

بررسی نمودهای پست‌مدرنیسم در *ما هیچ ما نگاه سهراب سپهری*

محمد طالبی* طاهره صادقی تحصیلی**

دانشگاه لرستان

چکیده

یکی از آخرین مجموعه‌های سهراب سپهری، *ما هیچ ما نگاه* است که از نظر زبان، بیان، ساختار و تصاویر شعری، با دیگر مجموعه‌های شعری او تفاوت‌های آشکاری دارد. سپهری در دیگر آثارش از آموزه‌های ادیان مشرق‌زمین، مکاتب غربی همچون رمانتیسم، امپرسیونیسم و سوررئالیسم بهره گرفته است. در *ما هیچ ما نگاه*، اندیشه‌های پست‌مدرنیسم و تأثیرپذیری او از این نحله‌ی فکری کاملاً نمود یافته است؛ مورادی از جمله: بیهوده‌انگاری علم‌آموزی برای رفاه و سعادت بشر، آشفتگی در تخیل و ستیز با نظم و خردورزی، ترسیم شعر و روایت به شکلی ازهم‌گسیخته، کنارزدن طبیعت واقعی اشیا در راستای بیان مفاهیم گنگ، کاربرد زبانی پیچیده و مشوش، چینش واژه‌ها بدون هیچ گونه ارتباط منطقی، حذف محتوا، از میان برداشتن موازین شعر سنتی، سرکوب واقعیت و معنا و پارانوایا، که شیوه‌ای در اندیشه و احساس است و در قالب‌های هذیان‌گویی و شالوده‌شکنانه خود را آشکار می‌سازد. در این پژوهش قصد بر آن است تا به روش تحلیل محتوای کیفی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، بازتاب مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه‌ی *ما هیچ ما نگاه سهراب سپهری* بررسی شود.

واژه‌های کلیدی: پست‌مدرنیسم، سهراب سپهری، شعر، *ما هیچ ما نگاه*.

۱. مقدمه

نهضت پست‌مدرنیسم در نیمه‌ی دوم قرن بیستم و پس از جنبش مدرنیسم شکل گرفت؛ هرچند عده‌ای ریشه‌ی این تفکر را به سال‌های قبل از این تاریخ نسبت می‌دهند. «ریشه‌ی این تفکر را قبل از آرای لیوتار، دریدا و فوکو، باید در نظریه‌ی نسبت (Relativity)

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی mohammadtalebi.35313531@gmail.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی sadeghi.tahsili@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

انیشیتین، عدم قطعیت هایزنبرگ (Heisenberg) و شیء‌شدگی (Reification) هایدگر و به‌ویژه آرای نیچه جستجو کرد. (طاهری، ۱۳۸۴: ۳۱)

در کتاب فرهنگ پسامدرن آمده است: «پسامدرنیته اصطلاحی مرکب از پیشوند Post به معنای پس و واژه‌ی Modo به معنای اکنون است. این اصطلاح به وضعیتی ارجاع دارد که عمدتاً پس از جنگ جهانی دوم و در پی بحران مدرنیته شکل گرفت.» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۱۷۴) واژه‌ی «پست‌مدرن» (Postmodern) را نخستین‌بار چارلز اولسون (Charles Olson) در نامه‌ای به تاریخ بیستم اکتبر ۱۹۵۱ به رابرت کریلی از اعضای گروه بلک‌مونتاین در کارولینای شمالی به کار برده است. (هورر، ۱۳۹۲: ۱۱)

نام این جریان یا پیشگامان آن میشل فوکو (Michel Foucault)، ژاک دریدا (Jacques Derrida)، ژان فرانسوا لیوتار (Jean Francois Lyotard) و ریچارد رورتی (Richard Rorty) گره خورده است. مدرنیته بازتاب جریان‌های فکری، فلسفی، هنری و ادبی است که از قالب‌های رایج و آشنا عدول می‌کند بنیان‌های فکری و تجربه‌های شناخته‌شده را درهم فرومی‌ریزد و موضوع جدی و غیرجدی را در هم می‌آمیزد. «پست‌مدرنیسم عقاید و اصول مدرنیست‌ها از قبیل حقیقت مطلق پیوستگی و وحدت را رد می‌کند. به تعدد فرهنگی نسبت و کثرت نظر دارند و مخالف عقل‌گرایی علمی و دستیابی به وحدت اجتماعی سیاسی و فرهنگی در عصر مدرن هستند. فلاسفه‌ی پست‌مدرن اولین کسانی هستند که به وجود آگاهی کاذب پی بردند. این نظرها می‌تواند در عقاید مارکس، فروید و نیچه جستجو کرد.» (داد، ۱۳۸۵: ۹۹)

ژان فرانسوا لیوتار، مهم‌ترین نظریه‌پرداز پسامدرنیسم است که مشهورترین صورت‌بندی فلسفه را از مکتب پست‌مدرنیسم در سال ۱۹۷۰ ارائه کرد. او در تعریف پست‌مدرنیسم می‌گوید: «اگر بخواهم اصطلاح پست‌مدرنیسم را بسیار ساده کنم، آن را به‌مثابه بی‌اعتمادی به فراروایات تعریف می‌کنم. این بی‌اعتمادی بدون شک محصول پیشرفت علوم است؛ اما این پیشرفت نیز به‌نوبه‌ی خود مستلزم این بی‌اعتمادی است.» (لیوتار، ۱۳۹۴: ۴۶۱)

او در کتاب توضیح پسامدرن برای کودکان (شامل نامه‌ها، مقاله‌ها و سخنرانی‌های خود) تلاش می‌کند تا توضیحی ساده و همه‌فهم از نکته‌های اصلی موقعیت پسامدرن ارائه کند. او در کتاب‌های موقعیت پسامدرن و نشان اختلاف به تبیین و تحلیل این جریان می‌پردازد. در کتاب اخیر، نشان اختلاف، که از قطعه‌های کوتاهی تشکیل شده است، به

مباحثی درباره‌ی فلسفه‌ی زبان و موقعیت معنا در شرایط پسامدرن می‌پردازد. (رک. احمدی، ۱۳۸۶: ۴۷۷-۴۷۸) لیوتار می‌گوید اصطلاح پسامدرن را از اندیشگران آمریکایی وام گرفته است. با آن کوشیدم تا پله‌ای از (تکامل) فرهنگ را مشخص کنم. (همان: ۴۷۸) میشل فوکو نیز که خود از سردمداران و پیشگامان نخست این نهضت است، در پاسخ این پرسش که پست‌مدرنیسم چیست، می‌گوید: «در پاسخ به این سؤال مشکل دارم، زیرا هنوز نمی‌دانم جایگاه و حدود و مرزهای آغاز و پایان مدرنیسم کجاست.» (نوذری، ۱۳۸۰: ۲۰۷)

مهم‌ترین ویژگی‌ها و مؤلفه‌های فکری پست‌مدرنیسم عبارت است: «تلاش برای مشروعیت‌زدائی از علم در ستیز با مشروعیت‌بخشی مدرنیسم، عقل‌ناباوری و خردستیزی، چندهویتی‌شدن، سرکوب روایت‌ها و ایده‌های کل‌گرا و فراگیر، انکار وعده‌ی خیر و سعادت ابدی بشر، نفی مطلق باوری و تأکید بر نسبت‌باوری، تأکید بر خرده‌روایت‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها، توجه به فرهنگ عامه، نفی تاریخ، توجه و تأکید بر جهانی متکثر، شک و تردید نسبت به همه‌چیز به‌ویژه گفتمان فرهنگی و سیاسی و ...» (طیب، ۱۳۹۴: ۲۷۵)

