مجله‌ی علمی پژوهشی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۸، پیاپی ۴۱، صص ۱۴۹-۱۶۸

خوانش دو شعر از علی باباچاهی بر اساس نظریه‌ی طرح‌واره در سبک‌شناسی‌شناختی

ابراهیم محبی* مظاهر نیکخواه محمد حکیم‌آذر*****
دانشگاه آزاد اسلامی ایران، واحد شهرکرد

چکیده

در این مقاله سعی بر این است که در ابتدا با استفاده از نظریه‌ی طرح‌واره در سبک شناسی‌شناختی، از یک‌سو بعضی از دگرگونی‌های سبکیِ شعر معاصر را از طریق نشان دادن انحراف‌ها و تغییرات طرح‌واره‌ای در شعر باباچاهی نشان دهیم و از سوی دیگر با خوانش و تحلیل دو شعر از باباچاهی، گسست چند طرح‌واره، مورد بررسی قرار گیرد تا با در نظرداشتن چگونگیِ گسست‌های طرح‌واره‌ای و چگونگیِ خلق طرح‌واره‌های جدید در شعر باباچاهی، بتوانیم به بعضی از مؤلفه‌های سبکی او دست یابیم. از جمله مؤلفه‌های سبکی به دست‌آمده در این تحقیق که به روشنی می‌توان از ویژگی‌های سبکی شعر باباچاهی محسوب کرد، اعوجاج ساختاری و گسست طرح‌واره‌ی ظرف و مکان است که در نهایت به خلق طرح‌واره‌ی ریز انجامیده است. به زعم نگارندگان مقاله، سبک‌شناسی سنتی در تحلیل و به دست‌دادن ویژگی‌های سبکی چنین اشعاری ناتوان است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی‌شناختی، علی باباچاهی، گسست طرح‌واره، خلق طرح‌واره.

۱. مقدمه

دهه‌ی هفتاد شمسی یکی از دهه‌های بسیار مهم و جریان‌ساز است. در این دهه شعر فارسی شاهد تحولات اساسی و ریشه‌ای بود. این تحولات در وهلـه‌ی نخســت حاصل

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی ebrahimpage@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استادیار زبان و ادبیّات فارسی mazahernikkhah@gmail.com
*** دانشیار زبان و ادبیّات فارسی hakimazar@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۵/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۷/۸

رواج بازار ترجمه بود که باعث ورود سیل عظیمی از تئوری‌های زبان‌شناختی ساختارگرا و پساساختارگرا به فضای ادبی ایران شد. از سوی دیگر نقد دستاوردهای مدرنیته و ظهور دیدگاه‌های پسامدرن، منجر به تغییر نگاه بخشی از شاعران به زبان و فرم و ساختار شعر شد که حاصل تمام این تحولات، ظهور شعر پست‌مدرن در ایران بود. در بین شاعران پست‌مدرن، علی باباچاهی با چاپ حدود شانزده مجموعه‌شعر از دهه‌ی هفتاد تا کنون، یکی از پرکارترین شاعران بوده است؛ اما در دو دهه‌ی گذشته یعنی دهه‌ی هشتاد شمسی و دهه‌ی نود، با وجود آن که در عرصه‌ی مطبوعات نقدهایی متوجه شعر معاصر بوده است، به صورت انگشت‌شمار چند کتاب در این زمینه نوشته شده است. هرچند در این نوشته‌ها کمتر شاهد رویکرد علمی(آکادمیک) در تحلیل اشعار زبانگرای معاصر بوده‌ایم, کتاب‌هایی در زمینه‌ی نقد ادبیات معاصر تألیف شده است. از جمله نقدهایی که به صورت اعم به شعر دهه‌ی هفتاد شمسی پرداخته است، کتابی است با عنوان *منازعه در پیراهن* از بهزاد خواجات که مجموعه‌مقالاتی است به حجم صدوسی‌وهفت صفحه که به اشعار تنی چند از شاعران دهه‌ی هفتاد پرداخته و البته به شعر باباچاهی اشاره ای نکرده است. (خواجات، ۱۳۸۱) تنها کتابی که در سال‌های اخیر به صورت اخص به شعر باباچاهی پرداخته کتابی است از محمد لوطیج با عنوان *هفتاد گل زرد* که قسمت اعظم کتاب گزیده‌ی اشعار باباچاهی به انتخاب مؤلف است و حدود هشتاد صفحه ابتدای کتاب به تحلیل شعر باباچاهی اختصاص یافته است. (لوطیج، ۱۳۹۳) مقالاتی نیز در زمینه‌ی شعر پست‌مدرن و شعر باباچاهی نوشته شده است، مانند مقاله‌ی «برجسته‌سازی‌های زبانی در شعر علی باباچاهی بر مبنای الگوی زبان‌شناختی جفری لیچ» نوشته‌ی جلیل شاکری و سمیه محمدی‌نسب و همچنین مقاله‌ای با عنوان «شعر پست‌مدرن در ایران» نوشته‌ی ابراهیم محبی. اما روش و رویکرد ما در تحلیل اشعار باباچاهی در این مقاله استفاده از نظریه‌ی طرح‌واره در سبک‌شناسی‌شناختی است. برای این کار دو شعر از باباچاهی را انتخاب کردیم تا بتوانیم انحراف گفتمانی و گسست طرح‌واره‌ای را در ساختار این اشعار نشان دهیم. بدیهی است که به دلیل محدودیت حجم مقاله نمی‌توانستیم به تحلیل بیش از دو شعر باباچاهی بپردازیم. از سوی دیگر برای نشان‌دادن طرح‌واره‌ی معیار و تفهیمِ اصطلاح «تحکیم طرح‌واره» مجبور به آوردن شاهد مثالی برای قیاس بودیم که این شاهد مثال را از آثار شعری عباس صفاری انتخاب کردیم. دلیل این انتخاب آن است که اشعار و آثار عباس صفاری در دو دهه‌ی اخیر به دلیل سادگی زبان و ساختار پیکره‌مند مورد

توجه قاطبه‌ی مخاطبان قرار گرفت و به چاپ‌های متعدد رسید، از سوی دیگر باباچاهی و صفاری تقریباً متعلق به یک نسل هستند و تفاوت سنی آن‌ها یک دهه است.

هدف از این مقاله تنها چگونگی خوانش شعر باباچاهی نیست بلکه مهمتر از آن سعی در به دست آوردن معیارهایی است برای سبک‌شناسی آثار شعری زبانگرا که از دید نگارندگان مقاله، سبک‌شناسی سنتی در تحلیل و به دست دادن ویژگی‌های سبکی چنین اشعاری ناتوان است.

مطالعات سبک‌شناسی در ایران هیچ‌گاه پا را فراتر از رویکردهای سنتی سبک‌شناسی نگذاشته است. اما در دهه‌ی نود شمسی، چندین کتاب در حوزه‌ی سبک‌شناسی تألیف و ترجمه شده است و راه را برای پژوهش‌های جدید و متفاوت هموار کرده است. از آنجا که طرح دیدگاه‌های جدید می‌تواند دریچه‌ای به افق‌های نو بگشاید و سمت و سوی پژوهش‌ها را متوجه مسیرهای کمتر تجربه‌شده نماید، در این مقاله سعی شده با استفاده از بالقوه‌های علوم شناختی که سبک‌شناسی شناختی نیز از شاخه‌های مهم آن به شمار می‌رود، به بررسی و تحلیل شعر یکی از متفاوت‌ترین شاعران دهه‌های اخیر پرداخته شود.

