰۰.

بودریار، ژان (۱۳۸۱). *در سایهٔ اکثریت‌های خاموش*. پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
ـــــــــــ (۱۳۸۹). *جامعهٔ مصرفی: اسطوره‌ها و ساختارها*. پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*(جلد سوم، داستان‌های پسامدرن). تهران: نیلوفر.
لایون، دیوید (۱۳۸۳). *پسامدرنیته*. محسن حکیمی، تهران: آشیان.
لیوتار، ژان ـ فرانسوا (۱۳۸۷). *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش*. حسینعلی نوذری، تهران: گام نو.
یزدانجو، پیام (۱۳۸۱). *ادبیات پسامدرن*. تهران: مرکز.

Eagleton, Terry. (2003) *After theory*. New York: Basic books.
Fish, Stanley. (1995) "*Rhetoric" Critical Term for Literary Study*. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin(ed). Chicago: The University of Chicago Press.
Jehlen, Myra. (1995) *"Gender" Critical Terms for Literary Study.* Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin(ed). Chicago: The University of Chicago Press.