۱.۱. ادبیات پست‌مدرنیسم

نهضت پست‌مدرنیسم جنبش هنری و فرهنگی نیمه‌ی دوم قرن بیستم است که پس از جنگ جهانی دوم و در دهه‌ی شصت ظهور پیدا کرد. «در ادامه‌ی این دهه، روی آوردن به آزمودن اشکال بیانی جدید، بررسی قراردادها و راه‌حل‌ها، به صورتی انتقادی و جستجو در پی یافتن پاسخ‌های تازه، بازاندیشی در روش‌های اصطلاحاً طبیعی برای ساماندهی ادراک، افشای خاستگاه‌های ایدئولوژیک آنها و طرح نظام‌های جدید سازماندهی بود.» (مک کافری، ۱۳۷۹: ۲۶)

اصطلاح پست‌مدرنیسم در غرب با تمام ابهامات مفهومی و مصداقی خود، نخست در رشته‌هایی مانند معماری، فلسفه، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی مطرح شد و پس از آن در عالم هنر به‌ویژه ادبیات داستانی و شعر نیز مورد توجه قرار گرفت. استیون کانر، استاد ادبیات و نظریه‌پرداز برجسته‌ی پست‌مدرنیسم و مؤلف فرهنگ پسامدرنیست در مقاله‌ی «رویارویی با بوطیفا» درباره‌ی پست‌مدرنیسم، ادبیات را مهم‌ترین عرصه‌ای می‌داند که نموده‌های مختلف پست‌مدرنیسم در آن آزمون و تجربه شده است؛ «پسامدرنیسم اختراع منتقد ادبی نبود، اما مسلماً می‌توان ادبیات را یکی از مهم‌ترین آزمایشگاه‌های پسامدرنیسم

دانست.» (کانر، ۱۳۹۴: ۹۹) به نظر می‌رسد پست‌مدرنیسم در ادبیات یک دوره‌ی سبک‌شناسی است که مشخصه‌های آن را از دیگرنحله‌های فکری متمایز می‌کند. «مهم‌ترین مشخصه‌ی آن نفی مطلق‌گرایی و عدم حضور معنای مطلق، انکار واقعیت، حیرت‌زدگی، تجمیع معانی و تناقض در اندیشه است که در کنار بحث‌هایی چون اقتباس و تقلید از سبک نگارش دیگران و بینامتنیت باعث استقلال و هویت این مکتب به عنوان یک جریان بادوام و مبتنی بر تئوری‌پردازی و یا قابلیت پیروی و تقلید شده است.» (خسروی‌شکیب و یاراحمدی، ۱۳۹۲: ۶۶)

از دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها، ادبیات پسامدرن بازتاب آشفتگی‌های بعد از مدرنیسم است؛ بنابراین مؤلفه‌ی «پارانویا» یا روان‌پریشی صفت غالب داستان‌ها و اشعار آنهاست. اما اصطلاح «پست‌مدرن» از دهه‌ی هفتاد در ایران مطرح شده است و آشنایی شاعران و نویسندگان بیشتر از مسیر ترجمه‌ی کتاب‌های این جریان یا حضور در کشورهای غربی و برخورد مستقیم با متفکران پست‌مدرن صورت گرفت؛ هرچند هیچ‌کدام از شاعران کشورمان به طور صریح از به کارگیری این اصطلاح یا تأثیرپذیری از آن را در آثارشان بیان نکرده‌اند، در آثار برخی شاعران معاصر مانند یدالله رویایی، فروغ فرخ‌زاد، رضا براهنی و سهراب سپهری نشانه‌هایی از تأثیرپذیری از جنبش پست‌مدرن قابل تشخیص و ردیابی است. براهنی «خودش اذعان می‌دارد که از نزدیک سال‌های ۱۳۴۶. (نزدیک ۱۹۶۸ م. هنگامی که سوررئالیسم به نهایت درجه‌ی افراط و اشتها خود رسیده بود) با چنین اندیشه‌ای کلنجار می‌رفته و گاه‌گاهی نیز چیزی می‌نوشته است.» (طیب، ۱۳۹۴: ۲۸۶) البته از میان این شاعران معاصر فقط علی باباچاهی با طرح «شعر پسانیمایی» مدعی رهبری این جریان است. (رک. باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۲۳) البته طیب، براهنی را از تندروترین هواداران نهیلیزم ادبی و افراطی‌ترین و پیشروترین نماینده‌ی پست‌مدرنیست در ایران می‌داند. (رک. طیب، ۱۳۹۴: ۲۸۶) او از پست‌مدرن به عنوان براندازی ادبی یاد می‌کند و از قول امین‌پور، بازتاب ادبیات پسامدرنیسم در ایران را ناقص، ناجویده، درونی نشده و جذب‌نشده می‌داند. (همان: ۲۸۵) در خصوص بازتاب شعر و هنر پست‌مدرنیسم در ایران، نقدونظرها‌ی فراوانی یافت می‌شود که پرداختن به آن از حوصله‌ی این مقال خارج است. به هر حال یکی از شاعرانی که تحت تأثیر جریان پست‌مدرنیسم قرار گرفت، سهراب سپهری است. به نظر می‌رسد سفرهای متعدد او به مغرب‌زمین، آشنایی با نحله‌های فکری پست‌مدرنیسم روحیه‌ی نوگرا و نوجوی او از عوامل گرایش او به این

مکتب فکری است. او نامه‌هایی نوشته است که در آن به توصیف و تعریف مکاتب دادایسم و سورئالیست- که دارای اشتراکات فکری فراوانی با پست‌مدرنیسم است- پرداخته است: «دادا هیچ‌انگار بود- یک شوخی بود- یک خنده بود- یک فریاد بود... دادا نقض حرمت کار بود. دادا، سوررئالیسم شورشگر است. هنرمند دادا به‌پاککننده‌ی رسوایی است. کارش برانگیختن است. بی‌عقلی را وامی‌دارد تا بر عقل بشورد و بی‌نظمی را به نظم.» (دیانش، ۱۳۸۵: ۵۰) از درون خاکستر دادا، سوررئالیسم برآمد؛ سوررئالیسم اعتراضی بود بر ضد عقل. هنرمند سوررئالیست عقل و خرد را به جای پریشانی می‌کشد و از یگانگی می‌اندازد تا نیروهای خلاق که در وجدان نیمه‌هشیار نهانند رها شوند. هنرمندان سوررئالیسم بار دیگر گراییدند. به «مدل درونی محض» روی آوردند. هنرمند به نگاه تماشاگر افسار زد، تا به دلخواه خود بکشاند. (همان: ۶۷)