«سبک‌شناسی شناختی رویکرد نوینی در گستره‌ی مطالعات سبک‌شناسی است که در دهه‌ی نخست قرن بیست‌ویکم رشد و نمو یافته و از مواجهه‌ی سه قلمرو زبان‌شناسی، مطالعات ادبی و علوم شناختی پدیدار شده است و از آنجا که با رشته‌ها و قلمروهای مختلفی مرتبط است، رویکردی میان‌رشته‌ای به شمار می‌رود.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۵۹-۱۶۰) از آنجا که معرفی و طرح اصول و مبانی سبک‌شناسی شناختی مجالی به مراتب بیش از یک مقاله چند صفحه‌ای نیاز دارد، در اینجا به فراخور بحث به چند موضوع محوری پرداخته سپس به تحلیل و بررسی شعر باباچاهی می‌پردازیم.

۲. نظریه‌ی طرح‌واره

نظریه‌ی طرح‌واره در زبان‌شناسی شناختی به این موضوع می‌پردازد که یکی از مؤلفه‌های مهم قوه‌ی فاهمه‌ی بشر «طرح‌واره» است. برای مثال اگر کسی به ما بگوید که برای بازی فوتبال به ورزشگاه می‌رود ما در ذهن خود هم طرح‌واره‌ای از محلی به نام ورزشگاه داریم و هم طرح‌واره‌ای از بازی فوتبال و قواعد بازی. به‌همین‌ترتیب اگر کسی به ما بگوید که برای تحصیل به دانشگاه می‌رود هم طرح‌واره‌ای از مراحل تحصیل در ذهن

داریم و هم طرح‌واره‌ای از محل دانشگاه و قوانین دانشگاهی. درنتیجه می‌توان گفت که ادراک ما از محیط، اشیاء و پدیدارها از آنجا که وابسته به تجربه است، وابسته به ادراک پس‌زمینه‌ای و پیشینی است؛ پس می‌توان گفت که معنای واژگان، صرفاً معنای قاموسی و لغتنامه‌ای نیست بلکه معنی دایره‌المعارفی است که وابسته به تداعی‌های تصویری، مفاهیم انتزاعی و غیره است؛ به عبارت دیگر ما از واژه‌ی «دانشگاه» صرفاً یک معنای منفرد استنباط نمی‌کنیم، بلکه تصوری ساختاری در ذهن ما ایجاد می‌شود که وابسته به دانش پس‌زمینه‌ای و پیشینی ما است. هرچند ابهام و وضوح این تصوّر نیز به نوبه‌ی خود وابسته به اقلیم، فرهنگ و ابعاد دیگری نیز هست؛ یعنی مفهوم دانشگاه برای یک دانش‌آموخته‌ی دانشگاه آکسفورد با یک دانش‌آموخته‌ی دانشگاه کابل متفاوت است.

۱.۲. طرح‌واره‌های ادبی

به همان صورت که ادراک ما از مناسبات اجتماعی و بینافردی وابسته به طرح‌واره است، در دنیای هنر نیز طرح‌واره‌هایی وجود دارند که وابسته به دانش پس‌زمینه‌ای ما است؛ برای مثال اگر کسی به ما بگوید که یک غزل، قصیده یا رباعی سروده است، ما از قبل طرح‌واره‌هایی از هرکدام از این قالب‌ها در ذهن داریم؛ این طرح‌واره‌ها «انتظارات» ما را تشکیل می‌دهند؛ یعنی اگر کسی بگوید یک غزل سروده است، اما چیزی که برای ما می‌خواند یک ترجیع‌بند یا یک مسمّط باشد، انتظارات ما را برآورده نمی‌کند. پس می‌توان نتیجه گرفت که یکی از انتظاراتی که دانش پس‌زمینه‌ای ما ایجاب می‌کند، «تحکیم طرح‌واره» و «حفظ طرح‌واره» است. به همین دلیل زمانی که نیما یوشیج دست به شکستن تساوی طولی ارکان شعر کلاسیک می‌زند، عملاً یک «گسست طرح‌واره» اتفاق می‌افتد و از آنجا که انسان ذاتاً تمایل به حفظ طرح‌واره‌ها دارد، طبیعی است که در برابر گسست طرح‌واره‌ها مقاومت کند و آن را به رسمیت نشناسد. اما باید دانست که تکامل هنر و دانش از سویی منوط به گسست طرح‌واره‌ها و از دیگرسو مشروط به خلق طرح‌واره‌های جدید است.

۲. ۲. تکامل طرح‌واره

«یکی از عوامل کلیدی در توسل به نظریه‌ی طرح‌واره این است که این نظریه، سازه‌های دانش را پویا و بر اساس تجربه، در حال تکامل می‌بیند. به‌طورکل سه راه وجود دارد که از طریق آن‌ها یک طرح واره می‌تواند تکامل بیابد:

الف: جذب: اضافه‌شدن یافته‌ای جدید به طرحواره؛

ب: تنظیم: تغییر و تحول حقایق یا روابط درون طرحواره؛

ج: بازسازی: خلق طرحواره‌های نو» (استاک‌ول ۱۳۹۳: ۱۴۰)

«طرحواره در یک بافت ادبی به سه حوزه‌ی مختلف اشاره دارد: طرحواره‌های جهانی، طرحواره‌های متن و طرحواره‌های زبان. طرحواره‌های جهانی آن دسته از طرحواره‌هایی را در بر می‌گیرد که با بافت سروکار دارد. طرحواره‌های متن بازنماینده‌ی انتظارات ما از شیوه‌ای است که طرحواره‌های جهانی در قالب توالی و سازمان‌دهی ساختارهایشان بر ما ظهور می‌کنند و طرحواره‌های زبان در بر گیرنده‌ی نظر ما نسبت به صورت‌های مناسب سبک و الگوبندی زبان‌شناختی است. با توجه به این‌ها، گسست در انتظارات و توقعات ما از ساختار سبکی «انحراف گفتمانی» را می‌سازد.» (همان: ۱۴۲)

اگر بخواهیم مثال ملموسی برای طرحواره‌های جهانی ارائه کنیم، شعریت و شعربودن یک اثر را می‌توانیم مثال بزنیم: اگر موزون و مقفی‌بودن شمولیت جهانی نداشته باشد، حداقل مخیّل‌بودن شعر یک مؤلفه‌ی جهانی است. منظور از طرحواره‌ی متن این است که متن‌بودن یک متن منوط به این است که از یک ساختار دستوری قاعده‌مند برخوردار باشد و منظور از طرحواره‌ی زبان، کنش خطی زبان و روابط همنشینی و جانشینی و غیره است. حال اگر در هرکدام از این طرحواره‌ها گسستی در انتظارات ما اتفاق بیفتد، نوعی انحراف گفتمانی پدید می‌آید که می‌تواند منجر به جذب، تنظیم یا بازسازی طرحواره‌ها شود.