کاربرد واژه‌های «ردّ روایت» یا «متن سفید» (سپیدنویسی) در شعر «وقت لطیف شن» و تکرار فراوان واژه‌ها و گزاره‌های پارانوایی مانند: ترس، یأس و مشتقات آنها- که از مؤلفه‌های اصلی پست‌مدرنیست هستند- در شعرهایی همچون: «از آب‌ها به بعد» و «اکنون هبوط رنگ»، می‌تواند نشانه‌هایی از تأثیرپذیری آگاهانه‌ی این شاعر از این جنبش افراطی باشد. سپهری به گفته‌ی خواهرش، پروانه سپهری، پیوسته سبک و سیاق خود را در شعر و نقاشی تغییر می‌داد و در آفرینش آثارش دائماً از اندیشه‌ای به اندیشه‌ای دیگر و از فرمی به فرم دیگر رو می‌آورد. (عابدی، ۱۳۸۴: ۲۴۴) در واقع هر شعر هشت کتاب به معنای واقعی، مصداقی روشن از شرایط فکری، اعتقادی و گرایش‌های سهراب در دوره‌های متفاوت زندگی اوست. همان‌گونه که گفته شد، روش این پژوهش، تحلیلی-توصیفی است و به ابزار اسنادی-کتابخانه‌ای یا شواهد درون‌متنی تکیه دارد. از این رو با توجه به موارد بالا، باید پذیرفت که در این آخرین مجموعه‌ی شعرش هم به دنبال سبک و سیاقی متفاوت با آثار دیگرش بود که با وام‌گیری و الگوبرداری از جریان پست‌مدرنیسم بدان دست یافت.

۱.۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی ادبیات پست‌مدرنیسم در ایران، کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است؛ از جمله: مقاله‌ی «پست‌مدرنیسم در شعر معاصر ایران» (طاهری، ۱۳۸۴)، «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در آثار داستان‌کوتاه‌نویسان معاصر ایران» (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۹)، «پسامدرنیسم

ایدئولوژیک در رمان دفاع مقدس» (پیروز و همکاران، ۱۳۹۲)، «پست‌مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران» (گلشیری، ۱۳۸۹)، «گزاره‌های پست‌مدرنیسم در ذهن و زبان فروغ فرخزاد» (خسروی‌شکیب و یاراحمدی، ۱۳۹۲)، کتاب *مدرنیزم و پست‌مدرنیزم در غزل امروز ایران* (طیب، ۱۳۹۴) و مقاله‌ی «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز» (علیزاده و نظری‌انامق، ۱۳۹۶) و مطالب و نوشته‌های پراکنده‌ای که در سایت‌های اینترنتی، با عنوان «پارانویا در ادبیات» (فرحناز علیزاده)، «نگرش پارانویایی در حوزه‌ی شعر» (عابدین پایی) دیده می‌شوند. نویسندگان در هریک از مقاله‌ها یا کتاب‌های نام‌برده، یا به تبیین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در اثر یا آثاری پرداخته‌اند و یا به تحلیل و تشریح ویژگی‌های پست‌مدرنیسم اشاره داشته‌اند. اما درباره‌ی موضوع پژوهش‌شده‌ی ما، هیچ مقاله‌ای که ارتباط مستقیمی با آن داشته باشد، یافت نشد.

۲. گزاره‌های پست‌مدرنیسم در منظومه‌ی *ما هیچ ما نگاه*

۲.۱. ردّ روایت

از مشخصه‌های مجموعه‌شعر *ما هیچ ما نگاه*، عدول از ساختارمندی خطی روایت، تداعی نامنسجم اندیشه، زبان و بیان نامتعارف و در کل، نفی روایتگری است. این ویژگی پسامدرنی را می‌توان در جای‌جای این مجموعه به‌آسانی نشان داد. شاید جدی‌ترین ایراد درباره‌ی آنچه کلاً پسامدرنیسم خوانده می‌شود، برهم‌انباشتن دیدگاه‌هایی است که نه‌تنها منسجم و در یک جهت نیستند، بلکه در مواردی یکدیگر را نفی می‌کنند. (پارسا، ۱۳۹۴: ۸) انسجام در تداوم روایت منظم و زنجیره‌ای موقعیت‌های متن یک شعر بر اساس الگوی علی و معلولی حادث می‌شود که در همه‌ی هنرها از جمله شعر اهمیت فراوانی دارد. روایت بی‌روح خشتی و ناکارآمد از جمله فاکتورهایی است که شاعران پست‌مدرنیزم در رابطه با محتوا به کار گرفتند. (طیب، ۱۳۹۴: ۱۹۲) پست‌مدرن‌ها با زدودن روایتگری از بطن آثار هنری از شعر و آثار خود، به جای زنجیره‌ی منطقی رویدادها، بر تداعی‌ها و مقوله‌های گوناگون بدون آنکه نظم منطقی و ذهنی خاصی را نشان دهند، در جهت عدم قطعیت معنا و افزایش ابهام هنری تأکید کردند. (خسروی‌شکیب و یاراحمدی، ۱۳۹۲: ۷۸) در اثر غیرروایی *ما هیچ ما نگاه* به دلیل عدم انسجام متن، مقوله‌ها و تصویرهای آن اغلب نه تکرار، بلکه حتی گاه ناقض همدیگرند.

در شعر «وقت لطیف شن» که نشان‌دهنده‌ی عواطف درونی شاعر است، به طور بارزی مرز تخیل از رخداد‌های واقعی درآمیخته است. در این شعر با بیانی متفاوت و گاه متناقض با هم اثری غیرروایی و نامأنوس به وجود آمده است. گاه ضمن ابهام در واقعیت یا خیالی بودن بازی، آزادی و شادی کودکانه را نشان می‌دهد:

من با شن‌های مرطوبِ عزیمت بازی می‌کردم / و خوابِ سفرهای منقش می‌دیدم / من قاتی آزادی شن‌ها بودم (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۱۹)

سپس با روساختی پراکنده و مفهومی متناقض با سطرهای قبلی که شعر را از بافتی متکی‌به انسجام خارج کرده است، اندوه و دل‌تنگی را بیان می‌کند: من / دل‌تنگ / بودم (همان).

همان‌طور که پسامدرنیته در عمل منکر نفس وجود ساختار یا ارتباطات ساختاری و نفس امکان «تحلیل علی» و پراکندگی و احتمالات جانشین ساختارها و علت‌ها می‌شود (پارسا، ۱۳۹۴: ۲۰)، سپهری هم در ادامه‌ی این شعر، با عدول از ساختارمندی، پرش‌های ناگهانی و نابهنگام مانند سکانس‌های متفاوت یک فیلم، در مفهومی متناقض با قبل از یک باغ سخن می‌گوید. در «نفی روایت» رویدادها به صورت کولاژ (سره‌م‌بندی)، از تکه‌های سطر جدا شده‌اند و پیوند آشکاری میان وقایع و گفتگوها وجود ندارد؛ به‌گونه‌ای که رویدادهای واقعی و غیرواقعی را نمی‌توان از هم تشخیص داد. برخلاف شیوه‌ی هدایتگر و نظام‌مند مرسوم روایتگری با روایتی گسسته، این شعر، عرصه‌ی حضور عناصر متفرقی شده است که «از اختلاط و امتزاج آنها تجربه‌های جدید و چشم‌اندازهای غریب و در عین حال طنزآمیزی به وجود آمده است.» (زهره‌وند، ۱۳۹۶: ۹۲) که امکان زایش معنا و مفهوم به صفر می‌رسد. این اسلوب هنجارستیز در برخی از شعرهای ما هیج ما نگاه دیده می‌شود. سپهری در شعر زیر، با آوردن واژه‌هایی همچون «شبیبه»، «گیج‌بودن» و «شائبه»، علاوه بر نفی روایتگری و مختل کردن شکل درونی شعر، مرز میان خیال و واقعیت را تیره‌وتار می‌کند:

در باغ / یک سفره‌ی نامأنوس / پهن بود. / چیزی وسط سفره، شبیه / ادراک منور: یک خوشه‌ی انگور / روی همه‌ی شائبه را پوشید / تعمیر سکوت گیج‌م کرد / دیدم که درخت است (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۲۰)

در دیدگاه پسامدرن سلیقه و توجه مخاطب مدنظر قرار نمی‌گیرد. با خواندن متن‌های غیرروایی، نامنسجم و بی‌معنایی مانند متن بالا، گاه احساس ناخوشایند دهن‌کجی به مخاطب عام و به نوعی «مرگ خواننده» تداعی می‌شود. بعد از روایتگری‌های تصویری

پیش، در پایان شعر، با بیانی غیرشخصی به اندیشه‌ای دیگر از وی برمی‌خوریم که در اینجا، شاعر با سیلان احساسی که دارد، در شیبی می‌افتد که در مهارکردن آن درمی‌ماند (رک. حقوقی، ۱۳۷۸: ۳۰) و جمله‌ی ناتمامی که ذهن خواننده را از رسیدن به معنا ناتوان و او را خسته و آشفته می‌کند:

باید بود/ و رد روایت را/ تا متن سپید/ دنبال / کرد/ اما/ ای یأس ملون (همان).
به دلیل فقدان ساختمان‌دی روایتگری این شعر، به راحتی می‌توان بخش‌هایی از آن را برداشت یا بخش‌هایی بر آن افزود، بدون اینکه بر ساختمان شعر خدشه‌ای وارد شود. «گسستگی شکل‌ها و ساخت‌های گسسته و غیرمنطقی، شکستن مبانی واقعیت، بی‌معنایی، استناد از تأویل برای معنادارکردن اثر هنری و ویژگی‌هایی از این دست، بی‌گمان نتیجه‌ی بحران درونی و بی‌ایمانی انسان جدید به یک اصل و سرگسستگی و فقدان جهان‌نگری ژرف اوست.» (عباسی، ۱۳۷۸: ۲۵۸) که با جهان‌بینی، فرهنگ بومی و ادبی و روایتگری ما سنخیتی ندارد.

این‌گونه ابهام، آشفستگی روساختی و زیرساختی و جمع‌بندی نامناسب پایان شعر از مؤلفه‌های پسامدرنیسم است که در شعرهای سپهری به فراوانی قابل ردیابی است. به نظر می‌آید کاربرد واژه‌های «رد روایت» و «متن سپید» در متن بالا، نه به معنی واژگانی آن، بلکه به مؤلفه‌های پست‌مدرن اشاره دارد که سپهری با آوردن این اصطلاحات، تأثیرپذیری آگاهانه‌ی خود را از این جنبش نشان می‌دهد. دیگر اینکه احساس «یأس» و «دلنگی»، «رد روایت» و «سپیدنویسی» یا سفیدخوانی از گزاره‌های اصلی پست‌مدرنیسم است و در شعر سهراب نشان داده شد، دلالت بر گرایش به این جنبش است. باباچاهی شگردهایی مثل پرش‌های ناگهانی، جملات ناقص و غایب‌نمودن بخشی از عناصر زبانی که به منظور ایجاد چندمعنایی یا تکثر معنایی و شرکت خواننده در آفرینش معنا [اگر معنایی در آن قابل تصور باشد] است برای غافل‌گیری خواننده را «سفیدخوانی» می‌نامد. (رک. باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۳۲)؛ مقوله‌هایی که با ذائقه‌ی گویشوران زبان فارسی کشورمان همخوانی ندارد.

این شگردها که با گسست و ناپیوستگی، پایبندنبودن به اصول ثابت و خطی روایی و نبود انسجام و درآمیزی شکل گرفته‌اند، همگی مغایر با سنت‌های روایتگری ماست که باعث دورشدن شعر از معنا شده‌اند. این تکنیک که با مؤلفه‌ی «رد روایت» ادبیات پست‌مدرن، انطباق کامل دارد، به آسانی در ما هیچ‌ما نگاه قابل تشخیص است.

۲.۲. عدم قطعیت (شک‌اندیشی) (Indeterminacy)

از جمله اصول پست‌مدرنیسم، عدم قطعیت یا نسبی بودن حقیقت است. پست‌مدرنیسم‌ها برخلاف نظریات مدرنیستی که با جزمیت تام در عرصه‌های مختلف هنر و ادبیات و... سخن می‌گویند، در تمام هنرها و علوم، حس عدم قطعیت معنا و موقتی بودن را دامن می‌زنند (رک. دان، ۱۳۹۳: ۴۰۲)؛ در واقع پست‌مدرنیته خود را مهبیای زندگی خالی از حقیقت، معیار یا آرمان می‌کند (رک. باومن، ۱۳۹۳: ۱۰)، بدین معنی که زمانی در یک شعر یا اثر ادبی شبکه‌ای متعدد از معانی فرضی و گاه متناقض وجود داشته باشد، معنای قطعی به عقب رانده می‌شود و اصولاً هرگونه واقعیت نهایی انکار می‌شود؛ این ویژگی که بر فضای کلی این‌گونه آثار حکمفرماست در ما هیچ ماه نگاه سپهری، نمودی آشکار دارد که به آنها اشاره می‌شود:

۲.۲.۱. واژه‌ها و جمله‌های پرسشی

از زیرمجموعه‌های عدم قطعیت یا شک‌اندیشی می‌توان، به عدم قطعیت معنا ناشی از واژه‌های پرسشی، واژگان خاص غیریقینی، ترکیب‌های پارادوکسی و انتزاعی نامتعارف، هنجارگریزی، پایان باز شعر و... است که به آسانی می‌توان نمونه‌های زیادی در مجموعه شعر ما هیچ ماه نگاه از این گزاره‌ها یافت.

ای قدیمی‌ترین عکس نرگس در آیینی حزن! / جذبه‌ی تو مرا همچنان برد / تا هوای تکامل /؟ - شاید (سپهری، ۱۳۹۰، متن قدیم شب: ۳۳۳)؛ واقعیت کجا تازه‌تر بود؟ / من که مجذوب یک حجم بی‌درد بودم (همان: بی‌روزها عروسک: ۳۳۵)؛ کودک از باطن حزن پرسید: / تا غروب عروسک چه اندازه راه است؟ (همان: چشمان یک عبور: ۳۳۹)؛ هیچ خوش رنگ / سایه خواهد زد؟ / کی / انسان / مثل آواز ایثار / در کلام فضا / کشف خواهد شد (همان: اینجا همیشه تیه: ۳۴۶)

نیافتن جواب این‌گونه پرسش‌ها که با کلمات پرسشی یا علامت‌های خاص پرسش در متن مشخص هستند، ابهام و عدم قطعیت معنا را به همراه دارد. این‌گونه نوشته‌ها معنا و واقعیت را به عقب می‌رانند و خواننده را با شک و بلا تکلیفی روبه‌رو می‌کنند که به یافتن حقیقت و پاسخ قطعی هم منتهی نمی‌شوند.