همان‌گونه که گفته شد، طرحواره، دانش پس‌زمینه‌ای است که باعث قوام‌بخشی قوه‌ی فاهمه می‌شود و سرعت ادراک ما را تسهیل و تسریع می‌کند و همین دانش پس‌زمینه‌ای است که انتظارات ما را تشکیل می‌دهد. اگر ما برای گونه‌های خاصی از شعر، قوالب خاصی مانند غزل، قصیده، رباعی و ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و مستزاد و مسمّط تعریف کرده‌ایم، به این دلیل است که بدون ایجاد چهارچوب و قواعد خاص، اساساً دانش پس‌زمینه‌ای ایجاد نمی‌شود و دانش پس‌زمینه‌ای باعث می‌شود که اگر ایراد و اشکالی در رعایت قواعد رخ دهد، قادر به اصلاح آن باشیم و از سوی دیگر قادر به تشخیص حد و مرزهای هر یک از گونه‌ها؛ برای مثال از طریق دانستن ویژگی‌های زبانی و فکری شعر سبک خراسانی یا عراقی یا هندی هم قادر به شناخت و تمیز این سبک‌ها از یکدیگر خواهیم شد و هم قادر به تحلیل و شناخت جزئیات دستوری و بلاغی آن‌ها. با ظهور شعر نیمایی نیز پژوهشگران، هم تعریفی برای قالب شعر نیمایی ارائه کردند و هم دست

به تبیین و تعریف ویژگی‌های این گونه‌ی نوظهور شعر زدند. یکی از ویژگی‌های بسیار مهم که برای شعر نیمایی تعریف و تأکید شده «پیکره‌مندی» و «ساختمندی» است. سعید حمیدیان در کتاب *داستان دگردیسی* که به روند دگرگونی‌های شعر نیما می‌پردازد، می‌نویسد: «در شعر نو کلیه‌ی عناصر روساختی باید به هم پیوسته باشند؛ به‌طوری‌که دستگاهی کاملاً منسجم را پدید آورند که حتی مثلاً یک کلمه، تصویر، قافیه و لَختِ توجیه‌ناپذیر با کل دستگاه در آن نباشد. ژرف‌ساخت تمامی لَخت‌ها و عبارات شعر نیز باید بتوانند خط یا زنجیری را بدون هیچ گسل و گسستی از نقطه‌ی آغاز تا پایان شعر پدید آورند درست مثل نثر.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۰۱) این به‌هم‌پیوستگی اجزاء و لَخت‌ها که به صورت یک قاعده و ویژگی مهم شعر نو از آن یاد می‌شود، همان چیزی است که از آن به‌عنوان دانش پس‌زمینه یاد کردیم. دانش پس‌زمینه نیز به نوبه‌ی خود افق انتظارات را تشکیل می‌دهد و در نتیجه یک طرح‌واره می‌سازد که بر اساس آن هر خواننده‌ای در برخورد با شعر نو انتظار دارد، این طرح‌واره رعایت شده باشد. همان‌گونه که نیما با شکستن تساوی طولی ارکان شعر عروضی، یک گسست طرح‌واره‌ای و به تبع آن یک انحراف گفتمانی ایجاد کرد که منجر به «جذب»، «تنظیم» و «بازسازی» (خلق) طرح‌واره‌ای جدید شد. در دهه‌های اخیر نیز شکل دیگری از شعر ظهور کرد که آن طرح‌واره‌ی پیشین و مورد انتظار مخاطبان را شکست و انحراف گفتمانی جدیدی را ایجاد کرد.

۳. گسست طرح‌واره‌ی نیمایی در شعر باباچاهی

علی باباچاهی از جمله شاعرانی است که از نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد شمسی با انتشار دو مجموعه‌شعر *نم‌نم باران* و *عقل عذابم می‌دهد* یک انحراف گفتمانی و گسست طرح‌واره‌ای در شعر نو ایجاد کرد و از آن زمان تا کنون نیز با انتشار مجموعه‌های بسیاری، سعی در حفظ و پیشبرد آن انحراف گفتمانی کرده است. شعر باباچاهی در این چند دهه از آن پیکره‌مندی و ساختمندی مورد نظر نیما و دیگر شاعران شعر نو فاصله گرفته است؛ به همین دلیل می‌توان یکی از ویژگی‌های مهم سبکی شعر او را عدم ساختمندی و تشتت ساختاری دانست که به جنون‌نگاری و پریشان‌نویسی می‌ماند. قبل از آن که به سراغ شعر باباچاهی برویم، لازم است مثالی بیاوریم از شعرهای یکی از شاعران هم نسل او که بر خلاف باباچاهی به همان اسلوب «پیکره‌مندی» و «ساختمندی» شعر وفادار ماند. عباس

صفاری با وجود آن که مقیم ایران نبود، اما در دهه‌ی هشتاد شمسی، با انتشار چندین مجموعه‌شعر اقبال عام یافت و با استقبال خوانندگان روبه‌رو شد:

باران در این شهر ساحلی
مسافری تنهاست
که چشم‌اندازش را
به میل خویش می‌آراید
از سرعت ماشین‌ها کم می‌کند
و به سرعت رهگذران می‌افزاید
صف اتوبوس را
از کنار خیابان
به سینه‌کش دیوار می‌کشاند
روزنامه‌های باطله را چتر می‌کند
و پیش از آن که در انتهای خیابان
به دریا بزند،
رستوران‌های ساحلی را
در خلوت‌ترین ساعت روز
از مشتریان آب‌کشیده می‌انبارد.
من باران‌های پیش‌بینی‌ناشده را دوست می‌دارم
دویدن بچه‌ها
هجوم کبوتران به پل‌های راه‌آهن
پاره‌شدن چُرت کشتی‌های تنبل
در باراندازها
بی‌تفاوتی گربه‌ها، در گرم‌ترین گوشه‌ی پنجره
چسبندگی پیراهن‌های خیس
برجستگی تندیس‌وار عضلات جوان
و بازگشت رنگ‌های پنهان به چهره‌ها
به برگ‌ها، به سنگ‌ها، به آجرها...
کسی در باران نقش بازی نمی‌کند

حتی خودپسندترین بازیگر هم می‌داند
مردم غافلگیرشده
تماشاگران خوبی نیستند. (صفاری، ۱۳۹۰: ۳۷)

شاعر در این شعر با استفاده از صنعت تشخیص (personification) «باران» را در هیأت مسافری تصویر می‌کند که به صورت پیش‌بینی‌نشده وارد شهر می‌شود، بارش باران باعث می‌شود، سرعت ماشین‌ها کم شود. مسافرانی که در صف اتوبوس ایستاده‌اند در کنار دیوار پناه بگیرند، کبوتران در زیر پل‌ها پناه گیرند و در نهایت نتیجه می‌گیرد که باران، رنگ‌های پنهان را آشکار می‌کند و تمام نقاب‌ها را از چهره می‌زداید و ماهیت واقعی پدیدارها، جانداران و انسان‌ها را آشکار می‌کند. در این وضعیت حتی متبحرترین بازیگران نیز نقاب بازیگری را کنار می‌زنند؛ زیرا می‌دانند مردمی که باران غافلگیرشان کرده است، به بازیگری آن‌ها توجهی نمی‌کنند. شاید اگر بخواهیم به دیده‌ی یک منتقد سختگیر ساختارگرا به این شعر نگاه کنیم, بتوانیم بر نقایص ساختاری این شعر انگشت بگذاریم و بگوییم می‌توان بدون این که پیام و محتوای شعر دچار کاستی و نارسایی گردد، بندها و سطرهایی را از این شعر حذف کرد. اما مسئله‌ی اصلی این است که چنین شعری، در هر حال پیکره‌مند و ساختمند است و از همان طرح‌واره‌ای تبعیت می‌کند که نیما مبدع آن بود. از سوی دیگر، همان‌گونه که می‌بینیم واژگان دارای کنش خطی هستند و زبانِ سلیس شعر در خدمت انسجام مفهومی و وضوح معنا است؛ درحالی‌که در ساده‌ترین شعرهای باباچاهی، حتی اگر خواننده زبان شعر را نیز سلیس بیابد و هنجارگریزی نحوی چشمگیری مشاهده نکند، باز به سادگی قادر به جمع‌بندی مفاهیم و رسیدن به انسجام مفهومی نخواهد بود؛ چرا که سبک و سیاق شعر باباچاهی، مبتنی بر انحراف گفتمانی و گسست طرح‌واره‌ای است؛ برای مثال به یکی از شعرهای باباچاهی نگاهی می‌اندازیم:

رودخانه‌ها پسر دارند دختر دارند
تشکیل خانواده می‌دهند فرزندانشان
عروسیِ در آب روبوسیِ در آب
خوشبختی‌شان تضمین‌شده است یا نه؟
رازشان را برای من و تو افشا می‌کنند یا نه؟
شبی بوده نیمه‌شبی گونیِ سنگینی بوده

هل بده!   هل می‌داده‌اند در آب
آدم‌های از طرف ما
آدم‌هایِ ما وَ شما (هل بدهید گونیِ سنگین را
گونیِ سنگین را هل بدهید   در آب هل بدهید!)
تلاطمِ در آب   مانع نمی‌شود که رودخانه فراموش کند
رودخانگی‌اش را
گونیِ سنگین هم که پر از چشم‌های از همه‌رنگ بوده
خیالبافی کرد یا که نکرد   گفت دیده‌ام
سیاه بودند   همه‌شان
شنیده‌ام   آبی   عسلی بودند
همه‌شان
چراغیدن در افعالِ پرسشی   کار غرقی‌هاست
بچراغانید!
گاهی البته ضیافت کوچکی در آب بر پا می‌کنند
زیر آب/بالای آب
با یاد محبوبکانی که   اسکلت و جمجمه‌هایی که
لبخندهایی که   فکّ و دهان و   دندان‌هایی که   (باباچاهی،۱۳۹۲: ۸۰)

۳. ۱. چارچوب بافتاری- کنترل بافتاری

قبل از تحلیل این شعر نیاز است به دو اصطلاح در سبک‌شناسی شناختی اشاره کنیم: اصطلاح «چارچوب بافتاری» و اصطلاح «کنترل بافتاری». منظور از «چارچوب بافتاری» این است که «هر پیکره‌بندی متنی دست کم به صورت گذار مستلزم نگهداری در ذهن است.» (نینانورگارد، ۱۳۹۴: ۱۹۶) و منظور از «کنترل بافتاری» این است که «خوانندگان برای درک معنی متن، باید بتوانند بر آن تسلط پیدا کنند تا بتوانند دگرگونی‌ها و جایگشت‌ها را در چارچوب‌ها ارزیابی کنند.» (همان: ۱۷۰) به‌دیگرسخن، نظریه‌ی بافتار به ما می‌گوید، ما هنگام خواندن یک متن همواره قسمت‌های پیشین متن را در حافظه نگه می‌داریم تا قسمت‌های بعدی که در روند خوانش با آن برخورد می‌کنیم را با استفاده از فرایند ارجاع به عناصر و موارد پیشین درک و هضم کنیم. ناگفته پیداست که درک

بافتار و چارچوب بافتاری مشروط به درک معنی متن است و درک معنی متن مستلزم وضوح، و وضوحِ معنیِ متن مشروط به مسبوق به سابقه بودن طرح‌واره‌ی متنی است و همان‌طورکه قبلاً گفته شد، طرح‌واره، مبتنی بر دانش پیشینی است. بدون این استلزامات نیز کنترل بافتاری امکان‌پذیر نیست. هنگامی که در ابتدای شعر این سطرها را می‌خوانیم: رودخانه‌ها پسر دارند دختر دارند/ تشکیل خانواده می‌دهند فرزندانشان/ عروسیِ در آب/ روبوسیِ در آب/ خوشبختی‌شان تضمین شده یا نه؟/ رازشان را بر من و تو افشا می‌کنند یا نه؟

هیچ دانش پس‌زمینه‌ای تا اینجای کار نداریم. همه چیز مبهم است و به نظر بی‌معنی و حتی مضحک می‌رسد. شاید به دلیل همین نامتعارف‌بودن و ابهام و عدم وضوح باشد که ذهن تمایلی به ذخیره و نگهداری چنین عبارت‌های مبهمی ندارد. بند دوم شعر نیز ابهام و پریشان‌گویی را مضاعف می‌کند و به نظر نامربوط می‌رسد:

شبی بوده/ نیمه شبی/گونیِ سنگینی بوده/ هل بده!/هل می‌دادند در آب آدم‌های از طرفِ ما/ آدم‌های ما وَ شما (هل بدهید گونیِ سنگین را گونی سنگین را هل بدهید در آب هلَ بدهید!)

با توجه به آنچه گفته شد از آنجا که تا پایان بند دوم، واحدها و عبارت‌های شعر به صورت مبهمی گسترش یافته است، شعر نه چارچوب بافتاری روشنی دارد، نه مخاطب قادر به کنترل بافتار است؛ زیرا بر معنی تسلط ندارد. اما در بند سوم از محتوای گونی‌ها سخن گفته می‌شود:

گونی‌های سنگین هم که پر از چشم‌های همه‌رنگ بوده/ خیالبافی کرد یا نکرد/ گفت دیده‌ام/ سیاه بودند/ همه‌شان/ شنیده‌ام/ آبی/ عسلی بودند/ همه‌شان.

در این بند انگار گفتگویی بین دو نفر اتفاق می‌افتد یکی می‌گوید چشم‌هاشان سیاه بوده و دیگری می‌گوید شنیده‌ام آبی/ عسلی بودند. این قراین مخاطب را به این حدس وامی‌دارد که گونی‌ها حامل جسد انسان‌ها بوده‌اند. اگر در همین لحظه به ابتدای شعر برگردیم متوجه می‌شویم که منظور از رودخانه‌هایی که پسر و دختر دارند، رودخانه‌هایی است که پر از اجساد پسران و دختران است. در تخیل شاعر این اجساد که نتیجه‌ی جنایاتی هولناک است، وقتی به آب سپرده می‌شوند به هیأت فرزندان رودخانه‌ها در می‌آیند و انگار این اجساد با هم ازدواج می‌کنند. در بند پایانی شعر می‌خوانیم:

چراغیدن در افعال پرسشی/ کار غرقی‌هاست/ بچراغانید!