۲.۲.۲. عدم قطعیت به علت کاربرد واژگان خاص

از ویژگی‌های بارز شعر و تفکر پست‌مدرنیستی، به‌کارگرفتن واژه‌هایی است که مفید معنای عدم قطعیت هستند و به منظور همراهی مخاطب در آفرینش معنا یا معنایابی و تکرار معنایی بیان می‌شوند؛ در واقع شاعران این جنبش می‌خواهند با آوردن این‌گونه واژه‌ها

«یعنی موضع تردیدآمیزی را که نسبت به واقعیت دارند و به مثابه اعلانی بر پایان واقعیت» (زهره‌وند، ۱۳۹۶: ۷۳)، هستند، به خواننده القا کنند: شاید/ در تب حرف، آب بصیرت بنوشیم (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۳۲)؛ با خود انگار می‌گفت/ هیچ حرفی به این روشنی نیست (همان: ۳۴۴)؛ اما گاهی آواز غریب رشد/ در مفصل تُرد لذت/ می‌پیچید (همان: ۳۲۴)؛ عصمت گیج پرواز/ مثل یک خط مغلق/ در شیار فضا رمز می‌باشد (همان: ۳۲۸)؛ گاه در سینی فقر خانه/ میوه‌های فروزان الهام را دیده بودم (همان: ۳۳۶)

از آنجاکه «متون پست‌مدرنیسم، هم آشفته است و هم آشفتگی‌آور» (جیمسون، ۱۳۸۶: ۸۵) فضای مبهم و پراکنده‌ی برخی شعرهای این مجموعه، در توصیف خواب‌های عجیب و آشفته‌ی شاعر، نشان تلفیق تخیل و واقعیت است و از شگرد‌هایی است که سپهری، به مدد آنها شعر را به عدم قطعیت معنا سوق می‌دهد:

من با شن‌های مرطوب عزیمت بازی می‌کردم./ و خواب سفرهای منقش می‌دیدم.
امشب/ در یک خواب عجیب/ رو به سمت کلمات/ باز خواهد شد (همان: ۳۴۷)
فضای مبهم این آدمیزاد/ این حجم غمناک/ روی پاشویه‌ی وقت/ روز سرشاری حوض
را خواب می‌بیند (همان: اینجا پرنده بود: ۳۲۷)

واژه‌هایی مانند گاه، شاید، گاهی، خواب دیدن، رمز و ... در تعارض با ثبات و قطعیت، جامع مفاهیم شک و تردید و عدم قطعیت معنا هستند. از آنجاکه زبان در دیدگاه پست‌مدرنیسم قابلیت بسیاری دارد و می‌تواند صورت‌های متفاوتی از خود ارائه دهد؛ علاوه بر این، هریک از شیوه‌های کاربرد زبان غیر از کاربرد مرسوم خود می‌توانند معنایی افزون بر آنچه حمل می‌شود با خود داشته باشند؛ معنایی که می‌تواند باعث انگیزش «قضاوت نامتعین» شود. این معانی با نفوذ به بطن گفتمان‌ها، معانی و بازی‌های دیگر زبانی، آنها را به خوانش و تأویل‌هایی متفاوت از آنچه بر آن صدق می‌کند، مجبور می‌سازند. وینگنشتاین (Wingenstein، ۱۸۹۹-۱۹۷۳م) ایما و اشاره و حتی خواب را یک گونه بازی زبانی می‌داند (طیب، ۱۳۹۴: ۲۸۱)؛ به این معنی که خواننده می‌تواند با توجه به حضور هریک از این واژه‌ها، معانی و مفاهیم متعدد و متکثری از متن برداشت کند و قطعیت معنا را به عقب و حاشیه براند.

۲.۲.۳. لحن خطابی و عدم قطعیت

در مجموعه‌ی *ما هیچ ما نگاه* کاربرد لحن خطابی با ضمیر «تو» و واژه‌ی ندایی «ای» که حامل مفهوم خطابی هستند، به فراوانی استفاده شده است. این شگرد برای القای مفهوم

عدم قطعیت معنا و سخنان و حرف‌های ناگفته و مجهول شاعر آگاهانه به کار گرفته شده‌اند تا ذهن و زبان مخاطب را با متن همراه کنند. سهراب در این مقوله، متأثر از اشعار «رؤیایی» است که با مؤلفه‌ی بینامتنیت قابل طرح است؛ شعرهای زیر از گزیده شعرهای دریایی ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۴ یدالله رؤیایی انتخاب شده است:

ای آب شور،/ دریا! / ای پیر دیرسال / ای چهره‌ی عظیم تفکر / خم گشته بر جهان علامت‌ها / مجهول‌ها / معادله‌ها ... با من بگو شکوه‌ی ریاضی / آیا کجای ستاره‌ی بازیگوش با شاخک برهنه‌ی ماه / ارقام را / بر میزهای آب، بهم ریخته است؟ / ای خطبه‌های آب / بر میزهای مفرغی دریا! / ای کاش با فصاحت سنگین این کبود، / اندام من تلفظ شیرین آب بود / ای اشتیاق گفتن / ای مژده‌ی شنیدن! ... ای انتظار دراز غریزه‌ها! / ای جام‌های پرگل و مست جزیره‌ها / آن دورها چه می‌گذرد، / ای شکل بی‌فواره‌ی اندوه رؤیایی (رؤیایی، ۱۳۴۴: ۹-۳۰) ضمیر دوم شخص، به‌بهترین شکل نشان رابطه است، حتی برتر از ضمیر اول شخص، وجود مدار اتصال‌دهنده‌ی ارتباط میان گوینده و مخاطب را اعلام می‌کند. هر خواننده، مخاطب گفتمان است. نوشتار و شعر پسامدرنیستی با به‌کارگرفتن قابلیت ارتباطی ضمیر دوم شخص و واژه‌هایی که افاده‌ی معنی ضمیر دوم شخص هستند، این ابهام معنایی و هاله‌ی مرموز را گسترش می‌دهد. دوم شخص پسامدرنیستی به‌منزله‌ی دعوت از خواننده برای جادادن خود در شکافی عملکرد دارد که با لحن خطابی و حضور «تو» در گفتمان باز شده است. (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۵۰) بیان خطابی که منشأ آن یا اصل «ندانستن» است یا اصل «ترس» (حقوقی، ۱۳۷۸: ۲۴۷) و نتیجه‌اش نرسیدن به معنی و حقیقتی واحد است که همه‌ی قطعیت‌ها را مورد تردید قرار می‌دهد: / ای بهار جسارت! امتداد تو در سایه‌ی کاج‌های تأمل پاک شد (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۳۷)؛ / اما / ای یأس ملون (همان: ۳۲۰)؛ / ای عجیب قشنگ! با نگاهی پر از لکنت: سبز یک باغ (همان: ۲۴۲)؛ / اما / ای حرمت سپیدی کاغذ / نبض حروف ما، در غیبت مرکب مشاق می‌زند. (همان: ۳۲۶)

ای شبیه / مکث زیبا، هیچ خوش رنگ / سایه خواهد زد؟ / ای شروع لطیف! / جای الفاظ مجذوب خالی (همان: ۳۴۶)؛ / ای عبور ظریف! / بال را معنی کن / ای کمی رفته بالاتر از واقعیت / با تکان لطیف غریزه ارث تاریک اشکال از زبان‌های تو می‌ریزد / ... ای نگاه تحرک! / حجم انگشت تکرار روزن التهاب مرا بست / ... / ای حضور پرپر روز بدوی! / که با یک پرش از سر شاخه / تا خاک / حرمت زندگی را طرح می‌ریزی! / من پس از رفتن تو لب شط / بانگ پاهای تند عطش را می‌شنیدم / بال حاضر جواب تو از سؤال قضا پیش

می‌افتد... (همان: این جا پرنده بود، ۳۲۷-۳۲۹)

در مجموعه‌شعر *ما هیچ ما نگاه* ۲۲ بار از واژه‌ی «ای» و در شعر «اینجا پرنده بود» یازده بار فقط از حرف ندای خطاب‌ی و ضمیر «تو» استفاده شده است که نشان از ندانستن و عدم قطعیت معناست و درخواست همراهی خواننده بیرونی و درونی در این مسیر را القا می‌کند. گاه در این شعر می‌بینیم که ضمیر دوم شخص جانشین اول شخص می‌شود و نشان می‌دهد یک شخصیت در حال سخن گفتن با خودش است (حدیث نفس) و به گونه‌ای گفتگوی درونی، خود یا یک من برتر را مخاطب قرار می‌دهد و در جای دیگر می‌بینیم که تو به جای سوم شخص (آدمیزاد) می‌نشیند: *آدمیزاد طومار طولانی انتظار است / ای پرنده! ولی تو/خال یک نقطه در صفحه‌ی ارتجال حیاتی... (سپهری، ۱۳۹۰: ۴۳۳)* در اینجا در گونه‌ای گفتمان آزاد و نامستقیم جابه‌جاشده کارکرد دارد. تمام این دگرگونی‌های ضمیری در لحن خطاب‌ی ناشی از شک‌اندیشی شاعر است.

۲.۲.۴. عدم قطعیت و بیان خواب و رؤیا

«خواب دیدن و رؤیا» هم شگردهایی دیگر از القای عدم قطعیت معنا هستند که در نمونه‌های زیر نمونه‌هایی مانند شعرهای زیر بر نوعی دوری از واقعیت عینی و ذهنی بودن دلالت می‌کنند به گونه‌ای که نمی‌توان معنای واقعی برای آن‌ها در نظر گرفت. این واژه‌ها گاه در کنار لحن خطاب‌ی دیده می‌شوند: *من هنوز / موهبت‌های مجهول شب را خواب می‌بینم / ای قدیمی‌ترین عکس نرگس در آینه‌ی حزن (همان: ۳۳۱)* از دیگر مؤلفه‌های عدم قطعیت معنا در وسط جمله یا عبارت وجود چند نقطه (...)، در کنار لحن خطاب‌ی است مانند: *ای شب ارتجالی! / دستمال من از خوشه‌های خام تدبیر پر بود / ای شب (...)* / نه، چه می‌گویم (همان: ۳۳۳)

ساختار مقطوع این شعر، که معلول مکث و گسست در گفتمان یا نوشتار است، ذهن تصویرپرداز شاعر به گونه‌ای آنها را در کنار هم چیده که قابلیت معنایی و معناآفرینی آن را به حدی می‌رساند که نمی‌توان به معنی واحدی دست یافت و از این رهگذر، او تکمیل معنا را به ذهن مخاطب سپرده است. این گونه موارد در کنار واژه‌های پرسشی مانند «چه می‌گویم» در این شعر نشان عدم قطعیت معنا و درماندگی شاعر از رسیدن به معناست.

۲.۳. کاربرد صور خیال نامتعارف و هنجارگریز

از آنجاکه پست‌مدرن‌ها در اساس، معتقد به جهانی معناگریز و رویگردان از هنجارهای

متعارف هستند، به بهانه‌ی نوآوری در تصویرسازی و دوری از صور خیال تکراری، دست به آفرینش تصاویری انتزاعی دور از ذهن و نامتعارف می‌زده‌اند تا در این راستا القاکننده‌ی عدم قطعیت معنا یا معناگریزی باشند؛ اما این چینش‌های پراکنده و نامتناسب واژگان در کنار هم، زبان نا مأنوس آنها را در واقع از صور خیال تهی کرده است. وجود ترکیبات نامأنوس و مخاطب‌گریز که ناشی از نگاه و فلسفه‌ی پست‌مدرن است، سبب بی‌مفهومی و بیان‌پریشی (بی‌محتوایی) شعر می‌شود؛ این ترکیبات در ما هیچ ماه نگاه به فراوانی به کار رفته است. کاربرد واژگان و ترکیبات مخاطب‌گریزی دوجزئی همچون: فلسفه‌های لاجوردی، ص ۳۲۳، عفت سنگ، ص ۳۳۰، زانوی عروج، انگشت تکامل، گنجشک محض، دقیقه‌های مشجر و دهان مشجر، «تظاهر به وجود چیزی است که درواقع، ناموجود است» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۲۰) و موهوم.

در واژه‌های درهم‌ریخته و نامأنوس سه‌جزئی یا بیشتر زیرهم که به هیچ روی قابلیت انطباق با نظام فکری و شعر الهام‌بخش ما را ندارند، فقدان روشنگری و قطعیت معنا موج می‌زند؛ ترکیباتی همچون: عصمت گیج پرواز ص ۳۲۸، حجم انگشت تکرار ص ۳۲۸، زنبیل سبز کرامت ص ۳۲۷، مدار شعور عناصر، سینی فقر خانه ص ۳۳۶، ریشه‌ی زهد زمان، مفصل ترد لذت ص ۳۲۴، قوس قزح در دهان حوصله‌ی ما و ... (همان: ۴۲۳) که به نظر شمیسا، دچار عدم سنخیت و ناهمگونی هستند، به‌گونه‌ای که درواقع صفت ضدتناسب دارند. (رک. شمیسا، ۱۳۷۶: ۳۱۳)

وجود ترکیب‌های بی‌مفهوم که با ساختار و زبان ادبیات بومی ما در تعارض است و نمی‌توان در آنها به روشنی صور خیال مأنوس و متعارفی یافت؛ به‌گونه‌ای که این تصویرسازی‌های آگاهانه و بی‌مفهوم در واقع با به‌کارگرفتن ذهن گویشوران ایرانی که مخاطبان خاص آن هستند، ذهن را به جای احساس لذت، دچار آشفتگی می‌کنند. به طور کلی «این صور خیال بسیار مبهم و بحث‌انگیز هستند.» (همان: ۲۹۵)

این ترکیب‌های پیچیده، نا همخوان و هنجارگریز وقتی از سه جزء بیشتر می‌شوند، معناگریزی و بی‌مفهومی آنها هم بیشتر می‌شود؛ مانند: صمیمیت گیج فواره‌ی حوض، رنگ اوراد اعصار جادو ص ۳۳۱.

بسیاری از پسامدرن‌ها، آشوب را می‌پذیرند و از آن استقبال می‌کنند (لایون، ۱۳۸۰: ۱۲۳)، اما باید دانست به‌طور یقین رسالت پست‌مدرنیسم آشفتگی زبان و شعر و عدم قطعیت و معناگریزی است که با مفهوم پارانوایا همخوانی دارد؛ زیرا پارانوایا که در علم

روان‌شناسی از آن با عنوان روان‌پریشی و روان‌گسیختگی یاد می‌کنند، به شکل‌های گوناگون بازتابی از اضطراب‌های پارانوایی عصر بعد از مدرنیسم است.