سطری که با ابهام خوانده می‌شود هم به دلیل استفاده از مصدر جعلی چراغیدن و هم از این نظر که در زبان فارسی فعل پرسشی نداریم مگر این که منظور از «افعال پرسشی» اعمال سؤال‌برانگیز جنایتکارانی باشد که انسان‌ها را کشته‌اند و در آب غرق کرده‌اند و منظور از چراغیدن و بچراغانید این باشد که ابهام این اعمال جنایتکارانه را روشن کنید. این شعر بر خلاف آنچه در ابتدا به نظر می‌آید، یک تراژدی تمام‌عیار است که در سطرهای پایانی به اوج خود می‌رسد:

گاهی البته ضیافت کوچکی در آب بر پا می‌کنند/ زیر آب/ بالای آب/ با یاد محبوبکانی که اسکلت و جمجمه‌هایی که/ لبخندهایی که/ فک و دهان و/ دندان هایی که.

گاهی جریان آب اجسادی را که به رودخانه ریخته‌شده‌اند، به صورت تصادفی کنار هم جمع می‌کند؛ شاعر این جمع‌شدن اجساد در کنار هم را به «ضیافت» تعبیر می‌کند. با این وصف می‌بینیم که اگر ابهام‌ها رفع شود و معنیِ متن به وضوح قابل قبولی برسد، این نوع شعر نیز در تحلیل نهایی پیکره‌مند است؛ اما در ابتدا گفتیم طرح‌واره در یک متن ادبی به سه حوزه‌ی طرح‌واره‌های جهانی، متنی و زبانی اشاره دارد و همچنین گفتیم منظور از طرح‌واره‌ی متنی این است که متن از یک ساخت دستوری قاعده‌مند برخوردار باشد و منظور از طرح‌واره‌ی زبان، کنش خطی زبان و روابط قاعده‌مندِ جملات و قواعد نحوی و دستوری است. همان‌طورکه دیدیم در شعر مورد نظر، طرح‌وارَه‌های متن و زبان دارای انحراف گفتمانی است؛ درواقع باباچاهی طرح‌واره‌های متنی و زبانی متعارف و پیشینی را به هم ریخته است و قواعد نامتعارف و بدیعی را جایگزین آن کرده است که باعث «جذب»، «تنظیم» و «بازسازی» و خلق یک طرح‌واره‌ی جدید شده است.

۳. ۲. شعر افشانشی و اعوجاج ساختاری

باباچاهی در مصاحبه‌هایی که با مطبوعات داشته، بارها تأکید کرده است که اعتقادی به شعر پیکره‌مند و ساختمند ندارد. او تحت تأثیر نظریه‌ی مرگ مؤلف رولان بارت، نظریه‌پرداز فرانسوی (۱۹۸۰–۱۹۱۵) و به تأسی از او می‌خواهد اقتدار نویسنده را به‌عنوان مالک اثر از بین ببرد و خواننده را به سپیدخوانی متن ترغیب کند؛ به همین دلیل در یکی از مصاحبه‌ها می‌گوید: «دورشدن از قطعه‌سرایی (شکل اورگانیک شعر) که تک‌مرکزیتی است و شعاع‌هایی دارد که به مرکز متصل می‌شود، برای من فلسفه‌ای دارد که بارها تکرار کرده‌ام.» (باباچاهی، ۱۳۹۴: ۶۰) او سپس شیوه‌ی شاعری خود را «افشانشی» می‌نامد و

می‌گوید: «منظورم از افشانش، نوعی بذرپاشی است با قدرتی که در دست‌های ما تعبیه شده است. بذرپاشی بر قطعاتی از زمین (صفحه‌ی کاغذ) که ظاهراً متقارن و موازی نیستند و همچون جزایر پراکنده به نظر می‌رسند، اما فصل مشترک این قطعات، بذری است که بر آن‌ها پاشیده شده است؛ بنابراین افشانش را معادل گسستِ کامل اندام‌های شعر از یکدیگر نمی‌دانم گر چه نوعی گسست را تداعی می‌کند. این گسستِ ظاهری به نوعی پیوستِ نهان نظر دارد؛ بدین معنا که روساختِ ظاهراً گسسته‌ی شعر مبتنی بر ژرف‌ساختی پیوسته است. اما فرم یا ساختمان آن گونه که مدّ نظر نیما است، در شعر افشانشی، نقش چندانی ندارد.» (همان: ۶۱) البته از دید نگارنده‌ی این مقاله، این احتمال هم وجود دارد که ایده‌ی افشانش را باباچاهی از نظریه‌ی «انتشار» ژاک دریدا به وام گرفته باشد[1] از سوی دیگر در شعر باباچاهی نوعی اعوجاج و اختلال و پارازیت (nois) تعمدی وجود دارد که از نظر کارکرد شبیه به هنجارگریزی (deviation) فرمالیست‌های روسی است اما از نظر چگونگی اجرا کاملاً متفاوت و بدیع است:

با آفتاب به گردش می‌رود و قایق‌سواری می‌کند
نگاهی به دریا می‌اندازد
به خانه بر می‌گردد
چه نوری دارد آدم در غروب!
آدمِ از نور با تاریکی قهر نیست
به گردش می‌رود و دور می‌زند اطراف را
ماه را به رسمیت می‌شناسد و
به خانه بر می‌گردد
شخص زرین اکتساب نورانیت
به خواب می‌روم و از مناظر نورانی جسمیت پیدا می‌کنم و
به خانه برمی‌گردم
اختراع قلاب سیب را چرا به دلهره انداخت
و آدم را به سراندیب؟
دویست سال گریه کردم و تیغ ماهی از گلویم
بیرون نجست
با چشم‌های حوا به تضرع افتادم به دنده‌ی چپ

به چه کنم
به فکر یکی از پسرانم هستم که فاقد نورانیت بود
به خانه برمی‌گردم
این شمع‌های پراکنده را برای چه کسانی روشن کرده‌اند؟
در این هوا؟
برای چه کسانی
در این هوا (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۸۰)

شاعر در بند اول و دوم شعر می‌گوید: آدمی که در طول روز در معرض آفتاب قرار می‌گیرد، از آفتاب کسب نور می‌کند و غروب که به خانه برمی‌گردد، سرشار از نور است؛ به همین دلیل چنین انسانی با تاریکی قهر نیست و ماه را نیز به رسمیت می‌شناسد؛ زیرا ماه نیز از خورشید کسب نور می‌کند و شامگاه، نوری را که از خورشید کسب کرده، بازمی‌تاباند؛ حتی خواب‌های چنین فردی نیز پُر از مناظر نورانی است. اما در بند سوم شعر اعوجاج و اختلالی پیش می‌آید و بی‌مقدمه از قلاب و سیب و سراندیب و قصه‌ی آدم و حوا سخن به میان می‌آید و در پایان از شمع‌های پراکنده. اگر به ابتدای شعر برگردیم می‌بینیم شعر با زاویه‌ی سوم‌شخص شروع می‌شود و به تدریج به زاویه‌ی اول-شخص تبدیل می‌شود. درواقع شعر دارای صنعت التفات است؛ اما اتفاقی که در این تغییر زاویه می‌افتد، بازگشت به ازلیت و تلمیح به قصه‌ی حضرت آدم(ع) است؛ «قلاب» مجاز از دامی است که شیطان پهن کرد و «سیب» میوه‌ی ممنوعه به روایت عهد عتیق است. در این داستان طبعاً پسری که فاقد نورانیت بود قابیل است. در این بند آنچه ابهام را دوچندان می‌کند این است که در این سطرها بین «قلاب» و «سیب» و «ماهی» ارتباط منطقی وجود ندارد:

اختراع قلاب، سیب را چرا به دلهره انداخت
و آدم را به سراندیب؟
دویست سال گریه کردم و تیغ ماهی از گلویم بیرون نجست

ابهام این بند به این دلیل است که بین دو امر به ظاهر نامربوط، تشبیهی نامتعارف اتفاق افتاده است. می‌دانیم که ماهی‌گیران برای صید ماهی از قلاب استفاده می‌کنند و برای به دام انداختن ماهیان از طعمه استفاده می‌کنند؛ مثلاً ماهی کوچکی را به قلاب آویزان می‌کنند و در آب می‌اندازند تا ماهی بزرگی را صید کنند؛ در قصه‌ی آدم نیز سیب

طعمه‌ای بود که آدم را به دام انداخت. درواقع قلاب مظهر دامی است که شیطان پهن کرد. در این شعر انگار سیب دارای فهم است و از این که طعمه‌ای است در دست شیطان برای به دام انداختن آدم، به دلهره افتاده است؛ چرا که باعث می‌شود آدم به جزیره‌ی سراندیب هبوط کند اما با آن که آدم دویست‌سال گریه می‌کند، دیگر کار از کار گذشته است و به بهشت باز نخواهد گشت:

دویست‌سال گریه کردم و تیغ ماهی از گلویم بیرون نجست

در این سطر منطق کلام حکم می‌کند که گفته شود: «سیب از گلویم بیرون نجست» اما شاعر به جای «سیب» می‌گوید «تیغِ ماهی». در واقع شاعر دو تصویر را به صورت افشانشی با هم تلفیق می‌کند:

	صیاد	طعمه	صید
تصویر اول←	شیطان	سیب	آدم
تصویر دوم←	ماهی گیر	ماهی کوچک	ماهی بزرگ

شاعر تصویر اول و دوم را بر هم منطبق و در یکدیگر ادغام می‌کند؛ اما این ادغام به صورت یک‌به‌یک نیست و جای عناصر با هم عوض می‌شود. سؤالی که در پایان شعر مطرح می‌شود نیز بسیار تأمل‌برانگیز است:

این شمع‌های پراکنده را برای چه کسانی روشن کرده‌اند؟ در این هوا؟

معلوم نیست هوا روشن است یا تاریک. اما فرقی نمی‌کند؛ زیرا بر اساس استدلال شاعر، انسان در طول روز از خورشید کسب نور می‌کند و حتی در خواب هم نورانی است. پس انسان در هر حال نیازی به روشن‌کردن شمع ندارد، مگر آن که از فرزندان قابیل باشد که فاقد نورانیت بود. شعر با یک علامت سؤال بزرگ و مبهم به پایان می‌رسد. اشاره به قصه‌ی آدم در این شعر ضمن این که باعث اعوجاج و غیرخطی‌شدن روایت شعر می‌شود، یکی از ویژگی‌های مهم سبکی شعر او را نیز به نمایش می‌گذارد. بسامد درج، تضمین، تلمیح و اقتباس در شعر باباچاهی به حدی است که کمتر شعری از او از این ویژگی تهی است و همین ویژگی نیز دست او را در هرچه بیشتر افشانشی‌شدن شعر باز گذاشته است؛ تا به حدی که در یکی از مصاحبه‌ها، خود باباچاهی شعرش را مصداق واقعی «نظم پریشان» می‌داند[۲] اما این نظم پریشان خصیصه‌ای است که از یک‌سو یادآور

شاعری کلاسیک مانند حافظ است[۳] و از سوی دیگر، ریشه در نظریه‌های جدید قرن بیستمی دارد که در ادامه مطلب به آن اشاره خواهیم کرد.

۳. ۳. طرح‌واره‌ی مکان

بحث طرح‌واره در سبک‌شناسی شناختی به مواردی که تا کنون ذکر کردیم، محدود نمی‌شود؛ بلکه موارد عدیده‌ی دیگری را نیز دربرمی‌گیرد که ما به فراخور بحث ذکر خواهیم کرد. یکی از این موارد طرح‌واره‌ی مکان است. «مکان‌ها غالباً با رخدادهایی که نوعاً در آن مکان رخ می‌دهند تداعی می‌شوند. بسیاری از قلمروهای مکانی به‌ویژه برای به‌کاررفتن، به مثابه‌ی جایگاهی برای انواع خاصی از فعالیت‌ها طراحی می‌شوند: زمین بازی برای بازی‌کردن بچه‌ها طراحی می‌شوند. بیمارستان‌ها برای درمان بیمارها، تخت‌خواب برای خوابیدن و غیره. میان چنین مکان‌هایی که ساخت انسان هستند و فعالیت‌هایی که در آن‌ها انجام می‌شوند، چنان پیوندی وجود دارد که بیان‌کردن مکان برای برانگیختن دلالت ضمنی یک فعالیت خاص کفایت می‌کند.» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۷۱) به عبارت دیگر ما با شنیدن نام «ورزشگاه» بلافاصله به یاد بازی می‌افتیم یا با شنیدن نام «بیمارستان» به یاد بیمار و بیماری‌ها؛ بنابراین انتظار ما این است که هرگاه نام مکانی را می‌شنویم، فعالیتی را در رابطه با آن مکان به خاطر آوریم. حال اگر جمله‌ای با این مضمون بشنویم: «سرم توی درس است اما نمی‌توانم تمرکز کنم»، از آنجا که درس‌خواندن نیازمند داشتن تمرکز است، مفهوم جمله روشن و واضح است. اما در جمله‌ی «در حمام هستم اما نمی‌توانم تمرکز کنم»، مفهوم جمله مبهم است؛ زیرا مکانی مانند حمام به تمرکز نیاز ندارد. (همان: ۱۷۱) حال اگر با این مقدمات به سطرهای اول شعری که در ابتدا خواندیم، رجوع کنیم:

رودخانه‌ها پسر دارند دختر دارند
تشکیل خانواده می‌دهند فرزندانشان
عروسیِ در آب روبوسیِ در آب (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۸۰)

از آنجا که «رودخانه» اسمِ مکان است (اضافه‌ی مقلوب)، قائل‌شدن فرزند برای رودخانه، گسست طرح‌واره‌ای بدیعی ایجاد می‌کند که حتی عنصر خیال نیز نمی‌تواند بین رودخانه و فرزندانِ پسر و دختر ارتباط منطقی برقرار کند. از سوی دیگر رودخانه، محل و مکان عروسی و تشکیلِ خانواده نیست و ارتباط بین رودخانه و عروسی و تشکیل خانواده مبهم است. به

دلیل همین عدم ارتباط است که شعر به پریشان‌گویی و جنون‌نگاری می‌ماند، مگر آن که همان‌طورکه نشان دادیم، از طریق قراینی که در بندهای بعدی شعر وجود دارد، پی ببریم که رودخانه پُر از اجساد دختران و پسران است و آنگاه که وجود اجساد را پذیرفتیم، بستر و زمینه‌ای برای تأویل ایجاد خواهد شد که ما را قانع می‌کند که پسران و دختران رودخانه را صنعت تشخیص (Personification) محسوب کنیم.

۳. ۴. طرح‌واره‌ی ظرف

همان‌گونه که در ابتدای مقاله اشاره کردیم قوه‌ی فاهمه و ادراک ما انسان‌ها مبتنی بر دانش پس‌زمینه‌ای است. طرح‌واره‌ی ظرف[۴] نیز از این قاعده مستثنی نیست. تصور ما انسان‌ها از «مکان» فقط مکان‌های خارج از بدنمان نیست بلکه بدن خود را نیز به مثابه‌ی مکانی در نظر می‌گیریم که مرز جسممان از فضای بیرون از جسم جدا کرده است. از طرف دیگر از فضاهای بیرون از جسم نیز تصوری ظرف‌گونه داریم. برای مثال وقتی می‌گوئیم «خانه‌ی زنبور در باغ است یا زنبور در باغ است. ساختارِ شناختیِ تحمیل‌شده بر باغ را طرح‌واره‌ی ظرف می‌نامیم.» (لیکاف، ۱۳۹۵: ۱۸۱) یا هنگامی که فردی می‌گوید «جوش آوردم» یا «فلانی داشت از خشم منفجر می‌شد» یا «از شادی لبریز بود»، در همه‌ی این موارد به صورت ناخودآگاه، از طرح‌واره‌ی ظرف استفاده شده است. به‌عبارت‌دیگر فرد، خود را ظرفی می‌پندارد که می‌تواند از چیزی پُر یا خالی شود. هنگامی که در اشعار سپهری می‌خوانیم : من پُر از نورم و شن/ و پر از دار و درخت/ پُرم از راه، از رود، از موج/ پُرم ازسایه‌ی برگی در آب/ چه درونم تنها است (سپهری، ۱۳۵۸: ۳۳۷)، می‌بینیم که در تمام این سطرها از طرح‌واره‌ی ظرف استفاده شده است. اکنون اگر با این مقدمات به شعر دوم باباچاهی نگاه کنیم، درمی‌یابیم که در شعر باباچاهی، به گونه‌ای متفاوت از طرح‌واره‌ی ظرف استفاده شده است:

با آفتاب به گردش می‌رود
نگاهی به دریا می‌اندازد
به خانه برمی‌گردد
چه نوری دارد آدم در غروب! (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۸۰)

آنچه در شعر باباچاهی متفاوت است این است که انسانی که در این شعر تصویر می‌شود، وقتی در معرض آفتاب قرار می‌گیرد، چنان نور را جذب می‌کند که تبدیل به

شخص زرین می‌شود. درواقع به نظر می‌رسد پاره‌ی اول شعر حکایت آدم در بهشت است[۵] همان‌طور که دیدیم در این شعر، طرح‌واره‌ی ظرف که به صورت ناخودآگاه و متعارف در زبان برای بیان احساسات استفاده می‌شود، گسسته شده و به طرز نامتعارفی مورد استفاده قرار گرفته است.

۳. ۵. طرح‌واره‌ی ریزومی

یکی از نظریه‌های قابل تأمل قرن بیستم نظریه‌ی تفکر سیار یا تفکر ریزومی است. «ژیل دولوز نخستین کسی بود که مفهوم «ریزوم» را مطرح کرد و آن را در تقابل با نظام درخت‌وار (درخت–ریشه) قرار داد.» (شایگان، ۱۳۸۴: ۱۴۴) لازم به ذکر است که ریزوم (rhizome) به نوعی گیاه می‌گویند که به صورت افقی رشد می‌کند و اگر قسمتی از گیاه را قطع کنند، از بین نمی‌رود و باز در جهات دیگری رشد می‌کند. همچنین جهت رشد آن مانند درخت یک‌سویه نیست و در تمامی جهات رشد می‌کند. ژیل دولوز فیلسوف فرانسوی (۱۹۲۵– ۱۹۹۵م) تفکر ریزومی را تفکری سیار و چندمرکزی می‌نامد که برخلاف تفکر درخت‌وار، شجره‌ای و تک‌مرکزی نیست[۶] به تأسی از نظریه‌ی دولوز می‌توان ساختار شعر نیمایی را ساختار شجره‌ای و تک مرکزی و ساختار شعر باباچاهی را ساختاری ریزومی و چندمرکزی دانست. در واقع بدعت باباچاهی این است که طرح‌واره‌ی شجره‌ای را تبدیل به طرح‌واره‌ی ریزومی کرده است. ویژگی اصلی طرح‌واره‌ای شجره‌ای این است که واحدهای معنایی توسط یک کانون معنایی انسجام می‌یابند و از سوی دیگر کانون معنایی به مثابه‌ی ریشه‌ای عمل می‌کند که واحدهای معنایی را در جهتی مشخص به طرف ساقه‌ها و شاخه‌هایی که بر یک تنه‌ی اصلی استوار شده‌اند، هدایت می‌کند. اما در طرح‌واره‌ی ریزومی چند کانون معنایی در جهات مختلف، شاخه‌ها و ساقه‌های نامتقارن و متفاوتی را پدید می‌آورند که موجب تکثر و سیالیت معنا در اضلاع مختلف می‌شوند. طرح‌واره‌ی ریزومی را می‌توان به مرقع‌کاری و تکه‌چسبانی شبیه دانست. «در مرقع‌کاری در واقع عنصری شبیه آنچه سورئالیست‌ها «تصادف عینی» می‌نامیدند وجود دارد. مرقع‌کار ضمن بازی با اشیای هنری، روش‌های مختلف تفکر و تأمل، و عناصر گوناگون قدسی، اقلیم‌های جدید هستی را شکل می‌دهد، اقلیم‌هایی که هرچند جنبه‌ی فردی و شخصی دارند، از تکه‌ها و پاره‌های گوناگون پرداخته‌شده‌اند. امکان انتخاب انسان امروزی بسیار گسترده است؛ می‌تواند از یک حال‌وهوای فرهنگی به

زمینه‌ی فرهنگی دیگر گذر کند؛ از حافظه‌های گوناگون توشه برگیرد و روح و ذهن خود را سیراب سازد؛ می‌تواند به شیوه و سلیقه‌ی خود میان آن‌ها ترکیب ایجاد کند؛ می‌تواند هر فضایی را که به تصویر در می‌آید خلق کند.» (همان: ۲۳۲) جالب اینجاست که باباچاهی در یکی از مصاحبه‌ها کم‌وبیش به همین موضوع مرقع‌کاری اشاره می‌کند و می‌گوید: «در این که جهان به‌ویژه جهان امروز، جهانی چهل‌تکه یا چارصدهزار تکه است، تردیدی نیست. من این تکه‌تکه‌ها را نه آن‌طور که هستند، بلکه به‌گونه‌ای که آن‌ها را «می بینیم» با یکدیگر در هم می‌آمیزم.» (باباچاهی، ۱۳۹۴: ۱۱۶) ناگفته پیداست که در هم آمیختن تکه‌تکه‌ها همان مرقع‌کاری است که وجه غالب و ویژگی سبکی شعر باباچاهی است، هرچند باباچاهی در چندین مصاحبه تأکید می‌کند که شعر او نه دارای مکتب است و نه سبک؛ اما به نظر می‌رسد این سخن نشان‌دهنده‌ی آن است که او تصور و تعریف روشنی از سبک ندارد.