دلهره و نگرانی، داشتن ترس و وحشت، کژانگاری، توهم، عدم تمرکز در اندیشیدن، احساس ناامیدی و یأس و پوچی، اندوه، شکست، شک و بدگمانی و بی‌اعتمادی به آینده و بیان‌پریشی یا بی‌محتوایی از برجسته‌ترین گزاره‌های فکری آنهاست؛ که ظاهراً هیچ وجه اشتراکی با رسالت فرهنگی و ذاتی شعر و ادبیات ما ندارد. در شعر سهراب سپهری این دگرگونی‌های زبان و بیان که حاصل دگرگونی در تفکر و جهان‌بینی است، خواسته یا ناخواسته این اثر او را وارد حیطه‌ی پست‌مدرن کرده است. حال هنگام قرارگرفتن این ترکیب‌ها، در بافت جمله بسیار پیچیده‌تر و مشکل‌تر می‌شوند و حتی هذیان‌گونه و نامعقول می‌نمایند. ترکیبات و جملات تمرکززدا و ساختارشکنی که به‌جای تأثیر مثبت و لذت‌بخشی، باعث سرخوردگی و گریز مخاطب می‌شوند. جمله‌هایی همچون:

با تکان لطیف غریزه/ ارث تاریک اشکال از بال‌های تو می‌ریزد/ عصمت گیج پرواز/ مثل یک خط مغلق در شیار فضا رمز می‌باشد (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۲۸)؛ دگمه‌های لباسم/ رنگ او را اعصار جادوست (همان: ۳۳۱)؛ ای نگاه تحرک! / حجم انگشت تکرار/ روزن التهاب مرا بست (همان: ۳۲۸)؛ ای میان سخن‌های سبز نجومی! / برگ انجیر ظلمت/ عفت سنگ را می‌رساند (همان: ۳۳۰)؛ صبح است، گنجشک محض می‌خواند/ پاییز روی وحدت دیوار/ اوراق می‌شود (همان: ۳۲۵)؛ وسعت مرطوب/ از نفس افتاد/ قوس قزح در دهان حوصله‌ی ما / آب شد (همان: ۳۳۲)؛ یک نفر باید این نقطه‌ی محض را/ در مدار شعور عناصر بگرداند (همان: ۳۳۶)؛ فصل، پرپر شد از روی دیدار / در امتداد غریزه / باد می‌آمد از سمت زنبیل سبز کرامت (همان: ۳۳۷)

«در جریان پسامدرن زبان از حالت طبیعی و آرمانی خود خارج می‌شود و خود به عنوان ابزار و عنصری ضد زبان به کار می‌رود یعنی یک واژه‌ی کلیدی و بنیادین به ناگاه در میان جمله و متن دست به انتحار می‌زند و محتوا، ساختار، نحو، زبان و هرچیز را به چالش و نابودی می‌کشاند.» (طیب، ۱۳۹۴: ۳۹۲)

برای نمونه در این سطرها سپهری، برای خوش‌بودن انسان «لاجوردی» را در «کنار فلسفه» می‌نشاند: انسان در تنبلی لطیف یک مرتع/ با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۲۳)

در نمونه‌ی زیر نیز برای القای احساس اندوه و تنهایی «انگشت» را در کنار «اندوه و تنهایی» به کار می‌گیرد که هیچ مناسبت و تناسبی با هم ندارند:
آن وقت / انگشت تکامل / در هندسه‌ی دقیق اندوه / تنها می‌ماند (همان: ۳۲۴)

قرارگرفتن غیرمعمول این واژه‌ها و ترکیبات در محور جانشینی و همنشینی، این قبیل سطرها و جمله‌ها در شعرهای ما هیچ ماه نگاه نه تنها شعر او را خیال‌انگیز و اثرگذار نکرده است؛ بلکه آن را به بی‌معنایی محض و تصاویری تهی از تخیل نزدیک کرده است؛ به گونه‌ای که خواننده را از درک معانی آنها ناتوان و سردرگم می‌شود؛ به قول سیمین بهبهانی این تصویرهای شگفت‌انگیز و پی در پی به جای آن که روح را از لذت سرشار کند، ذهن را از دقت خسته می‌کند. (رک. حقوقی، ۱۳۶۸: ۳۱۱) این صور خیال غیرمعمول و غیرمعقول، سبب بی‌زاری و گریزان شدن مخاطب می‌شوند. شفیع کدکنی مرکز سبک ما هیچ و ماه نگاه سهراب سپهری را بالا رفتن بسامد حسامیزی می‌داند که گاه موفق و گاه ناموفق بوده است او همچنین این دفتر را نوعی شعر سبک هندی به شمار می‌آورد که مجازهای زبانی، بیشترین سهم را در ایجاد آن دارد. و نمونه‌های تشخیص در کار او ناموفق بوده است.. (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۵-۲۱)

۲.۳.۱. تشبیه‌های نامتعارف و ابهام‌زا

برخلاف شعرهای روان و همه‌پسند گذشته، سپهری در ما هیچ ماه نگاه با افراط در کاربرد تشبیه‌های غیرمتعارف که نه تنها ملموس و روشن‌نگر نیستند، با افزودن ابهام شعری گاه آنها را به مرز بی‌معنایی سوق می‌دهد. اگر تصویرپردازی‌های روان سپهری، در مجموعه شعرهای پیشین او را بتوان «آمیزه‌ای از طبیعت‌ستایی رمانتیک اروپا و طبیعت‌گرایی عرفان شرقی» (روزبه، ۱۳۸۱: ۲۲۶) او بدانیم، بی‌تردید این گونه تصویرگری‌های گنگ او را باید مشتق و ملهم از صور آشفته و مخرب پسامدرنی دانست؛ زیرا این تشبیه‌ها، «نه تنها موجب تداوم معنا در کلام نمی‌شوند، بلکه درست در تقابل و تعارض با یکدیگر قرار دارند و هر دالی، قلمرو دلالتی دال پیشین را منهدم می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۲۲) رویکردی که با آشفته‌کردن ذهن مخاطب، اعتراض و مخالفت‌های زیادی را هم به دنبال داشته است؛ برای نمونه، در این تشبیه‌های زیر، «مشبه‌به» جای ابهام‌زدایی از «مشبه»، بر گنگی و ابهام تشبیه افزوده است: حسی شبیه غربت اشیاء از روی پلک می‌گذرد. (سپهری، ۱۳۹۰: ۴۲۷) مفهوم ترکیب «غربت اشیاء» که «مشبه‌به» این تشبیه است، برای مخاطب روشن نیست که وقتی «حس» خود را به آن تشبیه می‌کند، ملموس و قابل درک باشد؛ در واقع

هم رابطه‌ی مشابه و مشابه به نامفهوم و غریب است و هم رابطه‌ی وجه شبه با آن دو رکن دیگر تشبیه؛ بنابراین تشخیص این رابطه‌های موهوم، به تملک عقل و درک حسی مخاطب در نمی‌آید. تشبیه‌های زیر هم کم‌وبیش همین شرایط را دارند: آرزو دور بود/ مثل مرغی که روی درخت حکایت بخواند (همان: ۴۴۹)؛ این حراج صداقت/ مثل یک شاخه‌ی تمبر هندی/ در میان من و تلخی شنبه‌ها سایه می‌ریخت (همان: ۴۴۰)؛ سال‌ها این سجود طراوت/ مثل خوشبختی ثابت/ روی زانوی آینه‌ها می‌نشست (همان: ۴۳۹)؛ لک لک مثل یک اتفاق سفید/ بر لب برکه بود (همان: ۴۳۵)

مشبه به و وجه شبه و ارتباط میان آنها، در این گونه تشبیه‌های پسامدرنی یا قابل تصور نیست یا به‌سختی به ذهن می‌آید، از آنجاکه «نوشتن همان اندیشیدن است.» (فوکو، ۱۳۷۸: ۴۲) برای اساس، سهراب سپهری با کاربست آگاهانه‌ی این تصاویر نامتعارف که معلول تفکر و گرایش پست‌مدرنیستی اوست، می‌کوشد از رهگذر این آشنایی‌زدایی با ایجاد ابهام و تأخیر در درک ارتباط معنایی، احساس و عواطف خواننده را با خود همراه سازد.