۴. نتیجه‌گیری

همان‌طورکه نشان داده شد، باباچاهی ساختار تک‌مرکزی و ساختمند شعر نیمایی را به هم می‌ریزد و به جای آن ساختاری چندمرکزی و نامتقارن را جایگزین می‌کند. به‌نظر می‌رسد این تحول ساختاری دقیقا انعکاس تحول ساختار اجتماع در جهان معاصر است که به زعم باباچاهی تصویری است از جهانی چهل‌تکه. در جامعه‌ی کنونی از آنجا که امکان دارد، چیزهایی به صورت تصادفی کنار هم قرار گیرد، به تبع آن افکار و اذهان انسان امروزی نیز گسیخته‌تر و مشوّش‌تر و پراکنده‌تر از هر دوره‌ی تاریخی است. در این مقاله برای نشان‌دادن این اعوجاج و گسیختگی که در شعر باباچاهی منعکس شده است، دست به تحلیل یکی از شعرهای باباچاهی زدیم و نشان دادیم که ساختار شعر، ساختاری ریزومی و چندمرکزی است که در آن طرح‌واره‌ی زبان، طرح‌واره‌ی ظرف و طرح‌واره‌ی مکان به هم ریخته است؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که شعر باباچاهی با عدول از نُرم‌های تثبیت‌شده‌ی شعر نیمایی در وضعیت متفاوتی قرار گرفته است؛ این وضعیت جدید بر اساس نظریه‌ی شناختی دارای ویژگی‌های سبکی خاص خود است که از جمله‌ی این ویژگی‌ها، گسست طرح‌واره‌ی شعر نیمایی و عدم پایبندی به ویژگی ساختمندی شعر، انحراف از طرح‌واره‌ی متنی، انحراف از طرح‌واره‌ی زبان، اعوجاج و اختلال در فرم، گسست طرح‌واره‌ی مکان، گسست طرح‌واره‌ی ظرف و در نهایت خلق طرح‌واره‌ی

ریزومی است. با وجود تمام این بدعت‌ها، قضاوت در مورد ارزش زیباشناسی آثار باباچاهی، نیازمند گذشت زمان است. درعین‌حال در این شکی نیست که شعر باباچاهی مصداق بارزی از آثار ساختارگریز شعر معاصر است.

یادداشت‌ها

1. دریدا بر خلاف سوسور و هوسرل که معتقد بودند «معنا» از کلمات ناشی می‌شود و هر کلمه (دال)، معنا یا معانی (مدلول) منفرد و ثابتی دارند، اعتقاد داشت که هیچ مدلولی وجود ندارد. «مدلول از دیدگاه دریدا صرفاً توهم یا خیال باطلی است که انسان ابداع کرده است.» (هارلند، ۱۳۸۸: ۱۹۶) «از دید دریدا، یک دال به دال دیگری اشاره می‌کند، و آن دال نیز به نوبه‌ی خود به دال دیگری، و این زنجیره تا بی‌نهایت تداوم می‌یابد... . دریدا این حالت زبان را منش انتشار نامیده است.» (همان: ۱۹۷) به نظر می‌رسد باباچاهی تحت تأثیر نظریه‌ی انتشار ژاک دریدا به ایده‌ی افشانش در شعر رسیده است.

۲. رک. باباچاهی، ۱۳۹۴: ۲۴۹.

۳. حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود
(حافظ، ۱۳۸۱: ۲۸۸)

۴. در زبان‌شناسی شناختی از طرح‌واره‌ی ظرف تحت عنوان «استعاره‌ی ظرف» نیز یاد می‌شود. اما از آنجا که ما در این مقاله قصد ورود به مبحث استعاره‌های مفهومی را نداریم، در متن مقاله به آن اشاره نکردیم؛ زیرا اگر به این موضوع اشاره می‌شد، حجم محدود مقاله اجازه تکمیل بحث را نمی‌داد و از سوی دیگر از بحث اصلی خارج می‌شدیم. با این حال برای اطلاع بیشتر رک. لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴.

۵. آدم در بهشت به تعبیر سهروردی در معرض نورالانوار است که انگار در پاره‌ی دوم این شعر از عالم مجردات به عالم کثرت پرتاب می‌شود؛ اما به صورت بالقوه می‌تواند در همین عالم کثرت نیز با خودشناسی، تبدیل به همان انسان نورانی ازلی شود. از دید سهروردی «آن که ذات خود را درک کند، نور محض است و هر نور محض، ظاهر بوده و ذات خود را درک می‌کند.» (ضیایی، ۱۳۹۱: ۱۴۷)

۶. برای اطلاع بیشتر رک. شایگان، ۱۳۸۴: ۱۴۴.

منابع

استاک‌ول، پیتر. (۱۳۹۳). *بوطیقای شناختی*. ترجمه‌ی محمدرضا گلشنی، تهران: علمی.

باباچاهی، علی.(۱۳۹۲). *باغ انار از این طرف است*. تهران: نگاه.
ـــــــــــــــ(۱۳۹۳). *این کشتی پر اسرار*. تهران: نگاه.
ـــــــــــــــ(۱۳۹۴). *دری به اتاق مناقشه*. تهران: نگاه.
بارسلونا، آنتونیو.(۱۳۹۰). *استعاره و مجاز با رویکرد شناختی*. ترجمه‌ی فرزان سجودی و دیگران، تهران: نقش جهان.
حافظ، خواجه شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۸۱). *دیوان*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی علی‌شاه.
حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). *داستان دگردیسی*. تهران: نیلوفر.
خواجات، بهزاد. (۱۳۸۱). *منازعه در پیرهن*. اهواز: رسش.
سپهری، سهراب. (۱۳۵۸). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
شاکری، جلیل و محمدی‌نسب، سمیه. (۱۳۹۴). «برجسته‌سازی‌های زبانی در شعر علی باباچاهی بر مبنای الگوی زبانشناختی جفری لیچ». *هشتمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، صص ۱۱۳۹-۱۱۵۰.
شایگان، داریوش.(۱۳۸۴). *افسون‌زدگی جدید*. ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، تهران: فرزان.
صفاری، عباس.(۱۳۹۰). *دوربین قدیمی*. تهران: مروارید.
ضیایی، حسین.(۱۳۹۱). *معرفت و اشراق در اندیشه‌ی سهروردی*. ترجمه‌ی سیماسادات نوربخش، تهران: فرزان.
فتوحی، محمود.(۱۳۹۲). *سبک‌شناسی نظریه‌ها رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.
لوطیج، محمد.(۱۳۹۳). *هفتاد گل زرد*. تهران: سرزمین اهورایی.
لیکاف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۴). استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم. ترجمه‌ی هاجر آقاابراهیمی، تهران: نشر علم.
لیکاف، جورج.(۱۳۹۵). *فلسفه‌ی جسمانی*. ترجمه‌ی جهانشاه میرزابیگی، ج۱، تهران: آگاه.
محبی، ابراهیم.(۱۳۹۲). «شعر پست‌مدرن در ایران». *مجله‌ی پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی شهرکرد*، ویژه‌ی هفته‌ی پژوهش، صص ۳۱۱-۳۴۲.
نورگارد، نینا.(۱۳۹۴). *فرهنگ سبک‌شناسی*. احمد رضایی‌جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران: مروارید.
هارلند، ریچارد.(۱۳۸۸). *ابرساختگرایی*. ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران: چشمه.