۳. نتیجه‌گیری

سهراب سپهری با توجه به روحیه‌ی نوجو و حساس خود که در شعرهای هشت کتاب عرضه کرده است، بنابر شرایط و موقعیت‌های زمانی و مکانی خلق اثر، دوره‌های مختلف زندگی و تأثیرپذیری‌اش را از نظریات و مکاتب متفاوتی را که به آنها گرایش داشته، منعکس کرده است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد ما هیچ‌ما نگاه از جمله آثاری است که کاملاً با ادبیات پست‌مدرنیسم منطبق است؛ زیرا بیشترین مؤلفه‌های این جنبش افراطی را می‌توان در این مجموعه شعر معرفی کرد. به نظر می‌رسد سهراب در سفرهایی که در سال‌های ظهور و شیوع پست‌مدرنیسم به جوامع غربی داشت، به طور کامل از نزدیک با متفکران پست‌مدرن و آرا و اندیشه‌های آنان آشنا شده بود. نوگرایی و تجددگرایی سپهری باعث شده است تا در آخرین مجموعه شعرش، نبوغ هنری خود را در ارائه‌ی شیوه‌ای جدید و کاملاً متفاوت با شعرهای پیشینش به نمایش بگذارد. این اشعار که بیشترین همخوانی را با آموزه‌ها و مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم دارد، با اظهار نظرهای متفاوت همراه بود. «معناگریزی»، «بی‌نظمی در روایت رویدادها» و «ردّ روایت و تکه‌چسبانی»، «عدم قطعیت معنا»، «بینامتنیت»، «سپیدنویسی»، «ترکیب‌های ناساز و دور از ذهن»، از گزاره‌ها و تکنیک‌های پست‌مدرنیسم به شمار می‌آیند که در ما هیچ‌ما نگاه به‌آسانی قابل اثبات و دیدن هستند.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اولیایی، هلن. (۱۳۸۹). «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان کوتاه‌نویسان معاصر ایران». *کتاب ماه ایران*، شماره‌ی ۱۵۸، صص ۸۴-۹۵.
- باباجاهی، علی. (۱۳۷۵). «بانو آمدگان و نوآوران شعر». *آدینه*، شماره‌ی ۱۱۳، صص ۱۲۵-۱۴۰.
- باومن، زیگموند. (۱۳۹۳). *اشارت‌های پست مدرنیته*. ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: ققنوس.
- پارسا، خسرو. (۱۳۹۴). *پسامدرنیسم در بوت‌های نقد*. تهران: آگاه.
- پیروز، غلام‌رضا؛ خادمی کولایی، مهدی و مقدسی، زهرا. (۱۳۹۴). «پسامدرنیسم ایدئولوژیک در رمان دفاع مقدس». *نامه‌ی فرهنگستان*، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۲، صص ۶۸-۹۴.
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: علم.
- جیمسون، فردریک. (۱۳۸۶). *پست مدرنیسم*. ترجمه‌ی مجید محمدی، فرهنگ رجایی و فاطمه گیوه‌چیان، تهران: هرمس.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۸). *شعر زمان ما ۳ (سهراب سپهری)*. تهران: سیمای دانش.
- خسروی‌شکیب، محمد و یاراحمدی، مریم. (۱۳۹۱). «گزاره‌های پست‌مدرنیسم در ذهن و زبان فروغ فرخزاد». *مطالعات بلاغی*، سال ۳، شماره‌ی ۵، صص ۶۳-۸۲.
- داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- دان، رابرت جی. (۱۳۹۳). *نقد اجتماعی پست مدرنیته بحران‌های هویت*. ترجمه‌ی صالح نجفی، تهران: پردیس دانش.
- دیانش، ایلیا. (۱۳۸۵). *برهنه با زمین، فرهنگ گزین‌گویه‌ها و ناگفته‌های سهراب سپهری*. تهران: مروارید.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نی.
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر (شعر)*. تهران: روز.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۴۴). *شعرهای دریایی*. گزیده‌ی شعرهای ۱۳۴۰-۱۳۴۴، تهران: مروارید.
- زهره‌وند، سعید. (۱۳۹۶). *جریان‌شناسی شعر دهه‌ی هفتاد*. تهران: روزگار.
- سپهری، سهراب. (۱۳۷۱). *هشت کتاب*. تهران: ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *نگاهی به سهراب*. تهران: مروارید.

- ۸۲ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۱، شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۹۸ (پیاپی ۳۹)
- طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۷۴). «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران». پژوهش‌های ادبی، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۸، صص ۲۹-۵۰.
- طیب، محمود. (۱۳۹۴). *مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در غزل امروز ایران*. تهران: زیتون سبز.
- عابدی، کامیار. (۱۳۸۴). *از مصاحبت آفتاب: زندگی و شعر سهراب سپهری*. تهران: ثالث.
- عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۷۸). *سفرنامه‌ی باران، نقد و تحلیل گزیده‌ی شفيعی کدکنی*. تهران: روزگار.
- علیزاده، ناصر و نظری اتامق، طاهره. (۱۳۹۶). «مولفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز». *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز*، دوره‌ی ۷۰، شماره‌ی ۲۳۵، صص ۱۵۳-۱۸۰.
- فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
- فوکو، میشل. (۱۳۶۹). *نقد تکوینی*. ترجمه‌ی محمدتقی غیائی، تهران: بزرگمهر.
- کانر، استیون. (۱۳۹۴). *پست‌مدرنیسم و غیره*. ترجمه‌ی علی معصومی و شاپور جورکش، تهران: چشمه.
- گلشیری، سیاوش. (۱۳۸۹). «پست‌مدرنیسم در آثار ادبیات معاصر ایران». *پژوهشنامه‌ی فرهنگ و ادب*، سال ۶، شماره‌ی ۱۰، صص ۲۴۲-۲۸۷.
- لایون، دیوید. (۱۳۸۰). *پسامدرنیته*. ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران: آشیان.
- لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۹۴). *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*. ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- مک کافری، لری. (۱۳۷۹). *ادبیات داستانی پسامدرن*. گزینش و ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- مک‌هیل، برایان. (۱۳۸۳). «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم». *در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گردآورنده و مترجم: حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰). *مدرنیته و مدرنیسم (ترجمه)*. مجموعه مقالات در سیاست، فرهنگ و نظریه‌ی اجتماعی، تهران: مرکز.
- هوور، پل. (۱۳۹۴). *شعر پست‌مدرن*. ترجمه‌ی علی قنبری، تهران: بوتیمار.